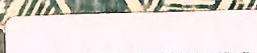
म. प्र. सं. ठाणे
विषय जिनेन्द्र
क्रं. २९७८



REFBK-0023803

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ [८] नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

24 APR 1983
12 JUN 1983
7 SEP 1983
2 NOV 1983
4 DEC 1983
1 JAN 1984
22 JAN 1984
22 FEB 1984
1 MAR 1984
3 OCT 1984
11 NOV 1984

25 AUG 1985
19 FEB 1986
13 JUL 1986
9 AUG 1987

(कृ. मा. प.)
५०००-१२-८२

सदर्भ ग्रंथ (वाङ्मय समीक्षा)

२९८

२३८३

२५।३।८३

जा स्वं द

जा स्वं द

माधव आचवल

REFBK-0023803

या पुस्तकाच्या प्रकाशनासाठी
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाकडून
अनुदान मिळाले आहे.

मौज प्रकाशन : २२२

पहिली आवृत्ती : मार्च १९७४

© माधव आचवल, १९७४

किंमत : सतरा रुपये पन्नास पैसे

मुखपृष्ठ : पद्मा सहस्रबुद्धे

मुद्रक : वि० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, मुंबई ४०० ००४

प्रकाशक : वि० पु० भागवत
मौज प्रकाशन गृह
खटाववाडी, मुंबई ४०० ००४

Et nunc et semper dilecte dedicatum

—Madhao

'गंगाधर गाडगीळांचे कथालेखन' हा माझा पहिला टीकालेख 'सत्यकथे'च्या फेब्रुवारी व मार्च १९५८ च्या अंकांत प्रसिद्ध झाला. त्यानंतरच्या चौदा वर्षांत लिहिलेले आणखी चार लेख एकत्र करून हा टीकालेखांचा संग्रह प्रसिद्ध होत आहे. ज्या लेखकांवर मी लिहिले आहे ते सर्व माझे समकालीन—वयाने कदाचित थोड्या वर्षांनी पुढेमागे असलेले पण समान वाङ्मयकलाविषयक जाणिवेत व वातावरणात सहभागी असलेले—असेच लेखक आहेत. त्या दृष्टीने पाहता, ह्या संग्रहात माझ्या पिढीच्याच कथा, काव्य, कादंबरी ह्या क्षेत्रांतील लक्षणीय अशा वाटचालीचे सिंहावलोकन केले गेले आहे, असे म्हणता येईल.

माझे मित्र श्री० पु० भागवत ह्यांनी मला लिहिते केले व सततच माझ्या सर्व लिखाणाचा पाठपुरावा केला. ह्या संग्रहातील प्रत्येक लेख हा वेळोवेळी त्यांच्याशी चर्चा करीत आणि त्यांची मदत घेत लिहिला गेला आहे—असा की, ह्या सर्व लिखाणात त्यांचे किती आणि माझे किती हे सांगणेही मला अवघड होईल. हे ऋण शब्दांनी फेडता येण्यासारखे नाही.

वाङ्मयाच्या आस्वादाबद्दल माझी स्वतःची भूमिका काय आहे ह्याची निराळी अशी मांडणी ह्या पुस्तकात मी केलेली नाही. परंतु ह्या लेखांच्या समग्र वाचनात रसिक व चिकित्सक वाचकांना ती—कदाचित विकास पावत असता असतानाच—आढळेल अशी मला आशा आहे. जी० ए० कुलकर्णी यांच्या कथेवरील लेख वगळला, तर बाकीच्यांत काही भाषिक संस्कारांहून अधिक बदल केलेले नाहीत. जी० एं०वरील लेखाची लेखनरीती बदलणे इष्ट वाटले, तसेच त्यांच्या अलिकडल्या कथालेखनाचा विचार करणारा ताजा कलम जोडून तो अद्ययावत करणे आवश्यक वाटले. हे लेख वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना आवडतील असा मला विश्वास वाटतो.

—माधव आचवल

१ गंगाधर गाडगीळ

४१ इंदिरा

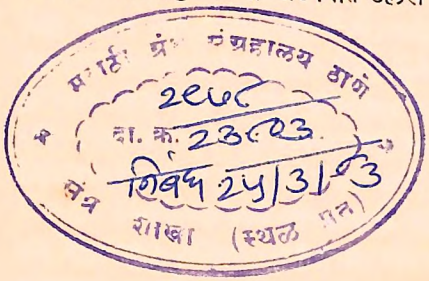
९७ जी० ए० कुलकर्णी

१५० पु० शि० रेगे

१८५ चिं० त्र्यं० खानोलकर

गंगाधर गाडगीळांच्या कथा मला आवडतात. त्यांच्या वाचनातून मिळालेल्या आनंदामुळेच गाडगीळांच्या कथांचा अभ्यास करून त्यांचे स्वरूप शोधण्याचा प्रयत्न या लेखात करण्याचे मी ठरविले आहे.

अशा तऱ्हेच्या अभ्यासाच्या प्रारंभालाच लेखकाने ललित साहित्याबद्दलची स्वतःची भूमिका, तसेच प्रकृत अभ्यासाची दिशा व मर्यादा मांडणे हे स्पष्टतेच्या दृष्टीने आवश्यक आहे असे मला वाटते. ज्या भूमिकेच्या आधाराने हा लेख मी लिहीत आहे ती नवीन नाही. परंतु पुढे वारंवार तिच्याकडे आपणांस वळावे लागणार असल्यामुळे तिचा थोडक्यात उल्लेख करू.



गंगाधर गाडगीळ

कोणतीही कलाकृती हा एक आभास असतो. ज्या विशिष्ट गोष्टीचा हा आभास असतो ती गोष्ट तसेच या आभासाचे स्वरूप ही प्रत्येक कलेत निराळी असतात. ललित साहित्यात जीवनाच्या चैतन्याचा आभास असतो. जीवन हे स्थल व काल या दोन परिमाणांत गतिशील असल्यामुळे त्याचे रूप सारखे बदलत असते. तसे ते बदलत असताना जी स्पंदने जाणवतात ती चैतन्यतत्त्वाची अनेक रूपे. आपला जीवनातील प्रत्येक अनुभव ही ती स्पंदने होत. या स्पंदनांची गुणवत्ता दोन संदर्भांमुळे त्यांना लाभते असे म्हणता येईल. त्यांतील पहिला संदर्भ म्हणजे प्रत्येक व्यक्तीचे अंतर्विश्व व त्याचे प्रकट जीवन यांच्यामध्ये असलेला ताण. माणसाची कळत वा नकळत घडणारी प्रत्येक कृती ही त्याच्या जागृत व सुप्त मनातील भावना, संवेदना, इच्छा, विचार व कल्पना यांच्या विलक्षण गुंतागुंतीच्या प्रवाहाचा परिणाम म्हणून घडलेली असते. या दोहोंत असणाऱ्या संबंधाचा या स्पंदनाच्या रूपावर परिणाम होतो. तसेच दुसरा संदर्भ असा की बाह्य विश्वात पहिल्या तऱ्हेचे अनेक संबंध एकाच वेळी वावरत असतात. आणि त्यांच्या अशा एकत्र वावरण्यामुळे अनेक नवीन ताण निर्माण होतात. या दोन संदर्भांमुळे आपल्या अनुभवातील भावनात्मक आशयाला विशिष्ट वजन, छटा, गतिमानता, दिशा व लय ही मिळतात. अशा अनेक स्पंदनांच्या जाणिवेतूनच आपणांस जीवनातील चैतन्यतत्त्व प्रतीत होते.

स्थलकालांत गतिशील असलेल्या व सारखी नवनवीन रूपे धारण करणाऱ्या

जीवनातील चैतन्याचे दर्शन घडविण्याचा ललित साहित्याचा प्रयत्न असतो. पण कोणतीही ललित कलाकृती ही स्वभावताच एक स्वयंपूर्ण, स्थिर व निश्चित आकाराने बांधलेली अशी गोष्ट आहे. त्यामुळे कलाकृतीतून व्यक्त होत असणारा अनुभव हा स्वाभाविकच जीवनाच्या ओघापासून निराळा झालेला असतो. जीवनौघातील त्याच्या आधीच्या व पुढच्या स्पंदनाशी त्याचा संबंध राहिलेला नसतो. म्हणजेच ज्या एका गोष्टीमुळे चैतन्य हे चैतन्य असते तीच नेमकी कलाकृतीतून काढली जाते. मग ललित कलाकृतीत जाणवते ते चैतन्य कुठले? ते चैतन्य म्हणजे जीवनात जाणवणाऱ्या चैतन्याचा आभास असतो; आणि या अर्थाने प्रत्येक कलाकृती हा एक आभास होय.

पण कलाकृतीच्या मूलभूत स्वरूपामुळेच जे चैतन्य तिच्यात असू शकत नाही त्याचा आभास तरी आपणांस कसा होतो? तो घडविण्यासाठी कलावंताला काय करावे लागते? जीवनातील ज्या विशिष्ट अनुभवांचे कलावंत चित्रण करीत असतो, त्यांतील भावनात्मक आशयांच्या घटकांची गुणवत्ता (वजने, छटा, गतिमानता, लय) लक्षात घेऊन तो त्यांची एक पुनर्रचना किंवा एक नवीन रचना करतो. असे करताना त्यांमधून काही नवीन संबंध प्रस्थापित होतात; या संबंधांमुळे निर्माण होणाऱ्या तागांची एक नवीन आकृती बनते; आणि आकृतीच्या एकत्रित गुणवत्तेमुळे एक निराळ्या तऱ्हेचे चैतन्य कलाकृतीत पुन्हा दिसू लागते. या चैतन्यात आपणांस प्रत्यक्ष जीवनातील चैतन्याचा आभास होत असतो. म्हणून एक गोष्ट महत्त्वाची ठरते की, कलाकृतीत जाणवणारे चैतन्यतत्त्व हे प्रत्यक्ष जीवनातील चैतन्यतत्त्वापेक्षा निराळे असते, आणि ते त्या विशिष्ट कला-आकृतीमुळे जाणवलेले असते.

या दोहोंचे परस्परसंबंध कशा स्वरूपाचे असतात हे बघणे येथे उद्‌बोधक ठरेल. दोहोंत एक गोष्ट प्रथमतः सारखीच असते. ती म्हणजे भावनात्मक आशय. पण प्रत्यक्ष जीवनात हा भावनात्मक आशय जीवनाचाच भाग असल्यामुळे जीवनाचे चैतन्यतत्त्व टिकविणे हेच त्याचे उद्दिष्ट असते. तर कलाकृतीतील भावनात्मक आशय हा केवळ कलाकृतीतील चैतन्याचा भाग असल्यामुळे त्याच्याशिवाय दुसरे कोणतेही उद्दिष्ट त्याला असू शकत नाही. असे असल्यामुळे ज्या एका कलाकृतीचा तो घटक असतो तिच्याशी केवळ त्याचे संबंध असतात आणि हे अंतर्गत संबंध ज्या तत्त्वांनी घडविले जातात ती सुसंवाद, विरोध व तोल ही सौंदर्यतत्त्वेच केवळ कलाकृतीची मूल्ये होऊ शकतात. प्रत्यक्ष जीवनातील भावनाशयाच्या परीक्षेसाठी जीवनातील चैतन्यतत्त्व टिकविण्याच्या दृष्टीने जी मूल्ये आवश्यक असतात ती मग कलाकृतीच्या संदर्भात अप्रस्तुत ठरतात. येथे एक प्रश्न विचारता येईल की, कलाकृतींचा आस्वाद हासुद्धा जीवनातील अनुभवांपैकीच एक अनुभव असल्यामुळे शेवटी जीवनातील चैतन्य टिकविण्याकरिता वापरण्यात येणारी मूल्ये कलेला का लागू होऊ नयेत? पण येथे हे स्पष्ट आहे की, शुद्ध स्वरूपात घेतलेला कलास्वाद हाही जीवनातील अनु-

भवाचा एक भाग असला तरी हा अनुभव स्वभावतःच कलाकृतीसारखाच जीवन-चैतन्याच्या ओघापासून मुक्त असल्यामुळे कालातीत असतो. स्थलाच्या मर्यादांनीही तो बांधलेला नसतो. आणि त्यामुळेच कोणत्याही कालातल्या व स्थलावरच्या कलाकृतीचा आस्वाद आपण आजही, स्थलकालाची बंधने विसरून, तितक्याच उत्कटतेने घेऊ शकतो.

पण या चर्चेत एक महत्त्वाचा मुद्दा राहिला; तो असा की, जीवनातील वा ललित कलाकृतीतील साधारण गोष्ट म्हणजे भावनात्मक आशय ही होय. आणि कलाकृतीत जीवनचैतन्याचा आभास होऊ शकतो तो यामुळेच. जीवनातील भावनात्मक आशय कलाकृतीचा भाग होताना स्वतःची गुणवत्ता घेऊन येतो व त्या अर्थाने तो सहजसिद्ध असतो. परंतु कलाकृतीचा भाग होताना त्यामधील घटकांची जी नवीन रचना होते ती मात्र सौंदर्यतत्त्वांनुसार होत असल्यामुळे ती सहजसिद्ध नसते. एका जाणिवेतून ती निर्माण होत असल्याने तिचा त्याच तत्त्वानुसार मागोवा घेणे शक्य होते.

आणि येथेच अशा अभ्यासाच्या मर्यादा जाणवतात. या मर्यादा दोन प्रकारच्या. एक अशी की, ललित कलाकृतीतून ज्या जीवनस्पंदनाचा आभास आपणांस होतो असे आपण म्हणतो, तो आभास ती कलाकृती तशी आहे म्हणूनच होत असतो. त्या कलाकृतीशिवाय तो काय व कसा आहे हे जाणण्याची आपणाजवळ दुसरी कसोटी नाही. आणि दुसरी मर्यादा अशी अशी की, असा अभ्यास करतानाही आपण तपासणी करीत असतो ती ललित कलाकृतीत आपल्याला जाणवलेल्या गुणांची. ते गुणधर्म शास्त्रीय पद्धतीने सिद्ध करण्याची कोणतीही साधने आपल्याला उपलब्ध नाहीत.

या दोन मर्यादा फारच मोठ्या आहेत. पण त्या ललित वाङ्मयकृतीच्या अभ्यासालाच केवळ नव्हे तर कोणत्याही कलेच्या अभ्यासाला असणाऱ्या मर्यादा आहेत. त्यामुळे आपणाला जाणवलेल्या कलाकृतीतील गुणांना शक्य तितके वस्तुनिष्ठ स्वरूप देत असतानाही कलेचा अभ्यास हा शेवटी रसास्वादाच्या भूमिकेवरूनच होऊ शकतो असे मला वाटते. परंतु या मर्यादा मान्य करूनही अभ्यासाच्या काही दिशा दिसतात. कलाकृतीत जाणवणारे स्पंदन व कलाकृतीतून व्यक्त होऊ पाहणारे जीवनस्पंदने यांना सोयीकरिता निराळे करून त्यांचा एकमेकांशी असलेला संबंध तपासता येईल; भावनात्मक आशयाची गुणवत्ता व ललित कलाकृतीत ज्या साधनांच्या द्वारे ती गुणवत्ता जाणवते ती साधने यांचे (पुन्हा सोयीकरिता अशी विभागणी करून) आपसांतील संबंध तपासता येतील; तसेच कलाकृतीचे घटक व अवयव यांचे स्वतंत्रपणे गुण बघून, कलाकृतीचा भाग झाल्यामुळे त्यांच्यावर झालेले परिणाम आणि त्यांचे कलाकृतीच्या पूर्णरूपावर झालेले परिणाम पाहता येतील.

या दिशेने गाडगीळांच्या कथांचा अभ्यास करताना (१) ज्या वाङ्मयीन पार्श्वभूमीवर गाडगीळांच्या कथा निर्माण झाल्या तिचा 'चैतन्याचा आभास' याच तत्त्वाच्या आधारे मागोवा घेणे; (२) जिला आपण आज नवकथा म्हणतो तिच्या स्वरूपाचे या पार्श्वभूमीशी काय नाते आहे ते बघणे; (३) गाडगीळांच्या कथेतील भावनाशयांचा अभ्यास करणे; व त्याच्या आधारे (४) त्यांच्या कथालेखनातील वैशिष्ट्ये आणि उणीवा बघणे;—हे या वाटचालीतील चार प्रमुख टप्पे होतात.

१

गेल्या शतकामधील ललित साहित्यातील प्रवाहांचा व चित्रकलेतील प्रवाहांचा इतिहास पाहिला तर त्यांत पुष्कळच सारखेपणा दिसतो. चित्रकलेतील प्रवाहांची दिशा व वळणे जितकी स्पष्ट आहेत, तितकी ललित साहित्यातील प्रवाहांची नाहीत; तरीही आश्चर्यकारक वाटावे इतके साम्य या दोहोंत आहे. आज जिला नवचित्रकला म्हणतात तिच्यापर्यंतची चित्रकलेतली प्रगती पाहिली तर तिला दोन तऱ्हेच्या घटना कारणीभूत झालेल्या दिसतात. त्यांतील पहिली म्हणजे चित्रकलेकडे बघण्याच्या चित्रकारांच्या दृष्टिकोणातच झालेला आमूलाग्र फरक. चित्रकलेचे ध्येय वस्तूचे चित्रण करण्याचे नसून, तिच्या स्वतःला जाणवलेल्या स्वरूपाचे चित्रण करणे हे आहे आणि जाणवलेले ते स्वरूप चित्राच्या द्वि-परिमाणातून व्यक्त करणे हे आहे याची चित्रकारांना जाणीव झाली. ही पहिली घटना घडल्यानंतर पुढे त्या दिशेने केले गेलेले असंख्य प्रयत्न, त्यांतून निघालेली 'स्कूल्स' वा चित्रकलेतील संप्रदाय या दुसऱ्या तऱ्हेच्या घटना म्हणता येतील. या घटनांमुळे जाणिवेचे तसेच जाणिवेच्या अभिव्यक्तीचे नवीन दरवाजे उघडले गेले, म्हणून त्या घटना महत्त्वाच्या खऱ्या; पण पहिली घटना घडल्यानंतर पुढील सर्व घटना अपरिहार्यच होत्या. म्हणून नव-चित्रकलेत 'नव' काय आहे हे शोधणाऱ्याला पहिल्या घटनेकडेच जावे लागते.

मराठीतील नवकथेची सुरुवातही अशाच एका नव्या जाणिवेत आहे.

जीवनचैतन्याच्या स्पंदनांचे स्वरूप बघताना त्याचे दोन संदर्भ आपण पाहिले होते. त्यांतील पहिला संदर्भ म्हणजे व्यक्तीच्या जीवनाचे प्रेरणाक्षेत्र व कृतिक्षेत्र किंवा व्यक्तीचे आंतरिक जीवन व बाह्य जीवन यांचे अपरिहार्य नाते, आणि दुसरा म्हणजे अशा अनेक नात्यांच्या एकाच वेळी वावरण्यामुळे निर्माण होणारे आपसांतील ताण. जुन्या मराठी कथेचा अभ्यास करताना काही गोष्टी ठळकपणे ध्यानात येतात. असे आढळते की, वर सांगितलेल्यांपैकी दोन्ही संदर्भांची खरी आणि पुरी जाणीव या कथेत दिसत नव्हती. जुनी कथा ही व्यक्तीच्या तसेच व्यक्तिसमूहांच्या कृतिक्षेत्राशी घट्ट

बांधलेली होती. तिच्यातील प्रेरणाक्षेत्र हे अत्यंत मर्यादित, साधे, त्यातील निरनिराळ्या पातळ्या व त्यांची स्थलकालांतील सह-स्थिती यांची जाणीव नसलेले, 'सर्वसामान्य माणसाचा अनुभव' या साधारण कल्पनेशी चिकटून राहिलेले, कृतिक्षेत्र नीट टांगता यावे म्हणून मारलेल्या सोयिस्कर खुंट्यांसारखे असे. उलटपक्षी, कृतिक्षेत्र हे मात्र सार्वभौम, पण जाणीवपूर्वक घडणाऱ्या कृतींचीच फक्त दखल घेणारे (व त्यामुळे या क्षेत्रातीलही 'अजाणता' घडणाऱ्या एका मोठ्या भागाची दखल नसलेले), स्थलकालांत घडणाऱ्या मानवी कृतींच्या मागे निश्चित व तर्काधिष्ठित कार्यकारणभाव आहे असे मानणारे आढळते. जीवनातील चैतन्याचा आविष्कार म्हणजे मानवाची बाह्य कृती आणि माणसांच्या या कृतींची तर्काधिष्ठित मांडणी म्हणजे कलाकृती असे हे सोपे गणित होते. पहिल्या संदर्भाची ही स्थिती असल्यामुळे दुसऱ्यावर तिचा परिणाम होणे अपरिहार्यच होते. त्याच्या अनुरोधाने विचार करताना असे आढळते की, अनेक व्यक्तींच्या—म्हणजेच अनेक प्रेरणाकृतिसंबंधांच्या—एकत्रितपणामुळे परस्परांवर घडणाऱ्या परिणामांची, त्यांच्या निरनिराळ्या पातळ्यांची जाणीव या जुन्या कथेत दिसत नाही. कथेत राजकीय, सामाजिक, आर्थिक किंवा सांस्कृतिक पातळ्यांवरील संघर्षाचा उल्लेख असे, पण तोही पहिल्या संदर्भातील प्रेरणाक्षेत्रासारखा निमित्तमात्र. कथेच्या गतीला पुढे ढकलण्यासाठी आणि ढकलीत ढकलीत योजिलेल्या टोकापर्यंत तिला नेऊन पोचविण्यासाठी एक सोयिस्कर साधन म्हणून. जीवनाची स्पंदनेच आकारित करणाऱ्या काही प्रबळ शक्ती असे जे त्यांचे खरे स्वरूप, त्याचे दर्शन या कथेतून कधीच झाले नाही. म्हणून कथेत येणारे असे सारे संघर्ष किंवा घटना कथेतील भावनाशयाशी कधीच एकरूप झाल्या नाहीत. ह्या घटना नेहमी तुटक आणि अपुऱ्या राहिल्या. अशा दुहेरी कमकुवतपणामुळे ही कथा एकाच वेळी बेगडी पण अत्यंत मोहक वाटत असे. बेगडी अशामुळे की, जीवनाच्या अदृश्य झऱ्याच्या खऱ्या स्वरूपाची तिला जाणीवच नव्हती. पण मोहक अशामुळे की, जीवनातील चैतन्याचा जो मुखवटा तिने घेतला होता तो मात्र अगदी खऱ्यासारखा होता. स्वतःच्या पायावर उभे राहण्याची शक्तीच नसल्यामुळे मग हा मुखवटा जास्त जास्त मोहक होणे हेच कलाकृतीचे वैशिष्ट्य होऊ लागले. त्याचेच तंत्र झाले. त्या वेळच्या उत्कृष्ट म्हणून गणल्या गेलेल्या कथालेखकांच्या कलाकृतींत मूळ कल्पनेचा सांगाडा व त्यावर चढलेला मुखवटा अगदी स्पष्टपणे निराळे काढता येतात. ललित लेखकाचे काम जसे काही शिंप्यासारखे झाले. जितका अंगाबरहुकूम कपडा, तितका शिंपी हुषार. (आणि येथे तर 'डमी'वर कपडे चढत होते.) मग तुकडे फाडून जोडावे लागत. असे करताना दैवयोगाने घडणाऱ्या भेटी वा चुकामुकी, आजारीपण, अपघात हे कथाकाराच्या फार उपयोगी पडत. त्यांच्या आधाराने कथा नीट 'बेतता' येई.

पण याच वेळी त्या वेळच्या काही लेखकांना ही अस्पष्ट जाणीव होऊ लागली होती की ही कारागिरी आहे, कला नव्हे. येथे काही तरी मोठे चुकते आहे. दिवाकर कृष्ण, विठ्ठलराव घाटे, य० गो० जोशी, कुसुमावती देशपांडे, वामन चोरघडे यांच्या लेखनात या जाणिवेने टाकलेली पहिली पावले दिसतात. त्यांचा प्रयत्न प्रेरणाक्षेत्राचे खरे स्वरूप न्याहाळण्याचा होता. प्रेरणाक्षेत्र व कृतिक्षेत्र यांचे खरे संबंध शोधण्याचा होता. जीवनाची स्पंदने आकारित करणाऱ्या शक्तींना ओळखण्याचा होता. त्यांची पावले अडखळणारी होती, पण त्यांनी ती टाकल्याबरोबर कथेतील कृतिक्षेत्राच्या सार्वभौमत्वाला धक्का बसला. मराठी कथेतील नव्या जाणिवेची—पहिल्या व महत्त्वाच्या घटनेची—ही सुरुवात होती.

या जाणिवेला ओळखून पुढले पहिले पाऊल टाकले ते गाडगीळांनी. त्यांच्या कथालेखनात कथेतून जाणवणारे चैतन्यतत्त्व व जीवनातील चैतन्यतत्त्व यांच्या परस्पर-संबंधांची खरी जाणीव प्रथम दिसली. स्पंदनाचा आभास हा भावनात्मक आशयाच्या सौंदर्यतत्त्वानुसार केलेल्या मांडणीतून होतो, आणि या आभासाचा संबंध कलाकृतीच्या चैतन्यतत्त्वाकडे जोडलेला असतो, जीवनातल्या चैतन्यतत्त्वाकडे नव्हे, हे त्यांच्या कथालेखनातून प्रथम जाणवले. मराठी कथालेखनात नवीन येऊ लागलेली जाणीव तेव्हाच पूर्णपणे ओळखली गेली असे म्हणता येईल. त्याचबरोबर मागे चित्रकलेसंबंधी बोलताना ज्या दुसऱ्या घटनेचा—पहिली जाणीव झाल्यानंतर निरनिराळ्या दिशांनी होणाऱ्या आविष्काराच्या प्रयत्नांचा—आपण उल्लेख केला होता, त्या दृष्टीनेही या लेखकाचे कार्य मोठे आहे. नवीन कथेत आज दिसणाऱ्या जाणिवांची व अभिव्यक्तीची अनेक नवीन दालने प्रथम गाडगीळांच्या कथांनी उघडली असे म्हणता येईल.

२

नवकथेच्या मागे असलेल्या जाणिवेने मराठी कथेच्या स्वरूपात अंतर्बाह्य बदल झाला. नवकथालेखकांना काही नवीन दृष्टिकोण मिळाले, काही नवीन मूल्ये मिळाली. त्यांतील काही विशेषांचा मागोवा घेणे येथे महत्त्वाचे आहे.

घटना व वस्तू आणि त्यांच्या घडणी व बाह्याकार यांना स्वयंसिद्ध व कालातीत असा कोणताही अर्थ (significance) नसून प्रत्येक अनुभवणाऱ्या व्यक्तीला निराळा भासणारा, अस्थिर व स्थलकालाबरोबर बदलणारा असा अर्थ असतो; आणि 'काल' हाही एखाद्या अचेतन पोकळीसारखा (जीत वस्तू 'असतात' किंवा घटना 'घडतात' असा) नसून त्याचाही प्रत्येक क्षण हा स्वतंत्र, बदलणारा व प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवात निराळा भासणारा असतो. घटना व वस्तू यांच्या स्थलकालावलंबित्वाची

तसेच स्थलकालाच्या स्वत्वाची जाणीव आमच्या कथालेखकांना याच सुमारास प्रथम झाली. युरोपात इंप्रेशनिस्ट चित्रकारांच्या चित्रांतून, तसेच प्रूस्त व जॉइस यांच्या लेखनातून, ती आधीच झाली होती. मराठी कथेच्या स्वरूपात या जाणिवेने काय बदल घडवून आणला हे आपण पुढे पाहणार आहोत.

त्याचबरोबर हेही जाणवले की, जीवनातील चैतन्य असण्यात (being) नसून होण्यात (becoming) आहे; स्थितीत नसून गतीत आहे. 'असणे' याचे महत्त्वही 'होण्या'तली एक स्थिरता म्हणूनच आहे. आणि अशा जीवनातील चैतन्याचा आभास कलाकृतीतून व्हायचा असेल तर कलाकृतीच्या बंदिस्तपणातही जे 'असण्या'चे स्वरूप दर्शविले जाते, त्यातून 'होण्या'ची क्रिया दिसली पाहिजे. कलाकृतीतील अंतर्गत संबंधांच्या कक्षा आतल्याच गतीने विस्तारताना जाणवल्या पाहिजेत. या जाणिवेचाही मराठी कथेवर मोठा परिणाम झाला आहे.

जीवनाच्या चैतन्याची संवेदने व्यक्त करण्याकरिता त्यांच्या वर सांगितलेल्या दोन्ही संदर्भांच्या स्वरूपांची नीट जाणीव लेखकाला असणे जरूर झाले. आतापर्यंतच्या कथेत सर्वस्वी कृतिक्षेत्रावर भर असल्यामुळे प्रेरणाक्षेत्र निमित्तमात्र होते. आणि याकडे दृष्टी वळल्यावर हे ध्यानात आले की, प्रत्येक व्यक्तीचा अनुभव हा सर्वस्वी स्वतंत्र असतो. तो त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाने परिस्थितीला दिलेला पडसाद असतो. आणि अशा पडसादांतूनच त्याचे व्यक्तिमत्त्वही घडत जाते. प्रेरणाक्षेत्रातील त्याच्या स्वतःच्या संवेदना, भावना, विचार, इच्छा, कल्पना यांचे पदर एकमेकांत गुंतलेले असतात आणि या सर्वांचा एकाच वेळी त्याच्या दृश्य जीवनावर परिणाम होत असतो. या प्रेरणाक्षेत्रात तर्कशास्त्र कोलमडून पडते. त्याचा परिणाम म्हणून घडणाऱ्या कृतींत सुसंगती असतेच असे नाही; आणि असली तरी ती अगदी निराळ्या पातळीवर असते. एकाचा अनुभव दुसऱ्याला तितक्याच प्रमाणात कळू शकतो, जितक्या प्रमाणात त्या दोघांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धती जवळ येतात. प्रत्येक व्यक्तीच्या अनुभवविश्वाची स्वयंपूर्णता हा या नव्या जाणिवेतील फार महत्त्वाचा टप्पा होता आणि त्याने आतापर्यंत अभिप्रेत असलेल्या 'सर्वसाधारण अनुभव' या कल्पनेला सुरुंग लावला. त्याचबरोबर अशा स्वयंपूर्ण असणाऱ्या अनुभवपद्धतीच्या एकत्रित असण्यातून व घडण्यातून जीवनाची काही नवीन संदने निर्माण होतात. त्यांच्या जाणिवेतून वर एकदा उल्लेखिलेल्या राजकीय, आर्थिक, सामाजिक किंवा सांस्कृतिक शक्तींच्या मागे असलेल्या सामूहिक मनाचे स्वरूप शोधण्याची इच्छा निर्माण झाली आणि त्या दृष्टीने मागोवा घेताना त्यातील तर्काधिष्ठित असलेले तसेच अतर्क्य प्रेरणारूपातच वावरणारे अनेक गुंतागुंतीचे प्रवाह जाणवले. अशा दुहेरी शोधातून कथेचा भावनाशय पुष्कळच समृद्ध झाला. आणि त्याच्या रूपात झालेल्या या समूळ फरकाचा मराठी नवकथेवर फार मोठा परिणाम घडून आलेला आज दिसत आहे.

प्रत्येक व्यक्तीचा अनुभव हा वरील तऱ्हेच्या दुहेरी संदर्भातून घडलेल्या व्यक्तिमत्त्वाचा पडसाद असतो. या जाणिवेने नवीन कथालेखक अशा नवनवीन व्यक्तिमत्त्वांचा, तो पडसाद घडविणाऱ्या अनुभवपद्धतींचा शोध घेऊ लागले आणि या शोधातून मराठी कथेचे क्षेत्र एकदम विस्तारले. हृदय हलवून सोडणाऱ्या विलक्षण गतिमान भावनाप्रवाहापासून तो अगदी स्थिरतेने केलेल्या ज्ञानशोधनापर्यंत, जड गंभीरपणापासून तो बाष्कळ विनोदापर्यंत, एकाच भावनेच्या अनेक पातळ्यांवरील अतिकोमल अनुभवच्छटांपासून तो अनेक भावनांच्या संमिश्र मेळामधून निर्माण होणाऱ्या संगीतापर्यंत, व्यक्तीला जाणवलेल्या समष्टिमनाच्या चित्रणापासून तो समष्टिमनातून पाहिलेल्या व्यक्तिदर्शनापर्यंत—तसेच या सर्वांच्या एकत्रितपणातून निर्माण होणाऱ्या अनुभव घेण्याच्या सर्व पद्धतींना कथेत आता स्थान मिळाले. कारण यांतील प्रत्येक अनुभव म्हणजे जीवनातील चैतन्याचे एकेक स्पंदन होते.

त्याचबरोबर आणखी एक महत्त्वाची जाणीव झाली ती अशी की, जीवनाचे प्रत्येक स्पंदन हे संबंध प्रवाहाचाच भाग असल्यामुळे स्वतंत्रपणे कमीजास्त महत्त्वाचे असू शकत नाही. फ्रॉइडने म्हटल्याप्रमाणे जीवनात क्षुल्लक असे काहीही नसते. माणसाची प्रत्येक क्रिया ही अर्थपूर्णच असते. कोणत्याही स्पंदनातील भावनाशयाच्या घटकांच्या छटा, त्यांची वजने, दिशा, गती व लय ही बरोबर गवसली तर असा कोणताही भावनाशय कथेचा विषय होऊ शकेल. या जाणिवेचा कथेच्या रूपावर झालेला परिणाम बघणे गमतीचे आहे. जुन्या कथेच्या मागे 'नाट्यपूर्ण' व 'नाट्य-रहित' घटना असे काही ठरीव आडाखे होते. काही विशेष घटनाच कथेचा विषय होऊ शकत. आणि असे होताना घटनेतील 'नाट्या'ची कथेतील 'नाट्या'शी गल्लत होत होती. नवीन जाणिवेने हे दाखविले की, कथेतील 'नाट्या'चा संबंध कथेतील चैतन्यतत्त्वाशी आहे आणि हे नाट्य लेखक भावनाशयाची जी नवीन रचना करतो तिच्यातून निर्माण होणार आहे. या रचनेचा आधार मानसशास्त्रीय नसून सौंदर्यात्मक आहे. नवकथेवरील ह्या जाणिवेचा परिणाम फार महत्त्वाचा आहे. कारण त्यामुळे हे लक्षात आले की, ज्याला आपण कथानक—घटनांची स्थलकालाने बांधलेली आकृती—म्हणतो तो केवळ एक तांत्रिक आधार (mechanical device) आहे. तो कलाकृतीस आवश्यक आहेच असे नाही. आवश्यक आहे ती भावनात्मक आशयाची अंतर्गत व स्वयंपूर्ण रचना. ती ह्या चैतन्याचा जीवनाधार (organic necessity) आहे. आणि या जाणिवेने कथेभोवतालची कथानकाची पकड एकदम ढिली झाली आणि कथा जास्त मोकळेपणाने वावरू लागली. त्याचबरोबर कथालेखकांच्या सृजनशक्तीलाही एक नवेच आव्हान मिळाले. कारण कथानकाच्या आधाराने जीवनचैतन्याचा मोहक मुखवटा तयार करणे सोपे होते. अंतर्गत स्वयंपूर्ण रचनेवर भर दिला गेल्याबरोबर कथानिर्मिती तितकीशी सोपी राहिली नाही. या नवीन

जाणिवेने कथालेखकांची कुवत तसेच कथेची कक्षा, दोन्ही वाढल्या आहेत. (आणि त्याच प्रमाणात नव्या कथांत न जमलेल्या वा फसलेल्या कथांचे प्रमाणही वाढले आहे!) आज कथालेखक जीवनशरीरातून कोठूनही एक रक्ताचा थेंब काढून आपल्या संज्ञेच्या काचेवर ठेवतो व स्वतःच्या कलाक्षमतेच्या सूक्ष्मदर्शकाखाली त्याने तो धरताच कलाकृतीची शक्यता निर्माण होते. एक आंधळी आइसक्रूट खाते ('ईर्षा'), रेल्वेच्या डब्यात दोन मुली आपल्या वडिलांचे झोपेत पुढे झुकणारे डोके बघत राहतात ('भागलेला चांदोबा'), ऑफिसमधल्या एका क्लार्कला 'बॉस'च्या खोलीत गेल्यावर छत्रीचे काय करावे हे सुचत नाही ('सुखी माणसें'), पाय पसरून झोपलेला एक माणूस झोपेतच माशी उडविण्यासाठी हात हलवतो ('गोपाळ पाध्ये'),—अगदी 'नाट्य'रहित घटना! जुन्या कथालेखकांपैकी कोणी चुकूनही त्यांना स्पर्श करील हे संभवत नाही. आणि तरीही यांतील प्रत्येक घटना त्या त्या कथेतून व्यक्त होणारे जीवनाचे स्पंदन अत्यंत प्रभावीपणे दर्शवीत आहे.

प्रेरणाक्षेत्र व कृतिक्षेत्र यांच्या स्वरूपाविषयीच्या तसेच त्यांच्या परस्परसंबंधाविषयीच्या जाणिवांच्या अभावामुळे जुन्या कथेला कथेबाहेर अस्तित्व नव्हते. कथेतील प्रसंगाबाहेर त्यातील व्यक्तींना जीवन नव्हते—किंबहुना, काही विशिष्ट प्रसंगांच्या संदर्भातच लेखकांनी त्या व्यक्ती निर्मिलेल्या होत्या. आजच्या कथेचे स्वरूप जीवनस्पंदनाचे चित्रण हेच असल्यामुळे कथेतून व्यक्त होणाऱ्या विशिष्ट स्पंदनाला सबंध चैतन्याच्या ओघाचा भाग केल्याशिवाय ती कथा उभीच राहू शकत नाही. त्यामुळे तिच्यातील भावनात्मक आशयाचा ताण अपरिहार्यपणेच कथेच्या परिणामाच्या कक्षा सर्व दिशांनी विस्तारतो.

कथालेखनातील नव्या जाणिवेशी प्रामाणिक राहून कथा लिहिताना, कोणत्याही कलेतील नव्या दिशा शोधणाऱ्यांना ज्या अडचणींना तोंड द्यावे लागते त्या मराठी कथालेखकांपुढेही उभ्या राहिल्या. त्यांना वाटत होते की, आपणाला जाणवले आहे ते काही निराळे आहे; पण पुष्कळ वेळा ते काय आहे हे जाणण्याचा प्रयत्न करीत असतानाच ते त्यांना गवसले. त्यासाठी जाणिवेच्या अभिव्यक्तीचे नवीन मार्ग त्यांना शोधून काढावे लागले. आतापर्यंत वापरण्यात येणारे (आणि वापरून वापरून तंत्रपदाप्रत पोचलेले) कथेच्या घडणीचे ठोकताळे येथे कामास येईनात. आशयाच्या सर्व बाजूंनी वाढणाऱ्या ताणाला ते सांभाळू शकेनात. जीवनस्पंदनातील चैतन्यतत्त्वाचा गर्भ जुन्या कथाशरीराला पेलवेना. यासाठी कथेतील स्पंदनाचा आतल्याच ताणांनी घेतलेला आकार शोधण्याची धडपड त्यांना करावी लागली. प्रेरणाक्षेत्रातील विलक्षण गुंतागुंत, तसेच त्यातील अनेक घटकांची सहस्थिती व्यक्त करण्यास वर्णनात्मक भाषा अपुरी पडू लागली. शब्दांना व शब्दसंहतींना वाकवून त्यांचे अर्थ प्रसरणशील करावे लागले. त्यातून सूचक भाषा जन्माला आली. आजच्या ज्या

सामग्र बाह्य परिस्थितीचा (environment) पडसाद म्हणून भावनाशय घडला जात होता त्याचे सगळे गुणधर्म कायम राखून ते व्यक्त करताना नवीन प्रतिमांचा शोध घ्यावा लागला. आणि या प्रतिमा प्रेरणाक्षेत्राच्या तसेच कृतिक्षेत्राच्या सर्व थरांतून उचलल्या गेल्यामुळे त्यांच्या कक्षाही वाढल्या. त्या प्रतिमा स्पंदनाचा अविभाज्य भाग होणे जरुरीचे झाले. नवीन जाणिवेचा कथेच्या अंतर्बाह्य रूपावर परिणाम होऊ लागला.

आणि हे सर्व होत असताना कथा जास्त प्रामाणिक झाली. तिने 'पोझ' घेण्याचे, कसलाही आविर्भाव करण्याचे सोडले. बाहेरून लादलेल्या आकारांच्या साच्यात बसायचे तिने नाकारले. ती स्वतःचा आकार धुंडू लागली आणि त्या आकाराचा अभिमान बाळगू लागली. हा प्रामाणिकपणा जीवनाकडे बघण्याच्या एका स्वच्छ भूमिकेतून निर्माण झाला होता. लेखकांनी जीवनाबद्दल कोणतीही पूर्वसिद्ध अशी भूमिका घेणे सोडून दिले. कोणत्याही एखाद्या विशिष्ट सामाजिक, नैतिक वा वैचारिक भूमिकेच्या चष्म्यातून जीवनाकडे बघण्याचे सोडल्यावर त्यांना सर्व चित्रच निराळे दिसू लागले. सत्यशोधनाच्या या भूमिकेने कथेच्या गाभ्यावर फार मोठा परिणाम घडवून आणला. उदाहरणादाखल स्त्रीपुरुषसंबंधांचे चित्रण घेता येईल. आतापर्यंत कथांतून ज्या ज्या वेळी ते होत असे (आणि ते बहुधा नेहमीच असे), त्या त्या वेळी प्रेमाच्या काही विशिष्ट छटांपुरते ते मर्यादित होते. परंतु स्त्रीपुरुषसंबंध ही जीवनातील एक अतिशय प्रबळ अशी प्रेरणा आहे, कधी कधी एखाद्या वावटळीसारखी येऊन जीवन उध्वस्त करू शकणारी ती ओढ आहे; तसाच जीवनाचा तो एक आधारही आहे;—हे जाणण्याचे व दर्शविण्याचे धारिष्ट्य या प्रामाणिकपणातून जन्मास आले. त्याच्या अनेक अज्ञात स्पंदनलयी शोधण्याची जिज्ञासा त्यामुळे निर्माण झाली. आणि मग "And they happily lived ever after" या थाटाच्या गोष्टींत दर्शविले जाते, त्याहून स्त्रीपुरुषसंबंधांचे विश्व पुष्कळ निराळे, कडवट-तुरट, दुःखमय, कधी कधी तर भयंकर, आणि वरील ठोकताळेबंद आविष्कारात कधीही न सापडलेल्या अशा अतिशय नाजूक स्पंदनलयींनी भरलेलेही आहे हे आढळले. या प्रामाणिकपणाची मुळे आज मराठी कथेत फार खोलवर गेलेली दिसतात.

नवकथेमागच्या जाणिवांचा व आजच्या तिच्या रूपाचा हा आपण ओझरता आढावा घेतला. त्यातील सर्व गुणविशेषांचे अस्तित्व आजकालच्या सर्व कथालेखकांच्या लेखनातून कमीजास्त प्रमाणात दाखविता येईल. पण येथे आपला उद्देश या पार्श्वभूमीवर गाडगीळांच्या कथांचे रसग्रहण करण्याचा आहे. त्या दृष्टीने गाडगीळांच्या कथांतील मला विशेष आवडणारी एक कथा घेऊन तिचा जरा जास्त चौकसपणे अभ्यास करावा आणि त्यानंतर त्यांच्या कथालेखनाचे गुणविशेष बघताना आणखी काही कथा ओघाने घ्याव्या असे ठरविले आहे.

कोणत्याही कथेचा विश्लेषणात्मक पद्धतीने अभ्यास करताना, कथेतून उमलत जात जिवंतपणे जाणवणाऱ्या स्पंदनाचे शब्दांतून वर्णन करावे लागते; आणि असे करताना भावनाशयांच्या सहस्थितीने होणारा कथेचा एकात्म परिणाम मोडून तो एकापुढे एक अशा अनुक्रमाच्या स्वरूपात मांडावा लागतो. पण विश्लेषणाच्या या दोन्ही मर्यादा जमेस धरून 'कडू आणि गोड' या कथेकडे बघू.

कथेचा सर्वंध परिणाम...वाचण्याचा आहे. एकत्र कुटुंबातील एकात एक गुंतलेल्या भावनाविश्वांचे चित्र गाडगीळ रंगवीत आहेत. या साऱ्या चित्रणाला एक दृष्टिकोण आहे; आणि त्याने या चित्राचा आकार घडविला आहे : सुशीला. ज्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतींनी तिचे व्यक्तिमत्त्व घडविले, त्यांनीच तिच्या अनुभवांना रूप दिले. आणि हे व्यक्तिमत्त्व हा या चित्रणाचा एक अतिशय महत्त्वाचा भाग आहे. या साऱ्या चित्रणाला जी एक निराळी स्पष्टता आहे—जिच्यामुळे घटनांतील अतिशय नाजूक, लवचिक, विलक्षण गुंतागुंतीचा असा भावनाशय स्पष्ट व सोपा होऊन पुढे उभा राहतो—तिनेच या चित्रणाला धार दिली आहे. आणि म्हणून सुशीलेचे व्यक्तिमत्त्व जास्त जवळून बघायला हवे.

सुशीला प्रथम कथेत येते ती एका खोडकर मुलीच्या भूमिकेत. स्वतःवरील नवऱ्याच्या प्रेमाची खात्री असणारी, त्याच्यावरील आपल्या हक्काचीही जाणीव बाळगणारी व म्हणूनच त्याच्याशी खोडकरपणे वागणारी. पण कथेच्या गतीबरोबर तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचे पीळ दिसू लागतात. नवऱ्यावरील तिचे प्रेम; त्याच्याशी असलेल्या भावबंधात एकाच वेळी मुलीप्रमाणे व मातेप्रमाणे वागताना येणाऱ्या छटा; त्याच्या भोवती आपल्या मायेचे कवच घालण्याचे तिचे प्रयत्न; तिच्या स्वामित्वाला व स्थानाला किंचितही धक्का पोचल्यासारखे वाटताच चिडून उठण्याची वृत्ती ("आणि उगीचच ह्यांच्या अंगावरून त्या घरांत गेल्या. त्यासरशीं माझें डोकें उसळलें."); त्याच्या कर्तबगारीचा अभिमान आणि त्यामुळे साऱ्या वागणुकीत येणारा तोरा; पण त्याच वेळी सहानुभूतीचा झरा (शक्य तेवढा) जागृत ठेवण्याची तिची वृत्ती; स्त्रीसुलभ कुतूहल ("पलीकडल्या खोलींतून...आवाज आला. तशी मी कान देऊन ऐकूं लागलें...");—अशा अनेक छटांनी तिचे व्यक्तिमत्त्व घडलेले आहे. ही सुशीला निरागस आहे. ती वस्तूंच्या पृष्ठभागाखाली फारशी डोकावत नाही. वस्तूंचा सर्व आकार बघण्याचा तिला सोसही नाही. तिला दिसतो तेवढा भाग तिला पुरेसा आहे—आणि या भागाच्या तिच्या जाणिवेला मात्र एक निराळीच स्पष्टता आहे. पण मध्येच खोल दडलेल्या भागाचीही जाणीव तिला होऊन जाते ("मी मुकाट्यानें जिना उतरून खालीं गेलें, आणि मग थोडा वेळ मला

कामच सुचेना.") आणि ती बेचैन होते. ही बेचैनी जेव्हा तिला जाणवते, तेव्हा ती तिला नको वाटते. तिला ती दूर लोटू पाहते. एकत्र कुटुंबात राहण्याने तरुणपणीच जे शहाणपण तिला आले आहे ते तिला शिकवते, "या लहानशा विश्वात तुला तुझा कोपरा पकडून राहिले पाहिजे. इतरांची दुःखे ज्यांची त्यांची. ती फार जिवाला लावून घ्यायची नाहीत." हे नेणिवेच्या पातळीवर आहे खरे, पण त्यामुळे तिच्या निरागस वाटणाऱ्या स्वभावालाही एक पीळ पडला आहे. आपला कोपरा सांभाळण्याच्या एकाच तीव्र इच्छेने तिच्या स्वभावात किंचित मख्खपणाही आला आहे. ("मग मला त्या [सासूबाई] खूप फडाफडा बोलूं लागल्या. पण मी एक अक्षरहि बोललें नाहीं. बसलें होतें मांजरीच्या पिलांकडे पाहात.") तिचे घरकुल मोडू पाहणाऱ्या लाटा या स्तब्ध मख्खपणाच्या कवचापुढे निर्बल होऊन जातात; तिला त्या काही करू शकत नाहीत. पण काही विशेष भावनांना पडसाद देऊ शकणारा एक अतिनाजूक भाग या कासवाच्या पाठीच्या आत आहे. किंबहुना, ती दोन्ही अंगे एकमेकांना पूरकच आहेत. आणि अशा व्यक्तिमत्त्वाने अनुभवलेले हे विश्व आहे. अनुभव घेण्याची ही पातळी बदलली तर तो अनुभव तो विशिष्ट अनुभव राहणार नाही.

या व्यक्तिमत्त्वाचाच अविभाज्य भाग असे या गोष्टीचे कथन होते. सुशिलेच्या तोंडूनच सर्व कथा सांगितली जाते. पण त्या पद्धतीचे स्वरूप काय आहे ? हे कथन म्हणजे संभाषण नव्हे. स्वगत भाषणही नव्हे. ते तिच्याच भावना-संवेदनांनी घेतलेले शब्दरूप आहे. म्हणून ते संभाषणापेक्षा जास्त जवळचे आहे व स्वगतात अभावितपणे येणाऱ्या किंचित नाटकीपणापासून मुक्त आहे. या कथनपद्धतीने एकाच वेळी कथानकातील जवळीक आणि वाचकाची अलिप्तता यांतला दुवा सांधला जातो. आणि त्यात मधूनच डोकावणारी, कोणाशी तरी बोलण्याची छटा ("अस्सा सपाटून राग आलाय मला. हसूं येईल तुम्हांला, पण राग आला म्हणजे मला कांहींतरी खावेंसें वाटतें. वाटलें की, दुध्याहलवा आणून खावा चांगला बराचसा."). ही छटा सुशिलेच्या मनात जेव्हा डोकावते तेव्हा दाराच्या फटीतून खोलीत काय चाललेय हे पाहताना मनात वाटते तशी वाचकाला वाटणारी स्वतःबद्दलची किंचित जुगुप्सा पार नाहीशी करते. विशेषतः वरील वाक्यातील "दुध्याहलवा आणून खावा चांगला बराचसा" या शब्दांनी तर ते मधले दारच नाहीसे होते. या विशिष्ट कथापद्धतीने या कथेतील भावनाशयाचे वजन तोलले आहे.

अनुभवपद्धतीचे कथेच्या भावनाशयाशी असणारे जवळचे नाते बघण्यासाठी सुशिलेचे व्यक्तिमत्त्व कसे आहे ते आपण बघितले. पण अर्थातच हे व्यक्तिमत्त्वही कथेच्या गतीबरोबरच उमलत जाणारे आहे. कथेच्या सुरुवातीस जाणवते ते सुशिलेचे तिच्या नवऱ्याभोवती रुंजी घालणारे मन. हा तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा जणू स्थायिभावच आहे. संबंध कथेतून क्रमाने येत जाणाऱ्या साऱ्या घटना-भावनांच्या तिच्या अनु-

भवामागे नवऱ्याबद्दलची ही ओढ सारखी जागृत असलेली आढळते. सुरुवातीपासून शेवटपर्यंतच्या कथेच्या गतीत तिच्या खुणा जागोजाग दिसतात. ("पण माझें दाबलेलें हसूं स्वारीच्या नजरेंतून सुटलें नाहीं"..."इकडची स्वारी अंघोळीला येत होती"... "भोळे सांब असतात पुरुष म्हणजे!"..."त्यांना वाटतें कीं भावोजींनीं खूप शिकावें आणि इकडच्या स्वारीहून जास्त पगार मिळवावा"..."मी तशीच जिन्यावर खोळंबून उभी राहिलें. स्वारी भावोजींच्या खोलींतून बाहेर पडली कीं जिन्यांतच भेट झाली असती"..."इतका ह्यांचा घरांत वचक आहे"..."आमच्या साहेबांनीं एक पुस्तक वाचायला सांगितलें होतें"..."सरतेशेवटीं तेच स्वतः हसूं लागले—आणि मग जाऊबाईंची हकिगत सांगायचें राहूनच गेलें.") ज्या पद्धतीने या खुणा विशिष्ट जागी विखुरल्या गेल्या आहेत, त्या बघितल्यावर तिच्या व्यक्तिमत्त्वातील स्थायिभावाचे हे चित्रण चित्रपटात विशिष्ट अंतराने येणाऱ्या 'क्लोझ-अप्स'मधून साधलेल्या परिणामासारखा परिणाम साधते आहे असे आढळते. चित्रपटात घटनांवर लक्ष केंद्रित होत असताना मध्येच जवळून दिसणारे एखाद्या चेहऱ्यावरील भाव बघितल्यावर त्या दोहोंच्या एकत्रित दर्शनाने आपली जाणीव जशी गहिरी होते, तसे येथे होते.

पण याच वेळी कथेतील इतर भावबंधही जाणवू लागतात. सुशीला व तिचा नवरा ही दोघेही एका मोठ्या कुटुंबाचे घटक आहेत. आणि सुशिलेचे त्या कुटुंबातील व्यक्तींशी असलेले संबंध व त्यांचे आपसांतील सबंध यांतून हे भावबंध निर्माण झाले आहेत. या भावबंधांच्या, सुरुवातीस अंधुक असलेल्या आणि क्रमाने गहिऱ्या होत जाणाऱ्या, जाणिवेतून सबंध भावनाशयाचा आकार जाणवतो. कथेत व्यक्तींची वर्णने कुठेच नाहीत. सुशीलेने ती करणे हे कथनाच्या अनुभवपद्धतीत बसत नाही. त्या व्यक्तींच्या विशिष्ट लकबी, हालचाली, भाषणांच्या छटा किंवा एखाद्याच वैशिष्ट्याबद्दलचे तिचे सूचक निवेदक यांतून ही व्यक्तिचित्रे आकार घेतात. त्यांच्या आकृत्या या भावबंधांच्या एकमेकाला छेदणाऱ्या रेषांतूनच निर्माण होणाऱ्या आकृत्या आहेत.

सुशीलेची विधवा जाऊ. या विधवा जावेचे वर्णन कोठेच नाही आणि तरीही मनाला चटका लागून ती कायमची लक्षात राहावी असे तिचे व्यक्तिमत्त्व कथेतून जाणवते. पोतेऱ्यासारखी ती घरात वावरते. सारखे सोसून सोसून, आपल्यावरील अन्यायाची तिची चीड आता स्वतः तिच्यावरच उलटू लागली आहे. आपण 'पांढऱ्या पायाची' आहो असे स्वतःबद्दलच तिला वाटू लागल्यामुळे इतर व्यक्तींपेक्षा आपल्या करंट्या नशिबाशीच भांडणारे तिचे व्यक्तिमत्त्वही आता लुळे पडू लागले आहे. तिच्या नशिबाचा घडा आता सदैव रिकामाच राहणार आहे. करंटेपणामुळे तिच्या वाट्याला आधीच येणाऱ्या उपहासाची धार तिच्या सतत आजारीपणाने जास्तच तिखट झालेली असते. तिच्याशी बोलताना सहजपणे हक्काची भाषा वापरली जाते. ("हें काय! बंबांत कोळसे नाहीं वाटतें टाकले आज?") पण या भाषेच्या

छटांमधून तिचे व्यक्तिमत्त्वच नव्हे, तर ती भाषा वापरणाऱ्यांचे व्यक्तिमत्त्वही कसे आकारित होते हे बघण्यासारखे आहे. हा सुशीलेने विचारलेला प्रश्न नाही; हे सुशीलेचे घालूनपाडून बोलणे आहे—पण जरा सावधपणे, जाणिवेने घडलेले. कारण जावेला बोलण्याचा अधिकार सुशीलेला आहेही आणि नाहीही. घरातील कर्त्या पुरुषाची बायको म्हणून घरातल्या स्वतःच्या स्थानाची सुशीलेला जाणीव आहे. त्या स्थानाच्या जाणीवेतून ती म्हटले तर तसा प्रश्न विचारू शकती; पण तरी ती तसे करीत नाही. कारण त्याच वेळी सासूबाईंच्या अधिकाराखाली ती दबलेली आहे. आणि म्हणून ते बरोबर होणार नाही, हेही तिला कळते. त्यात ही जाऊ सुशीलेपेक्षा मोठी आहे आणि तिच्याबद्दल सुशीलेला कणव आहे. पण ते काहीही असले तरी जिथे तिच्या 'माणसां'चा प्रश्न येतो तिथे ती निष्ठुरपणे असे बोलून जाते. बोलल्यानंतर तिला ते जाणवते.

इतर माणसांप्रमाणेच सुशीलेच्याही तिच्याबरोबरच्या अशा वागणुकीमुळे जावेचे सर्वच चित्रण एकदम सखोल होते. कारण येथे हे जाणवते की, सुशीलेच्या हृदयाला स्पर्श करते ते या जावेचे क्षणिक दुःख. तिच्या मोठ्या दुःखाला सुशीलेच्या हृदयात जागा नाही. आपल्या नवऱ्याबद्दलच्या भावनांनीच तिचे हृदय इतके तुडुंब भरले आहे की इतर कोणावर शिंपण्याकरिता तिच्याजवळ प्रेमच उरलेले नाही. कथेच्या गतीबरोबर सुशीलेची या जावेबद्दलची भावनाही राग, कीव, सहानुभूती, पुन्हा आपल्या विश्वात गेल्यावर परकेपणा अशी परिवर्तित होत असताना आढळते. कथेत एक क्षण असा येतो की, जेव्हा सुशीलेने या संघर्षात आपले व आपल्या माणसांचे संरक्षण व्हावे यासाठी घातलेले निष्ठुर परकेपणाचे कवच जावेच्या महान दुःखाने फुटते; पण त्या वेळीही एका विनोदी घटनेत ते दुःख वाहून जाते. सुशीलेच्या व्यक्तिमत्त्वातला हा संघर्ष तिच्या व या जावेच्या संबंधातील भावबंधांमधून आकारित होतो.

या कथेतील सर्वच भावबंध असे अनेकपदरी व क्रमाने विस्तारणारे आहेत. तिची सासू. वयपरत्वे साहजिकपणेच ती कुटुंबाच्या जीवनौघाच्या काटाकडे फेकली जात आहे. पण तसे होणारच हे कबूल करण्याचा मोठेपणा तिच्याजवळ नाही. ("त्यासरशीं देवघर दणाणलें.") पूर्वी एके काळी जशी ती कुटुंबाचा मध्यबिंदू होती, तशीच राहण्याची तिची धडपड अजून चालू आहे. यासाठी प्रत्येक प्रसंगात ती अनाहूतपणे घुसते; मोठ्या सावधपणे चाहूल घेत आपला हक्क प्रस्थापित करू पाहते. ("कोण बोलतें आहे तें तिकडे माजघरांत ? अन्नपूर्णाच का ती ?") असे करताना कुटुंबातल्या आतापर्यंतच्या तिच्या स्थानाची पुण्याई तिच्यामागे आहे; आणि तीही त्याची सारखी जाणीव इतरांना देऊ पाहत आहे. ("अग, आजकाल एवढें अगत्य तरी कोणाला वाटतेंय ?") ती देता देता तिच्या नकळतच तिचा सूर आता केविलवाणा होऊ लागला आहे. तिच्या या सर्व प्रयत्नांना एक कडवट धार आहे

तिचे यजमान व ती यांच्यातील दुरावलेल्या संबंधांची. ("आमचे मामंजी... दररोज संध्याकाळीं ते बाहेर जातात आणि उशिरां विडा चघळीत परत येतात...") कुटुंबात असूनही किंचित परित्यक्ता झाल्याची मनात धुमसत राहणारी ही भावना मग अनेक तऱ्हांनी उफाळून येते. कोणालाच उद्देशून नसल्यामुळे सगळ्यांनाच उद्देशून केलेल्या बोलण्यातून ती दिसते. ("...ह्या घरांत मी अगदीं नकोशी झाल्येंय हो.") आपल्या मिळवत्या मुलाबद्दल विचित्र अढी ती मनात बाळगते. कारण येथे परावलंबित्वाबरोबरच, त्याच्यामुळे त्याच्या बायकोकडे—आपल्या सुनेकडे—कुटुंबातील कर्तेपण जात आहे ही जाणीव लपलेली असते. ("सासूबाई तर अशा चडफडल्या...") पण त्याच वेळी आपल्या मधल्या व धाकट्या मुलांमध्ये ती आधार शोधू पाहते. किंचित भाबड्या व जीवनात अपेशी झालेल्या आपल्या मधल्या मुलाबद्दल बोलताना तिच्या शब्दांना ओलावा येतो. ("...मग जरा देवघरांत येऊन जा हो रे, नारायणा.") सर्वसाधारणपणे सुनेला ताब्यात ठेवण्याच्या जाणिवेने तिच्याशी डाफरून बोलणारी ही बाई आपल्या 'धाकट्या'बद्दल तिच्याशीच ज्या वेळी बोलते त्या वेळी तिच्या शब्दांत व त्यांच्या लयीत होणारा फरक लक्षात घेण्याजोगा आहे. ("अग, रघू उठला का?...अग, त्याची परीक्षा आली आहे ना आतां जवळ?...आणि काल ताप आलाय म्हणून म्हणत होता.") सुशिलेवर वरचष्मा ठेवण्याच्या कधी उघड तर कधी आतल्या गाठीच्या तिच्या प्रयत्नांतून ही वाट न मिळता कोंडलेली भावना मग आपल्या विधवा सुनेच्या बाबतीत ज्या क्रूरपणे उसळून येते त्याने तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला एकदम धार येते. तिच्या शब्दांची लयही मग निराळी होते. ("...खुश्शाल झोपून का राहिली आहे ती? हद्द झाली ग बाई हिच्यापुढें. बारा महिने अठरा काळ सारखें हिचें आपलें आजारीपण...लग्न झाल्याबरोबर नवऱ्याचा दावा साधलान्...") तिच्या शब्दांची लय तर निराळी होतेच, पण "खुश्शाल झोपून का राहिली आहे ती?" या वाक्याला नांगी येते. 'खुश्शाल', 'हद्द' या शब्दांनी या लयीचे टप्पे रोवले जातात. भावनेचा सारा कडवटपणा व सारी तिखट झोंबरी धार तिच्या भाषेत उतरते. "लग्न झाल्याबरोबर नवऱ्याचा दावा साधलान्" हे ज्या सहजपणे म्हटले जाते त्यानेच या क्रूरपणाची कडा तीक्ष्ण होते.

हा आंधळा द्वेषही या कुटुंबातल्या इतर भावबंधांत अगदी उघडपणे आणि हक्काने वावरत आहे. जो प्रतिकार करू शकत नाही त्याच्या व्रणावर टोचा मारल्या जातात, आणि तो कायमचा उघडा, वाहता राहील याची काळजी घेतली जाते. खरे म्हणजे तिला जे सुनेला करायला हवे आहे, पण जे ती करू शकत नाही, ते मग कृष्णाला भोगावे लागते. आणि हा साराच प्रसंग कथेतल्या भावाशयाला विलक्षण उंच उचलतो.

पण याच वेळी आणखी काही भावबंध बघितले पाहिजेत. सुशीलेची मधली जाऊ. हिचे चित्रही सुशीलेच्या नजरेतून काढलेले आहे; आणि त्यामुळे असे चित्र रंगविताना एकाच वेळी त्या जावेच्याच नव्हे, तर सुशीलेच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या काही कडा प्रकाशात येतात. आपल्या नवऱ्याला खूष करून आपल्या ताब्यात ओढण्याचा या बाईचा डाव आहे आहे असा संशय येताच सुशीला ठसळते आणि त्या रागाच्या भरात ती जावेचे एक भडक चित्र पुढे उभे करते : "इतक्यांत मधल्या जाऊबाई लपक-लपक करीत तेथें आल्या."..."उगीचच पुरुषांच्या पुढें-पुढें करतील. डावा पाय नाचवीत गुलूगुलू बोलतील." यातील 'लपक-लपक' 'गुलूगुलू' या शब्दांच्या नादातून त्यांच्या अर्थाचे जे कल्पनाचित्र उभे राहते त्याला किंचित शहारा आणणारी किळसवाणेपणाची एक छटा मिळते आणि त्या शब्दांतून व्यक्त होणारी या जावेची चालण्याची तऱ्हा हा तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा मोठा भाग होतो. ही जाऊ कुटुंबातील आपले स्थान ओळखून आहे. भावड्या व अयशस्वी अशा मधल्या मुलाची बायको या गोष्टीनेच तिने स्थान ठरविले आहे आणि या जाणिवेने तिचे व्यक्तिमत्त्वही घडविले आहे. ज्या व्यक्ती कुटुंबात महत्त्वाच्या आहेत त्यांना खूष करण्याचा प्रयत्न करीत ("म्हणजे! भावोजींना थंड पाण्यानें का आंघोळ करायला सांगताय् तुम्ही!..."), त्याचबरोबर संसाराची खरी काळजी आपल्यालाच असल्याचा दावा सासूबाईंच्या कानावर घालीत ("...घरांत तीनतीनदां चहा होतो आणि मग साखर संपली म्हणजे सासूबाई रागावतात..." सासूबाईंना असे खूष करून गाफील ठेवण्याची तिला विशेष जरुरी आहे.), आणि जी कस्पटासमान आहेत यांच्यावर टोचा मारीत ही आपले स्थान पक्के करीत जात आहे. सुशीलेबद्दल तिच्या मनातील असूया जागोजाग तोंड वर काढते ("माझ्याकडे पाहून कशाला डोळे मोठे करतां?") आणि नवऱ्याच्या घंढपणाबद्दलचे तिचे खरे दुःख व्यक्त होताना अगदी अनपेक्षित पलटी घेते. नवऱ्यावर कुरघोडी करण्याची तिची रीत ("मधल्या जाऊबाई ...नवऱ्यावर सगळा वतार काढीत होत्या. 'नुसते बसलां आहांत ते नारळ फोडा जरा...'", "जाऊबाईंच्या खेकसण्याचा आवाज आला...'तुम्ही असा बावळटपणा करतां आणि मला मात्र जिथंतिथं मान खालीं घालावी लागते.'"), पुरुषांकडून कौतुक करून घेण्याची तिची सुप्त इच्छा ("...आणि उगीचच ह्यांच्या अंगावरून त्या घरांत गेल्या.") आणि दबलेली शारीरिक अतृप्ती कुठेही आणि कशीही पुरवून घेण्यासाठी उघडलेले मामंजींच्या खोलीचे दार,—ह्या वाढत्या वर्तुळातून हिचे व्यक्तिमत्त्व पसरत जाते.

सुशीलेचा धाकटा दीर. सुशीलेला "रघू म्हणजे आमचे धाकटे भावोजी. सरपणाच्या लाकडासारखी प्रकृति आहे. जाड भिंगांचा चष्मा लावतात, परीक्षा नापास होतात आणि आधींच लांब असलेलें तोंड अधिकच लांब करून बसतात" असा

दिसणारा. स्वतःच्या उगवत्या तारुण्याच्या खुणांनी बावरलेला. स्त्रीसहवासासाठी आसुसलेला. ("वहिनी, इकडे ये ग जरा"..."चल वहिनी, आपण कॅरम् खेळूं या.") पण सुशीलेचे उपजत शहाणपण या सर्व खुणा बरोबर ओळखून आहे. ती त्याच्याशी "दारांतच उभी राहून" बोलते. या कुटुंबाच्या वर्तुळाला छेदून जाणाऱ्या रेषा म्हणजे सासूबाईंच्या भावाच्या मुली. ("आत्या, आत्या, साटें आणलीं आहेत हो तुला कोकणांतून.") या भरल्या घरात आपल्या नात्याच्या आधारावर साटे देऊन काय लाटता येते हे पाहणाऱ्या ("...माझा एक रेशमी झंपर अंगाला लावून पाहात एक म्हणाली, 'आत्या, मला अगदीं ठिक्क होईल नाहीं ग हें पोलकें?' सासूबाई म्हणाल्या, 'अग, मग घे हो तुला तो. ती काय, शिवील नवीन.'"). या चित्रणातूनही त्या मुलींबरोबरच सासूबाबाईंच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या कडा स्पष्ट होत जातात.

पण पुढे जाण्यापूर्वी येथे एक क्षणभर थांबून कथेतील भावबंधांची रचना आता कशी जाणवू लागली आहे ते पाहू. प्रथम आपण बघितले होते की, नवऱ्याभोवती रुंजी घालणारे सुशीलेचे मन हा या सर्व भावाशयाचा गाभा आहे. नवऱ्याभोवती फिरणारे सुशीलेचे व्यक्तिमत्त्व प्रत्येक क्षणी निरनिराळे आहे आणि तसे असतानाच ते एका विशिष्ट वर्तुळाकार गतीने बांधलेले आहे. या गतीतील या व्यक्तित्वाचे टप्पे सु०$_1$, सु०$_2$, सु०$_3$,...अशा तऱ्हेने मांडू या. आता या कथेतील इतर भावबंधांचे स्वरूप पाहताना जाणवते की, कुटुंबातील प्रत्येक व्यक्तीशी असलेला संबंध सुशीला आपल्या पहिल्या नात्याच्या संदर्भातच अनुभवीत आहे. म्हणजे असे म्हणता येईल की, सुशीलेचे अशा प्रत्येक व्यक्तीशी असलेले भावनात्मक नाते हे त्रिकोणी स्वरूपाचे आहे : सु०$_1$–नवरा–सासू; सु०$_2$–नवरा–थोरली जाऊ; सु०$_3$–नवरा...अशा स्वरूपाचे ते आहे. भावबंधांच्या अशा तीन रेषांमधून यांतील प्रत्येक त्रिकोण घडला गेला आहे. अशा प्रत्येक त्रिकोणातील दोन बिंदू दाखविणारी व्यक्तिमत्त्वे ही आधीच्या त्रिकोणाचा भाग असली तरी विकसन पावणारी आहेत; आणि त्यामुळे यांतील प्रत्येक त्रिकोणाचे वजन, तसेच त्याच्या गतीची दिशा व लय ही निरनिराळी आहेत. म्हणजे कथेच्या रचनेचे आता जाणवलेले स्वरूप : सुशीलेच्या व्यक्तिमत्त्वातील निरनिराळ्या व विकसन पावणाऱ्या आविष्कारांच्या टप्प्यांनी दर्शविलेली वर्तुळाकार गती; या गतीच्या गाभ्याभोवती त्या त्या संदर्भातील तिचे व्यक्तिमत्त्व (सु०$_1$ सु०$_2$, सु०$_3$...); तिचा नवरा व कुटुंबातील इतर प्रत्येक व्यक्ती यांना जोडणारे, निरनिराळ्या वजनाचे आणि निरनिराळ्या गतीने, दिशेने व लयीने एकाच वेळी फिरणारे त्रिकोणी भावबंध; आणि त्यांतून तोल सावरणारी भावनाशयाची आकृती;—असे झाले. या तऱ्हेच्या रचनेमुळे जाणवणारा परिणाम हा या भावनाशयाचा मनावर घडणारा परिणाम आहे.

पण कथेतून व्यक्त होणाऱ्या भावनाशयाचे स्वरूप खूपच गुंतागुंतीचे आहे. ते नीट बघण्यासाठी कथेतील आणखी दोन महत्त्वाचे भावबंध बघायला हवेत.

सुशीलेचा सासरा. कथेत पुष्कळ घटना घडत आहेत; प्रत्यक्षपणे उभ्या व आडव्या पातळ्यांवर अनेक हालचाली होत आहेत; संभाषणाचा नाद ह्या घरात भरून राहिला आहे. आणि या सर्वांना रोवून ठेवणारा या सासऱ्याचा अबोल, गूढ स्तब्धपणा. त्याच्या वजनानेच या सर्व भावनाशयाला विलक्षण निराळी छटा मिळते. या दोहोंतील संबंधाने दोघांचाही परिणाम वाढतो. आणि अशा या गूढ, चिवट निःशब्दतेला ज्या एका छटेची सूचना आधी मिळालेली आहे ("आमचे मामंजी...दररोज संध्याकाळीं बाहेर जातात, आणि उशिरां विडा चघळीत परत येतात...") ती पुढल्या एका संदर्भात पुन्हा जाणवली ("इतक्यांत मामंर्जीच्या खोलीचें दार उघडलें आणि मधल्या जाऊबाई चहाचा रिकामा कप घेऊन बाहेर पडल्या. मला पाहून त्या एवढ्यानें दचकल्या कीं, त्यांच्या हातांतला कप खालीं पडून खळकन् फुटला.") म्हणजे या भावबंधाचे खरे स्वरूप लक्षात येते. मग त्यांच्या खोलीचा बंद दरवाजा एक प्रभावी असे दृश्य प्रतीक बनतो व त्या स्तब्धतेला कप फुटण्याच्या आवाजाने तडा जातो. विशेषतः ज्या विलक्षण संयमाने—सुशीलेच्या व्यक्तिमत्त्वातल्याच सहजतेच्या आधाराने—हा सर्व प्रसंग चित्रिला जातो त्यानेच त्याचा परिणाम खूप वाढतो. वर्णनात्मक भाषेने जे फसले असते, ते सूचक विधानांतून आणि दृश्य व नादमय प्रतीकांतून पकडले जाते. आणि येथे अनुभव घेण्याच्या पद्धतीने भावनाशयाचे स्वरूपच किती बांधलेले असते याची जाणीव होते.

अशाच विलक्षण समजुतीने आकारिलेला दुसरा भावबंध म्हणजे कृष्णा. हा पोरका मुलगा अजून त्याचे वडील हयात होते तेव्हाच्याच काळात आहे ("बाबा कसे मला मांडीवर घ्यायचे..."). आणि घरात जी त्याला सगळ्यात जवळची, तिनेच त्याचा दुरावा केला ("कृष्णा स्वैंपाकघरांत जाऊन खुडबुडूं लागला. तशी सासूबाई किंचाळूं लागल्या. तें ऐकून थोरल्या जाऊबाई धांव लागली होती तरी घरांत धावल्या आणि...त्यांनीं कृष्णाला मरेमरेतों मारले."), म्हणजे त्याच्या बालमनाला जखम होते. ("आई वाईट आहे.") पण त्याचबरोबर बदललेल्या परिस्थितीची समजदेखील खोल कुठेतरी त्याला येते ("कृष्णा बापडा एवढेंसें तोंड करून भोवतीं घोटाळत होता."), आणि विनापराध आरोपी ठरून मार खावा लागल्यावर तो गयावया करू लागतो ("शप्पथ, मीं नाहीं चोरले पैसे...") तेव्हा या प्रसंगाचे सारे कारुण्य या लहान पोराच्या 'शप्पथे'वर येऊन उतरते. पण येथे लक्षात येते ती गोष्ट ही की, या करुण प्रसंगाचा परिणाम शतपटीने वाढतो तो हे चित्रण करताना कॅमेरा शेवटी कृष्णाकडून त्याच्या आईकडे वळतो त्या वेळी. ("शेजारच्या खोलींत थोरल्या जाऊबाई भिंतीला चिकटून उभ्या होत्या, आणि कृष्णाला चाललेली मारपीट ऐकत होत्या. कृष्णा मोठ्यानें ओरडला तशी त्यांनी तोंडांत लुगड्याचा बोळा कोंबला, कानांवर हात ठेवले, तरी त्यांचें शरीर हुंदक्यांनीं गदगदत होतें.") कथेतून

व्यक्त होणाऱ्या भावबंधांच्या चित्रणात घटनांचे भावनांना व कृतींना असे विलक्षण छेद पडले आहेत. त्यांतून विकसत जाणाऱ्या भावनाशयाच्या या आकृतीतून मनावर परिणाम घडत आहे. कथेतील भावनाशयाच्या रचनेचे जे स्वरूप आपण मागे बघितले त्यात आता जाणवू लागलेले हे भावबंध आले, त्या त्रिकोणाच्या बाहेरच्या सर्व बिंदूंना (मामंजी, सासूबाई, कृष्णा, जाऊबाई, भावोजी...) एकमेकांशी जोडणाऱ्या भावबंधांच्या रेषा आल्या की, त्या रचनेचे गुंतागुंतीचे स्वरूप जाणवते. आणि शेवटी, सुशीलेच्या नवऱ्याच्या व्यक्तिमत्त्वातील सुरुवातीच्या गंभीरपणापासून शेवटी दिसलेल्या विनोदापर्यंत होत जाणारे विकसन जाणवले की, वर उल्लेखिलेली अतिशय गुंतागुंतीच्या भावबंधांची ही आकृती एका स्थिर बिंदूभोवती फिरत नसून, तो बिंदूही स्वतः आपल्याच गतीने फिरत आहे हे लक्षात येते. अवकाशात चक्राकार गतीने फिरणारी पृथ्वी तसे फिरतानाच किंचित तिरकी होऊन स्वतःच्याच आसाभोवती फिरत असावी त्याप्रमाणे. अशा अनेक वजनांच्या आणि निरनिराळ्या दिशांनी, गतींनी व लयांनी फिरणाऱ्या घटकांच्या आपसांतील विरोधी तत्त्वाने या रचनेचा तोल साधलेला आहे.

सुरुवातीस अभ्यासाच्या दिशा सांगताना कलाकृतीतून व्यक्त होऊ पाहणारे जीवन-स्पंदन आणि कलाकृतीतून तिच्या विशिष्ट रचनेमुळे जाणवणारे स्पंदन यांचा संबंध पाहण्याच्या प्रयत्नाचा उल्लेख केला होता. या कथेच्या अभ्यासात ही दोन्ही स्पंदने स्वतंत्रपणे न पाहता एकमेकांच्या संदर्भात व त्या त्या ठिकाणी पाहून दोहोंच्याही विकसनांतून होणारा परिणाम एकत्र जाणण्याचा प्रयत्न केला. असे करीत असतानाही एकप्रकारचे असमाधान ठिकठिकाणी मनाला जाणवत होते. ललित वाङ्मयातील भावनाशयाच्या रचनेबद्दल ज्या वेळी आपण बोलतो, त्या वेळी खरे म्हणजे तिच्यातील साऱ्या गुणवत्तेच्या (गतिमानता, वजने, छटा, लय) सहस्थितीतून प्रत्येक क्षणी जाणवणाऱ्या कलाकृतीच्या परिणामासंबंधीच आपण बोलत असतो. आणि हा परिणाम द्विपरिमाणी किंवा त्रिपरिमाणी आकृत्यांच्या रचनेबद्दल वापरण्यात येणाऱ्या शब्दांतून व्यक्त होण्यासारखा नसतो; कारण त्याचे स्वरूप स्वभावतःच चित्र वा वास्तुशिल्प या कलांतील रचनेपेक्षा निराळे असते. म्हणून अशा परिभाषेचा उपयोग करतानाही यातून खरे जे सांगायला हवे आहे ते निसटते आहे, अशी एक भावना मनाला होत होती. पण अशा कोणत्या तरी साधनांच्या द्वारे, त्यांच्या मर्यादा लक्षात घेऊनही, वाङ्मयातील रचनेतून जाणवणाऱ्या परिणामाचा शोध घ्यावा आणि जेथे आणखी पुढे जाता येत नाही तेथे ते पद्धतीचे अपयश आहे हे मान्य करावे हे बरे. कारण याच्या पुढला भाग हा वाचकाच्या अनुभवाचा राहतो. गाडगीळांच्या प्रस्तुत कथेत नर्मविनोदातून सुरू होऊन प्रेम, असूया, अधिकार, द्वेष, परकेपणा, क्रौर्य, सहानुभूती यांतून वर वर जाणारी भावनाशयाची लाट दयेमध्ये शिगेला

पोचते आणि तिथे फुटून ती जिथून सुरू झाली तशाच विनोदात विरून जाते. ती बघत असताना तिच्या अनेक छटांतून व लयांतून एकाच वेळी अतिशय कोमल व भयंकर, महत्त्वपूर्ण व क्षुल्लक, बीभत्स व उदात्त, कुरूप व सुंदर, कडू आणि गोड अशा अनेक भावना—आणि साऱ्यांच्याच कडा जीवनाच्या चलाऊपणाने बोथट झालेल्या—आपणांस जाणवतात. या चित्रणातून जीवनौघाचे एक स्पंदन शब्दरूप घेते. शब्दरूप घेते हे महत्त्वाचे; कारण कथेमध्ये ते स्पंदन कसे आहे हे सांगितले जात नाही, तर त्याच्या छटा, गती, लय यांनाच शब्दांतून आकारित केले जाते, त्यांचा प्रत्यक्ष प्रत्यय दिला जातो. आणि या प्रत्ययाच्या जिवंतपणातून हे विशिष्ट स्पंदन जीवनौघाचाच भाग होते. मग कमळाच्या पानावरील एक दवबिंदूत साऱ्या आकाशाचे प्रतिबिंब आढळते. हेच या कथेचे यश.

या कथेमध्ये अनेक भावनांच्या संमिश्रतेतून, त्यातील प्रत्येक भावबंधाची गुणवत्ता आणि भावबंधसंबंधांची गुणवत्ता यांच्या कलात्मक रचनेतून सबंध परिणाम साधला गेला आहे. पण भावनांची अनेकता ही कलाकृतीच्या गुणवत्तेसाठी आवश्यकच असते असे नाही. केवळ एकाच भावनेच्या अनेक पातळ्यांवरील रूपांतून, वरील तऱ्हेच्या दोन्ही नात्यांच्या गुणवत्तेतून व तिच्या कलात्मक रचनेतून असाच परिणाम साधणे शक्य आहे, हे निराळे लिहिण्याची जरुरी नाही. या कथेचा अभ्यास करताना भर मुख्यतः कथेतील भावनात्मक आशय व त्याची रचना यांवर होता. कथेचा अभ्यास मूलतः यांच्या अनुरोधाने व्हावा. त्यावरच तिचे मूल्य ठरावे. पण हे सूत्र सांभाळताना ज्यांनी कथेच्या आशयाचा तसेच रचनेचा आकार घडविला अशा कथेतील इतर वैशिष्ट्यांचा मूळ ओघात नीट परामर्श घेता येईना. आता तो या कथेपुरता मर्यादित न ठेवता गाडगीळांच्या सर्व कथालेखनाच्याच संदर्भात घेण्याचा पुढील भागात प्रयत्न करू.

४

गाडगीळांच्या सर्व कथालेखनाच्या संदर्भात त्यांच्या कथेतील आशयाचा व रचनेचा आकार घडविणाऱ्या वैशिष्ट्यांचा परामर्श घेण्याचा प्रयत्न करताना जी एक अडचण जाणवते ती अशी की, कथांची प्रातिनिधिक वैशिष्ट्ये तपासताना जी उदाहरणे घेतली जातात ती साहजिकपणे त्या त्या कथेच्या संदर्भातून तोडावी लागतात आणि अशा तोडलेल्या स्वरूपात त्यांचा उल्लेख करताना ती मलूल झालेली आढळतात. पण त्याला इलाज नाही. अशा उल्लेखांचा हेतू त्या त्या कथेकडे लक्ष वेधण्याचा आहे हे अध्याहृत असावे.

प्रत्येक कथालेखक आपल्या कलाकृतीच्या निर्मितीकरिता कल्पनाशक्तीचा आधार घेत असतो. काही कथालेखक आपल्या जीवनातील घटनाच कल्पनेने पुन्हा जिवंत करून कलाकृतीत आणतात; काही स्वतःच्याच जीवनातील काही अनुभवांना कल्पनेने निर्माण केलेल्या घटना-प्रसंगांत गुंफतात; काही जीवनातील चमत्कृतीच्या भोवती, तर काही त्यांतील साम्यविरोधाच्या जाणिवेभोवती, कल्पनेतून भावनाशय निर्माण करून कथा रचतात. उत्कृष्ट कलावंताच्या हाती यांतील प्रत्येक पद्धतीच्या उपयोगातून चांगल्या कथा निर्माण झालेल्या आपण बघतो. परंतु हे जाणणे महत्त्वाचे आहे की, त्यांच्यांतील प्रत्येकाच्या कल्पनाशक्तीची दिशा वेगळी आहे. गाडगीळांच्या बाबतीत त्यांच्या कथांवरून त्यांच्या कल्पनाशक्तीच्या दिशेचा मागोवा घेतला तर असे आढळते की, जीवनातील नवनवीन स्पंदने कल्पनेतून जाणून घेऊन त्यांच्याभोवती कथेची उभारणी करणे ही त्यांची रीत आहे. त्यांच्या एका कथेचाच आधार घेऊन हा मुद्दा स्पष्ट करता येईल.

पुष्कळ वेळा लेखकाच्या तितक्याशा न जमलेल्या गोष्टी त्याच्या कलाकृतीच्या मूलभूत स्वरूपावर जितका प्रकाश पाडतात, तितका 'जमलेल्या' गोष्टी पाडत नाहीत. कारण चांगल्या कथांतून अनुभवाचे घटक स्पंदनलयाशी एकरूप झालेले असतात व त्यांची स्वतंत्र जाणीव पुनर्वाचनाशिवाय होत नाही. पण जिथे कलाकृतीतील काही दुवे कच्चे राहिल्यामुळे ते घटक स्पंदनलयाशी एकरूप झालेले असत नाहीत तिथे मात्र कथेची घडण उघडी पडते. या अभ्यासात आपणाला तिचीच तपासणी करायची असल्यामुळे गाडगीळांची एक तितकीशी न जमलेली कथा उदाहरणादाखल घेऊ.

'एक सुखी प्राणी' ही कथा फक्त मधल्या भागात जिवंत होते. तिचा पहिला व शेवटचा भाग फसला आहे. ते कसे झाले हे सांगण्याचा येथे उद्देश नाही, तर गाडगीळांच्या कथारचनेचे मूलभूत स्वरूप शोधायचे आहे. मंद बुद्धीची एक बाई आपल्या काहीशा बोथट संज्ञाशक्तींसह जीवन जगते; अशा जीवनात आजूबाजूच्या संज्ञास्थितींच्या तिच्यावर व तिच्या त्यांच्यावर झालेल्या क्रियाप्रतिक्रियांचा लय गाडगीळांना व्यक्त करायचा आहे. हा स्पंदनलय गाडगीळांना जाणवला. त्याची गती, वजने, छटा यांचा मागोवा घेत ते जाऊ लागले. स्पंदनाच्या या अंधुक जाणिवेभोवती मग त्या लयाच्या स्वरूपाचा घटक होऊ शकणारा,—आणि घटना, प्रतीके, कल्पनाचित्रे, भाषेच्या लकबी यांनी घडलेला—भावनाशय आकृष्ट होऊ लागला. या क्रियेचे स्वरूप लोहकणांनी भरलेल्या ताटात एखादा लोहचुंबक पडावा तसे झाले. मग कावळ्याला शांतपणे पुनःपुन्हा हाकलणे, जाड चष्मा पुस्तकाला टेकवून वाचणे, मुलाला झुलवत राहण्याची क्रिया, त्याच त्याच विचाराचे मनात फिरणारे रिंगण, प्रत्येक गोष्ट सोपी करून घेण्याची व ती तशीच आहे असे मानण्याची मनःस्थिती आणि त्यातून जिथे कथा जिवंत होते ते तुळपुळेमास्तरांबरोबरचे संभाषण, त्या

संभाषणाचा लय आणि या बाईचे व्यक्तिमत्त्वच दर्शविणारे खडी दाबणाऱ्या रुळाचे सुंदर प्रतीक,—ही सर्व त्या मूळ स्पंदनलयाच्या जाणिवेभोवती जमली. कलावंताच्या कलात्मक जाणिवेतून त्यांची नवीन रचना होतानाच त्यांच्यातील भावनाशयाला स्पष्टता आली, त्यातील घटकांत नवीन संबंध प्रस्थापित झाले आणि एक कथा जन्मास आली. येथे लक्ष वेधायचे होते घडणीच्या मूलभूत स्वरूपाकडे. एखादे झाड वाढते त्यावेळी भूभागातून त्याने शोषून घेतलेले जीवनद्रव्य त्याच्या मधल्या भागातून जसे वर जात असते तसेच बाजूलाही पसरत असते. त्या झाडाच्या मूळ गाभ्याभोवती नवीन चक्राकार थर पडत जातात. या चक्राकार थरांना एकत्र बांधणारे जीवनद्रव्य तेच असते; फक्त झाडाच्या वाढीबरोबर त्याच्यातील शक्तीही वाढत जाते. झाड वाढते त्या वेळी ते असे सर्व दिशांनी एकदम पण आपल्या मूळ आकाराचाच विस्तार करीत वाढत असते. गाडगीळांच्याही कथांची घडण अशा चक्राकार थरांच्या स्वरूपाची (annular) असते. आणि पुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की, त्यांच्या फसलेल्या कथांतील दोषांचे स्वरूपही अशा झाडात कधी कधी आढळणाऱ्या दोषांसारखेच असते. जीवनद्रव्य पुरेशा प्रमाणात पोचले नाही व त्यात पुरेशी शक्ती नसली म्हणजे असे काही गोल थर मूळ गाभ्यापासून निराळे पडतात (cup-shakes). या कथेत तसे झाले आहे. पण उदाहरण फार न ताणता पुढे जाऊ. या कथेच्या आधाराने गाडगीळांच्या कथांच्या घडणीचे आपणास जाणवणारे मूलभूत स्वरूप कसे असते ते आपण पाहिले. मात्र जाणीवपूर्ण सृजनक्रिया अशी असते असा गैरसमज होऊ नये. तो प्रांत आपणांस अज्ञात आहे; त्याच्यासंबंधी काहीच बोलता येणार नाही.

वर बघितले त्याप्रमाणे स्पंदनलयाच्या जाणिवेभोवतीच कथेची घडण होत असल्याने स्पंदनलयांचे स्वरूप ज्यामुळे निश्चित होते, ज्यामुळे अनुभव हा अनुभव होतो, त्या अनुभव घेण्याच्या निरनिराळ्या पद्धतींची एक तीव्र जाणीव गाडगीळांच्या कथांत सतत दिसते. अशा नवीन पद्धती शोधण्याची प्रवृत्ती हा त्यांच्या कथालेखनाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. अशा शोधांतून मग अगदी भावनारहित 'सर्जनी' तिऱ्हाइतपणा ('किडलेलीं माणसें'), स्वतःमध्ये बुडून केलेले तत्त्वचिंतन ('क्षुल्लक दुःख'), दृष्टी किंचित 'ऑफ फोकस' केल्याने जाणवणारे जीवनचित्र ('विनचेहऱ्याची संध्याकाळ'), निसर्गाचे रूप घेतलेले मानवी मन ('अद्य शरद् प्रवृत्तः') आणि मानवी मनाचे रंग घेतलेले निसर्गरूप ('पावसाळी हवा'), कल्पनाविश्वात स्वतःला हरवून बसणारी मनःस्थिती ('जत्रेंतील चष्मा'), परीकथेच्या विश्वातील भ्रमण ('माणूस, परी आणि कासव'), तारुण्याच्या सीमेवरील पहिले पाऊल टाकतानाची आंदोलने ('कांगावा'), भिंतीच्या पलीकडून दिसलेले सर्वसाधारण जगाचे दृश्य ('शहाणा खातो शेण'), भावनावेगात स्वतःला सोडूनही हलकेच वर हेलावणारी

मनःस्थिती ('तलावांतील चांदणें'), वासनेच्या वेडाची विलक्षण गती ('चेटुक') केवळ संवेदनांच्या पातळीवर अनुभवलेले विश्व ('उन्हाळा'), आत्मपरीक्षण ('लेखकाची गोष्ट'), बाष्कळ विनोदाने न्हालेली चटपटीत कल्पनारम्यता ('राजा आणि बादशहा'), अतिशययोक्तीच्या मागे लपलेले कारुण्य ('बंडूची आइसबॅग') ...अशी अनेक उदाहरणे डोळ्यांपुढे येतात. परंतु अशी 'लेबले' चिकटवून त्या त्या कथांतील अतिशय गुंतागुंतीच्या जीवनस्पंदनांचे अपरिहार्य सुलभीकरण करणारा हा व्यापार सोडून देऊ. सांगायचे आहे ते असे की, गाडगीळांच्या कथांचे सामर्थ्य हे प्रसंगवैचित्र्यावर, घटना-कृतींवर, बोलक्या प्रतिमांवर किंवा शब्दप्रभुत्वावर अवलंबून नसून या सर्वांना एकत्र गुंफणाऱ्या अनुभवपद्धतींच्या जिवंतपणावर त्यामुळे अवलंबून राहते. अशा अनुभवपद्धतींत जाणवणारे जीवनस्पंदनांचे नवनवीन लय, तसेच एकाच वेळी अनेक पद्धतींतून जाणवलेल्या अनुभवांच्या एकत्रितपणातून —फोटोग्राफीमध्ये मल्टिपल एक्सपोजरमध्ये सापडणाऱ्या गुणवत्तेप्रमाणे—जाणवणारे निराळेच स्पंदनलय शोधण्याची प्रयत्नशीलता आणि त्या लयांचे चित्रण ही गाडगीळांच्या कथालेखनाची प्रमुख वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांतच त्यांच्या फसलेल्या कथांतील उणीवांचे मूळ शोधता येईल असे मला वाटते.

या प्रयत्नशीलतेत, म्हणूनच, एका गोष्टीवर त्यांचे नेहमी लक्ष केंद्रित झालेले दिसते; आणि ती म्हणजे भावसंबंधांच्या एकत्रित व परिपूर्ण परिणामाची (effect of the whole) जाणीव. हा परिणाम म्हणजे कथेतून व्यक्त होणाऱ्या जीवन-चैतन्याच्या विशिष्ट स्पंदनाच्या जाणिवेतून होणारा परिणाम होय. आपण प्रथम बघितले त्याचप्रमाणे या स्पंदनांत अनेक गती, अनेक लय, अनेक वजने व अनेक छटा एकाच वेळी अस्तित्वात असतात आणि त्यांची अशी एकाच वेळी 'असण्याची' व 'घडण्याची' स्थिती (simultaneity) पकडण्याचा गाडगीळांचा प्रयत्न असतो. असा प्रयत्न करणाऱ्या कोणत्याही लेखकाला एका अडचणीला तोंड द्यावे लागते; आणि ती अडचण म्हणजे प्रत्यक्ष लेखनाच्या, तसेच वाचनाच्या, काळात एखाद्या क्षणी फक्त एकाच भावबंधाचे प्रत्यक्ष चित्रण होत असते, किंवा जाणवत असते, आणि असे होत असतानाच त्याला या मर्यादेतूनही पूर्ण रूपांचा परिणाम साधावा लागतो. याकरिता या लिहिण्याच्या वा वाचण्याच्या काळात एकापुढे एक येणारे क्षण व वाचकाच्या स्मरणशक्तीची ताकद या दोन्ही गोष्टींची प्रकृती त्याला नीट ओळखावी लागते. आणि येथेच त्याची कसोटी लागते. कारण हा परिणाम कथेत येणाऱ्या अनेक घटनांपैकी घटना$_1$ चा परिणाम + घटना$_2$ चा परिणाम + घटना$_3$ ...अशा स्वरूपाचा असून चालत नाही; तर या अनेक घटनांमधून व्यक्त होणाऱ्या भावनाशयाच्या घटकांचे एकमेकांशी संबंध जोडावे लागतात, एकमेकांवर त्यांचे ताण निर्माण करावे लागतात. तेव्हाच हा परिणाम हा केवळ घटनांच्या परिणामातून

भावनाशयाच्या घटकांतील संबंधांच्या परिणामात परावर्तित होऊ शकतो. मग हा एकत्रित परिणाम : भावबंधसंबंध १ चा परिणाम + भावबंधसंबंध (१ + २) चा परिणाम + भावबंधसंबंध...अशा स्वरूपाचा होऊ शकतो, आणि त्यातून स्पंदनलयीची जाणीव होऊ शकते. चित्रपटकलेत ज्याप्रमाणे परिणाम हा 'इमेज'-पेक्षा 'आफ्टर-इमेज'मधून साधला जातो तसे त्याचे स्वरूप होते. गाडगीळांच्या कथांतून उदाहरणे घेऊन हा परिणाम ते कसा साधतात ते बघू.

'कडू आणि गोड' या कथेत अनेक घटना घडत आहेत. प्रत्येक घटना अर्थपूर्ण आहे. स्वतःच्या गुणवत्तेने भरीव आहे. परंतु कथेत तिचा उपयोग केवळ तिच्या अंगीभूत गुणांपुरता मर्यादित नाही, तर अशा प्रत्येक घटनेचे इतर घटनांवर जे ताण पडले आहेत, आणि या ताणांतून जी अर्थपूर्णता जाणवत आहे, तीही कथेला अभिप्रेत आहे. या गोष्टीतील जावेचे 'लपक्-लपक्' चालणे आणि नंतरचा फुटलेला कप, देवघर आणि मामंजींच्या खोलीचा बंद दरवाजा, कथेच्या सुरुवातीस आणि शेवटी आलेला आरसा, ही अशा संबंधांतून अर्थसघनता पावली आहेत. कधी कधी एखादे वाक्य सहज येऊन जाते : "...आणि मग मला त्या फडाफडा बोलूं लागल्या ...पण मी एक अक्षरहि बोललें नाहीं. बसलें होतें मांजरीच्या पिलाकडे पाहत..." हे वाक्य पुढे "तशीं अस्सं हसूं लोटलंय मला." या वाक्याचा संदर्भात अर्थपूर्ण होते. "जीविताचीं प्रचंड चक्रें गरगरा वेडींवाकडीं फिरत होतीं. त्यांत अनेक चिरडले जात होते, अनेक आनंदांत बुचकळले जात होते. पण सारेच असहाय होते." ('क्षुल्लक दुःख') ही एक परिणामकारी दृश्यप्रतिमा. अनाकलनीय अशा विश्वचक्रात सापडलेल्या मानवांची क्षुद्र हतबलता दाखवणारी एक समर्थ प्रतिमा. पण ती खरी परिणामकारक होते पुढल्या एका घटनाचित्राच्या संदर्भात. "एक घाणेरडी घूस रस्त्याच्या अगदीं मध्यावरून लंगडत चालली होती. कोळसेवाल्याच्या पायाखालीं ती सापडली नाहीं. मोटारीच्या चाकाखालीं ती चिरडली नाहीं. कावळ्याच्या नजरेला ती पडली नाहीं. खुशाल पलीकडच्या बाजूला ती बिळांत शिरली." आधी येऊन गेलेल्या पहिल्या प्रतिमेच्या मनावर अस्पष्ट उरलेल्या 'आफ्टर-इमेज'वर ही दुसरी प्रतिमा फेकली गेली की अर्थ एकदम सघन होतो. विश्वचक्रातून विलक्षणपणे निसटून त्याला वाकुल्या दाखवणारी घूस दिसताच पहिल्या चित्राचा अर्थच निराळा होतो. आधी जे समजले असे वाटले होते ते निसटून जाते, आणि परिणाम घडतो तो मनावर होणाऱ्या 'समजणे' आणि 'निसटून जाणे' या दोन्ही क्रियांच्या एकत्रितपणाचा. येथे या दोन प्रतिमांच्या मध्ये येणारा कालभाग हा निष्क्रिय नसून क्रियाशील आहे, ताणलेला आहे. परिणामाकरिता राखलेला आहे. नवकथेच्या मागे असलेल्या जाणिवांबद्दल लिहिताना घटना व वस्तू यांच्या स्थलकालावलंबित्वाचा, तसेच स्थलकालांच्या 'स्वत्वा'चा उल्लेख पूर्वी केला होता. गाडगीळांच्या

कथांत सातत्याने दिसणाऱ्या ह्या जाणिवेचे हे एक उदाहरण म्हणून घेतले. पण हा एकत्रित परिणाम साधण्याकरिता, भावबंधांच्या कडा कधी जास्त धारदार करीत, तर कधी त्या मुद्दामच एकमेकांत मिसळत्या ठेवीत, कधी विशेष परिणामाकडे न जाता त्याच्या भोवती फिरत, तर कधी त्याच्यावर निरनिराळ्या दिशांनी उघडमीट करणारा प्रकाशझोत टाकीत जाताना ते दिसतात. त्यात मग एखाद्या प्रतिमेच्या, एखाद्या शब्दाच्या, एखाद्या शब्दसमूहाच्या स्वतंत्र परिणामापेक्षा त्या सर्वांच्या एकत्रितपणे होणाऱ्या परिणामाकडेच त्यांचे लक्ष विशेष असते. आणि त्यामुळे ही सर्व त्यांच्या कथांतून नेहमीच एका ताणलेल्या स्थितीत वावरतात. त्यांची गुणवत्ता आपण पुढे बघणारच आहोत. पण एकत्रित परिणामाच्या दृष्टीने 'उंट आणि लंबक', 'दुबळा', 'लक्तरें', 'शहाणा खातो शेण', 'गोपाळ पाध्ये—एक माणूस' या कथा विशेष बघाव्या.

