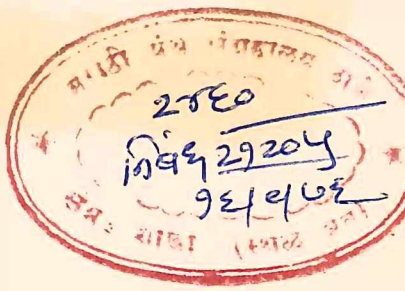
मराठी कादंबरी : पहिले शतक

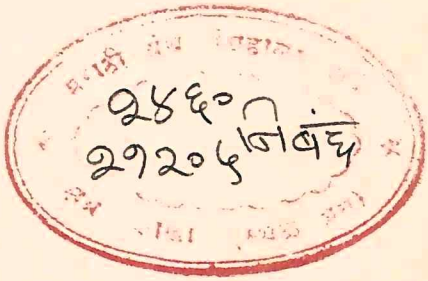


भाग पहिला

मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या विद्यमाने
के. वा. म. जोशी स्मारक व्याख्यानमाला : पुष्प चौथे

मराठी कादंबरी

पहिले शतक १८५०–१९५०



कुसुमावती देशपांडे



मुंबई मराठी साहित्य संघ प्रकाशन

प्रकाशक :
दि. वि. आमोणकर
प्रमुख कार्यवाह,
मुंबई मराठी साहित्य संघ
डॉ. भालेराव मार्ग
गिरगाव, मुंबई ४

मूल्य तीस रुपये

पहिली आवृत्ती : १९५३, १९५४
दुसरी आवृत्ती : १९७५
(दोन्ही भाग एकत्र)

मुद्रक :
चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
' शिव-पार्वती '
टिळक रस्ता
पुणे ३०

प्रकाशकाचे निवेदन

'मराठी कादंबरी (पहिले शतक) : १८५०–१९५०' या पुस्तकाचा पहिला भाग इ. स. १९५३ साली व दुसरा भाग लगेच एक वर्षानंतर म्हणजे इ. स. १९५४ मध्ये प्रसिद्ध झाला. याला आज अनुक्रमे २२ व २३ वर्षे झाली. पुस्तकाची पहिली आवृत्ती संपून बरेच दिवस झाले. त्याची दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध करताना दोन्ही भाग एकत्र करून 'डेमी आकारा'त मुद्रित करावे व तसे करताना पहिल्या आवृत्तीत ज्या उणिवा राहिल्या असतील त्या शक्य तेवढ्या भरून काढाव्या असे ठरले. त्याप्रमाणे प्रस्तुत दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध होण्याचा योग आज येत आहे.

मात्र आपल्या पुस्तकाची ही दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध झालेली पाहण्यास कुसुमावती देशपांडे या दुर्दैवाने आज आपल्यात विद्यमान नाहीत, याबद्दल साहित्य संघास अतीव दुःख होते. इ. स. १९६१ अखेर ग्वाल्हेर येथे भरलेल्या मराठी साहित्य संमेलनाच्या त्रेचाळिसाव्या अधिवेशनाच्या अध्यक्ष-पदाचा बहुमान त्यांना मिळाला होता. त्यानंतर अवघ्या दोन आठवड्यांनी म्हणजे दि. १७ नोव्हेंबर १९६१ रोजी अगदी आकस्मिकपणाने हृदयक्रिया बंद पडून दिल्ली येथे त्यांचे निधन झाले. या घटनेला आज चौदा वर्षे झाली. लेखिका आज विद्यमान असती तर मराठी कादंबरीचे सुरुवातीपासून इ. स. १९५० पर्यंतच केलेले हे समीक्षण त्या अद्ययावत पुरे करू शकल्या असत्या व पूर्वी केलेल्या विवेचनात आजच्या कालाच्या संदर्भात आवश्यक अशी भरही त्या घालू शकल्या असत्या. तसे झाले असते तर प्रस्तुत ग्रंथाची उपयुक्तता आजच्यापेक्षाही कितीतरी पटीने वाढली असती; पण योग नव्हता, हेच खरे.

आजची ही दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध करीत असताना, पहिल्या आवृत्तीत ज्या काही उणिवा राहून गेल्या होत्या व कादंबऱ्यांच्या प्रकाशनकालाच्या व आवृत्तींच्या उल्लेखांच्या संबंधात ज्या चुका झाल्या होत्या त्या दुरुस्त करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत आवृत्तीत करण्यात आला आहे. यासाठी दाते यांची ग्रंथसूची, इतर संदर्भ ग्रंथ व नियतकालिके समक्ष पाहण्याचे व पुस्तकांतील उतारे तपासून

पाहण्याचे किचकट व चिकाटीचे संपादकीय काम करणे आवश्यक होते. हे काम प्रा. श्री. पु. भागवत यांनी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय व इतर ग्रंथालये या ठिकाणी समक्ष जाऊन मोठ्या आस्थेने, लेखिका व साहित्य संघ यांच्यावरील अकृत्रिम लोभामुळे, करण्याचे कबूल केले व मुदतीत पुरे केले याबद्दल साहित्य संघ त्यांचा अत्यंत ऋणी आहे.

लेखिकेने दोन्ही भागांच्या पहिल्या आवृत्तीला लिहिलेल्या प्रस्तावना, साहित्य संघाच्या अध्यक्षांनी लिहिलेले पुरस्कार व लेखिकेने मानलेले आभार व परिशिष्ट या सर्वांचा समावेश प्रस्तुत दुसऱ्या आवृत्तीत करण्यात आला आहे. दोन्ही भागांची मिळून श्री. सुनील कर्णिक यांनी केलेली सूची व लेखिकेचा जीवनपट प्रथमच या दुसऱ्या आवृत्तीत देण्यात येत आहेत. श्री. कर्णिक यांनी सूची करून दिल्याबद्दल साहित्य संघ त्यांचा आभारी आहे.

प्रस्तुत पुस्तकाची दुसरी आवृत्ती काढण्याचा योग २३ वर्षांनी येत आहे. कालाच्या या अंतराप्रमाणेच पहिल्या व प्रस्तुत दुसऱ्या आवृत्तीच्या किंमतीत ग्राहकांना बराच मोठा फरक जाणवेल. पण कागद, छपाई, बांधणी वगैरेंच्या वाढलेल्या किंमतीमुळे व पुस्तकाचा आकारही 'क्राऊन'च्या ऐवजी 'डेमी'चा घेतल्यामुळे पुस्तकाची किंमत त्या प्रमाणात नाइलाजाने वाढवावी लागली आहे. तरीसुद्धा सुधारून वाढविलेल्या या दुसऱ्या आवृत्तीचे स्वागत मराठी वाङ्मयाचे अभ्यासक मोठ्या उत्साहाने करतील अशी आम्हांस आशा आहे.

कल्पना मुद्रणालयाचे मालक श्री. चिं. स. लाटकर यांनी प्रस्तुत आवृत्तीच्या मुद्रणाच्या बाबतीत जी सहनशीलता दाखविली व उत्कृष्ट असे मुद्रण व छपाई करून दिली याबद्दल ते स्वतः व त्यांच्या मुद्रणालयातील कामगारवर्ग यांचे मी मनापासन आभार मानतो.

मुंबई ४
दि. २५ ऑगस्ट १९७५

दि. वि. आमोणकर
प्रमुख कार्यवाह

'मराठी कादंबरीचे पहिले शतक' या पुस्तकाच्या निर्मात्या प्रा० सौ० कुसुमावती देशपांडे या अनेक वर्षे महाविद्यालयामध्ये इंग्रजी भाषा शिकवीत असून इंग्रजी वाङ्मयाचा त्यांचा स्पृहणीय व्यासंग लक्षात घेतल्यास मराठी कादंबरी-वाङ्मयाचे समीक्षण करण्यासंबंधातील त्यांचा अधिकार विस्ताराने सांगायला नको. परंतु त्यांच्याविषयी आणखी एक गोष्ट सांगण्याजोगी आहे. इंग्रजी भाषेचा सतत व्यासंग असूनसुद्धा त्यांचे स्वभाषेचे प्रेम मागसलेले नाही. उलट ते उत्कट आहे याची साक्ष त्यांच्या मराठी लेखनाने सहज पटणारी आहे. त्यांनी त्या साक्षीला प्रस्तुत पुस्तक लिहून एकप्रकारे दुजोरा दिलेला आहे.

प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी आपल्या वृत्तान्तविवेचनात एका संपूर्ण शतकातील मराठी कादंबरीवाङ्मयाचा आढावा सांगितला असला तरी त्यांची भूमिका केवळ इतिहास-कथनाची नाही. त्यांची भूमिका समीक्षकाची आहे. समीक्षकाला आपल्या विषयाचा साद्यंत वृत्तान्त अवगत असावा लागतो, अर्थात इतिहासाचे ज्ञान त्याला टळत नाही; परंतु तो अशा इतिहासाच्या मागेपुढे जाऊन त्यातील भिन्नभिन्न घटनांची सूक्ष्म तात्त्विक दृष्टीने जी मीमांसा करतो, जे साधार निर्णय देतो, त्यांचे महत्त्व केव्हाही जास्त मोलाचे असते. वर प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंच्या प्रस्तुत ग्रंथकार्याविषयी जो 'वृत्तान्तविवेचन' हा जोड शब्द वापरला तो इतिहास आणि तात्त्विक मीमांसा या दुहेरी स्वरूपाकडे लक्ष देऊन योजिलेला आहे. इतिहासाला प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी आपल्या मार्मिक, मूलग्राही आणि विद्वत्ताप्रचुर मीमांसेची जोड देऊन आपल्या विवेचनाचा भक्कम भरीवपणा निदर्शनास आणलेला आहे. या अभिप्रायाची सत्यता गळी उतरण्यासाठी फार खोलात शिरायला नको. त्यांनी लिहिलेली प्रस्तावना व कादंबरीचा उगम हे पहिले प्रकरण एवढा भाग बारकाईने पाहिल्यास देखील प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंच्या समीक्षणशक्तीचा अनुभव येऊ शकतो.

मराठी समग्र साहित्याचे किंवा या साहित्याच्या एकेका अंगाचे धावते किंवा ओझरते निरीक्षण-परीक्षण अनेकांनी वेळोवेळी केलेले असले, तरी या पुस्तकातील एकट्या कादंबरीवाङ्मयाचे सूक्ष्म पृथक्करणात्मक शास्त्रीय समीक्षण या विषयाच्या लेखनसंदर्भात अन्यत्र सापडणे शक्य नाही. या विधानाने प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंच्या कामगिरीचे स्वरूप निवेदन करताना अतिशयोक्तीचे भय वाटत नाही. त्यांनी कादंबरीवाङ्मयाच्या साऱ्या म्हणजे सामाजिक, ऐतिहासिक तत्त्वप्रधान इत्यादी प्रकारांवर आपली नजर फिरविली असून तो तो प्रकार पुष्ट करणाऱ्या लेखकांपैकी ज्यांचे कार्य बहुमान्यतेने जास्त महत्त्वाचे किंवा चिरस्थायी गणले गेले आहे, त्यांचा अधिक सविस्तर विचार मांडलेला आहे. हा विचार मांडताना कादंबरी, तिच्यातील पात्रे व प्रसंग यासंबंधात जागजागी मोजक्या

आकांक्षा आहे. या पुस्तकाच्या विषयासंबंधात प्रा० सौ० कुसुमावतींची व्याख्याने होऊन गेल्यानंतर तीन वर्षांनी त्यातील एक भाग पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध करणे शक्य झाले हा वृत्तान्त लक्षात बाळगल्यास येथे सुरुवातीस प्रगटलेली धन्यतेची भावना अस्थानी नाही असेच कुणीही कबूल करील.

प्रा० सौ० कुसुमावती देशपांडे यांनी प्रथम व्याख्याने देऊन व नंतर ती ग्रंथनिविष्ट करून मराठी साहित्याची फार मोठी सेवा केलेली आहे याबद्दल दुमत होण्याचा संभव नाही. पहिल्या भागात साठाहून अधिक स्त्री-पुरुष कादंबरीकारांच्या वाङ्मयाचे समीक्षण केलेले असून दुसऱ्या भागातही समीक्षणार्थ निवडलेल्या लेखकलेखिकांची अशीच दांडगी संख्या आहे. एवढ्या प्रचंड संख्येच्या वाङ्मयनिर्मात्यांच्या शक्यतोवर समग्र लेखनाचे नुसते निरीक्षण म्हटले तरी किती किचकट काम आहे याची कल्पना करता येईल. हे लेखन प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी केवळ नजरेखालीच घातलेले नसून त्याचे विषय, लेखकाचा आशय, त्यासाठी निर्मिलेली पात्रे व प्रसंग याप्रमाणे कादंबरीच्या सर्व अंगांचे सूक्ष्म परीक्षण केलेले आहे. परीक्षणाच्या कार्याला गुणदोष-विशेषतः दोष-सांगण्याच्या वेळी अवघडपणा आल्याशिवाय राहत नाही. तथापि प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी आपली या संबंधातील जबाबदारी अतिशय कुशलतेने पार पाडलेली आहे. त्यांनी गुणांबरोबरच त्या त्या लेखकलेखिकेचे दोषही (अत्युक्ती टाळून) हळुवारपणाने निदर्शनास आणलेले आहेत. हळुवारपणा याचा अर्थ संदिग्धता नव्हे. जेथे अवश्य वाटले तेथे त्यांनी स्पष्टोक्तीचाही अवलंब केलेला आहे. कादंबरीवाङ्मयाचा त्यांचा गाढ, सूक्ष्म आणि गंभीर व्यासंग वाचकाला पानापानातून प्रत्ययास येतो. त्यांच्या हातून मराठी साहित्याची फार मोठी सेवा घडली आहे, हा अभिप्राय त्यांच्या कामगिरीचे ओझरते अवलोकन केल्यासही अन्यथा ठरण्याचे भय नाही. "माझा मराठी वाङ्मयाचा परिचय मुळी काही थोड्या वर्षांचा. खरोखरी नाव घेण्याजोगे ग्रंथालय हाताशी नसल्यामुळे पुस्तके मिळण्याची मारामार." अशा रीतीने प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी आपल्या मार्गातील विघ्नांची माहिती पहिल्या भागाच्या प्रस्तावनेत नमूद केलेली आहे. (पृ० ३) या विघ्नातून पार पडण्यासाठी त्यांनी आपल्या लेखनध्येयाला निष्कारण फाटे फुटू न देणाऱ्या काही मर्यादा घातल्या व अशा मर्यादेत त्यांनी आपली कामगिरी प्रशंसनीय रीतीने शेवटास नेलेली आहे. ही कामगिरी विशेष मर्यादांच्या आटोक्यात ठेवलेली असली तरी ती संकुचित नाही. सामाजिक स्थित्यंतराच्या पायावर या कामगिरीची उभारणी केल्यामुळे कालगतीचा बोध राखल्यास या कामगिरीचे आकलन सुकर व्हावे हे स्वाभाविक म्हणता येईल.

१८५० नंतर पहिली कादंबरी जन्मास आली तेव्हा इंग्रजी राज्य, इंग्रजी

विद्या, इंग्रजांचे कायदे, ख्रिस्ती धर्माचा मिशनऱ्यांमार्फत होणारा जोराचा प्रसार, इत्यादी कारणांनी उद्भवलेले सामाजिक संक्रमण साक्षर जनतेला जाणवू लागले होते. त्या वेळी विधवाविवाह, स्त्रियांचे शिक्षण, वधूवरांच्या संमतीचे विवाह असल्या विषयांनी लोकांचे मन भारावलेले होते. पुढे सामाजिक समतेच्या सर्वांगीण व्यवहाराची आवश्यकता साक्षरांपैकी अनेकांच्या मनाला जाचू लागली. तथापि समाजाच्या तळापर्यंत या आवश्यकतेची झळ पोचली नसल्याने सामाजिक स्थित्यंराच्या बारीक अभ्यासातून उदयास आलेल्या कादंबऱ्यांना ब्राह्मण समाजाच्या कारभारापलीकडे उडी घेता आली नाही. गेल्या शतकाच्या अखेरीस राजकारणाने समाजसुधारणेच्या चळवळींना मागे रेटले. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी राजकीय चळवळींना विलक्षण प्रखरता चढली. या प्रखरतेला स्वाभिमानप्रचुर इतिहासकथांनी गवसणी घालण्याचा प्रयत्न केला. १९२० नंतर भारताच्या राजकारणात गांधीवाद आणि रशियात राज्यारूढ झालेला साम्यवाद असे दोन विचारप्रवाह एकमेकांशी चढाओढ करीत पुढे आले. १९१४–१९१८ या चार वर्षांतील पहिल्या जागतिक महायुद्धाने महाराष्ट्रातील कारकुनी पेशाच्या मध्यम वर्गाचे नशीब काहीसे अनपेक्षितरीत्या उघडले. त्याला द्रव्याचे बाळसे लाभल्यामुळे निराळ्या तऱ्हेच्या सुखविलासी वाङ्मयाची रुची त्यामध्ये बळावली व ही रुची तृप्त करणाऱ्या वाङ्मयाने (अर्थात कादंबऱ्यांनी) डोके वर काढले आणि त्याचा बोलबालाही झाला. याच वेळी म्हणजे १९२० पासून पुढे दलितोद्धाराच्या ध्येयाला गांधीवाद आणि साम्यवाद यांची दुहेरी धार चढली व तिचे महत्त्व ज्यांच्या हृदयाला स्पर्श करीत होते त्या लेखनकुशलांनी त्या ध्येयाची आपापल्या ज्ञानबळानुसार कादंबरीद्वारा उपासना चालविली. त्यांच्या ज्ञानबळात प्रत्यक्ष अनुभवाचा जिवंतपणा नसल्यामुळे परिणामकारकतेच्या अंगाने ही उपासना दुबळी ठरली. ही तुटपुंज्या किंवा उसनवारीच्या भांडवलाची उपासना एकीकडे अहमहमिकेने चालू असता दुसरीकडे वर्ण्य विषयाच्या साक्षात अनुभवाच्या होतकरू व्यक्ती कादंबरीक्षेत्रात उतरल्या व त्यांनी पूर्वीच्या मृगजलप्राय कादंबरीवाङ्मयाचे भ्रामक दिखाऊपणाचे सोंग उघडकीस आणले. या व्यक्ती अगदी थोड्या आहेत व त्यांनी केलेले कार्यही स्वल्प आहे. परंतु त्यांच्या कार्यात वस्तुस्थितीच्या बिनचूक ओळखीचे आश्वासन आहे. हरिभाऊ आपट्यांनी भरलेल्या भक्कम पायावर जी कुठे अर्धवट पक्की तर कुठे साफ कच्ची अशी उभारणी गेल्या चाळीस वर्षांत फोफावत होती, तिचा मोह उतरवून नव्या अनुभवबलिष्ठ, वास्तववादी, पक्क्या उभारणीचे आशादायक दर्शन कसे उत्साहवर्धक होऊ पाहत आहे याची संपूर्ण मीमांसा प्रा० कुसुमावतीबाईंनी आपल्या लेखनात केलेली आहे. शंभर वर्षांमागे महाराष्ट्रीय जीवनपद्धती साधी, सरळ व अतिशय

थोड्या गुंतागुंतीची होती. त्या जीवनपद्धतीची गुंतागुंत वाढता वाढता आता तिचे जटिलत्व पराकाष्ठेचे संकीर्ण व काटेरी बनलेले आहे. तिचे स्वरूप आकळण्याला अभ्यास व अनुभव यांचे यथोचित साह्य असल्याशिवाय यापुढे लेखणीच्या स्फुरणाला यश येण्याची आशा नको, असे प्रा० सौ० कुसुमावती-बाईंनी या पुस्तकाच्या अखेरीस मोठ्या कळकळीने सुचविले आहे. त्या म्हणतात : "अशा जीवनाची उकल करण्याच्या प्रयत्नात ज्या लेखकांजवळ त्यातील अनेक मूलभूत समस्यांचे ज्ञान, आर्थिक, वैज्ञानिक वा सामाजिक प्रवृत्तींची माहिती यांचा प्रकाश असेल त्यालाच थोडे तरी यश मिळण्याचा संभव आहे ... यासाठी भरीव व्यासंगाची, व्यापक अनुभूतीची आवश्यकता आहे. तसेच, या जीवनांचे केंद्र म्हणजे व्यक्ती. व्यक्तिचित्रणातील समरसतेवर कादंबरीचा प्राण अवलंबून असतो. माणसाच्या अंतःकरणाविषयी सहृदय समज व मानवी जीवनाविषयी व्यापक, सुजाण व सुसंगत दृष्टिकोण हे आजच्या कादंबरीकाराला अवश्य असणारे निदानीचे गुण आहेत." (पृ० ३४३) कादंबरीकाराच्या यशस्वितेची ही कसोटी फार कठोर आहे; तथापि प्रा० सौ० कुसुमावतीबाईंनी अगदी शेवटच्या वाक्यात तीन कादंबऱ्यांचा अभिमानपूर्वक निर्देश करून कादंबरी-वाङ्मयाच्या भूषणावह भवितव्याला धोका नसल्याचे निदर्शनास आणले आहे.

मुंबई मराठी साहित्य संघ व प्रा० सौ० कुसुमावती देशपांडे यांनी आपले कर्तव्य या पुस्तकाच्या रूपाने उरकले आहे. आता साहित्यप्रेमी महाराष्ट्रीयांनी प्रस्तुत पुस्तकाकडे बारीक लक्ष पुरवून व त्यातील विषयाच्या अभ्यासाला चालना देऊन आपले कर्तव्य पार पाडावे.

साहित्य संघ मंदिर
केळेवाडी, मुंबई ४
ता० १-३-५४

न० र० फाटक
अध्यक्ष,
मुं० म० सा० सं०

आभार

"मराठी कादंबरीचे पहिले शतक" या पुस्तकाचा पहिला भाग वस्तुतः तीन वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध व्हावयाचा; परंतु तसा योगायोग नव्हता म्हणून या भागावरील व्याख्यानमाला १९४८ मध्येच गुंफली जाऊनही साहित्य संघाच्या कार्यकारी मंडळाला दुसऱ्या भागाचेही हस्तलिखित संपूर्णपणे तयार होईपर्यंत प्रकाशनासाठी थांबणे इष्ट वाटले. ते हस्तलिखित पूर्ण होऊन त्या भागावरील व्याख्यानमाला झाल्यालाही आता दोन वर्षे होऊन गेली. कुठल्याही कार्याविषयी कर्त्याचे मन पूर्ण उदासीन बनल्यावरच त्या कार्याचे फळ दिसू लागावे, असा मानवी जीवनाचा अलिखित संकेतच असल्यास कुणाचा काय इलाज!

इतक्या अवधीनंतर व एका भागाच्याच का होईना पण साहित्य संघाने या ग्रंथाच्या प्रकाशनाचे काम आपल्या सर्व व्यावहारिक अडचणी सांभाळून येथवर आणले, याविषयी मी त्याची मनःपूर्वक आभारी आहे. मुद्रिते तपासण्यासारख्या त्रासदायक कामात व मुद्रणाच्या सर्वच बाबतीत श्री० श्री० पु० भागवत यांनी आपणहून मला अपरिमित साहाय्य केले आहे. त्याचप्रमाणे लेखनाच्या विचिकित्सेपासून मुद्रिते तपासण्यापर्यंत डॉ० मा० गो० देशमुख यांची फार मदत झाली. या दोघांनीही इतक्या स्वेच्छेने व आपुलकीने ही मदत केली आहे की आभाराचे औपचारिक शब्द अनुचितच ठरावे. परिशिष्ट व सूची माझी भाची कु० इंदुमती दंडे हिने तयार केली.

कुसुमावती देशपांडे

अनुक्रमणिका

भाग पहिला

प्रस्तावना	...	१
कादंबरीचा उगम	...	१२
ऐतिहासिक कादंबरी	...	३५
हरी नारायण आपटे	...	६१
वाचकवर्गाची वाढ	...	१०७
वामन मल्हारांचे युग	...	१२५
तत्त्वप्रधान कादंबरी	...	१५७

भाग दुसरा

प्रस्तावना	...	१७७
नारायण सीताराम फडके	...	१८२
पुरुषोत्तम यशवंत देशपांडे	...	२०७
विष्णू सखाराम खांडेकर	...	२२९
गजानन त्र्यंबक माडखोलकर	...	२५१
बोकील ते क्षीरसागर	...	२७५
लेखिका	...	२९०
वेगळ्या वाटा	...	३०९
भाषांतरित कादंबऱ्या	...	३२२
आजची कादंबरी	...	३३०
परिशिष्ट	...	३४४
जीवनपट	...	३५१
सूची	...	३५५

प्र स्ता व ना

वामन मल्हारांच्या पाचव्या स्मृतिदिनानिमित्त होणारी व्याख्यानमाला गुंफण्याची बहुमानाची संधी मला दिल्याबद्दल मुंबई मराठी साहित्य संघाची मी अत्यंत ऋणी आहे. माझ्या अनधिकारतत्वाविषयी मला स्पष्ट जाणीव आहे. परंतु वामन मल्हारांवर प्रत्येक मराठी-भाषी व्यक्तीचा हक्क आहे, आपुलकीचा हक्क आहे. त्यांच्या स्मृतीची जपणूक करणे हे प्रत्येक मराठी व्यक्तीचे कर्तव्य आहे. त्यांच्या व्यक्तित्वाचे प्रत्यक्ष दर्शन आपल्यांपैकी कित्येकांना अतिशय जवळून घडले. परंतु त्यांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचे दर्शन उभ्या महाराष्ट्राला घडले– महाराष्ट्राबाहेरही घडले असते, घडावयास हवे. परंतु, इतर भाषांतील संपत्ती रूपांतराच्याद्वारे मराठीत आणण्याविषयी आपण जितकी दक्षता बाळगतो तितकीच इतर भाषांवर प्रभुत्व संपादून, त्यांच्या प्रांतात मराठीचा झेंडा रोवण्याविषयी, दुर्दैवाने, बाळगीत नाही. मग इतर भाषीयांनी तरी मराठीमध्ये काय लेखन झाले आहे याची का दखल घ्यावी ? अशी दक्षता आपण बाळगली असती तर आज वामन मल्हारांच्या वाङ्मयीन व्यक्तित्वाचा सर्वांना परिचय झाला असता, व मराठी कादंबरी, मराठी तत्त्वचर्चा व मराठी वाङ्मयविवेचन यांचा दर्जा काय आहे याची इतर भाषीयांनाही साक्ष पटली असती. या सर्व साहित्यप्रकारांमध्ये वामन मल्हारांनी मोलाची भर घातली. परंतु आज, माझ्या या टीकात्मक प्रयत्नाच्या प्रारंभी, त्यांची मला आठवण होते ती टीकाकार या नात्याने. त्यांच्या साहित्य-चर्चेत व्यक्त झालेल्या त्यांच्या वृत्तीच्या स्मृतीचे मला आज विशेषत्वाने आवाहन करावेसे वाटते. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची 'दुटप्पी की दुहेरी' किंवा गोविंद चिमणाजी भाट्यांची 'प्रेम की लौकिक' या कादंबऱ्यांची त्यांनी लिहिलेली परीक्षणे मला प्रथम आठवतात. त्या परीक्षणांतील दृष्टीच्या व्यापकतेने, मूलगामी विश्लेषणाने, आजही वाचकाला एक असामान्य आनंद लाभतो. या दोन्ही कादंबऱ्या कदाचित लवकरच नामशेष होतील. 'प्रेम की लौकिक' हिच्या सरलतेमुळे व आत्मचरित्रात्मक कुतूहलामुळे ती साहित्यामध्ये कदाचित एक

लहानसे स्थान टिकवून राहील. परंतु 'दुरप्पी की दुहेरी' चा ललाटलेख आज फारसा अस्पष्ट नाही. वामन मल्हारांच्या परीक्षणामुळे मात्र या दोन्ही कादंबऱ्यांना एका वेगळ्या प्रकारचे जीवन लाभले आहे. वामन मल्हारांच्या साहित्यविषयक तात्त्विक प्रश्नांच्या विवेचनातही हीच दृष्टिकोणाची व्यापकता व मूलगामित्व दिसून येतात. आपल्या एका टीकालेखात त्यांनी नरसिंह चिंतामण केळकरांच्या 'सविकल्प समाधी'च्या उपपत्तीवर प्रतिपक्ष केला. त्यातही हे गुण प्रकर्षाने दिसून येतात. परंतु त्यापेक्षाही, या गुणांमुळे प्रतिपक्षावर मात करीत असतानाही त्यांनी जे सौजन्य व जी निरहंकारिता सदैव बाळगली ती आपणाला विशेष मोलाची वाटत नाही काय? वामन मल्हारांनी सत्याविषयी, शक्य तितके सत्य जाणून घेण्याविषयी आग्रह बाळगला. साहित्यविषयक वा जीवनविषयक सत्याचा त्यांनी स्वच्छ, पूर्वग्रहशून्य दृष्टीने, अभ्यासू संशोधकाच्या वृत्तीने शोध केला. ही पूर्वग्रहशून्यता, ही खुली वृत्ती त्यांच्या परिचितांना व भक्तांनाही इतकी जाणवत असे की, त्यांनी त्यांना 'संशयात्मा' हे विशेषण दिले. वामन मल्हारांनी देखील त्याचा हसत हसत स्वीकार केला. परंतु त्यांना जो काही सत्यांश दिसला वा पटला, त्याच्या अभिव्यक्तीत मात्र त्यांनी कुठेही अस्पष्टपणा वा संदिग्धता ठेवली नाही. व विशेष म्हणजे अशा निःसंदिग्ध लेखनातही त्यांनी आपले सौजन्य, आपली शुद्ध-बुद्धी, वैचारिक पातळी सोडली नाही. अशा या व्यापक मूलगामी दृष्टीच्या, सत्यसंशोधक, सौजन्यशील टीकाकाराच्या स्मृतीचे मी आज प्रथम आवाहन करते.

या व्याख्यानमालेच्या निमित्ताने लिहिला गेलेला प्रस्तुत ग्रंथ म्हणजे एका अफाट विषयाचे समालोचन करण्याचा लहानसा प्रयत्न आहे. इतर देशांतील वाङ्मयसमृद्धीची ज्यांना नेहमी जाणीव असते अशा चोखंदळ रसिकांना मराठी कादंबरीच्या विस्ताराचे 'अफाट' या विशेषणाने वर्णन केलेले कदाचित मान्य होणार नाही. परंतु मराठीतील प्रत्येक कादंबरी-प्रकाराची व होता होईल तो प्रत्येक लेखकाच्या काही कृतींची तरी प्रत्यक्ष ओळख करून घेण्याच्या धडपडीत गेली पाच वर्षे गुंतलेल्या मला तो विस्तार अफाटच वाटतो. या विस्ताराचे व विविधतेचे वर्णन अनेक तऱ्हांनी होणे शक्य आहे. कालानुक्रमाने, प्रकारानुसार, लेखकानुसार तंत्रदृष्ट्या, यशस्वितेच्या पातळीप्रमाणे अशा विवेचनाच्या कितीतरी वेगवेगळ्या पद्धती संभवतात. यांपैकी कोणती स्वीकारावी हे बऱ्याच अंशी समालोचकाच्या वृत्तीवर अवलंबून राहील. परंतु काही अंशी पूर्वी कशा प्रकारचे प्रयत्न झाले यावरही हे अवलंबून राहणे अपरिहार्य आहे. एखाद्या वाङ्मयप्रकाराचा टीकात्मक इतिहास सामग्र्याने तयार असला तर त्या प्रकारची अधिक तत्त्वनिष्ठ, तंत्रनिष्ठ किंवा समाजविश्लेषणात्मक चर्चा करणे शक्य होते. परंतु तसे नसल्यास गुणाव-

गुणांचे सूक्ष्म विवेचन, वर्गीकरण व वाङ्मयेतिहासातील प्रवृत्तींचे दिग्दर्शन पुढे ढकलणे प्राप्त होते. मराठी कादंबरीपुरते बोलावयाचे म्हणजे तिचा इतिहास लिहिण्याचा प्रयत्न आजवर झाला नाही, असे म्हणणे भाग आहे. एकंदर मराठी साहित्याचे, किंवा त्यातील काही कालखंडाचे थोडेबहुत टीकात्मक इतिहास लिहिले गेले आहेत व त्यांमध्ये कादंबरीचा इतिहास अंतर्भूत केला गेला आहे. या पुरःसर लेखकांनी फार मोलाची कामगिरी केली. कै. वि. सी. सरवटे यांचे 'मराठी साहित्य समालोचन (१८१८–१९३४)' (१९३७) किंवा बडोद्यास कै. वि. पां. नेने यांनी प्रकाशित केलेले 'अर्वाचीन मराठी साहित्य (१८७५–१९३५)' (१९३५) यांसारख्या ग्रंथांची उपयुक्तता व महत्त्व निर्विवाद आहे. परंतु कोणत्याही एकाच साहित्यप्रकाराच्या व्यापक इतिहासाची उणीव अशा ग्रंथांनी भरून निघत नाही; व हे कार्य जोवर केले जात नाही तोवर सूक्ष्म टीकात्मक (Supercritical) विवेचनाचा मार्ग मोकळा होत नाही.

इतिहासलेखनाचे कामही समुच्चयाने होणारे आहे, असे मला वाटते. जसजसा इतिहास लिहिला जातो तसतशी उपलब्ध माहितीत व तपशिलात भर पडते; अस्पष्ट झालेल्या भूतकाळाचे चित्र अधिकाधिक स्पष्ट होऊ लागते व त्याचा सम्यग्विचार करणे शक्य होते. असा इतिहास लिहिण्यासाठी उदंड व्यासंग, चतुरस्र दृष्टी व तीक्ष्ण समीक्षाशक्ती यांची किती आवश्यकता असते हे स्पष्ट करावयास नको. कादंबरीच्या समालोचनासारखे काम मुळातच माझ्या शक्तीबाहेरचे होते. माझा मराठी वाङ्मयाचा परिचयच मुळी काही थोड्या वर्षांचा. खरोखरी नाव घेण्याजोगे ग्रंथालय हाताशी नसल्यामुळे पुस्तके मिळण्याची मारामार. या सर्व उणिवांमुळे या समालोचनात मला एकच मार्ग स्वीकारणे शक्य झाले. मराठी कादंबरीच्या उत्क्रांतीची थोडीबहुत व्यवस्थित कल्पना येण्यासाठी मला कालानुक्रमाने विवेचन करणे अवश्य वाटले. परंतु हे विवेचन सामग्र्याने करणे, त्या त्या काळातील सर्व कादंबऱ्यांचे विवेचन वा निर्देश करणे मला शक्य झाले नाही. पूर्वसिद्धी व उपलब्ध सामग्री दोन्ही अपुऱ्या पडल्यामुळे कादंबरीच्या उत्क्रांतिमार्गातील ठळक टप्पे व नजरेत भरणाऱ्या कृती एवढ्यांचेच विवेचन केले आहे. समग्रता किंवा निःशेषता साधेल अशी कल्पना माझ्या मनातही आली नाही.

लक्षणीय कृतीचे विवेचन करताना मी केवळ त्यांचे अंतरंग उकलून दाखविण्याचीच दृष्टी ठेवली. कादंबरीविषयक एखाद्या निश्चित, पूर्वसिद्ध कल्पनेत सर्व प्रकार बसविण्याचा प्रयत्न केला नाही. त्या त्या कादंबरीचे विश्लेषण करताना तत्कालिन परिस्थिती, वाचकवर्ग व विशेषेकरून लेखकाचा व्यक्तिधर्म व वृत्तिविशेष लक्षात घेण्याचे शक्य तितके अवधान राखले. प्रथमश्रेणीच्या समजल्या

गेलेल्या नामवंत लेखकांबरोबर त्यांच्या भोवतालच्या इतरही काही कादंबरीकारांच्या कृतीकडे लक्ष दिले आहे. लक्षणीय कृती व त्यांचा परिसर यांच्या अशा विवेचनाचे कालानुक्रमे दुवे जुळवत गेल्यास मराठी कादंबरीच्या उत्क्रांतीचे आपोआप दर्शन व्हावे, असे मला वाटते.

साधारणतः कादंबऱ्या कोणत्या हेतूने लिहिल्या व वाचल्या जातात, याकडे लक्ष देणेदेखील अवश्य आहे. कादंबऱ्या का वाचल्या जातात याचा थोडाबहुत आकड्यांनिशी पुरावा मिळविण्याचा खटाटोप एका इंग्रज संशोधिकेने[1] केला व त्या पुराव्यावरून खालीलप्रमाणे कादंबरीवाचनाच्या चार हेतूंचा तिने निर्देश केला :

१. काहीसा मजेत वेळ घालवणे.

२. जीवनातील उणिवांची भरपाई करून अप्रत्यक्ष इच्छापूर्तीचे समाधान मिळविणे.

३. जगरहाटीचे ज्ञान मिळवून जीवनात लागणारी कुशलता प्राप्त करून घेणे.

४. अनुभूतीच्या संश्लेषणाने, सुसंस्करणाने तिची गाढता व विस्तार वाढवून जीवन अधिक अर्थपूर्ण करणे.

केवळ वाचकांच्या मनातील हेतूंचे वरीलप्रमाणे वर्गीकरण करता येईल असे नाही. कादंबरीकारांच्या हेतूंचेही असेच वर्गीकरण करता येईल.

वास्तविक वाचकाने कोणत्याही हेतूने कादंबरी वाचावयास घेतली तरी त्याच्या मनावर कशा तऱ्हेचा परिणाम होईल हे त्याच्या हेतूपेक्षा त्याने हाती घेतलेल्या कादंबरीच्या स्वरूपावर अवलंबून असते. भावनाप्रधान वा रहस्यपूर्ण कादंबरी वाचावयास घेतली तर मन गुंगले जाऊन वेळ कसा गेला हे समजणार नाही. एखाद्या सुललित, कल्पनारम्य कादंबरीने वेळ मजेत जाऊन शिवाय जीवनातील मृदुतेची, सौंदर्याची उणीव क्षणभर भरून निघाल्यासारखी वाटेल. वाचकाच्या नेहमीच्या आंतरिक वा व्यावहारिक अनुभवाच्या कक्षेबाहेरच्या जीवनाविषयी जीत चित्रण आहे अशा एखाद्या कादंबरीने त्याच्या जगरहाटीच्या ज्ञानात भर पडेल. परंतु खरोखरी यशस्वी व अभिजात अशा कादंबरीने, वाचकाच्या मनात तसा हेतू नसला तरी, चारही प्रकारचे परिणाम झाल्याशिवाय राहात नाहीत. हरी नारायणांची 'मी', टॉलस्टॉयची 'रेझरेक्शन', रोमां रोलांची 'जाँ खिस्तोफर', शॉलोकोव्हची 'अँड क्वाएट फ्लोझ दि डॉन' यांसारख्या कादंबऱ्या केवळ करमणुकीखातर वाचावयास घेतल्या तरी त्यांनी वेळ मजेत जाईल एवढेच

१. क्यू. डी. लीव्हिस : फिक्शन अँड दि रीडिंग पब्लिक, पृ. ४८.

नाही; वाचकाला जाणीव नसतानाही त्याच्या दृष्टीचे क्षितिज विस्तारले जाईल, त्याच्या अनुभूतीचे क्षेत्र वाढेल व त्याच्या सहानुभूतीचा विकास होईल. चिरस्थायी कलेच्या कोणत्याही प्रकारचा हेतू केवळ मनोविनोदन किंवा उद्दीपन नसतो. अभिजात कला मानवी मनाच्या सर्व प्रवृत्तींना साकल्याने आवाहन करते. मानवी संवेदना, विचारशक्ती, कल्पना व संकल्प (will) या सर्वांना ती जागविते. कोणत्याही कलाकृतीत या सर्व मनःशक्तींना उत्स्फूर्त करण्याचे किती सामर्थ्य आहे, यावरून तिचे अंतिम मूल्य ठरविले जाते. केवळ मनोविनोदनासाठी किंवा अप्रत्यक्ष इच्छापूर्तीसाठी लिहिल्या जाणाऱ्या कादंबऱ्या या कादंबरी या नावाला पात्र नव्हत, किंवा त्यांचे काहीच मोल नाही, असे मात्र नाही. जाणत्या टीकाकारांनी त्यांची आजपर्यंत जी उपेक्षा केली ती योग्य नाही. एवढेच नव्हे, ते अहितकारकही आहे. तथाकथित केवळ मनोविनोदनाच्या द्वारेदेखील वाचकांच्या मनावर अगणित व अनाकलनीय संस्कार होतात व ते अजाणतेपणे होतात म्हणूनच कित्येकदा अतिशय प्रभावी होतात. शिवाय बहुसंख्य वाचक याच कादंबऱ्या वाचतात. सामान्य मनाला गुंगवून सोडणारी रहस्यकथा, थरारून सोडणारी प्रणयकथा यांच्या वाचकवर्गाच्या संख्येशी उच्चभ्रू कादंबरीच्या वाचकवर्गाची संख्या सहसा बरोबरी करू शकत नाही. या दृष्टीने पाहता समाजहिताची कळकळ बाळगणाऱ्या व सामाजिक मनोवृत्तींची पारख करून त्यांना वळण लावू पाहणाऱ्या कलावंतांनी तरी या प्रकारांची उपेक्षा करून चालण्यासारखे नाही. परंतु समीक्षेच्या वेळी एवढी जाणीव ठेवल्यावर, अंतिम मूल्यांची निश्चिती करताना या प्रकारांना बाजूला सारूनच अभिजात कलेचा मानदंड ठरवावा लागेल.

अशा मानदंडाच्या शोधासाठी आपल्याला मराठी कादंबरीचे क्षेत्र सोडून दुसरीकडे कोठे जावे लागत नाही, हे महद्भाग्यच म्हणावयाचे. आधुनिक मराठी काव्याचा विचार करताना ज्याप्रमाणे आपल्याला केशवसुतांच्या धवलगिरीकडे पाहावेसे वाटते, तसेच कादंबरीचा विचार करताना हरी नारायण आपटे यांची आठवण येणे अपरिहार्य आहे. हरी नारायणांचे युग हे कादंबरीचे सुवर्णयुग मानता येईलच असे नाही, परंतु हरी नारायणांच्या स्वतःच्या निर्मितीत मराठी कादंबरीने आपला उच्चांक गाठला असे अजूनही म्हणता येईल. गेल्या तीन-चार वर्षांतील काही कादंबऱ्यांनी नवीन अपेक्षा निर्माण केल्या आहेत. त्या लेखकांची निर्मितिगंगा अजून पूर्ण विकास पावावयाची आहे, व म्हणून हरी नारायणांच्या कथांमध्ये जे सर्व मनःशक्तींना उत्स्फूर्त करण्याचे सामर्थ्य आहे ते अन्य कोणाच्या कृतीत अजून तरी दिसत नाही, असे म्हणणे प्राप्त आहे. त्यांच्या कथानकांच्या विस्कळितपणाची, त्यांच्या भाषाशैलीच्या पाल्हाळाची आठवण ठेवूनही आज आपल्याला हे मान्य करणे प्राप्त आहे. उच्च प्रकारच्या कादंबरीला

आवश्यक, कादंबरीचा प्राणच असे जे गुणधर्म ते त्यांच्या कादंबऱ्यांत अचूकपणे सापडतात.

माझ्या मते हे गुणधर्म दोन आहेत. पहिली गोष्ट म्हणजे, हरी नारायण जीवनाच्या प्रवृत्तींचे सरळ, वास्तव व मूलग्राही विश्लेषण करतात; व दुसरी ही की, अशा तऱ्हेने आकळलेल्या प्रवृत्तींचे चित्रण ते अत्यंत प्रत्ययकारी स्वभाव-चित्रांच्या द्वारे करतात; गूढवादी रूपकांच्या द्वारे, व्याख्यानवजा प्रकरणांच्या द्वारे वा प्रतीकात्मक व्यक्तिचित्रांच्या द्वारे करीत नाहीत. प्रत्यक्ष हाडामासाच्या वाटतील, आपल्या अगदी ओळखीच्या वाटतील अशा व्यक्तींच्या स्वभाव-चित्रणाच्या व जीवनकथेच्या द्वारे ते मानवी जीवनाचा चित्रपट आपल्यापुढे पसरू लागतात; व आपल्या ऐकू न येणाऱ्या परंतु मनाला जागवणाऱ्या, हलवणाऱ्या वाणीने त्या चित्रपटावर भाष्य करू लागतात, आपल्या हृदयातील संवेदना वाचकाच्या हृदयात ओतू लागतात. आपल्या मानवतापूर्ण व केवळ मानवतेनेच भारलेल्या वृत्तीशी वाचकाला तल्लीन करतात. उदाहरण द्यायचे तर 'पण लक्ष्यात कोण घेतो!' या त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कादंबरीचे घेता येईल. या कादंबरीच्या उपोद्घातावरून आपला असा ग्रह होतो की, ती विधवांच्या दुस्तर जीवनाविषयी असावी. परंतु हा विषय हाताळण्याच्या त्यांच्या पद्धतीत व आजच्या प्रश्नात्मक कादंबऱ्या लिहिणाऱ्यांच्या पद्धतीत केवढे तरी अंतर आहे. हरी नारायण आपल्यासमोर एक चालतीबोलती, हसतीखेळती, लोभसवाणी पोरगी उभी करतात. यमूचा अवखळपणा, तिची दादाशी भांडणे, तिचा आप्पलपोटेपणा व तिचे तितकेच निर्व्याज प्रेम, तिची आईवरची भक्ती व वडिलांचा वाटणारा धाक, अशा एक ना अनेक गोष्टींनी तिला आपल्या मनश्चक्षूंसमोर स्पष्टपणे उभी करतात. तिचा संबंध जीवनपट इतक्या कुशलपणे आपल्यापुढे पसरतात की, तिच्या व्यक्तित्वाबरोबर तिच्या सर्व संबंधियांच्या मूर्ती आपल्यापुढे स्पष्टपणे वावरू लागतात. त्यांच्यापैकी कोणतीही व्यक्ती येथे केवळ प्रतिनिधित्वाने येत नाही; कोठल्या एका वर्गाचे वा विचारसरणीचे प्रतीक नाही. प्रत्येक व्यक्तीला स्वतःचे स्थान आहे; प्रत्येक व्यक्ती जीवनरसाने ओथंबलेली आहे; कोणतीही व्यक्ती केवळ कशाचे तरी साधन नाही; व यामुळेच यमूच्या जीवनकथेला एवढी वास्तवता व उत्कटता लाभली, त्या कथेतील घटना अपरिहार्य ठरल्या, तीमधील व्यक्तींच्या कृती झाल्या त्याहून काही वेगळ्या होणे शक्य होते असे आपल्या मनातही येणे अशक्य झाले. कारण तेथील लहानातला लहानही प्रसंग त्या त्या व्यक्तींच्या स्वाभावाने, सहजप्रवृत्तीने ठरून गेला, निश्चित झाला.

परंतु या सर्व व्यक्तिचित्रांच्या निर्मितीत दंग झाल्यामुळे हरी नारायणांच्या प्रतिभेला प्रथम जाणवलेल्या प्रश्नाचा, आपत्तींचा विसर पडला, असे मात्र नाही

उलट, या व्यक्तिचित्रांच्या द्वारेच ते त्या समस्यांची दारुणता आपल्याला पटवून देतात: जीवनातील काटिण्यावर, राक्षसीपणावर प्रहार करतात व आपल्या निर्मळ मानवतेचा अमृतस्पर्श वाचकांच्या मनात नकळत सोडून देतात. त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कथांत तरी याप्रमाणे जीवनदर्शन व व्यक्तिचित्रण यांचा अचूक व प्रभावी संगम होतो. या दोहोंपैकी कोणत्याही एकाचा अभाव असल्यास कादंबरी लंगडी पडते. सहानुभवी व्यक्तिचित्रणाशिवाय केलेल्या जीवनदर्शनाच्या प्रयत्नांत नीरसता व प्रत्ययशून्य तत्त्वातिरेक येतो: व्यक्तिचित्रण जर जीवनाच्या विशालतर पार्श्वभूमीतून स्वाभाविकपणे उद्भवलेले नसेल, त्यातील प्रवृत्तींच्या यथायोग्य मूर्तीकरणावर आधारलेले नसेल, तर ते कितीही कुशलपणे केलेले असले तरी त्यात निर्जीवता येते: ते एक प्रकारे थिटे व केवळ तंत्रनिष्ठ बनते.

जी जीवनविषयक जाणीव मानवरूपाने वा व्यक्तिरूपाने साकार झाली तिलाच कथेच्या विश्वात अमरत्व प्राप्त झाले, हे कथावाङ्मयाच्या कलेचा इतिहासदेखील दाखवतो. कितीही मोठे तत्त्व असले, केवढीही मोठी शक्ती असली, तरी ती कथाविश्वात जेव्हा व्यक्तिमनाच्या रूपाने अवतरली तेव्हाच ती चिरस्थायी झाली. प्रथमश्रेणीच्या कथाकारांनी याच पद्धतीचा अवलंब केला. त्यांना जे जीवनाचे दर्शन घडले, ते कितीही विराट असले तरी त्यांनी ते जिवंत व्यक्तिमनाच्या द्वारे प्रगट केले. साडेतीन हातांच्या खऱ्याखुऱ्या देहातच त्याचा साक्षात्कार घडवला. व्यास-वाल्मीकी, कालिदास-भवभूती यांच्यापासून तो पाश्चिमात्य कलावंत शेक्सपियरपर्यंत सर्वांनी हेच केले. राम व रावण यांच्या द्वंद्वात काय विश्वसंचारी विरोधी शक्तींचा लढा प्रतिबिंबित झाला नाही? परंतु तरीही राम-रावण हे त्या शक्तींची केवळ प्रतीके नाहीत. त्यांचे व्यक्तिजीवन वेगवेगळ्या मानवी पैलूंनी नटलेले आहे. महाभारतातील एकेक व्यक्ती वैशिष्ट्यपूर्ण आहे, माणूस आहे. जुन्या महारथांतून जे झाले तेच आजच्या अभिजात कथांमध्येही दिसून येते. मराठी कादंबरीच्या क्षेत्राच्या बाहेर जावयाचे म्हटले तर शरच्चंद्र चट्टोपाध्यायांच्या कादंबऱ्यांतही जीवनातील मूल्यामूल्यांचा संघर्ष व व्यक्तिचित्रणाची सूक्ष्मता, जिवंतपणा यांचा संयोग दिसून येतो. अस्मीभूत झालेल्या रूढी, सामाजिक प्रतिष्ठा, जीवनादर्श यांच्याशी सतत पण निःशब्दपणे चालेलेला व्यक्तिमनाचा संघर्ष त्यांच्या कादंबऱ्यांत अत्यंत परिणामकारकपणे चित्रित झाला आहे.

असे हे जीवनदर्शन कशामुळे साधत असावे याचा थोडासा विचार केला तर, मला वाटते, आपल्याला असे दिसून येईल की, कथेतील मुख्य व्यक्तीशी तादात्म्य होण्यावर हे अवलंबून असावे. यमूच्या उभ्या जीवनाचा हरी नागरगोजांना जणू साक्षात्कार झाला. तिच्या बालपणी, तिच्या सुखाच्या संसारात, तिच्यावरील दुर्धर प्रसंगांत अविचलपणे त्यांची प्रतिभा तिला साथ करत यमूच्या

व्यक्तित्वाशी तादात्म्य हीच 'पण लक्ष्यात कोण घेतो!' या कादंबरीच्या यशाची गुरुकिल्ली आहे. असे तादात्म्य हा हरी नारायणांच्या सर्जनशील प्रतिभेचा मूलस्रोत आहे. हे तादात्म्य भंग पावले की, भारतीय कलाशास्त्राप्रमाणे, शिथिल समाधीचा दोष उद्भवतो. 'पण लक्ष्यात कोण घेतो!' या कादंबरीत तरी त्यांची समाधी कधी शिथिल झाली नाही. 'करमणुकी'च्या अंकाच्या सोयीप्रमाणे त्यांनी त्या कादंबरीची प्रकरणे लिहून काढली असतील. परंतु यमूच्या जीवनाची त्यांना झालेली आद्य प्रतीती एकसंध व सर्वांगीण असलीच पाहिजे. हेच तादात्म्य शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांतही विविध रूपाने व विविध ठिकाणी दिसून येते.

ज्या कथेमध्ये केवळ मुख्य व्यक्तीशी लेखकाचे तादात्म्य झालेले असते, मुख्य व्यक्तीच्या दृष्टीने लेखकाने जगाकडे, तिच्या संबंधियांकडे पाहिलेले असते, त्या कथेत एक विशेष एकसूत्रता येते. ती बांधीव होते, तिच्या परिणामात उत्कटता येते. सर्वच कादंबऱ्यांमध्ये ही एकसूत्रता असते असे नाही. काहींमध्ये उत्कटतेपेक्षा विशालता अधिक असते; त्यांत भावनांच्या समाहरणांऐवजी त्यांचे वितरण होते; वाचकांचे लक्ष केंद्रित होण्याऐवजी एका विस्तीर्ण चित्रपटावर ते फिरविले जाते. अशा कथेतील तादात्म्याची जाणीव होणे किंवा तादात्म्य विषयाची ओळख पटणे कठीण असते. परंतु म्हणून त्याचे अस्तित्व नसते असे नाही. अशा कृतीत तादात्म्य-विषयांची अनेकता असते; क्षणोक्षणी व घटनांच्या विविधतेप्रमाणे ते बदलत राहतात. टॉलस्टॉयची 'वॉर अँड पीस' ही एक विश्वदर्शी (panoramic) कृती आहे. तीत पिढ्यापिढ्यांच्या संघर्षाचे चित्रण, सार्वकालीन अशा तारुण्याच्या व वार्धक्याच्या मनोवृत्तींचे मूर्तीकरण केले आहे. अशा कृतींमध्ये लेखकाचे तादात्म्य अनेक पात्रांशी, अनेक अवस्थांशी होते, व शिवाय या सर्वांना आश्लेषून त्यांची साकल्यात्मक संगती असे जे कथेतील जीवन त्याचीदेखील प्रतीती त्याला लाभलेली असते. ती कथावस्तू त्याला प्रतीत झालेली असते. त्या जीवनातील अंतस्तत्त्वाचे दर्शन होण्याइतके त्याच्याशी त्या लेखकाचे तादात्म्य होते व म्हणूनच टॉलस्टॉयची कृती केवळ काही व्यक्तींच्या किंवा अमुक एका पिढीच्या संघर्षाचे प्रतीक राहात नाही. नव्याजुन्याच्या, तारुण्य-वार्धक्याच्या सार्वकालीन संघर्षाचे तीत चित्रण होते. यामुळे ती कृती एकसूत्री, बांधीव राहात नाही खरी. परंतु तिची विशालता कमी परिणामकारक वा कमनीय आहे असे कोण म्हणेल? कलाकृतीचे अधिष्ठान तादात्म्यावर असते ही कल्पना वामन मल्हारांना विशेष मान्य नव्हती. केळकरांच्या काव्यानंदाच्या सविकल्प समाधीच्या उपपत्तीवर टीका करताना त्यांनी आपले म्हणणे बरेच स्पष्टपणे मांडले आहे. केळकरांनी ही उपपत्ती रसिकांना होणाऱ्या काव्यानंदाच्या बाबतीत सुचविली होती. परंतु, कवी व रसिक

यांच्या "मनःस्थितींचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा संबंध असल्यामुळे" वामन मल्हारांनी तिचा दोन्ही दृष्टींनी विचार केला व केळकरांच्या 'सविकल्प' या शब्दामुळे काव्यानंदाची तादात्म्याची चुकीची उपपत्ती मागे पडली याविषयी त्यांनी समाधान व्यक्त केले. अशा उपपत्तीमध्ये त्यांना मुख्य अडचण भासली ती अशी. गाय व वासरू यांच्या एखाद्या चित्राचा आस्वाद घेताना रसिकाचे किंवा ते काढताना चित्रकाराचे कशाशी तादात्म्य होते? गाईशी, वासराशी, की दोघांशी? अशा प्रकारच्या प्रश्नांची सरबत्ती करून ही उपपत्ती जवळजवळ हास्यास्पद ठरविण्याची त्यांची इच्छा असावी, परंतु ती तशी मुळीच ठरत नाही, किंवा त्यांनी पुढे म्हटल्याप्रमाणे ती शब्दप्रतिशब्दात्मकही ठरत नाही. आपणासारख्या सुबुद्ध, तत्त्वज्ञ मनुष्याने गाईशी तादात्म्य पावण्याची कल्पना त्यांना एवढी चमत्कारिक वाटण्याचे काही कारण नव्हते. पुरातन भारतीय तत्त्वज्ञांनी वा कलापंडितांनी ते तसे मानले नाही. एखाद्या घोड्याचे चित्र काढावयाचे असले तरीही 'ध्यात्वा यजेत्' असे शुक्रनीतिसारात सांगितले जाते. 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात कालिदासाने हीच योगाची परिभाषा वापरली आहे. मूर्ती करण्यापूर्वी आपल्या इष्ट रूपाचे इच्छा असेल तितका वेळ ध्यान करावे व नंतर आपल्या आंतर-हृदयाकाशातील त्याच्या प्रतिबिंबावरून दगड, रंग किंवा इतर साधनाने कामास आरंभ करावा, असा भारतीय व अतिपूर्वेकडील देशांतीलही कलाशास्त्राचा आदेश आहे;[1] व ज्या काळी हा आदेश पाळला जात होता त्या काळची कलानिर्मितीही किती उच्च दर्जाची होती हे स्पष्ट करणे आवश्यक नाही. आज शास्त्रीय चिमट्यांनी मापे घेत घेत निर्जीव पुतळे कोरून काढण्यात मूर्तिकला गुंतली आहे. सुरगाठ, निरगाठ, उकल वगैरे तांत्रिक खटपटींनी युक्तिबाज कादंबऱ्यांची पैदास होत आहे. बऱ्याच कथांमध्ये निमित्तमात्र राजकीय वातावरणात पात्रांचे ठोकळे फिरविले जात आहेत. अशा कलाविषयक ऱ्हासातून आपल्याला जर वर निघायचे असेल तर तादात्म्याच्या तत्त्वाचे आपल्याला स्मरण, चिंतन व पुनरुज्जीवन करणे प्राप्त आहे.

याबरोबरच तादात्म्याच्या स्वरूपाविषयीच्या एका काहीशा सूक्ष्म विचाराचा निर्देश करणे आवश्यक वाटते. परिस्थितीच्या एखाद्या विशिष्ट प्रकाराशी वा एखाद्या व्यक्तीशी समरस होणे, तादात्म्य पावणे म्हणजे आत्मनिष्ठा सोडून जे ऐकले ते लिहिणे किंवा केवळ चर्मचक्षूंनी पाहिले ते चितारणे, हे मात्र नव्हे. यासाठीच भारतीय कलाशास्त्राने 'हृदयाकाशातील प्रतिबिंबा'वर भर दिला. कलाकारांचे अंतरंग ज्याने भरून गेले तेच त्याचे भांडवल, तेवढ्याच वैभवाचा तो खरा

१. डॉ. आनंदकुमार स्वामी : ट्रान्सफॉर्मेशन ऑफ नेचर इन् इंडियन आर्ट, पृ० ६

स्वामी. उसनवारी वा हातचलाखी करून त्याला कारागिरीची किमया साधेल; परंतु कलेची सर्जनशीलता त्याच्या वाट्यासही येणार नाही. त्याला व्यापकतेची हौस असेल तर अनुभूतीचे क्षेत्र वाढवणे हा एकच मार्ग त्याला मोकळा राहील. निव्वळ लेखनाचे क्षेत्र वाढवणे अशक्य ठरेल. हे जाणूनच एका पाश्चात्त्य टीकाकाराने सुचवले, " Do not live in an ivory tower but always write in one. " प्रत्यक्ष जीवन जगत असताना कलावंताने लोकजीवनाशी समरस होणे अवश्य आहे; तन्हेतऱ्हेचे विचारांचे वारे, मतमतांतरे पडताळून पाहणे त्याला प्राप्त आहे. परंतु असे जीवन जगत असता ज्या एखाद्या शुभक्षणी त्याची प्रतिभा जागी होईल व एका विशिष्ट जीवनदर्शनाने भारली जाईल तेव्हा त्याच सत्यदर्शनाशी तद्रूप होण्यासाठी त्याला बाह्यजीवनापासून अलगच व्हावे लागेल. याच अर्थाने फ्लॉबेरने ' हस्तिदंती मनोऱ्या 'चा पुरस्कार केला व म्हटले, " Let us shut our door. Let us climb to the top of our ivory tower, to the last step, the nearest to heaven. It is cold sometimes there, is it not ? But who cares ? One sees the stars shine clear and no longer hears the turkey cocks. " अशा एकान्तात, अशा समाधीतच कलावंताला जीवनातले आपण खरे काय जाणले ते कळत असते. हे एकान्ताचे क्षण नेहमीच सुखाचे, आनंदाचे असतील असे नाही. अशा क्षणात त्याला आपले कित्येक आवडीचे समज, सोयीच्या कल्पना सोडून द्याव्या लागतील; स्वतःभोवती लपेटलेल्या उबेच्या पासोड्या फेकून द्याव्या लागतील. अशा निःस्पृह एकान्तात जी जाणीव टिकली तिला साकार करणे, एवढाच त्या कलावंताचा अधिकार. बाकीची सारी बेगडी अरेरावी.

व्यक्तिचित्रण व जीवनदर्शन यांचा संयोग घडवून आणण्याची शक्ती ज्या तादात्म्यात आहे अशा तादात्म्याची सिद्धी उच्चतम कथालेखकांना प्राप्त होते ती त्यांच्या उदार व गंभीर मानवतेमुळे. कथावाङ्मयाचा हा सर्वांत आकर्षक विशेष आहे. काव्य एकांगी उत्कटपणाने प्रस्फूर्त होऊ शकते; तीव्र व सर्वव्यापी उपरोधाने ते भरलेले असले तरी प्रभावी होते. एकाच एका उत्कट भावनेला काव्यात जागा असते. एवढेच नव्हे, एकलक्षी उत्कट भावना हे काव्याचे भूषण होऊ शकते. कथावाङ्मयाचे तसे नाही. तेथे उदार मानवतेची, विशाल सहानुभूतीची अतिशय आवश्यकता असते. कथालेखकाला जीवनातील विविधतेची चाड बाळगावी लागते. त्याला अनेकांशी समरस व्हावे लागते. थोरांच्या उदारतेबरोबर क्षुद्रांची हीनता समजून घ्यावी लागते; समचित्तपणे सुंदराचा व असुंदराचा स्वीकार करावा लागतो. प्रत्येकाच्या जीवनाविषयी त्याला समज व सहृदयता बाळगावी लागते. तेव्हाच कादंबरीचा पसारा त्याला निर्माण करता येतो; अनेकांच्या

जीवनाचे धागे जुळवता येतात व तितक्याच हळुवारपणे पण निश्चितपणे सोडवता येतात. ही गुंतागुंत जर सहानुभूतिशून्यपणे निर्माण केली गेली तर तिची केवळ रहस्यकथा होते, करमणुकी कला होते; उच्चतम कला होत नाही. जी मानवी जीवनाचा दिलासा, विसावा व स्फूर्तिस्थान होणे शक्य आहे ती कथनात्मक कला असीम मानवतेशिवाय निर्माण होत नाही. निर्मळ मानवतेच्या पोटीच विशाल व उच्च कलेचा जन्म होतो. अशी मानवता सर्वधर्मातीत असते, सर्वपक्षभेदातीत असते; सर्व राजकीय, आर्थिक वा सामाजिक विचारप्रणालींच्या पलीकडली असते. या वेगवेगळ्या विचारसरणींचा त्या वृत्तीवर परिणाम होईल. परंतु त्यांपैकी कोणत्याही पद्धतीने ती नियमित होणार नाही. जे असे प्रणालीने नियमित होतात ते प्रणालिपीडित होतात; एकाच पक्षाचे, एकाच दृष्टिकोणाचे समर्थन करण्यात ते जीवनदर्शनाला मुकतात. या प्रणालिपीडितांपेक्षाही हीन परिस्थिती मानवताशून्य कलावाद्यांची. ही मंडळी कशातून मनोविनोदनाचा मार्ग काढतील याचा नेमच नसतो. जगाला जाळणारे प्रश्न, व्यक्तिजीवनाचा चुराडा करणारे प्रश्नदेखील ते घटकाभर करमणुकीसाठी राबवून घेतील. याच्या उलट, ज्याला ही मानवतेची दिव्य दृष्टी लाभली त्याला नॉत्रदामच्या हंचबॅकसारख्या जगाच्या एका कोपऱ्यातल्या विचित्र, विक्षिप्त, अपरूप म्हाताऱ्याच्या कहाणीतही विराट जीवनाचे दर्शन होईल, व मानवी अंतःकरणाच्या स्पंदनाची जाणीव होईल. हार्डींची 'टेस', टॉलस्टॉयची 'ॲना कॅरेनीना', किंवा लिन युतांगचे 'वादळातील पान' घ्या शेकॉव्हची एखादी लहानशी गोष्ट घ्या, गॉर्कीची 'आई' घ्या, शरच्चंद्रांचा 'श्रीकांत' घ्या किंवा हरी नारायणांचे 'यशवंतराव खरे'चे थोडेसे पाल्हाळीक पण सहानुभवी चित्रण घ्या, या सर्वांचा मूलस्त्रोत हाच दिसून येईल—तन्हेतन्हेचे जीवन समजून घेणारी उदंड मानवता.

इतक्या तादात्म्यपूर्ण चित्रणाची शक्ती मराठी कथेच्या अंगी येण्यास अर्थात कित्येक वर्षे लागली. 'यमुनापर्यटण'सारख्या एका लहानशा ओहोळापासून उगम पावून मराठी कादंबरीचा प्रवाह विकास पावत गेला, व आज त्याच्या शताब्दीच्या वेळी तो कोणत्या अवस्थेत आहे हे पाहण्यासाठी मला पाच वर्षे लागली! माझ्या अनधिकाराची कबुली मी प्रथमच दिली आहे. अनधिकाराची भरपाई परिश्रमाने काही अंशी होणे अशक्य नाही. परंतु तशा प्रयत्नातही अनेक व्याप व व्यावहारिक अडचणींचे अडथळे उभे राहिले. हाती घेतलेले काम पूर्ण होण्यास इतका विलंब लागला की, त्याविषयी खेद प्रदर्शित करण्याचाही संकोच वाटावा. परंतु मुंबई मराठी साहित्य संघाने या बाबतीत असीम सौजन्य दाखविले. संघाच्या कार्यकारी मंडळाची मी ऋणी आहे.

कुसुमावती देशपांडे

कादंबरीचा उगम

कादंबरी हा साहित्यप्रकार जरी आधुनिक असला तरी त्याचे बीज फार पुरातन आहे. गोष्टीवेल्हाळपणा हा मानवाचा एक स्वाभाविक विशेष आहे. भारतीय मानवातही तो तितक्याच प्रामुख्याने दिसून येतो. त्याला जे आश्चर्यकारक निसर्गविषयक अनुभव आले ते त्याने वेदांतील कथांमध्ये व अद्‌भुत कथांमध्ये ग्रथित केले. आपले जीवनविषयक आदर्श त्याने रामायण-महाभारत यांसारख्या महाकाव्यात चित्रित केले. अद्‌भुताचे आकर्षण व आदर्शांचे चित्रण हे या प्रारंभीच्या कथावाङ्मयाचे मुख्य विशेष आहेत. केवळ करमणुकीसाठी म्हणून ज्या गोष्टी सांगितल्या गेल्या त्यांतही या दोन प्रवाहांचे, अद्‌भुतांचे व आदर्शांचे, मिश्रण दिसून येते. गुणाढ्याची 'बृहत्कथामंजरी' वा सोमदेवाचा 'बृहत्कथा-सरित्सागर' यांसारख्या ग्रन्थांमध्ये हे मिश्रण स्पष्टपणे दिसून येते. रामायणातील राम, लक्ष्मण, सीता यांच्या चरित्रांच्या नमुन्यावर व परस्परसंबंधाच्या कल्पनेवर गुणाढ्याने आपल्या नरवाहनदत्त, गोमुख, मदनमंचुका इत्यादींची कथा रचिली, व तिच्या उठावासाठी केवळ लोककल्पनेतून उद्‌भवलेल्या अशा विद्याधरांच्या अद्‌भुत उपकथांची तिला जोड दिली. लहान मुलांसाठी रचिलेल्या आजीबाईंच्या मुखवाटे परंपरागत चालत आलेल्या नवलकथा, यक्षकिन्नरांच्या गांधर्वकथा, गावच्या वेशीवरच्या भुता-राक्षसांच्या लोकाचारविषयक ज्ञानाच्या कहाण्या, व्यवहारचातुर्याची दीक्षा देणाऱ्या नीतिकथा अशा कितीतरी कथाप्रकारांमध्ये हे दोन्ही प्रवाह एकत्रित झालेले दिसून येतात. अशा कथांचे फार थोडे अवशेष आज उपलब्ध आहेत; काळाच्या प्रवाहात व बदलत्या जीवनाच्या ओघात कितीतरी वाहून गेले. परंतु जे काही आढळतात त्यावरून एवढे अनुमान मात्र निश्चितपणे काढता येते की, अशा कथांचा विस्तार सगळीकडे पसरला होता. प्रत्येक लोकभाषेत त्यांची रूपांतरे अवतरली होती, व त्यांचा लोकजीवनाशी निकटचा संबंध होता. "भारतीय कथा एका लोकसमूहापासून दुसऱ्या लोक-समूहाकडे इतक्या लवकर भटकत गेल्या की, आपणाला युरोप आणि आशिय

खंडातील बहुतेक सर्व प्रदेशांतून, इतकेच नव्हे तर आफ्रिकन लोकांतही त्या अंशरूपाने आढळतात."[1]

मराठीतील आद्य कथावाङ्मय

महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाले तर बाराव्या शतकात मराठीत गद्य व पद्य या दोन्ही प्रकारांत कथावाङ्मय निर्माण होऊ लागले होते. लहान मुलांसाठी नीति-कथा लिहिल्या जात होत्या. महानुभाव पंथाचे प्रवर्तक श्रीचक्रधरस्वामी यांच्या आख्यायिका भक्तिभावाने ग्रथित केल्या जात होत्या. त्यांच्याच पंथाचे लेखक भास्करभट्ट बोरीकर यांनी 'शिशुपाळवधा'सारखा रसाळ पौराणिक ग्रंथ रचला, तर नृसिंहाने 'नलोपाख्यान' रचिले. रामदेवराव जाधवांच्या सभेत मराठी प्रबंध हौसेने वाचले व ऐकिले जात. तशाच कित्येक घडलेल्या गोष्टी थोड्याबहुत अद्भुताच्या मिश्रणासहित लिहिल्या जात. त्याच काळीं रसाळ कवीचे रामायण, कृष्णचरित्र अशासारख्या पौराणिक कथाही रचल्या गेल्या.

इ० स० १३१८ मध्ये महाराष्ट्र देश मुसलमानांच्या ताब्यात गेला व मराठी भाषेवर परचक्र कोसळले. तेव्हापासून ३०० वर्षे मराठी भाषेची जी दैना झाली ती समजून घेतली म्हणजे परदास्यात इतर जीवनाबरोबर भाषेवरही केवढी अवकळा येते हे कळून येते. एकनाथांच्या वेळेस, म्हणजे इ० स० १५५० ते १६०० पावेतो, कोणत्याही मराठी कागदात जवळजवळ तीनचतुर्थांश शब्द फारशी सापडतात. या कठीण परिस्थितीत मराठी काव्याने जसे महाराष्ट्राच्या आध्यात्मिक जीवनाचे रक्षण व जतन केले तसे मराठी भाषेच्या प्राणांचेही. या कार्यात स्त्री-गीतांनी व कहाण्यांनीही मराठी काव्याला चांगली साथ केली. बायकांनी आपली गाणी, ओव्या, कहाण्या, सकाळ-संध्याकाळच्या आरत्या यांना फारशी भाषेचा स्पर्श मुळींच होऊ दिला नाही व या सर्वांची वृत्ती व ठेवण शुद्ध मराठी राहिली.

मराठशाहीतील गद्यरचना

पुढे शिवाजीमहाराजांनी स्वराज्याची मुहूर्तमेढ रोविली व महाराष्ट्रात एक नवे वारे खेळू लागले. "प्रत्येक बाबतीत स्वाभिमानी बाणा प्रचारात येऊ लागला. राज्यव्यवहारकोश निर्माण होऊन दरबारी भाषेचे स्वरूप पार बदलले. असंख्य संस्कृत शब्द पुनः प्रचारात येऊन मराठी भाषा प्रौढ व संपन्न बनली. त्याबरोबरच राष्ट्राचा व्यवहार बहुविध झाल्यामुळे विचारविनिमयाला नवे प्रांत लाभले व

१. महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश, विभाग १० वा, (क) पृ० २६७.

भाषेचा व्याप वाढला." [१] लष्कर, आरमार, किल्ले, वगैरे नवी प्रकरणे उपस्थित झाली. न्यायमनसुबा मराठी भाषेत होऊ लागला. लढायांच्या हकीकती, मोठ-मोठ्या व्यक्तींच्या घराण्यांचे इतिहास मोठ्या प्रौढीने लिहिले जाऊ लागले. यांतून बखरींचा उगम झाला व एका नवीन तऱ्हेच्या कथेचाही. ऐतिहासिक सत्य व स्वराज्याच्या दर्शनाने उत्स्फूर्त झालेल्या कल्पनेची भरारी यांच्या संगमातून निर्माण झालेल्या कितीतरी वीरकथा या वेळी लोकांच्या तोंडी व तऱ्हेतऱ्हेच्या साहित्यप्रकारात रुळल्या असतील! त्यांपैकी एखादा शतांश बखरी, पोवाडे इत्यादींच्या रूपात आज उपलब्ध असेल. त्या काळच्या गद्य वाङ्मयाची व विशेषतः कथात्मक गद्य वाङ्मयाची आपल्याला आज नीट कल्पनादेखील येणे कठीण आहे. काव्य पठणसुलभ असते, व या कालातील मराठी काव्य मुख्यतः धार्मिक होते; म्हणून त्याची थोडी तरी जपणूक झाली. परंतु ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची अशी कितीतरी कागदपत्रेदेखील वर्षानुवर्षे लोळत पडून अखेर नाश पावली असावीत, असा संशोधकांचा कयास आहे. मग लोकांच्या तोंडच्या कथांचा, लोकांच्या मनोविनोदनासाठी, उत्स्फूर्तीसाठी वेळोवेळी रचिल्या गेलेल्या कथांचा काय पाड! या काळच्या वाङ्मयाचा असा लोप झाला, १८१८ तील इंग्रजी राजवटीच्या प्रारंभापासून शिवकालीन महाराष्ट्राचा विसर पडला व पेशवे-कालीन जीवनाचा जो काही अंश उरला असेल त्याला नजरेआड करण्यात आले. त्यामुळे मराठी साहित्याच्या इतिहासाच्या साखळीतील एक फारच मोठा व महत्त्वाचा दुवा नाहीसा झाला. कित्येक दशके तो पूर्णच नाहीसा झाला होता. आता मराठ्यांच्या इतिहासाच्या साधनांवर गेल्या पंचवीस वर्षांत एवढे परिश्रम झाल्यावर व मराठी स्वराज्याबद्दल पुनः आस्था निर्माण झाल्यावर त्या दुव्यांची आपल्याला अंधुक कल्पना तरी आली आहे. महजर, निवाडे, सनदा, वतनपत्रे, मेस्तके, वाडे, तोडगे, हातगे, भोंडली अशा विषयांवरची ही कागदपत्रे आता प्रसिद्ध होत आहेत ती उपलब्ध संग्रहाच्या एकसहस्रांशदेखील नाहीत असे संशोधकांचे म्हणणे. मग त्या मानाने लुप्त झालेले लिखाण किती असेल याची कल्पनाच करणे ठीक. त्या वेळच्या गद्यलेखकांच्या कौशल्याची थोडीशी कल्पना रियासतकार सरदेसाई यांच्या पूर्वोक्त 'मराठशाहीतील गद्यरचना' या एका लेखावरून देखील येईल. मराठशाहीच्या वैभवाच्या काळात मराठी 'लेखकास' फार मोठा दर चढला. "उत्कृष्ट व जलद पत्र लिहिणारे फर्डे कारकून व चिटणीस यांचा धंदा अतिशय तेजीस आला...या कलेचाही उगम शिवाजीचेच पदरच्या चिटणीस घराण्याकडून झाला...या एकाच घराण्यातील पुरुषांनी लिहिलेले सर्व

१. गो० स० सरदेसाई, 'मराठशाहीतील गद्यरचना,' वि० ज्ञा० वि०, पु० ४८, अं० ६, पृ० ५०.

कागद उपलब्ध होतील तर पर्वत पडतील आणि त्याजवरून मराठी भाषेच्या गद्यवाङ्मयात केवढी भर पडली आहे हे निदर्शनास येईल. सरदारांस शेकडो मैलांची भरारी मारावी लागत असल्यामुळे, त्या मानाने भरारी मारणारे लेखकही त्यांस वाळगावे लागत. या लेखकांमध्ये मोठी स्पर्धा लागत असे. दूर-दूरच्या ठिकाणाहून आलेली पत्रे वाचून झाल्यावर लेखकांची तारीफ होई... आणि ते आपल्या पदरी असावे अशी प्रत्येकास इच्छा उत्पन्न होई. जसजसे राज्य फैलावत गेले तदनुसार लेखकांचा हा धंदा तेजीस आला आणि तेणेकरून भाषेची पण अभिवृद्धी झाली." हे निव्वळ भाषाशैलीविषयी झाले असे नव्हे. सरदारांनी पराक्रम करावे, लढाया माराव्या; राजकारणकुशलांनी मुत्सद्देगिरीने मात करावी; व त्यांच्या त्यांच्या पदरच्या लेखकांनी त्या जीवनाविषयी पूर्ण समज बाळगून, त्याला सहानुभवी कल्पनेची जोड देऊन त्याचे परिणामकारक, तेजस्वी, प्रत्ययदायी शब्दांत वर्णन करावे; असा हा संयोग होता. अशा रीतीने जे लिहिले गेले त्यातूनच वीरकथा उद्भवल्या, लोककथा उद्भवल्या. जे प्रकार आज उपलब्ध झाले आहेत असे वर लिहिले त्यांपैकी बाडे, तोडगे, हातगे, इत्यादींचा लोक-जीवनाशी निकटचा संबंध. कित्येकात लोककथा अनुस्यूत तर पोवाड्यांसारखे प्रकार वीरकथांवरच आधारलेले. हे सर्व वाङ्मय व ही भाषाशैली यांचा अव्वल इंग्रजीच्या काळी पूर्णपणे विसर पडला.

कादंबरीची सामग्री

त्या काळच्या राजकीय धडामोडींमुळे जर सामाजिक जीवनाची घडी इतकी विस्कटली नसती तर या वाङ्मयाची व कथाप्रकारांची कदाचित जास्त स्वाभाविक-पणे कादंबरीच्या वेगवेगळ्या प्रकारांत उत्क्रांती झाली असती. कथेचा विस्तार वाढला असता; ती अधिक अर्थगंभीर झाली असती व तिच्या तंत्राचाही विकास झाला असता. जर कदाचित मराठी लेखकांसमोर केवळ संस्कृत वाङ्मयच नमुन्यादाखल असते, तर लघुकथा किंवा कादंबरीचा प्रकार कितपत विकास पावला असता हा प्रश्न आहे. पण संस्कृताशिवाय फारसी व विशेषतः इंग्रजी वाङ्मयाचे भांडार मराठी लेखकांना या काळात उपलब्ध झाले, व त्याच्या साहाय्याने व उदाहरणाने मराठीत नाटकांप्रमाणेच लहान लहान गोष्टी व कादंबऱ्यांच्या संख्येत भर पडण्यास सुरवात झाली."[1] असे समजण्याचा आपल्याकडे प्रवात आहे. परंतु मराठशाहीतील गद्यरचनेच्या प्रकारांची आठवण बुजली नसती व त्यांच्या अवशेषांची जास्त जपणूक झाली असती तर या फारसी

१. वि. सी. सरवटे, मराठी साहित्य समालोचन, पृ० ६८

किंवा इंग्रजी साहाय्याशिवायही मराठी कादंबरीची उत्क्रांती झाल्याशिवाय राहिली नसती, असे निश्चितपणे म्हणता येईल. परंतु "स्वराज्य गेले आणि पाठोपाठ सरस्वतीही आम्हांस विन्मुख झाली!... जुने खानदानी, राज्य भोगलेले मुत्सद्दी, सरदार वगैरे सर्व अंतर्धान पावल्याप्रमाणे झाले! राष्ट्राची वाचाच बसली!!"

काय झाले असते व काय नाही याचे असे विवेचन करण्याचे कारण एवढेच की, त्यामुळे कादंबरी वाङ्मयाला लागणारी जीवनविषयक निरीक्षणाची सामग्री, एक विशिष्ट वृत्ती व दृष्टिकोण इंग्रजी आक्रमणापूर्वी मराठी वाङ्मयात किती तयार होती हे स्पष्ट होते. पार्थिव संसाराविषयी आस्था ही कादंबरीची वृत्ती. जीवनाचे कोनेकोपरे चौकसपणे धुंडाळणे, तत्त्वदर्शित्वाचा किंवा अद्‌भुताचा मार्ग धरून मूलतः मानवी प्रश्नांचा विचार करणे हा कादंबरीचा दृष्टिकोण. जीवन-विषयक अनुभव वा कल्पना या कादंबरीचा मूळ आधार, किंवा तिची मुख्य सामग्री. ही वृत्ती, हा दृष्टिकोण, हे अनुभव वा कल्पना जिवंत व्यक्तिचित्रांच्या व एका विस्तृत, आकर्षक कथानकाच्याद्वारे व्यक्त करणे ही कादंबरीची पद्धती. कादंबरीची ही अंगोपांगे इंग्रजी आक्रमणाच्यापूर्वी मराठी सारस्वतामध्ये निश्चित-पणे अस्तित्वात होती. मराठी काव्याचा विचार केल्यास प्रारंभकालापासून इंग्रजी आक्रमणापर्यंत स्थूलमानाने तीन खंड मानण्याची प्रथा आहे; ज्ञानेश्वर–तुकारामांचा, वामन–मोरोपंतांचा व रामजोशी–प्रभाकरांचा. यांपैकी पहिल्या खंडात आध्यात्मिक वृत्तीचेच सारस्वत निर्माण झाले. परंतु दुसऱ्या व तिसऱ्या कालखंडांत मराठी सारस्वताचे आध्यात्मिक व निवृत्तिपर स्वरूप जाऊन ते बरेच पार्थिव, प्रवृत्तिपर बनले. मराठी राज्याच्या आकांक्षांशी व वैभवाशी मराठी सारस्वत समरस झाले. मराठी वाणी नागर विषयांचे संकीर्तन करू लागली व म्हणून स्वाभाविकपणेच तिच्यामध्ये अलंकारप्रियता, नागरता, काही अंशी कृत्रिमताही येऊ लागली. तिसऱ्या म्हणजे रामजोशी–प्रभाकरांच्या काळी नागरिकांच्या सर्व थरांपर्यंत जाऊन पोहोचण्याचे साधन तिने निर्माण केले; ते म्हणजे पोवाडे-लावण्यांचे. या काळी आध्यात्मिकता, बौद्धिकता किंवा तत्त्वदर्शित्व यांच्या दृष्टीने तिची उंची कमी झाली. परंतु ज्या पातळीवर तिने वास्तव्य केले होते त्या पातळीवरचे क्षेत्र मात्र चांगले विस्तारले. मोरोपंतांची महाभारताची पर्वे, रामायणाचे प्रकार, श्रीधराचा रामविजय, वामन पंडितांची आख्याने म्हणजे एक प्रकारच्या कादंबऱ्याच. त्यांत उठावदार युद्धवर्णने सापडतील; चतुर संभाषणे, रोमांचकारी प्रसंग सापडतील; त्यांत कपटनैपुण्य आढळेल, तसेच

२. द. वा. पोतदार, मराठी गद्याचा इंग्रजी अवतार, उपोद्‌घात, पृ० १६

निःसंग शौर्य; शृंगाररसाचे पाट वाहतील तसेच वीररसाचे वा करुणरसाचे. या आख्यानांच्या आधारावर कीर्तनकारांनी उत्तररंगाला सुरुवात केली म्हणजे त्या रसाळ वाणीने व मानवी कथानकामुळे श्रोते तल्लीन होऊन देहभान विसरत असतील, यात मुळीच संशय नाही. जसा चटका आज कादंबरीवाचनाने वाचकाला लागतो, मानवी जीवनाचा एक चित्रपट आज कादंबरीवाचनाने वाचकाच्या मनश्चक्षूंसमोर जसा पसरला जातो, तसाच कीर्तनाच्या वेळी श्रोत्याच्या मनश्चक्षूंसमोर पसरला जात असावा. पुढील काळात विषय व माध्यम ही थोडी पालटली. महाभारत व रामायण यांतील वीरपुरुषांची जागा मराठे वीरांनी घेतली. कीर्तनाऐवजी, किंवा त्याचे बरोबरीने, लावण्यांचे फड व पोवाड्यांच्या मैफली उभ्या राहिल्या. परंतु कार्यहेतू व कार्यपद्धती तीच राहिली – व्यक्तिचित्रांच्या व कथानकांच्या द्वारा जीवनदर्शनाची.

आधुनिक कादंबरी व वरील दोन्ही प्रकार यांत तंत्रदृष्ट्या एकच मूलगामी फरक. तो म्हणजे कीर्तन व पोवाडे-लावण्या यांचे माध्यम पद्य तर कादंबरीचे माध्यम गद्य. एवढा फरक घडून येण्यासाठी इंग्रजी आक्रमणाची व संस्कृति-संघर्षाची आवश्यकता होती का? कादंबरीच्या निर्मितीसाठी खरी आवश्यकता कशाची असेल तर ती मुद्रणकलेची. परंतु महाराष्ट्राचे दुर्दैव असे की, त्याच्याजवळ बाकी सर्व सामग्री होती तेव्हा मुद्रणकला त्याला अज्ञात होती, आणि मुद्रणकलेचा प्रसार झाला तेव्हा त्याला स्वतःचे स्वतंत्र जीवन राहिले नव्हते व स्वयंस्फूर्त जीवनदृष्टीही उरली नव्हती. त्याला असे वाटू लागले होते की, आपली भाषा आपल्याला येतच नाही. मुद्रणकलेत निष्णात असलेल्या पाश्चात्त्य पंडितांनी त्याला लेखनकला शिकवण्याचा आव आणला व या त्यांच्या आवेशापुढे आपली परंपरा विसरून बऱ्याच मराठी लेखकांनी मान तुकवली. इंग्रजी वळणाचे मराठी गद्य सुरू झाले.

कादंबरीचा शब्दोल्लेख

एका विशिष्ट तऱ्हेच्या कल्पित कथेला कादंबरी हे नाव मराठीमध्ये बऱ्याच आधीपासून रूढ असावे असे दिसते. १८२९ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'महाराष्ट्र भाषेचा कोश' या ग्रंथात 'कादंबरी' या शब्दाचा तसा अर्थ दिला आहे.[१] मराठी भाषेचे साहित्य जमवावे, कोश निर्माण करावे, व्याकरण रचावे, सर्व तऱ्हेचे संदर्भग्रंथ तयार करावे, अशा नव्या उत्साहाची लाट जेव्हा इंग्रज राज्यकर्त्यांमध्येही पसरली होती, त्या काळी "आजपर्यंत या भाषेवर कोश, व्याकरण

१. वि० सी० सरवटे, मराठी साहित्य समालोचन, पृ० ७१.

करायास कोणी प्रवृत्त झाला नाही हे मनात आणून सर्व लोकांचे कल्याणार्थ राजकार्यधुरंधर प्रजापालनैकरत हानरबल मौंट स्टुवुवर्त एलफिंस्तनसाहेब पात्रण आणि गवरनर यांणी मुंबईतील शिक्षाशाळामंडळीस आज्ञा करून हा ग्रंथ बाळशास्त्री घगवे, गंगाधरशास्त्री फडके, सखाराम जोशी, दाजीशास्त्री शुक्ल आणि परशुरामपंत गोडबोले यांचे हातून करायास आरंभिला." कोशामध्ये 'कादंबरी' हा शब्द घातला गेला तेव्हा कोणते मराठी ग्रंथ या नावाने ओळखले जात होते, हे सांगणे कठीण आहे. परंतु त्याच उत्साहाच्या काळात मुंबईच्या सुप्रीम कोर्टाचे चीफ ट्रान्स्लेटर हरी केशवजी यांनी कादंबरी हे नाव ज्याला शोभून दिसेल असा पहिला मराठी ग्रंथ प्रसिद्धि केला. तो म्हणजे 'यात्रिकक्रमण' अथवा बनियनच्या 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' या ग्रंथाचे भाषांतर. हे भाषांतर सरस उतरले असले तरी मूळ पुस्तकाचे वातावरण, वृत्ती व आशय सर्वच महाराष्ट्रधर्माला व महाराष्ट्र-समाजाला परके. त्यामुळे मराठी लिहिण्याचा व मराठी ग्रंथसंपत्ती निर्माण करण्याचा एक बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न यापेक्षा जास्त महत्त्व या पुस्तकाला मिळणे कठीण आहे.

या काळात अशी भाषांतरे बरीच झाली. 'जिल्ब्लास चरित्र' इत्यादी चरित्रवजा गोष्टी, गो. शं. शास्त्री बापट यांची 'इलिझाबेथ अथवा सैवीरिया देशातील हद्दपार झालेले कुटुंब' (१८७४), 'पाल आणि व्हर्जिनिया' (१८७५) ही भाषांतरे, रावजीशास्त्री गोडबोले यांचे 'रॉबिन्सन क्रूसो ह्याचे चरित्र' (१८७१), हरी कृष्ण दामले यांचा 'गलिव्हर याचा वृत्तांत' इत्यादी कादंबऱ्या या काळी चांगल्या लोकप्रिय झाल्या. 'गलिव्हरचा वृत्तांत' या कादंबरीने सामाजिक दृष्टिकोण शिकविला; प्रचलित रूढी व परिस्थिती यांवर कधी विनोदपूर्ण तर कधी जालीम, उपरोधपूर्ण टीका करण्याकरता कादंबरीचा कसा उपयोग होतो हे दाखवून दिले; तर 'रॉबिन्सन क्रूसो'ने तपशिलाचे वास्तवपूर्ण चित्रण करण्याचा धडा दिला. याबरोबरच फारशीतूनही काही कथांची भाषांतरे झाली. १८५५ मध्ये नारायण केशवजी प्रभू यांनी इंग्रजीवरून 'बख्त्यारनामा' या फारशी ग्रंथाचे भाषांतर केले. गुलसनोवर, हातिमताई, गुलबकावली, बाहारदानीश इत्यादी कथांनी मराठी कथावाङ्मयातील अद्भुतरसाचा जोरदार परिपोष केला व त्यातील शृंगाराला वैचित्र्य आणले; यक्षकिन्नरादी काल्पनिक जाती व जादुविद्यादी प्रकार यांनी त्यांनी कथेतील कुतूहल वाढविले. या सर्वांत कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनी केलेले 'आरबी भाषेतील सुरस व चमत्कारिक गोष्टी' (१८६१–१८६५) हे भाषांतर सुरस व लोकप्रिय ठरले. या ग्रंथाने महाराष्ट्रीय जनतेला कथात्मक वाङ्मयाची गोडी लावली. या फारशी कथांचा पुढे अद्भुत कादंबरीवर बराच परिणाम झाला.

पहिली मराठी कादंबरी—यमुनापर्यटन

परंतु यापूर्वीच बाबा पदमनजी यांची 'यमुनापर्यटन' ही विशेष लक्षणीय कादंबरी प्रसिद्ध झाली. हरी केशवजी यांनी आपला इंग्रज उपकारकर्ता फॅरिश-साहेब याच्या आग्रहावरून 'पिल्ग्रिम्स प्रोग्रेस' या ख्रिस्ती धर्मविषयक कल्पनांवर आधारलेल्या कादंबरीचे भाषांतर केले, तर बाबा पदमनजी हे स्वतःच ख्रिस्ती धर्माचे अनुयायी. त्यांनी आपल्या नवावलंबित धर्माच्या प्रचारार्थ आपली लेखणी बरीच झिजवली. त्यांनी वेळोवेळी व वेगवेगळ्या विषयांवर लहानमोठ्या पुस्तिका लिहून 'बॉम्बे ट्रॅक्ट अँड बुक सोसायटी' तर्फे प्रसिद्ध केल्या व त्यांचा अमेरिकन मिशन सोसायटीला बराच उपयोग झाला. त्यांनी उपदेशरत्नमाला गुंफिली, वैदिक हिंदू धर्माच्या स्वरूपाबद्दल विचार केला, संस्कृत-मराठी कोश रचला, महाराष्ट्राचा संक्षिप्त इतिहास लिहिला; परंतु या सर्वांपेक्षाही त्यांचे नाव ज्यामुळे संस्मरणीय झाले असे त्यांचे ग्रंथ म्हणजे त्यांचे आत्मचरित्र 'अरुणोदय' व त्यांची कादंबरी 'यमुनापर्यटन' (१८५७).

('यमुनापर्यटन' या कथेला मराठीतील पहिल्या स्वतंत्र कादंबरीचे स्थान बऱ्याच टीकाकारांच्या मते दिले जाते.)[1] काही टीकाकारांनी मतभेद व्यक्त केला आहे. "कादंबरीचे व्यवच्छेदक विशेष असे घटक यमुनापर्यटनात सापडत नाहीत. कादंबरीचा आकारही साधारण मोठ्या गोष्टीएवढा आहे, म्हणून या कृतीस रामोजी गणोजी संप्रदायातच घालणे अधिक योग्य आहे."[2] असे बापट-गोडबोले यांचे मत आहे. पोतदार यांनी पदमनजी यांच्या शैलीची प्रशंसा केली आहे. "बाबांची भाषापद्धती खरोखरच फार गोड आहे. त्यात भक्तीचा जिव्हाळा आहे. समाजसुधारणेची तळमळ आहे. वाक्ये शुद्ध, साधी, सरस व चटकदार आहेत. लिहिणे गंभीर व प्रौढ आहे. शब्द वेचक आहेत. वळण जरा कोकणी आहे. त्यांची गोड भाषा व सुंदर टापटिपीची मांडणी पाहता बाबांची गणना उत्तम मराठी लेखकांत केली पाहिजे..."[3] असे त्यांनी म्हटले. परंतु कादंबरी या वाङ्मय-प्रकाराच्या दृष्टीने त्यांनी या पुस्तकाचा विचार केलेला नाही, व त्याला अनुलक्षून असा काही शब्दही वापरला नाही. वि. ह. कुलकर्णी यांनी 'यमुनापर्यटन' ला पहिली स्वतंत्र कादंबरी हे मानाचे स्थान निःसंदिग्धपणे दिले आहे. परंतु "ही

१. दंडवते, 'कादंबरीची गोष्ट'; सरवटे, 'म० सा० समालोचन'; वि० ह० कुलकर्णी, 'अर्वाचीन मराठी साहित्य.'

२. प्र० वा० बापट, ना० वा० गोडबोले; 'मराठी कादंबरी (तंत्र आणि विकास)' आ० २ री, १९५७, पृ० २००.

३. मराठी गद्याचा इंग्रजी अवतार, १९२२, पृ० ९६.

मराठीतील पहिली कादंबरी अशी वाटगी निपजल्यामुळे तिला लोकप्रियता लाभली नाही, व लगेच पुढल्या वर्षी सत्तावन सालच्या बंडाच्या धामधुमीमुळे लोकांचे लक्षही काही कालपर्यंत तरी वाङ्मयावरून उडून राजकीय घडामोडींवर खिळल्यामुळे ह्या कादंबरीची पुढे आठवणही बुजून गेली."[१] हे त्यांचे मत कितपत सयुक्तिक आहे याविषयी शंका वाटते. १८५७ सालच्या बंडाचा पुढाकार महाराष्ट्रीय व्यक्तीकडे असला तरी त्याचा प्रत्यक्ष परिणाम महाराष्ट्राच्या जीवनावर, सर्वसाधारण महाराष्ट्र समाजावर फारसा झाला नाही. परंतु ही कादंबरी काही काल लुप्तप्राय झाली हे स्पष्टच आहे. न्यायमूर्ती रानडे यांनी जो मराठी वाङ्मयाचा आढावा काढला त्यात 'यमुनापर्यटन'चा प्रशंसापूर्वक उल्लेख आहे. परंतु वि० का० राजवाडे यांच्या कादंबरीवरील लेखात किंवा श्री० कृ० कोल्हटकर यांच्याही 'मराठी कथावाङ्मय' या लेखात या कादंबरीचा उल्लेखही नाही. कोल्हटकरांनी पहिल्या स्वतंत्र कादंबरीचा मान 'मुक्तामाले'ला दिला आहे.[२] 'यमुनापर्यटन' ही कादंबरी त्यांच्यासमोर असावी, किंवा ती कादंबरी या संज्ञेला पात्र आहे किंवा नाही याचा विचार करून त्यांनी 'मुक्तामाले'ला हे स्थान दिले असावे असे वाटत नाही. सरवटे यांनी मात्र निश्चितपणे हे स्थान 'यमुनापर्यटन'ला दिले आहे, व कादंबरीतला सामाजिक दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठ व रास्त असल्याबद्दल ग्वाही दिली आहे. पोतदारांना या कादंबरीतील विधवांची करुण कहाणी व बऱ्याच विधवांच्या अपरिहार्यपणे होणाऱ्या अधःपतनाचे वर्णन दोन्हीही अतिशयोक्तिपूर्ण वाटतात. परंतु सरवटे यांना हे मान्य नाही; व खरोखरी, 'यमुनापर्यटना'नंतर ३०-३५ वर्षांनी प्रसिद्ध झालेल्या हरी नारायण आपटे यांच्या कादंबऱ्यांनी ती वर्णने अतिशयोक्तिपूर्ण नसल्याचे सिद्धच केले. पदमनजींच्या भाषेच्या खिस्ती वळणाबद्दल मात्र सर्वांचे एकमत आहे.

मराठीतल्या या पहिल्या कादंबरीचे स्वरूप खात्रीनेच इतके महत्त्वपूर्ण आहे की, तिची साक्षेपाने चर्चा व्हावी. तिच्या खिस्ती वळणाच्या भाषेबद्दल व खिस्ती धर्माच्या पुरस्काराबद्दल तत्कालीन वाचकांना उद्वेग वाटणे व त्यामुळे तिच्या लोकप्रियतेला बाध येणे स्वाभाविक होते, व आजही इतक्या उघडपणे धार्मिक प्रचारासाठी त्या कादंबरीचा लेखकाने उपयोग केलेला पाहिला की, रसभंग झाला असे वाटल्याखेरीज राहत नाही. परंतु सामाजिक परिस्थितीबद्दल कळकळ, समाजातील एका विशिष्ट वर्गाच्या दुःखाबद्दल तीव्र जाणीव हा या कादंबरीचा प्राण आहे. पदमनजींनी जो सामाजिक प्रश्न कादंबरीत चर्चेसाठी घेतला तो त्या काळाच्या केवळ खिस्ती समाजालाच महत्त्वाचा वाटत होता असे नाही. १८५६

१. अर्वाचीन मराठी साहित्य, मराठी कादंबऱ्या, पृ० ६८.
२. कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह : मराठी कथात्मक वाङ्मय, पृ० ६२३.

मध्ये ईश्वरचंद्र विद्यासागर यांच्या चळवळीमुळे विधवाविवाहापासून झालेली संतती कायदेशीर ठरली. परंतु तत्पूर्वी १८३७ पासूनच महाराष्ट्रामध्ये विधवा-विवाहाविषयी चळवळ सुरू होती; वामनराव कोल्हटकरांचे लेख प्रसिद्ध होत होते; बऱ्याच शास्त्री मंडळींनीदेखील या प्रश्नावर मोठ्या हिरीरीने ऊहापोह केला होता. बाळशास्त्री जांभेकरांच्या प्रोत्साहनाने गंगाधरशास्त्री कटके यांनीही विधवाविवाहाचा पुरस्कार करणारा एक ग्रंथ लिहिला. विष्णुशास्त्री पंडित यांनी या प्रश्नापायी आपली वाणी व लेखणी झिजवली. 'यमुनापर्यटना'त 'सभा' नावाचे एक प्रकरण आहे. त्यात कमिश्नरच्या हेडक्लार्कच्या घरी पुत्रजन्मोत्सवाचे वेळी काही शास्त्रीमंडळींचा विधवाविवाहाविषयी वाद झाल्याचे वर्णन आहे. या प्रकरणात तत्कालीन वैचारिक परिस्थितीचे प्रतिबिंब अचूकपणे पडले असावे. पुढे काही वर्षांनंतर १८७० साली खुद्द शंकराचार्यांसमोर अशी सभा झाली.

यावरून हे सिद्ध होते की, वस्तुस्थितीच्या सूक्ष्म व व्यापक अवलोकनावर पदमनजींची कादंबरी आधारलेली आहे. त्या अवलोकनाला एका नव्या मानवता-पूर्ण दृष्टिकोणाची जोड मिळालेली आहे. म्हणून त्यांची घरगुती प्रसंगांची वर्णने, कथेच्या प्रारंभीची यमुनेच्या सासूनणंदांची संभाषणे वाचकाच्या मनाची पकड घेतात. अद्ययावत टीकाकारांना या कादंबरीची रचना शिथिल वाटत असावी, व स्वभावदर्शनाचाही कदाचित अभाव वाटत असावा. परंतु कोणत्याही भाषेतील सुरुवातीच्या कादंबऱ्या घेतल्यास हाच प्रकार दिसून येईल. कादंबरीच्या उत्क्रांतीच्या प्रथमावस्थेत कथानकाला बहुतेक एकच परिमाण असलेले आढळते. ते सरळ एका रेषेतच वाढते; त्याला रुंदीही नसते व खोलीही नसते. त्यातील व्यक्ति-दर्शन स्थूल स्वरूपाचे असते. त्या मानाने पदमनजींची यमुना खात्रीने उठावदार आहे, ती निश्चयी व ध्येयवादी आहे, तितकीच हळवी आहे. तिच्या स्वभावात एक प्रकारचा गोडवा आहे, पण तितकीच ती तत्त्वविचारात कणखर आहे. कथानकात तिला प्राधान्य आहे, म्हणूनच ती कादंबरीची नायिका ठरते असे नव्हे, तर तिच्या पृथगात्मतेमुळे तिला महत्त्व प्राप्त होते. बापट–गोडबोले यांच्या मते 'मुक्तामाला' या कादंबरीला पहिल्या कादंबरीचे स्थान जाते. परंतु तीही कादंबरी रचनाकौशल्य व स्वभावदर्शन या बाबतीत 'यमुनापर्यटन'हून सरस आहे असे नाही. उलट स्वभावदर्शनात तर ती हिणकसच ठरेल. समाज-परिवर्तनाबद्दल उत्कट आकांक्षा, सहृदयता व भाषेची अनलंकृत सरलता या सर्व गोष्टींत बाबा पदमनजींची 'यमुनापर्यटन' ही कादंबरी म्हणजे हरी नारायण आपट्यांच्या वाङ्मयकृतीचे पूर्वचिन्ह होय. परंतु तत्कालीन महाराष्ट्राने अनेक कारणांमुळे या कादंबरीची उपेक्षा केली. काही काल ती स्मृतिशेष झाली व मराठी कादंबरीचे वाचक अद्भुत व अलंकारपूर्ण कादंबऱ्यांत रंगून गेले.

हळबे यांची मुक्तामाला

अशा कादंबऱ्यांतील पहिली लक्ष्मण मोरेश्वरशास्त्री हळबे यांची मुक्तामाला (१८६१). या सर्व कादंबऱ्यांतील एक आकर्षक विशेष म्हणजे त्यांच्या लेखकांची स्वभाषेवरील निष्ठा. त्यांची शब्दकळा संस्कृतोद्भव, त्यांचे साहित्यविषयक आदर्श संस्कृत वाङ्मयातले, त्यांची सर्व परंपरा निर्भेळ संस्कृत. बाणभट्टाच्या 'कादंबरी'वरून तत्समान मराठी वाङ्मयप्रकाराला कादंबरी हे नावे पडले. त्या कादंबरीच्या अंगोपांगांचे आपल्या शक्तीप्रमाणे अनुकरण करणाऱ्या या मुक्तामालादी कादंबऱ्या. त्यामुळे एकदमच मराठी वाचकांना या कथांबद्दल आत्मीयता वाटली असावी. इंग्रजी अमदानीत मराठी भाषेच्या पुनरुज्जीवनाच्या भाषाशैलीचे दोन प्रकार प्रसार पावले. त्यांपैकी एक म्हणजे 'इंग्रजी किंवा भाषांतरी वळण'. दुसरे 'शास्त्री किंवा संस्कृती वळण'. 'यमुनापर्यटन'मध्ये पहिल्या वळणाचे प्राधान्य दिसते, तर 'मुक्तामाला'दी कादंबऱ्यांत दुसऱ्याचे. या शास्त्रीमंडळींना संस्कृत परंपरेबरोबर मराठी भाषेविषयीही अत्यंत कळकळ वाटे. 'मुक्तामाले'च्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेत हळबेशास्त्री यांनी लिहिले, "पूर्वी आमच्या लोकांस मराठी भाषा शिकणें हें थट्टेसारखें वाटत होतें; परंतु हल्लीं ती भाषा शिकून तींत ग्रंथ लिहिणें हें साधारण कृत्य आहे असें नाहीं, अशी बहुतेकांची खात्री झाली आहे. तरी आमच्या लोकांस स्वभाषेंतील पुस्तकें व वर्तमानपत्रें वाचण्याची जितकी गोडी लागावी तितकी अद्यापि लागली नाहीं असें मला वाटतें. तर त्या लोकांस स्वभाषेंतील पुस्तकें वगैरे वाचण्याची गोडी लागावी ह्या हेतूनें यथामति हा ग्रंथ तयार केला आहे. ह्यांतील विषय नीतिपर व उपदेशपर अशा प्रकारचा असून तो वाचतांना चित्तास आनंद देण्यासारखा आहे."[१] 'मुक्तामाले'च्या शैलीचे भारदस्त मराठी वळण, कथानकाचे रंजकत्व व नीतिपर दृष्टिकोणाचा मुलामा या सर्वांचा परिणाम इतका झाला की, १८७० सालीच द्वितीय आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत लेखकाला लिहावे लागले की, "पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत आमच्या लोकांस स्वदेशीय भाषेंतील पुस्तकें वाचण्याची जितकी गोडी लागावी तितकी अद्यापि लागली नाहीं असें लिहिलें होतें; परंतु त्या काळांत व या काळांत बराच फेर पडला ..."

'मुक्तामाले'च्या लेखकानेही पदमनर्जीप्रमाणे एक विशिष्ट तत्त्व मनात धरून आपल्या कथानकाची रचना केली. "ईश्वरी नियमांस अनुसरून जे लोक नीतीनें वागतात, त्यांस कितीही संकटें प्राप्त झालीं तरी, तीं सर्व दूर होऊन त्यांस शेवटीं सुखच प्राप्त होतें, ही गोष्ट स्पष्टपणें ध्यानांत येण्याकरितां एक इतिहास लिहितों."[१]

१. आवृत्ती ९ वी, १९५९, पृ० २ (सं.)

असे त्यांनी लिहिले. कथानकातील मूलभूत तत्त्वच कृत्रिम, पुस्तकी. त्याची परंपरा म्हणजे पुराणातील अद्‌भुत गोष्टींची: स्वाभाविकपणेच त्यांतील घटना व प्रसंग ही शनिमाहात्म्यासारख्या पोथ्यांच्या नमुन्यावर गेली आहेत. सच्छीलांवर संकटपरंपरा यावी, परंतु अखेर दुष्टांचे निर्दालन होऊन सज्जनांना इष्टप्राप्ती व्हावी हे येथे प्रथमपासूनच ठरलेले असते; व ती इष्टप्रातीही नायकाच्या ठिकाणी असलेल्या सज्जनाने दुःख सोसण्यापलीकडे काहीही न करता व्हावी अशी लेखकाची योजना. 'मुक्तामाले'तील राजा भयानक हा 'क्रूर, अविचारी, दुर्व्यसनी व अक्षरशून्य.' त्यावर शुक्राक्षासारख्या कृतघ्न, कपटी, दुराचारी अधिकाऱ्याचेही सहज वजन पडते व दोघे मिळून धनशंकर नावाच्या रक्षःगणामध्ये एकट्यांचे सापडलेल्या सत्त्वनिष्ठ अमात्याला 'त्राहि भगवन्' करून सोडतात. धनशंकर तोवर हुशार, कर्तबगार, सर्वगुणसंपन्न समजला गेलेला, प्रजाजनांच्या गळ्यातला ताईत. परंतु शुक्राक्षाच्या कारस्थानापुढे त्याची काहीच मात्रा चालत नाही. तो निव्वळ कृतिशून्य ठरतो. शुक्राक्षाच्या कृष्णकर्मांना प्रतिकार होतो तो एक मुक्तामालेच्या सत्त्वनिष्ठेमुळे व सोमदत्ताच्या चिकाटीमुळेच. सोमदत्त हा मुक्तामालेचा बाप शांतवर्मा याच्या आश्रिताचा मुलगा. तो व मुक्तामाला एका दिवशी जन्मलेली, बरोबर वाढलेली. या दोघांचे एकमेकांवरील प्रेम, मुक्तामालेला सोमदत्ताच्या कळकळीविषयी वाटणारा विश्वास, सोमदत्ताची मनःपूर्वकता या सर्वांमुळेच मुख्यतः कादंबरीत रसाळपणा आला आहे. सोमदत्त वादळात सापडला तेव्हाचे वर्णन भाषेच्या नमुन्याच्या दृष्टीने प्रसिद्ध आहे. तितकीच किंवा त्याहून सरस अशी काही वर्णने या कादंबरीत आहेत. धनशंकर तुरुंगात असताना त्याच्या मनात उद्‌भवणाऱ्या विचारचक्रांचे वर्णन किंवा मुक्तामाला अडचणीत असताना तिच्या भावनांचे वर्णन ही वर्णने मनाला चटका लावणारी आहेत. मुक्तामाला उज्जयनीस मुगाबाईच्या घरी असताना तिचा भाऊ भद्राक्ष याच्या कृत्यामुळे व हट्टामुळे उद्‌भवलेल्या घटनाही उठावदारपणे रंगवल्या आहेत. काही निसर्गविषयक वर्णने आहेत. परंतु त्यामध्ये विषयाची ओळख किंवा तादात्म्य दिसत नाही. ती निव्वळ पारंपरिक आहेत. अशी वर्णने कादंबरीत अवश्य आहेत अशी लेखकाची कल्पना म्हणूनच ती लिहिली आहेत; एवढेच नव्हे तर ऋतुमानाप्रमाणे फळाफुलांच्या उत्पत्तीकडेही लक्ष न देता लिहिलेली आहेत. शुक, सारिका, हंस, मयूर हे जसे एके ठिकाणी, एका काळी विहार करतात, त्याप्रमाणेच शेवंती, मोगरा, जाईजुई, चमेली इत्यादी फुलेही एकाच काळी लेखकाच्या सोयीप्रमाणे फुलतात.

र त्न प्र भा

हळबे यांची दुसरी कादंबरी रत्नप्रभा (१८६६). हिचे कथानक,

भाषाशैली, नीतिविषयक दृष्टिकोण सर्व काही 'मुक्तामाले'च्या नमुन्याचेच आहे. अनेक अडचणींमुळे व अनेक वेळा थोड्याशा विधिविलसितामुळे झालेल्या ताटातुटीनंतर रत्नप्रभा व नायक मदनविलास ऊर्फ विलासानंद यांचे मीलन हा कथानकातला एकमेव धागा आहे. मात्र येथे दुष्टत्वाचा मक्ता दोन स्त्रियांकडे दिलेला आहे. या कथानकातील आणखी एक लक्षात घेण्याजोगा विशेष म्हणजे त्यात पुनर्विवाहविषयक विचारांना दिलेले स्थान. रत्नप्रभा व मदनविलास यांची प्रथम भेट होऊन ओळख होते, प्रेम जडते, परंतु स्नेहप्रभेची मावशी क्रव्यादा हिच्या दुष्टपणामुळे व स्वार्थी विरोधामुळे त्यांची ताटातूट होते. पुनः ती मदनविलासाच्या दृष्टीस पडते ती वैधव्य आल्यावर. त्यांचा गुप्तपणे विवाह होतो. परंतु पुन्हा अनेक अडचणी येतात, संकेत ठरतात, पण ताटातूट होते. अखेर येथेही दयाघन नावाच्या नायकाच्या मित्राच्या मदतीनेच रत्नप्रभा मरणोन्मुख अवस्थेत असताना तिची सुटका होते आणि तिची मावशी व सासू यांचा दंभस्फोट होतो. कथानकातील मुख्य घटनेमुळे कादंबरीत पुनर्विवाहविषयक चर्चा उद्भवते. परंतु ती कथानकाशी, त्यातील वातावरणाशी एकजीव झालेली नाही. कादंबरीतील मुख्य प्रवाह स्थलकाल-निरपेक्षित अशा अद्भुताचा व सर्वमान्य पण म्हणूनच जी कोणी विचारात घेत नाही अशा नीतितत्त्वांचा बनलेला आहे. त्या प्रवाहावर क्षणकालच या एका समकालीन विचाराची होडी सोडल्यासारखी वाटते. काही अंशी पदमनर्जीच्या 'यमुनापर्यटना'चा हा परिणाम असावा.

हळवेशास्त्री यांच्या कादंबऱ्यांत मुळातच अशी कृत्रिमता आहे. त्यांच्या लेखनाचे विवरण केले तर हे सहज दिसून येईल की, त्यांचा कलाहेतू म्हणजे खरोखरी केवळ मनोविनोदन. नीतितत्त्वे, समकालीन सामाजिक समस्या, मानवी मनापुढे उभे राहणारे दारुण प्रसंग या कशाबद्दलही त्यांना खरी कळकळ वाटल्यामुळे त्यांनी काही लिहिले असे नव्हे, तर विद्वत्तापूर्ण, अलंकारिक व पारंपरिक दृष्ट्या रसाळ अशी रचना करण्याची इच्छा होती म्हणून. जे मनाला पटले आहे ते स्पष्टपणे व सरळपणे सांगायची त्यांची इच्छा होती असे नाही; तर जे सांगणे बरे दिसते ते शक्य तितक्या सुंदरपणे, भरीवपणे व अलंकृतपणे सांगण्याची त्यांना हौस होती. बाबा पदमनजी व हळवेशास्त्री या दोघांच्या वृत्ती एकमेकांपासून अगदी भिन्न. मराठी कादंबरीच्या प्रथमावस्थेतच या दोन वृत्तींतील भिन्नतेचा दोन लेखकांमध्ये इतक्या स्पष्टपणे आविष्कार झाल्याचे दिसून येते, हे लक्षात घेण्याजोगे आहे.

रिसबुडांच्या कादंबऱ्या

नारो सदाशिव रिसबुड हे हळवेशास्त्री यांच्या परंपरेचे पाईक. यांनी तीन

कादंबऱ्या लिहिल्या : 'मंजुघोषा' (१८६८), 'विश्वासराव' (१८७०) व 'वसंतकोकिला' (१८७६). त्यांपैकी 'विश्वासराव' ही सामाजिक समजली जाते; परंतु हा केवळ गैरसमज दिसतो. इतर अद्‌भुत कादंबऱ्यांतील नायक राजपुत्र किंवा अमात्य असतात; विश्वासराव हा सावकारपुत्र होता. पण म्हणूनच त्याला साधारण जनांच्या जवळचा समजून त्याच्या कथेचे स्वरूप सामाजिक समजण्याचे कारण नाही. या कथेतही सर्व अद्‌भुत कादंबऱ्यांप्रमाणे प्रवासांची वर्णने, संकटे, अचानक हल्ले व सुटका, मित्रलाभ, राजयोग व अखेर प्रीतिलाभ असे प्रकार आहेत. 'वसंतकोकिला' ही कादंबरी रिसबुडांच्या हातून पुरी झाली नाही. ती त्यांचे बंधू केशव सदाशिव रिसबूड यांनी पुरी केली.

रिसबुडांच्या लेखनाची प्रकृती त्यांची प्रथम कृती 'मंजुघोषा' या कादंबरीवरूनच स्पष्टपणे ओळखता येते. 'मंजुघोषा' ही 'मुक्तामाले'ची प्रतिकृती. 'मुक्तामाले'मधील संकटात तीव्रपणाची भर घातली, नायकांच्या गुणांच्या वर्णनात चारदोन गुण आणखी घातले, नायिकेच्या रूपाच्या वर्णनात चार-दोन विशेषणे आणखी घातली व तिच्या अंगावरील अलंकारांत पंधरावीस आणखी घातले की, मंजुघोषेचा मालमसाला बहुतेक सारा हाती लागेल. हळबे यांच्यापेक्षा रिसबुडांनी अद्‌भुताचा अधिक उघडपणे आश्रय केला आहे. त्यांचा नायक वसंतमाधव याला डॉन् नामक एका व्यापाऱ्याकडून एक विमान मिळते. त्याला काही मळसूत्रे असतात, शिडे असतात, व त्यातून तो आपला मित्र आनंदघन व त्याची पत्नी आनंदवल्लरी यांच्यासह प्रवासास निघतो. ते विमान इतके आटोपशीर असते की, पुढे त्याची प्रेयसी मंजुघोषा हिच्या महालातील खिडकीतून ते आत जाऊ शकते, व प्रसंग पडला असता मंजुघोषेच्या दासीला ते एका पेटाऱ्यात घालून परत नेता येते. या कादंबरीत सोयीचे असेल तेव्हा वादळे उद्‌भवतात, धरणीकंपही होतात, व अशा धरणीकंपानंतरही समुद्रात एकटे वाहात गेलेले मूल मात्र सुरक्षितपणे योग्य माणसाच्या हाती सापडते. अशा अवस्थेमध्ये स्थलकाळादिकांची वास्तविकता राखण्याचा प्रश्न उद्‌भवतच नाही.

रिसबुडांनी भाषाशैलीच्या कृत्रिमतेतही बरेच पलीकडचे टोक गाठले. रा० ब० मराठे यांनी त्याच्या 'ष्ट'कारावर केलेली टीका संस्मरणीय आहे. मंजुघोषेचा बाप आपल्या बायकोवर रागावला असताना म्हणतो, "माझ्या इष्ट कन्येनें नृपश्रेष्ठ कुमारास शिष्टजनही संतुष्ट होऊन ज्यांस मान तुकावतील अशा अष्ट विवाहांतील वरिष्ठ गांधर्वविवाहें करून वरून ती यथेष्ट सुखोपभोगानुभव घेणार, तो या दुष्ट मतिभ्रष्ट स्त्रीनें केवळ एकनिष्ठ सापत्न व मत्सर भावानें तिजवर महारिष्ट आणावें, असा हेतू धारण करूनच माझे मनांत तिजविषयीं क्लिष्ट कल्पना भरवून रुष्ट अंतःकरणानें तिजला नाना कष्ट भोगावयास लावून नष्ट दिशेस

लाविलें हें स्पष्ट आहे.”[१] रिसबुडांची ही ‘ष्ट’कारांची गर्दी पाहून मराठे यांनी यथायोग्यपणे लिहिले की, “हें स्पष्ट वाक्य ऐकिल्यावर ज्यास वाद इष्ट आहे तो असें म्हणेल कीं, असल्या रागाच्या अस्पिष्ट प्रसंगीं महिष्ट व गरिष्ट शब्दांचें साधिष्ट काम नाहीं. त्या संतापलेल्या म्हाताऱ्याला इतके ‘ष्ट’कारयुक्त शब्द कसे आठवले कोण जाणे!”[२] अनुप्रास, शाब्दिक कोट्या, कृत्रिम उपमा, उत्प्रेक्षा यांची प्रत्येक पानावर रेलचेल झालेली दिसते. पात्रांच्या स्वभावाप्रमाणे वा दर्जाप्रमाणे भाषेची जुळणी करण्याची आवश्यकता त्यांना कुठेच वाटत नाही. दासीदेखील विनोदपूर्ण उपमा-अलंकारांच्या साहाय्याने बोलते; नायक वसंतमाधव याच्या नावावर कोट्या करते; व मग नायिकेच्या “शरीरवनांतील गात्रवनस्पतीवरील रोमांचवल्लीस प्रफुल्लता” येते. ‘विश्वासराव’ या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत रिसबुडांनी लिहिले की, “पूर्वीचे पुस्तकांत संस्कृत शब्दांचा विशेष संग्रह असल्यानें तसे शब्द नसण्याविषयीं कित्येकांचें मत दिसलें. त्याजमुळें व सांप्रतकाळीं आपल्या सभ्य स्त्रियांसहि विद्येची गोडी लागून मनोरंजक पुस्तकें वाचण्याची त्यांची फार उत्कंठा दिसूं लागल्यानें त्यांस वाचण्यास सुलभ पडण्यासाठीं, होईल तितकें करून या वेळेस प्रचारांतील शब्दांचा उपयोग केला आहे.” परंतु तरीदेखील भाषेची कृत्रिमता फारशी कमी झाली नाही. “ही अपकीर्ति-सर्पिणी माझे सुकीर्तिमुखास डसून तिच्या विषानें काळिमा आली असती” किंवा “निरपराध हा मला बाध येऊन मी या अगाध दुःखांत पडलों” ही रिसबुडांची साध्यातली साधी वाक्ये.

रिसबुडांच्या लिखाणात शृंगारिकताही जास्त प्रमाणात दिसून येते. वस्त्र-प्रावरणे, अलंकार यांच्या त्यांनी केलेल्या वर्णनात निव्वळ श्रीमंती थाट नसून रंगेलपणा, सुखलोलुपता आहे. विरहाचा प्रसंग आला असता, कथेतील पात्रांपैकी एक सहज म्हणून जातो, “प्रिये, ही अंगुष्ठतर्जनीच्या मध्यभागीं समाविष्ट होणारी तुझी कटी पुनः माझे दृष्टीस कधीं पडेल तो सुदिन.” विलासप्रियता व कृत्रिमता यांचा रिसबुडांनी उच्चांक गाठला. त्यांच्यापुढे हळबेशास्त्र्यांची ‘मुक्तामाला’ भारदस्त व सोज्वळ वाटते.

या सुमारास काही फारसी व अरबी ग्रंथांची भाषांतरेही प्रसिद्ध झाली. १८५४–५५ तच ‘हातिमताईचरित्र’ व ‘बखत्यारनामा’ प्रसिद्ध झाले. नंतर १८६५ त चिपळूणकरांनी अरबी भाषेतील गोष्टींचे अत्यंत सुरस भाषांतर केले. ‘बाहारदानीश’ हे गोडबोले यांनी केलेले फारसी गोष्टींचे भाषांतर (१८६५).

१. मंजुघोषा, आ० ६ वी, १८८८, पृ० ८१ (सं०)
२. नावल व नाटक ह्यांविषयीं निबंध, आ० २ री, १९६२, पृ० ९ (सं०)

हे सर्व ग्रंथ लोकप्रिय झाले. मुळातच ज्यांना अद्‌भुताची ओढ व विलक्षण गोडी अशा पुराणांतरीच्या कथांवर पोसलेल्या मराठी वाचकांना अद्‌भुताचे एक नवे दालन व शृंगाराचे एक नवे विश्व खुले झाले. त्या आवडीचा रिसबुड यांच्या लेखनावर बराच परिणाम झाला असावा. त्यांच्या शब्दसंपत्तीतही जागोजागी 'मुस्तकिम विनरेष फडताळाचें दार' असे प्रयोग सापडतात.

परंतु त्याबरोबर रिसबुडांनी अस्सल मराठी अशा लोकसाहित्यातील प्रकारांचाही आपल्या कादंबरीच्या रसपरिपोषासाठी उपयोग केला आहे. त्यांच्या सुखलोलुप वर्णनाला गद्य अपुरे पडले की, ते कटावांचा आश्रय करतात. मग त्या कटावांमध्ये कधी ते फराळाच्या पदार्थांचे वर्णन करतील, तर कधी कोणा सुंदरीच्या अंगावरील अलंकारांचे.

रिसबुडांनीही आपल्या कादंबऱ्यांना चालू रीतीप्रमाणे प्रस्तावना लिहिल्या. 'मंजुघोषे'च्या प्रस्तावनेत त्यांनी आपल्याला इंग्रजीचा संस्कार मुळीच नसल्याचे सांगितले, व म्हटले की, "हिंदू लोकांच्या आयुष्यामध्यें अतिशय मोहक सद्‌गुण किंवा दुर्गुण हे दोन्हीही आढळत नाहींत; व हीच नाव्हल्ससारखे ग्रंथ करण्यास हल्लीं अडचण येते." या हिंदू स्वभावदौर्बल्यामुळे "अद्‌भुत गोष्टींच्या कबजांत आपण येतों." असा त्यांचा अभिप्राय. त्यांनी येथे एक प्रकारे आपल्या लेखनातले, आपल्या जीवनविषयक दृष्टिकोणातले मूलभूत प्रमेयच सांगून टाकले आहे. एवढेच नव्हे, तर तत्कालीन समाजातील साधारण सुखवस्तू लोकांचा दृष्टिकोणही यात प्रतिबिंबित होतो. १८४० ते १८६० या काळात बहुतेक महाराष्ट्र-समाज किंकर्तव्यमूढ झाला होता. पेशवाईच्या काळातील जी कार्ये व धोरणे होती त्यांची आठवण राहिली नव्हती. १८५७ नंतर तर ज्या काही आठवणींचा किंवा कार्यशीलतेचा संधिप्रकाश राहिला असेल तोही मावळला होता. इंग्रजी अमदानीतल्या नव्या विचारसरणीचा व नव्या कार्यक्षमतेचा आवेश अजून उदयास यावयाचा होता. अशा वेळी या केवळ मनोविनोदन करणाऱ्या कथा लिहिल्या गेल्या. "मनुष्यमात्राचे अंगीं धैर्य, धौर्यादि गुण व निश्चयात्मक उद्योग असला म्हणजे कशींही संकटें आलीं असतां तीं निवारण करण्यास त्यास कसें सुलभ पडतें, तसेंच स्त्रियांचे अंगीं एक खरें पातिव्रत्य असल्यानें त्यांजवरील आलेल्या महत्प्रसंगांची निवृत्ति कशी होते, व त्याचप्रमाणें अनीतीनें वर्तन करणारांचा शेवट कसा होतो, हेच मुख्य उद्देश मनांत आणून मी हा ग्रंथ लिहिण्यास हात घातला" असे त्यांनी लिहिले.[१] पण वरील हेतू या ग्रंथांत किती सिद्ध झाले आहेत याचा निर्णय करणे हे त्यांनी आपल्या "मार्मिक व रसिक विद्वान् वाचकांकडेसच" सोपविले हे बरे झाले.

१. विश्वासराव, आ० ३, १८८९, प्रस्तावना (सं०)

जोरवेकर यांची 'विचित्रपुरी'

केशव लक्ष्मण जोरवेकर यांची 'विचित्रपुरी' ही कादंबरी १८७० साली प्रसिद्ध झाली व हीदेखील बरीच लोकप्रिय झाली. तिची पाचवी आवृत्ती १९१८ साली निघाली, तेव्हा "ही कादंबरी किती लोकप्रिय झाली आहे हें तिच्या अल्पकालांत चार आवृत्त्या संपून गेल्यावरून उघड दिसत आहे. हल्लीं युरोपांतील महायुद्धामुळें कागद अतिशय महाग झाला आहे; तर ग्राहकांच्या मागण्यांना वरचेवर नकारार्थी जबाब देणें चांगलें नाहीं अशा समजुतीनें कशीबशी ही पांचवी आवृत्ति छापली आहे." अशी प्रकाशकांना कबुली द्यावी लागली. विशेष लक्षणीय गोष्ट ही की, या ग्रंथकर्त्याने पहिल्या तीनही आवृत्त्यांत परिश्रमपूर्वक बदल केले व भर घातली. विशेषतः तिसऱ्या आवृत्तीच्या वेळी केवळ 'सन्मार्गाचे दिग्दर्शन' करण्यात समाधान न मानता "बिचारी जनांस अति सखोल अशा परोक्ष ज्ञानाची प्राप्ति करून द्यावी, असा प्रयत्न" केला आहे! कथानकाला तिसरे पुस्तक जोडून त्यात सर्व "कथानकाचा अनुभव प्रत्येक मनुष्यानें आपल्या देहामध्यें पाहावा" अशी योजना केली आहे. म्हणजे "चौशहाणपूर शहर म्हटलें आहे तो एकंदर देह समजावा...आणि ते चार शहाणे अनुक्रमें पुष्पशील, धैर्यशील, मनोहर पंडित व श्यामसुंदर हे होत. आता या देहांतही मुख्य चार तत्त्वें आहेत. तीं कोणतीं म्हणाल तर, आत्मा, धैर्य, मन व विवेक..." अशी समीकरणे घालून कथेतील प्रत्येक घटनेत व व्यक्तीत पारमार्थिक आशय दाखवण्याचा खटाटोप केला आहे. रुद्धगती झालेल्या महाराष्ट्रीयांची प्रतिभा अनाठायी पांडित्य करून स्वतःला रिझविण्याचा कसा प्रयत्न करीत होती हे मात्र या खटाटोपाने सिद्ध होते. वस्तुतः कादंबरी 'मुक्तामाला' प्रकारातीलच आहे. नायकाच्या बरोबर एकाच्या ऐवजी तीन मित्र असल्यामुळे घटनांमध्ये अधिक गुंतागुंत झाली आहे, एवढेच. शिवाय मराठशाहीच्या वळणावर इंग्रजी चालीरीती व वेशभूषा यांचे कलम कसे काय लागत आले होते, याचेही या कादंबरीतील वर्णनावरून प्रत्यंतर पटते. पुष्पशीलादी नायक कलकत्ता युनिव्हर्सिटीचे एम्. ए. होते. "त्या चौघांनीं पायांत किनखाबी पायजमे घालून पायमोजे घातले होते, व त्यांवर बूट चढविले होते. अंगांत रेशमी सदरे व त्यांवर बासकुटें घालून त्यांवर भरगच्ची अंगरखे घातले होते...गळ्यांत मोत्यांच्या कंठ्या व हातांत पोंच्या घातल्या होत्या. ढाल, तलवार व पिस्तुल वगैरे सरंजाम कमरेंत लटकाविलेला होता, व हातात माशांचे चाबुक घेतले होते. त्यांच्या घोड्याची कांति लिंबाप्रमाणें होती. त्यांवर इंग्रजी पक्के जीन व सरंजाम घातला होता." असे वर्णन कादंबरीच्या सुरुवातीस आले आहे. कथेच्या ओघात ठिकठिकाणी भुताखेतावरील विश्वास, नरबळी देण्याची

रूढी इत्यादी अंधश्रद्धांची व्यर्थता दाखविणारे प्रसंग वर्णिले आहेत. याचे काही प्रारंभीच्या टीकाकारांना बरेच महत्त्व वाटले असावे असे दिसते. "समाजांतील अज्ञानमूलक चालींवर कडक टीका करून व कौटुंबिक कर्तव्यापेक्षा परोपकाराची श्रेष्ठता वर्णून कादंबरीच्या एका नवीन प्रकारास तिनें सुरुवात केली, या दृष्टीनें तिचें बरेंच महत्त्व आहे."[1] असे एकाने म्हटले व याच कारणामुळे राजवाडे यांना "पुष्कळ अद्‌भुत गोष्टींचा तींत उपहास केला आहे" असे वाटले. परंतु यानंतर त्यांनी या कादंबरीची सर्व्हेंटीझच्या डॉन क्विक्झोट्‌शी तुलना केली ती मात्र समर्थनीय वाटत नाही. सर्व्हेंटीझला जातिवंत विनोदाची देणगी होती व त्या विनोदातून स्रवणारा उपरोध त्याने निर्माण केलेल्या प्रत्येक घटनेतून ओसंडत असतो. अशा बुद्धिपुरस्सर विनोदाचा लवलेशही जोरवेकरांच्या 'विचित्रपुरी'मध्ये दिसून येत नाही.

'मित्रचंद्र'—पारखी

याच प्रकारातील आणखी एक लक्षात घेण्याजोगी कादंबरी म्हणजे पांडुरंग गोविंद पारखी यांची 'मित्रचंद्र'. ही १८८० साली प्रथम प्रसिद्ध झाली. १९२४ पर्यंत हिच्या चार आवृत्त्या निघाल्या. 'मित्रचंद्र' कादंबरीचे कथानक 'मुक्तामाला' किंवा 'मंजुघोषा' यांच्याच नमुन्याचे. कादंबरीची कथानके व दृष्टिकोण यांची परंपरा इतक्या सहजपणे व थोड्या अवकाशात दुसऱ्या कोणत्याही युगात स्थापली गेली नसेल. या काळच्या कादंबरीकारांत व्यक्तित्वपूर्ण दृष्टिकोणांचा अंकुर फारच क्वचित दिसून येतो. पुष्कळदा निव्वळ नावे व थोड्या घटना बदलून एका कादंबरीतून दुसरी, एका लेखकाच्या कृतीतून दुसऱ्याची कृती निर्माण झालेली दिसते. 'मित्रचंद्र' ह्या कादंबरीचा निर्देश करण्याचे कारण म्हणजे तीत दिसून येणारी तंत्राची उत्क्रांती. कथानक ठराविक अद्‌भुत कादंबरीचेच आहे; परंतु त्याची मांडणी जास्त सुटसुटीतपणे, जास्त सुस्पष्टपणे करण्यात आली आहे, व हे लेखकाने मधूनमधून नाटकाच्या तंत्राचा आश्रय केल्यामुळे शक्य झालेले दिसते. इतर कादंबऱ्यांत न दिसणारे संभाषणाचे चातुर्य व आटोपशीरपणा येथे दिसून येतो. घटनांची वा निसर्गाची वर्णने मर्यादित आहेत व थोडी आहेत. कोणतीही घटना प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोर आणून तिच्यातील पात्रांना प्रत्यक्ष क्रिया करायला लावण्याकडे लेखकाचा ओढा दिसतो. या वृत्तीमुळे कादंबरीची भाषाही सरळ, साधी व पारदर्शक झाली आहे. तत्कालीन नाटकांचा

१. श्री० कृ० कोल्हटकर, मराठी कथात्मक वाङ्मय, वि० ज्ञा० वि०, पु० ४३ अंक १, २, पृ० ४७.

पारखी यांच्या विचारावर व शैलीवर किती परिणाम झाला असावा, हे कादंबरीच्या उत्तरार्धात विशेषच स्पष्ट होते. सन १८६७ मध्ये महादेवशास्त्री कोल्हटकरांचे 'ऑथेल्लो'चे रसाळ व परिणामकारक भाषांतर प्रसिद्ध झाले. त्या नाटकातील अनेक घटनांचे 'मित्रचंद्र' कादंबरीत अनुकरण केलेले आहे; त्यातील संभाषणातील कल्पनांचाही आश्रय केलेला आहे.

या काळी नाट्यतंत्राचा परिणाम याच एका कादंबरीवर दिसून येतो असे नाही. 'यमुनापर्यटन'चे पहिले वाक्य रंगभूमीवरील सूचनेच्या धर्तीवर आहे व पुढेही बऱ्याच ठिकाणी वाक्यरचनेत हा प्रकार दिसून येतो. इतरही काही कादंबऱ्यांत मधून मधून नाट्यसंभाषणांच्या पंक्ती डोकावतात. नाटक व कादंबरी हे दोन्ही प्रकार या काळी नवीन होते, लोकांच्या कुतूहलाचे व आवडीचे विषय झाले होते. त्यांचा एकमेकांच्या तंत्रावर परिणाम होणे स्वाभाविक होते.

अद्‌भुत कादंबरीची परंपरा व तिची लोकप्रियता

'मित्रचंद्र' कादंबरीत पारखी यांनी कटाव व श्लोक यांचाही सढळपणे उपयोग केला आहे. भरगच्च वर्णनाच्या वेळी, किंवा त्यांच्या दृष्टीने उत्कट विलापाच्या प्रसंगी त्यांना गद्याचा प्रभाव अपुरा वाटतो. रिसबूड, पारखी यांच्यासारख्या लेखकांना वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांची चांगली ओळख होती. त्या प्रकारांच्या प्रकृतिधर्मांची त्यांना जाणीव होती, व त्यांचा त्यांनी चोखंदळपणे उपयोग केला. आजच्या वाचकांना त्यांचे लिखाण कृत्रिम वाटेल. त्यांनी वर्णिलेले जीवनाचे व संस्कृतीचे नमुने जुनाट व बावळटपणाचे वाटतील. परंतु तत्त्वदर्शी दृष्टीला हे सहजच दिसून येईल की, उच्चवर्णीय आतेष्टांच्या मेळाव्यात पंचपक्वान्नांनी भरलेल्या रुप्याच्या ताटांच्या पंक्तीमध्ये बसलेल्या व रसिकपणे आपल्या पत्नीचे उखाण्यासह नाव घेणाऱ्या मित्रचंद्राच्या वर्णनामागे जी वृत्ती आहे तीच वृत्ती आज ना० सी० फडक्यांच्या कादंबरीतील लीलेने मॅच जिंकणाऱ्या, अद्ययावत, सौष्ठवपूर्ण, सुभग श्रीमंत नायकाच्या वर्णनामागे आहे. वर्णित जीवनाचा वेष बदलला, वरचे रूप बदलले, एवढेच. वर्ण्य विषय व वर्णनातील वृत्ती तीच आहे. ही वृत्ती सर्व करमणूकप्रधान कलेच्या मुळाशी असते. हळवे-रिसबुडांच्या काळी तिला अद्‌भुताची जोड मिळाली होती, एवढेच तिचे तत्कालीन वैशिष्ट्य. तत्कालीन वाचकांची रसिकता एवढी भाबडी होती की, लेखकाने अद्‌भुताची कमाल मर्यादा गाठली तरी कथेची पकड सैल पडत नसे.

या प्रकारच्या कादंबऱ्यांची निर्मिती एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरपर्यंत चालू राहिली. 'मदनमंजिरी', 'शृंगार-मंजिरी', 'मदनबाण आणि पुष्पावती',

'प्रभवमालिनी आणि कलावती', 'सुलोचना आणि माधव' इत्यादी कादंबऱ्यांच्या नावावरूनच त्यांच्या शृंगारिक, कृत्रिम व अद्‌भुतरसप्रधान प्रकृतीची कल्पना येते. मराठी कादंबरीच्या या प्राथमिक अवस्थेत देखील साळूबाई तांबवेकर नावाच्या लेखिकेने आपली लेखणी या प्रकारात गाजविली. 'चंद्रप्रभाविरहवर्णन' (१८७३) ही त्यांची कादंबरी वरील कोणत्याही गुण-विशेषांत कमी ठरत नाही. तत्कालीन पुरुष लेखकांचे तंतोतंत अनुकरण करून साळूबाईंनीदेखील कृत्रिमतेत समाधान मानले, व शृंगारिक आभरणांनी आपली वाग्वधू सजवली. एकोणिसाव्या शतकानंतर मात्र गो० ना० दातारांची 'इंद्र-भुवनगुहा' (१९१३) किंवा तात्या नेमिनाथ पांगळ यांच्या प्रकाशनातील 'वनदेवता', 'अद्‌भुत योगसामर्थ्य' यांसारख्या कथांखेरीज अशी उदाहरणे दिसत नाहीत.

रा० ब० काशिनाथ बाळकृष्ण मराठे यांनी या कथाप्रकाराला 'नावल' असे नाव दिले होते. 'नॉव्हेल' या इंग्रजी शब्दाला पर्याय म्हणून हा शब्द त्यांनी सुचवला हे उघड आहे. त्याबरोबरच या कथांतील नवलपूर्ण घटनांच्या प्राचुर्याचा त्यांना मुख्यतः निर्देश करावयाचा होता. परंतु तो शब्द रूढ झाला नाही. संस्कृत वाङ्मयात अवगाहन करून त्यातील आदर्शाप्रमाणे रचना करणाऱ्या हळब्यां-सारख्या शास्त्रीमंडळींना 'कादंबरी' या एका विशिष्ट ग्रंथाच्या नावावरून जाति-वाचक नाम बनवणे अधिक बरे वाटले. १८७२ त परशुरामतात्या गोडबोले यांचे 'कादंबरीसार' (पूर्वार्ध) प्रसिद्ध झाले. त्यामुळे हा मूळ संस्कृत ग्रंथ साधारण मराठी वाचकाच्याही चांगला परिचयाचा झाला होता व या कथाप्रकाराला हाच शब्द रूढ झाला. इच्छापूर्तीच्या विश्वात वावरणाऱ्या या कल्पनारम्य कथा चांगल्याच लोकप्रिय झाल्या. 'मुक्तामाला' या कादंबरीच्या आठ आवृत्त्यांची नोंद आहे व 'मंजुघोषे'च्या दहा आवृत्त्यांची.[1] या कादंबऱ्यांचा वाचकवर्ग मुख्यतः तत्कालीन सुखवस्तू व कार्यशून्य लोकांचा होता. स्वराज्य नष्ट होऊन देशात इंग्रजांचा पाय पक्का झाला होता. त्यांच्या तंत्राने राज्यकारभार शांतपणे चालून कोठेही गोंधळ किंवा अराजक नव्हते. पराक्रमाला अवकाश उरला नव्हता; तसा आयुष्यातील अद्‌भुतपणाही नाहीसा झाला होता. त्या वेळचे मराठी संस्थानिक, जहागिरदार व इनामदार यांना ब्रिटिश सरकारशी इमानाने वागून येईल ते वतन शांतपणे घरी बसून उपभोगणे, एवढेच कार्य उरले होते. त्या मंडळींना म्हटल्यास नीतिनिष्ठ, हव्या असल्यास शृंगारिक व अलंकारप्रचुर अशा या कादंबऱ्यांचा चांगला विरंगुळा झाला. 'मुक्तामाला', 'मंजुघोषा' इत्यादी

१. शं० ग० दाते, मराठी-ग्रंथसूची (१८००–१९३७), पृ० ७७७ व ७७६

कादंबऱ्यांचे कर्ते लक्ष्मणशास्त्री हळबे यांस या कादंबऱ्यांबद्दल खंडेराव गायकवाड यांच्याकडून वर्षासन चालू होते.[१]

परंतु अद्‌भुत कादंबरीच्या या भरभराटीच्या काळीही जाणत्या टीकाकारांनी या प्रकारातील दोष व वैय्यर्थ ओळखले होते. १८७२ मध्येच रा० ब० मराठे यांनी या प्रकारावर आपल्या 'नावल व नाटिका' या पुस्तिकेत सणसणीत टीका केली. "आताशी नावलांची कीड फार झाली आहे." "सांप्रत जीं नावलें पिकत आहेत त्यांत जेवढे पुरुष तेवढे मदनाचे पुतळे, जेवढ्या स्त्रिया तेवढ्या तिलोत्तमा; प्रत्येक शोकस्थलीं मरणासारिखा शोक व आनंदस्थलीं स्वर्गासारिखा आनंद, दुसरी उपमाच नाहीं. नवराबायकोचें भाषण म्हणजे प्रेमाचा लोट! त्यांत अभिप्राय, गूढ राखणें, किंवा गांभीर्य हीं बिलकुल नाहींत" अशा स्पष्ट शब्दात त्यांनी या कादंबऱ्यांच्या अनिष्टतेवर प्रहार केला; त्यांतील कृत्रिमता, अतिशयोक्ती व संयमाभाव यांचे स्पष्ट दिग्दर्शन केले. या कादंबऱ्यांचे विषय ठराविक होते. हातचे राज्य गमावल्यावर राजे व त्यांचे प्रधान यांच्या वैरावैरांच्या कल्पना-चित्रणात मराठी मने गुंतून पडली होती. या कथा स्थलकालनिरपेक्ष होत्या. नाममात्र मानवी. परंतु वस्तुतः अतिमानुष, अशा सद्‌गुणांच्या प्रकारांच्या व प्रमाणांच्या वर्णनात त्या रंगून गेल्या होत्या. अधूनमधून विधवाविवाह, जरठतरुणी-विवाह, आधुनिक शिक्षणाची योग्यता अशासारख्या प्रचलित सामाजिक प्रश्नांची छाया त्यांच्यावर पडे. परंतु त्यामुळे त्या अधिक अस्वाभाविक मात्र बनत. या कथांच्या लेखकांनी बालिश वृत्तीच्या मनोविनोदनाच्या पलीकडे एक कार्य मात्र निश्चितपणे साधले; व ते म्हणजे मराठी भाषेच्या पोषणाचे. संस्कृताच्या अमर वैभवाची त्यांनी मराठीला आठवण दिली व इंग्रजीच्या आक्रमणाच्या कठीण काळात मराठी भाषेच्या त्या मूलस्रोताची जपणूक केली. त्यांना अनेकदा अतिशयोक्तीच्या दोषांपासून अलिप्त राहता आले नाही. परंतु तरीही त्यांची कामगिरी मोलाची आहे हे निःसंशय.

सा मा जि क का दं ब री

अद्‌भुत कादंबरीच्या ऐन बहाराच्या या काळात सामाजिक कादंबरी पूर्णपणे लुप्त झाली होती असे नाही. ती आपल्या धिम्या परंतु निश्चित पावलांनी वाट चालत होती. अशा काही कादंबऱ्यांत अद्‌भुत व वास्तविक यांचे मिश्रण आढळते, तर काहींमध्ये सामाजिक प्रश्न व ऐतिहासिक घटनांशी संबद्ध असलेले अद्‌भुत प्रसंग यांची जुळणी केलेली दिसते. रामकृष्ण बळवंत नाईक यांची

१. अर्वाचीन मराठी साहित्य, पृ० ७२

'काळपुरुष (१८८६) व 'नाहीचना ऐकायचं!' (१८९२) यांसारख्या कादंबऱ्यांत सामान्य जीवन व अद्‌भुत, रोमहर्षक प्रसंग यांचा मेळ घातला आहे, तर बळवंत मनोहर पंडित यांच्या 'सुशील यमुना अथवा वासुदेव बळवंत फडके ह्यांच्या बंडाची धामधूम' (दु. आ. १८९१) व 'लक्ष्मी आणि सरस्वती' (१९०१) या कादंबऱ्या सामाजिक व ऐतिहासिक यांच्या सीमारेषेवर आहेत. उपवर मुलीच्या पित्याला लागणारी चिंता, लग्नातील तंटेबखेडे, मुलींना होणारा सासुरवास, दागिन्यांच्या भानगडी इत्यादी सामग्रीवर बऱ्याच सामाजिक कादंबऱ्या घडवल्या गेल्या. गणेश महादेव लिमये यांची 'वेणू' (१८८६) ही त्यांतील एक उठून दिसणारी कादंबरी. वासुदेवराव, रमाबाई, त्यांची मुले वेणू व सदाशिव यांच्या या कथेत आडमुठ्या आयांचा, मुलाची लग्ने लवकर करण्याविषयीचा अट्टाहास व त्यामुळे होणारी नोकरीवाल्या बापाची तारांबळ यांचे वर्णन आले आहे. वासुदेवराव सरकारी कामाच्या ढिगाऱ्याखाली दबले जाऊन व्यवहारात अकुशल व अगतिक झाले आहेत, तर रमाबाईंचा स्वभाव विचित्र आणि वर्तन सावत्र नसताही सावत्र आईसारखे वाटावे असे रंगविले आहे. या स्वभावामुळे त्या मावशीबाईसारख्या कारस्थानी विधवेच्या तावडीत सापडतात. कथेची रचना अत्यंत शिथिल आहे व पुढे वेणूच्या नवऱ्याच्या चोऱ्यांची हकीकत, दागिन्यांची भानगड वगैरे प्रकारांचे सर्व धागेदोरे जुळवणे कठीण होते. लहान गावातील पाटील, सावकार, इत्यादी मंडळींच्या परस्परसंबंधाचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न लेखकाने केला आहे. परंतु पाटलाला देवदूताचे स्वरूप दिले गेले आहे. तो मामलेदाराची बाजू संभाळण्यासाठी व सावकाराचे बिंग फोडण्याकरिता अचानक जेवणावळींची व्यवस्था करणे, भिकाऱ्याच्या रूपात वेणूच्या सासरमाहेरी खेपा घालणे इत्यादी बरीच असंभवनीय कार्ये करतो. या काळच्या कादंबऱ्यांवर कोणत्या तरी रूपाने अद्‌भुताचा प्रभाव कसा पडत असे, याचे यामुळे प्रत्यंतर पटते.

या प्रकारातील विशेष यशस्वी कादंबरी म्हणजे म० वि० रहाळकर यांची 'नारायणराव आणि गोदावरी' (१८७९). यातील सुरवातीच्या भागावर इंग्रजी कथेची छाप पडलेली दिसते. तरीही कथेचे वातावरण इतके स्वाभाविक व वास्तव साधले आहे की, "मराठीतील पहिली स्वतंत्र सामाजिक कादंबरी म्हणून तिला संबोधण्यास हरकत नाही", असे वि० ह० कुलकर्णी यांना वाटते.[1] तो मान 'यमुनापर्यटन'कडे जातो हे खरे असले, तरी या कादंबरीतील रचनेची कुशलता, प्रसंगातील आकर्षकता व व्यक्तिचित्रांचे मनोहारित्व खासच तिला

१. अर्वाचीन मराठी साहित्य, पृ० ८०.

वशिष्ट्यपूर्ण स्थान मिळवून देण्याइतके वरच्या दर्जाचे आहे. रहाळकर यांनाही रा० ब० मराठे यांच्याप्रमाणे अद्‌भुत कादंबरीचा उबग आला होता व त्यातील नायक-नायिकांचे सौंदर्य, संपत्ती, "तिजपुढे राम आणि सीता ह्यांची प्रीति कांहींच नाहीं!" अशी त्यांची प्रीती इत्यादींचे वर्णन करून आपल्या कादंबऱ्यांतील निराळेपणाचे त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेत दिग्दर्शन केले आहे. बाबाजी कृष्ण गोखले यांची 'राजा मदन' (१८६५) ही मराठी कादंबरीतील पहिली दुःखान्तिका. परंतु 'नारायणराव व गोदावरी' हीच खरोखरी नावाजण्याजोगी आहे. नारायणराव व गोदावरी यांनी अत्यंत धाडसाने प्रीतिविवाह केल्यावर त्यांना लाभलेल्या संसाराच्या पहिल्या काही आनंदाच्या दिवसांचे वर्णन मनोहर आहे. लहान गावात, व विशेषतः त्या काळी, थोडे लिहिणेवाचणे करून ध्येयवादित्वाने, सत्यनिष्ठेने व सुखासमाधानाने संसार करू पाहणाऱ्या पुरुषाला, व विशेषतः स्त्रीला, त्र्यंबकभट, गोपाळराव, रामभाऊ यांच्यासारख्या श्रीमंत व श्रीमंतांनी पोसलेल्या गावगुंडांचा कसा निष्कारण जाच असे याचे चित्रण वास्तव व परिणामकारक आहे. त्यांच्या वजनाने व अधिकाऱ्यांच्या लाचखाऊपणामुळे नारायणरावांची बदली होऊन गोदावरी एकटी पडल्यावर तिच्या जीवनाची झालेली परवड व दुःखदायक शेवट मनाला चटका लावणारा आहे. रहाळकरांची ही दुःखान्तिका स्वाभाविक, साधी व रसाळ उतरली आहे.

याप्रमाणे मराठी कादंबरीच्या पहिल्या तीस वर्षांमध्ये तिच्यावर इंग्रजी, फारसी व संस्कृत या तिन्ही भाषांतील कथावाङ्मयाचा संस्कार झालेला आढळून येतो, तर तिच्या प्रवृत्तीत द्विविधता दिसून येते. तिचा एक प्रवाह अद्‌भुतरम्य, अलंकारप्रचुर व करमणूकप्रधान होता आणि दुसरा वस्तुनिष्ठ व सामाजिक ध्येयवादाने प्रेरित झालेला होता. पहिली प्रवृत्ती स्थितिनिष्ठ व परंपरेचा पुरःस्कार करणारी असते, तर दुसरी प्रगतिशील, जीवनाचे स्वरूप जाणून घेऊन त्यात परिवर्तन घडवून आणण्याची आकांक्षा बाळगणारी, मानवाच्या वास्तव सुखदुःखाशी समरस होणारी असते. या द्विविध प्रवृत्ती वेगवेगळ्या काळांत सर्वच वाङ्मयात व कलाक्षेत्रांत आढळून येतात. कारण त्या जीवनव्यापी आहेत. कधी त्यांपैकी एकीचे प्राबल्य होते तर कधी दुसरीचे. त्यांच्या या सापेक्ष न्यूनाधिक्यावर त्या त्या युगातील प्रमुख प्रवृत्ती अवलंबून असतात. मराठी कादंबरीची वेगवेगळी युगेही या प्रवृत्तींच्या परस्परप्रमाणाने निर्णित झालेली आढळून येतील.

ऐतिहासिक कादंबरी

ऐतिहासिक कादंबरी हा 'अद्‌भुताला व वास्तविकाला सांधणारा एक दुवा' असतो असे म्हटले जाते. 'मुक्तामाला' दी कादंबऱ्यांनी तत्कालीन सुखासीन वाचकांची अद्‌भुताची आवड कशी पुरवली हे आपण पाहिले. ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत अद्‌भुत कादंबऱ्यांतील ऐश्वर्यशाली, इच्छापूर्तिप्रधान वातावरण कायम ठेवता येते व शिवाय कथानकात सत्याचा आभास निर्माण करता येतो. ऐतिहासिकतेच्या मुलाम्यामुळे रोमांचकारी घटनांमध्ये अधिक उत्कटता येते; त्यांना 'घटितांचे' (facts) महत्त्व येते व मनावर वेगळाच परिणाम होतो. लोकादरास पात्र झालेल्या वीरपुरुषांच्या ऐतिहासिक वा काल्पनिक कृतींचे वर्णन जीत आहे त्या कथेवर उदात्ताची प्रभा स्वाभाविकपणे पसरते. पूर्वजांच्या गतवैभवाची आठवण काढण्यात एक तऱ्हेची विषादपूर्ण पण गोड आपुलकीही असते व ही भावना निष्क्रियतेच्या काळात विशेषच प्रिय वाटते. बऱ्याच ऐतिहासिक कादंबऱ्या अशा हेतूने लिहिल्या जातात. परंतु अशा आनंदासाठी लिहिली जाणारी ऐतिहासिक कादंबरी क्वचितच बावनकशी ठरते. एक प्रकारचा सवंग आनंद देण्याचा हेतुपूर्वक प्रयत्न तीत केला जातो. अस्सल ऐतिहासिक कादंबरीची निर्मिती अशा तऱ्हेने होत असेल असे वाटत नाही. अद्‌भुताचा रोमांच व सत्याभासाचे समाधान हे तिचे उपपरिणाम असतात. ते हेतूचे स्थान बळकावीत नाहीत. तिची निर्मिती इतिहासकाळातील जीवनाविषयीच्या आस्थेमुळे, अभिमानामुळे होत असते, व अशी आस्था किंवा आपुलकी वाडवडिलांच्या पुण्याईवर सुखासीनपणे पण निष्क्रियपणे जगणाऱांना वाटत नाही. भावी कालात काही करण्याच्या आकांक्षेने ज्यांची मने भारली आहेत, व जे काही करायचे ते आपल्या पूर्वपरंपरेशी सुसंगत असावे, पूर्वगौरवाला साजेसे असावे अशी ज्यांना तळमळ वाटत असते, त्यांनाच ही आस्था व आपुलकी वाटते. रा० भि० गुंजीकर यांची 'मोचनगड' ही मराठीतील पहिली ऐतिहासिक कादंबरी याच वृत्तीतून निर्माण झाली.

इंग्रजी अमलाच्या सुरवातीला महाराष्ट्राचे मन निष्प्रभ झाले होते. नव्या आकांक्षांकडे दृष्टी उचलून पाहण्याची शक्ती त्यात राहिली नव्हती व जुन्या आठवणी ज्या शिल्लक होत्या त्या केवळ निकटच्या काळातील म्हणजे दुसऱ्या बाजीरावाच्या विलासी व घरबुडव्या काळातीलच होत्या. त्यामुळे या काळच्या उच्च वर्गाला अद्‌भुत कादंबरीच्या वाचनाचा विरंगुळा फार सोईचा वाटला. परंतु १८६५ ते १८७५ या अद्‌भुत कादंबरीच्या सरशीच्या दशकातच जीवनाची कळा पालटू लागली. बऱ्याच अंशी इंग्रजी संस्कारामुळे नवविचारांना चालना मिळू लागली. सार्वजनिक सभा पुणे, मुंबई वक्तृत्वोत्तेजक सभा, प्रार्थना समाज इत्यादी अनेक संस्थांचा पाया घातला गेला. 'निबंधमाले'ला प्रारंभ झाला (१८७४). सद्यःकालीन जीवनाविषयी व ऐतिहासिक घटना व व्यक्ती यांच्याविषयी दृष्टिकोण बदलू लागला. ग्रँट डफसारख्या इतिहासकाराशी टक्कर घेण्याचे धैर्य व त्याने केलेले मराठी राज्याचे व मराठशाहीतील व्यक्तींचे वर्णन किती अज्ञानमूलक व असत्य आहे हे ठासून सांगण्याची शक्ती नीळकंठराव कीर्तने यांच्यांसारख्या कॉलेजातील विद्यार्थ्यालादेखील (१८६७) प्राप्त झाली. मराठ्यांच्या इतिहासाचे अध्ययन वेगळ्याच रीतीने सुरू झाले. १८७८ मध्ये 'काव्येतिहाससंग्रह' जन्मास आला व महाराष्ट्रातील इतिहाससंशोधनाला "खरा ठसठशीत आरंभ" झाला.[1]

यापूर्वी १८६१ मध्ये विनायकराव कीर्तने यांचे थोरले माधवराव यांच्या मृत्यूवरील सुंदर व मराठीतील पहिले ऐतिहासिक नाटक प्रसिद्ध झाले. पेशवेकालीन समाजाविषयी आपुलकी, थोरल्या माधवरावांच्या गौरवाची व सत्त्वशीलतेची जाणीव यांचे या नाटकात ठिकठिकाणी प्रत्यंतर पटते. रमाबाईंच्या सहगमनाचा प्रवेश अजूनही उदात्त व करुणरम्य वाटतो. यानंतर सहा वर्षांनी (१८६७) 'विविधज्ञानविस्तारा'मध्ये 'मोचनगड' नावाची रा० भि० गुंजीकर यांनी लिहिलेली 'कल्पित गोष्ट' क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागली. हीच मराठीतील पहिली ऐतिहासिक कादंबरी.

मो च न ग ड

गुंजीकरांनी आपल्या लिखाणाला 'कल्पित गोष्ट' म्हटले; कादंबरी म्हटले नाही. परंतु ही 'कल्पित गोष्ट' केवळ कादंबरीच नव्हे तर 'ऐतिहासिक कादंबरी' या नावाला साजेशी आहे. अ० का० प्रियोळकर यांनी म्हटल्याप्रमाणे "'मोचनगड'

१. द० वा० पोतदार; अर्वाचीन मराठी साहित्य : मराठी इतिहास व इतिहास संशोधन, पृ० ३२३

हा ऐतिहासिक कादंबरीचा एक उत्कृष्ट आदर्श आहे."[१] गुंजीकरांना कादंबरीच्या उद्दिष्टाविषयी स्पष्ट कल्पना होती. रिसबुडांच्या 'विश्वासराव' कादंबरीचे परीक्षण लिहिताना त्यांनी आपले हे विचार नमूद केले व ते विचार अद्भुत वा सामाजिक कादंबऱ्यांपेक्षाही ऐतिहासिक कादंबरीला जास्त साक्षेपाने लागू होतात. गुंजीकरांनी नुकतीच 'मोचनगड' ही कादंबरी हातावेगळी केली होती व ते 'गोदावरी' नामक, पोर्तुगीजांच्या इतिहासावरील, कादंबरी लिहीत होते. त्यामुळे त्यांच्या विचारांना असे वळण व अशी धार येणे साहजिक झाले असावे. त्यांनी लिहिले की, "कल्पित गोष्टींत लिहिणाराचा उद्देश लोकांच्या रीतिभाती, त्यांची धर्मसंबंधीं मतें, राज्यप्रकरणीं अभिप्राय, त्यांचे पोशाख, लढाईच्या रीति, त्यांच्या विचारसरणी वगैरेंचें वर्णन करण्याचा असला पाहिजे; ती केव्हांचीही असोत, त्यांच्या वेळची किंवा पूर्वीच्या वेळची. तसेच या गोष्टींच्या स्थळाचें वर्णन केले पाहिजे. मनुष्याचा स्वभाव सांदीकोदीतून शोधला पाहिजे. सारांश, कवि (कादंबरीकार) हा एक इतिहासकारच आहे."[२] व्यासंग व पद्धतशीर विचार याविषयीचा गुंजीकरांचा हा आग्रह लक्षणीय आहे. 'मोचनगड' या कादंबरीत या दोन्हींचे प्रत्यंतर पटते. परंतु आपल्या व्यासंगाचा त्यांनी केवळ पुस्तकी उपयोग मात्र केला नाही. आपल्या व्यासंगाच्या जोरावर ते शिवाजीच्या उदयकाळातील मराठ्यांच्या जीवनाशी समरस झाले व तत्कालीन वातावरणाचे काटेकोर पण जिवंत चित्रण करणे त्यांना शक्य झाले.

रंगोपंत ठाणेदार, शामजी रांगई इत्यादी 'मोचनगड' कादंबरीतील सर्व मुख्य पात्रे, प्रसंग व स्थळे काल्पनिक आहेत; काही ठिकाणी तानाजी किंवा बाजी पासलकर यांचा निर्देश व शेवटी शिवाजीमहाराजांचे दर्शन एवढीच प्रत्यक्षपणे ऐतिहासिक सामग्री वापरली आहे. वास्तविक, ऐतिहासिक कादंबरीची हीच खरी प्रकृती आहे. या दृष्टीने ऐतिहासिक महत्कथा व ऐतिहासिक कादंबरी यांमधील प्रियोळकरांनी दाखवलेले विभिन्नत्व लक्षात घेण्याजोगे आहे. "खऱ्याखुऱ्या ऐतिहासिक व्यक्ति, प्रसंग व स्थळें यांच्या साहाय्याने ज्यांना कादंबरीच्या धर्तीवर आकर्षक कथा लिहावयाची असेल, त्यांनीं इतिहासाशीं तंतोतंत मेळ ठेवूनच ती लिहावी व त्याला ऐतिहासिक कादंबरी असें नाव न देता 'ऐतिहासिक महत्कथा' असें नवें नांव द्यावें .... पण ज्यांना ऐतिहासिक कादंबरी लिहावयाची असेल त्यांनी पात्रें, प्रसंग व स्थल काल्पनिक घेऊन जुन्या चालीरीती व वातावरण यांच्या साहाय्यानें ऐतिहासिक सत्याभास (illusion of historical reality)

१. मुंबईच्या वाङ्मयसेवामंडळापुढे केलेले भाषण; मोचनगड, आ० ३ री, परिशिष्ट, पृ० १५

२. कित्ता, उद्धृत, पृ० १४ (सं०)

निर्माण करावा."[१] पाश्चात्त्य साहित्यातील ऐतिहासिक कादंबरीवरील विचार-देखील याच पद्धतीचे आहेत. स्कॉटच्या आधीच्या तथाकथित ऐतिहासिक कादंबरीकारांनी ऐतिहासिक कादंबरीतील मुख्य पात्रे ऐतिहासिक नसावीत हे सूत्र पाळले नाही, व अखेर त्यांना आपल्या अज्ञानाचा व साहसाचा भूर्दंड द्यावा लागला, असे वॉल्टर रॅले यांनी म्हटले आहे. तसेच, इतिहास व ऐतिहासिक कादंबरी यांच्यातील साम्यभेदांचे दिग्दर्शन करताना ट्रिव्हेलियनने म्हटले, की ऐतिहासिक कादंबरीत भूतकाळातील खऱ्या घटनांचे निरूपण अपवादात्मकच असते. त्यांमध्ये ऐतिहासिक घटितांचे अनुकरण करून नैसर्गिक जीवनातील वैचित्र्य व समृद्धी यांनी नटलेल्या प्रातिनिधिक कथांच्या निर्मितीचा प्रयत्न केला जातो. या सत्याभासाच्या निर्मितीसाठी व्यासंगाबरोबर वर्णित कालाशी सहानुभूती अवश्य असते. गुंजीकरांजवळ ही सर्व सामग्री होती, व त्यामुळे त्यांनी आपल्या पहिल्याच कृतीत ऐतिहासिक कादंबरीचा आदर्श घालून दिला. त्यांच्यानंतर हरी नारायणांनी हाच कित्ता गिरवला व त्याला अधिक भरदारपणा व विशालता प्राप्त करून दिली.

गुंजीकारांची भाषा सरळ, साधी पण भावगर्भ आहे. जामगावातील जुन्या वाड्याचे वर्णन करताना "तो इमानी दिवा आपल्या अब्रूदार धन्याच्या घराची जीर्णावस्था प्रेक्षकांच्या नजरेला नं आणण्याविषयीं आपणाकडून होईल तितकी मेहनत करीत आहे अस्सें दिसे" अशी उत्प्रेक्षा ते करतात व अभावितपणे मोगलांच्या राजवटीतील देशमुखांच्या उतरत्या कळेचे व कळानष्ट घरंदाज जीवनाचे सूचक चित्र उभे करतात. नवऱ्याला अंतरलेल्या स्त्रीच्या चिंताग्रस्त मनःस्थितीचे वर्णन नवऱ्याच्या ताटात जेवण्याच्या अत्यंत घरगुती पद्धतीचा निर्देश करून ते चटकदारपणे रंगवतात. दौलत्यासारख्या धूर्त, चपळ व खोडकर पोराचे चित्र चटकन नजरेत भरते व हाच 'उषःकाल' मधील सावळ्याचा पुरःसर हे लक्षात आल्याखेरीज राहत नाही. 'मोचनगडा'तील सर्वच माणसे साधी, सरळ व निष्ठावंत. त्यांची मते औचित्यनिष्ठ, निष्ठा सनातन व वागणे ठराविक. परंतु या ठराविकपणात कृत्रिमता मात्र वाटत नाही. कारण लेखक त्यांच्या काळच्या वातावरणाशी समरस होतो, व घटना उठावदारपणे रंगवतो. कादंबरींची सुरवातीची घटना म्हणजे कादंबरीचा नायक गणपतराव व त्याचा सवंगडी भगवंतराव यांनी तुरुंगातून सुटून कड्यावरून उडी घेण्याची. तेथपासून तो अखेर शिवाजीमहाराज गडावर स्वारी करीपर्यंत कथेतील कुतूहल कायम ठेवण्यात येते, व त्यामुळे रेखीव स्वभावचित्रणाचा अभाव जाणवत नाही. वास्तविक, या

१. कित्ता, पृ० १० (सं०)

काळच्या कादंबऱ्यांत स्वभावचित्रणाची अपेक्षा करणे हेच अनैतिहासिक, जी जाणीव उदयास आली नाही तिच्या अभिव्यक्तीची अपेक्षा करण्यासारखे आहे.

इतर कादंबऱ्या

'मोचनगडा'च्या उदाहरणानंतर हा कादंबरीप्रकार लवकरच लोकप्रिय झाला. १८७८ त 'काव्येतिहाससंग्रह' सुरू झाल्यापासून ऐतिहासिक व्यक्तींची चरित्रे प्रसिद्ध होऊ लागली होती. ना० वि० वापट यांनी या चरित्रविषयक कुतूहलाची व कादंबरीतील कल्पकतेची सांगड घालून 'श्रीमंत बाजीराव बल्लाळ ऊर्फ पहिले बाजीरावसाहेब पेशवे', 'छत्रपति संभाजी महाराज' 'चितुरगडचा वेढा' इत्यादी कथा लिहिल्या. या ग्रंथात गुंजीकरांच्या लिखाणात दिसून येणारी ऐतिहासिक कादंबरीविषयीची स्पष्ट कल्पना दिसून येत नाही व ऐतिहासिक सत्याविषयी विशेष आदरही आढळत नाही. मात्र वापटांची भाषासरणी व प्रसंग रंगविण्याची हातोटी यांच्यामुळे कथा वाचनीय होतात. गुंजीकरांच्या पद्धतीने कल्पित पात्रांच्या मध्यवर्ती कल्पनेवर उभारलेली दुसरी ऐतिहासिक कादंबरी '१८५७ सालचे बंडाची धामधूम किंवा हंबीरराव व पुतळाबाई' ही होय. ही १८७३ साली विष्णू जनार्दन पटवर्धन यांनी लिहिली. बळवंत मनोहर पंडित यांच्या 'सुशील यमुना अथवा वासुदेव बळवंत फडके यांच्या बंडाची धामधूम' (१८९१ दुसरी आवृत्ती), 'लक्ष्मी आणि सरस्वती' या कादंबऱ्यांची तऱ्हा थोडी वेगळी आहे. यांपैकी पहिली पटवर्धनांच्या कादंबरीच्या कल्पनेतून व नावातून स्फुरली असावी असे वाटते, परंतु तिची मांडणी वेगळी आहे. सामाजिक कथा व राजकीय घटना यांचे या कथेत मिश्रण केले आहे. रामोश्यांच्या साह्याने वासुदेव बळवंत फडके यांनी इंग्रजांविरुद्ध बंड उभारले त्या काळच्या घटनांवर ही कादंबरी असल्याची लेखकाने कथेच्या नावातच ग्वाही दिलेली आहे. परंतु कथेतील मुख्य धागा यमुना नावाच्या एका दुर्दैवी स्त्रीच्य जीवनाचा आहे. पंडितांना तत्कालीन घटनांविषयी, सामाजिक व राजकीय विचारसरणीविषयी, जीवनपद्धतीविषयी बरीच माहिती आहे; व ते स्वाभाविकच होते. कारण कादंबरीतील वर्णित काळ अलीकडला, इंग्रजी राजवटीच्या प्रारंभीचाच आहे. परंतु या सर्व माहितीची एकजीव जुळणी झाली नाही. कोठलेच वर्णन भाव हालवणारे नाही किंवा घटना परिणामकारक नाही. खुद्द फडक्यांच्या बंडाविषयी लेखकाची वृत्तीदेखील निश्चित असावी असे वाटत नाही. कुठे त्यांच्या स्वातंत्र्यप्रीतीविषयी आदर व्यक्त झाला आहे, तर कुठे त्यांना इंग्रजांच्या तोंडी शोभतील अशी विशेषणे बहाल केली आहेत. कादंबरीतील भाषेचा थाट व रचनेचे तंत्र पंडिती वळणाचे व 'मुक्तामाला'दी कादंबऱ्यांच्यां

तऱ्हेचे आहे. मात्र स्थलकालनिश्चिती, पुण्यातील पेठांचे वास्तव वर्णन, रहिवाशांच्या सामाजिक दर्जाची जाणीव, इत्यादी गोष्टी तंत्रदृष्ट्या नव्या वाटतात.

