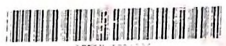
म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. ३०८४



REFBK-0024536

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.

5 JUN 1985

30 OCT 1985

3 N 1985

1 DEC 1985

9 NOV 1986

15 APR 1987

22 APR 1987

11 NOV 1987

23 JAN 1991

18 JAN 1997

(क्र. मा. पहा)
५०००-३-८४



३०८४

कमल देसाई
यांचे
कथाविश्व

रा० भा० पाटणकर

REFBK-0024536

आज प्रकाशन

मौज प्रकाशन : ३२३
पहिली आवृत्ती : १९८४
© १९८४, रा० भा० पाटणकर

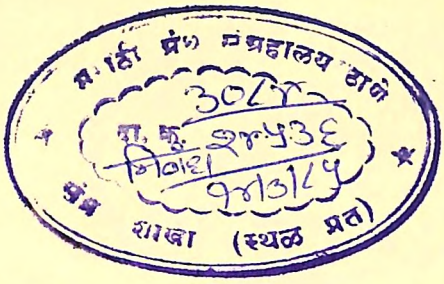
मुखपृष्ठ
पद्मा सहस्रबुद्धे

प्रकाशक
श्री० पु० भागवत
मौज प्रकाशन गृह
खटाववाडी, मुंबई
४०० ००४

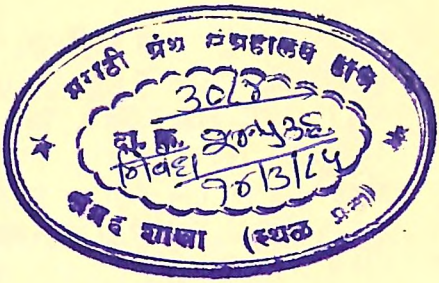
मुद्रक
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी, मुंबई
४०० ००४

किंमत एकोणीस रुपये

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



लीलास



प्रस्तावना

येथे प्रामुख्याने दोन गोष्टी करण्याचे योजिले आहे. मी गेल्या चारपाच वर्षांत तीन लेखकांच्या संपूर्ण साहित्यावर तीन वृहत् लेख लिहिले : (१) कमल देसाईंचे कथाविश्व (*समाज प्रबोधन पत्रिका*, १९७९–८१) (२) शांतारामांच्या कथा (*नवभारत*, १९८२–८३) (३) मुक्तिबोधांचे साहित्य (*अनुष्टुभ*, १९८३–८४). या लेखांमध्ये मी जी समीक्षापद्धती वापरली तिचे स्वरूप स्पष्ट करणे हे माझे पहिले उद्दिष्ट आहे. गेल्या दीडशे वर्षांतील मराठी वाङ्मयात मोठेपणाची बीजे विखुरलेली सापडतात; पण कोठेही त्या बीजातून फळाफुलांनी भरलेला वृक्ष झाल्याचे दिसत नाही; असे का झाले, व यावर उपाय काय, याचा शोध घेणे हे माझे दुसरे उद्दिष्ट आहे.

.१.

मी गेली तीस-पस्तीस वर्षे वाङ्मयाचे अध्ययन व अध्यापन करीत आलेला आहे; त्याचबरोबर मी विशिष्ट वाङ्मयकृतींवर समीक्षणात्मक लेखनही केले आहे. अध्ययन व अध्यापन हे केवळ परीक्षा-लक्ष्यी नसेल तर त्यात व समीक्षालेखनात खरे पाहता काहीच फरक नसतो. दोन्ही संदर्भात समान प्रक्रियाच प्रस्तुत असतात. दोन्ही ठिकाणी (वर्गातील व्याख्यानात व समीक्षालेखात) जे केले जाते त्याचे समान मापनदंडाने मूल्यन करणे आवश्यक असते हे ओघानेच आले.

अभ्यासिकेत, वर्गात, आणि समीक्षालेखनात वेगवेगळ्या वाङ्मयकृतींच्या विश्लेषणांबरोबर मी आत्मविश्लेषणही करीत होतो. *क्राइम अँड पनिशमेंट, मॅक्बेथ, पॅराडाइझ लॉस्ट, मेघदूत, शाकुंतल, मी, एकच प्याला* अशांसारख्या वाङ्मयकृतींविषयी विचार करीत असतानाच मी स्वत:ला विचारीत होतो की 'मी नक्की काय करतो आहे? विश्लेषण-मूल्यनाच्या कोणत्या पद्धती वापरतो आहे? कोणती बौद्धिक कौशल्ये व मूल्यनिकष यांचा उपयोग करतो आहे? या सर्वांतून एखादी संकल्पनात्मक-मूल्यात्मक चौकट उभी राहिल्यासारखी दिसते आहे का? ही चौकट केवळ

वाङ्मयापुरती मर्यादित आहे की तिच्यात आणि इतर कलांच्या व विषयांच्या चौकटींमध्ये काही संबंध निर्माण झालेले आहेत ? या इतर विषयांबाबतचे माझे ज्ञान कितपत पुरेसे व शास्त्रशुद्ध आहे ?...' वरील निवेदनावरून हे ध्यानात येईल की माझा मूळ विषय वाङ्मय; त्याचा आस्वाद[1] घेत असताना, त्यावर विचार करीत असताना, वर उल्लेखिलेल्या प्रश्नांचा मागोवा घेत असताना, अगदी स्वाभाविकपणे मी अमूर्ततेच्या पातळीवर गेलो. एखाद्या कादंबरीचे वाचन, विश्लेषण व मूल्यमापन करताना *कादंबरी* या वाङ्मयप्रकाराचे स्वरूप काय, कोणत्या गुणांमुळे एखादी कादंबरी चांगली ठरते, असे प्रश्न उभे राहणे नैसर्गिक आहे. याच्या पुढची पायरी म्हणजे एकूण वाङ्मयाच्या...व चित्रकला, संगीत इत्यादी एकूण कलांच्या स्वरूपाविषयी प्रश्न निर्माण होणे. या प्रश्नांना सामोरे जाताना मी अपरिहार्यपणे सौंदर्यशास्त्र, तत्त्वज्ञान इत्यादी विद्याशाखांकडे वळलो. या इतर विद्याशाखांकडून मी वाङ्मयाकडे आलेलो नाही.

मराठीत एक गैरसमज प्रचलित आहे. तो असा की काही माणसांना प्रतिभेची दैवी देणगी मिळालेली असते; या प्रतिभावंतांना निर्वात पोकळीत सौंदर्यसिद्धांत अचानक असे सुचतात; व मग ते आपले सिद्धांत विविध कलांना लावून दाखवितात. सिद्धांत प्रसवितानाच जर ते थकून गेले तर त्या सिद्धांतांचे उपयोजन करण्याची जबाबदारी त्यांच्या निष्ठावंत अनुयायांवर पडते. त्यांना या कामात अपयश आले तर तो दोष या अनुयायांचा होय असे समजण्यात येते. परंतु त्या सिद्धांतांची निर्मिती अनैसर्गिक रीतीने झाल्याने ते जन्मापासूनच सदोष असणे शक्य आहे हा विचार मात्र आपल्याकडे कोणालाच सुचत नाही.

या गैरसमजाबरोबर त्याच्याच जुळ्या भावासारखा येणारा दुसरा गैरसमज म्हणजे, सौंदर्यशास्त्र किंवा सौंदर्यसिद्धांत ही कोणा *एकाची* निर्मिती असते, असू शकते असे मानणे. निसर्गविज्ञानातील शोध जसे न्यूटन, आइन्स्टाइन यांसारख्या विशिष्ट व्यक्तींनी लावलेले शोध आहेत असे म्हणता येते, तसे मानवी मूल्यांबाबतचे शोध विशिष्ट व्यक्तींनी लावलेले शोध आहेत असे म्हणता येते का, हा प्राथमिक पण महत्त्वाचा प्रश्न कोणीच विचारीत नाही; म्हणून हा दुसरा गैरसमज निर्माण होतो. न्यूटनचा गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत, आइन्स्टाइनचा सापेक्षतावादाचा सिद्धांत या शब्दप्रयोगांप्रमाणे कांटचा सौंदर्यसिद्धांत, लँगरचा सौंदर्यसिद्धांत हे शब्दप्रयोगही रूढ आहेत हे खरे. पण वास्तवाच्या स्वरूपाविषयीचा सिद्धांत व मूल्यांच्या स्वरूपाविषयीचा सिद्धांत यांची तार्किक जात एक नाही, हे लक्षात ठेवणे अगत्याचे आहे. समाजात विज्ञानाची परंपरा असेल तर स्वतंत्र प्रज्ञेच्या न्यूटनसारख्या वैज्ञानिकाला नवीन सृष्टिनियम सापडू शकतात व या शोधांच्या निर्मातृत्वावर तो रास्तपणे अधिकार सांगू शकतो. मूल्यसिद्धांत असे सापडत नाहीत. मूल्ये हा केवळ मानवसंस्कारित किंवा मानवी वास्तवाचा भाग असल्याने हा फरक पडणे अपरिहार्य आहे. समाजाचे घटक म्हणून आपण मूल्ये जगतो, व या जगण्यातून ती मूल्ये घडतात. सृष्टिविज्ञानातील सिद्धांतांच्या बाबतीत प्रत्यक्ष व अनुमान ही दोन प्रमाणे वैध समजली जातात. मूल्यविषयक सिद्धांतांच्या बाबतीत सर्वांत महत्त्वाचे प्रमाण म्हणजे कृति-प्रमाण किंवा जीवन-प्रकार-प्रमाण होय.

प्रथम लेनिनने व नंतर माओने मार्क्सवादात नवी सद्धांतिक भर टाकली असे म्हटले जाते. याचा अर्थ असा नव्हे की या दोघांनी मार्क्सच्या ग्रंथांचे विशेष कसोशीने परिशीलन केले होते व म्हणून त्यांना मार्क्सच्या सिद्धांतांचा नवा अर्थ लागला. या प्रकारे क्रियाप्रवण, जीवननियामक

अशा कोणत्याच सिद्धांताचा नवा अर्थ लागत नसतो. वेगवेगळ्या परिस्थितींत असा एखादा सिद्धांत *जगताना*, त्यावर एखादा जीवनप्रकार उभा करताना त्याचे नवे अर्थ गवसतात; किंवा पर्यायाने असे म्हणता येईल की त्याला नव्या अर्थांच्या फांद्या फुटतात. यामुळे इंग्लंड, रशिया, चीन, पश्चिम युरोपातील देश यांना मार्क्सवाद वेगवेगळा दिसला तर त्यात नवल वाटण्यासारखे काही नाही.[२]

ज्याच्या वाचतीत जीवनप्रकारप्रामाण्याचा प्रामुख्याने व अपरिहार्यपणे उपयोग करावा लागतो असा जीवननियामक सिद्धांत वा मूल्यसिद्धांत हा कोणा एका व्यक्तीने निर्माण केलेला नसून तो एकूण समाजाने किंवा त्यातील एखाद्या गटाने निर्माण केलेला असतो. गौतम बुद्धाचा धर्म हा विशिष्ट काळाच्या गरजेतून निर्माण झाला, विशिष्ट आर्थिक-सामाजिक परिस्थितीत तो निर्माण होणे, त्याचा विस्तार होणे अपरिहार्य होते, असे कोसांबींसारखे इतिहासकार सांगतात.[३] मार्क्स ही व्यक्ती जन्माला आली नसती तरी अठराव्या-एकोणिसाव्या शतकांतील परिस्थिती अशी होती की मार्क्सवाद जन्माला आल्यावाचून राहिला नसता असे एंगल्ससारख्यांनी म्हटले आहे.[४] त्यात अतिशयोक्तीचा अंश असला तरी बराच तथ्यांशही आहे. मानवी जीवनप्रकारांमध्ये अनुस्यूत असलेले संकल्पनाव्यूह त्या प्रकारांमध्ये देहीभूत झालेल्या स्थितीतच सापडतात. ते स्पष्टपणे पाहणे, मांडणे, त्यांतील अंतर्गत ताणांचे गुंते सोडविणे, त्यांच्यात व्यवस्था निर्माण करणे इत्यादी कार्ये सैद्धांतिकांना करावी लागतात; म्हणून मार्क्स, बुद्ध यांचे महत्त्व मान्य करायलाच हवे. परंतु त्यांच्या नावे ओळखले जाणारे जीवनसिद्धांत व जीवनप्रकार ही त्यांनी एकट्याने केलेली निर्मिती नव्हे, या मुद्याला फार महत्त्व आहे हे विसरून चालणार नाही. वास्तवाचा अर्थ लावताना ज्यांचे तत्काळ उपयोजन करता येत नाही अशा भूमित्या निर्माण झालेल्या आहेत; त्यांना महत्त्वही असते, असे शास्त्रज्ञ सांगतात. पण ज्यांना मानवी वास्तवात मुळे नाहीत असे मूल्यसिद्धांत केवळ वांझ, निरर्थक असतात.

याच कारणामुळे असे म्हणावे लागते की कोणत्यातरी जीवनप्रकारातून जो उमललेला नाही असा सौंदर्यसिद्धांत असूच शकत नाही. जो मुद्दाम कलाकृतींना *लावून दाखवावा* लागतो, तो कलासिद्धांत मुळातच कृत्रिम व खोटा असतो. वाङ्मयमीमांसेत, सौंदर्यमीमांसेत नवे काही घडतच नाही असा याचा अर्थ नाही. नव्या गोष्टी घडतात यात संशय नाही. त्यांचे वर्गीकरण पुढीलप्रमाणे देता येईल : (अ) काव्यादी कलांच्या नव्या परंपरेच्या जन्माच्या वेळी झालेले सैद्धांतिक लिखाण; यात पुन्हा कवि-सैद्धांतिकांचे लिखाण विशेष महत्त्वाचे. याचे चांगले उदाहरण वर्ड्सवर्थच्या *लिरिकल बॅलड्स*च्या प्रस्तावनेत सापडते; मराठीतील उदाहरण द्यायचे तर केशवसुतांच्या किंवा रविकिरणमंडळाच्या काळातील सैद्धांतिक लिखाणाकडे बोट दाखविता येईल. (आ) यालाच प्रायः समांतर असलेले समीक्षकांचे लेखन. जॉन्सन, ए० सी० ब्रॅड्ली, विल्सन नाइट, एल्० सी० नाइट्स, आर्० एस्० क्रेन यांनी शेक्सपिअरवर वेगवेगळ्या कालखंडात जे लिहिले आहे त्याचा या संदर्भात निर्देश करता येईल. (इ) इतर विद्याशाखांच्या दृष्टिकोणांतून लिहिलेले वाङ्मयकृतींवरील लिखाण. फ्रॉइड व युंग यांनी वाङ्मयकृतींविषयी केलेले लिखाण हे याचे उदाहरण ठरेल. (इतर विद्याशाखांकडून जे घेतले जाते ते सर्व वाङ्मयमीमांसेत प्रस्तुत ठरेलच असे नाही हे लक्षात ठेवले पाहिजे.) (ई) सनातन सिद्धांतांची पुनःस्थापना करणारे लिखाण. याचे चांगले

उदाहरण ऑझ्बर्नने मांडलेल्या सौंदर्यसिद्धांतात सापडते. हा सिद्धांत गेस्टाल्ट मनोविज्ञानावर आधारल्यासारखा वाटला तरी तो विश्वचैतन्यवाद्यांच्या मार्फत थेट कांटपर्यंत जाऊन पोचतो.

वरीलपैकी *अ*, *आ*, आणि काही प्रमाणात *ई* येथेच खऱ्या अर्थाने नवसिद्धांतनिर्मिती घडते असे म्हणता येईल. इ मधील सिद्धांतांमुळे समाजाच्या (ज्यात लेखक, वाचक, समीक्षक हे सर्व आले) एकूण जाणिवेत परिणाम घडतो, आणि त्यामुळे *अ* व *आ* मध्ये बदल घडतात; आणि हेच इचे महत्त्व. *अ* ते *ई* हे सर्व एखाद्या कलापरंपरेत व एकूण समाजजीवनात अंतर्भूत असतात. म्हणून असे म्हणता येईल की ज्याची मुळे कलापरंपरेत व समाजाच्या एकूण जीवनात नाहीत असा पूर्णपणे स्वतंत्र सौंदर्यसिद्धांत असू शकत नाही; असा सिद्धांत मांडण्याचा व *लावून दाखविण्याचा* प्रयत्न केल्यास तो हमखास फसतो. सौंदर्यमीमांसक हा कलावंताप्रमाणे व समीक्षकाप्रमाणे नवा सौंदर्यसिद्धांत देत नसतो. कलावंत व समीक्षक या दोघांच्या आणि एकूण समाजाच्या मनात, जीवनप्रकारात जे अस्फुट स्वरूपात असते ते स्पष्ट करणे, त्याचे व्यवस्थापन करणे हेच त्याचे वैध काम आहे. एकाच समाजात, एकाच कालखंडात वेगवेगळे सौंदर्यसिद्धांत असू शकतात. कारण जिला आर्. एस्. क्रेन (समाजमनातील) *चिकित्सापूर्व (सब्-क्रिटिकल)* जाणीव म्हणतो तिचा आवाका व तिच्यातली व्यामिश्रता फार मोठी असते. आणि या जाणिवेच्या विषयाचे क्षेत्रही बरेच व्यापक व व्यामिश्र असते.

वाङ्मयाचा अभ्यासक, शिक्षक व समीक्षक म्हणून काम करताना मी जे आत्मविश्लेषण करीत होतो त्यातून मला काय मिळाले? ज्या संकल्पना, संकेत व निकष मी अजाणता वापरीत होतो त्यांची मला स्पष्ट जाणीव झाली. त्या संकल्पनादींमधील संबंध मी तपासू शकलो. तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास केलेला असल्याने या संकल्पनांची तार्किक वैशिष्ट्ये व आशय यांची चिकित्सा करू शकलो. त्यामुळे बऱ्याच समीक्षकांच्या व सैद्धांतिकांच्या हातून ज्या चुका होतात त्या टाळू शकलो. मी निर्वात पोकळीतून स्वतःच्या प्रतिभेच्या जोरावर एक नवा, कोरा सिद्धांत निर्माण केला व तो वेगवेगळ्या वाङ्मयकृतींना लावून दाखविण्याची जबाबदारी आता पार पाडत आहे *अज्ञातला प्रकार नाही; कारण अज्ञातला प्रकार कोणाच्याच बाबतीत कधीच नसतो.*

वर वर्णिलेली वैचारिक आत्मजाणीव झाल्यामुळे मला सौंदर्याची, कलेची, वाङ्मयाची कोणतीही एकपदरी व्याख्या स्वीकारण्याचा मोह टाळता आला; व आपल्या हातून एकसत्त्वतर्काभास होणार नाही याबद्दल मी जागरूक राहू शकलो. याचा तत्काळ जाणवलेला फायदा म्हणजे ज्याला कांट 'म्युझिक विदाउट वर्ड्स' म्हणतो त्याच्या (अर्थविरहित संगीताच्या) संदर्भात जे खरे असेल ते अपरिहार्यपणे व स्वभावतः अर्थसंपृक्तच असणाऱ्या वाङ्मयाच्या संदर्भात खरे असेल असे नाही; भावकवितेला जे चोखपणे लागू पडते ते कादंबरीला अजिबात लागू न पडण्याची शक्यता आहे... इत्यादी गोष्टी माझ्या ध्यानात आल्या.

वाङ्मयकृतीकडे सामान्यपणे तीन संदर्भात पाहण्यात येते : (१) लेखक–वाङ्मयकृती, (२) वाचक–वाङ्मयकृती, (३) कला-परंपरा आणि सामाजिक-आर्थिक-सांस्कृतिक-वैचारिक वातावरण व वाङ्मयकृती.

यांपैकी पहिला संदर्भ वाङ्मयकृतीच्या विश्लेषणाच्या व मूल्यनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा नाही. लेखकाच्या वैयक्तिक जीवनाचा अभ्यास करून जी माहिती मिळते ती समीक्षेत अप्रस्तुत असते

व काही वेळा तिच्यामुळे दिशाभूल होण्याची शक्यता असते. पुढील दोन वाक्ये पाहिली की हा मुद्दा लक्षात येईल : (अ) 'क्ष ही कादंबरी फार चांगली आहे कारण तिच्यातील झोपडपट्टीमधल्या जीवनाचे वर्णन फार प्रत्ययकारी व प्रभावी आहे.' जीवनातील एखाद्या भागाचे प्रत्ययकारी व प्रभावी वर्णन असणे हा विशेष कादंबऱ्यांच्या चांगलेपणाचा निकष म्हणून वापरला जातो. म्हणून क्ष या कादंबरीच्या समीक्षणात वरील विधान प्रस्तुत, वैध व महत्त्वाचे ठरते. कादंबरीतले वर्णन प्रत्ययकारी व प्रभावी आहे हे आपण वर्णनविषयाचा *स्वतंत्रपणे* अभ्यास करून ठरवू शकतो व ठरवितो; या कामात लेखकाची मदत टाळलेलीच बरी. (आ) 'लेखकाने केलेले झोपडपट्टीचे वर्णन इतके प्रभावी व प्रत्ययकारी झाले आहे कारण तो स्वतः झोपडपट्टीत राहिलेला आहे.' वास्तवाचे वर्णन प्रत्ययकारी व प्रभावी असणे हा वाङ्मयीन चांगलेपणाचा एक निकष आहे म्हणून त्याची नोंद समीक्षकाने केलीच पाहिजे. पण झोपडपट्टीत राहणे हा वाङ्मयीन चांगलेपणाचा निकष नव्हे. तेव्हा *समीक्षेत* या घटनेची नोंद करणे पूर्णपणे अप्रस्तुत ठरते. एखादा माणूस उंच आहे की नाही हे ठरवायला त्याच्या आईवडिलांची माहिती असणे आवश्यक नाही. तसेच एखादी वाङ्मयकृती चांगली आहे की नाही हे ठरवायला तिच्या लौकिक जनकाची माहिती असण्याची गरज नाही. मराठीतील एकदोन उदाहरणे दिल्यास हा मुद्दा स्पष्ट होईल. बालकवी-रमाई व कोल्हटकर-हिराबाई यांच्यातील खऱ्याखोट्या वैयक्तिक संबंधांवरील लिखाणातून कार्यकारणभावी स्पष्टीकरणापेक्षा (कॉजल एक्स्प्लेनेशन) जास्त काय मिळाले, या पद्धतीतून (तिची तात्त्विक वैशिष्ट्ये पाहता) जास्त काय मिळू शकले असते याचा विचार वाचकाने करावा; आणि *या* प्रकारच्या स्पष्टीकरणाला *समीक्षेत* वैध स्थान असते का, हेही स्वतःला विचारावे. सैद्धांतिक पातळीवर जाऊन विचार करण्याची क्षमता व सवय असलेल्या कोणत्याही वाचकाला वरील प्रश्नाचे उत्तर देणे कठीण नाही. विशिष्ट वाङ्मयकृती ही कादंबरी, नाट्यकृती, कविता ठरते ती विशिष्ट समाजजीवनातील वाङ्मयाच्या, वाङ्मयप्रकारांच्या परंपरांमुळे, एकूण सांस्कृतिक वातावरणामुळे. या चौकटींमध्ये तिला स्थान मिळाल्यामुळेच ती वाङ्मयकृती म्हणून उभी राहते; आणि या चौकटींमधून मिळालेल्या निकषांमुळेच ती मूल्ययुक्त किंवा मूल्यहीन ठरते. तिचा तिच्या लौकिक जनकाशी काय संबंध होता याला येथे महत्त्व नाही.

मराठीमध्ये नव्याने रूढ होऊ लागलेल्या एका अपप्रवृत्तीचा या संदर्भात निर्देश केला पाहिजे. ती पद्धती म्हणजे वेगवेगळ्या लोकप्रिय, रंजक माध्यमांतून लेखकांच्या मुलाखती घेणे. हिला अपप्रवृत्ती म्हणण्याचे कारण असे की मुलाखत-विषय झालेल्या लेखकाने केलेल्या विधानांचा वास्तवात पडताळा पाहण्याची किमान जबाबदारीसुद्धा मुलाखतकारावर पडत नाही. चरित्रकाराकडून मात्र ही अपेक्षा केली जाते. मुलाखतकाराची भूमिका बहुधा अतिविनयाची, अत्यादराची, खऱ्याखोट्या भाबड्या भावुकतेची असल्याने ज्याची मुलाखत घेतली जाते त्याच्यावरही कसलीच बंधने नसतात. या मुलाखती रंजक असतात. लेखकाविषयी खरेखोटे पण रोचक, स्वतंत्र मार्गांनी न तपासलेले असे बरेच काही त्या देतात. ही चविष्ट सामग्री वाचताना आपण समीक्षा वाचीत आहोत असा सात्त्विक भ्रम त्या भाबड्या, करमणूकप्रिय वाचकांत निर्माण करतात. या मुलाखतींना 'साहित्यिकांभोवती'च्या गप्पा म्हणणे उचित ठरेल. माझ्या समीक्षालेखनातून मी लेखकाच्या लौकिक जगातील व्यक्तित्वाला पूर्णपणे का बाहेर ठेवले आहे हे वरील विवेचना-

वरून ध्यानात येईल. मी काही वेळा मनोविश्लेषण-पद्धतीचा अवलंब केला आहे हे खरे; पण तो केवळ वाङ्मयकृतींमधील पात्रांचे जीवन नीटपणे समजावे म्हणूनच.

वर उल्लेखिलेल्या तीन संदर्भांपैकी दुसरा संदर्भ वाङ्मयकृती व तिचा वाचक यांचा होय. हा संदर्भ महत्त्वाचा आहे यात शंका नाही. म्हणून याविषयी आपण विशेष सावधगिरी बाळगली पाहिजे. कारण बरेच समीक्षक या बाबतीतला प्रस्तुत-अप्रस्तुताचा विवेक ठेवीत नाहीत असे आढळते. समीक्षा ही वाङ्मयकृति-लक्ष्यीच असायला पाहिजे; ती जशी लेखक-लक्ष्यी असायला नको, तशी ती समीक्षक-लक्ष्यीही असायला नको. वाङ्मयकृतीचे निमित्त करून लेखकाविषयी चविष्ट गप्पा मारणे जसे सर्वांना आवडते, तसे समीक्षकाने स्वतःच्या खाजगी प्रतिक्रिया, आठवणी यांच्याविषयी बोलणे हेही सर्वांना आवडते. अनेक वेळा या प्रकारच्या समीक्षेला एका वाङ्मय-कृतीमुळे निर्माण झालेली व कमीअधिक प्रमाणात स्वतंत्र असलेली एक वेगळी वाङ्मयकृती असे स्वरूप प्राप्त होते. अशा समीक्षेला अनेकदा 'आस्वादक समीक्षा' हे नाव देण्यात आलेले आहे. ('आस्वाद' हा शब्द कसा फसवा आहे याबद्दलच्या पहिल्या टिपेतील विवेचनाची वाचकास येथे पुन्हा आठवण करून द्यायला हवी.) ही तथाकथित 'आस्वादक' समीक्षा वक्तृत्वपूर्ण, किंवा गुजगोष्टीसारखी लाडीक, भावुक, चटकदार, ललित, एकूण वाङ्मयावरील 'वेडी, भाबडी माया' व्यक्त करणारी, उपमा-उत्प्रेक्षांमध्ये रमणारी...अशी असते. या प्रकारची समीक्षा लिहिणाऱ्यांचा दावा असा असतो की वाङ्मयकृतींची समीक्षा ही अशीच असायला हवी; तिच्यात सैद्धांतिक काथ्याकूट नसावा; शेजारच्या माणसाला दाढदुखीने विव्हळताना पाहून एखाद्या प्रेमळ, हळव्या माणसाच्या डोळ्यांत जसे चटकन पाणी उभे राहते तशी उत्स्फूर्त प्रतिक्रियाच समीक्षकाकडून अपेक्षित आहे.

समीक्षकाकडून उत्स्फूर्त प्रतिक्रियेची अपेक्षा असते हे अगदी खरे. पण उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया म्हणजे नक्की काय, तिचे स्वरूप कसे असते याची खोलात जाऊन चिकित्सा करणे आवश्यक आहे. कारण तिच्या स्वरूपाबद्दल बरेच गैरसमज प्रचलित आहेत. त्यांतला फार मूलगामी गैर-समज असा की उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया *कोऱ्या मनाने* केलेली, कोणत्याही नियमांच्या अनस्तित्वामुळे निरंकुश, मुक्त अशी असते. पण जास्त *विचार* केल्यास, तात्त्विक पातळीवर विचार करण्याची क्षमता व सराव असल्यास, हा गैरसमज आहे हे लक्षात येईल.

सतत ध्यानात ठेवायला पाहिजे असा पहिला मुद्दा हा की आपले शारीरिक रेफ्लेक्सेस सोडले तर आपल्या सर्व प्रतिक्रिया या कोणत्या ना कोणत्या तरी संदर्भ-चौकटीत घडतात. या संदर्भ-चौकटीवर आपल्या अनुभवविषयाचे व त्याविषयीच्या आपल्या प्रतिक्रियांचे स्वरूप अवलंबून असते.

एक उदाहरण घेतल्यास हा मुद्दा स्पष्ट होईल. समजा, आपल्यासमोर एक कागद आहे व त्यावर काही मुद्रित केलेल्या खुणा आहेत. (या गोष्टींनाही *या गोष्टी* म्हणून विशिष्ट संदर्भ-चौकटीतच अस्तित्व आहे. पण क्षणभर त्याकडे दुर्लक्ष करू.) जर आपण मुद्रणतज्ञ असलो तर आपण टाइप-फेस वगैरेंच्या वैशिष्ट्यांकडे लक्ष देऊ. संदर्भचौकट बदलली की याच खुणांकडे आपण शब्द, वाक्य म्हणून पाहू. आपण जर प्रुफ-रीडर असलो तर मुद्रित मजकूर मुळाबरहुकूम आहे की नाही, ऱ्हस्वदीर्घ इत्यादी व्यवस्थित आहेत की नाही याकडे लक्ष देऊ. पुन्हा

संदर्भचौकट बदलली व आपण वैयाकरणी असलो तर मुद्रित शब्दसमूहात व्याकरणाचे नियम पाळले गेले आहेत की नाही याची शहानिशा आपण करू. जर आपण शैलीशास्त्राचे अभ्यासक असलो तर विशेष परिणाम साधण्यासाठी लेखकाने फोरग्राउंडिंगसारखी शैलीसंबद्ध परिणामांची काही खास साधने वापरली आहेत का हे आपण शोधून काढू. यावरून असे लक्षात येईल की संदर्भचौकटीनुसार आपल्या अनुभवाचे, अनुभवविषयाचे स्वरूप बदलत असते. प्रत्येक संदर्भचौकट म्हणजे एक विशिष्ट जीवनप्रकार, जीवनव्यवहार होय. ही चौकट तिच्याशी संलग्न असलेल्या व्यवहाराचे नियमन करणारे नियम, संकल्पना, संकेत, निकष घेऊन येत असते.

जीवनातील इतर व्यवहारांप्रमाणे कलाव्यवहाराबद्दल व वाङ्मयव्यवहाराबद्दल हे सर्व खरे आहे. वाङ्मयकृतीचे स्वरूप, तिची निर्मिती व तिचा आस्वाद या गोष्टी वाङ्मयाच्या संदर्भचौकटीतच अस्तित्वात येतात. ही चौकट पुष्कळ व्यामिश्र आहे. कला ही एक अशी महाजाती (जीनस) आहे की जिच्यात जाती व उपजाती नसून फक्त विशिष्ट सभासद (इंडिव्हिज्युअल मेंबर्स) असतात असे जे क्रोचे म्हणतो ते आपल्या अनुभवाच्या विरुद्ध जाणारे असल्यामुळे स्वीकारणीय ठरत नाही. जी भावकविता नाही, कादंबरी नाही, कथा नाही, नाट्यकृती नाही...अशी केवल वाङ्मयकृती आपण कधीच वाचत नसतो, कधी वाचूच शकत नाही. उत्तर भारतीय संगीताच्या संदर्भात असे म्हणता येईल की आपण केवल संगीत कधीच ऐकत नाही; आपण जे ऐकतो ते म्हणजे घराणे व त्याची सांगीतिक नजर, राग, ताल, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, गझल, भावगीत इत्यादींपैकी कशाने तरी नियमित केलेली स्वररचना. वाङ्मय या महाजातीत कादंबरी, नाट्यकृती, शोकात्मिका, सुखात्मिका इत्यादी जाती व उपजाती अपरिहार्यपणे असतातच. यांत अनुस्यूत असलेल्या संकल्पनाव्यूहांनी वाङ्मयव्यवहार, कलाव्यवहार नियमित झालेले असतात. मन मानेल तसे, पूर्ण निरंकुशपणे, मुक्तपणे येथे काहीही घडत नसते; तसे घडले तर ते या व्यवहारांचा वैध भाग ठरत नाही. या नियमांच्या चौकटीत स्वातंत्र्याला वाव आहे; पण चौकट मोडणारे स्वातंत्र्य म्हणजे स्वातंत्र्य नसून बावळटपणा, अर्वाच्यपणा, किंवा तत्सम काहीतरी. वेगवेगळ्या फलंदाजांच्या खेळण्यात भेद जरूर असतात; कोणी संथपणे खेळून धावसंख्या वाढवतो, तर कोणी अनेक चौकार मारून खेळ चमकदार करतो. पण चेंडू मैलभर लांब टोलवला म्हणून कोणीही एकदम पन्नास धावा काढीत नाही, खेळाच्या नियमाप्रमाणे काढू शकत नाही. जवळजवळ अशीच स्थिती वाङ्मयव्यापारातही आहे. वाङ्मयकृतीचे निमित्त करून आस्वादक समीक्षेच्या नावाखाली स्वतंत्र ललित गद्य-निर्मिती करणे म्हणजे वाङ्मयव्यापाराच्या नियमांना न जुमानता एका चेंडूवर पन्नास धावा काढण्यासारखाच प्रकार होय.

वाङ्मयव्यापार हा इतर मानवी व्यवहारांप्रमाणे संकल्पना, नियम, संकेत, परंपरा यांनी बांधलेला असतो हे जरी खरे असले तरी वाङ्मयनिर्मिती करताना लेखकाला किंवा वाङ्मयसमीक्षा करताना टीकाकाराला या संकल्पनादींची स्पष्ट जाणीव असतेच, असायला पाहिजेच असे नाही. संभाव्य संकल्पनात्मक गोंधळ टाळायचे असतील तर ती असलेली बरी इतके मात्र नक्की.

वाङ्मयव्यापारात, कलाव्यापारात व एकूण सौंदर्यानुभवाच्या संदर्भात संकल्पनांचे अस्तित्व व महत्त्व नाकारणारे काही विचारवंत आहेत; त्यांच्या मताचा आता आपल्याला थोडक्यात विचार करायचा आहे. हे मत महत्त्वाचे अशासाठी की संकल्पना, नियम यांचे प्रस्तुत संदर्भातील

अस्तित्व नाकारले की निर्मिती व आस्वाद या दोन्ही बाबतींतल्या निरंकुशतेचा दावा करता येतो. आस्वादक समीक्षा या नकाराशिवाय उभीच राहू शकत नाही. सौंदर्यानुभवातील संकल्पनांच्या स्थानाविषयी मराठीत कोणी *तात्त्विक विवेचन* केल्याचे दिसत नसल्याने त्यासाठी पाश्चात्य समीक्षकांकडे व सौंदर्यमीमांसकांकडे वळणे आवश्यक ठरते. मराठीतील साहित्याबद्दल, साहित्य-विचाराबद्दल अनेक वेळा असेच होते. ज्या विषयांबद्दलचे मूलभूत विचार पाश्चात्यांकडे होतात, त्यांबद्दल त्या कसाचे विचार मराठीत होत नाहीत. पण पाश्चात्य विचारांची भ्रष्ट, तकलादू अनुकरणे आणि त्यांच्यातून काढलेले ढिसाळ निष्कर्ष मात्र मराठीत धुमाकूळ घालतात. म्हणून मराठीत एखादा प्रश्न उपस्थित झाला की त्याची नीट चिकित्सा करायची असेल तर प्रश्नाच्या मुळातल्या इंग्रजी स्वरूपाकडे वळणे उपयुक्त ठरते.

शेक्सपिअरचा एके काळचा नामवंत समीक्षक ए० सी० ब्रॅड्ली याच्या मताचा आपण प्रथम विचार करणार आहोत.[५] त्याने कवितेचे (वाङ्मयकृतीचे) वाचन, आस्वाद व तिचे विश्लेषण, समीक्षण यांच्यात भेद कल्पिला असून हा भेद श्रेणीचा नसून जातीचा आहे असा दावा केला आहे. त्याच्या मते वाङ्मयकृतीचा आस्वाद, वाचन हा एकसंध अनुभव असतो. आस्वादाच्या वेळी वाङ्मयकृतीचे तिच्या घटकांमध्ये—उदाहरणार्थ, आशय, अभिव्यक्ती, पात्रे, प्रसंग यांच्यामध्ये—पृथक्करण झालेले नसते. हॅम्लेटचा आस्वाद घेत असताना हॅम्लेट या पात्राची वेगळी अशी जाणीव आपल्याला नसते. पण जेव्हा आपण हा अनुभव आठवीत असतो, त्याचे विश्लेषण करीत असतो त्यावेळी मात्र हॅम्लेट इत्यादी घटकांची पृथगात्म जाणीव आपल्याला होते. यावर जास्त विचार केल्यास हे मत टिकण्यासारखे नाही हे आपल्या ध्यानात येईल. ब्रॅड्लीच्या मतावरील पहिला आक्षेप असा की जे हॅम्लेट इत्यादी पृथगात्म घटक आस्वादाच्या स्थितीत अनुभवविषय झाले नव्हते, ते स्मरणविषय होणे तार्किक दृष्ट्याच अशक्य आहे. ते भारतीय तत्त्वज्ञानातील सुषुप्तीप्रमाणे *अनुमानविषय* होऊ शकतील, पण *स्मरणविषय* मात्र होऊ शकणार नाहीत. दुसरे असे की जेव्हा ब्रॅड्ली स्वतः कवितावाचनाचे वर्णन करतो तेव्हा तो पृथगात्मतेने जाणवलेल्या गोष्टींचा—उदाहरणार्थ, प्रतिमा, विचार, भावना यांचा—उल्लेख करतो; कविता-निर्मितीच्या त्याने केलेल्या वर्णनातही नेमके हेच घडते. यावरून असे दिसते की ब्रॅड्लीची सैद्धांतिक भूमिका काहीही असो, एक समीक्षक म्हणून, आस्वाद, निर्मिती व विश्लेषण, समीक्षा यांच्यातील भेद जातीचा आहे, असे तो मानीत नव्हता.

ब्रॅड्लीच्या मताची जास्त खोलात जाऊन चिकित्सा करणे फलदायी ठरेल. आस्वादप्रक्रियेच्या व निर्मितिप्रक्रियेच्या वर्णनात प्रतिमा, भावना इत्यादींची पृथगात्म जाणीव होत असल्याचे ब्रॅड्ली मान्य करतो. येथे असे विचारता येईल की शब्दांतील केवल अर्थरहित नादांची किंवा आकारांची, टाइप-फेसची पृथगात्म जाणीव त्याला का झाली नाही? ती होण्यास अडचण नव्हती, कारण याही गोष्टी तेथे उपस्थित होत्या. अशी जाणीव झाली नाही कारण ज्या संदर्भचौकटीत ब्रॅड्ली वाचन करीत होता त्यात टाइप-फेस वगैरे गोष्टी प्रस्तुत नसतात; प्रतिमा, भावना या गोष्टी मात्र प्रस्तुत असतात. संदर्भचौकट लक्षात आली की कशाकडे लक्ष द्यायचे, कशाची अपेक्षा मनात बाळगायची हे लक्षात येते. समजा, आपण एका गवयाचे गाणे ऐकतो आहोत. पहिल्या काही क्षणातच तो कोणता राग पेश करतो आहे हे कळते; लगेचच स्वरांबद्दलचे वर्ज्यावर्ज्य लक्षात येते;

पुढे ऐकताना कशाची अपेक्षा बाळगायची व कशाची नाही हेही कळते. तो कोणत्या घराण्यातला आहे हे कळले की या अपेक्षा जास्त विवक्षित होतात; त्याचे गायन आधी ऐकलेले असले तर त्यांच्यात आणखी नेमकेपणा येतो. वाङ्मयकृतीच्या आस्वादाच्या वेळी नेमके हेच घडते. आपण वाचत असलेले पुस्तक कादंबरी आहे हे लक्षात येताच आपल्या मनात ज्या अपेक्षा निर्माण होतात त्यांपेक्षा क्रमाने जास्तजास्त विवक्षित असणाऱ्या अपेक्षा, ही ऐतिहासिक कादंबरी आहे, ही हरिभाऊंच्या पठडीतली नसून रणजित देसाईंच्या पठडीतली आहे, असे कळल्याने निर्माण होतात.

वेगवेगळ्या संदर्भचौकटीत ज्या वेगवेगळ्या अपेक्षा अनुस्यूत असतात त्यांनुसार आपण वेगवेगळे जीवनव्यवहार करीत असतो. उदाहरणार्थ, आपण फलंदाजाकडून धावांच्या शतकाची अपेक्षा करतो, त्याने कोणाला लव्ह् गेम द्यावा अशी अपेक्षा करीत नाही. हरिभाऊंच्या पठडीतल्या कादंबऱ्यांत विस्तृत, तपशिलवार वर्णनांची अपेक्षा करतो, इब्सेनच्या पठडीतील (खरे म्हणजे कोणत्याही पठडीतील) नाटकात त्यांची अपेक्षा करीत नाही. येथे दोन उपमुद्दे ध्यानात ठेवायला हवेत. एक तर वाङ्मयकृतींबाबतच्या या अपेक्षा बदलू शकतात व प्रत्यक्षात बदलतातही. दुसरे असे की या अपेक्षांच्या पूर्तीचा व मूल्ययुक्ततेचा संबंध असला तरी कोणत्या अपेक्षांना किती महत्त्व द्यायचे याविषयी मतभिन्नता असू शकते. निराळ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की चांगली कादंबरी, चांगली शोकात्मिका इत्यादी संकल्पना स्वभावतः वादग्रस्त (इसेन्शाली कन्टेस्टेड कॉन्सेप्ट्स) आहेत.[६]

आतापर्यंतच्या आपल्या विवेचनात आपण असे मानले आहे की कलाव्यवहारात संकल्पना, नियम असतात; त्यांची उदाहरणेही आपण नमूद केली. या सर्व विवेचनावर एक मूलभूत आक्षेप घेता येऊ शकेल. तो मराठी सैद्धांतिकांपैकी कोणीही मांडलेला नाही हे खरे. पण 'प्रत्येक कलाकृती अनन्यसाधारण आहे' असे म्हणणारे समीक्षक मराठीत अधूनमधून भेटतात. त्यांचे हे मत कांटच्या मुक्त सौंदर्याच्या (फ्री ब्यूटी) सिद्धांतावर आधारलेले आहे. (याची त्यांना कल्पना असते असे मात्र नाही.) कांटच्या वरील सिद्धांताची दुसरी बाजू म्हणजे मुक्त सौंदर्यात संकल्पना नसतात हा सिद्धांत होय. जर हा सिद्धांत मान्य केला तर सौंदर्यानुभव हा पूर्णपणे निरंकुश ठरतो. आपल्या आतापर्यंतच्या निष्कर्षांना यामुळे छेद जाण्याची शक्यता निर्माण झालेली आहे. म्हणून कांटच्या भूमिकेचा विचार करायलाच हवा. कांटच्या *क्रिटीक ऑफ इस्थेटिक जजमेन्ट* या ग्रंथाची विस्तृत चर्चा *सौंदर्यमीमांसा* व *कांटची सौंदर्यमीमांसा* या माझ्या पुस्तकांमध्ये आलेली असल्याने येथील विवेचन थोडक्यात करता येईल.

मुक्त सौंदर्य हे बव्हंशी निसर्गात सापडते. त्याचा विचार करताना कांटने हेतुशून्य हेतुपूर्णतेला फार महत्त्वाचे स्थान दिलेले आहे. निसर्गातील मुक्त सौंदर्याचा अनुभव म्हणजे निसर्ग आपण होऊन, कोणत्याही संकल्पनेच्या मध्यस्थीशिवाय, मानवी बुद्धीने केलेली एकतेची, संगतीची अपेक्षा पूर्ण करीत असल्याचा आल्हादात्मक अनुभव होय. निसर्गसौंदर्याच्या संदर्भात हे सर्व ठीक वाटते. आणि कांटची एकूण तत्त्वज्ञानात्मक भूमिका पाहता तो यापेक्षा निराळे असे काही म्हणूही शकला नसता. निसर्ग मानवाभिमुख आहे असे मानवाने स्वतःपुरते मानायचे असते; ही धारणा मानवाला, विशेषतः शास्त्रज्ञांना, उपयुक्त ठरते; ती नसती तर शास्त्रज्ञांनी सृष्टिनियमांची

समष्टी निर्माण करण्याचा प्रयत्नच केला नसता. पण सृष्टीच्या मुळाशी एक अतींद्रिय तत्त्व असून त्याने सृष्टीची रचना हेतुतः मानवाभिमुख केलेली आहे असे म्हणण्याचा मानवी बुद्धीला अधिकार नाही असे कांटनेच स्वतः दाखविले आहे. दुसरे असे की सौंदर्यानुभवातून संकल्पनांचे उच्चाटन करण्याने सौंदर्यानुभवाची स्वायत्तता सिद्ध करण्याचे कांटचे कार्य सिद्धीस जाणार होते. वरील दोन कारणांमुळे कांटने मुक्त सौंदर्यानुभवात संकल्पनांना स्थान दिले नाही, व हेतुशून्य हेतुपूर्णतेच्या सिद्धांताला तो चिकटून राहिला.

अवलंबित सौंदर्याच्या अनुभवात संकल्पनांना स्थान असते असे प्रतिपादन कांटने केले; परंतु अवलंबित सौंदर्याविषयीचे विधान हे केवल आभिरौचिकीय विधान (प्युअर जजमेंट ऑफ टेस्ट) नव्हे, असे म्हणून मुक्त व अवलंबित सौंदर्य यांना तो एकमेकांपासून दूर ठेवू शकला. या दोन सौंदर्यप्रकारांमध्ये समन्वय घडवून आणण्याचे काम त्याला या संदर्भात करावे लागले नाही. पण कलासौंदर्याच्या संदर्भात मात्र हे काम निकडीचे होऊन बसले.

माणूस आपल्या स्वतंत्र संकल्पशक्तीचे (द विल) प्रचोदन करून संकल्पनांच्या मार्गदर्शनाखाली कलानिर्मिती करीत असतो. निसर्गापेक्षा कला जी वेगळी ठरते ती या कारणामुळे. निसर्गात गोष्टी घडतात; कलेत त्या घडविल्या जातात. सुगरण पक्ष्याचे घरटे कितीही सुंदर असले तरी ते कला ठरत नाही; कारण विशिष्ट कालात निसर्गनियमानुसार सुगरण पक्ष्याच्या मार्फत त्या सुंदर घरट्याची उत्पत्ती होते; या उत्पत्तीत स्वतंत्र संकल्पशक्ती, संकल्पना, निश्चित हेतू यांचा अजिबात सहभाग नसतो. कांटने केलेल्या वर्गीकरणानुसार कला या वर्गात फक्त ललित कलांचा (फाईन आर्ट) अंतर्भाव होतो असे नाही. मानवाने निर्माण केलेले सर्वच पदार्थ—उदाहरणार्थ, घर, कपडा, खाद्यपदार्थ—या वर्गात समाविष्ट होतात. या वर्गातील एक उपवर्ग म्हणजे सुंदर ललित कला होय. या उपवर्गाच्या संदर्भात एक अतिशय विकट तात्त्विक प्रश्न निर्माण होतो. कारण ललित कला ही कला असल्यामुळे ती हेतुतः व संकल्पनांच्या साहाय्याने निर्माण झालेली असायला हवी. उलटपक्षी, ती जर सुंदर ठरायची असेल, तिच्यात मुक्त सौंदर्य असायला हवे असेल, तर तिच्या रचनेत हेतुशून्य हेतुपूर्णता, नियमरहित नियमितता, संकल्पनांवर जी आधारलेली नाही अशी एकता, सुसंश्लेषितता, सुसंगती असायला हवी.

कांटने हा प्रश्न सोडविण्यासाठी खूप प्रयत्न केले. अखेरपर्यंत तो स्वतः या प्रश्नाची उकल करू शकला नाही हे खरे; पण कोणत्या दिशेने गेल्यास प्रश्न सुटू शकेल याचे मार्गदर्शन त्याने केले हेही खरे. हा तात्त्विक प्रश्न सोडविताना कांट आणखीही एक गोष्ट साधण्याचा प्रयत्न करीत होता; ती म्हणजे नव-अभिजातवाद (निओ-क्लासिसिझम) व निर्भरतावाद (रोमँटिसिझम) यांच्यात समन्वय घडवून आणणे ही होय.

अगदी सुरुवातीपासून कांट ललित कलेच्या कलापणावर भर देतो; पर्यायाने तो ललित कलेतील नियमाच्या, संकल्पनेच्या अस्तित्वावर, नियमाधिष्ठित नियमिततेवर भर देतो. पण त्याचबरोबर तो हेही स्पष्ट करतो की ललित कलाकृतीतला नियम इतर नियमांप्रमाणे—उदाहरणार्थ, कापड, भांडी, खुर्ची यांच्या निर्मितीच्या संदर्भात उपयोगी पडणाऱ्या नियमांप्रमाणे—असत नाही; ललित कला सुंदर ठरायची असल्यास तो नियम या दुसऱ्या प्रकारच्या नियमांप्रमाणे असून चालणार नाही. यांत्रिक पद्धतीने लावता येईल असा तो नसला पाहिजे; त्याच्या दर उपयोजनातून नव-

निर्मिती झालीच पाहिजे असा तो हवा. ज्यात नवीनता खात्रीने असते असे तत्त्व मुक्त सौंदर्याच्या संदर्भात आपल्या परिचयाचे झाले आहे; ते म्हणजे नियमरहित नियमितता, हेतुशून्य हेतुपूर्णता हे होय. पण ते जसेच्या तसे कलासौंदर्याला लावता येणार नाही; कारण कलानिर्मितीत हेतू हा निश्चितपणे असतो. यावर कांटने काढलेला तोडगा असा की ललित कलानिर्मितीत हेतू असतो हे खरे, पण तो आहे हे कलाकृतीचा अनुभव घेणाऱ्याला भासायला नको.

सुंदर कलाकृतीतल्या या आगळ्या नियमाचा उगम कोणता? कांटच्या मते माणसामधला निसर्ग हा प्रतिभेच्या मार्फत कलाकृतीला तिचा संश्लेषक नियम पुरवीत असतो. बाहेरच्या निसर्गातील मुक्त सौंदर्यात निसर्ग हा उत्स्फूर्तपणे मानवी बुद्धीची एकतेची, सुसंगतीची इच्छा पूर्ण करायला बद्धपरिकर झाल्यासारखा वाटतो; माणसामधील निसर्ग हा ललित कलाकृति-निर्मितीच्या वेळी बरोबर असाच बद्धपरिकर झाल्यासारखा वाटतो. कलाकृतीतल्या सामग्रीच्या नियमनाचे कार्य *प्रतिभा* या मनःशक्तीकडून होते असा निष्कर्ष कांटने काढला आहे. ही प्रतिभा म्हणजे नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञाच होय.

प्रतिभेमुळे नावीन्याची हमी मिळते हे खरे. पण नुसते नावीन्य असून चालणार नाही. मूर्खपणाही नावीन्यपूर्ण असू शकतो. कांटला नावीन्यावरोबर मूल्ययुक्तताही हवी आहे. म्हणून तो असे म्हणतो की नावीन्यपूर्ण ललित कलाकृती इतरांना अनुकरणयोग्य वाटायला हवी, ती एक आदर्श नमुना ठरायला हवी. पण येथे एक अडचण उभी राहते. निसर्गातील मुक्त सौंदर्यात आढळणारे संघटनतत्त्व व प्रतिभेच्या मार्फत ललित कलाकृतीला प्राप्त झालेले संघटनतत्त्व ही सारखीच असतील तर प्रत्येक कलाकृतीतले संघटनतत्त्व केवळ तिच्यापुरते मर्यादित ठरेल; ते त्या त्या कलाकृतीतील सामग्रीचे संश्लेषण करण्यात संपून जात असणार; त्याला त्या विशिष्ट कलाकृतीच्या बाहेर काढून त्याचे उपयोजन इतरत्र करणे अशक्य होणार. मग प्रतिभाजन्य कलाकृती ही *अनुकरणयोग्य* असा आदर्श *नमुना* ठरली पाहिजे हे म्हणण्याला काय अर्थ उरला? प्रतिभाजन्य नियमाच्या 'न भूतो न भविष्यति' या स्वरूपामुळे कोणत्याही कलाकृतीपासून कोणाला काही शिकता येईल ही शक्यता संपुष्टात येते. कलाकृतींमध्ये सलगता (कंटिन्युइटी) असणे, कलापरंपरा अस्तित्वात येणे, कादंबरी, कथा, शोकात्मिका इत्यादी वाङ्मयप्रकार निर्माण होणे या गोष्टीही अशक्य ठरतात. कांटला यांपैकी काहीही नाकारायचे नव्हते. कांटचा ग्रंथ दोन परंपरांच्या संधिकालात लिहिला गेला; त्यावेळी नव-अभिजाततावाद मागे पडत होता व निर्भरतावाद पुढे येत होता. कांटचे प्रस्तुत ग्रंथातील एकूण विवेचन निर्भरतावादाकडे झुकणारे आहे हे निश्चित. म्हणून त्याने कलावंताच्या स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणे स्वाभाविक होते. पण तो अराजकतावादी नव्हता. आणि त्याला परंपरा वगैरे गोष्टींचे महत्त्व कळत होते. म्हणून कलेच्या क्षेत्रात तो मुक्त सौंदर्याची भूमिका घेणे संभवनीय नव्हते.

जर शिकणे-शिकविणे, परंपरा या गोष्टी ललित कलेच्या संदर्भात शक्य व्हायच्या असतील तर कोणत्या तरी प्रकारच्या नियमांचे अस्तित्व मान्य करावे लागते. नियमांच्या काही प्रकारांचे सूचन कांटने केले आहे. (अ) नुसत्या प्रतिभेच्या जोरावर कोणालाही कलाकृती निर्माण करता येत नसते. कारण या निर्मितीत शिकता-शिकविता येण्याजोग्या तंत्राची, तांत्रिक नियमांची गरज लागते. (आ) प्रतिभा ही जरी निसर्गाने काही मोजक्या लोकांना दिलेली देणगी असली तरी

बुद्धिमान लोक प्रतिभाजन्य कलाकृतींच्या अभ्यासातून शिकता-शिकविता येणारे कलानिर्मितीचे काही नियम, ठोकताळे काढू शकतात.[७] हे नियम असतात म्हणून संगीत, चित्रकला, नृत्य, कथेसारखे काही वाङ्मयप्रकार यांच्या क्षेत्रात निर्मितिप्रक्रिया शिकविणाऱ्या संस्था मोठ्या संख्येने अस्तित्वात आल्याचे आपण पाहतो. या संस्थांमधून शिकून आलेला माणूस बऱ्यापैकी कलाकृती निर्माण करू शकतो. त्यांना प्रतिभाजन्य कलाकृतींची सर येत नाही ही गोष्ट वेगळी.

कांट जेव्हा प्रतिभेविषयीचे विवेचन करतो तेव्हा तो स्वतः सतत चाचपडतो आहे असे वाटते. तसे नसते तर त्याच्या मूळ भूमिकेत त्याने बदल केला आहे असे जे वाटते ते वाटले नसते. निसर्ग हा प्रतिभेच्या द्वारा ललित-कलाकृतीला नियम देतो असे जेव्हा कांट सुरुवातीला सांगतो त्यावेळी तो प्रतिभेकडे एक नियमन करणारी शक्ती म्हणून पाहतो आहे हे स्पष्ट होते. पुढे चर्चेच्या ओघात तो प्रतिभेकडून नियमनाचे काम काढून घेऊन जिचे नियमन करायचे अशा सामग्रीत केवळ भर टाकण्याचे कामच तिच्यावर सोपवितो.[८] सामग्रीची संपन्नता वाढविण्याचे काम तो नंतर *आत्मा* (सोल) या नव्या मनःशक्तीकडे सोपवितो. तिचे काम म्हणजे संवेदनेच्या, किंवा कल्पनाशक्तीच्या, पातळीवरील परिकल्पना (इस्थेटिक आयडिया) निर्माण करून विचारांची अमाप संपत्ती उत्पन्न करणे.[९] पण ही संपत्ती कितीही अमाप असली तरी केवळ तिच्या जोरावर ललित कलाकृती निर्माण करता येत नाही, कारण या संपत्तीचे नियमन व्हावे लागते व ते निर्णयशक्तीला पसंत पडावे लागते याची कांटला जाणीव आहे. त्यासाठी त्याला एकदम अभिरुची (टेस्ट) या मनःशक्तीची आठवण होते. निसर्गातील मुक्त सौंदर्याच्या संदर्भात या मनःशक्तीची कांटला फार मदत झाली होती. मुळात जे नियमनाचे काम कांटने प्रतिभेकडे दिले होते ते तो अखेरी तिच्याकडून काढून घेऊन अभिरुचीकडे सोपवितो. ही अभिरुची संस्कारित होऊ शकते असे कलेच्या संदर्भात त्याचे मत असावे. जर प्रतिभाजन्य सामग्री व नियमितता यांच्यात संघर्ष निर्माण झाला तर आपण नियमिततेच्या बाजूने आहोत असे—नव-अभिजाततावाद्यांना जवळचे वाटेल असे—आपले मत तो नोंदवितो.[१०]

प्रतिभाजन्य कलाकृतींपासून जे पूर्णपणे वेगळे काढता येतील असे नियम अमूर्त व यांत्रिक होतील. नव-अभिजाततावाद्यांनी असे नियम तयार केलेले होते हे सर्वांना माहीत आहे. कांटला निर्भरतावादाचे महत्त्व पटलेले असल्याने त्याने असे नियम मान्य केले असते असे वाटत नाही. आणि म्हणून ललित कलाकृतींमधले नियम त्यांच्या देहीभूत झालेल्या स्थितीत पाहाणेच योग्य असे कांट म्हणतो.[११] वरील सर्व विवेचनावरून असे लक्षात येते की कांट अशा संकल्पनेच्या, नियमाच्या शोधात होता की ज्यात नव्या कलाकृतीचे इतर कलाकृतींशी असलेले साम्य व त्यांतील भेद, सारखेपणा व भिन्नता या दोन्हींवर जवळजवळ सारखाच भर दिला जाईल. 'जवळजवळ' हा शब्द वापरण्याचे कारण असे की कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणतेचा मुद्दा कांटच्या आणि पुढील हेगेलवाद्यांच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचा आहे. त्यांतले काही जण तर कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणतेमुळे, तिच्यातील संश्लेषणनियम तिच्यातच जिरून जात असल्यामुळे—निदान आदर्श कलाकृतीत असे व्हावे अशी अपेक्षा असल्यामुळे—कलाकृतीकडे सर्व विश्वरचनेचे प्रतीक म्हणून पाहतात. सर्व विश्वाचा समावेश जिच्यात झालेला आहे अशी कलाकृती निर्माण होईपर्यंत ती एक आदर्श या स्वरूपातच राहील यात मात्र संशय नाही.

ज्या नियमाच्या शोधात कांट चाचपडत होता तो त्याला जरी नाही तरी त्याच्या मार्गाने जाणाऱ्या, व तो जेथे थांबला तेथे न थांबणाऱ्या विश्वचैतन्यवाद्यांना सापडला असे म्हणता येईल. तो नियम म्हणजे *विशेषसंपृक्त सामान्य* (कॉंक्रीट युनिव्हर्सल) हा होय. विशिष्टांपासून अलग केलेले सामान्य हे अमूर्त (ॲब्स्ट्रॅक्ट) असते. विशिष्टसंपृक्त सामान्य म्हणजे असा संबंध (होल) की ज्याच्यातील सभासद–घटक जरी त्याच संबंधाचे स्वरूप व्यक्त करीत असले तरी ते हा आविष्कार वेगवेगळ्या व एकमेकांना पूरक रीतींनी करीत असल्याने ते अगदी एकमेकांसारखे नसतात.[१२] कलाव्यापारात वापरल्या जाणाऱ्या बहुतेक संकल्पना ही विशिष्टसंपृक्त सामान्याची चांगली उदाहरणे ठरतील. नव-अभिजातवादी किंवा निर्भरशील वाङ्मय, कादंबरी, नाटक, शोकात्मिका, राग, ठुमरी, घराणे...यांच्या स्वरूपांकडे पाहिल्यास हा मुद्दा पटेल. दोन शोकात्मिका किंवा कादंबऱ्या यांच्यात साम्य असते, पण त्यांच्यात तितक्याच अपरिहार्यपणे भेदही का असतात हे या नव्या बौद्धिक मॉडेलमुळे स्पष्ट होते.

कांट याच दिशेने प्रवास करीत होता हे आपण याआधी पाहिले आहे. तेव्हा प्रतिभाजन्य कलाकृती ही इतरांना अनुकरणीय वाटेल असा आदर्श नमुना ठरायला हवी या कांटच्या मुद्याच विशेषसंपृक्त सामान्याच्या मॉडेलमध्ये समावेश करून घेणे योग्यच ठरेल. तसे केल्यास प्रतिभा-निर्मित कलाकृतींना कलापरंपरेत, वाङ्मयप्रकारांच्या इतिहासात महत्त्वाचे स्थान का असते हे स्पष्ट होईल. अशा कलाकृतींना विविध वाजू असल्याने त्या जणू आपल्याभोवतीचे सामान्य कसे वाढणार आहे याचा संक्षिप्त आलेख सूचित करीत असतात. अर्थात हे खरे की या सूचित झालेल्या दिशांनीच त्या सामान्याची वाढ होते असे नाही. कारण कोणतीही कलापरंपरा एकाकी-पणाने, निर्वात पोकळीत वाढत नसते; ती इतर परंपरांच्या समवेत वाढते. कोणताही एक समाज हा एक विशिष्टसंपृक्त सामान्य आहे असे कल्पिले तर त्यातील सामाजिक, आर्थिक, राजकीय, धार्मिक, सांस्कृतिक संस्था व परंपरा इत्यादी या सामान्याचे सभासद-घटक ठरतील, व त्यांचा एकमेकांवर व एकूण समाजावर सतत परिणाम कसा घडत असतो हे लक्षात येईल. कला हे एक विशेषसंपृक्त सामान्य असल्याने सर्व कला अगदी एकमेकींसारख्या असतील हे संभवनीय वाटत नाही. अर्थरहित संगीत आणि अर्थसंपृक्त वाङ्मय या दोन कलांमध्ये इतर जीवनापासूनचा तुटले-पणा सारख्याच प्रमाणात असेल किंवा असावा असे मानण्याचे, अशी अपेक्षा करण्याचे कारण नाही. संगीताविषयी आपले काहीही मत असले तरी एकूण कलांमध्ये वाङ्मयकला ही इतर जीवनव्यवहारांपासून कमीत कमी अलिप्त असलेली, जीवनार्थापासून कमीत कमी तुटलेली असते असे मानण्यास कसलीही तात्त्विक अडचण नाही.

ही विशिष्टसंपृक्त सामान्ये आपल्याला आपल्या सामाजिक गटाकडून मिळतात. आपण कोणत्या-तरी समाजगटात जन्मतो व वाढतो. मानसिकतेच्या दृष्टीतून पाहता, आपला प्रगल्भतेकडे होणारा प्रवास म्हणजे विविध जीवनव्यवहारांत अनुस्यूत असलेल्या सामान्यांवर व संकल्पनांवर जास्तजास्त मोठ्या प्रमाणात आपली पकड बसत जाणे होय. ही पकड बसविण्यासाठी आपण नेहमी जाणीवपूर्वक प्रयत्न करतो असे मात्र नाही. आपली मातृभाषा (पहिली भाषा), तिचे व्याकरण हे जसे आपोआप आत्मसात होते तशीच बरीच सामान्ये आपण जाणीवपूर्वक प्रयत्न केल्याशिवायच आत्मसात होतात. येथे एकदोन उपमुद्यांचा उल्लेख करायला हवा. एक म्हणजे भाषाव्यवहार

हा प्रत्येक माणसाला अटळपणे करावा लागणारा असा एक व्यवहार आहे. इतर काही व्यवहार —उदाहरणार्थ, उत्तर हिंदुस्थानी संगीतव्यवहार—असे नसतात. दुसरे असे की भाषाव्यवहाराला लागणारी क्षमता ही निसर्गाने सढळ हाताने सर्वांना दिलेली असते. उत्तर हिंदुस्थानी संगीताबाबतच्या क्षमतेबद्दल असे म्हणता येणार नाही.

येथे एका महत्त्वाच्या मुद्याचा निर्देश करायला हवा. विवक्षित जीवनव्यवहारात गती येण्यासाठी निसर्गदत्त क्षमता जितकी महत्त्वाची तितकेच तिचे प्रचोदन करून तिला विशिष्ट दिशेने वळविणारे संस्कारही महत्त्वाचे असतात. बालपणापासून लांडग्यांच्या कळपात वाढलेल्या रामू या मुलाला कोणतीच मानवी भाषा येत नव्हती कारण त्याच्यावर कोणत्याच मानवी भाषेचे संस्कार झालेले नव्हते. विशिष्ट भाषाच आपली मातृभाषा (पहिली भाषा) ठरते याचे कारण असे की आपल्या भाषिक क्षमतेचे प्रचोदन व संस्करण विशिष्ट भाषिक वातावरणाकडून झालेले असते. आपल्यापैकी अनेकांना उत्तर हिंदुस्थानी संगीतात रस व गती असते, पण त्यांना पाश्चात्य संगीत कळतेच असे नाही. याचेही कारण हेच की त्यांची सांगीतिक क्षमता विवक्षित सांगीतिक वातावरणाने संस्कारित झालेली असते.

वरील एकूण विवेचनावरून हे लक्षात येईल की आपण कोणताही मानवी व्यवहार कोऱ्या, रिकाम्या मनाने करीत नाही; आपला प्रत्येक व्यवहार संकल्पनासंपृक्त मनानेच केलेला असतो. वाङ्मयनिर्मिती व वाङ्मयसमीक्षा या गोष्टी मन मानेल तशा करणे अवैध आहे. या दोन्हींवर व वाङ्मयकृतीच्या स्वरूपावर, कलापरंपरेचा व तीत देहीभूत झालेल्या संकल्पनांचा, विशिष्टसंपृक्त सामान्यांचा अंकुश असतो. याचा अर्थ असा नव्हे की या व्यवहारात स्वातंत्र्याला व वैविध्याला स्थान नाही. स्वातंत्र्याला निश्चित स्थान आहे; पण हे स्वातंत्र्य निर्वात पोकळीतील स्वातंत्र्य नव्हे; असे स्वातंत्र्य अस्तित्वात असू शकत नाही. वैविध्याला वाव असणे हे तर विशिष्टसंपृक्त सामान्याचे महत्त्वाचे लक्षण आहे.

वाङ्मयव्यवहार निरंकुश नसतो, तर तो विशिष्टसंपृक्त नियमांनी बांधलेला व्यवहार असतो ही जाणीव झाली, की या व्यवहारात काय वैध व काय अवैध हे लक्षात येते. एखाद्या वाङ्मयकृतीचे निमित्त करून लेखकलक्ष्यी किंवा समीक्षकलक्ष्यी स्वतंत्र वाङ्मयकृती निर्माण करणे हा वैध समीक्षाव्यवहार खास नव्हे. तो एखादा वेगळा व्यवहार असू शकेल; तो रंजक, चटकदार असल्याने त्याकडे अधिकाधिक लोक आकृष्ट होत असतील. हे सर्व मान्य केले तरी तो समीक्षाव्यवहार ठरत नाही. समीक्षा ही वाङ्मयकृतिलक्ष्यीच असायला हवी. वाङ्मयकृतीचे अस्तित्व व स्वरूप वाङ्मयीन, सांस्कृतिक परंपरेच्या विशिष्टसंपृक्त सामान्यावरच अवलंबून असल्याने तिचे विश्लेषण व मूल्यमापन या सामान्याच्या संदर्भातच व्हायला हवे. समीक्षाव्यवहाराची इतर व्यवहारांशी गल्लत होऊ नये असे वाटत असेल तर या व्यवहारांना पायाभूत असलेल्या संकल्पनाव्यूहांची आपल्याला स्पष्ट जाणीव व्हायला हवी. समीक्षाव्यवहारापुरते बोलायचे तर आपल्याला विशिष्ट वाङ्मयकृतींच्या समीक्षेच्या पातळीवरून सैद्धांतिकतेच्या, सौंदर्यमीमांसेच्या पायरीवर जायला हवे.

चांगली वाङ्मयसमीक्षा करायची असेल तर समीक्षकाने वाङ्मयकृतीची *सर्वांगीण* चिकित्सा करायला हवी. *मनोहरची आकाशवाणी* या ना० सी० फडक्यांच्या पुस्तकातली बव्हंशी तंत्रलक्ष्यी, लालित्यपूर्ण पण जुजबी समीक्षा जशी अपुरी ठरते तशी बांधिलकी मानणाऱ्या बऱ्याच

समीक्षकांची बव्हंशी केवळ आशयलक्ष्यी, आणि बहुतेक वेळा पंथीय (आंबेडकरवादी, मार्क्सवादी, हिंदुत्ववादी) समीक्षाही अपुरी ठरते. मानव-जीवनार्थ-अभिमुखता हे वाङ्मयाचे खास वैशिष्ट्य आहे. म्हणून वाङ्मयीन समीक्षेत वाङ्मयकृतीतल्या जीवनार्थदर्शनाला विशेष महत्त्व मिळणे स्वाभाविक आहे. मानवी जीवनव्यवहार अनंत आहेत; ते समजून घ्यायचे असतील तर समीक्षकाला या जीवनव्यवहारांना पायाभूत ठरणाऱ्या संकल्पनाव्यूहांचा चांगला परिचय करून घ्यायला हवा, व या व्यूहांचा प्रस्तुत जागी वापर करण्याचे कौशल्य मिळवायला हवे. याचा अर्थ असा नव्हे की समीक्षकाला एखादे शास्त्र किंवा विज्ञान माहीत असले—किंवा आपल्याला ते माहीत आहे असे त्याला वाटत असले—तर ते त्याने कारण नसताना आपल्या समीक्षेत घुसडलेच पाहिजे. प्रस्तुत-अप्रस्तुताचा विवेक पाळणे हेही आपल्याकडील समीक्षकांना जमतेच असे नाही. वाङ्मयकृतीविषयीची, कलाकृतीविषयीची प्रतिक्रिया ही समाधानाची ढेकर, असमाधानाची कळ किंवा लाडिक, भावुक उद्‌गार, आत्मचरित्रपर ललित गद्य या स्वरूपात व्यक्त न होता विधानांच्या स्वरूपात व्यक्त झाली पाहिजे.[१३] वाङ्मयकृतीच्या विश्लेषणासाठी व मूल्यनासाठी निश्चित अभ्युपगम मनात निर्माण व्हायला पाहिजे; त्याच्या आवाक्यात वाङ्मयकृतीतली जास्तीत जास्त घटिते सामावली जायला हवीत. या समीक्षापद्धतीला इतर पद्धतींपासून वेगळे काढण्यासाठी *विदग्ध समीक्षापद्धती* असे नाव देणे सोयीचे ठरेल. माझ्या समीक्षणात्मक बृहत्‌लेखांत मी ही पद्धती वापरण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्यातील केवळ माझ्या वैय्यक्तिक यशापयशावरून प्रस्तुत पद्धतीच्या यशापयशाबद्दल वाचक अंदाज बांधणार नाहीत अशी आशा आहे.

विशिष्टसंपृक्त सामान्य ही संकल्पना हेगेलमध्ये व हेगेलपासून स्फूर्ती घेतलेल्या तत्त्वज्ञांमध्ये विशेषेकरून आढळते. येथे एक गैरसमज होणे संभवनीय आहे. तो टाळायला हवा. हेगेल व त्यानंतर मार्क्स यांनी सर्व मानवजातीच्या इतिहासाचा आराखडा तयार केला; सर्व मानवजात एकाच दिशेने, समान अवस्थांमधून जाणार आहे, असा त्यांचा दावा आहे. पण *एकूण मानवजातीचा* इतिहास पाहिला तर पूर्वी सर्व ठिकाणी तो एकाच क्रमाने घडल्याचे, व आता तो तसा घडत असल्याचे दिसत नाही. हेगेलने कलांची प्रतवारी लावली असून, निर्भरशील काव्याला सर्वांत उच्च स्थान दिले आहे; व त्यानंतर तत्त्वज्ञानात्मक गद्यालाच सर्वोच्च महत्त्व मिळेल असे त्याने म्हटले आहे. हेही पटण्यासारखे नाही. कारण वास्तुकलेपासून तत्त्वज्ञानात्मक गद्यापर्यंत सर्व गोष्टी एखाद्या समाजात एकाच वेळी आढळू शकतात; व या गोष्टींकडे विश्वचैतन्याचे जास्त जास्त प्रगत आविष्कार म्हणून का बघायचे हेही कळत नाही. तसेच कोणत्याही एका कलापरंपरेत बदल होतात हे जरी खरे असले तरी अंतिम अर्थाने तिच्यात *प्रगती* होते असे मानायला सर्वांना पटेल असे कारण देता येईल असे वाटत नाही.[१४]

.२.

वाङ्मय, संगीत, चित्रकला इत्यादींमध्ये *एक समान अमूर्त तत्त्व* असून, ते *एकाच प्रकारे* सर्व कलांमध्ये अवतीर्ण होत असते, ते दोनतीन *अमूर्त नियमांच्या* साहाय्याने मांडता येते, सुसंश्लेषणाचे नियम सर्व कलांना समान आहेत—फरक काय तो माध्यमाचा—इत्यादी पोरकट कल्पना टाकून दिल्यास आपण वाङ्मयकृतींच्या स्वरूपाकडे—त्यांच्या आशय, अभिव्यक्ती,

बांधणी या बाजूंकडे—जास्त व्यवस्थितपणे पाहू शकू. सर्व कलांतील नव्हे तर केवळ वाङ्मयातील चांगलेपणाचे व मोठेपणाचे निकष कोणते, व त्या निकषांनुसार गेल्या दीडशे वर्षांतील मराठी वाङ्मय कितपत चांगले व मोठे ठरते याकडे साहजिकच आपले लक्ष जाईल; आणि या शोधाच्या अंती आपल्या पदरी फक्त विषण्णता येईल. या काळात एकसुद्धा मोठा लेखक, कोणत्याही वाङ्मय-प्रकारात मोठी म्हणता येईल अशी एकसुद्धा परंपरा निर्माण झाल्याचे दिसत नाही. आमच्याकडची मोठी अशी वाङ्मयीन परंपरा दाखवायची म्हटली तर सरळ सतराव्या किंवा तेराव्या शतकाकडे जावे लागते. गेल्या दीडशे वर्षांतली आपली वाङ्मयीन कामगिरी इतकी दरिद्री का?

याचे एक संभाव्य उत्तर मर्ढेकरांनी *वाङ्मयीन महात्मतेत* सुचविले आहे. मराठी लेखक-वाचकांवर इंग्रजी वाङ्मयाचा जितका परिणाम झाला तितका इतर जागतिक भाषांतील वाङ्मयाचा झाला नाही, हे ते उत्तर होय. मूल्ययुक्ततेचे जे नमुने इंग्रजीत उपलब्ध होते ते, काही अपवाद सोडता, इतरत्र उपलब्ध असलेल्या नमुन्यांपेक्षा कमी कसाचे होते. नाट्याच्या क्षेत्रात शेक्सपिअर हा टोलेजंग लेखक खरा. पण इतर कोणीही इंग्रजी नाटककार शेक्सपिअरच्या जवळपासही येऊ शकत नाही याचा अर्थ काय? टॉल्स्टॉय व डॉस्टोव्हस्की यांच्या तोडीचा एकही कादंबरीकार इंग्रजीत का सापडू नये? कांटचे बोट धरून चालणाऱ्या कोलरिजइतक्याही उंचीचा दुसरा सद्धांतिक समीक्षक इंग्रजीत का नसावा? आपल्या गोऱ्या मालकांनी वेताच्याच कसाचे नमुने आपल्यासमोर ठेवल्यामुळे आपल्या वाङ्मयाची वाढ खुंटली तर त्यात काहीच नवल नाही.

या परिस्थितीवर मर्ढेकरांनी सांगितलेला उपाय मात्र पुरेसा नाही. आणि एका विशिष्ट मर्यादेपलिकडे तो घातकच ठरेल. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे *एकूण* जागतिक वाङ्मयाचा आपल्याला परिचय झाला तर ते केव्हाही फायद्याचे ठरेल. कारण मग आपण आयुष्यातील प्रश्नांकडे केवळ इंग्रजी दृष्टिकोणातून न पाहता इतरही दृष्टिकोणांतून पाहू शकू. हे ठीकच आहे. घरात खेळती हवा पाहिजे असेल तर एकाच्या ऐवजी दोनतीन खिडक्या असलेल्या बऱ्या. पण ही सूचना स्वीकारण्यातील धोका असा की गेल्या दीड शतकातील आपले परावलंबित्व पाहता आपण आपले घर केवळ खिडक्यांचे बनवून घेण्याची शक्यता आहे. मग आम्हांला इंग्रजांच्या, रशियनांच्या, चिन्यांच्या, अमेरिकनांच्या...दृष्टिकोणांतून जगाकडे पाहता येईल. यात जर भारतीय दृष्टीनेही गोष्टींकडे बघण्याची सोय झाली तर, आणि तरच, ही उपाययोजना उपयुक्त ठरेल. 'आमची संवेदनशीलता, मूल्यात्मक धारणा महाराष्ट्रीय नाही, भारतीय नाही, ती आंतरराष्ट्रीय आहे' असे सांगणारे महाभाग आज अधूनमधून दिसतात. परदेशी वाङ्मयकृतींच्या पेपरबॅक प्रती मोठ्या प्रमाणात उपलब्ध होऊ लागल्यामुळे ते यापुढे जास्त मोठ्या प्रमाणात भेटण्याची शक्यता निर्माण झाली आहे. पण यात एक मूलभूत भावडेपणा आहे. कारण साम्यवादी व लोकशाहीवादी गोटांतील रशिया व अमेरिका ही प्रमुख राष्ट्रे आपापले राष्ट्रहित कसोशीने जपताना दिसतात. त्यासाठी ते कोणत्याही गोटांतील राष्ट्रांशी युती करताना दिसतात. असे असतानादेखील आमच्याकडील लोकांना आंतरराष्ट्रीयत्वाचा पुळका यावा याच्यामागे आमचे गेल्या दीडशे वर्षांतील केविलवाणे परावलंबित्व आहे.

आता अशी वेळ आलेली आहे की आपण एक महत्त्वाचा मूल्यात्मक निर्णय घ्यायला हवा. आपले स्वत्व कशात आहे हे शोधायला पाहिजे व ते टिकवायचे की नाही हे ठरवायला हवे.

हे काम निकडीने केले नाही तर तथाकथित आंतरराष्ट्रीय समष्टीत कायमचे गुलाम म्हणून जगण्याचे आपल्या नशिबी येईल. दुसरे असे की जोपर्यंत आपण भारतीय, महाराष्ट्रीय होत नाही तोपर्यंत आपण कोणत्याही आंतरराष्ट्रीय सांस्कृतिक क्षेत्रात कसलीही भर टाकू शकणार नाही हेही ध्यानात ठेवले पाहिजे. वर उल्लेखिलेला मूल्यात्मक निर्णय केवळ वाङ्मयादी कलांपुरता घेऊन चालणार नाही; तो आपल्या एकूण जीवनप्रकाराच्या व्यापक संदर्भातच घ्यायला हवा.

गेल्या दीडशे वर्षांत प्रामुख्याने ब्रिटिश-अमेरिकन व काही प्रमाणात इंग्रजी भाषेतून झिरपत आलेल्या पाश्चात्य वाङ्मयामुळे व विद्येमुळे आपल्याकडे आंग्लविद्याविभूषितांचा एक नवा वर्ग (एलीट) निर्माण झाला आहे. या वर्गाने सर्जनशील साहित्य व समीक्षा या क्षेत्रांमध्ये इंग्रजी नमुने, संकल्पनाव्यूह, मूल्ये, निकष इत्यादी सर्व गोष्टी—निदान बऱ्याच गोष्टी—स्वीकारल्या. या वर्गाचे काम आयत्या मिळालेल्या सामग्रीमुळे सुलभ झाले. परंतु त्यामुळे काही तोटे झाले. एक म्हणजे हा वर्ग वाङ्मयाच्या बाबतीत परप्रत्ययनेयबुद्धी झाला. वाङ्मय हे स्वभावतः जीवनमूल्य-संपृक्त असल्यामुळे आणखीही एक तोटा झाला. पाश्चात्यांचे प्रश्न हे आपलेच प्रश्न आहेत अशा समजुतीने या वर्गातील बरेच लोक लिहू लागले. त्यामुळे अनुकरणात्मक व आपल्या आजच्या वास्तवात पाळेमुळे नसलेले असे बरेच वाङ्मय निर्माण होऊ लागले. मर्ढेकरांच्या कवितेत भग्नता, नैराश्य जागोजागी दिसते. ते त्यांच्या स्वतःच्या जीवनदर्शनाचा अपरिहार्य भाग आहे असे मानू या. असे जीवनदर्शन विशिष्ट व्यक्तिजीवनातून, व्यक्तीच्या भावनिक व वैचारिक विश्वातून निर्माण होऊ शकते. तेव्हा मर्ढेकरांच्या जीवनदर्शनातील सर्वस्पर्शी भग्नता ही जरी सच्ची मानली तरी त्यांच्या नंतर लिहिल्या गेलेल्या वाङ्मयात—विशेषतः काव्यात—मर्ढेकरी जीवनदर्शनाची जी बरीच लागण झाल्याचे दिसते त्याचे स्पष्टीकरण कसे द्यायचे? जीवनाचा, मूल्यांचा, परंपरांचा सर्वंकष नाश करणारी दोन महायुद्धे ज्यांनी अनुभवली त्या पाश्चात्य देशांमध्ये जीवन हे मूल्यशून्य व अर्थरहित आहे अशी तीव्र जाणीव मोठ्या प्रमाणात निर्माण झाली तर ते स्वाभाविक आहे. पण *ज्या अर्थाने* पाश्चात्यांनी दुसरे महायुद्ध अनुभवले, *त्या अर्थाने* आपण ते अनुभवले नाही. युद्धप्रयत्नांसाठी निघालेल्या ऑफिसांमधील व सैन्यातील नोकऱ्यांचा सुकाळ, भडकती महागाई, अनेक वस्तूंची तीव्र टंचाई, काळा बाजार या गोष्टी आपण अनुभवल्या; पण सर्वंकष विनाश काही आपण अनुभवला नाही. असे असताना मर्ढेकरांनंतरच्या काही वर्षांत मर्ढेकरी जाणीव, त्यांनी आणलेली नवी प्रतिमासृष्टी या इतरही लेखकांमध्ये का दिसतात याचे उत्तर पाश्चात्यांचे अनुकरण करण्याची प्रवृत्ती इतकेच देता येते. ऐहिक जीवन मूल्यहीन, किळसवाणे आहे ही श्रमणपरंपरेतील निवृत्तिपर जाणीव भारतात जुन्या काळापासून दिसते. पण मर्ढेकरोत्तर काळातील महाराष्ट्रात फोफावलेली जाणीव श्रमणपरंपरेतील म्हणता येणार नाही, कारण या काळात श्रमणपरंपरा विशेष प्रभावी झाल्याचे दिसत नाही.

