

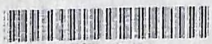
म. ग्रं. सं. ठाणे.

विषय सिद्धि

सं. क्र. ३२४६

काशीवाचे  
कवडेसे

अरुणा  
ढे

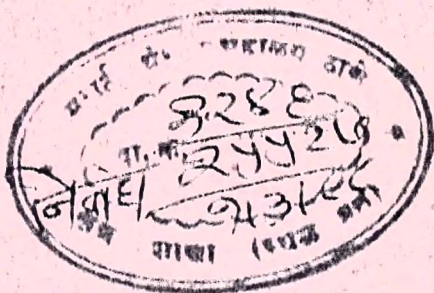


REFBK-0025527

२५५२८ निबंध  
३२४६

२५५२८

९१३१८८



19 8 JAN 1905

# काळोखाचे कवडसे

अरुणा ढेरे



REFBK-0025527



सुरेश एजन्सी, पुणे

का लो खा चे क व ड से  
आस्वादक समीक्षा

प्रकाशक  
गुलाबराव मारुतीराव कारले  
सुरेश एजन्सी  
२०५ शुक्रवार पेठ  
पुणे ४११००२

© अरुणा ढेरे  
'विदिशा'  
१० अभिराम सोसायटी  
तुळशीवागवाले कॉलनी  
पुणे ४११००९

मुखपृष्ठ  
सुभाष अवचट

प्रकाशन-दिन  
त्रिपुरी पौर्णिमा  
५ नोव्हेंबर १९८७

मुद्रक  
चिं. स. लाटकर  
कल्पना मुद्रणालय  
'शिव-पार्वती'  
टिळक रोड, पुणे ४११०३०

किंमत सत्तर रुपये

मनातल्या  
आदिम सर्जक अंधाराला

## 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.

17 APR 1988

17 MAY 1988

29 MAY 1988

12 JUN 1988

6 JUL 1988

31 JUL 1988

23 OCT 1988

2 OCT 1988

6 NOV 1988

14 DEC 1988

11 JAN 1989

17 SEP 1989

68/120 8

18 OCT 1989

25 SEP 1993

(क. मा. पहा)

५०००-११-८६

18 DEC 1996

39e

00

000 012 1 1

000 YAM 1 1

000 YAM 2

000 YAM 3

000 YAM 4

000 010 10

## अनुक्रम

□

- १ / आदिमतेची ओढ १  
२ / आदिमतेची रंग-रूपे २४  
३ / जाणिवेतून नेणिवेचा शोध ४३  
४ / सनातन संघर्ष आणि जीवन-सातत्य ६४  
५ / कालसंकल्पनांचा संघर्ष ८३  
६ / मातृभावाने भारलेली सर्जक जळे १०३  
७ / रक्षक आणि भक्षक मातृत्व १२०  
८ / पृथ्वी आणि पृथ्वीपुत्र १३९

□

## परिशिष्ट

- ९ / आदिबंधांविषयी थोडेसे १५९

□





## निवेदन

‘काळोखाचे कवडसे’ हा माझ्या आठ समीक्षा-लेखांचा संग्रह आहे. या लेखांत, स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरच्या चार दशकांत निर्माण झालेल्या काही मराठी कथा-कादंबऱ्यांची आस्वादक समीक्षा आदिबंधांच्या प्रकाशात केलेली आहे. अभ्यासविषयाच्या निमित्ताने ‘आदिबंध’ या संकल्पनेशी माझी ओळख झाली. माझ्या वडिलांनी धर्मेतिहासाच्या संदर्भात प्राक्कथांच्या आणि आदिप्रतीकांच्या अभ्यासाची जी दृष्टी वापरली आहे, ती या विषयातली माझी जिज्ञासा वाढवायला कारण झाली. त्यांच्याशी केलेल्या चर्चा हा एक निर्माणक्षम अनुभव होता.

आदिबंध म्हणजे काय, हे मुळातून समजून घेताना, कार्ल गुस्ताव्ह जुंगने - त्याच्या सर्वत्र शास्त्रीय लेखनातून - एखादी रसरशीत साहित्यकृती वाचीत असल्यासारखा आनंद दिला. इंग्रजीत या विषयावरचे अनेक समृद्ध ग्रंथ पाहून मी चकित झाले.

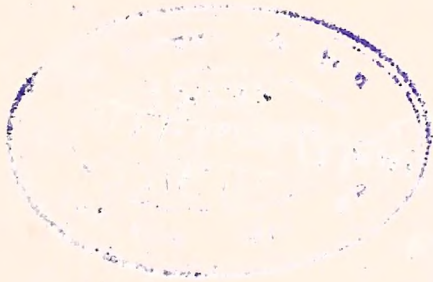
मराठीला ‘आदिबंध’ या संकल्पनेचा फारसा परिचय नाही. म्हणून त्यावर थोडे परिचयात्मक मी परिशिष्ट-रूपाने लिहिले आहे.

या विषयावरचे तात्त्विक आणि उपयोजित इंग्रजी समीक्षा-ग्रंथ वाचीत असताना मराठी साहित्य थोडे वेगळ्या बाजूने उलगाडले. लिहावेसे वाटले. बहुतेक सर्व लेख मान्यवर नियतकालिकांतून, लेखसंग्रहांतून प्रसिद्ध झाले. जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथांविषयीचे दोन लेख तेवढे इथे पहिल्यानेच प्रकाशित होत आहेत. माझ्या या अभ्यासात अनेकांनी संदर्भ-सहाय्य दिले; चर्चा-मार्गदर्शन केले; कौतुक करून मला उत्तेजन दिले. त्या सर्व ज्येष्ठांची, संपादकांची आणि मित्रांची मी ऋणी आहे.

प्रकाशक श्री. बाळासाहेब कारले, प्रा. वसंतराव देसाई, चित्रकार सुभाष अवचट, मुद्रक श्री. अण्णासाहेब लाटकर आणि श्री. रवींद्र खोपकर यांच्यामुळे पुस्तकाला रूप लाभले. मी त्यासाठी कृतज्ञ आहे.

२३ ऑक्टोबर १९८७

अरुणा ढेरे



काळोखाचे कवडसे

अरुणा ढेरे

□

ARE YOU STILL THERE ?  
NAY I 'TS A THING UNHEARD.  
VANISH AT ONCE I  
WE 'VE SAID THE ENLIGHTENING WORD,

( ' FAUST ' )

□



## आदिमतेची ओढ



खानोलकरांच्या कथात्म साहित्यांत योग्यांचा, साधू-वैराग्यांचा आणि व्रतस्थ स्त्री-पुरुषांचा वावर मोठा आहे. या पात्रांचे आयुष्य आणि त्यांच्याभोवती कादंबरीभर पसरत जाणारी अलौकिक अशी गूढता यांमागे खानोलकरांच्या मनातील एक विचित्र आकर्षण आहे. ते आकर्षण—जे आदिकाळापासून मानवी मनाला अतिमानवी शक्तीबद्दल वाटत आले आहे. स्वतःच्या माणूसपणाच्या मर्यादा मोडता न येणाऱ्या मानवाला त्या मर्यादा लंघून पल्याड जाऊ शकणाऱ्या, किंबहुना तसा प्रत्यय देणाऱ्या माणसांबद्दल जे वाटत आले आहे, तेच आकर्षण खानोलकरांच्या मनात आहे.

हे आदिम आकर्षण खानोलकरांच्या मनात जागले, ते वर्तमानात ते जगत असताना घडलेल्या घटना-प्रसंगांच्या संस्कारांनी. युंगने म्हटले तसे कलावंतांच्या अवोध मनातील वारशाने आलेले पूर्वानुभवांचे संचित वर्तमानातील घटना-प्रसंगांनी हलते, पुढे येते आणि त्याच्या कृती-उकतींतून आणि स्वप्नांतून, कलांमधून व्यक्त होते.<sup>१</sup> खानोलकरांच्या अवोध मनातले वर उल्लेखिलेले आदिम आकर्षण कशामुळे चेतवले गेले ?

### चिदानंदस्वामी आणि बागलांची राई

खानोलकरांच्या मनावर झालेल्या 'बागलांच्या राई'चे संस्कार याला कारणीभूत आहेत, असे वाटते. खानोलकर मूळचे कोकणातले. 'बागलांची राई' हे त्यांचे आजोळ. या राईचे संस्कार त्यांच्या वालमनावर झाले. फ्राँड सांगतो की, बालपणातले संस्कार मुलाच्या जीवनावर दूरगामी परिणाम घडवतात.<sup>२</sup> बागलांची राई, तिथला मठ, त्या मठाचे मूळ अधिपती चिदानंदस्वामी आणि त्यांचा 'स्वानंदलहरी' हा ग्रंथ यांचा

संबंध खानोलकरांच्या मनाशी अशा दूरगामी परिणाम करणाऱ्या स्वरूपात आला आहे.

‘देवाघरचा पाऊस’ या पुस्तकात रवींद्र पिंगे यांनी खानोलकरांवर एक लेख लिहिला आहे.<sup>१</sup> त्यात खानोलकरांनी पिंग्यांशी बोलताना केलेले आत्मनिवेदन या दृष्टीने लक्षणीय आहे. त्यात खानोलकरांनी आपल्या आजोळच्या संत घराण्याचा, बागलांच्या राईतील मठाचा आणि त्याच्या मूळ संस्थापकाचा म्हणजे चिदानंदस्वामींचा उल्लेख केला आहे. ह्या स्वामींचा ‘स्वानंदलहरी’ (‘आनंदलहरी’ ही खानोलकरांच्या बोलण्याची, स्मरणशक्तीची वा पिंग्यांच्या स्मृतीची काही चूक असावी) हा काव्यग्रंथ खानोलकरांनी बालपणी पाहिला होता; वाचलाही होता. पुढे त्याची प्रतही सापडत नाही, अशी स्थिती झाली ‘वेळ मिळाला की कधी तरी मी त्याची पुन्हा जुळवाजुळव करणार आहे,’ असे खानोलकरांनी पिंग्यांना बोलून दाखविले आहे.

ही गोष्ट वाचताना मला आठवले की, अण्णा (माझे वडील डॉ. रा. चिं. टेरे) काही वर्षांपूर्वी वेंगुल्याला गेले असताना श्री. अनंत वामन मराठे नावाचे एक व्यासंगी सद्गृहस्थ (आता दिवंगत) ‘श्रीमच्चिदानंदविरचित स्वानंदलहरी’ (रचना : शके १६७४) नावाच्या ‘गुरुगीते’वरच्या टीकात्मक हस्तलिखिताची प्रत त्यांना दाखवून म्हणाले होते की, “हा हस्तलिखित ग्रंथ मला फार मोलाचा वाटतो आणि तो मी छापणार आहे.” वस्तुस्थिती अशी होती की, ज्या ‘स्वानंदलहरी’ ग्रंथाचा खानोलकरांनी निर्देश केला होता आणि ज्याची एक हस्तलिखित प्रत मराठ्यांकडे वडिलांनी पाहिली, तो ग्रंथ पूर्वीच छापला गेला होता.<sup>२</sup> खुद्द खानोलकरांच्या आजोबांनी म्हणजे थोड्डी यशवंत बागलकरांनीच त्याची मूळ प्रत आ. वा. रांगणेकरांच्या हवाली केली होती आणि शके १८३३ (सन १९११) मध्ये ते पुस्तक प्रसिद्ध झाले होते. पुढे हे छापिलेले पुस्तकही हस्तलिखिताइतकेच दुर्मिळ झाले. म्हणूनच मराठ्यांना ते छापले गेल्याचे सुद्धा कळू शकले नाही आणि खानोलकरांना ते लहानपणी पाहिल्याच्या स्मृतीवरच समाधान मानावे लागले. आमच्या संग्रही मात्र ते पुस्तक होते. वेंगुल्याहून परतल्यावर आमचे अण्णा गप्पांच्या ओघात चिदानंदांचा हा ग्रंथ आणि त्याच्या संपादन-प्रकाशनाची ओढ बाळगणारे श्री. मराठे या विषयावर हे सर्व बोलले होते.

पिंग्यांच्या लेखातला खानोलकरांचा तो ‘स्वानंदलहरी’चा उल्लेख वाचल्यावर मला ती मागची सगळी घटना आठवली आणि ते छोटेसे पुस्तक शोधून, मी समोर घेऊन बसले. ‘खानोलकरांच्या प्रतिभेवरचा गूढ शक्तीचा दाट संस्कार, बागलांच्या राईशी असलेले त्यांच्या संवेदनांचे दृढ संबंध आणि त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांमधले, कवितांमधले ते अतिमानवी वाटणारे साधूंचे, योग्यांचे, नादांचे आणि अंधाराचे विश्व-या सगळ्याचा वेध या पुस्तकाच्या धाग्याला पकडून घेता येईल का?’-असे म्हणत ते एवढेसे पुस्तक मी उघडले. प्रगल्भ वयात खानोलकरांच्या हाती हे पुस्तक जर लागले असते, तर त्यांनी काय केले असते?... मी उगाचच त्या पुस्तकाच्या जीर्ण

कव्हरावर हळुवार बोटे फिरवली...जिथे श्रद्धा आहे, आदर आहे, तिथे प्रवेश करताना पावले किती सायीची होतात...हात कसे मऊ थरारत्या पाकळीचे होतात आणि मन कसे भिजू भिजू ऊवदार होते...तसे होऊन गेले. माझ्या मनातले खानोलकर मग कुठल्या तरी अनावर ओढीने खेचल्यासारखे बोटांच्या टोकात उतरले आणि मग एखादी जुनी ठेव सापडावी, जुन्या खुणा जागवत ती मनात साठवावी, तसे ते पुस्तक मी पानापानांत शिरून वाचले.

या पुस्तकाची प्रस्तावना अगदी लहान, पण मोठी बोलकी आहे.<sup>५</sup> चिदानंदस्वामींचे अल्प चरित्र उपलब्ध माहितीच्या आधारेने संपादक रांगणेकरांनी पुढे ठेवले आहे. आजगाव या सावंतवाडी संस्थानामधल्या लहानशा गावी प्रभुमतकरी नावाच्या कुडाळ-देशस्थ ब्राह्मण कुटुंबात चिदानंदांचा जन्म झाला. त्यांचे मूळ नाव रुद्राजी. रुद्राजी दहा वर्षांचा असतानाच त्यांचे वडील बाळकृष्णपंत कैलासवासी झाले आणि आपल्या आई-वरोवर रुद्राजी आपल्या आजोळी वेतुन्याला आला. गुरे-राखणीचे काम करणाऱ्या या मुलाला एक दिवस जंगलात एक तेजस्वी संन्यासी भेटला. त्याने या लहानग्याला ब्रह्मोपदेश केला आणि घरदार सोडून रुद्राजीने बारा वर्षे यात्रा केली. दोघेही नंतर पुन्हा एकदा आजगावी आले. एव्हाना रुद्राजी हा सिद्धिप्राप्त असा योगी पुरुष—‘स्वामी चिदानंद’ झाला होता. त्याने काही दिवस गृहस्थाश्रम स्वीकारला आणि मग कालांतराने संन्यासदीक्षा घेतली.

याच सुमारास दाभोली मठाचे आधिपत्य लोकाग्रहास्तव चिदानंदांच्या गुरूंनी—म्हणजे पूर्णानंदांनी स्वीकारण्याचे कबूल केले आणि मठाचे सर्व अधिकार आपल्या शिष्याच्या—चिदानंदांच्या स्वाधीन केले. चिदानंदस्वामी दाभोली मठाचे अधिपती झाले. दाभोली मठासंबंधी मग अधिक माहिती मिळते का, याचा शोध घेताना दाभोली मठाचा रा. पां. नाइकांनी छापलेला इतिहासच हातात आला.<sup>६</sup> त्यातली चिदानंदांची गुरुपरंपरा पाहिली, तेव्हा संत-साधुत्वाचा केवढा वारसा चिदानंदांच्या या परंपरेने आणि पर्यायाने खानोलकरांच्या आजोळाने राखला आहे, याची कल्पना आली.

करवीर—संकेश्वर मठाची स्थापना ज्या वेळी झाली, त्याच वेळी सोनवडे या कुडाळ प्रांतातील आद्य मठाची स्थापना झाली. या पीठाचे संस्थापक श्रीशंकरानंद हे चिदानंदांच्या गुरूंचे गुरू शृंगेरी पीठाचे आचार्य होते. या मठाला तत्कालीन सूर्यभान व चंद्रभान या राजवंधूनी शेकडो गावांतून इनाम लावून दिल्याचे जुने उल्लेख आहेत. या पवित्र आणि निसर्गसुंदर मठाचे आधिपत्य चिदानंदांनी स्वीकारले खरे, पण एकांत-प्रिय अशा त्यांच्या मनाला योगसाधनेला सर्वथैव योग्य असे दुसरेच एक ठिकाण सर्वाधिक प्रिय झाले. ‘बागलांची राई’ हेच ते स्थळ. संन्यासाश्रमानंतर त्यांनी तिथेच एक मठ बांधला आणि आपल्या आयुष्याची अखेर त्यांनी तिथेच घालवली. ‘तेंडोली ग्राम मठाकार । भद्रकाली देवी सुंदर । जपस्थान बागलपुर । मनोहर

एकांत ॥ ’ ( अ. १५, ओ. ३९ ) असे ज्या स्थळाविषयी त्यांनी ‘ स्वानंदलहरी ’त लिहिले, तो बागलांच्या राईतला एकांतमठ आज सिमेंटने बांधलेला, पुनर्रचित असा दिसतो. नाइकांनी छापलेला त्याचा मूळ फोटो लहान असला, तरी तिथल्या मूळच्या निसर्गनिर्मित सौंदर्यपूर्ण एकांताची कल्पना देणारा आहे. जनांच्या गलबल्यापासून दूरच्या, विजनातल्या याच मठाने खानोलकरांचे मन बांधून घातले होते.

तेंडोली गावची ही ‘ बागलांची राई ’ या नावाची वाडी एका लहानशा टेकडीच्या कुशांत आहे. गर्द झाडीने वेढलेल्या या शांत परिसरात चिदानंदस्वामी आले, तेव्हा इथे हिंस्र प्राण्यांचा वावर होता. असे म्हणतात की, स्वामींना मात्र त्यांचे कधी भय वाटले नाही. एवढेच नव्हे, तर ते पशू स्वामींभोवती सलगिने वावरत असत. तिथला स्वामींचा मठ दाट वृक्षराजीत लपला आहे. डाव्या हाताला बऱ्याच उंचीवर एक स्फटिकासारखा झरा वाहतो आहे. पूर्वी मठावर एक पुरातन अश्वत्थ चवऱ्या ढाळीत उभा होता. या अश्वत्थासंबंधीची एक आख्यायिका प्रसिद्ध आहे. असे म्हणतात की, चिदानंदस्वामी एकदा पुराण वाचीत असताना बऱ्याने हा पिंपळ प्रचंड सळसळ करू लागला, तेव्हा स्वामींनी हात उंचावून पिंपळाला स्तब्ध होण्याची आज्ञा दिली आणि तेव्हापासून कितीही जोराचा वारा वाहो, ह्या पिंपळाची पाने हलतात, पण त्यातून आवाज मात्र निघत नाही. खानोलकरांनी आणि रांगणेकरांनीही या गोष्टीच्या सत्यतेची ग्वाही दिली आहे. खानोलकर तर या पिंपळाला ‘ योगी ’ म्हणतात.

नवल वाटावे, असा हा चमत्कार आहे खरा; पण कुणी सांगावे, माणसाच्या अंतर्मनात ज्या प्रचंड शक्तींचा साठा असतो, त्या शक्तींचा वापर एखाद्या सामर्थ्यवान पुरुषाला करताही येत असेल आणि लौकिक घटनांच्या रचनेचे सांधे त्याने बदलून जात असतील; कार्यकारणभावांची तार्किक संगती बदलत असेल ! आज बागलांच्या राईतील मठात चिदानंदस्वामींच्या समाधीवर महाशिवरात्रीच्या दिवसापासून मृगाच्या सुमारापर्यंत सतत पाण्याचा जो अभिषेक निसर्गतःच होत असतो, त्याचे स्पष्टीकरण भाविक मनाला याशिवाय वेगळे काय देता येईल ? पावसाळ्यात पूर्ण कोरडी असणारी या समाधीवरची तुळई शास्त्रज्ञांनीही तपासली आहे, ती काहून दुसरा बांबू बसवून पाहिला आहे. पण तरीही शिवरात्रीपासून मृगापर्यंत समाधीवर होणारा हा थेंवांचा अभिषेक पूर्ववत् चालू कसा राहिला आहे, याचे उत्तर देता येत नाही.

या चमत्कारांचा सामान्य भाविक लोक कसाही अर्थ लावत, सिद्धि-चमत्कारांचे महत्त्व संतत्वाच्या प्रभावळीत कसेही असो-नसो, आणि आजसुद्धा या समाधिस्थळाची सेवा करण्यातून रोगग्रस्तांना रोगमुक्तीचे समाधान मिळत असो, खानोलकरांनी हे डोळ्यांनी पाहिले आणि अनुभवले आहे. चिदानंदांच्या समाधीभोवती त्यांच्या आत्मिक शांतीचे, योगसाधनेचे आणि तपाच्या गूढ सामर्थ्याचे एक वेगळेच वातावरण तयार झाले आहे आणि खानोलकरांच्या आत्म्याला ते स्पर्शून राहिले आहे, हे नक्की.

## बागलांच्या राईचे गाढ संस्कार

गर्भापासूनच खानोलकर या वातावणावर पोसले गेले. त्यांची आई आजगावकर. आजगावकर कुटुंबाची पिढ्यान् पिढ्या वस्ती या बागलांच्या राईत होती. चिदानंदांच्या कुळातले हे घर. संतपणा या घराच्या चिन्त्याचिन्त्यात इतका मुरलेला आहे की, खानोलकर म्हणतात तशी “ही सगळी बागलकर मंडळी पोटापाण्याचा कुठलाही व्यवसाय करोत, आतून कुठे तरी त्यांचे संतपण चालूच असते. ते अलिप्त असतात, मनस्वी असतात.”<sup>६</sup>

हा अंतरीचा अलिप्तपणा, हा विलक्षण मनस्वीपणा बागलांच्या राईचा वारसा आहे. संसाराच्या पैलतीरावर उभी असल्यासारखी ही चिदानंदांची समाधिवास्तू आहे. गृहस्थाश्रमी होऊनही आतून अलिप्त असणारे, संसारातून सहज उठून संन्यस्त होणारे आणि आतल्या एकांताला झळ पोहोचू नये म्हणून विजनात शांतिब्रह्म शोधणारे, स्वतःच्या लयीत बुडताना, पिंपळाची सळसळही कानी नको, इतके स्वतःमध्ये खोल जाणारे चिदानंद या घराण्याच्या रक्तातून पिढ्यान् पिढ्या वहात आलेले दिसतात. खानोलकरांनी स्वतः त्यांच्या आजोवांच्या संसार-संन्यासाच्या ‘तळ्यात-मळ्यात’च्या खेळावद्दल बोलता बोलता सांगितले आहे. “संसार करता करता ते अचानक नाहीसे व्हायचे-पुन्हा यायचे. ‘संसार करून संतपणा करायचा, हे त्यांचे वैशिष्ट्य ! त्यांची गोरीपान भव्य मूर्ती चेहऱ्यावर नित्य एक तापसी शांतपणा घेऊन वावरत असायची.’”<sup>७</sup> तीर्थयात्रा आणि शिष्यसमुदाय यांचे सातत्य खानोलकरांनी अगदी नजिकच्या पिढीपर्यंत आत्मीयतेने अनुभवले, ते यामुळेच. ‘कोंडुरा’ची अर्पणपत्रिका खानोलकरांनी याच आजोवांच्या नावे लिहिली आहे, हा काही योगायोग नव्हे.

खानोलकरांचे रक्त अशा संस्कारांसह वाहणारे रक्त आहे. शिवाय त्यांचा जन्मही बागलांच्या राईतच झालेला. या राईचे चित्र खानोलकरांच्या मनावर फार ठळक उमटले आहे. अगदी बालपणापासूनच तिथले अक्षय निसर्गवैभव, तिथल्या माणसांचे भावविश्व आणि चिदानंदांच्या मठातील गहनगूढ श्रद्धा-संकल्पनांमधून गोठलेले संतपणातले जिव्हाळ कारुण्य यांचे एक अपूर्व रसायन खानोलकरांच्या मनात शिरपत होते, यात वाद नाही.