'लक्ष्मी आणि सरस्वती' ही पंडितांची कादंबरी नारायणराव पेशव्यांच्या वधानंतरच्या बारभाईंच्या काळच्या घटनांवर आधारलेली आहे. तीत नाना फडणवीस व राघोबा यांच्यामधील विरोध, सखारामबापूंचे दुटप्पी वर्तन इत्यादींच्या चित्रणाचा प्रयत्न केला आहे. परंतु कथेतील मुख्य सूत्र लक्ष्मी व सरस्वती या दोन कल्पित पात्रांच्या जीवनांचे आहे. कादंबरीची प्रस्तावना तिच्या विचित्रपणाने स्मरणात राहते. तीत रविवर्म्याच्या लक्ष्मी आणि सरस्वती या चित्रांचे वर्णन आहे, बडेभाई नावाच्या टांगेवाल्याची हकीकत आहे व 'हिस्टॉरिकल नॉव्हेल' या इंग्रजी प्रकाराविषयी माहितीही आहे. पंडित हे हौशी लेखक. त्यांना विद्रत्तेची आवड, अलंकारिक भाषाशैलीची हौस. गुंजीकरांचा दृष्टिकोण व पंडितांची वृत्ती हे दोन सर्वस्वी वेगळे प्रकार. पूर्वेतिहासाविषयीच्या आस्थेने प्रस्फुरित होऊन व त्या काळाविषयी फारच थोडी माहिती उपलब्ध असूनही त्यातील वातावरणाशी समरस होऊन गुंजीकरांनी 'मोचनगड' लिहिली, तर पंडितांच्या कादंबरीत पेशव्यांच्या विषयी उरलीसुरली मायाही मरून गेल्याचे व महाराष्ट्रातील बरीच नवशिक्षित मंडळी आपल्या जीवनाकडे इंग्रजीच्या दृष्टीने पाहू लागल्याचे स्पष्ट चिन्ह दिसते. पंडितांच्या कादंबऱ्या यशःसंपादन व मनोरंजन यांच्यासाठी लिहिलेल्या वाटतात.

द्रा० ना० रणदिवे यांच्या 'शिक्षक' (१८८३) या कादंबरीचा शं० ग० दाते यांनी सामाजिक प्रकारात समावेश केला आहे.[1] परंतु वास्तविक तिचा मुख्य हेतू ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करून लॉर्ड डलहौसीच्या संस्थाने खालसा करण्याच्या नीतीवर टीका करण्याचा आहे. रावराजे समशेर बहादूर यांनी बालपणापासून पाळलेला मुलगा दत्तक घेण्याची त्यांना परवानगी न देता त्यांचे संस्थान खालसा करण्यात आले ही या कथेतील मुख्य घटना आहे. सरकारी नोकरीतील एका व्यक्तीने इंग्रजांच्या राजनीतीवर अशी टीका करणे धाष्टर्याचे होते, हे सरवटे[2] यांचे म्हणणे रास्त आहे. व हे धाष्टर्य फार नजरेत भरू नये म्हणूनही कदाचित ग्रंथकर्त्याने नावापुरते तरी नायकाचे पद कादंबरीतील रावराजे वा त्यांचा मुलगा यांना न देता त्या मुलाच्या शिक्षकाला दिले असावे. अव्वल इंग्रजीतील संस्थानिकांचे जीवन रंगविण्यात रणदिवे यांना बरेच यश आले आहे; रावराजे यांचा कृतकपुत्र बाळासाहेब व सेनापतिकन्या सुंदरा यांचे

१. मराठी ग्रंथसूची, पृ० ७६३.
२. मराठी साहित्य समालोचन, पृ० ८२.

प्रेम जडते; बाळासाहेब दत्तक जाऊन राज्यावर येणार या भरवंशावर त्यांचे लग्न ठरते; परंतु अखेर साहेबांकडून विपरीत खलिता येऊन रावराजांना मृत्यू येतो; सुंदराशी विवाह अशक्य ठरून बाळासाहेब देशोधडीला लागतात – असा कथा-भाग आहे. या सर्व स्थित्यंतरात बाळासाहेबांचे शिक्षक नारायणराव त्यांच्या पाठीशी राहतात, त्यांना धीर देतात, व विवेकी वृत्तीने जीवनाला तोंड देण्याला समर्थ करतात. कादंबरीचा केवळ पूर्वार्ध प्रसिद्ध झाल्यामुळे ती अपूर्ण आहे.

या सुमारास बऱ्याच भाषांतरित कादंबऱ्याही प्रसिद्ध झाल्या. 'ठगाची जबानी' (१८८८), 'शिलादित्य' (१८७९), 'अनाथ पांडुरंग', 'मथुरा' इत्यादी इंग्रजीची रूपांतरे होत. तसेच, बंगालीतून 'श्रीशिवछत्रपति' (१८९३), 'दुर्गेशनंदिनी (१८९८) इत्यादींचे भाषांतर झाले.

ह. री ना रा य ण आ प टे :

ही सर्व ज्यांच्यासाठी जणू पूर्वतयारी होती त्या हरी नारायण आपट्यांची पहिली ऐतिहासिक कादंबरी १८९० मध्ये प्रसिद्ध झाली. मेडोज टेलरच्या एका कादंबरीच्या आधाराने त्यांनी या प्रकारच्या लेखनाला सुरवात केली. परंतु त्यानंतर पाच वर्षांतच त्यांच्या या बाबतीतल्या स्वतंत्र प्रज्ञेचा विकास झाला व त्यांनी 'उषःकाल' ही आपली थोर व रसाळ कादंबरी लिहिली. पुढील वीस वर्षांत 'केवळ स्वराज्यासाठी', 'गड आला पण सिंह गेला!!!', 'मध्याह्न' 'सूर्योदय', 'सूर्यग्रहण', इत्यादी मराठशाहीच्या इतिहासावर आधारलेल्या कादंबऱ्या लिहून त्यांनी शिवशाहीचे कथामय स्मारक उभारले. तसेच 'रूप-नगरची राजकन्या', 'चंद्रगुप्त', 'कालकूट', या कादंबऱ्यांतून प्राचीन भारताच्या व राजपुतांच्या इतिहासकालातही मराठी मनाला हिंडविले. ('वज्राघात' या विजयनगरच्या साम्राज्याविषयीच्या कादंबरीत त्यांनी ऐतिहासिक कथानक व खोल मानवी भावनांची तळमळ यांची चित्तवेधक जुळणी घालून दिली.[1]

('वज्राघाता'ने हरी नारायणांच्याच निर्मितीची समाप्ती झाली असे नाही; ऐतिहासिक कादंबरीच्या जगतावरच संधिप्रकाश पसरला.) तत्पूर्वी १९०९ मध्ये नारायण हरींचा 'अजिंक्यतारा' उगवला होता व पुढे 'मानवी आशा विरुद्ध देवाची इच्छा', 'लांच्छित चंद्रमा' इत्यादींचाही उदय झाला; परंतु ऐतिहासिक कादंबरीवर पसरलेल्या अंधाराचे निराकरण झाले नाही.

१. समग्र विवेचनासाठी ह० ना० आपटे यांचेवरील प्रकरण पाहावे.

नारायण हरी आपटे

हरी नारायणांच्या पावलावर पाऊल टाकूनच नारायण हरी आपटे यांनी आपल्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लेखनाला सुरवात केली व 'अजिंक्य तारा' (१९०९) या त्यांच्या पहिल्या कादंबरीचा बराच बोलबालाही झाला. परंतु हरी नारायणांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या विश्लेषणाच्या पार्श्वभूमीवर नारायण हरींच्या त्याच प्रकारच्या कादंबऱ्यांचे विश्लेषण करावयास सुरवात करताच एवढ्या काळात समाजातील विचारांचे प्रवाह, इतिहासविषयक वृत्ती व कादंबरीची पद्धती किती बदलली हे एकदमच स्पष्ट होते. हरी नारायणांच्या लेखनातील ऐतिहासिकतेविषयी, तत्कालीन जीवनाच्या पार्श्वभूमीच्या चित्रणाविषयी अनेकांनी असमाधान व्यक्त केले आहे. परंतु यापुढील ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत या दिशेने तेवढाही प्रयत्न झालेला दिसत नाही. पूर्वजांच्या पराक्रमाची जाणीव, त्याविषयी अभिमान व कुतूहल यांची जी लाट महाराष्ट्रावर एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस आली होती ती विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच ओसरू लागली होती. इतिहाससंशोधन संथपणे, शास्त्रीय वृत्तीने चालू राहिले. परंतु त्या संशोधनापासून स्फूर्ती घेऊन त्याने उजळलेल्या इतिहासाचे समाजाला दर्शन घडवणारा ललित-लेखक मात्र महाराष्ट्रास लाभला नाही. केवळ हरी नारायणांनी प्रसृत केलेल्या तंत्रपद्धती व विचारवृत्ती यांचे यांत्रिक अनुकरण मात्र होत राहिले. कलेच्या राज्यात ही एक मोठी अडचणीची पण अपरिहार्य प्रक्रिया आहे, की जेथे यांत्रिक अनुकरण होते तेथे अवश्यमेव मुमूर्षुत्व येते. ती कला आभासनिष्ठ होते. तिच्यात जीव तर राहात नाही, पण सत्याचा, जिवंत भावनेचा आत्मा निघून गेल्यावर ती बाह्य उपाधींनी, खोट्या रंगविलासांनी स्वतःला सावरू पाहते.

'अजिंक्य तारा' या कादंबरीत ताराबाईंच्या राजवटीत परशुराम त्र्यंबक यांच्या नेतृत्वाखाली मराठ्यांनी अजिंक्य तारा अथवा अजिमतारा हा किल्ला जिंकल्याची हकीकत आहे. परंतु वास्तविक, ऐतिहासिक कथानकाच्या आभासाखाली केवळ शृंगारिक कारस्थानांच्या गुंतवळ्यानेच ही कादंबरी भरली आहे. मराठ्यांच्या इतिहासाचे नुसते नाव. तत्कालीन इतिहासाची लेखकाने माहिती बरीच मिळवली. परंतु त्या सर्व माहितीचा त्याच्या कलाहेतूशी एकजीव कुठेच झाला नाही, व परिणामतः कादंबरीत इतिहासप्रधान प्रकरणे वेगळी राहिली, त्यांचे स्वरूप केवळ निबंधवजा राहिले, त्या प्रकरणांना नावेदेखील 'तत्कालीन देशस्थिती' यासारखी निबंधांच्या शीर्षकाप्रमाणे दिली गेली. अशी प्रकरणे एखाद्या संक्षिप्त आवृत्तीत अलग उचलून बाजूला केली गेली, तरी कथेची हानी होणार नाही. धीरसिंह-पद्मिनीचे परस्पराकर्षण हाच या कादंबरीचा आत्मा होय.

धीरसिंह हा मुसलमानांच्या चाकरीत असलेला, परंतु नेकीचा 'तरुण, शूर, सौंदर्यसंपन्न' असा रजपूत वीर. पद्मिनीचे खरे नाव वनलता. ती सागरसिंह व सुवर्णदेवी या मोगलांच्या तावडीत सापडून निष्क्रिय बनलेल्या, केवळ करुणास्पद अशा जोडप्याची हरवलेली मुलगी. परशुराम त्र्यंबक यांची ती कृतकदुहिता. सुंदर, सौजन्यशील, शूर, पुरुषवेषात हिंडणारी. कथेच्या शेवटी अजिंक्यताऱ्याच्या लढाईत तीच पहिली चढाई करते.

धीरसिंहाच्या भोवती जे रम्य भावभावनांचे वलय उत्पन्न केले गेले आहे त्यातला बराच अंश गुलबहार या मुसलमान कन्यकेकडे जातो. धीरसिंह व गुलबहार लहानपणापासून बरोबर, बहिणभावाप्रमाणे वाढली. गुलबहारचे नाजुक, आश्रयावलंबी जीवन व पद्मिनीची स्वतंत्र वीरवृत्ती यांचा विरोध काहीसा मनोहर वाटतो. पात्रापात्रांचा विरोधी परिणाम ही नारायण हरींची एक आवडती कल्पना दिसते. कधीकधी या कल्पनेचा ते कौशल्यपूर्ण उपयोग करतात; पण अनेकदा बऱ्याच ढोबळपणेही. याच कादंबरीतील दौलतराव व हिंमतराव यांची जोडी दुसऱ्या वर्गात मोडेल.

यानंतर १९१२ ते १९२२ पर्यंत नारायण हरींनी 'मानवी आशा विरुद्ध देवाची इच्छा' (१९१२), 'लांच्छित चंद्रमा' (१९१४), 'रजपुतांचा भीष्म' (१९१९) व 'संधिकाल' (१९२२) अशा चार ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिल्या. त्या चारी राजपुतांच्या इतिहासावर आधारलेल्या आहेत. चितोडविषयी निष्ठा, आपला धर्म, आपली संस्कृती, आपले पावित्र्य याविषयीचा रजपुतांचा कडवा अभिमान हे या कादंबऱ्यांचे मुख्य विषय. राजपुतांच्या इतिहासाविषयी कुतूहल व आदर या काळातील सर्वच भारतीय भाषांतील साहित्यात दिसून येतात. या काळात भारतीयांच्या निष्ठा प्रत्यक्ष जीवनात सर्व बाजूंनी खंडित झाल्या होत्या; प्रत्यक्षाकडून त्यांनी माघार घेतली होती. प्रत्यक्षातून परतलेल्या स्वाभिमानाने, वीरश्रीने जणू राजपूत इतिहासाचा आश्रय घेतला होता व भारतीय प्रतिभा या कालखंडाचे चित्रण व गुणगान करण्यात रंगली होती. हरी नारायणांच्या प्रतिभेने ज्या वृत्तीने महाराष्ट्राचा इतिहास तत्कालीनांच्या दृष्टीपुढे उभा केला त्या वृत्तीत या दृष्टीने बरीच भिन्नता वाटते. वास्तवापासून परत फिरलेली, प्रत्यक्षात अगतिक ठरलेली प्रतिभा काल्पनिकातही आभासाश्रयीच ठरते, व मग ती स्वतःला एका ठराविक तंत्राच्या पिंजऱ्यात कोंडून घेते. हाच प्रकार या चार कादंबऱ्यांत दिसून येतो. यांच्या कथानकांचे व पात्ररचनेचे विश्लेषण केल्यास त्यात पुष्कळच सारखेपणा दिसून येतो. या कादंबऱ्यांतील नायक, स्वाभाविकपणे, चितोडशी इमान राखणारा, चितोडच्या वैभवाच्या पुनरुज्जीवनासाठी किंवा रक्षणासाठी सर्वस्व त्यागास तयार असणारा

असा असतो. त्याच्या परिसरात बहुशः दुर्गावती-अनारकली ('रजपुतांचा भीष्म'), मेनलदेवी-जयश्री ('संधिकाल') किंवा पूर्वाश्रमीची भुलैय्या व मंगला ('लांच्छित चंद्रमा') यांच्यासारख्या दोन प्रकारच्या दोन स्त्रिया असतात. पहिल्या प्रकारच्या स्त्रिया स्वार्थी व कपटी, महत्त्वाकांक्षी व विलासप्रिय असतात. कथानकातील असत्पक्षाशी त्यांचे संगनमत असते. दुसऱ्या सत्पक्षातील अनारकली, जयश्री, मंगला यांचे चित्रण विशेष चित्ताकर्षक होते. अनारकलीचे चोंडावरील उत्कट, निःस्वार्थ, ऐहिकतेपासून अलिप्त असलेले प्रेम, जयश्रीची निष्ठा व पावनशक्ती, ज्याच्याशी प्रतारणा करून जीवे मारण्याचा तिने संकल्प केला होता त्याच वीरपतीच्या दर्शनाने मंगलेमध्ये झालेले परिवर्तन या सर्वांचे चित्रण काहीसे आकर्षक वाटते. या कादंबऱ्यांतील रसाचे हेच मुख्य उगमस्थान दिसते. 'अजिंक्यतारा'तील पद्मिनीप्रमाणे वरील रजपूतरमणीपैकी बहुतेक जणी पुरुषवेषाने हिंडतात, पराक्रम करतात, गुप्त कारस्थाने करतात. अनारकली उत्तरार्धात योगिनीच्या वेषाने वावरते, आपले एक स्वतंत्र सैन्य उभारते. योगिनीचे सामर्थ्य व महाराणीचे वैभव यांचा तिच्या ठायी संयोग होतो. या कल्पनांच्या अवलंबामुळे कादंबऱ्यांत एक प्रकारची रहस्यमयता, उत्कटता व काहीशी उदात्तताही आली आहे. कोणाला ही व्याजोदात्तता वाटण्याचा संभव आहे. परंतु रजपूत स्त्रियांची भावोत्कट शीलनिष्ठा, वीरपुरुषांवरील त्यांची श्रद्धा व भक्ती, त्यांची स्वतःची रोमांचकारी वीरवृत्ती व युद्धकौशल्य यांची इतिहासातील वर्णनेही नारायण हरींच्या कादंबऱ्यांतील अनेक अद्‌भुतरम्य घटनांना फिक्क्या पाडतील.[१]

या कादंबऱ्यांत वरचेवर भेटणारी आणखी एक व्यक्ती म्हणजे नायकाचा विश्वासू सेवक. चोंडाचा सेवक बहादुरसिंग प्रत्येक संकटाची धन्याला सूचना देण्यात तत्पर असतो. तो अखंड जागरूक राहतो व वेळप्रसंगी धन्याहून अधिक कार्यक्षम ठरतो. अखेर तो स्वामिकार्यात प्राणाला मुकतो. शत्रूच्या हाती सापडून त्याचे हालहाल होत असताही स्वदेशप्रीती व पारतंत्र्याच्या लाजिरवाण्या जिण्याचे आवेशपूर्ण वर्णन करीत तो प्राण सोडतो. याचाच मानसबंधू राणा हमीरचा सेवक हरदेव. राजपूत वीरांचे हे विश्वासू सेवक म्हणजे आपल्या स्वामीची केवळ सावली, धन्याला गुप्तपणे आलेल्या द्वंद्वयुद्धाचे आव्हान स्वतःच स्वीकारण्याची चलाखीदेखील ते करतील. पुरुषवेषधारी मंगलेने हमीरच्या सहवासात व सेवेसाठी राहण्याचे ठरल्यावर आपले गुपित राखण्यासाठी तिला

१. ह० वा० देशपांडे, राजपूत संकृति, १९३६
ह० वा० देशपांडे, राजपूत राज्यांचा उदय व ऱ्हास, १९३८

प्रथम हरदेवाला दूर करण्याचे कार्य करावे लागले. हे सर्व सेवक एकाच साच्यात बनवलेले वाटतात. स्वामिनिष्ठा हा राजपूत जीवनाचा आत्मा. या आत्म्याचे दिग्दर्शन ठराविक प्रतीकांनी करणेच लेखकाला जमते. या आत्म्याला विविध रूपांनी साकार करण्याची प्रभावी शक्ती त्यांच्या कलेत दिसत नाही, व त्यामुळे व्यक्तिचित्रांच्या दृष्टीने विचार करता, नारायण हरींच्या कादंबऱ्यांनी 'मुक्तामाला' दी ग्रंथांतील विशेषणात्मक वर्णनांकडे जाणारी परतवाट धरलेली दिसते. येथे मनोरचनेची विविधता नाही, भावनांची संमिश्रता नाही. नायक तरुण, शूर, सौंदर्यसंपन्न व स्वार्थत्यागी, नायिका सौंदर्यवती, कोमल पण वीर-वृत्तीची, सेवक स्वामिनिष्ठ व कार्यक्षम, खलनायक सर्व दुर्गुणांचे माहेरघर, अशा तऱ्हेचे कप्पेवजा स्वभावचित्रणच सर्वत्र केलेले आहे.

याला काहीसा अपवाद 'संधिकाल' या कादंबरीत मात्र आढळतो. कोणत्याही संधिकालात आढळून येणाऱ्या संमिश्र वृत्तींचे चित्रण या कथानकात बऱ्याच प्रमाणात साधले आहे. मानसिंगाच्या व्यक्तिरेखेत हे कौशल्य विशेष आढळून येते. मानसिंग हा स्वाभिमानशून्य पित्याचा व व्यभिचारी मातेचा मुलगा. तो लहानपणापासून मोगल राजधानीत वाढला. जहांगिराचा सहवास व मैत्री यांच्यामुळे तो स्त्रैण व विलासविकल बनलेला असतो. परंतु ईसरसिंगाच्या हस्ते राजपूतनिष्ठेचे प्रहार त्याच्या मनावर होताच तो जागा होतो. एकीकडे, हसीनेवरील त्याची मोहब्बत, त्याची विलासप्रियता, सुखलोलुप विस्मरणशीलता व दुसरीकडे, ईसरसिंगाच्या जाज्वल्य राजपूतनिष्ठेमुळे झालेली नवी जाणीव यांचा संग्राम त्याच्या अंतःकरणात सुरू होतो. त्याच्या वृत्तीतील परिवर्तनाचे वर्णन सूक्ष्म व प्रत्ययकारी वठले आहे. या परिवर्तनात अस्वाभाविकता नाही, अचानकपणाही नाही. ज्याचे पूर्ववय गुलामीत व विलासात गेले, जो शरीराने व मनानेही अत्यंत नाजुक व हळुवार आहे, त्याच्यापुढे कितीही तेजस्वी आदर्श ठेवला तरी मूळ वृत्ती पुनःपुन्हा डोके वर काढणार, याची लेखकाने आठवण ठेवली आहे. मानसिंगाने कितीही प्रयत्न केले तरी तो आपले व आपल्या मायभूमीचे भवितव्य निश्चयाने घडवण्याला असमर्थ ठरतो. शत्रूच्या कावेबाजपणाला व परिस्थितीच्या चक्राला तो अखेर बळी पडतो. हसीना व तो मोहब्बतखानाच्या हाती सापडतात व अखेर आत्महत्या करतात.

जयचंद, जयश्री, ठाकुरसिंग, फर्जंदबेग यांच्या व्यक्तिरेखाही बऱ्याच स्पष्टपणे कल्पिलेल्या व रेखीवपणे चितारलेल्या आहेत. जयचंद महत्त्वाकांक्षी, कारस्थानी, पण मूर्ख आहे. मुसलमान सरदारांच्या कुटिल नीतीला बळी पडून राजपुतांनी कसा घरभेदीपणा केला याचे तो एक प्रतीक आहे. अब्दुलखानाच्या कह्यात जाऊन तो जयश्रीवरही कपटविद्येचे प्रयोग करतो. परंतु जयश्रीवरील त्याचे प्रेम

हीच त्याची पावनशक्ती ठरते. तिच्यामुळेच अखेर त्याचा उद्धार होतो व त्याला वीरमरण लाभते.

या कादंबरीचे कथानकही जास्त व्यवस्थित व भरीव आहे. मात्र जयचंदाने जयश्रीवर केलेल्या कपटविद्येच्या प्रयोगाचे वर्णन राजपूतकालीही अतिरंजित व हास्यास्पद वाटते. कथानकात अनैतिहासिकताही बरीच आहे. नारायण हरींनी राणा प्रतापच्या मृत्युसमयी अमरसिंह वयाने बराच लहान व अविकसित होता असे गृहीत धरले आहे व प्रतापाच्या परंपरेच्या रक्षणाचे कार्य सर्वस्वी जयचंद-जयश्रीकडे सोपविले आहे. वस्तुस्थिती तशी नव्हती. "राणा प्रतापसिंहास एकूण १७ पुत्र होते. त्यांपैकीं अमरसिंह सर्वांत वडील असल्यानें प्रतापच्या मृत्यूनंतर तोच मेवाडच्या गादीवर बसला. मेवाडच्या सर्व राजांपेक्षां तो शरीरानें उंच व बलिष्ठ होता...न्यायप्रियता, दयालुत्व व प्रेमळपणा यांत तो कोणासही हार जात नव्हता. बालपणापासूनच प्रतापसारख्या असामान्य महापुरुषाच्या तालमींत तो तयार झाला असल्यानें बापाचे बहुतेक गुण त्याच्या ठिकाणीं उतरले होते; तथापि विपत्तीमुळे गांजलेल्या मनास ज्या एका नाजुक क्षणीं कार्पण्याचा दोष स्पर्श करतो त्या वेळीं मात्र तो कसोटीस उतरणार नाहीं ... हें प्रतापचें भाकित अखेरीस खरें ठरून त्यानें अंशतः पारतंत्र्याची बेडी आपल्या पायांत अडकवून घेण्याचें पाप केलें."[१]

अशा तऱ्हेने नारायण हरींनी मराठी ऐतिहासिक कादंबरीची परंपरा कायम ठेवली. परंतु तिच्यामध्ये स्फूर्तिप्रदता वा पूर्वजांच्या जीवनाविषयीची जाणीव कायम राहण्यापेक्षा मनोरंजकता तेवढी राहिली. मध्यंतरी, चिं० वि० वैद्यांच्या 'दुर्दैवी रंगू'मुळे या प्रकाराला नवीन उजळा आला. परंतु तिचा प्रकाश तिच्या-पुरताच ठरला. तिच्यानंतर, तिच्या जोडीस बसू शकेल अशी एकही कृती निर्माण झाली नाही.

चिं० वि० वैद्य

हरी नारायण आपटे आपली अखेरची ऐतिहासिक कादंबरी लिहीत होते (१९१३–१५) त्याच वेळी चिं० वि० वैद्य यांची 'दुर्दैवी रंगू' (१९१४) ही एक फार यशस्वी ऐतिहासिक कादंबरी प्रसिद्ध झाली. भारताचार्य वैद्यांचा गाढ व्यासंग सर्वविश्रुत आहे. गीता, महाभारत, रामायण इत्यादी ग्रंथांचा त्यांचा व्यासंग गाढ होता. त्यांनी लेखनही बरेच केले. संस्कृत वाङ्मयाचा त्रोटक इतिहास जसा त्यांनी लिहिला तशीच अबलोन्नती लेखमालाही प्रसिद्ध केली. 'दुर्दैवी रंगू'

१. ह० वा० देशपांडे, राजपूत राज्यांचा उदय व ऱ्हास, पृष्ठे ९५–९६

या त्यांच्या एकमेव कादंबरीत सहृदयता व गाढ व्यासंग यांचा संयोग घडवून आणण्याची त्यांची हातोटी दिसून येते.

या कथेत रंगूबाईसारख्या बालवयी विधवेच्या दुःखद कहाणीभोवती पेशवे कालीन इतिहासाचा एक खंड गुंफला गेला आहे. ऐतिहासिक पार्श्वभूमीचे प्रत्ययकारी चित्रण ज्या थोड्या कादंबऱ्यांत झाले आहे, अशांपैकी 'दुर्दैवी रंगू' ही एक प्रमुख आहे. पेशव्यांच्या दरबारचे ऐश्वर्य, मसलतींची विविधता, पेशव्यांचे घरगुती संबंध, क्रियाकर्मे, त्यांच्या सैन्याचे तळ, पानपतच्या रणांगणावर-देखील फलज्योतिषाचा चालू शकणारा प्रभाव इत्यादी गोष्टींची वर्णने सरस, गंभीर व प्रत्यक्षवत उतरली आहेत.

विशेषतः पानपतचे युद्ध, ताईसाहेबांचे सहगमन यासारख्या प्रसंगांची वर्णने अतिशय मनोवेधक आहेत. वैद्यांच्या शैलीत आणीबाणीच्या ऐतिहासिक घटनांच्या गांभीर्याला साजेसा संथपणा व नाट्यात्मक उत्कटता यांचा संगम झाला आहे. काही तळटीपा देऊन व ऐतिहासिक आधारांचा निर्देश करून लेखकांनी आपल्या वर्णनाला अधिक यथातथ्यता आणली आहे. (या सुमारास प्रसिद्ध झालेल्या सहकारी कृष्ण, नाथमाधव इत्यादिकांच्या कादंबऱ्यांतही अशी योजना केलेली आहे. परंतु हे लेखक व चिं० वि० वैद्य यांच्यामध्ये एक मोठा फरक जाणवतो. नाथमाधव, सहकारी कृष्ण, मुजुमदार हे इतिहासापासून एक विशिष्ट धडा घ्यावयास व द्यावयास सज्ज झाले होते. इतिहासाच्या परिशीलनाने व स्वतःच्या काळातील परिस्थितीच्या चिंतनाने काहीतरी एक विशेष संदेश घेण्याच्या इच्छेने त्यांनी ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लेखनाला सुरवात केली. कित्येकदा जी तत्त्वे त्या त्या ऐतिहासिक घटनांत किंवा व्यक्तींच्या विचारांत प्रतिबिंबित करण्याचा प्रयत्न ते करीत ती तत्त्वे स्वाभाविक किंवा तत्कालीन परिस्थितीशी जुळतीही नसत. वैद्यांनी अशा तत्त्वप्रतिपादनासाठी ऐतिहासिक कादंबरी लिहिली नाही. त्यांनी त्या काळातील जीवनाशी समरस होऊन त्याचे चित्रण केले, व त्यांत एका उदारहृदयी दृष्टिकोणाची भर घालून त्यांनी रंगूबाईची मध्यवर्ती करुणरम्य व्यक्तिरेखा निर्माण केली. पेशव्यांच्या काळच्या सामाजिक विचारांची त्यांना स्पष्ट कल्पना होती. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या सुधारकांच्या दृष्टिकोणामुळे त्यांची वृत्ती मानवतापूर्ण झाली होती. यातून प्राप्त होणाऱ्या सहानुभावित्वाला संस्कृत साहित्याच्या व्यासंगाने उत्पन्न झालेल्या सौंदर्यप्रेमी दृष्टीची जोड मिळाली होती. रंगूबाईच्या 'ऋज्वायन यष्टीचे', तिच्या 'चेहऱ्यावर येणाऱ्या विवर्णाच्या लहरीचे', तिच्या 'निष्कलंक चंद्रा'चे त्यांनी केलेले वर्णन उठावदार व भावगंभीर आहे आणि त्याहूनही तिच्या मनःसृष्टीचे. ही मनःसृष्टी वैद्यांनी स्वाभाविक विचारांनी, सहज व अवखळ भावनांनी, व

तिच्याजोग्याच शब्द-प्रतिमांनी रंगविली आहे. इतर पात्रांमध्येही त्यांनी काळजीपूर्वक वृत्तिभेद दाखवला आहे. या दृष्टीने रंगूबाईची सासू व तिची बहीण ताईसाहेब मेहेंदळे यांच्यामधील विभिन्नता सहज लक्षात येण्याजोगी आहे. नानासाहेब व गोपिकाबाई यांच्या सोज्ज्वळ दांपत्यभावाचे, परस्परविश्वासाचे व भारदस्त 'राजश्री'चे चित्रणही चांगले साधले आहे. रंगूबाईला नानासाहेबांच्या माणसांनी पळवून कोठडीत ठेवल्याची हकीकत कळताच गोपिकाबाई तिची सोडवणूक करतात. त्यानंतर त्यांच्या मनात उठलेले काहूर, नानासाहेबांना त्यांनी सांगितलेले आर्जवाचे उत्कट विचार व त्यांचा नानासाहेबांवर झालेला परिणाम यांचे वर्णन संस्मरणीय आहे.

रंगूबाईच्या मनःसृष्टीत जिच्यामुळे विलक्षण घालमेल झाली ती व्यक्ती म्हणजे विश्वासराव. त्यांच्या वर्णनात किंवा व्यक्तिरेखेत लेखकाने फार शब्द वेचले नाहीत. परंतु तेवढेच अत्यंत परिणामकारक आहेत. विश्वासरावांचे राजबिंडे रूप, त्या 'सौजन्याच्या पुतळ्याची' शालीनता व आर्जव, त्यांची शांत, सत्त्वस्थ वृत्ती यांना रंगूबाईच्या उत्कट व उन्मार्गगामी भावनांच्या विरोधी पार्श्वभूमीवर उठाव मिळतो. विश्वासरावांच्या भोवती वीरतेचे व मांगल्याचे सुंदर वलय लेखकाने निर्माण केले आहे. सबंध कथेवर पानिपतच्या दारुण अंतिम घटनेची छाया पसरली आहे. लेखकाने जागोजागी ती कौशल्याने सूचित केली आहे. कथेतील काल्पनिक व ऐतिहासिक भाग अशा तऱ्हेने एवजीव झाला आहे.

सहकारी कृष्ण

हरी नारायण आपटे यांच्या अखेरच्या काही वर्षांत, १९१०–१५ च्या काळात, बऱ्याच ऐतिहासिक कादंबऱ्यांची निपज झाली. सहकारी कृष्णांची 'राजकुवर' व 'शापित महाराष्ट्र', नारायण हरींच्या पहिल्या तीन, वालचंद शहांच्या काही कथा, तशीच अनसूयाबाई देशपांडे यांची 'वसईचा वेढा' इत्यादी कादंबऱ्या या काळातील. नाथमाधव यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या लेखनाला याच सुमारास सुरवात झाली. यापुढेही १९१६ ते १९३५ पर्यंत सी० के० दामले यांच्या 'दोनशे वर्षांपूर्वी' व 'वसईचा रणसंग्राम', ल० ना० जोशी यांच्या 'श्री समर्थ राष्ट्रगुरु' इत्यादी, चिं० ना० मुजुमदार यांच्या 'लाख्या बारगीर' इत्यादी, चिं० गं० भानू यांची 'शृंगेरीची लक्ष्मी', वि० वा० भिडे यांच्या 'कोरलईचा किल्लेदार' पासून 'तेजस्वी सतीधर्म' पर्यंत सातआठ कादंबऱ्या अशा अनेक ऐतिहासिक कथा प्रसिद्ध झाल्या. 'दुर्दैवी रंगू' या कादंबरीतील ऐतिहासिकतेची व मानवतेची पातळीमात्र यांपैकी कशातच दिसत नाही. सहकारी कृष्णांच्या 'शापित महाराष्ट्रा'तील ऐतिहासिक सामग्रीच्या

वापराविषयी न. चिं. केळकर यांनी समाधान व्यक्त केले. परंतु ऐतिहासिक माहिती व काल्पनिक घटना या दोन प्रवाहांची जुळणी या कादंबरीतही होत नाही. संभाजी व राजाराम यांच्या वेळची परिस्थिती तत्कालीन कागदपत्रांवरून रेखाटण्याचा प्रयत्न लेखकाने केला आहे; तत्कालीन सामाजिक व धार्मिक जीवनाविषयी सप्रमाण माहिती दिली आहे. परंतु ती जिवंत परिस्थितीच्या रूपाने उभी राहत नाही, व कित्येक वेळा वाजवीपेक्षा जास्त माहिती अकुशलपणे घुसडून दिली जाते. येसूबाई, संभाजी व राजकुंवर यांच्या व्यक्तिरेखा मधूनमधून आकर्षक वाटतात; परंतु साकल्याने पाहता व्यक्तिचित्रणात रेखीवपणा व प्रत्ययकारिता नाही. वास्तविक, वर्णित कालखंडातील जीवनरहस्यच लेखकाला सापडले नसावे असा संशय येतो. कादंबरीच्या नावावरूनही हे सिद्ध होते. "संभाजीच्या मरणानंतर राजाराम जिंजीस येईपर्यंतचा काळ महाराष्ट्रीय बुद्धीस भूषणास्पद आहे." असे केळकरांनीही म्हटले आहे, पण त्याच काळाला सहकारी कृष्णांनी 'शापित महाराष्ट्र' असे संबोधिले.

ना थ मा ध व

नाथमाधवांच्या ऐतिहासिक कथानिर्मितीला १९०९ मध्ये 'तरुण रजपूत सरदार' या कादंबरीने प्रारंभ झाला. परंतु 'सावळ्या तांडेल'ने त्यांना प्रथम नाव मिळवून दिले.

'दुर्दैवी रंगू' प्रसिद्ध झाली त्याच साली नाथमाधवांच्या 'सावळ्या तांडेला'चा जन्म झाला. सावळ्या 'मोचनगडा'तील दौलत्या व 'उषःकाला'-तील सावळ्या यांचा समानधर्मा. त्याच्या धाडसाने, युक्तिबाजपणाने, स्वामिभक्तीने, अस्सल मराठी रक्ताने मराठी मुलांची व कितीतरी वयस्कांचीही मने आनंदली असतील. या कादंबरीत नाथमाधवांनी शिवकालीन इतिहासाची एक कमी ज्ञात असलेली बाजू लोकांच्या ध्यानात आणून दिली. शिवाजीचा बालपणापासून चालू असलेला दऱ्याखोऱ्यातला पराक्रम सर्वांच्या परिचयाचा असतो. परंतु त्या अलौकिक पुरुषाने किती बलाढ्य आरमार देखील निर्माण केले होते व त्याच्या तांडेलांची केवढी दहशत बसली होती, याची जाणीव इंग्रजांच्या सागरस्वामित्वाने दडपून गेलेल्या मनांना बरीच बोधप्रद झाली असेल. नाथमाधवांची ही प्रारंभीची कादंबरी पुढील कथांच्या मानाने अधिक सुटसुटीत आहे. परंतु कादंबरीच्या भाषेत व रचनेत कुशलता नाही, इतिहास व काल्पनिक प्रसंग यांची जुळणी नाही. नाथमाधव यांनी यानंतर आपली 'स्वराज्यमाला' गुंफून ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचे एक सत्र आरंभिले. इतिहासाच्या वाचनामुळे पूर्वजांविषयीच्या अभिमानाने ते प्रेरित झाले. त्यांनी मोठा व्यासंग केला. व परिश्रमपूर्वक आपली

'स्वराज्यमाला' गुंफली; मराठशाहीतील घटनांच्या माहितीचा प्रसार केला. हे त्यांचे कार्य कौतुकास्पद तर खरेच, परंतु या परिश्रमाच्या व व्यासंगाच्या जोडीला थोडा चोखंदळपणा व अभिजातता असती तर बरे झाले असते, असे वाटल्याशिवाय राहवत नाही. या गुणांचा अभाव त्यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांप्रमाणे १९२१ पासून १९२८ पर्यंत चालू राहिलेल्या 'स्वराज्यमाले'तही दिसून येतो. प्रणयकथालेखक म्हणून प्रसिद्धीस आल्यावर डॉ. भांडारकर यांच्याकडे ते गेले असताना, "त्या वयोवृद्ध व विद्वान अशा विभूतीने मलाही प्रश्न केला की 'हे पुस्तक तू कोणते ध्येय पुढे ठेवून लिहिले आहेस?' त्याबरोबर मी निरुत्तर झालो व तेव्हापासून माझ्या लेखनाला नवीन वळण लागले.[1]" अशी हकीकत त्यांनी सांगितली आहे. यानंतर पंगुस्थितीतही त्यांनी ऐतिहासिक सामग्री मिळविण्यासाठी व स्थळांची पाहणी करण्यासाठी प्रवास केला. राजवाडे व सरदेसाई यांच्या स्नेहामुळे त्यांना उपलब्ध ऐतिहासिक साधनांचा उपयोग करता येणे शक्य झाले. परंतु अभिरुचीची व प्रतिभेची बाजू लंगडी पडली, असे म्हणावे लागते. त्यांच्या व्यक्तिचित्रांत सुसंगती नाही; संभाषणांत अमुक एक वाक्य, अमुक विचार अमुक व्यक्तीचाच असला पाहिजे, अशी अपरिहार्यता नाही. इतकेच नव्हे, तर इतक्या इतिहासविषयक परिश्रमानंतरही त्यांना त्या त्या काळचा आत्मा गवसलाच नाही असे वाटते. त्यामुळे त्या काळी जे विचार संभवत नाहीत, जी दृष्टी अस्तित्वातच नव्हती, जी भाषा बोलली जात नव्हती, ती त्यांनी आपल्या पात्रांच्या तोंडी घातली आहे. भाषा व विचारसरणी यांचा असा कालविपर्यास त्यांच्या कादंबऱ्यांत जागोजाग आढळतो. त्यांच्या मागोमाग पेशवाईचे कादंबरीमय स्मारक उभारण्यास सिद्ध झालेल्या हडपांच्या कथांतही हा दोष तितकाच प्रामुख्याने दिसून येतो. या दोषापासून अलिप्त अशी या काळातील ऐतिहासिक कादंबरी विरळाच. याचे प्रमुख कारण असे असावे की, हे लेखक चिं. वि. वैद्यांप्रमाणे आपण निवडलेल्या इतिहासकालात रंगून कथानिर्मिती करीत नव्हते. उलट, स्वतःच्या कालातील राजकीय प्रवृत्ती, स्वजनांच्या व्यवहारात जाणवणारे दोष, ते सुधारण्याची आवश्यकता, ते सुधारण्याचे मार्ग यांच्या जाणिवेमुळे, काहीशा बोधवादी वृत्तीने ते प्रेरित होत. एक प्रकारचा प्रछन्न उपदेश करण्याची त्यांची इच्छा असे, व आपल्याला जे सांगायचे त्याचे एक साधन म्हणून ते ऐतिहासिक व्यक्तींचा उपयोग करीत. त्यामुळे इंग्रजी राज्यानंतर आलेली विचारसरणी, राष्ट्रप्रेम, लोकसत्ता, असे पारिभाषिक शब्द, व्यक्ती विरुद्ध समाज अशी आधुनिक कल्पना यांची अशा प्रकारच्या लिखाणात खैरात होई.

अर्थात हा दोष केवळ आपल्याकडील ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतच दिसतो असे

१. प्रस्तावना, सावळ्या तांडेल, आ. ५ वी.

नाही. इंग्रजी ऐतिहासिक कादंबरीकारांतही तो दिसून येतो. चार्ल्स किंग्ज्ले, किपलिंग या लेखकांविषयी हेच म्हणता येते. "या दोघांमध्येही एक न्यूनता आहे. त्यांची पात्रे, हेतू व विचारसरणी अत्यंत आधुनिक वाटतात. किंग्ज्लेचे सॅक्सन व ट्यूडर वीर हे व्हिक्टोरियाच्या काळच्या चांगल्या भरदार सद्गृहस्थांसारखे आहेत. तर किपलिंगचे रोमन व नॉर्मन लोक हे साम्राज्यरक्षणासाठी हॅरो व सँढर्स्टहून आलेल्या 'सब आर्ल्टन'सारखे आहेत."[1] असे ट्रिव्हेलियनसारख्या जाणत्या टीकाकाराने व इतिहासतज्ज्ञाने म्हटले.

नाथमाधवांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत आणखी वेचणारे विशेष म्हणजे त्यांच्यामधील प्रणयसंकुलता व अद्भुताचा वापर. या दोहोंमुळे त्यांत थोडासा राजकीय बोधवाद व बराचसा सवंग रोमांचकारी प्रणयविलास यांचे अजब मिश्रण बनते. या सवंग प्रणयविलासांच्या वर्णनांत मग थोर ऐतिहासिक व्यक्तींची देखील बूज राखली जात नाही. शिवाजी एखाद्या आधुनिक चित्रपटातल्या नायकाप्रमाणे अकल्पितपणे भेटलेल्या सुमित्रेच्या प्रेमपाशात पडतो व तिच्याशी प्रीतिधर्माची चर्चा करतो.[2] तर त्यापुढील कादंबरीत शिवाजीचे राज्य एका बाणाच्या लाभावर अवलंबून असल्याचा अद्भुत वृत्तांत सांगण्यात येतो. हरी नारायणांनी केलेल्या अद्भुताच्या उपयोगापुढे हे चित्रण फारच हीन दर्जाचे वाटते. या सर्वांचा विचार करू लागले म्हणजे अशा तऱ्हेची ऐतिहासिक कादंबरी म्हणजे केवळ शृंगारिक व अद्भुत कथा वाचण्याची तहान भागवण्याचा एक प्रच्छन्न मार्ग आहे, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही. दिवाणखान्यात उघडपणे अश्लील चित्रे लावणे अनीतिमान ठरते; राधाकृष्णांच्या प्रणयलीलांची चित्रे लावण्यास मात्र सनातन्यांचाही – नव्हे, त्यांचाच – विरोध नसतो. त्यातलाच हाही प्रकार.

साधुदास आणि इतर

अशा प्रकारची प्रणयसंकुलता व अद्भुतता यांपासून त्यातल्या त्यात अलिप्त व भावगंभीर इतिहासचित्रणाने आकर्षक झालेल्या अशा काही कादंबऱ्या साधुदास अथवा गो. गो. मुजुमदार यांच्या आहेत. त्यांच्या 'पौर्णिमा–पूर्वरात्र' (१९३१) या पहिल्या कृतीनेच वाचकांचे लक्ष वेधून घेतले, व पुढे 'मराठेशाहीची अखेर (उत्तररात्र)' (१९३२) व 'मराठेशाहीचा वटपक्ष' (१९३५) यांनी त्या कीर्तीत भर घातली. थोरल्या माधवरावांच्या कारकीर्दीत

१. क्लिओ ए म्यूज, पान ९१.
२. स्वराज्याचा श्रीगणेशा.

2460
22054 निबंध

शुक्लेंदूच्या चांदण्याचा आस्वाद घेणाऱ्या मराठशाहीवर लवकरच कसा अंधार पसरला याचे वर्णन या कथांमध्ये केलेले आहे. भाषेचा व व्यक्तिचित्रणाचा भारदस्तपणा हा मुजुमदार यांच्या लेखनाचा विशेष आहे, व त्या काळच्या इतिहासातील विषादपूर्ण घटनांशी समरस होऊन ते प्रसंगांचे चित्रण करतात.

चिं. ना. मुजुमदार यांनी १८९७ त आपली पहिली ऐतिहासिक कादंबरी 'शेवटचा शूर वाघेर' ही प्रसिद्ध केली. 'लाख्या बारगीर' (१९२०), 'गुजरथचा समशेरबहादर' (१९२३), 'राणा हमीर' (१९२४) या आपल्या सर्व कादंबऱ्यांत त्यांनी मराठ्यांच्या इतिहासाहून वेगळे असे क्षेत्र शोधून काढले. तर वि. वा. भिडे यांनी मराठशाहीतील वीरकृत्यांचेच वर्णन करण्यात समाधान मानले. 'कोरलईचा किल्लेदार' (प्रथम व द्वितीय खंड, अनुक्रमे १९२४ व १९२५), 'केंजळगडचा कबजा' (१९२६) इत्यादीपासून १९३२ मधील 'प्रपितामहाच्या पदावर' या कादंबरीपर्यंत सात कादंबऱ्या त्यांनी लिहिल्या. चिं. गं. भानू यांच्या 'शृंगेरीच्या लक्ष्मी'ने (१९२४) बरेच नाव मिळविले. लक्ष्मी व बहिर्जी नाईक यांनी शृंगेरीचा मठ मुसलमानांच्या ताब्यात जाऊ न देण्यासाठी कशी जिवापाड धडपड करून यश मिळविले याचे या कादंबरीत वर्णन आले आहे. कथानक नाना फडणवीसांच्या काळातील आहे. नानांचे वर्चस्व, त्यांचे वैभव, तत्कालीन धार्मिकता, ग्रामण्याचे महत्त्व, विजयादशमीच्या स्वारीचा थाट इत्यादींच्या वर्णनाने पार्श्वभूमी भरदार झाली आहे. लक्ष्मीचे स्वभावचित्र बऱ्यापैकी वठले आहे. आपल्या डावासाठी बहलोलखानाला हाताशी धरून खेळवण्याचे तिचे कौशल्य, त्यामुळे होणारी बहिर्जी नाइकाच्या जिवाची घालमेल, यांच्या चित्रणात थोडीबहुत उत्कटता आली आहे. लक्ष्मण नाईक व यमुताई यांच्या सौहार्दाचा कथाभाग साधेपणामुळे व सौजन्यामुळे चांगला वठतो. परंतु कथानकाची उभारणी केवळ लखोट्याच्या रहस्यावर झाली आहे. लक्ष्मण नाईक व यमुताई यांचे उपकथानकही मोत्याच्या हाराच्या रहस्याभोवती गुंतून पडते. त्यामुळे कादंबरी अखेर केवळ पुस्तकी व मनोविनोदनात्मक ठरते.

याच तऱ्हेच्या अनेक कादंबऱ्या अजून प्रसिद्ध होत राहतात. ल. ना. जोशी यांनी १९१७ ते १९३४ पर्यंत 'श्री समर्थ राष्ट्रगुरू', 'अस्तोदय' इत्यादी अकरा कादंबऱ्या लिहिल्या. द. वि. परांजपे यांच्या 'अरिष्ट', 'अस्तप्राय भानू' (१९२१), 'अस्तंगत भानू' (१९२६), 'रक्ताचे गालबोट' (१९३४) इत्यादींत भावनोत्कटतेची जास्त झलक दिसते. विशेषतः अखेरची चंद्रराव मोऱ्यांच्या कथेवरील कादंबरी बरीच गाजली. अ. ब. कोल्हटकर यांनी आपल्या रंगदार लेखणीने बारभाईंनी केलेल्या 'इंग्रजांच्या

पराभवा'चे वर्णन केले. अनसूयाबाई देशपांडे, जानकीबाई देसाई यांच्या-सारख्या एकदोघी स्त्रियांनी 'वसईचा वेढा' (१९१२) इत्यादी ठराविक नमुन्याच्याच दोनचार ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहिल्या, तर यशोदाबाई भट यांनी 'राजमाता जिजाबाई' (१९२७) हिच्या जीवनावर आपली कथा आधारली. ना. के. बेहेरे ('हिंदु कोण' १९१९, 'शककर्ता शालिवाहन' १९४३), ना. सी. फडके ('अल्ला हो अकबर' १९१७) या नामवंत लेखकांनीही या प्रकारचे लेखन केले. फडके यांची ही प्रथम कृती एका इंग्रजी कादंबरीवर आधारलेली आहे. परंतु तंत्रदृष्ट्या ती त्यांच्या पुढल्या निर्मितीचे सर्व दृष्टीने प्रसादचिन्ह ठरते. ती नाममात्रेच ऐतिहासिक आहे. फडक्यांनी स्वतःच म्हटल्याप्रमाणे ती "सामाजिक नसल्यामुळे तिला ऐतिहासिक म्हणणे प्राप्त आहे" अकबर, सेलीम, नूरजहान, बीरबल, मानसिंग यांच्या नावांचा उल्लेख व अकबराच्या रजपुतांविषयीच्या धोरणाचा संबंध एवढीच ऐतिहासिक सामग्री कथानकात वापरली आहे. त्यांचा मुख्य भर अंतःपुरातील कारस्थाने, अकबराचे व सेलीमाचे प्रेमसंबंध यावरच आहे. अशा अनेक कादंबऱ्या या काळात व यापूर्वी लिहिल्या गेल्या. ताल्या नेमिनाथ पांगळ यांच्या 'राजसंसार', 'सुलताना रझिया', सदाशिव दिनकर वझे यांची 'औरंगजेबाचा उदयकाल', जानकीबाई देसाई यांच्या 'ताजमहाल', 'दिलबहार' या प्रकारच्या सर्व कादंबऱ्यांचा पिंड मोंगली शृंगाराने पोसलेला आहे. ऐतिहासिकतेचे केवळ एक अवगुंठन. फडक्यांच्या या कादंबरीची प्रकृती हीच आहे. परंतु त्यांच्या चित्रणात मात्र जमीनअस्मानाचे अंतर आहे. वर निर्दिष्ट केलेल्या कादंबऱ्या वाचणे ही आज एक शिक्षा वाटते, तर फडक्यांच्या कादंबरीत प्रौढांच्याही मनाला क्षणभर गुंगविण्याचे सामर्थ्य आहे. त्यांची मुलायम भाषाशैली, पुष्पपरिमळासारखे नाजूक शृंगारिक वातावरण, अकबराभोवतालचे गांभीर्याचे वलय, व अमरसिंह, पद्मावती इत्यादींच्या एकप्रकारच्या भूमिगत जीवनातील कल्पनारम्य उदात्तता, या सर्व गोष्टी मराठी कादंबरीत नवीन होत्या. त्यांनी तिला एक वेगळीच खुलावट दिली. ऐतिहासिक कादंबरीच्या खऱ्या निकषावर 'अल्ला हो अकबर' उतरणार नाही; परंतु तिने मराठी कादंबरीच्या खानदानीपणात व आकर्षकतेत मात्र भर घातली.

ऐतिहासिक कादंबरीचा हा साचेबंद प्रकार पुढेही असाच चालू राहिला. शांता नाशिककर यांची 'साम्राज्यासाठी' (१९३१), आनंदीबाई जयवंतांची 'चितोडचा चंद्र' (१९३६) इत्यादी याच नमुन्यात जमा होतात. कुमुदिनी प्रभावळकर यांनीही 'शकुनी मोहर' मध्ये (१९३२) इतिहासकालात प्रवेश करून मन रिझविण्याचा प्रयत्न केला. डॉ. ना. दा. सावरकरांची 'मरण की लग्न?' ही एक विशेष उल्लेखनीय कथा आहे. येथे भावनांची उत्कटता वरील

कथांपेक्षा अधिक आढळते. दुसऱ्या बाजीरावाच्या मृत्यूच्या हकीकतीने या कथेचा शेवट होतो. नानासाहेब व तात्या टोपे यांच्या व्यक्तिरेखा बऱ्यापैकी आहेत. भाषा सुसंस्कृत व रेखीव आहे. तरी कालाची प्रतिमा निर्माण करण्यात येथेही काही विशेष यश मिळाले आहे, असे जाणवत नाही.

साहित्यसम्राट न. चिं. केळकर यांनी जे अनेकविध वाङ्मयप्रकार हाताळले त्यांत ऐतिहासिक कादंबरीही आहे. 'बलिदान' (१९३०) या कथेला केवळ वातावरणनिर्मितीसाठी शाक्त व बौद्ध यांच्यामधील संघर्षाची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी दिली गेली आहे. एरव्ही कथानक काल्पनिक आहे व कथावृत्तीही कल्पनारम्यतेत विहार करण्याची आहे. 'कोकणचा पोर' (१९४२) मधील नायक हा सावळ्या तांडेलचा अलीकडील भाऊ; परंतु तो सावळ्यापेक्षा दर्यावर्दीपणात बराच कच्चा वाटतो. त्याचा पूर्वेतिहास व त्या निमित्ताने कोकणची प्रादेशिक पार्श्वभूमी यावरच विशेष भर दिला गेला आहे. कान्होजी आंग्रे यांच्या व्यक्तिरेखेत देखील जीव भरला जात नाही.

ऐतिहासिक कादंबरीच्या निर्मितीचा त्यातल्या त्यात व्यवस्थित व सातत्यपूर्ण प्रयत्न पुनः वि. वा. हडप यांनी केला. १९२६ मध्ये त्यांनी 'पेशवाईचे पुण्याहवाचन' या आपल्या कादंबरीने 'कादंबरीमय पेशवाई' या मालेला प्रारंभ केला व १९३४ मधील 'पेशवाईच्या मन्वंतरा' पर्यंत तेरा कथा त्यांनी तीत गोवल्या.

वि. वा. ह ड प

ऐतिहासिक कादंबरीच्या बाबतीत हडपांनी आपले गुरू नाथमाधव यांचेप्रमाणे ८–१० वर्षे सतत तपश्चर्या केली व नाथमाधव यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांपेक्षा त्यांची 'स्वराज्य-माला' जशी जास्त महत्त्वपूर्ण तशीच हडपांच्याही सामाजिक कादंबऱ्यांपेक्षा त्यांची 'कादंबरीमय पेशवाई' जास्त भरीव व कौशल्यपूर्ण झाली. पेशवाईच्या काळातील घटनांचा चित्रपट आधुनिक महाराष्ट्राच्या नजरेसमोर उभारून ठेवण्याची फार मोठी कामगिरी त्यांनी केली. "स्वाभिमान, स्वधर्माभिमान व स्वदेशाभिमान या पुण्यसरितांच्या त्रिवेणी संगमावर महाराष्ट्राला सशास्त्र अभ्यंग स्नान घडून त्याच्या कपाळी आलेले वर्तमानकालीन कडू भोग टळावे, या सदिच्छेने प्रेरित होऊन या तीर्थावर ऐतिहासिक नवलकथांच्या द्वारा भूतकाळाच्या उज्ज्वल इतिहासाची पुण्यस्तोत्रे गाण्याचे गोड कार्य मी यथामती शिरावर घेतले आहे." हे 'पेशवाईचे पुण्याहवाचन' करताना त्यांनी लिहिलेले शब्द अतिशय आशयपूर्ण आहेत. या त्यांच्या वाक्यात त्यांच्या कार्यातील यशाची पूर्वसूचना मिळते तशीच त्यांतील उणीवांची किंवा दोषांचीही. 'तेव्हाचा

महाराष्ट्र व आजचा महाराष्ट्र' या तुलनात्मक विचाराने व्याकुळ झाल्यामुळे हडपांनी हे कार्य शिरावर घेतले. आजच्या महाराष्ट्रापुढे तेव्हाच्या महाराष्ट्राचा आदर्श उभा करण्याची त्यांची इच्छा होती. त्यासाठी त्यांनी परिश्रमपूर्वक माहिती मिळवली; काटेकोरपणे ऐतिहासिक सामग्रीचा उपयोग केला. त्यांच्या कथांतील मूलभूत घटनांमध्ये ऐतिहासिक दृष्ट्या विशेष दोष दिसत नाहीत. स्थलकाला-विषयीही ते जागरूक राहतात. या मूलभूत घटनांची ते थोड्याशा आधुनिक व विवेकप्रधान दृष्टीने छाननीही कशी करतात याचे उदाहरण बाजीराव–मस्तानी–संबंधांच्या त्यांच्या चित्रणात दिसून येते. तेव्हाच्या महाराष्ट्राच्या थोरवीचे त्यांचे चित्रण आंधळे नाही. यथावत चित्रण केले तरी तत्कालीन घटनांचे व विचारौघांचे विवेकनिष्ठ मापनही करण्याचा प्रयत्न त्यांचेकडून होतो. बाजीराव-मस्तानी-प्रकरणा-सारख्या घटनेत अशा नव्या मानदंडाचा उपयोग कथेला शोभा देतो; तीत माणुसकीचा जिव्हाळा उत्पन्न होतो. परंतु दुसऱ्या अनेक ठिकाणी आधुनिक कल्पनांचा ते अस्वाभाविकपणे, अनैतिहासिकपणे उपयोग करतात, व त्यामुळे त्यांच्या स्वभावचित्रणात अवास्तवता उद्भवते, कालविपर्यासाचा दोष उद्भवतो. भाषणे कृत्रिम वाटतात व रसनिष्पत्ती होत नाही.

हडपांच्या प्रत्येक कथेतील मुख्य घटना ऐतिहासिक असते. ती काळजीपूर्वक निवडून तिच्याविषयी परिश्रमपूर्वक माहिती मिळविलेली असते. या बाबतीत गुंजीकरांनी घालून दिलेली व हरी नारायणांनी सांभाळलेली प्रथा हडपांनी बाजूला सारली. इतिहासप्रसिद्ध व्यक्तींना ते आपल्या कथांमध्ये नायकाचे स्थान देतात व तशाच घटनेवर कथानक आधारतात. परंतु अशा घटनेच्या भोवताली तिला उठाव देण्यासाठी अनेक पात्रे व अनेक लहानसहान घटना कल्पिल्या जातात. अशा घटना बऱ्याच वेळी अद्भुत असतात, गुंतागुंतीच्या व कारस्थान-प्रचुर असतात. चेट्टक, मंत्रतंत्र, कौल, शकुन, भुतेखेते इत्यादी कल्पनांचा त्यांत बराच उपयोग केला जातो. हे लक्षात घेऊनच कदाचित हडपांनी आपल्या कथांना 'ऐतिहासिक नवलकथा' हे नाव दिले असावे. क्षणभर इतिहासावर डोंगरभर नवल उभारावयाची त्यांची प्रथा आहे. अशा घटनाबाज कथा पुष्कळदा रोम-हर्षक होतात, परंतु त्यांतून तत्कालीन जीवनाचे किंवा मुख्य पात्रांच्या व्यक्तित्वाचे क्वचितच दर्शन घडते. तत्कालीन जीवन व व्यक्तिचित्रण हडपांच्या दृष्टीने आनु-षंगिकच ठरते. बाळाजी विश्वनाथ व बाजीराव यांच्या राजवटीतील घटनांवर त्यांच्या अनेक कादंबऱ्या आहेत. त्या कथांमधील मुख्य भूमिकाही या पिता-पुत्रांची आहे. तरीही त्यांची स्वभावचित्रे विशेष उठावदार होत नाहीत. 'पेशवाईचे पुण्याहवाचन' ते 'पेशवाईचा ध्रुव ढळला' या चार कादंबऱ्या बाळाजी विश्वनाथांच्या कारकीर्दीविषयी आहेत व त्याहून अधिक बाजीरावांच्या

पराक्रमाविषयी आहेत. परंतु पहिल्या चार कादंबऱ्यांतील घटनांच्या गर्दीत बाळाजी विश्वनाथांच्या मुद्रारेषांचे स्पष्ट दर्शन होत नाही. त्या मानाने बाजीरावाचे चित्रण काहीसे डोळ्यांत भरते. परंतु त्या महाभागाच्या जीवनात किती नाट्यपूर्ण प्रसंग उद्भवले हे लक्षात घेतले म्हणजे त्याच्या अंतःसंघर्षाचे चित्रण अपुरेच ठरते. 'पेशवाईवरील गंडांतर' ही हडपांची एक विशेष यशस्वी कृती. पेशव्यांच्या पुण्यात मस्तानीचा झालेला छळ व त्यापायी बाजीरावांना आलेला अकाल मृत्यू, हा या कथेचा विषय आहे. या घटनेतील तपशिलाविषयी ऐतिहासिक माहिती परिश्रमपूर्वक मिळवली आहे, याची साक्ष हडपांच्या प्रस्तावनांत व तळटीपांतच पटते असे नाही. काही ठिकाणी त्यांनी परिणामासाठी किंवा वाचकांना दिलासा देण्यासाठी ऐतिहासिक घटनांत जाणवण्यासारखे फरक केले आहेत. मृत्युसमयी बाजीरावांची मस्तानीशी भेट झाली नाही. हडपांनी तशी भेट झाल्याचे दाखविले आहे. परंतु इतिहासाच्या अशा अपलापानेही काही प्रत्यवाय येत नाही. मुख्य उणीव हीच भासते की, एवढ्या परिश्रमानंतर व माहितीनंतरही हडपांना बाजीरावांच्या अंतरंगाचे किंवा मस्तानीच्या रंगदार व्यक्तित्वाचे आकलन झाल्यासारखे वाटत नाही. काही इतिहासग्रंथांतील चार-दोन ओळींच्या वर्णनातही तिचे जे रोमांचकारी दर्शन होते तितकेही हडपांच्या कादंबऱ्यांत लाभत नाही.

हडपांच्या लिखाणात आणखी एक असेच निराशाजनक वैगुण्य दिसून येते. त्यांच्या कथांचा प्रारंभ आकर्षक असतो; बऱ्याच वेळा नाट्यपूर्णही असतो. काही वेळपर्यंत कथानक उठावदार होते; परंतु जसजशा घटना जुळत, वाढत व विविध होत जातात तसतसे कथेला केवळ निवेदनाचे स्वरूप येते व अखेर सर्व धागेदोरे कसेबसे सावडले जातात. त्यांच्या कथांचा शेवट क्वचितच परिणामकारक होतो. 'धर्मसंग्राम' मध्ये प्रारंभीची पोर्तुगीजांच्या अत्याचाराची वर्णने अंगावर काटा उभा राहण्याइतकी प्रभावी आहेत. परंतु उत्तरार्धात पोर्तुगीज तरुणींच्या प्रणयकथांच्या कारस्थानात व पेशव्यांच्या हेरांच्या कर्तबगारीत कथा गुंतून पडते व मग प्रत्यक्ष वेढ्याच्या वेळच्या चिमणाजीअप्पांच्या शौर्याच्या वर्णनातही फारसा जोष राहत नाही. अखेरीस कथानक केवळ गुंडाळून ठेवले जाते. कथानकातील कौशल्याचा अभाव दुःखान्तिकांमध्ये अधिकच जाणवतो. 'पेशवाईचा ध्रुव ढळला' यातील बाळाजी विश्वनाथांचा मृत्युभाग, 'गंडांतरा' तील बाजीरावांचा मृत्युभाग असे निराशाजनक आहेत. त्यापेक्षा मुजुमदारांचे थोरल्या माधवरावांच्या मृत्यूचे वर्णन अधिक सुरस आहे. अभिजात शोकान्तिकेला अखेरच्या अवस्थेत उठाव मिळतो व तेथेच नायकाच्या गौरवाची परिसीमा होते. हडपांच्या कथांसारख्या घटनाबाज कादंबऱ्या नायकाच्या गौरवाच्या प्रतीतीतून निर्माण होत

नाहीत, व त्यामुळे त्यांतील उत्कटता ज्या ठिकाणी कळसाला पोचावी तेथेच त्या भावशून्य निवेदनात विरून जातात.

अखेरीस, 'इतिहासाला साक्ष ठेवून' हडपांनी जे कार्य अंगावर घेतले ते कितपत साधले याचा विचार करण्यासारखा आहे. 'आजच्या महाराष्ट्रा' पेक्षा 'तेव्हाचा महाराष्ट्र' किती वैभवशाली व कर्तृत्ववान होता याची जाणीव बहुसंख्य महाराष्ट्रीयांच्या मनात उत्पन्न व्हावी या हेतूने त्यांनी 'कादंबरीमय पेशवाई' ला प्रारंभ केला. परंतु तसा निश्चित परिणाम होईल असे त्याचे चित्रण झाले, असे म्हणता येत नाही. एवढेच काय, तो कालखंडही पूर्णपणे असा होता काय, असा प्रश्न उभा राहणे अस्वाभाविक नाही. आपसातील तंटे व हेवेदावे, क्षुद्र आपमतलबीपणा, कारस्थानीपणा यांची कृष्णछाया या काळावर पडलेली आहे. त्यातच हडपांनी रोमांचकारितेसाठी म्हणा किंवा कशासाठीही, तत्कालीन अंधश्रद्धा व कारस्थाने यांना आपल्या कथांत बरेच प्रामुख्य दिले. या सर्व ऋणात्मक गोष्टींची भरपाई तत्कालीन वीर पुरुषांच्या धीरोदात्त व्यक्तित्वाच्या चित्रणाने झाली असती. परंतु हडपांना ते विशेष जमले नाही. हे असे का झाले असावे याचे निदान करणे फारसे कठीण नाही. कादंबरीमय पेशवाईच्या वेगवेगळ्या भागांच्या प्रस्तावनांत हडपांनी एका विशिष्ट आदरपूर्ण भूमिकेचा उल्लेख केला असला तरीही त्यांनी ते कार्य काहीशा मिश्र मनोवृत्तीने अंगीकारले हे निश्चित. नाथमाधवांच्या आठवणी लिहिताना त्यांनी स्वतःच लिहिले, "तेव्हा माझ्या सामाजिक कादंबऱ्यांच्या सोवळ्या टीकाकारांनी मला प्रत्यक्ष दगडधोंड्यांनी ठेचून ठार करावयाचे मात्र शिल्लक ठेवले होते. त्याची नाथांना आठवण देऊन मी म्हटले, 'मी मुद्दामच पेशवाईवर ही कादंबरीमाला गुंफण्याचे ठरविले आहे; याचे कारण, मला असे दिसून आले की, माझ्या कादंबऱ्यांवर तुटून पडणारे टीकाकार सारे ब्राह्मण्यदुरभिमान्यांच्या वर्गातीलच आहेत. व पेशव्यांविषयीची दुरैतिहासिक अंधनिष्ठा त्यांच्यात ओतप्रोत आहे. त्यांची तोंडे मला विभूतिपूजेच्या दृष्टीने लिहिलेल्या पेशवाईवरील कादंबऱ्यांनी बंद करावयाची आहेत." टीकाकारांच्या डोळ्यांत धूळ फेकण्याचा हा हेतू काही अंशी तरी मनात धरून मुद्दामच हडपांनी पेशवाईचा विषय घेतला ही त्यांची स्वतःची कबुली. मग हाती घेतलेल्या काळाविषयी व व्यक्तीच्या जीवनाविषयी आपुलकी, तादात्म्य कोठे संभवते, व मग व्यक्तिचित्रणात उठावदारपणा किंवा जिवंतपणा तरी कोठचा?

मात्र त्यांनी विविध घटनांची जुळणी कसोशीने व काळजीपूर्वक करून तत्कालीन जीवनाचा एक प्रकारचा समरूप चित्रपट निर्माण केला. तो चित्रपट हरी नारायणांच्या शिवस्मारकाप्रमाणे भावगंभीर वा स्फूर्तिप्रद नाही, परंतु विविधतापूर्ण व विस्तृत आहे. नाथमाधवांपेक्षा त्यांची रचना कौशल्यपूर्ण आहे व

भाषा प्रौढ व सुसंस्कृत आहे. काही प्रसंगांचे चित्रण नाट्यपूर्ण वठले आहे. या कथांतील उणिवांची जाणीव ठेवूनही हे मान्य करावे लागेल की, हडपांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांमुळे महाराष्ट्रातील काही नव्या पिढ्यांना जुन्याची आठवण व इतिहासाची तोंडओळख तरी ठेवणे सुलभ झाले आहे.

ऐतिहासिक व राजकीय कादंबरी

ऐतिहासिक कादंबरी व राजकीय कादंबरी या दोन प्रकारांत फरक काय, आजची राजकीय कादंबरी उद्या ऐतिहासिक ठरेल काय, ह्या प्रश्नाने अलीकडे काही लेखकांचे व टीकाकारांचे लक्ष वेधले आहे. वरेरकरांनी आपल्या 'झुलता मनोरा' या अलीकडल्या कादंबरीत ती ऐतिहासिक असल्याचा दावा केला आहे. आजचे राजकारण म्हणजे उद्याचा इतिहास अशी त्यांची भूमिका. वा० ल० कुलकर्णी यांनीही हा प्रश्न चर्चिला आहे.[१] आज समीपत्वामुळे महत्त्वाची वाटणारी राजकीय घटना पुढल्या पिढीच्या दृष्टीने तशीच ठरेल याची शाश्वती नसते, व त्यामुळे त्या घटनेवर आधारलेली कादंबरीही केवळ प्रासंगिक ठरण्याची भीती असते. माडखोलकरांच्या तथाकथित राजकीय कादंबऱ्यांची आजच अशी अवस्था झाली आहे, असे त्यांनी दाखवून दिले आहे. वरेरकरांच्या स्वतःच्या 'झुलता मनोरा', 'शिपायाची बायको' यांसारख्या कादंबऱ्यांतही हाच प्रकार दिसून येतो. वास्तविक, सर्वच समकालीन वस्तुनिष्ठ कादंबऱ्या, सामाजिक वा राजकीय, पुढील काळात इतिहासाची साधने ठरतात. केवळ शास्त्रीय दृष्टीने लिहिलेल्या इतिहासाने जे त्या काळाचे दर्शन पुढील पिढीला होते, त्याहून अधिक जिवंत, मानवी व व्यापक दर्शन तत्कालीन कलात्मक वाङ्मयाने होणे शक्य असते. या दृष्टीनेच ट्रिव्हेलियनने म्हटले की, "ज्या कथाकृतींना काळाने ऐतिहासिक स्वरूप दिले त्यांतील पहिली म्हणजे होमरची." परंतु, हे केवळ ऐतिहासिक स्वरूप झाले. त्या स्वरूपामुळे आज आपण ऑडिसी किंवा इलियडला ऐतिहासिक काव्य म्हणणार नाही. फील्डिंगच्या 'टॉम जोन्स' मध्ये किंवा जॉन्सनच्या 'एव्हरी मॅन इन हिज ह्यूमर'मध्ये तत्कालीन लंडनचे स्पष्ट प्रतिबिंब दिसते म्हणून त्यांनाही ऐतिहासिक कादंबरी किंवा ऐतिहासिक नाटक म्हणणार नाही. या प्रश्नाचा लेखकाच्या मानसिक प्रक्रियेच्या दृष्टीने विचार केल्यास आपणाला निश्चित निर्णय घेता येईल, असे वाटते. तथाकथित वा सत्यार्थाने राजकीय अशा कादंबरीत लेखक स्वतःच्या युगात राहून, स्वतः-

१. ऐतिहासिक आणि राजकीय कादंबरी : काही विचार, वाङ्मयातील वादस्थळे, १९४६

भोवती पाहून, आपल्याच युगातील व्यक्तींशी तादात्म्य पावून वा विचारांशी समरस होऊन निर्मिती करीत असतो. एक प्रकारे काहीशा विशाल स्वरूपाचा हा आत्माविष्कारच. ज्या विचारसरणींनी व परिस्थितिविशेषांनी त्याचे स्वतःचे जीवन बनविले गेले त्यांचाच तो आविष्कार करतो. ऐतिहासिक कादंबरीमध्ये त्याला हा सर्व मनःसंभार सोडून भूतकाळात प्रवेश करावा लागतो. तत्कालीन जीवनात आपल्या वृत्तीचे प्रक्षेपण करावे लागते. अनाद्यनंत कालाच्या सापेक्षतेने या दोन प्रक्रियांत विशेष भेद नसला तरी आजच्या आपल्या स्थितिबिंदूच्या दृष्टीने बराच भेद आहे. व या दोन तऱ्हेच्या वेगवेगळ्या प्रक्रिया ज्यांत आहेत ते दोन कथाप्रकार अलगच ठेवलेले बरे. त्यांच्या सीमारेषा एकमेकींच्या बऱ्याच जवळ असतील. परंतु त्या रेषा तेथे आहेत हे मात्र निश्चित व यामुळेच हडपांची 'पेशवाई' व 'वादळ' यांत जितकी भिन्नता, तितकीच त्यांची 'पेशवाई' व यांनी नवीन सुरू केलेली 'आंग्लशाही' यांतही राहील.

ऐतिहासिक कादंबरीचे भवितव्य

आपल्या पूर्वजांचे जीवन वस्तुतः कसे होते, कोणत्या आशाआकांक्षांनी त्यांची मने भारली जात, कशा आपत्तींशी त्यांना झगडावे लागले, याची जाणीव असणे हे सुसंस्कृततेचे एक मुख्य लक्षण आहे. आदिमानव व आजचा मानव यांच्यातील हा एक स्पष्ट भेद आहे. आपल्यापूर्वी या भूमीवर जे राहून गेले, आपल्या कर्तबगारीने ज्यांनी आपल्या इतिहासाला वळण दिले वा आपल्या जीवनाची घडी बिघडविली ते होते तरी कसे; त्यांच्याही काळी शेते नांगरली जात होती, घरेझोपड्या बांधल्या जात होत्या, जन्ममरणाचे फेरे चालू होते, परंतु रूढी, विधी, राजकारण, समाजधारणा यांच्या बदलत्या स्वरूपांत त्यांच्या मनोविश्वाचे रंग कसे बदलत राहिले, त्यांच्या हृदयसागरात कशाने भरतीओहोटी येत राहिली याची परिश्रमपूर्वक जाणीव करून घेऊन तिला जिवंत स्वरूप देणे हे आजच्या काळी ग्रहगोलांचे मापन करणे, काचेचे कापड करणे किंवा लाकडाचे पेट्रोल करणे याहून कमी अभिमानाचे किंवा कमी प्रगतिशील आहे असे नाही. राष्ट्राच्या पुनरुत्थानाच्या काळी त्याच्या पूर्वकालीन जीवनाविषयीचे कुतूहल व आस्था यांचा विकास होत असतो. या दृष्टीने पाहता, मराठी ऐतिहासिक कादंबरी जरी आज मागासल्यासारखी वाटते, तिची निपज थांबल्यासारखी दिसते, मराठ्यांचे पराक्रम, पेशवाईतील कारस्थाने मोंगली व राजपूत संस्कृती या खाणीतील संपत्ती जणू संपून गेल्यामुळे ऐतिहासिक कादंबरीला सामग्री उरली नाही असे वाटते, तरी ही स्थिती तात्पुरती असावी. प्रासंगिक राजकीय घटना व पक्षोपपक्षांची चुरस यांच्यापासून आजची निर्मितिक्षम मने जरा दूर व विलग झाली तर त्यांना युगायुगांच्या मानवी

जीवनाच्या विराट दर्शनाचे आकर्षण वाटल्याखेरीज राहणार नाही. भूतलक्षी दृष्टीमध्ये एक विशेष आपुलकी, काव्यात्मक व तत्त्वदर्शित्व असते. यांच्या ओढीमुळे प्राच्यवस्तुविशारद जुने अवशेष धुंडाळतो, व मानवशास्त्रज्ञ जुने सापळे संभाळतो. हेच ऐतिहासिक कादंबरीतीलही रसाचे खरे उगमस्थान. त्या दृष्टीला नवीन क्षेत्रे दिसतील, नवीन आपुलकीची स्थाने सापडतील, जुन्या वैभवाच्या नवदर्शनाने मराठी ऐतिहासिक कादंबरी प्रस्फूर्त होईल, अशी आशा बाळगणे अवास्तव होणार नाही.

हरी नारायण आपटे

सामाजिक कादंबऱ्या

मराठी कादंबरीला 'यमुनापर्यटना'च्या जीवनाभिमुखतेने प्रारंभ झाला, नंतर काही काळ ती 'मुक्तामाला'दिकांच्या अद्‌भुत सृष्टीत रमली, पण लवकरच ती अद्‌भुताच्या वाटेवरून वास्तवाकडे कशी वळू लागली, हे आपण पाहिले. 'नारायण राव आणि गोदावरी', 'शिरस्तेदार', 'पुण्यग्रामरहस्य', इत्यादी कादंबऱ्यांत स्थलकालनिश्चिती होऊन समकालीन परिस्थितीचे वर्णन करण्यापर्यंत मजल आली होती. भोवताली काय घडते आहे, याचे दिग्दर्शन करून लोकांनी त्यापासून काय बोध घ्यावा, हे सुचविण्यापर्यंत कादंबरीकारांची तयारी झाली होती. हा सर्व प्रकार अर्थातच अजून फार प्राथमिक अवस्थेत होता. सर्जनशील प्रतिभेचा चैतन्यदायी हात त्या वास्तवावर फिरला नव्हता; भावनोत्कट सहानुभूतीने त्या वास्तवाच्या चित्रणात प्राण ओतला नव्हता. हरी नारायणांच्या उदारहृदयी जीवनदृष्टीला या दोन्ही सिद्धी प्राप्त झाल्या. परंतु त्यांनाही तेथवर पोचण्यास बराच काळ लागला व परिश्रमही करावे लागले.

'मधली स्थिति' ही त्यांची पहिली कृती एका इंग्रजी कादंबरीवरून स्फुरली. रेनल्डस्‌च्या मिस्टरीज् ऑफ ओल्डच्या धर्तीवर 'पुण्य-ग्रामरहस्य' नावाची एक कादंबरी अगोदर प्रसिद्ध झाली होतीच. रेनल्डस्‌च्या त्याच कादंबरीचे रूपांतर करण्याच्या हेतूने हरी नारायणांनी लेखनास सुरुवात केली. या इंग्रजी ग्रंथकाराची त्या वेळची लोकप्रियता आज आश्चर्यकारकच वाटते. वेगवेगळ्या लेखकांनी या लोकप्रियतेची उपपत्ती लावण्याचा प्रयत्न केला आहे. कु० वेणू पानसे लिहितात की, "इंग्रजी सुधारण्यास रेनॉल्डस्‌चे वाचन करावे असे त्या वेळच्या सुशिक्षितांचे मत असे. विष्णुशास्त्री, प्रो. वासुदेवराव केळकर, विष्णुपंत मोडक वगैरे मंडळी भक्तीने रेनॉल्डस्‌ची पारायणे करीत."[1] इंग्रजीतील सर्व प्रथम श्रेणीचे लोक

१. हरी नारायण आपटे (चरित्र व वाङ्मयविवेचन), १९३१, पृ० ६७ (सं.)

सोडून या अध्यापकवर्गाने व रसिकांनीही रेनल्डस्‌चा मागोवा घ्यावा, हे आश्चर्यकारकच नव्हे तर काय ? परंतु दुय्यम दर्जाच्या इंग्रजी लेखकांना हिंदुस्थानात भाव चढल्याचे हे एवढेच उदाहरण नाही. बहुधा इंग्रजी वाङ्मयसरितेचे इकडले तिकडले ओघळच आमच्या दृष्टिपथात येतात. आमची धाव अस्सलापर्यंत, अभिजातापर्यंत क्वचितच जाऊन पोचते. पोचलीच तर ते लेखक इतिहासात जमा झाल्यावर. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांना रेनल्डस् हा इंग्रजी लेखकांत किती हलक्या दर्जाचा याची पूर्ण जाणीव होती. त्यांनी मराठी वाचकांतील त्यांच्या लोकप्रियतेची वेगळी उपपत्ती लावली. "महाराष्ट्रात अव्वल इंग्रजीत आंग्लभाषेत पूर्णपणे निष्णात असे फारच थोडे पुरुष असून ते श्रेष्ठपदारूढ व अनेककार्यमग्न होते; व त्यामुळे ते बहुधा मराठी वाङ्मयाच्या वाट्यास येण्यासारखे नव्हते. त्यांपैकी ज्यांना इतर व्यवसाय संभाळून मराठी ग्रंथरचनेकरिता सवड सापडे, ते बहुधा इंग्रजी नाटकाच्या भाषांतरासारखे अल्पप्रयासाचे कार्य हाती घेत; व भाषांतराकरिता निवडही उत्कृष्ट नाटकांचीच करीत.....महाजनि, आगरकर, वासुदेवराव केळकर, गोविंदराव कानिटकर यांनी अनेक नमुनेदार नाटके पाश्चात्य भाषांतून मराठीत आणिली. परंतु यांपैकी एकानेही पाश्चात्य कादंबरीचे भाषांतर केले नाही. आंग्लभाषाभिज्ञांपैकी उरलेल्यांचे इंग्रजी भाषेचे ज्ञान त्या भाषेतील सामान्य ग्रंथकारांचे हृद्‌गत कळण्यापुरतेच असे. कादंबऱ्यांस वाचक मिळत तेही सामान्य प्रतीचेच असत. ज्यांस इंग्रजी भाषेचे मार्मिक ज्ञान असे ते इंग्रजी पुस्तके मुळातच वाचीत. राहता राहिले केवळ मराठी किंवा तुटपुंजे इंग्रजी जाणणारे. अशांची तलफ, कुशल कारागिरांच्या कृतीपेक्षा, सामान्यच पण चटकदार कादंबऱ्यांवरच भागावी, यात नवल नाही. मराठी भाषाही त्यावेळी हल्लीइतकी समर्थ नव्हती. यामुळे साहजिकच रेनल्डस्, हेन्री वुड, मिसेस् ब्रॅडन यांसारख्या सामान्य ग्रंथकारांच्या कृतीच मराठीत आणण्याकडे त्या काळच्या ग्रंथकारांची प्रवृत्ती असे. यांपैकी रेनल्डस्‌च्या पुस्तकास विशेष लोकप्रियता मिळण्याचे एक कारण मुसलमानी कथांचे मराठी वाङ्मयावरील परिणाम वर्णिताना दिलेच आहे. दुसरे कारण असे की त्यांत आंग्ल नीतिमत्तेबद्दल जो तिरस्कार दाखविला आहे तो इकडच्या पुराणाभिमानी वाचकांस विशेष मानवण्यासारखा होता." [१]

या विस्तृत उद्‌धृतात दोनतीन महत्त्वाच्या गोष्टी नजरेस येतात. हरी नारायणांच्या उदयापूर्वी मराठी वाङ्मयात कादंबरीवर नाटकाचा वरचष्मा होता हे आपण पाहिलेच. बऱ्याच विद्वान लेखकांनी नाटक या प्रकाराला उचलून धरले होते. 'माधवराव यांचा मृत्यू' यासारखे सुंदर स्वतंत्र नाटक, शेक्सपियरची भाषांतरे,

१. कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह पृ. ६३०

पौराणिक नाटके यांनी नाट्यसृष्टीचा दर्जा उंचावला होता. नाटकांची उत्पत्तीही कादंबरीपेक्षा जास्त होती. न्यायमूर्ती रानडे यांच्या आढाव्यात १८६५ ते १८७३ व १८८४ ते १८९६ सालांतल्या नाटकांची संख्या ३३६ आहे; परंतु कादंबऱ्यांची २७८ च आहे. इतकेच नव्हे, तर कादंबरीचा वाचकवर्गही सामान्य प्रतीचाच होता. कादंबरीवाचन अनिष्ट, दुर्वर्तनाला प्रवृत्त करणारे असे समजले जाई असे. नाटक पाहणेदेखील पूर्णपणे शिष्टसंमत होते असे नव्हे. परंतु नाटकांची स्थिती ही झपाट्याने सुधारत होती. कादंबऱ्यांचा दर्जा वाढावयाला हरी नारायणांचीच निर्मिती प्रथम कारण झाली. त्यांनी 'मधली स्थिती' लिहावयास घेतली तेव्हा त्यांचे इंग्रजीचे ज्ञान सामान्यच होते असे नव्हे, ते कॉलेजातील प्रथम वर्षातच होते हे खरे. परंतु तेव्हाही त्यांचे वाचन चांगले होते. सिजविक्च्या 'मेथड ऑफ एथिक्स' या ग्रंथाची पारायणे करून तो विषय त्यांनी आत्मसात केल्याचे त्यांची चरित्रकर्ती लिहिते.[1] तेव्हा इंग्रजीच्या तुटपुंज्या ज्ञानामुळे त्यांनी रेनल्डस्च्याच कादंबरीचे रूपांतर करावयास घेतले असे नव्हे. या निवडीची कारणे वेगळी असावी. एक तर, त्यांचे तत्कालीन मित्र व अध्यापक यांना रेनल्डस्चे वाङ्मय बरेच आवडत असे व दुसरे म्हणजे त्यांची वृत्ती पुराणामाभिन्यांना मानवण्यासारखी होती. हरी नारायण लहानपणी विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांच्या तालमीत वाढले. जे जे भारतीय, जे जे प्राचीन, त्याविषयी अभिमान बाळगण्याचा त्यांचा बाणा त्यांच्या शिष्यांमध्येही उतरला होता. ह्या वृत्तीची दुसरी बाजू म्हणजे जे जे परकीय त्याकडे दोषैकदृष्टीने पाहणे. चिपळूणकरांच्या राष्ट्रीयतेचा हा एक उन्मेष होता. आगरकरांची वृत्ती याच्या उलट होती. आपल्या धार्मिक व सामाजिक पद्धतीतील दोषच प्रथम जाणवून घेऊन दूर केले पाहिजेत हा त्यांचा आग्रह असे. हरी नारायणांना प्रथमावस्थेत आगरकरांची मते पटत नव्हती. उलट त्यांनी अनेकदा आगरकरांच्या सुधारकी संप्रदायावर उघडपणे टीकाही केली. सुधारकांकडे दोषैकदृष्टीने पाहण्याच्या वृत्तीत असताना केवळ हौसेने त्यांनी 'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'चे रूपांतर करावयास सुरुवात केली. लवकरच त्यात भोवतालच्या अप्रिय व्यक्तींची व्यंगचित्रे घालण्याच्या मिस्किलपणाची भर पडली व 'मधली स्थिति' या कादंबरीला रंग चढला; तीत स्वतंत्र प्रतिभा स्फुरू लागली.

तसे पाहिले तर रूपांतराला सुरवातच कुशलपणे झाली आहे. पोकळगावचे जंहागिरदार व तिमाजी नाइकाचा वाडा यांच्या वर्णनाच्या सुरवातीच्या प्रकरणात अस्सल महाराष्ट्रीय वा पुणेरी जीवनाचे प्रतिबिंब स्पष्टपणे उमटले आहे. एका विदेशी कादंबरीचे हे रूपांतर आहे, अशी जाणीव राहण्याइतकाही विदेशीपणा

१. वेणूबाई पानसे, हरी नारायण आपटे (चरित्र व वाङ्मयविवेचन), १९३१.

त्यात कुठे खटकत नाही. तिमाजी नाइकाचे वर्णन तत्कालीन वाचकांच्या मनावर इतके ठसले की, त्यांच्या नावाचा वाक्प्रचारासारखा वापर होऊ लागला. पुण्याचे वाडे, रस्ते, बोळ, गल्ल्या, देवळे, दिंडीदरवाजे, आड, विहिरी या सर्वांच्या वर्णनांत दक्प्रत्यय आहे, स्पष्ट सत्याभास आहे. कपड्यालत्त्यांच्या, दिवाणखान्यांच्या वर्णनातही सूक्ष्म निरीक्षण आहे. जिन्याजवळच्या रात्री दिवा ठेवण्याचा कोनाडादेखील हरी नारायणांच्या नजरेतून सुटला नाही. तिमाजी नाइकाच्या 'सुधारलेल्या' चिरंजिवांच्या दिवाणखान्यात बेचाळीस चित्रांपैकी चाळीस चित्रे इंग्रजी व दोनच आपल्याकडील, त्यातीलही एक राधाकृष्णाचे व दुसरे गोपीवस्त्रहरणाचे, असे उपरोधपूर्ण, मार्मिक वर्णन करून ते आपल्याकडे अजूनही दिसणाऱ्या अनेक निर्बुद्धपणे सजवलेल्या, स्वाभिमानशून्य दिवाणखान्यांचे प्रतिनिधिक चित्र एका झटक्यात उभे करतात. त्याकाळीही ते केवळ सुधारणाद्वेषी होते असे मात्र नव्हे. त्यांच्या उपरोधाचे शस्त्र सर्वच ढोंगांवर, पापबुद्धीवर सारख्या तीव्रपणे चालते, हे चिद्विवेकानंद ज्ञानार्कानंद स्वामी यांच्या वर्णनावरून स्पष्ट होते. 'चकणे' वकील यांचे व्यक्तिचित्र प्रसिद्धच आहे. इंग्रजी धोकांचे परिणाम, गुरुबाजी, नाटककंपन्यांतील कोवळी पोरे हे हरी नारायणांचे या कादंबरीतील उपरोधपूर्ण टीकेचे मुख्य विषय व त्यांबरोबरच नाटककंपन्यांच्या पराक्रमाच्या बेफाट वर्णनावर पोटे भरणाऱ्या दीडदमडीच्या वर्तमानपत्रांचे संपादक.

जवळ जवळ चारशे पानांच्या या कादंबरीत अनेक दुर्जनांची कारस्थाने, वेश्यांची घरे, वेश्याप्राय काकूबाईंचे गोंधळ इत्यादींची वर्णने आली आहेत. ती त्या काळीदेखील फार चटकदार वास्तव वाटली, असे अभिप्राय आहेत. परंतु हरी नारायणांचे नैसर्गिक कौशल्य या वर्णनात दिसते, असे वाटत नाही. बाळबोध वळणाच्या, साध्या, सरळ, कुटुंबवत्सल माणसांचे चित्रण हे त्यांचे खरे वैशिष्ट्य. खेळकर पोरीबाळी, अभ्यासी सोज्ज्वळ मुले, यांच्याभोवती त्यांची प्रतिभा रमते. व त्याहूनही दुखीःकष्टी पण प्रेमळ सासुरवाशिणीभोवती. अंबीच्या आत्महत्येच्या प्रकरणात त्यांची भाषा प्रथम ओघ धरते व भावोत्कटतेने स्पंद पावू लागते. निष्पाप पण मूर्ख दुर्गीच्या चित्राने त्यांच्या तेव्हाच्याच मित्रांची मने वेधली गेली होती असे नव्हे. विनायकरावांची आई जानकीबाई व बायको सरस्वती यांचेही स्वभावदर्शन लक्षात राहण्यासारखे आहे. 'मित्रचंद्र' या कादंबरीप्रमाणे हरी नारायणांनीही सरस्वतीच्या कथेत 'यागो' च्या तंत्राचा अवलंब केला आहे. 'आर्योद्धारक' मंडळीचे 'ऑथेल्लो' नाटक यावेळी विशेष लोकप्रिय झाले होते, देवल व पाटणकर त्यात कामे करीत होते, हे नमूद करण्यासारखे आहे.

स्वभावचित्रांच्या बाबतीत हरी नारायणांनी याप्रमाणे एकदम बरीच पुढची

मजल गाठली. तरीही स्वभावलेखनातील काही महत्त्वाच्या अंगांची अजून येथे उणीव भासते. 'मधली स्थिती'मधील सर्व व्यक्तिचित्रे एकरंगी वाटतात. सुजनता, बालीश पाविच्य, कारुण्य किंवा दुष्टपणा अशा एखाद्या विशेषाच्या रंगानेच संबंध व्यक्तिचित्र रेखाटले जाते. त्यात छायाप्रकाश नाही किंवा मानवी स्वभावात नेहमी दिसणारी वृत्तींची विविधता नाही. दुरवस्थेत सापडलेल्या सुजनांची कथा यामुळे लवकरच कंटाळवाणी होते व दुर्जनांचे वर्णन कृत्रिम व दीर्घसूत्री वाटते. याबाबतीत 'मुक्तामाला'दी कादंबऱ्यांतील हालअपेष्टांच्या वर्णनाच्या सातत्याचा पडसाद उमटल्यावाचून राहत नाही. शिवाय ओंगळ काकूबाई, चकणे कारकूनवजा गृहस्थ, अचानकपणे उद्भवणारे रांगडे गडी, यांच्या कथानकात सुरसता तरी किती वेळ राहणार? उपरोधपूर्ण वर्णनात डिकन्सची आठवण येईल इतके हरी नारायण त्याच्या शैलीच्या, सामग्रीच्या जवळ जातात, परंतु तेथेच राहतात. डिकन्सच्या मानवतापूर्ण विनोदाच्या विश्वात त्यांचा शिरकाव होत नाही.

कादंबरीविषयी एक विशिष्ट हेतुपूर्ण दृष्टिकोण हरी नारायणांच्या मनात:प्रथमपासूनच होता. 'मधली स्थिती'ची पहिली प्रकरणे 'पुणे वैभवा'तून प्रसिद्ध होऊ लागली, तेव्हा त्याच पत्रात त्यांनी 'कादंबऱ्यांचे उद्दिष्ट' या विषयावर एक निनावी लेख लिहिला. "कादंबऱ्यांचा आद्य उद्देश मनोरंजन करणे हा असला तरी, त्याखेरीज गोड बोलून समाजाचे दोष दाखविणे व त्यास उन्नतीच्या मार्गावर नेणे हाही" आहे असे त्यात त्यांनी प्रतिपादन केले होते.[1] कादंबरीलेखन बोधपूर्ण असावे, या प्रतिपादनात काही विशेष होते असे नाही. हळबे, रिसबुड आदी लेखकांनीही बोधवादाचा जयजयकार करीतच कादंबरीच्या प्रांगणात उडी घेतली होती. परंतु सर्वांनीच ज्याचा शाब्दिक स्वीकार केला आहे अशा सनातन तत्त्वांचा पारंपरिक पुरस्कार हरी नारायणांनी केला नाही. त्यांच्या विचारसरणीत त्या तत्त्वांची जागा सामाजिक हिताहिताने घेतली व त्या हिताहिताचे दिग्दर्शन वस्तुस्थितीच्या चित्रणाच्या द्वारे केले गेले हे लक्षणीय आहे. आपल्या पात्रांविषयी सहानुभूती निर्माण करण्यातदेखील त्यांनी पूर्वीच्या कोणत्याही लेखकापेक्षा या पहिल्याच कादंबरीत जास्त यश संपादन केले.

वास्तवाचे निरीक्षण व चित्रण करण्याची शक्ती हरी नारायणांनी प्राप्त करून घेतली होती. परंतु ही शक्ती अजून केवळ एकांगी होती. म्हणूनच मुख्यतः 'मधली स्थिती'तील त्यांची व्यक्तिचित्रे व कथानकही एकरंगी, कंटाळवाणे झाले असावे. समाजाचे काय चुकते आहे, काय सडले आहे, याची त्यांना

१. कित्ता, पृ. ६८

जाणीव झाली होती, परंतु त्याच्या प्रगतीचा मार्ग त्यांच्या दृष्टीसमोर अजून उजळला नव्हता. वास्तवाचे निरीक्षण करणे, भोवतालच्या व्यक्तींचे प्रभावी शब्दांत हुबेहूब चित्र वठवून देणे, त्यांच्या सुप्तदुष्ट भावनांचे अंतर्भेदी विश्लेषण करणे, हे त्यांना साध्य झाले होते. ही शक्ती हरी नारायणांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचा पाया होय. परंतु या पायावर केवढे तरी मंदिर उभारावयाचे होते. व यापुढचे काम समाजाचा पुढील मार्ग उजळण्याचे ज्यांत सामर्थ्य असेल अशा ध्येयवादात, निश्चित सामाजिक दृष्टिकोणातच असणे शक्य होते. हा दृष्टिकोण व हे ध्येय त्यांना अनेक रीतींनी लाभले. विचारशील व सुसंस्कृत अशा मित्रांच्या व काशीताई कानिटकर यांच्यासारख्या भगिनीतुल्य स्त्रियांच्या सहवासात त्यांना ही दृष्टी लाभली, तशीच त्यांच्या अव्याहत, अभिजात वाचनाने त्यांच्या प्रतिभेच्या या उमलत्या अवस्थेत कानिटकर-दंपतीच्या जीवनाचा व विचार-सरणीचा तिच्यावर किती परिणाम झाला हे अजून नीटपणे अजमावले गेले नाही. काशीताईंच्या 'रंगराव' या कादंबरीची प्रकरणे 'ज्ञानचक्षू'मध्ये प्रसिद्ध होत होती. त्यांच्याविषयी हरी नारायणांना अत्यंत कुतूहल व कौतुक वाटे. परंतु काशीताईंच्या लेखनापेक्षा जीवनसरणीचाच त्यांच्यावर अधिक परिणाम झाला. उलटपक्षी त्यांच्या स्वतःच्या 'पण लक्ष्यात कोण घेतो?'सारख्या कादंबरीचा काशीताईंच्या लेखनावर किती परिणाम झाला याची साक्ष त्यांच्या 'पालखीचा गोंडा' या कादंबरीत स्पष्टपणे पटते. या सुमारास हरिभाऊंचा गोखले, आगरकर यांच्याशी परिचय व स्नेह झाला. सुधारकांच्या तत्त्वज्ञानाविषयी व वृत्तीविषयी त्यांचे सुरवातीस असलेले गैरसमज नाहीसे झाले व त्यांच्या विचारसरणीचा त्यांनी स्वतःही स्वीकार केला.

ग ण प त रा व

स्त्रियांची दुःखपूर्ण परिस्थिती व स्त्रीशिक्षणाची आवश्यकता हे त्या काळच्या सुधारकांचे विशेष जिव्हाळ्याचे विषय. स्त्रियांच्या गुलामगिरीविषयी त्वेष व त्यांच्या दुःखाविषयी कळवळा यांनी तत्कालीन सुधारकांचे लेख ओथंबलेले असत. "स्वयंपाकिणीचें किंवा मोलकरणीचें काम उत्तम करणें ही स्त्रीजातीच्या गुणांची या देशांत कमाल समजली जाते व त्यांच्या गुणांचा अलभ्य लाभ आपणांस जितका लवकर होईल तितका करून घेण्याकरितां देशचा देश दहा-पंधरा वर्षांच्या आंत विवाहादि सर्व कार्यें आटोपून स्वस्थ होतो! मग या महान् गुणवती सहधर्मचरिणीकरितां आमचे तरुण बांड आपली सर्व बुद्धि व करामत खर्च करून द्रव्यार्जनास आरंभ करितात व स्वयंपाकीण व मोलकरीणबाईस आपलें कौशल्य पूर्णपणें खर्चितां येईल असें एखादें अमंगल घर

घेऊन ठाम होतात ! ही स्थिति आमरण सोसणें यास या देशांत कुटुंबसुख असें नांव आहे." असे जळजळीत वर्णन आगरकरांनी करावे. त्यांच्या लिखाणात त्वेष व उपरोध भरलेला असे. परंतु हरी नारायणांनी मार्ग वेगळा काढला. त्यांची वृत्ती ललितलेखकाची. परिणामकारी चित्रे समोर उभी करून ते जणू वाचकांना दक्प्रत्यय देत; जे दिसले नसेल ते दाखवीत व पाहूनही ज्याचा आशय जाणवला नसेल त्याची जाणीव करून देत. हा आशय पाहावयाला, प्रथम स्वतःच जाणवून घ्यावयाला मात्र त्यांना आगरकरांच्या सुधारणाप्रियतेने, अनेक इंग्रजी ग्रंथकारांच्या वाचनाने व कानिटकर–दंपतीच्या उदारमनस्क सहवासाने शिकविले. त्यांची दुसरी कादंबरी 'गणपतराव' अपूर्णच राहिली. परंतु त्या लहानशा कथेत त्यांच्या मनावर विशेष संस्कार करणाऱ्या या सर्व गोष्टींचे स्वच्छ प्रतिबिंब पडले आहे, व यामुळेच ती विशेष आकर्षक झाली आहे. एकमेका-विषयी उत्कट जिव्हाळा बाळगणारी, एकमेकांच्या विचाराने राहणारी पतिपत्नी हा त्या वेळचा विशेष कौतुकाचा विषय. लक्ष्मीबाई व विष्णुपंत यांच्या सौख्याचा गणपतरावांनादेखील हेवा वाटावा, जो सकौतुक हेवा हरिभाऊंना स्वतःला कानिटकर–दंपतीविषयी वाटत असावा. आपल्या स्वतःच्या अशिक्षित पत्नीने लिहिण्या-वाचण्यास शिकावे, आपल्याला पत्रे पाठवावी, अशी त्यांची केवढी मनीषा होती. 'प्रेमाचें पत्र' हे अशा पत्रलेखनाविषयीचे प्रकरण तर हरी नारायणांनी सरळ स्वतःच्या अनुभवातून उतरवले. त्यांच्या बाह्य विश्वातील संबंधांचेच प्रतिबिंब या कथेत पडले असे नाही. ('दोन पुस्तकें' या प्रकरणातील गणपतरावांचे अंतर्विश्वही त्यांच्या निर्मात्याचेच. ही प्रतीतीची गंगा मराठी कादंबरीच्या विश्वात प्रथमच येथे अवतरली. लेखकाने आत्मकथेचे तंत्र अवलंबिले नसताही आत्मनिवेदनाच्या उत्कटतेमुळे गणपतरावांचे चित्र आत्मलक्षी, नावीन्यपूर्ण व प्रभावशाली झाले. स्वतःचे देहभान विसरावयाला लावणारी त्यांची ध्येयनिष्ठा, आतुर कल्पकता, वास्तवतेचा जाच पायाखाली तुडवून आदर्शाच्या राज्यात उड्डाण घेऊ पाहणारी अधीर वृत्ती या सर्वांचे वर्णन उठावदार व मराठी कादंबरीत नावीन्यपूर्ण झाले आहे.

गणपतराव, नाना व विष्णुपंत या मित्रांच्या संभाषणांत कादंबरीवाचनाविषयी जी चर्चा आली आहे, ती लक्षात घेण्यासारखी आहे. ट्रोलोपच्या एका कादंबरी-वरून गणपतराव म्हणतात, "आमच्या नानांना विचारायलाच नको. नॉव्हेल म्हटलं की त्यांना अगदी शांतं पापम् होऊन जातं."[1] या वाक्यात लोकमताची दिशा हरी नारायणांनी दाखवून दिली. एवढेच नव्हे, पुढे "निव्वळ जगांतल्या गोष्टी पाहून कांहीं गोष्टी लिहिलेल्या असतात" अशी ग्वाही देऊन, त्यांनी

१. गणपतराव, आ. १ ली, पृ. १०४ (सं.)

आपल्या मनात एव्हाच घोळू लागलेले एक कथानक सुचवून टाकले व आपण स्वीकारणार असलेल्या निर्मितीच्या पद्धतीचे दिग्दर्शन केले. गणपतराव म्हणतात, "मी आतां तुला एकच उघड उघड प्रश्न विचारतों. समज, तुझी ही बहीण गोदूताई आहे. हिच्या लहानपणापासून तिची आणखी तुझी, तुझ्या आईची, चुलतीची, चुलत्याची, आणखी माझी का म्हणेनास त्यांतच—इत्थंभूत हकीकत कोणीं लिहिली तर ती चटका लावण्यासारखी होईल कीं नाहीं? अरे, तुला लहानपणापासून सर्व प्रकारांनीं झालेला त्रास, वेळोवेळीं आलेल्या अडचणी, तुझ्या बहिणीच्या लग्नाची हकीकत, तिला पुढें होत असलेला त्रास ... इतक्या गोष्टी जर कोणी जशा घडल्या तशा लिहिल्या तर तुला काय वाटेल? खऱ्या वाटतील कीं खोट्या वाटतील?"[1] गणपतरावांच्या मुखाने हरी नारायणांनी कादंबरीची कैफियत तर मांडलीच. शिवाय सत्याभास व रसाळपणा या दोन ध्रुवांकडे दृष्टी ठेवून वस्तुस्थितीच्या चित्रणाचा जो मार्ग आपण स्वीकारावयाचे ठरविले होते त्याचेही स्पष्टपणे दिग्दर्शन केले. एव्हापर्यंत ते वस्तुस्थितीकडे नीट निरखून पाहायला शिकले होते. त्यांच्या उदारहृदयी, उत्कट भावनांनी त्या निरीक्षणाची, मोजमाप करण्याची, त्यांतील सुखदुःखांची तीव्र जाणीव करून घेण्याची शक्ती त्यांना दिली होती. व जे बोचते, जे खुपते ते कसे असायला पाहिजे याची कल्पना येण्याइतकी त्यांची आदर्शलक्षी बुद्धी विकास पावली होती. या सर्वांचा साकल्यरूप आविष्कार 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' या त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कादंबरीत दिसून येतो.

पण लक्ष्यांत कोण घेतो?

या कादंबरीच्या अंगोपांगात नावीन्य भरले आहे. कारण तिच्या लेखकाला नवीन आशय दिसला होता; नवीन जीवनदर्शन घडले होते. ही पहिली आत्मचरित्रात्मक कादंबरी. हरी नारायणांच्या काळचे वाचक श्रद्धाळू तर खरेच. मुक्तामालादी कादंबऱ्यांच्या काळात ते याहून श्रद्धाळू होते. परंतु त्यानंतरच्या हरी नारायणांच्या काळीही आजचा चिकित्सकपणा नव्हता, व विशेषतः आजच्यासारखी कादंबरीच्या तंत्रामंत्रांची ओळख नव्हती. तेव्हा त्या वेळी 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' ची अर्पणपत्रिका व उपोद्घात यांनी वाचकांची पूर्ण फसवणूक झाली व लेखकाला खरोखरच चरित्र सापडले असावे असे आग्रहाने प्रतिपादले जाऊ लागले हे स्वाभाविकच.[2] परंतु आजही या आत्मचरित्रात्मक तंत्राचे सूक्ष्म परीक्षण

१. कित्ता, पृ. १०५ (सं.)

२. बा. मा. आंबेकर, कै. हरी नारायण आपटे काही आठवणी आणि मनोरंजक प्रसंग, १९३१, पृष्ठे ३१–३२

केले तर तितकेच आश्चर्य वाटल्याखेरीज राहणार नाही. ही सफाई साधण्याचे मुख्य कारण म्हणजे लेखकाचे नायिकेच्या भूमिकेशी झालेले पूर्ण तादात्म्य. कादंबरीच्या सुरवातीपासून अखेरपर्यंत हे तादात्म्य कुठेही भंग पावत नाही. लेखकाच्या समाधीमध्ये क्षणाचीही शिथिलता येत नाही. यमूच्या बालपणी, तिच्या सुखाच्या संसारात, तिच्यावरील दुर्धर प्रसंगात अविचलपणे हरी नारायणांची प्रतिभा तिला साथ करते. तिला स्वतःला समजले नसेल इतके तिचे हितगुज, तिच्या जिवाची काळजी जाणून घेते व तिच्याच तोंडून बाहेर पडतील इतक्या स्वाभाविक शब्दांत त्या सर्वांचे निवेदन करते. हे सर्व ती प्रतिभा करू शकते, कारण तिची पातळी यमुनेच्या मानसिक पातळीपेक्षा अर्थातच फार उच्च आहे. परंतु तो उच्चपणा न जाणवू देता, आपल्या बुद्धिसामर्थ्याने यमुना बुजण्याची, दबण्याची क्षणभरही पाळी न येऊ देता, ती तरलपणे तिची साथ करते.

यमुनेच्या आत्मकथेची सुरवात बाहुलीच्या लग्नापासून झाली आहे. या सुरवातीच्या प्रकरणात कथानकाची पूर्वचिन्हे स्पष्टपणे उमटली आहेत, व स्वभावचित्रांची प्रथमरेषाही यमीचा अल्लड स्वार्थीपणा, अवखळपणा, दादाची वडिलकी व समजूतदारपणा यांचे पहिले रंग त्यात भरले जातात. मुलांचा खेळ रंगू लागतो, तेवढ्यात वडिलांची चाहूल लागते. ते येतात ते नेहमीपेक्षाही जास्त रागात. खेळ उधळला जातो; दादाला शिव्या व घराबाहेर हाकलले जाण्याची धमकी मिळते. एवढेच नव्हे, आईही वडिलांशी बोलून येते ती आसूभरल्या डोळ्यांनी, व " चला रे, आपल्याला आजोळी जायचे आहे " असे म्हणत. डाव भरास आला न आला तोच जणू अशनिपात झाला ! बालपणी वडिलांची मूर्ती म्हणजे जगातल्या सर्व दैवी, बहुशः अन्यायी सत्तांची एकत्रित प्रतिमा वाटते. त्या सत्तेने यमूचा लुटूपुटूचा डाव उधळला. ती मोठी झाल्यावर तिचा खराखुरा परंतु तितकाच क्षणभंगुर डाव अशाच कोण्या सत्तेने उधळला. वर्तुळ पूर्ण झाले !

यमीचे लहानपणचे जीवन म्हणजे एखाद्या हरिणीसारखे कातर व तितकेच अवखळ. जरासा गडगडाट झाला की तिने धूम पळावे व जरा अवसर सापडताच दादावर मात करायला पाहावे. तो रागावला, त्याला अन्याय होऊन मार बसला, बोलणी खावी लागली की, तितक्याच निर्व्याज लडिवाळपणाने तिने आपला अपराध त्याच्याजवळ कबूल करावा. बहीणभावांची ही रम्य, जिवाला चटका लावणारी जोडी पुढे भावगंभीर होते, अनेक अनुभवांच्या, दुःखांच्या आचेत तावून निघते; परंतु ती तितकीच अभेद्य ठरते. दादाचे यमीवर अकृत्रिम प्रेम, हे तर खरेच. परंतु हे बंधन एवढे गाढ होण्याचे मुख्य कारण म्हणजे यमीचे अति लोभस व्यक्तित्व. हीच तिची कातरता कोठीघरातल्या मजेशीर प्रसंगाला

उठाव आणते व तिचे वर्णनही ती आपल्या नैसर्गिक लडिवाळपणाने करते. तिच्या व्यक्तित्वाचे हेच उन्मेष तिच्या शिक्षणाच्या प्रयोगात, गच्चीवरील गप्पांत, तिच्या साऱ्या जीवनात दिसून येतात व या तिच्या गुणांमुळे तिच्यावर कोसळलेल्या आपत्तींची हकीकत अत्यंत दुःखदायक होते. तिच्यावर कोसळलेल्या आपत्ती म्हणजे जणू तूल राशीवर अग्नी. परंतु यमू जसजशी मोठी होत गेली तसतसा तिच्या या विशिष्ट वृत्तीतही फरक पडत चालला. तिची बालपणची कातरता भित्री व अवखळ आहे, तर मोठेपणी तिचे मन शालीनतेमुळे, अहंभावाच्या पूर्ण अभावामुळे व विशेषतः तोवर आलेल्या कटू अनुभवांमुळे आशंकांनी भरून जाते. तिच्या मनातील बदल, तिच्या वृत्तींचा विकास हरी नारायणांनी सूक्ष्म परंतु फार परिणामकारक तऱ्हेने रंगवला आहे, हा या कादंबरीतला मुख्य विशेष आहे. ही पहिली आत्मचरित्रात्मक कादंबरी हे जितके स्पष्ट आहे, तितकेच हेही स्पष्ट आहे की, यमूची स्वभावरेखा ही मराठीतली पहिली गतिशील स्वभावरेखा. यमू जणू आपल्या नजरेसमोर वाढते. ती परकऱ्या पोरीची नम्र सासुरवाशीण होते, कोमल परंतु धीराची पत्नी होते. सुखाच्या चार दिवसांत तिचा जीव खुलतो आणि असह्य अशा आपत्तीत धैर्याने मान वर ठेवण्याचा प्रयत्न करता करता खुडला जातो. या सर्वांचे केवळ निवेदन कादंबरीत केले गेले नाही. तिचे मन हे सर्व अनुभव घेताना, विकास पावताना वाचकांना जणू दिसते, जाणवते. त्या विकासानुरूप तिच्या निवेदनशैलीत फरक पडतो, तिच्या भावदर्शनात व उपमा–उत्प्रेक्षातही.

या कादंबरीतील लेखनपद्धतीविषयी आणखी एक गोष्ट विशेष लक्षात घेण्यासारखी आहे. कथानकाचा विस्कळितपणा हा हरी नारायणांचा लोकविदित दोष. कादंबरी लिहावयाला सुरवात करायची, जसजशी सुचतील तशी पात्रे त्यात घालावयाची, जमेल तसे कथानक वाढवावयाचे, नुसतीच वेळ मारून नेऊन 'करमणुकी'चे रकाने भरावयाचे असल्यास, पुनरुक्ती, पाल्हाळ करावयाचा, असे त्यांच्या लेखनपद्धतीचे वर्णन करण्यात येते. अनेक ठिकाणी त्यांनी असे केलेही असेल. परंतु कुशल कार्यपद्धतीच्या अज्ञानामुळे त्यांनी तसे केले किंवा तशी कुशलता त्यांच्या शक्तीबाहेरची होती म्हणून केले, असे मात्र नव्हे. 'पण लक्ष्यात कोण घेतो?' या कथेने हे सिद्ध केले आहे. एवढेच नव्हे तर ज्या दोषाबद्दल आक्षेप घेतला जातो तेच दोष मोठ्या मजेदारपणे त्यांनी स्वभावपरिपोषासाठी उपयोगात आणले आहेत. पाल्हाळाचे रूपांतर यमूच्या गोष्टीवेल्हाळपणात झाले आहे. लहानसहान चुका—ज्याला आपण नैतिक चुका म्हणू, चोरून ऐकणे, इकडले तिकडे सांगणे, यांसारख्याची चर्चा करता करता यमू मजेशीरपणे आत्मसमर्थन करते व त्याचबरोबर आत्मनिवेदनही. समाजाचय

दोषांची जी तीव्र टीका एरव्ही व्याख्यानांसारखी कंटाळवाणी झाली असती, ती त्या विशिष्ट प्रसंगी यमूच्या अनुभवातून स्फुरते, कळवळ्यानिशी उद्गारली जाते. त्यामुळे कंटाळवाणी होण्याऐवजी ती प्रभावशाली होते, मनाला जाऊन भिडते. सर्वांत आल्हादकारी वैशिष्ट्य हे की, हरी नारायणांना या कादंबरीतील जीवनाचे प्रथमपासून साकल्यात्मक दर्शन झाल्याची साक्ष सबंध कथेत उतरली आहे. आत्मकथा लिहितेवेळी ज्या पूर्णतेने यमूच्यासमोर तिचे सबंध जीवन उभे राहिले असते, त्या पूर्णपणाने हरी नारायणांच्या समोर ते लेखनाच्या पहिल्या क्षणापासून उभे राहिले होते व जितक्या स्वाभाविकपणाने यमूचे मन मागेपुढे, बालपणच्या स्मृतीवरून तारुण्यातल्या स्मृतींकडे वा उलट तुलना करीत, आठवणीला आठवणी जोडीत हिंडले असते तितक्याच स्वाभाविकपणे हरी नारायण आपल्या निवेदनाला हिंडू देतात. लहानपणच्या आठवणी काढताना, आपल्या आईचे वर्णन करता करता यमू म्हणते, "तिचा नीटनेटकेपणा, तिची बोलण्याचालण्याची ढब, तिची आम्हां मुलांना सांगण्याशिकवण्याची तऱ्हा—साऱ्या गोष्टी कांहीं अवर्णनीय होत्या." लगेच आपले पूर्ण जीवन जगलेले तिचे मन अपरिहार्यपणे पुढे धावते, पुढील जीवनातील तिच्या कैवल्याची तिला आठवण होते व तिचे तुलनाप्रवण मन म्हणते, "माझे हातून या जगांत ज्या ज्या कांहीं बऱ्या गोष्टी घडल्या त्या त्या दोन माणसांच्या शिक्षणाने. एक लहानपणच्या आईच्या शिक्षणाने आणि मोठेपणी—मी आता नांवच कशाला लिहायला पाहिजे?" [१]

व्यक्तिमनाचा आविष्कार केवळ स्वतःच्या भावभावनांच्या वर्णनाने होत नसतो. ही पद्धत स्वयंकेंद्रित व्यक्तित्वाची—परिसराकडे डोळेझाक करून, पराजित होऊन, स्वयंनिष्ठतेत आनंद मानणाऱ्या व्यक्तित्वाची. यमूची वृत्ती तशी नाही, कारण तिच्या निर्माल्याचीही नाही. ती आपल्या भावनांचे चित्रण करताना आपल्या सर्व भावसंबंधांचेही सूक्ष्म व वस्तुनिष्ठ चित्रण करते. आपल्या उत्कट भावनांना, व्याकुळतेलाही बांध घालून, धीट डोळ्यांनी सभोवतालच्या सर्व व्यक्तींचे, एकेका मासलेवाईक व्यक्तीचे संस्मरणीय चित्र ती वठवून देते. कारण तिचे दुःख तिचे एकटीचे नसते. ते अत्यंत व्यक्तिगत असते, तरीही—किंवा म्हणूनच—मानवतेचे असते. जीवन म्हणजे अनेक संबंधांचे अनेक स्तरांचे, अनेक वैयक्तिक क्रिया-प्रतिक्रियांचे बनलेले जाळे. तिचे मन या सर्वांचा गाभा. तिजवर झालेल्या आघाताने ते प्रतिकारासाठी उठले की, आपल्याबरोबर त्या सर्व संबंधांचे जाळे घेऊन उठते व सर्व ऋणानुबंध हादरले जातात, रूढ कल्पनांना धक्के बसतात. जुन्या सामाजिक जीवनाची माती मळली जाऊन तीतून नवजीवन आकारास येऊ लागते. ज्या जुन्याचा नायनाट व्हायला पाहिजे व जे नवे

१. पण लक्ष्यांत कोण घेतो? आ. ८ वी, १९६४. पृ. ८–९

उदयास येत असते त्याचा रोमांचकारी संयोग या कथेत झाला आहे. शंकरमामंजी व त्यांचा परिवार हे जुन्याचे प्रतिनिधी अत्यंत जिवंत, आग्रही, स्वार्थी व क्षुद्र. रघुनाथराव व त्यांचे मित्र नवजीवनाचे प्रणेते. तितकेच जिवंत, निश्चयी, पण शांत व धीराचे. शंकरमामंजींच्या स्वार्थाला क्षणाचा धीर निघत नाही. असत्य, दांभिकता, दुष्टपणा या सर्वांचा त्यांनी बेधडक आश्रय घ्यावा व वेळीं स्वाभिमान-शून्यतेचाही. त्याउलट, रघुनाथरावांच्या अंगी युगाची शांती व डोंगराची सहनशीलता. या नव्या-जुन्याच्या संघर्षात अखंडपणे, निःशब्दपणे, एखाद्या जीवदायी झऱ्यासारखे वाहणारे त्यातल्या काही स्त्रियांचे सौजन्य व कारुण्य — यमूच्या आईचे, उमासासूबाईचे व यमूचे स्वतःचे. या साऱ्या जणी जणू जीवनातल्या सनातन तत्त्वांच्या प्रतिमा. जीवनाचे रंग बदलत जातील, निष्ठा व मूल्ये पालटत जातील; यांचे सौजन्य व पावित्र्य चिरंतन. तसेच कारुण्यही नाही का ?

हे कादंबरीचे मुख्य देहबंध झाले. तिच्या सौष्ठवाच्या लहानलहान छटा तर अनेक दाखवण्यासारख्या आहेत. येथील विनोद कोठे स्वभावनिष्ठ आहे, तर कोठे निर्मळ जिव्हाळ्याच्या पोटी उद्भवणाऱ्या थट्टामस्करीच्या स्वरूपाचा आहे. साध्या घरगुती जीवनाचे चित्रण अनुपम आहे. बाबांच्या बरोबर जेवायचे म्हणजे कशी 'जेवणाची राळ' होते, कुठे 'गुंतावळ सापडल्यावरूनच' संतापाची कशी झोड उठते, तर कधी दादाशी भांडण होऊन त्याने अबोला धरला असताना तो जाण्यासाठी सांबाच्या पिंडीला यमू कसे व किती नवस करते, पुढे रघुनाथराव मुंबईला जायला निघतात तेव्हा "टांग्याचीं चाकें वाजलीं, टांगा गेला, आणि माझ्या एवढ्या आशेने आणि उत्सुकतेनें केलेला विडा जशाचा तसाच कसा" ओच्यांत राहिला याची वर्णने कधी त्यांच्या निर्व्याज लडिवाळपणामुळे तर कधी त्यातील नाजूक संयमामुळे संस्मरणीय झाली आहेत. मराठी साहित्यात साध्या जीवनाचे भावांतरंग इतक्या समरसतेने प्रथमच विशद केले गेले. या साधेपणाच्या सौंदर्याइतकेच त्याचे उदात्तत्वही नजरेत भरते. यमूच्या आईचे गांभीर्य व सोशीकपणा, रघुनाथरावांची प्रेमळ प्रगतिशीलता यांत त्या उदात्ताचा उगम आहे.

एखादे गालबोट दाखवायचेच तर दागिन्यांच्या हकीकतीचा निर्देश करता येईल. ही हकीकत आली नसती तर यमूच्या सावत्र आईच्या स्वभावपरिपोषात उणेपणा राहिला असता असे नाही. लिमयांची 'वेणू' व तत्कालीन कादंबऱ्या लक्षात घेतल्या तर हे दिसून येईल की, दागिन्यांचा गोंधळ, कोणा तरी काकूबाईची ढवळाढवळ ही एक मराठी कादंबरीत रूळत आलेली परंपरा होती. हरी नारायणांनी ती चालू ठेवली. परंतु ती एवढी लांबण्याचे तरी काहीच कारण नव्हते. कथानकाच्या भलत्याच अवस्थेत ती वेळ खाते व रसभंग करते. यमूची आई व सावत्र आई यांच्या विरोधातील चित्रणासाठी हरी नारायणांनी त्यावर

एवढी जागा खर्च केली असावी. विरोधी पात्रांची संस्थिती ही या कादंबरीत विशेष विपुलतेने योजलेली युक्ती आहे. रघुनाथराव व यमुना यांच्या सुखी व जिव्हाळ्याच्या मनःसंबंधाला दुर्गीच्या जीवनाच्या धिंडवड्याची व यमूच्या भावाच्या संसारकथेची विरोधी पार्श्वभूमी दिली आहे. आई व माई यांची जोडी अशीच परस्परपूरक आहे. असा छायाप्रकाशाचा खेळ सबंध कादंबरीत अनेक ठिकाणी दिसून येतो. मात्र विरोधी वृत्ती, विरोधी तत्त्वे यांनी एकमेकांना उठाव देणाऱ्या या सर्व व्यक्ती व्यक्ती आहेत, केवळ प्रतीके नाहीत. शंकरमामंजीच्या चित्राच्या जिवंतपणाची साक्ष केव्हाच पटली आहे. त्यांच्याप्रमाणेच कथेतील इतर व्यक्तीही जिवंतपणे डोळ्यांसमोर उभ्या राहतात, वावरतात, आपले जीवन जगतात.

यशवंतराव खरे

यशवंतराव खरे या कादंबरीच्या सृजनहेतूविषयी तिच्या लेखकाच्याच मनात गोंधळ किंवा अनश्चितता असावी असे वाटते. १९१६ साली पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेल्या प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेत त्यांनी लिहिले, "सुमारें तीस वर्षांपूर्वी कांहीं विशेष परिस्थितींतल्या तरुणांच्या मनांत स्वदेशोन्नतीचे विचार कशा प्रकारें रूढ झाले तें दाखविण्यासाठी हें यशवंतरावांचें चित्र रंगविलें." वस्तुतः या कथानकात स्वदेशोन्नतीच्या विचारांना प्राधान्य नाही. यशवंतरावाच्या मनाचा बालपणापासून तारुण्यापर्यंत कसकसा विकास झाला, एका बालमनाचे आनुवंशिक संचित व त्याच्या नैसर्गिक प्रवृत्ती यांच्यावर परिस्थितीचा कसा परिणाम झाला याचे सूक्ष्म वर्णन हरी नारायणांनी या कादंबरीत केले आहे. "मनुष्याचा नैसर्गिक अंकुर बरावाईट असेल तो असो, परंतु संगतीनें व सहवासानें त्या अंकुराला निरनिराळें वळण लागतें. ही गोष्ट कोणालाहि नाकबूल करतां येणार नाहीं."[१] असे त्यांनीच या हेतूचे कादंबरीत वर्णन केले. कादंबरीतील अवधानाचें केंद्र कोणते, याविषयीदेखील लेखकाने परस्परविरोधी विधाने केली आहेत. "यशवंतराव, गोविंदा, कृष्णी व बनी हीं या कथेंतील मुख्य पात्रें होत."[२] असे कादंबरीच्या मध्यावर म्हटल्यावर शेवटी त्यांनी लिहिले, "यशवंतराव, गोविंदा, कृष्णाबापू व बाबूराव ही या कथानकांतील मुख्य चौकडी."[३] आपल्या पूर्वविधानांचा लेखकाला विसर पडतो याचा अर्थ हाच

१. यशवंतराव खरे; आ. ४ थी, १९५२, पृ. १५०
२. कित्ता
३. कित्ता, पृ. ३९९

की, त्यांचे कथानकातील केंद्रीभूत पात्रांशी व्हावे तेवढे तादात्म्य झाले नाही. यशवंतराव खरे या व्यक्तिरेखेबद्दल अनेक टीकाकारांनी प्रशंसोद्गार काढले आहेत व ते अनाठायी आहेत असे नाही. परंतु 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' यातील यमूच्या कथानकाशी हरी नारायणांचे जे तादात्म्य झालेले दिसते, प्रतीत होते, त्याची पातळी फार वेगळी. याचा एक परिणाम असा झाला की, विश्लेषणाची किंवा विकासदर्शनाची गती अतिमंद व पुनरुक्तीने दूषित झाली. चिमुकल्या यशवंताच्या मनाची वाढ आकर्षक तर खरीच, पण त्या व्यक्तित्वात विशेष विविधता किंवा बहुरंगीपणा नाही. त्याची परिस्थितीही ठराविकाच्या पलीकडची आहे असे नाही. तरीही त्याच्या बालपणापासून तारुण्यापर्यंतच्या मनोविकासाच्या कथेला चारशे पाने खर्ची पडली आहेत. यशवंतरावाप्रमाणेच श्रीधरपंतांच्या कुटुंबकथेत व मतप्रतिपादनात पुनरुक्ती झाली आहे.

निव्वळ मनोविकासाचे दर्शन हा कादंबरीचा हेतू मात्र नावीन्यपूर्ण आहे. हरी नारायणांच्या पूर्वी मराठीमध्ये असा प्रयत्न कोणी केला नव्हता हे उघडच आहे. त्यांची स्वतःची 'मधली स्थिती' परिस्थितिदर्शक व घटनाप्रधान; 'गणपतराव' ध्येयदर्शी व आत्मकथात्मक; 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' यात वास्तववाद व ध्येयदर्शित्व यांचा सुंदर समन्वय तसाच व्यक्तिदर्शन व समाजदर्शन यांचाही. 'यशवंतराव'मध्ये मात्र मुख्य व्यक्तिरेखा हा आद्य हेतू व अनुषंगाने इतर पात्रांची व घटनांची जुळणी झाली आहे. व्यक्तिमन व परिस्थिती यांचा संघर्ष, एकाच्या भाव-भावना व आकांक्षा यावर त्याच्या भोवतालच्या इतरांच्या भाव-भावनांचा, रागलोभाचा काय परिणाम होतो, नकळत जीविताला कसे वळण मिळते, हे हरी नारायणांनी फार सूक्ष्मपणे दाखवून दिले आहे. काय होते, कसे होते, हे या कादंबरीचे क्षेत्र; काय व्हायला हवे, या विचाराकडे ते वळले नाहीत, हे नमूद करण्यासारखे आहे. वास्तवावर त्यांनी दृष्टी अविचलपणे खिळवली आहे. ती इतकी की, 'गणपतराव'सारख्या कादंबरीत दिसणारी त्यांची आकर्षक ध्येयदर्शित्वाची हौस या कथेत मुळीच दिसत नाही. एवढेच नव्हे, तर एकपरीने वास्तवाच्याही एका काळखंडलेल्या विभागाकडेच त्यांनी आपले लक्ष लावले व त्यामुळे हे जीवनाचे दर्शन अभावात्मक, एकांगी झाले. यशवंताच्या लोभस पण दुर्दैवी बाळपणाच्या वर्णनाची पहिली काही पाने सोडली, तर कादंबरीत लेखकाच्या जिव्हाळ्याचे स्थान कोणते, असा प्रश्न उभा राहतो. त्याच्या सहानुभूतीचा नेहमीचा निर्मळ झरा या अभावात्मक वर्णनाच्या ओसाडीत जिरून गेल्यासारखा वाटतो. कादंबरीत श्रीधरपंतांच्या तऱ्हेवाईकपणाला व खजाळ्या वृत्तीला, आडमुठ्यांच्या आडमुठ्या क्षुद्रपणाला मुख्य वाव. माईसाहेब, साळूबाई यांच्यासारख्यांचे सौजन्य तीत आहे, प्रेम आहे, दया आहे, पण

हे सर्व दुबळे, क्रियाशून्य आहे. गोविंदाचा नेभळट गोडवा याचे उत्तम प्रतीक होईल.

या वातावरणाशी जणू एकरूप झालेले यशवंतरावाचे व्यक्तित्व याच प्रकृतीचे. तो मूळचा 'प्रबळ विकाराचा'. त्याच्या मनावर दुसऱ्याच्या प्रेमळपणापेक्षा रागाचा परिणाम जास्त टिके. आपल्या मनःसंपुष्टात तो दुसऱ्याच्या सहानुभूतीपेक्षा कठोरतेच्या आठवणी जास्त जपून ठेवतो. त्याच्या सहवासात येणारे सौजन्य दुबळे, प्रभावहीन तर खरेच, पण जे काही सौजन्य तेथे होते त्याचा त्याच्या मनावर यत्किंचितही ठसा उमटत नसे. आईवर त्याचा मुळापासून भाव; परंतु दिवसभर रागामुळे घराबाहेर भटकल्यावर, श्रीधरपंतांची पहिली भेट होऊन तो परत येतो त्या वेळी तिच्याही दुःखित मनःस्थितीमुळे त्याच्याशी ती कठोरपणे वागते. त्याला हवी होती ती सहानुभूती व माया त्याला मिळत नाही. तेवढ्यावरून तो तिला दुरावतो; लहान भावंडांविषयी त्याला असूया वाटू लागते. पुढे तर तो इतका आत्मनिष्ठ व अनुदार बनतो की, साळूताईच्या सौजन्याची त्याला क्षणभरही जाणीव होत नाही. या त्याच्या अनुदारतेत श्रीधरपंतांच्या तालमीमुळे भर पडते. श्रीधरपंतांचे स्वभावचित्रण वेगळ्या पद्धतीचे आहे. यशवंताची व्यक्तिरेखा विकासशील, गतिमान आहे, तर मध्यमवयी श्रीधरपंतांची स्वाभाविकपणे स्थितिनिष्ठ. परंतु त्यांचे 'रेक्तृत्व', त्यांची अंतर्भेदी तिरपी दृष्टी व त्यांचा 'खजाळ्या' स्वभाव यांचे वर्णन उठावदार झाले आहे. त्यांच्या कुचेष्टेखोरपणाचा कित्ता यशवंत गिरवतो. त्यांच्या सान्निध्यात त्याला थोर ग्रंथकारांच्या नावांची माहिती होते. त्यांचे दाखले देऊन तो वाद घालण्यात पटाईत होतो. परंतु त्याच्या विचारात बुद्धिनिष्ठ सुसंगती किंवा प्रामाणिक सहृदयता यांचा लवलेशही दिसत नाही. कितीही विसंगत असले तरी जुने ते चांगले असे म्हणून त्याचा पुरस्कार करण्याची दुराग्रही वृत्ती बळावते. स्वतः विचार करण्याची हिंमत त्याच्या अंगी उद्भवतच नाही व स्वतः लग्न करावे की नाही ही तरुणांपुढील बिकट समस्या त्याच्यापुढे उभी राहिली असता तो श्रीधरपंतांना म्हणतो "आजपर्यंत माझे सर्व विचार आपण बनविलेत. माझ्या बुद्धीचें पालनपोषण करणारे आपणच. माझे बुद्धिजनक आपणच. त्याच्याबद्दल मला मोठा अभिमानहि वाटतो. तेव्हां या प्रसंगींहि आपण जसं सांगाल तसंच मी करीन."[1] यानंतर तो श्रीधरपंतांच्या मित्रकन्येशी लग्न लावण्यापलीकडे काय करणार? व हरी नारायणांसारखा प्रगतिशील लेखकही या स्वतःच्या वृत्तीशी विसंवादी असलेल्या व म्हणून अप्रसन्न वातावरणात बुद्धया स्वतःला अडकवून घेतल्यावर कथा थांबवण्याखेरीज काय करणार? या

१. कित्ता, पृ. ३९५

की, त्यांचे कथानकातील केंद्रीभूत पात्रांशी व्हावे तेवढे तादात्म्य झाले नाही. यशवंतराव खरे या व्यक्तिरेखेबद्दल अनेक टीकाकारांनी प्रशंसोद्गार काढले आहेत व ते अनाठायी आहेत असे नाही. परंतु 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' यातील यमूच्या कथानकाशी हरी नारायणांचे जे तादात्म्य झालेले दिसते, प्रतीत होते, त्याची पातळी फार वेगळी. याचा एक परिणाम असा झाला की, विश्लेषणाची किंवा विकासदर्शनाची गती अतिमंद व पुनरुक्तीने दूषित झाली. चिमुकल्या यशवंताच्या मनाची वाढ आकर्षक तर खरीच, पण त्या व्यक्तित्वात विशेष विविधता किंवा बहुरंगीपणा नाही. त्याची परिस्थितीही ठराविकाच्या पलीकडची आहे असे नाही. तरीही त्याच्या बालपणापासून तारुण्यापर्यंतच्या मनोविकासाच्या कथेला चारशे पाने खर्ची पडली आहेत. यशवंतरावाप्रमाणेच श्रीधरपंतांच्या कुटुंबकथेत व मतप्रतिपादनात पुनरुक्ती झाली आहे.

निव्वळ मनोविकासाचे दर्शन हा कादंबरीचा हेतू मात्र नावीन्यपूर्ण आहे. *हरी नारायणांच्या पूर्वी मराठीमध्ये असा प्रयत्न कोणी केला नव्हता हे उघडच आहे. त्यांची स्वतःची 'मधली स्थिती' परिस्थितिदर्शक व घटनाप्रधान; 'गणपतराव' ध्येयदर्शी व आत्मकथात्मक; 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो ?' यात* वास्तववाद व ध्येयदर्शित्व यांचा सुंदर समन्वय तसाच व्यक्तिदर्शन व समाजदर्शन यांचाही. 'यशवंतराव'मध्ये मात्र मुख्य व्यक्तिरेखा हा आद्य हेतू व अनुषंगाने इतर पात्रांची व घटनांची जुळणी झाली आहे. व्यक्तिमन व परिस्थिती यांचा संघर्ष, एकाच्या भाव-भावना व आकांक्षा यावर त्याच्या भोवतालच्या इतरांच्या भाव-भावनांचा, रागलोभाचा काय परिणाम होतो, नकळत जीविताला कसे वळण मिळते, हे हरी नारायणांनी फार सूक्ष्मपणे दाखवून दिले आहे. काय होते, कसे होते, हे या कादंबरीचे क्षेत्र; काय व्हायला हवे, या विचाराकडे ते वळले नाहीत, हे नमूद करण्यासारखे आहे. वास्तवावर त्यांनी दृष्टी अविचलपणे खिळवली आहे. ती इतकी की, 'गणपतराव'सारख्या कादंबरीत दिसणारी त्यांची आकर्षक ध्येयदर्शित्वाची हौस या कथेत मुळीच दिसत नाही. एवढेच नव्हे, तर एकपरीने वास्तवाच्याही एका काळवंडलेल्या विभागाकडेच त्यांनी आपले लक्ष लावले व त्यामुळे हे जीवनाचे दर्शन अभावात्मक, एकांगी झाले. यशवंताच्या लोभस पण दुर्दैवी बाळपणाच्या वर्णनाची पहिली काही पाने सोडली, तर कादंबरीत लेखकाच्या जिव्हाळ्याचे स्थान कोणते, असा प्रश्न उभा राहतो. त्याच्या सहानुभूतीचा नेहमीचा निर्मळ झरा या अभावात्मक वर्णनाच्या ओसाडीत जिरून गेल्यासारखा वाटतो. कादंबरीत श्रीधरपंतांच्या तऱ्हेवाईकपणाला व खजाळ्या वृत्तीला, आडमुठ्यांच्या आडमुठ्या क्षुद्रपणाला मुख्य वाव. माईसाहेब, साळूबाई यांच्यासारख्यांचे सौजन्य तीत आहे, प्रेम आहे, दया आहे, पण

हे सर्व दुबळे, क्रियाशून्य आहे. गोविंदाचा नेभळट गोडवा याचे उत्तम प्रतीक होईल.

या वातावरणाशी जणू एकरूप झालेले यशवंतरावाचे व्यक्तित्व याच प्रकृतीचे. तो मूळचा 'प्रबळ विकाराचा'. त्याच्या मनावर दुसऱ्याच्या प्रेमळपणापेक्षा रागाचा परिणाम जास्त टिके. आपल्या मनःसंपुष्टात तो दुसऱ्याच्या सहानुभूतीपेक्षा कटोरतेच्या आठवणी जास्त जपून ठेवतो. त्याच्या सहवासात येणारे सौजन्य दुबळे, प्रभावहीन तर खरेच, पण जे काही सौजन्य तेथे होते त्याचा त्याच्या मनावर यत्किंचितही ठसा उमटत नसे. आईवर त्याचा मुळापासून भाव; परंतु दिवसभर रागामुळे घराबाहेर भटकल्यावर, श्रीधरपंतांची पहिली भेट होऊन तो परत येतो त्या वेळी तिच्याही दुःखित मनःस्थितीमुळे त्याच्याशी ती कठोरपणे वागते. त्याला हवी होती ती सहानुभूती व माया त्याला मिळत नाही. तेवढ्यावरून तो तिला दुरावतो; लहान भावंडांविषयी त्याला असूया वाटू लागते. पुढे तर तो इतका आत्मनिष्ठ व अनुदार बनतो की, साळूताईच्या सौजन्याची त्याला क्षणभरही जाणीव होत नाही. या त्याच्या अनुदारतेत श्रीधरपंतांच्या तालमीमुळे भर पडते. श्रीधरपंतांचे स्वभावचित्रण वेगळ्या पद्धतीचे आहे. यशवंताची व्यक्तिरेखा विकासशील, गतिमान आहे, तर मध्यमवयी श्रीधरपंतांची स्वाभाविकपणे स्थितिनिष्ठ. परंतु त्यांचे 'रेक्तृत्व', त्यांची अंतर्भेदी तिरपी दृष्टी व त्यांचा 'खजाळ्या' स्वभाव यांचे वर्णन उठावदार झाले आहे. त्यांच्या कुचेष्टेखोरपणाचा कित्ता यशवंत गिरवतो. त्यांच्या सान्निध्यात त्याला थोर ग्रंथकारांच्या नावांची माहिती होते. त्यांचे दाखले देऊन तो वाद घालण्यात पटाईत होतो. परंतु त्याच्या विचारात बुद्धिनिष्ट सुसंगती किंवा प्रामाणिक सहृदयता यांचा लवलेशही दिसत नाही. कितीही विसंगत असले तरी जुने ते चांगले असे म्हणून त्याचा पुरस्कार करण्याची दुराग्रही वृत्ती बळावते. स्वतः विचार करण्याची हिंमत त्याच्या अंगी उद्भवतच नाही व स्वतः लग्न करावे की नाही ही तरुणांपुढील बिकट समस्या त्याच्यापुढे उभी राहिली असता तो श्रीधरपंतांना म्हणतो "आजपर्यंत माझे सर्व विचार आपण बनविलेत. माझ्या बुद्धीचें पालनपोषण करणारे आपणच. माझे बुद्धिजनक आपणच. त्याच्याबद्दल मला मोठा अभिमानहि वाटतो. तेव्हां या प्रसंगींहि आपण जसं सांगाल तसंच मी करीन."[1] यानंतर तो श्रीधरपंतांच्या मित्रकन्येशी लग्न लावण्यापलीकडे काय करणार? व हरी नारायणांसारखा प्रगतिशील लेखकही या स्वतःच्या वृत्तीशी विसंवादी असलेल्या व म्हणून अप्रसन्न वातावरणात बुद्धया स्वतःला अडकवून घेतल्यावर कथा थांबवण्याखेरीज काय करणार? या

१. कित्ता, पृ. ३९५

अभावात्मक जीवनदर्शनाची निवड करून हरी नारायणांनी आपल्या हाताने या कादंबरीतील आपल्या प्रतिभेचा झरा आटवून टाकला.

यशवंतरावांच्या भूमिकेशी हरी नारायणांचे पूर्ण तादात्म्य झाले नाही याचे एक ठळक कारण असू शकते. यशवंतराव व श्रीधरपंत यांच्या मते स्वदेशोन्नतीचा जो मार्ग सर्वोत्तम होता तो हरी नारायणांना मान्य नव्हता. त्यांची विचारसरणी त्यांना स्वतःला पटलेली नव्हती. 'गणपतराव'मध्ये मिलच्या पुस्तकावर हात ठेवून कथानायक आपले जीवितकार्य निश्चित करतो व ते पार पाडण्याची शपथ घेतो. स्त्रीशिक्षण व तद्द्वारा सामाजिक उन्नती हे त्याचे ध्येय ठरते. तसाच ध्येयदर्शी क्षण यशवंतरावांपुढे मॅझिनीचे चरित्र वाचताना उभा राहतो. गणपतरावांचे मन उत्कट भावनांनी उचंबळून येऊन ते स्वतःशीच आपल्या प्रतिज्ञेचा उच्चार करतात, तर वावदूक यशवंतराव आपल्या मित्राला देशोन्नतीच्या एकमेव मार्गावर व सुधारकांच्या मूर्खपणावर श्रीधरपंतांच्या नमुन्याप्रमाणे व्याख्यान देतात. "श्रीधरपंत म्हणत असतात तें अगदीं बरोबर. या सुधारकांसारखे देशाचे शत्रू कोणी नाहीत...अरे देशाचें रक्त शोषून शोषून आतां निस्तेज होण्याची आली आमची पाळी. आणखी आम्ही म्हणतों आहोंत बायकांची स्थिति सुधारली पाहिजे. हा मॅझिनी पहा..."[१] गणपतरावांची मनःपूर्वक भावोत्कटता व यशवंतरावांचा वावदूकपणा ह्यांतला फरक त्यांच्या निर्मात्याच्या वृत्तीच्या दृष्टीने फार सूचक आहे. यशवंतराव हा राजकीय सुधारणेच्या तत्कालीन पुरस्कर्त्यांचा प्रतिनिधी, तर हरी नारायणांनी स्वतः आगरकरांच्या विचारसरणीचा आत्मीयतेने स्वीकार केलेला. आगरकरांचे कार्य आपल्या प्रत्ययकारी कलेने पुढे चालवण्याचे त्यांनी मनःपूर्वकपणे अंगावर घेतले होते. त्या भूमिकेशी वरील वर्गाची भूमिका सर्वस्वी विरोधी. स्वतःच्या वृत्तीशी पूर्ण विसंगत अशा मनोधर्माचे अवगाहन व चित्रण करावयास एक तर शेक्सपियरसारखी विशाल मानवता व अतिमानुष वस्तुनिष्ठता यांची देणगी हवी. तरच तितक्या वेगळ्या वृत्तीशी तादात्म्य होणे शक्य. किंवा आपल्या स्वतःच्या दृष्टिकोणातून यशस्वी व विरोधी चित्रण करण्यास उपरोधाची तीव्र शक्ती हवी. उपरोध हा हरी नारायणांच्या प्रतिभेचा धर्म नव्हे. समरसता हीच तिची वृत्ती. या वृत्तीतूनच तिच्या निर्मितीचे विश्व खुलते. यशवंतरावाच्या चित्रणात उपरोध व समरसता यांचे कांहीसे विचित्र मिश्रण झाले आहे, व ती दोन्ही एकमेकांस मारक मात्र ठरली आहेत. लेखकाच्या सहानुभूतीबरोबर वाचकाची सहानुभूतीही विकीर्ण होते व लुप्त होते.

---

१. कित्ता, पृ. ३२८.

मी

यानंतर हरी नारायणांनी 'मी' मधील भावानंद निर्माण केला. गणपतराव, यशवंतराव व भावानंद हे त्यांचे तीन मानसपुत्र जणू त्यांच्या स्वतःच्या वैचारिक उत्क्रांतीच्या मार्गावरील तीन टप्पे आहेत; व आजच्या वाचकाला ही गोष्ट खालीने मौजेची वाटेल की हा उत्क्रान्तिमार्ग थेट विरोधविकासाच्या तत्त्वाप्रमाणे त्यांच्यासमोर उमळत गेलेला दिसतो. गणपतराव व यशवंतराव हे परस्परविरोधी वैचारिक बिंदू. त्यांच्या समन्वयातून, त्या दोघांच्याहीपेक्षा उच्च भूमिकेवर भावानंदाचे व्यक्तित्व निर्माण झाले. भावानंदाच्या निर्मितीत, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या आविष्कारात व त्याच्या जीवनपथाच्या पार्श्वभूमीत हरी नारायणांनी आपले कलासर्वस्व खर्चले व हे ते करू शकले, कारण भावानंदांशी त्यांची पूर्ण समरसता झाली.

भाऊ व यशवंत यांच्या बालपणातील परिस्थिती जवळजवळ सारखीच होती. एकाचे वडील विक्षिप्तपणाने घर सोडून वेपत्ता झालेले तर दुसऱ्याचे गुण पाजळून मरून गेलेले. यशवंताची आई कधीकाळी परिस्थितीने गांजल्यामुळे मुलाला कठोरपणाने बोलणारी, तर उलट भाऊची आई येताजाता त्याला अवलक्षणी कारटे म्हणून संबोधणारी. परंतु भाऊ थोडा टणक कातडीचा व मूळचा सौजन्यशील; त्यामुळे या बालपणच्या हालअपेष्टांची त्याच्या मनोविकासाला मदतच झाली. या आडमुठ्या वागण्यामुळे सुंदरीच्या "इहलोकींच्या स्वर्गाचे" त्याला दर्शन घडताच त्याच्या मनावर फार परिणाम झाला. ताण दिलेले झाड पाणी मिळताच जसे सरसर वाढते तसा तो मनाने वाढू लागला व लवकरच आपल्या आईचे अंतरंगही जाणून घेण्यास समर्थ झाला. भाऊ व ताई यांच्या जीवनाची हरी नारायणांनी अत्यंत हृदयंगम जुळणी केली आहे. ताईचे जीवन म्हणजे स्त्रीजीवनातील दुःखाचे मूर्तिमंत प्रतीक. हरी नारायणांनी या दुःखाचे अनेकदा चित्रण केले. परंतु ताईच्या व्यक्तिचित्रात जी तेजस्विता व गतिमानता आली आहे ती इतरत्र कोठे आली नाही. संसाराच्या पहिल्या अवस्थेत ती केवळ अगतिक होते. "बाबारे! आम्ही घरात बांधलेली मुकी जनावरं...!" या तिच्या उद्गारात ती अगतिकता सामावली आहे. परंतु अती झाल्यावर तिच्या अंगी अपरिहार्यपणे प्रतिकाराची शक्ती उत्पन्न होते. आईच्या समोर व भाऊच्या देखत ती नवऱ्याला स्पष्टपणे उत्तरे देऊन घालवून देते, व येथून तिच्या धैर्यशाली व कर्तृत्वपूर्ण जीवनाला सुरुवात होते. ताईचे व्यक्तिचित्र मूलतः प्रभावी तर आहेच, परंतु तिच्या सहचर्याचा भाऊवर फार परिणाम झाला व असा परिणाम, अशा दोन जीवनप्रवाहांचे संवहन दाखवण्यात हरी नारायणांच्या जीवनदृष्टीचा व कलेचा विशेष गौरव आहे. ताईवरील प्रेमामुळे भाऊ जणू तिचे जीवन जगतो.

तिच्या अनुभूतीच्या आचेमुळे त्याचे मन तावले जाते. त्याच्या विचारांना धार येते व पुढच्या कर्तृत्वाला जोम येतो. प्रारंभीच्या त्याच्या स्वयंनिष्ठ भावनांचे उदात्तीकरण होते. ताईची अनुभूती, तिचे दुःख, तिची तळमळ, तिच्या विकासाची व स्वातंत्र्याची उत्कट इच्छा, ही भाऊच्या जीवनाची प्रेरक शक्ती. तिच्या-विषयीच्या जिव्हाळ्यामुळेच त्याच्या विचारसरणीला पढिकपणाचा किंवा कृत्रिमतेचा वासदेखील येत नाही. त्याची उत्क्रांती स्वाभाविक वाटते; सुंदरीच्या प्रेमाचा मोह सारूनही भाऊ आपली प्रतिज्ञा पाळतो व आश्रमान्तर करतो, हे प्रत्ययकारी वाटते. कारण ताईचा अनुभव, तिची निडर परंतु निःस्वार्थी वृत्ती, काहीतरी सत्कृत्यासाठी झिजण्याची तिची तयारी यांचा भाऊच्या मनावर आधीच परिणाम झालेला असतो. शिवरामपंतांच्या सोज्वळ, ध्येयनिष्ठ विचारीपणाने त्याच्या मनाला वळण लावलेले असते, व या दोन परस्परपूरक शक्तींच्या साहाय्याने स्वार्थत्यागाच्या व समाजहिताच्या मार्गावर त्याने आधीच पाऊल टाकलेले असते. एका अगदी सामान्य, अवखळ व विचित्र परिस्थितीत वाढलेल्या मुलाचे रूपांतर ज्ञानप्रसारासाठी झटणाऱ्या, सामाजिक व राजकीय सुधारणांचा समन्वय घालून आपल्या हातून जेवढे होईल तेवढे सर्वांगीण कार्य करण्याच्या निश्चयाने सर्वसंग-परित्याग करणाऱ्या अलौकिक पुरुषात कसे झाले याचे हरी नारायणांनी अत्यंत स्वाभाविकपणे, प्रत्ययकारित्वाने व समरसतेने चित्रण केले.

जो फरक भाऊ व यशवंतराव यांच्यामध्ये तोच फरक शिवरामपंत व श्रीधरपंत यांच्या व्यक्तित्वांत. श्रीधरपंतांचा स्वभाव खजाळ्या, कुचेष्टेखोर, तर सोज्वळ शिवरामपंत कधीही कुणाच्या वाट्याला न जाणारे. उलट, आपले साधे, सरळ, विवेकबुद्धीने आखलेले जीवन जगतानाच जो लोकापवाद वाट्याला आला तो अविचलपणे सहन करणारे. श्रीधरपंतांच्या अहंभावापासून ते सर्वथैव अलिप्त होते. एवढेच नव्हे तर आपल्या सामान्यत्वाची, मर्यादित शक्तीची त्यांना पूर्ण जाणीव होती. परंतु त्या जाणिवेमुळे त्यांच्या निश्चयाची किंवा सत्प्रवृत्तीची धार मात्र कधी कमी झाली नाही. भाऊच्या गुरुस्थानी असलेल्या त्यांनी त्याचे पुत्रा-प्रमाणे पालन केले, परंतु त्याला नेहमी स्वतंत्रपणे विचार करायला शिकविले. स्वयंनिर्णयाची शक्ती त्यांनी त्याच्या अंगी आणून दिली व त्या शक्तीमुळे त्यांच्या स्वतःच्याच एकमेव आशेवर पाणी पडले तरी ते डगमगले नाहीत.

भाऊचा संन्यासाश्रम स्वीकारण्याचा निश्चय व कादंबरीचा शेवट आजच्या वाचकाला कसा काय वाटत असेल याविषयी थोडी शंका येते. आजच्या सामाजिक वृत्तीत तो अस्वाभाविक, अतिरंजित, कृत्रिमपणे बोधवादी वाटण्याचा संभव आहे. वस्तुतः तो तसा वाटायला नको. हरी नारायणांचे युग हे ध्येयवादाचे युग होते. शिक्षणाविषयी अश्रद्ध बनण्याइतका शिक्षणाचा एकांगी प्रसार त्या

काळी झाला नव्हता. महाराष्ट्रातील ज्ञानप्रसाराचा तो प्रारंभकाल होता. केवळ जीवननिर्वाहाची सोय करून त्या कार्यासाठी स्वतःला वाहून घेणाऱ्या मंडळींनी काढलेल्या संस्थांची नुकतीच प्राणप्रतिष्ठा होत होती. राजकीय व सामाजिक प्रगतीचा समन्वय घालून दोन्ही बाजूंनी व्यक्तिव्यक्तींच्या वृत्तीप्रमाणे व कुवतीप्रमाणे कार्य करण्यासाठी 'भारत-सेवक-समाजा' सारख्या संस्थाही तेव्हाच निघाल्या. या संस्थांच्या आद्यप्रवर्तकांशी हरी नारायणांचा जिव्हाळ्याचा संबंध होता. इतका की, भारत-सेवक-समाजाच्या संस्थापनाच्या कल्पनेला जेथे मूर्त स्वरूप आले व प्रथम प्रतिज्ञा ज्या ठिकाणी घेतल्या गेल्या त्या स्थळात व भावानंदाने आपला प्रथम मनोमय संकल्प सोडला त्या स्थळात फार साम्य आहे. केवळ हरी नारायण व त्यांचे जिव्हाळ्याचे मित्र हेच ध्येयदर्शी व प्रगतिशील होते असे नव्हे. त्या काळच्या कोणत्याही सुधारकाची आकांक्षा ही असे की, आपल्या मुलीने उच्च शिक्षण घ्यावे, अविवाहित राहावे व देशकार्य करावे. तत्कालीन तरुण पिढीच्या मनावर या सर्वांचा बराच परिणाम होई. ते युग ध्येयदर्शित्वाचे होते, प्रगतीवरील श्रद्धेचे होते व समाजाभिमुखतेचे होते. त्याच काळी केशवसुतांसारखी जगाच्या कोपऱ्यातील एका शाळेत मास्तरकी करणारी व्यक्तीही एका नव्या ध्येय-निष्ठेने व नवजीवनाच्या दर्शनाने भारली गेली होती; व हरी नारायणांनी जसे कादंबरीला नवे मोल व नवे जीवन दिले तसे ते कवितेला मिळवून देत होते. त्यानंतर अवतरलेल्या युगाप्रमाणे ते युग जडवादाचे किंवा स्वयंनिष्ठतेचे नव्हते.

परंतु ध्येयवादाच्या या उत्साहाच्या काळीही हरी नारायणांची वास्तवाची जाणीव हरपली नाही व वस्तुनिष्ठेची भूमी लाथाडून ते हवेत तरंगू लागले नाहीत. 'मी' या कादंबरीतला शिवरामपंत व सुंदरी या दोघांचा इतिहास हेच दर्शवितो. केवळ तत्त्वांच्या मागे लागून किंवा स्वतःच एक ध्येयनिष्ठ निश्चय करून जे हवे ते लाभते किंवा जे घडावे असे वाटते ते घडते, असे नाही. त्यात पुनः व्यक्ति-व्यक्तींच्या नैसर्गिक देणगीचा व कुवतीचा प्रश्न येतो. शिवरामपंतांची उत्कट इच्छा ही की, आपल्या मुलीने खूप शिकावे, लग्न करू नये व समाजकार्य करावे. परंतु ताईच्या सान्निध्यात राहूनही सुंदरीची वृत्ती हळवी, नाजूक, सौम्यच राहिली. तिचा स्वभावधर्मच एखाद्या सुकुमार लतेचा होता. तिच्या बुद्धीला वडिलांचे विचार पटले, त्यांच्याविषयी तिला आस्था असली, तरीही तिचे अंतःकरण साध्या, प्रेमळ, संसारी मुलीचे होते. शिवरामपंतांनाही हे कळून येते, व ते आपले सर्व तात्त्विक विचार बाजूला ठेवून भाऊला लग्नाविषयी विचारतात. परंतु एका क्षणाचा विलंब होतो! शिवरामपंत व सुंदरी यांची ही शोकान्तिका वस्तुनिष्ठेच्या दृष्टीने फार कौशल्यपूर्ण आहे. हरी ायणांच्या ध्येयनिष्ठतेचा संयम तिने विशद केला आहे. यामुळेच ती सवंगपणापा ून सर्वथैव अलिप्त राहिली.

'मी' या आत्मचरित्रात्मक कादंबरीत अभिजाततेची आणखी एक आल्हाददायक खूण पटते. जशी अभिजाततेची तशीच लेखकाच्या तादात्म्याची व कल्पनाशक्तीची. भावानंदाने आपल्या आयुष्याच्या उत्तरार्धात हे आत्मचरित्र लिहावयास घेतले. त्या वेळी तो मोठेपणास चढला होता; कार्यकर्ता व एका मठाचा संस्थापक झाला होता. त्याच्या भोवतालचे लोक त्याला अलौकिक विभूती मानू लागले होते. हे सर्व रामानंदाने जोडलेल्या भागामुळे वाचकास कळते. त्याच्या स्वतःच्या लिखाणात आत्मश्लाघेचा तर नव्हेच, परंतु आत्मगौरवाच्या जाणिवेचाही लवलेश दिसत नाही. त्याचे व्यक्तित्व व चारित्र्य यांचे त्याच्या परमोच्च विकासबिंदूवरून जे दर्शन होते त्याच्याशी विसंगत असे काहीही याच्या उभ्या चरित्रात दिसत नाही. उलट, त्याचा बालपणीचा हूडपणा, तारुण्यातली प्रबळ भावनाशीलता, ताईच्या असामान्यत्वाची त्याला असलेली जाणीव यांनी त्या विभूतिमत्त्वाला साध्या, हृदयंगम मानवतेची जोड मिळते. परिस्थिती व योग्य मार्गदर्शन यांच्यामुळे आविष्कृत होणारे हे साधारणांच्या अंतरंगातले विभूतिमत्त्व हरी नारायणांनी दाखवून दिले, व तेही साधारण वाचकांच्या वाङ्मयप्रकाराच्या द्वारे, हा त्यांचा मोठाच गौरव होय.

'मी' या कादंबरीनंतर हरी नारायणांच्या सामाजिक कादंबरीलेखनाचा वैभवकाल मात्र संपला. पुढे त्यांनी 'जग हें असें आहे', 'भयंकर दिव्य' व 'मायेचा बाजार' या संपूर्ण व 'आजच!' व 'कर्मयोग' या अपूर्ण कादंबऱ्या लिहिल्या. यांपैकी पहिल्या तीन केवळ घटनाप्रधान झाल्या. त्यांत समाजसुधारणेच्या तत्त्वांचा केवळ आव मात्र राहिला. 'भयंकर दिव्य' या कादंबरीत पुनर्विवाहितांच्या संततीचा प्रश्न हाताळण्याचा आभास होतो, परंतु कमलेवर येणारे प्रसंग थोडेसे तिच्या मूर्खपणामुळे व बरेचसे तिच्या निर्माल्याला नवीनच लागलेल्या अचाट कृष्णकृत्यांच्या हौसेमुळे येतात. 'मायेचा बाजार'मधील मथुराताईच्या हकीकतीत 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?'मधील अखेरच्या प्रश्नाची पुढची अवस्था आहे. मथुराबाईचे व्यक्तिचित्र व जीवनेतिहास यांचे चित्रण चांगले साधलेही आहे, परंतु कादंबरीत तिचे स्थान दुय्यम. मुख्य कथानक पद्मेच्या दुर्दैवाच्या सातत्याने व सोनेरी टोळीच्या कथानकातल्यासारख्या अघटित घटनांनी वाकून गेले आहे. करुणाचा अतिरेक झाला म्हणजे त्यात कारुण्य राहत नाही, कंटाळवाणेपणा मात्र उरतो.

याउलट, 'आजच!' व 'कर्मयोग' यांमध्ये घटना विरळ आहेत. पण त्या विचाराने वाकून गेल्या आहेत. 'आजच'मध्ये सामाजिक व राजकीय सुधारणेच्या जोडीला हरी नारायणांनी औद्योगिक सुधारणेचा विचारप्रवाह आणला आहे, तर 'कर्मयोगा'त श्रद्धापूर्ण कार्याची आवश्यकता सूचित केली

आहे. 'आजच!' मधील चर्चा, वादविवाद शुष्क आहेत; त्यांच्या द्वारे व्यक्तिव्यक्तींचे विचारगर्भ भावसंबंध व जीवनातले संबंध दर्शविले जाण्याऐवजी वेगवेगळ्या मतप्रणाली तेवढ्या मांडल्या जातात. १८९७ नंतर हरी नारायणांच्या प्रतिभेत विकलता आली. कधी विचारप्रवाहात कथानकाचा व व्यक्तिचित्रणाचा लोप होऊ लागला तर कधी घटनाप्राचुर्य व सवंग रोमांचप्रियता वा व्याज-भावोत्कटता यांच्यामुळे कादंबरीत आशय उरेनासा झाला.

इतके असूनही हरी नारायणांनी आपले मुख्य कार्य सर्वस्वी सोडले असे नाही. प्रतिभेच्या उतरत्या कलेतील त्यांच्या या कृतींत त्याच्या खुणा दिसतात. ते कार्य म्हणजे बदलत्या जीवनप्रवाहाची साथ करणे व तशी साथ करता करता त्यावर भावोत्कट भाष्य करणे. जीवन कसे बदलते आहे, गणपतराव, यशवंतराव, भावानंद यांचे दिवस जाऊन त्यांच्या जागी येणाऱ्या नव्या पिढीचे विचार कसे आहेत, वृत्ती काय आहे, याचे 'कर्मयोगा'तील अपुरे चित्रही संस्मरणीय आहे. या नवजीवनाचा एक अत्यंत मनोहर उन्मेष म्हणजे लीला. 'मधली स्थिती'तील यमुना, काशी, गंगू, 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' मधील लहानपणची यमू व तिच्या मैत्रिणी यांच्यामध्ये व लिलीमध्ये किती फरक आहे, याचा अंदाज घेतला तर तेवढ्या दोन पिढ्यांत स्त्रीजीवन किती बदलले, याचीही नीट कल्पना येईल.

हरी नारायणांनी आपल्या सामाजिक कादंबऱ्यांच्या मालेला 'आजकालच्या गोष्टी' हे आशयपूर्ण नाव दिले. त्यावरून पहिली कादंबरी लिहितानाच त्यांना आपल्या ध्येयाची व कादंबरीलेखनातील हेतूची स्पष्ट जाणीव होती हे दिसते. आपल्या भोवतालच्या सामाजिक गटांचे सूक्ष्म निरीक्षण करीत राहण्याचा त्यांनी विडा उचलला होता, व हे कार्य ते सतरा वर्षे करीत राहिले. तेवढ्या अवधीत जवळजवळ तीन पिढ्या त्यांच्या नजरेखालून गेल्या; व त्या तीन पिढ्यांतील लहानथोरांचे, सुधारक-दुर्धारकांचे, सोज्वळ स्त्रियांचे, क्रव्याद बायकांचे, गोड व होतकरू मुलांचे वा वाममार्गी, लांछनास्पद पोरांचे चित्रण त्यांनी केले. काही फ्रेंच कादंबऱ्यांच्या नमुन्याप्रमाणे त्यांनी काही मुख्य पात्रांची जीवनकथा अनेक कादंबऱ्यांत चालू ठेवली. त्याच व्यक्ती पुनःपुनः व विकसित अवस्थेत भेटत राहिल्यामुळे त्यांची ओळख वाढते व त्यांच्यामुळे त्यांचे सामाजिक जगही जास्त परिचयाचे होते.

समाजातील आपल्या स्वतःच्या वर्गाच्या पलीकडे त्यांची दृष्टी फारशी गेली नाही, व त्यामुळे एकपरीने त्यांच्यावर संकुचिततेचा आरोप येतो. परंतु आपल्या वर्गातीलच इतक्या अनेकविध वृत्तींची व विचारसरणींची त्यांनी छाननी केली, इतकी जिवंत व्यक्तिचित्रे निर्माण केली की, त्यांचे साकल्याने आकलन करू गेले तर हरी नारायणांनी निर्माण केलेला जीवनपट आकुंचित वाटण्याऐवजी केवढा

तरी विशाल वाटतो! फील्डिंग, थॅकरे वा डिकन्स या नावाजलेल्या इंग्रजी कादंबरीकारांनी निर्मिलेले जीवनपट तरी याहून फार विशाल वा बहुरंगी आहेत असे नाही. थॅकरेने उच्चवर्गीयांच्या चित्रणावर भर दिला. डिकन्सच्या कादंबऱ्यांत काही थोडे उच्चवर्गीय व बरेच कनिष्ठवर्गीय लोक आहेत. परंतु त्याचे कौशल्य खरोखरी कनिष्ठ वर्गीयांच्या चित्रणात दिसून येते. तशाच अनुभूतीच्या स्वाभाविक मर्यादा हरी नारायणांच्या प्रतिभेने पाळल्या. त्यांच्या सामाजिक निर्मितीमध्ये त्यांच्या ऐतिहासिक व्यक्तींच्या निर्मितीची भर घातली म्हणजे उलट त्यांच्या निर्मितिक्षमतेचे व कल्पनाविश्वाच्या विशालतेचे आश्चर्य वाटते.

हरी नारायणांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या

'म्हैसूरचा वाघ'

'म्हैसूरचा वाघ' ही हरी नारायणांची पहिली ऐतिहासिक कादंबरी मेडोज टेलरच्या 'टिपू सुलतान' या कादंबरीचे रूपांतर होय! इंग्रजी कादंबरीचे हे रूपांतर आहे, हे प्रथमपासून लक्षात घेतलेले बरे. नाहीतर बऱ्याच कारणांनी आश्चर्याचा धक्काच बसावयाचा. कादंबरीत एका मुसलमानी व एका इंग्रज प्रेमी जोडप्याची कथा आहे; त्यांच्या उदात्त मनोभूमिकांचे वर्णन आहे; त्यांच्या मनातील मराठ्यांविषयीच्या द्वेषाचे दर्शन आहे. मुसलमान सरदारांच्या तोंडी मराठ्यांना शिव्या आहेत हे तर स्वाभाविकच झाले. परंतु मुसलमान सरदार कासीम याची व पेंढाऱ्यांची चकमक होते तेव्हा त्यांचे वर्तन क्रूर व भ्याडपणाचे दाखवले आहे. तंत्रदृष्ट्या किंवा भाषादृष्ट्याही तीत काही विशेषता नाही. हरी नारायणांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचे परिशीलन करून किंवा त्यांच्या 'उषःकाला'दी कादंबऱ्यांची कीर्ती ऐकून कालक्रमाप्रमाणे त्यांचे ग्रंथ वाचावयास निघालेल्या वाचकांच्या मनात 'म्हैसूरचा वाघ' वाचून खासच असा विचार उभा राहील की, हरी नारायणांनी या कादंबरीसाठी आपली लेखणी का बरे शिणवली असेल!

या कादंबरीच्या लेखनकालाकडे लक्ष गेले म्हणजे तर वाचक जास्तच बुचकळ्यात पडण्याचा संभव आहे. १८९० साली हरी नारायणांनी आपली सर्वोत्तम कृती 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' निर्माण करण्यास सुरुवात केली. त्याच वेळी दुसरीकडे त्यांना ही रटाळ आशयशून्य कादंबरी लिहिण्यात काय समाधान वाटले असेल? अशा लेखनाचे एखाद-दुसरेच कारण संभवते. एक तर 'करमणूक' पत्राचे रकाने भरण्याची आवश्यकता. ती नेहमीच त्यांच्या मागे लागली होती. साहित्याविषयी इतकी अभिजात वृत्ती बाळगणाऱ्या या लेखकाला

अनेकदा काहीतरी भरकटणे प्राप्त व्हावे याविषयी खेद वाटल्याशिवाय राहत नाही. दुसरे एक कारण म्हणजे मेडोज टेलरच्या कादंबरीची लोकप्रियता. हिंदी लोकांच्या जीवनाविषयी इंग्रजांनी लिहिलेल्या पुस्तकांना नेहमीच भलता बाजार-भाव येतो. अलीकडले उदाहरण म्हणजे फॉस्टरच्या 'ए पॅसेज टु इंडिया' या कादंबरीचे. मेडोज टेलरच्या 'ठगाची जबानी'चे भाषांतर पूर्वीच होऊन ते अत्यंत लोकप्रिय झाले होते. त्यांची 'तारा', 'राल्फ डार्नेल' व 'सीता' ही त्रिखंडात्मक इंग्रजी कादंबरीदेखील बरीच गाजली. त्यांपैकी 'तारा' या भागाचे हरी नारायणांनीच भाषांतर केले होते.[1] तीच स्थिती 'टिपू सुलतान'ची असावी.

हरी नारायणांच्या कादंबरीलेखनाच्या उत्क्रांतीच्या दृष्टीने मात्र एक नजरेत भरण्यासारखी गोष्ट आहे. त्यांनी सामाजिक कादंबऱ्या लिहावयास सुरुवात केली तेव्हा अशाच एका दुय्यम दर्जाच्या इंग्रजी कादंबरीचा आश्रय घेतला. इतकेच नव्हे तर पुढे आपल्या कृतीने व लेखणीने सुधारकांच्या अग्रभागी चमकलेल्या या लेखकाने पहिल्या कादंबरीत सुधारकांच्या दुर्गुणांचेच तेवढे वर्णन केले. परंतु नंतर 'गणपतराव' (१८८७–८८) मध्ये त्यांच्या लेखनातून नवदर्शनाच्या छटा उजळू लागल्या. १८९० मध्ये त्यांच्या प्रतिभेचा व मानवतेचा पूर्ण आविष्कार झाला. तीच गोष्ट त्यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांच्या बाबतीत दिसून येते.

'म्हैसूरचा वाघ'नंतर चार वर्षांनी त्यांनी 'उषःकाल' ही कादंबरी लिहिली. तेवढ्या अवधीत 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' लिहून शिवाय 'यशवंतराव' व 'मी' याही कादंबऱ्या त्यांनी लिहिल्या होत्या. हा कालखंड हरी नारायणांच्या सर्वोत्तम कृतींचा. १८९० ते १९०० या दशकात त्यांच्या प्रतिभेने उच्चांक गाठला. त्या उच्चांकाचे दोन बिंदू म्हणजे 'पण लक्ष्यांत कोण घेतो?' व 'उषःकाल'. या कर्तृत्वपूर्ण कालात 'उषःकाल' लिहिली गेली. यामुळे ती इतकी सरस वठली असणे शक्य आहे. परंतु त्याबरोबरच ज्या समकालीन सामाजिक पार्श्वभूमीतून हरी नारायणांनी या कादंबरीची स्फूर्ती घेतली, तीही लक्ष्यात घेणे आवश्यक आहे.

शिवस्मारकाची चळवळ

इंग्रजी राजवटीची पहिली पाचपन्नास वर्षे महाराष्ट्राने जीवन्मृताच्या अवस्थेत घालवली. एखाद्या उभ्या वठलेल्या वृक्षाप्रमाणे त्याच्या गतवैभवाचा पालापाचोळाही

१. वेणूबाई पानसे, हरि नारायण आपटे (चरित्र व वाङ्मयविवेचन), १९३१, वाङ्मयसूची, पृ. ३६०.