अनुकरणावर भागविण्याची सवय झाल्याने, मूल्यनाच्या बाबतीत आपण कशा चुका करतो याचे एक चांगले उदाहरण म्हणून *रणांगण* या कादंबरीचे आपण जे मूल्यमापन केले त्याकडे बोट दाखविता येईल. प्रत्यक्ष महायुद्ध किंवा त्याआधीची युरोपातील परिस्थिती हे सर्व आपल्याला खूप दुरून व धूसर असेच दिसले. आपल्या अगदी जवळ असलेल्या दलितांचे जीवन तात्त्विक पातळीवर विठ्ठल रामजी शिंदे येईपर्यंत व वाङ्मयीन पातळीवर श्री० म० माटे येईपर्यंत सवर्णांना

दिसले नाही व प्रत्ययकारीपणे दाखविता आले नाही. तेव्हा नाझी जर्मनीतल्या ज्यूंची ससेहोलपट आपण फारच दुरून पाहिली (?) असल्यास नवल नाही. तिचे स्वरूप आपल्याला माहीत आहे असे मात्र आपण विनधास्तपणे गृहीत धरले. *रणांगण* वाचताना आपल्याला इतके पुरेसे वाटले. जीवनातील प्रश्नांविषयी काही प्रमाणात आस्था असलेली, व्यवस्थित वेतलेली, सुरेख आटोपशीर वर्णने असलेली, चटका लावणारी एक नेटकी कादंबरी असे तिचे वर्णन केल्यास ते यथायोग्य ठरेल. पण *रोड्स टु फ्रीडम, कापुट, द पेंटेड बर्ड* यांसारखी पुस्तके युद्धपूर्व काळापासून युद्धोत्तर काळापर्यंतचे विवक्षित तपशिलांनी गच्च भरलेले, आणि म्हणून जास्त दाहक, प्रत्ययकारी असे जे जीवनदर्शन देतात ते *रणांगण*मध्ये मिळत नाही. एकूण आवाक्याच्या बाबतीत ही कादंबरी *वॉर अँड पीस*च्या जवळपासही येऊ शकत नाही. मुख्यतः आगबोटीत घडलेल्या, नेहमीच्या व्यामिश्र जगण्याच्या प्रवाहापासून तोडलेल्या (डी-कॉंटेक्स्युअलाइझ्ड) जीवनाच्या या वरवंशी रोमँटिक, काहीशा स्वप्नरंजनात्मक दर्शनाला आपोआप प्रतीकात्मकता प्राप्त झाली. आणि आज *रणांगण* ही एक मोठी वाङ्मयकृती म्हणून मान्यता पावली आहे. सर्वंकष विनाशाचा जवळून घेतलेला, अगदी नजिकहून पाहिलेला अनुभव आपल्या गाठी असता तर ही मूल्यनात्मक चूक आपल्या हातून झाली नसती. स्वभावतः मानवजीवनसन्मुख अशा वाङ्मयकलेच्या संदर्भात अशी चूक होणे अक्षम्य आहे.

वाङ्मयकृतींमधील जीवनदर्शनाबाबत, मूल्यव्यवस्थेबाबत जर आपण अशा चुका करीत असलो तर आत्मनिरीक्षण करण्याची आपल्याला निकडीची गरज आहे हे लक्षात यायला हवे. आपले जीवनदर्शन *आपल्या* जीवनावर आधारलेले असायला हवे; आपली मूल्यव्यवस्था *आपल्या* समाजाचे प्रश्न सोडविताना, सोडविण्यासाठी निर्माण व्हायला हवी. गेल्या दीडशे वर्षांतल्या चुका टाळायच्या असतील तर केवळ परभृत असे एलीट राहून यापुढे चालणार नाही. आपल्या वाङ्मयाच्या व एक स्वतंत्र राष्ट्र म्हणून भारतीय जीवनाच्या दृष्टीने पाहता या चुका यापुढे टाळायलाच हव्या. आपण आपल्या सामाजिक-सांस्कृतिक जीवनाचा मध्यवर्ती स्रोत शोधून काढला पाहिजे व तेथे जीवन जगताना-घडवताना आपले स्वत्व शोधले पाहिजे. हा मध्यवर्ती स्रोत कोठे सापडेल ?

महाराष्ट्रातील सहा कोटी लोकांपैकी पाच लाख लोक दरवर्षी विठ्ठलदर्शनासाठी जमतात. म्हणजे जवळजवळ दहा टक्के लोकांना त्यांचा आत्मिक-मूल्यात्मक-वाङ्मयीन जीवनरस वारकरी जीवनाच्या व वाङ्मयाच्या परंपरेतून मिळतो. दर वारकऱ्याच्या घरातील एकदोन आप्तेष्टांवर त्याचा थोडाबहुत परिणाम घडतो असे मानले तर हे लक्षात येईल की एकूण महाराष्ट्राच्या दैनंदिन जीवनात पाश्चात्यविद्याविभूषितांना जे स्थान आहे त्यापेक्षा कितीतरी जास्त महत्त्वाचे स्थान वारकऱ्यांना व तत्सम इतर संप्रदायांना व त्यांच्या मौखिक परंपरांना आहे. या परंपरांचे *आतून* ज्ञान मिळविले नाही तर त्यांच्या वाङ्मयाचे विश्लेषण व मूल्यमापन कसे करायचे हे केवळ इंग्रजीवर पोसलेल्या समीक्षकांना जमेल असे वाटत नाही. कारण *ज्ञानेश्वरी*सारख्या प्रचंड आवाक्याच्या तत्त्वचिंतनात्मक वाङ्मयकृतीला पूर्ण न्याय मिळवून देऊ शकेल असा संकल्पनात्मक व्यूह इंग्रजी समीक्षेत उपलब्ध नाही. त्यांना त्याची जरुरी पडलेली नसणार; कारण इंग्रजीत या वाङ्मयप्रकारातली या तोलाची वाङ्मयकृती कोठे आहे ? ॲलेक्झँडर पोपचे *एसे ऑन मॅन* हे काव्य

*ज्ञानेश्वरी*च्या जवळपास पोचण्याच्या गुणवत्तेचे नाही. आपल्याकडे *ज्ञानेश्वरी*ला जे स्थान आहे ते पोपच्या या काव्याला इंग्रजी वाङ्मयीन परंपरेत नाही. खरे म्हणजे हा एकच मुद्दा आपल्याकडे आंग्लविद्याविभूषितांमध्ये सध्या प्रचलित असलेल्या वाङ्मयीन संकल्पनाव्यूहाचा पुनर्विचार करण्यासाठी आपल्याला प्रवृत्त करायला पुरेसा आहे.

वरील सांप्रदायिकांच्या जीवनप्रकारांबरोबर व मौखिक वाङ्मयाबरोबर नव्याने बोलू-लिहू लागलेल्या ग्रामीण व दलित जनतेचा, त्यांच्या जीवनप्रकारांचा, आर्थिक-सामाजिक स्थितीचा, त्यांच्या आकांक्षाचा, त्यांच्या वाङ्मयाचा विचार केला की आपल्या समाजाचा मध्यवर्ती जीवनस्रोत कोठे आहे हे शोधण्याच्या कामी बरीच मदत होईल. येथे हे लक्षात ठेवले पाहिजे की जुन्याच्या केवळ पुनरुत्थानातून काहीही मिळणार नाही, कारण ग्रामीण व दलित या वर दिलेल्या दोन्ही गटांतील लोकजीवनाचे प्रकार बदलत आहेत. उदाहरणार्थ, नकदी पिके घेणाऱ्या शेतकऱ्यांमध्ये भांडवलशाहीकरण होते आहे; दुसरे म्हणजे, दलित समाजाला नवी अस्मिता लाभली आहे. एका नव्या विचाराच्या पुढारी-वर्गाचे अस्तित्व प्रकर्षाने जाणवू लागले आहे. दुर्दैवाची गोष्ट अशी की एकोणिसाव्या शतकातील उच्च वर्णीयांप्रमाणे हा नवा पुढारी वर्ग आंग्लाळण्याची, म्हणजे परात्मभावाने पछाडला जाण्याची शक्यता बरीच आहे. इंग्रजी माध्यमाच्या शाळांबाबतची जिल्हा परिषदांची वाढती मागणी हे याचेच द्योतक आहे. नव्या विद्यांचे माध्यम म्हणून समाजाला इंग्रजी *भाषे*ची गरज वाटावी हे स्वाभाविक आहे. पण त्या माध्यमातून जी मूल्ये, विचार, भावनात्मक दृष्टिकोण येतात त्यांची नीट पारख केली नाही तर पुन्हा एक फार मोठी चूक घडणार आहे.

ब्रिटिशांकडून गेल्या दीडशे वर्षांत आपल्याला काहीच मिळाले नाही, असे मला सुचवायचे नाही. जे जे पाश्चात्य ते ते वाईट असेही माझे म्हणणे नाही. पाश्चात्यांकडून आपल्याला जीवनाचे नियमन करणारी काही महत्त्वाची मूल्ये मिळाली हे मान्य करायलाच हवे. उदाहरणार्थ, मानवी व्यक्तीची प्रतिष्ठा, एक प्रकारचे व्यक्तिस्वातंत्र्य, समानता, विज्ञाननिष्ठा. *आपल्या* निकडीच्या गरजा म्हणून या गोष्टी आपल्या समाजाने उत्स्फूर्तपणे निर्माण केल्या व झगडून त्या प्रस्थापित केल्या असे झाले नाही हे खरे. त्यांची केवळ वैचारिक पातळीवर आयात करण्यात आली. म्हणून त्या येथे रुजायला बराच काळ लागला. समाजजीवनात त्या प्रत्यक्ष जगताना त्यांना आपल्या परिस्थितीला योग्य असा आकार आपण अजूनही देऊ शकलो नाही. हे सर्व जरी खरे असले तरी त्यांनी आपल्या समाजात नवे विचारप्रवाह सुरू केले, अल्प का होईना, पण काही प्रमाणात समाजपरिवर्तन घडवून आणले हे मान्य करायला हवे. या नाण्याच्या दुसऱ्या बाजूचा विचार आपण थोडा नंतर करणार आहोत.

आणखी असे की जे जे मध्यम-वर्गीय, पांढरपेशे ते ते सर्व संकुचित, मूल्यहीन, विनकण्याचे, किडके, ढोंगी असे मी मानीत नाही. रानडे, टिळक, आगरकर, गोखले, शिंदे, सावरकर, डांगे, रणदिवे हे सर्व ज्या वर्गातून आले त्या वर्गाबद्दल अशी दृष्टी बाळगणे चूक ठरेल. मध्यम-वर्गाचे जे दोष सांगितले जातात ते इतर वर्गांतही दिसतात. पुन्हा असे की आजकालचा मध्यम-वर्ग फक्त ब्राह्मण-कायस्थ-सारस्वतांपुरता मर्यादित राहिलेला नाही. त्यात सर्व जातींचे लोक समाविष्ट झालेले आहेत व होत आहेत. येथे एका घटिताचा उल्लेख करावासा वाटतो. आंबेड-

करांचे वडील सैन्यात अधिकारी होते, त्यांचा पेशा शिक्षकाचा होता, त्यांची आर्थिक स्थिती बरी होती, घरात सुसंस्कृत, कवीरादींनी संपन्न केलेले वातावरण होते हे पाहता आंबेडकरांनाही मध्यमवर्गीयच म्हणावे लागेल असे वाटते.

वरील विवेचनावरून असे लक्षात येईल की समाजाच्या अशा विस्तारलेल्या एकूण संदर्भात जेव्हा आपण गोष्टींकडे बघायला लागू, समाजातील संस्थांच्या बांधणीचे प्रश्न तपासायला लागू तेव्हाच आपल्या विचारांना, मूल्यांना, वाङ्मयाला सामाजिकतेचे परिमाण लाभेल. यात जेव्हा आपल्याला नव्या मर्मदृष्टी (इन्साइट्स) मिळतील तेव्हा आपल्या जीवनात व वाङ्मयात जिवंतपणाची व मोठेपणाची चिन्हे दिसू लागतील. येथे एक धोक्याचा इशारा देणे जरूर वाटते. जो संकुचितपणा पूर्वीच्या आंग्लविद्याविभूषितांमध्ये दिसत असे तोच दलित समाजात, त्याच्या वाङ्मयात निर्माण होण्याची शक्यता आहे. दलित लेखकांना त्यांच्या समाजावर पिढ्यान् पिढ्या झालेल्या अन्यायाची तीव्र चीड आलेली असणे, त्यामुळे त्यांची भाषा आग्रही व आक्रमक होणे हे सर्व स्वाभाविक आहे. पण मानवी अन्यायाची कक्षा केवळ काही जातींपुरती मर्यादित नाही हे त्यांना उमजायला हवे. त्यांच्यापैकी काहींना ते उमजले आहे व त्यामुळे ते आंबेडकरवादाबरोबर मार्क्सवादाचा आधार घेतात, स्त्री-दास्य-विमोचनासाठीही लढताना दिसतात. न्यायासाठी चाललेल्या लढ्याचा असा विस्तार होणे हे महत्त्वाचे आहे. दलितांनी बहुजनसमाजाशी द्वंद्वात्मक एकता साधण्यात सर्वांचेच हित आहे. दुसरे म्हणजे स्वतः दलितांनी, विशेषतः नवबौद्धांनी, आत्मनिरीक्षण केले पाहिजे. बिदरच्या बादशहाकडून महारांनी मिळविलेल्या सनदेत जी सामाजिक विषमता अंतर्भूत आहे, ती आजही नष्ट झाली आहे असे म्हणता येत नाही. ती काढून टाकण्याची जबाबदारी त्यांनी स्वीकारली पाहिजे. अशा वेगवेगळ्या मार्गांनी सुसंश्लेषित होणाऱ्या समाजाचे घटक म्हणून आपण जेव्हा जगायला लागू व जगताना विचार करायला लागू, तेव्हाच आपल्या जीवनाला व वाङ्मयाला सामाजिकतेचे परिमाण पूर्णपणे लाभेल. समाजजीवनाच्या भूमीवर पाय घट्ट रोवून वाङ्मयनिर्मिती करणे ही या प्रक्रियेची पहिली अवस्था होय.

पण इतकी सामग्री पुरेशी नाही. सामाजिकतेबरोबर अतिभौतिकीय (किंवा एका व्यापक अर्थाने *धार्मिक*)[१५] परिमाणही जीवनातील व वाङ्मयातील मोठेपणाला आवश्यक आहे. या मुद्याची थोडी फोड केल्यास एक संभाव्य गैरसमज टाळता येईल. विज्ञानाची प्रचंड प्रगती होत असताना आपल्याला अतिभौतिकीची किंवा धर्माची जरुरी काय? एक दिवस असा येणार नाही का की जेव्हा आपले सर्व प्रश्न केवळ विज्ञानाच्या साहाय्याने सुटलेले असतील? त्या दिवशी तरी आपण अतिभौतिकीच्या व धर्माच्या पाशातून मुक्त होऊ ना? विज्ञाननिष्ठांच्या या दाव्यात काही प्रमाणात तथ्य आहे हे निश्चित. आपल्यापुढचे अनेक प्रश्न 'ही घटना कशी, कोणत्या कार्यकारणनियमानुसार झाली?' या प्रकारचे असतात. त्यांना वैज्ञानिक उत्तरे मिळतात; विज्ञानाची प्रगती अशीच चालू राहिली तर ही उत्तरे जास्तजास्त नेमकी व परिपूर्ण होतील हे नक्की. पण अनेक वेळा माणूस असेही प्रश्न विचारतो की, 'ही घटना का झाली? का व्हावी? क्ष या सात्त्विक माणसाला असा दुर्धर व क्लेशदायक रोग का व्हावा? जीवन म्हणजे वेदनेची एक अखंड संवेदना ठरावी अशी शारीरिक विकृती एखाद्या नवजात अर्भकाला का व्हावी? मानवी मूल्यांचा आणि विश्वरचनेचा काही संबंध आहे की नाही?' हे प्रश्न वैज्ञानिक दृष्ट्या

अवैध असतील; त्यांना मिळालेली उत्तरे ज्ञानद नसतील. पण तरीही असे प्रश्न विचारणे व त्यांची उत्तरे शोधणे हे माणसाच्या स्वभावातच असावे. विज्ञानाची कितीही प्रगती झाली तरी माणसाची ही अतिभौतिकीविषयीची ओढ कमी होईल असे वाटत नाही. म्हणूनच जीवनार्थ-संपृक्त वाङ्मयकलेत वरील प्रश्न वारंवार उपस्थित होणे हे अपरिहार्य आहे. म्हणूनच *महाभारत*, *ज्ञानेश्वरी*, शेक्सपिअरच्या शोकात्मिका, टॉल्स्टॉय, डॉस्टोव्हस्की यांच्या कादंबऱ्या या सर्वांमध्ये अतिभौतिकीय प्रश्न उपस्थित होतात; व या वाङ्मयकृतींचे मोठेपण काही प्रमाणात या प्रश्नांच्या उपस्थितीवर अवलंबून आहे हे निश्चित.

ज्या वाङ्मयकृती जीवनाला गंभीरपणे भिडतात त्यांच्यात जसे विश्वरचनेबद्दल प्रश्न निर्माण होतात तसे ते मानवी 'मी'बद्दलही अटळपणे निर्माण होतात. 'मी' कोण हा प्रश्न मनोवैज्ञानिक, सामाजिक व अतिभौतिक पातळ्यांवर उपस्थित होतो. जर जाणिवेच्या पातळीवरील दोन मनांच्या संघर्षाच्या पलीकडे जाऊन नेणिवेतून उफाळणाऱ्या, वेळप्रसंगी आपली स्वतःची तंत्रनिष्ठ आब, कलाकुसर, तोल, इत्यादींना उद्ध्वस्त करून टाकणाऱ्या लाटा अंगावर घेण्याचे धाडस मराठी लेखकांनी केले असते तर मोडून पडलेल्या का होईना पण मोठेपणाची ग्वाही देणाऱ्या वाङ्मयकृती आपल्याकडे आजच्या मानाने कितीतरी जास्त संख्येने दिसल्या असत्या. 'मी' हा वेगवेगळ्या सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक व्यूहांनी कसा घडतो हे शोधण्याचे प्रयत्न निकडीने व खोलात जाऊन केले गेले असते तर आपल्या वाङ्मयकृतींत जास्त चैतन्य व खोली दिसली असती. 'मी'विषयीचे अतिभौतिकीय प्रश्नही महत्त्वाचे आहेत. माणसाचा 'मी'पणा कशात आहे, त्याची आपल्याला ओळख कशी पटते, त्याची प्रतिष्ठापना कशी होते, 'मी'चा व एकूण विश्वाचा संबंध काय, 'मी' हा केवळ साक्षी आहे की कर्ताही आहे, या साक्षित्वाचे व कर्तेपणाचे संबंध काय, 'मी'मध्ये केवल धनस्वरूपी गुण आहेत की ऋणस्वरूपीही गुण आहेत, दोन्ही असतील तर मानवधर्म (ह्युमनिझम) मानणाऱ्यांचे काय?—हे सर्व प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. उदाहरणादाखल शेवटच्या प्रश्नाचे थोडे विश्लेषण करू.

निसर्ग व कला यांच्यात भेद करताना कांटने असे म्हटले आहे की निसर्गात कार्यकारणादी नियमांनुसार गोष्टी घडतात; उलटपक्षी जेव्हा मानवाच्या स्वतंत्र संकल्पशक्तीचे (द विल) प्रचोदन होते व तो संकल्पनांच्या साहाय्याने कार्य करतो तेव्हा कलानिर्मिती होते. कला म्हणजे केवळ ललित कला नव्हे. कलेतील एका वर्गात यांत्रिक कष्टाच्या साहाय्याने केलेल्या निर्मितीची गणना होते. ही निर्मितिप्रक्रिया स्वतः सुखद नसते; तिच्यामधून जे निर्माण होते ते सुखद असते; हे यांत्रिक कष्ट टाळता येण्यासारखे नाहीत म्हणूनच केवळ करायचे इतकेच. ललित कलानिर्मितीत मात्र निर्मितिप्रक्रिया व तिचे फल हे दोन्ही स्वभावतः सुखद असतात. ही निर्मिती पूर्णपणे मुक्त, स्वांतःसुखाय केलेली असते. मुक्त निर्मितिशीलता हे मुक्त मानवाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे असे म्हणता येईल. पुढे मार्क्सनेही या सिद्धांताला उचलून धरल्याचे व त्याला एका नव्या संदर्भात बसविल्याचे दिसते.[१६] आतापर्यंतच्या वर्गाधिष्ठित समाजाच्या इतिहासात माणसाला आपल्या जातिसत्त्वापासून दूर ठेवण्यात आले आहे. पण साम्यवादी क्रांतीनंतर हा परात्मभाव नाहीसा होईल, व ललित कलानिर्मितीत मानवाची मुक्त, आनंददायक, साध्यभूत अशी आत्मनिर्भर निर्मितिशीलता जशी आविष्कृत होते तशी ती इतर क्षेत्रांतही आविष्कृत होईल, असा मार्क्सचा

विश्वास आहे. पण येथे शंकेची पाल मनात चुकचुकते. अगदी समाजवादी राष्ट्रांचा आजवरचा अनुभव पाहिला तर असा प्रश्न विचारावासा वाटतो की मानवाच्या मुक्त निर्मितिशीलतेचा आविष्कार केवळ कलासाधना इत्यादी स्वरूपांतच दिसेल हे कशावरून ? इतरांचा छळ करण्यासाठी निर्मिलेल्या यंत्रतंत्रांत तो दिसणारच नाही याची खात्री काय ? माणूस मुळात चांगलाच आहे, विकृत समाजरचनेमुळे त्यात विकृती शिरल्या आहेत, समाजरचना बदलली की त्या विकृती जातील या विचारशृंखलेची सुरुवात माणसाच्या सत्त्वाविषयीच्या एका अतिभौतिकीय श्रद्धेपासून झाली आहे. ही श्रद्धा समाजजीवनाचे नियमन करण्याच्या कामी उपयुक्त ठरली आहे व ठरते हे खरे. जीवनातल्या काही दुःखांपासून सुटण्याचे मार्ग शोधण्यासाठी आपण या श्रद्धेमुळे प्रयत्नशील झालो; काही दुःखांचे निवारण करूही शकलो. पण मानव हा मुळात पूर्णपणे धनस्वरूपी आहे, अजिबात ऋणस्वरूपी नाही, या सिद्धांताला अनुभवाचा जेवढा पाठिंबा मिळायला हवा, तेवढा मिळालेला नाही हे सत्य आहे.

स्वतःला रॅशनॅलिस्ट म्हणविणाऱ्या लोकांना अतिभौतिक व धार्मिक गोष्टींची फार ॲलर्जी असते. त्यामुळे काही गोष्टींकडे त्यांचे दुर्लक्ष होते. महाराष्ट्रात आगरकरप्रणीत रॅशनॅलिझमने (खरे म्हणजे अनुभववादाने व उपयुक्ततावादाने) मराठी समाजाचे काही बाबतीत हित केले आहे यात शंका नाही. उदाहरणार्थ, त्यांच्या स्वीकारामुळे निसर्गक्रमाविषयीच्या, वास्तवाच्या स्वरूपाविषयीच्या अनेक अंधश्रद्धांचे उच्चाटन करणे शक्य झाले आहे. पण अनुभववादामुळे माणसाच्या जीवनाला एकारलेपणा येतो हे या रॅशनॅलिस्ट लोकांच्या लक्षात येत नाही. विज्ञान हे वास्तवाचे ज्ञान मिळवून देते, पण वास्तवाविषयीचे भावनिक-मूल्यात्मक दृष्टिकोण देऊ शकत नाही. अनुभवापलीकडे जायचे नाकारणारी बौद्धिकता हे एकच अंग माणसाच्या व्यक्तित्वाला असते हे खरे नाही; या बौद्धिकतेबरोबर इतरही अंगे असतात आणि तीही महत्त्वाची असतात. त्यांच्या नियमनासाठी माणसाला एका आगळ्या प्रकारच्या प्रतीकव्यूहाची गरज भासते. अनुभववादावर सर्वस्वी अवलंबून राहिल्यास माणूस या प्रतीकव्यूहाच्या निर्मितीची क्षमता गमावून बसेल अशी भीती वाटते. दुसरे असे की जास्तीत जास्त लोकांचे जास्तीत जास्त सुख हे ध्येय समोर ठेवणे उपयोगी खरे; पण त्यालाही मर्यादा आहेत. उपयुक्ततावादाचा एक प्रमुख प्रणेता जॉन स्टुअर्ट मिल याला या मर्यादांची जाणीव होती. आपल्याकडील रॅशनॅलिस्ट म्हणविणाऱ्यांना त्यांची जाणीव आहे की नाही कोण जाणे.

येथे जाताजाता एका गोष्टीकडे वाचकाचे लक्ष वेधावेसे वाटते. आधुनिक भारताची बांधणी करण्यात मोठा भाग घेणाऱ्यांपैकी राममोहन रॉय, रानडे, फुले, टिळक, गांधी, शिंदे, विनोबा यांना व्यक्तिजीवन व समाजजीवन या दोन्ही संदर्भांत धर्म आणि अतिभौतिकी यांची गरज भासली हे महत्त्वाचे आहे. अगदी अलीकडचे उदाहरण द्यायचे तर ते डॉ० आंबेडकरांचे देता येईल. आंबेडकर ज्या अन्यायाविरुद्ध आणि ज्या विवक्षित धनस्वरूपी मूल्यांच्या बाजूने झगडत होते त्यासाठी त्यांना कोणत्याही धर्माची अपरिहार्य अशी गरज होती असे नाही. केवळ अनुभववाद, उपयुक्ततावाद, उदारमतवाद यांच्यावर विसंबून मानवाच्या जीवनातील सर्व प्रश्न सुटत नसतात, या जाणिवेमुळेच त्यांनी बौद्ध धर्माचा स्वीकार केला हे उघड आहे. काही दलित लेखक मानतात तशी धर्मस्वीकार ही एक स्ट्रॅटेजी नव्हती; धर्माची आवश्यकता हा

आंबेडकरांच्या जीवनदर्शनातला एक अविभाज्य भाग होता.

येथे आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा लक्षात ठेवायला हवा. गेल्या दोनतीनशे वर्षांत पाश्चात्य देशांनी जे करून दाखविले ते इतके प्रचंड आहे की त्यामुळे सर्व जग दिपून जाणे स्वाभाविक आहे. सर्व बाबतींत आपण पाश्चात्यांसारखे व्हायला पाहिजे असे वाटणेही स्वाभाविक आहे. आपल्याकडच्या प्रचंड लोकसंख्येच्या अगदी प्राथमिक गरजा भागवायच्या असतील, परचक्रापासून स्वसंरक्षण करायचे असेल तर औद्योगीकरणाचा वेग वाढवायला पाहिजे यात काहीच संशय नाही. पण त्याचबरोबर हेही लक्षात ठेवायला हवे की पाश्चात्यांनी या मार्गाने जाऊन जसे पुष्कळ मिळविले आहे तसे पुष्कळ गमाविलेही आहे. उदाहरणार्थ, पर्यावरणाचा समतोल बिघडल्यामुळे आणि प्रचंड प्रमाणात संहार करू शकणाऱ्या शस्त्रास्त्रांचा शोध लागल्यामुळे, आणि त्यांचा काही प्रमाणात वापर झाल्यामुळे, सबंध मानवजातीला आधुनिक शास्त्रांसाठी किती किंमत मोजावी लागणार आहे याची कल्पना लोकांना येऊ लागली आहे. कदाचित एक दिवस असेही लक्षात येणे शक्य आहे की गेल्या २०० वर्षांच्या संदर्भात जे प्रगती म्हणून मानले गेले ते २००० वर्षांच्या संदर्भात आत्मनाशाकडे जाणारी वाटचाल म्हणून मानले जाईल. येथे आणखीही एका मुद्याचा उल्लेख करायला हवा. गरजेपेक्षा अधिक असे जे उत्पादन (सर्प्लस) होते त्याचा विनियोग कसा करायचा याचे पाश्चात्य राष्ट्रांनी एक उत्तर गेल्या दोनशे वर्षांत दिले आहे. ते उत्तर म्हणजे या अधिकच्या उत्पादनाचा विनियोग जास्त जास्त उत्पादनासाठी करावा. प्रचंड उत्पादनाने माणसाच्या मूलभूत गरजा व्यवस्थितपणे भागविण्याची शक्यता निर्माण झालेली आहे; अनेक राष्ट्रांमध्ये सर्व उपभोग्य वस्तूंची रेलचेल झाली आहे. पण त्याबरोबरच नवे प्रश्नही निर्माण झाले आहेत. श्रीमंत राष्ट्रांकडे पाहिले की केवळ *सुखांची रेलचेल* म्हणजे *मानवी संपन्नता* नव्हे असे वाटू लागते. रशियासारखी समाजवादी राष्ट्रेही याला अपवाद नाहीत, यामुळे जास्त निराश वाटते. दुसरे एक उदाहरण घेऊ. पाश्चात्य श्रीमंत राष्ट्रांत व्यक्तिस्वातंत्र्याचे फार गोडवे गायले जातात. व्यक्तिस्वातंत्र्य चांगले हे खरे; पण अमर्याद व्यक्तिस्वातंत्र्यामुळे कुटुंबव्यवस्थेवर, माणसांच्या परस्परसंबंधांवर जे परिणाम झाले आहे ते पाहता, असे व्यक्तिस्वातंत्र्य हे खरेच मानवजातीच्या हिताचे ठरले आहे की नाही याचा पुनर्विचार लोक आता करू लागले आहेत. सर्प्लसचे काय करायचे, व्यक्तिस्वातंत्र्याचे काय करायचे, या प्रश्नांना प्रत्येक समाज इहवादी, उपयुक्ततावादी उत्तर देईलच असे नाही. प्रत्येक समाजाचा, प्रत्येक कालखंडातील एकूण मूल्यव्यूह जसा असेल तसे त्याचे उत्तरही असेल. वरील विवेचनावरून अनुभववाद, इहवाद, उपयुक्ततावाद ही एकूण मानवजातीची जीवनातील अंतिम प्रश्नांना दिलेली अखेरची उत्तरे नव्हेत हे ध्यानात येईल. आणि जीवनविषयक एकमेव आदर्श नमुना म्हणून पाश्चात्य देशांकडे पाहणे हे चूक आहे, असेही वाटू लागेल.

जीवनार्थसंपृक्त अशा वाङ्मयकलेत परतत्त्वस्पर्श, अतिभौतिकीय वेध यांची काय गरज आहे याविषयी आपण याआधी जी चर्चा केली आहे तिच्यामुळे एक गैरसमज निर्माण होण्याची शक्यता आहे; तिचे निराकरण करायला हवे. अतिभौतिकीय किंवा धार्मिक चौकट प्राप्त झाली की जीवनातील भावनादींचे सप्तरंग लोप पावून केवळ सात्त्विकतेची धवलता राहील अशी काही लोकांना भीती वाटते. भारतात शोकात्मिका निर्माण झाली नाही याची मोठी खंत बऱ्याच

आधुनिकांना वाटते आणि याचे खापर भारतीयांचा कर्मसिद्धांत व पुनर्जन्मसिद्धांत यांवर आणि एकूण धार्मिकतेवर फोडण्यात येते. युरोपातील शोकात्मिकेच्या अस्ताचे खापर मानवाच्या अंतिम भल्याचे निश्चित आश्वासन देणाऱ्या ख्रिस्ती धर्मावर व मार्क्सवादावर फोडले जाते. धर्मावर व सत्याच्या अंतिम विजयावर पूर्ण विश्वास असलेल्या ख्रिस्त व गांधी यांना आयुष्याच्या शेवटच्या काळात प्रचंड एकटेपणा व यातना यांचाच अनुभव घ्यावा लागला हे या संदर्भात ध्यानात ठेवायला हवे. इतिहासातील यादृच्छिकतेच्या (चान्सिनेस ऑफ हिस्टरी) अंशामुळे मार्क्सवाद्यांना वेळोवेळी दिङ्मूढ केले असणार यात शंका नाही.

आपल्याकडील केवलाद्वैती किंवा चिद्विलासवादी मतप्रणालींच्या पुरस्कर्त्यांना बाहेरच्या खलांशी व दुःख, मोह या मनातील शत्रूंशी सतत झगडावे लागले आहे, यावरूनही वर उल्लेखिलेल्या गैरसमजाचे निराकरण होऊ शकेल. विद्यारण्याच्या *जीवनमुक्तिविवेका*तील ज्ञानोत्तर चालणाऱ्या अंतर्बाह्य झगड्याची चर्चा या संदर्भात महत्त्वाची ठरेल. आणि तुकारामातही याची उत्तम साक्ष मिळते. झगडणे शेवटपर्यंत चालूच असते म्हणून

अवघीं भूतें साम्या आलीं। देखिलीं म्यां कैं होतीं ॥
विश्वास तो खरा मग। पांडुरंगकृपेचा ॥
माझी कोणी न धरो शंका। हो कां लोकां निर्द्वंद्व ॥
तुका म्हणे जें जें भेटे। तें तें वाटे मी ऐसें ॥

याच्याच बरोबर

देव्हाऱ्यावरि विंचू आला। देवपूजा नावडे त्याला ॥
तेथें पैजारेचें काम। अधमासि तो अधम ॥

आणि

रात्रंदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग। आंतर्बाह्य जग आणि मन ॥

हेही मिळते. तसेच ज्ञानेश्वराचा गुरू निवृत्तिनाथ याला आपली धाकटी भावंडे आपल्या आधी इहलोक सोडून गेल्याचे पाहावे लागले व उदासीन होऊन 'ज्येष्ठाच्या हि आधीं कनिष्ठानें जाणें। केलें नारायणें उफराटें ॥ उफराटें वाटे माझे मनीं। वळचणीचें पाणी आढ्या गेलें ॥' असे आर्त उद्गार काढावे लागले.

वाङ्मयकलेचा स्वभावच असा आहे, समाजजीवनाच्या ओघात तो असाच घडला आहे की जीवनार्थाला अभिमुख राहूनच वाङ्मयकला जगू शकते, रसरसून वाढू शकते. म्हणून वाङ्मयकृतिसमीक्षा प्रामुख्याने जीवनार्थाच्या अंगाने होणे हे क्रमप्राप्त आहे. वाङ्मयकृतीतले जीवनदर्शन व जीवनमूल्ये यांची चिकित्सा व मूल्यमापन करणे हे समीक्षकाचे प्रमुख कर्तव्य आहे. ते जो व्यवस्थितपणे करीत नाही तो वाङ्मयीन समीक्षकच नव्हे. पण हे करीत असताना असे लक्षात येते की फॉर्मच्या व्यवस्थितपणे केलेल्या चिकित्सेशिवाय वाङ्मयसमीक्षा पूर्ण होऊच शकत नाही. *सौंदर्यमीमांसेत* दाखविल्याप्रमाणे 'फॉर्म' या शब्दाला वेगवेगळे अर्थ आहेत.

त्यांत शब्दयोजना, शैली, वृत्तरचना, प्रतिमा व त्यांचा व्यूह, कथानकाची मांडणी, निवेदनाची पद्धती, वाङ्मयप्रकारांचे संकेत इत्यादी सर्व बाबींचा समावेश होतो. मी माझ्या तिन्ही बृहत् लेखांत या सर्वांकडे आवर्जून लक्ष पुरविले आहे. उदाहरणार्थ, मुक्तिबोधांवरील बृहत् लेखात *क्षिप्रा, सरहद्द* व *जन हे*...यांच्याकडे एक कादंबरीत्रय (ट्रिलजी) म्हणून पाहता येईल का? त्यांच्या संश्लेषणासाठी लेखकाने कोणकोणती साधने वापरली आहेत? याची चर्चा अगदी सुरुवातीलाच केली आहे. शांतारामांच्या शब्दकळेचे व शैलीचे विश्लेषण, कमल देसाई यांच्या 'महादेववाडी' या कथेच्या संश्लेषणतत्त्वाची चर्चा यांचाही उल्लेख येथे उदाहरणादाखल करता येईल.

मध्यंतरी आपल्याकडे फॉर्मचा जो उदोउदो झाला तो ऐकून मराठीतील फॉर्मल समीक्षेकडे वळावे, तर तेथेही निराशाच पदरी येते. वाङ्मयकृतींचा फॉर्मच्या दृष्टिकोणातूनही आपल्याकडे चांगला विचार झालेला नाही. फॉर्मवर चांगली पुस्तके नाहीत. उदाहरणार्थ, आपल्याकडे पर्सी लबकच्या *क्राफ्ट ऑफ फिक्शन*च्या तोडीचा ग्रंथ निर्माण झालेला नाही.

एकसत्त्वतर्काभास टाळला आणि वाङ्मयकलेची स्वाभाविक जीवनार्थाभिमुखता लक्षात ठेवली की वाङ्मय किंवा काव्य हे जीवनावरील भाष्य आहे या मॅथ्यू आर्नल्डच्या सिद्धांतात खूप तथ्य आहे हे पटू लागते. व्यक्तीच्या व समाजाच्या आत्मिक (जीवनदर्शनात्मक + जीवनमूल्यात्मक) सुस्थितीची काळजी घेणे हे वाङ्मयाचे *प्रमुख* कार्य आहे. हे कार्य विवक्षित वाङ्मयकृतींमध्ये कसे झाले आहे याची चिकित्सा व मूल्यमापन करणे हे वाङ्मयसमीक्षकाचे काम आहे. म्हणजे पर्यायाने वाङ्मयकृतींच्या निर्मात्याप्रमाणे त्यांचा समीक्षकही व्यक्तीच्या व समाजाच्या आत्मिक सुस्थितीशी संबंधित आहे. वाङ्मयकृती निर्माण करणे व तिची समीक्षा करणे या दोन्ही कृती करमणूक व्हावी म्हणून केलेल्या नसतात; त्या नैतिक जबाबदारीने करण्याच्या कृती आहेत.

एकेक लेखक घेऊन त्याच्या सर्व वाङ्मयकृतींची सर्वांगीण चिकित्सा करावी, जीवनाच्या विशाल संदर्भात त्यांचा अर्थ लावावा, त्यांच्यातून कोणते जीवनदर्शन व मूल्यव्यूह उभे राहतात याचा शोध घ्यावा, रचना-अभिव्यक्तींची कोणती कौशल्ये त्यांच्यात प्रामुख्याने दिसतात हे पाहावे, त्यांच्याबाबत निश्चित अभ्युपगम पुढे मांडावेत, त्यांच्या समर्थनार्थ *फक्त वाङ्मयकृतींमधूनच* मिळालेले भरपूर पुरावे द्यावेत अशा इच्छेने मी गेल्या चारपाच वर्षांत आधी उल्लेखिलेले बृहत् समीक्षालेख लिहिले.

वाङ्मयीन मोठेपणाची वर चर्चिलेली काही वैशिष्ट्ये ज्यांच्यात विवक्षित प्रमाणात दिसली त्यांच्याकडे मी वळलो. उदाहरणार्थ, मी निवडलेल्या लेखकांत समाजजीवनाच्या भूमीवर पाय घट्टपणे रोवलेले असणे, समाजबांधणीचा, त्यातील संस्थांच्या बांधणीचा विचार केलेला असणे, अतिभौतिकी, 'मी'चा खोलवर जाणारा शोध...यांपैकी कोणते तरी एकदोन गुण विशिष्ट प्रमाणात आहेत. हे लेखक मोठे आहेत असा माझा दावा नाही. गेल्या अनेक वर्षांत आपल्याकडे वाढलेले सर्वांगीण दारिद्र्य पाहता आज किंवा नजिकच्या भविष्यकाळात मराठीत खरोखरी मोठा लेखक निर्माण होईल असे वाटत नाही. पण इतके मात्र निश्चित की मी निवडलेले लेखक ज्या क्षेत्रात काम करीत होते किंवा आहेत तेथेच मोठेपणाला आवश्यक असलेले पाणी लागेल व समृद्धी अवतरेल असा माझा विश्वास आहे.

माझा शोध आता कोठे सुरू झाला आहे. इतरही काही लेखकांवर लिहिण्याचा माझा मनोदय आहे. माझे विश्लेषण व मूल्यमापन काहींना पटणार नाही. त्यांनी ते पुरेशा गंभीरपणे व 'तळटिपांच्या पैंजणां'सहित दिलेल्या पुराव्यानिशी जरूर खोडून काढावेत. या वादांच्या ओघात जर समीक्षा व वाङ्मयकृतिनिर्मिती या नैतिक जबाबदारीने करावयाच्या कृती आहेत हे संबंधितांना पटले तर माझे उद्दिष्ट सफल झाले असे मी समजेन.

. ३ .

या बृहत् लेखाच्या लेखनासाठी आवश्यक अशा आपल्या पुढील असंग्रहित कथा कमल देसाई यांनी उपलब्ध करून दिल्या. त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे : (१) प्लॅस्टिकचे विश्व (*सत्यकथा*, जानेवारी १९६४), (२) परत्र (*सत्यकथा*, मार्च १९६४), (३) स्वप्नकोष (*सत्यकथा*, दिवाळी १९६५), (४) खरं-खोटं (*धरती*, दिवाळी १९६७), (५) माणसाची गोष्ट (*धरती*, दिवाळी १९६८), (६) अर्थ (*धरती*, १९६९), (७) हो ना! हो हो ना (*धरती*, दिवाळी १९७०), (८) एका किंचित माणसाची गोष्ट (*आरती*, दिवाळी १९७२), (९) आठ वर्षे (*युगवाणी*, ऑक्टोबर-नोव्हेंबर १९७३), (१०) पाळत (*सत्यकथा*, दिवाळी १९७३), (११) मी जेव्हा फॉलस्टाफच्या प्रेमात पडते (*संदर्भ*, जानेवारी-फेब्रुआरी १९७५), (१२) आत्मा विकणे आहे (*सत्यकथा*, जानेवारी १९७७), (१३) अंधारयज्ञ (*सत्यकथा*, मार्च १९७८). त्याखेरीज त्यांनी लिहिलेल्या *ग्यानबाची मेख* या अप्रकाशित नाटकाचे हस्तलिखित व काही समीक्षात्मक लेखही उपलब्ध करून दिले होते; त्यांची चिकित्सा करणे प्रस्तुत बृहत् लेखाच्या कक्षेत बसत नाही.

प्रस्तुत पुस्तकाचा पहिला खर्डा *समाजप्रबोधन पत्रिके*मध्ये प्रसिद्ध झाला. इतक्या विस्तृत लेखाला तिच्यात उदारपणे जागा दिल्याबद्दल मी तिचे संपादक प्रा० स० ह० देशपांडे यांचा ऋणी आहे.

दुसरा खर्डा पुस्तकरूपाने काढण्यात प्रा० श्री० पु० भागवत यांनी सुरुवातीपासून पुढाकार घेतला. चर्चा व सूचना यांच्याद्वारे या खर्ड्याच्या व विशेषतः प्रस्तावनेच्या लेखनात बरीच मदत केली. त्याबद्दल मी त्यांचा ऋणी आहे. आपल्यामागे मौज प्रकाशन उभे आहे ही जाणीवच कसलाही नवा प्रयोग करणाऱ्याला दिलासा देणारी आहे. म्हणून एकूण या संस्थेचाही मी ऋणी आहे.

टिपा

१. 'आस्वाद' या शब्दाबद्दल थोडे विवेचन येथे करणे आवश्यक आहे. त्याला धनस्वरूपी मूल्यार्थ आहे. त्याचे वर्णनपर अर्थ वेगवेगळे असले, तरी दुर्दैवाने त्यांपैकी एका अर्थावर मराठीत अतिरिक्त भर देण्यात आलेला आहे. कदाचित या दुर्दैवाची मुळे फार पूर्वीच्या काळापर्यंत पोचण्याचीही शक्यता आहे. 'रसास्वाद' व 'रसग्रहण' या शब्दांबद्दलही

असेच म्हणावे लागते. सामान्यतः भट्टनायक-अभिनवगुप्तांपासून रसचर्चेत भावनात्मकतेला, साधारणीकृत भावांच्या चर्वणेला, ते भाव प्रत्यक्ष अनुभवण्याला (अंडरगोइंग इमोशन्स) बरेच महत्त्व मिळालेले आहे. वाङ्मयकृतीच्या वाचनाची परिणती वाचकाच्या मनात साधारणीकृत भावनांचे संक्रमण झाल्याने होते असा समज साहजिकच रूढ झाला. भावावस्थेला इतके अतिरिक्त महत्त्व मिळाल्याने इतर मानसिक प्रक्रियांचे—उदाहरणार्थ, बौद्धिक प्रक्रियांचे—महत्त्व कमी झाले. वाङ्मयकृतीमुळे निर्माण झालेल्या भावावस्थेचा आविष्कार हा साधा भावाविष्कारच असतो, तो तसाच असायला पाहिजे, वाङ्मयव्यवहारात खरे पाहता बौद्धिकतेला वावच नाही, त्यात तर्ककर्कश चर्चा तर मुळीच नको, इत्यादी समज आपल्याकडे प्रसृत झाले असतील तर त्यात नवल नाही. परंतु मी 'आस्वाद' हा शब्द इतक्या संकुचित अर्थाने वापरीत नाही; मी तो 'वाचन' या व्यापक अर्थाने वापरतो. या वाचनात विश्लेषणादी प्रक्रिया व मूल्यमापन अंतर्भूत आहेत, इतकेच नाही तर त्यांना केवळ भावानुभव घेण्यापेक्षा जास्त महत्त्व आहे. वर्गात *किंग लिअर शिकविणे* म्हणजे पहिल्या बाकावर बसलेल्या एखाद्या मुलीपुढे गुढघे टेकून 'Upon such sacrifices, my Cordelia,/The Gods themselves throw incense' असे म्हणून सर्वांना *रडायला लावणे नव्हे;* तसेच वाङ्मयकृतीचे वाचन करणे व तिची समीक्षा करणे म्हणजे सामुदायिक गदगदणे नव्हे. वाचन करणे, समीक्षा करणे, शिकविणे या क्रियांमध्ये इतर व जास्त महत्त्वाच्या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो याची जाण होणे हे मराठी समीक्षेच्या घसरगुंडीच्या काळात फार महत्त्वाचे आहे.

२. मार्क्सवादी काहीही म्हणोत, पण त्यांनाही शब्दप्रामाण्याचा मोह सुटलेला नाही, हे येथे नमूद करायला हवे. ब्रिटिशपूर्व काळात भारतात *एशियाटिक मोड ऑफ प्रॉडक्शन* अस्तित्वात होते असे म्हणताना रजनी पाम दत्तांना मार्क्सचा आधार लागतो. (पाहा रजनी पाम दत्त : *इंडिया टुडे*, पी० पी० एच्०, मुंबई, १९४७, प्रकरण चौथे). या विश्लेषणाला विरोध करताना इर्फान हबीबांनाही मार्क्सचाच आधार लागतो. (पाहा त्यांचा १९८३ च्या मार्क्स सेंटेनरी काँग्रेसमध्ये सादर केलेला लेख : मार्क्सेस पर्सेप्शन ऑफ इंडिया. हा लेख *द मार्क्सिस्ट* या नियतकालिकात १९८३ मध्ये प्रसिद्ध झाला आहे.) *पॅरिस मॅन्युस्क्रिप्ट्स* व *ग्रुंड्रिस* यांचा अलीकडे जो विशेष अभ्यास होतो आहे त्याचे कारणही शब्दप्रामाण्याविषयीची ओढ हेच असावे.

३. 'In the middle of the Gangetic basin there were many entirely new teachers of whom the Buddha was only one. . . The Buddha himself took over and extended the teaching of two older contemporaries, Ālāra of an Aryan Kālāma family, and Uddaka, son of Rāma. Therefore Buddhism cannot be treated solely as a personal achievement of its unquestionaly great founder nor was its decline due to the imperfections of humanity. Obviously, the simultaneous rise of so many sects of considerable appeal and prominence in one narrow region implies some social need that older doctrines could not satisfy.' D. D. Kosambi: *The Culture and Civilization of Ancient India in Historical Outline*, repr. 1977, Vikas Publishing, pp. 97-100.

४. Marx and Engels: *Literature and Art,* Selections from their writings, Current Book House, Bombay, 1952, pp. 9-10.

५. (a) 'And, finally, poetry being poems, we are to think of a poem as it actually exists; and, without aiming here at accuracy, we may say that an actual poem is the succession of experiences—sounds, images, thoughts, emotions—through which we pass when we are reading as poetically as we can'. (A. C. Bradley: -Poetry for Poetry's sake' in *Oxford Lectures on Poetry,* Macmillan, London, repr. 1962, p. 4 प्रस्तुत निबंध १९०१ सालचा आहे.) येथे आपण काव्याची 'व्याख्या' देण्याचा प्रयत्न करीत नसल्याचे ब्रॅड्लीने पुढे पृ० २८ वर स्पष्ट केले आहे. (b) 'Pure poetry is not the decoration of a preconceived and clearly defined matter: it springs from the creative impulse of a vague imaginative mass pressing for development and definition. . . When he [the poet] began and while he was at work, he did not possess his meaning; it possessed him. It was not a fully formed soul asking for a body: it was an inchoate soul in the inchoate body of perhaps two or three vague ideas and a few scattered phrases. The growing of this body into its full stature and a perfect shape was the same thing as the gradual self-definition of the meaning.' (pp. 23-24). (c) 'When you are reading a poem, I would ask—not analysing it, and much less criticizing it, but allowing it, as it proceeds, to make its full impression on you through the exertion of your recreating imagination—do you then apprehend as one thing a certain meaning or substance, and as another thing certain articulate sounds, and do you somehow compound these two? Surely you do not, any more than you apprehend apart, when you see some one smile, those lines in the face which express a feeling, and the feeling that the lines express. . . . in poetry the meaning and the sounds are one: there is. . . a resonant meaning, or a meaning resonance. . . And in like manner, when you are reading *Hamlet,* the action and the characters are not something which you conceive apart from the words; you apprehend them from point to point *in* the words, and the words as expressions of them. Afterwards, no doubt, when you are out of the poetic experience but remember it, you may by analysis decompose this unity, attend to a substance more or less isolated. But these things are in your analytic head, not in the poem, which is *poetic* experience. And if you want to have the poem again, you cannot find it by adding together these two products of decomposition; you can only find it by passing back into poetic experience.' (pp. 14-15)

६. 'स्वभावतः वादग्रस्त संकल्पना' याविषयीच्या गॅलीच्या सिद्धांतासाठी पाहा : रा० भा० पाटणकर : *सौंदर्यमीमांसा,* दुसरी आवृत्ती, कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९८१, पृ० ७०–७५.

७. 'Yet, since the genius is one of Nature's elect—a type that must be regarded as but a rare phenomenon—for other clever minds his example gives rise to a school, that is to say a methodical instruction, according to rules, collected, so far as the circumstances admit, from such products

of genius and their peculiarities. And, to that extent, fine art is for such persons a matter of imitation, for which nature, through the medium of a genius, gave the rule.' I. Kant : *Critique of Judgement,* tr. James Creed Meredith, Oxford, repr. 1964, p. 181.

८. 'Genius can do no more than furnish rich *material* for products of fine art; its elaboration and its *form* require a talent academically trained, so that it may be employed in such a way as to stand the test of judgement.' Ibid, pp. 171-72.

९. Ibid, pp. 175-80.

१०. 'Taste, like judgement in general, is the discipline (or corrective) of genius. It severely clips its wings, and makes it orderly or polished; but at the same time it gives it guidance, directing and controlling its flight, so that it may preserve its character of finality. It introduces a clearness and order into the plentitude of thought, and in so doing gives stability to the ideas, and qualifying them at once for permanent and universal approval, for being followed by others and for a continually progressive culture. And so, where the interests of both these qualities clash in a product, and there has to be a sacrifice of something, then it should rather be on the side of genius; and judgement, which in matters of fine art bases its decision on its own proper principles, will more readily endure an abatement of the freedom and wealth of the imagination, than that the understanding should be compromised.

The requisites of fine art are, therefore, *imagination, understanding, soul* and *taste*.' (Ibid, p. 183)

११. Seeing, then, that the natural endowment of art (as fine art) must furnish the rule, what kind of rule must this be? It cannot be one set down in a formula and serving as a precept—for then the judgement upon the beautiful would be determinable according to concepts. Rather must the rule be gathered from the performance, i.e. from the product, which others may use to put their own talent to the test, so as to let it serve as model, not for *imitation,* but for *following*. The possibility of this is difficult to explain. The artist's ideas arouse like ideas on the part of his pupil, presuming nature to have visited him with a like proportion of the mental powers. For this reason the models of fine art are the only means of handing down this art to posterity. This . . . cannot be done by mere descriptions (especially not in the line of the arts of speech), and in these arts, furthermore, only those models can become classical of which the ancient, dead languages, preserved as learned, are the medium.' (Ibid, pp. 170-71)

१२. 'In whole of a higher kind than the whole of mere quantity the parts no longer repeat each other. They are not merely distinct, but different. Yet the common or continuous nature shows itself within each of them . . . . the parts of a concrete system, an aesthetic product, a mind, or a society, might be called members.

But every kind of whole is an identity, and its parts are always differences within it.' Bernard Bosanquet : *The Essentials of Logic,*

Macmillan, London, repr. 1928, pp. 57-58. Also see Bernard Bosanquet: *Implication and Linear Inference,* Macmillan, London, 1920.

१३. माधव आचवलांच्या *किमया* (मुंबई, १९६१) पासून विजया राजाध्यक्ष यांच्या *कवितारती* (पुणे, १९८१) व अनुराधा पोतदार यांच्या *सहकंप* (पुणे, १९८३) यांपर्यंतच्या बऱ्याच लेखकांना तथाकथित आस्वादक समीक्षापद्धतीची लागण झालेली असल्याने या पद्धती-विषयीचा इशारा पुन्हा द्यावासा वाटणे स्वाभाविक आहे.

१४. 'The talent for science is formed for the continued advances of greater perfection in knowledge, with all its dependent practical advantages, as also for imparting the same to others. Hence the scientists can boast a ground of considerable superiority over those who merit the honour of being called geniuses, since genius reaches a point at which art must make a halt, as there is a limit imposed upon it which it cannot transcend. This limit has in all probability been long since attained.' I. Kant: op. cit. p. 170

१५. धर्माच्या संकल्पनेविषयी बरेच गैरसमज आहेत; त्या सर्वांचे निराकरण करण्याची ही जागा नव्हे. पण काही मुद्द्यांचा उल्लेख करायलाच हवा. धर्माच्या संकल्पनेत ईश्वराचा समावेश करावाच लागतो असे नाही. दुसरे असे की, धार्मिकता म्हणजे केवळ नैतिकता नव्हे. धर्मात नैतिकतेखेरीज आणखीही एका घटकाचा समावेश होतो. तो घटक म्हणजे कोणते तरी जीवनदर्शन (वर्ल्ड व्ह्यू). बौद्ध धर्माचा परिचय असल्यास वरील मुद्द्याचा खुलासा होईल.

१६. मार्क्सने आपल्या *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844* मध्ये (Progress Publishers, Fifth Revised Edition, 1977) Estranged Labour या संकल्पनेची चर्चा केली आहे. (पृ० ६६-८०.) या चर्चेतील पुढील मजकूर पाहावा: 'Man is a species being . . . because he treats himself as a *universal* and therefore a free being . . . . For labour, *life activity, productive life* itself, appears to man in the first place merely as a *means* of satisfying a need—the need to maintain physical existence. Yet the productive life is the life of the species. It is life-engendering life. The whole character of a species—its species-character—is contained in the character of its life activity; and free, conscious activity is man's species-character. Life itself appears as a *means to life* . . .

. . . Conscious life activity distinguishes man immediately from animal life activity. It is just because of this that he is a species-being. Or it is only because he is a species-being that he is a conscious being, i.e., that his own life is an object for him. Only because of that is his activity free activity. Estranged labour reverses this relationship, so that it is just because man is a conscious being that he makes his life activity, his *essential* being, a mere means to his *existence*.

. . . . Admittedly animals also produce. They build themselves nests, dwellings, like the bees, beavers, ants, etc. But an animal only produces what it immediately needs for itself or its young . . . It produces only under the dominion of immediate physical need, whilst man produces

even when he is free from physical need and only truly produces in freedom therefrom . . . An animal's product belongs immediately to its physical body, whilst man freely confronts his product. An animal forms objects only in accordance with the standard and the need of the species to which it belongs, whilst man knows how to produce in accordance with the standard of every species, and knows how to apply everywhere the inherent standard to the object. Man therefore also forms objects in accordance with the laws of beauty.

. . . The object of labour is, therefore, the *objectification of man's species-life*: for he duplicates himself not only, as in consciousness, intellectually, but also actively, in reality, and therefore he sees himself in a world that he has created. In tearing away from man the object of his production, therefore, estranged labour tears from him his *species-life*, his real objectivity as a member of the species, and transforms his advantage over animals into the disadvantage that his inorganic body, nature, is taken away from him.

Similarly in degrading spontaneous, free activity to a means, estranged labour makes man's species-life a means to his physical existence.' (pp. 72-74.)



कमल देसाईंबद्दल विचार करताना एक गोष्ट कोणाच्याही लक्षात येण्यासारखी आहे. गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील मराठी कथेच्या इतिहासात त्यांना महत्त्वाचे स्थान दिले जाते; गंगाधर गाडगिळांच्या नंतरचा एक टप्पा त्यांनी आणि त्यांच्या काही समकालीनांनी गाठला असे म्हटले जाते. एक वाङ्मयप्रकार म्हणून कथेचा अधिक्षेप करणाऱ्या नेमाड्यांना त्यांचा उल्लेख एक अपवाद म्हणून करावासा वाटतो, हे या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. पण असे असले तरी त्यांच्यावर फारसे टीकालेखन झालेले नाही; आणि जे आहे तेही ढोबळ वैशिष्ट्यांपलिकडे जाताना दिसत नाही. म्हणून कमल देसाईंची गुणवत्ता लोकांनी 'ऑन ट्रस्ट' तर स्वीकारली नाही ना, अशी कधीकधी शंका येते.

पण वाङ्मयाकडे जे वाचक पुरेशा गंभीरपणे पाहतात त्यांच्या दृष्टीने विचार केल्यास ही शंका अस्थानी आहे असे लक्षात येते. कमल देसाई यांच्या कथांचा* निश्चित असा परिणाम घडतो. आपण काहीतरी तीव्र, अस्वस्थ करणारे, व्यामिश्र आणि तरीही सुसंश्लेषित असे वाचतो आहोत ही जाण संवेदनाक्षम व गंभीर प्रकृतीच्या वाचकाला निश्चित येते. कमल देसाईंच्या कथांचे मूल्यमापन वव्हंशी या स्फुट-अर्धस्फुट जाणिवेवर आधारलेले असते. पण या कथांना निश्चित कशासाठी 'चांगल्या' किंवा 'मोठ्या' म्हणायचे असे विचारल्यास बहुसंख्य वाचक चटकन उत्तर देऊ शकतील असे वाटत नाही. बहुतेक वाचक एरवीसुद्धा खोलात जाऊन वाङ्मयकृतींची

* येथे 'कथा' हा शब्द व्यापक अर्थाने वापरला आहे. याचे कारण असे की त्यांच्या तीन लघुकादंबऱ्यांचा विचार दीर्घकथा म्हणून करता येतो. त्यांच्या कथा व लघुकादंबऱ्या यांच्यात आशय, काही तंत्रविशेष, शैलीविशेष, प्रतिमा-प्रतीकविशेष यांच्या बाबतीत एक प्रकारची सलगता आहे; म्हणून या सर्वांचा एकत्र विचार करणे उचित ठरते.

चिकित्सा करीत नाहीत. पण टीकाकारांचे असे नसते—निदान असायला नको. चिकित्सा करणे हे त्यांचे एक प्रमुख कार्यच असते. पण मग त्यांनीही कमल देसाईंविषयी विस्ताराने फारसे काही का लिहिले नाही ?

या टीकाकारांच्या मार्गात एक अडचण असावी. कमल देसाईंच्या कथेचा परिणाम घडतो, तिच्यामुळे वाचक कोठेतरी खोलवर अस्वस्थ होतो हे सर्व खरे; पण तिचे संपूर्ण बारकावे कळले आहेत, तिच्यातील घटकांचे परस्परसंबंध समजले आहेत, प्रत्येक प्रतीक-प्रतिमेच्या अर्थाचा मागोवा घेता आला आहे असे सहसा घडत नाही. याचे प्रथमदर्शनी दिसणारे कारण म्हणजे कमल देसाईंच्या कथा समजायला बऱ्याच कठीण आहेत.

स्वप्नांबाबत हा अनुभव अनेक वेळा येतो. तीसुद्धा परिणाम घडवितात. उदाहरणार्थ, काहींमुळे आपण दचकून जागे होतो व आपल्याला बराच वेळ अस्वस्थ वाटत राहते. पण ज्या एखाद्या स्वप्नामुळे हा परिणाम घडला, ते पूर्णपणे कळले आहे, त्याचा सलग अर्थ सांगता येतो आहे असे होत नाही. कमल देसाईंच्या बऱ्याच कथा काही प्रमाणात तरी स्वप्नांसारख्या, खरे म्हणजे दुःस्वप्नांसारख्या, आहेत. कथा या अखेरी कोणीतरी जाणीवपूर्वक निर्माण केलेल्या असतात "मला काल एक स्वप्न पडले" म्हणून आपण आपले जे स्वप्न सांगतो त्यातसुद्धा आपल्या मनाने बरीचशी साफसफाई केलेली असते. त्यापेक्षा कितीतरी जास्त साफसफाई, जाणीवपूर्वक केलेली मांडणी कथेत असणे स्वाभाविकच आहे. कमल देसाईंच्या कथांमध्ये जाणीवपूर्वकता अर्थातच आहे. पण तिचे प्रमाण सर्व कथांमध्ये सारखे नाही. त्यांची कोणतीही एक कथा घेतली तर तिच्यातील सर्व जागांवर हे प्रमाण समान असतेच असेसुद्धा नाही. म्हणून त्यांच्या कथेतील काही भाग थोडासा प्रयत्न केला की कळतो, पण इतर काही भाग बराच प्रयत्न करूनही कळत नाही. काही ठिकाणी त्यांनी जाणीवपूर्वकतेचा खुंटा पक्का रोवला आहे असे वाटते. इतर काही ठिकाणी मात्र त्या नेणिवेच्या दरीत उतरल्या आहेत, तेथे घोंगावणाऱ्या धूसर छायांमुळे गुदमरत आहेत अशी शंका येते.

नेणिवेतील छायांना आवाहन करण्याइतका दुसरा धाडसी प्रयोग कलानिर्मितीत क्वचितच बघायला मिळतो. या छाया कलेला विलक्षण सामर्थ्य प्राप्त करून देऊ शकतात. पण त्यांच्यावरची पकड सुटली तर त्या कलेला व कलावंताला खाऊनही टाकतात. निदान काही वेळा असे वाटते की कमल देसाईंनी त्यांना आवाहन करण्याचे धाडस उगीच केले. समाधानाची बाब ही की आजवरच्या त्यांच्या लिखाणात अशा जागा फार नाहीत. दुसरे असेही म्हणता येईल की त्यांनी हे धाडस केले नसते तर त्यांनी आपल्या लिखाणातील एक शक्तिस्थान गमावले असते.

मराठीतल्या काही कथाकारांना या शक्तिस्थानाची जाणीवच नसावी असे दिसते. ते केवळ भरपूर उजेड असलेल्या दिवाणखान्यातलेच जीवन बघतात व जगतात. काहींना नेणिवेच्या अस्तित्वाची चाहूल लागते; पण ते तिचा लोंढा अंगावर घेत नाहीत; तिच्यातला झेपेल तेवढाच भाग घेतात. कमल देसाईंसारखे काही लेखक मात्र असे आहेत की जे मनाच्या सर्व शक्तींना आवाहन करतात; असे करण्यातला धोका पत्करतात. नेणिवेच्या लोंढ्याशी झगडण्यातली, कधीकधी त्यात गटांगळ्या खाण्यातलीही, थरारी (थ्रिल) त्यांना हवी असते. हा धोक्याने भरलेला झगडा नुसता नेणिवेशी असतो असे नाही. कमल देसाईंना अमूर्त वैचारिक पातळीवरील एखाद्या

प्रश्नाशी अगदी टोकापर्यंत जाऊन झगडण्याची थरारीही हवी असते. त्याचीही किंमत त्यांनी दिली आहे. या दुसऱ्या झगड्याचा जास्त विचार आपण नंतर करणार आहोत.

.२.

लेखकाने जाणिवेच्या लख्ख प्रकाशात राहायचे ठरविले तर त्याला सरळसोट निवेदनाचा राजमार्ग मोकळा असतो. परंतु नेणिवेच्या धूसरतेकडे तो वळला की त्याचे अनुभव प्रतीकांच्या माध्यमातून सिद्ध होऊ लागतात; वाचकांपर्यंतही ते त्याच माध्यमातून पोचतात. मग केवळ जाणिवेच्या राजमार्गावरून चालणाऱ्याला ते दुर्बोध वाटायला लागतात. कमल देसाईंच्या लेखनात अशी दुर्बोधता बऱ्याच वेळा आढळते. अर्थात तिचे प्रमाण सर्वत्र सारखे असते असे नाही. हा मुद्दा प्रत्यक्ष उदाहरणे घेतल्यास जास्त स्पष्ट होईल. पहिले उदाहरण 'तिळा बंद' या कथेतील आहे. "अकरावीच्या वर्गाला गणिताचा तास सुरू होतो. आणि फळ्यावर गणित सोडवता सोडवता मधली 'स्टेप' तिला काही केल्या आठवत नाही. डोळ्यांसमोर असलेली ती 'स्टेप' तिच्या मनावरून कशी अलगत पुसून गेली आहे. इथे मध्ये काय? काय? आणि स्टेप वगळून पुढे कसं जायचं? अर्धं सोडवलेलं गणित पुसून तरी कसं टाकायचं?" (*रंग*, पृ० ६७).

आपल्याला अनेकदा काळजी व भीती यांनी झाकोळलेली स्वप्ने पडतात. त्यांत आपण प्रवासाला निघालो आहोत, पण आपली गाडी चुकली आहे, बॅग सापडत नाही आहे...असे काहीतरी घडते. वरील उताऱ्यातील अनुभव याच जातीतला आहे. उर्मिलाने स्वतःला स्वतः-पासून वेगळे करून एक कृतक व्यक्तित्व निर्माण केले आहे. त्याला जपण्यासाठी जीवनाची एक चाकोरी ठरवून घेतली आहे. त्यात सारे गणिती शिस्तीनेच चालायला हवे. "तो नेहमीचाच रस्ता हवा...आपला प्रकृतिधर्मच बनला आहे तो. गणित सोडवतांना मधली कुठलीही पायरी विसरतां नये. आणि तें तसंच सोडवायला हवं. त्याला दुसरी कुठली पद्धतच नसते. कदाचित आपणच आपल्या हातातून निसटूं असं अनामिक भय तिला वाटत असावं." (कित्ता, पृ० ६५). हे स्पष्टीकरण वाचल्यावर गणितातली पुढची स्टेप विसरणे म्हणजे काय, हे चटकन लक्षात येते. स्वतःच्या बचावासाठी तयार केलेले नेहमीचे रिच्युअल चुकल्यामुळे एखाद्या मनोरुग्णाची जी भावनिक प्रतिक्रिया होईल ती येथे अभिप्रेत आहे हेही वाचकाला समजते.

या उदाहरणातील प्रतीकयोजना आकलनसुलभ आहे. पण आता पुढचे उदाहरण पाहा. ते याच कथेतील आहे : "बीजगणितहि फारसं समजलेलं दिसत नाही. या वर्षाची तुकडीच अशी आहे. किंवा असं असेल—कुणी सांगावं—तिला आता शिकवायलाच येत नसावं./* ती एकदम इजिप्शिअन ममी होते. आणि कसे कुणास ठाऊक, आत भरलेले सारे मसाले गळून पडतात. शरीर सडतं." (कित्ता, पृ० ५९). एक शिस्तबद्ध शिक्षिका म्हणून उर्मिलाने जे स्वतःचे कृतक व्यक्तित्व बनविले आहे, ते बव्हंशी तिच्या शिकविण्याच्या कुवतीवर अवलंबून

* नवे वाक्य नव्या परिच्छेदात सुरू झाले आहे हे दर्शविण्यासाठी '/' ही खूण वापरली आहे.

असणार. ही कुवत गेली की हे व्यक्तित्वही नष्ट होणार. मसाले गळून पडल्यावर ममीची जी अवस्था होईल तीच तिचीही होणार आहे. पण ममीच्या या प्रतीकामार्फत आणखीही काहीतरी सुचवायचे असावे. कारण येथील ममीचे प्रतीक व वरती दिलेला अर्थ हे समकक्ष नाहीत. मसाले गळून पडल्यावर ममीचे शरीर कमालीचे आक्रसेल, त्याचा भुगा होईल; पण ते सडणार नाही. सडेल असे त्या शरीरात काहीही उरलेले असणार नाही. पण उर्मिलामधल्या कृतक व्यक्तित्वाच्या बाबतीत मात्र सडणे, घृणास्पद होणे शक्य आहे. आणि ही शक्यताच येथे प्रस्तुत आहे. या व्यक्तित्वाबद्दल उर्मिलाला या क्षणी काय वाटते आहे हेही या प्रतीकातून व्यक्त होते.

पहिल्या उदाहरणापेक्षा दुसरे उदाहरण थोडेसे जास्त गुंतागुंतीचे आहे हे खरे. तरी ते आकलनाच्या कक्षेत आणण्यासाठी फारसे प्रयत्न करावे लागत नाहीत. आता हे तिसरे उदाहरण पाहा. ते आहे 'रंग' या कथात्रयीतील. "सनातन काळोख. काळोखाचे कण्‌ कण तिच्या अंगावर सारखे थांबून थांबून पडत राहतात. त्याची खोली, अंधाराचा थंड, जाड-जोजड श्वास. विलक्षण तऱ्हेनं हिंदकळून टाकणारा गडद वास. कसं समजेनासं होतं. कुठें आहोंत आपण ? तिला कळतं आहे कीं नाहीं ? तिच्या खांद्यावर कुणाचा तरी हात भासतो. ओळखीचा नव्हे का ? पण हें फक्त भान आहे. कानाजवळ श्वास गुदगुल्या करतो. कानाची पाळी हुळहुळते. गरम होते. हुकमी पण अत्यंत हळू आवाजात तिला सांगण्यांत येतं : 'खून कर.' तिच्या हातांत काळंभोर पिस्तूल पडतं. तोच जाड-काळा, गार गार पसरट स्पर्श तिच्या तळव्यावर उठतो. ती गोठते. पण तिला हें सारं माहीत आहे. ऐकायलाहि हवं आहे. तें अटळ आहे. 'ती पाहिलीस गाडी ? जा—' पुनः ती हळू, हुकमी कुजबूज. गाडीचा आवाज दुरून येतो...पायांतली शक्ति संपते आहे. आणि उजवा हात किती दुखतो आहे—किती दुखतो आहे ! कॅन्सर झाल्यासारखा. नळींतून गोळी सुटल्याचा वास यावा तसा वास येतो. पण केशवला आवडेल ? तरीहि—हें व्हायलाच हवं. तशी आज्ञा आहे./अर्धवट जागेपणीं तिला उगीचच वाटत राहातं, खून कुणाचा करायचा पण ? कुणाचा ? कुणाला फेकून द्यायचं ? तिला समजतं...समजत नाहीं..." (कित्ता, पृ० २६–२७).

वरील उदाहरण वाचकाच्या मनावर निश्चित परिणाम घडवते. एखाद्या भयस्वप्नासारखे अस्वस्थ करते. खरे म्हणजे सुमित्राच्या एका स्वप्नाचेच हे कथन आहे. तिने धनंजय-छोटूच्या झुंजारकथा वाचलेल्या आहेत. आदल्या दिवशीच्या अनुभवातील उर्वरित भाग स्वप्नात येतो; सुमित्राच्या स्वप्नातील काही भाग तिच्या वाचनातून आला असणे अगदी शक्य आहे. पण कथेची एकूण सामग्री बघता तिच्यात झुंजारकथेच्या एखाद्या तुकड्याला स्थान मिळेल असे वाटत नाही. या सर्व सामग्रीच्या संदर्भातच त्याचा खरा अर्थ लागू शकेल. स्वप्न म्हणजे एखाद्या सरळ, सलग अर्थाचे सरळ, सलग प्रतीक नव्हे. स्वप्न ज्या घटकांचे बनलेले असते त्या घटकांना सुटे करून त्यांचे अर्थ लावता लावता सर्वच स्वप्नाचा अर्थ उमजू लागतो. वरील उताऱ्यातील प्रत्येक घटकाला प्रतीक मानावे लागते आणि त्याचा अर्थ उकलावा लागतो. कशाला किंवा कोणाला तरी संपवायचे, मारायचे आहे. म्हणून हातात पिस्तूल आहे. पण हे मारणे मनाविरुद्धही आहे. त्याबद्दल मनात संघर्ष आहे. मारणे क्रमप्राप्त आहे, पण नकोसे आहे. म्हणून हात कॅन्सर झाल्यासारखा दुखतो आहे.

या सर्वांचा केशव साठेशी संबंध आहे. हे मारणे त्याला आवडणार नाही असे वाटते आहे. तिच्या आयुष्यातून केशवला कायमचे काढून टाकणे हा या स्वप्नाचा अर्थ असेल का? की सुमित्राचे कृतक व्यक्तित्व मारून टाकणे हे येथे अभिप्रेत आहे?—जे व्यक्तित्व मारल्याशिवाय सुमित्राला तिचे खरे स्वत्व मिळणार नाही? तिला तिचे सहजस्फूर्त जीवन पुन्हा प्राप्त होणार नाही? पण असे असेल तर हे मारणे केशवला का आवडणार नाही? सुमित्राला तिच्यातील कृतक व्यक्तित्वाविरुद्ध तोच चेतवीत नव्हता का? की कृतक व्यक्तित्वाकडून तिच्या खऱ्या व्यक्तित्वाचा नाश येथे अभिप्रेत आहे?

फ्रॉइडच्या म्हणण्याप्रमाणे पिस्तूल हे पुरुषलिंगाचे प्रतीक आहे. पुरुषांप्रमाणे आपल्यालाही पुरुषलिंग होते व ते केव्हातरी हिरावून घेण्यात आले, असे बहुसंख्य स्त्रियांना बालपणात वाटत असते, असे मनोविश्लेषकांचे मत आहे. सुमित्राला पुरुषलिंग प्राप्त झाले तर तिच्यात एक स्त्री म्हणून जी कमतरता आहे ती दूर केली जाईल. तिच्यात दोन्ही लिंगे असल्यामुळे ती स्वयंपूर्ण ठरेल. असे झाले की "आतां तुझ्या जबाबदारींतून तूं मुक्त झाली आहेस. आणि मग यापुढं तुला रितेपणा नाहीं का भासायचा?" (कित्ता, पृ० ५) असे विचारणाऱ्या केशवला ती चोख उत्तर देऊन आपल्या आयुष्यातून काढून टाकू शकेल. पण ती केशवच्या बाबतीत पूर्णपणे अलिप्त झालेली नसल्यामुळे आपल्यातल्या एकेरी व म्हणून दुबळ्या स्त्रीला मारून स्वयंपूर्ण होण्याची ही कृती केशवला आवडेल की नाही याबद्दल ती साशंक आहे.

स्त्रीवर कसली तरी कमतरता, परावलंबित्व लादले गेले आहे; ते झुगारून तिने स्वयंपूर्ण आणि खरेखुरे स्वतंत्र बनले पाहिजे हा विचार कमल देसाईंच्या साहित्यात अगदी सुरुवातीपासून आहे. तसेच स्त्रीने स्त्री-पुरुष-तत्त्वांचा आपल्यात संयोग घडवून आणला पाहिजे हाही विचार अधून-मधून डोकावताना दिसतो. अगदी चटकन सुचणारे उदाहरण म्हणून हॅट *घालणारी बाई* या त्यांच्या कादंबरीच्या नावाचा निर्देश करता येईल. या नावातच स्वयंपूर्ण आणि निर्मितिक्षम स्त्री सूचित झाली आहे. फ्रॉइडच्या मते स्त्रीची हॅट हे पुरुषलिंगाचे प्रतीक आहे. हॅट घालणाऱ्या बाईमध्ये स्त्रीपुरुषतत्त्वांचा संयोग झाल्याचे सूचित होते. फुले हे नवनिर्मितीचे प्रतीक आहे हे कोणासही पटेल. नायिकेच्या हॅटवर फुले आहेत हेही सूचक आहे.

.३.

काही लेखकांची शैली एकार्थवाही असते. त्यांना जो अनुभव व्यक्त करायचा असतो तो गुंतागुंतीचा असला तरी ते एकार्थवाही अशा वेगवेगळ्या तुकड्यांना एकामागोमाग एक असे ओळीत मांडून तो अनुभव वाचकांपुढे सादर करू शकतात. कमल देसाईंची शैली बहुतेक वेळा एकार्थवाही नसून अनेकार्थवाही असते. निदान १९७०–७२ पर्यंतच्या त्यांच्या कथांच्या शैलीबद्दल असे निश्चितपणे म्हणता येते. त्यापुढे हे वैशिष्ट्य कमी कमी होत गेलेले दिसते. या अनेकार्थवाहित्वाशी, त्यांनी केलेला प्रतिमा-प्रतीकांचा वापर सेंद्रिय संबंधाने संलग्न आहे. जाणीवपूर्वक प्रयत्न केला तर एकार्थवाचकच ठरतील अशी वाक्ये आपल्याला तयार करता येतील. विज्ञानातील विधाने याच प्रकारात मोडतात. परंतु प्रतिमाप्रतीकांचा—विशेषतः चित्ररूपातील प्रतिमा-प्रतीकांचा—वापर केला की आपण अनेकार्थतेच्या शक्यतेला टाळू शकत

नाही. कमल देसाईंच्या कथांतील काही अर्थ पहिल्या वाचनात कळतात; इतर काही कळायला बराच प्रयत्न करावा लागतो; आणि काही तर शेवटपर्यंत धूसर राहतात.

कमल देसाईंच्या भाषेचा आणखी एक विशेष म्हणजे तिची संदर्भसंपृक्तता (ॲल्यूझिव्हनेस). बऱ्याच वाचनाने अर्थसमृद्ध झालेली ही भाषा आहे असे सतत जाणवते. या कथांमधील वर्णने, त्यांत व्यक्त होणाऱ्या प्रतिक्रिया, मूल्यने इत्यादी विशिष्ट प्रकारे संस्कारित झालेल्या मनाची निर्मिती आहे. वाचकावर जर समान संस्कार झालेले नसतील तर त्याला ही वर्णने, प्रतिक्रिया इत्यादी समजणार नाहीत. एक प्रकारची संदर्भसंपृक्तता कोणत्याही समूहजीवनात, त्याच्या इतिहासात, संस्कृतीत, परंपरेत चांगल्या मुरलेल्या माणसाला सुलभतेने प्राप्त होते. उदाहरणार्थ, रामायण-महाभारतातील कथांचा संदर्भ आजकालच्या (—विशेषतः कालच्या—) मराठी माणसाला सहज सुचू शकेल. पण कमल देसाईंची संदर्भसंपृक्तता एकेरी, फक्त एका सांस्कृतिक प्रवाहातून आलेली अशी नाही. तिची मुळे संस्कृत-मराठींतले विदग्ध साहित्य व लोकसाहित्य यांत आहेत, इतकेच नव्हे, तर कमल देसाईंच्या मनावर पौर्वात्याबरोबर पाश्चिमात्य वाङ्मयाचेही संस्कार घडलेले असल्यामुळे त्यांच्या कथांत वेगवेगळ्या प्रकारचे संस्कार सारख्याच सहजतेने येतात.

उदाहरणार्थ, 'आम्हा घरीं धन' या कथेतील खालील उतारा पाहा : "'आतांशीं माशा भारीच झाल्यात.'/पण या माशा नाहींतच. सार्त्रच्या 'फ्लाइज' नाटकातल्या फ्यूरीज आहेत./हें अरगॉस शहर आहे. तो काय झीअसचा पुतळा. God of death and flies./"तो तुळशी-वृंदावनाजवळचा गोल गोटा आहे ना? तो बारा ज्योतिर्लिंगांपैकीं एक आहे. त्याचा रंग नेहमी बदलतो." (*रंग*, पृ० १०९).

*रात्रंदिन आम्हां युद्धाचा प्रसंग*मधील खालील उतारा पाहा : "लहानपणीं अडगळीच्या खोलींत गोणपाट टाकून गुलबकावलीचं फूल त्यानं आणलं आहे. सातासमुद्राच्या पलिकडचं सोन्याचं पांखरूं आणलं आहे. आणि सिंड्रेलाशी लग्नसुद्धा लावलं आहे. तसंच तो आता परवलीचा शब्द शोधणार...अश्वत्थाम्याच्या शापांत माणसाचं सनातन दुःख चिरंजीव होऊन हुंदके देत आहे. त्याला उःशाप हवाच! हवाच! त्या ईव्हनं तें ज्ञानफळ खालं." (पृ० ६९–७०).