स्वतः खानोलकरांनी या बागलांच्या राईचा आपल्यावर झालेला गाढ परिणाम वारंवार उच्चारला आहे. बागलांच्या राईवरील खानोलकरांचा आत्मपर लेख मला विसरताच येत नाही.<sup>८</sup> एखाद्या अद्भुत स्वप्नाशी कधी तरी झोपेत ओळख व्हावी, प्रत्येक झोपेत त्याने आपले अधिक गूढ, अधिक दाट, सुंदर रूपडे दाखवीत जावे, आपल्या जीवीचे धागे त्या स्वप्नाच्या जाळीला घट्ट विणून जावेत, जे जे करू, लिहू, बोलू, त्यात त्या स्वप्नाची प्रतिबिंबे पडावीत, तसा हा साराच लेख खूप हलक्या

आवाजातला आहे. गूढ स्वप्नासारखे वागलांच्या राईचे, चिदानंदांच्या मठाचे रूप खानोलकरांच्या शब्दांनी रक्ताच्या रेंवांतून धरू पाहिले आहे.

त्यांच्या अस्तित्वाचा—मनोव्यापारांचा—शक्तीचा, प्रकृतीचा आणि दौर्बल्याचा मूलाधार या मठाच्या गाभाऱ्यात आहे. माणसांच्या गच्च गर्दीत, व्यवहाराच्या रगाड्यात आणि हरक्षणी जखमा करणाऱ्या जीवनाच्या झगड्यात खानोलकरांच्या मनाने आतला धागा कायम या मूलाधाराशी जोडून राखला आहे. त्यांनी फार स्वच्छ शब्दांत म्हटले आहे : “ त्या खूप जुन्या, माझ्यातल्या पहिल्या मरून गेलेल्या पेशीला ते संस्कार लाभले. तो गाभाऱ्यातला नंदादीपाचा शांत, तुळशीपत्रांचा वास असलेला सुगंध जाणवला. ती गाभाऱ्यातील आजोवांनी, मामांनी पूजेच्या वेळी म्हटलेली गंभीर बुमणारी मंत्रवाणी ऐकू आली. पहिली पेशी मरून गेली असली तरी, मरता मरता तिने दुसऱ्या पेशीच्या माथी त्या संस्काराचा शेंदूर थापून दिला असणार आणि मग साखळी सुरू झाली असणार... प्रत्येकाला स्वतःच्या जगण्याला संदर्भ देता येतो, तो या खोल, नकळत रुजून राहिलेल्या संस्कारांचा ! ” १०

### कथा-कवितांतील संस्कारविंशे

आणि हे खोटे नव्हे. विशेषतः खानोलकरांच्या वावतीत तर हे संस्कार फार जबरदस्त म्हटले पाहिजेत. त्यांच्या ‘सनई’ सारख्या कथेतले सगळे जग ह्या वागलांच्या राईतून उगवलेले जग आहे; लहानग्या खानोलकरांच्या डोळ्यांना भेटलेले जग आहे, असे खात्रीने वाटते.” या कथेतले आजोवांचे घर, देऊळ, तिथला तो नगारखाना, त्याच्या कठड्याला येऊन भिडणारी पिंपळाची फांदी, फांदीवरून येणाऱ्या चान्या आणि या सगळ्यातून मोठा होणारा एक छोटसा मुलगा—हे सगळे वाचताना-टिपताना वाटते की, ही कथा कसली, हे तर आत्मनिवेदन आहे! पुढे कदाचित् बाल्यात गवसलेल्या या एकेका चित्राला प्रतीकात्मक रूप देण्याइतका, कलात्म सर्जनाच्या ओघात संदर्भ बदलून प्रभावी करण्याइतका त्यांच्यातला कलावंत प्रभावी स्वरूपात वावरताना दिसतही असेल; कुठे ‘पाषाणपालवी’त उमेच्या सतराव्या-पूर्वीच्या कवित्वाला आणि निरागस भावनांच्या जगण्याला स्वतःत साठवून तिची जिवलग बनलेली चानी होऊन, कुठे तातूबद्दलच्या नंदिनीच्या भावना कळत-नकळत उलगडत जाताना देवळाच्या सभागृहातल्या उन्हात उगाच इकडे तिकडे करणारी खार होऊन, तर कधी दिगू-चानीच्या मनोबंधांच्या रूपाने सगळे बाल्यातले संवेदन-विश्व जागवणारे ‘चानी’ हे नाव होऊन हे जुने चित्रसंदर्भ आपल्यापुढे येत असतील; पण ‘सनई’ सारख्या कथेत आणि काही कवितांमधून मात्र कुठलाही बाह्य परिणामाचा वेगळा ओरखडा न उठलेले त्यांचे बालपण घनीभूत झालेले दिसते.

‘दिवेलागण’ मधल्या एक-दोन कवितांमध्ये हे शैशव विरघळून कसे स्फटिक बनले



आहे पहा ना : 'पाठमोऱ्या जीवाच्या जाळीआडून'<sup>१२</sup> या कवितेतले हे एक चित्र—

घाटी चढणाऱ्या बैलगाड्यांचे धुंगूर  
खूपदा ऐकलेला पाठमोऱ्या जीवाच्या जाळीआडून  
सनई वाजवून एक मेलेला म्हातारा  
त्याचे फुगलेले गाल गेले नाहीत विडून अजून.

'दिवेलागण'मधलीच त्यांची 'माणूस म्हणजे'<sup>१३</sup> ही एक कविता. 'सनई'तल्या आत्मनिवेदनाशी तीही किती जुळते आहे—

दग एखादा मोरपिसाऱ्यापरी डंवरता,  
पसरायाची घरावरी माझ्याच सावली  
समजत नव्हते दुखायचे का सनई ऐकून  
आतुन डोळे त्या दिवशीच्या संध्याकाळी.

ह्या शेवटच्या कडव्यापूर्वीची चारही कडवी मुळातच वाचायला हवीत. बागलांच्या राईवरच्या आपल्या लेखात खानोलकरांनी बालपणी प्रथम पाहिलेल्या आजोवांच्या मृत्यूचा आणि 'ते देवाकडे गेले' अशा घातल्या गेलेल्या समजुतीचा उल्लेख केला आहे.<sup>१४</sup> तो संदर्भ घेऊन या कवितेतला काही भाग कसा बोलू लागतो पहा<sup>१५</sup>—

खुंटीवरती कोट टेवुनी आजोवा तरि  
देवाघरि का कसे निघाले मोठे अजबच  
अजब त्याहुनी दिवसाही मी मिटता डोळे  
दिसला होता भुतासारखा मज काळोखच—

इथे खानोलकरांचा अंधार मृत्यूच्या दाट करुणामय भयात कसा काळोख बनतो, हे पहाणेही लक्षणीय आहे.

'जोगवा'मधील 'आता रुजवण व्हावी' ही कविता तर खानोलकरांच्या पूर्णतः वैयक्तिक, निलेंप अनुभवाची कविता वाटते :<sup>१६</sup>

गीतेमध्ये जपलेले	आहे खारीचे शेपूट
सारे बाळपण झाले	माझ्यासवेच दुप्पट
आंवा पिकलेला आता	दात खारीचे वरती
व्रण नखांचे सुखाने	स्तन सखीचे जपती
आता रुजवण व्हावी	घटाखाली हळुवार
पाणी हळदीचे घटी	खोल भूमीत निईर

या अनुभवाचे कुठलेच कंगोरे दुखावलेले नाहीत. कांबावलेला त्याचा आकारही अंतर्मनात रुजताना अनुभव होता असाच आहे. खानोलकरांनी हेच स्वच्छ शब्दांत लिहिलेलेही आहे. ते म्हणतात, “ तो मठाच्या गाभान्यातला अंधार, त्याला असणारा तुळशीपत्रांचा वास, तो घंटानाद, तो न सळसळणारा पिंपळयोगी यातूनच माझ्यातल्या ‘मी’ची घटस्थापना झाली. या ‘मी’च्या घटाभोवती झालेली रुजवण—त्या रुजवणीच्या प्रत्येक तृणपात्यावर किरण येताहेत ते त्या मठातील गाभान्यातल्या गंधमय अंधारातून—नेहमीच.”<sup>१६</sup> किती पारदर्शी होत एखादा कलावंत उतरतो आपल्या आयुष्यासह आपल्या कृतीत ! प्रवाह वहावा, तसे किती सहज वहात येते हे पूर्वसंस्कारांचे ‘अपूर्व’ देणे !

हे पूर्वसंस्कार वागलांच्या राईतून—राईचे झाले. त्या राईतल्या पिंपळाचा आणि त्यांचा स्नेहबंधही असा की, तो पडला तेव्हा घरातले कुणी माणूस गेल्यासारखे त्यांना भडभडून आले. चिदानंदांच्या गंभीर शांतीचे व्रत त्या पिंपळानेही घेतले आहे, असे त्यांना त्याच्यावद्दल वाटत राहिले आहे. चिदानंदांच्या समाधीशी तर त्यांचे अस्तित्वच रक्ताच्या थेंवागणिक बांधले गेलेले दिसते. वस्तुतः खानोलकर देवाधर्माच्या पसान्यात गुंगणारे होते, असे मुळीच नव्हे. पण ते सांगतात तसे, “ या मठाकडे मी ‘त्या’ श्रद्धेने कधीच पाहिले नाही. पण वागलांच्या राईतल्या या मठाशी मात्र माझे नकळत नाते जडलेले आहे. मी माझ्या नकळत हात जोडतो, ते फक्त या मठातल्या समाधीला. तो एक शरीरधर्म आहे—माझा असा. देवाचे नाव तोंडी येते—जसे आईचे यावे तसे—ते फक्त ‘चिदानंद चिदानंद !’ ”<sup>१७</sup>

कित्येकदा खानोलकरांनाच उमजत नाही इतक्या सहज ते नाव त्यांच्या ओठांवर आले आहे. त्यांच्या लेखी ते नाव म्हणजे मर्मस्थानातून आलेली आठवणींची जांभई आहे. या जांभईत मात्र त्या आठवणींचे मुख विश्वरूपदर्शन घडवून जाते. हे विश्व असते अंधाराचे. ओल्या तुळशीपत्रांच्या वासाचा, वैजयंतीमाळा गळा घातलेला तो अंधार चिदानंदांच्या समाधीपाशी सतत रेंगाळतो आहे.<sup>१८</sup> त्या अंधाराला खानोलकरांनी कधी काळोख म्हटले नाही. आईने डोळ्यांत काजळ घालावे तसा तो ओलाशार अंधार त्यांचे डोळे भरून माखून गेला आहे. शब्दांना दुर्वांचे अंकुर फुटावेत, मन एकाकार होऊन त्याला अंधाराच्या क्षितिजाचेच फक्त रंग दिसावेत आणि ज्ञानदेवांच्या ‘मोगरा फुलला’च्या गीतमयी तल्लीनतेचे आत्म्याला गजरे पडावेत, तसा तो अंधार ! या समाधीपाशी त्यांच्या डोळ्यांचे आरसे झाले आणि त्यांत साकार गंधमय अंधाराचेच रूप उतरले. अनाहत नाद ऐकू आला. देवचाफ्याच्या फुलांचा मंद वास अगदी जिवंत झाला. एक शांत, गडद सावळा आनंद बालकवींच्या निक्षेरासारखा रक्तातून सर्व अस्तित्वभर पसरत गेला.

त्याच वेळी या मठातल्या घंटानादाने त्यांच्या श्रवणाचे सगळे भान मंत्रून टाकले.

संगीताचा जन्म अशाच कुठल्या तरी अंधारमंद्राने भारलेल्या एखाद्या मठाच्या गाभान्यात तर झाला नसेल ना, असे वाटायला लावणारा, कुमारांचा आर्त, अदृश्याला हाक देणारा भजनाचा आवाज ऐकताना, घरात, गर्दांत, कुठेही या मठाच्या घंटानादाचा भास — ‘ वारा पडला तरीही दूर घंटा वाजतात ’ असा कवितेच्या ओळीतून वहाणारा भास त्यांना होत असे. ‘ यातलं अक्षरही खोटं नव्हे, ’ असे खानोलकरच सांगतात.

दूरदूरच्या व्रतस्थ घंटांचे सूर  
अगदी अगदी  
जवळून वहातात  
हृदयाचे काठ  
दुमडतात.....उमलतात ( सूर )<sup>१०</sup>

असे सांगणारे, किंवा —

दरीत घंटेचा ध्वनि भरतो  
थरकापत पण दिव्यात ज्योती ( कुठल्या कवितेसाठी )<sup>११</sup>

हे असे लिहिणारे खानोलकर एरवीचे, व्यवहारातले खानोलकर नव्हेतच. लौकिक घटनांपासून थोडे अलित, आपल्याच मनाचा शोध घेत निघालेले हे प्रतिभावंत — आत्मनिष्ठ खानोलकर असतात.

“ उठता बसता ते सच्चिदानंदांचे नामस्मरण करीत...वागलांच्या राईतला मठ हे त्यांचे श्रद्धास्थान होते आणि त्या संदर्भात आजीशी त्यांच्या नेहमीच गप्पागोष्टी होत... संतवाङ्मय त्यांना फारच प्रिय होते, ”<sup>१२</sup> असा त्यांच्या मुलाने — त्र्यंबक खानोलकरांनी दिलेला पुरावा याच गोष्टीची सत्यता पटवून देत असतो आणि खानोलकरांच्या कथा-कादंबऱ्यांमधून त्याचा प्रत्यय वारंवार येत असतो. त्यांच्या गाजलेल्या कादंबऱ्यांमधले गूढ श्रद्धांचे आणि योग्यांचे अवतरण या बाबतीत फार महत्त्वाचे आहे.

### ‘ अगोचर ’ मधले स्वामी

‘ अगोचर ’ मधले सगळेच वातावरण एका स्वामींच्या रूपाने निर्माण झालेल्या गूढ शक्तीने भारलेले आहे.<sup>१३</sup> ‘ कोंडुरा ’त पर्शरामतात्यांच्या, सुतारणीच्या अन् सर्व गावकऱ्यांना वेळवणाऱ्या कोंडुराच्या रूपाने ही शक्ती जशी चमत्कारिक, विनाशी, विचित्र अशी प्रत्ययाला येते, तशी ही ‘ अगोचर ’ मधली गूढ शक्ती नव्हे. ही संतशक्ती आहे. ती पवित्र आहे, तरी पण दुष्टांचे निर्दालन करून सुष्टांचे परिपालन करणारी, सुजनतेला पुष्टी देत, दुर्वृत्तीच्या नाशाने तुष्टी जवळ करणारी क्रियात्मकताही तिच्यात नाही. खानोलकरांना चिदानंदांच्या स्मृतींनी आणि घराण्याच्या वारशाने परिचित करून दिलेला एक ‘ तल्लीन अलिप्तपणा ’—ज्याचा उल्लेख त्यांनी स्वतः केला आहे—तो आंतरिक अलिप्तपणा या शक्तीचा विशेष आहे. सारे भोगणारी आणि

भोगूनही अलित असणारी ही शक्ती खानोलकरांच्या अंतर्मनाला कुठून प्रत्ययाला आली असेल, हा प्रश्न आपल्यापुढे जितका अंधुक राहतो, तेवढाच तो त्यामुळे स्पष्टही होत असतो.

नाहीपेक्षा 'एक प्रकारची मनावर खिन्न ओझे टाकणारी वातावरणातली निळीकाळी, निःशब्द, दिशाशून्य करून टाकणारी पोकळी' भेदून स्वामींचा ताज्या रक्ताच्या चिळकांडीसारखा 'चिदानंद' हा नामजप खानोलकरांच्या लेखणीतून कसा उमटला असता ? 'कधी निखान्यागत लालबुंद, कधी फुलासारखा टवटवीत. कधीमधी निर्विकार, तर कधी गंधासारखा मऊ'—असा अंतरीचे स्वयंभू बदल सहज प्रकट करणारा स्वामींचा चेहरा, फुलासारखे मऊ, पण तेजस्वी शरीर आणि अंतरीच्या मूलस्रोतातून वर येणारा अनाहत नादासारखा वाणीचा नाद—या सर्वोपाठीमागे असणारे एक कडकडीत वैराग्यपूर्ण सर्वज्ञपण खानोलकर विलक्षण आत्मप्रत्ययाची डूव देऊन कसे उभे करू शकले असते ? "ते स्वतःचे नाहीतच, बख्खहीन सावलीप्रमाणे आणि त्यांच्या सावल्यासुद्धा त्यांच्या स्वतःच्या नसतात, 'नम्रतेप्रमाणे' (ते जेव्हा निघून जातात तेव्हा)" असे ज्यांच्याबद्दल म्हणता येईल असे, "कधीतरी आपणाला भावलेली सुखे आपल्या ओंजळीतून गंगाजळासमान ओघळून जातात. अर्थच बदलतात आणि 'सुखदुःखे समे कृत्वा' अशी मनाची धारणा होते"—असले अंतराळीचे वाऱ्याचे गोक विणून आणणारे हे स्वामी खानोलकरांच्या मनात वागलांच्या राईतूनच 'संपूर्ण कमळासारखे' उगवून आले होते, असे वाटते.

आजोळचा हा वारसा एक दिवस वहाता वहाता मठातल्या अंधान्या गाभाऱ्यात घुमणाऱ्या पूजामंत्राच्या स्वरांनी थरारला, हलला आणि रक्तवीजातून वर येत येत आकार घेऊ लागला. खानोलकरांच्या ओठांवरचे 'चिदानंदां'चे नाव अलगद त्याच्या ओठांवर तरळत गेले.

'अगोचर' मधल्या या स्वामींची पूर्व हकीकत वाचताना त्यात आणखीही कसले कसले धागे मिसळत गेल्यासारखे वाटते. स्वातंत्र्ययुद्धात घरदार सोडलेल्या आणि नंतर संतपणाने अंतर्वाह्य उजळून गेलेल्या, पावसकर देसायांच्या घरातील स्वामी स्वरूपानंदांची आठवण प्रकर्षाने व्हावी, असे ते 'अगोचर' मधल्या स्वामींच्या पूर्वेतिहासाचे निवेदन वाचताना वाटते. पण मला असा प्रश्न पडला की, खानोलकरांनी कधी स्वरूपानंदांना पाहिले असेल का ? त्यांचा रेशमाहून मऊ देह-चेहरा आणि वाहत्या पाण्यासारखे शब्द पाहिले-ऐकले असतील का ? प्रत्यक्ष नसले, तरी अप्रत्यक्षपणे स्वरूपानंदांना खानोलकर नक्कीच ओळखत असावेत, असे मानायला जागा आहे. कारण खानोलकरांचे वाङ्मयजगतातले एक निकटचे स्नेही हे स्वरूपानंदांच्या जिवलग मित्राचे पुत्र असल्याचे मला माहित आहे. त्यांच्याकडून खानोलकरांनी स्वरूपानंदांबद्दल नक्कीच काही ऐकले असणार. आणि पावसही कुडाळपासून तसे फार लांब नव्हे.

मी वर म्हटले, तसे ते ऐकलेले मनात नकळत खोल साठले असेल आणि एक दिवस त्यातून स्वामीचे शुचिर्भूत रूपडे वर आले असेल. अच्च्याचा मार स्वतःच्या देहावर घेणारे, कापडवाल्याच्या पोरीच्या वलात्काराचा भार स्वतःच्या शरीरावर पांघरुणासारखा ओढणारे, साऱ्या मानवी मनोविकारांना अचूक ओळखणारे स्वामी ! संतं-महंतांच्या चमत्कारकथांवर विश्वास टेवावा इतके खानोलकर सश्रद्ध होते की नाही, हा प्रश्न वेगळा; पण त्यांच्या अनुभवविश्वात या चमत्कारांचा प्रत्यक्ष अनुभव घेतलेली, त्यावर नितांत श्रद्धा ठेवणारी आणि त्यांच्या छायेतच जीवन घालवणारी माणसे नांदत होती, यात शंका नाही. 'अगोचराचा स्पर्श होऊनही तो स्पर्श अगोचरच रहावा', अशा अवस्थेत त्यांच्या आयुष्याचा कणा थरारत राहिला होता. खानोलकरांनी त्यांचे ते थरारणे अनुभवले. त्यातून उगवून आली थोरली वहिनी, दादूभट आणि आणखीही कित्येक माणसे.

या माणसांच्या पसाऱ्यात खानोलकरांच्या मनातले सारे संस्कारगूढ इथे-तिथे पसरले. तुमच्या-आमच्या जगण्यापासून मग ते विश्व शेकडो मैल लांब गेले, तरी ते तुमचे-आमचे राहिल असे देहाला सोळून, आदिम वासना-भावनांशी घट्ट जुळणारे, श्रद्धा-संकल्पनांच्या मनाच्या तळवटीच्या गाठींना विलगणारे, कधी काळी अंधारात रात्रीच्या गर्भातून नसात झिरपणारे, गूढगडद जागवणारे—काही तरी खोल मानवी 'असतेपण' त्यांनी विलक्षण ताकदीने जिवंत केले. या मानवी अस्तित्वाचे चिवट धागे मात्र अतिमानवी शक्तीभोवती त्यांनी असे काही गुरफटताना पाहिले की, मला अपरि-हार्थपणे बागलांच्या राईतल्या अंधाराशी बोलल्याखेरीज गत्यंतर उरत नाही.

'देवळाच्या कळसावर कधी पंख चोरून राहिलेले', तर कधी 'वरच्या वर वाटोळी चक्र घेऊन कुठल्या तरी आंब्या-फणसाच्या स्तब्ध फांदीत गडप होणारे' पाखरू, देवळाचा गंभीर, शांत प्रकाशाने भरलेला गाभारा आणि देवळाच्या अंगणात फुललेले देवचाफे ही खानोलकरांच्या मनात उतरलेल्या कुठल्या कुठल्या संस्कारदृश्यांची सरकती चित्रेच वाटतात.

विशेषतः नादांच्या एका सळाळत्या विळख्यात खानोलकर स्वतःला कसे झोकून देत असतील, याचा विचार करताना वाटते, 'अभिषेकपात्रातून ठिबकणाऱ्या जलबिंदू-सारखा टपोर भरलेला शब्दनाद' त्यांनी मठातल्या गाभाऱ्यात तर टिपला नसेल ? 'पाषाणाच्या थंडगार दीपमाळा ज्योतींनी उजळून जाव्यात, अंगणातले चाफे भरघोस फुलून यावेत, विठोवाच्या कळसावर बसलेल्या निनावी पाखराने सोनेरी पंख पसरून गिरक्या घ्याव्यात आणि तापलेल्या सोन्याच्या रसासारख्या, वातावरणात सळसळणाऱ्या नादांनी विठोवाचा गाभारा ओंकाराने भरून टाकावा,' असा एक काळाचे भान हरपून टाकणारा अतिगंभीर, पण प्राणशक्तीने सळसळणारा मृदंगध्वनी खानोलकरांच्या अंत-र्मनात दादूभटाचे सगळे आत्मसामर्थ्य पणाला लावणारा अवघड नाद होऊन काय म्हणून

उतरला असेल ? या नादाचे अन्वयार्थ किती आणि कसे लागतात, हे त्या वेळी खानोलकरांना जाणवले होते का ? ते तसे जाणवल्यामुळेच 'अगोचर'ची अखेर दादूभटाच्या मृदंगवादनात विराम पावते का ? एखाद्या समुद्रासारख्या हेलकावणाऱ्या या ध्वनींची मुळे कुठल्या सत्त्वस्थ रक्तवीजाशी नाते सांगत त्यांच्या रक्तात पसरत गेली ? 'अगोचर'ने निर्माण केलेले हे प्रश्न सतत उत्तरात मिसळत असतात आणि खानोलकरांच्या मनाचे दरवाजे किलकिले करीत राहतात.

## कोंडुरा, यती आणि घंटानाद

'कोंडुऱ्या'च्या बाबतीत मात्र असे घडत नाही. कोंडुऱ्याचा तो नाद, त्या नादाची वलये, त्या वलयांची आवर्तने, आवर्तीचे ध्वनी-प्रतिध्वनी, माणसांच्या कानांच्या पडद्यावर काही तरी ज्वलंत सांगत हलत असले तरी आणि वीस-पंचवीस मैलांचा आसमंत, त्यातल्या माणसांची मने-आयुष्ये त्या गर्जनामंत्राने भारून जात असली, तरी त्या मंत्रातून स्फुरण पावणारे प्रश्न उत्तरांकडे फार झेपावत नाहीत. स्वतःच्या प्रश्नरूपाचा जिवंत अभिमान असल्यागत ते स्वतःभोवतीच रंजी घालतात.

कोंडुऱ्याच्या विवरात हजारो वर्षांच्या म्हाताऱ्या कासवावर बसलेला त्याहूनही म्हातारा यती आणि त्याची अलिप्त सर्वज्ञता यांचे नाते कुठे तरी 'अगोचर'मधल्या 'स्वामी'च्या अलिप्त सर्वज्ञतेशी जुळते का ? - फक्त एकच चुकार सूर तारेतून जुळेल न जुळेल इतकाच निसटतो. परत वेगळेपणाने सारे स्वच्छ होते. स्वामीचे मानवी आधी-व्याधींनी बांधून घातलेले करुणामय अस्तित्व या कोंडुऱ्याच्या विवरात तेल मागायला येणाऱ्या अश्वत्थाम्याला हळूच स्पर्श करून परत येते, पण तोही कळेल न कळेल इतकाच. पुन्हा वेगळे धागे...वेगळ्या दिशा...वेगळीच जाळी...