गाडगीळांच्या कथांतील व्यक्तिदर्शन हेही असेच स्पंदनलयाकरिता वाकविलेले असते. व्यक्ती हुबेहूब जिवंत उभी करणे हा, मला वाटते, व्यक्तिचित्रणातही त्यांचा प्रयत्नच नसतो. ते व्यक्तिदर्शन करतात, पण एका निराळ्या पातळीवर. इंप्रेशनिस्ट चित्रकलेच्या प्रारंभी कांढल्या गेलेल्या एका चित्राचे उदाहरण घेऊ. रन्वा या चित्रकाराचे 'ल मुलँ द ला झाले' हे चित्र. संध्याकाळ ओसरत चालली आहे आणि गॅसच्या दिव्यांच्या पिवळसर प्रकाशात एका उघड्या अंगणात चाललेल्या पार्टीचे दृश्य रन्वाने रंगविले आहे. पिवळ्या प्रकाशाच्या मंद हलत्या प्रकाशात सर्व वस्तूंचे व व्यक्तींचे आकार ढोबळ व अस्पष्ट होऊ लागतात. रन्वाच्या चित्रातील आकारही तसेच अस्पष्ट, एकात एक मिसळलेले, न ओळखण्यासारखे आहेत. चित्र जणू काही प्रकाशाच्या या विलक्षण परिणामाचेच चित्रण करीत आहे असे वाटते. या चित्राने त्या वेळी मोठी खळबळ उडवून दिली. "हे काय चित्र आहे?...प्रेक्षकांची तंगडी ओढण्याच्या या प्रयत्नाला काय म्हणावे?...एकसुद्धा चेहरा नीट दिसत नाही म्हणजे काय? आणि हा काळा कोट—तो हिरवट, बदामी, जांभळा केव्हापासून दिसू लागला? त्या चित्रकाराला म्हणावे आधी अनॅटमी शीक आणि मग चित्र काढायला लाग..." अशी सर्वसाधारण रसिकांची प्रतिक्रिया. आज ह्या चित्राची पैशात किंमत होऊ शकत नाही, इतके त्याचे मूल्य समजले जाते. पण त्याची ही खरी गुणवत्ता समजली त्या वेळी की ज्या वेळी या चित्रकाराचा प्रयत्न वस्तूचा आकार दाखविण्याचा नसून त्याच्या आभासाचा आकार दाखविण्याचा होता हे लक्षात आले. ज्याला आपण सत्य-दर्शन म्हणतो तोही एका विशिष्ट अनुभवपद्धतीतून घडलेला एक आभासच असतो—आणि ही अनुभवपद्धती बदलली की एका निराळ्या पातळीवरील सत्यदर्शन जाणवू लागते. गाडगीळांच्या कथांतील व्यक्तिदर्शन हे असेच अनुभवपद्धतीशी संलग्न आहे. ते स्पंदनलयाचे वाहन आहे. त्यामुळेच बहुधा ते स्वतःकडे लक्ष वेधून घेण्याचा मुळीच

प्रयत्न करीत नाही. ते इतक्या अदृश्य स्वरूपात वावरते, संवेदनलयाच्या सबध परिणामात ते असे विलीन होऊन जाते की, कथेच्या पुनर्वाचनातच ते जाणवावे. दिसतात झाडाची हललेली पाने, पण परिणाम उरतो वाऱ्याच्या अस्तित्वाचा. म्हणून गाडगीळांच्या कथांत 'व्यक्ती'पेक्षा 'व्यक्तिमत्त्वा'वर भर आहे, प्रामाणिकपणे काढलेल्या 'छबी'पेक्षा आभासाच्या रूपावर भर आहे, वर्णनांपेक्षा सूचनांवर भर आहे. चेहरेपट्टी व शरीरयष्टी या त्यांना त्याच प्रमाणात महत्वाच्या वाटतात की ज्या प्रमाणात त्या व्यक्तिमत्त्वाशी संवाद किंवा विरोध दर्शवितात. त्या संदर्भात त्या अर्थपूर्ण असतात. उरलेले सर्व केवळ योगवशात आलेले असते; आणि अशा भागाशी गाडगीळांना काही कर्तव्य नसते. या भूमिकेतून केलेल्या व्यक्तिदर्शनाची वैशिष्ट्ये आता बघू.

"त्यासरशीं देवघर दणाणलें." इथे जरूर तेवढ्याच तपशिलांत सासूबाईंचे व्यक्तिमत्त्व चित्रिले आहे. "...मधल्या जाऊबाईंना असला चोंबडेपणा करायची फार सवय आहे. उगीचच पुरुषांच्या पुढेंपुढें करतील. डावा पाय नाचवीत गुलुगुलु बोलतील." यात नकळत घडणाऱ्या शारीरिक हालचालींचाच उल्लेख व्यक्तिचित्रणाकरिता केला आहे. त्या त्या व्यक्तीच्या चेहऱ्याचे वर्णन मग कथेत कुठे नसले तरी बिघडत नाही. "...शेजारच्या खोलींत जाऊबाई भिंतीला चिकटून उभ्या होत्या..." या "चिकटून उभे राहण्यात" थोरल्या जावेच्या सबंध जीवनाची जी शोकांतिका सामावलेली आहे, तिच्या संदर्भात व्यक्तिचित्रणाचे इतर सारे आडाखे अप्रस्तुतच नव्हेत तर कथेच्या लयास निश्चित हानीकारक ठरले असते. "समोरच त्या मुलींचे वडील बसल्याबसल्या झोपले होते. त्यांनीं एक पाय बाकावर घेतला होता आणि डोकें मागें झुकवून टेकलें होतें. त्यांच्या निवर चेहऱ्यावर घाम लकाकत होता..." ('भागलेला चांदोबा'). जागृत अवस्थेत माणसे 'पोझ' घेऊन वावरतात व त्यांचे खरे व्यक्तिमत्त्व या सोंगामागे दडलेले असते. पण हा मुखवटा गळून पडल्यावर त्यांची जी व्यक्तिवैशिष्ट्ये दिसतात त्यांतून त्यांचे व्यक्तिमत्त्व एखादे वेळी अनपेक्षितपणे उघडे पडते. या जाणिवेतून वडिलांचे वरील व्यक्तिचित्रण निर्माण झाले. 'इर्षा' या गोष्टीतील उशिरा गाडीत चढलेल्या नर्सची झुलणारी पर्स, तसेच 'उन्हाळा'मधील स्थूल आत्याबाईंच्या मानेवर जमलेले घामाचे मणी यांचाही गाडगीळांनी केलेला उपयोग या दृष्टीने बघण्यासारखा आहे. "अनुताई उभ्या-उभ्याच नातवाला मांडीवर खेळवूं लागल्या. त्याच्या टाळूच्या खळगींत त्यांनीं चांगलें संध्येच्या पळीभर तेल जिरवलें" ('सरळ रेषा') येथे मनात खोल दडलेल्या स्त्रीसुलभ इच्छेच्या अभिव्यक्तीतून व्यक्तिदर्शन घडविले जाते. तसेच त्याच कथेतील "पेटूं दे ती शाळा. नांव नको काढूंस तिचें माझ्यासमोर." या अनुताईंच्या वाक्यातली शब्दांची फेक व लय त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची धार झेलतात. कधी कधी व्यक्तींच्या चेहऱ्याचे किंवा शरीरयष्टीचे वर्णन पूर्ण बाजूला टाकून त्यांच्या कळतनकळत घडणाऱ्या

वागणुकीवरच प्रकाशझोत टाकला जातो. 'सुखी माणसें' या कथेतील पहिले एक पान एका छत्रीचे आणि त्र्यंबकराव त्या छत्रीला कसे 'वागवतात' त्याचे वर्णन आहे. 'बोट बुडाली' या कथेच्या सुरुवातीचा एक सबंध परिच्छेद बोटीवरच्या उतारूंच्या सामानाचे वर्णन करण्यात खर्चिला आहे. येथे अचेतन वस्तूंच्या वर्णनातून त्यांच्याशी संलग्न असलेले चेतन विश्व प्रकाशात येते. कधी कधी अगदी समीपदर्शनातून शरीरयष्टीच्या किंवा चेहरेपट्टीच्या एखाद्या वैशिष्ट्याचे जे विरूप (distortion) होते त्याने सर्वसाधारण व्यक्तिचित्रणापेक्षा कितीतरी प्रभावी असे व्यक्तिदर्शन होऊ शकते. 'किडलेली माणसें' किंवा 'शहाणा खातो शेण' या कथेतील व्यक्तिदर्शन अशा स्वरूपाचे आहे. कधी कधी व्यक्तिरेषा अगदी पुसट ठेवून सर्व भर एकत्रित परिणामावरच केंद्रीभूत केलेला असतो; त्या दृष्टीने 'लांडगे' ही कथा बघावी. वर वर्णिलेल्याखेरीज ज्यांना चित्रकलेच्या किंवा चित्रपटकलेच्या परिभाषेत अंडर वा ओव्हर एक्सपोजर, लॉंग शॉट, डबल इमेज, शॅडो प्ले, इंटेन्शनल डिस्टॉर्शन व एचिंग असे म्हणतात तशा अनेक पद्धतींनी गाडगीळांच्या निरनिराळ्या कथांतील व्यक्तिदर्शन कसे घडविलेले असते हे बघता येईल. पण ते येथे शक्य नाही. गाडगीळांच्या कथांतून लक्षात उरणारी 'चेटुक'मधली 'वसुंधरा', 'किडलेलीं माणसें'मधील घारुअण्णा व ऐनापुरे, 'शितकण'मधील वडील, 'उध्वस्त विश्वा'-तल्या बाईसाहेब, 'ईर्षा'मधील आंधळी, 'उंट आणि लंबक'मधली कृष्णाबाई, 'देवाघरचा माणूस' बाळासाहेब आणि 'भागलेला चांदोबा'मधील मुलींची आई, आणि अशीच आणखी व्यक्तिचित्रणे ही अशा निराळ्या पद्धतींतून घडविलेली आहेत—आणि त्यांचाही मनावर उरणारा परिणाम त्या त्या स्पंदनलयांच्या परिणामाशीच संलग्न आहे.

गाडगीळांच्या कथालेखनातील भाषेच्या उपयोगाबद्दलही हेच म्हणता येईल. त्यांच्या कथालेखनात भाषेला भाषा म्हणून स्वतंत्र महत्त्व नसून स्पंदनलयाचे वाहन म्हणून स्थान आहे. विशिष्ट स्पंदनलय आकारित होण्यासाठी भाषा या वाहनाच्या अर्थ व नाद या परिमाणांतून नेमके किती घर्षण (friction) व्हायला हवे, ह्याकडे त्यांचे सारे लक्ष आहे. निवेदनाचे (कम्युनिकेशनचे) एक साधन म्हणून प्रत्येक भाषेचे क्षेत्र मर्यादित असते. शब्दांतून सूचित होणाऱ्या कल्पनांची क्षितिजे निश्चित असतात. डायलन थॉमसबद्दल ॲन रिडलर या कवयित्रीने असे म्हटले आहे : "हा कवी शब्द अशा तऱ्हेने वापरतो की, जणू काही त्यांच्या जन्माच्या वेळी याने सुइणीचे काम केले होते!" नवकथा किंवा नवकविता यांत शब्दांचा अशा तऱ्हेने उपयोग करण्याची एक प्रवृत्ती आज दिसत आहे. या दृष्टीने पाहू गेल्यास गाडगीळांच्या लिखाणात या प्रवृत्तीच्या खुणा शोधाव्याच लागतील. गाडगीळांनी केलेला भाषेचा उपयोग पाहिला तर ते मराठीच्या आज मान्य

असलेल्या शब्दार्थ व वाक्यरचना यांच्या क्षितिजाबाहेर फारसे गेलेले दिसत नाहीत. किंबहुना, त्यांना चिकटून राहण्याचीच इच्छा त्यांच्या लेखनातून दिसते. आणि म्हणून भावनाशयाच्या गुंतागुंतीच्या आकृतीमुळे गाडगीळांच्या कथा काही वेळा दुर्बोधतेकडे झुकू लागल्या तरी त्याचे कारण त्या भावनाशयाच्या प्रकृतीतच (कधी कधी त्याचे स्वरूप त्यांनाच नीट न सापडल्यामुळे) असते, भाषेच्या काही नवीन तऱ्हेच्या उपयोगामुळे अभिप्रेत आशयाचे निवेदनच होत नाही यामुळे नव्हे. म्हणून त्यांच्या भाषेच्या उपयोगाचा अभ्यास त्यांच्या त्या कथांतून व्यक्त होणाऱ्या स्पंदनलयाच्या संदर्भातच करायला हवा.

"छान केलेंस हो, छान केलेंस...", "म्हणजे? खुश्शाल झोपून का राहिली आहे ती? हद्द झाली ग बाई हिच्यापुढें..." ('कडू आणि गोड') या शब्द वापरण्याच्या पद्धतीचा ते वापरणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाशी अभेद्य संबंध असतो, आणि त्यामुळे येथे शब्द औचित्यपूर्ण होतात. त्यांचा अर्थ, त्यांचा ध्वनी हा त्या व्यक्तिमत्त्वाचाच भाग झाला आहे. कधी कधी अगदी नेहमीच्या वापरातले शब्द, पण ते नेहमीच्या संदर्भात न येता किंचित निराळ्या संदर्भात येऊन दचकवितात— उदाहरणार्थ, "ती अगदी *चावटपणें* हसली..." ('क्षुल्लक दुःख'); "...त्यांचें संभाषण *नासलें*" ('चेटुक')—आणि त्या त्या शब्दांच्या आपल्या मनात अध्याहृत असलेल्या अर्थाला वेगळी किनार येते. कधी कधी एखाद्या लयाच्या अपूर्ण, पसरत, विरत जाणाऱ्या गतीसाठी "कसल्या तरी गोड, उबदार तंद्रींत आपण तिच्याकडे पाहत आहोंत...आळशी...गोड...उबदार..." ('क्षुल्लक दुःख') किंवा "एक तरुणी त्याच्याकडे पाहून हसली आणि मग इतकी लाजली...इतकी लाजली..." ('सटवीची कहाणी') अशीं अर्धवट तुटलेली व त्यामुळेच पुढची लय दर्शविणारी वाक्ये गाडगीळ वापरतात. त्यांत शब्दांइतकीच त्यांच्यामधली कालाची निःशब्दताही बोलकी होते. "तें चमकणारें *लवथवणारें* पाणी" ('उंट आणि लंबक') येथे शब्दाचा उपयोग एखादी दृश्यप्रतिमा खिळवून ठेवण्यासाठी होतो, तर "आर्थिक प्रश्नांच्या पर्वतप्राय झुंडीच्या झुंडी जरी अंगावर *चालोन* आल्या तरी..." ('किडलेलीं माणसें') या वाक्यांत इतर शब्दांच्या सामान्य उपयोगात एखाद्याच शब्दाने अशी पलट खाल्ली आहे की, त्या शब्दाभोवतीच्या 'बखरी' स्मृती चाळवल्या जाऊन, एका संस्कृतीचे चित्र त्याच्यामागे उभे होते. पण त्या त्या कथांमधून अशी वाक्ये तोडून घेतल्यामुळे त्यांचे खरे स्वरूप दाखविणे कठीण होत आहे, म्हणून आता एकच उदाहरण घेऊ.

कथा 'लक्तरे'. बाह्य विश्वातले अगदी जरुरीपुरतेच तुकडे घेऊन मोठ्या काळजीपूर्वक रचलेले आणि जोपासलेले एक स्वयंकेंद्रित विश्व त्याच बाह्य विश्वाच्या एका निराळ्या दर्शनाचा सुरुंग लागताच आतून फुटते आणि त्याचे तुकडे इतस्ततः

पसरतात, अशा भावनाशयाभोवती ही कथा गुंफली आहे. वाक्ये कथेच्या शेवटची आहेत—ज्या वेळी कथेतील या संघर्षाचे स्वरूप प्रकट झाले आहे. "सुधाबाईंनीं हात हिसडून घेतला आणि त्या पळत सुटल्या. त्या भोसल्यांपासून दूर पळत होत्या. गोगट्यांपासून दूर पळत होत्या. त्या स्वतःच्या चांगुलपणापासून दूर पळत होत्या. स्वतःपासून दूर पळत होत्या..." या वाक्यांची रचना बघू या. पुनःपुन्हा येणारा 'पळत' हा शब्द बाहेर जाणारी गती दाखवितो; पण त्याच वेळी प्रत्येक वाक्याच्या सुरुवातीच्या भागातला सारखेपणा ह्या बाहेर जाणाऱ्या गतींच्या निरनिराळ्या रेषा जवळून, एका बिंदूतून निघतात याची सूचना देतो. या वाक्यबंधांच्या उपयोगाने एक लय साधला. पण तो लयही जणू एका पातळीवरचा. त्या पातळीला चिकटून असलेला होता. म्हणून वरच्या वाक्यसमूहानंतर गाडगीळांनी परिच्छेद तोडला आहे व पुढे एकच वाक्य लिहिले आहे : "पण कुठें जायचें तें मात्र त्यांना कळत नव्हतें." आणि कथा संपते. या एका वाक्याने एक निराळीच लय वरील वाक्य-समूहाच्या परिणामात शिरते. एका बिंदूतून बाहेर पडणाऱ्या या गतींच्या लयाला या एका वाक्याने गाडगीळ खालच्या पातळीवरून वर उचलतात व एक गिरकी देतात. त्याने पूर्वीच्या लयबंधाने साधलेला परिणाम एकदम विस्तारतो. कारण आता जाणवणारा हा लय केवळ *सुधाबाई*च्या समस्येचा लय न राहता, त्या *समस्येचाच* लय होतो; आणि एकदा कॅमेऱ्याच्या फोकसमध्ये मुद्दाम ओढल्या गेलेल्या सुधाबाई लेन्सच्या या फिरकीमुळे हळूहळू मागे जातात आणि शरीर गळून पडलेल्या संदनलयाच्या एका शुद्ध स्थितीचे चित्र फक्त मागे उरते. सबंध कथेच्या लयालाच या शेवटच्या परिच्छेदात स्फटिकरूप येते. भाषेच्या उपयोगाबद्दलची गाडगीळांची दृष्टी या तऱ्हेची आहे.

'कथा' या वाङ्मयप्रकारातून होणारा प्रतिमांचा उपयोग हा खरे म्हटले तर स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय आहे. त्यातील एकाच मुद्द्याचा उल्लेख करतो :

प्रतिमा ही कोणत्याही पातळीवरची असली तरी स्वभावतःच अर्थाची एक स्फटिकभूत आकृती असते आणि तिच्या या स्फटिकरूपामुळे कथेच्या वाहत्या ओघापासून ती आपोआपच वेगळी पडायला हवी. मग परस्परविरोधी असणाऱ्या या दोन गोष्टी कथेत एकजीव कशा होतात? हा फार मोठा प्रश्न झाला. येथे गाडगीळांच्या कथेत त्या कशा होतात ते बघू या. त्या दृष्टीने अभ्यास करताना असे आढळते की, ज्या स्फटिकरूपामुळेच प्रतिमा या वेगळ्या व्हायला हव्यात, त्यांच्या त्या गुणवत्तेचाच जाणीवपूर्ण उपयोग त्यांच्या कथांतून परिणामासाठी केलेला आढळतो. आणि तो दोन तऱ्हांनी. एक, प्रवाहात टाकलेल्या खड्यामुळे त्याच्या ओघात वलये निर्माण व्हावी तसा त्यांचा ते उपयोग करून घेतात. त्यांच्या कथांतून प्रतिमांची गर्दी नसते ती त्यामुळे. अशी वलये निर्माण झाल्यावर ती पसरण्याएवढी

जागा व कालावधी ते अशा प्रतिमांच्या मध्ये ठेवतात. आणि दुसरी तऱ्हा हल्ली आकाशात सोडतात तसल्या रॉकेटच्या स्वरूपाची असते असे गमतीने म्हणता येईल. स्फटिकवत प्रतिमेचा प्रथम एक स्फोट होतो. त्याने मिळणाऱ्या गतीनेच कथा पुढे लोटली जाते. आणि ही गती संपू लागताच पहिल्यापासून याकरिताच योजिलेल्या दुसऱ्या प्रतिमेचा एक स्फोट होतो आणि कथा आणखी पुढे जाते. आणि असे अंतराअंतराने होणारे स्फोट कथेची गती टिकवितात. या दृष्टीने एखाद्या प्रतिमेचे वजन, तिची कथेला गती देण्याची शक्ती, या दोहोंच्या जाणिवेने प्रतिमांमध्ये ठेवलेले अंतर व काळ यांची स्पष्ट कल्पना गाडगीळांच्या काही कथांतून दिसते. पण त्याकरिता विस्तृतपणे एखाद्या कथेचे परीक्षण करावे लागेल. ते येथे करता येणार नाही. म्हणून या मुद्द्याची नोंद करून त्यांच्या प्रतिमाविश्वाकडे वळू.

येथेही त्या त्या कथेच्या स्पंदनलयाच्या संदर्भातच प्रतिमांचा अभ्यास करावा लागेल. "हास्याचें एक लालभडक फूल त्यांनीं पुढें केलें." ('चोरट्यां पावलें') येथे लालभडक फूल त्या बाईच्या व्यक्तिमत्त्वाचेच दर्शन घडविते. विशेषतः ही कथा ज्या अतितरल, मंद भावच्छटांच्या स्पंदनलयाचे चित्रण आहे, त्यांत आपल्या 'लालभडक' रंगाने एक विरोधी, कर्कश असा सूर काढून त्यांच्या छटा ते जास्तच गडद करते. गाडगीळांच्या प्रतिमांना त्यांच्या भोवती असणाऱ्या मुख्यार्थाबरोबरच, सबंध लयाशी असणाऱ्या त्यांच्या संबंधामुळे मिळालेले एक विस्तृत असे अर्थवलय असते. "तें लवथवणारें पाणी त्यानें ओंजळींत घेतलें आणि त्या तरुणीच्या उघड्या मांडीवर टाकलें." ('उंट आणि लंबक') येथे स्वप्नप्रतीकांच्या भोवती असलेल्या नेणिवांतून अर्थसघनता आली आहे. संस्कारांमुळे, भीतीमुळे, आजूबाजूच्या वातावरणाच्या दडपणामुळे आतापर्यंत आकुंचित व बंदिस्त राहिलेले कृष्णाबाईंचे मन त्या पाण्याच्या कल्पनेतील स्पर्शानेच मोकळे झाले आणि त्या पाण्यासारखेच वाहते होत ते आपल्या इच्छिताच्या दिशेने सर्व अडथळे उल्लंघीत धावू लागले. कथेतील भावनाशयाच्या एका मोक्याच्या व अतिमहत्त्वाच्या ठिकाणी प्रतिमेचा उपयोग करून गाडगीळांनी कथेचा लय साधला. वरोवर योजिलेल्या अवकाशानंतर 'चेटुक' या कथेत येणारी 'काळी सावली' आणि 'लक्तरें' या कथेतील दोन विश्वांची प्रतीके बनणारे पुढचे दार आणि मागचा बोळ यांचा उपयोग लक्षात घेण्यासारखा आहे. "...सचेतन आणि अचेतन विश्वांच्या मर्यादा परस्परांना भिडतात. सांताची मर्यादा संपते, आणि अनंताची दृष्टिभेट झाल्याचा भास होतो. कार्यकारणांची साखळी तुटते. जीविताच्या भातुकलींतले आणखी एक बुडकुलें कलंडतें." ('शितकण') या प्रतिमेचा अभ्यास विशेष चौकसपणे करावा अशी तिची योग्यता आहे. पहिल्या तीन वाक्यांच्या अर्थांतून जाणवणारी कल्पनेची भव्यता पुनःपुन्हा वापरलेल्या 'आ' कारान्त दीर्घ स्वरातून पसरत जाते आणि ती अशी पसरत जाऊन विलीन होणार तोच शेवटल्या

'थांब उद्यांचे माऊली'

वाक्यातील अर्थाने केलेला त्या भव्यतेचा संकोच त्या वाक्यातील ऱ्हस्व स्वरांनी बरोबर पकडला जातो. अर्थ व नाद या शब्दांच्या दोन्ही परिमाणांच्या विलक्षण संवेदनाक्षम जाणिवेतून मृत्यूतील महानता व क्षुद्रता यांचा एकाच वेळी साक्षात्कार घडवणारी प्रतिमा निर्माण होते. एखाद्या वेळी प्रतिमेला एकदम अनेक शक्ती कशा येऊ शकतात याचे हे उदाहरण आहे. 'तलावांतील चांदणें' या कथेतील स्पंदनाचा सगळा लय फुलांनी बहरलेला शेवगा, जास्वंदीची बाकदार फांदी, घड्याच्या भाराने लवलेली केळ या प्रतिमा झेलून घेतात आणि त्या लयानिशी डोलतात. प्रतिमेच्या उपयोगाचे एक असेच चांगले उदाहरण घेऊ : "पायांना घासणारें मांजर... खिडकीच्या बाहेर पडून एका अरुंद नळावरून तोल सावरीत सावकाश चालत गेलें. त्या नळाच्या टोकाशीं पाठ उंचावून क्षणभर थांबलें. आणि मग पटकन पलीकडच्या इमारतीवर त्यानें उडी मारली. त्यानें उडी मारली आणि कुमुदच्या पोटांत खळगा पडला." ('थांब उद्यांचे माऊली—') आता तसे म्हटले तर या कथेशी या मांजराला काय करायचे आहे? आणि सर्व परिच्छेद सकृद्दर्शनी अशा गाफीलपणे लिहिला आहे की, जणू काही जाता जाता एक गोष्ट लक्षात आली, दृष्टीने टिपली, आणि लिहिली झाले. पण कलाकृतीच्या लयाच्या संदर्भात तिचा उपयोग बघू या. गर्भवतीच्या मनःस्थितीभोवती ही कथा गुंफली आहे. तिच्या व्यक्तिमत्त्वात 'आई' होण्याच्या जाणिवेने जो एकदम बदल होऊन गेला आहे, त्याचे चित्रण कथा करीत आहे. नजिकच्या विश्वाची गहिरी झालेली जाणीव; स्पर्श, रूप, रस, गंध यांना उत्कटतेने पडसाद देणारी मनाची ताणलेली स्थिती; पण त्याचबरोबर या संज्ञाविश्वातून एकदम पटकन आपले सर्व व्यक्तिमत्त्व बाहेर ओढून घेऊन आपल्याच नव्या विश्वात रमण्याची वृत्ती;—या सर्वांच्या लयांतून थरथरणाऱ्या स्पंदनाला गाडगीळांना आकारित करायचे आहे. आणि त्यामुळे त्या स्पंदनाची लय या सहज टाकलेल्या प्रतिमेत येताना आढळते. नळावरून अगदी हळू, लयबद्धतेने तोल सावरून चालताना भासणाऱ्या मांजराच्या गतीच्या रेषेत, त्याने मारलेली उडी व कुमुदच्या पोटात पडलेला खळगा यांनी एकदम निराळा लय येतो—ती दोन अर्धवर्तुळे या रेषेला अनपेक्षित दिशा व गती देतात आणि या सर्वांतून कथेतील भावनाशयाचे स्पंदन जाणवते.

गाडगीळांच्या कथांतून आढळणाऱ्या प्रतिमाविश्वाचे स्वरूप दाखविण्यासाठी अशी अनेक उदाहरणे घेता येतील, पण आता आवरते घेऊ. त्यांच्या प्रतिमा या दृक्संवेदनेबरोबरच नाद, गंध, स्पर्श यांच्या संवेदनाविश्वातूनही उचललेल्या असतात. जाणिवांच्या अबोध, सबोध व त्या दोहोंमधल्या सर्व थरांना त्या स्पर्श करतात. एकाच वेळी अनेक संदर्भांत त्या वापरल्या गेल्यामुळे त्यांना अर्थसघनता येते. कधी कधी सबंध कथेच्या मागे एखादे प्रतीक धुक्यासारखे पसरून दिलेले असते, आणि त्याचे अंधुक जाणवणारे रूप व कथेचा ओघ यांच्यातील ताणाने एखादे स्पंदन जास्त

उत्कटतेने व्यक्त होते ('सरळ रेषा', 'भागलेला चांदोबा'). कधी कधी हे स्पंदन एखाद्या विस्तृत प्रतीकाच्या द्वारेच व्यक्त केलेले असते ('माणूस, परी आणि कासव'), तर कधी एकापुढे एक येणाऱ्या प्रतिमांमधूनच स्पंदन चित्रिण्याचा गाडगीळ प्रयत्न करतात. 'खुणावणाऱ्या चांदण्या', 'काजवा' हे असे प्रयत्न आहेत.

गाडगीळांच्या चांगल्या कथांत प्रथमदर्शनी आढळणारी सहजता जर काळजीपूर्वक बघितली तर ती एका कडक शिस्तीच्या मुशीतून निघालेली आढळते. या शिस्तीचा प्रमुख भाग म्हणजे जाणवलेल्या स्पंदनलयाशी इतर सर्व मोह टाळून प्रामाणिक राहण्याची शक्ती आणि जाणवलेल्या स्वरूपातच तो व्यक्त करण्यासाठी कष्टण्याची तयारी. या दृष्टीने त्यांच्या कथांची काही वैशिष्ट्ये आपण बघितली. तसेच आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे कथेच्या स्पंदनाची जाणीव तीव्रतेने व्हावी याकरिता त्याच्याभोवती गाडगीळ निर्माण करतात ते वातावरण.

जीवनातील स्पंदनलय कलाकृतीतून व्यक्त होताना जीवनाच्या सबंध ओघापासून निराळा करावा लागतो, आणि या अलगपणातही अखंड जीवनौघाची जाणीव कलाकृती किती प्रमाणात देऊ शकते यावर तिचे यश अवलंबून असते, हे आपण मागे बघितले. हे साधण्याची गाडगीळांची एक रीत म्हणजे व्यक्त करायचा स्पंदनलय ज्या विशिष्ट कालावकाशात घडत असतो, त्या कालाची जाणीव जास्त तीव्रतेने व्हावी यासाठी प्रथम तो कालावकाशच जिवंत करायचा—म्हणजेच त्या त्या क्षणातील सर्व वातावरण शब्दांकित करायचे आणि ते केल्यावर मगच स्पंदनलयाच्या चित्रणाकडे वळायचे. गाडगीळांच्या कथांचे हे एक वैशिष्ट्य म्हणून सांगता येईल की, एखाद्या नाटकाला ज्याप्रमाणे योग्य असे नेपथ्य लागते त्याप्रमाणे आपल्या स्पंदनलयाच्या चित्रणासाठी उचित असे नेपथ्य उभारल्याशिवाय ते पुढे जातच नाहीत. कारण त्या कालावकाशाचा जिवंतपणा जाणवण्यावरच स्पंदनलयाच्या चित्रणाचे यश अवलंबून असते. माझा मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी केवळ मी अशी विभागणी केली आहे. वास्तविक ही वातावरणनिर्मिती हा त्या स्पंदनलयाचा अविभाज्य भागच असतो. 'शितकण' या कथेचे उदाहरण घेऊ या. दुरून व तिऱ्हाईतपणे पण निराळ्या पातळीवर चित्रिलेल्या जीवन-मृत्यूच्या खेळाच्या पहिल्या वर्णनानंतर (..."सचेतन आणि अचेतन विश्वांच्या मर्यादा...") एका खोलीचे समीपदृश्य गाडगीळ पुढे ठेवतात :

"...रंगीबेरंगी औषधांच्या बाटल्या, इंजेक्शनच्या चपट्या डब्या, शेकायच्या पिशव्या, आणि चिमुकलें थर्मामिटर हीं सारीं विचित्र आयुधें तेथें ओशाळलेले चेहरे करून एका कोपऱ्यांत बसलीं होतीं. प्यायच्या पाण्याचा गरगरीत तांब्या निगरगट्टपणें उशाशीं ठाण मांडून बसला होता. उशांचे चेहरे मलूल झाले होते. निःस्तब्ध शांततेचें इंजेक्शन कोणींसें त्या खोलीला दिलें होतें आणि दूर एका

कोपऱ्यांत एक मुबक घड्याळ अखेरच्या क्षणांची अगदी सावकाश व निर्विकारपणें मोजदाद करीत होतें.

"टिक्...टिक्...टिक्...टिक्..."

खोलीच्या या वरवर साध्या वाटणाऱ्या वर्णनातून त्या कथेतील स्पंदनलयाभोवतीचा काळ गाडगीळ जिवंत करीत आहेत. प्रथम टाकलेल्या विस्तृत प्रतिमेवर ("...सचेतन आणि अचेतन विश्वाच्या मर्यादा...") खोलीचे हे समीपदृश्य येते. तेही "...टिक ...टिक्...टिक्..." या चालतच राहाणाऱ्या नादामुळे पुन्हा मागच्या प्रतिमेला जोडले जाते. आणि या दोहोंमधून एका विशिष्ट स्पंदनलयाचा कालभाग सबंध जीवनौघाच्या कालातीतपणाच्या जाणिवेशी जोडला जातो. पण लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट अशी की या दोन्ही दृश्यांची लय स्वभावतः एकच आहे : सावकाश, निर्विकारपणे नोंद करण्याची. दूर एका कोपऱ्यात असलेले ते "मुबक घड्याळ" मग स्वतःमधून या स्पंदनलयाच्या चित्रणाला सुरवात करून देते. गाडगीळांच्या कथेतील वातावरण-निर्मितीच्या यशस्वी प्रयत्नांत त्यांच्यातील दोन शक्ती विशेषतः जाणवतात : एक, संवेदनांच्या भरीवपणाची व निकटतेची त्यांची अतिशय तरल जाणीव, आणि दुसरी म्हणजे त्यांच्या कथांना असलेले दृक्परिमाण. त्यांची वैशिष्ट्ये बघू.

जुन्या मराठी वाङ्मयात, तसेच लावण्यांत आणि लोकगीतांत दिसणारी रूप, रस, गंध, स्पर्श, नाद यांच्या तीव्रतेने जाणवलेल्या अनुभूतीची व त्यांच्या 'रसीले'पणाची जाणीव ("...साज रंगेला करवा...") अलीकडच्या वाङ्मयातून लुप्त झाली होती. संवेदना या जीवनातील अनुभवात कनिष्ठ दर्जाच्या असतात आणि साहित्यासारख्या उच्च व ध्येयवादाला वाहिलेल्या कलेतून त्यांची अभिव्यक्ती होणे योग्य नव्हे, अशी काहीशी भूमिका या घटनेमागे असावी. विशेषतः तो ध्येयवाद जेव्हा कलेच्या मूल्यांसंबंधी असे तेव्हा तर या अनुभूतींचे एक अत्यंत विकृत, कृत्रिम आणि उफराटे स्वरूप ललित लेखनात आढळे. ललित वाङ्मय हे जीवनाला वाहिलेले असावे की कलेला, या वादाच्या वावटळीत ललित वाङ्मय हे आधी ललित तरी राहते की नाही याकडेच दुर्लक्ष झाले आणि बहुरंगी विश्वाकडून क्षणोक्षणी मिळणाऱ्या संपन्न अनुभवाला अव्हेरणारे विचित्र करंटेपण त्याच्या वाट्याला आले. संवेदनांची जाणीव हा जीवनस्पंदनाचाच एक अविभाज्य भाग असल्यामुळे ललित वाङ्मयात ती येणे अपरिहार्यच आहे. तिच्याशिवाय स्पंदनलय पूर्णपणे अनुभवता येणे, तसेच व्यक्त करता येणे केवळ अशक्य आहे. पण आढावा घेताना असे आढळते की, ही जाणीव मराठी कथेत नवकथेबरोबर आली व ती आणण्यात गाडगीळांच्या कथांचा वाटा मोठा आहे. जुन्या व नव्या कथेतील दृष्टिकोणाचाच हा फरक असल्यामुळे तो फार महत्त्वाचा आहे. त्याच्या खुणा शोधण्यासाठी संवेदनांची अशी जाणीव दर्शविणारी वाक्येच मूळ कथेतून विलग करून उद्धृत करण्यापेक्षा त्या त्या कथांकडेच

लक्ष वेधणे जास्त योग्य होईल. 'पावसाळी हवा', 'बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ', 'उंट आणि लंबक', 'उन्हाळा', 'वर्षा', 'गोपाळ पाध्ये–एक माणूस' या गाडगीळांच्या कथांचे यश हे त्यांच्या संवेदनाविश्वाच्या भरीवतेचे व निकटपणाचे यश आहे.

इंप्रेशनिस्ट चित्रकलेच्या प्रारंभी झाँकिन् या चित्रकाराने काढलेल्या 'व्ह्यू ऑफ नोत्रदाम' याच नावाच्या दोन चित्रांतून, वस्तूची दिसणारी आकृती ही प्रकाश, अंतर आणि दृष्टिकोण यांवर सर्वस्वी अवलंबून असते, आणि त्यांच्या निरनिराळ्या अवस्थांतून वस्तूच्या आभासाचा जो आकार जाणवतो ते निरनिराळ्या पातळ्यांवरील सत्यदर्शनच असते, याची जाणीव प्रथम स्पष्टपणे दिसली. मराठी कथेत ही जाणीव गाडगीळांच्या कथांतून प्रथम स्पष्टतेने जाणवली असे म्हणता येईल. त्यांची एक अगदी जुनी कथा उदाहरणादाखल घेऊ. 'किडलेलीं माणसें' या कथेतून जाणवणाऱ्या स्पंदनलयाच्या अभिव्यक्तीत ज्याला आपण कथेतील दृक्-परिमाण म्हटले त्याची जाणीव कशी दिसते, हे आपणास बघायचे आहे.

कथेच्या प्रारंभी काळाची एक नोंद केली जाते. ("रविवारची दुपार होती.") नंतरचा परिच्छेद त्या कालभागाचे स्वरूप दर्शवितो. ("मुंबईत जातीय दंग्याच्या उग्र ज्वाला भडकल्या होत्या...पोलिसांचा करडा अंमल सर्वत्र जारी झाला होता.") आकाशात उंच उडणाऱ्या एखाद्या ससाण्याला आपले भक्ष्य दिसावे, पण त्यावर झेप घेण्यापूर्वी त्याने वरूनच प्रदेश न्याहाळावा, आणि अशा उंचीवरून बघताना खालील दृश्याचे सर्व बारकावे दबले जाऊन, त्याच्या सबंध आकाराच्या एकत्रितपणाच्या गुणांचा त्याला प्रत्यय यावा, तसे पुढील चित्रण आढळते. ("पण त्या वेळीं पेरूवाडींतील खुटमुट्यांच्या चाळींतील वरच्या मजल्यावर बरीच सामसूम झाली होती... असा त्यांचा आगरकरी दृढनिश्चय होता.") या सर्व वर्णनात या दूरच्या दृष्टिकोणाची जाणीव स्पष्टपणे दिसते. ससाणा म्हटले ते अनेक अर्थांनी खरे आहे. आपले भक्ष्य सापडले, पण ते अजून आपल्याच नादात आहे, या जाणिवेतून येणारी किंचित वरचढपणाची, खुनशीपणाची, त्याच वेळी भक्ष्याची कीव करण्याची छटा या सर्व चित्रणात आहे; आणि तीच या कथेतील स्पंदनाची अनुभवपद्धती आहे. पण गिरक्या पुरे झाल्या, या विचाराने ससाणा एकदम खाली झेप घेतो आणि या चाळीच्या समोर असलेल्या झाडाच्या फांदीवर बसून आपल्या भक्ष्याकडे पाहतो. ("अशा या खुटमुट्यांच्या चाळींतील दुसऱ्या मजल्यावर जरी बरीच सामसूम झाली असली, तरी...") आता पहिला दूरचा दृष्टिकोण गेला आहे. जिथून सर्व गोष्टी स्पष्ट दिसू शकतात अशा या नव्या अंतरावरून मग त्याचे डोळे समोरच्या दृश्यावरून फिरतात. नटल्या मालतीबाई, घारूअण्णा, तिरवे बंडोपंत, शामराव, काटकुळे अजागळ ऐनापुरे यांच्यावरून धावत जात (आणि तसे करताना त्यांच्या

व्यक्तिमत्त्वाची काही वैशिष्ट्ये फक्त टिपत) ती दृष्टी नवविवाहित हौशी दांपत्याच्या बंद दारावरून घसरून गॅलरीत नुकत्याच आलेल्या एका प्राण्यावर स्थिरावते. आणि अशी स्थिरावल्यामुळे, बरोबर फोकसमध्ये आल्याप्रमाणे मग दामूने "आपली चड्डी वर ओढली, आणि सदऱ्याच्या बाहीनें नाक पुशीत त्यानें आजूबाजूस हावरेपणानें पाहिलें." हा तपशील स्पष्ट नोंदला जातो. दृष्टी येथे स्थिरावण्यापूर्वी तिच्या भिरभीर फिरलेल्या आधीच्या गतीत जाणवलेल्या दृश्यांचा दक्पटलावर उरलेला परिणाम या चित्रणाच्या मागे अस्पष्टपणे जाणवतो आणि त्यामुळे या चित्राला त्रिमितिपरिमाण येते. पण याच वेळी दामूबरोबर ससाण्याचीही दृष्टी खाली रस्त्यावर वळते आणि मग ती चाळीचा मजला आणि खालील रस्ता या दोहोंत आळीपाळीने फिरते. खाली बघताना हे चित्रण पुन्हा अस्पष्टता दर्शविते आणि दिसणाऱ्या व्यक्तींच्या फक्त हालचालींचीच नोंद करते. पुन्हा सर्व बारकावे दबून एक ढोबळपणा चित्रणाला येतो. (एक लठ्ठ दादा, चपळ शरीराचा दुसरा एक पोरगा...त्यांच्या "तांबारलेल्या डोळ्यांच्या राकट साथीदारानें आपल्या काठीच्या फटक्यासरशीं खळकन् साऱ्या कांचा फोडल्या.") या सर्व हालचालीसुद्धा खाली बघताना दिसलेल्या आहेत याची जाणीव बघणाऱ्या डोक्यांच्या रांगाच्या रांगा, फोडलेल्या दुकानाभोवतीच्या लोकांचा गराडा, आणि त्यांच्या हालचाली ("एक वेणीवाला आपला धंदा विसरून तें दृश्य पाहण्यांत पार गुंगून गेला होता. आणि अभावितपणें एक-एक पाऊल पुढें सरकत होता.") या गोष्टी करून देतात. आणि या वरून दिसणाऱ्या निरनिराळ्या गतींचा परिणाम गडद करणारा त्यांतील एकच स्थिर विंदू—रस्त्याच्या मध्यभागी शेणाचा गोळा हातात घेऊन उभा असलेला गडी—या सर्वांतून या दृश्याला एका स्थिर दृश्याचे (tableau) स्वरूप येते. पण एवढ्यात ह्या खालच्या दृश्यापेक्षा त्या दृश्याकडे चाळीतून पाहणारे लोकच जास्त बघण्यासारखे आहेत, अशा विचाराने हा ससाणा त्या मजल्यावरच्याचा गॅलरीतल्या धुणे वाळत घालण्याच्या आडव्या काठीवर जाऊन बसतो; आणि तेथून अंतर व दृष्टिकोण बदलल्यामुळे दिसणाऱ्या दृश्याची गुणवत्ताच पुन्हा बदलते. आता माणसांच्या हालचाली व त्यांच्या चेहऱ्यावरील भाव हे इतक्या जवळून दिसतात की, त्यांना व्यंग्य रेखाटणाचे स्वरूप येते व अशा रेखाटणातून नेहमीच जे दृश्याचे तीव्रीकरण होते त्याचा या चित्रणातही प्रत्यय येतो. ("माधवरावांचा दोन वर्षांचा शाम जेव्हा ती जागा सोडीना तेव्हां घारूअण्णांच्या बनीनें घाड्दिशीं त्याचें डोकें गजावर हापटलें...घारूअण्णांनी एक टपली मारून त्याची ती कल्पना दूर केली. आणि मग ते स्वतःच त्या जाग्यावर उभे राहून गंमत पाहूं लागले ... काटकुळे ऐनापुरे कठड्याजवळ धावले...आणि शेवटीं शामरावांच्या बगलेंतून मान काढून ते तें दृश्य पाहूं लागले...त्यासरशीं ऐनापुरे एकदम आपल्या किरट्या आवाजांत किंचाळले, 'हेंच—हेंच तें चुकतें तुमचें. ह्या मुसंड्यांना...'") संस्कार, भीती इत्यादी बाह्य

बंधनांनी उभारलेल्या पिंजऱ्याचे दार या क्षणाच्या निराळ्या जाणिवेने उघडताच, माणसांतील साऱ्या दबलेल्या जाणिवांचा व प्रेरणांचा मुक्त कल्लोळ सुरू होतो, आणि त्या वेळच्या भावनात्मक आशयाच्या चित्रणाला या रेखाटनातील अंगीभूत तीव्रीकरणाच्या छटेने एकदम धार येते. हे विरूपीकरण आहे, पण योजिलेले आहे. परिणामाचा एक विशिष्ट लय पकडण्याकरिता केलेले आहे. आणि शेवटच्या "अरे, अरे, जोरानें पळा. पाय मोडले कीं काय तुमचे?" या परिच्छेदाने आतापर्यंत अगदी जवळून दिसणाऱ्या दृश्याचा परिणाम एका निराळ्या दृक्परिमाणातून दूरच्या—जिथून कथेला सुरुवात झाली त्या तऱ्हेच्या दूरच्या—दृश्य चित्रणात नेला जातो.

आपल्या स्पष्टीकरणाच्या सोयीकरता घेतलेल्या या ससाण्याला (खरे म्हणजे या अनुभवपद्धतीच्याच दृष्टिकोणाला) सोडून देण्यापूर्वी त्याच्या हालचालीतील गतीची दिशा आणि तिच्यातील टप्पे यांच्याकडे नजर टाकली, तर या कथेच्या एकत्रित परिणामामध्ये कथेतील दृष्टिकोणाच्या सतत बदलणाऱ्या स्थितींचा आणि त्यामुळे एकामागून एक मनःपटलावर वेगाने पडणाऱ्या प्रतिबिंबांच्या मिसळण्यातून कथेला लाभलेल्या दृक्परिमाणाचा भाग मोठा आहे हे दिसून येईल.

या कथेच्या अभ्यासात गाडगीळांच्या कथांतून दिसणाऱ्या या जाणिवेचा शोध घेण्याचा फक्त उद्देश होता. लेखाच्या सुरुवातीस नवकथेतील नवीन जाणिवांसंबंधी लिहिताना घटना व आकृती यांचे स्थलकालावलंबित्व व स्थलकालांचे स्वत्त्व यांचा उल्लेख केला होता; त्यांच्या जाणिवेचे हे एक उदाहरण. 'सलामी', 'लांडगे', 'पावसाळी हवा', 'अद्य शरद् प्रवृत्तः', 'उंट आणि लंबक' या कथांतून या जाणिवेची अधिक साक्ष मिळावी.

५

गाडगीळांच्या कथालेखनातून जाणवणाऱ्या त्यांच्या कल्पनाशक्तीची दिशा बघताना असे म्हटले होते की, नवनवीन स्पंदनलयांचा मागोवा घेत जाणे व त्यांच्याभोवती कथा रचणे ही तिची प्रकृती आहे, आणि त्यांच्या कथेत जाणवणारी शक्ती व त्यांच्या फसलेल्या कथांतील कमताकतीचे मूळ ही दोन्ही तिच्यात शोधता येतील. त्यांच्या सामर्थ्याचा आढावा आतापर्यंत घेतला. आता त्यांच्या लेखनप्रकृतीच्याच आधाराने त्यांच्या कथांतील दोषांचा शोध घेऊ.

ज्या वेळी स्पंदनलयाभोवती कथा गुंफिली जाते, त्या वेळी—मग तो स्पंदनलय प्रथम एखाद्या पाहिलेल्या, अनुभवलेल्या वा कल्पिलेल्या घटनेतून जाणवलेला असो,

की सृजनक्रियेला निमित्तमात्र होऊ शकणाऱ्या अनेक कारणांपैकी कशातूनही जाणवलेला असो—त्या स्पंदनलयाची जाणीव प्रथम काहीशा स्पष्ट स्वरूपात होणे जरूर असते. तिचे मूलभूत स्वरूप जाणवण्याइतकी स्पष्टता प्रथम असावी लागते, आणि तिचा आधार घेऊन कथा लिहिताना तिच्या जाणवलेल्या त्या स्वरूपाशी दृढपणे प्रामाणिक राहण्याची व कोणत्याही मोहक वाटणाऱ्या घटना, प्रतिमा, कल्पना, भाषा यांच्या ओढींना, जर त्या मूळ स्पंदनलयाच्या प्रकृतीशी उपऱ्या असल्या तर, निश्चयाने दूर सारण्याची ताकद पण असावी लागते. जेथे ती कमी पडते, जेथे स्पंदनलयाचे ओझरते जाणवलेले स्वरूप काय आहे हे बघण्याआधीच कथालेखनातून आलेल्या कारागिरीच्या भरवशावर कथा लिहिली जाते, त्या वेळी तिचा...गर्भपात होतो. आणि असे झाले म्हणजे गाडगीळांचे अपयशही तितकेच भडक होते. 'बकुळा', 'दोन न्याय', 'शाईचा ठिपका' असल्या कथा मग निर्माण होतात.

त्यांच्या कथालेखनात आढळणाऱ्या उणिवांची ही एक दिशा. हिच्याच बरोबर उलट दिशेने टोकाला गेल्यामुळे दोन तऱ्हेचे दोष त्यांच्या कथालेखनात आलेले आढळतात. त्यांतील पहिला स्पंदनलयाशी जास्त एकरूप झाल्यामुळे निर्माण होतो असे म्हणता येईल. गाडगीळांच्या काही कथांचे स्वरूप एखाद्या उत्कृष्ट नर्तिकेने तिच्या नृत्यविषयाला अनुरूप अशा रंगमंचावर येऊन नृत्य करावे आणि निघून जावे असे होते. अतिकलाक्षमतेने व फार काळजीपूर्वक जोपासलेल्या कुंडीतल्या जपानी झाडाचे रूप त्यांना येते. प्रत्येक गोष्ट इतकी जिथल्या तिथे असते, सर्व कलाकृती इतकी बिनचूक तोल सावरून उभी असते की, तिच्यातील स्पंदनलयच गोठून जातो. मनावर परिणाम उरतो तो कला-आकृतीच्या निर्दोषपणाचा. कथेच्या परिणामात अशी जाणीव येणे हे कथेचे वैगुण्य आहे. आकाराने स्पंदनलयात विलीन होऊन जायला हवे; आणि असे होताना त्या विशिष्ट स्पंदनलयाला जीवनचैतन्याच्या ओघाचा भाग करायला हवे. आकृतीच्या जाणिवेचे जेव्हा स्पंदनलयाच्या जाणिवेवर आक्रमण होते त्या वेळी जीवनचैतन्याचा आभास निर्माण करणे हा जो ललित वाङ्मयाचा मूळ उद्देश त्यालाच धोका पोचतो. आणि येथेच ललित वाङ्मयातील अवनती (decadence) सुरू होण्याची शक्यता निर्माण होते, हे लक्षात ठेवायला हवे.

वर उल्लेखिलेला दुसरा दोष पुनरुक्तीचा होय. पुष्कळ कथालेखकांत, विशेषतः ज्यांच्या लिखाणाला सतत मागणी असते अशा लेखकांत, वारंवार आढळणारा हा दोष आहे. आपणच एकदा यशस्वी रीतीने केलेले चित्रण पुनःपुन्हा करीत राहणे हे सोपे असते. हाच दोष पण जास्त गुंतागुंतीच्या पातळीवर गाडगीळांच्या कथालेखनातही सापडतो. फक्त त्याचे स्वरूप सहज लक्षात न येण्यासारखे असते. ते कथेच्या बाह्याकारात शोधून सापडत नाही. घटना नवीन, प्रतिमा नवीन, भावनाशय नवीन आणि तरीही पुनरुक्ती असतेच. तिचा शोध घेण्यासाठी त्यांच्या कथेच्या

घडणीच्या मूलभूत प्रकृतीकडे—त्यांच्या स्पंदनलयांच्या जाणिवेकडे—जावे लागते. त्यांच्या कथांतून या स्पंदनलयांची पुनरुक्ती होत असते. एखादा स्पंदनलय त्यांना बरोबर सापडला की, त्याच्या अभिव्यक्तीतून एखादी चांगली कथा लिहिली जाते. ती लिहितानाच त्या स्पंदनलयाचे स्वरूप जास्त जास्त स्पष्ट होत जाते आणि त्याच वेळी गाडगीळांची त्याच्यावरील पकडही मजबूत झालेली असते. आणि मग आता ह्याच स्पंदनलयातील घटक थोडे निराळे करून पाहू; त्यांतील काही घटकांची वजने बदलू; काहींच्या गती बदलू; ह्या कथेत आपण ही व्यक्ती निर्मिली, आता तिला एका निराळ्या संघर्षात नेऊन तिचे व्यक्तिमत्त्व कोणत्या दिशेने विस्तारते ते पाहू;—अशा विचारातून आणखी पाचसात कथा सहज बाहेर पडतात. कथालेखनातून आतापर्यंत केलेल्या कमाईच्या बळावर असे नवीन भावनाशय, नवीन घटना, नवीन व्यक्तिचित्रे निर्माण करून कथा लिहिणे कठीण होत नाही. पुष्कळ वेळा अशा कथांमध्ये कित्येक वर्षांचेही अंतर पडलेले असते; पण जुन्याच झऱ्यावर नवी पखाल भरायची असल्यामुळे तेही शक्य होते. (नकळत सृजनक्रियेकडे वळलो. परंतु गाडगीळांच्या कथांतून, तसेच त्यांच्या स्वतःच्या कथालेखनावरील लेखांतून, ह्या क्रियेबद्दल असे विधान करता यावे इतके तिचे अस्तित्व ठळक वाटले, म्हणून तिचा उल्लेख केला.) कुणास ठाऊक, कलावंताच्या सृजनक्रियेला असे प्रयत्नही जरुरीचे असतील. आहेत, असे आपण धरून चालू. परंतु गाडगीळांच्या कथेच्या रूपावरील त्यांचा परिणाम मात्र निःसंशय हानिकारक आहे; कारण त्यांच्या कथालेखनाच्या खऱ्या प्रकृतीशी ते विसंगत आहेत. त्यांच्या अशा कथा साच्यातून काढल्यासारख्या वाटतात. त्यांच्यात एक तऱ्हेचा शिळवट निबरपणा जाणवतो. त्यांचा तोंडवळा पूर्वी कुठेतरी पाहिल्यासारखा वाटतो, आणि त्यांना त्यांच्या जुन्या वेषात बघण्यासाठी डोळे आकुंचित होतात. काही वैशिष्ट्यपूर्ण कसरती यापलीकडे अशा कथांचे कलादृष्ट्या महत्त्व वाटत नाही. विशेषतः जेव्हा मागणी तसा पुरवठा इत्यादी वाणिज्यशास्त्रातील मूल्यांची ते आपल्या कलाकृतीच्या मूल्यांत भेसळ करतात त्या वेळी तर...ते स्वतःवरच अन्याय करीत आहेत या जाणिवेने विषाद वाटतो.

गाडगीळांच्या कथालेखनात आढळणारा आणखी एक ढोबळ दोष म्हणजे गाडगीळांच्यातील 'मास्तर' नको तिथे तोंड वर काढतो. कथेच्या स्पंदनलयात अभिप्रेत असलेला एखादा जीवनविषयक दृष्टिकोण वा एखादे तत्त्वज्ञान गाडगीळ वाचकांस पटवून देऊ लागतात. अशी वाक्ये वा परिच्छेद त्यांच्या कथांतून का येतात ते स्पष्ट असते. जाणवलेला स्पंदनलय वाचकांपर्यंत पोचला आहे किंवा नाही, योजलेली प्रतिमा पुरेशी बोलकी आहे किंवा नाही, अशा शंकेतून या प्रकाराची सुरुवात होते. कलाकृतीच्या दृष्टीने बोलायचे तर मुळातच स्पंदनलय कथेत सापडलेला नसला तर तो अशा पटवून देण्याने जास्तच निसटतो आणि सापडलेला असला

तर पटवून देण्याची जरुरी नसते. जीवनाबद्दलचे तत्त्वज्ञान पटवून देण्याचे कथा हे स्थान नव्हे. कलाकृतीतून व्यक्त होणाऱ्या भावनाशयात घडण्याची प्रक्रिया जाणवायला हवी. अशा भावनाशयाला जे पचविता येते, असे पचविल्यामुळे स्पंदनरूपाशी जे एकरूप होते, तेच फक्त कथेचा भाग होऊ शकते. उरलेला सर्व चोथा असतो आणि हा चोथा कथेत अट्टाहासाने कोंबण्याचा उपद्व्याप कलावंताने सोडायला हवा. कथेतून ही उपरी वाक्ये खड्यासारखी खुपतात व आस्वादाचा भंग करतात. गाडगीळांच्या केवळ फसलेल्या कथाच नव्हे तर काही चांगल्या कथाही या दोषाने डागळलेल्या आहेत.

गाडगीळांची कथालेखनातील प्रगती त्यांच्या कथांच्या कालानुक्रमातून शोधणारा गोंधळून जावा इतकी ती अनपेक्षित पलटींनी व झटक्यांनी (spasmodic) झालेली आहे. 'कडू आणि गोड', 'किडलेलीं माणसें' ही गाडगीळांच्या कथालेखनातील नव्हे तर मराठी कथाक्षेत्रातीलच उत्तुंग शिखरे आहेत. या कथांत आढळणारी, जिला 'क्लासिकल' म्हणता येईल अशी गुणवत्ता त्यांनाही आपल्या नंतरच्या कथालेखनात फार अंतराअंतराने लाभत गेली. पण एक काळ असा येऊन गेला की, त्या काळात त्यांनी लिहिलेल्या बऱ्याचशा कथांत जुन्या कथेचे आपण पाहिलेले सर्व दोष केवळ शीर्षासन करून उभे असलेले सापडतात. जुन्या कथेतील कृतिक्षेत्रावरील चुकीच्या भरीपासून दूर जाताना गाडगीळ जाणीवक्षेत्रावर तितकीच अतिरिक्त भर टाकताना आढळतात. जुनी कथा आपल्या ढोबळ दृष्टिकोणामुळे जीवनाच्या गुंतागुंतीच्या स्वरूपाचे दर्शन घडविण्यास असमर्थ होती, तर गाडगीळांची कथा स्वतःच इतकी गुंतागुंतीची झाली की तिच्यातील जाणिवांच्या जाळ्यातून स्पंदनच निसटून गेले. जुन्या कथेचा आकार हा ठरीव व सोपा होता, तर ही जवळजवळ आकारशून्य होऊ लागली. पण स्पंदनांचे नवीन आकार शोधण्याच्या, त्यांच्या अभिव्यक्तीसाठी योग्य असे मार्ग धुंडण्याच्या प्रयत्नात असे व्हावे हे अपरिहार्य होते. आश्चर्य हे की, या अवस्थेतून ते इतक्या लवकर बाहेर येऊ शकले आणि पुन्हा स्थिरपणे भूमीवर पाय रोवू शकले.

आज त्यांच्या कथालेखनात निराळी अवस्था आली आहे. जीवनातील असंख्य स्पंदनलयांचे चित्रण त्यांनी यशस्वी रीत्या केले आहे. असे करताना या मानवी जीवनातील चैतन्याच्या ओघात कधी त्यांनी स्वतःला सोडून दिले आणि त्याच्या विविध गती अनुभवल्या. त्यांत खोलवर बुडी मारून वरून न दिसणाऱ्या रूपाचा वेध घेतला. कधी चैतन्यप्रवाहाच्या काठावर बसून त्यांनी या ओघाकडे पाहिले. पण कधीही त्या ओघावरील आपली दृष्टी त्यांनी ढळू दिली नाही. त्यांच्या या प्रयत्नांतून मराठी कथा समृद्ध झाली, तसेच त्यांच्या लेखणीतील कुवतही वाढली. आजच्या त्यांच्या कथालेखनात एका अखंड प्रयत्नाचा ताण मला दिसतो. माणसाची जाणीव,

नेणीव, प्रेरणा या साऱ्यांच्याच मुळाशी असलेल्या चैतन्याच्या मूळ स्वरूपाचा शोध घ्यावा, हा तो प्रयत्न होय. घटना, प्रसंग, प्रतिमा, भाषेच्या पलटी या साऱ्या विस्ताराचा फापटपसारा दूर सारून, एकाच क्षणात एकाच स्पंदनलयात बुडी मारावी आणि खोलवर जात जात चैतन्याच्या मूळ स्वरूपापर्यंत जाऊन पोचावे, त्याचे स्वरूप न्याहाळावे, त्या अशरीरी स्वरूपाला तशाच शुद्ध अशरीरी कलाकृतीत पकडावे, अशा प्रयत्नात आता ते मग्न दिसतात.

हा मार्ग कठीण आहे. या मार्गावरील प्रवाशांची कुवत व जिद्द फार मोठी असावी लागते. कारण असे खोलवर जाता जाताच मानवी जीवनाच्या अभेद्य तळाचे दर्शन होते. त्या ठिकाणापर्यंत जाऊन पोचण्यासाठी उपयोगी पडलेली सारी कमाई तेथे कुचकामी होते. कारण तेथे चैतन्याच्या ओघाला गती नसते, लय नसतो. काहीच नसणे फक्त असते, आणि तरीही चैतन्य असते. त्या वेळी, ज्या शेषाच्या फणीवर हे सारे विश्व तोलले आहे तिच्यातील शक्ती कोणती हे, 'मध्ये' वास करणाऱ्या सरस्वतीला आवाहन करीत, आपल्या हातांनी चाचपून पाहावे लागते. या भयानक जाणिवेने काही फुटून जातात; तिथेच त्यांच्या जीवनाची व कलेची इतिश्री होते. काही घाबरून शेवटपर्यंत न जाताच परततात; आणि त्यांच्या कलेचे कलेवर झालेले फक्त उरते. काही थोडेच शेवटपर्यंत जाऊन परत येऊ शकतात; आणि येताना जीवनचैतन्याच्या मूलभूत स्वरूपाची स्वतःला जाणवलेली अनुभूती घेऊन येतात. या परतीच्या प्रवासातील लिखाण हे चिरंजीव होते. आपल्या काळातील सार्त्र, फॉक्नेर, हेमिंग्वे, कॅम्यू, इलियट आणि मर्ढेकर हे अशा जिद्दीचे प्रवासी होते.

हा मार्ग फारच कठीण आहे.

बुलव्हार् उइसमान् या पॅरिसमधील रस्त्यावरील एक घर. आजूबाजूच्या साऱ्या वर्दळीत आणि आवाजांत, मुसाट वाहणाऱ्या प्रवाहातील खडकाप्रमाणे हे घर निराळे दिसत आहे. वरच्या मजल्यावरील एकच खिडकी उघडी आहे. त्या खिडकीतून आत येणाऱ्या मावळतीच्या प्रकाशात समोरील भिंतीला लागून असलेल्या पुस्तकांच्या कपाटाची काच क्षणभर चकाकते, प्रकाशाचा एक ठिपका खालच्या गालिच्यावर पडतो—आणि क्षणात नाहीसा होतो. काळोख दाटू लागतो. अगदी हलक्या पावलांनी आत येऊन एक नोकर कोपऱ्यातील उभ्या लँपस्टँडवरील दिवा लावून जातो. उलटच्या झेडमुळे प्रकाशाचे एक वर्तुळ वरच्या

इं दि रा

कोरीव, लाकडी छतावर स्थिरावते. खिडक्यांचे मरून रंगाचे पडदे आणि गालिचा आता काळसर दिसू लागतो. दिव्याखालच्या प्रकाशात लँपस्टँडजवळील आराम-खुर्चीवर हातात हात अडकवून, डोळे मिटून पडलेली एक व्यक्ती दिसते. त्या व्यक्तीचा चेहरा अगदी अस्पष्ट दिसतो, पण त्याच्यावरील काळसर रेषा, आणि विस्तीर्ण कपाळावरून मागे फिरविलेले पांढरे विरळ केस यांमुळे एकाच वेळी तो अतिशय नाजूक व दमलेला वाटतो. अंगावर पसरलेल्या रगाच्या गालिच्यावर रुळणाऱ्या विस्तारातून एका मखमली सपातेचे टोक बाहेर आलेले दिसते. खोलीतल्या दाटत्या काळोखात वाऱ्याची झुळूक पानांची सळसळ घेऊन येते.

...पानांची सळसळ...तिच्यावर हेलकावत एक गतकालातील क्षण हलकेच, मंदपणे मार्सेल प्रुस्तच्या मिटलेल्या डोळ्यांसमोर येतो. प्रूस्तचे मन एक हेलकावा घेते, आणि आपल्या दोन हातांच्या चिमटीत तो क्षण पकडते. त्या स्पर्शाने त्या क्षणातली स्मृती शहारते आणि जिवंत होते. प्रूस्त तो क्षण तसाच धरून ठेवतो, आपल्या ओंजळीत हळुवारपणे गोंजारतो. त्यातील स्पर्श-रूप-रस-गंधांच्या छटांना आपल्या नाजूक बोटांनी कुरवाळतो आणि त्यातील सारे भावविश्व थरारते. तो क्षण जिवंत होतो.

(अनुभव. प्रत्यक्ष अनुभव आणि असा स्मृतीत जिवंत केलेला अनुभवाचा क्षण.

प्रत्यक्ष अनुभवाच्या क्षणी फक्त अनुभव असतो. स्वतःला विसरून त्या अनुभवाशी एकरूप होणे असते. त्या अनुभवाची जाणीव नसते. ती येते नंतर, हा अनुभवाचा क्षण स्मृतीत पुन्हा जिवंत होतो त्या वेळी. अशा तऱ्हेने हा क्षण पकडला की अनुभूतीतील स्पर्श-रूप-रस-गंधांच्या संवेदना खऱ्या स्वरूपात जाणवू लागतात, आणि असे होत असताना 'प्रत्यक्षा'चा क्षण नाहीसा होतो आणि हा दुसराच, भूत-कालातील क्षण त्याची जागा घेतो. स्मृतीत जिवंत झालेला भूतकाळ हाच मग खरा वर्तमानकाळ. येथे काल-आज-उद्यांमधून वाहणारा कालाचा प्रवाहच मोडून जातो, आणि कालाच्या एका निराळ्या परिमाणाची जाणीव होत राहते. 'रिमेंब्रन्सिस ऑफ थिंग्ज पास्ट'चा हा लेखक कालाच्या अशा जाणिवेला साऱ्या आयुष्यभर शोधीत होता.

प्रूस्तच्या वाङ्मयातून येणारी कालाची जाणीव ही त्याच्या आधी वर्डस्वर्थने काव्यासंबंधी बोलताना केलेल्या व त्या वेळी प्रचलित असलेल्या 'इमोशन रिकलेक्टेड इन ट्रँक्विलिटी' या सूत्रातील कालाच्या जाणिवेपेक्षा मूलतःच भिन्न होती. वर्डस्वर्थच्या जाणिवेत भूतकाळ हा नेहमी भूतकाळच होता. त्या भूतकाळाकडे कवी बाहेरून बघत होता. भूतकाळातील क्षणांच्या स्मृतींचा आपल्या मनावर होणारा परिणाम कवी वर्णन करी आणि त्या परिणामाच्या जाणिवेतून वाचक त्या स्मृतीकडे जाई. पण प्रूस्तचा प्रयत्न अगदी निराळा होता. तो भूतकाळातील या क्षणाकडे बाहेरून बघतच नसे. तो त्या क्षणाच्याच साऱ्या संवेदनाविश्वाला जिवंत करी, आणि अशा तऱ्हेने त्या संवेदनाविश्वाची रसिकाला आतून जाणीव झाली की, परिणामा-संबंधी काही न बोलतासुद्धा सारा परिणाम रसिक स्वतः अनुभवू शके. म्हणजेच भूतकाळाचा तो क्षण ओढून प्रूस्त वर्तमानात आणी, आणि कालाच्या या नवीन जाणिवेतून वाचकाला जीवनाचा अनुभव एका निराळ्याच तऱ्हेने होई. प्रूस्तने दिलेल्या या कालाच्या जाणिवेने विसाव्या शतकातील वाङ्मयाचे दारच उघडले. अनेकांनी आपापल्या तऱ्हेने ही जाणीव पकडण्याचा नंतर प्रयत्न केला. मालार्मे एखाद्या क्षणाभोवती आपल्या काव्यात्म प्रतिभेचा फास टाकून तो पकडू पाही. त्या क्षणाच्या जाणिवेतील मनाच्या जागृत, अर्धजागृत आणि सुप्त पातळ्यांवरील संज्ञाप्रवाह (stream of consciousness), जेम्स जॉइस त्या पातळीवरील अनुभवांचेच शब्दरूप शोधीत प्रगट करी. याकरिता त्याला भाषेची सारी घडण मोडावी लागली. व्हर्जिनिया वुल्फला कालातील क्षण हे पेटत्या-विझत्या ज्योतींसारखे वाटत, आणि पतंगाच्या वेड्या बेहोषीने ती या ज्योतींवर धडक देत राही. एदुआर्द दुझार्दा वस्तुनिष्ठ विश्वाकडे सर्वस्वी पाठ फिरवून अंतर्विश्वाच्या चित्रणातून तो क्षण जागृत करी. पण साऱ्यांचे प्रयत्न कालाची ही नवीन जाणीव पकडून तिच्यातून जीवनाचे दर्शन घडविण्याचे होते.

इंदिराबाईंच्या कवितांनी मला फार दिवसांपासून भुरळ घातली आहे. अशाच एका संध्याकाळी, पसरत्या काळोखाप्रमाणे त्यांचे भावविश्व सभोवती पसरत होते आणि मी त्यांची कविता वाचीत होतो :

"अंधारानें कडें घातलें
घराभोंवतीं;
जळधारांनीं झडप घातली
कौलारावर.
एकाकीपण आलें पसरत
दिशादिशांतुन.
घेरायास्तव...
एकटीच मी"
("ऐक जरा ना", *मृगजळ*, पृ० ५)

कविता वाचीत होतो, आणि मनात विचार आला—इंदिराबाई काय करीत आहेत? खरोखर, त्या काय करीत आहेत? त्याही एक कालावकाश असाच जागृत करून त्यातून जीवनाची अनुभूती देऊ पाहत आहेत. एका बाजूला गतकालात जमा झालेल्या सार्थ स्मृती व दुसऱ्या बाजूला अटळपणे अंताकडे जाणारे हेतुशून्य भविष्य या दोहोंतील कालाच्या पोकळीला त्या शब्दांकित करीत आहेत. त्याही वर्तमानातील क्षणाबद्दलच बोलत आहेत, पण त्या वर्तमानाची त्यांची जाणीवच निराळी आहे. वर्तमानातील त्यांना जाणवणाऱ्या प्रत्येक क्षणाला या दोहोंपैकी एका टोकाची ओढ आहे व विरुद्ध टोकाचा ताण आहे. त्यांच्या अगदी रक्तात भिनलेल्या स्मृतींवर अंताची छाया आहे, आणि अंताकडे अपरिहार्यपणे जाणारी जाणीव गतकालातील स्मृतींत न्हाऊन निघाली आहे. इतर सर्व रंगांच्या प्रत्ययकारी जाणिवेत, कधी त्या रंगांत मिसळून जाणारी तर कधी अलग राहणारी अशी काळ्या रंगाची छटा आहे; कपारीच्या कठीण खडबडीत रेषेला पाण्याच्या लाटेची कलाबूत मिठी मारीत आहे; चंद्रकळेवर उमटलेल्या 'त्याच्या' हाताच्या चुण्यांतही 'गोठल्या रक्ताचा' स्पर्श आहे; स्मृतींच्या पदरवाबरोबर 'हास्य भयानक' कानात घुमत आहे; मरव्याच्या गंधात स्वतःकडे खेचणाऱ्या खाऱ्या वादळवाऱ्याची ओढ आहे; आणि मधही कडू झाला आहे. बाईंचे भावविश्व हे असे 'जळतें चांदणें' आहे. आणि वर्तमानातील क्षणाची जाणीव त्यांना भाववृत्तींच्या या ताणांतूनच होत आहे. स्मृतीच्या आणि अंताच्या बदलत्या जाणिवेबरोबर, तसेच या दोहोंपासूनच्या वर्तमान क्षणाच्या अंतराबरोबर हे ताण बदलत आहेत. आणि अशा बदलत्या ताणांमुळे 'आज' जाणवणारा 'काल' आणि 'उद्या' ही दोन्ही सारखी निराळी भासत आहेत.

क्षणोक्षणी निराळ्या तऱ्हेने प्रतीत होणारी कालाची जाणीव हा बाईंच्या कवितेचा जणू स्थायिभावच आहे. बाईंना हा स्थायिभाव कशा तऱ्हेने जाणवतो? वर्तमानाचा असा प्रत्येक क्षण त्यांना संज्ञाप्रवाह म्हणून नव्हे तर संवेदनाप्रवाह (stream of sensations) म्हणून जाणवतो. तो क्षण त्यांना अनुभूतीतील स्पर्श-रूप-रस-गंधांतून जाणवतो. तो क्षण म्हणजे त्या संवेदनाप्रवाहातील साऱ्या गती, दिशा, वजने आणि लय यांच्या ताणांमुळे जागृत झालेला काल असतो. आणि त्या क्षणांवरील हे ताण आपण वर बघितलेल्या दोन टोकांच्या जाणिवेने त्यात आलेले असतात. बाईंची कविता कालाची अशी जाणीव सारखी देत राहते; एकाच वेळी वर्तमानाच्या क्षणावर पडणारे विरुद्ध दिशांचे ताण विलक्षण सामर्थ्याने शब्दांकित करते, आणि अशा तोल सावरून उभ्या राहिलेल्या भावविश्वाच्या दर्शनातून एक उत्कट अनुभूती देऊन जाते. बाईंची कविता ही स्वभावतःच द्वैताची कविता आहे. त्यामुळे ती शांत, मंद, स्थिर व स्वस्थ अशा लयीची (repose) कविता नाही; अस्थिरतेत स्थिरता (dynamic equilibrium) शोधणारी कविता आहे आणि हा सारा तोल बाईंच्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वावर तोललेला आहे.

प्रत्येक कलावंताच्या कलाकृतीतून जाणवणाऱ्या त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा त्याच्या व्यावहारिक व्यक्तिमत्त्वाशी काहीतरी संबंध असतोच. कारण या दोहोंतून मिळूनच त्याचे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व साकार होते. हे खरे असले, आणि विशेषतः एखाद्या कलावंताच्या सर्व कलाकृतींतून जरी भाववृत्तीतील विशिष्ट अशा एखाद्या स्थायि-भावाचा प्रत्यय येत राहिला, तरीही कलेच्या अभ्यासात या दोहोंतील संबंध धुंडीत जाणे मला कलेच्या आस्वादाच्या दृष्टीने अप्रस्तुत वाटते. एक तर व्यावहारिक व्यक्तिमत्त्वाबद्दल कोणतेही विधान करणे फार धाडसाचे असते (जी विधाने करता येतील असे वाटते ती इतक्या ढोबळ पातळीवरची असतात की त्यामुळेच ती करण्यातही अर्थ नसतो); आणि दुसरे असे की या दोहोंमधील संबंध वाटतात तितके सोपे कधीच नसतात. किंवा असे म्हणावे की ते कसे असतात यासंबंधी काही विधान केले तरी ते एक अगदी अनुमानात्मक विधान होते. तेव्हा अशा मानसशास्त्रीय दृष्टि-कोणातून आपणांस या कवितेकडे बघायचे नाही. बाईंच्या ज्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वावर हा सारा तोल सावरला गेला आहे, त्याच्या जवळ जाऊन ते कसे आहे हे बघितले, अनुभव घेण्याच्या ज्या पद्धतींनी हे व्यक्तिमत्त्व घडले आहे त्यांचा शोध घेतला, तर त्यांच्या आधाराने पुढे बाईंच्या समग्र काव्याकडे जास्त जवळून बघता यावे.

प्रथम जाणवते ते हे की, बाईंचे हे व्यक्तिमत्त्व स्वभावतःच अत्यंत आत्मनिष्ठ, आत्मकेंद्रित आहे. सारे भावनाविश्व, गूढ तत्त्वविचार किंवा अवघी कल्पनासृष्टी ही सारी प्रथम त्यांच्या विशिष्ट अशा काव्यात्म व्यक्तिमत्त्वाच्या भिंगात केंद्रित झाल्याखेरीज त्यातून काव्याची ज्योत निर्माण होत नाही. जीवनातील सारा आनंद वा सारे दुःख

त्यांना त्या वेळी जाणवते की जेव्हा तो आनंद, ते दुःख त्यांचे होऊन येते. परदुःख वा परभावना यांचा कल्पनेतून अनुभव घेऊन, स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वात त्यांना सामावून घेणे व त्यांना काव्यरूप देणे ही त्यांची प्रकृतीच नाही. म्हणून या व्यक्तिमत्त्वाच्या आपण पाहिलेल्या स्थायिभावाखेरीजच्या अनुभवांना त्यांच्या काव्यात स्थान नाही. हे व्यक्तिमत्त्व विशेष अर्थाने 'प्रकृती'चे व्यक्तिमत्त्व आहे. त्यातील सारे अनुभवविश्व हे एका संवेदनाशील स्त्रीमनाने टिपलेले आहे. अगदी सांकेतिक अर्थाने जाणवणारी काहीशी भाववशता; वर्तमानाचा क्षण तीव्रतेने जाणवत असताही स्मृतीत, भूतकालात जमा झालेला क्षण जपत राहण्याची वृत्ती; बारीक, सूक्ष्म अशा कशिद्यातून मोठे परिणाम साधण्याचे कसब; इथपासून तो आपल्या भावनेवर दुःखाचे पहाड सहजतेने झेलण्याची शक्ती, भाववृत्ती विस्तृत करीत करीत चराचरसृष्टी व्यापण्याची त्यांतील महत्ता इथपर्यंत;—या सर्वांतून हे स्त्रीमन सारखे जाणवते. पण स्वभावतः हे स्त्रीमन आपल्या निकटच्या, घरकुलातल्या भावनाविश्वात रमलेले आहे. पुस्तकात खुणेसाठी ठेवलेल्या मोरपिसाच्या स्पर्शाने ते थरथरते; प्रियकराला सामोरे होताना पातळाची घडी मोडण्याच्या कल्पनेने ते हरखून जाते; अवचित अक्षरांत उमटलेल्या कोणाच्या तरी अक्षराच्या वळणाने ते हेलावते. पण ह्याबाहेर हालचालींचे, व्यवहारांचे, आवाजांचे, धडपडीचे, जीवनातील संघर्षाचे, माणसामाणसांतील संबंधांचे असे जे समाजविश्व असते त्यापासून मात्र ते अलिप्त राहते. या भावविश्वाच्या जाणिवेत 'उंबरठ्या'ला म्हणूनच एक निराळेच महत्त्व आहे. हे व्यक्तिमत्त्व नुसत्या ढोबळ अर्थाने आत्मकेंद्रित नव्हे, तर एकटे झालेले, बाजूच्या विश्वापासून विलग पडलेले, या विलगपणाची जाणीव सतत वाहणारे, आणि त्या अनुभवातील सारे ताण शब्दांकित करू पाहणारे असे होते.

या व्यक्तिमत्त्वाला अनुभवही काही विशिष्ट तऱ्हेनेच जाणवतात, आणि ते तसे जाणवले तरच ते अनुभव काव्यरूप घेऊ शकतात. तत्त्वचिंतन वा कल्पनेच्या पातळीवरील अनुभव हे आपापल्या अंगीभूत गुणांनी बाईंना स्पर्श करू शकत नाहीत. त्यांच्या प्रत्येक अनुभवाला संवेदना-शरीर असावे लागते, जे त्यांना स्पर्श-रूप-रस गंधांतून जाणवेल. भावनानुभव हे अशरीरी असले तरी त्यांची त्यांना होणारी जाणीव भाव-रूपातून असते. त्या 'अतींद्रिय भोगतात', पण इंद्रियांकरवी. हे अनुभव शब्दांकित करतानाही त्या अनुभवाचे संवेदनाशरीर आकारीत जातात, त्याचे रूप शोधीत जातात आणि त्यातूनच भाववृत्तीचे स्पंदन जागृत होते.

म्हणूनच त्यांची संवेदनाविश्वाची जाणीव ही अतिशय निकटची व भरीव आहे. याचा प्रत्यय त्यांच्या काव्याच्या अभ्यासातच स्पष्टतेने यावा. पण या भरीवतेचा व निकटतेचा एक परिणाम त्यांच्या काव्यावर झाला आहे तो असा की, हे संवेदनाविश्व बाईंच्या कवितेत येते ते प्रतिमा म्हणून, प्रतीक म्हणून नव्हे. संवेदनाविश्व हे प्रतीक

या स्वरूपात जाणवायला त्याच्यात व अनुभवणाऱ्यात थोडे अंतर असावे लागते, जे अंतर एका विचाराच्या पातळीवर ठेवलेले असते. संवेदनाविश्व एका हाताच्या अंतरावर ठेवून त्याकडे बघावे लागते. कारण त्या वेळी त्याच्याकडे बघता बघता, त्यातून पलीकडे कोठेतरी संपूर्ण मानवी जीवनच ज्यातून प्रतिबिंबित होते असे काही तरी शोधण्याचा प्रयत्न असतो. अशा वेळी संवेदनाविश्व हा एक पडदा होतो, एक साधन होते. पण बाईंच्या संवेदनाविश्वात व त्याच्या जाणिवेत हे अंतरच नसते. त्यांना ते सारे अनुभव इतक्या निकटतेने जाणवतात की त्यांची जाणीव तितक्याच निकटतेने रसिकालाही होते. त्यामुळे बाईंची कविता वाचताना एक अनुभव असा येतो की बाई प्रतीक म्हणून एखाद्या अनुभवाकडे पाहायला लागल्या ('नाल', 'पाण्याचें डबकें', 'वाटचाल') की तो भिडतच नाही; पण त्यांच्या प्रतिमा मात्र रसिकाला पुऱ्या घेरून टाकतात. आणि एखाद्या प्रतिमेच्या अनेकवार होणाऱ्या संपन्न अशा जाणिवेतून काव्यवाचनानंतर स्मृतीत ती प्रतिमा राहते ती मात्र प्रतीक बनून. पण प्रत्यक्ष कविता वाचताना जाणीव होत असते फक्त तिच्यातील संवेदनांच्या निकटतेची व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या भाववृत्तीची. ती समर्थपणे देण्याची बाईंची शक्ती फार मोठी आहे.

संवेदनानुभवातील उत्कटता हे त्या स्थायिभावातील अंगीभूत ताणांचे आणखी एक लक्षण. अनुभव संवेदनांतून जाणवल्याखेरीज त्यांना तो अनुभव म्हणून प्रतीत होत नाही हे आपण बघितले. पण त्यातही संवेदनाविश्व एका विशिष्ट उत्कटतेच्या पातळीवर गेल्याशिवाय ते संवेदनाविश्वही जाणवत नाही. सपक, सामान्य पातळीवरील संवेदनाविश्व त्यांच्या काव्यात कधीही असत नाही. त्यात नेहमीच एक विलक्षण ताण असतो. ज्या सचेतन तोलाची (डायनॅमिक इक्विलिब्रियमची) जाणीव आपणांस त्यांच्या काव्याच्या स्थायिभावात होते, त्याने हे संवेदनाविश्व त्या उत्कटतेच्या पातळीवर नेलेले असते. त्याची अभिव्यक्ती अर्थात निरनिराळ्या रीतींनी होते. संताप या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या भाववृत्तीचा आविष्कार कधी छप्पर उचलून होतो, तर कधी भुवई उचलून. तो कसा व्हावा ते त्या अनुभवाची जाणीवच कोणत्या तऱ्हेची आहे यावर अवलंबून असते. बाईंच्या काव्यातही भाववृत्तीच्या प्रवाहात स्वतःला बेभानपणे झोकून देऊन स्वतःमध्येच अनुभवलेल्या प्रवाहाच्या गतीच्या लयापासून तो काठावर उभे राहतानाच्या स्थिर, निश्चल अवस्थेतच जाणवलेल्या त्या प्रवाहाच्या गतीच्या लयापर्यंत भावनेचे सारे लय आढळतात. पण ज्या पातळीवर हा अनुभव जाणवलेला असतो त्या पातळीवर तो तीव्रतेने जाणवलेला असतो हे महत्त्वाचे.

बाईंचे सारे प्रतिमाविश्व निसर्गरूपातून घेतलेले आहे. त्यांचा निसर्गरूपाशी अखंड संवाद चालतो. मानवाच्या विश्वातून एकट्या पडलेल्या व सतत एकटेपणाची जाणीव वाहणाऱ्या या व्यक्तिमत्त्वाला निसर्गरूपाचा निःशब्द खेळ मानवतो. बाईंच्या साऱ्या

भावविश्वाचा स्थायिभाव भूत व भविष्य यांतून ताणला गेलेला काल आहे हे आपण बघितले. कालाची जाणीव अशी तीव्रतेने घेत राहणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाला निसर्गातून प्रगट होणाऱ्या कालाच्या सातत्याची, अखंडपणाची जाणीव साद घालीत असावी. दिवसरात्रीची व ऋतूंची पाठशिवणी, ती आशा व तो भोग, ती पूर्ती व तो विनाश— यांतून पुन्हा पुन्हा फिरत राहणाऱ्या कालचक्राची गती त्यांना जाणवते; आणि त्यातून येणाऱ्या कालाच्या जाणिवेत आपल्या भाववृत्तीच्या गतीने भरलेल्या क्षणाचा सोबती त्या शोधीत राहतात. अशा विशिष्ट तऱ्हेने त्यांच्या कवितेत येणाऱ्या प्रतिमाविश्वाकडे निरखून बघितले म्हणजे लक्षात येते की हा निसर्गच निराळा आहे : हा बाईंचा निसर्ग आहे; तो डोळ्यांसमोर दिसणारा निसर्ग नाही, डोळ्यांमागचा आहे. कालाच्या पुनर्निर्मितीप्रमाणे तोही पुनर्निर्मितच निसर्ग आहे. आपल्या भाववृत्तीच्या स्पंदनाचे प्रतिबिंबच असे निसर्गरूप बाई निर्मितात आणि म्हणून हे निसर्गरूप एका अर्थाने खऱ्या निसर्गापेक्षा खरे व निकटतेने जाणवणारे असे असते. एकाच वेळी अगदी निकटतेने जाणवलेले निसर्गरूप केवळ अरूप अशा भाववृत्तीने भारले जाते व त्यातून ते अगदीच निराळ्या रीतीने जाणवते.

बाईंच्या कवितेतूनच जाणवणाऱ्या त्यांच्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वाच्या आधारे त्यांच्या समग्र काव्याच्या वाचनाने येणाऱ्या जाणिवांचा आतापर्यंत शोध घेतला. हे कवितेकडे 'आतून' बघणे झाले. पण त्याजबरोबर या जाणिवा ज्यातून झाल्या त्या काव्यशरीराकडे बाहेरून बघितल्यानंतर या दोहोंच्या एकत्रितपणातून त्यांच्या काव्याचे खरे स्वरूप जाणवावे. याकरिता त्यांच्या काव्यातील शब्द, शब्दसमूह, प्रतिमा, त्यांच्या काव्याची बंदीश व या सर्वांच्या विशिष्टपणातून जाणवणारे भावनाशयाचे घटक, आणि त्यांच्या रचनेतून प्रतीत होणारी भाववृत्ती असा शोध घ्यायला हवा येथे एक अडचण अशी आहे की, वाङ्मयाच्या सर्व प्रकारांत काव्य—विशेषतः भावकाव्य—हा एक असा एकात्म वाङ्मयप्रकार आहे, की ज्याच्यात वरील सर्व घटक अत्यंत निकटतेने एकमेकांत गुंतलेले असतात आणि त्यांना असे विलग करून त्याचा अभ्यास करणे कठीण जाते. ही अडचण लक्षात ठेवूनही, एकत्रित परिणामाचे अनन्यसाधारण महत्त्व मान्य करून आपण हा प्रयत्न करणार आहोत. पण तो करण्यापूर्वी भावकवितेचे खरे कार्य कोणते ते बघायला हवे.

जीवनात अनेक अनुभव आपणांस येतात. त्यांतील काही संवेदनाद्वारे स्वतःला आलेले, काही कल्पनेने जाणवलेले, काही वैचारिक स्वरूपाचे असतात, तर काही यांतील काहींच्या किंवा सर्वांच्या एकत्रित मिश्रणाने मिळालेले, संमिश्र असे असतात. परंतु यांपैकी कोणत्याही एकाच्या किंवा सर्वांच्या मधून मिळालेल्या अनुभवांचा एकात्म व अर्कभूत परिणाम म्हणून जी भाववृत्ती निर्माण होते तिच्याशीच केवळ भावकवितेला कर्तव्य असते. ही भाववृत्ती एक मानसिक स्पंदन म्हणून आपणांस

जाणवते. आणि हे स्पंदन वर उल्लेखिलेल्या साऱ्या अनुभवात्मक घटकांच्या विशिष्ट गती, दिशा, वजने व लय यांमुळे निर्माण होणारे जे अंतर्गत ताण असतात त्यांतून जाणवत असते. एखादा अनुभव हा कोणत्या तऱ्हेने घेतला गेला यावर त्याची सारी गुणवत्ता अवलंबून असते, आणि त्यामुळे या भाववृत्तीचे अनुभवाच्या क्षणाशी एक अभेद्य असे नाते असते. आपल्या सर्व ताणांनिशी अनुभवाचा क्षण जर रसिकाच्या मनात जागृत झाला तर त्या क्षणाच्या जाणिवेतून मग कवीला जाणवलेल्या भाववृत्तीचा अनुभव रसिकाला येऊ शकतो. म्हणून, एखाद्या विशिष्ट भाववृत्तीने भारलेल्या क्षणाच्या स्पंदनाचा आभास निर्माण करणे हे भावकवितेचे खरे कार्य, व तो आभास ती जितक्या चांगल्या रीतीने निर्माण करू शकेल तितक्या प्रमाणात तिची गुणवत्ता असे म्हणता येईल. कथाकाव्य, नाट्यकाव्य, महाकाव्य यांचे कार्य यापेक्षा निराळे असते एवढ्यापुरता तरी भावकाव्य व काव्याचे इतर प्रकार यांतील फरक येथे स्पष्ट व्हावा. बाईंच्या कवितेचा अभ्यास या सूत्राधारे आपणांस करायचा आहे.

अभ्यासाच्या सोयीकरता कालानुक्रमे प्रसिद्ध झालेले बाईंचे 'सहवास', 'शेला'. 'मेंदी', 'मृगजळ' व 'रंगबावरी' हे काव्यसंग्रह हे टप्पे म्हणून मानता येतील. माझ्या कल्पनेप्रमाणे ते बाईंच्या काव्यलेखनातील प्रगतीचे टप्पे आहेत, पण ते कोणत्या अर्थाने हे पुढे स्पष्ट व्हावे.

भावकाव्यातील काव्यगुणांच्या दृष्टीने शोधू जाता श्री० ना० मा० संत व सौ० इंदिरा संत यांच्या 'सहवास' या संग्रहातील बाईंच्या कवितेत फारसे हाताला लागत नाही. हा काव्यसंग्रह बाईंच्या पुढील काव्यसंग्रहांहून अगदी निराळा आहे. इतका निराळा की तो वाचल्यावर हा बाईंचाच आहे हे मान्य करायला मन नाकबूल व्हावे. माझ्या दृष्टीने या संग्रहाचे महत्त्व केवळ ऐतिहासिक आहे—बाईंनी हा एवढा मोठा पुढील प्रवास कुठून सुरू केला हे दाखविण्यापुरते. स्थूल भावनाशय, त्या भावनाशयाची केवळ पृष्ठभागावरची जाणीव, ती व्यक्त करताना सांकेतिक शब्द, शब्दसमूह व कल्पना यांचा सांकेतिक पद्धतीने केलेला उपयोग आणि भावनाशयाचे घटक व तो ज्यातून व्यक्त व्हायचा ते शब्द, शब्दसमूह, कल्पना यांची यांत्रिक सूत्राने केलेली बांधणी ही या कवितेची वैशिष्ट्ये होत.

भावनाशयाची जाणीव 'आनंद दाटला', 'जीव हो उदास', 'भारावलें मानस', 'मन हें पोळलें' अशा तऱ्हेची होती. भाववाचक विशेषणे व क्रियापदे यांतून भावस्थिती व्यक्त करण्याचा हा प्रयत्न होता. भावस्थितीची अभिव्यक्ती भावनेचे वर्णन करून, ती 'सांगून' होते अशी भूमिका त्याच्या मागे होती. भाववृत्तीचीच जाणीव स्थूल स्वरूपात असल्यामुळे, तिचेच 'वर्णन' केले की भावकविता निर्माण होते अशी एक जाणीव या संग्रहातील कवितांत दिसते. त्यात भावकविता ही नेहमीच वैयक्तिक

वळणावर जाते याची जाणीव असूनही, कवितांचा थाट जरी वैयक्तिक भासला तरी त्यांतील अधिष्ठित कल्पना व भावना सामान्य पातळीवर आणून सोडताना त्यातून केवढे मोठे भावधन निसटून जात आहे याची कल्पना नव्हती. अशा स्थूल स्वरूपात जाणवलेल्या भावरूपाच्या अभिव्यक्तीसाठी शब्दही सांकेतिक तऱ्हेनेच वापरले जात होते.

"तसेंच हृदयीं कांहींसें दाटलें
तरीही वाटलें गोड कांहीं."

'गोड' हा शब्द कानांवरून जातो, परंतु त्यांतील अभिप्रेत जी विशिष्ट भाववृत्ती तिचा प्रत्यय या शब्दातून येत नाही. ज्या भाववाचक विशेषणांचा उपयोग भाववृत्ती दर्शविण्याकरिता म्हणून केला जातो तेच शब्द सामान्य व्यवहारातील घसटीत इतके गुळगुळीत झालेले असतात, की या कामाला ते अगदी निरुपयोगी ठरतात. भाववृत्ती-तील जी विशिष्टता अभिप्रेत असेल ती ते व्यक्त करू शकत नाहीत. आणि शब्दांच्या गुणवत्तेच्या या जाणिवेतून भावकवितेच्या खऱ्या प्रवासाला सुरुवात होते. कारण शब्दांच्या काव्यातील उपयोगात एक मोठा संघर्ष अनुस्यूत असतो. हा संघर्ष खरे तर दोन प्रवृत्तींचा असतो. समाज ज्या वेळी व्यवहारात एखाद्या भाववाचक विशेषणाचा उपयोग करतो त्या वेळी त्या शब्दांचा अर्थ जास्तीत जास्त स्पष्ट, निःसंदिग्ध व आकुंचित करण्याकडे त्याची प्रवृत्ती असते. तो तसा झाला म्हणजेच व्यवहाराचे एक चांगले नाणे म्हणून त्याचा उपयोग होऊ शकतो. पण ज्या वेळी भाववृत्ती दर्शविण्यासाठी कवी त्याचा उपयोग करतो त्या वेळी तो शब्द जास्तीत जास्त प्रसरणशील, विशिष्ट अशी गुणवत्ता असतानाही सूचक व अर्थवाही करण्याकडे त्याची प्रवृत्ती असते. अशा वेळी शब्दांचा सांकेतिक अर्थ मोडून तो त्या निराळ्या, विशिष्ट रीतीने अर्थवाही करण्यातच ही समस्या निर्माण होते. पण या समस्येची जाणीव भावच्छटांची सूक्ष्मता व शब्दसंसाराची स्थूलता यांच्यातील विरोधाच्या जाणिवेतून होते, आणि जेथे भाववृत्तीची जाणीवच स्थूल स्वरूपात असते तेथे ही समस्या जाणवतच नाही. भावविश्वाच्या चित्रणातही चांदणे, चंद्र, कळ्या, फूल, वेली, निर्झर हा कवींचा पिढीजात मालमसाला वापरला जातो. आणि तोही सांकेतिक तऱ्हेने. भाववृत्ती व्यक्त करताना तिच्या खऱ्या स्वरूपाची जाणीव नसली, केवळ स्थूलतेनेच ती जाणवलेली असली, म्हणजे पूर्वकवींनी तशा तऱ्हेची भावना व्यक्त करण्याकरिता ज्या कल्पना वापरलेल्या असतील त्यांच्याकडे सरळ धाव घेण्याचा मोह फार मोठा असतो. आणि मग त्या कल्पना उपमा-उत्प्रेक्षांच्या स्वरूपात अवतरतात. तेथे प्रयत्न 'हे—ह्याच्यासारखे' असे समीकरण मांडण्याचा असतो आणि 'हे' व 'ते' ही दोन्ही स्थूल स्वरूपात व पृष्ठभागापुरतीच जाणवलेली असल्यामुळे, भाववृत्तीची

प्रतीती येण्याच्या दृष्टीने पाऊल पुढे पडत नाही. केवळ भाववृत्तीचे वर्णन होते आणि कविता ही भावकवितेपेक्षाही वर्णनवजा कविताच होते.

भाववृत्तीचा एक अंतर्गत लय असतो. ती भाववृत्ती ज्या क्षणाला जाणवते त्या क्षणाच्या स्पंदनाचा तो लय असतो. पण बाईंच्या 'सहवास'मधील या प्रारंभीच्या कवितेत या लयाची जाणीवच दिसत नाही; दिसते ती केवळ कवितेच्या श्राव्य नादलयाची जाणीव. आणि या श्राव्य लयाचा काच भाववृत्तीच्या अंतर्गत लयावर पडला म्हणजे तो कासावीस होतो. "कोठे खोल तळांत पूर्वस्मृतीचे ज्वालामुखी जागृत" इतका लफ्फेबाज शालू घातल्यावर "सारूं दूर तयां? कसें सहन तें होईल मातें तरी" असे वाटून गुदमरायला होते. भावनाशयाच्या स्थूलतेने जाणवलेल्या घटकांची बंदीश मग केवळ यांत्रिक पद्धतीने होऊ लागते.

"पराधीन करुनी गेलां लाडक्या जिवाला,
नाहिं काय ओळखलें हो, घातकी जगाला.
वटारून डोळे कोणीं पाहतां नमावें
तीव्र बोल सोसुन घ्यावे, अंतरीं झुरावें
ऊर भरुनि येतां कोठें जाउनी रडावें,
अंतरांत जाळुनी आतां वरिवरी हसावें"

(अनाथ, *सहवास*, पृ० ५)

पहिल्या ओळीचा शेवट 'नमावें' याने होताच यमक जुळविण्यासाठील गोलग झुरावें, रडावें, हसावें, वदावें, जगावें इत्यादी शब्दांचे थवेच्या थवे वाटचाल करू लागतात. शेपटाकडून हत्ती तयार झाल्याचा संशय घ्यायला येथे जागा आहे. कवितेची अशी यांत्रिक बंदीश, कवितेतून प्रतीत होणारे अनुभवविश्व त्यापासून अगदी दूर असणाऱ्या अशा एका बाह्य सूत्राने बांधते. येथे ते सूत्र श्राव्य-लयाचे आहे. काव्यांतर्गत नसलेल्या अशा कोणत्याही तत्त्वाने घडलेली बंदीश ही भावकवितेला मारक ठरते. चांगल्या वृत्तबद्ध काव्यात, फारच क्वचित पण कधीकधी, काव्यातील भाववृत्तीचा लय आणि श्राव्यलय हे दोन्ही एकमेकाला पूरक होतात. पण असे करताना, एकाच वेळी अगदी भिन्न असे दोन लय सांभाळण्याच्या प्रयत्नात भावकवितेची कुतरओढ होण्याची शक्यताच अधिक. बाईंच्या 'सहवास' या काव्यसंग्रहात असे झालेले ठिकठिकाणी आढळते.

इंदिराबाईंच्या पुढील काव्यातील व या काव्यातील गुणवत्तेत आढळणाऱ्या विलक्षण विरोधाच्या जाणिवेतून हे परीक्षण वाजवीपेक्षा कठोर झाले. परंतु त्या कालात इंदिराबाईंच्याच कवितेची ही स्थिती होती असे नाही. भावकविता म्हणून ओळखली जाणारी त्या वेळची सारीच कविता ह्या स्वरूपाची होती. भावगीतांची नौबत झडत

होती; भावकाव्याची फक्त 'शीळ' ऐकू आली होती. भाववृत्तीतील सूक्ष्मता, व तिच्या अभिव्यक्तीत तिच्या जाणिवेच्या क्षणाच्या साऱ्या स्पंदनाची प्रतीती देणारे चित्रण या मूल्यांपेक्षा श्राव्यता, छंदोबद्धता या गोष्टी महत्त्वाच्या वाटत होत्या. इंदिराबाईंपेक्षाही वडील, तसेच त्यांचे काही समकालीन, कवी अजूनही याच स्थूलतेत गुंतलेले आहेत, इतकेच नव्हे, तर स्थूलतेकडून सूक्ष्माकडे झालेला काव्याचा प्रवास ही अजूनही त्यांना अधोगतीच वाटते, हे लक्षात घेतल्यावर बाईंचे पुढील कर्तृत्व विशेषच मनात भरते.

भावनाशयाच्या वर बघितलेल्या स्थूल अशा जाणिवेकडून त्यांच्यातील घटक व त्यांचे संबंध यांचे खरे स्वरूप धुंडण्याकरिता होणारा सूक्ष्मतेकडचा प्रवास; भाषेच्या सामान्य उपयोगात व काव्यात्म उपयोगात असणाऱ्या अंतर्गत संबंधांच्या जाणिवेने भाषेला जास्त अर्थवाही करण्याकरिता केलेले प्रयत्न; संवेदनानुभवांची आतापर्यंतच्या अलंकारिकतेकडून 'प्रतिमा' या स्वरूपाकडे गेलेली जाणीव; तसेच काव्यातील भावनाशयाचे घटक आणि शब्द, शब्दसमूह व प्रतिमा यांची तर्कात्म बांधणी;—ही 'शेला' या काव्यसंग्रहाची स्वतःची अशी वैशिष्ट्ये. पण त्याचबरोबर बाईंच्या पुढील दोन संग्रहांची विशेष गुणवत्ता म्हणून सांगता यावी अशी, भावनाशयाचे वैशिष्ट्य शोधीत त्याच्या अतिसूक्ष्म व तरीही संमिश्र अशा मूळ स्वरूपाकडची झेप, भाषेचा सारा सांकेतिक उपयोग मोडून भाषाही खऱ्या अर्थाने भाववृत्तीचे वाहन करण्याचे कसब, सांकेतिक प्रतिमांना दिलेल्या अनपेक्षित कलाटणीतून प्रतीत होणारी अर्थवाहकता, तसेच नवीन गहिऱ्या प्रतिमाविश्वाचा शोध, भावनाशयाची आणि शब्द, शब्दसमूह, प्रतिमा या त्याच्या शरीराची आतापर्यंतची यांत्रिक किंवा तर्कात्म बंदीश मागे टाकून नव्याने केलेली मानसशास्त्रीय तत्त्वावरील व त्याच्याही पुढे भाववृत्तीच्या जाणिवेच्या क्षणाचे अंतर्गत ताण पकडून त्यांच्यांतून भाववृत्तीचे स्पंदन दर्शविण्याकरिता केलेली सौंदर्यात्म बंदीश—ह्या वैशिष्ट्यांचे सूचनही या काव्यसंग्रहात मिळते हे त्याचे आणखी महत्त्वाचे सामर्थ्य. म्हणून भावनाशयातील सूक्ष्मतेकडचा प्रवास व भावनाशयाच्या घटकांची व ते साकार करणाऱ्या शरीराची बंदीश या दोहोंचा अभ्यास प्रथम 'शेला' या संग्रहातील कवितेच्या संदर्भातच करू आणि इतर वैशिष्ट्ये तपासताना पुढील काव्यसंग्रह विचारात घेऊ.