*काळा सूर्य*मधील खालील उताऱ्यात किती साहित्यिक-सांस्कृतिक प्रतिध्वनी आहेत ते पाहा : "मला असं वाटत होतं कीं, धृतराष्ट्रानं भीमाच्या पुतळ्याचा पार भुगा केला कवटाळून तसा या देवळाचा भुगा करावा./किंवा मांजरपाटासारखं आकाश टराटरा फाडलं तर? त्याच्या धांदोट्या निळसर अग्निजिव्हेच्या कडकलक्ष्मीसारख्या गुंडाळाव्यात...

अवघे भूतमात्र दुःखीच
दुबळे भेकड.
सर्वत्र तर अमंगल...
मनुष्येहो, तुम्ही हे काय करता!...
तर सर्वजण मलाच शत्रू समजले.
आणि त्यांनी मला बळी दिलं." (पृ० ७४).

यांपैकी पहिला निर्देश महाभारतातला आहे हे स्पष्ट आहे. पण देवळाचा भुगा करण्याच्या कल्पनेचा सॅम्सनशी संबंध असावा असे वाटत राहते. त्याच्या पुढची कडकलक्ष्मीची प्रतिमा खास मराठी लोकजीवनातली आहे. पण त्यातील 'अग्निजिव्हा' हा शब्द आपल्याला पुन्हा एकदा संस्कृत परंपरेकडे घेऊन जातो. 'अग्निजिव्हा', 'धांदोट्या', 'मांजरपाट' यांची जवळीकही पाहण्यासारखी आहे. त्यानंतर येणाऱ्या तीन ओळी थोड्या तिरकस रीतीने संतकाव्याची आठवण करून देतात. 'मनुष्येहो'पासून पुढचा भाग बायबल किंवा निट्शे यांचा प्रतिध्वनी असावा असे वाटते.

संदर्भसंपृक्ततेमुळे अनुभव समृद्ध होतो हे तर उघडच आहे. याखेरीज आणखीही एक गोष्ट साधली जाते. वेगवेगळ्या सांस्कृतिक परंपरांमधून आलेल्या घटकांचा कमल देसाईंच्या कथांमध्ये संगम होतो; अनेक वैचारिक, मूल्यात्मक व भावनात्मक प्रवाह येथे एकत्र होतात. अशा संमिश्र प्रवाहात जेव्हा जीवनाविषयीची एखादी विशिष्ट जाण निर्माण होते तेव्हा असे वाटायला लागते की ही जाण कोठल्यातरी एका सांस्कृतिक गटापुरती किंवा कालापुरती मर्यादित नाही; कोणत्याही सांस्कृतिक संदर्भात निर्माण होऊ शकेल अशी ती आहे. तिला सार्वत्रिकता आहे.

१९७० च्या सुमारास व नंतर लिहिलेल्या कमल देसाईंच्या कथांत ही संदर्भसंपृक्तता कमी झालेली दिसते. तिचा पुसटता स्पर्श १९७३ मधील 'आठ वर्षे'मधल्या खालील वाक्यात आढळतो : "त्याला महासर्प चावला आणि गुंगी येऊ देऊ नको असे सांगितले असताही तिथं त्या गहन अरण्यात ती गुंगी आल्यानं त्याची शिळा झाली." तसेच १९७७ मधील 'आत्मा विकणे आहे' या कथेतील खालील उतारा पाहा : "माझ्या मालकानं आत्मा माझ्या अंगावर फेकला आणि मला कलंदरपणे म्हणाला, 'जा. मजा कर. हे मुक्त विहंगमा, आता तू या नीलवर्ण सुंदर आकाशात अत्यंत डौलदारपणे स्वैर संचार कर. मानससरोवरी निवास कर. मोत्याचे घास खा.'" पण १९७८ च्या 'अंधारयज्ञ'मध्ये हे वैशिष्ट्य कथेच्या नावापलीकडे जवळपास सापडत नाही. साधारण १९५० ते ७० मध्ये कमल देसाईंची शैली अनेक दृष्टींनी 'गच्च' (पॅक्ड) व ताणतणावांनी भरलेली अशी होती. १९७० नंतर ही वैशिष्ट्ये काही प्रमाणात कमी झाल्याचे दिसते.

अनुभवाची व्यामिश्रता हे कमल देसाईंच्या कथांचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे. व्यामिश्र अनुभवाचे घटक एकानंतर एक याप्रमाणे मांडणे ही त्यांची पद्धत नाही. अनेक घटकांना एकाच क्षणी संश्लेषित स्वरूपात वाचकांसमोर उभे करायचे ही त्यांची खास अशी अभिव्यक्तीची पद्धती. त्यांच्या संवेदनशीलतेला हाच मार्ग सर्वांत स्वाभाविक असावा. (हाही शैलीचा 'गच्च'पणा १९७३ नंतर कमी झालेला दिसतो.)

कथांतील वास्तव त्या कसे उभे करतात हे पाहिल्यास व्यामिश्रतेचा व 'गच्च'पणाचा मुद्दा जास्त स्पष्ट होईल. आवश्यक वाटेल तेव्हा त्या वास्तववर्णनाला विलक्षण ऐंद्रियता मिळवून देतात. उदाहरणार्थ, "आंतला निळा काळोख, निळे कोंब फुटलेल्या हजार पाकळ्यांच्या इवलाल्या लाटा तिच्याभोंवतीं फेर धरतात." (*रंग*, पृ० १०४), "उन्हाचीं लालपिवळीं फुलं तिच्या नजरेपुढं लखलखतात." (कित्ता, पृ० १०५), "खांबाच्या पलीकडे राहणाऱ्या खोतांच्या काकू कांहीं तरी खिडकींतून जोरानं फेकतात. त्याचा लाल गिजगिजीत भाग नेमका पिंपाबाहेर पडतो. मग तें नेहमीचं कुत्रं येऊन लपक लपक खातं." (कित्ता, पृ० १३६).

ही काही दृक्प्रतिमांची उदाहरणे झाली. (या प्रकारच्या प्रतिमांची काही उदाहरणे नंतर देण्यात आलेली आहेत.) इतर उदाहरणे वाचकांस सहज सापडण्यासारखी आहेत. इतर इंद्रियांकडून मिळालेल्या संवेदनांच्या प्रतिमाही त्यांच्या लेखनात येतात. पण त्यांचे प्रमाण समान नाही. पदार्थांच्या चवींचे उल्लेख सर्वांत कमी आहेत. त्यांच्यापेक्षा थोड्या जास्त प्रमाणात ध्वनी व स्पर्श यांच्या संवेदनांचे निर्देश येतात. उदाहरणार्थ, "अण्णामामा आपल्या छपरी मिशा चहांत बुडवून भुरुक्-भुरु आवाज करीत चहा पीत असतो." (*रंग*, पृ० २३) ; "गाडीवान कसली तरी लावणी म्हणत होता, आणि हिंदकळणाऱ्या त्याच्या शब्दांनाहि हिसके बसत होते." (कित्ता, पृ० २४); "हुकुमी पण अत्यंत हळू आवाजांत तिला सांगण्यांत येतं : 'खून कर.'...पुनः ती हळू, हुकमी कुजबुज." (कित्ता, पृ० २६); "'हो, मुलगा झाला.' त्याचा स्वर भिजून चिंब होतो." (कित्ता, पृ० ३०); "तिच्या बांगड्या वाजतील आणि तो हिरवा आवाज भिजून जाईल." (कित्ता, पृ० ३५); "तिचा आवाज बारीक होता. बोलतां बोलतां तो चिडका होई. वर्गांत शुद्धलेखन घालावं तसं ती बोलत होती." (कित्ता, पृ० ५०); "पुनः एकदा तारस्वर खोलींत घुमला... पिजन होल्सचीं दारें फटाफट बडवलीं गेलीं. चपलांची सरसर झाली." (कित्ता, पृ० ५३); "पहाट महादेववाडींत हळूच पाऊल टाकते. सुरांत भिजते. महादेववाडीला अर्धवट जाग येते. आणि पुनः त्या सुरानं साखरतंद्रींत ती बुडते." (कित्ता, पृ० १३२); "काळोखांत कालवलेला नदीवरचा गार वारा येतो. भूतबाधा झालेली मंडळी खांबाखांबाला आवळून धरतात. त्यावर डोकं फोडून घेतात. किंचाळतात—'अरे दत्त्या, सोडव रे!' कुणी नुसतींच घुमतात. ओरडण्यापेक्षा किती भयंकर असतं. काळीज खातं नुसतं. काळोखाच्या घुमटांत आवाज हिंदकळतो." (कित्ता, पृ० १३५); "मराठ्यांच्याकडे तंबोऱ्याचा सूर लागतो. कोणी तरी त्यांत आपला सूर मिसळतं. महादेववाडी त्या आवाजानं थरथरते." (कित्ता, पृ० १५४); "हलकेच ती निळी हाक तिच्या शरीरांतल्या कणाकणाला जाणवते." (*रात्रंदिन०*, पृ० ३३); "आपलीच कातडी ताणलेली अवघ्या आकाशघुमटावर वीजवादळानं चांगली तापून कमावलेली—विजेचा आसूड कडाडता. मंतरलेल्या आकाशाला जखम करणारा मृत्युंजयी आवाज—तान तंदान—" (*काळा सूर्य*, पृ० ७४); "'अहिल्या ? अहिल्या...'/'अहिल्ये...इल्ये...ल्ये...ए...अं.../मागंपुढं ती त्या प्रतिध्वनींत गटंगळते." (*हॅट०*, पृ० १३३).

वरील उदाहरणांपैकी बहुसंख्य उदाहरणे मानवी आवाजाची आहेत. अमानवी निसर्गातही वेगवेगळे आवाज (उदाहरणार्थ, पशुपक्ष्यांचे) असतात याचा जणू लेखिकेला विसर पडला आहे. स्पर्शसंवेदनाचित्रेही थोडीच आहेस. आणि तीही बहुतेक मानवांपुरती मर्यादित. "तिच्या उघड्या दंडावर धुळीचा थर सांचतो. मातीच्या कोरड्या स्पर्शानं ती थोडी विचित्रपणें उमलते." (*रंग*, पृ० २४); "मामी तिच्या शेजारींच आडवी होते. आणि सुमित्रा हळूच तिच्या कुशींत शिरते. कुशींत सुखावणारी ऊब कुरवाळते. तृप्त स्तनाचा तिच्या ओठांना नाजूक स्पर्श होतो." (कित्ता, पृ० २७); "अजूनहि साऱ्या अंगावर तो चिमणा कोवळा स्पर्श उमलतो आहे." (कित्ता, पृ० ३०); "तिच्या केसांचा दाट मऊ स्पर्श जाणवतो...तिच्या चोळीनं त्यांचंच अंग हुळहुळतं...बसलेल्या झोक्यानं तिच्या साडीच्या चुण्या त्यांच्या पावलांवर पडतात आणि त्यांना लडिवाळ गुदगुल्या होतात." (कित्ता, पृ० ३६-३७); "...माझ्या जड झालेल्या पायाला त्यांचा

हळूच स्पर्श होतो आणि सबंध पायांतून गोड झिणझिण्या उठतात." (कित्ता, पृ० ४६); "त्य खोल्यांतून जातांना काळोखाचं उभं अस्तित्व जाणवतं. त्याचा गार दमट श्वास अंगाला चावतो." (कित्ता, पृ० १०७); "जवळ येत तिनं माझ्या खांद्यावर हात टाकला. मऊ. दुलदुलीत. उबदार." (कित्ता, पृ० ११३); "त्यांनी लावलेल्या फणसाच्या झाडाला फणस आला होता. तें पोपटी, गोजिरं फळ हातानं पाहतांना कसं वाटलं होतं? त्यांच्या गायीला वासरू झालं त्याच्या मऊसूत अंगावरून हात फिरवतांना कसं वाटलं होतं? तसंच असतं." (कित्ता, पृ० १८३); "पाणी ओतून घेत असतांना थेंब हळूहळू स्तनावरून निसरतात. त्या थेंबांतून सुशिलेच्या कुरळ्या बटा तिच्या स्तनाला गुदगुल्या करतात. शरीरावर कांटा फुलतो. आपले स्तन घट्ट दाबून ती वेड्यासारखी दोन मिनिटं स्तब्ध उभी राहते." (*रात्रंदिन*०, पृ० ३१); "मधु इथेंच तर आहे. किती सुखावह स्पर्श! आश्वासक, निर्भय." (कित्ता, पृ० ३३).

कमल देसाईंनी टिपलेल्या संवेदनांच्या बाबतीत एका वैशिष्ट्याकडे वाचकाचे लक्ष चटकन, अपरिहार्यपणे जाते. ते वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांच्या कथांमध्ये असलेल्या गंध-संवेदनांची विविधता आणि नेमकेपणा. जनावरांच्या जीवनात घ्राणेंद्रियाला फार महत्त्व असते. परंतु माणसांमध्ये त्याची जागा डोळे व कान यांनी घेतलेली आहे. आपल्याला गंध-संवेदना येत नाहीत असे नाही. परंतु त्यांच्याकडे आपण पुरेसे लक्ष देत नाही. ढोबळ अशा गंधांकडे आपल्याला लक्ष द्यावे लागतेच म्हणून आपण ते देतो. काही वस्तू वासांसाठी प्रसिद्ध आहेत; त्यांच्याकडे आपले लक्ष जाते. पण प्रत्येक वस्तूला जसा वैशिष्ट्यपूर्ण रंग असतो, तसा प्रत्येक वस्तूला तिचा असा खास गंध असतो हे आपल्या ध्यानात येत नाही. जर आपल्यात आदिमतेचा अंश मोठ्या प्रमाणात असेल तर मात्र आपण विविध गंध आपोआप टिपू लागतो. कमल देसाईंच्या कथांतील गंध-वैविध्यामुळे त्यांच्यातही हा आदिमतेचा अंश प्रभावी आहे की काय असे वाटते.

नवीन बाळाला नुकत्याच हातात घेऊन आलेल्या माधवच्या नाकाशी "तो गर्द ओला वास रेंगाळतो आहे." (*रंग*, पृ० ३०); नाटक संपल्यावर उर्मिलाला जाणवते, "कपड्यांचा, रंगाचा वास चहाच्या कडूगोड वासांत मिसळतो. तिला वाटतं, आपल्याला खूप भडभडून उलटी होईल." (कित्ता, पृ० ७८); नलिनी वर्देला वाड्यातील जुन्या खोल्यांतून जाताना "काळोखाचं उभं अस्तित्व जाणवतं, त्याचा गार दमट श्वास अंगाला चावतो." (कित्ता, पृ० १०७); आणि मळक्या गादीवर अंग टाकल्याबरोबर "सारवलेल्या शेणाचा जमिनीला वास येतो." (कित्ता, पृ० १११); 'मी एक मुंगी'मध्ये "उदबत्तीचा भडक वास असलेली पाटणवाला पावडर ती अगदी घसघसून लावते." (कित्ता, पृ० १५६); 'ही पूर्णता'मध्ये "शेजारून भात-पिठलं येतं. पानं मांडली जातात. अशा या अन्नाला—मृत्यूचा वास असतो..."; हॉस्पिटलमध्ये "नर्सेसचे पांढरे कडकडीत कपडे. त्यांचा सूक्ष्म आवाज, औषधाचा, दादांचा वास—किती भयंकर वास. रात्रन्-दिवस तोच स्थिरावल्यासारखा वाटला. वासाला आकार असतो. आणि शरीर पोखरतो तो." (कित्ता, पृ० १७०-७१); 'ओढ'मध्ये "ती क्लोकरूममध्ये शिरते. कसा गार, खरखरीत वास आहे. नाकांत घुसतो आणि गुदगुल्या करतो." (कित्ता, पृ० १८७); 'ओढ'मध्ये "भजीचा वास चवचाल भडक घसटतो" (कित्ता, पृ० १९०); *रात्रंदिन*०मधल्या शमाने "मातीनं भरलेले हात हुंगले होते. मला हा वास समजतो. कासावीस करतो" (पृ० २९); "एक प्रदीर्घ श्वास

घेताच तिला त्या निळसर पाण्याचा वास येतो" (कित्ता, पृ० ३३); सायलीच्या फुलांच्या सुगंधात सुशीला अडकून बेहोष होते. "सायलीच्या या पाकळींत किती हळुवारपणें आजीची आठवण मिसळली होती" (कित्ता, पृ० ५७); "आणि माजघरांतल्या कौलांतून पडणाऱ्या कवडशांना बिलगून राहिलेला अंधार—त्याला आजीच्या लुगड्याचा वास होता. सायलीचा सुगंध त्यांत मिसळला होता. आणि पंचामृताचा वारकासा थेंब ठिबकायचा मधूनच!" (कित्ता, पृ० ५५); सुशीलेच्या शेजारी बसलेल्या म्हातारीच्या शेंदरीला "ओल्या कणकेचा वास येत असतो" (कित्ता, पृ० ६६); *काळा सूर्य* मधली "अत्या तिथून अंघोळ करून बाहेर पडली की शिकेकाईचा, गरम पाण्याचा, साबणाचा आणि चुलवणाचा मोठा छान वास रेंगाळत राही." पृ० १०); "मोहाच्या वृक्षांचं दाट दाट घनदाट जंगल होतं. फुलं...फुलं आग्रही फुललेली. जिवाला डंख करणारा उद्धट मुजोरी गंध होता. मी नको नको म्हटलं तरी ती दाहक गंधकिरणं मला बांधून धरत होती." (कित्ता, पृ० २६).

वरील उदाहरणांत ऐंद्रिय प्रत्ययकारकता असली तरी सर्वांमध्ये फारशी व्यामिश्रता नाही; ऐंद्रिय घटकांचे एकजीवीकरण घडल्याचे येथे प्रकर्षाने जाणवत नाही. या दृष्टीने पाहता कमल देसाईंचा एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्यांनी केलेल्या वास्तवचित्रणात वारंवार घडणारा संवेदनासंकर. एकाच वस्तूचे वेगवेगळ्या इंद्रियांना झालेले आकलन त्या मनाला एकदमच आणून देतात. उदाहरणार्थ, "अजूनहि त्याच्या नाकाशीं तो गर्द ओला वास रेंगाळतो आहे." (*रंग*, पृ० ३०); "तिच्या बांगड्या वाजतील. आणि तो हिरवा आवाज भिजून जाईल." (कित्ता, पृ० ३५).

अनेकदा त्यांच्या चित्रणात वेगवेगळ्या ऐंद्रिय घटकांप्रमाणे भावनिक घटकही येऊन मिसळतात. पुढील उदाहरणांवरून हे स्पष्ट होईल : "आतां निळ्याकाळ्या बधिरतेनं तिला झाकळून टाकलं आहे." (कित्ता, पृ० ४३); "आणि मग उदासीनतेची काळी वेदना दडवीत पावसाची धारा ओघळते आहे." (कित्ता, पृ० ४४); "त्या खोल्यांतून जातांना काळोखाचं उभं अस्तित्व जाणवतं. त्याचा गार दमट श्वास अंगाला चावतो." (कित्ता, पृ० १०७); "प्रत्येक गावचं आकाश तिला वेगळं दिसलं होतं. इथलं फिकट निळं-पांढुरकं...इथलं गर्द गहिरं...इथलं आर्द्र निळं...स्नेह आहे त्यांत...पण विजापूरचं चांदणं फार भडक..." (कित्ता पृ० १६१); "अशा या अन्नाला—मृत्यूचा वास असतो आणि विलक्षण चवसुद्धा—सदैव लक्षांत राहणारी. पिठल्यांत तर फार फार जाणवतं. वखवखून खावंसंसुद्धा वाटतं." (कित्ता, पृ० १७०); "प्रकाशांत रडणं मिसळतं आणि प्रकाश काळवंडतो." (कित्ता, पृ० १८५). 'होना! हो हो ना' (१९७०) या कथेतील पुढील वर्णन पाहा : "आईनं वटन दाबलं तशी दिव्यातून क्षीण पिवळी वस्तुस्थिती ट्यूबमधल्या द्रवासारखी भसाभसा अनिवार्य होऊ लागली./त्या द्रवात लतीची कॉट, ती खोली लोंबू लागली...एकच पक्षी एकदम चिरर् ओरडतो तर अंधारावर रक्ताच्या चिळकांड्या उडाल्यासारखा लतीचाही देह चरचरतो."

संश्लेषणाची याच्या पुढची पायरी म्हणजे इंद्रियगोचर असे बाहेरचे जग आणि मानवी भावनामूल्यादिक हे दोन घटक एकजीव होऊन बाहेरच्या जगाचे चेतनीकरण वा मानवीकरण होणे. याचे अगदी साधे उदाहरण म्हणजे "उन्हानें तापलेली बस वेड्यासारखी धावते आहे.

उन्हाचे तुरे खोवून वारा तिच्या अंगाशीं भिरभिरतो आहे." (*रंग*, पृ० १०५). पण हे उदाहरण फारसे महत्त्वाचे नाही. कारण येथील बस व वारा यांचे फारच अल्प प्रमाणात मानवीकरण झालेले आहे; त्यांना स्वतःचे असे व्यक्तित्व प्राप्त झालेले नाही. याच्या उलट, निश्चित व्यक्तित्व असलेल्या न्हाणीघराचे पुढील वर्णन पाहा : "अत्याच्या राजवाड्यात मला सर्वांत आवडलं ते न्हाणीघर. ते होतंच तसं खास व्यक्तित्व असलेलं रुबाबशील. आत गोल काळिम्यावर तलम रेशमी धुराची खमंग चुरचुरीत रेषा. तुडुंब भरलेलं काळं पाणी. आणि भग्न पण मायाळू, उबदार, एखाद्या आजोबासारखं चुलवण. अत्या तिथून आंघोळ करून बाहेर पडली की शिकेकाईचा, गरम पाण्याचा, साबणाचा आणि चुलवणाचा मोठा छान वास रेंगाळत राही. (*काळा सूर्य*, पृ० १०).

असाच परिणाम साधणारी पण दुसऱ्या दिशेकडून सुरू होणारी संश्लेषणप्रक्रियाही लक्षात ठेवायला हवी. जडाला सचेतन बनविणारी कल्पनाशक्ती कधीकधी मनोवृत्तीसारख्या अपार्थिवाला भावनेनं संस्कारित झालेला इंद्रियगोचर देह देते. उदाहरणार्थ, "कंटाळवाणेपणा साकारतो. अजगर होऊन तिला सावकाश गिळू लागतो. त्याची लाळलेली जीभ तिच्या शरीरभर फिरते. तिचं शरीर चिकट होतं, आवळतं, शिसारतं." (*रंग*, पृ० १००-१०१). तसेच १९७२ च्या 'एका किंचित माणसाची गोष्ट' मधील पुढील उदाहरण पाहा : "...गाणे...म्हणत असताना गरम पेय शरीरभर पसरावे तसे होई. आत रक्तवेल फुलेफुले ढाळायची. डोळ्याच्या पापणीवर मधुर जडपणा साकळून यावयाचा आणि मग तो फुलाफुलांचा प्रकाश मिटलेल्या पापणीत रहस्य उलगडावे तसा विस्मयकारी वाटायचा."

जड व चेतन, अमानवी व मानवी यांचे एकजीवीकरण होऊन पदार्थांना, मानवेतर प्राण्यांना, कीटकांना व्यक्तित्व प्राप्त झाले की त्यांच्याशी आपले जे संबंध निर्माण होतात ते अपरिहार्यपणे मानवीच असतात. याला अपवाद म्हणजे कधीकधी मानवीकृत गोष्टींमधून आपला अतिमानवी शक्तींबरोबर संवाद सुरू होतो. यांपैकी पहिल्या मुद्द्याचे चांगले उदाहरण 'भिंती दूर सरकतात' या कथेत मिळते. येथील भिंती या कथेतील एक प्रमुख पात्रच झाल्या आहेत. निवेदिकेच्या खोलीत येणाऱ्या सर्वांशी त्या भावनिक संबंधांनी बांधल्या गेल्या आहेत. आणि निवेदिका स्वतः त्यांच्याशी भावनिक नाते जोडते आहे. "तिच्या स्तब्धतेनं या खोलीच्या भिंती वेड्यावाकड्या होऊन जवळ सरकताहेत. अधु डोळ्यांनीं मी तिला चाचपडतें आहें...अस्वस्थपणे चुळबूळ करणाऱ्या या भिंतींबद्दल माझ्या मनांत विलक्षण तिरस्कार दाटून आला आहे. तिला धीर देण्यासाठी त्याच अधीर झाल्या आहेत. तिच्याविषयीं त्यांना वाटणाऱ्या या अकारण आपलेपणाबद्दल मला कांहींच तक्रार करायची नाहीं. मला आवडत नाहीं तो त्यांचा लोचटपणा...माझी रूममेट या भिंतींना 'द इन्क्विझिटिव्ह विचेस' म्हणते. हें थोडं अति आहे. पण त्या तशा आहेतहि...त्या सुरकुतल्या आहेत, वयस्क झाल्या आहेत. सदा कांहींतरी शोधत, कांहींतरी चिवडत तुच्छतेनं उभ्या असतात त्या. मला या भिंतींबद्दल थोडाहि जिव्हाळा नाही; उलट मला भय वाटतं, किळस येते." (*रंग*, पृ० ११९).

वरीलपैकी दुसऱ्या मुद्द्याचे चांगले उदाहरण १९६९ मधील 'अर्थ' या कथेत सापडते. मृत्यूच्या दारात असलेल्या नायिकेला वाड्यात म्हातारा पै कोळी भेटतो. जगातील सर्व

ऋणस्वरूपी शक्तींचे तो प्रतीक बनतो. त्याचे "ते सारखे पाय हलवणे. त्याच्या प्रचंड हिडीस सावल्या भिंतीवर हालत. आणि आधीच चेटकिणीसारख्या भिंती आणखीच हिडीस भेसूर होत. वाटे की तो कोळी मला खाईल. पण तसे काही होत नसे. फक्त ते पाय हलणे काटकुळे— अवघ्या जगाचा भयंकर अर्थ त्यात साकारलेला...त्याचे ते नुसते पाहणे मनावर असह्य ताण करणारे."

आतापर्यंत उल्लेखिलेली बहुतेक वैशिष्ट्ये—प्रत्ययकारी ऐंद्रियता, संवेदनासंकर, चेतनीकरण–मानवीकरण, अमानवी गोष्टींना झालेली व्यक्तित्वप्राप्ती—पुढील वर्णनात एकत्र आलेली आहेत : "माझ्या पायांखालीं आतां पाणी येतं आहे. बाहेर पाऊस रंगला आहे. गर्द गहिरेपणानं. किती विचित्र आहे! मन उन्मळून टाकणारं. कळ उमटविणारं./या पावसाला कसला आवाजच नाही. नव्हे—तसं नाहीं. अवघं नादब्रह्मच या आवाजानं भारून गेल्यानं आवाजाला स्वतंत्र अस्तित्वच उरलं नाही. आणि मग उदासीनतेची काळी वेदना दडवीत पावसाची धारा ओघळते आहे./ही धारा झेलून धरणारीं, हारीनं उभीं असलेलीं हीं अशोकाचीं झाडं बावरून गेलीं आहेत. हा इतका आणि असा पाऊस त्यांनीं आजवर कधी पाहिलाच नाहीं. त्यांना झेंपण्या-सारखाहि नाहीं. त्यांचीं कोवळीं, मृदुल, पोपटी पानं ओघळणाऱ्या थेंबागणिक घाबरींघुबरीं होतात. खालीं लवतात. पण या खोलीच्या भिंतीला गच्च आवळून वर चढणारी मधुमालती थोडी वेगळी आहे. पावसाची ही काळी उदास कळ तिच्या मखमली तांबड्या पाकळीवर स्पष्टपणें रेखली गेली आहे. आणि आपल्यांतच आपला गंध आक्रसून धरीत ती मूकपणानं उभी आहे./मीं न बघतांहि मला दिसतं आहे. हें सारं जिथल्या तिथं, ठाकठीक आहे. पण रोजच्या सारखं मात्र नाहीं..." (*रंग*, पृ० ४४).

या क्षणचित्रात भरगच्च ऐंद्रियता आहे. त्यात श्रुतिसंवेदना, दृक्संवेदना, गंधसंवेदनेचे, स्नायूंच्या हालचालींचे, त्यांच्या ताणांचे सूचन (—"भिंतीला गच्च आवळून वर चढणारी मधु-मालती...आपला गंध आक्रसून धरीत...उभी आहे"—) या सर्व गोष्टी आहेतच. पण यापेक्षा महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे येथील झाडावेलींना असलेले पृथक् मानवी व्यक्तित्व. अशोकाची पाने घाबरीघुबरी झाली आहेत आणि मधुमालती आक्रसली आहे. याच कथेतील "बेन, हूं आविश अं?" असे म्हणणाऱ्या बिननावाच्या, बिनचेहऱ्याच्या बाईपेक्षा या मधुमालतीला जास्त स्पष्ट व्यक्तित्व आहे.

बाहेरच्या जगाच्या, त्यातील पदार्थांच्या व घटनांच्या मानवीकरणाला, विशेषतः निसर्गातील गोष्टींवर मानवी भावनांचा आरोप करण्याला, काही आधुनिक समीक्षक विरोध करतात. त्यांच्या मते लेखकाने वास्तवाविषयी लिहिताना पूर्णपणे अलिप्त शैली वापरायला हवी. त्यांना कमल देसाईंचे लिखाण आवडणार नाही हे निश्चित. या मुद्द्याचा थोडा विचार होणे आवश्यक आहे. अशा शैलीमुळे किंवा वर्णनामुळे कमल देसाईंच्या लेखनात वैगुण्य, मूल्यहीनता निर्माण होते का?

एक तर असे की बाहेरच्या जगाकडे एक मानवीकृत किंवा चेतनीकृत जग म्हणून पाहणे ही काही लोकांची नैसर्गिक प्रवृत्ती असते. तिच्यात कृत्रिम असे काहीही नाही. खूपशा रोमँटिक लेखकांची निसर्गाबद्दलची उत्स्फूर्त प्रतिक्रियाच अशी असते. दुसरे असे की अशा भावना-

मूल्यांच्या सृष्टीवरील आरोपातून कमल देसाईंसारखे लेखक काय साधतात हे पाहायला हवे. ते जर मानवाला सर्व दृष्टींनी अनुकूल, त्याला सांभाळणारे, त्याच्या सद्‌गुणांची कदर करून त्याप्रमाणे त्याला योग्य असा न्याय मिळवून देणारे, 'काव्यात्म न्याया'च्या संकल्पनेवर आधारलेले असे विश्व-चित्र निर्माण करीत असतील तर त्यांचे लिखाण मूल्ययुक्त ठरणार नाही हे उघड आहे. पण शैलीत भावात्मकता असली म्हणजे अपरिहार्यपणे असे घडतेच हे खरे नाही.

. ४ .

चेतनीकरणामुळे बाहेरचे जग व मानव यांच्यातील दरी भरून निघते. 'मानवाचा विस्तार (एक्स्टेन्शन) म्हणजे निसर्ग; व निसर्गाचा विस्तार म्हणजे मानव' असे परस्परसंबंध प्रस्थापित होऊन आपण मानव व बाहेरील निसर्ग अशा दोन जगांविषयी विचार करण्याऐवजी एकाच संश्लेषित जगाचा विचार करू लागतो; आपल्या प्रतिक्रिया—बौद्धिक व भावनिक—या एकात्म जगाविषयी होऊ लागतात. कमल देसाईंनी हे संश्लेषित जग कसे कल्पिले आहे यावर त्याचे मूल्य अवलंबून आहे.

त्यांनी एका बाजूला मानवी मन व समाज आणि दुसऱ्या बाजूला निसर्ग यांचे जे चित्रण केले आहे त्यात धनस्वरूपी व ऋणस्वरूपी असे दोन्ही घटक आहेत हे खरे; परंतु दुसऱ्या प्रकारचे घटक पहिल्या प्रकारच्या घटकांवर मात करीत असल्याचे सतत मनावर ठसत राहते. माणसाचा सहवास हा जसा अगदी अल्प प्रमाणात सुखद व फार मोठ्या प्रमाणात क्लेशदायक असतो, अगदी तसाच निसर्गाचा सहवासही आहे असे त्या दाखवितात. मानवाच्या नागरी संस्कृतीने पोळलेल्या वर्ड्‌स्वर्थच्या मनाला निसर्गात आसरा घेता आला. येथे मात्र त्याची शक्यताच नाकारली आहे. हे सर्व वास्तव दुःखाने, काळोखाने, हिंस्रतेने, अ-मूल्याने, किळसवाणेपणाने भारलेले आहे. (याला एखादा अपवाद कमल देसाईंच्या लेखनात सापडेल. उदाहरणार्थ, १९६४ च्या 'प्लॅस्टिकचे विश्व' या कथेतील गायत्रीला 'शिवाजी, अब्दुल्ला आणि अब्दुल्ला' या फर्मने उभी केलेली प्लॅस्टिकची इमारत खुपते. कारण ती माणसाचा हात न फिरलेल्या समुद्राशी विसंगत आहे. पण हा समुद्रही ऋणस्वरूपीच म्हणायला हवा, कारण तो शापित आहे. त्यात स्नान केलेल्या कोणाचेही बरे होत नाही असा समज गावात आहे.) या अशा भयाण, अनाकलनीय, किळसवाण्या जगात आपण सापडलो आहोत (ट्रॅप्ड). त्यातून सुटका नाही. या विश्वामागचे मूलतत्त्वच असे आहे का की ज्याचा कोणताही आविष्कार किडकाच निघावा? ही मर्मग्राही दृष्टी (इनसाईट) कमल देसाईंनी ज्या पद्धतीने दिली त्यापेक्षा वेगळ्या पद्धतीने ती कदाचित देता येईल. महत्त्वाचा प्रश्न इतकाच की त्यांना ही दुसरी पद्धती उत्स्फूर्तपणे सुचली असती का? आणि सुचलेली नाही तर काही बिघडले आहे का? काही बिघडलेले नाही, हे त्यांच्या लेखनातील सामर्थ्यांवरून लक्षात येते.

जगाच्या अनाकलनीयतेचा व किळसवाणेपणाचा निर्देश वर आला आहे. त्याचे स्पष्टीकरण देणे आवश्यक आहे. त्यासाठी आपण दोन कथांचा थोडा तपशिलात जाऊन विचार करू. त्यांतली पहिली कथा १९६४ मध्ये प्रसिद्ध झालेली 'परत्र' ही होय. त्यातील नायिकेला अशी तार येते की अमुक दिवशी नऊ क्रमांकाच्या कचेरीत तिला हजर व्हायचे आहे; त्यात विक्षेप

होता नये. या तारेने कसलाच उलगडा होत नाही. "असं कोणतं काम तिनं करायचं आहे? तिनंच कशाला जायला हवं? एवढं काय खोळंबलं आहे तिच्याविना?" आणि तरीही ती जाते. स्वप्नातच अशा कृती आपण करतो. जागेपणी अशी तार आली तर आपण तिच्यातील मजकुराच्या अर्थाला निश्चिती लाभेपर्यंत काहीही करीत नाही.

या कथेतला हाच तुकडा स्वप्नासारखा आहे असे नाही; इतरही महत्त्वाचे तुकडे असेच आहेत. प्रवासानंतर तिचे त्या गावी झालेले स्वागत विनोदी फँटसीत शोभेल अशा स्वरूपाचे आहे. तेथील रस्त्यांचा चक्रव्यूहही फँटसीच्या जगातला. बोळांचे जाळे तिच्या भोवती आकसते. बोळातले बोळ. आतआत एकेका बोळाला तीनतीन फाटे. तिचे डोळे फिरतात. ती काकड्या आणायला बाहेर पडते; परतताना तिला स्वतःचे घरच सापडत नाही. ती ऑफिसला जाते, तर ती येणार असल्याचे कोणालाही माहिती नसल्याने तिला कोणी रुजूच करून घेत नाही. या अनागोंदी कारभारामुळे ती वैतागते तेव्हा तिला सांगण्यात येते की "चिडू नका. चिडून इथं उपयोग नाही. खरं म्हणजे या कचेरीत तुम्हांला यावं लागलं यात तुम्हीच काय ते समजा... माणूस मोठं स्वप्न बघतो—आता हे करायचं, ते करायचं—आपण—आपण करणार असतो—तुमच्या लक्षातच येत नाही. पण तुम्ही इथं काही करू शकत नाही. इथं फक्त गंजून जाता—पुष्कळ अन्याय सहन करत—तुम्हांला वाटेल, मी भांडेन—मग चिडलातच की—तशाच —तडफदार असं काही तरी—क्षणभर चमकून जाणारं—पण कचेरीला त्याचं काही नाही. पृथ्वी चौकोनी आहे असं म्हटल्यानं पृथ्वी बदलत नाही. गोल म्हटल्यानंही नाही. तुमचं नुकसान होतं. ही कचेरी बदलणार नाही. कशानंही—तुम्ही मात्र पस्तावाल. अपरिमित दुःखानं वेड्या व्हाल. ही कचेरी सर्वांत वाकडी. कधी वाट्याला येऊ नये—" आणि मग साहेब तिला सांगतात : "नजरचुकीनं तुमच्या तारेत नऊ हा क्रमांक पडला. तो खरा कोणता असायला हवा याचा शोध घेतला जात आहे. त्याचं उत्तर येईलच..." तिला कधीच उत्तर येत नाही. "बोळांच्या जाळ्याजाळ्यांतून ती काळोखात बुडत जाते."

म्हटली तर ही एक गूढ-भयानक कथा आहे. आपल्या देशातील कार्यालये कशी चालतात याचे भेदक चित्रण तिच्यात आहे असेही म्हणता येईल. या कार्यालयांमध्ये तुमचे एखादे काम असले तर तुम्हांला असहायपणे युगानुयुगे तिष्ठत बसावे लागते. तुमची कामे होणारच नाहीत असे नाही, होतीलच असेही नाही. येथे नुसता 'देर' आहे असे नाही; 'अंधेर'सुद्धा आहे. तुमचे काम झाले तर ते का झाले याचे कारण (रीझन व कॉज) तुम्हांला कळणार नाही. झाले नाही तरी तीच अनाकलनीयता.

पण हे नुसते सामाजिक विडंबन (सोशल सटायर) नव्हे. कारण कथेला एक अतिभौतिकीय अर्थही आहे. कोठेही जा; वास्तव अनाकलनीयच असते. आणि मानवी मन त्याच्यापुढे असेच भांबावल्यासारखे असते. या वास्तवात माणसाची किती फरपट होते याला हिशोब नाही. त्यामुळे काही लोक आक्रंदून उठतात; काही वास्तवात बदल करू पाहतात; इतर काहींना सर्वच मानवी प्रयत्न हास्यास्पद वाटतात. या कथेत हास्यकारक घटक आहेत; पण एकूण कथा सामान्य अर्थाने हास्यकारक म्हणता येणार नाही. कारण हसू आलेच तरी तोंड कडू पडले आहे हेही जाणवत राहते. येथे हसू आणि आसू यांचे मिश्रण नाही; तोंडात राख घेऊन येणारे हे हसू आहे.

जर जीवन अनाकलनीय आहे तर कचेरी आहे, तिच्याकडे वरच्या मध्यवर्ती कचेरीतून हुकूम येतात हे सर्व कल्पायचे तरी कशासाठी ? विश्वात कोणत्या तरी प्रकारची व्यवस्था असली पाहिजे—ती आज जरी कळली नाही तरी भविष्यकाळात केव्हातरी निश्चित कळेल—अशी मानवी मनाची धारणा असते. ही धारणा सामान्य माणसाच्या मनात असते इतकेच नाही तर ती शास्त्रज्ञांच्या मनातही असते. आपल्या *क्रिटीक ऑफ जजमेंट*च्या प्रस्तावनेत कांटने या धारणेबद्दल तपशीलवार चर्चा केलेली आहे. त्यावरून ती शास्त्रबांधणीच्या कामात किती उपकारक ठरते हे लक्षात येते. सृष्टीत व्यवस्था आहे असे शास्त्रज्ञाने स्वतःपुरते मानले नाही तर तो अनेक सृष्टिनियमांतून एक समष्टी निर्माण करण्याचा प्रयत्नच करणार नाही. आपण चर्चा करीत असलेल्या कथेत ऑफिस आहे, ऑर्डर्स येणे इत्यादी रुटीन आहे. जगात व्यवस्था आहे हे नुसते ज्ञातृगत अनुभवपूर्व (सबजेक्टिव्ह अ प्रायोराय) गृहीतकृत्य नव्हे; ज्या अर्थी ऑफिस वगैरे आहे त्या अर्थी या गृहीतकृत्याला पाठबळ देणारा वस्तुगत पुरावा उपलब्ध आहे, असे साहजिकच वाटू लागते. आणि इथेच माणूस फसतो, आशा-निराशेच्या राहाटगाडग्यात सापडतो. वरील गृहीतकृत्य स्वीकारणे व ते स्वीकारल्यामुळे येणारी अशाश्वतीची भावना आणि दुःख या सर्व गोष्टी मानवी भागधेयातच अटळपणे आहेत. माणसाच्या केव्हातरी हे सर्व लक्षात आले तरी दुसऱ्या क्षणी तो ते विसरत असावा.

जग नुसते अनाकलनीय नाही, ते किळसवाणेही आहे असे कमल देसाईंच्या अनेक प्रतिमा-प्रतीकांमधून सूचित होते. उदाहरणार्थ, 'परत्र'मध्ये असलेले खालील वर्णन पाहा : "बाहेर चिकट डुकराच्या कातड्यासारखा काळोख अगदी भरांत आहे. केसाळ, वासाळ, आंधळा काळोख. त्याला ना आर ना पार. अंधारांत ती बुचकळून निघते. लडबडून जाते...आवाजाची एक संतत धारा अंधारावर टिपरी वाजवीत खुळा वेडा ठेका धरते." किंवा हे पाहा : "मृत्यूची चाहूल तो थंडपणानं न्याहाळत आहे. / शरीर आतां निवत जाईल. नाड्या आखडतील. गात्रं प्रथम शिथिल होतील; मग ताठरतील. मग एक पायघोळ, लोचट, लुब्रं जीवन संपेल." (*रंग*, पृ० ८३). जगाच्या कुरूपतेची, किळसवाणेपणाची अशी उदाहरणे बरीच देता येतील. ती पाहण्यापेक्षा आपण १९७३ मधील 'पाळत' या कथेचा जरा तपशिलात जाऊन विचार करू. कारण या कथेत जगाच्या सर्वंकष किळसवाणेपणाचे भान फार प्रभावीपणे येते. या कथेतील नायकाला—नारायण ब्रह्मेला—आपल्यावर कोणीतरी सतत पाळत ठेवतो आहे असे वाटते; आणि या 'त्या'ची भीती पण वाटते. नारायणवर पाळत ठेवणारा 'तो' कसा आहे ? "हॉस्पिटलात घालतात तसे पांढरे, मृत्यूचा उबट वास येणारे कपडे त्याने घातलेले असतात...आणि शेणाच्या पांडवाला बिया टोचाव्यात तसे त्याचे डोळे, त्यातून वेदनेची तीव्र रेखा आपल्याला सुईसारखी खुपसली जाते, असं नारायणला वाटतं...पांढरं शिवाय ते झुलणारं फार भयप्रद असतं. ते नुसतंच भीति-प्रद नव्हे, ते तुमच्या पाठीच्या कण्यावर बुळबुळीत निसरत राहणार. काढून टाकणार कसं ?/ पांढऱ्या रंगाविषयीच त्याला घृणा उत्पन्न होते. /आणि ते त्याचे डोळे, ते बियांचे. सारखे शरीरा-वरून ओलसर किड्यासारखे संथ सरपटत राहणार...पण त्याच्या त्या डोळ्यानं तो खरंच बघतो ? त्याला दिसतं की नाही ? पण त्याला ऐकू येत नसावं. आश्चर्य त्याला हातच नव्हते. तसा तो दुबळा, बिचारा आणि इतका असहाय होता ! तरी त्याचं बिचारेपणच राक्षसी होऊन नारायणला

समग्र वेढत होतं. त्याचं विचारेपण विचित्र, गूढ आणि रहस्यकारी होतं."

हा रहस्यमय 'तो' नारायणला पूर्णपणे वेढून टाकतो. नामोहरम करतो. नारायणच्या घरावर ताबा त्याचा आहे; नारायण तेथे उपरा आहे. तो नारायणला किंवा इतर कोणालाही अधीन करून घेतो. मग तुम्ही तुम्ही राहत नाही. तुमचा विचार तोच करतो. तुम्हांला तोच ठरवतो. नारायण त्याच्या विरुद्ध तक्रार करायला पोलीसठाण्यावर जातो. हे ठाणे म्हणणे एक प्रचंड, गुंतागुंतीची इमारत. तेथील सर्वच विचित्र. नारायण तक्रार नोंदवतो की कोणीतरी आपल्या घरात जबरीने घुसले आहे. पण त्याला विलक्षण उत्तर मिळते : "तसं पाहिलं तर एकमेक एकमेकांच्या घरात घुसलेलाच आहे. मीसुद्धा माझ्या घरात घुसलेला. अहो, घर आपलं असेलच कसं? काहीतरी वेड्यासारखं! फक्त आधी आपण घुसलो असं आपण म्हणायचं. पण आधी आणि नंतर हे कसं काय ठरणार? तेव्हा ही तक्रार मुळातच बिनबुडाची आहे." नारायणच्या लक्षात येते की पोलिसठाण्यावरचे लोकही रहस्यमय आहेत. ते सर्व 'त्या'च्या पक्षातले असावेत. खरे काय आणि खोटे काय याचाच त्याला आता संभ्रम पडतो. आपण स्वतः खरे आहोत की नाही हेही त्याला कळत नाही. सर्व जग अनाकलनीय, 'त्याच्या विखारानं सडलेलं' असं आहे. शक्य तो त्याला टाळणे, हे एकच एक काम नारायणला उरते. जग म्हणजे काय? तर 'तो'. आणि जगणे म्हणजे काय? तर 'त्याला' यशस्वीपणे टाळणे. त्यासाठी तो एक बंदिस्त खोली करून घेतो. आता त्याला सुरक्षित वाटू लागते. पण ते काही वेळच. या बंदिस्त खोलीतही 'तो' हलकेच प्रवेश करून घेतो. आणि नारायण भीतीने गोठतो.

या कथेचा, विशेषतः तिच्यातल्या 'तो'चा, अर्थ लावणे हे फार कठीण आहे. या कथेत 'मी'मधील विविध केंद्रे व त्यांच्यातील परस्परसंबंध यांचा शोध घेतला आहे असे मानता येईल. तसे केल्यास कथानायक हा 'अहं' (इगो) ठरेल, व त्याच्यावर सतत पाळत ठेवणारा 'तो' हा 'अत्यहं' (सुपर-इगो) आहे असे म्हणता येईल. पण अत्यहं नेहमी कडक व उग्र असतो; आक्रमक असतो. या कथेतील 'तो' एका अर्थाने आक्रमक आहे; पण तो कडक व उग्र अजिबात नाही. उलट, तो अगदी 'बिचारा' आहे. मग 'त्या'ला तत् (इड) मानता येईल का? तेही शक्य नाही, कारण तत् मुळीच विचारे नसते. त्यातील शक्ती रानटी व विध्वंसक असतात. यावरून असे दिसते की या कथेत मानवी मनःशक्तींमधील अंतर्गत ताणांचे प्रतीकात्मक चित्रण केलेले नाही. एकूण जगाचे व मानवी जीवनाचे चित्रण म्हणून या कथेकडे पाहिले तर कदाचित 'तो'चा अर्थ नीट लागेल.

जगात दोन शक्ती आहेत : एक म्हणजे मानवी आत्मा व दुसरी शक्ती म्हणजे जगाला बीभत्स बनविणारे असे एक अनाकलनीय सर्वव्यापी तत्त्व. माणसाने कितीही प्रयत्न केला तरी हे तत्त्व त्याला वेढून टाकते आणि जगणे घृणास्पद करते. ते आक्रमक आहे; पण त्याची आक्रमकता घाणेरडा रोग झालेल्या लोचट भिकाऱ्याची आहे. दरवडेखोराची नाही. अशा भिकाऱ्याची एका अर्थाने भीती वाटते; तो आपल्याला इजा करील म्हणून नाही तर तो आपल्याला ओंगळवाणा स्पर्श करील म्हणून. 'त्या'च्या स्पर्शाने जग आधीच विटाळले आहे, घृणास्पद झाले आहे. विपरीतता (आयरनी) हीच आहे की माणूस वेढला गेला आहे तो ओंगळवाण्या व 'बिचाऱ्या' अशा सर्वसाक्षी, सर्वव्यापक कशाकडून तरी. त्याच्या स्पर्शापासून स्वतःला बचावू

शकलो तरी धन्यता मानावी. पण तो ओंगळवाणा स्पर्श अटळ दिसतो. या कथेचा हा एकमेव अर्थ नाही. पण हा तिचा सर्वांत समाधानकारक व प्रधान अर्थ आहे असे वाटते.

.५.

माणसांच्या मनांत, त्यांच्या परस्परसंबंधांत फार मोठ्या प्रमाणात हिंस्रता आहे हे कमल देसाईंना तीव्रतेने भावलेले आहे. या हिंस्रतेबरोबर येणारी वेदनाही तितकीच सार्वत्रिक आहे. 'रंग' या कथात्रयीत सुमित्रा व श्रीरंग यांच्यातील प्रेम-द्वेषाच्या जोडीचा ताण व्यक्त केला आहे. मानवी प्रेम म्हणजे नुसती स्निग्धता नव्हे. त्यात हिंस्रतेचा व व्यथेचा अंशही मोठ्या प्रमाणात असतो. "त्याचे डोळे तिला बांधतात. तिच्या शरीराला त्याच्या डोळ्यांचा लाल जळजळीत स्पर्श होतो. खोल चिरत चिरत अगदीं हाडापर्यंत जातो. पोटांत खोल गाभ्याला तीव्र सुखानं झपाटल्यासारखं वाटतं." (*रंग*, पृ० १२); "हें असंच होतं. सुखाचा आवेगहि सोसवत नाहीं. सुखाच्या या अनंत पाकळ्या कोवळ्या मृदुलतर आहेत. स्पर्श केला तर कोमेजाव्यात! पण हें इतकं गर्द आहे तें कसं? त्याचा हा गहिरेपणा, स्पष्ट जांभळा रंग—हें कांहीं फक्त सुख नाहीं. इथं व्यथा आहे. व्यथा नकोशी वाटणारीच आहे. पण ती सुखाला विलगून आहे आणि तिनं साऱ्या सुखाचाच रंग बदलून टाकला आहे." (कित्ता, पृ० २९).

इतर अनुभवांतसुद्धा हिंस्रता व व्यथा असतातच. "तिच्या उघड्या पोटावर त्यांच्या नजरेची बोटं रुततात. त्यांच्या पापण्या ओठांचा रंग टिपतात. तिला कळतं. गुदमरल्यासारखं होतं." (कित्ता, पृ० ३७). "'भरतकाम तुला आवडतं म्हणत होता श्रीधर. तुला हवं असल्यास क्लासला कां जात नाहींस?' तिच्या बोटाला सुई टोचते. आणि एक हवीहवीशी कळ उमटते. पण निळा कपडा फाटूनच जातो./ किती कर्कश आहे हें! आणि वेदनांना मुळींसुद्धां अर्थ नसतो. तिच्या शरीरांतील कणन् कण टंच होतो./ सरस्वतीबाई कुतूहलानं तिच्याकडं बघतात. तिची स्तब्धता त्यांना डिवचते. 'भारी उथळ आणि बेजबाबदार' त्या पुटपुटतात./ तिला हें मुळींच आवडत नाहीं. पण संथपणानं ती ते शब्द गोळा करून फेकून देते. वरहि न पाहता. सरस्वतीबाई कमालीच्या दुखावतात." (कित्ता, पृ० ३९). "दिनकर मूढ बनतो. एकदम आवेगानं तो किंचाळतो,/ 'हिमगौरी, चालती हो इथून. पुनः येऊ नकोस अशी.'/ पण असं कुठवर जाणार? अहंकाराच्या केंद्राला ही अशी ग्लानि कां यावी? कल्पनांची उतरंड रचून जिवाच्या आकांतानं कशाचा तरी केलेला निष्फळ शोध! नुसतं हीन आणि ओंगळ होतं आहे. ही विद्रूपता संपणार कशी? जिथं कांहींच नसतं तिथं रंग भरला जातो. उरते ही काळी यातना—वेदना. जाणीवहि नसतांना आंत आंत सरकणारी/ ही उपटून काढायला हवी आहे. झगझगीत ओघावर चढली जाणारी काजळी नाहींशी व्हायला हवी आहे. आणि न झालीच तर ओघ बंद व्हायला हवा. एक साधं इंजेक्शन. थोडा मोटा डोस. कां थांबवूं नये असं?" (कित्ता, पृ० ८८-८९). "बोलतां बोलतां कावेरी एकदम चिडते./ 'तूं फार ढोंगी आहेस. अति भित्री आहेस. तुला हवं आहे, पण तुझ्यांत धैर्य नाहीं. असली साडी तुला आवडणार नाहीं? खचित आवडेल. किती तरी गोष्टी तुला आवडतात. पण तूं मुद्दाम अलिप्त असल्याचा बहाणा करतेस. जणुं तुला कांहीं नको आहे. मला माहीत आहे सारं. म्हणूनच मला तुझा राग येतो. तिरस्कार वाटतो.

तुझ्या अंगावर शेणगोळे फेकावेसे वाटतात. तुला फरफटत न्यावंसं वाटतं. तुझा शक्यतों अवमान करावासा वाटतो. मला तुझी दया येते ग...फार फार दया येते...'" (कित्ता, पृ० १६०-६१).

आणि ही पाहा स्वलक्ष्यी हिंस्रता : "किती मजा आली असती त्या घरांत! पण ती काय शोभते म्हणा त्या घरांत! ती किती घाणेरडी, ओंगळ. तिच्या चेहऱ्यावरचा चष्मा आणखीच ओंगळ दिसतो. नाहींतरी ती कांहींतरीच आहे. ती वाईटच असली पाहिजे. त्या कचऱ्याच्या पिंपांत आणि तिच्यांत कांहीं तरी साम्य आहे. ती कचकन् आपलं बोट दारांत चिंबवते. ओघळणारं रक्त बघतां बघतां तिला बरं वाटतं. असं कां बरं होतं आपल्याला? कांहीं विणायला घेतलं की टचकन् सुई डोळ्यांत जातेच. तिचा डोळा फुटतो. लोंबतो. ती आंधळी होते. पण तिला भयच वाटत नाहीं. असं कां वाटत असावं? तिला सगळ्यांनी मुळी वाईटच वागवलं पाहिजे. काय म्हणून तिच्याशीं लोकांनी चांगलं बोलावं? तिला फाड फाड थोबाडींत कां मारीत नाहीत अण्णा?" (कित्ता, पृ० १३३).

कमल देसाईंनी चित्रित केलेल्या मानवी संबंधांत क्वचित स्निग्धता दिसते हे खरे. उदाहरणार्थ, जिच्यात विचारशक्ती व जाणीव लोपली आहे अशी सुमित्रा-श्रीरंगची मिटी येथे क्वचित दिसते (कित्ता, पृ० १६), तसेच मामीच्या तृत स्तनाचा सुमित्राच्या ओठांना होणारा नाजुक स्पर्श एखादे वेळी वर्णिलेला आढळतो (कित्ता, पृ० २७). पण अशा गोष्टी अपवादात्मक आहेत. बहुसंख्य वेळी दिसते ती हिंस्रता; फणा काढलेले, दुखावलेले व दुखावणारे अहंकार; स्वार्थ, अकारण द्वेष, मत्सर, दुसऱ्यांचे सर्व प्रकारचे शोषण करण्याची इच्छा. वडील गेल्यावर 'आपण काही करू शकत नाही' आणि 'त्याबद्दल आपल्याला खूप दुःख होतं' असे सांगणारी, आणि सारे स्थिरस्थावर झाल्यावर आपल्या दोन मोठ्या मुली वळण लागावे म्हणून, पैसे न देता, तिच्याकडे ठेवणारी माई आहे (कित्ता, पृ० ८); तरुण पुरुषांच्या हव्यासाने वेडी झालेली हिमगौरी आहे व क्रूरपणे तिचे बुरखे फाडणारा दिनकर आहे (कित्ता, पृ० ८३-९०); काळ्या-निळ्या पाण्यात आत्महत्या करणारी मिसेस साठे आहे (कित्ता, पृ० १०४); पोलिओने अधू झालेला पाय कुरवाळणारा शंभो आहे (कित्ता, पृ० १०९); 'महादेववाडी'तल्या सुमनच्या त्राग्यात स्वपीडनवृत्ती आहेच, पण त्यापेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे तिचा मधूनच उफाळणारा अहंकार. आपण सामान्य नाही, कोठेतरी इतरांपेक्षा वरचढ आहोत—आपल्या कुरूपपणात, आपल्याला होणाऱ्या शिक्षेत, कशात तरी—हे तिच्या मनात खोल रुजलेले आहे. तिचा त्रागा, स्वतःचा अपमान करून घेण्याची इच्छा या अहंकारातूनच निर्माण झालेल्या गोष्टी आहेत (कित्ता, पृ० १३३-३४); मराठ्यांची अंजनी लोळागोळा होऊन परत आलेली आपल्या मनःचक्षूंनी पाहणारा गुरुराजा हिंस्रता व मराठ्यांच्या अस्तित्वामुळे धोक्यात आलेला अहंकार प्रकट करतो (कित्ता, पृ० १३९); याच जगात *रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग*मधील निसर्गानेही नाकारलेली शमा आहे; १९७३ मधील 'आठ वर्षे'मधला ठार वेडा झालेला शिवराम आहे; १९७८ मधील 'अंधारयज्ञ' या कथेतला स्वतःच्या मुलाकडून जोड्यांची माळ घातला गेलेला डी० एस्० आहे.

कमल देसाईंनी निर्माण केलेल्या जगात साफल्य व आनंद हे फार क्वचित दिसतात; आणि

दिसलेच तर त्यांचे तेज काजव्यासारखे क्षीण, सभोवतालच्या अंधारात गुडूप होऊन जाणारे, इतकेच असते. येथील बहुतेकांच्या वाट्याला दुःख, वैफल्य, कुरूपता, आजार, विकृती आणि मृत्यू हेच येतात. ही माणसे खूप पिचलेली आणि दमलेली अशी आहेत. त्यांना जर विचारले की तुम्हांला पुढचा जन्म कोणाचा हवा, तर त्यांतले बहुसंख्य लोक बहुधा म्हणतील की आम्हांला पुढचा जन्मच नको; या जन्मात अनुभवले तेवढे पुष्कळ झाले. 'रंग'मधील सुमित्राचे उद्‌गार या माणसांचे प्रातिनिधिक उद्‌गार आहेत : "पुनः नव्यानं मला आता कशालाही सुरवात करायची नाहीं. विश्रांति हवी आहे मला." (*रंग*, पृ० ४). (हे अर्थात सर्व व्यक्तींविषयी खरे नाही. या कल्पनाविश्वातील काहीजण अपयश, दुःख इत्यादींचा परिस्थितीचा भाग म्हणून स्वीकार करतात, पण त्यांमुळे खचून जात नाहीत. ते या परिस्थितीशी मुकाबला करतात, स्वतःचे जीवन कसे घडवायचे याचा निर्णय घेतात, आणि शेवटपर्यंत 'स्व'ची प्रस्थापना करीत राहतात. ही तुरळक माणसे दुबळी नाहीत; ती व्यवहारिकतेच्या पातळीवर पराभूत झालेली दिसली तरी नैतिकतेच्या पातळीवर यशाकडे वाटचाल करत असल्यासारखी दिसतात. या माणसांचा विचार आपण नंतर करणार आहोत. कारण त्यांच्या तरी पदरात काय पडते हे पाहायला हवे.)

ही सर्व माणसे जशी दुःखी आहेत, तशी ती एकटी व अनिकेतसुद्धा आहेत. 'मी एक मुंगी...'मधली सरल "रत्नागिरीच्या स्टँडवर उतरते. खूप पाऊस पडतो. चिंब भिजलेली ती उत्साहानं उगीच उमलते. सुगंधित होते. इथे नोकरी मिळाली तर मजा येईल. समुद्र आहे.../ 'कुठे उतरणार तुम्ही ?' / 'कुठेच नाहीं.' स्टँडवर भिजत, एका हातात बॅग घेऊन ती निर्भयपणे उभी असते." (*रंग*, पृ० १६२). येथे प्रतिमा वापरली आहे पावसात भिजणाऱ्या अर्धवट उमललेल्या कळीची. पण लगेचच ही प्रतिमा जाऊन दुसरी प्रतिमा मनात साकारू लागते. कारण सरलजवळ खूप जुनी प्रवासी बॅग आहे. या बॅगमुळे जी नवी प्रतिमा निर्माण होते ती आहे कोणालाही नको असलेल्या, अनिकेत अशा अखंड प्रवाशाची (*कित्ता*, पृ० १६३-६४); "अवचित तिला वाटतं, आपण फार थकलों आहोंत. आईच्या मांडीवर डोकं ठेवून निवांत झोपावं. ती लगबगीनं घरीं येते. घरभर फिरते आणि आईच्या मांडीवर डोकं ठेवते. पण इतकंच. तिची आई आता अनोळखी झाली आहे. परकी वाटते आहे. फार दूर आहे." (*कित्ता*, पृ० १६४).

एकटेपणाची ही पाहा आणखी एक प्रतिमा : "'तो परांजपे आहे ना ? त्याच्या नातेवाइकांपैकी कोणाची तरी मुलगी होती ती. अगदी लहानपणींच तिला कोणी पळवून नेली. तिचे डोळे काढले. हात कापला...आणि भिक्षा मागायला पाठविली...' / तिला वाटतं, ती मुलगी म्हणजे आपणच. आपलेच डोळे काढले आहेत. ती केविलवाणे तोंड करून भिक्षा मागत मागत फिरत फिरत आपल्याच घरापाशीं येते. आईला कळतं. 'अण्णा, आपलीच सुमित्रा रे ! ओळखली बघ मला. पण काय करायचं ? आतां मन घट्ट केलंच पाहिजे...' तिनं शेजारच्या बाईना सांगितलं. अण्णामामा डोळे पुसतो. खूप जोरानं दार लावतो. तिला दाराचा आवाज ऐकू येतो. पण तिला कळतच नाहीं हें आपलंच घर..." (*कित्ता*, पृ० २५). १९७८ मधल्या 'अंधारयज्ञ'मधील डी० एस०चे एकटेपण हेही विलक्षणच. "स्वातंत्र्यानंतर काहीतरी बिघडलं

होतं. मन कधी खुलं केलं नाही. त्यानं बोलणंच टाकलं. या जगात तो परका होता. कसलं नातंच उरलं नव्हतं." तो अबोल, अनाकलनीय झाला होता. आणि या एकटेपणात भर पडावी म्हणून की काय, त्याच्या मुलांनी, बायकोने, आईने त्याचा सर्व बाजूंनी छळ केला.

या मानवी जगात एकटेपणा, अनिकेतपणा, दुःख हे सर्व भरपूर आहे. दुःखाला कारण असले, त्याचे समर्थन नाही तरी निदान स्पष्टीकरण देता आले, तर त्याचा भार कमी होतो. समजा, आपल्याला कळले की बायबलमधल्या जोबसारखे आपल्याला सत्त्वपरीक्षेसाठी ईश्वराने निवडले आहे, व म्हणून आपल्या वाट्याला इतकी दुःखे आली आहेत. या जाणिवेमुळे आपला अहंकार सुखावेल, आपल्या दुःखाचा आपल्याला अभिमान वाटेल. किंवा समजा, आपण विशिष्ट मूल्यांसाठी त्याग केलेला आहे आणि त्यामुळे आपल्याला दुःख भोगावे लागत आहे. हे दुःखही पिचवून टाकणारे नाही. त्यागाच्या झिंगेत दुःख सह्य होते. जर आपल्या एखाद्या चुकीमुळे किंवा दुष्कृत्यामुळे शिक्षा म्हणून आपल्या वाट्यास दुःख आले तरी ते आपल्याला समजू शकते व म्हणून बहुधा पेलवतेही. पण ज्याचे स्पष्टीकरण देता येत नाही, ज्याचे स्पष्टीकरण मागायचे नसते, असे दुःख जर आपल्या वाट्याला आले तर ते भोगणे फार कठीण असते. त्या दुःखात जर नाट्य नसेल, तर ते जास्तच कठीण होते.

अशा यातनामय, हिंस्र, अनाकलनीय, किळसवाण्या जगाविषयी कमल देसाईंच्या पात्रांच्या प्रतिक्रिया चारचौघांच्या प्रतिक्रियांपेक्षा जास्त तीव्र आहेत. त्यामुळे त्यांच्या कथाविश्वात एक प्रकारचा ताण (टेन्शन) व तीव्रता (इंटेन्सिटी) अनुभवास येतात. यांचा उगम त्यांना झालेले वास्तवाचे व मनुष्यस्वभावाचे कठोर दर्शन, त्याच्यामुळे त्यांच्या मनात उत्पन्न झालेले मनोवैज्ञानिक, नैतिक, व अतिभौतिकीय प्रश्न यांच्यात आहे. त्याचा भावविवशतेशी काहीही संबंध नाही. त्यांना जे दिसले आहे त्यामुळे सुलभ असे अश्रू डोळ्यांत उभे राहू शकत नाहीत व तितकेच सुलभ असे उराचे धपापणे हेही सुरू होऊ शकत नाही.

त्यांच्या कथांतली तीव्रता व ताण आक्रस्ताळी बनत नाहीत किंवा त्यांचे रूपांतर भावविवशतेत होत नाही, याचे एक कारण म्हणजे त्यांच्यामधली वैचारिकता. तीव्रतेने जाणवलेल्या गोष्टींना त्या नैतिक व अतिभौतिकीय पातळीवर नेऊ शकतात, त्यांवर चिंतन करू शकतात. त्यामुळे त्यांच्या पात्रांची सुखदुःखे त्या त्या पात्रांपुरती मर्यादित राहत नाहीत. त्यांना सार्वत्रिकतेचे परिमाण लाभते, तत्त्वज्ञानाची व्यापक चौकट मिळते. मग साहजिकच आक्रस्ताळीपणा व भावविवशता यांना दूर ठेवण्यात यश मिळते.

वरील प्रक्रियेची आपल्याला विस्तारपूर्वक चर्चा नंतर करायची आहे. त्याआधी भावनेची तीव्रता संयत राखण्यासाठी कमल देसाईंनी वापरलेल्या एका साधनाचा थोडक्यात परिचय करून घेऊ. ते साधन म्हणजे त्यांच्याजवळ असलेली एक प्रकारची उपजत अशी विक्षिप्त (व्हिम्झिकल) विनोदबुद्धी. ती मजेशीर, खोडकर, बालसुलभ कल्पनाचित्रांमध्ये दिसते. 'रंग' या कथात्रयीमध्ये भावनिक ताण खूपच आहे. तो पेलायचा असेल तर अधूनमधून अप्रस्तुताच्या, अनौचित्याच्या, अनादराच्या बाजूने झुकायला हवे. त्याचा सोपा मार्ग म्हणजे मनाने बालपणात जाणे व बालसुलभ कल्पनाशक्तीची मदत घेणे. या बालकल्पनाशक्तीवर अजून वास्तवाची, औचित्याची व प्रचलित मूल्यव्यवस्थेची पकड पक्की बसलेली नसते. म्हणून तिने केलेल्या निर्मितीत विक्षिप्त

विनोदाला अवसर असतो. 'रंग'मधील तिसऱ्या कथेतील हे वर्णन पाहा : "हेडमास्तर तिच्याकडं बघतात. नाकांत बोट घालून ती खोलीभर पाहत असते. तिचं बोलण्याकडे लक्ष नसतं. हेडमास्तर सिनेमांतल्या एकनाथासारखे दिसतात. त्यांच्या रुमालाचं टोक सुटलं आहे. त्यांच्या डोक्यावर केवढ्या तरी मोठ्या बेडकाचं चित्र आहे. (पण बेडकाचं चित्र कां असावं? आणि तेसुद्धां एवढ्या मोठ्या? शाळेंत काय—कांहींहि असावं.) त्यांचं सुटलेलं रुमालाचं टोक लक्ष बेडूक गिळतो. मग डोकं, मग सबंध मास्तरच गिळतो. अय्या—किती विचित्र! शनि-महात्म्यात तिनं वाचलं होतं : चित्रीच्या हंसानं सजीव होऊन रत्नहार गिळला होता." *(रंग,* पृ० २०). 'आम्हां घरीं धन'मधली नलिनी वर्दे एके ठिकाणी गेली आहे. त्या घरचे एकूण वातावरण, दारिद्र्य, भग्नता, तिथल्या बाईंचे गतवैभवाविषयीचे कधी न संपणारे केविलवाणे बोलणे हे सर्व तिला गुदमरून टाकणारे (ऑप्रेसिव्ह) वाटते. "बोलून बोलून त्या बाईंना भोंवळ येते. त्या भडाभडा ओकतात. नुसते शब्द : काळे, पांढरे, तांबडे-लाल. सुगंधी आणि कोवळेसुद्धां. ते सारेच शब्द तिच्या भोंवतीं फेर धरून नाचतात. असंख्य भुंगे कानाशीं गुणगुणतात. ती अगदीं त्रासून जाते. आणि पुन्हा एकदां एक जुनीपुराणी गोष्ट घडते. तो चिनी लोककथेंतला बसक्या नाकाचा, बुटका पांडुरक्या रंगाचा 'मि' येतो. तो आपली चमत्कारिक बांसरी काढतो. मधुर आलापानं धुंद होऊन शब्द त्याच्या भोंवतीं फेर धरतात. त्याच्यामागें निघून जातात. अगदीं निपटून सारे./तिला हंसू येतं. खूप बरं वाटतं. आता काय बोलतील त्या? शब्दच नाहींत... [त्या बाई म्हणतात,] 'घ्या चहा घ्या...तुम्ही चहा घेतां ना?...कां कॉफी करायला सांगूं?... करूं का कॉफी? कीं दूध घेता?'/ती चहाचा कप त्यांच्या डोक्यावर ओततें. तसाच पालथा घालून त्यांत त्यांना अडकवते. हात झटकून आतां धावत सुटायचं." *(रंग,* पृ० १०८).

वास्तवातील भग्नतेचे अतिशय उग्र असे दर्शन देणाऱ्या प्रतिभेत खेळकर व विक्षिप्त विनोदाने भरलेली फँटसी निर्माण करण्याचीसुद्धा क्षमता असावी हे निदान वाचकाच्या दृष्टीने फायद्याचे आहे. नाहीतर जास्त जास्त उग्र होत जाणाऱ्या जीवनदर्शनाचा ताण त्याला असह्य झाला असता. *काळा सूर्य*मध्ये ही उग्रता फार मोठ्या प्रमाणावर आहे, आणि तेथे भावनिक ताणही वेहोशीच्या (फ्रेंझी) सीमेपर्यंत वाढलेला आहे. अशा वेळी जर विक्षिप्त विनोदाची सोबत नसेल तर अनुभवाचा तोल जाईल. शिशुपाल (वेंद्रे) देवाशी बोलताना त्वेषाने फुत्कारतो : "पापाची जबाबदारी घेणाऱ्या एखाद्या क्षुद्र मनुष्यानं तुझ्या निर्विकारपणाला दिलेलं उत्तर तुला पचवता येणार नाही. अगदी सामान्य उत्तरसुद्धा. हे तुला सांगतो. आणि हा तो समोर उपद्रव आहे. काळ्या मातीचा काळा श्वास. शंभरांना वाटत असतं, आपल्याला हवं ते निवडता येतं. आपण मुक्त, स्वतंत्र आहोत. ते त्यांचं वाटणंच असतं. परंतु एकशे एकाव्वा येतो आणि त्याला मुकाट्यानं हा काळा श्वास स्वीकारावा लागतो. त्याला नाकारताच येत नाही. ह्या काळ्या श्वासाचं करायचं काय? तो स्वतःच्या आविष्काराला धडपडतो आणि हा एकशे एकाव्वा पुढं येतो—रांगेतून. तू यासाठी अवतार घे—हा श्वास पी—असा पी की पुन्हा मातीला तो श्वासच दिसणार नाही. तू प्रकाश आहेस. तू आनंद आहेस. तू पुण्य आहेस. तुला काळोख कळत नाही. तुला दुःख कळत नाही. तुला पाप कळत नाही. तू नुसता आवच आणू नकोस. आणि एक सांगतो. तुझी ती परम करुणा—तिला अलिकडं कावीळ झाली

आहे. तुझ्या त्या वैद्यांचा सल्ला घे. नाहीतर ती कायमची निकामी होईल. तू झोपतोस फार आणि स्वतःचंच कौतुक करण्यात तुझा वेळ जातो.'' (*काळा सूर्य*, पृ० ५०). विक्षिप्त विनोद-बुद्धीने कावीळ व झोप यांचा अनपेक्षित निर्देश केला नसता तर मनावरचा ताण फार वाढला असता, नाहीतर शैली वक्तृत्वपूर्ण व म्हणून थोडी नाटकी व खोटी वाटली असती.

विक्षिप्त विनोदी फँटसी दर वेळेला फक्त भावनिक ताण कमी करण्याचे काम करते असे नाही. काही वेळा तो केवळ गमतीसाठी (फन्) योजल्यासारखी वाटते. ''' हे सगळे गूढवादी कवि चक्क खोटं बोलतात'—आणि वाटवे हळूच पुढं जोडतो—'चोपून काढलं पाहिजे चागलं एकेकाला.' वाटवे लगालगा जातो आणि नामदेवाला बेदम चोपून काढतो. नामदेव विव्हल होतो. अजून मडकं कच्चंच का? हा डोस्टोव्हस्की वाच. आपल्या हातांतली 'द इडिअट' त्याला देतो. प्रिन्स मिश्किन (Muishkin) तुला बरंच कांहीं शिकवील. मग 'कृपेचें माझें पोसणें' असं कांहीं लिहायचा नाहींस तूं!'' (*रंग*, पृ० ९२) ''सुरेख जाळींचं कपाट आणायला हवं. पण तिला तें जमतच नाहीं. तेव्हां ती काय करते : एका खडूनं भिंतीवर सुरेख चित्र काढते. जाळीच्या कपाटाचं. आणि अलगद दुधाचं भांडं त्यांत ठेवून देते. बस! आता कसं पिणार मांजर? हवा तेव्हां कोको. नको असलेलीं माणसं घरीं येऊन त्रास देऊं लागलीं कीं काळ्या छत्रींत त्यांना बंद करायचं आणि टांगून ठेवून द्यायचीं माणसं!'' (*रंग*, पृ० १३०)

. ६ .

कमल देसाईंच्या बहुतेक कथांत मनोवैज्ञानिक, नैतिक आणि अतिभौतिकीय प्रश्न एकाच वेळी उपस्थित होतात, परंतु त्यांचे प्रमाण सर्व ठिकाणी सारखे नसते. *रंग*मधील कथा बव्हंशी मनोवैज्ञानिकतेच्या पातळीवर आहेत. माणसांची मने कशी आहेत, त्यांच्यात कसले ताणतणावे आहेत, त्यांची सुखदुःखे कशा प्रकारची आहेत, त्यांचा केंद्रबिंदू कोठे आहे—इत्यादी प्रश्नांना या कथांमध्ये मध्यवर्ती स्थान आहे. १९६५ मधली, समलिंगसंभोगी प्रवृत्ती असलेल्या ऋतावरची 'स्वप्नकोष' व १९६७ मधली सदानंदावरची 'खरं-खोटं' या कथा याच जातीतल्या आहेत. १९७० सालातली 'हो ना? हो हो ना' ही काही प्रमाणात याच जातीतली म्हणायला पाहिजे; पण ती स्वप्रतिष्ठापनेच्या प्रश्नाशी संलग्न असल्यामुळे थोडीशी वेगळी आहे. *काळा सूर्य* पर्यंतच्या प्रवासात हे प्रश्न मागे पडून नैतिक व अतिभौतिकीय प्रश्न जास्त ठसठशीतपणे पुढे येऊ लागतात.

कमल देसाईंच्या कथांमध्ये भेटणाऱ्या पात्रांच्या कृतींचा, विचारभावनांचा, सादप्रतिसादांचा शोध घेतला तर माणसाच्या मनातील व्यामिश्रतेवर, त्यात अनपेक्षितपणे आढळणाऱ्या मनो-घटकांवर नवा प्रकाश पडतो. आपली स्वतःविषयीची जाण जास्त खोल व सूक्ष्म होते. कमल देसाईंनी दाखविलेले सर्वच घटक आपण प्रथमच पाहत असतो असे नाही. त्यांतल्या निदान कांहींची अर्धस्फुट जाणीव आपल्याला झालेली असते. पण या अर्धस्फुट जाणिवेचा आपण पाठ-पुरावा केलेला नसतो, या घटकांकडे निश्चल दृष्टी लावून पाहिलेले नसते. या प्रकारच्या कथांमधून बहुधा आपल्याला आत्मप्रत्यय येतो—आपल्या नेहमीच्या अंतर्निरीक्षणाने येणाऱ्या प्रत्ययापेक्षा जास्त स्पष्ट, जास्त खोल, कधीकधी धक्का देणारा, अस्वस्थ करून सोडणारा; आणि या सर्व कारणांमुळे महत्त्वाचा.

मनोवैज्ञानिक कुतूहलाबरोबर एक तात्त्विक धागाही या कथांमध्ये आढळतो. प्रत्येक अनुभव हा कोण्यातरी 'मी'चा असतो असे मानले जाते. हा 'मी' म्हणजे नक्की कोण? तो कसा व कोठे सापडतो? कोणाही व्यक्तीतला 'मी' एकच असतो की अनेक? जर 'मी' अनेक असतील तर त्यांचे परस्परसंबंध कसे असतात? कोणत्याही 'मी'चे मनातील इतर घटकांशी कोणत्या प्रकारचे संबंध असतात? कोणत्या 'मी'चा बाहेरच्या जगाशी व इतर माणसांशी संबंध येतो? वास्तवाचे ज्ञान मिळविणे, प्रत्यक्ष कृती करणे, नैतिक निर्णय घेणे, कोणत्या तरी तत्त्वांनुसार आपले जीवन घडविणे, या साऱ्याची नैतिक जबाबदारी घेणे, विश्वरचनेविषयी, ईश्वराविषयी, स्वतःविषयी प्रश्न विचारणे—हे सर्व कोणता 'मी' करतो? कोणीतरी 'मी' हे *करतो*, की त्याच्या हातून ते *घडते*? वरील विविध प्रश्नांवरून असे लक्षात येईल की ते केवळ मनोवैज्ञानिक नाहीत; त्यांची पाळेमुळे मनाच्या भूमीत असली तरी त्यांच्या फांद्या तत्त्वज्ञानाच्या व नैतिकतेच्या क्षेत्रांत जाऊन पोचल्या आहेत.

येथे काही कथांची थोडी तपशिलात जाऊन चर्चा करणे फलदायी ठरेल. १९६७ सालच्या 'खरं-खोटं' या साध्या, सरळ कथेत 'मी'चे मनोवैज्ञानिक विश्लेषण आहे. येथील सदानंद म्हणतो: "मी नीट ओळखलं मला...आपण कसे...तर कर्तव्यपरायण आणि प्रामाणिक. देशासाठी प्राण देणारे...मला गंमत वाटते की लोकांना कसं काय स्वतःला ओळखता येत नाही..." यातली आयरनी अशी की सदानंद ज्या 'स्वतः'ला ओळखले असे म्हणतो तो त्याचा 'स्वतः' नव्हे; त्याने एक प्रतिमा बनविली आहे—एक हुशार विद्यार्थी, स्वातंत्र्यलढ्यात स्वतःला झोकून दिलेला बाणेदार, स्वार्थत्यागी स्वातंत्र्यसैनिक, प्रेमादी मोहांवर मात करणारा, गांधीजींनी स्वतः घडविलेला तरुण—अशी. ही प्रतिमा म्हणजेच आपण 'स्वतः' अशी तो स्वतःची समजूत करून घेतो, व इतरांनाही तसेच भासवतो. निवेदनाचा केंद्रबिंदू सतत फिरत ठेवलेला असल्यामुळे त्याच्याकडे व त्याने निर्माण केलेल्या या प्रतिमेकडे काशी, प्रभाकरचा पुतण्या, विनायक इत्यादिकांच्या दृष्टीकोनांतूनही पाहता येते. सदानंदाचा 'मी' या प्रतिमेपासून अलग पडतो; प्रतिमा भंग होते व सदानंद कोसळतो.

या कथेत खरा 'मी' कोठे असतो—आपण निर्माण केलेल्या कल्पनाचित्रात की लोकांनी पाहिलेल्या आपल्या कृतींत—हा प्रश्न उपस्थित केलेला आहे हे खरे. पण या प्रश्नाचे येथील स्वरूप गुंतागुंतीचे नाही. कथा एकदा वाचणाऱ्या वाचकालाही ते पटकन समजेल इतके ते आकलनसुलभ झालेले आहे. बहुधा त्यामुळेच या कथेवर कमल देसाईंचा खास अशा ठसा उमटलेला दिसत नाही. ती फारशी मूल्ययुक्तही झालेली नाही. यापेक्षा जास्त व्यामिश्र अनुभव हा कमल देसाईंचा खास प्रांत. आता या प्रकारच्या कथांकडे वळू.

उदाहरणार्थ, 'रंग' ही कथात्रयी पाहा. तिच्यातली नायिका सुमित्रा जोशी एका विशिष्ट संदर्भात वावरते आहे. हा संदर्भ मुख्यतः तिच्या कौटुंबिक जीवनाचा व विशेषतः तिच्यावरील जबाबदाऱ्यांचा आहे. त्याखेरीज त्यात तिचे ऑफिस व त्यातल्या दोन व्यक्ती—केशव आणि श्रीरंग कामत—याही आहेत. सुमित्रा आपल्या कुटुंबीयांच्या व जबाबदाऱ्यांच्या व्यूहात पूर्णपणे जखडली गेली आहे. केशव व श्रीरंग हे या व्यूहाच्या बाहेर आहेत. ते हा व्यूह बदलू शकतील, कदाचित मोडूही शकतील. अर्थात सुमित्रा त्यांना कसा प्रतिसाद देते यावर त्यांच्यात ही क्षमता

येणे न येणे अवलंबून आहे. सुमित्राचे त्यांच्याशी असलेले संबंध बऱ्याच ताणतणावांनी भरलेले आहेत. कमल देसाईंच्या कथांमध्ये एकसुती मानवी संबंध नसतातच. जे असते ते अनेकसुती संबंधांचे जाळे. (यामुळे त्यांच्या नायिकांना बसचे तिकीट काढणे इत्यादी अगदी साध्या, एकसुती गोष्टी जमतात की नाही याची शंका वाटते.) सुमित्रा डौलदार, अबोल, गंभीर, लोभस अशी आहे. हे लेखिकेने केलेले वर्णन नव्हे; केशवला सुमित्रा अशी वाटते. लेखिका स्वतःच्या सर्वसाक्षी दृष्टिकोणातून जितके सांगते त्यापेक्षा जास्त ती कथेतील पात्रांच्या दृष्टिकोणांशी क्षण-भराची एकरूपता साधून सांगते.