'कोंडुऱ्या'ची थरथर ज्यांच्या रसातून नकळत वहात होती, स्पंदने उठवत होती, अशा झाडांच्या येवारशी, भणंग गजवजाटातून पायवाटेचा रस्ता तुडवीत जाणाऱ्या पर्शरामतात्यांना भेटलेल्या यतीचे नाते तरी कुणाशी जोडायचे ? 'वाटा खूपच असल्या, तरी प्रत्येकाची वाट ठरलेली आहे,' हे ज्याला उमगले आहे, असा तो एक जाणता म्हातारा. डोळ्यांत गोठलेल्या शाईची सोनेरी काळी तळप असणारा, पण भक्तांच्या गोतावळ्यातला नव्हे, असा एक वृद्ध विरागी. त्याचे नाते तात्यांच्या मनाने कोंडुऱ्याशी जोडून दिले होते. त्याने दिलेली मुळी एरवी तात्यांच्या पापभीरू, सच्छील मनाने फेकूनही दिली असती. पण कोंडुराच प्रत्यक्ष जर त्या मुळीच्या आधाराने आपल्याला उभे करू इच्छीत असेल, तर स्वतःच्या साऱ्या इच्छांचे शून्य केले पाहिजे, असे समजून, 'आयुष्याला चूड लावून काळोखातल्या गोष्टी पाहू जाणारे' अगतिक पर्शरामतात्या आणि त्यांचे आयुष्य असे विचित्र करून टाकणारा तो यती यांच्या आकस्मिक भेटीचे अर्थ प्रयत्न करूनही पुरते कळत नाहीत. कुठून आला हा अन-

पेक्षित जोगी आणि त्याची 'ती तसली' मुळी? कदाचित् तात्यांच्या मनातली, भावाच्या बोलण्या-वागण्यामुळे संतापून दाबली गेलेली, धुमसणारी वासना अशी विकृत वेडीवाकडी मुळी होऊन गेली असेल. कोंडुऱ्यावरची त्यांची प्रगाढ श्रद्धाच जोग्याच्या रूपाने समोर दिसली असेल आणि विकृतीचे ते मूळ 'कोंडुऱ्याचा आदेश' म्हणून स्वीकारणेच त्यांच्या पापभीरू मनाला शक्य झाले असेल.

पाणी पंचवीस हातांवर आल्यावर विहीर खणणे थांबवून जिवंत झऱ्याला अनसूयेच्या निष्पाप तारुण्यासारखेच कुजत ठेवणारे आणि 'काळोखातून फिरणाऱ्या श्वापदी हातासारख्याच माणसाच्या रक्तातून जाग्या होणाऱ्या' कोंडुऱ्याच्या गर्जनेला अगदी स्वतःच्या पोटातून ऐकू आल्यागत अनुभवताना जाणिवेचे सारेच जग नेणिवेमध्ये मिसळत उलटेपालटे झाल्यामुळे एका चमत्कारिक झपाटलेपणात आयुष्य शोकून देणारे तात्या जेवढी प्रश्नचिन्हे उभी करतात, तेवढीच त्यांना ऐकू येणाऱ्या घंटानादातूनही उभी होतात.

- कुठल्या तरी अनामिक पक्ष्यासारखा येऊन, पुन्हा काळोखातून घनदाट सावल्यात निघून जाणारा अपरात्रीचा तो गूढ घंटानाद कसला आहे? बागलांच्या राईतील मठातल्या ज्या घंटानादाशी खानोलकरांच्या श्रवणाचे भान घट्ट जडले होते, त्या घंटानादाचेच हे प्रतिबिंब असेल का? पण मग त्यातला मनःशांती देणारा आणि आतापर्यंत पावित्र्यमिश्रित गंभीरता शिपीत येणारा भाग कुठे हरवला? केवळ गूढतेलाच मागे ठेवून तो कुठे गेला? की विकृतीच्या पाठीशी तात्यांची जीवनेच्छा उभी करायची, म्हणून खानोलकरांनी त्या घंटानादातली गूढ झपाटणारी ताकदच तेवढी उचलली आणि बाकीच्या आवर्तनांचे सारे सत्प्रभावी गुणधर्म मनातल्या मठातच रुजवत ठेवले? तसेही असेल... तसेच असावे.

एकीकडे हा नाद तात्यांची सगळी विचारशक्ती, सारासाराचा विवेक शोषून घेतो, त्यांना एका अनाकलनीय पापाच्या गर्तेत लोहून देतो आणि ब्रह्मचर्याच्या असह्य अटीमुळे निर्माण झालेल्या वासनांच्या भुतावळी पहाताच दचकणाऱ्या त्यांच्या मनात साराच गोंधळ उडवून देतो. तात्यांना आतून जिवंत ठेवणाऱ्या या घंटानादाचा अर्थ प्रारंभी पापपुण्याच्या कल्पनेशी जखडून ठेवणाऱ्या तात्यांना ज्या क्षणी त्या अनादिसिद्ध नादाचा लौकिकार्थाच्या पलीकडचा अर्थ शोधण्याची बुद्धी झाली, आपल्या मूळच्या झऱ्याचा, अंतःस्थाचा शोध घेण्याइतके ते ज्या क्षणी उभे राहिले, त्या क्षणी त्या घंटानादाच्या प्रतीकात्मक सामर्थ्याचे कार्य संपले आहे.

हा अनाकलनीय नाद ज्या मठातून आला, त्या मठाचा संबंध बागलांच्या राईतल्या मठाशी कितपत आहे? 'कादंबरीकार खानोलकर' या आपल्या पुस्तकात श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीही हा संबंध उल्लेखिला आहे.<sup>२४</sup> "पण प्रत्येक कलाकृती स्वयंपूर्ण असते अगर असायल हवी आणि कलाकृतीतच 'हा घंटानाद वस्तुगत की मनोगत?' अशा प्रश्नांचा

निर्णय शोधायला हवा; यासाठी असे लेखकाच्या चरित्राकडे अगर त्याच्या दुसऱ्या कलाकृतीकडे जाणे योग्य नाही,” असेही त्यांनी पुढे म्हणून ठेवले आहे.

परीरामतात्यांना ऐकू येणारा घंटानाद वस्तुगत आहे, एवढाच अर्थ केवळ कोंडुऱ्याचा विचार करताना लागू शकतो. पण त्याने काय होते? शहरी मनाला (आधुनिक बुद्धिवादी मनाला म्हणू या) ज्यावर विश्वास ठेवणे कठीण जाईल, अशा या गोष्टी खानोलकरांच्या जगात सहज कशा होऊन जातात, एवढेच नव्हे, तर कादंबरीतल्या पात्रांची सगळी जीवनाची दिशाच बदलण्याइतक्या, पात्रांच्या आत्म्यावर हुकमत गाजवण्याइतक्या त्या प्रभावी चेतक वस्तू कशा होतात, याचे उत्तर मिळवण्यासाठी केवळ खानोलकरांची एक सुटी कथावस्तू समोर ठेवून भागत नाही. प्रश्न सोपा करून घेऊन, त्याचे उत्तर मिळाल्याच्या समाधानात थांबता येत नाही. थांबून चालणारही नाही. त्यासाठी केवळ ‘अगोचर’ सारखी दुसरी कृतीच नव्हे, तर त्यांच्या कथा-कवितांसह समग्र खानोलकर विचारात ध्यावे लागतात. त्यांच्या मानसिक घडणीचा विचार करावा लागतो. त्यांच्या व्यक्तिगत आयुष्यातल्या काही घटना-प्रसंगांना, श्रद्धास्थानांना, स्थलकालाच्या तुकड्यांना वगळून हा विचार पूर्ण होईल, असे वाटत नाही. हा संबंध अपरिहार्य आहे, हे उघड आहे. स्वतः खानोलकरांनीही त्याचा आग्रहपूर्वक उच्चार केला आहे.

## मनस्वी कलावंताची किमया

आपल्याला खानोलकर भावतात ते आपल्या प्रातिभ संस्कारांच्या सर्व विशेषांना कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेत असीम ताकद देऊन कलाकृतीशी एकजीव करणारे मनस्वी कलावंत म्हणून. त्यांची खारीचे शेषूट धरू पाहणारी संवेदनक्षम, पण जीवनाच्या भीषण वणव्यात वास्तवाचे चटकसे सोसताना महासतीसारखी दाहक होत जाणारी लकाकृती कविता असो किंवा नेणिवेतल्या कसल्या कसल्या गुहांमधून बाहेर येणाऱ्या अंधारकिरणांच्या प्रकाशात जाणिवेचे जग लोलकासारखे होत जाताना आदिमाची गुंतागुंत सहजपणे—अंत्यंत सहजपणे कलात्म बंदिशीने व्यक्त करणारी त्यांची एखादी कादंबरी असो—या कलावंताची प्रतिभा, तिचा आवेग आणि त्या पाणलोटसारख्या फुसांडत येणाऱ्या आवेगातही गरगरताना दिसणारे संस्कारांचे खोल भोवरे यांची जाणीव आपल्याला नेहमीच विचार करायला लावते.

त्यांच्या काव्यात्मतेचा सारा फुलोरा एखाद्या चंद्रज्योतीसारखा कुठून फुलारत चमकून उठतो, भावनेच्या सान्या तारा मंद्र झणाणून टाकणारी, आंतरिक ओढीची लावण्यमयी कोवळीक कुठून डोळे ओले करीत येते आणि माणसाच्या विकार-विवेकाचे, निसर्गाच्या गहनसुंदर रूपरांगांचे, नादस्पर्शांचे नि अंधारप्रकाशाचे चित्रण कुठून एक समजूतदार जाण घेऊन येते, याचे चिंतनच मग आपला एक खेळ होऊन बसते. या



खेळाचा भोज्जा शेवटी बागलांच्या राईत असतो. आयुष्याचा मांडलेला खेळ जिथे निवांतपणे गोळा करून एकांत भोगावा, असा चिदानंदांचा मठ खानोलकरांना तीर्थचे तीर्थ होऊन कसा आणि का राहिला, याचे आश्चर्य वाटेनासे होते. आतले सारे उमडून बाहेर यावे, अशा या स्थळाने खानोलकरांच्या प्रतिभेला कसे स्फुरण दिले असेल, याचे कोडे रहात नाही.

‘बागलांच्या राई’चा खानोलकरांच्या मनावरील प्रभाव आपण पाहिला. खानोलकरांमधल्या कलावंताची शक्ती आणि श्रेष्ठता यांचे ते उगमस्थान आहे. या राईमधल्या संस्कारांनी त्यांच्या अबोध मनातील आदिम अनुभवांचे संचित जागवले, चाळवले आणि या संचितातून त्यांच्या कादंबऱ्यांचे विश्व आकाराला आले. या विश्वाचा फार प्रभावी घटक होऊन राहिलेली काव्यात्मता हीही शेवटी त्यांच्या प्रतिभेच्या आदिम जातकुळीतूनच उफाळून आली आहे, असे दिसते. या बलशाली स्थानांचा आणि त्यामागील काही प्रेरणांचा मागोवा आपण घेतला.

आणखी दोन प्रेरणांचा उल्लेख येथे प्रभावी आदिम वातावरणाच्या संदर्भात करायला हवा : एक म्हणजे क्रोकणचा निसर्ग आणि दुसरी क्रोकणचे श्रद्धा-समजुतींनी भारलेले एक विशिष्ट वातावरण. खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील शक्तिशालित्वात या दोन्ही गोष्टींचे महत्त्व आहे. याही दोहोंनी त्यांच्या अबोध मनातील आदिमतेला साद घालण्यात आपला वाटा उचलला आहे, असे दिसते. याविषयीचा तपशील पुढे त्यांच्या कादंबऱ्यांवरील स्वतंत्र चर्चेत येणारच आहे.

### नश्र वासनेचा प्रभावी खेळ

खानोलकरांच्या, कलावंत म्हणून जाणवणाऱ्या काही उणिवांचा, असमतोलांचा, अनैसर्गिकपणाचाही उलगडा आदिबंधांच्या संदर्भात करायला हवा. कलावंत म्हणून खानोलकर कधीच नॉर्मल नव्हते. या वस्तुस्थितीचा परिणाम म्हणून काही अद्भुत शक्ती त्यांना मिळाल्या आणि काही शापही. हे शाप कोणते ? त्या शापांचा संदर्भ आदिमतेशी कसा जुळतो ? त्यांचे स्वरूप काय ?—यांचा विचार येथे करावा लागेल.

खानोलकरांच्या सर्व कथा-कादंबऱ्या डोळ्यांपुढे टेवल्या, तर असे लक्षात येते की त्यांत सर्वत्र प्रभावी आहे तो वासनेचा खेळ. ‘अगोचर’, ‘कोडुरा’, ‘चानी’, ‘रात्र काळी...वागर काळी’, ‘पाषाणपालवी’, ‘त्रिशंकू’, ‘अजगर’—एखादा अपवाद वगळता त्यांच्या जवळजवळ सगळ्या कादंबऱ्या प्रामुख्याने वासनेच्या खेळाची चित्रणे करणाऱ्या आहेत.

या तऱ्हेच्या चित्रणाचे सगळे घटक स्त्रीभोवती फिरणार, हे साहजिक आहे. मुळात खानोलकरांच्या अंतर्बिश्वात अंनिमा ‘स्त्रीतत्त्व’ अत्यंत प्रभावी आहे. खानोलकरांच्या वाङ्मयात त्यामुळे अंनिमाची आदिप्रतिमा अनेक रूपांत अवतरते. मातृत्वाची आदि-

प्रतिमा मात्र इथे फारशी आढळणार नाही. तशी ती आढळणे एक तऱ्हेने अशक्यही आहे, असे जाणवते. कारण श्री. जया दडकर यांनी अभ्यासपूर्वक उलगडले, तसे खानोलकर खरोखरीच वासनेच्या अंगाने पौगंडावस्थेच्या उंबरठ्यावर एका विचित्र कुतूहलाने झपाटलेले लेखक आहेत. हे कुतूहल विकृतीकडे झुकणारे तीव्र कुतूहल आहे. त्याचा परिणाम म्हणून त्यांच्या मनातून उफाळणाऱ्या कथाधीजांनी वासनांचा मोठा चमत्कारिक वेळ रंगविला आहे. जीवनाचे पोषण करणारी तृप्त, समाधानी वासनापूर्ती खानोलकरांच्या लेखनातून फारशी दिसत नाही. ज्यावर उभ्या आयुष्याने सुखाची दाट साय धरावी, असे संयत, पण शिगोशीग वैवाहिक सुख त्यांना कधी लेखनविषय बनवावेसे वाटले नाही.

किंवाहुना संस्कृतीच्या प्रवाहात वासनेला मिळालेले एक मर्यादशील पण अटळ, वहारदार पण सात्त्विक असे रूप खानोलकरांच्या निर्माणशक्तीला चेतवीत नाही. उलट खानोलकरी प्रतिभेने वासनेची संस्कृतिनिर्मित आवरणे त्वेषाने खेचून काढली आणि एक नम्र, निखळ वासना पहाण्याची जिद्द वाळगली.

त्यामुळे त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांमधून येणारी वासना ही आदिम वासना आहे; अतिशय उग्र आणि शारीर गंध असणारी वासना आहे. आदिम आहे, म्हणून ती पशुतेच्या पातळीवरची आहे. कधी कधी तर लज्जाहीन, म्हणून फार निर्भय आणि प्रमाथी वासना आहे. धर्म, अर्थ, आणि मोक्ष यांच्यासारखी ती नंतरची म्हणजे मानवी संस्कृतीच्या विकसित अवस्थेतली नव्हे, तर पहिली-मानवी शरीरावरोवरच उदय पावलेली आणि म्हणून मानवी आयुष्याशी उद्दाम, पण अनिवार्यतः एकजीव असणारी वासना आहे. ती सुंदर आहे आणि भयंकरही आहे. 'भागधेय', 'दुष्टचक्र', 'कोंडुरा', 'चानी', 'अगोचर' यांमध्ये सर्वत्र तिचे रूप आदिमच आहे.

या आदिम वासनेचे केंद्र म्हणून येणारी 'स्त्री' या लेखनात महत्त्व पावली आहे. ती अर्थात् माता अधिक नाही, मादी अधिक आहे. पत्नी अधिक नाही, कामिनी अधिक आहे. आदिम स्त्रीचे धर्म ती उत्कटपणे व्यक्त करते. आपल्या निखळ स्त्रीत्वाचा अभिमान नकळत असल्यासारख्या त्यांच्या कथा-कादंबऱ्यांतील स्त्रिया वावरताना दिसतात. वासनापूर्तीची त्यांची रीत आदिम स्त्रीसारखीच सुटाळ आहे. 'त्रिशंकू'मधील सुशी ज्या आंधळेपणाने नानूच्या स्वाधीन होते, चानी ज्या आवेगाने आप्पा बामणाच्या गळ्यात पडते, 'कोंडुरा'मधले पर्शरामतात्या ज्या प्रेरणेने अनसूयेच्या काष्ठवत् देहावर बलात्कार करतात आणि 'रात्र काळी...घागर काळी'मधील लक्ष्मी ज्या बेभानपणे स्वतःच्या मृण्मय देहाची चैत्रगौर प्रत्येकापुढे मांडून ठेवते, तो आंधळेपणा, तो आवेग, ती प्रेरणा आणि तो बेभानपणा पूर्णतः आदिम आहे.

या स्त्रियांचा वासनाधर्म आदिम आहे, तसेच त्यांचे सौंदर्य आदिम आहे. खानोलकरांच्या काव्यात्म भाषेचे सारे फुलारे वाजूला ठेवून पाहिले, तर या स्त्रिया स्त्रीत्वाचे

म्हणून सांगितलेले सर्व प्राचीन सौंदर्यधर्म घेऊन आलेल्या दिसतात. पुरुषाच्या वासना चेतवण्याचे सामर्थ्य असणाऱ्या या सौंदर्याची जातकुळी आदिमच आहे. त्यांची निरागसताही आदिम आहे. माधव आचवलांच्या शब्दांत सांगायचे, तर “जणू या व्यक्ती पाप व निरागसता ह्या कल्पनांचा जन्म होण्याआधीच जन्मल्या असाव्यात. ‘सुखदुःखाला अजून ज्यांच्या कोवळ्या कोवळ्या मनात शहाळ्याच्या पाण्यासारखी गार गोड चव असते,’ अशा व्यक्ती वासनेने, पापाने, जाणिवेने लडवडलेल्या अंताकडे अटळपणे वाटचाल करीत असतात. कोवळ्या उन्हातून निविड, घनदाट अरण्याकडे जाणारी ही वाट असते. पण त्या वाटेने चालताना अतिविलक्षणपणे, पण प्रारंभापासून टोकापर्यंत, त्या व्यक्ती आपले ‘स्वयंभूषण’ टिकवून धरतात. चानी, ‘अजगर’मधील इंदू व पावसकरीण, ‘कोंडुरा’तील तात्या, अनसूया व सुतारीण, ‘रात्र काळी..घागर काळी’तील लक्ष्मी, जाई, सदाशिव, वकुळ, ‘त्रिशंकू’तील सुशी, शकू-निरनिराळ्या आवरणांखाली झाकलेल्या, अखंड अनाघ्रातच राहिलेल्या ह्या आदिम निरागसतेची इतकी रूपे खानोलकरांनी दाखविली आहेत, की त्यांच्या दर्शनाने मन थरारून जाते.”

आचवलांनी म्हटले आहे तशा, आदिम निरागसतेची रूपे असणाऱ्या खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील बहुतेक स्त्रिया मात्र वासना-विकृतीची शिकार झालेल्या दिसतात.<sup>११</sup> त्यांच्यातल्या जवळ जवळ सर्वांचे रतिजीवन सफळ संपूर्ण असे नाही. ‘कोंडुरा’मधील पार्वती आणि अनसूया, ‘अगोचर’मधली नंदिनी, ‘रात्र काळी..घागर काळी’मधली लक्ष्मी, ‘भागधेय’मधली हसनपत्नी, ‘पाषाणपालवी’मधली उमा, ‘दुष्टचक्र’मधली अक्का, ‘देवाची आई’मधल्या सुरैया आणि चंपा-या सगळ्या स्त्रिया आपल्या लैंगिक जीवनात वेगवेगळ्या कारणानी अतृप्त आहेत, असुखी आहेत, आणि बहुतेक जणी कित्येकदा इतरांच्या विकृतीच्या बळीही झालेल्या आहेत. ‘कोंडुरा’मधले नारवा जडये, ‘अगोचर’मधले आनंदराव, ‘भागधेय’मधला ‘मधला सामंत’, ‘पाषाणपालवी’मधले चाळकरी—हे सगळे, या स्त्रियांची शिकार करणाऱ्या आदिम वासनायुक्तांच्या वर्गात मोडतात. खानोलकर आपल्या नाजुक, सुंदर स्त्रीपात्रांना सदैव या वर्गाच्या विकारांचा बळी ठरवताना दिसतात.

याचे कारण खानोलकरांच्या मनातला ‘पुरुष’ म्हणजे अंनिमस, स्त्रीकडे ज्या दृष्टिकोनातून पाहतो, त्यात शोधावे लागते. मी वर म्हटले तशी संस्कृतिनिर्मित आवरणांना सोलून नम्र, निखळ वासना पाहण्याची जिद्द खानोलकरांच्या प्रतिभेने दाखवली खरी, पण त्यांच्यातील अंनिमसला त्या वासनेकडे थेट, स्वच्छ आणि निर्मळ नजरेने पाहणे झेपले नाही. वासनेची नम्रता अलिप्त तल्लीनतेने न्याहाळणे त्यांना जमले नाही. तो त्या वासनातचाला भिडताना विचलित झाला, त्याच्यातील सहज मानवी आनंद जाऊन तेथे अनैसर्गिक कुतूहलाचा जन्म झाला. म्हणून या अंनिमसला वासनेची विकृती तेवढी भावली. त्याच्या या कमजोरपणाचा बळी अर्थातच त्याची ही सर्व स्त्री पात्रे ठरली.

## स्त्री-पुरुष-तत्त्वांमधील असमतोल

प्रत्येक मानवी मनात एक स्त्री आणि एक पुरुष असे युग्म असते, हे मानसशास्त्रज्ञांनी सिद्ध केलेले प्रमेय लक्षात घेतले, तर या स्त्री-पुरुष-तत्त्वांमधला असमतोल खानोलकरी बाढ्यात प्रकर्षाने आढळून येईल. कलावंत खानोलकरांच्या बाढ्यातील स्त्रिया आणि पुरुष आपापल्या विरोधी तत्त्वांकडे कसे पाहतात, याची तपासणी केली, तर या असमतोलाची लक्षणे स्पष्ट दिसतात.

खानोलकरांच्या कथात्म साहित्यातला अनिमस किंवा 'पुरुष' म्हणू या, बहुतेक वेळा कसा दिसतो? तो बाह्यतः तरी कर्तृत्ववान दिसत नाही. विधायक कार्यात त्याच्यातल्या शक्ती गुंतलेल्या दिसत नाहीत. आचवलांनी म्हटले आहे: "त्या अंगच्याच ताकदीने समर्थ अशा स्त्रियांपुढे पुरुष हे तसे खुजे वाटतात. स्वभावतःच कमताकद, निर्णय घेता न येणारे, अडखळत पावले टाकणारे, ओढल्यासारखे आपल्या नियतीकडे जाणारे, फार लवकर जीवनाची लढाई सोडून देणारे असे वाटतात. ते नेहमी घरातील स्त्रियांभोवती वावरत असतात. मनावर ठसा उमटवितात त्या स्त्रिया; पुरुष नव्हे."

आचवलांनीच पुढे प्रश्न उपस्थित केला आहे की, "असे का होते? दासळणान्या समाजव्यवस्थेत आपले कर्ते पुरुष कमकुवत झाल्यावर स्त्रियांच, आपल्या अंगच्या सोशिकपणातून आलेल्या ताकदीने संसाराचा भार आपल्या शिरावर घ्यायला आपोआप पुढे होतात, म्हणून? नियती ही दुःखरूप असते, आणि दुःख सहन करण्याची शक्ती हीच खरी शक्ती, म्हणून? आपल्या संस्कृतिसंचितातील 'प्रकृती' ही चंचल, उत्साही, तर 'पुरुष' हा उदास, विरक्त, प्रकृतीच्या संयोगानेच जगणारा, अशाच प्रतिमा शतक्रानुशतके आपल्या नेणिवेतच खोलवर रुजलेल्या आहेत. त्याचा परिणाम म्हणून? सतत दुःखभार सोसल्याने ह्या स्त्रियांच्या पिंडातच कुठे तरी आंतरिक शक्तीचा न आटणारा झरा लपलेला असतो व तो जरूर पडल्यावर प्रकट होतो. म्हणून? की नियती माणसांची जीवने स्वेच्छेने हवी तशी फिरवते, तेव्हा तीही जाणते की, पुरुष हा फक्त निमित्तमात्र असतो; खरा प्रवाह वहायचा, त्याचे सातत्य रहायचे ते स्त्री-जीवनातूनच; तीच आपले खरे जीवन; एखाद्या जीवनाची निर्मिती व त्यातला आनंद, त्यातली धारणा व त्यातले कष्ट, त्याची वाढ, त्यातल्या आशा आणि अखेर त्याचा मृत्यू व आपल्याच अंगाचा विनाश आपणच पहावा असे त्यातले पराकोटीचे दुःख, हे सगळे भोगही अखेर तिचेच. म्हणून?"