सारा गळून गेला. परंतु त्यानंतर नवजीवनाच्या संचाराला सुरुवात झाली. नव-शिक्षणाच्या रूपाने जे खतपाणी बुद्धीला मिळाले त्यातून नवीन वाङ्मय, नवीन संस्था, नवीन उद्योग, नवी वृत्तपत्रे इत्यादींचा बहर आला. देशभाषेची वृद्धी करण्याची इच्छा उत्पन्न झाली; त्याबरोबरच आपल्या परंपरेचे, आपल्या इतिहासाचे ज्ञान मिळवण्याची आकांक्षा वाढली. ऐतिहासिक विभूतींविषयी आदर निर्माण झाला, व त्यामुळे राजकीय भावना जोपासली गेली. लोकमान्य टिळकांनी नव-जीवनाच्या या वेगवेगळ्या उन्मेषांचा राजकीय भावनेच्या जोपासनेसाठी कुशलपणे उपयोग करून घेतला. त्यांनी चालना दिलेल्या अनेक प्रथांपैकी एक म्हणजे शिवाजी-स्मारक फंडाची चळवळ. या चळवळींचा व रायगडावरील १८९६ साली साजऱ्या झालेल्या शिवजयंतीचा हरी नारायणांच्या 'उषःकाला 'शी फार जवळचा संबंध वाटतो. या बाबतीतला इतिहास थोडा पाहण्यासारखा आहे.

इ० स० १८१८ मध्ये पेशवाईचा अस्त झाल्यापासून रायगडचे जंगल झाले. तरीही लोक ते जंगल तुडवीत त्या स्थळाची यात्रा करीत; एवढेच नव्हे, मुंबई प्रांताचा प्रत्येक चौकस गव्हर्नर तेथे एकदा तरी जाऊन येई. सर रिचर्ड टेंपल १८७८ च्या सुमारास तेथे गेला असता त्याच्याबरोबर त्याचा रेव्हेन्यू कमिशनर आर्थर क्रॉफर्ड हा होता. सुमारे वीस वर्षांनंतर 'टाइम्स' वर्तमानपत्रातून ए० टी० सी० या नावाखाली 'काही स्मरणीतील पाने' प्रसिद्ध झाली, ती या क्रॉफर्डसाहेबानेच लिहिली, असा तर्क आहे. १८९५-९६ मध्ये शिवाजीस्मारक फंडाची चळवळ जोरात होती, त्याच सुमारास क्रॉफर्डचे हे लेख 'टाइम्स'मध्ये प्रसिद्ध झाले होते. टेंपलसाहेब रायगडावर समाधीपाशी गेला असता त्याला शिवकालीन इतिहासाची किती उत्कटपणे आठवण झाली, काही प्रसंगांचे त्याच्या डोळ्यांसमोर कसे स्पष्ट चित्र उभे राहिले याचे क्रॉफर्डसाहेबाने वर्णन केले आहे व असेही नमूद केले आहे की, त्या समाधीची डागडुजी ठेवण्याविषयी त्याने हुकूम सोडला. या हुकुमाची आस्ते आस्ते अंमलबजावणी करण्याचा प्रयत्न झाला, व त्यानंतर डग्लस नावाच्या एका इंग्रजाने या बाबतीत एक परिणामकारी पुस्तक लिहिले. त्यातूनच शिवस्मारकाच्या चळवळीचा उदय झाला, असे म्हणता येईल. १८८५ मध्ये बाबाजी जोशी वसईकर यांच्या प्रयत्नांना सुरुवात झाली व समाधीवर छत्री बांधण्याच्या कल्पनेचे आराखडे तयार झाले. कार्यसिद्धी फारशी झाली नाही, परंतु शिवचरित्राचा विषय लोकांच्या नजरेपुढे आणला गेला, एवढे खरे.

१८९४ मध्ये हरी नारायणांच्या शिवकालीन कादंबऱ्यांच्या दृष्टीने आणखी एक आशयपूर्ण घटना झाली. आर० पी० करकेरिया नावाच्या एका पारशी विद्वानाने या वर्षी मुंबईस रॉयल एशियाटिक सोसायटीमध्ये प्रतापगडच्या

किल्ल्याच्या इतिहासाविषयी एक निबंध वाचला. त्या निबंधात अफझुलखानाच्या वधासंबंधीचा ऊहापोह स्वाभाविकपणेच आला. इंग्रजी इतिहासकारांनी मुसलमान आधारावर लिहिलेल्या इतिहासामुळे तोपर्यंत समजूत अशी की, शिवाजीने खानास कपटाने मारले. स्कॉट वेअरिंग याने शिवाजीला न्यायबुद्धी दाखविली होती, परंतु तिकडे दुर्लक्षच झाले होते. करकेरियांनी खानाने शिवाजीस 'जिता अगर मेला' पकडून आणण्याची प्रतिज्ञा कशी केली, त्यासाठी कपटाचा वेत करून त्यानेच शिवाजीचे डोके खाकेत धरून तलवार कशी चालवली व मग शिवाजीने कसे हत्यार चालवले, असे अनेक आधार देऊन सिद्ध केले. पुढील चवदा वर्षांत याबाबत इतिहासज्ञांनी बरीच माहिती गोळा केली असेलही. 'सूर्यग्रहणा'तील मुख्य कल्पना यातून स्फुरली असावी हे स्पष्ट आहे. एवढेच नव्हे, शिवाजी-अफझुलखान यांच्या भेटीच्या व सामन्याच्या वर्णनात हरी नारायणांनी करकेरियांनी केलेल्या वर्णनातील तपशिलाचाही स्वीकार केला आहे.

इ० स० १८९५ च्या एप्रिल महिन्यापासून 'केसरी'त शिवाजीस्मारकावर लेख येण्यास सुरुवात झाली व १८८५ तील चळवळीचे पुनरुज्जीवन झाले. याबाबतीत दोन विद्यार्थ्यांनी तळतळून लिहिलेल्या पत्रांवरून व सूचनांवरून तरुण मनाची या कल्पनेने किती पकड घेतली होती हे स्पष्ट होते. मे महिन्यात या कार्यासाठी एक प्रचंड सभा झाली. पुढे डिसेंबरात राष्ट्रीय सभेचे त्या सालचे अध्यक्ष सुरेंद्रनाथ बॅनर्जी यांच्या अध्यक्षतेखालीही एक जाहीर सभा टिळकांनी भरवली. अशा वाढत्या उत्साहात व अनेक सरकारी अडचणींना दूर सारून १८९६ च्या एप्रिलमध्ये उत्सव साजरा झाला. रायगडावर कधी लोटला नव्हता इतका जनसमुदाय जमला. जीर्ण अवशेषांची सफाई झाली; कीर्तने झाली; खड्या आवाजात शिवभक्तीने स्फुरलेली कवने गाइली गेली; इतिहासाला जिवंत करणारी भाषणे झाली. नंतर मेळावा संपला व मग जनरीतीप्रमाणे उत्साहही ओसरला. 'केसरी'तले लेख बंद झाले, वर्गणीची पोचही रोडावली. संस्थानिकांकडून मोठ्या देणग्या येणार होत्या; परंतु आतून सरकारदरबारी किल्ली फिरवली गेली म्हणतात. टिळक आपल्या अनेकविध राजकीय कार्यांत गुंतले व समाधीवर छत्रीही बांधली गेली नाही.[1]

परंतु एका कलावंताचे मन मात्र जागरूक राहिले. पुण्यात चाललेल्या या खळबळीचा हरी नारायणांच्या मनावर खासच फार परिणाम झाला असला पाहिजे. शिवाजी-स्मारक फंडाच्या एखाद्या तरी सभेला ते जातीने हजर असतील.

१. न० चिं० केळकर, दोन नवे राष्ट्रीय उत्सव, टिळक चरित्र, आ० १ ली, १९२३.

कदाचित रायगडच्या उत्सवाला गेलेही असतील. १८९० साली त्यांचे 'करमणूक' पत्र निघाले. सहा वर्षे ज्या संपादकाने जवळजवळ एकट्याच्या लेखणीच्या बळावर 'करमणुकी'सारखे लोकहितपर, ज्ञानगंभीर परंतु सौजन्यशील पत्र चालवले तो संपादक शिवाजीस्मारकाच्या या चळवळीच्या काळात अगदी कोरडाच राहणे कसे शक्य होते? हरी नारायण रायगडावर उत्सवाच्या वेळी गेलेच असतील तर त्यांनी ते जंगल व ते इमारतींचे अवशेष माणसांनी फुलून गेलेले स्वतः पाहिले असतील. बारा मावळांतून आलेले प्रतिनिधी त्यांना दिसले असतील. त्या उत्सवाच्या वेळी सभेच्या मंडपात उंच जागी शिवाजी, रामदास यांच्या गाद्या मांडून त्यावर तसबिरी ठेवल्या होत्या. "अंगांत नुसती बंडी किंवा कमरेस लंगोटी अशा गरिबी थाटाची मावळे मंडळी कांबळ्यांत भाकरी बांधून घेऊन आली होती व आपापल्या ऐपतीप्रमाणे नारळ-सुपारीचा नजराणा गादीपुढे ठेवीत होती."[१] हे दृश्य पाहून त्यांना शिवाजी राजाने मावळ्यांच्या हृदयात पेटविलेल्या ज्योतीचा साक्षात्कार झाला असेल. उत्सवाच्या ठिकाणी ते जातीने हजर असतील किंवा नसतील. प्रतिभाशाली कलावंताला दृश्य घटनांची आवश्यकता असतेच असे नाही. एखाद्या कल्पनेचा सूक्ष्म स्फुल्लिंगही त्याला पुरेसा असतो. येथे तर वर्ष दीड वर्ष पुण्याचे वातावरण शिवाजीमाहात्म्याच्या कल्पनेने भारले होते व हरी नारायणांसारखा समाजाभिमुख कलावंत त्यात वावरत होता.

पुढे लोकांचा उत्साह थंडावला. सालाबादप्रमाणे उत्सव होत राहिले असले तरी त्यात यांत्रिकता आली. परंतु १८९६ पासून हरी नारायणांनी आपल्या स्वतःच्या हिंमतीवर शिवाजीराजांचे स्मारक बांधायला सुरुवात केली, व १९०९ पर्यंत त्यांचे काम चालू राहिले. रायगडच्या समाधीवर छत्री बांधली गेली नाही. परंतु हरी नारायणांनी महाराष्ट्राच्या कल्पनेत स्पष्टपणे उभी राहील अशी शिवाजीची प्रतिमा उभवली व ती चिरस्मरणीय केली. जनसमुदायाच्या क्षणाच्या उत्साहाचे कलावंताने चिरकालासाठी मूर्तीकरण केले.

उ ष: का ल :

'उषःकाल' या कादंबरीत या प्रतिमेच्या पहिल्या रेखा उमटल्या. कथानकाचे नायकत्व खरोखरी सुलतानगडचे किल्लेदार रंगराव आप्पा यांचा मुलगा नानासाहेब यांच्याकडे. परंतु याचे स्वभावचित्र हरी नारायणांनी असे योजिले आहे की, ज्यापुढे शिवाजीच्या व्यक्तिरेखेला उठाव मिळाला. हरी नारायणांच्या व्यक्तिरेखां-

१. कित्ता, पृ० ४३७.

विषयी एक गोष्ट विशेष लक्षात घेण्यासारखी आहे. कादंबरी वाचीत असताना त्यांच्या व्यक्तिरेखा पुष्कळदा गोंधळल्यासारख्या वाटतात, स्पष्ट होत नाहीत. त्या स्पष्ट करण्याकडे लेखकाचा कल नाही, असे वाटते. घटनांचा वर्षाव होत राहतो व त्यात व्यक्तींची ओळख पटणे कठीण होते. नवनवी पात्रे आणली जातात व त्यांच्या पूर्ववृत्तांची गर्दी उडते. परंतु कथानक पूर्ण झाल्यावर कादंबरीचे सिंहावलोकन केल्यास मात्र त्यातील मुख्य पात्रे स्पष्टपणे मनश्चक्षूंसमोर उभी राहतात. कथानकाच्या अवधीत ती इतक्या प्रसंगांतून गेलेली असतात, आपल्या जीवनाचा इतका महत्त्वाचा भाग वाचकांच्या नजरेसमोर जगलेली असतात की, त्यांची मते, त्यांच्या प्रवृत्ती, त्यांचे एकमेकांशी साम्य वा विरोध, जीवनातील त्यांची स्थाने या सर्वांची स्पष्ट जाणीव होते. नानासाहेब व शिवाजीराजे हे दोघेही एका उगवत्या पिढीचे. आपल्या आधीच्या पिढीशी, आपल्या भोवतालच्या परिस्थितीशी त्यांचा एकाच प्रकारचा झगडा. परंतु त्यांची कुवत वेगळी व वृत्तींमध्ये द्यावापृथ्वीचे अंतर. शिवाजीच्या अंगी जन्मजात नेतृत्व, पृथ्वीचे अविचल गांभीर्य व धैर्य, तर नानासाहेब तडफदार परंतु अस्थिर, वावरणाऱ्या वृत्तीचा. आल्या त्या प्रसंगाने, पाहिल्या त्या दृश्याने आकाशाप्रमाणे काळवंडून किंवा आरक्त होऊन जाणारा. 'उषःकाल' चे पहिले प्रकरण नानासाहेबाच्या व्यक्तिरेखेच्या दृष्टीने आशयपूर्ण आहे. त्याच्या प्रक्षोभी भावना वाऱ्यापावसात व जंगलात तो एकटा चालला असतानासुद्धा थरथरत राहतात. मोगलांविषयी त्याला वाटणारा द्वेष तीव्र, परंतु इतका अनावर असतो की, दुष्मनाशी गाठ पडली असता काय करावे याचा निश्चय चटकन करणे त्याला अशक्य होते, व परिणाम मात्र हा होतो की घोडा उधळून वाट चुकतो. या प्रक्षोभी भावनांमुळेच पुढेही अनेकदा अंगावर घेतलेल्या कार्यात तो अकुशल ठरून गोंधळ मात्र होतो. त्याच्या मनाला विवेकाचे वळण नाही. वृत्तीत शांत कुशलता नाही. निश्चयात तीव्रता आहे पण संथपणा नाही, व यामुळेच तो अनेकदा संकटात सापडतो. याउलट हरी नारायणांनी रंगवलेले शिवाजीचे व्यक्तित्व. वाटेल ते साहस जातीने अंगावर घेण्याची त्याची तयारी आहे, परंतु कार्य होते ते पूर्ण विचाराने व स्वतःच्या शक्तीचा पूर्ण अदमास घेऊन. त्याची वृत्ती शांत व वाणी गंभीर आहे. या गांभीर्याला उदात्ततेची जोड द्यायला हरी नारायणांनी काही दैवी घटनांचा उपयोग केला आहे. साक्षात्कार, समर्थांचे एकट्यालाच होणारे दर्शन, मिळालेला आशीर्वाद, देवीसमोरची समाधी व प्राक्कथनाचे बोल अशा घटनांच्या वर्णनांनी शिवाजीच्या अवतारित्वाचा ठसा उमटवण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु शिवाजीच्या व्यक्तिरेखेची परिणामकारकता यावर अवलंबून आहे असे नाही. सावळ्याच्या मामाचे रूप, समर्थांच्या दर्शनाला जात असताना ज्वरावस्थेत असूनही गरीब ब्राह्मणाच्या सोडवणुकीसाठी नदी

ओलांडून घेतलेली धाव, त्या वेळची मनःस्थिती, श्रीधरस्वामींपुढे धरलेली निःशब्दता, सुलतानगडावरील स्वारीची आखणी व प्रत्यक्ष स्वारीच्या वेळचे धीरोदात्त वर्तन यांसारख्या गोष्टीही तितक्याच परिणामकारक आहेत.

नानासाहेब तत्कालीन तरुण पिढीच्या वृत्तीचे प्रतिनिधी आहेत तर त्यांच्या कुटुंबाच्या अवस्थेत तत्कालीन कुटुंबांच्या अवस्थेचा इतिहास सामावलेला आहे. त्या मराठे सरदारांचे वैभव म्हणजे अळवावरचे पाणी होते व त्यांच्या कुल-स्त्रियांची अब्रू केवळ कुटुंबातील पुरुषांच्या तरवारीच्या पाण्यावर अवलंबून असे. हलकट मुसलमानांच्या लहरीमुळे किंवा कारस्थानामुळे पिढीजात मराठ्यांच्या कुटुंबांची कशी धुळधाण उडे याचे चित्र देशमुखांच्या घराण्याच्या अवस्थेत हरी नारायणांनी उत्तम तऱ्हेने दाखवून दिले आहे. वेडी झालेली देशमुखाची सून ही तत्कालीन कौटुंबिक जीवनाचे जणू प्रतीक होय. रंभावती व तिचा नवरा हेदेखील याचीच साक्ष देतात. या जात्या जीवनाचा एक आधारस्तंभ म्हणजे स्वामिभक्तीची कल्पना. 'निमकहराम' हा अपशब्द प्रत्येक मुसलमान अरेरावाच्या तोंडी त्या काळी खेळत असे. परंतु त्यापेक्षाही जास्त सततपणे जुन्या मराठे सरदारांच्या मनी स्वामिभक्तीची कल्पना वसत होती. त्यांच्या जीवनधर्माचे तेवढे एकच सूत्र होते व ते सूत्र आपल्या सर्वस्वाची, मुलाबाळांची आहुती देऊनही पाळणे ते आपले कर्तव्य समजत असत. रंगराव आप्पांच्या व्यक्तिचित्रात हरी नारायणांनी या निष्ठेचे चित्रण कुशलपणे व समजदारपणे केले आहे.

कादंबरीचे कथानक बरेच विस्तृत आहे. परंतु घटनांची जुळणी मनावर एक विशिष्ट ठसा उमटवण्याच्या हेतूने केली आहे. मोगलांच्या राज्यातील मराठी जीवनाची अवकळा व त्यातून उफाळणारे नवजीवनाचे उन्मेष या द्विविध दर्शनावर वाचकाचे लक्ष खिळविले जाते. काही ठिकाणी विनाकारण पात्रांची नावे गुप्त ठेवणे, नावाचा गोंधळ उत्पन्न करणे अशासारखे दोष जाणवतात. प्रथमार्धात कथेची गती वाजवीपेक्षा जास्त मंद आहे. उत्तरार्धात ती पकड घेते. तरीही कथानक भरास आले असताही लेखकाला आशयशून्य पूर्वेतिहास देण्याचा मोह टाळवत नाही. सुलतानगडावर अखेरची धामधूम माजली असताना रंभावती व तिचा नवरा यांच्या 'थोड्या पूर्वीच्या हकीकती'पायी दोन प्रकरणे खर्ची घातली जातात. रसोत्कटतेची अपेक्षा असते तेथेच नेमकी रसहानी होते; परंतु कादंबरीच्या सिंहावलोकनाच्या वेळी हे विस्कळीत भाग गळून जातात व मुख्य आशय व कलात्मक गाभा विशेष परिणामकारक होतो.

केवळ स्वराज्यासाठी

हरी नारायणांनी मराठेशाहीवर आणखी पाच कादंबऱ्या लिहिल्या; परंतु त्यांतील एकीलाही 'उषःकाला'ची सर आली नाही. 'उषःकाला'च्या पाठीवर जन्मलेली 'केवळ स्वराज्यासाठी' या कादंबरीत तर त्यांनी आपल्या ऐतिहासिक लेखनाचा चरम बिंदू गाठला असे म्हणावे लागते. त्यांनी जो ऐतिहासिक काल निवडला त्यातील घटनांची नीट जिवंत जुळणी करणे त्यांना कठीण गेले, असे त्यांच्या उद्गारांवरूनच दिसते. "एकाच वेळी अनेक गोष्टी अनेक ठिकाणी घडत असल्यामुळें...गोष्टी सांगणारास एकाच पात्राच्या किंवा प्रसंगाच्या मागें फार वेळ राहून चालत नाही. एखाद्या पात्राचें व प्रसंगाचें वर्णन कांहीं एका विवक्षित मर्यादेपर्यंत आणून सोडून त्याच वेळीं दुसऱ्या कांहीं महत्त्वाच्या पात्रांचें कथानक सांगण्यास जावें लागतें. नाहींतर कालैक्य राहणें फार दुष्कर होऊन वाचकांस प्रत्येक वेळीं पूर्व कथानकें वाचीत बसण्याचा कंटाळवाणा प्रसंग येणार."[1] असे त्यांनी म्हटले, व या आपत्तीचा विचार संपूर्ण कथानक लिहून होईपर्यंत त्यांच्या मनाला सारखा जाचत असावा असे वाटते. कथानकात सहजता, ओघ, अपरिहार्यत्व फारच थोडे आढळते. कथानकाचे सांधे जाणवतात, दुवे उघडे पडतात, एवढेच नव्हे, कित्येक ठिकाणी दुवे सापडतही नाहीत. वाचकाला असे बुजल्यासारखे होण्याचे मुख्य कारण म्हणजे हरी नारायणांची गौप्यगोपनाची लालसा. कथानकात पात्र वावरू लगाल्यावर बराच वेळ त्याचे नाव व गाव न सांगण्याची त्यांना फार हौस. 'उषःकाल' या कादंबरीत हा प्रकार आढळलाच. त्या प्रकाराची 'सूर्योदया'त पुनरावृत्ती आहे व 'केवळ स्वराज्यासाठीं' या कादंबरीत त्याचा अतिरेक झाला आहे. थोडा दम घेतला नाही तोच 'एक गृहस्थ' किंवा 'एक स्त्री' किंवा 'एक घोडेस्वार' आधीच थकलेल्या कुतूहलाला पुन्हा चालना द्यावयाला उभा राहतो. अशा गौप्यगोपनाने कार्य काहीच साधत नाही.

ऐतिहासिक कादंबरीच्या वाचकांचे दोन प्रकार कल्पिता येतात. त्या दोन्ही प्रकारांचे वाचक या गौप्यगोपनाने रसास्वादास मुकतात. एक इतिहास जाणणाऱ्यांचा व दुसरा न जाणणाऱ्यांचा. जाणत्याचा आनंद पुनःप्रत्ययाचा, अथवा जे केवळ माहीत होते त्याची जिवंत जाणीव झाल्याचा. वरील गौप्यगोपनाच्या गोंधळात तो त्या आनंदाला मुकतो व अजाणता केवळ बुचकळ्यात पडतो.

शिवाय 'केवळ स्वराज्यासाठी' या कादंबरीत या गौप्यगोपनामुळे हरी नारायणांनी अनेक अत्यंत नाट्यपूर्ण प्रसंग रंगविण्याची संधी वाया घालविली.

१. केवळ स्वराज्यासाठीं, आ. २ री, १९२१, पृ. १०

इमानास जागलेला सूर्याजी पिसाळ औरंगजेबाच्या छावणीतून राजारामाकडे गुप्तपणे येतो व त्याला संभाजीला सोडविण्याचा मार्ग दाखवतो. परंतु पिसाळाचे नाव गुप्त राखले जाते. त्यामुळे एवढ्या बिकट परिस्थितीत राजाराम एकटाच कोणावर विसंबून चालला, असा विचार येऊन थोडीशी उत्कंठा वाढत असेल. परंतु पिसाळ कोण, त्याने आणलेला फारशी लखोटा कोणाचा या सर्व गोष्टी जेव्हा सांगितल्या जातात तेव्हा त्या इतक्या नीरसपणे व निष्काळजीपणे की, केवढी तरी नाट्यसामग्री वाया घालवली जाते. पुढे सूर्याजीला राजाराम रायगडचा किल्लेदार करतो व त्याच्यावर येसूबाई व शाहूराजे यांच्या संरक्षणाची जबाबदारी येते. परंतु या ठिकाणीही लेखकाने त्याचा नामनिर्देश करण्याचे टाळले आहे. यामुळे तर फारच रसहानी झाली आहे. लेखकाने त्याच्या नावाचा निर्देश करण्याचे टाळले एवढेच नाही, तर त्याच्या गतानुभवाचा त्यांना विसरच पडल्यासारखा झाला. संभाजीचा अंत ज्याने डोळ्याने पाहिला, त्यानंतर जो चतुराईने औरंगजेबाच्या छावणीतून सुटून येऊन नव्या उत्साहाने मराठ्यांस मिळाला तो सूर्याजी पिसाळ बुडत्या मराठशाहीशी व तिच्या बालराजाशी बेइमान होतो ही केवढी हादरून सोडणारी घटना! परंतु किल्लेदाराच्या आत्मगत भाषणात, त्याच्या पत्नीने केलेल्या त्याच्या निर्भर्त्सनेत कुठेही कितीतरी काळापर्यंत या गतेतिहासाचा निर्देश येत नाही. इतक्या महत्त्वाच्या व्यक्तीचे चित्रण लेखकाने केवळ गौण्यगोपनलालसेच्या दृष्टीनेच एखाद्या बाजारबुणग्याच्या चित्रणासारखे केले व किल्लेदार म्हणजे पिसाळच हे राजारामाच्या बोलण्यात स्पष्ट केले तेसुद्धा इतक्या ओझरतेपणे की त्याचे महत्त्वही जाणवू नये.

कादंबरीत एवढेच रहस्य राखले गेले असे नाही. यातून वाचक मुक्त होतात तोच किल्लेदारणीला भेटलेला कोण, संतीण कोण, पुढे ते दक्षिणेतले संन्यासी कोण अशी रहस्यांची प्रश्नमाला शेवटपर्यंत गुंफली जाते व कोणत्याही रहस्यात विशेष रंग भरत नाही. शिवाय लेखक रहस्याच्या मागे लागल्यामुळे व्यक्ति-चित्रणाकडे दुर्लक्ष होते ते वेगळेच. या बाबतीत किल्लेदारणीचे उदाहरण घेता येईल. किल्लेदारीण तीच संतीण. परंतु त्या दोन रूपांत ती वेगवेगळ्या परिस्थितीत वावरत असते, हे जमेस धरले तरीही किल्लेदारणीचे जे कल्पनाचित्र तेच संतिणीचे असे वाटत नाही. दोन्ही वेगळी कल्पिली गेली; लेखनाच्या वेगवेगळ्या बैठकीत वेगवेगळ्या कल्पना आल्या व अखेर दोन्ही चित्रांचे बळेच एकत्रीकरण केले गेले, असा ग्रह होतो.

संभाजीच्या अस्तानंतर राजारामाने मराठ्यांच्या गादीच्या रक्षणासाठी आपल्या जिवाचे रान केले. तो आवेशाने, निष्ठेने व निःस्वार्थपणे उद्योगाला लागला. परंतु तो अननुभवी होता, आधीच थकलेला होता, माणसांची पारख करण्यात अकुशल

होता. त्याच्या भोवतालची कित्येक माणसे किडलेली होती. त्यांच्यावर भार टाकला की जणू त्यांचा भुगा होई. राजारामाच्या हाती केवळ विफलता, अकृतार्थता तेवढी येई. परंतु ही केवळ एक बाजू झाली. साऱ्या महाराष्ट्रातच दम उरला नव्हता, स्वराज्यनिष्ठा उरली नव्हती, असे नाही. उलट ठाणबंद घोडे मोकळे होताच ज्या उतावळीने पुढे झेप घेतात त्या उत्साहाने व निर्भयपणे कित्येक मराठे राजारामाला येऊन मिळाले. त्यांच्यात नवजीवनाचा संचार झाला, नवीन साहसश्री निर्माण झाली. ही लोकजीवनाची पार्श्वभूमी मात्र हरी नारायणांनी मोठ्या तन्मयतेने रंगवली आहे. कादंबरीच्या सुरुवातीसच शंकराजी व हिरोजी ही भावांची जोडी भेटते. त्यांचे संभाषण मराठेशाहीविषयीच्या या निष्ठेने ओथंबलेले आहे व ही जोडी केवळ अनेकांपैकी एक. वाटेल ती सोंगे घेऊन स्वराज्यकार्य करणारे दूत, आधीच्या राजवटीत झालेला अन्याय विसरून जाऊन मराठी राज्याच्या कोसळत्या मंदिराला सावरून धरण्यास सरसावणारे वीर, पिढीजाद पडदपोशीला न जुमानता निष्ठावंत मराठ्यांच्या बरोबरीने बाळराजाला वाचवण्यासाठी कारस्थानात भाग घेणाऱ्या स्त्रिया यांनी बनलेला जो महाराष्ट्र त्याचे दर्शन मात्र हरी नारायणांच्या या कादंबरीत होते. हाच त्यांच्या कादंबरीचा खरा विषय. परंतु त्या महाराष्ट्राचेच सम्यग्दर्शन व्हायला त्याचे जे मूर्तीकरण होणे अवश्य होते, एका केंद्रीभूत व्यक्तीचे स्पष्ट जिवंत चित्रण व्हायला हवे होते, ते मात्र या कादंबरीत तरी झाले नाही.

गड आला पण सिंह गेला

त्या मानाने 'गड आला पण सिंह गेला' ही कादंबरी सर्वच दृष्टींनी जास्त यशस्वी झाली. एक तर तिचा पसारा फार थोडा व प्रसंग उठावदार. शोकमग्न कमलकुमारी सती जात असता तिच्या बरोबरच्या मंडळींवर विजेसारखी आपत्ती कोसळते व सर्वांना उदयभानू कैद करून घेऊन जातो, या प्रारंभीच्या घटनेपासूनच कथानक पकड घेते, व पुढे त्यात तानाजी आदी मराठ्यांचा जीवनभाग आला म्हणजे ते अधिकच आकर्षक होते. तानाजी व त्याची मंडळी यांच्या वर्णनाच्या दोन प्रकरणांत मराठी राज्यातील प्रसन्न उत्साहपूर्ण जीवनाचे दर्शन होते. 'केवळ स्वराज्यासाठीं' या मागल्या कादंबरीतील मराठी जीवनाच्या असफलतेने उबगलेल्या मनाला या कादंबरीतील विश्वास, कृतार्थतेचा भाव व कर्तबगार साहसाचे वातावरण पाहून हायसे वाटते. शेलारमामा व रायबा या जणू बाळपणाच्या दोन प्रकारांच्या दोन मूर्ती. त्यांची बडबड, त्यांची वीरश्री व त्यांचा आत्मविश्वास, सर्व समान. एकाचे कार्यक्षेत्र दोन हातांवर तर दुसऱ्याचे जरा दूर, भविष्यात, एवढेच. त्या जोडीला पाहून शिशिर-वसंताच्या संधिकालाच्या एखाद्या भारतीय

चित्राची आठवण येते. हरी नारायणांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांनी महाराष्ट्राला सर्वांत मौल्यवान देणगी कोणती दिली असेल तर ती शिवाजीमहाराजांचे व्यक्तित्व व चारित्र्य यांच्या जिवंत कल्पनाचित्राची. 'उषःकाला'ने या व्यक्ति-चित्राच्या पहिल्या रेषा उमटवल्या व त्यानंतर 'गड आला पण सिंह गेला' व 'सूर्योदय' या दोन्ही कादंबऱ्यांनी त्यात रंग भरला. शिवाजीराजाला लहान-मोठ्या सर्व कार्यकर्त्यांविषयी अत्यंत आपुलकी वाटे. शेलारमामासारख्या म्हाताऱ्याची मने त्याच्यासाठी आशीर्वादांनी भरून येत, तर रायाजीसारख्या बालवीरांना महाराज म्हणजे आपल्या सर्व मनीषा पूर्ण करणाऱ्या शक्तीचे अधिष्ठान वाटे. तानाजीसारख्या बालपणापासून खांद्यास खांदा देऊन लढलेल्या वीरांना त्यांच्या मनातली चिंता न बोलताही जाणवे; तर शिवबा म्हणजे जिजा-बाईच्या आशांचे विश्रंभस्थान व ध्येयांची मूर्ती. या सर्वांची संभाषणे, वागणी, एकमेकांविषयीची वृत्ती व स्वराज्यावरील निष्ठा, ध्येयबुद्धी व साहस यांच्या हरी नारायणांनी आपल्या विविध कादंबऱ्यांत केलेल्या वर्णनांनी नवमहा-राष्ट्राच्या मनावर जो परिणाम झाला, त्याचे मोल ठरवणे अशक्य आहे. या प्रत्येक कादंबरीत शिवाजी नायकाच्या ठिकाणी आहे असे नाही. 'गड आला पण सिंह गेला' या कादंबरीचा नायक शिवाजी आहे, असे कु. पानसे यांचे म्हणणे. परंतु ते रास्त वाटत नाही. या कादंबरीचे नायकत्व कोणास द्यावयाचेच असले तर ते तानाजीला. 'उषःकाला'तही शिवाजीला दुय्यमच स्थान दिले आहे. परंतु नायक, उपनायक कोणीही असो, सर्व शिवकालीन कादंबऱ्यांवर शिवचरित्राचे सुवर्णतेज पसरले आहे व त्यांच्या आकर्षणाचे हे एक मुख्य कारण आहे. हरी नारायणांचे शिवदर्शन अपुरे आहे, अस्पष्ट आहे, असे पुष्कळदा म्हटले जाते. परंतु त्यांच्या काळी ऐतिहासिक सामग्रीची केवढी उणीव होती याची आठवण ठेवणे ऐतिहासिक दृष्टीला आवश्यक आहे. त्यांच्यानंतर भरपूर सामग्रीनिशी, मराठ्यांच्या भाषेवर मेहनत करून, मराठ्यांच्या शब्दकळेने जणू संपृक्त होऊन बऱ्याच लेखकांनी लिखाण केले. परंतु त्यांच्यापैकी कोणालाही हरी नारायणांची सूचकता व स्फूर्तिदायिकत्व लाभले असे वाटत नाही. त्या सर्वांवर हरी नारायणांचे ऋण आहे ते वेगळेच.

'गड आला पण सिंह गेला' या कादंबरीचे शेवटचे प्रकरण विशेष उल्लेखण्यासारखे आहे. तंत्रदृष्ट्या कादंबरीचा शेवट उत्कृष्ट साधला आहे. ज्या बिंदूपासून कथानकाला सुरुवात होते त्या बिंदूपाशी ते परतते. घटनांचे वर्तुळ पूर्ण होते, परंतु त्याची पातळी उंचावते. उद्वेगाने ज्या कथानकाची सुरुवात झाली त्याची उदात्तात परिसमाप्ती होते.

सूर्योदय

'गड आला पण सिंह गेला' या कथेत जसे उदयभानु-कमलकुमारी यांचे कथानक तानाजीच्या कथानकात गुंफले आहे, तशी ('सूर्योदया'त शिवाजीवरील अफझुलखानाचे आक्रमण व चंद्रराव मोऱ्यांच्या वधाचा सूड घेण्यासाठी त्यांची मुलगी ताराबाई हिने रचिलेले कारस्थान यांची गुंफण केली आहे.) हरी नारायणांची उपकथानके अनेकदा त्यांच्या कथानकावर मात करतात, प्रमाणाबाहेर वाढतात. 'गड आला पण सिंह गेला' यातील उदयभानूने तानाजीइतकीच पाने–किंबहुना जास्त अडविली आहेत; 'सूर्योदया'त तर ताराबाईच्या दीर्घद्वेषाचे दीर्घ चित्रण कंटाळवाणे होईपर्यंत वाढत गेले आहे. एखाद्या मोठ्या वृक्षावर अधरवेल चढून तिने त्याला झाकून टाकावे, एवढेच नव्हे तर त्याचे जीवन शोषून घ्यावे, अशी अवस्था येथे झाली आहे. सावळ्या, जाधवराव, जाधवरावांची पत्नी इत्यादी पात्रे त्या कारस्थानातच गुंतून पडतात. या अवस्थेला एक कारण दिसते. अफझुलखानाचे कपटी आक्रमण केवळ एकाच घटनेवर अवलंबून होते व ती म्हणजे प्रत्यक्ष शिवाजीची भेट. ती घटना हळूहळू जुळवीत आणावयाची होती किंवा तिची काही कौशल्यपूर्ण तयारी करावयाची होती, असे नव्हे. त्या संबंधात शिवाजी व अफझुलखान या दोघांचीही मने कपटाला तोंड देण्यास व कपटाचा अवलंब करण्यास कशी तयार झाली, एवढेच चित्रण करणे लेखकाला शक्य होते. ते हरी नारायणांनी सविस्तर केले व त्याच्या अनुषंगाने पार्श्वभूमीचे, त्यांच्या परिवारांच्या जीवनाचे चित्रण केले. पण याहून कलात्मक किंवा रहस्यमय नाट्यसामग्री कथावस्तूमध्ये मुळातच नाही. त्यामुळे त्यांना उपकथानकावर भर देण्याचा मोह झाला असावा. परंतु अशाने पाल्हाळ मात्र वाढला; मुळातली उणीव भरून निघाली नाहीच.

(अफझुलखानाचा दिलदार, मस्त स्वभाव, पंताजी गोपीनाथांचा भारदस्तपणा, त्यांचे दोन निष्ठांमधून मार्ग काढण्याचे कौशल्य, शिवाजीचे रताळूविक्र्याचे सोंग अशासारख्या काही गोष्टी कुशलपणे चितारल्या आहेत.) अफझुलखानाच्या भेटीच्या पूर्वीची आतुर रात्र शिवाजी व जिजाबाई यांनी कशी घालवली, याविषयीचे प्रकरण फार रसाळ झाले आहे. समर्थांच्या आगमनाने कादंबरीचा शेवट शांत व गंभीर होतो.

'केवळ स्वराज्यासाठीं' या कादंबरीच्या मानाने ही कथा अर्थातच जास्त बांधेसूद झाली आहे. अज्ञात हेरांकडून अचानकपणे बातम्या कळणे, कार्यकर्त्यांनी वेषांतर करून हिंडणे इत्यादी गोष्टींचा इथेही बराच वापर आहे. परंतु तो अतिशयोक्त वाटत नाही. हरी नारायणांनी येथे लोककथा, साक्षात्कार, स्वप्ने यांचाही बराच सढळ पण कौशल्यपूर्ण उपयोग केला आहे.

शि वे त र का ली न का दं ब ऱ्या

'रूपनगरची राजकन्या' ही कादंबरी रजपुतांच्या इतिहासातील एका घटनेवर आधारलेली आहे. शिवकालीन कादंबऱ्यांची जी मानसिक पार्श्वभूमी तीच त्या कथानकाची. मोगलाईतील अन्याय व सच्च्या रजपुतांनी आपल्या व्रीदासाठी वर्षानुवर्ष त्याविरुद्ध चालवलेला संग्राम हा तिचा विषय; परंतु शिवकालीन कादंबऱ्यांपेक्षा ही कादंबरी जास्त घटनाप्रधान आहे. विजयसिंह, औरंगजेब, राजसिंह यांच्या व्यक्तिरेखांकडे फारसे लक्ष दिले गेले नाही; एवढेच नव्हे तर कादंबरीचे नामकरण जिच्यावरून झाले त्या रूपमतीची व्यक्तिरेखाही विशेष स्पष्ट झाली नाही. ती केवळ एक पुसट प्रतिमा राहते. याचे मुख्य कारण म्हणजे कादंबरीची द्विकेंद्रात्मक रचना हे असावे. कथानकात जेवढे रूपमतीला महत्त्व तेवढेच, जवळजवळ उदेपुरीला. रूपमतीच्या परिस्थितीमुळे, चारित्र्यामुळे, वडिलांविषयीच्या वृत्तीमुळे तिचे व्यक्तित्व जास्त आकर्षक वाटते, परंतु व्यक्तिचित्रणाच्या कौशल्याच्या दृष्टीने पाहता उदेपुरीच्या चित्रणात तिच्या निर्माल्याने रूपमतीच्या चित्रणापेक्षा काकणभर जास्तच कुशलता दाखवली आहे. कथानक जसे विजयसिंहाच्या व औरंगजेबाच्या गोटांत हेलपाटे खाते, तसेच उदेपुरीच्या व रूपमतीच्या चित्रणात. या दोन राजपूतकन्या कथानकाच्या मुख्य मानकरणी आहेत. बाकी सर्व तात्पुरत्या कामाचे अधिकारी. दुर्गादास व इंदिरा या बहीणभावांच्या जोडीची करामतही रोमांचकारी व स्वामिभक्तीने ओथंबलेली आहे. परंतु एकंदर लक्ष स्वभावचित्रणापेक्षा घटनांच्या जुळणीकडे आहे.

त्यांची पाचवी ऐतिहासिक कादंबरी 'चंद्रगुप्त'. ही त्यांनी 'पद्मपुराण' व 'मुद्राराक्षस' यांच्या आधाराने लिहिली. परंतु ही पूर्णपणे स्वतंत्रच कृती समजावयास हरकत नाही. 'मुद्राराक्षस' नाटकात नंदांचा नाश केल्यावर राक्षसास चाणक्याने कसा वश केला एवढाच कथाभाग आहे. हरी नारायणांच्या कादंबरीत चंद्रगुप्ताच्या बालपणापासूनची कथा आहे.

कादंबरीच्या सुरुवातीस बऱ्याच बोचणाऱ्या गोष्टी आहेत. प्रथमदर्शनी हिमालयाचे वर्णन आहे, परंतु त्यात फारच थोडा सत्याभास आहे. जेम्स हिल्टनसारखा साधारण दर्जाचा कादंबरीकारही आपल्या पाश्चात्त्य 'लॉस्ट होराइझन'सारख्या कादंबरीत हिमालयाचे रम्योदात्त आणि सत्यदर्शी वर्णन करतो; आपल्या शब्दच्छटांनी हिमालयाच्या बहुरंगी परंतु प्रशांत प्रदेशाचे चित्र डोळ्यांसमोर उभे करतो. परंतु हरी नारायण किंवा वामन मल्हार यांच्यासारखे प्रथम श्रेणीचे एतद्देशीय लेखक त्या सौंदर्यनिधानाचे वर्णन करताना अपुऱ्या माहितीवर, गैरसमजावर, अनुमानधपक्यावर अवलंबून राहतात हे दुर्दैव नव्हे काय? 'चंद्रगुप्ता'चा सुरुवातीचा बराच भाग निष्काळजीपणाने लिहिला गेला

आहे. त्यात चाणक्याला कधी विष्णुशर्मा तर कधी विष्णुगुप्त म्हटले आहे; कित्येक ठिकाणी वाक्यरचनेत गोंधळ झाला आहे. तीन ओळींच्या एका वाक्यात 'मनास वाटलें', 'वाटेल ती', 'मनास सांगून' इतके प्रयोग आले आहेत. निवेदनात परस्परविरोधी विधाने आली आहेत. परंतु कथानकाचा ओघ जसजसा वाढत जातो तसतशी चाणक्याची कारस्थानेच केवळ रंगत जातात असे नाही तर भाषेचे वैभवही वाढते. प्राचीन भारतातील या कथेला अनुरूप अशी संस्कृत-प्रचुर, भारदस्त भाषाशैली लेखकाने वापरली आहे. तीमुळे कथेला योग्य अशी वैभवशाली, विलासपूर्ण पार्श्वभूमी त्यांना निर्माण करता आली व स्वभाव-चित्रांतही उठावदारपणा आला.

मुरादेवीचे पात्र विशेष बहुरंगी बनले आहे. ती तीव्र विकारांची, बुद्धिमती व निश्चयी आहे, पण तितकीच पतिहत्येच्या वेळी स्वाभाविकपणे कातर बनणारी आहे. स्वतःवर झालेल्या अन्यायामुळे व पुत्रशोकामुळे तिच्या द्वेषास व दंभनीतीस धार आली आहे. सपत्नीजनांच्या बाबतीतील तिचे कपटनाट्य अतिकुशल आहे; परंतु शेवटी पतिप्रेमामूळे तिला झालेला पश्चात्ताप व नंदनाशाच्या वेळची तिची व्याकुळता हा या कथेतील सर्वोत्कट बिंदू आहे. ती चाणक्याला पूर्णपणे शोभणारी सहकारिणी आहे. चंद्रगुप्त हा या कादंबरीचा नायक, असे कु. पानसे मानतात. परंतु ते नावापुरतेच खरे आहे. 'मुद्राराक्षसा' त कृतककलहापुरता तरी चंद्रगुप्त राज्यपदाचा व अधिकाराचा आव आणतो. 'चंद्रगुप्ता'त तोही नाही. कादंबरीचा आद्य हेतू चाणक्य-नंद व चाणक्य-राक्षस यांच्यातील संग्राम हा आहे व चंद्रगुप्त त्याचे एक साधन मात्र आहे.

चाणक्य हा कुटिलनीतीचा प्रणेता तर खराच; पण त्याशिवाय जणू विधीचा दूतच. त्याला ज्या वेळेवर जे हवे ते मिळते; म्हटले ते मनुष्य वश होते. प्रसंगी योग्य तेच त्याला सुचते. त्याचा प्रतिस्पर्धी राक्षस, परंतु कथानकाच्या पूर्वार्धात त्याच्या कर्तबगारीचा काहीच प्रभाव पडत नाही. त्याच्या ऐकीव कार्यकुशलतेचा पडताळा एकदाही येत नाही. चाणक्याविषयी त्याला संशय आला असूनही तो गाफील राहतो. अमात्याच्या पदाचा दीर्घकाल अनुभव असूनही त्याला माणूस ओळखता येत नाही; एवढेच काय, मुरादेवीची जी दासी तो फोडू पाहतो तीच आपल्यासमोर आली आहे की नाही, हेही पाहण्याची दक्षता तो बाळगीत नाही. लेखकाने त्याच्याकडे इतके कमी लक्ष पुरवल्यामुळे त्याचा व चाणक्याचा खरा सामना होतच नाही, व कथानक एकतर्फी होते. एवढे मात्र खरे की, 'चंद्रगुप्त' व 'मुद्राराक्षस' यांची राक्षसाच्या स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीने तुलना करता हरी नारायणांचे चित्रणच वरचढ ठरेल. 'मुद्राराक्षसा' तील राक्षसही अनेकदा साश्रुनयन होतो. चाणक्याच्या कारस्थानांनी चटदिशी बावरून जातो; क्षणात

हताश होतो. एवढेच नव्हे, तर चंदनदासावर संकट येताच इतर कोणताही मार्ग न सुचल्यामुळे चाणक्य व चंद्रगुप्त यांच्यापुढे प्रगट होऊन पुनः सेवाधर्म स्वीकारतो. हरी नारायणांच्या कादंबरीत या शेवटच्या प्रसंगी राक्षस जास्त कणखर, निश्चयी व प्रतिज्ञेला जागणारा दाखवला आहे. चंदनदासाच्या सुटकेसाठीदेखील आपली प्रतिज्ञा मोडण्याचे नाकारून तो उलट चाणक्यालाच पेचात पाडतो. शेवटी चाणक्य आपली कुटिलनीती सोडून सरळपणे त्याच्याजवळ जाऊन त्याला मणिबंधाच्या पुराव्यावर चंद्रगुप्त हा नंदांपैकीच आहे हे पटवतो; शिवाय त्याच्या देशावर परचक्र आल्याची चिंताजनक वार्ताही सांगतो; तेव्हाच राक्षस चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद स्वीकारतो. हरी नारायणांच्या कादंबरीत अखेर चाणक्यनीतीवर राक्षसनीतीचाच विजय होतो. हे शेवटले प्रकरण कादंबरीतल्या सर्वांत वाचनीय प्रकरणांपैकी एक आहे. मध्ययुगीन रोमांचकारी घटनांतून मानवी मूल्यांच्या संघर्षाकडे हरी नारायणांची कथा अशी वाहत व वाढत गेली. हे सर्व अभावितपणे झाले असेल का?

व ज्रा घा त

'वज्राघात' ही कादंबरी हरी नारायणांच्या सर्व ऐतिहासिक कथांपेक्षा वेगळी आहे. सेवेलचा ग्रंथ व ब्रिग्जच्या फेरिस्टातील एक टीप यावर ही कथा आधारलेली आहे. विजयनगरच्या रामराजाचा पराभव त्यांच्या सैन्यातील दोन मुसलमान सरदारांच्या फितुरीमुळे झाला, असा या टीपेचा भावार्थ. या टीपेत हरी नारायणांना या कादंबरीतील कथानकाचे बीज सापडले.[1] व पुढे 'हिंदुस्थान रिव्हयू' नावाच्या मासिकांत रामराया व फितुर मुसलमान सरदार यांच्या संबंधाविषयी एका मद्रासी गृहस्थाने लिहिलेला लेख सापडला. त्याने दिलेल्या दंतकथेवर या कादंबरीची उभारणी झाली. या दंतकथेत सत्याचा भाग किती हे अजून निश्चित झाले नाही. आजच्या इतिहासातही तिला स्थान मिळालेले नाही. "रामराया शूर परंतु मुत्सद्दी नसल्यानें त्याच्या उद्दामपणाच्या कांहीं कृत्यांनीं सर्व मुसलमान राजे त्याच्याविरुद्ध एक बनले आणि त्याच्यावर चालून गेले. रामरायानें त्यांची गाठ तालिकोटजकळील रक्कसगी–तंगडगी (राक्षसतागडी) गावी घेतली...रामराय त्या वेळीं वेपर्वा होता. दोनशें वर्षें सतत विजयनगरच्या हिंदु लोकांनी या मुसलमान राजाला खडे चारले होते या भरवंशावर तो गेला." एवढीच आजवर ज्ञात झालेल्या इतिहासाची साक्ष.[2] हरी

१. वज्राघात : दोन प्रास्ताविक शब्द

२. महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश (१९२६), भाग २०, (व) २०८

नारायणांची कल्पना विजयनगरच्या साम्राज्याच्या नाशापेक्षा रामराजाच्या आंतरिक जीवनावरच केंद्रित झाली.

मराठशाहीवरील कादंबऱ्यांत तत्कालीन समाजवृत्तीच्या चित्रणाला प्राधान्य आहे, हे आपण पाहिले, व त्या कादंबऱ्यांतील नायक–नायिकांच्याइतके, किंबहुना कधीकधी त्याच्याहून जास्त लक्ष हरी नारायणांनी त्यांतील इतर लहानथोर व्यक्तींच्या चित्रणाकडे, सामाजिक प्रवृत्तींकडे, लोकभावनेकडे दिले. 'रूपनगरची राजकन्या', 'चंद्रगुप्त' यांसारख्या कथानकांत एखाद-दुसरे व्यक्तिचित्र नजरेत भरण्याइतके साधले असले तरी त्या कादंबऱ्या घटनाप्रधान आहेत. याउलट 'वज्राघात' व्यक्तिप्रधान आहे. विजयनगरच्या साम्राज्यावर रामराजाच्या काली वज्राघात झाला हे ऐतिहासिक सत्य तर खरेच. परंतु त्याचा उपयोग हरी नारायणांनी केवळ पार्श्वभूमीसारखा केला. साम्राज्यावरील वज्राघातापेक्षा रामराया, मेहेरजान व अखेर रणदुल्लाखान यांच्या वैयक्तिक जीवनावर वेगवेगळ्या घटनांनी वज्राघात झाले. लेखकाचे लक्ष या अंतःसंग्रामांनी वेधले गेले आहे. ते संग्रामच या कादंबरीचे स्फूर्तिस्थान आहेत व हे सर्व संग्राम लेखकाने अत्यंत हळुवारपणे, कौशल्याने व उदारपणे रंगवले आहेत.

भाषावैभवाच्या दृष्टीनेही ही कादंबरी इतरांहून सरस आहे. येथील भाषा दुसऱ्या कोणत्याही कादंबरीपेक्षा जास्त काव्यपूर्ण, सोज्वळ, गंभीर पण वैभवशाली आहे. ही त्यांची शेवटची संपूर्ण कादंबरी. त्यामुळे त्यांनी आपल्या भांडारातला सर्व अमोल ठेवा उधळून द्यावयाचा ठरवला की काय न कळे. परंतु या कथेत केवळ उधळपट्टी मात्र नाही. नाजुकपणा, कौशल्य, रेखीवपणा हे अभिजात वैभवाबरोबर असणारे किंवा असावयास पाहिजेत ते सर्व गुण या कादंबरीत दिसतात.

या दृष्टीने कादंबरीचे पहिले प्रकरण विशेष निरखून पाहण्यासारखे आहे. मेहेरजान व रामराजा यांच्या क्षणमीलनाची ही घटका हरी नारायणांनी अत्यंत रसाळपणे वर्णिली आहे. प्रेमाचा नाजुकपणा, संगीताचे रम्यत्व व वैभवशाली परिसर यांचा येथे संगम झाला आहे. त्या सौंदर्यपूर्ण पार्श्वभूमीवर मेहेरजानचे सौष्ठव व तिची एकांतिक भावनामयता उठून दिसते. तिचा भाव स्फटिकासारखा निर्मळ आहे. प्रेम हे तिचे जीवन आहे व उत्कट भावनामयतेमुळे आत्यंतिक सुखाच्या क्षणी सहमरण लाभावे ही तिची इच्छा. याच स्वाभाविक विचाराचा एक पडसाद पुढे गडकऱ्यांच्या शिवांगीच्या मनात उमटला. मराठशाहीवर कोसळलेल्या संकटाची वार्ता कळताच रायांच्या मनात शिवांगीविषयी विपरीत आले व तत्क्षणीच शिवांगी म्हणाली, "तुझ्या मनांत मी मरावं असं का आहे?" रायासारखा स्वामिभक्तीसाठी स्वतःच्या जीवनावर निखारे ठेवण्याचा

दैवी विचार रामराजाच्या मनात मुळीच नव्हता. पण केवळ स्वार्थपरायणतेने का होईना, पण त्याच्या मनात मेहेरजानचा त्याग करण्याचा विचार खेळत होता. त्याची आच लागूनच जणू मेहेरजानला आपल्या प्रेमाचे क्षणिकत्व जाणवले व तिच्या मनात सहमरणाचा विचार आला. नाटकातील प्रसंगाची गती शीघ्र. शिवांगीचा बोल लागलीच प्रत्यक्षात उतरतो. कादंबरीची गती सावकाश. परंतु तेथेही वर्तुळ पूर्ण होऊन अखेर तेच घडते.

'वज्राघात'चे हे पहिले प्रकरण अभिजात वाङ्मयाच्या स्मृतींनी दरवळले आहे. जयदेवाच्या अष्टपदीच्या संगीताने ते झंकारित होते. उत्तररामचरित्राची आठवण त्यातील ओळीओळींत सूचित झाली आहे. गर्भवती सीता रामबाहू उशाशी घेऊन झोपी जाते. दुःस्वप्नांनी झोपेत करुण उद्‌गार काढते व जागी होऊन पाहते तो ती एकटीच. तीच अवस्था मेहेरजानची. तेच परित्यक्तेचे नशीब दोघींपुढे वाढून ठेवलेले व सीतेच्याच तडफेने मेहेरजान मार्जिनेला म्हणते, "चल, कुठेंहि जगात—!"

परंतु, सीता व मेहेरजान यांतील साम्य अर्थात तेथेच थांबते, जसे रामचंद्र व रामराजा यांचे साम्य केवळ नावापुरतेच. मेहेरजानच्या प्रेमाचे रूपांतर आजन्म द्वेषात होते. रामराजाचे शिर अभावितपणे त्याच्या पुत्रानेच आपल्या प्रियेच्या समाधानार्थ आणून ठेवलेले पाहिल्यावर तिला शोकाचा झटका येतो तेवढाच. सारा जन्म ती मानी स्त्री आपली जखम वाहती ठेवण्यात, आपल्या सूडाचे साधन म्हणून आपल्या मुलाचे संवर्धन करण्यात निमग्न राहते. तिचा निश्चयीपणा व वीरवृत्ती यांच्या साह्याने या सर्वांवर हरी नारायणांनी एक प्रकारच्या आकर्षक तेजाचे आवरण मात्र यशस्वितेने घातले आहे. स्वतःच्या दुःखाचे प्रदर्शन करण्याचा तिला अतोनात तिरस्कार. एका मार्जिनाखेरीज तिचा इतिहास म्हणजे सर्वांना एक रहस्य. आपले पूर्वजीवन तिने जगाच्या दृष्टीपासून पूर्णपणे दडवून ठेवले. कित्येक वर्षांनंतर धनमल्लाला पाहताच तिचे मन स्मृतींनी व्याकुळ होते. आपल्या खोलीत जाऊन खाटेवर अंग टाकून उशीत तोंड खुपसून ती शोक करते. त्या विकल स्थितीत, आधीच खोलीत असलेल्या नूरजहानने आपल्याला पाहिले हे तिला कळताच, तिच्यावर एवढा लोभ जडला असूनही व रणमस्तखानाचे तिजवर प्रेम जडले आहे हे माहीत असूनही ती तिला ताबडतोब दूर करण्याचा निश्चय करते. हाही एक स्वयंनिष्ठतेचा प्रकार. परंतु हा मनस्वितांचा प्रकार, दुर्बलांचा नव्हे.

रामराजाही सुरुवातीपासून असाच स्वयंनिष्ठ पण दुबळा दाखवला आहे. आपल्या महत्त्वाकांक्षेसाठी तो आपल्या प्रेमाचा बळी देतो. परंतु तो जितका महत्त्वाकांक्षी तितकाच सुखलोलुप व भावविवश आहे. ज्या महत्त्वाच्या स्थाना-

साठी त्याची धडपड चालू होती, ते मिळेपर्यंत मेहेरजानने अज्ञातवासात राहावे, अशी त्याची अपेक्षा. प्रेमतृष्णा व राज्यतृष्णा या दोनही तृष्णा एकाच वेळी आपण भागवून घेण्याची व्यवस्था करू शकू असे त्याच्या लोभी मनास पूर्णपणे वाटत होते. परंतु मेहेरजानच्या मानी स्वभावामुळे ते जमले नाही. विजयनगरच्या राजाचा जामात व मेहेरजानचा प्रियकर अशी दुहेरी भूमिका वठवण्याची संधी तिने त्याला दिली नाही.

"मेहेरजान थोडी थांबली असती तर काय झालं असतं—" असा प्रश्न, स्वतःला व पुढे मार्जिनाला तो विचारतो व स्वतःचे उत्तरदायित्व विसरू पाहतो. परंतु तो ती प्रीती विसरू शकत नाही. त्याची अंतःसृष्टी त्याचा जणू सूड घेते व तो विकलपणे, विव्हलपणे कुंजवनातून मेहेरजान निघून गेल्यावर व पुढे त्याच्या शत्रूचा वकील या नात्याने रणमस्तखान तेथे राहत असतानाही त्या स्थळी पुनःपुनः फेऱ्या घालतो. पूर्ववयात ज्या महत्त्वाकांक्षेने त्याचे मन भारले होते तिची कल्पनेबाहेर पूर्ती होऊनही, पूर्ववयातील या वंचनेने त्याला सुख लाभत नाही. त्या वंचनेची जाणीव व त्या प्रेमाची आठवण जन्मभर त्याच्या अंतर्जीवनाची पार्श्वभूमी व्यापून राहतात, व त्याला विकल करतात. या विकलतेमुळेच तो रणमस्तखानाचा गुलाम होतो व साम्राज्याच्या नाशाला कारण होतो.

रणमस्तखान व रामराजा यांच्या स्वभावातील विरोधाने कथानकाला उठाव मिळतो. रणमस्तखानही भावनाशील आहे; परंतु निश्चयी व अबोल. रामराजा भावनाविवश आहे, बडबड्या आहे व तो जसजसा म्हातारा होतो तसतशी त्याची ही विवशता व बडबड वाढत जाते. कुंजवनात रणमस्तखान राहत असताना आपल्या स्मृतिस्थळाची यात्रा करायला रामराजा जातो तेव्हाचे त्याचे बोलणे ह्याचे उत्तम उदाहरण होय. रणमस्तखान पुढे आपल्या बादशहाची नोकरी सोडून रामराजाला वश झाल्याची बतावणी करतो व रामराजाचा शरीररक्षक म्हणून त्याच्याजवळ राहतो, तेव्हा रामराजाची भावविकल बडबड व रणमस्तखानाची अबोल, निश्चयी, तिरस्कारपूर्ण वृत्ती यांचा विरोध जास्तच जाणवतो. रामराजाला जणू म्हातारचळच लागतो. हिंदू साम्राज्याच्या दृष्टीने हे चित्र विपरीत वाटते, परंतु आत्मवंचित व्यक्तीचे चित्रण या दृष्टीने ते बहारीचे आहे. प्रेमाला लाथाडून त्या प्रेमाच्या पोटी आलेल्या संतानावर वात्सल्याचा वर्षाव करणाऱ्या या म्हाताऱ्याचे वर्णन आश्चर्यकारक आहे. इतक्या सूक्ष्मपणे व इतक्या कौशल्याने हे चित्रण करणे प्रतिभावंतालाच शक्य होते.

अशाच कौशल्याने हरी नारायणांनी मेहेरजान व रणमस्तखान या मायलेकांतील परस्पर भावनांचे चित्रण केले आहे. रणमस्तखानाच्या पूर्ववयात ती दोघे परस्परांचे परब्रह्म. परंतु वाढत्या वयाबरोबर मुलगा आईपासून मनाने दुरावतो.

पहिला आघात नूरजहानकडून होतो. तिच्यावर प्रेम जडल्यावर रणमस्तखान आईशी बोलणे टाळतो, आतल्या गाठीचा बनतो. त्यात बादशहाने केलेल्या अपमानाची भर पडते व रणमस्तखानाने मनाशी योजलेल्या रामराजाच्या घाताच्या बेताने अखेर होते. या मानसिक स्थित्यंतराच्या कालातील त्याच्या वागणुकीचे हरी नारायणांनी सूक्ष्म वर्णन केले आहे. पुत्राच्या मनात काय आले, तो आपल्याला दुरावेल काय या शंकेने मेहेरजानच्या जिवाच्या झालेल्या घालमेलीचे चित्रण हलवून सोडणारे आहे.

ही कादंबरी हरी नारायणांनी लिहावयास प्रारंभ केला तेव्हा व ती लिहीत असताना त्यांच्यावर एकामागून एक वज्राघात झाले. त्या व्याकुळ मनःस्थिती-मुळेच त्यांना मानवी आकुलतेचे इतके विविध व परिणामकारी चित्रण करण्याची शक्ती आली असेल का? कादंबरीच्या लेखनाच्या सुरुवातीसच त्यांच्या एकुलत्या एका मुलीवर काळाने घाला घातला. पुढे गोविंदराव डुकले यांच्या मृत्यूने बाबाजी सखाराम कंपनीवर व हरी नारायणांच्या स्वतःच्या कादंबरी-लेखनावर फार मोठा आघात झाला. त्यापुढील वर्षी त्यांचे परम स्नेही नामदार गोखले यांना देवाज्ञा झाली. हरी नारायणांच्या जीवनाचे एकेक आधार असे दोनतीन वर्षांत कोसळून पडले. त्यांच्या व्यथित अंतःकरणाची छाया कादंबरीत ठिकठिकाणी जाणवते व ते कथानकातील पात्रांच्या मनःस्थितीचे वर्णन करता करता स्वतःविषयीच बोलू लागले आहेत असे वाटते. इतका जिव्हाळा त्यांच्या वाणीतून झरू लागतो. मेहेरजानच्या गमनानंतरच्या रामराजाच्या मनःस्थितीचे वर्णन करताना त्यांनी काळाची गती व व्यक्तीची मनःस्थिती यांच्या सापेक्षते-विषयी असाच एक सुंदर, साधा, परिच्छेद लिहिला आहे. त्याच्या शेवटी त्यांनी लिहिले, "तो [वेळ] दुःखितास दुःखी, सुखितास सुखी असा दिसतो व भासतो. ज्याला तो दुःखी भासतो त्याला तो नकोसा होतो, परंतु तो त्याला सोडीत नाही. ज्याला सुखी भासतो, त्याला तो केव्हांच सोडून जातो. दुःखिताची रात्र त्याला डोंगराएवढी होते. सरता सरत नाही."[१]

हरी नारायणांची कार्यपद्धती व कार्यसिद्धी

येथवर हरी नारायणांच्या सर्व संपूर्ण ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचे विश्लेषण झाले. आता या प्रकारच्या लिखाणात त्यांची एकंदर कार्यपद्धती काय होती याचे समालोचन करणे उचित होईल. भाषांतर वा रूपांतर यांच्या पायवाटेने ते या प्रकाराकडे वळले तरी त्यांना खरी स्फूर्ती झाली ती त्या काळी महाराष्ट्रात

१. वज्राघात, आ. ३ री, पुनर्मुद्रण, १९५९, पृ. ५१

नवीनच उदयास आलेल्या मराठशाहीच्या वैभवाविषयीच्या कुतूहलाने व अभिमानाने. केवळ शिवाजीराजांच्या व्यक्तित्वाच्या व पराक्रमाच्याच नव्हे तर एकंदर मराठे-मावळ्यांच्या वीरश्रीच्या व स्वराज्यनिष्ठेच्या नव्या जाणिवेने त्या काळी महाराष्ट्र दिपून गेला होता. स्वराज्याची स्थापना व संरक्षण हर प्रयत्नांनी, हर तऱ्हांनी करणाऱ्या मराठ्यांचे चैतन्य हा हरी नारायणांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांचा मुख्य विषय. तत्कालीन समाजातील या वृत्तीचे चित्रण हे त्यांचे ध्येय साधण्यासाठी त्यांनी मिळाली तेवढी इतिहासाची साथ घेतली. पण त्याशिवाय दंतकथा, लोककथा, पोवाडे, समर्थांचे ग्रंथ, इत्यादिकांचेही साह्य घेतले. त्या सर्वांचा उपयोग मात्र त्यांनी चोखंदळपणे केला. उदाहरणार्थ, कबजीबद्दल एक प्रवाद असा की तो औरंगजेबाचाच हेर होता. या प्रवादाचा हरी नारायणांनी प्रवाद म्हणूनच उपयोग केला. त्याला सत्याचे स्वरूप दिले नाही. मराठ्यांच्या वेषांतरकौशल्याचे, त्यांच्या काळी गुहा-भुयारांतून घडणाऱ्या चमत्कारवजा प्रसंगांचे त्यांनी अनेकदा वर्णन केले. त्यांच्या ऐतिहासिक कथानकांत हे प्रसंग महत्त्वाचे दुवे म्हणून वापरले जातात. गतकालीन थोर व्यक्तींचे चरित्र थोडेबहुत तरी माहीत असते; पण शहरांतील, रस्त्यांतील व राजमहालांतील मानवी जीवित, झोपडीतील जीवितांचे सुखःदुख, सौंदर्य व कौटिल्य यांच्याकडे इतिहासाचे दुर्लक्षच असते. इतिहासाची ही उणीव भरून काढणे हे ऐतिहासिक कादंबरीचे कार्य होय.[1] ते करताना दंतकथा, आजोबांच्या गोष्टी, आख्यायिका, पोवाडे, लावण्या, काव्ये, प्रवाशांनी लिहून ठेवलेली वृत्ते, या सर्वांचा उपयोग करणे सोयीचे असते.[1] हरी नारायणांनी या सर्व सामग्रीचा उपयोग केला.

त्यामुळेच त्या अद्‌भुतरम्य वाटतात असे टीकाकारांचे म्हणणे आहे. परंतु हरी नारायणांनी केलेल्या या अद्‌भुताच्या वापरात एक विशेषता आहे. मुक्तामालादी कादंबऱ्यांतील सुखवादी, केवळ रोमांचकारी किंवा वाचकांच्या आत्यंतिक श्रद्धेवर अवलंबून असणाऱ्या अद्‌भुताशी ह्याचे साम्य नाही. साहसपूर्ण जीवनाने वास्तवाशी टक्कर घेतली, जाचणाऱ्या दुःखपूर्ण वास्तवाचा कायापालट करून टाकावयाचे ठरवले म्हणजे जो अद्‌भुत रस निर्माण होतो तो हरी नारायणांच्या निर्मितीत आढळतो. ध्येयपूर्ण आकांक्षा व वास्तवाचे दुःख यांच्या संघर्षातून अशा अद्‌भुताची ठिणगी उत्पन्न होते. केवळ मनोविनोदाने हे तिचे कार्य नव्हे. अशा अद्‌भुताचा आविष्कार आधुनिक भारताच्या राजकीय जीवनातही पुनः पुनः झाला आहे. अशा स्फूर्तिदायक अद्‌भुतांची आठवण आपल्या कादंबऱ्यांत साठवून ठेवली हे हरी नारायणांनी एक विशेष कार्य केले.

१. बा० ग० मुर्डेश्वर, रूपनगरची राजकन्या, रत्नाकर, ऑगस्ट १९२९.

२८८० २१२०५

परंतु त्याबरोबरच त्यांच्या लेखनपद्धतीतील दोषांकडे दुर्लक्ष करणे योग्य होणार नाही. उलट, ते लेखन इतके गुणवान आहे म्हणूनच त्यातील दोष विशेष डोळ्यांत भरतात. त्यातील पाल्हाळ कुप्रसिद्ध आहे. या पाल्हाळिक प्रवृत्तीमुळे ते एकदा एखाद्या लहानशा घटनेचे किंवा व्यक्तीच्या मनातील आंदोलनांचे वर्णन करू लागले म्हणजे त्यांना तारतम्याचे भानही राहत नाही. ऐतिहासिक कादंबऱ्यांत हा पाल्हाळ क्षुल्लक कारस्थानांत फार जाणवतो. एखाद्या भुयारात त्यांचे एखादे पात्र शिरले की, त्या पात्राबरोबर वाचकाच्या कुतूहलाचाही प्राण जाण्याची वेळ येते. प्रमाणांची जाणीव ते फार लवकर विसरतात. तीच गोष्ट महत्त्वमापनाची. कोणती गोष्ट महत्त्वाची व कोणती क्षुल्लक ह्याचा विधिनिषेध त्यांच्याजवळ राहत नाही.

"रंगचित्रकारास ज्याप्रमाणें Perspective–दर्शनतारतम्य व प्रकाश आणि छाया यांच्या परिणामांचे ज्ञान अवश्य, त्याचप्रमाणे शब्दचित्रकारासही–कवीसही आपापल्या विषयांतील दर्शनतारतम्य व छायाप्रकाशपरिणाम यांचें ज्ञान पाहिजे," असे त्यांनी स्वतः म्हटले.[1] परंतु प्रत्यक्ष त्यांच्या कृतीत तारतम्य नेहमी दिसतेच असे नाही. त्यांच्या दोषांचे असे विविधतेने वर्णन करता येईल. परंतु त्या सर्वांचे मूळ एका प्रवृत्तीत असल्याचे दिसून येईल. वर्ण्यवस्तूवर कलावंताचे लक्ष पूर्णतया केंद्रित झाले नाही, तिच्याशी त्याचे पूर्ण तादात्म्य झाले नाही, म्हणजे हे असे अनेक दोष संभवतात. हरी नारायणांचा सामाजिक दृष्टिकोण प्रगतिशील व मानवतापूर्ण होता. इतिहास वाचावा कसा व त्यात जीव भरावा कसा, याचा त्यांना स्पष्ट उमज होता. परंतु अनेक अवधाने सांभाळावी लागल्यामुळे की काय त्यांचे लक्ष आपल्या कथाबीजावरून, कथावस्तूवरून अनेकदा विचलित होई व मग मात्र त्यांचे लिखाण शाळकरी मुलांचेही चित्त वेधून घेण्यास असमर्थ होईल इतके रटाळ होई.

हरी नारायणांच्या कादंबऱ्यांचे ऐतिहासिकतेच्या दृष्टीने परीक्षण करताना त्यांना ऐतिहासिक सामग्री किती उपलब्ध होती हे अवश्य लक्षात घेतले पाहिजे. त्या त्या ऐतिहासिक कालातील सामाजिक परिस्थितीकडे त्यांनी जवळजवळ काहीच लक्ष दिले नाही असा बऱ्याच टीकाकारांचा दावा आहे. ते असे म्हणतात तेव्हा त्यांच्या नजरेसमोर स्कॉट, थॅकरे इत्यादींसारखे पाश्चात्त्य कादंबरीकार असतात. स्कॉटच्या कादंबऱ्यांत तत्कालीन सामाजिक रीती, वेशभूषा, दिनचर्या यांची स्पष्ट कल्पना वाचकांसमोर उभी राहते. त्याची स्थलादिकांची वर्णने कधी कंटाळवाणी वाटली तरी व्यवस्थित व तपशीलवार असतात—इतकी की ती ती

१. ह० ना० आपटे, विदग्ध वाङ्मय, आ० ३ री, १९५२, पृ० २२

स्थळे पाहण्याचे श्रेय लाभावे. स्कॉट जे वर्णितो त्याचे स्पष्ट मूर्तीकरण होते. अशी स्पष्ट प्रत्ययकारिता यॅकरेच्या हेन्री एरमंडमध्येही आढळते. त्याची ही उत्कृष्ट कादंबरी नायिकेच्या अविस्मरणीय स्वभावचित्रामुळे प्रसिद्ध आहेच. परंतु त्या कादंबरीच्या अंगोपांगांसाठी यॅकरेने सर्वांगीण माहिती मिळवली. तत्कालीन ड्यूक व बॅरन्स लोकांच्या वर्गाप्रमाणे त्याने धर्मगुरूंचे, नोकरचाकरांचे, साहित्यिकांचेही सूक्ष्म व भरदार वर्णन केले. तत्कालीन कौटुंबिक जीवन जसे त्याने सत्यरूपाने चित्रित केले, तसे सार्वजनिक, रस्त्यावरील, कॉफी हाऊसेसमधीलही. एवढेच काय, त्याने तत्कालीन भाषाही कमावली. हरी नारायणांनी या प्रकारचा प्रयत्न काहीच केला नाही, असा त्यांच्या टीकाकारांचा आक्षेप असतो. परंतु वस्तुतः तो वाटतो तितका रास्त नाही. एक तर शब्दकळा व विचारसरणी या बाबतीत हरी नारायणांनी बरीच खबरदारी बाळगली. 'तख्ताची चाकरी', 'नैचा पिणे', 'मनात मोठा लाचार झाला', 'ए सैतान, तुझी ही अवलाद...', 'जुतेपैजार' अशा कितीतरी निवडक शब्दांची कुशलतेने पेरणी त्यांनी करून कालाची प्रतिमा निर्माण केली आहे. विचारसरणी त्या काळाला शोभून दिसावी ह्याची तर त्यात विशेष खबरदारी घेतली आहे. त्या काळी मोगलांच्या पदरी असणाऱ्या हिंदू नोकराची स्वाभिमक्तीची कल्पना ही तत्कालीन विचारसरणीतील एक ठळक गोष्ट होय. हरी नारायणांचे समकालीन बंगाली लेखक बंकिमचंद्र यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांशी त्यांच्या कादंबऱ्यांची तुलना केल्यास त्या ऐतिहासिकतेच्या कसोटीवर जास्त सहजपणे उतरतात हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे. बंकिमचंद्रांची 'राजसिंह' व हरी नारायणांची 'रूपनगरची राजकन्या' या कादंबऱ्यांत वर्णिलेला कालखंड एकच. परंतु घटनांच्या रचनेत, स्वभावचित्रणात हरी नारायणांनी ऐतिहासिकता जास्त कसोशीने पाळली. बंकिमचंद्रांनी औरंगजेब व राजसिंह यांचे स्वभावदर्शनही, आपल्या सोईप्रमाणे, ठोकळेबाज केले. त्यांचा औरंगजेब केवळ दुष्ट व खुनशीच नव्हे तर मूर्ख झाला व राजसिंह सद्गुणांचा व यशस्वितेचा दैवी पुतळा बनला. त्याला अनुपम ठरवण्यासाठी ऐतिहासिक घटनाही बंकिमचंद्रांनी बदलल्या. तत्कालीन सामाजिक जीवनाकडे त्यांनी हरी नारायणांच्याइतकेही लक्ष दिले नाही.[1] शिवाय झाले यांहून जास्त हरी नारायणांच्या हातून झाले नाही याचा दोष केवळ त्यांच्याचकडे आहे, असे म्हणता येत नाही. महाराष्ट्रीय अथवा एकंदर हिंदी मनोवृत्तीतच ऐतिहासिकतेचे बीज कधी रुजले नाही, वाढले नाही. इंग्रजी इतिहासाच्या कोणत्याही कालखंडाविषयी लिहावयास निघालेल्या लेखकाला त्या खंडावर केवळ प्रमाणभूत ग्रंथच नव्हे तर तत्कालीन जीवनाची जिवंत चित्रे ठरतील अशा कितीतरी रोजनिशा,

१. बा० ग० मुर्डेश्वर, रूपनगरची राजकन्या, रत्नाकर, ऑगस्ट १९२९

पत्रसंग्रह, वर्णने, वस्तुसंग्रह यांचा उपयोग करता येतो. तत्कालीन वास्तुशिल्पापासून चहाच्या पेल्यापर्यंत सर्व सामग्रीची माहिती मिळू शकते. आमच्या इकडे ती शोधू म्हटल्याने दृष्टीस पडणार नाही; ती कधी ठेवली गेलीच नाही.

परंतु ही सर्व उणीव मान्य करूनही ज्या गोष्टीची आठवण ठेवणे अवश्य आहे, ती म्हणजे हरी नारायणांनी वर्णित कालाच्या समाजजीवनाचा गाभाच आत्मसात केला ही होय. तत्कालीन समाजाच्या जीवनाचे जे केंद्र होते, त्याच्या शक्तीचा जो झरा होता, ज्यावर त्या समाजाचे सर्व व्यवहार अवलंबून होते व ज्यामुळे त्याच्या आकांक्षा आकारास आल्या त्या निष्ठामय ब्रह्माशी हरी नारायणांचे पूर्ण तादात्म्य झाले होते व म्हणूनच इतर सर्व सामग्रीच्या अभावी, सजावटीशिवाय त्यांच्या कादंबऱ्या लोकांच्या मनाची पकड घेऊ शकल्या. इतकेच नव्हे, तर अशा समरसतेमुळे ऐतिहासिक सामग्री नसताही त्यांनी आपल्या कल्पनेच्या सामर्थ्याने जे प्रसंग व ज्या क्लृप्त्या निर्माण केल्या त्यांपैकी काही आज संशोधनानंतर वास्तव ठरल्या आहेत. स्वातंत्र्योद्योगाला प्रारंभ झाला त्या वेळी शंकराच्या देवळात हजार-बाराशे मावळे जमून त्यांचा शपथविधी झाला, असे आज सिद्ध झाले आहे. केवळ कल्पनेने हरी नारायणांनी या प्रवृत्तींचा अंदाज बांधला व उषःकालातील मारुतीच्या देवळाखालील भुयारातील प्रसंगाचे वर्णन केले. शिवाजीस मदत करणाऱ्यांच्या घराघराची कशी राखरांगोळी करण्यात येई, याचेही त्यांनी फार परिणामकारक वर्णन केले. त्याचा दाखला आज दादाजी नरसू नामक एका शिवकालीन व्यक्तीच्या चरित्रात सापडला आहे.[1]

वर्णित कालातील जीवनाशी इतके तादात्म्य स्कॉट वगैरेंच्या कृतींतही जाणवत नाही. त्याचे कारण उघड आहे. स्कॉटने इतिहासातून स्फूर्ती घेतली, कारण गतकाल त्याला रम्य वाटला म्हणून, त्या काळचे वैभव, त्या काळचे भावजीवन रोमांचकारी वाटले म्हणून. स्कॉट हा सौंदर्यवादी. सौंदर्याचे निधान म्हणून तो गतकालाकडे वळला. हरी नारायणांचे स्फूर्तिकारण याहून जाज्वल्य, याहून निकडीचे होते. त्यांच्या स्वतःच्या काळी जी स्वातंत्र्यप्रीती उदयास आली, जे नवजीवन निर्माण झाले, त्याच्याशी साधर्म्य त्यांना मराठ्यांच्या काळी दिसले. शिवकालीन मराठे व नवमहाराष्ट्रातील मराठे यांच्या सहानुभवाची त्यांना जाणीव झाली व म्हणूनच त्यांच्या हातून अशी निर्मिती झाली.

सामाजिक सुधारणेच्या निकडीने, आपल्या काळातील सामाजिक दुःखाच्या

१. न. र. फाटक, हरी नारायण आपटे-कृत ऐतिहासिक कादंबऱ्या, वि. ज्ञा. वि., मार्च १९२५, पृ. १३५

जाणिवेने त्यांनी ज्या कादंबऱ्या लिहिल्या त्यांत त्यांनी आगरकरांच्या विचार-सरणीचा पुरस्कार केला. राष्ट्रीयत्व व स्वातंत्र्य या कल्पनांना इतिहासाची जोड मिळवून देणाऱ्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या लिहून त्यांनी टिळकांच्या कार्याला हातभार लावला. सार्वजनिक जीवनाच्या क्षेत्रात टिळक व आगरकर हे प्रतिस्पर्धी म्हणून सामन्याला उभे राहिले. परंतु हे दोघे जीवनाच्या दोन बाजूंची मूर्तिमंत प्रतीके. अभिजात कलावंताच्या निर्मितीत जीवनाच्या या दोन्ही अंगांचा समन्वय झाला.

हरी नारायणांच्या कलेचे मुख्य सूत्र व हेतू त्यांनी दिलेल्या वाङ्मयाच्या व्याख्येत सापडतो. ही व्याख्या त्यांनी बृहदारण्यकोपनिषदातील एका कथेच्या आधाराने केली. ठाणे येथील ग्रंथसंग्रहालयाच्या दहाव्या वार्षिकोत्सवाच्या अध्यक्षीय भाषणात त्यांनी म्हटले की, "मनुष्याची सदसद्विवेकबुद्धि जागृत करून त्यास नेहमीं सन्मार्गांत ठेवण्यास कारण होणारे, त्यांच्या विविध मनोवृत्तींचा विकास करून शुद्ध अशा आनंदाचा आस्वाद त्यास देऊन जें काय अशुद्ध, अपवित्र व क्षणिक त्यापासून दूर राहण्याचा प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष बोध करणारे, नेहमी उदाररमणीय अशा विचारांचा त्यांच्या मनांत संचार करवून सत्याचे ठिकाणीं तो सदा लीन होईल असे करणारे, त्यांस मनुष्यत्वांतून काढून देवत्वास पोंचवणारे, असे जे कोणाचेहि अंतःस्फूर्तीने, शब्दरूपाने बाहेर पडलेले, लिहून ठेवलेले किंवा उच्चारलेले विचार त्या सर्वांना समुच्चयानें वाङ्मय ही संज्ञा आहे."[१] ललित वाङ्मय हा या वाङ्मयाचा एक भाग. या भागाला हरी नारायणांनी 'विदग्ध वाङ्मय' ही संज्ञा दिली. उपयुक्तता व सौंदर्य ही दोन्ही ज्यामुळे येतात असे चातुर्य ते वैदग्ध्य. विदग्ध वाङ्मयात या चातुर्यास प्राधान्य आहे, परंतु त्यातही सत्यदर्शन हा अप्रत्यक्ष हेतू असतो. याचा विसर पडू देऊ नये, असे त्यांचे बजावणे. "सत्यापलाप ज्यांत केलेला असतो— तें वाङ्मय या शब्दाच्या अर्थांत येऊंच नये... सत्यदर्शन हा सर्वच वाङ्मयाचा मुख्य हेतु. तोच आरंभ, तोच मध्य, आणि तोच शेवट...सत्य हा वाङ्मयाचा गुप्त हेतु. विदग्ध वाङ्मयांत सत्य प्रच्छन्न, गुप्त, अप्रत्यक्ष असतें, तें शोधून काढावें लागतें. ते धर्मतत्त्वाप्रमाणें गुहेंत घालून ठेविलेले असतें. त्याच्या प्राप्तीचे मार्ग मात्र निर्दिष्ट केलेले असतात. ते कौशल्यानें दाखविलें जातात. सौंदर्याच्या आश्रयानें, आनंद उत्पन्न करून, सत्याचा संचार मनुष्याच्या मनांत करवून दिला जातो, तो या विदग्ध वाङ्मयानें होय."[२] असा त्यांचा कटाक्ष होता. या विदग्ध वाङ्मयाच्या कलेचे तंत्र व तिचा मार्गही त्यांनी सूचित करून ठेवला आहे. "तिच्या नियमांची

१. मराठी वाङ्मयाचा अभ्यास, आ. ४ थी, १९६४, पृ. ८
२. विदग्ध वाङ्मय, आ. २ री, १९३३, पृ. ९–१०

उत्पादक तीच. लोकतंत्री राज्यातल्याप्रमाणे तिचे नियम तीच तयार करते व त्या नियमाप्रमाणे वागते...तिच्या उत्कर्षाचे कारण तिच्या भक्तास तिला नवीन स्वरूप देण्याचे स्वातंत्र्य हेच होय."[१] या त्यांच्या शब्दांनी कलेच्या स्वतंत्रतेची व गतिमानतेची किती जाज्वल्य जाणीव त्यांना होती हे स्पष्ट होते. जीवन गतिमान आहे. त्या आंतरिक गतिमानतेच्या जोमामुळे ते स्वतःचा कायापालट घडवून आणते. तोच धर्म जीवनाची साथी असलेल्या कलेचा. हरी नारायणांना याची स्पष्ट जाणीव होती. जीवनाशी तादात्म्य पावून त्यावर भावोत्कट भाष्य करावयास ते निघाले त्यामुळे या कलेच्या मार्गाचे, पद्धतीचे त्यांनी असे वर्णन केले. "विदग्ध वाङ्मयकार हा शब्दचित्रकार होय. त्याला रंगचित्रकाराप्रमाणेंच सृष्टीचें फार सूक्ष्म निरीक्षण करावें लागतें. तसे निरीक्षण त्याचेकडून झाले नाही तर कधीही त्याचे चित्र बरोबर होणार नाहीं. त्या चित्रांत यथातथ्यत्व येणार नाहीं...चित्रकार काय किंवा कवि काय,...सृष्टिदेवीला म्हणत असतो, – 'हे माते, तुझ्या विराट स्वरूपाचें पूर्ण ज्ञान मला होणें तर अशक्यच. परंतु त्या विराट स्वरूपाच्या अत्यंत सूक्ष्मतम अशा एखाद्या अंशाचें जरी मला थोडेंसें ज्ञान झालें व त्याचें हुबेहूब चित्र वटविण्याचें सामर्थ्य मला आलें तरी मला फार धन्यता वाटेल."[२] या यथातथ्य वर्णनाचा मुख्य गुण कोणता, त्यात आशय कशाने ओतला जातो, याचे विवेचन करताना ते लिहितात, "जें दिसलें तें गाइलें असें करून चालत नाहीं. त्यांत निवड पाहिजे. त्यांत कांहींतरी मनोवृत्ति उंचबळविणारी, आल्हाद उत्पन्न करणारी कल्पनाचमत्कृति पाहिजे. अशी चमत्कृति नसली, तर तें काव्य नव्हे, तें शब्दचित्रच नव्हे. प्रसंगाची निवड पाहिजे इतकेंच नव्हे तर निवडलेल्या प्रसंगांतहि हृदयभेदी अंश कोणता याचें सूक्ष्म ज्ञान पाहिजे, आणि त्याचाच तेवढा उठाव केला पाहिजे."[३]

ललितवाङ्मयाविषयी त्यांची विचारसरणी अशी स्पष्ट, मूलगामी व व्यापक होती. ही विचारसरणी प्रत्यक्ष आपल्या निर्मितीत अवलंबिण्याची शक्ती त्यांना लाभली होती. सहृदयता व बुद्धिमत्ता यांची त्यांना देणगी होती, तशी त्यांची वृत्ती गंभीर व समाजाभिमुख होती. या सर्व गुणांच्या मागोमाग वाणीचे वैभव आपोआपच येते.

---

१. कित्ता, पृ. १६–१७
२. कित्ता, पृ० २१
३. कित्ता, पृ० २२

वाचकवर्गाची वाढ

हरी नारायणांच्या अखेरच्या दिवसांत व नारायण हरी, नाथमाधव इत्यादींच्या लेखनाला प्रारंभ झाला त्या काळी मराठी वाचकवर्गाची झपाट्याने वाढ होऊ लागली. या कार्यात मासिक मनोरंजनासारख्या प्रथम श्रेणीच्या मासिकाने बराच हातभार लावला. 'मनोरंजना'ने १९०९–१० च्या सुमारास खूप लोकप्रियता मिळविली होती, व त्याबरोबरच त्याचे संपादक काशीनाथ रघुनाथ मित्र यांच्या 'रमा आणि माधव', 'धाकट्या सूनबाई', 'प्रियंवदा', 'लीला', 'मृणालिनी' इत्यादी भाषांतरित परंतु स्वतंत्र कादंबऱ्यांच्या तोलाच्या व तितक्याच रसाळ अशा कथांचा समृद्ध प्रवाह वाहत होता. नियतकालिकांच्या व वर्तमानपत्रांच्या वाढीमुळे वाचकवर्गात विविधता निर्माण झाली होती. १८७५ ते १८९० या काळात नियतकालिकांची झपाट्याने वाढ झाली. विविध ज्ञानाच्या प्रसारार्थ, वेगवेगळ्या धंद्यांच्या उत्तेजनार्थ, वेगवेगळ्या व्यासंगांच्या वाढीसाठी मासिके निघाली, तशीच स्त्रीजनांच्या उन्नतीसाठी, बालबोधविषयक, ज्ञातिविषयक अशा वेगवेगळ्या सामाजिक गटांसाठीही वेगवेगळी मासिके निघाली. भिन्नभिन्न बौद्धिक पातळीच्या व्यक्तींच्या गरजा भिन्न तऱ्हेच्या वाङ्मयाने पुरविल्या गेल्या पाहिजेत, अशी जाणीव उत्पन्न झाली. १८९१ ते १९२० या काळात अशा नियतकालिकांच्या संख्येत बरीच भर पडली. परंतु याच काळी पहिल्या महायुद्धाने सर्व तऱ्हेच्या विकासाला पायबंद घातला. त्यात बरीच नियतकालिकेही अल्पायुषी ठरली. तरी पण 'उद्यान', 'नवयुग' यांच्यासारख्या मासिकांतून हिंदी व बंगाली साहित्याचा परिचय होत राहिला. 'महाराष्ट्रसाहित्या'ने आपल्या परीने कलात्मक उत्कर्षाला हातभार लावला. 'आनंदा'ने बालवाङ्मयाचा व कुमारवाङ्मयाचा पाया भक्कमपणे घातला. मराठी वाङ्मयावर नेहमी एकसुरीपणाचा आरोप केला जातो. ते केवळ पाढरपेशांनी पांढरपेशांसाठीच लिहिलेले आहे, असे म्हटले जाते. हा आक्षेप निराधार नाही. परंतु सूक्ष्मपणे पाहिले

असता असे दिसून येईल की, पांढरपेशांतही अनेक प्रकार आहेत व दिवसेंदिवस त्यातील जास्त जास्त थरांसाठी व जीवनाच्या वेगवेगळ्या टप्प्यांवरील लोकांसाठी वाङ्मय लिहिले जात आहे. आपल्या 'कादंबरी' या पुस्तिकेत मुक्तामालादी कादंबऱ्यांविषयी लिहिताना वि० का० राजवाडे यांनी नमूद केले की, या कथा इंग्रजी अमदानीत केवळ सुखासीनपणे आयुष्य घालवणाऱ्या व पूर्णपणे निष्क्रिय व समाजविन्मुख बनलेल्या जहागिरदार–इनामदारांमध्ये फार लोकप्रिय होत्या. तत्कालीन वाचकवर्ग प्रायः याच लोकांचा बनलेला होता. तेव्हापासून मराठी साहित्याच्या सरितेचे पात्र रुंदावत चालले आहे. तीत तऱ्हेतऱ्हेच्या साहित्यप्रकारांच्या स्रोतांचा समावेश होत आहे. तसेच तिचे जीवन पूर्वीपेक्षा थोड्या तरी विशालतर क्षेत्राला समृद्ध करीत आहे, हे मान्य करावे लागेल. हरी नारायणांच्या काळी कादंबरीचा प्रवाह मध्यमवर्गीय बुद्धिवंतांच्या, सुधारकांच्या वरच्या थराकडे वळला. त्यांच्यासाठी व बऱ्याच अंशी त्यांच्याविषयी त्यांनी लिहिले. त्यानंतर या वाचकवर्गात आणखी विविधता आली. शिक्षणाचा प्रसार झाला. शक्य तितक्या थोड्या पैशांत जास्तीत जास्त लोकांना शिक्षणाचे दान करण्याचा विडा कित्येक स्वार्थत्यागी समाजसेवकांनी उचलला. याचे परिणाम समाजाच्या वृत्तीत, हौशीत, आवडीत, फुरसदीच्या व्यवसायांत दिसू लागले व या सर्व मध्यमवर्गीय आणि मध्यमतर वर्गांतील लोकांचे रंजन व मनःपोषण करण्याचे कार्य मराठी कथावाङ्मयाने अंगीकारले. एकट्या नारायण हरींचे वाङ्मयही या बाबतीत साक्ष देण्यास समर्थ आहे. व या त्यांच्या लिखाणाचा विचार करू लागले की, मराठी साहित्यातील एकसुरीपणाचा आरोप ललित-वाङ्मयापेक्षाही टीकाकारांच्या दृष्टिकोणावर जास्त यथार्थपणे लागू होतो की काय, अशी शंका वाटू लागते. अमुक एका पातळीच्या व विशिष्ट कलाप्रवृत्तीच्या साहित्याचीच दखल घेण्याचा टीकाकारांचा शिरस्ता दिसतो. त्यापलीकडील साहित्याचे अस्तित्वही त्यांना क्वचित जाणवते. नारायण हरी, नाथमाधव, हडप, सानेगुरुजी हे सर्व लेखक अशा एका वर्गात मोडतात की, ज्यांना वाचकांकडून उदंड लोकप्रियता मिळाली, परंतु त्यांच्या निर्मितीची नियतकालिकांतून वा वादप्रसंगी चर्चा करण्याइतकी दखल फारशी कोणी घेतलेली दिसत नाही. अर्थात, याचे एक कारण संभवते. साहित्य या सदरात पूर्णांशाने जे येऊ शकते त्याच्या समीक्षणातच औचित्य व सार्थक असते. साहित्य वा साहित्यविषयक टीका यांना व्यवहाराच्या धकाधकीत अग्रपूजेचा मान फारसा मिळत नाहीच. त्या गोष्टींकडे विशेष लक्ष देण्यासही कोणाला सवड नसते. तेव्हा नियतकालिकांचा पसारा बराच वाढला तरीही समीक्षणाला व साहित्यविषयक प्रश्नांना त्यात वेताचीच जागा मिळणार. अशा मर्यादित संधीचा चोखंदळपणे व आटोपशीर

वापर करण्याच्या इच्छेमुळेही कदाचित, टीकेचे क्षेत्र प्रथमश्रेणीच्या किंवा उच्चभ्रू गणल्या गेलेल्या कृतींच्या विवेचनासाठी राखून ठेवण्याकडे टीकाकारांची प्रवृत्ती होत असेल. लिंडेल नावाच्या एका इंग्रजी टीकाकाराने कथावाङ्मयाचे विवेचन करताना त्याचे समीक्षेस योग्य व समीक्षायोग्यतेस न पोचणारा असे दोन भाग केले. आपले समीक्षासाहित्य चोखंदळपणे निवडावयाचे असे ठरल्यास मराठी कादंबरीत शिल्लक किती उरेल, हा विचार जरा काळजीचाच ठरेल. परंतु साहित्याच्या उच्च मानदंडाच्या बरोबरच आणखीही एक विचार ध्यानात बाळगणे अवश्य आहे. उच्चबुद्धी, मध्यमबुद्धी, मध्यमतर बुद्धी अशी वर्गवारी करून प्रथम श्रेणीच्या साहित्याशिवाय कशाकडे ढुंकून पाहावयाचे नाही असा साभिमान निर्धार टीकाकाराच्या उच्च अभिरुचीचा निदर्शक ठरेल खरा; परंतु त्याच्या समाजाभिमुखतेचा मात्र नाही. ह्या मध्यमबुद्धी व मध्यमतरबुद्धी साहित्यावरच समाजातील बहुसंख्य वाचकांचे मनःपोषण होते. समाज या बहुसंख्य मध्यमबुद्धी लोकांचाच बनलेला असतो. हा वर्ग समाजाच्या धारणा-शक्तीचा ठेवा असतो. तो डोळ्यांत भरणारी कामगिरी कधीच करू शकत नाही. नावीन्याची त्याला भीती वाटते, बंडखोरपणाचे त्याला वावडे असते. दैनंदिन व्यवहाराचा गाडा ओढण्यात तो गर्क असतो. त्याच्या आकुंचित दृष्टीला नवजीवनाची प्रभा दिसणे शक्य नसते. परंतु याच वर्गाकडे ज्या नव्याचा समाजधुरीणांनी स्वीकार केलेला असतो त्याची जोपासना करण्याची कामगिरी येते. सामाजिक प्रगती किंवा क्रांती यांची शक्ती त्याच्या ठायी नसली तरी त्याच्या तारतम्यावर, समतोलपणावर, निरोगीपणावर समाजाची धारणा अवलंबून असते. नारायण हरींनी याच वर्गाच्या कल्याणाची काळजी बाळगली, सुबुद्धपणे बाळगली व त्या वर्गाच्या मार्गदर्शनासाठीच मुख्यतः आपल्या सामाजिक कादंबऱ्या लिहिल्या. या दृष्टीने त्यांच्या ऐतिहासिक व सामाजिक कादंबऱ्यांच्या मूलवृत्तीमध्ये बरीच भिन्नता आहे. परिणामाच्या दृष्टीने त्यांच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्या प्रायः करमणूकप्रधान आहेत. संस्कृतिनिष्ठा हा त्यांतील केवळ आनुषंगिक हेतू. याउलट, त्यांच्या मुख्य सामाजिक कादंबऱ्या सामाजिक आशयासाठीच लिहिलेल्या आहेत. त्यांना समाजात जे दिसले, व त्यांना समाजाला जे शिकवावेसे वाटले त्याच्या अभिव्यक्तीसाठी लिहिलेल्या आहेत. नाथमाधवांचेही थोडेसे असेच आहे. उच्चवर्गीय जीवनात जे नवविचारांचे वारे वाहतात, सामाजिक संघर्ष उद्भवतात, त्यांच्याविषयी मध्यमवर्गाला नेहमीच कुतूहल वाटत असते; ते जाणून घेण्याची त्याला इच्छा असते व या इच्छेची ज्यात पूर्ती होते त्या वाङ्मयावर उड्या पडतात.

एक प्रकारे, असे वाङ्मय म्हणजे या दोन वर्गांमधील एक दुवाच. पण या

दुव्याची आवश्यकता जाणून, तसेच त्या नव्याच्या खऱ्या स्वरूपाचे आकलन करून, हे वाङ्मय निर्माण झाले तरच ते खरोखर उपयोगी व उपकारक ठरते तेवढी शक्ती ज्याला लाभली नाही व हे कार्यही ज्याने जाणले नाही अशा लेखकाच्या हातून अपायही होण्याचा संभव असतो. या दोन्ही वर्गांच्या सीमा-रेषेवर उभा राहून विकृत चित्रण करू लागल्यास तो गैरसमज मात्र पसरवितो व हीन अभिरुचीस, प्रतिगामी वृत्तीस उत्तेजन देतो. नाथमाधवांच्या बऱ्याच कादंबऱ्यांत असे झाले आहे. नवविचारांनी तोंडदेखली तरी बूज राखणे आवश्यक आहे असे वाटत असावे, परंतु मनातून मात्र सनातन जीवनसरणीची व वागणुकीच्या वळणाची आवड असावी, अशी संमिश्र वृत्ती त्यांच्या बहुतेक कथांतून दिसून येते. त्यामुळे त्यांनी निर्मिलेले नवविचारांचे प्रतिनिधी बरेचसे वाह्यात व वारे प्याल्याप्रमाणे वागणारे असतात व सनातन पात्रे सोज्वळ व सौजन्यशील असतात. 'नटसम्राट'मध्ये सुधारकी थाटाची, श्रीमंतीला लालचावलेली एक तरुणी व सुशील आज्ञाधारक व प्रेमळ लीला यांच्यामधील विरोध दाखवला आहे. पहिलीच्या प्रेमाला मुकलेला नायक बेपत्ता होऊन लेखक बनतो व दुसरीच्या प्रेमळ उत्तेजनाने तो नाटककार होऊन कीर्ती मिळवतो. 'डॉक्टर' या तीन भागांतील दीर्घ कादंबरीत त्यांनी गृहशिक्षणाचे महत्त्व प्रतिपादिले आहे. आई व आजी यांच्या तालमीत वाढलेली, सुशिक्षित पण बाळबोध वळणाची कमलिनी शिक्षणा-पासून बुद्धया अलिप्त राहिलेल्या व गैरसमजाने भारलेल्या नवऱ्यालाही कशी वश करते; एम्. डी. होऊन आल्यावर देखील त्याची मर्जी संपादन करून त्याचा संसार कसा थाटून देते, हे नवलपूर्ण चित्र तीत रंगवले आहे. याउलट, याच कथेतील उपनायिका शांता व तिचा भाऊ यशवंत ही सुधारकी बापाची बेफाट मुले पापाच्या व दुःस्थितीच्या गर्तेत सापडतात. 'जग हे असेच', 'विमलेची ग्रहदशा' इत्यादी त्यांच्या कथा 'डॉक्टर' कादंबरीप्रमाणे आपल्या काळात फार लोकप्रिय झाल्या होत्या.

नाथमाधवांना रहस्यकथा व समाजातील कृष्णकृत्ये ह्यांचीही विलक्षण ओढ. त्यामुळे दुष्कृत्ये व यातना यांची एक संतत धार त्यांच्या कथेत वाहत राहते. अपघात व आकस्मिक मृत्यू यांची तीत भर पडते. त्यांनी आपल्या शैलीवर देखील फारसे परिश्रम घेतले नाहीत. विपुल निर्मितीकडेच त्यांनी लक्ष दिले असावे. त्यामुळे त्यांचे लेखन अर्धशिक्षितपणा, व्याकरणदोष अशाही अनेक प्रकारांनी दूषित झाले आहे.

नाथमाधवांनी १९०७ च्या सुमारास लेखनाला प्रारंभ केला. पहिल्या पाच-सात वर्षांतील त्यांची बहुतेक निर्मिती साहित्याच्या पातळीपर्यंत पोचत नाही. पुढे डा. भांडारकरांच्या उपदेशामुळे त्यांच्या लेखनात बरेच परिवर्तन झाले व पुढार-

लेल्या सामाजिक प्रश्नांची चर्चा त्यांच्या ग्रंथांत होऊ लागली. 'वीरधवल' ही भाषांतरित व 'देशमुखवाडी' ही रूपांतरवजा कथा चांगली लोकप्रिय झाली. परंतु आपल्या आयुष्याच्या उत्तरार्धात त्यांनी जी 'स्वराज्यमाला' लिहिली तिनेच त्यांना कादंबरीवाङ्मयात खरे स्थान प्राप्त करून दिले.

नारायण हरी आपटे व वि० वा० हडप यांच्या कथासंसाराला एक-दोन वर्षांच्या अंतराने प्रारंभ झाला. नारायण हरींची 'भुरळ' १९१४ मध्ये प्रसिद्ध झाली, तर हडपांची 'झांकली मूठ' १९१७ त उघडली गेली. वामन मल्हार-सारख्या साहित्याचार्यांचा हात धरून या कादंबरीने रसिकांपुढे पदार्पण केले, परंतु तिचे कूळ खरे नाथमाधवांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचे. हडपांनीही नाथमाधवांच्या शिष्यत्वाचा कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख केला आहे. "१९१६ साली एक १५-१६ वर्षांचा खेडवळ विद्यार्थी एक चिमुकला वाङ्मयसेवक म्हणून आपल्यांसारख्या थोर विभूतीपाशी आला." असे 'वांकडें पाऊल' या आपल्या सामाजिक कादंबरीत नाथमाधवांना उद्देशून लिहिलेल्या अर्पणपत्रिकेत ते स्वतःविषयी लिहितात. नाथमाधवांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांप्रमाणे हडपांच्या प्रारंभीच्या कथांमध्ये समाजातील कृष्णकृत्यांच्या वर्णनावर भर दिला जातो. पतित विधवा, बहकलेल्या किंवा बहकविलेल्या तरुणी, चंगीभंगी पुरुष यांच्या विलासांची व कारस्थानांची येथे गर्दी असते व या झुंबडीतच सच्छीलाचे महत्त्व, चारित्र्याचे मोल, इत्यादींसारख्या सनातन मूल्यांची राखण करण्याचा आभास उत्पन्न केला जातो. या दोघांच्याही नायकनायिकांना सुशिक्षणाची बिरुदे अनेकदा चिकटविली जातात. परंतु त्यांचे वागणे, बोलणे वा विचार पाहिले की अशी बिरुदे बहुतांशी खोटी असतात, असे लेखकाला सूचित करावयाचे आहे, असाच ग्रह होतो. नाथमाधवांच्या 'डॉक्टर'प्रमाणे हडपांच्या 'विभावरी'मध्ये आधुनिक उच्चविद्याविभूषित नायिकेला सनातन आर्यकन्येप्रमाणे वागवण्यात भूषण मानले आहे. सासरच्या कोणी काहीही म्हटले तरी ती ते ऐकून घेते, सर्व त्रास सहन करून निमूटपणे राहते, नवऱ्याच्या हौसेपेक्षाही आपल्या विक्षिप्त व हेकेखोर सासूचा मान राखणे तिला अगत्याचे वाटते व या सर्वांचा उपयोग जीवन-विषयक जिज्ञासेपेक्षा मनोविनोदनासाठी केला जातो. नवरा इंग्लंडला परत गेला असताना सासू व नणंद यांना पसंत नाही म्हणून ती त्याला पत्रही लिहीत नाही. त्या गैरसमजापायी तिचे जन्माचे वाटोळे होण्याची वेळ आली तरी ती सासूची मर्जी संभाळण्याचे आपले व्रत सोडीत नाही. स्त्री-शिक्षणाची तरफदारी करण्याची ही एक अभिनव पद्धत म्हणावयाची! ही पद्धत जितकी हास्योत्पादक तितकेच बी स्टार रँग्लर होऊन आलेल्या विभावरीच्या नवऱ्याचे चित्रणही अभावितपणे विनोदी वाटते. उच्च शिक्षणास पारख्या झालेल्या मध्यमतर वर्गाच्या वाचकांना

उच्चवर्गीय व सुशिक्षित लोकांच्या जीवनाविषयी कुतूहल तर असतेच, पण अनेकदा त्याविषयीच्या त्यांच्या कल्पना विकृतही असतात. अशा कुतूहलाला अलीकडल्या ठराविक ठशाच्या चित्रपटांनी एकतऱ्हेचे खाद्य पुरवले जाते. कॉलेजचे विश्व, लखपतींचे बंगले व अद्ययावत ध्येयवाद यांची त्यात सांगड घातली जाते व या सर्वांचा उपयोग जीवनविषयक जिज्ञासेपेक्षा मनोविनोदनासाठी केला जातो. नाथमाधव व हडप यांच्या कादंबऱ्यांचे उद्दिष्ट फारसे वेगळे नाही. या उभयतांची निर्मिती वरील प्रकारच्या चित्रपटापेक्षा कमी सुखवादी, कमी निरागस व त्यामुळे कटू वास्तवाचा आभास उत्पन्न करणारी आहे. परंतु ही कटुता व हे समाजाच्या पापांचे विश्लेषण मुळात मनोविनोदनात्मकच असते. अनीतिविषयक खेप किंवा अन्यायाची जाणीव यांतून ते उद्भवले असेल अशी शंकाही मनात येत नाही.

हडपांचे लेखन बरेच उत्क्रांतिशील आहे. त्यांच्या प्रथमावस्थेतील कृती व त्यांच्या आजच्या सामाजिक किंवा राजकीय कादंबऱ्या यांच्या दरम्यान त्यांनी बरेच अंतर कापले आहे. वेगवेगळ्या विचारसरणी समजून घेऊन त्यांची दखल घेण्याची शक्ती त्यांनी प्राप्त करून घेतली आहे. प्रथमावस्थेतील त्यांच्या कादंबऱ्यांत वैपयिक वर्णनाचा हव्यास दिसून येतो. नीतिनियमांचा पुरस्कार व स्वैराचाराचा निषेध हे त्यांच्या लेखनाचे उघड हेतू वाटले तरी अभावितपणे व उत्कटपणे वाचकांचे लक्ष अनाचाराच्या रम्यतेवर खिळवले जाते. त्यांच्या पुढील कथांत हे वातावरण बदलते. त्यांची भाषा जशी अधिक कमावलेली, संस्कृतप्रचुर व तात्त्विकतेने परिपूर्ण अशी होते, तसा त्यांचा दृष्टिकोण प्रगतिशील व विवेकशील झाल्यासारखा वाटतो. परंतु तरीही 'लग्नलांछन', 'आभास' यांसारख्या नवमतवादावर तथाकथित प्रहार करणाऱ्या कृतीतही स्वैराचारावर सूचकपणे आकर्षकत्वाचा मुलामा चढल्याशिवाय राहत नाही. स्वैराचारांच्या स्मृतींचे किंवा पश्चात्तापदग्ध हृदयाला लागलेल्या झुरणीचे वर्णन करताना हडपांची लेखणी विशेष कुशल बनते. परंतु या वर्णनातील भावना इतक्या अतिरंजित असतात की, त्यांना भावना म्हणवतही नाही. एखाद्या व्रणाला लागलेली झरणीच ती. तशीच त्यांची भाषाशैली व कल्पना अतिशयोक्तिपूर्ण असते. "तिच्या डोळ्यांतून दोन अश्रू खळकन् गळले ते शेजारी खुर्चीवर बसलेल्या त्यांच्या नेमके पायावर जाऊन पडले" हे वाक्य त्यांच्या अतिशयोक्तिपूर्ण कल्पनांचे प्रातिनिधिक ठरेल.

अशा प्रकारच्या कादंबऱ्यांत रोमांचकारी घटनांची आवड व वाचकांच्या मनाची पकड घेण्याची हौस याच प्रवृत्ती नीतिपुरस्कारापेक्षा अधिक प्रभावी वाटतात. नारायण हरी आपटे यांची अशा मध्यमवर्गाच्या वाचकांसाठीच झालेली निर्मिती मात्र अगदी भिन्न वृत्तीची आहे व तिची बौद्धिकतेची पातळी

याहून फार वेगळी नसली तरी श्रेष्ठ ठरते. हडपांनी भाषा कमावली, कित्येक ठिकाणी कृत्रिम व अत्यलंकृत वाटेल इतकी कसोशीने कमावली; म्हणीवजा वाक्ये व कल्पकतापूर्वक अलंकार यांनी तिला सजवली. त्यांची संविधानके गुंतागुंतीची व काळजीपूर्वक रचलेली असतात. घटना वैचित्र्यपूर्ण असतात. तरीही नारायण हरींच्या लेखनात जो एक खणखणीत खरेपणा आहे, त्याचा हडपांच्या लेखनात अभाव वाटतो. या लेखनात केवळ कल्पकतेचा व सत्यप्रियतेचा आभास आहे, वेगडीपणा आहे. थोड्याशा खालच्या पातळीवर उमटणारा हा खांडेकरांच्या लिखाणाचा पडसाद, असे म्हटले तरी चालेल. ही हडपांच्या लेखनाची तिसरी अवस्था. आज ते यापेक्षाही वेगळ्या पातळीवर गेले आहेत. राजकीय कादंबरीच्या प्रांगणात ते मोठ्या हिरीरीने उतरले आहेत.

हडपांच्या अलीकडल्या लेखनावर साम्यवादाचा स्पष्ट संस्कार दिसून येतो. साम्यवादी साहित्याच्या केवळ वाचनामुळेच हा संस्कार झाला असावा, असे नाही. मॅक्झिम गॉर्कीचे 'माझे बाळपण' व 'आई', टर्जिनिव्हच्या कादंबऱ्या इ० रशियन ग्रंथांची त्यांनी भाषांतरे केली आहेत. अशा प्रकारच्या संस्कारामुळे भारतीय जीवनाकडे ते वर्गकलहाच्या दृष्टिकोणातून, साम्यवादाच्या विचारसरणीवरून पाहू लागले आहेत, असे दिसते. १९४७ पासून आपल्या नित्याच्या द्रुतगतीने राजकीय परिस्थितिविषयक कादंबऱ्या ते लिहीत आहेत. 'वादळ' (१९२७), 'अन्नदाता उपाशी' (१९४७), 'गोदाराणी' (१९४७) इत्यादी कथा खेडेगावातील जीवनावर, किंवा वारल्यांसारख्या आदिवासी जनतेच्या जीवनावर आधारलेल्या आहेत, तर पेशवाईवरील आपल्या मालेसारख्या दुसऱ्या एका मालेत हडपांनी भारतातील आंग्लशाहीचा इतिहास कथन करण्यास प्रारंभ केला आहे. ह्या मालेला 'भारतमाते ऊठ' या कादंबरीपासून सुरवात होते. परंतु यातील कथाभाग आंग्लशाहीच्या ऐतिहासिक प्रारंभापासून किंवा १८५७ नंतर सुरू झालेल्या राणीच्या राज्यापासूनही न होता जालियनवाला बागेच्या हत्याकांडापासून होतो. गांधीयुगाच्या आरंभापासून गांधीजींच्या वधाच्या खटल्याच्या निकालापावेतो सहा कादंबऱ्यांची ही 'कादंबरीमय आंग्लशाही' गुंफण्याची त्यांची योजना त्यांनी जाहीर केली आहे व त्यांपैकी तीन कादंबऱ्या प्रकाशित झाल्या आहेत. यांपैकी पहिलीमध्ये काही पंजाबी कुटुंबांची हकीकत आली आहे तर दुसऱ्या 'भारतमातेची हांक' (१९४८) या कथेत कोकणातील शिरोडे या खेड्यातील १९३० सालच्या मिठाच्या सत्याग्रहाच्या पार्श्वभूमीवर तेथील काही कुटुंबांचे जीवन चित्रिले आहे. पहिल्या कथेवरून या मालेला 'कादंबरीमय आंग्लशाही' याऐवजी वास्तविक 'कादंबरीमय गांधीशाही' हेच नाव अधिक योग्य वाटते व या दृष्टीने 'कादंबरीमय पेशवाई'तील लेखकाच्या

पेशवाईविषयीच्या मूळ वृत्तीविषयी आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. पहिल्या कादंबरीतील तथाकथित नायक हरकिसन, त्याचे मित्र व त्याचे चुलते महात्मा गांधींचे भक्त व अनुयायी दाखविले असले तरी कादंबरीतील मुख्य सूर गांधींच्या राजकारणातील विफलतेचा आहे. साम्यवादी साहित्याच्या ताज्या व्यासंगानंतर व 'गोदाराणी' इ० कथांत दिसून येणाऱ्या साम्यवादी दृष्टिकोणाच्या स्वीकारानंतर गांधींच्या राजकारणाविषयी लेखकाची अशी वृत्ती असणे अपरिहार्य दिसते. परंतु यामुळे की काय 'भारतमाते ऊठ' या कथेत कोठेही रसाळपणा किंवा जिवंतपणा येत नाही. तीत केवळ प्रसंगांची जंत्री व पात्रांची गर्दी मात्र जाणवते. बराच कथाभाग निवेदनात्मक आहे व संवाद राजकीय चर्चेने व्यापलेले आहेत. कथेचा नामधारी नायक हरकिसन हा गांधीभक्त खरा; पण त्याचे या कथेतील जीवन वेश्याव्यापारासंबंधीच्या प्रकरणातच व्यतीत होते व त्यासंबंधात वेगवेगळे आळ येऊनच त्याला तुरुंगाच्या अंतरंगाचे दर्शन होते. या कल्पनेतील कलात्मकता जाणवणे कठीण आहे.

प्रस्तुत मालेतील दुसरी कथा याहून सरस वाटते. हडपांच्या खेडेगावातील जीवनाच्या चित्रणात वास्तवतेचा व जाणिवेचा अधिक अंश सापडतो, हे यापूर्वी प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या 'अन्नदाता उपाशी' इत्यादी कथांमध्ये दिसून येते. 'भारतमातेची हाक' या कथेतील काही व्यक्तिचित्रे व वातावरणनिर्मिती मात्र बरी साधली आहे.

'अन्नदाता उपाशी', 'गोदाराणी' इत्यादी कथांमध्ये हडपांची लेखणी अधिक माहितगारपणे व मोकळेपणे वावरताना वाटते. आंग्लशाहीतील कथांप्रमाणे येथे त्यांना गांधींच्या राजकारणाच्या थोरवीचे झिरझिरीत आवरणही टेवण्याची आवश्यकता राहत नाही. खेड्यातील जीवनातील वर्णविद्वेषाचे, सावकारांच्या पशुतुल्य वर्तनाचे, किसानांच्या सहनशक्तीचे, एकोप्याचे, हालाचे व अखेर निडरपणाचे खुले वर्णन करण्याची त्यांना येथे पूर्ण संधी मिळते व त्यामुळे येथील काही प्रसंगांचे चित्रण व काही व्यक्तिचित्रे उठावदार झाली आहेत. परंतु विषयाला अनुरूप अशी पातळी त्यांच्या वैचारिक बैठकीने किंवा भाषाशैलीने गाठली असे म्हणता येत नाही. कित्येक ठिकाणी वाक्यरचना व्याकरणशुद्धतेच्याही पातळीपर्यंत येत नाही. या सर्व दृष्टींनी हडपांच्या या कथा हिणकस व गौण ठरल्या तरी एवढे मात्र खरे की, आज मराठी कादंबरीला जे वस्तुनिष्ठेचे व सामाजिक विश्लेषणाचे वळण लागत आहे त्या वळणावरील पहिली काही पावले हडपांची आहेत. ही वस्तुनिष्ठ सामाजिक विश्लेषणाची वृत्ती मराठी लघुकथेत यापूर्वीच आविष्कृत झाली होती. ज्या काही कादंबऱ्यांत ही प्रथम दिसून येते त्यांपैकी हडपांच्या वरील कथा होत. वि. वा. शिरवाडकर यांची 'वैष्णव', पेंडसे यांची

'एल्गार' व 'हद्दपार', विभावरी शिरूरकरांची 'बळी' ही या वळणाची अधिक सुसंस्कृत, कलात्मक व जिवंत उदाहरणे होत.

ना रा य ण ह री आ प टे — सा मा जि क

नारायण हरी आपटे यांची निर्मिती विपुल जितकी आहे तितकीच विविध आहे. त्यांच्या कादंबऱ्यांविषयी एकदम काही ठोकळमान सांगणे कठीण आहे, कारण त्यांत विषयांची व तंत्रांची विविधता आहे व त्याबरोबरच अपेक्षित वाचकवर्गाचीही. आपण कोणाकरता लिहीत आहो याची कल्पना ते आपल्या मनात फार स्पष्टपणे बाळगीत असावे असे वाटते. वेगवेगळ्या प्रतीच्या वाचकांना उद्देशून लिखाण करण्याचाही त्यांना हव्यास आहे. त्यांच्या काही कादंबऱ्या सासुरवासिनींना उद्देशून लिहिलेल्या असतात, तर काही नवीनच स्वतंत्र संसार उभारू पाहणाऱ्या तरुण-तरुणींसाठी लिहिलेल्या असतात. काही शाळेतील विद्यार्थ्यांसाठी असतात तर काही अडचणींत सापडलेल्या मुलींच्या पालकांसाठी असतात. वेगवेगळे सामाजिक प्रश्न हाती घेऊन त्यावर कलात्मक भाष्य करण्यासाठी कथानकाची रचना करणारे कादंबरीकार विरळा, असे नाही. परंतु अमुक एक प्रश्न अमुक मंडळीचा व तो त्यांनाच समजावून दिला पाहिजे, नीट हडसून-खडसून समजावून दिला पाहिजे, अशी वृत्ती कादंबरीच्या आरंभापासून अंतापर्यंत बाळगणारे लेखक क्वचितच दिसतात. इतकी वाचकनिष्ठ कला फारशी आढळत नाही. अशा वृत्तीमध्ये एक प्रकारचा सरळपणा, धीटपणा येतो. परंतु त्याबरोबरच आपण ऐकतो आहो की नाही, आपल्याला नीट समजले की नाही याकडे गुरुजींचे सारखे लक्ष आहे, अशीही विद्यार्थीवजा भावना वाचकांच्या मनात आल्यावाचून राहत नाही. कधीकधी या वृत्तीची गंमत वाटते. बऱ्याच वेळा यामुळे रसभंग होऊन कलेच्या किमयेला स्थान राहत नाही.

नारायण हरींच्याही लेखनातील उत्क्रांती नजरेत भरण्यासारखी आहे. 'कपटजाल' 'कल्पनाचित्र अथवा अर्वाचीन रामराज्य', 'भुरळ' या त्यांच्या पहिल्या तीन कादंबऱ्यांपासून 'पांच ते पांच' या जवळ जवळ पंचवीस वर्षांनंतर लिहिलेल्या कादंबरीपर्यंत त्यांच्या लेखनात पुष्कळ बदल झाले. त्यांचा दृष्टिकोण बदलला, व्यक्तिरेखांविषयी कल्पना पालटल्या, त्यांची सत्यनिष्ठा व अवलोकन वाढले, तशी त्यांची तंत्रपद्धतीही विकास पावली. आज असे निश्चितपणे म्हणता येईल की, नारायण हरींनी आपल्या कलाहेतूला अनुरूप असे स्वतःचे तंत्र कादंबरीच्या अंगोपांगासाठी निर्माण केले. त्या तंत्राची पातळी ठरवणे हा प्रश्न वेगळा आहे.

समकालीन जीवनाचे चित्रण करू लागताच, पहिल्या कृतीमध्ये तरी कादंबरी-लेखन आत्मवृत्ताच्या वळणावर गेल्याचे, बऱ्याच लेखकांच्या बाबतीत दिसून

येते. आपला लहानसा अनुभव व आपली कल्पनाराज्ये यांतून बऱ्याच लेखकांची पहिली कृती जन्माला आलेली आहे. हरी नारायणांच्या लिखाणाला 'गणपतरावा 'पासून उठाव मिळाला. तीच गोष्ट त्यांच्या मानाने नारायण हरींची 'आर्वाचीन रामराज्या 'तील (१९१४). येथे त्यांनी श्रीधर नावाच्या एका गरीब पण महत्त्वाकांक्षी तरुणाचे जीवनस्वप्न रंगवले आहे. त्याच्या पूर्ववृत्तांतावरून हरी नारायणांच्या यशवंतरावाची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. श्रीधर हा पोरका मुलगा. बालवयात श्रीमंतांच्या आधीन. त्याला आश्रय देणारे तात्यासाहेब सहस्रबुद्धे हे स्वतः हरी नारायणांच्या रावसाहेब आडमुठ्याच्या जातीतले. परंतु त्यांच्या निर्मात्याने त्यांच्या वाटणीला एका नाठ्यळटावजा भाषणापलीकडे फारसे काही येऊ दिले नाही व ते ठीकही झाले. श्रीधराची ही जीवनकथा यशवंतरावाच्या कथेपेक्षा पुष्कळच वेगाने पुढे जाते व अनेक घटनांतून मार्ग काढते. नायकाचे पूर्ववृत्त लेखकाच्या बालपणाच्या अनुभवावर आधारलेले आहे, असे प्रस्तावनेवरून समजते. १९०४ ते १९१२ पर्यंतचा काळ नारायण हरींना परागंदा अवस्थेत काढावा लागला. "काळकर्ते परांजपे यांच्या लेखनाच्या प्रभावानें माथें अगदीं भडकून गेलें. आतस्वकीयांचें मार्गदर्शन वेताचें. माझ्या बालबुद्धीला विशेष पोंच राहिला नाहीं. मी स्वतःच्या कोटरातून उधळलों आणि महाराष्ट्रापासून दूर दूर सरकत चाललों!...महाराष्ट्रापासून दूर, अज्ञातवासांत एका खिस्ती कुटुंबांत मला आश्रय मिळाला. आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं माझ्या धर्मांतराचा प्रश्न कधीं आला नाहीं. एवढें खरें कीं विचारशक्तीला एक नवें वळण मिळालें. कोत्या समजुती गळून गेल्या आणि सगळ्याच परिस्थितीकडे पाहण्याचा माझा दृष्टिकोण बदलला" असे ते लिहितात.[1] पुढे राजस्थानातील एक सुंदर नगर अमेर येथील एका खिंडारात हिंडताना एका अमेरिकन फोटोग्राफर बाईशी त्यांची गाठ पडली. तिच्या साहाय्याने अमेरिकेस जाण्याचा त्यांचा बेत होत होता, परंतु कुटुंबातील मंडळींच्या विरोधामुळे तो बेत फिसकटला. या सर्व अनुभवांचा या कथेत उपयोग करून घेतला आहे.

परदेशगमनाचा हा पहिलाच प्रयत्न विफल ठरल्यामुळे की काय परदेशी जाऊन आलेल्या व्यक्तींबद्दल नारायण हरींची एक विशेष संमिश्र वृत्ती दिसून येते. 'अर्वाचीन रामराज्या'तील श्रीधरसंत 'चित्रांकना'साठी अमेरिकेला जातात. 'पहाटेपूर्वीचा काळोख' यातील नायिका कल्याणी हिचे बंधू परदेशगमनानंतर सर्व बाबतींत पाश्चात्त्यांचे अनुकरण करू लागतात. पण स्वतः कल्याणी परदेशी जाऊन आल्यावरही राष्ट्रीय विचारसरणीचा व भारतीय संस्कृतीचा आवेशाने पुरस्कार करणारी बनते. तिची मर्जी संपादन करण्यासाठी आटोकाट प्रयत्न

१. प्रस्तावना, दु. आ., पृ. ५

करणारा देवदत्त परदेशगमनाच्या आधीच विलायती ढंग करतो, पण विलायतेला जाऊन एका मिशनऱ्याच्या मुलीच्या उपदेशाने सुधारून खरा हिंदू बनून येतो. अशा तऱ्हेने या ना त्या प्रकाराने नारायण हरींच्या पहिल्या काही कादंबऱ्यांत परदेशी वातावरण व त्याचा संस्कार याविषयीच्या विचारांना बरेच स्थान मिळाले आहे. परंतु त्यांची विचारसरणी मूलतः पौरस्त्य-प्रेमी व परंपरेची अभिमानी,— प्रथमावस्थेत सनातनीही. 'आधुनिक रामराज्या'तील नर्मदा ही लक्ष्मणराव पटवर्धन या सुधारगावादी अधिकाऱ्याची नखरेल मुलगी. तिचे बागणे छिनाल व उद्धट. अर्धवट शिक्षणाने ती केवळ नखरेच करावयाला शिकते. परंतु एका कडू अनुभवानंतर तिची दृष्टी निवळून ती एक सोज्ज्वळ, भक्तिपरायण कवयत्री बनते व श्रीधरपंतासारख्या नायकाची पत्नी होण्यास लायक ठरते! नर्मदेच्या चित्रणात नारायण हरींनी सुधारकी चाळ्यांना नामोहरम करून बाळबोध वळणाचे वर्चस्व प्रस्थापित करण्याची आपली हौस पूर्णपणे भागवून घेतली आहे. परंतु त्या चित्रणात स्वाभाविकता राखली गेली असे मात्र नाही.

'अर्वाचीन रामराज्य', 'भुरळ', 'समर्थशिष्य', 'पहाटेपूर्वीचा काळोख' इ० कादंबऱ्या एका प्रकृतीच्या. थोडेसे सन्मार्गनिष्ठ, मर्यादशील प्रेम, स्थितिनिष्ठ मध्यमवर्गाला झेपेल असा ध्येयवाद यांच्या साखरी मिश्रणाने यांचा पिंड पोसला आहे. बहुतेक व्यक्तिरेखा ठोकळेबाज आहेत. जे सत्प्रवृत्त ते देवकोटीतले व जे असत्प्रवृत्त ते अमानुष, असा प्रकार त्यांत दिसतो. 'भुरळ'मधील तारेच्या जीवनकथेत त्यांनी एका 'कंदर्पखड्ग' विधवेचे अजब, अमानुष व हिडीस चरित्र रंगवले. पण त्याबरोबरच अच्युतरावांना जवळजवळ अक्कलशून्य व निष्क्रिय बनवले. शांतीच्या लाघवीपणाला व केविलवाणेपणाला सीमा नाही, तसेच इंदूताईचे सौजन्य अमर्याद आहे. ही ठोकळेबाजी एकेका व्यक्तीपुरतीच आहे असे नाही. त्यांच्या वेगवेगळ्या कादंबऱ्यांत त्याच त्याच प्रकारचे पात्रांचे गट सापडतात. 'अर्वाचीन रामराज्या'तील जशी नीळकंठराव व श्रीधरपंत यांची आदर्श मित्राची जोडी तशी 'समर्थशिष्य' (१९१७) या कादंबरीत सावत्र असूनही आदर्श ठरणाऱ्या भावांची. त्यांचे मुख्य मानसपुत्र पदवीधर असूनही अंतःश्रद्धेने संध्याकर्म आचरतात, चहा पीत नाहीत, वडिलांशी नम्रतेने वागतात, सहचारिणीविषयी आदरपूर्ण, भोगशून्य वृत्ती ठेवून तिला सहकारिणी समजतात. त्यांच्या मानसकन्या सुशील, सुशिक्षित असूनही बाळबोध वळणाच्या व ध्येयनिष्ठ असतात. पाश्चात्त्य शिक्षणाचे दुष्परिणाम त्या ओळखून चुकलेल्या असतात व बरोबरीच्या तरुणांचे प्रभावपूर्ण मार्गदर्शन करतात.

हा पात्रकल्पनेतील सूक्ष्मपणाचा अभाव, भडकपणा व ठराविकपणा कथानकांच्या कल्पनेत व बांधणीतही दिसतो.

' भुरळ ' सारख्या कादंबरीत कारुण्यपूर्ण घटनांचा कडेलोट होतो तसाच हीन अमानुषतेचा. ' पहाटेपूर्वीचा काळोख ' या अकरा वर्षांनंतर लिहिलेल्या कादंबरीतही ही घटनांची कृत्रिमता व हा सवंगपणा कायम राहतो. एवढेच नव्हे तर त्यात काहीशा अद्‌भुततेची भर पडते. ही कथानके अतिशय विस्कळीत होण्याचे आणखी एक कारण म्हणजे नारायण हरींची बोधप्रिय प्रवृत्ती. कादंबरीतील पात्रांच्या पत्रांच्या, लेखांच्या वा व्याख्यानांच्या द्वारा स्वतःचे विचार प्रगट करण्याचा कलाशून्य मार्ग त्यांनी अनेकदा अवलंबिला आहे. ही अशी प्रकरणे कादंबरीतून पूर्णपणे वगळली तरी कथानकाला धक्काही लागणार नाही. शिवाय मुळात ती विशेष प्रभावपूर्ण शैलीने लिहिलेली असतात, किंवा नवविचारांच्या उन्मेषाने तळपत असतात, असेही नाही. उलट, कित्येक ठिकाणी परिणामकारक काय व हास्यास्पद काय याचाही विचार राखला जात नाही.

' समर्थ-शिष्य ' यातील ' महाराष्ट्राचे बहिरंग व अंतरंग ' हे प्रकरण याचा नमुना होय. वर्णित दृश्यात प्रत्ययकारिता येत नाही. नायक प्लेगच्या टापूत हिंडतो परंतु उठावदार वर्णनाची किंवा जनतेच्या यातनांच्या अनुभवाची साक्ष पटणारी एकही ओळ सापडत नाही. उलट, "ऐकलेत वाचकांनो! या आपल्या महाराष्ट्रांतच अवघ्या पन्नास वर्षांमागे रुपयाला मण दूध व पांच रुपयांनीं मण तूप विकलें जात होतें!" असे कुठल्याही उदात्ताला गडगडायला लावण्यास समर्थ असलेले वाक्य लिहिले जाते.

याशिवाय नारायण हरींच्या कादंबऱ्यांत आणखी तीन प्रकार दिसतात. ' सुखाचा मूलमंत्र ', ' ऐरणीवर ! ', ' लोकमित्र ', ' दिवाकरदृष्टि ' यांसारख्या काही केवळ बोधवादी व शालेय पातळीच्या आहेत. त्या व्यपदेशानेच कादंबरी या प्रकारात मोडतील. शालेय अभ्यासक्रमात अवांतर वाचनासाठी उपयोगी पडतील, असेच त्यांचे स्वरूप. त्यांतील काही कथांची सुरवात नायकाच्या शालेय वयापासून होते. परंतु ' यशवंतराव खरे ' मधील सहृदय अंतश्चित्रण त्यांत नाही वा ' डेव्हिड कॉपरफील्ड ' वा ' ग्रेट एक्स्पेक्टेशन ' प्रमाणे जीवनाचे विविध दर्शन नाही. या संपूर्ण कथांची बौद्धिक पातळी अखेरपर्यंत शालेय वयाचीच ठेवली जाते. शाळकरी मुलांच्या दृष्टिकोणातून किंवा त्यांच्या शिक्षकाला आवश्यक अशा दृष्टिकोणातून जगाकडे पाहिले जाते. दुसऱ्या प्रकारातील कथा लेखकाने काहीशा स्वतःच्या मनोविनोदनासाठी लिहिल्या, असे दिसते. ' भाग्यश्री ', ' हृदयाची श्रीमंती ', ' वैभवाच्या कोंदणांत ', ' अमरसंग्राम ' इत्यादी कथा या वर्गात मोडतात. "सामाजिक कथानकें लिहिण्याचा कंटाळा आला कीं ' भाग्यश्री'सारखीं कल्पनारम्य कथानकें लिहितों" असे लेखकाने स्वतःच सांगून ठेवले आहे.[१] याच

१. भाग्यश्री, ' विचार मंदिरांत,' पृ. १०–११

तऱ्हेची सूचना 'वैभवाच्या कोंदणांत' या कादंबरीच्या प्रस्तावनेतही दिली आहे. अशा कादंबऱ्यांत नारायण हरींना आपल्या कल्पनेला 'प्राक्कालीन समाजा'त वा 'मध्ययुगीन भारता'त पाठवण्याची इच्छा होते. परंतु या काळाविषयीही त्यांना स्वाभाविकपणेच 'ज्यामध्ये सात्त्विक भाव विशेष आहे' पण 'नेहमीहून भिन्न' असे लिहावेसे वाटते. या वर्गातील कादंबऱ्यांचे वातावरण कल्पनारम्य, तथाकथित वैभवपूर्ण असते, परंतु येथे बोधवादाचा कहरच होतो. 'कथा वाचण्यापूर्वी'च वाचकाला बजावण्यात येते की "आमची चालू कथा केव्हां घडली?

ज्यावेळीं आपला आजचा हिंदुस्थान आर्यावर्त या नांवानें प्रसिद्ध असून वैभवाच्या कोंदणात देदीप्यमान हिऱ्याप्रमाणें चमकत होता त्यावेळीं.

ज्यावेळीं...प्रत्येकास आपलें कर्तव्य बरोबर कळत होतें. ब्राह्मण त्यागी असूनही उद्योगी होते. क्षत्रिय भोगी असूनही शूर होते" इ.[१] शिवाय प्रत्येक प्रकरणाच्या (ज्याला नाव सर्ग देण्यात आले आहे) सुरवातीला एकेक विषय नमूद करण्यात आला आहे. जसे, "विषय—सुखातिरेकाने संसार बेचव होतो का?" बोधातिरेकाने कादंबरी निर्जीव होते एवढे मात्र खरे.

नारायण हरींच्या कादंबऱ्यांचा चवथा व सर्वांत महत्त्वाचा प्रकार म्हणजे त्यांच्या संसारकथा. 'न पटणारी गोष्ट' (१९२२) या प्रसिद्ध कादंबरीपासून या प्रकाराला सुरवात झाली व आजतागायत 'पांच ते पांच' (१९४६) पर्यंत त्यांनी या प्रकाराची निर्मिती चालू ठेवली आहे. या तेवीस वर्षांत त्यांच्या विचारसरणीत व तंत्रपद्धतीत स्वाभाविकपणेच थोडाबहुत फरकही पडला. पहिल्या कादंबरीत त्यांनी केवळ स्वतःच्या हिंमतीवर सामाजिक बंडखोरीचा ध्वज उभारणाऱ्या व अन्यायाविरुद्ध झगडणाऱ्या नीरेचे चित्रण केले. जरठकुमारी-विवाह हा विषय सर्वस्वी नवीन नसला तरी त्याच्या चित्रणात लेखकाने नावीन्य, जोम व त्वेष ओतला व आपल्या सर्व नायिकांच्या अग्रभागी चालण्यास योग्य अशी नीरा निर्माण केली. बंडखोर नायिकांचा विचार करता ही कादंबरी वरेरकरांच्या 'विधवाकुमारी'च्या पूर्वी सहा वर्षे व 'गोदू गोखले'च्या पूर्वी दहा वर्षे लिहिली गेली, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. परंतु त्यानंतर कालपरत्वे त्यांचा हा जोम ओसरला. उलट, पाश्चात्त्य नवविचारांचा व सुधारणांचा प्रवाह, आपल्या समाजाच्या हितासाठीच, काही काळ थोपवून धरणे आवश्यक आहे की काय, अशी शंका त्यांच्या मनात उद्भवू लागली. "समाज सतत प्रगत होत राहणार, नवे आचार-विचार, नवी रीतभात प्रगट होणार आणि नव्या पिढीला नव्या परिस्थितीला टक्कर द्यावी लागणार, या गोष्टी कालचा सुधारक नाकारीत नाहीं. तो दुराग्रही नाही, सनातनी नाहीं, जीर्णमतवादीही नाहीं. प्राप्त परिस्थितीकडे तो समंजसपणानें

१. वैभवाच्या कोंदणांत, आ. १ ली, १९२५, पृ. १

पाहूं शकतो व त्यावर विचारही करूं शकतो. असें असतांही आजची सुधारणा फार पुढची, सर्वसाधारण समाजाला न झेपणारी तर नाहीं ना?–ही शंका त्याच्या मनांत आल्यावाचून राहात नाही. विशेषेंकरून विवाहसंस्कार, कुटुंबसंस्था, धार्मिक जीवन आणि आपली संस्कृति यांविषयी ह्या कालच्या सुधारकाला कांहींशी चिंता वाटते व या बाबतींत आम्ही केवळ पाश्चिमात्यांचें आंधळें अनुकरण करूं नये असें त्यांचें मत आहे. "[१] असे त्यांनी आपल्या वृत्तीचे वर्णन केले आहे. या नवविचारांच्या घालमेलीत त्यांनी स्वतःचे कार्य काय ते निश्चित केलेले दिसते. नवविचारांची वावटळ व परिस्थितीची ग्रहदशा यांच्या गोंधळात व्यक्तिव्यक्तींनी समंजसपणा धरला व तारतम्य राखले तरच संसारातून तरणोपाय आहे. अशी त्यांची धारणा झाली व कौटुंबिक जीवनाच्या वेगवेगळ्या अवस्थांचे चित्रण करून त्यांतील वेगवेगळे प्रश्न, वेगवेगळ्या नात्यांची गुंतागुंत सोडवण्याचे ठरवून त्यांनी आपल्या या संसारकथांची आखणी केली. सामान्यांचे जीवन समजावून घेऊन त्याचे सहानुभूतिपूर्वक चित्रण व मार्गदर्शन करावयाचे, असा त्यांनी निश्चय केला. "सामान्य वाचकांचा सामान्य लेखक हीच माझी बिरुदावली आणि तसेंच साधें-सुधें माझें लेखन" असे त्यांनी मोठ्या अभिमानाने लिहिले.[२]

वीस वर्षांच्यावर चालू असलेल्या त्यांच्या या प्रयोगात तंत्रदृष्ट्याही बरीच उत्क्रांती झाली. 'न पटणारी गोष्ट' या कथेच्या प्रारंभी प्रत्येक पात्राच्या 'प्रकाश-लेखा' त चार सुटसुटीत व स्पष्ट रेषांनी व्यक्तिचित्र रेखाटण्याच्या त्यांच्या हातोटीची प्रथम साक्ष पटते व पुढे या तंत्राचा त्यांनी कटाक्षाने अवलंब केला. आधुनिक जीवनाच्या गतिमानतेचा व अवसरशून्यतेचा त्यांच्या तंत्रावर बराच परिणाम झालेला दिसतो. 'साजणी' सारख्या एखाद्या कथेतच त्यांनी थोड्या-बहुत नाजूक विश्लेषणात, रंगदार चित्रणात व विविध घटनांत आपली लेखणी गुंगवली. एरव्ही, अवश्य तेवढेच व्यक्तिविशेषांचे फटकारे व मोजक्याच घटना यांवर त्यांची कथा उभारली जाते व तीत विचार-विवेचनाचा गाभा भरला जातो. 'पांच ते पांच' या त्यांच्या अगदी अलीकडच्या कथेत हे तंत्र पराकोटीला पोचले आहे. सामग्रीच्या अशा काटेकोरपणामुळे प्रत्येक संसारकथा आटोपशीर झाली आहे, परंतु त्याबरोबरच कित्येक वेळा व्यक्तिचित्रणात ढोबळपणा आला आहे. प्रधान पात्रे कमीअधिक प्रमाणात उठावदार व वास्तव वठतात, परंतु दुय्यम पात्रांच्या जागी अनेकदा केवळ एका कल्पनेचा ठोकळा ठेवण्यात येतो. विरोधा-भास हे आपल्यांचे एक विशेष आवडीचे रचनातत्त्व असावे. कथेतील मुख्य पात्रांना व त्यांच्या संसाराला उठाव द्यावयाला ते विरोधी पात्रांचा व विरोधी

१. 'उमज पडेल तर', आ. १ ली, १९३९, प्रस्तावना, पृ. ५
२. भाग्यश्री, 'विचारमंदिरात,' पृ. १०

संसारचित्राचा नेहमी उपयोग करतात. परंतु बऱ्याच वेळा त्यांत कृत्रिमता किंवा बोधाच्या सोयीसाठी अतिशयोक्ती व अतिरंजन येते.

नारायण हरींच्या कादंबऱ्यांच्या तारखांशी त्यांच्या समकालीनांच्या कृतींच्या तारखांची तुलना केली तर काही गोष्टी अपरिहार्यपणे लक्षात येतात. फडके यांची 'कुलाब्याची दांडी' १९२५ मध्ये प्रसिद्ध झाली, तिने त्यांच्या विशिष्ट कल्पनारम्य कादंबऱ्यांच्या प्रवाहाला सुरुवात केली. १९२६मध्ये नारायण हरींची 'पहाटेपूर्वीचा काळोख' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. ही 'अर्वाचीन रामराज्य' या त्यांच्या आधीच्या कादंबरीच्या वळणावर असली तरी कल्याणीच्या तोंडवळ्यात, कल्याणी-उमाकांत यांच्या परस्परभावात व परिस्थितीच्या भिन्नतेत फडक्यांच्या सृष्टीची छाया दिसल्यावाचून राहत नाही. तसेच, पु. य. देशपांडे यांचे 'सुकलेले फूल' १९३१ मध्ये प्रसिद्ध झाले, व त्याच्या तंत्रसुभगतेमुळे लागलीच प्रसिद्धी पावले. त्यानंतर १९३४ मध्ये नारायण हरींची 'आम्ही दोघं' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली.[1] या कथेतच प्रथम त्यांनी आत्मकथेच्या तंत्राचा अवलंब केला. तीत 'सुकलेले फूल' मधील सहजतेची व बांधेसूदपणाची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. हा केवळ समकालीनांच्या साद-पडसादांचा प्रकार. यात कोणाची उसनवारी नाही. शिष्यत्व वा वाङ्मयचौर्य तर नाहीच नाही. एवढेच नाही तर 'पहाटेपूर्वीचा काळोख' यावर फडकेशाहीचा मुलामा चढला तरी तिचे अंतरंग आपटे वळणाचेच राहिले, व 'आम्ही दोघं' चे तंत्र 'सुकलेल्या फुला'च्या वळणावर गेले तरी नारायण हरींची नायिका व देशपांड्यांची कृष्णा यांच्या कृतीत काहीही साम्य नाही, हेही लक्षात बाळगायला हवे.

नारायण हरींनी जो जो सांसारिक प्रश्न किंवा जी जी वृत्ती चित्रणासाठी घेतली तिचे प्रत्यंतर त्यांना वस्तुस्थितीत प्रथम दिसले, त्या त्या परिस्थितीची त्यांना प्रत्यक्ष जाणीव झाली, हे मात्र विशेष साक्षेपाने लक्षात घ्यावयास हवे. आपल्या वेगवेगळ्या कथांच्या प्रस्तावनांत त्यांनी याची साक्ष दिलीच आहे, पण एवढ्यावरूनच त्यांनी हाताळलेले प्रश्न जिव्हाळ्याचे मानावयाचे किंवा व्यक्ती वास्तव समजावयाच्या असे नाही. त्यांच्या चित्रणातही वास्तवतेचे प्रत्यंतर येते. त्यांचा दृष्टिकोण हा मूलतः वास्तववादी आहे, परंतु संकुचितपणे वास्तववादी नाही. त्यांना मध्यमवर्गाच्या व मध्यम बुद्धीच्या समाजाच्या अडचणींची व दोषांची जशी स्पष्ट जाणीव आहे, तशीच त्या वर्गाच्या अंतःशक्तींची व विवेकाची; व यामुळेच त्यांच्या कृतींनी मध्यमवर्गाचे मन जसे रिझवले, खेळवले गेले तशी त्याची उभारही वाढवली गेली. या कार्यातला मुख्य भाग त्यांच्या नायिकांनी उचलला. त्यांच्या

१. या कादंबरीची १९३४ मधील आवृत्ती ही दुसरी. पहिली आवृत्ती 'ते आणि मी' या नावाने यापूर्वी सुमारे दहा वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध झाली होती. (सं.)

नायिकांत पदवीची विविधता आहे. संसाराला सुरवात करण्यापूर्वीच सासूला पत्र पाठवून सासुरवासाचा अन्याय सहन न करण्याचा आपला निश्चय जाहीर करणारी सून आहे (' उमज पडेल तर'), तर कुठे नियोजित पतीची स्टेशनवर वाट पहाणारी डॉक्टर आहे ('वेटिंगरूम'). कुठे गोविंदाग्रजांच्या कवितेवर लुब्ध असणाऱ्या शाहिराची प्रिया व आपल्या व्यवहारचातुर्याने तऱ्हेवाईक सासऱ्याची जीवनवृत्ती बदलून टाकणारी सून आहे, तर कुठे जुन्या वळणाच्या घरातली नव्या तऱ्हेच्या संकटात पडलेली कन्या आहे. परंतु नारायण हरींच्या या सर्व मानस-कन्यांचा नजरेत भरणारा विशेष म्हणजे त्या निष्क्रिय नाहीत, पांगळ्या नाहीत वा हळव्या नाहीत. त्या साध्याच आहेत, मध्यम बुद्धीच्या आहेत, पण हिंमतवान आहेत व आपल्या संसाराचा व व्यक्तिजीवनाचा रथ सरळ मार्गावर, खुल्या वातावरणात ठेवण्याचा त्यांनी विडा उचललेला आहे. काहींना त्यांच्या जीवन-साथीचे सहकार्य लाभते. काही त्यांच्या वृत्तीतही कायापालट घडवून आणतात व हे सर्व चित्रणात विशेष कृत्रिमता किंवा कलाहीनता न येता होते. या दृष्टीने ' आम्ही दोघं ' ही संसारकथा विशेष उल्लेखनीय आहे. ही आत्मकथनपर कथा आटोपशीर व प्रमाणबद्ध तर आहेच; परंतु तिच्या भाषेत, उपमांमध्ये वा प्रतिमां-मध्ये विशेष स्त्रीसुलभ सहजता आली आहे. दारिद्र्यामुळे व परावलंबनामुळे ' कार्पण्यदोषोपहत ' वृत्तीला बळी पडलेल्या नवऱ्याच्या पदरी पडण्याचा प्रसंग त्यातील नायिकेवर आलेला आहे. तिचा उद्वेग व नंतर तिची तडफ, तिचा प्रेमळ निष्ठावंत परंतु हिंमतवान स्वभाव यांचे चित्रण प्रत्ययकारी झाले आहे. तिच्या स्वाभिमानामुळे व निःसंकोच धैर्यामुळे ती स्वतः अवघड प्रसंगांतून सुटते. एवढेच नव्हे तर तिच्या या वृत्तीमुळे तिच्या नवऱ्याच्या मानसिक शृंखला खळखळून गळून पडतात. या दोघांच्या आंतरिक संघर्षाचे चित्रण नारायण हरींनी कौशल्याने पण संक्षेपाने केले आहे. या दोन्ही व्यक्तिरेखांत वास्तव व आदर्श यांची कुशल जुळणी झाली आहे. त्यांत ठराविकता नाही तसाच बेफाट किंवा बावळट आदर्शवाद नाही.

'आम्ही दोघं' या आपल्या संसारकथेत नारायण हरींनी आपल्या कौशल्याचा व वैचारिक भूमिकेचा प्रकर्षबिंदू गाठला आहे. परंतु दुर्दैवाची गोष्ट ही की, या पातळीवर सर्व दृष्टींनी टिकून राहणाऱ्या अशा त्यांच्या फारच थोड्या कृती आहेत. त्यांचे हे कौशल्य अनेकदा त्यांच्या अतिबोधवादाला बळी पडते व मग त्यांच्या कथानकांत बेढबपणा व व्यक्तिरेखांत कृत्रिमता येते. एवढेच नव्हे तर ' एकटीच ' या कादंबरीतील नायिकेच्या रेखेप्रमाणे स्वभावचित्रांत अतिशयोक्ती व विकृतपणाही येतो. सवंग शोकलालसेचे पूर वाहू लागतात. लवकर लग्न करण्याची आवश्यकता मुलींना पटवून द्यावयाची असा चंग बांधून लेखक निघाल्यामुळे

त्याला संभवनीयता व तारतम्य यांचे भान राहत नाही व घटनांत अपरिहार्यता येत नाही. अशा कथानकांत सुळापासूनच कादंबरीचा आत्मा नसतो. ही कथानके म्हणजे केवळ काही गृहीत तत्त्वे पटवून देण्यासाठी बुद्धिपुरःसर बनवलेल्या पुराव्याचा ढिगारा. यातून जाणीव निर्माण होत नाहीच. पण तत्त्वप्रतिपादनही साधत नाही. या दोषांचे मूळ नारायण हरींच्या कलाविषयक दृष्टिकोणात असावे. लालित्य, सुभगता याविषयी ते उघडपणे अनास्था किंवा तिरस्कार दाखवतात. त्यावरून असे वाटते की, त्यांना कलात्मकता म्हणजे कादंबरीला वरून देण्याचा एक प्रकारचा मुलामा वाटत असावा. वास्तविक, कलात्मकता हा गाभा आहे. तो मूलतः एखाद्या कृतीत असतो तरी किंवा नसतो. जी मूलतः कलाकृती आहे तिचा मूलस्रोतच वेगळा असतो. विवेचनात्मक कृतीहून तो सर्वस्वी भिन्न असतो. विवेचनात्मक कृतीला गोडवा आणण्यासाठी कितीही कल्पनारम्य अलंकरण केले तरी तिची प्रकृती बदलणे शक्य नाही. ती विवेचनात्मकच राहील. तिने जीवन-दर्शन घडणार नाही. एका विशिष्ट तत्त्वाच्या प्रतिपादनासाठी दाखलेवजा पात्रे तीत तयार केली जातात व त्यांना बाहुल्याप्रमाणे विविध प्रसंगांतून हिंडवण्यात येते. याउलट, सृजनशील कथेमध्ये व्यक्तिविषयक अनुभूतींतून सर्वव्यापी तत्त्वे आकारास येतात व तशा अनुभूतीच्या चित्रणातून ती पटविली जातात.

य श व ं त गो पा ळ जो शी

नारायण हरींप्रमाणे यशवंत गोपाळ जोशी यांनीही कौटुंबिक वातावरणाच्या चित्रणामध्ये नाव मिळविले आहे. ही कीर्ती त्यांना 'शेवग्याच्या शेंगा' या त्यांच्या लघुकथेने प्रथम मिळवून दिली व 'पुनर्भेट' च्या अनेक भागांनी ती स्थिर केली. आजही ते आपल्या कादंबऱ्यांपेक्षा लघुकथांमुळेच अधिक प्रसिद्ध आहेत व ते स्वाभाविक आहे. 'होमकुंड पूर्वार्ध' (१९३६) ही त्यांची पहिली कादंबरी अजूनही अपुरी आहे. तिचा केवळ पहिला भाग प्रसिद्ध झाला आहे. पहिल्याच प्रकरणातील 'वेड्या'चा मृत्यू, त्याची पत्नी पार्वतीबाई यांच्या शोका-विषयी शेजाऱ्यापाजाऱ्यांचे बोलणे इत्यादींचे वर्णन चटका लावणारे व कथानका-विषयी एकदम कुतूहल निर्माण करणारे आहे. परंतु पुढे काही ठिकाणी या गुणांचा आढळ झाला तरी एकंदर कथानक निष्कारण गुंतागुंतीचे झाले आहे, विसंगत विशेषांच्या ठिगळांनी डागळले आहे. जी एक हृदयस्पर्शी कुटुंबकथा झाली असती तिला विनाकारण तथाकथित आधुनिक वादविवादांच्या विडंबनाची लक्तरे जोडली आहेत. या विडंबनाने विनोद तर साधत नाहीच, पण 'कला आणि जीवन', 'स्त्रियांचा कला-विकास', 'द्विभार्याविवाह' इत्यादी विषयां-वरील लेखकाचे विचारही सुसंगत वा स्पष्ट असल्याची ग्वाही मिळत नाही. वामन

मल्हारांनी प्रस्तावनेत म्हटल्याप्रमाणे ही " विडंबनस्वरूप टीका " " कादंबरीच्या वास्तवात्मक स्वरूपाशीं विसंगत आहे." ' त्रिदोष ' व ' श्रीकांत ' या कादंबऱ्याही अत्यंत साधारण दर्जाच्या आहेत. त्यांतील नीतिविषयक आवेश व अनीतीचे चित्रण अत्यंत सामान्य प्रकारचे आहे. श्रीकांताची आई, ' त्रिदोष ' मधील मुरलीधरपंतांची मावशी व आई इत्यादी व्यक्तिरेखाच काहीशा उठावदार आहेत. य. गो. जोश्यांची त्यातल्या त्यात यशस्वी कृती म्हणजे ' पडसाद '. यातील कथानकावरून ' माझा मुलगा ' या चित्रपटाची पटकथा तयार केली गेली. तेथेही दिवाकर, नलिनी इत्यादी तरुण पिढीच्या नायक-नायिकांपेक्षा दिवाकराचे वडील व आई यांच्याच व्यक्तिरेखा प्रत्ययकारी झाल्या आहेत. दिवाकराच्या वडिलांचे आपल्या मुलावरील तऱ्हेवाईक, विरोधाभासी प्रेम जुन्या पिढीत वारंवार आढळणारे असे आहे. त्याच्या घरचे वातावरण जिवंतपणे चित्रिले गेले आहे. त्याचा धाकटा भाऊ व त्याची आई यांच्या व्यक्तिरेखा या कथेतील मुख्य रसस्थळे आहेत. नलिनी-दिवाकराची प्रेमकथा मात्र केवळ चित्रपटातलेच प्रकरण आहे. दिवाकराच्या कर्तबगारीचेही कथेत प्रत्ययापेक्षा पवाडेच अधिक आहेत.

य. गो. जोश्यांच्या या तीन कादंबऱ्यांवरून त्यांच्या शैलीच्या बालबोध, सहज वळणाची ओळख पटते. काही ठराविक प्रकारच्या व्यक्तिरेखांवरील त्यांच्या प्रभुत्वाची साक्ष पटते. परंतु त्याबरोबरच त्यांच्या लेखनाच्या मर्यादेचीही सर्वप्रकारे जाणीव होते. त्यांच्या आधुनिक व्यक्तींचे त्यांचे चित्रण अतिरंजित व अवास्तव होते.

वामन मल्हारांचे युग

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी वामन मल्हार जोशी यांना 'तात्त्विक कादंबरीच्या जनक'त्वाचा मान दिला. तात्त्विक कादंबरी व बोधवादी कादंबरी यांच्यामध्ये बरेच साम्य वाटण्याचा संभव आहे. परंतु मूलतः हे दोन प्रकार अगदी भिन्न आहेत. बोधवादी कादंबरी ही 'मुक्तामाला'दी कथांच्या इतकी जुनी आहे. अशा कथांमध्ये सनातन सद्गुण, समाजाने सर्वसाधारणपणे स्वीकृत केलेली मूल्ये यांचा पुरस्कार करणे हा लेखकाचा मुख्य हेतू असतो. जीवनाच्या अथांग अंतरंगात शिरून काही नवे, मौलिक तत्त्वविचार व्यक्त करण्याची आकांक्षा अशा लेखकाच्या कक्षेत येत नाही. काही नव्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाची वा दृष्टिकोणाची निकडही त्याला भासत नाही. हरी नारायणांसारख्या सहृदय व विशाल सहानुभूतीच्या व्यक्तीला उत्कट नवानुभूतीमुळे, व्यापक सामाजिकतेमुळे नवमूल्यांच्या, नव्या दृष्टिकोणाच्या, नवतत्त्वांच्या आवश्यकतेची जाणीव होते. अशी विशाल सहानुभूतीही बोधवादी लेखकाला बहुतेक लाभलेली नसते. जुन्या नीतितत्त्वांची तागडी घेऊनच ते सद्यःकालीन जीवनाचे मोजमाप करण्याचा प्रयत्न करीत असतात. मानवी जीवनातील सनातन सत्यांचा पुनरुच्चार होणेही आवश्यक असते. नव्याच्या मोहक पण भ्रामक स्वरूपाची भूल पडून अंधपणे त्याच्यामागे धावणाऱ्या समाजाच्या प्रवृत्तीला आळा घालणेही इष्ट असते. परंतु सर्वसाधारण बोधवादी लेखक हे कार्यदेखील आकुंचित दृष्टीने करतो. जीवनाच्या सनातन धर्माविषयी गाढ जाणीव किंवा नवाविष्कारांविषयी यथार्थ समजही त्याच्या कृतीत आढळत नाही. तेथे केवळ परंपरेचा पाठपुरावाच आढळतो. हरी नारायणांसारख्या प्रतिभावान, एकसंध व्यक्तित्वाच्या लेखकाच्या निर्मितीमध्ये सहानुभूती व तत्त्वविचार या दोहोंचा संगम होतो. जुन्या मूल्यांतील सनातनत्व व नवीनांतील प्रगतिशीलता या दोहोंचा तेथे समन्वय होतो आणि तो भावना व बुद्धी या दोहोंच्या साहाय्याने साकार होतो. तात्त्विक कादंबरी बुद्धिप्रधान असते. या

प्रकाराच्या लेखकाला मूलग्राही जीवनविश्लेषणाचे, मौलिक तत्त्वविचाराचे सामर्थ्य लाभलेले असते. परंतु सखोल सहानुभूती व वास्तव जीवनाशी उत्कटपणे समरस होण्याची भावना-शक्ती मात्र त्याला लाभलेली असतेच असे नाही. यामुळे त्याची निर्मिती एकांगी होते. बोधवादी लेखकामध्ये ही बौद्धिकताही आढळत नाही. समोवारच्या जीवनातले दाखले घेऊन पारंपरिक नीतितत्त्वांचे संरक्षण करणे हेच त्याचे मुख्य कार्य असते. हरी नारायणांच्या अखेरच्या काळात अशा प्रकारच्या बऱ्याच कादंबऱ्या झाल्या. सी. के. दामले यांच्या 'जग हें त्रिविध आहे' (१९१३), 'न्याय कीं अन्याय' (१९१५), बा. सं. गडकरी यांची 'सुधारणेचा मध्यकाल' (१९०६) या विचारप्रधान, बोधवादी कादंबऱ्या या काळातीलच. सहकारी कृष्णांच्या 'अपमानाचा मान', 'आधुनिक स्वयंवर' इत्यादी कथांचा प्रवाह वाहत होता. नाथमाधवांच्या सरितेला प्रारंभ झाला होता. नारायण हरींच्या चार ऐतिहासिक व दोन सामाजिक कादंबऱ्या प्रसिद्ध झाल्या होत्या. सुरस ग्रंथमाला, सरस वाङ्मयमाला, भारतगौरव ग्रंथमाला यांच्यासारख्या अनेक माला लहानमोठ्या कादंबऱ्यांच्या प्रसिद्धीची सोय करण्यास पुढे सरसावल्या होत्या. ना. के. बेहेरे यांची रचनाही याच काळातील. त्यांनी 'सीतावनवास' (१९१४) या पौराणिक कथेने कादंबरीच्या प्रांगणात पदार्पण केले. मराठी कादंबरीच्या एवढ्या विस्तारामध्ये पौराणिक कथानकाचा क्वचितच उपयोग झालेला आढळतो. पौराणिक नाटकांची चांगली चलती असतानाही कादंबरीमध्ये पौराणिक कथांना का स्थान मिळू नये हा एक कूटप्रश्नच आहे. मराठी कादंबरीच्या इतिहासात २०-२५ च्या वर पौराणिक कथा सापडणार नाहीत. ना. के. बेहेरे यांची लेखणी मात्र १९२५ पर्यंत पौराणिक कथानकांकडे पुनः पुनः वळली. त्यांच्या 'जीवनरहस्य' व 'युद्धसंसार' या कादंबऱ्यांतही विषय व दृष्टिकोण ह्यांचे नावीन्य आढळते. भाषाशैली सहज व सरळ आहे. व्यक्तिचित्रण मात्र केवळ एक-परिमाणात्मक आहे. 'ध्येयाकडे' (१९३४) या त्यांच्या उत्तरकालीन कादंबरीतील केंद्रीभूत कल्पना वेल्सच्या 'टाइम मशीन' वरून घेतलेली आहे.

रा गि णी

वामन मल्हार जोशी यांनी १९१५ साली कादंबरीच्या क्षेत्रात पदार्पण केले. त्याच वर्षी हरी नारायणांची 'वज्राघात' ही कादंबरीही प्रसिद्ध झाली. 'रागिणी'-च्या प्रसिद्धीच्या आधीचा आठदहा वर्षांचा काळ मराठी कादंबरीच्या दृष्टीने चांगला समृद्ध होता, हेही आपण पाहिले. परंतु इतक्या गर्दीतही वामन मल्हारांच्या 'रागिणीने' रसिकांचे लक्ष वेधून घेतले. सर्व समकालीन कादंबऱ्यांत ती आपल्या पृथगात्मतेने उठून दिसली व अजूनही मराठी कादंबरीचे विहंगमावलोकन करू

लागले तर तिची ही पृथगात्मता नजरेत भरल्याखेरीज राहत नाही.

'रागिणी'तील व्युत्पन्नतेचे वातावरण हे तिच्या पृथगात्मतेचे एक प्रमुख कारण आहे. नाथमाधव, नारायण हरी, वि० सी० गुर्जर इत्यादींच्या कादंबऱ्यांनी महाराष्ट्रीय मनाची पुरेशी करमणूक होत होती. त्यांच्या द्वारे साधारण मध्यम-वर्गीय वाचकांची बौद्धिक भूक भागवली जात होती. या काळात मराठी वाचक-वर्गाचा विस्तारही बराच झाला. शिक्षणाच्या प्रसाराबरोबर सुशिक्षित व अर्धशिक्षित वाचकवर्ग झपाट्याने वाढत होता. स्त्रीशिक्षणाच्या प्रसारामुळे दुपारच्या वेळी ज्याला सवड आहे असा एक नवीन वाचकवर्ग तयार झाला. या सर्व प्रकारच्या नवीन वाचकवर्गाची कथावाङ्मयाची भूक नाथमाधव, नारायण हरी या व सरस, सुरस, भारतगौरव, इत्यादी ग्रंथमालांतील लेखकांच्या कादंबऱ्यांनी भरपूर भागविली जात असावी. परंतु याहून बुद्धिनिष्ठ, अभिजात व उच्चशिक्षित अशा वर्गाला समाधान वाटण्याजोगे त्यांत काही आढळत होते असे वाटत नाही. चांगल्यापैकी पाश्चात्त्य कादंबरीकारांचे ग्रंथ अधिकाधिक आवडीने वाचणाऱ्या वाचकांनी मराठी कादंबरीकडे मुद्दाम हौसेने वळावे असे त्यात विशेष काही नव्हते. खरोखरी, बौद्धिक पातळीच्या दृष्टीने पाहता हरी नारायणांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांच्या वैभवाचा काळ लोटून गेल्यावर कथात्मक वाङ्मयातील विचाराची कमान उतरतीच होती. वर निर्दिष्ट केलेल्या लेखकांचे वैचारिक प्रयत्न जुजबी व उथळ होते. जीवनामध्ये जे नित्य नवे विचारप्रवाह उद्भवत होते, नवे आदर्श निर्माण होत होते, त्यांचे प्रतिबिंब कथावाङ्मयात फारच अस्पष्टपणे उमटत होते. वामन मल्हारांनी या विचारप्रवाहांना व आदर्शांना ललित वाङ्मयात प्रथम अभिव्यक्ती दिली. त्यामुळे ही कादंबरी प्रसिद्ध झाल्यावर तीनच वर्षांनी श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी लिहिले, "ज्याप्रमाणें सामाजिक कादंबरीच्या जनकत्वाचा मान रा. रा. हरीभाऊ आपटे यांजकडे निर्विवादपणें जातो त्याप्रमाणें तात्त्विक कादंबरीच्या जनकत्वावर रा. रा. वामनराव जोशी यांचाच निःसंशय हक्क पोहोंचत आहे."[1]

'रागिणी'तील व्युत्पन्नतेत एक प्रकारचा चौरसपणा व बहुरंगीपणा आहे. तीत नवविचारांची व जुन्या शास्त्रांची सांगड घातली गेली आहे. स्त्रीस्वातंत्र्या-सारख्या अद्ययावत प्रश्नावर त्यात भरपूर चर्चा आहे, तर ब्रह्म निर्गुण की सगुण, ईश्वराचे अस्तित्व यांसारख्या सनातन विषयांवरही प्रसंगतः विचार केलेला आहे. उपयुक्ततावाद, स्वहितवाद यांच्यासारख्या पाश्चात्त्य तत्त्वप्रणालींचा व स्पेन्सर, बर्गसन यांसारख्या पाश्चात्त्य तत्त्ववेत्त्यांच्या विचारांचा संदर्भ व निष्कर्ष आहे, तसाच मनू, याज्ञवल्क्य यांच्याही पुराणप्रतिभेचा परिमळ आहे. तत्कालीन महाराष्ट्रीय वैचारिक जीवनात जो संघर्ष व जी बहुविधता आली

१. रागिणी व तिची भावंडे, कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह, पृ. ५४८

होती, व कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रात जी तोवर अव्यक्त राहिली होती, तिला सर्वांगीण अभिव्यक्ती वामन मल्हारांनी प्राप्त करून दिली व म्हणूनच महाराष्ट्रीय समाजातील वरच्या थरामध्ये 'रागिणी' एकदम लोकप्रिय झाली. महाराष्ट्राच्या शिरोभागी असलेला वाचकवर्ग तिने कबीज केला.

याबरोबरच महाराष्ट्रीय सामाजिक व कौटुंबिक जीवनाला जे एक नवीन वळण लागत होते त्याचेही स्पष्ट प्रतिबिंब 'रागिणी'त दिसून येते. शिक्षणाने सुसंस्कृत व स्वतंत्र विचाराच्या झालेल्या दोन मुली व त्यांच्याभोवती गुंफले जाणारे दोन तऱ्हेचे कौटुंबिक जीवन हा या कादंबरीतील मुख्य प्रवाह आहे. कादंबरीतील पात्रांचे परस्परसंबंध आणि त्यांच्यापुढील प्रश्न या दोघींपैकी कोणाच्या तरी जीवनाने नियमित झालेले, त्यातून स्फुरलेले आहेत. त्यातच त्या दोघींचे परस्पर संबंध अतिशय जिव्हाळ्याचे, त्यामुळे जणू त्या एका आसाभोवती कादंबरीतील सर्व वैचारिक व भावमय जीवन फिरत राहते. त्या दोघींच्या व्यक्तित्वामुळे त्या कौटुंबिक जीवनाला एक विशिष्ट वळण मिळते.

शिवाय, या दोघींच्या वृत्ती दोन प्रकारच्या. रागिणी ही शांती व निःस्वार्थता यांची मूर्ती, तर उत्तरा ही अधीर व बावदूक पण स्वतंत्र बाण्याची. उत्तरा तर्कप्रिय सफ्रेजेट, तर रागिणीच्या भावना खोल व सनातन. या दोघींच्या जीवनचित्राच्या द्वारे नवशिक्षणाचे दोन प्रकारच्या वृत्तींवर होणारे वेगवेगळे पण उच्च व सुसंस्कृत परिणाम दाखवून वामन मल्हारांनी फार मोठे सामाजिक कार्य केले. पूर्वीच्या एका पिढीत ज्याप्रमाणे धरोधरी यमू व शंकरमामंजी इत्यादी 'पण लक्षांत कोण घेतो?' या कादंबरीतील पात्रे ठाऊक झाली होती, त्याचप्रमाणे १९२० च्या सुमारास निदान अनेक सुशिक्षितांच्या घरांत उत्तरा-रागिणींचे दाखले दिले जात असत. या दोघींच्या मैत्रीच्या चित्रणाने वामन मल्हारांनी महाराष्ट्रीय स्त्रीजीवनातील एका नवीन उन्मेषाचेही दर्शन घडवले. स्त्रीजीवनाची तऱ्हा बदलली, आदर्श बदलले, तसे स्त्रियांचे परस्परसंबंधही बदलले. पूर्वीच्या पिढीत मुलींची मैत्री भातुकलीच्या खेळापुरती व बाहुलीच्या लग्नापुरती. बालपणीच लग्ने होऊन मैत्रिणी आपापल्या घरी गेल्या की त्यांची भेट कधी हळदीकुंकवाच्या वेळी झाली तर व्हायची. उत्तरा-रागिणींची मैत्री व सहवास जास्त काळ टिकला एवढेच नव्हे, तो सखीभाव खोल भावना व विशिष्ट जीवनदृष्टी यांच्यावर अवलंबून आहे. विशेष लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे वामन मल्हारांनी या दोन आंग्लविद्याविभूषित तरुणींचे चित्रण करताना त्यांना अमहाराष्ट्रीय बनवले नाही. त्या दोघी इंग्रजी कादंबऱ्यांशी परिचित आहेत, परंतु प्रेमाची पोपटपंची करीत नाहीत. या दोघींच्या संभाषणांतही अकृत्रिम, नाजूक व अस्सल मराठी असा सखीभाव आहे व याचे मुख्य कारण हेच की वास्तवातील नवीनाची जाणीव ठेवूनच वामन

मल्हारांनी उत्तरा-रागिणींची निर्मिती केली. तंत्रदृष्ट्या या कादंबरीत अनेक दोष दाखविले जातात, व ते सर्व सहज लक्षात येण्यासारखे आहेतही. कादंबरीची रचना शिथिल आहे. 'मोटारची हौस फिटली' यासारखी मध्येच घुसडलेली गोष्ट कल्पनातीत लांबते, तर कित्येक चर्चात्मक प्रकरणांचा कथानकाशी नाममात्र संबंध उरतो. 'रागिणी'तील अद्‌भुत घटना व अस्वाभाविक वर्णने आता लोक-प्रसिद्ध झाली आहेत. परंतु या सर्व दोषांच्या भाराखाली ही कादंबरी दबून जात नाही, याचे कारण हेच की तिचा पाया भक्कम आहे. माणसाविषयी जसे म्हणतात की त्याचे हृदय जोवर सशक्त व कार्यक्षम आहे तोवर त्याला धोका नसतो, तसेच या कादंबरीच्या विषयी म्हणता येईल. तिची मूळ प्रकृती निर्दोष आहे. उत्तरा व रागिणी यांच्या व्यक्तित्वाविषयी लेखकाच्या मनात स्पष्ट व सहानुभवी कल्पना होती. त्या दोघींच्या जीवनातून बाकीच्या सर्व पात्रांचे संबंध स्फुरलेले आहेत. कादंबरीतील काव्यशास्त्रविनोदाचा कधीकधी प्रमाणाबाहेर विस्तार होत असला तरी त्याचा उगम जिव्हाळ्याच्या घटनेत आहे. भय्यासाहेबांच्या अंतःस्थ कलहाने या विचारप्रधान प्रवृत्तींना उत्कटता येते व 'बटाटेपोहे' या विशेष सरस प्रकरणात उत्तरा म्हणते, "मला आपलं असं वाटतं—आमचे नाना, भाऊसाहेब, शास्त्रीबुवा, आनंदराव यांनीं निरनिराळ्या वेळीं नि निरनिराळ्या ठिकाणीं भय्यासाहेबांना गांठून उपदेशाच्या चार गोष्टी सांगाव्या, आणि त्यांनीं अंगीकारिलेल्या या निवृत्तिमार्गीतून त्यांना काढण्याचा प्रयत्न करावा..."[१] एका भावनात्मक आंदोलनाच्या लाटेवर एका नवीन कल्पनेचा कादंबरीत शिरकाव होतो व यामुळे पुढील सर्व तत्त्वचर्चेचा कथावस्तूशी निकटचा संबंध प्रस्थापित होतो. शिवाय कादंबरीतील सर्व पात्रेही अशी आहेत की, ज्यांच्या तोंडी ही संभाषणे व या चर्चा स्वाभाविक वाटाव्या. वामन मल्हारांच्या या कृतीमुळे मराठी कादंबरीला एकदमच प्रौढता, बौद्धिकता व आशयपूर्णता प्राप्त झाली.