पात्रांच्या दृष्टिकोणांतून घटिते, पात्रे इत्यादींकडे पाहिले की काही बंधने साहजिकच येतात. त्या त्या दृष्टिकोणातून जेवढे दिसेल तेवढेच सांगायला लेखक बांधलेला असतो. पण त्याबरोबर त्याच्या निवेदनात जास्त सच्चेपणा येतो. 'अमक्याअमक्याच्या दृष्टीला घटिते, पात्रे जशी दिसली तशीच मी ती वर्णन करणार आहे. त्या दृष्टीच्या पलीकडे जे आहे ते मला दिसत नाही असे मी मानणार,' अशी प्रतिज्ञा लेखकाने केली की तो सर्वसाक्षी लेखकापेक्षा जास्त विश्वासार्ह वाटू लागतो. कमल देसाईंच्या कथेमध्ये विशिष्ट पात्रांचा दृष्टिकोण स्वीकारल्यामुळे त्यांच्या निवेदनाला सीमिततेमुळे येणारा सच्चेपणा व नेमकेपणा हे प्राप्त होतात. पण इतकेच नाही. या निवेदन-तंत्रविशेषामुळे आपल्याला पात्रांच्या भावनात्मक व मूल्यात्मक प्रतिक्रियांनी रंगलेले कथाविश्व व त्याच्यातील घटक दिसू लागतात. आपल्याला तटस्थ, सर्वसाक्षी दृष्टीला दिसलेली सुमित्रा कथेत सहसा आढळत नाही. तिच्याविषयी विशिष्ट अपेक्षा बाळगणाऱ्या, तिच्या दूरस्थपणामुळे व्यथित झालेल्या, तिच्या परिस्थितीचा विशिष्ट प्रकारे अर्थ लावणाऱ्या केशवला ती जशी दिसली तशी ती आपण पाहतो. कथाविश्वात थोडे जास्त आत शिरल्यावर आपण केशवच्या दृष्टीच्या पलीकडे जाऊनही सुमित्राकडे पाहू शकतो. कारण आता आपल्याला इतर दृष्टिकोणही उपलब्ध झालेले असतात. त्यांतला एक दृष्टिकोण स्वतः सुमित्राचा. त्याखेरीज अधूनमधून लेखिकेचा दृष्टिकोणही कळत-नकळत, सूक्ष्मपणाने आपल्या मदतीस येतो—अनेकांतला एक म्हणून.

सुमित्राचे कौटुंबिक जीवन म्हणजे निमूटपणाने स्वीकारलेल्या जबाबदाऱ्या. त्यांच्यामुळे ती थकून गेली आहे. नवी जबाबदारी किंवा भावनिक गुंतणूक तिला झेपण्यासारखी नाही. "त्याची गाढ ओढ तिला समजते. पण तिला झेंपत नाही. पस्तिशी उलटून गेली आहे आतां. ती रस-रशीत कोवळीक, ती रंगीत वेहोषी येईल कुठून ? नाजूक लडिवाळपणाहि तिच्यांत नाहीं. तिच्या धाकट्या बहिणीचं परवांच लग्न उरकलं आहे. धन्यतेचा एक उद्‌गार. साफल्याची एक लकेर. सुटकेचा एक निःश्वास. आतां सारी जबाबदारी संपली आहे. पुनः नवी जबाबदारी नको आहे. अशी धांवाधांव करण्याचं वय राहिलंहि नाहीं. नवी जबाबदारी घेण्याचं भय वाटतं. ती दगदग सहनहि होणार नाही. हें इथंच आतां संपायला हवं आहे. / कांहीं उमजायच्या आधींच वडील वारले, आणि अवचित हें एकमुखी बंदिस्त वळण मिळालं. कर्तेपणाची जबाबदारी इतकी अंगवळणी पडली कीं ती आतां विसरेन म्हटलं तरी जमत नाहीं. चहूं अंगांनीं उसळून येणारे, भरूं पाहणारे सारे रंग उडून गेले. एकच एक रंगरेखा अधिकाधिक गडद होत गेली." (*रंग*, पृ० २).

सुमित्राने फक्त जबाबदाऱ्या पार पाडल्या आहेत. त्यात तिने नाट्य बघितले नाही. स्वतःकडे

ती शोकात्मिकेची नायिका म्हणून बघत नाही. जगाविषयी तिची तक्रार नाही. तिला स्वत:विषयी करुणा वाटत नाही. इतरांच्या करुणेचा विषय तिला बनायचे नाही. इतरांनी तिच्याविषयी सहानुभूती दाखविली तर ते तिला आवडत नाही. ती अलिप्त आहे. तिने कर्तव्ये पार पाडली आहेत आणि आता ती पूर्णपणे दमली आहे. नवी बंधने, नवी नाती तिला नको आहेत. ती केशवला म्हणते, "तुमची गाढ ओढ मला समजते. पण हा हळुवार आधार घेऊन प्रतिसाद देणं मला जमत नाहीं. प्रीतीला नाजूकपणानं बांधून ठेवणारा शरणागतीचा हा धागाच माझ्यांत नाहीं." (कित्ता, पृ० ५) शेवटच्या वाक्यात उमटलेला सूर जरा वेगळा आहे. तो ध्यानात ठेवायला हवा. कमल देसाईंच्या नंतरच्या लेखनात तो जास्त स्पष्टपणे ऐकू येणार आहे. वरील वाक्यानंतरच्या त्याच्या प्रश्नाने ती हादरते : "'एकच विचारतों. आतां तुझ्या जबाबदारींतून तूं मुक्त झाली आहेस. आणि मग यापुढं तुला रितेपणा नाहीं का भासायचा ?'/ती थबकते. उंबऱ्याच्या बाहेर टाकलेलं पाऊल मागं घेते. मन शिसारतं. कणाकणानं तुटून पडतं." (कित्ता, पृ० ५).

नवे संबंध नको असलेली, निदान केशवबरोबर कसलाही संबंध नको असलेली सुमित्रा पाऊल मागे का घेते ? तिचे मन का शिसारते ? कणाकणाने तुटून का पडते ? त्याचा स्वीकार करण्यासाठी ती पाऊल मागे घेईल असे वाटत नाही. पण कदाचित त्याने केलेले परिस्थितीचे विश्लेषण तिला खोलवर कोठेतरी पटलेले असावे. आपल्यातल्या एका 'मी'ने नवे संबंध नकोत असे जरी म्हटले तरी कौटुंबिक जबाबदाऱ्या संपल्यावर रितेपणा जाणवेल हे तिच्या ध्यानात आले आहे. तिच्यातला एक 'मी' भुकेला राहिलेला आहे. या भुकेल्या 'मी'च्या अस्तित्वाची जाणीव बंदिस्त जीवन जगणाऱ्या 'मी'ला शिसारी आणते आहे. ज्याला नेहमी परका मानला, आणि जो आजही परका आहे, त्या केशवला आपली अगदी आतली गरज कळावी याचे तिला शल्य वाटत असेल. आता हा जास्त जवळ येणार, जणू त्याला तो अधिकारच प्राप्त झाला आहे, असे वाटून ती शिसारली असेल. केशवला आपल्यात इतका रस आहे, आपल्या गरजांची त्याला इतकी चांगली जाण आहे, पण आपण मात्र त्याला प्रतिसाद देऊ शकत नाही, याच्या खात्रीमुळे तिला स्वत:विषयी शरम (—कदाचित थोडासा अपराधी भाव—) वाटली असेल.

या सर्व शक्यता लक्षात घेतल्या, आणि तरी जर समाधान झाले नाही तर तिच्या प्रतिक्रियेचा आणखी एक अर्थ लागू शकतो, त्याकडे वळले पाहिजे. तिला केशवचे विश्लेषण मनोमन पटले आहे. आपल्याला कोणाची तरी गरज भासणार आहे असे तिला अगदी आतून वाटते आहे. केशव जरी ही गरज पुरवू शकणार नसला तरी दुसरा कोणीतरी येईल आणि ही गरज पुरवील; तशी ती त्याने पुरवावी असे तिला वाटते आहे. पण स्त्रीची ही पुरुषसापेक्षता मान्य करणे म्हणजे तिच्या स्वयंपूर्णतेची शक्यता नाकारणे. आपल्यातल्या स्वभावत: दुबळ्या असणाऱ्या स्त्रीत्वाविषयी 'फेमिनिन प्रोटेस्ट' करणाऱ्या तिच्यातल्या एका 'मी'ला शिसारी वाटते आहे. 'रंग' या कथात्रयीचा एकूण अभिप्राय पाहता, तिच्यातल्या मिलनोत्सुक 'मी'ला खरा 'मी' व कोठेही न गुंतणाऱ्या, न गुंतण्याची प्रतिज्ञा केलेल्या, 'मी'ला कृतक 'मी' असे समजणे योग्य ठरेल असे वाटते. पण वर उल्लेखिलेली 'फेमिनिन प्रोटेस्ट'ची शक्यता मान्य केल्यास खरा 'मी' कोणता व कृतक 'मी' कोणता याविषयी संभ्रम निर्माण होतो. या संभ्रमाला पोषक अशा काही प्रतिक्रिया कथेत व्यक्त झाल्या आहेत.

तिच्यात भावनाक्षमता नव्हती असे नाही. एवढे मात्र खरे की केशव ती क्षमता जागृत करू शकत नव्हता. "केशव तिला आवडत नव्हताच. त्याला कारण असावं...म्हणे तिच्यांतल्या शापभ्रष्ट देवतेविषयीं त्याला ओढ आहे. तिच्यावर तो प्रेम करतो. कवि आहे झालं अगदीं. ती कोण तिच्यांत आहे, असं त्याला वाटतं, तिच्याबद्दल मुळींच आस्था नाहीं तिला. बेऊन जा म्हणावं तिला. हीं असलं कांहींतरी गचाळ तत्त्वज्ञानं बांधणारीं माणसं एकूण मूर्खच!" (कित्ता, पृ० ७). आपण आपल्याबद्दल विचार करू लागलो की आपल्याला आपल्यातले वेगवेगळे 'मी' दिसू लागतात हे आपण वर पाहिले. त्यांत आणखी एका 'मी'ची येथे भर पडली आहे. हा 'मी' लोकांनी निर्माण केलेला व आपल्यावर जबळजबळ लादलेला असतो. लोक आपली एक प्रतिमा तयार करतात व तिला साजेसे जीवन आपण जगले पाहिजे असा ते आग्रह धरतात.

केशवने तिची जशी एक प्रतिमा तयार केली आहे तशी तिने स्वतः आपली प्रतिमा तयार केली आहे. जगाच्या धकाधकीत निभायचे असेल तर अशी प्रतिमा हवीच. "तिला फक्त माईइतकं खोटं व्हायचं नव्हतं. तेंहि तिला जमलं नव्हतं. घडलेल्या प्रसंगानं ती थक्क झाली, अवाक् झाली आणि तडजोड करून एक वेगळीच सुमित्रा झाली. खोटी. तिला तरी कुठं आवडलं होतं असं होणं? पण हें वेगळं वळण केव्हा लागलं हेंहि तिला समजलं नाही. या वेगळ्या सुमित्रेचा तीसुद्धां चमत्कारिक तऱ्हेनं द्वेष करते. नाकावर बोट ठेवून तिच्यांत बावरणाऱ्या या वेगळ्या सुमित्रेनं तिला खाऊन टाकलं आहे...तिला 'ती' स्वच्छ, नितळ—अशी 'ती' शोधून काढायची आहे." (कित्ता, पृ० १०).

ती स्वच्छ, नितळ 'ती' दडपून टाकलेली असली तरी ती केव्हातरी, कोणाचा तरी परवलीचा शब्द ऐकल्याबरोबर उफाळून येणार असते. केशवच्या सान्निध्यात जे कधी झाले नाही ते श्रीरंगच्या सान्निध्यात होते. पण ही नितळ 'ती'सुद्धा सरळ, सोप्या प्रतिक्रिया असणारी व्यक्ती नाही. तिच्या प्रतिक्रिया व्यामिश्र तर आहेतच; शिवाय पारंपरिक मनाला अनपेक्षित वाटतील असे घटकही या प्रतिक्रियांत आहेत. श्रीरंगला पाहिल्याबरोबर ती द्वेषाने पेटून निघते. पण हा द्वेष प्रेम-द्वेष या द्वंद्वातील एक घटक आहे हे लगेचच लक्षात येते. "तिला वाटतं, तिच्याकडे पाहून तो उपरोधानं हसतो आहे. आपण अगदी लोळागोळा होऊन, चुरगळून जाऊन त्याच्या पायाशीं पडतों आहोंत. तिला चमत्कारिक सुख वाटतं./तरी अशा इतक्या दिमाखानं त्याला तिथं बसू देतां नये. त्याला ओढलं पाहिजे. गर्तेत नेलं पाहिजे./इतकं कोणीतरी असायचं? असं महत्त्वपूर्ण! त्याचा तो अर्थ खाऊन टाकलाच पाहिजे. त्याच्या मनगटावर आपले दात खूप करकचून उठवले पाहिजेत. रक्त येईपर्यंत. कच्चा पेरू लहानपणीं आपण कसा खात होतों?" (*रंग*, पृ० ११-१२).

सुमित्राच्या मनात श्रीरंगविषयी तीव्र ओढ आहे, द्वेष आहे, जिंकण्याची मोठी इच्छा आहे, पराभूत होण्याचीही तितकीच मोठी इच्छा आहे, जिव्हाळा आहे, क्रूरपणा आहे, सर्जन आहे, विध्वंस आहे. त्यांच्यातील नाते हे केवळ त्या दोघांमधील नाते आहे असे नसून ते अनादी आहे, त्याला स्थलकालाची बंधने नाहीत ही सूचना कथेत आहे (कित्ता, पृ० १३). जणू सर्व स्त्रीपुरुषांचे संबंध इतके गुंतागुंतीचे, परस्परविरोधी भावांनी भरलेले असतात.

सुमित्रा व श्रीरंग यांच्यातील प्रेम-द्वेषांच्या संबंधाचे एक स्पष्टीकरण असे देता येईल. स्वयं-

पूर्णता हे जर तिच्या जीवनातील एक महत्त्वाचे मूल्य असेल तर इतरांनी निर्माण केलेल्या प्रतिमेनुसार जगणे तिला अजिबात पसंत नसणार. श्रीरंग इतरांहून वेगळा आहे, कारण इतरांप्रमाणे तो तिच्यावर कसलीच प्रतिमा लादणार नसतो. "'पण तुला असं कां वाटतं मी तुला दया दाखवतों आहें म्हणून ? गॉड ! मी असं कांहीं करणार नाहीं. तुझा त्याग गेला खड्ड्यांत. मला काय त्याचं ? तूं मला हवी आहेस ती हाडा-मांसाची. अविकृत मनाची. दया हवीशी वाटणारं मन मलाहि नको आहे.'/तिला बरं वाटतं. त्याचं निकोप मन ती धरून ठेवते. त्याच्यापुढं नेहमींच असं झालं आहे. ती जुनी नाकावर बोट ठेवून वावरणारी अस्वाभाविक सुमित्रा नाहींशीच होते." (कित्ता, पृ० १५-१६).

अस्वाभाविक सुमित्राचे नाहीसे होणे यात मराठी वाचकाला नवीन असे फारसे काही नाही. माणसाला दोन मने असतात, त्यांच्यात संघर्ष होतो, व त्यांपैकी एका मनाचा पराभव होतो, हे इतर लेखकांनीही लिहिले असते; लिहिले आहेही. हा संघर्ष इतक्या सहजासहजी आणि कायमचा मिटत नसतो हे जे कमल देसाईंनी दाखविले आहे त्यात वैशिष्ट्य आहे. सुमित्रा रजा काढून चार दिवसांकरता अण्णामामाकडे जाते. "त्याला [श्रीरंगला] आश्चर्य वाटत नाहीं. तिला जावंच लागलं असतं. तिच्यांतली ती खोटी सुमित्रा तिला विसरतां येत नाहीं आहे. तो विषण्ण होतो." (कित्ता, पृ० १६). पण ती श्रीरंगकडे परत येते. "ती येणार हें त्याला माहीतच असतं." (कित्ता, पृ० २८). कमल देसाईंच्या संबंध कथाविश्वात सफल झालेला हा एकुलता एक प्रेमाचा संबंध आहे. पण सुमित्रामध्ये अधूनमधून उसळणारा 'फेमिनिन प्रोटेस्ट' लक्षात घेता, हा संबंध तरी दीर्घकाळ टिकेल का, ही शंका मनात ठुसठुसत राहते. स्त्रीपुरुषमिलन ही स्वाभाविक जीवनपूर्ती म्हणून स्वीकारणारी सुमित्रा ही खरी आहे, की क्वचित 'फेमिनिन प्रोटेस्ट' करणारी सुमित्रा खरी आहे ? पण आपण आधी पाहिल्याप्रमाणे या कथात्रयीत पहिली सुमित्रा खरी आहे, असा एकूण अभिप्राय दिसतो. तिचा संघर्ष जसा 'फेमिनिन प्रोटेस्ट' करणाऱ्या सुमित्राशी आहे तसा तो अलिप्तपणा धारण केलेल्या सुमित्राशीही आहे. पण अलिप्तपणा धारण करणारे व्यक्तित्व नेहमीच कृतक मानता येईल असे नाही. आयुष्यातील दुःखाला तोंड देता यावे म्हणून स्वीकारलेला, एक वैध मार्ग म्हणून अलिप्तपणाकडे पाहता येईल. आणि एखाद्याच्या व्यक्तित्वाला तेथेच तंबू टाकावा असे वाटेल. तेथेच तो विश्रांत होईल.

'तिळा बंद'मध्ये असाच खऱ्या 'मी'चा शोध घेतला आहे. उर्मिला राजेने कोणत्या तरी प्रभावी प्रेरणा दडपून टाकल्या आहेत. त्यांचा स्फोट होऊ नये म्हणून तिने आपला जीवनक्रम पक्का आखून घेतला आहे. त्यासाठी तिने स्वतःची एक प्रतिमा तयार केली आहे. लोकांच्या आपल्याविषयीच्या अपेक्षा लक्षात घेऊन तिच्यात आवश्यक ते बदल केले आहेत. या प्रतिमेत, वा तिच्यात अभिप्रेत असलेल्या जीवनक्रमात, बदल करणे उर्मिलाला किंवा इतर कोणालाच मानवणार नाही आहे. "तिला वाटतं आपल्याला रडूं येईल. पण तसं कांहींच होत नाहीं. ती हंसते. खडीसाखरेसारखं—निर्मलेला नेहमींच तसं वाटतं आणि तिला माहीत आहे : निर्मलेची तिच्यावर अपार भक्ति आहे. आणि त्या भक्तीला तडा जाईल असं कांहीं तिला करतां यायचं नाहीं. ती करणारहि नाहीं./ती कशी आहे हें आतां ठरलं आहे. त्यांत बदल होतां नये. (कित्ता, पृ० ६६-६७). या बंदिस्तपणाचे कारण ती देते. "कदाचित आपणच आपल्या

हातांतून निसटूं असं अनामिक भय तिला वाटत असावं." (कित्ता, पृ० ६५). येथे केंद्रस्थानी कशातही गुंतायचे नाही अशी प्रतिज्ञा करून स्वतःची विशिष्ट प्रतिमा मुद्दाम निर्माण केलेली उर्मिला आहे. 'रंग' या कथात्रयीतल्या नायिकेचे केंद्रस्थान वेगळ्या ठिकाणी होते हे आपण पाहिलेच आहे. केंद्रस्थानातला हा बदल महत्त्वाचा आहे.

या आखीव जीवनक्रमात बदल होण्याची शक्यता चंद्रशेखर बसवीत असलेल्या 'ब्रेरट्स ऑफ विम्पोल स्ट्रीट' या नाटकाच्या निमित्ताने निर्माण होते. आतापर्यंतच्या जीवनक्रमामुळे, आणि त्यात अंतर्भूत असलेल्या प्रचंड ताणामुळे ती थकली, विझली आहे. "आणि आतां ती अशी दारांत उभी असते. दमलेली, कंटाळलेली.—ती फार प्रौढ आहे...डोळे विझून गेले आहेत... कुठल्यातरी दुसऱ्या जगांतून धरून आणल्यासारखी...नाहीं—ती फारच सुकलेली...फारच प्रौढ आहे..." (कित्ता, पृ० ६९). ती जगाला दूर ठेवते आणि जग तिला दूर ठेवते. "न सांगतांच एक संघटित संकेत ठरतो. तिला मिसळून घ्यायचं नाहीं. दूर ठेवायचं. तिथलीं माणसं अकारण स्तब्ध होतात." (कित्ता, पृ० ६९).

पण सर्व तसे नाहीत. 'रंग'मधल्या सुमित्राला जसा एक प्रिन्स चार्मिंग भेटला होता तसा उर्मिलालाही भेटण्याची दाट शक्यता आहे. येथे चंद्रशेखर आहे, श्रीनिवास आहे. ब्राउनिंग भेटल्यावर एलिझाबेथ जशी स्वतंत्र झाली तशी कदाचित उर्मिलादेखील होऊ शकेल. तिच्यात बंडखोर व स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाची बीजे असावीत असे तिला बराच काळ ओळखणाऱ्या चंद्रशेखरला वाटते आहे. "त्याच्या डोळ्यांपुढं सरकणाऱ्या नाटकांत तीच एलिझाबेथ म्हणून वावरते आहे. ती नसेल तर नाटक ओकंबोकं होईल. त्यांतली व्यथा गळून जाईल. त्यांतलं उमलगारं व्यक्तित्व हरवून जाईल. त्याला वाटतं : ती नकार देऊन निसटते आहे." (कित्ता, पृ० ६२). "मुळांतच तिच्यांत एलिझाबेथ आहे." (कित्ता, पृ० ६३). एलिझाबेथच्या वडिलांच्या प्रेमात स्वामित्वेच्छा मोठ्या प्रमाणात आहे. त्यामुळे त्यांचे या प्रकारचे प्रेम व त्यातून निघालेली यांत्रिक शिस्त सर्वांना गुदमरवून टाकते. एलिझाबेथचे बंड नेमके याविरुद्ध असते. उर्मिला जर एलिझाबेथशी एकरूप झाली तर तीही आपणच आपल्यावर लादलेल्या शिस्तबद्ध जीवनप्रकारापासून स्वतंत्र होऊ शकेल.

नाटक वसू लागते. तिच्यातील वेगवेगळ्या 'मीं'मधला झगडा सुरू होतो. "तिला स्वप्न पडतं : न दिसणारं ओझं घेऊन ती चालत असते. पण तिचीं पावलं उचलतच नाहींत. ओढल्यासारखीं, फरपटल्यासारखीं तीं मागून येत असतात. जणुं तिला चालतांच येत नव्हतं कधीं. पण आपल्या खांद्यावरचं ओझं काय आहे हें मात्र तिला कळत नाहीं. आणि अवचित रस्त्याच्या कडेला कोपऱ्यावर तें घर तिला खुणवीत उभं असलेलं दिसतं. तिला एकदम वाटतं, तें तिला माहीत आहे. तें तिच्या ओळखीचं आहे. आश्चर्य आहे ! ही ओळख कुठून आली ? पण मग तिला चालतांच येत नाहीं. तरी तिथं पोंचायला हवं. आणि आतां कदाचित पोंचेल...पण अवचित चित्रांत पडणाऱ्या पात्रसासारखं आवाज न करतां तें घर पडतं. पडण्यांतला दिमाख विलोभन पाडतो." (कित्ता, पृ० ६५-६६).

हे घर तिच्या दडपून टाकलेल्या 'मी'चे श्रेयस आहे याबद्दल शंका नसावी. पण या श्रेयसचे नक्की स्वरूप काय आहे ? घर म्हणजे लग्न आणि सुखी, सुरक्षित कौटुंबिक जीवन ? ते घर

ओळखीचे वाटते आहे. येथे तिचे मानसिक प्रतिगमन (रिग्रेशन) होऊन तिला बालपणीचे घर आठवते आहे का? बालपणीचे वास्तवातले घर की घराचे आदर्शीकृत चित्र? घर म्हणजे तिची जन्मतः प्राप्त झालेली मूलस्थिती—म्हणजे स्त्रीत्व—असेल का? घरी जाणे हा मानसिक प्रतिगमनाचा आविष्कार असून घर म्हणजे आईच्या गर्भाशयाची अंतिम सुरक्षितता आहे का? हे सर्व संभाव्य पर्याय लक्षात ठेवायला हवेत. उर्मिलाचे पाय जड झाले आहेत; तिच्या खांद्यावर मोठे ओझे आहे. तिच्या श्रेयस्प्राप्तीच्या मार्गात आतूनच निर्माण झालेल्या प्रचंड विरोधाचा अडथळा (रेझिस्टन्स) आहे, हे यावरून स्पष्ट होते. ('रंग' या कथात्रयीतील सुमित्राला आपला हात कॅन्सर झाल्यासारखा दुखत असल्याचे स्वप्नात दिसते, असे लेखिकेने दाखविल्याचे वाचकांस स्मरत असेल.)

यानंतरच्या स्वप्नातील तुकड्यात श्रेयस्प्राप्तीची अशक्यताच दाखविली आहे. कारण स्वप्नातले खुणावणारे घरच पडते. पण या पडण्यात विलोभनीय असा दिमाख आहे. शोकात्मिकेतही असाच दिमाख असतो. आपले श्रेयस आपल्याला मिळाले नाही—ते मिळाले असते, पण आपणच ते अव्हेरले—त्यामुळे आपल्याला दुःखी व्हावे लागले हे खरे. पण हे दुःख साधे नाही; त्याच्यात शोकात्मिकेची मूल्ययुक्तता आहे, दिमाख आहे. त्याच्यामुळेच तर आपण कोणीतरी आहोत हे आपल्याला भान आले; कदाचित इतरांनाही. म्हणून ही शोकात्मिका जपावीशी, कदाचित कुरवाळावीशीही, वाटत असेल; या प्रक्रियेतून आत्मानुकंपा निर्माण होण्याची शक्यता असताना-देखील. स्वप्न संपते. जाणिवेच्या सीमारेषेवर तिला सिगरेटचा वास येतो. सिगरेटचा व चंद्र-शेखरचा संबंध याआधीच प्रस्थापित झालेला आहे (कित्ता, पृ० ६०).

उर्मिलाने स्वतःचे एक व्यक्तित्व घडवले व जोपासले आहे. ती ते टाकून देऊ शकेल? ते टाकून दिल्यावर तिचे काय होईल? भोवळ आणील असा हा विचार आहे. "'तूं पोर्टर फेकून दिलंस!'/'खरं सांगायचं म्हणजे त्या कगखरपणांतला ताण मला झेंपत नाहीं. फेकून दिल्यावर मला इतकं बरं वाटलं! मोकळं. खूप मोकळं. नाहीं तर तें ओझं मला सलत राहतं.'/'पण अखेर तो ताणच खरा असतो.'/'खरं आहे.'/'मी तुला समजत नाहीं हासुद्धां तुझा एक युक्तिवाद आहे. तुला समजून घ्यायचं नाहीं. खरं ना?'/'तसंहि असेल कदाचित्. परंतु कधीं कधीं तुला जीवनाची भोवळ येते. उत्साहच पिऊन टाकतेस. तुझी श्रद्धा मला उमजत नाहीं. भांबावून जायला होतं.'/'आणि भोवळ आली तर आवडायची नाहीं तुला?'/'कदाचित् आवडेल. कदाचित् आवडणार नाहीं. भोवळ येण्याचंच भय वाटतं मला. ती शक्ति माझ्यांत नाहीं.'/'तुझ्या समर्थनाला अर्थ नाहीं. सगळं खोटं आहे. तुला कबूल करायचं नाहीं. तुला एलिझाबेथ होणं आवडलं असतं. पण नुसत्या या कल्पनेच्या ओझरत्या स्पर्शानंहि तूं शरमून गेली आहेस.'/ती उसळते. थरथरते. निष्प्रभ होऊन काळोखाला घट्ट धरते. त्यावर श्रांत डोकं टेकते." (कित्ता, पृ० ७१)

तिचा तिच्या कल्पनेतल्या एलिझाबेथबरोबर झालेला हा संवाद वाचला की तिच्या मनातल्या संघर्षाची कल्पना येते. तिने मुद्दाम घडविलेल्या व्यक्तित्वाचा तिला इतका सराव झाला आहे की ते टाकून देणे म्हणजे जीवनामधल्या सरावातल्या सर्व ओळखीच्या खुणा पुसून टाकणे ठरेल. तिला बंडखोर एलिझाबेथचे केवळ बौद्धिक पातळीवर आकलन झालेले असावे; कदाचित एलिझा-

बेथविषयी सूक्ष्म आकर्षणही वाटत असावे. पण एका वेगळ्या पातळीवर तिला एलिझाबेथचे आकलन होत नसावे; कल्पनेने एलिझाबेथमध्ये प्रवेश करून उर्मिला तिची बंडखोरी मनाने जगू शकत नाही. ती एलिझाबेथचे जीवन आतून पाहू शकत नाही; तिला ते पाहायचेही नसावे.

नाटकातल्या पात्रांचे आपल्याला आकलन कसे होते? नाटककाराने ती निर्माण केलेली असतात, त्यांच्या तोंडी काहीतरी शब्द घातलेले असतात, त्यांच्याविषयी त्याने स्वतः किंवा इतर पात्रांकरवी काहीतरी सांगितलेले असते. तरीही बऱ्याचशा गोष्टी भरायच्या असतात. ते काम वाचक-प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविलेले असते. प्रत्यक्ष जीवनातील आपआपल्या अनुभवांच्या साहाय्याने ते त्या गोष्टी भरतात. कोलरिजने हॅम्लेटमध्ये आपल्याला स्वत:ला बघितले व त्या व्यक्तिरेखेचा अर्थ लावला असे म्हटले जाते. पुष्कळ प्रेक्षक हेच करीत असतात. श्रीनिवास एक प्रकारचा ब्राउनिंग उभा करतो आहे. उर्मिलाला हा ब्राउनिंग पटत नाही. तिच्या कल्पनेत वेगळाच ब्राउनिंग साकारतो आहे. ती त्याच्या जागी कोणातरी केशवला पाहते आहे. "ब्राउनिंग कांहीं मला माहीत नाहीं. तो कसा होता कोण जाणे! मला मात्र फक्त तिथं केशवच दिसतो. सदैव केशवच वावरतो. मला मग गोंधळायला होतं. प्रवेशांत संगतीच लागत नाहीं." (कित्ता, पृ० ७३). श्रीनिवासला याची अस्फुट जाणीव आहे. "मला मात्र कधीं कधीं वाटतं तिला ब्राउनिंगचं अस्तित्वच भासत नाही. माझ्यांत कुणाला तरी ती शोधत असते. तिची न सोसणारी निराशा मला जाणवते. मी भांबावून जातों." (कित्ता, पृ० ७७).

नाट्यप्रयोगाच्या वेळी जेव्हा एलिझाबेथ व ब्राउनिंग भेटतात तेव्हा किती व्यक्तित्वे एकत्र येतात पाहा. नाटककाराचा ब्राउनिंग, श्रीनिवासचा ब्राउनिंग, उर्मिलाचा ब्राउनिंग, आणि दुसऱ्या बाजूला नाटककाराची एलिझाबेथ, चंद्रशेखरची एलिझाबेथ, श्रीनिवासची एलिझाबेथ. पुन्हा असे की उर्मिला म्हणजे कोणीतरी एकच एक व्यक्ती नव्हे. उर्मिलाच्या मनातील दोन 'मीं'चा आपल्याला परिचय झालेलाच आहे. त्याखेरीज चंद्रशेखर वगैरेंनी निर्माण केलेली तिची प्रतिमा (—कदाचित वेगवेगळ्या प्रतिमा—) हीही जमेला धरायला हवी.

प्रयोगाच्या वेळी या सर्व व्यक्तित्वांची गर्दी होते. मग साहजिकच चुकामुकी होतास. ज्याला भेटायचे तो सापडतच नाही. "काम तें तसंच चालू आहे. कुठं कसली म्हणून उणीव नाहीं. मन लावून ती बोलते आहे. आणि तरी त्याला ती एलिझाबेथ वाटत नाहीं. पिळवटून गेलेली, आर्त झालेली अशी कोणीतरी वेगळीच. दुसरीच. श्रीनिवास सारखा अडखळतो. सारखा चाचपडतो. ती मात्र सफाईनं सारखी पुढं सरकत असते. यांत्रिक सवयीनं ती बोलत असते./ नाटक संपतं./ नाटक संपल्याचं मात्र पटकन् तिच्या ध्यानांतच येत नाहीं. जीवघेणी जबाबदारी संपली. ताणून तुटल्यासारखी ती मरगळून जाते...बधिर होऊन ती वाट पाहात बसते. वास्तविक ती कशाचीच वाट पाहात नाहीं." (कित्ता, पृ० ७८-७९). श्रीनिवास म्हणतो, "मला मात्र तिनं अगदीं शेवटपर्यंत चांचपडायला लावलं. अडखळत, धडपडत मी सारखा तिचा वेध घेऊं पाहत होतों. पण ती कुठं उभी आहे आणि ती कशी पुढें जाईल याचा अंदाज म्हणून घेतां आला नाहीं. आज तर कमालच झाली. ती सवयीनं बोलत होती. बाकी एरवी संपूर्ण निर्विकार. पुनः तिच्याबरोबर काम नाहीं करायचं." (कित्ता, पृ० ७९).

तिच्यातल्या खऱ्या 'मी'चा शोध असा अनपेक्षितपणे आणि विचित्रपणे संपला. उर्मिला

एलिझाबेथसारखी आहे असे वाटल्यामुळे उर्मिलाकडे ते काम आले. एलिझाबेथच्या माध्यमातून तिला स्वतःचा शोध लागेल असा चंद्रशेखरचा विश्वास असावा. वाङ्मय आपले जीवन घडवते म्हणतात ते अशा मार्गांनी. पण जे अपेक्षित होते ते घडत नाही. उर्मिला ब्राउनिंगमध्ये केशव शोधत होती. पण तेथील श्रीनिवासच्या अस्तित्वामुळे केशव पुरेसा साकार होत नव्हता. श्रीनिवास एलिझाबेथमध्ये आपल्या स्वतःच्या मनाने कल्पिलेल्या उर्मिलेला (— किंवा कदाचित इतर कोणातरी प्रत्यक्षातल्या स्त्रीला—) शोधत होता. आणि प्रत्यक्षातली, केशवच्या शोधात असलेली उर्मिला एलिझाबेथमध्ये असल्यामुळे श्रीनिवासला पाहिजे ती व्यक्ती भेटत नाही. एलिझाबेथ व ब्राउनिंग भेटतात. पण त्यांच्या माध्यमातून उर्मिला व श्रीनिवास भेटत नाहीत. एलिझाबेथ बापाविरुद्ध बंड करते व आत्मप्रस्थापना करते. उर्मिला तिच्याशी—एलिझाबेथच्या या प्रतिमेशी—खऱ्या अर्थाने एकरूप होतच नाही.

'शाळेतली उर्मिला' या प्रतिमेशीही तिचे संबंध असेच असण्याची शक्यता आहे. शिक्षिकेची भूमिका नीट पार पाडण्यासाठी आवश्यक असणारी मानसिक शक्ती तिने या भूमिकेत ओतली आहे. परंतु काही शक्ती या भूमिकेबाहेर राहत असावी. तसे नसते तर तिने बंडखोर एलिझाबेथचे काम करण्याचे अंगावर घेतलेच नसते. तिचे धोरण असे असावे : जशी शाळेत शिक्षिकेची भूमिका पार पाडायची तशी नाटकात एलिझाबेथची भूमिका पार पाडायची— सारख्याच कुशलतेने (एफिशिअंट्ली); पण इतकेच. कोणत्याही प्रतिमेच्या माध्यमातून आपले कोणतेही खोलवरचे प्रश्न सोडवायचा प्रयत्न करायचा नाही. आपण एका भूमिकेतून दुसरीत, दुसरीतून तिसरीत असे सारखे निसटत असायचे. कोणत्याही भूमिकेच्या मार्फत आपली 'खऱ्या' आपल्याशी ओळख होईल अशी भ्रामक अपेक्षा ठेवायची नाही. कदाचित उर्मिलाला अशी ओळख व्हायला नकोही असेल. (पुन्हा कोणत्या उर्मिलेला, हा प्रश्न राहतोच.)

.७.

खरा 'मी' कसा शोधायचा हा प्रश्न 'रंग' या कथात्रयीत काही प्रमाणात तरी सुटल्यासारखा वाटला होता. पण आता लक्षात येते की, हा प्रश्न असा सहज सुटत नसतो. तो सोडविण्याची आपल्याला बरेचदा इच्छाही नसते.

माणूस स्वतःला ओळखू शकत नाही, मग इतरांबद्दल बोलायलाच नको. इतर माणसे म्हणजे आइसबर्ग. दुसऱ्याच्या व्यक्तित्वाचा काही भागच आपल्याला दिसतो. पण त्या भागात त्याचा खरा—किंवा मध्यवर्ती—'मी' असेलच असे नाही. तसा तो नसला म्हणजे त्याच्याविषयीचे आडाखे चुकतात. याचे प्रत्यंतर आपल्याला अनेक वेळा येते. आपण एखादी कृती करतो. त्यामागचा हेतू काय हे आपल्याला माहीत असते. निदान आपली तशी समजूत असते. पण या परिस्थितीत तीन गोष्टी घडणे संभवनीय आहे. आपल्याला कोणतेही नवे ज्ञान जे होते ते कोणत्यातरी संदर्भात होते. हा संदर्भ आपले तद्विषयक आधीचे जे अनुभव असतात त्यांनी सिद्ध झालेला असतो. अनेक बाबतींत आपले एकमेकांच संदर्भ मिळतेजुळते असतात. पण काही बाबतींत ते तसे नसतात. अशी वस्तुस्थिती असल्याने आपल्या कृतीचा जो अर्थ आपल्याला प्रतीत होतो तो दुसऱ्यांनाही प्रतीत होईल अशी अपेक्षा करणे चूक ठरते. दुसरे

असे की कोणतीही कृती करणे हे एक बाण सोडण्यासारखे घटित आहे. बाण सोडीपर्यंत त्याबद्दलचे सर्व आपण ठरवू शकतो. तो सोडल्यानंतरचे परिणाम मात्र सर्वस्वी आपण नियंत्रित करू शकत नाही. त्यांतले काही बाह्य परिस्थितीमुळे नियंत्रित होतात. या परिणामांच्या संदर्भात आपली कृती ठेवली, व या परिणामांतील सर्वच आपल्याला अपेक्षित नव्हते हेही लक्षात ठेवले, म्हणजे आपण आपल्या कृतीचा जो अर्थ लावतो त्यापेक्षा तिला वेगळे (आणि तेही कदाचित तितकेच वैध) अर्थ असू शकतात हे आपल्याला उमजते. तिसरे असे की आपल्यातल्या अनेक 'मीं'पैकी कोणत्या तरी विवक्षित 'मी'ने ती विशिष्ट कृती केलेली असल्यामुळे ती आपल्यातल्या इतर 'मीं'ना कळलेली असते असेही नाही.

या गुंत्यामुळे माणसे एकमेकांना कळेनाशी होतात. ती विशिष्ट संदर्भात विशिष्ट प्रकारे का वागतात, त्यांच्या प्रतिक्रिया अशाच का होतात, विशिष्ट गोष्टींमुळे ती का सुखावतात किंवा दुखावतात हे आपल्याला बरेच वेळा कळत नाही. आणि अजाणता आपण अनपेक्षित भावनिक प्रतिक्रियांच्या जाळ्यात अडकत जातो. हे सुखदुःखाचे—जास्त प्रमाणात दुःखाचेच—भावनिक जाळे मोठेमोठे होऊ लागते.

'भुलावण' या रंगमधील कथेत माधव व उषा ही प्रमुख पात्रे आहेत. मूल झाल्यामुळे माधव एका वेगळ्याच मनःस्थितीत आहे. "आणि मग नर्सनं त्याच्या हातावर बाळ ठेवलं होतं. त्याच्या गरम, जलद स्पंदनानं हातावरचे केस ताठ झाले होते. रक्ताच्या गरम उसळीनं तो हिंदकळून गेला होता. उषाचं अस्तित्वहि तो विसरला." (कित्ता, पृ० ३१). माधवची पत्नी उषा हिची प्रतिक्रिया अतिशय थंड (फ्रिजिड) आहे. स्त्रीविषयीच्या आपल्या साचेबंद आकलनाला धक्का बसेल अशी ती वागते. पत्नी होण्यात जरी नसले तरी माता होण्यात स्त्रीच्या जीवनाचे साफल्य असते असा आपला परंपरागत समज आहे. काही स्त्रियांच्या बाबतीत मूल होणे ही फार महत्त्वाची, त्यांचे जीवन आमूलाग्र बदलवून टाकणारी घटना असते हे खरे आहे. पण निदान काहींच्या बाबतीत असा बदल घडत नाही; बदल घडलाच तर तो अपेक्षेपेक्षा अगदी वेगळा असतो. उषामध्ये झालेला बदल दुसऱ्या प्रकारात मोडेल. एरवीसुद्धा ती माधवपेक्षा जास्त थंड झाली आहे; किंवा कदाचित असेही असेल की माधव तिच्याहून आणि इतर चारचौघांहून जास्त भावनाशील आहे (कित्ता, पृ० ३२). आणि कदाचित असे असेल की ती एरवी असती त्यापेक्षा जास्त थंड आहे; निदान त्याला ती तशी वाटते आहे. कथा त्याच्या दृष्टिकोणातून सांगितली गेली आहे म्हणून हा बारकावा महत्त्वाचा. "उषाला बघण्यासाठीं तो आंत गेला होता. पण तिच्या थंड नजरेनं तो करवतून गेला होता. शरमेची एक काळीनिळी लहर साऱ्या शरीराला आंवळून धरत होती...पण निर्मितीच्या या क्षणानंहि ती उमलली कशी नाहीं! बदलली कशी नाहीं! आजच असं नव्हे, दिवस गेल्यापासून हें असंच आहे. अशीच आंवळलेली आणि थंड...कधीं कधीं आगळ्या तेजानं ओसंडून राहणाऱ्या तिच्या पाठमोऱ्या आकृतीची त्याला विलक्षण ओढ वाटे...पण सारी ओढ गळून जायची, पिचून जायची. राहायचा तो शुष्क संकोच, दूरत्व. ती कधीं धुंद झालीच नाहीं. धुंद तो व्हायचा!" (कित्ता, पृ० ३१). उषाच्या थंडपणाला काही कारण आहे, ते नाट्यमय आहे असे काहीही आपल्याला सांगण्यात आलेले नाही. तसे असते, उदाहरणार्थ, तिचे लग्न तिच्या मनाविरुद्ध झालेले असते, तिचे मन

दुसऱ्या कोणात गुंतलेले असते, तिला विशिष्ट कारणासाठी मूल नको असते,...असे काहीही कारण असते तरी उषाची प्रतिक्रिया आकलनीय झाली असती. परंतु येथे कसलेही स्पष्टीकरण सूचित झालेले नाही. आइसवर्ग हा शेवटपर्यंत आइसवर्गच राहतो. काही माणसे फ्रिजिड होतात; का ते आपल्याला कळत नाही; ती तशी होतात ही गोष्ट एक वस्तुस्थिती म्हणून आपल्याला स्वीकारावी लागते.

'दुःख'मधील सरस्वतीबाई व त्यांची नातसून यांच्यातील संबंधाचे चित्रण या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. इच्छा असूनही त्यांना एकमेकींचे आकलन होऊ शकत नाही. प्रश्न केवळ बौद्धिक आकलनाचा नाही. एकमेकींचे भावनिक-मूल्यात्मक दृष्टिकोण 'आतून' उमजणे आवश्यक आहे. दुसरीच्या दृष्टिकोणाविषयी सहानुभूती असली तर हे उमजणे सुलभ होते. पण ती असलीच पाहिजे असे नाही. दुसरीचा दृष्टिकोण हा अनेक वैध दृष्टिकोणांपैकी एक आहे असे मानून तो स्वीकारण्याचा उदारपणा असला तरी चालते. या दोघींत यांपैकी काहीच नाही. "पण आता ती सरस्वतीबाईंच्या शेजारीं बसली आहे. साधी हालचाल करतांनाही एकमेकींचा एकमेकींना स्पर्श होतो आहे. तरीहि त्या तिला दिसतच नाहींत. त्यांचा कोष्टकासारखा आंखीवरेखीवपणा तिला आकलनच करतां येत नाहीं. त्यांचा सुधारकी वेगळेपणा तिला समजत नाहीं." (कित्ता, पृ० ३९). "ती सदाच इथं परकी राहिली. त्याची आजी त्याला नेहमी म्हणायची, तुझी बायको एखाद्या कोड्यासारखी. विस्मित करणारी. कुठल्या तरी वेगळ्या जगांतून आल्यासारखी वाटते. मला ती नेहमींच अवघड वाटली आहे." (कित्ता, पृ० ४१).

१९७३ च्या 'आठ वर्षे'मध्ये खऱ्या (किंवा 'मध्यवर्ती') 'मी'चा प्रश्न एका टोकापर्यंत गेलेल्या संदर्भात हाताळला आहे. एखादा माणूस शरीराने किंवा मनाने स्वतःच्या किंवा इतरांच्या ज्ञानाचा विषय होऊच शकत नसेल तर काय करायचे? तो कळला असे म्हणता येईल का? माणसाच्या स्वत्वामध्ये शरीराचा वाटा किती, आणि मनाचा किती? या दोहोंमध्ये बदल घडत असतात; या बदलांचे काय करायचे? कथानायक शिवराम हा एके काळचा गाजलेला नाटककार व कवी. रेणू त्याच्याकडे राहत असते—त्याची प्रेयसी, रखेली म्हणून. आयुष्याची शेवटची आठ वर्षे तो वेडा झालेला असतो, ठार वेडा. त्याला वेड्यांच्या इस्पितळात ठेवण्यात आलेले असते. आता प्रश्न असा की हा वेडा शिवराम 'खरा' शिवराम आहे का? 'खरा' शिवराम असणे कशावर अवलंबून आहे? तो एक विवक्षित कोणीतरी असल्याच्या काही बाहेरच्या खुणा इस्पितळात दाखल होताहोताच पुसल्या गेल्या होत्या. इस्पितळात माणसाला नाव नसते, नंबर असतो. नंबर मिळणे हा स्वत्वहरण होण्याच्या प्रक्रियेतील एक भाग असतो. तुम्ही अनेकांपैकी एक *पेशंट* बनता; *केवळ पेशंट*. तुम्हांला ओळखले जाते ते अमुक अमुक नंबरच्या खोलीतले पेशंट म्हणूनच; बाकी काही नाही. दुसरे असे की तुमचा नंबर कायमचा तुमचा स्वतःचा नसतो; नंबर तोच राहतो; तो धारण करणारे पेशंट बदलत असतात. इस्पितळातल्या कपड्यांचे तसेच असते. पण या बदलांमुळे माणसाचे व्यक्तित्व पूर्णपणे जाते असे नाही. कारण पेशंटचे शरीर काही या वेगाने बदलत नाही. ते हळूहळू बदलते; आणि शरीराच्या बदलांमध्ये सलगता असते.

पण विशिष्ट माणूस म्हणजे विशिष्ट शरीर का? याचे उत्तर 'होय' आणि 'नाही' असे दुहेरी आहे. व्यक्तित्वाला रूप येते ते काही प्रमाणात तरी शारीरिक वैशिष्ट्यांमुळेच. पण हे एका

मर्यादेपर्यंत खरे आहे; त्यापलीकडे नाही. समजा, एखादा माणूस आजारी आहे. त्याच्याबद्दल जेव्हा लोक चौकशी करतात, तेव्हा आपण म्हणतो, "तो इस्पितळात आहे." पण जेव्हा तो मरतो तेव्हा आपली भाषा बदलते. ज्या पदार्थाला आतापर्यंत आपण 'तो' म्हणून ओळखत होतो, निर्देशीत होतो, त्याचा यापुढे 'त्याचा पार्थिव देह' असा निर्देश होऊ लागतो. जिवंतपणी माणसाला इस्पितळातून डिस्चार्ज मिळतो; माणूस मेला की नातेवाइकांना त्याची 'बॉडी' देण्यात येते. असे जरी असले तरी मृत्यूच्या सीमेच्या अलीकडील सर्व घिंदूंवर माणसाच्या देहाला त्याच्या व्यक्तित्वाचा भाग मानण्यात येते, हे खरे. पण तरी प्रश्न सुटत नाही. समजा, एखादा माणूस बरेच दिवस कोमामध्ये आहे. त्याच्याबद्दल बोलताना 'तो शरीराने आपल्यांत आहे, पण मनाने आपल्यांत नाही,' असे काहीतरी म्हणावे लागते. ही व मृत्यूची स्थिती एका बाजूला आणि ज्याच्या व्यक्तित्वाविषयी कसलेच तार्किक प्रश्न उपस्थित होत नाहीत अशी स्थिती दुसऱ्या बाजूला असते; यांमधील सीमारेषा कशी ओळखायची? ती कोठे आखणे योग्य आहे?

'आठ वर्षे'मध्ये हाच प्रश्न प्राधान्याने आपल्यापुढे मांडलेला आहे. माणूस ज्याप्रमाणे दैहिक वैशिष्ट्यांमुळे 'तो माणूस' म्हणून ओळखला जातो, तसा तो त्याच्या जाणीवपूर्वक अशा प्रतिक्रियांमधून, त्याने जाणीवपूर्वक निर्माण केलेल्या जीवनरीतीतून ओळखता येतो. शिवरामला वेड लागले आणि तो दैहिक व मानसिक अशा दोन्ही अर्थांनी रेणूला अनाकलनीय झाला. लोकांची तिच्याकडून अपेक्षा अशी की तिने त्याला फार जवळून पाहिलेले होते म्हणून "तिनं त्याच्यावर लिहायला हवं. तिथं त्या भूतकाळात त्याला जिवंत, अस्तित्वपूर्णतेनं बंदिस्त करून टाकायला हवं." पूर्वी तो हळवा, नर्व्हस, एकलकोंडा होता. "तिला तरी कुठे इतकं महत्त्व देत होता? तीच वेड्यासारखी गुंतलेली—आणि आता तो वेडा झालाय, तिला न समजणाऱ्या जगात गेलाय." "तरी आता मेल्यानंतरही मला शिवरामशी नातं जोडता येईना. ती आठ वर्षं मला पुसूनच काढता येत नाहीत. तेव्हा तो नव्हता? त्याला वेड लागलं तेव्हाच मेला का तो? /खरं तसंच आहे. तू मान अगर न मान, पण तेच सत्य आहे. आपल्या दृष्टीनं तो मेला आणि त्याच्या दृष्टीनं आपण मेलो./बघ, पुनः तेच, सत्य नाही मला माहीत. आणि सत्य मला नको आहे. खोटं आहे ते सर्व सत्यबित्य—शिवाय तो श्वास तर घेत होता ना? ते शरीर—त्याला आपण सत्य मानतो ते तर होतं ना? त्याच्या त्या गोंधळाच्या काळात मला वाटलं होतं—आपण—आपण शरीरानं एकत्र आलो तर कुठं तरी गुंता सुटेल—पण जमलंच नाही. त्याचा देहसुद्धा जणू दगड बनला होता. त्याच्या सवयी पण जणू बदलू लागल्या होत्या—त्याचा गुंता मला सुटलाच नाही. सोपं, साधं काही समजलं नाही/...ती आठ वर्षं भेवडावत असताना त्यांचा सुसंगत अर्थ कोण कसा देऊ शकणार! तेव्हा लिहायचं काय मग? आणि लिहिलं तर डॉक्टरांच्या त्या फायलीतलं ते आयुष्य पण द्यायचं का? त्यात अगदी बारकाईनं त्याचं रोजचं आयुष्य टिपलेलं होतं. पण त्यात काही नव्हतं/...त्याला महासर्प चावला. आणि गुंगी येऊ देऊ नको असे सांगितले असताही तिथं त्या गहन अरण्यात त्याची शिळा झाली. सत्य एवढंच. तो शिळा बनला!"

जो सर्वार्थाने दगड झाला आहे—मनाने आणि शरीरानेसुद्धा—तो एक मानव म्हणून जिवंत आहे असे कसे मानता येईल? शिवराम हा इतरांच्या जाणिवेचा—रेणूच्यादेखील—

विषय होऊ शकत नाही; आणि स्वजाणिवेचाही विषय होऊ शकत नाही. तो पूर्णपणे अनाकलनीय झाला आहे. अशा शिवरामला 'स्वत्व' आहे का, असणे शक्य आहे का? मग समजावून घेण्याचा प्रयत्न करायचा ते काय? "घरी परतताना तिच्या लक्षात आलं, आपल्या डोळ्यावर पट्टी बांधून या अफाट जगात नसलेल्या फळ्यावरच्या नसलेल्या गाढवाला शेपटी लावायला सोडून दिलंय आपल्याला. तोपर्यंत फळाही आपण निर्माण केलेला असतो आणि त्यावरचं गाढवही. आपण खूप की शेपटी अगदी बरोबर चिकटवली—मरताना कोणीतरी कडवटपणे सांगतं, गाढव नव्हतंच. ते त्याच्या ओठावरचं क्रूर हसू सामावत, लक्षात घेत आपण वाटचाल करणार की काय? विचार करायचा नाही."

आपण आतापर्यंत ज्या कथांची चर्चा केली त्या प्रामुख्याने मनोविज्ञानाच्या पायरीवरच्या आहेत. त्यात अतिभौतिकीय प्रश्न उपस्थित होत नाहीत असे नाही; पण 'आठ वर्षे' सोडल्यास हे प्रश्न येथे केंद्रस्थानी असल्याचे जाणवत नाही. मानवी मनाची व्यामिश्रता, त्यात अनपेक्षितपणे दिसणारे हिंसता इत्यादी घटक, खऱ्या 'मी'चा शोध यांसारख्या प्रश्नांना लेखिकेने जास्त महत्त्व दिलेले आहे. कमल देसाईंच्या लेखनात मनोवैज्ञानिक प्रश्न व अतिभौतिकीय प्रश्न एकमेकांत असे गुंतलेले आहेत की त्यांच्यामधली सीमारेषा हुडकणे कठीण आहे. पण कोठे कशाला जास्त महत्त्व दिलेले आहे हे सांगणे कठीण नाही. *रंग*मधील कथा मानवी जीवन व मनोविश्व कसे आहे, यावद्दलची मर्मग्राही दृष्टी देतात. पण हे जीवन व विश्व असे का असावे, माणसाचे दुःख इतके सर्वव्यापी का असावे, विशिष्ट योगायोगच का निर्माण व्हावेत?—असे प्रश्न येथे स्पष्टपणे मांडण्यात आलेले नाहीत. ते सूचित होतात व बाजूला सारले जातात. "मींच कां हें सारं करावं, या रंगीत जीवनाला कां मुकावं, हे प्रश्न येऊ नयेत असं नाहीं. पण हे खरे नव्हेत. यानं असण्यांत फरक पडत नाहीं. असूं नये एवढंच फार झालं तर म्हणतां येईल." (*रंग*, पृ० ४). "साधी नोकरीसुद्धा मिळाली नाहीं आपल्याला. कां बरं? कुणाला ठाऊक! मिळाली नाहीं इतकंच खरं..." (कित्ता, पृ० १६३).

.८.

अमुक अमुक घटना कशी घडली? हा वैज्ञानिक प्रश्न आहे. तो आज ना उद्या सुटू शकेल. पण ती घटना का घडावी? ती घडण्यामागे काही दैवी योजना आहे काय?—हे प्रश्न अतिभौतिकीय आहेत. *रंग*मध्ये हे प्रश्न बाजूला ठेवल्यासारखे वाटतात. ते प्रथम ठसठशीतपणे पुढे येतात *रात्रंदिन आम्हा युद्धाचा प्रसंग* या लघुकादंबरीमध्ये. मनोवैज्ञानिक पातळी हळूहळू मागे पडते.

रात्रंदिन... ही लघुकादंबरी *रंग*मधील कथांपेक्षा आणखी काही बाबतीत वेगळी आहे. त्या कथा खच्चून भरल्यासारख्या वाटतात; तशी *रात्रंदिन* वाटत नाही. तिचा पोत जरा सैल आहे. कथा तीव्र, खूप ताणाच्या, काही ठिकाणी जरा वरच्या सुरातल्या वाटतात. त्या मानाने *रात्रंदिन*मध्ये ताण कमी आहे. जीवनाचे शांतपणे चित्रण करायला लेखिकेला उसंत आहे असे येथे वाटते. जीवनातील हिंसता, दुःख, एकाकीपणा यांच्या पहिल्या दर्शनाने जो धक्का बसतो, जी तगमग होते ती कमी झाली आहे. *रात्रंदिन*मध्ये शांतपणा, शांत व विषण्ण चिंतनशीलता

दिसते; ती नवी आहे. वरीलपैकी बहुतेक वैशिष्ट्ये केवळ याच कादंबरिकेपुरती मर्यादित आहेत असे म्हणायला हरकत नाही. कारण यापुढच्या दोन कादंबरिकांमध्ये त्यांआधीच्या कथांची काही वैशिष्ट्ये पुन्हा दिसतात.

येथे एका प्रश्नाची थोडी चर्चा केल्यास योग्य ठरेल. आतापर्यंत कथालेखन करणाऱ्या कमल देसाईंनी येथे लघुकादंबरी हा वाङ्मयप्रकार का निवडला असावा? त्यांच्या कथा आशयाच्या दृष्टीने फार गच्च भरलेल्या (पॅक्ड) असतात हे आपण पाहिले आहे. याचे प्रत्यंतर त्यांची संदर्भसंपृक्त शैली, अनेकार्थनियत (ओव्हरडिटर्मिन्ड) प्रतिमा-प्रतीके, अनेक-संवेदना-भावना-संकर या सर्वांत येते. लेखिकेला जे सांगायचे आहे ते बरेच व्यामिश्र असल्याने शैलीचे हे विशेष निर्माण झाले असणार. पण असे गच्च लिखाण करणाऱ्या लेखकाच्या हे केव्हातरी लक्षात येते की गच्चपणात काही तोटे असतात. जर एखाद्या प्रतिमेत दोन अर्थ एकजीव झालेल्या स्थितीत व्यक्त झाले असतील तर त्या दोन अर्थांकडे वेगवेगळे लक्ष देणे जमत नाही. जर त्या प्रतिमेच्या उपयोजनामागील उद्देश प्रस्तुत असलेल्या दोन अर्थांमधील परस्परसंबंध, या संबंधांमुळे त्यांच्यात झालेले बदल हा असेल तर ती प्रतिमा वापरण्याखेरीज गत्यंतर नसते. कवितेमध्ये असा गच्चपणा अपेक्षित असतो; स्कॉट-बायरनसारख्या कवींच्या कथानकप्रधान काव्यांवर असा आक्षेप कधीकधी घेण्यात येतो की त्यांनी काव्य लिहिण्याच्या एवजी गद्य लिहायला हवे होते. काव्यातील लघुता, एकवटलेली अर्थघनता गद्यात अपेक्षित नसते. गद्यात एकवटलेपणाच्या विरुद्ध असे गुण असलेले चालतात, किंबहुना ते असणे अपेक्षितच असते. गद्यलेखक हा आपल्या लिखाणातला गच्चपणा कमी करू शकतो. एखाद्या व्यामिश्र सबंधातील घटक व त्यांच्यामधील संबंध यांचे पृथकपणे आणि विस्ताराने विश्लेषण करू शकतो. आणि तरीसुद्धा अंतिमतः व्यामिश्रतेचा अनुभव देऊ शकतो. (काव्य आणि गद्य यांमधील वर दाखविलेला भेद काटेकोर नाही हे वाचकांच्या मी न सांगताच लक्षात येईल. आपल्या *ट्रॉयलस अँड क्रेसीड* या काव्यामधील पँडॅरस या गप्पिष्ट पात्राच्या भाषणांना चॉसरने भरपूर अवसर दिलेला आहे. कारण क्रेसीडामधल्या हळूहळू होणाऱ्या बदलाला पँडॅरसचा बडबडेपणा पोषक आहे. काही प्रमाणात लघुतेच्या विरुद्ध असलेल्या पाल्हाळाच्या अस्तित्वामुळे *ट्रॉयलस अँड क्रेसीड* हे काव्य नाही असे ठरत नाही. उलटपक्षी, आशयाचा गच्चपणा ज्यात आहे असे कमल देसाईंचे गद्यलेखन गद्यच ठरते. 'गद्य' व 'काव्य' हे शब्द केवळ सोयीसाठी वापरले आहेत. त्यांमुळे वाचकाचा संभ्रम होणार असेल तर ते टाकून द्यावेत हे बरे.)

थोडक्यात अनेक गोष्टींचे सूचन करणारा लेखनप्रकार कमल देसाईंनी आतापर्यंत यशस्वीपणे हाताळला होता. आता मोठा कॅन्व्हस असावा, आपल्या व्यामिश्र व अर्थघन संबंधांमधील घटकांचे जास्त सवडीने अवलोकन करावे, असे त्यांना वाटले असणे संभवनीय आहे. हे जर त्यांचे उद्दिष्ट असेल तर त्यांना आपल्या कादंबरिकांमध्ये काही प्रमाणातच यश मिळाले असे म्हणावे लागते. या बाबतीत *रात्रंदिन*मध्ये त्या बऱ्याच मोठ्या प्रमाणात यशस्वी झालेल्या दिसतात. त्यामानाने पुढच्या दोन कादंबरिकांमध्ये त्यांना कमी यश मिळाले आहे, असे लक्षात येते. कारण त्यांच्यात आधीच्या कथांची काही वैशिष्ट्ये पुन्हा दिसायला लागतात. यापुढे एकजीवीकरणाच्या विरुद्ध दिशेने जायचे तर सरळसरळ कादंबरीच—लघुकादंबरी नव्हे—

लिहायला हवी. पण एकजीवीकरण व संक्षेपप्रक्रिया या त्यांच्यात इतक्या मुरल्या आहेत की हा प्रश्न त्या कधीतरी समाधानकारक रीतीने सोडवू शकतील का याविषयी शंका वाटते.

त्यांनी कादंबरिकांकडे वळण्याचे दुसरे कारण म्हणजे त्यांच्या आशयातील बदल हे असावे. अतिभौतिकीय प्रश्नांविषयी लिहायचे, त्यांवरील विचार-भावनांना व्यक्तिरेखा, प्रसंग इत्यादींमध्ये देहीभूत करायचे, वैचारिकतेला भरपूर वाव द्यायचा, अनुभवाच्या, जीवनदर्शनाच्या कक्षा जास्तजास्त रुंद करायच्या असे ठरविले तर लघुकथेचे आटोपशीर माध्यम सोडणे क्रमप्राप्त ठरत असावे. कमल देसाईंना याही कारणामुळे लघुकथा हा वाङ्मयप्रकार सोडून कादंबरिकेकडे वळणे इष्ट वाटले असावे. या दोन कारणांच्या संभवनीयतेचे प्रत्यंतर आपल्याला एका वेगळ्या प्रकारे येते. *काळा सूर्य*नंतरच्या त्यांच्या कथांमध्ये या कादंबरिकेची बरोबरी करू शकेल अशी एकही कथा नसावी ही वस्तुस्थिती पुरेशी बोलकी आहे. त्या आता अशा अवस्थेला येऊन पोचल्या आहेत की त्यांनी त्यांच्या चांगल्या कथा-कादंबरिकांमध्ये जे व्यामिश्र व अर्थघन संबंध निर्माण केले त्यापेक्षा साधे, सोपे संबंध निर्माण करणे त्यांना आता शक्य नाही. व्यामिश्रता व अर्थघनता हेच साध्य ठेवून, लघुकथा या वाङ्मयप्रकाराकडे पाठ फिरवून, जास्तजास्त विस्तृत वाङ्मयप्रकाराकडे निर्धाराने वळणे याखेरीज त्यांना आता गत्यंतर नाही. १९६४ मधली 'परत्र' किंवा १९६९-मधली सीमारेषेवरील लघुकथा 'अर्थ' यांची तुलना १९७० मधली 'हो ना? हो हो ना', १९७२ मधील 'एका किंचित माणसाची गोष्ट', १९७५ मधली 'मी जेव्हा फॉलस्टाफच्या प्रेमात पडते', १९७७ ची 'आत्मा विकणे आहे' या कथांशी केल्यास वरील मुद्दा स्पष्ट होईल. साधे, सोपे, सरळ असे काही लिहिणे आणि तरी यशस्वी होणे हे त्यांच्या आता नशिबात नाही. याच्यापुढे त्यांना मोठा कॅन्व्हसच घ्यायला हवा.

.९.

कमल देसाईंच्या बहुतेक कथांची पार्श्वभूमी म्हणजे मध्यम वर्गीयांचे—विशेषतः कनिष्ठ मध्यम वर्गीयांचे—जीवन. त्यातही या जीवनाची कक्षा बहुधा कौटुंबिक अनुभवांपुरती मर्यादित असते. फार तर नायिका नोकरीनिमित्त जेथे जाते अशी शाळा, कॉलेज, ऑफिस येथपर्यंत ही कक्षा रुंदावते. या मध्यमवर्गीय जीवनाचे चित्रण अस्सल व प्रत्ययकारी असे आहे. लेखिकेला हे जीवन *आतून* माहीत असल्याचे पदोपदी जाणवते. लेखिकेने निर्माण केलेल्या जीवनचित्रणात जे आहे त्यातले बरेचसे आपल्या परिचयाचे आहे; किंवा थोडा प्रयत्न केला तर ते आपल्याला समजू शकेल असे आहे. लेखिकेला येथल्या ज्या गोष्टी दिसल्या त्या आपल्यालाही दिसतात, निदान, म्हटले तर दिसू शकतील. कदाचित आपल्याला त्यांच्यातील सर्व सूक्ष्म बारकावे दिसणार नाहीत. पण हे आपली संवेदनाशक्ती किती तीव्र आहे यावर अवलंबून आहे. यावरून असे सिद्ध होत नाही की दिसलेल्या या गोष्टींचा जो अर्थ लेखिकेने लावला, तो आपल्यालाही प्रतीत झाला असता, किंवा तिला जो पॅटर्न दिसला तो आपल्यालाही दिसला असता. आवश्यक ती कल्पना-शक्ती आवश्यक त्या प्रमाणात असेल तर तेही शक्य झाले असते. अर्थात व्यक्तित्वभिन्नतेमुळे आपल्याला दिसलेला पॅटर्न कदाचित लेखिकेच्या पॅटर्नइतका मूल्यवान, पण वेगळा झाला असता. इतके निश्चित म्हणता यईल की कमल देसाईंच्या लेखनातील *सामर्थ्याचा* आपल्याला जो प्रत्यय

येतो तो बव्हंशी पुनःप्रत्ययाच्या स्वरूपाचा असतो. या सामग्रीच्या त्यांनी लावलेल्या *अर्थाविषयी* मात्र नवप्रत्यय मोठ्या प्रमाणात संभवतो.

आपल्या समाजजीवनातच कमल देसाईंच्या कथांची मुळे आहेत यात संशय नाही. पण तरीही एका विवक्षित अर्थाची सामाजिकता या कथांमध्ये नाही. प्रत्येक समाजाची त्याची विशिष्ट अशी रचना असते. या रचनेमुळे जे प्रश्न निर्माण होतात त्यांना सामाजिक प्रश्न म्हटले जाते. विशिष्ट सामाजिक प्रश्न सोडवायचे असतील तर काय करायला हवे हे समाजशास्त्रज्ञ किंवा समाजाचे धुरीण सांगत असतात. वरील अर्थाने ज्या प्रश्नांना सामाजिक प्रश्न म्हणता येतील त्यांच्या वास्तवदर्शी चित्रणाला, त्यांच्यावरील उपाययोजनेला स्पष्टपणे मनात ठेवून जे वाङ्मय निर्माण होते, किंवा ज्यात समाजचित्रणाला प्राधान्य दिलेले असते, अशा वाङ्मयाला सामाजिकतेचे अंग आहे असे म्हणता येते. उदाहरणार्थ, हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांना किंवा दलित साहित्याला सामाजिकतेचे अंग ठसठशीतपणाने आहे असे म्हणणे योग्य ठरेल. कमल देसाईंच्या कथांना हे अंग जवळजवळ नाही असे म्हणायला हवे. उदाहरणार्थ, *रंगमधील* कथांमध्ये दुःख पुष्कळ आहे; पण त्याचा कोणत्याही विशिष्ट समाजरचनेशी संबंध आहे असे दिसत नाही. येथे दारिद्र्य आहे. पण त्याची केवळ एक वस्तुस्थिती म्हणून नोंद झालेली आहे. पिळवणुकीचा अटळ परिपाक असे त्याचे कोठेही स्पष्टीकरण दिलेले नाही. येथील कुटुंबांमध्ये सुमित्रासारख्या एखादीची पिळवणूक होते हे खरे; पण या पिळवणुकीची मुळे विशिष्ट समाजरचनेत नसून एकूण माणसांच्या विशिष्ट प्रकारच्या स्वभावात आहेत असे दिसते. 'महादेववाडी'मधली सुमन जर मराठ्यांच्या मुलींइतकी सधन असती तर तिची काही दुःखे टळली असती. पण ती कुरूप असल्यामुळे जी दुःखे निर्माण झाली आहेत ती काही श्रीमंती-गरिबीवर अवलंबून नाहीत. येथील बहुसंख्य दुःखे विशिष्ट समाजरचनेपुरती मर्यादित, त्या रचनेमुळे निर्माण झालेली, ती बदलली की नाहीशी होतील अशी नाहीत. येथे जो समाज दाखविला आहे तो आजकालच्या (बेळगावसह) महाराष्ट्रातील आहे, हे निश्चित. पण त्याचे आकलन होण्यासाठी लेखिकेने कोणत्याही खास समाजशास्त्रीय कोटी (कॅटेगरीज) वापरलेल्या नाहीत.

वर विशद केलेल्या अर्थाने *रात्रांदिन*ला सामाजिकतेचे अंग आहे की काय अशी शंका येणे शक्य आहे. कारण या कादंबरीतला जवळजवळ प्रत्येकजण एका मार्क्सवादी पार्टीशी संबंधित आहे किंवा होता. मधू आणि शमा पार्टीच्या कामासाठी दुसऱ्या गावी जातात व तेथे शाळा काढतात. सुशीला ही मधूची मैत्रीण. ही आज जरी तत्त्वज्ञानाची प्राध्यापिका असली तरी एके काळी तिने राजकीय कार्य केलेले असून त्यासाठी तुरुंगवासही भोगलेला आहे. फर्नांडिस, श्रीनिवास, प्रबोधचंद्र यांचा भारतात किंवा परदेशात राजकारणाशी संबंध आलेला आहे. राजकारणाचा स्पर्शही न झालेली एकमेव व्यक्ती म्हणजे दोड्डाण्णावर. पण तो काही कादंबरीच्या मध्यवर्ती व्यक्तींपैकी नव्हे.

पण असे असले तरी प्रत्यक्ष राजकीय प्रश्न व राजकीय घटना यांच्यापैकी कशालाही कादंबरीत प्रवेश मिळालेला नाही. (१९७८ च्या 'अंधारयज्ञ'ची गोष्ट वेगळी आहे. या कथेत बदलती राजकीय परिस्थिती ही कथावस्तूचा एक अविभाज्य घटक आहे. येथील राजकारणाचे साधारणीकरण करणे व तिचे रूपांतर 'कोणत्याही देशाचे राजकारण' असे करणे शक्य होत नाही. या

राजकारणाला विशिष्टतेचे पक्के बंध आहेत. त्या मानाने *रात्रंदिन*मधील राजकारणाला खूपच कमी प्रमाणात विशिष्टता [पर्टिक्युलॅरिटी] देण्यात आलेली आहे. 'अंधारयज्ञ'चा जास्त विचार आपण नंतर करणार आहोत. पुन्हा *रात्रंदिन*कडे वळू या.)

*रात्रंदिन*मध्ये राजकारणाला महत्त्वाचे स्थान न मिळण्याचे एक कारण असे असावे की येथील केंद्रस्थानी असलेले सर्व लोक कृतिशील राजकारणापासून दूर चाललेले आहेत. ते राजकारणाशी कोणत्या तरी प्रकारे संबंधित आहेत किंवा होते यापलीकडे लेखिकेलाही त्यांच्या जीवनातील या बाजूत रस नाही, हे ठिकठिकाणी लक्षात येते. उदाहरणार्थ, मधू व शमा पार्टीच्या कामासाठी दुसऱ्या गावी जातात असे आपल्याला सांगितले आहे. पण ते नक्की कसले काम करतात, त्यांच्या शाळेचा व या कामाचा नक्की संबंध काय याविषयी मात्र कोणतीच माहिती देण्यात आलेली नाही. वाचकाचे चित्त कादंबरिकेतील केंद्रवर्ती प्रश्नांपासून विचलित होऊ नये म्हणून मुद्दामच असे केल्याचे दिसते. येथील सर्वजण राजकारणात होते—काही अजूनही आहेत. पण आता ते तिथून दूर जात आहेत. दिनकर सांगतो, "मधूचं हें जाणं कांही मला नीट दिसत नाहीं. त्यांत कांहीतरी असावं. पक्षाशीं त्याचा नेहमीचा मतभेद. आतां जास्त बिनसलंय्. मधूला माहीत असावं...तो कांहीं बोलायलाच तयार नाहीं...मधूला तिकडे जाणं फारसं पसंत नसावं." (*रात्रंदिन*, पृ० ३). तीन वर्षांनंतरच्या मधू-शमांचा पुढील संवाद पाहा : "'पक्ष आपल्याला पार विसरून गेला आहे.' तो सिगारेट ओढीत राहतो. 'आपल्याला कांहींच कळवलं जात नाहीं. फर्नांडिसचा मला फार राग येतो. पक्षानं दुसरं एक पत्र काढलं तरीसुद्धां तुला विचारलं नाहीं.'" (कित्ता, पृ० १०).

मधू बोलत नाही. त्याच्या मनाचा थांगपत्ता लागत नाही. त्यामानाने आपल्याला श्रीनिवासच्या मनाची जास्त चांगली ओळख करून देण्यात आली आहे. "त्याला थोडे दिवस रशियांत वर्कर्स सेलमध्ये राहावं लागतं. शरीराला भीतीचे डोळे फुटतात. माणसं फार दुबळीं असतात. अगदीं बिचारीं असतात. तो खुळाबागडा राजा केसानं टांगलेल्या तरवारीखालीं जिवाच्या आकांतानं बसायचं नाकारतो. पण कोणी त्याचं ऐकतच नाही. सारे दामटून त्याल बसवतात. आणि आपण विदूषक होतों!/—आणि एके काळीं आपण बारकेसे क्रांतिकारक होतों. विलक्षण गडद धुंदी. असं वाटायचं...असं वाटायचं...आपण आपल्याला उपटून दिलं तरी पुरं पडायचं नाहीं. किती कळत होतं आणि किती नव्हतं कोण जाणे! पुराव्याच्या अभावीं सुटलों म्हणून सुटलों. आणि सुटलों नसतों तरी कांहीं बिघडलं नसतं म्हणा. चारी बाजूंनीं डोळे रोखले होते. पण या भयांत आणि त्या भयांत सुद्धां फरक होता. इथं तुम्ही मोडून टाकले जातां. दुसरा खुळावेडा माणूस तुमच्याकडे बोट दाखवून तुम्हांला खुळा म्हणत हसतो. अंग घुसळून हसतो. आणि तुम्ही शरमेनं चूरमार होता. अर्थ काय असेल त्याचा? समजण्यासाठीं तर धडपड. किती वाचलं, किती वाचलं त्या वेळीं! जणूं सगळं रहस्य उकलणार होतं...संजीवनी आणण्यासाठीं कचासारखे उद्दामपणे गेलों. पण कच नव्हतोंच आपण—आणि कुणास ठाऊक, आणणार होतों तें तरी काय होतं?" (कित्ता, पृ० १६-१७).

चीनमधील अनुभव असा होता : "क्रांतीची वाटचाल करणाऱ्या त्या चमत्कारिक देशाकडे सारं जग कौतुकानं पाहत होतं. तोशीस न पडेल तर जग कशाचंहि कौतुक करतं. वारेमाप

लिहून ठेवतं. मातीची लिपी ओळखणारीं हीं माणसं रात्रीच्या काळ्या आकाशाखालीं जमायचीं. पुष्कळांना कांहीं समजायचंच नाहीं. तीं त्या अंधाऱ्या अजस्र अवकाशाखालीं अगदीं एवढींशीं दिसतात. भारी, भारीच क्षुद्र वाटायचं. वाटायचं : आपण कोण? हीं कोण? कशासाठीं हें सारं? माणसं सगळीं सारखींच असतात. तीं फार लवकर दमतात. तरी वाटतं, त्या काळोखांतल्या त्या एवढ्याशा माणसांचीं मनं खरोखरच कशीं होतीं?" (कित्ता, पृ० १७).

या उताऱ्यातील दृक्संवेदनाचित्रातली विराटता प्रकर्षाने जाणवते. एका बाजूला प्रचंड आकाश आणि दुसऱ्या बाजूला एवढीशी दिसणारी माणसे. लौकर थकणारी, क्षुद्र दिसणारी ही माणसे आकाशाच्या भव्यतेला उठाव आणून देतात. ती क्षुद्र खरी, पण धीटपणे जमिनीवर उभी आहेत. त्यांतल्या कांहींना मातीची भाषा अवगत आहे—निदान तसा त्यांचा विश्वास आहे. आकाश व माती यांचा युगानुयुगे एकमेकांशी संवाद चालू आहे. माणसांना मातीची भाषा येते, कारण ती मातीचीच बनलेली आहेत. आकाशाची भाषाही माणसांना अवगत असल्याचा मात्र येथे निर्देश केलेला नाही. मातीप्रमाणे आकाशाची भाषाही जर माणसांना येत असती तर सर्व विश्वाचेच रहस्य या सनातन संवादातून त्यांना प्रतीत झाले असते. पण त्यांना हे रहस्य अवगत होणार नाही आहे. पण निदान मातीची युगानुयुगाची भाषा जरी प्राप्त झाली, ती त्यांना थोडीबहुत जरी कळली, तरी ती माणसांच्या जगापलीकडे जाऊन माणसांचा विचार करू शकतील.

आजकालच्या समाजरचनेविषयी सध्या जी क्रांतीची भाषा बोलली जाते आहे तिच्या पलीकडे जाऊन माणूस क्रांतीच्या एकूणच अर्थाचा विचार करू शकेल. मग तो विचारील की क्रांतीनंतर जे रामराज्य येणार येणार म्हणून सांगण्यात येत होते ते कुठे आहे? की ही सर्वच कल्पना कालबाह्य आहे? आजच्या माणसाजवळ रामराज्यात प्रवेश करण्याची क्षमताच नाही का? रामराज्य कधी खरेच अस्तित्वात होते? आज ते कोठेतरी निश्चितपणे आहे? ते पुढे केव्हातरी अस्तित्वात येणार आहे? की हा सर्व भासच मानायचा? आजचा माणूस पुण्यवान नसल्याने त्याला रामराज्यात प्रवेश मिळत नाही असे बहुधा नसावे; स्वप्नात रमण्याइतका तो भोळसट नाही म्हणून तो रामराज्याच्या बाहेरच राहतो हे खरे कारण असेल का? "आपण अजस्र अज्ञातापुढं उभे आहोंत. पण कासीमसारखे परवलीचा शब्दच विसरून गेलों आहोंत. परवलीचा शब्द आपल्याला आठवतच नाहीं, कीं तो आपल्याला माहीतच नाहीं? तो पुंगीवाला आहे ना? त्यानं भराभर चांगल्या मुलांना नेलं. त्याला पोंचायला थोडा उशीर झाला—त्या लंगड्या मुलासारखा. पलीकडचा रम्य प्रदेश एकदम बंदच होऊन गेला. आपण उगीचच मागं राहून गेलों." (कित्ता, पृ० १७–१८). पलीकडचा रम्य प्रदेश खरोखरीच रम्य होता, की तो फक्त रम्य भासला? येथे उशीर झाला आहे तो कोणाला व कशासाठी? त्या रम्य प्रदेशात जायला आजच्या पिढीला उशीर झाला आहे. लांबून पाहिले तेव्हा तो प्रदेश रम्य वाटला. त्यात काही लोक गेलेही. आज त्यात प्रवेश करता नेत नाही. पूर्वी जसा तो प्रदेश रम्य वाटला तसा तो खराच रम्य आहे? आजही आहे? त्यात गेलेल्या लोकांचे काय झाले? ते ज्यात गेले तो प्रदेश त्यांना आजही रम्यच वाटतो आहे का? हे ठरविता येणार नाही, कारण त्यांचा व आपला संपर्क पूर्णपणे तुटला आहे.