खरे काय ते खानोलकरांच्या निर्मितशक्तीला माहीत. पण आचवलांनी ह्या वस्तुस्थितीकडे पहाण्याच्या अनेक बाजू नोंदविल्या आहेत. त्यांपैकी प्रत्येक बाजूने एक धागा धरून या बाढ्यात शिरता येते आणि चाचपडत, टेककाळत, कधी हरवलेल्या वाटेवर बलेच पावले टाकीत मध्यकेंद्राशी कसेबसे पोचावे, तर तिथे एक शून्य असते.

अंधाराने चमकणारे शून्य. कोणताच दृष्टिकोन तेथे उरत नाही. अंनिमा-अंनिमसच्या आदिप्रतिमांची, प्रकृति-पुरुष संकल्पनेशी आंतर-अर्थाने जोडलेली वाट मी घेतली आहे, ती थेट व स्वच्छ म्हणून नव्हे; तीही इतर सर्व वाटांप्रमाणे मध्येच पुसटणारी, मध्येच अंधारणारी, समग्राचे दुवे सतत सांभाळू न शकणारी अशीच आहे.

वा वाटेने अंनिमसची उजळ, प्रकाशयुक्त वाजू क्वचित्तच आढळते. त्याची अकरणात्मक, अंधारी वाजू मात्र खानोलकरांनी सर्वत्र प्रकट केली आहे. आयुष्य स्वतःच्या कर्तृत्वाने सोन्याचे करणारे आणि स्वतःच्या आयुष्याचा दिवा पेटवून त्यावर इतरांची आयुष्ये उजळू शकणारे पुरुष इथे सहसा दिसत नाहीत. दिसतात ते कणा नसलेले, हतबल, कमजोर पुरुष. उदाहरणार्थ 'त्रिशंकू' मधला नानू, 'रात्र काळी... घागर काळी' मधला दास्या, वामन, किंवा 'अगोचर' मधला तातू. काही पुरुष एरवी नॉर्मल असले, तरी वासनेच्या पातळीवर विकृत असलेले, 'कोंडुरा' मधल्या पर्शारामतात्यां-सारखे, 'अगोचर' मधल्या अच्युतसारखे पुरुष. त्यातून 'कथा' मधल्या राणूसारखी अर्धवयातली मुलेही सुटत नाहीत. काहींच्या विकृतीला क्रौर्याची, ढोंगाचीही जोड आहे. जसे 'कोंडुरा'तले नारवा जडये किंवा 'चानी'तला आप्पा वामण किंवा 'त्रिशंकू'तले केशव दाजी.

## अपयशी वीरनायक

या प्रकारच्या अंनिमसला साहजिकच त्याच्या दुयळेपणाच्या अस्वस्थ भानातून प्रभावी अंनिमाशी एकरूप होण्याची ओढ असणार, तशी ती आहे आणि या विश्वातल्या 'स्त्रीला' ही प्रभावी पुरुषाची ओढ आहे; वीरनायकाची - हीरोची ओढ आहे. ही ओढ वासनेच्या पातळीवर तर आहेच आहे. आणि स्वाभाविक आयुष्याच्या पातळी-वरही कुठे स्पष्ट, तर कुठे अस्पष्ट स्वरूपात आहे. 'रात्र काळी...घागर काळी' मधल्या लक्ष्मीची, तिचे प्रखर सौंदर्य भोगू शकणाऱ्या पुरुषासाठीची तहान, 'अगोचर' मधल्या नंदिनीची अच्युतवद्दलची अपेक्षा, आणि चानीची अप्पा वामणावद्दलची ओढ, ही अशी वासनेच्या पातळीवर स्त्रीला लागलेली 'वीरपुरुषा'ची ओढ आहे.

नॉर्मल आयुष्यातही खानोलकरांच्या स्त्रीला वीरनायक हवा आहे. 'अगोचर' मधल्या नंदिनीच्या लेखी तातू परीकथेतला राजपुत्र आहे. 'भागधेय' मधल्या हसनपत्नीच्या दृष्टीने मधला सामंत असा पौरुषसंपन्न युवराजच आहे. त्यांच्या 'युद्ध' ह्या कथेतल्या सुमीच्या लेखी, युद्धावर निघालेला नवऱ्याचा मित्रही वीरनायकच आहे. असे वाटते की, 'रात्र काळी...घागर काळी' मधली लक्ष्मी तिच्या दाराशी वसून राहणाऱ्या वामनला नाकारते आणि 'दुष्टचक्र' मधली अक्का गरीव मास्तरांना नाकारते, तीही ते दोघे वीरनायक बनण्याची मुळीसुद्धा शक्यता नसल्यामुळेच.

या कथात्म साहित्यात हा वीरनायक यशस्वी मात्र कधी ठरत नाही. त्याच्या

कर्तृत्वाने, पराक्रमाने अथवा आंतरिक सामर्थ्याने कधी परिस्थिती प्रभावित होत नाही, बदलत नाही. कधी त्याच्या सहवासातील इतर व्यक्तींसाठी तो परीस बनत नाही, की कधी मानवी मर्यादित का होईना, पण उफाळून येणाऱ्या विधायक मानवी शक्तींचा उत्कट, भव्य आविष्कार तो करित नाही. तो कायम अपुरा आहे. अर्धा हीरो आहे. त्याच्यामध्ये नेहमीच एक पराभूत वृत्ती, उणेपणा, पोकळी, हतबलता नांदते आहे. म्हणून वीरनायकाची इथली प्रतिमा कधी सच्चगुणांनी उजळ, पूर्ण आणि तृप्त नाही. जीवनातल्या मंगलाचे स्वप्न ती कधी पाहू शकलेली नाही.

म्हणून पहा, 'भागधेय' मधला सामंत हसनपत्नीपुढे हार खातो आणि स्वतःच्याच छातीत खंजीर खुपसून स्वतःची हत्या करतो. 'त्रिशंकू' मधल्या नानूला ताठ कणाच नसतो, म्हणून तो स्वतःच्या आयुष्यापासूनही दूर फेकला जातो. 'अगोचर' मधला तातू आनंदरावांच्या कारवायांचा बळी ठरतो. 'रात्र काळी..घागर काळी' मधल्या लक्ष्मीपुढे सर्वच पुरुष हतबल ठरतात. 'चाफा' मधला विष्णूसुद्धा दांडग्या काळजाचा, पण अखेर संध्यापुढून असहाय होऊन उठून येतो.

हे सगळे पुरुष, एखादा अपवाद वगळता, वीरनायकाचा जणू आभास वाटतात; ज्यांना वीरनायकाची त्वचा तेवढी लाभली, पण त्याचा कणा लाभला नाही, त्याचे भाग्य लाभले नाही, असे पोकळ नामधारी वाटतात.

### पराभूत 'वृद्ध आस'

आणखी एका आदिप्रतिमेचे प्रकटीकरण इथे असेच बलहीन पद्धतीने होते आणि तेही केवळ लेखकाच्या व्यक्तिविशिष्ट आंतरप्रवृत्तीमुळेच. ही आदिप्रतिमा 'वाइज ओल्ड मॅन'ची-वृद्ध आसाची आहे. मानवी आयुष्यात अनेक वळणांवर कुठे तरी माणसाला कुणी तरी मार्गदर्शक, सहाय्यार, दिग्दर्शक, उपदेशक भेटतोच. मग तो कोणत्याही रूपात भेटो-आई-वडिलांच्या रूपात, गुरूच्या रूपात, शिक्षकाच्या रूपात; धर्मगुरूच्या अथवा श्रेष्ठ आध्यात्मिकाच्या रूपात किंवा कोणाही ज्येष्ठ वा सामर्थ्यवान व्यक्तीच्या रूपात. या ज्येष्ठ अनुभविकाच्या सल्ल्याने आयुष्यातल्या अडचणी तरून जाता येतात. अंधारातून मार्ग दिसतो. आडमार्गाला लागलेली पावले पुन्हा आपल्या मार्गावर येऊ शकतात. किंबहुना तुम्हाला मार्गदर्शन करणारे हे तुमच्याच आत्म्याचे एक बहिश्चर रूप असते म्हणाना ! तुम्हाला सावध करण्याची, हतबलतेतून हात देऊन उठवण्याची फार मोठी कामगिरी ह्या रूपाने पेललेली असते.

खानोलकरांच्या वैयक्तिक आयुष्याचा संदर्भ दिला, तर त्यांच्या वाङ्मयातील या ज्येष्ठ अनुभविकाच्या प्रतिमेची संगती आणखी लागू शकते. खानोलकरांच्या बालपणावर ज्या अनेक गोष्टींचे प्रखर ठसे उमटले आणि ज्यांचे दूरगामी परिणाम त्यांच्या लेखनप्रवृत्तीवर झाले, त्यात कोकणचा निसर्ग जसा आहे, तशी बागलांची राईही

आहे. बागलांच्या राईत ज्यांचे वास्तव्य होते, त्या चिदानंदस्वामींचे संतपण खानोलकरांच्या घराण्यावर परंपरेने प्रभाव गाजवून होते, हे आपण पाहिले आहे. या गूढगहन संतत्वाचा संस्कार खानोलकरांच्या मनावर मोठा झाला. शिवाय चिदानंद काय किंवा त्यांच्या आधिपत्याखाली नंतर आलेले निवतीचे गिरिगोसावी<sup>२६</sup> काय, यांच्या चमत्कारकथाही खानोलकरांच्या कानावर होत्या. ह्या संस्कारांचा परिणाम म्हणून की काय, त्यांच्या वाङ्मयातला ज्येष्ठ अनुभविक कित्येकदा स्वामींच्या, यतींच्या, महाराजांच्या रूपात येतो. 'कोंडुरा'मधला यती आणि 'अगोचर'मधले महाराज किंवा स्वामी असे आहेत.

अशा काहीशा गूढ, दैवी पातळीवरचा, मानवी सुखदुःखांपलीकडचा, साक्षीभावाने असणारा म्हणून जसा हा ज्येष्ठ अनुभवांक येतो, तसा तो मानवी पातळीवर, काहीसा फटकळ तोंडाचा आप्तवत् माणूस म्हणूनही येतो. स्वतः खानोलकरांना त्यांच्या कठीण काळात मुख्यतः मानसिक आणि व्यावहारिक जगण्यासाठी आधार दिला तो त्यांच्या मित्रांनी. ह्या मित्रांचा दिलासा, सल्ला आणि स्वतःच्या आयुष्यातली त्यांची भूमिका, त्यांची जागा, यांचे प्रतिबिंब खानोलकरांच्या वाङ्मयात नकळत पडले असण्याचाही संभव आहे. म्हणून 'पाषाणपालवी'मधल्या बापूसारख्या किंवा 'त्रिशंकू'मधल्या वशासारख्या व्यक्तित्वा निरमाण झाल्या असाव्यात.

या आदिप्रतिभेचा अगदी ठसठशीतपणे आविष्कार करणारी दोन नावे म्हणजे 'अगोचर'मधला दादूभट आणि 'कोंडुरा'मधले सोहोनी मास्तर. हे दोघेही फटकळ तोंडाचे. दुष्प्रवृत्तींसमोर ताठ उभे राहणारे. प्रत्येकाच्या चुका प्रत्येकाच्या पदरात घालणारे. 'चानी'मधली दिनूची आजी यांच्याच कुळीतली आहे. पिकत गेलेले एक अनुभवी शहाणपण तिच्याजवळ आहे. 'चाफा'मधला विष्णू तर स्वतःच स्वतःचा मार्गदर्शक आहे. तो जेव्हा स्वतःला उद्देशून मोठ्याने बोलतो, तेव्हा त्याच्यातला ज्येष्ठ अनुभविक त्याच्याशी बोलत असतो.

हे वृद्ध अनुभविकसुद्धा खानोलकरांच्या वीरनायकांसारखेच पराभूत आहेत; सत्त्व-संपन्न असूनही पराभूत आहेत. डोळ्यांसमोर घडणारे कोणतेही दुष्कृत्य थांबवण्याची शक्ती त्यांच्यात नाही. एवढेच की, इतर अडाणी माणसांप्रमाणे ते दुष्प्रवृत्तींपुढे लोटांगण घेत नाहीत, की त्यांना बळीही पडत नाहीत.

पण याखेरीज काही विधायक गोष्टी मात्र ते करू शकत नाहीत. दादूभटामुळे तातूचा विनाश थांबू शकत नाही, आनंदरावांसारखा खलनायक विजयी व्हायचा थांबत नाही. सोहोनी मास्तरांच्या स्पष्टोक्तीमुळे पंशरामतात्यांचे वाकड्या वाटेवरचे पाऊल मागे येत नाही, की नारोबा जडयांचे पाप उघडे पडत नाही. दिनूची आजी दिनूच्या मामांच्या आणि गावपुढाऱ्यांच्या कारवाया थांबवू शकत नाही, की चानीला मृत्यूच्या खाईपासून मागे ओढू शकत नाही. हेडमास्तरांना किंवा दिनकरावांसारख्या

दोंदे वाढवून बसलेल्या शुभ श्रीमंताला तोंडावर चार गोष्टी सुनावणारा फटकळ तोंडाचा विष्णू संध्याचे कोवळे आयुष्य पुन्हा आपल्याशी जोडून आणू शकत नाही. ज्या वळणाची वाट महागात पडणार, याची त्याला कल्पना होती, त्या वळणावर जाऊन तडफडीचा धनी होणे तो चुकवू शकत नाही.

म्हणून असे वाटते की, अंनिमसची बलसंपन्न वाजू प्रकट करणारी रूपे खानोलकर पूर्ण रूपात ताकदीने उभीच करू शकले नाहीत; शकणारही नव्हते.

## आदिमतेची ओढ

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतली बहुतेक सगळी पात्रे आपल्यापासून पुष्कळ दूर असतात. मात्र ती आपल्याला परकीही रहात नाहीत. विकृतीचा, असामान्यत्वाचा अथवा विचित्रपणाचा अंश फुंकून तळात उरणारे हे असे काय आहे की, ज्यामुळे ही सगळी पात्रे, या सगळ्या व्यक्ती विलक्षण, तरी आपल्याशा वाटल्या? आपला जीव गुदमरून टाकणारी अशी कोणती ओढ त्यांनी आपल्या प्राणांना दाखवावी? ही पुन्हा आदिमतेचीच ओढ आहे.

## संदर्भ-टीपा :

१. Psychological Reflections : An Anthology from the Writings of C. G. Jung : Selected and Edited by Jolande Jacobi. London, 1971. p. 38.
२. Greatness and Limitations of Freud's Thought : Erich Fromm. London, 1982. pp. 63-69.
३. देवाघरचा पाऊस : रवींद्र पिंगे पुणे, १९७५. पृ. १४३-१५४.  
( 'खानोलकरांचं मोकळं आकाश' या शीर्षकाचा लेख )
४. स्वानंदलहरी : संपादक-प्रकाशक : आनंदराव बाळकृष्ण रांगणेकर. कोचरे, शके १८३३.
५. तत्रैव, पृ. १-१८ ( प्रारंभी स्वतंत्र पृष्ठे ).
६. श्रीमठ दाभोली येथील संस्थानचा संक्षिप्त इतिहास : प्रकाशक-रामचंद्र पांडुरंग नाईक. गोळवण, १९१४.
७. देवाघरचा पाऊस, पृ. १४५.
८. बागलांची राई : चिं. ज्यं. खानोलकर, सत्यकथा, ऑगस्ट, १९७६. पृ.२२-२४; देवाघरचा पाऊस, पृ. १४५.



९. सत्यकथा, ऑगस्ट : १९७६. पृ. २२-२४.
१०. तत्रैव, पृ. २२.
११. सनई : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९६४. पृ. १-३१.  
( या कथासंग्रहात 'सनई' ही पहिलीच कथा आहे. )
१२. दिवेलगण : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९६२. पृ. ७९.
१३. तत्रैव, पृ. ९८.
१४. सत्यकथा, ऑगस्ट, १९७६. पृ. २३.
१५. दिवेलगण, पृ. ९८.
१६. जोगवा : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९५९. पृ. ७५.
१७. सत्यकथा, ऑगस्ट, १९७६. पृ. २४.
१८. सत्यकथा, ऑगस्ट, १९७६. पृ. २३.
१९. तत्रैव, पृ. २२.
२०. दिवेलगण, पृ. ६१.
२१. नक्षत्रांचे देणे : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९७५. पृ. ६६.
२२. 'भरतशास्त्र', मे-जून १९७९, पृ. ४-६.  
( 'आठवणीत दाटलेले व्यक्तिमत्त्व' - व्यंबक खानोलकर )
२३. अगोचर : चिं. व्यं. खानोलकर. नागपूर, १९७५.
२४. कादंबरीकार खानोलकर : प्रभाकर पाध्ये. पुणे, १९७७. पृ. १२५.
२५. जास्वंद : माधव आचवल. मुंबई, १९७४. पृ. १८५...
२६. श्रीमद्दत्तगिरी गोसावी चरित्र : दि. ग. नाईक. मुंबई, १९५९.





## आदिमतेची रंग-रूपे

आपण काय लिहितो आहो, याची स्पष्ट जाणीव कादंबरीकार खानोलकरांना असेल, असे मला वाटत नाही. 'कोंडुरा'<sup>१</sup> या कादंबरीचे लेखन नक्कीच त्यांच्या जागृत मनाच्या जाणीवपूर्वकतेतून झालेले नसणार. नाहीपेक्षा भूविचारातून गर्जत उरलेल्या तसे अज्ञाताचे पाणी कादंबरीभर असे वादळत-उसळत राहिले नसते. उन्मत्त विराटाचा वारा असा चिमुकल्या संज्ञेच्या ओंजळीत धरणे शक्य झाले नसते. शतकांच्या मानवी अस्तित्वाची मुळे जिये सरपटत गेली आहेत, त्या मातीतून उगवलेला गहन काळोख असा चर्मचक्षूंनी निरखून पहाता आला नसता. म्हणून मी म्हणते आहे की, आपण काय लिहितो आहो, याची जाणीव खानोलकरांना नसावी. त्यांच्या असंज्ञ मनातल्या शक्तींनी कवितांप्रमाणेच त्यांच्या कादंबरी-लेखनावर अनिर्वेध अधिकार गाजवला आहे.

### आदिम प्रतिभा

खानोलकरांच्या प्रतिभेची जातकुळीच, प्रभाकर पाध्ये म्हणतात तशी, 'आदिम' आहे.<sup>२</sup> ती जराही घडीव नाही, संस्कारित नाही. पैलू न पाडलेल्या हिऱ्यासारखी ती धुळीने माखलेले तेजाचे थेंब उरात घेऊन येते. जितका अटळ तिचा उजेड, तेवढाच अटळ त्याभोवतीचा अंधारही! आयुष्याप्रमाणेच द्वंद्वांचा स्वीकार करून साकार झालेले तिचे रूप जितके अलीकडे ज्ञाताच्या सीमेत उभे राहिलेले, तेवढेच पलीकडे अज्ञाताच्या पारंब्यांमधून दिसेनासे झालेले. या प्रतिभेने जे साहित्य जन्माला घातले, त्यातून निश्चेतन मनाच्या गहनगूढ सावल्यांचे एक झपाटलेले जग तयार झाले. कोकणच्या झपाटणाऱ्या देवचारांच्या आणि राखणदारांच्या जगासारखेच हे गूढ जग

आल्या-गेल्या वाचकाला झपाटत राहिले.

या जगाविषयी माधव आचवलांनी म्हटले आहे : “ खानोलकरांची निर्मिती ही एका पछाडलेल्या कलावंताची निर्मिती आहे आणि तिच्यात वाचकालाही पछाडण्याची शक्ती आहे. काही पछाडलेले प्रतिभावान लेखक हे आपल्या अंतःस्फूर्तीने, जणू काही नेणिवेनेच लिहितात, तसे खानोलकर आहेत. अशा लेखकांच्या लिखाणात कधी कधी जी कमतरता जाणवते, तिच्यापासून तेही मुक्त नाहीत. त्यांच्या निर्मितीचा जिवंतपणाच पुष्कळसे तारून नेतो; पण तरीही कधी अपुरेपणा, कधी अतिपुरेपणा, कधी खडबडीतपणा राहून जातोच....पण एखाद्या लेखकाचा विचार करताना त्याचे असले दोष महत्त्वाचे नसतात. ( कारण ते कमीअधिक प्रमाणात कुठल्याही लेखकात आढळतात. ) महत्त्वाचे असते ते हे की, हे दोष खांद्यावर घेऊन पैलतीर गाठण्याची शक्ती त्या लेखकाजवळ आहे की नाही. आणि खानोलकरांत ती आहे, ह्यात तिळमात्र शंका नाही. ”<sup>३</sup>

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांमधील जग पारंपरिक मूल्य-प्रभावाखालचे जग आहे आणि या मूल्यांनी माणसांच्या आयुष्याला दिलेला आकार आणि दिशा माणसांनी नेणिवेतून स्वीकारली आहे. खानोलकरांच्या या कादंबरी-जगात माणसे कोणतीही गोष्ट करतात, ती एका आदिम ऊर्मातून. प्रेम, द्वेष, सत्ता-संपत्तीचा वापर किंवा तिची लालसा, श्रद्धा आणि टोंग या साऱ्या गोष्टींचा इथल्या माणसांनी घडवलेला आविष्कार एका निखळ आदिम प्रेरणेतून घडवलेला आहे. म्हणून व्यक्ती आणि व्यक्तिजीवन यांचे बाह्य भौगोलिक, ऐतिहासिक तपशील या जगात महत्त्वाचे ठरत नाहीत. पूर्णतः नैसर्गिक प्रेरणांनी लवळवणारे असे या जगातले वातावरण आहे आणि आचवलांनी ह्या वातावरणाचा नैसर्गिकपणा कलात्म आणि सच्चा असल्याची ग्वाही दिली आहे.

प्रभाकर पाध्ये यांनी खानोलकरांची प्रतिभा आदिम कशी होती, यासंबंधी विस्ताराने विवेचन केले आहे.<sup>४</sup> ते म्हणतात तसा खानोलकरांचा अनुभव आदिम प्रकृतीचा, म्हणजे संस्कृतीने संयमित न झालेला असा आवेगपूर्ण अनुभव असतो, जो प्राण्याच्या मूळ प्राकृतिक ऊर्जेचा स्वाभाविक आविष्कार करतो. त्यांच्या कादंबऱ्यांतील विषय, व्यक्ती, व्यक्तींची प्रकृती, प्रवृत्ती आणि वर्तन, त्यांच्या श्रद्धा हे सर्व आदिमतेला पोषक आहेत. शिवाय त्यांच्या आदिम प्रतिभेने निर्मिलेली प्रतिमासृष्टीही आदिम विषय-व्यक्ती-वातावरण यांना साजेशी आहे.

प्रा. गंगाधर गाडगीळ यांनी खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतील ‘अतिमानुषा’चे विश्लेषण करताना म्हटले आहे की, “...अतिमानुषाला खानोलकरांच्या अनुभवविश्वात महत्त्वाचे स्थान आहे. त्याचे अस्तित्व त्यांच्या नाटकांतही जाणवते. पण त्यांच्या कादंबऱ्यांत ते जितक्या प्रत्ययकारित्वाने व्यक्त होते, जितक्या विविध प्रकारे त्याचे दर्शन घडते, तसे त्यांच्या नाटकांत घडत नाही अग्न कवितांतही घडत नाही.

हे अतिमानुष अनेक स्वरूपात खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत अवतरते.. हे अतिमानुष

प्रभावी आहे; माणसाला झपाटून टाकणारे आहे. त्याच्या जीवनाची दिशाच बदलून टाकण्याचे, ते उद्ध्वस्त करण्याचे सामर्थ्य त्याच्यात आहे. दैव, दैवते, साधु-पुरुष, यती यांच्या द्वारे ते अवतरते. कधी कर्मठ पुण्यवंतांच्या प्रभावाच्या रूपाने ते वावरते. पण ते काही माणसाला न्याय देणाऱ्या, कृपाळू परमेश्वराचे रूप नव्हे. ते पाप-पुण्याच्या पलीकडचे आहे; पृथ्वीच्या पोटातल्या लाव्हारसासारखे आहे; समुद्रावरच्या वादळासारखे आहे; ज्या गुहेत भयंकर विषारी सर्प सरपटत, वेटोळी आवळत फुत्कारत असतात, अशा गुहेत कोंडलेल्या अंधारासारखे आहे. जाणतेपणाने अगर अजाणता ते दुष्टपणा करीत असते; जे निष्पाप साधेभोळे आहेत, त्यांची जीवने उद्ध्वस्त करीत असते...