चांगल्या भावकवितेतील भावनाशयासंबंधी काही लिहिणे मुळातच कठीण असते. कारण तिच्यातून जाणवणारा एखाद्या भाववृत्तीचा अनुभव हा संमिश्र असूनही संश्लेषणात्मक, तरल व विशिष्ट स्वरूपाचा असतो; इतका की तो अनुभव 'असा' आहे, असे सांगण्याकरिता कराव्या लागणाऱ्या संक्षिप्त गद्यरूपात तो पकडता येत नाही. म्हणून तसा प्रयत्न न करता आपण सरळ बाईंच्या कवितेकडे जावे हे बरे. या दृष्टीने बाईंच्या कवितांच्याच आधाराने त्यांच्या भावनाशयातील जाणिवेच्या

सूक्ष्मतेकडील प्रवासाच्या खुणा बघू.

"सुकुमार माझी प्रीत
रानांतल्या फुलावाणी;
नको पाहूं तिच्याकडे
रागेजल्या नयनांनीं.

लाजरी ही माझी प्रीत
लाजाळूच्या रोपाहून;
नको पाहूं वाट तिची :
तूंच घेईं ओळखून !

मुग्ध मूक प्रीत माझी :
निर्झराची झुळझुळ;
नको पाहूं उलगून
अस्फुटसे तिचे बोल.

अल्लडशी प्रीत माझी :
सर तिला पाखराची;
तुझ्या मनीं आढळली
जागा तिला निवाऱ्याची."

(माझी प्रीती, *शेला*, पृ०६)

आपल्या प्रीतीची कदर करायला प्रियकराला विनविताना, किंचित पुढे जातानाही मागे सरणारी, लाजरी असताना धीट होऊ पाहणारी, आणि शेवटी हा प्रयत्नही सोडून समर्पणाकरता अधिरी झालेली अशी एक भाववृत्ती या कवितेत अस्पष्टपणे जाणवते. अस्पष्टपणे, कारण सुकुमार, लाजरी, अल्लड, मुग्ध या विशेषणांनी किंवा यांपैकी प्रत्येकाचे प्रतिबिंब म्हणून उभ्या केलेल्या निसर्गरूपातील अनुभवाच्या घटकांनी या भावस्थितीचे फक्त वर्णन होते. 'प्रीत' मध्ये ठेवून तिच्या भोवती फिरताना बाहेरून जाणवलेले तिचे रूप येथे दिसते.

"सुकुमार माझी प्रीत
रानांतल्या फुलावाणी;"

असे म्हणताना 'सुकुमार' हे भाववाचक विशेषण जाणिवेला एका सामान्य पातळीवर नेते. या प्रीतीची जी 'विशिष्ट' तऱ्हेची सुकुमारता ती येथे जाणवत नाही. सांकेतिक स्वरूपात जाणवलेला एक अनुभव सांकेतिक उपमेद्वारे प्रगट होतो. पुन्हा

या अनेक अंगांतून वर्णिलेल्या गुणांचा एकात्म असा परिणाम व्हावा आणि त्यातून या सगळ्यांनी मिळून घडविलेल्या भाववृत्तीचा संश्लेषणात्मक प्रत्यय यावा अशा कोणत्याच सूत्राने हे अनुभव बांधलेले नसल्यामुळे ते अनुभव एकेकटे व विस्कळित राहतात. निसर्गरूपातून उचललेली भाववृत्तीच्या छटांची काही साधर्म्ये, एवढेच उपमांचेही कार्य राहते. या कवितेत परिणाम घडवू शकणारी अशी एकच छटा आहे. आधीच्या सर्व कडव्यांत गतिमान असतानाही बांधलेली अशी उपमाने आल्यानंतर शेवटचे 'पाखरू' यापेक्षा अगदी निराळ्या तऱ्हेने स्वतंत्र असताना 'निवारा' शोधीत जाते, आणि पहिल्या सर्व व शेवटच्या एका कडव्यांतील किंचित विरोधाने ही कविता परिणामात थोडी पुढे सरकते.

येथे भाववृत्ती जाणवली, पण तिच्या स्थूल स्वरूपात. आणि म्हणून भाववाचक विशेषणे, सांकेतिक उपमा तिच्या अभिव्यक्तीसाठी पुरेशा वाटतात. तिच्यातील वैशिष्ट्य जाणिवेत व अभिव्यक्तीत, दोहोतही आढळत नाही.

'शेला' या संग्रहात 'सहवास' या आधीच्या संग्रहातून पुनर्मुद्रित केलेल्या बाईंच्या कविता या तऱ्हेच्या आहेत. पण पुढील कविता बघा :

"पाखराच्या पिसापरी
संध्यारंग विखुरले
उष्ण-शीत खारा वारा
धुंद सावकास चाले !

नुकताच ओसरला
उधाणाचा मत्त पूर;
शांत तृप्त सागराचें
पाणी पोचे दूरवर !

सुखावली धरणीही
पडे मिटूनियां डोळे;
ओल्या सुस्त रेतीवर
मनांतील स्वप्न खेळे !

उभी पाहत मी दृश्य
किती वेळ, किती वेळ;
उसळती गोड भाव :
एक तुला कळतील !"

(पाखराच्या पिसापरी, *शेला*, पृ० ५३)

भावनाशयाचा स्थूलतेकडून सूक्ष्मतेकडे प्रवास सुरू झाला आहे. कवितेतील भाववृत्तीची जाणीव अगदी निराळ्या पातळीवरची आहे. इतकी की आधीच्या कवितेसंबंधी लिहिताना जसे भाववृत्तीच्या स्वरूपाचे वर्णन करता आले तसे करून ही भाववृत्ती जाणवण्यासारखी नाही. बाईंनी शब्दांकित केलेल्या प्रतिमेच्या जाणिवेतून स्फुरणारा जो अनुभव, तो अनुभव हीच ती भाववृत्ती. येथे संवेदना ही कल्पनास्वरूपात जाणवलेली नाही; संवेदना हाच अनुभव आहे. ते भाववृत्तीचे शरीरच आहे. येथे भावानुभवाचे बाहेरून वर्णन करण्याचा प्रयत्न नाही. त्या अनुभवाचे संवेदनाशरीर साकार करून त्याच्या द्वारे तो अनुभव पुन्हा निर्मिण्याचा प्रयत्न आहे. या विशिष्ट भाववृत्तीतील एकाच वेळी अस्तित्वात असलेल्या सर्व घटकांच्या सूक्ष्मतर छटा निकटतेने जाणून घेऊन त्या बाई शब्दांकित करीत आहेत. त्या छटा, आपण आधी बघितले त्याप्रमाणे, त्यांना संवेदनारूपातच जाणवतात. दृक्, गंध या संवेदनांवाटे जाणवणाऱ्या छटांनंतर स्पर्शसंवेदना आपले विश्व घेऊन येते. 'मत्त' पुरानंतर 'तृप्त' होऊन परतलेल्या सागराच्या आणि 'ओल्या सुस्त' धरणीच्या निःशब्द सुखाच्या दर्शनातून अलीकडे येत येत ती 'मी'जवळ थांबते. पलीकडच्या आकाशातून स्पर्श होऊन आलेली ही जाणीव मधला सर्व अवकाशाचा व कालाचा भाग 'मी'ला जोडते आणि या दृश्याकडे बघणारी 'मी' मग आपल्या स्थिरतेत, 'किती वेळ, किती वेळ'च्या लयीत घुमत राहते. सागरावरून येणाऱ्या वाऱ्याचीच गती घेत ह्या सर्व अनुभवाने 'मी'ला स्पर्शिले की तेथेच तो साकार होतो. जे केवळ निसर्गरूप होते, ते भावरूप केव्हा झाले हे कळत नाही.

पण अजूनही हा प्रत्यय पुरेसा नाही या जाणिवेने बाई

"उसळती गोड भाव :
एक तुला कळतील!"

असे लिहून जातात. या भाववृत्तीतील आधीच्या प्रतिमेद्वारे प्रतीत झालेल्या तिच्या संमिश्र सूक्ष्म छटांना पेलून धरायला 'गोड' हा शब्द कितीही ताणला तरी अपुरा पडतो, आणि परिणाम पुन्हा अस्पष्ट होतो. प्रतिमेच्या शक्तीची जाणीव असूनही मधूनच भाववाचक विशेषणांचा मोह अनावर होतो. खरे तर या कवितेत त्यांचा उपयोग फार जाणीवपूर्वक केलेला आहे. केवळ वस्तुस्थितिदर्शक विशेषणांबरोबर ती अशा सहजतेने येतात ("ओल्या सुस्त रेतीवर") की दोहोतून एकात्म परिणाम घडविला जातो; पण तरीही आधीच्या साऱ्या संस्कारांचा परिणाम उरलेलाच आसतो. भावनाशयाच्या विशिष्टतेतील सूक्ष्मता शोधताशोधताच बाई मग खालील कविता लिहितात :

"गजांतुनी मी पाहत बसलें
आकाशाचें सुनीळ मार्दव,

नारिंगी कौलारें रेखिव,
कुंपणवेली हिरव्या कातिव :
रंगविलासीं हृदय लोभलें.

पाताळांतुनि सरसर आलीं
लोखंडाचीं मुसळें भीषण;
आकाशाला भिडलीं जाउन;
पुरें टाकिलें मजला घेरुन :
किंकाळी हृदयाची थिजली !"

(गजांतुनी मी, *शेला*, पृ० ५०)

व्हर्जिनिया वुल्फबद्दल एका टीकाकाराने म्हटले होते : "इतर लेखक भिंतीवर पडलेल्या डागाचे असे हुबेहूब वर्णन करतील की तो बघितल्याचा अनुभव ते तुम्हांला देतील. व्हर्जिनिया वुल्फ तुम्हांला तो डाग तर दाखवीलच, पण ज्या क्षणी प्रथम तुम्हांला अशा डागाची जाणीव झाली असेल त्या क्षणाच्या अनुभवातून तो डाग तुम्हांला दाखवील. कालाच्या एखाद्या क्षणाभोवती ती आपल्या प्रतिभेची अशी पकड घालते, की तीत तो बंदिवान होऊन उभा राहतो." एखाद्या अगदी अनपेक्षित घडलेल्या, पूर्णतया कार्यकारणभावरहित अशा भयंकर घटनेने होत्याचे नव्हते करावे, सर्व तेच असताना एकदम निराळे व्हावे, आणि या बदलाची सारी कठोरता, सारा अनपेक्षित लय, सारा अंतर्विरोध यांच्या ताणाने एखादा क्षण स्पंदित होऊन जाणिवेत राहावा, त्या विशिष्ट अनुभवाचाच भाग होऊन जावा—असा एक अनुभव बाई शब्दांकित करीत आहेत. पण या भावस्थितीबद्दल त्या काहीच बोलत नाहीत. एकाच प्रतिमेच्या संवेदनांनी दिलेल्या दोन विरुद्ध जाणिवा त्या एकापुढे एक ठेवतात, आणि त्यांतूनच ती भावस्थिती साकार होते.

"गजांतुनी मी पाहत बसलें"

घराची खिडकी, खिडकीचे उभे गज, आणि त्या खिडकीमधून सहजपणे बाहेर बघणे —हे सर्व इतक्या परिचयाचे आहे की अशा सुरुवातीमुळे मन गाफीलपणे पुढील ओळींवर घसरते. पुढील तीन ओळींत या खिडकीतून काय दिसले याचे किंचित गद्य वर्णन येते. इंद्रिये फक्त वस्तुविश्वाची जाणीव टिपीत आहेत. मनाला अजून त्याची दखल नाही. या अनुभवाला भाववृत्तीकडे जाणारी दिशा नाही. अनुभव संवेदनांच्याच पातळीवर आहे. गजांतून बाहेर बघताना बाहेरचे दृश्य दिसत आहे. आकाश ...डोळे खाली वळतात...नारिंगी कौलारे...आणि आणखी खाली आल्यावर कुंपणावरील हिरव्या वेली. या साऱ्या संवेदनानुभवांचा परिणाम म्हणून भावना

किंचित जाग्रत होते. या रंगविलासांत 'हृदय लोभतें'. वरून खाली मंद गतीने येणारी ही नजरेची रेषा एक क्षणभर खाली टेकते, तोच

"पाताळांतुन सरसर आलीं
लोखंडाचीं मुसळें भीषण;"

यामुळे एकदम दचकून, आता जाणवणाऱ्या 'गजां'मधून ही नजरेची रेषा सरसर वर जाते. दृष्टी वर वळताक्षणीच, बाहेरचे दृश्य न दिसता केवळ 'गजां'चीच जाणीव होत राहते आणि ते गज लोखंडी मुसळांसारखे सरसर वर जात आकाशाला भिडतात. खाली येताना मंदपणामुळे ज्या गतीची जाणीवही झाली नव्हती, तेथे आता केवळ 'गतीच' होऊन जाते आणि मग या अनपेक्षित धक्क्यात ही भाववृत्तीच 'थिजून' स्तब्ध होते, बधिर होऊन जाते.

खिडकीतून बाहेर बघण्याचा एक साधा अनुभव. पण 'फॉर्म' आणि 'बॅकग्राउंड' यांच्या उलाटापालटीच्या एका दृक्संवेदनानुभवाच्या या चित्रणातून संथ चालणाऱ्या जीवनातील अनपेक्षित आघाताने झालेला परिणाम बाईंनी शब्दांकित केला. येथे हे लक्षात यावे की, ही भावस्थिती अनुभवाच्या क्षणातील अंतर्गत ताणांच्या जाणिवेतून साकार झाली आहे आणि भावनाशयाची उपर्युक्त पहिल्या दोन कवितांतून जी जाणीव दिसत होती तिच्यापेक्षा ही जाणीव जास्त सूक्ष्म, सखोल, गहिरी व म्हणून तिच्या विशिष्टत्वामुळे जास्त प्रत्ययकारी अशी आहे. भाववाचक विशेषणांच्या उपयोगाने भाववृत्तीचे वर्णन करण्याचा प्रवासाचा पहिला टप्पा दृष्टीसमोर आणला तर हा प्रवास कुठपर्यंत गेला आहे, भावकाव्याच्या आपण बघितलेल्या मूलभूत स्वरूपाकडे कसा जात आहे हे लक्षात यावे.

आता अशा स्थूलाकडून सूक्ष्माकडे जाणाऱ्या भावनाशयाच्या घटकांची बंदीश बाई आपल्या कवितांतून कशी करतात ते बघायचे आहे. पूर्वीप्रमाणेच कवितांच्या साहाय्याने तिचा शोध घेऊ :

"अडखळे लिहितांना
हात कधीं अवचित
आणि निरखून डोळे
पहातात अक्षरांत :

कानावेलांटीचा डौल
मोड तशी अक्षराची,
कधी द्यावी कधी नाही
रेघ अक्षरावरची !

नकळत उमटली
कुणाची ही काय तऱ्हा :
इवल्याशा रेषेमाजी
भावजीवनाचा झरा !

नव्हतींच अक्षरें हीं :
स्मृतिसुमनांचे झेले;
एका-एका अक्षरांत
भावगंध दरवळे !

म्हणूनीच लिहितांना
अवचित थांबे हात;
धुकें तसें आसवांचें
उभें राही लोचनांत !"

(अडखळे, *शेला*, पृ० ३१)

वैयक्तिक जीवनातल्या एका प्रसंगाभोवती ही कविता 'गुंफली' आहे. ती घटना काय ते पहिल्या दोन ओळींत सांगितले, आणि या घटनेने होणाऱ्या परिणामाचे कारण शोधताना, पुढील तीन कडव्यांत, त्या अक्षरांतून जाणवणारे कुणा एकाचे व्यक्तिमत्त्व व त्याने जागृत केलेले स्मृतिविश्व यांचा उल्लेख आला. ते कारण सापडल्यावर—

"म्हणूनीच लिहितांना
अवचित थांबे हात;"

या ओळींनी त्याचा घटनेशी संबंध जोडला; आणि अनुभव जास्त निकटतेनें प्रतीत व्हावा म्हणून

"धुकें तसें आसवांचें
उभें राही लोचनांत !"

या ओळी आल्यावर कविता संपली.

अभिव्यक्तीतील हे टप्पे बघितल्यावर भावनाशयाची बंदीश तर्कात्म पद्धतीने झाली आहे हे लक्षात येते.

आपल्या सर्व प्रेरणा व कृती यांच्यामध्ये एक अविभाज्य नाते असते. विचाराच्या पातळीवर हे नाते स्पष्टपणे कार्यकारणभावाचे आहे असे सांगता येते. परंतु भावना, इच्छा, संवेदना, कल्पना व विचार या सर्वांनी सिद्ध होणाऱ्या प्रेरणाक्षेत्रामुळे घडलेल्या

आपल्या सखोल अशा भावानुभवांत कार्यकारणभाव इतक्या स्पष्ट तऱ्हेने दाखविणे अशक्यच असते. आणि म्हणूनच तर्कात्म सूत्र तेथे अगदी वरच्या अशा विचाराच्या पातळीपर्यंत जाऊ शकत नाही. प्रेरणाक्षेत्राची संमिश्रता, तसेच प्रेरणा व कृती यांच्या संबंधांतील संमिश्रता व या सर्वांची सहस्थिती यांच्या सखोल पातळीपर्यंत ते पोचू शकत नाही. तर्कात्म सूत्रावर बांधलेली अनुभवाची बंदीश ही नेहमीच निश्चिततेकडे जाते, कार्य आणि कारण याचे संबंध स्पष्ट करीत जाते. ती कार्याकडून कारणाकडे किंवा कारणाकडून कार्याकडे जात असली तरी ती सरळ रेषेत जात असते. जाणिवेतील संमिश्रपणापेक्षा सोपेपणाकडे, सूचकतेपेक्षा आकुंचिततेकडे जाण्याची तिची प्रवृत्ती असते. कार्य व कारण यांतून प्रतीत होणाऱ्या अनुभवाभोवती तर्कात्म बंदीश कडे घालते; तो अनुभव विस्तृत अशा प्रेरणाक्षेत्रांतील विचाराशिवाय इतर घटकांपासून निराळा करते व तो बुद्धिगम्य करते. पण आपण बघितले की, भाववृत्ती विचाराच्या पातळीवर आणून बुद्धिगम्य करणे हे भावकवितेचे कार्यच नाही. तसे करण्याकरिता भावकवितेला राबवायचे कारण नाही. एखादा तर्कात्म पद्धतीने बांधलेला प्रबंध, भावकवितेच्या विशिष्ट मर्यादा त्याला नसल्यामुळे, ते काम जास्त चांगल्या रीतीने करू शकेल. भावकवितेचे कार्य आहे भाववृत्तीने भारलेल्या क्षणांचेच स्पंदन जाणवून देणे, त्या क्षणांमधील सारे ताण शब्दांकित करणे. आणि तर्कात्म बंदीश भावकवितेच्या या मूळ स्वरूपालाच अन्याय करीत असते.

या कवितेत तसा अनुभव येतो. लिहिताना हात अडखळला आहे, डोळे अक्षराकडे निरखून पाहत आहेत. या निरखून पाहण्यातील अनुभव

"कधी यावी कधी नाही
रेघ अक्षरावरची!"

या अगदी साध्या चरणात पण समर्थ रीतीने जाणवतो. पण कवितेच्या शेवटच्या कडव्यातील

"धुकें तसें आसवांचें
उभें राही लोचनांत!"

असा, अत्यंत गहिरा, व्यक्तिमत्त्व हलवून सोडणारा जो परिणाम तो

"नव्हतींच अक्षरें हीं :
स्मृतिसुमनांचे झेले;
एका-एका अक्षरांत
भावगंध दरवळे!"

या कडव्यातून होत नाही. अनुभवाची ही पातळी इतकी सपक व सांकेतिक आहे, की त्या परिणामाचें हे फक्त स्पष्टीकरण होते, आणि तेही तितकेसे चांगले होत नाही. 'म्हणूनीच' या शब्दाने तर या कार्यकारणसंबंधाची साखळीच पक्की होते आणि जो अनुभव असा बुद्धिगम्य आहे त्याची परिणती शेवटल्या कडव्यात वर्णन केलेल्या पातळीवर कशी होते हे न जाणवल्यामुळे, जो खरा भावानुभव आहे तोच या कवितेत उपरा होतो.

अशा तर्कात्म बंदिशीबरोबर आणखी एका तऱ्हेची भावनाशयांची बंदीश बाईंच्या 'शेला' या काव्यसंग्रहात सापडते. तिची पहिली चाहूल जिला भावकविता म्हणता येणार नाही अशा एका कवितेतून दिसावी हे गमतीदार आहे.

"छान मखमली पेटी :
हिरकण्या दोन पोटीं
ठेविसी कां लपवून;
पाहसी कां बावरून !

तांबूसल्या नभावर
उमटली चंद्रकोर
ठेवी सांज लपवून ?
पाहसी कां बावरून !

उमलत्या कमळांत
परागांची लयलूट;
नभ जाई सुगंधून !
पाहसी कां बावरून !

निळें काचरंगी तळें;
आत हंस तरंगले
कलकल आनंदून :
पाहसी कां बावरून !

इवल्याशा शिंपलींत
मोतीदाणे झळाळत;
रहाती का झाकळून :
पाहसी कां बावरून !

गवसली बाई चोरी;
चाळवणी पुरे करी;

हास बाई, हास झणीं,
पाहूं दे ग दातकणी !"

(दातकणी, *शेला*, पृ० ९)

'शेला' या संग्रहातील हे एक शिशुगीत. कल्पनाचमत्कृतीवर अशा गीतांचा स्वभावतःच भर असतो. त्यामुळे मध्यभागी एक प्रमुख कल्पना व तिच्याभोवती इतर संवादी कल्पनांची गौर असे गीतांचे स्वरूप असते. आपणास येथे या संवादी कल्पनांचा जरा तपास घ्यायचा आहे. त्यांतील जाणिवेचे सूत्र एका आलेखनाने स्पष्ट व्हावे :

नभ	→	कमळ	→	तळें	→	शिंपला
'लपवून'		'सुगंधून'		'कलकल'		'झाकळून'
(स्पर्श)		(गंध)		(नाद)		(दृक्)
चंद्रकोर	→	पराग	→	हंस	→	मोती

"छान मखमली पेटी :
हिरकण्या दोन पोटीं"

या कल्पनेने प्रथम सुरुवात केल्यावर पुढील उपमाकृतींतील सर्व घटक एका विशिष्ट सूत्राने बांधलेले आहेत. ते सूत्र मानसशास्त्रीय साहचर्याचे आहे हे लक्षात येईल. त्यामुळे 'नभ–कमळ–तळें–शिंपला' या विशिष्ट क्रमाने ते घटक कवितेत येतात. कल्पनाचमत्कृतीत सर्व संवेदनांतून उपमा शोधण्याचे दुसरे एक सूत्र त्याच वेळी सांभाळले असल्याने कवितेला जास्त गुणवत्ता लाभलेली आहे. पण मानसशास्त्रीय साहचर्याच्या सूत्रावर भावकवितेची बंदीश कशी होते हे खालील कवितेतून जाणवते :

"ओथंबले मंदीघोस :
त्यांच्या परागाची उटी
लेऊनिया मंद मंद
येई झुळुक गोरटी !

फुलें पारिजातकाचीं
ओघळती हळूवार :
गंध त्यांचा झेलनिया
समीर ये सुकुमार !

मंद शीत सुगंधित
येती झोत माझ्यापाशीं :
येऊनिया बिलगती
लाडकीं हीं बाळें कशीं.

कठोर हें मन परी
तोडी त्यांचा स्नेहपाश;
ओढ जीवा वेगळीच,
वेगळाच त्याचा ध्यास.

सागराचा खारा वारा,
गंध त्याचा आणी धुंद;
वादळाची ओढ त्याची,
स्पर्श ओलसर सुंद.

आभाळ हो काळेंभोर,
चहूकडे धूळ ! धूळ !
बेफाम हा धावे वारा,
सुटे सागराचा तोल.

घुसमटे श्वास; जाई
देह-दूकुलाचें भान;
वाटे मला आतां व्हावें
त्याच वादळास्वाधीन."

(वाटे मला, *शेला*, पृ० ३४)

सर्व तऱ्हेचे मधुर गंध घेऊन वाऱ्याची मंद झुळूक कवयित्रीजवळ येते. ती स्पर्श करते, आणि तिचा सारा भरीवपणा कवयित्रीला बिलगतो. पण तिचे मन तो पाश तोडते. तिला ओढ दुसऱ्याच कशाची आहे : स्वतःकडे येणाऱ्या झुळुकीची नव्हे, तर आपल्याकडे ओढणाऱ्या 'त्याच्या' तांडवरूपाची. धुळीने भरलेल्या काळ्या अवकाशाची; सागराचाही तोल जिथे सुटतो अशा वादळाची.—आणि सारे मोहपाश तोडीत ती 'वादळास्वाधीन' होऊ पाहते. येथेही कवितेतील भावनाशयाचा प्रवास असा एका दिशेने, मानसशास्त्रीय साहचर्याने झाला आहे. संवेदना एकाच अनुभवाची रूपे बघत जाते. 'मंदसुगंधित'पणातून धुळीने भरलेल्या वादळाकडे ती जाते, पण पहिल्या अनुभवाचे बोट धरूनच. असे करीत असताना संवेदनानुभवात जो बदल होत जातो, त्याच्या जाणिवेत भाववृत्ती सामावलेली असते.

आपण प्रथम बघितलेल्या यांत्रिक, नंतरच्या तर्कात्म, त्यापुढील 'दातकणी' या कवितेच्या यांत्रिक मानसशास्त्रीय, आणि यातून केवळ मानसशास्त्रीय तत्त्वावरील असलेली या कवितेची बंदीश हे जाणिवेचे पुढचे पाऊल. कारण या तऱ्हेच्या बांधणीत भावनाशयाची स्वतःचीच प्रकृती शोधीत जावे लागते. संमिश्र प्रेरणाक्षेत्राचे

स्वरूप शोधावे लागते. आणि असे करताना भावकविता तिच्यातील साहचर्याचे एक-एक सूत्र पकडून साऱ्या अनुभवाचे दर्शन घडविते. पण अशा तऱ्हेच्या बांधणीच्याही मर्यादा आहेत. या सूत्रात न येऊ शकणारे सखोल पातळीवरील अनुभव तिच्यातून निसटतात. आणि परिणामी भावनाशयाच्या संमिश्र स्वरूपामुळे निर्माण होणाऱ्या अंतर्गत ताणांचा, कधी कधी अगदी विरुद्ध दिशांच्या ताणांचा व त्यांच्या एकाच क्षणातील सहस्थितीचा, प्रत्यय अशी बांधणी देऊ शकत नाही. आणि भाववृत्तीने भारलेल्या क्षणाचे स्पंदन साकार करायचे भावकवितेचे जे कार्य त्यावर आपोआपच मर्यादा पडतात. खरे म्हणजे, मानसशास्त्रीय सूत्रातील बंदीशही कार्यकारणभावाचाच संबंध शोधीत असते, फक्त ती तर्काच्या एका विशिष्ट अशा पातळीवर आणि येथेही असा शोध घ्यायला भावकवितेपेक्षा जास्त समर्थ अशी ठिकाणे आहेत. मानसशास्त्रीय प्रबंधातून ते कार्य जास्त चांगल्या तऱ्हेने होऊ शकेल.

दुसऱ्या कशानेही होऊ शकणार नाही असे फक्त एकच आहे, जे कला करू शकते,—आणि या ठिकाणापुरते म्हणायचे तर भावकविता करू शकते—ते म्हणजे भाववृत्तीने भारलेल्या क्षणाची प्रचीती देणे, त्या क्षणाच्या स्पंदनात जाणवणारे सगळे ताण शब्दांकित करणे व त्या क्षणाच्या जाणिवेतून भाववृत्तीकडे रसिकाला घेऊन जाणे. आणि या जाणिवेतून बाईंची कविता भावकवितेचेच शुद्ध शरीर अशी जी सौंदर्यात्मक बंदीश तिच्याकडे अपरिहार्यपणे जाते. या दृष्टीने आधी एकदा उद्धृत केलेली 'गजांतुनी मी' ही कविता पुन्हा बघू :

"गजांतुनी मी पाहत बसलें
आकाशाचें सुनीळ मार्दव,
नारिंगी कौलारें रेखिव,
कुंपणवेली हिरव्या कातिव :
रंगविलासीं हृदय लोभलें.

पाताळांतुनी सरसर आलीं
लोखंडाचीं मुसळें भीषण;
आकाशाला भिडलीं जाउन;
पुरें टाकिलें मजला घेरुन :
किंकाळी हृदयाची थिजली !"

येथे भाववृत्तीचे भाववाचक विशेषणांच्या साहाय्याने केलेले वर्णन आढळत नाही. परिणामाचा व त्याच्या कारणाचा तर्कात्म किंवा मानसशास्त्रीय सूत्राधारे संबंधही जोडलेला नाही. या कवितेचा परिणाम हा सर्वस्वी भाववृत्तीतील दोन घटकांच्या विशिष्ट संबंधामुळे होणारा परिणाम आहे. यातील प्रत्येकाचे वजन, गती, दिशा व

लय ही वेगळी आहेत. असे वेगळ्या गुणवत्तेचे दोन घटक एकत्र आल्यामुळे त्यामधील संघर्षाने त्या दोहोंत काही अंतर्गत ताण निर्माण झाले आहेत. या ताणाच्या जाणिवेत वाचकाला भाववृत्तीने भरलेल्या त्या क्षणाचे स्पंदन जाणवते. अशा सुसंवाद, विरोध किंवा तोल या सौंदर्यतत्त्वांनुसार घडविलेल्या बंदिशीतूनच केवळ क्षणाच्या स्पंदनाची प्रत्यक्ष अशी जाणीव होऊ शकते व या दृष्टीने भावनाशयांतील घटकांची अशी बंदीश ही भावकवितेला सगळ्यात जवळची. बाईंच्या 'मेंदी' व 'मृगजळ' या काव्यसंग्रहांतील बहुतेक कवितांची सूक्ष्मतर भावनाशय व त्याची सौंदर्यात्मक बंदीश ही वैशिष्ट्ये आहेत.

सब्स्टन्सपासून ॲग्रिगेट-मॉलिक्यूल-ॲटम्मधून इलेक्ट्रॉन-प्रोटॉनकडे जाणारा जसा शास्त्रातील प्रगतीचा प्रवाह आहे, तसाच स्थूलाकडून सूक्ष्माकडे जाणारा भावनाशय व त्याची यांत्रिक, तर्कात्म, मानसशास्त्रीय या तत्त्वांपासून सौंदर्यात्मक तत्त्वांवरील बंदीश हा प्रवाह काव्यातही आहे. त्या दृष्टीने बाईंच्या कवितेचा आतापर्यंत आढावा घेतला. जाणिवेतील हा प्रवास हेच काव्याच्या प्रगतीचे लक्षण, हे जर अमान्य केले तर

"एका लहान काळ्या मुंगीला गवसला बहू थोर
दाणा गोधूमाचा, उचलेना ती जरी करी जोर."

या कवितेपेक्षा बाईंची कविता कोणत्या अर्थाने श्रेष्ठ आहे हे मोजण्याचे मापच नाहीसे होईल!

पण आपणाला भावकाव्याचा सर्वस्पर्शी विचार काही येथे करायचा नाही. बाईंच्या काव्याचे रसग्रहण करायचे आहे. खरोखर बाईंचे सारे काव्य ही एक 'लावण्याची ठेव' आहे. पण बाईंच्या कवितेतील काव्यगुणांचा विचार करण्यापूर्वी त्या काव्याला आधारभूत अशा कण्यांची—भावनाशयाची प्रकृती व त्याच्या घटकांची बंदीश यांची—जाणीव स्पष्टपणे पक्की व्हावी याकरिता आतापर्यंत विचार केला. बाईंच्या 'मेंदी' या काव्यसंग्रहात बाईंच्याच आपल्या कवितेबद्दलच्या जाणिवेला एकदम फुलोरा आला आणि ती कविता आपल्या साऱ्या गुणवत्तेनिशी प्रकट झाली.

घरासमोरच्या बागेतून एप्रन घातलेले म्हातारे फुजी आजोबा हळूहळू पायऱ्या चढत आत आले. त्यांच्या विरळ पांढऱ्या केसांवर दवबिंदू चमकत होते, आणि त्यांच्या पापण्या सकाळच्या थंडीने गार झाल्या होत्या. शरीरापासून किंचित अलग सोडलेल्या त्यांच्या हातांच्या बोटांना अजून मातीचे कण चिकटलेले होते. दुडूदुडू धावत त्यांची नात तोत्सुका आतून आली. तिच्या गळ्यात अडकवलेले शाळेचे दप्तर जोरात हेलावले. जवळ येताच आजोबांच्या कमरेला तिने घट्ट

मिठी मारली. "अग—अग—" म्हणून ते तिला दूर करणार, तोच एप्रनचे टोक ओढीत ती त्यांना खोलीच्या कोपऱ्याकडे घेऊन गेली आणि तेथील जुन्या, कोरीव लाकडाच्या कुंडीत ठेवलेल्या, घरातल्या चेरी वृक्षाच्या छोट्या झाडाकडे बोट दाखवीत हसली व त्यांना बिलगली.

मुलीच्या खांद्यावर मनगट ठेवून आजोबा काही वेळ तिकडे बघत राहिले. तोत्सुकाकडे वळून मग म्हणाले, "जा पोरी—उशीर झाला तुला."

ती गेल्यावर आजोबा किती वेळ तरी त्या झाडाकडे तसेच बघत उभे होते. पलीकडच्या खिडकीतून येणाऱ्या सकाळच्या पहिल्या किरणांनी त्या झाडाच्या फांद्या एका कडेने प्रकाशात न्हाल्या होत्या आणि दुसऱ्या कडेला रेषेची काळसर कठोरता दाखवीत होत्या. निरनिराळ्या बाजूंना पसरलेले त्याच्या पर्णभाराचे छोटे झुबकेही सोनेरीपणातून काळसर होत होते. मागच्या लाल विटांच्या भितीवर, विटांच्या सांध्याशी मोडलेल्या रेषा व झुबके यांच्या छायेतून एक चित्र निर्माण झाले होते. आजोबा बघत उभे राहिले. जरा मागे सरकून. प्रकाशाच्या बाजूकडून त्यांनी एक दीर्घ श्वास सोडला आणि मागे वळून ते जिन्याखालच्या खोलीतून एक कातर घेऊन आले. पुन्हा त्यांनी त्या छोट्या वृक्षाकडे बघितले आणि मनात काहीतरी नक्की झाल्याप्रमाणे त्यांनी त्या झाडाच्या फांद्या विशिष्ट तऱ्हेने कापायला सुरुवात केली. कधी ते पर्णभाराचा एखादा छोटा भाग कापीत. कधी फांदीच्या टोकावर नवीन फुटलेला एखादा कोवळा कोंब खुडत. मध्येच बुंध्यालगत निघालेली एखादी फांदी इतर फांद्यांच्या रेषांकडे पाहत विशिष्ट ठिकाणी कापीत. विश्रांती घेण्याकरिता मधूनमधून समोरच्या लाकडी आरामखुर्चीवर टेकत, आणि तिथून झाडाकडे बघता बघता, मान हलवत उठून एखादी आधी कापलेली फांदी पुन्हा एक सूतभर आणखी कमी करीत...

काम संपल्यावर आजोबांनी सारे आवरले. एप्रन सोडून ते हात धुवून आले आणि आरामखुर्चीत रेलले. नातीची वाट पाहता पाहता त्यांचा डोळा लागला.

...तोत्सुका आत आली. तिने झोपलेल्या आजोबांकडे बघितले; आणि एका हाताने झगा सावरत, चवड्यावर हलकेच चालत आरामखुर्चीमागे जाऊन तिने आपल्या चिमुकल्या हातांनी त्यांचे डोळे झाकले. आजोबा जागे झाले. तिला जवळ ओढून त्यांनी तिचा पापा घेतला. त्यांचे लक्ष पुन्हा कोपऱ्यातल्या झाडाकडे गेले.

...चेरी वृक्षात फक्त चेरीपणा उरला होता...

'शेला' या संग्रहात इंदिराबाईंच्या अशा खऱ्या कवितेला सुरुवात झाली आणि याच संग्रहात त्यांच्या काव्यातील पुढील प्रगतीच्या खुणा दिसून येतात.

भावनाशयातील सूक्ष्मतेकडे त्यांनी केलेला प्रवास आणि त्यांच्या बंदिशीचे सर्व टप्पे आपणास या संग्रहात आढळतात. पुढील काव्यातील सारी गुणवत्ताही बीजरूपात, कधी सुप्त तर कधी जागी, पण येथे आढळते. खरे म्हणजे त्यांची कविता त्यांना आता सापडली होती. तशी ती त्यांच्याजवळच होती. पण काव्याच्या त्यांच्या मूलभूत जाणिवेला त्यांच्या मनावरील आधीच्या निराळ्या संस्कारांनी, काव्यातील संकेतांनी, त्या वेळच्या इतर कवितेच्या परिणामांनी अनेक वेळा झाकून टाकले होते. या साऱ्या उपऱ्या गोष्टी दूर सारीत, नको ते कटाक्षाने दूर करीत, आपल्या प्रथम जाणवलेल्या स्वतःच्या कवितेचा शोध बाई अनेक वर्षे घेत होत्या. या शोधातून त्यांच्या कवितेला फुलोरा आला—आणि त्याचा उन्मेष म्हणजेच 'मेंदी'.

आपण प्रथम पाहिले की वर्तमानाच्या उंबरठ्यावर तोललेला भूत आणि भविष्याचा कालभाग आणि या दोन टोकांत ताणलेली त्यांतील भाववृत्ती हा इंदिराबाईंच्या कवितेचा स्थायिभाव आहे. वर्तमानातील क्षणाच्या या दोन टोकांपासून बदलत असलेल्या अंतराने, व त्यामुळे बदलणाऱ्या ताणाने, या भाववृत्तीतील छटा तिच्यात आल्या आहेत. आणि अशा किती तरल छटा, स्थायिभावाची किती विविध रूपे त्यांनी आपल्या कवितेतून शब्दांकित केली आहेत! जे शब्दांत पकडणे केवळ अशक्य आहे असे वाटावे, अशा किती भावच्छटांना शब्दाचे शरीर दिले आहे! जीवनाचे भकास पुस्तक वाचताना स्मृतीच्या मोरपिसांना कुरवाळीत राहण्याची हळवी वृत्ती; कधी अगदी क्षणभरच, पण भविष्याच्या ताणातून मुक्ती मिळाली असे वाटताना मनाच्या कर्दळीवर चढलेला रंगीत बहर; एकदा अनुभवलेल्या गहिऱ्या अनुभूतींची, पेल्यातील त्या जळत्या रसायनाची, जिवाला लागलेली चटक—व कल्पनेत तो प्याला पुन्हा ओठाशी नेताना हे सारे खोटे आहे, उफराटे आहे या जाणिवेने झालेली जिवाची तगमग; तर कधी मागे जाता जाता ज्या क्षणी कालाची भूत व भविष्य अशी विभागणी झाली त्या भयंकर क्षणाच्या जाणिवेने येणारी बधिरता; कधी या दोहोंत तोल सावरून उभे असताना, काही तरी होईल, काही तरी घडेल व आपण यातून मुक्त होऊ, या कल्पनेची लागलेली आस; तर कधी अंताशिवाय हा काच कधी सुटणारच नाही अशी झालेली भकास जाणीव—पण त्याच वेळी उरलेल्या जीवनाला अर्थ आहे तो केवळ स्मृतीमुळे, आणि ती दुःखाची तार हातातून निसटली तरच काही भयंकर होईल, या मनातल्या सुप्त जाणिवेने तिच्या भोवती घातलेली घट्ट पकड; कधी वर्तमानाच्या उंबरठ्यावर उभे राहून जीवनाकडे स्थितप्रज्ञतेने पाहण्याचा बळेच केलेला प्रयत्न, आणि अगतिकतेने, हे होत नाही या जाणिवेने कोसळून पडताना जाणवलेला अपार शीण, आणि प्रयत्नाच्या टोकावरून एकटेपणाच्या, रिकामेपणाच्या अनुभवातून येणारी नीलकंठी अलिप्तता;—अशा अनेक व विविध भावच्छटा येथे काव्यरूप झाल्या आहेत. पण इंदिराबाईंच्या कवितेचे

वैशिष्ट्यच हे, की या भावच्छटांचा प्रत्यय त्या देतात ते त्यांचे अंतर्गत ताणच शब्दांकित करून. आणि म्हणून अशा वर्णनातून त्यांच्या काव्यातील भावनाशयाच्या विस्ताराची कल्पना जरी कदाचित देता आली तरी खोलीची देता येणे अशक्य आहे. याकरिता त्यांच्या कवितांकडेच गेले पाहिजे. आणि तसे करताना शब्द, शब्दसमूह, त्यांची गुंफण, प्रतिमा या त्यांच्या काव्यशरीराच्या घटकांकडे बघत बघत हा प्रवास केला तर त्यांचे स्वरूप जास्त स्पष्टपणाने जाणवेल.

शब्दांचा सामान्य व्यवहारातील उपयोग व काव्यातील उपयोग यांतील फरकाचे स्वरूप आपण आधी बघितले होते. 'शेला' या इंदिराबाईंच्या पहिल्या काव्यसंग्रहातही त्यांची शब्दाबद्दलची समज दिसते. ज्या वेळी संवेदनांचे अनुभव त्यांना कल्पनारम्य अशा स्वरूपात जाणवत होते, तेव्हाही अर्थ, नाद व सूचन या शब्दाच्या शक्तींच्या उपयोगातून त्यांना भाववृत्तीचे वाहन करण्याचे त्यांचे प्रयत्न दिसत होते. लालित्य हा त्या वेळच्या त्यांच्या कवितेचाही एक प्रधान गुण होता. कमीत कमी हालचालींत एखादी कृती घडविणे, व्यर्थ गेलेला काल, श्रम किंवा उद्देश अशा हालचालींत यत्किंचितही नसणे, ही लालित्याची एक कसोटी. त्या दृष्टीने

"जीं तुझ्याचसाठीं आलीं अन् ओघळलीं,
स्पर्शाने तुझिया फुललीं, खुललीं, हसलीं,
तीं अता आसवें कुठे जाहलीं गुप्त
जीं ढाळुन व्हावें दग्ध चित्त हें शांत!"

(आसवें, शेला, पृ० २०)

किंवा

"तुझीं तुफानें, तुझीच शांती,
तुझीच भीती, तुझी भुलावण :
तुझेंच घ्यावें रूप मनाने
आणिक व्हावें तुला समर्पण!"

(समर्पण, शेला, पृ० ७९)

आणि पुढे

"— प्रश्न तुझ्या डोळ्यांत उभा की
घनभारित ये घन ओथंबुन,
ओठावर लखलखतें उत्तर.
शब्दामध्ये कसें धरूं पण."

(ऐकतील जर पिंपळपानें, मेंदी, पृ० ३६)

या ओळींतील शब्दांच्या उपयोगामधील योजकता व काटकसर लक्षात घेण्याजोगी आहे. जेथे दोन शब्द जरूर आहेत तेथे तीन किंवा एक सापडणार नाही; आणि त्या दोषांशिवाय चालणारही नाही. शब्दांना अर्थवाही करण्याचे अनेक दिशांनी होणारे प्रयत्न इंदिराबाईंच्या कवितेत आढळतात. एखाद्या वेळी व्यवहारातल्या शब्दसमूहाच्या मान्य झालेल्या अर्थाकृतीपुढे एका नवीन अर्थाचा बिंदू निर्माण करीत, त्याच्याकडे त्या शब्दसमूहाला त्या घेऊन जातात :

"मीं सांवरिलें मन, सावरला अंचल
अन् पुढें निघाया उचले हें पाऊल—
अडखळे उंबरा—होउन काया लुळी
कोसळे खालती; कांही न कळे मुळी."

(ठरवितें किती मी, *शेला*, पृ० २८)

किंवा

"जीवाचा करुन धूप
तुजभवतीं घमघमतें—
हें असलें, कां कळतें..."

(कां कळतें, *मेंदी*, पृ० ३८)

या उदाहरणांतील शेवटच्या ओळींत एका विलक्षण हतबलतेचा प्रत्यय येऊ शकतो तो त्यामुळेच. शब्दांच्या विस्तारणाऱ्या किंवा आकुंचित होणाऱ्या नादांच्या जाणीवपूर्ण उपयोगातून इंदिराबाई आपले परिणाम साधतात :

"हीं अता घराचीं सताड उघडीं दारें;
बेफाम धावती उभे त्यांतुनी वारे :
तें पहात तांडव उभी राहतें येथ
दडपून मनांतिल मनांत झंझावात."

(झंझावात, *शेला*, पृ० २५)

यातील पहिल्या दोन ओळींमधील विस्तारणाऱ्या 'आ'कारान्त ध्वनींच्या उपयोगाने 'दारें' जास्तच 'उघडीं' वाटतात, आणि नंतरच्या ओळीतील खेचलेले 'अ'कार त्यामुळेच बेफाम वाहणाऱ्या तांडवात सापडलेल्या 'मी'ला जास्त स्थिर करतात. कधी अगदी साध्या शब्दांतून एखाद्या गहिऱ्या अनुभवाचे सूचन मिळते :

"नाजुक भितऱ्या डाळिंबीची
लालभडक अन् *तशी* घिटाई."

(आगगाडितील खिडकीपाशीं, *शेला*, पृ० ७४)

आणि कधी शब्दांच्या स्वतंत्र अशा अर्थापेक्षा शब्दांच्या विशिष्ट तऱ्हेच्या गुंफणीतून भाववृत्तीचा लय जाणवतो :

"कोवळ्या अंधारीं दर्याच्या किनरीं
बसतें तशीच, एकटी एकटी.
एकटी कशी—तुझ्या विचारांत;
तुझ्या विचारांत रंगतां रंगतां"

(कोवळ्या अंधारीं, *शेला*, पृ० ७७)

कधी जाणिवेच्या पातळीवरील शब्दाच्या अर्थ, नाद, सूचन या शक्तींना सोडून देऊन इंदिराबाई शब्दाला नेणिवेच्या पातळीजवळ नेतात. झोपेत लहान मूल घाबरले म्हणजे कण्हते आणि मग एक विचित्र, अस्फुट, नाद व शब्द यांच्यामधलाच असा काहीसा उद्गार त्याच्या तोंडून निघतो. नेणिवेच्या पातळीवरील अशा उद्गारात कधी कधी अभिव्यक्तीची अपार शक्ती सामावलेली असते :

"धुरकट अंधारांत
कोण टाकतें उसासा :
श्रांत, क्लांत माझें मन
घेई सारखा कानोसा !

इथेतिथे उगीचच
वावरत राहे कोण ?
कोण आहे उभे तेथे
उगीचच खोळंबून ?"

(अशुभ, *शेला*, पृ० ६९)

यांतील, किंवा

"बेडकी, बेडकी, माझा पाय कां धरलास ?"

असे आपल्या पायाला मिठी मारून राहिलेल्या व्यक्तीच्या केसांतून बोटे फिरवीत काळोखाने विचारले म्हणजे काहीच अर्थ नसताही या खेळाने मन शहारते आणि

"पुढतीं त्यानें
विचारलें का कांही
फसून त्याला
हात बिलगले, कीं नाहीं

हें असलें कांही
घडलें का, कीं नाहीं...''
(काळोखाचें निघतें पाउल, *मृगजळ*, पृ० ६१)

या नेणीव व जाणीव यांच्या सीमारेषेवरील उद्गाराला विलक्षण आर्तता येते.

भाषेच्या सामान्य व्यवहारातील उपयोगामुळे शब्दांभोवती पडलेले अर्थांचे कडे मोडून तेच शब्द काव्यात्म पातळीवर निराळ्या तऱ्हेने अर्थवाही करण्याचे हे प्रयत्न. पण असे प्रयत्न करीत असतानाच शब्दाच्या विशिष्ट तऱ्हेच्या उपयोगातून भाववृत्तीला आवाहन करण्याच्या एका निराळ्या दिशेच्या प्रयत्नांना सुरुवात होते. या दोन दिशांतील फरक असा दाखविता येईल :

शब्द → शब्दातून चाळविल्या गेलेल्या अर्थाकृतीने आकारित झालेली भाववृत्ती.
शब्द → प्रतिमा → शब्दांच्या द्वारे निर्माण केलेल्या प्रतिमेतून होणारी संवेदनानुभवांची जाणीव व त्यांनी जागृत केलेली भाववृत्ती.

दुसऱ्या दिशेच्या प्रयत्नात काव्यातील परिणामाच्या दृष्टीने काव्यातील लहानांत लहान घटक शब्द किंवा शब्दसमूह न राहता 'प्रतिमा' हा होतो. शब्दाचे शब्द म्हणून आवाहन शेवटी आपल्या मनातील त्या शब्दाभोवतीच्या मान्य अर्थाकृतीच्या संदर्भातच असल्यामुळे त्याच्या द्वारे घडवून आणता येणाऱ्या परिणामांना मर्यादा पडतात. प्रतिमा आपल्या सर्व संवेदनानुभवांना आवाहन करून त्यांच्या द्वारे आपणांस भाववृत्तीकडे घेऊन जात असल्यामुळे, अनेक पातळ्यांवरील व अनेक छटा असलेल्या भाववृत्तींचा अनुभव देणे त्यातून शक्य होते. इंदिराबाईंच्या काव्यात प्रतिमेचा कसा उपयोग केलेला आढळतो तो बघू.

शब्द व शब्दसमूह या घटकांकडून प्रतिमेकडे जाणाऱ्या इंदिराबाईंच्या प्रवासाची पहिली पावलेही 'शेला'मध्ये आढळतात. पण ती पावले अडखळणारी होती.

''दिस भरलेली ही काय तरी गर्भार
टाकीत पावलें चाले रम्य दुपार!''

अशी विशिष्ट भाववृत्तीने भारलेली, त्यांना जाणवलेली दुपार त्या प्रतिमामधून व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करतात, आणि

''ही निळी पांढरी शरदांतील दुपार:
तापल्या दुधापरि ऊन हिचें हळुवार;
दाटली साय की स्निग्ध शुभ्र आकाशीं
फिरतात तशा या शुभ्र ढगांच्या राशी.''

किंवा

"साचल्या तळ्याचें पाणी लालगढूळ;
उमटलें त्यामधे दुपारचें आभाळ.
ती झाडी उलटी : धुंद हलेना पान;
नजिकच्या पुलाची उलटी भव्य कमान."

(ही निळी पांढरी, *शेला*, पृ० २२)

अशा चित्रांमध्ये त्या भाववृत्तीच्या जवळ नेण्याचे काहीसे सामर्थ्य आहेही. पण यात काय कमी पडते ते शोधून प्रतिमेलाच जास्त सामर्थ्य देण्याऐवजी चार वेळा 'धुंद' या शब्दाचा उपयोग करून बाई ती भाववृत्ती अधोरेखित करू पाहतात! सुरुवातीच्या प्रयत्नांत प्रतिमेचे वजन, तिची शक्ती यांचा अंदाज येईपर्यंत असे होणे साहजिकच असते.

इंदिराबाईंच्या कवितेतील प्रतिमाविश्वाविषयी विचार करताना आणखीही काही गोष्टी लक्षात येतात. विस्ताराच्या दृष्टीने त्यांचे प्रतिमाविश्व अतिशय मर्यादित असे आहे. ते त्यांच्या स्थायिभावाच्या जाणिवेने मर्यादित केले आहे. त्या स्थायिभावाचा संवाद काही विशिष्ट रूप-रस-गंधांशीच होऊ शकतो; त्यांच्याहून बाकीचे संवेदनाविश्व या स्थायिभावाला जवळचे वाटत नाही. अशा मर्यादित प्रतिमाक्षेत्राचे एक उदाहरण द्यायचे तर इंदिराबाईंच्या अर्ध्याअधिक कवितांतून प्रामुख्याने जाणवणारी प्रतिमा काळोखाची आहे हे देता येईल. त्यांच्या प्रतिमाविश्वाच्या मर्यादितपणाचा त्यांच्या पहिल्या कवितांवर फार परिणाम झाला आहे. या कवितांतील प्रतिमांत तोचतोचपणा व आवर्तपणा येऊ लागला. शब्दांप्रमाणे प्रतिमांच्याही लकबी झाल्या. ऊस पिळावा तशी एखादी प्रतिमा पिळून काढून त्यामधून साधता येणाऱ्या परिणामाचा शेवटचा चिंदूही काढून घेण्याची धडपड सुरू झाली. एखाद्या प्रतिमेचा उपयोग इतक्या वेळा पण त्याच त्याच पातळीवर होत राहिला की तिच्या आधीच्या वापराची वेडी पुढल्या कवितेच्या पायांत अडकली. मग कविता जमिनीवरून खुरडत चालू लागली. ती पंख घेईना. पण असे होत आहे हे लक्षात येताच इंदिराबाई काही काळ ती प्रतिमा अजिबात सोडून देतात. (त्यांच्या काव्यसंग्रहांच्या एकत्र वाचनात मधूनमधून असे झालेले जाणवते.) आणि मग पुन्हा जेव्हा त्या त्याच प्रतिमेकडे जातात त्या वेळी पूर्वीपेक्षा अगदी निराळ्याच पातळीवर त्यांना तिची जाणीव झालेली असते. अशा नव्या जाणिवेतून जेव्हा तीच प्रतिमा पुन्हा येते तेव्हा आधीच्या साऱ्या जाणिवेची शक्ती पाठीशी घेऊन येते. तेथे मग बाईंच्या प्रतिमाविश्वाचा मर्यादितपणा जाणवत नाही. जाणवते ती त्याची खोली. आणि येथे त्यांचे काव्य खऱ्या अर्थाने समृद्ध होते. इंदिराबाईंच्या 'शिलालेख', 'वाघुळ',

'हवा झुकत काजवा', 'आषाढ', 'ऐकतील जर पिंपळपानें' आणि 'बाधा यांपैकी प्रत्येक कवितेतील काळोख वा त्या काळोखाची जाणीव निराळी आहे. आणि

"किती खोल घ्यावे श्वास
पिण्या काळोखाचें वीष;
रिते जरी लाख डोह
नाहीं जहराचा होष;

नाहीं बासरीची धून,
नाहीं कशी वीषबाधा;
अशी कशी ही पाषीण—
हसे मीरा, हसे राधा."

(किती लुटावें डोळ्यांनी, *मृगजळ*, पृ० २७)

यांतील काळोख पुन्हा या सर्वांपेक्षा निराळा आहे आणि त्याने स्वतःबरोबर आपल्या सहचरींनाही निराळे केले आहे. या अर्थाने सांकेतिक प्रतिमांना बाईंनी फार बोलके केले आहे. तसे पाहिले तर विरहार्त भाववृत्तीला चांदणे, झंझावात, मेघ, सागरवारा, काळोख यांनी वेढलेले वातावरण कालिदासापासून सर्वांनी दिलेले आहे. इंदिराबाई याच प्रतिमाविश्वाचा उपयोग अगदी मुक्त हस्ताने करतात आणि त्यातूनच अनुभवाची निराळी पातळी दाखवतात. कळशी घेऊन पाणवठ्यावर निघालेली बिचारी राधिका, सारख्या बसणाऱ्या कवितांच्या खड्यांनी आज कित्येक युगे ओलेती उभी आहे. पण ज्या वेळी ती

"भरली घागर माथ्यावरती,
मुळि न कसें डचमळतें पाणी;
कमरेवरती भरली घागर,
मुळि न कसें डचमळतें पाणी."

(मुळि न कसें डचमळतें पाणी, *मेंदी*, पृ० ४५)

अशी झाली, तेव्हा मात्र काही अपरूप घडले!

मराठी कवितेत अलीकडच्या कवींत खऱ्या अर्थाने दोघांनीच जुन्या नायिका नव्याने उभ्या केल्या : पु० शि० रेग्यांनी 'त्रिधा राधा' व इंदिराबाईंनी 'कुब्जा'.

"अजून नाही जागी राधा,
अजून नाही जागें गोकुळ;
अशा अवेळीं पैलतिरावर
आज घुमे कां पावा मंजुळ;

मावळतीवर चंद्र केशरी;
पहाटवारा भवती भणभण;
अर्घ्या पाण्यामध्ये उभी ती
तिथेच टाकुन आपुलें तनमन.

विश्वच अवघें ओठां लावुन
कुब्जा प्याली तो मुरलीरव;
डोळ्यामधुनी थेंब सुखाचे :
"हें माझ्यास्तव...हें माझ्यास्तव..."

(कुब्जा, *मेंदी*, पृ० ३७)

एखादी गोष्ट आपल्याला आवडते. अगदी खूप आवडते. तिच्याबद्दल आपण बोलत सुटतो. आणि मग एकाएकी स्तब्ध होतो. आपली आवड शब्दापलीकडे कुठेतरी भिडली आहे, या जाणिवेने. जिच्याबद्दल असे व्हावे अशी ही कविता.

इंदिराबाईंना खऱ्या अर्थाने प्रतिमा सापडली आणि त्यांचे काव्य त्यांना मिळाले. त्यांच्या प्रतिमांना शक्ती येते ती त्यांच्या संवेदनाविश्वाच्या भरीव आणि निकट अशा जाणिवेमुळे. ज्या वेळी त्या सांकेतिक काव्याच्या पहिल्या अवस्थेत होत्या, त्या वेळीही त्यांच्या काव्यात ती जाणीव प्रकर्षाने दिसत होती. त्यामुळे त्यांच्या वर्णनात्मक काव्याला—त्यांतील उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपके यांनाही—त्यांचे स्वतःचे निराळेपण होते :

"चारुदत्त हा कोण कोठुनी
अंगावरला फेकित शेला :
वसंतसेना वसुंधरेनें
झेलुन तो हृदयाशीं धरला!"

(शेला, *शेला*, पृ० १)

अशा तऱ्हेने त्यांना प्रतीत झालेला धुक्याचा शेलाही

"झगमगते अन् नक्षी त्यावर
सोनेरी किरणांची सुंदर!"

यासह जाणवत होता. प्रीतीच्या अनेक गहिऱ्या स्मृतींचा साक्षी असा चंद्रप्रकाश हे तेव्हाही केवळ 'चांदणे' नव्हते. त्याने 'झळाळलेलीं गोपुरें' त्यांच्या नजरेतून सुटली नव्हती.

"धूसर विरल श्यामल आभाळ
फिकट पांढरें सूर्याचें वर्तुळ

पांढरें गढूळ रेशमी ऊन
मधूनमधून धारांची शिंपण!
खालती हिरवा सतेज माळ..."

अशा दृश्याची जेव्हा त्यांना

"प्रेमळ सावळी कोण ही जननी
गोमटें तान्हुलें पायावरी न्हाणी!
तेलाहळदीचें पिवळें कोवळें
सतेज बालक, रूपच आगळें!
चांदीचा कलश, अमृताचें पाणी :"

अशी प्रतीती होत होती, तेव्हा ती स्पर्श-रूप-रस-गंधांच्या गहिऱ्या जाणिवांसह होत होती, आणि त्यामुळेच

"त्याच पाणीयाचा घेउनी मुलामा
येईल अंबरीं पिवळा चंद्रमा!"

(धूसर विरल, *शेला*, पृ० ५५)

या ओळी काव्यात्म होऊ शकल्या. जेव्हा हे सारे निसर्गरूप केवळ कल्पनारम्यतेच्या स्वरूपात जाणवत होते तेव्हाही ते असे निकटतेने जाणवत होते. आणि बाईंच्या पुढील कवितेत जेव्हा ते भाववृत्तीशी एकरूप झाले, त्या वेळी जाणिवेतील या गुणानेच त्यांना काव्यात्मतेची पातळी दिली :

"निळी कुसुंबी धूसर संध्या,
हिरवा माळ नि पिवळा मोहर;
कुठे कुठे अन् पाणथळींतिल
रंगित पाणी करतें थरथर."

(रंगमंच, *मेंदी*, पृ० ८)

हे निसर्गदृश्य इतक्या निकटतेने प्रथम शब्दांकित झाले, म्हणूनच त्यातील पाण्याची 'थरथर' एका भाववृत्तीचा लय होऊ शकली.

"निवडुंगाच्या शीर्ण फुलाचे
झुबे लालसर ल्यावे कानीं;
जरा शिरावें पदर खोवुनी
करवंदीच्या जाळीमधुनी."

(निवडुंगाच्या शीर्ण फुलाचे, *मेंदी*, पृ० ११)

हा अनुभव प्रथम स्वत्वाने उभा राहिला, म्हणूनच पुढे जेव्हा रिकामपणाच्या, एकटेपणाच्या पोकळीत

"...निवडुंगाच्या लाल झुब्याची,
टपोर हिरव्या करवंदाची."

स्मृती अधांतरी डोलत राहिली, तेव्हा तीत भाववृत्तीने भारलेला एक क्षणच आकारित झाला. संवेदनाविश्वाच्या अशा गहिऱ्या व निकट जाणिवेला इंदिराबाईंच्या शब्दाबद्दलच्या अतितरल जाणिवेचा आधार मिळतो, आणि या दोहोंतून मग प्रतिमेत विलक्षण शक्ती येऊ शकते.

"रुतत चाललें तिळातिळाने :
रुतले तळवे, रुतलें पाउल,
रुतले पायहि...उभी तशी मी
बावरलेली, त्या वाळूवर...

दिशादिशांची सुटली जाणिव;
क्षितिजांचें हो नयनीं काजळ;
हृदयापाशीं स्वप्नें ताजीं,
लाट वाळुची अन् ओठावर.

येशिल कधि तरि, दिसेल तेव्हा
अफाट वाळू...उन्हाखालती;
तुझ्या पावला भेटाया परि
येतिल दोनच हिरवीं पातीं."

(येतिल दोनच हिरवीं पातीं, *मेंदी*, पृ० ५०)

—येथे त्यांना एक चित्र डोळ्यांसमोर उभे करायचे आहे—त्याच्यातील साऱ्या स्पर्श-रूप-रस-गंधांच्या संवेदनांनिशी. ते चित्र जितके एकात्मतेने प्रतीत होईल तितका त्याचा परिणाम निकटचा होणार आहे. त्यामुळे एकाच वेळी घटकांचे वैशिष्ट्य पक्के करीत आणि ते घटक एकमेकांशी जोडीत जावे लागते. इंदिराबाई हे शब्दांमधून कसे साधतात ते बघण्यासारखे आहे. पहिल्या कडव्यात एकदोन शब्दच नुसते फिरवीत फिरवीत, एखाद्या रूपाचा फरक करीत रुतण्याची, रुतत जाण्याची क्रिया बाई उभी करतात. 'तिळातिळाने' रुतत जाण्याचा सारा अनुभव या शब्दांच्या विशिष्ट योजनेत व रचनेत बंदिस्त होतो. पण तीच क्रिया पुढे अगदी निराळ्या तऱ्हेने त्या सूचित करतात. रुतण्याची कल्पना मनात रुजल्यावर पुढे त्यांतील

काही अवस्था दाखवल्या तरी पुरतात; आणि 'क्षितिजांचे हो नयनी काजळ' व 'लाट वाळुची अन् ओटावर' यांत तो अनुभव पूर्ण होतो. 'पावला'तून या प्रतिमेची सुरुवात झाली, पावलांजवळच तिचा शेवट होतो. फक्त ती पावले दुसऱ्या कोणाची असतात. भावनाशयाचे घटक दाखवितानाही त्या सर्वांतून सिद्ध होणाऱ्या घाटाला यामुळे एक अपरिहार्यता येते. या कवितेचा मनावर होणारा परिणाम हा शब्दांतून घडविलेल्या एका प्रतिमेचा परिणाम आहे. ही सारी किमया एकीकडे संवेदनाविश्वाची भरीव व निकट अशी जाणीव आणि त्याचबरोबर सूक्ष्मतर अशा भावनावृत्तीच्या छटा यांच्या संयोगातून होते. हा संयोग इंदिराबाई कसा साधतात ते बघितले पाहिजे.

समजा की चौकटीने वेढलेला एक पांढराशुभ्र चित्रफलक आहे. तो कोरा असेपर्यंत त्याचे अस्तित्व नकारात्म, निद्रित, अचेतन असे आहे. या चित्रफलकावर आता रंगाचा एक ठिपका टाकला. अशा वेळी चौकटीने आकारित केलेला पांढरा पृष्ठभाग आणि तो रंगीत ठिपका यांच्यामध्ये नात्याचा एक संबंध प्रस्थापित झाला. पृष्ठभाग आता निद्रित राहिला नाही; हळूहळू तो सचेतन होऊ लागला. आता पहिल्या ठिपक्याजवळ थोड्या अंतरावर निराळ्या रंगाचा दुसरा एक ठिपका टाकला. खरे तर या पृष्ठभागावर प्रत्यक्षपणे फक्त दोन ठिपके आहेत. पण त्याकडे बघताना डोळे अभावितपणे त्या ठिपक्यांना एकमेकांशी जोडू पाहतात. आणि त्या ठिपक्यांच्या रंगांमुळे विशिष्ट वजनाची व विशिष्ट दिशेने जाते आहे असे वाटणारी एक अदृश्य रेषा या दोन ठिपक्यांमध्ये भासमान होते. आता ही अदृश्य रेषा चित्रफलकाचा पांढरा पृष्ठभाग काही ठिकाणी विभागू लागते. आणखी एक ठिपका या दोहोंच्या जवळ पण निराळ्या दिशेला टाकताच, आपले डोळे त्या तीन बिंदूंना जोडणाऱ्या रेषेचा एक त्रिकोण कल्पितात, आणि प्रत्यक्षात नसलेला पण जाणिवेत प्रबळपणे राहणारा हा त्रिकोण त्या पृष्ठभागाची आतील व बाहेरील अशा विभागांत विभागणीच करतो. येथे खरोखर काय झाले? एकही बिंदू नसताना जो पृष्ठभाग अचेतन, निद्रित होता तो या एकेका बिंदूबरोबर सचेतन होऊ लागला; त्यातल्या नवीन घटकांनी व त्यांतील नात्यांच्या अदृश्य बंधांनी, त्यांनी निर्माण होणाऱ्या आकृतीच्या चौकटी-बरोबरच्या संबंधांनी, पृष्ठभागाबद्दलचीच एक निराळी जाणीव आपणाला दिली. पृष्ठभाग काही ठिकाणी विभागला; विभागला नाही तेथे जोडला गेलेला आहे असे वाटू लागले. पृष्ठभागाबद्दलच्या अशा जाणिवेतून आपल्या भावनेला आवाहन मिळण्याची शक्यता निर्माण झाली.

इंदिराबाई आपल्या कवितेचा 'पृष्ठभाग' प्रतिमांच्या उपयोगाने असाच सचेतन करून आपल्या भावनावृत्तीला आवाहन करतात. 'शेला' या संग्रहातील 'झंझावात' ही त्यांची एक खूप जुनी कविता (पृ० २४) घेऊ :

"तव आवडता बघ आला वर्षाकाळ :
किति कुंद गारठा, भरून ये आभाळ.
नाजूक झिमझिमे पाउस कौलावरतीं;"

अशा रीतीने घराबाहेरील पावसाळ्यातील रम्य वातावरण त्या प्रथम उभे करतात, आणि—

"बाहेर गारठा; बंद घराचीं दारें :"

अशी एक गाफील ओळ मध्ये टाकून मग घरामधील धगधगत्या निखाऱ्यांची ऊब, टेबलावर ठेवलेल्या चहाच्या कपातील वाफ, सैगलचे संगीत या सर्वांमधून दाराआडचे घरातले वातावरण दाखविले की एक चित्रफलक तयार होतो. बाहेरील व आतील वातावरणे एकमेकाला पूरक असल्यामुळे मधले दार ही त्यांना जोडणारी रेषा आहे हाच परिणाम मनात राहतो आणि या दोहोंतून एका भाववृत्तीचा प्रत्यय येऊ लागतो.

"क्षणिं तोच कडाडे वीज किती जोरांत :
क्षणभरी लखलखे वसुधा अंधारांत;
अन् स्वप्नांतुन हें दचकुन उठतें चित्त :
तें स्वप्नच का हें स्वप्न पडावी भ्रांत."

असे होते. चित्राला तडा जातो. बाहेर चालू असलेला ढगांचा गडगडाट, 'पिसाटा-परि' वाहणारा वारा, त्याने उधळलेला पाचोळा, धुळीचा लोट आणि पावसाचा वर्षाव याने या चित्राचा तोलच जातो. एक बाजू विलक्षण जड होते, आणि बाहेरील सारे प्रक्षुब्ध वातावरण त्या दारावर धडकू लागते. आणि

"बाहेर गारठा; बंद घराचीं दारें :"

ही ओळ पुन्हा मनात येते. जी रेषा जोडणारी होती, तीच आता विभागणारी होते—एकाएकी कठोर, कर्कश वाटू लागते. बाहेरच्या ताणाने मग

"हीं अता घराचीं सताड उघडीं दारें;
बेफाम धावती उभे त्यांतुनी वारे :
तें पहात तांडव उभी राहतें येथ
दडपून मनांतिल मनांत झंझावात."

असे होते. प्रथम एक असलेले वातावरण पुन्हा एकच होते, पण निराळ्या रीतीने. आता या उघड्या दारातून हा झंझावातच आत घुसतो आणि आतील सारे नाहीसे करून टाकतो. तसे करताना 'मी' लाही व्यापून टाकतो. 'बंद घराचीं दारें' 'सताड

उघडीं' होतात, एवढ्याशा बदलात एका भाववृत्तीचा क्षणच साकार होतो. त्या प्रक्षुब्ध वातावरणात त्याच दाराच्या चौकटीचा आधार घेत उभी राहिलेली 'मी' एवढीशी, एकाकी वाटू लागते.

आपण प्रथम पाहिले होते की इंदिराबाईंना निसर्ग जवळचा वाटतो तो त्यातील कालचक्राच्या गतीच्या जाणिवेने. आणि ज्या वेळी त्या निसर्गाचे रूप प्रतिमा म्हणून वापरतात त्या वेळीही त्यांचा प्रयत्न त्या निसर्गरूपातून जाणवणाऱ्या कालचक्राच्या गतीचा एक क्षण पकडण्याचा असतो. या गतीची जाणीव त्या आपल्या प्रतिमांतून देतात; त्या गतीशी आपल्या भाववृत्तीच्या लयाचे नाते जोडतात; आणि मग जी गती आपण निसर्गरूपातली म्हणून समजलो, ती खरे म्हणजे भाववृत्तीची लय होती ही जाणीव झाली की ती प्रतिमा निराळ्या अर्थाने साकार होते : संवेदनाविश्व आणि भाववृत्ती तेथे एकात्म होतात. म्हणून बाईंच्या कवितेतील प्रतिमाविश्व हे स्थिर चित्राच्या स्वरूपाचे (tableau) कधीच नसते. ते स्वतःच गतिमान असते. कवितेने रेखलेल्या स्थलकालाच्या बंधनातही हलणारे व बदलणारे असते. ज्या वेळी एखाद्या अगदी निश्चल, तोल सावरून उभ्या असलेल्या निसर्गरूपाची प्रतिमा त्या वापरतात, त्या वेळीही ज्या अंतर्गत ताणांमधून हा तोल सावरलेला असतो त्या ताणाचा प्रत्यय सारखा येत राहतो :

"कसा कुणी एकाएकी
खडा फेकला तळ्यांत;
उमटल्या वलयांनी
वेडा केला उभा काठ.

झाली उलटीसुलटी
तळपातळी क्षणांत;
चुरा कोरीव लेण्याचा
विरे काठाच्या मातींत.

ओसरतां क्षण एक
पुन्हा सारें स्थिरावेल;
आणि सावध काठाशीं
लाट उगा उमळेल."

(तळ्यांत, *मेंदी*, पृ० १७)

या ताणांचा प्रत्यय म्हणजेच भाववृत्तीची जाणीव. इंदिराबाईंच्या कवितेतील संवेदनाविश्व व भाववृत्ती यांचे नाते आपण मागे बघितलेल्या चित्रफलकावरील बिंदू

व त्यांना जोडणाऱ्या अदृश्य रेषा यांच्या नात्यासारखे असते. प्रतिमा भाववृत्तीने भारल्या जातात व त्यांतूनच त्या साकार होतात.

हा कवितेबद्दलच्या इंदिराबाईंच्या जाणिवेचा भाग झाला; पण प्रत्यक्ष कवितेत संवेदनाविश्वाकडून भाववृत्तीकडचा प्रवास शेवटी शब्दांच्याच आधाराने घडायचा असतो. एखाद्याच शब्दाचे बोट धरीत बाई तो प्रवास अनेक वेळा करतात :

"निघतांना, सरकेना
पाय कसा चपलेंत
आणि गंधवालावरी
हात कसा रेंगाळत !

नजर ही खोडकर
जड झाली पापणीला;
ओठ उगाच शोधिती
कांहीतरी बोलायला !

हालचालीने या तुझ्या
हाले माझा पारिजात :
मोतीपोवळ्यांची रास
पायाखाली ओसंडत !"

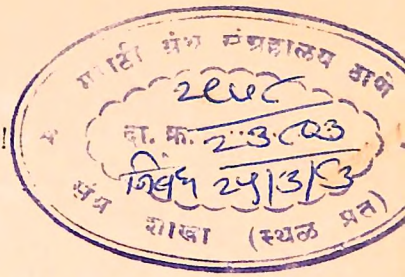
(निघतांना, *शेला*, पृ० ४७)

येथे संवेदना व भाववृत्ती एकात्म कशा होतात हे बघण्यासारखे आहे.

"निघतांना, सरकेना
पाय कसा चपलेंत...
...मोतीपोवळ्यांची रास
पायाखाली ओसंडत !"

एका बिंदूतून संवेदनाविश्वाच्या चित्रणाला सुरुवात केली. एका रेषेत वर जात जात पुन्हा खाली त्या बिंदूजवळ आल्यावर ते चित्र पूर्ण झाले. फरक इतकाच की रेषा पुन्हा जेव्हा त्याच्या जवळ आली तेव्हा तो बिंदू पहिलाच राहिला नव्हता. संवेदना-चित्राला भाववृत्तीकडे नेण्यासाठी बाईंनी 'हालचालीने' या शब्दाचे बोट धरले. 'हाले' या शब्दातून त्या त्याला 'मनाच्या पारिजातकाकडे' घेऊन गेल्या.

"अर्धउघड्या पोटऱ्या
केवड्याच्या कणसाच्या;



काळ्याशार सपातांत
टाचा लाल कमळाच्या !
पाहूनिया रंग रंग
चाले रेंगाळत ऊन;
रंगेलही गुल्मोहर
उभा कसा बेहोषून !''

(कलावंतिणीचा वेल, *शेला*, पृ० ४८)

'रंग' हे क्षणापूर्वी एक साधे वस्तुगुणनिदर्शक सामान्यनाम होते. ते एकाएकी भाववाचक विशेषण कसे झाले ? एखादा शब्द लोलकासारखा बोटांत धरून इंदिराबाई तो नुसता किंचित फिरवतात आणि काही जादू घडते !

पण संवेदनाविश्व व भावावृत्ती यांच्या एकात्मतेचे सूत्र सापडते ते जिला आपण इंदिराबाईंच्या कवितेतील सौंदर्यात्मक बंदीश म्हटले होते तिच्यात. भाववृत्तीच्या क्षणातील अंतर्गत ताणाच्या जाणिवेतूनच तिचा प्रत्यय देण्याचा त्यांचा खरा प्रयत्न. या प्रयत्नाचे सारे टप्पे आपण तेवढ्यासाठीच विस्ताराने बघितले होते. शब्द, शब्दांची विशिष्ट पद्धतीने घडविलेली गुंफण यांच्यातून असे अनेक लय त्यांनी साकार केले आहेत. एखादा संवेदनानुभव निकटतेने प्रतीत करायचा, त्यात रंग भरायचे आणि ज्या वेळी तो स्वतःच्या अस्तित्वाने स्थिर झाला असे वाटावे त्या क्षणीच धक्का देऊन तो किंचित हलवायचा आणि ही स्थिरता भाववृत्तीच्या 'फल्क्रम्'वर तोललेली होती असे दाखवायचे ('हिरवे पिवळे तुरे उन्हाचे', *मेंदी*, पृ० ४६); एखादी अगदी मंद लयीतील प्रतिमा निर्माण करायची, आणि तिच्यावर जाणीव हेलकावू लागली की तिच्यात एक अनपेक्षित द्रुतलय टाकायचा आणि या बदलाच्या धक्क्यातून परिणाम साधायचा. ('मींच बुडविलें', *मृगजळ*, पृ० ८); प्रतिमांची एकदम उलटापालट करायची, एका प्रतिमेचा परिणाम दुसरीने पुसून टाकायचा, दोघींच्या अशा मिश्रणातून एक तिसरीच प्रतिमा निर्माण करायची, आणि या सर्व बदलत्या घटनांतून भाववृत्तीचा क्षण साकार करायचा ('काळ्याकुंद भिंतीआड', *मृगजळ*, पृ० ४४); कधी—

''उशागतीच्या, ह्या खिडकीच्या
उंच गजांच्या मागें
अडव्या तिरप्या
कडुनिंबाच्या फांद्या.

त्यांच्यामागें
मावळतीचा लाल चंद्रमा.

त्याच्यामागें
धुक्ट निळें आभाळ मोकळें.

त्याच्या मागें ...स्वप्न तुझें."

(स्वप्न तुझें, *मृगजळ*, पृ० ६३)

अशी ठामपणे पावले टाकीत एका दिशेने पुढे गेलेली रेषा बुंगुरवाळी होऊन जेव्हा ठुमकत ठुमकत परत येते तेव्हा त्या दोन गतींच्या एकत्रपणातून सत्य व स्वप्न यांना जोडणाऱ्या क्षणाचा लय दाखवायचा;

"मी कधींच मिटून गेलें आहें
रात्रीच्या कृष्णकमळांत...
... ...
मी कधींच जळून गेलें आहें
दिवसाच्या पांढऱ्या वणव्यांत."

(तरंग, *मृगजळ*, पृ० ४२)

अशा, काहीशा गद्य रचनेतून भावनाशयाची ठाशीव बांधणी करतानाच क्षणोक्षणी ही उतरंड ज्या हतबलपणाने, भान हरपल्यासारखी कोसळत असते तिची जाणीव लगेच देऊन अनुभूतीच्या क्षणाचे स्पंदन आकारित करायचे; कधी ही उतरंड रचताना

"पहिला माझा तास
तनूमनाचा शिणवट
पायथ्याला काळी वीट.
दुसरा माझा तास"

(मनोरा, *मृगजळ*, पृ० ६८)

अशी काहीशी ओवीबद्ध रचना करून तिच्यातून चालत राहणाऱ्या ठेक्याच्या सतत गतीची जाणीव द्यायची आणि मग अनपेक्षितपणे

"उंच उंच मनोऱ्याला
वर आभाळ दिसेना.

वर आभाळ दिसेना
खालीं नजर पोचेना."

अशी ती अधांतरी सोडून द्यायची आणि त्या ताणात भाववृत्ती साकार करायची; कधी

काय तूंच तो वादळवारा;
उलटेंसुलटें केलें जीवन.
मेघच का तूं कभिन्न काळा;
वीज रुतविली कणाकणांतुन.

की तूं दुर्गम पाउसधारा;
जळप्रळयांतुन नेलें वाहुन...

—आलास असें होउन कांही.
घुसमटलें मी, जळलें, बुडलें;
पुन्हा कशी पण तळहातावर
नवजाता मी भ्यालें...हसलें!

(काय तूंच तो, *मेंदी*, पृ० ४४)

अशी प्रथम एखादी विस्तृत भरीव प्रतिमा टाकायची आणि तराजूच्या दुसऱ्या तागडीत रुक्मिणीचे लहानसे तुळशीपत्र टाकून ते सारे वजन तोलायचे; कधी

"उभें दुःख हें...उभें पुढ्यांतच;
स्तब्ध स्वयंभू,
पहाडापरी."

असे म्हणत त्या दुःखाची भव्य मूर्ती निर्माण करायची, तिच्या अस्तित्वाचा सारा दाब दर्शवायचा, आणि मग

"उभी राहतें तिथेंच मी पण
निरखित त्याला
उचलूं बघतें पुढेंच पाउल.

—कारण येतो वास तयाला
तान्ह्या ओठावरुनी
ओघळणाऱ्या गोड दुधाचा."

(दुःख, *मृगजळ*, पृ० १३)

अशा ओळी टाकून एक विलक्षण ताण निर्माण करायचा; तर कधी—

"समाधीच जीवनाची,
वर तगर ढळते;

विसाव्यास गवळण
ऊर फुटे तों भांडते."

(हसूनीच विसरावें, *मेंदी*, पृ० ६३)

अशा एखाद्या प्रतिमेतच टाकलेल्या विरोधाच्या कमानीवर भाववृत्ती तोलायची;— अशा विविध व संपन्न तऱ्हांनी घडविलेल्या सौंदर्यात्मक बंदिशीतून इंदिराबाई संवेदना-विश्व आणि भाववृत्ती यांचा संयोग साधतात. इंदिराबाईंच्या साऱ्याच कवितेत आपल्या मर्यादित भावविश्वाचीच पण अशी सखोल व गहिरी जाणीव आढळते की जिच्यापुढे लांबी-रुंदीची सारी मापे तुच्छ वाटावी.

इंदिराबाईंच्या व्यक्तिमत्त्वाने तोललेली त्यांच्या काव्याची कमान ही स्मृतीतील भूतकाल आणि भविष्यातील जीवनाचा अंत यांना जोडीत असताना या विस्तृत कालभागाबरोबर तितकाच विस्तृत स्थलभाग व्यापून जाते. बाई एकीकडे लहानशा, अगदी लहानशा, घटनेतील अनुभवाचे स्पंदन पकडतात—पण ते सापडल्यानंतर, मात्र पसरून देतात क्षितिजापासून क्षितिजापर्यंत. भावनाशयाच्या सूक्ष्म, सूक्ष्मतर होत जाणाऱ्या जाणिवेच्या अभिव्यक्तीला 'रंगमंच' मिळतो तो मात्र सारे विश्वच सामावून घेणाऱ्या अवकाशाचा. आपल्या लहानशा वस्तुविश्वात, वर्तमानाच्या पिंजऱ्यात अडकलेल्या या व्यक्तिमत्त्वाला मग कधी न सापडणाऱ्या अथांग अवकाशाची आस लागते; त्या अथांगपणात स्वतःला विलीन करण्याचा ध्यास लागतो. स्थल-कालाच्या अखंडपणाची व अथांगपणाची जाणीव आणि व्यक्तिमत्त्वाच्या मर्यादा यांत मग संघर्ष सुरू होतो. हे व्यक्तिमत्त्व मग बंधनाची, एकलेपणाची जाणीव सोशीत राहते :

"मातीची खोल ओढ,
गगनाचा एक वेध,
पाण्याचें गडद मौन,
वाऱ्याचें अधिरेपण...
कां कळतें—
हें असलें, का कळतें...
जीवाचा करुन धूप
तुजभवती घमघमतें—
हें असलें, कां कळतें...

(कां कळतें, *मेंदी*, पृ० ३८)

आणि या जाणिवेची व्यथा मग शब्दांत उतरते.

भाववृत्तीतील अनुभवाचे घटक जेव्हा एकमेकांशी संबद्ध होतात, तेव्हा त्यांना अंतःकेंद्रित करणारे जे सूत्र असते ते त्या भाववृत्तीचे स्पंदन. या स्पंदनाचा लय म्हणजे त्या भाववृत्तीचा लय. हा लयच भावकवितेला भावकविता बनवतो. शब्द, शब्दसमूह, ओळी, ओळीओळींतून कविता प्रगट होत असताना येणारे अवकाशाचे व विश्रांतीचे टप्पे (pauses), कवितेच्या दृश्य रचनेने संचलित केलेले कवितेचे आपल्या मनातील वाचन—या सर्वांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामातून हा स्पंदनाचा लय जाणवायला हवा. कवितेचा नादलय हा यापेक्षा अगदी निराळा असतो. कविता मोठ्याने म्हणताना कानांवर आदळणाऱ्या आवाजाच्या विशिष्ट आघातांनी तो बांधलेला असतो. त्यातील लयतत्त्व हे संगीतातील लयतत्त्व असते. चांगल्या काव्यात हे दोन्ही लय क्वचित एकत्र झालेले आढळले, तरी स्वभावतः हे दोन लय भिन्न आहेत हे जाणणे जरुरीचे आहे. एकाशिवाय भावकवितेतील भाववृत्तीचा प्रत्ययच येऊ शकणार नाही; दुसरा भावकवितेला आवश्यक आहे असे नाही. त्याच्याशिवाय उत्तम भावकाव्य निर्माण होऊ शकते. केवळ दुसराच लय असला तर ते गीत होईल, काव्य होणार नाही. भावकवितेच्या स्वरूपाबद्दल जर विचार केला तर असे म्हणता येईल, की स्वभावतः कवितेच्या दृश्य रचनेच्या आकृतीतून (डायलन थॉमस कधी कधी करतो त्याप्रमाणे) दृक्संवेदनेमार्फत घडणारे परिणाम हे भावकाव्याला जितके परके, तितकाच केवळ नाद-लय हाही परका. भावकाव्याचे आवाहन हे शब्दांतून होणाऱ्या भाववृत्तीच्या लयाच्या जाणिवेचेच असले पाहिजे. भावकाव्याची ही शक्ती आहे, आणि मर्यादाही. ती उल्लंघून एकदा दृक्-किंवा नाद-संवेदनांतून परिणाम साधण्याचे प्रयत्न सुरू झाले की, मग इतर संवेदनांना कोणत्या कारणाकरता दूर ठेवणार हा प्रश्न उभा राहून अनवस्था प्रसंग निर्माण होईल. पण हा स्वतंत्र विषय आहे. मला म्हणायचे होते ते असे की भावकाव्याचा पहिला, मधला व अखेरचा परिणाम हा सर्वस्वी भाववृत्तीच्या त्यांतून प्रतीत होणाऱ्या स्पंदनाच्या जाणिवेने घडणारा असतो.

इंदिराबाईंच्या 'सहवास'मधील काव्यात ही जाणीव दिसत नव्हती. श्राव्यलयापैकी ज्या काही लयांची चौकट इतकी बंदिस्त असते की तिच्या लोखंडी कठीणपणात भाववृत्तीचे स्पंदन गुदमरून जावे, अशा बांधणीच्या वृत्तांतून त्यांनी तेव्हा कविता लिहिल्या. परंतु भावकवितेच्या मूलभूत स्वरूपाकडे—स्थूलाकडून सूक्ष्माकडे जाणाऱ्या अनुभूतीकडे व तिच्या सौंदर्यात्मक बंदिशीकडे—जसजशा त्या जाऊ लागल्या, तसतशी अशी बंदिस्त वृत्ते सोडून देऊन त्यांनी पादाकुलकासारख्या सोप्या जातींचा, ओवीसारख्या मोकळ्या छंदांचा आश्रय घेतला. या पद्यरचनांच्या लयीची बंदीश इतकी मृदू असते की तिची ती एक 'चौकट' आहे अशी जाणीव होतच नाही. इंदिराबाईंची 'शेला'मधील कविता भाववृत्तीचा अंतर्गत लय शोधताना श्राव्य लयावरही नजर ठेवून असते. पण त्याच संग्रहातील 'नादतंद्रा' या कवितेत—

"धुळीचा झाला भीषण सागर
काळेंच पाणी : कुठे न क्षितिज
आणिक ऐकूं ये धावत येणाऱ्या
प्रचंड लाटेची मादक गर्जना;"

(नादतंद्रा, *झेला*, पृ० ५९)

या ओळींमध्ये भाववृत्तीच्या लयाच्या जवळ जाण्याचा प्रयत्न स्पष्ट दिसतो. आणि येथे एक गोष्ट लक्षात येते. इंदिराबाईंच्या कलात्मक व्यक्तिमत्त्वाचा स्थायिभावच असा होता की केवळ 'मुक्त' अशा छंदातून परिणाम साधणे त्याला मानवणारे नव्हते. त्यांनी मुक्तछंद वापरला नाही. त्यांनी सोप्या वृत्तांचा, जातींचा व छंदांचा आश्रय घेतला, आणि ते वापरतानाच त्यांना मोडीत, सैल व प्रवाही करीत भाववृत्तीचे अतितरल लयही त्यांतून साकार होतात हे दाखविले. त्यांनी त्या छंदांचीच क्षितिजे वाढविली, परिणामाच्या अनेक दिशा त्यांना दाखविल्या. आणि तसे करीत असताना सारे उपरे गळून गेले आणि शब्दांच्या अर्थ-नाद-सूचनशक्तींच्या वाढत्या जाणिवेबरोबरच शब्दांमधल्या जागांनी, विरामचिन्हांनी, मोडलेल्या ओळींनी व अवकाशाच्या जागांनी देखील लय आकारित होत जातो या जाणिवेचा परिणाम त्यांच्या काव्यावर दिसू लागला.

"मेजावरचें वजन छानसें
म्हणुन दिला नाजूक शिंपला;
देतां घेतां उमटे कांही,
मिना तयाचा त्यावर जडला.

असेंच काहीं द्यावें...घ्यावें...
दिला एकदा ताजा मरवा;
देतां घेतां त्यांत मिसळला
गंध मनांतिल त्याहुन हिरवा."

(मरवा, *मेंदी*, पृ० ३१)

आधीच्या दोन कडव्यांतील 'देतां-घेतां' यांच्या जवळपणानंतर शेवटल्या कडव्यात जेव्हा 'द्यावें...घ्यावें' येते त्या वेळी त्यातील गाळलेल्या पदामुळे निर्माण होणारे अंतरही बोलके असते आणि पुढे येणाऱ्या बिंदूंच्या हलत्या 'स्प्रिंगबोर्ड'वरून 'दिला एकदा...' ही ओळ किंचित वेगाने सूर मारते.

"मातीची खोल ओढ,
गगनाचा एक वेध,

पाण्याचें गडद मौन,
वाऱ्याचें अधिरेपण...
कां कळतें—
हें असलें, कां कळतें..."

(कां कळतें, *मेंदी*, पृ० ३८)

या ओळींत 'वाऱ्याचें अधिरेपण...' या शब्दांनंतर सोडून दिलेला लय टिंबांनी सूचित केला जातो आणि पुढल्या ओळीतील आधीच्या रिकाम्या जागेने (आणि त्याच्या जाणिवेमुळे कवितेच्या मनातील वाचनात आपोआपच येणाऱ्या कालाच्या विरामाने) तो विस्तारायला थोडासा अवधी मिळाला की अगदी विरण्यापूर्वीच

"कां कळतें—
हें असलें, कां कळतें..."

याचा फास त्याच्या भोवती टाकला जातो. याच ओळी

"वाऱ्याचें अधिरेपण कां कळतें
हें असलें, कां कळतें..."

अशा लिहिल्याने परिणामात पुष्कळच फरक पडेल हे मान्य व्हावे. भावकाव्य जेव्हा भाववृत्तीच्या अंतर्गत लयाच्या जवळ जाऊ लागते, तेव्हा कवितेच्या घडणीतील अशा सक्ष्म जाणिवांची त्याला केवढी मदत होते हे बघण्यासाठी इंदिराबाईंच्या किंवा पु० शि० रेगे यांच्या कवितेचा या दृष्टीने अभ्यास व्हायला हवा आहे. अशा जाणिवांतूनच मग

"दुःख तुझें, दुःख तुझें,
वेदनेस काय कमी...
प्रीतीचें भीतीचें
शस्त्र तया लाविंत मी."

(दुःख तुझें, *मेंदी*, पृ० ३)

अशा ओळींत भाववृत्तीचा लय वृत्ताची बंधने लीलया पेलू शकतो आणि आशय व अभिव्यक्ती यांत अजोड एकात्मता येते.

इंदिराबाईंचे काव्य सोपे आहे. भावकाव्य हे स्वभावतःच वैयक्तिक अनुभवांची विशिष्टता शोधत जाणारे काव्य असते. इंदिराबाईंच्या बाबतीत तर ते विशेष अर्थाने तसे आहे. आणि असे असूनही, आजच्या सर्व मराठी भावकवितेत त्यांची कविता या वैयक्तिक अनुभवाची रसिकाला अत्यंत निकटची अशी प्रचीती देऊ शकते.

अतितरल अशा भावच्छटांच्या त्यांना झालेल्या जाणिवेच्या पुष्कळच जवळ वाचकही जाऊ शकतो. काव्यात अलीकडे जाणवणाऱ्या पद्धतीची दुर्बोधता त्यांच्या काव्यात असत नाही. या दुर्बोधतेचा सर्वांगीण विचार येथे आपणांस करायचा नाही. त्यातील एका दिशेने जाताना बाईंच्या काव्यात व आजच्या इतर काही काव्यांत आढळणारा फरक फक्त नमूद करायचा आहे. एखादा वैयक्तिक अनुभव जेव्हा काव्यरूप घेतो, त्यावेळी तो कवीच्या जाणिवेपासून मुक्त झाल्याखेरीज स्वतःचे रूप घेऊन, स्वत्वाने उभा राहू शकत नाही. जन्म घेताना त्याला कवीच्या वैयक्तिक जीवनाशी जोडणारी नाळ तोडावी लागते. आजच्या पुष्कळशा काव्यांत ही नाळ तशीच असते; किंबहुना ती तोडणे आवश्यकच नाही, असाही एक विचारप्रवाह आढळतो. या दृष्टिकोणातून पुढे 'कवीची स्वतःची भाषा' निर्माण होऊन अभिव्यक्तीवरही परिणाम होतो. पण हे लक्षात ठेवले पाहिजे की, काव्य हाही एका पातळीवरील संवादच (communication) आहे. आणि या संवादाचे वाहन भाषेतून निर्माण झालेले मान्य सामाजिक संकेत हेच आहेत. असे असल्यामुळे या सामाजिक संकेतांच्या संदर्भातच कवीला आपला संवाद घडविता येईल. कधी तो या संकेतांमधूनच, कधी या संकेतांना पाठीशी घालीत पुढे जाऊन, तर कधी त्यांना विरोधीत, पण नेहमी त्यांच्याशी संबंध राखीतच हे करू शकेल. कवीचा काव्योद्गार हा त्याच्या स्वतःखेरीज इतर कोणाकरताही असला तरी मग कवीची स्वतःची भाषा संभवतच नाही. तसे नसले तर मात्र अर्थात प्रश्नच नाही; पण मग त्या वेळी काव्याला संवाद म्हणून अस्तित्वही नाही. इंदिराबाईंच्या कवितेतील भावनाशय हा सर्वस्वी त्यांचा आहे. तो सर्वस्वी त्यांचा आहे, हेच त्यांचे शक्तिस्थान आहे. पण अभिव्यक्त होताना संवादाच्या वर उल्लेखिलेल्या अपरिहार्य स्थितीतून तो साकार होत असल्यामुळे रसिकापर्यंत जाऊन पोचतो. आणि या अर्थाने, शब्दरूप घेऊ शकणार नाहीत असे वाटणाऱ्या भावनाशयाच्या छटाही, रसिकाला निकटतेने जाणवाव्या अशा रीतीने इंदिराबाईंच्या कवितेत शब्दरूप होतात :

"'काय बाई सांगूं कथा,
क्षण विसावा भेटतो;
गुलबाशीच्या फुलासंगें
पुन्हां दीस उगवतो.

काय बाई सांगूं कथा...'
पाणी आणून डोळ्यांत
एवढेंच बोलली ती
घागरीला हात देत."

(काय बाई सांगूं कथा, *मृगजळ*, पृ० १५)

शब्दाच्या क्षितिजावरून मूकतेच्या अवकाशात पाऊल टाकणारी ही भावस्थिती, पण तीही साऱ्या आर्ततेनिशी साकार होऊन गळ्यात अवंढा आणते ती त्यामुळेच.

'शेला' व 'मेंदी' या काव्यसंग्रहांतील कविता वाचताना जाणवलेल्या या काही गोष्टी. इंदिराबाईंच्या काव्यलेखनाच्या या काळात इतरही पुष्कळ चांगली कविता निर्मिली जात होती. आशय व अभिव्यक्ती या दोहोंतही नवीन जाणिवा येत होत्या, नवीन प्रयोग होत होते. समकालीन चांगल्या कवींचा एकमेकांवर परिणाम होणे थोडेसे अपरिहार्य असते. इंदिराबाईंच्याही काव्यावर असा परिणाम झाला असावा, असे त्यांचे काव्यसंग्रह एकत्र वाचताना वाटते. पण एवढे खरे की असे परिणाम घडत असले तरी यांतील कोणत्याही नवीन जाणिवेकडे इंदिराबाई आपले स्वत्व सोडून गेल्या नाहीत. त्यांची कविता हे सारे परिणाम आत्मसात करीत, आपले भावविश्व समृद्ध करीत त्यांची स्वतःचीच राहिली.

अशी ही इंदिराबाईंनी कविता वाचत जावी. 'मेंदी'मधील या कवितेची झेप पाहून मन स्तिमित व्हावे—पण वाटावे की आतापर्यंत दिसलेल्या एका प्रक्रियेचा तो अपरिहार्य परिणाम आहे. आणि वाचता वाचता 'मृगजळ' या काव्यसंग्रहातील पुढील कविता समोर यावी :

"भरांत...नकळत
असह्य दुर्दम दुःख ठिबकलें
ओठावरतीं.

तप्त निखाऱ्यावर विझतांना
तडफडणाऱ्या
त्या दुःखाने, मला शापिलें.

तेव्हांपासुन
सदा सारखी हसतें...हसतें
दुःखवेगळी."

(भरांत नकळत, *मृगजळ*, पृ० ३)

लेखणी खाली ठेवावी, आणि रसास्वादाच्या आपण स्वीकारलेल्या पद्धतीच्या मर्यादा आनंदाने कबूल कराव्या. असे म्हणायला लावणारी कविता आज मराठीत थोडी आहे—फारच थोडी आहे. पण हे काव्य काही निराळेच आहे. इंदिराबाईंची कविता वाचताना एका गोष्टीची जाणीव मला सतत होत राहिली : या कवयित्रीच्या स्वतःला पुन्हा पुन्हा मोडण्याच्या आणि घडविण्याच्या क्रियेची. एकाच रेषेत खोल जाता जाता प्रत्येक पातळीवर ती आपले कलात्मक व्यक्तिमत्त्व निराळ्या तऱ्हेने घडविते;

अनुभवाच्या त्या त्या लयाशी संवादी होते. हे सारे जाणवत होते, समजते असेही वाटत होते. पण आताचा हा फरक निराळा आहे. तो या सूत्रातून समजण्यासारखा नाही. हे व्यक्तिमत्त्वच आता निराळे झाले आहे. आपल्या कवितेच्या स्थायिभावाचा, भूत आणि भविष्य यांच्यात खेचलेल्या वर्तमानाच्या क्षणाचा सारा आवेग स्वतःत सामावून घेऊ लागले आहे. ते पूर्णपणे अंतर्मुख झाले आहे; साऱ्या संघर्षांना पुरे पडले आहे; सोसताना दुःखाच्या वर गेले आहे—'त्या तिथपर्यंत' जाऊन परत आले आहे. शब्द हा आता या व्यक्तिमत्त्वाच्या अनुभूतीचाच भाग झाला आहे.

इंदिराबाईंची 'रंगबावरी'मधील व त्यानंतरची कविता अशी निराळी झालेली आहे.

"किती चालावें चालावें
कधी कधी येतो शीण :
वाटे घ्यावासा विसावा
कुठे...कुणाशी थांबून...

असें वाटतां कांहीसें
कांही वाटेनासें होतें;
भुर्तें फुटती पायांना,
वाट भिऊन पळते..."