या सर्व प्रतिमेचा असा अर्थ लावता येईल : क्रांतिकारक, ध्येयवादी, सर्व विश्वाची पुनर्रचना करायला निघालेले पहिल्या पिढीतले सुधारक दुर्दम्य आशावादी असतात. गुलाबी पहाटे ते उठतात. कामे उरकायला त्यांच्यासमोर सबंध दिवस पडलेला असतो. ही पिढी लेनिन-ट्रॉट्स्की-सारख्यांची असते. त्यांना कोठेतरी रम्य प्रदेश दिसत असतो. ते तो गाठतातही. निदान जगाला तसे वाटते. त्यानंतरची पिढी दुपार टळल्यानंतर येते. दिवसाचा शेवट दिसत असतो. संध्याकाळचा गारवा अगदी आत हाडापर्यंत जाणवत असतो. कामे होती तेथेच आहेत हे कळत असते. इतक्या उशिरा येणाऱ्या पिढीला आधींच्यासारखे आशावादी असणे शक्य नसते. आधीच्या पिढीने जे केले त्याचा अर्थ लागत नसतो. ही पिढी क्रुश्चॉव्हनंतरची पिढी म्हणता येईल. आधीच्या पिढीने जे केले ते चांगल्यासाठीच केले याची तिला खात्री वाटत नसते. त्या पिढीला मनाने तरी त्या रम्य प्रदेशात जाता आले का? त्यांच्याच मार्गाने चालणाऱ्या आपल्याला जाता येणार आहे का? माणसाचा आपल्या शक्तीवरचा विश्वास डळमळीत झालेला असतो. अज्ञात आ वासून उभे असते. त्या प्रचंड अज्ञातापुढे मोठी समजली गेलेली माणसेसुद्धा लहान वाटू लागतात. दरम्यान माणसाने माणसाचे काय केले आहे याचे विकृत रूप दिसत असते. प्रबोध-चंद्रांच्या पत्नीमध्ये हे विकृत रूप पाहायला मिळते. "तिच्यात मार्दवच नव्हतं. दिसायची सुंदर. पण कांहीं तरी हरवून बसल्यासारखी वाटायची. उगाच आलेला सावधपणा. तिथं सहजपणा नाहींच. तिच्यांतला हा 'रशियन एलेमेंट'" (कित्ता, पृ० २१). आपण वरील प्रतिमेचा जो अर्थ लावला त्यात एकामागोमाग येणाऱ्या दोन पिढ्या कल्पिल्या आहेत. परंतु तरुणपणीचे स्वप्नरंजन व उतारवयातील काहीही न कळण्याची स्थिती, अज्ञातासमोर फेकले जाणे हे एका पिढीतही होणे शक्य आहे.

(येथे एक प्रश्न उपस्थित करायला हवा. लेखिकेने 'पाइड पायपर'ची कथाच येथे का निवडली? पायपरने प्रथम आपल्यामागे गावातले सर्व उंदीर नेले होते. जेव्हा गावकऱ्यांनी वचनभंग केला तेव्हा त्याने गावातली सर्व मुले नेली. तसेच काहीतरी क्रांतीची वचने देणाऱ्यां-बाबत झाल्याचे लेखिकेला सुचवायचे आहे का? त्यांनी समस्यांचे उंदीर नेले आणि सबंधच्या सबंध उगवती पिढीही नेली असे मानायचे काय? पण मग वचनभंग कोणी केला? समस्या खरोखरीच सुटल्या का? ही सर्व प्रतिमा अर्थाच्या दृष्टीने धूसरच राहिली आहे. तिचे औचित्यही स्पष्ट होत नाही.)

. १० .

आयुष्याकडे थिल्लरपणे किंवा साचेबंदपणे बघणारी माणसे या कादंबरिकेत जवळजवळ नाहीत. मुद्दाम बटबटीतपणाने उभी केलेली ललिता फडके हा एक अपवाद आहे. दुसरा अपवाद म्हणजे वहिनी. या माणसांना तुच्छतेची आणि उपहासाची कात्री लावलेली आहे. वहिनींच्या उपहास-चित्रात वापरलेली कहाणीची भाषा बघण्यासारखी आहे. "वहिनी फार समंजस, मिळतंजुळतं घेणाऱ्या. व्यवहार, वेळ ओळखणाऱ्या—ओळखून वागणाऱ्या. त्या स्त्री-किर्लोस्कर नियमित वाचायच्या. त्यावरूनच त्यांना समजलं—आधुनिक स्त्रीपुढं खूप समस्या आहेत. याला उपाय काय? आपलं आपणच सोडवलं पाहिजे...त्यांनीं नोकरी धरली. हुंड्यापुरता पैसा गोळा केला.

आतां लग्न करायला हरकत नाहीं. त्यांनीं आईला सांगितलं. आईनं मित्रमंडळींना सांगितलं. मित्रमंडळींनी धावाधाव केली. आणि भय्या त्यांना मिळाला...माणसानं तडजोड करावी. नऊवारी नेसून सडा घालावा. (सुलोचना नेहमीं सिनेमांत घालते तसा.) आणि सर्वांना चहा करून द्यावा. मग आपण घ्यावा. असं केल्यानं काय होतं? संसार सुखाचा होतो. लेकी, सुना, नातवंडं, पतवंडं यांनीं फुलतो, फळतो..." (कित्ता, पृ० ६१–६२).

अशा थिल्लर, नकली व्यक्तींची बोळवण केल्यानंतर जी माणसे राहतात ती जीवनाकडे गंभीरपणे पाहणारी, स्वतःमध्ये काहीतरी कस असलेली अशी आहेत. ही माणसे एके काळी तरुण, ध्येयवादी होती, क्रांतिकारक होती. आज ती प्रगल्भ आहेत, पण श्रांत आहेत; त्यांनी खूप पाहिले आहे, खूप भोगले आहे. एके काळी क्रांतीसाठी आयुष्य पणाला लावणाऱ्या या माणसांना आज क्रांतीची भाषाच जीवनाचे सुलभीकरण करणारी व सवंग अशी वाटते आहे. अतिउत्साही आनंदविषयी मधूच्या मनात येते, "फार सपक, बोजड माणूस! बेकार, भिकार, चिल्लर जीवन. एक पाय पुढे ठेवून एक हात उंचावून काल माइकपुढं ओरडला आहे : हे भांडवलदार तुमचं रक्त शोषून घेतात...अन्यायाविरुद्ध चवताळून आपणच उठलं पाहिजे... आणखी असंच पुष्कळ कांहीं तरी. वरचा पापुद्रा ओरबाडला आणि जगाचा रहस्यस्फोट झाल्याच्या उन्मादांत चार झोपेनं पेंगुळलेल्या अर्धवट माणसांच्या पुढें आपटला. स्वतःला वीरभद्रच समजतो लेकाचा! असं हें जीवन आहे : भाकरीसाठीं हक्कानं झगडलं पाहिजे. अन्न, वस्त्र, निवारा—पुरे रे आनंद—तूं आता थांबत कां नाहींस? मूर्ख...मूर्ख...जीवन सोपं केलं कीं सोपं होतं; अवघड केलं कीं अवघड होतं." (कित्ता, पृ० ७५). जीवनाच्या सुलभीकृत आकलनाचा येथील सर्वांना तिरस्कार वाटतो. (कित्ता, पृ० ७६-७७). राजकारणातल्या लोकांचे एकूण आकलन व प्रश्न सोडविण्याच्या पद्धती सुलभीकरणावर आधारलेल्या असतात. त्या तशा असणे अटळ असावे. म्हणूनच जीवनातले मध्यवर्ती प्रश्न राजकारणाने सुटत नसावेत. जे प्रश्न जीवनातील मध्यवर्ती प्रश्न म्हणून कमल देसाईंना जाणवले आहेत, ते विशिष्ट सामाजिक, आर्थिक, राजकीय व्यवस्थेमुळे निर्माण झालेले नाहीत. म्हणून वरील व्यवस्था बदलल्याने ते सुटण्यासारखे नाहीत. ते चिरंतन आहेत. कारण मर्त्य अशा मानवांच्या चिरंतन परिस्थितीमुळे ते निर्माण झालेले आहेत.

जीवनातले मध्यवर्ती प्रश्न कोणते याचे भान सुशीलेच्या मृत्यूने येते. केंद्रस्थानी असलेल्या अशा काही व्यक्तींचे जीव तिच्यात खोलवर गुंतलेले आहेत. साहजिकच तिच्या मृत्यूने ते सर्वजण मुळापासून हादरतात. जीवनात बरेच वेळा अनेक लहानमोठ्या घटना जशा येतात तशीच तिच्या मृत्यूची घटना आलेली आहे—कोणत्याही पूर्वसूचनेशिवाय, पूर्वतयारीशिवाय. पुढे शमाच्या मृत्यूची बातमीही अशीच येणार आहे—उघडीबोडकी आणि अवचित. (कित्ता, पृ० ९८). *या* घटना खऱ्या व महत्त्वाच्या. कारण अशा घटनांमुळे आयुष्याच्या केंद्रस्थानी असलेले प्रश्न पुढे ठाकतात : मृत्यूचा अर्थ काय? जीवनाचा अर्थ काय? आयुष्यात घडणाऱ्या योगायोगांचा अर्थ काय? जीवनाचे श्रेयस कशात असते?

कादंबरिकेतील सर्व प्रमुख व्यक्तींना हे उमगले आहे की सामाजिक व्यवस्था बदलल्याने हे प्रश्न सुटणार नाहीत. क्रांती झालेल्या देशांतील लोकसुद्धा या प्रश्नांपुढे थबकले आहेत. अशा

देशातच असलेल्या दयाळसिंगची प्रेयसी अचानक पकडली जाते व त्याला आत्महत्या करावी लागते. (कित्ता, पृ० २०-२१). माणसाच्या अगदी जिव्हाळ्याच्या प्रश्नांपैकी बहुतेकांवर राजकीय, सामाजिक तोडगे नसतात. विशेषतः या प्रश्नांना परिणामनियत कार्यकारणभावाच्या (टेलिऑलॉजिकल कॉजेशन) पातळीवर उत्तरे देण्याचा प्रयत्न केला की हे चटकन लक्षात येते. योगायोगाचे प्रसंग आयुष्यात अनेकदा येतात; काही वेळा त्यांच्यामुळे जीवनाला अचानक अनपेक्षित कलाटणी मिळते. [सुशीलाच्या मृत्यूची वातमी ऐकल्यावर] "श्रीनिवास नुसता बघतच राहतो. कोण ही सुशीला? आपण कधींच कशी पाहिली नाहीं? आणि आपण पाहिल्याशिवायच ती कां मेली? त्यानं पाहायला हवी होती. त्या दिवशीं फर्नांडिसकडे ती आली होती. तो वास्तविक जायचा होता तिथं. पण मग तो कां गेला नाहीं? गेला नाहीं, इतकंच! मातीच्या मर्यादा आणि मातीचा शाप घेऊनच आलों आहोंत. धड मातीसुद्धां गवसत नाहीं आपल्याला." (कित्ता, पृ० ७८-७९).

'तो कां गेला नाही? गेला नाही, इतकंच!' यापलिकडे जाणारे उत्तर देता येत नाही. कारण माणूस हा माणूस आहे, मातीपासून उत्पन्न झालेला, मातीच्या मर्यादा आणि मातीचा शाप घेऊन जगात आलेला आहे. कमल देसाईंच्या यापुढील लेखनात मातीची प्रतिमा ठळकपणे येते. मातीच्या मर्यादा म्हणजे कोणत्या? एक तर मर्त्यत्व. 'मातिच असशी, मातिस मिळशी, आत्म्याला हें लागु नसे.' दुसरी मर्यादा ज्ञानक्षेत्रातली असावी. अमुक घटना कशी झाली, कशाने झाली, याचीच उत्तरे माणूस देऊ शकतो, त्याच्या दृष्टीने हेच प्रश्न वैध आहेत. ती घटना का झाली, याची कारणे (रीझन्स) त्याला देता येणार नाहीत; आज नाहीत इतकेच नव्हे, तर कधीच नाहीत. ऐंद्रिय जगाच्या मुळाशी असलेल्या अतींद्रिय तत्त्वाचा परिचय झाला आणि त्या तत्त्वाने आखलेली ऐंद्रिय जगामागची योजना कळली तरच आपल्याला आपल्या भोवतीच्या घटनांची कारणे (रीझन्स) देता येतील. पण असे अतींद्रिय तत्त्व असलेच तर ते मातीच्या माणसाच्या आवाक्यापलीकडे आहे. ते त्याच्या ज्ञानाचा विषय होणे शक्य नाही. ज्याला आकाशाची भाषा येते त्यालाच ते कळत असावे. मातीचा शाप म्हणजे माणसातली पापाबद्दलची क्षमता, नैसर्गिक ओढ असा घेता येईल. याची आपण नंतर चर्चा करणार आहोत.

माणसाची नैसर्गिक क्षमता व त्याच्या मर्यादा यांच्यामुळे बरेच प्रश्न माणसाच्या आयुष्यात निर्माण होतात. त्यांचे त्याला आकलन होत नाही. या मूळ चिरंतन मानवी परिस्थितीत सामाजिक घडामोडींमुळे फरक पडत नसतो. कादंबरीच्या सुरुवातीला मधू व शमा हे शाळा काढतात, तिच्यात जीव ओततात, आणि शेवटी त्यांना ती शाळा सोडावी लागते. कादंबरीच्या शेवटी दोड्डाण्णावर कॉलेज काढतो आणि त्याचे प्राचार्यपद मधूला देऊ करतो (कित्ता, पृ० ९३). तुम्ही जोपासलेली एखादी गोष्ट काहीही कारण नसताना समाज तुमच्याकडून हिसकावून घेतो, आणि काहीही कारण नसताना तुम्ही न वांछिलेली एखादी गोष्ट तुमच्या पुढ्यात आणून ठेवतो. समाजात काही हृदयपरिवर्तन झाल्यामुळे वरील बदल घडलेला असतो असे नाही. मागे हिरावून घेतलेली संधी मधूला पुन्हा जी मिळते ती दोड्डाण्णावरच्या मार्फत. ही व्यक्तिरेखा अशी आहे की ती सामाजिक किंवा इतर कोणत्याही मूल्याचे प्रतीक बनणे अशक्य ठरावे. पुन्हा असे की या नव्याने मिळालेल्या संधीमुळे काय निर्माण होणार आहे? शाळेत जिने जीव ओतला, शाळा

सोडावी लागली म्हणून जी उन्मळून पडली, ती शमा तर आधीच गेलेली होती. आणि मधू नवी नोकरी स्वीकारतो ती तो पूर्वीचा राहिलेला नसतो म्हणून. त्याच्यात आता पूर्वीचा जोम नाही, तो उतरणीला लागलेला आहे, त्याचा पूर्वीचा कठोरपणा, कणखरपणा मावळू लागला आहे, आणि आता शमाचाही पाश राहिलेला नाही. जेव्हा मधू व शमा यांच्या हातून काहीतरी होऊ शकले असते तेव्हा त्यांना संधी मिळत नाही; आणि जेव्हा संधी मिळते तेव्हा एक जोडीदार निघून गेलेला असतो व दुसरा थकलेला असतो. समाज का देतो व का हिरावून नेतो याला पटेल असे स्पष्टीकरण नाही. विशिष्ट समाजरचना बदलली म्हणजे यात काही फरक पडेल असेही नाही.

रूढार्थाने ज्याला तत्त्वज्ञान व धर्म म्हणतात त्यांच्या साहाय्यानेही जीवनाच्या अर्थाबद्दलचे अतिभौतिक प्रश्न समाधानकारकपणे सुटतील असे नाही. प्रबोधचंद्रांनी हा परंपरागत मार्ग चोखाळला आहे. "मी आपला समुद्रकांठाकांठानं भटकणार आहे. अमरनाथ पाहीन. बद्रीकेदारला जाईन. कदाचित् कुणी सांगावं, तीं उत्तुंग शिखरं एखाद्या असावध क्षणीं आपल्याला न कळलेली लिपी उकलतील. मग उमजेल. आकाशाची निळी भाषा कुठें समजते आपल्याला?" (कित्ता, पृ० २२). यावर श्रीनिवासचे भाष्य असे : "आणि तो असावध क्षण धरून ठेवतां येईल? तो गळूनच जायचा. तो क्षण जाणवला होता कीं नाहीं याविषयीं भ्रांत पडायची." (कित्ता, पृ० २३). प्रबोधचंद्रांच्या साक्षात्कार, यौगिक प्रातिभज्ञान इत्यादींवरचे श्रीनिवासचे हे भाष्य सर्वच धार्मिक, तत्त्वज्ञानात्मक भूमिकांवरचे, परंपरांवरचे भाष्य असण्याची शक्यता आहे.

या भाष्यात व्यक्त झालेली शंका अशी आहे की, जर एखाद्याला साक्षात्कार झाला तर तो त्याला त्याच्या इतर अनुभवांशी कसा जोडता येईल? तो तसा जोडता आला नाही तर त्याचे स्थान काय? तो साक्षात्कार त्या माणसाच्या ज्ञानाचा, अनुभवविश्वाचा, जीवनाचा एक भाग आहे, असे म्हणता येईल का? ही तात्त्विक शंका कोणालाही झालेल्या साक्षात्काराबद्दल घेता येईल. प्रत्यक्षात प्रबोधचंद्रांना आकाशाची निळी भाषा समजते की नाही, कोण जाणे. शेवटी जे निर्माण होते ते म्हणजे एक नवी श्रीमंत व भंपक सामाजिक संस्था. "अचाट बोलतो. अफाट लिहितो. अंगाला अत्तर फासून रेशमी शर्ट घालतो. अध्यात्म बोलतो. देव भेटल्याचं, भेटवून देण्याचं खात्रीलायक आश्वासन देतो. आणि निवडणुका लढवतो मतं विकून, राष्ट्रांत त्याचं स्थान अद्वितीय—बोनीसारखीं माणसं बरीं अजून—हासुद्धां Conventional wisdom चा भ्रष्ट नमुना—इथंच गाडला जायचा—" (कित्ता, पृ० १००). धर्माच्या मार्गाने काही अंतर गेल्यावर प्रबोधचंद्रांच्या असे लक्षात आले असेल का की या मार्गाने जाऊन काहीच मिळत नसते? अध्यात्माच्या मार्गाने जाणाऱ्या *सर्वांना* शेवटी हेच कळते का? नंतर ते सर्व प्रबोधचंद्रांसारखे बुवाबाजीकडे वळतात का? पण एकट्या प्रबोधचंद्रांवरून लेखिकेच्या याविषयीच्या मतांबाबत निश्चित निष्कर्ष काढणे योग्य नाही. त्याखेरीज हेही विसरून चालणार नाही की प्रबोधचंद्रांची व्यक्तिरेखा विकसित स्वरूपात आपल्यासमोर उभी केलेली नाही. पुन्हा धर्माच्या मार्गावरून च्युत झालेल्या माणसाची ही व्यक्तिरेखा आहे. धर्माकडे वळणारे सर्वच प्रबोधचंद्रांसारखे असतीलच असे नाही. निदान लेखिकेने तसा पुरावा सादर केलेला नाही.

*रात्रंदिन*मधील विविध संबंधांचे विश्लेषण करून त्यांत जीवनाचा अर्थ लेखिकेला कोठे सापडला आहे का हे पाहायला हवे. व्यक्तीचे एकूण समाजाशी, राजकीय पार्टीसारख्या सामाजिक गटाशी, शाळाकॉलेजांसारख्या संस्थांशी, मार्क्सवादासारख्या अमूर्त तत्त्वप्रणालींशी जे संबंध असतात त्यांत जीवनाचा अर्थ सापडणार नाही असा लेखिकेचा अभिप्राय आहे याबद्दल संशय नाही. हे संबंध वजा केले की उरतात व्यक्तीव्यक्तींमधील संबंध. मधूला मध्यवर्ती ठेवले तर शमा-मधू, मधू-सुशीला, मधू-श्रीनिवास-फर्नांडिस असे तीन वेगवेगळे पण अधूनमधून एकमेकांत मिसळणारे व्यक्तींचे गट डोळ्यासमोर उभे राहतात.

मधू-शमा यांच्या संबंधांपासून कादंबरीला सुरुवात होते. मधू अत्यंत निग्रही, कणखर, स्वाभिमानी, कमालीचा सोशीक, अबोल, तत्त्वासाठी भांडणारा, कामात जिवंतपणा ओतणारा, बुद्धिमान कार्यकर्ता आहे. "मधूबरोबर काम करण्यांत मौज आहे. रूक्ष कामांतसुद्धां तो असा कांहीं जीव ओततो की सारंच बदलून जातं. त्याच्याबरोबर काम करणं सोपं नाहीं. जमलं नाहीं तर सरळ म्हणेल, 'आलीस कशाला?'...मधूचं हें जाणं कांहीं मला नीट दिसत नाहीं. त्यांत कांहींतरी असावं. पक्षाशी त्याचा नेहमींच मतभेद. आतां जास्त विनसलंय. मधूला माहीत असावं. पण तो बोलेल तर ना? तो कांहीं बोलायलाच तयार नाहीं. तो असाच...सहा महिने हॉस्पिटलमध्यें होता. जीवघेण्या वेदना. पण ओठ मिटलेले." ही माहिती दिनकरने शमाला अगदी सुरुवातीलाच दिलेली आहे (कित्ता, पृ० ३).

मधू फार बुद्धिमान व बुद्धिनिष्ठ असल्यामुळे असेल कदाचित, पण त्याच्यात आणि इतरांत एक प्रकारची दरी असावी. "तिनं त्याला कुठल्यातरी सभेंत प्रथम पाहिलं होतं. त्याला बोलण्याची कला नाहीं. फार तर्ककर्कश, अति मुद्देसूद बोलतो. जड वाटतं. पलीकडचं वाटतं. एरवी तर अबोलच...तो मुळचा थोडा गंभीरच, पण तो अधिकच गंभीर वाटतो. असं गांभीर्य की तो इथला नाहींच असं वाटावं. किती अस्वाभाविक वाटतो." (कित्ता, पृ० ५; तसेच पाहा, पृ० २४). त्याची शमावर माया आहे. पण त्या दोघांत मानसिक विनिमय होत नसावा. ती त्याच्याबरोबर असली तरी एकटीच आहे. शाळेतून बाहेर पडावे लागल्यानंतर त्यांचे संबंध स्पष्टपणे दुराव्याचे होतात. ती आपल्याला टाळत असते याची मधूला जाणीव आहे. (कित्ता, पृ० ३६, ३८, ३९, ४०). आपले प्रश्न त्याला समजत नाहीत, निदान त्यांच्यात तो रस घेत नाही याची शमाला कल्पना आहे. त्यांच्या मनोवृत्तींमध्ये मूलगामी असा भेद आहे. मधू स्वयंपूर्ण असावा; ती मात्र तशी नाही. "तासन् तास कसं त्याचं मन निवांत राहूं शकतं! पण तो तसाच पहिल्यापासून. किती थंड! किती उदासीन. आपला आवेग त्याला झेपलाच नव्हता. त्याला आपल्याइतकी ओढ कधीं वाटलीहि नसेल. त्याला आपली आवश्यकताहि नव्हती का कधीं?" (कित्ता, पृ० ३९-४०).

मधूशी आणि इतरांशी संबंध जोडण्याचे तिचे प्रयत्न सर्व वेळ चाललेले असतात. पण ते सर्व निष्फळ ठरतात. "माझ्या बाबतींत असं कां होतं बरं? तुला माहीत आहे आपण आलों त्या वर्षीं विहिरीजवळचा आंब्याचा वृक्ष असा कांही मोहरून आला होता! डौलदार रूप घेऊन तो ढगावर डोलायचा. पण आपण आलों आणि तो सारा वाळून गेला. नंतरच्या वर्षीं तर तो

आपल्याला तोडावा लागला. माझं मन आंतल्या आंत हंबरलं. तरीसुद्धां मी पुनःपुन्हा बागेंत काम करण्याचा प्रयत्न केला होता. हौसेनं वांगीं लावलीं—आणि सारीं कडवटलींच. मातीशीं माझं नातंच तुटलं होतं. अखेर पाण्यानंसुद्धां मला नाकारलं. या अफाट विश्वचक्रांत माझं कशाशीं म्हटल्या कशाशीं नातं नव्हतं. कशाशीं संवाद झाला नाहीं. कदाचित हा विरोध हेंच माझं नातं असेल. आणि तें समजण्याची मनोरचनाच मला नाहीं—एवढी ताकत यायला हवी होती मला—" (कित्ता, पृ० ८७). पाण्याची शमाला लहानपासून ओढ (कित्ता, पृ० ४). पण जेव्हा ती मोटेवरून खाली पडते तेव्हा पाणी तिला अलगद झेलत नाही, स्वीकारत नाही (कित्ता, पृ० ९८). शमा मातीतून काहीही निर्माण करू शकत नसल्याचे वर आले आहे. ती आई होऊ शकणार नाही. अस्तित्वात असलेल्या जगाशी ती नाते जोडू शकत नाही. ती निर्मितिक्षम नसल्यामुळे नव्या गोष्टी अस्तित्वात आणून त्यांच्याशी नाते जोडणे हेही तिच्या बाबतीत अशक्य आहे.

मधूचे दुसरे नाते सुशीलाशी आहे. ते तिच्या बालपणापासून आहे. त्याच्या आईची इच्छा सुशीलाला मधूची बहीण म्हणून वाढवायची असते. पण आईच्या मनात अशुभाची पाल चुकचुकली आणि ती सुशीलाला मागायला तिच्या घरी गेलीच नाही (कित्ता, पृ० ८७-८८). ती मधूची बहीण म्हणून त्याच्या घरात आली नाही. पण त्याच्या मनात मात्र ती सर्व वेळ आहे. पार्टीच्या कामामुळे त्याचे काव्य जसे बाजूला पडले तशी सुशीलाही त्याच्या जीवनाच्या मध्यवर्ती स्रोतापासून बाजूला पडली. तरी काव्य व सुशीला यांना त्याच्या मनात निश्चित स्थान आहे.* आजूबाजूला जे घडते आहे त्याचे विश्लेषण व मूल्यमापन करण्यासाठी त्यांची—विशेषतः सुशीलाची—गरज आहे. कारण पुढे काव्याचे महत्त्व कमी होते. पण सुशीलाचे स्थान अढळ राहते. कादंबरीच्या अगदी सुरुवातीलाच तो शमाच्या केसांकडे पाहतो आणि "...माळरानांतून उड्या मारीत, धावत, परकराचं टोक धरून सुशीला त्याच्याजवळ येते. तिचे सगळे केस कुरळे आहेत. धावण्यानं सुटून गेलेत. मधू तिच्यावर केलेली कविता तिला वाचून दाखवतो." (कित्ता, पृ० ६). कादंबरीच्या उत्तरार्धात " ...माळरानावरून धावतपळत सुशीला येते. तिचे कुरळे केस सारे सुटले आहेत...मधूच्या हातून पाइप गळून पडतो. 'सुशीला बारली—' ओठाच्या स्पर्शानं त्यांतला अर्थ समजून घेण्याची तो धडपड करतो. तिनं शीळ ऐकलीच होती तर! फूल ओवायचं सोडून ती गेली. गतीचं, वेगाचं जीवन संपूनसुद्धां गेलं...ती नेहमीं धावतच आली." (कित्ता, पृ० ७८).

कादंबरीत ती एक प्रतीक म्हणून वावरते आहे असे वाटते—रोमँटिक काव्याचे, जीवनप्रकाराचे प्रतीक (कित्ता, पृ० ८२). तिचा लहानपणचा अवखळ बाभरेपणा (कित्ता, पृ० ११-१५), मोठेपणीचा प्राध्यापकी अव्यवस्थितपणा (कित्ता, पृ० ४३), राजकीय चळवळीनंतर आलेला एकटेपणा (कित्ता, पृ० ४९), अनिकेतपणा (कित्ता, पृ० ६३-६७), धर्म व नीती यांच्याबद्दलच्या तिच्या शंका (कित्ता, पृ० ५८)—हे सर्व तिच्या या प्रतिमेला साजेसे आहे.

* काव्य किंवा इतर कला यांना कमल देसाईंनी आपल्या कथांत काही विशेष स्थान दिल्याचे दिसत नाही. त्यांच्या कथांत कलावंत आहेत, पण त्यांची आपल्याशी जी ओळख होते, ती माणसे म्हणून; कलावंत म्हणून नव्हे.

खरे म्हणजे ती अशरीरिणी असती तर ते उचित झाले असते. श्रीधर ही जशी तिच्याच मनात वावरणारी मनोनिर्मित व्यक्ती आहे, तशी ती स्वतः एक मनोनिर्मित व्यक्ती म्हणून शोभून दिसली असती. "तिला मुळीं शरीर नाहींच. ती नुसता सायलीचा गंध आहे. पऱ्यांच्या पावलांनीं ती भोंवती फिरते." (कित्ता, पृ० ६०)—हे तिचे वर्णन अगदी योग्य आह.

मधू-फर्नांडिस इत्यादींच्या अंतर्जीवनातील एक अविभाज्य घटक म्हणून ती कल्पिली गेली आहे असे वाटते. तिच्या श्रीधरशी झालेल्या प्रश्नोत्तरांत या सर्वांच्या जीवनाचे आकलन येऊन जाते. "सो हाऊ ईज लाइफ?" या प्रश्नाला तिच्याकडून मिळालेली तीन उत्तरे अशी : "लाइफ इज डिफिकल्ट अँड इंपॉसिबल!", "रिडिक्युलस!", "अॅम्युझिंग! रिअली अॅम्युझिंग!" (कित्ता, पृ० १२, ५६, ६७). जेव्हा जीवनाबद्दल फार अपेक्षा असतात आणि पदरी पडणारी निराशा दारुण वाटत असते तेव्हा जीवन 'डिफिकल्ट अँड इंपॉसिबल' असते. नंतर अपेक्षा कमी होतात, जीवनातील विसंवादांमुळे बसणाऱ्या धक्क्यांची तीव्रता कमी होते, या विसंवादांकडे आपण काहीशा तटस्थपणे पाहू शकतो, तेव्हा जीवन क्रमाक्रमाने 'रिडिक्युलस' आणि 'अॅम्युझिंग' वाटायला लागते. मनातली व्यथा जात नाही. पण मनाला येणाऱ्या एकूण श्रांततेत ती एकजीव झालेली असते.

सुशीला ही जशी मधूच्या व्यक्तित्वातील रोमँटिक प्रवृत्तीचे प्रतीक वाटते तसा श्रीनिवास त्याच्यातील तात्त्विक चिंतनशीलतेचे प्रतीक वाटतो. म्हणूनच "तो भार टाकतो एका श्रीनिवासवर" (कित्ता, पृ० १०१) या विधानात बरेच तथ्य आहे हे पटते. श्रीनिवासचे बालपण असे विचित्र गेले आहे की, त्याला जर अनामिक अपराधी भावाने पछाडले तर ते अगदी स्वाभाविक ठरेल. त्याच्या मनात घर करून बसते ते त्याचे एकटेपण, अनिकेतपण, आणि सर्व मूलभूत प्रश्नांचा मागोवा घेण्याची जिज्ञासा. "पण आईच्या चेहऱ्याकडे पाहून त्याला भय वाटतं. त्याच्या हृदयाचे पंख केविलवाणे फडफडतात. डोक्यावरचा आधार गळून पडतो. विलक्षण अनोखी जाणीव त्याला स्पर्शून जाते. आई कष्टी, व्याकुळ, विव्हल आहे. पण जणुं ती आपली आईच नव्हे. ती वेफामपणे मारीत असते, कचकचून बोलत असते./'दळभद्री कार्टे, जन्माला आल्याबरोबर बापाला गिळलन्. आतां मला खा. म्हणजे सुटलास. त्यापरीस तूच कां नाही उलथलास मेल्या?' तिचं मन हळूच वाढत होतं. त्याच्या अवघ्या अंगाला वेढीत होतं. जाणीव देत होतं. आपलं कांहींतरी चुकलंय. आपण न पाहिलेल्या वडिलांचा अपराध केला आहे. आपल्या आईचाहि. पण काय? काय?/ती काळी चाहूल मनात सारखी टपटपते. भय वाटतं. कोण होते त्याचे वडील? कसे होते? त्यांना काय वाटलं असतं? न पाहिलेला माणूस असा आपल्याला धरून का ठेवतो? त्यांच्यातला 'एन्शंट मरीनर' सारखा भिरभिरतो. खोल खोल पोखरतो, टोकरतो" (कित्ता, पृ० १९-२०; तसेच पाहा पृ० ५२-५३).

या कादंबरीत वारंवार आपल्यापुढे येणारे प्रश्न हे जीवनातले मध्यवर्ती अतिभौतिकीय प्रश्न आहेत. त्यांतले बरेचसे श्रीनिवासच्या मार्फत मांडलेले आहेत. सृष्टीच्या पसाऱ्यामागे काही हेतू आहे का? असल्यास मानवी बुद्धीला तो कळेल का? श्रीनिवासला सापडलेले एक उत्तर असे : "ईश्वराला अनागोंदी कारभार मस्त आवडतो. नियमनाची धडपड माणसांची! सृष्टीच्या आविष्कारांत हेतु दिसतो म्हणे! असेल. असेल. आपल्याला मात्र तो कळत नाहीं." (कित्ता,

पृ० २३). शारीरिक सुखाच्या मार्गाने जाऊन जीवनाचा अर्थ लागत नाही, आणि त्यात कसले समाधानही नाही. चंपाच्या सहवासात श्रीनिवासला समाधानापेक्षा कित्येकदा जास्त वाटते (कित्ता, पृ० ६८). प्रबोधचंद्रांना पाँडेचरीला घेऊन जाणारे 'अध्यात्म'ही त्याला मान्य नाही. त्याला स्वतःचा वेगळा मार्ग काढायला हवा. त्या मार्गाने जाऊन 'परवलीचा शब्द' आणला पाहिजे.' (कित्ता, पृ० ६९). "पण कसा ? तो आहे ना ? त्याला विचारायला हवं. पण तो कोण ? अश्वत्थाम्याच्या शापांत माणसाचं सनातन दुःख चिरंजीव होऊन हुंदके देतं आहे. त्याला उःशाप हवाच ! हवाच ! / त्या ईव्हनं तें ज्ञानफळ खाल्लं. तें कसं खाल्लं असेल ? जिन्याखालच्या अंधारांत ? पण ती फार भ्यायली असावी. त्यामुळं सगळं अर्धवटच झालं. त्या ज्ञानफळावरोबरच दुःख आलं, भय आलं. आणि तें आपलं झाकूनच राहिलं. या बायका अशाच !...सुभद्रेला झोप कां आली असेल नेमक्या क्षणीं ? तोहि एक अज्ञाताचा खेळ असेल. 'हें घे, तुला किती दिलं ! आतां मागायचं नाहीं हं—' आपण खूप दमलों त्या भातुकलीनं. मग टुक टुक माकडा करीत अज्ञात दूर सरकतं. हेंच तर त्याला आवडत नाहीं. असं आपल्याला डोळे बांधून कां सोडण्यांत यावं ? आणि वर खिजवावं कां ? किंवा असं असेल...असं असेल... / तो थकतो. शरीर पार नाकारतं. त्याच्यांतला 'एन्शंट मरीनर' हळूच त्याचं बोट धरतो. ही सोबत आहे. पण त्यानं अपराध केला नाहीं, मग कां हा त्रास ? मग सगळाच्या सगळाच तो शून्य होतो. वातावरणांत तोहि एक अणु. रस्त्याच्या बाजूला निमूट उभं असलेलं, काळोखानं निपटून गेलेलं तोहि एक झाड." (कित्ता, पृ० ७०).

माणूस झाड किंवा अणू बनू शकत नाही. त्याला मन असते आणि म्हणून त्याच्यात अपराधीभाव निर्माण होऊ शकतो. तो ईव्हमध्ये किंवा अश्वत्थाम्यात निर्माण झाला तर ते समजू शकते. कारण हा भाव निर्माण व्हावा असे त्यांनी काहीतरी केलेले असते. पण तो ईव्हच्या पुत्रपौत्रांमध्येही निर्माण होऊ शकतो. ज्या मातीतून ते निपजतात त्या मातीतच तो असेल का ? पण तटस्थपणे विचार केला की मानवी व्यक्तींच्या लक्षात येते की हा भाव अस्थानी आहे. तरी तो स्फुट-अस्फुटपणे डोकावतो, कधीकधी कोलरिजच्या एन्शंट मरीनरप्रमाणे आपल्याला आपल्या जागी खिळवून ठेवतो. माणसाला बुद्धी आहे, म्हणून त्याच्यात ज्ञानलालसा निर्माण होते. पण तीही कधी तृप्त होत नाही. जन्मदात्या मातीचाच हा गुण असावा. ज्ञानेच्छा निर्माण करायची आणि ज्ञान मात्र मिळू द्यायचे नाही. या विरोधाभासाच्या दाबामुळे थकून माणूसही तात्पुरता एक अणू किंवा झाड बनतो. पण प्रत्यक्षात माणूस म्हणजे अणू किंवा झाड नाही. म्हणून पुन्हा ज्ञानेच्छा जागृत होते. मानवी जीवनाचा अर्थ काय या प्रश्नाकडे तो पुन्हापुन्हा वळतो.

हा अतिभौतिकीय शोध निष्फळच ठरणारा असतो असे कादंबरीत बऱ्याच आधी सुचविले गेले आहे (कित्ता, पृ० २३). तीच शक्यता श्रीनिवासच्या वरील चिंतनानंतर पुन्हा व्यक्त होते. शमा सांगते, "काल मला एक गमतीदार स्वप्न पडलं. कोणीतरी मला एका काळोखाच्या खोलींत लोटलं. मी अधीरपणानं कांहींतरी शोधत राहिलें. खोलीचा कोपरान् कोपरा शोधला. सांपडतच नाहीं. कां ? मी चिडचिडतें. त्रागा करतें. अगतिक होतें. खोलीचं दार उघडतं. प्रकाश एकदम आंत घुसतो. खोली अगदीं स्वच्छ असते. मग आपण शोधत काय होतों ? हवं काय होतं ?" (कित्ता, पृ० ७२).

हा अज्ञाताचा निष्फळ शोध श्रीनिवासकडून अचानक शमाकडे कसा येतो? यावर एक उत्तर असे की अशा प्रकारचे विचार लेखिकेच्या इतर कथांतही आहेत; लेखिकेचे ते एक आवडते विचारसूत्र आहे. तेव्हा श्रीनिवासप्रमाणे शमानेही हे विचार व्यक्त करावेत यात खास प्रश्न पडावा असे काहीही नाही. पण प्रस्तुत संदर्भात श्रीनिवास व शमा यांना आलेले अनुभव व त्यांची चिंतने इतकी जवळजवळ आली आहेत (पृ० ७० व पृ० ७२ वर) की त्या दोघांत एक प्रकारची सलगता असल्याचे जाणवते. महत्त्वाचे आहे ते विशिष्ट चिंतन; ते कोणाच्या तोंडून बाहेर पडेल याला फारसे महत्त्व नाही, असे वाटते.

असे असू शकेल की श्रीनिवास म्हणजे नुसती एक हाडामांसाची स्वतंत्र व्यक्ती नव्हे; कादंबरीतल्या महत्त्वाच्या पात्रांची चिंतनशीलता म्हणजे श्रीनिवास. त्याच्या मनात जे नित्य असते ते वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या मनालाही अधूनमधून स्पर्शून जाते. यावरून या कथांमधील व्यक्तींबाबत एक वेगळा अभ्युपगम सुचतो. आपण नेहमी असे मानतो की विशिष्ट जाणीव, विशिष्ट अनुभव हा कोणत्यातरी विशिष्ट शरीराशी संलग्न असतो, या दोहोंत नित्य संबंध असतो. पण प्रत्येक व्यक्तीत दैहिकतेचे व मानसिकतेचे प्रमाण सारखे असेल, निदान त्यांना पाहणाऱ्याच्या दृष्टीने सारखे महत्त्व असेल, असे मात्र नाही. माणसाचे व्यक्तित्व त्याच्या या दोन बाजूंशी सारख्याच प्रमाणात निगडित नसते. निदान आपल्याला ते सारख्याच प्रमाणात निगडित असल्याचे भावत नाही.

. १२ .

कमल देसाईंच्या कथांतील पात्रांचा या दृष्टीने विचार केल्यास असे आढळते की त्यांचा स्वाभाविक कल अशरीरीकरणाकडे आहे. सर्वसाक्षी लेखकाच्या दृष्टिकोणातून एखादी व्यक्ती कशी भावते हे त्या जवळजवळ कधीच सांगत नाहीत. कथेतील कोणतीही व्यक्ती इतर व्यक्तींना, आणि कधीकधी त्याच व्यक्तीला, कशी भावते यावरच त्या प्रामुख्याने लक्ष केंद्रित करताना दिसतात. याचा एक परिणाम असा की प्रत्येक पात्राची मोजकी वैशिष्ट्येच टिपली जातात. एखीही, एखाद्या व्यक्तीला चटकन ओळखता यायला आवश्यक ठरतील इतक्याच गोष्टी आपण स्मरणात ठेवतो—एखाद्याचा आवाज, किंवा उभे राहण्याची पद्धत, खळखळून हसणे. स्मरणसुलभतेबरोबर आणखीही एका गोष्टीचा उल्लेख करायला हवा. प्रयोगशाळा सोडली तर इतरत्र कोणताही मानवी ज्ञाता निर्लेप दृष्टीने कसलेही निरीक्षण करीत नाही. त्याची दृष्टी भावनिक, मूल्यात्मक भूमिका-प्रतिक्रियांनी संस्कारित झालेली असते. कमल देसाईंच्या कथांतील व्यक्तींना दैहिकता, ऐंद्रियता किती आहे हे वरील दोन गोष्टींवर अवलंबून असावे असे वाटते. काही उदाहरणे घेतल्यास हा मुद्दा स्पष्ट होईल.

*काळा सूर्य*मधल्या रामण्णाला टळटळीत असे ऐंद्रिय, दैहिक व्यक्तित्व आहे. "घरात शिरल्याबरोबर समोरच दर्शनी एक महाकाय पुरुष पितळी फुल्या असलेल्या जुनाट, करकरणाऱ्या झोपाळ्यावर बसला होता. सुपारी कातरीत...त्याचं जानवं इतकं लठ्ठ होतं! अबब! आणि त्यात कानकुर्णे, दातकोरणं पण लखलखत होतं. अर्धवट जळलेलं खरखरीत गवत त्याच्या छातीवर पसरलं होतं. त्यानं आज सकाळीच हजामत केली असावी. हिरव्या डोक्यात लालबुंद इथं तिथं. त्याचं डोकं तटतटत असेल का? नव्यानं मुंज झालेल्या मुलासारखा मोठा घेरा आणि वेणी घालावीशी वाटेल

इतकी चाणक्यासारखी भुरभुरणारी पांढरी करडी म्हातारी शेंडी...तो अत्याचा सासरा रामण्णा होता. आणि हे मला नंतर समजलं. तोपर्यंत तो पुस्तकातला दुष्ट दुष्ट राक्षस होता. आणि मी त्याला ठार करण्याकरता पृथ्वीवर अवतरले होते. / तो आम्हांला पाहून हसला...तसं हसताना त्याची लढ भिकबाळी चौक दातावर भयंकर गलिच्छ, अश्लील हसली." (*काळा सूर्य*, पृ० ८).

तसेच व्यक्तित्व दर चातुर्मासात येणाऱ्या नारायणशालाही आहे. "नारायणशा हा इतका गुळगुळीत माणूस होता! अगदी उरुसातल्या शाडूमातीच्या चित्रासारखा. त्याचे तळपाय विलक्षण स्वच्छ. चरणकमल म्हणावेत असे. त्याच्या शरीरावर कुठं एवढासुद्धा केस नव्हता. केसाशिवाय माणूस फार विद्रूप दिसतं. त्याचं मस्तक इतकं गुळगुळीत की मला माझा चेहरा त्यात दिसला. नारायणशा पुरुष वाटतच नव्हता. त्याचा विलक्षण पांढरा रंग आणि त्याचं केस नसणं हे त्याचं माणूसपण काढून घेत होते. त्याच्या बोलण्याइतकं मधुर बोलणं कुणाचं असू नये. ते ऐकायला नको वाटतं." (कित्ता, पृ० २०). हे चित्र पाहा : "पुरुषांचं जीवन कसं असतं कुणास ठाऊक. मला फक्त त्यांच्या नाकाकानांत फार केस येतात आणि ते मग एक फिल्दी क्रीचर वाटू लागतात आणि किती अंघोळ केली तरी त्यांना घाण वास येतोच—एवढंच माहीत आहे." (कित्ता, पृ० २४). या उदाहरणांवरून असा एक कयास करता येईल की ज्या माणसांविषयी निवेदिकेला घृणा, तिरस्कार, राग अशा ऋणस्वरूपी भावना वाटतात, त्यांच्यातल्या दैहिकतेवर (अर्थात भावनात्मक प्रतिक्रियांनी संस्कारित अशाच दैहिकतेवर) लक्ष जरा जास्त प्रमाणात केंद्रित करण्यात येते. (याला *रात्रंदिन*मधील श्रीनिवास हा एकमेव अपवाद असावा.)

वरील नमुने हे प्रातिनिधिक स्वरूपाचे म्हणता येणार नाहीत. सामान्यपणे कमल देसाईंच्या व्यक्तिरेखांमध्ये ओळख पटण्यापुरता दैहिकतेचा घटक व जास्त प्रमाणात मानसिक घटक यांचे मिश्रण असते. 'रंग' या कथात्रयीतले खालील वर्णन पाहा; हे सुमित्राचे कथेतील पहिलेच दर्शन आहे : "एका खुर्चीत सुमित्रा जोशी बसून आहे. तिच्या साध्या बसण्यांतहि एक सहज डौल आहे. ती बोलते क्वचित्. बोलण्याचा तिला कंटाळाच आहे. या क्वचित् बोलण्यांत मात्र निकोप खुलेपणा आहे. मधाळ हसते. पण तिच्यात स्वाभाविक गांभीर्यच आहे. कांहींचं व्यक्तित्वच लोभस आणि आकर्षक. निदान केशव साठेला तरी तें तसं वाटतं." (*रंग*, पृ० १). किंवा हे चित्र पाहा : "त्या वेळीं तो खूप चांगला होता. उंच. थोडा जाडच. तप्त रंगाचा. दाट केस छान वळवायचा. आता थोडा रोडलाय्. काळवंडला आहे. तो मुळचा थोडा गंभीरच, पण आज तो अधिकच गंभीर वाटतो. असं गांभीर्य कीं तो इथला नाहींच असं वाटावं. किती अस्वाभाविक वाटतो." (*रात्रंदिन*, पृ० ५). पुढील चित्रात चित्रित व्यक्तीच्या—फर्नांडिसच्या—वस्तुगत वैशिष्ट्यांपेक्षा त्यांच्याविषयीच्या सुशीलेच्या प्रतिक्रियांनाच जास्त महत्त्व मिळालेले आहे : "इश्श! किती मोठ्यानं हसतो! कर्कश रेघा उमटल्या नुसत्या तिच्या अंगावर. दांत केवढे मोठे आहेत. बुळबुळीत वाटतं त्यामुळे हसणं. तो आपला शर्ट काढून कां येत नाहीं? दुसरा पांढरा घातला तर नाहीं का चालणार? तो भडक रंग तिच्या सबंधच्या सबंध डोळ्यांत शिरतो आणि किती त्रास होतो तिच्या डोळ्यांना. तिला कुळींच नाहीं आवडला हा मधूचा मित्र..." (कित्ता, पृ० ५४)

आता सुशीलाची व्यक्तिरेखा पाहा. ती कादंबरीत प्रवेश करते मधूच्या मनातील प्रतिमेच्या द्वारा. "...माळरानावरून उडया मारीत, धोधत, परकराचा घोक धरून सुशीला त्याच्याजवळ येते.

३०८४
वा. क.
भिवंडी २४५३६
२७३८५
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

तिचे सगळे केस कुरळे आहेत. धावण्यानं सुटून गेलेत. मधु तिच्यावर केलेली कविता तिला वाचून दाखवतो." (कित्ता, पृ० ६). तिच्या सवयी, आवडीनिवडी, तिचा चळवळीतला अनुभव, तिचे तिच्या कुटुंबीयांशी असलेले संबंध, इत्यादींविषयी—प्रायः रखमाने टिपलेली, व ऐंद्रियतेचा अंश जवळजवळ नसलेली—बरीच माहिती आपल्याला मिळत जाते. (कित्ता, पृ० ४२ पासून पुढे). नंतर बातमी येते ती तिच्या मृत्यूची. आणि मग पुन्हा अगदी पहिली प्रतिमा चाळवली जाते : "...माळरानावरून धावत पळत सुशीला येते. तिचे कुरळे केस सारे सुटले आहेत." (कित्ता, पृ० ७८). एव्हाना तिचा आपल्याला जवळून परिचय झाला आहे. पण तिचे स्पष्ट, इंद्रियगोचर असे एकही चित्र आपल्याला देण्यात आलेले नाही हे महत्त्वाचे. हे स्वाभाविकच आहे; कारण "तिला मुळीं शरीर नाहींच. ती नुसता सायलीचा गंध आहे. पऱ्यांच्या पावलांनीं ती भोंवतीं फिरते..." (कित्ता, पृ० ६०). अशरीरीकरणाच्या प्रक्रियेचा हा एक चांगला नमुना आहे. *काळा सूर्य*मधली नायिका ही बहुतेक वेळा स्वतःच निवेदिका आहे. ती स्वतःला 'आतून' ओळखते. आणि तेवढे तिला पुरेसे वाटते. तिने स्वतःला बाहेरून (उदाहरणार्थ, आरशात) बघितले नसण्याचा संभव बराच आहे. तिचे सर्व लक्ष एका प्रकल्पावर केंद्रित झाले आहे. स्वतःच्या दैहिक रूपाकडे आरशात पाहणे, इत्यादी क्षुल्लक गोष्टींकडे तिचे लक्ष न जाणे पटण्यासारखे आहे. याचा परिणाम असा की तिच्या दैहिक, ऐंद्रिय रूपाचे वर्णन कादंबरीत मिळतच नाही.

हॅट...मधील नायिकेचेही ऐंद्रिय स्वरूप आपल्याला बघायला मिळत नाही. तिची पहिली ओळख अशी होते : "तेव्हा ती येते. एकदम भारल्यासारखी. तिशी उलटलेली. डोक्यावर हॅट आहे. हॅटवर फुलं गुंफलेली. काखेत एक भलीमोठी फाइल धरलेली. (हॅट..., पृ० ९७). कादंबरीच्या शेवटी एका इस्पितळाकडून आलेले पत्र दिले आहे : 'सदरहू स्त्री आमच्याकडे रोगी म्हणून दाखल करण्यात आली होती. तिचा क्रमांक १४८ होता. / ती कुठल्याशा अपघातात सापडून इथे आली होती. तिचे नाव रजिस्टरबुकात नोंदवलेले : सुमती वासुदेव सुलाखे. वय वर्षे पस्तीस. उंची पाच फूट दोन इंच. रंग निमगोरा. डाव्या कानशिलावर फोडाची खूण. हनुवटीला हसताना, बोलताना खळी पडते. मोटार-अपघात झाला होता. स्मृतिभ्रंश. / आश्चर्य म्हणजे ती इथे असताना एकदाही बोलली नव्हती. तिचे स्वरयंत्र व्यवस्थित होते." (कित्ता, पृ० १४१-४२). या वर्णनात भावनानिर्लेप, वस्तुगत ऐंद्रियता आहे. पण हे तिचेच चित्र आहे याची खात्री नाही. कारण या पत्रात दिलेल्या खाणाखुणांपैकी-काही प्रभाकर वगैरेंना पटलेल्या नाहीत. (की त्यांना पटवून घ्यायच्याच नाहीत ?) अखेरचा परिच्छेद असा आहे : "एकदम तिच्या हॅटवरची फुलं नाचत नाचत पुढं येतात. त्याच्या [प्रभाकरच्या] पायाच्या अंगठ्याला गंधकण चिकटतो. पुसट. समजेल-न समजेल. ते तसंच ठेवायचं. त्याला धरू नाही पाहायचं. तो कण धरलाच तर हरवतो." (कित्ता, पृ० १४२)

. १३ .

जीवन अनाकलनीय, ओंगळवाणे, हिंस्र, दुःखमय आहे हे कमल देसाईंच्या अनेक कथांमधून प्रतीत झालेले आपण पाहिले आहे. परंतु मृत्यूचा निर्देश केल्याशिवाय मानवी जीवनाचे त्यांनी

केलेले चित्रण पूर्ण होणार नाही. मृत्यू काही वेळा सुंदर असू शकेल. *रंग*मधल्या 'न संपणारी गोष्ट' या कथेत मिसेस साठेचा मृत्यू या मुद्द्याच्या संदर्भात विचारात घ्यायला हवा : "तिच्या पायांना पाण्याचा स्पर्श होतो. संथ, खोल, काळंनिळं पाणी तिला आवाहन देतं—/'अग, ये ना! इतकं कसलं भय वाटतं?/"नको रे, खरंच नको."/कुणी तरी तिला खेचतं. आणि भीती नसतेच ती. फक्त काळ्या निळ्या पाण्याचा विलक्षण उमलता स्पर्श./आंतला निळा काळोख, निळे कोंब फुटलेल्या हजार पाकळ्यांच्या इवलाल्या लाटा तिथल्याभोंवती फेर धरतात. तिला नवी जाग येते./'काय वाटलं तुला आंत पाण्यांत?'/'मला? मला वाटलं...'/आणि तिला कांहींच सांगतां येत नाहीं. अस्पर्श सौंदर्य दूर उभं आहे./वैखरीच विरली आहे./ती हळूच लाटेंत शिरते. पाण्याचा वेध घेतां घेतां ती फुटून जाते." (*रंग*, पृ० १०४). सुखमय, विश्रांत अशा मृत्यूचे कमल देसाईंच्या वाङ्मयातील हे एकमेव उदाहरण असावे. मृत्यू ही एक अटळ, यातनामय घटना आहे हे मात्र वारंवार सुचविण्यात आलेले आहे. *रंग*मधील हिमगौरीचा मृत्यू, *रात्रंदिन*...मधील शमाचा मृत्यू, १९६९ मधील 'अर्थ'च्या नायिकेचा मृत्यू या उदाहरणांवरून हे स्पष्ट होते.

मृत्यू यातनामय व अटळ आहे. ही वस्तुस्थिती नाकारत, त्याला शक्य तितके लांब ठेवण्याचा प्रयत्न बहुतेक माणसे करतात. पण शेवटपर्यंत जाणीव शाबूत ठेवून यातनामय मृत्यूला सामोरे जाणे हेही माणसाला शक्य आहे. 'अर्थ'मधल्या नायिकेने वरीलपैकी दुसरा पर्याय निवडला आहे. ही निवड तिने सहजपणे केली असे अजिबात नाही. तिला निश्चितपणे जगायचे होते; ते अशक्य आहे, तिला असाध्य रोगाने पछाडले आहे, ती फार तर दोन महिने जगणार आहे, हे कळल्यानंतर ती मृत्यूला सामोरे जाण्याची तयारी करू लागते. सुरुवातीची प्रतिक्रिया भीतीची आहे. कारण जगण्यावर विश्वास आहे, जगणे थांबविण्याविषयीची अनिच्छा प्रबळ आहे. या मानसिक घटनांबरोबरच काही अतिभौतिकीय प्रश्न व त्यांची वेगवेगळ्या वेळी दिलेली—कधीकधी परस्परविरोधी—उत्तरे याही गोष्टी मनासमोर येऊन जातात. आणि हळूहळू कथेचे मानसीकरण (इन्टर्नलायझेशन) होऊ लागते. म्हणजे बाहेरच्या जगातील घटनांकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष होते असे नव्हे. त्या घडत राहतात. पण अंतर्गत घटनांना जास्त जास्त महत्त्व प्राप्त होत जाते. इतके की त्या मानाने बाहेरचे जग क्षुद्र वाटू लागते.

अगदी सुरुवातीचा अनुभव मृत्यूच्या भीतीचा. खरे म्हणजे नायिकेला माहीत आहे की तिचे अस्तित्व याद्दच्छिक आहे, अपरिहार्य नव्हे, हेतुपूर्ण नव्हे—कोणत्याही वैश्विक हेतूमुळे ती अस्तित्वात आलेली नाही—तिने अस्तित्वात का यावे याच्या पुष्ट्यर्थ कसलीही कारणे (रीझन्स) देता येणार नाहीत. त्यामुळे ती अस्तित्वात असली काय किंवा नसली काय, दोन्ही सारखेच. म्हणून आपले अस्तित्व संपणार आहे याची तिला खंत किंवा भीती वाटायला नको. पण तसे होत नाही. कारण तिला जगायचे आहे. जीवन जगणे यात काही विशिष्ट गोष्टी अनुस्यूत आहेत, त्यांच्यासाठी तिला जगावेसे वाटते आहे असे नाही. "जगणं स्वतःच मोठं आनंददायक आहे... आपण या इथे आता जगतो आहोत. आपण आहोत. फक्त तेवढंच निखळ भान...ह्या जगात जगावे, कशाला तरी होय म्हणता यावे. अगदी 'निश्चयात्मक होय' म्हणायचे." पण जगणे हे आता तिच्या इच्छेवर अवलंबून नाही.

यानंतर बराच विस्कळीत मजकूर येतो. निवेदिका सूत्रबद्ध विचार करण्याच्या अवस्थेत आता नाही हे दर्शविण्यासाठी हा विस्कळीतपणा मुद्दाम योजलेला असणे शक्य आहे. पण दुसरी शक्यता, लेखिकेला आपल्या विषयावर पुरेशी पकड आलेली नाही ही आहे. ही दुसरी शक्यता या कथेतील काही भागापुरती तरी खरी आहे असे वाटते. आणि या भागात कथा फसली आहे, असेच म्हणावे लागते. तरी सर्व कथा या दोषाने डागाळलेली नाही; आणि आशयाच्या दृष्टीने ती महत्त्वाचीही आहे.

कथेतील पुढचा विचार आहे स्वत्व व स्वातंत्र्य नाकारण्याचा. "पुष्कळदा आपण आपण असूच नये असंसुद्धा वाटत असतं ते कां?/बहुधा हें एक जीवनाच्या जबाबदारीचं भय असावं. अनाकलनीय भय. माणसाला विचार करायचा कंटाळा असावा. कुणास ठाऊक पण./स्वतःच स्वतः व्हायचं आणि अनोळखी स्वतंत्र प्रांत धुंडाळायचे म्हणजे काहीच समजायचे नाही. परंपरेत कसं असतं, आपल्याला सगळं आधीच माहीत असतं. दुसऱ्याला मदत करावी. सेवा करणं हा धर्म आहे. त्याग करावा—इत्यादी. आपण तसं करत नाही हे मात्र त्याला माहीत नसतं...मला गर्दीत सुरक्षित वाटतं.' पण आता जीवनाने तिला नाकारले आहे; मृत्यू अटळपणाने येणार आहे. तसा तो सर्वांनाच येणार आहे. सर्व मरणार आहेत; पण प्रत्येकजण आपल्या स्वतःच्या पद्धतीने मरणार आहे. मृत्यूला एकट्यानेच सामोरे जायचे असते. '...इतके सर्वांनी मृत्यूबद्दल सांगितले आहे...सगळे कसे पाठ आहे. पण आपण मरणार ते एकटे स्वतंत्र...सर्वांहून वेगळे...कितीही ठरवलं तरी त्याबद्दल कांहीं म्हटल्या कांहीं कळत नाहीं. फक्त अनोळखी काळोखाचे दाट दाट जंगल. भेवडवणारे. हताश करणारे./मला कल्पना करतां येत नाहीं./पण आश्चर्य असं कीं एक एक पाऊल मी त्यांत टाकतें आहें.'"

कथेची नायिका आपल्या पडक्या वाड्यातल्या दोन खोल्यांत राहू लागते. येथे दोन नवीन व्यक्तींची व आपली भेट होते. पहिला अच्युत व दुसरा एक कोळी. कदाचित हे दोघेही पूर्णपणे काल्पनिक असतील. तिची स्वतःशी जी अतिभौतिकीय चर्चा चाललेली आहे त्या चर्चेत भाग घेणारे दोन मनोनिर्मित घटक. या दोघांना वास्तवात थोडासा आधार असणे शक्य आहे. पण तिने त्यांना आपल्या मानसिक जीवनामध्ये आत शोषून घेतल्याने त्यांना नवीन रूपे प्राप्त झालेली आहेत. आता प्रकर्षाने जाणवते ते त्यांचे प्रतीकात्मक अस्तित्व. ती म्हणते तसा कोळी नाही असे सर्व लोक तिला सांगतात; अच्युतचेसुद्धा तेच मत आहे. उलटपक्षी, कोळी अच्युतविषयी बरोबर तेच सांगतो, की तिचा अच्युत नावाचा प्रियकर अस्तित्वातच नाही. पण तिच्या दृष्टीने दोघेही—अच्युत व कोळी—खरे आहेत; विशेषतः अच्युत.

अच्युत हा तिच्या अस्तित्वाचा अतिभौतिक आधार आहे. "माझ्या दृष्टीनं तो एकटा एकच खरा आहे. दुसरं सगळं त्याच्या संदर्भात, त्याच्या अनुषंगानं...तूं सर्वप्रथम असतोस म्हणून मग मला अस्तित्व असते...तूं नसतास तर मलासुद्धां अस्तित्व नसतेच. त्याची कल्पनाही करतां येणार नसती. मला वेगळा विचार संभवतोच कसा—/तो सरळ स्वाभाविक अपरिहार्य आहे. कांहीं योगायोग नाहीं./मला परंपरेनं हें सांगितलं नाहीं. मला इतर कुठून हें कळलेलं नाहीं. व्यवहाराच्या गरजेंतून तें आलेलं नाहीं. किंवा तें जन्मोजन्मीचं आहे किंवा नाहीं हें मला माहीत नाहीं. पण तुझं अस्तित्व मला जाणवत होतं. तूं असणारच होतास. तुला असायला हवं

होतं.../तूं माझी मनोमयी मूर्ति भंगशील हें खोटं आहे. तुझी मूर्ति तुझ्यापेक्षा अलग, स्वतंत्र नाहीं. मी त्याचं स्वप्न केलं नाहीं. तुला माझ्या मनांतला आदर्श बनवलं नाहीं...तूं जसा रोज घडत असतोस तसाच मला समजत असतोस. तुझी मूर्ति अलग नाहीं. तुझ्याबरोबर मीही घडत असतें...आणि माझा विश्वास हा मूलस्रोत स्वयंपूर्ण आहे..."

नायिकेने अच्युतचे अस्तित्व नुसते सोयीसाठी काही वेळापुरते मानलेले नाही. त्याच्या अपरिहार्य अस्तित्वाचे भान तिला कुठून तरी *आतून* होते आहे, होत आलेले आहे. कोणी काहीही म्हणो, अच्युतला दिवास्वप्नापेक्षा, कल्पिलेल्या प्रतिमेपेक्षा वेगळे स्थान आहे, हे तिला *आतून* जाणवते आहे. तिला हेही जाणवते आहे की त्याची तिच्यावर अपार माया आहे. परंतु अच्युतचा तिच्याशी झालेला संवाद पाहता असे लक्षात येते की तिच्या मनावर आणखी एक गोष्ट ठसत चालली आहे. अच्युतने स्वतःच्या अपरिहार्य अस्तित्वाविषयी काहीही म्हटलेले नाही. पण त्याची तिच्यावर माया आहे असे जे ती समजते आहे ते त्याने नाकारले आहे. अशी माया असती तर तिला अकाली मृत्यूने कसे गाठले असते? आणि तो मृत्यू येणार आहे, यातना देत देत येणार आहे हे निश्चित आहे. आजाराच्या यातनांनाही काही अर्थ असणार, आजारीपण भोगताना तो अर्थ तरी तिला कळेल अशी तिची समजूत आहे. "'मला वाटतं की आजारीपणालाही काही संकेत, कायदे असतील. त्यालाही एक अर्थ असेल. तो मला आजारपण जगत असतांना समजूनही जाईल. कदाचित मला कांहीं देखील कळणार नाहीं.'/'पण हें सर्व फक्त तुझं. तुझा विचार आहे. विचार चांगला असला तरी त्याची किंमत वस्तुस्थितीपुढे अगदीं शून्य. असणं महत्त्वाचं. त्यांत तू अगदी व्यर्थ ठरली आहेस. परिपूर्ण वांझोटी...'/ मी गच्च डोळे मिटले/मला कळलंच नाहीं. पण माझे ओठ हळूच पुटपुटले!/'खरं आहे.'/आणखी नकोच कांहीं म्हणायला./" या संवादाचा अर्थ लावणे फार कठीण आहे. असे म्हणता येईल की अच्युत म्हणजे ज्याचे अस्तित्व अपरिहार्य आहे असे, आणि जाणीव असलेले तत्त्व; हे तत्त्व म्हणजे सर्व वास्तवाचा आधार आहे. पण या अखिल वास्तवात ज्यांना जाणीव आहे असे इतरही प्राणी आहेत. ते म्हणजे मानव. वर उल्लेखिलेले आधारभूत तत्त्व माणसांच्या जाणिवेचा, श्रद्धेचा, प्रातिभज्ञानाचा विषय होते; ही जाणीव, श्रद्धा, इतर सर्व जाणिवांपेक्षा जातीनेच वेगळी आहे. ती सर्वांत आदिम, मूलभूत जाणीव आहे. ती स्फुट स्वरूपात व्यक्त होत नसली तरी ती कोणत्या तरी स्वरूपात असल्याशिवाय इतर कसलीच, कशाचीच जाणीव होऊ शकत नाही. तार्किक दृष्ट्याच ती सर्वांच्या आधी आहे.

वर उल्लेखिलेल्या अस्तित्वाच्या मूलस्रोताच्या जाणिवेचा विषय होणे म्हणजे त्याच्या मायेचा विषय होणे मात्र नव्हे. कथेची नायिका अच्युतच्या केवळ जाणिवेचा विषय आहे, मायेचा नाही. म्हणूनच तिला मृत्यू, यातना अटळ आहे. तो अपरिहार्य आहे; ती मात्र यादृच्छिक आहे. शेवटी उरणार ती आणि यातना. तिच्या जाणिवेला जोपर्यंत यातना हा विषय आहे तोपर्यंत ती असणार; आणि जोपर्यंत या यातना तिच्या जाणिवेचा विषय आहेत तोपर्यंत त्या असणार. या द्वैतापैकी केवळ एक दुसऱ्याशिवाय अस्तित्वात असू शकत नाही. ते दोघेही एकदमच असणार किंवा जाणार. शेवटी ज्ञात्याच्या जाणिवेचा विषय, तिला वाटत होते त्याप्रमाणे, यातनांचा, आजारीपणाचा *अर्थ* हा असणार नाही; केवळ यातना हाच विषय असेल—अनाकलनीय

यातना. "मी उठू शकत नव्हते. / आता यातना होत्या. / निखळ यातना. / मी आणि यातना. / पण नंतर फक्त यातना. यातनांचेच अस्तित्व उरले. / सबंध खोलीभर एक त्यांचंच भयाण चक्री-वादळ. वर्फगार घुमत असलेले. घोंगावत वेढणारे. /...मला आता नळावरची भांडणं समजत नव्हती. बोलण्याला आवाजही उरला नव्हता. अर्थ तर दूरच. दिवसरात्र एक झाली होती /... प्रथम अच्युतचे नाव आत घुमले क्षीणपणे. पण नंतर यातनांच्या गर्जनेनं त्या नावाला गिळलं. आता जगायचंच भय वाटू लागलं. / माझ्यावरोवर यातनाही पुसेल."

अशा मृत्यूने सीमित केलेले, हिंस्र, दुःखमय, किळसवाणे, अनाकलनीय असे आपले जग व जीवन आहे. वरील अनाकलनीयता फक्त जगात, तेथे घडणाऱ्या घटनांमध्येच दिसते असे नाही. आपण आपली दृष्टी आपल्या अंतर्गत जीवनाकडे वळविली तरी तीच अनाकलनीयता आढळते. बाहेरच्या घटनांचे रहस्य उलगडणे व आपल्या खऱ्या 'मी'चे रहस्य उलगडणे सारखेच कठीण आहे.

या अनाकलनीयतेवर मात करण्यासाठी एक मार्ग कमल देसाईंना दिसला असावा. या मार्गाने जाऊन तरी जगाला, आपल्या 'मी'ला, काही आकार देता येतो का, निदान या 'मी'चा शोध घेता येतो का, हे त्यांनी पाहिले आहे. अत्यंत अंतर्गत गुंतागुंतीच्या 'मी'ने जर एखादा प्रकल्प कल्पून तो बाहेरच्या तितक्याच गुंतागुंतीच्या जगात सिद्धीस नेला तर वस्तुगताचे व ज्ञातृगताचे सेंद्रिय नाते जुळेल, दोन्ही ठिकाणी आकार निर्माण होईल, आणि दोन्ही ठिकाणची अनाकलनीयता संपू शकेल. यासाठी आपल्याला लेखिकेच्या *काळा सूर्य* व *हॅट घालणारी बाई* या दोन लघुकादंबऱ्यांकडे व त्यानंतरच्या 'अंधारयज्ञ' या कथेकडे वळावे लागेल.

. १४ .

काळा सूर्य (१९६८) आणि *हॅट घालणारी बाई* (१९७०) या लघुकादंबऱ्या *रंग* (१९६२) व *रात्रांदिन*...(१९५९)नंतर जवळजवळ सहा ते आठ वर्षांनी प्रसिद्ध झाल्या. आणि पुस्तक-रूपाने तर त्या *रात्रांदिन*...(पुस्तकरूपाने प्रसिद्धिकाल : १९६४)नंतर अकरा वर्षांनी वाचकांपुढे आल्या. ('पुस्तकरूपाने' असे मुद्दाम म्हणण्याचे कारण असे की या रूपात व मासिकामध्ये त्या ज्या रूपात प्रसिद्ध झाल्या होत्या त्यात काही बाबतींत फरक आहे. उदाहरणार्थ, *रात्रांदिन*-मधला शेवटचा सेक्शन व *काळा सूर्य*मधला शेवटचा सेक्शन हे दोन्ही प्रथम प्रकाशनात नाहीत. ते नंतर, पुस्तकासाठी खास असे लिहिले गेले असावेत. *काळा सूर्य*मधला हा नंतर अंतर्भूत केलेला भाग कादंबरिकेच्या मूल्यमापनात फरक घडवून आणण्याइतका महत्त्वाचा आहे.) पहिल्या दोन पुस्तकांनंतर बऱ्याच वर्षांनी या दोन कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या असल्या तरी या सर्व वाङ्मयकृतींमध्ये एक प्रकारची सलगता आहे. ती भाषेत, तंत्रात आणि आशयातही आढळते. भाषेतील संदर्भसंपृक्ततेच्या मुद्याची आपण याआधी चर्चा केलेली आहे. समान तंत्राच्या उपयोजनाची काही उदाहरणे बघणे उद्बोधक ठरेल.

कल्पनाप्रवाहाच्या तंत्राचा *रंग*मधील 'मी एक मुंगी...तूं एक मुंगी' या कथेतील उपयोग पाहा : "आंगठ्यापासून तिचं बोट किती लांब आहे! 'पावसाळ्यांत चिखल्या होतात ग माझ्या पायाला.' मग ती बोटं पुसते आणि त्यांत संगजिऱ्याची पूड भरते. संगजिऱ्याची पूड फार औषधी

हं. कुठलीहि जखम भरून येते. आपण म्हणतो, पण हीं देशी औषधं खरीं गुणकारी. आपण तर बाई तींच वापरतों. या पावसाळ्याचं एवढं नाहीं कांहीं वाटत. थंडींत सारं अंग ठसठसतं... तिचीं कोपरं सोलवटतात. खूप काळीं होतात. जाड थर साचतो त्यांवर. तिचं सारं अंग पांढुरकं-भुरं होतं. पावलांवर मातीचा रापं चढतो आणि त्यांना खाज सुटते. चण्याच्या पिठानं चेहरा स्वच्छ धुऊन उदबत्तीचा भडक वास असलेली पाटणवाला पावडर ती अगदीं घसघसून लावते. कांहींतरीच तिचं. दुसरी कसलीहि पावडर वापरावी तिनं. सोन्याच्या बांगड्यांबरोबर ह्या इतक्या तांबड्या बांगड्या घालते. एका हातांत बेंटेक्सचा पट्टा असलेलं पुरुषाचं घड्याळ घालते. चमत्कारिकच दिसतं. तिला खूपदा वाटतं कीं, कावेरीनं गळ्यांत तो दुपदरी सर घालूं नये. मग फक्त तिचे दात व ते मोतीच दिसत राहतात. काळ्या माणसांना मोत्याचा दागिना कसा ठसठशीत उठून दिसतो! डोंवल तिचं...शाळेच्या एका समारंभाला तिनं तन्मणी घातला होता...आणि गडद जांभळ्या रंगाचं पातळ नेसून आपल्या भरड्या आवाजांत ती मुख्य पाहुण्यांशीं इंग्रजींतून बोलत होती. सरलेला वाटलं होतं, तिनं निदान आतां एवढ्या मोठ्यानं इंग्रजींतून तरी बोलूं नये..." (*रंग*, पृ० १५६). येथे कल्पनाप्रवाहाचे तंत्र वापरलेले आहे. आपल्या कल्पना, विचार, प्रतिक्रिया, मूल्यने यांचा प्रवाह कसा विस्कळितपणे वाहत असतो याचे हे चांगले दर्शन आहे. पण मनाच्या वास्तवदर्शी चित्रणापलीकडे हा उतारा काहीच साधत नाही. याउलट, ज्यात कल्पनाप्रवाहाचेच तंत्र वापरलेले आहे असा *काळा सूर्य*मधील पुढील उतारा पाहा : "इथं विरंचीत नुसते दगड आहेत. नुस्ते...स्ते दगड आहेत. इतके...इतके की तितकेच....

लहान दगड, मोठे दगड
क्षुद्र दगड, उमदे दगड
थिल्लर दगड, गंभीर दगड
दगडच दगड, दगडच दगड

राकट देशा, कणखर देशा, दगडांच्या देशा
कोमल देशा...फुलांच्याही देशा."

(*काळा सूर्य*, पृ० २–३).

येथे कल्पनाप्रवाहाबरोबर आणखीही एक गोष्ट साधली आहे. ती म्हणजे दगडांबद्दलच्या नऊ ओळींनंतर एका रोमँटिक कवितेतल्या दोन ओळी देऊन साधलेला विरोध-बंध. महाराष्ट्रदेशात दगड आहेत, त्याचबरोबर फुलेही आहेत. या दोन टोकांच्या गोष्टी, जशा 'वज्रादपि कठोराणि मृदूनि कुसुमादपि'मध्ये येतात तशा येथे एकत्र आलेल्या आहेत व म्हणून महाराष्ट्रदेश आपल्याला इतका प्रिय झालेला आहे. विरंचीत मात्र फक्त दगडांचीच विपुलता आहे. फुले असलीच तर ती अगदी विरळा, आणि तीही ज्यांना नाइलाजाने फुले म्हणावे लागते अशी. गणेश कैकिणीला आलेला अनुभव सर्वांच्या परिचयाचा आहे. *रात्रंदिन*मधल्या शमाच्या या बाबतीतल्या अनुभवाला येथे सार्वत्रिकता आलेली आहे. वरील परिच्छेदांच्या तुलनेवरून हे लक्षात येईल की *रंग*मधले काही तंत्रविशेष *काळा सूर्य*मध्ये आहेत. पण इतकेच नाही. कारण *काळा*

सूर्यमध्ये त्यांच्या मार्फत काही नवीन परिणाम साधलेले आहेत. येथे नुसती सलगता व पुनरावृत्ती नाही. काही प्रमाणात नवी मार्गक्रमणाही आहे.

हीच गोष्ट प्रतीकांच्या योजनेबद्दलही खरी आहे. कमल देसाईंच्या सर्वच लिखाणात प्रतिमा-प्रतीके सारीकडे विखुरलेली आहेत, हे आपण याआधी पाहिले आहे. त्यांना ज्या प्रकारचा अनुभव व्यक्त करायचा आहे त्यासाठी हे माध्यम आवश्यकच आहे. पण प्रतिमा-प्रतीकांना सर्व ठिकाणी सारखेच महत्त्व नाही. शेवटच्या दोन कादंबरिकांत प्रतीकांना खूपच महत्त्व प्राप्त होते. आधीच्या लिखाणात प्रतिमा-प्रतीके अनुभवाचे घटक म्हणून तरी येतात नाहीतर अनुभवांच्या छोट्याछोट्या भागांची संघटनतत्त्वे म्हणून येतात. एका बाजूला पाहा : जखमी होऊन पडलेले पाखरू (*रंग*, पृ० २५), 'न संपणारी गोष्ट'मधला अजस्र मृत्यूचा गोल (कित्ता, पृ० १००), *रात्रंदिन*मधील हे चित्र : "'धड प्रकाश नाहीं, धड अंधार नाहीं, किती विचित्र वेळ! भारी उदास वाटतं.' उगीचच अनामिक भयानं ती थरथरते. अजाणतां मधूचा हात घट्ट धरते. पाटमोरी होऊन तीं गांवाला सामोरीं जातात. मधूला वाटतं, हलके हलके प्रकाश पुसून जातो...अगदीं विझून जातो आहे. मग तो ताठपणें उंच होऊन गर्द काळोखाला स्पर्श करीत आंत पाऊल टाकतो. अबोध गूढ काळोख त्याला सबंध वेढून टाकतो." (पृ०९), (अनेक शक्यतांनी भरलेला, अनिश्चित, उदास करणारा, अनोळखी, अनामिक, भीती निर्माण करणारा, आव्हान देणारा भविष्यकाळ या शेवटच्या चित्रात साकार झाला आहे); आणि दुसऱ्या बाजूला पाहा : विरंची गाव, तेथील सूर्यमंदिर, अश्वरथाची कथा, वशिंडे, कैकीणी, बेंद्रे यांच्यासारखी माणसे, येथील एकूण घटना. या दोन बाजूंच्या गोष्टींची प्रतीकात्मकता अशी समोरासमोर ठेवली की वरील मुद्दा स्पष्ट होईल, व नंतरच्या कादंबऱ्यांत प्रतिमा-प्रतीके ही *एकूण* कलाकृतीची संघटनातत्त्वे कशी बनतात हेही लक्षात येईल.

कमल देसाईंच्या कथनतंत्रात वर्तमानातून भूतकाळात जाणे व तेथून पुन्हा वर्तमानात येणे याला पहिल्यापासून महत्त्वाचे स्थान आहे. याचे एक प्रमुख कारण त्यांच्या कथांची अंतर्मुखता हे असावे. ज्यांना सामान्य अर्थाने घटना म्हणता येईल अशा बाहेरच्या जगातील घडामोडी या कथांत फार कमी असतात आणि असल्या तरी त्यांना फारसे महत्त्व दिलेले नसते. उदाहरणार्थ, *रंग*मधील 'महादेववाडी'त मराठ्यांकडची मंगळागौर ही एकमेव घटना आहे. तिलाही एक घटना म्हणून फारसे महत्त्व नाही. या घटनेच्या निमित्ताने महादेववाडीतल्या माणसांच्या मनातील विचार, वृत्तिप्रवृत्ती, भावनिक ताण या साऱ्यांचे जे जाळे उलगडले जाते ते या कथेत मध्यवर्ती आहे. बाहेरच्या घडामोडींना एकाच दिशेने अखंडपणे वाहणाऱ्या काळातच स्थान असते. काळाला दिशा बदलता येत नाही म्हणून घडामोडीही एकामागोमाग एक याप्रमाणे एकाच क्रमाने घडतात. "मी दुपारचे जेवण केले, *मग* काही वेळाने सकाळचा चहा घेतला," असे आपण म्हणू शकत नाही; कारण दुपारनंतर सकाळ येत नाही; दुपारनंतर येते ती संध्याकाळ. या क्रमात एक प्रकारची अपरिहार्यता आहे. तीच अपरिहार्यता या कालौघात घडणाऱ्या घटनांच्या क्रमातही दिसते. पण या घटनांच्या *जाणिवेला* मात्र हा नियम लागू पडत नाही. कालाच्या भूत, वर्तमान, भविष्य या तिन्ही खंडांतील घटकांना मानवी जाणीव कोणत्याही क्रमाने स्पर्श करू शकते. आपण आता दुपारच्या चहाचा विचार करतो व पाच

मिनिटांनी सकाळच्या चहाचा विचार करू शकतो. जे घटनांच्या बाबतीत शक्य नाही, ते घटनांच्या जाणिवेबद्दल शक्य आहे. कमल देसाईंच्या कथांमध्ये वर्तमान, भूत, वर्तमान असा जाणिवेतला प्रवास सतत घडत असतो.

एका अर्थाने आपण सर्वच असा प्रवास सर्व वेळ करीत असतो. 'एका अर्थाने' असे म्हणायचे कारण असे की, या प्रवासाचे फळ आपल्याला सतत लाभत असते; पण प्रवास केल्याचे आपल्याला जाणवत नाही. आपण आपल्या स्मृतींचा साठा आपल्याजवळ नेहमी बाळगतो. हा साठा जर आपल्याला सदैव उपलब्ध नसता तर आपण आपले साधे दैनंदिन व्यवहार करू शकलो नसतो. उदाहरणार्थ, आपण सकाळचा चहा करू शकतो, कारण चहासाखरेचे डबे कोठे आहेत, चहा कसा करायचा, इत्यादी गोष्टी आपल्याला माहीत असतात. हे सर्व ज्ञान आपण केव्हा ना केव्हा तरी मिळविलेले असते. ते सर्व आपल्या स्मृतीत जतन केलेले असते. स्मृतीचे परिमाण आपल्याला नसते तर कोणतीही मानवी कृती करणे आपल्याला अशक्य झाले असते. आपल्या सर्व कृती अचेतनाच्या क्रिया-प्रतिक्रिया ठरल्या असत्या. पण जरी आपल्या प्रत्येक कृतीला स्मृतीत जतन केलेल्या भूतकाळाची पार्श्वभूमी असली तरी आपण जाणीवपूर्वक असे स्मृतीच्या जगात वावरत नाही. जेव्हा भूतकाळातील एखाद्या घटनेची *आठवण* होते तेव्हाच तिच्याकडे *लक्ष देण्याची* क्रिया घडते व कमीजास्त स्पष्टपणाने आपण ती घटना मनश्चक्षूंपुढे उभी करतो. एरवी स्मृतीने दिलेले फळच आपण वापरतो; ते ज्या फांदीवर आले तिच्याकडे आपण पाहतसुद्धा नाही.