या अतिमानुषाचे मानवी जीवनातल्या एका अत्यंत प्रबळ प्रेरणेशी अत्यंत जवळचे नाते आहे आणि शत्रुत्वही आहे. ही प्रेरणा म्हणजे कामवासना. कधी कधी हे अतिमानुष प्रचलित कामवासनेतूनच निर्माण होते...या अतिमानुषाच्या प्रभावातून पाप कल्पनेचा उदय होतो आणि ते पाप अपाप कामवासनेला येऊन चिकटते.. ही पाप कल्पना मोठी विचित्र आहे. जाणूनबुजून जे पाप करतात, त्यांच्या मनाला ती अनेकदा स्पर्शही करीत नाही आणि चानीसारखे जे निष्पाप असतात, त्यांची मने मात्र ती ग्रासून टाकते. अतिमानुष आणि कामप्रेरणा यांचा विचित्र संघर्ष हाच खानोलकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांचा विषय आहे”<sup>५</sup>

### कोंडुरा : आदिम काळोखाचे माहेर

‘कोंडुरा’ या कादंबरीचे निवेदन, ती कादंबरी वाचताना सावलीसारखे मागे-पुढे पायांत घुटमळत राहते. प्रभाकर पाध्ये आणि माधव आचवळ या दोघांनीही या निवेदनासंबंधी चर्चा केली आहे.<sup>६</sup> या कादंबरीतला कोंडुरा म्हणजे खरे तर काय आहे? प्रत्यक्षात, समुद्रात घुसलेला तो दोन-चार माडांएवढा उंच कडा आहे. त्याच्या पायाशी एक पाषाणाचे विवर आहे. समुद्राच्या लाटा तिथे सतत खडकावर आदळत असतात. विशाल समुद्र, त्याच्या आडव्या पृष्ठाशी काटकोन करीत ताठ उभा असलेला उंच डोंगरकडा आणि त्याच्या पायाशी आपटणाऱ्या लाटांचा भयंकर गर्जनाध्वनी. हे हे सगळे दृश्य पहायला कदाचित् वेगळे वाटेले; थोडे थरारून टाकौले; सृष्टीच्या नवलाई-विषयी मन थक होऊन जाईल.

पण ‘कोंडुरा’ विषयी माणसांना एवढेच वाटून थांबलेले नाही. त्याहीपलीकडचे पुष्कळ त्यांच्या अंतर्मनात जागे झालेले आहे आणि हे जागे झालेले मोहोळ आजचे नाही. फार जुने आहे. मानवजातीच्या प्रारंभकाळापासून सृष्टीविषयीच्या भावना-कल्पनांची जी प्रतिविंबे माणसाच्या नेणिवेत उमटत आली, ती थेंब थेंब मधासारखी या मोहोळात साठली आहेत. त्यांनी हे मोहोळ गच्च भरले आहे. कोंडुर्याबद्दल माणसांना जे काही वाटते, ते या मोहोळातून ठिबकले आहे. कोंडुरा त्यांचा देव आहे.

देव : जो मानवी आकलनापलीकडच्या सगळ्या गोष्टी जाणतो आहे ! वितीच्या मेंदूला जे जे समजते, त्या साऱ्यांचा तो जन्मदाता आणि नियंता आहे ! मानवी आयुष्याचे आदि-अंत पोटात घेणारी रहस्यमय शक्ती म्हणजे देव आहे. 'कोंडुरा' माणसांचा देव आहे !

सृष्टीतल्या उग्र-भयंकर घटितांना माणसाने देवत्व काही आज नाही दिले. आज तर वैज्ञानिक दृष्टीच्या बळावर बुद्धिवादी माणूस सृष्टीची सगळी रहस्ये प्रयोगांनी उलगडून पहातो आहे. पण माणसाने देव निर्माण केला हजारो वर्षांपूर्वी. जेव्हा विज्ञानाचा उदय झाला नव्हता, तेव्हाची ही गोष्ट. जेव्हा माणसाचे मन अगदी अप्रगत होते, त्यावर संस्कृतीची साले नव्हती धरली, त्यावर धर्माची पुटे नव्हती चढली, त्याला विज्ञानाची धार नव्हती लागली. जे होते ते पूर्ण नम्र मन. जिवंत ! जे माहीत नव्हते, ते माहीत होत गेले तेव्हा, तो माहिती होण्याचा अनुभव मूळच्या सगळ्या प्रतिक्रिया तशाच जिवंत ठेवून, त्या आदिम मनात ठसून गेला. आश्चर्य, कुतूहल, भय, आदर, नम्रता, जे जे त्या क्षणी जागले, ते ते त्या अनुभवरूपात जसेच्या तसे गोठले आणि मग त्याच्या लेखी तेच वास्तव बनून गेले. भोवतीच्या सृष्टीचे त्याला जाणवणारे अर्थ त्याच्या जगात सत्य झाले. त्याच्या जीवनाशी ज्या तऱ्हेने सृष्टिघटक जोडले गेले, त्या तऱ्हेचेच रंगरूप घेऊन ते प्रकट झाले. आदिकाळातल्या या मानव-जगतात बाह्य सृष्टीचा बहुतेक सगळा भाग रहस्यमयच होता. त्याचा कार्यकारणभाव अज्ञातच होता.

आज सृष्टीची भीती फार कमी झाली आहे. कुतूहलही तुलनेने कमी झाले आहे. पण हे शतकांच्या मानवी इतिहासाचे फळ आहे. हजारो वर्षांच्या मानवी परिश्रमांनंतरची ही गोष्ट आहे. प्रारंभकाळ असा आत्मविश्वासाने रसरसलेला नव्हता. ज्ञाताच्या सीमा तेव्हा पैलपार पसरलेल्या नव्हत्या. संज्ञेचा दिवा तेव्हा अगदी मंद प्रकाश देत होता. बाकी अंतर्भागात होते नेणिवेचे सुदीर्घ अंधारराज्य आणि बाह्य जगात अज्ञात रहस्याची प्रचंड सत्ता !

या रहस्यमय सत्तेलाच माणसाने देव म्हटले. तिचे प्रत्यंतर ज्या सृष्टिघटकांनी दिले, त्याला देव म्हटले. त्याच्या लेखी मग जमीन पिकवणारा पर्जन्य देव झाला. पर्जन्याला पोटात घेणारे, सूर्य-चंद्रांना खेळवणारे अनंत आकाश देव बनले. त्याला आधार देणारी, पोसणारी लीलामयी भूमी देव झाली आणि त्याला जगवणारे पाणीही देव बनले. कोंडुरा या देवरूप पाण्याशी नाते सांगतो.

आदिमानवाच्या लेखी पाणी शुभंकरही आहे आणि भयंकरही आहे. तेच त्याला जगवते आणि तेच पोटातही घेते. पाणी सजीव आहे. आदिम मनाच्या लेखी सृष्टीचा जन्मच मुळी पाण्यातून झाला आहे. सृष्टीच्या निर्मितीसंबंधीच्या जगभरच्या किती तरी कथा पाण्याशी संबंधित आहेत. कोंडुरा म्हणजे जणू पृथ्वीच्या गर्भाशयातून वर आलेले पाणी

आहे. त्याचे प्रचंड विवर म्हणजे अमावास्येचे उगमस्थान आहे. सगळ्या जगाचा काळोख त्यातच असावा. हा काळोख साधा नव्हे. हा आदिम काळोख ( ' प्रिमॉर्डियल डार्कनेस ' ) दिवसाच्या सर्जनाची शक्यता सामावणारा, अंधार-उजेडाच्या लौकिक द्वंद्वापलीकडचा गूढ काळोख, संशेलाही पोटात घेणारा असंज्ञ, अनंत काळोख आहे. या पृथ्वीगर्भातल्या काळोखात मानवेतिहासाची हजारो वर्षे पाषाणासारखी गोठून पडली आहेत आणि त्यावर समुद्राने सजीव पाणी खेळते आहे; जिवाच्या आकांताने अज्ञाताला हाक दिल्या-सारखे टाहो फोडते आहे.

या रहस्यमय विवरात एक हजारो वर्षांचे म्हातारे कासव आहे. ज्याचे रूप घेऊन ईश्वरी शक्तीने पृथ्वीला पेलले, ते कासवच जणू कोंडुन्याच्या विवरात येऊन राहिले आहे. त्याच्या पाठीवर वसला आहे एक म्हातारा यती. संपूर्ण पिकलेला. पृथ्वीचा आदि-अंत माहीत असलेला. मानवी पापपुण्याची नोंद घेणारा. सर्वशक्तिमान, तरी अल्पित. ईश्वरासारखाच. म्हणून तर ' पिकलेला ' आणि परमेश्वराशी नाते सांगणारा. माणसाचे जन्म-मृत्यू आपल्या मुठीत सुरक्षित ठेवणारा. मानवी आयुष्यावर खडा पहारा ठेवणारा. भावळ्या माणसाने अज्ञात विश्वशक्तीच्या कर्तृत्वापुढे नम्र होऊन तिला कधी देव म्हटले, तर कधी नियती ! स्थानिक भूगोलाशी ही शक्ती निगडीत होत गेली. कोंडुन्याशी ती निगडीत झाली, ती याच प्रक्रियेतून.

## दवलेल्या वासनेने शोधलेली विकृतीची वाट

कोंडुन्याचा मोठा प्रभाव त्याच्या परिसरातल्या मानवी जीवनावर आहे. त्या जीवनाचीच कहाणी या कादंबरीने सांगितली आहे. ही कहाणी उलगडते पर्शराम-तात्यांच्या आयुष्याच्या अंगाने. त्यांच्या जीवनाच्या विकृतीच्या अंगाने. त्या विकृतीलाच अंगाच्यासारखे भाळी लावणाऱ्या आंधळ्या श्रद्धेच्या अंगाने. कोंडुन्याच्या गर्जेने घुमणाऱ्या ( खरोखरच सारासारविचारशक्ती हरपून गेलेल्या ) परिसरात पर्शराम-तात्यांचे गाव आहे. तात्या चारचौघांसारखे साधेसुधे आहेत. वयाने चांगले प्रौढ, जाणते पुरुष आहेत. पण त्यांचे आयुष्य मात्र चारचौघांसारखे ' नॉर्मल ' राहिलेले नाही.

तात्यांचे लग्न झाले, तेव्हा त्यांची बायको अनसूया अगदी लहान, नहाणही न आलेली परकरी पोर होती. ती वयात येण्यासाठी तात्यांना वाटच पहावी लागली. मनात अनसूयेविषयी-म्हणजे तिच्या पोरपणाविषयी थोडा रागच साचत गेला. पण तेही दिवस संपले. अनसूया एक दिवस मोठी झाली. पोरपण टाकून बाई झाली. तात्यांच्या नजरेचे अर्थ तिला कळू लागले. पण सगळे सुरळीत होण्याच्या या प्रारंभिक काळातच सगळे बिनसून गेले. एकत्र कुटुंबात राहणाऱ्या तात्यांना, रात्री ते अनसूये-जवळ जात असतानाच, त्यांचे थोरले भाऊ-विष्णुदादा उपहासाने काहीवाही बोलले. खरे तर, नवरा जसा आपल्या बायकोशी वागतो, तसेच विष्णुदादाही यापूर्वी आपल्या

वायकोशी वागले होते. त्यांनाही मुलेवाले झाली होती. पण अनसूयेशी शरीरसंबंध ठेवणे हा जणू तात्यांचा अपराध आहे, असा अर्थ ध्वनित करणारा एक झोंवरा टोमणा त्यांनी पर्शरामतात्यांना मारला; आणि अनसूयेकडे जाण्यासाठी उचललेले पाऊल तात्यांनी मागे घेतले. त्यांच्यातल्या नारीसाठी उत्सुक नराला विष्णुदादांच्या शब्दांनी डिवचले. ऐन भरात मादीकडे झेपावणाऱ्या नागाला किंवा हत्तीला अडवले, तर तो जसा फुत्कारून, चवताळून उठेल, तसा तात्यांमधला रत्युत्सुक नर खवळला. अपमानाच्या जाणिवेने पेटून तात्या घर सोडून निघाले.

कादंबरीतील पर्शरामतात्या प्रथम दिसतात ते अशा अस्वस्थ संतापाच्या अवस्थेत माळरान तुडवीत जाताना. विष्णुदादांच्या शब्दांनी त्यांची ऐन भरातली वासना त्यांना बळेच ओढून परत फिरवावी लागली आहे. त्यांनी ती रागाने मनात दडपली आहे. खरे तर अनसूयेच्या वयात येण्याची वाट पहाताना आधी या वासनेला केवढा तरी आवर त्यांना घालावा लागला होता. किती तरी दिवस गुरगुरणाऱ्या या श्वापदाला त्यांनी संयमाने आवरून धरले होते; आणि अनसूया 'मोठी' झाल्यावर अवघ्या चार-पाच रात्री स्त्रीसुखाची चव कळते न कळते तो, विष्णुदादांनी त्यांचा उपहास केला आहे—समाजमान्य नात्याने त्यांना मिळणाऱ्या सरळ नैसर्गिक आणि हक्काच्या सुखाचीच चेष्टा केली आहे. आणि मग भुकेल्या जनावराची भूक ताणून धरावी अन् नंतर त्याला एखादे भक्ष्य नुसते समोर दाखवून मग दूर न्यावे, तशी तात्यांची अवस्था झाली आहे. त्यातून त्यांच्या विकृतीचा जन्म झाला आहे.

माळरानावरच्या झाडांच्या भणंग गजबजाटातून तात्या वाट शोधतात ती कसली आहे ? सरळ-साध्या आयुष्याची वाटच त्यांना खरे तर हवी आहे. त्यांना वैध मार्गाने वासनेचे शमन हवे आहे. त्यातून येणारा संतोष हवा आहे. त्या संतोषावर आधारलेले सर्वसामान्य सीधे आयुष्य हवे आहे. पण आता दबलेल्या वासनेला ती वाट नाकारली गेली आहे. आता विकृतीवाचून दुसरा पर्याय नाही. म्हणून अंतिमतः यती सांगतो तशा, वाटा अनेक असूनही तात्यांची वाट ठरलेलीच आहे. तात्यांच्या दाबून टाकलेल्या वासनेने जन्माला घातलेल्या विकृतीची वाट ! अटळपणे विनाशाकडे नेणारी विचित्र पापी वाट ! नको नको म्हणताना भावड्या तात्यांच्या पायात वहाणेसारखी सरकवली गेलेली किडकी, निस्तेज वाट ! तात्यांच्या सरळ-साध्या मनाने स्वतःच्या या विकृतीचा स्वीकार केला आहे, तोही एका विकृत श्रद्धेपोटीच. ही विकृत श्रद्धा म्हणजे लोकमनाची कोंडुन्यावरची श्रद्धा आहे.

या श्रद्धेला विवेकाचे डोळे मात्र नाहीत. सारासारविचाराला तिच्यात स्थान नाही. कलंकाला, मलिनतेला किंवा दुष्ट विचारांना दूर सारण्याचे—त्यांना नष्ट करण्याचे सामर्थ्यही तिच्यात नाही. अशी ही पोचट श्रद्धा. तिचा फायदा करून घेणाऱ्या ढोंगी दुर्जनांना शिक्षा देण्याची जराशीही ताकद तिच्यात नाही. ती तात्यांच्या विवेकाला

जागवत नाही, तर विकृतीची पाठराखण करते. यतीच्या रूपात येऊन तात्यांचे जीवन पार उलथेपालथे करून टाकते.

### सर्जनाशी शत्रुत्व करणारा यती

तात्यांना भेटलेला यती आणि त्याने तात्यांना दिलेली गर्भपाताची मुळी-या दोहोंचा विचार जेव्हा आपण करू लागतो, तेव्हा आपल्या इतिहास-पुराणांमधून किती तरी व्यक्ती आणि किती तरी घटना आपल्या दृष्टीसमोर येतात. आपल्याकडील किती तरी लोककथांमधून आणि पुराणकथांमधून दारात साधू भिक्षेला घेतो. निपुत्रिकेला चिमूटभर अंगारा किंवा एखादे फळ देऊन जातो आणि तिला मूल होते. अशा पुष्कळ गोष्टी आपल्याला माहीत आहेत. संसाराकडे पाठ फिरविलेल्या आणि इंद्रियभोगांवर विजय मिळविणाऱ्या विरागी, व्रतस्थ पुरुषांनी स्त्रीचे गर्भाशय फळते करावे, ही घटना काही एकटीदुकटी नव्हे. सातत्याने संस्कृतिसंचयात अशा घटना पुनरावर्तित होताना आपल्याला दिसतात.

विराग आणि अनुराग यांच्या या एकत्र नांदणाऱ्या जोडीचे आपल्याला नेहमीच नवल वाटते. इतक्या सहजतेने इथे अनुरागाचे भस्म फासून विराग साधना करतो की, त्या सहजतेचे कौतुक वाटल्याखेरीज रहात नाही. इथे तपोमहर्षा, संसारद्वेषे ऋषी सर्जनाच्या वावरीत अतिशय सामर्थ्यवान असलेले दिसतात एकीकडे ब्रह्मचारी, संन्यासी. अन् दुसरीकडे प्रभावी वीर्यवान् अशी उभयविध रूपे इथे साधू-संन्याशांच्या कथा-गाथांत एकत्र नांदतात. आणि गंमत म्हणजे साधू जेवढा नैष्ठिक ब्रह्मचारी, जेवढा कडक विरागी, तेवढेच त्याचे रतिसामर्थ्य मोठे. जेवढी त्याची त्यागाची शक्ती मोठी, तेवढीच भोगाचीही शक्ती मोठी.

ही परस्परविरोधी टोके इथल्या साधू-संन्याशांच्या जगाने सतत आणि सहज एकत्र मेळवली आहेत. या जगाचा स्वामी महेश्वर शिव हा तर सर्वश्रेष्ठ योगी आहे आणि सर्वोत्तम भोगीही आहे. पार्वतीच्या कुसुमकोमल देहाचा आस्वाद, शांभवीचे पात्र ओठाला लावून तो जसा चंद्रमंदिर आसक्तीने घेतो अन् विश्वसर्जन करतो, तसाच तो रुंडमाळा धारण करून भस्मचर्चित अवस्थेत स्मशानात बसून विश्वाचा विलयही करतो.

जर योगियांच्या सम्राटाची ही कथा, तर मग त्याच्या अनुचरांच्या कथाही अशाच असतील यात नवल काय ! राजा दशरथाच्या राण्यांच्या गर्भाशयाला अंकुर फुटावेत, म्हणून शरयूच्या ( सर्जक पाण्याच्या ) सान्निध्यात, यज्ञासाठी मुद्दाम कुणाला बोलवावे जाते ? तर आयुष्यात ज्याने स्त्रीदर्शनही घेतलेले नाही ( आणि म्हणूनच ज्याचे वीर्य-सामर्थ्य प्रभावी आहे ) अशा ऋष्यशृंग ऋषीला. ही रामायणातील कथा या दृष्टीने जेवढी बोलकी आहे, तेवढेच ब्रह्मचारी मारुतीला संततीसाठी ओलेल्याने प्रदक्षिणा घालण्याचे व्रतही बोलके आहे. ( आचार्य अत्रे यांनी 'कऱ्हेचे पाणी'मध्ये त्यांच्या विनोदी



भाष्यासह अशा व्रतासंबंधीची एक घटना रंगवून सांगितली आहे. )

ब्रह्मचारी मारुतीला मूळ होण्यासाठी नवस करणे, हा वर वर पहाता विनोद तर खराच, पण कडक ब्रह्मचाऱ्याचे रतिसामर्थ्यही तेवढेच मोठे, या धारणेतूनच ती समजूत जन्मली आहे. नाहीपेक्षा या ब्रह्मचारी मारुतीचा घाम समुद्रात पडला, तर त्याच्या संपर्कातून कुणी एखादी मकरी गर्भवती होईल, हे कसे शक्य झाले असते ?

पर्शारामतात्यांना भेटलेला यती याच साधु-संन्याशांच्या परंपरागत जगातला आहे. एरवी, सगळ्या जगाचा भार शिरावर घेतल्यासारखे जटांचे रान डोक्यावर वागवणारा, पांढऱ्या स्वच्छ कफनीतला जोगी तात्यांना गर्भपाताची मुळी देतो, या घटनेचा अर्थ कसा लागला असता ? तात्या जर रतीच्या ( सेक्सच्या ) बाबतीत 'नॉर्मल' असते, तर कदाचित् या जोग्याने तात्यांना गर्भधारणेचीच मुळी दिली असती. मग सर्जनाच्या देवकार्यात तात्यांचाही हातभार लागला असता.

पण तात्यांनी काही स्वेच्छेने रतिसुखाचा त्याग केलेला नाही. मुळात तात्यांचा स्वभाव निरिच्छ, आणि शृंगाराबाबत उदासीन नाही. उलट त्याकडे पाठ फिरवणे हे त्यांना बळेच ओढूनताणून करावे लागले आहे. विकृतीचा स्वीकार मूळ स्वभावामुळे नव्हे, तर मूळ स्वभाव दडपण्यामुळे करावा लागला आहे. यतीचे भेटणे आणि त्याने ब्रह्मचर्याची अट घालून गर्भपाताची मुळी बळेच तात्यांच्या हातात देणे हे प्रतीकात्मक होत जाते, ते याचमुळे. सापाच्या ( सर्जक सामर्थ्य असलेल्या पुरुषप्रत्वाच्या ) आकाराची ती मुळी म्हणजे तात्यांच्या मनात जन्मलेली विकृतीच आहे. ती कशी तरी 'वेडीवाकडी' दिसते, तीही त्यामुळे. तात्यांना स्वतःमध्ये जन्मलेल्या त्या विकृतीचा स्वीकार करताना प्रथम लाज वाटली; पण मी मागे म्हटले तसा, ज्या श्रद्धेने कोंडुऱ्याचा परिसर व्यापला होता, त्या विकृत श्रद्धेपोटी प्रत्यक्ष कोंडुऱ्याची देणगी म्हणून तात्यांनी ती स्वीकारली. एरवी त्यांच्यातल्या सर्वसामान्यतेला ते तेवढे सोपे झाले नसते. कोंडुऱ्यावरच्या श्रद्धेने ते सोपे केले. विकृतीचा स्वीकार शक्य केला आणि तात्यांची सदसद्विवेकाची वाटही घट्ट बंद केली.

### विकृतीच्या वाटेवरची फरपट

आता संपूर्ण कादंबरीभर दिसते ती तात्यांची फरपट, विकृतीच्या वाटेवरचे त्यांचे ठेचकाळणे, त्यांचे रक्तवंवाळ फरपटणे ! तात्यांनी खणायला घेतलेली विहीर हे तर तात्यांचेच प्रतीक ! तात्यांना स्वतःच्या जिवंत स्वाभाविक पौरुषाचे दर्शन हवे आहे. स्वतःच्या सर्जक वीर्याचे नैसर्गिक रूप त्यांना पहायचे आहे. मातीखाली असलेले जिवंत, सर्जक पाणी त्यांना हवे आहे. ते विहीर खणायला घेतातही; पण त्यांच्या प्रत्यक्ष आयुष्यात जसे घडते, तसेच या विहिरीबाबतही घडते.

अनसूयेत स्वतःला पेरू पहाणाऱ्या तात्यांना कोंडुरा ब्रह्मचर्य पाळण्याची आज्ञा

करतो आणि तात्यांची स्वाभाविक वासना दडपली जाते, विकृत होते. घराच्या परसात खणायला घेतलेली विहीरही तात्या तशीच मातीखाली दडपून राहू देतात. ती मोकळी होऊन पाणी खेळावे, हे तात्यांना मंजूर नाही. वस्तुतः खणता खणता आता मातीही अनसूयेसारखीच ओलसर-ऊवदार अशी समोर आली आहे. ज्याचा शोध आपण घेतो आहो, ते पाणी पंचवीस हातांवर आहेच, अशी खात्री देणारी ती माती पाहूनही तात्या थांबतात. जमिनीतले पाणी ओळखण्याचा मंत्र कोंडुऱ्याने शिवा धनगराला दिला, अशी गावाची श्रद्धा आहे. तात्यांच्या विहिरीबाबत शिवाचे बोल खरे ठरतात आणि तात्या थांबतात. तात्यांना आपल्या मनातल्या त्या विचित्र गाठीपासून सुटका हवी आहे आणि ती होत नाही. संपूर्ण कादंबरीभर तात्या त्यासाठी तळमळताना दिसतात. विहिरीचेच पहा. शिवाचे म्हणणे खोटे ठरले असते, तर तात्यांची श्रद्धा मोडली जाऊन ब्रह्मचर्याचे शिरावर लादले गेलेले असह्य ओझे तात्यांना फेकून देता आले असते. पण तसे होत नाही. अर्धवट खणलेल्या विहिरीत जिवंत पाणी मातीआड कुजत पडते आणि तात्यांचे आयुष्यही !