'आश्रमहरिणी' (१९१६) ही वामन मल्हारांची लघु-कादंबरी 'रागिणी'पेक्षा फारच वेगळ्या प्रकाराची आहे. ती आकाराने केवळ एखाद्या दीर्घकथेएवढी आहे. परंतु पूर्णविकसित कथानक, स्वभावचित्रण व कथेशी एकजीव झालेले, कथेच्या प्रकृतीने निर्मिले गेलेले वातावरण या तंत्रविषयक अंगांच्या दृष्टीने पाहिले तर ती एक स्वयंपूर्ण व यशस्वी कादंबरी आहे. आश्रमाचे वातावरण निर्माण करण्यात धौम्य, गर्भास्तगती आदिकरून बालगोपालांच्या लीलांचे वर्णन करण्यात, वाढत्या वयाचे त्यांचे प्रश्नोपप्रश्न सहृदयतेने मांडण्यात वामन मल्हारांचे चित्त रंगून जाते. या कार्यासाठी ते वेगळीच शब्दकळा वापरतात; वेगळ्या प्रतिमासृष्टीचा व वाणीच्या अलंकारांचा अवलंब करतात व प्रारंभापासून अखेर-

१. रागिणी, आ. ४ थी, पृ. ८१

पर्यंत हे वेगळेपणाचे विश्व कायम ठेवतात. कथेच्या प्रारंभी जो आश्रमीय जीवनाचा आभास त्यांनी निर्माण केला त्याचा भंग होईल असा एक शब्द किंवा एक विचारही ते या कथेत शिरू देत नाहीत. कथेच्या शेवटी सुलोचनेचा पुनर्विवाह व तिचे द्विपतिकत्व याची हकीकत येते. परंतु कथेला प्रारंभ झाला तोच नारदांनी धौम्य ऋषींना विचारलेल्या स्त्रीधर्मविषयक प्रश्नाने. "धौम्य ऋषींनी तो प्रश्न ऐकून डोळे मिटून क्षणभर ध्यान केलें व नंतर लांब व दीर्घ उसासा टाकून अति गंभीर परंतु जरा उदास स्वरानें" आपली कथा सांगण्यास प्रारंभ केला. त्या क्षणापासून कथेविषयी कुतूहल वाटते; तिच्यातील प्रसन्न व दूरस्थ वातावरणाने मन भुलून जाते; नीटस शब्दकळेने व गंभीर वाक्यरचनेने आल्हाद वाटतो. वामन मल्हारांनी आपल्या मूळ प्रकृतीस अनुसरून एका विशिष्ट तत्त्वाच्या—द्विपतिकत्वाच्या—प्रतिपादनासाठी म्हणून ही कथा लिहावयास घेतली. ती शेवटाला जाण्यापूर्वीच त्या तत्त्वाचे प्रतिपादन करावे की नाही याविषयी त्यांना शंका वाटू लागली. पहिल्या आवृत्तीत त्यांनी त्या तत्त्वाला दडवून ठेवले, परंतु पुनः पुढील आवृत्तीत त्याला कुशलपणे व संयमित वृत्तीने पुढे आणले, व असे करताना कथेतील आभासाच्या विश्वाला धक्का लागू दिला नाही. धौम्याचा वृत्तिविकास, त्याचे इतर छात्रांशी, कुलपतीशी, सुलोचनेशी आलेले भावसंबंध या सर्वांचे मोठे मनोहर चित्रण वामन मल्हारांनी या कथेत साधले. लहान प्रमाणात का होईना पण एका विशिष्ट जीवनप्रकारात रंगून त्यातील भावसंबंधांचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केल्यास वामन मल्हारांना ते किती साधणे शक्य होते याची 'आश्रमहरिणी' मध्ये स्पष्ट साक्ष पटते. आपल्या कल्पनाशक्तीला याप्रमाणे विहरण्याची व गुंगण्याची त्यांनी नेहमी मोकळीक दिली नाही हे दुर्दैव. अशा निर्मितीत कल्पना वास्तवापासून पळून जात नाही. उलट, येथे वास्तवता व कल्पना यांचा सौंदर्यपूर्ण संगम होतो. कल्पनेच्या प्रकाशाने वास्तवता उजळून निघते व वास्तवाच्या दर्शनाने कल्पनेत आशय भरला जातो.

यानंतरची 'नलिनी' (१९२०) ही मात्र स्वतःच्या गुणापेक्षा वामन मल्हारांची कन्या म्हणूनच केवळ ओळखली जाईल, इतकी ती 'रागिणी' व 'आश्रमहरिणी' यांच्यापेक्षा रूपागुणांत हिणकस आहे. वामन मल्हारांनीच तिला रागिणीपेक्षा 'धाकटी' म्हटले व याच्या विरुद्ध जाईल असा तिच्या लेखनकालाविषयीही काही पुरावा उपलब्ध नाही, म्हणूनच केवळ ती 'रागिणी'-नंतर लिहिली गेली असे मान्य करावयाचे. एरव्ही 'रागिणी' व 'आश्रमहरिणी'-इतक्या उठावदार निर्मितीनंतर त्यांच्याच कर्त्याच्या हातून 'नलिनी' लिहिली जावी यावर विश्वास ठेवणे कठीण वाटते. कलानिर्मितीच्या शक्तीच्या विकासा-विषयीच्या सर्व कल्पनांना या उदाहरणाने हरताळ फासला जातो.

१९०८–०९ च्या काळातील राजकीय वातावरणाचा या कथेत उपयोग केला आहे. परंतु तो नाममात्रच म्हणावयाचा. विनायकराव व त्यांचे दोघे मेहुणे वसंतराव व रंगराव हे तत्कालीन दहशतवादी कल्पनांनी काही काळ भारले गेले होते, परंतु त्यांची मते पुढे बदलली. जमविलेली पिस्तुले पुरून टाकावी असे त्यांना वाटू लागले. रंगराव डिटेक्टिव्ह बनले. पिस्तुलांच्या भानगडीत रंगराव–वसंतरावांच्या वडिलांचा अपघाताने खून झाला व विनायकराव फरारी झाले, अशा तऱ्हेचा कथाभाग आला आहे. याशिवाय ठिकठिकाणी जहाल–मवाळ राजकारणावरही कधी गंभीर तर कधी ओझरती व उपहासात्मक चर्चा आली आहे. वसंतरावांची काही भाषणे, त्यांनी सांगितलेली सखूच्या आईची गोष्ट, डलहेडसाहेबांची काही विधाने यावरून तत्कालीन, देशभक्तीने प्रेरित झालेल्या व्यक्तींच्या व काही अंशी स्वतः वामन मल्हारांच्या वृत्तीचे व विचारसरणीचे दिग्दर्शन होते.

परंतु १९०८–९ च्या वातावरणाचा एवढाच संबंध. ज्या चर्चात्मक संवादामुळे 'रागिणी'ने नाव मिळविले त्यांची केवळ आठवण होण्याइतके काही इतर विषयावरील संवाद आहेत. नलिनी-कमळा यांचे निबंध तपासण्याच्या निमित्ताने झालेली 'सुशिक्षित' म्हणजे काय याविषयीची चर्चा ही यांपैकी एक. अशा ठिकाणी परिपक्व विचारांची थोडीशी चमक दिसते. बाकी सबंध कादंबरीत नवशिकेपणा, पोरकट प्रसंग, अकुशल स्वभावचित्रण यांचाच भरणा आहे. उत्तरारागिणी यांच्यामधील वृत्तिभेदाप्रमाणे नलिनी–कमळा यांच्यामध्ये स्वभावभिन्नता दाखविली आहे. परंतु तेथेही हीच अकुशलता आढळून येते. कादंबरीचा शेवट कसा करावा, अखेर प्रसंगाची जुळणी कशी करावी याविषयी वामन मल्हारांना निर्णय घेणे जड गेले असावे. नलिनीचे रंगरावाशी लग्न लावावे किंवा नाही हे ठरवता येईना म्हणून की काय कादंबरीचा शेवट वसंतराव व रंगराव यांच्या राजकीय परिस्थितीविषयक चर्चेने केला आहे. कादंबरीचा शेवट अर्धवट, अस्पष्ट झाला; कथानक एकंदरीनेच अकुशलपणे रंगविले गेले; तरी पण ही कादंबरी एका दृष्टीने मोठी उपयोगी. वामन मल्हारांचा वैचारिक आराखडा प्रथम तयार होई व मग त्याला उभा करण्यासाठी कथानक रचले जाई, पाने जुळविली जात, हे या कथेवरून स्पष्ट होते.

यानंतर अकरा वर्षे वामन मल्हार कादंबरीकडे वळले नाहीत. परंतु १९३० मध्ये 'सुशीलेचा देव' या कादंबरीत वामन मल्हारांनी आपल्या निर्मितीचा परमोच्च बिंदू गाठला. ही कादंबरी 'रागिणी'पेक्षा जास्त रेखीव आहे. पण 'इंदु काळे आणि सरला भोळे' इतकी त्रुटित नाही. हिच्यातील तत्त्वविचार कथानकाशी व पात्रांच्या जीवनाशी अधिक एकजीव झाला आहे; व्यक्तिचित्रण

अधिक सुस्पष्ट व सुकेंद्रित आहे. चित्रणासाठी घेतलेली जीवनभूमी अधिक व्यापक, विविध पण आटोपशीर आहे. ' रागिणी 'त दिसणारी शैलीची, विशेषतः वर्णनांची कृत्रिमता येथे झडून गेली आहे. परंतु संयमशील आत्मनिवेदनापासून तो तडफदार नवविचारांपर्यंत सर्व भावभावना व्यक्त करण्याची शक्ती तिच्यामध्ये आता निर्माण झाली आहे. वामन मल्हारांच्या तत्त्वदृष्टीमध्येदेखील भारदस्तपणा व चौफेरपणा आला आहे व या सर्वांपेक्षाही अधिक जाणवणारा विशेष म्हणजे त्यांची सहृदयता. ही सहृदयता, समंजसपणा व एक प्रकारचा विदग्ध तटस्थपणा यांच्या प्रभेने वामनरावांचे उत्तरकालीन लिखाण उजळून निघाले आहे. या सर्व गुणांचे प्रत्यंतर सुशीलेल्या जीवनाविषयीच्या लोकमताचे विहंगमावलोकन करताना पहिल्या प्रकरणातच मिळते. त्यातील विरोधाभासात्मक वाक्यांनी सुशीलेच्या जीवनाविषयी वाचकांच्या मनात जसे कुतूहल निर्माण होते तसेच जनरीतीविषयी तिच्या निर्मात्याला कशी मौज वाटते, त्याचा दृष्टिकोण कसा जाणता, उपहासगर्भ पण क्षमाशील आहे, हेही स्पष्ट होते.

सुशीलेची व्यक्तिरेखा हा या कादंबरीचा प्राण आहे. या व्यक्तिरेखेत गतिमानता आहे, ती विकासशील आहे. सुशीला, लहानपणी, म्हटले तेव्हा देवबाप्पाला नमस्कार करणारी, सांगितले त्यावर विश्वास ठेवणारी असते. काय करावे, काय करू नये याचे पारंपरिक शास्त्र तिला मुखोद्गत असते. हळूहळू ती स्वतः विचार करू लागते, परंतु अशा स्वतंत्र विचारालाही तिला दगडाच्या देवाचा आधार लागतो, त्याच्या साक्षीने ती आत्मशोधन करते. बाळू व सुनंदा यांच्या विदारक थट्टेने तिचा हा आसरा नाहीसा होतो. परंतु ती त्याचा विषाद मानीत नाही, उलट आपल्या जन्मजात तत्त्वनिष्ठेमुळे आपले अज्ञान दूर झाल्याचे समाधान मानते व समजूतदारपणे भ्रमनिरासाचा स्वीकार करते. यानंतर तिच्या स्वाभाविक वृत्तिविकासाला साजेल अशी घटना होते. दगडाच्या देवाची जागा माणसाने घेतली जाते. परंतु तिच्या दुर्दैवाने तो माणूसही दगडाच्या देवासारखा खोटा ठरतो. पत्नी या नात्याने सुशीला जितकी पारंपरिक तितकीच स्वतंत्र आहे. दुर्दैवाच्या फेऱ्यात ती स्वाभिमानाने व धीराने वागते, तर पतीच्या दुखण्यात प्रेमळ व सेवापरायण होते. परंपरा व नवनीती यांचा तिच्या कृतीत संयोग होतो व या संयोगातून जी तिची कृती उद्भवते ती जुन्याहून श्रेयस्कारक व निव्वळ नव्याहून जास्त विचारी अशी होते. तिचा समतोलपणा ही तिच्या निर्मात्याने तिला दिलेली सर्वांत मोठी देणगी आहे. ती आधुनिक नायिकांप्रमाणे ' प्रीतिप्रवण ' नाही, ती प्रामाणिक आहे. त्यामुळे ती आपल्या भावनांचा कुटेच बडेजाव करीत नाही. यामुळे तिची व्यक्तिरेखा उत्क्रांतिशील होते; तिच्या जीवनात क्रांती संभवत नाही. तिचे ध्येयवादित्वही वास्तवतानिष्ठ असते. म्हणूनच तिच्या

जीवनातील द्वितीयाश्रमात जितकी वैचारिक उत्कटता येते तितकी प्रसन्नताही.

बाळू, सुनंदा व रावबा या तीन व्यक्तिरेखा साधारणच रंगविल्या गेल्या आहेत. रावबाची अधिक महत्त्वपूर्ण आहे. परंतु त्याच्या वृत्तीत होणारे अदलबदल व परिवर्तने स्वाभाविक आहेत किंवा अपरिहार्य वाटतील अशा पद्धतीने रंगविली गेली असे म्हणता येत नाही. वेळेवर सुचतील तशा पुष्कळ कल्पना व तुटक प्रसंग यांनी रावबाची व्यक्तिरेखा बनली आहे.

रचनेचा शिथिलपणा या कादंबरीतही जाणवतो. कथानकाचे दुवे जुळवण्यासाठी कित्येक ठिकाणी ढोबळ पद्धतीचा अवलंब केला आहे, तर अनेक वेळा हास्यास्पद वाटतील अशा योजना केल्या आहेत. यावरून कथानकाचे दुवे सांधण्याकडे, कादंबरीला तंत्रदृष्ट्या गोंडसपणा किंवा लवचिकपणा आणून देण्याकडे लेखकाचे फारसे लक्ष नाही, जो सांगायचा तो मुद्दा सांगून टाकला की त्यानंतर त्यांना त्यात रस वाटत नसावा, असा ग्रह होतो. याबरोबरच, आपल्या कथेत वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठी अनेक क्लृप्त्या योजण्यात वामन मल्हारांना मौज वाटत असे, एवढ्यासाठी ते बरेच परिश्रमही घेत असत, असेही अनेक ठिकाणी दिसून येते.

दगडाला देव मानण्यापासून तो ध्येय हाच देव या तत्त्वापर्यंत सुशीलेच्या विचाराची उत्क्रांती या कादंबरीत व्यवस्थित व स्वाभाविकपणे दाखवली आहे व हाच या कादंबरीतील मूलस्रोत आहे. बाळू व सुनंदा यांच्या स्वभावपरिपोषाने या ध्येयाच्या विकासाचे आणखी काही उन्मेष दिसून येतात. त्यांचे विचारप्रवाह सुशीलेच्या विचारसरितेच्या उपनद्या होत. कादंबरीच्या अखेरीस वर्णिलेल्या, त्यांनी स्थापिलेल्या विश्वकुटुंबाच्या विवेचनात वामन मल्हारांची नव्यातील सत्याचा निर्भयपणे स्वीकार करण्याची वृत्ती स्पष्ट होते. समाजवादी तत्त्वज्ञानातील मूलभूत सत्ये सुशीला व तिचे सहकारी यांच्या मुखाने त्यांनी मान्य केली. "पूर्वीच्या समाजव्यवस्थेनें आतांपर्यंत अव्यवस्थाच माजविली"[1], "खाजगी मालमत्तेचीं, दिखाऊ धर्मश्रद्धेचीं आणि ढोंगी शिष्टाचारांचीं खुळें एकदां मोडलीं म्हणजे समाजाला सत्याची भाषा समजूं लागेल आणि ती भाषा तो वापरूं लागेल आणि, खऱ्या विचारविनिमयाचा, अन्योन्यसाहाय्याचा आणि सात्त्विक आनंदोपभोगाचा मार्ग मोकळा होईल,"[2] असा उत्साहपूर्ण विश्वास त्यांनी सुनंदरावांच्या मुखाने प्रगट केला आहे.

यानंतर पाच वर्षांनी वामन मल्हारांची 'इंदु काळे व सरला भोळे' ही कृती प्रसिद्ध झाली. ती प्रथम 'प्रतिभा' पाक्षिकात क्रमशः प्रसिद्ध झाली. तीत

१. सुशीलेचा देव, आ. १ ली, १९३०, पृ० २२०
२. कित्ता, पृ० २२३

अभिनव पत्रात्मक तंत्रपद्धती वापरली आहे, महाराष्ट्रात महत्त्वास पोचलेल्या अशा कला व नीती यांच्या संबंधाच्या प्रश्नांवर ती आधारलेली आहे, वगैरे कारणांमुळे ती कादंबरी लागलीच लोकप्रिय झाली व वामनरावांच्या इतर कादंबऱ्यांप्रमाणे विश्वविद्यालयीन मान्यता पावली. त्यांची व्यक्तिगत कीर्ती व लोकप्रियता-देखील या कथेला कमी उपकारक झाली असे नाही. कित्येकांच्या मते ही कथा त्यांची सर्वोत्तम कृती ठरते. परंतु वामन मल्हारांच्या व्यक्तित्वाविषयीचा आदर कायम पण अलग ठेवून तिचे वस्तुनिष्ठ विवेचन केल्यास तिला 'सुशीलेचा देव' या कादंबरीच्या वरचे स्थान लाभेल असे वाटत नाही.

तंत्रगत गुणांच्या दृष्टीने पाहता पत्रात्मक रचना ही मराठीत अभिनव तर खरीच. जी कथा घटनाप्रचुर नाही, जिच्यामध्ये मनोविश्लेषणावर व वृत्तिवैचित्र्यावर भर आहे, अशा कथेला पत्रात्मक पद्धतीने उठाव मिळतो. विनासायास व सहजपणे पात्रांची मनोगते उकलता येतात व त्यांना आत्मनिवेदनाचे स्वरूप आल्यामुळे त्यात विशेष जिव्हाळा उत्पन्न होतो. परंतु या पद्धतीतील गुणांचा पूर्ण उपयोग लेखकाने करून घेतला नाही. कादंबरीतील एकसष्ट पत्रांपैकी फारच थोडी सरस, गंभीर वा सूचकपणे उत्कट अशी उतरली आहेत. बऱ्याच पत्रांचा उपयोग आंतरिक जीवनाचे दर्शन किंवा भावाभिव्यक्ती यांच्यासाठी न करता केवळ निवेदनासाठी केला आहे. विनायकराव भोळे यांची काही पत्रे संयमपूर्ण भाव सुचवतात व त्या संयमामुळे, साधेपणामुळे विशेष परिणामकारक होतात. परंतु त्याबरोबरच त्यांची कितीतरी पत्रे केवळ कथनात्मक आहेत. एकाने दुसऱ्याविषयी हकीकत कळविण्याची पद्धत वामन मल्हारांनी अनेक ठिकाणी वापरली आहे. या मार्गाने त्या दोन व्यक्तींचे किंवा पत्रलेखक व पत्रांत ज्यांचा संबंध येतो त्या सर्व व्यक्तींचे संबंध स्पष्ट करणे शक्य असते. सरला व इंदू यांच्या परस्पर संबंधावर काही पत्रांत असा प्रकाश पडतो. परंतु या बाबतीत देखील काही पत्रांतच लेखकाने जागरूकता बाळगलेली दिसते. कित्येक पत्रे अशी आहेत की केवळ एकदा ही पत्रात्मक पद्धती स्वीकारली म्हणून त्या तऱ्हेने कथेची मांडणी करीत राहणे भाग पडल्यामुळे लिहिली गेली असे वाटते. त्यांत आत्मनिवेदन नाही, किंवा परस्परसंबंधांची अभिव्यक्ती नाही. 'जखिणीच्या खिंडींत' यासारखे पत्र तर केवळ 'बाळबोध' आहे. वामनरावांच्या स्वभावात वेळीअवेळी डोकावणाऱ्या अद्भुताची, सनसनीदार प्रसंगाची आवड दर्शविणारे आहे. कित्येक ठिकाणी एखादी व्यक्ती कोणत्या प्रसंगाविषयी कोणाला लिहील त्याचे तारतम्य राखले गेले नाही असे वाटते. काशी ढवळे व सरला यांच्या आपापले प्रेम व्यक्त करण्याची पद्धती, त्या पत्रांत त्यांच्या लेखणीतून उतरलेल्या उपमा, उत्प्रेक्षा, वाङ्मयीन संदर्भ त्यांना स्वाभाविक वाटत नाहीत. या सर्वांपेक्षाही विशेष जाणवणारा दोष म्हणजे पत्रांची शैली पत्र-

लेखकाला अनुरूप, पत्रलेखकांच्या व्यक्तित्वाप्रमाणे विविध अशी नाही. मधून मधून ही विविधता हे व्यक्तिगत वैशिष्ट्य दिसून येते. परंतु ते सतत व अचूकपणे कायम राखले जात नाही.

कला व नीती या विषयाचे विवेचन हा या कादंबरीतील एक आकर्षक विशेष आहे, असे म्हटले जाते. परंतु त्या बाबतीतही काहीसे असमाधान वाटल्याखेरीज राहत नाही. असा प्रश्न ज्यांच्या जीवनात उद्भवावा त्यांच्या जीवनात खऱ्या कलेची ओढ व नीतीची सामर्थ्यवान पकड यांचा अंश तरी हवा, तरच हा संघर्ष संभवतो. परंतु इंदु काळे व बिंदुमाधव म्हसकर यांच्यापैकी एकाच्याही जीवनात याचा लवलेश नाही. बिंदुमाधव या 'कलावंता'ची 'कला' म्हणजे पेटीवादनाची! व त्याला नीती कशाशी खातात हे जन्मभरात कधीतरी आकळले असेल असे वाटायला जागा नाही. वामन मल्हारांना खलपात्रे रंगविण्याची हौस नव्हती व म्हणून त्यांनी बिंदुमाधवाचे प्रत्यक्ष चित्रण काहीच केले नाही; हे त्यांच्या स्वभावाच्या दृष्टीने ठीक झाले असेल; परंतु त्यामुळे कादंबरीतील या प्रश्नाच्या विवेचनाला गौणत्व येते हेही तितकेच खरे. कलावंताच्या मनोविश्वात शिरण्याचा यत्किंचितही प्रयत्न न करता कला व नीती हा प्रश्न कादंबरीत हाताळणे शक्य आहे, असे वामन मल्हारांना वाटले तरी कसे असेल याचे आश्चर्य वाटते. इंदू काळे ही स्वतंत्र विचाराची व हौशी मुलगी. परंतु हौसेपलीकडे व थोड्याशा उच्छृंखलपणापलीकडे तिच्यामध्येदेखील काही त्राण आहे असे वाटत नाही. या नावाजलेल्या कादंबरीतील 'कला-नीती' प्रश्न म्हणजे हा असा पेटीमास्तर व एक अल्लड तरुणी यांच्यामधील प्रकरण ठरते! वामन मल्हारांच्या सूक्ष्म विवेचनशक्तीच्या कीर्तीमध्ये यामुळे काही मोठीशी भर पडेल हे संभवत नाही. वास्तविक या चित्रणाला एवढे महत्त्व यावे यावरून महाराष्ट्रातील कलाप्रेमाची व कलेच्या बाबतीतील चोखंदळपणाची मात्र पारख होते.

विनायकरावांचे व्यक्तिचित्र व जीवनकथा हा कादंबरीचा आत्मा होय. हौशी व कार्यकुशल अध्यापकाचे ते सत्याग्रही बनतात व नंतर गांधींच्या रचनात्मक कार्याला स्वतःला वाहून घेऊन खेडेगावात आपला देह कारणी लावतात. ते व त्यांची पत्नी सरला यांचे सहजीवन चित्रित करण्याचा वामन मल्हारांनी प्रयत्न केला आहे. तत्कालीन राजकीय आंदोलनात अनेक व्यक्तींचे जीवनादर्श बदलून गेले. त्यांच्या कौटुंबिक महत्त्वाकांक्षांचे अत्युच्च उन्नयन झाले. त्यांच्या वैयक्तिक भावनांवर त्यागाची प्रभा पसरून त्यांच्या आपुलकीचे क्षितिज वाढले. या परिवर्तनाचे प्रतिबिंब मराठी कथावाङ्मयात विशेष स्पष्टपणे दिसून येते असे नाही. 'रागिणी'मध्ये जसे वामन मल्हारांनी नव्या वैचारिक प्रवाहांचे व जीवनाच्या नमुन्यांचे चित्रण केले, तशीच या कादंबरीत पुनः एकदा परिवर्तन पावणाऱ्या

सामाजिक आदर्शाला अभिव्यक्ती दिली. विनायकराव हौशी, प्रेमळ व तितकेच ध्येयवादी आहेत. त्यांची पत्रे कधी संयमित शैलीमुळे भावगंभीर वाटतात, तर कधी त्रुटित, थबकत लिहिल्याप्रमाणे वाटतात, व त्यामुळे त्यांच्या व्यक्तित्वावर वेगळाच प्रकाश टाकतात. सरला त्यांच्याहून अधिक अबोल व तितकीच स्वार्थ-त्यागी आहे; पतिनिष्ठेमुळे मनातील सारी हौस मारून, कष्ट उपसण्यात ती जन्म घालवते. कादंबरीच्या उत्तरभागात तिच्या अंतर्जीवनाला क्वचितच वाचा फुटते. परंतु त्यामुळेच की काय, तिचे अप्रत्यक्ष वर्णन अधिक परिणामकारक होते. पहिल्या पत्रात उत्साहमूर्ती, विनोदकुशल व व्यवहारचतुर वाटणारी सरला, तिच्या जीवनकथेच्या अखेर, आयुष्यातील कितीतरी प्रिय गोष्टींना आचवलेली, काहीशी मनात कुढून हळवी झालेली, पण धीराने व निःशब्दपणे मार्ग कंठणारी अशी कारुण्यमूर्ती होते. विनायकरावांची व्यक्तिरेखाही अशीच वास्तव, छाया-प्रकाशाने मिश्र, कधी उदात्ताने परिपूर्ण तर कधी बावळटपणाने बोचणारी, परंतु सदैव गतिमान वाटते.

'स्मृतिलहरी' या आणखी एका वेगळ्या तंत्र-प्रयोगातदेखील मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेमुळे सुरसपणा आला आहे. वास्तविक या ग्रंथात कादंबरीला आवश्यक अशी सर्वच वैशिष्ट्ये आहेत असे नाही. यात संपूर्ण कथानक नाही, संपूर्ण पात्रांचे जीवन एकमेकांवर अवलंबून किंवा दूरतयादेखील परस्परसंबद्ध नाही. परंतु ही तांत्रिक वैशिष्ट्ये वगळली तर सबंध कथाभाग जीवनप्रवाहासारखे वाहणारे धोंडोपंत बर्वे यांचे व्यक्तित्व व त्यांच्या द्वारे जीवनाच्या काही विभागांचे घडणारे दर्शन या गोष्टी नजरेत भरण्यासारख्या आहेत.

धोंडोपंत बर्वे यांच्या या स्मृती अतिशय साध्या प्रसंगाविषयी आहेत. त्यांच्या जीवनात उठावदार घटना नाहीत, अलौकिक प्रसंग नाहीत किंवा कुठलाही महत्त्वपूर्ण संघर्ष नाही. एका सामान्य, काहीशा अजागळ अध्यापकाच्या त्या अपुऱ्या, त्रुटित आठवणी केवळ त्याच्या काही स्वभावविशेषांनी उजळून निघतात. धोंडोपंतांच्या वृत्तीत स्वतःविषयीची कुठलीही भ्रांती उरलेली नाही. तरी देखील आपण कसे आहोत हे आपल्याला समजले, असा अभिमान त्यांना शिवला नाही. आपल्या भावभावनांची व मनात दडलेल्या गूढ हेतूंची कसोशीने पारख करण्याची शक्ती त्यांनी प्राप्त करून घेतली आहे. परंतु त्याबरोबरच दुसऱ्याच्या मनातली शल्ये, रुसवे व गैरसमजुती कुशलपणे, उदारपणे व हसतहसत दूर करण्याची युक्तीही त्यांना साधली आहे. व हे करताकरता स्वतःकडेच गौणपक्ष घेण्याची त्यांची हातोटी आहे. आपल्या ओळखीच्या मुलामुलींची लग्ने जमविण्यात, त्यांची प्रेमविषयक गुपिते जाणून घेण्यात व पुढे संसारात उद्भवणारी त्यांची खरी-खोटी भांडणे ऐकण्यात त्यांना विशेष मौज वाटते. 'मध्यस्थाची कुशलता' हा

त्यांचा विशेष आहे. परंतु या सर्व प्रकरणांतही त्यांची वृत्ती तत्त्ववेत्त्याची असते. गप्पांच्या मैफलीत, विद्यार्थ्यांच्या गडबडीत वा बडबडीत, लग्नांच्या धामधुमीत वा आपल्या स्वतःच्या संसाराच्या अजागळखान्यात त्यांची वृत्ती सारखीच तत्त्वदर्शी राहते व सहृदयपणे रंगते. त्यांच्याभोवती वेगवेगळ्या विषयांवर अखंडपणे चर्चा चालते; पण तीत कडवटपणा कुठेच येत नाही. कम्युनिस्टांपासून तो पुनर्विवाह करू की नको या प्रश्नामुळे दोलाचलचित्त झालेल्या विधवेपर्यंत सर्वांशी त्यांचे मोकळेपणाने बोलणे होते. पण वृत्तीचा निरोगीपणा व प्रसन्नता कुठेही सुटत नाही. 'स्मृतिलहरी 'तील विनोद स्वभावनिष्ठ व सौजन्यपूर्ण आहे. त्यातील उपहासदेखील उदारहृदयी आहे व अखेर स्वतःला आजार झाल्याच्या कल्पनेमुळे झालेल्या गमतीचे वर्णन तर अविस्मरणीय आहे. ती एक अत्यंत हृदयंगम संसारकथा आहे. अप्रत्यक्ष आत्मचित्रणाची प्रवृत्ती बऱ्याच कथालेखकांमध्ये दिसून येते. लेखकांच्या प्रथमावस्थेत ती प्रामुख्याने दिसते. जिला नुकतेच पंख फुटू लागले आहेत अशी प्रतिभा विशेष आत्मनिष्ठ असते व आत्माविष्कार करणे तिला जवळजवळ अपरिहार्य होते. हरी नारायणांचे गणपतराव हे याचे एक उदाहरण होय. परंतु वामन मल्हारांनी असा अप्रत्यक्ष आत्मचित्रणाचा प्रयत्न आयुष्याच्या शेवटी केला. 'स्मृतिलहरी 'मध्ये त्यांच्या जीवनातील बाह्य गोष्टी व घटनांचा काहीच संबंध नसेल. परंतु धोंडोपंत बर्वे यांची वृत्ती व दृष्टिकोण म्हणजे वामन मल्हारांची स्वतःची वृत्ती व दृष्टिकोण असे अनेक ठिकाणी जाणवते.

"मी एवढंच तंत्र संभाळणार की, आठवेल तसं सांगावयाचं, आणि लिहिण्याच्या पूर्वी मंत्र एवढाच जपणार कीं, माझा मान सांगताना विनयाचे वरवर सोंग घेण्याची जशी मला इच्छा होऊं नये तशीच माझी फजिती सांगतांना लज्जेनें लपवालपवीही मी करूं नये. माझं वर्तन बरं असो किंवा बुरं असो, माझें हें लेखन खरं असावें, ही माझी इच्छा आहे. हीच माझी कला, हेंच माझें सामर्थ्य आणि हीच माझी (ईश्वर असला तर त्याचेजवळ) विनंति."[1] या धोंडोपंत बर्वे यांच्या प्रारंभीच्या शब्दांतच या संबंध जीवनकथेतील वृत्ती स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झाली आहे व त्यातच तिच्या तंत्राचाही खुलासा होतो. त्यांचे मन सहजपणे, वळणावळणाने, विचारांचे वळसे घेत, स्वच्छंदपणे आपल्या जीवनपटावर हिंडते व आपल्या प्रसन्नतेचा, निगर्वी मोकळेपणाचा प्रकाश सगळीकडे पसरून ठेवते.

या कथेतील शैलीचे विशेष निरीक्षण करण्यासारखे आहे. ती अत्यंत साधी, सहज आहे; पण हा साधेपणा पूर्णविकसित प्रज्ञेचा आहे. भावनांना आवर घालून सहज हसू खुलवून देण्याची शक्ती तिच्या अंगी आहे; तसेच विचारा-विचारांतील भेद व त्या भेदांची अनिश्चितताही बारीकपणे दाखवून देण्याचे

१. स्मृति-लहरी, आ. १ ली, १९४२, पृ० ९

कौशल्य तिला साधले आहे.

हे सर्व आहे व जे आहे ते अमोल आहे. परंतु शेवटी वामन मल्हारांचा हा अखेरचा ग्रंथ, त्यांची प्रज्ञा परिणत झाली व त्यांची कला पूर्ण विकसली तेव्हा लिहिलेला हा ग्रंथ, असा विचार मनात येऊन 'स्मृतिलहरी'चे विश्लेषण करू लागले की, थोडेसे असमाधान वाटल्याखेरीज राहत नाही. कारण त्यात भरीवपणा आढळत नाही; त्रुटितपणाच जाणवतो. त्यात विचाराच्या किंवा जीवनाच्या क्षेत्राचे विशालत्व प्रतीत होत नाही; केवळ एका सामान्य मध्यमवर्गीय बुद्धिजीवी गृहस्थाच्या जीवनाची संकुचितता त्यात दिसून येते. व इतर, विशेषतः पाश्चात्त्य भाषांतील, काही स्मृतिपर ग्रंथांची आठवण होऊन थोडासा विषाद वाटल्याखेरीज राहत नाही.

थोडेसे सिंहावलोकन करू लागले तर हरी नारायण आपटे यांच्या मानाने वामन मल्हारांची निर्मिती कमी भरदार, कमी जिवंत व जास्त पुस्तकी वाटत नाही का ? हरी नारायणांच्या नंतरच्या बहुतेक नामवंत मराठी कादंबऱ्यांत जीवनातील काही प्रश्न पुढे उभे राहतात, जीवन उभे राहत नाही, असे म्हणता येईल. वामन मल्हारांची निर्मितीही त्याला अपवाद नाही. याचे एक कारण असे असू शकते की, आजचे जीवनच प्रश्नात्मक, प्रश्नपीडित झाले आहे. साध्यासरळ भावना, निर्मळ माणुसकी व अकृत्रिम सहजता या दृष्टीसच पडत नाहीत. या सर्वांना मतप्रणालींची, वादविवादांची कुंपणे पडतात; शब्दांच्या जंजाळात यांचे स्पष्ट दर्शन होणे कठीण जाते. परंतु वामन मल्हारांच्या प्रतिभेचा स्वभावधर्मही असाच आहे. प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांनी वामन मल्हारांच्या प्रतिभेला निरूपणात्मक कल्पनाशक्ती म्हटले आहे. अशा कल्पनाशक्तीने युक्त असलेल्या कलावंताचे लक्ष जीवनातील तपशिलाकडे नसते, बाह्य चित्राकृतींनी तो आकर्षित होत नाही, वरवरचे सौंदर्य त्याला भुलवू शकत नाही, असे त्यांनी वर्णन केले आहे. निरूपणात्मक कल्पनाशक्ती म्हणजे काय व सर्वश्रेष्ठ कलावंताच्या प्रतिभेचे स्वरूप कसे असते हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी एवढे मात्र खरे की, प्रा. कुळकर्णी यांनी वामन मल्हारांच्या प्रतिभेच्या सहजधर्माचे वर्णन यथायोग्य केले. त्यांची वृत्ती सत्यान्वेषी होती, त्यांची दृष्टी अंतिम मूल्यांवर केंद्रित झाली होती हे खरे. पण त्याचाच अर्थ हा की, ती चौफेर नव्हती. जीवनाच्या रंगरसरूपात्मक अनुभूतीचे तिला वेड नव्हते. जीवनातील रंगसंगती रेषासौंदर्य, नादमाधुर्य, रूपवैशिष्ट्य यांच्याकडे त्यांचे लक्ष नव्हते. इतकेच नव्हे, मानवी कृतिसौंदर्याकडेही त्यांचे विशेष लक्ष नव्हते. जीवनातील अंतःसौंदर्याला जीवनातच कसे विशिष्टपणे मूर्तस्वरूप मिळते, या वेड लावणाऱ्या जाणिवेने त्यांचे मन भरून गेले नव्हते. म्हणजेच, थोडक्यात, त्यांचा पिंड कलावंताचा नव्हता; तत्त्वज्ञाचा होता. त्यांची

प्रतिभा मूर्ताच्या सौंदर्याकडून अमूर्ताच्या असीम सत्याकडे जात नसे. उलट, ती अमूर्त सत्याच्या आविष्करणासाठी, नाइलाज म्हणून, कशावशा आकळलेल्या मूर्ताचा उपयोग करीत असे व म्हणूनच त्या मूर्ताच्या चित्रणात तिला यश येत नसे.

परंतु यावरोबरच हेही सर्वमान्य होईल की, वामन मल्हारांनी मराठी कादंबरीला यापूर्वी कधीही लाभले नव्हते असे तत्त्ववैभव प्राप्त करून दिले. तसे पाहिले तर बोधवादाची प्रवृत्ती मराठी कादंबरीमध्ये तिच्या जन्मापासून दिसून येते. ती जेव्हा वाचकांची केवळ करमणूक करण्यासाठी उद्युक्त झाली, तेव्हाही तिला बोधवादाचे अवगुंठन पूर्णपणे टाकून देणे इष्ट वाटले नाही. 'मुक्तामाला', 'विचित्रपुरी' यांच्यासारख्या कादंबऱ्यांतदेखील नीतिशिक्षणाचा व वेदान्ताचा आवेश आणला जातो. नाथमाधव व हडप यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांतही व्यभिचारावर तथाकथित कोरडे ओढले जातात; जुन्या नीतितत्त्वांचा पुरस्कार व शालीन वागणुकीचे समर्थन केले जाते. सौजन्यपूर्ण, विनयशील सुशिक्षितांचा गौरव करण्याचा प्रयत्न होतो. दामल्यांची 'जग हे त्रिविध आहे', गडकऱ्यांची 'सुधारणेचा मध्यकाल' यांसारख्या कादंबऱ्यांत तर्कनिष्ठ व तात्त्विक दृष्टीने जीवनाचे समालोचन व कथानकाची उभारणी केली जाते. परंतु ही मंडळी व वामन मल्हार यांच्या तत्त्वविवेचनाची पातळी फार वेगळी. हळब्यांपासून दामल्यांपर्यंत बहुतेक तत्त्वाभिनिवेशी किंवा तत्त्वदृष्टी लेखक पारंपरिकाला, सनातनाला मनोरंजकाचे स्वरूप देत आले. पारंपरिकाचा पुरस्कार करण्यासाठी त्यांनी कथानकाची उभारणी केली व कथानकाला भारदस्तपणा आणण्यासाठी बोधाचा आवेश आणला. वामन मल्हारांनीच प्रथम एका शुद्ध व स्वतंत्र तत्त्वजिज्ञासेने जीवनाकडे पाहण्याचा प्रयत्न केला. या कार्यात त्यांनी आपली पूर्वसंपादित विद्वत्ता उपयोगात आणली; परंतु दामल्यांप्रमाणे केवळ त्या विद्वत्तेचे मंडण करण्यासाठी कथा निर्माण केली नाही किंवा हळबे आदी लेखकांप्रमाणे आपल्या मनोरंजक कथेला केवळ शिष्टसंमत स्वरूप देण्यासाठी म्हणून तत्त्वप्रतिपादनाचा अवलंब केला नाही. तत्त्वान्वेषी दृष्टीने त्यांनी केलेले जीवनाचे अन्वेषण अपुरे असेल, अस्पष्ट असेल, परंतु त्यांच्या पूर्वसूरींशी त्यांच्या निर्मितीची तुलना केली म्हणजे त्यांची ही दृष्टी किती खरी, सहज व मनःपूर्वक होती हे स्पष्ट होते. त्यांची दृष्टी जितकी सहज होती तितकीच स्वतंत्र होती. कादंबरीच्या क्षेत्रात तत्त्वविवेचनामध्ये स्वतंत्र प्रज्ञेची प्रभा वामन मल्हारांच्या निर्मितीत प्रथम दिसते. बोधवादी कादंबरीत जे सर्वमान्य झाले, गृहीत ठरले त्याची मनोरंजक मांडणी होते. वामन मल्हारांच्या कथांसारख्या तत्त्वप्रधान कादंबरीतील तत्त्वदृष्टीत व तत्त्वाच्या मूर्तीकरणात स्वतंत्रता, पृथगात्मता दिसून येते. याच कारणामुळे श्रीपाद

कृष्णांनी त्यांना तत्त्वप्रधान कादंबऱ्यांच्या जनकत्वाचा मान दिला. वामन मल्हारांनी तत्त्वप्रधान कादंबऱ्यांच्या प्रथेला सुरुवात केली; त्यांच्या मागोमाग आलेल्या डॉ. केतकरांनी व वरेरकरांनी तिचे पोषण केले.

१९१५ ते १९२० या चार-पाच वर्षांच्या काळात वामन मल्हारांनी 'रागिणी', 'आश्रमहरिणी' व 'नलिनी' अशा तीन कादंबऱ्या लिहिल्यावर १९३० पर्यंत कादंबरीलेखनाला विराम दिला. या मधल्या काळात, निदान १९२६ पर्यंत, एकंदर मराठी कादंबरीचीच प्रगती खुंटल्यासारखी दिसते. १९१९ पासून १९२६ पर्यंत नाव घेण्याजोग्या जवळजवळ काहीही कथा आढळत नाहीत. नारायण हरींच्या वार्षिक प्रकाशनाचा प्रवाह संथपणे वाहत होता; त्यांची 'न पटणारी गोष्ट' यासारखी विशेष लोकप्रिय कथा १९२३ साली प्रसिद्ध झाली, एवढेच. १९२५-२६ मध्ये मात्र फडके, केतकर, वरेरकर यांनी एकसमयावच्छेदेकरून कादंबरीच्या प्रांगणात महत्त्वाच्या कार्याला प्रारंभ केला. या मधल्या मंदीच्या काळात त्यातल्या त्यात गाजलेली एक कृती म्हणजे गो. चि. भाटे यांची 'प्रेम कीं लौकिक' (१९२३). ही कथा आपल्या अंगच्या वाङ्मयगुणांनी गाजली असे म्हणता येत नाही. हिचे कथानक केवळ एकमार्गी आहे; तीत व्यक्तिचित्रणाचा मागमूसही नाही. नायकाच्या वडिलांचे व्यक्तिचित्र तेवढे काहीसे उठावदार वाटते. वातावरण किंवा पार्श्वभूमी यांचीही निर्मिती विशेष साधली नाही. अनेकदा अगदी क्षुल्लक बाबतींच्या वा प्रसंगांच्या चित्रणात व अत्यंत साधारण विचारांच्या विवेचनात पाने खर्ची घातली आहेत. परंतु ही कथा म्हटल्यास कादंबरी व म्हटल्यास आत्मवृत्त आहे. लेखकाने कल्पित व घटित यांची मुक्तपणे सरमिसळ केली आहे व याचा परिणाम हाच झाला आहे की, कथेतील कल्पितात रम्यता नाही व घटनांत काटेकोरपणा नाही. या मिश्रणामुळे येथील तथाकथित घटितांवर विश्वास ठेववत नाही, व कल्पितात तर कोठेच रंग भरत नाही. कादंबरीच्या शीर्षकात सूचित झालेल्या समस्येचा कथेमध्ये निर्देश झाला तरी ती कोठेही स्पष्टपणे उपस्थित केली जात नाही. या कथेमध्ये तत्त्वप्रधानतेपेक्षा तत्त्वावडंबरच आढळते.

के त क र

वामन मल्हारांची तत्त्वप्रधानता व त्यांचे कलाविषयक दुर्लक्ष दोन्हीही केतकरांच्या वाट्याला आली. परंतु वामन मल्हार तत्त्वजिज्ञासेने प्रेरित झाले होते; मानवी भावभावनांचा, कर्तव्याकर्तव्याचा अंतिम आध्यात्मिक मूल्यांच्या दृष्टीने विचार करण्याच्या प्रयत्नात त्यांची प्रतिभा गुंतली होती व त्यामुळे त्यांचे प्रत्यक्षाकडे, स्थूलाकडे तितकेसे लक्ष राहत नसे; तर दंभ, स्वार्थ, विषयवासना यांनीच मानवी व्यवहार कसा नियमित झाला आहे याचे विश्लेषण व विदारक

चित्रण करण्यात केतकरांची प्रतिभा रंगली होती. कोणत्याही विचारसरणीतील सत्य तेवढे पाहावे, तिच्या दोन्ही टोकांविषयी उदारहृदयी समजदारपणाची वृत्ती ठेवूनच जीवनाचा मार्ग सुकर व श्रेयस्कर होणे शक्य आहे, याची जाणीव निर्माण करण्याचा वामन मल्हारांचा प्रयत्न होता; त्यांनी निर्मिलेल्या संसार-विश्वातील हे केंद्रीभूत सत्य आहे; तर केतकरांनी जीवनाची वेगवेगळी क्षेत्रे धुंडाळली व त्यांतील दंभावरील, पारंपरिकतेवरील आवरणे फाडून टाकण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. परदेशात जाऊन आलेली, बुद्धिप्रखर, एकांगी व्यक्ती ज्या दृष्टीने आपल्या समाजाकडे पाहील त्या दृष्टीने समाजाच्या व्यंगांचे विश्लेषण त्यांनी केले. त्यांनी धुंडाळलेली क्षेत्रे इतकी विविध आहेत म्हणूनच की काय त्यांनी काढलेले निष्कर्ष व सुचवलेले उपायही विविध असतात; कित्येकदा ते परस्परविरोधी वाटतात, तर अनेकदा केवळ चमत्कृतिप्रधान दिसतात. वामन मल्हारांची कथासृष्टी मर्यादित, नियमित, शांतरसप्रधान आहे, व म्हणून ती एखाद्या तपोवनासारखी वाटते, तर केतकरांची आफ्रिकेतल्या वनसृष्टीसारखी अजब नमुन्यांनी भरलेली, स्वैर, विपुल, गुंतागुंतीची व आपल्या अद्भुततेमुळे कुतूहलजनक अशी आहे.

केतकरांनी कादंबरीलेखनाला सुरवात केली तीच एका स्वच्छंद लीलापूर्ण वृत्तीने. कादंबरी ती काय — हातचा मळ! ती मन मानेल तशी लिहावी. थोडी गंमत करावी, सुचेल तसे लिहावे. ज्या व्यक्ती दिसतील, आठवतील त्यांचे किंवा त्यांच्या जातीच्या, त्यांच्याशी दूरतया संबद्ध अशा काल्पनिक व्यक्ती निर्माण करून त्यांचे, कधी समाजशास्त्रीय दृष्टीने, कधी कुत्सितपणे, चित्रण व विश्लेषण करावे, व हे करता करता जुळेल तसे कथानक जुळवावे, ही त्यांची पद्धत दिसते. 'गोंडवनांतील प्रियंवदा' या आपल्या पहिल्या कादंबरीच्या प्रस्तावनेत ते लिहितात, "...जुलैपर्यंत कंपनी (ज्ञानकोशाची) रजिस्टर झाली नाहीं. तोंपर्यंत, म्हणजे सबंध जून महिना रिकामा होतों; बसलों कांहीं तरी लिहीत." मात्र, त्यांच्या तीक्ष्ण निरीक्षणशक्तीमुळे व चतुरस्र बुद्धीमुळे ते 'कांहीं तरी लिहीत' बसले तरी त्या लिखाणात वर्णित समाजाच्या काही अंगांचे स्पष्ट चित्रण होते व वाचकाची प्रवृत्ती विचारोन्मुख होते. आजपर्यंतच्या कथा-कादंबऱ्यांत सर्वत्र पुणेरी व मुंबईकडील वातावरण असे. केतकरांनी नागपुरी जीवनाला प्रथम ललित वाङ्मयात स्थान दिले, असे म्हणता येईल. हरी नारायणांच्या 'मधली स्थिति' या कादंबरीत जसे प्रथम पुणेरी जीवनाचे स्पष्ट दर्शन होते, तसेच केतकरांच्या 'प्रियंवदे'त नागपुरी जुन्या जीवनाचे होते. हरी नारायणांच्या तत्कालीन जीवनदृष्टीत व केतकरांच्या 'प्रियंवदे'तील जीवनदृष्टीतही थोडेसे साम्य जाणवते. समाजातील कृष्णार्धाचे चित्रण करण्याची, कुलंगडी शोधून

काढण्याची तिला हौस होती. हरी नारायणांच्या जीवनदृष्टीचा पुढे विकास झाला, परिवर्तन झाले, तीत उदारहृदयी मानवता आली. तऱ्हेतऱ्हेच्या सुखदुःखांशी समरस होऊन जीवनाची पातळी ज्याने उंचावेल अशा ध्येयवादित्वाची शक्ती त्यांच्यामध्ये उदयास आली. नागपुरी जीवनाच्या दुर्दैवाने केतकरांच्या जीवनदृष्टीमध्ये असा विकास झाला नाही. परंतु त्यांच्या लिखाणाचे क्षेत्रही नागपूरपुरते मर्यादित राहिले नाही.

'गोंडवनांतील प्रियंवदा' ही कादंबरी केतकरांनी १९१६ मध्ये लिहायला घेतली. (१९२६ मध्ये तिचे थोडेसे संस्करण करून केतकरांनी ती पुरी केली व आपल्या नावावर प्रसिद्ध केली.) पहिली काही प्रकरणे 'विद्यासेवक' मासिकात 'अज्ञात' या सहीने प्रसिद्ध झाली. या कथेला 'घरकुट्टे घराण्याचा इतिहास' असे उपनाम दिले आहे. परंतु नाम व उपनाम यांचा तादृश जवळचा संबंध नाही. प्रियंवदेचा नवरा रामभाऊ व बंडूनाना घरकुट्टे हे सहाध्यायी व रामभाऊच्या परीक्षेच्या निकालाच्या दिवशी त्यांचे थोडेबहुत संभाषण वाचकांना ऐकायला मिळते एवढेच. पुढे रामभाऊ विलायतेस गेल्यावर त्यांचा काही संबंध येत नाही व रामभाऊंची पत्नी, 'प्रोषितभर्तृका' प्रियंवदा हिची जीवनसरणी बंडूनानाकडे मुळीच वळत नाही. याशिवाय विंध्याबाई नामे सधन विधवा व तिचे आश्रित, संगीतज्ञ व रसिक हरिभय्या मोघे यांची प्रणयकथा, सुशिक्षित शिक्षिका शारदाबाई व संशोधनचतुर वैजनाथशास्त्री यांचा प्रीतिसंयोग यांची उपकथानके यात गुंफिली आहेत. ही सर्व कथानके परस्परावलंबी किंवा निश्चितपणे परस्परपूरक आहेत, असे म्हणता येत नाही. पहिल्यामध्ये जुन्या जमान्यातले एक पुढारलेले दांपत्य आहे व दुसऱ्या दोन्हींतील पुनर्विवाहित होतात. एका काळी एका शहराच्या वेगवेगळ्या भागांत राहणाऱ्या या व्यक्ती आहेत, व त्यांच्या द्वारे तत्कालीन सामाजिक, औद्योगिक व काही राजकीय घटना-व्यवहारांची लेखकाच्या दृष्टिकोणातून चर्चा होते. ही चर्चा करण्याच्या भरात पात्रांना स्वाभाविक दिसेल अशी विचारसरणी व भाषा योजण्याचे भान केतकरांना राहत नाही. या बाबतीत त्यांनी आपल्या कोणत्याच कादंबरीत विशेष श्रम घेतले नाहीत किंवा जाणीव ठेवली नाही. प्रियंवदा ही पुढारलेली व थोडीशी खोडकर विनोदी मुलगी खरी. परंतु तिचे आपल्या सासूशी होणारे संभाषण किंवा 'माझ्या लाडक्या नवऱ्या' या मायन्याने सुरू होणारी तिची पत्रे अत्यंत अस्वाभाविक आहेत. त्याचप्रमाणे शारदाबाई कितीही सुशिक्षित असली तरी तिच्यासारखी शालेय शिक्षिका वैजनाथशास्त्र्यांशी संशोधनविषयक चर्चा करून त्यांना नसलेली माहिती पुरवू शकेल असे वाटत नाही. या ठिकाणी तिच्या मुखाने भावी ज्ञानकोशकार बोलतात हे उघड आहे. बंडूनाना घरकुट्टे यांचा

उपयोग तत्कालीन सरकारी अधिकाऱ्यांच्या कारवायांचे दर्शन घडवण्यासाठी तेवढा होतो. त्यांचे स्वतःचे कृतिदर्शन कुठेच घडत नाही.

केतकरांच्या ओघवतेपणा व विचित्र भाषेचेही येथे प्रथमदर्शन घडते. हा विचित्रपणा तिच्यात दोन प्रकारांनी आला आहे. एक 'करती झाली' अशा जुन्या तऱ्हेच्या वाक्यरचनेमुळे व दुसरे इंग्रजीतील वाक्यरचनेचे अकुशल भाषांतर करण्याच्या सवयीमुळे. कित्येक ठिकाणी कॉमनरूमला 'सामान्य-खोली' यासारखे इंग्रजी शब्दांचे पर्यायदेखील त्यांनी फारच थोड्या विचाराने, जसे सुचतील तसे ठेवून दिले आहेत!

'परागंदा आणि भारतीय समाजाची सरहद्द' (१९२६) ही त्यांची दुसरी कादंबरी वाचकाला फार दूरच्या, भिन्न वातावरणात नेते. "अमेरिकेत गेलेला व तेथें कायम झालेला किंवा कायम होऊं पाहणारा जो सुशिक्षित भारतीयांचा वर्ग आहे त्याच्या विचारौघाची निदर्शक ही कादंबरी आहे."[1] अमेरिकेतील भारतीयांच्या परिस्थितीचे वर्णन पूर्णांशाने तीत आले नाही, जे अपमानाचे प्रसंग त्यांच्यावर मधूनमधून येतात त्यांचे यात वर्णन नाही, भटके बनगाऱ्यांचे नाही, मजूर चळवळीचे नाही, या उणिवेची जाणीव केतकरांना होती. प्रस्तावनेत त्यांनी तशी कबुली दिली. परंतु ही उणीव म्हणजे केतकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांत जो अतिबुद्धिनिष्ठतेमुळे आलेला एकांगीपणा आहे त्याचीच सूचक आहे.

अमेरिकेत स्थायिक झालेली कामत पतिपत्नी व अमेरिकेत जन्मून वृत्तीनेही अमेरिकनच झालेली त्यांची दोन मुले ही या कथेचे केंद्र होत. भारतीय जीवन, भारतीय इतिहास व चालीरीती यांविषयीच्या या दोन पिढ्यांच्या दृष्टिकोणातील फरक केतकरांनी सुरवातीसच मोठ्या मनोवेधकपणे दाखवून दिला आहे. या कुटुंबाच्या परिवारात क्रांतिकारक कटात संशयित ठरल्यामुळे देशांतर करून आलेले गंगाधरराव, अमेरिकन विश्वविद्यालयात प्राध्यापक झालेले डॉ. सरंजामे इत्यादी व्यक्ती येतात. डॉ. मत्तमयूरी ही या कथेतील एक विशेष आकर्षक व्यक्ती. तिच्या द्वारे केतकरांनी वेश्यासंततीचा प्रश्न आपल्या कादंबऱ्यांत प्रथम उपस्थित केला. परंतु त्या प्रश्नांच्या गुंतागुंतीत मात्र ते या कादंबरीत फारसे शिरले नाहीत. डॉ. मत्तमयूरीला त्यांनी आकर्षक व्यक्तित्व, हुशारी, पैसा व व्यावसायिक कौशल्य हे सारे बहाल केले. एवढेच नव्हे तर तिला मनाजोग्या व उदारवृत्ती प्रियकराचीही देणगी देऊन तिचा मार्ग निष्कंटक करून दिला.

ही कादंबरीदेखील चर्चाप्रधान आहे. वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या अनेक विषयांवरील मतांवर प्रकाश पाडणे हेच हीतील कथानकाचे कार्य. कथेचा बराच भाग पात्रांच्या पूर्ववृत्ताच्या निवेदनात वेचला जातो व ही पूर्ववृत्ते कादंबरीत ठिकठिकाणी

१. परागंदा, प्रस्तावना.

अकुशलपणे गोवली जातात. कथाभागाला सुरवात झाल्यावर होणाऱ्या घटना फार थोड्या. काय होते, किंवा कुणाला काय वाटते यापेक्षा कोण काय म्हणते हे निवेदन करणे केतकरांना अगत्याचे वाटते. अशा तऱ्हेने लाला गजपतराय यांचे हिंदुस्थान व इंग्लंड त्यांच्या संबंधाविषयी विचार व त्यांवर इतरांची प्रतिक्रिया, प्रो. गोगटे व त्यांच्या 'हिंदुस्थानी सेटलर्स असोसिएशन' या संस्थेचा इतिहास, रामतीर्थांचा अमेरिकन शिष्य विलकॉक्स यांच्या दृष्टिकोणातून भारतीय तत्त्वज्ञानाच्या कडा, इत्यादी वादजड मजकूर कादंबरीत भरलेला आहे. या सर्वाला, अमेरिकन दृष्टीलाही जरा अविनीत वाटेल अशा अनुनयप्रकाराच्या वर्णनांची अधूनमधून जोड दिली गेली आहे. या बाबतीत हिंदी तरुणतरुणींना व्याख्याने देण्याची डॉ. केतकरांना हौसच होती. सूचकता, विनीतता, निःशब्द भावगांभीर्य या प्रकारांची मातबरी वाटल्याचे चिन्ह केतकरांच्या निर्मितीत विशेष आढळत नाही.

या कादंबरीतील लाला गजपतराय यांचे व्यक्तिचित्र वादविषय झाले. स्वतःला ज्यांची मते वा कृती पसंत नाहीत अशा विरोधी गटांतील व्यक्तीचे असे प्रच्छन्न व कुत्सित चित्रण करणे केव्हाही औचित्याला सोडून समजले जाईल. 'गोंडवनातील प्रियंवदा' या पहिल्या कादंबरीतच केतकरांची ही प्रवृत्ती दिसून आली होती. वैजनाथशास्त्री ही उघडपणे राजवाडे यांची प्रतिकृती. राजवाडे यांच्याविषयी वस्तुतः केतकरांना बराच आदर. त्यांच्या बऱ्याच मतांचा केतकरांवर परिणाम झाला, होता व कित्येकांचा त्यांनी निरपवाद स्वीकार केला होता. परंतु त्यांच्या व्यक्तित्वावर आधारलेले हे वैजनाथशास्त्र्याचे पात्र त्यांनी आपल्या कादंबरीत घातले व पुढेही या चित्रणाची पुनरुक्ती केली. आणखी काही नागपूरकरांना ओळखीची वाटतील, किंवा तेव्हा वाटली, अशी पात्रे त्यांनी घेतली आहेत. लाला लजपतराय यांच्यासारख्या लोकादरास पात्र झालेल्या व्यक्तीचेही डॉ. केतकरांनी जेव्हा असे औचित्यविहीन व अनुदार चित्रण केले तेव्हा ते केतकरांच्या चाहत्यांना देखील फारसे रुचले नसावे. डॉ. केतकरांना स्वतःलाही या चित्रणाचे फारसे समाधानकारक समर्थन करता येत नसे. वामन मल्हारांना ही प्रथा रुचली नाही.[1] माडखोलकरांनी तिचा तीव्र निषेध केला.[2] दैवदुर्विलास हा की खुद्द माडखोलकरांनी आपल्या पुढील बऱ्याच कादंबऱ्या या सदोष पद्धतीवर आधारल्या. वास्तविक, ज्याच्या अंगी खरी कलात्मक सृजनशीलता आहे व सौजन्यशील

१ वा. म. जोशी, कादंबरीकार डॉ. केतकर, विचारसौंदर्य, आ. १ ली, १९४०, पृ. ५३–५४

२ ग. त्र्यं. माडखोलकर : डॉ. केतकर यांच्या कादंबऱ्या, वाङ्मयविलास, आ. २ री, पृ. १२२–१२३

सदभिरुची आहे, तो असे वैयक्तिक चित्रण टाळूनही आपले दंभस्फोटाचे व सत्यान्वेषाचे कार्य करीत राहतो. उच्च प्रतीच्या लेखकाला कशाचा निषेध किंवा पुरस्कार करावयाचा असेल तर तो प्रवृत्तींचा, मानवी नमुन्यांचा. त्याने निर्माण केलेल्या प्रतिमा प्रातिनिधिक असतात, वैयक्तिक नसतात. हरी नारायणांनी अशा प्रातिनिधिक निर्मितीत विशेष यश मिळविले. केतकरांना मात्र अनेकदा या दृष्टीचा विसर पडला.

'आशावादी अथवा एका प्रवाहपतिताचें चरित्र' (१९२७) या केतकरांच्या तिसऱ्या कादंबरीत 'परागंदे'तील गंगाधरराव परभणीकर यांचा ब्रह्मगिरीस्वामी अथवा देवीदास अत्रे या नावाने पुनर्जन्म होतो. यालाच लेखकाने 'आशावादी' म्हटले आहे. देवीदास अत्रे हा टेक्निकल इन्स्टिट्यूट-मधला एक चळवळ्या विद्यार्थी. विद्यार्थिदशेतील त्याचे उद्योग, विचारसरणी, तसेच स्वामी हंसरूप व सिस्टर निवेदिता इत्यादिकांच्या व्याख्यानांचा त्याच्या मनावर झालेला परिणाम व राजकीय घडामोडींचे त्याच्या मनात उठलेले पडसाद यांचे केतकरांनी 'रिपब्हान विंकल' या प्रकरणात तपशीलवार वर्णन केले आहे. स्वदेशातील कुचंबणा व निराशाजनक परिस्थिती पाहून देवीदास आपल्या बालवयीन पत्नीला सोडून परदेशी जातो. अनेक तऱ्हेतऱ्हेच्या अनुभवानंतर तो अमेरिकेत पोचतो व तेथे संन्यासधर्माची दीक्षा घेतो. या सर्व स्थित्यंतराची हकीकत केतकरांनी ब्रह्मगिरींच्या आठवणींच्या रूपाने कादंबरीच्या उत्तरभागात निवेदन केली आहे. आपली पत्नी मरण पावली अशी देवीदासाची समजूत असते. परंतु तरीही तो तिच्या आठवणीची जपणूक करून आचरणाने शुद्ध राहतो. आपल्या बालवयीन पत्नीचा त्याला वरच्यावर साक्षात्कार होत राहतो. पापापासून त्याचे रक्षण करणारी ती त्याच्या जीवनाची अधिष्ठात्री देवताच बनते व संन्यासधर्मात त्याला स्थिर करते. वास्तविक देवीदासाची पत्नी गोदावरी दिराच्या घरच्या जाचाला व हेतुशून्य जीवनाला कंटाळून मिसेस हंटर नामक स्त्रीने संकटात सापडलेल्या स्त्रियांसाठी चालवलेल्या संस्थेत गेलेली असते. तेथे ती मिसेस हंटरची कृतकदुहिता होते, व खिस्तीधर्म स्वीकारते. बऱ्याच वेगवेगळ्या घटनांनंतर ब्रह्मगिरी व गोदावरी अथवा मिस हंटर यांचे मार्ग जुळून येतात व त्यांची भेट होते.

कथेतील या मुख्य सूत्राभोवती विश्वामित्र-विहंगमा, नंदिका–लालनाथ–डॉ० परमानंद यांच्या उपकथा व प्रतियोगी सहकारितेच्या वेळच्या नागपुरातील राजकारणी गटांच्या अडुचांची हकीकत यांची गुंफण केली आहे. या वेगवेगळ्या उपकथांची जुळणी पहिल्या दोन्ही कादंबऱ्यांपेक्षा बरीच कौशल्यपूर्ण झाली आहे. विश्वामित्र-विहंगमा ही जोडी रावबहादूर व उच्च सरकारी अधिकारी यांच्या

सामाजिक वर्गातील आहे. त्यांच्या कथेच्या निमित्ताने त्या वर्गाची विचारसरणी, त्याची झब्बूशाही, त्याचा शिष्टपणा, एकमेकांकडून होणारे त्यांचे मानापमान इत्यादींचे मनोरंजक वर्णन करण्याच्या संधीचा केतकरांनी पूर्ण फायदा घेतला आहे. नंदिका ही एका पुनर्विवाहित जोडप्याची कारकुनाला दिलेली मुलगी. परंतु लालनाथ रेगे (यांच्या नावासंबंधी केतकरांना स्वतःला थोडासा विसर पडलेला दिसतो. नंदिकेच्या पूर्ववृत्तात तिचे लग्न आनंदराव नावाच्या कारकुनाशी झाले असे त्यांनी लिहिले आहे.) आपल्या पत्नीच्या गुणांचे पूर्ण चीज करतो व तिला वैद्यकीच्या उच्च शिक्षणासाठी विलायतेसही पाठवतो. डॉ० परमानंद हा तिचा परदेशी लाभलेला व पुढे ती नागपुरास आल्यावर कामठीस राहणारा मित्र. या परिस्थितीत प्रेमाचा त्रिकोण उद्भवणारच. परंतु डॉ० केतकरांनी नंदिका व लालनाथ यांचे अत्यंत निरोगी चित्रण करून कथेला योग्य कलाटणी दिली आहे. लालनाथाचा दिलदारपणा व नंदिकेच्या मनात योग्य वेळी उदयास येणारी जबाबदारीची गांभीर्यपूर्ण जाणीव यांच्यामुळे चित्रण उठावदार झाले आहे. नंदिका व विहंगमा यांचे विश्वामित्राविषयीचे संभाषणही याच प्रतीचे आहे. केवळ तारुण्यसुलभ प्रणयकथांच्या चित्रणाने समाधान न मानता सुशिक्षित जोडप्यांच्या पुढे उभ्या राहणाऱ्या प्रश्नांची चर्चा करून केतकरांनी निश्चितपणे मराठी कादंबरीच्या अर्थगौरवात भर घातली.

ब्रह्मगिरींचे राजकीय अनुभवही लक्षणीय आहेत. कादंबरीला सुरुवात ब्रह्मगिरी स्वदेशी उतरल्यावर त्यांच्या मनात उद्भवणाऱ्या विचारमालिकेने होते व या निमित्ताने दहा वर्षांच्या अवधीत भारताच्या सामाजिक, राजकीय, आर्थिक परिस्थितीत झालेल्या स्थित्यंतराची चर्चा होते. त्याबरोबरच ब्रह्मगिरींचा दृष्टिकोण त्यांच्या मनातील कार्याची रूपरेषा याचीही हळूहळू ओळख होते. "महाराष्ट्राचा आयुष्यक्रम अधिक उच्च तऱ्हेचा होईल, आणि लोकांस उच्च तऱ्हेच्या आयुष्यक्रमाची अभिरुचि उत्पन्न होईल असे प्रयत्न मी करीन"[1] ही त्यांची आकांक्षा. कर्माविषयी फलाशा न ठेवण्याचा संदेश देऊन निःस्वार्थ कर्म, नियत कर्म करीत राहण्याचा अस्वाभाविक उपदेश करण्याबद्दल ते गीतेचे 'सैतानी' ग्रंथ असे वर्णन करतात. आपल्या कर्तव्याविषयी आपण स्वतंत्रपणे विचार केला पाहिजे असा त्यांचा आग्रह असतो व सर्व जग पूर्वीपेक्षा अधिकाधिक सुधारत आहे व आपल्या या प्रिय देशाचे भवितव्य फार उज्ज्वल आहे, असा त्यांना विश्वास आहे. म्हणून त्यांची वृत्ती आनंदमय आहे, आशावादी आहे. अशी ही व्यक्ती नागपुरात येते तेव्हा नारायणराव अलंकार यांच्या बैठकीतील दादासाहेब म्हणतात, "मनुष्य हुशार, अत्यंत बहुश्रुत आणि स्वतंत्र विचार करणारा

१. आशावादी, आ० १ ली, १९२७, पृ० ५०

दिसतो."[1] नागपुरातील प्रमुख राजकीय गट स्वतःच्या पक्षाचे कार्य साधून घेण्यासाठी या बुद्धिवान संन्याशाचा उपयोग करून घेण्याचे ठरवतो. परंतु ब्रह्मगिरींच्या स्वतंत्र बाण्यामुळे व धीट विचारसरणीमुळे हा कावा साधत नाही असे दिसताच त्यांचा तत्काल त्याग केला जातो. या सर्व प्रकरणातच आपल्या कापायवस्त्रांचा समाजात कसा उपयोग करून घेण्यात येतो हे ब्रह्मगिरींच्या लक्षात येते. त्यांचा भ्रमनिरास होतो व ते आपली छाटी सार्वजनिक ठिकाणी जाळून टाकतात. ब्रह्मगिरींचे संन्यासधर्माविषयीचे विचार मननीय आहेत. "संन्यासधर्म म्हणजे व्यक्तीनें सामाजिक हितासाठीं कार्य करीत रहाणें, पण कामाबद्दल पैसे व पैशाबद्दल काम ही भावना न ठेवणें; संन्याशांची उपजीविका समाजानें आपलें कर्तव्य म्हणून पाहावी आणि संन्याशानें आपणांस योग्य असें कार्य करीत रहावें."[2] अशी त्यांची याविषयी कल्पना आहे. संन्यासधर्माविषयी, संन्यस्त वृत्तीविषयी, खरा आधुनिक संन्यासधर्म व पारंपरिक संन्यासधर्माचे हिडीस स्वरूप यांतील फरक इत्यादींविषयी केतकरांनी बऱ्याच ठिकाणी प्रतिपादन केले आहे. आधुनिक समाजातील कार्यकर्त्यांची उणीव संन्यासमार्गाने भरून काढता येईल काय, हा प्रश्न हरी नारायणांच्यापुढे देखील होता हे भावानंदाच्या उदाहरणावरून दिसतेच. केतकरांचेही विचार त्याच सरणीवरून जात असावेत.

परंतु ज्या विषयाचा त्यांनी इतक्या आपुलकीने व मूलगामी विचार केला होता, त्याचेही कथेत चित्रण करताना केतकरांना त्यात भावनांची उत्कटता ओतता आली नाही. ब्रह्मगिरिस्वामींनी बर्डीच्या पोस्ट ऑफिसजवळ काही विद्यार्थ्यांच्या समवेत सार्वजनिकरीत्या आपली छाटी जाळून टाकली; चिंता रचून तिचे दहन केले. ज्या संन्यासधर्मात त्यांनी ऐन उमेदीची दहापंधरा वर्षे घालवली व ज्याचा त्यांनी विचारशुद्धपणे पुरस्कार केला, त्याचे वैय्यर्थ्य त्यांना पटल्यावर त्यांनी प्रामाणिकपणे हे कार्य केले. ही घटना अतिशय नाट्यपूर्ण व अंतःकलह-सूचक वठविली जावी, अशी अपेक्षा रास्त ठरेल. परंतु केतकरांनी तिला अत्यंत रंगहीन, भावशून्य बनविली व दोन दिवस अगोदर ब्रह्मगिरींचे एका राजकारण्याशी जे संभाषण झाले त्याचे नीरस वर्णन करून काम भागविले. या त्यांच्या प्रवृत्तीमुळेच वैचारिक वैभव असूनही ब्रह्मगिरींना रामानंदाचे उदात्तगंभीर व्यक्तित्व लाभले नाही. या प्रसंगाचा विचार केला असता केतकरांच्या मनःसृष्टीतील उणीव कोणती हे स्पष्टपणे ध्यानात येते व पुनः एकदा जाणवते की, काय होते किंवा कोणाला काय वाटते यापेक्षा कोण काय बोलतो याचे त्यांना अधिक महत्त्व वाटत असे.

१. कित्ता, पृ० ८१
२. कित्ता, पृ० ९२–९३

तरीदेखील संविधानकाची रचना व स्वभावपरिपोष या दृष्टीने 'आशावादी' ही केतकरांची विशेष यशस्वी कादंबरी ठरेल. तीत भाषेचा बोजडपणा, परकीयता व अकुशलता कमी जाणवते. विचारांनाही अधिक व्यवस्थित, स्पष्ट व सुसंगत स्वरूप लाभले आहे. देवीदास व गोदावरी यांची भेट, गोदावरीचा देवीदासच्या जीवनावरील परिणाम हा कथेतील एक विशेष आकर्षक व ध्येयोत्कट भाग आहे.

त्यानंतरची 'गांवसासू' (१९३०) ही कादंबरी बऱ्याच खालच्या पातळीची आहे. १९११–१२ साली केतकर स्वतः इंग्लंडमध्ये असताना त्यांनी जी स्त्री-पुरुषांच्या स्वभावांची व आकांक्षांची चित्रे पाहिली ती एकत्र होऊन हे कथानक बनले आहे असे त्यांचे म्हणणे. वास्तविक गावसासू मिसेस कैलासनाथ, मिसेस दास व तिच्या दोन मुली यांचे वैवाहिक इतिहास व इंग्लंडात मिसेस दासची लहान मुलगी सुनीती हिच्याभोवती गुंजारव करीत असलेल्या तरुणांच्या स्वैर चर्तनाचे वर्णन एवढ्याच मजकुरावर या कादंबरीतील कथानक उभारले आहे. त्याच्या अनुषंगाने विवाहविषयक परिस्थितीची थोडीबहुत चर्चा आली आहे. परंतु तीही वरील कुलंगड्यांच्याच पातळीची आहे. मिसेस दासच्या तीन पिढ्यांच्या मृगयाकौशल्याची हकीकत सांगताना आई-बापांच्या महत्त्वाकांक्षेमुळे, त्यांनी मुलीला दिलेल्या वैभवप्रियतेच्या शिक्षणामुळे तिच्या विवाहात केवढ्या अडचणी येतात हे केतकरांनी स्पष्ट केले आहे. परंतु लवकरच हे वर्णन वृणास्पद वाटू लागते, त्याचा वीट येतो. शिवाय मूलगामी विचारासाठी प्रसिद्धी पावलेले केतकरदेखील या बाबतीत प्रश्नाच्या अंतापर्यंत पोचले नाहीत, त्यांचे चित्रण एकांगी झाले. काहीतरी सवंग व खुसखुशीत लिहिण्याच्या इच्छेमुळे ते बुद्धिपुरःसर एकांगी केले गेले की काय असा संशय आल्याशिवाय राहत नाही. सुनीतीला स्वावलंबी होण्याची झालेली इच्छा हा एकच प्रकाशकिरण या कथेत आहे. केतकर इंग्लंडमध्ये असताना जर त्यांना केवळ कादंबरीत वर्णिलेल्या प्रकारचीच हिंदी मंडळी भेटली असतील तर ते त्यांचे दुर्दैव म्हणावयाचे!

'ब्राह्मणकन्या' (१९३०) या केतकरांच्या पाचव्या कादंबरीने वेगवेगळ्या कारणांमुळे खळबळ उडवली. परंतु त्याबरोबरच तिने केतकरांच्या निर्मितीची सर्वांत वरची पातळीही गाठली. विचारांचा स्पष्टपणा व समतोलपणा, व्यक्तिचित्रणाचे सहृदयत्व, संविधानकातील रचनाकौशल्य हे सर्व गुण या कादंबरीत पूर्वीपेक्षा अधिक प्रमाणात दिसून येतात. येथे पात्रांची खिचडी किंवा अवास्तव विपुलता नाही, घटनांच्या प्राचुर्यामुळे मध्यवर्ती समस्येवरील लक्ष उडाले नाही व पात्रांची पृथगात्मता व रेखीवपणा देखील सापेक्षतः चांगला साधला आहे.

ब्राह्मणकन्या कालिंदी हिच्या कथेत अनुस्यूत असलेला वेश्यासंततीचे सामाजिक भवितव्य काय, हा या कादंबरीतील मुख्य प्रश्न आहे. कालिंदी ही अप्पासाहेब

डग्गे प्रतिष्ठित व तथाकथित सुधारकी वृत्तीच्या वकिलाची तीव्रबुद्धी कन्या. तिच्या वडिलांनी सुधारणाप्रियतेने व पतितोद्धाराच्या हौसेने एका वेश्येच्या मुलीशी लग्न केले व तिच्या संततीला ब्राह्मणसमाजात हक्काचे व मानाचे स्थान मिळावे अशी अपेक्षा धरली. या त्यांच्या आत्मनिष्ठ अपेक्षेमुळे कालिंदीच्या विवाहाचा प्रश्न विशेष बिकट झाला व त्यात प्रेमभंगाची भर पडल्यावर तिने शिवशरण अप्पाजवळ विवाहाशिवाय राहण्याचा मार्ग स्वीकारला. याचा परिणाम जो व्हावयाचा तोच झाला. काही दिवसांनी मुलासह आत्महत्या करण्याच्या विचारात ती असताना दैवयोगाने एसतेर किल्लेकर नावाच्या तिच्या बेनेइस्राइल मैत्रिणीशी तिची गाठ पडली व तेथून तिच्या जीवनाला वेगळे वळण लागले. अशा तऱ्हेने कालिंदीच्या पुण्यातील जीवनाचा शेवट होऊन तिच्या मुंबईतील जीवनाची नांदी होते. कालिंदीच्या जीवनाचा पूर्वार्ध पारंपरिक मूल्यांच्या दडपणामुळे उन्मार्गगामी होणाऱ्या वृत्तीने व्यापलेला आहे, विषादपूर्ण आहे, तर तिच्या जीवनाचा उत्तरार्ध खुल्या वातावरणात येऊन, आर्थिक स्वातंत्र्य मिळविल्यावर स्वाभाविकपणे येणाऱ्या आत्मविश्वासाने, स्वतंत्र विचारशक्तीने व निरोगी भावनांनी फुललेला आहे. रामरावाची व तिची भेट तिच्या मुंबईच्या पहिल्या प्रवासातच होते व पुढे मुंबईत कार्यसाधर्म्यामुळे किंवा सुदैवामुळे त्यांची ओळख वाढून त्यांचा विवाह होतो. या घटनासंगतीच्या अनुषंगाने मजूरवर्गाचे प्रश्न, त्यांच्या तथाकथित पुढाऱ्यांच्या वृत्ती व नीती यांचे चित्रण आले आहे. कालिंदी व एसतेर यांचे खेळमेळीचे विवाहविषयक संवाद आले आहेत व कालिंदीचा 'पाटीराखा' भाऊ सत्यव्रत यांच्या नवसमाजसंस्थापनेविषयीच्या विचारांचे दिग्दर्शन झाले आहे. 'गोंडवनांतील प्रियंवदा' या कादंबरीतील वैजनाथशास्त्री यांचे येथे पुनरागमन झाले आहे. अप्पासाहेब डग्गे यांच्याशी त्यांची नवसमाजाच्या स्वरूपाविषयी चर्चा होते व नंतर सत्यव्रताच्या हस्ते ते आपली "ख्रिस्त, बुद्ध, महंमद, पराशर या सर्वांच्या धर्मांहून श्रेष्ठ व व्यापक" असा 'सार्वभौम' व 'सार्वायुष' धर्म देणारी वैजनाथस्मृती लिहवून घेतात. ती अपुरी राहते. लिहून झालेल्या भागात मुख्यतः चालू विवाहपद्धती, पितृसत्ताक कुटुंबपद्धती यांच्या स्वरूपाचे दिग्दर्शन येऊन मातृसत्ताक कुटुंबपद्धती ही मलबारसारख्या स्थानास चिकटलेली न रहाता सार्वराष्ट्रीय आणि वैकल्पिक स्वीकाराची झाली पाहिजे"[१] असा आदेश वैजनाथशास्त्र्यांनी दिला आहे.

कादंबरीचा प्रारंभ कालिंदीच्या 'अविचारी', कुळाला बट्टा लावणाऱ्या कृतीने होतो. पहिल्याच परिच्छेदाने कथेला चुरचुरीत व नाट्यपूर्ण स्वरूप येते. कालिंदीच्या या कृतीने बऱ्याच वाचकांना पहिल्या क्षणी इतका जबरदस्त धक्का

१. ब्राह्मणकन्या, आ. १ली, १९३०, पृ० २९०

बसत असावा की त्यांना त्यामुळे पुढे कालिंदीचे विचार, अनुभव व विचारसरणी समजून घेण्याची शक्ती राहत नसावी. वास्तविक, तिच्या पूर्ववृत्तामध्ये, तिने लिहिलेल्या नयादेवभगिनीच्या कथेत, आत्महत्येपूर्वी तिने लिहावयास घेतलेल्या पत्रात, एसतेरशी झालेल्या तिच्या संवादात व पुढे रामरावाला तिने केलेल्या निवेदनात तिची भूमिका केतकरांनी फार स्पष्टपणे व बऱ्याच सहृदयतेने मांडली आहे. त्यामुळे कालिंदी ही केतकरांनी निर्मिलेल्या व्यक्तिरेखांत एक विशेष स्पष्ट व बांधेसूद अशी व्यक्तिरेखा झाली आहे. तिला 'उन्मार्गगामी' म्हटले गेले, परंतु ती स्वैरतेत आनंद मानणारी नाही व वैषयिक वृत्तीशी तर नाहीच नाही. ती निश्चयी आहे व एक प्रकारच्या ध्येयवादाला चिकटून राहणारी आहे. केवळ पैशासाठी म्हणून शिवशरण अप्पालादेखील चिकटून राहणे तिला लाजिवारपणे वाटते. रामरावाला आपले संपूर्ण वृत्त सांगितल्याशिवाय त्याच्याशी विवाह करण्याचा विचार तिला क्षणभरही मान्य होत नाही व या विवाहाचा विचार तिच्या मनात येतो तो केवळ तिच्या सामाजिक परिस्थितीच्या दुर्धरतेमुळे येतो असेही नाही. एकमेकांविषयी स्पष्ट समज व आकर्षण यांच्यामुळे त्यांचा विवाह होतो. "मिश्रविवाहाचें, अनुलोमविवाहाचें आणि विवाहबंधन अनिष्ट आहे या नवीन मताचे केवळ खंडनच नव्हे, तर धिक्कार किंबहुना बदनामी करण्यासाठींच ही उन्मार्गगामी 'ब्राह्मणकन्या' डॉ. केतकर यांनी महाराष्ट्रापुढें उभी केली आहे."[१] हे श्री. माडखोलकरांचे विधान गैरसमजातून किंवा अपुऱ्या समजातून उद्भवले आहे. वर्तमानपत्री परीक्षणात असे क्वचितच होते असे नाही. कालिंदीचा रामरावाशी प्रेममूलक विवाह होतो. तेथे मिश्र, अनुलोम इत्यादी प्रश्न उद्भवतच नाहीत. विवाहबंधन अनिष्ट आहे या 'नवीन मताचे' डॉ. केतकरांनी खंडन केले त्यात काही अशास्त्रीय वा वास्तवतेला सोडून झाले असेही वाटत नाही. विवाहसंस्थेवर स्वैर व व्यक्तिगत आघात करून नवसमाजाची स्थापना होऊ शकेल, हे मत आज तरी कोणीही विचारवंत धरून नाही; विवाहसंस्थेचा कायाकल्पच केवळ सर्वांस अभिमत आहे व त्या प्रकारचाच बदल कालिंदी-रामरावांच्या विवाहात सूचित केला आहे. ती बापाच्या छत्राखाली असताना तिचा विवाह होणे अशक्य ठरते ते 'जातिभेद मोडण्याचा प्रयत्न तो मोडणाऱ्याच्या संततीला उपद्रव करतो' म्हणून नव्हे, तर तसा प्रयत्न एकदा करून पुनः आपल्या जातीच्या कुंपणात राहण्याच्या तिच्या वडिलांच्या अट्टाहासामुळे. अप्पासाहेब डग्गे यांच्या कीर्तिप्रिय, आत्मनिष्ठ वृत्तीचे चित्रण या दृष्टीने वस्तुनिष्ठ व उठावदार झाले आहे. कालिंदी ही वस्तुतः त्यांच्या ब्राह्मण्यप्रेमाने व आत्ममाहात्म्याने पछाडलेल्या वृत्तीची बळी ठरते. कालिंदी व सत्यव्रत यांच्या

१. कित्ता, 'ब्राह्मणकन्या', पृ. ३१

एकमेकांवरील विश्वासाचे व सौहार्दाचे चित्रणही आकर्षक झाले आहे. परंतु सत्यव्रताची व्यक्तिरेखा त्याच्या या एका वैलक्षण्यातिरिक्त अस्पष्टच राहते. या कादंबरीतील पात्रांपैकी ज्यांचा कालिंदीशी प्रत्यक्ष संबंध येतो त्यांचे तेवढे क्षण उजळून निघतात. त्यांच्या जीवनाची बाकीची अंगे अस्पष्टच राहतात. कालिंदीची व्यक्तिरेखा हाच या कादंबरीतील परीस आहे.

'विचक्षणा' (१९३७) ही केतकरांची अखेरची संपूर्ण कादंबरी. तीही पुस्तकरूपाने त्यांच्या मृत्यूनंतर प्रसिद्ध झाली. त्यापूर्वी ती 'किर्लोस्कर' मासिकात क्रमशः प्रसिद्ध झाली होती. 'आशावादी' ही कादंबरी जशी ब्रह्मगिरींच्या व्यक्तित्वामुळे आकर्षक झाली आहे तशी 'विचक्षणा' ही डॉ० लोंढे यांच्या व्यक्तित्वामुळे झाली आहे. विचक्षणा ही त्यांची मुलगी. कादंबरीचे तिच्यावरून नामकरण झाले असले तरी विचक्षणेला मधुमालती, बाळोबा, मंजुळा वेंरेकर इत्यादी इतर पात्रांपेक्षा 'कादंबरी'त जास्त महत्त्व नाही. ही सर्व तरुण मंडळी, त्यांचे जीवनविषयक विविध अनुभव व त्यांचे विचार यांचा डॉ० लोंढे यांच्या पद्धतीच्या विरचनेसाठी प्रायोगिक सामग्री म्हणून उपयोग केला जातो व या तत्त्वप्रणालीला त्यांचे मित्र डॉ० तर्कटे यांच्या जीवनदृष्टीची जोड मिळते. विचक्षणा–माधव यांच्या जोडीमुळे सुशिक्षितेच्या कर्तृत्वशून्य नवऱ्याचा प्रश्न उपस्थित केला जातो. डॉ० लोंढे यांची दुसरी मुलगी मधुमालती संकर्षण आठवले नावाच्या चित्रकाराबरोबर पळून जाऊन मग विवाह करते. या संबंधात पळपुटे विवाह, विवाहबाह्य संबंध इत्यादी विषयांवर पिता-पुत्रीमध्ये मोठी शांत व डोळस चर्चा होते. शिवाय संकर्षण आठवले याच्या चित्रांकनपद्धतीवरून केतकरांनी आपल्या व्यक्तिचित्रणपद्धतीविषयी अप्रत्यक्षपणे चर्चा केली आहे. अशा चित्रणाविषयी लोकांना मनातून कसे कुतूहल वाटते व वरवर मात्र कसा निषेध केला जातो याचे मोठे उपरोधपूर्ण वर्णन केले आहे. बाळोबाच्या द्वारे त्याच्या वडिलांना मजूरवर्गाविषयी, मुंबईतील इतर उघड वा गुप्त व्यवहारांविषयी, शेठसावकार व त्यांच्या घरगुती जीवनाविषयी सामग्री पुरवली जाते. मंजुळा वेंरेकर ही डॉ० तर्कटे याची अनौरस कन्या. तिची आई रंजिता वेंरेकर ऊर्फ रंगू नायकीण हिने आपल्या मुलीस सांगितलेली आत्मकथा, संभावित वर्गातील तरुणाशी लग्न करण्याची महत्त्वाकांक्षा सोडून देण्याचा मंजुळेला केलेला उपदेश हा कादंबरीतील एक महत्त्वाचा भाग आहे. आपला अनुभव व डॉ० तर्कटे यांनी तिच्या मनावर बिंबवलेले सत्य यांच्यामुळे ही आई मुलीला असा उपदेश करते. या कथेच्या द्वारे वेश्यासंतती समाजाच्या इतर विवाहोत्पन्न प्रजेत कधीच सामावली जाणार नाही, असे समाजव्यवस्थाविषयक तत्त्व केतकरांनी मोठ्या हिरीरीने मांडले आहे. एका

पुष्टिमार्गीय संन्यासाश्रमाच्या व तेथे वावरणाऱ्या विविध प्रकारच्या व्यक्तींच्या वर्णनानेही कादंबरीची बरीच जागा अडविली आहे. या आश्रमातील गुरुमूर्ती श्रीरंगाचार्य यांचा चिटणीस व प्रकाशनाधिकारी पद्मनाभ मंडपे हा प्रो० लोंढे यांचा एके काळी शिष्य होता. आपल्या पहिल्या गुरूची समाजशास्त्रनिष्ठ दृष्टी, शुद्ध तर्कप्रियता व निर्भ्रम वृत्ती यांचे पद्मनाभाच्या चित्रणात केतकरांनी जणू कुशल विडंबन केले आहे व आपल्या शांत उपरोधपूर्ण शैलीने तत्त्वज्ञानी व व्याजतत्त्वज्ञानी यांच्यामधील सीमारेषा किती सूक्ष्म पण द्यावापृथिवीचे अंतर पाडणारी असते हे सूचित केले आहे. परंतु हे चित्रण अनेक वेळा, संयम न राखल्यामुळे, कंटाळवाणे होते, तसेच परिणामघातक होते. विशेषतः आश्रमातील व्याख्यानसभांच्या वर्णनात डॉ० तर्कटे व प्रो० लोंढे यांचा संबंध आणून त्यांच्या तत्त्वांचे प्रतिपादन तेथेच आणल्यामुळे वैचारिक घोटाळा बराच निर्माण झाला आहे. संयमाभावाने व रचनेतील अकुशलतेने केतकरांनी स्वतःचे कार्य निष्प्रभ केले.

'भटक्या' (१९३८) ही केतकरांची अखेरची व अपूर्ण राहिलेली कृती. ही एका पितृविहीन परंतु स्वावलंबी वृत्तीच्या मुलाची 'आत्मकथा' आहे. बालवयापासून गृहस्थाश्रमापर्यंतचा आपला अनुभव त्याने या कथेत वर्णिला आहे. वास्तविक आत्मकथेचे तंत्र विशेष अंतर्मुख वृत्तीच्या चित्रणाला वापरले जाते. आत्मपरतेमुळे त्याचे स्वारस्य खुलून येते. अंतःशोधन हे त्याचे मुख्य कार्य. आत्मकथेचा विषय झालेल्या व्यक्तीची पृथगात्मता, तिचे व्यक्तित्व यांचे स्पष्ट व सहृदय दर्शन करण्यासाठी या तंत्राची आवश्यकता वाटते. परंतु केतकरांच्या या कादंबरीत तसा काही प्रयत्न झालेला नाही. त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांप्रमाणेच निरीक्षण व विश्लेषण यांच्या साहाय्याने जे समाजाचे दर्शन घडले त्याचा वृत्तांत वाचकांना सांगणे हा या कादंबरीचा उद्देश. त्यांच्या इतर कादंबऱ्यांतील वृत्तांतकथन जितके बहिर्मुख आहे, तितकेच या कथेतीलही आहे. 'भटक्या' या नावाने निर्देशिलेली व्यक्ती केवळ साधन म्हणून वापरली गेली आहे. एवढेच नव्हे; कथेतील कित्येक प्रसंगांशी त्याचा केवळ दूरतया संबंध आहे. डॉ. वैसास, त्यांची मते, त्यांचे वादविवाद, संस्थानी नोकरी इत्यादी प्रकरणांशी त्याचा प्रत्यक्ष संबंध थोडा आहे व या सर्वांचा 'भटक्या'च्या व्यक्तित्वावर काही विशेष परिणाम झाल्याची साक्ष पटते असेही नाही. ही आत्मकथा व तृतीयपुरुषी कथनात्मक कादंबरी यांत तंत्रदृष्ट्या—विशेषतः मध्यवर्ती वृत्तीच्या दृष्टीने—काहीही भेद नाही. उलट, कथेला केवळ आठवणीचे स्वरूप आल्यामुळे फुटकळ प्रसंगांचे वर्णन घुसडण्यासाठीही तिचा उपयोग करण्यात आला आहे. इन्स्पेक्टर खच्चे व विठू धोमण यांची प्रकरणे अशीच आहेत.

या दृष्टीने वामन मल्हारांच्या 'स्मृतिलहरी'शी या कथेची तुलना करून पाहण्यासारखी आहे. 'स्मृतिलहरी'तही प्रसंगोपात्त आठवणी सैलपणे एकत्र गुंफल्या झाहेत. परंतु धोंडोपंत बर्वे यांचे व्यक्तित्व हे त्या आठवणींचे केंद्र आहे. त्यांनी वर्णिलेली स्मृती जीवनाच्या कोठल्याही विभागाविषयी असो—विद्यार्थ्यांच्या भांडणाची, प्रवासाची, बाजारहाटीची वा स्वतःच्या कुशल 'मध्यस्थी'ची असो,—त्या त्या स्मृतीने धोंडोपंतांच्या व्यक्तित्वावर वेगवेगळ्या बाजूंनी प्रकाश पडतो. 'भटक्या'ला हे व्यक्तित्व लाभले नाही. त्याला केवळ त्याच्या निर्मात्याला सुचल्या–दिसलेल्या वेगवेगळ्या घटनांमधून बाहुलीप्रमाणे फिरवण्यात आले आहे. अर्थात या घटनांमध्ये केतकरांच्या दृष्टिकोणातील नेहमीची विदारकता व विश्लेषणप्रियता यांची चमक मात्र दिसल्याशिवाय राहत नाही.

केतकरांच्या कथानिर्मितीचे स्वरूप हे असे आहे. त्याचा साकल्याने विचार करू लागले तर असे म्हणता येईल की, केतकरांनी साधारणतः सामान्य जीवनाच्या चित्रणाकडे लक्ष दिले नाही. ज्यांच्या जीवनात एखादी समस्या उत्पन्न झाली, एखादा विशेष लक्षणीय असा सामाजिक प्रश्न उपस्थित झाला, त्यांच्याकडेच त्यांचे लक्ष आकर्षिले गेले. असे जीवन कित्येकदा अपवादात्मक असते; परंतु ते अस्वाभाविक नसते; एवढेच नव्हे तर, या काहीशा लोकविलक्षण जीवनात जो प्रश्न उभा राहतो तो साधारण जीवनाच्या सीमारेषेवरील प्रश्न असतो.

ज्या प्रश्नांचा उलगडा झाला किंवा ज्यांच्याकडे धीट दृष्टीने पाहणे शक्य झाले तर सामाजिक जीवनाचा विकास होईल, त्याची शुद्धी होईल, असेच ते प्रश्न असतात. नित्याचा, पायाखालचा व चांगल्या ओळखीचा असा सामाजिक जीवनाचा मध्यवर्ती भाग सोडून त्या जीवनाच्या सीमाप्रांतावर हिंडण्याची केतकरांना आवड. एकप्रकारे ते समाजजीवनाचे सीमारक्षकच. मग या कार्यासाठी कधी ते परदेशात जाऊन राहिलेल्या हिंदी व्यक्तींच्या जीवनाचे चित्रण करीत; कधी कोडोपतींच्या किंवा कारखानदारांच्या गृहजीवनाकडे वळत, तर कधी समाजाच्या रूढ जीवनातून बाहेर पडलेल्या व्यक्तींकडे वळत. विशेष बिकट अशा सामाजिक प्रश्नांची गुंतागुंत ज्या व्यक्तींच्या जीवनात होते त्यांच्या विचारांचे व कृतींचे विश्लेषण करणे, त्या विचारांचा व कृतींचा भोवतालच्या परिस्थितीशी असलेला सापेक्ष संबंध शोधून त्याचे दिग्दर्शन करणे, हा त्यांच्या लेखनाचा प्रमुख हेतू. या दृष्टीने पाहता जेथे हरी नारायण किंवा नारायण हरींचे क्षेत्र संपते तेथे केतकरांचे सुरू होते. एवढेच नव्हे, एकंदरीतच तत्कालीन मराठी कादंबरीचे जे सामान्यतः क्षेत्र दिसते त्याच्यापलीकडे केतकरांच्या निर्मितीचे क्षेत्र सुरू होते. तशातच केतकरांनी आपण निर्मिलेल्या अनेक व्यक्तींना अमहाराष्ट्रीय वाटतील

अशा बोलण्याच्या लकबी, वागण्याच्या पद्धती बहाल केल्या आहेत. त्यामुळे ठराविकाला भूषवून मनोविनोदन करण्याची सवय ज्यांना जडली त्यांना केतकरांच्या कादंबऱ्या वाचणे जड जाणे स्वाभाविकच ठरते. या अरुचिकारकतेमध्ये केतकरांच्या दृष्टिकोणामुळे आणखी भर पडते. त्यांची पद्धती विश्लेषणात्मक व कथनात्मक असते. त्यांची दृष्टी निर्भ्रम असते; तर्शीच त्यांची वृत्ती भावनाविरहित असते. घटिते जुळवून अर्थसंगतीचे किंवा तत्त्वसंगतीचे दिग्दर्शन करणाऱ्या शास्त्रज्ञाच्या वृत्तीने ते मानवी आशाआकांक्षांचे चित्रण करतात. त्याच्यावर रुचिरतेचा किंवा मृदुतेचा मुलामा लावण्याचे त्यांच्या मनातही येत नाही. त्या आशाआकांक्षांचे वैचारिक दर्शनच घडवण्याकडे त्यांचे लक्ष असते. भावनात्मक चित्रणामध्ये शब्द वेचण्यात ते गुंतून पडत नाहीत. त्यांच्या कथेतील एखाद्या व्यक्तीला दुःख झाले, कर्तव्याकर्तव्याच्या विचाराने ती व्याकुळ झाली, तर ते याचेही वर्णन आपल्या ठराविक निवेदनात्मक पद्धतीने करतील. ती घटना व तो प्रश्न यांची स्पष्ट जाणीव होऊन जागृत होण्याइतकी वाचकाची मानवता जिवंत असेल तर त्याला परिणाम जाणवेल. परंतु केतकर स्वतः त्यातील भावच्छटा रंगविण्याच्या भरीस पडत नाहीत. त्यांना अवसर नसतो. त्यांची वृत्ती वेगळी व त्यांना ते नाजूक कौशल्यही लाभले नाही. आपल्या दृष्टिकोणाशी सुसंगत व आपल्या वृत्तीला स्वाभाविक तेवढे त्यांनी केले. त्यामुळे सरळसोटपणा, उबडेवाबडेपणा व एकांगीपणा त्यांच्या लिखाणात येतो. ते कंटाळवाणे किंवा नीरस होण्याचा संभव असतो. मात्र त्यांनी हाती घेतलेल्या प्रश्नांकडे आकर्षिले जाण्याची पात्रता वाचकास असल्यास हा संभव फार कमी होतो.

केतकरांची दृष्टी अशी प्रश्ननिष्ठ असते, व्यक्तिनिष्ठ नसते; तरी पण त्यांच्या हातून ब्रह्मगिरी, कालिंदी, प्रो. लांडे यांच्यासारख्या काही आकर्षक व्यक्ति-रेखा निर्मिल्या गेल्या आहेत, हे आपण पाहिले. याची दोन कारणे संभवतात. एक तर, त्यांना कोणत्याही एका विशिष्ट तत्त्वप्रणालीचे प्रतिपादन करावयाचे नव्हते. तसे असल्यास त्या विचारसरणीत निमूटपणे बसतील असे माणसांचे ठोकळे लेखकाला तयार करावे लागतात. केतकरांची कला प्रश्ननिष्ठ असली तरी त्यांना जाणवणारे प्रश्न व्यक्तिजीवनातून उद्भवलेले असतात. ब्रह्मगिरींच्या विचारांची उत्क्रांती त्यांच्या परिस्थितीच्या क्रिये-प्रतिक्रियेमुळे होते. कालिंदीचे उभे जीवन, तसाच तिचा दृष्टिकोण तिच्या विशिष्ट परिस्थितीतच संभवतो. या व्यक्ति–परिस्थिति–सापेक्षत्वाचे चित्रण केतकरांच्या इतके स्पष्टपणे व भरीवपणे मराठी कादंबरीत क्वचितच कोणी केले आहे. याचा एक विशेष लक्षणीय परिणाम असा की, त्यांना आपल्या कथांत खलपात्राची कोठेच आवश्यकता भासली नाही. त्यांच्या कथांत विवंचना आहे, दुःखपूर्ण घटना आहेत, विचित्र, विक्षिप्त प्रसंग आहेत.

परंतु ते कोणीही केवळ दुष्टपणामुळे किंवा निंद्य वा असामान्य अशा स्वार्थीपणामुळे घडवून आणलेले नाहीत. या सर्व घटना परिस्थितीच्या अपरिहार्य ओढींमुळे घडून येतात. या दृष्टीने शिवशरण अप्पाने मरतेवेळी लिहिलेले आत्मनिवेदन लक्षात घेण्याजोगे आहे. कथेच्या या अवस्थेपर्यंत केतकरांनी त्याच्या चित्रणाकडे फारच थोडे लक्ष दिले व अखेर मात्र त्याच्या या निवेदनाने त्याच्याविषयी दया उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न केला. त्याच्या प्रथम पत्नीच्या शारीरिक व्यंगाची हकीकत केवळ पश्चात-विचाराच्या नमुन्याची आहे व म्हणून ही कलाटणी कलाहीन आहे, हे सर्व आक्षेप येथे लागू होतात हे खरे. परंतु हे झाले याचे मुख्य कारण असे दिसते की, केतकरांना शिवशरण अप्पाच्याही 'जीवन घटितां' चे अखेर विश्लेषण करण्याची इच्छा झाली; त्याच्या कृतीची कारण-मीमांसा लावण्याचा मोह त्यांना आवरला नाही. उपसंहारात सर्वत्र आनंद करून देण्याची वृत्ती व मानवी कृतींची कारणमीमांसा करण्याची वृत्ती यात बराच भेद आहे.

या वृत्तीमुळेच केतकरांना आपल्या पात्रांविषयी कुतूहल, तीव्रबुद्धी कुतूहल, निर्माण करता येते. त्यांची निवेदनपद्धती 'अचतुर' असली तरी त्यांच्या पात्रांचे व्यक्तित्व सुललित कलात्मकतेतून निर्माण झालेल्या पात्रांपेक्षाही जास्त परिणामकारक व जिवंत वाटते व याहून मोठा विशेष हा की, कुत्सापूर्ण वैयक्तिक वर्णने करण्याविषयी त्यांची कुप्रसिद्धी झाली असली तरीही अखेर त्यांची वृत्ती क्षुद्र किंवा मन हलके व कोते वाटत नाही. पारंपरिक वृत्तीच्या वाचकांना त्यांच्या कथांमध्ये पावलोपावली धक्के बसत असतील. मानवी स्खलनांच्या चित्रणात, उन्मार्गगामी वर्तनाच्या वर्णनात केतकरांना विशेष आनंद वाटे काय, असा प्रश्न या वाचकांच्या मनात उभा राहणे शक्य आहे. परंतु थोड्या विचारांती असे दिसून येईल की, मानवी दोषांवर अविचल दृष्टी रोखून, त्यांचे विदारकपणे विश्लेषण करूनही त्यांनी त्याविषयी सदैव उदारताच बाळगली. जीवनविद्वेषाची किंवा उद्वेगाची छाया त्याच्या निर्मितीवर पडली नाही. उलट, त्यांच्या समवृत्ती जीवननिष्ठेचेच त्यांच्या निर्मितीत क्षणोक्षणी प्रत्यंतर पडते.

केतकरांच्या लेखनातील दोषांची चर्चा बरीच झालेली आहे. त्यांची कथानके सुसंबद्ध नसतात, त्यांची निवेदनपद्धती अचतुर असते, औचित्यभंगाचा दोष त्यांच्या कथांमध्ये अनेकदा उद्भवतो, व त्यांची भाषा ओबडधोबड असते, इत्यादी आक्षेप त्यांच्या कादंबऱ्यांवर घेतले जातात व या आक्षेपांचे निराकरण स्वतः केतकरांनादेखील समाधानकारकपणे करता आले नाही. आपल्या लेखनपद्धतीविषयी त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांच्या प्रस्तावनांत अनेकदा खुलासा केला व काही विशेषांचे समर्थन केले. "एखाद्या ग्रामाचा किंवा मनुष्यसमूहाचा आयुष्यक्रम सांगणाऱ्या यूरोपीय वाङ्मयांत ज्या कादंबऱ्या आहेत" त्यांचा

दाखला देऊन आपल्या कथानकातील सुसंबद्धतेच्या अभावाचे समर्थन करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. या समर्थनाने कोणाचे शंकानिरसन झाले असेल, असे वाटत नाही. ज्या कादंबऱ्या त्यांनी सूचित केल्या त्या टॉलस्टॉय किंवा रोमा रोलां यांच्यासारख्या लेखकांच्या कृतींत हा वेडौलपणा नाही. एक प्रकारे केतकरांच्या कादंबऱ्यांची मूलप्रकृती यांच्या कृतिप्रकृतीहून बरीच भिन्न आहे. त्या कृती केतकरांच्या कृतींइतक्या केवळ बुद्धिनिष्ठ नाहीत. त्यांची वृत्ती सर्वस्पर्शी आहे. परंतु केतकरांशी अधिक समानधर्मी असे आल्डस हक्सले किंवा अप्टन सिंक्लेर यांच्या चांगल्यांपैकी कांदबऱ्या घेतल्या तर त्यांतही कथानकाचा रेखीवपणा व सुटसुटीतपणा आढळतोच. स्वतः केतकरांनाही हे जाणवल्याशिवाय राहिले नसावे. कारण अभावितपणे का होईना, परंतु 'प्रियंवदा' ते 'ब्राह्मणकन्या' या त्यांच्या कथात्मक प्रवासात त्यांच्या कथनकौशल्यात, रचनाचातुर्यात व भाषेच्या सरलतेत कितीतरी वाढ झाली. "एकमेकांशीं ज्यांच्या फांद्या अडकल्या आहेत अशा स्वतंत्र बुंध्यांच्या वृक्षराजीशीं त्या तुल्य आहेत." असे आपल्या कादंबऱ्यांविषयी त्यांनी म्हटले. परंतु ब्राह्मणकन्येतील कथारेखा इतक्याही विस्कळीत नाहीत. तिचा विस्तार एखाद्या वटवृक्षासारखा बहुस्कंध परंतु एकजिनसी आहे. एखाद्या वटवृक्षामध्ये आंब्याच्या झाडाचा डौलदारपणा नाही म्हणून त्याला असुंदर लेखणे केव्हाही डोळसपणाचे लक्षण ठरणार नाही. त्या त्या वृक्षाचा जातिधर्म लक्षात घेऊनच त्याची परीक्षा करावयास हवी. शिवाय, वामन मल्हारांनी म्हटल्याप्रमाणे "'कलात्मते' च्या नांवावर विचारशून्यता लपविण्यापेक्षां कलात्मकतेकडे थोडेसें दुर्लक्ष करून संसारांतील विविध दृश्यें जीं सामान्य लोकांच्या नजरेला आलीं नसतीं तीं दाखविणें, त्यांतील खोल मर्म सुचविणें, त्यांच्या दर्शनानें सुविचारांत, सद्भावनेंत आणि सात्त्विक आनंदांत भर घालणें, हें अधिक श्रेयस्कर आहे."[१]

असे असले तरीही कादंबरीलेखनाचे अंतिम निकष लावू लागल्यास, वामन मल्हारांच्या कृतींप्रमाणे केतकरांची निर्मितीदेखील अपुरी पडेल, हे कोणालाही मान्य करावे लागेल. हरी नारायणांनंतर अर्थगौरव, भावगांभीर्य, रचनाकौशल्य व भाषालालित्य या चारही गुणांनी समन्वित व पात्रांच्या अंतःस्फूर्त विकासाने फुललेल्या अशा कथा लिहिणाऱ्या लेखकाची मराठी कादंबरी अजून वाटच पाहत आहे.

---

१. कादंबरीकार डॉ. केतकर, विचारसौंदर्य, आ. १ ली, १९४०, पृ. ६१

तत्त्वप्रधान कादंबरी

हरी नारायणांच्या अस्तानंतर त्यांच्या कथाप्रकारांचा संधिप्रकाश बरीच वर्षे टिकला. त्यांच्या लोकप्रियतेच्या काळातच १९१५ मध्ये, वामन मल्हारांच्या 'रागिणी'ने एक वेगळा मार्ग उजळला. परंतु हरी नारायणांची परंपरा एकदम लयाला जाणे शक्य नव्हते. त्यांची समाजसुधारणेची वृत्ती, त्यांची विषयांची निवड वा रचनापद्धती या सर्वांचे अनुकरण होत राहिले. मात्र या प्रथेपैकी फारच थोड्या कादंबऱ्या नामनिर्देशास पात्र ठरतात. मा. दा. अळतेकर यांच्या 'अपराध कोणाचा?' (१९१५), 'ललिता', 'शांताराम' (१९१९), 'मुक्तबंध' (१९२६) इत्यादी, द. अ. तुळजापूरकर यांची 'माझे रामायण' (एका सुशिक्षित स्त्रीच्या आत्मचरित्राची नवलकथा) (१९२७), वा. वि. जोशी यांच्या 'कठीण कसोटी अथवा रोहिणी' (१९२९), 'जन्माचा बंदिवास' (१९३१), 'ओघळलेले मोती' (१९३७) या त्यांपैकी काही विशेष होत. या कादंबऱ्यांचे कथानक ऐसपैस व स्त्रीजीवनविषयक आहे. भाषा प्रौढ, ग्रांथिक आहे. वृत्ती उदारमतवादी व वातावरण उच्चवर्गी आहे. परंतु एखाद-दुसरा अपवाद सोडून स्वभावचित्रण अकुशल, निर्जीव आहे. कथनपद्धती तत्त्वजड व केवळ निवेदनात्मक आहे, नाट्यपूर्ण किंवा दृश्यात्मक नाही. वर निर्दिष्ट केलेल्या कादंबऱ्यांमध्ये अळतेकरांच्या 'मुक्तबंध'सारखी एखादीच सहज वाचून टाकण्याइतकी वाचनीय ठरते. बाकीच्या साधारणतः कष्टानेच वाचल्या जातात.

'अपराध कोणाचा?' व 'ललिता' यांना त्यांच्या कर्त्यानेच 'गोष्टी' म्हटले आहे. त्यांची पहिली नाव घेण्याजोगी कादंबरी 'शांताराम'. अनेक वर्षांपूर्वी योजलेली व एकच प्रकरण लिहून ठेवून दिलेली त्यांची ही कथा १९१९ मध्ये प्रसिद्ध झाली. 'मुक्तबंध' १९२४–२५ मध्ये मनोरंजनात व १९२६ मध्ये पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाली व त्यानंतर बऱ्याच वर्षांनी 'निरंकुश' व 'अंतरंग'.

यानंतर मात्र अळतेकरांनी आपले लक्ष मुख्यतः संशोधनात्मक व गंभीर विषयांच्या लिखाणाकडेच लावलेले दिसते.

आपल्या पहिल्या तिन्ही कादंबऱ्यांत अळतेकरांनी तडफदार व सुशिक्षित मुलामुलींची बाजू फार हिरीरीने व बऱ्याच समजदारपणे पुढे मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यांच्या महत्त्वाकांक्षा काय असतात, वडील मंडळींशी त्यांना जवळ-जवळ अपरिहार्यपणे कसे झगडावे लागते, त्यांच्या प्रेमविषयक कल्पना काय असतात, याचे चित्रण त्यांनी बऱ्याच जाणिवेने व सहानुभूतीने केले आहे. त्यांची पहिली कादंबरी ना. सी. फडक्यांच्या 'कुलाब्याच्या दांडी'च्या सात वर्षे आधी व 'मुक्तबंध', 'जादूगार'च्या एक वर्ष आधी प्रसिद्ध झाली. हे लक्षात घेतले म्हणजे तत्कालीन नव्या पिढीच्या उच्चविद्याविभूषित मंडळीच्या आशाआकांक्षांचे चित्रण करण्याचा पहिला प्रयत्न अळतेकरांनी केला हे दिसून येते. त्यांचे चित्रण फडक्यांच्यापेक्षा अधिक ध्येयवादी व तत्त्वप्रधान आहे. फडक्यांच्या वर्णनातला नखरा व संभाषणातील गोडवा अळतेकरांच्या कथांत नाही हे खरे, परंतु १९२०–२५ च्या काळातील मध्यम वर्गातील उच्चतर थराच्या काहीशा ध्येयवादी प्रीतिकथा सरसपणे गुंफण्याचा पहिला मान अळतेकरांचा. या कथांमध्ये त्यांनी वास्तवतेची आठवण ठेवली आहे. मात्र आपल्या खलपात्रांना कथेच्या शेवटी खलच ठेवणे त्यांना आवडत नसावे. ते अनेकदा त्यांचे कृत्रिमपणे परावर्तन घडवून आणतात.

'निरंकुश' (१९४४) या कादंबरीतील संभाषणे सुटसुटीत व चुणचुणीत आहेत. परंतु तिच्यामधील केंद्रीभूत सत्य – मुलांनी मोकळेपणाने वागायचे म्हणजे गैरसमज होईल असे वागून चालत नाही हे — आकुंचित व एवढेसे आहे.

'निरंकुश'मध्ये अळतेकरांच्या कादंबरीलेखनाची पातळी घसरली ती 'अंतरंग' (१९४३) मध्येही सावरली नाही.

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी आपल्या काही नाटकांप्रमाणे कादंबरीलाही समाजसुधारणेच्या तत्त्वासाठी राबवून घेतले. 'श्यामसुंदर' व 'दुटप्पी कीं दुहेरी' या त्यांच्या दोन्ही कादंबऱ्या (१९२५) तत्त्वप्रधान आहेत. परंतु पहिली-मध्ये रसाळता व व्यक्तिचित्रण अधिक साधले आहे. शिक्षणात लक्ष नसल्यामुळे बापाचा रोष होऊन घरातून निघून गेल्यावर उदारहृदयी शाम अस्पृश्योद्धाराच्या कार्याला वाहून घेतो; त्याच्या सहनशील व प्रेमळ जीवनाचे चित्रण कोल्हटकरांनी बऱ्याच मनःपूर्वकतेने केले आहे. त्यांचा श्यामसुंदर मानवता व प्रेमळपणा या गुणांमुळे सानेगुरुजींच्या श्यामचा अग्रज शोभण्यासारखा आहे. 'दुटप्पी कीं दुहेरी' ही कथा हरिहररावांच्या राजकीय व सामाजिक मतांच्या आविष्कारा-

साठी लिहिली आहे. 'आधी राजकीय कीं सामाजिक' या एके काळीं गाजलेल्या प्रश्नाला उत्तर म्हणून की काय, कोल्हटकरांनी राष्ट्रीयता व सामाजिक प्रागतिकता यांचा हरिहररावांच्या व्यक्तिचित्रात मेळ घालण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु कथेमध्ये प्राण मुळीच भरत नाही. कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य व विनोदप्रचुर शैलीचाही येथे अढळ होत नाही.

अशीच दुरवस्था नरसिंह चिंतामण केळकरांचीही झालेली दिसते. त्यांना संस्थानी राजकारणाची चौफेर माहिती असूनही त्यांची 'नवलपूरचा संस्थानिक' (१९३४) ही कथा अत्यंत कृत्रिम व रटाळ झाली आहे. पार्श्वभूमी वा व्यक्तिचित्रे यांत रंग भरत नाहीच, पण कथादेखील पकड घेत नाही. त्यांनी स्वतःच म्हटल्याप्रमाणे, संस्थानिकाने प्रजेला स्वराज्यदान करणे ही घटना अद्‌भुत खरी, पण केवळ या अद्‌भुततेमुळे कादंबरी प्रत्ययकारक होत नाही असे नाही. ती आरंभापासून अंतापर्यंत कोणत्याही गुणाने वाचकाची पकड घेत नाही. 'बलिदान' (१९३७), 'कावळा आणि ढापी' व 'कोकणचा पोर' (१९४२) या त्यांच्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या कथाही अशाच रसशून्य आहेत.

ल. व. भोपटकर यांची 'मृत्यूच्या मांडीवर' (१९३१) हीदेखील अत्यंत रसशून्य कादंबरी आहे. 'माझे रामायण' या कथेमध्ये पार्श्वभूमीविषयी सर्व तऱ्हेची माहिती व्यासंगपूर्वक गोळा केलेली तरी आढळते. 'मृत्यूच्या मांडीवर' येथे विद्वत्ता नाही, रसाळता नाही व वास्तवताही नाही. तिचा प्रारंभीचा भाग 'हरि आणि त्रिंबक'सारख्या शाळकरी पातळीचा, चांगला पण गरीब विद्यार्थी व ऐटी दुर्वर्तनी श्रीमंत मुलगा यांच्या वर्णनाने व्यापला आहे. नंतर त्यात एका बेंगरूळ प्रेमकथेची भर घातली आहे व शेवटी बहिणीच्या अपमृत्यूच्या सूडाकरता नायकाने एका सोजिराचा खून केल्याची घटना आहे. या खुनासाठी नायक फाशी जाण्यापूर्वी त्याच्याशी नायिकेने तुरुंगात केलेल्या विवाहाने या कथेवर कळस चढविला आहे. कादंबरीमध्ये प्रचलित असलेले फुटकळ प्रवाह किती अकुशलपणे एकत्र आणता येतील ह्याची ही कथा म्हणजे एक प्रात्यक्षिक आहे. गोऱ्या सोजिराच्या हातून अपघातात यमू ठार झाली असतानाही त्याच्या खटल्याचा झालेला निकाल, खटल्याच्या वेळची त्याची अरेरावीपणाची वागणूक इत्यादी गोष्टींमध्ये इंग्रजांविषयीचा तत्कालीन द्वेष, अधूनमधून होणारा एखादा गोऱ्याचा खून इत्यादी प्रवृत्ती सूचित होतात. त्याबरोबरच खुलेपणाने राजकारणाकडे वळायला लेखक किती कचरत याचेही प्रत्यंतर मिळते.

दा० न० शिखरे यांनी 'थोरली आई' (१९३४) व 'आईची कृपा' (१९३८) यांमध्ये देशभक्ती व प्रचलित राजकीय प्रश्न यांचा अधिक स्पष्टपणे पुरस्कार केला आहे. 'थोरली आई' या कथेच्या प्रारंभी कॉलेजातील ठराविक

विलासी, सुखवादी वातावरण निर्माण करून सुधाकांत या ध्येयवादी प्राध्यापकाच्या मार्गदर्शनाने प्रफुल्लाच्या वृत्तीचे विनयन होऊन तो राष्ट्रीय चळवळीत पडल्याचे दाखविले आहे. पहिला भाग केवळ कल्पनारम्य व अकुशल असला तरी पुढे राजकीय चळवळीचे वातावरण, खटले, तुरुंगातील वातावरण व घटना यांचे वर्णन अनुभवजन्य व वस्तुनिष्ठ आहे. त्यातील अतिवास्तवतेमुळे कादंबरी आक्षिप्तही झाली होती. 'आईची कृपा' या कादंबरीत शिखऱ्यांनी कल्पनारम्यतेचा मार्ग पूर्णपणे सोडून दिला आहे. दारूबंदी, अस्पृश्यतानिवारण, हिंदुत्वनिष्ठा इत्यादी ग्रामजीवनाशी संबंध असलेल्या चळवळीच्या चित्रणासाठी या कथानकाची उभारणी झाली आहे. कथेची रचना विशेष आकर्षक नसली तरी ग्रामोद्धाराच्या कार्याच्या प्रत्यक्ष अनुभवामुळे काही घटना व दौलती, भगवान इत्यादी व्यक्तिरेखा बऱ्या साधल्या आहेत.

आज बऱ्याच मोठ्या संख्येने निर्माण होणाऱ्या राजकीय व सामाजिक प्रश्नांवरील कादंबरीच्या वाढीला शिखरे यांच्या या कादंबऱ्यांनी हातभार लावला. त्यांची 'आईची कृपा' ही बरेरकरांच्या 'पेटते पाणी', 'सात लाखांतील एक' या समकालीन कादंबऱ्यांच्या वर्गात मोडेल.

'माझे रामायण' (१९२७) या आपल्या एकुलत्या एक कादंबरीची आखणी तुळजापूरकरांनी बऱ्याच मोठ्या आकांक्षेने केली. १८५७ च्या बंडापासून जालियनवाला बागेच्या हत्याकांडापर्यंत त्यांचे कथानक पोचते व त्याच्या लांबीइतकीच त्याची रुंदीही आहे. एवढ्या काळातील महाराष्ट्राच्या जीवनातील सर्व ठळक विचारौघांचे दिग्दर्शन करण्याची जबाबदारी उचलण्याचा त्यांचा निश्चय असावा. कुंटे, रानडे, विष्णुशास्त्री यांच्या व्यक्तित्वांचा नायिकेचे वडील 'नाना' यांच्यावर होणाऱ्या परिणामांपासून फलज्योतिष, पुनर्विवाह, संस्थानी कारभार, वकिली नीती इ० असंख्य विषयांचा या ग्रंथात ऊहापोह वा निर्देश झाला आहे. या सर्वांना स्पर्श करीत उषाताई देशपांडे यांची जीवनसरिता मंदपणे वाहत राहते. त्यांच्या जीवनात अनेक बरेवाईट प्रसंग येतात. परंतु त्या कोणत्याही प्रसंगाशी वाचकांना समरस होता येत नाही. त्यात जीव भरला जात नाही. महाराष्ट्राच्या जीवनातील एरव्या मोठ्या व महत्त्वाच्या काळातील बऱ्याचशा घटनांची नोंद व व्यक्तींचा किंवा व्यक्तिप्रकारांचा उल्लेख कथेत येतो, हाच त्या कादंबरीतील विशेष. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' या कथेप्रमाणे हीतदेखील नायिकेच्या आत्मवृत्ताचे तंत्र अवलंबिले आहे. परंतु, येथे आत्मवृत्ताचा जिव्हाळा मात्र कोठेच नाही.

वा० वि० जोशी यांची 'जन्माचा बंदिवास' (१९३१) ही कादंबरी केवळ सामाजिक आहे. यातील विषय व विस्तार मर्यादित आहेत. घटस्फोटाची आवश्यकता पटविण्यास लेखक बद्धपरिकर झाल्यामुळे त्यांनी तऱ्हातऱ्हांची

विजोड जोडपी व दुःखी स्त्रिया रंगविल्या आहेत. वैधव्यानंतर स्त्रियांची होणारी कायदेशीर दुर्दशा, विधवा स्त्रीच्या मुलीची होणारी विटंबना, यासारख्या घटनांनाही बरेच प्राधान्य आहे. हिंदू कायद्याचे स्वरूप स्त्रियांना किती जाचक आहे, याचे दिग्दर्शन करण्याचा प्रयत्न स्तुत्य आहे. परंतु हे सर्व करताना रचनेला 'कादंबरीत्व' मात्र प्राप्त झाले नाही. कोल्हटकर, केळकर, तुळजापूरकर, जोशी यांच्यासारख्या लेखकांजवळ समाजविषयक कायद्याचे व राजकारणाचे ज्ञान भरपूर आहे. परंतु त्याचे जिवंत चित्रण करण्यासाठी अवश्य असणाऱ्या कलेच्या किमयेचा अंशही त्यांना लाभला नाही. त्यांचा पिंड कादंबरीकाराचा नव्हता, असेच म्हणणे प्राप्त आहे. त्यांचे कथालेखन म्हणजे कादंबरीवर अन्यायच होय.

१९३० च्या सुमारास घटस्फोटाच्या विषयावर आणखीही कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या. कमलाबाई बंबेवाले यांच्या 'बंधमुक्ता' मध्ये (१९३०) स्त्री–मनाचे थोडेसे प्रतिबिंब दिसते; सर्वसाधारण विवाहामध्येही घटस्फोटाची आवश्यकता कशी उत्पन्न होते याचे कल्पनानिष्ठ चित्रण आढळते. के. रा. पुरोहित यांच्या 'मी कोण?' (१९३३) मध्ये बालमैत्रीचे प्रेमात रूपांतर होऊन त्याची विवाहात परिणती न झाल्यामुळे दोन संसारांचा झालेला विध्वंस वर्णिला आहे. या समस्येच्या अनुषंगाने प्रेमविषयक चर्चा व कायदेशीर विवेचन बरेच आले आहे. पण कोणतीही पात्रे विशेष जिवंत वाटत नाहीत. श्री. पुरोहित यांनी 'मी कोण?' लिहिण्यापूर्वी काही इंग्रजी कादंबऱ्यांचे भाषांतर करून लेखनानुभव संपादन केला होता खरा, परंतु त्याचा तादृश फायदा 'मी कोण?' मध्ये दिसत नाही. या काळात कौटुंबिक जीवनाच्या बऱ्याच अंगोपांगांची चर्चा कादंबरीच्या द्वारे झाली. शांताबाई नाशिककर यांची 'लग्नाचा बाजार' (१९२९), ना. ह. आपटे यांची 'पहाटेपूर्वीचा काळोख', बरेरकरांची 'विधवाकुमारी' (१९२८), रांगणेकरांची 'मृगजल' (१९३७) व 'सीमोल्लंघन' (१९३४) इत्यादी कथाही ह्या काळातील. ना. वि. कुलकर्णीकृत महाराष्ट्र कुटुंब मालेतील 'कसे दिवस जातील', 'मातृसेवा', 'संसारात (कष्टी बडील)' इत्यादी कादंबऱ्यांनी बौद्धिकतेचा किंवा कलात्मकतेचा आव न आणता, मध्यमतर वर्गाच्या वाचकांचीही ह्या प्रश्नांच्या चित्रणाची हौस भागवली.

बरेरकर

याच काळात भार्गवराम विठ्ठल बरेरकर यांनी कादंबरीच्या क्षेत्रात पाऊल टाकले व अनेक सामाजिक प्रश्नांचे चित्रण करून नाव मिळवले. स्त्रीदास्यविमोचनाविषयी कळकळ, ठराविकाचे बंधन मोडून स्वतंत्र वृत्तीचा मार्ग चोखळ-

णाऱ्या नायिकांची निर्मिती, साधी सरळ रचना व पांडित्याचा स्पर्शही न होऊ देणारी रोखठोक भाषाशैली याविषयी त्यांची कीर्ती आहे. तसे पाहिले तर 'संसार की संन्यास' ही त्यांची पहिली कादंबरी हरी नारायणांच्या 'वज्राघात'च्याही अगोदर प्रसिद्ध झाली. परंतु तिने किंवा त्यानंतरच्या 'चिमणी' ने (१९२६) त्यांना विशेष नाव मिळवून दिले नाही. वास्तविक, डॉ. केतकर हे जसे आपल्या पहिल्या कादंबरीच्या प्रसिद्धीपूर्वीच आपल्या विद्वत्तेने प्रसिद्ध झाले होते, तसे वरेरकरांनीही नाटककार म्हणून नाव कमावले होते. परंतु 'चिमणी' ही त्यांच्या नाट्यविषयक कीर्तीला साजेशी झाली, असे म्हणता येत नाही. नवीन लेखकाच्या कृतीत येणारा नवशिकेपणा 'चिमणी' त आहे. विचारात सुधारणाप्रिय वृत्ती असली, सामाजिक प्रश्नांविषयी काही निश्चित मते असली, तरी होता होईतो साधे, सरळ कथानक घेतलेले बरे व मर्यादित कथापरिसर घेतलेला बरा असा लेखकाचा कल दिसतो व या कथेतील स्वप्नाळू ध्येयवाद तर एखाद्या कोवळ्या लेखकाला साजेसा आहे. तीत नायक स्वतःच आपल्या स्वप्नाळू भावजीवनाची व महत्त्वाकांक्षेची कहाणी सांगत असल्यामुळे ही कोवळी स्वप्नाळू वृत्ती फार अस्वाभाविक वाटत नाही. परंतु कित्येक ठिकाणी तिचा अतिरेक होतो.

'चिमणी' ही एक कल्पनारम्य ग्रामकथा आहे, पण तीवर कर्त्याच्या शहरी सुधारणावादाचा शिडकावा आहे. बालवयी मनोहराचा बाप पत्नीच्या मरणानंतर मुंबई सोडून आपल्या गावी परत वस्तीला येतो येथून कथेला आरंभ होतो व गावच्या इनामदारांकडे मनोहरची नोकरी, चिमणीचे प्रेम, खरे मास्तर या आगरकरांच्या शिष्याचे चिमणी-मनोहरचे शिष्यत्व इत्यादी वृत्तांत येऊन चिमणी-मनोहरच्या लग्नाने कादंबरीचा शेवट होतो. प्रारंभीच्या भागातील वातावरण नावीन्यामुळे आकर्षक वाटते. मनोहरचे चिमण्या, पाखरे, घोडे इत्यादी प्राण्यांवरील काव्यमय प्रेम चित्तवेधक आहे. परंतु त्यांचे वर्णन व त्याने केलेली मारामारी, 'सरकार' व चिमणी यांची निमूट साक्ष यांच्यासारख्या प्रकरणांनी परकीय वाङ्मयातील काही स्मृती जागृत होतात. शाळेतील मारामारीच्या प्रकरणावरून डिकन्सच्या कादंबरीतील अशा घटनेची आठवण येते. चिमणी, मनोहर, विनायक व खरे मास्तर यांच्या स्वभावांची लेखकाच्या मनात स्पष्ट कल्पना असावी, असे काही ठिकाणी वाटते. परंतु अनेक ठिकाणी आपल्या स्वप्नाळू नायकापेक्षादेखील त्याचा निर्माता स्वप्नाळू बनला आहे. साधी, सरळ भाषाशैली व निसर्गातील तितक्याच साध्या गोष्टींविषयी प्रेमळ आवड हे या कथेतील उठावदार विशेष आहेत. एकंदर कादंबरी अल्पवयी वाचकांच्या कक्षेपलीकडे जात नाही.

'विधवाकुमारी' (१९२८) या वरेरकरांच्या दुसऱ्या कथेने मात्र एकदम

उंच झेप घेतली व तीत हरी नारायणांचा मार्ग त्यांनी धरल्यामुळे ती बरीच यशस्वी झाली. आपट्यांचे तंत्र व वृत्ती यांची या कादंबरीवर पडलेली छाप सहज नजरेत भरते व 'पण लक्षांत कोण घेतो?' या कादंबरीची आठवण येते. 'विधवाकुमारी'तील प्रश्न 'पण लक्षांत कोण घेतो?'च्या प्रश्नाच्या सामाजिक सुधारणेच्या पुढील टप्प्याचा आहे. १९२८ साली, विधवांच्या दारुण, असहाय स्थितीविषयी सहानुभूती उत्पन्न करण्याची आवश्यकता उरली नव्हती. त्यांच्या पुनर्विवाहालाही फारसा विरोध उरला नव्हता. एका दरिद्री, आपमतलबी भिक्षुकाच्या मुलीने, नावाला मंगळसूत्र गळ्याला लागून आलेल्या वैधव्यदशेत आपल्या निश्चयावर व थोड्याशा सहानुभूतीच्या व साहाय्याच्या भरंवशावर विद्वत्तेची, स्वातंत्र्याची व कर्तबगारीची पदवी कशी गाठली, हा कथाभाग वरेरकरांनी या कादंबरीत आणला आहे. वरेरकरांच्या बहुतेक नायिका थोड्याबहुत अवखळ व हेकेखोर असतात आणि त्यांच्यावर त्यांच्या माता समजूतदारपणे मायापाखर घालतात. स्वतःला जी शिक्षणाची व स्वतंत्रतेची उणीव भासते तिची भरपाई करण्याकरता मुलीची बाजू घेऊन तिला आपल्या दास्यातून मुक्त होण्यासाठी त्या उत्तेजन देतात. 'विधवाकुमारी'तील मायलेकींची जोडी ही यांपैकी पहिली. मथूचे लग्न होऊन म्हाताऱ्या नवऱ्याची बालवधू म्हणून ती प्रथम सासरी जाते तेव्हा तिला आणखी एक मातृसदृश व्यक्ती भेटते व ती म्हणजे तिची सावत्र मुलगी ताई व तिचे यजमान काका. यांच्याच आधारावर मथूने आपल्या नवजीवनाला प्रारंभ केला. या सुमारास विषमविवाहामुळे नाडल्या गेलेल्या बुद्धिवान व कर्तबगार वृत्तीच्या मुलींच्या जीवनाचा प्रश्न महाराष्ट्रापुढे बऱ्याच ललित कृतींतून ठेवला जात होता. नारायण हरींची 'न पटणारी गोष्ट' (१९२३) ही त्यांपैकी एक. त्यांच्या नीरेची सावत्र मुलगी तिच्यापेक्षा वयाने मोठी व तिचा समज आणि अनुभव अधिक; तशीच मथूची सावत्र मुलगी ताई ही एक वयस्क, संसारी, प्रेमळ बाई. ती व तिचे यजमान हे मथूला आपल्या मुलीप्रमाणे संभाळतात, शिक्षणात उत्तेजन देतात व वारंवार तिला आधार देतात.

मथूच्या बावदूकपणाला व हुशारीला कीर्तनात वाव देऊन वरेरकरांनी एकदम दोन गोष्टी साधल्या. आपल्याला मांडावयाच्या होत्या त्या सामाजिक, धार्मिक बाबतीतील प्रागतिक कल्पनांसाठी एक माध्यम त्यांनी तयार केले व शिवाय खेड्यातील लोक, त्यांची विचारसरणी, संकुचित दृष्टिकोण व नव्याविषयी त्यांची प्रतिक्रिया यांचेही चित्रण करण्याचा मार्ग त्यांनी शोधून काढला. खेड्यातील संकुचित वृत्तीच्या लोकांचे — विशेषतः बायकांचे — घालूनपाडून बोलणे, कुजट वागविणे, त्यांचा धर्मनष्ट धार्मिकपणा, चमत्कारावरील विश्वास इत्यादी गोष्टींचे

वरेरकरांनी परिणामकारक चित्रण केले आहे. वाक्यागणिक 'केसरी'चे नाव घेत वागणारे, पुराणाभिमानी व आपमतलबी नानासाहेब हे हरी नारायणांच्या शंकरमामंजींचे वंशज. त्यांच्या वर्णनात व भाषणात वरेरकरांनी आपल्या पुणेकरांविषयीच्या द्वेषाला थोडीबहुत वाट करून दिली आहे व ठिकठिकाणी कोकण व कोकणी भाषा यांविषयीचा आपला अभिमान अनाठायी व कृत्रिमपणे व्यक्त केला आहे. अशा रीतीने क्षणिक वैराबैराच्या छायेने कादंबरी विनाकारण डागळली गेली, असे वाटल्याखेरीज राहत नाही. तरी पण हे जुन्या जमान्याचे चित्रण चांगले साधले आहे. नानासाहेबांची व्यक्तिरेखा व त्यांच्या कुटुंबजीवनाचे चित्रण आठवणीत राहण्याइतके उठावदार झाले आहे. वरेरकरांचे पार्श्वभूमीचे व दुय्यम व्यक्तींचे चित्रण एकंदरीतच स्पष्ट व परिणामकारक आहे. ताईचा धाकटा दीर चंदू याची व्यक्तिरेखा ही यांपैकी एक विशेष महत्त्वाची आहे. नव्याच्या पुरस्कारात मथूला त्याचे विशेष साहाय्य होते. मथूविषयी त्याला वाटणारे कौतुक व आदर यांचे लवकरच प्रेमात रूपांतर होते. परंतु मथूला पुनर्विवाहाचा विचार रुचत नाही. तिने संसाराचा धसकाच घेतलेला असतो. त्यामुळे ती त्याला नकार देते. तिच्याजवळ पुनर्विवाहाची गोष्ट काढण्यापूर्वी आपल्या स्वतःच्या लग्नाच्या बाबतीत चंदू तिला सल्ला विचारतो त्या वेळी ती प्रथम मोठ्याने हसते व मग म्हणते, "हा प्रश्न मला विचारणं म्हणजे भिंतीलाच विचारण्यासारखं आहे. माझं लग्न झालं होतं अशी मला अंधुकशी आठवण आहे, एवढंच. माझं लग्न कां झालं तें मला कळलं नाहीं. आतां मी विधवा झालें आहें, असं म्हणतात. तेंही मला कळत नाहीं. मी मुलगी केव्हां होतें, पत्नी केव्हां झालें आणि विधवा कशी झालें या तिन्ही गोष्टींची मला जाणीव नाहीं. लग्न झाल्यामुळं मला दुसऱ्यांच्या घरीं जावं लागलं, लग्न झाल्यामुळेंच कांहींच संबंध नाहीं अशा माणसांनीं माझ्या हालअपेष्टा केल्या आणि लग्न झाल्यामुळेंच आज मी विनवारशी होऊन बसलें आहें."[1] मथूच्या वृत्तीत आलेल्या या अपरिहार्य कटुतेला, एकटेपणाला वरेरकरांनी फार सरळपणे व उत्कटपणे अभिव्यक्ती दिली आहे. मथूचा नवरा वारल्याची बातमी येते, मथू प्रथम कुंकू लावते, चंदू तिला पुनर्विवाहाविषयी विचारतो, असे प्रसंग वरेरकरांनी अतिशय कुशलतेने चित्रित केले आहेत. या कथेत त्यांना वास्तवाचे स्वरूप नीट आकळले, नायिकेच्या मनातील उत्कट भावनांशी ते समरस झाले व म्हणूनच आपल्या काही आवडत्या तत्त्वांचाही ते प्रभावी प्रचार करू शकले.

मथूला लवकरच उच्च शिक्षणाची संधी मिळून ती विलायतेस जाते, येथवरचा कथाभाग या पूर्वार्धात आला आहे. वरेरकरांनी 'एक गतभर्तृका' या टोपण-

१. विधवाकुमारी, आ. ३ री, १९५४, पृ. १३१–१३२

नावाने ही कादंबरी प्रसिद्ध केली. त्यामुळे ती खरोखरच एका लेखिकेने लिहिलेली असावी, असा बऱ्याच रसिकांचा समज झाला, असे म्हणतात. अनेकांच्या व विशेषतः पुणेकरांच्या व्याजस्त्रीदाक्षिण्यामुळे या कादंबरीचे कौतुक झाले, ती नजरेत तरी भरली, असा वरेरकरांचा दावा आहे. तो खरा असो वा नसो. या उपनामाने प्रसिद्ध झालेल्या पूर्वार्धात वरेरकरांनी जे लेखनकौशल्य दाखवले, ते स्वतःच्या नावाने प्रकाशिलेल्या 'परतभेट' या उत्तरार्धात दाखवले नाही हे मात्र खरे. हा उत्तरार्ध सहा वर्षांनी, १९३४ मध्ये प्रसिद्ध झाला. ह्या कादंबरीचे लेखन मराठी लघुलिपीने झाले व या लिपीने लिहिले गेलेले मराठीतील हे पहिलेच पुस्तक असे वरेरकरांनी प्रस्तावनेत मुद्दाम नमूद केले, नव्हे केवळ लघुलिपीची उपयुक्तता दर्शविण्यासाठीच ही प्रस्तावना त्यांनी लिहिली. त्या लिपीने कादंबरीलेखनाचा काळ पुष्कळच कमी झाला खरा, परंतु त्याबरोबरच तिचे गुणही. चंदू व मथू या पूर्वनिर्मित पात्रांच्या विकासावर लेखकाची पकड राहिली नाही. त्यात अतिरंजितता, विकलता, अस्वाभाविकता उद्भवली. सबंध कथा केवळ चंदूच्या विषम संसाराच्या व त्याच्या स्वतःच्या दुर्बलतेच्या वर्णनात खर्ची पडली. नानासाहेबांची मुलगी व मथूची कृतकदुहिता लीला हिचे स्वभावचित्रदेखील अतिरंजित झाले आहे. हरी नारायण आपट्यांचा मागोवा घेत ज्या कृतीची परिणामकारी सुरुवात झाली तिचा शेवट मात्र विस्कळीत, विकल व अप्रत्ययकारी झाला. वरेरकरांच्या कौशल्याची कमान अशी उतरणीला लागून अखेर लोपून गेल्याचे हे एकच उदाहरण नाही. 'गोदू गोखले' पूर्वार्ध व उत्तरार्ध, 'फाटकी वाकळ' (१९४१) व 'मी रामजोशी' (१९४१) या कादंबऱ्यांत हीच अवस्था झाली आहे. त्यांच्या साधारण मोठ्या कादंबऱ्यांपैकी 'धांवता धोटा' या कथेतच त्यांनी आपली पातळी अखेरपर्यंत राखली. त्यांच्या एकंदर लेखनाचीच कमान 'धांवता धोटा'च्या नंतर उतरणीला लागली.

'धांवता धोटा' (१९३३) या कादंबरीचा पाया एका असामान्य, असंभवनीय घटनेवर उभारलेला आहे. कन्हयालाल करसनदास ऊर्फ मोटाभाई हा एका लक्षाधीश गिरणीवाल्याचा मुलगा मजुरांचे जीवन समजून घेण्याच्या इच्छेने कान्हू कृष्णा बनून गिरणगावात राहावयास जातो. आपले वेषांतर बेमालूम व्हावे म्हणून तो काही दिवस मुद्दाम हालअपेष्टांत, उपाशी भटकण्यात घालवतो व एक दिवस 'सिमिटाच्या चाळी'च्या वस्तीत सत्यनारायण चालू असताना तेथे जाऊन पोचतो. लक्षाधीशाच्या पुत्रात कचित्संभाव्य अशी कन्हयालालची ही इच्छा संभाव्य मानली व एवढ्या अद्भुतरम्यतेचा वापर मान्य केला तर बाकीच्या कथानकाची उठावणी जवळजवळ अपरिहार्य वाटते. गिरणगावाच्या परिसराचे, तेथील जीवनाचे चित्रण कुशलतेने, समरसतेने व अनुभवाने केल्यासारखे उतरले

आहे. "त्या चाळींत खून झाला नव्हता, कुणी कुणाचीं डोकींही फोडीत नव्हतें...तरीही त्या जिन्याच्या पायरीवर पाय देतांच कान्होबाच्या अंगावर थरारून कांटा उभा राहिला."[१] अशा वाक्यांनी या घटनेच्या दोन्ही अंगांचे सूचक चित्रण होते. बाबा शिगवण हा मजुरांचा जन्मजात पुढारी. त्याचे, त्याच्या कुटुंबाचे व शेजाऱ्यांचे वर्णन वास्तव व सहृदय वठले आहे. बाबांची कौटुंबिक व्याख्यानबाजी अनेकदा अवास्तव होते. कान्हूच्या पाया पडण्यावरून, मनात किल्मिश येण्यावरून, कोणत्याही कारणावरून त्याला स्फुरण चढते व मग तो एखाद्या शाळामास्तरासारखा छापील भाषेत बोलत राहतो. परंतु सिमिटाच्या चाळीतील सर्व व्यवहारांची, मानवी संबंधांची व गिरणगावातील घडामोडींची त्याला सर्वांगीण माहिती असते व त्याचे अंदाज अचूक असतात. तेथील माणुसकीचा व सलोख्याचा तो राखणदार असतो. शिगवणचा चहाबाज नातू पांडू ही एक मोठी लक्षणीय व्यक्ती आहे. त्याच्यावरून डिकन्सच्या कादंबऱ्यांतील खालच्या वर्गातील पोरांची आठवण होते. पांडू हा त्यांच्यासारखा विक्षिप्त, विनोदी पण मानवी आहे. तो साऱ्या मुलखाचा भटक्या, हसरा, खादाड आहे. पण ही आनंदमूर्ती म्हणजे एवढ्या वयातच एक सार्वजनिक व्यक्तीही होऊन बसलेली आहे.

या जगातील खरी आदिशक्ती व प्रेरणेचे प्रतीक म्हणजे बिजली. "माझी गादी कोणी चालवील तर ती हीच पोर" अशी बाबा शिगवणाला खात्री असते. तिच्या कर्तबगारीत अद्‌भुतता भरलेली आहे. कित्येकदा आपली धडाडी दाखविण्यासाठी ती अजब हास्यास्पद गोष्टी करते. करसनदासाची पत्नी व हंसा मिल पाहायला आल्या असताना तिने मोटारीत जाऊन बसण्याचा व भांडण उकरून काढण्याचा केलेला आचरटपणा याच सदरात येईल.

परंतु तिची व्यक्तिरेखा थोडीबहुत प्रतीकात्मक आहे, वास्तवदर्शी नाही. मजूर-वर्गाच्या जाणिवांचे ती एक प्रतीक आहे. त्या जाणिवांची मूस ओतून तिचे व्यक्तित्व बनविल्यासारखे वाटते. कादंबरीचे कथानक गांधीयुगाच्या आधीचे आहे. गांधींच्या आफ्रिकेतील कर्तबगारीचे केवळ पडसाद बाबा शिगवणापर्यंत येऊन पोचलेले असतात. साम्यवादी नेतृत्वाचाही नुकताच उगम होत असतो. या काळच्या मजुरांच्या जाणिवा, त्यांची संघटनशक्ती, त्यांचे मार्ग यांचे बाबा शिगवण, पांडू, कान्हू कृष्णा व बिजली यांच्या द्वारा केलेले चित्रण यथातथ्य व कुशल वठले आहे.

मोटाभाईची वाग्दत्त वधू हंसा ही श्रीमंतीतील जीवनाचे प्रतीक. ती सहृदय

१. धांवता धोटा, आ. १ ली, १९३३, पृ. १०

परंतु अतिमृदू व सुखाच्या सवयीमुळे कर्तृत्वशून्य झालेली आहे. तिच्या सहृदयतेला बिजलीच्या मार्गदर्शनाने दृष्टी येते, परंतु तरीही आपल्या पारंपरिक जीवनाच्या सीमारेषा ओलांडणे तिच्या शक्तीपलीकडचे ठरते. अधूनमधून दुखल्याखुपल्याला औदार्याने मदत करण्यापलीकडे तिची कर्तबगारी जात नाही. बिजलीविषयी तिला वाटणारा ओढा काहीसा अद्‌भुतरम्यच. मोटाभाईचे रहस्य समजल्यावर या मैत्रीला आणखी एक कारण मिळते. शेवटी, बिजली की हंसा, मजूरवर्गाशी एकजीव होणारा भवितव्याचा मार्ग स्वीकारायचा का हंसाशी लग्न करून मालक-वर्गात पुनः लोपून जावयाचे हा प्रश्न मोटाभाईसमोर उभा राहिला, म्हणजे त्या दोघी विरोधी शक्ती बनतात. परंतु त्यांच्यामध्ये आधीच निर्माण झालेल्या सख्खीभावामुळे हा विरोध केवळ नैसर्गिक राहतो; त्याला त्या दोघींच्या भावनेत स्थान मिळत नाही. कादंबरीच्या उत्तरार्धात मजुरांचा संप, मालकवर्गाशी लढा, गोळीबार, कान्हू कृष्णाचे नेतृत्व व कैद इत्यादी गोष्टींमुळे रंग भरतो. तसाच कान्हू-बिजली-हंसा या त्रिकुटाच्या परस्परसंबंधाने जिव्हाळा उत्पन्न होतो. या लढ्याचा शेवट अवास्तवपणे गोड न केल्याबद्दल मामा वरेरकर अभिनंदनास पात्र आहेत. हंसा स्वतःच्या मर्यादा जाणून वागते; बिजली वाहवून जाऊन आपली पूर्वपीठिका, आपला अपरिहार्य जीवनमार्ग विसरत नाही व मोटाभाईला मध्यम-वर्गीय ध्येयवादाच्या प्रकृतीप्रमाणे आपला क्रांतिकारी निर्णय स्थगित करण्याची इच्छा होते, हे सर्व अतिशय स्वाभाविक होते. या दृष्टीने कादंबरीचा शेवट कौशल्याने साधला आहे. वरेरकरांनी एका क्वचित्संभाव्य घटनेवर कथानक उभारले; परंतु पुढे त्या घटनेच्या मर्यादा संभाळून कथानकाची आखणी व शेवट केला, पार्श्वभूमी व स्वभावपरिपोष चांगला साधला, वर्णनात सहृदयता व प्रतीती दाखवून दिली.

वरेरकरांच्या निर्मितीचा हाच उच्च बिंदू. आज 'राजकीय कादंबरी' या नावाने जो कादंबरीप्रकार ओळखला जातो त्यातील ही पहिली कादंबरी. "या कादंबरीनंतर प्रसिद्ध होणाऱ्या इतर लेखकांच्या कथावाङ्मयांत कमीअधिक प्रमाणांत या कादंबरींतील प्रसंगांनीं आणि प्रमेयांनीं प्रभाव दाखविला आहे." असा वरेरकरांचा दावा आहे व तो गैरवाजवी नाही. त्यांच्या मुख्य सामाजिक कादंबऱ्यांचाही मागून येणाऱ्या लेखकांवर असा प्रभाव पडलेला दिसतो. 'धांवता धोटा'नंतर त्यांनी लिहिलेली 'गोदू गोखले' (पूर्वार्ध १९३२–उत्तरार्ध १९३३) ही त्यांपैकी एक विशेष. वरेरकरांच्या सर्व नायिकांमध्ये गोदू गोखले ही अधिक बंडखोर ठरेल. पूर्वार्धातील, वयाच्या आठव्या वर्षापासून ती मॅट्रिक होईपर्यंतचे तिचे चरित्र तिच्या अपारंपरिकतेने आकर्षक होते. तिची बालसुलभ चौकस वृत्ती सामाजिक अन्यायांचा ठाव घेते, भेदाभेदांचे आधार

तर्कनिष्ठपणे शोधू पाहते. पांढरपेशा जीवनाचे बांध फोडून ती बाहेर पडू पाहते. ती शाळेत असताना प्रथम वडिलांच्या शिक्षणाप्रमाणे व मास्तरांच्या अपेक्षेप्रमाणे मामलेदारांसारख्या वरच्या दर्जाच्या सरकारी अधिकाऱ्याची मुलगी म्हणून कोणाशी मिसळत नाही. परंतु ती मैत्री करावयास निघाल्यावर मात्र प्रथम तिची ठकी नावाच्या तेल्याच्या मुलीशी मैत्री होते. मग एका दुकानदाराच्या मुलीशी. तिची तिसरी मैत्रीण बनी ही ब्राह्मणाची मुलगी. तिच्या व पहिल्या दोघींच्या गृहजीवनाच्या द्वारे वरेरकरांनी वेगवेगळ्या सामाजिक थरांच्या जीवनातील भेदाभेदांचे व विचारसरणीचे चांगले दिग्दर्शन केले आहे. एवढ्या वयातच गोदपुढे अनेक मूलभूत प्रश्न उभे राहतात व ती आपल्या बालवयीन सरलतेने व निर्भीडतेने ते पुढे मांडून घरच्या वडील मंडळींना क्षणभर तरी विचार करावयास लावते. तेल्यातांबोळ्यांच्या घरी जाण्यात बाईट काय, 'मुलीच्या जातीने असे वागू नये' याचा अर्थ काय, जसे 'पाटाची बायको' म्हणावयाचे तसे 'पाटाचा नवरा' का नाही, पुरुषांनी केस कापले तर त्याला 'हजामत' म्हणावयाचे मग कोणा बाईने केली तर तेव्हा तोच शब्द का वापरायचा नाही, इत्यादी काहीशा विनोदी पण मूल्यगामी शंका ती उपस्थित करते. मात्र या प्रत्येक प्रसंगी तिची वृत्ती केवळ निरागस चौकसपणाची असते असे नाही. कधी ती 'आपण कोणीतरी आहो' असे दाखवण्यासाठी प्रश्न विचारते, तर कधी बुद्धया कोणाचा तरी पाणउतारा करण्यासाठी विचारते. लहान वयात तिची ही औचित्य-विरोधी वागणूक खपून जाते, बुद्धिमत्तेचे निदर्शक समजली जाते. परंतु उत्तरार्धात या वृत्तीचा विकास मात्र वेगळ्याच वळणावर जातो. तिच्या संभाव्य तत्त्वनिष्ठेचे आडमुठेपणात, कृत्रिमतेत व तर्कशून्यतेत रूपांतर होते. स्वतंत्र वृत्ती व्यवहारशून्य 'बह्याड'पणाच्या वळणावर जाते. लग्नातील तिचे नाव बदलण्याच्या प्रसंगातील तिचे वर्तन व वाचाळपणा याच सदरात येईल. ज्या वेळी तिच्या बालपणीच्या बौद्धिक तीव्रतेचा विचारशीलतेत विकास होऊन तिच्या जीवनाची भूमिका स्वाभाविकपणे उंचावली जावी, त्याच वेळी तिच्या निर्मात्याची कल्पनाशक्ती व तिच्या जीवनाविषयीचा समज थिटा पडतो व गोदूच्या नशिबी अस्वाभाविक व्यवहारशून्यता येते. उत्तरार्धातील तिची नानाविषयीची वृत्ती व त्याच्याशी तिने मांडलेला उभा दावा यांमध्ये केवळ अहंमन्यतेची व विचित्रपणाची कमाल होते. काही काळ स्वतःला विसरून संसारात गुंग झाल्यावर ती प्रसूतीच्या वेळी दवाखान्यात जाते. तेथे तिला तिची बाळपणाची मैत्रीण भेटते, आपल्या पूर्व-वृत्तीची तिला आठवण होते, व मैत्रिणीच्या संसाराच्या झालेल्या धिंडवड्याच्या आठवणीमुळे तिचा पूर्वीचा संसारद्वेष पुनः जागा होतो हे सर्व खरे असले, तरीही गोदू चितळे असे आपले नाव घालण्यावरून नवऱ्याविषयीच्या वृत्तीत

इतका आमूलाग्र बदल होणे अस्वाभाविक, नव्हे विचित्र, वाटते. परस्परविरोधी विचारांचा तिला स्पर्शही होत नाही, तथाकथित तत्त्वनिष्ठा व ज्याच्याबरोबर काही काळ संसार केला त्याच्याविषयी काही मार्दव यांचा नाममात्र झगडाही तिच्या मनात होत नाही व तिच्या मैत्रिणींच्या म्हणण्याप्रमाणे नानाला ती 'अड्डल दुर्जन' समजू लागते, हे आश्चर्यच आहे. कोणत्या तरी एका कल्पनेचा पाठपुरावा केल्यामुळे वरेरकरांचे स्वभावचित्रण अनेकदा असे एकेरी, अतिरंजित होते व अखेर त्यांना जे रंगवायचे त्याच्याविरुद्ध परिणाम होतो. त्यांच्या तडफदार, शिकलेल्या नायिका व्यवहारशून्य ठरतात, परिस्थितीचे अंतरंग जाणून घेण्याची पात्रता त्यांच्या ठिकाणी राहत नाही व म्हणून त्यांची विद्वत्ता फोल ठरते. गोदू स्वतः लग्न म्हणजे व्यवहार याच भावनेने नानाशी विवाह करते. पण नानाच्या कृतीतील व्यावहारिकतेचे स्वरूपमात्र तिला मान्य होत नाही. ही तर्कदुष्टता तिच्या पदरी बांधून तिच्या निर्मात्याने स्त्रीशिक्षणाच्या व स्त्रीस्वातंत्र्याच्या आपल्या पुरस्काराला एक तऱ्हेने हरताळ फासला आहे. उलट, अशा तऱ्हेने त्यांनी पुनःपुनः चित्रण केलेले पाहिले की, त्यांच्या उदारतेविषयी शंका येऊन ते सुशिक्षितेचे प्रच्छन्न शत्रू तर नाहीत ना, असा विचार मनात डोकावतो. कादंबरीच्या अखेर, गोदूने नानावर उगवलेला सूड जितका क्षुद्रबुद्धीचा तितकाच अस्वाभाविक, ठोकळेबाज व उथळ आहे.

यानंतर १९३२ ते १९४८ या सोळा वर्षांच्या काळात वरेरकरांनी स्वतःच्या २५–२६ कादंबऱ्या व शरच्चंद्र चट्टोपाध्यायांच्या ८–१० कथांचा अनुवाद एवढे विपुल लेखन केले. बऱ्याच कथांचे लेखन लघुलिपीच्या साहाय्याने झाले व त्यांच्या गुणांतही लघुता आली असे म्हणणे प्राप्त आहे. वरेरकरांनी या कथांत वेगवेगळे प्रश्न हाताळावयास घेतले. 'कुलदैवत'मधील माणक वेश्यांच्या जीवनाविषयी सहानुभूतीने प्रेरित होऊन ते समजून घेण्यासाठी त्यांची मैत्री जोडते, व कल्याणीशी मैत्री ठेवण्याबद्दल तिला शाळेतून काढून टाकण्यास संमती देणारा, तिच्या दुसऱ्या मैत्रिणीचा नवरा सुंदरराव आपल्या पत्नीचा विश्वासघात करून व कल्याणीलाही खोटे सांगून तिच्याशी अनैतिक संबंध ठेवतो. पुरुषी दंभाचा असा स्फोट झाल्यावर त्याची पत्नी वेणू संसाराला लाथ मारून त्याच कल्याणीला साथीला घेऊन हॉटेल काढते! 'उमलती कळी'ची गुप्त-साहित्यिक नायिका सनातनी काकांच्या तावडीतून स्वतःची व आपल्या प्रियकराची शिताफीने सुटका करून घेते. 'तरते पोलाद'मध्ये आय० सी० एस० लोकांची सुवर्णनिष्ठ लग्ने, साम्यवादाचे आकर्षण, ज्याच्या जन्माविषयी रहस्य आहे अशा कृतकपुत्राची मनोवृत्ती असे कितीतरी प्रश्न एकत्रित झाले आहेत. कठीण परिस्थितीशी तोंड देण्याकरिता असाहाय्य स्त्रियांनी हॉटेलचा धंदा काढावा, अशी वरेरकरांची शिकवण असावी.

'वेणू वेलणकर', 'गीता', 'कुलदैवत' या कथांमध्ये त्यांनी असे चित्रण करून या स्त्रियांचा धंदा फार यशस्वी झाला, असे दाखवण्याचा अट्टाहास केला आहे. दारूबंदीच्या प्रचारासाठी त्यांनी 'पेटते पाणी' ही कादंबरी लिहिली. ग्रामसुधारणेच्या कल्पनेसाठी व ग्रामजीवनविषयक अशा 'सात लाखांतील एक' (१९४०), 'फाटकी वाकळ' व तिचा उत्तरार्ध 'मी रामजोशी' या कथा लिहिल्या. राजकीय घटनांवर लिहिलेल्या अशी उद्घोषणा करून 'लढाईनंतर' (१९४७) व 'शिपायाची बायको' (१९४३) या लिहिल्या. या शेवटच्या कादंबरीत घटस्फोट घडवून आणून दिराशी भावजईचे लग्न लावले, तर १९४४ मधील 'द्राविडी प्राणायामा'त घटस्फोटानंतर वेगळा अनुभव घेऊन लज्जावंती नावाच्या गुर्जरकन्येला पुनः आपल्या पहिल्या मराठी नवऱ्याकडे परत आणले. ही कादंबरी जानेवारीतली, तर त्याच वर्षाच्या डिसेंबरात त्यांनी 'तोंडमिळवणी'त एक केवळ अनुभवाच्या शाळेत शिकलेली वयस्क लेखिका, तिची नेहमीप्रमाणे असाधारण बुद्धिवान कन्या, व तिच्या आईची विवाहबाह्य सवत यांची कथा चितारली. लोकांचे लक्ष ज्यांनी वेधून घेतले अशा अनेक चलनी प्रश्नांवर त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांचे हत्यार चालवले.

परंतु या कादंबऱ्यांचे विषय इतके विविध असले तरी त्यांचे थोडेसे विश्लेषण करू लागता असे लक्षात येते की, त्यांची रचना व त्यातील पात्रापात्रांचे संबंध एका ठराविक साच्यात पडतात. त्यांच्या पहिल्या कादंबऱ्यांत मुख्य पात्रांचा जीवनपट हळूहळू उलगडला जातो व जशी अवश्य होईल तसतशी पात्रांची भर घातली जाते. परंतु 'धांवता धोटा' या कथेनंतर कान्हू-हंसा-बिजली यांच्यासारख्या त्रिकूटाभोवती बरीच कथानके खेळविली जातात. या उत्तरकालातील कथांत नायक कान्हू कृष्णापेक्षाही कार्यशून्य, काहीसा बावळट असतो व एक उच्चवर्गीय व एक अन्यजातीय अशा दोन्ही नायिकाप्राय मुली त्याच्या प्रेरणाशक्ती बनतात. अन्यजातीय नायिका हजर नसली तरी ते कार्य एकच नायिका करण्यास समर्थ ठरते. 'शिपायाची बायको' या कथेत नायिका एकाच दर्जाच्या, बहिणीबहिणी, परंतु भिन्न वृत्तींच्या आहेत व त्रिकोण दुहेरी झाला आहे. बाळू-वहिनी-उषा व दादा-वहिनी-उषा असे त्यांचे दोन थर झाले आहेत. पण तेथेही कथेतील प्रेरणाशक्ती व पुढाकार वहिनी व उषा या जोडीकडेच आहे. बऱ्याच कादंबऱ्यांत नायिकेला कर्तृत्ववान, बुद्धिवान, असामान्य ठरवण्यासाठी नायकाच्या पदरी बावळटपणा, बुळेपणा देऊन त्याचा बळी घेतला आहे. मथूसाठी चंदू, गोदूसाठी नाना, नरगिजसाठी गोविंदा, देवीसाठी श्रीनिवास अकलेला पारखे झाले आहेत. वयस्क पात्रांमध्येही असाच पक्षपात दिसून येतो. बहुतेक नायिकांचे बाप आपमतलबी, व्यवहारी व क्षुद्रवृत्ती असतात, तर त्यांच्या

आया समजदार, नव्याचे स्वागत करणाऱ्या असतात व त्या एकूणएकीला संसारातील दास्य व हृदयशून्यता यांची जाणीव झालेली असते. ही अवास्तवता व व्याजप्रागतिकता स्त्रियांच्या कट्टर अभिमान्यांनाही रुचण्यासारखी नाही. उलट, या प्रवृत्तीमुळे वरेरकरांच्या उत्तरकालीन लिखाणात भडकपणा, कृत्रिमपणा व एकेरीपणा येतो. त्यात सूक्ष्मपणाचा, तरलतेचा अभाव वाटतो. भावनांच्या संमिश्रतेचा त्यांना विसर पडतो.

त्याचप्रमाणे, वरेरकरांच्या कल्पनांत एका तऱ्हेचे सवंग स्वप्नरंजन आढळून येते. आपल्या नायिकांना किंवा आवडत्या पात्रांना कर्तबगारीची देणगी देताना ते कशाला काय म्हणावे याचे फारसे तारतम्य राखीत नाहीत. त्यांच्या नायिका बी० ए०, एम० ए० च्या परीक्षेत धडाधड पहिल्या येतात. डी० लिट० साठी 'थीसिस' लिहितात. त्यांत एकीला ('द्राविडी प्राणायाम') तिचा नवीनच लाभलेला शाळामास्तर मित्र 'नोट्स' काढायला मदत करतो. त्यांच्या लेखिका असामान्य यश मिळवतात. त्यांच्या खाणावळवाल्या बाया इतक्या भरभराटीस येतात की, ज्यांच्या घरी त्या पूर्वी आश्रयाला होत्या त्यांच्या मुलाला नोकरीला ठेवू शकतात. या घटना असंभाव्य किंवा दुःसंभाव्य आहेत असे नाही. त्या संभाव्य वाटतील अशी पार्श्वभूमी किंवा व्यक्तिरेखा प्रथम तयार करण्याची तसदी घेण्याची वरेरकरांना आवश्यकता वाटत नाही. अवास्तवाचा स्वीकार करण्यासाठी जी मनोवृत्ती वाचकांच्या ठायी प्रथम निर्माण होणे अवश्य असते, ती वृत्ती वरेरकरांच्या या उत्तरकालीन कादंबऱ्यांतील रंगहीन लेखनपद्धतीत निर्माण होत नाही.

'फाटकी वाकळ' व तिचा उत्तरार्ध 'मी–रामजोशी' ही दीर्घ कादंबरी मात्र या सर्वाला काही अंशी अपवाद ठरते. बी० ए० झाल्यावर निमगाव नावाच्या खेड्यात जाऊन ग्रामसुधारणेचे प्रयोग करणाऱ्या एका तरुणाची ही आत्मकथा आहे. वर निर्देशिलेल्या पद्धतीप्रमाणे येथे वरेरकरांनी रघुनाथ–किकी–जनी या त्रिकूटाभोवती कथानक खेळविले आहे. परंतु या तिघांची व्यक्तिचित्रे शरच्चंद्रांची आठवण होईल इतक्या कुशलपणे रंगविली आहेत; त्यांच्या परिस्थितीच्या व मनोभूमिकेच्या वास्तव कल्पनेवर आधारली आहेत. रघुनाथ हा एक पुस्तकी, कॉलेजच्या रंगेल विश्वात कमलपत्राप्रमाणे अलिप्त राहिलेला मुलगा. त्याचा ध्येयवाद मर्यादित पण मनःपूर्वक. काही काँग्रेस कार्यकर्त्यांच्या मार्गदर्शनामुळे तो निमगाव येथे ग्रामसेवेसाठी जातो. कमल ऊर्फ किकी ही त्याची कॉलेजातील सहाध्यायिनी योगायोगाने त्याच गावची राहणारी निघते. जनी ही तेथील एका कुळवाड्याची तीक्ष्णबुद्धी मुलगी. तिच्या जन्मकथेविषयी विनाकारणच एक अफवा पसरली होती. त्या अफवेच्या पायी ती तिच्या जातीकडून काहीशी अव्हेरिली गेली होती.

तिच्या वृत्तीत एक विलक्षण तडफ, धार व वास्तवतेची स्पष्ट कल्पना दिसून येते. निमगावातील पुराणप्रिय लोकांशी सतत व शांतपणे झगडून ही तिचे आपले शैक्षणिक कार्य चालवतात; अस्पृश्यतेचा व जातीजातींतील दूरपणाचा नाश करण्याचा प्रयत्न करतात. सूतकताई, रस्ता बांधणे अशासारखी कामे करून ग्रामजीवनात क्रांती घडवून आणतात व अखेर तमाशांना नवे वळण लावून त्यांना राष्ट्रकार्याला उपयुक्त बनवतात. या तत्त्वांच्या सूचीवरून कादंबरी प्रचारनिष्ठ, प्रचारपीडित असावी, अशी कल्पना होणे स्वाभाविक आहे. परंतु पुराणप्रियता व नवीन जीवन यांची ही लढत या कथेत जीवंत मानवी वृत्तींच्या द्वारे व्यक्त झाली आहे; केवळ तात्त्विक व्याख्यानबाजीने नव्हे. जनी, सुभद्रा, बावीकाका, धोंडूशेट, इत्यादी व्यक्तींच्या, वा ब्राह्मण, कुळवाडी, महार इत्यादी जातींच्या परस्पर-संबंधांतून हा संघर्ष झुंजविला आहे; ग्रामपंचायती, देवळे, गावाचे वेगवेगळे भाग, नदीकाठ यांच्यासारख्या खेड्यातील परिचयाच्या ठिकाणी तो खेळवला आहे. रघुनाथ निश्चयी, कल्पक व शांत पण हजरजबाबी आहे. त्याच्याइतका स्वतःच्या भावनांची छाननी करून स्वतःला ओळखून वागणारा तरुण विरळा, पण अस्वाभाविक वा अपवादात्मक नाही. रघुनाथापेक्षाही किकी व जनी यांच्या व्यक्तिरेखा व परस्परसंबंध बरेरकरांनी जाणतेपणाने व हलक्या हाताने रंगवले आहेत. शरच्चंद्रांच्या साहित्याच्या सेवेचे श्रेय त्यांना या कादंबरीत खरोखर लाभले. त्यांची शैलीही सरळ तितकीच विश्लेषणकुशल, सुबोध व सूचक उतरली आहे.