(शीण, *रंगबावरी*, पृ० ६०)

भावकवितेत आशयाची बंदीश किती तऱ्हांनी करता यावी याला भावकविता या रूपाचेच बंधन असते. उघडताउघडताच मिटणारे हे फूल. काल व अवकाश यांच्या अगदी संकुचित अशा क्षेत्रात, अगदी थोड्याच घटकांच्या द्वारे अभिव्यक्ती घडवावी लागते. म्हणून भावकवितेचे एक क्षितिज गाठल्यानंतर त्यापलिकडची प्रगती ही अधिकाधिक संमिश्र व तरल अशा जाणिवांना नेमके शब्दरूप देणे हीच असू शकते. ज्या भावच्छटा शब्दस्पर्शानेही कोमेजतील, त्यांना शब्दस्पर्शानेच उमलविणे हीच कसोटी इथे असते. अशा प्रयत्नात धोकेही फार असतात. आधीच्या वाटचालीतून आपल्या काव्यसंपदेवरील आपलीच हुकमत वाढलेली असते. ती सामान्यतः कामी येते, पण कधीकधी तिचीच पायांत बेडी पडते. भावजाणिवेतील एखादी विशिष्ट छटा आधी शब्दांकित केलेल्या छटांहून किंचितशीच निराळी असते. तिचे निराळेपण गवसले तर पाऊल पुढे पडते; न गवसले तर कवितेत आवर्तपणा येऊ लागतो. जीवनातील अनुभवांनी त्यांच्या जाणिवेचे दृष्टिकोण बदललेले असतात; अशा वेळी क्वचित आधीच्या कवितेला जे स्थायिभावासारखे होते, तेच बंधनकारक वाटू लागते. इंदिराबाईंचा तर साराच खेळ करड्या-काळ्या छटांतला. त्यांच्या कवितेला

हे सारे फारच अवघड होते. पण ज्याने त्यांची आधीची कविता वाचलेली आहे त्याला 'रंगबावरी'तल्या व पुढल्या कविताही समाधान देतात. आज त्यांची कविता एक कलाकृती म्हणून जाणवतेच; पण त्यापेक्षा अधिक जाणवते ती अंतरीचा साधा उद्गार म्हणून. तिच्यात आता अत्यंत कठीण अशा टोकाशीच फक्त जो आढळतो असा सोपेपणा आला आहे. घट्ट पिळदार पकडीतून ज्या कवितेचा कस पूर्वी जाणवत होता, तिथे आता पाठीवर ठेवलेल्या हाताचा साधेपणा येतो, आणि तोही तितकाच जिवाला भिडतो. नव्या वाटा शोधण्यातील उन्मेषाची, लक्ष्यवेधीपणाची जागा आता मधल्या वाटेवरील संथ पण निश्चित पावले घेतात. आपला कणा कायम राखतानाही हे व्यक्तिमत्त्व आता अधिक विस्तारले आहे, सर्वस्पर्शी झाले आहे असे वाटते. सूर अधिक संथ, खालचा, जणू स्वतःशीच बोलावे तसा होतो. रचनेत, शब्दांत अधिकाधिक सहजता येते. त्यामुळेच

"किती उशीर लावण्या
एक कुंकवाचें बोट"
(झळंबल्या आकाशाला, *रंगबावरी*, पृ० १५)

यांसारख्या ओळी मनाला चरका लावतात.

'रात्र धरून डोळ्यांत' असे अखंड जागलेपण; कोसळणाऱ्या धारांनंतरचा, पानापानाच्या टोकाशी थांबलेला 'अस्वस्थाचा मुका कण'; पुढच्या स्वच्छ तावदानामागे असलेले 'घनदाट' मन;

"सशासारखे कान उभारुन
टकमकणाऱ्या
अस्तित्वाचें परकें स्पंदन..."
(तेव्हांपासून, *रंगबावरी*, पृ० १८)

ही सारी इंदिराबाईंनी

"मला आहे हा माहीत
माझ्या मनाचाच खेळ :
शीळ घालावी दुरून
आणि घालवावा तोल;"
(मला आहे हा माहीत, *रंगबावरी*, पृ० ३७)

अशा, आत गेलेल्या मनातून, फार बोलकी केली आहेत, आणि

"हवा फुलांचा शेजार
बाई, हासत रहावें :
काळजाच्या कुपीमधे
हवाबंद दुःख व्हावें."

(फुलवेडी, *रंगबावरी*, पृ० ६८)

अशा व्यक्तिमत्त्वातून ह्या कवितेला निराळी, स्वतःची केलेली आहे.

अशा व्यक्तिमत्त्वाने घडविलेली त्यांची कविता एखाद्या संध्याकाळी पसरत्या काळोखाप्रमाणे त्यांचे भावविश्व सभोवती पसरत असताना वाचत राहावे :

"अंधारानें कडें घातलें
घराभोवतीं;
जळधारांनीं झडप घातली
कौलारावर.
एकाकीपण आलें पसरत
दिशादिशांतुन.

घेरायास्तव...
एकटीच मी
पडतें निपचित मिटुनी डोळे.

हळूच येतें दार घराचें
अंधारांतुन;
उभें राहतें जरा बाजुला.

'ऐक जरा ना...
आठवते मज ती...टकटक
त्या वोटांची;
शहारते अन् रंगरोगणाखालीं
एक आठवण,
गतजन्मीची;
आभाळांतुन टपटपणाऱ्या
त्या थेंबांची.'

'ऐक जरा ना...'
दंडावरतीं हात ठेवुनी
कुजबुज करते अरामखुर्ची.

'आठवते का अजुन तुला ती
कातरवेळा.
माहित नव्हतें तुजला,
वाट तुझी तो पाहत होता
मिटून डोळे.
होतें दाटुन असह्य ओझें;
होती धुमसत विद्युत् काळी;

अजून होते मजला जाणिव
निबिड वनांतिल...
मध्यरात्रिच्या वावटळीची
—झपाटल्याची."

"ऐक जरा ना..."
कौलारांतुन थेंब ठिबकला
ओठावरतीं.

'ऐक जरा ना...एक आठवण.
ज्येष्ठामधल्या—त्या रात्रीच्या
पहिल्या प्रहरीं,
अनपेक्षितसें
तया कोंडलें जळधारांनीं
तुझ्याचपाशीं.
उठला जेव्हां बंद कराया
उघडी खिडकी,
कसें म्हणाला...
मींच ऐकले शब्द तयाचे..
'या डोळ्यांची करील चोरी
वीज चोरटी
हेंच मला भय.'

—धडपडलें मी, उठलें तेथुन;
सुटलें धावत
त्या वस्तूंतुन, त्या पाण्यांतुन,
दिशादिशांतुन,

२९८
२३८३
निर्लेप २५।३।९

हात ठेवुनी कानांवरतीं;
ऐकूं न यावे शब्द कुणाचे,
कुणाकुणाचे :
'ऐक जरा ना...'
'ऐक जरा ना...'
'ऐक जरा ना...'"

(ऐक जरा ना, *मृगजळ*, पृ० ५)

अनुभूतीच्या क्षणाच्याच स्पंदनातून भाववृत्तीचा प्रत्यय देण्याच्या इंदिराबाईंच्या आतापर्यंतच्या प्रवासाला येथे पूर्णता येते—भूतकाल आणि भविष्यकाल यांच्यामध्ये ताणला गेलेला तो क्षण शब्दांतून साकार होतो.

पहिल्या काही ओळींत या क्षणाचे स्वतंत्र अस्तित्व प्रथम चित्रिले जाते. काल-आज-उद्याच्या प्रवाहाचा भाग असलेल्या या क्षणाची स्वतंत्र जाणीव दिली जाते. पण अशा रीतीने अलग करतानाही त्याच्यावरील ताणाची जाणीवही होत राहते. अंधाराने घातलेले कडे, वरून जळधारांची पडलेली झडप, आणि साऱ्या अवकाशातून पसरत आलेल्या एकटेपणाचा दाब यांनी वास्तू वेढली जाते, आणि या वास्तूंत डोळे मिटून 'निपचित' पडलेली 'मी' आधी जाणवलेल्या 'अथांग'पणाच्या संदर्भात अगदीच लहान, एकटी वाटू लागते. 'घराभोवती' या शब्दाआधीच्या मोकळ्या जागेने तसेच 'दिशादिशांतुन' आणि 'एकटीच मी' या दोन शब्दांमधल्या विस्तृत जागेत येणाऱ्या 'घेरायास्तव' ह्या शब्दाने घेरण्याची क्रिया जास्तच निकटतेने प्रतीत होते. जळधारांनी 'झडप' घातली यात शब्दालाच प्रतिमेचे वजन येते. अशा रीतीने जाणवलेल्या कालाच्या क्षणाचा परीघ मग 'वास्तू' आणि 'मी' यांच्या-भोवती पडतो. दोन्ही एकट्या एकट्या होतात, आणि त्यामुळेच जवळ येतात. या दोघींत संवाद सुरू होतो. एकमेकाशी बोलल्याने जणू एकटेपणाची जाणीव कमी होईल, आधार मिळेल, या जाणिवेने वास्तू मग बोलू लागते. या संवादा बरोबर बाहेरून आत पडलेल्या कालप्रवाहाच्या दाबाने सर्व बाजूंनी वेढलेला हा क्षण स्पंदन पावू लागतो. आतील व बाहेरील अशा दोन्हीकडच्या ताणांत मग हे व्यक्तिमत्त्व सापडते. डोळे मिटून निपचित पडलेल्या 'मी'ला वास्तूच स्मृती सांगू लागते. वास्तुविश्व आपल्या भूतकालात जाते. दार, आरामखुर्ची, कौलार यांच्या स्वतःच्या स्मृतींना आणि 'मी'च्या स्मृतींना जोडणारा एक दुवा तेथे आहे : 'त्याच्या' अस्तित्वाचा. त्याचे अस्तित्व 'मीं'ने अनुभविलेले आहे—वास्तूनेही. आणि हा क्षण आता स्वतःशीच संवाद करू लागतो.

बाहेर सतत कोसळणाऱ्या पावसाच्या थेंबांची टप-टप चालू आहे. त्यांच्या

नादाच्या तालावर भाववृत्ती स्पंदन पावू लागते. दार बोलू लागते, "ऐक जरा ना..." जरा बाजूला उभे राहून म्हणते, "ऐक जरा ना—तो आला होता..." दंडावर हात ठेवून आरामखुर्ची बोलू लागते, "ऐक जरा ना...तुला आठवते का? तो असाच बसला होता..." कौलारांतून थेंब ठिबकतो. आठवण करून देतो—त्याच्या शब्दांची. क्षणाचा आतील दाब वाढत असतो. पावसाच्या थेंबांचा टप-टप नाद, नंतर डोळ्यांसमोर दिसू लागलेले खोलीचे दृश्य आणि पुढे ओठावर पडलेल्या थेंबाने आठवण करून दिलेला त्याचा शब्द;—आता स्पर्शसंवेदना जागृत झाली तर ती सहन करण्याची शक्ती 'मी'त उरलेली नाही. प्रथम दूर, स्मृतीत असल्यासारखी वाटणारी, मग नजीक येत येत बाहेरच्या पावसाच्या थेंबाइतकी जवळ आणि खरी होत जाणारी भावस्थिती 'मी'ला घेरून टाकते. बाहेरून जाणवणारा अंधाराचा, जळधारांचा, एकटेपणाचा दाब डोळे मिटून निपचित पडल्यावर सहन करता येतो; पण भाववृत्तीचा वाढत जाणारा हा आतील दाब असह्य होतो आणि मग आतापर्यंत अवकाशाचे, कालाचे, वस्तुविश्वाचे आघात सोसत 'निपचित' पडलेली 'मी'च

"—धडपडलें मी, उठलें तेथुन;
सुटलें धावत
त्या वस्तूंतुन, त्या पाण्यांतुन,
दिशादिशांतुन,
हात ठेवुनी कानांवरतीं;"

अशी होत, आपले आंतरिक भावविश्व व बाह्य संवेदनाविश्व या दोघांनाही तोडीत वेगाने बाहेर निघते. प्रथम जाणवलेली, आत मध्यबिंदूकडे जाणारी वस्तुविश्वाची गती आणि आता या गतीला विरोधीत आतून बाहेर येणारी ही गती यांतील संघर्षात भाववृत्तीचा क्षण साकार होतो. 'मी' वेगाने या दोहोंतून बाहेर पडते; भूत आणि भविष्य यांच्या स्वतःवरील ताणातून मुक्त होऊ पाहते. आसरा शोधू पाहते. तो आसरा मिळत नाही, आणि ही जाणीवच मग—

"'ऐक जरा ना...'
'ऐक जरा ना...'
'ऐक जरा ना...'"

अशी नादमय होत पावसाच्या थेंबासारखी घुमत राहते.

इंदिराबाईंचा शोध फार वेळ चालला होता. त्या जे शोधीत होत्या ते त्यांना सापडले नाही. ते न सापडण्याला त्यांना शब्द मात्र सापडले...

...जे० के० उइसमान काठी टेकीत टेकीत आपल्या खोलीतून दिवाणखान्यात आला. पांढऱ्याशुभ्र, अंग झाकून टाकणाऱ्या पायघोळ झग्यावर त्याची पांढरी दाढी रुळत होती. दिवाणखान्याकडे त्याने नजर टाकली. भिंतींवरून काढलेल्या फ्रेम्सच्या खालील मळके चौकोन त्याच्या नजरेस पडले. ते सारे एवढ्यातच परके वाटू लागले होते. पुढे येऊन खोलीच्या मध्यभागी ठेवलेल्या खुर्चीवर तो बसला. डोळे मिटून त्याने मागे हात अडकविले. नोकरांना निरोप देण्याचा सकाळचा प्रसंग त्याच्या मिटलेल्या डोळ्यांसमोर आला. क्षणभर पापण्या थरारल्या. त्याचा कापरा हात शेजारच्या टेबलावर ठेवलेली आपली काठी धुंडू लागला, आणि त्याच्या हाताला नोकराने टेबलावर ठेवलेले एक पाकीट लागले. त्याने ते खाली ठेवले. डोळे उघडून पुन्हा त्याच्याकडे पाहिले आणि ते उचलून घेतले. त्याच्या प्रकाशकाने 'आ रिबो' या त्याच्या कादंबरीवरील एका टीकाकाराच्या परीक्षणाचे एक कात्रण त्याच्याकडे पाठविले होते. त्या क्षणीही ते वाचण्याचा मोह त्याला आवरला नाही. मनात थोडी चलबिचल झाली. आणि शेवटी डोळ्यांजवळ नेऊन तो ते पत्र वाचू लागला...

...शेवटचे वाक्य त्याने पुन्हा वाचले.

"—हे सारे म्हणून झाले. पण शेवटी असे वाटते की या कादंबरीत व्यक्त झाली आहे अशी जीवनाचद्दलची जाणीव खरोखरीच या कादंबरीच्या लेखकाला झाली असली, तर त्याच्यापुढे फक्त दोनच पर्याय आहेत. क्रूस किंवा..."

त्याने पत्र हातात धरले आणि दूर पाहत तो म्हणाला, "मित्रा, खरे आहे. मी माझी निवड केली आहे—"

काठी टेकीत टेकीत तो घराच्या पायऱ्या उतरला. बाहेर अंधार पडू लागला होता...

...बाई जे शोधीत होत्या ते न सापडण्याला त्यांना शब्द मात्र सापडले.

सबंध जीवनच विभागून टाकणाऱ्या अशा एका अनुभवाच्या रेषेवर उभ्या राहून त्या अस्तित्वातील अर्थ शोधीत होत्या. होऊन गेले ते व होणार आहे ते यांच्यामध्ये स्वतःमधून वाहणाऱ्या प्रवाहाचे चैतन्य कशात आहे याचा त्या शोध घेत होत्या. आणखी काही जण आपापल्या रीतीने पण तेच करीत होते. जीवनाच्या उजाड वैराणात समंधासारखा झपाटलेला टी० एस० इलियट तेच शोधण्याकरता भटकत होता. एकलेपणाचा जो शाप घेऊन डायलन थॉमस जन्माला आला तो विसरण्याकरता साऱ्या आयुष्यभर बिचारा विश्वाला कवटाळू पाहत होता. विचाराच्या भाल्याचे फाळ तीक्ष्ण करीत अज्ञाताचा पडदा फाडण्याची रेक्सरॉथची धडपड चालू होती. आणि आपले अंतर्जीवन व बाह्यविश्व यांच्या जाणिवेच्या चिमटीत मर्ढेकर अस्तित्वाचे

गूढ पकडू पाहत होते. आपापल्या जीवनाचे दान टाकल्यासारखे जिद्दीला येऊन हे सारे प्रयत्न करीत होते; पण ते जे शोधत होते ते त्यांना अखेर सापडले नाही. ही शोकांतिका काहींना वैयक्तिक जीवनाची शोकांतिका म्हणून जाणवली; काहींना साऱ्या मानवजातीची म्हणून. या शोकांतिकेतून आलेली विफलता भयंकर होती. त्यांच्या काव्यातून या विफलतेची अशी अभिव्यक्ती झालेली आढळते, की तिच्या संदर्भात अभिव्यक्ती हीही विफल वाटावी. आणि येथेच काही अघटित घडले. जीवनातील विफलतेची त्यांची जाणीव जर अशी होती, तर त्यांच्यापुढे केवळ एकच पर्याय होता, तो त्यांनी का स्वीकारला नाही? आपल्या साऱ्या शोधाचे टोक त्या अटळ तळाशी नेऊन भिडविण्याचे त्यांनी का नाकारले? ज्या भावनेच्या, कल्पनेच्या किंवा विचाराच्या मार्गाने त्यांनी हा प्रवास अंगीकारला, तो मार्ग जेथे संपत होता त्या रेषेवरून ते का परत फिरले? ते परत फिरले, कारण अस्तित्व या साऱ्यांपेक्षा मोठे होते. ते स्वतःपेक्षाही मोठे होते. भावना, कल्पना, विचार यांच्या साऱ्या लाटा या खडकावर आदळल्या आणि फुटून गेल्या. खडक मात्र राहिला. संज्ञा जर अस्तित्वालाच नाकारू लागली, स्वतःवरच उलटू लागली, तर तिलाही मारणे जरूर होते. विस्मृतीत तिला बुडवावे लागते. ते करण्यासाठी त्यांच्यातील काही अध्यात्माकडे वळले. काही आपले अस्तित्व शरीरमय करून तिला नाकारू लागले.

—आणि काहींना शब्द, माती, रंग, नाद सापडला.

'आहे'तून 'नाही'च्या दरीत पडता पडता या दोरीवर त्यांनी आपला तोल सावरला, आणि कलेचे एक विलक्षण स्वरूप त्यावेळी दिसू लागले. ते स्वरूप म्हणजेच व्हॅन गो, गोगाँ यांची चित्रे, रोदांचे शिल्प, सैगलचे संगीत. साऱ्या अस्तित्वाचाच आधार झालेली ही दोरी, पूर्वी कधी ताणली गेली नव्हती अशी ताणली गेली—आपल्या सर्व शक्तीनिशी पणास लागली. आणि अशा टांगलेल्या स्थितीत जीवनाच्या हेतुशून्यतेला पुन्हा हेतू मिळाला. हेतुशून्यताच कालातीत करण्याचा.

"अजुन कसें ना निसटुन जातें
पायतळींचें
फळकुट खोटें;"

(फांस, *मृगजळ*, पृ० १२)

या मनांतल्या छेडणाऱ्या, सलणाऱ्या, सदा जागृत,

"निघतांना अन् हें घे एकच.
—शपथ तुला तर या सर्वांची—

घेउन जा ना
उरलेलाही...हा माझा स्वर."

(दान, *रंगबावरी*, पृ० ८०)

असे शपथ घालून सांगणाऱ्या जाणिवेला आधार मिळाला

"अजंठ्याच्या कलाकाराची
विसरून राहिलेली
एक पुसट रेषा
माझ्या रक्तांतून वाहत आहे..."

(अजंठा, *मृगजळ*, पृ० ८४)

या जाणिवेचा.

असे काही घडले असेल, कुणी सांगावे ?

—आज कविता वाचताना मात्र वाटत राहते : कालाची अशी जाणीव पूर्वी कधी झाली नव्हती; अवकाश इतक्या निकटतेने कधी जवळ आले नव्हते; आणि या दोन अनादि-अनंत परिमाणांच्या कैचीत सापडलेल्या जीवाचे असे एकाकीपण पूर्वी कोठे बघितले नव्हते; वेदनेला अशी वाचा कधी मिळाली नव्हती; केवळ अस्तित्वाचाच असा भयंकर थकवा कधी आढळला नव्हता; आणि या साऱ्यांनाच पोटात घेऊन पसरलेला असा भयाण काळोख पूर्वी कधी पाहिला नव्हता. इंदिराबाईच्या कवितेने हे सारे दिले...

इंदिराबाई संत गेल्या. इंदिराबाई आहेत. कवयित्री इंदिरा या दोघींचा हात धरून उभी आहे.

—बाई, अशीच उभी राहा !

प्रत्येक प्रतिभाशाली कलावंत आपण त्याच्याकडे कसे पाहावे हे स्वतःच अप्रत्यक्षपणे सुचवीत असतो. आपल्याला तो खुणावीत असतो, वाट दाखवीत असतो. त्याच्या कलेचा आस्वाद कसा घ्यावा हे सांगत असतो. काहींच्या कलाकृती मला प्रचंड शिल्पांसारख्या वाटतात. त्यांच्या भोवती भोवती फिरत आपण त्यांच्याकडे पाहतो. त्या शिल्पांमधील घनाकार व अवकाश यांची विभागणी, खोलगट व उंच पृष्ठभाग, छायाप्रकाशांचा खेळ हे सारे आपण वारंवार न्याहाळीत असतो. निरनिराळ्या दिशांनी व वेगवेगळ्या अंतरांवरून पाहताना त्या शिल्पाकृतीने मनावर केलेला परिणाम कसा बदलतो ते अजमावीत असतो. आपल्याला अंधुकपणे जाणवत

जी० ए० कुलकर्णी

असते की, ह्या कलाकृतीच्या अंतर्यामी दुर्दम्य शक्ती दडलेल्या आहेत आणि त्यांच्या उद्रेकातूनच ह्या कलाकृतीला तिचा आकार, तिचे रूप लाभलेले आहे. अशा कलाकृतीच्या दर्शनाने मन भारावून जाते. ती अंतःकरणात खोल कुठेतरी स्पर्श करते. त्यामुळे मन अस्वस्थही होते. परंतु असे झाले, तरीही आपण व ती कलाकृती ह्यांच्यातले अंतर राखलेच जाते. आपण बाहेर राहूनच त्या कलाकृतीचा अनुभव घेऊ शकतो.

काही कलाकृती ऐन बहरात आलेल्या, मोहरलेल्या वृक्षांसारख्या वाटतात. त्यांच्या देखण्या बांध्यांचे सौंदर्य जाणवण्याआधीच त्यांच्या जीवनशक्तीची, हालचालींची व सजीवतेची जाणीव आपणास होते. त्यांच्या मुळांतून व बुंध्यांतून अनिवार्यपणे सरसर वर चढणारा, शाखाशाखांतून पसरणारा व पानांच्या संभारातही न मावल्याने फुलांतून ओसंडणारा, सुगंध होऊन वाऱ्याबरोबर पसरणारा जीवनरसच आपणांस खिळवून ठेवतो. अशा वृक्षांसारख्याच ह्या कलाकृती आपल्याला वेढून व गुरफटून टाकतात, आणि आपणही स्वतःला तसे वेढले जाऊ देतो. पण तरीही आपले मीपण मात्र आपण गमावीत नाही.

काही प्रतिभावंतांच्या कलाकृती मात्र अंधाऱ्या, छायासंकुल सरोवरातल्या खोल भोवऱ्यांसारख्या असतात. गूढ, रहस्यमय, झपाटून टाकणाऱ्या! त्यांच्याकडे पाहता-पाहता, ती पिसाट वर्तुळगती आपले डोळे फिरवून टाकते आणि एकाएकी स्वतःवरचा

तारा सुटून आपण त्या भोवऱ्याच्या तळाशी वेगाने खेचले जात आहोत असे वाटू लागते. नकळत आपण त्या गतीचाच भाग होत होत, ती सारीच गती जिथे स्थिरावते त्या भोवऱ्याच्या खोल तळाशी जातो. नेहमीच तळ सापडतो असे नाही. कधी सापडल्यासारखा वाटतो, पण तो खरा नसतो. आणि जरी सापडला तरी त्या तळाशी, त्या गाभ्याशी बहुधा काहीच नसते; असतो फक्त अ-भाव. पण हे सारे कमी महत्त्वाचे. ह्या कलाकृती आपणांस अलिप्तपणे त्यांचा आस्वाद घेणे अशक्य करतात, आणि हा एक निराळाच अनुभव असतो.

प्रत्येक प्रतिभावंताचे लेखन त्याच्या जाणिवेच्या केंद्रस्थानी असलेल्या विवक्षित अशा गाभ्यातूनच निर्माण होत असते. त्याची सारी निर्मिती म्हणजे जणू ह्या गाभ्यालाच अनेक मुखांनी फुटलेला फुलोरा असतो. त्याची सारी निर्मितीच नव्हे, तर त्याचे अवघे अस्तित्वच ह्या गाभ्यातून जीवनरस घेत असते व फुलारत असते. कोणत्याही कालखंडातील प्रतिभावंत व त्यांच्या निर्मिती यांच्याकडे पाहिले तर हे प्रत्ययास येतेच, पण आधुनिक कालात तर हे विशेषत्वाने आढळते. अस्तित्वाच्या गाभ्याने दृढ धरून ठेवलेली मूल्ये आणि ह्या कलावंतांचे जीवन व निर्मिती ह्यांत आज विलक्षण एकसंधपणा जाणवतो. ज्या वेळी गाभ्यातील मूल्यभाव तत्त्वज्ञानाच्या रूपात प्रकट होतात तेव्हाही त्यांना आणि त्याच कलावंतांच्या इतर निर्मितीला विभागणारी सीमारेषा दाखवणेही आज अवघड झाले आहे. आपल्या पिढीचेच दोन मान्यवर लेखक—सार्त्र आणि काम्यू—हे तत्त्वज्ञच आहेत. आपले तत्त्वज्ञान त्यांनी त्यांच्या सृजनशील लेखनातून जाहिरातीसारखे फडकवीत ठेवले नाही किंवा त्याचे प्रदर्शनही मांडले नाही. पण त्यांच्या तत्त्वज्ञानपर व सृजनशील अशा दोन्ही प्रकारच्या निर्मितीकडे एकदम बघितले म्हणजे लक्षात येते, की त्यांचा मूलस्रोत एकच आहे; तोच सुप्त असूनही त्यांच्या शब्दाशब्दाला व्यापून राहिला आहे, त्यांना चैतन्य देत आहे. हा गाभाच त्यांची चैतन्यशक्ती आहे. अशाच काही इतर प्रतिभावंतांच्या निर्मितीच्या गाभ्याकडे पाहिले, तर तिथे काय आढळते? जीवनाचा अश्वत्थ मुळापासून उपटून विधात्यापेक्षाही अधिक कुशलतेने पुन्हा एकदा त्याच मातीत त्याची लावणी करू पाहणारा दोस्तोव्हस्की...'एनुई'मध्ये जगातल्या सर्व पापांचे मूळ शोधणारा बोदलेअर...प्रत्येक मानवी हेतूचे नग्न व सत्य रूप शिकारी कुत्र्याच्या जिद्दीने शोधीत जाणारा झँ आनुइ...प्रत्यक्ष कालच मोडून पुन्हा घडविण्यात गुंतलेला प्रूस्त...वासनेच्या आणि जिवंत कृतींच्या उसळणाऱ्या तांडवात आपल्या जाणिवेचा लोप करू पाहणारा व अखेर त्यात अपेशी ठरल्यावर मरणाला कवटाळणारा हेमिंग्वे ...निरागसता आणि ज्ञान व पाप ह्या दोहोंशी सुरू असलेला तिचा अंतर्विरोध ह्यांनीच ग्रासलेला फॉक्नेर...नियतीच्या काळ्याकुट्ट छायेखाली काळवंडून हतबल झालेला आणि अखेर धर्माची कास धरणारा ग्रेहॅम ग्रीन...तो व्हॅन गॉग्—ज्याला

मुक्त आणि स्वैर जीवनेच्छेनेच झपाटले होते आणि तिच्या धगधगत्या स्पर्शानेच ज्याची प्रत्येक रेषा, आकृती आणि रंगाचा फटकारा जिवंत, चैतन्यमय झाला होता... तो कॉर्ब्युझिए, ज्याने जगाकडे एक आखीव, बुद्धिगम्य, प्रमेयात्मक निर्मिती म्हणूनच पाहिले...आणि तो फ्रँक लॉइड राइट—ज्याची सारी निर्मिती निसर्गाच्या चैतन्यतत्त्वाशी एकरूप झाली आहे...फार दूर कशाला?...एखाद्या एकाकी प्रवाशासारखे, कशाच्या तरी शोधात अनवाणी पायांनी वणवण करणारे आपलेच शरद्‌बाबू...साऱ्या जगापासून माणसाला अलग, एकाकी करून टाकणारे माणसाचे दुःख आणि सैगलच्या कांचनस्वरात होणारा त्याचा साक्षात्कार...एखाद्या कुमार गंधर्वाची, बालकाच्या सहज जिज्ञासेने वस्तुजाताच्याच गाभ्याला आकळू पाहणारी व कधीच न मावळणारी दुर्दम्य ईर्षा...

ह्या साऱ्याच कवींच्या, साहित्यिकांच्या आणि कलावंतांच्या कलाकृती तसेच त्यांचे अस्तित्व या दोन्हींच्या मुळाशी त्यांचा विशिष्ट असा जाणिवेचा गाभाच आहे. जहाजाने समुद्रात टाकलेल्या एखाद्या भक्कम नांगरासारखा हा गाभा असतो. तो त्यांच्या साऱ्या निर्मितीला एक घनता, स्थैर्य आणि निश्चलता देतो; नाना प्रकारच्या अभिव्यक्तींना एकसंधपणा व समधात रूप देतो; इतकेच नव्हे तर त्यांच्या अस्तित्वाशीच एकजीव असलेला एक विशिष्ट असा रंग, गंध त्यांच्या निर्मितीवर चढवतो. आणि तसे घडताच त्या कलाकृती महान होतात.

अशा कलाकृती निर्माण करणारे प्रतिभावंत ज्या एका धाग्याने एकमेकांच्या जवळ आलेले आढळतात, तो धागा म्हणजे जीवनाच्या दुःखमयतेची, त्याच्या शोकात्मतेची जाणीव. स्वतःशी व स्वतःभोवतीच्या जगाशी त्यांचा जो सतत संघर्ष चालू असतो त्यातून ही जाणीव उद्भवते. त्यांचे दुभंगलेले जग बाह्य विश्वाशी व स्वतःशीही वैर धरते. कधी ते दोहोंच्यातील विराट दरी उल्लंघू पाहते, तर कधी ती अधिकच रुंद करू पाहते. हे करीत असताना ह्या दोन्ही मार्गांची विफलता, माणसाचा अंतिम एकाकीपणा त्यांना जाणवतो, आणि ह्या वैफल्याच्या भावनेतून तो शोकात्मतेचा, दुःखाचा सूर त्यांच्या निर्मितीत येतो. तो सूरच त्यांना एका प्रवाहाचा भाग करतो.

मराठी साहित्यिकांमध्ये जी० ए० कुलकर्णी ह्यांची प्रवृत्ती अशा झपाटलेल्या, पछाडलेल्या, स्वतःचा गाभा असलेल्या व त्यातून ह्या प्रवाहाचा भाग झालेल्या कलावंताची आहे. असे प्रतिभावंत विलक्षण एकमार्गी, एकाच विवक्षित दिशेचा सतत वेध घेणारे असतात. या आंतरिक ध्यासामुळेच हे लेखन आतून पेटून निघाले आहे. अशा एकमार्गी, एका ध्यासातच गुरफटलेल्या प्रतिभेला कथा हे माध्यम खरोखरच तसे सोयीचे नाही. कविता किंवा कादंबरी हे वाङ्मयप्रकार कदाचित या दृष्टीने जास्त सोयिस्कर ठरले असते. पण जी० एं० नी कथा निवडली खरी. अशा एकमार्गी ध्यासाचे कलेशी काय नाते असते याचा स्वतंत्र विचार खरोखरीच व्हायला

हवा. मला मात्र असे वाटते की, खऱ्याखुऱ्या कलावंताला असा ध्यास कधी ना कधी लागणे अटळ असते, आणि अशा ध्यासाची जाणीव एकदा झाली की त्याच्या निर्मितीचे स्वरूपच निराळे होते. त्यातून जणू काही त्याच्या लेखनाला मुळे लाभतात. अशा एकाग्रतेमुळेच त्याच्या लेखनाला एक दुर्मिळ असे स्थैर्य आणि असामान्य संपन्नता लाभते. एक भरीव सहेतुकताही मिळते आणि या सहेतुकतेतून उद्भवणाऱ्या अंतर्गत ताणामधूनच खऱ्या कलावंताचे लेखन अधिक चैतन्यमय बनते. अशा प्रतिभावंताच्या लेखनाकडे आपल्याला विश्लेषणाच्या दृष्टीने पाहता येणार नाही; संश्लेषणाची दृष्टीही इथे उपयोगी पडणार नाही. तिथे चैतन्यरूपाचा ठाव घेणारी (organic) दृष्टीच हवी. लेखकाचे सारे अंतर्विश्व, त्याचा गाभा व तळ प्रथम शोधायला हवा. प्रथम तळाचा वेध घेऊन तिथूनच बाहेरची वाट शोधायला हवी; कारण येथे आतल्या शक्तीच्या उद्रेकातूनच आशयाचे लोट बाहेर फेकले जात असतात. अशा कलावंताची निर्मिती आणि तिचे स्वरूप समजून घेण्याचा हाच एक मार्ग आहे.

जी० ए० कुलकर्ण्यांची जात अशाच कलावंताची आहे. त्यांच्या निर्मितीचा झर कुठे उगम पावतो याचा शोध घेणे फारसे कठीण जाऊ नये. मानवी व्यक्तिमत्त्वाची 'विलगता'—या विश्वरचनेपासून विलग झाल्याची, तुटलेपणाची माणसाची जाणीव आणि अशा तुटलेपणात स्वतःचे प्राक्तन स्वतःच शोधण्याचा त्याचा ध्यास—हाच त्यांच्या लेखनाचा गाभा आहे. कदाचित असे म्हणताना मी चुकतही असेन; पण त्यांच्या लेखनातला अंतर्गत पुरावा मला पुरेसा वाटतो. जी० ए० कुलकर्ण्यांना हा विषय, हा ध्यास कसा व कोणत्या पद्धतीने जाणवतो? या प्रश्नाचे समाधानकारक उत्तर देणे तितके सोपे नाही. त्यासाठी या विराट विश्वाच्या चिरंतन कोड्याकडे पाहायला हवे. या विश्वात अस्तित्वाचे केवढे वैपुल्य, केवढे औदार्य आहे! ग्रहमाला, तारे, नक्षत्रे, आपली पृथ्वी, आणि तिच्यावर वास करणारे अचेतन व सचेतन जीवन हे सारे या विश्वात आहे. वनस्पती आणि प्राणी हे या पृथ्वीचेच घटक. आणि या सर्वांमध्ये एक सूत्र दिसते आहे, योजना दिसते आहे. सर्व या विश्वाशीच जोडले गेले आहेत. एकाच योजनेचे, एकाच सूत्राचे दुवे असल्याने ते परस्परांशीही निगडित झाले आहेत. विश्वाच्या या विराट पसाऱ्यामध्ये माणूस तेवढा उपरा आहे. त्याची पाळेमुळे इथली नाहीत; इथे रुजलेली नाहीत. ही सर्व विश्वरचना संज्ञाहीन व जाणीवशून्य असावी असाच विधिसंकेत असावा. पण या उपऱ्या मुशाफिराने इथे जाणीव आणली. जाणिवेचा हा अनोखा धागा माणसाने इथे ओवला. माणूस सभोवताली पाहू लागला की त्याला आपल्यासारखेच उपरे मुशाफिर या विश्वामध्ये दिसतात. मग या सर्वांना एकत्र जोडणारा धागा तो शोधू लागतो. आणि तो काही त्याला गवसत नाही. त्याला जाणवते की, कोणत्याच

सूत्राने तो स्वतःही विश्वातील कसल्याही योजनेला बांधला गेलेला नाही. इतकेच नव्हे, तर त्याच्या स्वतःच्या मानवी जगाशीही त्याचा तसा काहीच लागाबांधा नाही. ही जाणीव जेव्हा खोलवर रुतते तेव्हा एका अटळ सत्याचा प्रत्यय त्याला येतो : ज्या अणूंच्या रसायनाने त्याची घडण झाली आणि ज्या जाणीवेने या रसायनाला सचेतन केले त्याचेही परस्परांशी नाते नाही. हे कळते तेव्हा त्याची विलगतेची व दुराव्याची, जणू आपले सांधेच उखडले गेल्याची भावना पूर्ण होते. या सर्व विलग गोष्टी एका काळी एकदम अस्तित्वात असतात, इतकेच; काळाचा समान क्षण, अशा क्षणांची माळ, हाच त्यांना जोडणारा धागा. पण तो धागा खरा धागा नव्हेच. केवळ अस्तित्वाची ती एक खूण. अशा केवळ एकसमयावच्छेदेकरून असण्यातूनच काही व्यक्त होतच असेल तर ती वस्तुमात्राची संपूर्ण विलगता, या विश्वरचनेतील योजनेचा वा आकृतीचा संपूर्ण अभाव.

पण या अनिकेतालाही आपण कुठे तरी जोडलेले असावे असे वाटते. कुठे तरी धागा जोडावासा वाटतो. ज्यामध्ये आपण बसू शकू अशा एखाद्या योजनेचा, एखाद्या सूत्राचा शोध घेता घेता त्याला काहीच जेव्हा गवसत नाही तेव्हा स्वतःच ते निर्माण करण्याची उमेद त्याच्या मनात मूळ धरू लागते. ही उमेद आणि हा प्रयत्न म्हणजे त्याच्या जाणिवेनेच निर्माण केलेली मधली दरी जाणिवेनेच ओलांडण्याचा त्याने निर्मिलेला एक मार्ग असतो. या मधल्या प्रवासात त्याला काय आढळते ? त्याला आढळते की, जाणिवेचा लोप केल्याखेरीज त्याला कुठेच, कोणत्याच सूत्रात बसता येणार नाही. फक्त वासना आणि मृत्यू या दोनच बिंदूंपाशी त्याला ते हरवलेले काही कदाचित सापडू शकेल. या—केवळ याच—दोन अवस्थांमध्ये, लोखंडाचे तुकडे वितळवून तिची सलग कांब करणाऱ्या विलक्षण उष्णतेसारखी जी आत्यंतिक उत्कटता असते, तिच्यातून त्याला हवी ती आत्मप्रत्ययाची (identity) जवळीक लाभू शकेल. आणि या उत्कटतेमुळे वस्तुजाताशी त्याचा धागा जुळू शकेल. पण प्रश्न इथे संपत नाही. या दोन्ही अवस्थांतूनही जे अनुभवता येईल त्या नात्याचे स्वरूप कसे असते ? वासनेची उत्कटता वादळासारखी असली तरी ती तुटक आणि क्षणिकच. आणि या क्षणिकतेमुळेच त्या मधल्या दरीचे, त्या भयाण पोकळीचे अधिकच उजाड दर्शन घडवणारी. वासनापूर्तीचा तो अनुपम क्षण हरपला की, ती पोकळी पुन्हा आ वासून उभी राहते. आणि मग सारेच पुन्हा आभासात्मक, परके होऊ लागते. मृत्यूही जवळिकीची भावना देतो खरा, पण तोही सगळ्याचा—सारी नाती व त्यांचे विषय यांचा—निरास करून, जाणिवेचाही लोप करून. पण या अनिकेताला कुठे तरी नाते जोडावेसे वाटते, आणि ते जाणिवेशिवाय कसे शक्य होणार ? म्हणूनच मृत्यूचा मार्गही बंद होतो. म्हणजे कोणत्याच मार्गाने माणसाला नाते सापडत नाही. पहिला मार्ग एक आभास म्हणून, दुसरा एक अशक्यता म्हणून.

मग उरते एकच : जगणे. या अनियमित, विस्कळीत आणि विसंगत पसाऱ्यात जगत राहणे. हे अर्थहीन (पण जाणिवेतच काही अर्थ असल्याने पुरते निरर्थकही नसलेले) जिणे जाणिवेनिशी जगता जगताच ते साजरे करण्याचा आटापिटा करीत राहणे! या कटुकर्तव्याला अधिकाधिक सुसह्य करण्याचाच एक मार्ग जी० ए० कुलकर्णी यांचा. याच असंबद्ध, अस्ताव्यस्त पसाऱ्याचे (chaos) कलात्मक दर्शन घडवीत राहणे, माणसाच्या दुभंगलेपणाचे चित्रण वास्तवतेच्या सर्व संदर्भात व जाणिवेच्या शक्य त्या सर्व पातळ्यांवर करीत राहणे ही त्यांनी काढलेली स्वतःची वाट आहे. म्हणूनच एखाद्या दादाइस्ट (dadaist) चित्रकाराप्रमाणे जी० ए० जगाने ओवाळून टाकलेल्या, उकिरड्यातल्या चिजा हुडकून काढून त्या आपल्यासमोर मांडतात. फुटक्या रंगीबेरंगी गोट्या, मोडक्या निरुपयोगी काड्याच्या पेट्या, गंजलेले गळके पत्र्याचे डबे, सिगारेटची थोटके, फाटक्या काचोळ्या—आणि असेच काहीबाही. तेही चिखलमातीच्या कुजट घाणीत बरबटलेले! याच साऱ्या साधन-सामग्रीची मांडणी हा लेखक आपल्यासमोर करतो आणि आपले लक्ष वेधून आपण आश्चर्याने भुवया वर चढवाव्यात, एवढ्यात आपण त्या गावचेच नव्हे अशा आविर्भावात हात झटकून, खांदे उडवून तो चालू लागतो!

मग उरतो आपण...आणि त्या साऱ्या फुटकळ, चिल्लर, विलक्षण वस्तूंनी बनलेली ती विचित्र भीषण सृष्टी! खरेच, जी० एं०चे हे जग मोठे लोकविलक्षण आहे. गंगाधर गाडगीळांनी निर्मिलेल्या जगासारखेच ते संपन्न आणि गजबजलेले आहे. परंतु हे साम्य बगळले तर एक महत्त्वाचा फरक त्या दोघांच्या जगांत जाणवतो. गाडगीळांच्या कथाविश्वात वावरताना, कसे कोण जाणे, मला नेहमीच जाणवत आले आहे, की येथे प्रकाश फार आहे—इतका प्रकाश येथे नको होता. इथल्या सगळ्याच वस्तूंचे आकार कसे आखीव, बांधीव, त्यांच्या रेषाकृतीही किती अचूक, नेटक्या, आणि त्यांच्या छायाही किती रेखीव, किती स्पष्ट. साऱ्या छटाही डोळ्यांनी टिपून घ्याव्या अशा! धूसरतेचा, अव्यवस्थितपणाचा कुठे संपर्कही नाही. सारेच इतके स्पष्ट, अचूक व नेटके की, वेगवेगळ्या रंगच्छटा एकत्र मिसळूनही त्यांचे वेगळेपण पुसट होऊ नये तसा काहीसा परिणाम मनावर होतो. ज्या पिसाट वृत्तीचे दर्शन गाडगीळांच्या कथांत घडते, त्यातही एक सूत्र, एक योजना, एक स्पष्टता—वस्तु-विश्वाची व त्या वस्तुविश्वाच्या जाणिवेचीही—दिसते. अशा जगात वावरताना स्वतःचे 'मीपण' माणसाला विसरायला होत नाही. कारण त्या जगाशी तो मिसळून जात नाही. तो विलग ठेवला जातो, आणि वेगळाच राहतो. उलट जी० एं०चे कथाविश्व उष्ण कटिबंधातल्या एखाद्या जंगलासारखे वाटते. या विलक्षण सृष्टीत प्रकाश जमिनीला स्पर्श करण्यापूर्वीच नाहीसा होतो. गूढ अंधारात वस्तुमात्राच्या रेखाकृती धूसर होतात. इथली झाडेझुडुपे, बेबंद वाढणारे वृक्ष, जीवजिवाणू व वनचरे ही

सर्व परस्परांत अशी काही गुंतलेली असतात की, या सगळ्यांचा एकत्रित परिणाम मती कुंठित करणाऱ्या व पछाडणाऱ्या भुताटकीसारखाच होतो. इथे विलक्षण रंगांनी झगमगणारी प्रचंड रानफुले आपल्या प्रदीर्घ पाकळ्या उघडतात, त्या एखाद्या बेसावध हरिणशावकाला आत ओढून घेण्यासाठीच! एखाद्या वृक्षाची लोंबती फांदी इथे अचानक काळ्या कुळकुळीत नागाच्या भेसूर रूपात दचकवून सोडते; आणि इथल्या डबक्यांचा पृष्ठभाग दाट काळ्या डांबराने माखल्यासारखा दिसतो. त्यात चुकूनमाकून जे जे पडेल ते ते सारे आत ओढले जाते, शोषले जाते. पाण्याच्या पोटातल्या वखवखलेल्या वनस्पती ते कधी गिळंकृत करतात ते समजतही नाही. सारेच वातावरण सडक्याकुजक्या ढिगांतून येणाऱ्या एका मत्तमधुर, ओकारी आणणाऱ्या, पण त्याचबरोबर आपल्याला खिळवून टाकणाऱ्या गंधाने भारून गेलेले असते. या रहस्यमय सृष्टीच्या पोटात सुरू असलेल्या जीवनमरणाच्या संघर्षाची एकच खूण म्हणजे ह्या वातावरणात दबा धरून बसलेली एक गूढ, अनामिक भीती! बाह्यतः मात्र या भीतीचा मागमूसही दिसत नाही. दिसतात त्या केवळ वाऱ्याच्या झुळुकेने हलणाऱ्या माडांच्या निर्विकार झावळ्या. अंधारात गुरफटलेले हे जग अचानक पडलेल्या विजेच्या प्रकाशाने क्षणभर उजळते, आणि धूसरतेत लपलेल्या सर्व वस्तू त्या दिपवत्या प्रकाशात अनैसर्गिक, जणू कोरल्यासारख्या, दिसू लागतात. पिवळसर प्रकाशाचे एक धारदार शस्त्र एकमेकात गुरफटलेल्या सर्व वस्तूंना क्षणभर सफाईदार छेद देऊन वेगवेगळे करते, आणि दुसऱ्याच क्षणी पुन्हा एकदम सर्व काही एका निराकार काळ्या घनतेत विलीन होऊन जाते. आपल्या मूढ मनावर शेवटचा परिणाम राहतो तो अनेक विलग गोष्टींच्या एकाच अस्ताव्यस्त पसाऱ्याचा, आणि स्वतःलाच अव्हेरणाऱ्या एका चमत्कारिक एकसंधतेचा. या जगात वावरणाऱ्या माणसाची अवस्था कणा मोडल्यागत होते. सरळ सुसंगत विचार करणे त्याला अशक्य होऊन बसते. ते रहस्यमय अरण्य आपल्या असंख्य अदृश्य हातांनी जणू त्याला कोंडीत पकडते, त्याच्या भोवती दबक्या चोरपावलांनी फिरू लागते. त्या अरण्याचाच जणू एक 'आ' वासलेला डोह बनतो आणि तो आपल्या बेभान भोवऱ्यात माणसाला गिळंकृत करू पाहतो...सगळेच इतके अस्वस्थ करून सोडणारे असते की, जी० एं०च्या कथाविश्वाचे एखादे उघडलेले दालन जेव्हा बंद होते तेव्हा माणूस नकळत सुटकेचा सुस्कारा सोडतो...

त्यांच्याच एका कथेतील त्या निर्जीव, निश्चल, काचेसारख्या डोळ्यांनी टवकारून पाहणाऱ्या 'सरड्या'सारख्याच त्यांच्या कथा आपल्या छातीवर बसतात. हा अनुभव काही सुखाचा नसतो! 'शलॉट', 'गुंतवळ', 'व्यथा', 'पाळणा'—किती उदाहरणे द्यावीत? काळसर करड्या रंगच्छटांनी हे जग असे काही माखून निघाले आहे की, इथे झगझगीत रंगच्छटासुद्धा वेगळेपणाने नजरेत भरण्याऐवजी भोवतालची खिन्न

धूसरताच फक्त अधोरेखित करतात. उध्वस्ततेच्या काठावर तोल सावरीत उभ्या असलेल्या माणसांचे हे जग आहे. दारिद्र्याच्या चिखलात वळवळणारी माणसे; आयुष्यभर मुक्या दुःखाचा भार ओझीवाहू प्राण्यांप्रमाणे असहायतेने वाहणाऱ्या, कधीकाळी एकाएकी त्वेषाने उसळून उठणाऱ्या, आणि पुन्हा एकदा ओहोटलेल्या किनाऱ्याप्रमाणे आत जाऊन, उतरल्या चेहऱ्याने व जड हातांनी तोच दुःखभार थकलेल्या खांद्यांवर उचलणाऱ्या स्त्रिया. जीवनाच्या अगदी विरोधी टोकांवर आणि ह्या दोहोंमधल्या वेगवेगळ्या पातळ्यांवर जगणाऱ्या माणसांचे हे जग आहे. जाणिवेच्या पूर्ण अभावाचे वेडेभाबडे रूप दाखवणारी 'बळी'मधली 'अमाशी' आणि विलक्षण ताणलेल्या, जिवापाड जोपासलेल्या, अतिसूक्ष्म तरल जाणीवेचे मूर्तिमंत प्रतीक असे 'पडदा'मधले प्रिन्सिपॉल ठकार. त्यांची जाणीव म्हणजे ताणलेल्या तारांचे एखादे वाद्यच. नाजूक हाताच्याच नव्हे तर मंद वाऱ्याच्या स्पर्शालाही ज्याने प्रतिसाद द्यावा असे. जाणिवेच्या अशा दोन्ही टोकांवरचे हे जीवन नेहमीच वेदनेने भरलेले असते. तसेच या दोन्ही टोकांच्या अधल्यामधल्या पातळ्यांवर तोललेले जिणेही. या मधल्या पातळ्यांवर आपल्याला दिसतात चंगीभंगी टोळभैरव : त्यांच्यापैकी काहींच्या आयुष्याचे एकमेव ध्येय आपल्या कबूतरखान्याचे भूषण ठरेल असे एखादे देखणे अस्सल पाखरू पाळणे हे असते; रस्त्यावर खेळणारी उनाड पोरकी मुले ('मुखवटा'); धरणाच्या कामासाठी ठिकठिकाणाहून एकत्र आलेली पोटार्थी माणसे ('गुंतवळ'); निसर्गकोपाच्या तडाख्यात सापडलेले ग्रामनिवासी ('बळी'); उद्याच्या जेवणाचीही भ्रांत असलेल्या आणि तरीही उकळत्या किळसवाण्या वासनांनी पेटलेल्या व्यक्ती ('नाग', 'काकणें'); किंवा लहान गावातून मोठ्या शहरात आल्यावर आधुनिक संस्कृती प्रथमच पाहणारी नवखी, बावरलेली माणसे ('माणूस नांवाचा बेटा');— असे हे उदास सावल्यांनी, गाढ अंधाराने आणि झपाटल्या दुःखांनी भरलेले जग आहे. नेहमीच अस्वस्थ करणारे, हुरहूर लावणारे...

जी० एं०च्या कथाविश्वातील प्रत्येक व्यक्ती कुणाशी तरी नाते जुळवण्याची, कुठल्या ना कुठल्या तरी योजनेचा भाग होण्याची, त्यात सामील होण्याची धडपड करीत असते. सारी माणसे एकत्र असतात, जगतात म्हणून तशी आशा त्यांच्या मनांत उद्भवतेही, पण एकसूत्रतेच्या संपूर्ण अभावाने ती आशा नेहमीच छिन्नविच्छिन्न होऊन जाते. ही सर्व पात्रे परस्परांना जोडणारा कोणता तरी आतड्याचा धागा शोधीत असतात, पण तो त्यांना सापडत नाही. या निराकार, अस्ताव्यस्त पसाऱ्यातून येणारी एक हतबलतेची जाणीव त्यांना पछाडून टाकते. कारण या पसाऱ्याचा मागोवा जसा त्यांना घेता येत नाही तसाच त्याच्याशी सामनाही देता येत नाही. त्यांचे दुःख हे असे दुहेरी असते. साहजिकच या हतबलतेला वाट फुटते ती कधी एखाद्या क्षणाच्या उसळत्या बंडखोरीत, तर कधी दुसऱ्याच क्षणाच्या आत्यंतिक थकव्यात.

हा थकवा, हा शीण इतका घेरून टाकणारा असतो की, झाडाची मुळे अंधाऱ्या मातीत रुतून बसावीत तसे नेणिवेच्या अंधाऱ्या संज्ञाशून्य भूमीत निपचित पडून राहण्याची क्षीण इच्छाच फक्त त्यांना व्यापून राहते. वास्तविक या अर्थहीन पसाऱ्याची पुरती ओळखही त्यांना झालेली नसते. असते एक अंधुक जाणीव. ज्यांना हे आकलन होते ते आणि ज्यांच्या जाणिवेच्या कक्षा जनावरांहून फारशा वेगळ्या नसतात तेही अपरिहार्यपणे वळतात फक्त वासनेकडे ! ही जबरदस्त मूल्यगामी शक्तीच आपल्याला साहाय्य करील आणि सभोवतालच्या जगाशी तुटलेला आपला धागा त्यामुळेच परत गवसेल अशी नेणिवेच्या पातळीवरील आशा त्यांना वाटत असते. खरोखरच जी० एं०च्या कोणत्याही कथेच्या पृष्ठभागाकडे जरी कान दिला तरी वासना आणि मृत्यू याच दोन जुळ्या अंतःप्रवाहांचा गंभीर नाद आत घुमून राहिलेला ऐकू येईल. येथेच मला महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या दोन गोष्टींकडे बघू. या गोष्टी एकमेकींशी निगडितच आहेत आणि त्यांच्या शोधात या कथांचा गाभाही अधिक स्पष्ट होईल असे वाटते.

जी० एं०च्या कथांमधल्या कितीतरी व्यक्ती शरीराने किंवा मनाने अधू आणि व्यंग असलेल्या आहेत. तसेच, काही व्यक्ती तर अशा झपाटलेल्या आहेत की त्याचे रूपांतर वेडात कधी होईल हे सांगता येऊ नये. नुसत्या ह्या व्यक्ती पाहा : लंगडा गोविंदाचार्य ('अवशेष'); चौवीसबोट बाळू व दमेकरी गंजुडा बाबू ('चंद्रावळ'); कातडी खोड्यांतल्या पायांची मंगल ('मुखवटा'); कुरूप, वाळूत फेकलेल्या सुपली माशाप्रमाणे तडफडणाऱ्या चेहऱ्याची मास्तरीण ('सूड'); तोतरा साळवी ('गुंतवळ'); आंधळे भाऊ ('राणी'); दुखणेकरी दुर्गी, वारणाबाई, दाजी ('रात्र झाली गोकुळीं'); वेडा बापू ('जखम'); जखमी बेवारशी जनावरासारखी, जनावराच्याच बुद्धीची अमाशी ('बळी'); घंढ पण वळवळत्या वासनांनी पेटलेला बाबाजी ('नाग'); कोड असलेली मेधा ('रातराणी'); राघवेंद्राचे जन्मांध मूल ('पाळणा'); स्वतः शुष्क पण रसरसत्या हिरव्या जीवनासाठी हपापणारा भास्करभट ('व्यथा'); लाल ज्योतीसारख्या दिसणाऱ्या तरण्याताठ्या गुलमोहराखाली बसलेला महारोगी, आणि...'शलॉट'मधली काशी, सरड्याच्या पायाची काशी—

चारचौघांपेक्षा, सामान्यांपेक्षा वेगळ्या असलेल्या व्यक्तींचे हे एक निराळे विश्व आहे. ज्या व्यक्तींची नामावळी आपण नुकतीच घेतली, त्यांतल्या ज्या अनेक व्यक्ती या कथांमध्ये अतिशय जिवंत झाल्या आहेत, त्या अधू व अपंग आहेत! त्यांच्या पायांतली शक्तीच गेलेली आहे ! या सर्वांना दैवाचा हाच एक शाप आहे. आणि सावलीसारखा आयुष्यभर पाठलाग करणारा हा शाप काही त्यांच्या कुठल्या दोषामुळे त्यांना मिळालेला नाही. हे अधू पाय म्हणजे त्यांची जणू मूर्तिमंत असहायता ! याच अधू पायांमुळे नियतीच्या अटळतेची ती मूढ जाणीव केवळ एक शाब्दिक व

अमूर्त तत्त्वज्ञान म्हणून नव्हे, तर एक भीषण पण अर्थशून्य वस्तुस्थिती म्हणून, एक शाप म्हणून त्यांना जाणवते.

ही पात्रे अशी शरीराने किंवा मनाने अधू असल्यामुळे ती सामान्यांहून वेगळी पडतात हे आपण पाहिलेच. ही सव्यंग, अधू माणसे या विश्वरचनेपासून नुसतीच विलग झालेली नाहीत; ती पूर्णांशाने तुटलेली, दुरावलेली (alienated) आहेत, आणि या तुटलेपणाच्या अवस्थेतच ती उपरी होतात, परकी ठरतात, जणू वाऱ्यावर सोडली जातात. पण विचित्रता अशी की, संवेदनेच्या कुठल्या तरी अगदी प्राथमिक पातळीवर त्यांना मग स्वतःमध्येच एक केंद्रबिंदू मिळतो! हाच त्यांना जगायला आधार देतो. या आधाराभोवतीच ही माणसे आपले असे एक जग निर्माण करतात. आणि आश्चर्य असे की, या जगात मात्र काही रचना असते, सूत्रबद्धता असते. माणसांचे विचार व कृती यांना जोडणारा काही उद्देशही असतो. झपाटलेल्या, अधू किंवा सव्यंग माणसांचे हे संकुचित जग बहुधा एकमार्गी असते. एखाद्या काशीचे मुक्ततेचे, वाहत्या जीवनाचे स्वप्न, तिला मिळालेली मोकळीक हीच कधी या जगाची सीमा होऊन बसते तर कधी एखाद्या भास्करभटाचा, कोथिंबिरीची एकच एक हिरवी काडी हाच जगाचा एकमेव अर्थ होऊन राहतो. या जगात बांधेसूद रचना आणि अस्ताव्यस्तता ही दोन्ही एकाच वेळी गुण्यागोविंदाने नांदतात. ही अव्यवस्थेमधलीच व्यवस्था असते, सुनियंत्रित असा अनियंत्रितपणाच असतो. सामान्यांच्या किंवा चारचौघांच्या जगातल्या योजनारहित अशा अस्ताव्यस्त पसाऱ्याशी विरोधी म्हणूनच ह्या निराळ्या जगाची ही अंतःपूर्णता उभी राहते.

या छोट्या कोशासारख्या जगामुळे या अफाट योजनाहीन विश्वातले माणसाचे एकाकी दुरावलेपण अधोरेखित होते. जी० ए० नेमके हेच साधतात. योजनारहित जीवनातली सर्वंकष सूत्रहीनता आणि विलगता हे एक टोक, तर या तुटलेपणाच्या, उपऱ्या 'परदेशी'पणाच्या सीमेवरच उफराट्या स्वरूपात जाणवणारी अंतर्व्यवस्था आणि सूत्रबद्धता हे दुसरे टोक. या दोन टोकांमध्ये विलगतेच्या ज्या अनेक पातळ्या आहेत, त्यांचे रूप जी० ए० कुलकर्णी बारकाईने न्याहाळू पाहत आहेत. चारचौघांपेक्षा वेगळ्या अशा या शापित माणसांच्या मनांत हेतुपूर्णतेची मख्ख चिरेबंद भिंत असते. जीवनातील अराजकाविषयीच्या आपल्या जाणिवेला रूप देण्यासाठी जी० ए० या भिंतीचा उपयोग करतात. विश्वातील योजनाहीनतेची लाट या उभ्या भिंतीवर येऊन धडकते, तिथे अडते, तेव्हाच तिची खरी शक्ती आणि तिच्यातले अंतर्गत ताण यांचे मोजमाप मिळू शकते. ही राक्षसी लाट त्या भिंतीवर आदळते आणि 'होकुसाई'च्या प्रचंड लाटेच्या फडेखाली असलेल्या अंगुष्ठमात्र आकृती जितक्या असहाय दिसतात, तितक्याच याही छोट्या व एकाकी व्यक्ती त्या अराजकाच्या लाटेपुढे असहाय ठरतात. त्या लाटेच्या अमानुष धडकांपुढे हळूहळू त्या भिंतीचे चिरे

डळमळू लागतात, निखळू लागतात. या छोट्या सुरचित विश्वाचा पायाच हादरतो आणि काय होते आहे हे या माणसांना कळतच नाही. काशी किंवा भास्करभट यांच्याप्रमाणे ती बावरतात, मूढपणे जमिनीला खिळून राहतात. मग त्या लाटेच्या एखाद्या फटकाऱ्यात जमिनीपासून त्यांचे पाय सुटतात आणि अखेर अराजकाचा, योजनाहीनतेचा सागर सारे काही आपल्या पोटात घेतो.

अखेर काय? ही हेतुपूर्णतेची मख्ख, चिरेबंद तटबंदी त्या अराजकाच्या समुद्रा-इतकीच अर्थशून्य आहे, हे ध्यानात येऊ लागते.

जी० एं०च्या कथेचे आणखी एक वैशिष्ट्य लक्षात घेऊ. जी० एं० चे हे कथाविश्व माणसांप्रमाणेच वनस्पती व प्राणिसृष्टी यांनीही मोठे संपन्न आहे. कधीकधी तर माणसांच्या सृष्टीपेक्षा ही दुसरी सृष्टीच अधिक बहुविध व सचेतन वाटावी, इतके संपन्न आहे. जी० एं०नी रेखाटलेल्या अनेक व्यक्तींची कुठल्यातरी पाळीव प्राण्याशी मोठी गाढ सलगी आहे. आणि हे प्राणी व त्यांना जवळ करणारी ती माणसे कुठल्या ना कुठल्यातरी झाडाझुडुपाशी मैत्री करून आहेत. मात्र या वनस्पतिसृष्टीचा व प्राणिजगाचा उपयोग काही केवळ या कथांना एक पार्श्वभूमी निर्माण करण्याकरताच केला जात नाही. उलट, तिचा मनावर नेमका विरोधी परिणाम होतो. या कथाविश्वातील प्राणी, झाडेझुडपे आणि वृक्ष हेच इतके जिवंत होऊन उभे राहतात, आपले अस्तित्व इतक्या खोलवर तीव्रपणाने पोहोचवतात की त्यांच्याशी निगडित झालेली माणसे व त्यांचे जिणे त्या मानाने अतिशय खुजे व ठेंगणे वाटू लागते! 'गुंतवळ'मधला तो उजाड पण जिवंत वाटणारा माळ; मृत्यूच्याच वासलेल्या मुखासारखी 'कांकणें'मधली ती विहीर; तो 'रात्र झाली गोकुळीं'तला अतृप्त सळसळणारा चाफा; 'शलॉट'मधला तो काळाशार रस्ता; 'बळी'मधले ते उजाड दुष्काळलेले खेडे; 'रातराणी'मधली ती ॲस्टर, फ्लॉक्स, मॅग्नोलियाची फुले आणि रातराणी; पुढेमागे होणारा, गती असूनही गती नसलेला पाळणा; ढासळल्या भिंतींची, जीर्ण झिजलेल्या जमिनीची, दुर्गंधी ओकणाऱ्या उघड्या गटाराची, कुबट पसाऱ्याची ती सारी घरे! इथे एका टोकाला असतो तो काळपुरुष. साऱ्या घटना घडत असतात त्या याच्याच कक्षेत. पण मानवी आशाआकांक्षांची मात्र त्याला यत्किंचितही फिकीर नसते. तो अगदी हेतुशून्य, दिशाहीन, गतिहीन असतो. आणि विशिष्ट दिशेचा, गतीचा आभास जिथे निर्माण होतो तिथे तो गोष्टींच्या 'घडण्यामुळे' निर्माण झालेला असतो. निश्चल व स्थिर अशा या काळपुरुषाला कोणत्याच योजनेची आवश्यकता नसते, कारण मूर्तिमंत योजनाच त्याच्या ठिकाणी साकारलेली असते. अचेतन सृष्टीला, झाडाझुडपांना जी एक निश्चलता लाभते आणि काळाशी त्यांचा जो एक आंतरिक संवाद निर्माण होतो, तो त्या उभयतांमध्ये असलेल्या जाणिवेच्या अभावामुळेच. पण झाडेझुडुपे वाढू शकतात; पुरती ती संज्ञाशून्य नसतात. आणि

प्राणीही जोपर्यंत त्या अचेतन सृष्टीच्या जवळपास वावरतात तोपर्यंत विश्वाच्या या विस्कळित पसाऱ्यात त्यांना टिकाव धरणे शक्य होते. एखाद्या सदुभाऊकडून मिळणारी पिंक...एवढ्यावरच ते निसटू शकतात. पण ज्या क्षणी या सृष्टीकडे त्यांची पाठ वळते आणि माणसांच्या सृष्टीला ते अधिक जवळचे होतात त्याच क्षणी एखाद्या चंद्रावळीसारखे तेही शापिले जातात. त्या नियतीपासून त्यांचीही सुटका होत नाही. आणि माणूस तर बापडा त्याच्या जाणीवेमुळे पुरताच घातचक्रात अडकलेला! सचेतन काय किंवा अचेतन काय, कोणत्याच सृष्टीच्या योजनेत तो बसू शकत नाही. मूळच्या मानवरहित विश्वाच्या या योजनाबद्ध पसाऱ्यात त्यानेच ही अस्ताव्यस्तता आणलेली असते. कारण ती त्याचाच एक भाग असते. त्याची जाणीव हीच वस्तुतः जगात पसरलेल्या पापाच्या मुळाशी असली तरी तो बापडा मात्र आपल्या सभोवताली या पापाचे मूळ शोधण्यासाठी जिवाचा आटापिटा करतो. हे घातकी मूळ आपल्याला सापडेल आणि ते आपण उपटून फेकून देऊ, अशी वेडी आशा त्याच्या मनात असली, तरी जे त्याचाच अंश आहे ते त्याच्याबरोबरच नाहीसे होणार हे त्याला समजत नाही! जे जग संज्ञाशून्य असावे असाच विधिसंकेत होता त्या जगात त्यानेच अर्थ आणल्यामुळे आता तिथेच पाय घट्ट रोवून आणि आपल्या जाणिवेचा टेकू आधाराला घेऊन त्या जगाचेच पारडे उलटून टाकण्याचा त्याचा वेडा प्रयत्न सुरू असतो. पण हे कसे शक्य होणार? एकाच गोष्टीने तरफही होणे आणि टेकूही होणे हे जितके अशक्य, तितकेच हेही अशक्य नाही का? म्हणून हा वेडा प्रयत्न वाया जातो.

मग उरते काय? एका टोकाला हे अधू, व्यंगपूर्ण, विकृत आणि विस्कळित माणसांचे जग, आणि दुसऱ्या टोकाला तो कालपुरुष—दोन्ही स्वयंकेंद्रित, दोन्ही बंदिस्त. या दोन विरोधी टोकांना जोडणाऱ्या व ताणलेल्या रेषेवरच तोल सावरीत माणसाची ही जगण्याची कसरत सुरू राहते. असेच लेखनाचे सूत्र असणारा दुसरा एक लेखक म्हणजे स्टाइनबेक. या दोघा लेखकांच्या विश्वांमध्ये लक्षात येण्याजोगे किती तरी साम्य आहे. 'ग्रेप्स ऑफ राथ' वाचताना कागदाचे छोटेछोटे कपटे वाऱ्याच्या प्रचंड झोताबरोबर लाल धरतीवरून उडत जावेत तसे वाटते. आणि 'कॅनरी रो'मध्ये तर सामान्यांहून वेगळ्या असलेल्यांच्या आणि सामान्यांच्या अशा जगांची स्टाइनबेक अशी सफाईदार उलटापालट करतो की या दोन जगांना विभागणाऱ्या भिंतीच्या कोणत्या बाजूला आपण आहोत याचा उमज पडेनासा होतो. इतकेच नव्हे तर ही मधली भिंत खरोखरच अस्तित्वात आहे काय याचाच संभ्रम वाटू लागतो. जी० ए० च्या पुढे मात्र हा प्रश्न नाही. आहे तो निराळाच. त्यांना सुचवायचे असावे की, तुटलेपणाची, विस्कळिततेची अवस्था माणसाच्या लेखी अटळ आहे. पूर्ण, अगदी संपूर्ण समानता शोधायची असेल तर एका बाजूने ती

काळाच्या भयाण अ-भावात आणि निर्जीव अचेतन सृष्टीत तरी सापडू शकेल किंवा या विश्वरचनेपासून दुरावलेल्यांच्या बंदिस्त जगात तरी ती आढळेल. या दोहोंच्या मध्ये मात्र केवळ विस्कळित पसाराच असू शकतो. कारण जाणीव म्हणजेच मूर्तिमंत अस्ताव्यस्तता. संवादाचे, जवळिकीचे आणि संगतीचे काही आगळे क्षण कधी तरी वाट्याला येतात; पण तेही अतिशय दुर्मिळ आणि ओझरते. कधीकधी तर ते आभासात्मकही असतात. (काम्यूच्या 'प्लेग'मधला तो प्रसंग येथे आठवतो. डॉक्टर आणि त्याचा मित्र जवळिकेच्या एका दुर्मिळ क्षणी एका संध्याकाळी समुद्रावर पोहायला जातात. प्लेगाने पछाडलेल्या त्या ओरान गावात मात्र या वेळी अवतीभवती सारी भयाण हालचाल सुरू असते. त्या दोघांनाही संवादाचा तो दुर्मिळ क्षण अनुभवण्यासाठी समुद्राकडेच जावे लागते!)

पण काल व अचेतन सृष्टी आणि पछाडलेली विकृत मने ही, माणसाच्या विस्कळितपणाचा शोध ज्या पातळीवर जी० ए० घेत राहतात त्या पातळीची केवळ दोन टोके आहेत. जी० एं०च्या कथाविश्वाचा खराखुरा गाभा दिसतो तो त्यांच्या-मधल्या जीवनाच्याच क्रियेत, अभिलाषाच्या स्वैर क्रीडेत; मृत्यूत; 'कांकणें' या कथेतल्याप्रमाणे त्या विहिरीपाशी आपले मुखडे क्षणभर दाखवणाऱ्या वासना व मृत्यू यांच्या जुळ्या प्रवाहात; आणि 'रात्र झाली गोकुळीं' *(पारवा)* मधल्या वारणाई, कृष्णा, दुर्गी, शकी किंवा दाजी यांच्या आतून दुभंगलेल्या बंद विश्वात :

"...पहाट व्हावी, पहाट होऊं नये, या तालांत रात्र आपल्याच गतीने पुढे सरकत होती. मंजूला पहाटेची उत्सुकता नव्हती. सारी रात्र जरी एक विशाल, काळें मांजर असतें तरी ती त्याच्याशीं खेळली असती, त्याला तिने झुलवलें असतें, व क्रूर आनंदाने ती ओरडत राहिली असती. घुशीला रात्र हवी होती. गुलबसाचीं फुलें मात्र श्रमून डोळे मिटण्यासाठी प्रकाशाची वाट पाहत हिरव्या पानांत थरथरत होतीं. पहाट व्हावी, पहाट होऊं नये. कुरकूर, खोकल्याचा आवाज, कर्कश ओरडणें, संवेदना बधिर झालेले कोरडे जळणारे डोळे, लाल सुईसारख्या वेदना, आणि उफाड्याचें शांतपणे झोपीं गेलेलें रसरशीत तृप्त मांस. पहाट व्हावी, पहाट होऊं नये...

पहाट झाली काय, न झाली काय, याची पर्वा नव्हती फक्त दोघांना. सतत हालणारा चाफा आणि त्याखाली साचलेलें, कधीच न हलणारें, हिरवट काळें पाणी. पहाट काय, रात्र काय, न शमणारी अखंड अस्वस्थता, कधीच न जळणारी चिरंतन मृतकळा. आणि पहाट ?

दूर कुठेतरी, ही जर्जर असहाय भुकेली म्हातारी रात्र जाण्याची वाट पाहत ती सज्ज होऊन राहिली होती. तिला येण्याची घाई नाही, परंतु मागे रेंगाळत राहण्याचीही तिची तयारी नाही.

आणि हवी असो अगर नसो, पहाट होणारच!"

या वरच्या परिच्छेदात जी० एं०च्या कथालेखनाचा गाभा म्हणून मी ज्याला म्हटले तोच जणू साकार झाला आहे. 'शलॉट'मधल्या वेड्या म्हातारीचे, तसेच सरड्याच्या पायाच्या काशीचे ते बंद, अंतःपूर्ण विश्व, आणि या खडकांभोवती फेसाळत फिरणारा तो अस्ताव्यस्त, बेबंद जीवनप्रवाह. या संघर्षातून जाणवणारी सगळ्याचीच अर्थहीनता, आणि या अर्थहीनतेच्या सुसाट पाण्याने शेवटी गिळून टाकलेली ती दोन खडकासारखी बंद विश्वे. 'गुंतवळ' *(निळासावळा)* या कथेमधल्या, लाल ज्वाळांच्या पडद्यावर चिकटल्यासारख्या वाटणाऱ्या काळ्या आकृती—ती परस्परात 'आतड्याची ओढ' नसलेली सारी उपरी पण विधिनियतीने एकमेकांशी जखडलेली हतबल माणसे आणि त्यांतला सगळ्यांत हतबल असा जोशी :

"त्याचें मन अबोल होऊन एकाकी बसलें आहे. हताश, गोंधळलेलें. हा साळवी, देशपांडे, शेकडों मजूर, पसरलेलें गर्विष्ठ ऊन, तें ऊन चराचरा कापीत येणारें एखाद्या भुकेल्या पोराचें रडणें, डोळ्यांसमोर पाहता पाहता उन्हांत भुसभुशीत होणारा मातीचा ढेकळा, ओल्या उच्छ्वासाचीं निंबाचीं झाडें, दगड पालथा करतांच त्याखालून धडपडत इतस्ततः पसरणारे रंगीबेरंगी किडे—हीं सारीं आपण एकत्र कशाला आलों? आपला त्यांचा काय संबंध आहे? आपण सारीं एका विशाल, अज्ञात आकृतींतील रांगोळीचे ठिपके असूंही. आकृति? की नुसती हजार तोंडांच्या अजस्र बुळबुळीत गांडुळाप्रमाणें वळवळणारी वेडी, अर्थहीन गिचमीड? वाऱ्याने निरनिराळ्या धाग्यांचा पुंजका एकत्र गोळा व्हावा, त्या गुंतवळीतून एक धागा बाहेर जातो, दुसरा येतो, याखेरीज संबंध नाही, दोन धाग्यांत आतड्याची ओढ नाही—ओढ नाही..."

एकच क्षण. जी० ए० आपले नित्याचे अलिप्ततेचे आणि बेफिकिरीचे आवरण बाजूला सारून चुकून बोलून जातात. पण तेही या असामान्य कथेच्या अनुभवविश्वाला थोडाही बाध न आणता. कारण इथे सहजपणे व्यक्त झालेली ही त्यांच्या मनची गोष्ट कथेच्या बांधणीत कशी चपखल बसली आहे! पण हे एकंदरीत विरळाच. या विस्कळित पसाऱ्याची नुसती निर्विकारपणे नोंद करणाऱ्या तटस्थाची त्यांची नित्याची भूमिका 'मुखवटा'सारख्या कथेमध्ये फिरून जागी होते. इथे हाच निरीक्षक "भुवया नसलेल्या" डोळ्यांनी या गोंधळात अडकलेल्या पोरक्या जिवांचा खेळ पाहत राहतो. शेवटी तर या मुखवट्यावरही थोडीशी जीवनाची थरथर दिसू लागते, तेवढ्यात काशभट आपल्या धाबळीच्या पिशवीत घालून त्याला घरी घेऊन जातो. कुठे तरी धागा जोडण्याची गोविंदाचार्याची केविलवाणी धडपड आणि त्याला पुन्हापुन्हा सामोरा येणारा बंद'दाराचा अडसर. वेडा दामू, चाकोरीत अडकलेले शहरी जग त्याची दखलही घेण्याचे नाकारते तेव्हा संतापतो. आणि हेच जग अर्धवट म्हणून

त्याची कुचेष्टा करते तेव्हा त्यानेही थोडा सुखावतो, कारण त्या कुचेष्टेतही त्याला एक संवादाची, धागा जुळल्याची खूण सापडते आणि कुठे तरी जोडले गेल्यासारखे वाटते! नियतीच्या पूर्वयोजनेची जाणीव, मूळच्या मानवरहित विश्वरहाटीमधले माणसाचे स्थान आणि त्याची तथाकथित स्वतंत्र इच्छाशक्ती या सगळ्यांचे दर्शन एखाद्या 'अमाशी'च्या केविलवाण्या मरणात होते. लोंबत्या, वाकलेल्या आकड्यासारखा नाग आपले तीक्ष्ण दात गोजराई, लक्ष्मी, जनी आणि बाबाजी यांच्या आयुष्यांत रोवतो आणि त्यांना वर उचलतो तेव्हा दुबळी तडफड करतात त्या त्यांच्या हतबल वासना. ज्यांनी रोप लावले आणि जीवन दिले त्यांच्यापेक्षाही अधिक जिवंत वाटणारी रातराणी; थंड, स्थिर काळातली मानवी इच्छेची पुढेमागे होणारी गती, की थंड स्थिर जीवनेच्छेला जाणवलेली काळाची गती यांच्या संदेहात झोके घेणारा 'पाळणा';—हे सारे या जगात दिसते. एखाद्या संगीताच्या चिजेसारखे संपन्न, भरघोस आणि केवळ स्वतःत सामावलेले आयुष्य जगण्याची ठकारांसारख्या सौंदर्यपूजकाची स्वप्नाळू इच्छा इथे अपुरीच राहिलेली दिसते, कारण अखेरीस त्यांना कळते की, आपणही आतून तुटलेलेच आहोत—आत्मा व त्याचे शरीर हेही त्या दुभंगण्यामधून सुटलेले नाही. 'गुंतवळ'मधील अर्थशून्य अस्ताव्यस्ततेची ती परिसीमा.—'पडदा'मधले स्वतःत सामावलेले स्वप्नाळू जग... आणि या दोहोंच्यामध्ये हेलकावणारी जीवनाची ती सारी जिवंत व पालटती रूपे! अनुभवाच्या केवढ्या बहुविध थरांचे दर्शन इथे घडते! बहुरंगी धाग्यांनी विणलेल्या या अनुभवांचे पोत व त्यांच्या रंगच्छटा परस्परांहून किती भिन्न! जाणिवेच्या वेगवेगळ्या पातळ्यांवरून पण एकाच विवक्षित गाभ्याकडे आत डोकावून पाहण्याचा ध्यास तरी किती विलक्षण! खरोखर, हे जग संपन्न आहे; कमालीचे संपन्न, जिवंत आणि उत्कट आहे. असे विलक्षण जग मराठी वाङ्मयामध्ये क्वचित दृष्टीला पडले आहे. सौंदर्याचे दर्शन अनेकदा मोठ्या विलक्षण रूपांतही घडते. कधी ताजमहालासारखे ते नाजूक कलाकुसरीत आणि अप्रतिम पूर्णतेच्या निर्दोष रूपात दिसते, तर कधी एखाद्या गोगॉंच्या चित्रकृतींसारखे, धगधगत्या कामनेच्या वेषांत ते प्रगट होते. कधी मॉड्रिअनच्या निर्विकार, थंड गणिती धाटणीमध्ये, तर कधी खिळवून, मंत्रमुग्ध करून सोडणाऱ्या एखाद्या साल्वादोर दालीच्या भयानक कल्पकतेमध्ये, तर कधी एखाद्या जी० ए० कुलकर्ण्याप्रमाणे ते प्रबल आवेगाच्या आणि सामर्थ्याच्या रूपात दर्शन देते. जी० एं०च्या कथाविश्वाची समस्या ही खरे तर कलेची समस्या नाही; ती जीवनाचीच समस्या आहे. आणि इथेही त्यांची प्रकृती जुळते ती समकालीन पाश्चात्य लेखकांच्याच एका प्रमुख प्रवाहाशी. कारण हीच समस्या, हाच पेच त्यांनाही पडलेला आहे. आणि तो आपल्या परीने सोडवण्याचेच त्यांचेही प्रयत्न सुरू आहेत. जी० ए० कुलकर्ण्यांच्या संदर्भात बहुतेक असे होत असावे : वस्तुमात्राच्या, प्राणिमात्राच्या

एकत्रित अस्तित्वाचा हा ब्रह्मघोटाळा पूर्णांशाने अनिर्बंध, योजनाशून्य आहे, कोणत्याही सूत्राचा वा रचनेचा मागमूसही त्यात लागत नाही असे त्यांना वाटते, हे आपण यापूर्वी पाहिलेच. जाणिवेच्या साहाय्यानेही कोणतीच रचना त्यातून निर्मिता येत नाही. पण जाणिवेलाच हे असे असणे सहन होत नाही. अस्तित्वाचा हा ओघ पुढे वाहता राहावा, यासाठीच त्यात काही हेतू, काही दिशा असावी असे जाणिवेला वाटते. हे प्रयोजन, हा उद्देश कोणता असेल? कदाचित कलात्मकतेच्या साहाय्याने या अस्ताव्यस्ततेचेच स्वरूप स्पष्ट करणे हाही उद्देश असू शकेल. यामधून अर्थात कलेच्या प्रांतातले इतर काही प्रश्न संभवतात, कारण कला म्हणजे मूर्तिमंत सुव्यवस्था, रचना आणि प्रमाणबद्धता. पण इथे जर सर्वच योजनारहित असेल, रचनाशून्य असेल —असेल कशाला, आहेच—तर त्याच्या कलात्मक दर्शनात ही व्यवस्था कुठून येते? कला हीसुद्धा एक मानवी कृतीच नाही का? आणि कोणतीही मानवी कृती जर कसल्याच सूत्रात, कोणत्याच योजनेत बसू शकत नाही तर कलेचाच सवता सुभा कसा मानावा? मानवी कृतीचा हाच एक अंश जीवनाच्या नियमांपासून कसा निराळा असावा? आणि कलेला असे स्वातंत्र्य मंजूर आहे असे जरी मानले तरी ज्या कलाकृतीमध्ये काही अंतर्गत रचना आहे, तिच्यातून पूर्णतया रचनाशून्य अशा अस्ताव्यस्त पसाऱ्याचे स्वरूप कसे दाखवता येणार? कारण जी० एं० चे लक्ष प्रामुख्याने केंद्रित झाले आहे ते या पसाऱ्याच्या विस्कळितपणाचा, या ब्रह्मघोटाळ्याचा मागोवा घेण्यात! आणि कलेचा जो समज आपल्याला आज आहे, त्यावरून वाटते की ती अशा प्रयत्नांची दखलही घेणार नाही, आणि स्वांतर्गत व स्वयंपूर्ण अशा सौंदर्यरचनेचे अस्तित्व दाखवून अशा प्रयत्नांच्या मुळाशीच घाव घालील. मग अशा अस्ताव्यस्त गोंधळाचे वा अराजकाचे स्वरूपही कलात्मकतेने दाखवता येईल, असे मानणे चुकीचेच नाही का? याच दिशेने वाटचाल करणाऱ्या इतर कलावंतांचे अनुभव काय असतील? हा प्रश्न त्यांनी कसा सोडवला असेल? कदाचित हे पाहता आले तर हा विचारही स्पष्ट होईल आणि जी० एं०च्या निर्मितीवर त्याचा कोणता परिणाम होत आहे हेही अजमावता येईल. अल्बेर काम्यूची समस्या जवळजवळ अशीच आहे. तोही एक पछाडलेला प्रतिभावंत. प्रत्येक मानवी कृतीचे काळाच्या लेखी असणारे वैफल्य त्याला जाणवले आणि सिसिफसच्या दंतकथेची त्याने पुनर्रचना केली. 'दि मिथ ऑफ सिसिफस' या आपल्या ग्रंथात निरर्थाच्या तत्त्वज्ञानाची मांडणी करताना त्याने लिहिले: "To an absurd mind reason is useless, and there is nothing beyond reason." हे वाचताना मनात येते की हा तर तत्त्वज्ञानाचा शेवट आहे, त्याचा आरंभ नव्हे; कारण तत्त्वज्ञान म्हणजे तरी विचाराची एक पद्धतीच, आणि कोणत्याही तत्त्वज्ञानात—अगदी कुठल्याही प्रकारच्या तत्त्वज्ञानाचे अस्तित्वच नाकारणाऱ्या तत्त्वज्ञानातही—काही

आंतरिक व्यवस्था असावी लागते आणि ती केवळ विचाराच्याच पायावर उभी राहू शकते. काम्यूमधल्या तत्त्वचिंतकाला याची चांगलीच जाणीव आहे. विचारशक्ती जागेवर असलेला प्राणी म्हणून काम्यूला स्वतःचे अस्तित्व सार्थ करणारे असे सबळ कारण आढळत नाही. काम्यूमधला कलावंत मात्र आवर्जून सांगतो की, "मला का जगता येऊ नये, याच्या मुळाशी जी जाणीवेची समस्या आहे तिच्या स्वरूपाचाच कलेच्या साह्यानं शोध घ्यायचाय मला, आणि माझ्या अस्तित्वाला हे कारण सबळ नाही काय?" त्या जुन्या तार्त्विक कूटप्रश्नासारखे हेही मोठे तिरपागडे समर्थन वाटते! "प्रत्येक विधान असत्य आहे." ('Every statement is a lie.') असे म्हणून मग ह्याच विधानाची सत्यता सिद्ध करीत बसण्यासारखे! पण काम्यूमधला कलावंत काम्यूमधल्या तत्त्वज्ञाशी एक तडजोड घडवून आणण्याचा प्रयत्न करीत आहे. तो आग्रह धरतो आहे की जीवनाचा किंवा मानवी कृतीचा एखादा भाग समग्र जीवनावर किंवा एकंदर मानवी कृतीवर अवलंबून असतोच असे नाही; याउलट, त्यांच्या निरपेक्ष असे स्वतंत्र अस्तित्वही एखाद्या विवक्षित कृतीला असू शकते. आणि कला ही अशीच एक स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण गोष्ट आहे. याखेरीज दुसरा एक मुद्दा असा की, या जीवनातल्या वैफल्याचे किंवा जगातल्या अस्ताव्यस्त पसाऱ्याचे स्वभावसिद्ध रूप दाखवणे म्हणजे त्या अस्ताव्यस्ततेचा अर्थ, त्यातले मर्म पाहणे. एक आहे अस्ताव्यस्त अराजक, गोंधळ आणि दुसरी आहे या अर्थहीनतेची सार्थ जाणीव. पहिलीचे नाव जीवन; दुसरीचे नाव कला. यामध्ये तसा विरोध किंवा विसंगती नाही. पहिल्याचा भर या अस्ताव्यस्ततेच्या जाणिवेवर असतो, आणि दुसरीला वस्तुतः या गोंधळाचे फारसे सोयरसुतक नसते, तर या गोंधळाच्या जाणिवेची जी 'जाणीव' तिच्याशी तिला कर्तव्य असते. ती शोध घेते तो या गोंधळाचा नाही, तर त्याच्या जाणिवेची जी नाना रूपे तिला दिसतात त्यांचा. त्यांतूनच निवड करून त्यांच्या साहाय्याने ती अशी काही निर्मिती करते की त्या निर्मितीतूनच या गोंधळाचा 'अर्थ' स्पष्ट व्हावा. आणि यासाठी जर त्या अस्ताव्यस्ततेची रचनाबद्ध मांडणी करावी लागत असेल तर तीही तिचे स्वरूप आकळण्यासाठी आवश्यकच ठरते. सांधे उखडले गेले तरी तेही कुठेकुठे उखडले आहेत, हेही तपासून पाहावेच लागते ना! इथे तत्त्वज्ञाला मात्र आपले तोंड बंद ठेवायला सांगावे लागते, आणि तो कुरकुरत का होईना, त्याला कबुली देतो!

पण याहून महत्त्वाची गोष्ट अशी की, काम्यूमधला कलावंत जेव्हा त्याच्या उद्दिष्टाचे हे स्वातंत्र्य स्वीकारतो, तेव्हा त्याच्यामध्ये एक बदल घडतो. तो पूर्वीसारखा पछाडलेला, गुरफटलेला राहत नाही. केवळ कलावंतालाच जी शक्य आहे ती तटस्थता त्याच्यात येते. त्याच्या झपाटलेपणामुळे तो आपल्या कलेसाठी हाच विषय,

हाच आशय निवडून काढतो हे खरे : त्यावेळी माणसाच्या नियतीच्या चिंतेने त्याला विलक्षण ग्रासलेले असते; पण एकदा ही निवड झाल्यानंतर मात्र आपल्या निर्मितीच्या स्वरूपाची चिंताच त्याच्या मनात उरते. केवळ तेवढ्यालाच त्याच्या मनात थारा मिळतो. तो त्यात गुंतलेला असतो तो एवढ्याच अर्थाने की त्यामधून त्याला आपल्या निर्मितीसाठी आवश्यक ती साधनसामुग्री मिळते. केवळ कलेच्याच संदर्भात आणि कलात्मकतेच्याच दृष्टिकोणातून तो या सामुग्रीची सारी गुणवत्ता जोखतो—कदाचित ही दुहेरी प्रामाणिकता अगदी पूर्णांशाने त्याला जमत नसेल, पण त्याला एकाच वेळी ही दोन्ही अवधाने सांभाळता येतात, झपाटलेला माणूस आणि तटस्थ कलावंत एकाच वेळी होता येते, यातच एक मोठा लेखक म्हणून त्याचे मोठेपण असते.

"सत्य म्हणजे काय?" पायलटने प्रश्न विचारला, आणि हात झटकून तो मोकळा झाला! हा पायलट नामक सद्गृहस्थ कोण होता, मला माहीत नाही, पण त्याने कलावंतच असायला हवे होते. कारण कलावंतांना नेमके हेच करावे लागते. सत्य कधी कधी मोठ्या चमत्कारिक गोष्टींत दडून बसते आणि बरेच वेळा तर ही लपण्याची जागा म्हणजे माणसानेच निर्माण केलेला, स्वतःच तो असलेला एक उकिरडाच असतो! सत्याच्या मुळाशी जाताना हात बरबटून जातात. या सत्याला निव्वळ मालिन्याचाच संपर्क असतो असे नाही. खोलवर रुतलेली दुःखे, न ढाळलेले कोरडे अश्रू आणि रक्त या सगळ्यांनी हे सत्य माखलेले असते! ते उपटून काढताना दुसऱ्याला दुःख द्यावे लागते आणि ते दुःख, ती वेदनाही त्याला चिकटलेली असते. एकदा त्याला स्पर्श केला की सतत, सतत तो डाग हातावर वागवावा लागतो. ते हात कधीच धुवून काढता येत नाहीत. आणि मद्याशी दटावून गप्प केलेला तो उपद्व्यापी तत्त्वज्ञ हे सारे सुरू असतानाच गालांत हसत असतो. त्याच्या त्या हास्यात दडलेले असतात किती तरी न विचारलेले प्रश्न: "जर सगळे, अगदी सगळेच निरर्थक आहे, विफल आहे, आकारशून्य आहे, तर मग हा खटाटोप कशासाठी? तुझ्या या निर्मितीला आकार, स्वरूप मिळेल अशी आशा आहे तुला? पण तुला हवे तसे स्वरूप त्याला कधीच येऊ शकणार नाही हे तर तुला माहीत आहे. मग हे सारे कशासाठी? कीर्तीसाठी? विधात्याला हिणवण्यासाठी? की काळाच्याही लेखी आपली खूण ठेवून या सगळ्या अफाट 'न'कारातून, या अभावातून सुटका करून घेण्यासाठी? तुझ्यासारखा मूर्ख तूच...यापेक्षा झोपत का नाहीस?"

—आणि या प्रश्नांना उत्तरे नसतात. नाही! ते हात धुवून टाकता येत नाहीत. आणि या आतल्या संघर्षामधून ते सारे ताण उद्भवतात. आपल्या पिढीतल्या सर्व आधुनिक लेखकांच्या लेखनात हा ताण दिसतो तो यामुळेच. स्टाइनबेक, हेमिंग्वे, फॉकनेर—खरोखर कुणीच याला अपवाद नाही. ज्या प्रमाणात या सगळ्यांना

आपले हात निर्मळ ठेवता आले त्याच प्रमाणात ते मोठे ठरले. गुंतलेले असतानाही गुंतलेले न राहणे, पछाडलेले असतानाही मुक्त राहणे, स्वतःच्या कृतीची विफलता जाणूनही ती करीत राहणे, असणे आणि तरीही नसणे...हा प्रत्येक अस्सल कलावंताला एक शापच असतो. जी० ए०ही त्याला अपवाद नाहीत.

कलेची ही समस्या जीवनाच्या समस्येशीच कशी सरळसरळ जोडली गेली आहे! पण या चर्चेला फारच फाटे फुटू लागले. कदाचित चर्चेच्या या आडरानात वाट चुकून तत्त्वज्ञानाच्या जंजाळातच अडकून पडण्याची भीती—त्या प्रांतात अनभिज्ञ असलेल्या मला तर विशेष. पण वस्तुस्थिती अशी आहे की, आज प्रत्येक आधुनिक कलावंताच्या साहित्यामधून उद्भवणारे प्रश्न अनिवार्यपणाने तात्त्विक स्वरूपाचेच आहेत आणि जी० एं० सारख्या कलावंताच्या निर्मितीचा विचार करताना या खडकाळ भूमीत पाय टाकावाच लागतो. या प्रश्नांचा खल करून त्यांची उत्तरे शोधण्याखेरीज इथे गत्यंतरच नसते. आणि जी० एं०च्या कथांचे खरे यश, मला वाटते, यातच आहे की ते ह्या समस्या आपल्यापुढे उभ्या करतात. ज्या प्रश्नचिन्हांनी त्यांना ग्रासले तीच ते आपल्या पुढेही निर्माण करतात! त्यांची उत्तरे शोधणे अवश्य करतात. त्यामुळेच त्यांच्या निर्मितीचा मला अगदी जवळून, अधिक सूक्ष्मतेने विचार करावासा वाटतो.

जी० एं० ची कोणतीही कथा डोळ्यांसमोर आणली की खूप वर्षांपूर्वी पाहिलेले एक दृश्य माझ्या नजरेसमोर येते. एका राजवाड्याच्या शीशमहालात छताशी लटकलेले, मोठ्या दिमाखाने हलणारे एक लखलखते झुंबर मला दिसू लागते. निळ्या सरोवरात उमललेल्या एखाद्या शतदल पुष्पासारखे ते निळ्या-काळ्या अंधारात तळपत होते. त्याच्या बिलोरी काचांतून नाचणारे बहुरंगी प्रकाशझोत भिंतींतल्या आरशांवरून परावर्तित होत होते. त्यातील बदामाकृती लोलक एकमेकांवर हलकेच आदळले की चिमुकल्या घंटिकांसारखी नाजूक किणकिण कानांवर पडे. त्याला आधार देणारी ती चिमुकली साखळी. ती एकाएकी तुटलीच, तर कोसळून चुरा चुरा होणाऱ्या काचेच्या तुकड्यांची खळखळही अंतर्मनात कुठेतरी त्या झुंबराकडे पाहताना ऐकू येई आणि भीती वाटे. त्याच्याकडे बघताना मनात येई, कशाचे बनले आहे हे झुंबर? स्फटिकांचे? बिलोरी काचांचे? पारदर्शकतेचे? परावर्तित प्रकाशाचे अनेकरंगी नितळ पट्टे आणि खोलवर पोचणाऱ्या अद्भुत छाया ह्यांचे? या निळ्या रात्रीचे? की आवाजाचे? ह्याचा कोणताही भाग स्थिर नाही, जड नाही. सारेच एक थरथरते कंपन आहे, आंदोलन आहे—क्षणाक्षणातून ते एक नवीनच दर्शन घडवीत आहे.

—जी० एं० ची कथाही अगदी अशीच असते. तीही अशीच भरीव, भरलेली, त्या हलत्या लोलकांप्रमाणेच असंख्य लहानलहान दुव्यांनी कंप पावणारी, एक-

मेकांवर प्रकाशाचा शिडकावा करणारी आणि सर्व लहानमोठ्या घटकांच्या एकतेमधून व एकत्रितपणामधून एका मंत्रमुग्ध करणाऱ्या, अद्‌भुत, भयानक प्रकाशाचा निळा झोत पाडणारी—एकाच प्रबल भावनेच्या साखळीवर आधार तोलणारी. त्या झुंबरासारखीच! तिच्यामध्येही असेच अंतर्गत ताण सतत जाणवतात आणि त्या प्रत्येकामध्ये एक स्वतंत्र कंपन असले तरी या सगळ्यांतून जे एक मोठे आंदोलन निर्माण होते ते मात्र एकच आहे असे वाटते. ही कथा एखाद्या हलत्या, अस्थिर शिल्पासारखी वाटते. फरक इतकाच की ते झुंबर बिलोरी काचेच्या खळखळत्या ठिसूळ तुकड्यांचे बनलेले असते, तर जी० एं०च्या कथेच्या झुंबरातले लोलक प्रतिमांचे. किंबहुना त्यांची सारी कथा म्हणजेही एक मोठी प्रतिमाच असते. आणि तिला तिचा आकार मिळतो तो लहानलहान प्रतिमांमधून. म्हणूनच जी० एं०च्या कथेबद्दल बोलणे फार अवघड होऊन बसते. तिची आतली घडण तपासणेही मोठे बिकट होते. कारण तिच्यामधली एका क्षणात एकसमयावच्छेदेकरून होणारी कृती (that simultaniety in an instant of time) आणि अशाच धावत्या क्षणांमध्ये एकाच वेळी होत जाणारी त्यांची वाढती प्रगती (the simultaneous progression through such instants of time) हा तर या कथेचा आत्मा आहे. म्हणूनच अनुक्रमाच्या वर्णनपर पद्धतीने तिचे अंतरंग विशद करणे अशक्य होऊन बसते. तरी पण प्रयत्न करून पाहू या. जी० एं०ची 'नाग' ही कथा घेऊ.

प्रतिमांच्या लोलकांमधून झुंबरासारखा चैतन्यमय आकार घेणाऱ्या जी० एं०च्या कथेचे जवळून निरीक्षण करण्यासाठी 'नाग' हीच कथा का घ्यायची? 'गुंतवळ', 'कांकणें', 'व्यथा', 'पाळणा', 'अवशेष' या कथा का नकोत? त्या कथा या अत्यंत यशस्वी, परिपूर्ण आणि चांगल्या कथा आहेत. त्यांच्याइतकी ही कथा परिपूर्ण नाही. म्हणूनच तिच्याकडे पाहू या. पूर्ण यशस्वी कलाकृती या कलावंतापेक्षा मोठ्या असतात. त्यांच्या स्वयंपूर्ण अस्तित्वाचे पाऊल नेहमीच कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या उंबरठ्यावर टेकून पलीकडे जाते. ते व्यक्तिमत्त्व मागे ठेवून. स्टाइनबेक बघायचा असला तर 'इन डयुबियस बॅटल'मध्ये बघावा, 'ग्रेप्स ऑफ रॅथ'मध्ये नाही. ते पुस्तक स्टाइनबेकला मागे ठेवून मोठे होऊन गेले. तसे जी० एं०च्या बाबतीत 'गुंतवळ' या कथेचे झाले आहे. पण ज्या कलाकृती या उंबरठ्यावरच थांबतात, त्यांच्यात त्या लेखकाच्या कलावंत म्हणून जाणवणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाच्या साऱ्या खुणा सापडतात; आणि जरा नीट बघितले तर ती कथा आणि त्या कथेचा 'एक्स-रे' फोटोग्राफ असावा तसा तिचा सांगाडा या दोहोंचे अस्तित्व एकदम बघायला मिळते. आणि आपल्याला तर तेच बघायचे आहे. म्हणून ही कथा घेऊ या. जी० एं०चा मागोवा घ्यायचा तर या 'नागा'ची शेपटी पकडलेली बरी! जपून जपून मागून जाऊ या!

प्रथम या कलाकृतीचे पोत बघण्यासाठी ती ज्या घटकांतून, धाग्यांतून बनविली आहे, ते धागे फक्त बघू—नुसते बघत जाऊ. अंतरा-अंतरावर येणारे कथेतले हे टप्पे :

...कालच संध्याकाळीं एक नाग तेथे शिरला होता....बायकांच्या ओरडण्यानेच गोंधळून तो निघून गेला खरा...

..."आत्ता काय सांगावं, अहो, जातिवंत नाग तो, देवाचा! आल्यावर फुलासारखा घमघमाट सुटला बघा..."

..."जळळं फाटकं तोंड ढमालीचं! होता तर सारा वीतभर किडका साप. आणि म्हणे घमघमाट सुटला होता!"...

...बाबाजी शांतपणे त्या फटीकडे पाहात होता. नागाला खरोखरच का वास असतो याचा त्याला मोठा विचार पडला होता...

..."तो कालचा नाग." बाबाजी उगाचच म्हणाला, "त्या सांदरींत बघत व्हतों मी कुठें दिसतोय कीं काय म्हणून! ठेचून काढला पाहिजे..."

"तूं व्हय?" ओठ फरफरून लक्षुमी म्हणाली..."पायावर बेडकी मुतली तर डोळे होतात घुबडासारखे! तोंड बघा ठेचणाऱ्याचं!"

...बाबाजीचें मन आज फार अस्वस्थ होतें...कांही केल्या ती अस्वस्थतेची जाणीव जाईना. एखादा साप स्वस्थ पडून असल्यानंतर डोकें अर्धवट वर करून इकडेतिकडे पाहूं लागावा, त्याप्रमाणें त्याच्यांत कांही तरी जागें होत होतें...

...आज जाईवर नेहमीपेक्षा जास्त फुलें होतीं. पण त्यांच्यांतली प्रसन्न शालीनता आज कुठच्या कुठे गेली होती. सारीं फुलें एकदम झिंगल्याप्रमाणे, तो वास धुंद, फसफसणारा, तर्र करणारा झाला होता. जणू त्या वेलाचाच नाग होऊन वासाने मिरवत असल्याप्रमाणे बाबाजी वाऱ्याच्या झुळकीबरोबर वेडावत होता...

...बाबाजी उठला व त्याने टचदिशी टाच आपटून तो निळा किडा उगीचच चिरडला...या निळ्या किड्याऐवजी जर एखादा जाडजूड नाग असता तर बरं झालं असतं! जर का लक्षुमी-जनीने आपणांला हातांत लोखंडाची कांब घेऊन त्वेषानं फूत्कार टाकणाऱ्या एखाद्या नागाला ठेचून काढतांना पाहिलं, तर साऱ्यांचे चेहरे कसे त्या खेटरासारखे होतील!...