आपण जसे स्मृतीच्या साहाय्याने भूतकाळात जाऊ शकतो तसे कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने, *शक्यते*च्या तत्त्वावर आधारलेल्या, भासविश्वातही जाऊ शकतो. समजा, एखादा माणूस एका विशिष्ट कोंडीत सापडला आहे. तिच्यातून सुटण्याचे विविध मार्ग त्याला सुचू शकतात. हे *सुचणे* वर उल्लेखिलेल्या, शक्यतेवर आधारलेल्या भासविश्वामुळेच शक्य होते. आपले बरेचसे व्यवहार या विश्वामुळे सुलभ होतात. आपल्याला कार्यसिद्धीचे विविध मार्ग सुचले नसते तर आपली बहुतेक कार्ये सिद्धीस गेली नसती. यावरून असे लक्षात येईल की, आपल्या प्रेरणांचे समाधान मोठ्या प्रमाणात या शक्यतेच्या विश्वावर अवलंबून असते. काही वेळा या शक्यतांमुळे आपल्या प्रश्नांना वास्तवातच उत्तर मिळते, प्रेरणासमाधान कसे होईल हे कळते. उदाहरणार्थ, आपण कोठेतरी अडकून पडलेले असताना सुटकेचे अनेक मार्ग सुचतात, त्यांतल्या एकाला परिस्थिती अनुकूल असते, व त्या मार्गाने जाऊन आपली सुटका होते. काही वेळा मात्र आपल्या प्रेरणांचे समाधान प्रत्यक्ष वास्तवात होऊ शकत नाही. त्यासाठीही आपल्याला शक्यतेच्या भासविश्वाकडेच वळावे लागते. येथे कारण मात्र वेगळे असते. जे प्रेरणासमाधान प्रत्यक्षात होत नाही ते निदान काही प्रमाणात मिळविण्यासाठी आपण दिवास्वप्न निर्माण करतो.

आपल्याला वास्तवात काहीही घडवून आणायचे असेल तर स्मृतीप्रमाणे शक्यतेच्या विश्वाची मदत लागते हे खरे. पण स्मृतीप्रमाणे शक्यतेच्या विश्वातसुद्धा आपण जरुरीपुरतेच जातो, आणि लगेचच आपण बहिर्गत घटनांच्या व पदार्थांच्या जगात परततो. परंतु काही माणसे स्मृतीच्या किंवा शक्यतेच्या विश्वात बराच वेळ राहतात, रमतात. बाहेरच्या जगात घडणाऱ्या घटनांचे अर्थ त्यांना या दोन विश्वांच्या साहाय्याने चालणाऱ्या विचारादिकांमध्ये सापडतात.

(या विचारादिकांमध्ये संकल्पना [कन्सेप्ट], परिकल्पना [आयडिया], मूल्ये, भावनात्मक प्रतिक्रिया या सर्वांचा समावेश केलेला आहे.) ही माणसे 'अंतर्मुख' म्हणून ओळखली जातात. कमल देसाईंच्या कथांमधील जवळजवळ सर्व महत्त्वाच्या व्यक्ती अंतर्मुख आहेत. त्या वर उल्लेखिलेल्या दोन विश्वांमध्ये फार मोठ्या प्रमाणात वावरतात. त्यांच्या व्यामिश्र भावनिक प्रतिक्रिया तेथील घटकांच्या साहाय्याने सिद्ध होतात.

कमल देसाईंच्या कथांमध्ये बहिर्गत घटनादिकांचे प्रमाण फार कमी असणे व अंतर्गत घटनादिकांचे प्रमाण फार जास्त असणे या दोन गोष्टी परस्परावलंबी आहेत. अंतर्मुखता हा *रंग*पासून 'अंधारयज्ञ'पर्यंतच्या त्यांच्या लेखनाचा एक प्रमुख विशेष आहे. या अंतर्मुखतेबरोबर काळाची बंधने न पाळणारी कल्पनाशक्तीही आहे. त्यामुळे त्यांच्या लेखनात कल्पनाप्रवाहाचे तंत्र ठिकठिकाणी स्वाभाविकपणे वापरलेले आढळते. त्यांची पात्रे वर्तमान-भूत-वर्तमान व क्वचित वर्तमान–भविष्य–वर्तमान असा प्रवास करताना दिसतात याचे हेच कारण आहे.

या तंत्राचा एक भाग म्हणून त्या फ्लॅशबॅकच्या तंत्राचा उपयोग करताना दिसतात. याचे एक चांगले उदाहरण *रंग*मधील 'बांधूं चिमणें खोपट कीं' या कथेत मिळते. कथेच्या सुरुवातीला हिमगौरी मृत्यूच्या दारात असल्याचे दाखविले आहे. डॉ० दिनकर तिच्यावर उपचार करण्यासाठी तिच्या पलंगाशेजारी बसला आहे. नंतर लगेचच सीन बदलतो आणि आपण दिनकरच्या दवाखान्यात जातो; तेथे हिमगौरीची आई त्याला बोलवायला आल्याचे दाखविले आहे. थोड्याच वेळाने पहिला सीन पुन्हा येतो. हिमगौरी पाणी मागते. "ओठ हलत राहतात. आवाजा-शिवायच. /'भास्कर, चुकलें रे मी! चुकलें मी!'" /[सीन बदलतो.] "एक आकृति पुढं सरकते :/भास्कर, तूं आलास?/...अंहं. तो आलाच नाहीं. असं नव्हतंहि तें..." [सीन बदलतो.] "तो उभा होता आणि ती त्याला दूर लोटत होती./सतरा वर्षांपूर्वी. हिमगौरी आपल्या बंगल्याच्या व्हरांड्यांत आरामांत बसली आहे...भास्कर तिला तुच्छ वाटतो" (*रंग*, पृ० ८४–८५). सीन कालामध्ये मागेपुढे होत राहतो. हिमगौरीविषयी आणखी आणखी माहिती मिळत राहते. तिच्या श्रीमंती बेफिकीर वृत्तीची, तिच्या सौंदर्याची, मद्दडपणाची, वासनेची, स्वार्थीपणाची...सर्वांगीण ऱ्हासाची चित्र मिळत राहतात. आणि शेवटी आपण पुन्हा पहिल्या सीनकडे येतो.

आणखी एक उदाहरण द्यायचे तर *रात्रंदिन*मधल्या एका प्रसंगाचा निर्देश करता येईल. मधू शमाकडे पाहतो आहे : "तिनं आपल्या जाड, लांब भुऱ्या केसांची खूप घट्ट वेणी घातली आहे. तिच्या केसांना कसलं वळणच नाही. आणि ते फार भुरे आहेत. तिला ते बरे दिसतात—तिच्या मोठाल्या डोळ्यांमुळें—लांब पापण्यांमुळें. परंतु असलं उदी काठाचं पांढरं पातळ त्याला मुळींच आवडत नाहीं. आणि किती लांडं नेसली आहे!/...माळरानावरून उड्या मारीत, धावत, परकराचं टोक धरून सुशीला त्याच्याजवळ येते. तिचे सगळे केस कुरळे आहेत. धावण्यानं सुटून गेलेत...फार अवखळ होती सुशीला. आता खूप मोठी झाली असेल...(कित्ता, पृ० ६). हे नुसते फ्लॅशबॅकचे तंत्र नाही. अ, ब, क, ड, इ असे कालाचे एकामागोमाग एक याप्रमाणे येणारे बिंदू घेतले, तर सामान्यपणे फ्लॅशबॅक तंत्र वापरलेल्या कथेला सुरुवात होते ड या बिंदूवर आणि मग अ, ब, क हे सरळ क्रमाने येतात; नंतर आपण पुन्हा ड या बिंदूवर येऊन लगेचच

इ कडे जातो. कमल देसाई ड वरून सुरुवात करून क वर जातात, तेथून अ ला स्पर्श करून ब च्या मार्गाने ई कडे जातात; अधूनमधून ड ला स्पर्श होत असतोच. *काळा सूर्य*मध्ये तर मानवी कालाच्या पलीकडे आपल्याला अश्वरथापर्यंत नेऊन आणण्यात येते.

. १५ .

कमल देसाईंनी वापरलेल्या आणखी एका तंत्राचा आधी एकदा ओझरता उल्लेख झाला आहे. त्याचा आता थोडा जास्त विचार करणे योग्य ठरेल. आपण आधी हे पाहिलेच आहे की सर्वसाक्षी लेखकाच्या दृष्टिकोनातून निवेदन करण्याची पद्धती त्यांनी टाळली आहे. सतत बदलत्या निवेदकांच्या दृष्टिकोनांतून कथा, तिच्यातले प्रसंग, व्यक्ती, इत्यादींविषयी माहिती देत, त्यांच्या व्यक्तित्वाचे आविष्कार साधत त्या एका व्यामिश्र बंधाची निर्मिती करतात. 'बंध' (किंवा 'आकृतिबंध') म्हटल्याबरोबर मराठी वाचकाच्या मनात विवक्षित अपेक्षा निर्माण होतात. कमल देसाईंच्या कथा हे संवाद-विरोध-समतोल किंवा तत्सम सार्वत्रिक नियमांनी संश्लेषित झालेले सबंध आहेत हे आता दाखविले जाणार आहे असे या वाचकांना वाटेल. पण तसे काहीही करण्याचे येथे योजिलेले नाही. प्रत्येक कलाकृती ही इतर कलाकृतींपेक्षा निदान काही बाबतींत वेगळी असते; आणि तिच्यात तिचे असे द्रव्य ज्याप्रमाणे असते त्याप्रमाणे त्या द्रव्याला अनुरूप असे संश्लेषण-तत्त्वही असते; हे तत्त्व अनुभवपूर्व (अ प्रायरी) पद्धतीने शोधून त्याचे दर कलाकृतीला उपयोजन करण्याऐवजी, त्या त्या कलाकृतीच्या द्रव्याबद्दल विचार करतानाच ते सापडते, या आर० एस० क्रेनप्रणीत दृष्टिकोणाचा अवलंब आपण करणार आहोत. या मार्गाने गेल्यास कोणत्या तरी एका विशिष्ट कथेतील व्यामिश्रतेत सुसंश्लेषितता कशी निर्माण झाली आहे हे लक्षात येईल. ही कथा कलाकृती या पदवीस पात्र ठरायची असेल तर तिने कोणत्या सार्वत्रिक सौंदर्यनियमांचे किंवा कलानियमांचे पालन केले आहे हे सांगून भागणार नाही. असे वेगवेगळे नियम वेगवेगळ्या कालखंडांत व वेगवेगळ्या कलाप्रकारांच्या संदर्भात लोकांनी मांडले आहेत. त्यांचा वापर जरूर करावा; पण अखेरीस प्रत्येक कलाकृतीमधला अनेकतेतील एकता निर्माण करण्याचा नियम इतर कलाकृतींमधील नियमांपेक्षा थोडा तरी वेगळा असणार हे मनात सतत बाळगूनच आपले विश्लेषण सुरू करावे हे योग्य. आपण उदाहरणादाखल 'महादेववाडी'चे विश्लेषण करणार आहोत.

या दिशेने पहिले पाऊल टाकायचे म्हणजे आपल्यापुढे असलेल्या द्रव्याला—म्हणजे प्रसंग, व्यक्ती, परिच्छेद, वाक्ये, शब्द यांना—सुसंश्लेषित करू शकेल असे संश्लेषणतत्त्व कोणते असावे याबद्दल एखादा अभ्युपगम मनात बाळगायचा. तो अभ्युपगम बरोबर आहे की नाही हे, त्याच्यामुळे प्रस्तुत द्रव्याचे जास्तीत जास्त व्यवस्थितपणे संश्लेषण होते की नाही यावर अवलंबून असते. आपल्या मनात एकाच वेळी वेगवेगळे अभ्युपगम असतात. प्रत्येक अभ्युपगमाविषयी आपल्याला विचारावे लागेल की तो स्वीकारल्यास कोणकोणत्या घटकांचे निगमन करावे लागते, त्याप्रमाणे आपल्यासमोरच्या कथेत ते ते घटक आहेत का, त्यामुळे जास्तीत जास्त घटकांना एकूण संघात व्यवस्थित स्थान मिळते का?

'महादेववाडी'च्या एकूण द्रव्यात बाहेरच्या जगात घडणाऱ्या घटनांना फारसे स्थान नाही.

म्हणून आपल्याला हवे असलेले संघटनतत्त्व एखाद्या मध्यवर्ती किंवा नाट्यमय घटनेत मिळेल अशी आशा करणे, तसा अभ्युपगम मनात बाळगणे व्यर्थ आहे. 'महादेववाडी'तील मुख्य म्हणता येईल अशी घटना म्हणजे मराठ्यांच्या घरची मंगळागौर. पण मंगळागौरीच्या टिकाणी वाचकाला कधी नेण्यात आलेले नाही. जिच्यात काही प्रमाणात भावनिक तीव्रता आहे अशी एकच गोष्ट तेथे घडते : सुमन मोकाशीचा त्रागा. पण एखाद्या पार्टीच्या संदर्भात एखादा ग्लास फुटण्याला जितके महत्त्व, तितकेच महत्त्व प्रस्तुत संदर्भात या त्राग्याला आहे. या त्राग्याला महत्त्व आहे हे निश्चित; पण ते वेगळ्या संदर्भात; ते महत्त्व कळण्यासाठी आपल्याला आपला अभ्युपगम बदलावा लागेल.

दुसरा सहज सुचणारा अभ्युपगम म्हणजे एका बाजूला मराठे कुटुंब व दुसऱ्या बाजूला महादेववाडीतील इतर लोक असे समोरासमोर ठेवून कथेत विरोध-लय साधला आहे असे मानणे. पण कथेतील एकूण द्रव्य पाहिले तर हा अभ्युपगमही सोडून द्यावा लागेल असे वाटते. कारण कथेचा गुरुत्वमध्य या दोन गटांच्या सीमारेषेवर नसून वरीलपैकी दुसऱ्या गटाच्या दिशेने निश्चितपणे झुकलेला असल्याचे लक्षात येते. कथेतील बहुतेक द्रव्य तेथूनच घेण्यात आलेले आहे. या द्रव्याचे जास्तीत जास्त समाधानकारक संश्लेषण साधायचे असेल तर संश्लेषणतत्त्व तेथेच शोधावे लागेल.

हे सर्व लोक कनिष्ठ मध्यमवर्गातले, दारिद्र्याच्या सीमारेषेजवळ वावरणारे, परंपरेने चालत आलेले जीवन जगणारे असे आहेत. याचा अर्थ असा नाही की ते सर्व एकमेकांच्या अगदी सारखे आहेत. त्यांच्यातील बहुतेकांना निश्चित व्यक्तित्व आहे. त्यांच्यात आपसात थोडेबहुत ताणतणाव आहेत; त्यांच्या प्रतिक्रियांमध्ये वैविध्यही आहे. उदाहरण म्हणून वैधव्याबद्दलच्या अक्का मोकाशी व अव्वा यांच्या भिन्न प्रतिक्रियांकडे बोट दाखविता येईल. या सर्वांना आपल्या दारिद्र्याची सुतासुत जाणीव आहे. मराठे कुटुंबाच्या महादेववाडीतील झगझगीत अस्तित्वामुळे ती जास्त जास्त स्फुट होते. ती प्रगट होते न्यूनगंडाच्या स्वरूपात. मराठ्यांच्या श्रीमंतीविषयी, त्यांच्या राहणीतील एकूण चकचकीत 'छानपणा'विषयी तीन प्रकारच्या प्रतिक्रियांमध्ये हा न्यूनगंड दिसतो : पहिली प्रतिक्रिया म्हणजे न्यूनभाव सरळसरळ स्वीकारणे. दुसरी प्रतिक्रिया म्हणजे मराठे कुटुंबीयांविषयी छुप्या हिंस्रतेची भावना निर्माण होणे. तिसरी प्रतिक्रिया अनपेक्षित स्वरूपात प्रगट होते; परलक्ष्यी हिंस्रतेचे रूपांतर स्वलक्ष्यी हिंस्रतेत व स्वलक्ष्यी अनुकंपेत होते. आधीच खचलेली महादेववाडीतली माणसे कथेच्या शेवटी जास्त खचलेली, पराभूत, बिचारी अशी दिसतात. हे या कथेचे संश्लेषणतत्त्व आहे असा अभ्युपगम मनात बाळगला तर जास्तीत जास्त घटकांचे व्यवस्थित संश्लेषण होऊ शकते. मराठे कुटुंबीय व इतर मंडळी यांच्यातील विरोध (कॉंट्रास्ट) हे मध्यवर्ती संश्लेषणतत्त्व नाही हे आपण वर पाहिले. पण या विरोधाला संश्लेषण-प्रक्रियेत निश्चित स्थान आहे, एक *साधन* म्हणून. मराठ्यांचे चकचकीत जीवन तुलनेला नसते तर महादेववाडीकरांच्या मनातील न्यूनतेची जाणीव अशा प्रकारे वाढत गेलेली त्यांना व वाचकाला भावली नसती. एखादी भकास, मोडकळलेली, अंधारी खोली असावी, तिच्यातल्या विविध गोष्टींवर अधूनमधून बॅटरीचा झोत टाकावा, त्यामुळे ती खोली उजळत नाही, क्षणिक प्रकाशझोतामुळे तिचा भकासपणा वाढतो. बरोबर तसेच मराठ्यांच्या अधूनमधून घडणाऱ्या क्षणिक दर्शनाने येथे होते.

मराठ्यांच्या घराला, त्यांच्या कुटुंबीयांना फारसे स्पष्ट व्यक्तित्व दिलेले नाही. ती सारखी नाहीत, पण सारखीच वाटतात. निलू आणि शैलू या विनचेहऱ्यांच्या अशाच दाखविल्या आहेत. त्यांचे कार्य म्हणजे स्वतःच्या तुलनेने सुमनची हीनत्वाची भावना वाढविणे हेच असावे. ममी मराठ्यांना जरा नाकडोळे दिलेले आहेत. पण कॅलेंडरवरच्या कोणत्यातरी गुळगुळीत बाईइतपतच त्यांना व्यक्तित्व आहे. पपांना जरा जास्त प्रमाणात व्यक्तित्व आहे. ते दिखाऊ चकचकीतपणा आणि मूल्ययुक्तता यांच्यात फरक करू शकतात. अंजनी सर्व सोडून भूदानाच्या कार्यासाठी जाण्याचा आपला निश्चय त्यांना सांगते. "अंजली जास्त बोलत नाही. पपा एकदम चकित होतात. पोरगी ठिणगी दिसते. त्यांना माहीतच नव्हतं. मोठी सुरेख दिसते या खादीच्या पातळांत. त्यांनी या आपल्या मोठ्या मुलीकडे कधी पाहिलंच नव्हतं. अगदी लग्न झालं त्या वेळीं पद्मासुद्धा अशीच दिसत होती. पण हिच्यांत निश्चय आहे....पुनः त्या घरीं अंजली दिसत नाहीं." (रंग, पृ० १४०). मराठ्यांच्या चकचकीत जगात शोभतील अशी आणखी दोन माणसे म्हणजे डॉ० मोक्षगुंडम् आणि त्यांची पत्नी शकुंतला. हीही विनचेहऱ्यांची आहेत.

दुसऱ्या, अंधाऱ्या जगातील माणसांना मात्र नीट नाकडोळे, वेगळेपण आहे. ते सर्व हळूहळू ढेपाळत आहेत; पण वेगवेगळ्या प्रकारांनी. अण्णा मोकाशी हा सर्व बाबतींत अगदी सुमार माणूस आहे, "न वटलेल्या चेकसारखा—" (कित्ता, पृ० १३३). त्याची शिक्षणात गती नव्हती. टोपीचे दुकान होते, ते चालले नसावे. आता बँकेत चिकटला आहे. मोठा मुलगा फेफरे होऊन गेला, सुमन मनोविकृतीने पछाडलेली, अशोक थोडासा बरा. वहीण अक्का बाराव्या वर्षी विधवा होऊन, केशवपनाने विद्रूप होऊन माघारी आलेली, अण्णाच्या संसाराच्या खस्ता खाणारी. अण्णाची पत्नी चरकातून निघाल्यासारखी. "अशोकच्या मुंजीतलं चंदेरी पातळ नेसून लक्ष्मी त्याच्या पुढून जाते. तो निरखून तिच्याकडे पाहतो. गुडीपाडवांतल्या बुजगावण्यासारखी दिसते. काटकोळी, पोक आलेली आणि हें जरीचं पातळ. त्यानं तिला फार शोपली. अजूनहि मुर्दाडपणानं रंगतो. चव ना ढव. तो अगदी गाढव आहे. एकदम गाढव. वेडींबाकडीं पोरं डोळ्यानं पाहायचीं. तरी आपलं—नाहीच जमायचं कांहीं—उगीचच म्हणायचं—आता मराठ्यांचीं पोरं कशीं छान, गुंड, देखणीं, आणि ममी अजून तशाच फुललेल्या. पूर्वी लक्ष्मी-सुद्धा अशी नव्हती. वंटमुरीच्या शिवालयांत त्याचं लग्न झालं होतं. हिरव्या लुगड्यांत गुंडाळलेला तिचा देह शिवलीलामृतांतल्या सीमंतिनीसारखा दिसला. पण आज मात्र लक्ष्मी विरजून गेली. एकाएकीं लक्ष्मीचा त्याला राग येतो./'तूं कुठं निघालीस एवढा नट्टापट्टा करून? शोभतं का या वयांत? जरा आरशांत बघ.'/लक्ष्मी शरमते. तिला थोडासा राग येतो. दिसतं इतकं मेलेलं, श्रांत झालेलं. तरीहि त्याला आपण लागतोच. त्यानंच आपली अशी अवस्था केली." (कित्ता, पृ० १४९-५०). मराठ्यांच्या घरच्या समारंभात आपण शोभणार नाही याची लक्ष्मीला कल्पना आहे. पण रोजरोज तेच घरचे अन्न खाऊन ती कंटाळली आहे. तिला पाच वर्षांत कोणी सवाष्ण म्हणूनसुद्धा बोलावलेले नसते. मराठ्यांच्या घरच्या चकचकीत भांड्यांतले पदार्थ खायला हवे आहेत तिला. लक्ष्मी व सुमन यांनी जेवायला जाऊ नये असे अण्णाला वाटत असते. त्या निघाल्यापासून तो अस्वस्थ असतो. सुमनचा पाणउतारा होतो व ती न जेवताच घरी येते. "लक्ष्मी मुर्दाडपणे जेवते खरी. पण घास घशांत घुटमळतो. मन कडू होतं. ती घरी येते.

अण्णा केव्हाच आलेला आहे. लक्ष्मी ओशाळते. त्याच्याकडे न बघताच तडक आंत जाते. अण्णाला हसूं येतं. सकाळचा अस्वस्थपणा आता नाही. उलट मौज वाटते." (कित्ता, पृ० १५३). अपमान, दुःख, मनःस्ताप यांच्या अपेक्षेने आक्रसलेले अण्णाच मन सैल होते. वरील सर्व अपेक्षित गोष्टी झाल्या असणार; पण समाधान हे की त्या आता होऊन गेल्या होत्या. अधूनमधून मन आक्रसते हीच एकमेव जिवंत असल्याची खूण. तीही एक दिवस जाईल.

प्रतिकूल परिस्थितीविषयीची दुसरी प्रतिक्रिया गुरुराजाची. त्याला स्वतःच्या पायावर उभे राहायचे आहे, स्कॉलर व्हायचे आहे, पीएच्० डी० व्हायचे आहे. पण यांतले काहीही त्याला जमत नाही. जणू त्याला कणाच नाही. सर्व गोष्टींबद्दल तो फक्त स्वप्ने पाहतो. काहीही प्रत्यक्षात उतरवण्याचे सामर्थ्य त्याच्यात नाही. "अंजनीशीं बोलावंसं फार वाटायचं त्याला. तो तिच्याकडे पाहतसुद्धा नाही. वर मान करून. ती काय मिळते आपल्याला. नकोच ते. अंजनी भूदान चळवळींत गेली याचं त्यालाच फार दुःख झालं होतं. या श्रीमंतांच्या पोरी नाही तरी असल्याच फाजील. नाही नाही तीं थेरं करतील. पैशानं सगळं चालतं. खादीची साडी नेसून गेली विनोबांच्या पाठीमागे—किती दिवस टिकणार हें वेड? पाहूं याच की! लोळागोळा होऊन भंगलेली ती परत आलेली गुरुराजा पाहतो. त्याला फार बरं वाटतं." (कित्ता, पृ० १३९). मनातल्या मनात सारखा चरफडणारा, अधूनमधून हिंस्र दिवास्वप्ने पाहणारा गुरुराजा खचतखचत शेवटी असा होतो : "गळून गेलेला गुरुराजा आपली गुलाबी टॉवेलची भरलेली पिशवी सावरीत मख्खपणें येतो आहे. ओळखीचं हंसू त्याच्या चेहऱ्यावर फुटायला तब्बल दहा मिनिटं लागतात. इतकी त्याची कातडी ताणलेली आहे! चप्पल तुटली वाटतं पावसानं." (कित्ता, पृ० १५३).

तिसरी प्रतिक्रिया दिसते मोकाशींच्या सुमनमध्ये; देवाने तिला बऱ्यापैकी बुद्धी दिली आहे; त्याचबरोबर महत्त्वाकांक्षा आणि जीवनेच्छाही तिला लाभली आहे. पण या धनस्वरूपी गुणांबरोबर दारिद्र्य, कुरूपता, ओंगळपणा याही गोष्टी तिच्या वाट्याला आलेल्या आहेत. याखेरीज तिच्यात स्वपीडनप्रवृत्तीही आहे. या सर्व गोष्टींचे मिश्रण फार क्लेशदायक ठरते. तिला प्राप्त परिस्थितीतून वर जायचे आहे. मराठ्यांच्या जगात जावेसे वाटते आहे. तेथे आपण शोभणार नाही ही खंत आहे; पण मैत्रीच्या जोरावर, नाहीतर गुणांच्या मदतीने कदाचित तेथे प्रवेश मिळेल अशी आशाही वाटते आहे. म्हणूनच मराठ्यांकडचे आमंत्रण मिळताच ती मनातून हरखते. मराठ्यांच्या घरी तिचा अपमान होतो, आपण त्या जगातील कोणालाही नको आहोत हे मनावर ठसते. मराठ्यांबद्दल हिंसता जागृत होते, पण ती परलक्ष्यी न राहता स्वलक्ष्यी होते (कित्ता, पृ० १५१–५२). अण्णा मोकाशी, अक्का, गुरुराजा, लक्ष्मी या सर्वांनी आपले बिचारेपण मान्य केले आहे, भग्नतेचा स्वीकार केला आहे. सुमनने मात्र अजून हे केलेले नाही. पण त्यामुळे तिची फरफट वाढली आहे. अर्धवट गुंगीतले तिचे हे स्वप्न पाहा : "आता ती शैलूबरोबर खूप छान नायलॉनची साडी नेसून फिरते आहे. त्यावर चाफ्याचं अत्तर सांडलं आहे. शैलू तिच्या बोटाला धरून घरभर हिंडते. तिला जुईचा गजरा देते. तिच्या मैत्रिणी तिला बिलकुल हसत नाहीत. मग एकाएकी काय होतं कोण जाणे. शैलू तिच्याशी भांडते. तिला घाणेरड्या डबक्यांत लोटून देते. सुमन खूप धडपडते. पण ती चिखलातच रुतते. एक किडा तिचं अंग पोखरतो. आणि मग एकाएकीं नवल घडतं. तिच्या हाताला मुळी कमळंच फुटतात. खूप छान

अशीं!'' (कित्ता, पृ० १५२-५३).

इतके भोगले तरी तिच्या हाताला कमळे फुटतच आहेत; निर्माल्य होण्यासाठी. अण्णा, आक्का, गुरुराजा यांच्याप्रमाणे एक दिवस तीही परिस्थितीपुढची आपली असहायता मान्य करील. आणि इतरांप्रमाणे मोडून पडेल. क्रमाक्रमाने ऱ्हास होणे हाच महादेववाडीचा नियम आहे: इथली माणसे मोडून पडतात, ढेपाळतात; 'महादेववाडी' या पाटीवरची अक्षरे पुसट होत होत नाहीशी होतात; मंदिराच्या सभामंडपात लागलेली 'सप्रेम नमस्कार विनंती विशेष'ची तबकडी ऐकून सर्वांचे कान किटतात. सर्व जाते आहे, हळूहळू पण निश्चितपणे. यातून माणसे निसटत नाहीत असे नाही. शकुंतला निसटली. अक्काप्रमाणे तीही बाराव्या वर्षी माघारी आलेली. अक्काच्या आजीने अक्काचे केशवपन करून तिला जन्माचे विद्रूप केले—आजी तिची शत्रू होती म्हणून नाही, तशी जगरहाटी होती म्हणून. शकुंतला वाचली. एकाच परिस्थितीतल्या अक्का व शकुंतला: एक वठून जाते, दुसरी निसटते आणि फुलते. हा फरक का? हा प्रश्न विचारायचा नसतो. त्याला उत्तर नाही, म्हणून तो वांझ प्रश्न आहे.

. १६ .

कमल देसाईंच्या कथांमध्ये एका बाजूला द्रव्याचा विस्तार व दुसऱ्या बाजूला फुलवलेल्या द्रव्याचे संश्लेषण या दोन प्रक्रिया कशा चालतात याचा नमुना आपण पाहिला. त्यांच्या *रात्रंदिन..., काळा सूर्य, हॅट घालणारी बाई* यांचे विश्लेषण केल्यास या दोन्ही प्रक्रिया आढळतील. प्रत्येक कादंबरीतले द्रव्य व संघटनतत्त्व एकच असेल असे मात्र नाही.

कमल देसाईंच्या पहिल्या दोन पुस्तकांत व नंतरच्या दोन कादंबऱ्यांत आणि काही कथांत जशी तंत्राच्या बाबतीत सलगता दिसते, तशी विषयसूत्रांचीही सलगता आढळते. आपण याआधी पाहिल्याप्रमाणे *रंग*मध्ये त्यांनी बव्हंशी मनोवैज्ञानिक पातळीवरच्या व्यामिश्रतेवर भर दिलेला आहे. नंतरच्या कादंबऱ्या व काही कथा अतिभौतिकीय व नैतिक प्रश्नांवर केंद्रित झालेल्या आहेत. लेखिकेला हे प्रश्न प्रथमपासूनच पडले असावेत असे वाटते. मानवी मनाचा शोध घेताना तेथे जे आढळले त्याचा अर्थ काय, हा प्रश्न उभा राहणे स्वाभाविक आहे. माणसाचे दुःख जर मानवनिर्मित असेल तर ते मनोवैज्ञानिक व समाजशास्त्रीय उपायांनी दूर करता यायला हवे. पण ते जर सनातन मानवी परिस्थितीचा एक अटळ भाग असेल तर त्याविषयीच्या प्रश्नाचा अतिभौतिकीय पातळीवरच विचार करावा लागतो. तेथे गेल्यावर असे लक्षात येते की हा प्रश्न मानवी जीवनाच्या अर्थाविषयीच्या, मानवी अस्तित्वाविषयीच्या, माणसाच्या 'मी'पणाबद्दलच्या, स्वप्रस्थापनेबद्दलच्या, पापपुण्याविषयीच्या प्रश्नांशी निगडित आहे. हे सर्व प्रश्न एकत्रच विचारात घ्यावे लागतात. लेखिकेचा बौद्धिक प्रवास असा झालेला दिसतो: मनोवैज्ञानिक पातळीवरून अतिभौतिकीय व नैतिक पातळीकडे.

त्यांच्या शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांचा व 'अंधारयज्ञ' या कथेचा खरे म्हणजे एकत्र विचार व्हायला हवा. कारण या वाङ्मयकृतींमध्ये त्यांनी वर उल्लेखिलेले प्रश्न वेगवेगळ्या मार्गांनी पण सारख्याच नेटाने सोडविण्याचे प्रयत्न केल्याचे दिसते. केवळ सोय म्हणून आपण मात्र या कलाकृतींचा अलगअलग विचार करणार आहोत.

'*हॅट घालणारी बाई*'मध्ये पाच जणांचा एक गट दाखविलेला आहे. ज्याच्यात भूतकाळ गोठून गेलेला आहे अशा दिवाणखान्यात हे सर्व जण जमत असतात. ही सर्व माणसे कोठे ना कोठेतरी थांबलेली आहेत, गोठून गेलेली आहेत. ती एकमेकांना दुरावलेली आहेत. या बंदिस्त, थांबलेल्या जगाची पहिली ओळख रजनी मेहताच्या दिवाणखान्याच्या रूपात होते. तो दिवाणखाना सचेतन व निश्चित व्यक्तित्व असलेला असा दाखविलेला आहे. त्याचे माणसांशी जे संबंध प्रस्थापित होतात, ते त्याच्या या स्वरूपावर अवलंबून आहेत. "एखाद्या प्राचीन अजस्र अष्टपाद श्वापदासारखा तो दिवाणखाना आहे. माणसं इथं यायला भितात, कारण की तो आपल्या त्या आठ ओटांनी जणू इतरांची चेष्टा करतो आहे, विडंबन करतो आहे, असं विचित्र भान येतं. नको तिथं असावधपणे आपण पकडले जातो म्हणून प्रत्येकजण दचकून सावध होतो. दिवाणखाना माणसांना एक तर स्वीकारतो किंवा नाकारतो." (*हॅट घालणारी बाई*, पृ० ८१); "घर त्याच्या आजोबांनी बांधलं...हा अष्टकोनी दिवाणखाना त्यांच्याच अजब मेंदूचा नमुना आहे. तो सर्व बाजूंनी बंदिस्त आहे...त्याचं दार कुठं आहे, हे कळतच नाही." (कित्ता, पृ० ८१)..."इतर कुणाला तो दिवाणखाना बघणार नाही. त्या भूतकाळातच तेव्हाचा एक क्षण चिरंतन होऊन बसला आहे. ह्या आजच्या वर्तमानकाळाला त्याच्यापुढे अस्तित्वच येत नाही...आता दिवाणखान्यात एक म्हातारं घड्याळ मिनिटकाटाच थांबवून शांत बसलंय." (कित्ता, पृ० ८२)..."या दिवाणखान्यात एखादी खिडकी नाही की एखादा झरोका नाही, की जिथून किरणाचा सांडगा अलगद जाताजाता पडून वाळत असलेला दिसेल म्हणावं तर...आपण आहोत हेच समजत नाही. बाहेरचा हा गाळून येणारा भिंतीतला आवाज आणखीच गूढ अज्ञातात नेऊन ठेवतो आपल्याला." (कित्ता, पृ० ८४)..."बाहेरच्या जगाशी भिंतीतूनच संबंध. बाहेर जग निश्चित आहे की नाही?" (कित्ता, पृ० ८५).

इथली झाडेसुद्धा मानवीकृत आहेत. गुलमोहराचे झाड कसे "सदा तरणंबांड. असं नखरेल. कुरळ्या फुगीर केसांचा समोर भांग पाडून, अजूनही रसिक शीळ घालतं"... "बाजारात नेहमी भेटणाऱ्या मागसांसारखीच असतात ही झाडं. पुरेशी ओळख व्हायच्या आत आपण हसतोच त्यांच्याकडं पाहून. खूप जुन्या ओळखीचं परमेश्वरी हसू ठेवणीतलं. ही इथली अवतीभवतीची झाडं सदैव उत्सुक आतिथ्यशील आहेत. ती चिंच आहे ना? एकदम ठाकठीक. नळावर भांडणाऱ्या एखाद्या जहांबाज बाईसारखी. केव्हाही बघा, ती आपली राणी लक्ष्मीच्या पवित्र्यात उभीच...आणि तो अशोक संस्कृतच्या एखाद्या विद्वान प्राध्यापकासारखा. आरशी लावतो आणि शाकुंतलचा तिसरा अंक अजूनही वर्गात शिकवतो माफक चावटपणानं." (कित्ता, पृ० ९५–९६). हे मानवीकरणाचे नमुने पाहताना गंमत वाटते. पण झाडांवर मानवत्व लादले म्हणजे काय होते याची विदारक जाणीव लगेचच होते. मानवाच्या दृष्टीने झाडांचे मानवीकरण हे कदाचित चांगले असले तरी स्वतः झाडांच्याही दृष्टीने ते तसे असेल असे नाही. "ही झाडं म्हणे गिरनारच्या जंगलात गेली. स्वतःचं झाडपण परत मिळवायला. इथं माणसांत राहिल्यानं त्यांचा स्वत्वभ्रंश झाला आहे./पण तिथल्या झाडांनी त्यांना झाडं म्हणण्याचंच नाकारलं. हद्दीत येऊच दिलं नाही. बिचारी परत आली." (कित्ता, पृ० ९६).

झाडांना स्वत्वभ्रंश झाल्याचे जाणवले; पण माणसांचे काय? त्यांना आपण कोण आहोत याची ओळख पटली आहे का? ओळख पटली असली तरी ती स्वतःशी प्रामाणिक आहेत का? की ती स्वतःशी लपंडाव खेळत आहेत? त्यांनी जगाशी तडजोड करून एखादे खोटेच व्यक्तित्व, एखादा मुखवटा धारण केला आहे? ही माणसे जरा जवळून बघायला हवीत.

"रजनी मेहता प्रिन्सिपॉल आहे. मानसशास्त्र शिकवतो. त्याच्या विषयाची त्यालाच भीती वाटते. तोसुद्धा एक अस्सल केसच, हे त्याला मनोमनी माहीत आहे. तो केव्हाही वेडा होईल. काय नेम काय?" (कित्ता, पृ० ८१). त्याची मुलगी सविता. आपला संसार उधळला गेला म्हणून ती तीर्थयात्रेला गेली व काशीला असताना कॉलऱ्याने तडफडून वारली. तेव्हापासून रजनी व त्याची बायको देवकी यांच्यात भावनिक दुरावा निर्माण झाला आहे. (कित्ता, पृ० ८३-८४, १०९). रजनीचा मित्र राम. रामविषयी रजनीला नेहमी वाटतं की "राम बुद्धिमान पण अत्यंत भावनाशील माणसासारखी सभ्य आत्महत्या करणार की तो एकदम काव्यात्म होऊन जाईल. त्याचं असंच हे तार्किक तात्पर्य यायला हवं. चुकता नये. त्याच्या आयुष्याचं हे ठरलेलं उत्तर कुठंतरी वाहवून गेलेलं दिसतं आहे. हा इतका असांकेतिक कसा झाला?" (कित्ता, पृ० ८५). जगाच्या दृष्टीने त्याला खूप यश व सुख मिळाले आहे. पण यातून त्याला साफल्य मिळालेले नाही; मिळाली ती निराशा आणि जुगुप्सा (नॉशिया). आपण 'उत्तम सुटाखालचा भंपक माणूस, क्षुद्र, निरर्थक' आहोत, प्रेत आहोत (कित्ता, पृ० ८६-८७) हे त्याला मनोमन पटले आहे. "सुख इतकं भयंकर असतं! सुखाच्या थडग्यात पार गाडला गेलाय. काहीतरी व्हायला हवं आहे. घडायला हवं आहे. हे अभद्र क्रूर सुख मला शोषतं आहे. अंगभर विखारतं आहे." (कित्ता, पृ० ८६). त्याला "एकदा कचकचून जगायचं आहे." (कित्ता, पृ० ८७). त्यासाठी त्याने पापी व्हायचेही ठरवले आहे (कित्ता, पृ० ८७).

रजनीची यावरची प्रतिक्रिया अशी : "आपण सुखवस्तू माणसं. कशाची म्हणून सवय नाही. टाकठीकपणे कातडी बचावत सुरक्षित जगतो. प्रसंग आलाच तर आपण फक्त दुबळे आहोत, एवढंच जास्त आणखी समजायचं." (कित्ता, पृ० ८७). या सावध वृत्तीचे हरीने तत्त्वज्ञानच बनवून टाकले आहे. त्याचे सुरुवातीचे आयुष्य "भयंकर क्रूर निळ्या आकाशाखाली एकाकी, अतिअसुरक्षित भयाण रात्रीचे" असे गेले आहे (कित्ता, पृ० ८८). सुरक्षितपणासाठी "एवढी थोरली माणसाची प्रतिष्ठाच" तो गमावून बसला आहे. त्याला याची स्पष्ट जाणीव आहे. "आम्ही गांडुळं. हव्यास नाही." (कित्ता, पृ० ९०). त्याचे म्हणणे असे की सर्वच माणसे गांडुळे असतात (कित्ता, पृ० ८८). आपल्या मानहानीत हरी आता सुख मानायला लागला आहे. "तात्याबा खास विद्रूप आहे. आडमाप आहे. पण ग्राउंडवर राजा दिसतो." (कित्ता, पृ० ९२). या गटातल्या इतरांसारखे त्याला व्हायचे आहे (कित्ता, पृ० ९३).

जीवन निरर्थक आहे, काहीही न घडणे हे जीवनाचे मूलतत्त्व आहे असे प्रभाकरला वाटते. "याला जास्तीत जास्त मख्ख, मद्दड मृतस्थळं आवडतात. अशी स्थळं तो शोधत फिरतो. मन मग त्यांच्यासारखंच कातडी मुर्दाड बनतं. सगळं जडशीळ थडग्याच्या आतल्यासारखं. धूळमाती आणि दगड, रुखेकोरडे. उद्ध्वस्त, भंगलेले घाट, धूळभरले जखमी रस्ते, गंज चढलेला उजेड किंवा घुबडांच्या आवाजाचा काळोख चिवळता. प्रचंड भयाण वृक्षातून भूत-वाऱ्याची न पकडता

येणारी विद्ध लय असं मग कधीतरी त्याला स्थळ सापडतं. बरबटलेल्या आकाशात कुठं एखादी चांदणीसुद्धा नसते ना! पाणी, आकाश आणि काळोख एकच—कभिन्न—अभिन्न. तिथं मग घाटावर पडून राहायचं. बस्स, तोच अर्थ असतो जीवनाचा. तोही मख्खच./त्याला काही करायचंच नाही आहे या जगात. त्याच्या कुटुंबाची म्हणे अशी वाताहत झाली की गड्या आपण काय करणार...पण कशाला अर्थच नाही. अगदी कशाला. आपण कुणाला वाचवू शकत नाही, आपण काही करू शकत नाही....काही खरं नव्हे. तो फक्त उपरोध आहे...पण काहीही घडण्याचं त्याला भय वाटतं. घडणं म्हणणे हताशपणा. अगदी आकाशातली कुऱ्हाड. आपण फक्त त्याच्या स्वाधीन व्हायचं. दुसरं कसलं घडणं त्याला संभवनीयच वाटत नाही. आणि राम आता काहीतरी करायचं म्हणतोय." (कित्ता, पृ० ९४).

. १८ .

भूतकाळ ज्यात गोठलेला आहे अशा दिवाणखान्यात जमणाऱ्या या पाच मित्रांच्या जीवनाला, हॅट घालणारी बाई आल्याबरोबर अचानक एक कलाटणी मिळते. तिचे येणे हे प्रत्येकाला एक आव्हान आहे. ती सर्वांसमोर आपली कल्पना मांडते. "मला वॉल्ट डिस्नेसारखे मराठी चित्रपट काढायचे आहेत. मी काही परीकथा निवडल्या आहेत. काही राग पण निवडलेत. आणि झालंच तर कुमार गंधर्वांची गीतवर्षा मला चित्रित करायची आहे....शिवाय मी एक अद्‌भुत आणि महाराष्ट्रातलं मोठं काम करणार आहे. अशी डिस्नेलँड व्हायला हवी आहे. तिला मी अपरसृष्टी नाव देईन." (कित्ता, पृ० ९८). यासाठी तिला दोन लाख रुपये हवे आहेत. ते ती हक्काने मागते. "जे चांगलं असतं ते घडायला हवंच. तो हक्क आहे." (कित्ता, पृ० ९९).

ती कोण आहे हे कोणालाच माहीत नाही. तिला स्वतःलादेखील. रंग पासून लेखिकेच्या मनात असलेला 'मी'पणाचा प्रश्न येथे स्मृतीच्या संदर्भात येतो. कालचा 'मी' व आजचा 'मी' एकच आहेत, त्यांच्यात काही बाबतींत भेद असले तरी मूलगामी साम्यही आहे. कालचा 'मी' व आजचा 'मी' ही एकाच पदार्थाची दोन रूपे आहेत, हे आपण कशाच्या जोरावर म्हणू शकतो? याला एक आधार म्हणजे आपले शरीर जसे काल होते तसे ते आजही आहे ही वस्तुस्थिती. आपल्या कालच्या शरीरात व आजच्या शरीरात काही बाबतींत भेद निश्चित असणार. पण तो जाणवण्याइतका मोठा नसतो. आपल्यात मोठे बदल जरी झाले (उदाहरणार्थ, अपघातात समोरचे दोन दात पडले, व डोक्यावर खोक पडली) तरी आपल्या शरीराचे कालचे एकूण रूप व आजचे एकूण रूप यांच्यात सलगता आहे. शरीराच्या तोचपणाचा 'मी'च्या तोचपणाला मोठा आधार असतो.

तसा दुसरा आधार म्हणजे अनुभवांची सलगता. आपले कालचे अनुभव आजच्या अनुभवांशी सलग आहेत, त्या अनुभवांविषयी आपल्यात झालेल्या प्रतिक्रियांमध्ये सलगता आहे, आपल्या एकूण अनुभव घेण्याच्या व विचार करण्याच्या पद्धतींमध्ये सलगता आहे, म्हणून कालचा 'मी' व आजचा 'मी' एकच आहेत असे म्हटले जाते. कालच्या 'मी'चे अनुभव इत्यादी आजच्या 'मी'ला आपले अनुभव म्हणून आठवतात. या सर्व प्रक्रियेत स्मृतीला फार मोठी कामगिरी बजावायला लागते हे उघड आहे. शरीराच्या सलगतेपेक्षा स्मृतीवर आधारलेली

अनुभवांची सलगता प्रस्तुत संदर्भात महत्त्वाची आहे. कारण 'मी'पणाचा शोध घेताना कमल देसाईंनी *रात्रंदिन*...मध्ये विशिष्ट जाणीव व विशिष्ट शरीर यांच्यातील दुवा तोडण्याचा प्रयत्न केल्याचे आपण पाहिले आहे. तोच विचार पुढे नेल्यास असे आढळेल की त्यांच्या दृष्टीने 'मी'पणाच्या जाणिवेत शरीरापेक्षा मनाला जास्त महत्त्व आहे. असे असेल तर साहजिकच स्मृतीला महत्त्व येणार.

हॅट घालणारी बाई मध्ये 'मी'च्या या शोधाला नवी कलाटणी मिळते. समजा, एखाद्याची स्मृतीच गेली तर 'मी' कशात शोधायचा? स्मृती नाही म्हणजे भूतकाळ नाही, त्यातली नातीगोती नाहीत, जुने अनुभवांचे-प्रतिक्रियांचे साचे नाहीत, सवयी नाहीत. या साच्यांशिवाय, सवयींशिवाय जगणे सर्वसामान्य माणसाला जमण्यासारखे नाही. "आपलं जीवन ही एक सवय असते. / सगळ्याची सवय होते माणसाला. आणि ती सवय हीच आपली स्वतःची भावना, आपला स्वतःचा निश्चित अनुभवच असं आपण समजतो. आपला अनुभव काय असतो यापेक्षा आपली सवय महत्त्वाची. अनुभवाचं भय असतं. आणि शिवाय तो सर्वशक्तीनिशी कधी घेत नसतो आपण." (कित्ता, पृ० १०१). या विचाराबरोबर आणखीही एक विचार कादंबरीत मांडलेला आहे. तो असा की, आपले 'मी'पण आपल्याला आपल्या सामाजिक, कौटुंबिक संदर्भांतून प्राप्त होते. आपल्याभोवतीचे लोक आपल्याला आपले व्यक्तित्व देतात. आपण स्वतःला ओळखणे, स्वतःचा स्वीकार करणे म्हणजे लोकांनी आपली जी प्रतिमा तयार केली असेल तिच्याशी एकरूप होणे (कित्ता, पृ० ११८-१९).

नायिकेला डॉक्टर सांगतात की, तिने सर्व आठवण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. सर्व म्हणजे अर्थात त्यांना हवे असलेले तेवढेच, इतर नाही (कित्ता, पृ० १०२). कोणीकडून तरी त्यांना तिचे नाव, गाव, पत्ता, व्यवसाय हवा आहे. या व अशा माहितीच्या साहाय्यानेच आपण एकमेकांना ओळखतो. यांतला काही भाग आपल्याला जन्मापासून प्राप्त झालेला असतो. समजा, एखाद्याला हा भाग मिळालेला नाही. त्याला उसना संदर्भ चालेल का? उदाहरणार्थ, माणसाला आई पाहिजे. ती नसेल, स्मृतीतदेखील नसेल, तर इतरांनी दाखविलेल्या कोणत्यातरी बाईला आई म्हणून स्वीकारायला हवे. "रोजरोज बघून ती मोठ्या कुंकवाची बाई तुम्हांला आईच आपली, असं वाटायला लागेल. नाही तरी आठवण आठवण म्हणजे तरी काय, एक लावून घेतलेली सवयच." (कित्ता, पृ० १०३). नायिकेला असा बाहेरून लादलेला खोटा संदर्भ स्वीकारणे शक्य होत नाही. तिला अशा संदर्भातून आपले व्यक्तित्व मिळू शकत नाही (कित्ता, पृ० १०५). इतरांनी निर्माण केलेल्या प्रतिमेशी एकरूप होणेही तिला मान्य नाही.

ती स्वतःचे जीवन स्वतः घडवते आणि त्यातून स्वतःला घडवते, शोधून काढण्याचा प्रयत्न करते.*

'आठ वर्षं'मधल्या शिवरामच्या बाबत 'स्व'शोधाचे सर्वच मार्ग बंद झाल्याचे आपण पाहिले. याला भूत, वर्तमान, भविष्य त्यांपैकी काहीच नाही. पुन्हा तो रेणूच्याही जाणिवेचा विषय होऊ शकत नाही. येथील नायिकेला वर्तमान व भविष्य आहे. त्याच्या जोरावर तिचा आत्मशोध पुरा होतो का, हे पाहायचे आहे. ती इतरांच्या जाणिवेचा विषय होऊ शकते का, तेही पाहायचे आहे.

हे करीत असताना अर्थातच कोणाचेही मार्गदर्शन मिळत नाही. ते मिळत नसतेच. "मला रस्ता कधीच उपलब्ध नसतो. पायाच्या आंगठ्यापुढं फक्त शक्यतेचा फुलोरा. मग मी स्वतःच प्रथम रस्ता निर्माण करते. आणि त्यावर मी आत्मविश्वासानं, अगत्यानं पाऊल टाकते. मी आता बांधील असते. / स्वर्गाची इच्छा करणारा आधी स्वर्ग निर्माण करतो. सगळं मग सुरक्षित, ओळखीचं आणि निश्चित होतं." (कित्ता, पृ० १०२). ती कोठल्यातरी जगावेगळ्या कामाचा संकल्प करते, या स्वसंकल्पित कामात स्वतःला शोधू पाहते. या कामाखेरीज इतर गोष्टींना महत्त्व उरत नाही; किंवा असे म्हणता येईल की, प्रत्येक गोष्टीचे मूल्य ठरवायला या कामाचाच संदर्भ बघावा लागतो. या गोष्टींचे इतर संदर्भांमधले मूल्य तिच्या दृष्टीने नाहीसे होते. त्यांच्याबद्दल ती पूर्णपणे अलिप्त, निर्लेप होऊ शकते. म्हणूनच ती कैलासशेटकडे एक वर्षाकरिता रखेली म्हणून राहायला तयार होते. "मी कबूल झाले नसते तर स्टुडिओ मिळाला नसता. मग ?" (कित्ता, पृ० १२९) इतके साधे स्पष्टीकरण तिला पुरते. रखेलीची भूमिका ती छान वठवते. पण त्या भूमिकेत ती नसते. रखेलीपण म्हणजे तडजोड म्हणून निर्माण केलेली एक खोटी प्रतिमा. साहजिकच कैलासशेटला ती त्या प्रतिमेत सापडत नाही. तो पराभूत होतो; आणि शेवटी अर्धवट झालेली फिल्म जाळून टाकतो. आता ती एकाच ठिकाणी आहे. चित्रपटनिर्मितीच्या प्रकल्पात.

. १९ .

आपले स्वतःचे जीवन व व्यक्तित्व स्वतःच कल्पिलेल्या प्रकल्पातून शोधणारी नायिका जेव्हा जीवनाच्या प्रवाहावर नुसत्या तरंगत राहणाऱ्या येथील पाच जणांच्या जीवनात येते तेव्हा ते हादरून जातात. तिचे येणे एक आव्हान ठरते. रजनी तिला घरी नेतो. त्यामागचा हेतू त्याचा त्यालाच कळत नाही. "एखाद्या बेवारशी कुत्र्यासारखी अतीव करुणेनं उचलली तिला आपण आणि आणली घरी. आणि आता हा प्रश्न. कसा सोडवायचा ? पण तिची ही कल्पना इतकी मोठी आहे ! एखादं माणूस विरघळेल तर काय होईल ! असं होईलच की एखाद्याचं ! निदान त्याचं होतं बुवा असं. तरी पण तो आता एकटा काय करणार आहे ? त्याला कसं जमेल ? का सविता गेली आहे म्हणून तो या मुलीला आणून प्रायश्चित्त घेणार आहे ? हे एवढंच ! इतकं हीन आणि क्षुद्र ? आणि तिची ती कल्पना ? व्हायला हवी ती साकार !" (कित्ता, पृ० ११०). पण रजनी तिची फार काळ साथ करू शकत नाही. "काही माणसांना जगणं कळतच नसावं. जिवंत कसं व्हायचं ते समजत नसावं. त्यांतला तो. पुढं काही आलं तरी आपण ढिम्म उदासीन. कुठं झळ नाही लागू द्यायची. तेवढंच बेताचं. अंगभर बेतशीर कपडे. नीट फिट." (कित्ता, पृ० १२०). तिच्या प्रकल्पामध्ये रजनी गुंतलेला आहे. त्यासाठी त्याला किंमतही मोजावी लागते (कित्ता, पृ० १३२). पण तो स्वतःला त्यात झोकून देऊ शकत नाही. "तेच पूर्वीचे दिवस. काही न घडलेले. काही न घडणारे. संथ. शांत. तेच बरं आपल्यासारख्यांना. जीवनाची आग-धग आपल्याला मानवत नाही. तो राम किती पुढं गेला. सारं घरदार सोडून काम करतो. आपल्याला असं कशासाठी जगणं जमलंच नसतं. आपली बरी ती वर्गातली बडबड. काहीच न मागणारी. तीही आता संपली...तो तात्यावा नाही ? आता कुठं त्याला मैदानात रस वाटतो ? खेळच नको वाटतात त्याला आणि राम त्याला स्टुडिओत पाऊल टाकू देत नाही...

हरी काय, तात्याबा काय, त्यातच आपलंही नाव. थोडं इकडंतिकडं." (कित्ता, पृ० १३२).

प्रभाकर प्रथमपासून फार सावध आहे. तो तिच्याबद्दल साशंक आहे. तो रजनीला सांगतो, "पण मला ही तुझी जग दुरुस्त करण्याची कल्पना मुळीच पसंत नाही! ही मूर्ख सहानुभूतीही आवडत नाही मला. जो तो आपला. आपण काही करू शकत नाही. तिला तिच्या वाटेनं जाऊ दे." (कित्ता, पृ० ११२). आणि ती गेल्यावर "सर्व निरर्थक असतं बघ. मला काहीही घडणं आवडत नाही. भीती वाटते. असं संथ, भाकड जीवनच मला आवडतं." (कित्ता, पृ० १३२). हरी मात्र फारच विथरला आहे. तो एकटा पडला आहे. त्यामुळे तो फार रागावला आहे. त्यामुळे तो रजनीला कॉलेजजीवनातून उठवतो. तिचा पूर्ण स्वीकार केला आहे फक्त रजनीच्या दिवाणखान्याने आणि रामने (कित्ता, पृ० १०६, ११२). "राम तिच्या भल्यादांड्ग्या फाइलची पानं वाचण्यात गढतो...काहीतरी अद्भुत समोर घडत असल्यासारखा तो बावरतो. नाकातोंडात आश्चर्य शिरून अंगभर स्तिमित होतो. हे व्हायलाच हवं. बस, हे व्हायला हवं./ फाइल नीट ठेवून राम तिच्याजवळ येतो तर तिला वाटतं, तो आता मिठीच मारेल." (कित्ता, पृ० ११५). यानंतर तो जवळजवळ भारलेल्या अवस्थेतच जगतो. त्याला केव्हातरी खऱ्या अर्थाने जगायचे होते. आता संधी आली, तिचा तो पुरेपूर उपयोग करीत आहे. दोन घरे सोडली तर बाकीची मालमत्ता त्याने विकून टाकली आहे. मुलीचे लग्न मोडण्याच्या मार्गावर आहे. बायको संतापली आहे. तो चित्रपटासाठी इतके सर्व करतो. पण तरीही त्याच्या मनात स्वतःच्या हेतूविषयी शंका आहे. जाणीवपूर्वक जगायचे म्हणजे सर्वच गोष्टी तावूनसुलाखून घ्याव्याच लागतात. "पण कैफ आहे बुवा! मजा आला! पुन्हा असंच करू. खंक होऊ—जरा काहीतरी वाटतंय. पण हे मग सगळं त्या चित्रपटासाठी की आपण पण जगू शकतो या दंभासाठी?...आपण शिंचा चित्रपटसुद्धा त्या कैफातला आनंद कसा असतो ह्या कुतूहलापायीच काढू की काय? आणि आता खंक होण्यातला कैफ. अंजूचं लग्न मोडलं तर बरंच वाटलं. काहीतरी आपल्यालाही दुःख आहे. चारचौघांसारखं म्हणता येईल." (कित्ता, पृ० १२६). त्याच्या कृतीत हे तिन्ही हेतू एकटवले आहेत. त्यांपैकी निर्मितीची प्रेरणा व खऱ्या अर्थाने जगण्याची प्रेरणा या एकरूप झाल्या आहेत.

निर्मितीचा क्षण जवळ येत असताना तिच्या व रामच्या वाटा वेगळ्या होतात. फिल्म जळाली तेव्हा ती कोसळली (कित्ता, पृ० १३१), बदलून गेली (कित्ता, पृ० १३३). आपल्या हाताला यश नाही ही दारुण जाणीव हे या बदलाचे नजिकचे कारण. पण येथे आणखीही एक सूचित झाले आहे. तिच्या पूर्वायुष्यात तिच्या बाब्याला असे अपयश आलेले असावे—कदाचित पूर्वीच्या जन्मात. पण कदाचित हा अनुभव तिचा एकटीचा नव्हे तर सर्व स्त्रियांचा प्रातिनिधिक अनुभव आहे, असे लेखिकेला सुचवायचे असेल. स्त्री ही स्त्री आहे, पुरुष नव्हे, म्हणून तिला हा अनुभव येतो. स्त्री एकटी काही करू शकत नाही. ती पुरुषावर अवलंबून असते. हे अवलंबित्व स्वीकारायचे का, हा खरा प्रश्न आहे. कमल देसाईंच्या कथांमधील 'फेमिनिन प्रोटेस्ट'चे येथे पुन्हा प्रत्यंतर येते. तुझे नाव अहिल्या आहे का, असे राम नायिकेला विचारतो. खूप लांबवरून प्रतिध्वनी येतो—"अहिल्ये...इल्ये...ल्ये...ए...अं..." प्रतिध्वनीच्या या वास्तवदर्शी आविष्कारामुळे मनासमोर चित्र उभे राहते ते उंच डोंगरांचे आणि खोल दऱ्यांचे.

डोंगरदऱ्यांमध्येच असा प्रतिध्वनी उमटतो. या चित्राला प्रतीकात्मकताही येते. सनातन पुरुषाने सनातन स्त्रीला मारलेली ही हाक वाटते. नायिकेतली सनातन स्त्री साफल्याच्या, मुक्तीच्या प्रश्नासमोर उभी ठाकते. मुक्तीसाठी ती पुरुषाची मदत घेणार आहे का? मदत घ्यायची नाही असे तिने ठरविले आहे. "हां. खबरदार. तुझा तो पावन पदस्पर्श करशील तर! माझी शपथ आहे!" पण ही मदत घेतल्यावाचून कसे चालेल? एक स्त्री म्हणून तिच्या व्यक्तित्वातच त्याच्याकडे जाण्याची तीव्र इच्छा खोलवर रुजलेली आहे. ही इच्छा तिच्या स्वत्वाचा भाग आहे. त्याने न बोलावताही तिने त्याच्याकडे जावे हा तिचा स्वभावधर्म आहे. "असं काय घडलं होतं ते? अशी ती कुणाच्या तरी डोळ्यांतली किरणं तिच्यामागं येत. तिला बांधत. किती चुकवलं तरी चुकवताच येत नसत. उलट ती जास्तच जास्त प्रखर व्हायची. ती हताश होते आणि किरणं तिला पकडतात. क्षुद्र पाल्यापाचोळ्यासारखी ती त्यांच्या पायाशी येते..." 'पण मी कधी तुला बोलावलंच नाही.' 'म्हणजे?'...ही फक्त तिच्याच इच्छेची ललितक्रीडा अं! त्याच्या खालच्या ओठाशी सूक्ष्म हास्यरेखा जळती. अभिषेकपात्रातून मस्तकावर तो एक-एक थेंब पडतो. डोळे मिटतात. कानशिलाचे, मानेचे स्नायू आकुंचन पावतात आणि पाठीतून ती शरम खाली खाली ओघळते. तिला जखडलेलं बर्फखड्याशी. असाहाय्य. युगायुगांतला हाच तो बाईपणा तिला कळून गेलेला सनातन रूपात. ते फक्त भोगायचं असतं./आणि तेव्हाच ते आकाश खाली खाली लवलं होतं. भयंकर क्रूर चांदणं हिंस्रपणं धो धो कोसळत असताना. खालचे वाळूचे कण ठणकत असताना. सावळं मायाळू आकाश तिच्या अंगभर पसरलं होतं. तिनं त्या वांझोट्या सावळ्या आकाशाशी संग केला होता. म्हणूनच तर ती अशी मुक्त आपली आपणच. आकाशगंधाची चिमूट घेऊन.' (कित्ता, पृ० १३३–३४).

त्याने बोलावले नसतानाही ती त्याच्याकडे गेली. या बाबतीतल्या तिच्या असहाय्यतेची त्याला जाणीव आहे. म्हणून त्याच्या ओठाशी हास्य आहे. तिला आपल्या असहाय्यतेची आणि पुरुषाच्या या बाबतीतल्या श्रेष्ठत्वाची जाणीव आहे. म्हणून स्त्रीत्वाबद्दलची, त्यातल्या दुबळेपणाबद्दलची शरम आहे. पुढे तिचा आकाशाशी संग झाल्याचे सांगितले आहे. या एकामागोमाग एक येणाऱ्या प्रतिमांचा अर्थ लावणे कठीण आहे. अभिषेक होणे हेसुद्धा संगाचे प्रतीक मानता येईल. असे झाल्यास अभिषेकपात्र हे पुरुषलिंगाचे व त्यातून पडणारे पाणी हे वीर्याचे प्रतीक होईल. पण वीर्य जोराने न पडता थेंब-थेंब पडणे यात काहीतरी अ-स्वाभाविक आहे. त्यात एरवी जो जोर असतो त्याचे स्थानांतर झालेले असून तो "क्रूर चांदणं हिंस्रपणं धो धो कोसळत असताना" या लगेचच येणाऱ्या प्रतिमेचा भाग झाला आहे. अभिषेकपात्रातून पडणाऱ्या पाण्यातून फक्त शरम निर्माण झालेली आहे. यावरून हा संग नायिकेने नाकारला आहे असे म्हणता येईल. त्यानंतर येते स्त्रीच्या सनातन असहाय्यतेची जाणीव. याच्यापुढे आलेले संगाचे वर्णन सहज आकलन होईल असे नाही. हा संग सावळ्या मायाळू आकाशाशी झालेला आहे. 'धो धो कोसळण्या'चा अर्थ वर सूचित झाला आहे. पण येथे कोसळते आहे ते पाणी—वीर्य—नसून चांदणे आहे. त्यामुळे आकाश मायाळू असले तरी वांझोटे आहे आणि चांदणे ज्यावर कोसळते आहे ते म्हणजे जमीन नसून वाळूचे कण आहेत. वाळूचे कण चंद्रप्रकाशात चमचमत असल्याचे कल्पिता येते. कदाचित ते पाण्याचा भासही निर्माण करत असतील. हा सर्व देखावा मनोहर

आहे. पण त्यात निर्मितीची क्षमता असलेले काहीही नाही. चंद्रप्रकाशाचा संबंध सुरुवातीला निर्देशिलेल्या कुणाच्या तरी डोळ्यांतल्या किरणांशी लावता येतो. किरणांनी ती बांधली जाते व त्याच्या पायाशी येते. पण त्याने तिला बोलावलेलेच नसते. आपण बांधलेले आहोत असे तिला वाटणे, तिने त्याच्याकडे जाणे 'ही फक्त तिच्याच इच्छेची ललितक्रीडा' आहे असे तिच्या लक्षात येते. पुढील दृश्यातील धो धो कोसळणारे चंद्रकिरणही तिनेच निर्माण केलेले असावेत. पुरुष स्वयंपूर्ण आहे. स्त्री मात्र पुरुषावर अवलंबून आहे. यामुळे पुरुषाला स्त्रीविषयी तुच्छता वाटते. म्हणून शरमून स्त्री स्वयंपूर्ण होण्यासाठी धडपडते. पहिल्या किरणांनी तिला पुरुषाच्या पायाशी नेले. दुसरे किरण तिला स्वयंपूर्ण करतात. कारण पहिल्या किरणांप्रमाणे दुसरे किरणही तिनेच निर्माण केलेले आहेत. फरक इतकाच की, पहिले किरण तिला परावलंबी बनवतात, तर दुसरे स्वयंपूर्णतेकडे नेतात. स्त्रीची स्वयंपूर्णता नायिकेला मनोहर वाटते आहे. पण ही स्वयंपूर्णता निर्मितिक्षम नाही हेही तिला मनोमन पटले आहे. तिने त्या वांझोट्या सावळ्या आकाशाशी संग केला होता. म्हणूनच तर ती अशी मुक्त आपली आपणच. 'आकाशगंधाची चिमूट घेऊन.'

पुरुषाचे वेगळे असते. तो निर्मितिक्षम आहे. "तिची उत्सुकता संपली आहे. आणि रामला हे सांगितलं तर खरं नाही वाटायचं. त्याला मात्र काही एक आनंदाचा क्षण मिळून गेला आहे. ते तिला पकडता आलं नाही. तो क्षण फक्त त्याचा. तो म्हणाला होता : पुन्हा मिळालं तर पुन्हा असंच जगेन. हे असंच. तिला काही म्हणताच आलं नाही...आपण अगदी रिक्त रिक्त आहोत...काही मिळूनसुद्धा इतकं रितं हे कसलं भाग्य म्हणायचं ? इतका मनाचा करंटेपणा की हे असंच असतं ? हा कायदाच आहे ? मृत्यू यावर सुंदर काव्यात्म कळस चढवेल म्हणायचा ! हव्यासानं डोळ्यांत साठवलेलं ते सौंदर्य तरी कुठं आता आठवतं आहे ? हातात चिमूटभरही गंध नाही. आपण अगदी रिक्त." (कित्ता, पृ० १३६).

स्त्री जशी पुरुषावर अवलंबून आहे तसा पुरुषही स्त्रीवर अवलंबून असावा. नायिका गावात येईपर्यंत राम फक्त असमाधानी व अस्वस्थ होता. त्याला जीवन कचकचून जगायचे होते. पण त्यासाठी ती येईपर्यंत तो काहीही करू शकला नव्हता. ती आपला प्रकल्प घेऊन येते आणि रामला साफल्याचा मार्ग सापडतो. सृष्टीचा हा नियमच असावा. स्त्री आपण होऊन पुरुषाकडे येते; पुरुष स्त्रीकडे जात नाही. पण मग याआधी येऊन गेलेल्या प्रतिमांच्या साखळीत राम अहिल्येकडे येताना आपल्याला जो दाखविला आहे त्याचा अर्थ कसा लावायचा ? कदाचित असे असेल की, पुरुष स्त्रीकडे जो येतो तो उद्धारक म्हणून, तिच्यापेक्षा वरचढ असा कोणीतरी होऊन. स्त्री जी पुरुषाकडे येते ती पाल्यापाचोळ्याप्रमाणे त्याच्या पायाशी लोळण घ्यायला. स्त्रीचे पुरुषाच्या जीवनातील कार्य 'कॅटॅलिटिक एजंट'चे असावे. ती त्याच्या जीवनातील काही महत्त्वाच्या प्रक्रिया सुरू करून देते व मग बाजूला होते. त्यानंतर तिला कसलेच कार्य उरत नाही.

खालील दोन चित्रांवरून असे वाटते की, लेखिकेचा असाच अभिप्राय असावा. नायिका जेव्हा रजनीकडे प्रथम येते तेव्हाचे चित्र असे : "त्या चक्रम दिवाणखान्यात एखाद्या राणीच्या ऐटीत ती बसली होती. कशाला तरी आता तिला जरूर न्याय द्यायचा आहे. तो दिवाणखाना, त्यातलं ते फर्निचरचं जंगल. सर्वच एखाद्या खुशमस्कऱ्यासारखं तिच्यापुढं उभं होतं. / त्या अतिशय कुलवंत विदूषकी दिवाणखान्यातल्या श्रीमंत पसाऱ्यात ती एक फाटकी तरीही अत्यंत

आवश्यक गोष्ट होती. त्या पसाऱ्याला ते मान्य होतं." (कित्ता, पृ० ११२). आता नंतरचे हे चित्र पाहा : "ती या खोलीत तशी आवश्यक वाटत नव्हती. आणि तिनं स्वतःहूनच ते आवश्यकपण सोडून दिलं आहे असं वाटत होतं. या खोलीतल्या क्षुद्र वस्तूंच्या पसाऱ्यात तीही एक आगंतुक, कशासाठीही नसलेली." (कित्ता, पृ० १३४).

ती या पाच जणांच्या गटात आपाततः येऊन पडते. तिने पुरुषांकडे येणे ही स्त्रीधर्माला अनुसरून झालेली एक अपरिहार्य कृती असली, तरी तिने या पुरुषांकडे यावे हा एक केवळ योगायोग आहे. त्याचे बौद्धिक स्पष्टीकरण देता येणार नाही. (पाहा कित्ता, पृ० १०६). पण ती आल्यावरोबर सर्व पुरुषांच्या जीवनातील शक्यतांच्या कक्षाच बदलतात. त्यांनी तिच्याशी सहकार्य केले किंवा केले नाही तरी हा बदल होतोच. आपण आल्यामुळे येथील मानवी पूर्वपरिस्थितीत निश्चित असा बदल पडला आहे, हा बदल अपरिहार्य असा आहे याची नायिकेला जाणीव आहे. "मी नसतेच आले तर वेगळी गोष्ट होती. पण आता आले. नव्हे, यांनी मला आणली. आता निघून जाणं माझ्या हाती नाही. घालवणं तुमच्या हाती नाही. मी निघून गेल्यानं तुमची सुटका होत नाही. माझं जाणं तुम्हांला खात राहील. माझं असणंही तुम्हांला पोखरत राहील. माझ्या अस्तित्वानं तुम्ही गुदमरणारच आहात. माझं काय करायचं हे तुम्हांला समजणार नाही आहे." (कित्ता, पृ० ११४).

तिच्या येण्याने या पाचांपैकी काहींच्या जीवनाला गती मिळते, तर इतर काहींचा अकर्तेपणा उघडा पडतो. पण त्यांच्या अस्तित्वामुळे एक माणूस म्हणून तिच्या जीवनशक्यतांच्या कक्षेत काही फरक पडतो का ? तिने या पुरुषांशी काही संबंध प्रस्थापित केले का ? कैलासशेट तिच्या प्रेमात पडतो, पण तिच्या थंड प्रतिसादासुळे तो असहाय्य होतो. तो तिला म्हणतो, "मी असा असहाय्य होतो म्हणून तुझी मिजास ! तुला कोणी असं असहाय्य केलं नाही ? तू कधी कुणापुढं अशी दुबळी झाली नाहीस ? थोर आहेस तू !" ती विद्ध नजरेने सारखी कैलासशेटकडे पाहते. कैलासशेट गोंधळतो. 'बाईला परवडत नाही असं असहाय्य होणं. फक्त पुरुषालाच हे परवडतं. त्यालाच क्षमा असते. बाई सरळ रस्त्यावर येते या चुकीनं सारं गमावून—' पण तिला वाटतं, ती बोललीच नाही. /'तुला काही आठवतं आहे ? न आठवणं हा बहाणा आहे तुझा ? काय आठवायचं नाही तुला ?'" (कित्ता, पृ० १३०). तिला काय आठवायचे नाही आहे ? पूर्वायुष्यातील एखादी चूक ? समाजातील स्त्रीपुरुषांच्या असमानतेविषयी, सामाजिक अन्यायाविरुद्ध ती बोलते आहे ? लग्नबाह्य संबंधात बळी फक्त स्त्रीचा जातो हे तिला सांगायचे आहे का ? 'बाई सरळ रस्त्यावर येते या चुकीनं सारं गमावून.' या वाक्यावरून तिच्या मनात फक्त सामाजिक विषमता असावी असे वाटते. पण कदाचित तिचा अभिप्राय यापेक्षा व्यापक असावा. तिला जे आठवू नये असे वाटते आहे ते म्हणजे स्त्रीची स्त्री म्हणून असलेली जन्मजन्मांतरीची असहाय्यता. विवक्षित संदर्भांमध्ये पुरुष जरी असहाय्य असला तरी तो स्त्रीप्रमाणे खऱ्या अर्थाने असहाय्य नसतो. कारण पुरुष स्वावलंबी आहे. त्याने न बोलावताच स्त्री त्याच्या आयुष्यात एखाद्या कॅटॅलिटिक एजंटप्रमाणे येते, त्याला निर्मितिक्षम बनवते व निघून जाते. स्त्रीचे तसे नाही. पुरुषाच्या पायी पडायचे हे तिच्या स्वभावातच असावे. याची तिला जाणीव झाली आहे. यातून सुटून तिला स्वप्रस्थापना करायची आहे. अशी स्त्री स्वतःची असहाय्यता दाबून टाकील.

ती खरोखर प्रेमात पडली तर तिची असहाय्यता उघडी पडेल. म्हणून प्रेम करणे हा माझा पिंड नाही असे ती रामला सांगते (कित्ता, पृ० १३४; तुलनेसाठी पाहा *रंग*, पृ० ५).

. २० .

जवळजवळ शेवटपर्यंत ती चित्रपटाच्या प्रकल्पाशी, आणि केवळ त्याच्याशीच एकरूपता पावली आहे. पण तो प्रकल्प जसजसा मूर्त होऊ लागतो तसतशी ती त्याच्यापासून अलिप्त होते. कोणतीही गोष्ट जेव्हा मनोगत असते तेव्हा ती तिच्यात असते, सर्वस्वी तिची असते. ती गोष्ट मूर्त झाली की एक प्राकृतिक पदार्थ म्हणून बाहेरच्या जगाचा एक घटक बनते. नायिकेपासून ती गोष्ट दुरावते. "बस, काम पूर्ण झाल्यावर ती, कुणास ठाऊक, फार प्रक्षुब्ध झाली होती. त्या संपलेल्या कामापासून एकाएकी तिचं नातं तुटलं होतं. तिचं काहीच नव्हतं. तिच्या हातून ते निसटलं होतं. आणि ती पराभूत, विद्ध झाली होती..." (कित्ता, पृ० १३९). ज्याला मनातला एखादा प्रकल्प सिद्धीस न्यायचा असेल त्याला बाह्यीकरणाचे तंत्र माहीत असावे लागते. पण नायिकेला स्टूडिओतले कोणतेच काम येत नव्हते. जणू तिची निर्मिती मनाच्या माध्यमातच साकार होत असे. "दोन दिवस विचार केला तिनं. काळोखाचा शॉट घ्यायचाच. तो निर्माणक्षम काळोख, ज्यात पहाटेची चाहूल आहे, ज्यात काजवे आहेत आणि नुसताच ठिपका नाही अशी जटिल आकृती—कशी दिसवायची—हट्ट तर मोठ्ठाच—तिनं मंडप सांगितला तर आश्चर्य वाटेल तुला, त्याला अपार्थिव केला तिनं. जणू अक्षरशः ढगांचा बनलेला...फक्त ती कल्पना पकडायची." (कित्ता, पृ० १४०). तिच्या प्रकल्पाला पार्थिव देह प्राप्त होऊन तो बाहेरच्या जगाचा भाग होण्याची शक्यता निर्माण झाली, तेव्हा स्टूडिओला आग लागली व फिल्म जळाली. सुंदर स्वप्न गर्भातच गुदमरले. कदाचित तिनेच ती आग लावली असेल. खरेच तसे असेल, तर तिने आग का लावली ? याचे उत्तर कादंबरीत नाही. त्याच्याविषयी आपल्यालाच तर्क करावे लागतात.

प्रकल्पामधून माणसाचे व्यक्तित्व सिद्ध होते असे म्हणावे तर प्रकल्प साकार करण्याचे कोणतेच कौशल्य नायिकेने आत्मसात का केले नाही ? दुसऱ्या कोणी ते कौशल्य वापरून प्रकल्प सिद्धीस नेण्याचा प्रयत्न केला, तर तिने अगदी शेवटीशेवटी त्याची साथ का सोडली ? तिने स्टूडिओला आग लावली असेल तर हा प्रश्न आणखीच विकट होतो. संकल्पसिद्धी तिला नकोच होती का ? मानवी व्यक्तित्वप्रस्थापना ही स्त्रीपुरुषांमध्ये एकाच पद्धतीने होते का वेगवेगळ्या पद्धतींनी ? प्रकल्पसिद्धीतून व्यक्तित्वप्राप्ती होते असा लेखिकेचा एकूण अभिप्राय असला तरी स्त्रीच्या व्यक्तित्वप्राप्तीत काही खास विघ्ने आहेत असे लेखिकेचे मत असावे. एक तर असे की पुरुषाप्रमाणे स्त्री स्व-तंत्र, स्वयंपूर्ण नाही. कसलीही निर्मिती ती एकटी करू शकत नाही. तिने पुरुषाची मदत घेतली नाही तर तिला निर्मितिक्षमता प्राप्त होत नाही. पण पुरुषाची मदत घ्यायची म्हणजे स्वतःचा कमीपणा मान्य करायचा. पुरुषाला असे करण्याची गरज नसते. आता तिच्यापुढचा प्रश्न असा : प्रकल्पाची सिद्धी झाली नाही तर व्यक्तित्वप्राप्ती होणार नाही. पण पुरुषाची मदत घेतल्याशिवाय प्रकल्पसिद्धी होणार नाही. म्हणजे स्त्रीला व्यक्तित्वप्राप्ती व्हायची असेल तर तिने स्वतःची न्यूनता स्वीकारली पाहिजे. पण या अटीवर व्यक्तित्वप्राप्ती व्हायची

असेल तर ती न झाली तर काय हरकत आहे ? या विचारामुळेच बहुधा तिचा प्रकल्प सिद्धीस जाण्याच्या सुमारास तिचे त्यावरचे लक्ष उडते.

या प्रकल्पाबद्दल एक मुद्दा ध्यानात ठेवायला हवा. तो तिने स्वीकारण्यात यादृच्छिकतेखेरीज इतर काही आहे असे दिसत नाही (कित्ता, पृ० १०१). सर्व बाजूंनी विचार करून तो तिने अंगीकारला असे झालेले नाही. कदाचित सर्वच मानवी प्रकल्प यादृच्छिक असतात असे लेखिकेला सुचवायचे असेल. पण प्रकल्पाप्रकल्पांत भेद असतात. काही प्रकल्प मध्येच सोडता येतात, काही तडीला न्यावेच लागतात. नायिकेने निवडलेला प्रकल्प पहिल्या प्रकारचा आहे. म्हणूनच ती तो मध्येच सोडू शकली. 'फेमिनिन प्रोटेस्ट'खेरीज आणखी एका कारणासाठी तिने प्रकल्प अर्धवट सोडला असावा. ते म्हणजे प्रत्येक गोष्टीविषयी शंका घेण्याचा तिचा स्वभाव. निश्चितीच्या (सर्टन्टी) कधीही संपणार नाही अशा शोधात ती सदैव असते. "तरी खिडकी-खाली रातराणी फुत्कारत होती. आणि चिकाच्या दाट पडद्यातून वाऱ्याची हिंस्र शीळ गुदमरत होती. या उघड्या दारातून त्यांच्या होणाऱ्या स्वागतानंही तिचं कसलंच समाधान होणार नाही आहे. हे असंतुष्ट आत्म्या, तुला शांतीच नाही. कारण, तुला शांती लाभली तरी हीच का ती शांती ? कशावरून ?—एवढंच तू विचारणार आहेस !" (कित्ता, पृ० १३६).

. २१ .

१९६८-७० च्या सुमारास व्यक्तित्वप्रस्थापना व वेगवेगळे प्रकल्प यांच्याविषयी लेखिकेच्या मनात विचार चालू असावा. *काळा सूर्य* १९६८ मध्ये व *हॅट घालणारी बाई* १९७० मध्ये प्रसिद्ध झाली. *हॅट...*मध्ये मध्यावर सोडता येईल असा प्रकल्प केंद्रस्थानी आहे तर *काळा सूर्य*-मध्ये असा प्रकल्प निवडलेला आहे की जो तडीला जातोच. त्यासाठी लागणारी पहिली कृती केली की पुढच्या कृती कराव्याच लागतात. पहिल्या कृतीनंतर परतीचा मार्ग नाहीसाच होतो. हा प्रकल्प म्हणजे जे पाप पराकोटीचे असे मानले जाते ते करणे. बाप-मुलगी किंवा आई-मुलगा अशा अगदी जवळच्या नात्यांतील माणसांमध्ये लैंगिक संबंध (इन्सेस्ट) असणे हे पराकोटीच्या पापांपैकी एक असे समजले जाते. *काळा सूर्य* मध्ये इन्सेस्टला मध्यवर्ती स्थान देण्यात आलेले आहे.

या कादंबरीचा विचार करताना एक मुद्दा लक्षात ठेवायला हवा. तो असा की, तिच्यातली शेवटची वीस पाने (पृ० ५६-७७) मुळात नव्हती. कादंबरी जेव्हा पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाली तेव्हा या पानांची भर पडली. या पानांचा कादंबरीतील इतर भागाशी जो संबंध आहे तो सेंद्रिय नसण्याची शक्यता आहे. एकूण कादंबरीत जे तत्त्वज्ञानात्मक चिंतन अनुस्यूत आहे त्याचा या वीस पानांत तोल गेल्यासारखे झाले आहे, विचाराची एकूण पातळीच सुटल्यासारखी वाटते. उलटपक्षी, ही पाने पूर्णपणे नजरेआडही करता येत नाहीत. कारण त्यांतील काही मजकूर फार ताकदीने लिहिलेला आहे. या पानांच्या कादंबरीतील उपस्थितीमुळे एक महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण होतो. त्याकडे आपण नंतर वळणार आहोत.