तथापि ही कादंबरी प्रमाणाबाहेर लांबते. पहिल्या भागातील जोष किंवा ओघ दुसऱ्या भागात कायम राहत नाही. काही घटना भारुडासारख्या होतात. रचनेत निष्काळजीपणा येतो व शेवट अधांतरी राहतो. बरेरकरांनीच अनुवादिलेल्या शरच्चंद्रांच्या 'गावगंगा' या लहानशा कादंबरीतदेखील जे ग्रामजीवनाच्या साकल्यात्मक व सखोल दर्शनाचे समाधान लाभते ते बरेरकरांच्या स्वतःच्या या दोन भागांतील कादंबरीत लाभत नाही व अशी तुलना करताना कळून येते की, बरेरकरांना काँग्रेसच्या ग्रामोद्धार कार्यक्रमांची सर्वांगीण माहिती असली, त्या कार्यक्रमाच्या पुढे जाऊन एखाद्या कर्तृत्ववान व्यक्तीला तमाशासारख्या काही सांस्कृतिक लेण्याचा नवजीवनाच्या कार्यात कसा उपयोग करून घेता येईल याचीही त्यांना जाणीव असली, तरी मूलभूत सामाजिक संबंधांचे स्वरूप काय व त्यांची उभारणी कशावर झाली आहे, येथवर त्यांचे विवेचन जाऊन पोचत नाही. म्हणूनच त्यांच्या कथांत एखाद्या प्रश्नाच्या दिग्दर्शनाला व विवेचनाला सुरुवात मोठ्या हिरीरीने झाली, त्यांच्या चित्रणात जिवंतपणा आला, त्यांच्या व्यक्तिरेखा हृदयग्राही झाल्या, तरीही पुढे तो प्रश्न ते तडीस नेऊ शकत नाहीत व त्या

व्यक्तीचे खरोखर काय करावे, हे त्यांना समजेनासे होते. वस्तुस्थितीत त्यांचे काय होईल याची प्रतीती लाभत नाही किंवा जे गृहीत धरले त्याला अनुसरून काय व्हावे हे आकळण्यास कल्पना पांगळी पडते. अशी ही एक प्रकारची अपंगता त्यांच्या लिखाणात बरीच जाणवते. त्यांच्या काही कादंबऱ्यांची कला-विषयक पातळी तर इतकी खालची आहे की, त्यांच्या बाबतीत हा जाणिवेचा प्रश्न उपस्थितच होत नाही. 'कुलदैवत', 'सात लाखांतील एक', 'पेटतें पाणी' यासारख्या मधल्या काही कादंबऱ्यांत व्यावसायिक निकडीमुळे की काय, चांगलाच उथळपणा आला आहे. पुढारलेले प्रश्न आणि ताज्या राजकीय घटना व विचारप्रवाह यांचा उपयोग करून घेण्याची चपळाई त्यांनी यांसारख्या कथांत दाखविली व त्यामुळे ते कथावाङ्मयाच्या आघाडीवर टिकून असल्यासारखे वाटतात. परंतु त्यांची ही झटपट रंगाऱ्याची सृष्टी टिकाऊ नाही हे उघड आहे. या क्षणभंगुरतेची कारणेही स्पष्ट आहेत. या त्यांच्या लिखाणातील मनःपूर्वकता व योजकता दोन्हीही एकाद्या सूक्ष्मदर्शकाने शोधाव्या लागतील. या व्यावसायिक वृत्तीमुळे त्यांची अपंगता लपून जाण्याऐवजी तिची जाणीव दुणावते. त्यातल्या त्यात जे प्रश्न केवळ आर्थिक संबंधावर अधिष्ठित आहेत, त्यांचे निरूपण जास्त समाधानकारक होते, परंतु 'विधवाकुमारी', 'गोदू गोखले' यांतील केंद्रीय कल्पनांसारख्या स्त्री-पुरुषांच्या सामाजिक संबंधासारखा प्रश्न घेतला म्हणजे तेथे आणखी वेगळ्या प्रकारची गुंतागुंत उद्भवते. आर्थिक संबंधांच्या पायावर भावनांची इमारत चढवली जाते. बरेरकरांची याविषयीची जाणीव अपुरी व एकेरी पडते. त्याचे आणखीही एक कारण संभवते. नाटके लिहिणे परिस्थितीमुळे अशक्य झाले; राजकीय कादंबऱ्याही हव्या तितक्या ऐसपैसपणे प्रसिद्ध होणे कठीण जाते, असे 'धांवता धोटा'च्या अनुभवावरून दिसून आले; त्यामुळे त्यांना सामाजिक कादंबऱ्यांवरच आपली हौस भागवून घ्यावी लागली, असे बरेरकरांनी स्वतःच लिहिले आहे. स्त्रियांचे कैवारी, स्त्री-स्वातंत्र्याचे पुरस्कर्ते, अशी त्यांची आज ख्याती आहे. परंतु त्यांचा खरा ओढा राजकारणाकडेच. "राजकारणविषयक नाटकें लिहिणें जवळजवळ अशक्य झाल्यामुळें तसले विषय कादंबरीसाठीं घ्यावे अशी माझी इच्छा नसतांही मला पुनः समाजांतील क्रांति-कारक विषयांवर लेखन करण्यासाठीं 'गोदू गोखले' ही कादंबरी लिहिणें भाग पडलें," अशी "मीं कादंबऱ्या कां लिहिल्या?" या आपल्या लेखात त्यांनी स्पष्ट कबुली दिली आहे. आपद्धर्म म्हणून ज्या विषयाला हात घातला त्याचे निरूपण मूलगामी झाले नाही तर आश्चर्य काय?

परंतु या अपुरेपणाची व एकेरीपणाची साक्ष पटणे यातही बरेरकरांचा गौरवच आहे. १९२६ मध्ये त्यांची 'चिमणी' प्रसिद्ध झाली तेव्हापासून आजतागायत

त्यांचे लेखन अव्याहत चालू आहे. हा काळ म्हणजे वास्तविक विस्मृतिवादी कादंबरीच्या ऐन बहराचा काळ. फडके यांच्या 'जादूगार' व 'दौलत' या कादंबऱ्या अनुक्रमे १९२७ व १९२९ मध्ये प्रसिद्ध झाल्या व हळूहळू महाराष्ट्रातील सुबुद्ध वाचकांतील एक फार मोठा वर्ग साखरझोपेतील स्वप्नात दंग होऊ लागला. या पलायनवृत्तीच्या काळात वरेरकरांनी वास्तववादाचे निशाण फडकते ठेवले. जीवनाचे निरीक्षण, निरूपण व उन्नयन करण्याच्या कार्यापासून मराठी कादंबरीला त्यांनी परावृत्त होऊ दिले नाही. उदार तत्त्वांना सावरून धरले व उपेक्षितांची बाजू घेतली. प्रतिभेच्या राज्यात जे करू म्हटले ते करता येतेच असे नाही. परंतु वरेरकरांनी काय करायची इच्छा बाळगली हे स्पष्ट आहे व 'विधवाकुमारी', 'धांवता धोटा' व 'फाटकी वाकळ' यांसारख्या कादंबऱ्या विचारात घेतल्या तर त्यांना जे करावयाचे होते त्यात त्यांना बरेच यश आले हेही दिसून येते. शिवाय हेही मान्य करणे प्राप्त आहे की, त्यांनी जे प्रश्न हाती घेतले त्यांचे यथायोग्य निरूपण व चित्रण करणे पूर्वीच्या प्रश्नांच्या निरूपणापेक्षा व चित्रणापेक्षा कितीतरी दुष्कर आहे. प्रत्येक कालखंडातील प्रश्न त्या त्या काळच्या लोकांना कठीणच वाटत आले आहेत. परंतु आजच्या आपल्या सामाजिक समस्या व आर्थिक गुंतागुंत मागल्या कोणत्याही काळातील संघर्षाला लाजवतील यात संशय नाही व त्यांच्या निरूपणात वरेरकरांची एकट्याचीच प्रतिभा अपुरी पडते असेही नाही. त्यांच्या लेखनात वामन मल्हारांची व्युत्पन्नता, तत्त्वजिज्ञासा, समतोलपणा व सौजन्य नाही परंतु त्यांचे क्षेत्र वामन मल्हारांपेक्षा अधिक विस्तृत आहे. त्यांचे चित्रण वास्तव आहे व ते आशयपूर्ण तपशिलाने नटलेले आहे. त्यांचे विषय केतकरांच्या विषयासारखे कुतूहलजनक व असामान्य समाजनिरीक्षणाने हुडकलेले नाहीत. ते नित्याच्या परिचयाचे व सामान्यांच्या आवाक्यातले आहेत. पण म्हणूनच एका परीने ते अधिक हृदयग्राही व निकडीचे आहेत. त्यांचे व्यक्तिचित्रण केतकरांपेक्षा अधिक कुशल आहे व शैली सरळ व सूचक आहे.

भाग दुसरा

प्रस्तावना

मराठी कादंबरीच्या पहिल्या शतकातील पहिल्या पाऊणशे वर्षांतील निर्मितीचे स्वरूप आपण पाहिले. त्या कालखंडात ठोकळ मानाने चार टप्पे आढळले. १८५० च्या सुमारास कादंबरीवजा लेखनाला, परभाषांतील कथा-कादंबऱ्यांच्या रूपांतराला प्रारंभ झाला. 'यमुनापर्यटणा'ने त्या लेखनाला समाजाभिमुखतेचे वळण लावण्याचा प्रयत्न केला, तर हळबे-रिसबुडांच्या कृतींनी मराठी कादंबरीला अद्‌भुताच्या स्वप्नरंजनात व मनोविनोदनात गुंतविले. त्याबरोबरच त्यांनी तिला भाषेचे वैभव व रचनेचे सौष्ठव प्राप्त करून दिले. समाजाभिमुखता व कलात्मक आनंद यांच्या वेगवेगळ्या आनंदांच्या दोन भिन्न वाटा मराठी कादंबरीच्या प्रारंभकालीच निर्माण झाल्या व विकसत राहिल्या. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस हरी नारायणांच्या निर्मितीत त्या एकत्र आल्या व मिळून गेल्या. मराठी कादंबरीच्या वैभवाला, सामाजिक परिणामकारकतेला व लोकप्रियतेला बहर आला. परंतु हरी नारायणांची प्रतिभा अस्तंगत झाल्यावर १९१० च्या सुमारास निर्जीव बोधवाद, रटाळ कथानके व नीरस पात्ररेखाटण यांच्या भाराखाली मराठी कादंबरी दबून जाऊ लागली. तिच्या जीवनातील एक आवर्तन जणू पूर्ण झाले. तिच्या प्रवाहाच्या पृष्ठभागावरील एक लाट वाढत, उंचावत गेली, आपला उच्चांक गाठून काही वेळ स्थिर झाली व मग लवकरच उतरणीला लागून विलीन होऊ लागली. परंतु तिच्या कुशीतच एका नव्या लाटेचा उदय झाला. निर्जीव बोधवादी कादंबरीच्या पार्श्वभूमीवर वामन मल्हारांच्या तत्त्वशोधक, सहृदय वृत्तीतून नव्या तत्त्वप्रधान कादंबरीचा उदय झाला. थोड्याबहुत वृत्तिभिन्नतेने बरेरकर व केतकर यांनीही या प्रवृत्तीची जोपासना केली.

हरी नारायणांपासून बरेरकरांपर्यंत मराठी कादंबरीमध्ये बरीच उत्क्रांती झाली, विविधताही आली. परंतु तरीही ती बव्हंशी एकप्रवाही राहिली. तिचा प्रकृतिधर्म एक राहिला, व तो म्हणजे उदार आशयनिष्ठेचा. या काळातील सर्वच कादंबरीकारांच्या रचनेत ही आशयनिष्ठा उतरली असे नाही. उत्कटपणे प्रतीत झालेला

नवीन आशय फार थोड्या लेखकांजवळ होता. कित्येकांना पारंपरिक मूल्यांचे निवेदनदेखील जिवंतपणे करता आले नाही. त्यांची साध्या व्यावहारिक गोष्टींची जाणीव व चित्रीकरणाचे कौशल्य थिटे पडले. आशयनिष्ठेची बोधवादात अवनती झाली. हरी नारायणांच्या निर्मितीत व्यक्तिचित्रण व सामाजिकता यांचा समन्वय साधला जातो. परंतु इतर अनेक कादंबरीकारांना दोन्ही गोष्टी साधणे अशक्य झाले. आशयाच्या मागे व्यक्तिचित्रे फरफटली गेली. निर्जीव ठरली. परंतु या काळातील बहुतेक लेखक आशयनिष्ठेने कादंबरीलेखनाला उत्स्फूर्त झालेले दिसतात. त्याचप्रमाणे त्यांच्या चित्रणात सामाजिकतेचा अंशही बराच आढळतो. व्यक्तीपेक्षा सामाजिक प्रवृत्ती, त्यांमधील गुणदोष, इष्टानिष्टता यांवर भर दिलेला आढळतो.

१९२० पर्यंतच्या कादंबरीतील आशयनिष्ठेचे एक ऐतिहासिक कारण संभवते. अव्वल इंग्रजीपासून १९२० पर्यंत महाराष्ट्रातील समाजजीवन जवळजवळ एकसंध होते. काही विशिष्ट प्रगतिशील, वर्धिष्णू प्रवृत्तींनी स्फुरलेले होते. काही गटांच्या विचारप्रणालीमध्ये थोडीबहुत विभिन्नता असली तरी ती मुख्यतः कार्यपद्धतीविषयी किंवा मूळ ध्येयाच्या व्यावहारिक अवस्थांतरांविषयी होती. गृहीततत्त्वे सर्वसंमतच होती. महाराष्ट्रात अनेक वर्षे गाजलेला 'राजकीय स्वातंत्र्य आधी का सामाजिक सुधारणा आधी' हा वाद याचे एक उदाहरण होय. १९२० नंतर हा एकसंधपणा उरला नाही; सार्वत्रिक गृहीततत्त्वे उरली नाहीत. समाजातील वेगवेगळ्या स्तरांच्या विचारप्रणालीमध्ये मूलभूत भेद उद्भवले; सामाजिक शक्ती विकीर्ण झाली, व या विकीर्णतेच्या पोटी एका वेगळ्या व्यक्तिवादाचा उदय झाला. १९२० नंतर समाजजीवनाच्या व वाङ्मयाच्या मूलभूत प्रकृतीत रूपांतर झाले.

मराठी साहित्यातील व्यक्तिवादाचा इतिहास पाहण्याजोगा आहे. आधुनिक मराठी साहित्यातील अनेक प्रवृत्तींचे मूळ इंग्रजी वाङ्मयात सापडते, हे सर्वविश्रुत आहे. अव्वल इंग्रजीच्या काळापासून भारतीय बुद्धी व भारतीय समाजजीवन यांच्यावर इंग्रजी विचारांचा पगडा बसला. या संस्कारांचे प्रतिध्वनी विविध भारतीय भाषांतील साहित्यात उमटले. व्यक्तिवादाचा उदय इंग्लंडातील राजकीय व सामाजिक जीवनात अठराव्या शतकाच्या अखेरीसच झाला व त्याचा आविष्कार इंग्रजी सामाजिक जीवनापेक्षाही इंग्रजी साहित्यात अधिक प्रकर्षाने झाला. वर्डस्वर्थ, शेले, बायरन, स्पेन्सर, स्कॉट, मिल्ह यांच्यासारख्या प्रतिभावंतांनी काव्य, कादंबरी, तत्त्वज्ञान इत्यादी वैचारिक क्षेत्रांत व्यक्तिमनाला अग्रस्थान दिले. त्यांच्या विचारांचा परिणाम एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेर मराठी वाङ्मयावर झालेला आढळून येतो. वैचारिक विश्वातील या संस्काराबरोबर इंग्रजी राजवटीतील नवे अर्थसंबंध, नवी सामाजिक घडण यांचाही परिणाम होऊ लागला होता. या सर्वांमुळे व्यक्तिजीवन, कुटुंबव्यवस्था, सामाजिक जीवनप्रकार यांच्यामध्ये कसकसे

परिवर्तन होत गेले, याचे प्रत्यंतर हरी नारायणांच्या कादंबऱ्यांच्या बदलत्या पार्श्वभूमीमध्ये सापडते; रमाबाई रानडे यांच्या आठवणींच्या रूपाने महाराष्ट्रापुढे उभ्या राहिलेल्या व्यक्तिजीवनाच्या एका असामान्य चित्रणात सापडते; लक्ष्मीबाई टिळकांनी रेखाटलेल्या आयत-चित्रपटात आढळते. जुन्या कुटुंबजीवनाचा व कुटुंबनिष्ठ समाजजीवनाचा विलय होऊन त्यातून व्यक्तिनिष्ठेचा उदय झालेला स्पष्ट दिसतो. कुटुंब आणि व्यक्ती, समाज आणि व्यक्ती यांच्या संघर्षाने कादंबरीच्या क्षेत्रात कधी स्त्रीशिक्षणाचे रूप घेतले, कधी विधवांच्या दुर्धर जीवनाचे रूप घेतले, कधी पोरक्या पोराच्या कहाणीमध्ये त्याचा आविष्कार झाला. वेगवेगळ्या प्रश्नांच्या द्वारे हा संघर्ष चित्रित झाला. व्यक्तिजीवनाची खोल जाणीव व त्याची परिस्थितिसापेक्षता यांचा किती प्रभावी व सुंदर समन्वय हरी नारायणांच्या यशस्वी कादंबऱ्यांत आढळून येतो, हे आपण पाहिले. त्यांची यमू, ताई वा यशवंतराव, वामन मल्हारांची उत्तरा वा रागिणी, केतकरांची कालिंदी या सर्वांच्या द्वारे केवळ स्वतंत्र, विविध वा परस्परांशी असंबंधित असे प्रश्न मांडले जातात असे नाही. या सर्वांचे मूळ एका सामाजिक वृत्तीत आहे. ते सर्व एका मूलभूत व नवीन जीवनमूल्यातून उद्भवतात, व ते मूल्य म्हणजे व्यक्तिविकासाचे.

व्यक्तिवाद व सामाजिकता हे मानवी संस्कृतीचे दोन ध्रुव गणले जातात. आधुनिक मानवाच्या सामाजिक इतिहासात या दोन प्रवृत्तींना जणू आळीपाळीने भरती व ओहोटी येते. व्यक्तिवादाच्या नवाविष्काराच्या काळी मानवाच्या अनेक प्रवृत्तींना नवे अंकुर फुटतात, नवचैतन्य लाभते, व्यक्तिजीवनाला नवा फुलोरा येतो. जुनाट बंधनांचा नाश होऊन एका नव्या सामाजिक स्वातंत्र्याचे युग सुरू होते. परंतु पुढे या नवशक्तीची लाट ओसरू लागते. ध्येयवादातून सुखवाद उदयास येतो. स्वातंत्र्याच्या कल्पनेत विकृती शिरते. व्यक्तिविकासाऐवजी संकुचित आत्मकेंद्रित वृत्ती बळावते. व्यक्तिवादाला सामाजिक जाणिवेचे अनुशासन उरले नाही म्हणजे त्याचे स्वयंकेंद्रिततेमध्ये परिवर्तन होते. या संकुचित वृत्तीतून पलायनवादी, व्याजध्येयवादी, केवलकलावादी प्रवृत्ती निर्माण होतात. हरी नारायणांच्या कादंबऱ्यांत व्यक्ती व समाज यांच्या संबंधांचा गतिशील पण संतुलित समन्वय आढळून येतो. १९२० नंतरच्या मराठी वाङ्मयात हा समतोल समन्वय आढळणे कठीण झाले. त्यात वरील प्रकारच्या विकीर्णावस्थेतील प्रवृत्तीची वाढ होऊ लागली. कादंबरीमध्ये वैयक्तिक भावभावनांच्या चित्रणात किंवा वैयक्तिक मनोव्यापारांच्या चित्रणाच्या हव्यासात सामाजिक दृष्टीचा आधार सुटू लागला. काही प्रमाणापर्यंत या प्रवृत्तीमुळे मराठी कादंबरीला पुन्हा एकदा नवा जोम आला, तिला नवे भाषावैभव व रचनासौष्ठव प्राप्त झाले. तिच्या द्वारे नवध्येयांची साद ऐकू येऊ लागली. परंतु लवकरच या नव्या शक्ती कोठे सुखवादात तर कोठे

व्याजध्येयवादात लुप्त झाल्या. त्यांना आवश्यक त्या सामाजिकतेचा धिरावा मिळाला नाही व वस्तुनिष्ठेचे अनुशासन लाभले नाही. त्या आभासाश्रयी झाल्या. १९२० ते जवळजवळ १९३५ पर्यंतच्या बहुतेक कादंबऱ्या अशा प्रकारच्या आवर्तात सापडलेल्या आढळतील.

१९३५ नंतर मराठी कादंबरीच्या सृष्टीत एका वेगळ्या आवर्तनाला प्रारंभ झाला. या आवर्तनाची चाहूल मुख्यतः नायकाविषयीच्या वृत्तीतील भिन्नत्वामुळे लागते. फडक्यांच्यापासून माडखोलकरांपर्यंत कादंबरीतील नायकाभोवती काल्पनिक रम्यतेचे एक वलय निर्माण केले जाते. असे वलय १९३५ नंतर ठळकपणे आढळत नाही. नायकाची आभासावलंबी उंची कमी झालेली दिसते. लेखकांची व्यक्तिकेंद्रित आत्मसंतुष्ट वृत्ती लयास गेल्याचे हे एक प्रसादचिह्न समजता येईल. त्याबरोबरच कादंबरीकार व्यक्तिमनाकडे व जीवनाकडे थोड्याबहुत निर्भ्रम दृष्टीने पाहू लागल्याचेही हे एक चिह्न आहे. यामुळे सामाजिक परिस्थिती व व्यक्तिमनाची उभारी वा कमकुवतपणा यांचे काहीसे अधिक वास्तव चित्रण आढळू लागले. व्यक्तिमनावर होणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीच्या परिणामांचे एक वेगळे परिमाण दृग्गोचर होऊ लागले. कादंबऱ्यांतील सामाजिक क्षेत्र वाढले व त्यातील सामाजिकतेची जाणीवही वाढली. पण याबरोबरच या काळात तंत्रदृष्ट्या अनेक बाबतींत कादंबरी खालावल्यासारखी झाली. स्वभावचित्रणाचे कौशल्य, रचनेचे सौष्ठव व भाषेचे लालित्य आणि अर्थवाहित्व बऱ्याच अंशी कमी झाले. यांपैकी काही बाबतींत विभावरी शिरूरकरांची 'हिंदोळ्यावर', बोकिलांची 'झंझावात' किंवा दिव्यांची 'सराई' यांसारखे एक-दोन अपवाद सापडतील, एवढेच.

१९४७ ते १९५० च्या दरम्यान मात्र मराठी कादंबरीमध्ये पुनः चैतन्याची लाट येण्याची चिह्ने दिसू लागली. या तीनचार वर्षांत सबंध भारतीय जीवन हादरवून सोडणाऱ्या घटना घडल्या, हे एक कारण संभवते. परंतु एवढेच असावे असे नाही. प्रतिभेच्या राज्यात दैवाची सत्ताही बरीच चालते. गेल्या काही वर्षांत काही प्रथितयश लेखकांच्या निर्मितीने नवीन कक्षा गाठल्या तर काही नवीन लेखकांनी आपल्या अभिनव व प्रभावी कृतीमध्ये व्यक्तिमनाची जाणीव व सामाजिकता यांच्या समन्वयाचा एक वेगळा व उच्चतर आविष्कार घडविला. या सर्व निर्मितीमुळे मराठी कादंबरीविषयीच्या अपेक्षा अनेक पटींनी वाढल्या आहेत.

१९२० नंतर मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात घडून आलेली ही आवर्तने आपल्या डोळ्यासमोर घडलेली आहेत. कादंबऱ्यांत ज्या जीवनाचे प्रतिबिंब, विवरण वा उद्गार आढळतो, किंवा ज्या जीवनापासून या कादंबऱ्या विन्मुख होतात, ते आपलेच जीवन आहे. त्यामुळे या कादंबऱ्यांविषयी वस्तुनिष्ठ, पूर्वग्रहविरहित वा

व्यक्तिनिरपेक्ष दृष्टिकोण सतत कायम ठेवणे आजच्या समीक्षकाला कठीण आहे. परंतु या समीपतेच्या अतिमात्र जाणिवेमुळे आपल्या समोरच्या साहित्यिक प्रवाहांचे मूल्यमापन करावयाचे टाळणेही योग्य होणार नाही. या सापेक्षतेची जाणीव समीक्षकाने सतत मनात बाळगणे व जागरूक राहणे एवढेच योग्य होईल. अशी जागरूकता शक्य तितकी ठेवूनच या काळातील कादंबरीचा आता तपशीलवार विचार करायचा आहे.

कुसुमावती देशपांडे

ना रा य ण सी ता रा म फ ड के

गेल्या पंचवीस वर्षांपासून नारायण सीताराम फडके यांच्या कादंबऱ्यांनी मराठी वाचकांना गुंगविले आहे. १९२५ च्या सुमारास त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण कथालेखनाला प्रारंभ झाला. त्या वेळी 'रागिणी'चे नाव चिरस्थायी झाले होते; परंतु वामन मल्हारांच्या दुसऱ्या कादंबऱ्या आणि केतकर वा वरेरकर यांच्या कोणत्याही कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या नव्हत्या. नाथमाधव, हडप, नारायण हरी यांच्या सर्वसाधारण दर्जाच्या कृती, गुर्जरांच्या भाषांतरित कादंबऱ्या इत्यादी कथांवर मराठी वाचकांना समाधान मानून घ्यावे लागत होते. या निर्जीव कथाविश्वात एखाद्या वेळी नारायण हरींच्या 'न पटणाऱ्या गोष्टी'ने थोडे चैतन्य ओतावे किंवा भाट्यांच्या 'प्रेम की लौकिक' यासारख्या कथेने एका वेगळ्या प्रकाराच्या नैमित्तिक चर्चेचे लहानसे वादळ उठवावे. एरव्ही, मराठी कादंबरीचे विश्व मंद व जड बनले होते. अशा स्थितीत फडक्यांच्या कादंबऱ्यांनी त्यात एक वेगळा जोम व आकर्षण निर्माण केले. गेली अनेक वर्षे त्यांनी हे आकर्षण टिकविले, मराठी कादंबरीला एक नवे वळण लावले व तिला नवी शक्ती प्राप्त करून दिली. त्यांच्या निर्मितीतील नावीन्य व तिचा ओघ आता उतरणीवर लागला आहे असे दिसते. या लोकप्रिय कृतीचे वस्तुनिष्ठ विश्लेषण होणे आता अवश्य आहे. त्यांच्या थोरवीचे मूल्यमापन व मर्यादांची जाणीव होणे मराठी अभिरुचीच्या दृष्टीने अगत्याचे आहे.

'अल्ला हो अकबर!' (१९१७) ही फडके यांची पहिली कादंबरी. ही एक ऐतिहासिक कादंबरी. १९१५ ते १९२५ च्या सुमारास या प्रकाराची बरीच चलती होती. परंतु त्या सर्वांमध्ये 'अल्ला हो अकबर!' ही कोणत्या गुणांमुळे उठून दिसते, हे आपण पाहिले.[1] त्यानंतर पाच वर्षे फडक्यांच्या लेखणीला कादंबरीलेखनाकडे वळण्यास अवसर मिळाला नाही. १९२२ मध्ये त्यांनी 'कुलाब्याच्या दांडी'चे पहिले प्रकरण लिहून काढले. पण ती कादंबरी पुरी

१. भाग १ ला, पा० ५३

होईपर्यंत आणखी तीन वर्षे गेली. काटेकोर अर्थाने 'अल्ला हो अकबर!' ही त्यांची पहिली कादंबरी असली तरी "कादंबरीलेखनाच्या ज्या तन्हेविषयी पुढे माझं नाव प्रसिद्ध झालं त्या तन्हेचा प्रयोग 'कुलाब्याच्या दांडी'मध्ये मी प्रथम करून पाहिला. या दृष्टीनं ही कादंबरी माझी खरी पहिली कादंबरी होय." असे फडके स्वतः मानतात.[२] तेव्हा या कादंबरीचा सृजन हेतू काय होता याची येथेच नोंद करणे योग्य होईल.

१९२१–२२ च्या सुमारास बऱ्याच इंग्रजी ग्रंथांचे वाचन घडल्याचे प्रा० फडके लिहितात. स्टीव्हन्सन, लॉक, गार्डिनर, बर्नार्ड शॉ, वेल्स हे ग्रंथकार त्यांनी विशेष आवडीने वाचले व ते वाचीत असताना इंग्रजी भाषेतील "सफाई व लवचिकपणा" मराठी भाषेत आणण्याची महत्त्वाकांक्षा त्यांच्या मनात उत्स्फूर्त झाली.[३] मराठीतील आधुनिकपणाचा, खेळकरपणाचा, ताजेपणाचा अभाव त्यांना जाणवत राही व या गुणांचे लेणे तिच्यावर चढविण्याची ईर्षा त्यांच्या मनात उत्पन्न झाली, अशी त्यांची स्वतःची तत्कालीन आठवण आहे. या वाचनाचा व आकांक्षेचा परिपाक म्हणून त्यांनी 'कुलाब्याच्या दांडी'चे पहिले प्रकरण लिहून काढले. आधुनिक भाषाशैलीने कादंबरीलेखन करण्याचा त्यांचा हा पहिला प्रयत्न होता.

लेखकाची स्वतःचीच अशी साक्ष असल्यावर या कादंबरीचे स्वरूप स्पष्टच होते. विषयाच्या जिव्हाळ्यासाठी किंवा विशिष्ट प्रकारच्या व्यक्तिचित्रणासाठी ही कादंबरी लिहिली गेली नाही. तिचा उगम भाषाशैलीच्या एका प्रयोगात झाला. फडके यांच्या कादंबरीलेखनाच्या प्रारंभीच साधनाला साध्याचे स्थान दिले गेले ही घटना आशयपूर्ण समजली पाहिजे.

कुलाब्याची दांडी

'कुलाब्याची दांडी' (१९२५) या कादंबरीच्या अंतरंगात प्रवेश केल्यावर सहजच दिसून येते की, कथावस्तूचे नावीन्य, किंवा दृष्टिकोणाची मौलिकता यांची तेथे उणीव आहे. तत्कालीन कॉलेजजीवनाचे चित्रण, कॉलेजच्या परिसराचे वर्णन, इत्यादींमध्ये निरीक्षण व सुरस्लेपणा दिसतो. परंतु ज्या 'तरुण पिढीचे आवडते लेखक' म्हणून फडके यांनी पुढे नाव मिळविले, त्या तरुण पिढीविषयी सहानुभूती किंवा तिच्या भावना व विचारधारा यांच्याविषयी समज त्यांच्या पहिल्या कादंबरीत अभावानेच आढळतात. उलट, स्थितिनिष्ठता, सनातनीपणा, जुन्याची

२. माझ्या साहित्यसेवेतील स्मृती, भाग १ ला, पृ. ११४
३. कित्ता, पृ० ६३

चांगली बाजू व नव्याचा केवळ दुर्धारकपणा दाखविण्याची वृत्ती मात्र या कादंबरीत दिसून येते. माणिक व तिची डॉक्टर बहीण यांच्या संगतीतील जगदीशच्या जीवनाची तऱ्हा व वडिलांच्या गावी शांताच्या संगतीतील त्याचे जीवन यांच्यामधील ढोबळ विरोध या वृत्तीचाच निदर्शक आहे. या दृष्टीने ही कादंबरी नाथमाधवांच्या 'डॉक्टर कादंबरी'च्या फार जवळची वाटते. शॉ व वेल्स यांची नावे घेत लिहिलेल्या कादंबरीत ही स्थितिनिष्ठता भरून राहावी हा दैवदुर्विलासच म्हणावयाचा. मराठी कादंबरीच्या इतिहासाच्या दृष्टीने पाहता वामन मल्हारांची 'रागिणी' (१९१५) प्रसिद्ध होऊनही बारा वर्षे उलटली होती हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

रागिणीत व्यक्त झालेल्या नवशिक्षणाविषयीच्या दृष्टिकोणाने मराठी वाचकांमध्ये बरेच आंदोलन झाले. परंतु त्या दृष्टिकोणाचा इतर कादंबरीकारांवर मात्र फारसा परिणाम झाला नाही असे दिसते. फडक्यांची ही प्रारंभीची कथासृष्टी तरी ढोबळ सनातन-दुर्धारकविरोधावर आधारलेली आहे. शैलीच्या खेळकरपणासाठी, सफाईसाठी व लवचिकपणासाठी फडके यांनी ही कादंबरी लिहावयास घेतली. "कादंबरीतील सर्व घडामोडींची हकीगत आत्मकथनपद्धतीने सांगितलेली असल्यामुळे तिला एक नवीनच रंजकता आलेली आहे. त्यातून, झुळझुळपणे वाहणाऱ्या स्वच्छ झऱ्याप्रमाणे भाषा ओघवती व प्रसादयुक्त असल्यामुळे प्रथमपासून शेवटपर्यंत कादंबरी वाचताना कुठेही कंटाळा येत नाही",[1] असा प्रा. मा. का. देशपांडे यांचा अभिप्राय आहे. कादंबरीची भाषा प्रसन्न आहे, काही ठिकाणचे संवाद, काही लहानलहान घटनांची वर्णने चटकदार वठली आहेत हे खरे. परंतु व्यक्तिचित्रातील ढोबळ विरोधामुळे कथेतील बराच भाग केवळ प्राथमिक दर्जाचा ठरतो.

रागिणीनंतरच्या या बारा वर्षांत महाराष्ट्रातील नवजीवनाचे पडसाद ज्यांमध्ये थोडेतरी उमटले आहेत अशा कादंबऱ्या म्हणजे एक अळतेकरांची 'शांताराम' व 'मुक्तबंध' व ना. ह. आपटे यांची 'पहाटेपूर्वीचा काळोख' एवढ्याच. यांपैकी शेवटच्या दोन १९२६ मध्ये प्रसिद्ध झाल्या. मराठी कादंबरीमध्ये नव्या जाणिवांची उषःप्रभा फाकू लागल्याचे हे जणू एक स्पष्ट चिह्नच होते. १९२७ मध्ये फडके यांच्या 'जादूगार' या दुसऱ्या कादंबरीबरोबर 'आशावादी', 'बंधनांच्या पलीकडे' आणि 'माझे रामायण' या कादंबऱ्या प्रसिद्ध झाल्या, व प्रत्येकीने वेगवेगळ्या तऱ्हेने मराठी कादंबरीतील वैचारिक किंवा तंत्रात्मक नावीन्यामध्ये भर घातली.

---

१. प्रो. फडके—चरित्र आणि वाङ्मय, पृ. १९९

जा दू गा र

सुललित सौंदर्याचा हव्यास हा फडके यांच्या कादंबऱ्यांचा विशेष आहे. त्या हव्यासाची नांदी 'जादूगार' (१९२८) या कादंबरीतील 'धनुष्याकृति भुवया' या पहिल्या प्रकरणाने उत्तम तऱ्हेने गाइली जाते. या कादंबरीचीही रचना काहीशी आपाततः झाली असे लेखकाच्या निवेदनावरून दिसते. 'रत्नाकर' मासिकाचे संपादक श्री. गोखले यांच्या म्हणण्यावरून ह्या कादंबरीच्या लेखनाला त्यांनी प्रारंभ केला, व पहिली दोन प्रकरणे प्रसिद्ध झाल्यावरच कथानकाचे पुढे काय करावे, हा विचार उभा राहिला, असे लेखकाचे म्हणणे. परंतु त्याबरोबरच पुरुषजातीविषयी जिच्या मनात काही कारणाने सूक्ष्म तिरस्कार उत्पन्न झालेला आहे, अशी नायिका मला निर्माण करावयाची होती...'जादूगार' कादंबरीची रूपरेषा तयार करताना मी मनाशी असा विचार केला, की पुरुषाविषयी जिच्या अंतःकरणात सूक्ष्म प्रतिकूलता आहे अशा एका तरुण मुलीला अखेर एखाद्या पुरुषाच्या प्रेमपाशाचे दास्य पत्करावेसे वाटल्याची हकीगत मनोरंजक रीतीने सांगता येईल." असेही फडके लिहितात.[1] यावरून या कादंबरीची निर्मिती एका निश्चित मूलभूत कल्पनेतून झाली, हे उघड आहे. या मूलभूत कल्पनेनेच कादंबरीतील मुख्य स्वभावचित्राचे स्वरूपही ठरून गेले. परंतु ही कल्पनादेखील 'मनोरंजक' ठरेल म्हणून लेखकाने स्वीकारली हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. आपल्या आईच्या जन्माची परवड पाहून पुरुषांविषयी जिच्या मनात सूक्ष्म तिरस्कार उत्पन्न झाला आहे, अशा मुलीला एखाद्या व्यक्तीविषयी आकर्षण वाटू लागले तर तिच्या मनात कसा संघर्ष उत्पन्न होईल, त्याचा परिणाम काय होईल किंवा व्हावा, असा प्रश्न फडके यांच्यासमोर उभा राहिला नाही. अशा वृत्तीची मुलगी प्रेमपाशात पडली तर ते 'मनोरंजक' होईल, एवढेच त्यांच्या प्रतिभेने ठरवले व तसे चित्र रंगवून तिने वाचकांचे 'मनोरंजन' केले. या 'मनोरंजना'च्या तंत्रातील एक साह्यकारी विशेष म्हणजे नायिकेचे सौंदर्य व दुसरे नायकाचे चित्र-कलेवरचे प्रेम. "कादंबरीच्या कथानकात शक्य तेवढी उत्कंठा व विरोधभावाने उत्पन्न होणारा संग्राम उत्पन्न"[2] करण्यासाठी इंदुमतीच्या मनात पुरुषांविषयी सूक्ष्म तिरस्कार तर आनंदरावांच्या मनात "कलेच्या दृष्टीने स्त्रिया कितीही सुंदर असल्या तरी त्यांना प्रेमार्पण करून त्यांची सेवा करण्याइतकी त्यांची योग्यता नाही." अशी दृढ भावना लेखकाने निर्माण केली आहे. हे भावनिक अंतर भरून काढणे हे या कादंबरीतील मुख्य कार्य आहे. इंदुमतीचे सौंदर्य, आनंद-

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. १२२
२. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. १२२

रावांची सौंदर्यनिष्ठा व काही गोड अपघात यांच्या साह्याने लेखकाने हे कार्य साधले आहे.

आनंदराव व इंदुमती यांच्या मूळ वृत्तीत घडून आलेल्या या परिवर्तनाचे चित्रण कौशल्यपूर्ण आहे. स्वभावचित्रांच्या छटा व त्यांचे बदलते रंग हेच या कादंबरीतील नावीन्य आहे; व या बाबतीत 'कुलाब्याच्या दांडी' पेक्षा एकदमच सुधारणा आढळून येते. नानू व जानकी यांचे संसारचित्र, इंदुमतीच्या आईचे सोज्वळ पण धीरोदात्त व्यक्तित्व, विनायकाच्या स्वभावातील प्रकांडपांडित्य व प्रेमळपणा यांचा संयोग यांच्यामध्ये आजवर मराठी कादंबरीत दिसून न आलेला असा रेखीवपणा व सहजता आहे. या स्वभावचित्रांमुळे ही कादंबरी आकर्षक ठरते. त्याचप्रमाणे ठिकठिकाणची निसर्गवर्णने लक्षात घेण्यासारखी आहेत. मराठी कादंबरी निसर्गवर्णनांना कधीच पारखी नव्हती. परंतु त्या वर्णनांचा कादंबरीतील मानवी भावनाशी नेहमीच निकटचा संबंध असे असे नाही. कित्येकदा तर त्यांचा बादरायणसंबंधही जुळवणे कठीण होते. 'जादूगार'मध्ये निवडून काढण्याच्या हेतूने शोधू लागल्यास ठळक निसर्गवर्णने सापडणार नाहीत. परंतु त्यांची ठिकठिकाणी, दोनतीन वाक्यांत, पखरण झाली आहे व ती त्या त्या क्षणाच्या भावनेशी संवादी उतरली आहेत.

फडके यांच्या कादंबरीलेखनाचा आणखी एक ठळक विशेष त्यांच्या या पहिल्याच नामांकित कादंबरीत दिसून येतो. तो म्हणजे कथानकातील संघर्ष-शून्यता. त्यांच्या जगातील जीवन त्यांच्या शैलीप्रमाणेच मृदू व मुलायम असते. विशेषतः त्यांच्या नायक-नायिकांचे. इंदुमती ही भोवतालच्या सर्व मंडळींच्या कौतुकाचा विषय असते. आनंदराव चित्रकलेत जसे अलौकिक तसेच माणसांची मने जिंकण्याच्या कलेतही निष्णात. त्यांचा ज्यांच्या ज्यांच्याशी संबंध येतो त्या सर्वांची मने ते जिंकून घेतात. ते जे जे काम अंगावर घेतात त्यात निश्चितपणे यशच मिळवतात. मग कोणाच्या स्वप्नीही नसणारी अशी इंदुमतीच्या आई-वडिलांच्या भेटीसारखी घटना का असेना! एकमेकांच्या मनात आलेले काही विकल्प हेच फडक्यांच्या नायक-नायिकांच्या जीवनातील महान पेचप्रसंग असतात. त्यांच्या भोवतालचे विश्व मात्र त्या दोघांना परोपरीने झेलायला व सुखात ठेवायला तयार असते. तरुण पिढीचे मनोरंजन करण्याचे हे एक अत्यंत यशस्वी तंत्र फडके यांनी अभावितपणे शोधून काढलेले दिसते. त्याचे परिणाम काय संभवतात हा प्रश्न फार वेगळा आहे.

आणखी एका विषयाचा येथेच थोडा ऊहापोह करणे आवश्यक आहे व तो म्हणजे आनंदरावांच्या कलाप्रीतीचा. चित्रकार नायकाची योजना ही नावीन्यपूर्ण म्हणता येईल—परंतु पूर्ण काटेकोर अर्थाने नव्हे. यापूर्वी ना. ह.

आपटे यांनी चित्रकार नायकाची योजना केली होती. परंतु त्या चित्रकाराच्या व्यक्तित्वाचे दर्शन, त्याचे आपल्या कलेशी झालेल्या तादात्म्याचे चित्रण विशेष यशस्वीपणे करणारे फडके हेच पाहिले कादंबरीकार. आनंदरावांची आपल्या कलेविषयी ओढ व त्यांचे इंदुमतीवरील अभावित प्रेम यांचा संघर्ष व संयोग बऱ्याच समजदारपणे व कुशलपणे रंगवला गेला आहे, व त्यामुळे फडक्यांच्या चित्रकलाविषयक समजाविषयी बऱ्याच अपेक्षा निर्माण होतात. परंतु या गुणज्ञतेचा जेथे स्पष्ट आविष्कार व्हावयाचा तेथे मात्र ती लंगडी पडते. आनंदरावांना ज्या चित्रामुळे आंतरराष्ट्रीय बक्षीस मिळते, व जे चित्र भारतीय संस्कृतीचे प्रातिनिधिक ठरते, त्या चित्राविषयी वाचकाला स्वाभाविकच कुतूहल वाटते. परंतु त्या चित्राच्या वर्णनावरून मात्र लेखकाच्या ठिकाणी चित्रकलाविषयक ज्ञानाचा पूर्ण अभावच दिसतो. एवढेच नव्हे, तर त्याची अभिरुचीही बाखाणण्यासारखी वाटत नाही. मयूरपिच्छांचा मुगुट घातलेली त्याने निर्मिलेली कलेची देवी व तिच्या पुढे 'पुण्यप्रभावां'तील कंकणासारखे ठाण मांडून बसलेला, ज्याच्या 'स्नायूस्नायूंत' त्यागाची भावना रेखाटली गेली आहे असा तिचा भक्त यांचे चित्र देवळांच्या भिंतीवर चित्रे काढणाऱ्या चित्राऱ्याखेरीज कुणाला अभिमानास्पद वाटणार नाही. सुशिक्षित वर्गातील ज्या कलाविषयक अनास्थेविषयी आनंदराव विनायकाशी चर्चा करतात त्याच अनास्थेमुळे व अज्ञानामुळे फडक्यांनी वर्णिलेल्या या चित्राच्या हिणकसपणावर पांघरूण घातले गेले, असे म्हणता येईल.

'जादूगार' या कादंबरीची रचना सफाईदार व रेखीव वाटते. परंतु त्याबरोबरच तीत कृत्रिमताही आली आहे. लेखकाच्या कल्पनेत व्यक्तिचित्रे स्पष्टपणे उभी राहिली व ती तशीच चित्रित करण्यात त्याला यश आले. परंतु वेगवेगळ्या व्यक्ती एकत्र आणून कथानकाचे धागेदोरे मात्र तितक्या स्वाभाविकपणे जुळले गेले नाहीत. अचानकपणे येणारी पत्रे, वेडीची भेट, अपघात, यांच्यासारख्या युक्त्या लेखकाला योजाव्या लागल्या. 'कुलाब्याच्या दांडी'पेक्षा 'जादूगार'मध्ये पात्रांचा पसारा बराच वाढला आहे. पहिल्या कादंबरीत कथेची केवळ एकेरी वाढ आहे. आत्मकथनपर अथवा पात्रमुखी कादंबरी एकाच रेषेत वाढते. ती वळणे घेईल, वळसे घालील, पण ती सदैव एकेरीच राहील. याउलट, अन्यपुरुषी भूमिकेवरून लिहिलेल्या कादंबरीत लेखकाला अनेक उपकथानकांचे धागेदोरे मुख्य कथानकात कौशल्याने गुंफावे लागतात. 'जादूगार' कादंबरीत या गुंफणीतील जोड बऱ्याच ठिकाणी बोचतात. अशाच प्रकारची बोचणारी, कृत्रिम सहेतुकता कादंबरीच्या नावात दिसते. 'कुलाब्याची दांडी' या कादंबरीचे शीर्षक जसे मागाहून सुचलेले व कथेवर जबरदस्तीने लादलेले आहे, तसेच येथेही झाले आहे. पहिल्या कादंबरीत थोडा आधार म्हणून कथेच्या शेवटी नायक-नायिकेला कुलाब्याच्या दांडीची

सफर घडवली आहे. नंतर जगदीशने लिहिलेल्या कथेला काय नाव द्यावे, याची चर्चा चालली असताना रघुनाथ म्हणतो, "गतवर्षीचं तुझं कॉलेजांतील आयुष्य आणि त्यानंतरची हकीगत म्हणजे तरुण विद्यार्थ्यांच्या मार्गात कोणते धोके असतात...याचे एक नमुनेदार चित्रच आहे." व म्हणून कथेला 'कुलाब्याची दांडी' हे नाव मिळते. परंतु कादंबरीचा प्रारंभ व एकूण प्रवाह पाहता ही इतरांना धोक्याची सूचना देण्याची कल्पना लेखकाच्या मनात प्रथमपासून दिसत नाही. उलट, जगदीश केवळ एक प्रकारच्या 'पुनःप्रत्यया'च्या अपेक्षेने, आपल्या गतायुष्याचे सम्यग्दर्शन घडावे या अपेक्षेने, दीड वर्षातील आत्मचरित्र लिहितो असे दिसते. त्यामुळे 'कुलाब्याची दांडी' हे शीर्षक फारच नवशिकेपणाचे ठरते. 'जादूगार' या शीर्षकात त्या मानाने अधिक प्रयोजकपणा आढळतो. परंतु कादंबरीतील अकल्पित घटनांचे विधायकत्व त्या जगन्नियंत्या 'जादुगारा'कडे देऊन लेखकाने रचनेतील कृत्रिमपणावर पांघरूण घालण्याचा प्रयत्न केल्याची शंका आल्याशिवाय राहत नाही. कादंबरीतील मूलभूत कल्पना ज्या स्वरूपात लेखकाला प्रतीत झाली, त्या स्वरूपामुळे कथेचे ईप्सित प्रारंभीच निश्चित झाले. मग ते ईप्सित ज्यामुळे साध्य होईल, अशा घटनांचे डोकळे एकमेकात बसवणे लेखकाला प्राप्त झाले. कथेतील कृत्रिमतेचे हेच एक मुख्य कारण संभवते. अशी कृत्रिमता शैलीमध्येही काही ठिकाणी दिसून येते. जानकी-इंदुमतीचे संवाद, जानकीच्या दुःखाची वर्णने, आनंदरावांनी श्रीधरपंतांची केलेली आर्जवे ही याची ठळक उदाहरणे होत.

दौलत

'दौलत' (१९२९) या कादंबरीची रचनाही अशीच पूर्वनियोजित हेतूच्या दृष्टीने झाली आहे. निर्मला व अविनाश यांची प्रेमकथा हा या कादंबरीचा प्राण आहे. या मूळ कल्पनेला उठाव देण्यासाठी निर्मळ मानवी भावनांचे वैभव आणि पैसा व मानमरातब यांची हाव यांच्यामधील नेहमी आढळणाऱ्या विरोधाचा उपयोग केला आहे. या विरोधावर पात्रापात्रांची उभारणी व त्यांच्या परस्परसंबंधांचा विकास केला आहे, यामुळे संबंध कादंबरीत एक स्पष्ट सूत्र अनुस्यूत झालेले दिसते, व रचनेस रेखीवपणा येतो. पण त्याबरोबरच ही कथा म्हणजे मोजूनमापून काढलेले एक आकृतिचित्र वाटू लागते. प्रत्यक्ष कादंबरी वाचताना नाजूक भावाविष्कार, लहानलहान साध्या प्रसंगांचे चटकदार वर्णन, अधूनमधून विखुरलेली निसर्गचित्रे यांच्या विलोभनात कथेच्या सांध्यासांध्यातील निर्जीवपणा, कडकपणा लक्षात येत नाही. परंतु वाचन झाल्यावर कथेतील पात्रांच्या नियोजनात

बुद्धिबळाच्या डावासारखे राजाला राजा, प्याद्याला प्यादे मोजून ठेवण्याची यांत्रिकता जाणवल्याखेरीज राहत नाही. 'दौलत' या शब्दात प्रतीत होणाऱ्या कल्पनेची समविभाग वाटणी करण्याच्या खटाटोपामुळे रचनेत कृत्रिमता आली आहे. आणखीही एका विशेषामुळे ही कादंबरी कृत्रिम व वस्तुविन्मुख ठरते. तो विशेष फडके यांच्या यापूर्वीच्या कथांच्या चर्चेत लक्षात घेतला होता व तो त्यांच्या कथासृष्टीत सर्वत्रच दिसून येतो. तो म्हणजे जीवनाच्या अनुभवातून खरे अपरिहार्य दुःख बुद्धिपुरस्सर वगळून टाकणे. निर्मिलेल्या पात्रांच्या व्यक्तित्वामुळे, परिस्थितीच्या आघातामुळे किंवा विशिष्ट समाजरचनेमुळे दुःखाचे प्रसंग उद्भवण्याचा संभव दिसताच फडके यांच्या कादंबरीतील कथानक एखाद्या स्पर्श-रेखेप्रमाणे सूर मारते. भय्यासाहेबांइतका अहंमन्य, द्रव्यलालसेने व कीर्तिमदाने स्वाभाविक भावनांना विसरून गेलेला मनुष्य निर्मलेचे लग्न धनंजयाशी करण्याचा आपला महत्त्वाकांक्षी विचार इतक्या सहजासहजी सोडून देणे संभवत नाही. परंतु लेखकाने ते घडवून आणले एवढेच नाही, बापाचा रोष झाल्यावर त्याच घरात अवघडल्यासारखे राहण्याइतका कष्टदायक प्रसंगदेखील निर्मलेवर येऊ नये म्हणून अवचितपणे दुसऱ्या दिवशी तिच्या मावशीही पुण्यास येतात व तिला वत्सलाबाईसारख्या अत्यंत प्रेमळ, अत्यंत ध्येयवादी स्त्रीच्या सहवासाचा लाभ घडवायला लोणावळ्यासारख्या निसर्गरम्य ठिकाणी घेऊन जातात. ही वस्तुविन्मुख वृत्ती फडक्यांच्या कथासृष्टीत नेहमीच दिसून येते.

पात्रापात्रातील विरोधातील मूळ कल्पनेत देखील विशेष सूक्ष्मपणा किंवा नावीन्य नाही. उत्तरा-रागिणीच्या काळापासून कादंबरीच्या नायिकेला एक जोडीदारीण किंवा मैत्रीण देण्याची प्रथा पडली होती. उत्तरा व रागिणी यांच्या व्यक्तित्वातील भिन्नतेमध्ये वरीच सूक्ष्मता, मौलिकता आहे. त्या मानाने निर्मला व कमळ यांच्यामधील विरोध व तसाच अविनाश व धनंजय यांच्यामधील विरोध स्थूल व सवंग आहे. त्यात नावीन्यदेखील नाही, कारण अळतेकरांच्या 'मुक्तबंध'-मध्ये याच प्रकारच्या जोड्या येऊन गेलेल्या आहेत.

कादंबरीचे देहबंध, पात्रापात्रांचे संबंध, कादंबरीतील मूलभूत कल्पना यांचे असे विश्लेषण केल्यास त्यात नावीन्य किंवा आकर्षकता सापडत नाही हे जरी खरे असले, तरी कथेचा हा सांगाडा भरून काढण्यात मात्र उच्च प्रतीचे कौशल्य दिसून येते. या कौशल्यामुळेच कथेमध्ये व पात्रापात्रांमध्ये प्राण भरला जातो. विशेषतः निर्मला व अविनाश यांचे व्यक्तिचित्रण सहजसुंदर व आठवणीत राहण्यासारखे आहे. कादंबरीतील बऱ्याच व्यक्ती आपल्या डोळ्यांसमोर वावरू शकतात. कादंबरीकाराच्या कार्यातील हा एक अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे, हे निश्चित.

अ ट के पा र

'जादूगार' व 'दौलत' या दोन्ही कादंबऱ्यांमध्ये वाचकांचे कुतूहल जागृत ठेवण्यासाठी लेखकाने एका रहस्याची योजना केली आहे. 'जादूगार' मध्ये ताईचा पूर्वेतिहास अज्ञात असतो, तर 'दौलत'मध्ये मधुरेच्या वृत्तान्तावर काही काळ पडदा सोडलेला असतो. ही योजना अभावितपणे झाली; पण यानंतरच्या 'अटकेपार' (१९३१) या कादंबरीत अशा प्रकारची रहस्ययोजना कथेच्या प्रारंभापासून व बुद्धिपुरःसर झाली आहे. "या कादंबरीच्या वेळी माझ्या मनात आले होते की, सामाजिक कादंबरी व इंग्रजीत जिला 'Thriller' असे म्हणतात अशी रहस्यकथा यांचे कलम करण्याचा प्रयोग यशस्वी होतो किंवा कसे ते पहावे"[1] असे फडके लिहितात. त्यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांचाही सृजनहेतू इंग्रजीतील थ्रिलरच्या सृजनहेतूशी पूर्ण सुसंगत असल्यामुळे असे कलम जमून येण्यास काही प्रत्यवाय नव्हता. या संयोगामुळे त्यांच्या कथांच्या 'सामाजिकते'च्या परीचे मात्र स्पष्ट प्रत्यंतर पटते. 'अटकेपार' या कादंबरीतील भौगोलिक क्षेत्राविषयी लेखकाने प्रथमपासून स्पष्ट कल्पना मनाशी बाळगली. त्या त्या क्षेत्रातील निसर्गाच्या स्वरूपाचे विस्ताराने व हौसेने वर्णन केले. त्या निसर्गवर्णनांनी कथेतील नायिका मीनाक्षी हिच्याभोवती एक वेगळेच सौंदर्यपूर्ण व ऐश्वर्यशाली वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. परंतु तरीही ही कथा तिसऱ्या दर्जाच्यावर ओढून नेणे लेखकाला शक्य झाले नाही. 'अटकेपार'च्या पूर्वी चार वर्षे प्रसिद्ध झालेल्या 'बंधनांच्या पलीकडे' या गाजलेल्या कादंबरीतील मूळ समस्येचा व शीर्षकाचाही सबंग व हिणकस पडसाद उमटल्याची मात्र वाचकाला जाणीव होत राहते.

रा ज की य पा र्श्व भू मी च्या का दं ब ऱ्या :

निरंजन हा फडक्यांचा पहिला राजकारणी नायक. यापुढे 'आशा', 'प्रवासी', 'समरभूमि', 'शाकुंतल' इत्यादी कादंबऱ्यांतून फडके यांनी राजकीय पार्श्वभूमीचा उपयोग केला आहे. राजकीय आंदोलनाच्या पार्श्वभूमीवर फडके यांनी लिहिलेल्या या सर्व कादंबऱ्यांचे विश्लेषण केल्यास हे स्पष्ट होते की, ही पार्श्वभूमी 'प्रवासी'चा काही भाग सोडल्यास केवळ देखाव्याप्रमाणेच राहते. कथेला सोयीच्या अशा काही घटना घडवून आणणे लेखकाला त्या पार्श्वभूमीमुळे शक्य होते, सुसाध्य होते, एवढेच. परंतु त्या घटनांची किंवा त्या राजकीय संघर्षांची आच त्यांनी निर्मिलेल्या व्यक्तींच्या मनापर्यंत खरोखरच पोचते असे नाही. त्यांचे अंतर्विश्व त्यांच्या आधी निर्माण झालेल्या नायकनायिकांपेक्षा भिन्न नाही. त्यांचे जीवनहेतू,

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री पृ. १३४

त्यांची स्फूर्तिस्थाने यांतही कादंबरीत जे दिसते किंवा जाणवते त्यावरून भिन्नत्व आढळत नाही. राजकीय संघर्षाचे पडसाद सोयीच्या वेळी केवळ एखाद्या ओझरत्या ललकारीप्रमाणे त्यांच्या मनोविश्वावरून वाहत जातात. या राजकीय पार्श्वभूमीचा आणखी एक उपयोग होतो. तिच्यामुळे नायकाच्या थोरवीमध्ये एका ब्याजोदात्ततेची भर पडते व नायिकेस वाटणाऱ्या आकर्षणाला एक लोकमान्य होईल असा आधार मिळतो. चलनी नाण्यांचा असा कुशल उपयोग केला जातो. राजकीय आंदोलनांच्या पार्श्वभूमीवर फडके यांनी लिहिलेल्या कादंबरीत याहून अधिक प्रतीतिनिष्ठा व दृष्टिकोणाचा जिवंतपणा दिसावयास हवा होता अशी अनेकांची अपेक्षा असावी. कारण त्यांनी अशा एका आंदोलनाचा व्यक्तिशः अनुभव घेतला आहे. परंतु ज्या घटनांमधून मानवी मन जाते, त्या घटनांची प्रतीती होतेच असे नाही हेच खरे. मनाच्या प्रतीतिग्राह्यत्वाचा हा प्रश्न असतो. शिवाय फडक्यांच्या साहित्यसेवेतील स्मृतींवरून अशा आशेला जागा कधीच नव्हती, हे स्पष्ट होते.

'निरंजन'मध्ये (१९३२) निरंजन–मंदाकिनी यांच्या, कथेच्या अखेरच्या टप्प्यापर्यंत दुर्दैवी वाटणाऱ्या, प्रेमाचे चित्रण आहे. मंदाकिनीची प्रतिस्पर्धिनी, निरंजनची पत्नी व निरंजनचा प्रतिस्पर्धी श्री या दोघांच्या वृत्तीत अचानकपणे सौजन्य निर्माण करून व निरंजनच्या पत्नीला परलोकास पाठवून शेवट गोड केला आहे, व हळव्या वाचकांच्या मनावरचा ताण दूर केला आहे.

'आशा'मध्ये (१९३७) विलाससारख्या श्रीमंतीत वाढलेल्या एका लाडावलेल्या तरुणाला आशेसारख्या तेजस्वी सत्याग्रही मुलीविषयी वाटणाऱ्या आकर्षणाची कथा आहे. मुळशी पेट्याच्या सत्याग्रहाच्या वेळच्या दडपशाहीने कथेला धार आली आहे व त्या कुतूहलात दहशतवादी शरच्चंद्राने केलेल्या व्हाइटफील्डच्या खुनाच्या रहस्याने भर पडली आहे. पार्श्वभूमी रंगदार आहे. विलासचे आई-वडील वे आशेचे वडील भाऊसाहेब यांची व्यक्तिचित्रे थोडक्यात उठावदार वठली आहेत. 'समरभूमी'तील (१९३८) नायक सुरेंद्र हा काँग्रेस-मधील डाव्या गटातील एक प्रमुख. त्याचा वृत्तान्त स्वाभाविकपणे अधिक रोमांचकारी. भूमिगत होऊन वेष पालटून हिंडणे, परदेशी मित्रांचे साहाय्य मिळणे, खुनाचा आळ येणे, इत्यादी रोमांचकारी घटनांनी शोभनेच्या गुप्त प्रेमाला उठाव मिळतो. कथेच्या बऱ्याच भागाला ग्रामीण परिसराची पार्श्वभूमी दिली गेली आहे. त्यामुळेही एक वेगळी नैसर्गिक रम्यता तिला प्राप्त झाली आहे.

या सर्व कादंबऱ्यांतील नायकनायिकांपेक्षा 'प्रवासी'मधली (१९३७) मुख्य पात्रे वेगळ्या प्रकारची आहेत. ती एका वेगळ्या कल्पनेतून स्फुरलेली आहेत. सुरेंद्र, विलास, निरंजन किंवा शोभा, आशा, मंदाकिनी यांच्याविषयीची लेखकाची

वृत्ती कौतुकाची, प्रशंसेची आहे. वाचकांना ही सर्व पात्रे आकर्षक वाटावी, विभूतिप्राय वाटावी, अशी त्याची अपेक्षा आहे. आपल्याच रम्योदात्त स्वप्नाचे साकार दर्शन या व्यक्तिचित्रात घडते, अशी वाचकांची भावना व्हावी ही इच्छा या सर्व लिखाणात जाणवते. परंतु 'प्रवासी'मध्ये या आकांक्षा व हा दृष्टिकोण यांमध्ये रूपांतर झाले आहे. येथे राजाभाऊच्या आनुवंशिक प्रवृत्तीचे थोडेसे चित्रण करून, त्याच्या बालपणीच्या परिस्थितीचे दर्शन घडवून, त्याच्या साध्या-सुध्या, काहीशा तऱ्हेवाईकच, मनाचे विश्लेषण करण्याचा लेखकाचा हेतू आहे व राजाभाऊच्या बालपणीच्या व विद्यार्थिदशेच्या चित्रणामध्ये हा हेतू साधलाही आहे. वडिलांचा निश्चयीपणा, एककल्लीपणा, राजाभाऊमध्ये पुरेपूर उतरला आहे. परंतु तरीही प्रथमपासूनच त्याचे मन एक प्रकारच्या विफलतेने पोखरलेले आहे. आपले समाधान कशाने होईल, हे त्याला कळत नाही. कित्येकदा समुद्राच्या लाटांबरोबर पुढेमागे हेलकावे खाणाऱ्या गवताच्या झुपक्याप्रमाणे त्याची स्थिती होत असते. हा त्याचा वृत्तिविशेष पुढील कथानकाचा पाया होय. राजाभाऊच्या जीवनकथेमध्ये जी काही स्वाभाविकता आली आहे ती या वृत्ती-मुळेच. वेगवेगळ्या भावना, परस्परविरोधी विचारप्रवाह यांच्या आंदोलनांवर त्याचे मन तरंगत राहते. कोठल्याही अंतःशक्तींचा जोम, एवढेच काय, विचारांच्या सुसंगततेचे बळदेखील त्याच्या निर्मात्याने त्याला दिले नाही. चंचले-विषयी त्याला वाटणारे आकर्षण व तिच्या मनोविकासाविषयीच्या त्याच्या अपेक्षा या मानसिक व बौद्धिक विकलतेचे प्रत्यंतर पटवण्यास पुरे आहेत. इस्माएल-सारख्या बालमित्राच्या आग्रहामुळे व त्याच्या सारंगीच्या आकर्षणामुळे राजाभाऊ चंचलेच्या घरी प्रथम जातो. गानलुब्धतेमुळे व तिच्या रूपसंपदेमुळे तो अधिकाधिक गुंतला जातो हेही खरे. परंतु ब्राऊनिंगच्या प्रेमगीतांवर खूष असणारा हा अध्यापक चंचलेसारख्या अल्लड नायकिणीच्या मनात क्रांती होण्याची व तिला उच्च प्रेमाच्या मर्माची जाणीव होण्याची अपेक्षा ठेवतो ही घटना लेखकाने कितीही कुशलपणे व हलुवार शब्दात सांगितली तरी असंभाव्यच वाटते. 'चंचलेविषयी राजाभाऊसारख्या मनाच्या ठेवणीच्या व्यक्तीला आकर्षण वाटावे अशी तिच्या वागण्यात लेखकाने एखादी बारीकशी लकबही दाखवली नाही; संगीताविषयीदेखील समज, अभिरुची किंवा समरसता दाखवली नाही. यामुळे राजाभाऊला तिच्याविषयी आकर्षण वाटले ते वाटले म्हणून वाटले, असेही होऊ शकते, एवढे गृहीतच धरावे लागते. आनुवंशिक प्रवृत्तींचा हा परिणाम असावा, असे इस्माएलच्या भाषणात व इतर ठिकाणी लेखकाने सुचवले असले तरी तेही प्रत्ययकारी होत नाही. उमेच्या कथेतील जिवंतपणाची एक ठिणगी सोडल्यास, राजाभाऊचे:विचार व भावना केवळ धुमसणाऱ्या आहेत.

त्या अस्थिर व विनबुडाच्या आहेत. जीवनभर निष्क्रियपणे या लाटेवरून त्या लाटेवर हेलावले जाणे एवढेच त्याचे कार्य ठरते. तथाकथित रम्योदात्त नायक-नायिकांकडून वळून साध्यासुध्या जीवाची कहाणी लिहिण्याचा हा प्रयत्न स्तुत्य तर खराच, परंतु हा प्रयत्न बुद्धिपुरस्सर असावा, साधारण मनाच्या सर्वेक्षण जाणिवेतून तो उत्पन्न झाला नाही, हे जाणवते. म्हणून कदाचित ह्या कथेमध्ये साध्या मनाचे चित्रण उतरण्याऐवजी तीत बऱ्याच अंशी त्या मनाचे विडंबनप्राय रेखाटन मात्र उतरले.

कथेच्या अखेरच्या भागात या कृत्रिम प्रयत्नाचा बुरखाही उरत नाही. लाहोरास जाऊन राजाभाऊ जयमाला व नीलांबरी यांच्या नृत्याच्या तालमीत रंगू लागल्यावर कथेचे वातावरण व नायकाविषयी लेखकाची वृत्ती त्याच्या पूर्वीच्या कादंबरीच्या वळणावर जाते. राजाभाऊचे हळूहळू विभूतीकरण होऊ लागते. परंतु या पद्धतीने का होईना, राजाभाऊमध्ये थोडीबहुत क्रियाशीलता येऊ लागते, व कथानकात जोम येऊ लागतो. राजाभाऊ जयमाला नृत्यमंडळाच्या कारभारात गुंतला असतानाही दिवसादिवसाच्याही राजकीय घटनांमुळे त्याच्या मनाच्या पार्श्वभूमीवर उठणारे तरंग हळुहळू कसे विस्तारत जातात, स्पष्टतर होत जातात व अखेर एक निर्वाणी वा निश्चय करण्यास त्याला भाग पाडतात, याचे चित्रण विशेष चांगले साधले आहे. अखेरच्या भागात कादंबरीच्या वेगाची कमान चढत जाते, व त्याबरोबरच कथेचे सर्व धागेही एकत्रित केले जातात.

मृत्युशय्येवर पडलेल्या "राजाभाऊच्या मिटलेल्या नेत्रांपुढे त्याच्या आयुष्यातल्या सर्व लहानमोठ्या प्रसंगांची चित्रे एकामागोमाग भरभर सरकू" लागतात, या वर्णनाच्या परिच्छेदावरून कादंबरीच्या स्वरूपाची संपूर्ण कल्पना येण्यासारखी आहे. कादंबरीचे कथानक सूक्ष्मरूपाने त्यात सामावलेले आहे. एवढेच नव्हे, तिच्या संथ प्रवाहाचे, साध्या, सरळ व आकर्षक भाषाशैलीचेही त्यात स्पष्ट प्रतिबिंब दिसून येईल. परंतु त्याबरोबर हेही लक्षात येईल की, राजाभाऊला या प्रवासात मुख्यतः स्त्रियाच भेटल्या. जे पुरुष भेटले ते केवळ पारिपार्श्वक म्हणून. यात फडक्यांच्या लिखाणाचे वैशिष्ट्य साठवलेले आहे; तसेच त्यांच्या कादंबरीतील अनुभवाचे दारिद्र्यही यातूनच उद्भवते. राजाभाऊला कोणीही मित्र लाभत नाही. कोणाही समबल पुरुषाशी त्याची चर्चा, वादविवाद होत नाही किंवा वैयक्तिक संघर्ष घडत नाही. इनक्या वेगवेगळ्या अवस्थांतून, वेगवेगळ्या परिस्थितीतून बऱ्याचशा निःसंगपणे प्रवास करणाऱ्या सुसंस्कृत व्यक्तीचा अनुभव इतका एकांगी असावा, हे आश्चर्यच. त्याच्या निर्मात्याच्या कल्पनेच्या व अनुभवाच्या कोतेपणाचे हे एक निदर्शक ठरणे शक्य आहे. या कोतेपणामुळे राजाभाऊच्या प्रवासात दमदारपणा येत नाही; त्यात वास्तवाची प्रतीती उतरत नाही; त्याच्या

संघर्षाला धार येत नाही; व म्हणूनच त्याच्या दुःखान्तिकेने मन विशेष हलत नाही.

फडक्यांच्या पहिल्या काही कादंबऱ्या व 'प्रवासी' यांतील निरूपणाच्या पद्धतीमध्ये बराच फरक आहे. ही वेगळी निरूपणपद्धती त्यांनी 'उद्धार' या कादंबरीत प्रथम अवलंबिली. या बाबतीत त्यांनी स्वतःच पुरवलेली माहिती अशीः 'अटकेपार' या "कादंबरीचे इंग्रजी रूपांतर करून लंडनच्या The Cambridge Literary Agency' या "संस्थेकडे अवलोकनार्थ पाठविल्यावर त्या संस्थेचे अध्यक्ष मि. जॉर्ज मॅग्नस यांनी आपल्या अभिप्रायात कथानक, स्वभावदिग्दर्शन व वातावरणनिर्मिती यांतील माझ्या कौशल्याची प्रशंसा करून मला असे सुचविले की, या कादंबरीच्या निरूपणातील आंदोलनात्मक पद्धती सोडून सुधीरचंद्र या नायकालाच सतत वाचकासमोर ठेवण्याच्या पद्धतीने तुम्ही पुन्हा ही कादंबरी लिहून काढलीत, तर ती अधिक चटकदार होईल. याच सुमारास 'उद्धार' कादंबरी लिहिण्याच्या विचारात मी होतो व माझ्या मनात आले की, मि. मॅग्नस यांनी सुचविलेल्या पद्धतीने आपली ही नवी कादंबरी लिहून पाहावी. म्हणून 'उद्धार' कादंबरीत शक्य तितक्या सततपणाने विद्येलाच अनुलक्षून मी सारी हकीकत सांगितलेली आहे."[१] अशा पद्धतीमध्ये लेखकाचे लक्ष एकाच पात्रावर केंद्रित होते. त्या पात्राच्या दृष्टिकोणातून इतर पात्रांकडे पाहिले जाते. ते एक पात्र सदैव वाचकांच्या दृष्टीसमोर ठेवले जाते. त्रयस्थाच्या भूमिकेवरून लिहिलेल्या कथेमध्ये लेखकाचा दृष्टिबिंदू सर्व पात्रांपासून विलग, काहीसा वरच्या पातळीवर असतो. एकाच पात्रावर दृष्टी केंद्रित करण्याच्या पद्धतीमध्ये लेखक आपण निर्माण करीत असलेल्या कथासृष्टीकडे एकाच पात्राच्या दृष्टिकोणातून पाहतो. या पद्धतीमध्ये आत्मकथनपर पद्धतीचा उठावदारपणा येतो, समरसता येते. पण त्या पद्धतीचे निर्बंध मात्र बरेच सैल होतात. ठिकठिकाणी केंद्रीभूत पात्राला ठाऊक नसलेल्या, परंतु कथानकाच्या खुलाशासाठी अवश्य अशा, घटनांचे दुवे लेखकाला जोडता येतात. आत्मकथनपर पद्धतीत अशी मोकळीक राहात नाही. तीत लेखकाला सर्वज्ञाची भूमिका सोडावी लागते. आधुनिक कथात्मक वाङ्मयामध्ये या पात्रैकनिष्ठ पद्धतीचा बराच वापर होतो, व मराठी साहित्यातील या तंत्राच्या विकासाचे पुष्कळसे श्रेय फडक्यांना आहे. 'समरभूमी'मध्ये त्यांनी हेच तंत्र वापरले आहे. यानंतरच्या पुढील सामाजिक कथांमध्येही बऱ्याच अंशी या तंत्राचा वापर दिसतो.

उद्धार इत्यादी

परंतु अशा अभिव्यक्तिक्षम तंत्राचा वापर करूनही 'उद्धार' (१९३५) या

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री पृ. १४८

कादंबरीत फडक्यांना विशेष यश मिळाले नाही. 'उद्धार'मध्ये स्त्रियांचा उद्धार केवळ आर्थिक स्वातंत्र्याने होईल काय, या प्रश्नाची 'योजनाबद्ध' चर्चा आहे. प्रश्नात्मक कादंबरीचा हा एक निकृष्ट नमुना समजला जावा. अनेक रहस्ये व काही मानसिक विकृतिविषयक सिद्धान्त यांची खिचडी मात्र कादंबरीत झाली आहे. सवंग रहस्यांची हौस, मनोगंडाविषयी व लैंगिक समास्यांविषयी व्याजशास्त्रीय कुतूहल निर्माण करण्याचा अविवेक मात्र या कादंबरीत दिसून येतो. विषया, 'उद्धार'मधील नायिका विद्या हिची सखी, हिचे व्यक्तिचित्र काही वाचकांना फार आवडल्याचे फडके यांनी नमूद केले आहे.

'उद्धार'मधील नायक विजयकुमार याच्या व्यक्तित्वावर राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाच्या विचारसरणीची व कार्यपद्धतीची जशी छाप दिसते, तशीच 'प्रतिज्ञे'-मधील (१९४२) नायकावरही. 'इंद्रधनुष्य' (१९४१) या कादंबरीवर 'उद्धार'प्रमाणे एका तथाकथित शास्त्रीय सत्याचा मुलामा दिला आहे. 'उन्माद' (१९४०) कादंबरीचा प्रथमार्ध आपल्या वेगळेपणाने एकदम नजरेत भरतो. दोन जुळ्या भावांमधील स्वभावभिन्नता, त्यांच्या आईवडिलांची वृत्ती, त्यांचे खेळ, त्यांचा अभ्यास, त्यांचे भावसंबंध याचे चित्रण आकर्षक वठले आहे. फडक्यांच्या मानसशास्त्राविषयक ज्ञानाचा व चित्रणचातुर्याचा सुंदर संगम येथे झालेला दिसतो. परंतु कथेच्या उत्तरार्धात पुनः राजकीय घटनांविषयी वर्तमानपत्रातील रकान्याइतका नीरस मजकूर, श्यामकांत व चंद्रिका यांची प्रणयकथा व चंद्रिकेचे जन्मरहस्य ही ठरीव साच्याची सामग्री पुढे येते, व अखेर "प्रेम, प्रतिष्ठा आणि देशभक्ती या तीन भिन्न भिन्न गोष्टी खऱ्या; पण प्रत्येकीत जो उन्माद असतो त्या योगानंच मनुष्याच्या हातून अलौकिक कृत्यं घडतात हे मला कळलं नाही..." ही मृत्यु-शय्येवर पडलेल्या या जुळ्या भावांच्या वडिलांची कबुली पाहून त्यातील कला-शून्यतेची धन्य समजावी का तथाकथित बोधवादाची जय म्हणावी याविषयी वाचक बुचकळ्यात पडतो. सुनीती, श्यामकांत व श्रीनिवास यांची व्यक्तिचित्रे मात्र चांगली रेखाटली आहेत. वर्तमानपत्री वर्णनांच्या गर्दीत सुनीति-श्रीनिवासच्या संसाराचे चित्र वेळोवेळी विखुरलेल्या चार-दोन वाक्यांतच रेखाटले असले तरी उठावदार वाटते. सुनीतीच्या अपत्याकांक्षेच्या वर्णनात विभावरी-लेखनाचा पडसाद जाणवल्याशिवाय राहत नाही.

'अखेरचं बंड' (१९४४) व 'अंजलि' (१९४८) या दोन कादंबऱ्यांत फडक्यांनी एक वेगळा तंत्रविषयक प्रयोग केला आहे. ही कथानके बहुकेंद्री आहेत; परंतु 'दौलत', 'जादूगार' यांतील कथानकांप्रमाणे त्यांची आंदोलनात्मक वाढ होत नाही. प्रत्येक भागात वेगवेगळी व्यक्ती केंद्रस्थानी आहे. 'अखेरचं बंड'मधील कथानकात नायिकेच्या कुटुंबाचा जवळजवळ दोन पिढ्यांचा

इतिहास आहे. पहिल्या विभागात जीवनप्रवासाच्या बत्तिसाव्या मैलावर असलेल्या रोहिणीचे दर्शन घडते. अच्युतच्या सहकार्याने मराठी रंगभूमीचा इतिहास लिहावयाचे ती ठरवते, व त्या निमित्ताने तिच्या वडिलांच्या–चंद्रकांताच्या–रंगभूमीवरील राजवटीकडे वाचकांना वळवण्यात येते. दुसऱ्या विभागात चंद्रकांताच्या रंगभूमीवरील वेगवेगळ्या अवस्था, त्याचा व कलेचा संसार व त्यांच्या मुलांची परवड यांचे वर्णन येते. या भागाच्या प्रथमार्धात चंद्रकांत व उत्तरार्धात कला यांच्या हकीकतीला स्वाभाविकपणेच प्राधान्य मिळते. रोहिणीच्या अस्तित्वाला यात बिंदुमात्र अवस्थेपासून प्रारंभ होऊन विभागाच्या शेवटी पुनः ती केंद्रस्थानी विराजमान होते. तिसऱ्या विभागात रोहिणीच्या जीवनसंघर्षाची व तिने त्यावर मिळविलेल्या विजयाची कथा येते. चवथ्या विभागाच्या प्रारंभी कथानकाचा प्रारंभबिंदू पुन्हा गाठला जातो व येथून अच्युत-रोहिणीच्या प्रणय-कथेला व रेवाच्या चढाऊ धोरणाच्या संघर्षाला सुरुवात होते. अखेर रोहिणी जीविताच्या मध्यापर्यंत आचरलेला आपला मार्ग सोडून देते. ती आपला व्यवसायच सोडते असे नव्हे. तिची विचारप्रणाली, वृत्ती व वागणूकही बदलून जाते, व आपल्यापेक्षा सहा वर्षांनी लहान असलेल्या अच्युतचे प्रेम कायम राहावे म्हणून सौन्दर्यसाधनांनी सज्ज होऊन त्याच्या मुक्कामी विवाहासाठी ती जाते, प्रीतिसाफल्यासाठी रोहिणीने केलेल्या अखेरच्या बंडाचे स्वरूप असे आहे.

वास्तविक या कादंबरीतील कथानक व सर्व सामग्री 'अखेरचं बंड' या शीर्षकामध्ये सामावले जात नाही. कथानकाच्या अखेरच्या टप्प्यावरूनच हे शीर्षक दिले गेले आहे. कादंबरीचा दुसरा विभाग हा कथानकातील एक फार मोठा व महत्त्वाचा भाग आहे. त्यावर महाराष्ट्रातील एका अत्यंत सुप्रसिद्ध नट-सम्राटाच्या जीवनिकेची छाया पडली आहे हे कोणालाही कळून येईल. त्यातील यथातथ्यपणा किंवा अशा लेखनाच्या युक्तायुक्ततेविषयी चर्चा करणे येथे प्रस्तुत होणार नाही. एवढे मात्र खरे की, हा विषय मराठी कादंबरीला नवीनच आहे. नाटकात जाणाऱ्या व त्यामुळे विघडणाऱ्या बालनटांविषयी हरी नारायणांपासून बऱ्याच कादंबरीकारांनी लिहिले आहे. परंतु एखाद्या यशस्वी व कलावंत नटाचे इतक्या जवळून चित्रण कोणी केले नसावे. चंद्रकांताचे स्वभावचित्र या दृष्टीने चांगले वठले आहे. त्यात अनुभवाची विविधता व समग्रता असूनही चित्रणात स्पष्टपणा आहे.

रोहिणी व रेवा यांच्या स्वभावातील विरोधात नावीन्य आहे. रेवाचे स्वभाव-चित्र अतीव अद्यतन म्हणता येईल. आजच्या वाढाळू वा तरुण मनांच्या भोव-तालच्या वातावरणाचे व त्याच्यापैकी बऱ्याचे जणांच्या वृत्तीचे रेवाच्या स्वभाव-चित्रात प्रतिबिंब पडले आहे. परंतु रोहिणीच्या जीवनकथेच्या संदर्भामध्ये रेवा-भास्करांच्या हकीकतीचे मूल्यमापन करू लागले म्हणजे काहीसा अतिरंजिततेचा

वास आल्याखेरीज राहत नाही. फडक्यांच्या आधीच्या कादंबऱ्यांमध्ये संघर्ष टाळण्याची वृत्ती दिसते, हे आपण पाहिले. या कादंबरीत व हिच्यानंतरच्या 'अंजली'मध्ये लेखकाने दुसरे टोक गाठलेले दिसते. या दोहोमध्ये नायिकेने जे जे योजावे त्याच्या उलट होण्याचा क्रम ठरून गेलेला दिसतो. यामुळे कादंबरीच्या एका अवस्थेमध्ये विपरीत घटनांची एक माळ सुरू होते. अशी अतिरंजितता संघर्षशून्यतेइतकीच अवास्तव ठरेल.

हे कथानक बहुकेंद्री असले तरी कादंबरीवरील अंतिम मुद्रा मात्र रोहिणीच्या व्यक्तित्वाची आहे. तिचा बाळपणीचा लडिवाळपणा, शाळेसाठी दूर गेल्यावर वडिलांविषयी तिला वाटणारी ओढ व अभिमान, आईच्या विचित्र परिस्थितीमुळे व आईच्या मनातील काहुरामुळे तिच्या अवखळपणातून नकळत उदयास येणाऱ्या समजूतदारपणाच्या छटा कुशलपणे रंगविल्या गेल्या आहेत. शिक्षकिणीच्या पेशातील रोहिणीचा निश्चयीपणा व कष्टाळूपणा आकर्षक व प्रत्ययकारी आहे. चंद्रकांताचे जुने मॅनेजर भार्गवराव यांची अचानक भेट, त्यांचा तो पुराणकालीन जिव्हाळा एखाद्या चमकदार सूर्यकिरणासारखा वाटतो. भार्गवरावांचे एकंदर व्यक्तिचित्रच उठावदार आले आहे, परंतु या सर्व बारीक छटा, हे वातावरण, हे स्वभावचित्रण इत्यादींची परिपूर्ती कादंबरीच्या अखेरच्या पायरीवर—कादंबरीच्या उत्तरफलामध्ये व्हावयास पाहिजे. तेथे न्यूनता राहिली, प्रत्ययकारिता उतरली नाही किंवा आवश्यक भूमिकेची उंची गाठली गेली नाही तर ते सर्व कौशल्य फोल ठरते, केवळ नकली कसब ठरते. 'अखेरचे बंड' यात हीच स्थिती होते. चवथ्या विभागाच्या उत्तरार्धात चित्रणामध्ये एकदम सैलपणा येतो. जी घटना, जो शेवट योजला तो अयोग्य वा अवास्तव वाटो वा न वाटो, रोहिणीच्या वृत्तीचा डौल कायम राहत नाही. तिच्या चित्रणात सवंगपणा येतो; तिच्या वृत्तीशी विसंगत व इष्ट घटनेस अनवश्यक असा उथळपणा येतो. अच्युतच्या इंग्रज मित्रासारखी इतरही बरीच बारीकसारीक हिणकस सामग्री वापरली जाते व कादंबरीचा शेवट पुनः असमाधानकारक ठरतो. मधल्या विभागातील अतिरंजित घटनांची मालिका व अखेरच्या चित्रणातील सवंगपणा यांनी कादंबरीतील वृत्तिचित्रणातील कौशल्यावर बोळा फिरवला जातो.

'अंजली'तील कथाविस्तार इतका मोठा नाही. अंजलीची यौवनदशा, तिच्या संसारातील एक विचित्र समस्या, नवऱ्याचा दारूबाजपणा व नंतर चंद्रकांताच्या सहवासाने व प्रयत्नाने त्याचे परिवर्तन, एवढा कथाभाग यात आला आहे. कादंबरीच्या प्रथमावस्थेत अंजली–जयंताची ठरीव प्रकारची प्रेमकथा आहे. कादंबरीच्या अखेरीस विवाहित अंजलीवर जडलेले चंद्रकांताचे प्रेम तितकेसे ठराविक नाही, व त्याला अंजलीने दिलेले वळण, त्याच्या प्रेमाचे सुहृद्भावामध्ये

झालेले विनयन फडक्यांनी आतापर्यंत निर्मिलेल्या कथाविश्वात तरी नवीनच आहे. या दोन्ही कादंबऱ्यांनी मराठी कादंबरीचा आवाका खासच वाढवला. परंतु 'अखेरचं बंड' या कादंबरीच्या कथानकाइतकेदेखील 'अंजलीचे'चे कथानक सुसंगत वा एकसंध उतरले नाही. त्याच्या तिन्ही भागांच्या जोडापाशी तडे गेले आहेत. लग्नापूर्वीचा जयंत व संसारी जयंत यांच्यामध्ये मूलगामी वृत्तिभेद जाणवतो. पहिला जयंत जितका व्यवहारचतुर, महत्त्वाकांक्षी, पण सुसंस्कृत व समंजस आहे, तितकाच दुसरा जयंत हेकट व जडबुद्धी वाटतो. पाचव्या प्रकरणापासून त्याच्या स्वभावचित्राला एकदम कलाटणी मिळते, व पहिल्या चार प्रकरणांत निर्माण झालेले व्यक्तिचित्र जवळजवळ पुसून टाकले जाते.

'अखेरचं बंड' व 'अंजली' या दोहोंच्या मधल्या वर्षी 'बस नंबर बारा' (१९४४) ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. कथेचा प्रारंभ पुण्यातल्या एका बस-कंडक्टरसारख्या कादंबरीच्या क्षेत्रात नवीन असलेल्या व्यक्तीच्या निवेदनाने होतो. त्याचे निवेदन विशेष रंगदार नसतानाही या व्यक्तीच्या नावीन्यामुळे थोडे कुतूहल वाटते. इंग्रजीमधील 'Cab Sir ?' सारख्या लोकप्रिय अनुभवसंहितेची आठवण होते, व अपेक्षा वाढतात. परंतु मराठी कथात्मक वाङ्मयाचे दुर्दैव हटत नाही व 'बस नंबर बारा' फडक्यांच्या ठराविक मार्गालाच लागते. कादंबरीच्या प्रारंभी जे अभिनव तंत्र अवलंबिले होते तेही पहिल्या प्रकरणानंतर लेखकाला सोडून द्यावे लागते. नायिकेचे पूर्ववृत्त नीरसपणे सांगितले जाते. 'प्रवासी'मधील पंजवराव, 'अखेरचं बंड'मधील चंद्रकांत यांच्या व्यक्तिचित्रांच्या मिश्रणाच्या शिळ्या कढीला ऊत आणून रत्नाच्या वडिलांची भूमिका बनवली जाते. श्रीधरची अनेक दृष्टींनी अपवादात्मक अशी हकीगत जवळजवळ भरडून काढली जाते व शेवटी कथा पुनः बस-कंडक्टरच्या बिंदूपाशी आणून पोचवली जाते. एक अयशस्वी तंत्रविषयक प्रयत्न यापलीकडे या कथेची काही किंमत होईल, असे वाटत नाही.

'माझा धर्म' (१९४७), 'झंझावात' (१९४८) इत्यादी आणखी काही कादंबऱ्या मिळून फडक्यांच्या कथांची पंचविशी १९४९ मध्ये पूर्ण झाली. त्यानंतर १९५० मध्ये त्यांनी 'जेहलम्' या कादंबरीत काश्मिरी जीवनाचा अध्ययावत असा चित्रपट रंगवला आहे. कथेच्या पहिल्या भागात काश्मीरी शेतकऱ्याच्या जीवनाची दारुण कहाणी जेहलम्च्या दुर्दैवी जीवनिकेच्या भोवती खेळवली आहे तर कथेच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या भागात जन्माने जेहलमची परंतु हकीमसाहेबांच्या पत्नीच्या अपत्यलालसेमुळे त्यांची समजली गेलेली मुलगी जेहलम हिच्या जीवनकथेच्या द्वारा काश्मीरमध्ये उदयास येणाऱ्या नव्या जीवनाचे व नव्या संघर्षाचे चित्रण केले गेले आहे. स्वतः काश्मीरची सहल करून धावत्या प्रवासात सहज डोळ्यांत भरतील अशी काश्मीरातील काही स्थळे व काश्मिरी जीवनाची

अंगोपांगे यांच्या वर्णनांच्या साहाय्याने फडक्यांनी या कथेची पार्श्वभूमी सजवली आहे. निसर्गातील लहानलहान दृश्ये टिपून घेण्यात कुशल असलेली त्यांची निरीक्षणशक्ती व मृदू भाषाशैली यांच्यामुळे काश्मीरच्या सृष्टिसौन्दर्याची त्यांची वर्णने वाचताना सफाईदार वाटली तरी विशेष रसाळ वा दृक्प्रत्ययक्षम वाटत नाहीत. रहिमा, जेहलम मायलेकी, उस्मान यांची स्वभावचित्रे मात्र सरस व आकर्षक आहेत. राजकीय पार्श्वभूमी फडक्यांच्या येथपर्यंतच्या पद्धतीपेक्षा अधिक प्रभावी नाही. रहिमा व त्याचे निसर्गाशी असणारे भावबंध यांच्या चित्रणाने कथेचा प्रारंभ व शेवट करण्यात विशेष कौशल्य व नावीन्य दिसून येते.

पंचविसाच्यावर कादंबऱ्या, अनेक लघुकथा, लघुनिबंध, टीकात्मक लेख व भाषणे इत्यादी मिळून फडक्यांनी विपुल साहित्य निर्माण केले आहे. साहित्य हा त्यांचा जीवनातील आवडता व प्रमुख व्यासंग आहे. आपली सर्व कलात्मक शक्ती त्यांनी यासाठी वेचिली आहे. या सर्व गोष्टींच्या समुच्चयामुळे त्यांच्या साहित्यसेवेला महाराष्ट्रामध्ये एक प्रमुख स्थान मिळाले आहे. त्या साहित्यसेवेचे सत्य स्वरूप समग्रपणे व विश्लेषणपूर्वक पाहणे अगत्याचे आहे.

फडक्यांच्या कथालेखनाचे समीक्षण करताना आपोआपच तंत्रविषयक चर्चेला प्राधान्य मिळते. एक तंत्रविषयक प्रयोग करण्याचा हेतू बाळगून त्यांनी आपल्या कथालेखनाला प्रारंभ केला. तंत्रविषयक प्रयोगाचे दोन स्पष्ट प्रकार संभवतात. युगायुगात जीवनात घडून आलेल्या परिवर्तनामुळे नवविचारांना, नव्या अनुभूतीला कलेमध्ये अभिव्यक्ती देण्याची आवश्यकता काही कलावंतांना वाटू लागते. जीवनामध्ये परिवर्तन होऊन कला पारंपरिकच राहिली तर ती स्थितिनिष्ठ व म्हणून मृतप्राय होते. नव्या तंत्राने कायाकल्प घडवून तिला पुनः कार्यक्षम करावे लागते. अशा प्रकारचे तंत्रविषयक प्रयोग हे एका विशिष्ट साध्याचे साधन असतात. हे साधन मिळाल्याशिवाय जे व्यक्त करायचे असते त्याची कुचंबणा होते. जुने संकेत व जुन्या पद्धती यांचे बंधारे फोडल्याशिवाय कलेचा प्रवाह अनिरुद्धपणे वाहणे अशक्य असते. तो प्रवाह असा नैसर्गिकपणे वाहू लागला म्हणजे आपोआपच तो आपली वळणे, आपला ताल व आपला तोल शोधून काढतो. यातून नव्या तंत्राचा जन्म होतो. हा एक प्रकारचा तंत्रविषयक प्रयोग झाला. आपल्या पहिल्या कादंबरीतच फडक्यांनी जो तंत्रविषयक प्रयोग आरंभिला त्याचे स्वरूप किती वेगळे होते हे आपण पाहिले. काही नवीन सांगायचे होते, म्हणून त्यांनी नवीन तंत्राच्या निर्मितीची खटपट केली नाही. उलट त्यांच्या पहिल्या कादंबरीमध्ये सर्वसंमत विचारसरणीचाच पुरस्कार केला आहे. त्यातील अनुभवाच्या व भावनेच्या कक्षा सर्वसामान्य कक्षांपलीकडे रतिभरही जात नाहीत. फडक्यांच्या प्रत्येक कादंबरीविषयी हेच म्हणता येईल. त्यात कोठेही सर्वमान्य विचारांना धक्का

बसत नाही. साधारण श्रद्धांना दुखवण्याचा प्रसंग येत नाही. जे कौतुकास्पद ठरले, जे सर्वसाधारणपणे हवेसे वाटले त्याचाच त्यांच्या कादंबऱ्यांत पुरस्कार केला आहे. श्रेयाच्या सर्वसामान्य कल्पनेचा नजरेत भरण्याजोगा विस्तारदेखील त्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये आढळून येणार नाही. त्यांनी आपली कल्पनाशक्ती मुख्यतः एकाच कार्यात गुंतवली, व ते म्हणजे कादंबरीच्या तंत्रामध्ये विविधता, सरलता आकर्षकता, मनोरंजकता आणण्याचे. फडक्यांच्या विविध कलादृष्टीमुळे त्यांच्या लेखनात नेहमीच तंत्रविषयक जागरूकता ठेवणे, तंत्रांची आकर्षकता सुबुद्धपणे कायम राखणे हे अपरिहार्य झाले. या कलादृष्टीमुळे त्यांच्या निर्मितीचा प्रकार ठरून गेला. तिची पातळी, तिची सखोलता, तिच्या सीमा मर्यादित झाल्या. पण त्या कलादृष्टीने त्यांच्या लेखनावर काही अलंकारही चढवले. मराठी भाषेमध्ये 'खेळकरपणा, ताजेपणा', 'सफाई व लवचिकपणा' हे गुण आणून तिच्यावर 'आधुनिकपणाचे संस्कार' करण्याचे श्रेय गेल्या पिढीतल्या लेखकांपैकी फडक्यांनाच बरेचसे जाईल. टिळक-आगरकरांची रुबाबदार वाक्यरचना व आवेशपूर्ण शब्दकळा, हरी नारायणांची ऐसपैस शैली, शिवरामपंत परांजप्यांचे तीव्र उपरोधाने भरून एकामागून एक गडगडाट करीत येणारे परिच्छेद एकोणीसशे वीसनंतरच्या महाराष्ट्राला पेलणे कठीणच होते. आखूड कोट व बिनमिश्यांचे ओठ मिरवणाऱ्या त्या महाराष्ट्राला टिळकांच्या अंगरखा-पगडीचा व हरी नारायणांच्या फेट्याचाही कंटाळाच आला नव्हता का? महाराष्ट्राची कुवत बदलली होती व त्याच्या जीवनदृष्टीत तत्त्वतः बदल झाला नसला तरी त्याच्या जीवनप्रकारामध्ये व दैनंदिन वृत्तीमध्ये बरेच परिवर्तन झाले होते. हे परिवर्तन ज्यात प्रतिबिंबित होईल अशी वाङ्मयाची अभिनव स्वतंत्र शैली निर्माण होणे क्रमप्राप्त होते. या आवश्यक व अपरिहार्य कार्याचा फार मोठा वाटा फडक्यांनी उचलला.

नवीन कथावाङ्मयातील भाषेमध्ये सफाई व लवचिकपणाची जितकी गरज होती तितकीच रचनेमध्येही होती. कादंबरीतील रचनाकौशल्याकडे, कथानकाचा पद्धतशीर विकास व नीटनेटकी उकल याकडे, फडक्यांनी प्रथमपासून लक्ष दिले. त्याचे आडाखे बसविले व नवशिक्या लेखकांसाठी त्यावर सविस्तर निरूपणही केले. कथानकातील सुरगाठ, निरगाठ व उकल इत्यादी अवस्थांविषयी चर्चा करताना आता कोणत्याही टीकाकाराला फडक्यांचा विसर पडणे शक्य नाही. कथानक कुतूहलपूर्ण व्हावे म्हणून रहस्याचा उपयोग करणे, स्थलांतर घडवून पार्श्वभूमीमध्ये विविधता आणणे व सुंदर वर्णनांची संधी निर्माण करणे, तपशिलांमध्ये रेखीवपणा आणणे, संभाषणांत चतुरपणा, विनोद, खेळकरपणा यांचा भरपूर उपयोग करणे. इत्यादी अनेक युक्त्या योजून त्यांनी मराठी कादंबरीच्या आकर्षकतेमध्ये भर घातली. कादंबरीच्या केंद्रस्थानी एका व्यक्तीची योजना केली व त्या व्यक्तीच्या

स्वभावाची, वागण्याच्या पद्धतीची कल्पना शक्य तितकी स्पष्ट व समग्र करून घेतली, म्हणजे कादंबरीला अंतर्गत रेखीवपणा प्राप्त होतो, हे तत्त्व त्यांनी ओळखले व नेहमी स्वतःपुढे ठेवले. आपण कल्पिलेल्या केंद्रीभूत व्यक्ती वेगवेगळ्या प्रकारच्या असाव्या, असा हव्यास त्यांनी बाळगला. त्या व्यक्तींचा सामाजिक दर्जा, राजकीय विचार, शैक्षणिक लायकी, कौटुंबिक परिस्थिती इत्यादींमध्ये त्यांच्या कादंबऱ्यांत विविधता आढळते. महाराष्ट्रामध्ये गेल्या वीस वर्षांत जी वेगवेगळी राजकीय आंदोलने झाली, ज्या सामाजिक समस्या निर्माण झाल्या, त्यांनी आपल्या कादंबऱ्यांची पार्श्वभूमी वा बाह्यस्वरूप त्यांनी रंगविले. एवढेच काय, महाराष्ट्रात ज्या नवनवीन उद्योगधंद्यांची आवड उत्पन्न झाली, तिचाही परिणाम त्यांच्या नायकांच्या पेशावर झालेला दिसेल. सभोवताली जे जे नवीन दिसेल, आकर्षक वाटेल, लोकांचे लक्ष ज्याने वेधले असेल, ते ते टिपून घेण्याची जागरूकता फडक्यांनी बाळगली. ठिकठिकाणची फुलझाडे, नवलाच्या वनस्पती आणून त्यांनी त्यांची जोपासना केली. त्या हारीने लावल्या, फुलवल्या व एक आरामोद्यान निर्माण केले.

असे एक आरामोद्यान निर्माण करणे हाच कलाहेतू त्यांनी प्रथमापासून मनाशी बाळगला व या कलाहेतूच्या मानदंडाने त्यांच्या निर्मितीचे मोजमाप करू लागले तर त्यांना संपूर्णपणे यशस्वी कादंबरीकार म्हणता येईल. त्यांनी जे योजिले ते पूर्णपणे साधले. ते आपण साधले आहे याची जाणीव त्यांच्या साहित्यविषयक लिखाणाच्या अक्षराअक्षरात प्रतीत होते. असे हे निर्मितिविषयक समाधान, ही सुखवस्तू संतुष्टता अभिजात कलावंतांना लाभते का, हा प्रश्न मोठा आकर्षक आहे. फडक्यांनी जे योजिले ते योजण्यालायक होते का, हाही प्रश्न उरतोच. परंतु प्रथम त्यांच्या ह्या कलाहेतूचे थोडे विस्ताराने विश्लेषण करणे आवश्यक आहे.

'प्रतिभा साधना' पासून 'माझ्या साहित्यसेवेतील स्मृति' किंवा 'मी माझ्या कादंबऱ्या कशा लिहितो?'[1] या निबंधापर्यंत फडक्यांनी साहित्यविषयक लिखाण पुष्कळ केले आहे. काही ठिकाणी प्रसंगोपात्त उत्पन्न झालेल्या वादविषयांच्या स्वरूपामुळे, किंवा त्यांच्या भूमिकेवर झालेल्या टीकेमुळे, त्यांनी आपल्या मतांना मुरड घातली किंवा त्यांच्या दृष्टिकोणात फरक झाला असा भास होतो. कित्येकदा, विशेषतः त्यांच्या उत्तरकालीन लिखाणात, विसंगती व परस्परविरुद्ध विधाने आढळतात, विचारांचा गोंधळ दिसून येतो; व ही सर्व दृष्टिकोणात बदल होत असल्याची चिन्हे असावीत काय, असा संशय येतो. परंतु वस्तुस्थिती तशी नाही. ललित वाङ्मयाचा बोधाशी संबंध नाही, तत्त्वबोध हा कलेचा प्रधान हेतू होऊ

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. ११९–१५७

शकत नाही, असे त्यांनी नेहमी कटाक्षाने प्रतिपादले. त्यांच्या ललित निर्मितीत कधीकधी बोधवादाशी तडजोड झालेली दिसते. शास्त्रीय तत्त्वे गळी उतरण्यासाठी त्यांनी कथानकाची रचना केली आहे. ललित साहित्याच्या जगात चलती कशाची आहे याकडे नजर ठेवणे कदाचित अवश्य असेल व त्यामुळे ही तडजोड घडली असेल. परंतु तात्त्विक प्रतिपादनात उघडपणे किंवा स्पष्टपणे त्यांनी आपली भूमिका बदलली नाही. त्या भूमिकेत विकास किंवा उत्क्रांतीही दिसून येत नाही. 'आनंद' हा त्यांच्या कलासृष्टीचा मुख्य निकष आहे. कलाविलास हा आनंदाच्या अभिवृद्धीसाठी आहे, अशी त्यांची श्रद्धा आहे. हा आनंद मुख्यतः पुनःप्रत्ययाचा असतो, असे त्यांचे मत आहे. सर्वसाधारण मनुष्याला आपल्या अनुभवाचा स्थलकालनिरपेक्ष पुनःप्रत्ययाचा आनंद हवा असतो, व तो त्याला देणे हे कलेचे कार्य आहे, असे त्यांनी अनेकदा प्रतिपादिले आहे. ही त्यांची श्रद्धा इतकी दृढ आहे की, त्यांच्या विस्तृत वाचनात आलेल्या जर्मन, इंग्रजी, रशियन वगैरे सर्व उच्च प्रतीच्या वाङ्मयात त्यांना त्या सत्याचीच साक्ष पटली. या श्रद्धेमुळे गटेच्या फाउस्टच्या अमरत्वाचे मूळ शोधताना एका इंग्रजी लेखिकेने वापरलेल्या 'The depth and width of the foundation of thought' या शब्दपंक्तीचे भाषांतर वा मतितार्थ "एकंदर मानवजातीस ज्याचे मर्म सहजी कळेल अशा स्वरूपाचा सर्वस्पर्शी विषय"[1] असे होऊ शकते, असे त्यांना वाटले. याच श्रद्धेच्या दृष्टीने त्यांनी इब्सेनकडे पाहिले. इब्सेनच्या नाटकांमुळे इंग्रजी नाटकांत क्रांती झाली. इब्सेनच्या 'डॉल्स हाउस' मध्ये, जिला एखाद्या लाडावलेल्या नालायक पोरासारखे वागवले जाण्याचा कंटाळा आला आहे अशा आधुनिक स्त्रीच्या व्यक्तित्वाचे चित्र रंगविले आहे, हे इंग्रजी टीकाकाराचे म्हणणे उद्धृत करूनही, "या नाटकाचे कथानक पाहिले तर केवळ संसाराच्या घरकुलाला कंटाळलेल्या एका विवहित स्त्रीच्या हकीगतीपलीकडे त्यांत दुसरे काहीच नाही" असे ते म्हणतात[2] व म्हणून प्रतिपादितात की, इब्सेनने जी क्रांती केली ती नाट्यलेखनाच्या तंत्रात केली. नाट्यलेखनात सौंदर्याची भर अधिक पडावी, त्यापासून खऱ्या रसिकास अधिक आनंद व्हावा, यासाठी कथानकाच्या मांडणीच्या, संवादाच्या नवीन पद्धती शोधून काढून इब्सेनने रंगभूमी अधिक जिवंत केली! कोणत्याही कलाकृतीच्या स्वरूपाचा याहून अधिक विपर्यास होणे कठीण आहे. परंतु यावरून फडके यांनी आपल्या साहित्यिक प्रवासाच्या प्रारंभी जे पाथेय बरोबर घेतले ते आजतागायत कसे अट्टाहासाने पुरवले हे मात्र स्पष्ट होते.

फडक्यांनी केलेल्या अक्षर वाङ्मयाच्या गुणविशेषाच्या निरूपणामध्ये त्यांच्या

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. २०

२. कित्ता, पृ. ३६

स्वतःच्या कलादृष्टीच्या दोन मूलभूत प्रमेयांचे स्पष्ट दिग्दर्शन झाले आहे. या दोन ध्रुवांच्या आसाभोवती त्यांचे कलाविश्व फिरत राहते. "अमर ठरलेल्या ललित कृती या शाश्वत आणि **सर्वसामान्य** मनोधर्मांच्या आणि सुखदुःखांच्या अधिष्ठानावर उभ्या असतात" [१] (जाड ठसा लेखिकेचा.) हा एक ध्रुव. व "कादंबरींतील अगर नाटकांतील व्यक्तींचे व्यवहार आणि प्रसंग वाचताना अगर पाहताना आपल्याला आपल्या स्वतःच्या कोणत्या तरी अनुभवाचा पुनःप्रत्यय येतो, व या पुनःप्रत्ययात जो एक अवर्णनीय आनंद आहे त्या आनंदासाठी ललित वाङ्मयाकडे आपण पुनः पुन्हा धाव घेतो" [२] हा दुसरा ध्रुव. त्यांनी स्वतः वाचलेल्या वा आस्वादलेल्या ललित वाङ्मयाची साक्ष मनात बाळगून त्यांनी शाश्वत व सर्वसामान्य मनोधर्मांचा शोध केला असावा. सामान्य जनांच्या अनुभवाहून वेगळे—आपल्या उच्चतेमुळे, अलौकिकतेमुळे वा उत्कटतेमुळे जगावेगळे ठरतील असे—अनुभव त्यांना अ-चिरंतन, अपवादात्मक व म्हणून अक्षर होऊ घातलेल्या वाङ्मयाला वर्ज्य वाटले असावेत. वस्तुतः अशा प्रकारच्या उत्कट पण क्वचित्प्राप्य अनुभूतीमध्ये मानवी जीवनाच्या सत्य स्वरूपाचा विशेष स्पष्ट आविष्कार होतो. अशा अनुभूतीतून खोल मानवी प्रवृत्तींचे मूलस्रोत उफाळून वर येतात. परंतु फडक्यांची कलादृष्टी येथपर्यंत पोचली नाही. तेथे पोचण्याची आवश्यकताही तिला भासली नाही. मनुष्याला ज्याचा पुनःपुन्हा प्रत्यय घ्यावासा वाटतो, असा अनुभवप्रकारही एक विशिष्टच सापडला असावा, व म्हणून शृंगार हा त्यांच्या लेखनाचा स्थायीभाव बनला. कथानकाच्या केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तींची प्रणयकथा हाच त्यांच्या कादंबऱ्यांचा पाठीचा कणा. या भागाच्या प्रत्यक्षीकरणावर ते आपले सर्व कौशल्य ओततात. तेथेच त्यांच्या कलेला स्वयंस्फूर्त बहर येतो. हा फुलोर म्हणजे त्यांच्या कथासृष्टीचे वैभवशाली लेणे आहे एवढेच नव्हे, मराठी कादंबरीमध्ये त्यामुळे एक वेगळा गोडवा व आकर्षकता आली. तरुण मनांच्या परस्पराकर्षणातील गोडवा व हळुवारपणा त्यांच्याइतक्या कुशलतेने दुसऱ्या कोणत्याही मराठी कादंबरीकाराने व्यक्त केला नाही. त्यांनी लिहिलेली संभाषणे रुचिर व सत्याभासपूर्ण असतात. त्यांचे प्रेमविषयक चित्रण उथळ व ठराविक ठशाचे असले तरी त्यात खांडेकरांच्या चित्रणातील विचित्र अवास्तवता व अतिरंजितपणा नाही, किंवा माडखोलकरांच्या काही चित्रणांतील उग्र शारीरिकता नाही. त्यांच्या शैलीची सहजता व रुचिर सौंदर्यदृष्टी यांच्यामुळे हे चित्रण विशेष आकर्षक होते. परंतु ही आकर्षकता कथेच्या इतर भागांना क्वचितच लाभते. इतर भागांत प्रत्यक्षीकरणाऐवजी निवेदन आढळते. कित्येकदा

१. कित्ता पृ. ४

२. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. ८

कंटाळत केलेले निवेदन आढळते. कथानकाला राजकीय पार्श्वभूमीची योजना केली गेली तर त्या वातावरणात प्राण भरला जात नाही; मानसशास्त्रीय प्रश्नांची योजना झाल्यास त्याला व्याजशास्त्रीय स्वरूप येते. कथानकांच्या केंद्रस्थानी असलेल्या समस्येशी त्याचा अविभाज्य संबंध निर्माण होत नाही. त्यांनी आपणहून निवडलेल्या या अत्यंत आकुंचित व एकसुरी कलाक्षेत्रातदेखील त्यांच्या विवरणात व चित्रणात उथळपणा आहे, विविधतेचा वा प्रतीतीच्या सूक्ष्मतेचा पूर्ण अभाव आहे. या एवढ्या लहान विश्वातीलही गाढ अनुभूती, सूक्ष्म बौद्धिकता, तरल ध्येयवाद, घोर सामाजिक संघर्ष इत्यादी अनेक अभिजात, धीरोदात्त वा नाजुक छटा त्यांच्या कक्षेच्या पलीकडे राहतात. प्रेम हा फडक्यांचा एकमेव विषय. परंतु त्याच्याही दिखाऊ व स्थूल स्वरूपापलीकडे त्यांचे चित्रण जात नाही. केसांचा मऊपणा, डोळ्यांचे रंग, कांतीचे सौष्ठव, ऐटबाज उघड्या कॉलरमधून दिसणारा नायकाचा गोरा गळा या स्थूल, दृश्य गोष्टींवर त्यांचा मुख्य भर असतो व तो शेवटपर्यंत तसा राहतो. त्यामुळे त्यांच्या कादंबरीचा पसारा वाढला तरी दृष्टीचे क्षितिज विस्तारत नाही.

'सर्वसामान्य मनोधर्मा'च्या त्यांच्या कल्पनेमुळे जशा या मर्यादा निर्माण होतात, त्याचप्रमाणे पुनःप्रत्ययाच्या तत्त्वामुळेही त्यांच्या कलेचे क्षेत्र आकुंचित बनते. वास्तविक, सामान्यांना जे भोवताली असून दिसत नाही, जे ठाऊक असून उमजत नाही, जे कळत असून आकळत नाही, त्याची जाणीव करून देणे हे कलेचे अगदी प्राथमिक असे कार्य आहे. इतक्या मर्यादित स्वरूपाच्या नवप्रत्ययालादेखील फडक्यांच्या विचारसरणीत स्थान मिळत नाही. साधारण वाचकाने जे अनुभवले त्याचाच त्याला पुनः स्थलकालनिरपेक्ष प्रत्यय यावा हा जर रसिकहेतू ठरला तर कलावंताच्या प्रतिभेच्या पंखांची किंवा त्याच्या अंतर्भेदी दृष्टीची काहीच आवश्यकता उरत नाही. फडक्यांनी निर्मिलेल्या सृष्टीत या शक्तींची गरज भासली नाही, एवढे मात्र खरे. पुनःप्रत्ययाच्या तत्त्वामुळे फडक्यांचे वाचक मूलतः त्याच त्या वातावरणात, त्याच त्या अनुभवांच्या चाकोरीत फिरत राहतात. स्वतः लेखकालाही ही मर्यादा पडते. त्यांच्या कलेमध्ये विकास नाही. एवढेच नव्हे, कलावंत या नात्याने त्यांच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वातदेखील विकास आढळत नाही.

फडके यांची कला वास्तविक साधारण वाचकांच्या दृष्टीनेदेखील पुनःप्रत्ययकारी नाही. त्यांनी आपल्या कथांमध्ये सामान्यांच्या जीवनातील वरीच सामग्री वापरली आहे. त्यांचे काही मनोधर्म, काही निष्ठा, काही जीवनविषयक उपकरणे, व्यवहाराच्या वा वागणुकीच्या लकबी इत्यादींचा कुशल उपयोग त्यांनी केला आहे. परंतु या जीवनातील एका मूलभूत तत्त्वाला मात्र त्यांनी पूर्ण फाटा दिला आहे,

व ते म्हणजे संघर्षाचे. फडके यांच्या आनंदवादाचा हा एक परिणाम आहे. वस्तुतः हा फडक्यांच्या निर्मितीचा प्रकृतिधर्मच आहे. कलानंदाचा सम्यग्विचार केला तर जे रुचेल, जे सुखकारक असेल, त्यानेच आनंद होतो असे नाही. शतकानुशतके मानवी बुद्धीला गुंग करून टाकणाऱ्या 'हॅम्लेट'सारख्या नाटकाने, त्याहूनही जुन्या अशा अतीव शोकपूर्ण व उदात्त 'उत्तररामचरिता'ने रसिकांच्या मनाला उच्चतर आनंद होतो. परंतु फडक्यांच्या विश्वात वाचकांच्या सुखसोयींची याहून जास्त काळजी वाळगली जाते. यातील वातावरण कसोशीने नियंत्रित केलेले असते. भाषाशैलीमध्ये जी सफाई व लवचिकपणा कमावला जातो, तोच लवचिकपणा व गुळगुळीतपणा जीवनचित्रणामध्ये बाळगला जातो. यामुळे एक अवास्तव, संघर्षशून्य, आभासमय वातावरण निर्माण होते. या संघर्षशून्य वातावरणामध्ये त्यांची मुख्य पात्रे सुखेनैव वावरतात, खुलतात व वास्तवातील संघर्ष विसरायला उत्सुक असलेल्या वाचकाला खुष करतात. या बाबतीत देखील अभिजात कलाकृतींच्या रसिकांवर होणाऱ्या परिणामाशी फडक्यांच्या कृतीचा परिणाम ताडून पाहण्यासारखा आहे. फडक्यांची कला विस्मृतिनिष्ठ आहे. जीवनदर्शन तिच्या प्रकृतिधर्माशी विसंगत आहे.

अखेर, वाचकांवरील परिणामाच्या दृष्टीनेही या कथांचा विचार करणे प्राप्त आहे. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांनी त्यांना खूप लोकप्रियता मिळवून दिली. साधारण शिक्षित मध्यमवर्गामध्ये त्या कथा मोठ्या आवडीने वाचल्या गेल्या आहेत. अनेक तरुण वाचकांना त्यांचे लिखाण म्हणजे कलात्मकतेचा आदर्श वाटत आले आहे. या तरुण वर्गाच्या वागण्या-बोलण्याच्या लकबी फडक्यांनी मोठ्या हौसेने टिपून घेतल्या आहेत. कित्येकदा आरशात पाहून, अवश्य ते हावभाव बठवून आपण वर्णने लिहित्याचे ते मोकळेपणाने निवेदन करतात.[1] मानसशास्त्रज्ञांनी यावरून काहीही निष्कर्ष काढावे, पण फडक्यांच्या लोकप्रियतेचे मूळ या दक्प्रतिमानिष्ठतेमध्ये आहे हे निश्चित. दृष्टिसुखाची जाणीव मनोविकासाच्या प्राथमिक पायरीवर देखील होऊ शकते. यामुळे फडक्यांचे लिखाण सहजग्राह्य होते. त्याला बुद्धीचा विशेष आयाका वा भावनांची परिपक्वता आवश्यक नसते. तरुण, भावुक मनांना किंवा भुकेल्या वृद्धांनाही फडक्यांच्या विश्वातल्या गुळगुळीत जीवनमार्गाचे चित्र मोठे आकर्षक वाटत असावे. आभासप्रियतेचे मानवी मनाला एक स्वाभाविक व्यसनच असते. दिवास्वप्नात गुंगत राहणे हा अनेक निष्क्रियांचा आवडता उद्योग असतो. आपल्या सुप्त किंवा दबलेल्या आकांक्षा व्यक्त करण्याचा एवढाच मार्ग त्यांना मोकळा असतो. आधुनिक जगात यंत्रप्राय बनलेल्या मानवांच्या क्रियाशीलतेला व कलात्मकतेला एवढाच वाव उरलेला आहे. या बाबतीतदेखील

१. साहित्य आणि संसार, आ. २ री, पृ. १५७

बऱ्याच अंशी त्यांची कलेची आवड परस्पर, त्यांनी स्वतः काहीही न करता, सवंग चित्रपटांनी, रेडिओसंगीताने पुरवली जाते. एवढेच नव्हे, त्यांच्या दिवास्वप्नांची चित्रेदेखील पुरवण्याची जबाबदारी कोणीतरी तथाकथित कलाकार घेतो. साधारण मानवाच्या जीवनात प्रत्यक्ष अनुभूती व स्वतंत्र अभिव्यक्ती यांची फार थोडी शक्यता उरली आहे व या दृष्टीने पाहता, आजचा मानव अद्ययावत सुखसाधनांनी वेढलेला असला तरी त्याची सांस्कृतिक पातळी खालावत चालली आहे. अशा प्रकारच्या जीवनात फडक्यांच्या आनंदवादी कादंबऱ्यांसारखे साहित्य सहजच मूळ धरते व फोफावते. अनेक देशांतील व अनेक भाषांतील वाङ्मयात ही सांस्कृतिक समस्या निर्माण झाली आहे.

जो आनंद शेकडो वाचकांना आवडतो व अवश्य वाटतो तो त्यांना मिळवून देणे ही प्रशंसनीय कामगिरी नाही का, असा एक प्रश्न यातून निघतो. चालस् गार्व्हिस या दशम दर्जाच्या इंग्रजी लेखकाच्या विषयी लिहिताना आर्नल्ड बेनेटने हाच प्रश्न जणू सामान्यांच्या न्याय्य हक्कांचा पुरस्कार करण्याच्या अभिनिवेशाने विचारला, व जे चिकित्सक टीकाकार या सामान्य अभिरुचीला हीन ठरवितात त्यांना त्याने शालशिष्ट ठरविले. रुचिभिन्नता व रुचिस्वातंत्र्य यांचा त्याने मोठ्या हिरीरीने दाखला दिला. परंतु सामान्यांच्या हक्काविषयीचा हा अभिनिवेश वस्तुतः लोकहितनिष्ठ नसतो. लोकहिताची खरी जाणीव किंवा लोकजीवनाची खरी ओळखही त्यात दिसून येत नाही. सामान्यांच्या खऱ्या कैवाऱ्याला त्यांच्या जीवनात दिवास्वप्नांच्या व्यसनासारखे जे केविलवाणे, घृणास्पद आहे, परिस्थितीच्या कुचंबणेमुळे निर्माण झालेले आहे, तेच उत्तेजनार्ह वाटणार नाही. त्यांच्या जीवनातील आजच्या या केविलवाण्या प्रवृत्तींची त्याला ओळख असली तरी तेच त्यांचे सत्य स्वरूप वा सम्यग्स्वरूप आहे, असा भ्रम त्याला होणार नाही. सामान्यांच्या जीवनातही या आभासप्रियतेच्या तवंगाखाली लपलेल्या व नित्य टिकून राहणाऱ्या जातिवंत जीवनाभिमुखतेची त्याला जाणीव असते, व या सामान्यांच्या बुद्धिमत्तेचा विकास होईल व त्यांच्या भावनांचे उन्नयन होईल व त्यांच्या क्रियाशक्तीची जोपासना होईल, अशा कलाकृतींचीच त्याला किंमत वाटते. फडक्यांच्या कलेचा हा हेतू नाही—कधीच नव्हता. त्यांनी जे योजले ते पूर्णपणे साधले. परंतु ते साधण्यात अभिजात कलेला सार्थक वाटण्यासारखे किती आहे हा प्रश्न शिल्लक राहतो.

पुरुषोत्तम यशवंत देशपांडे

मराठी कादंबरीमध्ये नव्या जाणिवांची उषःप्रभा फाकू लागल्याची चिन्हे १९२६-२७ च्या सुमारास दिसू लागली होती, हे आपण पाहिले. या संबंधात लक्षात घेण्यासारख्या कादंबऱ्या म्हणजे 'मुक्तबंध' (१९२६), 'जादूगार' 'रत्नाकर' मासिकात प्रसिद्ध (१९२७) व 'बंधनांच्या पलीकडे' (१९२७). महाराष्ट्रातील कौटुंबिक जीवनाचा साचा बदलू लागला, याची या कथांमध्ये सूचना मिळते. या परिवर्तनाच्या काळी पुढारलेल्या व्यक्तींच्या मनात कोणत्या कल्पना, कोणते आदर्श वसत होते, याचेही प्रतिबिंब या कथांमध्ये आढळून येईल. अशा नव्या जाणिवांची सर्वांत जोरदार अभिव्यक्ती पुरुषोत्तम यशवंत देशपांडे यांच्या 'बंधनांच्या पलीकडे' या पहिल्याच कादंबरीत दिसून येते. देशपांडे यांच्या लेखनाची प्रकृती फडक्यांच्या लेखनप्रकृतीहून मूलतः भिन्न आहे. ही भिन्नता प्रथमदर्शनीच स्पष्ट होते. फडके यांनी सामान्य माणसाला जे रुचेल तेच मोहकपणे मांडण्याची कला हेतुपुरःसर संपादिली. देशपांडे यांची निर्मिती मूलतः आत्मनिष्ठ आहे. जे स्वतःला उत्कटपणे जाणवले व पटले ते व्यक्त करण्याच्या हेतूने त्यांनी लेखन केलेले दिसते. आपल्या पहिल्या कादंबरीच्या अगोदर त्यांनी कोणत्याही तऱ्हेने लेखनव्यवसायाचा व्यासंग केला असेल असे दिसत नाही. वक्षिसाचे निबंध लिहिण्याची किंवा लेखनशैली कमावण्यासाठी यातायात त्यांनी केली नाही. "मी का लिहितो ?" या आपल्या लेखात ते लिहितात, "माझ्या हातून कसलेही लेखन घडेल याची, वयाच्या चोविसाव्या वर्षापर्यंत कल्पनासुद्धा माझ्या मनाला शिवली नव्हती...कर्तृत्वासाठी राजकारण व द्रव्यार्जनासाठी वकिली ही दोनच क्षेत्रे भावी आयुष्याबाबत माझ्या मनात तरंगत होती...अचाट, असामान्य कर्तृत्वाकडे माझे मन जसे स्वाभाविकपणे आकर्षिले जाई, तसेच, किंबहुना त्याहीपेक्षा अधिक आवेगाने कधी कधी ते ब्रह्मज्ञानाकडे, सर्वसंगपरित्यागाकडेही आकर्षिले जाई ! ईश्वरभक्तीचे बाळकडूच मला मिळाले होते म्हटले तरी चालेल. उमरावतीच्या देवीला-विशेषतः नवरात्रात-मी वयाच्या सोळाव्या वर्षापर्यंत घातलेल्या प्रद-

क्षिणांची बेरीज केली, तर ती सहज एक लक्षावर जाईल ! पण पंधराव्या-सोळाव्या वर्षापासूनच माझ्या भक्तिभावात ब्रह्मनिर्वाणाची लालसा मिसळू लागली...त्याच सुमारास रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानंद व विशेषतः स्वामी रामतीर्थ यांच्या वाङ्मयाने मला वेड लावले." [१] या अतिशय संस्कारक्षम अवस्थेत देशपांडे यांच्या मनाला असे आध्यात्मिक वळण लागले. त्यांची वृत्ती उत्कटपणे अंतर्मुख व ध्येयनिष्ठ बनली. या वृत्तीने व या दृष्टिकोणातून जीवनातील अनुभवांचे मूल्यमापन करण्याची त्यांना सवय जडली असावी व म्हणूनच जीवनातील कोणत्याही घटनेचा त्यांच्या मनावर फार मूलगामी परिणाम होऊ लागला असावा. अशा एका घटनेचे त्यांनी पुढील उत्कट शब्दांमध्ये दिग्दर्शन केले आहे :

" ईश्वरभक्ती, बुद्धचरित्र व सर्वसंगपरित्यागाचे दिव्यत्व दिग्दर्शित करणारा वेदान्त यांच्या संस्कारातूनच असामान्य कर्तृत्वाचे भव्य आभास मला प्रतीत होऊ लागले होते. आणि मग एकाएकी माझ्या सर्व जीवदेहाला व्यापून टाकणारे एक नवेच आकर्षण माझ्या जीवाला इतक्या प्रचंड आवेगाने ओढू लागले की, त्या आवेगाच्या प्रवाहात माझे सर्वस्वच वाहून गेले, असे म्हटले तरी चालेल. सर्व कल्पना, सर्व विचार, सर्व ध्येये आमूलाग्र हादरून गेली !...जीवनाचे एक नवेच दर्शन मला घडू लागले. जुन्या कल्पना, जुने विचार, असामान्य कर्तृत्वाची जुनी ध्येये व ब्रह्मनिर्वाणाची वैश्विक शक्ती—ही सर्वसर्व हजारो वर्षांची अशी जुनी जुनी, निर्जीव व निःसत्त्व अशी तत्त्वे वाटू लागली...मृतप्राय भूतकालातून चैतन्यमय वर्तमानात...माझ्या जीवाने प्रवेश केल्यासारखे मला वाटू लागले... असामान्य कर्तृत्व, उदात्त ध्येय, निर्वाण ब्रह्मपद इत्यादी शब्दांना माझ्या कोशात आता अर्थच उरलेला नाही. सहजप्रेरणेने होणारा कृतिरूप अथवा शब्दरूप आविष्कार एवढाच माझ्या दृष्टीने मानवी जीवनाला, निदान माझ्या जीवनाला, अर्थ उरलेला आहे. "

" एका नव्या आकर्षणाचा वर वर्णिलेला अपघात जर माझ्या आयुष्य त घडून आला नसता, तर लेखनातूनही जीवनाविष्कार होऊ शकतो, याची मला कधी जाणीवच झाली नसती. या अपघातामुळे लेखन हा माझ्या बाबतीत एक स्वाभाविक, सहजप्रेरित असा जीवनाविष्कार होऊन बसलेला आहे." [२]

वरील लेखात देशपांडे यांचे साहित्यविषयक सिंहावलोकन ग्रंथित झालेले आहे. जीवनाच्या अनुभवामुळे व आत्मविश्लेषणाच्या सवयीमुळे विकास पावलेल्या बुद्धीने हे सिंहावलोकन केलेले आहे. त्याच्या वृत्तीचे हे विशेष व तिच्या विकासाच्या या अवस्था लक्षात घेता त्यांचे लिखाण आत्मनिष्ठ व अंतर्मुख असणार, हे ओघानेच

१. " मी का लिहितो ? ", प्रतिभा प्रकाशन, औरंगाबाद, पृ. ८८-८९
२. " मी का लिहितो ? " प्रतिभा प्रकाशन, औरंगाबाद, पृ. ९०-९१-९२

येते. त्यांचे साहित्य हे त्यांच्या व्यक्तिजीवनाचे एक अविभाज्य अंग असावे हे ठरून जाते. एखाद्या विकसित मनाच्या बुद्धिवंताच्या सहजप्रेरणा म्हणजे तरी काय, तिच्या मागे किती संचित असते, निवेदन व संवाद यांची किती अपेक्षा असते, इत्यादी अनेक तात्त्विक प्रश्न यातून उद्भवणे शक्य आहे, परंतु या लेखात प्रगट झालेल्या विचारसरणीवरून देशपांडे यांच्या निर्मितीचे आत्मनिष्ठ व अंतर्मुख स्वरूप स्पष्ट होते. उत्कट आत्मनिष्ठा हे त्यांच्या लिखाणाचे वैशिष्ट्य आहे. या वैशिष्ट्यामुळे त्यांच्या पहिल्याच कथेत एक वेगळेपणा व जोरदारपणा आला.

बंधनांच्या पलीकडे

'बंधनांच्या पलीकडे' या त्यांच्या प्रथम कृतीची ओझरती पाहणी केली तरी ती त्यांच्या स्वतःच्या जीवनदृष्टीचा 'सहजप्रेरणेने होणारा शब्दरूप आविष्कार' असावा हे स्पष्ट होते. एक उत्कट, आत्मनिष्ठ पण विचारशील व्यक्तिमन व ठराविक सामाजिक आदर्श यांचा संघर्ष हा 'बंधनांच्या पलीकडे' या कथेचा मूलस्रोत आहे. या आघात-प्रत्याघाताच्या चित्रणाच्या दृष्टीने या कथेला विशेष महत्त्व आहे.

या संघर्षाची नौबत पहिल्या प्रकरणातील प्रभाकराच्या पत्रातच झडते. जीवनातील प्रत्येक प्रश्नाकडे स्वतःच्या दृष्टीने पाहण्याची प्रभाकराची धडपड असते व म्हणून ठराविकाच्या साच्यात बसणारी सुशीलेची हुषारी, तिचे सौंदर्य व सद्गुणीपणा त्याला मान्य होत नाही. शेजाऱ्यांचा घरोबा, किंवा अनेक दिवसांच्या परिचितांना वाटणारा आपलेपणा यांच्यापेक्षा मैत्रीचे स्वरूप फार वेगळे आहे, अशी त्याची भावना. "हृदयात अशी एक आस असते, की जिला प्रारब्धनिर्मित संबंधींच्या स्नेहात मुळीच समाधान वाटत नाही. त्या सर्वांपलीकडील, स्वतंत्र व चिरकाल टिकणारं असं निवांत स्थान, जिव्हाळ्याचा आसरा तिला हवा असतो... या आसेची जिथं अखेरची, अनंतकाळ टिकणारी पूर्तता होते तेच खऱ्या मैत्रीचं उगमस्थान" अशी त्याची मैत्रीविषयी कल्पना असते. मानवी भावजीवनाविषयीच्या प्रभाकराच्या या कल्पना मराठी कथावाङ्मयामध्ये नवीन आहेत. उत्तरा-रागिणीच्या मैत्रीला कौटुंबिक घरोब्याची पार्श्वभूमी होती. वामन मल्हारांची सुशीला ही पुरुषोत्तम यशवंतांच्या प्रभाकरानंतर जन्मली. ती व तिचे मित्र यांचे संबंध बालपणापासून विकसित झाले होते. व्यक्तिव्यक्तीच्या भावसंबंधापेक्षा त्यांच्या बौद्धिक उत्क्रांतीकडे वामन मल्हारांनी अधिक लक्ष पुरविले. केतकरांच्या व्यक्तिचित्रणात भावजीवनाचा ओलावा क्वचितच दिसून येतो. फडक्यांच्या सुललित भावुकतेचा अजून उदय व्हावयाचा होता. अशा वेळी पुरुषोत्तम यशवंताच्या प्रभाकराने भावजीवनाविषयी आपले विचार तळमळीने, उत्कटपणे व तितक्याच बुद्धिनिष्ठ विश्वासाने मांडले. मराठी कथावाङ्मयात सर्वस्वी नवीन अशा या विचारसरणीचा विचार करणे अवश्य आहे.

प्रभाकराच्या जीवनदृष्टीमध्ये विचार, भावना व कृती यांची एक स्पष्ट सुसंगती आढळून येते. त्याच्या वैचारिक प्रक्षोभात त्याच्या भावनांचा उगम होतो व त्या प्रक्षोभाच्या उत्कटतेने त्या भावनांचे स्वरूप निश्चित होते. "बुद्धिभावनाजन्य कर्तृत्वशक्ती हाच" त्याच्या मते "मनुष्याचा विशेष होय. प्रत्येक क्रियेच्या मागे विचार असणं, उत्कट भाव असणं हे मनुष्यत्वाचं लक्षण आहे."..."माझ्या जीवाची सारी ओढ मला जे चांगलं वाटतं ते करण्याकडे आहे. त्यामुळें इतरांना काय वाटेल...त्यांची काय स्थिती होईल, या गोष्टींचा माझ्या मनावर काहीच परिणाम होत नाही." असे तो म्हणतो. परंतु याचा अर्थ तो एककल्ली किंवा आत्मसंतुष्ट आहे असा होत नाही. कारण त्या दृष्टीत तितकीच सामाजिकताही आहे. समाजाचे निरीक्षण करण्याची, जीवन समजून घेण्याची आवश्यकता त्याला पूर्णपणे ठाऊक आहे. पण असे करू लागले तर पावलोपावली प्रतीत होणाऱ्या समाजाच्या स्थितिनिष्ठतेची, मुमूर्षतेची त्याला तीव्र जाणीव होते. या स्थाणुत्वाविरुद्ध त्याचे बंड आहे. आंधळ्या परंपरानिष्ठेमुळे समाजजीवनावर चढलेली बुरशी, त्यावर आलेले अमंगलाचे तवंग दूर सारण्यासाठी त्याची धडपड असते व हे सर्व व्यक्तीच्या शुद्ध, स्वतंत्र व सत्यनिष्ठ विचारानेच होऊ शकते असा त्याचा विश्वास आहे. मानवी जीवनाच्या सत्यस्वरूपाची अशा तऱ्हेने जाणीव करून घेणे हेच त्याच्या मते बुद्धीचे मुख्य कार्य आहे. तऱ्हेतऱ्हेच्या शास्त्रीय शोधांनी मानवी देहाचे स्वास्थ्य वाढले म्हणजे मानवी बुद्धीचे कार्य झाले, असे त्याला वाटत नाही; व म्हणून तो आपला मित्र अरुणकुमार याला म्हणतो, "तुस्त नजरेच्या, मस्त प्रकृतीच्या लठ्ठ निरंजनांचे थवेच्या थवे जिकडे तिकडे सैरावैरा हिंडताना दृष्टीस पडले म्हणजे तुमचा ध्येयवादी आत्माराम गार होणार!" बाह्य जगाच्या ज्ञानापेक्षा अंतर्विश्वाचे कोडे उकलण्याची आस त्याच्या बुद्धीला लागलेली असते. "जीविताच्या कोड्याची आस ज्यांच्या अंतःकरणास लागली त्यांनाच खऱ्या ज्ञानाचा थोडासा अनुभव आला, असं म्हणता येईल." असे तो आपल्या वडिलांना निश्चयपूर्वक लिहितो. जीवितातील सत्य जाणण्याची एका व्यक्तीच्या अंतःकरणातील ही आस, ही धडपड जेव्हा दुसऱ्या व्यक्तीला प्रतीत होते, तेव्हाच त्यांच्यामध्ये भावसंबंध शक्य होतो, व अशा भावसंबंधाशिवाय जडणारा शरीरसंबंध म्हणजे केवळ व्यभिचार होय, असे तो त्वेषाने प्रतिपादितो. त्याच्या दृष्टीने "प्रीती म्हणजे अखंड विकास पावणारा असा चैतन्यमय, भावनाजन्य उमज" होय. या उमजातून मानवी अंतःकरणाचे अनंतत्व प्रतीत होते. हेच त्याविषयीचे सत्य, व यातच मनुष्यत्व साठवलेले आहे. "मनुष्यास पूर्णत्वाचा अनुभव कधी काळी यायचा असेल तर मनुष्यत्वामुळेच येईल," धर्माचे अवडंबर, ब्रह्ममोक्ष इत्यादींची चर्चा, रूढींची बंधने ही सर्व त्या प्रतीतीच्या मार्गातील केवळ

अडचणी आहेत, अशी त्याची निष्ठा आहे. मनुष्यास पटणारी मनुष्याची ओळख म्हणजे प्रीती. अशा प्रीतीच्या चिरस्थायित्वाविषयीही प्रभाकराच्या कल्पना स्पष्ट आहेत. त्याचप्रमाणे सामाजिक आदर्शांमध्ये परिवर्तन घडवून आणावयास सिद्ध झालेल्या व्यक्तीचे "मन अत्यंत पवित्र असले पाहिजे...नव्या स्वतंत्र विचारांना चिरस्थायित्व येण्याकरिता पावित्र्याची अत्यंत जरुरी आहे. पांडित्य नसले तरी चालेल, पण पावित्र्य पाहिजे. पावित्र्य हे प्रगतीचं, नवचैतन्याचं केवळ जीवन आहे." याची त्याला स्पष्ट जाणीव आहे.

वैचारिक स्वातंत्र्य ही व्यक्तिमात्राची प्राथमिक आवश्यकता आहे; अशा स्वतंत्र व्यक्तीचे सहजभाव मंगल असतात; स्वतंत्र विचार व मंगल भावना यांतून उद्भवलेली निश्चयपूर्ण कृती हीच समाजाच्या प्रगतीची मूळ शक्ती ठरू शकते. ही प्रभाकराची त्रिगुणात्मक भूमिका,या वैचारिकतेवर त्यांचे सर्वंध व्यक्तित्व आधारलेले आहे व त्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार हे या कादंबरीचे कार्य आहे. हे कार्य मुख्यतया प्रभाकर व मैना यांच्या प्रतिक्रियेने होते.

मैना ही वेश्येची मुलगी व परंपरागत दृष्टीने स्वतःही बलात्कारामुळे लांच्छित झालेली असते. या एका गोष्टीमुळे 'बंधनांच्या पलीकडे' ही वेश्याजीवनावरील कादंबरी आहे, असा भोळा समज बऱ्याच टीकाकारांनी प्रसृत केला. "प्रो० फडके यांच्या कादंबऱ्यांतील विलासमय वातावरणात वावरणारे तरुण पुढेमागे 'स्त्रीरत्नं दुष्कुलादपि' या सुभाषिताच्या आधारावर हळूहळू वेश्यांचा उद्धार करण्याकरिता कंबर कसणार हे भाकीत कोणासही करता आले असते." हे विठ्ठल हरी कुळकर्णी यांचे विधानही असेच चुकीचे व अनैतिहासिकही आहे. 'बंधनांच्या पलीकडे' ही कादंबरी प्रसिद्ध होण्यापूर्वी फडके यांची 'कुलाब्याची दांडी' ही एकच कादंबरी प्रसिद्ध झाली होती. 'जादूगार' व 'बंधनांच्या पलीकडे' एकाच वर्षातील. तेव्हा हे भाकीत किती अस्थानी आहे हे उघड आहे. पुरुषोत्तम यशवंतांच्या या कादंबरीच्या आशयाच्या दृष्टीने मैना वेश्याकन्यका होती या गोष्टीपेक्षा तिच्या विशिष्ट अनुभवामुळे तिला जीवनाच्या जहरी स्वरूपाची प्रचीती आली होती, त्या जळजळीत जाणिवेने तिच्या भोवतालची सर्व बंधने जळून गेली व ती स्वतंत्र निःसंग वृत्तीची बनली होती, हेच केवळ महत्त्वाचे आहे. परंपरानिष्ठ समाजजीवनात कोणत्याही बाळबोध वळणाच्या, सुरक्षित मुलीला जीवनसत्याची ही जाणीव वा स्वातंत्र्याची ही तपश्चर्या घडणे अशक्य, म्हणूनच लेखकाने ही घटना स्वीकारली असावी, हे स्पष्ट आहे. मैना ही वेश्या होती, पण ती सुशिक्षित होती व मनाने पवित्र होती, यामध्ये काही टीकाकारांना वाटल्याप्रमाणे एक प्रकारच्या तडजोडीचाही वास येण्याचे कारण नाही. वस्तुनिष्ठेचा अभाव जाणवला तर मात्र साहजिक होईल.

कादंबरीच्या प्रारंभापासून प्रभाकराचे विचार स्पष्टपणे व तीव्रपणे व्यक्त झालेले आहेत. तरी पण कथेच्या विस्तारास अनुसरून त्या विचारांतही आंदोलने, उत्क्रांती व परिणती दिसून येते. पहिल्या पत्रातील प्रभाकराचे विचार बऱ्याच अंशी गृहीत तत्त्वांसारखे आहेत. काय नको ते त्याला नीट कळते. भोवतालच्या जीवनामुळे त्या गोष्टीचा प्रत्यक्ष उबग येऊन अनुभवातून त्याच्या विपरीतपणाची प्रतीती त्याला आलेली असते. परंतु काय हवे याविषयीचे त्याचे विचार अनुमानात्मक, तात्त्विक असतात. मैनेच्या भेटीनंतर त्या विचारांना एक मूर्त आलंबन मिळते. अनुमानाचे प्रतीतीत रूपांतर होते. वेगवेगळ्या भावनांच्या आंदोलनांनी त्यात अधिक आशय व ऐश्वर्य भरले जाते, व विवाहाच्या नंतर त्या भावनांना व प्रतीतीला सामाजिकतेची विशालताही प्राप्त होते. मैनेच्या वृत्तीतही अशाच प्रकारचे परिवर्तन व विकास दिसून येतो. तिच्या वृत्तीतला प्रारंभीच्या दिवसांतला 'नैराश्याचा अट्टाहास', नंतर प्रीतीच्या नवप्रतीतीच्या दिवसांतली भावनिर्भर आंदोलने आणि विवाहानंतरच्या तिच्या जीवनातील संथ शांती याचे चित्रण सहज डोळ्यांत भरते. प्रभाकर व मैना यांच्या व्यक्तित्वाचा असा स्पष्ट व प्रभावी आविष्कार या कादंबरीत झालेला आहे. ही केवळ स्वभावचित्रे नाहीत; हा व्यक्तित्वाचा आविष्कार आहे. प्रचलित प्रथेप्रमाणे नायक व नायिकेच्या बाह्य वर्णनाकरिता देशपांडे यांनी एक शब्दही खर्चला नाही. परंतु प्रचलित कथांमध्ये जवळजवळ पूर्णपणे दुर्मिळ अशी देणगी त्यांनी आपल्या पात्रांना दिली. ती म्हणजे व्यक्तित्वाची.

परंतु ही व्यक्तिचित्रे प्रतीकात्मकही आहेत. प्रभाकर व मैना या व्यक्ती आहेत; पण केवळ व्यक्तीच नाहीत. त्या केवळ एखाद्या विचारसरणीचेही प्रतीक नाहीत. त्या जीवनातील गतिमानतेचे प्रतीक आहेत. त्याचप्रमाणे प्रभाकराचे वडील बाबासाहेब यांचे स्वभावचित्र स्पष्टपणे बठले असले तरी त्यांच्याही बाबतीतली महत्त्वाची गोष्ट ही आहे की, ते जीवनातील स्थितिनिष्ठतेचे प्रतीक आहेत. या स्थितिनिष्ठतेवर गतिमानतेची मात व्हावी हे जीवनाच्या प्रगतिशीलतेला धरूनच झाले. व म्हणून बाबासाहेब म्हणाले, "प्रभा,...तुझ्यातच सत्याचा भाग अधिक होता म्हणूनच मला तुझ्याकडे धाव घ्यावी लागली."

या प्रतीकात्मकतेमुळे कथेच्या रचनेमध्ये किंवा शैलीमध्ये विशेष कृत्रिमता मात्र आली नाही. काही थोड्या ठिकाणी तात्त्विक चर्चा प्रमाणाबाहेर जाते. परंतु साधारणपणे ती प्रमाणशीर आहे. काही ठिकाणी ती भावनेच्या स्पंदनाने प्रस्फुरित झालेली व म्हणून कलापूर्ण बठली आहे. 'मायलेक' हे प्रकरण या दृष्टीने व शैलीसाठी नजरेत भरण्यासारखे आहे. या कादंबरीतील पात्रापात्रांच्या भाषेत भिन्नता आहे, एवढेच नव्हे तर प्रभाकराची वडिलांशी चर्चा व त्याचे आईला समजावणे यांतील शब्दकळेत व आवेशातही कितीतरी फरक आहे.

मैनेच्या बोलण्यात काही ठिकाणी अनावश्यक लाडिकपणा आढळेल, परंतु याच्या उलट प्रभाकर-मैनेच्या कित्येक संवादांत उत्कट काव्याचा साधेपणा आहे.

प्रभाकर-मैनेच्या परस्परभावनांपेक्षा अरुणकुमार व शांती यांच्या प्रेमाचे स्वरूप बरेच भिन्न आहे. या सहजप्रेरणेला विचाराची फारशी भूमिका लाभलेली नाही. तिच्या उगमानंतरही अरुणकुमार किंवा शांती या दोघांपैकी कोणालाही तिचे सुजाण आकलन झालेले दिसत नाही. त्यामुळे ती दोघेही केवळ प्रभाकराच्या हातातील खेळणी वाटतात. कथानकाच्या पोषणासाठी व प्रभाकर-मैनेच्या कथेला उठाव देण्यासाठी अवश्य असलेली साधने, एवढेच त्यांचे महत्त्व. या दोघांना जास्त स्पष्ट व्यक्तित्व लाभले असते, तर हेच कार्य अधिक उठावदारपणे झाले असते व शिवाय शांतीच्या मुक्ततेसाठी प्रभाकराला वडिलांविरुद्ध खटला भरण्याइतका अ-संभाव्य व आततायीपणाचा मार्गदेखील अवलंबिण्याचे कारण पडले नसते. त्यांच्या व्यक्तित्वाकडे दुर्लक्ष करून लेखकाने कथानकातील दोषांना जागा करून दिली.

महाराष्ट्राच्या समाजजीवनावर पाश्चात्य विचारांची पहिली लाट आगरकरांच्या काळी आली. काव्यात केशवसुत व कथावाङ्मयात हरी नारायण आपटे हे त्या नवविचारांचे प्रणेते होते. हरी नारायणांचे गणपतराव हे मिल्ल व स्पेन्सर यांच्या विचारांनी भारून गेले होते. त्या लेखकांच्या ग्रंथांचे मनन करून, त्यांची जीवनदृष्टी आत्मसात केल्यामुळे गणपतरावांना एक नवा दृष्टिकोण लाभला होता. गणपतरावांच्या द्वारे हरी नारायणांचे अंतर्विश्वही कसे प्रगट झाले आहे, हे आपण पाहिले.[1] गणपतरावांच्या व्यक्तित्वामध्ये हरी नारायणांच्या स्वतःच्या ध्येयवादी विचारांचे जेवढे स्पष्ट प्रतिबिंब पडले आहे, तितकेच पुरुषोत्तम यशवंतांच्या प्रभाकराच्या व्यक्तित्वात त्याच्या निर्मात्याच्या जीवनदृष्टीचे पडले आहे. ही जीवनदृष्टी पूर्ववयातील भक्तिमार्गी व ज्ञानमार्गी वाचनाने कमावली गेलेली असेलही. पण तिच्यावर विशेष छाप आंग्लकवी शेले व ब्राउनिंग यांची पडलेली दिसून येते. प्रभाकर व मैना यांच्या संभाषणात या दोन कवींचा उल्लेख आला नसता तरीही हे सहज लक्षात येण्यासारखे होते. शेलेचे 'प्रॉमीथ्युअस अनब्राउंड' व 'एपि सायकिडिअन' आणि ब्राउनिंगची नाट्यगीते यांच्यातील काव्यगर्भ विचारांचा 'बंधनांच्या पलीकडे' च्या लेखकावर खोल परिणाम झालेला दिसतो. हा परिणाम एखाद्या आपोआप उगवणाऱ्या अंकुरावर सूर्यप्रकाशाचा जसा परिणाम होतो तशा प्रकारचा आहे. शेलेप्रमाणे प्रभाकरालाही मानवाच्या थोरवीची तीव्र जाणीव असते. आत्मप्रतीतीने जीविताचे कोडे सोडवून पूर्णत्वाप्रत पोचणे हे मानवाचे जीवितकार्य आहे. निर्जीव वस्तूप्रमाणे "काळ नेईल तिकडे ओढला

१. भाग १ ला, पृ. ६७

जाण्याकरिता मनुष्य खास निर्माण झाला नाही, " असा त्याचा विश्वास असतो. शेलेप्रमाणेच परंपरागत धार्मिक व सामाजिक संस्था या मानवाच्या उत्क्रांतीमध्ये केवळ अडचणी आहेत असे त्याला वाटते, व शेलेसारख्या अननुभवी अधीरेपणाने तोही अशा संस्थांविरुद्ध बंड करावयास सज्ज होतो. शेलेची असीम स्वातंत्र्यप्रीती व मानवतेवरील विश्वास, त्याची अंतर्मुखता, ब्राउनिंगची निडर व्यक्तिनिष्ठा व जीवनाच्या अंतिम आध्यात्मिकतेवरील श्रद्धा या सर्वांचे लोण पुरुषोत्तम यशवंतांच्या प्रभाकराच्या द्वारे मराठी वाङ्मयात अवतरले. वाचन व जीवनानुभव यांच्या साकल्यातून उदयास आलेली प्रतीती हरी नारायणांच्या नंतर ' बंधनांच्या पलीकडे ' या कादंबरीतच इतक्या उत्कटपणे दिसून येते. हरी नारायण व पुरुषोत्तम यशवंत यांच्या प्रतिभेच्या प्रकृतीमध्ये अर्थात बरेच अंतर आहे. हरी नारायणांची प्रतिभा मुग्धावस्थेतून हळूहळू बाहेर पडली. ' मधली स्थिति ' सारख्या बहिर्मुख, केवळ समाजनिरीक्षणात्मक कृतीच्या प्रक्रियेतून गेल्यानंतर तिला स्वतःची दृष्टी प्राप्त झाली. जीवनाच्या अनुशासनाने तीव्र झालेल्या त्या दृष्टीला गणपतरावांच्या कथेतील ध्येयवादी वृत्तीची स्वतंत्र विचारांची साथ मिळाल्यावर ' पण लक्षांत कोण घेतो ? ' या कथेतील तिची परिपक्वता उदयास आली. ' बंधनांच्या पलीकडे ' मध्ये एखाद्या भावगीतात्मक कलाकृतीची उत्कटता, अवचितपणा व अंतःस्फूर्तपणा आहे. त्यात समाजाभिमुखता आहे; परंतु सामाजिक परिस्थितीविषयीची ही विचारसरणीदेखील मुख्यतः व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतीतून उदयास आलेली आहे.

पुरुषोत्तम यशवंतांची दुसरी कृती ' सुकलेलें फूल ' (१९३१) ही एक लघुकादंबरी आहे. तिच्यामध्ये आटोपशीरपणा व लालित्य अधिक आढळून येतात. पहिल्या कादंबरीतील अवचितपणा, आत्मनिष्ठा व अंतःस्फूर्तीचा उद्रेक तीत नाही. तिच्यातील अंतर्गत सामग्री हाताळण्याच्या पद्धतीत विलगपणा आहे, व ती सामग्री लेखकाला सहजपणे सांभाळण्याइतकी थोडी आहे. त्यामुळेच की काय, तिच्यामध्ये बांधेसूदपणा व सहजता आली आहेत. ' बंधनांच्या पलीकडे 'मधील प्रीतिविषयक तत्त्वज्ञान व व्यक्तिनिष्ठा येथेही गृहीत आहेत. त्याच पार्श्वभूमीवर कृष्णेचे व दिवाकरांचे व्यक्तिचित्र रेखाटले गेले आहे. परंतु येथे तात्त्विक चर्चेला अजिबात फाटा मिळाला आहे. सूचक संवाद व सहज साध्या घटना यांनीच सर्व कार्य केले आहे. कुठलेही तत्त्वज्ञान वाचकांच्या गळी उतरवण्याचा बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न येथे केला नाही. व्यक्तिचित्राच्या कलापूर्ण निर्मितीने वाचकांना प्रीतीची विपरीत रीत व तिची अतर्क्य निरपेक्षता यांचे दर्शन घडवले जाते. कृष्णा, केशव व दिवाकर यांच्या व्यक्तिचित्रांतील मौलिकता व सहजता उठून दिसण्यासारखी आहे. कादंबरीत कृष्णेच्या वृत्तीच्या विश्लेषणासाठी आत्मकथनपद्धतीचा फार

कुशलपणे उपयोग केला आहे. शिवाय या आत्मकथनात दिवाकरांच्या आत्मकथनाचा धागा तितक्याच कौशल्याने गुंफला गेला आहे. रचना, भाषा, स्वभावचित्रे व या सर्वांच्या द्वारे सूचित झालेला भावनिर्भर आशय या गुणांमुळे या लघुकादंबरीने मराठी कादंबरीत फार वरचा दर्जा मिळवला आहे.

पुरुषोत्तम यशवंतांच्या पहिल्या दोन कादंबऱ्यांतून त्यांच्या प्रतिभेचे असे द्विविध दर्शन होते. परंतु त्याबरोबरच प्रतिभेच्या या प्रकारात अंतर्भूत असणाऱ्या मर्मस्थलांचेही दिग्दर्शन होऊन जाते. 'बंधनांच्या पलीकडे' व 'सुकलेलं फूल' या दोन्ही कथांच्या मागे एक भावविश्व व एक स्पष्ट विचारसरणी आहे. या दोहोंच्या चित्रणासाठीच त्या कथा लिहिल्या गेल्या. त्यांतील कथानके व व्यक्तिचित्रे ही दोन्ही त्या कार्याची साधने आहेत. ही साधने जिवंत आहेत, कौशल्याने वापरलेली आहेत; परंतु तरीही ती साधनेच आहेत. त्यामुळे त्यांच्या जिवंतपणाबरोबरच त्यांच्या प्रतीकात्मकतेची जाणीव होते. लेखकाच्या ठिकाणी जोवर या साधनांच्या जिवंतपणाची व मानवतेची जाणीव कायम राहते तोवर त्यांच्या प्रतीकात्मकतेने त्यांना एक वेगळे सौन्दर्य व आशयपूर्णता लाभते. परंतु त्या पार्श्वगत भावविश्वाबर व अभिप्रेत विचारसरणीबरच लेखकाचे लक्ष केंद्रित झाले, म्हणजे व्यक्तिचित्रात अतिरंजितता येते, व कथानकात कृत्रिमता शिरते. उत्कटता या गुणाशी अपरिहार्यपणे संलग्न असलेला दोष म्हणजे अतिरंजितता. तसेच, आत्मनिष्ठा प्रमाणाबाहेर गेली व तिला वस्तुनिष्ठेचे अनुशासन उरले नाही, म्हणजे तिचे स्वयंकेंद्रिततेत विरूपण होते. या सर्व प्रक्रियांची पूर्वसूचना पुरुषोत्तम यशवंतांच्या पहिल्या दोन कथांमध्ये मिळते व त्यांची पुढील अवस्था त्यांच्या तिसऱ्या 'सदाफुली' या कादंबरीत दिसून येते.

या कादंबरीमध्ये 'बंधनांच्या पलीकडे' मधील प्रभाकर, अरुणकुमार व शांती यांचा तनू, अशोक व तिमा यांच्या रूपाने पुनरवतार झाल्यासारखा वाटतो. त्यांचे परस्परसंबंध एकाच प्रकारचे व परिस्थितीने त्यांच्यापुढे टाकलेला प्रश्न एकाच स्वरूपाचा आहे. अभिप्रेत भावविश्व व विचारसरणीदेखील तीच आहेत. मात्र प्रभाकर व शांती ही सरळखी भावंडे आहेत. त्यांच्या चित्रणात सहजता व स्वाभाविक मोकळेपणा आहे. तनू हा तिमाच्या आईला तिमाच्या जन्मापूर्वी सापडलेला एका दुष्काळग्रस्त स्त्रीचा मुलगा आहे. ही घटना तिमा व तनू या दोघांना प्रथमपासून ठाऊक नसली तरी त्या रक्ताच्या नात्याच्या अभावामुळेच की काय त्यांचे परस्परसंबंध एका वेगळ्याच भावोत्कट व तरल भूमिकेवर आहेत. फुलझाडांची कलमे करून तऱ्हतऱ्हेची फुले निर्माण करण्याच्या तनूच्या प्रतीकात्मक हौसेमुळे कादंबरीच्या पूर्वार्धात एका तरल कलात्मकतेचा परिमल पसरल्यासारखा वाटतो. म्य वर्णने, सूचक प्रतीके, गूढ अर्थाने भरलेले तुटक संवाद, या सर्वांच्यामुळे

येथील वातावरण एखाद्या गोड पण जड सुवासाने भरलेल्या पुष्पगृहाप्रमाणे वाटते. त्यात 'बंधनांच्या पलीकडे' मधील सरळ मोकळेपणा नाही, प्रयत्नाने आणलेली आलंकारिकता आहे. पहिल्या कादंबरीतील समाजाभिमुखताही येथे दिसत नाही. तिमाच्या वृत्तीचे चित्रण, तिची आसुरी (!) सौन्दर्यनिष्ठा, तिच्या व्यक्तित्वावर तनूच्या दृष्टीने प्रीतीच्या साक्षात्काराचे काय परिणाम व्हायला पाहिजे होते, ते कसे झाले नाहीत, तिच्या भावना कशा पोकळ व असत्य ठरल्या, या व्यक्तित्व-विषयक चित्रणासाठी कथेची उभारणी झाली आहे. म्हणून कथानकासाठी अवश्य असलेल्या इतर पात्रांकडे वा परिस्थितीच्या अंगोपांगांकडे फारच कमी लक्ष दिले गेले आहे. वास्तविक, कथावाङ्मयाची कलात्मक भूक जबर असते. त्यात प्रतीतीचा प्राण हवा, तसा वस्तुविस्ताराचा देहही हवा. वस्तुसाम्याशिवाय (verisimilitude) कथावाङ्मयाचा अवतार साधारणपणे संभवत नाही. पुरुषोत्तम यशवंतांच्याच 'काळी राणी' प्रमाणे एखादी कादंबरी तंत्रदृष्ट्या वेगळ्याच भूमिकेवर असली तर गोष्ट निराळी. एरव्ही वस्तुसाम्य प्रतीतीच्या सखोलतेला व संघर्षांच्या परिणामकारकतेलाही आवश्यक ठरते. 'सदाफुली'तील (१९३३) मुख्य व्यक्तींच्या भोवतालच्या परिस्थितीचे व पात्रांचे चित्रण अधुरेपणाने झाले आहे.

याला एक तंत्रगत कारण संभवते. ही कथा तनूच्या आत्मकथनाच्या रूपाने अवतरली आहे. त्यामुळे तिच्यातील वस्तुदर्शनाला व इतरांच्या व्यक्तिचित्रणाला स्वाभाविक मर्यादा पडतात. त्यांच्या दृष्टिकोणातून व त्याच्या माहितीप्रमाणे कथेचे निवेदन होणे अपरिहार्य ठरते. परंतु, यासाठी लेखकाने पत्रे, निवेदित संवाद, कळलेल्या बातम्या इत्यादी विविध साधनांचा उपयोग केला आहे. या सर्वांच्या द्वारा तनूच्या जाणिवेचे क्षेत्रही विकसित होणे अशक्य नव्हते. परंतु तनूचा दृष्टिकोण पूर्वनिश्चित आहे. तो दिसावयास व्यक्तित्वनिष्ठ व स्वातंत्र्यप्रिय दिसतो. परंतु कथेच्या प्रारंभीच्या फुलवेडेपणाच्या प्रतीकातच या दृष्टिकोणाच्या मर्यादा व त्यातील अंतर्गत विसंगती सूचित केली जाते, तिमा, तिमाचे व्यक्तित्व व 'माझी फुले.' हे शब्द तनूच्या दृष्टीने समानार्थी आहेत. तिमा ही तनूला आपल्या वनस्पति-प्रयोगशाळेतील एक वल्ली वाटत असावी, अशी शंका येते. परंतु ती व्यक्ती असते. तनूच्या व्यक्तित्वाहून तिचे व्यक्तित्व वेगळे ठरते. तनूला त्या व्यक्तित्वाचा स्वतःहून विलग अशा दृष्टीने क्षणभरही विचार करावासा वाटत नाही. तिमा ज्या पितृ-बंधामुळे जखडली गेली ते बंध तनूला जाणवण्यासारखे असते तर त्याला तिच्या आंतरिक संघर्षाचा विचार करायला लावणे लेखकाला प्राप्त झाले असते. परंतु लेखकाने ते बंध एका लोकविलक्षण घटनेच्या साह्याने अधीरेपणाने दूर सारले आहेत. तिमाच्या व्यक्तित्वाचे अलौकिक पुष्प फुलवण्याची आकांक्षा बाळगणारा तनू तिच्या अंतरंगात काय चालले असावे याचा विचारही करीत नाही. तो केवळ

तुटक वाक्ये, दुरून दिसणारे फेरबदल यांचा स्वतःच्या तत्त्वप्रणालीप्रमाणे अर्थ लावण्यात, व लहानलहान लकबींत, वागण्याच्या तऱ्हेत आशयाचे विश्व शोधण्यात गर्क होतो. तनूची वृत्ती प्रतिपादनात्मक (assertional) आहे, विश्लेषणात्मक (analytical) नाही. अनुभवातून जाणीव व जाणिवेमुळे नवी अनुभूती अशा संगतीतून त्याची कृती उदयास येत नाही. त्याच्या निर्मात्याकडून त्याला मिळालेल्या पूर्वसिद्ध तत्त्वप्रणालीप्रमाणे त्याचे बोलणे असते. या प्रकाराचा परिणाम कादंबरीतील सर्व स्वभावचित्रांवर झालेला दिसतो. येथील स्वभावचित्रे विशदीकरणाऱ्या (unraveling) स्वरूपाची आहेत. जे पूर्वसिद्ध आहे त्याची केवळ उकल येथे करून दाखवली जाते. 'बंधनांच्या पलीकडे 'मधील प्रभाकर व मैना किंवा 'सुकलेलें फूल 'मधील कृष्णा यांच्या स्वभावचित्रांप्रमाणे येथे विकसनशीलता किंवा उत्क्रांती दिसून येत नाही.

'सदाफुली'चा सर्वांत आकर्षक गुण म्हणजे भाषाशैली. तिमाची वेषभूषा किंवा तिने काढलेली चित्रे यांच्या वर्णनांच्या शब्दकळेत अपूर्व नाजुकपणा व सूचकता उतरली आहे. चित्रकलेविषयी काही समजदार कल्पना व चित्रांतील सौंदर्य शब्दांत उतरवण्याचे सामर्थ्य आधुनिक मराठी वाङ्मयात या कथेतच प्रथम दिसून येते. या सर्वांचे कथेतील मूलभूत चर्चाविषयाला फार मोठे साह्य होते. तनूच्या मते सौंदर्यनिष्ठा व कलाप्रेम आणि प्रीतीच्या जाणिवेचे सत्यस्वरूप यांमध्ये मूलतः परस्परविरोध आहे. पहिली जोडी स्थितिनिष्ठ जीवनाला वाहिलेली आहे. त्यावर मृदू परंतु मृतवत भावनांचा साजशृंगार चढविण्यात ती सार्थक मानते. त्यात काही बोचण्यासारखे असले तरी त्यावर अश्रूंचा अभिषेक करून दुःखातच भूषण मानण्यात तिला धन्य वाटते. प्रीतीची खरी जाणीव, स्थितिनिष्ठ जीवनात जे जे मृतप्राय झाले असेल, प्रीतीशी व व्यक्तिविकासाशी विसंगत ठरेल, त्या त्या विरुद्ध निर्भयपणे बंड करण्यास प्रवृत्त करते. कौटुंबिकतेचे, ऐश्वर्याच्या लालसेचे, तथाकथित संभावितपणाचे कोणतेही बंध त्या जाणिवेला बांधू शकत नाहीत. या मूलभूत चर्चाविषयाच्या अनुषंगाने तनू व अशोक यांच्यामध्ये बरेच वाद रंगले आहेत. कादंबरीच्या अखेरीस या सर्व वादांची व तत्त्वचर्चेचा आकस्मिक घटनांनी शेवट करण्यात आला आहे.

'सदाफुली 'मध्ये याप्रमाणे कथेतील एका व्यक्तीच्या दृष्टिकोणातून तिच्या भोवतालच्या सर्व मानवी संबंधांचा व व्यक्तित्वाच्या प्रकारांचा विचार केलेला दिसतो. एका व्यक्तीवर लक्ष केंद्रित करण्याच्या पद्धतीमध्ये ती ती व्यक्ती लेखकाचे विचार व दृष्टिकोण व्यक्त करीत असावी, हे उघड होते. विशेषतः येथे लेखकाची तनूशी झालेली एकरूपता सहजच जाणवते. परंतु यातील कलादुर्विलास हा की, कादंबरीतील मुख्य कथावस्तूला तनूच्या पात्राची काहीच आवश्यकता दिसत

नाही. कथावस्तू अशोक व तिमाच्या प्रीतीविषयी आहे. तिमाचा परिस्थितीशी संघर्ष अन्य पात्रांच्या मुखाने रंगवण्याच्या पद्धतीमुळे कथेला अपायच झाला आहे. त्या संघर्षाकडे लक्ष देण्यास, संघर्षाच्या सर्व बाजूंची 'बंधनांच्या पलीकडे'मधील कथेइतकीही जाणीव करून घेण्यास, लेखकास उसंत उरली नाही. किंवा तनूचा प्रीतीविषयक दृष्टिकोण हीच कथेतील केंद्र-कल्पना आहे व म्हणून तनू हाच कथेचा प्राण आहे, असेही समजणे शक्य आहे. परंतु असे केल्यास संबंध कथाभागात कथानायकाच्या जीवनात जवळजवळ काहीच न घडण्याचा अनवस्था प्रसंग ओढवतो.

पुरुषोत्तम यशवंतांची कला 'बंधनांच्या पलीकडे' पासून 'सदाफुली' पर्यंत याप्रमाणे अधिकाधिक आत्मनिष्ठ होत असलेली दिसून येते व हे त्यांच्या कलादृष्टीशी सुसंगतच ठरेल. या संबंधातील त्यांच्या विचारसरणीचा येथेच विचार करणे इष्ट होईल. 'सदाफुली' नंतर आठ वर्षांनी त्यांची 'विशाल जीवन' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली (१९३९). परंतु यामधील काळात त्यांनी लिहिलेल्या 'साहित्य आणि समाजजीवन' या लेखमालेत त्यांचा कलाविषयक दृष्टिकोण स्पष्ट झाला आहे. या लेखांनी त्यांच्या स्वतःच्या पुढील कृतींचे स्वरूप विशद होण्यासारखे आहे.

कलेचा मूलस्रोत कशामध्ये असतो याचे दिग्दर्शन करताना पुरुषोत्तम यशवंतांनी समाज व व्यक्तिप्रकार यांचे संबंध स्पष्ट केले आहेत. ते लिहितात, "असंख्य व्यक्ती, त्यांच्या जन्मापूर्वी अस्तित्वात असलेल्या, व लहानपणापासून त्यांच्या संस्कारक्षम मनावर बिंबविण्यात आलेल्या सामाजिक जाणिवा स्वाभाविकपणे गृहीत धरून त्यांच्यातच निःशंकपणे विराम पावतात."[१] जीवनात केवळ असेच होत राहते "तर 'सामाजिक प्रगती' हे शब्द उदयासच आले नसते. परंतु ठराविक साच्याच्या निर्बंधमय सामाजिक जाणिवेच्या चौकटीत जन्मास येणाऱ्या काही व्यक्तींना प्राप्त जीवनापेक्षा अधिक सुखकर जीवन व्यतीत करण्याची इच्छा होते...अधिक सुखकर जीवनासाठी स्वाभाविकपणे, जीवदेहाच्या आंतरिक गतिमानतेमुळे हालचाल करावी तोच सारे मार्ग सामाजिक निर्बंधांनी बंद पडावे! ही घटना काळजाला घरे पाडल्याशिवाय कशी राहील? अनेकांच्या अंतःकरणास आयुष्यात केव्हा ना केव्हा या वास्तवपूर्ण घटनेचा चटका लागून जातोच. पण रूढ सामाजिक जाणिवेच्या दडपणाखाली या चटक्यांमुळे स्फुरित झालेल्या प्रगतिपर प्रवृत्ती गुदमरल्या जातात. एखाद्या व्यक्तीचे मन या सदैव विद्यमान घटनेमुळे इतक्या वेगाने प्रज्वलित होते की, तिला या घटनेमुळे आपल्या अनुभवाला व्यक्तता दिल्याशिवाय चैनच पडेनासे होते. या आत्मप्रगटीकरणातच कलेचे मूळ

१. नवी मूल्ये, पृ. ४५

साठले आहे. अधिक सुलकर जीवनाची स्वाभाविक आकांक्षा जितकी उत्कट व या आकांक्षेचा रूढ सामाजिक जाणिवांशी घडणारा संघर्ष जितका तीव्र तितका त्या व्यक्तीचा अनुभव अधिक समृद्ध, अधिक जीवननिष्ठ; आणि अनुभव जितका जीवननिष्ठ तितकी कला अधिक प्रभावी...**आपल्या वैयक्तिक अनुभवाशी सत्य-निष्ठपणे, वस्तुनिष्ठपणे सुसंगत राहणे व आपल्या प्रत्यक्ष अनुभवाच्या दुर्बिणीतून संसाराकडे, मानवी जीवनाकडे बघत असताना जे आपल्याला उत्कटपणे वाटते तेच निर्वेधपणे व निर्भयतेने व्यक्त करणे यातच कलेचे वैशिष्ट्य साठलेले आहे.**''[१]

याप्रमाणे व्यक्तिजीवन हा पुरुषोत्तम यशवंतांच्या मते कलेचा पाया आहे. एवढेच नव्हे, व्यक्तीची कोणतीही प्रामाणिक व प्रभावी कृती जिवंत वैयक्तिक अनुभूतीतूनच स्फुरते, असे त्यांना अभिप्रेत असावे. राजकीय आंदोलनांचीदेखील ते अशीच उपपत्ती लावतील. 'विशाल जीवन' या त्यांच्या चौथ्या कादंबरीतील दिलीप हा आपल्या पूर्वाश्रमी केवळ आपल्यापुरते, सुखासीन, कलापूर्ण जीवन घालवणारा गृहस्थ होता. सारामाफीच्या प्रश्नामुळे त्याला स्वतःला परिस्थितीची झळ पोचली; त्याला व्यक्तिनिष्ठ जीवनाच्या कूपातून बाहेर पडावे लागले; त्याच्या कलापूर्ण जीवनाशी अगदीच विसंगत अशा शेतकऱ्यांच्या जीवनाचे त्याला दर्शन झाले. कलावंत दिलीप राजकीय नेता बनला. केवळ सोयीसाठी, आत्ममाहात्म्यासाठी किंवा आंधळेपणाने एखाद्या विशिष्ट राजकीय प्रणालीचा ज्यांनी स्वीकार केला आहे, अशा अनेक नेत्यांची कुवत त्याला उमजून आली व वैयक्तिक आचेमधून उदयास आलेला त्याचा स्वतःचा राजकीय कार्यक्रम सरकारला अधिक गैरसोयीचा वाटला. दिलीपला तुरुंगात डांबण्यात आले. दिलीपच्या जीवनातील या स्थित्यंतराचे, त्याच्या आंतरिक उत्क्रांतीचे चित्रण कादंबरीच्या पहिल्या भागात सिंहावलोकन-पद्धतीने झाले आहे. हे सिंहावलोकन दिलीपच्या भावनेच्या दृष्टीनेच झाले आहे. कोणत्याही व्यक्तीला पाहून, किंवा कोणताही प्रसंग निर्माण झाला असताना, दिलीपला काय वाटले यावरच सदैव लक्ष केंद्रित केले गेले आहे. आश्चर्याची गोष्ट ही की, अशा व्यक्ती व असे प्रसंग दिलीपच्या वर्गजीवनातीलच आहेत. ज्या शेतकऱ्यांशी अपरिहार्य संबंध असल्यामुळे दिलीपच्या जीवनाची केवळ वैयक्तिक बैठक जाऊन त्याला विशालता प्राप्त झाली, त्यांचे दिलीपच्या दृष्टीतूनदेखील कुठेच चित्रण आले नाही. दिलीपच्या जीवनात एवढी प्रचंड उलथापालथ घडवून आणणाऱ्या त्या सारामाफीच्या चळवळीविषयी केवळ निवेदनात्मक विश्लेषणाची काही पाने मात्र आली आहेत.

यापुढील दोन भागांत तुरुंगातून सुटून आल्यावर बदललेल्या दिलीपने भोव-

१. नवीं मूल्यें, पृ. ४५–४६

तालच्या जगात आपले स्थान कुठे आहे, आपले कार्य काय आहे, हे जाणण्यासाठी केलेल्या धडपडीचे चित्रण आहे. दिलीप असा सुजाण शोध करीत असतो असे नाही. त्याच्या बहुतेक कृती तात्कालिक विचार व उत्कट भावना यांतून उद्भवतात. त्याची विचारधारा अखंड चालू असली तरी त्याच्या वाणीत व त्याच्या कृतीत एक प्रकारची आकस्मिकता जाणवते व त्यामुळे त्याच्या विकासाची दिशा काय याविषयी अंदाज बांधणे कठीण जाते. परंतु कादंबरीत जे घडते त्यावरून अखेर गोळाबेरीज करून असे म्हणता येईल की, तुरुंगातून बाहेर पडल्यावर आपले स्थान व आपले कार्य याची चाचणी करण्यात दिलीप ही संपूर्ण कथा खर्ची घालतो. कथेच्या शेवटीदेखील याबाबत अनिश्चितताच बाकी राहते. आपले जुने कलाजीवन सर्वस्वी निःसत्व, कारण विस्मृतिनिष्ठ होते, एवढी एक जाणीव मात्र त्याला स्पष्टपणे लाभते.