तात्यांचे लक्ष आता संतत वाईच्या पोटाकडे लागलेले दिसते. कारण त्यांच्या हाती गर्भपाताची मुळी आहे. सामर्थ्य असूनही जे सर्जन त्यांना शक्य नाही, त्या सर्जनावद्दल त्यांना विकृत आकर्षण वाटते आहे. कादंबरीच्या अखेरीपर्यंत, त्यांच्या मनातली वासना नष्ट झालेली दिसत नाही. आणि होणार कशी ? वासनेची ओढ अडवली गेल्यामुळेच तर त्यांचे वैराग्य उत्पन्न झाले आहे. हे ब्रह्मचर्य खोटे आहे अन् वैराग्यही ! तात्यांची वासनाच विरक्तीचा रंग फासून, नाना सोंगे घेऊन तात्यांच्या जीवनात येते. सुतारणीवर देवी आली, तरी तिच्यातली 'स्त्री' तात्यांच्या डोळ्यांना दिसल्यावाचून रहात नाही. पार्वतीच्या तेजस्वी सौंदर्याने तर ते खुळावतातच, आणि अखेर आपल्या हक्काच्या वायकोवर बलात्कारही करतात. पार्वतीचा गर्भ जिरवण्यासाठी तिला मुळी उगाळून तीर्थ देणे हा तात्यांच्या विकृतीचा जेवढा भयानक दृश्य परिपाक आहे, तेवढाच अनसूयेवर बलात्कार करणे, हाही !

### आंधळ्या श्रद्धेने गढूळलेले समूहजीवन

तात्यांच्या आयुष्याभोवती पसरलेले जे समूहाचे आयुष्य आहे, तेही एका तऱ्हेने विकृतच आहे आणि ही आंधळ्या श्रद्धेची तऱ्हा आदिम आहे. कोंडुऱ्याचे नाव घेतले की कोणतेही ढोंग, कोणताही अन्याय बुळ्यासारखा भक्तिभावाने भाळी लावणारा हा समाज आहे. तात्यांचे घर या असल्या श्रद्धेचे मूर्तिमंत प्रतीक आहे. तात्यांना देवपुरुष ठरवून त्याने तात्यांचा माणूसपणाशी असलेला संबंध पूर्ण तोडला आहे. वस्तुतः तात्यांची विरक्ती खरी नव्हे, ती अनुरक्तीच आहे. ब्रह्मचर्य खरे नव्हेच, ती वासनाच आहे. परंतु हे घर 'कोंडुऱ्या'चा आदेश म्हणून तात्यांचे शब्द जेव्हा मस्तकी धरते

आणि तात्यांशी असलेली आई, भाऊ, पत्नी इत्यादी सगळी लौकिक नाती दूर सारते, तेव्हा मग तात्यांची सर्वसामान्य आयुष्याकडे येणारी सर्वांत जवळची नि हक्काची वाटही आपोआप बंद होते. त्या वाटेवरून तात्या परत येऊ नयेत, म्हणून उभे घर स्वतःचे प्राण पणाला लावून पहारा करायला सज्ज होते. विचाऱ्या अनसूयेची एकमेव हक्काची वाट बापरून तात्या अखेर जिवाच्या आकांताने परत येऊ पहातात, तेव्हा तर आपला पहारा चुकला, हे पाप समजून अनसूया आपले आयुष्यच संपवून टाकते. तात्यांच्या कुजलेल्या विहिरीत निष्पाप अनसूयेचे भावडे आयुष्य बळी जाते.

केवळ घरातलीच नव्हेत, तर सोहोनी मास्तरांसारखे अपवाद वगळता, भोवतालची सगळीच माणसे, या ना त्या प्रकारे श्रद्धेच्या एका विकृतीने भारलेली आहेत. बुटका बाळी, दादा सुतार, पुजारी, भटजी आणि 'तात्या महाराजकी जय' ओरडणारे इतर असंख्य लोक, हे सगळेच सारासारविचाराची शक्ती हरवून बसलेले लोक आहेत. त्यांची श्रद्धा त्यांना आयुष्याशी दोन हात करायचे बळ देत नाही, अन्यायाचा प्रतिकार करण्याची प्रेरणा देत नाही, की त्यांचे आंतर-जीवन निर्मळ करण्याचा प्रयत्न करीत नाही.

ही श्रद्धा अत्यंत सामान्य आहे, नेमळट आहे, निष्प्राणही आहे. सत्त्वसंपन्नतेचा शुभंकर वारा तिला लागलेला नाही. इंद्रियसंयमनाचे आळे तिला कुणी केलेले नाही. त्यागाचे निरामय पाणी मिळालेले नाही आणि तेजस्वी जिजीविषेचा प्रकाश तिने पाहिलेलाही नाही. या तऱ्हेने ती असंस्कारी- 'आदिम' अशीच आहे.

कधी नारोवा जडयांसारख्या गावगुंडाचे उखळ निधोंक पांढरे करणारी गावकऱ्यांची मूर्ख श्रद्धा, तर कधी अंगावरचे पिते पोर तळमळत ठेवून 'देवी इलो' म्हणून धुंदीत फिरताना अखेर नारोवांचे भक्ष्य बनलेल्या सुतारणीची असहाय, बावळट श्रद्धा ! आयुष्यात लहून सोडवायचे संग्राम सुतारणीकरवी सोडवू पहाणाऱ्या पंचक्रोशीकरांची वेडी श्रद्धा आणि सामान्य तात्यांना पहाता पहाता महाराज बनवणाऱ्या गावाची आंधळी श्रद्धा !

जर या श्रद्धेत थोडे सामर्थ्य असलेच, तर ते माणसांना सत्त्वहीन, पुचाट करण्याचे आहे. त्यांची कार्यशक्ती शोषून त्यांना भेकड करण्याचे आहे. शिवाय ही समूहश्रद्धा आहे. व्यक्तिविरोधाची धार बोथट करण्याचेही सामर्थ्य तिच्यात आहे. तिच्या पोलादी भिंतीवर तात्या सतत डोके आपटीत राहिले आहेत. त्यांना 'महाराज' व्हायचे नाही, पण समूहाने त्यांना तिथे नेऊन बसवले आहे आणि मग स्वतःमधले समूहाचे संस्कार आणि अगदी आतली विचारशक्ती यांच्या झगड्यात समूहच विजयी झाल्याच्या प्रत्ययाने त्यांना हताशपणा येतो आहे. कोंडुप्याची कहाणी ही अशी विकृत समूह-श्रद्धेच्या विचित्र विजयाचीही कहाणी आहे. एकीकडे तात्यांना मठातून अपरात्री ऐकू येणारा घंटानाद आणि अखेर त्यांनी गाव सोडून जाणे आणि दुसरीकडे विष्णुदादांनी

तात्यांच्या आसनासमोरच्या समया विश्ललेल्या पाहून घरच्यांना बोल लावणे अन् भरल्या मनाने त्या जागेला साष्टांग नमस्कार घालणे, हेही या गोष्टीचे द्योतक आहे. या संबंध कादंबरीभर मठातला घंटानाद निनादत राहतो. तात्यांच्या सामान्य प्रतिभेने प्रथम पापपुण्याच्या पारंपरिक कल्पनांशी त्या नादाचे सांधे जुळवलेले आहेत. पण आयुष्यातल्या एकेक घटनेसरशी त्याचा एकेक सांधा निखळतो आहे. पापपुण्याच्या संकल्पनेने माखलेल्या एका गहनगूढ काळोखातून हा नाद तात्यांच्या मनात प्रथम अंकुरित होतो. भोवतीचे जग वेडेविद्रे दिसावे, अशा त्या मानसिक काळोखातून मग तो हळूहळू सुटा होऊ लागतो. रुढी-समजुतींची कवचे भेदत मोकळा होत जातो. अनसूयेचा भोग घेऊन अखेरीस वासनेचे दडपण थोडे कमी झाल्यावर, स्वतःच्या 'माणूसपणा'ची थोडी खात्री पटल्यावर साधा श्वास घेणाऱ्या तात्यांना जेव्हा, भोवतालचे जग शांत, स्वस्थ आणि पिकल्या फळासारखे दिसू लागते, जेव्हा पार्वतीकडे वासनेने धावणारे मन तिला 'पुण्यवान वार्ड' म्हणू लागते अन् जेव्हा पहिले जीवन भिडवण्याचा निर्णय मनात नकळत जन्मतो, तेव्हा हा नाद पापपुण्याच्या वेडीतून पूर्ण मोकळा होतो. स्वतंत्र, स्वयंभू होतो.

आणि तात्या ह्या नादाच्या स्वयंभू रूपाचा म्हणजे स्वतःच्या अंतर्मनातल्या स्वयंभू शक्तीचा शोध घ्यायला आता वाहेर पडतात. गावापासून दूर ! कादंबरीच्या प्रारंभीही ते असेच वाहेर पडले आहेत आणि कोंडुऱ्याने दिलेली विकृतीची मुळी घेऊन परतले आहेत. आता मात्र तात्यांना असा कुणी जोगी भेटणार नाही. नक्कीच नाही. कारण तात्यांच्या मनाने स्वतःच्या गरजेतून निर्माण केलेला तो जोगी होता आणि तात्यांना आता त्याची मुळीच गरज नाही.

'कोंडुरा' या कादंबरीमागची कादंबरी मी इथपर्यंतच वाचू शकते. फार तर बारकाईने वाक्यावाक्यांचे संदर्भ अधिक जोडून घेता येतील. पण फक्त ती तऱ्हा वेगळी असेल. माझ्या वावराची मर्यादा मात्र एवढीच आहे. ह्या मर्यादेपलीकडे मला दिसतो आहे, तो फक्त गूढ काळोख. खानोलकरांच्या प्रतिभेने या काळोखाचे कवडसे पहाणारे डोळे कुठून आणले ? कुठून पाहिली त्या काळोखात उजळलेली मानवी भावनांची आदिरूपे ? कुठून पाहिल्या सहज प्रेरणांच्या आद्याकृती ? या प्रश्नांची उत्तरे ज्यात मिळतील, ते त्यांच्या कलानिर्मितीचे रहस्यही एक काळोखाचा स्पंदच होऊन रहाते.

कोंडुऱ्यातल्या पाप्राणावर आदळून पाण्याने टाहो फोडल्यासारखी हाक मारावी, तशी या सगळ्या प्रश्नांची एक हाक होते अन् खानोलकरांच्या निर्मितीवर आदळत ती घुमत रहाते - कोंडुऱ्यासारखी !

## प्राक्कथेच्या प्रकृतीची कहाणी

खानोलकरांच्या 'भागधेय'<sup>७</sup> या कादंबरीतील सगळेच वातावरण आणि बहुधा

सर्वच व्यक्ती आदिम आहेत. प्रभाकर पाध्ये लिहितात : “‘भागधेय’ ही कादंबरी एक आदिम प्राकथा (मिथ) सांगण्याच्या बुद्धीनेच लिहिलेली दिसते आणि ‘अजूनही कुठल्या तरी गावातला एखादा हसन घोडीमागून पळतोच आहे आणि अजूनही त्याचा मुलगा कुठल्या तरी रिकाम्या घरात बसून हसनची वाट बघतो आहे,’ हा तिचा शेवट हे अगदी स्पष्ट करतो. खानोलकरांच्या प्रतिभेतली आदिम ओढ येथे अगदी कळसाला पोचली आहे. हसन-पत्नीची अखेर आदिम आहे. सामंताच्या वाड्यातील तिचे वर्तन, सामंताशी व त्याच्या भावाशी घडलेली तिची निकराची समक्षता हे सारे आदिम कसाचे आहे. तिची दुर्दम्य बेफिकिरी केवळ आदिम होय. त्या दृष्टीने तिचा बलुची उद्गम केवळ तिच्या सौंदर्याचे रहस्य सांगत नाही, तर तिचा आदिम वारसाही सांगतो.”

श्री. जया दडकरांनी हसनपत्नीचे चानीशी नाते दाखविताना म्हटले आहे : “चानीची मला आठवण झाली ती ‘निषाद’च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध झालेली खानोलकरांची ‘भागधेय’ ही कादंबरी वाचताना. गव्हाळ कांतीच्या, लांबसडक किरमिजी केसांच्या, निळ्याभोर मोठ्या डोळ्यांच्या हसनच्या बायकोचे पूर्वयुध्य कादंबरीच्या अखेरीस सांगताना, चानीप्रमाणेच तिचाही जन्म अनैतिक संघातून झालेला असल्याची नोंद खानोलकर करतात. चानीप्रमाणेच हसनच्या बायकोचे सौंदर्य हा तिलाही अखेर शाप ठरतो. गावातील प्रतिष्ठित सामंत घराण्यातील पुरुषाची वक्रदृष्टी तिच्याकडे वळते. परिणामी एक दिवस शेजारच्या गावच्या किनाऱ्यावर उचंबळणाऱ्या लाटांवरील फेसात तरंगताना तिचे प्रेत आढळते.

१९७५ च्या मेच्या अखेरच्या आठवड्यात खानोलकरांनी ‘भागधेय’च्या लेखनाला सुरुवात केली होती. तत्पूर्वी ४ जानेवारीपासून ‘धर्मयुग’मधून ‘चानी’चा हिंदी अनुवाद क्रमशः प्रसिद्ध होऊ लागला होता. फेब्रुवारीमध्ये ‘चानी’वर चित्रपट काढण्यासंबंधी निर्मात्याबरोबर चर्चा सुरू झाली होती. याचा परिणाम नकळत हसनच्या बायकोच्या जन्म-मृत्यूवर झाला असण्याची शक्यता आहे.

हसनची बायको व चानी यांच्या आयुष्याचा प्रारंभ व अखेर यांत साम्य असूनही हसनच्या बायकोचे आयुष्य चानीच्या आयुष्यापेक्षा वेगळ्या वळणाने गेलेले आढळते. हसनशी तिचा निका लागल्यामुळे तिच्या व्यक्तिमत्त्वामध्ये लक्ष्मी (‘रात्र काळी... घागर काळी’), पार्वती (‘कोडुरा’) व नंदिनी (‘अगोचर’) यांच्या व्यक्तिमत्त्वांच्या छटा नकळत मिसळत गेल्याचे माझ्या लक्षात आले. लक्ष्मी, पार्वती व नंदिनी या तिघींच्याही आयुष्यातील घटना कमीअधिक फरकाने हसनच्या बायकोच्या आयुष्यात घडलेल्या दृष्टोत्पत्तीस आल्या.”

‘भागधेय’मधल्या हसनपत्नीचे नाते चानीशी आहे आणि लक्ष्मी, पार्वती, नंदिनी यांच्या छटा तिच्यात मिसळल्या आहेत, हे खरेच. ‘भागधेय’मधला हसन कसा आहे ? तो तरुण आहे. त्याच्याजवळ मुस्लिम सौंदर्य असणारच. तो मर्दानी दिसतही असला

पाहिजे. त्याने एकट्याने वाघाला मारून त्याच्या पुरुषार्थाचा प्रत्यय दिलाही आहे आणि तो वासनेच्या वावरीत अधिक धग असलेल्या आपल्या वायकोला, तिचे समाधान होईल इतके रतिसुखही देऊ शकतो आहे. आपण होऊन नसेल देत कदाचित्, पण तिला हवेसे होऊन तिने घेतले, तर ते त्याच्याकडून तिला मिळू शकते आहे.

असे असूनही हसनची पत्नी कुटे तरी अतृप्त आहे ? हसनकडून पुरुषार्थां वागण्याच्या अपेक्षेवावत. तिथे मात्र ती सदैव असमाधानी आहे. हसन जात्याच मूढ आहे. पुरुष आहे, पण निष्क्रिय आहे. तो विचार करू शकत नाही. परंपरेने आलेले सामंतांचे दास्य त्याने निष्ठेने स्वीकारले आहे. आजही जगभर, आदिवासींमध्ये आढळणारा आदिम असमंजसपणा आणि जेत्यांविषयी ते दाखवत असलेली अघोरी निष्ठा यांचा विचार केला, तर हसनच्या असमंजसपणाची आणि त्याच्या सामंतनिष्ठेची जात लक्षात येते. हसन तशा तऱ्हेने आदिम आहे. स्त्रीचे, स्वतंत्र मानवी व्यक्ती म्हणून अस्तित्व त्याला आकर्षित करीत नाही. त्याला स्त्रीची मालकी कळते. मधल्या सामंताने त्याच्याजवळ त्याच्या वायकोची मागणी करताच त्याला ठार मारण्यासाठी तो त्यामुळेच धावतो. म्हातान्या सामंताने त्याची चेष्टा करीत 'तुझी वायको वाघाने पळवली' असे म्हटल्यावर तो एकट्याने वाघाशी झुंज खेळून त्याला ठार मारतो. पण त्याला स्त्रीमनाचे कौतुक कसे करावे, हे माहीत नाही. शृंगाराचे-समागमाचे आकर्षण त्याला समूहमनाच्या अवोध पातळीवर असणार आहे. म्हणून तर त्याला हत्तीच्या कोंडीचे आकर्षण आहे ( पाणी = स्त्रीत्व, हत्ती = पुरुषत्व ); पाण्यात घुसलेल्या खडकाच्या उग्र सुळक्याचे आकर्षण आहे. त्याच्या आसपासच्या जंगली परिसराच्या आदिमतेचे आकर्षण आहे. पण वैयक्तिक जीवनात संज्ञेच्या पातळीवर मात्र त्याचे सुसंगत अर्थ कधीच येऊ शकलेले नाहीत. त्या अर्थाने हसन मूढच आहे. एखाद्या पशूसारखा आहे. आदिम जमातीतील माणसासारखे त्याचे मन अप्रगल्भ आहे.

## वीरनायकाची ओढ वाळगणारी आदिम स्त्री

हसनची वायको ही पूर्णतः आदिम स्त्री आहे. तिचा जन्मही भटक्या जिप्सींच्या रक्तातून झालेला. अनैतिक संबंधातून झालेला. संस्कारांचा वारसा तिच्या रक्ताला नाहीच. त्या अर्थाने ती आदिम धर्माची मादीच आहे. तिला पुरुषतत्त्वाचे अनिवार आकर्षण आहे. वासनेच्या पातळीवर हसनकडून त्याची पूर्ती होते, म्हणून ती हसनशी घट्ट बांधली गेलेली आहे. पण एवढ्यावर तिची तहान शमलेली नाही. तिला वीरनायकाची स्वाभाविक ओढ आहे. कोणत्याही जातिवंत स्त्रीला असावी, तशी सहजात ओढ आहे. हसनकडून ती पूर्ण होणे सर्वथा अशक्य आहे. म्हणून तिचा हसनवर राग आहे. वामणाला उलटून बोलली, म्हणून हसन एकदाच तिला लाथ घालतो आणि ती त्यानेही सुखावते. त्याच्यातल्या मर्दपणाच्या दर्शनानेही तिला वरे वाटते. पण ही एकच वेळ.

एरवी हसन शुंभच आहे. म्हणून तर आपल्या नवऱ्याने खून केलेला नाही, असे खात्रीपूर्वक सांगताना ती म्हणते की, “माणसाचो खून करूंक दम लागता दम माणसात. तो त्याच्या खुंय हा ? बोलाचं नकात तुम्ही.”

तिला मनाने ओढ वाटते, ती मधल्या सामंताची. गावातल्या अनेक पोरीशी रतिरंग केलेला, पांढऱ्याशुभ्र घोडीवर बसून येणारा मधला सामंत तिच्या अबोध मनोरथांमधला वीरनायक बनून जातो. आपल्यावर भाळलेला हा पुरुष आहे, या जाणिवेने तर ती आतून फुलून येते. कारण हा तिच्यातील स्त्रीत्वाचा सत्कार असतो. त्या स्त्रीत्वाला मधल्या सामंताने दिलेली दाद तिच्या देह-मनात वेगळीच थरारी निर्माण करते.

पण आदिम स्त्रीसारखीच ती घट्ट पिळाची आहे. हसनची आपण बायको आहे आणि हसनमध्ये सुप्तावस्थेत असला तरी एक मर्द पुरुष आहे ( ज्याची साक्ष तिला वासनेच्या पातळीवर पटली आहे ), या गोष्टीवर तिची ज्वलंत निष्ठा आहे. या निष्ठेचे स्वरूपही आदिम आहे, करकरीत आहे. मधला सामंत तिला घोडीवर घालून पळवीत असता ती सुखावते, मोहून जाते. कारण तिच्या मनातली परीकथा जणू सत्यात येते. त्या कथेतला वीरनायक जणू तिच्यातल्या सौंदर्यवतीला हक्काने उचलून घेतो. सामंताच्या वाढ्यात बंद झाल्यावर मात्र ती त्याच्या मिठीत शिरायचे नाकारते. हसनशी तिची ही निष्ठा इतकी विचित्र करकरीत आहे की, मधला सामंत तिच्यापुढे जीव देतो आणि ती शांतपणे झोपी जाते. तेवढ्याच घट्ट पिळाने मरणालाही सामोरी जाते. तिचे प्रेत अखेर पाण्यावर तरंगताना दगडायला मिळते. हसनच्या अबोध मनाला आकर्षित करणारे ते पाणी—एका अर्थी त्या प्रतीकात्म स्मितत्वात ही हाडामासाची ज्वलंत स्त्री मिसळून जाते, असे तर या कादंबरीचा शेवट सुचवीत नाही ?

### वासनेने पेटलेले विनाशक स्त्रीरूप

‘रात्र काळी...घागर काळी’<sup>१०</sup> या कादंबरीतील लक्ष्मी केवळ अंनिमा आहे, स्त्रीत्वा आहे. म. सु. पाटील म्हणतात तशी अंबेला—महामातेला नमस्कार करणारी—जणू तिच्याशी आपल्या स्त्रीत्वाचे आदिम नाते सुचवणारी स्त्री आहे.<sup>११</sup> ही स्त्रीसुद्धा युंगने मानलेल्या ‘अंनिमा’च्या चार प्रकारांपैकी ईव्ह ज्याचे प्रतिनिधित्व करते,<sup>१२</sup> त्या प्रकारची आहे. स्त्रीच्या इतर सर्व भूमिका तिथे गौण आहेत. ती सदाशिवाची सख्खी आई नाही. बकुळची मानलेली आई नाही. ती यज्ञेश्वरवावांची मुलगी नाही, की दास्याची सून नाही. ती निखळ कामिनी आहे. वासनेची पुतळी आहे. इतर सर्व लौकिक नाती तिच्यात जळून गेली आहेत आणि उरली आहे ती फक्त तिच्या मृण्मय देहाची चैत्रगौर आणि तिच्यात पेटलेला वासनेचा षणवा. या वासनेचे स्वरूपही पूर्णतः आदिम आणि हिंस्त्र. पूर्ती न झाल्याने खवळून उठलेले, विकृत आणि आंधळे झालेले, फेरात सापडलेल्या प्रत्येकाला आयुष्यातून उठवून लावणारे स्वरूप. लक्ष्मी

स्वतःच स्वतःच्या वासनेचा वळी आहे. त्या जहरी वासनेत तिने आपल्या इतर सर्व भूमिकांसकट, आयुष्याचीच आहुती दिली आहे. तरीही लक्ष्मी कुणाच्याच आयुष्याचा दिवा पेटवू शकलेली नाही. उलट तिच्या वासनेच्या धगीत तिच्या मुलाचे आयुष्य जळले. वकुळ करपून गेली. दाजी, दास्या, वामन, पांडुरंग-सगळेच होरपळून गेले. त्या अर्थाने ते विनाशक स्त्रीरूपच आहे.

माधव आचवलांनी तिच्याविषयी अशा तऱ्हेचा अभिप्राय व्यक्त करताना म्हटले आहे : “ ‘रात्र काळी...घागर काळी’ मधल्या लक्ष्मीला शाप मिळाला अतिलावण्याचा, अतिस्त्रीत्वाचा ! स्त्रीत्वाचा हा अतिशयच इतका ज्वलंत, की त्याची आग जवळच्या सर्वांना होरपळून टाकते आणि शेवटी तिला स्वतःलाही. ”<sup>११३</sup>

या अवतरणातला ‘अतिस्त्रीत्व’ हा शब्द मला मोठा बोलका वाटतो. हे अतिस्त्रीत्व किंवा स्त्रीत्वाचा अतिशय, म्हणजे तरी काय ? म्हणजे निखळ स्त्रीत्व. फक्त अंनिमा असणे. हे स्त्रीत्व मानवी व्यक्तीत अवतरते, तेव्हा त्याला अनेक आवरणे चढतात. त्याला अनेक भूमिकांचे कालवे मिळतात. शक्ती विकेंद्रित होते. पण लक्ष्मीच्या वावतीत तसे झालेले नाही. रूढ अर्थाने संसारी आणि मातेचे आयुष्य मिळूनसुद्धा तसे झालेले नाही. आदिबंधाचे हे नग्न स्वरूप जणू नेणिवेतून पुऱ्या सामर्थ्यानिशी बाहेर यावे, तसेच्या तसेच तिला सामोरे आले आणि लक्ष्मीला ते पेललेले नाही. ती धग तिला सोसली नाही. आदिम रूपात ती सोसणारी नव्हेच. मन मोडणारी-चुरगळणारीच ती आहे.