*काळा सूर्य*चे एकूण वातावरण खूपच ताणाचे आहे. त्यामुळे *रंग* मधील काही कथांची आठवण येते. पण एक फरक आहे. *रंग* मध्ये न आढळणारी प्रचंडता *काळा सूर्य* मध्ये आहे.

ही प्रचंडता कालाची आहे व अवकाशाचीही आहे. येथे आजच्या युगातील पोस्ट-ऑफिस आहे. तसेच नवव्या शतकातील बुद्धविहार आहे, व अगदी प्राचीन काळातील अश्वरथाचे मंदिरही आहे. विरंची हे खरे म्हणजे एक छोटेसे तालुक्याचे गाव. पण त्यालाही अवकाशाची प्रचंडता लाभली आहे. कारण प्रत्यक्ष सूर्याला थांबवण्यासाठी येथेच अश्वरथाने बाणांची उंचच्या उंच शिडी बांधली होती. या दुहेरी प्रचंडतेमुळे येथे घडणाऱ्या प्रत्येक घटनेला व तिच्यात भाग घेणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीला एक प्रकारची विशालता प्राप्त होते. जगाच्या दृष्टीने ही माणसे मोठी नाहीत. शेक्सपिअरच्या शोकात्म नायकांना समाजात उच्च स्थान असते. त्याच्या अनुषंगाने येणारे मोठेपण त्यांना प्राप्त होते. यांपैकी विरंचीच्या आजच्या माणसांमध्ये काहीही नाही. ही माणसे मोठी नाहीत. त्यांच्या कृतीदेखील मोठ्या नाहीत. जिला मोठी म्हणता येईल अशी एकच प्राकृतिक घटना कादंबरीच्या शेवटच्या वीस पानांत घडते; ती म्हणजे अश्वरथाच्या मंदिराचा विध्वंस. नाव घेण्यासारखी दुसरी घटना म्हणजे नायिकेच्या आईचा अपघाती मृत्यू. पण या किंवा इतर बहिर्गत घटना सामान्य अर्थाने प्रचंड नाहीत. त्यांची प्रचंडता वेगळ्या प्रकारची आहे. या घटनांना आणि त्यांच्यात भाग घेणाऱ्या व्यक्तींना प्रतीकात्मता प्राप्त झालेली आहे. त्या नैतिक व अतिभौतिकीय प्रश्नांचे व भूमिकांचे वजन घेऊन येतात. हे प्रश्न व भूमिका सार्वत्रिक व सनातन आहेत हे कादंबरीतील संदर्भसंयुक्ततेमुळे सूचित होते. असे वाटते की, एका तालुक्याच्या गावी आजकाल घडलेली ही कथा वेदकाळापासून आजपर्यंतच्या प्रचंड कालखंडात केव्हाही व कोठेही घडू शकेल अशी आहे. ती आता येथे घडत असली तरी तिचे पडसाद कालात व अवकाशात सर्वत्र ऐकू येत आहेत.

हॅट घालणारी बाई व *काळा सूर्य* यांच्यात एका बाबतीत साम्य आहे. हॅट घालणाऱ्या बाईची स्मृती गेलेली आहे. *काळा सूर्य* मधील नायिकेचा एकदा मानसिक तोल गेला असल्याचे आपल्याला सांगितले आहे. आणि आताही जिला सामान्यपणे नॉर्मल म्हणता येईल अशी ती नाही. "मी त्यानंतर सहा महिने मेंटल हॉस्पिटलमध्ये होते. माझं कुठलंच इंद्रिय काम देत नव्हतं. एकदम नादुरुस्त. तिथं मी बरीच होईना. तशी डॉक्टर म्हणाले की, तिला बाहेरच ठेवू. इथं दुसरंच काहीतरी निष्पन्न होईल. / खरं सांगू का तुम्हांला? मी परमेश्वराला भेटायला गेले होते. मधूनमधून मला तशी सवय होती. आणि परमेश्वराला पण. पण तुम्हांला हे कसं पटेल?" (*काळा सूर्य*, पृ० २६). अशी नायिका—जी कथेची निवेदिकाही आहे—निवडण्यामागे एक कारण असावे. घड नॉर्मल नाही की अब्नॉर्मल नाही, अशा बौद्धिक संधिप्रकाशात राहणाऱ्या नायिकेने या कादंबरीतल्या घटना पाहिल्या आहेत, त्यांचा अर्थ लावला आहे. त्यामुळे काही नव्या शक्यता निर्माण झाल्या आहेत. अर्थ लावणारी नायिका वरीलप्रमाणे कल्पिल्यामुळे अर्थ लावण्याच्या प्रक्रियेवरील तार्किकतेची बंधने सैल होणे शक्य झाले आहे.

जीवनातील काही घटनांचे अर्थ तार्किकतेच्या चौकटीत राहून मिळत नाहीत असे म्हणण्यात येते. कदाचित असे असेल की, या चौकटीत राहून आपण एकूणच घटनांना जो अर्थ देतो त्याच्या पलीकडे जाणारा असाही अर्थ त्यांना असतो. तो आकलन करायचा असेल तर या चौकटीच्या बाहेर पडायला हवे. म्हणजे आपण जोपर्यंत 'नॉर्मल' असतो तोपर्यंत हा अधिकचा अर्थ आपल्या हाती लागत नाही. पण जर आपण बौद्धिकतेच्या संधिप्रकाशात असलो तर

आपल्याला जगाविषयी एक अनोखी जाग येणे शक्य आहे. प्राचीन काळच्या मानवी समूहांत अशा संधिप्रकाशात राहणाऱ्या व्यक्तींना द्रष्टेपण देण्यात येत असे याचे कारण हेच असावे. कवी हा कोणत्या तरी अमानवी शक्तीने भारला जातो व म्हणून त्याच्याकडून काहीतरी मूल्ययुक्त असे समाजाला मिळते, असा जो पूर्वी समज होता त्याचेही कारण वरीलप्रमाणे असावे. या कारणामुळेच डॉस्टोव्हस्कीला वरील बौद्धिक संधिप्रकाशाचे विशेष आकर्षण वाटत असावे.

कमल देसाईंच्या कथाविश्वाचा शोध घेताना आपल्या नेहमीच्या बौद्धिक कोटी (कॅटेगरीज) पुरेशा पडणार नाहीत असे जे नेहमी वाटते त्याचा *काळा सूर्य* मध्ये विशेष प्रत्यय येतो. आणि या जगाचा अर्थ कसा लावायचा हे दाखविण्यासाठीच जणू काही विशिष्ट मनःस्थितीतली नायिका-निवेदिका लेखिकेने निवडलेली दिसते. बौद्धिक संधिप्रकाशात राहण्यात धोकाही असतो. त्याबद्दल आपण नंतर थोडा तपशीलवार विचार करणार आहोत.

. २२ .

बौद्धिकतेच्या संधिप्रकाशातील जगाची चाहूल *काळा सूर्य* मध्ये आणखी एका मार्गाने लागते. हे जग जसे तार्किक-अतार्किक यांच्या सीमारेषेवर असते तसे ते प्राकृतिक-अप्राकृतिक यांच्याही सीमारेषेवर असते. कादंबरीत आलेले काळ्या जादूचे निर्देश या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. "मी एक मोहाचं फूल वेचण्याकरता खाली वाकले. तर त्याच्या शेजारी बिब्याची फुली. लाल अन काळी. म्हणजे आपल्याला वाटतं, ती काळी कुळकुळीत असली तरी लाल आहे म्हणून! आणि चर्र असा आवाज येतो./इथं सर्वत्र रेषा, वर्तुळं आणि फुल्या आहेत. तुम्ही कुठंही पाऊल टाकलं तरी फुलीत तरी पडेल किंवा वर्तुळात. आणि तिथंच तुम्ही गरगरत भोवंडत राहाल. असाच गुण आहे त्यांचा. तुम्हांला कळत नाही की या वर्तुळाबाहेर भीती आहे की आत?/पुढं गेलात की लाल गुलालानं भरलेलं सुयाळ लिंबू—/पुढं गेलात की पत्रावळीवर ठेवलेला लालभडक भात./सर्वत्र कूटं पसरलेली. सराट्यासारखी./इथंच कुठंतरी काळ्या जादूचा पार पिकलेला मांत्रिक राहतो. त्याची उमर कुणालाच माहीत नाही. परंतु सांगतात की त्यानं कृष्णाचं मरण पाहिलं होतं." (कित्ता, पृ० २७).

या धूसर भीतीने गुदमरवून टाकणाऱ्या वातावरणाचा एक भाग म्हणून येथे सूक्ते, प्रार्थना आहेत—त्या सर्व चेटकिणीप्रमाणे उलट्या पायांच्या आहेत. त्यांना प्रतिसूक्ते, प्रतिप्रार्थना (अँटी-प्रेअर) म्हणायला हवे. "आत, अगदी आत, रक्तात एक-एक प्रकाशसूक्त गूढ लिपीत कोरलं जात होतं. अनवट, क्रूर, आणि सुंदर असं सूक्त फक्त मला वाचता येत नव्हतं./मित्रा, तू अमित्र पण आहेस, तू अमित्र पण आहेस./प्रकाशातून मला काळोखाकडं ने./इतकं मला पापाचं आकर्षण आहे." (कित्ता, पृ० १).

"प्रकाशातून मला काळोखाकडं ने.
काळोखच सखा आणि सोयरा आहे.
काळोखा, तू ये.
तू चार घोड्यांच्या रथातून ये...
तू न घोड्यांच्या न रथातून ये...

तुझ्या जहरी मिठीत माझा चुरा-भुगा होऊ दे." (कित्ता, पृ० ५३).

येथील जुन्या वास्तूसुद्धा या वातावरणाला पोषक अशाच आहेत. "हा नवव्या शतकातला बुद्धविहार आहे. उद्ध्वस्त आणि भ्रष्ट. आणि ह्या बुद्ध भिक्षुणी. वासनेनं जळगाऱ्या ब्लॅक नार्सिसस.

मारं शरणं गच्छामि
पापं शरणं गच्छामि
अधम्मं शरणं गच्छामि
ॐ अशांतिः अशांतिः अशांतिः" (कित्ता, पृ० ५).

आणि सर्वांत महत्त्वाचे अश्वरथाचे मंदिर. "विरंची हे पुरातन नगर आहे. इसवी सनापूर्वीचं. इथला राजा अश्वरथ. तो ब्रह्मदेवाचा मुलगा...असं पद्मवर्ष राज्य केलं त्यानं./मग अश्वरथाला वाटलं, सूर्याला विश्रांतिस्थळ आपण द्यायचं...प्रत्यक्ष सूर्याला—अनंत काळचा कारवान, जिप्सी, विश्वनियंता—त्याला थांबवायचं. इथं इथं बांधून ठेवायचं....आणि तो तपश्चर्येला बसला. कठोर तपश्चर्या. विरंची कापू लागली./त्यानं बाणांची शिडी उभी केली...शिडी कडाड मोडली. अश्वरथ कुह्यात पडला./तो आंधळा आहे. तो चिरंजीव आहे....अश्वरथ देवांचा, मानवाचा आणि पृथ्वीचा शत्रू बनला...अश्वरथानं बांधलेल्या त्या काळ्या पाषाणाच्या मंदिरात कसलीच मूर्ती नाही. त्यानंतर विरंचीचं सर्व वैभव गेलं. आता विरंचीत धान्य पिकत नाही...अश्वरथ अजूनही विरंचीला छळतो असं म्हणतात...अफाटच अफाट असं होतं ते देऊळ. माझी छाती दडपून गेली...आपण जिवंत नसून ते देऊळ जिवंत आहे, असं विलक्षण भान येत होतं. मी त्याच्याकडं पाहतच नव्हते, ते मला पाहत होतं; माझ्या देहामनात शिरत होतं. मला घुसमटून टाकत होतं. माझ्या देहाला फक्त डोळेच होते, आणि मी तो सळसळता डंख जहर डोळ्यानं तीव्र तडफड होईपर्यंत पीत होते." (कित्ता, पृ० ३५-३८).

विरंचीत सर्वच काही उफराटे आहे. येथे देऊळ आहे; पण त्यात देव नाही. येथे प्रार्थना नाहीत; प्रतिप्रार्थना आहेत. ईश्वरी कृपेचे चिन्ह नाही; काळ्या जादूचे मात्र अस्तित्व आहे. येथे निसर्गसुद्धा ओकाबोका आहे; जणू तो आपला स्वभावच विसरला आहे. येथे झाडे जवळजवळ नाहीत. जी चारदोन आहेत तीही अशोक-कदंबांसारखी नाहीत. येथे आहेत तुरळक बाभळी आणि एरंड. "आपलं नेहमी कसं असतं की झाडं, फुलं यांना आपण वेगळं आठवत नाही. ती असतातच. वर आकाश असायचंच. पण इथं झाड नाही. अगदी शकुनालासुद्धा...झाडाचा शोध हा घ्यायलाच हवा. झाड नाही ही भयंकर गोष्ट आहे." (कित्ता, पृ० २). "आणि एकदाचं झाड दिसलं होतं. एक नाही; चार. पण माझी फार निराशा झाली. ती सारी एरंडाची झाडं होती...अगोदर ही झाडंच वाटत नाहीत. एखाद्या झाडानं टाकून दिलेली कात लपेटून ती झाडं असण्याचा बहाणा करतात. रहस्यकथेवरच्या काळ्या पंजासारखी त्यांची पानं आहेत. तिथंच चारच काटे, चारच पानं आणि चारच धम्म फुलं सावरीत एक बाभळ अंग चोरून उभी होती...भडक, रघुकुळटिळकाच्या टकटकीत उन्हात जर्द फोडासारखी टसटसत होती." (कित्ता, पृ० ४). गणेश कैकिणीला आलेला विदारक अनुभव विरंचीच्या स्मरणात ताजा होता. त्यातून एकच अर्थ निघत होता : येथे कसलेच सर्जन होत नाही, काहीही पिकत नाही. आपाततः

उगवलेला एखादा एरंड येथे टिकतो, दुसरे काहीही टिकावच धरत नाही. "विरंचीत नुसते दगड आहेत. नुस्ते...स्ते दगड आहेत. इतके...इतके की तितकेच./काळे काळे कुळकुळीत/काळे काळे शार, काळे काळे भोर.../दगडच दगड, दगडच दगड.../या काळ्याभोर दगडाचा गाभा निळ्या अग्निफुलांचा असावा. तेजोगर्भ. आत हात घातला तर होरपळेल." (कित्ता, पृ० २-३).

. २३ .

प्रचंडतेचे परिमाण असलेल्या, दगडांनी भरलेल्या, पूर्ण वैराण अशा ठिकाणी ही कथा घडली आहे. तिला प्राक्थेचा संदर्भ आहे. युगायुगाची व देशोदेशीची साक्ष आहे. तिला प्रतीकात्मता निश्चित आहे. पण ही प्रतीकात्म रूपककथा* नाही. एखाद्या तालुक्याच्या गावी खरोखर घडलेल्या घटना सांगणारी ही हकीकत वाटते. कमल देसाईंच्या कथांचे हे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांना वास्तवाचा भक्कम आधार असतो. त्यांतील माणसे व घटना या कोणासही त्याच्या जवळपास दिसतील अशा असतात. त्याआधी आपण पाहिलेच की, कमल देसाईंच्या कथांमध्ये आजकालच्या महाराष्ट्र-कर्नाटकांतील मध्यम किंवा कनिष्ठ मध्यमवर्गाच्या जीवनाचा बराच तपशीलवार आराखडा मिळतो. ज्याने हा आराखडा पाहिला आहे तो या वर्गाच्या जगात कधीही वाट चुकगार नाही. या कथांपैकी बऱ्याचशा कौटुंबिक संबंधांचे चित्रण करतात. पण त्या नुसत्या कौटुंबिक कथा नाहीत. खरे म्हणजे ज्यांना सामान्यपणे कौटुंबिक कथा म्हणता येईल अशा त्या नव्हेतच. कौटुंबिक कथासामग्रीत कमल देसाईंना चिरंतन प्रश्न दिसतात. यात आश्चर्य वाटायला नको. कारण इतरही अनेक वाङ्मयकृतींमध्ये कौटुंबिक व चिरंतन असे दोन घटक एकजीव झाल्याचे आपण पाहतो. हॅम्लेट व किंग लियर हे राजवंशातले पुरुष आहेत. त्यामुळे त्यांच्या कृतींचे परिणाम सर्व राज्यभर पसरलेले दिसतात. त्यामुळेच त्यांच्या शोकात्मिकांना कौटुंबिक शोकात्मिका म्हणण्यात येत नाही. पण या शोकात्मिकांच्या अगदी गाभ्यात आई-मुलांचे व बाप-मुलींचे संबंध आहेत हे लक्षात ठेवायला हवे. या नाटकांना जी सार्वत्रिकता प्राप्त झाली आहे ती त्यांच्यातील नायक समाजात उच्चपदस्थ आहेत म्हणूनच केवळ नव्हे. या सार्वत्रिकतेचे जास्त महत्त्वाचे कारण त्यांत दाखविलेले अगदी जवळच्या नात्यातील व्यक्तींमधील संबंध व त्यांतील ताणतणाव हे आहे. कारण हे ताणतणाव सार्वत्रिक आहेत. हॅम्लेट व *किंग लियर* या नाटकांना कोणी कौटुंबिक नाटके म्हणणार नाही हे खरे. पण त्यांत कौटुंबिकतेचा धागा मध्यवर्ती आहे हेही तितकेच खरे. जीवनाच्या अर्थाविषयीचे प्रश्न निर्माण होणे ही काही राजघराण्यांची मक्तेदारी नव्हे. हे प्रश्न सामान्य कौटुंबिक संदर्भातही निर्माण होऊ शकतात. मुली असतानाही अनिकेत होण्याचा प्रसंग एकट्या लियरवरच येतो असे नाही. हा प्रसंग सामान्य कुटुंबवत्सल पित्यावरही येऊ शकतो. मानवी परिस्थितीतील या समानतेमुळे जे वैश्विक प्रश्न लियरपुढे उभे राहतात ते सामान्य

* कमल देसाईंची 'माणसाची कथा' ही प्रतीकात्म रूपककथा म्हणता येईल; पण अशी कथा अपवादात्मक.

माणसापुढेही उभे राहणे शक्य आहे. जीवनातली व्यामिश्रता दिसण्यासाठी लागणारा डोळसपणा, वैश्विक प्रश्न सुचण्याइतकी चिंतनशीलता, तीक्ष्ण संवेदनक्षमता, तीव्रता या गोष्टी एखाद्या सामान्य माणसात असल्या तर त्याच्यापुढेही वैश्विक प्रश्न उभे राहणे स्वाभाविक आहे. कमल देसाईंना सामान्यांच्या कौटुंबिक जीवनात चिरंतन प्रश्न दिसले आहेत. याचे कारण एवढेच की, हे प्रश्न कोठेही दिसू शकतात. ते तेथे लेखिकेने मुद्दाम पेरलेले नाहीत. ते तेथे आहेतच. यांतले काही पापपुण्याचे असतात, तर इतर काही अतिभौतिकीय असतात.

भासचित्रांचा (फँटसीचा) उपयोग हे कमल देसाईंच्या कथांचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे हे रंगपासूनच्या कथांमध्ये जाणवते. पहिल्या दोन पुस्तकांत फँटसीचा उपयोग फार मित प्रमाणात केलेला आहे. नंतरच्या दोन कादंबऱ्यांमध्ये हे प्रमाण बरेच वाढले आहे. *काळा सूर्य* मध्ये तर या फँटसी-निर्मितीच्या प्रवृत्तीतून एक प्राक्कथासदृश प्रतीकात्म जग जन्म घेते. प्राक्कथा या काही कोणा एका व्यक्तीला निर्माण करता येत नाहीत; पण पुरातन प्राक्कथेतील एखाद्या घटकाला नवा अर्थ देऊन तिच्यात बदल घडवून आणणे शक्य असते किंवा या घटकांना सदृश असे नवे घटक निर्माण करून त्याचे मूळ कथेवर कलम करता येते. प्राक्कथांचा वृक्ष अशाच मार्गांनी वाढत असला पाहिजे. वर उल्लेखिलेले सादृश्य पूर्ण नसून काही बाबतींत असले तरी पुरते. सादृश्य मात्र हवे. *काळा सूर्य* मधील अश्वरथाच्या जन्माची, त्याच्या उग्र तपश्चर्येची, त्याच्या कुब्यात पडण्याची हकीकत वाचली की, हे सर्व *महाभारतात* कोठेतरी येऊन तर गेलेले नाही ना, असा संभ्रम पडतो. या सर्व हकीकतीची अतार्किक अशी वीण, तिला असलेले अर्धस्फुट अर्थाचे धूसर वलय, प्राचीनत्वाचा एकूण साज या साऱ्यामुळे हा संभ्रम पडतो हे उघड आहे. अश्वरथाच्या कथेत जो अर्थ ओतलेला आहे तो इतक्या अतिभौतिकीय स्पष्टपणाने कोठल्याही प्राक्कथेत आढळणे कठीण आहे. हा अर्थ अगदी नवा आहे, तो पुरातन प्राक्कथांमध्ये अजिबात सापडणार नाही, असा याचा अभिप्राय नाही. कदाचित तसा तो सापडेलही. महत्त्वाचा भेद आहे तो कमीअधिक अतिभौतिकीय स्पष्टपणाचा. एखाद्या अतिभौतिकीय ग्रंथात जेवढी स्पष्टता असते तेवढी येथे नाही हे उघडच आहे. पण पुरातन प्राक्कथांमध्ये जेवढी स्पष्टता असते तिच्यापेक्षा जास्त स्पष्टता येथे आहे हे निश्चित.

काळा सूर्य ही दोन पातळ्यांवर कल्पिलेली कादंबरी आहे. पहिली पातळी आहे आपल्या आजूबाजूला आढळतील अशा माणसांच्या जीवनाची, त्यातील ताणतणावांची, पापपुण्याच्या झगड्याची, दुःखाची. दुसरी पातळी आहे अश्वरथाच्या विरंचीची. कादंबरीत मांडलेल्या मध्यवर्ती प्रश्नाची चर्चा एका पातळीवर सुरू होते, मध्येच ती दुसऱ्या पातळीवर जाते, पुन्हा पहिल्या पातळीवर येते—अशी पातळ्यांची सरमिसळ झालेली आहे. एका पातळीवरील तत्त्वांचे दुसऱ्या पातळीवर उपयोजन होते असे नाही. तसे झाले असते तर ही रूपककथा झाली असती. मग एकास एक याप्रमाणे दोन पातळ्यांवरील घटकांचे संबंध ठरवता आले असते आणि तार्किकतेच्या चौकटीबाहेर न जाताही कादंबरीचा सर्व अर्थ उलगडून दाखवता आला असता. पण या मार्गाने जाऊन संपूर्ण अर्थ लागत नाही असे वाचकाच्या लौकरच लक्षात येते.

जेथे काहीही उगवत-पिकत नाही अशा विरंचीत नायिका आपल्या अनुभवांचे व प्रश्नांचे गाठोडे घेऊन दाखल होते. या गाठोड्यात विविध प्रकारचे अनुभव आहेत. त्यांतले बहुतेक

कौटुंबिक जीवनातील भग्नतेचे व दुःखाचे आहेत. सुरुवातीला स्वच्छ व टापटिपीने राहणाऱ्या अत्याची हकीकत येते. तिचे लग्न झाले होते. पण लग्नात सासऱ्याला जरीचा रुमाल दिला नाही, म्हणून प्रथम तिला सासरी नेले नव्हते. नंतर ती सासरी जाते. अत्याबरोबर नायिकाही तिच्या सासरी जाते. तिथे विशेष लक्षात राहील अशी रामण्णा-व्यंकण्णा ही बापलेकांची जोडी आपल्याला भेटते. जीवनाला दोन भिन्न रीतींनी प्रतिसाद देणारी अशी ही दोन माणसे आहेत. एक कर्तबगार, चांगल्या-वाइटाचा विधिनिषेध नसणारा, स्वतःच्या सामर्थ्याच्या मस्तीत सर्वांवर हुकुमत गाजवणारा, सर्वांविषयी तुच्छता वाटणारा असा आहे. आणि दुसरा—त्याचाच मुलगा—पूर्णपणे वेगळा, अजिबात आत्मविश्वास नसणारा, दुबळा. या बापलेकांचे परस्परसंबंध व्यामिश्र आणि अंतर्गत ताणाचे आहेत. रामण्णा व्यंकण्णाला जे बोलतो त्यात हा ताण स्पष्ट दिसतो. या बोलण्यात व्यंकण्णाविषयी आणि जे जे कोणी दुबळे आहेत, जे जीवनाकडून अधिकाराने काहीही हिसकावून घेऊ शकत नाहीत अशा सर्वांविषयी तुच्छता, तिरस्कार व संताप आहे.

पण फक्त इतकेच असते तर ते मनुष्यस्वभावाचे बरबरचे व सुलभीकृत चित्रण ठरले असते. फार क्वचितच माणसांचे परस्परसंबंध इतके एकेरी असतात. विशेषतः अगदी जवळच्या नात्यातील माणसांचे. "पण मला नवल वाटतं. तुम्हीच दोन भेकड, पोचट माणसं कशी अगदी नीट एकत्र आला. अजब ईश्वरी नेमानेम, तिथं दुसरं काही, काहीच नव्हतं. रस्त्यावरचा मातीचा एखादा कण पडलेलं शेणसुद्धा उपयुक्त असतं. पण माणसाइतकं भयंकर निरुपयोगी काहीच नाही सृष्टीत. अरे, तुम्हांला कापून तुमचे तुकडे गिधाडापुढं टाकले तर गिधाडसुद्धा चोच फिरवील. आणि तू माझा मुलगा आहेस—या रामण्णाचा—मी काय वाटेल ते केलं. खूनसुद्धा पचवले. आणि तू—बेडकी पायावर मुतली तरी तुझं धोतर ओलं होतं. इतका डरपोक! तू माझा सूड आहेस. मला लाज वाटते तुझ्या या मूढ, जड मेंदोळ्याची. तू माझा मुलगाच नसला पाहिजेस. माझ्या पोटी असला शिखंडी—तुझं हे मूढ शरीर माझ्यासमोर फरफट्ट लागलं की माझ्या अंगाचा संताप होतो. कधी तू...मी अदलाबदल होते...आणि मला भीतीही वाटते ...मला तुझ्यासारखं जगणं आवडणार नाही." (कित्ता, पृ० ८–९). व्यंकण्णा हा जरी रामण्णाचा मुलगा असला तरी त्यांच्यात पारंपरिक अर्थाने बापमुलांचे नाते नाही. बलदंड माणसाला दुबळ्या माणसाबद्दल वाटावा असा तिरस्कार रामण्णाला व्यंकण्णाविषयी वाटतो. पण येथे नुसता तिरस्कार नाही. फक्त तिरस्कार असेल तर 'कधी तू...मी अदलाबदल होते' या वाक्याचा अर्थ लागणार नाही. हा अर्थ लावण्यासाठी आपल्याला तर्क करावे लागतात. एक तर व्यंकण्णा हा बीजरूपाने आपल्यात आहे असे रामण्णाला वाटत असू शकेल. दुसरे असे की, आपल्यापुढे व्यंकण्णा जसा दीन आहे तसे आपल्यालाही कोणापुढे तरी दीन व्हावे लागेल, असेही कदाचित रामण्णाच्या मनात केव्हा केव्हा येत असेल.

आणखी एक शक्यता नोंदवून ठेवायला हवी. मालापार्तेच्या *कापुट* या कादंबरीत दुसऱ्या महायुद्धातील अमानुष अत्याचारांचे वास्तवदर्शी वर्णन केलेले आहे, व नाझींनी हे अत्याचार का केले असावेत याचे एक स्पष्टीकरणही सुचविलेले आहे. नाझींना दुर्बळांची भीती वाटत होती. माणूस जितका जास्त दुर्बळ तितकी भीती जास्त. या अनाकलनीय भीतीमुळे नाझी जास्त-जास्त अमानुष बनले असे मालापार्ते सुचवितो. या स्पष्टीकरणात तथ्य असेल तर रामण्णाच्या

मनात व्यंकण्णाविषयी तिरस्काराबरोबर एक अनाकलनीय भीतीही असणे शक्य आहे. रामण्णा-व्यंकण्णा यांचे परस्परसंबंध बघितले की, प्राचीन काळातील रानटी टोळ्यांचा विचार सहजच मनात येतो. त्या वेळी बापमुलांचे संबंध असेच परस्परद्वेषाचे, परस्परभयाचे असणार. अर्थात् या संबंधांत प्रेमाचा व आदराचा धागाही असणार. रामण्णा-व्यंकण्णा यांच्या मनांत पहिल्या दोन भावना प्रबळ असाव्यात. रामण्णाच्या मनात द्वेष, तिरस्कार आहे हे आपण पाहिले. व्यंकण्णासुद्धा रामण्णाचा मनस्वी द्वेष करतो. तो एकदा भरल्या रात्री रामण्णाच्या खोलीत चांगला धारदार सुरा घेऊन शिरला होता. पण ऐन वेळी त्याचे हातपाय गळाले. "मला नाही जमायचं तसलं. असा खंजीर खुपसून त्याचं रक्त पाहायचं ही कल्पनाच कशीशी—" (कित्ता, पृ० ११). लेडी मॅक्बेथ डंकनचा खून करू शकत नाही, कारण त्याला बघितल्याबरोबर तिला आपल्या वडिलांची आठवण होते. तिच्या मनात झाला असेल त्यापेक्षा कितीतरी जास्त मोठा संघर्ष व्यंकण्णाच्या मनात झाला असणार. अर्थात्, हा एक तर्क.

आपल्या आईवडिलांच्याबद्दल आपल्या मनात परस्परविरोधी भावना असणे ही अनादि-काळापासून चालत आलेली गोष्ट आहे असे मनोविश्लेषणवाद्यांचे मत आहे. रामण्णाची भूमिका प्राचीन रानटी टोळीतील शक्तिमान व जुलमी प्रमुखासारखी आहे. रामण्णाला आपल्या अनियंत्रित सत्तेला कोणाचाच विरोध खपणार नाही. या सत्तेत त्याला वाटणीही चालणार नाही. म्हणून तरुण पिढीबरोबर सलोख्याचे सहजीवन शक्यच नाही. एक तर तो व 'लाडे लाडे गोदा' निरंकुश राज्य करतील, नाही तर व्यंकण्णा व अत्या राज्य करतील. शेवटी अत्या गोदाला हुसकून देते. आणि त्यामुळे रामण्णाला तिचा दरारा वाटतो. येथे दुसऱ्याचे हक्क मान्य करणे, दुसऱ्याविषयी आपुलकी वाटणे या गोष्टींपेक्षा दरारा वाटणे यालाच जास्त महत्त्व आहे. आपल्याला जे हवे आहे ते हिसकावून घ्यायचे, त्याची जबाबदारी स्वतःकडे घ्यायची व आपल्या व्यक्तित्वाची ठासून प्रतिस्थापना करायची हा या जगाचा नियम आहे.

रामण्णाला आणि अत्याला हे करणे जमते. पण हे व्यंकण्णाच्या आवाक्यापलीकडे आहे. जीवनावर तो आपल्या व्यक्तित्वाचा ठसा उमटवू शकत नाही. तो कमी पडतो, ढेपाळतो, आणि शेवटी तर अगदी सामान्य अर्थानेसुद्धा तो मनुष्य राहत नाही. रामण्णाने आपले व्यक्तित्व रानटी टोळीतल्या प्रमुखासारखे प्रस्थापित केले—मयूर बलदंडपणाने, क्रौर्याने, आणि काही प्रमाणात पापाने. "मी काय वाटेल ते केलं. खूनसुद्धा पचवले." (कित्ता, पृ० ९). अत्याने आपल्या व्यक्तित्वाचा ठसा उमटवला करारीपणाने आणि प्रचंड मनोधैर्याने. 'तिन्ही सांजचं अवसं दिवशी नारळ ओटीत' घेऊन, आदिशक्तीच्या वैराचे प्रचंड ओझे डोक्यावर घेऊन "अत्या पाठ फिरवून चालू लागली. देवानं नाकारलेल्या निराधाराच्या माथ्यावर आकाशाचा तुकडा सावली ढाळत नाही. अशी कशी ती हे सारं विसरली होती?" (कित्ता, पृ० १४). व्यंकण्णावर अघोरी असे वैद्यकीय उपाय चाललेले असताना अत्याला प्रचंड वेदना व मानसिक ताण सहन करावे लागत होते. व्यंकण्णाचा स्नायू न् स्नायू ढिला पडला होता. पण अत्या तेवढीच ताठ होती. शेवटीशेवटी अत्या इतकी बदलली की "अत्या अत्याच राहिली नव्हती." (कित्ता, पृ० १४). पण अखेरपर्यंत ती वाकली नाही. ताठपणाचा शिक्का मागे ठेवून ती गेली.

आपण आपल्या व्यक्तित्वाची प्रतिष्ठापना कशी करतो याचे वेगवेगळे मार्ग कादंबरीत सूचित झाले आहेत. त्यांतले काही दुबळेपणाचे म्हणून नाकारलेले आहेत. उदाहरणार्थ, शशीने एका जीवनपद्धतीला दिलेला नकार पाहा. शशीला मागे ठेवून तिचे आई-वडील कॉलऱ्याने जातात. शशी ही पोलिओने पांगळी झालेली मुलगी. दिसायला बरी. म्हणून सर्वांच्या सहानुभूतीचा विषय होण्यास फार योग्य. पण शशीला सहानुभूतीचा विषय म्हणून जगायचे नाही. जीवनात स्वतःचा ठसा उमटवण्याचा हा मार्ग नव्हे. तिला खुटखुटीतपणे जगायचे आहे. (कित्ता, पृ० १९). कमजोरपणाचा मार्ग रंग पासूनच्या कथांमध्ये लेखिकेने वेळोवेळी नाकारलेला आहे.*

संकटे, दुःख व मरण यांना आपण कसे सामोरे जातो याला व्यक्तित्व-प्रस्थापनेच्या संदर्भात फार महत्त्व आहे. या तिन्ही ठिकाणीं माणसाला आपला एकटेपणा जाणवतो. मृत्यूच्या वाऱ्यतीत तर हे प्रकर्षाने लक्षात येते. मृत्यूची प्रक्रिया इतकी अटळ व व्यक्तिगत आहे की, ती केव्हा ना केव्हा तरी घडतेच, आणि इतरांनी कितीही मदत केली तरी तिला तोंड द्यावे लागते ज्याचे त्यालाच. "रेखी म्हणाली, 'तुम्ही कोणी मला वाचवू शकत नाही ना? इतके सगळे असताना? आई, तू पण वाचवणार नाहीस मला? मी असंच मरायचं?" (कित्ता, पृ० २४)†. संकटांना आणि दुःखाला जाणीवपूर्वक सामोरे जायचे की जाणीव बधिर करून त्यांना सामोरे जायचे हा माणसाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा प्रश्न आहे. निबर कातडीने जीवन जगण्याने मानवी व्यक्तित्वाची प्रस्थापना होत नाही हे खरे. पण माणसाच्या वाट्याला इतके प्रचंड दुःख आलेले आहे की त्याला निबर कातडीचा मोह पडला तर त्यात नवल नाही. अर्थात या मोहावर मात करणे हेही माणसालाच शक्य आहे. "शंकराचं काय घेऊन बसलात राव! तो एकदाच हलाहल प्यायला तर दाह थंड करायला राम हज्जर लग्गेच. श्रीमंताघरची मांजर व्याली तर उशापायथ्याला नोकर असतात ना! आम्ही रोज हलाहल पितो. आणि खरं सांगू का तुम्हांला—त्या राम-शंकरांचं ते नव्हेच. तिथं मनुष्यच हवा. असा फाटका, दुबळा आणि असहाय्य. तोच फक्त पिऊ-पचवू शकतो. उगाच आपलं कॅलेंडरावर तीन रंगांत गुळगुळीत चेहरे काढले म्हणजे झालं काय?" (कित्ता, पृ० २६). शिरसाटमामांची मुलगी वेश्या झाली, चार पैसे मिळवू लागली, साऱ्या कुटुंबाला दोन वेळचे जेवण मिळू लागले. एका बाजूला लाचार करणारे पोट आहे, दुसऱ्या बाजूला स्वतःच्या मुलीच्या जीवनाची धूळधाण आहे. "रोजचा घास घशाखाली सरकताना डसतो. मी कसा घास गिळतो? मी श्वासोच्छ्वास कसा करतो? निर्लज्ज मुर्दाड जीवन—जगणं हे अपरिहार्य आहे काय? मी का जगतो? मरावं कसं?/देवानं चोच दिली. आधी दाणाच मिळाला नाही. आणि मिळाला तेव्हा तो अशा ठिकाणी ठेवला की चोच घालताना ब्रह्मांड आठवावं. आपल्याला पोट आहे आणि ते भरणं ह्या नैसर्गिक गोष्टीचीच शरम वाटावी. जे स्वाभाविक तिथं अशी शरम ठेवली की उपाशी राहणं आणि मरणं हा धर्म व्हावा. हे स्वाभाविक व्हावं./मी तरी का

* तुलनेसाठी 'हो ना! हो हो ना' (१९७०) व 'एका किंचित माणसाची गोष्ट' (१९७२) या कथा पाहाव्या.

† पाहा : 'अर्थ' या कथेचे आधी आलेले विश्लेषण.

शरमावं? का, असं मी विचारतो. जगणं ह्यात चूक कोणती?" (कित्ता, पृ० २६).

या नैतिक आत्मसंशोधनानंतर येते ही मूल्यात्मक प्रतिक्रिया : "अरे रे! केवढा मी हीन चांडाळ." ही प्रतिक्रिया इतकी साचेबंद आहे की, तिला सहज सार्वत्रिक मान्यता मिळावी. प्रश्न आहे तो असा की, अशी प्रतिक्रिया व्यक्त करणारा या बाबतीत कोणती कृती करतो? मुलीला वाचविण्यासाठी स्वतःची व इतर कुटुंबीयांची उपासमार स्वीकारायला तो तयार आहे? ते करायला तो जर तयार नसेल तर वरील शाब्दिक प्रतिक्रिया व्यक्त केल्याने त्याच्या नैतिक चुकीचे परिमार्जन होणार आहे? जिला सार्वत्रिक मान्यता मिळते अशी प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यात एक फायदा असतो. त्यामुळे झालेल्या चुकीचे जरी परिमार्जन झाले नाही, तरी निदान बहुतेकांच्या मनाला एक प्रकारचे समाधान मिळते; त्या समाधानाला सात्त्विकतेची झिलईसुद्धा असते. नैतिक चुका करणारे बरेचसे लोक पश्चात्तापाने भावविवश होताना दिसतात. असे भावविवश झाले असताना ते जे बोलतात ते खोटे किंवा ढोंगीपणाचे नसते. ते त्या वेळी खरेच असते. पण स्वतःबद्दलच्या नैतिक निषेधातून एखादी कृती फलित होण्याऐवजी फक्त भाषण (व कदाचित अश्रू) हेच फलित झाल्यामुळे तो निषेध खऱ्या अर्थाने उभाच होत नाही. निवर कातडीप्रमाणे साचेबंद अशा भावविवशतेमुळेही दुःख सुसह्य होते.

साचेबंद भूमिका व मनापासून स्वीकारलेली, व्यक्तित्वातून निर्माण झालेली भूमिका यांच्यातील संघर्ष नायिकेच्या आयुष्यातही होतो. अविनाशने तिला झोपेची गोळी देऊन तिच्याशी संग केला. जे झाले त्याचा स्वीकार ती करते. पण अविनाश मात्र ती जबाबदारी घ्यायचे नाकारतो. समाजाने मान्य केलेली साचेबंद भूमिका त्याने स्वीकारल्यामुळेच केवळ त्याने हा नकार दिलेला असतो. "मला वाटलं नव्हतं तू इतकी निर्लज्ज असशील...नाही तर कोणती सच्छील मुलगी लगेच अशी तयार होईल?" (कित्ता, पृ० २८). तिची पहिली प्रतिक्रिया साचेबंद व भावविवश अशी आहे. पण या प्रतिक्रियेपासून ती हळूहळू बाजूला होते व ती प्रतिक्रिया किती घृणास्पद होती हेही आपल्याला सांगते, "मला त्याचं बोलणं समजत नव्हतं, 'लोटुं नको मुज दूर कन्हैय्या' हे गाणं मला अगदी आवडलं नव्हतं. ते फार लिबलिबीत, थुंकलेल्या विड्यातल्या लाल लाळेसारखं अतिशय किळसवाणं, ओंगळ आहे. पण तसं मी त्याला हताश होऊन विनवीत होते." (कित्ता, पृ० २८). यानंतर रोमँटिक स्वप्नभूमीकडे ती निर्धाराने पाठ वळवते.

.२५.

ती विरंचीला येते. येथे तिची कथा व अश्वरथाची कथा यांचा संगम होतो. स्वप्नभूमीकडे पाठ फिरवून वास्तवाला सरळ भिडण्याची तीव्र इच्छा तिच्यात निर्माण होणे आणि तिने अश्वरथाच्या विरंचीला येणे हा नुसता योगायोग वाटत नाही. अश्वरथाकडे येणे म्हणजे एका विशिष्ट जीवनक्रमाचा स्वीकार करणे. या जीवनक्रमात बंडखोरी आहे, जगातील शक्तींना, रूढ नैतिक मूल्यव्यवस्थेला आव्हान आहे. अश्वरथाने प्रत्यक्ष सूर्याला थांबविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे हे या संदर्भात महत्त्वाचे आहे. त्याचे सर्व जीवन लोकविलक्षण आहे. त्याच्या जन्माची कथा पाहा. तो ब्रह्मदेवाचा मुलगा आहे. "ब्रह्मदेवाला कमळात बसून आला कंटाळा...त्याला वाटलं, जमीन

बघावी, झाडं बघावीत. पण जायचं कसं?...कमळाच्या मदतीनं ब्रह्मदेव हळूच सटकला. मळ्याचलावर गेला. ओहो हो! काय ती अपूर्व शोभा! वृक्ष सदा डवरलेले, बहरलेले. रघुनाथ-पंडिताच्या कवितेतल्यासारखे अगदी शीव लंघी उद्यान एक पाहे...ब्रह्मदेवानं मनमुराद फळं खाल्ली. फळं खाता खाता शीळ घातली. तिथं कमळात लक्ष्मीच्या देखत असला चावटपणा चालत नाही...मातीची रुची देवालाही नाकारता येत नाही. म्हणूनच देव लोभानं पुनःपुन्हा अवतार घेतो. नाव मात्र धर्माचं पुढं करतो. देव हा वास्तविक परका. पण फळं फार खाल्ली. आणि शुद्ध नाही ते झोपला. जाग आली तेव्हा अंग नुसतं चिकचिकलं. देवाला घाम येत नाही. त्याला माहीतच नव्हतं. तो चक्रावला. वेडा झाला. चालत चालत शोध घेत एका सरोवरापाशी आला. आणि वेधडक घेतली उडी...पण ते होतं विद्याधरांचं. कोणा मानवानं किंवा देवानं त्यात स्नान करायचंच नाही. ब्रह्मदेव चक्र स्त्री झाला. तसा गुंगच होता पाण्याचा. पाण्याच्या बाहेर पडला तशी उच्चैःश्रव्यानं त्याला पकडला. आणि अश्वरथ झाला." (कित्ता, पृ० ३५-३६).

या हकिकतीत बालसुलभ भाबडेपणा आहे. असाच भाबडेपणा मानवजातीच्या बाल्यावस्थेत निर्माण झालेल्या प्राक्कथांमध्ये असतो. विशिष्ट ठिकाणच्या पाण्यात पुरुषाचे स्त्रीमध्ये रूपांतर करण्याची शक्ती असते ही प्राक्कथांच्या विश्वात किंवा बालमनाने निर्माण केलेल्या कल्पनाविश्वात शक्य असणारी घटना आहे. त्या संदर्भात ती पटतेसुद्धा. जन्म आणि मृत्यू ही माणसाच्या बुद्धीला चक्रावून टाकणारी दोन रहस्ये आहेत. ती उलगडण्याचा प्रयत्न अनादिकाळापासून चालू-लेला आहे. बालपणी—मानवजातीच्या व मानवी व्यक्तीच्या—जी उत्तरे सुचतात ती आपल्या वैज्ञानिक बुद्धीला पटतील अशी नसतात. पण आपल्या व्यक्तित्वातील सर्व केंद्रांनी ती उत्तरे अव्हेरलेली नसतात. म्हणूनच जेव्हा ती आपल्या स्वप्नांमध्ये, प्राक्कथांमध्ये प्रतीकरूपाने येतात तेव्हा त्यांचा आपल्यातल्या काही केंद्रांकडून स्वीकार होतो. तसे नसते तर या कथांचे, स्वप्नांचे आपल्याला आकर्षण वाटले नसते. मनाच्या एका विशिष्ट पातळीवर आपल्याला बौद्धिकतेने अव्हेरलेल्या गोष्टी पटतात. याच पातळीवर पाण्याचा व जन्माचा, प्रवासाचा व मृत्यूचा संबंध पटण्यासारखा वाटतो. 'रंग' या कथात्रयीत गाडी-प्रवास-मृत्यू यांच्यात संबंध दाखविलेला आहे हे वाचकांस आठवत असेल. तो या पातळीवरचा संबंध आहे. *काळा सूर्य*मध्ये ब्रह्मदेव पाण्याच्या बाहेर येतो तो एक प्रकारे नव्याने जन्म घेऊन. येथे पाणी व जन्म यांच्यातील संबंध गृहीत धरलेला आहे. पुरुषाने स्त्री बनणे यालाही बालसमजुतीत आधार आहे. प्रथम स्त्रीलादेखील पुरुषलिंग होते, तिने ते नंतर गमावले अशी अनेक मुलांची समजूत असते, असे मनो-विश्लेषक सांगतात.

अश्वरथाचा स्वप्रेमाकडून परप्रेमाकडे होणारा प्रवास येथे दिलेला आहे. "अश्वरथ इतका सुंदर होता की सौंदर्याला अधिक सुंदरता आली. जणू सौंदर्यच सौंदर्याचा आस्वाद घेतं आहे, भोगतं आहे असं वाटत होतं. स्वतःच स्वतःकडे सौंदर्य विस्मित होत्सातं पाहत होतं. धनीच पुरेना—'बघ बघ राधा रूप अपार—'/म्हणूनच ब्रह्मदेवानं दिवसमासी अधिकाधिक रूपशील होत जाणाऱ्या आपल्या पुत्राकरता मोहानं विरंची उत्पन्न केली. / विरंची हिरण्यगर्भा. सूर्याचं प्रथमपासून वरदान मिळालेली. विरंचीला पाहिलं की सूर्य सौम्य व्हायचा. कोमल किरणांनी तिला हरतऱ्हेनं नटरंगी-ढंगी बनवायचा." (कित्ता, पृ० ३६). अश्वरथाची सुरुवातीची स्थिती स्वतः-

वर प्रेम करणाऱ्या नार्सिससारखी आहे. नंतरच्या स्थितीचे वेगवेगळे अर्थ लावता येतील. पहिला अर्थ असा की, या स्थितीत अश्वरथ स्वतःवर प्रेम करण्याचे थांबवून इतरांवर प्रेम करू लागला आहे. पण या स्थित्यंतराला इतरही अर्थ असावेत. एकातून अनेकतेचा उदय होणे, मुळात एकसंध असलेल्या अनुभवातून ज्ञाता व ज्ञेय हे द्वंद्व निर्माण होणे, या गोष्टीही येथे सूचित होतात.

यानंतर अश्वरथाच्या उद्दाम महत्त्वाकांक्षेची हकीकत येते. त्याची उदार आतिथ्यशीलता याच महत्त्वाकांक्षेचा आविष्कार आहे असे वाटते. बलदंडपणातून येणारा उद्दाम स्वप्रतिष्ठापनेचा प्रयत्न आपल्याला कथेची पातळी बदलवायला लावतो व बलदंड रामण्णाची आठवण करून देतो. पण इतकेच नाही. अश्वरथाची महत्त्वाकांक्षा म्हणजे एकूण सर्वच माणसांचा स्वप्रस्थापनेचा प्रयत्न होय. प्रत्यक्ष सूर्याला, विश्वनियंत्याला थांबवण्याची, त्याच्या हालचालींचे नियमन करण्याची एकूण मानवजातीची महत्त्वाकांक्षा असते. माणसाला सर्व जगाचा स्वामी व्हायचे असते. सूर्यचंद्र हे जणू आपल्याच बरोबरीचे आहेत असे दाखवायचे असते. आपल्या अफाट प्रयत्नात अश्वरथाला अपेक्षित असे अपयश येते. ईश्वर त्याला शिक्षा करतो. यापुढचे कधीही न संपणारे त्याचे जीवन म्हणजे यातना, यातना.

जीवन यातनामय होणे न होणे हे माणसाच्या हातात नाही. पण यातनांच्याबद्दल विशिष्ट भूमिका घेणे हे मात्र माणसाच्या हातात आहे. तो कोणती भूमिका घेतो यावर तो यातनांच्या दाबाखाली चिरडला जातो, की यातनांच्या लाटांवर तरंगतो, त्यांच्यावर मात करतो, हे अवलंबून आहे. मृत्यूप्रमाणे यातना या माणसाला अटळ आहेत. या बाबतीत माणसाला स्वातंत्र्य नाही. पण यातनांविषयी भूमिका घेणे न घेणे या बाबतीत तो स्वतंत्र आहे. विशिष्ट भूमिकेचा स्वीकार मानवी व्यक्तीने करायचा असतो. यातनांना तोंड द्यायचे असे ठरविणे यात हे स्वातंत्र्य गृहीत धरलेले आहे. माणसे यातनांपासून सुटण्याचा प्रयत्न करतात. *रंग*मधील काही कथांमध्ये असे सूचित केलेले आहे की यातनांपासून सुटायला हवे, तसे सुटायचे असेल तर माणसाने कशात गुंतू नये. माणूस कशातही गुंतला की त्याच्या वाट्याला दुःख आलेच. मानवाला अटळ असणाऱ्या यातनांविषयी दुसरीही एक भूमिका शक्य आहे. ती म्हणजे यातनांचा स्वीकार करणे, आणि त्यांच्यावर मात करणे. "अश्वरथ कुह्यात पडला. / तो आंधळा आहे. तो चिरंजीव आहे. परमेश्वरानं त्याला साखळदंडानं बांधलं आहे. आणि तेलाच्या घाण्याभोवती झापड बांधलेल्या रेड्यानं फिरावं तशा गोल गोल फेऱ्या काढण्याचं त्याचं काम आहे. तो दमत नाही. 'अरे, फेऱ्या घालण्यातही काव्य आहे की!' त्या फेरीशीच तो एकतान झाला. तोच फेरी झाला.*/ परमेश्वराचा पराभव झाला. / पण तेव्हापासून अश्वरथ देवांचा, मानवाचा आणि पृथ्वीचा शत्रू बनला..." (कित्ता, पृ ३७).

देवाशी वैर करून सूर्याला थांबवू पाहणारा अश्वरथ प्रोमेथिअससारखा एकटा आहे, एकटा यातना भोगतो आहे. पण अश्वरथाचे एकटेपण आणखी मोठे आहे. कारण पराभूत झाल्यानंतर तो मानवाचा व पृथ्वीचाही शत्रू बनला आहे. या वैश्विक शत्रुत्वाचा किमान अर्थ सर्व प्रस्थापितां-

* 'अर्थ' या कथेमधल्या नायिकेला हेही मिळू शकले नाही.

विरुद्ध उभे राहणे असा घेता येईल. सर्वांविरुद्ध एकटा उभा असलेल्या अश्वरथाबद्दल नायिका म्हणते, "अश्वरथ थोर असला पाहिजे. मी त्याला मनानं वरलं आहे. आणि मी कुह्यात त्याला भेटणार आहे. अगदी नक्कीच." (कित्ता, पृ० ३७). अश्वरथाची निवड करणे म्हणजे पारंपरिक मूल्यांचा अव्हेर करणे, कदाचित मूल्यशून्यतावाद स्वीकारणे होय हे तिला माहीत आहे. "अश्वरथानं बांधलेल्या त्या काळ्या पाषाणाच्या मंदिरात कसलीच मूर्ती नाही." (कित्ता, पृ० ३७). सर्वांशी तो जे वैर करतो त्याची जबरदस्त किंमत त्याला व त्याच्याभोवतीच्या सर्वांना मोजावी लागते. तो स्वतः आंधळा होऊन कुह्यात यातना भोगतो आहे. विरंचीलाही ही किंमत द्यावी लागते. "त्यानंतर विरंचीचं सर्व वैभव गेलं. आता विरंचीत धान्य पिकत नाही. कुठं चिमूटभर गवत डुलत नाही. इथं शेतीच नाही. इथून पाच मैलांवर मातीचं तुम्हांला दर्शन होतं. इथं धड तुम्ही आकाशातले नसता, धड पृथ्वीवरचे नसता. इथं एकही देऊळ नाही. देव नाही." (कित्ता, पृ० ३७).

विरंचीचे एकूण वातावरण गुदमरून टाकणारे आहे. दिवसा सर्वत्र वैराणपणा दिसतो. रात्री भयाण आहेत. अशी भयाणता इतरत्र, प्रत्यक्षात किंवा वाङ्मयात आढळत नाही. "आता हा भाग भयाण वाटत होता. सर्वांच्या घरांतून दिवे मालवले होते. कुठून एक एवढीसुद्धा प्रकाशाची रेखा बाहेर येत नव्हती. रामदासाच्या कवितेत मला 'उदासीन' हा शब्द भेटला होता. तिथं विरक्तीतील राजश्रिया होती. बालकवींच्या कवितेत मला विषण्णता भेटली. तिथं रोमँटिक लावण्य होतं. पण इथला भयाणपणा असा की दचकून कुत्रंही रडण्याचं थांबेल. सर्व आसमंत रहस्यमयतेनं परका होता. आपण अनाहूत. दयाळू आकाश काळोखाचं घुंघट घालून माझी ओळख दाखविण्याचं नाकारत होतं. सर्वत्र कणाकणांतून दबा धरून बसलेला आणि न दिसणारा असा अपरिचितपणा. त्यामुळं कसं मोकळंच वाटत नाही. अविश्वास वाटतो./मी पुरा अश्रद्ध माझ्या नीज ना ये लोचनीं." (कित्ता, पृ० ४२). रात्री या अशा भयाण काळोखी, आणि दिवसा तेजाब सांडणारे 'बारा आदित्यांचे डोळे.'

. २६ .

नायिकेच्या परिचयाची माणसे फारच थोडी आहेत. त्यांतली बहुतेक भग्न, पिचलेली, काही इतकी सपक की ती माणूस म्हणून अस्तित्वात आहेत की नाही याबद्दल संभ्रम पडावा. उदाहरणार्थ, "रेल्वेत टुकीनं आणि अतीच प्रामाणिकपणं काम केलेल्या त्या माणसाला [गणुकाकांना] दिवस नुसता गिळून उगाळण्याचं काम करीत होता. तोंडातून आत जायचं आणि शेपटीतून बाहेर पडायचं. असं सारखं." (कित्ता, पृ० ४३-४४). इथल्या कवीचे घर भंगलेले आहे. वहीण आंधळी आणि दीन आहे. आई खूप काबाडकष्ट करते व विखारी बोलते. या अंत नसलेल्या खाईतून कवीला वैयक्तिक सुटका हवी आहे. रक्ताची नाती तोडून त्याला स्वच्छ व श्रीमंत व्हायचे आहे (कित्ता, पृ० ४५-४६).

या लोकांमध्ये सर्वांत महत्त्वाचा आणि अपवादात्मक माणूस म्हणजे केदारनाथ बेंद्रे. त्याचे चित्रण करताना बऱ्याच ठिकाणी लेखिकेने वास्तववादी तंत्राचा त्याग केला आहे. काही वेळा बेंद्रे आणि त्याची मुलगी चारचौघांसारखे बोलतात. पण बहुतेक वेळा ती विशिष्ट जीवनदृष्टीची

प्रतीके म्हणून बोलतात. हे स्वाभाविक आहे. कारण त्यांच्या कृतींना प्रतीकात्मकता प्राप्त झालेली आहे. काळ्या सूर्याची वसाहत ही मुळात वाळीत पडलेली. या वसाहतीने बेंद्रेला वाळीत टाकले आहे. कारण त्याने अश्वरथाशी मैत्री केली आहे. अश्वरथासमोर आपल्या मुलीचा बळी दिला आहे. यासाठी तो कन्यागमनी झाला आहे. तो पूर्णपणे एकटा आहे. कारण त्याची मुलगी त्याच्याजवळ असली, तरी ती प्रेत म्हणून जगते आहे. नैतिक क्षेत्रात धाडसी प्रयोग करणाऱ्या माणसांचे जे होते ते बेंद्रेचे झाले आहे. ही माणसे अनेकदा विलक्षण स्वयंलक्ष्यी असतात. सामान्य अर्थाने ती स्वार्थी नसतात. खरे पाहता आपल्या प्रयोगासाठी ती आपल्या स्वतःचा बळीच देतात. तो प्रयोग यशस्वी करणे हेच त्यांचे एकमेव उद्दिष्ट असते. त्यांना स्वयंलक्ष्यी एवढ्यासाठी म्हणायचे की ती अशा प्रयोगाबाबतचा निर्णय घेताना फक्त स्वतःच्या नैतिकतेला कौल लावतात. त्या प्रयोगात समाविष्ट झालेल्या इतरांनी त्याबाबत स्वतंत्रपणे निर्णय घेतला आहे की नाही याचा ती विचार करीत नाहीत.

बायबलमधली अब्राहम-इजाकची कथा उदाहरणादाखल घेता येईल. अब्राहमचे खूप वय झाले होते, पण देवाने सांगितल्याप्रमाणे त्याला उतारवयातही मुलगा झाला. मुलगा थोडा मोठा झाल्यावर त्या मुलाचा बळी देण्याची देवाने अब्राहमला आज्ञा केली. अब्राहम मुलाला घेऊन बळी देण्यासाठी मुक्कर केलेल्या ठिकाणी गेला. ऐन वेळी देवाने मुलाच्या ऐवजी मेंढराचा बळी स्वीकारण्याचे ठरविले, व अब्राहमच्या मुलाला जीवदान मिळाले. अशी ही कथा आहे. या कथेत सर्व महत्त्व अब्राहमला आहे. त्याच्या सत्त्वपरीक्षेत तो चांगल्या तऱ्हेने उत्तीर्ण झाला. म्हणून तो कौतुकास व आदरास पात्र ठरतो. पण इजाकचे काय? जे झाले त्याचा इजाकच्या मनावर काहीच परिणाम झाला नसेल? या सत्त्वपरीक्षेत समाविष्ट होण्याचा निर्णय त्याने स्वतंत्रपणे घेतला होता? असा निर्णय घेण्याचे त्याचे वय होते? समजा, एखादी सामान्यपणे चांगली समजली जाणारी गोष्ट आपण वांछिली किंवा निवडली नाही; पण ती देवाने किंवा देवाच्या पुत्राने आपल्याला दिली. लागरक्विस्टच्या *बाराबस*मध्ये येशूने लाझारस नावाच्या एका मेलेल्या माणसाला जिवंत केल्याची हकीकत आलेली आहे. स्वतः येशूचे पुनरुत्थान व या माणसाचे पुनरुत्थान यांत फरक आहे. आपल्या पुनरुत्थानाबद्दल येशूला माहिती आहे, त्याची त्याला संमती आहे. लाझारसबद्दल तसे म्हणता येणार नाही. लाझारस पुन्हा जिवंत झाल्यावर जिवंत असून यंत्रासारखा वावरतो. असे का? न वांछिलेला, न निवडलेला पुनर्जन्म मिळाल्यामुळे तो अ-स्वतंत्र असाच जन्मला आहे आणि म्हणून तो यंत्रासारखा वावरतो आहे का? पण मग एका अर्थाने ही सर्व माणसांचीच कथा नाही का? आपण जन्माला येतो ते आपण केलेल्या स्वतंत्र निवडीमुळे नव्हे. आपण सर्व जण जीवनात फेकले जातो. यानंतर आपल्याला स्वातंत्र्य मिळवावे लागते. ते आपल्या जीवनाविषयीच्या दृष्टिकोणावर, आपल्या निवडीवर, आपल्या ताकदीवर, संकल्पांवर अवलंबून असते. जे या बाबतीत कमी पडतात ते प्रेत, यंत्र म्हणूनच जगतात. *काळा सूर्य*ची नायिका बेंद्रेच्या मुलीला विचारते, "तुमचा चेहरा इतका प्रेतासारखा का?" त्यावर ती म्हणते, "मी प्रेतच आहे." (कित्ता, पृ० ४८).

बेंद्रेचे ईश्वराशी भांडण आहे. माणसाची शक्ती फार मर्यादित आहे. ईश्वर माणसाला खूपच बाबतींत वरचढ आहे. पण निदान एका बाबतीत माणूस ईश्वराला वरचढ आहे. एक गोष्ट

माणसाच्या फार परिचयाची आहे; पण ती ईश्वराच्या अनुभवाच्या कक्षेत येत नाही. ती म्हणजे पाप. जोपर्यंत ईश्वर माणसात, मातीतून उत्पन्न झालेल्या आणि मातीचा काळा श्वास स्वीकारलेल्या माणसात शिरत नाही, तोपर्यंत त्याला पाप म्हणजे काय हे कळणार नाही, आणि मानवी दुःखही कळायचे नाही. देवाला मातीची रुची नाकारता येत नसल्याचे कादंबरीत सांगितलेले आहे (कित्ता, पृ० ३५). पण त्याचा अर्थ इतकाच असावा की, माणसाची सुखे त्याला हवी असतात. पण त्याला माणसाचे पाप व दुःख हीही हवी असतात का? ती त्याला कळतात तरी का?

या संदर्भात बेंद्रे-शिशुपालांशी ईश्वराचा झालेला संवाद पाहण्यासारखा आहे. पण त्याआधी ईश्वर, शिशुपाल यांच्यातील संबंधाचा थोडासा विचार करू. या संबंधात एक प्रकारची सार्वत्रिकता दिसते. ईश्वर आणि शिशुपाल हे जसे एक द्वंद्व आहे तसे (पण अगदी त्या प्रकारचे नसलेले असे) रामण्णा-व्यंकण्णा हे दुसरे द्वंद्व आहे. परस्परविरोध आणि एक प्रकारचे परस्पराकर्षण ही या दोन्ही संबंधांची वैशिष्ट्ये आहेत. असेच आणखी एक द्वंद्व नायिकेच्या मनात असावे. त्यातील दोन घटक म्हणजे अत्या व रामण्णा. दोन्ही शक्तींची प्रतीके; एक सात्त्विक शक्तीचे व दुसरे तामसी शक्तीचे. याही द्वंद्वात परस्परविरोधाबरोबर परस्पराकर्षण असावे. शक्तीच्या दोन प्रतिनिधींमध्ये परस्पराकर्षण असणे फार संभवनीय वाटते. पाप व पुण्य, सत् व असत्, धनस्वरूप व ऋणस्वरूप यांच्यातील सनातन संघर्ष कधी ईश्वर-शिशुपाल हे स्वरूप घेतो, तर कधी अत्या-रामण्णा हे स्वरूप घेतो. या दोन द्वंद्वांत असा संबंध आहे म्हणूनच ईश्वर-शिशुपाल-संवादात अनपेक्षितपणे अत्याचा उल्लेख येतो./"'तुला पुन्हा मुळापासून पाप उभारण्याची लहर आलेली दिसते? अत्याला मी काय सांगू?' 'काहीही. तो तुझा प्रश्न. पण तू माझ्यात शीर. तू मी होणार आणि मी तू होणार—'" (कित्ता, पृ० ४९). हा उल्लेख नुसता कृष्णाच्या अत्याचा नसावा. संक्षेप-प्रक्रियेने (कंडेन्सेशन) दोन अत्या एकत्र आल्या असाव्या—एक कृष्णाची व दुसरी नायिकेची.

वर निर्देशिलेल्या द्वंद्वातील दोन घटकांचे एकमेकांना कितपत आकलन होते? शिशुपालाचे ईश्वराला उद्देशून केलेले पुढील भाषण पाहा : "तुझ्या या असल्या गप्पा तुझ्या त्या शेंबड्या नामदेवाला, बावळट भक्तांना सांगून रिझव. तुझ्या त्या कोवळ्या चरणकमलावर व्याधानं बाण मारला आणि मानवाची दुर्धर नियती तू भोगलीस. तू मला फसवू नकोस. सांगितली होती कुणी तुला भोगायला आणि माणसांना फसवायला? तुझे ते तळवे फार फार सुंदर होते हे मी कबूल करतो. परंतु दुर्धर नियती वगैरे खरं नव्हे. पापाची जबाबदारी घेणाऱ्या एखाद्या क्षुद्र मनुष्यानं तुझ्या निर्विकारपणाला दिलेलं उत्तर तुला पचवता येणार नाही. अगदी सामान्य उत्तरसुद्धा. हे तुला सांगतो. आणि हा तो समोर उपद्रव आहे. काळ्या मातीचा काळा श्वास. शंभरांना वाटत असतं, आपल्याला हवं ते निवडता येतं. आपण मुक्त, स्वतंत्र आहोत. ते त्यांचं वाटणंच असतं. परंतु एकशे एकाव्या येतो आणि त्याला मुकाट्यानं हा काळा श्वास स्वीकारावा लागतो. त्याला नाकारताच येत नाही. ह्या काळ्या श्वासाचं करायचं काय? तो स्वतःच्या आविष्काराला धडपडतो आणि हा एकशे एकाव्या पुढं येतो—रांगेतून. तू यासाठी अवतार घे—हा श्वास पी—असा पी की पुन्हा मातीला तो श्वासच दिसणार नाही. तू प्रकाश आहेस. तू आनंद आहेस. तू पुण्य

आहेस. तुला काळोख कळत नाही. तुला दुःख कळत नाही. तुला पाप कळत नाही. तू नसता आवच आणू नकोस. आणि एक सांगतो. तुझी ती परम करुणा—तिला अलीकडे कावीळ झाली आहे...एकच गोष्ट माझ्या दृष्टीनं कौतुकाची. तू अर्जुनाचा रथ खरंच खड्डयात घातलास. बाकी सर्व बाद." (कित्ता, पृ० ५०).

ईश्वराला मातीतून निर्माण झालेली सुखे हवी असतात असे कादंबरीत दिलेल्या ब्रह्मदेवाच्या हकीकतीवरून दिसते. पण मातीतून ज्या इतर गोष्टी निर्माण होतात त्या मात्र ईश्वराला नको असतात. या गोष्टी अश्वरथामध्ये देहीभूत झाल्या आहेत. प्रस्थापित व्यवस्थेविरुद्ध उभे राहण्याचे धाडस, उद्दाम महत्त्वाकांक्षा या त्यांतील प्रमुख होत. बलदंडपणाने जीवनावर स्वतःच्या व्यक्तित्वाचा ठसा उमटविण्याचा प्रयत्न अश्वरथ करतो. त्यावरोबर तो ईश्वराचे शत्रुत्व ओढवून घेतो. उग्र तपश्चर्या करणाऱ्या प्रत्येकाचे देवांना भय वाटते आणि ते त्याचा तपोभंग करतात हा पुराणांमध्ये येणारा सर्वांच्या परिचयाचा विषय आहे. एखाद्या देवाचा प्रत्यक्ष मुलगा प्रस्थापिताच्या विरुद्ध उभा राहिला तर देव त्यालाही नाकारतात हे अश्वरथाच्या कथेवरून स्पष्ट दिसते. या कथेची मुळे प्राचीन काळातील समाजात सापडू शकतील. प्राचीन काळच्या रानटी टोळीतील पितापुत्रांचे संबंध केवळ सत्तास्पर्धेच्या नियमावर आधारलेले असणार. बापाने बंडखोर मुलाला अव्हेरणे, हद्दपार करणे, खच्ची करणे यालाच नंतर पापी माणसाला समाजाने हद्दपार करणे, शिक्षा देणे हा अर्थ आला असणार. अश्वरथ बंडखोर आहे, देवाने प्रस्थापित केलेल्या व्यवस्थेला तो विरोध करतो, म्हणून तो पापीही ठरतो. ईश्वराच्या इच्छेविरुद्ध जाणे म्हणजे पाप करणे, ईश्वराची आज्ञा पाळणे, त्याला शरण जाणे म्हणजे मुक्ती, असा हा ईश्वरी न्याय दिसतो. अश्वरथाला ही मुक्ती नको आहे. "अश्वरथ प्रचंड आहे. खूप केसाळ आहे. त्याचे हातपाय साखळदंडानं बांधले आहेत...आणि तो मूकपणं गोल फिरतो आहे. अविरत./त्यानं कंटाळा आला म्हणायचं नाही आहे./दमलो म्हणायचं नाही आहे./तसं म्हटलं तर परमेश्वर त्याला मोक्ष देणार आहे./पण अजून तो तसं म्हणत नाही आहे." (कित्ता, पृ० ५५).

मातीच्या संदर्भात माणूस ईश्वरासारखा वागू शकत नाही. देव तात्पुरता मातीत शिरतो, पण या संबंधातून निघालेल्या अश्वरथासारख्या फलाला तो अव्हेरतो. माणूस मातीत शिरत नाही. तो मातीचाच असतो. मातीचा स्वभाव हा त्याचा स्वभाव असतो. या मातीतच पाप असते. "परंतु मी पाप निर्माण केलं नाही. ते माझ्याबरोबर आलेलं नाही. किंवा ते कुठूनही बाहेरून आलेलं नाही. ते इथलंच—या मातीचं आहे. या मातीला तुम्ही प्रश्न विचारा. दोषी असेल तर ही पृथ्वी. तिचा हा गुणधर्म आहे." (कित्ता, पृ० ५२). मातीतच पाप आहे, याचा एक अर्थ असा असावा की, ज्याला ज्याला देह आहे तो देहधारी असल्यामुळेच पापी असतो. देह आला की पाप आले. पाप हे माणसाला जन्मःच प्राप्त झालेले असते. पाप म्हणजे ईश्वरापासून दुरावा असे असेल, तर माणूस जन्मापासूनच ईश्वराला दुरावलेला असतो, असे म्हणावे लागते.

माणसाने पापाचा स्वीकार करणे म्हणजे आपल्या स्वभावाचा, ज्या मातीतून माणूस जन्मला त्या मातीचा स्वीकार करणे. पण सर्व माणसे मातीचा स्वीकार करण्याचे धैर्य दाखवीत नाहीत. कोणीतरी एका माणसाने हे काम करण्याचे धाडस दाखवावे लागते. "मला हाताचा रोखणारा काळा पंजा दिसला. प्रवेश बंद. आणि खांद्यावरचं पापाचं ओझं. मी स्वीकारलं. त्याकरता माझी

निवड झाली आणि मुकाट्यानं मला स्वीकारावं लागलं. पण म्हणून तुम्ही सुटला आहात हे काही अगदीच खोटं नाही." (कित्ता, पृ० ५३).

ईश्वराने किंवा एखाद्या माणसाने पापाचा स्वीकार केला की मानवजात पापमुक्त होते की नाही याविषयी परस्परविरोधी विधाने कादंबरीत येतात. तसेच बेंद्रेने जाणीवपूर्वक पाप स्वीकारले की नाही याविषयी शंका निर्माण करणारी विधानेही आहेत. उदाहरणार्थ, बेंद्रेचा लोकांशी झालेला पुढील संवाद पाहा: " '...तू पापी आहेस. होय की नाही ? तुला कबूल आहे ?' /'नाही. मला कबूल नाही.'...'मी तर मरतोच. तो आणि तसाच माझा शेवट आहे. परंतु मला तसं मारल्यानं ही भूमी पापरहित होईल, अगदी मुळापासून नष्ट होईल, असं तुम्हांला निश्चित वाटतं ? मी केलं असं पुन्हा कधी घडणारच नाही अशी तुम्ही हमी देता ? मग मलाच एकट्याला या पापाला जबाबदार धरून ही शिक्षा का असावी ?'.../'आणि खांद्यावरचं पापाचं ओझं. मी स्वीकारलं...पण म्हणून तुम्ही सुटला आहात हे काही अगदीच खोटं नाही.'" (कित्ता, पृ० ५२-५३).

. २७ .

या बृहत् लेखाच्या सुरुवातीला कमल देसाईंच्या वैचारिकतेचा उल्लेख केला होता. भावनांची तीव्रता, मानसिक दबाव, नेणिवेतून उफाळून येणारी सामग्री ही त्यांच्या कथांची काही प्रमुख वैशिष्ट्ये आहेत. या सर्वांचा ताण सामान्यपणे मनाला पेलवत नाही. तो पेलवण्यासाठी ज्या गोष्टींची जरुरी असते त्यांत वैचारिकतेचा वाटा मोठा असतो. आपण या आधी पाहिलेच आहे की कमल देसाईंच्या कथांमध्ये वैचारिकता मोठ्या प्रमाणावर आहे. त्या प्रत्यक्ष जीवनातील व्यामिश्रतेचा संदर्भ न सोडता अमूर्त अतिभौतिकीय व नैतिक विचारांच्या पातळीवर जाऊ शकतात. पण कधीकधी त्यांची वैचारिकतेवरची पकड सैल होते. याच्या पुष्ट्यर्थ पुरावा म्हणून वरील उताऱ्यातील परस्परविरोधी विधानांचा निर्देश करता येईल. या मुद्द्याचा आणखी थोडा विचार आपण नंतर करू.

बेंद्रेने जाणूनबुजून पापाचा, मातीच्या काळ्या श्वासाचा स्वीकार केलेला आहे, असे धरून चालू. वरच्या परिच्छेदात आलेल्या एका वाक्यावरून ("पण म्हणून तुम्ही सुटला आहात...") असे म्हणता येईल की, मानवसमूहाच्या पापमुक्तीकरिता त्याने हे केले असावे. येथे येशू ख्रिस्ताची आठवण होणे स्वाभाविक आहे. पण खरे म्हणजे बेंद्रे जे करतो त्याचे मूळ खूपच मागे जाते. अनेक प्राचीन रानटी टोळ्यांमध्ये सामूहिक पापक्षालनासाठी एकाने—विशेषतः टोळीच्या प्रमुखाने—बळी जाण्याची रूढी असावी. त्यातूनच शोकात्मिकेचा जन्म झाला असणे संभवनीय आहे. बेंद्रेने समूहासाठी जाणूनबुजून पापाचा स्वीकार केला. पण म्हणून समूह त्याचे ऋण मानतो असे नाही. खरे म्हणजे त्याच्या या कृतीमुळेच समूहाने त्याला नाकारले, वाळीत टाकले. याला अपवाद कादंबरीच्या नायिकेचा. ती त्याला सांगते, "मला तुझ्याशी लग्न करायचं आहे. पापात मला जळून जायचं आहे. पाप हा मातीचा धर्म असल्यानं तू धर्माप्रमाणं वागला आहेस."; (कित्ता, पृ० ५३). तिची प्रतिप्रार्थना अशी आहे : "प्रकाशातून मला काळोखाकडं ने./ काळोखच सखा आणि सोयरा आहे./काळोखा, तू ये./ ...तुझ्या जहरी मिठीत माझा चुरा-भुगा

होऊ दे./ तुझ्या कोवळ्या मिठीत मला शांत होऊ दे./ तुझ्यात मी तू होऊ दे./ तुझं मला भय वाटत नाही. कारण, तूच मातीचा खरा आधार आहेस." (कित्ता, पृ० ५३-५४).

ईश्वर, प्रकाश, पुण्य एका बाजूला व बेंद्रे, शिशुपाल, अश्वरथ, काळोख, पाप दुसऱ्या बाजूला असा हा सनातन झगडा आहे. कसलीही तडजोड न करता नायिकेला यांपैकी एका पक्षाची निवड करायची आहे. ती काळोखाचा मार्ग स्वीकारते. "शिवाय, परमेश्वर ही एक बिनआवश्यक वस्तू आहे. ती अनाहूत आहे. पण तिनं फार गोंधळ माजवला आहे. त्याची लुडबूड आता थांबवायला हवी. त्याच्यामुळंच आपण उलटा, खोटा प्रकाशाचा मार्ग स्वीकारतो./ म्हणूनच आधी परमेश्वराचं आक्रमण थांबवलं पाहिजे...मग पृथ्वी पृथ्वी राहील व आपल्याला सुधारता येईल./ मी परमेश्वराशी युद्ध पुकारलं आहे. तू मला मदत कर." (कित्ता, पृ० ५४).

माणूस हा मातीचा पुत्र आहे. पण त्याच्यावर ईश्वराने आक्रमण केले आहे. म्हणून माणसात दोन परस्परविरोधी शक्तींचा झगडा चालू असतो. माणूस हा जोपर्यंत माणूस आहे तोपर्यंत प्रकाश व काळोख, पुण्य व पाप, सत् व असत्, जीवन व मृत्यू यांच्यामधील संघर्ष चालूच राहणार. आतापर्यंत माणसाने प्रकाशाचा, पुण्याचा, सत्‌चा, ईश्वराचा मार्ग अंगीकारला. माणसात मातीचे सर्व गुणधर्म असले तरी तो तोंडाने मातीला नाकारतो व ईश्वराची बाजू घेतो. मातीच्या माणसाने अशी भूमिका घेतली की त्याचे व्यक्तित्व दुभंगते. हे दुभंगलेपण टाळण्याचे दोनच मार्ग आहेत : एक तर त्याने केवळ पुण्याचा अंगीकार करावा, नाहीतर केवळ पापाचा स्वीकार करावा. ख्रिस्त व गांधी यांच्यासारखी माणसे केवळ पुण्याच्या दिशेने जातात. दुसरा एखादा केवळ पापाच्या दिशेने जाणे शक्य आहे. पॅरडाइज लॉस्टमधील सेटन हा या दुसऱ्या मार्गाने जाणाऱ्यांचा प्रतिनिधी म्हणता येईल. दोन्ही मार्गांवर एकटेपणा आहे. एकटेपणा नाही पाप-पुण्याच्या मध्ये राहून अर्धेमुर्धे आयुष्य काढणाऱ्यांना. हेच लोक बहुसंख्य असतात. म्हणून केवळ पुण्याचा किंवा केवळ पापाचा मार्ग चोखाळणारा माणूस एकटा पडतो.

अश्वरथाने हा एकटेपणा स्वीकारला आहे. बेंद्रेनेही. "'आता मीच मला वाळीत टाकून घेतो' म्हणाला. आणि दार जे बंद केलं ते आजतागायत एक दिवसही उघडलं नाही." (कित्ता, पृ० ५१). बेंद्रे आणि अश्वरथ यांची निवड नायिकेने केली. आणि नंतर "मलाही चाळीनं वाळीत टाकलं. त्यांच्या दृष्टीनं प्रथम मी नासलेली, भ्रष्ट आणि म्हणून नंतर नसलेली. आता मला अस्तित्वच नव्हतं त्यांच्या संदर्भात./ पण असं वाळीत टाकलं जाणं हे तितकसं भयप्रद नव्हतं. उलट मोठी मिजाशीची चैन मी भोगत होते. मला एकटेपण कवितेसारखं आस्वादता येत होतं. मी तो रसिक आणि माझं क्षणाक्षणाचं जीवन कला...त्यातला अनुभव अगदी खास माझा, सामाजिक संकेतापेक्षा संपूर्ण वेगळा होता. समाजानं आपल्याला नाकारण्याला माणसं इतकी भीत का असतील मग? माझा रोजचा व्यवहार अधिकच नीट चालला होता. सभोवती दाट गर्दी गिचमीड, माणसांचे श्वास उन्हाळी मला नकोच असतात. मी मानवतावादी नाही अथवा भूतदयावादी नाही. त्या सर्वांनी मला वाईट ठरवून थोरपणाच निश्चित माझ्या पदरी टाकला होता. पण त्यामुळं माझ्या अस्तित्वाची तीक्ष्ण खूण पटत होती." (कित्ता, पृ० ५६).

केवळ पुण्य किंवा पाप स्वीकारले की आणखी एक प्रकारचा एकटेपणा येतो. माणूस इतर माणसांशी नेहमीचे सामान्य संबंध ठेवू शकत नाही. माणसामाणसांमधील सौहार्द संपते. अश्व-

रथ सर्वांचा शत्रू झाला आहे. बेंद्रेने स्वत:ला वाळीत टाकून घेतले आहे. त्याच्यात व त्याच्या मुलीत एक विशिष्ट संबंध सोडल्यास दुसरे कसलेही नाते उरलेले नाही. बेंद्रे व वशिंडे यांच्याकडे नायिका जाते खरी. पण ती त्यांच्याशी सौहार्दाचा संबंध प्रस्थापित करू शकत नाही. वशिंडे तिला म्हणतो, "तू केदारनाथाजवळ राहिलीस पण तुला केदारनाथाविषयी काडीइतकंही काही वाटत नव्हतं...आतासुद्धा माझ्याकडून तुला असंच करून घ्यायचं आहे—माझ्या विकृतीतून तुला यातना भोगायच्या आहेत...माझा तू असा उपयोग करून घेणार आहेस." (कित्ता, पृ० ७२). केवलतेचा शोध घेणारा माणूस स्वयंलक्ष्यी बनतो. याची उदाहरणे पुण्यात्म्यांमध्ये आणि पापात्म्यांमध्ये बघायला मिळतात. येथील बेंद्रे व बायबलमधला अब्राहम यांच्यावरून वरील मुद्दा स्पष्ट होईल.