...बाबाजी वेडा झाला...त्याचा हात आंधळ्या नागाच्या फण्याप्रमाणे तिच्या छातीवर चाचपडूं लागला...

...बाबाजी मेल्याप्रमाणे घडवंचीवर कोसळला. त्याचें मन पायाखाली चिरडलेल्या त्या किड्याप्रमाणे आडवें, फुटकें झालें...

...बाबाजी वळकटींत तोंड खुपसून ओठ फुरफुरत हुंदके देत होता. त्याचें सारें अंग आतां सापाच्या कातीप्रमाणें मळकट, निर्जीव होऊन थरथरत होतें...

...बाबाजी फाड फाड तोंडांत मारून घेऊं लागला, व भळभळीत, ओल्या ओठाने म्हणाला, "शप्पथ, कशी माती खाल्ली देव जाणे. आतां मात्र कधी नाही. बाच्या शप्पथ, पुन्हा कधी नाही..."

...या त्याच्या शब्दांनी उलट तिच्याच कंबरेंत कुणीं तरी लाथ मारल्यासारखें तिला झालें...ती शून्य मनाने बसली...पण तिच्या मनांत खोल कुठे तरी शरमेच्या सापाचीं पिल्लें वीत असल्याप्रमाणें तिचें सारें शरीर विकल झालें होतें. दोन महिन्यांपूर्वीच आपल्यांत एकदम चढलेलें विष तिला आठवलें, खिजवूं लागलें.

...त्या बेवकूफ बाबाजीला पाहून ती शरम, तें आंबलेलें, एखादा साप ठेचल्याप्रमाणें वाटणारें, चिरडलेलें मन तिला एकदम आठवलें होतें...

फक्त अंतरा-अंतरावर आलेली ही वळणे. कथेतून सळसळत जाणारी ही वासनेच्या नागाची लपेटदार रेषा, आणि तिला छेदणाऱ्या, स्वतःचीच निराळी गती असलेल्या, वरच्या रेषेतून ओळखून निराळ्या न करता याव्या अशा गुंतलेल्या खालील रेषा. त्यांचीही वळणे अंतरा-अंतरावर अशीच रेखलेली :

...नागाला वास असतो ?

...जाईचा वेल...नाजुक फुले...नाजुक गंध...

...जाईचा वास आला की ताणलेल्या तारेला स्पर्श करावा त्याप्रमाणे त्याचे सारे अंग एकदम थरथरत होते.

...जाईच्या फुलांची प्रसन्न शालीनता आज कोठच्या कोठे गेली होती... वेलाचाच नाग धुंद वासाने मिरवत असावा...

..."तुला फुलं पाहिजेत—फुलं ही?" हावरेपणाने, ओठ ओले करीत बाबाजी म्हणाला.

...नागाला वास असतो ?

...गटाराजवळच्या चौकातली कपडेधुणी...खरकटी...पत्रावळी...जाईची फुलं...पिकल्या फणसाप्रमाणे सारी खोली कुंद करणारा तुळशीने लावलेला सेंट...जाईची शालीन फुले...जखमेतून नासक्या रक्ताचा दोरा पाझरावा त्याप्रमाणे काढलेले आयुष्य...नागाला वास असतो?...वेलाचाच नाग होऊन वासाने मिरवत होता.

...चिमण्यांचा विटका प्रकाश...काळ्या माशांचा घोळका...हिरवट नासके शेवाळ...रानवट भडक नखरा करणारी, कोळसे विकणाऱ्या पोरीसारखी काळी तुळशी...शिसवी घोटीव अंगाची जनी...काळ्या धगधगीत ज्योतीसारखी राधा...

काळी माणसे...पांढरा रुपया...तेल-हळद लावलेले चुरमुरे...लालभडक ताप आल्यासारखा चहा...चुलीतल्या जाळाची लाल जीभ...पिवळा नाग...लक्षुमी... लक्षुमीच्या गोऱ्या दंडावर दोन निळसर वळ उठवावेत...पिकल्या पेरूत दात रुतवावेत तसा दंश करावा...चकचकीत निळा किडा...पारदर्शक हिरव्या रंगाची फणी...शिंपिणीच्या पायांतल्या चकाकणाऱ्या जोडव्यांच्या हलत्या चमक्या... वासनेच्या क्षणी पिवळ्या नागिणीसारखी झालेली लक्षुमी आणि...नंतर... चिरडलेल्या काळ्या सापासारखे झालेले तिचे मन...चिमण्यांचा चिटका प्रकाश... माशांचा थवा...

...तुळशीचे सँडल्स...त्या धुंद अनिर्बंध क्षणी ती डॉक्टरांकडे पाहून हसली होती...डॉक्टर त्याप्रमाणे आले होते...त्या पंधरा रुपयांत तुळशीचे सँडल्स झाले होते...

...त्या ढिगाच्या कडेला एक जुनी वहाण पालथी पडली होती. आपणाला जर का लक्षुमी-जनीने नागाला ठेचून काढताना पाहिले तर साऱ्यांचे चेहरे कसे त्या खेटरासारखे होतील...राधा चवताळली...तिने कचऱ्याच्या ढिगाऱ्याजवळची जुनी वहाण उचलली व ती धाडधाड बाबाजीच्या छातीवर हाणू लागली...

..."बघ माझे हात बघ कसे झालेत ते तरी!...नाही, नाही. तू माझे हात बघ तरी एकदा." आपले हात बळेच जनीच्या हातांवर ठेवीत लक्षुमी म्हणाली... लक्षुमीच्या सारा प्रकार ध्यानात आला, आणि ती शरमेने काळवंडली. तिने बाबाजीचा हात हिसकावला व त्याला उभे केले...लक्षुमी राधेकडे वळली व बोटे ताठवून तिने काडकन राधेच्या मुस्कुटात दिली...डॉक्टरांच्या माजघरात ती धुणे वाळत घालत होती. तिने हात उंच केले, तो तिचा पदर ढळला...डॉक्टरांनी मागून येऊन हळूच आपल्या कमरेभोवती हात विळखावा असे तिला वाटले..."तू पड आता तासभर—" ती बाबाजीला म्हणाली व त्याला सोइस्कर उसे होण्यासाठी तिने वळकटीवर दोनतीन थापा मारल्या...बाबाजीपुढे हात ओवाळणारी लक्षुमी... बाबाजीला हात धरून उभे करणारी लक्षुमी...

..."जळळं फाटकं तोंड दमालीचं!...जीभ आहे की कुत्र्याची शेपटी आहे कोकणीची!..." कुठल्या तरी अज्ञात वासाने कुत्रे आंधळेपणाने बेभान धावत सुटावे त्याप्रमाणे त्याचे मन सारखे ओढाळत होते...तिने बाबाजीचा हात धरून हिसकावला व त्याला उभे केले. "जा, पड जा आता घरीं कुत्र्यासारखं."

...खोल्यांच्या मधोमध असलेली झिजलेली फरशी सार्वजनिक होती...त्या चार खोल्यांच्या आयुष्यांत खाजगी असे काही नव्हते. गोजराईच्या घरी लसणीची फोडणी झाली इथपासून तुळशीने नवी चड्डी घेतली इथपर्यंत सारे त्या निसरड्या फरशीप्रमाणे पूर्णपणे सार्वजनिक होते...

...त्या तसल्या कुजट ढिगात एक मोठा चकचकीत निळा किडा ऐटीत हिंडत होता. राधा...मागूनदेखील तिची हालचाल, तिच्या चालण्याने तिच्या परकराला मिळणारा हेलकावा, तिच्या अंगाचा रेखीव उभार ही सारी बाबाजीच्या उपाशी नजरेतून सुटली नाहीत...बाबाजी उठला व त्याने टचदिशी पाय आपटून तो निळा किडा उगीचच चिरडला...राधा चवताळली...तिने कचऱ्याच्या ढिगाजवळील जुनी वहाण उचलली व ती धाडधाड बाबाजीच्या छातीवर हाणू लागली... बाबाजी मेल्याप्रमाणे घडवंचीवर कोसळला...त्याचे मन पायाखाली चिरडलेल्या किड्याप्रमाणे आडवे फुटके झाले...

...चिमण्यांचा विटका प्रकाश...पेटत्या चुलीतील जाळाची जीभ...बाबाजीच्या मनातील धुमसत असलेली, भाजणारी वेदना...धगधगीत काळ्या ज्योतीप्रमाणे दिसणारी राधा...ठिणगी पडल्याप्रमाणे पेटलेले त्याचे मन...आणि साऱ्या अंगभर तारेप्रमाणे जळणारी वेदना आता... फुंकून टाकल्याप्रमाणे मेली होती.

आणि या सगळ्या स्वतःच्या गतीने प्रगत होत जाणाऱ्या प्रतिमाचित्रांचा केलेला संमिश्र उपयोग :

...नेहमी डोके कराकरा खाजवीत चार घरून गोळा केलेल्या अन्नावर जगणारी गोजराई...उन्हाळ्यांत त्या फरशीवर माशांचा अगदी गौं घोळका जमत असे. जनी चक्क काळी होती; पण तिच्या शरीराला शिसवी आकृतीप्रमाणे घोटीव गोलाई होती...खरे म्हणजे नऊवारी लुगडे नेसून इतके अंग उघडे टाकू शकणारी बाई अख्ख्या गावात मिळाली नसती..."काय हलकट माणसं असतात बघा एकेक..." जनी सोजुवळपणे सांगू लागली...खळकू खळकू साखळ्या वाजवीत राधा आली... निळा चकचकीत किडा...राधा रडतरडत वकिलांच्या घरात गेली..."तर व्ह काय! मोठी सावित्रीच लागून गेलेय की..." लक्षुमीजवळ येत जनी म्हणाली. लक्षुमी काही बोलली नाही..."नाही, नाही—तूं माझे हात बघ तरी एकदा"...दिसलेला नाग...हनुवटी किंचित वर उंचवून राधा चालू लागली की एखाद्या तलम वस्त्रात वाऱ्यामुळे घडी सरकत जावी त्याप्रमाणे अतिशय आकर्षक अशी लचक तिच्या साऱ्या अंगभर पसरे...माशांच्या कचऱ्याच्या ढिगात न चालणारी राधा...दिसलेला नाग...लक्षुमी...तिला डॉक्टरांनी घातलेला विळखा...घंढ पोतेऱ्यासारख्या बाबाजीच्या मनात वळवळणारी वासना व तिने भीतभीत वर केलेले तोंड...तिचा घंढ उद्रेक आणि चिरडलेपणात शेवट...बेभान झालेले शरीर...डॉक्टरांकडे पाहून उत्तेजक हसणे...त्या पंधरा रुपयांत झालेले तुळशीचे सँडल्स...जाई...नाजुक गंध...फणस...किड्याप्रमाणे चिरडलेला बाबाजी...त्याने चिरडलेला किडा...

त्याच्या पंढपणाने धुमसणारी, त्याला फाडफाड बोलणारी लक्षुमी...उफाड्याची लक्षुमी...गोऱ्या दंडावर रुतलेला करवतकाठी काट...कुंकवाला कधी न आलेला सुरीसारखा कोरीवपणा...डॉक्टरांचा विळखा...बाबाजी मेल्यासारखा पडल्यावर त्याच्या पाठीशी उभी राहणारी, पण नंतर आपल्याच शरमेने विकल झालेली लक्षुमी...पिवळी नागीण...आणि शरमेच्या सापाची पिळे वीत असल्यासारखे विकल मन...बाबाजीची जनीबद्दलची सुप्त इच्छा...राधेबद्दलची इच्छा...राधेला विळखा घालू पाहणारा बाबाजी, आणि आपल्या पिवळ्या नागिणीसारख्या देहाला डॉक्टरांनी विळखा घालावा म्हणून मोहाच्या एका क्षणात बेभान वासनेने पेटलेली लक्षुमी..."तुला फुलं पाहिजेत—फुलं हीं!"...काळी ज्योत... पिवळी नागीण...सँडल्स. चिरडलेला किडा...वेड्या वासनेत आपला पंढपणा क्षणभर विसरू पाहणारा बाबाजी आणि पेटल्या वासनेच्या क्षणात आपली साऱ्या जीवनाची अतृप्ती विसरू पाहणारी लक्षुमी...चिरडल्यासारखा अतृप्तीतच वासनेचा शेवट झालेला बाबाजी आणि वासनापूर्ती होऊन शरमेने विकल झालेली लक्षुमी यांच्यातली इच्छा-कृति-परिणामांची विलक्षण उलटापालट...प्रसन्न फुले... झिंगलेली फसफसलेल्या वासाची तर्र फुले...कळकट जीवन...वासनेचा पिवळा नाग ...कचऱ्याचा ढीग, निळा चकचकीत किडा...ठसठसत्या इच्छेचा बाबाजी आणि न बोलणारी, कळकट शृंगार करून ते सँडल्स घालून सिनेमाला जाणारी त्याची मुलगी तुळशी...सोनेरी चौकटीच्या आरशातले प्रतिबिंब...नकळत तिला उत्तेजन देणारी ...आपल्या सगळ्या दबल्या इच्छा तिच्यातून भोगणारी लक्षुमी...शरमेने विकल झालेली लक्षुमी...मुलीएवढी राधा...आणि तिच्या छातीवर, आंधळ्या नागाच्या फण्याप्रमाणे फिरणारा बाबाजीचा हात...चार घरे गोळा करून आणलेल्या अन्नावर जगणारी गोजराई...आणि या गोजराईपुढेही दोन दिवसच पण शरमिंध्या मानेने वावरणारी लक्षुमी...काळ्या उत्तान सापासारखी जनी...लचकत्या शरीराची, डोळ्यांत विखारी काजळरेषा असलेली, वयात येणारी राधा...पिवळ्या नागिणी-सारखी लक्षुमी...गांडुळासारखी तुळशी...बाबाजीच्या पंढ मनातला वासनेचा नाग ...वासनेच्या कुटल्याही आविष्कारावर...कचऱ्याच्या ढिगावर बसलेल्या माशां-सारख्या मनाची जनी...आपली सदा अपुरी वासना अनेक तऱ्हेने चाळवीत भक्ष्य शोधीत पुरी करू पाहणारी जनी...दुसऱ्या कुणाचे भक्ष्य होऊ घातलेली तुळशी ...वासनेच्या उगवत्या जाणिवेने लचकणारी...पुढे कदाचित जनीसारखीच होईल अशी राधा...दबलेल्या, ठसठसत्या वासनेला एका मोहाच्या क्षणात वाट करून देऊन...नंतर शरमिंदी झालेली लक्षुमी...बाबाजीची पंढ वासना...वासना... पौरुष...भीरु मनाने रंगविलेले पौरुषाचे स्वप्न...चिरडलेला किडा...जनीबद्दलची बोकडहावरी आसक्ती...त्यांतून शिंपिणीवरचा उगाच वाटलेला चिडचिडेपणा...

...गटार...निसरडी फरशी, पत्रावळी...फणसाची काटेरी कातडी...मळके रिबन...प्लास्टिकची फणी...गोजराई, जनी, लक्षुमी, राधा...बाबाजी...वळवळत निघून गेलेला नाग...आंगठ्यावर ठेवून भरकन वर उडवून पकडलेला रुपया... राधेने त्याच्या डोक्यात मारल्यावर उडून खाली पडलेला, डुबुक्कन गटारात बुडलेला रुपया...गटारात पाय घालून तो शोधणाऱ्या गोजराईच्या मुलांना न सापडलेला रुपया...एवढे सगळे होऊन गेल्यावरही लक्षुमीच्या मनात शेवटी राहिलेला—रुपयाच.

आणि या सगळ्या प्रतिमा-प्रतीकांतून फिरणाऱ्या भावचक्राला तोलून धरणारी दोन टोके...खरकट्यातून अत्यंत काळजीपूर्वक, शिवस्तोत्र म्हणत पाण्याच्या खेपा करणाऱ्या म्हाताऱ्या रमाकाकूंची क्षणांचे ठोके मोजणारी सोशिक पावले, आणि गोरटेल्या नाकाच्या, चांदीची जोडवी घातलेल्या शिंपिणीची, एकाच जागी वर-खाली होणारी, गती असून प्रगती नसलेली, मशीनवर हलणारी पावले. रमाकाकूंच्या फेऱ्या तशाच चालू राहतात, आणि बाबाजीने राधेशी केलेल्या अंगचटीच्या घटनेने शिंपिणीची पावले क्षणभर स्थिरावतात, तिच्या चंद्रकोरीत एक बारीकशी आठी येते. आणि या दोन गतींमध्ये—आडव्या गतीने सतत चालणाऱ्या या दोन पावलांच्या उभ्या गतींच्या मध्ये—आपल्या सगळ्या दबलेल्या, नवऱ्याच्या घंढतेने धुमसणाऱ्या भावनांना पेलीत आणि त्याच्या शरमेने काळवंडलेल्या, उसना धीर आणून त्याच्या पाठीमागे उभ्या राहणाऱ्या; स्वतःच्या लाजेने—मोहाच्या क्षणाच्या जुन्या आठवणीने —विकल झालेल्या; तिरस्कार, चीड, शरम यांच्याही पलीकडे जाताना एक क्षणभरच पण कुठे तरी बाबाजीकरताही हललेल्या लक्षुमीची पावले आपल्या सगळ्या भावनांचा गुंतवळा घेऊन गटारातला रुपया शोधण्यासाठी पुढे होतात.

अनेक गतींनी, दिशांनी, वजनांनी, गुणवत्तांनी एकमेकाला छेद देणाऱ्या भाव-बंधांची ही हलणारी व चैतन्याने भरलेली भावाकृती अशी क्षणभर स्थिरावते तोच जीवनातल्या सगळ्याच भावाकृतींना सपाट करणाऱ्या अस्तित्वाच्याच निकडीने— त्या रुपयाने—पुन्हा गतिशील राहते.

एकमेकांवरचे प्रकाशकिरण परावर्तित करणाऱ्या व चमकणाऱ्या लोलकांचे— निळ्याजांभळ्या प्रकाशशलाका लाटांसारख्या पसरविणाऱ्या असंख्य लोलकांचे— हे हलते झुंबर...

ही जी० एं०ची कथा.

आता कळले का, बिलोरी काचेचे हलते झुंबर म्हणजे जी० एं०ची कथा असे मी का म्हटले? खरे म्हणजे परस्परांशी सतत संघर्ष करणाऱ्या आणि त्या ताणांत परस्परांचे गुणधर्म बदलून टाकणाऱ्या अनेक सूक्ष्म भावच्छटांच्या विश्लेषणाच्या

नादात मी अधिक पडलो नाही, तेही मुद्दामच. विश्लेषणाने हा शोध घेणे शक्य नसते. विश्लेषण हे त्या दृष्टीने मुळातच अगदी रेषामय, आणि रेषेसारखेच सीधे, सरळ असते. एखाद्या हलत्या शिल्पाकृतीच्या हालचालींचे स्पष्टीकरण वेगवेगळ्या कोनांतून घेतलेल्या निश्चल, द्विमिती छायाचित्रांच्या साहाय्याने करण्यासारखेच हे फोल ठरेल ! म्हणून या कथेच्या अंतरंगाचा अभ्यास ती जशी घडत गेली त्याच दिशेने केला. एखाद्या ललित कृतीला जे उफाळते सामर्थ्य लाभते ते अशामुळे की, ती कलाकृती म्हणजे अनंत भावच्छटांच्या आंतरिक ताणाने विणले गेलेले एक जाळे असते. या ताणांमधून त्या ललित कृतीच्या प्रत्येक कणाकणामध्ये एक थरारती गती, एक आंदोलन निर्माण होते. या आंदोलनाचा तोंडवळा सारखा बदलत असतो. आणि नवल असे की, प्रत्यक्ष त्या कलाकृतीला एक स्थायी स्वरूपाचा समतोल लाभला, तरीही तिची ही आतली गती व चेतना आपल्याला जाणवतच असते, कारण ती स्थिरता हाच मुळात एक आभास असतो. प्रत्येक घटकाच्या आंतरिक हालचालीने सर्वच कृतीला साकल्याने एक रसरसते सामर्थ्य लाभते.

जी० ए० कुलकर्णी हे कसे करतात ? त्यांची पद्धती कोणती ? त्यांची ही पद्धती त्यांच्या समकालीन लेखकांपेक्षा अगदी वेगळी आहे, आणि मला वाटते, तिच्या-मध्येच सर्वांशाने नवीन अशा कथेची बीजे रुजलेली आहेत. त्यांच्या कथेचा अभ्यास म्हणजे वस्तुतः प्रतिमांच्या संयोजनेचा अभ्यास. त्यांच्या कथाविश्वाचे तेच खरे शक्तिस्थान आहे. प्रतिमा म्हणजे वस्तूचे सापेक्ष भावरूप किंवा भावनेचे सापेक्ष वस्तुरूप. प्रतिमांचा वापर वेगवेगळ्या कथाकारांनी वेगवेगळ्या मार्गांनी केला आहे. प्रतिमांची योजना कधी ताणाचा एखादा बिंदू सुचवण्यासाठी, चित्रामधल्या रंगमय 'पडसादा'(echo)प्रमाणे केली जाते. त्यामुळे कथेतील काही घटक त्या विवक्षित दिशेला ओढले जात असले तरी प्राधान्याने तिची घडण भावनेच्या सरळ आणि प्रत्यक्ष नात्यांमधून झालेली असते ती तशीच राहते, तिला बाध येत नाही. व्यंकटेश माडगूळकरांच्या कथेत हे दिसते. कधी गाडगीळांच्या कथेतल्याप्रमाणे, भावनांच्या ताणांचा विकास एकेका बिंदूवर खिळवून निश्चित करण्यासाठी प्रतिमेचा वापर होतो आणि मग संपूर्ण कथा म्हणजे अशा परस्परांशी जोडलेल्या बिंदूंचे व त्यांच्यामधील भावसंबंधांच्या गतींचे एक जाळेच बनते. कधीकधी, बालकवींच्या कवितेत आढळते त्याप्रमाणे, पांगाऱ्याच्या घासलेल्या बीसारखा सेंद्रिय अनुभवाचा एक चटका मिळावा किंवा अशाच अनेकविध अनुभूतींचा धागा न् धागा प्रत्यक्ष-पणाने जाणवावा यासाठीही प्रतिमांचा वापर केला जातो. कधी प्रतिमा म्हणजे अनुभवाचे रूप ज्याच्या आडून न्याहाळावे असा एक पडदा बनतो. वास्तवाचे प्रतिबिंब आरशात पडलेले पाहावे तशी प्रचीती पु० शि० रेग्यांच्या कवितेत येते. प्रतिमांचा वापर जी० ए० कुलकर्णी कसा करतात ? असे दिसते की, संपूर्ण

भावानुभव ते प्रतिमेमध्ये परिवर्तित करण्याचाच प्रयत्न करतात. एक प्रधान प्रतिमा कथेच्या सूत्रात प्रथम गुंफून व कथेमधल्या भावाशयाशी तिचा सुसंवाद साधून ते हलकेहलके तिची स्थापना कथेमध्ये करतात. या प्रतिमेला घनता व भरीवपणा आणण्यासाठी मग ते इतर अनेक प्रतिमांचे साहाय्य घेतात. या प्रतिमांनीही काही भावनांचा भार पेललेलाच असतो. आणि जेव्हा समग्र भावानुभवाला आपले अचूक व संपूर्ण दर्शन या संमिश्र प्रतिमांनी विणलेल्या जाळ्यांत घडते तेव्हाच त्यांची कथा खरीखुरी मुळे धरू लागते, जिवंत होते. निर्मितीचा अर्थ जी० ए० कुलकर्णी करतात तो असा. एखाद्या प्रतिमेमध्ये प्राण भरून व चैतन्य ओथंबून या वस्तुमात्राच्या सृष्टीत तिलाही एक स्वतंत्र वस्तू म्हणून आपल्या पायावर उभी करणे याला ते निर्मिती मानतात. इथे त्यांच्या 'नाग' या कथेचा पुन्हा एकदा विचार करायला हवा. ही प्रक्रिया या कथेत अगदी स्पष्टपणे जाणवते. (इतर काही कथांमध्ये—त्या अधिक चांगल्या असल्या तरीही—ही प्रक्रिया इतकी स्पष्ट होत नाही. कारण तिथे ती कथेच्या साच्यामध्ये पूर्णीशाने एकजीव झालेली असते; इतकी की, तिला वेगळी काढता येत नाही, अलग करता येत नाही. इथे मात्र जरा बारकाईने पाहिले तर ही वेगळीक दिसून येते. म्हणूनच ही कथा माझे लक्ष अधिक वेधून घेते.) या कथेत लेखक नागाची मुख्य प्रतिमा कथेच्या कणाकणात भिनवीत आहे. अलीकडे नागाच्या प्रतिमेचा वापर वासनेचे किंवा मूलगामी व प्राथमिक स्वरूपाच्या इच्छांचे प्रतीक म्हणून वाङ्मयात पुष्कळच झाला आहे. ईव्ह आणि तिने चाखलेले ते ज्ञानवृक्षाचे फळ या सनातन कल्पनेपासूनच या प्रतीकाला सुरुवात झाली. मानसशास्त्रामधल्या प्रगतीच्या नवनवीन टप्प्यांशी आणि फ्रॉइडने सुचवलेल्या स्वप्नांच्या उपपत्तीशी परिचित असलेल्या आधुनिक लेखकांनी तर या प्रतीकाची पुनःपुन्हा योजना केली आहे. गाडगीळांनी आपल्या 'लिलीचें फूल' या कादंबरीत आणि इतर काही कथांमध्येही एक प्रभावी प्रतीक (motif) म्हणून त्याचा वापर केला आहे. तेव्हा हे प्रतीक तसे नवे नाही. परंतु त्याच्या योजनेची जी० एं०ची पद्धती मात्र नवी आहे. कशी ते पाहू.

जी० ए० कुलकर्णी प्रतिमांची जी गुंफण कथेमध्ये करतात ती एक प्रतीक म्हणून नव्हे; तर प्रतिमा आणि प्रतीक यांच्या अध्येमध्ये घुटमळणारे दुसरेच काही या नात्याने ते ही योजना करतात. नागाच्या आयुष्यातल्या अनेकविध अवस्थांचा ते वेगवेगळ्या भावबंधांशी अगदी तंतोतंत संवाद साधतात. हा नाग आपले मस्तक वर उचलतो; झोपेतून जागा होतो; जिवंतपणाने सळसळतो; आजूबाजूला पाहतो; वळवळतो; आणि एखाद्या दोरखंडाच्या वेटोळ्यांतून हळूहळू सरळ होत, उभी मुद्रा घेत, शेपटावर उभा ठाकतो; जिभल्या चाटतो; झेप घेण्यासाठी हेलकावे घेतो; दंश करण्यासाठी आवेशात पवित्रा घेतो; आणि क्षणात जमिनीच्या राकट पृष्ठभागावर

आदळून चिखलमातीच्या काळ्या रांध्यासारखा निर्जीव व सामर्थ्यशून्य होऊन पडतो. त्याची वरची त्वचा उकलली जाते, तो कात टाकतो, आणि त्याचे आयुष्य मात्र एका विलक्षण रीतीने सुरूच राहते! या कथेच्या मुख्य विषयामधल्या भावनात्मक दुव्यांचा प्रवास नेमका असाच आहे. बाबाजीच्या मनातल्या वासनेचा उद्भव व तिचे अखेरचे टोक...आणि ह्या प्रमुख भावनेच्या क्षेत्रात सुरू असलेली इतर भावघटकांची रहदारी...इतर लहान प्रतिमा या मुख्य प्रतिमेला पूरकच ठरतात. तिच्याशी जडलेल्या नात्यामुळेच त्यांना आपली शक्ती लाभते—आणि मुख्य प्रतिमेचे सामर्थ्यही त्यांच्यामुळेच वृद्धिंगत होते. या पद्धतीमधूनच या प्रतिमेला एक गोलाई, एक भरीवपणा मिळतो. कथेमधील भाषासुद्धा मुख्य प्रतिमेशी कशी समांतर जाते :

...तिच्या गोऱ्यापान गोल दंडावर व्रण करीत असलेला चोळीचा करवतकाठी काठ...एखाद्या पिकल्या पेरूत दात रुतवावेत त्याप्रमाणे तेथे दातांनी दंश करावा... आंगठ्यावर ठेवून भर्रकन उडवलेला, आणि पटकन हातात पकडलेला रुपया... ताणलेल्या तारेप्रमाणे थरथरणारे अंग...जाळाची जीभ...शिंपिणीच्या हलत्या पावलांबरोबर चमकणाऱ्या जोडव्यांच्या चमक्या...तलम वस्त्रात वाऱ्यामुळे सळसळणाऱ्या घडीची लचक...विखारी काजळरेषा...कुंकवाला न आलेला सुरीचा कोरीवपणा...लक्ष्मीच्या अंगात चढलेले वासनेचे विष...डॉक्टरांनी आपल्या कमरेभोवती हात विळखावा ही इच्छा...

या परिच्छेदात वापरलेल्या प्रत्येक शब्दाशब्दाने मुख्य प्रतिमेचा ताण स्वतःवर कसा तोलून धरला आहे! आणि वाचताना असा विलक्षण अनुभव येत नाही का की, वाङ्मयीन कृतीचा एक चिमुकला घटक म्हणून शब्द मुळी नाहीसाच झाला आहे आणि त्याची जागा प्रतिमेने घेतली आहे? जी० एं०च्या भाषेबद्दल बोलताना खरोखर मूकच राहावे लागते. ही भाषा स्वतःला पुरतेपणी अदृश्य करून घेते आणि प्रतिमेमध्ये स्वतःचे अस्तित्व विरघळवून टाकते. प्रतिमेचा सगळा ताण, सगळी धग तिने पेललेली असते. आणि आदर्श हिंदू स्त्रीप्रमाणे या नसतेपणामध्येच तिचे सारे अस्तित्व, सारे सामर्थ्य सामावलेले असते. पण कथेमध्ये गुंतागुंतीची जी एक संमिश्रता येते ती मात्र एका वेगळ्याच पातळीवर. या कथेची सर्पासारखी वक्र, लवचिक आणि नागमोडी शैली पाहा! इथे कोणतेच कंगोरे, कोपरे नाहीत. एका सरळ, सलग आणि तरीही लपेटदार दिशेने जणू सर्व घटकांचा प्रवास सुरू आहे. (या लयाच्या अगदी विरोधी रीत आढळते ती 'गुंतवळ' किंवा 'मुखवटा' यांसारख्या कथांत. कारण तिथे लेखकाचा उद्देशच वेगळा आहे.) या तीक्ष्ण एकाग्रतेमुळे आणि संपूर्ण अंतर्मुखतेमुळे कलाकृतीमधल्या प्रत्येक बारकाव्याचा, प्रत्येक तपशीलाचा ओघ असा थेट तिच्या केंद्रबिंदूकडे—तिच्या गाभ्याकडे (म्हणजेच इथे प्रमुख

प्रतिमेकडे)—वाहत असतो. म्हणूनच जी० एं०च्या कथांचे हे वेगळेपण उठून दिसते. मधाशी म्हटले त्याप्रमाणे प्रतिमेचा वापर करण्याची जी० एं०ची पद्धत भिन्न आहे, आणि हा फरक प्रतिमेकडे पाहण्याच्या त्यांच्या दृष्टिकोणामधूनच उद्भवला आहे. प्रतिमा म्हणजे त्यांच्या दृष्टीने कथेमध्ये वापरण्याची एखादी आलंकारिक चीज, एखादी लकब नाही;—त्यांच्या दृष्टीने तीच कथा आहे. आपल्या कथा खरोखरच ते प्रतिमांमधून सांगत आहेत आणि या प्रयत्नामुळे प्रतिमेला जे सेंद्रिय, गोचर स्वरूप मिळते ते मराठी कथेमध्ये खरोखरच अनन्य आहे. त्यांच्या प्रतिमांनी कथेमधल्या प्रत्येक तपशीलाला दिलेली इंद्रियगोचर पातळी आणि एक प्रतीक या नात्याने पूर्णीशाने झालेली तिची कल्पनागम्य अमूर्त अवस्था या दोहोंच्या मध्ये त्यांची कथा उभी असते. 'शलॅट'मधला तो सरडा, 'गुंतवळ'मधला रखरखता माळ आणि पडदा, सांगाडा, रातराणी, मुखवटा, पाळणा या त्याच शीर्षकांच्या कथांमधल्या सर्व प्रतिमा त्यांनी अशाच पद्धतीने वापरलेल्या आहेत. त्यांच्या जवळ-जवळ प्रत्येक कथेमध्ये हा प्रयत्न दिसल्यावाचून राहत नाही.

पण या सरळ सीध्या विश्लेषणाने असा गैरसमज होऊ नये की ही सारी प्रक्रिया अगदीच सुगम व सुकर आहे आणि जी० एं०च्या कथा या मुळातच साध्यासुध्या, एकपदरी आणि एकेरी बांधणीच्या आहेत. कथा जर गुंतागुंतीची नसेल, संमिश्र नसेल, तर ती जी० एं०ची कथाच नव्हे! कधीकधी तिची ही गुंतागुंत अगदी अतिरिक्त वाटते खरी, पण तो मुद्दा वेगळाच आहे. खरोखर या कथाविश्वामधली भाषेची घडण, अनेक लहानलहान प्रतिमांनी बनलेली प्रतिमासृष्टी आणि आपल्याच सूक्ष्म व तरल छटांशी असलेले त्यांचे आंतरिक लागेबांधे हे सारे परस्परांमध्ये, मध्यवर्ती प्रतिमेमध्ये आणि कथारचनेमध्ये असे काही एकजीव होते की या सगळ्याचा साकल्याने जो परिणाम होतो तो विलक्षण गुंतागुंतीचा, संमिश्रतेचा, सघनतेचा, श्रीमंतीचा!

जी० एं०च्या प्रतिमा कधीकधी पारदर्शक पेयावर तरंगणाऱ्या चिमुकल्या, सोनेरी बुडबुड्यांच्या शिडकाव्यासारख्या वाटतात! त्यांच्याकडे पाहताना नेहमी मला बिंदुवादी चित्रकार स्यूराची आठवण होते. तो आपल्या चित्रकृती लहानलहान, स्वतंत्र बिंदूंच्या, सुट्या टिंबांच्या शैलीतच रेखाटीत असे. 'साइड शो'सारखे त्याचे चित्र असंख्य चिमुकल्या रंगाच्या ठिपक्यांनीच तयार झाले आहे आणि त्या टिंबांच्या अध्येमध्ये मात्र काही मोकळ्या जागा आहेत. हे दोन्ही घटक असे वेगवेगळे न काढता त्यांच्याकडे पाहिले म्हणजे रंगांचे तुकडे विखुरल्यासारखा परिणाम होतो, आणि एक पूर्ण कृती म्हणून पाहताना मात्र चित्रकृतीचा विषय सलगपणाने जाणवतो. किती हिशोबी, कष्टाचे आणि थंड डोक्याचे काम वाटते हे! पण तितकेच जिवंत, चैतन्यमय—अगदी त्या सोनेरी बुडबुड्यांच्या शिडकाव्यासारखे!

खरे तर स्यूराशी जी० एं०चे असलेले साम्यही एवढ्यापुरतेच मर्यादित नाही. त्यासाठी आता मला असा एखादा ठिपका, एखादी प्रतिमा वर उचलून ती कशी घडली आहे ते पाहावेसे वाटते.

"शेवटचे थेंब निथळून जाण्यासाठीं भांडें पालथें घालावें तसें आपलें आयुष्य आतां पालथें घातलें आहे..."

'राणी' या कथेतल्या म्हाताऱ्या आंधळ्या भाऊंच्या मनात आलेली ही कल्पना. तिच्याकडे बघू या. म्हातारे, उपयोगशून्य, आंधळ्या काळोखाने भरलेले, क्षण-क्षण थेंबांसारखे ज्यातून निघून जात आहेत असे आयुष्य. या आयुष्याने एकदा उजेड पाहिला आहे; आपला उपयोग होणे म्हणजे काय ते अनुभवले आहे. अवकाश आत असताना एखाद्या अंतर्गोल आकाराने बाजूच्या वस्तुविश्वाशी संबंध जोडावा, तसे. आता हे भांडे पालथे झाले. आंधळे बंद अवकाश आत घेऊन स्थिर झाले. उलट्या ठेवलेल्या भांड्यासारखी 'तुटक' वाटणारी गोष्ट इगनुभवांत क्वचित आढळते. ते भांडे विलग झालेले, स्वतःत गेलेले, विसरले गेलेले आणि विचित्रपणे बाजूच्या वस्तुविश्वाने आपल्याला विसरावे याची खंत बाळगतानाही आपले स्वत्व, 'डिग्निटी' सांभाळणारे असे वाटते. त्यातले अवकाशही बाहेरच्या अवकाशापासून तोडलेले, विलग झालेले असे वाटते. गोष्टीच्या सुरुवातीला भाऊंचे मन एखादा आरसा पुसल्याप्रमाणे स्वच्छ, नितळ, ताजे आहे...सगळे प्रतिबिंब स्वतःत उमटविणारे... आणि नंतर हे पालथे भांडे!

आता हे पालथे भांडे कोणत्या नात्यात नेमके इथे वापरले आहे? ती केवळ उपमा नाही, उत्प्रेक्षा नाही; नुसता अलंकार नाहीच. भावानुभवावर एक ताण निर्माण होऊन तो भावानुभव संचलित व्हावा म्हणून प्रतिमा वापरण्यात येते; त्या अर्थाने ती प्रतिमाही नाही. एखाद्या अशा वस्तुनिष्ठ समतानतेतून फक्त केवल-भाव (abstract concept) जाणवावा, तो जाणवताना पडद्याने स्वतःकडे लक्ष वेधून घेऊ नये, हा प्रतीकाचा उपयोग—त्या अर्थाने हे प्रतीकही नाही. मग आहे काय?

हे संज्ञेने प्रतिमा व प्रतीक यांच्या संमिश्र उपयोगातून भावानुभवाभोवती घातलेले कडे आहे. चिमटीत धरून एखादा कण उचलावा, तसे या प्रतीकाने अनुभवाला उचलले, अलग केले व बंदिस्त केले. रेशीमकिड्याने स्वतःभोवती कोष तयार करून स्वतःला आत बंद करावे, तसे या प्रतिमेने भावानुभावाला पुरे गुरफटून टाकले.

—आता यापुढे अशी पूर्णत्वाने जाणवणारी प्रतिमा हा कलाकृतीचा घटक होणार आहे. आता बंदीश घडायची ती अशा अनेक प्रतिमाघटकांतून.

मला वाटते, जी० ए० कुलकर्ण्यांकडून प्रतिमांची निर्मिती ही अशी होत असावी. त्यांच्या प्रतिमा या भावनेशी व तिच्या वस्तुनिष्ठ रूपाशी केवळ साधर्म्याचे नाते निर्माण करण्याकरिता योजलेल्या नसतात. कथेमधल्या भावनेच्या किंवा

वर्ण्य वस्तूच्या त्या हुबेहूब सेंद्रिय प्रतिकृती असाव्या लागतात. त्यांना त्या त्या भावनेचे, त्या त्या वस्तूचेच सूतपोत, तोच रंगगंध असावा लागतो. प्रतिमेने त्या त्या वस्तूची, भावनेची तरल छटा न् छटा आणि अतिसूक्ष्म बारकावे अशा चपलपणे पकडून धरावे लागतात की ती प्रतिमा ही केवळ प्रतिमा राहत नाही, तर त्या वस्तूचा, त्या भावनेचाच एक भाग बनून जाते. दोन्ही इतकी अविभाज्य आणि एकसंध वाटू लागतात की केवळ प्रतिमाही भावनेची किंवा वर्ण्य वस्तूची जागा सहजपणे घेऊ शकते. जी० एं० चा प्रयत्न नेहमीच भावनेला व वर्ण्य वस्तूला प्रतिमेमध्ये अशा रीतीने गुरफटवून टाकण्याचा असतो की दोन्ही वेगवेगळ्या राहू नयेत. हे जेव्हा साधते तेव्हाच त्यांना खरे समाधान मिळत असावे!

आणि त्यांचे वेगळेपण निर्माण होते तेही इथेच. जी० एं० ची कथा ही भावनांच्या अनेकपदरी धाग्यांची वीण उकलून दाखविताना किंवा भावार्थांच्या रचनेत गढून जाता-नाही प्रतिमांचेच संयोजन इतक्या जाणिवेनिशी करते, आणि तेही प्रत्येक प्रतिमेच्या सेंद्रिय गुणांचे पुरते भान ठेवून, की ही कथा म्हणजे अशा अनेकविध प्रतिमांचे जणू एक वृंदवादन बनते! पाश्चात्य संगीतकृतीत जसा एक मध्यवर्ती ठळक सूर असतो आणि बाकीचे सर्व सूर त्याच्याच छायेमध्ये आपापली वाटचाल करतात, तसेच जी० एं०च्या कथेमध्येही एक प्रधान प्रतिमा साकार होते आणि इतर सर्व प्रतिमाघटक हे तिच्याशीच संलग्न झालेले असतात. मुख्य प्रतिमेशी असलेल्या या नात्यामुळेच त्या प्रतिमांनाही खराखुरा अर्थ येतो आणि मध्यवर्ती प्रतिमेलाही त्यांच्यामुळे एक गोलाई येते. त्यांच्यामुळेच ती सजीव होते. 'गुंतवळ'सारख्या कथेमध्ये हे त्यांनी अत्यंत यशस्वीपणाने साधलेले आहे. उसळत्या प्रक्षोभाचा आणि विस्ताराचा धक्का देताना या कथेमधला तो रखरखता माळ त्यावर वावरणाऱ्या माणसांपेक्षाही अधिक समर्थ आणि मर्मभेदक बनतो :

...आपण सारे जण जळत्या पडद्यावरील आकृती असल्यासारखे या उन्हाच्या पडद्याला चिकटलो आहो...उन्हाचा कढ गेला की पुन्हा ते मजूर दिसत; एखाद्या प्राण्याच्या कातड्यावर माशा बसून तें थरथरावें याप्रमाणे तो उजाड माळ जिवंत वाटे...साळवीचें एकाकी दुःखी मन त्या भकास रखरखलेल्या माळावर एखाद्या मरत असलेल्या सरड्याप्रमाणे पडलें होतें...दिवसापाठोपाठ दिवस—विशाल अदृश्य हातांतून संथपणे ओघळणारे वाळूचे कण...शब्दांच्या कलकलाटाने उष्णतेवर उठणारे ओरखडे...जाड केसाळ कातड्याप्रमाणे बाहेर उग्र, नागड्या पसरलेल्या उन्हाची झळ इकडून तिकडे संथपणे फिरते, व तिच्यावर निंबोळ्या निःशब्द गळतात... एखाद्या डबक्यात पडलेल्या किडक्या ओंडक्याप्रमाणे मोकाट पसरलेल्या माळावर वर-खाली होणारे डिसोझाचे जीवन...आणि शापित झालेल्या मानवाप्रमाणे, त्या माळावर बसलेल्या गिधाडासारखे सरदारजीचे जळके मन...त्या भयाण माळावर

कुडचाभर पाणी ओतल्याप्रमाणे वाया गेलेले पत्रभर प्रेम...

आणि असे इतके भावबंध-सबंध कथेमध्ये निर्माण केले जातात की संपूर्ण कथा हे परस्परामध्ये विणलेल्या प्रतिमांचे एक जाळेच होते. प्रतिमांचा असा सढळ वापर करताना जी० एं०नी जी वेगवेगळी तंत्रे योजिली आहेत, त्यांचा अभ्यासही मोठा उपयुक्त ठरावा. उदाहरणार्थ, अर्धजागृतीमधल्या स्वप्नप्रतीकांचा आणि जाणीवेचा 'अंधाराचीं पावलें'मध्ये घडवलेला मिलाफ; 'सांगाडा' आणि 'गुंतवळ' या कथांत अचेतनामध्ये निर्मिलेले सचेतनत्व; 'हिरवी मखमल, गोरा हात'मध्ये निळ्या समुद्राच्या तळाशी वावरणाऱ्या माशांप्रमाणे माणसांचे चित्रीकरण करता करता घडलेले अद्‌भुत दर्शन; 'पाळणा' आणि 'निरोप' या कथांमधल्या दुहेरी प्रतिमा; शरीरविच्छेदनात तुकडेतुकडे वेगळे करावे तसे केलेले 'शलॉट'मधील चित्रण; 'जखम'मधील आकृतीचे रूपांतर; 'बळी'मधील अस्ताव्यस्त पसाऱ्याच्या भुताटकीला केलेले सहेतुक आवाहन; 'रात्र झाली गोकुळीं'मधील असंबद्ध विसंगती एकमेकींपुढे उभ्या ठाकून केलेली रचना; 'रंगरेषा' मधील नाजूक, काव्यात्मक बारकावे—आणि असे इतर किती तरी. प्रतिमासृष्टीला हाताळण्याची जी० एं०ची ही पद्धती जवळ-जवळ अतिवास्तववादीच आहे, आणि तिच्या उपयोगामधून त्यांनी मराठीला खरोखर एक नवीन कथा दिली आहे—कवितेच्या सीमारेषेजवळ जाऊन तिला भिडणारी एक नवीन स्वरूपाची कथा.

मला वाटते, दाली या चित्रकाराने कुठेसे म्हटले होते की, माझा प्रयत्न प्रत्येक अमूर्त कल्पनेचे प्रत्यक्षीकरण आणि प्रत्येक वस्तुनिष्ठ प्रत्यक्षाचे अमूर्तीकरण करण्याचा आहे. जी० ए० कुलकर्ण्यांच्या संदर्भातही हेच म्हटले तरी चालेल. वातावरण-निर्मितीचे त्यांचे सामर्थ्य कथेला असा काही अस्सलपणा देते की ते खरोखरच अजोड वाटावे. कथेत वातावरण कसे येते? भावविश्वाच्या चित्रीकरणाला खरेपणा यावा यासाठी आजपर्यंत वातावरणाची 'निर्मिती' केली जात असे : नाटकाच्या मागे पडदा असावा तशी, कथेतला जीवन-भाग आणि प्रत्यक्षातले जीवन यांना जोडणारा एक सांधा या नात्याने. एखादा गाडगीळच वातावरणाचा प्रतीक म्हणून, निर्मितीचा अविभाज्य भाग म्हणून उपयोग करतो. एखादा व्यंकटेश माडगूळकरच आपल्या कथेतील व्यक्तीचा पिंड, शरीराचा अणूरेणू, श्वास-उच्छ्वास त्या मातीशी, पाण्याशी, हवेशी, झुडुपांशी असा निगडित करतो की त्यांच्याशिवाय त्या व्यक्तींना अस्तित्वच असू शकत नाही. जी० एं०च्या कथानिर्मितीचे स्वरूप याहूनही निराळे आहे. त्यांच्या कथेत वातावरण नसते; वातावरणात कथा असते;—खरे तर ती वातावरणाचीच कथा असते. सबंध वाचून झाल्यावर मनावर परिणाम उरतो तो मानवी इच्छा-आकांक्षांनी क्षणभर संचलित झालेल्या, पण त्यापेक्षा फार मोठ्या असलेल्या एखाद्या निसर्गचक्राच्या फेऱ्याचा. मंतरलेल्या, भरलेल्या, भारलेल्या, विलक्षण

तीव्रतेने अस्तित्व मिळालेल्या एखाद्या वातावरणाचा. एखाद्या उजाड माळाचा; रखरखत्या अवर्षणातल्या खेड्याचा; पिसेपिसे होऊन नाहीशा झालेल्या 'चंद्रावळी'-च्या मागे पसरलेल्या—या जन्ममृत्यूच्या क्षणिक खेळापासून अलिप्त राहिलेल्या—सनातन निळ्या घुमटाचा. शेवटचाच परिणाम राहतो तो खरोखर मानवी भावविश्व आणि त्याच्याबद्दल पूर्णपणे उदासीन असलेले निसर्गचक्र यांच्यातल्या ताणाचा. एखादे हलवून सोडणारे शोकात्म नाटक पाहावे आणि नाटक संपून सगळे निघून गेल्यावर त्या काळोखात रिकाम्या स्टेजवरची भयाण शांतता अनुभवावी, आणि मग एकदम वाटावे, की ही शांतता अशी, इतक्या तीव्रतेने जाणवावी याकरताच, फक्त एवढ्या-करताच ते नाटक घडले होते! तसे काहीसे जी० एं०ची कथा वाचल्यानंतर वाटते. दोन 'नसलेपणां'च्या मधला 'असले'पणा ते कथाविश्व दर्शवीत असते. माणसे निर्माण केली जातात, खेळवली जातात, काढून घेतली जातात, रिकामा पट तेवढा राहतो—जो या खेळाने काही वेळ संचलित झाला होता.

यामुळेच त्यांच्या कथेला एक तऱ्हेचे त्रिमितिपरिमाण लाभते—मग ते 'बळी'-मधले दुष्काळलेल्या रुक्ष खेड्याचे चित्रण असो किंवा अमाशी, काशी किंवा सण्या यांच्या बंदिस्त मनांचे, त्यांच्या आतल्या जगांचे रेखाटन असो. असे वाटते की ज्या ज्या गोष्टींबद्दल हा कथाकार बोलत आहे, ते सारे त्याने जवळून पाहिले आहे आणि जिव्हाळ्याने जाणले आहे. आणि असेही वाटत राहते की एखाद्या तरंगत्या हिमखंडासारखे जे दिसते आहे त्याहून किती तरी अधिक खाली दडलेले आहे. जी० एं०च्या सर्व व्यक्ती जिवंत रक्तामांसाच्या आहेत; मराठी कथेमध्ये अलीकडे वैपुल्याने आढळणाऱ्या मेणाच्या पुतळ्या नाहीत! या सर्व व्यक्ती आपल्या स्वत्वाने जगत आहेत आणि त्यांच्या दडलेल्या दुःखांच्या नाडीवर नेमके बोट ठेवण्याच्या जी० एं० च्या सामर्थ्यामुळेच ही माणसे खरीखुरी जिवंत झाली आहेत. मला तर वाटते की 'गुंतवळ' या कथेमधल्या लाल शर्टातल्या, माकडासारख्या तोंडाच्या त्या पोस्टाच्या शिपायाची—अमीनची—व्यक्तिरेखा रेखाटणारा किंवा "मागच्या प्रकाशात अंधारवडावर बसलेल्या दोन पक्ष्यांची" ती अविस्मरणीय प्रतिमा निर्मिणारा हा कलावंत मोठा धोकेबाज मनुष्य असला पाहिजे! प्लेटोने आपल्या रिपब्लिकमधून त्याला निश्चित हद्दपार केले असते!

जी० एं० जवळ रंगसंगतीची जी एक आंतरिक जाणीव आहे ती खरोखरीच अपूर्व अशी आहे. ते विशुद्ध, पारदर्शक रंगांचाच वापर करतात; त्या रंगांना अपारदर्शक करणाऱ्या पांढऱ्याशी त्यांची सरमिसळ करीत नाहीत. त्यांच्या अंगच्या असामान्य कसबाला रंगाच्या या जाणिवेची जोड मिळाली की त्यांच्या कथांना विलक्षण संपन्नता लाभते. सामान्यतः जी० एं०तल्या कलावंताला स्पष्ट, शुद्ध व गडद रंगच्छटांचे वेड आहे. त्यांची अतिशय संमिश्र अशी बंदीश घडविताना त्यांचे 'टोन्स'

नेहमी गडदपणाकडेच झुकतात. पण त्याचबरोबर अतिशय हलक्या, अंधुक व तरल रंगच्छटांचाही 'भेट'सारख्या कथेत किंवा 'रंगरेषां'मधल्या काव्यात्म व परीकथेच्या सीमारेषेवर उभ्या असलेल्या विश्वाच्या रेखाटणात अतिशय समर्थपणे उपयोग केलेला आढळतो.

वनस्पतिसृष्टीचे आणि प्राणिजगताचे त्यांचे सखोल ज्ञान—'ज्ञान' हा शब्द त्यांतले सर्व धोके पत्करूनच मी इथे वापरीत आहे—आणि त्यांच्यामधल्या कलावंताची सुजाण दृष्टी यांचा समन्वय झाल्याने त्यांच्या सर्वच निर्मितीला एक भरीवपणा व गोलाई आली आहे. इतर कलांशी असलेल्या त्यांच्या परिचयामुळे त्यांच्या कृतींना एक भरदार पोत लाभले आहे आणि उत्कटतेचा एक धागा या सर्वांतून विणला गेला आहे. सर्व व्यक्ती आणि घटना या अतीव उन्मादाच्या किंवा बेछूट उधळेपणाच्या अखेरच्या ताणबिंदूपाशीच पकडल्या आहेत. कथेतील भावविश्व कोणाचेही असो, कुठलेही असो, ज्या क्षणी त्यावर जाणिवेचा प्रकाशझोत टाकून ते प्रकटविले जाते, तो क्षण असतो त्या भावविश्वातल्या अटीतटीचा; एका कडेला येऊन कोलमडण्याचा; कोलमडून नामशेष होणे आणि अस्तित्व-तोल सांभाळणे यांतून निर्माण झालेल्या ताणांचा. एका अर्थाने जीवन-मरणाचाच! पण जीवन-मरणाचा म्हटल्यावर ज्या विशिष्ट 'जाती'च्या समस्या डोळ्यांपुढे येतात, त्यांच्यापासून हा क्षण अगदी अलिप्त असतो. हमखास टाळ्या मिळवण्याच्या सोप्या क्लृप्त्यांकडे तो चुकूनही जात नाही. भावविवशतेला आवाहन करीत नाही; आवाज चढवीत नाही; नाट्यपूर्ण असला तरी तो 'नाटकी' होत नाही. आणि असा कलात्मक विवेक सांभाळतानाही त्या त्या व्यक्तीच्या भावविश्वातल्या परिसीमेच्या कडेवर ज्वलंत झालेल्या क्षणाला हात घालण्याखेरीज दुसरे काही करीत नाही. इतर क्षणांतून नेमका तेवढा शोधून काढतो; तिथे, त्या क्षणाशी झुंज घेत राहतो. हे करणे फार कठीण आहे. थोड्याच मोठ्या लेखकांना फक्त काहीच वेळा ते जमते. पण सतत तसा प्रयत्न करीत राहणे हे एखाद्या लेखकाची उडी कोठे आहे हे दर्शवीत असते, आणि तेथे आलेले अपयश हेही अर्थपूर्ण असते.

आणि त्यामुळे जी० एं०चे सारे कथाविश्व पाहताना जी भावना आपल्या मनात साकारते ती जीविताच्या अमाप समृद्धीची आणि वैपुल्याची. पिकून तयार झालेली फळे टचकन उकलावीत, तशा या कृती पक्व वाटतात. अतिशयाची, अतिरिक्ततेची एक भावना त्यांच्यामध्ये नेहमीच जाणवते. (आणि तरीही 'गुंतवळ'मधील परांजपेसारखे एक पात्र आपल्या अनेक चांगल्या कथांमध्ये गोवण्यामागची त्यांची सौंदर्यदृष्टी जाणवल्यावाचून राहत नाही. अशा पात्राचे नसणे हेच या कथांमधले त्याचे अस्तित्व असते.) याखेरीज त्यांच्या कथांमध्ये नेहमी जाणवते ती एक सामर्थ्याची आणि स्वैरतेची भावना. त्यांच्या लघुकथा या सामान्यतः 'लघु'

नसतात, उलट त्यांना भला मोठा फलक हवा असतो. आपल्या औरसचौरस व्याप्तीमुळे त्यांची कथा ही लघुकादंबरीच्याच जवळपास जाते. परंतु हा विस्तार गृहीत धरला तरी त्यामध्ये जाणवते ते जग तसे मोठे नाही. त्याची कक्षा मर्यादित असली तरी ते कँडिन्स्कीच्या 'लिट्ल वर्ल्ड' ह्या चित्रासारखे इतके भरगच्च व दाटीवाटीचे आहे की या गर्दीनेच त्याला तडे जातील की काय असे वाटावे! अनेक वर्षांपूर्वी एकदा मी दक्षिणेकडे गेलो होतो. द्रविडांची आणि चालुक्यांची वास्तुकला पाहत तिकडे हिंडत होतो, तेव्हाही असाच अनुभव आला होता. मैलोगणिक पसरलेला विस्तार आणि त्याला व्यापून टाकणारी मंदिरांची रचना; त्या मंदिरांना अलंकृत करणारे कितीएक प्राकार, सभामंडप, उंच उंच गोपुरे आणि शिखरे; शेकडो स्तंभांनी रेखलेली प्रशस्त दालने; कृत्रिम, बांधवलेल्या तलावांभोवती पसरलेल्या प्रचंड धर्मशाळा; आणि मीनाक्षीच्या मध्यवर्ती मंदिराभोवती पसरलेली इतर अनेक दैवतांची शेकडो लहानमोठी देवालये—या वास्तूमध्ये उभारलेला प्रत्येक स्तंभ दुसऱ्याहून वेगळा, स्वयंपूर्ण; सर्व दर्शनी भाग हत्ती, घोडे आणि इतर अनेक श्वापदांच्या कोरीव आकृतींनी आच्छादून टाकलेला, त्यांच्या ओळीओळींनी भरून गेलेला; झुकता तोल मोठ्या कौशल्याने सावरीत उभे ठाकलेले पुतळे, आणि एखादा इंचभर पृष्ठभागही कोरीव कामाच्या, शिल्पाच्या अलंकरणाखेरीज रिता न राहिलेला; पाहावे तिथे असंख्य मुंग्यांच्या वारुळासारखा, उजळ छटा व खोल छाया यांच्या संमिश्र धाग्यांनी विणलेला एक थरथरता कशिदा. कोणत्या तरी घनाकाराच्या छायेमध्ये न येता या मंदिराच्या प्रांगणामधून वावरणेही केवळ अशक्य झाले होते. दिवसाचा कोणताही प्रहर असो, हीच प्रतीती नेहमी यावी आणि या गजबजलेल्या गूढ जगात स्वतःला हरवून बसावे. स्वतःचे स्वत्वच जणू कोणी ओढून काढीत आहे असे वाटून गुदमरलेपणाची भावना यावी आणि जरा मुक्त श्वास सोडण्यासाठी, मोकळ्या विस्तारासाठी मन आसावून जावे! व्यक्तिशः माझ्या आवडीनिवडी स्वभावतःच काहीशा मोगल धर्तीच्या आहेत. इतमाद-उदौल्यासारख्या वास्तूमधले रुंदच रुंद व प्रशस्त, मोकळे प्राकार आणि एखाद्या चिनी चित्रकृतीमधल्या रित्या पण अर्थपूर्ण अभावाच्या जागा मला अधिक आवडतात. त्या दाक्षिणात्य देवालयांमध्ये ही गुदमरलेपणाची भावना म्हणूनच मला विशेष जाणवली, पण तरीही त्या भरगच्च जगाचा समर्थ प्रभाव मला टाळता येईना. तिथे पूर्णतेची जाणीव केवळ दृष्टिगोचर राहिली नव्हती, तर अस्तित्वातच भिनून गेली होती. एका वेळी एकच बाजू डोळ्यांसमोर येत असतानाही, आणि त्या सर्वांत एका अतीव उन्मादाचा, सामर्थ्याचा व सूक्ष्म कलाकुसरीचा प्रत्यय येत असतानाही, ते सारे वास्तुविश्व काही विलक्षण तऱ्हेने एकसंध आणि एकजीव झाले होते. जी० एं०च्या कथा या अशा वास्तुकलेच्या घनदाट अरण्यासारख्या किंवा आधी म्हटल्याप्रमाणे उष्णकटिबंधातल्या गूढ जंगलासारख्या

वाटतात. आणि त्यांच्या नुसत्या आठवणीनेही चहूबाजूंनी वेढून गेल्यासारखी एक चमत्कारिक संवेदना जाणवू लागते.

जी० एं०चाच परिणाम हा. मीही प्रतिमांच्याच भाषेत बोलू लागलो! पण जी० ए० कुलकर्ण्यांचा प्रतिमांचा हव्यास जबरदस्त खरा. शक्य झाले असते तर अंगाचे मुटकुळे करून एखाद्या प्रतिमेच्या उबेत गाढ झोपी जायलाही त्यांनी कमी केले नसते! पण खरोखरच कधीकधी वाटते, आईने आपल्या लहानग्याला लाडिक पण अर्थशून्य शब्दांनी दिलेल्या हाका आणि परस्परांच्या बाहुपाशांत गुरफटलेल्या दोन प्रेमिकांनी केवळ संवादसुखाची आणि मधुर जवळिकीची एक वेगळी रीत म्हणून केलेले लाडके संभाषण—ही साधीसुधी अभिव्यक्तीही किती बोलकी व प्रभावी असते! किती अनावृत सरळपणाने इथे त्या त्या प्रसंगाचा आणि भावनेचा नेमका वेध घेतला जातो! पण या अशा साधेपणाला जी० ए० कुलकर्ण्यांच्या कोशात अवसर नाही. कोणतीही गोष्ट गुंतागुंतीची असेल तरच तिला त्यांच्या लेखी महत्त्व असावे. आणि अशा गुंतागुंतीचा शोध घेत ते तीरासारखे जातात तेही एखाद्या शिकारी कुत्र्याच्या जिद्दीने! त्यांच्या कथांमधला हा ताणही प्रतिमांच्या या एकमार्गी ध्यासापासूनच निर्माण होत असावा. मात्र हा परिणाम एवढ्यापुरताच सीमित राहत नाही. कधी कधी जी० ए० आपल्या प्रतिमांचे असे आणि इतके शोषण करतात की कल्पना-शक्तीच्या वाट्याला नंतर काहीच उरत नाही. 'नाग' या कथेमध्ये हेच झाले आहे. एखाद्या वेळी, एखादी प्रतिमा जो आशय सहजगत्या तोलू शकेल त्यापेक्षा जास्त सघन असा आशय ते त्या प्रतिमेवर लादू पाहतात. 'पडदा' या कथेत तसे झाले आहे. (आणि तरीसुद्धा जी० एं० च्या सगळ्या कथांतली ही कथा तिच्या काव्यात्मते-करता मला आवडते.) आणि असे आपण करीत आहो आणि त्यामुळे ती कथा कदाचित 'घसरेल' असे वाटल्यावर, ती घसरण थांबवावी म्हणून ते "बाळ हा त्यांच्या मनावरील घाणेरडा पडदा होता." असे एखादे वाक्य लिहितात, त्यामुळे तर त्यांचे अपयश जास्तच गडद होते. सगळे, अगदी सगळे सांगावे; जे सांगायचे ते स्पष्ट, अधोरेखित व्हावे; आणि जे सांगितले आहे ते सगळे अगदी अविचल एकाग्रतेने वाचकाने ऐकावे;—या हट्टातून त्यांच्या काही चांगल्या कथा डागळल्या आहेत. क्वचित हा प्रयत्न अभिनयातली उणीव भरून काढण्याकरता नटाने आवाज चढवावा तसा होतो आणि त्यामुळे फक्त शीण येतो. कधीकधी एखाद्या होल्डॉलमध्ये पट्टे तुटेपर्यंत सामान कोंबावे तसा, खरे तर ज्यातून दहा कथा निर्माण होतील असा आशय, ते एकाच गोष्टीत कोंबतात. अशा कथांतून प्रतिमा अशा मोकाटपणे वापरल्या जातात आणि त्या पुन्हा इतक्या असंख्य रीतींनी, नात्यांनी एकमेकांत गुंतलेल्या असतात की, त्या कथांचे स्वरूप मग विलक्षणच होते. लाल समुद्रात म्हणे काही वेळा हजारो उडत्या माशांचा थवा एकदम येतो आणि क्षणापूर्वी शांत निश्चल असलेला सागराचा

पृष्ठभाग एकाएकी त्या हजारो माशांच्या विलक्षण खळबळीने भरून जातो. आजूबाजूचा शांत समुद्र आणि त्या मधल्याच पृष्ठभागावरची ही विलक्षण खळबळ ह्या दोन्ही गोष्टी एकदम दिसाव्या, तशी मग जी० एं०ची कथा जाणवते. 'हिरवी मखमल, गोरा हात' किंवा 'माणूस नांवाचा बेटा' अशा काही कथांतून मग पूर्णपणे विसर्जित न झालेले ताण राहून जातात, आणि अशा अधांतरी राहिलेल्या ताणांनी कथा बेडौल होते. चांगली वाङ्मयीन कलाकृती—मग ती कथा असो की कविता असो—कशी असायला हवी? तिने प्रथम सगळा भावनाशय डोळ्यांसमोर घडवायला, उभा करायला हवा; आणि तो तसा उभा झाला आहे असे वाटावे तोच तो पुन्हा सगळा नाहीसा करायला हवा आणि परिणाम करायला हवा तो भावशरीर उपभोगून, विलीन केल्यानंतर उरलेल्या चैतन्यरूपाचा! पण ते येथे होत नाही. कथेतल्या शरीराचा मोह सुटत नाही आणि कथेत या आसक्तीची 'माती' मग फार राहते!

त्यांच्या काही कथा वाचताना मला हे फार अस्वस्थ करते. वाटते, की लेखकाने भावनाशयाची एक लयकारी आरंभली की ती मुक्तपणे, स्वैरपणे आपल्याच अंतर्जीवनाने विस्तारू द्यावी. स्वतःच्या गळ्यावर व रसिकाच्या कानांवर थोडा अधिक विश्वास ठेवावा. त्या लयकारीचा असा अवरोध करण्याने तिला नको ती निश्चितता, स्पष्टता व दिशापूर्णता येते—आणि त्यांतच ती अडकून पडते. संदिग्ध व म्हणून जास्तच शक्यता असणारी, जास्त खोलवर व तीव्रपणे परिणाम करणारी अशी ती होत नाही. तिचा परिणाम दब्बू करून टाकणारा होतो, जड होतो, छातीवर वजन ठेवावे तसा होतो ('मुखवटा' किंवा 'चंद्रावळ' या कथा बघितल्या तर हे लक्षात येते.) चांगली कलाकृती कशी असते? ती असते अंधारात दबा धरून बसलेल्या एखाद्या मारेकऱ्यासारखी! ती असते न दिसणाऱ्या, पण सारे घर झपाटून टाकणाऱ्या भुताटकीसारखी! ती असते एखाद्या मुग्ध युवतीसारखी, जिच्या बालसदृश हास्यामागे काय काय दडलेले असेल यामुळे शंकाकुल राहावे. अशा प्रेमात पडलेल्या युवतीने आपल्या हातांनी, ओठांनी, अंगांगाने आपल्याला ओढून घ्यावे, स्वतःत बुडवून टाकावे, बुडताक्षणी बुडण्याची जाणीवही उरू नये...आणि मग नंतर आठवणीतच, आराधनेपासून पूर्तीपर्यंतचे सारे काही पुन्हा जागे व्हावे, आणि त्या वेळी तो अनुभव खरा आपला व्हावा, अंग शहारून जावे! असे असावे कलाकृतीने. पण जी० एं०च्या काही कथांत नेमके उलटे होते. वाचतानाची जाणीव असते त्या खळबळीची, ताणांची, कंपनांची, भावनाशयाच्या तीव्र उत्कटतेची. पण विचित्रपणे हा सगळा परिणाम कथेतच गोठून जातो; जड, निश्चल होतो. एखाद्या इजिप्शियन ममीसारखा आखडून गार होऊन पडतो. मग तो अनुभव फार अस्वस्थ करू लागला तर या ममीला उचलून फडताळात घालणे, आणि मागे दार मिटून घेणे एवढेच उरते!

छे! जी० ए० कधीच विश्रब्ध, सैल असत नाहीत. त्यांच्या कथा तशा असत नाहीत, आणि त्या वाचताना वाचक तर मुळीच तसा असू शकत नाही. या विश्रब्धतेच्या व सैलपणाच्या अभावाचा विचार कथांतील जीवनाशयाच्या संदर्भात आपण केला होता; पण तोच विचार आता कलानुभवाच्या संदर्भात करू. कलानुभव म्हणजे तरी काय! कलावंत आणि रसिक यांचा कलाकृतीच्या द्वारे घडणारा संवाद. आणि म्हणून तो संवाद कसा घडावा हे जितके 'कला-वस्तू'वर अवलंबून असते तितकेच ज्या 'रीती'ने ही कलावस्तू रसिकाला कलाकृती म्हणून जाणवते त्यावरही. या सगळ्या आस्वादक्रियेच्या बारीकसारीक टप्प्यांनीच त्या कलाकृतीचा ठसा मनावर कसा उमटावा हे ठरत असते. एखादे 'चित्र' पाहणे आणि 'चित्रपट' पाहणे यांतला फरक लक्षात घेतला की हे जाणवेल. चित्रातल्या चित्राभासाची, रंगसंगतीची, रेषा-पृष्ठभाग यांच्या खेळाची सगळी जाणीव प्रथम रसिकाला एकत्रितपणे होते. पुढची क्रिया असते ती हीच जाणीव जास्त जास्त स्पष्ट होत जाण्याची. 'चित्रपट' या कलाकृतीचे स्वरूपच निराळे. अनेक चित्रचौकटींच्या एकापुढे एक येणाऱ्या क्रमामुळे, एकच संतत क्रिया कालातून घडत जात आहे असा आपणांस आभास होत असतो. खरे तर प्रत्येक चित्र-चौकट अलग असते. पण या सगळ्या चित्रचौकटींना जोडणारा 'गती' हा घटक तिथे असतो. तो जणू प्रत्येक चौकट पुढल्या आणि मागल्या चौकटींत विलीन करतो आणि मग प्रत्यक्ष अस्तित्वात असलेली प्रतिमा हा मुळी अनुभवाचा घटक राहतच नाही. प्रत्येक चौकटीची 'पश्चात्-प्रतिमा' (after-image) हाच मुळी तो घटक होतो. आणि अशा 'पश्चात्-प्रतिमां'मधूनच एखाद्या घडत जाणाऱ्या क्रियेची प्रतीती देता येते. एखादा 'मंदगती' चित्रपट पाहताना नुसत्या या पश्चात्-प्रतिमा काळाच्या परिमाणात एकमेकींच्या किती जवळ व दूर याव्या यामुळे अनुभवात किती फरक पडतो हे जाणवते. वाङ्मय ही कला या दोहोंपेक्षा निराळी. ती चित्रासारखा सगळा अनुभव एकदम देऊ शकत नाही; चित्रपटातल्यासारखा गतितत्त्वाचा आधार घेऊ शकत नाही. जणू विटेवर वीट ठेवून बांधकाम घडवावे तशी शब्दाशब्दातून वाङ्मयीन कलाकृती घडवावी लागते. एका क्षणी, एका जागी, एकच गोष्ट घडलेली दाखवता येते. पुन्हा ही सगळी बंदीश भाषा या साधनामुळे एकाच दिशेने व एकाच रेषेत प्रगत होऊ शकते. आणि असे सगळे असताना वाङ्मयीन कलाकृतीतूनच सतत आभास होत राहतो तो मात्र जीवनाच्याच प्रवाहीपणाचा, अनेक घटकांच्या एका क्षणातल्या अस्तित्वाचा, प्रगतीचा, 'घडण्याच्या' क्रियेचा. मग हे घडते कसे? वाङ्मयकला जो आभास निर्माण करू शकते त्या 'आभासा'मागे अर्थातच अनेक गोष्टी असतात. त्यांतल्या एकीकडे फक्त आता आपण बघू. वस्तूचा आभास कसा व्हावा हे जितके वस्तूवर अवलंबून असते, तितके डोळ्यांवरही. डोळे मिचमिचे करून आपण बघितले तर प्रकाशकिरण फुटतात,

सप्तरंगी पिसारा दाखवतात, आणि त्या पिसाऱ्यात वस्तूंचे आकार, रंग, आकृती, सारेच बदलून जाते. वस्तू आपली जडता, स्थिरता सोडून एकमेकीत मिसळतात आणि सगळ्या दृश्यावरच एखादी जादूची कांडी फिरवावी तसे होते. ज्या अनेक गोष्टींमुळे वाङ्मयीन कलाकृती जीवनाचा आभास निर्माण करू शकते, त्यांतील वाचण्याच्या वेळची रसिकाची मनःस्थिती हाही एक महत्त्वाचा घटक असतो, आणि ती मनःस्थिती कशी असावी हेही कलावंत, कलाकृतीतूनच, दर्शित करू शकतो. वाचक आपल्या मनाच्या सैल-विश्रब्ध अवस्थेत एखाद्या नृत्यांगनेने हिमराशीवरून घसरत जावे तशी क्रिया करीत असतो. अलग, निरनिराळ्या असलेल्या शब्दांवरून व शब्दसमूहांवरून, तसेच या शब्दांतून व शब्दसमूहांतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाशयावरूनही, अशा अर्धजागृत मनाने घसरताना तो त्या दोहोंतील अलगता स्वतःच काही अंशी विलीन करीत असतो, त्यांना सांधीत असतो, एकरूप करीत असतो, आणि कलाकृतीतून निर्माण होणाऱ्या एकसंधतेच्या गुणवत्तेला स्वतःच मदत करीत असतो. या दृष्टीने कथा या वाङ्मयप्रकारात प्रतिमा हा घटक निराळ्याच अर्थाने महत्त्वाचा होतो. मागे एकदा मी गाडगीळांच्या कथालेखनाबद्दल उल्लेख केला होता की गाडगीळ प्रतिमा कशी वापरतात? ते वाचकाला थोड्या अर्धजागृत व विश्रब्ध अवस्थेत, वर्णनात्मक बाह्यदर्शी आशयाचा आधार घेत, आपल्या कथेच्या पृष्ठभागावरून घसरू देतात. आणि अशा गतीच्या आवर्तनात अचानक एखादी प्रतिमा येते, जिथे तोच भावानुभव स्वतंत्र रूप घेऊन बंदिस्त केलेला असतो, आणि अशी अनपेक्षिततेने गती रोखली की वाचकाच्या मनाचा जो तोल किंचित पुढे झुकतो तेवढ्यात तो सर्व अनुभवच 'पश्चात्-प्रतिमे'त एकत्र केला जातो—पुढल्या गतीच्या आवर्तनाने ती प्रतिमा, तसेच तो अनुभव 'मुरायला', पसरायला अवधी दिला जातो. यातून कथेच्या भावाशयाची बंदीश घडत जाते. चिनी चित्रातल्या मोकळ्या जागा ज्या अर्थाने 'बोलक्या' असतात त्याच अर्थाने प्रतिमांमधल्या 'जागा'ही कथेत वैशिष्ट्यपूर्ण होतात, आणि या अर्थाने त्या तिथे असणे हीही एक कलात्मक गरजच असते.

प्रत्येक भावानुभवाचा घटक प्रतिमाचौकटीत पकडून अशा अनेक प्रतिमाचौकटींच्या एकत्रितपणातून कथेची बंदीश साधण्याचा जी० एं० चा प्रयत्न असतो हे आपण बघितलेच. ही त्यांची पद्धत खरे तर 'चित्रपटा'च्या जवळ येते. आणि असे करताना आशयात आपल्याला जाणवलेली समस्या आता अभिव्यक्तीचीही समस्या होते. कशी? व्यक्ति-व्यक्तींतील विलगतेची, विश्वरचनेपासून तुटल्याची आणि आतूनही विभागल्याची व्यक्तीची जाणीव हा जी० एं० च्या कथाविश्वाचा गाभा. आता ह्या विलगतेच्या भावनाशयाच्या घटकांना ते रूप देऊ पाहतात, तेही अलगअलग अशा प्रतिमा-घटकांमधून. प्रत्येक प्रतिमेत अनुभवाचा घटक कोरून, इतरांपासून निराळा करून, बंदिस्त करण्याचा त्यांचा प्रयत्न. आणि म्हणून आशय व अभिव्यक्ती या

दोहोंतही एकच गाभा पुन्हा जाणवतो. (आपण केंद्रबिंदूपासून सुरुवात करून परिघा-पर्यंत पोचलो तरीही खरोखर दोन्ही टोकांवर, तसेच वाटेतही, एकच मूलकल्पना आपला हात धरून चालवीत आहे. पण हे इतके स्पष्ट आणि निर्लेप वाटते, की या माझ्याच कल्पनेचा मलाच आता संशय येऊ लागला आहे! म्हणून ती सोडून देऊ!)

पण सांगायचे होते ते असे की 'विलगते'च्या या गाभ्याशी दोन्ही क्षेत्रांत सतत झुंज घेण्यातूनच कदाचित जो ताण जी०एं०च्या कथालेखनात आपणांस जाणवतो, तो निर्माण झाला असण्याची शक्यता आहे. मानवाच्या या विशिष्ट तऱ्हेने जाणवणाऱ्या प्राक्तनाने त्यांना पुरे आणि तीव्रतेने ग्रासले आहे. आणि जाणीवपूर्ण लेखन करणारा कलावंत म्हणून त्यांना हेही सतत जाणवतेच, की आपल्या या अंतर्विश्वाला कलात्मक बाह्यरूप द्यायचे असेल तर त्यातून स्वतःच सुटता आले पाहिजे, निराळे होता आले पाहिजे, हात धुऊन टाकता आले पाहिजेत. पण हे नेहमीच कठीण असते. जी० एं०ची समस्या, म्हणूनच, खऱ्या अर्थाने सगळ्या जाणीवपूर्ण निर्मितिक्रियेची समस्या होते—ती जाणिवेच्या जाणिवेचीच समस्या होते. आणि या कलावंताच्या संमिश्र व अति-गूढ अशा कलात्मक व्यक्तित्वामुळे ती आणखीच गुंतागुंतीची होते. कलावंत म्हणून जितकी जाणीव असणे धोक्याचे आहे असे वाटावे, तितकी त्यांची जाणीव आहे असे मला म्हणूनच वाटते. कधीकधी जी० ए० अश्रद्धेचा, बेपर्वाईचा मुखवटा चढवतात, पण तो खरोखर इतका पातळ असतो, की त्यातून त्यांचा वेदनेने भरलेला चेहरा सतत दिसत राहतो. बहुधा ते एखाद्या कंपौंडरने औषध बनवावे त्याप्रमाणे अगदी थंड, निर्विकार गणिती पद्धतीने आपला चमचा निरनिराळ्या भावनांच्या बाटल्यांतून बुडवतात (त्या बाटल्यांवरची लेबले मात्र 'प्रतिमा' अशी असतात!) आणि एकेक अगदी तोलूनमापून त्या मिक्स्चर ग्लासमध्ये टाकला जातो. पुन्हा पाणी घालायचे नाही, हा तर निश्चय. भयंकर कडू औषध! आणि त्यापेक्षा जाणवतो तो त्यांचा, शंका यावी असा निर्विकारपणा! जी० एं० च्या पुष्कळ कथांना आकार नसतो असे म्हटले जाते. पण त्यांच्या कथेचा आकार त्यांना कलाकृतींतल्या 'आकारा'ची जाणीव नसते म्हणून तसा होत नसून, त्या आकाराची वाजवीपेक्षा अधिक जाणीव असते म्हणून निर्माण होतो. ही त्यांची जाणीवच त्यांचा प्रयत्न आणि हेतू यांच्यामध्ये येत असते. त्यांच्या कथांचा आशय असतो तो माणसाच्या मूलभूत संवेदना, तीव्र जाणिवा, बेभान इच्छाआकांक्षा आणि जन्म-मृत्यूच्या काठावरील पिळवटणाऱ्या वेदनेने भरलेले अनुभवविश्व हा. पण त्यांचा प्रयत्न असतो तो मात्र, या सर्वांतून एक अतितरलतेने तोल साधलेली, अंतःपूर्ण अशी बंदीश साधण्याचा. एखादा प्रचंड, सहा-साडेसहा फूट उंचीचा, काळा, कुरळ्या केसांचा आफ्रिकेच्या जंगलातला नीग्रो ईव्हिनिंग पार्टीला तलम पांढरे जॅकेट घालून वाकून उभा राहावा तसे वाटते. त्यांना वेड आहे ते गोगॉंच्या ताहितीमधल्या उन्मादक

बहुरंगी वनश्रीचे, किंवा व्हॅन गोग्च्या पेटत्या पिवळ्या सूर्यफुलांचे. पण त्यांची चित्रपद्धती आहे ती मात्र त्या गणिती, थंड, निर्विकार मॉंद्रियानची किंवा पॉइंटालिस्ट स्यूराची. पहाड फोडून प्रचंड कोरीव लेणी खोदण्याची त्यांची मनीषा; पण हत्यारे निवडली ती मीनाकाम करणाऱ्या सुवर्णकाराची. जीवनातला पसारा हा त्यांचा आशय; पण ध्यास आहे कलेतल्या सुव्यवस्थेचा. ही खरोखर गाभ्यालाच स्पर्श करणारी, मूलभूत अशी समस्या आहे, आणि तिच्याशी झुंज घेताना तो ताण निर्माण होणे अपरिहार्य आहे. खरेच, जी० ए० नाही विश्रब्ध, सैल होऊ शकत!

—आणि आपणही! जी० एं०ची कथा वाचताना सावजाच्या मागे कान टवकारून धावणाऱ्या शिकारी कुत्र्यासारखे मन होते आणि ती शिकार संपेपर्यंत कान टवकारूनच ठेवावे लागतात. जी० एं०च्या कथांतील विनोद हासुद्धा कवटीच्या तोंडात खडे खळखळावे तसा भयाण, अंगावर शहारा आणणारा असा असतो. किंबहुना, तेच त्याचे तिथे कार्य असते. त्या विनोदाच्या प्रकाशात आजूबाजूचे सर्वच रंग जास्त भयानक, तीव्र व गडद वाटतात. ते काय सांगत आहेत यावर सतत, अविचलतेने मन केंद्रित करावे लागते आणि हा सगळा अनुभव पुष्कळदा फार कष्टाचा—नव्हे, दमवणारा—होतो. त्यांच्या प्रतिमांकडे किंवा कथेतल्या कोणत्याच भागाकडे अर्धजागृत मनाने पाहता येत नाही. मन पुरे जागृत व एकाग्र करावे लागते. आणि हा ताण विलक्षण असतो. असा ताण देणारा दुसरा एकच लेखक मला आठवतो : 'वेजिस ऑफ फिअर' ही अप्रतिम छोटी कादंबरी लिहिणारा लुई अर्नो. पण तिथे तो ताण हाच आशय होता. जी० एं०च्या कथा वाचताना त्या वाचणाऱ्या मनाला भावनाशयाकडून प्रतिमेकडे, प्रतिमेकडून भावनाशयाकडे, पुन्हा प्रतिमेकडे असा प्रवास इतक्या वेगाने व उड्या मारीत करावा लागतो की त्या प्रयत्नातच त्या मनाची पुष्कळशी शक्ती खर्ची पडते. आणि मग एक विलक्षण अनुभव येतो. माझ्या खोलीतल्या टेबलावर एक दिवा होता : लोखंडी ट्यूबचा. एकदा काय झाले, तो लावावा म्हणून मी हात जवळ नेला आणि चुकून तो ट्यूबला लागताच झणझणून झटका बसला! मी स्विचकडे बघितले. सगळे ठीक होते. पण जवळ हात नेला की शॉक! तो सबंध दिवाच चार्ज झाला होता, पण बल्ब मात्र पेटत नव्हता. सगळी वीज त्या ट्यूबमधून जातानाच विरून जात होती; बल्बपर्यंत त्यामुळे पोचतच नव्हती! जी० एं० ची कथा वाचण्याच्या क्रियेतच वाचकाच्या मनाची शक्ती अशीच पुष्कळ वेळेला खर्ची पडते. प्रत्येक भावनाशयाची छटा, प्रतिमा, प्रत्येक घटक इतका स्पष्ट, रेखीव आणि खोलवर कोरलेला असतो की कथेला काचेवर एचिंग करून आकृती काढावी तसे स्वरूप येते; पण ते सगळेच इतके स्पष्ट, रेखीव व कोरलेले असते की कलादृष्ट्या मग काहीच स्पष्ट, रेखीव व कोरलेले राहत नाही. चांगली कलाकृती ही एखाद्या फोटोग्राफप्रमाणे दृष्टी एका बिंदूवर केंद्रित

करते—'फोकस' करते, आणि या बिंदूपासून बाहेर परिघापर्यंत जाताना क्रमशः त्या फोटोत एक अस्पष्टता (out of focusness) येते, जिच्यामुळे शेवटी कलाकृती आजूबाजूला पसरलेल्या जीवनौघाशी जोडली जाते. जी० एं० च्या कथालेखनातल्या, काचेवरचे एचिंग असावे तशा आरेखनाने, पुष्कळ वेळा त्यांच्या कथांत हा 'आउट ऑफ फोकसनेस' येणे कठीण होते.

स्वतः होऊनच निवडलेल्या या 'अस्ताव्यस्त पसाऱ्या'च्या आपल्या जाणीवेला कलात्मक रूप देताना जी 'सार्थता' अपरिहार्यपणे यावी लागते ती आणताना निर्माण होणाऱ्या या सगळ्या अडचणींची जी० एं० ना पूर्ण जाणीव आहे, असे त्यांच्या लेखनातील अनेकविध प्रयत्नांवरूनच सतत जाणवते. त्यांच्या तशा प्रयत्नांतल्या काही दिशांचा उल्लेख मी मागे केला होता. या प्रयत्नांतून त्यांनी पुष्कळ वेळा अतिशय यशस्वी रीतीने या 'पसाऱ्या'ला अर्थपूर्ण, कलात्म केले आहे. सबंध कथेतून एकच प्रमुख प्रतिमा हळूहळू भरीव, गोल करीत जाण्याच्या आणि इतर सर्व प्रतिमाघटकांना या मध्यवर्ती प्रतिमेशी निरनिराळ्या नात्यांनी निगडित करण्याच्या आपल्या पद्धतीतून हे त्यांनी अनेकदा साधले आहे. असंख्य हलत्या, किणकिणत्या लोलकांतून झुंबर जाणवावे आणि झुंबराच्या मंद गतीने लोलक चमकावे, तसे. त्यांच्या कथेतली 'एकता', वा एकसंधपणा मला दुसऱ्याही एका कारणामुळे जाणवतो. हे कारण थोडे गमतीचे आहे. मागे मी एकदा स्युरा या चित्रकाराचा उल्लेख केला होता. त्याची चित्रे ही एकमेकांच्या अगदी जवळ ठेवलेल्या पण अलग अशा रंगांच्या ठिपक्यांतून घडवलेली असतात, आणि या विशिष्ट चित्रपद्धतीमुळे त्या ठिपक्यांतूनच एक सलग पोत त्या चित्राला येते. तशाच तऱ्हेची, ज्याला 'पोताची एकता' म्हणता येईल अशी एकता जी० एं०च्या कथांना असते—फक्त येथे प्रतिमा-ठिपक्यांतून ती आलेली असते. ही 'एकता' जरी पृष्ठभागाच्या पोताची असली तरी कलाकृतीच्या जाणीवेत ती आपोआपच आशयाला, गाभ्यालाही एकसंधता देऊ शकते. 'गुंतवळ' व 'कांकणें' या कथांत हे अत्यंत यशस्वी रीतीने केलेले आढळते. थोडे विषयांतर करायचे, तर जी० एं० च्या 'पारवा' या पुस्तकाचे वेष्टण करणारे चित्रकार गोरे यांना हे जाणवलेले आहे. जी० एं० च्या कथांचे पोत आणि या वेष्टणावरील चित्राचे पोत ह्यांची जात एकच आहे.

'अस्ताव्यस्त पसाऱ्या'ची कलापूर्ण जाणीव देणे हे कठीण तर खरेच. आणि ज्या वेळी जी० ए० ते करू शकतात त्या वेळी त्यांची कथा ही एक विलक्षण काव्यात्म, तरल, हलवणारी आणि शक्तीची प्रतीती देणारी कलाकृती होते. पण ज्या वेळी ते जमत नाही तेव्हा मात्र ती आशयासारखीच अस्ताव्यस्त पसरत जाते! अशा वेळी वाटते, की जी० ए० आपला ताण विसरले असते, तर त्या सैल, विश्रब्ध अवस्थेत अनेक बंद झालेली दारे आपोआप उघडली असती, आणि त्यामुळे त्यांचे संपन्न

विश्व आणखी संपन्न झाले असते. पण प्रत्येक मनुष्य हा त्याचा त्याचाच असतो. हा लेखक प्रकृतीने माझ्याहून खूप निराळा आहे आणि तरीही त्याचे लिखाण मला कुठे तरी खोलवर स्पर्श करते, हलवून बेचैन करते. मला ते विसरता येत नाही, इतके ग्रासून टाकते. त्याच्या कथालेखनाकडे म्हणूनच जास्त जवळून पाहावे, त्याच्या स्वरूपाचा शोध घ्यावा, त्या डोहात बुडी मारून हाती काय लागते ते पाहावे, असे मला वाटले. ते करीत असता या कथाविश्वाच्या काही उणिवांचा मी थोड्या वेळापूर्वी उल्लेख केला, पण हे सांगायला पाहिजे असे नाही की त्याच्या उणिवांसकट हा लेखक हा मला एक कवी वाटतो, आणि यापेक्षा जास्त काही कुणाच लेखकाबद्दल बोलता येत नाही. त्याच्या लिखाणातील काव्यात्मकता कशात आहे? आपण ज्याला 'अनुभव' म्हणतो त्या संमिश्र वस्तूतल्या प्रत्येक घटकाची अलगता, त्याचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व, इतरांपासूनचा त्याचा निराळेपणा जी० ए० स्वभावतःच जाणतात. तो घटक आपल्या बोटांनी उचलतात, आणि एका अंतःपूर्ण अशा प्रतिमेत तो असा विलीन करतात, की त्या प्रतिमेवेगळे अस्तित्व त्याला राहत नाही. काव्यात्मता ही कवीच्या, विशिष्ट तऱ्हेने अनुभव घेणाऱ्या जाणिवेशी निगडित असते आणि तिथेच तिचा शोध घ्यावा लागतो. जी० एं० ची ही रीत आहे, आणि त्यामुळेच ते कवी आहेत. कथा हे माध्यम स्वीकारलेल्या ह्या कवीने कथेच्या मर्यादा कवितेच्या सीमेपर्यंत आणून पोचवल्या आहेत. त्यांच्या कथेतून आढळणारी, अनेक तरल घटकांच्या परस्परताणांतून येणारी विलक्षण सचेतनता, तिचा त्रिपरिणामी भरीवपणा, तिच्या भावनाशयाला लाभलेले, अर्कभूत आशयाचे वजन व शक्ती आणि त्यांतील विलक्षण संपन्न प्रतिमासृष्टी हे सर्व मराठीत खरोखरीच अपूर्व आहे. जन्मभर एकच राग आळवणाऱ्या गवयाप्रमाणे एकाच गाभ्याशी सतत झुंज घेण्याची त्यांची जिद्द आपल्या आजच्या मराठी कथालेखनाला एक निराळे परिमाण देत आहे. फावल्या वेळाचा छंद म्हणून ब्रश हातात धरणारा हा मनुष्य नव्हे. सगळे आयुष्य पणाला लावून एखाद्या खिस्ताचे किंवा बुद्धाचेच जीवन चित्रिणाऱ्या व्रती कलावंताचा धर्म हा त्याचा धर्म आहे. जी० एं०च्या कथेच्या नुसत्या अस्तित्वामुळेच बाकीच्या बऱ्याचशा कथालेखनाचे पारडे फार हलके झाले आहे. उन्मळून टाकणाऱ्या, पछाडलेल्या, झंजावाती अशा त्यांच्या लिखाणापुढे बाकीचे बरेचसे साहित्य खिसमस केकसारखे वाटू लागते—नुसती चिकटगोड साखरेची कलाबूत! बशीभर ॲसिड नि बशीभर दूध यांतला तो फरक आहे. ॲसिड काही डोळे मिटून चाटता येत नाही. ते जाळते, भाजून टाकते. युकिओ मिशिमा या जपानी लेखकाचे एक वाक्य आहे. तो म्हणाला होता, "कला, सौंदर्य कसे असते? एखाद्या ठणकणाऱ्या दातासारखे. तो तसाच ठेवून जगणे असह्य होते. आणि उपटून हातात धरल्यावर वाटते, या एवढ्याशा पिवळट, निरुपद्रवी वाटणाऱ्या

गोष्टीने का मला इतके बेचैन केले होते? सगळीच मोठी कला अशी दुखवते, विलक्षण अस्वस्थ करते."

तशीच जी० एं०चीही कथा. पण त्यांच्या कथा वाचल्यावर कधीकधी त्यांना सांगावेसे वाटते, हे भिंतीवर डोके फोडून घेणे कशासाठी? त्या विधात्याने केलेला ब्रह्मघोटाळा दुरुस्त करणे हे मुळी आपले कामच नव्हे. त्या घोटाळ्याकडे बघावे, आपल्या प्रयत्नांची हतबलता ओळखावी, तो घोटाळा दुरून पाहावा, समजून घेण्याचा प्रयत्न करावा आणि क्वचित या जाणिवेला रूप द्यावे यापलीकडे काही करता येत नाही. आणि एवढे करूनही तो तसाच राहणार असतो. आपले डोके मात्र फुटते. त्यांना सांगावेसे वाटते, की मित्रा, तू कवी आहेस. जे करशील ते सुंदर, कलापूर्णच असेल—पण ते तसे असेल की नाही, याची चिंता करायची सोडलीस तर! ही तुझी जाणीवच तुझ्या आणि तुझ्या निर्मितीच्या मध्ये सतत येत आहे. सांगावेसे वाटते की, रेंब्रांट नव्हे तर गोगाँ किंवा त्यांच्याही पुढचे दुशाँ, द चिरिको हे खरे तुझे मित्र आहेत. मित्रत्वाचा सल्ला द्यावासा वाटतो की प्रतिमांबरोबर प्रतिमांमधल्या जागाही कशा बोलक्या होतात हे पाहण्यासाठी चिनी चित्रकलेशीही थोडी मैत्री कर. आणि सगळ्यात महत्त्वाचे म्हणजे थोडा मोकळा हो. हे सगळे म्हटल्यावर पुढे मला असे सांगायचे होते, एक अखेरचा सल्ला द्यायचा होता—जो लिओ टॉलस्टॉयने क्युप्रिनकरता म्हणून एका मित्राजवळ दिला होता. टॉलस्टॉय म्हणाला होता, "काय लिहितो आहे तो क्युप्रिन! त्याला सांगा, चुकूनसुद्धा कुणा टीकाकाराच्या वाटेला जाऊ नको. कुणाच्या, कसल्याही सल्ल्याकडे कधीच लक्ष देऊ नको. फक्त जसे तुला पटेल तसेच लिहीत जा!"

जी० ए० कुलकर्णी ह्यांच्या कथालेखनावरील माझा लेख १९६१ च्या नोव्हेंबर-डिसेंबरमध्ये प्रसिद्ध झाला, त्याला आता एक तप होऊन गेले. तो लेख प्रसिद्ध झाला त्यावेळी त्यांचे 'निळासावळा', 'पारवा' आणि 'हिरवे रावे' हे तीन कथासंग्रह प्रसिद्ध झालेले होते. त्यानंतर 'रक्तचंदन' १९६६ मध्ये प्रसिद्ध झाला, आणि 'काजळमाया' दोन वर्षांमागे प्रसिद्ध झाला. त्याशिवाय आणखी दोन कथासंग्रह व्हावे इतक्या त्यांच्या कथा वेगवेगळ्या मासिकांतून प्रसिद्ध झाल्या आहेत. माझ्या टीकालेखांचा हा संग्रह प्रसिद्ध करायचे ठरले त्यावेळी त्यातील सर्वच लेख मी पुन्हा वाचले. इतर लेखांत काही बदल करावा असे वाटले नाही. परंतु जी० एं०नी गेल्या दहा वर्षांत खूपच नवीन, निराळे आणि चांगले लिहिलेले आहे. त्यांचे हे नंतरचे कथालेखन लक्षात घेता, त्यांच्यावरील लेख तसाच छापावा हे योग्य वाटेना. त्यांचे हे नवीन कथालेखनही विचारात घेऊन योग्य तो बदल

जुन्या लेखात करावा असे मनात आले. पण विचाराअंती जुना लेख बदलून त्यात भर टाकण्याऐवजी तो तसाच ठेवून त्या लेखाला एक नवीन टिपण जोडावे असे ठरवले. एकच रसिक त्याच कथालेखकावर पुन्हा बारा वर्षांनी लिहितो, तसे करताना त्याचे नवीन लेखन तर तपासतोच पण त्याजबरोबर स्वतःच आधी केलेली विधानेही पुन्हा तपासतो, हा योगायोग दुर्मिळच. ह्याकरता हा त्याच लेखाचा दुसरा भाग. (माझे हे सर्वच टीकालेख विस्तृत आहेत. एखाद्या लेखकाच्या समग्र लेखनाचा विचार करताना इतक्या जागेची व काळाची मला आवश्यकता वाटली, म्हणून ते तसे झाले. "काय हे आचवलांचे लांब लांब लेख!" असा ह्या लेखांवर काही जणांकडून ताशेरा मिळतो असे माझ्या कानावर आले आहे. ही मंडळी बहुधा 'रीडर्स डायजेस्ट' किंवा 'इंप्रिंट'ची वाचक असावीत आणि प्रोटीन बिस्किटे सकाळच्या चहाबरोबर आवडीने खात असावीत! ह्या टिपणीने हा लेख थोडा अधिकच लांब होईल, पण त्याला माझा इलाज नाही. जिराफाची मान लांब, म्हणून त्याला दोष देण्यात अर्थ काय? जिराफ आहे, तर मान लांब असणारच. हा प्राणी आवडावा असा आग्रह तर मुळीच नाही. आखूड मानेचे इतर पुष्कळ प्राणी आहेत, त्यांतून निवड करावी. जी० एं०च्या कथांना, किंवा त्यावरील ह्या लेखाला, लांब म्हणून दोष देऊ नये, एवढेच! असो.)

जी० एं०च्या 'हिरवे रावे'नंतरच्या कथालेखनाकडे वळण्यापूर्वी थोडासा आढावा घेऊ. त्यांच्या सर्वच कथालेखनाकडे पाहिल्यावर लक्षात येते ते असे की जी० एं०नी पहिलेवहिले म्हणता येईल असे—ज्या काळात एखादी चमत्कृतिपूर्ण घटना बघून किंवा कल्पून तिच्यातून एखादी चटपटीत, हलकीफुलकी गोष्ट सफाईने निर्माण करावी असा मोह होतो असे—कथालेखन केलेलेच नाही. कथालेखनाला सुरवात केली तीच मुळी जीवनातील काही विलक्षण, मन कुरतडणारे असे भावले, त्यालाच आकार द्यावा असे वाटले, तेव्हाच. सांगण्यासारखे असे आढळले त्याच वेळी आणि पूर्ण जबाबदारीने लेखणी उचलली. त्यांच्या अगदी सुरुवातीच्या कथांतही जाणिवेची जी प्रगल्भता दिसते, अत्यंत संमिश्र, सखोल व समृद्ध अशा भावविश्वाचे जे दर्शन घडते, त्याची साक्ष ह्या विधानाची सत्यता पटविण्यास पुरेशी आहे. पुढेही त्यांनी अशाच जबाबदारीने लेखन केले. एरवी, उण्यापुऱ्या वीसपंचवीस वर्षांच्या कथालेखनाच्या कालात चारपाच प्रसिद्ध झालेले व दोन अप्रकाशित कथासंग्रह, म्हणजे एकूण सत्तर-ऐंशी कथा, एवढेच गाठीशी असलेला दुसरा लिहीत राहिलेला लेखक दाखवणे कठीणच. आधीच्या ह्या कथालेखनात भावनाशयातील अनेक गुंतागुंतीच्या घटकांचा आणि त्यांतल्या ताणांचा त्यांनी शोध घेतला. जीवनाला व्यापून राहिलेल्या दुःखाची अनंत रूपे दर्शविली. दृश्य घटनांच्या आड लपलेल्या अदृश्य हेतूंच्या जाळ्याचे धागे शोधले. हे करीत असताना कथेच्या भावनाशयाला वास्तवतेचे जे शरीर अपरिहार्य-

पणे लागते, ते निर्मिण्यातले विलक्षण कसब त्यांनी गोळा केले. 'गुंतवळ' मधल्या माळाची प्रतीती इतक्या यथार्थतेने, निकटतेने आणि सगळ्या संवेदनांनिशी येते की त्या उन्हात तापलेल्या उघड्यानागड्या पठाराच्या दर्शनाने वाचतावाचतानाच घशाला कोरड पडते. 'वस्त्र'मधल्या मिस डिसोझाच्या मागून हॉस्पिटलमध्ये फिरताना तिथल्या औषधांचा, फिनाइलचा वास येऊ लागतो. 'राधी'ने पाळलेल्या बेवारशी कुत्र्याच्या पिल्लाचे मरणघटकेचे ओरडणे ऐकताना कान बंद करून घ्यावे असे वाटू लागते. वास्तवाची इतक्या सामर्थ्यानिशी प्रतीती फारच थोड्या इतर मराठी कथा-लेखकांनी दिलेली आहे. ह्यापुढल्या त्यांच्या कथांत थोडा बदल झाला. जी० एं०नी आपल्या कथांतील भावविश्वाला सघनता देण्यासाठी सत्यवास्तवाबरोबर कल्पित वास्तवाचाही आधार घेतला होता. आता सत्यवास्तव हेही मनोनिर्मित होऊ लागले. कथेतून निर्मिलेले वास्तव हे एका अर्थी मनोनिर्मित, कल्पित वास्तवच असते. फरक घडत गेला तो असा की पहिल्या कथांतून ह्या क्रियेचा भर प्रत्यक्ष वास्तवातून कथेच्या भावघटकांना पूरक अशा घटकांच्या निवडीवर होता; आता ह्या निवडी-बरोबरच, मन स्वतःच्याच अगणित पातळ्यांवर जे वास्तव कल्पनेतून निर्माण करीत असते त्याचाही अंतर्भाव कथेत होऊ लागला. 'काजळमाया' ह्या संग्रहातील 'अंजन', 'स्वप्न', 'वंश' ह्या कथांतून असे झालेले आढळते. 'अंजन' ह्या कथेत सत्यवास्तव आणि एकाच इच्छेमागे आयुष्य इरेस टाकणाऱ्या मनाने निर्माण केलेले स्वप्न-वास्तव ह्यांचे भयानक चित्रण आढळते. 'स्वप्न' ह्या कथेत सुरुवातीला रामकोळ्यांच्या देवजाई वस्तीच्या सत्यसदृश वाटणाऱ्या वर्णनात पुढे पांढऱ्या पक्ष्याच्या कल्पित वास्तवाचे वर्णन येते आणि शेवटी दोहोंची अशी सरमिसळ होते की त्यांच्या सीमारेषाही ओळखेनाशा होतात. आपल्या कथाविषयावरील जी० एं०ची पकड वाटू लागल्याच्या खुणा ह्या कथा दाखवतात. पण ह्याच वेळी 'प्रदक्षिणा', 'भोवरे' यांसारख्या सत्यवास्तवाचा आधार घेणाऱ्या कथाही जी० ए० लिहीत होते. ह्यानंतरच्या कथांमध्ये मात्र आजपर्यंतच्या आपल्या कथालेखनातील भावनाशयाला दिलेले सत्यवास्तवाचे शरीर ह्यापुढे आवश्यकच नाही असे ठरवून जी० एं०नी ते हिंमतीने टाकूनच दिले, आणि भावनाशयाची उभारणी केवळ कल्पित वास्तवाच्या आधारेच करण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नातून त्यांच्या नव्या कथेचा जन्म झाला. 'काजळमाया' ह्या संग्रहातील 'टिपका', 'गोरिला' व 'दूत' ह्या तीन कथा त्यांच्या कथालेखनातील नवीन दिशेच्या प्रसादचिन्हांसारख्या होत्या. ह्यानंतर त्यांची कथा सर्वस्वी निराळीच झाली.