असे वाटते की, लक्ष्मी हे एक अपयशी आणि विनाशक स्त्रीरूप आहे. खरे तर कामप्रेरणा जीवनाचे पोषण करते. ती नवसर्जनाचे कारण आहे. अनेक आयुष्यांचे वैराण मळे फुलवण्याचे निर्माणक्षम सामर्थ्य तिच्यात आहे. वासनेचे असे विधायक सामर्थ्य लक्ष्मी प्रकट करीत नाही. उलट ती अनेकांची सुस्थिर मने उधळीत जाते आणि विकृतीचे पाठ वहावते. जीवन उद्ध्वस्त करणारी एक विकृत, पण प्रवळ काम-प्रेरणा, जी स्त्रीरूपात अवतरली, तीच लक्ष्मी !

## शुभंकर आणि प्रलयंकर पाणी

‘रात्र काळी...’चा प्रारंभ लक्ष्मी ही स्त्रीत्वाची आदिप्रतिमा असल्याचे फार तरल सूक्ष्मपणे प्रतीकरूपात व्यक्त करतो. लक्ष्मीला आपले उमळते स्त्रीपण जाणवते-प्रथम जाणवते, तो दिवस ! तिला त्या दिवशी, प्रथमच आपल्या मृण्मय देहाची चैत्रगौर दिसते; आपल्या इंद्रियांची स्वप्नस्थ दिवेलागण दिसते आणि त्याच दिवशी, तिच्या पावलांना आत खेचू पहाणारी भरतीच्या पाण्याची अघोरी ओढ तिला जाणवते. काळ्याभोर पाण्यावरून वहात जाणारी उपडी घागर तिला दिसते. पायाखालून काही तरी केसांसारखे वहात गेलेले कळते. नदीचा काठ तिला अजगराच्या डोळ्यांत



उमटलेल्या प्रतिविंवासारखा दिसतो. हे सर्वच वर्णन म्हणजे अनेक दृश्य प्रतीकांची एकसारखी साखळी आहे आणि तिने एक अदृश्य भावाशय स्वतःच्या प्रत्येक पोकळ कडीत भरून साठवला आहे.

मातृरूप पाणी हे सर्जनाचे प्रतीक आहे, पण त्याच वेळी ते विनाशक प्रलयाचेही प्रतीक आहे. एकाच वेळी सर्जक आणि विनाशक अशा स्त्रीत्वाचे हे प्रतीक ! लक्ष्मी तशीच आहे. तिला पाणी भिडते ते काठावरच्या मंदिरातील जगदंबेसारखे सर्जक, पोषक असे शांत रूप घेऊन नव्हे, तर पुराची काळी, भयंकर लाट होऊन. प्रवाहात अबोरी, गरगरते भोवरे घेऊन. या अबोरी गुणधर्माच्या प्रवाहाशी लक्ष्मीच्या आयुष्याचे नाते आहे. त्या प्रवाहावरची उपडी घागर ! ती तर लक्ष्मीच्या गर्भाशयासारखी आहे. रिकामी. अतृप्त. तिच्या वासनेचा घडा अतृप्त आणि तिची कूस फळूनही रिकामीच. थेट प्रवाहावरच्या उपड्या घागरीसारखी. अन् नदीकाठ ? अजगराच्या डोळ्यांतल्या प्रतिविंवासारखा तो नदीकाठ हेही लक्ष्मीच्याच आयुष्याचे प्रतीक. लक्ष्मीचे आयुष्य या पुरुषी वासनेच्या दृष्टीने केवळ डोळ्यातल्या प्रतिविंवासारखे राहिले. प्रमाथी. वादळी. जहरी आणि अस्पर्श, भीतिदायक, खेचून घेणारे—म्हणून दूर ठेवावेसे वाटणारे. म्हणून लक्ष्मीच्या इंद्रियांची दिवेलगण केवळ स्वप्नस्थच राहिली. तिचा मृण्मय देह मातीच्या घड्यासारखा आयुष्यभर उपडाच वहात राहिला.

खानोलकरांनी पहिल्याच वर्णनातून प्रतीकरूपाने व्यक्त केलेला हा आशय कादंबरीतून क्रमाक्रमाने आकार घेत स्वतःची संपूर्णता सिद्ध करतो.

### घराण्याचा आदिपुरुष नाग आणि वृक्ष

‘दुष्टचक्र’<sup>१४</sup> ही खानोलकरांची लहानशी कादंबरी १९७९ साली प्रसिद्ध झाली. एका खानदानी घराण्यात घडलेली ही गोष्ट. एक म्हातारबुवा—तात्या, त्यांची विधवा मुलगी अन्नका, तिच्याशी लग्न करण्याची इच्छा असणारे दुबळे शाळाभास्तर, तात्याचा मुंबईला शिकणारा मुलगा विष्णू आणि त्याला भेटलेली गावच्या भाविणीची मुलगी मंजुळ या सर्वांची ही गोष्ट.

ही गोष्ट खानोलकर त्यांच्या नेहमीच्या ताकदीने, मानवी भावना-वासनांचे पीळ उलगडत आकाराला आणतात. त्यांतला एक लक्षणीय पीळ घराण्याच्या खानदानीपणाचा आहे. मला त्याकडेच लक्ष वेधायचे आहे. विष्णूचे घर हे गावातले अत्यंत प्रतिष्ठित घर आहे. या घराची प्रतिष्ठा हा कादंबरीतला उपरा भाग नव्हे. तिच्याभोवती या घराची सुखे आणि विशेषतः दुःखे साचलेली आहेत. या घरातल्या माणसांचे कणे त्या प्रतिष्ठेने घडवले आहेत.

नागनाथाची मठी ही त्या घराण्याच्या प्रतिष्ठेचा, कडकडीतपणाचा परंपरेने चालत आलेला गाभारा आहे. ओल्या फणसांच्या गच्च घनदाट बागेपलीकडे फुला-निर्माल्याच्या

कोमट वासाची ही मठी आहे. तिच्या छपरामधून एक औंदुंबराचे झाड आपला शाखासंभार पसरून आहे - जणू विष्णूच्या घराण्यासारखे! विष्णूला वाटते, “वृक्ष केवढा तरी जुना. मला वाटते, प्रथम त्याच्या रोपट्यांवर हे छप्पर बांधले असेल आणि मग छप्पर फोडून तो वृक्ष उंचच उंच शाखाविस्ताराने तरारून पसरला असेल.

ह्या वृक्षाच्या मुळाशी पुरुषभर उंचीची कलशाकार वारुळे वाढली आहेत. समजूत अशी आहे की, यातल्या एका मधल्याच डेरेंदार वारुळात एक दहा फड्यांचा, हजारभर वर्षांचा म्हातारा नागनाथ वेटोळे घालून बसला आहे. त्याचा पहारा आहे आमच्या ठिकाणावर. या गावावर आणि माणसांच्या पापपुण्यावर. त्याच्या अंगावरचे सोनेरी केस असे चमकतात की, ते पाहण्याचं भाग्य ज्या डोळ्यांना लाभतं, ते डोळे या जगात रहातच नाहीत. ते पैलतीरी लागतात. तो नागनाथ जर म्हणे कधी सरपटायला लागला, तर वणवाच हळूहळू पसरत दूर दूर सरपटल्याचा भास होतो. या मठीत दुसरी मूर्ती नाही. घरातल्या देव्हान्यातही या नागनाथाचीच सोन्याची प्रतिमा आहे.”

हा नागनाथ विष्णूच्या घराण्याचा आदिपुरुष आहे, राखणदार आहे. त्याची वस्ती कलशाकार वारुळात - भूमीच्या गर्भाशयात आहे. हजारभर वर्षांचा हा म्हातारा नागनाथ म्हणजे विष्णूच्या घराण्यावर कृपालत्र धरणारा. जणू त्याचीच मुले असल्या-सारखी या घरातली माणसे आहेत, ज्यांच्यावर तो दृष्टी ठेवतो. नागनाथाची पूजा करताना याची अस्पष्ट जाणीव विष्णूच्या मनातही जागी होते. तो म्हणतो, “मी सगळंच विसरून गेलो होतो. गंभीर आवाज मठीत घुमत होता. निरांजनांच्या शांत, मंद प्रकाशात मठीतला ओलसर काळोख थोडा कमी झाला होता. आमच्या घराण्यातले कित्येक पुरुष या मठीत बसले असतील. नागनाथ आत असलाच, तर ही मंत्रवाणी त्याच्या कानी साठली असेल. मीही एक याच घराण्यातला. आजचा पुरुष वामण - या यंत्रयुगातला. पण इथं बसल्यावर केवळ या नागनाथाच्या वारुळापैकी एक होऊन गेलो होतो. हजारो वर्षांच्या संस्कारांची भुसभुशीत माती माझ्यावरही वाळवीसारखी पसरून माझे सगळे प्रश्न गिळून टाकीत होती.”

आणि अखेर तो स्पष्ट म्हणतो : “हा औंदुंबर नव्हेच मुळी. आमचं घराणं च आहे हे. ” विष्णूला क्षणभर वाटते की, “हा वृक्ष आपल्याच घराचे जीवनसत्त्व शोषून, छप्पर फाडून वर पसरला आहे आणि त्याच्या मुळाशी नागासारखा हा आमचाच अहंकार आम्ही जपतो आहो. त्याची पूजा करतो आहो.”

विष्णू या बाजूने नागनाथ आणि औंदुंबर यांच्याकडे पहातो आणि पूर्ण कादंबरी आणखी एका बाजूने या दोन प्रतीकांचा उलगडा करते.

## नाग : आक्रमक पुरुषतत्त्वाचे प्रतीक

कादंबरीभर जाणवते की, हा नाग म्हणजे अखेर पुरुषतत्त्वाचेच प्रतीक आहे आणि

हे पौरुष वासनेच्या पातळीवर पराक्रमी आहे. कादंबरीतील नागप्रतीक आपली 'वासनायुक्तता' बोलकी करते. या घराण्यातले पुरुष एकीकडे पिंडाने कडकडीत धार्मिक आहेत. गीतापाठ करणारे अन् गावावरून आलेल्या मुलाला प्रथम गीतापाठ करून मठीत अथर्वशीर्षाचे आवर्तन करायला लावणारे वृद्ध तात्या कडकडीत धर्म-परायणतेचे प्रतिनिधित्व करतात. दुसरीकडे हे पुरुष वासनेने भरलेले आहेत.

विरक्ती आणि अनुरक्ती यांचा संगम भारतीय परंपरेत सातत्याने आढळतो. इथल्या पुरुष-प्रतीकांमधूनही तो आविष्कृत होतो. स्मशानचैरागी, योगीराज शिव इथे शांभवीचे पात्र ओठाला लावून शक्तीसह नृत्य करतो. त्याच्या ठायी असलेला रती-विरक्तीचा संगम विश्वमंगलाला पोषक आहे. तो आमचा देव आहे. शिव शक्तीला सामावून आहे, तर नाग भूमीचे पालन करणारा क्षेत्रपाळ देव आहे; भूमियोनीचा निवासी वनून लवलवत्या वासनेचे प्रतीक असणारा आणि दुसरीकडे योगी शिवाच्या गळ्यात मृत्युप्रतीक होऊन रुळणारा देव आहे.

विष्णूच्या घराण्यातल्या पुरुषांनी स्वतःच्या स्त्रीला कधीच सुख दिलेले नाही. स्वतःच्या वासनाकुंडात त्यांनी फक्त तिची आहुती दिली आहे. स्वतःच्या पत्नीच्या दृष्टीने ते बहुधा नागाच्या जहरी संहारकतेचे प्रतीक आहेत. विष्णूच्या आईने—त्याच दुःखापायी गुप्तरोगाचा नवऱ्याने दिलेला एक अभद्र डाग माथी घेऊन जीव दिला आहे. कादंबरीच्या अखेरीस विष्णूची अक्काही जीवच देते. कारण ती विधवा अन् तरी तिच्या देहात तो वासनेचा नाग फणा उभारून डोळू लागतो. विष्णूचे वडील स्वतः, पत्नी ह्यात असताना बाहेरख्यालीपणा करणारे, पण घराण्याच्या अन्नसाठी अक्काला मात्र कठोर बंदिवास देणारे.

विष्णू कसा आहे? त्याच्याही रक्तात घराण्याचा वारसा आलाच आहे. पण तो अत्यंत क्षीण आहे. कोकणच्या मातीबाहेर मुंबईच्या शहरी संस्कारांवर जाणता झालेला तो सुशिक्षित आहे. म्हणून तसा आपल्या घराण्याच्या खानदानीपणाच्या सर्व गुणधर्मांपासून तो बाह्यतः अलिप्त राहिला आहे. मात्र हा अलिप्तपणा बाह्यतःच आहे. मुंबईला एका आवडलेल्या मुलीशी लग्न ठरवूनही भाविणीच्या 'मंजुळ'ची अभिलाषा बाळगण्याच्या बाबतीत त्याचे अवोध मन थेट घराण्याचा वारसा सांगते.

या कादंबरीतील अक्का ही खानोलकरी वळणाची, नंदिनी-वकुळ यांची बहीण शोभणारी आहे. बालपणी विधवा झालेली आणि आता स्त्रीसौंदर्याच्या पोक्त कळांनी दिपवणारी अक्का. देहात वासनेची वादळे कोंडणारी अक्का. तिचा शेवट तिच्या आईसारखाच झाला आहे. घरामागच्या विहिरीत. मुके दुःख घेऊन आपल्या आईकडे—आईला, नव्हे जन्म-मृत्यूसह सर्वांना सामावणाऱ्या पाण्याकडे.

या कथेतील विनाशक मानृत्वाचे करुण प्रतीक असलेली विहीर आणि घराण्याचा देव असलेले, वासनायुक्त पौरुषाचे प्रतीक नाग—ही दोन्ही प्रतीके दोन आदिबंधांची

सूचक आहेत. शिवाय मास्तर आणि अक्का हेही अॅनिमस आणि अॅनिमा या आदि-  
बंधांचेच प्रतिनिधी आहेत.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांचा तपशीलवार विचार करता हे आदिमतेने भरून राहिलेले  
जग समोर येते. प्रत्येक वेळी ते कलात्म उंची गाठून मनात अलौकिक आनंद निर्माण  
करतेच असे नव्हे; पण ते आदिम आहे, यात शंकाच नाही.

### संदर्भ-टीपा :

१. कोंडुरा : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९६६.
२. आस्वाद : प्रभाकर पाध्ये. मुंबई, १९७७. पृ. २०-२८.  
( 'आदिम प्रतिभा' या शीर्षकाचा लेख )
३. जास्वंद : माधव आचवळ. मुंबई, १९७४. पृ. २२०-२२१.
४. पूर्वोक्त, पृ. २६.
५. आजकालचे साहित्यिक : गंगाधर गाडगीळ. पुणे, १९८०. पृ. १२१-१२३.
६. दोन्ही पूर्वोक्त, पृ. अनुक्रमे २९-६८ ( 'कोंडुरा' या शीर्षकाचा लेख ).  
आणि १८६-१९१ ( 'चिं. व्यं. खानोलकर' या शीर्षकाचा लेख )
७. भागधेय : चिं. व्यं. खानोलकर. नागपूर, १९७६.
८. कादंबरीकार खानोलकर : प्रभाकर पाध्ये. पुणे, १९७७. पृ. १३०.
९. चिं. व्यं. खानोलकरांच्या शोधत : जया दडकर. मुंबई, १९८३. पृ. ७१-७२.
१०. रात्र काळी...वागर काळी : चिं. व्यं. खानोलकर. मुंबई, १९७७ (दु.आ.)
११. नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह : संपादक गो. म. कुलकर्णी. पुणे, १९८२.  
पृ. १५२. ( 'आदिवंध आणि आदिवंधात्मक समीक्षा' या शीर्षकाचा लेख,  
पृ. १३७-१६३ ).
१२. Man and His Symbols : C. G. Jung. London, 1978. p.195.
१३. पूर्वोक्त, पृ. १९०.
१४. दुष्टचक्र : चिं. व्यं. खानोलकर. पुणे, १९७९.





## जाणिवेतून नेणिवेचा शोध

जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथा एकदा वाचल्या आणि त्या नुसत्या आवडल्या, एवढ्यावर त्या कथांचे वाचकाशी नाते थांबत नाही. त्या आवडतात, झपाटतात, अस्वस्थ करतात, जखमी करतात आणि मरता मरता नवा तजेला देणारा जीवनार्थही मुखी घालतात. एका पहिल्या वाचकाचा मृत्यू आणि नव्या वाचकाचा जन्म आपल्यात घडवण्याचे सामर्थ्य या कथांमध्ये सहजपणे अंतर्भूत आहे.

मोहरीएवढ्या वीजातून झाड वाढावे, ते फुलांफळांनी डवरून जातानाच मरत जावे आणि फळांमधील असंख्य वियांनी पुन्हा जमिनीवर झेप घेऊन एकेका झाडाचा जन्म आतून तोलून धरलेला पहाताना झाडाने आपले वठलेपण सोसावे, असे एक विलक्षण चक्र तुमच्या जाणिवेच्या संदर्भात या कथा सुरू करतात. कुठून आली या कथांमध्ये ही ताकद? जीवनाशी झोंबी घेण्याची ऊर्मा यांना कशी मिळाली? एका महान शून्याच्या गर्तेत हात पसरून थेट झेपावण्याइतकी जी. ए. ची कथा धीट कशी झाली?

### नेणिवेचा जाणीवपूर्वक शोध

ह्या प्रश्नांची उत्तरे शोधीत आपण निघालो, की जीवनचिंतनात गुरफटलेले या कथांच्या निर्मात्याचे रूप दिसते, समृद्ध वाचनातून गाळलेले त्याचे जीवनतत्त्वज्ञान दिसते, सभोवतालच्या वास्तवाची साल सोलून पहाणारी त्याची नजर दिसते आणि अखेर अज्ञाताचा शोध घेत जाणारे एक तल्लख मन दिसते.

या शोधक मनाचा संबंध आदिवंधांशी आहे. जी. ए. साहित्याच्या द्वारा मानवी जीवनाचा शोध घेत आहेत; मानवी मनाचा आणि त्याच्या प्राक्तनाचा शोध घेत

आहेत. जे दिसते, त्यापलीकडच्या असतेपणाचा शोध घेत आहेत. मानवी आयुष्याची नाळ शोधण्याचा हा जी. एं.चा प्रयत्न म्हणजे प्रामुख्याने जीवनविषयक जाण वाढवण्याचा, जाणिवेचे क्षेत्र विस्तारीत नेण्याचा प्रयत्न आहे.

जाणिवेचे क्षेत्र विस्तारायचे, म्हणजे नेणिवेच्या अंधारातले प्रांत उजळायचे. ते जाणिवेत सांधून आपलेसे करायचे. साहित्याच्या द्वारा जी. ए. जाणीवपूर्वक नेणिवेच्या शोधात गुंतले आहेस. जुंग प्रभृती मानसशास्त्रज्ञांनी नेणिवेचा शोध विचारांच्या-प्रज्ञेच्या द्वारा सिद्धान्तांतून जसा जाणीवपूर्वक घेतला, तसाच शोध प्रतिभेच्या द्वारा जी. ए. साहित्यातून घेत आहेत.

### जी. एं.ची रूपककथा

जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथांबद्दल धों. वि. देशपांडे यांनी लिहिले आहे : “ त्यांना व्यक्तीत समष्टी दिसते. ‘दिसते’ हा शब्दप्रयोग चुकला. ते व्यक्तीत समष्टी ‘पहातात’. त्यामुळे त्यांच्या पात्रांची व्यक्तिगत दुःखे, अखिल मानवी समाजाची दुःखे होऊन वसतात. व्यक्तीच्या प्रश्नांना मानवाच्या प्रश्नांची गूढगंभीर उदात्तता प्राप्त होते. तिचे जयपराजय मानवाचे जयपराजय ठरतात. ”<sup>१</sup>

धों. वि. देशपांडे यांची ही विधाने जी. एं.च्या कथांचे आदिबंधात्मक अंगानेच सूचन करतात. अखिल मानवजातीचे सार्वत्रिक अनुभव जी. एं.च्या कथेतून समोर येतात. या कथेतील व्यक्तींची सुखदुःखे वा त्यांचे वैयक्तिक आयुष्य यांना कथेत स्वतंत्रपणे महत्त्व नाही. मानवाचे प्रातिनिधिक रूप म्हणूनच व्यक्तीचे आयुष्य येथे रंगविले जाते. म्हणून या कथेतील सगळी माणसे वैश्विक अनुभवांच्या कथात्म घडणीत प्रातिनिधिक स्वरूपाची म्हणूनच लक्षात घ्यावी लागतात. मानवी जीवनाचे मूलाकार जे आदिबंध, ते अशा स्वरूपाच्या कथेत, कथेतील पात्रांच्या आयुष्यात अगदी सहजतेने अवतरतात ते ह्याच कारणाने.

द. भि. कुलकर्णी यांनी ‘निळासावळा’ आणि ‘रक्तचंदन’ यांनंतरच्या जी. एं.-च्या कथा या प्रामुख्याने रूपककथा आहेत,<sup>२</sup> असे विवेचन करताना म्हटले आहे की, “ त्यांच्या रूपककथेतील दुसरे पद पहिल्या पदाशी केवळ प्रासंगिक साम्याने वा कल्पकतेने बांधलेले नसून ते त्यांच्या जीवनदृष्टीशी निगडित असते. ”

मात्र द. भि. कुलकर्णी यांचा जी. एं.च्या रूपककथांवर आक्षेप आहे. ते लिहितात, “ जी. एं.नी आपल्या रूपककथांमध्ये ‘पर्टिक्युलर’कडे दुर्लक्ष करून ‘जनरल’कडे अधिक लक्ष दिले. चमकदार अलंकारप्रधान शैली, कथानकाची नाट्यपूर्ण गोळाबंद बांधणी, चित्रमय वर्णने या सान्यातून ‘पर्टिक्युलर’ निरपेक्षपणे व्यक्त न होता ते केवळ ‘जनरल’चे साधन म्हणून प्रकटत राहिले. परंतु ही जी. एं.ची मर्यादा नसून रूपककथा या प्रकाराचीच मर्यादा आहे. रूपककथा हा मुळातच एक दुय्यम दर्जाचा प्रकार आहे.

“मग जी. एं.सारख्या समर्थ लेखकाने असा दुय्यम दर्जाचा लेखनप्रकार का हाताळला ? की या रूपककथा नाहीतच ? या कथांना मिथकथा, भासचित्रात्मक कथा, स्वप्नवास्तवदर्शी कथा असे म्हटल्याने काय फरक पडेल ? या परिभाषेमागील संकल्पना मानववंशशास्त्र आणि मानसशास्त्र या क्षेत्रातील आहेत. एखाद्या कलाकृतीतील प्रतिमा, प्रतीके, रूपके, स्वप्ने आणि भ्रम यांचा तिच्या निर्मात्याशी किंवा तिच्यातील पात्रांच्या व्यक्तित्वाशी काय संबंध आहे, हेही ही पद्धती सांगू शकते. तसेच एका विशिष्ट मानववंशाच्या किंवा संस्कृतीच्या सामूहिक अवोध मनाशी विशिष्ट पुनरावृत्त प्रतिमा-प्रतीकांचा काय संबंध आहे, तेही ही पद्धती सांगू शकते. पण ही पद्धती कलाकृतीचे मूल्यमापन करू शकत नाही.”

रूपककथा हा दुय्यम वाङ्मयप्रकार जी. एं.नी का निवडला ? त्यामुळे त्यांनी ‘पर्टिक्युलर’कडे दुर्लक्ष करून ‘जनरल’कडे अधिक लक्ष दिले, हे द. भि. कुलकर्णी यांचे विधान मात्र जी. एं.च्या कथांचा सामग्र्याने विचार करता खटकल्याशिवाय रहात नाही.