या कथासूत्रातच काही ठळक व्यक्तिचित्रे ओवली गेली आहेत. त्यांमध्ये सर्वांत महत्त्वाचे शमेचे. पग शेट मोहनलाल, चंद्रशेखर व्यास, वामन व वसुमती, अचल व अलका यांचीच व्यक्तिचित्रे थोडक्यात पण उठावदारपणे रंगवली गेली आहेत. मोहनलालचे व्यक्तिचित्र तरवारीसारखे तीक्ष्ण आहे, तर चंद्रशेखरच्या चित्रणात एका नव्या राजकीय व्यक्तिप्रकाराविषयी लेखकाला वाटणारे आकर्षण स्पष्ट झाले आहे. वामन व वसुमती केवळ निमित्तमात्र आहेत. अचल व अलकेच्या घरी दिलीपला नेण्याचे एक साधन, एवढेच वामनचे कथानकाच्या दृष्टीने प्रत्यक्ष कार्य, व दिलीपच्या प्रीतिर्जीवनावर स्तुतिसुमने उधळून त्याच्या गत जीवनाचे दुवे पक्के करणे हे त्याचे मुख्य मानसिक कार्य. अलकेच्या चित्रणातील वृत्ती चंद्रशेखरच्या चित्रणातील वृत्तीशी अधिक जुळती आहे. परंतु चंद्रशेखरचे चित्रण जास्त वास्तवतापूर्ण वाटते. चंद्रशेखर एक मानवी व्यक्ती वाटते. त्याचे चित्रण त्रिपरिमाणात्मक आहे, तर अलका ही एक तरल प्रतीक आहे. एका नवीन उदयास येणाऱ्या राजकीय वृत्तीचे ती सूचक चिन्ह आहे. तिच्या वागण्यात व बोलण्यात वस्तुसाम्य (verisimilitude) शोधून ते स्वाभाविक आहे का कृत्रिम आहे, याचा विचार करणे रास्त ठरणार नाही. तिची ही अ-मानवी प्रतीकात्मता शमेच्या तुलनेत स्पष्टपणे दिसून येते. वास्ताविक, अकलेच्या चित्रणासाठी लेखकाने अतिशय थोडे शब्द वेचले असूनही तिचे व्यक्तिचित्र शमेच्या चित्रापेक्षाही स्पष्ट झाल्यासारखे वाटते. शमेचे व्यक्तिचित्र हे कथेतील एक प्रथम श्रेणीचे चित्र. परंतु त्या चित्रणात अवश्य तेवढी सुसंगतता सापडत नाही. कोठे बालिश तर कोठे गंभीरपणे बुद्धिनिष्ठ, कोठे शांत व भावनिर्भर तर कोठे उथळपणे नाटकी बडबड करणारी, अशी विसंगत खिचडी तिच्या व्यक्तिचित्रात झाली आहे. या मिश्रणात व्यक्तित्वाचा बहुरंगीपणा नाही. ही केवळ विसंगती आहे. येथे

चित्रणवस्तूवरील कलात्मक स्वामित्वाचा अभावच सूचित होतो. काही वृत्तिविशेष, काही भावना व विचार एकत्रित आणावे, परंतु त्यातून एकसंध व्यक्तित्व मात्र निर्माण होऊ नये, असा प्रकार येथे झाला आहे. ही गोष्ट जरा आश्चर्याचीच आहे. कारण केवळ एखादी मुलाखत, एखादे संभाषण किंवा एखादी बैठक यातच ज्यांचे चित्रण झाले त्यांची अस्मिताही पुरुषोत्तम यशवंतांना गवसली व ती त्यांनी आपल्या चित्रणात संक्रमित केली. परंतु संपूर्ण कथेवर जिची भावपूर्ण छाया पडावी त्या शमेचे व्यक्तित्व मात्र कथेत संक्रमित झाले नाही.

दिलीपच्या व्यक्तिचित्राचा विचार करू लागले म्हणजेदेखील असेच असमाधान वाटू लागते. त्याचीही व्यक्तिरेखा एकसंध नाही; अनेक तुकड्यांची बनलेली आहे. त्याच्या विचारातील बदल एका घरातून दुसऱ्या घरात सरकवल्या जाणाऱ्या प्याद्याप्रमाणे आकस्मिक वाटतो. त्याच्या आंतरिक घडामोडींचे इतके उत्कट वर्णन केले गेले असूनही त्याची उत्क्रांती आंतरिक अनुभूतीच्या रसरसलेल्या जीवनामुळे होणाऱ्या विकासासारखी क्रमशील व अपरिहार्य वाटत नाही. कथेच्या पहिल्या भागात ही क्रमशीलता आढळते. परंतु त्याच भागात येणाऱ्या सारामाफीच्या चळवळीला विश्लेषणात्मक वगल दिली गेल्यावर मग दुसऱ्या भागात दिलीपचे विस्मृतिनिष्ठ गतजीवन व त्याला प्रतीत झालेली नवी प्रखर वास्तवता यांचा विरोध त्यांमधील तथाकथित द्वंद्व यांचे चर्वितचर्वण करण्यात येते. वास्तविक दिलीपच्या जीवनातील केवळ घटनाच लक्षात घेतल्या तर त्याच्या व्यक्तिनिष्ठ जीवनाचा स्वाभाविक आणि आदरणीय विकास झाला असेच कोणाला वाटेल. एखाद्या वेगवान प्रवाहाचा जसा स्वाभाविक विस्तार व्हावा तसा त्याच्या प्रीतिजीवनाचा समाजजीवनात व कलानिष्ठेचा राजकीय कृतिशीलतेत विकास झाला, असा कोणाचा ग्रह होईल. 'जुने सौंदर्य आणि नवे जीवन' या प्रकरणात वर्णिल्याप्रमाणे "दिलीपच्या चिमुकल्या घरकुलाचे सारामाफीच्या चळवळीच्या उत्साही केंद्रात रूपांतर झाले." परंतु त्या घरात त्याच्या सहधर्मचारिणीच्या नात्याने वावरणाऱ्या–सुशिक्षित, समंजस व प्रीतिबंधानीही त्याच्याशी निगडित झालेल्या शमेचे अंतरंग या नव्या जीवनाने फारसे कंपित झालेले दिसत नाही. त्याचे एकच कारण दिसू शकते, व ते म्हणजे शमेच्या चित्रणातही नित्य बदलत्या परिस्थितीत आकारास येणाऱ्या व्यक्तित्वाचे चित्रण करण्यापेक्षा पुरुषोत्तम यशवंतांनी तिला दिलीपच्या जुन्या भावजीवनाचे एक प्रतीकच बनविले आहे. दिलीपच्या नव्या जीवनाने शमेचे अंतरंग विशेष कंपित झाले नाही. त्या नव्या जीवनाचे केवळ शमेलाच नीट आकलन झाले नाही, असे नाही. दिलीपला स्वतःलादेखील त्या नवजीवनाचा आशय नीट कळला असे कथेच्या अंतापर्यंत वाटत नाही. त्याच्या गतजीवनाचे तुकडेतुकडे झाल्याचे मात्र त्याला कळून चुकले, व ते तुकडे विषण्ण-

पणे हातात घेऊन बावरलेपणाने फेकू का नको या किंकर्तव्यविचारातच तो अखेर-पर्यंत गुरफटलेला दिसतो. जीवनाच्या प्रवाहाने त्याला आपल्या घरकुलापासून खूप दूर ओढून आणलेले असते. परंतु नव्या आसमंताचे स्वरूप काय ते जाणून घेऊन आपण कोणत्या मार्गाने जावे हे स्वतः ठरवण्याइतका दिलीप भानावर आलेला नाही; व त्यामुळे ' विशाल जीवन ' या कादंबरीत संकुचित, व्यक्तिनिष्ठ कलाजीवनाचे बांध फोडून विशाल सामाजिक जीवनात प्रवेश करणाऱ्या व्यक्तीचे चित्रण यशस्वी रीतीने झाले असे वाटत नाही. अशा झगड्यात दैवदुर्विलासाने सापडलेल्या एका बुद्धिविलासी व कलावंत लेखकाच्या आंतरिक वृत्तीचा मात्र तो एक अभावित वाटण्याइतका सहज आविष्कार वाटतो.

पुरुषोत्तम यशवंतांना राजकीय जीवनाच्या अनुभवाची वाण नाही. दिलीपच्या उत्क्रांतीच्या चित्रणामागे त्याच्या निर्मात्याच्या सच्च्या अनुभूतीची शक्ती उभी असावयास पाहिजे. परंतु तसे झाल्याची प्रतीती मात्र कथेत पटत नाही. याचे कारण शोधू गेल्यास हेच वाटते की " अनुभव जितका जीवननिष्ठ तितकी कला अधिक प्रभावी " हे तत्त्व देशपांडे यांनी बुद्धिनिष्ठपणे स्वीकारले तरी त्यांच्या सृजनशील प्रतिभेच्या ते अंगवळणी पडले नाही. एक तर त्या जीवननिष्ठ अनुभवाकडे सरळ दृष्टीने पाहून केवळ त्यावरच लक्ष केंद्रित करून कलात्मक निर्मिती करण्याची शक्ती त्या प्रतिभेत आली नव्हती, किंवा तो विशिष्ट अनुभव त्यांच्या प्रतिभेने तोवर पचविला नव्हता. सुजाण अनुभव व सृजनक्षम प्रतीती यामध्ये इतका फरक पडतो. या अपुरेपणामुळे या कथेतील व्यक्तिचित्रण यशस्वी ठरले नाही, तसाच भाषाशैलीमध्येही बोजडपणा, विस्कळितपणा आला आहे.

व्यक्तीच्या अंतर्यामातील भावजीवनाचा विश्लेषणपूर्वक आविष्कार हा पुरुषोत्तम यशवंतांच्या लेखनातील स्थायीभाव आहे. ' विशाल जीवन ' मध्ये हेच त्यांचे उद्दिष्ट दिसते. परंतु अशा भावजीवनाचा जो प्रकार त्यांनी त्या कादंबरीत केंद्रस्थानी कल्पिला त्याचा पूर्ण विकास तेथे साधला नाही. ती कादंबरी अपुरी व तिचा उत्तर भागही अधुरा वाटतो. याउलट, ' काळी राणी 'मधील (१९४१) केंद्रीभूत कल्पनेचा बराच सुसंगत विकास झाला आहे. तिचा प्रारंभ थांबत थबकत होतो; विश्लेषणात कोठे विस्कळितपणा, कोठे अनावश्यक बुद्धिजडता येते; परंतु विश्लेषणाची व चित्रणाची गती जसजशी वाढते तसतसे ते सृजनशील होते. वृत्ति-भावनांचे एक विश्व निर्माण होऊ लागते. हे विश्व सुसंघटित आहे, कारण ते एककेंद्री आहे, तसेच ते गतिमान व विकासशील आहे. रजनी व प्रकाश यांच्या व्यक्तित्वांतील तीव्र संघर्ष—त्याचा उद्भव, त्याच्या विकासाच्या वेगवेगळ्या अवस्था व त्याचा विलय—हे त्या विश्वातील केंद्रीभूत सत्य आहे. त्यामध्ये कथेतील विचारौघाच्या व मनोविश्लेषणाच्या आवश्यकतेप्रमाणे वेगवेगळ्या व्यक्तींना प्रवेश

मिळतो. परंतु ते ते मानसिक कार्य करून त्या कथेच्या प्रवाहात विरून जातात. प्रकाश-रजनीचा व्यक्तित्वांच्या 'द्वंद्वा' वरून दृष्टी क्वचितच विचलित होते. त्या दोघांच्या व्यक्तित्वाच्या इतर छटाही या केंद्रीभूत द्वंद्वाला पोषक होतील, पण त्याने संयमित राहतील अशा चित्रित झाल्या आहेत. प्रकाशचे गतीचे वेड, त्याच्या राजकीय चळवळी, रजनीची कर्तव्यनिष्ठा व स्त्रीस्वातंत्र्याविषयीच्या कल्पना ही याची उदाहरणे होत.

या दोघांच्या द्वंद्वाचा उगम रजनीच्या मनातील लैंगिक संबंधाविषयीच्या एका गंडामध्ये आहे. त्या गंडाची उकल होऊन तो विरून जाण्यासाठी परिस्थितीच्या धक्क्यांची, जीवनानुभवाची आवश्यकता असते. अनुभवातून हळूहळू उदयास येणारी जाणीव रजनीच्या अंतरंगात निर्माण होत असताना प्रकाशाचा अखंड उद्योग व शांतीचा शोध चालू असतो. त्याचा जीवनाविषयीचा समज व संयम हे कसास लागतात. प्रकाश व रजनी यांच्या उत्क्रांतीचे प्रवाह काही काळ समांतर वाहतात, कित्येकदा जवळ येतात तर कित्येकदा अचानकपणे एकमेकांस छेदून जातात, पण पुनः जवळ येतात व अखेर परस्परांत विलीन होतात.

सनातनी वाचकांना धक्के बसतील असे बरेच प्रसंग या कथेत गोवले आहेत. ते आवश्यक आहेतच काय, असा प्रश्न उभा राहणे शक्य आहे. पुरोगामी वाचकांना असे धक्के बसले नाहीत तरी त्यांनाही त्या प्रसंगांचा लोकविलक्षणपणा जाणवल्यावीज राहणार नाही, व म्हणूनच पाश्चात्य कथावाङ्मयातील अशा प्रकारच्या प्रसंगाची आठवण होणे अपरिहार्य होत असावे. परंतु पुरुषोत्तम यशवंतांनी कल्पिलेल्या अशा प्रसंगाचा, मूळ कथा व तिच्यातील भावनाबंधांच्याशी संबंध काय हे कळू शकते. त्या प्रसंगांच्या विश्लेषणातील वर्णनातील काही भावच्छटांनी व विचारविंदूनी कथेतील भावविश्वाची भूमिका विशदा होते. मनोविश्लेषणाच्या दृष्टीने मात्र कित्येक प्रसंगांच्या संभवनीयतेविषयी शंका येते. रजनीचा मनातील गंड बुद्धिनिष्ठ आहे. लहानपणी किंवा पूर्ववयात बसलेल्या एखाद्या मानसिक धक्क्यातून तो उद्भवलेला नाही. असा बुद्धिनिष्ठ गंड किती टिकेल, तो कायम असताना निर्वाणवरील प्रसंग शक्य आहे काय, त्यानंतरही तो किती काळ टिकेल, इत्यादी अनेक प्रश्न संभवतात; व हे प्रश्न उद्भवले म्हणजे त्या प्रसंगांचा लोकविलक्षणपणा अधिकच जाणवतो.

सनातनी वाचकांना धक्का बसेल अशा वहिनीच्या खोलीतील किंवा 'निर्वाण'-वरील प्रसंगांमध्येच हा लोकविलक्षणपणा आढळतो असे नाही. प्रकाशचे गतिभ्रमण, त्याचे वळणावळणाने टेकड्यांवर जाणे व तसेच वळणावळणाने उतरताना अचानकपणे जंगलसत्याग्रहाच्या मिरवणुकीत सापडणे, आणीबाणीची वेळ येताच त्याचे नेतृत्वही त्याच्याकडे येणे, यांसारखे प्रसंगही लोकविलक्षणच. अशा वर्णनां-

मध्ये सर्वंगपणा जाणवतो, तर कित्येकदा त्यांतील नाटकी असंभाव्यता जाणवते. परंतु कथेच्या प्रवाहाच्या अनुरोधाने व त्या सर्वांचा आंतरिक आशय लक्षात घेऊन या प्रकारांविषयी विचार करू लागले, म्हणजे त्यात काहीसा वेगळेपणा जाणवू लागतो. विश्लेषणाचा व वर्णनाचा हा एक वेगळाच प्रकार आहे असे जाणवू लागते. सत्याभासाच्या सर्व प्रकारच्या सामग्रीने सुसज्ज अशा रंगभूमीवरील नाटकामध्ये व नवीनच रूढ होत चाललेल्या छायानृत्याच्या प्रकारामध्ये जो फरक आहे, तोच इतर कादंबऱ्यांतील वर्णनविश्लेषणात व पुरुषोत्तम यशवंतांच्या 'काळी राणी' मधील वर्णनविश्लेषणात आहे, असे वाटू लागते. सुसज्ज रंगभूमीवर वस्तुसाम्य हा मुख्य मानदंड असतो. छायानृत्यांचे कार्य सूचकता, प्रतीकात्मता व अपार्थिवता यांच्या द्वारे होते. छाया व प्रकाश यांच्या खेळाने मानवी प्रमाण व आकृती यांचाच अतिविस्तार होऊन मानवाला अतिमानवता प्राप्त होते. पुरुषोत्तम यशवंतांच्या विश्लेषणाच्या झोताने व शैलीच्या खेळाने मानवी मनाचे असेच काहीसे अतिविस्तारित व अतिप्रभावित स्वरूपात दर्शन होते.

'काळी राणी' या कादंबरीतील आगळी एक नजरेत भरण्यासारखा विशेष म्हणजे तिच्यातील मानवतापूर्ण समज. वहिनी, रजनी, उल्हास, श्रीधर या सर्वांशी आलेल्या व प्रकाशच्या संबंधामध्ये हा मानवतापूर्ण समज स्पष्टपणे व्यक्त झाला आहे. प्रकाशच्या वृत्ती मुळात उत्कट आत्मनिष्ठ असूनही ही उदार मानवता त्याच्या ठिकाणी दिसून येते, यात 'काळी राणी'चा विशेष गौरव आहे. प्रकाशचे 'अग्रज' प्रभाकर, तनू, दिलीप या सर्वांमध्ये वृत्तिसाम्य आहे. ते सर्वच उत्कट व आत्मनिष्ठ आहेत. परंतु प्रकाशचा मानवतापूर्ण समज मात्र कोणालाही लाभला नाही. ते सर्व, विशेषतः तनू व दिलीप, आपल्याच भावनेच्या ज्वराने आर्त झाल्यासारखे वाटतात. त्यांच्या जीवनात केवळ एकाच परिमाणाला अस्तित्व असते व ते म्हणजे स्वतःच्या भावनेचे. प्रकाशची वृत्ती तितकीच उत्कट व आत्मनिष्ठ असूनही, त्याला कसोटीच्या प्रसंगी जणू विजेसारखी अन्य परिमाणाची जाणीव होते. त्याला वहिनीच्या भावनांच्या व तिच्या संबंधीच्या स्वतःच्याही भावनांच्या सत्य स्वरूपाचा अचानकपणे साक्षात्कार होतो, व तो तिला स्वतःलाही काहीशा अमानुषपणे पण सफाईने त्यातून ओढून काढतो. या अनुभवामुळेच कदाचित उल्हास व श्रीधर यांच्या प्रकरणी एवढा समजदार विवेक बाळगणे प्रकाशला शक्य होत असावे. तसेच रजनीच्या व्यक्तित्वाच्या सर्व छटा समजून, शांतपणे संभाळून घेण्यातही त्याला या अनुभवाचे अभावितपणे साहाय्य झाले असावे. दुसऱ्याच्या विचारभावनांविषयी वस्तुनिष्ठपणे व सहभावाने विचार करणे हा प्रकाशच्या रजनीविषयीच्या वृत्तीचा पाया आहे. यात त्याच्या संयमाचे व धीरत्वाचे मूळ आहे. प्रभाकर, तनू व

दिलीप आत्ममाहात्म्याने पीडिलेले आहेत. प्रकाश यापासून अलिप्त आहे. पहिल्या तिघांच्या थोरवीचा आभास आवर्जून निर्माण करणे लेखकाला आवश्यक झाले असे वाटते. दिलीपच्या कथेची अखेरची पाने तर भोवतालच्या सर्व पात्रांनी त्यावर गायिलेल्या स्तुतिस्तोत्रांनी दणदणून गेली आहेत. परंतु, प्रकाशच्या बाबतीत मोठेपणाचा, ध्येयवादित्वाचा हव्यास सोडून दिला गेला आहे, व म्हणूनच त्याचा मोठेपणा स्वयंसिद्ध ठरतो.

मानवी भावभावनांविषयी समज, चित्रणासाठी हाती घेतलेल्या वृत्तिप्रकाराचे आकलन, व त्याचा एकसंध कलाकृतीमध्ये आविष्कार या दृष्टीने 'काळी राणी' ही कादंबरी पुरुषोत्तम यशवंतांची विशेष यशस्वी ठरावी. त्यांची पुढील व आजवर लिहिलेल्या कादंबऱ्यांतील शेवटली कादंबरी 'नवे जग' (१९४१) ही कलेच्या या पातळीपर्यंत पोचत नाही. तिचे मूळच एका कृत्रिम कल्पनेत असलेले दिसते. विना व तरुलता या आतेमामेभावंडांच्या विरोधभक्तीचे चित्रण या कथेत झाले आहे. परंतु हे चित्रण प्रतीकमात्र आहे. लेखकाचे मन, वास्तविक, विरोधविकासवादी तत्त्वज्ञानामध्ये व त्या तत्त्वानुसार उदयास येणाऱ्या वेगवेगळ्या राजकीय विचारप्रणालींमध्ये गुंगले आहे. स्थिराची अस्थिराशी संगती जुळवणे, दोन बिंदूंमधील आंदोलन मर्यादित करणे व मग आंदोलनाच्या नियंत्रित हेलकाव्यांतून लक्ष्यसंधान साधणे, ही भाषा विरोधविकासवादी तत्त्वज्ञानातून उद्भवलेली आहे. गेल्या महायुद्धाच्या वेळच्या साम्यवाद, साम्यवादी साम्राज्यविरोध व त्यातून उद्भवलेला तात्पुरता युद्धविरोध ही विचारप्रणाली एकीकडे व शस्त्रनिष्ठ राष्ट्रवाद्यांचे युद्धसहकार्य दुसरीकडे, अशा संघर्षात कथानकाची परिणती होते, व या अंतिम परिणतीसाठी कथानकातले प्रसंग व व्यक्तिरेखा निर्माण झाल्या आहेत. कथेच्या प्रारंभीचे नेमबाजीचे निरूपण या हेतूने केले गेले आहे. त्यातील कृत्रिमता लपत नाही. त्याच्या भाराखाली विना व तरू यांचे बालिश संबंध दडपून जातात. या विचारप्रणालीच्या आविष्कारासाठीच लेखकाला तरूच्या स्वभावातील बिलक्षण आततायीपणा गृहीत धरावा लागतो, आणि अरविंदाला बाहुले बनवावे लागते. व्यक्तिचित्रांतील प्रतीकात्मता प्रमाणाबाहेर गेली तर त्यांचे स्वरूप काय होते याचे 'नवे जग'मध्ये प्रत्यंतर पटते. विनाचा बिलगपणा व शेवटच्या प्रसंगानंतरचा निःसंगपणा मात्र आकर्षक आहे.

याप्रमाणे बुद्धिभावनाजन्य, व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतीतून उत्पन्न झालेल्या जीवनविषयक जाणिवांच्या आविष्कारासाठी पुरुषोत्तम यशवंतांच्या कलेचा जन्म आहे. कादंबरीतील पारंपरिक प्रकारच्या घटनांना त्यांच्या कथांमध्ये मुळीच स्थान नाही. व्यवहाराशी संबंध येईल अशा कृतींचाही त्यांच्या कथांमध्ये विशेष समावेश होत नाही. 'विशाल जीवन' सारख्या एखाद्या कादंबरीत त्यांच्या नायकाचा किंवा

इतर पात्रांचा बाह्य जगाशी संबंध आला, तरी त्याचे स्वरूप तात्पुरते, मर्यादित व अंतर्विश्वाला सदैव दुय्यम असे राखण्यात येते. कथानकाच्या केंद्रस्थानी असणाऱ्या व्यक्तीच्या अंतर्जीवनावरच वाचकाचे लक्ष केंद्रित करण्यात येते. 'सदाफुली'सारख्या एखाद्या ठिकाणी मुख्य कथावस्तू व लक्ष्यबिंदू याची फारकत झाली तरीही लक्ष्यबिंदूवरच सर्व अवधान दिले जाते. व्यक्तिगत अनुभूतीच्या किंवा व्यक्तिगत तत्त्वविचारांच्या आविष्कारार्थ निर्माण झालेल्या कलेमध्ये अपरिहार्यपणे येणारा एकांगीपणा व सर्वस्पर्शी वास्तवतेचा अभाव येथे दिसून येतो. उत्कट व्यक्तिगत अनुभूती ही पुरुषोत्तम यशवंतांच्या कलेतील जिवंतपणाचे, सौंदर्याचे व सामर्थ्याचे मूळ आहे. परंतु त्या अनुभूतीच्या एकांतिक व्यक्तिगत स्वरूपातच त्यांच्या निर्मितीत दिसून घेणाऱ्या दुर्बलतेचे, कृत्रिमतेचे, अपुरेपणाचे वा असंभाव्यतेचे मूळ आहे. कधी त्यांची मुख्य पात्रे स्पष्ट व प्रभावी वाटतात व दुय्यम पात्रे निर्जीव व दुर्लक्षित वाटतात, तर कलाकृतीतील मूलभूत अनुभूतीच्या स्वरूपाचे जेथे साकल्याने व स्थिरबुद्धीने आकलन झाले नसेल तेथे त्यांच्या मुख्य व्यक्तिरेखाच विस्कळीत ठरतात.

पुरुषोत्तम यशवंतांची कलापद्धती विश्लेषणात्मक आहे. आपल्या पात्रांच्या मनातील भावना वा विचार यांचा तंतूनि तंतू ते पिंजून दाखवतात. त्यांची कथा वाचकाला पात्रांच्या बाह्य व्यवहाराच्या महाद्वारातून क्रमाक्रमाने त्यांच्या मनाच्या खोल गाभाऱ्यात घेऊन जाते. 'बंधनांच्या पलीकडे' व 'काळी राणी' यांमध्ये कथेच्या अंती कशाचे तरी दर्शन झाल्याचे समाधान लाभते, तर 'सदाफुली', 'विशाल जीवन' यांसारख्या कथांमध्ये भुयारात वाट चुकून भलतीकडेच निघाल्यासारखे वाटते. स्वयंकेंद्रित वा आभासनिष्ठ चित्रणामुळे या कथा आपल्या साध्याकडे पोचू शकत नाहीत.

पुरुषोत्तम यशवंतांच्या भाषाशैलीमध्ये बरीच विविधता व विकास आढळून येतो. अनुभूतीच्या अभिव्यक्तीच्या आवश्यकतेतून तिचा प्रथम अवतार झाला. साधनांच्या कलाकुसरीची चिंता त्यांनी कधी बाळगली नसावी. जेथे त्यांना आपल्या साध्याचा स्पष्ट साक्षात्कार झालेला असतो तेथे त्यांच्या भाषेमध्ये सहजता व सामर्थ्य येतात. तरल भावनाविष्काराला आवश्यक अशी सूचकता, प्रतीकात्मताही तिला सहज लाभते. 'बंधनांच्या पलीकडे' व 'सुकलेलें फूल' यांतील शैली या प्रकारची आहे. 'सदाफुली' मध्ये कलापूर्ण वातावरणाच्या निर्मितीसाठी एक विशेष कसबदार शैली बुद्धिपुरःसरपणे त्यांनी निर्माण केली, तर 'विशाल जीवन'च्या शैलीत मूळ कथानकातील व चित्रणातील विस्कळितपणा व बुद्धिजडपणा प्रतिबिंबित झाला आहे. 'काळी राणी'मध्ये कित्येक ठिकाणी पुनः तरलता, सूचकता व गूढ अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य दिसून येते, तर कित्येक वेळा व्याज-

शास्त्रीयतेमुळे गोंधळ उत्पन्न होतो. पुरुषोत्तम यशवंतांच्या शैलीच्या विविधतेतून सत्य मात्र स्पष्ट होते. त्यांची भाषा त्यांच्या विषयाने व जाणिवेच्या प्रमाणाने निर्णित होते. त्यांना जे सांगावयाचे असेल ते आपले स्वतःचे, स्वतःला शोभेल असे' प्रसाधन-शासन ' घेऊन येते. जातिवंत कलेमध्ये नेहमी दिसून येणारी साध्य व साधन यांची सुसंगती, वस्तू व तंत्र यांची एकरूपता येथे दिसून येते. ही एकरूपता कधीकधी अभावितपणे साध्याचा विस्कळितपणाही उघड करते. पण अनेकदा त्याच्या मौलिकतेचे व अंतःसौंदर्याचेही दर्शन घडवते.

पुरुषोत्तम यशवंतांच्या प्रतिमासृष्टीतही अशीच उत्क्रांती दिसून येते. त्यांच्या शैलीचा विचार करू लागले की, प्रथम नजरेत भरणारी गोष्ट ही की, तिच्या प्रारंभीच्या अवस्थेत त्यांची वाक्यरचना जशी सरळ, साधी व आटोपशीर आहे तशीच ती उपमा-उत्प्रेक्षांपासूनही पूर्णपणे अलिप्त आहे. पारंपरिक उपमेयांकडे त्यांची शब्दकळा कधीच वळत नाही. भावनांच्या अभिव्यक्तीसाठी अमूर्त कल्पनांचा वापर करण्याची त्यांची तऱ्हा त्यांच्यावर खोल संस्कार करणाऱ्या आंग्लकवी शेलेच्या वळणाचीच आहे. बंधने व विमुक्तता, प्रकाश-अंधार, सांत-अनंत, दृष्टीची नवी क्षितिजे, नयनातील तारका, पावसाळी उदासीनता, उषेचे चैतन्य, अनुभवाच्या पाकळ्या उमलणे, प्रीतीचा परिमल, सुकलेले फूल, सदा फुललेली सदाफुली यांसारख्या कल्पना त्यांच्या नित्याच्या वापरातल्या. ' बंधनांच्या पलीकडे'-पासून ' सदाफुली'पर्यंत यांचा वापर प्रामुख्याने दिसून येतो. सरळ, लहान, उपमाविरहित वाक्यांमध्ये या कल्पनांचा व अभिप्रेत भावनांचा एकजीव होऊन जातो. या वाक्यांच्या लघुतेमुळे, सहजतेमुळे त्यांच्या शैलीच्या स्वरात एक प्रकारची जवळीक निर्माण होते. ' विशाल जीवन 'मध्ये यात बदल होतो. त्यातील प्रतिमासृष्टी बरीचशी पहिल्याच स्वरूपात कायम राहते; परंतु अनेक ठिकाणी तिच्या वापरात दूरान्वितता येते. या जुन्या प्रतिमा–कल्पनांच्या जोडीला काही शास्त्रीय भासतील अशा, वेगवान पार्थिवता वगैरेसारख्या कल्पनांची भर पडते. ज्यात कृत्रिमता येईल इतकी अनुप्रासांची आवश्यकता लेखकाला वाटते. राजकीय दंभस्फोटाच्या कार्यासाठी उपरोधाचा उपयोग करावा लागतो, व या सर्वांमुळे शैलीची जवळीक जाऊन व्याख्यानबाजीचा उच्च स्वर निर्माण होतो. यापुढे ' काळी राणी 'च्या शैलीमध्ये पुनः पूर्वावस्थेतील तरलता व उत्कटता बरीच परत मिळवली जाते. परंतु येथील शैलीवर शास्त्रीय वाचनाचा परिणाम आढळून येतो. गती, प्रकाश, ग्रहगोल, सूर्यमाला, सीमित विश्व, अनंताचा आभास, सापेक्षता इत्यादी जेम्स जीन्स, एडिंग्टन किंवा आयन्स्टीन यांच्या वैज्ञानिक कल्पनांचा कधी कुशल व सुजाण तर कधी विनाकारण व बुद्धिजडपणे उपयोग केलेला आढळून येतो. ' नवे जग ' मधील कथानकाची मूलभूत कल्पनाच अशा एका अर्ध-राजकीय

अर्ध–तात्त्विक बुद्धिनिष्ठ तत्त्वप्रणालीवर आधारित आहे, हे आपण पाहिले.

पुरुषोत्तम यशवंतांचे कथाविषय, वृत्ती व शैली याप्रमाणे सामान्यांहून वेगळी आहेत. त्यांच्या कथांतील अनुभूतीचे विश्व फार थोड्यांच्या आवाक्यातले आहे व ज्या प्रतिमा कल्पनांच्या साह्याने ते व्यक्त झाले आहे त्या अधिकाधिक तरल व उच्चभ्रू होत जातात. यामुळे 'बंधनांच्या पलीकडे' या त्यांच्या पहिल्या कादंबरीला जितके वाचक मिळाले असतील त्याहून अधिक त्यांच्या 'नवे जग' ला मिळाले असतील असे निश्चितपणे म्हणता येत नाही. त्यांचे लेखन स्वभावतःच थोड्यांसाठी आहे. जे सर्वमान्य आहे ते खुलवून भपवून मांडण्याचे त्यांचे उद्दिष्ट नव्हते. 'नांगरल्याविण भुईच' त्यांना नेहमी 'बरी' वाटली आहे. साधारणांच्या 'ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे' चालणारे चिद्घनचपेलच्या नृत्याचे साक्षात्कार व्यक्त करण्यात त्यांनी आपल्या प्रतिभेला गुंतविले. त्यात त्यांना कधी यश आले, कधी आले नाही. परंतु सामान्यांच्या अभिव्यक्तीमध्ये मिळणाऱ्या संपूर्ण यशापेक्षा हे संमिश्र यश त्यांना अधिक समाधानकारक वाटत असावे. त्यांच्या निर्मितीत दिसणारे कौशल्य व सामर्थ्य, विस्कळीतपणा व विकलता यांचा विचार करू लागले म्हणजे चोखंदळ वाचकाला हेच वाटेल की, त्यांच्या उत्कट आत्मनिष्ठेला तितक्याच कठोर वस्तुनिष्ठेचे अनुशासन लाभले असते तर मराठी कादंबरीला एक फार थोर कलावंत लाभला असता.

विष्णू सखाराम खांडेकर

विष्णू सखाराम खांडेकर यांनी ना. सी. फडके यांच्याइतकेच विविध व विपुल लेखन केले आहे. त्यांच्या कादंबऱ्यांची संख्या फडक्यांच्या कादंबऱ्यांइतकी नाही. पण त्यांनी लघुकथा, रूपककथा, टीकात्मक लेख, लघुनिबंध इत्यादी सर्व प्रकारांची विपुल निर्मिती केली आहे, व काही पटकथाही लिहिल्या आहेत. असे असले तरी त्यांना स्वतःला त्यांच्या कादंबऱ्या व लघुकथांविषयी अधिक जिव्हाळा वाटतो, आपल्या साहित्यसेवेचा त्यांना तो सर्वांत महत्त्वाचा भाग वाटतो, असे दिसते. ते म्हणतात, "आज 'मी का लिहितो' या प्रश्नाचे उत्तर मला एका वाक्यात द्यावयाचे झाले, तर मी सांगेन, 'मी चित्रपट लिहितो ते पोटासाठी; लघुनिबंध व रूपककथा लिहितो त्या स्वतःच्या आनंदासाठी; आणि टीका, निबंध, लघुकथा व कादंबऱ्या लिहितो, त्या कलेच्या द्वारे जीवनाची सेवा करण्याच्या तत्त्वावर माझी श्रद्धा आहे म्हणून.'"[१]

अशी श्रद्धा त्यांच्या मनात प्रथमपासूनच वसत होती, असे नाही. ही श्रद्धा फडके यांच्या साहित्यविषयक दृष्टिकोणाहून जशी वेगळी आहे, तसेच त्यांच्या प्रथमावस्थेतील साहित्यिक आदर्शही फडके यांच्या आदर्शाहून फार वेगळे होते. शॉ, वेल्स इत्यादी आंग्ल लेखकांच्या शैलीने फडके यांना लेखनप्रवण केले. पुरुषोत्तम यशवंतांना व्यक्तिगत अनुभूतीने लेखणी उचलावयास लाविले, परंतु त्या अनुभूतीवरही पाश्चात्त्य साहित्याचा स्पष्ट ठसा दिसून येतो. खांडेकरांच्या साहित्य-सरितेचे मूळ मराठी वाङ्मयाच्या व्यासंगात व त्या काळच्या मराठी साहित्यिकांविषयी त्यांना वाटणाऱ्या आदरमिश्रित आकर्षणात सापडते.

आपल्या पूर्ववयातील साहित्यविषयक अनुभवाचे खांडेकरांनी स्वतःच फार मार्मिक व प्रामाणिक वर्णन केले आहे. ते लिहितात, "मी इंग्रजी चौथी-पाचवीत

१. मी का लिहितो ? पृ० ६१

असताना (१९१०–११) गडकऱ्यांचा कवी व नाटककार म्हणून उदय झाला. नाटककार व त्याहीपेक्षा विनोदकार म्हणून कोल्हटकर त्या वेळी कीर्तिशिखरावर होते. बुद्धीला गुदगुल्या करण्यात, कल्पनेला चाळवून तिच्याशी नाना तऱ्हेचे खेळ खेळण्यात, मुग्ध मनातल्या स्वप्नाळू सौंदर्यसृष्टीला बहर आणण्यात या दोघांचीही प्रतिभा सिद्धहस्त होती. त्यामुळे माझ्या वयाची मुलेच नव्हेत तर पंचविशी-तिशी उलटलेले वाङ्मयप्रेमी लोकसुद्धा देवल आणि हरिभाऊ आपटे यांच्यापेक्षा कोल्हटकर व गडकरी यांचेच झटकन भक्त बनत. देवल माझ्या वडिलांचे स्नेही असल्यामुळे 'शारदा' नाटक मी अगदी लहानपणापासून तन्मयतेने पाहत आलो होतो. पण वयाच्या दहाव्या का अकराव्या वर्षी 'मूकनायक' जेव्हा मी प्रथम रंगभूमीवर पाहिले तेव्हा त्यातल्या मार्मिक कोट्यांनी, चतुरालापांनी आणि कल्पकतेच्या गुणांनी माझे मन मोहून गेले. बुद्धीच्या आणि कल्पनेच्या त्या विलासात 'शारदे'तले जीवनदर्शन कमी आहे याचे मला भानच राहिले नाही. लिहायचे तर असे लिहावे, असे मला वाटू लागले. 'सुदाम्याच्या पोह्यां'तले पहिले अठरा लेख 'अठरा धान्यांचे कडबोळे' या नावाने त्या वेळी नुकतेच प्रसिद्ध झाले होते. त्याचीही मी पारायणे केली. साहजिकच शब्द, अर्थ आणि कल्पना यांच्या सौंदर्याने सजलेले वाङ्मय हे सर्वोत्कृष्ट होय अशी माझी समजूत झाली. पुढे कॉलेजात गेल्यावर गडकऱ्यांशी माझा निकटचा संबंध आला. गडकरी कोल्हटकर-वाङ्मयाचे साधे पुरस्कर्ते नव्हते. त्या संप्रदायाच्या वैभवाचा विस्तार त्यांनीच केला. त्याचा लौकिक आणि लोकप्रियता या दोन्ही गोष्टी त्यांनी अवघ्या पाचसात वर्षांत विलक्षण वाढवल्या. १९१५ साली मी पुणे सोडले तेव्हा गडकऱ्यांच्या 'पुण्यप्रभावा'तली वाक्ये आणि कोट्या ज्याच्या त्याच्या तोंडी घोळत होत्या. बालकवीसारखी प्रतिभासंपन्न माणसे गडकऱ्यांच्या वाङ्मयावर किती खूष होती, खाजगी बैठकीत गडकरी बोलू लागले म्हणजे त्यांचे संभाषण ती किती उत्सुकतेने ऐकत असत, हे सर्व मी पुण्यातल्या दोनतीन वर्षांत डोळ्यांनी पाहिले होते. त्याचाही परिणाम माझ्या मनावर झाल्याशिवाय राहिला नाही. केवळ भाषेच्याच नव्हे तर इतर सर्व अंगांच्या दृष्टीनेही लेखनात हे दोघेही माझे त्या वेळचे आदर्श बनले. ...

"मात्र माझ्या लेखनाचे शरीर व काही अंशी आत्मा कोल्हटकर–गडकरी परंपरेतच घडविला जात असताना काही काही वेळा एक गोष्ट तीव्रतेने जाणवे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या मी लहानपणीच मोठ्या आवडीने वाचल्या होत्या. आपल्याभोवती वावरणाऱ्या विविध व्यक्तींचे आणि घडणाऱ्या सुखदुःखांच्या प्रसंगाचे हुबेहुब चित्रण करण्याचे त्यांचे कौशल्य त्या वेळीही मला मोठे मनोज्ञ वाटले होते. कोल्हटकरांच्या शैलीने या लेखकाने आपले लेखन केले असते तर

काय बहार झाली असती, असे त्या काळात अनेकदा माझ्या मनात येई. पण यापेक्षा हरिभाऊंची आणखी खोल चिकित्सा मी त्या वेळी करू शकलो नाही. कॉलेजात असतानाच मी आगरकरांचे निबंध वाचले. त्यांचा माझ्या मनावर मोठा परिणाम झाला. पुढे दोनचार वर्षांतच त्या विचारांनी माझ्या मनाचा एवढा पगडा घेतला की, प्रतिकूल परिस्थितीतही कॉलेजचे शिक्षण संपवून कुठेही प्रोफेसर होण्याची शक्यता असतानासुद्धा मी एके दिवशी तीन हजार वस्तीच्या स्वतःला सर्वस्वी अपरिचित अशा खेड्यात जाऊन उभा राहिलो. माझे 'हिरवा चाफा' कादंबरीपर्यंतचे सर्व लेखन (१९३८ पर्यंतचे) शिरोड्यातच झाले आहे. पहिली चारपाच वर्षे मी माझ्या रुळलेल्या मार्गानेच जात होतो; पण त्या खेड्याच्या अंतरंगाशी समरस होताच माझे कथाविषय बदलू लागले. विचारात फरक पडू लागला. वाङ्मयीन मूल्येही अंशतः डळमळू लागली. हळूहळू आपण जे पाहत आहो, जे रंगवावे, सांगावे असे आपल्याला वाटत आहे, ते कोल्हटकर-गडकऱ्यांपेक्षा आपल्यांशीच अधिक निकट आहे, असे मला आढळून येऊ लागले. पण माझा वाङ्मयीन पिंड थोडाफार पूर्वीच बनविला गेला असल्यामुळे हे सर्व कळूनही मला अंगी रुळलेल्या जुन्या गोष्टी झटकन् सोडता येईनात ... :

"वाङ्मयविवेचनात सोयीकरता आपण सामाजिक मूल्ये व वाङ्मयीन मूल्ये असे भेद करीत असलो तरी ही मूल्ये परस्परावलंबी आहेत इतकेच नव्हे तर एकाचे गुणावगुण दुसऱ्यावर फार अवलंबून आहेत, असे मला वाटते. कोल्हटकर आणि गडकरी यांची शैली घेणारा लेखक कळत न कळत त्यांची कथारचनेची पद्धत, सामाजिक मते इत्यादी गोष्टीही आत्मसात करी, माझ्या बाबतीतही तसेच घडले आहे. त्यामुळे शिरोड्याला गेल्यावर माझे लेखन माझ्या अनुभवाप्रमाणे जरी थोडे थोडे बदलत गेले तरी त्या संप्रदायाच्या छायेतून ते सर्वस्वी कधीच मुक्त झाले नाही ..." [१]

वरील खुलाशामध्ये खांडेकरांनी आपल्या कथालेखनाचे इतके मार्मिक व प्रामाणिक विवेचन केले आहे की, त्याचे अधिक विश्लेषण करण्याची आवश्यकता उरत नाही. गडकरी स्वतःला केशवसुतांचा सच्चा चेला म्हणत असत. परंतु केशवसुतांच्या व गडकऱ्यांच्या प्रतिभेच्या मूळ प्रकृतीत बरीच भिन्नता होती. शब्दसृष्टीवर असामान्य प्रभुत्व संपादन करण्याचा हव्यास धरणाऱ्या गडकऱ्यांनी केशवसुतांच्या जीवनाभिमुखतेकडे पाठ फिरवली. कल्पनारम्यता, नादमाधुर्य, भावविवशता या प्रवृत्तींचा त्यांच्या काव्यात व त्यांच्या गद्यलेखनातही अधिक प्रभाव दिसू लागला. या प्रवृत्तींनी त्यांच्या निर्मितीला मर्यादा पडल्या, तीत दुबळेपणा आला, एवढेच नाही त्यांच्या निर्मितीचा पगडा ज्यांच्यावर बसला

१. परिशिष्ट २ पाहा.

त्यांच्याही प्रतिभेचा कस या प्रवृत्तींनी जणू शोषून घेतला. बालकवींच्या कवितांवर असाच परिणाम झालेला दिसतो. खांडेकरांचे पूर्ववयातील लेखन गडकरीछापाच्या प्रवृत्तींनी घेरलेले दिसते, एवढेच नव्हे, त्यांनी स्वतःच दाखवून दिल्याप्रमाणे त्या पूर्वसंस्कारांतून पूर्णपणे मोकळे होणे त्यांना पुढेही शक्य झाले नाही. गडकऱ्यांच्या वळणाची कल्पनारम्यता व शब्दनिष्ठा यांच्या जीवनविन्मुख करणाऱ्या मगरमिठीतून सुटून आपल्यांची जीवनाभिमुख कला वा आगरकरांची समाजजीवनात परिवर्तन घडवून आणण्याच्या आकांक्षेने भारलेली वृत्ती साध्य करण्याचे प्रयत्न त्यांनी सुरू केले. या प्रयत्नांच्या परंपरेत खांडेकरांच्या आजपर्यंतच्या कथानिर्मितीचा इतिहास साठवलेला आढळेल. या प्रयत्नपरंपरेवर काही समकालीन प्रभावी लेखकांच्या कृतींचाही थोडाबहुत परिणाम झालेला दिसतो.

हृदयाची हांक व कांचन मृग

'हृदयाची हांक" (१९३०) आणि 'कांचनमृग" (१९३१) या खांडेकरांच्या पहिल्या दोन कादंबऱ्या. त्यांतील कथानके घटनाप्रचुर व भाषाशैली शब्दनिष्ठ आहे. स्वतःच्या कल्पनेचे फवारे पात्रापात्रांच्या तोंडी घातल्याशिवाय लेखकाला चैन पडत नाही. या कल्पना लेखकाच्या आवडीप्रमाणे व व्यासंगानुरूप मुख्यतः निसर्गप्रेमातून किंवा वाङ्मयाच्या व्यासंगातून उद्भवलेल्या दिसतात. पात्रांच्या चित्रणात अल्पवयी भावुकता किंवा भावडी नीतिनिष्ठा आढळते. 'हृदयाची हांक' या कादंबरीत कुसुम, कमळ व कुमुद यांच्या तरुण जीवनाची तिपेडी वेणी गुंफली जाते. या मुली जितक्या प्रेमळ व सात्त्विक, त्यांतील कमळचा प्रियकर दिवाकर जितका धीरोदात्त, तितकेच त्यातील खलजन पाषाणहृदयी व दोषपूर्ण. कथानकात टळटळीतपणे जाणवण्याइतकी कृत्रिमता आहे. कथेची पार्श्वभूमी कित्येकदा इतकी कृत्रिमपणे रेखाटली गेली आहे की, कुमुदच्या आत्महत्येच्या प्रयत्नाच्या प्रसंगासारख्या ठिकाणी प्रत्यक्ष देखाव्याऐवजी रंगभूमीवरील एखादा पडदा डोळ्यांसमोर उभा राहतो. कथेच्या शेवटी बऱ्याच पात्रांना विलायतेचा प्रवास घडवून लेखकाने अवास्तवतेची मजल गाठली आहे. नट, नायक व त्याची नाटककार प्रिया यांच्या द्वारे लेखकाने आपल्या नाट्यविषयक हौसेला वाव करून दिला आहे. या विषयामुळे व ठिकठिकाणी आढळणाऱ्या नीतिबोधाच्या शिडकाव्यामुळे नाथमाधवांच्या 'नटसम्राट'ची आठवण होते.

'कांचनमृग'मधील सुधाकर पहिल्या कादंबरीतील दिवाकराचा सहोदर वाटतो. परंतु पार्श्वभूमी व कित्येक पात्रे यांच्या चित्रणात अवास्तवतेचे व

कृत्रिमतेचे प्रमाण कमी झाले आहे. खेडेगावातील परिस्थिती, सुधाकराचा शिक्षणविषयक ध्येयवाद, शिक्षणसंस्थांतील कार्यकर्त्यांचे परस्परसंबंध, यांसारख्या अनेक गोष्टींत सत्याचा अंश दिसू लागतो, व या सत्यांशाच्या परिणामाने भाषेतील कृत्रिमता कमी झाली आहे. हे कथानक पहिल्याइतकेच घटनाप्रचुर असले, तरी येथे लेखकाची दृष्टी मुख्यतः सुधाकरावर, व त्याच्या अनुषंगाने सुधेवर, केंद्रित झाली आहे. त्यामुळे पहिल्या कथेइतका विस्कळितपणा येथे उद्‌भवत नाही.

उ ल्का

यानंतर तीन वर्षांच्या विसाव्यानंतर खांडेकरांनी एका वर्षात 'उल्का' व 'दोन ध्रुव' या दोन कादंबऱ्या लिहिल्या (१९३४). तीन वर्षांच्या अवधीमध्ये त्यांचा वैचारिक आवांका वाढलेला दिसतो. भोवतालच्या जीवनाविषयी विचार करून, त्यात जे बोचणारे दिसते त्याचे मूळ काय हे जाणून घेण्याची इच्छा उत्पन्न झालेली दिसते. या शोधामुळे उद्भवलेल्या भावनांना वाट करून देण्यासाठी 'उल्के' चा जन्म झाला. त्या कादंबरीच्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत त्यांनी स्वतः ही मानसिक उत्क्रांती वर्णिली आहे.

'उल्का' च्या कथानकात तीन विचारप्रवाह आढळून येतात. पहिला स्त्रीजीवनविषयक, दुसरा त्यागपूर्वक केलेल्या समाजसेवेच्या फलश्रुतीविषयीचा, व तिसरा आर्थिक विषमतेविरुद्ध उफाळून उठणाऱ्या क्रांतिकारकतेचा. उल्का, भाऊ व चंद्रकात हे तिघे या तीन वैचारिक प्रवाहांचे प्रतिनिधी आहेत. त्यांचे परस्परसंबंध फार जिव्हाळ्याचे असल्यामुळे कथानकात या तीन प्रवाहांची जुळणी आटोपशीरपणे होते. चंद्रकांताचे अनेक वेळा अचानकपणे होणारे आगमन वा मधूनमधून दिली जाणारी त्यांची पत्रे, त्याच्या 'धूमकेतू' या टोपणनावाची साक्ष पटवणारी आहेत. कथेपेक्षा एका कथांतर्गत विचारप्रवाहाच्या आवश्यकतेसाठी, त्या प्रवाहाची आठवण ठेवण्यासाठी ती पत्रे घुसडल्यासारखी वाटतात. त्यांचे प्रयोजन जितके दूरान्वित तितकीच त्यातील विचार व शैली ही कृत्रिम आहेत. त्यातील प्रतीकांची पुनरावृत्ती परिणामकारक होण्याऐवजी कित्येकदा कंटाळवाणी होते.

उल्केचे वडील भाऊसाहेब यांचे चित्रण यापेक्षा अधिक परिणामकारक आहे. परंतु ते आत्मचरित्रात्मक नसल्याचा खांडेकरांनी निर्वाळा दिला तो रास्तच आहे. कारण, भाऊसाहेबांच्या व्यक्तिरेखेत कोणत्याही स्वाभाविक विविधरंगी अंतरंगाचे दर्शन होणे कठीण आहे. त्या चित्रणात स्वार्थत्यागपूर्वक समाजसेवा करणाऱ्या व्यक्तीच्या मनात कधी कधी उसळणाऱ्या केवळ एका मनोलहरीचे प्रतिबिंब

आहे. त्या तात्पुरत्या लहरीचे अतिशयोक्तीमुळे होणारे काहीसे विकृतीकरण व त्या व्यक्तीविषयी सहानुभूती निर्माण करण्याच्या इच्छेमुळे झालेले उदात्तीकरण यांचा येथे संकर झाला आहे. एरव्ही भाऊसाहेबांची व्यक्तिरेखा म्हणजे केवळ विफलतेच्या सूत्रात गुंफलेली करुण प्रसंगांची साखळी झाली नसती. त्यांचे सुधारणाप्रिय गृहजीवन, त्यांची काव्यप्रीती व शिक्षणविषयक ध्येयवाद यांपैकी एकूण एक दु.खाचेच कारण ठरते. त्यांच्या परिस्थितीतल्या व्यक्तीच्या भावजीवनातील काही क्षणांचा वा एका अवस्थेचा हा जीवनव्यापी व म्हणून अतिरंजित विस्तार. त्यात वास्तव व्यक्तिजीवनातील विविधता वा दमदारपणा आढळत नाही.

उल्केची व्यक्तिरेखा याहूनही असमाधानकारक वाटते. वस्तुतः या कादंबरीत जी काही वैगुण्ये आढळतात त्या सर्वांचे मूळ उल्केच्या व्यक्तित्वाविषयी लेखकाच्या ज्या अधुऱ्या कल्पना आहेत त्यांत सापडेल. तिच्या बुद्धीचा आवांका फार मर्यादित आहे. तिच्या आत्मचरित्रात एक प्रकारची गोड भावुकता निर्माण करण्याचा लेखकाचा प्रयत्न असावा. परंतु त्या तिच्या भावना, निसर्गातील सौंदर्याभोवती खेळणारी तिची कल्पना वा उदात्त विचारांविषयीचे तिचे आकर्षण बिनबुडाचे, सवंग वाटते. तिच्या चित्रणात विशेष जाणवणारा व तिच्या परिस्थितीशी टळटळीतपणे विसंगत वाटणारा दोष म्हणजे स्थिरचित्ततेचा अभाव. तिच्या बालपणाच्या आत्मनिवेदनापासूनच एक प्रकारचा विस्कळितपणा जाणवू लागतो. लहान मुलांच्या स्वैरतेचे चित्रण करताना विस्कळित विधाने, दूरान्वित प्रश्न, लहरीपणाची कृती यांच्या उपयोगाचा एक पायंडाच मराठी कथावाङ्मयात सुरू झाला होता. रवींद्रनाथांची प्रतीकात्मक बाळगाणी व बालकथा यांच्या अनुकरणात्मक विकृतीत याचा उगम असावा. 'उल्के'मध्ये हाच प्रकार दिसून येतो. पुढे कथेतील तीन विचारप्रवाह सांभाळण्याच्या लेखकाच्या प्रयत्नामध्ये उल्केच्या मनाचे उडतपगडे होते. ती मोठी होऊन तिच्या विवाहविषयक कटू अनुभवांना प्रारंभ होतो. परंतु तरीही तिला स्थिरचित्तता लाभत नाही. नशिबी येणाऱ्या अनुभवाचा व्यक्तित्वावर सखोल परिणाम होण्याइतके भावनांचे गांभीर्यही तिच्यामध्ये निर्माण होत नाही, व म्हणून तिच्या मनाचा विचार करू लागले की, एकेका विवाहविषयक अनुभवाच्या सरीचे पाणी काही काळ साठवून ते पुनः रिचवून टाकणाऱ्या पर्जन्यमापकाची आठवण होते. तिच्या अंतर्विकासापेक्षा कथानकातील घटनांच्या माळेवर लेखकाचे लक्ष अधिक केंद्रित झाले आहे व म्हणूनच ही कादंबरी जवळजवळ एकटाकी व एक प्रकारच्या तन्मयतेने लिहिल्याची ग्वाही लेखकाने दिली असूनही, आत्मकथा लिहिणाऱ्या नायिकेशी लेखकाचे तादात्म्य झाल्याची साक्ष पटत नाही. उल्केच्या संसाराचे चित्रण,

इतक्या कटू अनुभवानंतर व अगतिकतेच्या जाणिवेनंतर सुरू झालेला संसार भरास आला असताना ज्या उथळ लहरीपणाने ती तुरुंगात जाते ती घटना प्रत्ययकारी वाटत नाही. तिच्या परिस्थितीत तिची आपल्या नवऱ्याविषयीची व आपल्या संसाराविषयीची वृत्ती अस्वाभाविक वाटते. तिच्याप्रमाणे पाऱ्यासारख्या वृत्तीच्या मुली संभवत नाहीत असे नाही. तिच्या आत्मनिवेदनाच्या दुसऱ्याच पानावरील "माणसाचं मन फुलासारखं नसतंच मुळी. ते झाडासारखं असतं. हिवाळ्यात झाड वठल्यासारखं दिसलं तरी उन्हाळ्यात त्याला नवी पालवी फुटतेच की नाही?" या वाक्यांनी तिच्या निर्मात्याने या वृत्तीची सूचना दिलीही आहे. परंतु एक तर अशी वृत्ती मुलींच्या मध्ये आज, शिक्षणाच्या एवढ्या प्रसारानंतर, मुलींना लाभलेल्या सर्वसाधारण मोकळेपणाच्या वातावरणात व बदललेल्या सामाजिक वृत्तीमध्ये संभवते. प्रस्तुत कादंबरीत गृहीत धरलेल्या काळी, व विशेषतः उल्केच्या परिस्थितीत, अशी वृत्ती सापडणे कठीण व मुख्य म्हणजे, नायिकेला अशा पाऱ्यासारख्या 'अच्छेद्य' वृत्तीची कल्पून स्त्रीजीवनातील दुःखाची व अगतिकतेची जाणीव निर्माण करण्याच्या आपल्या मूळ हेतूलाच लेखकाने हरताळ फासला आहे.

या मूलभूत वैगुण्याचे कारण बुद्धिनिष्ठतेमध्ये सापडावे. खांडेकरांनी बुद्धि-पुरस्सरपणे काही प्रवाहांचे निरूपण करण्याचे योजिलेले दिसते. त्यांच्या प्रस्तावनेवरून याचाच निर्वाळा मिळतो. आत्मनिवेदनात्मक पद्धती स्वीकारूनही मुख्य पात्राशीदेखील समरस होण्याचा, उल्केच्या अंतर्जीवनाची जाणीव करून घेण्याचा प्रयत्न त्यांच्या हातून झाला नाही. त्यामुळे तिचे प्रथमपुरुषी लिखाणही लेखकाच्या तृतीयपुरुषी निवेदनासारखेच वठले आहे. ही कथा केवळ व्याकरण-दृष्ट्या प्रथमपुरुषी आहे.

परंतु असे असले तरी 'काचंनमृगा'च्या तांत्रिक पातळीपेक्षा पुष्कळच उच्च दर्जा खांडेकरांनी 'उल्का'मध्ये गाठला हे निश्चित. समाजात प्रचलित असलेल्या काही विचारधारांच्या अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने 'उल्का' या कादंबरीला विशेष महत्त्व आहे. उल्केच्या व्यक्तिरेखेच्या द्वारा प्रतिबिंबित झालेल्या विचारधारेमध्ये विशेष नावीन्य किंवा मौलिकता नाही. परंतु चंद्रकांत हा माडखोलकरांच्या 'मुक्तात्मा'मधील चंद्रशेखर या मराठी कादंबरीतील पहिल्या गणल्या गेलेल्या क्रांतिकारकाचा एका वर्षानेच लहान असलेला भाऊ. तेव्हा त्याच्या व्यक्ति-चित्राला व तद्द्वारा प्रतिबिंबित झालेल्या विचारधारेला नावीन्याचे काहीसे श्रेय जावे. भाऊंच्या जीवनकथेत मात्र सामान्य जनदृष्टीहून बरीच वेगळी अशी विचारधारा व्यक्त झाली आहे. ती असावयास पाहिजे तितकी दमदार वा बहुरंगी नसली तरी तीत मौलिकता आहे. स्वार्थत्यागपूर्वक केलेल्या शिक्षणाच्या

प्रसाराच्या कार्याला १९३४–३५ पर्यंत चांगला मान होता. त्याचा एकांगीपणा किंवा विफलता कोणाला विशेष जाणवत नव्हती. त्या कार्याला आजीव वाहून घेणाऱ्या माणसांच्या हालांची व त्यांच्या नशिबी येणाऱ्या वंचनेची जाणीव उघडपणे व्यक्त करण्यात येत नव्हती. भाऊंच्या चित्रणात अशा स्वार्थत्यागाच्या सामाजिक उपयोगितेचा बुडबुडा फोडण्याचे विशेष कार्य खांडेकरांनी साधले आहे. या सर्व विचारधारांचे दर्शन कल्पनारम्यता, भावुकता व अलंकारप्रचुर भाषाशैली यांच्या धुक्यासारख्या झिरझिरीत अवगुंठनातून घडते. त्यामुळे ही कादंबरी परिणामकारक वाटते; व विशेषतः ती प्रसिद्ध झाली त्या काळी ही कादंबरी चांगली लोकप्रिय झाली. वास्तविक १९३३–३४ हे वर्ष मराठी कादंबरीचे विशेष वैभवाचे. नारायण हरींच्या कृतींतील सर्वोत्कृष्ट अशी 'आम्ही दोघं', वामन मल्हारांची 'इंदू काळे व सरला भोळे', फडके यांची 'कलंकशोभा', वरेरकरांची 'परतभेट', विभावरी शिरूरकरांची 'हिंदोळ्यावर' या सर्व महत्त्वपूर्ण कादंबऱ्या याच सालातील, परंतु 'उल्के'ने खांडेकरांना या सर्वांच्या मेळाव्यात विशेष शोभणारे असे स्थान प्राप्त करून दिले.

दोन ध्रुव

'उल्का' लिहिल्यानंतर खांडेकरांच्या कादंबरीलेखनाला बराच भर आला. 'दोन ध्रुव' ही त्यांची 'उल्के'पेक्षा बरीच मोठी कादंबरी या वर्षातच प्रसिद्ध झाली. तीत 'उल्के'मधील विचारप्रधानता व कल्पनारम्यता यांचे मिश्रण पुनः दिसते. येथे हे मिश्रण 'उल्के'इतकेही एकजीव झालेले नाही. जीवनातील दोन ध्रुव किंवा तीन भुका इत्यादींचे विवेचन सुभाषितवजा वाक्यांच्या जंत्रीने केले आहे. त्यात विचारप्रवाहाचे सातत्य किंवा आत्मानुभवाची सुसंगतता आढळत नाही. या शैलीने प्रतिपाद्य विषयाचा स्पष्ट ठसा वाचकांच्या मनावर उमटत नाहीच. पण अशा विस्कळित, उपमानिष्ठ वाक्यांनी अनेकदा वाचकांचे मन त्रस्त मात्र होते.

कथानकातील व व्यक्तिचित्रणातील अवास्तवतेचे प्रमाणही येथे वाढते आहे. कोणत्याही व्यक्तिचित्रात विकास नाही. रमाकांत, सुलोचना, विद्याधर यांच्यामधील प्रेमविषयक अदलाबदलीची व पाठशिवणीची गती जितकी हास्यास्पद आहे, तितकेच दादांच्या पापाचे व बाप्पांच्या श्रद्धेचे चित्रण भोळसर आहे. कृष्णा ही एकच या कादंबरीला आवरून धरणारी शक्ती. परंतु तिच्याही जीवनसरणीत भरपूर कृत्रिमता व सवंगपणा आहे. यामुळे 'दोन ध्रुव' ही कादंबरी जन्माने 'उल्के'ची जुळी बहीण असली तरी तिच्या रूपगुणांत बरेच अंतर आढळते.

हे असे का झाले असावे याचे विश्लेषण करू लागल्यास काही लक्षणीय सामग्री हाती लागणे शक्य आहे. १९२५ ते १९३४ पर्यंत फडके यांच्या सहा कादंबऱ्या प्रसिद्ध झाल्या होत्या. वामन मल्हार, वरेरकर, केतकर, नारायण हरी या सर्वांच्या लेखकांची निर्मिती जरी तोवर चालू असली, तरी मराठी कादंबरीच्या नवप्रवाहावर फडके यांचेच अबाधित स्वामित्व प्रस्थापित झाले होते. अशा काळात खांडेकरांची निर्मिती भरास येऊ लागली. तिची मूळ प्रकृती फडक्यांच्या कलेपेक्षा भिन्न होती. फडक्यांच्या कलेतील विलासप्रियता तिला मान्य नव्हती. गंभीर विचारनिष्ठेचा तिला हव्यास होता. परंतु फडक्यांच्या कलेशी सामना दिल्याशिवाय तिला आपले अस्तित्वही प्रस्थापित करणे कठीण होते. अशा अभावित जाणिवेचे प्रतिबिंब 'दोन ध्रुव' या कादंबरीच्या कथानकात व तिच्यातील विचारप्रवाहात स्पष्टपणे दिसून येते. कृष्णेच्या विचारप्रवाहातील दोन ध्रुवांच्या तीन जोड्यांतील—कला आणि जीवन, पांढरपेशे व कामकरी, भोग आणि त्याग या तीन जोड्यांतील—पहिली जोडी ही फडके आणि खांडेकर यांच्या विरोधाचे प्रतिबिंब आहे, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही. फडक्यांच्या विचारसरणीचे पडसाद महाराष्ट्रात पुनःपुनः घुमत होते. त्यांच्यावर मात करण्याचा हा खांडेकरांचा पहिला प्रयत्न आहे.

एका परीने फडक्यांच्या भूमिकेशी विरोध व दुसऱ्या तऱ्हेने फडक्यांच्या कलेतील काही विशेषांच्या स्वीकरणाचा प्रयत्न अशा तडजोडीची छाया 'दोन ध्रुव' या कादंबरीवर पसरली आहे, अशा बुद्धिपुरस्सर तडजोडीतून एकसंध कलाकृती निर्माण होणे कठीण. 'उल्के'पेक्षा 'दोन ध्रुवा'त शृंगारिक वर्णनांना, प्रेमप्रकरणांना अधिक वाव दिला आहे. फडक्यांच्या कादंबरीतील सुखवादाचा फोलपणा सिद्ध करण्यासाठी तरी तिचे रमाकांत इत्यादींच्या द्वारे चित्रण होणे आवश्यकच होते. परंतु अशा प्रकारचे चित्रण खांडेकरांना साधत नाही. त्यांचे संवाद असंभाव्य व कृत्रिम होतात. त्यांनी कल्पिलेल्या घटना असंभाव्य वठतात. रमाकांत–सुरंगा, रमाकांत–सुलोचना, व कथेच्या शेवटी रमाकांत–वत्सला यांच्या बहुतेक संवादात ही कृत्रिमता व असंभाव्यता दिसून येते. त्यामुळे त्यांचे व्यक्तिचित्रण दोषपूर्ण होते, व अखेर कादंबरीची फलश्रुती पाहू गेले म्हणजे काही सुभाषितवजा वाक्ये शिल्लक उरतात. अल्पवयी वाचकांवर अशा सुभाषितांचा बराच परिणाम होतो. सद्ग्राह्य विचारांवर त्याचे लक्ष केंद्रित होते, त्या विचारांना सुंदर वाटेल अशा कल्पनेची व सुटसुटीत शब्दांची जोड मिळते, हे केव्हाही इष्टच. खांडेकरांच्या वाङ्मयाने वाढाळू मनांना फार मोलाची मदत केली आहे. ही त्यांची थोरवी कोणीही मान्य करील. परंतु अशा सुभाषितवजा भाषाशैलीने विकासशील विचारशक्तीवर अनिष्ट बंधने पडतात,

कित्येकदा तिच्यातील कल्पनारम्यतेमुळे विश्लेषणशक्ती खुंटून जाते, हेही वेळीच लक्षात घेतलेले बरे.

हिरवा चाफा

खांडेकरांची पाचवी कादंबरी 'हिरवा चाफा' १९३८ मध्ये पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाली. परंतु त्यापूर्वी तिचा काही भाग १९३६ मध्ये 'ज्योत्स्ना' मासिकात क्रमशः प्रकाशित होत होता. या कथेवर फडक्यांच्या कलागुणांची छाया 'दोन ध्रुव'पेक्षा अधिक जाणवते. कथेतील वातावरण, पात्रांचे प्रकार व त्यांचे परस्परसंबंध 'किर्लोस्कर' मासिकात क्रमशः प्रसिद्ध झालेल्या व १९३७ मध्ये पुस्तकरूपाने प्रकाशित झालेल्या फडक्यांच्या 'आशा' कादंबरीसारखे आहेत. फडक्यांचा नायक विलास व खांडेकरांची नायिका सुलभा यांची परिस्थिती, त्यांच्या भोवतालचे वैचारिक वातावरण, जमिनीसाठी शेतकऱ्यांचा संघर्ष व त्यांच्याशी आलेला उपरिनिर्दिष्ट नायक-नायिकेचा संबंध, एका खुनाचे रहस्य इत्यादी बरीच साम्यस्थळे आहेत. एवढेच नव्हे, खांडेकरांच्या शैलीतील कोट्यांचा अवखळपणा व संभाषणातील असंभाव्यताही बरीच कमी झाली आहे. परंतु त्याबरोबरच येथील विचारांची खळबळदेखील कमी झाली आहे. 'हिरवा चाफा' क्रमशः प्रसिद्ध होत असल्यामुळे ती कथानकप्रधान होणे अपरिहार्य होते असे लेखकाचे म्हणणे.[1]

दोन मनें

याच वर्षी प्रकाशित झालेली आपली दुसरी कादंबरी 'दोन मनें' (१९३८) हिच्या जन्मकथेविषयी खांडेकरांनी लिहिले : "एकाच पद्धतीच्या दोन कादंबऱ्या पाठोपाठ लिहिणे मला आवडत नाही. त्यामुळे जिच्यात मनोविश्लेषणाला थोडी अधिक जागा मिळेल, बाह्य घटनांपेक्षा माणसाच्या मनातल्या घडामोडी जिच्यात सूक्ष्मतेने सांगता येतील, अशा माझ्याजवळच्या एका कथाकल्पनेचा मी विचार करू लागलो. लहानपणी एकत्र वाढलेल्या, एकाच ध्येयवादाने भारलेल्या, पण पुढे परिस्थिती आणि प्रकृतिधर्म यामुळे भिन्न भिन्न वळणे घेत गेलेल्या तिघा मित्रांचे जीवन ही अनेक वर्षांची माझी एक आवडती कल्पना होती."[2]

या कथेमध्ये आणखी एका प्रकारच्या मानसशास्त्रीय आशयाची भर घातली

१. दोन मनें, आवृत्ती ४ थी, पार्श्वभूमी पृ. २५७
२. कित्ता, पृ. २५७

गेली. खांडेकर लिहितात, "त्या दोनतीन वर्षांत (१९३६-३७) माणसाचे मन आणि त्याचे अंतर्मन, त्याच्या आचारविचारातला विचित्र विरोध, समाजाच्या नियंत्रणामुळे सुसंस्कृत भासणारी त्याची वृत्ती आणि त्याची मूळची गूढ स्वैर प्रवृत्ती, त्याची बहिर्मुखता आणि अंतर्मुखता इत्यादिकांचा विचार करण्यात माझे मन अधिक गुंग झाले होते."[१] मराठी वाङ्मयात त्या सुमारास विशेष पुढे आलेल्या फ्रॉइडचेही त्यांनी थोडे वाचन केले. परंतु मानवी मनातील द्वंद्वाविषयी जीवनात आलेल्या अनुभवामुळे जे कुतूहल त्यांना वाटू लागले होते, त्याच्याच भरंवशावर या द्वंद्वाचे कथेत चित्रण करण्याचा प्रयोग करण्याचे त्यांनी ठरवले. या योजनेतून बाळासाहेब, सुबोध वा आगटे ही पात्रे प्रथम निर्माण झाली व मग त्यांच्या चित्रणासाठी आवश्यक म्हणून चपला व श्री यांची निर्मिती झाली. प्रत्यक्ष कथेमध्ये श्री व चपला हीच प्रमुख पात्रे ठरतात. एकदा चपलेच्या पात्राची निश्चिती झाल्यावर त्या रमणीच्या भुलावणीमुळे कथेचे स्वामित्व तिच्याकडेच गेले व तिला विरोधी अशी शक्ती, अखेर तिच्यावरही स्वामित्व प्रस्थापित करणारी, उच्च आदर्शवादी शक्ती म्हणून श्री कथेचा नायक बनला, याची लेखकानेच कबुली दिली आहे. प्रेमविषयक कल्पनारम्यता, राजकीय ध्येयवाद, सत्याग्रहाचे वातावरण इत्यादी कादंबरीतील मूलभूत सामग्री पूर्वपरिचयाचीच आहे. परंतु 'दोन मनां'च्या मानसशास्त्रीय कल्पनेमुळे पात्रांची व वरील घटकांची एक आंदोलनात्मक रचना झाली आहे, यात या कथेचे वैशिष्ट्य आहे.

रिकामा देव्हारा व सुखाचा शोध

खांडेकरांनी पटकथालेखनाला १९३६ साली प्रारंभ केला. १९३९ पासून त्यांनी चित्रपटाबरोबर किंवा त्याच्या पाठोपाठ त्याच कथेवर आधारलेली कादंबरीही प्रकाशित करण्याला सुरुवात केली. 'देवता' या चित्रपटाबरोबर 'रिकामा देव्हारा' (१९३९) ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली व 'सुखाचा शोध' हा चित्रपट प्रकाशित झाल्यावर थोड्याच दिवसांत त्याच नावाची कादंबरी प्रसिद्ध झाली (१९३९). या दोन्ही कथा फार थोड्या दिवसांच्या अवधीत लिहून काढल्याचे व दोन्हीवर चित्रपटव्यवसायातील मंडळींच्या कल्पनांचा परिणाम घडल्याचे खांडेकरांनी स्वतः मान्य केले आहे. 'रिकामा देव्हारा'तील लेखकाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या असलेल्या तारेच्या पात्राला चित्रपटात गौण स्थान द्यावे लागले, तर "चित्रपटात कृत्रिम नाट्याची (melodrama) फार जरुरी

१. कित्ता, पृ. २५८

असते, अशी आपल्याकडे निर्मात्यांची समजूत असल्यामुळे "[१] 'सुखाचा शोध' यातील माणिकला आत्महत्या करण्याची मोकळीक द्यावी लागली. नंतर लिहिलेल्या कादंबरीत लेखकाने ती आत्महत्या टाळून माणिकच्या वृत्तीमध्ये परिवर्तन घडवून आणले आहे. परंतु माणिकचे पत्र व प्रस्तावनेतील त्यावरचे भाष्य वाचूनही ही परिवर्तनाची घटनादेखील कमी कृत्रिम वाटत नाही. वास्तविक या दोन्ही कथांतील स्वभावरेखन व घटनांचे नियंत्रण आपल्या चित्रपटांच्या एकंदर स्वरूपाला साजेसेच आहे! खांडेकरांच्या येथपर्यंतच्या कादंबऱ्यांत कथानकातील असंभाव्यता, भावनेतील व संवादांतील कृत्रिमता काही प्रमाणात आढळून आलेली आहे. या सर्वांचे प्रमाण या दोन्ही पटकथांमध्ये भरपूर वाढले आहे. भाषाशैलीतील अलंकारिकता मात्र कमी झाली आहे.

पांढरे ढग

याच वर्षी खांडेकरांची 'पांढरे ढग' ही एक प्रमुख कादंबरीही प्रसिद्ध झाली. (१९३९). तिची मध्यवर्ती कल्पना 'दोन ध्रुव'नंतर त्यांना सुचली. परंतु 'देवता' हा चित्रपट किंवा 'रिकामा देव्हारा' (५-२-१९३९) ही कादंबरी प्रकाशित झाल्यानंतर 'पांढरे ढग' ही लिहिली गेली (मे-जून १९३९) हे नमूद करण्यासारखे आहे. आपल्या परिपाठाप्रमाणे या कादंबरीच्या दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत कथेतील मध्यवर्ती कल्पनेचा खांडेकरांनी विस्तृत खुलासा केला आहे. "महाराष्ट्रातल्या मध्यमवर्गाचे चित्रण—सत्त्वशून्य आणि ध्येयशून्य होत चाललेल्या मध्यमवर्गाचे चित्रण-ही या कादंबरीची पार्श्वभूमी झाली."[२] या पार्श्वभूमीवर "गरीब मध्यमवर्गातल्या बुद्धिमान आणि भावनाशील अशा तरुणांचा प्रतिनिधि" म्हणून अभयचे चित्र रंगविले गेले. आक्का, दत्तोपंत, चारूचे आजोबा, अभयच्या शाळेतील शिक्षकवर्ग यांच्या चित्रणाच्या साह्याने ही पार्श्वभूमी चांगली परिणामकारक वठली आहे. खांडेकरांच्या आजपर्यंतच्या कथाचित्रणापेक्षा या कथेतील प्रारंभीचे चित्रण पुष्कळच वस्तुनिष्ठ, अनलंकृत व म्हणून कलात्मक आहे. आक्का व अभय यांचे गृहजीवन जितके सोज्वळ आहे तितकेच अभयच्या वृत्तीतील ध्येयनिष्ठा व खेळकरपणा, बौद्धिकता व रसिकता यांचे मिश्रण रम्य आहे. परंतु हा सोज्वळपणा, व ही रम्य वस्तुनिष्ठा अभयच्या जीवनातल्या 'पहिल्या चकमकी'पर्यंत टिकते. नरेंद्रांच्या पत्रामध्ये या कलात्मक तादात्म्याला पहिला धक्का बसतो. हे पत्र "भेदक व सामर्थ्यवान गद्याचा एक नमुना" आहे

---

१. सुखाचा शोध, आ. ३ री, पृ. २२

२. 'पांढरे ढग' आ. ५ वी, प्रास्तविक पृ. १५.

असे काही टीकाकारांचे मत आहे. या कादंबरीतील एकंदर भाषाशैली पहिल्या कादंबऱ्यांच्या मानाने अकृत्रिम, सोज्वळ, संथ व म्हणून प्रभावीही आहे. परंतु तरीही नरेंद्राच्या पहिल्या काही वाक्यांतच त्याच्या पूर्ववृत्ताशी व वृत्तीशी न जुळणाऱ्या अशा कल्पनाविचारांचा धक्का बसतो. नरेंद्राचे पत्र हे खांडेकरांनी स्वतः एका तरुण मित्राला लिहिलेले पत्र या दृष्टीने मोठे यशस्वी वाटेल. परंतु नरेंद्राच्या भूमिकेशी मात्र ते सुसंगत वाटत नाही, व येथूनच कथेच्या पातळीला उतार लागतो. यापुढे अभयच्या अंतरंगातील मुख्य समस्येला बगल मिळते. प्रस्तावनेतील अभय व कथानकातील अभय यांची फारकत होते. प्रस्तावनेतील मुख्य विचारधारेपेक्षा तिला येऊन मिळणाऱ्या एका स्वाभाविक पण दुर्गम प्रवाहाला अधिक महत्त्व मिळते. अभयच्या भोवतालच्या तरुणी–प्रकारांच्या तुलनात्मक चित्रणापुढे अभयला गौणत्व येते व अखेर नरेंद्राच्या उपदेशाप्रमाणे अभय जीवनग्रंथाचे पारायण करायला खेड्यातून प्रवास करायला निघतो. तेव्हा त्याच्याबरोबर लतेला देऊन त्याच्या दौऱ्यावर पूर्ण बोळा फिरवला जातो. ही घटना लतेचे पूर्ववृत्त व कौटुंबिक इतिहास जमेस धरूनही अस्वाभाविक वाटते. एवढेच नव्हे, या घटनेमुळे कथेच्या अत्युच्च विकासाच्या वेळीच ती खुरटून जाते. 'सहा महिने आणि सहा पत्रे' या प्रकरणात कलेचा नीचतम बिंदू गाठला जातो. 'मी दादांचा मुलगा आहे' हे एकच प्रकरण सोडले तर नरेंद्रच्या पत्रापासून कथेच्या अंतापर्यंत सरळ उतारच लागतो.

या उताराच्या भागात प्रथमार्धातील वस्तुनिष्ठा, समरसता, भाषेचे सहज-सौंदर्य, शिल्पक राहत नाहीत. घटनांतील भडकपणा वाढत जातो व भावनाचित्रणात सवंगपणा, भडकपणा येतो. जो अभय मध्यमवर्गाच्या जीवनातील निःसत्त्वता, खालच्या जीवनातील कष्ट व अन्याय यांची जाणीव झाल्यामुळे या सर्वांत कायाकल्प घडवून आणण्याच्या आकांक्षेने प्रेरित व्हावा, तो कथेच्या शेवटी एखाद्या पतितोद्धारक संघाच्या सदस्याप्रमाणे लता, कावेरी इत्यादींना सावरून धरायला धाव घेतो. त्याच्यावर याच वर्षी काही दिवसांपूर्वी निर्माण झालेल्या 'रिकामा देव्हारा' यातील अशोकची छाया पडली की काय, अशी शंका आल्याशिवाय राहत नाही. खेड्याखेड्यातून हिंडत असताना, धर्मशाळेतल्या रिकामपणच्या वेळात माला, लता, प्रमिला यांची त्रिगुणात्मक तुलना करीत बसणाऱ्या अभयचे त्याच्या निर्माल्याने कथेच्या अखेरीस प्रमिलेशी लग्न लावून दिले नाही, व कथेचा ठराविक शेवट न करण्याचे धाडस दाखवले, हे खरे. परंतु तसे झाले असते तर ते फारच हास्यास्पद झाले असते. त्यात प्रस्तावनेत नमूद करण्याइतके कलात्मक वैशिष्ट्य खास नाही, किंवा एवढ्यामुळे कथेची पातळी विशेष उंचावते असेही नाही. या कथेचा खरा गौरव प्रथमार्धातील

अभयच्या चित्रणात, आक्का, दत्तोपंत, आजोबा यांच्यासारख्या व्यक्तिचित्रात, अभयच्या शालेय किंवा कौटुंबिक जीवनातील लहानलहान प्रसंगांच्या वर्णनात व संथपणे पण झुळझुळ वाहणाऱ्या झऱ्यासारख्या भाषाशैलीत आहे.

पहिले प्रेम व जळलेला मोहोर

'पहिले प्रेम' (१९४०) व 'जळलेला मोहोर' (१९४१) या दोन कादंबऱ्यांमध्ये खांडेकरांनी एक वेगळा प्रयोग करून पाहिला आहे. यातील विषय जसे नवीन आहेत, तसे यातील तंत्रही कादंबरीतील ठराविक तंत्राहून वेगळे आहे. "पहिले प्रेम हेच खरे प्रेम–ते विफल झाले की अंतःकरणाला जबर जखम होते." ..."प्रेमभंग हा एक असाध्य रोग आहे."[1] अशी सर्वसाधारण समजूत आहे. अशा या "पहिल्या प्रेमाच्या स्वप्नाळू अतिरंजित किंवा एकांगी स्वरूपाचे" विश्लेषण करण्याच्या हेतूने 'पहिले प्रेम' ही कादंबरी लिहिली गेली. तर 'जळलेला मोहोर' यात संसारसुख हे प्रमाणशीर देहसुखावर अवलंबून असते, या तत्त्वाचा पाठपुरावा केला आहे. दोन्ही विषयांचे प्रतिपादन म्हटल्यास पूर्णपणे स्वतंत्र, पण काही पात्रांच्या संतत सूत्राने व काही पात्रांच्या पुनः पुनः होणाऱ्या दर्शनाने एका साखळीत बांधलेल्या अशा लहानलहान कथांच्या द्वारे झाले आहे. एकाच विषयावरील विचारांना ज्यामुळे चालना मिळेल, किंवा एकच सत्य ज्यातून प्रतीत होईल, अशा घटना एकामागून एक आणण्याच्या या पद्धतीने १८५७ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'यमुना पर्यटण'ची आठवण होते. पहिले प्रेम असफल झाले तर त्यात जीवनाचा वीट येण्यासारखे काही नाही, हा विचार तरुण मनांच्या पुढे आवर्जून मांडण्यासारखा आहे, यात काहीच शंका नाही. परंतु "पहिले प्रेम हे (सध्याच्या) सामाजिक बजबजपुरीतून निर्माण झालेले एक दुःख आहे." हे विधान अतिव्याप्त आहे. आजच्या समाजातही धीट व समंजस जीवनदृष्टीला पहिल्या प्रेमाचे सोज्ज्वळ दर्शन होऊ शकते; ते सफल होऊ शकते व जीवनात सार्थकता आणू शकते. अशा प्रेमाचे प्रमाण सूक्ष्म असले तरी ते अतिशय प्रभावी ठरते, ही या प्रश्नाची दुसरी बाजू. ती पूर्णपणे वगळली गेल्यामुळे प्रस्तुत कादंबरी एकसुरी झाली आहे. कथेत आत्मनिवेदनाची पद्धती अवलंबिली आहे व काही ठिकाणी वर्णने वा निवेदकाचे भावचित्रण सुरस उतरले आहे. पण कित्येक घटना व व्यक्तिचित्रे अतिरंजित आहेत. त्यांच्यामुळे ही कादंबरी काही ठिकाणी बावळट माणसांच्या बुद्धिशून्यतेच्या उदाहरणांच्या जंत्रीसारखी झाली आहे. ही जंत्री ज्वरार्त भावनांनी

१. पहिले प्रेम, आ. १ ली, पार्श्वभूमी, पृ० ८

रंगलेली आहे व अखेर ज्या वेळी कथेतील माणसे रोगमुक्त झाल्याचे दाखविण्याची लेखकाची इच्छा असते, तेथे केवळ तडजोडच आढळून येते. 'जळलेला मोहर' यात अनेक वेळा एका कथेच्या किंवा समस्येच्या दोन बाजू दाखविल्या आहेत. परंतु प्रत्येक वेळी एकेक बाजूच दाखविल्यामुळे अशा निवेदनात एकांगीपणा आला आहे. विवक्षित परस्परविरोधी वृत्तीच्या दोन व्यक्ती एकत्र आल्यास त्यांच्यामध्ये संघर्ष होतो, कटुता येते, पण अनेकदा त्यातूनच जीवनाच्या विविध जबाबदाऱ्यांच्या दडपणामुळे एक प्रकारचा समजही निर्माण होतो. अशाच प्रक्रियेतून व्यक्तीच्या भावनांचे विनयन होणे शक्य असते. 'जळलेला मोहोर' यातील घटनासंग्रहात एकेका व्यक्तीच्या निवेदनाचे तंत्र स्वीकारले गेल्यामुळे असा संघर्ष व संघर्षातून निर्माण होणारा समज यांच्या चित्रणाला वाव नाही. यामुळे या दोन्ही कथांमध्ये समाजातील एका ठराविक ठशाच्या समस्यांची एकाच पातळीवर पुनरुक्ती होते. याची जुळणी एका गृहीत तत्त्वाच्या समर्थनासाठी, पुराव्यासाठी बनविण्यात आली आहे, असा ग्रह होणे स्वाभाविक आहे. असा ग्रह झाल्यास कथेचा हेतू साफ लयास जातो, हे वेगळे सांगण्याची गरज नाही. विषयाचे नावीन्य व महत्त्व, लैंगिक समस्यांचा संबंध असूनही कामुकतेपासून पूर्णपणे अलिप्त असे चित्रण, व आपल्या वैवाहिक जीवनाच्या सध्याच्या विपरीत अवस्थेची तीव्र जाणीव हे या कथांचे गुण आकर्षक आहेत. परंतु या प्रश्नाच्या संबंधात पर्ल बकच्या 'पॅव्हिलियन ऑफ वुईमेन' या कादंबरीची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही. सांसारिक जीवनाच्या अनेक परी, पतीची देहसुखाची लालसा व पत्नीची आध्यात्मिक आकांक्षा यांच्या परस्पर विरोधातून उत्पन्न होणाऱ्या समस्या सनातन कौटुंबिक जीवन व व्यक्तीचे उत्स्फूर्त मन यांचे पर्ल बकने केलेले हृदयंगम चित्रण आठवले, म्हणजे खांडेकरांचा हा प्रयत्न मराठी कथेच्या दृष्टीने अभिनव असला तरी किती उथळ, अपुरा व कलाशून्य आहे याची स्पष्ट जाणीव होते.

क्रौंचवध

'क्रौंचवध' (१९४२) ही खांडेकरांची सर्वांत महत्त्वपूर्ण समजली गेलेली कृती. आधुनिक महाराष्ट्रावरील बुद्धिवादाचा पगडा, त्या बुद्धिवादाच्या संस्कारामुळे गेल्या तीस वर्षांतील भारतीय राजकीय आंदोलने व राजकीय विचारप्रणाली यांच्याविषयी महाराष्ट्रात रुढ झालेला अनुदार दृष्टिकोण, त्या दृष्टिकोणाचे महाराष्ट्रीय जीवनावर झालेले परिणाम इत्यादी विचारधारांचे चित्रण करण्याच्या हेतूने खांडेकरांनी या कथानकाची आखणी केली आहे. दादासाहेब दातार, त्यांची कन्या सुलोचना व पुत्रीकृत असा विद्यार्थी दिनकर या पात्रांच्या द्वारा

या विचारधारांचे प्रतीकात्मक चित्रण व्हावे व या व्यक्तींच्या परस्परसंबंधात त्या विचारधारांच्या संघर्षाचे प्रतिबिंब पडावे, अशी त्यांची योजना दिसते. "आतापर्यंतच्या सुधारणेचा इतिहास म्हणजे मानवी बुद्धीच्या विविध विलासांचा इतिहासच होय...आजचे प्रत्येक प्रगत शास्त्र हा मानवी बुद्धीचा गगनचुंबी विजयस्तंभ आहे...पण शास्त्रे इतकी पुढे गेली, इतकी विपुल आणि विविध यंत्रे निर्माण झाली, म्हणून मानवजात अधिक सुखी झाली असे निःशंकपणे आपल्याला म्हणता येईल का? आजच्या जगात यांत्रिक सुधारणा अगदी कळसाला पोचली असली तरी तिच्यात काहीतरी मोठी उणीव आहे... बुद्धीच्या मागे धावता धावता मनुष्य भावनेला विसरत चालला आहे हेच ते वैगुण्य आहे...जीवनाच्या विकासाला या दोन्ही शक्ती आवश्यक आहेत... बुद्धीला भावनेचे पाठबळ नसेल तर ती बहुधा नुसती बोलकी राहते... ज्याच्यात नवे जग निर्माण करण्याचे सुप्त कर्तृत्व आहे अशा या बुद्धिवान वर्गाची शक्ती स्वतःला सोईस्कर असणारे आयुष्याचे तत्त्वज्ञान निर्माण करण्यात आणि त्याचे मंडन करण्यात खर्च होते...त्याचा बुद्धिवाद हा बहुधा सुखवाद असतो, कित्येकदा तर तो नागडाउघडा भोगवाद असतो...बुद्धी चिकित्सक असते, भावना प्रेरक असते."[1] या दोन्ही शक्तींचा मिलाफ होऊन त्या संयोगातून ज्या कृतीचा जन्म होतो तीच खऱ्या प्रगतीला कारण होते. 'क्रौंचवध'मधील कथानकाच्या मागील खांडेकरांच्या विचारसरणीची रूपरेषा अशी आहे, व या दृष्टीने पाहता, दादासाहेब हे व्यक्तिनिष्ठ बुद्धिवादाचे प्रतीक, सुलू ही दुबळ्या भावनेचे प्रतीक व दिनकरचे जीवन हे बुद्धी व भावना यांच्या समसमा संयोगातून उत्पन्न होणाऱ्या कृतिपर वृत्तीचे प्रतीक ठरते. बुद्धी व भावना यांच्या संयोगाच्या कल्पनेसाठी क्रौंचवधाचेही एक रूपक वेगवेगळ्या संबंधात वेगवेगळ्या प्रकाराने वापरले आहे. कादंबरीची वैचारिक पार्श्वभूमी अशी आशयपूर्ण व सुसंगत वाटते. या योजनेचे प्रत्यक्ष चित्रीकरण कसे काय झाले आहे, हे सूक्ष्मपणे पाहणे आवश्यक आहे.

कादंबरीत वाचकाचा प्रथम दादासाहेब [दातारांशी परिचय होतो. त्यांचा सतारीचा नाद, संस्कृत साहित्यावरील, व विशेषतः भवभूतीवरील, त्यांची भक्ती, सुलूचे बालपण व वैवाहिक जीवन यांच्याभोवती आईच्या प्रेमळपणाने घुटमळणारे त्यांचे मन, या सर्वांची थोडीशीही ओळख झाली तरी दादासाहेब म्हणजे एक प्रेमळ हळुवार विधुर आहेत याची वाचकाला जाणीव होते, व संपूर्ण कथेमध्ये हीच जाणीव खरी ठरते. त्यांचे जीवन एव्हाना उतरणीला लागलेले असावे व

१. क्रौंचवध, आ. २ री, निवेदन, पृ. १६, १७, १९, २१, २४

म्हणूनच त्यांच्या प्रेमळपणात व हळुवारपणात भर पडली असणे शक्यं आहे. परंतु त्यांच्या स्मृतिप्रवाहातील घटनांत किंवा अभिव्यक्तीच्या पद्धतीत बौद्धिकतेचा लेशही दिसत नाही. त्यांची जीवनदृष्टी कणखर बुद्धिवादानेच काय, पण बुद्धिवादाच्या ओढूनताणून आणलेल्या आवेशानेदेखील संस्कारित झालेली दिसत नाही. त्यांच्या पत्नीच्या मृत्यूच्या दिवशी ते संथपणे गीतापाठ करीत बसले, हे सुलूच्या आणि दिनकरच्याही आठवणीत नमूद केले आहे, व त्याबद्दल त्या दोघांनीही त्यांना दोष दिला आहे. त्यांच्या अशा वर्तनाने सुलूला अधिकच पोरके वाटले व ती दिनकरच्या मायेने आकर्षित झाली. दिनकरला त्यांचे वागणे त्यांच्या बुद्धिवादी वृत्तीचे उदाहरण वाटले. शोकदग्ध माणसाच्या भोवतालच्या अननुभवी तरुण मनांचा असा गैरसमज होणे स्वाभाविक आहे. परंतु दादासाहेबांच्या मनातील स्मृतिप्रवाहाचे दर्शन घडलेल्या वाचकांना या वागण्यात बुद्धिवादित्वाची साक्ष पटणे कठीण. दादासाहेब बुद्धिजीवी आहेत, बुद्धिवादी नाहीत. त्यांचा गांधी-वादाला विरोध निव्वळ स्थितिनिष्ठतेतून, सुखवादातून, थंड व्यावहारिकतेतून उद्भवलेला आहे. त्याचा कणखर बुद्धिवादाशी संबंध नाही; तथाकथित बुद्धिवादी आवेशाशीही नाही. प्रस्तावनेतील विवेचनावरून दादासाहेबांच्या व्यक्तित्वा-विषयी ज्या अपेक्षा निर्माण होतात, त्या कादंबरीतील चित्रणात खऱ्या ठरत नाहीत. मात्र यामुळे दादासाहेब महाराष्ट्रातील त्या काळच्या बहुसंख्य वयस्कांचे प्रतिनिधी होऊ शकत नाहीत असे नाही. त्यांचे स्वभावचित्र, त्यांच्या जीवनातील घटना, त्यांची जीवनदृष्टी, त्यांची निष्क्रियता या सर्वांमध्ये तत्कालीन मध्यमवर्गाचे अचूक प्रतिबिंब पडले आहे. सुलू घरातून नाहीशी झाल्यावर ती आता येईल, मग येईल, मैत्रिणीकडे गेली असेल, भगवंतरावांकडेच गेली असेल, असा स्वतःशीच लपंडाव खेळण्यात दिवसचे दिवस घालवण्याची असंभाव्यता सोडल्यास, दादासाहेब दातारांचे स्वभावचित्र हे एक यशस्वी प्रातिनिधिक चित्र म्हणावे लागेल.

सुलूच्या स्वभावचित्राविषयी हे म्हणता येणार नाही. स्वभावचित्र या दृष्टीने ते यशस्वी नाही, व प्रतिनिधिकही वाटत नाही. मात्र त्याविषयी प्रस्तावनेत मिळणाऱ्या सूचनेशी ते अधिक सुसंगत आहे. परीक्षेत असामान्य यश मिळव-णारी ही नायिका जीवनात कुठेच आपल्या बुद्धीची चमक दाखवीत नाही. ती जीवनातील कोणत्याही कसोटीला उतरलेली दिसत नाही. तिला भोवतालच्या माणसांची पारख होत नाही व स्वतःची ओळख पटत नाही. ती अगदी निर्वाणीच्या वृत्तीने आपली कहाणी लिहून काढते; ती कहाणी बापाच्या हवाली करते; व आपल्या जीवनावर जणू निखारे ठेवून दिनकरच्या मुक्ततेसाठी प्रयत्न करण्याच्या निर्धाराने संस्थानात परत जाते. परंतु या प्रक्रियेनंतरही तिच्या मनात

आमूलाग्र परिवर्तन होत नाही. कादंबरीच्या शेवटी ती आपल्या सुखवादाची, गिळगिळीत शरीरनिष्ठेची कमाल करून सोडते. वास्तविक, सभेतील गोंधळाच्या वेळी दिनकर आपल्या घरी होता, हे जाहीरपणे सांगणे तिला असे मरणाइतके जड जावे किंवा त्यामुळे ती अपरिहार्यपणे कलंकिता ठरावी अशी परिस्थिती मुळीच नव्हती. बालपणापासून बरोबर वाढलेला, तिच्या वडिलांनी मुलासारखा मानलेला, तिच्या नवऱ्याच्या घरी अनेकदा आलेला, व ज्याच्याबरोबर ती खेड्यात राहिली, बाजारात हिंडली, तो दिनकर त्या दिवशी आपल्या घरी होता असे सांगण्यात काहीच संशयास्पद किंवा कलंकारोप करणारे नव्हते. जेथे खरी बिकट समस्या नाही तेथे फोल भावनांचा बडिवार माजवणे हा सवंगपणाचाच प्रकार.

निर्बुद्ध व फोल भावविवशतेच्या बाबतीत सुलोचना उल्केबरही ताण करते असे म्हणता येईल. ज्यामुळे जीवन पार बदलून जावे, असे अनेक प्रसंगांचे पाणी डोक्यावर घेऊन पुन्हा कोरड्याच राहणाऱ्या पालथ्या घड्यासारख्या वृत्तीमुळे दोघीत चांगलेच साम्य आहे. प्रेमळ व हळवे वडील, भावाप्रमाणे मानलेला पण त्याच्या प्रभावी व्यक्तित्वामुळे काहीसे आदर्शाचे तर काहीसे प्रियकराचे आकर्षण ज्याविषयी वाटते असा मित्र, व ज्याच्याशी कधीच समरस होता आले नाही असा पती, असे तीन या दोघींचे जीवबंध. उल्केच्या जीवनातील निरगाठ लेखकाने केवळ कल्पनारम्यतेने का होईना, पण सफाईने व कायमची कापून टाकली. सुलूला त्याने अधांतरी गरंगळतच ठेवली व नामुष्कीच्या, खोटेपणाच्या, जीवनमार्गावर आणून सोडले.

दादासाहेबांचे स्वभावचित्र लेखकाच्या त्याविषयीच्या योजनेशी विशेष सुसंगत नाही. त्या मानाने सुलूचे चित्र आपल्या उद्दिष्टांच्या अधिक जवळ जाऊन पोचते. सुलू ही केवळ भावनेची मूर्ती आहे. तिच्या निसर्गसिद्ध भावनांनी तिचे जीवन बनवले, घडवले आहे. ही भावना बुद्धीच्या सुसंगत नेतृत्वाने डोळस बनलेली नाही. सुलू बुद्धिमती असूनही — लेखकाने तसा निर्वाळा दिला म्हणून असे समजायचे — तिची जीवनसरणी बुद्धिविहीन आंधळेपणाची आहे. तिची भावनाही क्षणजीवी, नित्य बदलणारी आहे. ती केवळ नैसर्गिक जीवधर्माच्या पातळीवरची आहे. वैचारिक विकासशीलतेचा तिला स्पर्शही होत नाही व म्हणून अखेरीसही तिचे विनयन होत नाही. उल्केपेक्षाही सुलू अखेरपर्यंत आपल्या मूळपदावरच राहते.

दिनकरच्या व्यक्तित्वाविषयी त्याच्या निर्मात्याला विशेष स्पष्ट कल्पना असावी असे वाटते. दादासाहेब व सुलू यांच्या हकीकतींच्या द्वारा त्याची मूर्ती अगोदरच वाचकांसमोर उभी राहते. त्याच्या स्वतःच्या अखेरच्या पत्राने त्या चित्राची

पूर्ती होते. भावनेचे मार्दव, ध्येयवादाची तडफ व त्यातूनच निर्माण होणारा संयम यांचा त्याच्या व्यक्तित्वात रुचिर संगम झाला आहे. त्याच्या पत्रात जसे लहानलहान प्रसंगांचे मार्मिक वर्णन आहे, तसेच लढाऊ देशभक्तीचे व डोळस मानव्याचे आवेशपूर्ण समर्थनही आहे. त्याच्या जीवनातील गांधीवादाचे आकर्षण व त्यापासून समाजवादाकडे वळणारी त्याची विचारसरणी याचेही त्याने केलेले विवेचन पद्धतशीर, वस्तुनिष्ठ व प्रातिनिधिक आहे. 'क्रौंचवधा'-तील सर्व निवेदनात दिनकरचे पात्र अधिक एकसंध, वस्तुनिष्ठ व जिवंत वाटते.

खांडेकरांनी प्रतिभेच्या पूर्ण विकसित अवस्थेत लिहिलेल्या या कादंबरीची रचना मात्र अत्यंत सैल व दोषपूर्ण झाली आहे. कथानकाचे सूत्र वेगवेगळ्या पात्रांच्या आत्मनिवेदनाने व विचारप्रवाहाने झाकले गेल्यामुळे कथेत पुनरुक्ती तर झालीच; पण कथेला कणा राहिला नाही, कथाविस्तारात नीटसपणा आला नाही. कथेच्या प्रारंभी सुलोचना घरातून नाहीशी होते. तिचे तीन दिवस काय होते, हे कथेच्या शेवटीही कळत नाही. पूर्ववृत्तांच्या पुनरावृत्तीत, जी घटना कथानकाच्या कोनशिलेसारखी तीच सैल राहिली आहे. तिच्या जोडीस शोभणारी अशी अखेरची घटना म्हणजे भगवंतरावांचे परिवर्तन. या परिवर्तनाला उठाव देण्यासाठी त्यांच्या पूर्वाश्रमीच्या एका मैत्रिणीला विनाकारण इरेस घातले गेले आहे. या प्रकरणाने कादंबरीतील संयमाभावात व सवंगपणात मात्र भर पडते.

महाराष्ट्रात १९३०–४० च्या कालखंडात सर्वसामान्यपणे दिसून येणारा वैचारिक संघर्ष, त्या वेळची निष्क्रिय वयस्क पिढी व आदर्शवादी, आवेशपूर्ण नवी पिढी यांचे चित्रण करण्याचे यश मात्र या कादंबरीने चांगले मिळविले आहे, व या सामर्थ्यामुळेच 'क्रौंचवध' ही महाराष्ट्रातील एक अतिशय लोकप्रिय कादंबरी ठरली.

खांडेकरांच्या निर्मितीचा प्रवाह अशा तऱ्हेने कधी रुंदावत, कधी आकुंचन पावत, वळणावळणाने वाहत आला आहे. त्या निर्मितीचा प्रारंभ जीवनानुभूतीतून किंवा अनुभूती अभिव्यक्त करण्याच्या उत्कट आकांक्षेमुळे झाला असे म्हणता येत नाही. त्यापेक्षा साहित्यविषयक हौस, कल्पनारम्यता व शब्दचातुर्य यांचा हव्यास हीच त्या निर्मितीला कारण झाली. या प्रारंभिक अवस्थेत गडकरी व कोल्हटकर यांच्या वाङ्मयाचा आदर्श खांडेकरांनी आपल्यापुढे ठेवला. त्या आदर्शाप्रमाणे त्यांनी आपल्या निर्मितीला आकार दिला. परंतु वाढत्या अनुभवाने व नवोदित सामाजिक ध्येयवादित्वाने त्यांना आपल्या या आदर्शाच्या अपुरेपणाची जाणीव करून दिली. त्या आदर्शाच्या संस्काराखाली लिहिलेल्या त्यांच्या पहिल्या दोन कृतींनंतर 'उल्का' या

कादंबरीत खांडेकरांच्या लिखाणाचा एक वेगळा उन्मेष दृष्टीस पडतो. सामाजिक प्रवृत्तींचे विश्लेषण व विवेचन करण्यासाठी आपल्या व्यक्तिचित्रणाच्या शक्तीला रावबून घेण्याची आकांक्षा येथे दिसू लागते. याच आकांक्षेतून खांडेकरांची यापुढील निर्मिती उत्स्फूर्त होते व नियमित होते. बहुतेक सर्व कलावंतांच्या निर्मितीत या दोन वेगवेगळ्या अवस्था दिसून येतात. पहिली अवस्था ही पारंपरिक अनुकरणाची व दुसरी स्वतःला प्रतीत झालेल्या कलाहेतूने उत्स्फूर्त व नियमित झालेल्या निर्मितीची. या दुसऱ्या अवस्थेतील निर्मितीमध्ये वास्तविक एक प्रकारची सहजता व एकसंधपणा येतो; आशय व अभिव्यक्ती यांचा एकजीव होतो, व त्यामुळे अभिव्यक्तीमध्ये प्रत्ययकारिता येते. तिला, तात्पुरते का होईना, परिपूर्णत्व येते. फडके यांच्या 'कुलाब्याची दांडी' आणि 'दौलत' यांच्यामध्ये हा फरक आहे. 'दौलत' या कादंबरीत हे परिपूर्णत्व आहे, व फडक्यांना आपला आशय, सामग्री व अभिव्यक्तीच्या प्रकाराचे स्वरूप हे किती स्पष्टपणे प्रतीत झाले होते याचे ते निदर्शक आहे. खांडेकरांच्या निर्मितीमध्ये ही परिपूर्णता आढळत नाही. त्यांची अभिव्यक्ती त्यांच्या आशयाच्या मानाने नेहमी थिटी पडते. त्यांचे रचनाकौशल्य व स्वभावरेखाटन त्यांच्या सामाजिक विवेचनाच्या आकांक्षेच्या मानाने अपुरे पडते; व म्हणूनच त्यांची निर्मिती केवळ बुद्धिनिष्ठ वाटते. ती कलावंताच्या सर्वांगीण समरसतेतून उत्पन्न झाल्यासारखी वाटत नाही. या समरसतेच्या अभावी खांडेकरांच्या व्यक्तिरेखा अयशस्वी होतात. त्या त्या व्यक्तींच्या व्यक्तित्वाच्या जिवंत जाणिवेऐवजी त्या व्यक्तिरेखेच्या मागे संकल्पित असलेल्या बुद्धिनिष्ठ कल्पनेचीच रुक्ष जाणीव होते, व त्या कल्पनेचा अपुरेपणा आढळून येतो. कथाविस्तार होऊनही कथावस्तू हस्तगत झाल्याचे समाधान लाभत नाही. कित्येक बाबतींत वाजवीपेक्षा जास्त व पुनरुक्तिपूर्ण लिहिले जाते, तर कित्येक बाबतींत विचारही केला जात नाही. यामुळे खांडेकरांचे लेखन अच्छोदकाप्रमाणे निर्मळ व प्रसन्न वाटत नाही. उलट, परस्परविरुद्ध विचारांनी, कोट्या-प्रतिकोट्यांनी, अर्धवट प्रतीत झालेल्या व्यक्तिरेखांनी वाचकांचे मन कित्येकदा त्रस्त होते. सम्यक्प्रतीतीतून उदयास आलेल्या निर्मितीचे पारदर्शकत्व, एकसंधपणा व प्रसन्नता खांडेकरांच्या लेखनात आढळत नाहीत.

तंत्रदृष्ट्या याचे एक मुख्य कारण म्हणजे खांडेकरांच्या व्यक्तिरेखांची अयशस्विता. कादंबरीच्या आजच्या उत्क्रांत अवस्थेमध्ये कुशल व्यक्तिचित्रण हे तिचे एक अत्यावश्यक अंग झाले आहे. व्यक्तिरेखेचा विषय झालेली व्यक्ती केवळ एक विशिष्ट व्यक्ती या दृष्टीने चित्रित झालेली असो, ती एखाद्या सामाजिक गटाची प्रतिनिधी असो, किंवा एखाद्या सामाजिक प्रवृत्तीचे वा ध्येयकल्पनेचे

प्रतीक असो, तिचे व्यक्ती या दृष्टीने प्रत्ययकारी चित्रण झाले तरच कथेत प्राण भरला जातो. खांडेकरांची बहुतेक महत्त्वाची व्यक्तिचित्रे प्रातिनिधिक वा प्रतीकात्मक आहेत. पुरुषोत्तम यशवंतांच्याही बऱ्याच व्यक्तिरेखा प्रतीकात्मक असल्याचे आपण पाहिले. परंतु त्यांपैकी बऱ्याच व्यक्तिरेखांमध्ये प्रतीतीने प्राण भरला आहे. काही स्वानुभावजन्यही आहेत. यामुळे त्यांना उत्कटता व प्रत्ययकारिता लाभली आहे. खांडेकरांची प्रतीके व प्रतीकगत कल्पना बुद्धिनिष्ठ आहेत; त्यांतील बहुतेकांमध्ये त्यांना अभिप्रेत असलेला बुद्धिनिष्ठ आशय व व्यक्तिरेखेच्या जिवंतपणासाठी अवश्य असलेली व्यक्तिजीवनाशी समरसता यांमध्ये विरोध उद्भवलेला आढळतो. अशा संघर्षात वस्तुनिष्ठ व्यक्तिचित्रणासाठी जे आवश्यक ते सोडून देऊन बुद्धिनिष्ठ कल्पनेच्या आकर्षणाला ते बळी पडतात. परिणामतः व्यक्तिचित्रणाचा बिघाड होऊन त्यांना अभिप्रेत असलेला आशयदेखील कथेत उतरत नाही. अभिजात व जिवंत कथेत व्यक्तिचित्रण व सामाजिक आशय यांचा मुळातच संगम झालेला असतो. एकातून दुसऱ्याचा उदय झालेला असतो. व्यक्तिजीवनाच्या जाणिवेचा सामाजिकतेतें स्वाभाविक विकास होतो, वा सामाजिक जाणिवेने संपृक्त झालेल्या लेखकाच्या मनात स्फटिकाप्रमाणे व्यक्तिमूर्ती निर्माण होतात. खांडेकरांच्या कथांतील सृजनक्रिया या दोहोंपेक्षा वेगळी आहे. येथे व्यक्तिजीवनावर कृत्रिमपणे सामाजिक आशयाची पुटे चढवली जातात, व त्यामुळे प्रथम एकतेचा आभास झाला तरी अखेर ही दोन्ही मूलतत्त्वे अलगच राहिल्याची प्रचीती येते. शिवाय, वामन मल्हारांप्रमाणेच खांडेकरांनाही व्यक्ति-व्यक्तीतील भेदाचे, वैयक्तिक प्रवृत्तींचे, प्रतिक्रियांचे, व्यक्तिजीवनाशी निगडित असलेल्या असंख्य लहान लहान पण अविभेद्य विशेषांचे विलोभन कधी वाटले नसावे. त्यांची वस्तुनिष्ठ जाणीव त्यांच्या कादंबऱ्यांत आढळत नाही. व्यक्तिचित्रण हे त्यांच्या हातात बुद्धिनिष्ठ कल्पनांचे निवेदन करण्याचे एक निर्जीव साधन बनते. त्यामुळे त्या चित्रणात एक प्रकारची तात्त्विक उत्कटता व भावविवशता आली, तरी त्यात भरीवपणा, रंगदारपणा येत नाही; व म्हणून प्रत्ययकारिताही येत नाही.

यशस्वी व्यक्तिचित्रणामुळे कादंबरीत जसा प्राण भरला जातो, तशी ती एकसंधही होते. मूळ व्यक्तिरेखेच्या प्रभावाने सबंध कथेला आवर घातला जातो. तिची सर्व सूत्रे व्यवस्थितपणे गुंफली जातात. खांडेकरांच्या कथांमध्ये, वर उल्लेखिलेल्या मूलतत्त्वातील संघर्षामुळे, विस्कळितपणा व फुटकळपणा येतो. क्षणोक्षणी सुचणारे विचार कथेच्या अंतर्जीवनाने नियमित होत नाहीत; विवेचन वा भावनिरूपण यांमध्ये संयम राहत नाही. एकेका व्यक्तिरेखेच्या पोतडीत हाती लागेल इतकी सुसंगत वा विसंगत सामग्री भरून टाकली जाते. प्रसंगांची रेलचेल होते, व

वाटेल त्या ठिकाणी मागल्या आठवणींची भरती केली जाते.

खांडेकरांच्या लेखनात विकासशीलता मात्र विशेष दिसून येते. गेल्या वीस वर्षांच्या लेखनानुभवात त्यांच्या दृष्टीचे क्षितिज अव्याहतपणे विस्तार पावत गेले. त्यांच्या भावनांचा प्रवाह रुंदावला आहे, व वैचारिक कक्षा उंचावली आहे. केवळ मराठी साहित्यातील विचारविश्वाच्या मर्यादा ओलांडून त्यांनी युरोपीय वाङ्मयाच्या काही विभागांचे सुजाण आलोकन केलेले दिसते. त्या वाङ्मयीन अनुभवाचा परिणाम त्यांच्या निर्मितीवर, विशेषतः त्यांच्या विवेचनात्मक प्रस्तावनांवर, दिसून येतो. फडक्यांच्याप्रमाणे तेथेही त्यांना स्वतःच्या संकुचित कलादृष्टीचे प्रतिबिंबच दिसले नाही हे निश्चित. या वाङ्मयीन अनुभूतीमुळे व स्वतःच्या जाणिवेच्या जोरावर त्यांनी सामाजिकतेचा अवलंब केला. त्यांची ध्येयवादी विचारनिष्ठा एखाद्या नवयुवकाला साजेशी आहे. ध्येयवादी विचारनिष्ठेने व युरोपीय वाङ्मयाच्या व्यासंगाने त्यांनी आपल्या सामाजिकतेची जोपासना केली. एवढेच नाही, मराठी कादंबरी केवळ एका सुखस्वप्नाच्या वृत्तीत गुंग होण्याचा संभव निर्माण झाला असताना त्यांनी तिचा वैचारिक जोम कायम राखण्याचा बुद्धिपुरःसर प्रयत्न केला. या प्रेरणेमुळे त्यांना प्रथम वाटणाऱ्या कल्पनारम्यतेच्या आकर्षणाला आवर पडला. त्यांच्या उत्प्रेक्षांच्या हव्यासाला व कोटीबाजपणाला मर्यादा घातली गेली. त्यांच्या प्रथमावस्थेतील शैलीचा त्रासदायक अवखळपणा जाऊन तिच्यामध्ये गांभीर्य, संथपणा व सहजता येऊ लागली. फडक्यांच्या ऐन वैभवाच्या काळी, त्यांच्या निर्मितीच्या काही आकर्षक विशेषांचा अवलंब करूनही, खांडेकरांनी आपली पृथगात्मता टिकवली, व मराठी कादंबरीचा आशयाचा कणा पार मोडू दिला नाही, याचे मराठी वाचकांना नेहमी स्मरण राहील.

गजानन त्र्यंबक माडखोलकर

माडखोलकरांच्या लेखनाला १९२० पासून प्रारंभ झाला. परंतु कादंबरीकडे मात्र ते पहिल्या दहा-बारा वर्षांनंतर वळले. १९३३ मध्ये 'मुक्तात्मा' ही त्यांची पहिली कादंबरी प्रसिद्ध झाली. त्यापूर्वी त्यांच्या काही कविता प्रसिद्ध झाल्या होत्या आणि टीकाकार या नात्याने त्यांनी बरेच यश मिळविले होते. त्यांच्या स्फुट कविता व 'आधुनिक कविपंचक' आणि 'विष्णुशास्त्री चिपळूणकर' हे दोन प्रबंध यांनी त्यांच्या व्यासंगाची व विद्वत्ताप्रचुर शैलीची ओळख पटवून दिली होती. संस्कृत साहित्याच्या आदरपूर्वक परिशीलनाचे बाळकडूच त्यांना मिळाले आहे असे त्यांच्या आत्मवृत्तावरून दिसते. त्यांच्याकडून संस्कृत आणि मराठी कविता वाचवून आणि म्हणवून घेणे ही ऐन तारुण्यात रोगग्रस्त झालेल्या त्यांच्या आईची "एक आवडती करमणूक होती." "तिच्या... करड्या शिक्षणपद्धतीमुळे" बालवयातच त्यांच्या बुद्धीवर खोल संस्कार झाले,[1] व या संस्कारांत त्यांच्या वडिलांच्या कठोर शिवभक्तीची भर पडली, असे ते वर्णन करतात. त्यांचे शालेय जीवनही आधुनिक धर्तीच्या हायस्कूलांपेक्षा संस्कृत पाठशाळांत अधिक प्रमाणात घडवले गेले. आणि वडिलांची उत्कट इच्छा असूनही व दोनदा प्रयत्न करूनही गणिताच्या अवकृपेमुळे त्यांचा कॉलेजच्या विश्वात प्रवेश झाला नाही. यानंतर लवकरच त्यांनी वृत्तपत्रांतून राजकीय व साहित्यविषयक लेखनाला प्रारंभ केला. अशा रीतीने माडखोलकरांचे बौद्धिक जीवन निदान कादंबरीच्या क्षेत्रातल्या त्यांच्या बहुतेक समकालीनांच्या जीवनापेक्षा बऱ्याच वेगळ्या संस्कारांनी घडवले गेले, हे प्रथमच लक्षात घेतलेले बरे.

याबरोबरच, समकालीन राजकीय वातावरणाचाही या काळी त्यांच्या मनावर फार परिणाम झाला, असे त्यांचे म्हणणे आहे. योगासनांत तज्ज्ञ असलेल्या,

---

१. दोन तपे, आ. १ ली, पृ. ४७, ४८

क्रांतिकारकांच्या चळवळीशी निगडित असलेल्या, अचानकपणे एक दिवस नाहीशा होणाऱ्या देवधरांपासून तो लोकमान्य टिळकांपर्यंत अनेक ज्वलंत राजकारणी व्यक्तींच्या दर्शनाचे, सहवासाचे, शिष्यत्वाचे व मैत्रीचे संस्कार त्यांच्या मनावर झाल्याचे ते आपल्या आत्मवृत्तात सांगतात. पूर्वायुष्यातील या राष्ट्रभक्तीच्या व राष्ट्रीय चळवळीच्या संस्कारांचा परिपाक त्यांच्या लेखनातील राजकीय दृष्टिकोणाच्या प्राबल्यात दिसून येतो.

मुक्तात्मा

माडखोलकरांच्या 'दोन तपे' या आत्मवृत्ताच्या वाचनानंतर त्यांच्या पहिल्या कादंबरीकडे वळले, म्हणजे प्रथम जाणीव होते ती त्या कादंबरीवर पडलेल्या लेखकाच्या जीवनाच्या छायेची. पहिल्या कादंबरीत लेखक अभावितपणे स्वतःच्या अंतःकरणात खोल रुजलेल्या अनुभवांचा उपयोग करू लागतो. या समजुतीला 'मुक्तात्मा' (१९३३) या कादंबरीने बरीच बळकटी येते. मातेच्या संस्कृत संथेपासून क्रांतिकारकांच्या आकर्षणापर्यंतच्या स्मृतींचे, तत्कालीन राजकीय वादप्रवाद, सामाजिक प्रश्नोपप्रश्न इत्यादींच्या संस्कारांचे प्रतिबिंब माडखोलकरांच्या या प्रथमकृतीवर पडलेले दिसते. या कादंबरीला केशव व ललिता या चुलतभावंडांच्या वाढाळू जीवनाच्या चित्रणाने प्रारंभ होतो. या दोघांचे गृहजीवन व शालेय जीवन, त्यांची परस्परांविषयीची वृत्ती, त्यांचे इतर कौटुंबिक संबंध यांची त्यांच्या संभाषणांच्या व अनेक विषयांवरील चर्चांच्या द्वारे ओळख करून दिली जाते. केशव-ललितेच्या या विश्वात कुंद भावना, भारावलेला ध्येयवाद, व ज्वरार्त वृत्ती यांचा प्रत्यय येतो. या दोघांच्या भावना त्यांच्या वयाला व नात्याला साजेशा आहेत का, अशी शंका वाचकाच्या मनात उत्पन्न होणे साहजिक आहे. तशीच त्यांची भाषा, त्यांच्या लहान लहान कृती व त्यांच्याविषयी लेखकाची वृत्ती यांतही पावलोपावली कृत्रिमता जाणवते. ललितेचे वडील भगवंतराव यांनी तिला हाक मारल्यावर ती येते याचे वर्णन "यौवनाच्या यक्षभूमीत पदार्पण करण्याच्या बेतात असलेल्या एका अल्लड कुमारिकेने त्या दिवाणखान्यांत प्रवेश केला" अशा शब्दांत केले जाते, तर केशवच्या हातातील पुस्तक मिटताना ललिता "मुचकुंदाच्या फुलाची पाकळी खूण म्हणून पुस्तकात" घालते. कृती व शब्द या सर्वांवर ललिता-केशवच्या विश्वात अशी अलंकारिकता, अतिशयोक्ती व ज्वरार्तता यांची दाट छाया पडलेली आढळून येते. या मानसिक ज्वरार्ततेचा जणू परिपाक ललितेच्या शारीरिक ज्वरार्ततेमध्ये व अखेर तिच्या मृत्यूत होतो.

या जीवनाला प्रतिरंगी म्हणून मुंबईतील दुसऱ्या काही मेळाव्यांचे चित्रण

आले आहे. वृत्तपत्रीय आखाड्यातील जहाल-मवाळ संपादक, त्यांच्याभोवती नेहमी जमणारे त्यांचे मदतनीस व वावदूक मंडळी यांचे समूहचित्रण उठावदार झाले आहे. प्रो० राळे, शास्त्रीबुवा, नानासाहेब इत्यादी व्यक्तींच्या बोलण्यातील लकबी, हातवाऱ्यांचे प्रकार, मतमतांतरे यांच्या चिकित्सक वर्णनाने त्यांच्या रेखाकृती चटकन व स्पष्टपणे चितारल्या आहेत. परंतु या केवळ रेखाकृतीच. मुख्य व्यक्तिचित्रांना उठाव देणाऱ्या पार्श्वभूमीचेच यांचे कार्य आहे. कथानकाला गती देण्याइतके किंवा कथानकाशी अपरिहार्यपणे निगडित होण्याइतके महत्त्व यांपैकी जवळजवळ कोणत्याच पात्राला नाही, व त्यामुळे यांच्या चित्रणात स्वभावाविष्काराच्याऐवजी पांडित्यप्रदर्शनाचाच भाग अधिक वाटतो. ललिता-केशवच्या चित्रणातही याची जाणीव होत नाही असे नाही. परंतु या दोन गटांमध्ये एक मूलभूत फरकही आहे. लेखकाला ज्या वृत्तींविषयी तिरस्कार वाटतो, ज्या व्यक्तिप्रकारांविषयी घृणा वाटते, त्यांचा या गटात समावेश झाला आहे व त्यामुळे या चित्रणात दोषाविष्काराचा हेतूच मुख्य आहे. ललिता व केशव यांचे भावजीवन व बुद्धिविलास यांमध्ये जेवढी अतिमूल्यनाची प्रवृत्ती आहे तितकीच या पूरक गटाच्या बाबतीत अवमूल्यनाची प्रवृत्ती आहे. यामुळे हे गट प्रतिरंगी व म्हणून चित्रणाच्या दृष्टीने परस्परपूरक असले तरी त्याबरोबरच एकांगी व अतिशयोक्त ठरतात.

दुसऱ्या गटातील रावसाहेब भुजंगराव देशमुख यांचे स्थान कथानकाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे, व म्हणून त्यांची व्यक्तिरेखादेखील अधिक भरदार झाली आहे. "क्रांतिकारकांच्या पोटात शिरून त्यांची आतडी बाहेर काढणारा पाताळ-यंत्री अधिकारी" असा लौकिक मिळवलेल्या या व्यक्तीच्या देहयष्टीपासून स्नेह-संबंधांपर्यंत सर्व जीवनांगांचे उठावदार वर्णन झाले आहे. त्यांचा मायावीपणा, आणीबाणीच्या वेळी अयोग्य असे एक अवाक्षरही तोंडून न जाऊ देण्याची त्यांची धूर्तता, इतरांना त्यांच्याविषयी वाटणारा धाक या सर्वांच्या चित्रणामुळे त्यांची व्यक्तिरेखा चंद्रशेखर किंवा केशव यांच्या व्यक्तिरेखेपेक्षाही प्रत्ययकारी बठली आहे.

अशा प्रकारे, काही ठळक व्यक्तिरेखा व काही रेखाकृतींचे समूहचित्रण यांच्या पार्श्वभूमीवर चंद्रशेखर या कथानायकाच्या चित्रणाला कादंबरीच्या पहिल्या शंभर पानानंतर प्रारंभ होतो.

चंद्रशेखर हा एका नायकिणीचा मुलगा; कॉलेजात मुलांचा आवडता, तसा प्रिन्सिपलचा विशेष लाडका; त्याची राजकीय मते ज्वलजहाल. टिळकांच्या "बेलाग कड्यासारख्या" व्यक्तित्वाविषयी, त्यांचे उज्ज्वल चारित्र्य व अलोट त्याग यांच्याविषयी, चंद्रशेखरच्या मनात आदर असला, तरी पहिल्या युद्धाच्या

वेळी लष्करभरतीला पाठिंबा देण्यात टिळकांनी जी तडजोडीची वृत्ती दाखवली ती त्याला पसंत नव्हती. क्रांतीच्या उठावणीसाठी लोकांची तयारी होण्याची वाट पाहण्यात अर्थ नसतो, अशी वाट न पाहण्याचा अविचार "मॅझिनीनं ... केला, म्हणून इटली स्वतंत्र झाला; लेनिननं हा अविचार केला, म्हणून रशियात लोकशाही स्थापन झाली; ग्रिफिथनं हा अविचार केला, म्हणून आयर्लंड आज स्वायत्ततेच्या मार्गावर आहे" असे तो प्रतिपादन करतो. गांधी म्हणजे त्याला "गोखले आणि टॉलस्टॉय यांच्या परस्परविरोधी मतांची भेसळ करून ती मतं आपली म्हणून सांगत फिरणारा विक्षिप्त मनुष्य" वाटतात. तो स्वतः परागंदा झालेल्या वीरेन्द्राचा अनुयायी आणि मुंबईतील प्रमुख सहकारी असतो. मात्र, वीरेन्द्राचा जाहीरनामा प्रसिद्ध करणे, वेळोवेळी अनेकांशी वाद घालणे, आणि संपाच्या ज्वाळा भडकताच प्रथम भूमिगत होऊन मग स्वतःच पोलिसांच्या स्वाधीन होणे, यापलीकडे त्याच्या हातून प्रत्यक्ष कार्य घडल्याचे दाखवले गेले नाही. या कादंबरीतील चित्रणावर व कथानकावर वारंवार घेतला जाणारा हा मुख्य आक्षेप आहे, व यामुळे "आमच्या आरंभीच्या चळवळीचे वर्णन तुम्ही तीत अगदी हुबेहूब आणि अतिशय उठावदार केलेले आहे."[१] हे कॉ० डांगे यांचे प्रशस्तिपत्रही फारसे वस्तुनिष्ठ समजले जात नाही. हा आक्षेप योग्यच आहे. ज्या चळवळीचे चित्रण करावयाचे त्याची अंतर्गत माहिती असल्यास वर्णन व विवेचन किती वेगळ्या प्रकारचे होते याचा दाखला पाहावयाचा असल्यास अप्टन सिंक्लेअरच्या कोणत्याही कादंबरीकडे वळता येईल. क्रांतिकारकांच्या चळवळीविषयी काहीतरी मोठमोठे वाटण्यापलीकडे माडखोलकरांची मजल फारशी जात नाही, व म्हणून वावदूकपणा व कल्पनारम्यता यावरच त्यांचे चित्रण अवलंबून राहते.

परंतु या प्रश्नाला दुसरीही एक बाजू संभवते. येथे प्रत्यक्ष घटनांच्या वा कृतींच्या द्वारे तत्कालीन चळवळीचे स्वरूप दाखवले गेले असले तरी चंद्रशेखरच्या चर्चांच्या व स्वभावचित्रणाच्या द्वारे तत्कालीन उत्कट ध्येयवादाने प्रेरित झालेल्या तरुणांच्या मनोवृत्तीचे चित्रण मात्र बऱ्याच परिणामकारकपणे केले गेले आहे. या दृष्टीने 'टिळकांच्या समाधीपाशी' यासारखी प्रकरणे लक्षात घेण्यासारखी आहेत. तरुण पिढीच्या जीवनदृष्टीचा जसा या प्रकरणांमध्ये आविष्कार होतो, तसा वडील पिढीच्या जीवनप्रवाहाचा, आशा-आशंकांचा आविष्कार 'प्रबोधन' कचेरीतील अड्ड्याच्या किंवा प्रमिलाबाईंच्या दिवाणखान्यातील मैफलीच्या वा भगवंतरावांच्या कौटुंबिक जीवनाच्या वर्णनात होतो.

१. मुक्तात्मा, आ. ४ थी, निवेदन, पृ० ६

या दोन भिन्नरंगी जीवनप्रवाहाचे चित्रण करणे हाच या कादंबरीचा मुख्य हेतू वाटतो. त्यामुळे कादंबरीत कथानकाला फारसा वाव राहत नाही. वेगवेगळ्या प्रकारच्या व्यक्तिसंबंधामुळेही कथानकाला गती मिळत नाही, कारण ही व्यक्ति-चित्रेच मुळात स्थितिनिष्ठ आहेत. त्यांच्यामध्ये विविधता आहे, पण विकासशीलता नाही. वडील पिढीच्या व्यक्तींच्या द्वारा व्यावहारिक स्वार्थीपणाच्या वेगवेगळ्या अवस्था चित्रित होतात. त्यांपैकी काही आक्रमक व सक्रिय आहेत, काही निष्क्रिय व अल्पसंतुष्ट आहेत, तर भगवंतरावांसारखे गृहस्थ व्यावहारिकतेच्या तडजोडीत विरक्त व उदासी बनलेले आहेत. अशीच स्थितिनिष्ठ विविधता तरुण पिढीच्या व्यक्तिरेखामध्येही आढळून येते.

या निरूपणप्रकाराचा परिणाम कादंबरीच्या रचनेवरही झाला आहे. तीत एक-संधपणा वा प्रवाहित्व येत नाही, प्रमाणबद्धताही नाही. कादंबरीच्या पहिल्या शंभर पानांत केशवाला नायकाची महत्ता लाभल्यासारखी वाटते. त्याची कौटुंबिक पार्श्वभूमी, त्याचा मानसिक इतिहास यांकडे बारकाईने लक्ष पुरवले जाते, व या चित्रणात कादंबरीचा प्रारंभीचा बराच भाग खर्ची पडल्यावर चंद्रशेखरचा प्रवेश होतो. कादंबरीच्या रचनेच्या दृष्टीने हे विशेष प्रमाणबद्धतेचे लक्षण आहे, असे म्हणता येत नाही. यामुळेच कथेच्या विकासालाही पुढे अवसर राहत नाही. कादंबरीचा प्रथमार्ध तपशीलवजा व वावदूक वर्णनात वेचला जातो व उत्तरार्धा-मध्ये, जेव्हा संघर्षाला रंग चढून कथेतील मुख्य पात्रांचे व्यक्तित्व पणाला लागावे तेव्हाच, कथानक भरकटले जाते. हे अभावितपणेच झाले असावे, असे मात्र नाही. केशव, चंद्रशेखर व त्यांचा मित्रपरिवार यांच्या कृतिशीलतेत भर घालण्याचे सामर्थ्य लेखकाजवळ आहे, किंवा त्यांच्या कर्तृत्वाला अधिक धार देण्याची लेखकाची इच्छा होती, असे वाटण्याजोगे कादंबरीच्या उत्तरार्धातही काही नाही, व त्यामुळे एका विशिष्ट काळातील मुंबईतील मतमतांतरे, वेगवेगळे कंपू, काही व्यक्तिविशेष यांचे एखाद्या आयत चित्रपटासारखे रेखाटण एवढेच या कादंबरीत साधले जाते.

'मुक्तात्मा' ही मराठीतील पहिली राजकीय कादंबरी समजण्याचा प्रघात आहे. परंतु ही समजूत थोडी तपासून घेणे अयोग्य होणार नाही. 'यशवंतराव खरे' या आपल्या कादंबरीत हरी नारायणांनी प्रथम व्यक्तिचित्रणाच्या पार्श्वभूमीसाठी तत्कालीन राजकीय विचारप्रणालीचा उपयोग केला. 'आजच' आणि 'कर्म-योग' या त्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये अशा विचारप्रणालींचा कथानकाशी व व्यक्तिचित्रणाशी अधिक जिव्हाळ्याचा संबंध आला. केतकरांच्या कादंबऱ्यांमध्ये राजकीय विचारप्रणालीच्या विवेचनाचे प्रमाण वाढले. कधी हे विवेचन रूक्ष व कथानकाला डोईजड झाले, तर कधी 'आशावादी' या कादंबरीतील देवीदास

अत्रे यांच्या पूर्ववृत्ताप्रमाणे अथवा त्यांच्याच ब्रह्मगिरिस्वामी या नावाखाली घालवलेल्या संन्यासाश्रमाच्या वर्णनाप्रमाणे राजकीय ध्येयवाद, सामाजिक पुनरुत्थानाची उत्कट इच्छा व चित्रित व्यक्तिरेखा यांचा एकजीव झाला. केतकरांच्या 'परागंदा' (१९२६) व 'आशावादी' (१९२७) या कादंबऱ्यांचा विसर पडल्यामुळे किंवा त्यांच्याकडे अवश्य तेवढे लक्ष न गेल्यामुळेच 'मुक्तात्मा' या कादंबरीला मराठीतील पहिल्या राजकीय कादंबरीचे स्थान दिले गेले असावे.

केतकरांच्या व माडखोलकरांच्या सृजनपद्धतीमध्ये काही बाबतीत साम्य आहे. परंतु जितके साम्य तितकेच भिन्नत्वही आहे. व्यासंगाने मिळवलेली विपुल माहिती, महाराष्ट्राच्या जीवनसरणीविषयी कटाक्षाने विचार करण्याची वृत्ती केतकरांप्रमाणे माडखोलकरांच्या लिखाणातही दिसून येते. परंतु केतकरांच्या लेखनातील अनुभवाची विविधता माडखोलकरांजवळ नाही. केतकरांची पात्रे प्रौढ व सुजाण असतात; तर माडखोलकरांची बरीच पात्रे भावुक व वाढाळू असतात. भाषेच्या प्रौढत्वामध्ये मात्र कतकर माडखोलकरांच्या पासंगालाही पुरणार नाहीत. केतकरांची भाषा खडकाळ, रुक्ष व बेंगरूळ. तिला रसिकतेचा लवस्पर्शही झालेला आढळणार नाही. तर माडखोलकरांच्या शब्दाशब्दात व्युत्पन्नतेचा व रसिकतेचा आविष्कार होतो. कधी हा आविष्कार अस्थानी व प्रमाणशून्य पद्धतीने होतो, व मग त्यांच्या शैलीमध्ये कृत्रिमता येते. 'मुक्तामा' या पहिल्या कादंबरीत अशी शब्दसंपत्तीची व वर्णनकौशल्याची खैरात अनेक ठिकाणी होते. परंतु इतर अनेक ठिकाणी या रसिकतेने त्यांच्या लेखनात बरीच काव्यात्मता येते. अशा स्थळी त्यांच्या ध्येयनिष्ठ विवेचनात जोम येतो व भावचित्रणात मार्दव येते. माडखोलकरांचे मन लहानपणापासून संस्कृत साहित्यावर पोसलेले आहे, असे त्यांच्या आत्मवृत्तावरून आढळून आले आहेच. त्यांच्या शैलीचे सामर्थ्य व तिची कृत्रिमता या दोहोंचाही उगम या व्यासंगामध्ये आहे. त्यांच्या रसिकतेला व सौंदर्यदृष्टीलाही यामुळे एक विशिष्ट वळण लागले, असे त्यांनी स्वतः प्रतिपादन केले आहे.

भंगलेले देऊळ

माडखोलकरांची दुसरी कादंबरी 'भंगलेले देऊळ' (१९३४) ही 'मुक्तात्मा'-हून बरीच वेगळी आहे. येथे राजकारणाचा वासदेखील नाही; पात्रांची गर्दी नाही; विस्तृत पार्श्वभूमी नाही. येथे मोजक्या पात्रांचे चतुर चित्रण आहे. भाषा संयमशील, स्वाभाविक व तरीही सुंदर व समृद्ध आहे. पात्रमुखी कथनाच्या तंत्रामुळे या कथेत 'मुक्तात्म्या'पेक्षा प्रारंभापासूनच समरसता व आटोपशीरपणा

येतो. या कथेच्या प्रथमार्धात जो ओघ व मार्दवता उतरली आहे, तिला समकालीन मराठी कथावाङ्मयात तोड सापडणे कठीण आहे.

अनू व अरुण याची मैत्री ही या प्रथमार्धाचे केंद्र आहे. त्यांच्या बाळमैत्रीत पहिल्यापासून एक वेगळी उत्कटता होती, असे मृत्युशय्येवरून सिंहावलोकन करणाऱ्या अनूला वाटते. या उत्कट बाळमैत्रीचे विद्यार्थिदशेतील गाढ स्नेहात रूपांतर होते व पुढे त्याची प्रेमात परिणती होते. परंतु अनूविषयीच्या आपल्या भावनेत एक अपूर्व अपार्थिवता आहे अशी अरुणची समजूत असते. उषेच्या सौंदर्याने नटलेल्या, परंतु संसारात करुणाच्या छायेने झाकळून गेलेल्या अनूविषयीच्या त्याच्या आकर्षणाचा हा परिणाम असावा. इंग्रजी काव्याच्या वाचनाने या वृत्तीला पुष्टी मिळाली असावी. अरुणाच्या भावनांना मिळालेल्या या वळणामुळेच मुख्यतः अनूच्या संसारसुखाचा पाया पोखरला जातो. अरुणच्या विक्षिप्त वृत्तीने दिलेल्या धक्क्यानंतर जीवनौघांत वाहता वाहता ती स्वतःच पतीची निवड करते. परंतु ती त्याच्याशी पूर्णतया समरस होऊ शकत नाही. त्याची शारीरिकता, त्याचा पूर्वेतिहास, वरचेवर येणारी बाळंतपणे या सर्वांची त्यात भर पडून अखेरीस अनूच्या संसाराचा पूर्ण विचका होतो. परंतु आपल्या सांसारिक जीवनाशी अनू जशी समरस झाली नाही, तसेच त्याच्या वर्णनात माडखोलकरही एकचित्त झाले नाहीत. कथेच्या पूर्वार्धात अनूशी लेखकाची समरसता झाल्यासारखी वाटते. त्यामुळे तीत बरीच स्वाभाविकता व प्रवाहित्व आले आहे, चित्रणात बारकाई आली आहे. ही समरसता कथेच्या उत्तरार्धात आढळत नाही. तेथे अपुरेपणा येतो; त्या त्या परिस्थितीत अपरिहार्य अशा भावच्छटांचे भान राहत नाही, व म्हणून संघर्षाला धार तर येत नाहीच, परंतु त्याला पुरेसे आलंबनही मिळत नाही. अनूच्या समाजकार्याला अतिशय अचानकपणे प्रारंभ होतो. त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या संघर्षाच्या चित्रणात नवऱ्याच्या स्वभावाचा तिचा अनुभव जमेस धरला जात नाही. अनूच्या बाबतीत तिला लेखकाने जाणूनबुजून आंधळी बनवली, कथेचा शेवट कसा करावयाचा आहे यावर दृष्टी ठेवून मनोविश्लेषणाकडे दुर्लक्ष केले, असा ग्रह झाल्याशिवाय राहत नाही. यामुळे कादंबरीच्या रचनेत एक मूलगामी दोष उत्पन्न होतो. 'भंगलेले देऊळ' या नावावरून व कथेच्या शेवटी आलेल्या विवाहसंस्थेविषयीच्या अनूच्या उद्गारांवरून ही कादंबरी विवाहसंस्थेच्या आजच्या स्वरूपाच्या दोषाविष्कारासाठी लिहिली गेली, असा समज उत्पन्न होतो. हा समज रास्त असल्यास, त्या दृष्टीने जो भाग कथेचा गाभा समजला जावा तोच निकस व प्रत्ययशून्य ठरतो. कथेच्या उत्तरार्धात विवाहसंस्थेविषयी विवेचन करण्याच्या हेतूने लेखकाच्याही मनात मूळ धरले होते हे त्या भागावरून निश्चितच होते.

मात्र प्रारंभीच्या भागात केवळ निरपेक्ष वृत्तिचित्रण आहे. हे वृत्तिचित्रणच उत्तरार्धात कायम राहिले असते, त्याच्या द्वारा अनू या व्यक्तीच्या प्रीतिसंबंधातील संघर्षाचे रेखाटन झाले असते व या संघर्षाचा आपोआप सामाजिकतेत विकास झाला असता, तर कादंबरीतील रसवत्ता कायम राहिली असती. व्यक्तिचित्रणाकडून सामाजिक समस्यांच्या निरूपणाकडे कृत्रिमपणे वळल्यामुळे लेखकाची पात्रावरील पकड सैल झाली व कथेतील प्राण नाहीसा झाला. कथेचा विकास होत असतानाच ती मुळात दुभंगल्यासारखी झाली.

'भंगलेल्या देवळा'तील काही दुय्यम पात्रांचे चित्रण वेगवेगळ्या प्रकारे उठावदार झाले आहे. त्यांपैकी एक अनूचे वडिल व दुसरी कालिंदी. कालिंदीला रंगदार पण आचरट व्यक्तित्व बहाल केले आहे. कॉलेजातील जीवनाविषयी तिच्याइतकी आचरट विधाने करणाऱ्या व्यक्ती नसतील असे नाही. परंतु अशी विधाने मुलींच्यापैकी एकीने व तेही कॉलेजात प्रथम पाऊल टाकणाऱ्या एका मुलीजवळ करणे अत्यंत असंभवनीय आहे. विशेषतः मुलींच्या शिक्षणाच्या तत्कालीन परिस्थितीत तर ती अशक्यच वाटतात. हे वर्णन लेखकाच्या कानी आलेल्या फार दूरच्या सांगीवांगीवर आधारलेले आहे, हे उघड आहे. त्यात लेखकाच्या संस्कृत व्यासंगाच्या व रसिकतेच्या प्रदर्शनाच्या हौशीने रंग भरला आहे. परंतु तरीही ते प्रत्ययकारीच नव्हे, औचित्यपूर्णही वाटणे कठीण.

शा प

माडखोलकरांच्या कथावाङ्मयात क्रांतिकारकतेचे फार प्रबळ आकर्षण दिसून येते. परंतु त्याबरोबरच ही क्रांतिकारकता प्रथमपासून ज्वरार्ततेशी निगडित झालेली आढळून येते. अतिरंजित भावनाप्रधानतेमुळे ही ज्वरार्तता उत्पन्न होते. हिच्यामुळे क्रांतिकारकतेचा जोम पोखरला जातो. तिच्या पदरी केवळ विफलता येथे. या परस्परविरोधी शक्तींनी ज्यांचे व्यक्तित्व घडविले जाते, त्यांची जीवनामध्ये केवळ केविलवाणी व क्वचित वृणास्पद अवस्था होते, असे चित्रण माडखोलकरांनी केले आहे. 'शाप' (१९३६)मधील नायक निशिकांत याची अशी अवस्था झाली आहे. या 'सुशील युवकाची' ही ध्येयवादी दुखांःतिका या दृष्टीने आकर्षक पण विषादजनक झाली आहे. निशिकांताच्या चित्रणात मनोविश्लेषणाच्या दृष्टीने नावीन्य आहे, तर सुहासच्या व्यक्तिरेखेत निःस्वार्थ प्रेमाची प्रसन्नता आहे. परंतु जी हीन अभिरुचीची व अत्यंत अनावश्यक अशी कामुक वर्णने लिहिण्याबद्दल माडखोलकरांनी अपकीर्ती संपादन केली, व जी संस्कृत शृंगारिक काव्यनाटकांच्या वाचनाने पूरित झालेल्या आपल्या मनातून पाझरणे अपरिहार्य आहे,

असे माडखोलकरांना वाटते,[1] त्या प्रकारचे पहिले वर्णन या कथेत येते.

कांता व मुखवटे

'शाप' ही एक कादंबरिका आहे. तिचे कथानक आटोपशीर, एकप्रवाही आहे, व पात्रे मोजकी आहेत. यानंतरच्या 'कांता' (१९३९) या कादंबरीत राजकीय चित्रणाचा अधिक व्यापक व भरीव प्रयत्न केला आहे. येथे 'मुक्तात्मा'-मधील निरूपणाची, पात्रांच्या जुळणीची व वैचारिक प्रवाहांच्या संघर्षाची पद्धती पुन्हा अवलंबिली आहे. यानंतरच्या सर्व भरीव व महत्त्वपूर्ण कादंबऱ्यांत हीच पद्धती स्वीकारली आहे. केतकरांच्या 'गोंडवनांतील प्रियंवदा' या कादंबरीनंतर नागपूरच्या राजकीय व सामाजिक पार्श्वभूमीवर रेखाटलेली ही पहिलीच महत्त्वपूर्ण कादंबरी. येथे तीन पिढ्यांच्या राजकीय जीवनाचे व भावबंधनांचे चित्रण झाले आहे. एकीकडे यादवराव, सर महादेव ठाकूर यांची मावळती पिढी व दुसरीकडे जयसिंग उमाकांत इत्यादी झपाट्याने पुढे जाऊ इच्छिणाऱ्या तरुणांची पिढी यांच्या मध्यबिंदूवर प्रियदर्शन व कांता उभी आहेत. यापैकी श्यामाच्या रोमांचकारी व्यक्तित्वाने भारलेल्या जयसिंग, उमाकांत इत्यादी तरुण क्रांतिकार-कांच्याविषयी लेखकाचा दृष्टीकोण खरोखरी कसा आहे, हे ठरवणे कठीण आहे. त्यांच्या जीवनाच्या चित्रणात उत्कटता आहे, रसाळता आहे. त्यांच्या विचारांच्या विवेचनात भाषेच्या दृष्टीने जोमदारपणाही आहे. स्वामीजी व पंडितजी या दोन 'जटिलकुटिल' आचार्यांचा या विवेचनाला पाठिंबा देऊन ते कसदार बन-विण्याचा प्रयत्न केला आहे. तरीही या तरुण मंडळींच्या कर्तृत्वाचे व कार्य-पद्धतीचे कादंबरीत जे दर्शन होते त्याचा विचार करू लागले म्हणजे त्यात उदात्ततेऐवजी बावळटपणाच आढळून येतो. श्यामाचे व्यक्तित्व रंगदार वाटले तरी तिने सांगितलेल्या कथा व गाइलेली गीते सर्वसाधारण बंगाली कथेत सापडणाऱ्या सामग्रीपैकी आहेत. उमाकांताची पिस्तुलाची चोरी व विजयाची मूर्च्छा, तामियाच्या जंगलातील भोंगळा हल्ला यासारख्या वर्णनावरून रोमांचप्रिय वाढाळू वाचकांच्या मनावरील पकड कायम ठेवण्यासाठी फडके ज्याप्रमाणे आपल्या कथानकात एखाद्या रहस्याची योजना करतात त्याप्रमाणे माडखोलकर क्रांतिकारकांची योजना करतात, असा तंत्रविषयक निष्कर्ष काढल्यास गैर होणार नाही.

कांता–प्रियदर्शन या जोडीवर लेखकाने आपले येथवरचे सर्व कलासंचित खर्चिले आहे. प्रियदर्शन हा माडखोलकरांच्या सर्व नायकांमध्ये विकसित मनाचा

१. दोन तपें, आ. १ ली, पृ. २५०

करारी व भारदस्त आहे. तो विचारी आहे तितकाच भावनाशील आहे. त्याने स्वतः स्वीकारलेला मार्ग त्याला स्पष्टपणे दिसतो, व सर्व स्नेहसंबंध दूर सारून तो मार्ग आक्रमण्याचा करारीपणा त्याच्या अंगी आहे. परंतु स्वतःच्या मार्गाचे निःसंदेह आकलन असूनही इतरांचे दृष्टिकोण त्याला समजू शकतात; त्यांच्याशी तो योग्य त्या सौजन्याने व समजदारपणे वागू शकतो. मात्र त्याचेही माडखोलकरांनी कृतिदर्शनाऐवजी भावदर्शन व विचारदर्शनच घडवले आहे. प्रियदर्शनाच्या विचारांचे व भावनांचे चित्रण करून व त्याच्याविषयीच्या इतरांच्या भावना व आकांक्षा यांचे वलय त्याच्याभोवती निर्माण करून लेखकाने त्याला महत्ता प्राप्त करून दिली आहे.

प्रियदर्शनाची पत्नी कांता हिचे व्यक्तित्व आपल्या पतीइतकेच वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. एक प्रकारे तिचे व्यक्तित्व म्हणजे प्रियदर्शनाच्या व्यक्तित्वाच्या थोरवीचा निकष ठरते. कांता सुशिक्षित, विचारी, गंभीर आहे. प्रियदर्शनावर तिचे उत्कट प्रेम आहे. ती दोघे लहानपणापासून बरोबर वाढली व या बाळपणीच्या मैत्रीची प्रीतीत परिणती झाली. परंतु तरीही प्रियदर्शनाच्या राजकीय आकांक्षेशी कांता समरस होऊ शकली नाही. त्याच्या आंतरिक संघर्षात ती सहभागी झाली नाही. तिच्या स्वयंनिष्ठेचे कवच कायम राहिले. प्रियदर्शनाच्या धीरवृत्तीला तिच्या कौटुंबिक दृष्टीचे क्षितिज तसूभरदेखील विस्तारता आले नाही. कांतेच्या जीवनातील रम्योदात्त भावुकता आकर्षक आहे. परंतु या भावुकतेचे आवरण दूर सारले म्हणजे जीवनातील मूलभूत समस्यांच्या बाबतीत प्रगतिशीलतेच्याऐवजी प्रतिगामित्वच अधिक असल्याचे स्पष्ट होते. 'भंगलेले देऊळ' या कथेत अनूच्या तोंडी पतिपत्नीविषयक बरेच विचार घातले आहेत. अनू व अरुण, अनू व अनिरुद्ध या दोन्ही जोड्यांमध्ये वेगवेगळ्या कारणांमुळे मानसिक दूरता उद्भवली. एकमेकांशी समरस होणे त्यांना अशक्य झाले. असे होणे निसर्गतःच अपरिहार्य आहे, असा निष्कर्ष अनू काढते व ब्राउनिंगच्या एका कवितेचा आपल्या मनाप्रमाणे अर्थ लावून तो व्यक्त करते. हा निष्कर्ष पात्रमुखी कादंबरीत आल्यामुळे तो पात्रगतच समजणे आवश्यक होईल. तेथे जे सूचित आहे त्याचा कांताच्या पात्राच्या द्वारे स्पष्ट आविष्कार झाला आहे. व माडखोलकरांच्या पुढील कादंबऱ्यांतूनही या भावनेचा वारंवार पुनःप्रत्यय दिला जातो. स्त्री कितीही सुशिक्षित, विचारी, ध्येयवादी असली, तरी तिची दृष्टी संसारापलीकडे जात नाही, पतीवरील स्वामित्वाची तिची हौस सुटत नाही व त्याच्या आकांक्षांशी, दिव्यत्वाच्या स्वप्नाशी ती समरस होऊ शकत नाही, असे अनेक वेचक शब्दांनी, आकर्षक दृष्टान्तांनी माडखोलकरांनी प्रतिपादिले आहे.

कांतेच्या व्यक्तित्वातील या प्रतिगामित्वामुळे ती प्रियदर्शनाची साथ करण्या-

पेक्षा सर महादेव ठाकुरांच्यासारख्या मावळत्या पिढीच्या मनोवृत्तीत सामील होते. सर महादेव ठाकूर यांचे व्यक्तिचित्र हेच या कादंबरीतील केंद्र आहे, असे अनेक टीकाकारांचे मत आहे. सर महादेव यांचा ऐश्वर्यशाली पण दुःखान्त जीवनपट, त्यांचे निग्रही मनीषित्व, त्यांची भेदक राजकारणी दृष्टी, त्यांची गाढ कौटुंबिकता या सर्वांमुळे त्यांच्या व्यक्तिचित्रात एखाद्या पितामहाची भव्यता आली आहे. यादवराव कदम यांची व्यक्तिरेखाही थोडक्यात पण उठावदार झाली आहे. या मावळत्या पिढीच्या व्यक्तींच्या अंतर्दाहानेच लेखकाचे मन खरोखरी हललेले दिसते. त्यांच्या कर्तृत्वाच्या व अखेरीस त्यांच्या वाट्यास येणाऱ्या कठोर विफलतेच्या वर्णनात त्याची लेखणी अतिशय रंगते. तरीसुद्धा सर महादेवांच्या मृत्यूची घटना माडखोलकरांनी केवळ भरकटून काढली आहे. श्यामा व कांता यांच्या मृत्यूच्या घटनेभोवती मात्र त्यांची प्रतिभा बरीच घुटमळते. कांताचे जीवन म्हणजे जणू सर महादेवांच्या जीवनवृक्षाचाच एक अंकुर होता. त्यांच्या अंतानंतर तिचे अस्तित्व जणू निसर्गतः अशक्य होते. प्रियदर्शनाच्या जीवनात तिला वास्तविक काही स्थान लाभले नाही, व पुढे लाभणे शक्य नव्हते, हे लेखकाने ' दीपनिर्वाण ' या प्रकरणात स्पष्टपणे सुचविले आहे.

कांतेच्या मृत्यूच्या ' करुणरम्य ' वातावरणातून मन विलग करून कादंबरीचा वस्तुनिष्ठ आढावा घेऊ लागले म्हणजे काही स्पष्ट निष्कर्ष निघतात. ज्या राजकीय विचारसरणीने कथेतील नायकाचे व्यक्तित्व घडवले आहे, तिच्याविषयी लेखकाच्या मनात आदर किंवा समरसता नाही. प्रियदर्शन व कांता यांच्या सहजीवनात लेखकाला विफलता व दूरीभाव दिसतो. क्रांतिकारी पक्षाचा दृष्टिकोण व स्वातंत्र्य-संपादनाच्या कार्यात शस्त्राचा उपयोग यांचे कादंबरीत अभिनिवेशाने प्रतिपादन केले असले, तरी प्रत्यक्ष त्या मार्गात असणाऱ्या व्यक्ती प्रणयजीवनात बुडलेल्या व व्यवहारशून्य दाखवल्या आहेत. अशा अभावात्मक वृत्तीतून जिवंत कलाकृती निर्माण होणे अशक्य कोटीतले आहे, व म्हणून कथेचे समालोचन करीत असताना माडखोलकरांची भाषाशैली हीच एक मोलाची देणगी कायम राहते. ही शैली ' मुक्तात्म्या 'तील शैलीच्या पातळीपेक्षा पुष्कळच वर चढली आहे. तीत कृत्रिमता व पांडित्यप्रदर्शन यांची झाक जवळजवळ उरली नाही. ती ' भंगलेले देऊळ ' यातील शैलीपेक्षा रेखीव व भारदस्त बनली आहे. तिच्या सामर्थ्याचा कधीकधी, विजयेच्या मूर्च्छनेसारख्या वर्णनात दुरुपयोग केला जातो. परंतु म्हणून तिचे सामर्थ्य नाकारता येत नाही. उलट, या सामर्थ्याच्या जाणिवेमुळे तिच्या नशिबी आलेल्या विफलतेचेही प्रत्यंतर पटते.

' मुखवटे ' या नंतरच्या (१९४०) कादंबरीत प्रियदर्शनच्या प्रधानमंत्रि-

पदाच्या स्वीकारापासून त्याच्या राजकीय मृत्यूपर्यंतचा भाग आला आहे. हे कथानक मध्यप्रदेशात गाजलेल्या खरे–प्रकरणावर उघडपणे आधारलेले आहे. तत्कालीन राजकीय परिस्थितीत या प्रकरणाने बराच हादरा बसला असला, तरी तो मध्यप्रदेशापुरताच होता, व त्या प्रकरणाच्या मुळाशी काही महत्त्वपूर्ण तत्त्वे असण्याऐवजी केवळ वैयक्तिक चुका, हेवेदावे व वैमनस्यच कसे होते, हे आजच स्पष्ट झाले आहे. यामुळे या कथेला केवळ एका कुटिल राजकारणी डावाच्या चित्रणाचे स्वरूप आले आहे, व तिची वाचकांवर पकड बसत नाही. या दृष्टीने कालची राजकीय कादंबरी उद्याची ऐतिहासिक कादंबरी होईल काय, या प्रश्नाला नकारार्थी उत्तर देताना प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी या कथेचा निर्देश केला,[1] हे रास्तच झाले. प्रियदर्शन व त्याचे पंडित सहकारी यांच्यामधील संघर्षाला लोकशाही व हुकूमशाही यांतील विशाल संघर्षाचे स्वरूप देण्याचा प्रयत्न लेखकाने केला आहे. व गांधीयुगातच सत्य, अहिंसा व अंतःशुद्धी यांचा कसा पद्धतशीर पाडाव होत आहे याचे प्रतिपादन केले आहे. परंतु हे विवेचन संकुचित आकस्ताळेपणाच्या पलीकडे जाते असे वाटत नाही. मोहन या राजकारणी बैठकीत वावरणाऱ्या स्वार्थसाधू व्यक्तीच्या चरित्रानेही कथेत रंग भरण्याचा आणखी एक प्रयत्न केला आहे. त्याच्या कुटिल डावांना रोमांचकारित्व देण्यासाठी त्याच्या विषयलंपट व नीतिशून्य वृत्तीपुढे रोझसारख्या निष्पाप व प्रेमळ जीवाचा बळी दिला आहे. परंतु तरीही कथेत प्राण भरला जात नाही. उलट, या प्रणयवर्णनांनी उद्वेग मात्र वाटतो. सबंध कथेमध्ये एकच चित्कण सांपडतो व तो म्हणजे नागपुरातील गिरणीकामगारांमधील एक कार्यकर्ता विठोबा याच्या कुटुंबकथेमध्ये.

दुहेरी जीवन वगैरे

'कांता' व 'मुखवटे' यांच्या मध्यंतरात मालखोलकरांनी 'दुहेरी जीवन' (१९३९) ही कथा लिहिली. ही 'भंगलेले देऊळ' प्रमाणे पात्रमुखी आहे. त्यामुळे तंत्रदृष्ट्या 'कांता' व 'मुखवटे' या दोन्हीहून ती भिन्न आहे. माडखोलकरांच्या कथासृष्टीत 'मुक्तात्मा' ते 'कांता' पर्यंत राजकारण व शृंगार या दोन प्रवाहांचे प्राबल्य वाढत चाललेले दिसून आलेच आहे. त्या दिशेनेच पुढचे पाऊल 'दुहेरी जीवन' या कथेत पडलेले दिसून येते. मुकुंद या नायकाच्या भावजीवनात या दोन प्रवाहांचे एकीकरण होते. सुशीलकुमारच्या सहवासामुळे आपल्या जीवनाच्या प्रारंभी ध्येयवादी वृत्तीने राजकीय चळवळींशी संबंध ठेवू

१. वा. ल. कुलकर्णी : वाङ्मयातील वादस्थळे, आ. १ ली, पृ. १२१

इच्छिणाऱ्या मुकुंदाचे जसे पुढे व्यवहारचतुर संधिसाधू पार्लमेंटरी सेक्रेटरी मुकुंदरावात रूपांतर होते, तसेच शिरीनच्या वियोगाने वेड्या होणाऱ्या मुकुंदाचे सुलोचनेचा दुटप्पी पती आणि क्षमेची वंचना करणारा प्रियकर याच्यामध्ये रूपांतर होते. ही सर्व जीवनाची किमया, व्यवहाराचा प्रताप; जगाची रहाटी अशीच आहे, असे माडखोलकरांनी सुचविले आहे. असा आशय वस्तुनिष्ठेशी विसंगत होईल असे नाही. परंतु 'आत्मगोपना'च्या 'आत्मवंचक' परिणामापासून स्वतःचे रक्षण करण्यासाठी म्हणून लिहिलेल्या या मुकुंदाच्या कथेत लेखकाने त्याला केवळ संघर्षशून्य गुळगुळीत घसरगुंडीवरून भरकटवले आहे. त्यामुळे या कथेत कलात्मकता तर नाहीच, उलट लेखकाच्या अमर्षशून्य वृत्तीमुळे उद्वेग मात्र उत्पन्न होतो. शिरीन व हेलन, मुकुंदच्या विवाहपूर्व मैत्रिणी, ॲगाथा ही जिनीव्हाला लाभलेली राजकारणी, लेखनकुशल मैत्रिण, क्षमा देशपांडे ही संतती-नियमनाचा प्रचार करणारी पण स्वतःच फसणारी डॉक्टरीण, यांचे वर्णन, मुकुंद केवळ काही गोड भावविवश स्वप्नात रंगावे या वृत्तीने करतो. एवढेच नव्हे, तर आपल्या निवेदनाच्या शेवटी आपल्या वागण्याचे आपल्या परीने समर्थनही करतो. कथेतील मनोवगाहन मुकुंदाच्या बालपणापासून क्षमा-प्रकरणापर्यंत कुठेच प्रत्ययकारी ठरत नाही. मुकुंदाच्या विवेचनाला आणखी पुष्टी मिळावी म्हणून कादंबरीच्या पहिल्या आवृत्तीत सुलोचनेचे प्रशस्तिपत्र जोडले होते. माडखोलकरांचे दोन प्रमुख टीकाकार प्रा० देशपांडे[१] व प्रा० वाळिंबे[२] या दोघांनीही या प्रशस्ति-पत्रावर रास्तपणे टीका केली. परंतु या 'पूर्तते'ची अस्वाभाविकता माडखोल-करांना तत्पूर्वीच पटली असावी, असे दिसते. कादंबरीच्या दुसऱ्या आवृत्तीत (१९४५) ही अखेरची पाने गाळण्यात आली. तरीही एकूण कादंबरी लक्षात घेता, अशा तऱ्हेचे लेखन म्हणजे केवळ वाणीचा व्यभिचार होय, असे वाटल्या-शिवाय राहत नाही. वामन मल्हारांनी या कादंबरीतील निरूपणावर आक्षेप घेतला तो यामुळेच.

माडखोलकरांच्या "कादंबऱ्यांतील उद्दीपक व उत्तेजक शृंगारवर्णनाचे प्रसंग हे माडखोलकरांचे स्वप्नरंजन आहे." असे प्रा० रा० शं० वाळिंबे यांनी प्रतिपादिले आहे. आपल्या कादंबऱ्या या आपल्या उपजीविकेचे एक साधन आहे, असे माडखोलकरांनी स्वतः अनेकदा आवर्जून सांगितले आहे. लोकांची आवड साधून लिहिण्याचा, लोकाभिरुचीविषयी भ्रममूलक कल्पना बाळगण्याचाही हा परिणाम असणे शक्य आहे. माडखोलकरांच्या या तऱ्हेच्या लेखनाविषयी अधिकात

१. मा० का० देशपांडे : माडखोलकर वाङ्मय आणि व्यक्तिमत्त्व (१९९४)
२. रा० शं० वाळिंबे : मुक्तात्म्यापासून प्रमद्वरेपर्यंत (१९४७)

अधिक उदार दृष्टिकोण बाळगावयाचा म्हटल्यास त्यांचे उपजीविकावादी समर्थन मान्य करावे लागेल. नाही तर, वास्तविक त्यांच्या लेखनात कामुकतेचा औचित्यविहीन आविष्कार, स्त्रियांची भडक वर्णने व वैपयिक संबंधाचे उद्वेगजनक चित्रण इतक्या ठिकाणी सापडते, व ते इतके वारंवार येते की, प्रा० वाळिंबे यांच्या स्वप्नरंजनाच्या आरोपाचे निराकरण करणे अशक्य होते, या औचित्यविहीन आविष्काराची व स्वप्नरंजनाची परमावधी 'नागकन्या (एक रानकहाणी)' (१९४१) व 'डाकबंगला' (१९४२) या कथांमध्ये होते. यांपैकी दुसऱ्या कथेत नायिकेचे सौंदर्य, ऐश्वर्य, वैधव्य, विरक्ती यांच्या वलयाचा आभास निर्माण केला आहे; या सर्वाला निवांत स्थळी असलेल्या डाकबंगल्याची उन्मादक पार्श्वभूमी दिली आहे, तर 'नागकन्ये'त पौर्वात्य व पाश्चात्त्य प्रेमप्रकारांच्या विवेचनाचे निमित्त करून केवळ यदृच्छया व एका रात्रीसाठीच एकत्र आलेल्या रंगामदियाला जलविहारात डुंबविले आहे. या दोन्ही कादंबऱ्यांतील अनुचित वर्णनांचा व निंद्य वृत्तीचा प्रा० वाळिंबे यांनी जो अधिक्षेप केला आहे त्याच्याशी कोणीही अभिजात रसिक सहमत होईल.

नवे संसार

'नागकन्या' व 'डाकबंगला' या कथांच्या पूर्वी, १९४१ मध्ये, माडखोलकरांची 'नवे संसार' ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. एक 'शुद्ध प्रपंचकथा' लिहिण्याच्या हेतूने माडखोलकरांनी या कथेला आरंभ केला. परंतु पत्नी व प्रकाशक या दोघांच्याही अपेक्षांचा भंग करून त्यांत राजकारणाचा शिरकाव होऊ दिला. "युद्धकाळात जर कादंबरी लिहायची आणि युद्धामुळे झालेला मनाचा क्षोभ जर तीत व्यक्त करायचा नाही, तर मग कादंबरी लिहायची तरी कशाला?" असे त्यांच्या पत्नीला बिनतोड वाटलेले उत्तर माडखोलकरांनी प्रकाशकाला दिले. तेव्हा युद्धकालीन परिस्थितीचा सर्वसाधारण संसारावर काय परिणाम झाला, व युद्धामुळे लेखकाच्या मनाचा काय क्षोभ झाला, याचे चित्रण येथे झाले असेल अशी अपेक्षा बावगी ठरणार नाही.

कथेच्या प्रारंभीचे विद्याधर व मीरा संसाराचे चित्रण बरेच वस्तुनिष्ठ आहे. माडखोलकर वस्तुनिष्ठेच्या व सहजतेच्या अधिकात अधिक जवळ कोठे जाऊन पोचले असतील तर ते या कथेत. विद्याधर हा माडखोलकरांच्या आतापर्यंतच्या नायकांहून वेगळा आहे. त्याच्या अंगी त्याच्या निर्माल्याने कोणत्याही प्रकारचा मोठेपणा चिकटविला नाही. फडक्यांच्या 'प्रवासी'मधील राजाभाऊ व त्यांच्या आधीच्या कादंबऱ्यांतील नायक यांच्यामध्ये जो फरक, तोच विद्याधर व त्याचे अग्रज यांच्यामधील फरक. विद्याधर हुशार व विद्वान पण व्यवहारशून्य

आहे. त्याच्या ध्येयवादाला मानसिक कणखरपणाची मुळीच जोड मिळालेली नाही. मीरावर त्याचे बरेच प्रेम असूनही तिच्याविषयीची त्याची वृत्ती स्वयंनिष्ठ आहे. कादंबरीच्या पहिल्याच प्रकरणात ओचे खोवून, पदर बांधून स्वयंपाकघरात काम करीत असतानाच ओल्या हातापायांनी विद्याधरासाठी दार उघडायला आल्यामुळे मीराचा जो अवतार त्याच्या दृष्टीस पडला, त्याचा उद्वेग त्याला वाटतो तो काहीसा तिला पडणाऱ्या कष्टांच्या जाणिवेमुळे हे खरे; परंतु घरकामासाठी मोलकरीण ठेवायची हा त्याचा आग्रह चालू राहतो तो "असा अवतार बघायला नको पुन्हा तुझा दमून भागून घरी आल्यावर" या कारणासाठीच. विद्याधराच्या या स्वयंनिष्ठेत त्याच्या दुःखाचे, मोहाचे, अपयशाचे व अखेर पलायनाचेही मूळ आहे. या स्वयंनिष्ठेमुळे त्याला मीरेसारखी कष्टाळू, आपल्या विनोदाने कसाही प्रसंग साजरा करणारी, प्रेमळ पत्नी मिळाली असूनही त्याची वृत्ती मात्र कडवट राहते. विद्याधर बालपणीच पोरका होऊन मामांच्या आश्रयाखाली वाढतो. अत्यंत काटकसरीने आपला अनेक पोरांचा संसार सांभाळूनही भाच्याचे शिक्षण केल्याबद्दल विद्याधराला त्यांच्याविषयी आदर वाटत नाही. उलट, अशा परिस्थितीमुळे "मी मित्रा न् माणूसघाण्या बनलो आणि माझ्या सगळ्या मानसिक शक्ती खुरटून गेल्या–" नाही तर आपण प्रतिराधाकृष्णन् झालो असतो, अशी खंतच त्याच्या मनात भरून राहते. स्वार्थसाधू प्राध्यापक, मत्सरग्रस्त मुख्याध्यापक, पत्नीची शिष्ट व संकुचित मनाची मैत्रीण, तिचा व्यसनी पती व त्याला शोभणारे त्याचे मित्र यांच्या परिवारात विद्याधराला एकट्या मुक्ताच्या स्नेहाचा तेवढा आसरा मिळतो. हे परिस्थितीचे वर्णन वस्तुनिष्ठ असेल. प्रत्ययकारीही वाटेल. मात्र विद्याधराच्या जीवनात यामुळे केवळ एकरंगी विसंवाद भरून राहतो. आपण स्वतः कर्तबगार असूनही आपल्या पदरी केवळ विफलता आली आहे, या एका भावनेपलीकडे त्याच्या अंतर्विश्वात कशालाही सत्यार्थाने जागा नाही. या भावनेचे विष त्याच्या मनात जसजसे पसरत जाते, तसतसा तो मीरापासून अधिकाधिक दुरावत जातो. हेडमास्तरांशी न पटल्यामुळे त्याने आपल्या शाळेतील नोकरीचा राजिनामा दिल्याचे ऐकून संसाराच्या चिंतेने आधीच व्यग्र असलेली मीरा कष्टी होते. ते पाहून विद्याधर म्हणतो, "स्त्रिया कितीही शिकल्या तरी त्या आपल्या जातीवर जातात अखेर. पुरुष हा ध्येयासाठी तत्त्वासाठी जगतो, झगडतो. पण स्त्री फक्त सुरक्षितता पाहते. जीवनातल्या दुसऱ्या कोणत्याही गोष्टीची चाड नसते तिला...मिरा, निदान तू तरी अशी नसशील असं वाटलं होतं मला—" या विसंवादाच्या जाणिवेने व्यापलेल्या मनःस्थितीत तो रात्रीच्या वेळी फिरायला निघतो तो मुक्ताच्या घरातून येणाऱ्या संगीतलहरींनी आकृष्ट होतो. मीराची मैत्रीण सरल हिच्या घरच्या हुर्डा-पार्टीच्या दिवशी मुक्ताशी

त्याची ओळख झाली होती. त्याचे 'चंद्रिके'त येणारे लेख तिला फार आवडले असल्याचे त्यास कळले होते व कादंबरीतील नेहमीच्या शिरस्त्याप्रमाणे तिच्यामध्ये काहीतरी विशेष असल्याचे त्याला जाणवलेही होते. माडखोलकरांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण शैलीतले वर्णन असे : "तिचे ते बुद्धिप्रभ डोळे ! पहाटेच्या उजळ काळोखातल्या शुक्राच्या चांदण्यासारखी त्यांची दीप्ती अद्याप आपल्या मनावर, शरीरावर रेंगाळत आहे, असे वाटले विद्याधराला." परंतु त्यानंतर तिची स्नेहभेट होण्याचा सुयोग मीराच्या विसंवादी वर्तनाच्या रात्रीच आला, व त्याचा विद्याधराच्या जीवनावर खोल परिणाम झाला.