ह्या आढाव्यात एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की, अगदी सुरुवातीच्या काळातही रंग, रस, नाद, गंध इत्यादी संवेदनांच्या अनुभवांद्वारे एक अत्यंत जिवंत असे वास्तव-शरीर कथेला देतानाही जी० एं०चे लक्ष्य भावजीवनाचे वास्तव, अंतर्वास्तव

हेच होते, बाह्य वास्तव नव्हे. बाह्य वास्तव हे एक साधन होते; त्याचा उपयोग अंतर्वास्तवाला सघन करण्यासाठी, जिवंत करण्यासाठी होत होता. शेवटला परिणाम हा भावविश्वाचा होता, भावविश्वातील ताणांनी संचलित झालेल्या भावनानुभवाचा होता. जी० एं०च्या कथांतून वास्तवदर्शनावर इतका भर आहे असे वाटले, त्यांची वास्तवदर्शनातील विलक्षण ताकद जाणवली, तरी ते केवळ वास्तवदर्शी (Realist) लेखक नव्हते. सत्यवास्तवातून व भावदर्शनातून इच्छित परिणाम साधणारे व म्हणून परिणामदर्शी (Impressionist) लेखकच होते. आणि पुढेही वास्तवदर्शनाचा त्याग करून व कल्पित वास्तवाचाच आधार घेऊन नवीन कथा लिहितानादेखील ते परिणामदर्शी लेखकच राहिले. त्यांची फक्त साधने बदलली, एवढेच.

अशीच बदलाची एक दिशा त्यांच्या कथांतील भावनाशयाबद्दलच्या जाणिवेतही अढळते. ह्या विश्वापासून व स्वतःपासूनही तुटल्याची, विलग झाल्याची माणसाची जाणीव ह्या त्यांच्या आधीच्या कथालेखनातील गाभ्याचा उल्लेख मी माझ्या लेखात केला होता. पण नंतरचे कथालेखन पाहिल्यावर लक्षात येते की त्यांनी पुढे खूपच मोठा प्रवास केला आहे, खूपच लांबचा पल्ला गाठला आहे. तुटलेपणाची जाणीव खरी, पण जाणीव म्हणजे तरी काय? तिचे स्वरूप काय? माणसांना एकमेकांची, व स्वतःचीही, जाणीव कशी होते? दुसऱ्याच्या व स्वतःच्याही कृती, विचार, भावना ह्यांच्या मागे असलेल्या हेतूंचे ज्ञान होणे म्हणजे जाणीव? हे ज्ञान कसे होते? ज्ञान होण्याचे मार्ग कोणते? ज्ञान असे काही असते का? की असतात फक्त हेतू व कृती यांच्या अनेक शक्यता? ह्या शक्यतांचा सगळा परीघ बुद्धीने जाणण्याची क्रिया म्हणजे ज्ञान की अनुभवातून जाताना शेवटी उरणाऱ्या दुःखाचे स्वरूप ओळखणे हे ज्ञान? हे ज्ञान पूर्णतया कधी होते का? होत असले, तर केव्हा? जेव्हा होत असेल, तेव्हा त्याचा काही उपयोग असतो का? स्वतःला होत नसेल आणि दुसऱ्याला देता येत नसेल तर ह्या ज्ञानाला अर्थ तरी काय? की अखेर अनुभवाचा अर्क नव्हे तर अनुभवण्याची क्रिया, ज्ञान नव्हे तर ज्ञान मिळवण्याकरिता होणारी जगण्याची क्रिया, हेच अखेर माणसाजवळ उरते?

जी० एं०च्या कथालेखनातील गाभ्याकडे पाहिले तर तोही असा सतत बदलत एका दिशेने पुढे जात आहे असे आढळते. भावनाशयही आता उद्दिष्टांच्या रूपशोधनावरून क्रियेच्या रूपशोधनाकडे जात आहे असे लक्षात येते. उपरे सारे टाकून निखळ, शुद्ध व मूलभूत प्रश्नांचा शोध घेण्यात, स्वतःच्याच मूलस्रोताच्या, चैतन्यशक्तीच्या तपासात गुंतला आहे असे आढळते.

अशाच दिशेचा बदल त्यांच्या कथेच्या रूपातही झाला आहे. आजही त्यांची कथा "असंख्य भरीव लोलकांच्या हलण्यातून कंप पावणाऱ्या, एकमेकांवर प्रकाशाचा शिडकावा करणाऱ्या, एकाच साखळीवर तोललेल्या, निळ्या, सप्तरंगी प्रकाशाचा

झोत टाकून मंत्रमुग्ध करणाऱ्या झुंबरासारखीच" असते; फक्त ह्या झुंबरातील लोलक संवेदनाविश्वातील प्रतिमांबरोबरच तत्त्वविचार, कल्पना आणि चिंतन यांतूनही घडलेले असतात. ज्ञान (knowledge), शहाणपण (wisdom), जाणीव (consciousness) ह्यांच्या घडणक्रियेचाच (process) मागोवा घेताना विचार विचारासमोर आणि तत्त्वचिंतन तत्त्वचिंतनासमोर ठाकते. पुष्कळदा ह्या क्रियेची गती बुद्धिबळाच्या खेळाची असते. पटावरील प्यादी एकमेकांना छेदत असतात. एक संकल्प उभा केला जातो, आणि उभा करताकरताच विरुद्ध गतीतून मिळालेल्या धक्क्यातून तो कोलमडतही जातो. प्रश्न उभे केले जातात; त्यांना मिळालेल्या उत्तरांतून नवीन प्रश्न निर्माण होतात, किंवा जुन्याच प्रश्नांचे नवीन रूप ध्यानात येते. ह्या सगळ्यांतून अखेर जाणीव उरते ती त्या खेळाचीच.

अशा रीतीने जी० एं० च्या कथांतील भावविश्व, वास्तवाची हाताळणी आणि कथारूप ह्या तिन्हींतही क्रमशः बदल होत गेला आहे. नागाने कात टाकावी तशी जी० एं०चीच जुनी कथा कात टाकून एका नव्या रूपात आज उभी आहे. उपरे सारेच गळून गेल्यावर अनुभवाला जो एक विशुद्ध, तरल हलकेपणा येतो तो शब्दांकित करण्याची धडपड ह्या नवीन कथांतून दिसते.

जी० एं०च्या निर्मितिक्रियेच्या वाटचालीतील हे टप्पे वा बदल पाहिले की विन्स्लो होमर ह्या अमेरिकन चित्रकाराच्या जीवनालेखाची व निर्मितिक्रियेची आठवण होते. तो नेहमी म्हणत असे, "चित्रकाराने फक्त जे समोर दिसेल ते काढावे; पण कसे? एखादाच क्षण येतो की जेव्हा ते सर्व आपल्या खऱ्या, मूलभूत स्वरूपात 'दिसते'. तो क्षण ओळखता, पकडता आला पाहिजे. आणि मग त्या क्षणी जे दिसते, भावते ते सारे रंगांत पकडता आले पाहिजे." रंगचित्रणावर त्याचे विलक्षण प्रभुत्व होते. त्याच्या सुरुवातीच्या 'प्रिझनर्स ऑन द फ्रंट' यासारख्या चित्रांमध्ये शेते, निसर्गाची सारी समृद्धी, वस्तू, माणसे ही खच्चून भरलेली असत. जलरंगांच्या मृदू मुलायम छटांवर त्याचे विलक्षण प्रभुत्व होते. तो एकलकोंडा होता. वस्तीपासून तो दूर एकटा राहत असे. जलरंगशैलीतील चित्रकार म्हणून त्याचे खूप नाव झाले; अनेक पारितोषिके, सर्व तऱ्हेचे मानसन्मान मिळाले. कीर्तीच्या शिखरावर असतानाही त्याने आपले एकटे जीवन सोडले नाही. मुलाखती, फोटो दिले नाहीत. होमर मध्यमवयात आला आणि हळूहळू त्याच्या चित्रविषयांत व चित्र-शैलीत फरक पडू लागला. त्याच्या चित्रांतून प्रथम माणसे, नंतर वस्तू व निसर्गातील वैपुल्य हळूहळू कमी होत गेले. मानवाचा स्पर्शही न झालेली एकाकी, अगदी मोजकेच घटक असलेली भयाण निसर्गदृश्ये तो रंगवू लागला. ती रूपे प्रत्यक्षातली नव्हती, कल्पित होती. रंगसंगतीतील मृदुमुलायमपणाची जागा आता कटिनाई घेऊ लागली. रंगांच्या, छटांच्या विविधतेची हौस फिटली आणि मूलभूत अशा एकदोन रंगांत,

त्यांच्या तितक्याच छटांत तो चित्रे रंगवू लागला. साधेपणातून, उपरे गळून गेल्यानंतरच्या शुद्धतेतून जी ताकद जाणवते ती रंगयोजनेत येऊ लागली. प्रकाशच जणू रंग होऊन आला. त्याच्या ह्या काळातल्या 'द फॉक्स हंट' ह्या चित्रात रंगच घनाकार होऊन आले आहेत. ह्या शुद्धतेच्या शोधात मग इतर सारेच गळले आणि तो फक्त समुद्रदृश्येच रंगवू लागला. समुद्र, त्याचे अनंत मनोभाव, हेलावणाऱ्या निळ्याकाळ्या लाटा, फुटता फेस, एखादा खडक, दूर क्षितिज आणि प्रकाश. जीवनाच्या शेवटल्या काळात तर त्याने समुद्राखेरीज काही रंगवलेच नाही. त्याच्या रंगपेटीतील निळाकाळा रंग आणि समोर क्षितिजापर्यंत पसरलेला, प्रकाशात बदलणारा सागराचा निळाकाळा रंग हे एकमेकांशी झुंज घेऊ लागले...

अर्थातच निराळ्या रीतीने, निराळ्या तऱ्हेने, पण असेच काहीसे जी० एं०च्या कथालेखनात होत आहे. त्यांचा भावनाशय, वास्तवशरीर आणि कथारूप ह्या साऱ्यांत असाच बदल झाला आहे, घडत आहे. 'दूत', 'गुलाम', 'प्रवासी', 'विदूषक', 'रत्न', 'लाल गरुड' ह्या कथा काय आहेत? त्यांतील भग्न व उध्वस्त मंदिरे, माणसांच्या मूर्ती, अमूल्य रत्ने, कुणी न पाहिलेले देश, हे सारे काय आहे? आता जी० एं०ना ध्यास लागला आहे, कुतूहल वाटत आहे ते ज्ञानाच्या, सत्याचा, विविध रूपाकृतींत. 'सत्या'त नव्हे. ते अगम्यच राहणार असते. 'ज्ञाना'त नव्हे. ते पूर्ण मिळणे अशक्यच असते. तत्त्वज्ञान म्हणून तत्त्वज्ञानात जी० एं० ना रस नाही. असता तर तत्त्वचर्चेच्या आधारे सत्यशोधन करणारा प्रबंध असे त्यांच्या निर्मितीचे रूप झाले असते. सत्यशोधकाचे उद्दिष्ट चिरंतन, त्रिकालाबाधित मूल्ये शोधून काढणे हे असते. नुसते रूप म्हणून मनमोहक रूपे निर्मिण्यातही जी० एं० ना रस नाही. शब्द ह्या माध्यमातून नुसती अशी रूपेच निर्माण करणे ह्याला त्यांच्या लेखी अर्थ नाही. त्यांचा शोध, त्यांचा प्रयत्न जाणवतो तो सत्याची अनंत रूपे शब्दांकित करण्याचा. एखाद्या सूर्यफुलासारखी 'कथाकृती' सत्याच्या एखाद्या विशिष्ट दिशेने येणाऱ्या प्रकाशात उमलते आणि तोच प्रकाश कमी कमी होत नाहीसा झाला की मिटून जाते. अशा सूर्यफुलांसारखी सत्याचीच अनंत रूपे जी० ए० शोधीत आहेत. कल्पित वास्तव, प्रत्यक्ष जगण्याच्या क्रियेतून जाणवणाऱ्या अनंत अनुभवाकृती जी० ए० शोधीत आहेत आणि त्यांची रूपे दर्शवीत आहेत. ती रूपे एकमेकांना विरोधी वाटली, तरी त्यांतले प्रत्येक रूप त्याच्या विशिष्ट आशयाच्या संदर्भात युक्त (valid) असते. अशी अनेक रूपे एकमेकांना छेदत जातात. एकच रूप, तेही स्वतःचा आशय उभा करते, आणि स्वतःच तो छेदत छेदत विलीन करते. काळ्यापासून पांढऱ्यापर्यंत ज्ञानाच्या सर्व मधल्या रंगांची, त्यांच्या छटांची जाण आपल्याला झाली आहे असे मानणारा विदूषक त्यांची अनोळखी सत्य रूपे दिसताच आपल्या काळ्यापांढऱ्या वस्त्राचा त्याग करतो. "अल् मख्तूब मख्तूब" ("जे

लिहिले आहे ते लिहिले आहे.") ह्याचा अर्थ कळायला प्रवाशाला अनंत अनुभवांतून जावे लागते, आणि अखेर तो कळला असे वाटण्याच्या क्षणीच तो पुन्हा बदलतो व सारे पुसून जाते. मूल्ये म्हणजे तरी काय? कसली? वस्तू कुठून बघावी ह्यावर ती कशी दिसते ते अवलंबून असते. "तू स्त्री होशील" असा शाप मिळालेली शिळा; आईबापांवर हिवाळ्यात उन्हाळ्याचे प्रेम दाखविणारा माणूस, आणि नरभक्षकांच्या माणुसकीच्या कल्पना..."चितेवर पिठाचा गोळा भाजताना दगडावर ठेवून भाजावा" असे सांगणारा नग्न बैरागी...सगळे ऐकत, पाहत, अनुभवत पुढे जाणाऱ्या प्रवाशाला कळते की "इतरांचे प्रवास संपतात, रस्ता राहतो, पण आपला मात्र रस्ता संपून गेला आहे, पण प्रवास मात्र चालूच राहणार आहे." सत्याच्या रूपांबद्दल, ज्ञान होण्याच्या क्रियेबद्दलच अनेक प्रश्न कथेतील अनुभवविश्व उभे करते. त्यांची उत्तरे मिळत नाहीत, तर ते प्रश्नच कथेच्या अखेरीस अधिक अर्थपूर्ण व मोठे झालेले आढळतात. त्या प्रश्नांची सुरुवातीस झालेली जाणीवच कथावाचनाच्या अनुभवात गहिरी होत जाते. आणि ज्ञान? ते होते ह्या अर्थाने की आपल्या अज्ञानाची क्षितिजेच केवढी विस्तृत आहेत हे कळू लागते. कळणे-न कळणे ह्या संदेहातच कुठेतरी ज्ञानाचा एखादा अंश लपून राहिला आहे, एवढेच जाणवते.

जी० एं०च्या ह्या सगळ्या प्रयत्नाला कथावस्तू लाभते ती पूर्णपणे कल्पित अशा व्यक्ती, त्यांच्या आयुष्यांत घडणाऱ्या घटना, त्यांच्या अनुभवाला पूर्णतया कोषासारखे वेढून असणारे कल्पित वास्तव ह्यांच्यातून. प्रत्यक्ष विश्वातील व्यक्ती, घटना, वातावरण ह्यांचा जो अनुभव आपल्याला असतो, त्याच्या समोर प्रत्येक कथेत ह्याच घटकांतून निर्मिलेले पण पूर्णपणे कल्पित असे एक स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण अनुभवविश्व जी० ए० उभे करतात. आपलाच जीवनानुभव निराळ्या दृष्टिकोणातून पुन्हा बघायला लावतात, तपासायला लावतात. कथांतून हे अनुभवविश्व कितीतरी तऱ्हांनी उभे केलेले असते. कधी ह्या कथा म्हणजे केवळ संवेदनानुभवांचा वृंदघोष असतो; कधी ते नुसतेच चिंतन असते; कधी बुद्धीच्या खेळातून झालेले साऱ्याच मूल्यांचे ते उफराटे दर्शन (inversion) असते; कधी एकामागून एक येणाऱ्या प्रतिमांच्या त्या रचना असतात; कधी त्यांत अतिवास्तव दृष्टीतून झालेले निर्जीव वस्तूंचे सजीवीकरण असते; कधी नुसतीच विचित्रे (phantasies) असतात; कधी त्या बुद्ध जातकांतल्यासारख्या अशरीरी कथा असतात; तर कधी अरेबियन नाइट्स आणि जातककथा ह्यांचे ते मिश्रण असते; कधी त्यांचा साचा हा विचाराच्या देवघेवीत, प्रश्नोत्तरांतच ज्यांचा अर्थ लपलेला आहे अशा झेन तत्त्वज्ञांच्या उद्गारांचा असतो; तर कधी सबंध कथा हेच एक रूपक असते. असा प्राण व असे शरीर लाभलेल्या ह्या जी० एं० च्या कथा त्यांच्याच आधीच्या कथांपेक्षा सर्वस्वी निराळ्या आहेतच, पण आधुनिक मराठी कथेतही नवीन, निराळ्या आहेत.

कथेची किंवा कवितेची निर्मिती ही भावघटकांतून व्हायला हवी असे आपण मानीत आलो. मूल्यशोध हाही 'अनुभव' म्हणून जाणवायला हवा, आणि भावसंघर्षातूनच त्याला अनुभव म्हणून अस्तित्व मिळते असे आपण मानले. जी० एं० च्या ह्या कथांतून विचार, विचाराची प्रक्रिया व गती हीच जेव्हा भावानुभव म्हणून पुढे येते तेव्हा तिचा हा तोंडवळा आपणांस अनोळखी वाटतो. अनेक भावानुभव घेतलेल्या, आयुष्य भोगलेल्या आणि स्वतःच आयुष्याचा भोग झालेल्या व्यक्ती आपल्या अनुभवाच्या मंथनातून एखादा विचार सांगतात तेव्हा तो विचार केवळ विचार नसतो, तर भावानुभवच विचाराचा चेहरा घेऊन पुढे आलेला असतो. अशा भावरूप झालेल्या विचाराकृतींतून, त्यांच्या घटकांतून, त्या घटकांतील संघर्षातून व ताणातून जी० एं०ची ही नवीन कथा घडलेली आहे. मराठीत कुणाही इतर लेखकाने भावरूप झालेला विचार हा आपल्या निर्मितीचा इतका मोठा भाग केल्याचे मला आढळलेले नाही. ह्या कथेचा तोंडवळा आज नवीन वाटतो ह्याचे कारण, मधल्या काळात एका विशिष्ट प्रकारचीच मराठी कथा आपण सातत्याने बघत व वाचीत आलो हे होय. काव्य आणि सत्यशोधन ह्यांचे नाते तसे फार जुने आहे. वस्तूंच्या नात्यांतील परस्परसापेक्षतेचा शोध आइन्स्टाइनने घेतला. त्या सापेक्षतेचा आराखडा मांडला. तिचे नियंत्रण करणारे नियम शोधून काढले. मानवी अनुभवांतील सापेक्षतेच्या अनंत रचनांचे आराखडे कोणी मांडायचे? ते काम कवींचे आहे. मानवी मनांतील 'स्वेच्छे'च्या अस्तित्वामुळे ह्या सापेक्षतेचे नियम दर्शविता येत नाहीत; पण तिच्या अनंत रचना आजपर्यंत कवींनीच दाखविल्या. काव्य आणि सत्यशोधन ह्यांचे नाते खरेच प्राचीन आहे, ह्याचा पडताळा जगातल्या महान गणल्या गेलेल्या वाङ्मयात वारंवार मिळतो. महाभारतातील अनंत कथांत तो दिसतो; बौद्धांच्या जातकांत दिसतो; झेन तत्त्वज्ञांच्या गोष्टींतून मिळतो. खिस्तजन्मापूर्वी ९८ ते ५५ ह्या काळात जमलेल्या लुक्रेटियस ह्या ग्रीक कवीच्या *De Rerum Natura* ह्या काव्यातही तो आढळतो. कथांचा हा तोंडवळा ललित वाङ्मयाला नवीन नाही. तत्त्वचर्चेने काव्यशरीर अनेकदा आणि यशस्वी तऱ्हेने घेतलेले आहे. आणि काव्यानेही तत्त्वचर्चा हे वाहन अनेकदा स्वीकारलेले आहे. ह्यांत कोण कोणाचे वाहन आहे हे महत्त्वाचे नाही. हा प्राण व असे शरीर ह्यांच्या युतीतून अखेर काय निर्माण होते, हे महत्त्वाचे आहे. त्यातून जी० एं०नी 'गुलाम', 'प्रवासी', 'विदूषक' अशा अप्रतिम कथा लिहिल्या. संकल्पनातील प्रगल्भता, कथेची सकस बांधणी, भाषेने तिला दिलेली वीण, पोत, प्रतिमांचे आयोजन आणि सखोल जीवनचिंतन ह्या सगळ्याच दृष्टीने पाहिले तर 'विदूषक' ह्या जी० एं०च्या गोष्टीला मराठीत तोड नाहीच, पण इतर भाषांतही क्वचितच ती आढळेल. This is creation par excellence. एवढ्या एकाच गोष्टीची कमाई

दुसऱ्या एखाद्या लेखकाला मराठीत कायमचे स्थान मिळवून द्यायला पुरेशी झाली असती. अभिव्यक्तीसाठी 'कथा' हे माध्यम ज्याने स्वीकारले असा हा कवी आता फार, फार पुढे गेला आहे. मराठी कथाच आज किती श्रीमंत झाली आहे, हे यांच्या समग्र कथालेखनातून जाणवावे.

प्रिय रेगे,

तशी आपली ओळख जुनी, पण परिचय काही फार घनिष्ठ नाही. भेटीही पाचसात वेळाच झाल्या आणि सगळा मिळून सहवासही कदाचित तेवढ्याच तासांचा. पण तुमच्या कवितेची व माझी ओळख मात्र फार जवळची. तुम्हांला कल्पनाही नसेल अशी संगत तिनं मला दिलेली आहे. या मैत्रीचा आनंद मी आजपर्यंत जपत आलो. सगळ्यांत मोठं ऋण आनंदाचं असतं, आणि एखाद्याकडून त्याला नकळत असा आनंद मिळाला तर हे ऋण अधिकच मोठं. आज तुमच्याच कवितेबद्दल तुमच्याशी बोलून ते जुनं नातं नवं करावं असं ठरवलं आहे. तुम्ही कवितेशिवाय गोष्टी, नाटकं,

पु० शि० रेगे

कादंबऱ्या व टीका असं लेखनही केलेलं आहे. तुमची 'सुप्रिया आणि इतर गोष्टी', 'सावित्री', 'अवलोकिता', 'रंगपांचालिक' आणि 'छांदसी' ही पुस्तकं मी वाचली आहेत. 'सावित्री' व 'छांदसी' मला विशेष आवडलेली आहेत. पण या तुमच्या लिखाणासंबंधी मी लिहिणार नाही. कारण त्याच्यावर लिहायचं तर विस्तारानंच लिहायला हवं, आणि ह्या पत्रात ते जमण्यासारखं नाही. दुसरं असं की हे इतर लिखाण वाचत असतानाही मला एक जाणीव सतत होत राहिली. या लिखाणाचं व तुमच्या मूलभूत काव्यवृत्तीचं अत्यंत जवळचं नातं आहे, हे खरं असलं तरी तुमच्या अभिव्यक्तीचं खरं आणि पुरं क्षेत्र 'कविता' हेच आहे. 'रेगे' भेटायचे तर ते पूर्णपणे कवितेतच भेटतील, आणि तसे ते भेटतातही.

('रस-रूप-नाद-मयी' अशी तुमची कविता. तिच्याबद्दल अमूर्त भाषेत, ॲब्स्ट्रॅक्ट कसं बोलावं! बोलतानाही ती सामोरी असावी हे बरं!)

"रेषा...
मिळत्या, उलगडत्या,
अधिकाधिक उमजवित्या,
उमजत्या,
अवखळ सांखळत्या,

मोकळ्या
हलके हिंदोळत्या,
लवचिक गिरकिंत
घन संयत घोळवित्या,
भरलेंपण भरहर्षें
भोगवित्या...

रेषा...
रेषांतुन तूं,
लवचित किरण उभे,
मनवित छाया
गहिऱ्या
अवघडत्या."

(रेषा, *पुष्कळा*, पृ० ३७)

मला आवडलेली ही एक तुमची 'कविता'. शब्द मुद्दामच अवतरणात घातले. गेल्या काही वर्षांत अनेक वेळा असं झालं आहे की नवीन कविता वाचताना, वाचून झाल्यावरही, मनात एक तऱ्हेचं असमाधान राही. वाटे, हे सर्व ठीक; पण ही कविताच का? ही कविताच असावी, अशी अपरिहार्यता जाणवते का? कवितेखेरीज हिला दुसरं कोणतंही रूप अशक्यच आहे असा प्रत्यय येतो का? आणि मग मी "आता थोडी कविता वाचू या" असं मनात म्हणत तुमच्या 'दोला', 'गंधरेखा', 'पुष्कळा' या कवितासंग्रहांकडे वळलो आहे. त्यांतल्या कविता वाचताना मात्र आता वाचली ती कविता याबद्दल मनात क्षणभरही संदेह नसे. जो प्रत्यय मला कविता वाचून यावासा वाटे, तो पूर्णांशाने येई. किंबहुना पुष्कळदा वाटे, रेग्यांच्या कवितेचा स्थायी-भाव कोणता? तर 'कविता असणे' हाच.

हे म्हणताना कविता कशी ते प्रथम ठरवून मग 'ही अशी' असं म्हणण्यासारखं होतं खरं (कवितेबद्दल बोलताना काही अंशी ते तसं व्हाव याला इलाजच नसतो.); तरीही हे म्हणणं थोडं विस्तारानं मांडलं पाहिजे. इथं मला मालार्मेच्या एका उद्गाराची आठवण होते. तो एका शिल्पकार मित्राकडे बसला होता. शिल्पकार एका दगडी पुतळ्यावर काम करीत होता. तो म्हणाला, "तुमचं कवि-लोकांचं बाबा ठीक. आम्ही एकेका मूर्तीसाठी महिनेन् महिने छिन्नी-हातोडा घेऊन या दगडांशी झुंजत बसतो. आणि तुमच्या मनात कल्पना येण्याचाच अवकाश, झाली कविता तयार!"

ती होते शब्दांतून. आणि शब्द हे माध्यम 'घडवायला' सगळ्यात कठीण." मला मालार्मेचं म्हणणं पटतं. कविता घडते शब्दांतून. आशयाची व्याप्ती, सखोलता, तरलता हे तर सर्व खरंच; पण ते गृहीत धरावं लागतं. त्याचीही जाणीव व्हायची ती अखेर शब्दांच्याच द्वारे. आशय गृहीत धरल्यावर कवीनं पुढं त्याचं काय केलं, हेच सर्वार्थानं महत्त्वाचं ठरतं. आणि येथे झुंज असते भाषेशी; तिच्या घटकांशी. घडणीशी. भाषा-शरीराशी. आणि जोपर्यंत एखाद्या कवितेत आशय हा पूर्णपणे भाषेतून वेढला गेला आहे, शब्दन् शब्द हा पूर्ण शब्द होऊन आला आहे, अभिव्यक्तीचं हेच रूप अपरिहार्य आहे, आणि आशयाला वेढून घेताना माध्यमाच्या सर्व अंतर्गत शक्ती पणास लागल्या आहेत असं वाटत नाही, तोपर्यंत 'कविता' ही पूर्णत्वानं सिद्धच होत नाही.

वाङ्मयाच्या इतर आविष्कारांत अनेक गोष्टींना वाव असतो आणि तरीही गद्यातील काव्यात्मतेबद्दल जेव्हा आपण बोलत असतो तेव्हा हेच आपल्या मनात असतं. भाषा हा संस्कृतीचा गाभा, आणि कविता हा भाषेचा गाभा. म्हणून कवितेला अशी जाणीव पूर्णांशानं द्यावी लागते; त्याशिवाय ती सिद्धच होत नाही. म्हणूनच जी स्वतःला 'कविता' म्हणवते, तिनं कविता असावं ही अपेक्षा वाचताना पुरी झाली की अनपेक्षित काही घडल्यासारखं वाटतं. 'अनपेक्षित' अशाकरता, की बरेचदा असं घडत नाही. तुमच्या कवितेतून मात्र मला हे सतत मिळालं आहे.

दुसरं सतत जाणवलं आहे ते हे की, ही कविता सर्वस्वी आणि पूर्णपणे 'तुमची' आहे. तिचा तोंडवळा निराळा आहे, तिची अंगकाठी निराळी आहे, तिची चाल निराळी आहे. तिचं 'बेअरिंग' हे स्वभावतःच कवितेचं आहे हे तर मी म्हटलंच, पण ते सर्वस्वी 'तिचं' आहे. एखाद्या मोठ्या समुद्रात छोटंसं बेट असावं तशी ही कविता आहे. बाहेरच्या लाटा या बेटाच्या किनाऱ्यावर आदळतात. क्वचित थोडी धूप होते; पण थोडीच. हे बेट आपलं 'बेटपण' टिकवून ठाम असतं. पूर्णपणे आत्म-लक्षी, आत्मरत, आत्मतृप्त अशी ही कविता आहे. आपणच तयार केलेल्या चैतन्यमय वातावरणात, रसमय भूमीत आपणच एक झाड रोवावं, तशी. म्हणूनच ती एक तर इतरांपासून निराळी, आणि सर्वस्वी तुमची, अशी कविता वाटते आणि तिच्यातून मिळणारा अनुभव हा एखाद्या स्वयंपूर्ण प्राकृतिक वस्तूला (phenomenon) सामोरं गेल्यावर मिळणाऱ्या अनुभवासारखा असतो.

या स्वयंपूर्णतेत तुमच्या कवितेची पुष्कळशी ताकद सामावलेली आहे, असं मला वाटतं. पण ही स्वयंपूर्णता विशिष्ट प्रकारची आहे. तुमची कविता समकालीन सामाजिक जाणिवेपासून दूर आहे; तिला विश्वाच्या घडामोडीशी कर्तव्य नाही; तिचा मानवी प्रगतीच्या सर्वसामान्य आविष्कारांशी संबंध नाही; त्यांतून निर्माण होणाऱ्या सांस्कृतिक समस्यांशी तिचा संबंध नाही;—हे सारं अगदी खरंच आहे. पण मला

नेहमीच असं वाटतं की असं असणं किंवा नसणं यावर काही कवितेचं मूल्यांकन होऊ शकत नाही—त्यामुळं काही ती कमीअधिक चांगली ठरत नाही. माझ्या दृष्टीनं महत्त्वाचा मुद्दा असा की कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा पिंड कोणता, आणि त्याच्या कवितेनं या पिंडाशी पहिल्यापासून अखेरपर्यंत कोणतं नातं ठेवलं आहे. ज्या ठिकाणी आपल्या पिंडाला कवीनं जाणलं, तेथे आपोआपच त्याच्या कवितेत एका निराळ्याच शक्तीचा प्रत्यय येणं अपरिहार्य असतं. याचं कारण असं की, येथे त्याच्या जाणिवेला एक स्थिर असा तोलबिंदू (fulcrum) लाभतो, आणि तो त्या जाणिवेच्या आतच असतो. त्यामुळं त्याच्या अनुभवविश्वाकडे बाहेरून बघताना जे दरवाजे बंद राहतात, आणि उघडलेच तरी विचार किंवा कल्पना यांच्या आधारे उघडावे लागतात, ते येथे उघडलेलेच असतात.

तुम्ही आपला अनुभवाचा पिंड सहजगत्याच जाणलात. इतक्या सहज की, काय स्वीकारावं, काय दूर लोटावं असा संघर्षही तुमच्या मनात उद्भवला नसावा. इतकं ते आपाप झालं आणि एकदा तो ओळखल्यावर त्याच्याशी तुम्ही घट्ट चिकटून राहिलात. बाहेर कुठंही सहसा दृष्टी टाकली नाहीत; टाकण्याची आवश्यकताच तुम्हांला वाटली नाही. पूर्णपणं विनासंघर्ष, विना-ताण हे घडावं यातून तुमच्या कवितेला एक प्राकृतिक (elemental) व आंतरिकच ताकद मिळाली. कृतीच्या क्षेत्रात जेव्हा हे घडतं तेव्हाही अशाच प्राकृतिक, आंतरिक शक्तीचा तेथे प्रत्यय येतो. थोडं दूर जाऊन उदाहरण घ्यायचं तर सानेगुरुजींचं घेता येईल. सानेगुरुजींच्या 'स्वार्थ-त्यागा'चा उल्लेख आला की मी गोंधळात पडतो. मला त्यांच्या जीवनावरचा असा अध्यारोप (reconstruct) हा बाहेरून केलेला व त्यांच्या मूळ पिंडाशी न जुळणारा असा वाटतो. सानेगुरुजी जसे जगले, त्याखेरीज इतर रीतीनं त्यांना जगताच आलं नसतं. तसं वेगळं जगणं हाच 'आत्मत्याग' झाला असता. फार थोड्यांना जे साधतं ते त्यांना साधलं. आपला पिंड त्यांनी सहजगत्याच जाणला आणि या जाणिवेनंच ते आयुष्य जगले. ऑर्तेगा वायू गॅसेने चरित्र व आत्मचरित्र यावर एक सुंदर निबंध लिहिला आहे. त्यात व्यक्तिमत्त्वाचा हा पिंड जाणणं आणि आयुष्याचं व या पिंडाचं नातं शोधणं हे चरित्रलेखनाचं सूत्र आहे असं तो समजतो. तुमच्या कवितेत जाणवणाऱ्या स्वयंपूर्णतेचं हेच सूत्र आहे आणि म्हणून ही स्वयंपूर्णता एका निराळ्या तऱ्हेची आहे असं मी म्हटलं.

लहानपणचा एक खेळ आठवतो. उन्हात उभं राहायचं आणि जमिनीवर कागद, कापूस असं काहीतरी ठेवून त्यावर एक भिंग धरायचं. सूर्याचे किरण त्या भिंगात एकवटून पलिकडे गेले, त्या कागदावर किंवा कापसावर पडले की तो पेट घेई. सृजनशील लेखकाचंही असंच असतं. सर्व अनुभव असा आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या भिंगातून एकत्र होऊन पलिकडे गेला तरच तो त्याचा होतो, रसिकालाही ज्वलंत

प्रत्यय देऊ शकतो. रेगे, तुमच्या कवितेकडे पाहिलं की वाटतं, तुमचं हे भिंग संवेदना हे आहे. साराच अनुभव तुम्ही संवेदनारूपात पाहिल्याशिवाय तो 'तुमचा' होत नाही. भावना (emotions), संकल्पना (concepts) ह्याही प्रथम संवेदनारूप व्हाव्या लागतात तेव्हाच त्या तुमच्या होतात. आणि पुन्हा हे संवेदनारूपही विशिष्ट तऱ्हेचं असावं लागतं. ज्या विशिष्ट तऱ्हेनं सारा अनुभव तुम्ही 'तुमचा' करता ती बघणं फार गमतीचं आहे.

तुमच्या अनुभवाचा स्थायिभाव रतिक्रीडा हा आहे, आणि या रतिक्रीडेचं लक्ष्य स्त्रीशरीर हे आहे, हे तुमची कविता साकल्यानं वाचताना तिच्यात सतत दिसणाऱ्या एकलक्ष्य आशयानं जाणवत राहतं. स्त्रीरूपाबद्दलच्या तुमच्या अशा विक्षलण संमोहनाचीही (fascination) काही स्वतंत्र अशी लक्षणं आहेत. ती कोणती आहेत हे पाहण्यापूर्वी ती कोणती नाहीत हे प्रथम पाहू. तुमच्या अनुभवाचा स्थायिभाव स्त्रीशरीर असं जाणल्यावर या 'स्त्री'चं नातं अनेक टीकाकारांनी मूळ 'प्रकृति'-रूपाशी, जीवनेच्छेशी, सृजनशक्तीशी, अनादी जीवनस्रोताशी जोडलं, आणि तसं जोडलं नाही तर तुमच्या काव्यनिर्मितीला पुरेसं वजन, पुरेसा भरीवपणा येत नाही असं मानलं. पण हे खरंच नाही का, की 'प्रकृती'च्या सर्वंकष अशा रूपाशी तुम्हांला फारसं कर्तव्य नाही. जन्म, बाल्य, मातृत्व, पोषण, माया, विरह, वार्धक्य, मृत्यू या तिच्या आविष्कारांचा उल्लेख तुमच्या कवितेत आला तरी तो अपवादात्मकच. 'सृजन' म्हणजे पूर्ती. क्रीडेचा शेवट. आणि तुम्हांला खरा रस आहे तो आदि-अंतांशी नसून, त्यांच्या मधल्या विलक्षण चैतन्यानं भरलेल्या खेळाशी, अस्तित्वाच्या आनंदाशी. 'ज्वा द व्हिव्र'शी. निसर्गाच्या चक्राच्या अव्याहततेपेक्षा तुम्हांला भुरळ घालते ती त्याच्या गतीची जाणीव. तुम्हांला हे जीवनचैतन्य जाणवतं ते निरुद्देश आनंद, सौंदर्यपूर्ण क्रीडा या स्वरूपात, आणि रतिक्रीडा हे याच आनंदाचं स्वच्छ, मुक्त, पूर्ण रूप. तुमची सारी कविताच पुराव्यादाखल देता येईल. मातृत्वाच्या दर्शनानं तुम्ही विस्मित होता. पण तेही कसे?

"तापल्या सोन्यासारखी
रसरशीत ती कांति
तिथें कशी ग फुलली
फिकी पिवळी शेवंती!"

असे! या रतिक्रीडेला प्रकृतीच्या इतर आविष्कारांशी कर्तव्य नाही, हे तर झालंच, पण आपल्या खेळाच्या पूर्ताशीही कर्तव्य नाही. द फन ईज इन द चेस, नॉट इन द हंट, हे जाणून की काय, ही क्रीडा क्रीडेतच रमलेली आहे.

"नाग भुले, डुले आंत
करणीही विसरत"

असं 'करणीही विसरलेल्या' नागाचं हे डोलणं आहे. पण हे लक्षण झालं, ही रतिक्रीडा कशी नाही त्याचं. ती कशी आहे ते पाहणं अधिक महत्त्वाचं, आणि तिच्यातच अनुभव 'तुमचा' करण्याची तुमची विशिष्टता सामावलेली आहे.

सामान्यतः कुठलाही अनुभव हा प्रथम बहुधा अस्पष्ट, अमूर्त, धूसर अशा रीतीनं कवीला जाणवतो, आणि त्याला रूप देण्याच्या, शब्दांकित करण्याच्या प्रयत्नातून तो अधिकाधिक स्पष्ट, आरेखित, मूर्त होत जातो. योग्य व नेमके शब्द सापडत जातात तसतशी त्याची मूर्ती भरीव होत जाते. अनुभवच जणू लोहचुंबकासारखा शब्दांना ओढतो. ही सामान्य प्रक्रिया असावी. तुमची कविता वाचताना प्रत्यय येतो तो नेमका याच्या अगदी उलट. इथे जाणवतं ते असं की, वातावरणात तरंगणाऱ्या पिसांसारखे काही शब्दच प्रथम तुम्हांला दिसलेले असतात. अशा अनंत शब्दांतून तेच नेमके दिसावेत, त्यांचीच प्रतीती यावी याचं कारण त्या शब्दांतूनच रतिक्रीडेचं कोणचं तरी अंग तुम्हांला अस्पष्ट तऱ्हेनं जाणवलेलं असतं आणि अशा एखादा शब्द, असे काही शब्द एकमेकांशी नातं जुळवीत तरंगत राहतात. त्यांतून अनुभवाचा गाभा जणू घडत जातो, आणि तो भरीव करणारे दुसरे शब्द, भाषेच्या अनंत लकबी यांना जणू काही मूळ शब्दांचा लोहचुंबक आपल्याभोवती ओढत जातो आणि त्यातून आशय आकारित होतो.

मी हे मांडण्यासाठी तुमची कविता वाचताना मनावर उमटलेल्या दृश्याचा आधार घेतला. असंच काही घडत असावं असं मला वाटत असलं, तरी तुमच्या या निर्मितिक्रियेबद्दल मी कसं बोलावं? तो संदर्भ सोडला तरी सांगायचं असं की रति-अनुभव तुमचा होतो तोच मुळी शब्दाधारे. संवेदनानुभव तुम्हांला नुसता शरीरात नव्हे, तर भाषा या विशिष्ट शरीराधारेच पाहावा लागतो, आणि तेव्हाच तो तुमचा होतो. मी मागे एकदा भिंगाचा उल्लेख केला होता. तुमच्या काव्यनिर्मितिक्रियेचं हे भिंग भाषाविषयक संवेदना आहे. शृंगाराचा तुमचा अनुभव मुळी 'भाषात्म' आहे. म्हणजे कविता ही भाषेतून घडते, आणि तुमची कविता आहे म्हणून तो भाषेतून केलेला शृंगार आहे, असं नव्हे; तर तो भाषेतूनच कल्पिलेला असा शृंगार आहे. ही शब्दाधारेच केलेली रतिक्रीडा आहे. मला तर असं वाटतं की हा शृंगारच दुहेरी आहे. ही रतिक्रीडा शरीराशी आहे हे खरं; पण ते शरीर कोणतं? कुणाचं? तुम्ही रतिक्रीडा करीत आहा ती भाषेशी, भाषेच्या शरीराशी. स्त्रीशरीराशी करता येणाऱ्या अनेकविध क्रीडांच्या रूपांचा, रीतींचा आधार घेत तुमचं मनशब्दांशी अनुनय करण्यात, भाषेशी रतिक्रीडा करण्यात गुंतलेलं आहे.

तुमची कविता शृंगारिक असूनही चाळवणारी वाटत नाही. इट ईज ए पिक्युलियरली नॉन-इरॉटिक इरॉटिसिझम. जो प्रत्यय आपल्याला खजुराहो-कोनारकच्या चांगल्या शृंगारिक मिथुनशिल्पांमध्ये येतो तोच तुमची कविता देते. मला असं वाटतं की, त्या शिल्पकृती निर्माण करणाऱ्या कलावंतांची समस्या आणि तुमची समस्या यांत पुष्कळच साम्य आहे. त्यांच्याही पुढं समस्या होती ती रतिक्रीडेचे आविष्कार इक्स्तेंदनेला जाणवतील असे प्रतीत करणं ही. पण प्रत्यक्षतः ती शिल्पं घडवत असताना काय होत असेल ? एखादं रतिक्रीडेचं अंग दगड या साधनातून आकारायचं, तेव्हा तसं करीत असताना रेखा, घनाकृती, छायाप्रकाश, पोत यांवरच त्या कलावंताला आपलं लक्ष केंद्रित करावं लागत असेल. दगडाचं हे माध्यम छिन्नीला सतत करीत असलेला प्रतिकार, छायाप्रकाशाची जाणीव ठेवून केलेलं खोदकाम, रेषांच्या गुंफणीतून घडत जाणारे आकार यांतच तो शिल्पकार सतत गुंतला जाणं अपरिहार्य होत असेल. आशयाच्या विशिष्ट संदर्भामुळं सुरुवातीस त्याच्या वृत्ती चाळवल्या गेल्या असल्या तरी प्रत्यक्ष शिल्प घडवण्याच्या क्रियेत गुंतला जाताना त्या अनुभवांची विशिष्ट गुणवत्ता नेमकी पकडणं, त्यांना रूप देणं, साधनांत त्यांना वेढून घेणं, माध्यमावर प्रभुत्व मिळवणं हाच त्याचा स्थायिभाव होऊन, चाळवल्या गेलेल्या त्याच्या वृत्ती पुन्हा या क्रियेतच स्थिरावल्या जाणं अपरिहार्य होत असेल. प्रत्यक्षात ज्या मानवी कृतींचं चित्रण तो करीत असतो त्या क्षणिक, फार तर काही क्षणांचं अस्तित्व असलेल्या; पण त्यांच्या चित्रणासाठी लागणाऱ्या कालमानाचं माप स्वभावतःच अगदी निराळ्या कोटीतलं. आणि या कालमानाचा ठसाही कलाकृती जपून ठेवीत असते. बघणाऱ्यालाही अशा शिल्पकृतीत प्रथम साक्षात्कार होतो तो तिच्या कलारूपाचा आणि या रूपाला एकत्र बांधून ठेवणाऱ्या म्हणून त्या रतिक्रीडेच्या अंगाचा. तसंच तुमच्याही कवितेत होतं. रतिक्रीडेच्या इतक्या विभ्रमांचं इतकं निकोप व स्वच्छ दर्शन विरळाच.

तुमची कविता वाचताना माझ्या मनावर नेहमी परिणाम राहतो तो अत्यंत अनुरूप अशा शब्दांचा, शब्दांच्या योजनेचा, अभिव्यक्तीतील घडणीचा, बांधणीचा. तुमची कविता शब्दांच्या आधारानंच अस्तित्व घेते, वाढते आणि शेवटचा ठसा उमटविते तोही शब्दरूपाचाच. येथे मला आशय-अभिव्यक्तींतील एक समस्या विशेष तऱ्हेने जाणवते. चांगल्या अभिव्यक्तीचा एक गुणविशेष नेहमी सांगितला जातो तो हा की तिचं स्वतंत्र अस्तित्व भासूच नये. तिनं आशयात पूर्णपणे विलीन व्हावं. हे अर्थात खरं आहे, पण अर्धंच खरं आहे. त्यातला खरा नसलेला भाग असा आहे की, हे म्हणताना साधनाच्या विशिष्ट अशा व्यक्तिमत्त्वाचा त्यात अनादर केला जातो. एखादा आशय अनेक साधनांतून व्यक्त होऊ शकतो. पुन्हा शिल्पकाराचं उदाहरण घेऊ. शिल्पकृती ही मेण, माती, शाडू, साधा दगड किंवा संगमरवर, ब्रॉंझ,

अल्युमिनियम, काच यांपैकी प्रत्येकातून निर्माण होऊ शकते. यांतील प्रत्येक साधनाला स्वतःची अशी गुणवत्ता आहे. प्रत्येकाची शिल्पकाराच्या बोटांशी, हत्यारांशी, आशयाच्या रूपाशी निरनिराळ्या तऱ्हेनं संघर्ष करण्याची ताकद आहे. प्रत्येकाची वागण्याची रीतच निराळी आहे. आणि त्यामुळं यांतील प्रत्येकाचा ठसा शिल्पकृतीवर उमटल्याशिवाय राहत नाही. म्हणूनच एका साधनातील शिल्पकृती दुसऱ्या साधनातील शिल्पकृतीहून वेगळी पडते. इतकंच नव्हे, तर आपल्या गुणवत्तेनुसार आशयालाही ती 'घडवते', बदलून घेते. आशयात अभिव्यक्तीनं विलीन व्हावं ते असं. तसं करताना साधनानं आपलं स्वत्व अधिकतेनं उमारावं, त्यालाही पूर्णता द्यावी, आणि आशयालाही वेढता वेढता मोठं करावं.

तुमची शब्दांबद्दलची जाणीव अशीच असावी. "शब्द हा आपली सगळी सृष्टी घेऊन, पुनः आपलें शब्दत्व टिकवून ठाम असतो" असं तुम्ही एके ठिकाणी म्हटलं आहे, ते आठवतं. तुमच्या कवितेत साधनाच्या स्वतंत्र अशा व्यक्तिमत्त्वाची जाणीव सततच होत राहते. प्रथम मी म्हटलं त्याप्रमाणे शब्दरूपाचा शोध, भाषेशी केलेली रतिक्रीडा हाच या कवितेचा ध्यास आहे; तेव्हा तिथं असं व्हावं हे तर आवश्यकच आहे. तुमच्या कवितेचा पहिला, मधला आणि अखेरचा परिणाम शब्दरूपाचाच होतो. नोबोकोव्ह या लेखकानं आपल्या एका कादंबरीबद्दल बोलताना "इट वॉज अ लव्ह-अफेअर विथ द इंग्लिश लँग्वेज" असं म्हटलं होतं. तुमची समग्र कविता म्हणजे "कंटिन्यूड लव्ह-अफेअर विथ द मराठी लँग्वेज" असंच म्हटलं पाहिजे!

म्हणूनच तुमच्या कवितेचा आस्वाद म्हणजे तुम्ही भाषेशी जी एकलक्ष्यीपणानं, एकाग्रतेनं सतत आणि अत्यंत समरसतेनं रतिक्रीडा करीत आहा, तिचा आस्वाद. असं म्हटल्यावर कदाचित एक प्रश्न मनापुढं येईल. आस्वाद हा कवितेचा. मग 'शब्दरूप' हीच या कवितेची 'तिळा उघड' आहे, असं म्हटल्यानं काय साधल जातं? हा प्रश्न थोडासा फसवा आहे. कविता ही एक निर्मिती आहे. तिचं स्वरूप घडतं ते भावात्मक आशय व भाषा यांच्या एकमेकांत मिसळून एकरूप होण्याच्या क्रियेतून. आणि येथे मी बोट दर्शवीत आहे ते या एकरूप होण्याच्या क्रियेतल्याच ज्या खाणाखुणा तुमची कविताच दर्शवीत आहे त्यांच्याकडे. तुमच्या कवितेचा अनुभव हा आरशात प्रतिबिंब पाहावं तसा असतो. येथे सारा अनुभव हा भाषेच्या परिमाणांतून, भाषेचा 'होऊन', 'भाषाच' होऊन जाणवत असतो. किंबहुना, तुमच्या कवितेतूनच प्रतीत होणारा, तुमच्या सबंध काव्यनिर्मितिक्रियेचा तो तोलबिंदूच आहे. अशा तोलबिंदूवर उभ्या असलेल्या कवितेकडे तेथूनच पाहणं मला अगत्याचं वाटतं.

आपण तुमच्या 'रेषा' या कवितेला फार वेळ बाजूला उभी करून ठेवली. परंतु

स्पर्श करण्यापूर्वी हे असं आजूबाजूंनी फिरणं आवश्यक होतं. आता तिच्याकडे बघितल्यावर तिचं सौष्ठव अधिक जाणवावं. येथे तुम्ही स्त्रीशरीराचं रेषात्म—रेषामय—असं जे रूप तुम्हांला जाणवलं, त्याचा प्रत्यय देत आहा. हा प्रत्यय देताना भोग्य वस्तू आणि रसिक मन, जाणवलेलं आणि जाणवणारा याचं नातं तुम्ही दर्शन, स्पर्श, गती या संवेदनांच्या अनेक छटांतून उभे करीत आहा. भोग्य आणि भोक्ता यांना एकमेकांपासून कधी दूर ठेवून, कधी जवळ आणून, कधी मिसळवून अशा क्रीडांमध्ये सामावलेलं अनुभवाचं एक अनोखं स्वरूप तुम्ही दर्शवता आहा. पण ते कशा रीतीनं? तुम्ही त्या अनुभवाची असण्याची स्थिती (state of being) दर्शवीत नाही; तर तो घडण्याची क्रिया (process of becoming) तदंतर्भूत अशा सर्व ताणांसह, लयीसह, गति-वजनांसह साक्षात करीत आहा. ही जवळजवळ सगळी कविता विशेषणं व क्रियाविशेषणं यांतून रूप घेते. जणू आपल्या हलत्या, पलटत्या, फिरत्या गतीबरोबर रेषांनीही कोन बदलून सतत निरनिराळं व्हावं, तसं इथं होत आहे. रेषाच 'अनुभवित्या' असतात. 'उमजत्या'ही. 'मोकळ्या'-ही त्याच आणि 'भरलेंपण भरहर्षें भोगवित्या'देखील त्याच. कोण देतो, कोण घेतो असा संदेह क्रियावाचक विशेषणांच्या हलक्या, घन रेषांसारख्या विशिष्ट रूपांतून व उपयोगांतून तुम्ही निर्मिला आहे. बाहेर जाण्याची, पसरण्याची त्यांची क्रिया 'उलगडत्या', 'सांखळत्या' या शब्दांतून दर्शवितानाच स्वतःभोवती फिरण्याची, वेढून टाकण्याची क्रिया 'लवचिक गिरकिंत, घन संयत घोळवित्या' या ओळींतून दर्शविली आहे. त्याच 'भरलेंपण भरहर्षें भोगवित्या' झाल्या तेव्हा त्यांच्या नादातून भोग्य आणि भोक्ता ही एकमेकांत मिसळून गेली, आणि ही कडा गाठताच, आतापर्यंत रेषात्म म्हणून जाणवलेलं हे रूप किंचित दूर करत

"रेषा...
रेषांतुन तूं,
लवचित किरण उभे,
मनचित छाया
गहिऱ्या
अवघडत्या."

असं पूर्णरूपानं बघताना, किरण आणि छाया यांमधून वस्तू आणि रसिक मन यांना तुम्ही पुन्हा, पण निराळ्या तऱ्हेनं जोडलं आहे.

ही कविता वाचताना रेषांची, रेषांच्या किमयेची, रेषात्म म्हणून जाणवलेल्या स्त्रीरूपानं दिलेल्या रतिसुखाची जाणीव होते तीच मुळी या कवितेच्या विशिष्ट अशा घडणीतून, अनुभवाची बंदीश करण्याच्या विशिष्ट रीतीतून, क्रियावाचक विशेषणां-

चाच फक्त उपयोग करताना व गतिशील करतानाही त्यांना किती विलक्षण ताकतीनं काबूत ठेवलं आहे या जाणिवेतून. येथे सगळे वापरण्यातलेच शब्द, पण 'तुमचे' होऊन, अर्थानं भरून, पूर्ण शब्द होऊन येतात. त्यांच्यापरतं अनुभवाला अस्तित्वच नसतं. तुमच्या कविता नेहमीच असा प्रत्यय देतात.

तुमच्या कवितेच्या स्वरूपाबद्दल प्रथम लिहिताना मी असं म्हटलं होतं की तुमच्या अनुभवाचा पिंड तुम्ही अगदी सहजगत्या, विनासायास, आपापच जाणलात. त्यांतून तुमच्या कवितेला एक प्राकृतिक अशी शक्ती मिळाली. आता असं लक्षात येतं की, यानंतर मात्र एक अत्यंत आश्चर्यकारक गोष्ट घडली. या सहज जाणकारीच्या मुळातून जे झाड वाढलं ते मात्र अत्यंत तरल, अत्यंत नाजूक संवेदनाक्षमता असलेल्या, आपल्या शक्तींची पूर्ण जाण असलेल्या, संस्कारसंपन्न अशा जाणिवेचं. मूळ जाणकारीशिवाय तुमच्या कवितेत सहजप्राप्त असं काहीच नाही. तिची वरची सगळी वाढ ही अत्यंत जाणीवपूर्ण अशी आहे. पावलोपावली आपल्या शक्तींना ओळखून त्यांना पूर्णपणे काबूत ठेवणारी अशी आहे. जिवंत, चैतन्यपूर्ण कारागिरीचा तुमची कविता हा एक विलक्षण नमुना आहे. तुमची कविता या मूळ पिंडाच्या दर्शनाबरोबरच भाषेच्या अनेकविध स्वभावविशेषांचं सतत भान राखणारी, काटेकोर माध्यमाच्या कक्षा पुरेपूर धुंडून त्यांकरवी आशयाला पूर्णपणं वेढू इच्छिणारी, भाषेच्या, अनुनयात रमलेली, पण नागरशृंगार करणारी अशी कविता आहे. भाषेवर असं प्रेम करणाऱ्या आणि तिच्याशी सतत रतिरंग करणाऱ्या माणसाला तिच्या साऱ्याच खाणाखुणा माहीत हव्यात. तिचे राग, लोभ, रुसवे, विभ्रम, अनपेक्षित पलटी— सारं जाणून तिला भावेल असेच रतिक्रीडेचे आडाखे जमवायला हवेत. हे तुम्ही फार चांगलं जाणता.

मला नेहमी वाटतं की तुमची कविता हे एक रिच्युअल असतं, तो एक विधी असतो—जपानी टी-सेरिमनीसारखा. आणि एक विधी या दृष्टीनं तिच्याकडे पाहिलं तरच तिची रसवत्ता, खुमारी पूर्णपणं जाणवू शकते. वास्तविक जपानी टी-सेरिमनीमध्ये प्रत्यक्षतः काय केलं जातं? एक कप चहा तर प्यायचा असतो. अगदी साधी गोष्ट; पण छोटासा चहाचा कप देण्यापूर्वी यजमानानं अतिथीचं स्वागत कसं करावं, अतिथीनं कसं बसावं, त्यानंतर समोर ठेवलेल्या जलपात्रातील गरम पाण्यात बोटांची अग्रं बुडवून ती नॅपकिननं कशी पुसावी, त्यानंतर घरच्या स्त्रीनं अदबीनं वाकून गुडघ्यांवर बसत, हळूच पुढं केलेला छोटा प्याला बोटांत धरावा कसा, ओठांना लावावा कसा, घोट कसा घ्यावा, इतकंच नव्हे तर परत खाली ठेवताना पेला ठेवावा कसा, खाली वाकून आभार कसे मानावे, हे सारंच त्या विधीत महत्त्वाचं. इथं उद्दिष्ट (function) आणि रूप (form) यांचं सरळसरळ नातं नसतं. चहाचा कप पिणं हे उद्दिष्ट नव्हेच. ते फक्त निमित्त. तो चहाचा प्याला पिताना जे घडत असतं

ते सारं घडणं हेच उद्दिष्ट. ती सबंध कृती हेच त्या कृतीच्या अस्तित्वाचं कारण. तुमच्या कवितेतही रूप आणि उद्दिष्ट यांचं नातं अशाच तऱ्हेचं असतं; शब्दांतून जाणवणारा अर्थ केवळ निमित्त. या कृतीत जे घडत असतं ते तसं घडणं हाच आशय. हे नीट, याच तऱ्हेनं जाणवावं यासाठी तुम्ही प्रथम एकदोन ओळींत असं काही होणार आहे याची सूचना देता. त्यामुळे उद्दिष्ट आणि रूपं यांचं मनामध्ये जे एक नेहमीचं नात गृहीत धरलेलं असतं, त्याला धक्का दिला जातो. असं हलवलं जाण्यानं काय घडतं? सामान्य व्यवहारातील प्रत्येक कृतीविषयी, तिच्या 'सामान्य'तेमुळंच, आपल्या मनात एक विशिष्ट अशी धारणा झालेली असते; तिच्याशी निगडित असलेले इतर कृतींचे संदर्भ निश्चित झालेले असतात; त्या कृतीला कोणतं कालमान अनुकूल आहे यासंबंधीच्या आपल्या कल्पना पक्क्या झालेल्या असतात. हे सारंच ढासळतं. विधिरूपाचं एक वैशिष्ट्यच असं की, कृती आणि तिचं उद्दिष्ट यांना ते मुद्दामच एकमेकांपासून दूर करतं, आणि जे कृती करीत असतात त्यांना अधिक पूर्णांशानं कृतीतच ओढून घेतं. तसंच जे उद्दिष्ट कृतीच्या बाहेर किंवा टोकाला असावं ते कृतीच्या प्रत्येक हालचालीतच सामावलं जाऊन त्याचं रूप बदलतं. तुमच्या काव्यानुभवाचा गाभा म्हणजे रतिक्रीडा, आणि हे तर सर्वार्थानंच एक रिच्युअल आहे :

"अन् पहांट होतां
लपविशील त्याला हृदयीं का?
'तें हृदय न आतां माझ्याजवळीं;
पसरिन हलके
केशकलापच त्याच्यावरतीं.'
अन् राहील गडे, का
त्यांत तसा तो सुस्थित, शांत, समाधानित?
'छे, छे,
नाहींच कधीं त्या ठाउक तसलें;
धगधगता अग्निच त्याच्या हृदयीं.'
जो शमवाया त्या हवीस तूं?
'मी सांगुं कसें?
तो येतां नाहीं विचार कधिं मीं केला;
तो नसतां नाहीं विचार कधिं मज शिवला.'
मग पहांट होतां
ही लपवायाची घाई कां?

त्या, 'छे, छे, घाइ कुठें!
आ हीं रात्र अशी मी लांबवितें
ते : पसरुन हलके
केशकलापच त्याच्यावरतीं.'"

(पहांट होतां, *पुष्कळा*, पृ० २०)

य

तुमच्या अनेक कवितांतून हे रिच्युअल कसं काम करीत असतं हे दाखविता येईल. पण तिथं पुष्कळदा ती क्रिया अस्पष्ट, पुसट व आडून होत असते. इथं ती अधिक स्पष्टपणं जाणवते, म्हणून या कवितेचं उदाहरण घेतलं.

एक स्त्री आणि तिची सखी यांच्यातील संवाद हे या कवितेचं बाह्यरूप. सखीला ती स्त्री आणि तिचा प्रियकर यांच्या एकमेकांवरील आसक्तीचं कौतुक आहे, आपली मैत्रीण 'त्याच्यात' एवढी गुंतून राहावी याबद्दल किंचित असूया आहे, थोडंसं कुतूहलही आहे. कौतुकानं पण थोडंसं अडवत ती प्रश्न विचारते आणि लाडिकपणं तसे प्रश्न विचारताना ("अन् राहील गडे, का...") ती तिच्या अधिक जवळ जाण्याचा, मनात शिरण्याचा प्रयत्न करते. पण जरी या दोघींचं नातं एकदा अत्यंत जवळचं असलं, तरी प्रियकरावरील आपल्या सगळं मनच व्यापून टाकणाऱ्या प्रेमामुळं ती मात्र सखीपासून मनानं दुरावली आहे. किंचित तुटकपणंच ती उत्तरं देत आहे ("जो शमवाया त्या हवीस तूं?"—"मी सांगुं कसें?..."). या संवादातील प्रश्नोत्तररूप रचना, उत्तरं अंधुक माहीत असताही मुद्दाम विचारल्यासारखे त्यातील प्रश्न ("अन् पहांट होतां। लपविशील त्याला हृदयीं का?"), आणि ते तसे आहेत हे जाणूनच दिलेली उत्तरं ("तें हृदय न आतां माझ्याजवळीं;..."), कधी कधी प्रश्नाला प्रश्नानंच उत्तर देऊन टाळलेलं उत्तर ("जो शमवाया त्या हवीस तूं?"..."मी सांगुं कसें?"), तसंच उत्तर देताना जणू प्रश्नकर्त्या सखीला उत्तर देण्याऐवजी स्वतःच्या मनातल्याच कुणाला तरी उत्तर देत असल्याची उत्तराची धाटणी ("मी सांगुं कसें?। तो येतां नाहीं विचार कधिं मीं केला;")—यांची जाणीव झाली की वाटतं, खरोखरच हा आपण समजलो तसा संवाद आहे का? जवळपणाची परिसीमा ही आपल्या प्रियकराला तो आपली, आपल्या मालकीची व हक्काची एक 'वस्तू' असं मानण्यात होते त्या जाणिवेचा प्रत्यय ("तो येतां नाहीं विचार कधिं मीं केला;") आणि अगदी न कळत शब्दाच्या वापरात आलेली सखोल अर्थाची सूचना ("तो नसतां नाहीं विचार कधिं मज *शिवला.*"), शब्द वापरतानाच ज्या कृतींशी ते संबंधित आहेत त्यांना हालचालीचं सूचन देऊन आत वेढून घेण्याची लकब ("ही रात्र *अशी* मी लांबवितें") हे सर्व जाणवलं, या संवादाच्या कुजबुजीसारख्या नादाचा ("पसरुन हलके। केशकलापच त्याच्यावरतीं.")

प्रत्यय आला, त्या घटनेचं चित्रच डोळ्यापुढं उभं राहिलं, म्हणजे पटतं की संवाद खरा, पण तो सखीशी नव्हे. आपल्या रतिक्लांत निद्रित प्रियकराकडे पाहताना ही स्त्री स्वतःच्या मनाशीच खेळत आहे, संवाद करीत आहे. अगदी हलकेच, तो जागा होईल अशा रीतीनं काही कृती करत असताना ("ही रात्र अशी मी लांबवितें. पसरुन हलके...") स्वतःच्या मनाशी बोलत आहे. तुमच्या या कवितेमध्ये या सगळ्या बारीकसारीक हालचालीतच ही 'कविता' सामावलेली आहे.

तुमच्या कवितेची, तिच्यातील आशयाची बांधणी अशीच मनोज्ञ असते. इतकी रेखीव, बांधेसूद कविता माझ्या वाचनात दुसरी नाही. काही नादाकृतींच्या, शब्दांच्या, शब्दसमूहांच्या विशिष्ट रचनेच्या द्वारे, बाह्यतः घट्ट अशी वीण करता करतानाच तिच्यात थोडे फरक करीत ती वीण किंचित सैल, गतिशील करून तुम्ही कवितेचे पोत घडवता. काही ओळी, काही शब्दसमूह, काही शब्द अंतराअंतरावर घट्ट रोवलेले असतात. त्यांच्या आधारानं इतर शब्दांतून आशयाचं प्रसरण होत असतं. आणि असं प्रसरण होत असतानाच सबंध रचना त्या आशयाला अंतःकेंद्रित करीत असते. या दोहोंतून जो सचेतन-तोल मिळतो त्यातून ती कविता स-रूप होते.

"जें मत्त फुलांच्या कोषांतुन पाझरलें,
निळ्या लाघवी दंवांत उलगडलें,
जें मोरपिसांवर सांवरलें,
तें—त्याहुनही—आज कुठेंसें
पुन्हां एकदां
तशाच एका लजवंतीच्या
डोळ्यांमध्ये—डोळ्यांपाशीं—
झनन-झांझरें मीं पाहिलें...
पाहिलें न पाहिलें.
(पाहिलें न पाहिलें, *गंधरेखा*, पृ० ५२)

या कडव्यानं सुरुवात होणाऱ्या कवितेची बंदीश पाहण्यासारखी आहे. प्रत्येक कडवं जणू वालुकायंत्राच्या आकृतीसारखं मुखाजवळ विस्तृत पण नंतर अरुंद होत एकाच ठिकाणी, अगदी एकाच शब्दात, सामावून जातं, आणि त्यातून पुन्हा थोडंसं बाहेर पसरतं. जणू काही या शब्दांतूनच सारा अनुभव हळूच खाली ठिबकतो, आणि तिथं साचतो. त्या ठिकाणचे तीन कडव्यांतील शब्द हे 'झनन-झांजरें', 'ठिबक-ठाकडें', 'बहर-बावरें' असे आहेत. खरं तर हे केवळ नाद-शब्द आहेत. त्यांना अर्थ येतो तो त्यांच्यातून आशय असा ठिबकतो म्हणूनच. असा आशय पेलताना त्यांना आतापर्यंत नसलेल्या अनेक गहिऱ्या छटा मिळतात. आणि

त्या विशिष्ट नादांच्या जोड्यांचा असा सुयोग्य उपयोग त्या त्या कडव्यात आढळतो की त्या आशयाला त्याच नादशब्दांनी खुलवलं, आणि असं करताना ते स्वतःही खुलले, असं वाटत राहतं. त्यांच्या अशा खुलण्यातून नंतरच्या

"पाहिलें न पाहिलें."

या ओळींना निरनिराळ्या तऱ्हेचा गहिरेपणा येतो. प्रत्येक कडव्यातील

"तें—त्याहुनही—आज कुठेंसें
पुन्हां एकदां
तशाच एका लजवंतीच्या
.....
पाहिलें न पाहिलें."

या ओळी त्याच त्याच आहेत. प्रत्येक कडव्यातील पहिल्या तीन ओळींचं रचनातत्त्व तेच आहे. मधल्याच ओळीची घडण पहिली आणि तिसरी ओळ यांच्यापेक्षा निराळी असते. तिन्ही कडव्यांतील या पहिल्या तीन ओळींची अखेर ही सारखाच अंत्यध्वनी असणाऱ्या शब्दांनी होते. त्या क्रियापदांतही शेवटल्या ओळीतलं क्रियापद हे त्याच्या अलिकडच्या शब्दाच्या उपयोगानं अधोरेखित होतं. प्रत्येक कडव्यातील पहिल्या तीन ओळींत जे शब्द येतात तेही नादरूपानं एकमेकाला जवळचे असतात; कारण ते वर्णमालेतील एकाच किंवा जवळजवळच्या दोन वर्गांतून घेतलेले असतात. अशा तऱ्हेच्या घट्ट व निकट नादजाणिवेतून त्यांची वीण व पोत ही दाट व सकस केली जातात.

इतक्या बळकट, घट्ट विणीतून कवितेची बंदीश होत असतानाच तिला हलकेच पुसून टाकणारे, सैल करणारे दुसरे घटक त्याच वेळी तिथं वापरले जातात. प्रत्येक कडव्यातील पहिल्या तीन ओळींच्या रचनेतील समत्वाला शेवटच्या कडव्यातील

"जें पुनवेच्या चांदण्यांत भिजलें, भिजलें,"

या ओळीतील शेवटच्या शब्दाची द्विरुक्ती हलवते; पहिल्या दोन कडव्यांत

"तशाच एका लजवंतीच्या। डोळ्यांमध्यें—डोळ्यांपाशीं—
.....
...ओठांवरतीं—ओठांपाशीं"

जे 'पाहिलें न पाहिलें' असं पाहिलेलं असतं, ते तिसऱ्या कडव्यात मात्र "मानेखालीं—किंचित् वक्षीं—" अशा अधिक नेमक्या ठिकाणी स्थिरावतं. शेवटच्या कडव्यातील पहिल्या तीन ओळींची लय अधिक संथ, जड होते. कवितेची पूर्णत्वाकडची दिशा या हलक्याच फरकांनी सूचित केली जाते.

ही मला फार आवडलेली एक कविता आहे आणि तरीही तिच्याबद्दल बोलताना माझ्या मनावर झालेल्या तिच्या रसमयतेच्या परिणामाबद्दल मी बोलत नाही. तो परिणाम तर जाणण्याचा, अनुभवण्याचा आहे. मी बोलत आहे तो कवितेच्या रचनेत एकाच वेळी आशयाला प्रसरणशील व अंतःकेंद्रित करून साधलेल्या बंदिशीबद्दल. तुम्ही अशी बंदीश अनेक रीतींनी घडवता. 'विचारिलें मज त्यांनीं' (*पुष्कळा*, पृ० २३) मध्ये सामान्यतः याच रीतीनं; 'लेणें' (*पुष्कळा*, पृ० ३५) मध्ये

"तूं नाथिलेयाचें असणें
आथिलेयाच्या अंगिचेंच लेणें
मन-मुकुराचें वेल्हाळणें
परमप्रिया ॥"

अशा रीतीने सबंध कवितेलाच जुन्या मराठीच्या नादातून येणारं एक पोत देत; 'पहांट होतां' (*पुष्कळा*, पृ० २०) मध्ये प्रश्नोत्तरी रचना करीत; 'गंधरेखा' (*गंधरेखा*, पृ० १) या कवितेत काही थोड्याच शब्दांचा खुणांसारखा (स्टेक्ससारखा) उपयोग करीत; आणखी एका कवितेत

"लावण्याला असल्या असण्याचा हक्कच ना;
प्रज्ञेंतच फक्त तयें उजळावें. आणि पुन्हां
जळतांना, घडवावी प्रतिमा निस्तुल काळ्या"
(*गंधरेखा*, पृ० ४८)

अशा ठामपणे टाकलेल्या पावलांगत लय निर्माण करतानाच

"शब्दाला अर्थ उष्ण. मूढे, तुज सांगुं कसें ?"

या शेवटच्या ओळीत जे स्वगत होतं ते संभाषणासारखं करून, 'मूढे' या संबोधनातून पहिली जड पावलं एकदम हलकी करीत; तर 'लाल नाजुक ती तशी' मध्ये (*हिंदोला*, पृ० ३२) अगदी नाजूक कमनीय रूप निर्माण करून

"पण पुण्याईने माझ्या
गड्या, मजबूत मांड्या
तिच्या ओतीव काशाच्या."

अशा कठीण नादांच्या शब्दांतून, अनपेक्षितपणे सारा अनुभव फिरवीत; 'पक्षी जें झाडावर गाणें गातो' (*दुसरा पक्षी*) या कवितेत त्याच त्याच शब्दांची उलटापालट करून फक्त आघात बदलीत;—अनेक तऱ्हांनी तुम्ही बंदिशीचे प्रयोग केलेले आहेत.

या रीतींत इतकं वैचित्र्य आहे की, तुमच्या आणखी काही कविता घेऊन त्यांतील घडणीच्या तत्त्वांचा शोध घ्यावासा वाटतो. परंतु तुमच्या मिताक्षरी कवितेच्या आस्वादालाही तिच्याच प्रकृतीनं गेलं पाहिजे.

तुम्ही अनेकदा भाषेच्या वापरातील मान्य अशा घडणीच्या तत्त्वांना सोडून देता. खूपसं स्वातंत्र्य घेता. भाषेच्या पदक्रमात मोडतोड करून ती आशयाला अनुरूप अशी बदलून घेता. मघाशी बोलताना, तुमच्या 'रेषा' या कवितेत केवळ विशेषणं व क्रियाविशेषणं यांच्याच साहाय्यानं पूर्णाकृतिबंध कसे घडले गेले यासंबंधी बघितलं. पद-रचनेच्या तुम्ही करत असलेल्या उपयोगाच्या दृष्टीने तुमची 'त्रिधा राधा' ही कविताही बघण्यासारखी आहे.

"आकाश निळें तो हरि
अन् एक चांदणी राधा—
बावरी
युगानुयुगिंची मन-बाधा.

विस्तीर्ण भुई गोविंद
अन् क्षेत्र साळिचें राधा—
संसिद्ध
युगानुयुगिंची प्रियंवदा.

जलवाहिनि निश्चल कृष्ण,
वन झुकलें कांठीं राधा—
विप्रश्न
युगानुयुगिंची चिर-तंद्रा.

(त्रिधा राधा, *गंधरेखा*, पृ० ५६)

ही एक तुमची अप्रतिम कविता. केवळ स्थिरचित्रणांच्या उपयोगातून आशयाची घनता पूर्णपणे दर्शविताना *क्रिया*-पदांच्या वापरातून ज्या अंधुक गतिशीलतेचं सूचन आशयाला मिळालं असतं तेही उपरं व अस्थानी झालं असतं हे जाणून की काय तुम्ही या कवितेत क्रियापद वापरलंच नाही. आणि ते लक्षातही न यावं इतक्या चपखलपणे आशयाची बंदीश झालेली आहे. राधाकृष्णाच्या भावबंधाची ही तीन रूपं. पहिल्या कडव्यात हे नातं जाणवतं ते 'वेधून घेतल्या'चं, दुसऱ्यात अत्यंत निकट अशा समीपतेचं, तर तिसऱ्यात, जवळ असताही किंचित दूर होऊन एकमेकांना न्याहाळणारं. याच नात्यांची सारी गुणविशिष्टता सामावून घेणाऱ्या प्रतिमा. त्यांची गुणवत्ता केंद्रीभूत करणारी भावविशेषणं. प्रतिमेतून स्थिरावलेला भावाशय, भाव-

विशेषगात केंद्रीभूत होत असतानाच जणू एक स्फोट होतो. तो भावाशय पसरतो, विस्तारतो व त्याला विश्वरूपात प्रोजेक्ट केलं जातं. स्थिरचित्रणही लेन्स बदलावी, फिरावी तसं हलतं. चित्रण राधेच्या तीन मनोरूपांचं. पहिल्या कडव्यात 'आकाश निळें' आणि 'हरि' यांना जोडण्याकरिता 'तो' हे सर्वनाम तरी येतं. अशा उपयोगातून या कवितेची क्रियापदविरहित बंदीश कशी होणार आहे याची सूचना मिळते न मिळते तोच पुढल्याच ओळीत (आणि नंतरच्या कडव्यांतही) दोन गोष्टी सरळसरळ समानार्थी होतात, आणि वाचतानाही ते सहजच मान्य केलं जातं. 'राधा' एकच असते, तीच असते; पण 'तो' येतो तो मात्र हरी, गोविंद, कृष्ण होत. राधेची भावस्थिती दर्शविताना क्षेत्र 'साळिचें'च हवं. त्या शब्दाच्या नादातील झुकण्याची, लवण्याची, वाऱ्याबरोबर डोलण्याची, मऊमऊपणाची सूचना दुसऱ्या कोणत्या शब्दांत आलीच नसती. 'जलवाहिनी' दृश्याची 'निश्चलता' अधिक अधोरेखित करते आणि 'विस्तीर्ण' क्षेत्र जास्तच विस्तीर्ण वाटतं. इथंही 'बावरी', 'संसिद्ध', 'विप्रश्न' या भावदर्शक शब्दांचा उपयोग रोवलेल्या खुणा-सारखा केला जातो, त्यातून आशयाला अंतःकेंद्रितता मिळते. प्रत्येक कडव्यातील दुसऱ्या ओळीनंतर येणाऱ्या थोड्या थांबण्याच्या क्रियेतून ही भावदर्शक विशेषणं अधिक अर्थवाही होतात.

—पण आता पुरे. हे असं कितीतरी लिहिता येईल. त्याचं असं आहे की, तुमच्या कवितेत भावाशय हा असा पूर्णतेनं कोरून वेढला जातो की त्यामुळंच त्याच्या भोवतीचे सारे ताण अधिकतेनंच जाणवतात. तुमची कविता अशा ताणांनी, नाजूक अलवार छटांनी फारच श्रीमंत झालेली आहे. ती खरं तर रंगांची कविता नाही; ती आहे छटांची. रंगविविधतेचा फुलोरा इथं नाही. आहे ती एकाच अनुभवाच्या अनंत छटांची उधळण. त्यातही तुमचं मन रमतं तिथं, जिथं अनुभवांच्या छटा अगदी एकमेकांच्या जवळ असणाऱ्या, एकमेकांत मिसळणाऱ्या असतात. किंबहुना, तुम्ही अनुभव पकडता तो अशा 'मिसळण-रेषे'वरचाच. म्हणूनच जे 'किंचित्'सं असतं, 'काहीसं' असतं, 'काय असतं आणि अधिक काय' असतं, 'अगदीं काय असावें अन काय असावें अगदीं अधिक पुनः' असं असतं, 'जरा जरासें' असतं, 'पाहिलें न पाहिलें'सं असतं, तिथंच तुम्हांला गोडी असते. अनुभव तिथं पकडावा, फुलवावा हीच रतिक्रीडा. आणि असं करताना दोन शब्दांच्या मधे सोडून दिलेला, न गोठवलेला अर्थ, शब्दांच्या वर, खाली, चोहोबाजूला घुटमळणारा अधीर आणि तितकाच भिडस्त अर्थ शब्दांतूनच कोरता यावा, हा तुमचा ध्यास. तो किती अंगांनी, किती सतत दिसावा!

तुमच्या कवितेत 'प्रतिमा'ही अशाच सर्वस्वी अंतःकेंद्रित होऊन येतात. कधी कधी एखादं कडवं, एखादी ओळ, एखादा शब्द, तर कधी दोन शब्दांतलं अंतरही

इतक्या पूर्णपणे अनुभवाच्या रूपाशी, त्यांतील रंग, नाद, गती इत्यादी घटकांशी एकरूप होतं की त्यांतूनच त्यांना प्रतिमेची गुणवत्ता येते.

"पहुडली जरी ही स्वस्थ
चोरून अंग सत्त्वस्थ,
बिलगेलहि लगबग...जळीं
उसळते जशी मासळी."

(सत्त्वस्थ, *ढोला*, पृ० ४०)

यामध्ये पहिल्या दोन ओळींतील शेवटच्या शब्दांचे ('स्वस्थ', 'सत्त्वस्थ') ध्वनी ओढलेले, आत खेचलेले, आणि 'लगबग'नंतर एक विराम येतो; आणि या गाळलेल्या पदानंतर, पुढल्या अर्थबंधाशी निगडित असलेला एक शब्द जणू काही वर उचलला गेल्यानं, या सर्वांतून मासळीच्या उसळीतील अनपेक्षिततेचा प्रत्यय येतो.

"दाणे दाळिंबाचे
लालभोर,
टपोर...
एकाशीं एक चुस्त जुळवित मोहळ मदिर.
बुंद
एक एक जणुं रूप तुझेंच माझ्या मनचें,
एकाहुन एक
हरवित मिरवित अंतर."

(दाणे दाळिंबाचे, *पुष्कळा*, पृ० २९)

दृक्-जाणिवेतील सुटा एकेकपणा आणि एकत्रितपणा या दोहोंचाही एकदमच अनुभव पहिल्या एकेक आणि नंतर एकावर एक गच्च कलंडल्याप्रमाणे येणाऱ्या शब्दांतून जाणवतो; पुन्हा 'बुंद' या शब्दात थोडं विलग व्हायला होतं तोच लेन्स फिरून या सर्व दृक्-अनुभवाचं दूरच्या एका बिंदूशी नातं जुळतं; ती दोन्ही एकमेकांत रूप पाहतात. या सबंध कवितेच्या 'घटने'तच तिचं प्रतिमापण आहे. तुमच्या कवितेत प्रतिमेचे घटक अनेक असतात आणि ते एकमेकांशी व केंद्राशी घट्टपणं बांधलेले असतात. त्यांच्या शक्ती पूर्णपणं ओळखून व त्यांना काबूत ठेवून वाकवलेलं, खेळवलेलं असतं. लेन्स फिरवण्यातून दृश्याला उठावणी मिळते, आणि येथे ती हवी तेव्हा, हवी तितकीच फिरवून, हवा तोच परिणाम साधला जातो. सबंध कविताच जिथं प्रतिमेचे गुण घेते तिथं 'कवितेतील प्रतिमा' असा विचार करणं कठीण होतं.

"लंपट ओलें वस्त्र होउनी
अंग अंग तव लिंपुन ध्यावें;"
(लंपट ओलें वस्त्र होउनी, *रोला*, पृ० २९)

या ठिकाणी एकेक शब्दच पूर्ण प्रतिमारूप आहे, तर

"मोहाच्या झाडाची तशी पुन्हां लगडलेली डहाळी,
केव्हांच टळलेल्या दुपारच्या राजवर्खी अबोल खुणा,
आणि तिची ती ओणवमुखी कलागत—
संगत."
(भाषा, *पुष्कळा*, पृ० ५४)

या कवितेतलं हे कडवंच एक प्रतिमा बनते; 'ओणवमुखी' या शब्दातून आपलं रूप दाखवते.

ह्या मोहाच्या झाडाच्या डहाळीवरून आठवण झाली. तुमच्या कवितेत निसर्गाला 'निसर्ग' म्हणून अस्तित्व नाही; आहे ते स्त्रीसौंदर्याचा, विभ्रमांचा, रतिक्रीडेच्या अनंत आविष्कारांचा आरसा म्हणून. हे तर ठीकच. पण यापुढचं असं की हे अस्तित्वही शब्दानुगामी, शब्दांतूनच कल्पिलेलं आहे. म्हणून तिथं फुलं सोलियाची, लिलीची हवी; क्षेत्र 'साळि'चं हवं; पाण्यावर 'तरंग सारंग' हवे; बाहेर चवरी ढाळणारा 'आसुसलेला शेवगा' हवा; 'मोहाची' डहाळी हवी आणि

"जवावासहि न अवसर देसी,
ठरवुन कांहीं मागें वळसी,
उंबरठ्याशीं पायरिवर अन्
यमुनेच्या डोहांतिल कमळें लाल रोविशी जरा."
(व्रजगौरी, *गंधरेखा*, पृ० ४७)

अशीच 'कमळें' हवीत. (मला वाटतात तीच ही कमळं असली तर मुश्किल आहे!) हा निसर्ग सर्वस्वी पुनर्निर्मित, शब्द व नाद यांतूनच कल्पिलेला निसर्ग आहे, त्याचं आणि प्रत्यक्षातल्या निसर्गाचं "एकास एक" असं नातं नाही. प्रत्यक्ष निसर्ग हा इथं केवळ कच्चा माल आहे. त्यातून हा पूर्णाकार निसर्ग निर्माण होतो, एवढंच. जसं बालकवींनी केलं. महाबळेश्वरच्या कोणत्या पॉइंटवर उभं राहून कोणच्या निर्झराकडे पाहत बालकवींनी

"गिरिशिखरें, वनमालाही, दरीदरी घुमवित येई;
कड्यावरुनि घेऊन उड्या, खेळ लतावलयीं फुगड्या.
घे लोळण खडकावरतीं, फिर गरगर अंगाभंवतीं;

जा हळुहळु वळसे घेत, लपतछपत हिरवाळींत.
पाचूंचीं हिरवीं रानें, झुलव गडे, झुळझुळ गानें!"

या ओळी लिहिल्या याचा तपास करणं हा एक अव्यापारेषु व्यापार आहे. ही पाचूंची रानं बालकवींच्या मनातलीच! खरोखर इथं निसर्ग पुन्हा व पूर्णरूपात निर्माणच केलेला आहे. कलेत असावा तसा. हीच कला. मला पुष्कळदा वाटतं की, तुमची निसर्गाकडे पाहण्याची दृष्टी ऑस्कर वाइल्डसारखी असावी. तो म्हणत असे, "But nature is so uncomfortable. Grass is hard and lumpy and damp, and full of dreadful black insects."

असं सांगतात की जपानमधील गैषा या अतिशय रतिकुशल असतात. त्यांची एक क्रीडा म्हणजे अत्यंत मुलायम केस असलेलं एकच लांब पीस घेऊन त्या पिसानं पुरुषाच्या शरीरावरच्या रंध्रांना अनपेक्षित ठिकाणी त्या हलकेच स्पर्श करतात. कानाच्या पाळीत केलेल्या अशा स्पर्शातून आपली इच्छा कशी चाळवली गेली याचं एकानं केलेलं वर्णन वाचलं होतं. शब्द म्हणजे भाषेच्या शरीरातील रंध्र. तिच्याशी रतिक्रीडा करत असताना, तुम्हीही त्यांना असाच स्पर्श करीत व ती मोकळी करीत चाळवत असता. अशा अनपेक्षित स्पर्शातून परिणाम साधण्याची तुमची रीत कवितेत जागोजागी दिसते :

"सांमसूम सारें नदीतटाकीं;
तशींच डुबतें होडी;
ती पुळणीवरची तशींच जिल्हई;
तशींच सारस-जोडी."

(सात गाथा, पुष्कळा, पृ० ११)

"कितितरी दिसांनीं श्यामलिच्या तो
सहवासोत्तर शिकला
शरदांतिल उधळ्या मेघपिसांना
पुन्हां पहावयाला."

(सात गाथा, पुष्कळा, पृ० १२)

या गाथांची रचना पाहिली की लक्षात येतं की, वर्णमालेतील एका किंवा दोनच वर्गांतील अगदी नजिकच्या ध्वनींची (स, श, ह, त) उलटापालट करीत, त्या ध्वनींना पुनःपुन्हा खेळवीत, गोंजारीत, त्यांच्या आधी व नंतर एका किंवा दोनच निराळ्या वर्गातील ध्वनींचे त्यांच्यावर ताण टाकीत (ड-ळ) तुम्ही या ध्वनि-आकृती

निर्माण केलेल्या आहेत. जवळजवळच्या सारख्या अशा नादांच्या या पुनरुक्तीतून एक घट्ट असं पोत मिळून आशयाला खुमारी येते.

"भांबावित अशि भग्नमनाला
कोमलता कां उगा उमलते?
ठाऊक नाहीं का
मुजोर प्रीतीचा हिमार्त वारा
जाळून गेला मनाचा मोहोर?"

(प्रीत, *गंधरेखा*, पृ० २)

मनाचा मोहोर जाळून टाकणारा वारा न लाभलेल्या प्रीतीचा नव्हे, मुजोर प्रीतीचा; आणि अनुभवाचा हा अनोखेपणा 'मुजोर' ह्या रांगड्या मराठमोळ्या शब्दाची 'हिमार्त' या भारदस्त संस्कृत शब्दावरोवर सांगड घालून अधोरेखित होतो. तर कधी

"घेउन सगळा हृदयाचा
उत्सुक आसुक शिणगार"

असं संस्कृत शब्दाचंच मराठमोळं रूप त्याच क्रियेला अधिक लडिवाळ करतं.

"जेव्हां वाऱ्यावरोबर एक लकेर येते
दूर झाडींतल्या थंडींतून सलग तापलेली तार अशी,
तेव्हां मी नुकतीच न्हाऊन खिडकीपाशीं उभी असतें.
अंगावर सांडलेली ऊब मला कांहींच सुचूं देत नाहीं—
पुन्हां या नेहमींच्या संध्याकाळीं,
आणि मी उभ्याउभ्याच ती तार साऱ्या अंगांतून लपेटून घेतें
विजेच्या वेलीसारखी.

...माझ्या अंगभर आतां फुलं आहेत
आणि माझे दोन्ही हात माझ्या वक्षावर दुखवत आहेत—
स्वस्थ, एकावर एक."

(जेव्हां, *पुष्कळा*, पृ० ५९)

खूप शांत, निश्चल वातावरणात कुठून तरी दुरून एक संथ, मंद सूर यावा तसं या कवितेचं पोत आहे, आणि प्रत्येक शब्द न् शब्द या नादाकृतीत कसा चपखल बसतो ते बघण्यासारखं आहे. तसंच

"नसतांना कोठेंहि पावलांच्या खुणा
वाटेवर—एक, दोन, तीन—
मीं पाहिलें तुला पुन्हां.

विचित्र कशी रीत ही नवीन
यायची, नि पाहिल्यागत
राहायचेंहि तसेंच आपल्या अधीन!

पण मला जपायला हवी ही साथ.
आज अजूनहि इतक्या वर्षांनीं
मी आहें जसा होतों—वंचित,

तूं आहेस जशी होतीस—उदासिनी."

(खुणा, *पुष्कळा*, पृ० ६३)

गाण्यात जसं नेमका सूर लागणं हे महत्त्वाचं, तसंच रतिक्रीडेतही. इथं हा हलका, कुजबुजीचा पण दूरस्थ स्वर लागला आहे. पण,

"संकोचाने, बेपर्वाईने किंवा आणि कशाने
मंडळींत तूं नेहमी मजकडे पाठ फिरविसी बघतें.
परंतु दुष्टा, रंध्रारंध्रांतुन निपटिसि टिपसी मजला...
सहस्राक्ष तूं...अन् मीही पापिण जळतें, जळतें, जळतें."

(सहस्राक्ष, *दोला*, पृ० ५७)

इथं मात्र हा स्वर थोडा वरच्या टिपेला जातो, आणि ती लय शेवटच्या ओळीतल्या एकाच शब्दाच्या त्रिवार उक्तीनं गहिरी होते.

"पक्षी जें झाडावर गाणें गातो
आहे झाडच दुसरें पुन्हां त्या गाण्यांत
पक्षी जें झाडावर गातो.

झाडावर जें गाणें पक्षी गातो
आहे पक्षी दुसरा गाण्यांतच त्या पुन्हां
झाडावर जें पक्षी गातो."

(दुसरा पक्षी)

वैदिक ऋचांच्या मंत्रध्वनीत ओढलेले स्वर, उच्चारातील विशिष्ट ठिकाणी दिलेला आघात व काही स्वरांवरून घसरणं, विशिष्ट लयांतील उच्चाराची धाटणी, या सर्वांना अंगभूत महत्त्व असतं. अशा इन्कँटेशनच्या गुणवत्तेचा प्रत्यय या कवितेत येतो.

"डोळे मोडीत चालसी;
उभा गांव चालविसी...
मागें वळून पाहसी;
उभा गांव चाळविसी."
(डोळे मोडीत, *दोला*, पृ० १९)

इथं डोळे कोण मोडतं आहे? 'ती' की 'चालसी' हा शब्द?

"तुझ्या उभार वक्षाची
नेहमीची ती थोरवी
नाही पटतच होतां
शेजेवर तूं आडवी."
(थोरवी, *दोला*, पृ० १७)

वर वर पाहता अत्यंत शृंगारसूचक वाटणारी ही कविता. पण इथं असं लक्षात येतं की या अनपेक्षित व चावट खेळाची उद्दिष्टं दोन आहेत (म्हणजे दोन तऱ्हेची आहेत) : आपण म्हणतो, मनाची 'थोरवी', हृदयाची 'थोरवी', आणि तो शब्द ठीक वाटतो, पटतो. पण उभार वक्षाची 'थोरवी' म्हटल्यावर हा परिचित शब्द एकदम इतक्या अनपेक्षित संदर्भात येतो की या 'थोरवी'संबंधीच्या सगळ्या कल्पनाच एकदम 'आडव्या' होतात. काही कवितांचा केंद्रबिंदू हा सरळसरळ काही शब्दांच्या, शब्दसमूहांच्या विलक्षण, रसमय अशा प्रतीतीचा असतो. 'येइं पुन्हां' (*पुष्कळा*, पृ०१३) मधील 'सोनसांवळी, गंधमंथरा' आणि 'लाजहांसरी, शुभ्र मोगरी' या दुकली; 'तूं हवीस यांत न पाप' (*गंधरेखा*, पृ० ५५) मधील 'तूं नुसतें बघतांना। हें मज कळे अपाप' या 'पाप-अपाप' या जोडीची जाणीव; 'मस्तानी'तील माती–मस्ती–मस्तवाल–मस्तानी ही शब्दांची फिरत (*दोला*, पृ० १२२);

"मी ही घरांतली
खुशाल झुरतें भरांतली,
अन् ती त्या तिथली
खुशाल झुलते मनांतली."
('मी ही घरांतली', *दोला*, पृ० ५६)

यातील शब्दक्रीडा; आणि 'झक्क तुझी रे काकू!' मधली संस्कृत-मराठीची गंमत (*दोला*, पृ० ३७); '*दुसरा पक्षी*' या संग्रहातील 'दार०', 'कच्छ, मे १९६५' 'विशेष सूचना०', 'तिला आठवा कृष्ण०' वगैरे कवितांचं उगमस्थान स्पष्टपणं शब्दांची विशिष्ट जाणीव हेच आहे.

"मी धीट कांहिंसें गेलों बोलुन;
ती नको म्हणाली...आगळेंच पाहुन
राहुन राहुन."

(ती नको म्हणाली, *ढोला*, पृ० ४१)

रतिक्रीडेतल्या काही अनुभवांत शब्द हे जणू अर्थहीन होतात : ते प्रेमिकांचं अर्थविकल कूजन असतं. सामान्य अर्थ गळून पडल्यावर, नवीन संदर्भांतून त्याच शब्दांना नवीन अर्थ येतो. तो संदर्भ त्यांच्या अर्थाला चाळवतो.

"लिलीचीं फुलें
तिनें एकदां
चुंबितां, डोळां
पाणी मीं पाहिलें.

लिलीचीं फुलें
आतां कधींहि
पाहतां, डोळां
पाणी हें सांकळे."

(लिलीचीं फुलें, *गंधरेखा*, पृ० १०)

शब्दांच्या अशा उपयोगांत 'लेस ईज मोअर' हे पटतं. या ओळी इंदिरा संतांच्या 'एवढेंच बोलली ती, धागरीला हात देत' या ओळीची आठवण करून देतात.

भाषेला तुम्ही अनेक तऱ्हांनी खेळवलं आहे. इतक्या अनंत तऱ्हांनी की तुमची समग्र कविता हीच एक क्रीडा ठरावी. आणखी किती लकबी आठवाव्या? पुष्कळदा तुमची कविता ही घटनेचं, कृतीचं केवळ विधान असते. पण ते इतक्या त्रयस्थपणं पण खट्याळपणं केलेलं असतं की त्यातूनच त्या ओळींना गहिरी सूचकता मिळते ('स्वस्थ', 'मेला उनाड हा वारा', 'कितितरी सांगायचें', 'धार'). कधी अगदी निष्पाप वाटणाऱ्या ओळी अगदी गाफीलपणे येतात आणि त्यातून त्या अधिक चावट होतात ('काळाचा महिमा जाणवतो आतां पण;—आणि तूं ही एवढीशी, चिटकोवळी अजाण'). काही ठिकाणी शब्दांच्या अर्थांना अनपेक्षित कलाटणी मिळते ('म्हणूनच मिठींत तुझ्या—नागवीच ही मस्ती कांहीं'; 'नेहमींच्याच गोष्टींचा असा करिसी कंटाळा'). तर काही वेळा शब्दांची नवीन तऱ्हेनंच घडण-मोडण होते.

"एक तशी समयज्ञ पुरंध्री
जुन्या-नव्याच्या सीमेवरती

जून जिऱ्या मीं ओठावरतीं
कांहिं गोंदिल्या नव्या विस्मृति."

कधी कविता संभाषणाचा आधार घेते. प्रेयसी व प्रियकर यांच्यातलं ते संभाषण असतं, पण तसं करताना प्रियकर व प्रेयसी यांच्यातील नात्याचं अंतर त्या दोघांच्या अनुभवांतील, मनांतील, वयांतील फरकाच्या जाणिवेतून कमी केलं वा वाढवलं जातं. प्रियकर हा जून-कलंदर असताना प्रेयसी मात्र 'चिटकोवळी अजाण' अशी,—बाळे, मुग्धे, पोरटे म्हणून संबोधावी अशी,—असते; तर कधी तोच अगदी निष्पाप, लाजणारा असताना ती आदिमाया, चेटकीण, मस्तवाल, छटेल बनून येते. या निरनिराळ्या 'पोझेस'मधून रतिक्रीडेतील शब्दांना, कृतींना तुम्ही अनंत तऱ्हांनी खुलवता. शब्दांना जरूर ती मृदुता, रुसवा, अनुराग यांच्या छटा देण्यासाठी तुमच्या कवितेतील आशय हा स्त्रीमनाच्या आविष्कारांतून दर्शविला जातो; कधी शब्दच स्त्रीमनाची छटा घेऊन येतात आणि तसं करताना त्यांची प्रचलित रूपं बदलून ती अधिकच मृदू, नाजूक, हळवी व लडिवाळ होतात ('शिणगार', 'अलुमाळच'),

"नाहीं नाहीं रे तरीही
तुझ्याविना कांहीं कांहीं"

सारखी. शब्दांचे जुने दिवे घासूनपुसून नवे करण्याचा तुम्हांला विलक्षण हव्यास आहे. अचानक एखादा अडगळीत पडलेला शब्द गवसला की एखाद्या निद्रिस्त सुंदरीला आपल्या स्पर्शानं जागं करणाऱ्या, परीकथेतल्या राजपुत्राप्रमाणं तुम्ही खुलता आणि तुम्हांला झालेला आनंद, शब्दाशी केलेल्या शृंगारक्रीडेचा हा तुमचा आनंद स्वच्छ निर्लेपपणे तुमची कविताही दर्शविते. कितव, चुकूर, ओणवमुखी, हिमसेक, लाज 'मथवित' रक्ताची, किनखाब, दमास्कसि, लांच्छन—किती म्हणून आठवावं? आणि तुमची ती "दीर्घ परिघ अघमर्षण सोइस्कर" घागरावाली जिप्सी राणक कशी विसरावी? या तुमच्या शब्द-शृंगारात सबंध वात्स्यायनाचं कामसूत्र आहे आणि पुन्हा त्याला तुमच्या मनाची डूब मिळालेली आहे. शब्दांशी खेळताना तो ओढूनताणून आणलेला संभावितपणा, चेहऱ्यावरचा निष्पापपणा, खोटा राग, ओठांआड दडवलेलं स्मित, लाडिक लडिवाळपणा, आणि मध्येच विशिष्ट क्षणी किंचित उंचावलेला स्वर, नको ते दर्शविण्याची आडवीआडवी रीत, फुलपाखरी बोटांच्या अग्रांचे हलके स्पर्श, अनपेक्षित चावट सूचना, फुंकर, श्वासांची महिरप...सारीच रतिक्रीडेची अंगं! इथं 'स्वल्पविराम'ही महत्त्वाचे, 'सोडलेल्या जागा' महत्त्वाच्या, अनपेक्षित एखादी जागा उघडी करणं महत्त्वाचं, शब्द चाळवताना दाबणं, सोडणं, खेचणं महत्त्वाचं, आणि क्लायमॅक्स लांबवणंही!

पण हेही फार लांबवू नये!