केवलतेच्या मार्गावर जसा एकटेपणा आहे तशा अनंत यातनाही आहेत. जीवनातील असंख्य दुःखयातनांचे काय करायचे हा प्रश्न *रंग*पासून पुन्हापुन्हा समोर येतो. *रंग*मध्ये या प्रश्नाला दिलेले एक उत्तर असे की, यातना टाळायच्या असतील तर माणसाने कशात गुंतू नये, अलिप्तपणा धारण करावा. आपण याआधी पाहिल्याप्रमाणे *काळा सूर्य*चे उत्तर असे की, दुःखाला सामोरे जावे, त्याचे स्वागत करावे. कारण तसे केल्याशिवाय कचकचून जगता येत नाही, अस्तित्वाची तीक्ष्ण खूण पटत नाही. दुःखयातनांचे नुसते एकदा स्वागत करून चालत नाही. सर्व जन्मभर ते स्वीकारावे लागते. अनंत काळ यातना स्वीकारणारा, त्यांच्या लयीत आपली लय शोधणारा अश्वरथ हा या बाबतीत आदर्श ठरतो. एकाकीपणाने सतत यातनामय आयुष्य जगायचे असेल तर पाप हा त्याचा राजमार्ग आहे. हे पाप असे असायला हवे की, तेथे पोचल्यावर परतीचा रस्ता नाहीसा व्हावा. कन्यागमनी होणे हे असे पाप आहे. म्हणून बेंद्रे ते करतो. त्याची मुलगी त्याच्या वासनेचा बळी होत नाही. ती त्याने केलेल्या जीवनमार्गाच्या निवडीचा बळी ठरते. अशा प्रकारचा पापी जीवनमार्ग निवडून न संपणाऱ्या यातना एकटेपणाने भोगत असताना माणूस आपल्या व्यक्तित्वाचा ठसा जगात उठवतो. पापी जीवनाच्या प्रकल्पातून व्यक्तित्वशोध होत असतो तो असा.

आपण सामान्यपणे यातनांचा स्वीकार करत नाही, त्यांपासून पळून जाण्याचा प्रयत्न करतो. परंतु यातनांपासून मुक्तता नाही, त्यांचा स्वीकार केलाच पाहिजे, असे *काळा सूर्य*ची नायिका सांगते. आपण जसा दुःखाचा स्वीकार करीत नाही तसा माणसाच्या एकटेपणाचाही स्वीकार करीत नाही. आपण नेहमी तडजोड करून समाजाशी संबंध जोडत असतो. ही तडजोड असते व्यक्तींशी, कुटुंबाशी, एखाद्या शिक्षणसंस्थेशी, राजकीय पक्षाशी...पण अखेरी ही तडजोड असते प्रस्थापित व्यवस्थेशी, ईश्वराशी. समाजात, जगात जी काही व्यवस्था असते तिचे निर्मातृत्व एका अंतिम तत्त्वाकडे दिले जाते. त्या अंतिम तत्त्वाशी ही तडजोड असते. या तडजोडीसाठी ईश्वर नावाचे एखादे वस्तुगत तत्त्व प्रत्यक्षात असावे लागते अशातला भाग नाही. आपल्याच जीवनाची घडी बसविण्यासाठी वापरलेले ज्ञातृगत असे एक नियामक तत्त्व (रेग्युलेटिव्ह प्रिन्सिपल) म्हणून त्याच्याकडे पाहिले तरी चालेल.

.२८.

ईश्वर आहे की नाही हा प्रश्न हिममानव अस्तित्वात आहे का या प्रश्नासारखा नाही. हिममानव आहे की नाही हा प्रश्न ऐंद्रिय अवलोकनादी वैज्ञानिक मार्गांनी सुटेल. ईश्वराच्या

अस्तित्वाचा प्रश्न असा सुटत नसतो. या प्रश्नाची तार्किक जातच वेगळी आहे. ईश्वर मानणाऱ्या माणसाला जगात एक व्यवस्था, व्यूह दिसत असतो. हा व्यूह वैज्ञानिक नसतो. वैज्ञानिक पुराव्याने या व्यूहाचे मंडन किंवा खंडन करता येत नाही. या व्यूहामुळे आपल्या जगाविषयीच्या ज्ञानात भर पडत नाही. त्यामुळे बौद्धिक प्रचोदन होते, असंख्य विचार स्फुरतात, वैचारिकतेच्या पातळीवर वावरायला मिळाल्यामुळे एक प्रकारची तृप्ती अनुभवायला मिळते. आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे या व्यूहामुळे आपल्या जीवनाचे विशिष्ट प्रकारे नियमन करता येते. आस्तिक असणे म्हणजे जीवनात जे जे आहे त्याचा विशिष्ट प्रकारे स्वीकार करणे, सुखदुःख, पापपुण्य, मूल्ये, मानवाचे भवितव्य यांच्याबाबत विशिष्ट दृष्टिकोण अंगीकारणे, या एकूण दृष्टिकोणाला अनुसरून कृती करणे, सर्व मानवजातीशी, पशुपक्ष्यांशी विशिष्ट प्रकारचा व्यवहार करणे. उदाहरणार्थ, प्रत्येक प्राणिमात्रात ईश्वरी अंश आहे असे मानून त्याच्याबद्दल भ्रातृभाव बाळगणे, प्राणिमात्राचे दुःख कमी होईल असा सर्वतोपरी प्रयत्न करणे.

या व्यूहाच्या विरोधी व्यूह म्हणजे निरीश्वरवादाचा नसून प्रतिईश्वरवादाचा आहे. प्रतिईश्वरवादी (ॲंटी-गॉड) व्यूहात एकूण जीवनाचे एक वेगळेच आकलन अंतर्भूत असते. हे आकलन पहिल्या व्यूहातील आकलनाच्या संपूर्ण विरोधी असते. येथे पुण्याची जागा पाप, प्रेमाची जागा हिंस्रता, भ्रातृभावाची जागा स्वयंकेंद्रितता, मृदुतेची जागा क्रूर बलदंडपणा, सुखाची जागा दुःख, प्रकाशाची जागा काळोख घेतो. सर्व जीवनाचा मूलस्रोत असा जो सूर्य त्यालाच बंदिस्त करू पाहणारा अश्वरथ हा प्रस्तुत कादंबरीतील प्रतिईश्वरवादी व्यूहाच्या केंद्रस्थानी आहे. त्याच्या जवळच बलदंड क्रूरकर्मा रामण्णा व कन्यागमनी वेंद्रे आहे. निट्शेप्रणीत मूल्यव्यवस्थेनुसार हे तिघे महापुरुष ठरतील. 'बळी तो कान पिळी' हा जंगलचा कायदाच फक्त त्यांना माहीत आहे. नायिकेने वेंद्रेकडे राहायला जाणे म्हणजे प्रतिईश्वरवादी व्यूहाची निवड करणे. तिला पापाच्या मार्गाने प्रतिईश्वराकडे—अश्वरथाकडे—जायचे आहे, यातनांमधून कचकचून जगायचे आहे, स्वयंकेंद्रित होऊन एकटेपणाने स्वतःचे व्यक्तित्व शोधायचे आहे, व्यक्तित्वाचा ठसा जगावर उठवायचा आहे.

पण हे जर खरे असेल तर नायिकेच्या काही कृतींचा सुसंगत अर्थ लागत नाही. ती अश्वरथाच्या मंदिराचा नाश का करते? "माझी कामगिरी तीच असेल. या देवळाचा भुगा करायचा —पार निचरा... / हे माझं काळ्या सूर्याशी नातं असेल...एकदाचं आयुष्याचं कार्य गवसलं. एकदाचं ध्येय मिळालं... / ...नाही तरी ते देऊळ करायचं काय? गावावरचा शाप मी काढून घेणार आहे. आणि गाव वाचवणार आहे. कुठलीही चांगली कृती जर वाइटात परिणत होत असेल तर एखाद्या वाईट कृतीनं चांगलं असायला काहीच हरकत नाही." (कित्ता, पृ० ७५)..."'तुम्ही असं का केलं?' / 'मला काही तरी अचाट करायचं होतं. आणि हे माझं काम होतं. / सर्वांनीच चांगलं केलं तर वाईट कुणीतरी करायला हवंच की! / आणि चांगल्याचा मला अनुभव नाही...शिवाय कुणी सांगावं, यातूनच पुन्हा काहीतरी चांगलं निघेल. आजवर इथं काहीच उगवत नव्हतं. या देवळाच्या रूपानं हा शाप होता. आता पाऊस पडेल आणि उगवेल.'" (कित्ता, पृ० ७७).

तिने जर प्रतिईश्वराच्या व्यूहाची निवड केली होती तर मग तिने या व्यूहाच्या मध्यवर्ती असलेले अश्वरथाचे मंदिर का पाडले? दुसरे असे की, ती जर अश्वरथाच्या बाजूची असेल व

जर अश्वरथ 'देवांचा, मानवाचा आणि पृथ्वीचा शत्रू बनला' असेल तर तिने गावावरचा शाप काढून घेण्याची इच्छा का करावी? गावावरचा शाप गेल्यानंतर पाऊस पडेल व जेथे काहीच उगवत नव्हते तेथे काहीतरी उगवायला लागेल; आणि असे व्हावे ही तिची इच्छा आहे. पण माणसांच्या कल्याणासाठी काहीतरी करणे हे तिने निवडलेल्या जीवनक्रमाच्या बरोबर विरुद्ध जात नाही का? पृ० ५२-५३ वरील बेंद्रेच्या आत्मविसंगतीची येथे साहजिकच आठवण होते. तो मानवांच्या विरुद्ध आहे की त्यांचा उपकारकर्ता आहे याविषयी संभ्रम निर्माण व्हावा असा मजकूर या पानांत आहे.

वरीलपैकी काही विसंगती ऋणस्वरूपी विश्व कल्पिताना सहज निर्माण होतील अशा आहेत. हे विश्व कल्पिताना कळत-नकळत आपण धनस्वरूपी विश्वातील बांधणीची तत्त्वे वापरू लागतो. समजा, आपल्याला धनस्वरूपी व ऋणस्वरूपी असे दोन समूह कल्पायचे आहेत. एकात सज्जन माणसे असतील, तर दुसऱ्यात दुर्जन असतील. येथवर ठीक झाले. पहिल्या समूहातील व्यक्ती एकमेकांच्या जिवाला जीव देणाऱ्या असाव्यात ही आपली साहजिकच अपेक्षा असणार. दुसऱ्या समूहातही जिवाला जीव देणाऱ्या व्यक्ती असू शकतील. सज्जनांमध्ये असतो त्यापेक्षा जास्त एकोपा दरोडेखोरांच्या टोळीत असू शकतो. हे दरोडेखोर अर्थातच पूर्णपणे ऋणस्वरूपी नाहीत. समजा, पूर्णपणे ऋणस्वरूपी असलेले दरोडेखोर दाखवायचे ठरले, तर आपल्या असे लक्षात येईल की हे काम अतिशय विकट, कदाचित अशक्यच आहे. अर्धवट धनस्वरूपी व अर्धवट ऋणस्वरूपी असे जगच फक्त आपण प्रतिईश्वराचे जग म्हणून कल्पू शकतो. ईश्वराच्या विश्वात जर एक येशू असेल, तर प्रतिईश्वराच्या विश्वातही एक प्रतियेशू असायला हवा असे आपण मानतो. येशूने जर लोकांच्या कल्याणासाठी प्राण वेचले, तर प्रतियेशूनेही लोकांच्या कल्याणासाठी प्राण वेचले पाहिजेत अशी आपली अपेक्षा असते. ही अपेक्षा करण्यात काहीतरी आत्मविसंगती आहे असे आपल्या लक्षातही येत नाही. म्हणून बेंद्रे किंवा नायिका लोकांच्या भल्यासाठी काहीतरी करतात हे आपण विनतक्रार स्वीकारतो. अश्वरथाचे देऊळ पाडण्यातील विसंगती मात्र जास्त खुपते. कारण ते मंदिर पहिल्यापासून एक प्रतीक म्हणूनच आपण पाहिलेले आहे. या देवळाचा नाश म्हणजे प्रतिईश्वराच्या प्रतीकाचा नाश. या आत्म-विसंगतीचे स्पष्टीकरण वर दिलेल्या कारणाने होऊ शकत नाही. त्याची कार्यकारणपरंपरा वेगळ्या जागी शोधावी लागेल.*

* अशाच प्रकारची आत्मविसंगती याच सुमारास प्रसिद्ध झालेल्या 'माणसाची कथा' (१९६८) या कथेत आहे. ही संपूर्णपणे अमूर्त पातळीवर कल्पिलेली आणि लिहिलेली कथा आहे. चिच्छक्तीने शब्द निर्माण केला. तो सर्वभक्षक होण्याचा धोका उत्पन्न झाल्यावर, त्याला काबूत ठेवण्यासाठी तिने माणसाला निर्माण केले. माणसाने आपले खास मानवी असे जग निर्मिले. त्यात धर्म, संस्कृती, पाप-पुण्य, बुद्धी, देव-दानव हे सर्व होते. याचा सृष्टीला जाच होऊ लागला. म्हणून तिने माणूस व त्याची रॅशनॅलिटी यांच्यावर फिर्याद केली, "माणूस द्रोही आहे. त्याचा मूल पिंडच द्रोही आहे. त्याला जमतच नाही. त्याने सृष्टीशी द्रोह केला. जाणूनबुजून तिचे नियम मोडले. तिच्यावर नियम लादले. आणि एका कृत्रिम वातावरणाचे

ही विसंगती शेवटच्या वीस पानांत आहे. याच भागात आणखीही एक दोष आहे. पापातून स्वप्रस्थापना हा पहिल्या छप्पन्न पानांचा विषय आहे असे स्थूलमानाने म्हणता येईल. नायिका बेंद्रेकडे राहायला जाते येथे या कादंबरीचा स्वाभाविक शेवट व्हायला हवा. पण वशिंडेच्या रूपाने शारीरिक विकृती → यातना → स्वप्रस्थापना हा एक नवा विषय शेवटच्या वीस पानांत येतो. पापाच्या विषयाकडून शारीरिक विकृतीकडे येणे म्हणजे मूळची तात्त्विक पातळी सोडणे होय. वरील दोन कारणांमुळे असे वाटते की, ही वाढवलेली पाने कादंबरीत शल्यरूपाने आहेत. मग लेखिकेने ती का वाढवली? ती पूर्णपणे अनिच्छेने लिहिल्यासारखी वाटत नाहीत. कारण अनिच्छेने लिहिलेल्या मजकुरात प्रतिभेच्या खुणा दिसल्या नसत्या. पण 'तशी मी तर एक विजेचा लोळच होते' या पृ० ७४ वरील वाक्यापासूनचा भाग आणि वशिंडेचा व नायिकेचा महत्त्वाचा संवाद यांत या खुणा दिसतात याबद्दल संशय नाही.

.२९.

ही शेवटची वीस पाने डोळ्याआड करता आली असती तर वर निर्देशिलेला आत्मविसंगतीचा

नवेच अवडंबर निर्माण केले. सृष्टीला हा भार सहन झाला नाही...स्वतःचाही नीट द्रोह साधला...माणसानेच पाप निर्माण केले. सृष्टीचे पावित्र्य बिघडविले." सृष्टीतून माणूस हुसकला गेला तर काय होईल यावर हे प्रतीकात्मक कल्पनाचित्र आधारलेले आहे. *काळ्या सूर्य*मध्ये ईश्वरविरोधी जगाचे चित्रण करताना जे झाले होते तेच नेमके येथेही झाले आहे. तेथल्याप्रमाणे येथेही एक सुसंगत चित्र निर्माण करण्यात लेखिकेला अपयश आले आहे. उदाहरणार्थ, येथे असे म्हटले आहे की माणूस सृष्टीचे नियम मोडतो. खरा प्रश्न असा की माणूस सृष्टीचे नियम कसा मोडू शकेल? जास्त दारू प्यायल्यास लिव्हर बिघडते हा सृष्टीचा नियम आहे. जर एखाद्याने जास्त दारू घेतली तर त्याची लिव्हर बिघडेल; हे होणे सृष्टि-नियमाला धरूनच झाले. त्याने सृष्टिनियम मोडल्याने त्याचे लिव्हर बिघडले हे म्हणणे तार्किक दृष्ट्याच चमत्कारिक आहे. जास्त दारू प्यायल्याने लिव्हर बिघडते; जर लिव्हर बिघडू नये असे वाटत असेल तर जास्त दारू पिऊ नये हा *मानवी* सल्ला आहे; हा काही सृष्टिनियम नव्हे. सृष्टीचे नियम व मानवनिर्मित नियम यांच्या तार्किक जातीच वेगळ्या आहेत. मानवी नियम—सल्ला, कायदा, आज्ञा—पाळता किंवा मोडता येतो. सृष्टीचा नियम हा सर्वांकडून अपरिहार्यपणे पाळलाच जातो. वरील उताऱ्यासंबंधी दुसरी अडचण अशी : 'माणसानेच पाप निर्माण केले. सृष्टीचे पावित्र्य बिघडविले.' या वाक्यांचा अर्थ कसा लावायचा? माणसाने नुसते पाप निर्माण केले नाही. नुसते पाप निर्माण करताच येत नाही. पाप हे पुण्याबरोबर निर्माण होते. माणसाचे सृष्टीतून उच्चाटन झाले तर केवळ ऋणस्वरूपी गोष्टी नष्ट होतील असे नाही; त्या ज्यांच्या आधाराने, अपेक्षेने अस्तित्वात येतात त्या धनस्वरूपी गोष्टीही नष्ट होतील. लेखिकेची वैचारिकतेवरची पकड सैल झाल्यामुळे वरील विसंगती निर्माण झाली आहे हे निश्चित. प्रस्तुत कथा अमूर्ततेच्या, पूर्ण वैचारिकतेच्या पातळीवरून सांगितलेली असल्याने वरील दोष चटकन लक्षात येतो.

प्रश्न फारसा तापदायक ठरला नसता. पण आता मात्र या आत्मविसंगतीचे काहीतरी स्पष्टीकरण देणे क्रमप्राप्त ठरते. या विसंगतीचे प्रमुख कारण कथासामग्रीच्या मूळ स्वरूपात आहे. एका प्रेरणेभोवती जिची व्यवस्था लागू शकते अशी ही सामग्री नाही. एकाच वेळी दोनतीन प्रेरणा येथे काम करताना आढळतात आणि त्या एकमेकींना छेद देतात. त्यामुळे एक प्रकारचे भावनिक किंवा प्रेरणात्मक द्विधापण (ॲंबिव्हॅलन्स) निर्माण होते. यातून वर वर्णिलेली विसंगती निर्माण होऊ शकते. उदाहरणार्थ, प्रतिईश्वराच्या सृष्टीचा स्वीकार करणे या प्रेरणेइतकाच जोरदार 'फेमिनिन प्रोटेस्ट'ही या कादंबरीत दिसतो. नायिका बंडखोर असावी. विशेषतः पुरुषांच्या संदर्भात. तिचे वडिलांशी असलेले संबंध ताणाचे आहेत. तिच्या मनातील पितृप्रतिमा दोन रूपांत दाखविलेली आहे. एक म्हणजे तिचे तोंडही न पाहणारे अबा व दुसरे म्हणजे तिला सतत सांभाळणारा शिवा. वडिलांच्याविषयी तीव्र अढी आणि वडिलांनी आपले म्हणावे ही तितकीच तीव्र इच्छा या दोन परस्परविरोधी भावना तिच्या मनात आहेत. वरीलपैकी दुसरी भावना आहे तशीच राहते. पण वडिलांविषयीची, खरे म्हणजे सर्व पुरुषांविषयीची अढी जास्तजास्त तीव्र होत जाते. जे एरवी पुरुषच करतात ते प्रेतसंस्कार तिने करणे यात स्त्री पुरुषापेक्षा कमी नाही हे दाखविणे आले; पण तिला पुरुषांपेक्षा आपण वरचढ आहोत हेही दाखवायचे आहे. रानटी टोळीतील बलदंड पुरुषांप्रमाणे तीही पराकोटीची स्वयंलक्ष्यी झाली आहे. वशिंडे तिला म्हणतो, "मी जितकं प्रेम करतो तितकं तू प्रेमच करत नाहीस...तू केदारनाथाजवळ राहिलीस पण तुला केदारनाथाविषयी काडीइतकंही काही वाटत नव्हतं...माझा तू असा उपयोग करून घेणार आहेस." (कित्ता, पृ० ७२). पाप व शारीरिक विकृती यांच्या मार्गाने यातना भोगून तिला स्वप्रस्थापना करायची आहे. पण ती जे करते त्यावरून असे वाटते की, तिला पुरुषाची नुसती बरोबरी करायची नाही आहे, पुरुषांच्या पलीकडे जाण्याची तिची ईर्ष्या आहे.

"एक बाई म्हणून, तिच्या मर्यादा लक्षात घेऊनसुद्धा तू स्वतःला क्षमा करत नाही आहेस. तू अगदी क्रूर-क्रूरपणं स्वतःचा विध्वंस करून घेते आहेस—अगदी पराकोटीला जाऊन. पुरुषांनाही अशक्य ते तू करायला निघालीस. तू स्वतःचाच असा यज्ञ मांडला आहेस, महाभयंकर, उग्र आणि त्यात तू तुझी सारखी आहुती टाकते आहेस. जणू कशाचा तरी असहाय राग, कशाचा तरी हिडीस सूड—नव्हे, स्वतःचाच सूड, तिरस्कार, द्वेष..." (कित्ता, पृ० ७२). हा प्रचंड त्रागा, स्वतःवरचा सूड कशासाठी? आपण स्त्री आहोत, स्वभावतः असहाय्य आहोत ही जाणीव तिच्या मनाला जाळते आहे. स्त्री म्हणून आपण दुबळ्या आहोत ही अपमानकारक जाणीव तिला नाकारायची आहे. स्वतःचा विध्वंस होईपर्यंत हे दुबळेपण जाणार नाही आणि त्याची जाणीवही जाणार नाही. जे करून दाखविण्याची पुरुषाला जरुरी वाटत नाही असे काहीतरी अचाट तिला करायलाच हवे. एक स्त्री म्हणून याशिवाय तिला गत्यंतरच नसते. पुरुषांनाही जे जमत नाही असे काही तरी केले तरच तिच्या अस्तित्वाचा ती ठसा उमटवू शकेल, अशी तिची मनोमन खात्री पटली आहे.

हे करीत असताना आणखी एक शक्यता निर्माण होते. काहीतरी अचाट कृत्य करणारी माणसे पारंपरिक अर्थाने जगाचे कल्याण करू शकतात. ती जे करतात त्यातून नवे जीवन फुलते. प्रोमेथिअसने माणसाच्या कल्याणासाठी अग्नी आणला व चिरकाल टिकतील अशा वेदना

स्वीकारल्या. येथील नायिकेनेसुद्धा असे काहीतरी का करू नये? जगाचे सर्व उद्धारकर्ते पुरुष होते. आता एका स्त्रीने प्रोमेथिअस का बनू नये? अश्वरथाला सूर्याला थांबवायचे होते. ते माणसाच्या कल्याणाकरिता होते की नाही हे स्पष्ट केलेले नाही. त्याचा हेतू तसा असेल तर त्याचे अपुरे राहिलेले कार्य ती पूर्ण करू शकेल. (या सर्व विचारात एक विसंगती असल्याचे आपण पाहिले आहे.)

मंदिराचा नाश करताना नायिकाही मृत्यूला सामोरी जाते. यातून एक निराळी शक्यता निर्माण होते. या सर्व विध्वंसाच्या मुळाशी मृत्यूची इच्छा (डेथ विश) असण्याची बरीच शक्यता आहे. कादंबरीत काळोखाचे जे वारंवार उल्लेख येतात त्यामुळे या शक्यतेला पाठिंबा मिळतो. प्रत्येक प्राणिमात्रात आपल्या मूलस्वरूपाकडे जाण्याची स्वाभाविक ओढ असते. या ओढीलाच फ्रॉइडने 'प्रेरणा' (इन्स्टिंक्ट) हे नाव दिले आहे. सर्व सचेतन सृष्टी अचेतनातून निर्माण झाली आहे. त्यामुळे प्रत्येक सचेतन प्राणी अचेतनाकडे स्वाभाविकपणे ओढला जातो. म्हणजे असे की प्रत्येक सचेतन प्राण्याचे स्वाभाविक उद्दिष्ट अचेतनाकडे, मृत्यूकडे जाणे हे असते. प्रकाशाकडून काळोखाकडे जाण्याची नायिकेची प्रतिप्रार्थना मृत्यूच्या इच्छेचा आविष्कार मानता येईल. कादंबरीच्या शेवटच्या पानांवरून असे सतत वाटते की नायिका सर्वंकष विध्वंसाकडे जाते आहे. तिला अश्वरथाचे मंदिर उद्ध्वस्त करायचे आहे आणि त्या वेळी तिला स्वतःचीही आहुती द्यायची आहे.

एक जीवनप्रकार म्हणून पापाचा स्वीकार, फेमिनिन प्रोटेस्ट, मानवजातीचा उद्धार, मृत्यूच्या इच्छेची तृप्ती या सर्व गोष्टी कादंबरीत एकत्रितपणे आलेल्या आहेत. त्यामुळे तिच्यातील सर्व घटकांचा, घटनांचा, प्रतिमांचा अर्थ एका सूत्राच्या आधारे सुसंगतपणे लावणे कठीण पडते. वर दिलेल्या चार गोष्टींपैकी कोणत्याही एकीचा पाठपुरावा केला तर आपण काही घटकांचा अर्थ लावू शकतो. पण दुसरीचा पाठपुरावा केला तर वरील अर्थाला मुरड घालावी लागते व दुसरा अर्थ पुढे येऊ लागतो. असे सर्व वेळ घडते. म्हणजे कोणत्याही एका गोष्टीचा मागोवा घेत शेवटपर्यंत गेलो तर सर्व कादंबरीचा एक समावेशक अर्थ लागेल असे म्हणता येत नाही. उलट बाजूने विचार केला तर असे लक्षात येते की, या वेगवेगळ्या अर्थांपैकी काही वजा केले तर कादंबरीची आशयसमृद्धता कमी होते. एका बाजूला समृद्धी तर दुसऱ्या बाजूला सुसंगत व्यवस्था असा ताण निर्माण होतो.

ही समृद्धी काही प्रमाणात आपल्या नेहमीच्या जीवनातील वारकाव्यांच्या सूक्ष्म निरीक्षणामधून मिळालेली आहे. सामान्य लोकांना जीवनात दिसतात त्यापेक्षा जास्त वारकावे कमल देसाईंनी टिपले आहेत हे कोणासही पटेल. पण या समृद्धीचा यापेक्षा मोठा उगम नेणिवेत आहे. कमल देसाईंच्या एकूण लेखनात, आणि त्यातल्या त्यात शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांमध्ये, प्रतिमा, प्रतीके, स्वप्ने, प्राक्कथा इत्यादींच्या झालेल्या वापराने हाच मुद्दा सिद्ध होतो. विशेषतः या प्रतिमादिकांना जी धूसरता आहे, त्यांच्या संश्लेषणात जी अतार्किकता आहे ती या संदर्भात महत्त्वाची आहे. या शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांमधील काही भागांचा अर्थ लावायला आपल्याला किती प्रयास पडले हे वाचकांस आठवत असेल. नेणिवेतून सामग्री मिळवायची असेल तर ती काबूत कशी ठेवायची हा प्रश्न कलावंताच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरतो. काही लेखकांना नेणिवेतून

काहीच मिळत नाही; त्यांना हा प्रांत पूर्णपणे अनोळखी असतो. इतर काही आपल्याला झेपेल इतकीच सामग्री नेणिवेतून मिळवतात. पण काही जण नेणिवेतून उफाळणारी सामग्री अंगावर घेतात आणि तिची व्यवस्था लावणे हे एक आव्हान समजतात. कमल देसाई या शेवटच्या वर्गात मोडणाऱ्या लेखिका आहेत हे आपण पाहिले आहे. त्यांच्या साहित्याच्या विश्लेषणाला तात्त्विक टीकाशास्त्राच्या संदर्भात जे महत्त्व येते त्याचे कारण असे की, हे विश्लेषण करताना आपल्याला कलावंत व नेणीव यांच्यातील संबंधाचा सतत शोध घ्यावा लागतो. कमल देसाईंनी नेणिवेतील सामग्री अंगावर घेऊन बहुतेक ठिकाणी ती पेलून दाखविली आहे. कारण काही थोड्या जागा सोडल्या तर त्यांच्या कोणत्याही साहित्यकृतीचा परिणाम व्यामिश्र पण सुसंश्लेषित असाच होतो.

पण वर निर्देशिलेल्या जागा म्हणजे स्वतः लेखिकेला धोक्याचा लाल कंदील आहे. इतरत्र कमल देसाई नेणीव पेलू शकतात, कारण त्यांच्यात समर्थ अशी वैचारिकता आहे. वैचारिकता व नेणीव यांच्यात स्वाभाविक असा विरोध असतो. उदाहरणार्थ, नेणिवेत स्वसंगतीला (सेल्फ-कन्सिस्टन्सी) महत्त्व नसते. तिच्यात परस्परविरोधी गोष्टींचे सह-अस्तित्व शक्य असते. उलटपक्षी, स्वसंगतीशिवाय वैचारिकतेचे एकही पाऊल पुढे पडू शकत नाही. वैचारिकता नेणिवेतील विसंगतींचा अर्थ लावू शकते. पण नेणिवेचे प्राबल्य वाढले की वैचारिकता मोडून पडते.

कमल देसाईंसारख्या लेखकांपुढचा प्रश्न असा मांडता येईल : नेणिवेचे काय करायचे? या प्रश्नाला चार पर्यायी उत्तरे आहेत. एका बाजूला नेणिवेला बाहेर ठेवल्यामुळे उत्पन्न होणारे अनुभवाचे दारिद्र्य, दुसऱ्या बाजूला नेणिवेला वैचारिकतेच्या साच्यांमध्ये पूर्णपणे बद्ध केल्यामुळे निर्माण झालेली कृत्रिमता, तिसऱ्या बाजूला नेणिवेच्या लोंढ्यात कलाकृतीचे विघटन होण्याची शक्यता, आणि चौथ्या बाजूला वैचारिकता व नेणीव यांच्यात समतोल राखण्याचा दर क्षणाला नव्याने करावा लागणारा प्रयत्न—असे हे चार पर्याय आहेत. कलावंताला यांपैकी एकाची निवड कराधी लागते. कमल देसाईंनी चौथ्या पर्यायाची निवड केली आहे हे उघड आहे. ही निवड करणाऱ्याला कलात्मक मूल्ययुक्तता प्राप्त होते हे खरे, पण ही निवड म्हणजे तारेवरची कसरत होय. जरा तोल गेला की दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या बाजूकडे जाऊन आदळण्याची शक्यता असते. कलावंत जितका धाडसी तितकी तिसऱ्या बाजूकडे जाण्याची, म्हणजे विघटनाची भीती जास्त.

. ३० .

येथे जास्त व्यापक (जनरल) स्वरूपाचे काही प्रश्न निर्माण होतात. पण त्यांच्याकडे वळण्याच्या आधी वरील कादंबऱ्यांनंतर बऱ्याच वर्षांनी लिहिलेल्या 'अंधारयज्ञ' या कथेचा आपल्याला थोडक्यात विचार करायचा आहे. ही लेखिकेची सर्वांत अलिकडची कथा. यानंतर तिने कथा-क्षेत्रात काहीही भर टाकलेली नाही. म्हणून या कथेला थोडेसे निराळे महत्त्व आहे. आशयाच्या दृष्टीने विचार केल्यास ती याआधीच्या कथांसारखीच ऋणस्वरूपी आहे असे म्हणावे लागते. तिच्यात वेगवेगळे थर किंवा घटक आहेत—व्यक्तिगत, मनोवैज्ञानिक, सामाजिक-राजकीय व अतिभौतिकीय; या चारांमध्ये समतोल राखला गेलेला आहे. जीवनातील वैफल्याची, दुःखाची, माणसाच्या एकटेपणाची, जीवनाच्या अनाकलनीयतेची जाणीव या चारही अंगांनी येते. ती

तशीच चारी अंगांनी अभिव्यक्त केल्याखेरीज ठसठशीतपणे मनासमोर उभी राहत नाही. या कथेचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की ती जाणिवेच्या पातळीवर सांगितलेली आहे. नेणिवेतील प्रक्रिया व शक्ती येथे सूचित होतात हे खरे. पण कथा नेणिवेच्या पातळीवर जास्त खोल गेल्यास तिच्यात जी अस्पष्टता, आकलनदुर्लभता आली असती ती येथे नाही. या कथेला सार्वत्रिकतेचे परिमाण लाभलेले आहे. व्यक्तिगत जीवनातील वैफल्य बहुतेक वेळा सीमित असते. ते एका व्यक्तीच्या जीवनात असले तरी इतरांच्याही जीवनात असेलच असे नाही. वैयक्तिक वैफल्याबरोबर सामाजिक, राजकीय वैफल्यही चित्रित केले तर मात्र वैफल्यभावनेला सार्वत्रिकता येऊ शकते.

वर म्हटल्याप्रमाणे या कथेतील अनुभव ऋणस्वरूपी आहे; दोन पिढ्यांमधील, वेगवेगळ्या प्रवृत्तींमधील, व्यक्तिव्यक्तींमधील ताणांचा आहे. पण कोठेतरी क्षमाशीलता, सामोपचार, परस्पर-विनिमय यांचे धागेही आढळतात. या कथेतील जवळजवळ प्रत्येक व्यक्तीने आपापल्या परीने, आपापल्या मर्यादा ओळखून कोटल्यातरी संघर्षात भाग घेतला आहे, आणि दुःख भोगले आहे. हे लढे वेगवेगळ्या पातळ्यांवरचे आहेत. आनंदा व त्याचे वडील (डी० एस०) यांच्यातील संघर्ष दोन पिढ्यांत अटळपणे होणारा संघर्ष आहे. त्यात बौद्धिक युक्तिवादापेक्षा भावनिक, अबौद्धिक तेढ जास्त आहे. वडिलांचे मन आनंदाला कळत नाही असे नसून ते कळून घ्यायचा त्याने प्रयत्नच केलेला नाही, तसे करायचे नाकारले आहे, असे वाटत राहते. या नकारामागे युक्तिवाद (रीझन्स) नसले तरी कारणे (कॉजेस) निश्चित असणार. तरुण पिढीला वडीलधाऱ्यांविषयी नेहमी वाटणारी द्वयर्थी (ॲंबिव्हॅलंट) भावना हे त्यातले प्रमुख कारण (कॉज) आहे.

वडील व मुलगा यांच्यात जी सनातन व सार्वत्रिक अशी स्पर्धाभावना असते ती याच्या मुळाशी आहे. वडील हे सत्ताधारी व शक्तिमान असतात, त्यांच्या वर्चस्वाखालून सुटावे, स्वतःच्या मार्गाने आपली शक्ती वाढवावी, वडिलांना मागे टाकावे अशी स्वाभाविक इच्छा स्वत्वाची जाणीव झालेल्या लहान मुलांनाही असते. अगदी पुरातन काळी हा लढा उघडउघड व खूप हिंस्रतेने लढला जात असणार. त्याचे आजचे स्वरूप वरून दिसायला सुसंस्कृत, पण आतून तितकेच हिंस्र असते याची जाणीव आनंदाचे वडिलांशी जे एकूण वर्तन आहे त्यावरून फार तीव्रपणे होते. त्याच्या मनाच्या एका बाजूला वडिलांचे मोठेपण भावले आहे. त्याचाच ताण असह्य होतो आहे. कारण हे भावणे जितके पक्के तितके वडिलांबद्दलचे आतूनच वाटणारे भावनिक दडपण जास्त, त्याच्या स्वातंत्र्याला धोका जास्त. म्हणून भावनात्मक पातळीवर हे मोठेपण नाकारणे आवश्यक. वडिलांचा द्वेष करणे, त्यांना दुखावणे हे अटळ होऊन बसते. परंतु त्यांना दुखावल्यावर त्यांच्याविषयी करुणा वाटणे हेही तितकेच अटळ होते. "कसला एवढा राग आला होता कोणास ठाऊक त्या दिवशी! आपण आपल्या बापावर अंडे फेकले. खूपखूप शिव्या घालत होतो. 'त्यागाचंसुद्धा ढोंग करतो डोंबकावळ्या! अरे काहीही परवडलं असतं मला—परंतु हे भगवेपण? नाही सोसवत—' पण तेव्हा आपला बाप इतका शांत होता! कसला प्रतिकार केला नाही त्यानं. पण त्याचे डोळे—एकदम आपण चमकलो. अस्वस्थ झालो. एवढं कारुण्य कधी आपल्या मनाला भिडलं नव्हतं. ती जखमी, विद्ध नजर त्याचा सतत पाठलाग करत राहिली. त्याला काही केल्या विसरता म्हणून येईना. तसा त्याचा बाप मोठा कर्तृत्ववान होता... त्याचं तेज आनंदानं पाहिलं होतं आणि एकाच वेळी तो दिपला होता आणि

दा. क्र. .....

त्याला ते खोटं वाटलं होतं आणि आज त्याच या बापाची ही थरथणारी, विलक्षण याचना करणारी नजर—कसली तरी भोगू नये ती शिक्षा भोगतोय का? त्यानंच भोगायला हवी अशी —पण का? आनंदा तिथंच स्तब्धपणे हरवून गेला होता. आपलंही कोठेतरी चुकत असावं. आणि आपल्या बापाला ओळखत नाही आपण...पण त्याला पश्चात्ताप नाही करायचा... आमचे शिल्पकार आम्हीच. काही देणंघेणं नाही. उगाच मिजास नको त्याची!"

यानंतर निवेदनाचा प्रवाह क्रमाक्रमाने डी० एस० कडे जातो. प्रथम बाहेरच्यांना तो कसा दिसत होता व नंतर तो स्वतःला कसा दिसत होता हे दाखविले आहे. बाहेरच्यांना त्याच्यात स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर एक मोठा बदल झालेला दिसला. "स्वातंत्र्यानंतर काहीतरी बिघडलं होतं. मन कधी खुलं केलं नाही. त्यानं बोलणंच टाकलं. या जगात तो परका होता. कसलं नातंच उरलं नव्हतं." तो अबोल, अनाकलनीय झाला होता. आणि या सामाजिक-राजकीय एकटेपणात भर पडावी म्हणून की काय, त्याच्या मुलांनी, बायकोने, आईने त्याचा सर्व बाजूंनी छळ केला होता.

नंतर सभोवतीचे जग, त्यातील घटना, आपली स्वतःची परिस्थिती डी० एस० ला स्वतःला कशी दिसत होती याचे चित्रण त्याच्या डायरीच्या मार्फत सादर केले आहे. सर्व आयुष्यभर स्वातंत्र्याच्या चळवळीत स्वतःला झोकून दिल्यानंतर एका क्षणी त्याच्या मनात एक जीवघेणा संभ्रम निर्माण झालेला आहे. त्याच्यापुढचे प्रश्न मूलभूत होते; आणि त्यांना उत्तरे मिळत नव्हती. देशाला स्वातंत्र्य मिळाले हे खरे. पण ते आपण मिळविले की आपाततः, जगात इतरत्र चाललेल्या अनंत घडामोडींचा परिणाम म्हणून ते आपल्या झोळीत अलगत पडले? "आपण लढा दिला नसता तरी काही फारसं बिघडत नव्हतं. काहीच फरक पडत नव्हता. कुठंतरी बाहेर दोन महायुद्धं घडली होती. जगभरची परिस्थिती चिघळत होती. आणि आपण स्वातंत्र्याची आंधळी वाट निवडून चळवळ करीत होतो धूमधडाक्यानं. आपली समजूत आपण त्याग करतोय, रक्त सांडतोय, म्हणून तर जगसुद्धा चाललंय. दुर्दम्य विश्वास. आपल्या या वाटचालीची कोणीतरी एवढी क्रूर चेष्टा केली. तो त्याग, तो विश्वास यांतली हवाच गेली. ते फुटकळ झालं...तो काळ तर एवढा सोनेरी, जळून खाक झालेला, एखाद्या ब्रह्मसमंधासारखा मानगुटीवर बसलेला—मला जाब विचारत असतो : माझं काय? मी कोण?"

या प्रश्नाला एक सार्वत्रिकतेचे परिमाण आहे. आपण नेहमी म्हणतो, 'मी हे केले, ते मिळविले, अमुक गमावले...' या साऱ्याचे श्रेय-अपश्रेय यांवर आपला खरेच काही अधिकार आहे का? माणूस हा खरेच कर्ता असतो का? कर्म करणे, कर्मफलाची अपेक्षा बाळगणे किंवा न बाळगणे, या सर्वाला काही अर्थ आहे का? की सर्व गोष्टी आपाततः घडतात आणि मानवी कर्तेपण हा केवळ भास आहे? हे प्रश्न नुसत्या व्यक्तीपुरते मर्यादित नाहीत. ते एखाद्या संपूर्ण पिढीला, एखाद्या राजकीय पक्षाला, राष्ट्रासारख्या समष्टीलाही पडणे स्वाभाविक आहे. खरे तर ते संबंध मानवजातीला, मानवजात म्हणून, पडू शकतील असे आहेत. जर जगात होणाऱ्या घटना प्रायः आपाततः घडत असतील, जर त्या व्यक्तीच्या, राष्ट्राच्या, मानवजातीच्या कोणत्याही प्रकल्पाचा परिणाम म्हणून अस्तित्वात येत नसतील, तर प्रकल्पाच्या सिद्धीतून यांपैकी कोणाचीच स्वप्रस्थापना कशी होणार? जर प्रकल्पाचा मार्ग बंद झाला तर कोणाचेही 'मी'पण कसे

सापडणार ? प्रकल्पांची दिशाही आपाततः ठरत असेल तर परिस्थिती जास्तच विकट होईल. अठराव्या शतकातला जर्मनी 'विचारवंतांचा, तत्त्वज्ञांचा, अभ्यासकांचा देश' म्हणून ओळखला जात असे; त्या काळातले व्यक्तींचे व संस्थांचे प्रकल्प या प्रांतातले असत. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून ते दुसऱ्या महायुद्धापर्यंतचा जर्मनी 'युद्धांमध्ये सदैव गुंतलेला देश' म्हणून ओळखला जाऊ लागला; या काळातल्या प्रकल्पांचे स्वरूपही या कीर्तीला साजेसे असे झाले. एका काळात कांट व हेगेल यांचे बौद्धिक प्रकल्प निर्माण करणारा जर्मनी पुढच्या काळात रोमेलसारख्यांचे मोठमोठे सैनिकी प्रकल्प निर्माण करू लागला. जर्मनीचा खरा 'मी' यांपैकी कशात आहे असे समजायचे ? संपूर्ण मानवजातीविषयीही बरोबर हेच प्रश्न विचारता येतात.

डी० एस० च्या लक्षात येते की आपले सर्व जीवन एका भ्रमात गेले. पायतळी अंगार होता; पण समोर तारा होता की नाही याची खात्री नव्हती. या मार्गाने जाऊन कदाचित ध्येयसिद्धी होणार नाही असे वाटू लागल्यावर "कोणीतरी आज्ञा केली : चालत राहा. या महाघनघोर अंधारातून. हा तर अंधाराचा यज्ञ; अंधारासाठीच तर केलेला. / प्रश्न नसतोच विचारायचा. तुम्ही चालायचं असतं. त्यातून सुटका काय ? हा अंधारयज्ञ तर केव्हाचा—आणि अजून न संपलेला. आपल्याजवळ तर चिमूटभरदेखील प्रकाश नाही. / या स्वप्नानं तर पिच्छाच पुरवला आहे. मीच मला फाशी देत असतो. पण तो मी काही मरतच नाही...आपण अमर होऊन मागे रेंगाळतो आहोत. असाच तो मणी तर हरवलेला आणि उजाड भटकण्यालाही कुणाच्या ओळखीची किनार नाही." डी० एस० पूर्णपणे एकटा आहे. आपल्या देशाने रक्तहीन क्रांतीने स्वातंत्र्य कसे मिळविले, या क्रांतीच्या अनन्यसाधारणतेविषयी, म्हणचेच पर्यायाने आपल्याच स्वतःच्या कामगिरीविषयी, गौरवाने बोलणारे लोक त्याला परके झाले आहेत. त्यांचे सर्वांचे जीवन हा एक अंधारयज्ञ होता, या यज्ञात आपली आहुती द्यायची असते, अंधारात अंधार ओतायचा असतो, पण हाताला चिमूटभर प्रकाश लागत नसतो, या वस्तुस्थितीची इतरांना कल्पनाच नाही. आणि खरे तर आजच्या राजकारणात पुढे असलेल्यांना आपण देशासाठी खास असे काही केले आहे हा दावाही करता येणार नाही. या साऱ्यांपासून डी० एस० लांब राहिला आहे. कशातच काही अर्थ नाही—लोकांनी निंदा केली, खोटे आरोप केले, प्रत्यक्ष मुलाने गळ्यात जोड्यांची माळ घातली—तरी तो अलिप्त आहे; स्प्रिंग मोडल्याप्रमाणे क्रियाशून्य झालेला आहे.

आरोपांना उत्तर द्यायचे, किंवा स्वतःचे समर्थन करायचे, किंवा इतर कसे चुकत आहेत हे सांगायचे तर किमान इतर लोकांची व आपली भाषा तर एक पाहिजे. तीसुद्धा एक नाही. आनंद डी० एस० चा मुलगा; पण त्याने डी० एस०ला ओळखले नाही आहे. त्याने आपल्याला भंपकांच्या गटात घातले आहे, आपली अलिप्तता, आपल्याला आलेली एकूण अर्थ-शून्यतेची जाणीव हे सर्व त्याला ढोंगीपणाचे वाटते, ही डी० एस० ची एक तीव्र वेदना आहे, पण परस्परविनिमयाची भाषाच नसल्याने हे एकटेपण, ही वेदना तो मुकाट्याने सहन करतो.

आपले विचार, व्यथा, सर्व गोष्टींविषयीचे नवीन मूल्यन डी० एस०ने फक्त आपल्या डायरीत नोंदवले. ही डायरी त्याच्या मुलाच्या हाती पडते. ती वाचल्यावर तरी तरुण पिढीला डी० एस० समजला असे मानता येईल का ? काही प्रमाणात तरी समजला असावा. आनंदा म्हणतो, "आपला बाप बाकी फार ग्रेट ! आपल्याला तेव्हा कळलं असतं साला तर..." आणि कथेच्या शेवटी

"अशोक हसत सुटतो आणि उगाचच त्याच्या डोळ्यांत पाणी येतं." हे पाणी केवळ फार हसल्यामुळे आलेले नाही हे उघड आहे. तरुण पिढीची आधीच्या पिढीबद्दलची भूमिका द्वयर्थी (ॲंबिव्हॅलंट) असली तर आधीच्या पिढीच्या अस्तानंतर तिच्याविषयीचा राग जातो आणि करुणा, आदर अशांसारख्या भावना प्रबळ होतात. खऱ्या डी० एस०ची अंशतः का होईना ओळख पटल्यामुळे कदाचित अपराधी भाव निर्माण झाला असेल. आणि तरीही कथेचा शेवट भावविवशतेत होत नाही. कारण तरुण पिढीचा 'अहम्' लगेचच जागृत होऊन काहीशी अलिप्तता निर्माण होते.

. ३१ .

यानंतर आपण वर उल्लेखिलेल्या व्यापक प्रश्नांकडे वळू.

कमल देसाईंच्या कथांमधील संदर्भसंपृक्ततेचा उल्लेख आधी आलेला आहे. त्यांच्या कथांत भारतीय संदर्भांबरोबर पाश्चात्य संदर्भही बरेच येतात हेही आपण पाहिले. *काळा सूर्य* मध्ये एक असा घटक आहे की, ज्याचा स्वतंत्र विचार येथे करायला हवा. तो घटक म्हणजे अनुभवाचा अर्थ लावण्यासाठी त्यांनी वापरलेले काही विचारकल्प. उदाहरणार्थ, *काळा सूर्य* मधील पापा-विषयीचे विशिष्ट आकलन पाहा. ज्या मातीतून माणूस उत्पन्न होतो त्या मातीतच पाप आहे असे म्हटले की माणूस जन्मतःच आणि स्वभावतःच पापी ठरतो. माणूस जोपर्यंत माणूस आहे तोपर्यंत पापी म्हणून जन्मणे हे त्याला अटळ आहे. पाप हे ईश्वराला कळू शकत नाही असे काहीतरी तत्त्व आहे. ईश्वर व माती यांच्यात एक स्वाभाविक दुरावा आहे. या दोघांना परस्परांविषयी आकर्षण वाटते, परस्परांचा स्वभाव अंगीकारावा असे वाटते. मातीच्या माणसाला ईश्वराची ओढ असल्याचे आपण सर्वत्र पाहतो. तशीच ईश्वरालाही मातीची ओढ वाटत असल्याचे अश्वरथाच्या हकीकती-वरून वाटते. ही ओढ असली तरी माती ईश्वरमय होऊ शकत नाही, व ईश्वराला मातीचा काळा श्वास पिता येत नाही. ईश्वर व माणूस यांच्यातील दुरावा चिरंतन असतो. माणसाने हे ओळखले पाहिजे, स्वतःमधील द्विधापणावर मात केली पाहिजे, ईश्वराचे उच्चाटन केले पाहिजे, मातीचा व पापाचा स्वीकार केला पाहिजे. ईश्वरापासूनच्या दुराव्यात माती आहे, पाप आहे, मनुष्यत्व आहे. पापाचा स्वीकार केला की माणसातला परात्मभाव जातो, त्याला मनुष्यत्वाची पुन्हा प्राप्ती होते. पाप हा जगात आपला ठसा उमटवण्याचा एक, कदाचित एकमेव, मानवी मार्ग आहे.

पापाविषयीचे हे आकलन भारतीय म्हणता येईल का? असल्यास ते कितपत भारतीय आहे? भारतीय दर्शनांमध्ये त्याच्या जवळपास येईल असा विचार आहे का? महाभारत, रामायण, संत-वाङ्मय इत्यादींमध्ये त्याला काही आधार मिळतो का? ख्रिस्ती परंपरेत वरील आकलन बसू शकेल. धर्माने ख्रिस्ती असलेले लोक भारतात अनेक वर्षे आहेत हे खरे, परंतु एकूण भारतीय *वैचारिक* परंपरेत ख्रिस्ती मताला महत्त्वाचे स्थान नाही. ज्या अर्थाने बौद्ध किंवा जैन विचार भारतीय मानला जातो त्या अर्थाने ख्रिस्ती विचार भारतीय मानला जात नाही. अजूनही तो परकीय, पाश्चात्य असाच समजला जातो.

सद्गतीला नेणारा एक जीवनमार्ग म्हणून पापाचा स्वीकार करणे ही गोष्ट भारतीयांच्या परि-चयाची आहे. एखाद्याने खूप पापे केली की त्याच्या पारिपत्यासाठी देव अवतार घेतो. देवाच्या

हातून त्याला मरण आले की हमखास सद्गती मिळते. राम आणि कृष्ण यांच्या हातून मरण आलेल्यांना अशी सद्गती मिळालेली आहे. विरोधभक्ती हा भक्तीचा एक प्रकार मानला जातो तो यामुळेच. परंतु कचकचून जगण्यासाठी, स्वप्रस्थापनेसाठी पाप स्वीकारणे म्हणजे विरोध-भक्ती नव्हे. विरोधभक्ती करणाऱ्याच्या विचारव्यूहात देवाला स्थान असते. पण *काळा सूर्य*मधील नायिकेच्या विचारव्यूहातून देवाचे उच्चाटन केलेले आहे. म्हणून हा विचारव्यूह भारतीय नाही असे वाटले तर नवल नाही. पाश्चात्य परंपरेतदेखील हा विचार काही अस्तित्ववादी विचारवंतां-पुरता मर्यादित असावा. 'ईश्वर व माती ही दोन वेगळी तत्त्वे आहेत, त्यांच्यात दुरावा आहे, देवापासून दुरावलेल्या मातीत पाप आहे,' हा विचार जसाच्या तसा भारतीय परंपरेत सापडेल असे नाही. पण त्याच्या जवळपास येणारा विचार मात्र आपल्याकडच्या वैष्णव परंपरेत असण्याची बरीच शक्यता आहे. कारण ईश्वरापासून लांब जाण्यात पाप आहे, भक्ताने ईश्वराच्या जास्तीत जास्त जवळ गेले पाहिजे, हे मत तेथे सापडते. ईश्वर व माती ही दोन वेगळी असणारी व नित्य वेगळीच राहणारी तत्त्वे आहेत, या मताला द्वैती भूमिकेत आधार सापडावा. अर्थात् मातीने आपले वेगळेपण ओळखावे व ते वेगळेपण जपावे याला मात्र भारतीय चौकटीत स्थान मिळेल असे वाटत नाही. माणूस जन्माने व स्वभावतः पापी आहे हा 'ओरिजिनल सिन'चा सिद्धान्त सरळसरळ खिस्ती आहे. तो पाश्चात्य संस्कृतीत जसा घरचा वाटतो तसा आपल्या येथेही घरचा वाटेल असे मानायला जागा नाही.

येथे एक व्यापक प्रश्न उपस्थित होतो : अमुकअमुक गोष्टी भारतीय आहेत व तमुकतमुक गोष्टी भारतीय नाहीत असे खात्रीपूर्वक सांगता येते का? भारतीयत्वाच्या निश्चित मर्यादा कोणत्या? जे भारतीय नाही ते आपल्या येथे जर कोणी व्यक्त केले तर ते अस्सल (ऑथेंटिक) नाही असे ठरते का? भारतीयत्वाच्या सीमारेषेविषयी जे प्रश्न उपस्थित होतात त्यांची वेगवेगळी उत्तरे वेगवेगळ्या गावांमध्ये व वेगवेगळ्या आर्थिक-सामाजिक स्तरांवर मिळतील. उदाहरणार्थ, आधुनिक यंत्रयुग सुरू होऊन जेथे बराच काळ लोटलेला आहे अशा मुंबईसारख्या शहरातील विशिष्ट वर्गात भारतीय-अभारतीय ही सीमारेषा अस्पष्ट झाल्याचे दिसेल; उलट, जेथे या युगाची चाहूल नुकतीच लागलेली आहे अशा हातकणंगल्यासारख्या एखाद्या लहान गावात ही रेषा पुष्कळ स्पष्ट असेल. मुंबईसारख्या शहरातील जीवन ज्याने जवळून, 'आतून' पाहिले आहे त्याला पाश्चात्य जीवनातले काही अनुभव आपले, किंवा आपल्या अनुभवांसारखे वाटतील; पाश्चात्यांच्या बौद्धिक, भावनिक, नैतिक दृष्टिकोणांपैकी निदान काही जवळचे वाटतील. उलटपक्षी, वर उदाहरणादाखल घेतलेल्या लहान गावातील लोकांना पाश्चात्य जीवनातील बरेच अनुभव परके वाटतील, इतकेच नाही तर मुंबईच्या जीवनातील काही अनुभवही परके व अनाकलनीय वाटतील. *या* अनुभवांपुरतेच बोलायचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, येथे मुंबईचा माणूस व मँचेस्टरचा माणूस यांच्यात परस्परविनिमय होणे हे मुंबईचा माणूस व हातकणंगल्याचा माणूस यांच्यात परस्परविनिमय होणे यापेक्षा जास्त सुलभ आहे. पण त्याबरोबर हेही खरे की, 'तिच्या लग्नात किती सोने मागितले? कार्य दोन्ही अंगांनी करून द्यायचे ठरले का?' हे मुंबईच्या एखाद्या माणसाचे प्रश्न हातकणंगल्याच्या माणसाला कळतील, पण ते मँचेस्टरच्या माणसाला कळण्याची शक्यता फार कमी आहे.

भारतासारख्या खंडप्राय देशात अगदी सुरुवातीपासून फार मोठ्या प्रमाणात विविधता असणे स्वाभाविक आहे. औद्योगिकीकरणाच्या विषम वाढीमुळे या विविधतेत भर पडली आहे. त्यामुळे आपल्या देशातील काही शहरांचा आर्थिक-सामाजिक तोंडवळा औद्योगिकीकरण झालेल्या पाश्चात्य देशांतील शहरांसारखा बऱ्याच प्रमाणात झाला आहे, तर काही गावांचा चेहरामोहरा बऱ्याच प्रमाणात मध्ययुगीन राहिला आहे. म्हणून पाश्चात्य संस्कृतीचे आविष्कार भारतात काही ठिकाणी पूर्णपणे परके वाटतात; इतर काही ठिकाणी ते इतके परके वाटणार नाहीत, कदाचित ते पूर्णपणे आपलेच आहेत असेही वाटणे शक्य आहे.

विशिष्ट प्रकारचे जीवन पाहिलेले असले की त्याला अनुरूप असे जीवनदर्शन सहजतेने स्फुरते. एक-दोन उदाहरणांनी हा मुद्दा स्पष्ट होईल. पाश्चात्य देशांत एका बाजूने समाजाचे व्यक्तींमध्ये विघटन झालेले आहे, तर दुसऱ्या बाजूने खऱ्या अर्थाने ज्याला व्यक्तित्व म्हणता येईल त्याचा लोप होत आहे. प्रत्येक माणूस हा विनचेहऱ्याचा, सर्वमान्य राजमार्गाने निमूटपणे जाणारा असा होत चालला आहे. अशा व्यक्तित्वहीन माणसांची संख्या झपाट्याने वाढते आहे. मुंबईच्या माणसाची स्थिती जवळपास अशीच आहे. माणसांचे व्यक्तिमत्त्व झपाट्याने जाते आहे हे दाखविणारे *व्हिनॉसिरॉस* मुंबईच्या संवेदनाशील माणसाला कळू व आवडू शकते याचे कारण हेच आहे. एकूण समाजजीवन अनाकलनीय व म्हणून अनिश्चिततेने, भीतीने भरलेले आहे हाही अनुभव मुंबईच्या संवेदनाशील माणसाला आज तरी फारसा परका नाही. म्हणून त्याला काफ्का कळतो व पटतो.

वर वर्णन केलेले अनुभव कालस्थितिसापेक्ष आहेत. पण काही अनुभव सार्वत्रिक असतात आणि त्यांच्याबाबतचे दृष्टिकोणही सार्वत्रिक असू शकतात. उदाहरणार्थ, जीवनात फेकले जाणे, मृत्यूची अनाकलनीय अपरिहार्यता, प्रेमातील सफलता किंवा असफलता, माणसामाणसांमधील संबंधात स्निग्धतेबरोबर दिसणारी हिंस्रता इत्यादी गोष्टी कोणत्याही कालात व कोणत्याही समाजव्यवस्थेत दिसू शकतील अशा आहेत. यांपैकी कोणताही एखादा अनुभव येताच एक माणूस युयुत्सू बनेल, तर दुसरा पूर्णपणे निवृत्त होईल. एखादा जीवनाची पुनर्बोधणी करायला सरसावेल, तर दुसरा 'जीवन ॲब्सर्ड आहे' असे म्हणेल व निष्क्रिय बनेल. या प्रतिक्रिया, हे दृष्टिकोण सार्वत्रिक असेच आहेत. सार्वत्रिक अनुभवाविषयी सार्वत्रिक असा दृष्टिकोण व्यक्त करणारी एखादी पाश्चात्य साहित्यकृती आपल्याला आपल्याकडची का वाटू शकते याचे स्पष्टीकरण वरच्या मुद्द्याने मिळावे.

वरील विवेचनावरून असा निष्कर्ष निघतो की, ज्या प्रमाणात पाश्चात्यांचे व आपले अनुभवविश्व सारखे किंवा सलग असेल त्या प्रमाणात त्यांच्या साहित्यकृती इत्यादी आपल्याला परक्या वाटणार नाहीत. जी गोष्ट अनुभवाबद्दल खरी आहे तीच त्यावर आधारलेल्या जीवनदर्शनाबद्दलही खरी आहे. जीवनदर्शनाचे कार्य फक्त अनुभव सादर करणे इतकेच नसून त्या अनुभवाचा अर्थ लावणे हेही त्याकडून अपेक्षित असते. त्यासाठी लहानमोठ्या कक्षांचे विचारकल्प लागतात. असे कल्प जर परदेशातून घेतले तर आपल्या अनुभवाचा अर्थ लागेल का? यांपैकी काही कल्प वैज्ञानिक असतात. त्यांचा जर प्रत्यक्षात उपयोग होत असेल तर केवळ ते परदेशातून आणलेले आहेत या कारणासाठी त्यांना कोणी त्याज्य मानत नाही. पाश्चात्य वैद्यकशास्त्र हे याचे चांगले उदाहरण आहे. आधुनिक पाश्चात्य मनोविज्ञान, समाजविज्ञान ही आणखी काही उदाहरणे

उल्लेखनीय आहेत. आता हे खरे की, यांपैकी सर्वच गोष्टी आपल्या सारख्याच परिचयाच्या नाहीत व त्या सर्व सारख्या प्रमाणात आपल्याकडे स्वीकारल्या गेलेल्या नाहीत. त्यांतील काहींचा आपले जीवन समजायला काहीही उपयोग न होणे हेही शक्य आहे. वर उल्लेखिलेले विज्ञानातील विचारकल्प जसे आपल्याकडे कमीअधिक प्रमाणात रुळले आहेत, तसे काही पाश्चात्य भावकल्पही आपल्याकडे रुळले आहेत. उदाहरणार्थ, ईश्वरी करुणेचा विचार मनात आल्याबरोबर एक वेळ बुद्धाची प्रतिमा डोळ्यांसमोर येणार नाही, पण ख्रिस्ताची जरूर येते. दुसरे उदाहरण रोमँटिक प्रेमाचे घेता येईल. हा भावकल्पही पाश्चात्यच आहे. पाश्चात्यांकडून घेतलेले काही विचारकल्प आपल्याला बऱ्याच मोठ्या प्रमाणात परिचित आहेत. उदाहरणार्थ, मार्क्सवाद. पण बरेच ख्रिस्ती विचारकल्प मात्र आपल्याला फारशा परिचयातले वाटत नाहीत. जन्मतः व स्वभावतः प्राप्त झालेल्या मानवी पापाचा विचार हा या वर्गात मोडतो. मार्क्सवादापेक्षा पापाबद्दलचा वरील विचार आपल्या खूपच कमी परिचयाचा आहे हे कोणासही पटेल. मार्क्सवादाची चर्चा आपल्याकडे जशी अधूनमधून का होईना, झालेली आहे तशी वरील विचाराची झालेली नाही; जीवनातले प्रश्न सोडविताना मार्क्सवादाची जशी अनेकांनी मदत घेतली आहे तशी या विचाराची घेतलेली नाही; म्हणून हा विचार परका वाटतो.

पण कदाचित या निष्कर्षाला मुरड घालावी लागेल. कारण एखाद्या ख्रिस्ती विचारकल्पाची आपल्याकडे चर्चा झालेली नाही हे जरी खरे असले तरी या कल्पाची आपल्याला अजिबात ओळख नाही असे मात्र ठरत नाही. कारण हा कल्प ज्यात अनुस्यूत आहे असे पाश्चात्य ललित वाङ्मय आपल्या परिचयाचे आहे. पाश्चात्य वाङ्मयाची परंपरा ही आपल्या दृष्टीने 'दुसरी परंपरा' (दि अदर ट्रॅडिशन) ठरते. आपल्या परंपरेचे नीट आकलन व्हावे म्हणून तुलनेसाठी वापरावी अशी ती आहे. परंतु एका ऐतिहासिक योगायोगामुळे या 'दुसऱ्या' परंपरेने जणू पहिल्या परंपरेचे स्थान घेतले आहे. आपल्या परंपरेला या परंपरेने काही अंशाने नवे वळण दिले, नवी मूल्ये दिली, नवे दृष्टिकोण, शैली, प्रतिमा इत्यादी सर्व दिले. तिच्यामधून आपल्याकडे काही प्रमाणात पाश्चात्य तत्त्वज्ञान, धार्मिक विचार इत्यादी आले. एक वाङ्मयीन कलाकृती म्हणून जरी *बुक ऑफ जॉब* वाचले तरी ईश्वर व सच्छील माणसाचे दुःख यांच्याबद्दल पाश्चात्य वळणाने विचार करणे क्रमप्राप्त ठरते. *पॅराडाइज लॉस्ट* वाचताना ख्रिस्ती विचारव्यूह सारा वेळ मनात असावा लागतो. डॉस्टोव्हस्कीच्या कादंबऱ्या या विचारव्यूहाशिवाय कळणारच नाहीत. जर एखाद्या संवेदनाक्षम भारतीय माणसावर पाश्चात्य ललित वाङ्मयाचे खोलवर परिणाम झाले असतील तर त्याने ख्रिस्ती वळणाने विचार करणे स्वाभाविक ठरेल.

आपण याआधी बघितल्याप्रमाणे कमल देसाईंच्या मनावर भारतीय व पाश्चात्य वाङ्मयाचे सारखेच संस्कार झालेले आहेत. त्या जेव्हा जीवनाचा अर्थ लावू लागतात तेव्हा या दोन्ही ठिकाणचे कल्प त्या सारख्याच सहजतेने वापरतात. नचिकेत व मृत्यू या प्रतीकांकडे त्या ज्या स्वाभाविकपणे जातात त्याच स्वाभाविकपणे त्या पापाच्या ख्रिस्ती किंवा अस्तित्ववादी आकलनाकडे जातात. यात कोठेही कृत्रिमपणा नाही. मुद्दाम चूष म्हणून त्यांनी पाश्चात्य विचारकल्प वापरले आहेत असे वाटत नाही. हे विवेचन पापाच्या ख्रिस्ती आकलनाला जसे लागू पडते तसे लेखिकेने उपयोग केलेल्या अस्तित्ववादी विचारालाही लागू पडते. कमल देसाईंचे लिखाण मूल्य-

युक्त असले तरी ते लोकप्रिय नाही याचे एक कारण वरच्या विवेचनात सापडेल. त्यांच्या एकूणच मिश्र संदर्भसंपृक्ततेमुळे त्यांच्या कथांच्या वाचकांची संख्या मर्यादित झाली असणार यात शंका नाही.

. ३२ .

कमल देसाईंच्या कथाविश्वातून जे जीवनदर्शन मिळते त्याबद्दल आणि त्यांच्या लिखाणातील वैशिष्ट्यांबद्दल आपण वेळोवेळी काही निष्कर्ष काढले आहेत. प्रस्तुत लेख संपविण्यापूर्वी ते निष्कर्ष थोडक्यात व संश्लेषित स्वरूपात मांडणे आवश्यक आहे. कमल देसाईंचे साहित्य आकलनसुलभ नाही याची महत्त्वाची कारणे म्हणजे त्यातील संदर्भसंपृक्तता, व्यामिश्रता आणि नेणिवेतील सामग्रीचा त्यांनी केलेला उपयोग ही आहेत. त्यांनी दाखविलेले जीवनचित्र सुरुवातीपासूनच यातना, हिंस्रता, एकटेपणा, अनिकेतपणा व भग्नता यांनी काळवंडलेले, ऋणस्वरूपी व उग्र असे आहे. त्यांच्या लेखनात मोठ्या प्रमाणात भावनिक ताण व तीव्रता आहे. पण त्यात भावविवशता नाही. विक्षिप्त विनोदबुद्धी आणि वैचारिकता यांच्यामुळे भावविवशतेचे संकट टळले आहे. जीवनाच्या उग्र दर्शनाने माणूस सामान्यपणे भांबावून जातो. पण जीवनाकडे स्थिर नजरेने पाहिले की तात्त्विक पातळीवर जाऊन त्याचे स्वरूप समजावून घेणे, निदान काही प्रमाणात, शक्य होते हे कमल देसाईंना प्रकर्षाने जाणवलेले असावे आणि म्हणून त्या जीवनाबद्दल मनोवैज्ञानिक, नैतिक व अतिभौतिकीय पातळ्यांवर जाऊन विचार करू शकतात. नेणिवेतून स्फुरलेल्या प्रतिमा, प्रतीके, प्राक्कथासदृश हकीकती यांच्यामार्फत त्यांना जीवनाची जी जाण आली तीही त्यांच्या कथांमधून आपल्याला मिळते.

कमल देसाईंच्या सुरुवातीच्या लेखनात माणसाच्या मनाचा शोध घेतलेला आढळतो. हा शोध घेताना तीक्ष्ण व धीट नजरेने सर्व पाहायचे व जे दिसेल ते अत्यंत सचोटीने मांडायचे ही प्रतिज्ञा त्यांनी केली असावी. मानवी मनातल्या व्यापारांमध्ये आपल्याला एरवी जी व्यामिश्रता दिसते तिच्यापेक्षा या कथांमध्ये जास्त व्यामिश्रता आहे, जास्त तीव्र अंतर्गत ताणतणाव आहेत, स्निग्धतेपेक्षा बरीचशी जास्त हिंस्रता आहे. सामान्यपणे आपल्याला या सर्व गोष्टी दिसत नाहीत, कारण आपण आपल्या मनात फार खोलवर जात नाही. उदाहरणार्थ, नेणिवेतील बहुतेक गोष्टी आपल्या नजरेतून सुटतात; त्या सर्व कमल देसाईंनी नेमक्या पकडल्या आहेत. त्यामुळे त्यांच्या कथांत बरेच वेळा अनपेक्षित अशा गोष्टी आपल्यासमोर मांडण्यात येतात आणि आपल्याला धक्का बसतो. उदाहरणार्थ, हिरवळीत अचानक साप दिसावा त्याप्रमाणे स्निग्ध मानल्या गेलेल्या पारंपरिक संबंधात एकदम हिंस्रता दिसते आणि आपण स्वतःला विचारतो, "आपल्या मनात हे सर्व होते ? आपण आपल्याला खरेच ओळखतो ?"

खऱ्या 'मी'चा शोध हे कमल देसाईंच्या कथावाङ्मयातील एक प्रमुख सूत्र आहे. आपण विशिष्ट प्रेरणांसह जन्माला येतो, जगात येणाऱ्या अनुभवांमुळे या प्रेरणांना नवे वळण मिळते, त्यांतल्या काही कायमच्या बंदिस्त केल्या जातात, आणि आपल्या मूळ व्यक्तित्वाऐवजी एक नवे व्यक्तित्व निर्माण होते. यांपैकी आपले खरे व्यक्तित्व कोणते ? जन्मजात नैसर्गिक प्रेरणांनी सिद्ध झालेला 'मी' हा खरा, की जगाशी तडजोड करून झालेला 'मी' हा खरा ? इतर लोक आपली

एक प्रतिमा तयार करतात, तिचा आणि 'मी'चा संबंध काय? प्रत्येक 'मी'चा, जाणिवेच्या केंद्राचा विशिष्ट शरीराशी संबंध असतो असे आपण मानतो. पण विशिष्ट जाणीव अनेक देहांशी संलग्न झालेली असेल तर 'मी' कोठे आहे असे म्हणायचे? 'मी' म्हणजे शरीराचा तोचपणा की मनाचा, अथवा स्मृतीचा? इतरांशी जुळलेल्या अनेकविध नात्यांच्या जाळ्यातून 'मी' सिद्ध होतो का?

'मी' विषयी असे अनेक प्रश्न कमल देसाईंनी उपस्थित केले आहेत. आपल्याला स्वतःला (व इतरांनाही) आपला 'मी' जो सापडतो तो आपल्या एखाद्या प्रकल्पातून, हा विचार त्यांनी शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांत मांडला आहे. खरे म्हणजे या कादंबऱ्यांत खऱ्या 'मी'बद्दलच्या प्रश्नाची वेगवेगळी उत्तरे एकत्रित आली असून त्यांच्यात तणाव निर्माण झाल्याचे स्पष्टपणे जाणवते. एखादा प्रकल्प कल्पिणे व त्यात स्वतःला झोकून देऊन स्वतःचा शोध घेणे या मार्गाचे दिग्दर्शन *हॅट घालणारी बाई* मध्ये येते. *काळा सूर्य* मध्ये निट्शेप्रणीत महापुरुषाच्या मार्गाने जाऊन व्यक्तित्व-शोध व व्यक्तित्व-प्रस्थापन होते हा विचार पुढे येतो. या कादंबरीतली महत्त्वाची माणसे स्वयंलक्ष्यी, बलदंड, महत्त्वाकांक्षी, कितीही मोल द्यावे लागले तरी स्वप्रतिष्ठा गमावायची नाही अशा निर्धाराची, स्वतःचा एकटेपणा स्वीकारलेली, मानवी कळपाविषयी व माणसांमधील दुर्बलतेविषयी तुच्छता बाळगणारी, आपल्याला हवे ते जीवनाकडून हिसकावून घेणारी अशी आहेत.

या विचारसंगमाच्या ठिकाणी आणखी एक विचार येऊन मिळाल्याचे आपल्याला दिसते. या विचाराचे विषय आहेत—माणसाच्या जीवनातील सर्वव्यापी दुःख व भग्नता, जीवनावर पडलेली मृत्यूची गडद सावली. या सर्वांचा अर्थ काय? जीवनात काही हेतुपूर्ण रचना असते का? असल्यास माणसाला ती कधी कळेल का? या प्रश्नांची नकारार्थी उत्तरे कमल देसाईंच्या वाङ्मयात सर्वत्र विखुरलेली आहेत. पण शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांत या प्रश्नांची, विशेषतः सर्वव्यापी दुःखाच्या प्रश्नाची, स्वप्रस्थापनेच्या प्रश्नाशी सांगड घातलेली आहे. दुःख अटळ आहे. जगाशी तडजोड करून, समाजरचना बदलून, पारंपरिक धर्माच्या मार्गाने जाऊन, शरीरसुखाचा अवलंब करून, निबर कातडी धारण करून, प्रतिक्रियांचे साचे बनवून दुःख टाळता येत नाही. ते टाळू नयेच. त्याचे स्वागत करावे, कारण दुःख सहन करीत जगणे म्हणजे कचकचून जगणे होय. या अशा जगण्यातून स्वप्रस्थापना होत असते. देवाबद्दलची भक्तिभावना सतत ताजी राहावी म्हणून काही भक्त देवाकडून दुःख व यातना मागून घेतात. आपल्याला स्वतःची जाण यावी व ती सतत ताजी राहावी असे जर वाटत असेल तर कधी न संपणाऱ्या दुःखाची मागणी आपण केली पाहिजे. निरंतर यातनांची तरतूद करण्याचा हमखास उपाय म्हणजे पाप करणे. पुन्हा ते पाप असे हवे की त्याला प्रायश्चित्त किंवा क्षमा नाही. ते पाप केले की माणूस समूहापासून अलग पडतो. मग तो एकटेपणाने भोगायच्या चिरंतन यातनांचा स्वामी होतो. प्रकल्पातून स्वप्रस्थापना होते. पण काही प्रकल्प असे असतात की जे मध्येच सोडता येतात. प्रकल्पाविषयीची बांधिलकी सुटली की पदरी रितेपणा येतो. म्हणून जो मध्येच सोडता येणार नाही असा प्रकल्प निवडायला हवा. पराकोटीचे पाप करणे हा या प्रकारचा एकमेव प्रकल्प आहे.

पण यावरून असा अर्थ निघत नाही की, लेखिकेला 'मी'चा शोध लागला आहे किंवा या

शोधाची निश्चित दिशा सापडली आहे. *हॅट घालणारी बाई* ही *काळा सूर्य*च्या बरोबरच्च लिहिलेली कादंबरी आहे व या दोन कादंबऱ्यांत लेखिका एकाच प्रकारचे प्रश्न सोडवत आहे असे आपण या लेखात मानले आहे. हा समज बरोबर असेल तर लेखिकेला स्वप्रस्थापनेचा मार्ग सापडलेला नाही असे वाटायला लागते. विशेषतः *हॅट घालणारी बाई* मुळे या वाटण्याला चांगलाच आधार मिळतो.* कारण या कादंबरीतील नायिका प्रकल्पसिद्धीच्या नेमक्या वेळी प्रकल्पापासून अलग होते. *काळा सूर्य* मधील नायिकेच्या मनात पापाचा मार्ग स्वीकारल्यानंतरही संघर्ष चालूच राहतो. प्रतिईश्वराचा व्यूह स्वीकारल्यानंतरही तिला विरंचीवरचा शाप काढून घ्यायचा आहे, प्रॉमेथिअस व्हायचे आहे.

एका स्त्रीने प्रॉमेथिअस होण्यात काहीतरी विशेष आहे. पुरुष व स्त्री यांच्यात निसर्गानेच महत्त्वाचा भेद केला आहे; निसर्ग स्त्रीशी न्यायाने वागलेला नाही. (अगदी रोखठोक सांगायचे तर, हा अन्याय असा की पुरुष स्त्रीवर बलात्कार करू शकतो, स्त्री मात्र पुरुषावर बलात्कार करू शकत नाही.) या सर्व अन्यायाची चीड वरील दोन्ही नायिकांमध्ये स्फुट-अर्धस्फुट स्वरूपात दिसते. *हॅट घालणारी बाई* मधील नायिका प्रकल्पसिद्धीच्या ऐन वेळी आपला प्रकल्प सोडून देते याचे कारण हेच की, पुरुषस्पर्शाने डागळलेली मुक्तीसुद्धा तिला—एका स्त्रीला—नको आहे. हा 'फेमिनिन प्रोटेस्ट' कमल देसाईंच्या कथालेखनात *रंग* पासून आहे. शेवटच्या दोन कादंबऱ्यांमध्ये तर तो प्रकर्षाने आढळतो. त्याखेरीज *काळा सूर्य*मध्ये मृत्यूच्या इच्छेची (डेथ विश) सावलीही गडद होऊ लागल्याचे जाणवते.

वर निर्देशिलेल्या वेगवेगळ्या विचार-प्रेरणांच्या संघर्षातून लेखिका जोपर्यंत बाहेर पडू शकत नाही तोपर्यंत तिने उपस्थित केलेल्या अतिभौतिकीय प्रश्नांची समाधानकारक उकल होणार नाही. याचे कारण असे की, वरील विचार-प्रेरणांमार्फत मिळालेली उत्तरे निदान काही बाबतीत परस्पर-विसंगत आहेत. नेणिवेच्या पातळीवर जेव्हा हा संघर्ष चालतो तेव्हा ही विसंगती खुपत नाही. कारण नेणिवेला विसंगतीचे मुळीच वावडे नसते. पण वैचारिकतेचे सुसंगतीशिवाय एक क्षणभर-देखील चालणार नाही. एक लेखिका म्हणून कमल देसाईंना नेणिवेबाबतचा प्रश्न केव्हातरी सोडवायलाच हवा. नेणिवेला बाहेर ठेवायचे नाही असे त्यांनी ठरविले आहे. सहज काबूत ठेवता येईल इतपतच नेणिवेला प्रवेश देण्याचा सावधपणा त्यांनी बाजूला सारला आहे. मराठी कथा-वाङ्मयाच्या वाढीच्या दृष्टीने पाहता त्यांचा हा निर्णय योग्य होता हे कोणालाही कबूल करावे लागेल. कारण विशाल सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय परिमाण वाङ्मयाला मिळाले तर वाङ्मयात जशी महानता येते तशीच महानता नेणिवेतील प्रचंड सामग्री मिळविल्यानेही येऊ शकते. प्रचंड लाटेसारखी नेणीव अंगावर घेऊन लेखन करण्याचा मार्ग महानतेकडे जातो. पण आपण आधी म्हटल्याप्रमाणे हा मार्ग विघटनाकडेही जातो.

हे विघटन व्यक्तित्वाचे जसे आहे तसे कलेचेदेखील आहे. व्यक्तित्वाच्या विघटनाचा विचार प्रस्तुत लेखाच्या कक्षेत बसत नाही. आपला संबंध फक्त कथेशी येतो. कथा ही *स्वप्नासारखी*

* 'अंधारयज्ञ'मध्ये या अपयशाला सार्वत्रिकतेचे परिमाण मिळते. एका व्यक्तीच्या आत्मशोधात जे घडते, ते सबंध राष्ट्राच्या आत्मशोधातही घडते.

असली, तरी कथा म्हणजे स्वप्न नव्हे. त्यांच्यातील फरक नेमका कोठे आहे हे सांगणे कठीण आहे. परंतु त्या दिशेने थोडासा प्रयत्न करायला हरकत नाही. कथा ही एक व्यामिश्र व सुसंश्लेषित अनुभव व्यक्त करते, या व्यामिश्रतेत व सुसंश्लेषितपणात तिचे कथापण आहे, असे म्हणता येईल. पण स्वप्नही व्यामिश्र व व संश्लेषित असते. कथेतील घटकांची बांधणी अतार्किक नियमांद्वारे होते असे रूपवाद्यांप्रमाणे म्हटले तर तेवढ्याने काम भागणार नाही, कारण स्वप्नातील घटकांचीही बांधणी अतार्किक नियमांद्वारे होते असा मनोविश्लेषकांचा सिद्धान्त आहे. स्वप्नाच्या मार्फत काही प्रमाणात प्रेरणातृप्ती होते असे म्हणूनही पुरणार नाही; कारण कथेमार्फतही ती होऊ शकते असे आढळून येते.

स्वप्न व कथा यांच्यात जो भेद आहे तो त्यांच्यामध्ये वेगवेगळ्या प्रमाणात असलेल्या वैचारिकतेमुळे निर्माण होतो. जिच्यात नेणिवेतली सामग्री अजिबात वापरलेली नाही अशा कथेत वैचारिकता भरपूर प्रमाणात आढळते. वैचारिकतेमधून निर्माण झालेल्या संभवनीयता, अनिवार्यता, कार्यकारणभाव, प्रातिनिधिकता, साध्य-साधनभाव इत्यादी कोटींच्या साहाय्याने तिचे संघटन झालेले असते. जसजसे आपण नेणिवेच्या दिशेने जाऊ लागतो तसतसे वरील कोटींचे प्राबल्य कमी होते. मग प्रतीकांच्या वेगवेगळ्या बांधणीतून वैचारिकता व्यक्त होते. अशा वेळी आपण जाणीव-नेणिवांच्या सीमारेषेवर असतो. नेणिवेत जे आढळले त्याचा जाणिवेतील कल्पांशी संबंध जोडून आपण अर्थ लावत असतो. आपण जाणिवेच्या तीरावर असतो व पलिकडच्या तीरावरून आपल्या दृष्टीने अर्थपूर्ण ठरतील असे सुसंश्लेषित एकात्म अनुभवबंध कलेच्या रूपाने मिळवत असतो. समोरचा नेणिवेचा तीर नजरेतून सुटला तर अनुभवबंध व्यामिश्र व ताकदीचे होणार नाहीत; पण जाणिवेच्या, वैचारिकतेच्या तीरावरचा पाय निसटला तर कलाकृतीत अपेक्षित असलेली अर्थपूर्णता व सुसंश्लेषितता निर्माण होणार नाही. समोरच्या तीरावर जाण्याचा मोह होणे स्वाभाविक आहे; पण कलावंताने तो मोह निग्रहाने टाळायला हवा.



शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
५	२३	सचित	सूचित
९	१	त्य	त्या
१६	५	म्हणणे	म्हणजे
२२	६	तो	ती
२३	२७	अशा	असा
३९	२३	त्याल	त्याला
४८	१	अथ	अर्थ
५९	२४	चित्र	चित्रे
६६	१	स्वत्वभ्रश	स्वत्वभ्रंश