मुक्ताचे व्यक्तिचित्र माडखोलकरांनी उठावदारपणे व संयमाने रंगविले आहे. त्यांत औचित्यभंगाचा लेशही नाही, ही विशेष नमूद करण्यासारखी गोष्ट. उलट, आपल्या लेखणीच्या शृंगारिकतेच्या सहजप्रवृत्तीला आळा घालण्यासाठी म्हणूनच की काय, त्या व्यक्तिचित्राला तिच्या बालवयातील दुर्दैवी प्रेमकथेची पार्श्वभूमी देऊन मुक्ताला अध्यात्मवादिनी व विरागिनी बनविले आहे. नर्मदेच्या परिसरात राहणाऱ्या व तिच्या उपासनेत आयुष्य घालवणाऱ्या मुक्ताच्या वडिलांची जीवनकथा व मुक्ता-शांतारामची क्षयपीडित प्रेमकथा यांतील भावविश्व माडखोलकरांनी आपल्या लेखनशैलीच्या सौंदर्याने भूषविले आहे. 'नव्या संसारा'च्या विश्वापेक्षा मुक्ताची ही पार्श्वभूमी फार वेगळी वाटते; पण त्या वेगळेपणानेच ती उठून दिसते. 'नव्या संसारा'त रुळलेली इतर सर्व जेव्हा किंकर्तव्यमूढ होतात व निरुपयोगी ठरतात, तेव्हा मुक्ता एकटीच ते विश्व सावरून धरते. अशा घटनांच्या रचनेत व मुक्ताच्या अशा व्यक्तिचित्रामध्ये लेखकाची एक वेगळी दृष्टी सूचित होते, एक भिन्न मूल्यसंगती प्रतीत होते. परंतु माडखोलकरांच्या राजकारणप्रिय व शृंगारबहुल लेखनात इतरत्र कोठेही या मूल्यांचा आढळ होत नाही, व म्हणून ही सूचित मूल्यसंगती लेखकाला खरोखर अभिप्रेत आहे की नाही याबद्दल शंका वाटते.

विद्याधराचे मुळात दुबळे असलेले जीवन एकीकडून मुक्ताने सावरले आहे, तर दुसरीकडे दिनकर या सशस्त्र क्रांतीच्या उठावणीवर विश्वास ठेवणाऱ्या 'सर्पाच्या डोळ्यांसारख्या दृष्टीच्या' व 'घणाघाती' वाणीच्या मित्राच्या संस्काराने त्याला संसारातून उठवले आहे. दिनकरच्या शिकवणीप्रमाणे विद्याधर मुक्ताशी वाद घालतो, तिला एक प्रकारे निरुत्तरही करतो. युद्धकालीन परिस्थितीचे प्रतिबिंब या कादंबरीत जे काही पडते ते या वादविवादामध्येच. परंतु हे सर्व वाद जमेस धरूनही विद्याधराची क्रांतिकारक ओढ संशयास्पदच वाटते. अकोल्यास डाका घालण्याच्या महत्कार्यात दिनकरला मदत करावयाला जाताना त्याच्या मनाची जी ओढाताण होते तिचे चित्रण लेखकाने विशेष समरसतेने केले आहे.

अशी विफलता हाच विद्याधराच्या व्यक्तिचित्रातील स्थायीभाव आहे. विद्याधराच्या खटल्याच्या निकालानंतर कथेचा प्रवाह व कथानायक एकदम एका गर्तेत पडतात. त्यातून त्या दोघांनाही वर काढून शेवट परिणामकारक करण्यासाठी दिनकरच्या अज्ञातवासाची योजना केली आहे. परंतु ती कृत्रिम वाटल्याशिवाय राहत नाही.

"आज आपल्या देशातली परिस्थितीच अशी आहे की, संसार कोणत्या क्षणी सोडून द्यावासा किंवा मोडून टाकावासा साहसी माणसाला वाटेल याचा काही नेम नाही—" हे विद्याधराचे वकील प्रभाकर गुप्ते यांचे म्हणणे सर्वमान्य होईल. परंतु विद्याधर साहसी नाही; स्वतःला सोसाव्या लागलेल्या परिस्थितीच्या आघातामुळे तो केवळ विटलेला आहे. त्याच्या समाजवादी लेखनाचे कादंबरीत ठिकठिकाणी निर्देश आले असले, तरी त्याच्या स्वतःच्या वृत्तीत सामाजिकतेचा किंवा व्यक्तिनिरपेक्षतेचा लवमात्रही उदय झाल्याचे प्रत्यंतर पटत नाही व म्हणून "राजकारणासारखी ज्वालाग्राही चीज नाही दुसरी जगात. त्या राजकारणाने आपल्या जीवनाचे अणुरेणूसुद्धा आज कसे व्यापून टाकले आहेत याची जाणीव नाही झालेली अद्याप लोकांना." या प्रभाकर गुप्त्यांना उद्देशून काढलेल्या विद्याधराच्या उद्‌गारातील सत्यही पटले, तरी ही 'ज्वालाग्राही चीज' सामावून घेण्याइतकी शक्ती विद्याधराच्या जीवनात आहे की नाही, असा संशय वाटल्याखेरीज राहत नाही, व म्हणून कादंबरीचा शेवट अपरिहार्य वाटत नाही.

चं द न वा डी

'चंदनवाडी' (१९४३) ही माडखोलकरांच्या आजपर्यंतच्या निर्मितीतील अखेरची महत्त्वाची कादंबरी. कथेच्या प्रारंभी त्यांची प्रतिभा आपले नित्याचे नागर विश्व सोडून खेड्यातील जीवनाकडे वळलेली दिसते. येसू व दादासाहेब देशमुख यांच्या झगड्यावरून येसूच्या ग्रामीण जीवनाचे काहीसे चित्तवेधक, परंतु बरेच पारंपरिक असे वर्णन करून ती प्रतिभा पुन्हा नागपुरात येते. परंतु या वेळी तिने नागपुराच्या एका वेगळ्या भागात संचार केला आहे. धनतोली व जेल रोड इत्यादी विभाग सोडून ती नागपुरातील गिरण्यांच्या आसमंतात व त्याच्याही पलीकडे असलेल्या उंटखान्याजवळील कंगालबान्याच्या आसपास मोकळेपणाने व माहितगाराप्रमाणे फिरली आहे. या विभागातील जीवनाची निवड केल्यामुळे या कथेत एकदम नावीन्य उत्पन्न होते.

या नावीन्याचा पाठपुरावा कथेतील बऱ्याच व्यक्तिरेखांनीही केला आहे. चंदनची 'मोठी माय' येसू व आई रखमा यांची व्यक्तिचित्रे यांपैकी प्रथमश्रेणीची होत. येसू ही भावडी, प्रेमळ म्हातारी. दिलदारपणा व भडभडेपणा यांमध्ये ती

जणू नागपुरी म्हाताऱ्यांचे प्रतीक. दुर्दैवाच्या आघाताने ती जर्जर झाली तरीही तिची तडफ व तिचा आटप मोठा वाखाणण्याजोगा. वंशपरंपरागत तिच्या कुटुंबाकडे असलेल्या चंदनवाडीवर तिचा अतिशय जीव. चंदनवाडीतील वर्धा नदी म्हणजे तिला जणू स्वतःचाच जीवनप्रवाह वाटे. परंतु त्याहूनही तिला तिची चंदन अधिक जीवाभावाची वाटे. तिच्या पालनासाठी व सुनेचे शील राखण्यासाठी ती नेसत्या वस्त्रानिशी चंदनवाडीवर व वर्धा नदीवर पाठ फिरवून चालू लागते. याच अनन्य आपुलकीने ती चंदनच्या अखेरच्या क्षणापर्यंत तिच्या पाठीशी उभी राहते. तिच्या प्रेमाला स्वार्थाचा विचार शिवत नाही. द्वेषाचा, सूडबुद्धीचा वाराही लागत नाही.

रखमाची वृत्ती फार वेगळी. तिच्या आतल्या गाठीच्या स्वभावाचे चित्रण थोडक्यात पण कुशलपणे झाले आहे. तिच्या अबोल वृत्तीचा व करारी कर्तृत्वाचा चंदनला वाटणारा वचक वाचकालाही जाणवतो. परंतु त्याबरोबरच तिच्या मनाचा गाभा प्रेमळपणाचा आहे, हेही लहानलहान घटनांनी लेखकाने मार्मिकपणे सुचवले आहे. चंदनवाडीत तिला आलेल्या अनुभवांमुळे तिच्या मनात कडवटपणा मुरून राहतो, व त्यामुळे तिला अवधूतविषयी प्रथमपासूनच गाढ अविश्वास वाटतो. कथेतील अखेरच्या समस्येची चाहूल तिच्या मनाला जणू प्रथमपासून पोचलेली असते, व त्यामुळे ती क्षणाचाही विचार न करता, आपल्या नेहमीच्या निमूटपणाने चंदनाला प्राणघातक औषध देते.

या सास्वासुनांच्या व्यक्तिरेखांच्या पार्श्वभूमीवर चंदनचे लडिवाळ व कोवळे व्यक्तित्व रेखाटले गेले आहे. चंदन ही एक प्रकृति-कन्या आहे. शालेय जीवनात हिराच्याबरोबर राहूनही तिच्यामध्ये हिराची सबंग 'साहित्यिकता' किंवा संकुचित वृत्ती येत नाही. कंगालखान्यातील 'सिस्टर'चा—तिच्या 'मावशी'चा—तेवढा एक खोल संस्कार चंदनच्या मनावर होतो, व तो तिच्या स्वाभाविक प्रवृत्तींशी सुसंगत असतो. त्यामुळे तिच्या वेल्हाळपणाचा स्वाभाविक मानवतेत विकास होतो. चंदन बुद्धिवादी नाही; स्वतःच्या कृतींचा वा आवडीनिवडींचाही ती कधी विशेष कीस पाडीत नाही. अवधूतविषयी तिला आकर्षण वाटू लागते ते त्याच्या विचारांच्या स्वीकारामुळे किंवा ध्येयवादित्वामुळे नाही. तिला वेगवेगळी पुस्तके वाचायला देऊन, अभिमन्यूशी होणाऱ्या अनेक वादांत तिला सामील करून घेण्याचा प्रयत्न करून, अवधूत तिला आपल्या राजकीय तालमीत तयार करू पाहत असतो. परंतु अवधूतच्या राष्ट्रीय समाजवादातील तात्त्विक दृष्टिकोण व कार्यपद्धती यांच्यापेक्षा चंदनला सिस्टरचा मानवप्रेमी सुधारणावादच पटतो. कंगालखान्याचे वातावरण व त्याच्या पार्श्वभूमीवर चित्रित झालेली 'सिस्टर'ची व्यक्तिरेखा हे या कथेतील एक विशेष

नावीन्यपूर्ण अंग आहे. सिस्टरच्या वात्सल्यात वाढलेल्या चंदनच्या स्वभावात एक मानवतापूर्ण गोडवा येतो. ती सर्व वादांपासून अलिप्त राहते व अखेरपर्यंत एक साधी प्रकृति-कन्याच राहते. "मी लढ्यात भाग घेईन तुमच्याबरोबर, अवधूत—" असे आश्वासन त्याला ती देते ती कोणत्याही बौद्धिक वा वैचारिक निष्ठेमुळे नव्हे. त्या तिच्या अभिवचनात अवधूताविषयीचे केवळ नैसर्गिक आकर्षण व आत्मीयताच होती.

दादासाहेब देशपांडे यांचा समाजवादी मुलगा अवधूत, त्याचा मित्र व हरिजनांच्या एका विचारधारेचा मुखंड अभिमन्यू, आणि या दोघांचा मुसलमान मित्र सिराज यांच्या वादविवादांच्या द्वारा माडखोलकरांनी तीन विचारप्रवाह या कथेत मांडले आहेत. "सर्वांगीण राष्ट्रीय क्रांती हाच एक मार्ग आहे हिंदुस्थानचा प्रश्न सुटायला. राजकीय स्वातंत्र्य आणि समाजवाद ही या क्रांतीला पोषक होतील, यात शंका नाही. पण सर्वांगीण राष्ट्रीय क्रांती झाल्याशिवाय या भरतखंडात नवे मानव्य आणि नवी विश्वसंस्कृती उत्पन्न होणार नाही—" ही अवधूतची भूमिका. अभिमन्यू हरिजनांचा भरतखंडातील 'अग्रजन्माचा हक्क' प्रस्थापित करण्यासाठी प्रबंध लिहिण्याची व अखेर तो हक्क राजकीय व सांस्कृतिक जीवनात प्रस्थापित करण्याची आकांक्षा बाळगून आहे. हरिजनांवर शतकानुशतके झालेल्या अन्यायांच्या जाणिवेपुढे अभिमन्यूला युद्धकालीन परिस्थितीचे साकडे जाणवत नाही. सिराज या तरुण कलावंताची वृत्ती मात्र सर्वांत निराग्रही व समन्वयवादी आहे. पण तितकेच तिचे चित्रण अंधुक आहे. सिराजच्या व्यक्तिरेखेला किंवा विचारप्रणालीला कथेत विशेष स्थानच नाही.

राजकीय भूमिका व व्यक्तिचित्रण यांचा समन्वय अवधूतच्या व्यक्तिरेखेत माडखोलकरांच्या सर्व नायकांपेक्षा अधिक सुसंगतपणे घडत आला आहे. अवधूत आपले राजकीय जीवन खरोखरच जगत आहे असे वाटते. इतर कादंबऱ्यांप्रमाणे या कथेत नायकाच्या राजकीय जीवनाचे केवळ अंधुक पडसाद पडत नाहीत. युद्धकालीन परिस्थितीचे चित्रणही 'नवे संसार' पेक्षा येथे अधिक प्रमाणात येते. या सर्वांमुळे अवधूताची व्यक्तिरेखा परिणामकारक झाली आहे. त्याच्या व चंदनच्या मैत्रीमुळे या व्यक्तिरेखेत रंग व मार्दव भरले जाते. चंदनवाडीशी असलेल्या त्याच्या संबंधामुळे कथेतील संघर्षाला धार येते व तीत बांधीवपणा येतो. अवधूतची व्यक्तिरेखा माडखोलकरांच्या दुसऱ्या कोणत्याही नायकापेक्षा विकासशीलही आहे. त्याच्या राजकीय जीवनात उत्क्रांती आहे; तशी चंदनविषयीच्या वृत्तीतही. परंतु अशा रीतीने बऱ्याच जिवंतपणे विकसत चाललेल्या व्यक्तिरेखेला लेखकाच्या व्याजनाट्याच्या आवडीने व रोमांचप्रियतेने कथेत वरचेवर बाध येतो. या व्याजनाट्याच्या प्रवृत्तीमुळे कादंबरीचा शेवट अखेर

नाटकी व सवंग होतो. या कथेचा शेवट दुःखपूर्ण करणे अनेक दृष्टींनी अनावश्यक वाटते. शोकान्ताच्या अपरिहार्यतेविषयी थोडीही शंका वाचकाच्या मनात उद्भवू शकली तर तो शोकान्तिकेच्या मुळावरच घाव होतो. येथे दुःखपूर्ण शेवट अनावश्यकच वाटतो, एवढेच नाही तर त्यामुळे लेखकाच्या प्रतिगामित्वाची साक्ष पटते. राष्ट्रप्रेमाने प्रेरित झालेल्या आपल्या नायक-नायिकांचा असा तेजोभंग माडखोलकरांनी अनेकदा केला आहे. त्यांची वैषयिकतेशी सांगड घालून ठेवली आहे, व या प्रकाराने नव्या पिढीच्या ध्येयवादित्वाला आवाहन करण्याची संधी वाया दवडली आहे. आपण स्वतःच मान्य केलेल्या साहित्याच्या उद्बोधक शक्तीला हरताळ फासला आहे. केवळ सवंग करमणुकीसाठी किंवा तथाकथित कलानंदासाठी कादंबऱ्या लिहिणाऱ्या लेखकाने असा नाटकीपणाचा व व्याजरोमांचाचा आश्रय केला असता तर त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही झाले नसते. परंतु राष्ट्रीय कळकळ बाळगण्याचा दावा करणाऱ्या माडखोलकरांनी असा व्याजरोमांचाचा अनेकदा आश्रय घेतलेला पाहिला म्हणजे त्यांच्या कलेच्या राजकीय प्रतिज्ञेविषयी वेळोवेळी उत्पन्न होणारी शंका खरी ठरते. तरुण पिढीच्या निरामय ध्येयवादित्वाविषयी आस्था बाळगणाऱ्या व त्यांच्या राष्ट्रीय आकांक्षांशी समरस झालेल्या एखाद्या उमद्या मनाच्या लेखकाला या कथेचा शेवट संघर्षपूर्ण करूनही व्याजरोमांच सहज टाळता आला असता. कथेचा असा शेवट केल्यामुळे रखमाच्या व्यक्तिचित्रात मात्र एक प्रकारची संपूर्णता आणि सुसंगती आली आहे. त्याचप्रमाणे कथानकही आपल्या गतीचे वर्तुळ पूर्ण करून प्रस्थानबिंदूपर्यंत पुन्हा येऊन पोचते. यामुळे तांत्रिक कौशल्याची जाणीव झाली तरी कथानकातील मूलभूत प्रतिगामित्व बोचल्याखेरीज राहत नाही.

चंदन, येसू व रखमा यांच्या व्यक्तिचित्रांमध्ये या कादंबरीचे सर्व आकर्षकत्व निहित आहे. चंदनचा मिल पाहण्याचा प्रसंग, महालक्ष्म्यांचा दिवस, रखमाचा चंदनशी अबोला या प्रकरणातील वर्णनाची व विश्लेषणाची हातोटी अभिजाततेच्या पायरीवर पोचण्यालायक आहे. या लहानलहान प्रसंगांमुळे ही तीन व्यक्तिचित्रे फार परिणामकारक व रुचिर झाली आहेत. या व्यक्तिरेखांइतकीच या कथेतील भाषाशैलीही सहज व सोज्वळ आहे. तीत पांडित्यप्रदर्शन वा कृत्रिमता उरली नाही. एखाददुसरे चर्चात्मक प्रकरण व अवधूतची काही नाटकी भाषणे सोडली तर येथील संवादातही स्वाभाविकपणा आहे. कलात्मकता व राजकीय ध्येयनिरूपण या दोनही दृष्टींनी 'चंदनवाडी' या कादंबरीत माडखोलकरांनी आपला उच्चांक गाठला.

प्रमद्वरा व अनघा

परंतु या उच्चांकाच्या पातळीवर त्यांची प्रतिभा फारच थोडा वेळ टिकली. एवढेच नव्हे, 'चंदनवाडी'तील कलात्मकता, सोज्वळता व सहजता टिकविण्यासाठी त्यांनी विशेष दक्षता बाळगलेली दिसते. १९४२ च्या ऑगस्टमध्ये राष्ट्रीय चळवळीचा डोंब जेव्हा उसळला त्या वेळी पंधरा प्रकरणांपर्यंत लिहून झालेली 'चंदनवाडी' त्यांनी दोन महिने दूर ठेवलेली दिसते.[1] परंतु त्या मध्यंतरातच, ऑगस्ट क्रांतीच्या ताज्या घटनांवर 'प्रमद्वरा' (१९४३) ही कादंबरी त्यांनी लिहून काढली. ऑगस्ट क्रांतीशी देहभान विसरून समरस झालेली नायिका प्रमद्वरा व तिचा अनुत्साही, कम्युनिस्टधार्जिणा वकील नवरा यांच्या घरात व बराभोवती घडलेल्या घटनांचे वर्णन या कथेत आले आहे. ऑगस्टच्या त्या आठवड्यात अनेकांच्या कानी आलेल्या व तोंडी रुळलेल्या सोजिरांच्या अत्याचाराच्या, तशाच जनतेच्या निधडेपणाच्या कथांचा येथे उपयोग केला आहे. परंतु कथावस्तू फार ताज्या अनुभवाची असल्यामुळे लेखकाकडून ती आत्मसात केली गेली नसावी, किंवा काँग्रेसच्या कोणत्याही चळवळीशी लेखक समरस झालेला नाही, त्याचा परिणाम म्हणून या कथेतील चित्रण विस्कळित व निर्जीव झाले आहे. प्रमद्वरेचा निश्चयीपणा व वत्सलेचा लडिवाळपणा यांनीच केवळ ही कथा वाचनीय होते. काही तुरळक संवाद, एखाददुसरी रोमांचकारी घटना व स्वामीजींचे प्रमद्वरेला झालेले अद्भुत दर्शन यांनी कथेला आकर्षक बनविण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु तरी ती विस्कळित व भरकटल्यासारखी वाटते. कथेच्या शेवटी घडवून आणलेले प्रमोदमधील परिवर्तन अतिशय अस्वाभाविक आहे.

'अनघा' (१९५०) ही माडखोलकरांची सर्वांत नवीन कादंबरी. ही प्रमद्वरेपेक्षाही निकृष्ट उतरली आहे. कथेच्या प्रारंभी महाराष्ट्रास सुपरिचित असलेल्या एका दिवंगत प्राध्यापकाच्या जीवनातील एका दुःखपूर्ण घटनेचा वापर केला आहे, तर पुढे त्या प्राध्यापकाला स्वतःच्या स्थानी कल्पून एका 'निर्वासिताची कहाणी' (१९४९) या आपल्या आत्मवृत्तपर कथेत अगोदरच प्रसिद्ध केलेल्या गांधीवधानंतरच्या आपत्तींचा लेखकाने पुनरुच्चार केला आहे. कथेची नायिका अनघा हिला टेनिसपटू दाखवून, पुढे त्या खेळातल्या प्रावीण्यासाठी वाढत्या वयात केलेल्या परिश्रमांमुळे ती गर्भधारणेला नालायक ठरली, असा तिचा लोकविलक्षण ग्रह झालेला दाखविला आहे. या व्याजशास्त्रीय तत्त्वाचे ती विलक्षण अभिनिवेशाने व कादंबरीची पानेच्या पाने खर्ची घालून प्रतिपादन

---

१. चंदनवाडी, निवेदन, पृ. ५

करते. या कथेत अनेक विषयांवरील चर्चा अशीच विस्कळितपणे व अनाठायी आली आहे. तीत पंचमदीवर्णनाने भर पडली आहे. कथेच्या उत्तरार्धात हाताशी असलेली सर्व सामग्री वापरून नायकाला धीरगंभीर व उदात्त बनविण्याची पराकाष्ठा केली आहे.

'दुहेरी जीवन', 'डाकबंगला', 'अनघा' इत्यादींतील कलेचा नीचबिंदू इतक्या सहजतेने गाठणाऱ्या व त्यांतील अभिरुचीचे समर्थन करणाऱ्या लेखकाच्या निर्मितीचे समतोलपणे मूल्यमापन करणे कठीण आहे. असा प्रयत्न करताना 'कांता', 'नवे संसार' व 'चंदनवाडी' यांतील काही भागांतील त्यांच्याच कलेच्या उच्चांकाची आठवण पुनःपुन्हा जागविणे प्राप्त होते. अशी उलटसुलट फेरतपासणी करू लागले म्हणजे प्रथम जाणवते ते हे की, माडखोलकरांची निर्मिती एकसंध नाही. त्यांच्या निर्मितीच्या विश्वाच्या मुळाशी एक प्रवृत्ती, एक धर्म नाही. त्यांतील काही निर्मिती राजकारणातील तत्त्वांच्या हव्यासामुळे झाली आहे, तर काही स्वप्नरंजनाच्या दुर्दम्य लालसेमुळे झाली आहे. या स्वप्नरंजनाचे प्रकार वेगवेगळे आहेत व ते कोणत्या हीन पातळीपर्यंत जातील याचा नेम नसतो.

ज्याला माडखोलकर स्वतः स्वप्नरंजन म्हणतात, त्या 'प्रमद्वरे'च्या कथेतील व व्यक्तिचित्रणातील मनस्वी भूमिका, 'डाकबंगला' वा 'नागकन्या' इत्यादींतील वैषयिकता, 'अनघा'मधील निर्वृण स्वसंतुष्टता हे सर्व त्या स्वप्नरंजनाचे प्रकार आहेत. आपल्या कलेच्या प्रतिष्ठेविषयी व आविष्काराच्या पातळीविषयी इतकी विवेकरहित वृत्ती दुसऱ्या कोणाही नामवंत लेखकात दिसून येत नाही. माडखोलकरांविषयी 'नितांत प्रेमादर असलेल्या अंतेवासी मित्रांना' त्यांच्या या हीन अभिरुचीच्या लेखनाचे आश्चर्य वाटले आहे, असे त्यांनी स्वतःच कबूल केले आहे.[1] यानंतर, त्रयस्थ रसिकाच्या दृष्टीने हा दोष सिद्ध करण्याची आवश्यकता उरत नाही.

माडखोलकरांचा साहित्यविषयक दृष्टिकोण लक्षात घेतला तर त्यांच्या हातून साहित्यविषयक अभिरुचीवर एवढे आघात व्हावे, हे विशेष आश्चर्याचे वाटते. "वाङ्मय हें साधन आहे, साध्य नव्हे", "जीविताकडे पाहण्याची माझी दृष्टि सर्वथैव राजकीय आहे; व त्यामुळें वाङ्मय हें मला जीवितसंगरांतील केवळ एक शस्त्र, एक हत्यार वाटतें. तें हत्यार जास्तीत जास्त प्रभावी आणि परिणामकारक होण्यासाठीं कलेची काय मदत घ्यावी लागेल, तेवढीच. त्यापरतें कलेला माझ्या

१. दोन तपें, आ. १ ली, पृ. २४९–२५०

दृष्टीनें जास्त महत्त्व नाही.''[१] असे त्यांनी अनेक ठिकाणी प्रतिपादिले आहे. हे शस्त्र आपल्याला पेलता येईल, असा त्यांना प्रथमपासून विश्वास वाटला. नव्हे राजकीय लेखन-व्यवसाय हा आपला जीवनहेतू, अशी त्यांना खात्री आहे, ''मला मात्र आपल्या जीवनहेतूचा साक्षात्कार बुद्धीचा उन्मेष होतांक्षणींच झाला व तो ज्या क्षणीं झाला; त्या क्षणींच माझें भवितव्य निश्चित होऊन चुकलें..... पिता, गुरु आणि मित्र यांच्या दृष्टीनें जरी माझें जीवन वायां गेल्यासारखें भासलें, किंबहुना माझ्या स्वतःच्याहि आकांक्षांच्या दृष्टीनें जरी मी अपुरा पडलों असलो, तरीसुद्धां या सगळ्या विफलतेंतहि आपल्या अंतःकरणप्रवृत्तीला प्रमाण मानून चालल्याचें समाधान माझ्या मनाला खचित आहे.''[२] इतके निर्वाणीचे शब्द त्यांनी या व्यवसायाविषयी काढले आहेत. परंतु एकीकडे हे निर्वाणीचे शब्द व दुसरीकडे त्यांच्या निर्मितीचे स्वरूप याचा मेळ घालू लागले तर त्यांना हे प्रामाणिक समाधान लाभल्याचे आश्चर्य वाटते.

ज्या राजकीय साध्यासाठी त्यांनी साहित्याचे शस्त्र वापरले त्याच्या स्वरूपाची चर्चा 'कांता' या कादंबरीच्या विश्लेषणात विशेषेकरून लक्षात येते. गांधीवादाची तिरस्कारमूलक चर्चा, क्रांतिकारी पक्षाचे नेभळे चित्रण, व समाजवादी विचारसरणीचा अंधुक विन्यास, ही माडखोलकरांच्या कथाविश्वातली राजकीय सिद्धी आहे. यामध्ये महाराष्ट्रातील वैचारिक व राजकीय जीवनाच्या एक बाजूचे दर्शन घडते. परंतु हे चित्र एकांगी आहे व विशेषतः त्यातील गांधीवादाला विरोधी अशी वृत्ती लक्षात घेतली तर यामध्ये महाराष्ट्रातील एक मर्यादित विचारसरणीच व्यक्त होते, हे उघड आहे. ती विचारसरणी ज्याला पटली त्या लेखकाने आपल्या निर्मितीत तिचाच पुरस्कार करावा, हे अयोग्य किंवा कलाविघातकच व्हावे असे नाही. परंतु एक तर हा गांधीविरोध अभावात्मक आहे. त्याला सृजनशील अशी दुसऱ्या एखाद्या राजकीय विचारप्रणालीची आवश्यक तितकी जोरदार जोड लाभली नाही. अशी जोड समाजवादाच्या पुरस्काराने मिळणे शक्य होते; परंतु हा पुरस्कार अत्यंत अंधुकपणे व प्रत्यक्ष अनुभवाच्या वा अभ्यासपूर्ण श्रद्धेच्याही अभावी केल्यासारखा वाटतो. गांधी-वादाचा विरोधही केवळ शब्दजंजाळाने, चर्चा-वादांनी व कित्येकदा वैयक्तिक वैमनस्यांना व्यापक स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करून केला आहे. सामाजिक वा राजकीय घटनांतून गांधीवादाची अवास्तवता, अव्यवहार्यता वा घातुकपणा दाखवण्याचा प्रयत्न केला नाही. गांधीवादाच्या व सामाजिक परिवर्तनाच्या विधायक शक्तीचे दर्शन तर अंशमात्रेनेही कोठे झाले नाही. लेखकाच्या वैयक्तिक

---

१. ग० त्र्यं० माडखोलकर : अवशेष, आ. १ ली, पृ. ९८

२. दोन तपें, आ. १ ली, पृ. २५७

विचारसरणीच्या दृष्टीनेदेखील हे एकांगीपणाचे ठरेल. मग 'महाराष्ट्राचे राजकीय कादंबरीकार' या पदवीस योग्य ठरण्याच्या दृष्टीने तर फारच वैगुण्याचे होईल, हे उघड आहे.

समाजवादाचा नामोच्चार व काही समाजवादी तत्त्वांचा पाठपुरावा आपल्या लेखनात अनेकवार करूनही माडखोलकरांना खऱ्या समाजवादी बैठकीची एकही व्यक्तिरेखा निर्माण करता आली नाही, यात आश्चर्य वाटण्याजोगेही नाही. त्यांच्या निर्मितीचे स्वरूप वरवर पाहिले तरी त्यांच्या वृत्तीमध्ये सामाजिकतेचा पूर्ण अभावच दिसून येईल. वैभवारूढ वर्गाचे आदरपूर्ण वर्णन करण्यात त्यांची प्रतिभा रंगली. त्या वर्गाच्या दुःखाशी, त्याच्या मुमुर्षू विचारप्रणालीशी त्यांचा कलावंत आत्मा सहकंप पावला. स्त्रीजीवनाच्या चित्रणातही त्यांच्या प्रतिभेने अनेक दृष्टींनी प्रतिगामित्वाचा मार्ग पत्करला. नवजीवनातील उन्मेष, नवजीवनातील स्त्री-पुरुषांच्या सहभावाचा संभव तर त्यांना जाणवला नाहीच. पण कित्येकदा त्यांनी स्त्रीदेहाचेदेखील कमालीच्या शरीरनिष्ठ दृष्टीने वर्णन केले. खालच्या वर्गाच्या जीवनातील दुःख त्यांना कधीकाळी जाणवले ते एकदा विठोबाच्या कुटुंबकथेत – परंतु तेही विठोबाच्या आर्थिक संघर्षाच्या दृष्टीने नव्हे – व दुसऱ्यांदा येसूच्या देशमुखांशी झालेल्या झगड्यात. येसू व रखमा कंगालखान्याजवळील वस्तीत येऊन पोचल्यावर आपल्या समाजवादी सहानुभूतीला व तत्त्वनिष्ठेला अभिव्यक्ती देण्याची जी संधी मिळणे शक्य होते ती त्यांनी खिस्ती सिस्टरच्या धर्मनिष्ठ मानवतेत जिरवून टाकली. यामुळे समाजवादाचा तत्त्वघोष करण्याचा थोडाबहुत प्रयत्न अवधूतच्या चित्रणात झाला असला, तरी माडखोलकरांना समाजवादाच्या अंतःस्रोताची खोल जाणीव झाली असल्याचे प्रत्यंतर पटत नाही.

अशा प्रकारे विश्लेषण करून माडखोलकरांच्या निर्मितीची फलश्रुती काढू लागले म्हणजे अखेर शिल्लक राहते ती काही व्यक्तिरेखा व भाषाशैली यांची. त्यांच्या व्यक्तिरेखांतील कौशल्य वाढत गेले. ललिता ते चंदन, चंद्रशेखर ते अवधूत हा बराच मोठा पल्ला त्यांनी गाठला. तसाच बदल त्यांच्या शैलीतही पडला. तिच्यामधील विद्वज्जडता व कृत्रिमता जाऊन ती सरळ व सोज्वळ झाली; प्रवाही तशी अर्थगंभीरही झाली. हे व्यक्तिचित्रण व भाषाशैलीचे सौंदर्य यांना एकसंध व गाढ जीवनदर्शनाची जोड मिळाली असती तरच त्यांचे खरोखरी चीज झाले असते.

बोकील ते क्षीरसागर

विष्णू विनायक बोकील

१९३० ते १९३५ ही पाच वर्षे मराठी कादंबरीच्या दृष्टीने विशेष लाभदायक ठरली. तत्कालीन ज्येष्ठ साहित्यिकांचा बऱ्याच महत्त्वाच्या कादंबऱ्या या काळात प्रसिद्ध झाल्या, त्याचप्रमाणे काही वैशिष्ट्यपूर्ण नव्या लेखकांनीही या पाच वर्षांत कादंबरीच्या प्रांगणात आपले पहिले पाऊल टाकले. केतकरांची 'ब्राह्मण-कन्या', वामन मल्हारांची 'सुशीलेचा देव', वरेरकरांची 'धांवता धोटा–पूर्वार्ध' १९३० मध्ये प्रसिद्ध झाल्या. फडके यांच्या 'जादूगार' व 'दौलत'सारख्या निर्मितीच्या सरितेने 'निरंजन' (१९३२) मध्ये एक वेगळे वळण घेतले. त्याबरोबरच खांडेकरांची 'हृदयाची हाक' व बोकिलांची 'फोल आशा' या पहिल्या कादंबऱ्याही याच काळात प्रसिद्ध झाल्या. पुरुषोत्तम यशवंतांच्या 'बंधनांच्या पलीकडे' मधील आवेशाचे 'सुकलेलें फूल' (१९३१) मधील मृदुतेत रूपांतर होत होते, तर त्यानंतर दोनच वर्षांनी माडखोलकरांच्या पहिल्या कादंबरीचे प्रकाशन झाले. या गणनाच्या दृष्टीने पाहता कादंबरीच्या प्रांगणात बोकील हे खांडेकरांच्या बरोबरीचे व माडखोलकरांपेक्षा ज्येष्ठ. परंतु 'फोल आशा' या कथेनंतर आठ वर्षे बोकिलांनी दुसरी कादंबरी लिहिली नाही. खांडेकरांच्या कथांचा प्रवाह 'उल्का' व 'दोन ध्रुव' यांच्या टप्प्यांपर्यंत पोचला, माडखोलकरांच्या 'भंगलेलें देऊळ' व 'शाप' या कथा प्रसिद्ध झाल्या, तरी बोकिलांची 'फोल आशा' एकुलती एकच राहिली. १९३८ नंतर मात्र त्यांच्या कादंबरीलेखनाला बहर आला. त्यांची लेखणी आता बहुप्रसवा व शीघ्रगामीदेखील ठरली आहे. एकेका वर्षात तीनतीन कादंबऱ्या लिहिण्याचा विक्रम तिने केला आहे. कथावाङ्मयाच्या क्षेत्रात तिने विविध प्रकारची कामगिरी केली आहे. प्रौढ वाचकांप्रमाणे बालवाचकांसाठीही तिने बरीच निर्मिती करून त्यांची भरपूर करमणूक केली आहे.

बोकिलांच्या काही महत्त्वाच्या कादंबऱ्या विषादपूर्ण सामाजिक विश्लेषणाने भारावलेल्या आहेत, काही उद्विग्न झालेल्या तरुण मनाला वडील पिढीविषयी वाटणाऱ्या क्षोभामुळे कडवटलेल्या आहेत, तर बऱ्याच कथा या विषादपूर्ण कटुतेला झाकण्यासाठीच की काय, उच्छृंखलपणे केलेल्या सामाजिक व्यंगचित्रणाने नटलेल्या आहेत. विनोद, पात्ररेखाटण व फटकळ संभाषणे यांसाठी बोकिलांनी नाव कमाविले आहे. परंतु त्यांच्या निर्मितीचा साकल्याने विचार केल्यास, त्यांच्या पात्ररेखाटणात व्यंगचित्रणाची धार व फटकळ संभाषणांत विषादाची कटुता जाणवल्याखेरीज राहत नाही. या विषादाच्या पार्श्वभूमीतून कधीकधी सुजाण, समजदार व प्रेमळ व्यक्तींचाही उदय होतो. ही मोजकीच का होईना पण ठळक व्यक्तिचित्रे ही बोकिलांच्या निर्मितीची विशेष भूषणे आहेत.

'फोल आशा' (१९३१) या आपल्या पहिल्या कथेमध्ये बोकिलांनी बालमनाच्या विश्लेषणाचा एक नवा मार्ग चोखाळण्यास प्रारंभ केला. हरी नारायणांची 'यशवंतराव खरे', नारायण हरींची 'अर्वाचीन रामराज्य' यांसारख्या कादंबऱ्यांमध्ये यापूर्वी असा प्रयत्न झाला होता. परंतु बोकिलांचा प्रयत्न अधिक तपशीलवार आहे, मानसशास्त्राची जागरूकपणे दखल घेणारा आहे. एवढेच नव्हे, त्यांचा हा प्रयत्न एक विशिष्ट सामाजिक आशय व्यक्त करण्याच्या हेतूने केला गेला आहे. कौटुंबिक संबंधांतील कटुता, क्रव्यादा आई व असमंजस बाप यांच्या कैचीत सापडलेल्या बालमनाची परवड यावर बोकिलांच्या कथांत वरचेवर भर दिलेला आढळतो. परंतु आई-बाप व मूल यांच्यामधील द्वंद्व ही मध्यमस्थितीतील व्यक्ती व तिची परिस्थिती यांच्या झगड्यातील पहिली पायरी होय. या विरोधामुळे मुलांच्या मनाला एक विशिष्ट वळण लागते, त्यांची दृष्टी एका विशिष्ट तऱ्हेने रंजित होते, त्यांच्या मनाची उभार व झेप यांना कशी मर्यादा पडते व त्यामुळे त्याच्या पुढील जीवनाचे स्वरूपही कसे निर्णीत होते, याचे दिग्दर्शन करण्याचा प्रयत्न बोकिलांनी पुनःपुन्हा केला आहे. अशा प्रयत्नाला त्यांच्या पहिल्या कादंबरीत प्रारंभ होतो. या पहिल्या प्रयत्नातील अशा चित्रणात कित्येक ठिकाणी विकृतीचा वास येण्याइतकी अतिशयोक्ती येते, तर कित्येक ठिकाणी परिस्थितीच्या चित्रणासाठी व कथेतील अभिप्रेत कटुता कायम ठेवण्यासाठी व्यक्तिचित्रातील माणुसकीचाही बळी दिला जातो. सदूच्या आई-वडिलांची जोडगोळी विकृत वाटण्याइतकी तऱ्हेवाईक आहे. त्यांच्या सांसारिक अपेक्षाभंगाचा ओझरता उल्लेख केला जातो. परंतु तो पटण्याइतका परिणामकारी ठरत नाही. त्यांचे हे स्वभाव गृहीत धरले तरीदेखील सदूच्या वडिलांनी त्याच्या मास्तरजवळ केलेले आपल्या मुलाचे वर्णन हे मानवतेच्या सर्वसाधारण पातळीवर वावरणाऱ्या वाचकाला खासच असंभाव्य वाटेल. विशेष आश्चर्य हे, की या

सर्व कटुतेच्या कडेलोटानंतर मामा-मामींच्या अमर्याद व अकारण प्रेमामुळे की काय, सदूची जीवनकथा फारच साधारण ठशाच्या वळणावर जाते. कथेच्या प्रारंभीच्या कटू चित्रणात जो काही आशय प्रतीत झाला असेल त्याचा अखेर मागमूसही राहत नाही. आई-बाप नावाच्या प्राण्यांचे केलेले विलक्षण व्यंगचित्रण व सदूचे रंगहीन, बिनबुडाचे व्यक्तित्व एवढी बाकी राहते.

वडील पिढीच्या तऱ्हेवाइकपणाचे, हेकेखोर खाष्टपणाचे चित्रण व तरुण पिढीच्या अतिसामान्यपणाचा आविष्कार बोकिलांच्या बऱ्याच कादंबऱ्यांत दिसून येतो. त्यांच्या नायक-नायिकांचे, आई-वडील, किंवा दोघांपैकी एक तरी, जसे बोलभांड व खाष्ट असतात, तसे त्यांचे बहुतेक नायक उथळ, चंचल, भित्रे व कर्तृत्वशून्य असतात. त्यांना त्यांच्या निर्मात्याने जाणूनबुजून उदात्तपणाचा, ध्येयनिष्ठेचा वा उदारवृत्तीचा लवलेशही लाभू दिला नाही, असा निष्कर्ष त्यांच्या कथांच्या विश्लेषणातून अपरिहार्यपणे निघतो, व या दृष्टीने हा नायकवर्ग फडक्यांनी व येथपर्यंतच्या बहुतेक सर्वच मराठी कादंबरीकारांनी निर्माण केलेल्या नायकवर्गाहून भिन्न ठरतो.

'झंझावात' (१९४०) मधील श्रीधरच्या कथेत अशाच एका नायकाचा वृत्तान्त आला आहे. श्रीधरच्या आईच्या क्रव्यादपणापुढे श्रीधर व त्याचे वडील या दोघांनाही हौतात्म्य लाभले आहे. तात्यांनी श्रीमंत सासऱ्याचा घरजावई होण्याचे नाकारण्यात आपली सर्व मनःशक्ती एकदाच एकवटून खर्ची घातली व उरलेला जन्म निमूटपणे दुखणे व बायकोचे बोलणे सोसण्यात घालवला. या झगड्यात पदरी पडलेल्या जीवनसंघर्षाविषयीच्या अनुभवाचा उपयोग त्यांनी श्रीधरला त्याच्या प्रेमप्रकरणातून मुज्ञपणे माघार घेण्याचा उपदेश करण्यासाठी केला. श्रीधरवर आपल्या परीने मायापाखर घालण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला, व विमलसारख्या चुणचुणीत, प्रेमळ पण गरिबाच्या मुलीशी त्याची जन्माची सांगड घालून दिली. आईच्या वरवंट्याखालून सुटण्यासाठी गुपचूप घर सोडून जाण्याचा त्याने बेत केला, तेव्हा त्यांनी तितक्याच गुपचूपपणे त्याला साहाय्य केले. त्यांच्या जीवनाची मिणमिणती ज्योत अखेरीस सत्याग्रहाच्या झोताने जराशी उजळली, भडकली व विझून गेली.

श्रीधर आईच्या वरवंट्याखालून सुटल्यावर त्याची जीवनकथा बोकिलांच्या आणखी एका आवडत्या विश्लेषणविषयाकडे वळते. हा विषय म्हणजे शालेय जीवन. त्यांच्या पहिल्या कादंबरीत मुलांच्या दृष्टिकोणातून शालेय जीवनाचे वर्णन आले आहे. येथे ते खाजगी शाळेतील शिक्षकाच्या दृष्टिकोणातून केले गेले आहे. बार्शीसारखे मागासलेले कळाहीन गाव असो, किंवा मुंबईसारखे पुढारलेले शहर

असो, खाजगी शिक्षणसंस्थांत जो बाजारूपणा, भांडवलवाल्यांची अरेरावी, अशैक्षणिक दृष्टिकोणाचा धुडगूस माजला आहे, त्याचे बोकिलांनी मार्मिकपणे व जिव्हाळ्याने चित्रण केले आहे. या चित्रणात परिस्थितीतील कटुता विशदपणे रंगविली गेली आहे. अशा संघर्षात श्रीधरसारख्या एकाकी व्यक्तीच्या पदरी येणाऱ्या असहाय्यतेची येथे तीव्र जाणीव आहे. पण त्याबरोबरच अत्यंत सामान्य व बोटचेप्या अशा श्रीधरच्या व्यक्तित्वातही खडकासारखा ठणक असा एक खोल थर आहे; या अंतर्कोटाच्या आड त्याची मूलभूत जीवनमूल्ये सुरक्षित आहेत. भोवतालच्या परिस्थितीची धडक जेव्हा या अंतर्कोटापर्यंत येऊन पोचते तेव्हा तो प्राणपणाने तिचा प्रतिकार करतो, याचेही दिग्दर्शन आहे. कथेच्या अखेरीस आलेले हे चित्रण आकर्षक व परिणामकारी आहे. श्रीधरच्या जीवनकथेची भूमिका कादंबरीच्या अखेरीसच अशी उंचावते असे नव्हे. विमल व श्रीधर यांच्या सहजीवनातही सहजतेचा व माणुसकीचा, खेळकरपणाचा व जबाबदारपणाचा संथ प्रवाह आहे. या दोन्ही कारणांमुळे 'झंझावात' या कादंबरीला बोकिलांच्या रचनेत एक विशेष महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते.

'द्वंद्व' (१९४६) ही अशीच आणखी एक महत्त्वाची कृती आहे. परंतु या कादंबरीत 'झंझावात'मधील स्वाभाविकता व अतिरंजिततेचा अभाव कायम राहिला असे म्हणता येत नाही. कथेच्या केंद्रस्थानी बनी या नायिकेची स्थापना केली आहे. ती वरेरकरी नायिकांच्या वळणाची, बुद्धिवान, तडफदार पण व्यवहारज्ञानाला मात्र पूर्ण पारखी अशी आहे. तिच्या लहानपणच्या अनेक प्रसंगांचे चित्रण आकर्षक व आशयपूर्ण आहे. सर्वसाधारण कुटुंबातील मुलांना व मुलींना वागविण्याच्या पद्धतीतील फरक एका मुलीच्या अंतरंगात शिरून बोकिलांनी समरसतेने व परिणामकारकपणे रंगविला आहे. बालवयीन बनी व विनायक यांची पुलाखालची रात्र, मुलांच्या इंग्रजी शाळेत स्वतःच प्रवेश मिळविण्याचा बनीचा पराक्रम याविषयीची प्रकरणे बहारीची उतरली आहेत. बनीच्या आईचा मृत्यू व तदनंतर वडिलांचा मृत्यू या प्रसंगांपर्यंत बनीची व्यक्तिरेखा विकास पावत, अधिकाधिक परिणामकारकही होत जाते. परंतु या प्रसंगांमुळे जे मार्दव व गांभीर्य तिला लाभलेसे वाटते त्याचा उपयोग मात्र तिच्या पुढच्या जीवनात करून घेतला गेला नाही. येथून कथा पात्रप्रधान राहण्याऐवजी 'द्वंद्व' या कथाशीर्षिकात सूचित झालेल्या समस्येच्या आहारी जाते. या 'द्वंद्वा'च्या कल्पनेचे सातत्य राखण्यासाठी ज्यांच्यामुळे हा विरोध समन्वयात वा सामंजस्यात विलीन होईल अशा स्वाभाविक भावनांच्या विकासाला कृत्रिमपणे फाटा दिला जातो. असंभाव्य घटना उभ्या केल्या जातात व बनीच्या संसाराची परवड केली जाते.

'ठिगळ' (१९४६) आणि 'द्वंद्व' या कादंबऱ्या एका वर्षातील. दोन्ही नायिकाप्रधान. पण बनी-मनीच्या या जोडीत मनीच्या परिस्थितीत कटुतेचा अंश बराच कमी आहे. वडिलांचा विचित्र स्वभाव व सावत्र आईचा दुःस्वास यांचे शुक्लकाष्ठ तिच्याही पाठीमागे आहे. परंतु तिला एका बऱ्यापैकी वसतिगृहातील वातावरणात बरोबरीच्या मुलींच्या खेळीमेळीच्या सहवासात वाढण्याचे भाग्य लाभले. मनीच्या मैत्रिणींच्या प्रेमप्रवणतेचे वर्णन, मनीच्या गूढ प्रेमपत्रांची हकीकत अतिशयोक्त वाटली तरी तिच्या भुकेल्या जीवाच्या चित्रणाच्या दृष्टीने ते लक्षात भरण्याजोगे आहे. मनीच्या घरच्या जीवनाचे वर्णन विदारक आहे. ते घर म्हणजे एक विक्षिप्तांचा कोंडवाडा आहे. परंतु त्यातच मनीवर निःसीम माया करणाऱ्या स्वयंपाकीणकाकूंचीही मूर्ती आहे. घराबाहेर शाळेतील सुंदराक्का व त्यांची बहीण यांचे मार्गदर्शन तिला मिळाले. तसेच सुंदराक्कांचा भाचा रमाकांत याच्यासारखा उदारमतवादी सवंगडी लाभला. कथेच्या अखेरीस मनीचे वडील भगवानराव ऊर्फ नानासाहेब यांच्या मनीविषयीच्या दडपून ठेवलेल्या भावनांना मोकळी वाट मिळाल्याचे चित्रणही उठावदार आहे.

कथेमधील काही घटना असंभाव्य वाटतात. दोन्ही हातात सहा घड्याळे घालून "का हो किती वाजले?" असा प्रश्न अखंडपणे विचारीत हिंडणारा श्रीपती म्हणजे केवळ प्रतीकात्मक व्यंगचित्रणाचा प्रकार समजावा लागतो, किंवा आजकालच्या पटकथांमध्ये दिसणाऱ्या विचित्र पात्रांच्या हव्यासातून निर्माण झाल्यासारखा वाटतो. अतिरंजन, कृत्रिमता यांसारखे काही खटकणारे विशेष या कथेत असले तरी परिस्थितिचित्रणातील समतोलपणामुळे ही कादंबरी बोकिलांच्या कथांत एक विशेष वाचनीय अशी कृती ठरते. पित्याच्या औदासीन्यामुळे विषण्ण झालेली मातृविहीन मनू "आपल्या वडिलांच्या आयुष्यांत आपण आजवर अडगळ म्हणूनच लुडबुडत आलों नव्हतों का? आपल्यासारखीं ठिगळं लोकांच्या दृष्टीला पडूं नयेत म्हणूनच त्यांनीं आपल्याला वसतिगृहांत ठेवलं नाहीं का?" असे म्हणते. तिच्या व्यक्तित्वाच्या विकासाबरोबर या भावनेचे एका निश्चयात रूपांतर होते. "दुसऱ्यानें मला ठिगळ म्हणून वागवावें हें मात्र मी यापुढें बिलकुल सहन करून घेणार नाहीं." ती बनीप्रमाणे स्वावलंबी आहे, तडफदार आहे; पण बनीमध्ये नसलेला भावनेचा ओलावा तिच्यामध्ये आहे. बनीचे व्यक्तिचित्र एकपरिमाणात्मक व म्हणून उठावदार आहे. या व्यक्तिरेखेच्या समतोलपणाच्या जोडीला परिस्थितीतील कटुता व गोडवा यांचे तारतम्यही लेखकाने राखल्यामुळे ही कथा विशेष यशस्वी झाली आहे.

'कुबेर की रंक' (१९४५) व 'तूं तिथं मी' (१९४६) या दोन कादंबऱ्यांमध्ये बोकिलांची लेखणी मध्यमवर्गीय जीवनाच्या रिंगणाबाहेर पडली व

काही दृष्टींनी तिला तेथे नवीन सामर्थ्य लाभले. यांपैकी पहिलीमध्ये नवऱ्याच्या जाचाने काचून निघालेली गिरिजा व तिचा मुलगा दौल्या यांच्या अतिशय कष्टाच्या, हालाच्या, पण परस्परांविषयीच्या जिव्हाळ्याने ओथंबलेल्या जीवनाचे दर्शन घडते. गिरिजा, दौल्या व लंगडा गुण्या याची व्यक्तिचित्रे डोळ्यांसमोर उभी राहण्याइतकी प्रत्ययकारी आहेत. येथे नवऱ्याचा दुष्टपणा व अठराविश्वे दारिद्र्य असले तरी मायलेकरांचा ओढा आणि गुण्यासारख्या पोरक्या पोराचा जिव्हाळा यांच्या वस्तुनिष्ठ चित्रणाची प्रसन्नता आहे. खालच्या वर्गाच्या किंवा ग्रामीण जीवनाच्या चित्रणात बोकिलांच्या लेखणीचा मानसशास्त्रविषयक हव्यास गळून जातो, तिच्यावरील बुद्धिनिष्ठ कल्पनेतून उद्भवलेल्या समस्यांचा भार नाहीसा होतो, व ती खुल्या माणुसकीने चित्रण करू लागते, असे दिसते. 'तूं तिथं मी' या 'ग्रामीण जीवनातील वात्सल्यपूर्ण कथेत' ही हेच आढळून येते. 'कुबेर की रंक' या कादंबरीतील द्वितीयार्धात दौल्याच्या शहरी जीवनातील समस्या, सईचे स्वभावरेखाटन, दौलतरावाच्या वृत्तीतील फरक, कामगारांशी संघर्ष व गुणवंताची कामगिरी इत्यादी टप्प्यांमधून कथेचा विकासही बऱ्यापैकी साधला आहे. 'तूं तिथं मी' ही कथा अधिक आटोपशीर आहे; पण म्हणूनच ती अधिक बांधेसूद आहे. जाई व तिचा टांगेवाला बाप यांच्या जीवनचित्रणात नावीन्य आहे, वस्तुनिष्ठा व समरसताही आहे. ही कथा बोकिलांच्या विशेष रसाळ कथांपैकी आहे.

बोकिलांनी लहानमोठ्या मिळून पंचवीसच्या वर कादंबऱ्या लिहिल्या आहेत. यांपैकी '१४ एप्रिल' (१९४५), 'दोन तरुण आणि दोनच तरुणी' (१९४६), 'ऐकावं तें नवलच!' (१९४६), 'आणि त्यांनीं संसार केला' (१९४९) इत्यादींसारख्या काही केवळ रटाळ आणि कृत्रिम आहेत; बऱ्याच अंशी केवळ बाष्कळपणाच्या प्रकारात मोडण्याजोग्या आहेत. 'ऐकावं तें नवलच', 'दोन तरुण आणि दोनच तरुणी' यांसारख्या कादंबऱ्यांना प्रहसनकथा म्हणता येईल. गोड वा आचरट अपघातांनी भरलेल्या घटना, विक्षिप्त पात्रे, उच्छृंखल संभाषणे यांची येथे चढाओढ लागते. 'आबा' (१९४२) ही एकच राजकीय ध्येयवादाच्या चित्रणाकडे वळणारी आहे; परंतु तीही कृत्रिम आणि नीरस आहे. 'बेबीची बहीण' (१९४३), 'चल पुढे' (१९४४), 'सखी' (१९४६) 'मायेची शाल' (१९४९), 'सात पावले' (१९४९) इत्यादी सर्व आधुनिक तरुणांचे प्रेम, सांसारिक जीवन या विषयावर आहेत. या कथादेखील लघुकादंबरीच्या सदरात येतील. येथेही विनोदाचे वारे खेळते राहिले तरी येथील वृत्ती वेगळी आहे.

'सात पावलें' सारख्या एखाद्या कथेतच वडिलांशी फटकून वागणाऱ्या या

तरुण-तरुणींना बोकिलांनी माधार घ्यायला लावली आहे. बाकी बहुतेक कथांमध्ये त्यांनी मोठ्या खेळकरपणाने, उदारपणाने व हिमतीने या तारुण्यसुलभ भावनांचे चित्रण केले आहे. तरुणांच्या स्वातंत्र्याकांक्षेशी व स्वाभिमानी संघर्षाशी ते समरस होतात, परंतु तितकाच त्यांच्या वर्णनात विलग थट्टेखोरपणाही आढळतो. 'चल पुढें!' ही 'चिमुकला संसार' या पटकथेची क्रादंबरी. येथील क्रिकेट कॅप्टन नायक विश्वास यांचा अनुनयप्रकार आडदांड वाटला तरी त्याच्या व मंदाच्या बंडखोर संसाराचे चित्रण वस्तुनिष्ठ आहे, समजदार आहे. 'वेवीची बहीण' यातील वडील पिढीविरुद्ध तरुण पिढी यांच्यामधील रस्सीखेच बरीच रंगते. 'पिवळा बंगला' (१९४४) या कथेत काही प्रमाणात अशी रस्सीखेच आहे. परंतु येथील केंद्रीभूत व्यक्तिचित्र म्हाताऱ्या वामनरावांचे आहे. त्यांचे 'पिवळा बंगला' बांधण्याचे स्वप्न, त्यांचे दुकानातील कारकुनाचे जीवन, संसारातील ओढाताण या सर्वांचे बोकिलांनी आपल्या नेहमीच्या पद्धतीने तपशीलवार वर्णन केले आहे. यातील कौटुंबिक जीवन विशेष सोज्वळ व बाळबोध वळणाचे आहे. त्यावर एकीकडून रोहिणीच्या कलाप्रेमाने, स्वतंत्र व्यक्तित्वाने व दुसरीकडून वामनरावांची मित्रकन्या विनोदिनी हिच्या वेळूटपणाने हल्ला होतो. 'मायेची शाल' मधील यमूचे व्यक्तिचित्र व तिच्या पुढील समस्येचा लेखकाने केलेला परिहार विशेष समजदार व समतोल आहे. काही ठिकाणचे प्रसंगचित्रणही लक्षात राहण्याजोगे आहे. 'गांठ-भेट' (१९४९) या अद्‌भुत कथेतील मूळ कल्पना अघटित पण चटका लावणारी आहे. खेड्यातील एका जुन्या वाड्या-भोवतालचे वातावरण, अठरा वर्षे टाकलेली पत्नी घरी आल्याचा, तिच्या हातचे जेवल्याचा व ती एकदम नाहीशी झाल्याचा पतीला आलेला चमत्कारिक अनुभव व नंतर ते क्षण तिच्या मृत्यूचेच असल्याची जाणीव, या सर्वांचे वर्णन कुशलतेने केले आहे, क्षणभर तरी विचारात पाडणारे आहे.

या सर्व कथा आटोपशीर आहेत व खेळकर वृत्तीने लिहिलेल्या आहेत. १९३० ते १९५० या वीस वर्षांतील बोकिलांच्या लेखनातील वृत्तीचा आढावा घेऊ लागल्यास तीत बरेच रूपांतर झालेले आढळून येते. त्यांच्या प्रारंभीच्या कथांमध्ये कटुता, विकृतीचा वास येण्याइतके अतिरंजन सापडते. परंतु प्रारंभा-पासूनच बोकिलांच्या कथांतील वस्तुनिष्ठा डोळ्यात भरण्यासारखी आहे. त्यांची दृष्टी विश्लेषणप्रवण आहे, समाजाभिमुख आहे. 'फोल आशा'तील व्यक्ति-चित्रण, 'झंझावात' व 'द्वंद्व' यातील बरेच प्रसंग व काही व्यक्तिचित्रे यांमध्ये समतोलपणाचा अभाव जाणवला, तरी त्यात जाणिवेचा अंश सापडल्याखेरीज राहत नाही. हळूहळू ही प्रथमावस्थेतील कटुता ओसरते, वस्तुचित्रणात समतोल-पणा येतो व लेखनात खेळकरपणा येतो. या खेळकरपणाचे मूळ त्यांच्या

विनोदाच्या देणगीमध्ये आहे. त्यांच्या विनोदात प्रसंगनिष्ठ, पात्रनिष्ठ व शब्दनिष्ठ असे तिन्ही प्रकार सापडतात.

१९४० नंतर 'द्वंद्व 'सारखी एखाददुसरी कथा सोडल्यास, त्यांच्या वस्तु-चित्रणात हा समतोलपणा व बऱ्याच कथांमध्ये हा खेळकरपणा आढळून येतो. त्यांच्या वस्तुनिष्ठेमुळे त्यांची निर्मिती पलायनवादापासून बचावली आहे, तर त्यांच्या विनोदी खेळकरपणामुळे ते बोधवादापासून दूर राहिले आहेत. "वाङ्मयानं हसतखेळत माणसांना उमेदीनं जगायला शिकवावं. माणसाचा धीर खचूं न देण्याची दृष्टि ठेवावी...पारमार्थिक जीवन परमेश्वर (असल्यास) पाहून घेईल — पण ऐहिक जीवन तरी जरा शांतपणानं जाऊं दे की." अशा सरळ शब्दात त्यांनी आपला कलेविषयीचा दृष्टिकोण मांडला आहे.[1] 'चल पुढे', 'वेवीची वहीण', 'मायेची शाल' अशा कथांमध्ये त्यांनी हेच साधण्याची दृष्टी ठेवलेली दिसते. याहून वरच्या लक्ष्याकडे त्यांची दृष्टी उंचावली नाही. तरुण मनाची प्रेम व संसार यांच्या विषयीची हौस हाच त्यांच्या लेखनातील मुख्य विषय होय. तरुण जीवनातील यापेक्षा खोल थरापर्यंत वा विस्तृत कक्षांपर्यंत त्यांची दृष्टी जाऊ शकली नाही. त्यांना काव्यात्मतेची देणगी लाभली नाही, जाणवण्याइतकी सौंदर्यदृष्टीही लाभली नाही. त्यामुळे त्यांची कथा सामान्य पार्थिवतेच्या पातळीच्या वर जात नाही. त्यातच लेखन हा त्यांचा जोडधंदा असल्यामुळे की काय त्यांनी अनेक रटाळ व कृत्रिम कथाही लिहिल्या. त्यांच्या लेखनाची समीक्षणदृष्ट्या सरासरी काढायची म्हटल्यास या कथांची किंमत ऋणात्मकच धरावी लागेल. परंतु 'झंझावात', 'कुबेर की रंक', 'टिगळ' यासारख्या वस्तुनिष्ठ जाणिवेने लिहिलेल्या त्यांच्या कथांनी मराठी कादंबरीत मोलाची भर घातली आहे. तिला आभासनिष्ठ सुखवादातून थोडीबहुत तरी बाहेर काढण्याचे विशेष कार्य ज्या काही लेखकांनी या सुमारास केले, त्यांत बोकिलांची अवश्य गणना होईल. त्यांनी मराठी कादंबरीवर विनोदी विश्लेषणाचे नवे लेणे चढवले व सामान्यांच्या दैनंदिन जीवनाला साहित्यात स्थान मिळवून दिले. मराठी कादंबरीच्या विकासाच्या दृष्टीने हे कार्य मोलाचे आहे.

१९३० व १९३५ च्या दरम्यान मो० ग० रांगणेकर, दिवाकर कृष्ण. भ० दि० गांगल, दत्त रघुनाथ कवठेकर, गं० भा० निरंतर, गोपीनाथ तळवलकर, श्री० के० क्षीरसागर इत्यादी लेखकही उदयास आले. यांपैकी काहींनी एकदोनच कादंबऱ्या लिहिल्या. काहींचे विपुल लेखन अजून चालू आहे. बहुतेकांच्या कथा विवाह-विषयक समस्यांच्या भोवती फिरतात. बहुतेक लेखकांना मनोविश्लेषणाचा हव्यास

१. परिशिष्ट पाहा.

आहे. ह्यांच्यापैकी काहींच्या स्त्रीसौंदर्याच्या वर्णनात फडक्यांच्या शैलींची व पद्धतीची छाप दिसून येते. अजूनपर्यंत तरी यांपैकी कोणीही विशेष वैशिष्ट्यपूर्ण अशी निर्मिती केली नाही. त्यांच्या कृतींमध्ये मौलिकता आढळत नाही व अनेक ठिकाणी संयमाचा व औचित्याचाही अभाव आढळतो. कथारचनेतील बांधेसूदपणा, शैलीचा नीटसपणा या गुणांनाही येथे उतरती कळाच लागलेली दिसून येते.

मो ति राम ग जा न न रां ग णे क र

यांपैकी मो० ग० रांगणेकर यांनी प्रथम कुशल संपादक म्हणून नाव मिळवले. 'मृगजळ' (१९३७) व 'सीमोल्लंघन' (१९३४) या त्यांच्या दोन्ही कादंबऱ्या साप्ताहिकातून क्रमशः प्रसिद्ध झाल्या. त्यानंतर त्यांनी कादंबरीचा मार्ग सोडलेला दिसतो.

पहिल्या कथेतील नायक श्रीरंग हा प्रेमविवाहाच्या 'मृगजळा'च्या मागे लागला होता असे लेखकाला सुचवायचे होते की, पुनर्विवाहित वधू म्हणून आपली प्रेयसी अखेर जेव्हा त्याला लाभली तोपर्यंत तो अनेक तऱ्हांनी सुखाला पारखा झाला होता व म्हणून सुख हे मृगजळासारखे ठरवायचे होते, अशी शंका वाचकांच्या मनात रुळत राहते. श्रीरंगाच्या कुटुंबियांनी केलेल्या त्याच्या कुचंबणेचे चित्रण चांगले साधले आहे, उद्वेगजनक आहे. परंतु श्रीरंगाची भावना जितकी विकल आहे तितकीच अजाणही वाटते. तिला विचारांचा पाठिंबा नाही, सुजाण दृष्टिकोणाचा जोमही तिला लाभला नाही. भविष्यकथनासारख्या प्रकाराचा त्याच्या मनावर परिणाम होतो, एवढेच नव्हे, मीरेशी त्याचा पुनर्विवाह होईल, या भविष्याचा मीराचा नवरा जिवंत असताना तिच्याजवळ भावनावेगात उच्चार करून जाण्याइतकाही तो बावळट वा औचित्यशून्य आहे. प्रसंगचित्रण बऱ्यापैकी आहे; पण सर्वसाधारण पातळीच्या वर ते जात नाही. कादंबरीच्या क्रमशः प्रकाशनाचा परिणाम थोडाबहुत जाणवल्याशिवाय राहात नाही.

पुरुषोत्तम यशवंतांच्या 'बंधनांच्या पलीकडे' या कादंबरीने कौटुंबिक संघर्षाचा एक नवीन प्रकार मराठी वाचकांसमोर मांडला. प्रभाकराच्या उत्कट व्यक्तिनिष्ठेमुळे व आत्मविश्वासामुळे त्या संघर्षात एक विशिष्ट रंग भरला. 'बंधनांच्या पलीकडे' नंतर एका वर्षाने क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागलेल्या 'मृगजळ' मधील संघर्ष याच प्रकारचा आहे. परंतु श्रीरंगाच्या विकल व दुर्बल व्यक्तित्वामुळे त्याच्या संघर्षाला व जीवनिकेला वेगळा रंग आला. प्रभाकर व श्रीरंग यांच्यामध्ये व्यक्तित्व व परिस्थिती या दोन्ही दृष्टींनी जमीन-अस्मानाचा फरक आहे. परंतु 'सीमोल्लंघन' मधील वल्लभ प्रभाकरला अधिक जवळचा आहे. मैना व अहिल्या

यांच्यामध्येही परिस्थितिसादृश्य बरेच आढळते. अहिल्या-वल्लभांच्या व्यक्तित्वामधील प्रेममूलक संघर्षाच्या चित्रणाचा लेखकाने विशेष प्रयत्न केला आहे. परंतु कथानक पात्रसंकीर्ण झाले आहे; घटनांची गर्दी झाली आहे. येथेही क्रमशः प्रसिद्धीचा परिणाम जाणवतो; व अखेर, कथेतील मुख्य समस्येची परिणती अहिल्या-वल्लभ-भागवत या तिघांच्या 'जगावेगळ्या संसारा'त केली आहे. या सोडवणुकीमुळे 'मृगजळ'मधील पुनर्विवाहाच्या घटनेतील बालिशपणाची आठवण झाल्याशिवाय राहत नाही.

दिवाकर कृष्ण

दिवाकर कृष्ण यांच्या 'संकट चतुर्थी', 'अंगणांतला पोपट', 'मृगालिनीचे लावण्य' इत्यादी लघुकथा 'मासिक मनोरंजना'त प्रसिद्ध झाल्या, तेव्हाच त्यांची 'किशोरीचे हृदय' (१९३४) ही कादंबरी प्रसिद्ध झाली. अनेक वर्षे संकल्पित स्थितीत राहूनही या कादंबरीत दिवाकर कृष्णांच्या लघुकथांनी निर्माण केलेल्या अपेक्षा पूर्ण होत नाहीत. कथानक शाळकरी मुली व विशी-बाविशीतले तरुण यांच्या प्रेमसंबंधाविषयी आहे. दिवाकर कृष्णांच्या लघुकथांप्रमाणे वातावरण हळुवार व मृदू भावनांनी भारलेले आहे. वातावरण बरेच ऐश्वर्याचे व कलात्मक करण्याचा प्रयत्न आहे. परंतु कथानकात कुठेच जोम भरत नाही व व्यक्तिचित्रेही पकड घेत नाहीत.

दिवाकर कृष्णांची दुसरी कादंबरी 'विद्या व वारुणी' (१९४४) ही पहिलीपेक्षा अधिक वाचनीय ठरली आहे. लेखकाने येथे इनामदार, जहागिरदार इत्यादी खानदानी घराण्यातील विविध प्रकारच्या जीवनाचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. अशा जीवनाच्या परंपरानिष्ठ व सनातनी बाजूप्रमाणे रंगेल व घरबुडव्या प्रवृत्तींचेही दिग्दर्शन येथे झाले आहे. विद्या ही नायिका या दोन्ही प्रकारांपासून फुटून निघालेली, शिक्षणानिमित्त मुंबईस वाढलेली आहे. तिला भलत्याच स्वातंत्र्याच्या कल्पनांच्या वारुणीचा काही काळ मद चढला होता, असे लेखकाला दर्शवायचे असावे. परंतु हा हेतू सुसंगतपणे साधला नाही. इनामदारी गावातील वातावरण बऱ्यापैकी साधले आहे.

भगवान दिनकर गांगल

दिवाकर कृष्ण यांच्या 'किशोरीचे हृदय' या पहिल्या कादंबरीपेक्षा भ० दि० गागलांची 'आसवांची माळ' (१९३४) ही पहिली कादंबरी अधिक आकर्षक आहे. तिचे कथानक अत्यंत साधे व एकमार्गी आहे, शैलीमध्ये सहजता आहे, व पात्रे मोजकी पण प्रत्ययकारी आहेत. यातील नायक दिवाकर याचे प्रेम

कमलवर; पण पत्रिकावेड्या वडिलांच्या हट्टामुळे त्याचा विवाह शांताशी झाला. शांता–दिवाकरांचा निष्प्रेम संसार, शांताच्या साध्याभोळ्या जीवाची परवड, स्वार्थत्याग व दुःखमय अंत, इत्यादी कथाभाग येथे आला आहे. त्यातील घटना वा दिवाकराचे चित्रण यात लक्षणीय असे काही नाही. परंतु शांताचे व्यक्तिचित्र काहीसे नजरेत भरते. हे व्यक्तिचित्र, कथेतील भावपूर्ण वृत्ती व सहज शैली हे या कादंबरीचे विशेष गुण होत. 'पिंजऱ्यातील पक्षी' (११३८) या कादंबरीचे कथानक दुहेरी आहे, अधिक वास्तव व कुशलपणे चित्रित झाले आहे. मुख्य विषय प्रेमविवाह हाच आहे. परंतु मनोहर–वासू या मित्रांची जोडी, वासूची घरची स्थिती, अक्काचे जीवन, मनोहर–मंदांचा स्नेह व प्रीती, त्याला भिन्नरंगी असा वासू – वसुंधरा यांचा प्रेमसंबंध या सर्व गोष्टींची जुळणी बरीच सफाईदार व भावपूर्ण झाली आहे. 'पिंजऱ्यातील पक्षी' या प्रतीकाचा उपयोग कथेच्या प्रारंभी व वसुंधरेने पुऱ्या केलेल्या वासुदेवाच्या लघुकथेत आशयपूर्णतेने केला आहे. या दोन्ही कथांच्या मानाने गांगलांची तिसरी कादंबरी 'रंगाचे घर' (१९४४) निकस आहे. स्वभावचित्रण व मूलभूत प्रश्नाचे विवेचन या दोन्ही दृष्टींनी तीत कमीपणा आला आहे.

दत्त रघुनाथ कवठेकर

कवठेकरांना वातावरणनिर्मिती चांगली साधते. 'विखुरलेले प्रेम' (१९३५) या कादंबरीच्या प्रथमार्धात संध्यारागासारखे भावपूर्ण असे ग्रामीण वातावरण त्यांनी निर्माण केले आहे. परंतु कवठेकरांच्या कथासृष्टीचा स्थायिभाव सौम्यपणा वा मृदुता मात्र नाही. आधुनिक स्त्रीचे वागणे कसे आहे, तिची नखऱ्याची वेषभूषा व तारतम्यविहीन वृत्ती किती संस्कृतिशून्य आहे, या विचाराने ते मुख्यतः भारावलेले दिसतात. भडकपणा हाच त्यांच्या लेखनाचा स्थायिभाव आहे. भावचित्रणामध्ये बेफामपणा आल्याशिवाय राहत नाही. तसेच त्यांचे प्रसंगचित्रणही अतिशयोक्त होते. 'विखुरलेले प्रेम' ही त्यांची पहिली कथा. नायिका शालन हिच्यावर लहानपणापासून तिच्या बेफाम वृत्तीच्या आतेभावाचे प्रेम होते, तिच्याविषयी विलक्षण आकर्षण होते. प्रभाकरच्या घरचे वातावरण, त्याची वृत्ती व त्याचा जीवनक्रम ह्यांचे शालनच्या मुखाने लेखकाने फार सरस वर्णन केले आहे. प्रभाकराच्या प्रेमाची शालनकडून पूर्ती होत नाही. तिचे लग्न दुसऱ्याच एका शांतवृत्ती सालस तरुणाशी ठरते. दारुण निराशेने प्रभाकर विमानविद्या शिकायला निघून जाण्याचा निश्चय करतो. त्याच्या व शालनच्या अखेरच्या भेटीत त्याच्या भावनांच्या बेफामपणात शालन स्वतःला विसरून जाऊन सर्व मर्यादांचे उल्लंघन करते. परंतु पुढे जन्मभराची प्रतारणा

पत्करूनही माधवशी आपले लग्न होऊ देते, व त्याचे परिणाम तिला व तिच्या सर्व कुटुंबियांना भोगावे लागतात. तरुण स्त्रीपुरुषांचे अनिर्बंध वागणे वाजवीपेक्षा अधिक मोकळे संबंध असणे, स्त्रियांनी नाटकात कामे करणे इत्यादी आधुनिक सामाजिक प्रवृत्तींवर कवठेकरांचा कटाक्ष आहे, व या प्रवृत्तींच्या निषेधासाठी त्यांनी आपल्या लेखणीचे कसब चर्चिले आहे. त्यांची दुसरी कादंबरी 'उमाडलेल्या भावना' (१९३७) हीत नटीच्या जीवनाचे धिंडवडे वर्णिले आहेत. कादंबरी कलाशून्य आहे. तीत वाचनीयतेचाही फारसा अंश नाही. 'आभाळाची सावली' (१९४५) या कथेत शैली व व्यक्तिचित्रे अधिक नीटस व काव्यपूर्ण आहेत. परंतु पुढे पात्रांची गर्दी होते; घटनांचा गोंधळ होतो; फुटकळ प्रसंग, पत्रे, भावोद्रेक यांनी कथेच्या मूळ हेतूवरील लक्ष्य विचलित होते. विशेषतः कथेचा नायक रमेश याचे व्यक्तिचित्र हेतुशून्य व अस्पष्ट वाटते. त्याचे मन म्हणजे भोवताली घडणाऱ्या घटनांचे परिणाम भावविवशपणे नमूद करण्याचे एक यंत्र आहे. त्याला स्वतःची कर्तृत्वशक्ती नाही, व्यक्तित्वही नाही; व त्यामुळे कादंबरी अतिशय विस्कळित झाली आहे. तिला केंद्रबिंदूच लाभला नाही. 'मंदा' (१९४३) ही कवठेकरांची आजपर्यंतच्या लेखनातील शेवटची कादंबरी. ही त्यांच्या सर्व कथांमध्ये आटोपशीर व बांधेसूद आहे. कारण एका निश्चित कल्पनेभोवती तिची गुंफण झाली आहे. जुनाट आत्याबाई व प्रेमळ पण बोळ्याने दूध पिणारा भाऊ यांच्या आश्रयाखाली मंदेसारखी तरुण विधवा जीवनाला कशी आंचवते याचे परिणामकारक चित्रण कवठेकरांनी या कथेत केले आहे. परंतु, कवठेकरांची सर्वांत बांधेसूद व परिणामकारक कथा म्हणजे 'रेशमाच्या गांठी' (१९४२) ही होय. ही एक ग्रामीण कथा आहे. येथेही अतिशयोक्त भावना आढळून येतात. दारुण वैर, आचरट बदफैलीपणा यांच्या भडकपणाबरोबर येथे कडवी स्वामिनिष्ठा व विलक्षण मित्रप्रेही सापडते. परंतु या सर्व तीव्र भावनांना पोषक अशी पार्श्वभूमी, घटनांची सुसूत्रता व संभाषणाचा चटकदारपणा येथे साधला आहे, आणि सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट ही की, नाना, पारू, वहिनी इत्यादी व्यक्तिचित्रे प्रत्ययकारक वठली आहेत. 'रेशमाच्या गांठी' हीच कवठेकरांची सर्वांत सजीव कृती म्हणता येईल.

गंगाधर भाऊराव निरंतर

निरंतरांची पहिली कादंबरी 'सौ० मालती' (१९३४) ही फ्लॉबेरच्या 'मॅडम बोव्हारी'च्या वाचनातून स्फुरली, परंतु ती तिचे भाषांतर वा रूपांतरही नाही, अशी ग्वाही जी प्रस्तावनालेखकांनी दिली ती सत्य आहे. बारीकसारीक तपशील सोडला तर नवऱ्याच्या मर्यादित कर्तृत्वाला विटून घराबाहेर पडलेल्या

महत्त्वाकांक्षी स्त्रीची एक कथा एवढा एकच साम्यबिंदू या दोन कादंबऱ्यांत आढळेल. निरंतरांचे प्रसंगचित्रण त्रोटक व भाषा कळाशून्य आहे. त्यांची दुसरी कादंबरी 'जीवन-नृत्य' (१९३७) ही पात्रमुखी आहे. येथे शैलीची कुसर काही प्रमाणात वाढली आहे. विश्लेषणात रुक्षपणा व पात्रनिरपेक्षता असली तरी गांभीर्य आहे. कित्येक ठिकाणी प्रतीतीचा अंशही जाणवतो व त्यामुळे ही कथा पहिल्या कादंबरीपेक्षा वाचनीय ठरते. आपला प्रीतिविवाह यशस्वी करून दाखवायचा अशा निर्धाराने संसाराला लागलेल्या पतिपत्नींच्या व्यावहारिक जीवनातील संघर्ष काही ठिकाणी जिवंत वाटतो. परंतु अनेक ठिकाणी संघर्षाचे मूळ संदिग्ध व अस्पष्ट राहते. विशेषतः कादंबरीच्या प्रारंभी व शेवटी ज्या परिस्थितीचा उल्लेख येतो तिचा स्पष्ट उकल होत नाही. कथेचा शेवट आकस्मिक व असंबद्ध झाला आहे. परंतु 'जीवननृत्य'नंतर दहा वर्षांनी प्रसिद्ध झालेल्या 'भूकंप' (१९४७) या वरील कथेच्या उत्तरार्धात या प्रश्नाचे स्वरूप स्पष्ट होते. उषा व अरुणा हे जोडपे वस्तुतः प्रेमळ व सद्भावनानिष्ठ आहे. प्रीतिविवाहाविषयीच्या एका विशिष्ट आदर्शाप्रमाणे आपले जीवन घडविण्याची त्यांची इच्छा असते. परंतु हा त्यांचा आदर्शच काही भ्रममूलक कल्पनांवर आधारित असतो. उषाची मैत्रीण मंदा हिने म्हटल्याप्रमाणे व्यक्तित्वाचा दुरभिमान व पतिपत्नीसंबंधातील शारीरिक आकर्षणाविषयी विकृत व कृत्रिम नावड यांच्यामुळे ती दोघे एकमेकांचा वियोग स्वतःवर लादून घेतात. समस्येचे निराकरण लेखकाने सहजतेने व सुजाणपणे केले आहे. परंतु तरीही लेखनकौशल्याची पातळी साधारणच राहते.

'अंधारांतील दिवे' (१९३७) ही निरंतरांची तिसरी कादंबरी वैवाहिक जीवनाच्या कोंडीच्या पलीकडे जाते. एका मास्तराच्या अपमान व आर्थिक कुचंबणा यांनी ग्रासलेल्या जीवनात कथेचा उगम होतो, व ती हळूहळू त्या मास्तराच्या मुलांच्या तरुण मनांच्या द्वारे मतमतांतरांकडे वळते. येथील राजकीय चर्चा आधीच्या कथेतील विश्लेषणाप्रमाणे बरीच पात्रनिरपेक्ष आहे, व त्यामुळे येथेही व्यक्तिचित्रांत प्राण भरत नाही. परंतु भाषेमध्ये रेखीवपणा अधिक आहे व कथा आटोपशीर आहे.

निरंतरांचे कादंबरीलेखन याप्रमाणे प्रारंभी नवशिकेपणाचे व कलाहीन, पण नंतर सवयीने काहीसे सफाईदार व तत्त्वप्रचुर झाले आहे. अजूनपर्यंत तरी त्याची धाव जिवंत कलात्मकतेपर्यंत पोचली नाही.

गोपीनाथ तळवलकर

गोपीनाथ तळवलकर यांची लेखनशैली निरंतरांच्या शैलीपेक्षा अधिक प्रसाद-

पूर्ण आहे. पात्रांच्या बाह्य वर्णनांत व त्यांच्याभोवती सौंदर्यपूर्ण वातावरण निर्माण करण्यातही ते बरेच कौशल्य वेचतात. सौंदर्याचा हव्यास व त्याच्या अनुषंगाने थोडेबहुत तत्त्वचिंतन हा त्यांच्या लेखनाचा मूळ धर्म आहे. त्यांचा सौंदर्याचा हव्यास बराचसा फडक्यांच्या वळणाचा आहे. एका पिढीत तो जितका पुढे जावा तितका गेलेला आहे. त्यांची पहिली कादंबरी 'छाया–प्रकाश' (१९३६). सर्वगुणसंपन्न छाया व तिचा ध्येयवादी, प्रभावी प्रियकर प्रकाश यांची ही प्रेमकथा फडके-संप्रदायात सहज जमा होण्यासारखी आहे. 'आकाशमंदिर' (१९४०) या दुसऱ्या कथेतील कथानक अधिक गुंतागुंतीचे आहे. कारण तीत स्त्रीपुरुषांच्या प्रेमाच्या अनेक प्रकारांचे, अनेक प्रेमविषयक वृत्तींचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ह्यामुळे पात्रांचीही गर्दी झाली आहे. कथेचा केंद्रबिंदू माया व गौतम ही जोडी आहे. गौतमच्या आकाशमंदिराची कल्पना टेनिसनच्या पॅलेस ऑफ आर्टच्या कल्पनेतून स्फुरली असावी. आपल्या त्या रम्योदात्त व कलापूर्ण खोलीतून बाहेर पडून "नवीन सृष्टि, नवीन समाज निर्माण करण्याचे जे प्रयत्न सुरू आहेत त्यांत तुमची सारी प्रतिभा स्वच्छंद राबवा" हा मायाने गौतमला केलेला उपदेशही टेनिसनच्या कवितेतील मूलभूत कल्पनेशी जुळताच आहे. केंद्रस्थ सत्याजवळ येईपर्यंत कथा बरीच रेंगाळते, पात्रांच्या अनावश्यक गर्दीत घुटमळते. ह्याचे कारण शोधू लागल्यास गौतमप्रमाणे लेखकालाही केवळ तथाकथित सौंदर्याच्या चिंतनातच रमण्याची हौस असावी, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही.

केवळ सौंदर्याचा हव्यास व रोमांचप्रियता त्यांतूनही स्त्रीसौंदर्याच्या तऱ्हा व स्त्रीमनाच्या छटा यांत गुंगून जाण्याची आवड या तळवलकरांच्या प्रवृत्तींना 'अनुराधा' (१९४६) या सैल बांधणीच्या कथासमुदायात स्वच्छंद वाव मिळाला आहे. त्यानंतरच्या 'मालकंस' (१९४७) या कादंबरीत ह्याच प्रवृत्तींचा आविष्कार होतो.

श्री कृ ष्ण के श व क्षी र सा ग र

क्षीरसागरांनी आतापर्यंत 'राक्षस विवाह' (१९४०) ही एकच कादंबरी लिहिली. तिची पहिली सात प्रकरणे 'प्रगति' साप्ताहिकातून प्रसिद्ध झाली व नंतर नऊ वर्षांच्या अवकाशाने त्यांनी ती कथा पूर्ण केली. यापुढील लेखनाच्या वेळी लेखकाच्या पूर्वीच्या मतांमध्ये व विवाहविषयक विचारसरणीमध्ये बरेच परिवर्तन झाले होते, अशी ग्वाही लेखकाने आपल्या भूमिकेविषयी लिहिताना दिली आहे. कादंबरीचा पूर्वार्ध व उत्तरार्ध यांतील हा कालक्षेप व मतपरिवर्तन लक्षात ठेवण्याजोगी आहेत. अनेक कादंबरीतील दोषांचे मूळ या दोहोंमध्ये आढळेल.

ही कथा पात्रमुखी आहे. यमूवर ज्याचे रूढार्थाने प्रेम असल्याची कबुली दिलेली नाही, परंतु यमू ज्याचे सर्वस्व होती, तिच्या विलक्षण गुणसमुच्चयाची ज्याला एकट्याला मनोमन जाणीव होती, अशा तिच्या एका 'आप्तप्राय' मनुष्याने तिची कथा निवेदन केली आहे. कथेला कथानक इतके कमी आहे की, ती कथेपेक्षा एक विश्लेषणात्मक भावांजली वाटावी. यमूचे लग्न कसे झाले, विवाहसमारंभात भोवतालच्या मंडळींची काय वृत्ती असते, याचे अनेक ठिकाणी मोठे विदारक वर्णन आले आहे. "बाजारी वधूपरीक्षा, वरपक्षाची जेत्याची भूमिका व अपरिचित वराला एका दिवसांत शरीरार्पण यामुळेच मला रूढ विवाह 'राक्षस-विवाह' वाटतो." या वाक्यात लेखकाने कादंबरीतील मूळ कल्पना स्पष्ट केली आहे; व विवाहसंस्थेविषयी विचार करणारांना ती पटावी अशीच आहे. परंतु कथेतील व्यक्तिचित्रणात विकृतिप्राय असे दोष उतरले आहेत. यमूच्या निवेदनात—विशेषतः ते अत्यंत जिव्हाळ्याच्या का होईना, पण आप्तप्राय अशा एका पुरुषाला केलेले असल्यामुळे—असंभाव्यता आहे. तिच्या चरित्रनिवेदकाची भावविवशता विकृत वाटण्याइतकी अनाकलनीय आहे. काही ठिकाणी त्याची यमूकडे पाहण्याची दृष्टी बीभत्सही वाटल्याशिवाय राहत नाही. या दोषामुळे एरव्ही विदारक व वस्तुनिष्ठ वाटण्याजोगे विवाह-विश्लेषण वाया गेले आहे.

क्षीरसागरांची भाषाशैली मात्र नजरेत भरण्याजोगी आहे. त्यांच्या विवाह-विषयक तीव्र भावना, स्त्रीजीविताविषयीची त्यांची उत्कट अनुभूती त्यांनी निर्माण केलेल्या पात्रांना झेपत नाही, परंतु त्यांच्या शैलीला हे सर्व चांगले पेलते. ती अवश्य तेथे उत्कटपणे हळुवार होते, योग्य तेथे तिला तीक्ष्ण धारही येते.

ले खि का

बोकील, कवठेकर, निरंतर, इत्यादी लेखकांच्या मुख्यतः विवाहविषयक कादंबऱ्या १९३५ ते १९४० या काळात प्रसिद्ध झाल्या. या प्रवाहामध्ये या सुमारास बऱ्याच लेखिकांनी भर टाकली. स्त्रियांनी लिहिलेल्या विवाहविषयक कादंबऱ्यांची एक लक्षणीय धारा या प्रवाहाला मिळाली, व तिचा आजपर्यंत विविध रूपांनी विकास होत आहे. वैवाहिक जीवन हा स्त्रीजीवनाचा अनंत काळापासूनचा पाया व निकषही. त्यातून भारतीय स्त्रियांच्या किंवा कन्यकांच्या वाट्याला प्रेमाची अनुभूती येणे क्वचितच संभवनीय. त्यामुळे स्त्रियांच्या उच्च शिक्षणाचा बराच प्रसार होऊन साधारण स्त्रीमनाला जेव्हा वाचा फुटू लागली, आपल्या जीवनाविषयी थोडाबहुत बुद्धिनिष्ठपणे, विश्लेषणपूर्वक विचार करण्याची धमक जेव्हा त्या मनामध्ये येऊ लागली, तेव्हा त्या मनाला मुखरित करण्याच्या स्त्रियांच्या लेखनात स्वाभाविकपणेच अनेक वैवाहिक समस्यांवर भर दिला गेला.

तसे म्हटले तर गोष्टीवेल्हाळपणाची देणगी पुरुषांपेक्षा स्त्रियांना अधिक प्रमाणात लाभली आहे, असा सार्वत्रिक समज आहे. कादंबरीच्या वाचकवर्गाची छाननी केल्यास हेच सिद्ध होईल, व या दृष्टीने मराठी कादंबरीच्या प्रारंभकालापासूनच तिच्या प्रगतीला वाचकांच्या नात्याने स्त्रियांनी चांगला हातभार लावला आहे, असे दिसल्यास आश्चर्य नाही. परंतु कादंबरीलेखनाच्या दृष्टीने विचार करू लागले, म्हणजे स्त्रियांना विशेष जाणवण्याजोग्या अशा काही अडचणी दिसून येतात. ओव्या, कहाण्या किंवा लोककथा यांच्याप्रमाणे कादंबरी मुखोद्गत राहू शकत नाही. कादंबरीच्या विस्ताराला लेखनकलेची आवश्यकता असते. कथानकाची प्राथमिक प्रकारचीही जुळणी करावयास निवांतपणा लाभावा लागतो, किंवा निवांतपणा प्राप्त करून घेण्याचे स्वातंत्र्य आवश्यक असते. जीवनाचा थोडाबहुत तरी व्यापक अनुभव लागतो. काहीशा संस्कृतच्या आदर्शानुरूप तर काहीशा इंग्रजीच्या अनुकरणाने उत्पन्न झालेल्या या साहित्यप्रकारच्या निर्मितीला थोडाबहुत व्यासंगही लागतो. हे लक्षात घेता, १८७० च्या सुमारास

महाराष्ट्रात एका स्त्रीने कादंबरी लिहिली, ही घटना आश्चर्यकारकच म्हणायची.

साळूबाई तांबवेकर

साळूबाई तांबवेकर यांची 'चंद्रप्रभाविरहवर्णन' (१८७३) ही कादंबरी निवांतपणाने, हौशीने केलेल्या समकालीन कथावाङ्मयाच्या वाचनातून स्फुरलेली आहे, हे उघड आहे. 'मुक्तामाला', 'मंजुघोषा' इत्यादी हळबे-रिसबुडांच्या कथाप्रकाराचा व भाषाशैलीचा पडसाद येथे पानापानात घुमत राहतो. साक्या, आर्या इत्यादिकांचा वापर येथेही दिसून येतो व अद्‌भुताच्या परिपोषात तर आपली नायिका चंद्रप्रभा हिला जादुगार कल्पून साळूबाईंनी रिसबुडांच्या पलीकडली पायरी गाठली आहे. हळबे-रिसबुडांप्रमाणे या लेखिकेनेही कादंबरीच्या प्रस्तावनेत बोधवादाचा जयजयकार केला आहे. "स्त्रीशिक्षणात असलेल्या स्त्रियांचा व लहान मुलींचा काही वेळ कर्मणुकीत जाईल व सुबोधाने मनही रंजन होईल..." इत्यादी शब्दांत त्यांची स्त्री-वाचकांची जाणीव ग्रथित झाली आहे, तेवढीच. एरव्ही वास्तव स्त्रीजीवनाचा विशिष्टपणे निर्देशही या कादंबरीत आढळत नाही. आधुनिक शिक्षणाच्या प्रारंभकाळी, संसार संभाळून फावल्या वेळात वाङ्मयाचा व्यासंग चालू ठेवून बुद्धिपुरस्सरपणे पुरुषांच्या लेखनाचे अनुकरण करावे याच महत्त्वाकांक्षेने पुढारलेल्या स्त्रियांची मने व्यापली गेली. साळूबाई तांबवेकरांची 'चंद्रप्रभाविरहवर्णन' ही कादंबरी या प्रवृत्तीचे उदाहरण होय. 'हिंदुस्थानातील तारा' (१८९४) या नावाचीही एक कादंबरी त्यांनी लिहिल्याचा उल्लेख आहे. याच सालात गोदावरीबाई पंडित यांची 'प्रीतीचा मोबदला अथवा पुष्पगुच्छ आणि वनमाला' ही कादंबरीही प्रसिद्ध झाली.[1]

काशीबाई कानिटकर

या सुमारास हरी नारायणांच्या लेखनाला प्रारंभ झाला होता. त्यांच्या लेखनाचा प्रभाव त्यांच्या समकालीनांवर पडू लागला नसला, तरी त्यांच्या घरोब्यातील व्यक्तींवर पडणे स्वाभाविक होते. त्यांच्या प्रारंभीच्या वाङ्मयीन जीवनाशी कानिटकर-दंपतीइतका निकट संबंध दुसऱ्या कोणाचा आला नसेल. काशीबाई कानिटकर यांचे कादंबरीलेखन हरी नारायणांच्या प्रारंभीच्या लेखनाबरोबरच सुरू झाले व त्यांचे हरी नारायणांकडून कौतुकही झाले. काशीबाईंचा रंगराव हरी नारायणांना आपल्या स्वतःच्या निर्मितीहून सरस वाटला यात

---

१. दातेकृत 'मराठी-ग्रंथ-सूची'मध्ये प्रकाशन वर्ष १८९० असे दिले आहे. (सं०)

आपुलकीचा भाग अधिक असला, तरी 'रंगराव' (१९०३) या कादंबरीतील भाषाशैलीची सफाई व त्या काळास अनुरूप अशी ध्येयदृष्टी यांचा आविष्कार डोळ्यात भरण्यासारखा आहे हे निश्चित. काशीबाईंच्या निसर्गवर्णनात रसिकतेची, अभिजात वाङ्मयाच्या व्यासंगाने सुसंस्कृत झालेल्या अभिरुचीची व निरीक्षण-कुशल दृष्टीची साक्ष पटते. पतीच्या सरकारी नौकरीच्या निमित्ताने फिरतीवर राहण्याचा काशीबाईंना वरचेवर योग येत असावा. त्यामुळे की काय, त्यांच्या सृष्टिवर्णनात मोकळ्या हवेची खुलावट, शेतीच्या मोसमांची जाणीव, ऋतुमाना-प्रमाणे सृष्टीच्या स्वरूपातील फरक यांची उठावदार वर्णने येतात. 'रंगराव'मधील काही कथाभागावर 'मधली स्थिती' मधील वातावरणाचा परिणाम आढळून येतो. मात्र नायक व त्याचा भाऊ यांनी आपल्या वधूची स्वतःच निवड केलेली दाखवण्यात काशीबाई आपल्या काळाच्या बऱ्याच पुढे गेल्या असे वाटते. काशीबाईंची कथारचना कित्येकदा अजागळ व कंटाळवाणी वाटते. कथेतील पाल्हाळामुळे व पात्रांच्या भाऊगर्दीत जीव गुदमरू लागतो. वाचकांच्या मनात कुतूहल उत्पन्न करण्यासाठी त्यांनी योजिलेल्या युक्त्या कित्येकदा हास्यास्पद वाटतात. वाचक व लेखिका यांच्याविषयीचे उल्लेख आज फार प्राथमिक दर्जाचे वाटतात. परंतु या सर्वांचा कालसापेक्षच विचार व्हावयास हवा. याउलट, त्यांच्या सृष्टिवर्णनांप्रमाणेच त्यांची घरगुती घटनांची वर्णने उठावदार व प्रत्ययपूर्ण असतात. काही व्यक्तिरेखा, विशेषतः स्त्रियांच्या, भरीव व जिवंत आहेत.

या चित्रणगुणांचा विकास 'पालखीचा गोंडा' या त्यांच्या दुसऱ्या कादंबरीत आढळतो. ही कादंबरी १९२८ साली पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाली. परंतु त्यापूर्वी 'नवयुगा'च्या अंकात, ते मासिक बंद पडेपर्यंत, या कथेचा काही भाग प्रसिद्ध झाला होता. 'नवयुगा' बरोबर या कथेचा प्रवाहही थांबला, व तत्कालीन वाचकांना बरीच रुखरुख लागली. कारण 'पालखीच्या गोंड्या'च्या पहिल्या प्रकरणात एका वेगळ्या जिव्हाळ्याचा, वस्तुनिष्ठ वर्णनाचा, व स्त्री-जीवनातील सूक्ष्म छटांचा आविष्कार होतो. 'रंगराव' व 'पालखीच्या गोंड्या'तील पहिली प्रकरणे यांच्या दरम्यान काशीबाईंच्या लेखनकौशल्याने बरीच वरची पातळी गाठली. आपल्या चित्रणक्षेत्राची निवड त्यांनी अधिक सुज्ञपणे केली व ती अचूक निवड साधताच त्यांच्या आंतरिक अनुभूतीला, स्त्रीजीवनाविषयीच्या जिव्हाळ्याला व ध्येयदृष्टीला खुला वाव मिळाला. ताई व मनी या बहिणींचे बालपण, त्यांचे खेळ, त्यांची रुसणीफुगणी, त्यांचे भावबंड भाव यांचे चित्रण मनोवेधक झाले आहे. ताईच्या दैववादी, उदास वृत्तीमुळे तिच्यापुढे उभ्या ठाकणाऱ्या भीषण वैवाहिक समस्येची छाया आधीपासूनच तिच्या जीवनावर पडल्यासारखी वाटते. मात्र हे स्वभावचित्रांचे सौंदर्य कथेच्या पहिल्या भागातच

टिकते. पुढील भागात वृत्तिचित्रण, समरप्रसंग इत्यादी कशाचेही स्वारस्य राहत नाही. कथेचा प्रथमार्ध जितका वस्तुनिष्ठ व प्रत्ययपूर्ण वठला तितकाच उत्तरार्ध काल्पनिक आदर्शवादात जिरून गेला आहे. कथेच्या प्रथमार्धात, काशीबाई कानिटकरांनी एका स्त्रीच्या लेखणीतील जिव्हाळा, वस्तुनिष्ठा व रेखीव वर्णनाची शक्ती दाखवून दिली, एवढे मात्र खरे.

१९२०–१९३०

काशीबाईंचे लेखन म्हणजे पुढील वीस-पंचवीस वर्षांतील स्त्रियांच्या निर्मितीची नांदी होती. त्यांच्या गुणविशेषांचाच आविष्कार कमीअधिक प्रमाणात पुढील युगांतील स्त्रियांच्या कादंबऱ्यांत दिसून येतो.

१९२० च्या सुमारास मराठी वाचकवर्गाची किती झपाट्याने वाढ झाली व ती कोणत्या कारणामुळे झाली, हे आपण मागे पाहिले.[1] काशीनाथ रघुनाथ मित्र यांची मनोरंजनमाला, गुर्जरांच्या भाषांतरित कथा, नाथमाधव, नारायण हरी आपटे यांच्या कादंबऱ्या यांच्यासारख्या नवीन मध्यमवर्गनिष्ठ कथांच्या प्रवाहाचा सर्वांत अधिक आस्वाद कोणी घेतला असेल, तर तो थोडेबहुत शिक्षण घेतलेल्या अशा स्त्रियांनी. या वाचनाने त्यांच्या मनाला वळण लागले, तसाच त्यांच्या अभिव्यक्तीला आकार येऊ लागला. १९२५ च्या सुमारास बऱ्याच लेखिकांची नावे पुढे येऊ लागली. यांच्या लेखनामध्ये काशीबाई कानिटकरांच्याच वाङ्मयगुणांचा दुवा उचलून धरला जातो. वैवाहिक जीवनातील समस्यांचे विवरणही साधारणपणे स्त्रियांच्या दृष्टिकोणातून व ध्येयनिष्ठ वृत्तीने केले जाते. या विवरणात कित्येकदा अननुभवाची छटा मारते, तर कित्येकदा ती ध्येयनिष्ठा केवळ कल्पनारम्य ठरते. या दोहोंवरही बोधवादाचा दाट शिडकावा असतो. १९२८ – ३० पर्यंतच्या कादंबऱ्यांत जरठ-तरुणीविवाह, हुंड्याची चाल, मुली पाहण्याच्या प्रथेतील विटंबना, मिश्रसमाजाच्या अभावी पतिपत्नी एकमेकांस अनुरूप ठरण्याची असंभवनीयता इत्यादी विषयांचे प्राधान्य दिसून येते. या समस्यांमुळे उद्भवणाऱ्या दुःखाची जबाबदारी स्त्रीसहज अशा न्यायाने नवऱ्यांवर किंवा मुलीच्या आई-बापांवर लादली जाते. कादंबरीची नायिका ही बव्हंशी निरपराध, दुर्दैवी व असाहाय्य अशी चित्रिली जाते. सरस वाङ्मय-ग्रंथमालेतील जानकीबाई देसाई यांच्या 'गृहलक्ष्मी' (१९१५), 'सौभाग्य-तिलक' (१९१८), 'मूकनायिका' (१९२५) यांसारख्या कादंबऱ्या, कमलाबाई सोहनी यांची 'वादळापूर्वी' (१९३७), शांताबाई नाशिककर

१. भाग १ ला, पृ. १०८

यांची 'लग्नाचा बाजार' (१९२९), कमलाबाई बंबेवाले यांची 'बंधमुक्ता' (१९३०), इंदिराबाई सहस्रबुद्धे यांच्या रूपांतरित कथा इत्यादी कादंबऱ्यांत याची साक्ष पटेल. यांपैकी काही कादंबऱ्यांवर वरेरकरांच्या कादंबऱ्यांतील सुधारणाप्रिय वृत्तीचा व बोधवादी ठेवणीचा संस्कार दिसून येतो, तर बऱ्याच कथांच्या रचनेत व पात्रवर्णनात फडक्यांची पद्धती दिसून येते. उदाहरणार्थ, आनंदीबाई जयवंत यांची 'जगाशीं बंडखोरी' (१९३५) व 'उर्मिला' (१९३८) या कथांत फडक्यांच्या पद्धतीचा संस्कार दिसून येतो. कुमुदिनी रांगणेकर (प्रभावळकर) यांच्या 'कर्तव्याची जाणीव' (१९३२), 'अनियमित जग' (१९३४) यांतील जीवनचित्रणही वरील वर्गातीलच आहे; तर त्यांच्या 'निर्माल्यांतील कळी' (१९३५) वर वरेरकरी छाप आहे. शांताबाई नाशिककर यांच्या 'लग्नाचा बाजार' मधील सुमित्रासुरेश यांची कथा फडके वळणाची आहे, तर सुलोचनेच्या जीवनकथेवर 'विधवाकुमारी'ची छाया आहे.

परंतु असे असून देखील स्त्रियांनी लिहिलेल्या बहुतेक कादंबऱ्यांतील स्त्री-जीवननिष्ठ दृष्टी लपत नाही. लहानलहान प्रसंगांच्या चित्रणात, आशा-आकांक्षांच्या अभिव्यक्तीत, दुःखाच्या प्रकारात स्त्रीसहज अशी उत्कटता दिसते. जे स्त्रियांनाच बोचेल व जे पुरुष लेखकांना शोधूनही दिसणार नाही, अशा अनुभूतीची एखादी स्पर्शच्छटा तरी या बहुतेक कथांमध्ये दिसून येते व तीच स्पर्शच्छटा यात मोलाची ठरण्यासारखी आहे. या बहुतेक लेखनातील वृत्ती मूलतः वस्तुनिष्ठ आहे. याचा अर्थ एवढाच की, कादंबरीतील मूलभूत समस्या व काही लहानलहान पण उठावदार प्रसंगांचे चित्रण वस्तुनिष्ठ असते. या तिळावर मग साहित्यविषयक तंत्राच्या पारंपरिक कल्पनांमुळे किंवा अनुभवाच्या कोतेपणा-मुळे कल्पनारम्यतेचा काटा आणला जातो, व नित्याच्या व्यावहारिक जीवनात सदैव बुडून गेलेल्या स्त्रीमनाला कल्पनारम्यतेची झेप मारण्याची शक्ती उरतच नाही म्हणून की काय, या कल्पकतेच्या प्रदर्शनाने जाणत्या वाचकांच्या अंगा-वरही अनेकदा काटा उभा राहत असावा!

१९३० नंतर

१९३० नंतर या कादंबऱ्यांतील विषयांचे स्वरूप काहीसे बदलते. शांताबाई नाशिककर यांच्या 'माझी कोरीव लेणी' (१९४०) या कथेच्या पहिल्या काही प्रकरणांत समाजचित्रणाचा एक अभिनव प्रयत्न दिसून येतो. सुमतीचे बालपण, तिच्या आईवडिलांची व्यक्तिचित्रे, मुलींची शैक्षणिक परिस्थिती इत्यादींचे वर्णन लक्ष्मीबाई टिळकांच्या स्मृतिचित्रांतील वर्णनांच्या पद्धतीचे व

तसेच वस्तुनिष्ठ झाले आहे. परंतु कथेत भवानी विरूपाक्ष मंडळाचा प्रवेश झाल्यावर प्रमाणशीरपणा व प्रत्ययकारिता उरत नाही. त्या मंडळाच्या सभासदांच्या व्यसनांच्या, पापांच्या व उलाढालींच्या वर्णनांतून कथानक बाहेर पडल्यावर त्यात थोडी रम्यता येते, पण तीही काल्पनिक आदर्शवादाची. त्यांच्या 'कीर्ती' (१९४२) या कादंबरीत मात्र वैवाहिक समस्या व आदर्शवाद या दोहोंतही कृत्रिमतेचा कळस झाला आहे.

'माझी कोरीव लेणी'तील विषयाप्रमाणे पिरोज आनंदकर यांच्या 'माझें बाळ तें!' (१९२७) या कथेतील मूळ विषयदेखील अभिनव आहे. गृह-व्यवस्था व शिशुसंगोपन ही गृहिणीची मूलभूत कर्तव्ये सोडून समाजकार्याच्या मागे लागण्यामध्ये स्त्रियांची केवढी चूक होते हे दर्शविण्याचा प्रयत्न या कथेत केला आहे. स्त्रीजीवनाच्या केवळ सहानुभूतिपूर्ण चित्रणाऐवजी स्त्रियांच्या चुका व त्यांच्या विचारातील वा वृत्तींतील दोष दाखवण्याची ही दृष्टी खात्रीने अभिनव आहे. परंतु यापलीकडे चित्रणकौशल्याच्या दृष्टीने मात्र ही कादंबरी अत्यंत हिणकस आहे. नायिकेच्या स्वभावचित्रणात व इतर पार्श्वभूमीत कुठेही सहजता व प्रत्ययकारिता नाही.

विभावरी शिरूरकर

स्त्रियांच्या या अभिव्यक्तीच्या धडपडीत विभावरी शिरूरकर व गीता साने या दोन लेखिकांची निर्मिती उठून दिसते. विभावरी शिरूरकरांच्या 'कळ्यांचे निःश्वास' या पहिल्या लघुकथासंग्रहानेच वाचकांवर छाप पाडली. त्यांच्या टोपणनावामुळे त्या कथांविषयी विशेष कुतूहल निर्माण झाले हे खरे असले, तरी त्या कथांतील स्त्रीजीवनाविषयीचे प्रांजल प्रतिपादन परंपरेला धक्का देणारे होते, त्यांतील चित्रण परिणामकारक होते, तशीच त्यांतील भाषाशैली सहजसुंदर व रेखीव, हळुवार व तितकीच त्वेषपूर्ण होती. महाराष्ट्रात नव्याने उत्पन्न झालेल्या, पण एवढ्यातच बऱ्याच विचारवंतांना भीषण वाटू लागलेल्या, प्रौढ कुमारिकांच्या जीवनातील अनेक समस्या या कथांत धीटपणे व समरसतेने मांडल्या गेल्या होत्या. या कथांच्या पार्श्वभूमीवर विभावरी शिरूरकरांची पहिली कादंबरी 'हिंदोळ्यावर' (१९३४) ही प्रसिद्ध झाली. हीतदेखील स्त्रियांच्या एकटे-पणाचा वेगळ्या तऱ्हेने विचार केला आहे. अचलेचा पती दुर्व्यसनी निघाल्यामुळे तिच्या जीवनाचा डाव कुजला. घटस्फोटाच्या अभावी हिंदू वैवाहिक जीवनाच्या या कोंडीतून बाहेर पडण्याचा मार्ग तिला उरला नाही. तिची परिस्थिती कठीण तर खरीच. पण 'कळ्यांच्या निःश्वासा'तील अनेक नायिकांप्रमाणे अचला ही देखील पतिसहवास व मातृत्व यांच्या स्त्रीसहज लालसेने भारावलेली असली तरी

ती तितकीच बुद्धिवान, विचारी व निश्चयीही होती. त्यामुळे तिचा अंतःसंघर्ष निमूटपणे बरीच वर्षे चालू राहिला. भावाच्या प्रेमाचा आधार घेऊन, मेव्हण्याच्या बौद्धिक सहविचारात समाधान मानण्याचा प्रयत्न करून, शाळेतील कामात मन शिकस्त करून तिने आपल्या सहजप्रवृत्तींचे विनयन करण्याची पराकाष्ठा केली. परंतु विरागच्या मैत्रीनंतर तिने परंपरेचे दडपण झुगारून दिले. आपल्या सहज-प्रवृत्तींच्या पूर्तीसाठी तिने विरागचा आश्रय घेतला. परंतु तेथेही होणाऱ्या अपत्याच्या भवितव्याच्या विवंचनेमुळे, त्या अपत्याच्या सामाजिक पदवीच्या प्रश्नामुळे, तिचे मन पुन्हा व्याकुळ झाले. ते हिंदोळ्यावर हेलकावे खातच राहिले.

'हिंदोळ्यावर' या कादंबरीतील कथानक असे एकरेखात्मक आहे. अचलेच्या व्यक्तिजीवनावर सर्व लक्ष केंद्रित केले गेले आहे. इतर सर्व पात्रे या व्यक्तिरेखेला पूरक होतील इतपतच चित्रिली आहेत. आतापर्यंत चर्चिलेल्या इतर लेखिकांच्या कादंबऱ्यांप्रमाणे येथे कथानक बहुरंगी करण्याचा प्रयत्न नाही. कथेविषयीच्या पारंपरिक कल्पनांमुळे, किंवा कथेने करमणूक व्हावी म्हणून, प्रत्ययाच्या पलीकडील जीवनाचे कल्पनानिष्ठ वर्णन कोठेही घुसडले नाही. यामुळे कथा आटोपशीर, सौष्ठवपूर्ण व परिणामकारक झाली आहे. तीत एक वेगळाच प्रामाणिकपणा व उत्कटता आली आहे. येथील संभाषणांत व प्रसंगानुरूप आलेल्या विचारसरणीत उठून दिसण्याइतकी बौद्धिकता आहे. परंतु ही प्रतीतिनिष्ठा व बौद्धिकता यांच्यामध्ये कथेतील संकुचितपणा व व्याख्यानबाजी यांचेही मूळ आहे. कथेत सर्वांगीण अशा व्यक्तिचित्राला प्राधान्य नाही. एका समस्येच्या चित्रणासाठी म्हणूनच हे व्यक्तिचित्रण निर्माण झाले आहे. अचलेच्या व्यक्तिजीवनातील एका सहजप्रवृत्तीतून निर्माण होणाऱ्या समस्येलाच प्राधान्य दिले आहे, यामुळे हे व्यक्तिचित्र त्रिपरिमाणात्मक झाले नाही. एवढेच नव्हे, तर कथानकातील मूलभूत समस्येतून जे प्रसंग निर्माण झाले आहेत, त्यांचे चित्रणदेखील मानवी मनाचा साकल्याने विचार करून केले गेले नाही. ते कृत्रिम व एकांगी झाले, कारण ते समस्येच्या अंतिम स्वरूपामुळे निर्णित झाले. अचला व विराग यांच्या सहजीवनाच्या चित्रणात हा एकांगीपणा व ही कृत्रिमता विशेष जाणवतात. मानवी मनाविषयी सखोल व साकल्यात्मक जाणीव बाजूला सारून समस्याप्रधान बनलेली कथा कलेची विशेष उच्च पातळी गाठू शकत नाही. शिवाय, व्यक्तिजीवना-विषयीच्या एकाच कल्पनेचे प्राबल्य झाल्यास त्या व्यक्तिचित्रात प्रमाणशून्यता, अस्वाभाविकता व कित्येकदा विकृतीही उत्पन्न होते. 'कळ्यांचे निःश्वास' व 'हिंदोळ्यावर' यांतील स्त्रियांच्या व्यक्तिरेखांमध्ये ही प्रमाणशून्यता किंवा एकेरीपणा जाणवल्याशिवाय राहत नाही; त्यातील कृत्रिमता अनेक ठिकाणी

वोचते व कित्येक ठिकाणी विकृतीचाही आढळ होतो. 'हिंदोळ्यावर' ही प्रभावी लेखणीने लिहिलेली परंतु स्वयंकेंद्रित व्यक्तींची जीवनकथा आहे.

'विरलेलें स्वप्न' (१९३५) ही विभावरी शिरूरकरांची दुसरी कादंबरी. या कथेचे मूल्यमापन करणे कठीण आहे. कारण प्रकाशनाच्या प्रक्रियेतच तिची काटछाट झाल्याची लेखिकेने तक्रार केली आहे. "वैशाखच्या दैनंदिनीचा किती तरी भाग तुमच्या कात्रीला बळी पडला! मग कशी त्याची स्वप्नं कळायची?" असा उद्वेगपूर्ण प्रश्न लेखिकेने प्रकाशकाला टाकला आहे. या प्रकारामुळे वैशाखचे व्यक्तिचित्र अंधुक व निःसत्त्व होणे, वैशाखवर क्रियाशून्यतेचा आरोप येणे अपरिहार्य ठरते. परंतु लेखिकेने व्यक्त केलेला उद्वेग रास्त आहे असे गृहीत धरले व म्हणून वैशाखचे मूळ व्यक्तिचित्र अत्यंत तेजस्वी होते असेही समजून चालले तरी रोहिणीच्या कातरतेविषयी सहानुभूती वाटणे कठीण जाते. वास्तविक, रोहिणीच्या दैनंदिनीच्या पहिल्या काही परिच्छेदांमुळे तिच्या व्यक्तिचित्राविषयी फार मोठ्या अपेक्षा निर्माण होतात. स्वतःच्या व तद्द्वारा एकंदर मुलींच्या जीवनाविषयी उत्कट अंतर्मुखतेने विचार करण्याची शक्ती तिला लाभली आहे. वैशाखच्या दुर्दम्य ध्येयवादाचे व प्रभावी व्यक्तित्वाचे आकर्षण वाटण्याइतके तिचे स्वतःचे व्यक्तित्वही विकसित आहे. या नवप्रीतीची तिची जाणीव तिला स्वतःपुरती का होईना, नाजुक अभिव्यक्ती देण्याइतकी तीव्र आहे. त्या प्रीतीमुळे उदयास येणाऱ्या नाजूक भावभावनांचे, संघर्षांचे व उत्साहाचे चित्रण करण्याचे कौशल्य व बुद्धिमत्ता तिला लाभली आहे. परंतु या तीव्र जाणिवेचा, उत्कट भावभावनांचा, बुद्धिमत्तेचा परिपाक मात्र वेगळाच होतो. "पण वैशाख... तुझ्याबरोबर यायचं सामर्थ्य नाही रे माझ्यात"... "तुझ्याजवळ तुझी म्हणून येण्याचं धैर्य नाही मला होत." या केविलवाण्या वाक्यात या सर्व शक्तींचा व गुणांचा लोप होतो. आपण एकटेच का बुडावे असे वाटल्यामुळे की काय, रोहिणी आपल्या कमकुवतपणाचे साधारणीकरण करू पहाते. "आत्मसंरक्षणाची भावना माझ्यासारखीच साऱ्या स्त्रियांत तीव्रतम असेल का? कोण जाणे. पण माझं मी सांगते." अशा संदिग्ध शब्दांत ते साधारणीकरण व्यक्त करण्यात तिने मोठे कौशल्य दाखविले आहे. परंतु त्यावरून पुन्हा हेच सिद्ध होते की, 'विरलेलें स्वप्न' हीही एका अत्यंत आत्मकेंद्रित जीवनाची कथा आहे.

'कळ्यांचे निःश्वास' मधील वेगवेगळ्या नायिका, 'हिंदोळ्यावर'मधील अचला व 'विरलेल्या स्वप्ना' तील रोहिणी या सर्वांमध्ये विभावरी शिरूरकरांनी स्त्री-जीवनाचा एक विशिष्ट नमुना दाखविण्याचा सुसंघटित प्रयत्न केला आहे. त्यांची भाषा रेखीव, नाजुक, सहज, पण तितकीच विभवपूर्ण आहे. त्यांच्या लेखनात

इतरत्र क्वचित दिसून येणारा जिव्हाळा ओतप्रोत भरला आहे. वाङ्मयात तोवर अव्यक्त राहिलेल्या अशा स्त्रीजीवनातील एका प्रभावी सहजप्रवृत्तीला त्यांनी स्पष्ट अभिव्यक्ती दिली. या सर्व गुणांमुळे त्यांची स्वतःची निर्मिती तत्क्षणी आकर्षक तर झालीच, परंतु तिने मराठी कथेलाही एका नव्या वळणावर आणले. चार घटका सुललित करमणूक करण्याच्या प्रवृत्तीतून मराठी कथेला खेचून काढून त्यांनी तिला वास्तव जीवनदर्शनाच्या मार्गावर स्थिर करण्याचा प्रयत्न केला. परंतु परिस्थितीच्या प्रभावामुळे, स्वतःच्या अनुभूतीच्या एका विवक्षित स्वरूपामुळे, वा एकंदर युगधर्माच्या परिणामामुळे, त्यांची ही निर्मिती स्वयंकेंद्रितच राहिली. एकेका व्यक्तीच्या स्वयंकेंद्रित भावनांच्या रिंगणातून त्यांच्या कथा बाहेर फिरू शकल्या नाहीत. त्या त्या व्यक्तीच्या आंतरिक जीवनाचीही एक विशिष्ट बाजूच विभावरी शिरूरकरांना प्रतीत झाली. त्यांच्या लेखनातून होणारे जीवनदर्शनही एकांगी बनले.

वरील कादंबऱ्या प्रसिद्ध झाल्यावर पंधरा वर्षांनी विभावरी-वाङ्मयाच्या निमित्ताने तत्कालीन सामाजिक पार्श्वभूमीचे विवेचन करताना शेजवलकरांनी विभावरी वाङ्मयातील स्वयंकेंद्रिततेचेही विश्लेषण केले आहे. "याचे खरे कारण ज्या संस्कृतीत त्या वाढलेल्या होत्या ती सदाशिवपेठी संस्कृतीच त्यांच्या स्वप्नात आलेल्या पराक्रमाला योग्य भूमी नव्हती. संसार सोडल्याखेरीज मोक्ष मिळत नाही हे जितके अध्यात्मात खरे, तितकेच ते आपण जन्मलेल्या संस्कृतीचा मोह सोडल्याखेरीज नूतन पराक्रम होऊ शकत नाही, याबाबतही खरे." असे त्यांनी प्रतिपादिले आहे.[1] अशा मध्यमवर्गनिष्ठ अथवा सदाशिवपेठी संस्कृतीकडे पाठ फिरवून नवा श्रद्धेचा मार्ग चोखळणाऱ्या व्यक्तीच्या अनुभूतीतून स्फुरलेल्या लिखाणाचे उदाहरण म्हणून त्यांनी प्रेमाबाई कंटक यांच्या कादंबऱ्यांचा उल्लेख केला आहे. परंतु त्यांनी आणखीही एक उपाय सुचविला आहे. "यावर उपाय तिने [सदाशिवपेठी संस्कृतीने] आपल्या नजरेवर आलेली विभावरी (म्हणजेच तमस्विनी ऊर्फ तामसी वृत्तीची रात्र) दूर सारली पाहिजे हाच आहे. आपणाला मार्गे खरें वाटत असलेलें 'स्वप्न विरलेलें' आहे हें समजून, पुनश्च उगाच 'हिंदोळ्यावर' मनाच्या अनिश्चिततेचे झोंके खात न बसतां, व झाल्या गेल्या चुकीच्या गोष्टींबद्दल 'निःश्वास' सोडीत बसण्याचें तहकूब करून, 'तमसो मा ज्योतिर्गमय' हा मंत्र जपत, उघड्या जगांत येणे, हाच एक मार्ग सदाशिवपेठी संस्कृतींतील लोकांना उरलेला आहे."[2] असे शेजवलकरांनी सुचविले आहे.

---

१. विभावरीचे टीकाकार, प्रस्तावना, पृ. ३७
२. कित्ता : पृ. ४६

याचाच अर्थ हा की, स्वयंकेंद्रिततेच्या जाळ्यात अडकून संकुचित वैयक्तिक सुखदुःखांतच बुडून राहण्याऐवजी व्यापक सामाजिकतेच्या शास्त्रीय दृष्टीने, वस्तुनिष्ठेने जीवनाचा विचार करायची आवश्यकता आहे. "आज आपल्या मनःशक्तींना आवरून आत्मकेंद्रित करण्यापेक्षा त्यांना समाजाचें संशोधन करण्यासाठी, बाह्य विश्वाच्या दाही दिशा धुंडाळून काढण्यासाठी, वास्तवतेचें विश्लेषण करण्यासाठी, सत्याची दीक्षा देऊन दूर पाठवणे अत्यंत अवश्य आहे. हे कार्य करीत असतां स्वतःच्या अंतरंगाची जी ओळख होईल...तीच ओळख आपल्याला हवी आहे."[1]

अशा सहृदय वस्तुनिष्ठेचा आविष्कार विभावरी शिरूरकरांची पुढील कादंबरी 'बळी' (१९५०) हीत अचानकपणे दृष्टीस पडतो. या कथेने मराठी कादंबरीस नवे वळण लागून तिच्यात नवा जोम उत्पन्न व्हावयास पाहिजे. प्रकृत्या चोर समजल्या गेलेल्या लोकांच्या मुद्दाम वसवलेल्या वस्तीतील जीवनाच्या सूक्ष्म अभ्यासावर ही कथा आधारलेली आहे, हे प्रथमदर्शनीच उघड होते. या माहितीत व अनुभूतीत सहृदयतेने प्राण भरलेला आहे. विभावरी शिरूरकरांच्या स्त्रीहृदयाचा येथे मोठा आदरणीय विकास दिसून येतो. येथपर्यंतचे त्यांचे लिखाण संकुचित आत्मभावनेत बुडलेले असे. त्यात केवळ एखाद्या दबेल मनाचे मुकेले आक्रंदन असे तर 'बळी' मध्ये उदार वात्सल्याच्या भावनेने आबाच्या जीवनाचे चित्रण केले आहे. यातील वात्सल्य जितके गाढ आहे, तितकीच त्यात तटस्थता, अलिप्तताही आहे, व यामुळे लेखिकेच्या जीवनान्वेषणाला धार आली आहे. या शक्तीमुळे आबाचे चित्र हे केवळ एका व्यक्तीचे चित्र राहत नाही. ते एका जमातीचेही प्रतीक राहत नाही. त्याच्या जीवनकथेच्या द्वारे मानवी जीवनातीलच एका घोर व मूलभूत समस्येला अभिव्यक्ती मिळते.

'बळी' मधील दृष्टिकोणातील फरक व वृत्तिभिन्नता यांबरोबर विभावरी शिरूरकरांच्या भाषाशैलीतही बदल झाला आहे. ही शैली पूर्वीच्या भाषेपेक्षाही अनलंकृत आहे. पूर्वीच्या हळुवार रेखीवपणाऐवजी येथे निश्चयी काटेकोरपणा आहे. पूर्वीच्या उफाळणाऱ्या व्याख्यानबाजीऐवजी येथे सूक्ष्म पण तीव्र उपरोध आहे. कथेच्या प्रथमार्धातील उत्कट जाणिवेची पकड उत्तरार्धात काहीशी सैल होते. परंतु कथेचा शेवट फार परिणामकारक, प्रत्ययकारी व तितकाच प्रक्षोभक वटला आहे.

---

१. कुसुमावती देशपांडे : आधुनिक मराठी कादंबरीचा उत्क्रांतिमार्ग, पासंग, आवृत्ती २ री, पृ. ८३–८४.

१९५० च्या आसपास दोन-तीन वर्षांत मराठी कादंबरीत नवचैतन्य व नवी जाणीव दिसू लागली आहेत. या नव्या जाणिवेचा स्पष्ट आविष्कार ज्यांत होतो त्यांपैकी 'बळी' ही एक अग्रगण्य आहे. विभावरी शिरूरकरांनी कादंबरीच्या क्षेत्रातले आपले अग्रेसरत्व या कथेने वेगळ्या तऱ्हेने पण पुन्हा एकदा सिद्ध केले.

गीता साने

गीता साने यांच्या लेखणीला विभावरी शिरूरकरांची नाजुक उत्कटता लाभली नाही. कादंबरी-रचनेतील सौष्ठवही त्यांना लाभले नाही. परंतु त्यांच्या वृत्तीमध्ये वस्तुनिष्ठा व स्त्रीजीवनाविषयीचा एक प्रकारचा आकस अधिक जाणवतो. त्यांनी १९३६ ते १९५० च्या दरम्यान सात[1] कादंबऱ्या लिहिल्या.

स्त्रीस्वातंत्र्याशी निगडित असलेल्या वेगवेगळ्या प्रश्नांच्या विचारातून त्यांची कथासरिता उगम पावते व राजकीय विचारप्रणालींची वळणे घेऊन ती आज समाजजीवनाच्या आर्थिक विश्लेषणापर्यंत पोचलेली आहे. 'निखळलेली हिरकणी' (१९३६) ही त्यांची पहिली कादंबरी. येथील चित्रणातील स्त्रीजीवनाविषयीचा जिव्हाळा व तडफ नजरेत भरण्यासारखी आहेत. परंतु त्यापेक्षाही अनुभवांचा व व्यासंगाचा अभाव अधिक जाणवतो. 'हिरवळीखाली' १९३६ ही कादंबरी पुरुषांकडून स्त्रियांना लावण्यात येणारा नैतिक मानदंड व त्यांची स्वतःची वागणूक यातील विसंगतीवर आधारलेली आहे. 'वठलेला वृक्ष' (१९३६) या कादंबरीत मात्र त्यांच्या चित्रणात एका विशेष प्रकारच्या वस्तुनिष्ठेची धार दिसून येते. लिहानलहान प्रसंगांतल्या आशयाची उकल करून, कधीकधी त्यांचे केवळ विदारक चित्रण करून, त्या आपली कथा प्रभावी करतात. सुस्थितीतील विनायक-विमलच्या सहजरम्य प्रेमाची विपन्नावस्थेत काय परवड होते याच्या चित्रणाच्या द्वारा त्यांनी व्यक्तीची सुसंस्कृतता तिच्या आर्थिक परिस्थितीवर किती अवलंबून असते याचे स्पष्ट दर्शन घडवले आहे. स्त्रियांच्या आर्थिक स्वातंत्र्याचा पतिपत्नीसंबंधावर होणारा परिणाम, आर्थिक परिस्थितीशी संततिसंख्येचा संबंध, या समस्यांचा पतिपत्नींच्या भाववृत्तींवरील परिणाम, इत्यादी महत्त्वाचे प्रश्न त्यांनी ह्या कथेत सूचित व काही अंशी चित्रितही केले आहेत. 'वठलेला वृक्ष' ही कादंबरी लेखिकेच्या सामाजिक विश्लेषणाच्या शक्तीमुळे बरीच प्रभावी ठरते. या विश्लेषणात अधिकपणा किंवा अतिरंजितपणाही विशेष आढळत नाही. विमलच्या अपारंपरिकतेमुळे काही प्रसंगांत

---

१. दातेकृत 'मराठी ग्रंथ-सूची'तील निर्देश पाहता नऊ (सं.)

कृत्रिमतेचा वास येणे मात्र शक्य आहे. 'वठलेला वृक्ष' या कथेतील दृष्टिकोण विदारक वस्तुनिष्ठेचा आहे, तर त्यांच्या 'लतिका' (१९३७) या कथेतील मूलभूत विचार वस्तुनिष्ठ असला तरी प्रसंगचित्रण कल्पनारम्य व अपवादात्मक आहे. लताभृत्तीची, भीरुहृदया राधा स्वतःच्या व ज्यांचे प्रेम तिला लाभले त्या कुमाराच्याही जीवाचा केवळ आपल्या भीरुत्वामुळे चुथडा करते, ही मूलभूत समस्या वस्तुनिष्ठ व अत्यंत लक्षणीय आहे. तिचे चित्रणही उत्कटपणे केले गेले आहे. परंतु वेड्या झालेल्या कुमारची ओळख पटून हीच भीरुहृदया राधा बेभानपणे मुलाला सोडून, कुमारला घेऊन निघून जाते, हे पटणे कठिण. लेखनशैलीकडे विशेष लक्ष देऊन काही अंशी वेगळ्या प्रांतातील वातावरणातील दूरत्वाचा उपयोग करून लेखिकेने या घटनेतील असंभाव्यतेचा विसर पाडण्याचा प्रयत्न केला आहे. गीता साने यांच्या अलिकडच्या कादंबऱ्या राजकारणातील पक्षोपपक्ष, राजकारणाचे व्यक्तिजीवनावर व कुटुंबजीवनावर होणारे परिणाम, यांसारख्या प्रश्नांकडे वळल्या आहेत. 'माळरानात' (१९४१) या कथेतील नायिका इंदू हिचा नवरा प्रथम न मिळवता वकील म्हणून घरात आईपासून सर्वांचा नावडता असतो, व तशात पुढे राजकारणात पडतो. त्याला अटक होऊन तो निघून जातो, तेव्हा इंदू जणू आसऱ्याशिवाय माळरानावर उभी होते. कथेतील व्यक्तिचित्रणात किंवा शैलीमध्ये आकर्षकपणा नाही. गीता साने यांच्या लेखणीतील नेहमीचा त्रुटितपणा येथे अधिकच जाणवतो. परंतु त्यांनी भरकटलेल्या प्रसंगांतूनही त्यांच्या कुटुंबजीवनाच्या निरीक्षणाची साक्ष पटते. त्याचप्रमाणे, इंदूला आपल्या नवऱ्याच्या राजकीय कर्तृत्वाविषयी अभिमान वाटू लागून तिच्या वृत्तीत झालेले सूक्ष्म परिवर्तनही लक्षणीय आहे. 'आविष्कार' (१९३९) या कथेत क्रांतिकारी पंथातील नायकाला समाजवादाकडे ओढण्याचा प्रयत्न केला आहे, तर 'दीपस्तंभ' (१९४७) या त्यांच्या आजपर्यंतच्या निर्मितीतील शेवटच्या कथेत क्रांतिवाद व मध्यमतर वर्गीयांचे हलाखीचे जीवन यांच्या चित्रणाचा संगम झाला आहे.

गीता साने यांच्या लेखनात प्रथमपासूनच एक अनलंकृतपणा आहे, त्यातील साधेपणा व रोखठोकपणा परिणामकारक वाटतो. पण कित्येकदा जे व्यक्त करावयाचे ते स्पष्ट करण्याचीही जबाबदारी त्या घेत नाहीत. त्यांच्या चित्रणात धांदरटपणा, वेफिकिरी अनेकदा जाणवते. अनुभूतीचा अपुरेपणाही जाणवतो. राजकीय विचारप्रणाली साकार करण्याच्या प्रयत्नात हा अपुरेपणा विशेष जाणवतो. परंतु खडबडीत भाषाशैली व धावते अपुरे चित्रण ही न्यूनस्थळे असली तरीही गीता साने यांच्या सामाजिक विश्लेषणातील वस्तुनिष्ठा व जाणीव यांच्यामुळे त्यांच्या निर्मितीत एक विशेष आंतरिक जोम व चैतन्य आढळून येते.

प्रेमा कंटक

प्रेमा कंटक यांचा जीवनक्रम दुसऱ्या सर्व लेखिकांपेक्षा फार वेगळ्या प्रकारचा व पातळीचा आहे. (मराठी लेखिकांपैकी गांधीवादाचा पुरस्कार व गांधींच्या आदर्शाप्रमाणे जीवनाचा प्रयोग करणाऱ्या त्या एकट्याच आहेत.) त्या कादंबरी-लेखनाकडे वळल्या त्याही गांधींच्या काही तत्त्वांच्या प्रतिपादनासाठी. त्यांचे स्वप्नरंजनही गांधीप्रणीत जीवनाच्या आदर्शाने रंजित झाले आहे.

त्यांची पहिली कादंबरी 'काम आणि कामिनी' (१९३७) ही आपल्या प्रांजळ शीर्षकामुळे बरीच कुतूहलजनक झाली. कथानकामध्ये महात्मा गांधींनी प्रतिपादिलेल्या वैवाहिक ब्रह्मचर्याच्या तत्त्वाचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु एक तर, प्रेमा कंटक यांना थोडक्या शब्दांत किंवा मोजक्या प्रसंगांच्या मदतीने व्यक्तिरेखा रंगविण्याचे बरेच कसब साधले असूनही पात्रांच्या गर्दीमुळे कथानकातील मुख्य समस्येवरील लक्ष विचलित होते; व शिवाय, या समस्येच्या चित्रणासाठी लेखिकेने निवडलेल्या दोन मुख्य व्यक्तींच्या मूलभूत प्रवृत्ती अशा परस्परविसंगत आहेत की, त्या दोन व्यक्ती सर्वसाधारण संसारात-देखील अपयशी व विसंगत ठरल्या असत्या. यामुळे कथानकातील मूलभूत समस्येचे वा जीवनप्रयोगाचे यथायोग्य चित्रण किंवा प्रतिपादन होण्यात मुळातच अडचण उत्पन्न झाली आहे. लेखिकेला या जीवनप्रयोगाचे खंडन करायचे होते की मंडन हाच प्रश्न उभा राहतो. मुकुंद वृत्तीने सत्त्वस्थ व चिंतनशील आहे. आईच्या सुसंस्कारांमुळे त्याच्या बालपणी या वृत्तींचे पोषण होते असे वाटते. परंतु त्याबरोबरच तो मातेच्या मार्गदर्शनावरच विसंबून राहावयासही शिकतो. स्वतःचे प्रश्न स्वतः सोडवणे, माणूस ओळखणे, व्यवहार जाणणे, इत्यादी गोष्टींत त्याच्या आईलाही दुःख होईल इतका तो असमर्थ ठरतो. मुकुंदाची व्यक्तिरेखा आदर्शवादी आहे असे धरून चालावयाचे. परंतु कथेच्या मध्यभागी तो बुद्धिजड, कर्तृत्वशून्य, भावविकल व निसर्गतः विकृतही वाटतो. विवाहाच्या वेळी वृंदेचे करग्रहण करताना मुकुंदाच्या हृदयात अनुकंपेची भावना उद्भवली. "आपण तिला आधारभूत बनलें पाहिजे हें त्याच्या मनाने घेतलें." परंतु तसा आधार तिला देण्याचे कार्य मात्र त्याच्याने झाले नाही. आपल्या विवाहविषयक भूमिकेवर तिला उचलून घेण्याची खटपट करण्याची आपली नैतिक जबाबदारी त्याने पूर्णीशाने जाणली नाहीच, परंतु किमानपक्ष व्यवहारचातुर्यही त्याने दाखविले नाही. वृंदेचे मन, तिच्या आवडी जाणण्याचा प्रयत्नही केला नाही. वैवाहिक जीवनावर 'मूले कुठार' करणाऱ्या या प्रयोगाचे चित्रण करताना लेखिकेने अधिक समरसता व तिच्या पोटी निर्माण होणारा समज दाखवावयास पाहिजे होता, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही. वृंदेचे बालपण अशा परिस्थितीत

गेलेले दाखविले आहे की, तिचा व मुकुंदाचा संसार कालत्रयीही समजदार व समरसतेचा होणे शक्य नव्हते. ती दोघे दोन ध्रुवांइतकी परस्परविरुद्ध दाखविली आहेत. वृंदेच्या अधःपाताची नैतिक जबाबदारीही तिच्यापेक्षा मुकुंदावरच अधिक आल्यासारखी वाटते.

वृंदेच्या अधःपतनानंतर मात्र मुकुंदाच्या विलक्षण संयमामुळे, आत्मशोधनामुळे व लीनतेमुळे त्याच्या व्यक्तिरेखेला उठाव मिळतो. यापुढे वृंदेचा स्वाभिमानपूर्वक गृहत्याग, तिचे व सत्यकामाचे कष्टाचे जीवन हा कथाभागही चित्तग्राही आहे. या दुःखान्तिकेच्या शेवटी शांतरसप्रधान व उदात्त वातावरण निर्माण करण्यात लेखिकेने चांगले यश मिळविले आहे. या यशाचा बराच वाटा लेखिकेच्या प्रगल्भ भाषाशैलीकडे जातो.

'काम आणि कामिनी' या कादंबरीच्या अंगोपांगांवर नवशिकेपणाची छाप आहे. 'अग्नियान' (१९४२) ही दुसरी कादंबरी लेखिकेने पाच वर्षांनी लिहिली, आणि तीत लेखनकौशल्य व जीवनविषयक जाणीव या दोहोंच्याही बाबतीत चांगली उत्क्रांती दिसून येते. 'अग्नियान'मधील व्यक्तिरेखा मोजक्या व उठावदार आहेत. कथेतील मूलभूत दृष्टिकोण आदर्शवादी असला तरी येथे जीवनविषयक वस्तुनिष्ठाही आढळते. यामुळे येथील व्यक्तिरेखाटनात भरीवपणा व जिवंतपणा आला आहे, व येथील मुख्य पात्रांचा अंतःसंघर्षही परिणामकारक, खरा मानवतेचा असा वाटतो.

रोहिणीच्या या आत्मवृत्तात ती मॅट्रिक झाली तेव्हापासूनच्या तिच्या मानसिक उत्क्रांतीच्या व जीवनानुभवाच्या अवस्था समरसतेने चित्रिल्या आहेत. तिचे कौटुंबिक जीवन, तिच्या मैत्रिणी, कॉलेजातील व वसतिगृहातील जीवन यांच्या द्वारे भीत भीत पण वाढत्या आदर्शनिष्ठेने विशाल जीवनाकडे झेप घेणाऱ्या तिच्या वृत्तीची चांगली ओळख केली जाते. भावानंद व जयंत यांचे विरोधदर्शनही रसाळ व प्रत्ययकारी वठले आहे. या दोन संस्कारी शक्तींच्या द्वंद्वामुळे होणारा रोहिणीचा अंतःसंघर्ष समजदारपणे रेखाटला आहे. त्यातील वस्तुनिष्ठा मोठी आकर्षक आहे. जयंताचे चित्रण कुशलपणे केले आहे. हा रसिक, सुस्वरूप, राजबिंडा, पण उथळ व विलासलोलुप पुरुष समाजवादी असल्याचे दाखविणे लेखिकेला आवश्यक वाटले, याची जाणत्या वाचकाला थोडी मौज वाटल्याशिवाय राहणार नाही. भावानंदाच्या व्यक्तिचित्रातील रेखीवपणा व संयमही सहज नजरेत भरतो. रोहिणीला त्यांनी पाठवलेल्या अखेरच्या पत्रातील भावच्छटा कौशल्यपूर्ण व तितक्याच आदर्शनिष्ठ आहेत. रोहिणीची आई दादावहिनी ही दुय्यम पात्रेही स्पष्टपणे रेखाटली आहेत. नर्मदाबाईंच्या व्यक्तिचित्रा-

तील उपरोध हा प्रेमाबाईंच्या लेखनात नवीनच जाणवणारा आकर्षक विशेष होय. कथेच्या अखेरची, रोहिणीची जिवलग मैत्रिण भद्रा हिच्या दुःखपूर्ण अपमृत्यूची घटना करुण असूनही अतिरंजित नाही. मराठी कादंबरीमध्ये रोहिणीच्या या भावपूर्ण, आदर्शनिष्ठ पण वास्तव आत्मकथेचे स्थान मानाचे आहे. येथील वैचारिकता, चिंतनशीलता, आदर्शवाद व वस्तुनिष्ठा यांचा समन्वय व प्रगल्भ भाषाशैली या सर्वांमुळे तिला भारदस्तपणा व भरीवपणा आला आहे. येथे विभावरी शिरूरकरांच्या 'बळी'च्या आधीच्या लेखनातले एकांगी असमाधान नाही; दुसऱ्या अनेक समकालीन लेखक-लेखिकांमध्ये आढळणारा उथळ अपुरेपणा नाही. येथे एका विशिष्ट तत्त्वप्रणालीचा स्वीकार केलेला आहे व तिचा प्रचारही आहे. परंतु तरीही येथील वस्तुनिष्ठा डोळ्याआड करता येण्यासारखी नाही. ही कादंबरी प्रणालीपीडित होत नाही. मानवी भाव-भावनांच्या समस्या ह्याच येथे केंद्रस्थानी आहेत, व म्हणूनच येथील व्यक्तिचित्रे जिवंत आहेत. येथील आदर्शनिष्ठेची उभार मराठी कादंबरीत फार मोलाची आहे. या आदर्शनिष्ठेच्या पोटी जो निराशावाद सूचित केला जातो तो एका गांधीवादी लेखिकेच्या निर्मितीत काहीसा आश्चर्यकारक वाटतो. परंतु कथेच्या परिणामकारकतेमध्ये व आकर्षकतेमध्ये त्याने भरच पडते.

मालती बाई दांडेकर

विभावरी शिरूरकर, गीता साने वा प्रेमा कंटक यांच्या मानाने मालतीबाई दांडेकरांच्या कथासृष्टीची बौद्धिक झेप व अनुभवाचे क्षेत्र अधिक मर्यादित आहे. आजच्या कोणत्याही कादंबरीस आवश्यक असे भाव-भावनांचे चित्रण त्यांच्या कथांत आढळत असले, तरी मनोविश्लेषणाच्या प्रांताकडे त्या वळत नाहीत. राजकारणाची त्यांना ओढ नाही. दलितांविषयी सहानुभूती दाखविण्याच्या भरीस त्या पडत नाहीत. मध्यम वा मध्यमतर वर्गाच्या स्त्रियांच्या वैवाहिक समस्यांचे स्त्रीमनाच्या दृष्टीने चित्रण करण्याचे क्षेत्र तेवढे त्यांनी आपल्यासाठी आखून ठेवलेले दिसते. एवढया क्षेत्रात मात्र त्या सहजतेने व जाणतेपणाने वावरतात. घरगुती वातावरणाची निर्मिती व लहानलहान प्रसंगांची जुळणी त्यांना चांगली साधते. या सर्वांच्या मागे एक स्पष्ट हेतू असतो. त्यांच्या कथा प्रश्नप्रधान आहेत. कोणता तरी एक विवाहविषयक प्रश्न वाचकांच्या पुढे मांडून वेगवेगळ्या पात्रांच्या कृतींची द्वारे त्या प्रश्नाच्या वेगवेगळ्या बाजू त्या उभ्या करतात. कित्येकदा पात्रांच्या विचारात वा कृतींमध्ये त्या प्रश्नावर निर्णय देतात किंवा त्यांच्या दुःखांनी त्या प्रश्नांची आजच्या सामाजिक परिस्थितीतील अनिवार्यता सूचित करतात. त्यांचे लेखन बहुतांश प्रश्नप्रधान आहे. परंतु त्यात केवळ तात्त्विकता

बुद्धिजड शुष्कता आढळत नाही. त्यांच्या चित्रणातील सहानुभूती त्यातील बौद्धिकतेपेक्षा अधिक जाणवते, व या सहानुभूतीच्या जोडीला हाती घेतलेल्या प्रश्नाविषयी व्यापक माहिती मिळविण्याची व त्याचे व्यवहारातील वस्तुनिष्ठ स्वरूप जाणून घेण्याची वृत्ती दिसून येते. त्यांनी हाती घेतलेले प्रश्न सर्वरवी नवीन असतात असे नाही. उदाहरणार्थ, 'वज्रलेख' (१९४६) मधील 'छाये'ची अवस्था नारायण हरींच्या 'न पटणाऱ्या गोष्टी' तील नीरेची आठवण करून देते. परंतु मालतीबाईंनी आपल्या कथेत जरठ-कुमारीविवाहाबरोबर सांसर्गिक रोगांच्याविषयीचा प्रश्नही उपस्थित केला आहे, व त्यामुळे कथेला धार आली आहे. छायेच्या जीवनाचे त्यांचे चित्रणही तपशीलवार व उत्क्रांतिपूर्ण वठले आहे. परंतु प्रसंगांच्या जुळणीने व पार्श्वभूमीच्या चित्रणाने छायेची व्यक्तिरेखा आपोआप उठून दिसू लागली तरी कथानकाचा रोख मात्र सरळ आपल्या उद्दिष्टाकडे जात राहतो; व ते उद्दिष्ट म्हणजे विवाह हा वज्रलेख होय या कल्पनेचा आविष्कार. या घटस्फोटपूर्व कल्पनेच्या चित्रणासाठी त्यांनी इनामदारी घराण्याची पार्श्वभूमी व छायेच्या माहेरची परिस्थितीही सुसंभाव्य व परिणामकारक रंगविली आहे.

घटस्फोटाचा कायदा झाला तरी स्त्रीला मुक्त होता येत नाही, हे कटू सत्य-देखील मालतीबाईंना जाणवले आहे व त्याचे चित्रण त्यांनी 'काटेरी मार्ग' (१९४८) या कथेत केले आहे. या कथेमध्ये 'वज्रलेख' इतकी अपरिहार्यता वा कसोशीचे चित्रण आले नाही. अनेक ठिकाणी असंभाव्यता आढळते. यातील मूळ समस्या विभागावरी शिरूरकरांच्या 'हिंदोळ्यावर'मधील समस्येसारखी. परंतु निर्मल-उल्हासांनी आपला परंपराविरोधी संसार उभा केला तो अधिक विचाराने व पूर्वतयारीने. त्यामुळे कथेच्या प्रारंभी अवास्तवता जाणवली, तरी पुढील चित्रण अधिक समाधानकारक वाटते.

मालतीबाईंचे लेखन विपुल आहे. त्यांनी कादंबऱ्याही बऱ्याच लिहिल्या आहेत. 'मातृमंदिर' (१९४१), 'तेजस्विनी' (१९४३) इत्यादी कथांना वाचकवर्गही मोठा मिळाला. त्यांचे हे कथालेखन एका विशिष्ट वाचकवर्गासाठी एका स्पष्ट उद्देशाने झालेले दिसते. मध्यम व मध्यमतर वर्गाच्या पुढे विशेषेकरून स्त्रियांच्या पुढे, त्यांच्या जीवनातील काही समस्या मांडून त्यांना विचार करायला लावण्याचा हेतू त्यांच्या लेखनात स्पष्टपणे अंतर्भूत झालेला दिसतो. या दृष्टीने त्यांचे लेखन नारायण हरींच्या वळणाचे आहे. त्यांची भाषाशैलीही साधी, सुबोध आहे. तीत कल्पनेची भरारी वा चिंतनशीलता, काव्यात्मता वा बौद्धिकता विशेष जाणवत नाही. कोणत्याही प्रकारचा उच्चभ्रूपणा त्यात आढळत नाही. पण शांता नाशिककर, कुमुदिनी प्रभावळकर इत्यादी लेखिकांपेक्षा जीवनाविषयी

वस्तुनिष्ठ जाणीव त्यांच्या लेखनात पुष्कळच अधिक प्रमाणात आढळते. ते लेखन केवळ हौशीसाठी, कथाविलासासाठी किंवा करमणुकीसाठी केले असावेसे वाटत नाही. त्यात एक स्पष्ट ध्येयदृष्टी व सामाजिकता आढळते; समरसता व तळमळ याच्या बरोबरीने संयम व समतोलपणाही आढळतो; व म्हणूनच मध्यमबुद्धी समाजाचे रंजन व मनःपोषण त्याने बऱ्यापैकी केले आहे.

कादंबरीलेखिकांच्या संख्येत अलीकडे बरीच भर पडत चालली आहे. सिंधू गाडगीळ यांची 'क्षितिजापार' (१९४९) ही कथा वैमानिकाच्या जीवनाविषयी आहे. कादंबरीची रचना व शैली नित्याच्या परंपरेतील असली तरी विषय मराठी-मध्ये नवीन आहे आणि अनुभव व निरीक्षण यांची जोड मिळाल्यामुळे कादंबरी आकर्षक झाली आहे. वैमानिकाच्या व्यवसायाच्या सूक्ष्म निरीक्षणामुळे व माहितीमुळे जीत एक वेगळे नावीन्य आले आहे अशी मराठीतील दुसरी कादंबरी श्रीधर देशपांडे यांची 'ठेंगणे अस्मान' ही. त्यांच्या नायकाची व्यक्तिरेखा अधिक सहज, स्वच्छंद व डौलदार झाली आहे. पण सिंधू गाडगिळांची कथा स्त्रीहृदयाच्या आर्ततेमुळे चटका लावते.

शकुंतला परांजपे यांची 'घरचा मालक' (१९४८) ही कथाही वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. तिचा प्रारंभ बालमनाच्या आकर्षक चित्रणाने होतो. परंतु पुढे ती पकड उरत नाही. छोट्या जाईला जिव्हाळ्याने संभाळणारा नोकर तिला शिस्त लावू पाहणाऱ्या सावत्र आईपेक्षा प्रिय असतो व तोच खरा घराचा मालक असतो, हे तत्त्व अपवादात्मक व म्हणून बरेच अवास्तव वाटते. कादंबरीच्या उत्तरभागात चित्रणाची कुशलताही विशेष आढळत नाही.

सुधा साठे, लीला देशमुख, सरोजिनी बाबर व शांता शेळके या लेखिकांनी गेल्या सात-आठ वर्षांत कादंबरीला हातभार लावला आहे. सुधा साठे यांच्या 'पुसलेली चित्रे' (१९४७) या कथेत विवाहानंतर स्त्रियांच्या बौद्धिक आकांक्षा कशा पुसलेल्या चित्रासारख्या होतात, हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु नायिका आपली ही चित्रे पुसली जाऊ नयेत म्हणून काही विशेष खटपट करताना न दाखविल्यामुळे कथेला रंग चढत नाही. लीला देशमुख यांची लेखनाची हौस हीच त्यांचा स्फूर्तीचा झरा आहे. त्यांनी १९५० पर्यंत चार कादंबऱ्या लिहिल्या. त्यांच्या नायिका वाढाळू, संस्कारक्षम, हौशी असतात. स्वतःच्या भावनेच्या ओघात जीवनाचा प्रयोग करण्याची ईर्षा त्यांच्या मनात असते. त्यांचे तोंडवळे बरेच एका वळणाचे असले, तरी त्यांच्या चित्रणात लेखिकेला हळूहळू अधिकाधिक यश मिळत आहे. 'पूर्वेचा वारा' (१९४८) मधील भारती या सर्वांच्या अग्रभागी राहण्याजोगी आहे. लीला देशमुखांची

लेखनशैली, संभाषणे, व्यक्तीची निवड या सर्वांवर फडक्यांच्या निर्मितीची स्पष्ट छाप अजून तरी दिसते.

सरोजिनी बाबर यांच्या 'कमळाचं जाळं' (१९४६) व 'अजिता' (१९४९) यांतही लेखनगुण बऱ्यांपैकी असले तरी अपरिपक्वता बरीच जाणवते. शांता शेळके यांचे लेखन याहून यशस्वी ठरते. 'विझती ज्योत' (१९४६) व 'ओढ' (१९५०) या त्यांच्या विशेष यशस्वी कथा. त्यांत त्यांनी आपल्याला पूर्ण परिचित अशा कोष्टी समाजातील पात्रे निवडल्यामुळे एक वेगळी आकर्षकता आली आहे. खेडेगावातील वनश्रीचे, नदीकाठाचे, नीरव उन्हाचे वर्णन त्या रसाळपणे करतात, व प्रामुख्याने खेड्यात राहणाऱ्या या जातीतील मानधन व्यक्ती, तशी हेकेखोर माणसे, जुना रुबाब आणि नव्या पिढीचे मावळते ऐहिक व मानसिक वैभव यांची त्यांना जाणीव आहे. म्हणून त्यांच्या या चित्रणात एक प्रकारचा गोडवा तसेच औदासीन्य आहे. 'विझती ज्योत'मधील राजू व 'ओढ'मधील गोपी यांच्या व्यक्तिरेखा त्यांच्या लेखनगुणांची प्रतीके आहेत. या समाजातील कुटुंबजीवनाच्या पलीकडच्या चित्रणात मात्र त्यांची लेखणी अजून कौशल्याने वावरत नाही. 'सुखाची सीमा' (१९५०) ही त्यांची अगदी अलीकडील कथा त्यांची सर्वांत निकृष्ट कादंबरी ठरेल.

कादंबरीच्या क्षेत्रातील स्त्रियांची कामगिरी, अशा रीतीने, वेगळी काढून तिचे समीक्षण करू लागले तर काही गोष्टी स्पष्टपणे नजरेत भरतात. गेल्या शंभर वर्षांत महाराष्ट्रातील स्त्रियांची सामाजिक परिस्थिती कशी बदलत गेली ह्याचे बरेच स्पष्ट प्रतिबिंब या लिखाणात दिसून येते. त्या त्या काळातील स्त्रियांच्या परिस्थितीप्रमाणे लेखिकांचा शैक्षणिक दर्जा, वैचारिक पातळी व दृष्टिकोण निर्णित झालेला आढळून येतो. ह्या घटनेचे खोल व तुलनात्मक विश्लेषण करू लागल्यास, स्त्रियांची निर्माणक्षम प्रतिभा विशेष परिस्थितिसापेक्ष व फार मोठ्या प्रमाणात परिस्थितीवर अवलंबून असते, असा निष्कर्ष निघेल असे वाटते. ह्या निर्मिती-मध्ये बहुतेक सर्व लेखिकांची दृष्टी स्त्रीजीवनाच्या कक्षांनीच सीमित झालेली दिसते. त्या त्या काळी पुढे आलेल्या स्त्रीजीवनविषयक प्रश्नांवरच त्यांचे लक्ष केंद्रित झाले. आपली शक्ती व आपल्या मर्यादा यांची जाणीव या लेखिकांना आहे हे उघड होते. ज्यांनी या मर्यादा ओळखल्या नाहीत, त्यांच्या लेखनात उथळपणा व कृत्रिमता यांचा प्रादुर्भाव होतो. ह्या बाबतीत काही गौरवास्पद अपवाद आहेत. त्यांपैकी विभावरी शिरुरकरांची 'बळी' हा प्रमुख आहे. गेल्या शंभर वर्षांच्या समीक्षणात जसजसे पुढे जावे तसतशी चित्रणगुण, मनोविश्लेषण व स्त्रीजीवनाच्या कक्षांपलीकडील माहिती यांच्या दृष्टीने प्रगती आढळून येते. या काळात शिक्षणाचा, विशेषतः स्त्रीशिक्षणाचा, प्रसार झाला;

सामाजिक प्रगतिशीलतेमुळे, आर्थिक परिवर्तनामुळे कुटुंबजीवन व व्यक्तिजीवन यांचा साचा बदलला; स्त्री-पुरुष-संबंधाविषयीच्या कल्पना बदलल्या; अनेक क्षेत्रांत स्त्रियांना समान पदवी प्राप्त झाल्यामुळे परस्परांविषयीचे दृष्टिकोण बदलले; सहकार्याचा व कित्येकदा परस्परविरोधाचा अभिनव अनुभव येऊ लागला. या सर्वांमुळे लेखिकांच्या वस्तुनिष्ठ चित्रणाचे क्षेत्रही विस्तारले. त्यात भरदारपणा येऊ लागला आहे. त्यांची भाषाशैली सहज राहूनही कसदार व नेमकी झाली आहे; परंतु आज उदयोन्मुख असलेल्या लेखिकांच्या रचनेकडे पाहिल्यास केवळ हौशी-साठी लेखन करण्याची प्रवृत्ती, करमणूकप्रधानता हीही आढळून येते. जीवन-निरीक्षण व आशयनिष्ठा उतरत्या कळेला लागली की काय, अशी भीती वाटते. उदयोन्मुख लेखिकांनी हे वेळीच लक्षात घेणे इष्ट होईल.

वेगळ्या वाटा

बोकिलांपासून क्षीरसागरांपर्यंत लेखकांना समकालीन परंतु त्यांच्या कादंबऱ्यांपेक्षा वेगळ्या प्रवृत्तीचे असे आणखी काही कथाप्रवाह या काळात आढळतात. वरील लेखकांची रचना मूलतः बुद्धिपुरस्सर व कल्पनारम्य आहे. तिचा अंतिम परिणाम म्हणजे साधारण प्रतीचे, बुद्धिनिष्ठ व मनोविनोदन हाच होतो. मनोविश्लेषणाची, वस्तुस्थितीच्या चित्रणाची हौस तीत आढळते; परंतु हे सर्व आनुषंगिकच. ती मूळ प्रेरणा नव्हे. बोकिलांनी आपल्या लेखनाच्या प्रारंभी त्यांच्या दृष्टीने कठोर सत्यदर्शनाचा प्रयत्न केला. परंतु लवकरच त्यांची कथा घटकाभर करमणूक करण्यात समाधान मानू लागली. दिवाकर कृष्ण व तळवलकर अनेक प्रकारे कल्पनेतच रमले. रांगणेकर, कवठेवर, निरंतर, क्षीरसागर यांनी आकसाने काही प्रतिपादन करण्याचा प्रयत्न केला. परंतु या सर्वांचे तत्त्वान्वेषण मुळातच एकांगी व अवास्तव ठरते. त्यांची रचना त्या त्या परीने बुद्धिप्रधान, यांत्रिकपणे हेतुःपूर्वक झाली. या सर्वांची सहानुभूती मुख्यतः मध्यमवर्गीय आहे. एवढेच नव्हे तर ती मध्यमवर्गाच्या विवाहविषयक प्रश्नाभोवतीच तेवढी घुटमळते. त्यांच्या रचनेत उदार भावना किंवा व्यापक दृष्टिकोण जाणवत नाही. (रघुवीर सामंत, साने, बेडेकर इत्यादींनी मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात याहून वेगळ्या अशा वाटा पाडल्या.)

रघुवीर सामंत व पांडुरंग सदाशिव साने ह्यांच्या कादंबऱ्या वरील प्रकारच्या रचनेपेक्षा भिन्न आहेत. हे दोन लेखक परस्परांपासून भिन्न वृत्तीचे आहेत. परंतु त्यांना बोकील, क्षीरसागर यांच्याहून पृथगात्म बनविणारे काही समान विशेष मात्र त्यांच्यामध्ये आढळतात. बुद्धिप्रधानतेला त्यांच्या लेखनात महत्त्वाचे स्थान नाही. येथे भावनेवर अधिक भर आहे व येथील सहानुभूती अधिक व्यापक आहे. येथील जीवनविषयक प्रश्नांचा आवाका मोठा आहे व जीवनमूल्येही एकमेकांस बरीच जवळची आहेत. माणुसकीची ओढ ही सामंतांच्या लेखनातील मुख्य शक्ती आहे व सानेगुरुजींनीदेखील मानवतेच्या प्रेमाखातरच आपली

लेखणी झिजविली. या वृत्तीतून उद्भवणाऱ्या, या वृत्तीच्या अतिरंजिततेशी अपरिहार्यपणे संलग्न असलेल्या समान दोषांचाही वेगवेगळ्या प्रकाराने व वेगवेगळ्या प्रमाणांत त्या दोषांच्या लेखनात आढळ होतो.

र घु वी र सा मं त

रघुनाथ जनार्दन ऊर्फ रघुवीर सामंत (कुमार रघुवीर) यांनी १९२९-३० मध्ये लेखनास प्रारंभ केला. 'हृदय' या त्यांच्या पहिल्या शब्दचित्रसंग्रहानेच त्यांच्या वैशिष्ट्याची ओळख पटवून दिली. 'अण्यांची बैलजोडी', 'भंगीण', 'चिनी कापडविक्या' इत्यादी शब्दचित्रांत एक नवा दृष्टिकोण व नवी भाववृत्ती आढळते. दलित किंवा उपेक्षित व्यक्तीचे जीवन जाणून घेण्याची तळमळ व त्यांच्याविषयी सहानुभूती निर्माण करण्याची शक्ती सामंतांच्या लेखनशैलीमध्ये दिसून येते.

१९३६ पासून ते कादंबरीलेखनाकडे वळले. १९३८ ते १९४४ च्या दरम्यान 'उपकारी माणसे' या प्रदीर्घ कुटुम्बकथेचे तीन भाग त्यांनी प्रथम रचिले. 'प्रवासातील सोबती' (१९४८), 'अभ्र-पटल' (१९३८), 'आकाशगंगा' (१९४०) या तीन भागांत "मध्यम स्थितीतील, एक भावनाशील ध्येयवादी महाराष्ट्रीय चित्रकार कलावंत, त्याच्या आयुष्याच्या पूर्वार्धातील प्रसंग व पात्रे आणि त्याच्या मनाची त्या त्या वेळची मानसिक आंदोलने, यथार्थपणे चित्रित करावयाची ही कल्पना ठरविली." यानंतर १९४४ मध्ये वरील कुटुम्बकथेतील एका संबंधी घरातील एका घटनेवर 'घरोघरच्या देवी' हा चवथा खंड प्रसिद्ध झाला.

रघुवीर सामंत यांच्या कथा त्यांच्या समकालीन लहानथोर अशा सर्वच कादंबरीकारांच्या कथांहून काहीशा पृथगात्म आहेत. केवळ वाचकांना रिझवण्यासाठी जसे त्यांनी लेखन केले नाही, तशा एखाद्या तात्कालिक महत्त्वाच्या सामाजिक व राजकीय समस्येनेही त्यांच्या कथा रंजित झालेल्या नाहीत की एखाद्या तत्त्वप्रणालीच्या समर्थनासाठीही त्या रचल्या गेल्या नाहीत. हरी नारायणांच्या कथांप्रमाणे संथ पण भावनोत्कट अशा कौटुंबिक जीवनाचे चित्रण करण्याच्या हेतूने त्यांनी चार खंडांची एक प्रदीर्घ कथा लिहिली. 'उपकारी माणसे' या कथेच्या चार खंडांत मुंबईच्या उपनगरात राहणाऱ्या एका ठाकूर घराण्याच्या जवळजवळ दोन पिढ्यांचा जीवनपट चित्रित झाला आहे. अरुण ठाकूरच्या मुख्य व्यक्तिचित्राभोवती हा कौटुंबिक इतिहास गुंफला गेला आहे. अरुण हा काहीसा जगावेगळा, ध्येयवादी, कलावृत्तीचा भावनाप्रधान तरुण. त्याच्या भावसंकुल, वाढाळू ध्येयवादित्वाचे चित्रण जितके आकर्षक झाले आहे,

तितकीच त्याच्या भोवतालच्या वडील मंडळींच्या व्यवहारनिष्ठ पण प्रेमळ, त्रासदायक पण हितैषी वृत्तीच्या चित्रणातील वस्तुनिष्ठाही आकर्षक आहे. एकत्र कुटुंबातील हेवेदावे, त्यामुळे कर्त्या माणसाच्या पदरी अनेकदा येणारे अपयश, त्यातील एकाचा आजन्म त्याग तर एकाचा अखंड, आळशी, आपमतलबीपणा, या सर्वांचे नेमके व प्रत्ययकारी चित्रण सामंतांनी केले आहे. एकोणिसशे वीसच्या सुमाराचे साधारण मध्यमवर्गीय कुटुंबातील परस्परसंबंधाचे फार मार्मिक वर्णन येथे सापडते. परंतु सामंतांचा चित्रपट एवढ्यावरच थांबत नाही. अस्थिरात्मा अरुण याच्या भटकेगिरीमुळे, कलाप्रेमामुळे, व ध्येयवादामुळे गांधीयुगाच्या प्रारंभीची राजकीय स्थिती, मुंबईतील असंख्य अनामिकांचे प्रतिनिधी होतील अशा व्यक्तींची दारुण दुःखे व सोज्ज्वळ आनंद इत्यादी व्यापक जीवनाच्या अंगोपांगांचे दर्शनही येथे घडते. मधूनच बंगालातील कलाजीवन तर काश्मीरातील सृष्टीची चारुता यांच्याकडेही कथेची झेप जाते. या सर्वांमध्ये आशय भरला जातो तो मात्र अरुणच्या चिंतनशील व भाननिर्भर व्यक्तित्वामुळे.

सामंतांनी या त्रिखंडात्मक कथेत अवलंबिलेले रचनातंत्रही नेहमीपेक्षा वेगळ्या प्रकारचे आहे. अनेक प्रसंग व अनेक पात्रे यांची गुंफण करण्याइतके ते सैल आहे. कथेमध्ये बांधेसूदपणा आढळत नाही, कारण तिची प्रकृतीच वेगळी असते. तिची वृत्ती जीवनस्पर्शी विस्ताराची असते. मुख्य पात्राच्या स्वभाववैशिष्ट्यामुळे ती वृत्ती निर्माण झालेली असते; व म्हणून तीत प्रत्ययकारिता येते, कलात्मकतेचा अभाव वाटत नाही; तिचा काहीशा वेगळ्या प्रकारचा आविष्कार आढळतो.

पहिल्या खंडात अरुणच्या जीवनातील एक महत्त्वाची व्यक्ती कमळामावशी आपल्याजवळ ठेवलेली पत्रांची जुडगी काढून एक दिवस दुपारभर वाचीत बसते, एवढीच मूलभूत घटना घेतली आहे. परंतु त्या पत्रांच्या द्वारे ठाकूर कुटुंब व त्यातील अनेकांचे स्नेहीसंबंधी यांचा केवढा तरी जीवनपट विस्तारला जातो. काही पत्रे कृत्रिम वाटतात, केवळ इतिहासकथनासाठी म्हणूनच लिहिलेली वाटतात; परंतु याउलट काही अतिशय रसाळ, भावपूर्ण व स्वाभाविक आहेत. इतकी सरस पत्रे दुसऱ्या कोणत्याही पत्रात्मक कादंबरीत क्वचितच सापडतील. ह्याचे श्रेय सामंतांच्या सहज शैलीला आहे. तसेच त्यांच्या सोज्ज्वळ, भावपूर्ण वृत्तीला व जीवनविषयक जाणिवेला आहे. कमळामावशीचे पत्रवाचन, तिच्या नित्यनैमित्तिक घरकामाच्या पार्श्वभूमीवर, जणू त्याच्या तालावर चालते. त्या निमित्ताने त्यात मधूनमधून खंड पडतो. त्या अवकाशात झटदिशी तिच्या भोवतालच्या परिस्थितीची, घरच्या वातावरणाची, मुलाबाळांच्या अवस्थांची, स्वभावांची जाणीव वाचकाला दिली जाते, व पुन्हा पत्रात्मक इतिहासाचा प्रवाह चालू होतो. ही

रचनेतील अभिनवता मोठी आकर्षक आहे. 'अभ्रपटल' व 'आकाशगंगा' या 'उपकारी माणसें' या कथेच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या खंडात ही पत्रात्मक रचना नाही. तेथे विषण्ण चित्ताने जागोजाग भटकणाऱ्या अरुणच्या मागोमाग वाचकाला जीवन धुंडाळण्यासाठी नेले जाते. जाईचे मन, जाधवबाबांचे कुटुंब-जीवन यांची ओळख होते, व अखेर बाबासाहेबांच्या मृत्यूनंतर, बऱ्याच मनःशोधनानंतर त्याचे जाईशी मिलन होते. चवथ्या खंडात अरुणच्या अनुपस्थितीमुळे की काय कमळाताईंच्या संसारातील समस्येला रंग भरत नाही. येथे सामंतांनी पुन्हा एक तंत्रविषयक प्रयोग केला आहे. ही सबंध कथा नाट्यरूप संभाषणात लिहिलेली आहे व लेखकाने तिला नाट्यात्मक कादंबरी म्हटले आहे. हा प्रयोग यशस्वी झाला असे म्हणता येत नाही. परंतु एकूण या हळुवार, प्रदीर्घ कथेत एक विशाल परंतु भावनोत्कट, संथ व सोज्वळ असा जीवनपट सरस व भावगर्भ शैलीने चित्रित करण्याचे श्रेय रघुवीर सामंतांनी मिळवले, एवढे खास. यानंतर 'जीवनगंगा (काहूर)' (१९४७) या एका डॉक्टराच्या जीवनावरील कादंबरीत मात्र वरील गुणांचा आढळ होत नाही. लकबींचा अतिरेक होतो. त्या वैशिष्ट्यांना दोषांचे स्वरूप येते. रचनेतील बांधेसूदपणाचा अभाव, शैलीतील सैलपणा जाणवू लागतो. सूचकता वा भावगर्भता यांच्या नावाखाली विरामचिन्हांचा फाजील उपयोग होतो. हे सर्व दोष 'काहूर'मध्ये प्रकर्षाने दिसून येतात.