आतापर्यंतच्या या आस्वादात तुमच्या कवितेचं जे स्वतःचं असं व्यक्तिमत्त्व मला जाणवलं ते एका कवितेत पूर्णत्वानं प्रतीत होतं :

"एक आहे झाड माझें
रांठ ज्याच्या जीर्ण शाखा;
साठिषण्मासीं परंतू
लाख येती ज्या शलाका.

झाड माझें लाल ज्याला
आग्रहाचीं लाख पानें;
आणि माझी बंडखोरी
घोषतों मी गात गाणें.

झाड माझें लाखमोली
लाल ज्याला फक्त पानें,
नेणतां ये एक ज्याला
शुभ्र कांहीं जीवघेणें.

एक, ज्याला जाणिवेच्या
लांच्छनाच्या गंधरेखा,
पाहतों मी ज्यांत माझें
झाड, माझ्या आणभाका."

(*गंधरेखा*, पृ० १)

मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
2606
दा. क्र. 23603
दिनांक 25/3/13
शाखा (स्थल

'झाड' ही एक तुमची अत्यंत आवडती, प्रतीकरूपापर्यंत आलेली प्रतिमा. अनेकदा, अनेक संदर्भांसहित हे झाड तुमच्या कवितेत येतं. 'अमित युगांचें जडत्व जेव्हां देहांत भिनलें' तेव्हा तो 'रोम रोम मुळें धरून विशाल विटप होऊन' राहतो. 'चिरनूतन सत्त्व-प्रचीति येते' तेव्हा ती 'आकिसलय स्फुरवी द्रुम' असं करते. त्यालाच लाख लाख फुलं येतात; आणि 'मुजोर प्रीतीचा हिमार्त वारा' कधी कधी त्याचा 'मोहोर जाळीत' असला, तरी त्याला 'सारें ठाऊक' असतं. दुसरा पक्षीही झाड, पक्षी, गाणं यांचंच कोडं घालत असतो. 'सावित्री'त सावित्री एक टॅब्लो बसवते; त्याचंही नाव 'गाणारें झाड' असतं. आणि वर उद्धृत केलेल्या कवितेत तुम्ही झाडाच्या रूपातच आपला काव्यपिंड पाहत आहा असं जाणवतं. सबंध जीवन एका प्रतीकात सामावतं आणि त्या प्रतीकातूनच पुन्हा ते पूर्णपणे जाणवतं.

झाडावर लांछनाची गंधरेखा असते, आणि गंधरेखेत पुन्हा झाड बघितलं जातं. झाड या प्रतीकानं अनेक तऱ्हांनी तुम्हांला वेढलेलं आहे, आणि तुम्हीही ते सतत अनंत तऱ्हांनी वेढून घेत आहा. तुमच्या काव्यनिर्मितीकडे बघताना मला हे प्रतीक अगदी नेमकं वाटतं, आणि त्यातच तुम्ही आपल्या काव्यवृत्तीची समधातता अनुभवावी याची गंमत वाटते.

जडापासून सचेतनापर्यंतच्या सृष्टीकडे बघितलं तर असं जाणवतं की, या विश्वात झाड हेच एक असं आहे की, ज्यात जड आणि सचेतन यांची गुणविशिष्टता एकाच वेळी सामावलेली आहे. झाडाला वाढ आहे; निसर्गचक्राच्या नियमाप्रमाणे उत्पत्ती, वर्धन व विलय आहे; पण गती नाही. आपली मूळ स्थिती सोडता येण्याची शक्ती नाही. ते खोलवर आपली मुळं रोवू शकतं, आभाळाकडे फांद्या पसरवू शकतं, परंतु आहे तिथंच उभं राहून. तुमची काव्यप्रतिभाही ('तुमच्या' व सकस अशा काव्यात) आपल्या मूळ पिंडाशी अगदी घट्ट चिकटून राहून, तसूभरही न हालता, न ढळता, दोन्ही दिशांनी विस्तारत राहिली. कवितेच्या मूलस्थानी असलेल्या जाणिवेच्या गाभ्याचा तिनं खोलवर शोध घेतला, आणि अभिव्यक्तीचं आभाळही धुंडाळलं. आपलं लांच्छन जपलं, आणि त्यातच पूर्णरूपही पाहिलं. रतिक्रीडेचा अनुभव हा तुमच्या काव्यनिर्मितीचा गाभा. (या ठिकाणी मला तुम्ही व श्री० य० द० भावे यांच्यामध्ये झालेल्या एका पत्रोत्तराची आठवण येते. "तुम्हाला शारीरिक संवेदनांतून मुक्तीचा मार्ग शोधावयाचा आहे" का, असं त्यांनी विचारलं असता, उत्तर देताना "मुक्ति म्हणजे तरी काय?" अशा प्रश्नानंच सुरवात करून तुम्ही म्हणाला होता, "सौंदर्याचें–मग तें कोणाचेंही असो–आकलन मी केवळ स्त्रीनिष्ठ समधाततेतच करूं शकतों." हे अगदी खरं आहे. अधिक खरं आहे ते हे की नुसतं स्त्रीरूपात असं नव्हे तर त्याच्याच रतिक्रीडा या अंगात.) हा गाभा तुम्ही उमजला आणि झाडासारखेच या मुळांशी घट्ट चिकटून राहिला. पण याच मुळांवर नंतर तुम्ही कलम लावलं ते हीच रतिक्रीडा भाषेशी करण्याच्या क्रियेचं आणि त्यातून तुमच्या कवितेचं झाड विस्तारलं. अशी वाढ होत असताना ही दोन्ही एकमेकांना इतकी अनुरूप होती की, आपला जीवनरस सतत जपल्यामुळं ती वाढही सकस, रेखीव व चैतन्यपूर्ण राहिली. जेव्हा या जीवनरसाचा, 'लांच्छनाच्या गंधरेखे'चा आधार तुटला तेव्हा मात्र काही निराळं घडू लागलं.

तशी तुमच्या जाणिवेची मुळं सनातन अशीच आहेत. जीवनातील आनंदाची, तिच्या रतिक्रीडा या अंगाची जाणीव संस्कृत जाणिवेशी जवळची आहे, हे आपण पाहिलंच. बाहेर जाता जाता आत वळणारी, स्वतःकडे व खेळाकडे बघणारी, अशी ही वृत्ती आहे. पण तिचा वारसा हा जितका संस्कृत शृंगारकाव्य, पुराणं, जुनं मराठी, प्राकृत गाथासप्तशती, लोकगीतं, लावणी काव्य यांचा आहे, तितकाच

भाषेच्या शक्तीबद्दलची, तिच्या वापराबद्दलची आधुनिक जाणीव, तिच्या लयबद्धतेत या नवीन जाणिवेनं केलेले प्रयोग, जपानी 'हायकू' या काव्यप्रकारातून मिताक्षरत्वानं साधता येणारे विलक्षण परिणाम यांचाही आहे. मूळ जाणिवेच्या रसायनाला स्फटिकभूत रूप देणारा घटक (agent) मात्र तुमची भाषेबद्दलची सर्वस्वी आधुनिक वृत्ती हा आहे. ज्यावेळी रतिक्रीडेचा आविष्कार तुम्ही निसर्गरूपातून पाहता तेव्हा प्रतीकं येतात ती सनातन अशी—आकाश, भूमी, नदी, सागर, झाड हीच. तुमच्ची चिरंतन अभिसारिका राधाच आहे. परंतु ही सर्व नवीन होऊन येतात ती भाषात्म होताना, भाषेबद्दलच्या तुमच्या आधुनिक जाणिवेची डूब मिळून. आशय व रूप यांत अशी जुन्यानव्याची सांगड तुमच्या कवितेत जाणवते. हिंदू मुळांवर हे थोडंसं जपानी वृत्तीचं कलम उगवलं आहे. हायकूतील 'लेस ईज मोअर' ही दृष्टी, अत्यंत कठीण असं विधिरूप, आपाततः बाहेर वळवलेली दृष्टी, भाववृत्तीचा अभावानंच किंवा सूचक असाच उल्लेख, संकल्पना व भावना यांनाही संवेदनाशरीरातच पाहण्याचा आग्रह, मिताक्षरत्व, रचनेतील लालित्य, पूर्ण रूपाची ओढ,—हायकूची ही सारी वैशिष्ट्यं तुमच्या कवितेत प्रकर्षानं आढळतात. किंबहुना, जसजसा विचार करावा तसतसं या जपानी वृत्तीचं तुमच्या वृत्तीशी जवळचं नातं आणखीही काही पातळ्यांवर आहे हे जाणवतं. पण त्यासंबंधी पुढं.

काव्याची भाषा ही सामान्य भाषेच्या अंतर्मनाची भाषा असते. (इथं मी केवळ मृदू, नखरेल, नाजूक व अलंकृत झालेली आणि म्हणून जी काव्याची भाषा समजली जाते तिच्याबद्दल बोलत नाही, हे इतकं लिहिल्यानंतर निराळं सांगायची जरुरी नसावी.) कधीकधी सामान्य भाषाच आपलं अंतर्मन दर्शविते आणि काव्यात्म होते. परंतु तुम्ही आपल्या कवितेतून आणखीही एक केलं आहे. ते म्हणजे मराठी भाषा काव्यात्म करण्याच्या अनेक नव्या शक्यता दाखवल्या आहेत, आणि त्या स्वतःच पूर्णत्वाला नेल्या आहेत. ही भाषा वापरण्याची आपली रीत, तिचं स्ट्रक्चर, तिची पदघटना, शब्दरूपं, तिची लय हे सारं सर्वस्वी इतकं नवीन असतं, की तुमच्या कवितेखाली नाव नसलं तरी ती कविता तुमची आहे, हे समजावं (काही थोड्याच वेळा जो आशय, जी रचनापद्धती तुमची नाही, ती तुमच्या कवितेत दिसली. 'गंधरेखा' या संग्रहात ३८-३९ पानांवर समोरासमोर दोन कविता आहेत : 'मध्यरात्रिला' आणि 'धार'. 'मध्यरात्रिला' या कवितेखाली मर्ढेकर म्हणून नाव असतं तर बिघडलं नसतं. पण 'धार' या कवितेखाली मात्र दुसरं असूच शकत नाही.) 'गंधरेखा', 'पाहिलें न पाहिलें', 'लावण्याला असत्या', 'लिलीचीं फुलें', 'मस्तानी', 'त्रिधा राधा' यांचं जनकत्व त्यांचा तोंडवळाच सांगतो. ही कविता स्वभावतःच इतकी स्व-तंत्र आहे की तिच्यावर कुणाचा परिणाम नाही. आणि तिचाही कुणावर तसा परिणाम होणं शक्य नाही. शब्दांबद्दलच्या

तुमच्या काटेकोरपणाच्या खुणा आधी पुष्कळदा बघितल्याच. पण आणखी एक लक्षात येतं ते म्हणजे स्वतःच्यात कवितेची तुम्ही करत असलेली परिष्करणं : 'चाळा' (*साधना*, पृ० ४१, *फुलोरा*, पृ० ९); 'कधी' (*फुलोरा*, पृ० ११) व 'लिलीचीं फुलें' (*गंधरेखा*, पृ० १०) : 'फुलें सोलियाचीं' (*फुलोरा*, पृ० ४०, *गंधरेखा*, पृ० ४); 'सोना' (*फुलोरा*, पृ० ३१, *गंधरेखा*, पृ० ३); 'मीलन' (*हिमसेक*, पृ० १६, *गंधरेखा*, पृ० १४); 'मागतां प्रेम विसंबोनी' (*फुलोरा*, पृ० ४८) व 'मागुनी प्रेम तुझें घ्यावें' (*ढोला*, पृ० ६३); 'झाड' (*ढोला*, पृ० १४३) व 'गंधरेखा' (*गंधरेखा*, पृ० १). जुन्या संग्रहातील कविता पुढच्या संग्रहात घेणं हा जुना प्रवात. इथं अशी कविता पुनरुद्धृत होते तेव्हा तिच्यावर पुन्हा हात फिरलेला असतो. क्वचित कडवी गाळली जातात. कधी शब्दांची मांडणी बदलते, कधी शब्द बदलतात, तर कधी विरामचिन्हंच. असं वाटतं की तुमच्या लेखी कविता ही एक अखंड, अधिकाधिक पूर्णतेकडे जाणारी अशी क्रिया आहे. छापली गेलेली कविता हे केवळ तिचं एक स्थिर रूप; सतत प्रयत्न असा की शब्दांनी आशयाला अधिकाधिक कोरून वेढावं, पूर्णपणे स्वतःत बंदिस्त करावं, शब्दापरतं आशयाला अस्तित्वच राहू नये. त्यातून चित्तावर चित्र उमटतं ते मनात कविता घोळत असतानाच झोपी गेलेल्या, आणि मध्यरात्री उठून, कवितेच्या हस्तलिखितातला एक बारीकसा स्वल्पविराम बदलून, स्वतःशी खूष होत, पुन्हा झोपी जाणाऱ्या रूपकथ्थकाचं.

आतापर्यंत केलेल्या तुमच्या कवितेच्या आस्वादात एका गोष्टीचा प्रत्यक्ष उल्लेख मी केलेला नाही. ती गोष्ट म्हणजे तुमच्या कवितेत वृत्तांचा आणि छंदांचा असलेला विशिष्ट उपयोग—मात्रिक आणि आक्षर रचनेचा तुम्ही केलेला वापर. याचं सरळ कारण असं की त्यांच्या तांत्रिक बारकाव्यांची मला माहिती नाही. छंदःशास्त्राचा माझा अभ्यास नाही आणि ऐतिहासिक दृष्ट्या निरनिराळ्या लयींचा काव्यात केव्हा, कुठं आणि कसा उपयोग केला गेला याबद्दल मी अगदीच अनभिज्ञ आहे. म्हणून तुमची कविता वाचताना लयीसंबंधी मला काय जाणवलं, तेवढंच मी लिहितो. एक तर तुमच्या कवितेची लयबद्धता ही इतकी अंगभूत असते, सहजगत्या अवतरते की ती पूर्णपणे काव्याच्या अनुभवात विरून जाऊन आशयाचाच भाग होते. वर मी म्हटलं की भाषा काव्यात्म करण्याच्या अनेक शक्यता तुम्ही दर्शविल्या व त्या स्वतःच पूर्णत्वास नेल्या. तेच लयीच्या उपयोगाबद्दलही खरं आहे. आशयाला पूर्णपणे अनुरूप असा 'स्वर' धुंडून व मात्रा-अक्षरवृत्तांच्या अनेक प्रयोगांतून भाषेची लय तुम्ही अधिक लवचिक केली. इथं ध्यानात येतं ते हे की आशयाच्या ओघाशी समांतर राहत, लयभारातून येणारे निरनिराळे आघात, उच्चारांतील ऱ्हस्वदीर्घत्व, विरामस्थानं, आणि लयीच्या कालमापाची, तालमापाची अत्यंत तरल जाणीव यांतून तुमच्या कवितेची बंदीश घडत असते. भाषेचा प्रत्यक्ष उच्चार आणि त्यातील लकबी

यांच्यात केलेली घडणमोडण हे तिचं सूत्र आहे. पण वाचताना ह्या लयीचा उपयोग अतिशय हलका, विनासायास झालेला वाटतो. तिचं नादरूप हे भावलयाची स्पंदनं सहजगत्या पेलत आहे असं वाटतं. पण यापेक्षा अधिक मला बोलता येणार नाही. तो छंदःशास्त्रातील अधिकारी मंडळींचा विषय आहे.

तुमच्या काव्यनिर्मितीचे माझ्या दृष्टीनं तीन गुच्छ होतात : (१) साधना, फुलोरा, (हिमसेक); (२) (हिमसेक), दोला, गंधरेखा, (पुष्कळा), (३) (पुष्कळा), दुसरा पक्षी. कंसातील संग्रह हे स्थित्यंतराच्या रेषेवरील असल्यामुळे काही अंशी एकात, तर काही अंशी दुसऱ्या गुच्छात जातात. पण हे तीन टप्पे स्पष्ट दिसतात, हे खरं. 'साधना' व 'फुलोरा' यांच्यातील कविता वाढाळू वयातली आहे. तारुण्यातील पहिल्यावहिल्या नवाईत रमणारी आहे. तिला शब्दांचा वाजवीपेक्षा अधिक सोस आहे. ती थोडी वाचाळच आहे. सानुनासिक स्वरांचा, शृंगारिक व काव्यमय गणल्या गेलेल्या शब्दांचा ती उपयोग करते. अगदी क्वचित तिच्यावर बालकवींच्या कवितेच्या घडणीचा, शब्दकळेचा ठसा उमटलेला आढळतो. या कवितेला अजून आपलं स्वरूप सापडलेलं नाही. पुढे येणाऱ्या कवितेच्या काही वैशिष्ट्यांची चाहूल इथं मिळते, एवढंच. ते बेअरिंग या कवितेला प्रथम मिळालं ते 'हिमसेक'मध्ये. 'शेवगा', 'देशांतरिंच्या गोष्टी सांगतां', 'प्रीत' या चार, पाच किंवा सहा ओळींच्या छोट्या कवितांत. येथे दिसते ती अनुभवाचा गाभा गवसलेली, आत्मविश्वासानं पावलं टाकणारी, लयीवर पूर्ण ताबा असलेली कविता. 'दोला'मध्ये याच ललनेचं मुक्तभ्रमण दिसतं. आता तिला आपल्या पिंडाची पूर्ण जाण आलेली आहे, तिची पावलं अधिक हलकी पण ठाम झालेली आहेत. आशयाची संमिश्रता धुंडतानाच ती भाषेशी अनेक अंगांनी खेळू लागली आहे. जी केवळ आपल्या शक्तींच्या पूर्ण जाणिवेतून येते अशी सहजता आणि तिच्यातूनच येणारा खट्याळपणा हा या संग्रहातील कवितेचा स्थायिभाव आहे. असा आत्मविश्वास आल्यावर जे साहजिकपणं घडतं ते 'गंधरेखा' या संग्रहात जाणवतं. एकीकडे आपल्याच अनुभव-गाभ्यावरील व आविष्कारावरील पकड अधिक घट्ट करीत असतानाच दुसरीकडे ती बाहेरही डोळे वळवून पाहू लागते. कोणते इतर अनुभव व अभिव्यक्तिपद्धती आत्मसात करता येतील हे ती चाचपून पाहू लागते. त्यातून 'गंधरेखे'तील 'पोर आणि कुत्रें', 'अज्ञाताचें गाणें', 'ठायींठायींचे आक्रोश', 'मानवा!', '३० जानेवारी १९४८', 'पेपर', 'मध्यरात्रिला' या कविता लिहिल्या जातात. क्वचित आपल्याच भूमिकेचा तर्कनिष्ठ जाहीरनामाही 'भविष्यवादी', 'तूं हवीस यांत न पाप' अशा कवितांतून दिला जातो. संकल्पना, भावाशय यांना संवेदनाशरीरातच पाहण्याच्या आपल्या स्वभावाला सोडून ती त्यांच्यातच रमू लागते; पण असं होत असताना आपल्या मुळापासून दूर गेल्यामुळं की काय, त्या कविता कविता म्हणून

कमी दर्जाच्या होतात, आणि अधिक महत्त्वाचं म्हणजे त्या 'रेग्यांच्या' असत नाहीत. एखाद्या आत्म्यानं परकायाप्रवेश करावा तसं होतं आणि असा परकाया-प्रवेश करणं हे तुमच्या कवितेला उपरं आहे.

"मध्यरात्रही उलटुन गेली;
शिजलीं अंगें, गाद्या भिजल्या;
रात्रीच्या अन् धर्मासाठीं
हव्यात पुन्हां खिडक्या मिटल्या!"
(मध्यरात्रिला, *गंधरेखा*, पृ० ३८)

हे, रेगे, तुम्ही लिहावं? हे पटतच नाही आणि क्वचित येणारी अपवादात्मक मनःस्थिती यापलिकडे तिचं महत्त्व मानायला मन तयारच नसतं. पुढं मात्र असं क्वचितच घडतं. 'गंधरेखा' हा संग्रह त्यामुळं थोडासा डागळलेला वाटतो. आपल्या कवितेला पूर्णरूप मिळालं ते 'पुष्कळा' या काव्यसंग्रहात. हा कसा बांधीव, एकसंध असा काव्यगुच्छ आहे! यातही आपण पूर्वीच्या संग्रहातील काही कविता पुनरुद्धृत केल्या आहेत. पण त्याही अशा कटाक्षानं की त्या याच संग्रहाच्या भाग वाटाव्या. आपल्या मुळांतून जीवनसत्त्व पुरेपूर शोषलेल्या आणि भाषाक्रीडेत कुशल बनलेल्या, तिचे सारे बारकावे ओळखून तिच्यावर पुरा ताबा मिळविलेल्या कविमनाचं इथं दर्शन घडतं. यापुढचा काव्यसंग्रह मात्र अगदी वेगळ्या प्रकृतीचा आहे. त्याची थोडीशी चाहूल या संग्रहातील 'वाली', 'मन', 'समजूत', 'हेतु', 'संवय' इत्यादी कवितांतून लागते.

'दुसरा पक्षी'मधील काही कविता ('अजिंठा, माघ १८८३', 'बदामी, वैशाख १८८०', 'पक्षी जें झाडावर गाणें गातो', 'झाडं पानांत येतात', 'कुणाला ठाऊक') मला आवडलेल्या आहेत. तरीही हा संग्रह मला बुचकळ्यात टाकतो. सामान्यतः ही कविता मला भावत नाही.

या काव्यसंग्रहातील कविता निराळंच काही करू पाहत आहेत. काही कविता ('कांद्यांच्या पलीकडची', 'दार—शब्दकोशासाठीं', 'कच्छ, मे १९६५', 'विशेष सूचना०' वगैरे) सर्वस्वी शब्दानुगामी आहेत, आणि त्या दृष्टीनंच त्या आनंद देतात. पण

"तिला आठवा कृष्ण हवा होता
—पहिल्या न मोजलेल्या सातांच्याहि आधीं :
जेव्हां त्या चार भ्रांत भिंतींच्या बंदीशाळेंत
बाहेरच्या चांदण्यांचे पांच वळ माझ्या आंगावरून
तिच्या आंगावर वरच्या निश्चयी खिडकीच्या

नेटक्या पांच पाणंदींतून उतरले;
लवल्या किंचित् विसरलेल्या तिच्या डोळ्यांतील वाटेवरच्या
सहा कुरवंडी ऋतूंच्या कमानी
सोळा आंगांनीं ओवलेल्या दहा दिशा
तिच्या मनाच्या तीन कांठांवरच्या पुढच्या आठवणी
—दोन हात माझ्या गळ्यांतून
वगळल्यावर.''

अशी कविता आली (पृ० ५६) की गोंधळायला होतं. तुमच्या या कवितासंग्रहातील सगळ्याच कवितांत जाणवणारी वैशिष्ट्यं इथंही जाणवतात. भावना, संकल्पना यांना संवेदनांच्याच रूपात पाहण्याचा प्रयत्न सोडून आता तुम्ही स्वतंत्रपणं त्यांचं स्वरूप धुंडाळू पाहता. असं करताना त्यांच्या अंधुक, धूसर, गूढ अशा छटा तुमची कविता दर्शवू पाहते. त्यातही अत्यंत साध्या अशा बाह्यरूपातूनच खूप सखोल, प्रगल्भ व गहन असा आशयाचा गाभा दर्शविण्याचा तुमचा प्रयत्न असतो. आणि तसं करताना तिचं स्वरूप हे झेन तत्त्वज्ञान विशद करताना सांगितल्या जाणाऱ्या गोष्टींसारखं होतं. (मागे उल्लेखिलेलं तुमच्या व जपानी वृत्तीतील साम्य इथं पुन्हा प्रत्ययास येतं.) कवितेच्या घडणीतही, अनेक निरनिराळ्या अनुभवांना एकमेकांत मिसळविणं, निरनिराळ्या घटकांतील अंतर कमी-जास्त करीत निरनिराळे अंतर्गत ताण निर्माण करणं, भाषेची घडण मोडत अनपेक्षित 'ठसक्या'तून परिणाम साधणं, ही सारी वैशिष्ट्यं या कवितेतही दिसतात. तरीही ही कविता वाचताना मध्येच थोडंसं गाभ्याचं दर्शन घडलं, कविता सापडली, असं वाटतावाटताच ती पुन्हा शब्दांतच हरवून जाते, आणि शेवटी मनावर परिणाम उरतो तो काही शब्दांचाच. प्रथमपासून शब्दाधारंच अनुभवाचं स्वरूप शोधण्याचा तुमचा प्रयत्न होता. अनुभव वेढण्याची तुमची रीत वेगळी व स्वतःची असली तरी शब्द व अनुभव यांचं नातं सतत सांभाळलं गेल्यामुळं तुमची कविता सखोल प्रत्यय देत असतानाही स्वभावतः सोपी असे. तिला रसिक-मनाशी संवाद साधणं कधीच अवघड वाटलं नाही. आणि रसिकमनालाही ती कधी 'अवघड' वाटली नाही. पण 'दुसरा पक्षी' या संग्रहातील कवितेमागची भूमिकाच आता बदलल्यासारखी वाटते. शब्दांतून अनुभव शोधण्याऐवजी आता शब्द हाच अनुभव झाला आहे. गळ टाकून अनुभवाची मासोळी पकडता पकडता आता गळच मासोळीही होऊ पाहत आहे. काव्यनिर्मितीत शब्द हे केवळ साधन नसतं, ते उद्दिष्टही त्याच वेळी असतं, हे खरंच. तुमच्या बाबतीत तर ते अधिकच खरं. पण शब्द हाच अनुभव असं मानून काव्यनिर्मिती करताना चाललेल्या तुमच्या प्रयत्नाची दिशा मला जाणवते ती अशी :

अनुभवनिर्मिती करू शकणाऱ्या वस्तु-विश्वातील अनेक वस्तू आणि 'शब्द' ही दोन्ही एकाच 'जातीची' आहेत. शब्द हेही वस्तुविश्वातल्या वस्तूंच्या समान आहेत. प्रत्येक शब्द संवादाचं साधन या अर्थानं संस्कृतीच्या कुठल्या तरी जगाशी कुठल्या तरी नात्यानं निगडित झालेला असतो आणि त्या नात्यात तो त्या अंगाचं 'वाहन' असतो. त्याचप्रमाणं निर्मितीतील एक द्रव्य (material) या नात्यानं प्रत्येक उच्चारित व अनुच्चारित अशा शब्द या नादघटकाची स्वतःची अशी गुणवत्ता असते. या दोहोंच्या आधारे, शब्दाच्या या दोन्ही शक्तींचा उपयोग करत, शब्द वापरायचे. शब्द या वस्तूचे 'आघात' रसिकमनावर करायचे. अशा प्रत्येक आघाताबरोबर अनुभवाचं एक वलय रसिकमनात निर्मिलं जाईल. अशा निरनिराळ्या आघातांनी एकमेकांत मिसळणारी अनेक वलयं निर्माण होतील. त्यांचे आकृतिबंध निर्माण होतील. त्या आकृतिबंधांची बंदीश म्हणजेच कविता. आपण असा प्रयत्न करीत आहा असं मला वाटतं. आणखीही काही कवी करत आहेत. (अरुण कोलटकरांची कविता हे या दिशेच्या प्रयत्नाचं उदाहरण.) या कवितेनं मराठी रसिकमनापुढे उभ्या केलेल्या समस्येचं स्वरूप हे व्यापक व संमिश्र असं आहे. परंतु मूलतः ही समस्या साधनाच्या वर्गाची (material category) समस्या आहे असं मला वाटतं. तिची विस्तारानं चर्चा इथं करता येणार नाही; परंतु एकदोन महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा उल्लेख करतो. एक तर शब्द हे साधन इतर संवादसाधनांच्या समान (उदाहरणार्थ, दृक्संवेदनेत हिरवा रंग) मानणं हे योग्य नाही. त्यांचे 'वर्ग'च भिन्न आहेत. मूलतःच इतर साधनांसारखा 'प्रत्यक्ष' अनुभव देण्याची शक्ती शब्दांत नाही. शब्द परिणाम साधू शकतो तो 'अप्रत्यक्ष' रीतीनं; अर्थ, विशेष अर्थ, अर्थांतून चाळविले गेलेले अनुभव, त्यांची स्मृती या सर्वांच्या आधारानं. म्हणून शब्द हा 'वस्तुविश्वातील वस्तू' मानून तसा त्याचा उपयोग करताना साधनाच्या अंगीभूत मर्यादाच ओलांडल्या जाऊन साधनावर अन्याय होतो. शब्दांचा उपयोग म्हणूनच चित्र व शिल्प या कलांतील रेषा, रंग, आकार, पोत यांच्यासारखा करू पाहणं यात कुठंतरी मूलभूत चूक होते आहे. दुसरं, भाषेचा (अभिव्यक्ती व संवाद या दोन्ही रीतींनी ती वापरताना) लहानात लहान घटक 'शब्द' आहे असं मानणंही चूक आहे. एक पूर्ण अर्थाकृतिबंध हा तो घटक आहे. एक शब्द हाही पूर्ण अर्थाकृतिबंध असू शकतो; नाही असं नाही; जसा संवादात; परंतु विचार केल्यावर हे लक्षात येतं की शब्द ज्या वेळी असा वापरला जातो व याच्याकरवी संवाद साधला जातो, त्या वेळी अनुच्चारित अशा पुढल्यामागल्या शब्दांच्या व हालचालींच्या आधारानंच एका पूर्ण अर्थाकृतीचं तो वाहन होऊ शकतो. एरवी एकेका शब्दाला पूर्ण अर्थाकृतिबंधाचं वाहन समजून तो तसा वापरणं यातही भाषा या साधनाच्या मूळ शक्तीच्या मर्यादा ओलांडल्या जातात.

साधनाच्या मर्यादा अशा विपरीतपणं ओलांडल्या की पूर्ण अर्थाकृतिबंध निर्माण

होण्याचं तर राहोच, पण सामान्य अर्थबोधही न होण्याची आपत्ती ओढवते, हे अशा प्रयत्नातून निर्माण झालेल्या काही कविता वाचल्या की जाणवतं. 'शब्द' या वस्तूच्या द्वारे निर्माण झालेली तुटक वलयं केवळ एकमेकांना छेदून डुचमळ निर्माण करतात. काही अंधुक सूचकता असलेल्या अनंत घटकांच्या एकत्रितपणाखेरीज दुसरा कसलाच परिणाम होत नाही. जी गूढता जाणवून देण्याचा प्रयत्न असतो, तिच्या जागी फक्त धूसरता येते. एखाद्या क्षेत्रावर खूप झेंडे इतस्ततः रोवलेले असावेत, पण त्यांतून रस्त्याचा मात्र कोणताच बोध होऊ नये, तसं होतं. जी कविता खरी कविता असली तरी 'कळण्या'आधीच 'जाणवली' पाहिजे, तिची बीजगणितातील प्रमेयाची फोड करावी तशी तर्काधारे फोड करावी लागते आणि इतकी यातायात करून शेवटी जे हाती लागतं त्याचा प्रत्यय या कवितेला सामोरं गेल्यावर मिळणाऱ्या आनंदाचा नसतो!

बघा, तुमच्या कवितेवर लिहिता लिहिता मी आधुनिक कवितेच्या चर्चेवरच येऊन पोचलो. पण 'दुसरा पक्षी'बद्दल लिहिताना असं होणं अपरिहार्यही होतं. ती चर्चा हा खरं म्हटलं तर स्वतंत्रच विषय आहे आणि तो हाताळण्याचं प्रस्तुत पत्र हे स्थान नव्हे. मी वर एक दृष्टिकोन मांडला; तो मांडताना वर उल्लेखिलेली समस्या ही मराठी कवितेपुरतीच मर्यादित नाही, आधुनिक कवितेचीच ती समस्या आहे, याची मला जाणीव आहे आणि हेही शक्य आहे की, जरी कोणाच्याही कलाकृतीला मनात कसलेही अडसर न ठेवता सामोरं जाण्याचा मी सतत प्रयत्न करीत आलो आहे तरीही 'कविता' या कलावस्तूचे माझ्या मनावर आजपर्यंत झालेले संस्कारच मला काही प्रकारच्या कवितेपासून दूर ठेवीत असतील. (हे आपलं सौजन्याचं बोलणं झालं. खरोखर तसं काही नाही!) म्हणून ही चर्चा पुन्हा केव्हा तरी करू.

'दुसरा पक्षी'बद्दल मात्र मला असं वाटतं की, शब्दाधारे अनुभव धुंडण्याच्या प्रयत्नातून तुम्ही विलक्षण सुंदर अशा कवितेचं लेणं मराठीला दिलं, पण त्या मार्गावर शब्द हाच अनुभव समजण्याचा नेमका धोका होता तो मात्र तुम्ही टाळू शकला नाही. कवितेची वाढ होते, तशी ती अधिकाअधिक संयत (classical) होत जाते, हे अर्थातच मान्य. तसं तुमच्या बाबतीत घडतही आहे. पण त्याचबरोबर तिच्या प्रकृतिधर्माविरुद्ध असंही काही तरी घडत आहे. ही कविता आपली मुळंच विसरू लागली आहे. संकल्पना, विचार, भावना या साऱ्यांना संवेदनाशरीरात पाहणारी वृत्ती, तिला संवेदना आता फक्त स्पर्शमात्रच होऊ पाहत आहे, आणि या गाणाऱ्या झाडाला असं विरळ वातावरण अनुकूल नाही, असं मला वाटतं.

मग हा संग्रह बाजूला ठेऊन मी पुन्हा 'दोला', 'गंधरेखा', 'पुष्कळा' या तुमच्या संग्रहांकडे वळतो. त्यांतील कविता वाचल्या की वाटतं, तुमच्या कवितेनं जीवनातल्या

एका अत्यंत रसपूर्ण अशा भागाचं अत्यंत सरसतेनं चित्रण केलं, जे मराठीत अपूर्व होतं. जीवनातील या आनंदाचा स्वीकार करताना मराठी मन बुजतं. म्हणून मुक्त आनंदाचा इतका मोकळा आविष्कार मराठी भाषेत फारच क्वचित आढळला. मराठी भाषेवर तुम्ही खरोखरीच 'प्रेम' केलं, आणि तिला 'आपलीशी' केलीत. आणि तसं करीत असताना, पूर्वी एकदा जी फक्त बालकवींनी दिली होती तशी अम्लान कविता तुम्ही मराठीला दिलीत. खरं पाहता आज इतकी वर्षं जे तुम्ही दोन्ही हातांनी भरभरून देत आहा, ते तसंच दोन्ही हातांनी घ्यायला हवं. तुमच्या या काव्यनिर्मितीमागची तत्त्वज्ञानाची बैठक कोणती याची चिकित्सा करण्याची मला मुळींच आवश्यकता वाटत नाही. तुमच्या कवितेचं, म्हणूनच, कसल्या मुक्तिमार्गाशी, प्रकृतीशी, निसर्गचक्रातील चिरंतन सुसंवादाशी, संघर्षमय अशा जीवनाला प्रेम या भावनेतून मिळणाऱ्या तोलाशी नातं जोडण्याची जरुरीच मला कधी वाटली नाही. ही कविता हेच तिच्या अस्तित्वाचं कारण व उद्दिष्टही. ज्यांना पाहायचंच असेल त्यांना तिच्यात एखादं तत्त्वज्ञान दिसेलही; पण माझ्यापुरतं म्हणाल तर—

"Thanks for this patch of colour!"

आपला
माधव आचवल

खानोलकरांवर लिहिणे कठीण आहे, कारण त्यांचे लिखाण हा सावल्यांचा खेळ आहे. दिवेलागणीतला, संधिप्रकाशातला, अंधुक, अस्पष्ट व एकमेकात मिसळलेल्या सावल्यांचा खेळ. त्यात वास्तव दिसते तेच मुळी अवास्तवाची सीमा सुरू होते त्या कडेवरचे. "हे आहे" असे म्हणणेही ज्याच्याबद्दल कठीण अशा शरीराच्या आधाराने "हे काय आहे" तेही स्पष्टपणे जाणता न यावे असे मनोव्यापार सतत वावरत असतात. आपल्याला सामान्यतः अस्तित्व जाणवते ते कृतींतून, हावभावांतून, शब्दांतून, शब्दांच्या मधल्या निःशब्दाच्या जागांतून. ते अस्तित्व साकार करण्याचाच कलावंताचा प्रयत्न असतो. पण अस्तित्वाचा असा शोध घेऊ पाहणाऱ्या

चिं० त्र्यं० खानोलकर

कुणाही कलावंताला जे भिववीत असते, आणि त्याच वेळी मोहितही करीत असते, ते अस्तित्वाच्या मध्यभागी असलेले अ-कृतीचे, निःशब्दाचे, अस्तित्व नुसते 'असण्यातूनच' जिथे सिद्ध झालेले असते असे तळे. कृतींच्या, हावभावांच्या, शब्दांच्या बाह्य आधारातून तिथे, त्याच्या मध्यभागच्या तळ्यापर्यंत पोचण्याचा प्रत्येक कलावंताचा प्रयत्न असतो. कलावंताचा हा अखंड प्रवासच असतो—बाहेरून त्या आतल्या मध्यभागाशी जाण्याचा. पण खानोलकर आहेत ते मुळी तिथेच आहेत. त्यांची वसतीच त्या तळ्याच्या काठी! आणि तिथल्या सावल्यांतलीच एक सावली होऊन ते हा सावल्यांचा खेळ बघत आहेत. त्यांच्या कादंबऱ्यांतून हे सावल्यांचे नर्तन जाणवते. कधी प्रकाश फार मंदावतो, आकृती अस्पष्ट होतात आणि मग नुसतेच पुसटते काहीतरी पाहिल्याचा परिणाम मनावर उरतो. तसे झाले तरीही ती तळ्याची, तळ्याभोवतीची निःशब्द शांतता जाणवल्याशिवाय राहत नाही. तिथे डोकावून पाहिल्यावर एक अनामिक उदासी मन व्यापून टाकते. हृदयीच्या अंतर्हृदयातील त्या उदासीला शब्दरूप कसे द्यावे? जे जाणवते तेही जिथे असे सावल्यांसारखे, तिथे त्या जाणिवेला रसास्वादाच्या, विश्लेषणाच्या एकेरी धाग्याने बांधू पाहणे हे खरोखर किती कठीण आहे, हे मनात आले की खरोखर भीतीच वाटते. ही भीती पाठीशी घेऊन पावले टाकताना ती चाचपडत पडली तर आश्चर्य नाही. पण येथे आधार असेल तो खानोलकरांच्या कादंबऱ्या वाचून अस्वस्थ झालेल्या, आपली ती

अस्वस्थता जाणू पाहणाऱ्या, थोडा धीर व तकवा असणाऱ्या रसिकांचा.

"एखादी मिश्र राग आळविणारी तळची अवघड भावना क्षणभर उजळावी", "काळोखांत पडलेली काच कुठल्यातरी दूरस्थ प्रकाशांत क्षणभर चमकून उठावी" असे हे खानोलकरांचे अनुभवविश्व, आणि ते पाहिल्यावर "भारल्या डोळ्यांच्या पापण्या मिटाव्या-उघडाव्या" तसे त्याचे शब्दरूप. ते साहजिकच 'कविता' होते. खानोलकर हे मूलतः कवीच, आणि ह्या कविपिंडानेच त्यांचे कथा, नाटके, कादंबऱ्या हे इतर आविष्कारही भारले गेलेले आहेत. अनुभवविश्व आणि त्याचा आविष्कार ह्या दोन्ही दृष्टींनी खानोलकरांच्या सर्वच निर्मितीत एक सलगपणा, एकसंधपणा आहे, आणि खानोलकरांवर लिहिताना खरे तर ह्या सर्वांचा एकत्र व साकल्याने विचार करायला हवा. पण मी ह्या लेखात फक्त त्यांच्या कादंबऱ्यांचाच विचार करणार आहे. 'रात्र काळी...घागर काळी' (१९६३), 'अजगर' (१९६५), 'कोंडुरा' (१९६६), 'त्रिशंकू' (१९६८), आणि 'गणुराया आणि चानी' ह्या दोन लघु-कादंबऱ्या (१९७०) एवढे कादंबरीलेखन त्यांनी केलेले आहे. त्यापैकी 'कोंडुरा' व 'अजगर' ह्या मला सर्वांत अधिक आवडलेल्या व परिपूर्ण वाटणाऱ्या कादंबऱ्या. विशेषतः त्यांच्या आधाराने, आणि त्यांच्याबरोबरच इतरही लक्षात घेत, मी त्यांच्या कादंबरीलेखनाकडे पाहणार आहे.

कविता, कथा, कादंबऱ्या, नाटके—खानोलकरांच्या ह्या सर्वच निर्मितीकडे साकल्याने पाहिले की वाटते, ह्या सर्वांतून खानोलकर सतत कसला तरी शोध घेत आहेत. वाटचाल कोणतीही असो, हातातल्या होकायंत्राने उत्तर दिशाच दाखवावी तसे ते सतत एका दिशेने जात आहेत. अस्तित्वाच्या मुळाशी असलेल्या कोणत्यातरी रहस्याशी झुंज घेत आहेत. कोणत्या? मला वाटते, 'फेट' आणि 'फ्री विल'—माणसाच्या आशाआकांक्षांपासून पूर्णपणे अलिप्त असलेली, पूर्वनियोजित, स्वयंभू अशी नियती आणि आपले आयुष्य आपल्याला हवे तसे स्वेच्छेने घडविता येण्याचे माणसाचे स्वातंत्र्य (ज्याला आपण 'आत्मस्वातंत्र्य' म्हणू)—ह्या दोहोंतले नाते खरोखर काय असते ह्या प्रश्नाशी, रहस्याशी. ह्या प्रश्नाने जगातील अनेक प्रतिभावान लेखकांना ग्रासले आहे. त्यांच्या अतिशय नावाजलेल्या व जगाच्या ललितवाङ्मयात चिरंतन स्थान मिळविलेल्या काही कादंबऱ्यांच्या प्रमुख कल्पना त्यांना ह्या प्रश्नातूनच लाभलेल्या आहेत. ते लेखक ह्या प्रश्नाच्या आधारे माणसाचे ह्या विश्वाच्या पसाऱ्यात खरोखर स्थान कोणते आहे ह्याचा शोध घेत होते; ह्या प्रश्नाच्या तरफेच्या आधारे अस्तित्व उचलून त्याच्या खाली काय आहे हेच पाहत होते. त्यांनी ही समस्या आपापल्या तऱ्हेने उभी केली, तिचा शोध घेतला आणि त्यांना उत्तरेही निरनिराळी मिळाली.

नियती आणि आत्मस्वातंत्र्य ह्यांचे खरे स्वरूप काय? त्यांचे नाते काय? काहींना

वाटते, नियती अशी काही नसतेच. नियती म्हटली की तिच्यामागे 'नियत' करणारी आणि स्वतः मात्र त्या नियतीच्या खेळापासून मुक्त, स्वयंभू असणारी अशी कोणती तरी शक्ती मानावी लागते; व्यवस्था, योजना मानावी लागते. ती कुठली? तर ती नाहीच. आहेत फक्त माणसाला आपले जीवन हवे तसे घडविता येण्याच्या अनेक शक्यता. जोपर्यंत स्वतःच्या जीवनेच्छेच्या आधारे माणूस परिस्थितीशी मुकाबला करतो तोपर्यंत पूर्णत्वाने जरी नाही तरी अंशतः तरी तो आत्मस्वातंत्र्यच बजावीत असतो. परिस्थिती म्हणजे तरी काय? तर त्याच्याखेरीज इतर सगळ्यांच्या, आपापले आत्मस्वातंत्र्य बजावण्याच्या सगळ्या शक्यता. जेव्हा ह्या दोहोंचा एकमेकाशी संघर्ष होतो तेव्हा माणसाला आपल्या प्रयत्नात यश, अंशतः यश, किंवा अपयश मिळते. ते दोहोंच्या बलाबलावर अवलंबून असते. खरोखर आत्मस्वातंत्र्याच्या मुक्त आविष्काराचा प्रयत्न करणाऱ्या माणसाला त्यात यश मिळणे हे जितके शक्य, तितकेच अपयश येणे हेही. किंबहुना, असे अपेशी होण्याचे स्वातंत्र्यही माणसाजवळ असावे ही तर त्याच्या मानव्याची निशाणी आहे! माणसाच्या आत्मस्वातंत्र्याला काही अर्थ असेल तर त्याला स्वर्गाप्रमाणे नरकातही जायचे ठरवता यायला हवे. पण माणसाला हे समजत नाही. तो नियती मानू लागतो, आणि अपेशी झाला की तिलाच बोल लावतो.

काहींना असे वाटते की जन्मताना माणूस स्वतःचे असे काही प्राक्तन घेऊन येतोच; नाही असे नाही. तो कुठे, केव्हा, कशा परिस्थितीत जन्मावा येथपासून ते सुरू होते. पण ते प्राक्तन कसे? तर एखाद्या चित्राच्या चारकोलने काढलेल्या पहिल्या रेखाटणासारखे. त्याला निश्चित आकार देणे, त्यात व्यक्तिमत्त्वाचे व स्वतःच्या कर्तृत्वाचे रंग भरणे हे शेवटी माणसाच्याच हातात असते. काहींना आत्मस्वातंत्र्य आणि नियती ह्यांचे नाते चंद्र आणि पृथ्वी ह्यांच्या नात्यासारखे असावे असे वाटते. पृथ्वीला प्रदक्षिणा घालतो आहे तोवर चंद्र पूर्णपणे स्वतंत्र आहे! तेवढे ते बंधन मान्य केले, की मग कसे फिरावे हे स्वातंत्र्य त्याचे. काहींना नियती आणि आत्मस्वातंत्र्य ही आणखी निराळ्या द्वंद्वात्मक नात्यात जाणवतात. हे द्वंद्व म्हणजे एका बाजूला समष्टी, तिच्या सामूहिक गरजा, तिची मूल्ये आणि दुसऱ्या बाजूला एखाद्या व्यक्तीचे स्वतंत्र, एकटे विश्व ह्यांच्यामधले हे द्वंद्व आहे असे ते मानतात. तर काहींना हेच द्वंद्व बाह्य विश्वातील संघर्षात न आढळता अंतर्विश्वातील संघर्षात आहे असे वाटते. शतकानुशतकांच्या जीवनरीतीतून व्यक्तिमनात खोल रुजलेल्या भावना, जाणिवा व मूल्ये, आणि त्याच वेळी ह्या सर्वांविरुद्ध बंड करून आपली अशी निराळी वाट शोधण्याची त्याच व्यक्तिमनाची ऊर्मी ह्यांतले हे द्वंद्व आहे असे ते मानतात. काही जण म्हणतात, हा सरळसरळ जीवशास्त्रीय प्रश्न आहे. सुरवंटाचे फुलपाखरू होईल, गरुड काही होणार नाही, हे त्याच्या वंशधर्मानेच ठरवले. पण म्हणून काय

झाले? त्याने फुलपाखरू झाल्यावर कुठल्या फुलाचा मध चाखावा हे त्याचे तोच ठरवतो, नाही का?—असे ते विचारतात. काहींना वाटते, ह्यात काही अर्थ नाही. हे सगळे पर्याय म्हणजे नुसता शब्दांचा खेळ आहे. खरे आहे ते हे की, नियती म्हणजे एक खूप कोठड्या असलेला मोठा तुरुंग आहे. माणसाचे स्वातंत्र्य कसले? तर आपली कोठडी कोणती असावी हे स्वतःच निवडायचे! कोठडी निवडल्याशिवाय सुटका नाही, आणि निवडल्यावरही नाही. आहे ती फक्त मृत्यूच्या महाद्वाराने बाहेर नेले जाण्याची. पण जिवंत असेपर्यंत "मला ही कोठडी नको, ती हवी" असे म्हणण्याचे, तसे घडवून आणण्यासाठी जिवाच्या कराराने धडपड करण्याचे स्वातंत्र्य माणसाजवळ जरूर आहे. "टु बी ऑर नॉट टु बी?" हा मुळी खरा प्रश्न नव्हेच. खरा प्रश्न आहे "हॅविंग वन्स बीन, हाउ नॉट टु बी?" हा! जगातील प्रसिद्ध अशा काही थोड्याच लेखकांची व त्यांच्या एकेकाच कलाकृतीची नावे डोळ्यांपुढे आणली, तरी त्यांचा संघर्ष ह्याच रहस्याशी होता हे पटावे. दोस्तोव्हस्कीची 'क्राइम अँड पनिशमेंट', काफ्काचे 'द कॅसल', सार्त्रचे 'इन द मेश', काम्यूचे 'द आउटसायडर', ग्रॅहॅम ग्रीनचे 'पॉवर अँड द ग्लोरी', बेकेटचे 'वेटिंग फॉर गोदो' ह्यांतील प्रत्येक कलाकृती ह्या रहस्यावर वरीलपैकी कोणत्या तरी एका दिशेने कमीअधिक प्रकाश टाकून ते उजळवीत आहे आणि आपले 'महाभारत' तर एकाच वेळी अनेक अंगांनी ह्या रहस्यावर प्रकाश टाकीत आहे, असे आढळावे.

खानोलकरही स्वतःच्या कल्पनेतून निर्माण केलेल्या जगाच्या आणि त्यांतील व्यक्तींच्या द्वारे ह्याच प्रश्नाशी झुंजत आहेत. खानोलकरांच्या वाङ्मयीन निर्मितीकडे पाहिल्यावर मनावर ठसा उमटतो तो असा की, प्रत्येकाचे आयुष्य हाच मुळी एक पूर्वनियोजित, स्वतंत्र असा तुरुंग आहे. आपली कोठडी निवडण्याचे माणसाला स्वातंत्र्य नाही. कारण ह्या एका तुरुंगातल्या अनेक कोठड्या नाहीतच; एकमेकांना भिडून उभे असलेले हे निरनिराळे तुरुंगच आहेत. माणूस जन्माला येतो तोच मुळी त्याच्या जन्माआधी, त्याच्यासाठीच घडल्या गेलेल्या अशा एका तुरुंगात. पुऱ्या बंदोबस्ताने बनविलेल्या, पूर्णपणे अभेद्य अशा प्रत्येक तुरुंगातल्या काही बंद खोल्या; दुसऱ्यांपेक्षा चार हात कमी-अधिक अशा; झरोके थोडे लहान-मोठे; खोलीसमोर चालण्यासाठी थोडी मोकळी जागा असलीच तर तीही कदाचित निरनिराळ्या आकारांची; तिच्यातून वर पाहिल्यावर दिसणारा आभाळाचा तुकडा छोटा-मोठा; पण पलीकडची भिंत नेहमीच न ओलांडता यावी अशी; तो आभाळाचा तुकडाही कवेत न येण्यासारखा. अशा प्रत्येक तुरुंगाच्या भिंती दुसऱ्या तुरुंगांशी भिडलेल्या;—ती माणसांची नाती. क्वचित दोन बाजूंना आलेल्या मोठ्या तुरुंगांमुळे मधला दाबला जातो, लहान होतो. तेही पूर्वनियोजितच. ती त्या तुरुंगातील कैद्याची नियती. झरोक्यातून पलिकडच्या, चिकटून असलेल्या तुरुंगांच्या भिंती

दिसतात; त्यांच्यातले झरोके, पुढल्या मोकळ्या जागा, वरचे आभाळाचे तुकडे आणि त्या तुरुंगांच्या बंद खोल्यांत, पुढल्या मोकळ्या जागांत, या भिंतीपासून त्या भिंतीपर्यंत चालणारे कैदी दिसतात. पण त्यांच्याशी बोलता येत नाही, त्यांच्यापर्यंत आवाज पोचत नाही. तुरुंगही कधीच पुरे दिसत नाहीत. दिसतात वेदनेने भरलेले चेहरे. आपल्याच भिंतीवर ठोके मारून पाहायचे. खुणांचा व्यवहार. त्या कळतील तर, आणि कळतील तेवढाच, संवाद शक्य. अशी तुरुंगांसारखी अनेक जगे, त्यांतली भिंतींवर ठोकूठोकू करीत एकमेकांशी संवाद करू पाहणारी माणसे, त्यांचे स्वातंत्र्य.

—स्वातंत्र्य? प्रत्येकाचे आयुष्य हाच जर असा पूर्वनियोजित, अभेद्य तुरुंग असेल, तर मग आत्मस्वातंत्र्य कुठले? ते नसतेच, असे म्हणायचे काय? खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तींची आयुष्ये सांगतात की नव्हे, तसे नव्हे. प्रत्येकाला स्वातंत्र्य आहे, पण ते आपला तुरुंग कसा आहे हे हवे तर त्याला जाणता येते ह्यात. त्याची लांबी-रुंदी किती आहे, भिंती दुसऱ्या कोणत्या तुरुंगांनी घडविल्या आहेत, त्या अभेद्य का आहेत, सगळे आयुष्य ज्या जमिनीवर काढायचे ती कशी आहे, ह्या आतल्या अंधारात कुठे काय आहे, ज्या झरोक्यातून हा प्रकाश आत येतो आहे तो केवढा आहे, आणि पलीकडे आकाशाचा तुकडा दिसला तरी तिथपर्यंत पोचणे सर्वस्वी अशक्य कसे आहे—हे सगळे जाणण्याचे स्वातंत्र्य माणसाजवळ जरूर आहे. हे समजण्यासाठी त्याने आयुष्यभर चालले मात्र पाहिजे; संवेदना, मन, बुद्धी ह्या सर्वांसकट प्रयत्न मात्र केला पाहिजे; कारण ते समजायला सगळ्या आयुष्याचीच किंमत द्यावी लागते. ते स्वातंत्र्य त्याने बजावले नाही तर आपले आयुष्य हा एक तुरुंग होता हे त्याला कळणारही नाही. ते त्याला मूलतःच न कळते तर त्या अज्ञानामुळे तो स्वतःला मुक्त समजून जीवन आनंदाने जगू शकता. पण ते भाग्य 'जाणीव' नसलेल्यांचे; माणसांचे नव्हे. कारण अल्प असो की अतिशय असो, त्याला जाणिवेनिशीच जगले पाहिजे. तुरुंगात असताना आपण तुरुंगात आहोत हे कळणे हा त्याचा जन्मदत्त शापच. त्याची जाणीव जितकी अधिक तितका हा शाप असह्य; कारण ती अधिक असलेली जाणीवच त्याला हा तुरुंग किती अभेद्य आहे, सुटण्याची आशा ठेवणे किती मूर्खपणाचे आहे ते सांगेल. आणि तसे का, तेही. स्वातंत्र्य असे वापरतानाच ते किती मायावी आहे, हे त्याला कळेल. आयुष्य जगणे म्हणजे आपलाच तुरुंग ओळखण्यासाठी ह्या भिंतीपासून त्या भिंतीपर्यंत चालत राहणे, सुटकेचा मार्ग शोधीत राहणे, आणि तो नव्हता हे अखेर कळणे.

'कोंडुरा'मधील पर्शरामतात्या. अशिक्षित, सामान्य, सर्वसाधारण संवेदना व जाणिवा असलेला हा माणूस रागाच्या भरात घर सोडून आपला मार्ग काढण्यासाठी गावाबाहेर पडतो. आपली वाट शोधू पाहतो. नियती एका जोग्याच्या रूपाने त्या वाटेतच त्याला भेटते. तात्यांची मुंबईला जाणारी वाट तो जोगी "दोरीसारखी"

पुन्हा घराच्या दिशेने फेकतो, "आणि दोरीला अडकून आलेल्या पायतणाप्रमाणे" तात्या पुन्हा घराच्या उंबरठ्यात येऊन पडतात. स्वच्छेने जगायला म्हणून घराबाहेर पडलेले तात्या आपले जगणे हे मृत्यूच्या योजनेचे केवळ एक साधन आहे ह्या जाणिवेचा फटका खाऊन घरी परत येतात. त्यातून आपली सुटका नाही हे आपल्या सामान्य जाणिवेनेही ओळखतात, आणि तरीही सुटका शोधू लागतात. ती शोधतानाच आपली नियती पुरी करतात. कुणी अस्तित्वच कमकुवत लाभले, जीवनेच्छा पुरेशी प्रबळ नव्हती म्हणून नियतीचे खेळणे बनतो, तर कुणी जीवनाचे 'अतिशयत्व' लाभले म्हणूनही. दोघांनाही सुटका नाही. 'रात्र काळी...घागर काळी'मधल्या लक्ष्मीला शाप मिळाला अतिलावण्याचा, अतिस्त्रीत्वाचा. स्त्रीत्वाचा हा 'अतिशय'च इतका ज्वलंत की त्याची आग जवळच्या सर्वांना होरपळून टाकते आणि शेवटी तिला स्वतःलाही. स्वतःच्याच धगीत उतू जाणारे हे भांडे. धग इतकी की, कोणाच्या ओठांना ते लागतच नाही; नुसते स्वतःच्याच कडेवरून उतू जाते, जळून जाते. एका निराळ्या रूपात नियतीच आयुष्य हवे तसे फरफटत नेते...कधी संतत वाहणाऱ्या प्रवाहाचा एक बिंदू सगळा प्रवाहच नासवून टाकतो. मोहाच्या एका क्षणी घडलेली एक कृती 'त्रिशंकू'त नानाच्या आयुष्यात उत्पात घडवून आणते. सुशीशी अंगसंग घडतो, पण नंतर शकूचा सहवास लाभतो तेव्हा त्याला क्षणार्धात पटून जाते की "आपला रस्ता चुकला. ही मुलगीच आपल्यासाठी घडली होती. हीच केवळ— आपल्या मनाशी अशी एकरूप होऊन गेलेली शकूच केवळ आपली होती. आपण चुकीचं निवडलं. पण आता मात्र त्याच रस्त्यानं, तो चुकीचा असला तरी, चालत राहिलं पाहिजे...आपल्या हाती काहीसुद्धा नाही." एका क्षणाच्या कृतीने सारे आयुष्य हातातून दोरा सुटावा तसे सुटून जाते. पराधीन होते. पाप म्हणजे काय हेही माहीत नसलेल्या निळ्याभोर डोळ्यांच्या, चांदीच्या किणकीण आवाजात हसणाऱ्या चानीपुढे हीच नियती एका अघोरी कल्पनेच्या रूपाने उभी राहते. तिला पांढऱ्या पायाची ठरवून गावकरी देवळाच्या सभामंडपात भयंकर मारतात, आणि त्या माराने हिरवीनिळी होऊन जमिनीवर पडलेली ती, हे असे का झाले हेही न कळल्यामुळे दिनूला विचारते, "भावासी, माकां कित्याक् मारल्यानी रे?" आणि अजाण दिनकर नुसतेच आपले दुःख आतल्या आत गिळत हे पाहतो. कुणाची नियती कुणाच्या रूपाने येते. एका तुरुंगाच्या भिंतीच दुसऱ्या तुरुंगाच्या मर्यादा आखतात. पण 'रात्र काळी...घागर काळी', 'कोंडुरा', 'त्रिशंकू', 'चानी' यांमधल्या माणसांना हे असे होते हे कळण्याइतकी जाणीव तरी लाभलेली आहे. 'अजगर'मधले संबंध विश्वच निराळे. शहाणपणाचे जग वेडेपणाच्या कडेला जिथे भिडते त्या रेषेवरचे. त्या रेषेवर वावरणारी पंत, मोरे, पांगळा, काळी पावसकरीण, सोपानचा बाप ही सारी माणसे आपल्याच पूर्ण बंद अशा अस्तित्वाच्या तुरुंगात अडकलेली. आपापल्याच भिंतींवर ठोक् ठोक् करून

दुसऱ्यापर्यंत पोचण्याची, त्या अधुऱ्या संवादांत आपापली नियती शोधण्याची त्यांची अबोध, केविलवाणी धडपड जाणवते. पण त्यातूनही शेवटचा परिणाम मनावर उरतो तो प्रत्येकाच्या पूर्ण बंद, स्वतःच्याच तुरुंगात अडकलेल्या अस्तित्वाचा.

"त्या दिवाणखान्यात कसली तरी वेगळीच सावली पसरल्यासारखी तात्यांना वाटली. त्यांना तेथून उठावंसं वाटलं. उठावं, नाहीतर उरावर पडणार हे अदृश्य सावट आपल्याला पांगळं करून टाकील. नीट उठता येणार नाही आपल्याला. ह्या वाड्याची रहस्यं काही वेगळीच आहेत. या वाड्यात हाडामांसाची माणसं राहतात की त्याहून वेगळी? प्रत्येकाची वाचाच कुणीतरी काहून टाकलीय. प्रत्येकाचं नशीब कुणीतरी गोठवून टाकलंय. प्रत्येकजण जणू काय आपापल्या मर्यादेत आपापले श्वास कोंडून जगतंय. एकाएकी त्यांना वाटलं की या वाड्यात कदाचित हजारोही माणसं असतील. प्रत्येकाचं जग अगदी स्वतंत्र असून त्यावर हुकमत फक्त चालते नारोबांची. या वाड्याच्या नादी लागण्यात काही अर्थ नाही. मयसभाच आहे ही. तात्या अंग चोरून बसले होते." (*कोंडुरा*, ७२-७३)

खानोलकरांच्या प्रत्येक कादंबरीत पूर्वलिखित नियतीचे असे एक "अदृश्य सावट" असते आणि तिच्यातील व्यक्ती अशाच "अंग चोरून" वावरत असतात. अशा पूर्वनियोजित नियतीच्या चौकटीत मग माणसाच्या स्वेच्छेचे, जाणीव-कृतींच्या स्वातंत्र्याचे स्थान काय? नियती म्हणजे काय? ती कोणकोणत्या रूपात येते? आत्म-स्वातंत्र्य म्हणजे नेमके काय? ह्या स्वातंत्र्यासाठी माणूस धडपड तरी का करतो? धडपड करतो म्हणजे काय करतो? हे स्वातंत्र्य त्याच्या जाणिवा-नेणिवांमध्ये व कृतींमध्ये कसे उतरते? नियतीने त्याचे हे स्वातंत्र्य किती मर्यादित केलेले असते, आणि ह्या स्वातंत्र्यातून घडणाऱ्या त्याच्या कृती, निर्माण होणाऱ्या जाणिवा ह्यांनी नियतीवर कोणता ठसा उमटतो? जिचे एक टोक नियतीने घट्ट पकडले आहे आणि दुसरे ह्या स्वातंत्र्यात अडकले आहे अशा दोरीवरचे चालणे मग कसे असते? नियती आणि आत्मस्वातंत्र्य ह्यांचे नेमके नाते तरी काय? आणि ते कळूनही शेवटी...काय?

—पण हे प्रश्न झाले. ते जाणवले तेही तत्त्वविचारांतून नव्हे, तर एका लेखकाच्या काही कादंबऱ्यांनी मनावर जो परिणाम केला त्यातून. हे फार महत्त्वाचे; कारण हे प्रश्न प्रश्न म्हणून काही नवीन नव्हेत. अनेक तत्त्वज्ञांनी ते उभे केलेले आहेत, त्यांची उत्तरेही दिलेली आहेत. खरे तर ह्या प्रश्नांची पटतील अशी उत्तरे देणे हे कलाकृतीचे कामच नव्हे. वाचकापुढे प्रश्न उभे करून त्यांची उत्तरे देण्याकरता काही वाङ्मयीन कलाकृती निर्माण केल्या जात नाहीत. पण त्याबरोबरच हेही खरेच की, मानवी जाणिवा, संवेदना, भावना, विचार आणि कृती ह्यांच्याच आधारे, आणि त्यांच्यातील अंतर्गत ताणांतून निर्मिलेल्या एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या अनुभवाने असे किंवा यासारखे इतर प्रश्न मनात उभे राहून जर रसिकाची मानवी अस्तित्वाबद्दलची

जाणीवच ढवळून निघाली नाही तर ती लक्षात घ्यावी अशी कलाकृतीच नव्हे. इतर काही केले तर हौसमौज केली म्हणावे, गमतीत खेळ केला म्हणावे. असे 'खेळगडी'-ही मराठीत अनेक आहेत; पण त्यांच्याशी मला कर्तव्य नाही. खानोलकरांच्या ह्या कलाकृतींचा विचार करावासा वाटला, कारण खानोलकर भिडले आहेत ते असे अस्तित्वाच्याच मुळाशी. ते जीवनातील कुठल्या समस्यांशी झगडत आहेत ते दर्शविण्यापुरताच त्यांचा उल्लेख केला. ज्या अनुभवविश्वाच्या द्वारे हे प्रश्न मनात उभे राहिले ते कसे आहे ?

"खळ्यात गारेगार काळोख पसरला होता. समोरील माडांची बाग एकमेकात गुंतून फाटलेल्या पडद्यांप्रमाणे उभीआडवी दिसत होती. काळोखात वस्तूंचे आकारच विचित्र श्वापदांसारखे झाले होते. कुणीतरी काळोखात प्रचंडपणे आपला काळा पंजा फिरवून उलाढाल करतोय, प्रत्येक वस्तूमागचा आपला हक्क, आपली सूत्रं, आपलं अस्तित्व खुंटा हलवून ठाम करतोय, असं वाटत होतं. माडासारखा माड दिसत नव्हता. तो कसल्यातरी काळोखात आत्ताच उतरलेल्या केवढाल्यातरी प्रचंड सापळ्यासारखा दिसत होता. प्रत्येक आकार मुळी खराच होता. आणखीन थोड्या वेळानं, तो आणखीन वळून बदलणार होता. त्या वेळीही तो आताच्याप्रमाणे खराच राहणार होता. सगळ्या माडाझाडांचे चेहरेच आपल्याला दिसताहेत, त्यावरून कुणाचा तरी गिधाडासारखा एक पंजा फिरतोय...

"...रात्र अजून बरीच होती. कोंडुऱ्याची गर्जना कानावर येत होती. अगदी खोल विहिरीतून ऐकू येत असल्यासारखी, अगदी स्वतःच्याच पोटातूनच ऐकू येत होती. काळोखातून फिरणाऱ्या श्वापदी हातासारखीच तीही माणसाच्या रक्तारक्तातून जागी होती." (*कोंडुरा*, २४)

—असे अस्पष्ट, गूढ, एकमेकांत गुंतलेल्या सावल्यांसारखे खानोलकरांचे अनुभवविश्व. अंधारे, रहस्यमय, भुताटकीसारखे. अशा विश्वाला समस्या, प्रश्न इत्यादी विश्लेषणांच्या चिमट्यातून पकडताना ते बरेचसे निसटून जाते ह्याची मला जाणीव आहे. तरी प्रयत्न केला तो ह्या लेखालाही एखाद्या पोर्ट्रेटला हवे असते तसे चारकोलमधले रेखाटण असावे असे वाटले म्हणून;—आणि हा पोर्ट्रेट आहे—आपलाच हरवलेला चेहरा धुंडीत बसलेल्या माणसाचा!

वर उल्लेखिलेल्या ह्या समस्या व प्रश्न खानोलकरांच्या निर्मितीची दिशा व पातळी दर्शवितात. अशा संघर्षाच्या पातळीवर कलाकृतींना आपोआपच एक वजन लाभत असले, तरी तेवढेच पुरेसे नाही. शेवटी तिचे कलाकृती म्हणून अस्तित्व सिद्ध होणार असते, संपन्नता जाणवणार असते, ती लेखकाने निर्माण केलेल्या व्यक्ती, त्यांचे भावनिक संबंध, घटना, परिसर, निसर्गचक्र ह्यांच्यातील ताणांच्या जिवंत-

पणातून. कादंबरीतून तो एका अंतःपूर्ण व स्वतंत्र अशा विश्वाचा प्रत्यय देण्यात किती यशस्वी झाला आहे ह्यातूनच. त्याकरता कलाकृतीकडेच गेले पाहिजे. 'कोंडुरा' बघू या.

नुकतेच लग्न झालेले पर्शरामतात्या भावाने—विष्णुदादाने—विषयासक्तीवरून हिणवले म्हणून रागावून, गाव सोडून मुंबईस जायला निघतात. बोडका माळ तुडवत, भर दुपारचे ऊन खात, कोंडुऱ्याची गर्जना ऐकत. अचानक वाटेत एक जोगी भेटतो. त्यांच्या हातात काही टाकतो. आपले नशीब त्यामुळे बदलेल म्हणून आशेने ओंजळीकडे पाहणाऱ्या तात्यांना सांगतो, "ती गर्भपाताची मुळी आहे. सात फेरे पाण्यातून दिले की कुणाचाही गर्भ पडेल. ब्रह्मचर्य पाळ!" अंगावर रोग पडावा तसे तात्या शहारतात. पण कोंडुरा हे दैवत. जोग्याच्या रूपाने त्यानेच दर्शन दिले असेल कदाचित...तात्या मुकाट्याने वाट सोडून परत घरी येतात. परत आल्याबद्दल भावाने केलेली अवहेलना सहन करतात.

पण तेव्हापासून, कोंडुऱ्याची आज्ञा पाळण्यासाठी, आपली तरुण पत्नी अनसूया हिच्या जवळ मात्र जात नाहीत. म्हातारी आजी काळजीत पडते. "ही बयात आली नव्हती तेव्हा बांगरासारखे डोळे मस्तकात चढविणारा, बायको केव्हा पदराला येते ह्याची वाट पाहणारा" आपला मुलगा असा कसा झाला ? ती तात्यांना विचारते आणि "कोंडुऱ्याची परवानगी नाही" असे उत्तर मिळाल्यावर बापडी गप्प बसते. तात्या बागेत विहीर खोदण्याचे काम काढतात. शिवा धनगराला कोंडुरा भेटला, पाणी कुठे लागेल हे ओळखण्याची त्याच्याजवळ शक्ती आहे, अशी गावात बोलवा असते. तो सांगतो, तात्यांनी खणायला काढलेल्या विहिरीला पाणी लागेल. त्याचे म्हणणे खोटे ठरले, तर मग मुळीचा प्रभावही खोटा ठरेल, आपण मुक्त होऊ, अशी तात्यांना आशा वाटते. पण सुरुंग लावून खडक फोडल्यावर त्या पंचवीस हात खोल खणलेल्या विवरात पाणी लागेल असे दिसू लागते. माती ओली दिसू लागते. आणि तात्या विहीर खोदणेच बंद करवतात. आतले पाणी तसेच आत कुजवत ठेवतात. त्यावरून भावाशी भांडतात.

अपरात्री खालच्या मठातून, पूर्वी कधी अशा वेळी ऐकू न आलेला घंटानाद तात्यांच्या कानावर येतो. तात्या शोध करीत जातात. तिथे कुणीच नसते. आवाज कुठून येतो, समजत नाही. तपास केल्यावर तात्यांना कळते, घंटानाद फक्त आपल्यालाच ऐकू येतो; इतर कुणालाच तो ऐकू येत नाही. त्यांना काहीच कळेनासे होते. अदृश्य चाहूल लागते, खुणा कळतात, पण त्यांचा अर्थ कळत नाही. सकाळी घाटीवर फुले माळून स्वतःच्याच नादात बसलेली सुतारीण दिसते. तात्यांना बोलावून सांगते, कोंडुरा भेटला. त्याने सांगितले, तूच देवी. भावकाय देवी. देऊळ पडले आहे. त्याची डागडुजी करा. पूजा बांधा. भजने होऊ द्यात. सगळीकडून कुणीतरी आपल्याला काहीतरी सांगतेय असे तात्यांना वाटते. पण काय ते कळत नाही. तात्या

जाणीवच ढवळून निघाली नाही तर ती लक्षात घ्यावी अशी कलाकृतीच नव्हे. इतर काही केले तर हौसमौज केली म्हणावे, गमतीत खेळ केला म्हणावे. असे 'खेळगडी'-ही मराठीत अनेक आहेत; पण त्यांच्याशी मला कर्तव्य नाही. खानोलकरांच्या ह्या कलाकृतींचा विचार करावासा वाटला, कारण खानोलकर भिडले आहेत ते असे अस्तित्वाच्याच मुळाशी. ते जीवनातील कुठल्या समस्यांशी झगडत आहेत ते दर्शविण्यापुरताच त्यांचा उल्लेख केला. ज्या अनुभवविश्वाच्या द्वारे हे प्रश्न मनात उभे राहिले ते कसे आहे ?

"खळ्यात गारेगार काळोख पसरला होता. समोरील माडांची बाग एकमेकात गुंतून फाटलेल्या पडद्यांप्रमाणे उभीआडवी दिसत होती. काळोखात वस्तूंचे आकारच विचित्र श्वापदांसारखे झाले होते. कुणीतरी काळोखात प्रचंडपणे आपला काळा पंजा फिरवून उलाढाल करतोय, प्रत्येक वस्तूमागचा आपला हक्क, आपली सूत्रं, आपलं अस्तित्व खुंटा हलवून ठाम करतोय, असं वाटत होतं. माडासारखा माड दिसत नव्हता. तो कसल्यातरी काळोखात आत्ताच उतरलेल्या केवढाल्यातरी प्रचंड सापळ्यासारखा दिसत होता. प्रत्येक आकार मुळी खराच होता. आणखीन थोड्या वेळानं, तो आणखीन वळून बदलणार होता. त्या वेळीही तो आताच्याप्रमाणे खराच राहणार होता. सगळ्या माडाझाडांचे चेहरेच आपल्याला दिसताहेत, त्यावरून कुणाचा तरी गिधाडासारखा एक पंजा फिरतोय...

"...रात्र अजून बरीच होती. कोंडुऱ्याची गर्जना कानावर येत होती. अगदी खोल विहिरीतून ऐकू येत असल्यासारखी, अगदी स्वतःच्याच पोटातूनच ऐकू येत होती. काळोखातून फिरणाऱ्या श्वापदी हातासारखीच तीही माणसाच्या रक्तारक्तातून जागी होती." (*कोंडुरा*, २४)

—असे अस्पष्ट, गूढ, एकमेकांत गुंतलेल्या सावल्यांसारखे खानोलकरांचे अनुभवविश्व. अंधारे, रहस्यमय, भुताटकीसारखे. अशा विश्वाला समस्या, प्रश्न इत्यादी विश्लेषणांच्या चिमट्यातून पकडताना ते बरेचसे निसटून जाते ह्याची मला जाणीव आहे. तरी प्रयत्न केला तो ह्या लेखालाही एखाद्या पोर्ट्रेटला हवे असते तसे चारकोलमधले रेखाटण असावे असे वाटले म्हणून;—आणि हा पोर्ट्रेट आहे—आपलाच हरवलेला चेहरा धुंडीत बसलेल्या माणसाचा!

वर उल्लेखिलेल्या ह्या समस्या व प्रश्न खानोलकरांच्या निर्मितीची दिशा व पातळी दर्शवितात. अशा संघर्षाच्या पातळीवर कलाकृतींना आपोआपच एक वजन लाभत असले, तरी तेवढेच पुरेसे नाही. शेवटी तिचे कलाकृती म्हणून अस्तित्व सिद्ध होणार असते, संपन्नता जाणवणार असते, ती लेखकाने निर्माण केलेल्या व्यक्ती, त्यांचे भावनिक संबंध, घटना, परिसर, निसर्गचक्र ह्यांच्यातील ताणांच्या जिवंत-

पणातून. कादंबरीतून तो एका अंतःपूर्ण व स्वतंत्र अशा विश्वाचा प्रत्यय देण्यात किती यशस्वी झाला आहे ह्यातूनच. त्याकरता कलाकृतीकडेच गेले पाहिजे. 'कोंडुरा' बघू या.

नुकतेच लग्न झालेले पर्शरामतात्या भावाने—विष्णुदादाने—विषयासक्तीवरून हिणवले म्हणून रागावून, गाव सोडून मुंबईस जायला निघतात. बोडका माळ तुडवत, भर दुपारचे ऊन खात, कोंडुऱ्याची गजबज ऐकत. अचानक वाटेत एक जोगी भेटतो. त्यांच्या हातात काही टाकतो. आपले नशीब त्यामुळे बदलेल म्हणून आशेने ओंजळीकडे पाहणाऱ्या तात्यांना सांगतो, "ती गर्भपाताची मुळी आहे. सात फेरे पाण्यातून दिले की कुणाचाही गर्भ पडेल. ब्रह्मचर्य पाळ!" अंगावर रोग पडावा तसे तात्या शहारतात. पण कोंडुरा हे दैवत. जोग्याच्या रूपाने त्यानेच दर्शन दिले असेल कदाचित...तात्या मुकाट्याने वाट सोडून परत घरी येतात. परत आल्याबद्दल भावाने केलेली अवहेलना सहन करतात.

पण तेव्हापासून, कोंडुऱ्याची आज्ञा पाळण्यासाठी, आपली तरुण पत्नी अनसूया हिच्या जवळ मात्र जात नाहीत. म्हातारी आजी काळजीत पडते. "ही वयात आली नव्हती तेव्हा बांगरासारखे डोळे मस्तकात चढविणारा, बायको केव्हा पदराला येते ह्याची वाट पाहणारा" आपला मुलगा असा कसा झाला ? ती तात्यांना विचारते आणि "कोंडुऱ्याची परवानगी नाही" असे उत्तर मिळाल्यावर बापडी गप्प बसते. तात्या बागेत विहीर खोदण्याचे काम काढतात. शिवा धनगराला कोंडुरा भेटला, पाणी कुठे लागेल हे ओळखण्याची त्याच्याजवळ शक्ती आहे, अशी गावात बोलवा असते. तो सांगतो, तात्यांनी खणायला काढलेल्या विहिरीला पाणी लागेल. त्याचे म्हणणे खोटे ठरले, तर मग मुळीचा प्रभावही खोटा ठरेल, आपण मुक्त होऊ, अशी तात्यांना आशा वाटते. पण सुरुंग लावून खडक फोडल्यावर त्या पंचवीस हात खोल खणलेल्या विवरात पाणी लागेल असे दिसू लागते. माती ओली दिसू लागते. आणि तात्या विहीर खोदणेच बंद करवतात. आतले पाणी तसेच आत कुजवत ठेवतात. त्यावरून भावाशी भांडतात.

अपरात्री खालच्या मठातून, पूर्वी कधी अशा वेळी ऐकू न आलेला घंटानाद तात्यांच्या कानावर येतो. तात्या शोध करीत जातात. तिथे कुणीच नसते. आवाज कुठून येतो, समजत नाही. तपास केल्यावर तात्यांना कळते, घंटानाद फक्त आपल्यालाच ऐकू येतो; इतर कुणालाच तो ऐकू येत नाही. त्यांना काहीच कळेनासे होते. अदृश्य चाहूल लागते, खुणा कळतात, पण त्यांचा अर्थ कळत नाही. सकाळी घाटीवर फुले माळून स्वतःच्याच नादात बसलेली सुतारीण दिसते. तात्यांना बोलावून सांगते, कोंडुरा भेटला. त्याने सांगितले, तूच देवी. भावकाय देवी. देऊळ पडले आहे. त्याची डागडुजी करा. पूजा बांधा. भजने होऊ द्यात. सगळीकडून कुणीतरी आपल्याला काहीतरी सांगतेय असे तात्यांना वाटते. पण काय ते कळत नाही. तात्या

देवळात जातात. देऊळ भग्नावस्थेत. त्याच्या बाजूला, बर झाडे, वारुळे वाढलेली. जीर्णोद्धार करायचा तर मदतीकरता कुणाकडे जावे?

नारोबा जडये. गावातले प्रस्थ. अर्ध्या गावाचा मालक. क्रूर, मतलबी माणूस. भावाच्या बायकोवर बलात्कार केला; त्यात ती वेडी झाली, तिने जीव दिला. भाऊ अंगावर थुंकून निघून गेला, व क्षयाने मेला. स्वतःला मूल नाही, आणि भावाचा मुलगा वासू हा कदाचित वारसदार होईल, तो होऊ नये म्हणून त्याचे हालहाल केले. त्याच्या शरीराची वाताहत केली. त्याचे मन जरबेने पांगळे करून टाकले. पण हा नारोबाच गावातला सगळ्यात मातबर माणूस. तात्या जडयांच्या वाड्यावर जातात. प्रशस्त, बंद, रहस्यमय, विवरासारखाच वाडा. त्यांच्या वाड्यात चांगली बांधून काढलेली विहीर असते. "आंघोळ करून जेवायला बसा" अशी वाड्यातून आज्ञा होते. तात्या पोटभर जेवतात. ते वर, हंड्याझुंबरांच्या माडीवर जाऊन नारोबांना भेटतात. "जीर्णोद्धार करायला घे" असे नारोबा तडक सांगून देतात, त्या वाड्यात माकडासारख्या दिसणाऱ्या वासूच्या मागे टाप उभी असलेली, तरुण, देखणी, मधुर हनुवटीची, धारदार व्यक्तिमत्त्वाची त्याची बायको पार्वती तात्यांना दिसते. "एवढं सुंदर आयुष्य शेवाळासारखं ह्या कूपात सडत राहावं?"

तात्या देवळाचा जीर्णोद्धार करायला घेतात. भावकाय झालेल्या सुतारणीच्या कीर्तीने ते मंदिर पुन्हा भगतगणांनी गजबजून जाते. पण सुतारणीचा पत्ता नसतो. सर्वजण हळूहळू तात्यांनाच गुरुस्थानी बसवतात. घरातली माणसेही तात्या पराकोटीतले असावे असे मानू लागतात. सत्पुरुषाच्या बायकोने कसे व्रतस्थ राहायला पाहिजे हे तरुण अनसूयेला पटवू लागतात. ती आपल्या साऱ्या इच्छा मारून उपासतापास करू लागते. तात्या आतापर्यंत गावात महंतपदी पोचले आहेत. जडयेशेटची वृद्ध आई, बायको आणि गर्भार सून पार्वती भावकायच्या दर्शनाला येतात. पण पार्वती तात्यांच्या पायाला हात लावून नमस्कार करीत नाही. त्याने तात्या दुखावतात. तिच्यावर तात्यांची वासनाही गेलेली असते. पण ती नारोबालाही जिथे अप्राप्य तिथे आपल्याला मिळण्याची शक्यताच नाही, हे ते जाणतात. सूडाने पेटून मुळीच्या साहाय्याने तिचाच गर्भ पाडायचे ठरवतात.

इकडे नारोबाही, कसेही करून इस्टेटीला नवा वारस येऊ नये असे करा, अशी तात्यांना गळ घालतात. तात्यांनी मदत करावी म्हणून अर्धी इस्टेट देण्याची तयारी दाखवतात. तात्या नारोबाला निर्धास्त राहायला सांगतात, त्यांच्या इच्छेप्रमाणेच होईल असे आश्वासन देतात. सुतारणीचे पोर दुधावाचून मरते, आणि मग तात्यांना कळते की जडयेशेटजीनेच तिला बळजबरीने वाड्यावर नेली होती. कोंडून ठेवली होती. पुन्हा तात्यांना ती भेटते तेव्हा तिचे 'देवीपण' गेलेले असते. विटाळलेले, भ्रष्ट झालेले शरीर नको, म्हणून ती कोंडुऱ्याकडे जाते. मुळी उगाळलेले पाणी लोटीत

घालून तात्या वाड्यावर जातात. मनात संशय आलेला असला तरी पार्वती ते तीर्थ म्हणून पोटात घेते.

तात्या परत येतात. पार्वतीबद्दलची अतृप्त वासना तात्यांच्या शरीरात, मनात खदखदत असते. हातून पाप घडलेच आहे, आता कशालाच काही अर्थ नाही, असे ते स्वतःला सांगतात. समया विझवून केलेल्या अंधारात अनसूयेला मांडीवर खेचत, तिचा दुबळा प्रतिकार दूर सारीत, तिचा मनसोक्त भोग घेतात. ब्रह्मचर्य पाळण्याची कोंडुऱ्याची आज्ञाही मोडतात. पण आपण प्रतिज्ञा मोडली, आता कोंडुऱ्याचा शाप येणार, घंटानाद ऐकू येणार नाही ह्या तिरीमिरीत विवराच्या कडेवर येतात. पण पुन्हा वळतात, दूर जात वाट पाहतात. तेवढ्यात, एका सत्पुरुषाला मोहात पाडणारे, विटाळलेले हे शरीर नकोच असे झालेली अनसूया "समाधिपुरुषा, माफ कर. मी चांडाळीण!" म्हणत विवरात शरीरात झोकून देते.

तात्यांच्या कानावर काहीतरी कोसळल्याचा आवाज येतो. आणि लगेच 'घण घण...घगण् घण' असा घंटानादही. एवढे पाप हातून घडले, प्रतिज्ञा मोडली तरी ...तरी...तात्यांना काहीच कळेनासे होते. तात्या पुन्हा गाव सोडून जायला गावाबाहेरच्या वाटेवर येतात. कोंडुऱ्याची गर्जना चालूच असते.

विष्णुदादांना अपरात्री जाग येते. समया विझलेल्या, तात्या जागेवर नाहीत, ह्यामुळे ते हळहळतात. तात्यांच्या रिकाम्या आसनालाच साष्टांग नमस्कार घालतात. समया शांत तेवत असतात.

कादंबरीचे कथानक सांगण्यामधून कादंबरीतील भावनात्मक आशयाच्या तणाव्यांची कल्पना देता येत नाही, हे नेहमीच खरे असते. खानोलकरांच्या बाबतीत ते अधिकच खरे आहे. कथानकाच्या सांगाड्याच्या ह्या स्थूल निवेदनातून त्यांच्या 'कोंडुरा' ह्या कादंबरीच्या भरीव संपन्नतेची कल्पना येणे अशक्यच. नियती व आत्मस्वातंत्र्य ह्या दोन टोकांतून जीवनावर पडलेले ताण ह्या कादंबरीत जे विलक्षण जिवंतपणे व सामर्थ्याने साकार झालेले आहेत ते खानोलकरांनी त्यात भरलेल्या व हळूहळू उमलत जाणाऱ्या भावनाशयाच्या अनंत छटांनी, रंगांनी, पोतांनी. भर दुपारी सारे आसमंत भरून टाकणाऱ्या कोंडुऱ्याच्या भव्यभीषण नादाच्या चित्रणातून ह्या कादंबरीची सुरवात होते, आणि विष्णुदादांनी अपरात्री तेवविलेल्या समयांच्या मंद प्रकाशात ती संपते. आपल्या गर्जनेतून सारे विश्वच स्वतःत सामावून घेणारा कोंडुरा, आणि मेलेल्या पक्ष्याच्या उघड्या चोचीसारखे, नुसता स्तब्ध गार काळोख आत घेऊन राहिलेले, पंचवीस हात खोलीचे मुके विवर. तो फुटल्या लाटांचा खळाळता फेस, आणि जीवनाची खळखळ आतच दाबून निर्नाद झालेले विहिरीतले झरे. चारी दिशा पसरलेली, गूढ हाक देत जीवांना मोहात पाडणारी एक पोकळी, तर दुसरी, स्वतःचीच वाचा हरवून गेलेली. एक निसर्गनिर्मित, तर दुसरी माणसाने आपल्या इच्छेतून घडविलेली,

घडविता घडवितांच सोडून दिलेली. एक, स्वतःच देवीपण दिलेल्या सुतारणीला स्वतःच्याच खेळातून पुन्हा भ्रष्ट मानव करून पोटात घेणाऱ्या विश्व-योनीसारखी, तर दुसरी, मानवयोनीची आठवण करून देणारी, स्वतःतल्या 'जीवना'चा गर्भपात झाल्याने वांझ राहिलेली, आणि वांझच राहिलेल्या निष्पाप, अगतिक अनसूयेला पोटात घेणारी. ह्या दोन टोकांमधून प्रगत भावनाशयांच्या अनंत छटांचे ताण खानोलकर जिवंतपणे उभे करतात; साद-पडसादांचा, एकमेकांत मिसळणाऱ्या सावल्यांचा खेळ मांडतात. आणि असे करता करता काय होते? कोंडुऱ्याची भव्यभीषण गर्जना विवराच्या तळ्यातूनच आल्यासारखी वाटते; दोन्ही कुठेतरी एकच होऊन जातात.

नैसर्गिक, तारुण्यसुलभ वासनेच्या मागे सहजपणे जाणाऱ्या तात्यांची गती मधेच रोधली जाते; गर्भपात करू शकणारी मुळी ब्रह्मचर्याच्या बंधनासह त्यांच्या हाती दिली जाते. त्यांची वासना रोधून ठेवणारे ते ब्रह्मचर्य आणि जन्मास येणारे एक आयुष्यच रोधून ठेवणारी ती मुळी. "हें माझ्याच वाट्याला कां आलं?" असे तात्या स्वतःला विचारतात; पण अंतर्यामी, नेणिवेतच, कोंडुऱ्याच्या दैवी शक्तीचा पगडा इतका प्रबळ असतो की त्या विषारी भेटीचाही स्वीकार केल्याशिवाय त्यांना गत्यंतर राहत नाही. स्वतःचे मनोव्यापार फारसे खोलवर पाहू न शकणारे त्यांचे निर्व्याज मन स्वतःलाच प्रश्न विचारीत राहते, पण त्यांना उत्तर सापडत नाही; कारण उत्तराचा दरवाजा नियतीच्याच अडसराने अटळपणे बंद केलेला असतो. पापाची कल्पनाही कधी मनाला न शिवलेला हा स्वच्छ माणूस नकळत पापाच्या मार्गाने वाटचाल करू लागतो, आणि त्या वाटचालीत त्याचे मन पापाची जाणीव सतत वाहत राहते. पार्वतीवर गेलेली इच्छा ही पापी वासना आहे हे ते मन जाणते; भगतगणांच्या आंधळ्या श्रद्धेचा फायदा घेऊन बुवा होणे हे निष्ठुरपणाचे आहे हे जाणते; नारोबाकडे केलेली अर्ध्या इस्टेटीची मागणी स्वार्थाची आहे हे जाणते; सुतारणीला बळजबरीने भ्रष्ट करणाऱ्या जडयेला सहकार देणे म्हणजे त्याच्या पापात वाटेकरी होणे होय हे जाणते; सोहोनीमास्तरांसमोर कफनीकमंडलूधारी साधूचे सोंग घेणे ढोंगीपणाचे आहे हे जाणते; पार्वतीचा गर्भपात करण्याची इच्छा सूडाची आहे हे जाणते; अनसूयेचा घेतलेला भोग हा बलात्कारच होय हेही जाणते. पण पापाच्या मार्गावर पडणारी ही आपलीच पावले त्या त्या वेळी ते रोखू मात्र शकत नाही. ते स्वच्छ मन हळूहळू निर्ढावत जाते. पाप करणे हेच आपले प्राक्तन आहे असे मानून केलेल्या पापाची जबाबदारीही स्वतःची नव्हे, तर नियतीचीच, असे मानू लागते. 'लावण्याची मूर्ती' अशा पार्वतीला माकडासारख्या दिसणाऱ्या वासूकडून गर्भ राहावा, "आपल्या आयुष्याचं तुळशीपत्र तिनं त्याच्या वेड्याभोळ्या नावानं वाहून टाकावं" ही जशी नियती तशी तिचा गर्भ आपल्याकडून पाडला जावा हीही नियतीच. कोंडुऱ्याने भावकाय बनविलेल्या सुतारणीला बळजबरीने भ्रष्ट करणाऱ्या नारोबा जडयांकडून

भावकाईच्या देवळाचा जीणाद्धार व्हावा ही नियती, आणि देवी बनलेल्या सुतारणीचे मूल दुधावाचून आक्रोश करीत मरावे हीही नियतीच. स्वतःच्याच सुनेबद्दल "गरोदर कुणापासून राहिलीय्, बिचारा" असे उद्‌गार काढणार पापी नारोबा जडये चौसोपी वाड्याचे, लोड-तक्क्ये-झुंबरांचे वैभव भोगतो, आणि भावकाय झालेल्या सुतारणीचा एकाक्ष नवरा खऱ्या डोळ्यांतून सारखे ओघळणारे पाणी पुसत चार नारळांसाठी भटाच्या डोक्यावर दगड हाणू पाहतो. इतके पाप करणाऱ्या नारोबाची साग्रसंगीत पूजा कित्येक वर्षे सिद्धेश्वर तरी कशी चालवून घेतो? तात्या हे सर्व पाहत असतात, त्यांच्या डोक्यातली गुंतागुंत अधिकच वाढत जाते. अनसूयेबद्दलच्या दाबून टाकाव्या लागलेल्या इच्छेच्या चिडीत ते विहीर खणायला सुरवात करतात. पार्वतीच्या लावण्याचे दर्शन होताच ती त्यांची इच्छा तिच्यावर वळते; पण ती अप्राप्य. तेव्हा सूडाच्या विपरीत इच्छेतून ते तिचा गर्भपात करण्यासाठी मुळीचे वेढे घातलेले तीर्थ तिला देतात. व्याघ्रांबरावर अनसूयेच्या शरीराचा, पण मनाने पार्वतीचा भोग ते घेतात. आणि अखेर अतृप्त वासनेतूनच खणल्या गेलेल्या त्या विवरात केवळ अपघाताने त्या वासनेचा विषय झालेल्या अनसूयेचाच बळी जाऊन ते विवर तृप्त होते! मुळीने गर्भपात कुणाचा केला? कुणाच्या मुळावर ती आली? पार्वतीच्या न जन्मलेल्या गर्भाच्या, अनसूयेच्या, की तात्यांच्याच? आणि ब्रह्मचर्य नासून गेले, इतके पाप हातून घडले, तरी घंटेचा आवाज अजून ऐकू येतो, हे कसे? मग सिद्धेश्वराने, कोंडुऱ्याने काय सांगितले? की नियतीच्या लेखी पापपुण्य असे काही नाहीच?

धाकट्या भावावर डाफरणारे, त्याला हिणवणारे, त्याची उणीबाणी वेशीवर टांगणारे विष्णुदादा "क्षमा कर तात्याबा, तुला मी यापूर्वीच ओळखायला हवं होतं. आम्ही मतिमंद माणसं" असं म्हणू लागतात आणि शेवटी तात्यांच्या रिकाम्या आसनालाच भक्तिभावाने साष्टांग नमस्कार घालतात. कोंडुऱ्याने भावकाय बनविलेली सुतारीण देवीच्या अधिकारात बोलू लागते, "माझ्या आंगांत देवी हा. कोंडुरो भेटलो माकां. त्येणां सांगितल्यान्, आता तू असांच. तुज्या अंगांत देवी येतली...भावकाय देवीचां देवूळ पडलांहा, तां बांदुक व्हयां. माजी पुजा बांदुक व्हयी. तुमी सगळींच लेकरां माजीं." आणि तीच शेवटी हुंदके देत, "मी सुतारीण. सुतारीणच रंवलंय आतां मियां. देवी गेली या कुडीवरची. कूड भरस्ट जाली." एवढे फक्त तात्यांना सांगायला सावलीसारखी येते आणि "जांतय. आता कोंडुऱ्याकच ही कूड मेळतली." असे सांगत आपल्या अटळ नियतीकडे जाते. "घराच्या छपरातून आलेल्या उन्हाच्या कवडशासारखी स्वतःत गुंग असलेली" भाबडी, अजाण अनसूया आपला नवरा असा जळफळाट झाल्यासारखा आपल्याकडे का बघतो हे न कळून गोंधळे; मग ती पदराला आली तेव्हा ते तिला समजले; पण नंतरचे थोडेच दिवस सोडले तर पुढल्या साऱ्या रात्री पर्शरामतात्यांनी "तिच्यासाठी वाळवंटासारख्या कोरड्या करून पसरून ठेवल्या."

मग इतर सगळी माणसे तिला "मोठ्या माणसाची बायको आहेस बाये तू!" असे सांगू लागली; तीही "उपाशीतापाशी, व्रतवैकल्यांचा व्याप वाढवून" घरात वावरू लागली—कोरड्या निरांजनातल्या वातीसारखी. "पर्शरामतात्यांच्या शब्दांतला उपदेश खराच होता. पण शब्दांमागं सरपटणाऱ्या सावल्याही खऱ्याच होत्या." हे समजू लागली. स्वतःवरच जागता पाहरा ठेवू लागली. आणि एका निर्दय क्षणी हे सारे वाया गेले. "हे बरं नव्हे हो...मी...मीच चांडाळीण! माझ्यामुळंच घडतंय हे... आता हे तोंड कसं दाखवू मी? सगळ्या-सगळ्यांनी मला बजावून ठेवलंय हो!" असे म्हणत, शरमेने जळत, आपली पापी कुडी विवरात झोकून द्यायला ती प्रवृत्त झाली. "तातो, विचार कसला करतोस? माझ्या वाड्यात बसून माझ्या बोलण्याकडे दुर्लक्ष करतोस?" म्हणून तात्यांवर गुरगुरणारे नारोबा आगतिक झाल्यावर तात्यांच्याच पायांना मिठी घालत म्हणतात, "अंत पाहू नका आता तात्या. महाराज, अंत पाहू नका! सांगा. यातून सुटकेचा रस्ता दाखवा. काय हवं ते मागा!" आणि शेवटी त्यांच्याकडेच घाऱ्या डोळ्यांतून थंडपणे पाहत, "सुतारीण अखेरीस मेली! की या नराधमानं मारली तिला?" असे पुटपुटत एकटेच बसून राहतात. नारोबा जडयांचा "नाऱ्या" असा एकेरी उल्लेख करणारा, "काय्येक उपयोग नाही तुझा!...बच्चा आहेस तू पर्शराम! तूज यांत कांही कळायचां नाही." असे हात समोर नाचवीत तात्यांना रोखठोक सांगणारा बुटका बाळी "तात्याम्हाराज—एक मागणं आहे आपल्या चरणापाशी" असा नम्र होत बोलू लागतो. हाक मारल्यावर, "का? बोलत का नाहीस बाबा? मोठा म्हाराज झालास का? एकोणिसचा पाढा तोंडपाठ म्हणून दाखवशील का रे! सगळा पाढा नको. एकोणीस सत्ते किती ते सांग?" असे फाडकन तात्यांना विचारून, त्यांचे काही म्हणून काही शिल्लक न ठेवणारे, "...परमेश्वराला विचारा,—त्यालाही येणार नाही म्हणा तो,—पण विचारा" म्हणत त्याची टिंगल करणारे सोहोनीमास्तरही नंतर क्षणभर चमकतात. "कदाचित् हा माणूस सत्पुरुषही असावा" अशी शंकाही त्यांच्या मनाला चाटून जाते. तसाच वासू. नवऱ्याला न जुमानता वासूवर जीव लावणारी नारोबांची बायको, पार्वती, सुतारीण, दादा-तात्यांची वृद्ध आई, तात्यांनी देवळातली वारुळे खणून काढायची ठरवल्यावर संतापून थयथयाट करणारे जनार्दनभटजी, देऊळ दुरुस्त करत असताना सुताराची व जनार्दनभटजींची टिंगल करणारे कामगार, बुटका बाळी, एकाक्ष सुतार, देवळाच्या आवारात जमणारा भगतगण,—ही सारी जिवंत माणसे, त्यांचे सतत उमलत जाणारे भावविश्व, त्यांतील अंतरी भिडणारे व अगदी खरे वाटणारे सारे ताण आणि बदल, ह्या सर्वांतून आकारित झालेले एक संपूर्ण विश्व आणि त्या विश्वालाच पोटात घेऊन उरलेला कोंडुऱ्याचा नाद—हा साराच एक अतिशय सचेतन, प्रत्ययकारी, आपली अवघी जाणीवच ढवळून टाकणारा अनुभव आहे. अतिशय

विस्ताराने विचार करावा, अशी 'कोंडुरा' ही एक कलाकृती आहे.

खानोलकरांच्या कादंबरीतील भावविश्वावर नियती व आत्मस्वातंत्र्य ह्यांनी पडलेले ताण नीट लक्षात यायचे तर त्यासाठी ज्या जगाबद्दल खानोलकर लिहीत आहेत त्याची ओळख करून घेतली पाहिजे. हे जग कसे आहे ? ते तसे फार लहान आहे. जुने, जुनाट आहे—एखाद्या भग्न मंदिरासारखे आणि त्याच्यावर, त्याच्या आजूबाजूला वाढणाऱ्या पिंपळासारखे, वाऱ्ळांसारखे. आता ढासळत चाललेले, पण ढासळतानाही आपले अस्तित्व सांभाळण्यासाठी चिवटपणे, अटीतटीने प्रयत्न करणारे. विसाव्या शतकातील यंत्रसंस्कृतीची ओळख नसलेल्या, शतकानुशतके जातींवर आधारलेले जीवन जगलेल्या समूहाची मूल्ये ही त्यांची जीवनमूल्ये आहेत. काही मूल्ये ही सर्व संस्कृतींत आढळतात व समानच असतात हे खरे. पण तरीही त्या मूल्यांचा समूहाच्या व व्यक्तींच्या भावविश्वावर व जीवनव्यवहारावर होणारा परिणाम संस्कृतीगणिक बदलतो. त्या दृष्टीने विचार करताना लक्षात येते की, ज्या मूल्यांतून ह्या समूहाचे भावविश्व घडत, वाढत व मोडत जाते ती सारी मूल्ये व श्रद्धा—पातिव्रत्य, ब्रह्मचर्य, वात्सल्य, मातृपितृप्रेम, मित्रस्नेह, मालक-नोकरसंबंध, कुळाचार, जातिनिष्ठा, देव-देवस्की—पारंपरिक व सनातन हिंदू संस्कृतीला घट्ट चिकटून असलेली अशीच आहेत. त्या मूल्यांतूनच या समूहाच्या जीवितविषयक जाणिवा, कल्पना, इच्छा-आकांक्षा ह्या उद्भवलेल्या असतात. त्यातील व्यक्तीच्या जीवनव्यवहाराचा परीघ हा त्या त्या गावाच्या सीमेपर्यंत, फार तर तालुक्याच्या किंवा जिल्ह्याच्या गावापर्यंतच असतो. तिथलीच भयाण, रुद्र निसर्गरूपे ही त्यांची दैवते आहेत आणि तिथल्याच ग्रामदेवता ह्या त्यांच्या अधिष्ठात्री देवता आहेत. ह्या देवता ही त्यांची श्रद्धास्थाने तर आहेतच, पण निष्ठास्थानेही आहेत. समाजाचा, एखाद्या कुटुंबाचा, दोन व्यक्तींमधला किंवा एका व्यक्तीचाही पुष्कळसा जीवनव्यवहार ह्या ग्रामदेवतांच्या साक्षीने चाललेला असतो. त्यांचे भावविश्वही ह्या देवतांच्या मर्जीनुसार चालत व बदलत असते. रवळनाथ, सिद्धेश्वर, अष्टभुजा अंबा किंवा भावकाय ह्या नुसत्या देवळातल्या देवता नव्हेत, तर त्यांच्या परिसरातल्या माणसांवर संपूर्ण अधिपत्य गाजविणाऱ्या दैवी शक्तीच आहेत, आणि त्यांचे तसे आधिपत्य ह्या माणसांनी नेणिवेतूनच स्वीकारलेले आहे. कोंडुराच जोग्याच्या रूपाने आला असेल असे मनात आल्यावर, तात्या त्याने दिलेली अघोरी भेट अव्हेरू शकत नाहीत. पत्नीजवळ जायला कोंडुऱ्याची परवानगी नाही असे तात्यांनी म्हटल्यावर त्यांची आई व विष्णुदादा मुकाट्याने बाजूला होतात, गप्प बसतात. अनसूया विवरात शरीर झोकून देताना, "समाधिपुरुषा माफ कर, मी चांडाळीण—" असेच म्हणते. पोटातले चावरे दुखणे थांबावे म्हणून, दिराने मारले म्हणून, मूल व्हावे म्हणून भावकाईलाच गाऱ्हाणे घातले

जाते, कौल लावले जातात. दुष्ट नारोबाही पहाटे सिद्धेश्वराच्या देवळातील लिंगावर रुद्राभिषेक करण्याचा नियम आयुष्यभर पाळतो. या विश्वात कुणी एखाद्याने "देवधर्म सोडला" ही त्याला माणसांतून उठविणारी गोष्ट ठरते, आणि उलट लोकांची श्रद्धा बसल्यावर 'तातो'चा 'तात्यामहाराज' अगदी लवकर व सहजपणे होतो. 'रात्र काळी...घागर काळी'मधले यज्ञेश्वरबाप्पा मुलीचे लग्न ठरवून येतात आणि मठीत आल्यावर प्रथम सांगतात, "मथे, जा आणि अंबेला नमस्कार करून ये." आणि लोकही त्यांचा शब्द साधुवाण्यासारखा मानतात तो त्यांच्या मठीत यज्ञकुंडातील निखारा अहोरात्र जागता असतो म्हणून. कोंडुऱ्याची प्रचंड गर्जना, अपरात्री ऐकू आलेला घंटानाद, नानाच्या घरातले देवघर ह्या म्हणूनच ह्या जगातल्या माणसांच्या आयुष्यात प्रचंड उलथापालथ करणाऱ्या शक्ती ठरतात.

तात्यांना देवळात दर्शनाला आलेले सोहोनीमास्तर भेटतात. बोलता बोलता विषय निघतो म्हणून सांगतात, "आपली ही भारतभूमी सध्या पारतंत्र्यांत आहे." यावर तात्या काहीतरी बोलतात, आणि मास्तर चिडून चालते होतात. "पण मास्तरांनी एवढं का उखडावं, चिडीला यावं, हे मात्र तात्यांना कळलं नाही. देश पारतंत्र्यात गेला म्हणजे काय दुसऱ्या देशात कुठंतरी उठून गेला नाही ना? आम्ही इथंच तर आहोत. आम्हांला काही इंग्रजांनी बाटवून खिरिस्तांव केलेलं नाही. म्हार, कुळवाडी, बामण, ब्राह्मण हे भेद आहेत तसेच आहेत. इंग्रजानं काही जातीपातीचं वाटोळं केलेलं नाही. मग करीना बापडा तो राज्य! जो तळं राखील, तो पाणी चाखील." परिस्थिती, काळ, जग म्हणजे तरी काय? प्रत्येकाचे जग निराळे आणि ते ज्याच्या त्याच्या जाणिवेतूनच अखेर ठरत असते. इथे ते असे आहे! 'त्रिशंकू'तील दादाच्या रूपाने थोडे निराळ्या विचारांचे वारे ह्या जगात शिरल्यासारखे वाटतात, थोडी निराळी जाग आल्यासारखी वाटते. बाकांवर तोंड हलवीत गावगप्पा करीत बसलेल्या कुळवाड्यांतला एक म्हातारा नानूला सांगतो, "रुपायावरचो राजो गेलो, सावंतवाडीचोय् राजो गेलो. आता कोन आमकां विचारतलो? पण बामणानूं, एक लक्षांत ठेवा हां. राजेसुद्धा गेले, थंय तुमचां रे काय घोडां पाणी पितालां?" पण ते तेवढेच! तेथेही नानाच्या आयुष्याची वाताहत होते ती सुशी ही भाविणीची मुलगी व तो ब्राह्मण असतो आणि तरी तो तिच्याशी लग्न करायचे ठरवतो म्हणून. 'रात्र काळी...घागर काळी' मध्ये भाविणीची मुलगी जाई अच्युतकडे येते. दिगंबरकडून आपल्याला दिवस गेले असल्याचे सांगते. रात्रीची वेळ. अच्युत "पोचवायला येऊं का" म्हणून विचारतो, तेव्हा तिचे उत्तर काय? "मला भीती वाटत नाही. पोटीं मोठ्याचं बीज आहे!"

अशा या विश्वावर नियतीची काळी सावली पडलेली असते, त्यामुळे ते झाकळून गेलेले असते. कधी ती अंतर्मनाच्याही अंतर्यामी रुजलेल्या मूल्यांचे रूप घेऊन कुणाला

भेटते (आत्तेबाई, अनसूया, नानूची आई), तर तिला कधी एखाद्या श्रद्धास्थानाचा मुखवटा असतो (कोंडुरा, घंटानाद, पर्शरामतात्या); कधी ती आत्म-पिंडाच्या प्रबळ जाणिवेतून खुणावते, पावले टाकायला लावते (लक्ष्मी, जाई), तर कधी शक्ती व सत्ता ह्यांचा निरंकुश वापर करण्याच्या आदिम ऊर्मीतून येते (नारोबा जडये, केशव दाजी, दादा); कधी ती दुसऱ्या व्यक्तीच्या रूपातच भेटते (अनसूया-पार्वती, बकुल-जाई), तर कधी काही व्यक्तींच्या जाणिवेत समूहजाणिवेचे जे पाशवी रूप खदखदत असते तिच्यातून व्यक्त होते (गावकरी–*चानी*); आणि नेहमीच, आपले कोणतेही रूप असो, ते दर्शविताना कुठल्या तरी 'पारलौकिका'चा स्पर्श घेऊन येते, त्या स्पर्शातून आपली खूण पटविते.

अशा विश्वात सुखाची, आनंदाची, तृप्तीची किरणे तळपतात, पण तळपता तळपताच विझून जातात, आणि अखेर उरते ते सर्वच भावविश्वाला व्यापून, ग्रासून उरलेले दुःख. त्या दुःखाचे चेहरे निरनिराळे. काळी आंधळी वासना, व्याधी, पिंडातलाच उणेपणा वा अतिशय, न उलगडणारे नशीब, मृत्यू. मूलतः तिचे रूप नेहमीच विनाशी. दुःखाच्या पोटीच ह्या साऱ्या व्यक्तीच नव्हे पण हे जगही जन्मास आले वाटावे असे चिरंतन, आदिम सुखदुःख ह्या संज्ञाही कुठेतरी फार अलिकडेच राहून गेल्या असे वाटावे असे. प्रत्येकाचे दुःख स्वतंत्र, निरनिराळे, निराळा तुरुंग बनून आलेले. नियती म्हणजे अखेर दुःख. नियतीही अखेर दुःखमयच असल्यामुळे ह्या विश्वात दुःख आणि दुःख सहन करण्याची शक्ती ह्या दोहोंनाही अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. सोशिकपणा हीच येथे शक्ती असते आणि ती अशी असते की तिच्यापुढे बुद्धी, प्रज्ञा, तर्क ह्यांना नमावे लागते. कुठल्याही गोष्टीवरील श्रद्धेची अविचलता हाच येथे मूल्यभाव असतो. कुणीतरी आपल्या आयुष्याचे तुळशीपत्र कुणाच्या तरी वेड्याभोळ्या नावाने वाहून टाकते; कुणीतरी कुणावर तरी भोळा विश्वास टाकतो आणि आपल्या आयुष्याची वाताहत झालेलीही उघड्या डोळ्यांनी पाहतो; स्वतःलाही न समजलेल्या कुणाबद्दलच्या इच्छेच्या खुंटीवर कुणी आपले सगळे आयुष्य टांगून ठेवतो, तर कुणी दुसऱ्याचा आधार होण्यातच आपल्या आयुष्याची इतिकर्तव्यता मानतो. ज्यांची जीवनेच्छा अधिक प्रबळ ते सहजपणे दुसऱ्यांची आयुष्ये कुसकरीत जातात. व्यक्ति-व्यक्तींना जोडणाऱ्या भावनेच्या गाठी इथे फारच घट्ट असतात, जीवनभराच्या असतात. मनस्वी पण आंधळ्या असलेल्यांची माळ एकमेकांचा हात धरून पुढे सरकावी तशी ही एकमेकात गुंतलेली माणसे नियतीच्या दिशेने पुढे सरकत असतात. त्यांची नियती ही नेहमीच वैयक्तिक नियती असते, समाजाची वा सामूहिक नसते. पण अखेर प्रत्येकाची स्वतंत्र नियती ही दुसऱ्याच्या नियतीचाच अटळ भाग होते;— एका तुरुंगाच्या भिंती दुसऱ्याही तुरुंगाच्या भिंती असाव्यात, तशी. कोळ्याच्या जाळ्याचा एक धागा ओढला की सारे जाळेच हलावे तसे होत असते.

ही निसर्गरूपे, ह्या जाणिवा, ही मूल्ये, या श्रद्धा आणि या निष्ठा ह्यांच्यातून खानोलकरांचे जग घडलेले आहे. एखाद्या वस्तूभोवती हवेचे वातावरण असावे हे जितके नैसर्गिक व सहज, तितक्याच नैसर्गिकपणे व सहजपणे ह्या सर्वांतून घडलेले वातावरण खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तींना वेढून असते. पण असे म्हणताना एक गोष्ट विशेष लक्षात ठेवली पाहिजे. ह्या वातावरणाचा निकष हा प्रत्यक्षातल्या खरेपणाचा, वास्तवाचा किंवा बाह्य नसतो. तो पूर्णतया कलात्मक व कलाकृतीतील असाच असतो. प्रत्यक्षातल्या खरेपणाशी, वास्तवाशी प्रामाणिक राहणे ह्या निकषाला खानोलकरांच्या निर्मितीत काहीच अर्थ नाही. प्रत्येक कादंबरीतून खानोलकर असे विश्व निर्माण करू पाहतात, जे तिच्यातील व्यक्तींच्या संबंधात अर्थपूर्ण असेल. वातावरण व व्यक्तींची भावविश्वे ही त्यांच्या कादंबऱ्यांत साद-पडसादांसारखी असतात. त्यांचे निकष हे काव्यात्मतेचे, कलापूर्णतेचे असतात. 'अजगर', 'रात्र काळी...घागर काळी' किंवा 'कोंडुरा' ह्या त्यांच्या कादंबऱ्यांकडे पाहिल्यावर हे सहज जाणवावे. तरीही प्रत्येक कलावंताची एकेक अनुभवाची गुहा असते. निर्मितीसाठी जे हवे असते ते तो तिथून घेतो. मग घेतलेले आपल्याला हवे असे पारखून, बदलून वापरतो. तसे वापरताना त्या साऱ्या घटकांना मूलतः असणारी वजने त्या गुहेत असतानाच त्यांच्याजवळ असतात. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतल्या साऱ्या घटकांची वजने, त्यातील ताण कुठून आले, हे पाहण्यासाठी त्यांच्या ह्या विशिष्ट 'गुहे'चा इतक्या विस्ताराने विचार केला.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांची रचना व तिची वाढ ही एखादे झाड वाढावे तशी असते. म्हणजे असे की, झाडांच्या बुंध्यांतल्या थरांच्या गोलाकार रेषा ह्या जशा सुरुवातीपासून सर्वच्या सर्व तेथे असतात, झाडाची वाढ होत जाताना हेच थर जसे अधिक सकस व भरीव होत जातात, आणि त्यांची घनता व विस्तार वाढतो, तसे येथे होते. कसे ते बघू या. काळजीपूर्वक पाहिल्यावर लक्षात येते, की त्यांच्या कोणत्याही कादंबरीत विशिष्ट रीतीने प्रकट होणारा नियती व आत्मस्वातंत्र्य ह्या दोहोंतील संघर्ष बीजरूपात प्रथमच दिलेला असतो. त्या बीजरूपात तो पुसट, अस्पष्ट व एखाद्या रेखाटणासारखा असतो, आणि कादंबरीच्या प्रगतीतच त्याला रंग, आकार, व पोत मिळत जाऊन तो स्पष्ट व निश्चित रूप घेतो आणि त्याचे पूर्ण चित्र होते. निसर्गरूपातील प्रचंड, अलिप्त, पण सर्व काही कवेत घेणारी शक्ती 'कोंडुऱ्या'च्या रूपात जाणवते तोच तात्यांनी खणायला काढलेल्या विहिरीचेही दर्शन होते आणि त्या दोहोंच्या मध्ये दिसते "ताजेपणानं, समयांच्या मंद प्रकाशात उजळलेलं गाभाऱ्यातील सिद्धेश्वराचं लिंग. काळंभोर आणि वर अर्धचंद्राकार रेखिलेल्या गंधाच्या बोट्या" आणि ऐकू येत राहतो अपरात्रीचा, आपला अर्थ रहस्यमय

ठेवणारा, मठीतील घंटानाद! हे सर्व 'कोंडुरा' ह्या कादंबरीच्या सुरुवातीलाच येऊन जाते, आणि हा खेळ मांडला जातो. 'रात्र काळी...घागर काळी'च्या सुरुवातीलाच, लक्ष्मीला ज्या दिवशी आपल्या उमलल्या स्त्रीत्वाची पहिली जाणीव होते, "मातीच्या इंद्रियांची स्वप्नस्थ दिवेलागण...मृण्मय देहाची चैत्रगौर" दिसते, त्याच दिवशी तिला भरतीच्या पाण्याची आत खेचू पाहणारी अघोरी ओढ, काळ्या प्रवाहावरून वाहत जाणारी उपडी घागर, पायांखालून केसासारखे वाहत गेलेले काहीतरी हेही जाणवते; नदीकाठ "अजगराच्या डोळ्यांतून उमटलेल्या प्रतिबिंबा"सारखा दिसतो—आरंभालाच जणू अंताची चाहूल लागावी, तसा. आणि ह्या आरंभ-अंताच्या, प्रथमच अस्पष्ट जाणवलेल्या, दोन टोकांत उभी असते अष्टभुजा अंबा आणि ऐकू येत असतात पाव्याचे सूर : "त्या रानांतून पाव्याचे सर उठले, तेव्हा तिला जिवाचं काजळ झाल्यासारखं वाटलं...रानाला एक वेगळीच जाग आली होती. प्रत्येक सूर उंच उंच चढत होता. प्रत्येक सुराला काचेचा मांजा लावल्यासारखा वाटत होता. ते चिरीत होते. मनाची लय वेगळ्या वळणावर नेत होते. कुणा अनामिकाच्या फक्त काळजांत तो पावा कुणी खुपसून ठेवला होता. एकेक सूर म्हणजे उंच उंच उडणारी रक्ताची एक चिळकांडी वाटत होती. लक्ष्मी भान हरपून, जाणीव वस्त्रासारखी फेडून ऐकत होती." पाव्याचे सूर? दोन निःशब्द चित्रांतली ती जाग होती, जीवनाचीच हाक होती...पण अटळ नियतीकडे नेणारी. आरंभ, अंत आणि त्यांच्यामधला नियतीचा खेळ जणू हलक्या हाताने असा सुरुवातीलाच रेखाटला आहे : "नान्याच्या डोळ्यांसमोर आकाशाचा घुमट होता. परमेश्वरानं जन्ममृत्यूच्या रसायनाचं भव्य भांडं उलटं करून ठेवलं होतं. त्यात चिकटून राहिलेले द्रवाचे चकाकते थेंब नान्याच्या डोळ्यांतही आपलंच नातं सांगत होते. असल्याच कसल्यातरी कणांनी ही शरीरं घडलीत आणि या कणांच्या हाती चिकटून राहण्याहून दुसरं काहीसुद्धा नाही." 'त्रिशंकू'तला विस्तीर्ण माळ, त्यावर घोंगावणारा वारा, वर आकाशाचा घुमट आणि त्याच्या अथांग पोकळीत अगदीच एकटा, "या कणांच्या हाती चिकटून राहण्याहून दुसरं काहीसुद्धा नाही" असे स्वतःशी म्हणणारा नाना. विश्वातल्या एकत्र झालेल्या निर्दय शक्ती आणि त्यांच्या समोर एकट्या जिवाला वाटणारी अगतिकता. ज्या अशा अस्पष्ट चित्रातून कादंबरीला सुरवात होते, तशाच चित्रात त्या कादंबरीतील व्यक्तींचे भावसंघर्ष शेवटी विलीन होतात. साररूपाच्या वाटणाऱ्या आरंभ-अंतांच्या चित्रणात सारा खेळ घडतो. पण घडतो त्यामुळेच प्रथम निःशब्द, निर्भाव असे जाणवलेले रेखाटण जिवंत होत जाते; भावनांच्या कल्लोळाने भरून जाते; निराळेच वजन घेऊन, पूर्ण चित्र होऊन पुढे ठाकते. ही सारखीच वाटणारी आरंभ-अंतांची चित्रे भावनाशयाच्या दृष्टीने एकमेकांना विरोधी अशा गुणांची होतात, कारण एकेका भावविश्वाच्या निर्मितीपासून विनाशापर्यंतचे पूर्ण चक्र

त्यातून फिरलेले असते, आणि जेथून गती मिळाली तिथेच पुन्हा ते येऊन थांबते. 'रात्र काळी...घागर काळी'तील लक्ष्मी कादंबरीच्या सुरवातीस अंबेच्या दर्शनाला गेलेली असते, आणि अखेरही ती तीर्थयात्रेला निघते. पण प्रथम बाहेर पडते तेव्हा ती कोवळ्या, तारुण्याच्या नवलाईने पुढे येणाऱ्या जीवनाकडे बघत असते, तर अखेर यात्रेला निघालेल्या लक्ष्मीला मात्र मागे बघण्यासाठीही काही उरलेले नसते. 'कोंडुरा'तील तात्या कोंडुऱ्याचा प्रचंड नाद ऐकत प्रथम गाव सोडून जायला निघतात आणि अखेरही. पण प्रथम चालतात ते ठाम पावलांनी, आपला नवा मार्ग काढण्यासाठी; अखेर निघतात ते मात्र पायच हरवून गेल्यासारखे, हरवून गेलेल्या वाटेवर चालण्यासाठी!

सुरुवातीच्या अस्पष्ट रेखाटणापासून अखेरीस पूर्णचित्ररूप होणारा ह्या कादंबऱ्यांतील भावनाशय, झाडाच्या गोलाकार थरांचीच उपमा घेऊन पुढे चालायचे तर, एकच मध्यबिंदू असलेल्या एकाबाहेर एक अशा तीन वर्तुळांसारखा पसरत व वाढत जातो असे म्हणता येईल. हे अनेक रीतींनी होते. कसे ते बघू या. कादंबरीच्या संघटनेतील अशी वाढत्या वर्तुळकार घडणीची प्रथम जाणीव होते ती निसर्गरूपे, व्यक्तींच्या हालचाली आणि संभाषणे ह्या तीन वर्तुळांतून. ही तिन्ही वर्तुळे एकदमच अस्तित्वात असतात, आणि कादंबरीच्या वाढीबरोबरच सघन होत व विस्तारत जातात. आपल्या मनावर ह्या कादंबऱ्यांचा जो विलक्षण खोलवर असा परिणाम होतो, मनात जी "अनामिक उदासी" दाटते ती कशामुळे ह्याचा विचार करताना त्या कादंबऱ्या डोळ्यासमोर आणाव्या. त्यांतले काय आठवते? आठवते, ती रात्री नदीच्या दाट काळ्या, विलक्षण ओढ लागलेल्या प्रवाहावर वाहणारी उपडी घागर : पाण्यात मुख बुडालेली, पाण्यात तरंगत वाहणारी, पण पाण्याचे टिपूसही आत नसलेली. ओलसरपणा फक्त त्या मृण्मय घटाला लागलेला. ऐकू येतात ते पाव्याचे अनामिक सूर. रक्ताच्या चिळकांडीसारखे वरवर जाणारे, मन सैरभैर करणारे. ओढ लागलेल्या पाण्याच्या प्रवाहात नियतीने सोडलेली ती उपडी घागर लक्ष्मीचे सारे अतृप्त जीवन होऊनच डोळ्यासमोर वाहत जाते. ती तशीच वाहत जाणार आहे हे एकदम जाणवते. फेसाळणाऱ्या प्रचंड लाटांनी गर्जना करणारा कोंडुरा आणि मेल्या पाखराच्या उघड्या चोचीसारखी, घुसमटलेल्या नादाने व अंधाराने भरलेली ती विहिरीची पोकळी. कोंडुऱ्यात आदळून फुटणारी प्रत्येक लाट निराळी; तिची गती, फेस, नाद निराळा. पण ती तशीच फुटत राहणार. अंधारी पोकळीही 'आ' वासून तशीच अनंत काळपर्यंत राहणार. ती दोघे समोरासमोर येतात, एकमेकांचे साद-प्रतिसाद होतात आणि परशुरामतात्या, पार्वती, अनसूया, सुतारीण—साऱ्यांची आयुष्ये त्यांतच सामावून गेली असे वाटत राहते. "पायाखालची दलदल, काठावरची हिरव्या-काळ्या वनस्पतींची दाट झाडी, डोळ्यासमोरचे रुंद, गडद, काळे-निळे तुडुंब

पात्र, दूर अंतरावर दिसणाऱ्या चारपाच पडावांची उभारलेली शुभ्र शिडे, आणि काठाकाठाला अधिकच खोल, झाडांच्या उलट्या प्रतिबिंबांनी अधिकच गडद झालेले पाणी" अशी रामाची कोंडी दिसते, धाकट्या मामींचा हळुवार कुजबुजीसारखा हलका ओव्यांचा सूर ऐकू येतो आणि वाटते, चानी कुठे आहे? ह्या चित्रातच निराळे शरीर लेवून ती उभी आहे! खानोलकरांच्या सगळ्याच कादंबऱ्यांच्या वाचनात एक विलक्षण अनुभव सतत येत असतो. त्यांचे लिखाण खरोखरच इतके प्रत्ययकारी असते की त्यांच्या कादंबरीतील व्यक्ती अगदी हाडा-मांसाची माणसे होऊन पुढे उभ्या राहतात आणि निसर्गरूपे अंगच्या खरेपणाने आपणास भारून टाकतात. मग वाचता वाचता हळूहळू त्या निसर्गरूपांची कादंबरीतून उलगडणाऱ्या भावाशयाच्या प्रतिमा म्हणून जाण होऊ लागते. भावाशयाचे सर्व ताण, सर्व वजने स्वतःत अंतर्भूत करून घेताना निसर्गरूपे 'प्रतीके' होतात आणि अखेर त्यांना असे 'स्वयंभू'पण येते की त्यांचेच अस्तित्व हाडामांसाच्या जिवंत व खऱ्या वाटणाऱ्या व्यक्तींहूनही अधिक खरे वाटू लागते! वाटू लागते की निसर्गरूपांत स्वयंसिद्धच असलेल्या नियति-आत्मस्वातंत्र्याच्या खेळाच्या या व्यक्ती ह्याच प्रतिमा आहेत; उलट नव्हे! ह्या व्यक्तींच्या स्पर्शाने चिरंतन असा निसर्गरूपांतील नियतीचा खेळ काही काळ जिवंत झाला, आणि तो तसा जिवंत झाल्यावर ही हाडामांसाची माणसे सावल्यांसारखी होऊन त्या खेळातच विलीन होऊन गेली. निःशब्द, चिरंतन अशा निसर्गरूपाला भावनेची डूब मिळावी एवढ्यासाठीच तो घडला होता. कादंबरीवाचनाच्या सुरवातीपासून अखेरपर्यंतच्या अनुभवात असे संपूर्ण इन्व्हर्शन, अशी उलटापालट झालेली असते, आणि त्यामुळेच "अस्तित्वाच्या मध्यभागी असलेल्या त्या अ-कृतीच्या, निःशब्दाच्या, अस्तित्व नुसते असण्यातूनच जेथे सिद्ध झालेले असते त्या तळ्यात" डोकावणे आपणास शक्य होते.

ह्या निसर्गचित्रांबरोबरच अतिशय प्रबळणे जाणवतात त्या कादंबरीतील व्यक्तींच्या हालचाली व हावभाव. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील माणसे कमी बोलतात; आणि बोलतात तेव्हा त्यांचे शब्द ओढून काढल्यासारखे येतात. त्यांचे अस्तित्व मनावर अधिक ठसते ते शब्दांपेक्षा त्यांच्या हालचालींतून, त्यांच्या विशिष्ट तऱ्हेच्या 'असण्यातून'. 'रात्र काळी...घागर काळी'तील दास्याकडे बघा :

"दास्याआबाला वास्तूचा मोठाच अभिमान वाटला. त्यानं हळुवारपणे लाल रेघ्याच्या भिंतीवरून हात फिरवले आणि तो घाईघाईनं अच्युतकडे निघाला.

—"दास्यानं वर पाहात हात जोडले आणि तो खुषींत येऊन बारीक आवाजांत हसला. त्याला ह्याहून मोठ्यानं हसताच येत नव्हतं.

—"गुडघे छातीशी घेऊन त्यानं एकदा पाठ भिंतीशी घासल्यासारखी केली.

कानांत परत काडी घातली व तो कान पोखरू लागला.

—"तो रेंगाळे, दचके आणि तोंडातल्या तोंडात काही पुटपुट्टून अच्युतचं घर गाठी.

—"'मग? पोर फुकट गेला म्हणतोस?' दास्या कण्हल्यासारखं बोलला.

—"'नाही—म्हणजे मला आता सोसवत नाही. हां. हां. मी गरीब माणूस.'

—"'परसाकडेच जाऊन येतों.'—दास्याला आपला संताप सहन झाला नाही. त्याच्या पोटात कडकडून आलं."

असा हा दास्या. स्वतःलाही न कळणाऱ्या इच्छेच्या एका अभद्र क्षणी त्याच्या जिवाचा चोळामोळा होतो आणि तो लक्ष्मीच्या, काळ्या लुगड्याने पांघरलेल्या अंथरुणालाच हात घालू लागतो...पण तेही त्याला करवत नाही!

अच्युत दुडक्या चालीत चालतो. विचारात असला की गोमुखीत हात घालून बसतो. चांदमामा उंच ढांगा टाकीत चालतो. लक्ष्मी बदलते—नवथर तारुण्यातल्या कोवळिकीपासून अतृप्त लडबडलेल्या वासनेच्या निबरपणापर्यंत जाते. तिचे हे सारे बदल त्या त्या वेळी ती आपल्या वस्त्रांना कशी वागवत असते ह्यातच पूर्णपणाने आकाराला येतात! पर्शरामतात्या मठातल्या काळ्याशार थंड खांबाला टेकून बसतात. त्यांची वृद्ध आई कोयत्यासारखी खोलीत पडून असते. सुतार एकाच खऱ्या डोळ्यातून गळणारे पाणी पुसत राहतो. नारोबा गडगडा हसतात तेव्हा त्यांचा सोन्याचा दात चमकतो. इंदू आपल्याच नादात असली की अनावर हसत, उशाचादरी चुरगळत फेकते. पेन्शनर धारप अखंड शतपावली घालत असतात. पांगळा ऑ-ऑ करीत राहतो. नानूची आई अट्टहासाने घरातल्या घरात धुमसत्या राखेसारखी वावरते, रात्रभर देवघरात देव्हाऱ्यासमोर जपमाळ हातात घेऊन एकटक पुरुषोत्तमाच्या सोन्याच्या मूर्तीकडे पाहत राहते.

ही सारी त्या त्या व्यक्तींची वर्णने नव्हेत; त्यांचे विशिष्ट तऱ्हेचे 'असणे'च त्यांतून साकार झालेले आहे. एक लक्षात येण्यासारखी गोष्ट अशी आहे की, खानोलकरांच्या सगळ्या कादंबऱ्यांतील कथावस्तूंची प्रमुख वळणे ही त्यांना शब्दांतून, संभाषणांतून नव्हे तर निःशब्द हालचालींतून, त्या त्या ठिकाणी जे घडले, व्यक्तींच्या ज्या हालचाली झाल्या त्यांतून मिळालेली आहेत.

निःशब्द तळ्याचा काठ असावा तशीच व तेवढीच संभाषणे खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून येतात. व्यक्तिव्यक्तींतील संवाद प्रमुखतः घडतो तो हालचालींच्या द्वारेच. तो जेव्हा संभाषणाद्वारे घडतो तेव्हा निःशब्दाचे सगळे भावमोहोळ घेऊन शब्द येत असल्यामुळे त्यांची वजनेच निराळी असतात :

लक्ष्मी केमळेकरांच्या मांगरात बसली आहे. सदाशिव पाळण्यात आहे. केमळेकर नुकतेच येऊन सदूला बघून गेले आहेत. आत्तेबाई येतात. "सकाळीं आलां नाहीत,

रोजच्यासारख्या?'' ह्या लक्ष्मीने सहज विचारलेल्या प्रश्नाला ''त्यांना यायचं होतं ना?...मी कशी येणार सांग?'' असे उत्तर मिळते. लक्ष्मी चमकते, गोंधळून जाते. त्यांच्याकडे पाहते.

''...मिळतंय ना अंगावर?'

'मिळतंय. पण मला समजलं नाही तुमचं बोलणं.'

'नाही ना? हवंच कशाला समजायला? मला तरी कुठं सगळं समजतंय्?'

'नाही नाही. मला समजायलाच हवं आहे. नाही तर भांडेनसुद्धा.'

'अग्गोबाई, भांडणार तूं? भांडून काय होईल! कांहीच समजणार नाही.'

'आत्तेबाई, तुम्हांला बरं नाही का वाटत मी इथं आल्यें म्हणून?'

'बरं कसं वाटेल? तूं कोण माझी? सून का लेक? पण त्यांना बरं वाटतं ना? मग त्यांचं तेंच माझं. त्यांच्याकडे आलीस ना तूं? माडीवर गेलीस. स्वयंपाक-खोलीत कुठं आलीस? माझ्याकडे येणारं माणूस परस्पर माडीवर जाईल का?'

आत्तेबाईंनी सांगायचं तें सारं सांगून टाकलं होतं. लक्ष्मी या बोलण्यानं घायाळ झाली. ओल्या डोळ्यांनी पाहूं लागली.

'कशाला स्पष्ट करायला लावलंस? आता भर डोळे...'''

पण लगेच थोड्या वेळाने :

'''लक्ष्मे, रडूं नकोस गो. मी इतकं झालं तरी तुला टाकणार नाही. मलाहि थोडंसं कळतं गो. पण आज काय झालं तें भडाभड बोलून गेल्यें.'''

(*'रात्र काळी...घागर काळी'*, पृ० ७६-७७)

नानूने भाविणीची मुलगी सुशी हिच्याशी लग्न करायचे ठरविल्यामुळे गावात वादंग माजून राहिले आहे. शेणाची फाटी घेऊन शेण गोळा करणारी बाया गाठेकरीण त्याला रस्त्यात भेटते. 'सुसली'शी लग्न करू नको म्हणून सांगते :

''बाया गाठेकरीण पुन्हा शेणाची फाटी घेऊन पुढं जायला लागली. हातातलं दिवलं वाऱ्यानं विझेल म्हणून सांभाळीत होती. नान्या पुढं निघाला. बाया मागून म्हणाली,

'राग नको रे पुता. शिकलेलीं माणसां तुमी. आमचांय तां याड शिकताहा—कुडाळच्या शाळेत इंग्रजींत हा...'

नान्यानं विचारलं, मोठ्या आस्थेनं, 'कोण गो, झील?'

'होय तर...ह्यो शेणी घालतंय. कुडाळाक नेवून विकतंय आणि त्येची फी, पुस्तकां भागवतंय.'

'''पण तुकां—'

'माकां खंयचो रं मुलगो आसतलो. मियां फुटक्या कपालाचां वांज. मियां घेतलंय एकाचो. दत्तक घेतलंय रे!'

'दत्तक ?'

'म्हणजे पोसूंक रे...उद्यां शिकान मोठो जालो तर ठेवीत आटवन...नायतर भरीन आपलां द्वारांचां श्याण, आणि थापीन शेणी. बैलद्वार हगताहा देवाच्या कुपेन.''' *(त्रिशंकू, पृ० ८७-८८).*

पर्शरामतात्या नारोबा जडयांच्या दिवाणखान्यात बसले आहेत :

'''वासू ऽ ऽ'

नारोबांनी एकाएकी गर्जनाच केली. दिवाणखान्याएवढा काचाझुंबरं असलेला शब्द उठला, वाडाभर त्या शब्दाचं वर्तुळ पसरलं. नारोबांच्या तोंडातला सोन्याचा दात शांततेवर हिंस्र होऊन रोवला गेला...

'कुठं गेला होतास ?'

वासूनं मान खाली घातली.

'चामडं सोलून काढीन !'

नारोबांचा शब्द चाबकासारखा कडाडला.

'बोल.'

...'बोल म्हणतों ना ?'

नारोबा विलक्षण संतापले होते. त्यांच्या कानांच्या पाळ्या सणसणून तापल्या होत्या. जाड काळसर तांबूस ओठ थरथरत होते. मुखावरचा सोन्याचा दात विषासारखा चमकत होता.

वासू दारावरच पाय मागे वाकवून उभा होता. छाती बरीच पुढे आल्यासारखी दिसत होती. बटबटीत डोळ्यांतली तिरकी नजर जमिनीत झिरपत होती.

'ते काही कुणाचे नोकर नाहीत.'

वासूच्या पाठीमागून धारदार शब्द आले. नारोबांचं तोंड एकदम उतरलं.

(कोंडुरा, पृ० ७३-७४)

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील व्यक्तींच्या त्यांनाही नकळत घडणाऱ्या शारीरिक हालचाली ह्या एखाद्या जाणिवेच्या व व्यक्तिमत्त्वाच्या जशा अगदी सहज आविष्कार म्हणून जाणवतात, तशीच सहजता त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या उद्‌गारांतही असते. तो उद्‌गार त्या व्यक्तिमत्त्वातूनच अपरिहार्य असा येतो व त्या व्यक्तिमत्त्वालाच भरीवपणा देतो. अशा रीतीने एकाच वेळी निसर्गरूप, व्यक्तींच्या अंतर्मनातून घडलेल्या शारीरिक हालचाली आणि संभाषणे ह्या तिहेरी पेडांतून कथानकाची वीण घडत जाते; व्यक्ती व घटना जिवंत होतात.

अशीच तिपेडी वीण खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत येणाऱ्या व्यक्ती व त्यांच्या जीवनात घडणाऱ्या घटना ह्यांतही असते; तीही एकच मध्यबिंदू असलेल्या तीन वर्तुळांतून प्रगत होत जाते. 'कोंडुरा' ह्या कादंबरीची घडण बघितली तर असे

आढळते की, अगदी आतल्या, मध्यबिंदूभोवतीच्याच पहिल्या वर्तुळात कोंडुरा, पर्शरामतात्या, रवळनाथाचे देऊळ, अनसूया, पार्वती आणि खोदलेले विवर ही आहेत. नंतरच्या वर्तुळात वासू, विष्णुदादा, सुतारीण, नारोबा जडये आहेत. आणि शेवटल्या बाहेरच्या वर्तुळात आहेत जोगी, दादा-तात्यांची वृद्ध आई, एका डोळ्याचा सुतार, जनार्दनभट, बुटका बाळी, सोहोनीमास्तर, जडयेशेटच्या वाड्यातले नोकर वगैरे. ह्या तीन वर्तुळांत असलेल्या व्यक्तींचे व घटनांचे चित्रण मध्यबिंदूपासून बाहेर क्रमाक्रमाने अस्पष्ट होत जाते. कोंडुऱ्याचा नाद, विहीर खणणे, तात्या, पार्वती, अनसूया ह्यांच्या हालचाली ह्या जणू कॅमेरा त्यांच्यावर फोकस केलेला असावा अशा रेखीवपणे टिपल्या जातात; तर बुटका बाळी, सोहोनीमास्तर, सुतार, देवळाभोवतीचा भगतगण यांच्या हालचालींचे चित्रण सावल्यांसारखे असते. असे झाल्यामुळे कादंबरीतील निसर्गरूपे, व्यक्ती, घटना आणि या सर्वांतून आकारित होत जाणारे संमिश्र भावविश्व ही सारीच निरनिराळ्या वास्तवांच्या रूपांत जाणवतात. त्यांना खोली (depth) मिळते; दृश्यरूप (perspective) मिळते; त्रिमितिपरिमाण (three-dimentional quality) मिळते आणि या सर्वांचा परिणाम म्हणून एक निराळाच जिवंतपणा लाभतो.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील माणसांबद्दल विचार करणे फार गमतीचे आहे. तसा विचार करताना अनेक गोष्टी लक्षात येतात. काही विशिष्ट प्रकृतीच्या व्यक्ती त्यांच्या कादंबऱ्यांत पुनःपुन्हा येताना दिसतात; त्या निरनिराळे चेहरे घेऊन अवतरतात : जीवनाचा अर्थ जगण्यातूनच शोधू पाहणारे, पण तो न गवसल्यामुळे अडखळणारे तरुण (पर्शरामतात्या, नानू, लक्ष्मी); आपल्या पिंडातल्याच दुष्टपणाला घट्ट चिकटून राहून विलक्षण निष्ठुरपणे दुसऱ्यांची जीवने नासवीत जाणाऱ्या व्यक्ती (केशव दाजी, नारोबा जडये, दादा); दुसऱ्या कुणाचा आधार होण्यातच आपले आयुष्य सफल झाले असे मानणारी माणसे (दास्या-अच्युत, नानू-विश्वनाथ, तात्या-विष्णुदादा, लक्ष्मी-आई); करारी व्रतस्थ माणसे (यज्ञेश्वरबाप्पा, नानूची आई); केवळ जगण्यातूनच विलक्षण समज, सहानुभूती अंतरी साठवून राहिलेली माणसे (आत्तेबाई, दिनूची आजी); नियतीचाअ लौकिक न्याय आणि त्यासमोर ठाकलेली माणसाची इवलीशी न्यायकल्पना ह्यांचे प्रतीक असे केमळेकर ('एक शून्य बाजीराव'-मधले न्यायाधीश ?). ह्या सर्वांबरोबरच काही निसर्गरूपे व निसर्ग-घटकही असेच पुनःपुन्हा येतात. वाहते पाणी (कोंडुरा, खाडी,) आणि बंद, कोरडी जगे (विवर, वारुळे, जडयांचा वाडा); नाद (सागरगर्जना, पावा, घंटानाद, चानीच्या कहाणीला मिळालेला अतिमंद पार्श्वसंगीतासारखा ओव्यांचा सूर). पण ह्या व्यक्ती, ही निसर्गरूपे व ह्या घटना पाहिल्यावर प्रामुख्याने जाणवते ते हे की ह्यांतला कोणताही घटक हा जणू अटीतटीच्या कडेवरच, निर्वाणीच्या टोकावरच, आपल्या

सामर्थ्याच्या पराकोटीच्या बिंदूवरच त्यांच्या कादंबऱ्यांतून अवतरतो; आणि तसा अवतरतानाच विलक्षण शक्तीनिशी निराळाच होऊन उभा राहतो. त्यांच्या व्यक्ती ह्या जेव्हा आपल्या पिंडाचा शोध घेता घेता नियतीला अव्हेरतात, किंवा तिच्यापुढे संपूर्ण शरणागती पत्करून आपले सारे आयुष्य तिच्या अधीन करतात, तेव्हाच त्या स्वत्वानिशी उभ्या राहतात. सामान्याची कक्षा भेदून त्या तिच्याही पलिकडे जातात, तेव्हाच त्या खऱ्या जिवंत होतात. तसे करताना ती माणसे पाप-पुण्य, नीति-अनीती, निरागसता-दुष्टपणा ह्या सर्वांच्या पलिकडे जातात; स्वयंभूच होतात. नारोबा जडयांचा दुष्टपणा हा 'पाप' ह्या कल्पनेच्याही पलिकडचा आहे, आणि चानीची निरागसता निष्पापपणाच्या कल्पनेच्याही अलिकडची आहे. जणू ह्या व्यक्ती पाप व निरागसता ह्या कल्पनांचा जन्म होण्याआधीच जन्मल्या असाव्यात. "सुख-दुःखाला अजून ज्यांच्या कोवळ्याकोवळ्या मनांत शहाळ्याच्या पाण्यासारखी गार गोड चव असते" अशा व्यक्ती वासनेने, पापाने, जाणिवेने लडबडलेल्या अंताकडे अटळपणे वाटचाल करीत असतात. कोवळ्या उन्हातून निबिड घनदाट अंधाराकडे जाणारी ही वाट असते. पण त्या वाटेने चालताना अतिविलक्षणपणे, पण प्रारंभापासून टोकापर्यंत, त्या व्यक्ती आपले 'स्वयंभूपण' टिकवून धरतात. चानी, 'अजगर'मधील इंदू व पावसकरीण, 'कोंडुऱ्या'तील तात्या, अनसूया व सुतारीण, 'रात्र काळी...घागर काळी'तील लक्ष्मी, जाई, सदाशिव व बकुळ, 'त्रिशंकू'तील सुशी, शकू—निरनिराळ्या आवरणांखाली झाकलेल्या, अखंड अनाघ्रातच राहिलेल्या ह्या आदिम निरागसतेची इतकी रूपे खानोलकरांनी दाखविली आहेत की त्यांच्या दर्शनाने मन थरारून जाते!

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून स्त्रिया, त्यांचे जीवन, त्यांतल्या अनंत घटना आणि त्यांतून घडणारे त्यांचे भावविश्व हे नेहमीच अतिशय समर्थपणे उभे राहते; किंबहुना, त्यांना त्याची निराळीच, अतिशय तरल व खोलवरची जाण असावी असेच वाटत राहाते. लक्ष्मीला होणारी स्वतःच्या स्त्रीत्वाची पहिली ओळख, व गर्भारपणातील डोहाळे; कुसुमचे अल्लडपणातून 'बाई'पणात होणारे पदार्पण; अनसूयेची कुचंबणा आणि पार्वतीच्या अंगी असलेले लोखंडी कांबीचे बळ; चानीचे पापाची जाणीवच नसलेले कोवळेपण; आपल्या क्षणाक्षणाच्या मनोगताला ओवीरूप देणाऱ्या धाकट्या मामींचा सुजाण हळुवारपणा; सुशीची अगतिकता आणि शकूचे साऱ्या अपेक्षा निरवून टाकलेले नानूवरचे प्रेम; आत्तेबाई व दिनकरची आजी ह्यांना आयुष्यानेच दिलेले सोशिक शहाणपण आणि नानूच्या आईचा 'मोडेल पण वाकणार नाही' असा चिवटपणा—ह्या सर्वांचेच अतिशय तरल, मनोज्ञ चित्रण ह्या कादंबऱ्यांतून होते.

ह्या सगळ्याच स्त्रिया मनाने कोमल पण अतिशय ताकद असलेल्या व निश्चयी आहेत. आपल्याला काय हवे, कुठे जायचे आहे, ते त्यांना निश्चितपणे माहीत असते, आणि त्या तशा जात असतात. त्यांच्या पिंडांतच काही मूल्यांनी, निष्ठांनी, व श्रद्धांनी

खोलवर मुळे रोवलेली असतात आणि त्यांतूनच त्यांची पावले ठाम पडत असतात. त्यांच्या सोशिकपणातूनच त्यांना विलक्षण ताकद मिळालेली असते. त्यांची प्रेम करण्याची, माया करण्याची, सर्वस्व देण्याची आणि त्याकरता आयुष्यही इरेला घालण्याची शक्ती प्रचंड असते. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वात तारुण्यातल्या कोमल निष्पापपणापासून जगण्यानेच शिकविलेल्या शहाणपणापर्यंत रोविलेल्या धनुष्याची प्रत्यंचा फार मोठी असते, आणि त्यानेच ती आयुष्ये ताणली गेलेली असतात. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वातले विकसन येथे पूर्णत्वाने जाणवते. संसाराचा, कुटुंबाचा भार त्या आपल्या खांद्यावर घेतात, आणि तो पैलथडीला नेतात. 'रात्र काळी...घागर काळी' मध्ये दुष्काळाने ओसाड पडलेल्या गावात बकुळ एकटी असते. एखाद्या प्राण्यासारख्या जाणिवेच्या, मुक्या, वेड्या नरूला ती जवळ करते तो प्रसंग स्टाइनबेकच्या 'ग्रेप्स ऑफ राथ' मधील शेवटच्या प्रसंगाची आठवण करून देणारा आहे.

ह्या अंगच्याच ताकदीने समर्थ अशा स्त्रियांपुढे पुरुष हे तसे खुजे वाटतात; स्वभावतःच कमताकद, निर्णय घेता न येणारे, अडखळत पावले टाकणारे, ओढल्यासारखे आपल्या नियतीकडे जाणारे, फार लवकर जीवनाची लढाई सोडून देणारे असे वाटतात. ते नेहमी घरातल्या स्त्रियांभोवती वावरत असतात. मनावर ठसा उमटवितात त्या स्त्रिया; पुरुष नव्हे. ह्या पुरुषांच्या तशा व्यक्तिमत्त्वांची चित्रणेही खानोलकर प्रभावी रीतीने करतात, पण हा फरक असतो स्त्रिया व पुरुष ह्यांच्यातलाच.

असे का होते? ढासळणाऱ्या समाजव्यवस्थेत आपले कर्ते पुरुष कमकुवत झाल्यावर स्त्रियाच अंगच्या सोशिकपणातून आलेल्या ताकदीने संसाराचा भार आपल्या शिरावर घ्यायला आपोआपच पुढे होतात, म्हणून? नियती ही दुःखरूप असते, आणि दुःख सहन करण्याची शक्ती हीच खरी शक्ती, म्हणून? आपल्या संस्कृतिसंचितातील 'प्रकृती' ही चंचल, उत्साही, समर्थ तर 'पुरुष' हा उदास, विरक्त, प्रकृतीच्या संयोगाने जगणारा अशाच प्रतिमा शतकानुशतके आपल्या नेणिवेतच खोलवर रुजलेल्या आहेत, त्याचा परिणाम म्हणून? सतत दुःखभार सोसल्याने ह्या स्त्रियांच्या पिंडांतच कुठेतरी आंतरिक शक्तीचा न आटणारा झरा लपलेला असतो व तो जरूर पडल्यावर प्रकट होतो, म्हणून? की नियती माणसांची जीवने स्वेच्छेने हवी तशी फिरवते तेव्हा तीही जाणते की पुरुष हा फक्त निमित्तमात्र असतो; खरा प्रवाह वाहायचा, त्याचे सातत्य राहायचे ते स्त्रीजीवनातूनच; तीच खरे आपले वाहन; एखाद्या जीवाची निर्मिती व त्यातला आनंद, त्याची धारणा व त्यातले कष्ट, त्याची वाढ व त्यातल्या आशा आणि अखेर त्याचा मृत्यू व आपल्याच अंगाचा विनाश आपणच पाहावा तसे त्यातले पराकोटीचे दुःख, हे सगळे भोगही अखेर तिचेच; म्हणून?

—स्त्रीरूपदर्शन म्हणजेच खऱ्या अर्थाने जीवनदर्शन. कदाचित ह्या जाणिवेतूनच जगाच्या वाङ्मयातही थोर लेखकांनी निर्मिलेली अविस्मरणीय व्यक्तिचित्रे ही स्त्रियांचीच आहेत, असे तर नसेल?

नियतीच्या खेळाची जन्म व मृत्यू ही दोन टोके. ह्या खेळाचे स्वरूप जाणणे हेच खानोलकरांच्या सगळ्या निर्मितीचे सूत्र आहे असे आपण म्हटले. खानोलकर ह्या दोहोंकडे कसे पाहतात हे बघण्यासारखे आहे. खरोखर जन्म आणि मृत्यू ह्यांच्या रहस्यमयतेने इतका पछाडलेला दुसरा लेखक मराठीच काय पण इतर भाषांतही दाखविता येणे कठीण आहे. ह्याकरता त्यांच्या कादंबऱ्यांकडे नुसता दृष्टिक्षेप टाकला तरी पुरे. गर्भ, गर्भ राहणे, गर्भ कुसकरला जाणे ह्या तर 'कोंडुरा', 'त्रिशंकू' ह्या कादंबऱ्यांच्या प्रमुख कल्पनाच आहेत. माकडासारख्या दिसणाऱ्या वासूकडून ज्वालेसारख्या पार्वतीला गर्भ राहतो; मुळीचे वेढे घातलेले तीर्थ गर्भपात करण्यासाठी तिला दिले जाते. मोहाच्या क्षणात नानाशी घडलेल्या संगातून सुशीला गर्भ राहतो; तो तिच्या जीवासकट पाडला जातो. 'रात्र काळी घागर काळी'त दिगंबरशी एकदाच घडलेल्या संगातून सदाशिव जन्मास येतो; पण आयुष्यभर "मी कुणाचा?" ह्या प्रश्नानेच त्याला पछाडलेले असते. त्याची खात्री नसणे हे त्याला शापवत् असह्य होते. जाईला गर्भ राहिलासे वाटते, पण तो जिरून जातो. बकुळला जाई अव्हेरते; लक्ष्मी तिला "तू बांधावर सापडलेली" असे सांगते तेव्हा ती मोडूनच जाते. जन्म-मृत्यूंच्या रहस्यांशी निगडित असलेल्या ह्या साऱ्या घटना-प्रसंगांतून त्या त्या व्यक्तीच्या भावविश्वात जे प्रचंड भोवरे उठतात त्यांनी त्यांची अवघी जीवने घुसळून निघतात. ह्या ठिकाणी आगखीही एक गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. नियती ही जशी दुःखमय तशी तिची सुरुवात एखाद्या व्यक्तीच्या जीवनात ज्या 'जन्मा'तून व्हायची त्याला कारणीभूत होणारा संभोग हाही खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून दुःखरूप होऊनच अवतरतो. तो अंधारातला, त्रुटित, दृष्टीआडचा असतो. ह्या प्रसंगांची 'त्रिशंकू' (१२), 'रात्र काळी...घागर काळी' (३१), 'कोंडुरा' (१४८-१४९) ह्यांतली तशीच त्रुटित वर्णने पाहिली की लक्षात येते की, त्या त्या स्त्रियांना त्यातून सुख असे फारसे लाभलेलेच नाही. त्यातली स्त्री व त्यातला पुरुष ह्यांच्या मनजुळणीतून तो संभोग घडलेलाच नाही. तो विपरीत व बळजोरीसारखाच आहे, आणि त्यातून त्या त्या स्त्रियांना फक्त दुःखाभोगाचे प्राक्तन सोसावे लागले आहे. लक्ष्मी आयुष्यभर अतृप्त राहते; जाई गर्भ जिरला म्हणून झुरत राहते. सुशी व अनसूया ह्या भयानक अंताकडे जातात. खानोलकरांची दुःखमय नियतीची जाणीव जन्माच्याही पलीकडे, त्या जन्मालाच कारणीभूत होणाऱ्या संभोग ह्या क्रियेशीच जाऊन भिडते.

जन्म आणि मृत्यू. जन्म हे नियतीने पूर्ण स्वेच्छेने, सर्वस्वी आपल्या अधिकारात घडविलेले कृत्य; 'आत्मस्वातंत्र्या'ला तेथे वावच नाही. 'आत्मा' अस्तित्वात येण्याचाच तो क्षण, म्हणून तो 'स्वातंत्र्या'च्या कक्षेबाहेरचा. स्वातंत्र्य काय हवे ते ठरवू शकेल, करू शकेल; फक्त जन्म कसा, कुठे, कुणाच्या पोटी घ्यावा हे मात्र त्याला ठरवता येत नाही. जन्म हे नियतीचे आत्मस्वातंत्र्य! हे जसे खरे तसे मृत्यू हे माणसाच्या आत्मस्वातंत्र्याचे अंतिम पर्यवसान. स्वातंत्र्याचे अंतिम टोक कोणते? तर ते स्वातंत्र्य नाकारण्याचेही स्वातंत्र्य असणे हेच—आत्महत्या, किंवा आपण होऊन ओढवून आणलेले जगण्यातलेच मरण. एवढे एकच खरे स्वातंत्र्य माणसाजवळ असते. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून होणारे 'मृत्यू'चे दर्शन थरकाप करून टाकणारे आहे. अतिभयानक रूप घेऊन ते पुनःपुन्हा येत असते. पर्शरामतात्यांनी केलेली पार्वतीच्या गर्भाची हत्या, सुशीचा पाडला गेलेला गर्भ व अखेर तिचा मृत्यू (की खून, की आत्महत्या?), नान्याला जिवे मारण्याचा झालेला प्रयत्न, दास्याचा साप चावून झालेला अपघाती मृत्यू, सुतारणीचे कोंडुऱ्याकडे जाणे आणि तिच्या मुलाचे दुधावाचून आक्रोश करीत मरणे, दाजींचा आत्महत्येचा प्रयत्न, लक्ष्मीचा गळा फाडून तिला मारावी म्हणून सदाशिवने शिकवून तयार केलेल्या खुन्या कुत्र्याकडून स्वतः सदाशिवच मारला जातो तो भयंकर प्रसंग. आणि त्यापेक्षाही भयंकर म्हणजे ह्या कादंबरीतील काही व्यक्तींनी जिवंतपणीच ओढवून घेतलेली मरणे. जाई क्षणाक्षणाने झुरत, झिजत जाते; दास्याआत्रा आणि नंतर वामन ओसरीत खोंगी घालून बसतात; दाजी आत्महत्या करू पाहतो; आंधळे केमळेकर जीवन्मृतासारखे जगतात.

खानोलकरांची माणसे जगत असतात; नियतीची लोखंडी चौकट तोडण्यासाठी अटीतटीने प्रयत्न करतात. पण त्यांची नियती कुठेतरी आयुष्याच्या मध्यावरच त्यांना भेटते. त्यांना तिची ओळख पटते, आणि मग मात्र त्यांचा सारा प्रयत्न, सारा प्रतिकार संपतो. त्या क्षणापासून नियती त्यांना आपल्या ताब्यात घेते, आपली मुद्रा त्यांच्यावर उठवते. मग त्यांची पुढची आयुष्ये त्यांची राहत नाहीत. त्यानंतरचे त्यांचे जगणे मृत्यूची वाटचालच असते :

—"कसलाहि अपराध नसतांना ती अशी रुतत चालली होती. मग तिनं मनाला गाठ मारली. काय घडतंय् तें घडूं दे. मागं फिरून तरी फिरणार किती?" (*रात्र काळी...घागर काळी*, पृ० ७८)

—"केमळेकर आले आणि गेले. जवळ येऊं शकले नाहीत. काठावरूनच माघारीं गेले. मध्येच एखादा माणूस मरून जावा तसे गेले." (*रात्र काळी...घागर काळी*, पृ० ९२)

कधी कधी ही माणसे, शेवटचा अटीतटीचा प्रयत्न म्हणून, आयुष्यात एकदाच बंड करतात. "रांडेऽऽऽ, बाहेर ये!" ही दास्याने लक्ष्मीच्या नावाने मारलेली

बोंब तशीच. मग अच्युत त्याला समजावतो. सांगतो :

"दास्या, जा बघूं घरांत. दैवांत लिहिलं तें कसा टाळशील? माझंच बघ ना. जन्माच्या वेळीं दोन पाय घेऊन आलों, मुंबईस गेलों आणि रांडेचा एक पाय तुटला. दैवींच लिहिलं होतं तें!" (*रात्र काळी...घागर काळी*, पृ० १४८)

कधी कधी अर्ध्या वाटेत ही माणसे कटू बनतात. मनात दाटलेला विखार बाहेर टाकतात. नानूने सुशीशी लग्न करायचे ठरविल्यावर विश्वनाथ त्याला समजुतीच्या चार गोष्टी सांगतो. सांगताना भारावून त्याच्या पाठीवरून हात फिरवतो. पण नानूच्या मनात काय येते?

"शरीराचे सगळे व्यवहार नीट सुरू असले, परसाकडे साफ होत असलं, अन्न नीट पचत असलं, झोप घनघोर येत असली आणि तेल वगैरे लावून शरीराची नीट, बारा दिवसांच्या मुलाची राखतात तशी, निगा राखली की माणसाला प्रेम करता येतं, डोळ्यांत अश्रू येतात, काळीज मायेनं भरून येतं, सगळं होतं...विश्वनाथबद्दल त्याला विशेष जिव्हाळा आता वाटत नव्हता. कारण त्यानं लग्नाच्या बाबतीत त्रयस्थपणा पत्करला होता. आणि नान्याला केवळ मैत्री हेच केवळ एका माणसा-माणसांतले संबंध टिकवायला पुरेसं सूत्र वाटत नव्हतं. त्यानंही कुठेतरी कसाला लागलं पाहिजे." (*त्रिशंकू*, ६२)

पण लगेच त्याला हेही जाणवते की "आपली सगळी इंद्रियं कुणा अदृश्य शक्तीचं देणं लागतात; आपल्या हाती काहीसुद्धा नाही." आणि मग त्याच्या जाणिवेचा "थंडगार माळ" होऊन जातो. कधी कधी ह्या व्यक्तींना, एवीतेवी आपले जीवन नियती फरफटत नेतेच आहे, तर आपणही दुसऱ्याचे जीवन नासवून टाकावे हे समाधान हवेसे होते. सदाशिवकडे बकुळ डोळे भरून पाहते, त्याला फूल देते, एवढ्यावरून लक्ष्मी तिला तिच्या जन्माचे रहस्य सांगते, आणि एका क्षणात तिच्या अवघ्या आयुष्याचाच आधार काढून घेते. दाजीला तिच्या घरी पाठवताना सांगते, "आपल्या हातीं कांहींच नसतं. इच्छा कुणा भलत्याचीच असते."

जन्म-मृत्यू, जीवन-मरण आणि त्यांचे आयुष्यावर होत जाणारे भयानक, अघोरी, विपरीत परिणाम खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून कसे येतात हे आपण पाहिले. जन्म हा नियतीच्या अधिकाराचा परमोच्च आविष्कार तर मृत्यू हे आत्मस्वातंत्र्याचे अंतिम पर्यवसान, हेही. मग मनात एक विचार येतो, ही दोन्ही एकाच क्षणात, एका बिंदूवरच कुठे भेटतात? नियतीने एका जीवाचे बीज कुणा स्त्रीच्या पोटी टाकले असले, तर ते बीज जीवरूपाने फुलण्याआधीच करपून जाणे, ह्यातच. त्या क्षणी नियती आणि आत्मस्वातंत्र्य एकमेकांना एका मोठ्या 'न'कारात छेदतात. दोन्ही अर्थहीन होतात आणि म्हणूनच ही घटना मात्र विलक्षण अर्थपूर्ण असते. निर्मिती आणि विनाश ही एकत्र आहेत अशाच क्षणापासून सुरुवात करून अखेरीस ती

पुन्हा त्याच बिंदूवर एकत्र आणायची आणि मग ह्या दोन टोकांत सारा खेळ उभा करायचा हे एक जीवनाचे तसेच कलेचेही आव्हानच असते. तो गर्भपाताचा क्षण. म्हणून तर खानोलकरांना ह्या घटनेबद्दल इतके आकर्षण नसेल ? म्हणून ती घटना त्यांच्या कादंबऱ्यांतून पुनःपुन्हा अवतरत नसेल ?

नियती ही नियती म्हणूनच पूर्णपणे नियोजित, पूर्वसिद्ध, बंदिस्त; तर आत्मस्वातंत्र्य हे स्वातंत्र्य म्हणूनच पूर्णपणे मुक्त, पुढल्या क्षणी कुठेही वळू शकणारे, काहीही करण्याचे वा न करण्याचे किंवा निराळेच काही करण्याचे भविष्य स्वतःत सामावून घेणारे. ह्या दोहोंतला ताण पूर्णपणाने जाणवायचा तर दोन्ही पुऱ्या शक्तीनिशी मनात रुजली पाहिजेत. खानोलकर हे अतिशय सामर्थ्याने करतात. त्यांच्या कादंबऱ्या वाचताना नेहमीच वाटते की, ह्या त्यांच्या विश्वात पुढल्या क्षणी काहीही घडेल, घडलेले मोडेल किंवा निराळेच काही घडेल. हा पुढला एवढा कोपरा वळून मागे टाकला की निराळेच काही दिसेल. ते काय असेल ते आधी कळणार नाही. तो कोपरा गेला की कळेल. आणि जे काही घडेल त्याची दिशा व गतीही सारखी बदलती राहणार आहे. कशाने ? कशानेही ! कुणाची काहीच कारण नसता घडलेली भेट, कुणाचा शब्द, कुणाची एखादी कृती, कधी नुसताच वातावरणातून आलेला एखादा गंध, अचानक कानावर पडलेला नाद, कुठला तरी स्पर्श, झाडाचे वाऱ्याबरोबर घरंगळत खाली पडलेले पान ! कशाने, कधी, कुणाचे जीवन कुठल्या दिशेला जाईल हे सांगणेच अशक्य ! पर्शरामतात्यांना गाव सोडून जाताना माळावर जोगी का भेटला ? फुले माळून बसलेली सुतारीण घाटीवर का दिसली ? नसती दिसली तर ? घंटानाद त्यांनाच का ऐकू येत होता ? विहीर खोदण्याची आणि खोदल्यावर मग शेवटच्या पायरीला थांबविण्याची इच्छा त्यांना का झाली ? कोंडुऱ्याचा नाद असा सतत का येत राहिला ? भर दुपारच्या तापलेल्या उन्हात त्यांच्या हातातील तांब्याची लोटी वाघाच्या डोळ्यांसारखी का चमकली ? मनात एवढा संशय असताना पार्वतीने तीर्थाचे आचमन घेतलेच कसे ? इतके सगळे होऊन तिने ते घेतले नसते तर ? तिथून परतल्यावर व्याघ्रांबराचा स्पर्श त्यांच्या शरीराला का झाला ? तो न होता, तर अनसूयेची आत्महत्या टळती ?

लक्ष्मीला उपडी घागर वाहत जाताना का दिसली ? पावा का ऐकू आला ? खिडकीतून दिसणाऱ्या तिच्या गर्भार नग्न शरीराला केमळेकर नमस्कार करून का गेले ? दास्याने लक्ष्मीच्या अंथरुणावरील काळ्या लुगड्याला हात का घातला ? आणि ते लक्ष्मीच्या नजरेस का पडले ? न दिसते, तर काय झाले असते ? पुढले सगळे टळले असते का ? अच्युतचा पाय का तुटला ? खांबाला टेकलेल्या, विडी मागणाऱ्या त्या माणसाला "कुणाची वाट पाहता ?" असे विचारावेसे पंतांना का वाटले ? पांगळ्याच्या पाठीवरही काळा डाग का होता ? इंदू इतकी हसली नसती,

तर ? चानीने गोऱ्या गोऱ्या पायांवरच्या साखळ्या लोकांना का दाखविल्या ? नानूला सुशीऐवजी शकूच आधी भेटती तर ?

पण हे सारे घडले. हेच घडले. काहीही घडणे शक्य होते, त्यातले हे घडले ! एका क्षणानंतर पुढे येणाऱ्या दुसऱ्या क्षणात जगणे म्हणजे काहीतरी आयुष्यात घडणे. क्वचित काहीच न घडणे हेसुद्धा घडणेच असते. पण अशा प्रत्येक 'घडण्या'बरोबर कॅलिडिओस्कोपला धक्का मिळाला, तुकडे निराळ्या तऱ्हेने पुन्हा जुळले, पुढल्याच क्षणी मोडून पुन्हा एकदा घडण्यासाठी. प्रत्येक क्षणात जुळलेली आकृती ही 'असते' म्हणून खरीच. अशा अनेक आकृत्या, त्याही साऱ्या खऱ्या. 'स्वातंत्र्या'चा हा खेळ न संपणारा, सावल्यांच्या नर्तनासारखा :

"प्रत्येक आकार मुळी खराच होता. आणखी थोड्या वेळानं तो आणखीन वळून बदलणार होता. त्या वेळीही तो आत्ताच्याप्रमाणे खराच राहणार होता."

पण त्याचबरोबर दुसरे काय तेव्हाच जाणवले होते ?

"सगळ्या झाडामाडांचे चेहरेच आपल्याला दिसताहेत; ह्यावरून कुणाचा तरी गिधाडासारखा एक पंजा फिरतो आहे. कुणीतरी काळोखात प्रचंडपणे आपला काळा पंजा फिरवून उलाढाल करतोय, प्रत्येक वस्तूमागचा आपला हक्क, आपली सूत्रं, आपलं अस्तित्व खुंटा हलवून ठाम करतो आहे, असं वाटत होतं."

—खरेच, तसेच वाटते ! तो 'काळा पंजा'ही दिसत राहतो. वाटते, हे सर्व अशा रीतीने घडले त्याऐवजी दुसऱ्या कोणत्याही रीतीने घडले असते, किंवा दुसरेच काहीतरी घडले असते, तरी ह्या माणसांची नशिबे काही बदलली नसती. ही माणसे तीच सुखे, तीच दुःखे, तेच भाव, त्याच काळज्या आणि त्याच यातना भोगत राहिली असती. त्यांचा शेवटही तोच झाला असता. त्यांना दुसरी गतीच नव्हती. सापळ्यात अडकलेले उंदीर, तशी ही माणसे. त्यांच्या वाट्याला आले त्याऐवजी दुसरे कोणते तरी अडसर आले असते, पण हे सारे उंदीर त्यात अडकलेलेच राहिले असते. पर्शरामतात्यांचे आयुष्य मुळीलाच बांधलेले राहील. अनसूया आयुष्यभर तशीच काष्ठासारखी सुकत अखेर आत्महत्याच करील. नारोबा जडये उद्दामपणे दुसऱ्यांची आयुष्ये नासवीतच राहील. सुतारणीचे मूल दुधावाचून तडफडत तसेच मरेल. वारूळे तशीच राहतील. लक्ष्मीच्या तहानेलेल्या ओठांना तृप्तीची घागर कधी लागणारच नाही. वेडा नरू नाचतच राहील. सदाशिवचे आयुष्य सूडाने पेटलेल्या पलित्यासारखेच असणार, आणि वामन तसाच खोंगी घालून ओटीवर बसणार. दोरीच्या टोकाला असलेला गळ तोंडात अडकलेल्या ह्या क्षुल्लक मासोळ्या. नियतीने गंमत म्हणून काही काळ सैल ठेवलेल्या दोरीमुळे त्यांची थोडा वेळ तडफड, सुटण्याची केविलवाणी धडपड, मग गळाला एक हिसका आणि येऊन टोपलीत पडणे—हेच त्यांचे जीवन !

त्यांचे ? की आपलेही ?—असे मनात येते. खानोलकरांच्या कादंबऱ्या असा अतिभयाण, आपली जाणीव खोलवर ढवळून टाकणाऱ्या अनुभवाचा प्रत्यय देतात. वाचून झाल्यावर कितीतरी काळ त्या मनात राहतात. वाचताना अस्पष्टपणे जाणवलेले अनेक संदर्भ, ताण, रचनाकृती नंतर मनात उलगडत राहतात आणि त्यांतून पहिल्या वाचनाचा अनुभव अधिकाधिक गहिरा होत जातो.

असे व्हावे ह्याचे प्रमुख कारण हे की, खानोलकरांच्या कादंबऱ्या ह्या अंतर्बाह्य काव्यात्मतेने भरलेल्या असतात. आपण प्रथम म्हटले की खानोलकर पिंडाने कवीच. त्यांच्या कादंबऱ्यांतून काव्यात्मता आढळते. पण ती कोणत्या अर्थाने ? भाषेचा अतिमोहक फुलोरा, प्रतिमाप्रतीकांचा प्रत्ययकारी उपयोग ह्या दृष्टीने खानोलकरांच्या कादंबऱ्या काव्यात्म आहेतच. लक्ष्मीला आपल्या "मृण्मय देहाच्या चैत्रगौरीची", "मातीच्या इंद्रियांच्या स्वप्नस्थ दिवेलागणी"ची प्रथम जाणीव होते त्या क्षणाचे खानोलकरांनी रंगविलेले चित्र, किंवा लक्ष्मीचा गळा फाडून तिला मारावी म्हणून सदाशिवने शिकवून तयार केलेला खुन्या कुत्रा त्या संध्याकाळी, पाऊस-वादळवाऱ्यात वेगाने हलणाऱ्या झोपाळ्याचे फटके खाऊन पिसाळतो आणि सदाशिवलाच जिवे मारतो तो भयंकर प्रसंग, ही प्रत्ययकारी भाषेच्या दृष्टीने कुठल्याही वाङ्मयाची भूषणेच ठरतील. प्रतिमा-प्रतीकांचा त्यांचा समर्थ उपयोग तर इतका विपुल आहे की त्याची उदाहरणे देणेही खुळेपणाचे. पण खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत काव्यात्मता आढळते म्हटले, ती ह्याहून पलिकडच्या व सखोल अर्थाने. त्यांच्या कादंबऱ्यांतून आढळणारा जीवनानुभव हा एका कविवृत्तीतून घेतलेलाच अनुभव असतो, आणि त्याची नेमकी वजने, ताण, पोत ह्यांसह तो अभिव्यक्त होतानाही त्या सर्वांवर कविवृत्तीचीच पकड कायम राहते. निसर्गरूपे, व्यक्तींची भावजीवने, घटना ह्यांचा अनुभव व बंदीश दोन्ही काव्यात्मताच नियंत्रित करते. वास्तवाचे यथार्थ रूप दाखविण्याऐवजी ते काव्यात्म रूप दाखवीत असतात. म्हणून त्यांना 'सावल्यांचा खेळ' म्हटले. म्हणजे नेमके काय घडते हे विश्लेषण करून सांगणे कठीणच आहे—पण कादंबऱ्यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवाने ते पटते खरे. त्याची काही अंगे आपण ह्या लेखाच्या आधीच्या भागात बघितली. कोंडुऱ्याच्या भव्य-भीषण नादाने 'कोंडुरा' या कादंबरीचे सगळे विश्वच भारून टाकणे; स्त्रीत्वाच्या पहिल्या क्षणापासून अखेरपर्यंतचे लक्ष्मीचे अतृप्त जीवन काळ्या प्रवाहावर वाहत जाणाऱ्या उघड्या घागरीसारखे जाणवणे; निरागस चानीच्या भयाण प्राक्तनाला धाकट्या मामींच्या

"होते दाण्याची ग लाही।
आणि लाहीचें ग पीठ॥

तव्याखालीं जाळ होतां ।
होते भाकरीही धीट ॥"

"वाऱ्या वाऱ्या मऊ हो रे ।
नको उडवूं रांगोळी ॥...
जा रे जा रे पाव्यामध्यें ।
वनीं उभा वनमाळी ॥"

अशा हळुवार ओव्यांचा अतिमंद सूर पार्श्वसंगीतासारखा लाभणे—हे खानोलकर जितक्या सहजपणे करतात, तितक्याच सहजपणे पर्शरामतात्या उघड्या माळावरून चालताना त्यांच्या शरीराच्या पावलांबरोबरच पावले टाकणारे मनोगत अवतरणात येण्याची जरुरी नाही हेही ते ओळखतात. कादंबरीच्या पूर्णाकृतीपासून तिच्यातील अत्यंत सूक्ष्म, क्षुल्लक बाबीपर्यंत सर्वच्या सर्व लेखन ह्या काव्यात्मतेच्या मुशीतूनच निर्माण होते व एकसंध होते. खानोलकरांची भाषा ही हळुवार, नाजूक, कोमल अनुभवांना तसेच वासनेने पेटलेल्या भयाण, बीभत्स अशाही साऱ्याच अनुभवांना, तसेच व्यक्तींच्या सुप्त, अर्धजागृत व जागृत मनोव्यापारांना अतिशय लीलेने पेलून नेते. त्या त्या घटनेचा व जाणिवेचा तो एक जिवंत सहजोद्गार असतो आणि ह्या अर्थाने त्यांच्या कादंबऱ्या काव्यात्म होतात.

खानोलकर हे जसे कवी आहेत तसेच नाटककारही; आणि म्हणून त्यांच्या कादंबऱ्यांतील काव्यात्मतेचा जसा मनावर ठसा उमटतो तसाच नाट्यात्मतेचाही. यशस्वी नाट्यवस्तूच्या निर्मितीसाठी जीवनातील अनेक घटनांमधील तसेच व्यक्ति-व्यक्तींच्या भावनाशयातील विरोधलयाची जी जाण नाटककाराला सहजगत्याच असावी लागते ती त्यांच्याजवळ भरपूर आहे. त्यांच्या कादंबऱ्यांतूनही ह्याचा प्रत्यय सतत येत असतो. पण त्यांच्या कादंबऱ्यांतून आढळणारी ही विरोधलयाची जाण नेमकी कशी आहे हे अधिक काळजीपूर्वक बघायला हवे. सामान्यतः नाट्यवस्तू निर्माण करणारी प्रतिमा ही बहिर्मुख असते. नाट्य ह्या वाङ्मयाविष्काराच्या विशिष्ट अशा प्रकृतीमुळेच नाटककाराला भावानुभव हा प्रसंगाद्वारे व शब्दांद्वारे व्यक्त करावा लागतो. निःशब्द अभिव्यक्तीच्या जागाही शाब्दिक अभिव्यक्तीच्या आधाराने व तिच्यामधून येऊ शकतात. पुष्कळदा अतिशय तरल असा भावाशय अतिशय ढोबळ अशा प्रसंगांच्या द्वारे व्यक्त करावा लागतो. कथावस्तूची वाढ ही, उपमा घेऊन सांगायचे तर, सतत उलगडणाऱ्या व उलगडण्याची क्रिया हाच प्राण असलेल्या फिल्मसारखी न होता अंतराअंतराने व एकापुढे एक अशा येणाऱ्या स्लाइड्ससारखी होते. नाट्याविष्कारात सामान्यतः असे होते. पण जेव्हा एखादे

कविपिंड असलेले मन नाट्यात्म आविष्कार करू पाहते त्या वेळी ह्या सर्वांवर अगदी विरुद्ध दिशेचे ताण पडतात. (येथे आपण केवळ नाट्यरूपाबद्दल बोलत नसून नाट्यात्मतेबद्दल बोलत आहो हे लक्षात घेणे जरूर आहे. केवळ काव्यात्म भाषेच्या उपयोगाने नाट्यवस्तूत काव्यात्मतेचा आभास उत्पन्न करता येतो, ह्याची अनेक उदाहरणे देता येतील. पण अशा कृतक-काव्यात्मतेबद्दल आपण आत्ता विचार करीत नाही.) अंतर्मुखता, आशयातील तरलता, निःशब्दतेचा काठ एवढाच शब्दांचा उपयोग, अस्तित्व उमलण्याची क्रिया (process of becoming) हाच प्राण, ही काव्यात्मतेची लक्षणे. मग लक्षात येते की खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील निसर्गरूपे, घटना, संभाषणे, व्यक्तिमत्त्वे, समोरासमोर ठाकलेल्या प्रतिमा, प्रतीके, हालचाली ह्यांची उभारणी ही विरोधलयाच्या आधारेच होते हे खरे, पण शेवटी हे सारे संघर्ष भावाशयाच्या निःशब्द गाभ्यातील अंतर्गत संघर्षावरच केंद्रीभूत होतात. (येथे आणखीही एक गोष्ट लक्षात येते : खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून ते असे भावाशयावर केंद्रीभूत होतातच, पण त्यांच्या नाटकांतूनही होतात. 'एक शून्य बाजीराव', 'सगेसोयरे', 'अवध्य' ही ते तसे झाल्याची उदाहरणे.) खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांची वीण ही विरोधलयातून कशी होत जाते ह्याची अनेक उदाहरणे आधी आलेली आहेत. अशा विशिष्ट नाट्यात्मतेचा गाभा खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांना लाभावा ह्यात आश्चर्य नाही, कारण नियती व आत्मस्वातंत्र्य ह्या दोहोंतील अंतर्गत संघर्ष हा तर त्यांचे सारेच कादंबरीविश्व व्यापून उरला आहे, आणि त्यातूनच विरोधलयावर आधारलेले हे इतर घटक आपापले जीवनरस घेत आहेत !

(अशा काव्यात्मतेने व नाट्यात्मतेने भारावलेल्या सखोल अनुभवांतून प्रत्येक कादंबरीत निर्माण होते ते एकेक पूर्ण बंद, परिपूर्णतेने अस्तित्व लाभलेले, अंतःपूर्ण असे विश्व. बाहेरच्या कशावरही अबलंबून नसलेले स्वयंपूर्ण विश्व. कादंबरीतून इतक्या अटळपणे परिपूर्ण विश्वाचा प्रत्यय देणाऱ्या कादंबऱ्या मराठीत विरळा आहेत.) ह्या अर्थाने खानोलकरांच्या कादंबऱ्या ह्या खऱ्या कादंबऱ्या वाटतात. कथा, कविता, नाटक अशा इतर कोणत्याही वाङ्मयीन आविष्काराहून परिपूर्ण विश्वाचा प्रत्यय देण्याची शक्यता व शक्ती कादंबरी ह्या आविष्कारात स्वभावतःच अधिक असते. इतर आविष्कार अर्थातच जीवनाचा सखोल अनुभव देऊ शकतात, पण तो अंशतः. एक परिपूर्ण वास्तू उभारता येण्याची शक्यता कादंबरीत अधिक; कारण कादंबरीत हा आविष्कार अस्तित्वाच्या निरनिराळ्या पातळ्यांवर एकदम फिरू शकतो, अंतर्जीवन व बाह्य विश्व यांचे संपूर्ण मोहोळ दाखवू शकतो, त्याची संपूर्ण घडण करता यावी इतका कालभाग स्वतःत सामावून घेऊ शकतो. पण येथेही खानोलकरांची कादंबरी निराळी आहे. कादंबरीतून जाणवणाऱ्या अंतःपूर्णतेचे सामान्यपणे जे घटक आढळतात त्यांचा खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत अभाव आहे.

खानोलकरी कादंबरीतील घटनांचा काल कोणता? नेमके कोणत्या ठिकाणी हे सर्व घडते? त्यांचा परिसर कोणता? काही व्यक्तींच्या जीवनात अशी स्थित्यंतरे, एवढ्या घडामोडी होत असताना आजूबाजूच्या समाजावर त्यांचे काय काय परिणाम झाले? आणि विशिष्ट समाजजीवनाचा, त्यात घडणाऱ्या कालसापेक्ष सामाजिक, राजकीय उलाढालींचा कादंबरीतील व्यक्तींच्या जीवनांवर काय परिणाम झाला? खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत ह्या कशाचाही संदर्भ नसतो आणि तरी पूर्णता जाणवते. खानोलकरांची सगळीच माणसे अशी जगावेगळी (abnormal) कशी? त्यांना जीवनातले विकृत (morbid), बीभत्स असेच फक्त कसे जाणवते? ही कुठली विकृत मनातील भुते ते नाचवतात? त्यांच्या व्यक्ती मानसशास्त्राच्या आधारावर टिकतील काय?—असे प्रश्नही खानोलकरांच्या लेखनाबद्दल विचारले जातात. त्यांना अर्थात मजजवळ उत्तर नाही; कारण ते असतच नाही. हा प्रश्न अखेर एखादी गोष्ट भावण्याचा वा न भावण्याचा असतो. मला एखादी गोष्ट भावली म्हणून इतरांनाही तशी भावावी असा आग्रह तर मुळीच चालत नाही. पण हे प्रश्नच गैरलागू ठरावे, अशी विलक्षणच अंतःपूर्णता, असे विलक्षण जग मला खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून आढळले हे मात्र खरे. खानोलकर ज्या पातळीवर जीवनाला हात घालू पाहतात ती 'आदिम' अशीच आहे. त्या पातळीवरील व्यक्ती नियतीच्या कायद्यांनीच वागत असतात, आपल्या अंतरंगातल्याच प्रचंड वावटळीत सापडल्यासारख्या वाहत जात असतात. त्यांच्या जीवनप्रवाहाचा संबंध फक्त त्यांच्याच अस्तित्वाच्या किनाऱ्याशी असतो. अस्तित्वाच्या तळाशीच चाललेला हा नियति-आत्मस्वातंत्र्याचा खेळ आपल्या अंतर्गत व विलक्षण अशा ताणांतून त्यांतील व्यक्तींना एकमेकांशी घट्ट बांधून ठेवतो, कथानकाला पक्की वीण देतो, सकस पोत देतो, ह्या संपूर्ण अनुभवविश्वालाच अतीव सघनता देतो. एखाद्या बंद पेटीत, अमानुष प्रकाशात घडणारा हा सावल्यांचा खेळ त्या बंद पेटीच्या संदर्भातच बघायला हवा; त्याची अंतःपूर्णता निराळ्या कोटीतली आहे हे जाणायला हवे. लक्ष्मीच्या अतृप्तीचाच नव्हे तर अवघ्या 'अतृप्ती'चाच एक संपूर्ण आलेख 'रात्र काळी घागर काळी...'मध्ये साकार होतो. पर्शरामताऱ्या, अनसूया, पार्वती ह्यांच्या-मधून एकमेकांत अपरिहार्यपणे गुंतलेली नियतीच उभी राहते. निरागसता व तिच्या-वर पडलेले पाप व ज्ञान ह्या दोहोंचेही ताण 'चानी'त पाहताना मन हलून जाते.

खानोलकरांची निर्मिती ही एक पछाडलेल्या कलावंताची निर्मिती आहे आणि तिच्यात वाचकालाही पछाडण्याची शक्ती आहे. काही पछाडलेले प्रतिभावान लेखक हे आपल्या अंतःस्फूर्तीने, जणू काही नेणिवेनेच, लिहितात. तसे खानोलकर आहेत. अशा लेखकांच्या लिखाणात कधीकधी जी कमतरता जाणवते तिच्यापासून तेही मुक्त नाहीत. त्यांच्या निर्मितीचा जिवंतपणाच पुष्कळसे तारून नेतो, पण तरीही कधी

अपुरेपणा, कधी अतिपुरेपणा, कधी खडबडीतपणा राहून जातोच. अनेक दिशांनी भरारी घ्यावयास मन मुक्त असावे लागते. ती मुक्तता कमी असावी, विशिष्ट अशा काही अनुभवांशीच ते मन बांधले गेलेले असावे, असे वाटत राहते. ते अनुभवही असे खोलवरचे की ते जणू ह्या कलावंताला आज तरी आपल्या कक्षेबाहेर जाऊ देत नसावे. प्रतीतीचा व लेखनाचा झपाटा विलक्षण, पण तो कधी कधी भलत्याच दिशेला नेतो, आणि त्याचा आवेग इतका की तसे होत आहे हे कळूनही खानोलकर तो रोखू शकत नाहीत. असे झाले की लेखनाचाच जणू गर्भपात होतो. एखादे विश्व निसटले की अगदीच निसटते. 'त्रिशंकू'च्या दुसऱ्या भागाचे तसे झाले आहे. तो फसलाच. भलतीकडे वाहत गेला. 'रात्र काळी...घागर काळी'च्या दोन भागांत अशा फटी आढळतात. (चांदमामा एकदा आला आहे, हे विसरून खानोलकर त्याची पुन्हा ओळख करून देतात; वेड्या नरूचा पहिल्या भागात पत्ता नसतो, तो एकदम दुसऱ्या भागातच येतो!) गणुराया ही खरे तर एक कथा, फार तर दीर्घकथा; तिची कादंबरी होताना ती फार विरळ, विसविशीत झाली. हे सारे खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत जाणवते. पण एखाद्या लेखकाचा विचार करताना त्याचे असले दोष महत्त्वाचे नसतात. (कारण ते कमीअधिक प्रमाणात कुठल्याही लेखकात आढळतात.) महत्त्वाचे असते ते हे की हे दोषही खांद्यावर घेऊन पैलतीर गाठण्याची शक्ती त्या लेखकाजवळ आहे की नाही. आणि खानोलकरांत ती आहे ह्यात तिळमात्र शंका नाही.

आपण ह्या लेखात 'रात्र काळी...घागर काळी', 'त्रिशंकू', 'कोंडुरा', 'चानी' ह्या कादंबऱ्यांचा थोडासा विचार केला. मराठी कादंबरीत खानोलकरांची कादंबरी हे एक स्वतंत्र प्रकरण आहे. कादंबरीबद्दलच्या ठोकताळेवजा कल्पनांना आव्हान देणारी ती कादंबरी आहे. आणि त्यांतही 'अजगर' हा एक चमत्कारच आहे. तिचाही थोडा विचार करून हा लेख पुरा करू. आपण आधी पाहिले की खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील निसर्गचित्रे, घटना, व्यक्ती हे सारेच घटक जणू अटीतटीच्या, निर्वाणीच्या कडेवरच त्यांच्या कादंबऱ्यात अवतरतात. 'सामान्या'ची कक्षा भेदून ते त्यापलिकडे जातात आणि 'वि-लक्षण' होतात, तेव्हाच ते निराळ्या शक्तीनिशी व खरेपणाने उभे राहतात. 'अजगर' ही सर्वस्वी ह्याच विलक्षण पातळीवर कल्पिलेली कादंबरी आहे. ही पातळी नुसत्या शहाणपणाची किंवा ठार वेडसरपणाची नाही, तर व्यवहारी शहाणपणाचे जग पूर्ण वेडेपणाच्या सीमेला जिथे मिळते ती आहे. व्यक्तिमनावर स्वतःच्या जाणिवेचे, तसेच समूहजाणिवेचे अनेक अडसर असतात. ते निघाले की मग ह्या बाटलीतून प्रेरणा, इच्छा, स्वप्ने, वासना ह्यांची भुते बाहेर पडतात. पण ही भुते तरी कोणती? आपल्याच ओळखीच्या भावनांची ती अनोळखी रूपे असतात. वस्त्रे उतरवून आल्याने अनोळखी झालेली. 'अजगर'मधील

पंतांच्या जीवनात एकाएकी निर्माण झालेली पोकळी आणि तिच्यात भिरभिरणारे पाकोळीसारखे त्यांचे मन; काळी, जाडी पावसकरीण आणि अतृप्त मातृत्वाच्या भावनेतून ती पांगळ्यावर करीत असलेला मायेचा वर्षाव; "अहो, पंधराशे लोक मेले. पण देव खरोखरच दयाळू, नाही!" असे म्हणणारे, पण त्याचबरोबर पांगळ्याला पुन्हा त्याच्या जागी सोडून देण्याचा चाळीचा विचार होतो आहे हे कळताच ठामपणे "पाय नसलेल्या माणसाला सोडून देणे वाईट, आँ!" असेही सांगणारे पावसकर; एखाद्या प्राण्यासारखा वाटणारा पांगळा, आणि त्याच्या प्राण्यासारख्याच अन्न, निवारा, संभोग ह्यांच्या आदिम इच्छा; नाटककाराच्या शब्दांतच हरवून गेलेले इंदूचे अस्तित्व; आपल्या आजारपणाचेच भांडवल करून पत्नीला वेठीला लावणारे भोळे आणि त्यांच्यापुढे मुकाट्याने नमणाऱ्या अंजनीबाई; चार वर्षांचा असतानाच हरवलेल्या सोपानाचा आयुष्यभर डोळ्यांत प्राण आणून शोध घेत असलेला त्याचा बाप; त्याला आसरा व भोग देणारी पण नकळत त्याच्यातच गुंतून जाऊन सोपानाचा शोध करू लागलेली, तो चुकून आपल्याकडे न यावा म्हणून मारपीट सोसावी लागली तरी धंदा बंद करणारी वेश्या; एका क्षणाची वीज पडून आयुष्यच उद्ध्वस्त व्हावे तसा झालेला मोरे;—ह्या साऱ्या व्यक्ती व त्यांची भावविश्वे ओळखीची वाटतात, आणि वाटत नाहीतही. हे सारे चेहरे कुठेतरी पाहिल्यासारखे वाटतात, आणि एकदम दचकायलाही होते—हे प्रतिबिंब तर नव्हे? ह्या सगळ्या घटकांना एकत्र जोडणारे मानसशास्त्रीय द्रव्य हे शहाण्यांच्या मानसशास्त्राचे नव्हे तसेच वेड्यांच्याही. ते आहे मूलप्रेरणा, वासना, जाणिवा ह्यांच्याबरोबर तर्क, व्यवहार, शहाणपणा ह्यांचेही. अशी विवस्त्र भावविश्वे एकमेकांजवळ येतात, एकमेकांवर विचित्र, भयानक, अमानुष असा प्रकाश टाकतात आणि ओळखीच्या वस्तूंचे आकार भुताटकीसारखे होऊन जातात. एकाच वेळी, एकाच ठिकाणी, एकावर एक असे अनेक आकार दिसू लागतात. काळी पावसकरीण चांदीचे ताट-पाट मांडून पांगळ्याला जेवायला घालते, आणि तो ताटात ओकतो; मातृत्वाच्या अतृप्त, अतीव गरजेतून ती त्याला जवळ ओढून घेते, आपला स्तन त्याच्या मुखात देते, आणि त्याच वेळी त्याची संभोगेच्छा अनावर होऊन वीर्यपात होत असतो;—ह्या इतक्या बीभत्सपणाच्या आवरणाखाली झाकलेला निर्मळ कोमलभाव; पंत इंदूबरोबर खेळ करतात, नाटकातला एखादा प्रवेश करावा तसे तिच्याकडे गिऱ्हाईक म्हणून येतात, ह्या फार्सिकल प्रसंगातून जाणवणारा त्यांचा भयाण एकाकीपणा; शब्दांमागे वेडे होऊन स्वप्न पाहणाऱ्या इंदूच्या ओठांवर उरलेला विडीचा, दारूचा सत्य असा दर्प : एकापाठीमागून एक असे निरनिराळे चेहरे दिसत राहतात, आणि ह्या सर्वांच्या मागे सतत अस्पष्टपणे जाणवतो तो चेहरा माणसाचा, त्याच्या बंद विश्वातल्या एकटेपणाचा. अनेक तारका आपापला प्रकाश घेऊन अंतरा-

ळात एकमेकाभोवती फिरत राहाव्या, त्यांची भेट मात्र कधीच होऊ नये; सात बाहुल्या एकात एक घातलेल्या, शेवटी एकच बाहुली...

स्टाइनबेकने आपल्या 'कॅनरी रो', 'ऑफ माइस अँड मेन', 'जॉनी बेअर' ह्या कादंबऱ्या-कथांमधून जगावेगळ्या, स्वतःच्या जगातच रमलेल्या, सामान्य निकषांवर वेडसरच असलेल्या माणसांचे जग दाखविले आहे; झियाँ झनेने आपल्या 'लेडी ऑफ द फ्लॉवर'मध्ये समाजाने टाकून दिलेल्या, धोकादायक म्हणून तुरुंगाच्या चार भिंतींआड बंदिस्त करून ठेवलेल्या गुन्हेगारांच्या लैंगिक विपरीतांचे चित्रण त्यांच्याच दृष्टिकोनातून केले आहे; पण शहाणपण व वेडेपणा त्यांच्या सीमेवर जगणाऱ्या व्यक्तींचे 'अजगर'मधील चित्रण हे आवाक्याने त्यांच्याही पलीकडे जाते. जीवनातले सामान्य भावच असे असामान्य रूप घेऊन पुढे येतात, आजवर कधी न दिसलेले चेहरे दाखवतात, एकाच वेळी मनाच्या सुजाण, अर्ध-जाण आणि अजाण पातळ्यांतून फिरतात, तेव्हा ह्या कादंबरीच्या आवाक्याने, सघन व घट्ट विणीने, काव्यात्मकतेने आणि प्रत्ययकारी शक्तीने मन थरारून जाते.

आपण सुरवातीलाच खानोलकर जीवनाच्या कोठल्या पातळीवर व तेथेही कोठल्या समस्यांशी झगडत आहेत ह्याचा आलेख मांडला. ह्या समस्या जीवनाच्या मूलभूत समस्या आहेत आणि आधुनिक काळात अनेक प्रतिभावंत लेखकांना त्यांनी ग्रासले आहे. नियती व आत्मस्वातंत्र्य यांची समस्या ही अस्तित्वाची समस्या आहे. परभाषांतही सतत ह्याच समस्यांशी झगडणाऱ्या वाङ्मयकृती निर्माण होत आहेत. पण त्यांच्यातसुद्धा गुणावगुणांची फार तफावत आढळते. जीवनातील अर्थहीनतेचे दर्शन हे स्वतः अर्थहीन असून चालत नाही, ते कलात्मक असावे लागते. अर्थहीन अर्थहीनता हा नुसताच गोंधळ असतो. तसेच जीवनातील आत्मस्वातंत्र्याच्या अभावाचे दर्शनही 'अनिर्बंध' असून चालत नाही, त्या दर्शनात कलापूर्णता असावीच लागते. हे न ओळखणारे पुष्कळ लिखाण इतर भाषांतही होत आहे. पण ह्याच सर्व समस्यांचा जबाबदारीने विचार करून, तितक्याच जबाबदारीने त्यांना कलात्मक रूपात अभिव्यक्त करणाऱ्या निर्मितीचा एक प्रबळ प्रवाह आज जगभर आढळतो. आपल्या लेखनाने खानोलकर ह्या प्रवाहाचा सहजपणेच भाग झाले आहेत, इतकेच नव्हे तर काही बाबतीत ते त्या प्रवाहाच्या पुढेही गेले आहेत.

येथे अशाच जबाबदारीने व अशाच दर्जाचे लिखाण करणाऱ्या दुसऱ्या मराठी लेखकाची—जी० ए० कुलकर्णी ह्यांची—आठवण अपरिहार्यपणे होते. जीवनातील चिरंतन व मूलभूत पातळीवरील अशाच तीव्र व अस्तित्व ढवळून टाकणाऱ्या अनुभवांना एक स्वतःच्या प्रगल्भ, सुसंस्कृत जाणिवेतून सामोरा जातो, तर दुसरा त्याच अनुभवांना नेणिवेच्या पातळीवरून कवेत घेऊ पाहतो; एकाची कलाकृती पूर्ण जाणिवेने निर्माण केलेल्या रचनाबंधाच्या ताकतीतून मानवी निर्मितीचे पूर्ण रूप

दाखवते, तर दुसऱ्याची केवळ अंतःस्फूर्तीतून व जणू नेणिवेतून निर्मिली जाताना एखाद्या निसर्गरूपाचेच गुणधर्म घेऊन येते; एक ज्ञानाचे सारे विश्वच कवळू पाहणारा, प्रत्येक जीवनानुभवाला अंतिम ज्ञानाची कसोटी लावणारा, तर दुसरा भूमीचे, झाडांचे, आकाशाचे प्राकृतिक शहाणपण स्वतःतच अंतर्मुख होऊन धुंडणारा. खरोखरच एकाच काळात, एकाच भाषेत, इतक्या विरुद्ध टोकांपासून सुरवात करून मधे भेटणारे दोन लेखक असावेत हाही नियतीचाच खेळ!

खानोलकरांच्या समग्र कादंबरीलेखनाचा आढावा घेण्याचा आपण प्रयत्न केला. त्यांच्या कादंबऱ्यांतून मानवी जीवन अनेक कथावस्तूंचे रूप घेऊन येते, हेही आपण पाहिले : जन्म आणि मृत्यू ह्यांची रहस्यमयता, अतृप्तीचे आलेख, निरागसतेचे अनंत आविष्कार, निष्पापपणातून पापाच्या दिशेने होणारी माणसाची वाटचाल, जीवनानेच दिलेल्या भयानक अनुभवांतून हरपत जाणारे बाल्य, समूहमनात शतकानुशतके दडपून राहिलेले हिंस्र भाव आणि त्यांच्या एखाद्या क्षणातल्या उद्रेकातून घडलेला कुणातरी निष्पाप जीवाचा विनाश, खुरटलेले व बुरसटलेले समाजजीवन आणि त्यापलिकडे जाण्याचे एखाद्याचे प्रयत्न व त्यांत त्याला मिळणारे अपयश, माणसाचा अतीव असा एकटेपणा, निसर्गाची अमर्याद व अलिप्त अशी अव्याहतता आणि त्याच्यापुढे आपले इवलेसे भावजीवन घेऊन उभी ठाकलेली एक मर्त्य कुडी, वासनेचे चौऱ्यांयशीचे फेरे;—कितीतरी. ही रूपे इतकी अनंत आहेत व इतकी रेखीव आहेत की ती रूपे नव्हेतच, त्या कथावस्तू ह्याच त्या त्या कादंबऱ्यांच्या प्रमुख कल्पना आहेत, असे वाटावे. कदाचित तसे असेलही. कारण खानोलकरांच्या ह्या इतक्या संमिश्र अशा भावविश्वाला कोणत्याही एका सूत्रात ओवणे तसे कठीणच. शिवाय येथे हेही लक्षात ठेवले पाहिजे की, ह्या लेखात मी खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांचाच फक्त विचार केला आहे. खानोलकरांनी कविता, कथा, नाटक इत्यादि वाङ्मय-प्रकारांमधले लेखनही केले आहे व आजही करीत आहेत. ज्याची निर्मिती अशी विपुल, विविध आविष्कारांतून प्रगटणारी व सतत वेगाने नवीन क्षितिजे धुंडणारी असते, त्याच्या निर्मितीच्या वाटचालीतील एखाद्या मधल्याच टप्प्यावर त्याच्या लेखनाचा असा आलेख मांडणे धोक्याचे असते ह्याची मला जाणीव आहे. तरीही नियती व आत्मस्वातंत्र्य ह्यांच्यातील नात्याचा शोध हे त्यांच्या कादंबरीलेखनाचे सूत्र होय असे मी मांडले ते अशाकरता, की ते तसे आहे असे मला वाटते. त्याच्या आधारे, विखुरलेल्या व प्रथमदर्शनी एकमेकांशी संबंधित नसाव्यात असे वाटणाऱ्या अनेक कथावस्तूंतील व त्यांच्या घटकांतील अंतर्गत नाती अधिक स्पष्ट होतात असे मला वाटते. खानोलकरांच्या कादंबरीलेखनाचा त्यामुळे साकल्याने विचार करणे शक्य झाले. दुसरे एखादे सूत्र घेऊन, किंवा एकाच वेळी अनेक सूत्रे घेऊनही, त्यांच्या समग्र कादंबरीलेखनाकडे निराळ्या दृष्टीने बघता येईल, हे तर खरेच. अखेर

महत्त्वाचे असते ते सूत्र नव्हे तर कादंबरीतून जाणवणारी जीवनदर्शनाची खोली, त्याचा आवाका, त्याचे प्रत्ययकारित्व. ह्या सर्वांचा आढावा घेताना ह्या सूत्राची मदत झाली, म्हणूनच ह्याकडे नियती व आत्मस्वातंत्र्य यांचे द्वंद्व ह्या रूपात पाहिले.

आणि ह्याच नियतीची जाणीव, अखेरीस, एका निराळ्या संदर्भात पुन्हा सामोरी येते. जन्म आणि विनाश ही खानोलकरांच्या लेखनामागची सूत्रे. निर्मितीला अखेर अटळपणे विनाशात विलीन व्हावे लागते. असे जर असेल, तर निर्मिती ह्या गोष्टीला खरोखर काही अर्थ असतो का? माणूस खरोखर काही 'निर्माण' करू शकतो का? खानोलकरांचे सारे लेखन हीही निर्मितीच. तिचा मग अर्थ काय? ह्या निर्मितीचे तरी अस्तित्व कशासाठी? ह्या लेखनाच्या द्वारे खानोलकर असे तर सांगत नाहीत : "निर्मितीला अटळपणे विनाशात विलीन व्हावे लागते हे खरेच. पण म्हणूनच निर्मितीच्या ह्या क्षणिक व नाशवंत अस्तित्वाला अधिकच अर्थ व मोल आहे. (आपली स्वतःची नियती काय हे पूर्णपणे जाणून ती स्वतःच्या आयुष्यात पूर्णत्वाने जगणे हीच खऱ्या अर्थाने निर्मिती असते, आणि ती करण्यातच जीवनाला काही अर्थ असलाच, तर तो लाभतो." कुणास ठाऊक. एवढे मात्र खरे की हे अतिशय कठीण आहे. आपल्यापैकी बहुतेकांना आपली नियती काय आहे हे कळतच नाही; कळले तरी वळत नाही; काहींना वळले तरी माणसाची शक्ती अखेर अपुरीच. झियाँ झनेसारखा एखादाच, की ज्याला ती कळते आणि कळल्यावर ती पूर्णत्वाने जगण्याची कुवतही ज्याच्या जवळ असते.

आणि येथे अगदी स्वतःशीच बोलावा असा एक विचार मनात येतो. वाटते, ज्याची नियती ही नियतीचीच अनेक रूपे पाहावी ही आहे, आणि ज्याचे आत्म-स्वातंत्र्य त्या नियतीची अनंत रूपे आपल्या लेखनाच्या आरशात प्रतिबिंबित करावी हे आहे, असे लेखक खानोलकर आहेत. झाड उन्मळून पडले की मग फूटपट्टी घेऊन ते किती उंच होते, किती लांबरुंद होते हे उसन्या उत्साहाने मोजण्याची दानत असलेल्या महाराष्ट्रात व मराठी भाषेत हा लेखक जन्मला. आपलीच नियती पुरी करायला त्याला नियतीचेच पाठबळ लागणार. ते त्यांना मिळावे; एरवी हे कार्य कठीण आहे!

REFBK-0023803