पांडुरंग सदाशिव साने

पां० स० साने यांची रचना विपुल आहे. त्यांनी लहान मुलांसाठी 'गोड गोष्टी' लिहिल्या, मोठमोठ्या परकीय कादंबऱ्यांची सुटसुटीत व सुबोध रूपांतरे केली, बरीच स्वतंत्र रचनाही केली, परंतु या रचनेपैकीही किती भाग उपदेशप्रधान बालवाङ्मयात जमा धरावा व किती कादंबरी-प्रकारात समाविष्ट व्हावा, हा प्रश्न उरतो. त्यांच्या सर्वांत लोकप्रिय झालेल्या कथा म्हणजे 'श्यामची आई' व 'श्याम'. यांपैकी पहिलीमध्ये श्यामने भरल्या अंतःकरणाने वर्णिलेल्या आपल्या आईच्या आठवणी आहेत, व दुसरीमध्ये श्यामचे आत्मचरित्र आहे. या दोन कथांच्या विश्लेषणानेदेखील सान्यांच्या लेखनातील मूलप्रवृत्तीची स्पष्ट कल्पना येते. हळुवार भावना व त्या भावनेला स्वाभाविक अशी साधी, सोपी शब्दकळा आणि आटोपशीर, त्रुटित वाक्यरचना ही सान्यांच्या लेखनाची एकदम लक्षात येणारी वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांची भावना मात्र सर्वसाधारण मध्यमवर्गीय भावनेहून वेगळी आहे. ती स्वतःच्या सुखदुःखातून निर्माण झालेली नाही. ती एका जीवनविषयक दृष्टिकोणातून, जीवनानुभूतीतून स्फुरलेली आहे. एक विशिष्ट

मूल्यसंगती साकार करण्याच्या धडपडीतून स्फुरलेली आहे. वाढाळू मुलांची मने ऐक्याने, प्रेमाने, सहकार्याच्या इच्छेने भरून जावीत, भारताच्या उद्धारासाठी ती बद्धपरिकर व्हावीत, ही त्यांची उत्कट इच्छा. या आकांक्षेच्या स्वप्नरंजनात त्यांची जवळजवळ प्रत्येक कथा भिजून निघालेली आहे. आपल्या कक्षा म्हणजे स्वप्नरंजन आहे, असे त्यांनी स्वतःच म्हटले. "माझ्यासारख्या दुबळ्या कृतीच्या माणसाच्या मनात खूप खळबळ असते, मनात मनोहर स्वप्ने असतात परंतु त्या सर्वांना कृतीत आणण्याचे धैर्य नसते. मग दौत, लेखणी, कागद घेऊन कल्पनांचे घोडे नाचविणे एवढाच पुरुषार्थ वाटतो व तोच मी तुरुंगात करीत बसे." असे त्यांनी 'धडपडणारी मुले' या कथेच्या प्रस्तावनेत म्हटले. त्यांचे हे शब्द त्यांच्या लेखनातील व जीवनातील वैशिष्ट्यपूर्ण लीनतेचे जसे द्योतक आहेत, तसे भावुक स्वप्नरंजनाचेही. मात्र हे स्वप्नरंजन कार्यविषयक आकांक्षेतून स्फुरलेले आहे. सुखवादातून नाही. त्यात बौद्धिकता नाही, पण व्यापक समाजहिताच्या दृष्टीने ज्या मूल्यांची निकड आहे, त्या मूल्यांची जाणीव तेथे व्यक्त झाली आहे. ही मूल्ये विशेष अभिनव आहेत असे नाही, किंवा केवळ गांधीवादी आहेत असेही नाही. अतिसनातनी धर्ममार्तंड सोडले तर सर्वसाधारण समाजाला मान्य झालेली अशीच ती आहेत. ही मूल्ये उत्कट भावनापूर्णतेने वाढाळू मुले व त्यांचे मार्गदर्शन करणारे त्यागवृत्ती उदारचरित गुरुजन यांच्या कथांच्या साह्याने साकार करण्याचा प्रयत्न करणे हेच सान्यांच्या लेखनाचे मुख्य कार्य आहे. कधीकधी 'आस्तिक' सारख्या कथेमध्ये ते पुराणातील कथांचा रूपकासारखा उपयोग करतात व त्यात आधुनिक राजकीय व सामाजिक आशय भरतात. 'आस्तिक' (१९४०) मध्ये आर्य व नाग यांच्यामधील वैर काढून टाकून त्यांच्यामध्ये बंधुभाव प्रस्थापित करण्यासाठी झटणाऱ्या आस्तिकऋषींची कथा आहे. जनमेजयाच्या सर्पयज्ञाच्या पौराणिक कथेचा हिंदु-मुसलमानांच्या एकीच्या कल्पनेसाठी मोठ्या सूचकपणे उपयोग केला आहे. परंतु बहुतेक कथांमध्ये साने सरळपणे ध्येयवादी मुलांची, सत्याग्रही तरुणांची, प्रेमळ व करुणपूर्ण मुलींची चित्रे निर्माण करतात. 'सती' (१९४०), 'पुनर्जन्म' (१९३९), 'रामाचा शेला' (१९४४) यांसारख्या एकदोनच कथांमध्ये असा प्रचार आढळत नाही. पण हा आधार नाहीसा झाल्यामुळेच की काय, त्या घटनांच्या जाळ्यात व विकल भावभावनांत पुनःपुनः गुंतून पडतात.

आपण स्वीकारलेल्या मूल्यसंगतीविषयी उत्कट भावपूर्ण वृत्ती हा सान्यांच्या लेखनाचा मूलस्रोत आहे. त्या वृत्तीनेच त्यांच्या लेखनात जो सरळपणा आहे, पकड आहे, तिचे मूळ आहे. पण बौद्धिकतेचे साह्य जिला लाभले नाही अशी उत्कट भावना ही दुधारी शस्त्रासारखी असते. सान्यांच्या लेखनातील दोषही

त्याच वृत्तीतून उद्भवतात. त्यांची कथानके सर्व एकरेखात्मक होतात. त्याला रुंदी नसते. खोलीही नसते. त्यांची व्यक्तिचित्रे साचेबंद होतात. त्यांच्या संभाषणातही फार लवकर ठराविकपणा येतो. एवढेच असते तरीही त्यांच्या रचनेचे मोल फारसे उतरले नसते. कारण श्यामचे व्यक्तिचित्र, स्वामी, गोपाळराव यांच्यासारख्या व्यक्तिरेखा यांची निर्मिती त्यांनी केली. यांपैकी स्वामी, 'क्रांती' (१९४०) मधील मुकुंदराव, 'गोड शेवट' (१९४३) मधील दयाराम भारती या पात्रांवर साने‌यांच्या स्वतःच्या व्यक्तित्वाची व अनुभवांची स्पष्ट छाप पडल्यामुळे त्यांना एक वेगळेही महत्त्व प्राप्त झाले आहे. कथेच्या प्रांगणात एका स्पष्ट मूल्यसंगतीचे त्यांनी रोपटे लावले, हे कार्यदेखील महत्त्वपूर्ण आहे. परंतु त्यांच्या या भावपूर्णतेचा एक दुष्परिणामही आढळतो. त्यांची एकेक कथा काहीशी मार्गी लागते न लागते तोच ही वृत्ती अतिरंजित व एकसूरी वाटू लागते, तिचा विकास होत नाही व कथेतील पात्रांचाही विकास होत नाही. कथा जसजशी पुढे जाते तसतशी ही मूलभूत वृत्ती अधिकाधिक विकल होते; किंवा निदान तिच्या एकसुरीपणामुळे कथा कंटाळवाणी होते. निरनिराळ्या दुःखदायक घटना व नवनवे कसोटीचे प्रसंग उपस्थित केले जाऊन त्यांचा उपयोग आध्यात्मिक उपदेशासाठी केला जातो. 'धडपडणारी मुले' यातील वेणूचा दृष्टिलोप हा एक अशांपैकी प्रसंग आहे. त्यातील अंतर्दृष्टीचे महत्त्व कितीही पटण्यासारखे असले तरी प्रसंगाची कृत्रिमता व अनावश्यकता लपत नाही. 'सती', 'पुनर्जन्म' या कथांमध्येही असे बरेच प्रसंग आहेत. यामुळे साने‌यांच्या लेखनावर एक प्रकारच्या विकृत दुःखप्रियतेची छटा सर्वत्र आढळते. अश्रुसिंचनाने वाचकाचे मन स्वच्छ धुऊन निघते हे खरे असेल. परंतु कारुण्य व केविलवाणेपणा यांत जितका फरक, तितकाच दुःखात्मकता व रडवेपणा यांतही आहे. अशा रडवेपणाने, केविलवाणेपणाने साने‌गुरुजींची बरीच रचना दूषित झाली आहे व या प्रवृत्तीमुळेच ती वाढाळू मनाच्या पातळीच्या वर जात नाही.

असे असले तरी महाराष्ट्राच्या सर्वसाधारण वैचारिक जीवनात साने‌गुरुजींच्या कथांनी फार महत्त्वाचे स्थान मिळविले हे निश्चित. महात्मा गांधींची शिकवण सरळ व सोप्या भाषेत, आदर्शभूत व्यक्तिचित्रांच्या द्वारे त्यांनी महाराष्ट्राच्या कोपऱ्यात पोचविली. सर्वसाधारण जनतेच्या कथाप्रियतेला वळण लावून तिला जागृतीचे, कार्यतत्परतेचे, मानवतेचे धडे दिले, व याच्या अनुषंगाने मराठी कथेलाही सुखवादाच्या रिंगणातून बाहेर काढण्याचा प्रयत्न केला. त्यांच्या कथांमध्ये विखुरलेली सूत्रवजा वाक्ये आपल्या अर्थगांभीर्याने व सुटसुटीतपणाने अनेकदा चकित करण्याजोगी असतात. त्यांच्या भावाकुलतेला बौद्धिकतेचे नियमन लाभले असते, तर त्यांच्या लेखनाला वेगळी कळा आली असती. पण मग

त्यांचे जीवन व त्यांचा अंतही झाला तसा झाला नसता. साने गुरुजींचे वाङ्मय हे त्यांच्या वृत्तीचे अचूक प्रतिबिंब वाटते.

विश्राम बेडेकर

सामंत, साने इत्यादी लेखकांनी मराठी कादंबरीमध्ये विषयाच्या दृष्टीने थोडा वेगळेपणा आणला. कवठेकर, निरंतर, तळवलकर, क्षीरसागर, इत्यांदींनी ज्याकडे आपले सारे लक्ष रोखले त्या विवाहविषयक चक्रव्यूहातून तिला त्यांनी थोडीबहुत मोकळी केली. तिच्या भोवतालच्या वातावरणातही काहीसा बदल घडवून आणला. विश्राम बेडेकर यांनीही या कार्याला वेगळ्या तऱ्हेने हातभार लावला. 'रणांगण' (१९३९) ही त्यांची एकमेव कादंबरी. तशीच अनेक दृष्टींनी, ती मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रातही अनन्य म्हणता येईल. तिची पार्श्वभूमी वेगळी, कथनपद्धती वेगळी, गृहीत मनोभूमी नवीन व लेखकाची पोच व झेपही नवलाची आहे. येथील मुख्य घटना चक्रधर विद्वांस व जर्मन्य ज्यू तरुणी हॅर्टा यांचे युरोप ते हिंदुस्थानच्या बोटीवरील प्रवासात जडलेले प्रेम व नंतर हॅर्टाच्या आत्महत्येची बातमी एवढीच आहे. परंतु त्या बातमीने विव्हळ झालेले चक्रधराचे मन उद्विग्नपणे आठवणीचे दुवे जुळवीत बसते, आणि त्या स्मृतिप्रवाहातून नाझी यूरोपमधील जीवनाची अवकळा, युद्धपीडित जगाची परवड व या सर्वांमधून साध्या मानवाची जीवनप्रीत यांचा स्पष्ट आविष्कार होतो. बेडेकरांचे प्रसंगचित्रण उठावदार आहे. चार-दोन वाक्यांत लहानलहान पण परिणामकारक प्रसंग ते डोळ्यांसमोर उभे करतात व तशीच व्यक्तिमनेही. त्यांनी हाती घेतलेल्या नायकाच्या वृत्तीचे व भूमिकेचे चित्रण सूक्ष्म व तरल लेखणीनेच होऊ शकते. बेडेकरांनी ते करून दाखविले आहे. त्यांच्या चित्रणात कित्येक ठिकाणी अनपेक्षितता आहे. ठराविकपणा कोठेही नाही. तरी पण त्यात सुसंगतता व प्रत्ययकारिता आहे; त्यातील सच्चेपणा स्पष्टपणे जाणवतो. चक्रधराचा आधीचा प्रेमभंग व त्याची प्रतिक्रिया म्हणून त्याने घेतलेला अंतःकरणशून्य सुखोपभोग यांच्यामुळे येणाऱ्या मानवविद्वेषामधूनही त्याच्या मानवतेची ज्योत डोकावते; त्या विद्वेषाला जणू फोडून बाहेर पडते. ती ज्योत जशी त्याला स्वतःला चकित करते तशी वाचकालाही. शिंदे व छोटा लुई ही मित्रांची जोडी, हॅर्टाची आई, इत्यादी इतर पात्रांचे चित्रणही या जाणिवेने जिवंत झाले आहे. काही ठिकाणची चर्चा व काही प्रसंगांचे चित्रण टाळले असते तरी चालले असते. कथेतील मुख्य दोष विस्कळीतपणाचा आहे. काही भागांचे दुवे उलगडणेही कठीण जाते. बेडेकरांची शैली मात्र त्रुटित असूनही अत्यंत परिणामकारक आहे. तीत मनःपूर्वकतेचा साधेपणा व प्रत्ययकारिता आहे. या शैलीमुळेच लेखकाच्या उदास, उद्विग्न मानवतेचा प्रत्यय येतो व या कथेला एखाद्या उत्कट व उदार विलापिकेचे सामर्थ्य येते.

जाणत्या मराठी वाचकांनी या कथेचे मोल लागलीच ओळखले व ती चर्चा-विषय झाली. परंतु मराठी कादंबरीच्या प्रवाहात तिचा आशयपूर्ण पडसाद कोठे उमटल्याचे मात्र आढळत नाही. माडखोलकरांच्या 'नागकन्ये'मध्ये 'रणांगण'-मधील काही कलासाधनांचा अर्थशून्य वापर केला गेला.

श्री ध र दे श पां डे

वातावरणाचा वेगळेपणा हेच श्रीधर देशपांडे यांच्याही कादंबऱ्यांचे वैशिष्ट्य आहे. मास्तरकी, वकिली, डॉक्टरी किंवा राजकारण या चार खुंट्यांच्या कुंपणात बांधल्या गेलेल्या मराठी कथेला त्यांनी नौकानयन व विमानोड्डाण अशा व्यवसायांची ओळख करून दिली. 'सहारा' (१९३७) या त्यांच्या पहिल्या कादंबरीच्या विषयात नावीन्य नाही. परंतु या पत्रात्मक कथेतील प्रेमपत्रांतील वृत्ती व शैलीची सहजता यांनी देशपांडे यांना तत्काळ नाव मिळवून दिले. 'सायंतारा' (१९४१) ही त्यांची दुसरी कादंबरी समुद्रजीवनाच्या पार्श्वभूमीवर उठवलेली आहे. त्याच सुमारास त्यांचे आजोबा श्री० न० चिं० केळकर हे समुद्रजीवनावरच आधारलेली 'कोकणचा पोर' (१९४२) ही आपली कादंबरी लिहीत होते. ह्या दोन कादंबऱ्यांची तुलना करून केळकरांनी लिहिले की "माझ्यापेक्षा तुमचंच समुद्रजीवन अधिक रंगणार यात शंका नाही. पण माझी गोष्ट अस्सल स्वदेशी कोकणी पद्धतीची आहे. तुमच्या कादंबरीला परदेशीय जीवनाचा वास येईल." केळकरांनी सुचविलेले दोन्ही मुद्दे अचूक आहेत. देशपांडे यांचे समुद्र-जीवनाचे—नौकानयन, बोटीवरील वातावरण यांचे—चित्रण अधिक रंगते. त्यामागे स्वानुभव आहे, परंतु त्यांच्या कथेतील घटना व व्यक्तिचित्रे यांच्या बाबतीत स्थलकालनिश्चिती करणे कठीण आहे. त्यामध्ये वास्तवतेपेक्षा अद्‌भुतरम्यताच अधिक आहे.

'ठेंगणे अस्मान' (१९४६) या त्यांच्या तिसऱ्या कादंबरीत वातावरण व व्यक्तिचित्रे ही दोन्ही अधिक उठावदार झाली आहेत. श्रवण सोहोनी, त्याची पत्नी कृत्तिका, नवीन प्रिया बनू, श्रीकांतच्या कुटुंबाचे डॉक्टर मित्र, या सर्वांच्या व्यक्तिरेखांमध्ये वेगवेगळ्या प्रकारची मौज आहे. देशपांडे यांची वर्णनशैली चपळ, नेमकी व तितकीच हसरी आहे. कथेच्या प्रथमार्धातील श्रवणाचा उन्माद जितका असीम आहे, तितकाच त्याचा कृत्तिकेविषयीचा जिव्हाळा व विश्वास विलोभनीय आहे. परंतु भावनानिष्ठ कथेतील द्विभार्या-विवाहाचे समर्थन बुद्धिनिष्ठपणे व सुसंगतपणे करणे मुळातच अशक्य आहे. म्हणून की काय कथेच्या उत्तरार्धात असंभाव्य घटनांची गर्दी झाली आहे. सीताराम कारखानीसाने विनाकारण खोटी कुंकुमपत्रिका पाठवणे, डॉक्टरांनी

श्रवणला अपघातानंतर त्याचे डोळे गेले असे सांगणे व पट्ट्या बांधल्या असल्या तरीही ज्याचे डोळे खडखडीत बरे होते त्या श्रवणसारख्या चाणाक्ष माणसाला आजारातही ते खरे वाटणे, या सर्व गोष्टी असंभवनीय आहेत. या कृत्रिमतेमुळे कथेच्या प्रथमार्धातील कौशल्य जवळजवळ वाया गेल्यासारखे वाटते व कादंबरीतील मूलभूत प्रश्नाच्या चर्चेला केवळ अपवादात्मक बैठक मिळते.

श्रीधर देशपांडे यांच्या शैलीतील सहजता व चपळाई आणि चित्रणातील धडाडी पाहून मात्र इंग्रजी कादंबरीची सहजता व लालित्य मराठी कादंबरीत उतरवण्याचा फडक्यांचा हेतू सफळ झाल्याचा आनंद त्यांनाही लाभेल. श्रवण सोहोनीची धडाडी, त्याची सहज मनःपूर्वकता, त्याच्या भावनांची ऐट व वैभवशाली बेछूटपणा यांचे चित्रण फडक्यांनाही हेवा वाटण्याजोगे देशपांडे यांनी केले आहे.

'पाऊलवाट' (१९५०) ही देशपांडे यांची सर्वांत नवी कादंबरी. ही आधीच्या कादंबऱ्यांपेक्षाही स्वतंत्र आहे, अ-पारंपरिक आहे. एका अक्षुण्ण पाऊलवाटेने जाणाऱ्या किरण ऊर्फ प्रभाशंकर याच्या जीवनाचे चित्रण तितक्याच अ-पारंपरिक तऱ्हेने केले गेले आहे. कथेची रचना अत्यंत सैल आहे. तिचा काही भाग निवेदनात्मक आहे, काही भाग स्वतः लेखक व काही पात्रे यांच्या संभाषणाच्या स्वरूपाचा आहे, व काही एका पात्राने लिहून दिलेला आहे. गुलाबशेट व चंपा यांच्या नीतिभ्रष्ट संबंधाच्या गौप्यस्फोटाने किरणला जो हादरा बसला, त्यानंतर त्याने नित्याच्या जगाकडे पाठ फिरवली व आपलीच एक पाऊलवाट धरली. त्या वाटेने त्याला मालदिव बेटांवर, गुलामांच्या व्यापाराकडे, अरेबियातील टी० ई० लॉरेन्सकडे, इजिप्तमधील संस्कृतीच्या विश्वात असे अनेक ठिकाणी नेले व शेवटी एका अत्यंत यशस्वी पण एककल्ली व स्वतंत्र बाण्याच्या अशा प्रभाशंभर नामे कराचीच्या नागरिकाच्या पदवीला पोचविले. समुद्रजीवनाची माहिती, देश-देशांतराचा व्यापक अनुभव यांच्यामुळे देशपांडे यांच्या कथेमध्ये वेगळाच रस निर्माण होतो. पण तिचा सर्वांत आकर्षक विशेष म्हणजे तिच्यात सतत वाहणारी व 'पाऊलवाट'मध्ये प्रभाशंकराच्या मृत्यूच्या निमित्ताने प्रकर्षास गेलेली तत्त्वचिंतनाची प्रवृत्ती. 'ठेंगणे अस्मान' या कादंबरीमध्ये शेवटी बऱ्याच अस्वाभाविकपणे घुसलेली आध्यात्मिकता येथे सहजपणे व गंभीरपणे आविष्कृत होते.

रघुनाथ वामन दिघे

र० वा० दिघे यांच्या लेखनाने मराठी कादंबरीमध्ये एक विशेष अभिनव असा प्रकार निर्माण झाला. १९४०–४१ मध्ये बोकिलांची 'झंझावात',

कवठेकरांची 'अपुरा डाव', 'क्षीरसागरांची 'राक्षस-विवाह', तळवलकरांची 'आकाशमंदिर', रघुवीर सामंतांची 'आकाशगंगा' या सर्व कादंबऱ्या प्रसिद्ध झाल्या. त्याच वर्षी दिघे यांची 'पाणकळा' प्रसिद्ध झाली.[१] वरील सर्व कादंबऱ्या आधुनिक नागर जीवन व त्यातील प्रश्न यांच्याविषयी आहेत. दिघे यांच्या कथेचा नगर जीवनाशी दूरान्वयानेच संबंध आला आहे. तिची सृष्टी व वातावरण खेडेगावातील आहे; एवढेच नव्हे तर त्यात वन्य जातींच्या स्वच्छंद जीवनाचा, प्राकृतिक भावनांचा व रसरशीत सौंदर्याचा समावेश झाला आहे. येथील प्राकृतिक रसरशीतपणा व उन्माद इतका प्रबळ आहे की, त्यापुढे लेखकाचे बोधवादाचे प्रयत्न व ग्रामजीवनाच्या सुधारणेच्या मात्रेचे बळसे फिके पडतात. आनंदराव हे शहरी पात्र विद्वत्ता, सौजन्य व निःस्वार्थ वृत्ती यांचा पाठिंबा असूनही सर्वांत निष्प्रभ ठरते. मनोहर या 'सराई'तील नायकाला परिस्थिती, शिक्षण, सौंदर्य या सर्वांचा आधार असूनही तो कथेतील थोरवीचा वाटेकरी होत नाही. अशा रीतीने, दिघे यांच्या प्रतिभेने शहरी कर्तृत्वाकडे पूर्णपणे पाठ फिरवलेली दिसते. पण म्हणूनच की काय, त्यांची निसर्गवर्णने मराठीमध्ये नवलाची ठरली आहेत. त्यांचे वर्णनविषय भव्य व विशाल असतात. त्या विषयांचे सूक्ष्म निरीक्षण, त्याच्या विशिष्ट प्रकृतीची दीर्घकालीन जाणीव दिघ्यांच्या वर्णनात आढळते, व म्हणून परिणामतः वाचकांच्या मनातही त्या त्या विषयाशी सुसंगत अशी भाववृत्ती निर्माण होते. दिघे यांच्या कथांमध्ये निसर्गजीवन व मानवी जीवन यांच्यामधील भावपूर्ण एकतानतेची एक विशेष परंपरा निर्माण झाली. तिचा पुढे बिवलकर, पेंडसे यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये विकास झालेला आढळून येतो.

दिघे यांची निसर्गवर्णने काहीशी लांब असली तरी रेखीव व दृक्प्रत्यय देणारी आहेत. कारण त्यांच्यामागे अनुभूतीइतकाच शब्दकळेविषयी चोखंदळपणाही आहे. ही वर्णने ठराविक साच्याची नाहीत; ती संध्या-रजनी, तारकाखचित आकाश इत्यादी ठराविक निसर्गदृश्यांचीही नाहीत. 'पाणकळा' म्हणजे 'पावसाळा', 'सराई' किंवा सुगी, दुष्काळ, आग, महापूर इत्यादी प्रचंड, क्षोभकारक किंवा रोमांचकारी घटनांच्या वर्णनांत त्यांची लेखणी रंगते. डोंगरमाथ्यांच्या रांगावर रांगा, सबंध गावावर आपले अधिराज्य चालवणारे काळे पहाड, त्याच्या उंचीवरून दरीच्या कुशीत लपल्यासारखी दिसणारी भाताची शेती, तऱ्हेतऱ्हेचे वृक्षराज, धबधबे व त्यांच्या कडेकपारी, निर्वाणीच्या क्षणी आश्रय देणाऱ्या गुहा व त्यांतील रानवट जीवन यांच्या वर्णनांनी दिघ्यांची

१. 'पाणकळा'ची पहिली आवृत्ती १९३९ अखेरीस प्रसिद्ध झालेली दिसते. (सं.)

कथासृष्टी फुललेली आहे. अशा पार्श्वभूमीवर 'पाणकळा' मध्ये भुजबासारखा संतमाणूस, रंभाजी पाटलासारखा आडदांड हुकूमशहा, रायासारखा रंगेल व वेल्हूट गडी, सोनीसारखी सुकुमार पण देहभान हरपून गेलेली लावण्यलतिका, रैनेसारखी निसर्गकन्या यांची रसरशीत व्यक्तिचित्रे आहेत. मात्र कथानकाचा ओघ मुंबई शहराकडे वळताच या व्यक्तिचित्रांचा रंग जणू मावळू लागतो. ती फिक्की पडतात, अतिरंजित व अवास्तव वाटू लागतात. 'सराई' (१९४३) मधील व्यक्तिचित्रांवर ही आपत्ती येत नाही. रानसईचे पितामह बाप्पाजी, नवशिक्या व वाढाळू मनोहर, त्याची पत्नी मनोरमा, या सर्वांच्या व्यक्तिरेखा तर फार आकर्षक झाल्या आहेतच. पण दुष्टप्रकृती 'फॉरेस्टर' तुकाराम, लाडीचा प्रेमळ पण आळशी बाप दीपाजी, बाप्पाजींचा उत्साहमूर्ती अष्टावक्र गडी अंधू, अनेक कातोडी माणसे यांच्या व्यक्तिरेखाही मोजक्या शब्दांत स्पष्टपणे चित्रित झाल्या आहेत. या सर्वांच्या राशीपदावर शोभणारी अशी लाडीची व्यक्तिरेखा आहे. या पोरीचे हे कल्पनाचित्र अद्भुतरम्य आहे. तिच्या प्रीतीला सीमा नाही. तिचे साहस अवखळ आहे. तिच्या स्वातंत्र्याला बंध नाही. तिचा विश्वास व समज अगाध आहे. तिचे दुःख व तिला सोसावा लागलेला अवमान अपार आहे. परंतु तरीही तिची व्यक्तिरेखा अवास्तव वाटू नये इतक्या कुशलपणे चित्रिली आहे. लाडीचे व्यक्तित्व हे या कथेतील सौंदर्याचे व रोमांचकारितेचे केंद्र आहे. ही व्यक्तिरेखा मराठी कादंबरीच्या संपदेतील एक अमोल रत्न आहे.

'पाणकळे' प्रमाणे या कथेमध्येही प्रसंगांचा व घटनांचा सुकाळ आहे. तरी पण त्यांची गर्दी येथे जाणवत नाही व कथेची गुंफण सैल पडत नाही. 'पाणकळा' या दिग्यांच्या पहिल्या कथेमध्ये पात्रांचे दोन स्पष्ट गट पडतात, तसाच कथेतील वास्तवाचा अंश हा रोमांचकारी, कल्पनारम्य अंशापासून वेगळा पडतो. ते एकमेकास साह्यकारी होत नाहीत. 'सराई'मध्ये हा दोष उरत नाही. तेथे बाप्पाजींचे जीवन लोकजीवनाशी एकरूप झालेले आहे. लोकजीवनाचा तो एक उच्च पातळीवरचा आविष्कार आहे. त्यांचे जीवन जसा लोकजीवनाचा आधार आहे, तसे ते त्यावर अवलंबूनही आहे. हीच एकरूपता येथील वस्तुनिष्ठेच्या व कल्पनारम्यतेच्या प्रवाहामध्ये आढळून येईल. हे दोन प्रवाह अलग करणे अशक्य आहे व म्हणूनच दोहोंनाही एक वेगळे तेज आले आहे. या कथेमध्ये आढळणारा मानवी मनाच्या प्रबळ भावभावनांचा आविष्कार अत्यंत रमणीय आहे.

'सराई' या कथेमध्ये दिघे यांनी आपल्या आजपर्यंतच्या निर्मितीतील उच्चांक गाठला, असे दिसते. यानंतरची 'रानजाई' (१९४६) ही एक

कृत्रिम कथा आहे. ती ना० ह० आपटे यांची 'वैभवाच्या कोंदणांत', किंवा न० चिं० केळकर यांची 'बलिदान' या अद्‌भुत कथांच्या सदरात बसते. 'गानलुब्धा मृगनयना' (१९४७) या शीर्षकातच कथेची कृत्रिमता सामावलेली आहे. 'मध्ययुगीन भारताची संगीतमय प्रणयकथा' असे लेखकाने तिचे वर्णन केले आहे. पंधराव्या शतकातील ग्वाल्हेरचा राजा मानसिंग हा कथेचा नायक कल्पून कथानकाला ऐतिहासिक मुलामा देण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु कादंबरी केवळ कल्पनारम्य आहे; अरण्यसौंदर्य व संगीतप्रेम यांच्या वर्णनाने भारावलेली आहे.

दिघे यांच्या लेखनाची मूळ प्रकृती, याप्रमाणे, कल्पनारम्यतेची आहे, असे वाटते. 'सराई' या एका कादंबरीत मात्र कल्पनारम्यता व वस्तुनिष्ठा, सौंदर्य-विलास व मानवी जीवनाविषयी गाढ सहानुभूती आणि समज यांचा समन्वय झालेला आढळतो. दिघ्यांच्या लेखणीने मराठी गद्याला चढवलेले आणखी एक लेणे म्हणजे निसर्गाविषयीच्या सुजाण भावनेने प्रेरित झालेल्या वर्णनांचे. वन्य जातींच्या जीवनाकडेही त्यांनीच प्रथम लक्ष वेधले. अनेक कारणांमुळे या लोकांच्या जीवनाच्या चित्रणाची प्रथा मराठी कादंबरीच्या गेल्या दहा वर्षांत वाढत आहे.

बा० सी० मर्ढेकर

'रात्रीचा दिवस' (१९४२) या मर्ढेकरांच्या पहिल्या कादंबरीला रूढार्थाने कादंबरी म्हणता येणार नाही. तीत कथा नाही, व्यक्तिचित्रण नाही. एखाद्या समस्येच्या द्वारे जीवनचित्रणही नाही. लेखकाने स्वतःच लिहिल्याप्रमाणे "प्रस्तुत लिखाण बव्हंशी प्रयोगात्मक आहे ..... प्रयोगाचा उद्देश अगदी साधा आहे. तो म्हणजे एका विशिष्ट व्यक्तीच्या काही तासांच्या संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण करणे." दिक्पाल आपल्या ऑफिसमधून परत येतो, आंघोळ व एका मित्रासमवेत जेवण आटपतो, झोपतो, पुन्हा सकाळी उठून ऑफिसात जातो; तेथे काही काम केल्यावर त्याला वर्तमानपत्रात हरिणी सेशाल या त्याच्या सूचित प्रेयसीच्या लग्नाची बातमी सापडते. एवढी घटनांची ओळ या 'लिखाणा'त आली आहे. एवढ्या अवकाशातील दिक्पालच्या सुजाण क्रियांचा व अनंत मनोव्यापारांनी बनलेल्या संज्ञाप्रवाहाचा दुहेरी प्रवाह पकडण्याचा प्रयत्न या रचनेत केला आहे.

या प्रयत्नामागील मूलभूत कल्पना इंग्रजी कादंबरीकार जेम्स जॉइस, व्हर्जिनिया वुल्फ इत्यादींच्या लेखनावरून घेतलेली आहे. जेम्स जॉइसने 'युलिसीस'मध्ये मनोवगाहनाची परिसीमा गाठली; त्यातील भीषण वास्तववाद व विचित्र शब्दकळा

यांनी इंग्रजी कादंबरीला व कादंबरीसमीक्षेला मोठा धक्का बसला. मर्ढेकरांचा हा प्रयत्न तसा मौलिक तर नाहीच पण भरदारही नाही. पश्चिमेकडून आलेल्या वाऱ्याशी थोडेसे खेळण्याची लेखकाला लहर आली, एवढेच. संज्ञाप्रवाहाच्या स्वरूपाविषयीच्या मर्ढेकरांच्या कल्पनाही मूलग्राही नाहीत. ध्वनिसाम्यावर अवलंबून असलेल्या संबद्ध कल्पनांची ओळ म्हणजे संज्ञाप्रवाह, असा निष्कर्ष या कथेतील चित्रणावरून काढावयास प्रत्यवाय पडणार नाही. परंतु संज्ञाप्रवाहाविषयीची ही कल्पना उथळ व अपुरी आहे. शिवाय पाश्चात्त्य लेखकांनी संज्ञाप्रवाही चित्रणाचा अवलंब केला तो मानवी मनोविश्वाच्या काही विशेष आविष्कारासाठी म्हणून. मर्ढेकरांच्या या कृतीमध्ये तीही जाणीव अनुभवास येत नाही. त्यांचा हा संज्ञाप्रवाहाविषयक प्रयत्न केवळ जुजबी, सहज केलेल्या चाळयासारखा आहे. केवळ संज्ञाप्रवाही चित्रण मराठी कादंबरीमध्ये अन्यत्र आढळत नाही; परंतु संज्ञाप्रवाहाच्या तत्त्वाचा व्यक्तिचित्रणावर संस्कार मात्र दिवसेंदिवस अधिक आढळून येतो. अबोध मानवी प्रवृत्तींना व्यक्तिचित्रणात अधिकाधिक स्थान मिळू लागले आहे. विभावरी शिरूरकर, पुरुषोत्तम यशवंत देशपांडे यांच्या कादंबऱ्यांत किंवा फडक्यांच्या उत्तरकालीन कथांमध्ये या प्रवृत्तींचे चित्रण आढळते; त्याबरोबरच अनेक लेखकांनी केलेले मनोविश्लेषणाचे अर्धवट प्रयत्नही बरेच आढळतात. अयशस्वी मनोविश्लेषणाने कादंबरीमध्ये विस्कळीतपणा व कंटाळवाणेपणा येण्याचा मात्र मोठा धोका दिसतो.

'तांबडी माती' (१९४३) ही मर्ढेकरांची दुसरी कृती अधिक रुळलेल्या मार्गावरून जाते. पहिल्या प्रकरणातील कुस्तीचे वर्णन लक्षणीय आहे. परंतु त्यानंतर एका तथाकथित कम्युनिस्टाच्या नादानपणापलीकडे कादंबरीत काही स्वारस्य नाही. पात्रांची निवड करताना मर्ढेकरांनी एकीकडे खेड्यातील शिवासारजाची सरळ मनाची जोडी व दुसरीकडे बेइमानी भाई कुमार व जन्माने पाश्चात्त्य व विवाहाने भारतीय अशी सुलभा लिखिते टिपून घेतली आहे. दुसऱ्या जोडीच्या चित्रणाच्या अनुषंगाने इतरही काही पात्रे या लहानशा कथेत सामावली आहेत. त्यामुळे केतकरी बहुरंगीपणाचे स्मरण होते. आणखी एक साम्य म्हणजे शैलीचे. मर्ढेकरांचे तथाकथित मराठी शब्द व वाक्प्रयोग यांनी केतकरांच्या बेगरूळ शैलीलाही मागे टाकले आहे.

'पाणी' (१९४८) ही तिसरी कादंबरी मात्र याहून अधिक यशस्वी वाटते. मर्ढेकरांनी निवडलेले कथाक्षेत्र नवीन व विस्तृत आहे. भगतपूर नावाच्या खेड्यातील एका कुटुंबातील तीन पिढ्यांची जीवनकथा येथे वर्णिली आहे. दोन महायुद्धे, धरणांसारख्या भांडवलदारी यांत्रिक योजना इत्यादी आधुनिक समस्यांचा भारताच्या कोपऱ्यातील कित्येक लहानशा खेड्यांवरही खोल परिणाम झाला. या

कथेतील घटना अशा समस्यांवर अवलंबून आहेत. त्यामुळे कथेतील चित्रणाला वेगळेपणा आला असूनही त्यात समरसता व जाणीव दिसून येते. युद्धावर गेलेल्या तुक्याच्या म्हाताऱ्या आईवडिलांचे ओझरते चित्रण जितके चटका लावणारे आहे, तितकेच तुक्याचा मुलगा विठू याच्या बालपणाचे मजेदार आहे. येथील चित्रणपद्धती धावती, गतिमान आहे. थोड्या शब्दांत, निवडक प्रसंग-वर्णनाने वा क्षणाच्या संभाषणाने बरेच स्पष्ट पात्ररेखाटण केले जाते. बदलती पार्श्वभूमी व धावते कथानक यांना विशेष महत्त्वाचे स्थान असूनही हे पात्र-रेखाटण नजरेत भरते. कथेच्या अखेरीस, 'लाइफ बेल्ट'च्या साहाय्याने समुद्रावर तरंगणाऱ्या विठूच्या मनःस्थितीच्या वर्णनात मर्ढेकरांनी पुन्हा संज्ञाप्रवाही चित्रणाचा प्रयत्न केला आहे. परंतु येथेही तो पहिल्याइतकाच अयशस्वी ठरतो. खेड्यातील वातावरण, खेडुतांची सरळ, साधी, प्रेमळ मने यांच्या चित्रणात मात्र त्यांनी चांगल्यापैकी यश मिळवले आहे व या जीवनाचा अत्याधुनिक जागतिक घटनांशी कुशलपणे मेळ घातला आहे.

याप्रमाणे मर्ढेकरांच्या कथा प्रयोगशील आहेत, व त्यांतल्या तिसरीमध्ये या प्रयोगशीलतेचे चीज होण्याची चिन्हे दिसतात.

भाषांतरित कादंबऱ्या

भिन्नभाषीय कादंबऱ्यांची मराठी भाषांतरे वा रूपांतरे ही मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रातील एक वेगळी पण बरीच रुळलेली वाट म्हणता येईल. मराठी कादंबरीच्या प्रारंभापासून ही वाट ठाऊक होती एवढेच नव्हे, अशा भाषांतरांपासूनच मराठी कादंबरीला प्रारंभ झाला. कादंबरी वाङ्मयाला लागणारी सामग्री इंग्रजपूर्व काळातही मराठी वाङ्मयप्रकारात विखुरलेली होती, परंतु प्रत्यक्ष कादंबरीचा उगम मात्र अव्वल इंग्रजीमध्ये व इंग्रजी वाङ्मयाच्या संस्कारामुळे, अनुकरणामुळे झाला, हे आपण पाहिले.[1] त्या प्रथमावस्थेत बऱ्याच इंग्रजी कादंबऱ्यांची मराठीत भाषांतरे केली गेली. यांपैकी बहुतेक अगदी साधारण दर्जाच्या व इंग्रजी वाङ्मयाच्या दृष्टीने जुनाट अशा होत्या. प्रथम हरी केशवजी यांचे 'यात्रिक क्रमण, इहलोकापासून परलोकास' (१८४१) हे बनियनच्या 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस'चे भाषांतर, कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांचे 'रासेलस'चे भाषांतर (१८७३) यांसारखी बोधप्रधान कादंबऱ्यांची भाषांतरे झाली. इंग्रजी शिक्षणाच्या नवीनच अशा उपक्रमामुळे महाराष्ट्रीय मने ज्ञानलालस बनली होती, कथा-कादंबऱ्यांतूनही काही बोध घ्यावा किंवा द्यावा अशा वृत्तीने प्रेरित होत होती. ही वृत्ती वस्तुतः रामायण-महाभारतावर पोसलेल्या मनांना स्वाभाविकच होती. परंतु ती वृत्ती आता नव्या क्षेत्राच्या शोधात होती. 'रासलेस'सारख्या कथा यामुळे चांगल्या लोकप्रिय झाल्या. पण त्यानंतर लवकरच रेनल्ड्सच्या अद्भुतरम्य कथांचे आकर्षण अधिक बलवान ठरले. कृष्णशास्त्री चिपळूणकरांचे 'आरबी भाषेतील सुरस व चमत्कारिक गोष्टी' (१८६१) व इतर फारशी कथांची अनेकांनी केलेली भाषांतरे यांनी मराठी वाचकाला अद्भुत किंवा भडक प्रसंगांनी भरलेल्या कथांचीही चांगलीच गोडी लावली होती. हळदे-रिसबुडांच्या अद्भुत कादंबऱ्यांचा किती जम बसला होता, हेही आपण पाहिले.[2] १८९०–

१. भा० १ ला, पृ. १८
२. भाग १ ला, (पृ.३१)

१९०० च्या काळात रेनल्ड्स्च्या अनेक कादंबऱ्यांची भाषांतरे वा रूपांतरे झाली. सर्वात अधिक मान 'मिस्टरीज् ऑफ दि कोर्ट ऑफ लंडन' या कादंबरीला मिळाला व तो इतका की, हरी नारायणांनी आपल्या 'मधली स्थिती' या कथेलाही प्रथम तिचा आधार घेतला, हे आपण पाहिले.[1] रेनल्ड्स्चे प्रतिध्वनी मराठी कादंबरीच्या जगात १९१३ पर्यंत अधूनमधून उठत राहिले. अजूनही या कादंबऱ्यांच्या आवृत्त्या निघत असतात, असे म्हणतात.

बालवाचकांसाठी गो. शं. बापट यांनी केलेले 'हरि आणि त्रिंबक' (१८७५) हे 'सॅन्डफर्ड ॲन्ड मर्टन' चे रूपांतर ही या काळातील एक विशेष रसाळ कृती. ही विशेष लक्षणीयही ठरते. कारण या प्रारंभीच्या काळात इंग्रजी कथांचे यथातथ्य भाषांतर करण्याचीच प्रवृत्ती होती. त्यांतील वातावरणाच्या व पात्रांच्या मराठीकरणापर्यंत आमच्या लेखकांची मजल जात नव्हती. बापटांनी या कथेत हे यशस्वीपणे केले, व रूपांतराचा एक नवीन पायंडा पाडला. रूपांतरित कादंबऱ्या स्वाभाविकपणेच अधिक लोकप्रिय होऊ लागल्या. तत्कालीन सर्वसाधारण कादंबरीत वास्तवतेचा अंश फारच कमी होता; स्थलकालनिश्चितीही जवळजवळ नव्हती. कादंबरीमध्ये आपल्या वास्तव जीवनाचे प्रतिबिंब दिसावयास हवे, अशी अपेक्षाही वाचकांच्या मनात निर्माण झाली नव्हती. तरी पण एतद्देशीय वातावरण व व्यक्तिचित्रे यांच्या साहाय्याने लिहिलेल्या कथांमध्ये त्यांची मने सहजिकच रमून जात. रूपांतरित कथांमध्ये ही हौस कुशलपणे पुरवली जाई. रामचंद्र विनायक टिकेकर ऊर्फ धनुर्धारी यांनी 'वाईकर भटजी' (१८९८) या गोल्डस्मिथच्या 'व्हिकर ऑफ वेकफील्ड' च्या रूपांतरात ही कला आणखी वरच्या पातळीवर नेली. तेथून रूपांतरांचा प्रवाह मराठी कादंबरीच्या प्रवाहात बेमालूम मिसळून जाऊ लागला. वस्तुतः धनुर्धारींची 'पिराजी पाटील' (१९०३) ही ग्रामजीवनविषयक कादंबरी अधिक मौलिक व वस्तुनिष्ठ आहे. महाराष्ट्रातील ग्रामजीवन, अव्वल इंग्रजीच्या काळातील अधिकाऱ्यांची बेपर्वाई, नवीन राज्यव्यवस्थेच्या पद्धती, निसर्गाची अवकृपा इत्यादी मानवी व अतिमानवी कारणांमुळे कसे विस्कळित झाले व त्यावर अखेर दुष्काळामुळे केवढी अवकळा पसरली, याचे धनुर्धारींनी फार जाणतेपणाने वर्णन केले आहे. परंतु 'पिराजी पाटील' पेक्षा 'वाईकर भटजी'चीच महाराष्ट्राने अधिक आपुलकीने आठवण ठेवली.

१९०० च्या सुमारास मराठी कादंबरीने इतर भारतीय भाषांकडेही दृष्टी वळवली. या भाषांतील कादंबऱ्यांमध्ये मराठी कादंबरीकडे अग्रजन्माचा हक्क येतो हा इतिहास आहे. १८५७ मध्ये 'यमुनापर्यटन' ने मराठी स्वतंत्र

१. भाग १ ला, (पृ. ६३)

रचनेला प्रारंभ होऊन १८६१ च्या सुमारास 'मुक्तामाला' इत्यादी अद्भुत कादंबऱ्यांचा प्रवाह सुरू झाला. त्या सुमारास 'करण घेलो' (१८६८) या कथेने गुजराती कादंबरीचा पाया घातला गेला. गोवर्धनरामांच्या 'सरस्वतीचंद्र' ने (१८८७) गुजराथी कादंबरीला नीटस आकार आला. या कथेचे पहिले मराठी भाषांतर १८९७ मध्ये झाले व दुसरे श्री. नी. चापेकर यांनी 'गुणसुंदरी' या नावाने १९०३ मध्ये केले. गुजराती कादंबरीच्या आधुनिक वैभवाचा प्रारंभ कन्हयालाल मुनशी यांच्या कथांपासून झाला. त्यांच्या व लीलावती मुनशी, रमणभाई देसाई इत्यादी आधुनिकांच्या कथांची भाषांतरे आजही मराठीत होत असतात.

बंगाली कादंबरीचा प्रारंभ बंकिमचंद्रांच्या प्रभावी लेखणीने १८६५ मध्ये केला व 'दुर्गेशनंदिनी' या त्यांच्या पहिल्याच कादंबरीने बंगाली कादंबरीला एकदम मानाचे स्थान प्राप्त करून दिले. त्यांच्या 'आनंदमठ'[2] चे भाषांतर १८९८ मध्ये घोंडो जगन्नाथ भांगले यांनी केले व तेव्हापासून आज बरेरकरांच्या शरत्साहित्यापर्यंत बंगीय कथांचा प्रवाह मराठी कादंबरीच्या सरितेला सतत मिळत आला आहे. (१९०१ ते १९१० पर्यंत काशिनाथ रघुनाथ मित्र यांनी जोगेन्द्रनाथ चट्टोपाध्याय, तारकनाथ गंगोपाध्याय, बंकिमचंद्र, स्वर्णलतादेवी इत्यादींच्या बंगीय कथांना मराठी रसिकांच्या पूर्ण घरगुती वातावरणात रूळविले. १९१५–१९१८ च्या सुमारास इतर अनेक भाषांतरकारांबरोबर विष्ठल सीताराम गुर्जर याच्या रसाळ रूपांतरांचा ओघ सुरू झाला. गुर्जरांनी बंगाली कथांतील भावनाविलास, वातावरण-चित्रणाची पद्धती इतकी आत्मसात करून घेतली की, 'संसार असार' (१९१४), 'पौर्णिमेचा चंद्र' (१९२०), 'देवता' (१९२२), 'कुलकलंक' भाग १-२ (१९२६) यांसारख्या कथांमध्ये ते मूळ कथांचा आपल्या मनाप्रमाणे बेमालूम विस्तार करू शकले.

मित्र, गुर्जर, वासुदेव गोविंद आपटे ही मंडळी रूपांतरित कथेच्या क्षेत्रातील मुख्य मानकरी. त्यांच्या कार्याचे स्वरूप व त्याचा आपल्या कालाशी असलेला संबंध थोडा बारकाईने पाहणे अवश्य आहे. या तिघांनी हे कार्य मोठ्या व्यवस्थितपणे व सुबुद्धपणे केले. त्यांच्या कार्याने मराठी वाचकवर्गाची एक नवीनच उत्पन्न झालेली फार मोठी गरज भागवली. काशिनाथ रघुनाथ मित्र यांचा कार्यकाल १८९८ ते १९२० च्या दरम्यानचा, म्हणजे हरी नारायणांच्याही वैभवाचा व अस्ताचा. हरी नारायणांनी निर्माण केलेली कौटुंबिक कथेची

१. सरस्वतीचंद्र, भाग १ ला – बुद्धिधनाचा कारभार, भाषांतर – वै. वि. धामणकर

२. बाबू बंकिमचंद्रकृत आनंदमठ कादंबरीचे भाषांतर – आनंदाश्रम

आवड मित्रांच्या रूपांतरित कथांनीही पुरवली. थोडासा कोवळा वास्तववाद व थोडा सौम्य, कौटुंबिक ध्येयवाद यांच्या मिश्रणाने त्यांनी निवडलेल्या कथा रंगलेल्या असत. त्यांत बंगाली ठशाच्या, हरी नारायणांच्या कथांत न सापडणाऱ्या अशा, नाजुक भावनाविलासाची भर असे. यामुळे 'धाकट्या सूनबाई' किंवा 'मृणालिनी' यांसारखी त्यांची रूपांतरे हरी नारायणांच्या कथांइतकीच लोकप्रिय झाली. हीच परंपरा अधिक कौशल्याने व पद्धतशीरपणे गुर्जरांनी पुढे चालवली. गुर्जरांच्या वेळेपर्यंत हरी नारायणांच्या निर्मितीचा प्रवाह थांबला होता. परंतु त्याच्या जागी कोणताही दुसरा जोरदार मौलिक प्रवाह सुरू झाला नव्हता. १९१५ मध्ये 'रागिणी' अवतरली. तिने कादंबरीच्या प्रांतात बरीच खळबळही उडवली. परंतु वामन मल्हारांच्या कृतींचा प्रवाह मंद व साधारण वाचकाच्या दृष्टीने जडच ठरला. अशा वाचकांना जडलेली सोज्ज्वळ परंतु रम्योत्कट भावनाविलासाने नटलेल्या कुटुंबकथेची आवड वामन मल्हारांच्या तात्त्विक कादंबरीने भागण्यासारखी नव्हती. सी० के० दामले, वा० सं० गडकरी इत्यादींच्या त्यांच्या वेळेच्या बोधप्रधान कादंबरीनेही ती भागण्यासारखी नव्हती. ही तत्कालीन पोकळी मुख्यतः गुर्जरांच्या रूपांतरांनी भरून काढली. १९१०–१९२६ पर्यंत, म्हणजेच हरी नारायणांच्या अखेरच्या दिवसांपासून फडक्यांच्या उदयापर्यंत, साधारण वाचकांच्या वाचनक्षेत्राच्या बऱ्याच मोठ्या भागावर गुर्जरांचेच प्रभुत्व गाजले. त्यांचे दुसरे वाटेकरी म्हणजे नाथमाधव, हडप आणि नारायण हरी आपटे हे स्वतंत्र कादंबरीकार. परंतु बंगाली कादंबरीच्या मूळच्या रसवत्तेमुळे, भावनाशीलतेमुळे, गुर्जरांच्या रूपांतरांना एक वेगळेच आकर्षण प्राप्त झाले. त्यांच्या समरसतेमुळे, स्वतःच्या कल्पनेच्या जोरावर बंगाली कथेचे जिवंत मराठीकरण करण्याच्या कौशल्यामुळे, त्यांच्या रूपांतरांना जवळजवळ स्वतंत्र कथांचा दर्जा प्राप्त झाला. मराठी कादंबरीचे नाजुक भावाविष्काराचे सामर्थ्य व वर्णनशैलीचे सौंदर्य वाढण्याचे कार्य त्यांनी निश्चितपणे केले. त्यांच्या कादंबऱ्या नाथमाधव, हडप, नारायण हरी यांच्या कथांपेक्षा पुष्कळच भरदार व रेखीव, नाजुक, भावपूर्ण व तरीही वास्तव असतात. बंगालच्या जमीनदारीच्या नमुन्यावर मराठी इनामदारांच्या जीवनाचे त्यांनी अभावितपणे चित्रण केले.

वासुदेव गोविंद आपटे यांनी मात्र भाषांतराची परतवाट धरली. त्यांनी बंकिमचंद्रांच्या सर्व कादंबऱ्यांचे चार भागांत भाषांतर केले. आपट्यांच्या लेखनात कल्पकता व समरसता याचा अभाव जाणवतो, असे तज्ज्ञांचे मत आहे. परंतु संपूर्ण बंकिमचंद्रांचे मराठी भाषांतर करण्यात त्यांनी बरीच मोठी कामगिरी केली. त्या कथांच्या मराठीकरणाचा प्रयत्न न करता त्यांनी त्यांतील बंगाली

वातावरण, पार्श्वभूमी व पात्रांची नावे इत्यादी सर्व कायम ठेवले. बंगाली कादंबऱ्यांचे व तद्द्वारा बंगाली जीवनाचे सत्य स्वरूप जाणण्याच्या दृष्टीने हे विशेष महत्त्वाचे आहे. त्यांपैकी 'आनंदमठ' इत्यादीसारख्या कादंबऱ्यांचे भाषांतर सुरसही उतरले आहे. त्यांनी भाषांतराची परतवाट धरली तीही जाणूनबुजून धरली असे दिसते. 'लेखनकला आणि लेखनव्यवसाय' या आपल्या ग्रंथात ते लिहितात, "साहित्यक्षेत्रात भाषांतरकारांचाहि उपयोग असतो यांत शंका नाहीं. त्यांच्या परिश्रमामुळें परकीय भाषेंतलें ज्ञान स्वभाषेत आणतां येतें. चांगल्या भाषांतराच्या योगानें लोकांत वाचनाभिरुचि वाढवितां येते; आणि परक्या भाषेंतल्या नव्या नव्या विचारांना व कल्पनांना व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य स्वभाषेच्या ठायीं उत्पन्न करतां येतें. भाषाभिवृद्धीच्या दृष्टीनें हा कांहीं थोडाथोडका फायदा नाहीं."[१] त्यांच्या मते "चांगल्या भाषांतरकारापेक्षांहि चांगल्या रूपांतरकाराची योग्यता विशेष म्हटली पाहिजे."[१] रूपांतरकाराला आवश्यक अशा गुणांची त्यांना जाणीव होती एवढेच नव्हे, त्यांच्या स्वतःच्या लेखनातही ते गुण आढळतात. त्यांनी बंकिमचंद्रांचे भाषांतर केले, परंतु कित्येक इंग्रजी कादंबऱ्यांची मात्र यशस्वी रूपांतरे केली. त्यांनी केलेली 'दुःखाअंतीं सुख', 'माणिकबाग' ही मिसेस हेन्री वुडच्या कथांची रूपांतरे त्यांच्या कौशल्याची साक्ष देतात.

गुर्जर, आपटे यांची परंपरा भारतगौरव ग्रंथमालेचे संस्थापक प्रभाकर श्रीपत भसे यांनी चालू ठेवली. आपटे यांचे संपूर्ण बंकिमचंद्राचे चार भाग (१९२३–२५) या मालेतर्फेच प्रकाशित झाले. भसे यांनी स्वतः कित्येक बंगाली व इतर कादंबऱ्यांचे रूपांतर केले. त्याचप्रमाणे इतर लेखकांचेही साहाय्य मिळविले. बंगाली साहित्यात घडून येणाऱ्या प्रवाहभिन्नतेचीही त्यांनी जाणीव ठेवली व भारतगौरव ग्रंथमालेच्या द्वारे मराठी वाचकांचे शरच्चंद्रांच्या कथांकडे लक्ष वेधले. त्यांच्या 'दत्ता' व 'चरित्रहीन' या कादंबऱ्यांचा भसे यांनी 'विजया' (१९२०) व 'प्रणयबंध' (१९२०–२२) या नावांनी स्वतःच अनुवाद केला. याच मालेतर्फे शंकर बाळाजी शास्त्री याच्या शरच्चंद्रांच्या 'गृहदाह' वर आधारित असलेली 'अनल-ज्वाला' (१९२९) 'शेषप्रश्न' वरील 'नवीं क्षितिजें' (१९३६) इत्यादी कथा प्रसिद्ध झाल्या. शास्त्री यांनी गुर्जरप्रणीत रूपांतराची प्रथा अवलंबिली. आपट्यांचा मार्ग त्यांनी स्वीकारला नाही. रवीन्द्रनाथांच्या 'घरे बाहेरे', गौरमोहन', नौका डुबी' इत्यादी सर्व कथांचे मराठी अनुवाद उपलब्ध आहेत. वरेरकरांचे संपूर्ण शरत्साहित्याचे भाषांतर हे मराठीतील

१. वा० गो० आपटे, लेखनकला आणि लेखनव्यवसाय, पृ० २४७
१. कित्ता, पृ० २४८

भाषांतरित वाङ्मयाचे एक भूषण आहे. येथे केवळ समरस भाषांतराचाच प्रयत्न आहे, मराठीकरण नाही, हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. आणि हे योग्यच झाले. आजच्या काळी भिन्नप्रांतीय कथेला मराठी रूप देऊन मराठी वाचकांना झुलवण्याचे किंवा मराठी कादंबरीचे दालन भरून काढण्याचे प्रयोजन नाही. आज प्रांताप्रांतांतही परस्पर जीवनाची जाणीव वाढली आहे. परस्परांविषयी कुतूहल निर्माण झाले आहे. या प्रवृत्तीचे पोषण परस्परांच्या भाषांतील वाङ्मयाच्या यथातथ्य भाषांतरानेच होईल. वरेरकरांच्या शरत्साहित्याने या कार्याला चांगला हातभार लावला आहे.

हिंदी कादंबऱ्या

भाषांतरित मराठी कादंबऱ्यांच्या प्रारंभीच्या काळात कित्येक बंगाली कथा हिंदीच्या द्वारे मराठीत अवतरल्या. मलिक यांचे 'दलित कुसुम' (१९०२) हे यापैकी पहिले.[1] हिंदी कथांच्या अनुवादांना बंगाली अनुवादापेक्षा उशिरा प्रारंभ झाला. यातील प्रारंभीचा पहिला एक प्रयत्न कमलाबाई किबे यांनी किशोरीलाल गोस्वामी यांच्या एका कथानकाच्या आधारे लिहिलेल्या 'राजकुमारी' (१९१२) या कादंबरीत दिसतो. परंतु ह्या प्रवाहाला खरा जोर हिंदी साहित्यातील प्रेमचंदांच्या अवतारापासून आला. भसे यांचे 'प्रेमाश्रम' खंड १ व २ (१९२४), शं. बा. शास्त्री यांचे 'चिरजीवन' भाग १ व २ (१९२८) यांच्यासारख्या भाषांतर रूपांतरांच्याद्वारे हा प्रवाह आजपर्यंत चालू आहे.

महाराष्ट्रातील इंग्रजी शिक्षणाच्या पिढ्या जसजशा बदलत गेल्या तसतशा मराठी वाचकांच्या कक्षेतील इंग्रजी व युरोपीय लेखकांच्या कृतीही बदलत गेल्या. आपल्या पूर्वजांनी एके काळी रेनल्ड्स्चे भाषांतर करण्याची खटपट केली, याचे त्यांना आश्चर्य वाटू लागले. १९१५-१८ च्या काळापर्यंत कॉरेली, शार्लट ब्रॉंटे, डिकन्स, स्कॉट, जेन ऑस्टन इत्यादींच्या निर्मितीने काही काळ ही वाचनाची भूक व लेखनाची हौस भागविली. मुख्यतः इंग्रजीच्याच द्वारा डयमा वगैरेसारख्यांच्या काही फ्रेंच कादंबऱ्यांचीही भाषांतरे व रूपांतरे झाली. स. बा. हुदलीकर यांनी जर्मनमधील 'तरुण वेर्टरची दुःखे' (१९२९) व 'पश्चिम आघाडीवर सामसूम (१९३२) यांची भाषांतरे केली. ही भाषांतरे अवश्य तितकी रसाळ वठली नाहीत. परंतु मूळ ग्रंथांच्या महत्त्वामुळे हा प्रयत्नही मोलाचा गणला गेला पाहिजे. पुढे १९२५-३५ च्या काळी ही मराठी दृष्टी टॉलस्टॉय, अप्टन सिंक्लेर, अलेक्झांडर कुप्रिन इत्यादींच्याकडे वळलेली दिसते. व आजमितीला ती रशियन, अमेरिकन व अनेक युरोपीय भाषांपर्यंत पोचली

१. भाषांतर : अनंत केशव चितळे व ना. रा. गोखले

आहे. या कार्याला फडक्यांसारख्या प्रथितयश लेखकांनीही हातभार लावला आहे.

आजच्या घडीला भाषांतरित कादंबऱ्यांची नोंद ठेवणे व्यावहारिक व कलात्मक अशा अनेक कारणांनी बरेच कठीण झाले आहे. परंतु भाषांतरित कथांच्या या विभागाकडे साकल्याने व स्थूलमानाने पाहता काही गोष्टी नजरेत भरतात. भाषांतरित कथांची काही वर्षांत जणू एक लाट येते व काही काळाने ती ओसरते. १९१५–२५ च्या सुमारास या प्रवाहाला असाच जोर आला होता. इतका की श्री० कृ० कोल्हटकरांना मराठी वाङ्मय परपुष्ट आहे काय, असा प्रश्न उभा करण्याची आवश्यकता वाटली. "वाङ्मयांतील परावलंबनाकडे अजून आपलें जावें तसें लक्ष गेलें नाहीं, असें मोठ्या खेदानें म्हणावें लागतें."[१] असे म्हणून त्यांनी पुढे ज्या वाङ्मयीन हलाखीचे स्पष्टपणे वर्णन केले ते रास्तच होते असे म्हणावे लागेल. १९१० ते १९२५ ही वर्षे स्वतंत्र निर्मितीच्या दृष्टीने फारच सुनी व दरिद्री गेली हे आपण पाहिले. श्री० कृ० कोल्हटकरांना मराठी वाङ्मयाच्या स्वावलंबनशक्तीविषयी शंका येण्याजोगीच परिस्थिती होती. अशा भाषांतरित कथांनी मराठी शैलीलाही अपाय होतो, असादेखील कोल्हटकरांनी आक्षेप घेतला. मित्र, गुर्जर यांच्यासारख्यांनी केलेल्या भाषांतर-रूपांतरांविषयी हा आक्षेप रास्तपणे घेता येईल, असे वाटत नाही. परंतु रूपांतराच्या या पांगुळगाड्यावर मराठी कादंबरीने संतुष्ट राहण्यात भूषणावह असे काय, ही त्यांची पृच्छा रास्तच होती. केवळ समरस भाषांतरांमध्ये अनेक हितकारक गुण दिसून येतात. इतर भारतीय भाषांतील निर्मितीची ओळख ठेवणे, त्यांतील विचारांच्या व भावनांच्या विश्वाशी परिचित असणे मराठी मनाला अत्यंत आवश्यक आहे. परंतु हे कार्य सरलपणे केलेल्या भाषांतरानेच होऊ शकते. रूपांतरामध्ये एकीकडे लेखकाच्या शक्तीविषयी भुलावणी निर्माण केली जाते व दुसरीकडे भिन्नभाषीय जीवनाची ओळख होण्याची संधीही वाया गेलेली असते. अशा कथांचा पांगुळगाडा सोडणे अवश्य आहे, हा कोल्हटकरांचा इषारा रास्तच होता. कोल्हटकरांनी दिलेल्या धोक्याच्या सूचनेनंतर मात्र सातआठ वर्षांतच ही परिस्थिती पालटली. १९२५–२६ च्या सुमारास आळतेकर, आपटे, फडके, देशपांडे, केतकर यांच्या नाविन्यपूर्ण स्वतंत्र कृती प्रसिद्ध झाल्या, व एका नव्या युगाचा अवतार झाला, हे आपण पाहिले. यानंतर भाषांतर-रूपांतरांचा भर ओसरल्यासारखा दिसतो. परंतु तो पूर्ण नाहीसा कधीच झाला नाही. प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे तो सतत चालत आला आहे. यशपालांची 'दादा कॉमरेड', रामानंद सागरची 'और इन्सान मर गया' यांच्यासारख्या

१. कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह : मराठी वाङ्मय व स्वावलंबन, पृ० ६६७

हिंदीतील अद्ययावत नवयुगीन कादंबऱ्यांप्रमाणे युरोपीय भाषांतील आजच्या किंवा अगदी कालच्या अशा कादंबऱ्यांचे अनुवाद आजही आढळून येतात. परंतु त्याबाबतही एक लक्षणीय फरक आढळतो. रूपांतराचा प्रवाह विशेष रोडावला आहे. भिन्नभाषीय कथांकडे मराठी लेखक वळले तर त्यांची सरळ व समरस भाषांतरेच करण्याकडे अधिक प्रवृत्ती आढळून येते. कथेतील पात्रांची नावे, वातावरण, प्रादेशिकता इत्यादी अंगोपांगे अबाधित ठेवली जातात. स्वतंत्र भारतातील भाषिक सहकार्याच्या या युगात भाषाभाषांतील हे पद्धतशीर दळणवळण अधिक वाढेल अशी आशा स्वाभाविक ठरावी.

अशाप्रकारे मराठी वाङ्मयदृष्टीने इतर भारतीय भाषांची व अन्यदेशीय भाषांची जाणीव नित्य बाळगली आहे. या अन्यभाषिक कथांचा मराठी कथा-तंत्रावर वा कथादृष्टीवर काही परिणाम झालेला आढळतो काय, मराठी अभिरुची त्याने कशी व कितपत संस्कारित झाली, हे प्रश्न जितके आकर्षक तितकेच अगत्याचेही आहेत. परंतु अशा विचारणेसाठी जेवढी सामग्री हाताशी हवी तितकी आज मिळणे दुरापास्त आहे. कोणीतरी ती जुळविणे अवश्य आहे. स्थूल-मानाने एवढेच म्हणता येईल की, भाषांतरित कथांच्या प्रवाहाचा परिणाम मुख्यतः वाचकांच्या अभिरुचीवरच झालेला दिसतो. मित्र, गुर्जर इत्यादिकांच्या कार्याचे काय परिणाम झाले ते आपण लक्षात घेतले. अशा अभिरुचीवरील संस्काराचा थोडाबहुत परिणाम लेखकांवर झाला असला पाहिजे. दिवाकर कृष्णांच्या लघुकथेमध्ये हा परिणाम निश्चितपणे दिसतो. त्यांनी मराठी लघुकथेमध्ये बंगाली थाटाच्या भावनाविलासाचा एक जोरदार प्रवाह सुरू केला. परंतु त्यांच्या स्वतःच्या कादंबऱ्याही या प्रवाहाने विशेष संस्कारित झाल्या नाहीत. त्यात थोडीबहुत भावुकतेची हौस व्यक्त झाली, तरी त्या बंगाली कादंबऱ्यांच्या प्रकारात मोडण्याइतक्या, किंवा मराठीत नवीन वृत्ती निर्माण करण्याचे श्रेय घेण्याइतक्या, रचना किंवा व्यक्तिचित्रण या कोणत्याही दृष्टीने त्या पातळीपर्यंत जाऊ शकणार नाहीत. मराठी लेखकांनी, विशेषतः १९२५ नंतरच्या प्रमुख लेखकांनी, या प्रवाहाची काहीच दखल घेतलेली दिसत नाही. मराठी लेखकवर्ग भारतीय कथांच्या भाषांतरापेक्षा इंग्रजी वाङ्मयाच्या व्यासंगाने अधिक उत्स्फूर्त झालेला दिसतो. अलीकडील काही लेखकांवर मात्र शरच्चंद्राच्या तंत्राचा व वृत्तीचा बराच संस्कार दिसतो. भारतीय भाषांच्या वाढत्या सहकार्याच्या या युगात असे परस्परसंस्कार कदाचित अधिक प्रमाणात आढळून येऊ लागतील. त्याबरोबरच, अशा संस्कारसंवर्धात प्रत्येक साहित्यातील पृथगात्मतेचाही अधिक विकास होण्याचा संभव आहे.

आजची कादंबरी

आजच्या कादंबरीची कथा बऱ्याच संमिश्र स्वरूपाची आहे. एकीकडे तिच्या क्षेत्राचा विस्तार होत आहे असे दिसते, तर अनेक ठिकाणी चित्रणात अधिकच उथळपणा आल्याचे जाणवते. कोठे कोठे वस्तुनिष्ठेचा कस वाढल्यासारखा दिसतो तर अनेक ठिकाणी कथारचनेतील बांधेसूदपणा वा शैलींचा नेमकेपणा लयास गेलेला दिसतो. विस्कळीतपणा व प्रयोगशीलता, व्यापक जाणीव व कोता अनुभव, थिटी कल्पकता व क्षणिक प्रतीती, शब्दकळेची साधी वेधकता व अजागळ दीर्घसूत्रीपणा यांच्या संमिश्रणाचे हे दर्शन म्हणजे आजच्या धावत्या, विस्कळीत, विसंगत जीवनाचे एक प्रतिबिंबच समजावयाचे. एवढे मात्र खरे की, बऱ्याच अद्ययावत कादंबऱ्यांनी केवळ मध्यमवर्गीय जीवनाचे रिंगण ओलांडले आहे. तेथे जीवनाच्या नवीन कक्षा धुंडाळण्याची हिरीरी उत्पन्न होऊ लागली आहे. कित्येक ठिकाणी ही हिरीरी उसन्या अवसानासारखी आहे. कित्येक ठिकाणी मनःपूर्वक पण आंधळी वाटते; तर कित्येक ठिकाणी सुजाण व सच्च्या स्वरूपातही आढळते.

वि. द. चिंदरकर

मामा वरेरकरांच्या 'फाटकी वाकळ', 'सात लाखातील एक' इत्यादी कादंबऱ्यांमध्ये ग्रामीण जीवनाचा विषय बऱ्याच प्रामुख्याने व वस्तुनिष्ठपणे आणला गेला. ग्रामीण जीवनाचा प्रचलित राजकीय विचारसरणीशीही संबंध जोडला गेला. वरेरकरांनी ग्रामसुधारणेच्या प्रचलित कल्पनांना उचलून धरले, तर वि० द० चिंदरकर यांनी 'महापूर' (१९४२) या कादंबरीत अशा सुधारणावादाचा फोलपणा दिग्दर्शित केला आहे. मुंबईचे आपले कमाईचे धंदे सोडून आपल्या गावाची सेवा करायच्या मनःपूर्वक इच्छेने परत आलेल्या महादेव ठाकुरांना ग्रामजीवनाच्या नैराश्यपूर्ण अंतरंगाचा कसा साक्षात्कार झाला, ह्याचे येथे चित्रण केले आहे. या स्वातंत्र्यपूर्व कादंबरीत राजसत्ता पूर्णपणे हाती

आल्याखेरीस लोकांचा कोणत्याही तऱ्हेने उद्धार होणे शक्य नाही, हे तत्त्व पद्धतशीरपणे व घटनांच्या कुशल जुळणीच्या द्वारा प्रतिपादिले आहे. महादेव ठाकूरांच्या व्यक्तिरेखेपेक्षा त्यांची निःस्वार्थ तळमळ व आटोकाट प्रयत्न कसे विफल ठरतात हे पटवून देणाऱ्या घटना अधिक परिणामकारक आहेत. महादेव ठाकूरांचा मुलगा जगन्नाथ व मुंबईस जाऊन शहाणा झालेला अर्जुन महार या दोन्ही तरुणांच्या करवी नवी विचारसरणी व्यक्त केली आहे.

या उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेची सामाजिकदृष्ट्या पुढची पायरी हडपांच्या 'अन्नदाता उपाशी', (१९४७) 'गोदाराणी' (१९४७) या कथांमध्ये दिसून येते. येथील कलात्मकतेची पातळी उंचावत नाही. पण कादंबरीचे क्षेत्र खेड्यातील शेतकऱ्यांना आश्लेषून पुढे वन्य जातींकडे जाते. शंकर रामचंद्र भिसे यांची 'जंगलातील छाया' (१९४५) या कादंबरीसारख्या बऱ्याच सामान्य दर्जाच्या कथा या विषयावर लिहिल्या गेल्या.

बेचाळीसच्या क्रांतीवरील कथा

१९४२ च्या क्रांतीनंतर मराठी कादंबरीला एक अभिनव रोमांचकारी विषय मिळाला. त्या दिवसांचे समजदार, वस्तुनिष्ठ व व्यापक चित्रण अजून व्हावयाचेच आहे. पण समकालीन कादंबरीकारांची प्रतिभा त्या घटनांनी थोडीबहुत चाळवली तरी गेली. माडखोलकरांच्या 'प्रमद्वरे'मध्ये नागपूरच्या भोवतालच्या घटनांचे थोडेबहुत चित्रण आले. शं. वा. शास्त्री यांची लेखणी 'चिरजीवन', 'सौदामिनी' इत्यादी बंगाली वा हिंदी कादंबऱ्यांच्या अनुवादावर तोपर्यंत संतुष्ट होती. तीही काहीशा स्वतंत्र राजकीय चित्रणाकडे वळली. वार्ताहरी पद्धतीनेच का होईना, पण तिने १९४२ च्या ऑगस्टमध्ये नागपुराभोवती पसरलेल्या 'अमावस्ये'चे चित्रण केले. (१९४४) व तेथून जणू स्फूर्ती घेऊन 'कंगाल' (१९४४), 'अडेलतट्टू' (१९४६) इत्यादी स्वतंत्र सामाजिक कथाही तिने लिहिल्या.

१९४२ च्या क्रांतीनंतर भिल्ल, रामोशी, मांग, गारुडी यांच्या जीवनाला कादंबरीत एक वेगळ्या प्रकारचे स्थान मिळाले. बेचाळीसच्या क्रांतीमध्ये पांढरपेशांचे 'साथीदार' म्हणून या मंडळींचा कथानकात समावेश झाला. शिरवाडकरांची 'वैष्णव', ठोकळांची 'गांवगुंड' या कथा या प्रकारांतल्या प्रमुख होत.

वि. वा. शिरवाडकर

'वैष्णव' (१९४६) मधील शिरवाडकरांच्या लेखनाची प्रकृती दिघ्यांच्या

लेखनप्रकृतीहून फार भिन्न आहे. ती कल्पनारम्य नाही, विश्लेषणप्रधान आहे. तीत शब्दांचे प्रपात वा वर्णनांचे ओघ नाहीत. ती संथ व संयमशील आहे. १९४२ च्या क्रांतीच्या संदेशामुळे एका भित्र्या, बुजऱ्या, दीनवाण्या शिक्षकाच्या जीवनात कसे परिवर्तन झाले याचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न या कादंबरीत केला आहे. मालोजी बाबांच्या 'विष्णुदासां'च्या भूमिकेच्या विवेचनाने दुबळ्या विनायकरावांच्या वृत्तींमध्ये परिवर्तन होऊ लागते. परंतु मालोजीच्या विवेचनाइतकेच त्यांच्या आश्रयाला रंभाजी पाटलांनी आणून सोडलेल्या विधवा पद्मावतीच्या सहवासानेही ते प्रभावित होतात. विनायकरावांच्या भोवतालची राजकीय क्रांती व त्यांच्या घरातील भावनिक क्रांती यांचे प्रवाह बरोबरीने राहतात. काही अंशी घरातील जिव्हाळ्याचा प्रवाह अधिक प्रभावी ठरतो. रंभाजी पाटलांची व्यक्तिरेखा थोडक्यात पण उठावदारपणे रेखाटली गेली आहे.

दिघ्यांची शैली ही त्यांच्या कादंबऱ्यांचे जसे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे, तशीच शिरवाडकरांची शैलीही चटकन नजरेत भरते. मात्र हे दोन शैलीचे प्रकार अगदी भिन्न आहेत. शिरवाडकरांची शैली काव्यात्म तितकीच संयमशील व रेखीव आहे. तीत एक प्रकारचा अभिजात साधेपणा आहे.

ग० ल० ठोकळ

ग० ल० ठोकळ यांच्या 'गांवगुंड' (१९४६) मधील वातावरण आणि व्यक्तिरेखा दिघ्यांच्या निर्मितीलां बऱ्याच जवळच्या आहेत. येथील चित्रण दिघ्यांच्या कथांइतके संथ, विशाल वा दैनंदिन ग्रामजीवनाच्या भूमीतून उगवलेले नाही. ते अपघातांनी, आकस्मिक वा लोकविलक्षण घटनांनी भरलेले आहे. परंतु व्यक्तिचित्रांची निवड, वेचूट भावनांच्या चित्रणांची आवड, ग्रामजीवनाची ओळख व रानवट जीवनाच्या वर्णनाकडील झेप या विशेषांत ठोकळ व दिघे यांच्यामध्ये बरेच साम्य आहे. दोघांच्याही शैलीमध्ये दृक्प्रत्यय देण्याचे सामर्थ्य आहे. पण दिघ्यांची लेखणी संथ व वैभवशाली आहे, तर ठोकळ आपल्या कादंबरीच्या शीर्षकाला साजेशा वृत्तीने चार फटकाऱ्यात प्रसंग उभा करतात.

ना० के० महाजन

ना० के० महाजन, चंद्रकांत काकोडकर इत्यादींनीही राजकीय प्रश्नांचे सूत्र धरून वा राजकीय लढ्यांची पार्श्वभूमी स्वीकारून कादंबऱ्या लिहिल्या. त्यांच्य कादंबऱ्यांत कलापूर्णतेची हौस अधिक आहे. त्यांच्या कथांमध्ये तपशीलवार वर्णने आहेत. कथांची रचना काळजीपूर्वक व डौलदार करण्याचा जागता प्रयत्न

आहे. 'झुंज' (१९४४) मध्ये राष्ट्रभक्तीने प्रेरित झालेल्या आईच्या शिकवणीत तयार झालेल्या मुलाला आपल्या परधार्जिण्या वडिलांशी व एकंदर परिस्थितीशी कशी झुंज द्यावी लागली याचे चित्रण आले आहे. परंतु राजकीय परिस्थितीचे चित्रण केवळ रोमांचप्रिय आहे व तेही पहिल्या काही प्रकरणांत संपुष्टात येते. आपल्या राष्ट्रीय आकांक्षांसाठी वडिलांशी भांडून रवी घर सोडून गेल्यावर त्याच्या राष्ट्रीय कार्याला बहर येण्याऐवजी ते कल्पनारम्य प्रेमप्रकरणात विरून जाते. कथेच्या शेवटी रवी एका सोल्जरचा खून करतो तोही आपल्या प्रियेवरील अत्याचाराचा सूड उगवण्याकरता. दहशतवादी चळवळींशी संबंध ठेवणारी काही तरुण मंडळी, नायकाचा नेहरूंचे राजकारण व व्यक्तित्व यांविषयीचा ओढा इत्यादी विषयांचे निरूपण करू पाहणाऱ्या कथेची ही परिणती काहीशी केविलवाणीच वाटते. महाजनांची भाषा बरी कमावलेली आहे. त्यांच्या ग्रामजीवनाच्या व निसर्गसौंदर्याच्या वर्णनात रुचिरता आहे; परंतु स्थलनिर्णय मात्र फारच थोड्या प्रमाणात आढळतो. त्यांनी वर्णिलेले देखावे व ग्रामजीवन वऱ्हाडातील आहेत की बंगालातील याविषयी प्रश्नच पडतो.

महाजनांच्या लेखनावर एक प्रकारची गूढ अ-मराठी झाक जाणवते. 'झुंज' मधील 'रवी', 'जागृती' (१९४५) मधील 'उदय' व 'विनाश' भाग १ व २ (१९४७-४८) मधील प्रमाद यांच्यावर साधारणपणे बंगाली कादंबरीत आढळणाऱ्या नायकांच्या मनोवृत्तीची दाट छाया पडलेली आहे. महाजनांची चित्रणपद्धती व भाषाशैली शरच्चंद्रांच्या मराठी भाषांतरात आढळणाऱ्या नमुन्याला फार जवळची आहे. १९४०च्या नंतर मराठी कादंबरीतील प्रमुख प्रवाह फडके-वळण सोडून देऊन वेगळा मार्ग शोधू लागला. शरच्चंद्रांच्या चित्रणपद्धतीचा व भाववृत्तीचा संस्कार अनेक लहानमोठ्या कादंबऱ्यांवर दिसू लागला. यामध्ये महाजनांच्या कादंबऱ्या अग्रगण्य समजता येतील. 'विनाश' ही द्विखंडात्मक कादंबरी तर या दृष्टीने विशेष लक्षणीय आहे. येथील ग्रामजीवनाचे चित्रण, दोन भागांतील वेगवेगळ्या मुख्य राजकीय समस्या, चारुता व प्रमाद यांच्या व्यक्तिरेखा ही सर्व लेखकाच्या कल्पनेप्रमाणे वऱ्हाडी असली तरी बंगालला अधिक जवळची वाटतात. चारुतेची 'स्वयंसिद्ध'ता, कोमल भावपूर्णता व अढळ संयम, प्रमादचे ध्येयवादी पण भ्रांत जीवन शरच्चंद्रांच्या कथासृष्टीचे पडसाद आहेत. परंतु पडसाद असले तरी ते चांगल्या कुशलतेने झंकारित केले आहेत.

चंद्रकांत काकोडकर

चंद्रकांत काकोडकर यांच्या कथा अधिक आटोपशीर व कमी काव्यात्मक

आहेत. त्यांच्या रेखाटनात त्रुटितपणा आहे व शैलीकडे दुर्लक्ष आहे. त्यांच्या 'निसर्गाकडे' (१९४४) या पहिल्या कादंबरीत प्रेमा कंटक यांच्या चित्रणाला उत्तर मिळते. काकोडकरांचा दृष्टिकोण धीट वस्तुनिष्ठेचा आहे. 'कुणाच्या स्वातंत्र्यासाठी?' (१९४८) या दुसऱ्या कादंबरीत 'विनाश'प्रमाणेच एक प्रवाह पारंपरिक नीतिकल्पनांना विरोधी असा आहे व एक राजकीय आर्थिक आहे. १९४० नंतरच्या काही कादंबऱ्यांतील राजकारणाला अर्थकारणाची जोड देण्याचा प्रयत्न केला जातो, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. 'कुणाच्या स्वातंत्र्यासाठी?' या कादंबरीतील दुष्काळाचे, त्यामागे असलेल्या नफेबाजीचे व त्याविषयीच्या ढोंगबाजीचे चित्रण या दृष्टीने लक्षणीय आहे. कथेतील कलात्मकता विशेष उच्च दर्जाची नसली, तरी मूलभूत वृत्ती वस्तुनिष्ठ विश्लेषणाची आहे, हेही नजरेत भरते. अशा कथांमध्ये मराठी कादंबरीच्या भोवती वसलेले रोमांचप्रिय कल्पनारम्यतेचे विळखे सोडवण्याचा प्रयत्न केलेला दिसून येतो. 'गोमन्तका, जागा हो!' (१९५०) या काकोडकरांच्या तिसऱ्या कादंबरीचे कथानक गोमंतकाकडे वळले आहे, व येथेही एक धागा सामाजिक वा नीति-कल्पनाविषयक आहे व दुसरा राजकीय. मोहिनीच्या आकर्षक व साध्या व्यक्तिचित्रणाने देवदासींच्या प्रथेच्या उच्चाटनाची आवश्यकता प्रतिपादिली आहे. क्रांतिकारी मार्गाने गोमंतकाच्या मुक्तीसाठी झटणारा सुबोध व स्वतःला देवदासीच्या बेड्यातून सोडवून घेऊन त्याला साह्य करणारी मोहिनी यांची प्रणयी जोडी ही गोमंतकाच्या द्विविध मुक्तिमार्गाचे प्रतीक वाटते. या जोडीचे व्यक्तिचित्रणही झटपट पण प्रभावी झाले आहे.

बा० भ० बोरकर

काकोडकरांची 'गोमंतका, जागा हो!' व बा० भ० बोरकर यांची 'भावीण' (१९५०) एका वर्षातील. दोन्ही गोमांतकाच्या पार्श्वभूमीवर चित्रिलेल्या व देवदासींच्या जीवनावर आधारलेल्या आहेत. पण काकोडकरांच्या कथेमध्ये सामाजिक सुधारणा व राजकीय क्रांती यांवर भर दिला आहे, तर बोरकरांचे कविमन मनोविश्लेषण व भावनांचे उन्नयन यावर स्थिर झाले आहे. 'जळतें रहस्य' (१९४५) या अनुवादित व 'अंधारातली वाट' (१९४३) या स्वतंत्र अशा लघु-कादंबऱ्यांमध्ये त्यांनी या विषयाचे सूतोवाच करून ठेवले होते. 'भावीण' या कादंबरीत बोरकरांचे कथानैपुण्य, मोत्यासारखी शब्दकळा, रसरशीत सौंदर्यदृष्टी व मानवी मनोवृत्तीविषयी समज हे गुण प्रकर्षाने व्यक्त होतात. ही कथा बरीच कल्पनारम्य व सौंदर्यवादी आहे. वस्तुनिष्ठ विश्लेषण किंवा सामाजिक वा राजकीय प्रचार करण्याच्या हेतूने ती लिहिली गेली नाही. परंतु चित्रणविषय झालेल्या

भाव-भावनांविषयीच्या वऱ्याच खोल जाणिवेमुळे हृषीची व्यक्तिरेखा, शेवंतीचे निग्रही भावजीवन, केशवची अबोल ध्येयनिष्ठा व प्रेमळपणा, रवळदादांची अविचल पण अत्यंत मानवी धर्मनिष्ठा, रमाक्कांची 'मातृश्री', रंजनेची एकनिष्ठा या सर्वांचे चित्रण मोठे परिणामकारक झाले आहे. या सर्व श्रेयांचा एकमेकांशी विरोध व त्यांच्यामधील दुर्दैवी संघर्षदेखील समजदारपणे रंगविला आहे. त्यामुळे एकट्या सौंदर्यप्रीतीतून व कल्पनारम्यतेतूनही एक प्रकारच्या मूलभूत वस्तुनिष्ठेची अप्रत्यक्ष, अंधुक पण निश्चित प्रतीती होते. मात्र कित्येकदा ही कथा इतकी सौंदर्यखचित होते की, त्यामुळेच ती अवजड वाटू लागते. सौंदर्याइतकाच बोरकरांना उदात्ताचाही हव्यास असावा असे वाटते. व म्हणून व्यक्तिचित्रणही अखेर मानवी कक्षेच्या पलीकडे जाते. कथेचा उत्तररंग अतिसुंदर, अति-उदात्त करण्याच्या खटपटीत पूर्वरंगातील मानवी चित्रणाचा काहीसा बेरंग होतो.

प० त्रिं० सहस्रबुद्धे

प० त्रिं० सहस्रबुद्धे यांनी आजपर्यंत चार कादंबऱ्या लिहिल्या. 'वसुधा' (१९४४) या त्यांच्या दुसऱ्या कादंबरीत साम्यवादी दृष्टिकोणातून मध्यमवर्गीय नीतिबाजपणाचे विवेचन केले आहे. पारंपरिक मध्यमवर्गाच्या आकुंचित दृष्टिकोणाच्या विरोधी पार्श्वभूमीवर कामगारवर्गातील दिलदारपणा व मानवतापूर्ण एकजूट यांचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण हा तात्त्विक दृष्टिकोण व कथेतील व्यक्तिचित्रे यांचा समन्वय साधला नाही. सहस्रबुद्धे यांची तिसरी कथा 'पहिली सलामी' (१९४८) हीच त्यांच्या रचनेतील सर्वांत यशस्वी कृती दिसते. तीत ते वारल्यांच्या जीवनाकडे वळले आहेत. प्रत्यक्ष अनुभवाने मिळवलेल्या माहितीमुळे वारली-जीवनातील वेठीसारख्या समस्या व त्यांची एकंदर कष्टमय परिस्थिती यांचे चित्रण थोडक्यात पण उठावदार झाले आहे. वारलीसुधारणा – संघाच्या ढोंगीपणाचा आविष्कारही परिणामकारक आहे. वाचकाला वारल्यांच्या जीवनाची प्रतीती देण्याचा मुख्य हेतू असला, तरी त्या जीवनाच्या पार्श्वभूमीवर कथानायिका माई, तिचा सहकारी श्रीधर व वडील दाजी व यांच्या व्यक्तिचित्रांमुळेच कथेत रंग भरतो. कथेचा विषय व धाटणी हडपांच्या 'गोदाराणी'च्या बरीच जवळची आहे. परंतु सहस्रबुद्धे यांची व्यक्तिचित्रे अधिक उठावदार व प्रत्ययकारी आहेत, कथेची रचना अधिक कुशल आहे व प्रचारात्मक अंश कथेत मिळून गेला आहे.

'जीवनसाथी' (१९५०) ही सहस्रबुद्धे यांची चौथी कादंबरी. या पत्रात्मक कथेमध्ये सहस्रबुद्धे व त्यांची सह-लेखिका माई ऐतिवडेकर यांनी एक अभिनव प्रयत्न करून पाहिला आहे. नाटकामध्ये स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्या तर

अधिक सत्याभास निर्माण होऊन प्रयोग परिणामकारक होतो. तद्वतच कथेतील नायक संजीव यांची व्यक्तिरेखा त्यांच्या पत्राच्या द्वारा लेखकाने रंगविली व त्याच कथेतील नायिका आशा हीची व्यक्तिरेखा तिच्या पत्रांच्याद्वारे माई ऐतिवडेकर यांनी रंगविली आहे. कथेचे वैचारिक वातावरण साम्यवादी आहे. परंतु राजकारण, व्यक्तिचित्रण वा पत्रलेखन कशामध्येही विशेष रंग भरत नाही. भाषाशैली, भाववृत्ती यांमध्ये वैशिष्ट्य नाही, किंवा जाणवण्याइतकी सहजताही नाही.

श्री राम अत्तरदे, भिसे इ०

सहस्रबुद्धे यांच्या 'पहिली सलामी' प्रमाणे, आजची राजकीय कादंबरी तात्त्विक ध्येयवादाकडून जशी अर्थकारणाकडे वळत आहे, तशीच ती मध्यमवर्गाकडून दलितांकडे, आदिवासी जमातींकडे वळणे स्वाभाविकच आहे. शंकर रामचंद्र भिसे यांची 'जंगलातील छाया' (१९४५), श्रीराम अत्तरदे यांची 'सावलीच्या उन्हात' (१९४६) ही वारल्यांच्या जीवनावरील कथा या यांपैकी काही थोड्याबहुत लक्षणीय कादंबऱ्या. श्रीराम अत्तरदे यांनी भाऊ या कॉंग्रेसनिष्ठ कार्यकर्त्याचा आपल्या कार्यवाहीविषयी झालेला भ्रमनिरास दिग्दर्शित केला आहे. कथेचा शेवट काहीसा परिणामकारक झाला आहे. परंतु एकंदर कथा शुष्क प्रचाराने कोळपून गेली आहे. या विषयावरील कादंबऱ्यांमध्ये सहस्रबुद्धे यांची 'पहिली सलामी' हीच यशस्वी ठरावी.

श्री० रा० बिवलकर

बोरकरांच्या 'भावीण'मधील काव्यात्म मानवता व आजच्या अनेक इतर कादंबरीकारांचा आर्थिक राजकीय दृष्टिकोण यांचा समन्वय 'सुनीता' (१९४७) या बिवलकरांच्या पहिल्या कादंबरीत दिसून येतो. या दोन्ही प्रवृत्ती येथे प्रकर्षाने व विकसित स्वरूपात आढळून येतात. शरच्चंद्रांच्या कादंबऱ्यांनी उत्स्फूर्त होऊन, थोड्याफार स्वानुभावाने, बंगाली जीवनाचे चित्रण करण्याचा प्रयत्न काही मराठी लेखकांनी गेल्या काही वर्षांत केला. गो० नी० दांडेकर यांच्या 'तुडवलेले घरकुल' (१९४८), 'विंदूची कथा' (१९४७) इत्यादी कादंबऱ्या अशा वर्गात मोडतात. बिवलकरांच्या 'सुनीता'मध्येदेखील बंगाली जीवनाचे चित्रण आहे. पण येथील विश्लेषणविषय फार वेगळा व दृष्टिकोण जितका सूक्ष्म तितकाच व्यापक आहे.

"मा तुमि कोथाय?" या पहिल्या प्रकरणातच लेखकाच्या कलेचे काही विशेष नजरेत भरतात. मा एलोकेशी, तिचे तुलसीवृन्दावन, डाबांच्या राणीचा उत्सव या जिव्हाळ्याच्या गोष्टींच्या आठवणीने भरून आलेली, भारताच्या तीन

ठोकांनी तीन तऱ्हांच्या परिस्थितीत असलेली एलोकेशीची दोन मुले व तिची लाडकी नात सुनीता यांचे वर्णन जणू संबंध भारताची, भारतातील वेगवेगळ्या मानसिक प्रवाहांची प्रतिमा उभी करते, व या पार्श्वभूमीवर नंतर प्रत्यक्ष ते वृन्दावन व त्याचा परिसर रंगविला जातो. नौखालीतील हत्याकांडाचा उगम कशामध्ये असावा याचा शोध लावण्याच्या लेखकाच्या प्रयत्नांतून ही कादंबरी निर्माण झाली. 'नवयुग'च्या प्रतिनिधीच्या नात्याने नौखालीत प्रत्यक्ष हिंडत असताना जे अनुभव आले, जे जीवनदर्शन घडले, त्याच्या वस्तुनिष्ठ आधारावर ही कथा रचली आहे. परंतु येथे केवळ संकीर्ण घटनाचित्र नाही. किंवा वार्ताहरी वर्णने नाहीत. "त्या भयानक उत्पाताच्या उगमाचे सूत्र कोठे मिळेल याचा शोध" घेत असताना लेखकाला समाजातील मूलभूत प्रवृत्तींची जाणीव झाली. त्या प्रवृत्तींचा संघर्ष, त्यांचे तांडवनृत्य प्रातिनिधिक व्यक्तिरेखांच्या द्वारा वस्तुनिष्ठपणे व तितक्याच काव्यात्मतेने येथे वाचकांसमोर उभे केले आहे. आशुतोषबाबूंची व्यक्तिरेखा प्रातिनिधिक आहे; "ती बरीचशी अस्वाभाविक वाटेल" अशी लेखकाला शंका वाटते.[1] ही अस्वाभाविकता जवळजवळ सर्वच प्रमुख व्यक्तिरेखांमध्ये थोड्याबहुत प्रमाणात जाणवते. सुनीतेचे अल्पवयी धाडस, अमूल्यबाबूंच्या मध्यमवर्गीय अल्पसंतुष्ट स्वयंकेंद्रिततेचे समष्टिनिष्ठेमध्ये परिवर्तन, मा एलोकेशीचे अलौकिक व्यक्तित्व या सर्वांमध्येच नित्याच्या अनुभवाच्या दृष्टीने अतिशयोक्ती व अस्वाभाविकता जाणवेल. परंतु कथेचा काल व वातावरण ही देखील नित्याची नाहीत. तत्कालीन उत्पातांमुळे स्वाभाविक मानवी प्रवृत्तींना जे वळण मिळाले त्या प्रवृत्तींमध्ये जी विकृती उद्भवली वा त्यांचे विनयन झाले. त्यांचेच प्रतिबिंब 'सुनीता'मधील व्यक्तिरेखांमध्ये आढळून येते. जमारपादची व्यक्तिरेखा ही तर लेखकाच्या वस्तुनिष्ठेचा व खोल जाणिवेचा निकष आहे.

बंगालचे हरितसौंदर्य, बंगाली जीवनातील धार्मिक निष्ठा, आर्थिक संबंध, हिंदू व मुसलमान यांचा एके काळचा सलोखा व नंतरचा विद्वेष या सर्वांचे चित्रण अत्यंत समर्पक वाटते. परंतु असे असूनही ते केवळ बंगाली जीवनापुरतेच आहे असे नाही. आजच्या भारतात ज्या अनेक आर्थिक, धार्मिक, भावनिक प्रवृत्तींनी जीवन घडविले वा तुडविले जात आहे त्या सर्वसामान्य व मूलभूत प्रवृत्तीपर्यंत या चित्रणाची झेप जाते. कथेच्या रचनेत पुनरुक्ती व पाल्हाळ मात्र बराच आहे.

शुभा (१९५१) ही बिवलकरांची दुसरी कृती. या कथेत महारोगी नायिकेच्या जीवनातील भीषण समस्येच्या द्वारा सामाजिक विकृती, व मूल्यविहीन जीवनाचा आविष्कार करण्याचा प्रयत्न केला आहे. दुपारी चार वाजल्यापासून दुसऱ्या

१. सुनीता : 'मनोगत' पृ० ५

दिवशी पहाटेपर्यंतच्या अवधीतील शुभाच्या मनातील सुबुद्ध विचार, स्मृतींचे प्रवाह व अबोध स्वप्ने यांच्या चित्रणाने लेखकाने तिचे संपूर्ण जीवन उभे केले आहे. तिच्या अंगावर महारोगाची चिन्हे दिसू लागल्यामुळे तिचा प्रीतिविवाह मोडणे, ती व तिचे वडील हे गावातल्या जीवनातून खड्यासारखे वगळले जाणे हे तिच्या वैयक्तिक जीवनातले प्रसंग दुर्धर तर खरेच; पण त्याबरोबर तिचा रोग बरा होण्याच्या आशेच्या दुधारी सुरीने तिच्या वडिलांच्या सच्चेपणाचा स्वदेशप्रीतीचा, पापभीरू जीवनाचा खून पाडण्याचा कट त्यांच्या गावच्या प्रतिष्ठितांनी रचावा ही सामाजिक समस्या त्याहून घोर. सध्या समाजात माजलेला दंभ व खोटेपणा, लांचलुचपत व काळाबाजार यांच्याविषयीच्या उद्वेगाने लेखकाचे मन संपृक्त झाले आहे. कथारचनेला ही सामग्री फार मोलाची व आकर्षक आहे. परंतु जीवनाच्या या स्वरूपाचे दर्शन नायिकेच्या मनाच्या द्वारा घडवण्यात मात्र लेखकाला विशेष यश आले नाही. कथेतील स्वप्नांचे चित्रण सहज व स्वाभाविक उतरले आहे. परंतु विवेचनाचा व घटनानिवेदनाचा बराच भाग कृत्रिम, नीरस व नायिकेच्या मनाला न झेपणारा झाला आहे. या कादंबरीतील शुभा व नाना यांच्या रूपाने खांडेकरांच्या उल्का व भाऊ यांचा पुनर्जन्म झाल्यासारखा वाटतो. समस्या व वातावरण यात भेद आहे; पण व्यक्तिचित्रांचा नमुना 'उल्के'तील आहे. या कादंबरीत मनोविश्लेषणात्मक चित्रणाची पद्धती अवलंबिली आहे. एक संध्याकाळ व एक रात्र मिळून सोळा तासांच्या अवधीतील शुभाच्या मनातील सुजाण विचारप्रवाह, स्मृतिचित्रे व अबोध स्वप्ने यांच्या चित्रणातून आज सर्व समाजाला जडलेल्या मानसिक महारोगाचे दर्शन घडवण्याचा लेखकाचा हेतू आहे. समाजातील मनोवृत्तीचा व समस्यांचा आविष्कार अनेक ठिकाणी शुभाच्या मनःप्रवाहाला पेलेनासा होतो, तिच्या मनःप्रवाहातून फुटून बाहेर पडतो व त्यामुळे निवेदनात व शैलीत कृत्रिमता येते. परंतु विवलकरांचा हा काहीसा संज्ञाप्रवाहात्मक प्रयोग मर्ढेकरांच्या 'रात्रीचा दिवस' यातील प्रयोगापेक्षा अधिक पद्धतशीरपणे व समजदारपणे केलेला वाटतो.

वसंत कानेटकर

वसंत कानेटकर यांच्या 'घर' (१९५०) या कादंबरीतील संज्ञाप्रवाही चित्रणात एक वेगळी आकर्षकता आहे. जेम्स जॉइस किंवा व्हर्जिनिया वुल्फ यांची विदारकता वा सूक्ष्मता येथेही नाही. परंतु ही कथा अबोध मनाच्या गूढ विश्वाच्या उंबरठ्याच्या पुष्कळच जवळ जाऊन पोचते. जॉइसच्या लिखाणात जी अजब गुंतागुंत व शब्दांचे गूढ संबंध आढळतात, त्या परिसीमेपर्यंत कानेटकर

आपले चित्रण व शैली जाऊ देत नाहीत. त्यामुळे अनाकलनीयता कुठेही येत नाही. उलट, त्यात काव्यात्मतेचा एक खोल झरा वाहतो. या सहृदय काव्यात्मतेमुळे 'घर' या कथेची 'पार्श्वभूमी' अत्यंत आकर्षक व सु-रेखित झाली आहे. 'घरा' वाचून—आपल्या कुटुंबीयांच्या सहवासात हक्काच्या आसऱ्याखाली जगण्याच्या हक्कावाचून—वर्षानुवर्षे मुंबईत पोटाचा धंदा करणाऱ्या केविलवाण्या मध्यमवर्गीयाची ही कहाणी आहे. तिच्या प्रथमार्धात जितकी सहानुभूती आहे तितकीच वस्तुनिष्ठाही आहे. पुढील टप्प्यात मात्र अतिरंजितपणा जाणवतो. वस्तुनिष्ठा अद्ययावत अतिवास्तववादाने काळवंडून जाते, व सहानुभूती शेवाळून जाते. व्यक्तिमनाच्या आकुंचित रिंगणात पुनःपुन्हा प्रदक्षिणा घालून विशालतेचा किंवा भीषणतेचा आभास निर्माण करण्याच्या प्रयत्नाची परिणती आजच्या जगात कशामध्ये होते याचे या कथेचा उत्तरार्ध हा जणू प्रतीक आहे.

श्री० ना० पेंडसे

श्री० ना० पेंडसे यांच्या 'एलगार' (१९४९) या प्रथमकृतीतील विषयही हिंदु-मुसलमानांचे स्वातंत्र्यपूर्व व स्वातंत्र्योत्तर संबंध हाच आहे. परंतु त्यांची पार्श्वभूमी मात्र बंगालऐवजी कोकणची आहे. दोन भिन्नधर्मीय मुलांचे शाळेतील जीवन, त्यांच्या मैत्रीमुळे उत्पन्न झालेले कौटुंबिक संबंध व संघर्ष यांचे पेंडश्यांनी अत्यंत सूक्ष्मपणे व समरसतेने चित्रण केले आहे. रघूच्या बालपणच्या चित्रणात वस्तुनिष्ठेवर विनोदाची मजेशीर छटा आहे; निसर्गप्रीतीचे चित्तवेधक रंग आहेत. सावित्री नदीच्या विविधरंगी, मानवप्राय व्यक्तित्वाची प्रतिमा तिच्या सौंदर्याची, वात्सल्याची व बेफामपणाचीही जाणीव र० वा० दिघ्यांच्या कुशलतेने पण अधिक नाजुकपणे व आटोपशीरपणे, पेंडश्यांनी निर्माण केली आहे. रघूच्या गावाचा संपूर्ण परिसर, ग्रामजीवनातील ठळक व्यक्ती, या सर्वांचे चित्रण मोठे नेमके व प्रत्ययकारी झाले आहे.

कथेच्या अखेरच्या टप्प्यात, कादरच्या घराला आग लागल्याच्या वर्णनानंतर मात्र अवास्तवता व अतिरंजितता येते. येथे धर्म, जात, वंश इत्यादींच्या कलहाच्या पलीकडे असलेल्या चिरंतन मानवी भावबंधाकडे कथेचा ओघ नेण्याचा लेखकाचा हेतू आहे, हे समजते. परंतु तसे करण्यात त्याला विशेष यश मात्र येत नाही. विशाल मानवतेऐवजी वैयक्तिक भावनाप्रधानता मात्र निर्माण होते, व अशा भावनाप्रधानतेत बुडून रघूने आपल्या सहकारी गड्यांची एक प्रकारे वंचनाच केली असे वाटल्याखेरीज राहत नाही.

पेंडसे यांच्या शैलीमध्ये एक वेगळीच अभिजातता आहे. ती अतिशय सरळ

साधी, नेमकी व अनौपचारिक आहे. तीत सहज संवादाचा गोडवा व जिव्हाळा आहे. त्या साधेपणातही अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य भरपूर आहे. ती प्रसंगांचा दृक्प्रत्यय देऊ शकते, निसर्गदृश्ये उभी करू शकते, तशीच सूक्ष्म, व्यक्तिगत भावनांचे निर्वहनही करू शकते.

'हद्दपार' (१९५०) या पेंडसे यांच्या दुसऱ्या कादंबरीत या शैलीचा विकास झालेला आढळतो, तसा व्यक्तिचित्रणाच्या कौशल्याचाही. राजकीय समस्याविवेचन, सामाजिक विश्लेषण या कोणत्याही अन्वयावत प्रवृत्तींकडे ही कथा वळत नाही. शुद्ध व सूक्ष्म व्यक्तिचित्रण हाच येथील मूलस्रोत आहे, व हे व्यक्तिचित्रणाचे कौशल्यदेखील मुख्यतः एकाच व्यक्तिरेखेवर केंद्रित केले आहे. मराठी जीवनात खेड्यातील शिक्षक ही व्यक्ती वास्तविक नित्याच्या व सार्वत्रिक परिचयाची. परंतु तिच्या अंतरंगात शिरण्याची इच्छा किंवा तिच्या सामाजिक महतीची जाणीव अलीकडे पाच-सात वर्षांतच ललितवाङ्मयात दिसून येते. कादंबरीतील तिच्या चित्रणाचा विशेष उल्लेखनीय प्रयत्न खांडेकरांची 'उल्का', शिरवाडकरांची 'वैष्णव', पेंडसे यांची 'हद्दपार' अशा मोजक्या कथांतच आढळून येतो. पेंडसे यांच्या चित्रणाची पार्श्वभूमी जितकी प्रादेशिक आहे, तितकीच सार्वत्रिकही आहे. राजेमास्तरांचे व्यक्तित्व व त्यांचे ग्रामजीवनातील व विद्यार्थ्यांच्या मनातील स्थान आजच्या शिक्षकी पेशात सर्वत्र सापडेल असे नाही. त्यांची वृत्ती व वागणूक हीदेखील सर्वसामान्य नाहीत. परंतु त्यांच्या व्यक्तित्वाला मानव्याचा भक्कम पाया आहे. बदलत्या जीवनातील नवमूल्यांची प्रभा व अंतःप्रामाण्याची शक्तीही त्याला लाभली आहे.

या कथेतील आंतरिक जीवनमूल्ये व प्रत्यक्ष घटना यांचे परस्पर प्रमाणदेखील नित्याहून वेगळे आहे. ते अवास्तव आहे असे म्हणता येत नाही. त्यात अतिरंजिततेचा वास येणे शक्य आहे. परंतु येथे लेखकाच्या कल्पनेने अंतर्मूल्यांच्या केंद्रबिंदूवरून या घटना प्रक्षेपित केल्या आहेत. अशा प्रक्षेपणात त्यांच्या प्रमाणांचा विस्तार झाला आहे. त्यांना रोमांचकारी भव्यता देण्याचा बराच यशस्वी प्रयत्न केला आहे. करवंद्याच्या कातळावर संधिप्रकाशात दूर जाणारी राजेमास्तरांची मूर्ती ही या अंतःप्रक्षेपणाचे एक प्रतीक आहे. पुरुषोत्तम यशवंतांच्या 'काळी राणी'तील व्यक्तिचित्रणाप्रमाणे हाही एक छायानृत्यातील आकृतींच्या प्रक्षेपणासारखा प्रकार आहे. पेंडश्यांच्या सर्व रेखा अधिक प्रत्ययकारी, वास्तवाच्या पायावर उभारलेल्या व नेमकेपणे चित्रिलेल्या आहेत. त्यांत समरसता व प्रतीती आहे. त्यांच्या पात्रांच्या अंतर्जीवनाच्या चित्रणात अनुभूतीचा जिव्हाळा जाणवतो. तशीच त्या पात्राच्या पार्श्वभूमीवर पकड व सामाजिक संबंधांची व्यापक माहिती असलेली दिसते. व म्हणून पुरुषोत्तम

यशवंतांच्या वळणाची आत्मनिष्ठा व ज्यांनी जे नाकारले ते वस्तुनिष्ठेचे अनुशासन यांचा समन्वय पेंडश्यांच्या लेखनात होणार, अशी आशा वाटू लागते. 'एलगार' मध्ये शेवटी कथा कल्पनारम्य वैय्यक्तिक संबंधांत गुरफटली गेल्यामुळे कसा विरस होतो हे आपण पाहिले. त्या आभासोद्भवी आपत्तीत 'हद्दपार' पडत नाही.

स मा रो प

एवढ्यावरून पेंडसे यांच्या स्वतःच्या लेखनाविषयी अपेक्षा वाटू लागतातच. परंतु याच्यावरोबरच गेल्या तीनचार वर्षांतील ठळक कादंबऱ्यांचे विश्लेषण करू लागल्यास कमीअधिक प्रमाणात आणि कमीअधिक यशस्वीतेने, काही वैयक्तिक भिन्नता जमेस धरून, बहुतेक लेखकांच्या निर्मितीतही व्यक्तिचित्रणाची नवी धाटणी दिसून देते. फडके-खांडेकर यांच्या काळातील कादंबरी व्यक्तिकेंद्रित होती. पात्राचे व्यक्तित्व, त्याच्या आंतरिक आकांक्षा प्रामुख्याने कल्पिल्या जाऊन त्यांच्याभोवती पार्श्वभूमी म्हणून—कित्येकदा निर्जीव पार्श्वभूमी म्हणून—समाज-जीवनाकडे लक्ष दिले जाई. यामुळेच त्या काळची राजकीय पार्श्वभूमी ही कथेला केवळ झालर चिकटवल्याप्रमाणे वाटे. आजच्या चांगल्या कादंबरीत इतर कितीही उणिवा असल्या, तरी तीत व्यक्ती व तिची पार्श्वभूमी यांच्या अन्योन्यसंबंधाविषयी अधिक मूलगामी जाणीव आढळते. समाजजीवनातून व्यक्तिजीवनाचा उगम होत असल्याची, समाजजीवनाने व्यक्तिजीवनाची पातळी व त्याचे स्वरूप निर्णीत होत असल्याची जाणीव आढळते. कित्येकदा, कदाचित प्रतिक्रिया म्हणून, समाज-जीवनावर अधिक भर देण्याची आणि व्यक्तीच्या आंतरिक जीवनाकडे दुर्लक्ष करण्याची, व्यक्तीच्या आंतरिक शक्तीविषयी अश्रद्ध बनण्याची प्रवृत्ती आजच्या लेखकात दिसून येते. ही प्रवृत्ती आजच्या लघुकथेत जितकी दिसते तितकी कादंबरीत दिसत नाही, हे लक्षणीय आहे. विशेषतः बिवलकर, पेंडसे व 'बळी'च्या लेखिका विभावरी शिरूरकर या तिघांच्या लेखनात व्यक्तीचे मनःसामर्थ्य व परिस्थितीची भीषणता या जीवनाच्या दोन्ही बाजूंची सम्यक् प्रतीती व्यक्त होते. बिवलकरांची सुनीता, पेंडश्यांचे राजेमास्तर व विभावरी, शिरूरकरांचा आबा या तिघांच्याही जीवनसंघर्षात अंतःशक्ती व परिस्थितीची भीषणता प्रकर्षाने व्यक्त झाल्या व म्हणूनच त्यांच्या दुःखान्तिकांना धार आली. शिरूरकरांचा आबा या दृष्टीने जितका अद्वितीय आहे तितकाच प्रातिनिधिक आहे. व्यक्तिजीवनातील मूल्यांची सामाजिक जीवनातील अधःपातामुळे जी दुःखांतिका झाली आहे, तिचे तो प्रतीक आहे. या कथांतील व्यक्तिचित्रांमुळे व आशयानुगामी, संयमी शैलीमुळे मराठी कादंबरी आता एका

नव्या आरोही लाटेवर आली, अशी आशा निर्माण होते.

या आशेच्या उंचवट्यावर उभे राहून फडक्यांच्या उदयकालापासून आजपर्यंतच्या पंचवीस वर्षांतील मराठी कादंबरीच्या उत्क्रांतीचे सिंहावलोकन करू लागले तर, सर्व मानवी अनुभवांप्रमाणे, काही मिळवलेल्या सिद्धी गमावल्याचा विषाद व काही नव्या सिद्धी मिळवीत असल्याचे समाधान लाभावे, हे स्वाभाविकच. या काळातील अग्रेसर अशा फडके, देशपांडे, खांडेकर, माडखोलकर या विशेष निपुण कादंबरीकारांची निर्मिती आभासाश्रयी व व्यक्तिकेंद्रित असली तरी भरीव, रसरशीत व बांदेसूद वाटते; त्यांच्यामागून आलेल्या लेखकांच्या कृतींत या गुणांची ही पातळी टिकवली जात नाही. परंतु या काळातील कादंबरीत वास्तवतेची जाणीव अधिक स्पष्ट होऊ लागली, हे आपण पाहिले. वास्तवतेची जाणीव हीदेखील कधीकधी फार मोठी भूल पाडू शकते. वरवरचे निरीक्षण, केवळ तपशिलांचे वर्णन, साकल्यात्मक दृष्टिकोणाची गुंफण किंवा खोल जाणिवेचे चैतन्य ज्याला लागले नाही असे वार्ताहरी चित्रण म्हणजेच वस्तुनिष्ठा असा गैरसमज सहज होऊ शकतो. त्यांत एखाद्या राजकीय वा अन्य प्रणालींच्या आग्रहीपणाची भर पडली, तर त्या लेखकांविषयी फारच थोडी आशा बाळगण्यास जागा उरते. आजच्या कादंबरीच्या मार्गात याच आपत्ती उभ्या आहेत. आजच्या कादंबरीकारांपुढील जीवनाचे स्वरूपही अधिक विक्राळ व गुंतागुंतीचे होत आहे. अशा जीवनाची उकल करण्याच्या प्रयत्नात ज्या लेखकांजवळ त्यातील अनेक मूलभूत समस्यांचे ज्ञान, आर्थिक, वैज्ञानिक वा सामाजिक प्रवृत्तीची माहिती यांचा प्रकाश असेल त्यालाच थोडेतरी यश मिळण्याचा संभव आहे. यासाठी भरीव व्यासंगाची, व्यापक अनुभूतीची आवश्यकता आहे. तसेच, या जीवनाचे केंद्र म्हणजे व्यक्ती. व्यक्तिचित्रणातील समरसतेवर कादंबरीचा प्राण अवलंबून असतो. आजचा कादंबरीकार केवळ माणूस म्हणून माणसाजवळ जाऊ शकला, तरच त्याला ही समरसता लाभणे शक्य दिसते. एरव्ही, माणसामाणसांत तटबंदी उभी करण्यासाठी आज कित्येक शक्ती सज्ज आहेत. माणसाच्या अंतःकरणाविषयी सहृदय समज व मानवी जीवनाविषयी व्यापक, सुजाण व सुसंगत दृष्टिकोण हे आजच्या कादंबरीकाराला अवश्य असणारे निदानीचे गुण आहेत. 'बळी', 'सुनीता', 'हद्दपार' यांसारख्या आजच्या कृतींमध्ये या गुणांचा थोडातरी आविष्कार आढळतो, याचा मराठी रसिकांस अभिमान वाटावा, हे योग्यच.

■ ■ ■

परिशिष्ट

काही लेखकांच्या पत्रांतील उतारे

[या ग्रंथाचे साहित्य जुळविताना मला अनेक कादंबरीकारांना तसदी द्यावी लागली. कादंबऱ्यांच्या कालक्रमानुसार याद्या मागवाव्या लागल्या. त्यांच्या कलाविषयक मतांचा थोडाबहुत खुलासाही मी विचारला. सर्वांनी मला अगत्यपूर्वक साहाय्य केले. काही लेखकांनी केलेल्या कलाविषयक विवरणाचा माझ्या समीक्षणात मला समावेशही करता आला. त्या निर्देशांचा वाचकांना खुलासा होण्यासाठी सोबत त्यांच्या पत्रांतील उतारे दिले आहेत. त्या सर्वांच्या साहाय्याविषयी व ज्यांच्या पत्रांतील उतारे येथे प्रसिद्ध केले आहेत, त्यांनी ते छापण्यास संमती दिल्यबद्दलही मी त्यांची अत्यंत आभारी आहे.—कु० दे०]

वि० स० खांडेकर

मी इंग्रजी चौथी पाचवीत असताना (१९१०–११) गडकऱ्यांचा कवी व नाटककार म्हणून उदय झाला. नाटककार व त्याहीपेक्षा विनोदकार म्हणून कोल्हटकर त्यावेळी कीर्तिशिखरावर होते. बुद्धीला गुदगुल्या करण्यात, कल्पनेला चाळवून तिच्याशी नाना तऱ्हेचे खेळ खेळण्यात, मुग्ध मनातल्या स्वप्नाळू सौंदर्यदृष्टीला बहर आणण्यात या दोघांचीही प्रतिभा सिद्धहस्त होती. त्यामुळे माझ्या वयाची मुलेच नव्हेत तर पंचविशी–तिशी उलटलेले वाङ्मयप्रेमी लोकसुद्धा देवल आणि हरिभाऊ आपटे यांच्यापेक्षा कोल्हटकर व गडकरी यांचेच झटकन भक्त बनत. देवल माझ्या वडिलांचे स्नेही असल्यामुळे 'शारदा' नाटक मी अगदी लहानपणापासून तन्मयतेने पाहत आलो होतो. पण वयाच्या दहाव्या का अकराव्या वर्षी 'मूकनायक' जेव्हा मी प्रथम रंगभूमीवर पाहिले तेव्हा त्यातल्या

मार्मिक कोट्यांनी, चतुरालापांनी आणि कल्पकतेच्या गुणांनी माझे मन मोहून गेले. बुद्धीच्या आणि कल्पनेच्या त्या विलासात 'शारदे'तले जीवनदर्शन कमी आहे याचे मला भानच राहिले नाही. लिहायचे तर असे लिहावे, असे मला वाटू लागले. 'सुदाम्याच्या पोह्या'तले पहिले अठरा लेख 'अठरा धान्यांचे कडबोळे' या नावाने त्या वेळी नुकतेच प्रसिद्ध झाले होते. त्याचीही मी पारायणे केली. साहजिकच शब्द, अर्थ आणि कल्पना यांच्या सौंदर्याने सजलेले वाङ्मय हे सर्वोत्कृष्ट वाङ्मय होय अशी माझी समजूत झाली. पुढे कॉलेजात गेल्यावर गडकऱ्यांशी माझा निकट संबंध आला. गडकरी कोल्हटकर–संप्रदायाचे साधे पुरस्कर्ते नव्हते. त्या संप्रदायाच्या वैभवाचा विस्तार त्यांनीच केला. त्यांचा लौकिक आणि लोकप्रियता या दोन्ही गोष्टी त्यांनी अवघ्या पाच-सात वर्षांत विलक्षण वाढविल्या. १९१७ साली मी पुणे सोडले तेव्हा गडकऱ्यांच्या 'पुण्य-प्रभावा'तली वाक्ये आणि कोट्या ज्याच्या त्याच्या तोंडी घोळत होत्या. बालकवींसारखी प्रतिभासंपन्न माणसे गडकऱ्यांच्या वाङ्मयावर किती खूष होती, खाजगी बैठकीत गडकरी बोलू लागले म्हणजे त्यांचे संभाषण ती किती उत्सुकतेने ऐकत असत, हे सर्व मी पुण्यातल्या दोनतीन वर्षांत डोळ्यांनी पाहिले होते. त्याचाही परिणाम माझ्या मनावर झाल्यावाचून राहिला नाही. केवळ भाषेच्याच नव्हे तर इतर सर्व अंगांच्या दृष्टीनेही लेखनात हे दोघे माझे त्या वेळचे आदर्श बनले. कॉलेजच्या पहिल्या वर्षांत असताना मी एक नाटक लिहिले होते. वासुदेव शास्त्री खरे यांनी ते पाहिले तेव्हा ते मला म्हणाले, "हे कुणाला दाखवू नकोस ! यातल्या कोट्या आणि वाक्ये सोळा वर्षांचा एखादा पोरगा लिहू शकेल यावर कुणाचाही विश्वास बसणार नाही. कोल्हटकर गडकऱ्यांच्या हस्तलिखितांतूनच चोऱ्या करून तू हा माल पळविला आहेस असेच सारे लोक म्हणतील." स्वतःची ही फार मोठी स्तुती आहे असे मानून त्यावेळी मी त्याचा पद्धतीने लिहीत राहिलो.

मात्र माझ्या लेखनाचे शरीर व काही अंशी आत्मा कोल्हटकर-गडकरी परंपरेतच घडविला जात असताना काही काही वेळा एक गोष्ट मला तीव्रतेने जाणवे. हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या मी लहानपणीच मोठ्या आवडीने वाचल्या होत्या. आपल्याभोवती वावरणाऱ्या विविध व्यक्तींचे आणि घडणाऱ्या सुख-दुःखांच्या प्रसंगांचे हुबेहूब चित्रण करण्याचे त्यांचे कौशल्य त्या वेळीही मला मोठे मनोज्ञ वाटले होते. कोल्हटकरांच्या शैलीने या लेखकाने आपले लेखन केले असते तर काय बहार झाली असती, असे त्या काळात अनेकदा माझ्या मनात येई. पण यापेक्षा हरिभाऊंची अधिक खोल चिकित्सा मी त्या वेळी करू शकलो नाही. कॉलेजात असतानाच मी आगरकरांचे निबंध वाचले. त्यांचा

माझ्या मनावर मोठा परिणाम झाला. पुढे दोनचार वर्षांतच त्या विचारांनी माझ्या मनाचा एवढा पगडा घेतला की, प्रतिकूल परिस्थितीतही कॉलेजचे शिक्षण संपवून कुठेही प्रोफेसर होण्याची शक्यता असतानासुद्धा मी एके दिवशी तीन हजार वस्तीच्या स्वतःला सर्वस्वी अपरिचित अशा खेड्यात जाऊन उभा राहिलो. माझे 'हिरवा चाफा' कादंबरीपर्यंतचे सर्व लेखन (१९३८ पर्यंतचे) ह्या खेड्यात—शिरोड्यातच—झाले आहे. पहिली चार-पाच वर्षं मी माझ्या रुळलेल्या मार्गानेच जात होतो; पण त्या खेड्याच्या अंतरंगाशी समरस होताच माझे कथाविषय बदलू लागले. विचारांत फरक पडू लागला. वाङ्मयीन मूल्येही अंशतः डळमळू लागली. हळूहळू आपण जे पाहत आहो, जे रंगवावे, सांगावे, असे आपल्याला वाटत आहे ते कोल्हटकर-गडकऱ्यांपेक्षा आपल्यांशीच अधिक निकट आहे असे मला आढळून येऊ लागले. पण माझा वाङ्मयीन पिंड थोडाफार पूर्वीच बनविला गेला असल्यामुळे हे सर्व कळूनही मला अंगी रुळलेल्या जुन्या गोष्टी झटकन सोडता येईनात. त्यातच प्रो० फडक्यांच्यासारख्या सर्वस्वी कल्पनारम्य व पूर्णपणे जीवनविन्मुख अशा लोकप्रिय कादंबरीकाराच्या मागोमाग मला लोकांच्या पुढे यावे लागले. लोकप्रियतेत फडक्यांनी वामन मल्हारांचा हा हा म्हणता कसा पराभव केला हे मी डोळ्यांनी पाहत होतो. खुद्द वामनराव, फडक्यांच्या कलेची वर्णने माझ्यासारख्याला वेळीअवेळी ऐकवीत होते. त्यामुळे वैचारिक दृष्ट्या कोल्हटकर-गडकऱ्यांच्या कल्पनारम्य परंपरेतून मुक्त होण्याची धरपड करताना फडक्यांच्या कल्पनारम्यतेशी—ती पूर्णपणे पटत नसूनही—माझ्या लेखनाच्या प्रारंभकाली मला तडजोड करावी लागली.

वाङ्मयविवेचनात सोयीकरिता आपण सामाजिक मूल्ये व वाङ्मयीन मूल्ये असे भेद करीत असलो तरी ही मूल्ये परस्परावलंबी आहेत इतकेच नव्हे तर एकाचे गुणावगुण दुसऱ्यावर फार अवलंबून आहेत, असे मला वाटते. कोल्हटकर आणि गडकरी यांची शैली घेणारा लेखक कळत न कळत त्यांची कथारचनेची पद्धत, सामाजिक मते इत्यादी गोष्टी आत्मसात करी. माझ्या बाबतीतही तसेच घडले आहे. त्यामुळे शिरोड्याला गेल्यावर माझे लेखन माझ्या अनुभवाप्रमाणे जरी थोडेथोडे बदलत गेले तरी त्या संप्रदायाच्या छायेतून ते सर्वस्वी कधीच मुक्त झाले नाही.

जाता जाता एक गोष्ट लिहितो. वामनरावांच्या 'इंदु काळे व सरला भोळे'-विषयी आपण परवा जे विवेचन केले त्यात आणखी एकदोन गोष्टींचा समावेश केला पाहिजे. वामनरावांनी ही पत्रात्मक कादंबरी लिहिली याचे कारण एक नवीन तंत्र रूढ करावयाची ईर्ष्या, किंवा पत्रांच्या द्वारे भावनांचे सूक्ष्म विश्लेषण

करण्याची शक्यता हे असेल असे मला वाटत नाही. वामनरावांना लिहिण्याचा थोडाफार कंटाळाच होता. पन्नाशीत आल्यावर त्यांची प्रकृती अधिक नादुरुस्त होऊन हा कंटाळा वाढला. तेव्हा थोडक्यात कादंबरी लिहायची तर ती पत्ररूपाने लिहिणे योग्य होईल, कारण कादंबरीतील पत्रे प्रकरणांसारखी काही लांबलचक होऊ शकणार नाहीत, असे त्यांच्या मनाने घेतले असावे. आपटे किंवा फडके ह्यांच्याप्रमाणे कथानकात रंगून जाऊन ते फुलवीत नेण्याची शक्ती वामनरावांच्यात फारशी नव्हती. विविध नवीन मार्मिक विचार हे त्यांचे मुख्य भांडवल ! त्या विचारांचा आविष्कार झाला की ते संतुष्ट होत. पत्रे ही अशा प्रकारच्या आविष्काराला अधिक अनुकूल ! म्हणूनच त्यांनी त्यांचा स्वीकार केला. दुसरी त्याच कादंबरीविषयीची एक गोष्ट—कला, नीती वगैरे या कादंबरीतल्या गोष्टी खरोखरच दुय्यम आहेत. जीवनदर्शनाच्या किंवा व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीने पाहिले तर वामनरावांना विनायकराव काळ्यांचे चित्र मुख्यतः रंगवायचे होते हे उघड दिसते. मागच्या सर्व कादंबऱ्यांची नावे बायकांचीच असल्यामुळे याही कादंबरीचे नाव त्यांनी 'इंदु काळे व सरला भोळे' असे ठेवले. दोन सुशिक्षित परंतु भिन्न मनोवृत्तींच्या स्त्रियांची चित्रे शेजारीशेजारी मांडण्याचा या कादंबरीतला प्रयत्न पुसट स्वरूपाचा आहे. अशा वेळी लेखकाचे हृद्गत केवळ त्याच्या शब्दांवर विसंबून निश्चित करण्यात अर्थ नाही. कोल्हटकर एका सुंदर सुखांतिकेचे (Comedy) लेखन करीत असताना आपण मद्यपाननिषेधावर 'मूकनायक' नाटक लिहीत आहो असे मानीत होतेच ना ?

वि० वि० बोकील

वास्तववादाकडे माझा विशेष कल आहे. निदान semblance of realism तरी लेखकाने साधण्याकडे कटाक्षाने लक्ष पुरवावे असे मला वाटते.

कलेचा प्रधान हेतू रंजन हा असावा. रंजनाबरोबर जर सहजरीत्या बोध आणता आला तर तो अग्राह्य मानावा असे माझे म्हणणे नाही. पण त्या बोधापायी किंवा प्रचारापायी रंजनाची मुस्कटदाबी होऊ नये. उदाहरण म्हणजे कै० डॉ० केतकर यांच्या कादंबऱ्या किंवा मामा वरेरकर यांचे प्रचारकी वाङ्मय. डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्या वाचणे म्हणजे केवढे दिव्य होते ते माझे मलाच माहीत. श्री. वरेरकर यांच्या प्रचारकाच्या भूमिकेमुळे त्यांचे वाङ्मय वाचणे म्हणजे एक शिक्षाच वाटते. त्यामुळे होते काय तर रंजन नाही आणि प्रचारही नाही. दोन्ही हेतू फसतात. याउलट कै० हरिभाऊ यांची 'मधली स्थिती', 'मी' 'यशवंतराव खरे' या कादंबऱ्यांत बोध तर आहेच, शिवाय रंजनही भरपूर आहे.

श्री. फडके यांच्या कादंबऱ्यांत बोधाचा भाग अत्यल्प किंवा क्वचित शून्य असला तरी मनुष्य कादंबरी वाचतो तरी. थकल्याभागल्या जीवाला हा विरंगुळा थोडाथोडका नाही.

खरोखरीच, केव्हा केव्हा असा उद्वेग येतो की, हे उपदेशाचे घुटके केव्हा थांबणार आहेत ? जो उठतो तो उपदेश करतो. घरी, दारी, शाळेत, गाडीत, पटांगणात कुठेही जा—उपदेश ऐकायला मिळाला नाही असा एक दिवस जात नाही. तत्त्वज्ञानी, समाजशास्त्रज्ञ, धर्मधुरीण, शाळामास्तर, पुढारी, राज्यकर्ते–सर्वजण लांब जिभा काढून उपदेशाची वचने ऐकवीत असतात. त्यामुळे चीड येते. तिरस्कार वाटतो या दांभिकांचा. आणि वाङ्मयातही तोच थाट दिसला म्हणजे डोके उठेल नाही तर काय होईल ?

वाङ्मयानं हसत खेळत माणसांना उमेदीने जगायला शिकवावे. माणसाचा धीर खचू न देण्याची दृष्टी ठेवावी. बाहेरच्या जगात रडारड चालूच आहे. बाजारात जिनसांचे भाव ऐकून भोवळ येतेच आहे. आला दिवस कसा जाईल ही विवंचना आहेच. पारमार्थिक जीवन परमेश्वर (असल्यास) पाहून घेईल–पण ऐहिक जीवन तरी जरा शांतपणाने जाऊ दे की !

हा कलेचा दृष्टिकोण असावा अशी माझी श्रद्धा आहे.

श्री० ना० पेंडसे

माझी कलाविषयक मते :

कला फक्त कलेकरिताच असते या तत्त्वावर माझा दृढ विश्वास आहे.

कला जीवनापासूनच स्फूर्ती घेत असल्यामुळे जीवनाभिमुख कला हा शब्द-प्रयोग मला अर्थहीन वाटतो. जे जीवनाभिमुख नाही ते कलात्मक असू शकत नाही. स्वतःला ' कलावादी ' म्हणवून घेणाऱ्या आपल्या काही श्रेष्ठ साहित्यिकांचे वाङ्मय कृत्रिम, अवास्तव, स्वप्नसृष्टीतील–आणि म्हणूनच माझ्यापुरते–कलाहीन होते. यामुळेच, मला वाटते, जीवन–कलाविषयक निरर्थक वाद काही काळापूर्वी आपल्याकडे माजला.

मी पाहिलेली वा अनुभवलेली सुख-दुःखे माझ्याजवळ ठेवणे असह्य होते. मनाची वेडोषी किंवा तडफड यांना वाट करून दिल्याशिवाय मन हलके होत नाही. माझे लेखन यामुळे झालेले आहे. वस्तुतः जगातील सुखदुःखांमुळे प्रत्येकाची हीच परिस्थिती होत असते. पण साऱ्यांनाच इष्ट माध्यम गवसत नाही. कलावंताचा मोठेपणा किंवा वेगळेपणा एवढ्यापुरताच. जगाचा त्याला जो अर्थ कळला तो तो आपल्या माध्यमातून साऱ्या जगापुढे ठेवू शकतो.

पण कलेचे कार्य इथे संपते. काय असावे हे सांगण्यापेक्षा काय आहे हे

सांगणे हेच फक्त कलेचे कार्य आहे असे मला वाटते.

आणि हे कार्य महान आहे असा माझा विश्वास आहे. कारण जग नक्की कसे आहे हे कळल्याशिवाय ते कसे असावे हे निश्चित करता येणार नाही.

सामाजिक वा अन्य अन्यायाखाली भरडला जाणारा माणूस पाहून कलावंत कळवळतो. हा भरडला जाणारा माणूस तो आपल्या माध्यमातून जगापुढे उभा करतो–आणि जेव्हा या माणसाचे दर्शन जगाला घडते तेव्हा ते भेदरून, बिचकून ओरडते– ज्या माध्यमामुळे या निरपराध माणसाचा मुडदा पडला ते माध्यम नष्ट करा! कला प्रचार करीतच असेल तर तो असा. प्रत्यक्ष कला काही सांगत नाही. ते तिचे कार्य नव्हे. किंबहुना, ज्या कलेला काहीतरी नष्ट वा निर्माण करण्याचा संदेश देण्याची गरज भासते ती पंगू, हिणकस, दुर्बल कला होय.

सौंदर्याचे दर्शन घडवून जीवननिष्ठा वाढीस लावणे आणि असुंदराचे दर्शन घडवून मानवाचे अपूर्णत्व दृष्टोत्पत्तीस आणणे हेच कलेचे एकमेव कार्य होय.

कुसुमावती देशपांडे : जीवनपट

(१० नोव्हेंबर १९०४ - १७ नोव्हेंबर १९६१)

पूर्वाश्रमी नाव कुसुम जयवंत.

कुसुमचा जन्म १० नोव्हेंबर १९०४ ला उमरावती येथे झाला. जन्मस्थळ भोळे ह्यांचा वाडा. वडील रामकृष्ण रावजी जयवंत. आई सीताबाई. सीताबाई ह्या सातारच्या इतिहासप्रसिद्ध चिटणीस घराण्यातील मल्हार खंडेराव चिटणीस ह्यांच्या कन्या. त्या वेळी मल्हार खंडेराव उमरावतीतील नामांकित वकील होते. भोळेवाडीमधल्या घरात राहात. जयवंत कुटुंब मूळचे कल्याणचे. नंतर नासिकचे. रामकृष्ण रावजी नासिकला वकिली करीत. पण मल्हार खंडेराव ह्यांच्या अकाली निधनानंतर १९०८ मध्ये उमरावतीला आले आणि तेथे वकिली करू लागले.

कुसुम जयवंतचे प्राथमिक शिक्षण उमरावतीच्या रोमन कॅथॉलिक चर्चने चालविलेल्या लहानशा कॉन्हेंटमध्ये झाले. नंतर उमरावतीच्या गर्ल्स् हायस्कूलमध्ये. मग १९१७ पासून पुण्याच्या हुजूरपागा गर्ल्स् हायस्कूलमध्ये. त्या शाळेच्या वसतिगृहात राहत असता १९२१ ला मुंबई युनिव्हर्सिटीची मॅट्रिक परीक्षा, पहिल्या वर्गाचे गुण, पारितोषिक आणि शिष्यवृत्ती मिळवून उत्तीर्ण. पुढे २० जून १९२१ ला पुण्याच्या फर्ग्युसन कॉलेजमध्ये प्रवेश, व त्या कॉलेजच्या आगरकर वसतिगृहात निवास.

ह्याच १९२१ वर्षात आत्माराम रावजी देशपांडे (ए. आर. 'अनिल') ची भेट, ओळख व पुढे प्रेमात परिणती. त्याला जातिभेदामुळे खूप विरोध. कुसुमला फर्गसन कॉलेजला मुकावे लागले आणि नागपूर युनिव्हर्सिटीच्या बी. ए. च्या परीक्षेला बहिःशाल विद्यार्थी म्हणून बसावे लागले. त्या परीक्षेत पहिल्या वर्गात पहिला क्रमांक मिळवून उत्तीर्ण. नंतर इंग्रजी विषयाच्या उच्च अभ्यासासाठी मध्यप्रदेश व वऱ्हाड सरकारची शिष्यवृत्ती मिळाली.

लंडनच्या वेस्टफील्ड कॉलेजमध्ये १९२७–२९ ह्या वर्षांत राहून इंग्लिश लिटरेचर ह्या विषयात बी. ए. ऑनर्स.

ऑगस्ट १९२९ मध्ये भारतात परत, आणि हुशंगाबाद येथे ६ ऑक्टोबर १९२९ ला आत्माराम रावजी देशपांडे ह्यांच्याशी विवाह.

जुलै १९३१ मध्ये नागपूरच्या मॉरिस कॉलेज ह्या सरकारी कॉलेजमध्ये 'असिस्टंट प्रोफेसर ऑफ इंग्लिश' म्हणून नेमणूक, त्या आधी एका स्त्रीला मुलांच्या कॉलेजमध्ये प्रोफेसर म्हणून नेमावे की नाही ह्या प्रश्नावर वादंग माजले होते.

ह्या १९३१ वर्षाअखेर मराठी लघुकथा व ललित निबंध लेखनाचा आरंभ. पहिला संग्रह 'दीपकळी' १९३५ मध्ये प्रसिद्ध झाला. दुसरा संग्रह 'दीपदान' १९४१ मध्ये आणि तिसरा संग्रह 'मोळी' १९४६ मध्ये प्रसिद्ध झाला. ह्यांतून निवडलेल्या लेखनाचा संग्रह 'दीपमाळ' १९५८ मध्ये आणि 'कुसुमावती–साहित्यदर्शन' १९६५ मध्ये प्रसिद्ध झाला.

समीक्षात्मक लेखांचा संग्रह 'पासंग' १९५४ मध्ये प्रसिद्ध झाला.

'मराठी कादंबरी–पहिले शतक' ह्या पुस्तकाचा पहिला भाग म्हणजे १९४८ ला मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या वामन मल्हार जोशी व्याख्यानमालेत दिलेली तीन व्याख्याने. त्यांचे पुस्तक १९५३ मध्ये प्रसिद्ध झाले. दुसरी व्याख्यानमाला १९५३ मध्ये झाली आणि पुस्तकरूपाने दुसरा भाग म्हणून ती १९५४ मध्ये प्रसिद्ध झाली.

कुसुमावती देशपांडे ह्यांची १९५६ च्या आरंभी नागपूरच्या आकाशवाणी केंद्रात प्रोडयूसर म्हणून डेप्युटेशनवर नेमणूक झाली. नंतर मे १९५७ मध्ये केंद्रीय आकाशवाणी संचालनालयात दिल्ली येथे चीफ प्रोडयूसर म्हणून नेमणूक झाली.

कुसुमावती देशपांडे ह्यांनी साहित्यक्षेत्रात पुष्कळ मानाची स्थाने भूषविली. त्यांपैकी उल्लेखनीय म्हणजे, विदर्भसाहित्य संघाचे अध्यक्षपद, जबलपूर येथील विदर्भसाहित्य संमेलनाचे, मुंबई मराठी साहित्य संघाच्या गोरेगाव येथील संमेलनाचे, बडोदे आणि इंदूर येथील संमेलनांचे अध्यक्षपद. त्या साहित्य अकादमीच्या मराठी बोर्डाच्या सदस्य होत्या व त्यांनी आंतरराष्ट्रीय टागोर परिसंवादात भाग घेतला होता. त्यांचे इंग्रजीतील लेखन म्हणजे रमाबाई रानडे ह्यांच्या 'आमच्या आयुष्यातील आठवणींचे इंग्रजीत भाषांतर.' हे केंद्रीय

शासनाच्या प्रसिद्धि-विभागाने प्रसिद्ध केले आहे. त्यांनी साहित्य अकादमीसाठी 'हिस्टरी ऑफ मराठी लिटरेचर' हे पुस्तक लिहावयास घेतले होते पण ते त्यांच्या आकस्मिक निधनामुळे काहीसे अपूर्ण राहिले.

ग्वाल्हेर येथे ऑक्टोबर १९६१ अखेर भरलेल्या अखिल भारतीय मराठी साहित्य संमेलनाचे अध्यक्षपद म्हणजे त्यांचा अखेरचा बहुमान ठरला. त्यानंतर दोन आठवड्यांनी त्यांचे आकस्मिकपणे हृदयक्रिया बंद पडून १७ नोव्हेंबर १९६१ ला दिल्ली येथील त्यांच्या २६ मीनाबाग ह्या निवासस्थानी निधन झाले.



सूची

विशेष सूचना : एकेरी अवतरणातील नावे ग्रंथांची, तिरप्या ठशातील नावे कादंबऱ्यांतील पात्रांची, आणि उरलेली नावे ग्रंथकारांची वा इतर संकीर्ण विषयांची समजावीत.

'अखेरचं बंड' १९५–९७,१९८
'अग्नियान' ३०३–०४
अचला ('हिंदोळ्यावर') २९६
'अंजलि' १९५,१९७–९८
'अजिंक्यतारा' ४१, ४२–४३, ४४,
'अटकेपार' १९०,१९४
अत्तरदे, श्रीराम पाहा 'सांवलीच्या उन्हांत'
'अंधारांतील दिवे' २८७
'अंधारांतील वाट' ३३५
'अनघा' २७१–७२
'अन्नदाता उपाशी' ११३, ३३२
'अपुरा डाव' ३१८
अभय ('पांढरे ढग') २४०–४१, २४२
अभिजात कला ५–६
अभ्र-पटल' पाहा 'उपकारी माणसें'
'अर्वाचीन मराठी साहित्य' ३, ३३
'अर्वाचीन रामराज्य' ११६,११७, १२१,२७६
'अल्ला हो अकबर' ५३, १८२–८३
अवधूत ('चंदनवाडी') २६९
अळतेकर, माधव दामोदर १५७–५८, १८४, ३२९
'आईची कृपा' १५९–६०
'आकाशगंगा' ३१८ शिवाय पाहा 'उपकारी माणसें'
'आकाशमंदिर' २८८, ३१८
'आजकालच्या गोष्टी' ८१
'आजच!' ८०–८१, २५५
आत्मचित्रण, कथालेखकांचे १३७
आनंदकर, पिरोज. पाहा 'माझें बाळ तें!'
'आनंदमठ' ३२७
आपटे, नारायण हरी ४१, ४२–४६, ४८, १०८, १०९, १११, ११२–१३, ११५–२३, १२६, १२७, १४०, १५३, १८२, १८६–८७, २३६, २९३, ३२६

आपटे, वासुदेव गोविंद ३२५, ३२६–२७
आपटे, हरी नारायण ५–८, २०, २१, ३८, ४१, ४२, ४३, ४६, ४८, ५१, ५५, ५७, ६१–१०६, १०८, १०९, ११६, १२५, १२७, १३८, १४१–४२, १४५, १५३, १५६, १५७, १७७, १७८, १७९, २१४, २९१–९२, ३१०, ३२५–२६; ३२९; व्यक्तिरेखा (कादंबऱ्यांतील) ८६–८७, १७९
आशा ('बळी') २९९, ३४२
'आभास' ११२
'आभाळाची सावली' २८६
'आम्ही दोघं' १२१, १२२, २३६
'आरबी भाषेंतील सुरस व चमत्कारिक गोष्टी' १८
'आविष्कार' ३०१
'आशा' १९०, १९१, २३८
'आशावादी' १४५–४८, १८४, २५५–५६
'आश्रमहरिणी' १२९–३०
'आसवांची माळ' २८४–८५
'आस्तिक' ३१३

इतिहासलेखन ३
'इंदु काळे आणि सरला भोळे' १३१, १३३–३६, २३६
'इंद्रधनुष्य' १९५
'इंद्रभुवनगुहा' ३१
इब्सेन २०२
'उद्धार' १९४–९५
'उन्माद' १९५
'उपकारी माणसें' ३१०–१२
'उमाडलेल्या भावना' २८६
उल्का ('उल्का') २३४–३५, २४६, ३३९
'उल्का' २३३–३६, २४७–४८, ३४१
'उषःकाल' ३८, ४१, ४९, ८३, ८४, ८६–८८, ८९, ९२
'एकटीच' १२२–२३
'एल्गार' ११५, ३४०, ३४२
ऐतिवडेकर, माई ३३६–३७
'ओढ' ३०७

कंटक, प्रेमा २९८, ३०२–०४, ३३५
कथावाङ्मय ७, ८, १०–११, १२–१३; जीवनदर्शन ६–८, १०–११
कर्मयोग ८०, ८१, २५५
'कलंकशोभा' २३६
कवठेकर, दत्त रघुनाथ २८२, २८५–८६, ३०९
'कळ्यांचे निःश्वास' २९५, २९६, २९७
काकोडकर, चंद्रकांत ३३३, ३३४–३५
'कांचनमृग' २३२–३३, २३५
'कांटेरी मार्ग' ३०५
कांता ('कांता') २६०–६१
'कांता' २५९–६१, २७२, २७३–७४
'कादंबरी' (बाणभट्ट) २२

'कादंबरी' (राजवाडे) १०८
कादंबरी, आत्मकथनपर १८७; ऐतिहासिक ३५, ५८–५९, २६२; तांत्रिक ९; राजकीय ५८–५९, २६२
कादंबरी : उत्क्रांतीची प्रथमावस्था २१
'कादंबरीमय आंग्लशाही' ११३–१४
'कादंबरीमय पेशवाई' ५४–५८
कादंबरी, मराठी : अद्भुत १८, ३०–३२; ऐतिहासिक ३५–६०; तात्त्विक १२५–२६, १५७–७४; पौराणिक कथानक १२६; बोधवादी १२५–२६, १३९; राजकीय १६७, २५५–५६; सामाजिक ३२
कादंबरी-लेखिका, मराठी २९०–३०८
कादंबरीवाचनाचे हेतू ४–५
'कादंबरीसार' ३१
कानिटकर, काशीबाई ६६, २९१–९३
कानेटकर, वसंत शंकर पाहा 'घर'
'काम आणि कामिनी' ३०२–०३
'कालकूट' ४१
कालिंदी ('ब्राह्मणकन्या') १४९–५०, १७९
काव्य, मराठी १६–१७
'काळी राणी' २१६, २२२–२५, २२६, २२७, ३४१
'काहूर' पाहा 'जीवनगंगा (काहूर)'
किबे, कमलाबाई ३२८
'किशोरीचें हृदय' २८४
कीर्तन १७
कीर्तने, विनायकराव ३६
'कीर्ति' २९५
'कुणाच्या स्वातंत्र्यासाठी?' ३३५
'कुबेर की रंक' २७९–८०, २८२
कुलकर्णी, नारायण विनायक पाहा 'महाराष्ट्र कुटुंब माला'
कुलकर्णी, वामन लक्ष्मण २६२
कुलकर्णी, विठ्ठल हरी ३३, २११
'कुलदैवत' १६९, १७३
'कुलाब्याची दांडी' १२१, १८२, १८३–८४, १८६, १८७–८८, २४८
कृष्णा ('सुकलेलें फूल') २१४, २१७
केतकर, श्रीधर व्यंकटेश १४०–५६, १६२, १७४, १७७, १८२, २५५–५६, ३२१, ३२९
'केवळ स्वराज्यासाठी' ४१, ८९–९१, ९३
केशवसुत २३१
केळकर, नरसिंह चिंतामण ४९, ५४, १५९, ३१६ शिवाय पाहा सविकल्प समाधी
'कोकणचा पोर' ५४, ३१६
कोल्हटकर, अच्युत बळवंत ५२–५३
कोल्हटकर, श्रीपाद कृष्ण २०, ६२, १५८–५९, ३२९
'क्रौंचवध' २४३–४७

खांडेकर, विष्णू सखाराम २२९–५०, ३४२, ३४३, ३४४–४७; व्यक्तिचित्रण २४८–५०

'गड आला पण सिंह गेला' ४१, ९१–९२, ९३

गडकरी, बाळकृष्ण संतुराम १२६, ३२६
गडकरी, राम गणेश २३१-३२
'गणपतराव' ६६-६८, ७४, ७६, ७७, ८१, ८३, ११६, १३७, २१३, २१४
'गलिव्हर याचा वृत्तांत' १८
गांगल, भगवान दिनकर २८२, २८४-८५
'गांठ-भेट' २८१
गाडगीळ, सिंधू पाहा 'क्षितिजापार'
'गांवगंगा' १७२
'गांवगुंड' ३३२, ३३३
'गांवसासू' १४८
गुंजीकर, रामचंद्र भिकाजी ३५, ३६-३९, ४०, ५५
'गुणसुंदरी' ३२५
गुणाढ्य १२
गुर्जर, विष्णु सीताराम १२७, २९३, ३२५, ३२६, ३२९
'गृहदाह' ३२७
गोडबोले, नारायण वासुदेव पाहा 'मराठी कादंबरी (तंत्र आणि विकास)'
गोडबोले, परशुरामतात्या पाहा 'कादंबरीसार'
'गोंडवनांतील प्रियंवदा' १४१-४३, १४४
'गोड शेवट' ३१४
'गोदाराणी' ११३, ११४, ३३२, ३३६
'गोदावरी' ३७
'गोदू गोखले' ११९, १६५, १६७-६९, १७३
'गोमंतका, जागा हो!' ३३५

'घर' ३३९-४०
'घरचा मालक' ३०६

चक्रधर ('रणांगण') ३१५
चंदन ('चंदनवाडी') २६८, २७०
'चंदनवाडी' २६७-७०, २७२
'चंद्रगुप्त' ४१, ९४-९६, ९७
'चंद्रप्रभाविरहवर्णन' ३१, २९१
चंद्रशेखर ('मुक्तात्मा') २५३-५४, २५५
'चरित्रहीन' ३२७
'चल पुढें!' २८१, २८२
चिंदरकर, विष्णु दत्तात्रय पाहा 'महापूर'
'चिमणी' १६२

'छाया-प्रकाश' २८८

'जग हें असें आहे' ८०
'जग हें असेंच' ११०
'जग हें त्रिविध आहे' १२६, १३९
'जन्माचा बंदिवास' १६०-६१
जयवंत, आनंदीबाई २९४
'जळतें रहस्य' ३३५
'जळलेला मोहोर' २४२, २४३
जॉइस, जेम्स ३२०-२१, ३३९
'जादूगार' १७४, १८४, १८५-८८, १९०, १९५, २०७, २७५
'जीवनगंगा (काहूर)' ३१२
'जीवन-नृत्य' २८७
'जीवनसाथी' ३३६-३७

'जेहलम्' १९८–९९
जोरवेकर, केशव लक्ष्मण पाहा 'विचित्रपुरी'
जोशी, यशवंत गोपाळ १२३–२४
जोशी, लक्ष्मण नारायण ४८, ५२
जोशी, वामन मल्हार ९४, १२५, १२६–४०, १७४, १७७, १८२, २४९, ३२६; टीकालेखन १–२
जोशी, वासुदेव विनायक १५७, १६०–६१

'झंझावात' १८०, २७७–७८, २८१, २८२, ३१७
'झांकली मूठ' १११
'झुंज' ३३४
'झुलता मनोरा' ५८

टिकेकर, रामचंद्र विनायक पाहा धनुर्धारी
टीकालेखन १०८–०९
टेनिसन २८८
टेलर, मेडोज ८२–८३

'टिगळ' २७९, २८२
'ठेंगणें अस्मान' ३०६, ३१६–१७
ठोकळ, गजानन लक्ष्मण पाहा 'गांवगुंड'

'डाकबंगला' २६४, २७२
'डॉक्टर कादंबरी' ११०, १८४
'डॉन क्विक्झोट' २९
डिकन्स ८२

तनू ('सदाफुली') २१६, २१७, २२४–२५
'तरतें पोलाद' १६९
'तरुण वेर्टरचीं दुःखें' ३२८
तळवलकर, गोपीनाथ गणेश २८२, २८७–८८, ३०९
तादात्म्य, कथालेखकाचे ८–११
'तांबडी माती' ३२१
तांबवेकर, साळूबाई ३१, २९१
तिमा ('सदाफुली') २१६–१७
'तुडवलेलें घरकुल' ३३७
तुळजापूरकर, दत्तो आप्पाजी पाहा 'माझें रामायण'
'तू तिथं मी' २७९–८०
'ते आणि मी' पाहा 'आम्ही दोघे'
'तेजस्विनी' ३०५
'त्रिदोष' १२४

थॅकरे ८२, १०३
'थोरली आई' १५९–६०

दांडेकर, गोपाल नीलकंठ ३३७
दांडेकर, मालतीबाई ३०४–०६
दातार, गोविंद नारायण पाहा 'इंद्रभुवनगुहा'
दाते, शंकर गणेश पाहा 'मराठी ग्रंथसूची'
दादासाहेब दातार ('क्रौंचवध') २४४–४५, २४६
दामले, सीताराम केशव ४८, १२६, १३९, ३२६
दिघे, रघुनाथ वामन ३१७–२०, ३३२, ३३३, ३४०
दिनकर ('क्रौंचवध') २४६, २४७

दिलीप (' विशाल जीवन ') २१९–२०, २२१–२२, २२४–२५
दिवाकर कृष्ण २८२, २८४, ३०९, ३३०
' दीपस्तंभ ' ३०१
' दुःखाअंतीं सुख ' ३२७
' दुटप्पी कीं दुहेरी ' १–२, १५८–५९
' दुर्दैवी रंगू ' ४६–४८
' दुहेरी जीवन ' २६२–६३, २७२
देशपांडे, अनसूयाबाई ४८, ५३
देशपांडे, पुरुषोत्तम यशवंत २०७–२८, २४९, २७५, ३२१, ३२९, ३४१–४२, ३४३
' देशपांडे माधव काशीनाथ २६३
देशपांडे, श्रीधर गोपाळ ३१६–१७
देशपांडे, हरिहर वामन ४४, ४६
देशमुख, लीला ३०६–०७
' देशमुखवाडी ' १११
देसाई, जानकीबाई ५३, २९३
' दोन ध्रुव ' २३३, २३६–३८
' दोन मने ' २३८–३९
' दौलत ' १७४, १८८–८९, १९०, १९५, २४८, २७५
' द्वंद्व ' २७८–७९, २८१, २८२

' धडपडणारीं मुलें ' ३१४
धनुर्धारी ३२४
' धर्मसंग्राम ' ५६
' धांवता धोटा ' १६५–६७, १७४, २७५

' नटसम्राट ' ११०, २३२
' न पटणारी गोष्ट ' ११९, १२०, १४०, १६३, ३०५
' नलिनी ' १३०–३१
' नवलपूरचा संस्थानिक ' १५९
' नवें जग ' २२५, २२७, २२८
' नवे संसार ' २६४–६७, २६९, २७२
नाईक, रामकृष्ण बळवंत ३२–३३
' नागकन्या ' २६४, २७२, ३१६
नाटक, मराठी ६२–६३
नाथमाधव ४७, ४८, ५४, ५७, १०८, १०९, ११०–११, ११२, १२६, १२७, १३९, १८२, २९३, ३२६
नानासाहेब (' उषःकाल ') ८६, ८७, ८८
' नारायणराव आणि गोदावरी ' ३३–३४, ६१
' नावल व नाटक ह्यांविषयीं निबंध ' २५–२६, ३१, ३२
नाशिककर, शांताबाई १६१, २९३, २९४, ३०५
' निखळलेली हिरकणी ' ३००
' निरंकुश ' १५८
' निरंजन ' १९१, २७५
निरंतर, गंगाधर भाऊराव २८२, २८६–८७, ३०९
' निसर्गाकडे ' ३३५

पटवर्धन, विष्णू जनार्दन पाहा ' हंबीरराव व पुतळाबाई '
' पडसाद ' १२४
पंडित गोदावरीबाई २९१
पंडित, बळवंत मनोहर ३३, ३९–४०

'पण लक्ष्यांत कोण घेतो' ६–८, ६६, ६८–७३, ७४, ८०, ८२, ८३, १२८, १६०, १६३, २१४
पदमनजी, बाबा १९, २०
'परतभेट' १६५, २३६
'परागंदा' १४३–४५, २५६
परांजपे, दत्तात्रय विनायक ५२
परांजपे, शकुंतला पाहा 'घरचा मालक'
'पॅव्हिलियन ऑफ बुईमेन' २४३
'पश्चिम आघाडीवर सामसूम' ३२८
'पहांटेपूर्वीचा काळोख' ११६, ११७, ११८, १२१, १६१, १८४
'पहिली सलामी' ३३६
'पहिलें प्रेम' २४२
'पाऊलवाट' ३१७
पांगळ, तात्या नेमिनाथ ३१, ५३
'पांच ते पांच' ११९, १२०
'पांढरे ढग' २४०–४२
'पाणकळा' ३१८, ३१९
'पाणी' ३२१–२२
पानसे, वेणू ६१, ६३, ८३, ९२
पारखी, पांडुरंग गोविंद २९
'पालखीचा गोंडा' ६६, २९२–९३
'पिंजऱ्यांतील पक्षी' २८५
'पिराजी पाटील' ३२४
'पिवळा बंगला' २८१
'पुण्यग्रामरहस्य' ६१
'पुनर्जन्म' ३१३, ३१४
पुरोहित, केशव रावजी १६१
'पुसलेलीं चित्रें' ३०६
'पूर्वेचा वारा' ३०६
'पेटतें पाणी' १७३
पेंडसे, श्रीपाद नारायण ११५, ३१८, ३४०–४२, ३४८–४९
'पेशवाईचा ध्रुव ढळला' ५६
'पेशवाईवरील गंडांतर' ५६
पोतदार, दत्तो वामन २०, ३६
प्रकाश ('काळी राणी') २२४–२५
'प्रतिज्ञा' १९५
प्रभाकर ('बंधनांच्या पलीकडे') २१०–११, २१२, २१३, २१७, २२४–२५
'प्रमद्वरा' २७१, २७२, ३३२
'प्रवासांतील सोबती' पाहा 'उपकारी माणसें'
'प्रवासी' १९०, १९१–९४
प्रियदर्शन ('कांता') २५९–६०
प्रियोळकर, अनंत काकबा ३६, ३७, ३८
'प्रेम कीं लौकिक' १–२, १४०

फडके, नारायण सीताराम ३०, ५३, १४०, १५८, १७४, १८०, १८२–२०६, २११, २२९, २३७, २३८, २४८, २५०, २७५, २८३, २८८, २९४, ३०७, ३१७, ३२१, ३२६, ३२९, ३४२, ३४३; कलादृष्टी १९९–२०५
'फाटकी वाकळ' १६५, १७०–७१, १७४
'फोल आशा' २७५, २७६–७७, २८१

बक, पर्ल पाहा 'पॅव्हिलियन ऑफ बुईमेन'

'बंधनांच्या पलीकडे' १८४, १९०, २०६, २०९-१४, २१५, २२६, २२७, २८३
बंकिमचंद्र १०३, ३२५, ३२७
'बंधमुक्ता' १६१, २९४
बंबवाले, कमलाबाई पाहा 'बंधमुक्ता'
'बलिदान' ५४, ३२०
'बस नंबर बारा' १९८
'बळी' ११५, २९९-३००, ३०७, ३४३
बापट, गोविंद शंकर पाहा 'हरि आणि त्रिंबक'
बापट, नागेश विनायक ३९
बापट, प्रभाकर वासुदेव पाहा 'मराठी कादंबरी (तंत्र आणि विकास)'
बाबर, सरोजिनी ३०६, ३०७
बालकवी २३२
'बिंदूची कथा' ३३७
बिवलकर, श्रीकृष्ण रामचंद्र ३१८, ३३७-३९, ३४२
बेडेकर, विश्राम पाहा 'रणांगण'
'बेबीची बहीण' २८१, २८२
बेहेरे, नारायण केशव ५३, १२६
बोकील, विष्णू विनायक २७५-८२, ३०९, ३४७-४८
बोरकर, बाळकृष्ण भगवंत ३३५-३६
ब्राउनिंग २१३-१४
'ब्राह्मणकन्या' १४८-५१, १५४-५५, १५६, २७५

'भंगलेलें देऊळ' २५६-५८
'भटक्या' १५२-५३
भट, यशोदाबाई ५३
'भयंकर दिव्य' ८०
भसे, प्रभाकर श्रीपत ३२७, ३२८
भाऊसाहेब ('उल्का') २३३-३४, २३५-३८, ३३९
भाटे, गोविंद चिमणाजी पाहा 'प्रेम कीं लौकिक'
भानू, चिंतामण गंगाधर पाहा 'शृंगेरीची लक्ष्मी'
'भारतमाते ऊठ' ११४
'भारतमातेची हांक' ११४
भावानंद ('मी') ७७-७८, ८१, १४७
'भावीण' ३३५-३६, ३३७
भाषांतरित ग्रंथ, मराठी १८, २६-२७, ४१, ६२, १७७;-इंग्रजी ६२, ३२३-२४, ३२८;-गुजराती ३२५;-बंगाली ३२५, ३२६-२८;-हिंदी ३२८, ३२९-३०
भिडे, विद्याधर वामन ५२
भिसे, शंकर रामचंद्र ३३२, ३३७
भुजंगराव देशमुख ('मुक्तात्मा') २५३
'भुरळ' १११, ११७
'भूकंप' २८७
भोपटकर, लक्ष्मण बळवंत पाहा 'मृत्यूच्या मांडीवर'

'मंजुघोषा' २५-२६, २७, ३१, २९१
'मंदा' २८६
'मधली स्थिति' ६१-६६, ७४, ८१, १४१, २१४, २९२, ३२४
'मध्याह्न' ४१

'मरण कीं लग्न?' ५३–५४
'मराठी कादंबरी : पहिले शतक' : लेखनामागची भूमिका ३–४
'मराठी कादंबरी (तंत्र आणि विकास)' १९, २१
'मराठी गद्याचा इंग्रजी अवतार' १९
'मराठी ग्रंथसूची' ३१, ४०, २९१
'मराठी साहित्य समालोचन' ३, १७, २०, ४०
मराठे, काशीनाथ बाळकृष्ण पाहा 'नावल व नाटक ह्यांविषयीं निबंध'
मर्ढेकर, बाळ सीताराम ३२०–२२
महाजन, नारायण केशव ३३३–३४
'महापूर' ३३१–३२
'महाराष्ट्र कुटुंब माला' १६१
'माझीं कोरीव लेणीं' २९४–९५
'माझें बाळ तें!' २९५
'माझें रामायण' १५७, १५९, १६०, १८४
माडखोलकर, गजानन त्र्यंबक ५८, १४४, १५०, १८०, २५१–७४, २७५, ३४३
'माणिकबाग' ३२७
'मातृमंदिर' ३०५
मानवता १०–११
'मानवी आशा विरुद्ध देवाची इच्छा' ४१, ४३
'मायेचा बाजार' ८०
'मायेची शाल' २८१, २८२
'मालकंस' २८८
'माळरानांत' ३०१
मित्र, काशीनाथ रघुनाथ १०७, २९३, ३२५, ३२९
'मित्रचंद्र' २९–३०, ६४
'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन' ६१, ६३, ३२४
'मी' ७७–८०, १४७
'मी कोण?' १६१
'मी रामजोशी' १६५, १७०–७१
मुकुंद ('काम आणि कामिनी') ३०२–०३
'मुक्तबंध' १५७, १८९, २०६
मुक्ता ('नवे संसार') २६६
'मुक्तात्मा' २३५, २५२–५६
'मुक्तामाला' २०, २२–२३, २५, २६, ३१, ३९, ४५, ६५, १०८, १२५, १३९, २९१, ३२५
'मुखवटे' २६१–६२
मुजुमदार, गोपाळ गोविंद पाहा साधुदास
मुजुमदार, चिंतामण नारायण ४७, ४८, ५२
'मुद्राराक्षस' ९४, ९५–९६
'मृगजळ' २८३, २८४
'मृत्यूच्या मांडीवर' १५९
मेहेरजान ('वज्राघात') ९८–९९, १००
मैना ('बंधनांच्या पलीकडे') २११, २१२, २१३, २१७
'मोचनगड' ३५, ३६–३९, ४०, ४९
'म्हैसूरचा वाघ' ८२–८३

'यमुनापर्यटन' १९–२१, २२, २४, ३०, ३३–३४, १७७, २४२, ३२४

यमू (' पण लक्ष्यांत कोण घेतो ') ६९-७०, ८१, १७९
'यशवंतराव खरे' ११, ७३-७६, ७७, ७८, ८१, १७९, २५५, २७६
'यात्रिकक्रमण' १८, ३२३
'युलिसीस' ३२०-२१
येसू (' चंदनवाडी ') २६७-६८, २७०

'रक्ताचें गालबोट' ५२
रखमा (' चंदनवाडी ') २६८, २७०
'रंगराव' ६६, २९२
'रंगाचें घर' २८५
'रजपुतांचा भीष्म' ४३, ४४
रणदिवे, द्वारकानाथ नारायण पाहा 'शिक्षक'
रणमस्तखान (' वज्राघात ') ९९-१००
'रणांगण' ३०९, ३१५-१६
'रत्नप्रभा' २३-२४
रहाळकर, महादेव विठ्ठल ३३-३४
रांगणेकर (प्रभावळकर), कुमुदिनी ५३, २९४, ३०५
रांगणेकर, मोतीराम गजानन १६१, २८२, २८३-८४, ३०९
'रागिणी' १२६-२९, १३२, १३५, १७९, १८२, १८४, १८९, २०९, ३२६
'राजकुवर' ४८
राजवाडे, विश्वनाथ काशीनाथ पाहा 'कादंबरी' (राजवाडे)
राजाभाऊ (' प्रवासी ') १९२-९४
राजेमास्तर (' हद्दपार ') ३४१, ३४२
'रात्रीचा दिवस' ३२०, ३३९
'रानजाई' ३१९-२०
रानडे, महादेव गोविंद २०
रानडे, रमाबाई १७९
'रॉबिन्सन क्रूसो ह्याचें चरित्र' १८
रामराजा (' वज्राघात ') ९८-९९
'रामाचा शेला' ३१३
'रासेलस' ३२३
'राक्षसविवाह' २८८-८९, ३१८
'रिकामा देव्हारा' २३९-४०, २४१
रिसबूड, नारो सदाशिव २४-२७, ३०, ६५, १७७
'रूपनगरची राजकन्या' ४१, ९४, ९७, १०३
रेनल्ड्स ६१-६२, ३२४, ३२८
'रेशमाच्या गांठी' २८६
रोहिणी (' विरलेलें स्वप्न ') २९७

'लग्नलांछन' ११२
'लतिका' ३०१
'लक्ष्मी आणि सरस्वती' ३३, ३९, ४०
'लाख्या बारगीर' ४८, ५२
'लांच्छित चंद्रमा' ४१, ४३, ४४
लाडी (' सराई ') ३१९
लिमये, गणेश महादेव पाहा 'वेणू'
लोकप्रियता, मराठी कादंबरीची १०७-१०, २०५-०६

'वज्रलेख' ३०५

'वज्राघात' ४१, ९६–१००
वझे, सदाशिव दिनकर ५३
'वठलेला वृक्ष' ३००–०१
वरेरकर, भार्गवराम विठ्ठल ५८, १४०, १६०, १६१–७४, १७७, २९४, ३२७–२८
'वसंतकोकिला' २५
'वसुधा' ३३६
'वाईकर भटजी' ३२४
'वादळ' ११३
'वॉर अँड पीस' ८
वाळिंबे, रामचंद्र शंकर २६३–६४
'विखुरलेलें प्रेम' २८५–८६
'विचक्षणा' १५१–५२
'विचित्रपुरी' २८–२९, १३९
'विज्ञती ज्योत' ३०७
विद्याधर ('नवे संसार') २६४–६६
'विद्या व वारुणी' २८४
विधवाकुमारी ११९, १६२–६५, १७४, २९४
विनायकराव ('इंदू काळे व सरला भोळे') १३५–३६
'विनाश' ३३४, ३३५
'विभावरी' १११
विभावरी शिरूरकर ११५, १९५, २९५–३००, ३२१, ३४२
'विमलेची ग्रहदशा' ११०
'विरलेलें स्वप्न' २९७
'विशाल जीवन' २१८, २१९–२२, २२६, २२७
'विश्वासराव' २५, २६, २७, ३७
'वीरधवल' १११
'वेणू' ३३
वैद्य, चिंतामण विनायक ४६, ५०
'वैभवाच्या कोंदणांत' ११९, ३२०
'वैष्णव' ११४, ३३२–३३, ३४१
व्यक्तिचित्रण, कादंबरीतील ६–७
व्यक्तिवाद, मराठी वाङ्मयातील १७८–८०
'व्हिकर ऑफ वेकफिल्ड' ३२४

शरच्चंद्र ८, ३२५, ३२७, ३३४, ३३७
'शाकुंतल' १९०
'शाप' २५८–५९
'शापित महाराष्ट्र' ४८–४९
शास्त्री, शंकर बाळाजी ३२७, ३२८, ३३२
शिखरे, दामोदर नरहर १५९–६०
'शिपायाची बायको' १७०
शिरवाडकर, विष्णू वामन पाहा 'वैष्णव'
'शिरस्तेदार' ६१
शिवाजी ('उषःकाल') ८६, ८७–८८, ९२
'शिक्षक' ४०–४१
'शुभा' ३३८–३९
'शृंगेरीची लक्ष्मी' ४८, ५२
शेजवलकर, त्र्यंबक शंकर २९८
शेले २१३–१४, २२७
'शेषप्रश्न' ३२७
शेळके, शांता जनार्दन ३०६, ३०७
'श्याम' ३१२, ३१४
'श्यामची आई' ३१२
'श्यामसुंदर' १५८

'श्रीकांत' १२४
श्रीधर ('झंझावात') २७७–७८
श्रीरंग ('मृगजळ') २८३

'सती' ३१३, ३१४
'सदाफुली' २१५–१८, २२६, २२७
'संधिकाल' ४३, ४४, ४५–४६
'समरभूमि' १९०, १९१
'समर्थशिष्य' ११७, ११८
समालोचन, मराठी कादंबरीचे २–३
सरवटे, विनायक सीताराम पाहा 'मराठी साहित्य समालोचन'
'सरस्वतीचंद्र' ३२५
'सराई' १८०, ३१८, ३१९
सर्व्हेंटीझ २९
सविकल्प समाधी २, ८–९
'संसार कीं संन्यास' १६२
सहकारी कृष्ण ४७, १२६
सहस्रबुद्धे, इंदिराबाई २९४
सहस्रबुद्धे, परशुराम त्रिंबक ३३६–३७
'सहारा' ३१६
'साजणी' १२०
साठे, सुधा ३०६
'सात पावलें' २८०–८१
'सात लाखांतील एक' १७३
साधुदास ५१–५२, ५६
साने, गीता २९५, ३००–०१
साने, पांडुरंग सदाशिव १०८, ३०९–१०, ३१२–१५
सामग्री, कादंबरीची १६
सामंत, रघुवीर ३०९, ३१०–१२
'सायंतारा' ३१६
सावरकर, नारायण दामोदर ५३–५४
'सावलीच्या उन्हांत' ३३७
'सावळ्या तांडेल' ४९, ५०
'सीमोल्लंघन' २८३, २८४
'सुकलेलें फूल' १२१
'सुखाचा शोध' २३९–४०
'सुधारणेचा मध्यकाल' १३९
'सुनीता' ३३७–३८, ३४२, ३४३
सुलोचना ('क्रौंचवध') २४५–४६
'सुशील यमुना' ३३, ३९–४०
सुशीला ('सुशीलेचा देव') १३२–१३३, २०९
'सुशीलेचा देव' १३१–३३, १३४, २७५
'सूर्यग्रहण' ४१, ८५
'सूर्योदय' ४१, ८९, ९२, ९३
सोहनी, कमलाबाई २९३
'सौ. मालती' २८६–८७
स्कॉट १०२–०३, १०४
स्त्री-साहित्य, मराठी १३, २९०
'स्मृतिचित्रें' १७९, २९४
'स्मृतिलहरी' १३६–३८, १५३
'स्वराज्यमाला' ४९–५०, ५४, १११

हडप, विठ्ठल वामन ५०, ५४–५८, १०८, १११, ११२, ११३, १३९, १८२, ३२६, ३३२
'हद्दपार' ११५, ३४१, ३४३
'हरि आणि त्रिंबक' ३२४
हळबे, लक्ष्मण मोरेश्वरशास्त्री २२–२४, ३०, ३२, ६५, १३९, १७७

'हिंदोळ्यावर' १८०, २३६, २९५-९७, ३०७
'हिरवळीखालीं' ३००
'हिरवा चांफा' २३८
हुदलीकर, सत्यबोध बाळकृष्ण ३२८
'हृदयाची हांक' २३२, २७४
'होमकुंड' १२३-२४
'क्षितिजापार' ३०६
क्षीरसागर, श्रीकृष्ण केशव २८२, २८८-८९, ३०९

REFBK-0021205

महत्त्वाच्या दुरुस्त्या

पृष्ठ	ओळ	असे आहे	असे वाचावे
६१	१४	मिस्टरीज् ऑफ ओल्डच्या	'मिस्टरीज ऑफ ओल्ड लंडन'च्या
११७	६	'आधुनिक रामराज्या'-तील	'अर्वाचीन रामराज्या'-तील
१३६	१८	कथाभाग	कथाभागात
१४७	२०	चिंता	चिता
१४९	१	डग्गे प्रतिष्ठित	डग्गे या प्रतिष्ठित
२६३	३१	(१९९४)	(१९४५)
२९४	११	सुमित्रासुरेश	सुमित्रा-सुरेश
३२५	५	झाले	झाले[1]
३२५	१४	केले	केले[2]
३२८	२४	डयमा	डबूमा