जी. ए. आपल्या कथांमधून मानवी आयुष्याचा वेध घेत जातात - मानवी ‘प्राक्तना’चाच वेध घेत जातात. उभ्या मानवजातीच्या दृष्टीने मूलभूत टरतील असे प्रश्न त्यांना छळतात आणि ते आपल्या प्रश्नांचे जिवंत प्रश्नरूप वैश्विक संदर्भात पहातात. व्यक्तीमध्ये ते समष्टी पहातात, हे घों. वि. देशपांड्यांचे पूर्वोक्त विधान या दृष्टीने अचूक आहे. एका व्यक्तीच्या लहानशा आयुष्याद्वारे जी. ए. मानवजातीच्याच संचिताकडे जातात. मला वाटते की, कोणत्याही थोर कलाकृतीचे बळच असे असते की, त्या कलाकृती ‘पर्टिक्युलर’मधून सहज पलीकडे जाऊन वैश्विक आशयाचा वेध घेतात. किंवा ‘पर्टिक्युलर’च्या गाभ्याशी जाऊन तेथील वैश्विक बिंदूना असा स्पर्श करतात की, देश-कालातीत असे मानवी संचित त्या ‘पर्टिक्युलर’च्या पारदर्शी अस्तित्वामागे गोळा होऊन तेजस्वीपणे लखलखत रहाते.

जी. ए. व्यक्तिविशिष्ट वाटणारे, पण मूलतः व्यक्तनिरपेक्ष असे समूहजीवनाचे अर्थ, आशय आपल्या कथांमधून व्यक्त करतात. त्यांना ‘पर्टिक्युलर’मध्ये ‘पर्टिक्युलर’ म्हणून रस नाही, तर ते ‘पर्टिक्युलर’ ही ‘जनरल’ची लहान आवृत्ती आहे, म्हणून आहे, व्यष्टी समष्टीचे बिंब धरते, म्हणून आहे. हा त्यांचा आशयधर्म ज्या घाटांमधून प्रभावीपणे व्यक्त होऊ शकेल, अशा घाटांमध्ये निर्विवादपणे रूपक-कथेचा घाट असणार. प्राचीन मानवाने कालौघात निर्माण केलेल्या प्राक्कथांच्या जातकुळीशी जी. एं.ची या प्रकारची कथा नाते सांगते, ती तिच्या या प्रकृतीमुळे.

जी. एं.ना व्यक्तमनातल्या सामूहिक नेणिवेचा प्रांत आकर्षित करतो. त्याकडे जाणारी वाट व्यक्तीच्या संज्ञ मनातल्या भावभावनांमधून जाते, विचार-विकारांमधून जाते आणि वैयक्तिक नेणिवेच्या भागातूनही जाते. त्यामुळे त्यांची रूपे जी. एं.च्या

कथांतून दिसतात—अगदी तपशिलातून दिसतात. पण ही रूपे खेळवून थांबणे हे जी. एं.चे उद्दिष्टच नव्हे. त्याहीपलीकडच्या सामूहिक नेणिवेवर जी. एं.चे लक्ष केंद्रित झालेले आहे. जेथे माणूसपणाचे सारे संचित हजारो वर्षांच्या वारसाने साठत आले, त्या मनाच्या अंधाऱ्या प्रांतावर जी. एं.च्या कथा आपले लक्ष केंद्रित करतात. तेव्हा प्राचीन मिथकांचा, रूपककथांचा, परीकथा-दंतकथांचा परिवेश त्यांच्या मदतीला येतो. ही चुकून घडलेली गोष्ट नव्हे. कारण सामूहिक नेणिवेची कितती तरी रूपे प्राचीन लोककथांमधून प्रकटली, दंतकथांमधून—प्राक्कथांमधून प्रकटली. जी. एं.च्या कथा विसाव्या शतकातील असल्या, तरी याच प्राचीन कथाशयांचे नाद त्यांत भरून राहिलेले दिसतील. आदिबंधांचे तसेच अवतरण, तीच वटना-प्रसंगांची आवर्तने, व्यक्तिवर्तनाचे तसेच विशिष्ट आकार आणि त्यांतून ध्वनित होणारा तसाच गूढ जीवनार्थ ! जी.एं.च्या कथांना लोकमनावर राज्य करण्याची प्राचीन कथांची ताकद लाभली आहे, ती यामुळे.

### आदिमतेचे रंग दाखविणारी शैली

जी. ए. कथालेखक आहेत, हे माहित असूनही त्यांच्या शैलीबाबत बोलताना माणसाला कवितेबाबत बोलवे तसे बोलवे लागते. याचे कारण जी. एं.च्या कथाशयाचे — जो त्यांची शैली घडवतो त्याचे—कवितेच्या आशयाशी एक विशिष्ट आंतरिक नाते आहे. या नात्यामुळे कवितेतला अर्थ आणि जी. एं.च्या कथेतला आशय ह्यांच्यातल्या संदिग्धतेची, गूढतेची आणि सूचकतेची पातळी जवळ जवळ येते. हे कसे घडते ?

जी. एं.च्या अगदी साध्या वाक्याचा विचार केला, तरी असे दिसेल की, त्यात एक अर्थवैज्ञानिक ताण असतो. वाक्याचा स्वतःचा गुणधर्म म्हणून जसा, तसा ज्या वास्तवाचे वर्णन ते वाक्य करते, त्या वास्तवाचा म्हणूनही. हे वास्तव म्हणजे वस्तूची Radical Reality किंवा Irrational Reality—तर्कातीत वास्तव.

डोळ्यांना दिसणारे वस्तूचे गुणधर्म, अर्थ आणि दृष्टिकोण यांच्यातला आणि दृष्टी-पलीकडच्या वस्तुविशिष्टतेच्या केंद्रवर्ती स्फुल्लिंगातला ताण त्यात असतो. शिवाय वैश्विक सत्याची जी ओझरती दर्शने त्यात सुचविलेली असतात, ती दर्शने आणि जी परिस्थिती त्याने वर्णन केलेली असते, ती परिस्थिती यांच्यातल्या अनिश्रित हलत्या नात्यांचाही ताण असतो. म्हणून ते वाक्य, त्यातली शब्दरचना, त्यातला नाद हा एका-पेक्षा अनेक अर्थोंकडे आपल्याला वेऊन जातो. हा विशेष कवितेच्या आणि प्राक्कथेच्या भाषेचा विशेष आहे. दृष्टिगम्य अनुभव स्वतः जो अर्थ किंवा अर्थसमूह देऊ शकत नाही, त्या अर्थासाठी किंवा अर्थसमूहासाठी उभा रहाणारा, ज्ञानात्मक अनुभवाचा सापेक्षतः स्थिर आणि आवर्तनात्मक घटक म्हणजे प्रतीक. जी. एं.ची भाषा प्रतीकांची भाषा आहे. तार्किकांच्या मते प्रतीकांना तत्त्वतः एक सामूहिक तंतोतंतपणा असतो. पण उत्कट प्रतीकांच्या ( Tensive Symbols च्या ) बाबतीत पूर्णपणे नियमबद्धता



असत नाही. जी. एं.ची भाषाशैली ही गोष्ट प्रत्यक्षच सिद्ध करते.

जी. ए. प्रतीक जेव्हा अतिशय कौशल्याने वापरतात, तेव्हा ते प्रतीक आणि त्याने सुचविलेले काही तरी, फार सूक्ष्मपणे आणि बव्हंशी नेणिवेतून आंतरसंबंधित झाल्याने त्यात एक अर्थवैज्ञानिक शक्तीची संभाव्यता आणि सूचकता साठवली जाते. संदर्भाची अनेक पट वाढ त्यातून होते. गणितातल्या प्रमेयाचा अर्थ पूर्णपणे नेमका आणि सर्व गणिती घटकांत नेमका, असा असावा लागतो. पण जी. एं.च्या बहुतेक प्रतीकांचा अर्थ संदर्भात्मक विविधता आणि अर्थसमृद्धीची लवचिकता या दोहोंना एका मर्यादेपर्यंत मुक्त वाव देतो. विश्वातल्या गूढतेचे, नवलाचे आणि समृद्धीचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या या प्रतीकांत याचमुळे काही एका मर्यादेपर्यंत गूढतेला आणि दुर्बोधतेलाही वाव असतो. 'प्रतीकांमध्ये गुप्तता असते अन् तरीही एक मोकळेपणा असतो,' हे कार्लाइलचे उद्गार जी. एं.च्या प्रतीकांनी सार्थ ठरविलेले दिसतात.

फिलिप व्हीलराइटने केलेल्या प्रतीकविवेचनाच्या आधारे जी. एं.च्या प्रतीकात्म भाषेचे आदिवंधांशी असलेले नाते उलगडता येते. 'मेटफर अँड रिअॅलिटी' या आपल्या पुस्तकात व्हीलराइटने (मुख्यतः कवितेच्या संदर्भात) प्रतीकांचे पाच वर्ग केले आहेत. पहिल्या वर्गात (किंवा प्रकारात म्हणू या) एखाद्या अर्थासाठी किंवा अर्थसमूहासाठी उभे राहण्याचे प्रमुख कार्य पूर्ण करणारे मध्यवर्ती प्रतीक आहे. दुसऱ्या प्रकारचे प्रतीक, एखाद्या कलावंताला व्यक्तिशः महत्त्वाचे आणि सूचक वाटल्यामुळे त्या कवीकडून वारंवार वापरले गेलेले व विकसित झालेले प्रतीक. तिसऱ्या प्रकारचे प्रतीक एका कलावंताकडून दुसऱ्याकडे जात, ताच्या काव्यात्म संदर्भातून नवजीवन मिळवीत, परंपरागत वारशाचे साहित्यिक सामर्थ्य वाढवते. एका संपूर्ण सांस्कृतिक समूहासाठी किंवा धर्मश्रद्धांच्या पूर्ण संघासाठी चौथ्या प्रकारचे प्रतीक अर्थपूर्ण बनते आणि शेवटचे म्हणजे पाचव्या प्रकारचे प्रतीक, ऐतिहासिक प्रभाव आणि देवाणघेवाण यांच्या दृष्टीने स्वतंत्र असणारे आणि सर्व मानवजातीच्या दृष्टीने एक स्पष्टपणे समान असे महत्त्व असणारे असते. हेच आदिवंधात्मक प्रतीक होय.

जी. एं.ची भाषा या दृष्टीने आदिप्रतीकात्मक भाषा आहे. वासनेने पेटलेल्या पुरुषाच्या नजरेला ते सहजपणे एखाद्या विशाल, क्रूर सर्पफण्याची उपमा देतात. एखाद्या वृद्धाच्या दृष्टिपथातील मृत्यूला पायरीवर वाट पहाणाऱ्या काळ्या बोक्याची उपमा देतात. व्हीलराइटने जो भाषेचाच स्वतंत्र प्रवास उपमा-रूपकांपासून आदिवंधात्मक प्रतीकांपर्यंत पोहोचलेला दाखवला आहे, तो प्रवास जी. एं.च्या भाषेतून स्वच्छपणे प्रत्ययास येतो. समूहमनाशी संबंधित असा एक व्यापक आशय व्यक्त करण्यासाठी जी. एं.नी जसा रूपककथांचा सुयोग्य घाट वापरला, तशी सुयोग्य प्रतीकात्म शैली वापरली.

## कथेतील आदिबंधांचा आविष्कार

इतर अनेक मराठी साहित्यिकांच्या साहित्यात आदिबंधांचे प्रकटीकरण जसे त्यांच्या नकळत होते, त्याप्रमाणे जी. एं.ना नकळत आदिबंधात्मक आशय त्यांच्या कृतीत उतरलेला नाही. गो. नी. दांडेकरांच्या काही कृतीत तो नकळत प्रकटतो. विद्याधर पुंडलिकांच्या काही कथांतून तो असाच नकळत उतरतो.

जी. ए. मात्र फार जाणीवपूर्वक त्या आशयाला भिडलेले दिसतात. म्हणून त्यांच्या कथांमधले आदिबंधांचे अवतरण इतर मराठी लेखकांच्या कृतीत झालेल्या आदिबंधांच्या अवतरणापेक्षा वेगळे झालेले आहे. त्यांत आदिबंधात्मक आशयाचे भावप्रधान अंग आकसले गेले आहे आणि तत्त्वचिंतनात्मक अंग अधिक प्रभावी झाले आहे. (दांडेकरांच्या लेखनात नेमके याउलट चित्र दिसते.) म्हणून या कथांचा अंतिम परिणाम - ठसा उमटतो, तो सुन्न करणाऱ्या जाणीवपूर्वक अनुभवाचा - भावविकल करणाऱ्या अवोध अनुभवाचा नव्हे.

वेगळ्या बाजूने म्हणायचे, तर जी. एं.च्या कथांमधून आदिबंधांचे अवतरण होते, ते त्यांच्या बऱ्याचशा करकरीत स्वरूपात, प्राक्कथांमधून होते तसे! आधुनिक मराठी साहित्यात बहुतांशी आदिबंध येतात, ते आपल्या मूळ रूपावर इतर बऱ्याच भावभावनांचा साज घेऊन. शुद्ध स्वरूपात फार कमी. पण जी. एं.च्या कथेने रूपककथांसारखा घाट स्वीकारल्याने आदिबंधांचे शुद्ध स्वरूप त्यांना चांगले सांभाळता आले आहे; त्याचबरोबर हेही खरे की, कथेच्या आकृतीत त्यांचे भरणपोषण वैचारिक तपशिलाने केले गेले आहे - भावनात्मक व्यामिश्रतेने नव्हे. म्हणून त्यांची मानवी हृदयाला हात घालण्याची ताकद रूपककथांमध्ये फारशी जोपासली जात नाही. बौद्धिक खाद्य त्यांनी भरपूर पुरविले आहे. द. मि. कुलकर्णी, जी. एं.च्या रूपककथा आणि इतर कथा यांमधील फरक सांगताना 'माणुसकीचा गुप्त झरा' म्हणून रूपककथांमध्ये अनुपस्थित असलेल्या ज्या गुणविशेषाचा उल्लेख करतात, त्याचा संबंध वरील विवेचनाशी आहे, असे मला वाटते.

जी. एं.च्या कथांचे हे बौद्धिक अंगाने असलेले आकर्षण लक्षात घेऊन थॉ. वि. देशपांडे यांनी 'सत्यकथे'च्या अंकांमधून जी. एं.च्या काही कथांची (उदा. 'यात्रिक', 'विदूषक', 'कवठे', 'बीज' इत्यादींची) विस्तृत चर्चा केली आहे.

जी. एं.च्या कथांतील काही महत्त्वाचे आदिबंध म्हणजे अंनिमा (स्त्रीतत्त्व), अंनिमस (पुरुषतत्त्व) आणि प्रवास. या तीन आदिबंधांचा आविष्कार जी. एं.च्या कथांमधून वारंवार झाला आहे. काही आदिबंध या कथांमधून उलगडले जात नाहीत, पण त्यांचे ओझरते उल्लेख येतात. म्हणजे कथेच्या मूळ आशयाच्या संदर्भात तो आदिबंध केंद्रवर्ती नसतो. पण केंद्रवर्ती आशयाला संपन्न करण्यासाठी जी. एं.च्या कथेत

जो जीवनाचा आणि संस्कृतीचा तपशील येतो, त्यात अनेक आदिवंधांचे सूचन झालेले असते. वीणेच्या एखाद्या तारेवर थोटे थोटे पुढे जावे, तसे जी. ए. आदिवंधांच्या एखाद्या पैलूचा सहज उल्लेख करून पुढे जातात आणि मागून जाणाऱ्या वाचकाला पूर्ण आदिवंधांचे तिथे झंकारताना जाणवतो.

जी. एं. च्या कथांतील माणसे अतिशय ताठ सहजपणे वेगवेगळ्या आदिम समजुती जगताना दिसतात, आदिम माणसे जशी त्या, त्यांच्या जीवनाचा भाग म्हणून जगली, तशाच अविच्छिन्न श्रद्धेने जगताना दिसतात. माणसांइतक्याच सहजतेने या समजुतीही त्यांच्या कथांत येतात.

उदाहरणे अनेक प्रकारची देता येतात : 'वाधा'<sup>१</sup> या त्यांच्या कथेतील रमा, आयुष्याचे सारे धागे तुटल्यानंतर जेव्हा देवळाजवळचा तलाव जवळ करते, तेव्हा तिला त्या तलावात उभा दिसतो तो दिवाकर. तिला एके काळी हवासा वाटलेला, तिच्या क्रोवळ्या वयाच्या रक्तामांसात रुतून बसलेला तरुण. त्याला पुढे ती विसरूनही गेली, असे वाटते. पण गोपाळरावांच्या संसारात तशा अर्थाने ती रमलेली नाही. शेवटी सगळे आयुष्य तिच्या हातातून जेव्हा निसटते, तेव्हा तिला भासते की, तलावातल्या पाण्यातून दिवाकर तिला बोलावतो आहे. हा दिवाकर प्रत्यक्षातला नव्हे. हा रमेमधला 'अनिमस'- तिच्यातला पुरुष आहे. त्याच्याशी मिळून स्वतःचे व्यक्तित्व समग्र, एकसंध करण्याची तिला ओढ आहे. म्हणून रमेचे तलावात (जीवनाचे प्रतीक असणाऱ्या पाण्यात) बुडणे आणि बुडताना जणू दिवाकराकडे जाणे हे अटळच आहे. प्रत्येक पूर्ण व्यक्तीत एक अनिमा आणि एक अनिमस यांचे अस्तित्व असते. प्रत्यक्ष आयुष्यात व्यक्तीला या दोहोंचा मेळ घालीत सुसंघटित जीवन जगायचे असते. रमेला तिच्या मनातल्या 'अनिमस'शी एकरूप होण्याकरिता जन्मापलीकडे जावे लागले.

'कवठे'<sup>२</sup> मधल्या दामू-कमळीचे पेरवांच्या वागेत जाऊन 'सेक्स'चा आनंद उपभोगणे हेही एका आदिवंधाचे सूचन आहे. वाग ही मातृत्वाच्या आदिवंधाचे प्रतीक (सिम्बॉल ऑफ फर्टिलिटी) आहे - म्हणून शेवटी कमळीनेही दामूला म्हटले आहे, "आयुष्यभर वागेत पेरवे खात हिंडायला आम्ही काय खुळचट पोरं आहोत, की वडवड पोपट आहोत ! आम्ही जिथं बसू, त्या ठिकाणी आमची वाग !" आणि हे या आदिवंधाच्या संदर्भात नकळतच फार खरे आहे. इथली वागही कशी ? - कवठांनी वाकलेल्या झाडांची, पेरूखालच्या ओलसर पानांची, पावसाळ्यानंतर मातीला येणाऱ्या गडदभूळ वासाची आणि दाट मांसल रानफुलांची आहे. सर्जनाला योग्य असेच हे वातावरण आहे.

### प्राक्कथांचा समर्थ वापर

जी. एं. च्या 'प्रवासी'<sup>३</sup> या कथेत एक वेगळ्या प्रकारचे प्राक्कथात्म संवेदन

(मिथिकल पसेंशान) सूचित झाले आहे. या कथेतल्या महाकाल राक्षसाचा मृत्यू रुद्रकालीच्या मंदिरातील कृष्णसर्पाच्या दंशात आहे, ही गोष्ट एक प्राक्कथात्म संवेदन व्यक्त करते. एका माणसाला दुसरा माणूस किंवा एखादी वस्तू यांच्याबद्दल एक नेणिवेतली आयडेन्टिटी असू शकते, हे ते संवेदन! या संवेदनाची विविध रूपे आदिमांच्या विश्वात दिसतात. प्राक्कथांमध्ये ती सातत्याने प्रकटतात. 'बुश सोल'ची कल्पना त्यातूनच आली. माणसाचा प्राण पोपटात, झाडात किंवा इतरत्र कुठेही असणे, माकडाचे काळीज झाडावर असणे, समधर्मी (आयडेन्टिकल) वस्तूला वा प्राण्यापक्ष्याला इजा होणे म्हणजे त्या माणसाला इजा होणे, एखाद्या विशिष्ट प्राण्यापक्ष्याचे रक्त शिंपडल्यावर, त्याचा दंश झाल्यावर, त्याचा स्पर्श झाल्यावर जीवन मिळणे अथवा मृत्यू येणे - या सर्व वर उल्लेखिलेल्या एका प्राक्कथात्म संवेदनाच्याच विविध वाजू आहेत. जी. एं. नी या कथेत त्याचे केवळ सूचन केले आहे.

'फुंका'<sup>१</sup> मधला म्हातारा जेव्हा मृत्यूचे वर्णन 'काळा वोका' अशा शब्दात करतो, 'बीज'<sup>२</sup> मधल्या बळवंत मास्तरांचा जीव सर्कससुंदरीप्रमाणेच गंगी गायीमध्ये गुंतून जातो किंवा 'कवटे' मधला अर्धवट दामू सारखा सापाला घाबरतो, तेव्हा जी. एं.च्या कथा प्राक्कथात्म प्रतिमांचा आणि प्राचीन समजुतींचा वापर करून एक समृद्ध आदिम आशयाची पार्श्वभूमी तयार करतात. काळा वोका म्हणजे मृत्यूचे प्रतीक, गाय म्हणजे स्त्रीचे प्रतीक, सर्प म्हणजे वासनेचे प्रतीक, असा अर्थ जी. ए. मांडून दाखवित नाहीत; आदिप्रतीकांचा उलगडा करित नाहीत; पण वाचकाला जेव्हा अशा संदर्भांचा उलगडा होत जातो, तेव्हा एक मोठी प्राक्कथात्म समजुतींची सृष्टी या कथांच्या पार्श्वभूमीसाठी खुली होते.

पारंपरिक कथांचा वापरही या गोष्टीसाठी जी. एं.ना मदत करणारा आहे. ही कथा कधी ऐतिहासिक असते, तर कधी पौराणिक. कधी लोककथा, तर कधी दंतकथा. कधी उच्च सांस्कृतिक परंपरेतली, तर कधी लोकसंस्कृतीच्या तळच्या प्रवाहातली. कधी एतद्देशीय, तर कधी परदेशी. या प्रकारच्या सर्व कथांना एक सामूहिक मान्यता असते. एक प्रकारे तो समूहाचाच स्वर असतो. त्यातून समूहमानस शतकानुशतके बोलत असते. जी. ए. या कथांचा प्रभावी वापर करतात. त्यातून व्यक्त होणारा जीवनार्थ कधी नाकारतात, कधी दुमडतात, कधी वळवतात, तर कधी बदलून टाकतात.

त्यांच्या 'प्रवासी' कथेतला बैरागी पारंपरिक कथांना वेगळे रूप देतो आणि प्रवाशाने त्याला अडवताच म्हणतो, "असलीच एक कथा तू ऐकली आहेस; पण ती कथा निराळी, ही कथा निराळी. सांगणारे जेवढे असतात, तेवढी रूपे एकच कथा धारण करते." हे शब्द केवळ कथेतला बैरागी कथेतल्या प्रवाशासाठी उच्चारित नाही, तर स्वतः जी. ए. स्वतःच्या वाचकांना तेच सांगत असतात. 'प्रवासी' कथेत जी. एं. नी नव्या अर्थाने भरलेल्या 'सिसिफस', 'श्रावण', 'गौतम' इत्यादी कथा आणि स्वतंत्र-



वास्तव हेही मनोनिर्मित होऊ लागले. कथेतून निर्मिलेले वास्तव हे एका अर्थां मनो-निर्मित, कल्पित वास्तवच असते. फरक घडत गेला तो असा की, पहिल्या कथांतून या क्रियेचा भर प्रत्यक्ष वास्तवातून कथेच्या भावघटकांना पूरक अशा घटकांच्या निवडीवर होता. आता या निवडीवरोवरच, मन स्वतःच्याच अगणित पातळ्यांवर जे वास्तव कल्पनेतून निर्माण करीत असते, त्याचाही अंतर्भाव कथेत होऊ लागला. 'काजळमाया' या संग्रहातील 'अंजन', 'स्वप्न', 'वंश' या कथांतून असे झालेले आढळते. 'अंजन' या कथेत सत्य वास्तव आणि एकाच इच्छेमागे आयुष्य इरेस टाकणाऱ्या मनाने निर्माण केलेले स्वप्नवास्तव यांचे भयानक चित्रण आढळते. 'स्वप्न' या कथेत सुरवातीला रामकोळ्यांच्या देवजाई वस्तीच्या सत्यसदृश वाटणाऱ्या वर्णनात पुढे पांढऱ्या पक्ष्याच्या कल्पित वास्तवाचे वर्णन येते, आणि शेवटी दोहोंची अशी सरमिसळ होते की, त्यांच्या सीमारेषाही ओळखेनाशा होतात. आपल्या कथा-विषयावरील जी. ए. ची पकड वाहू लागल्याच्या खुणा ह्या कथा दाखवितात. पण ह्याच वेळी 'प्रदक्षिणा', 'भोवरे' यांसारख्या, सत्य वास्तवाचा आधार घेणाऱ्या कथाही जी. ए. लिहीत होते. ह्यानंतरच्या कथांमध्ये मात्र आजपर्यंतच्या आपल्या कथालेखनातील भावाशयाला दिलेले सत्य वास्तवाचे शरीर ह्यापुढे आवश्यकच नाही, असे ठरवून जी. ए. नी ते हिमतीने टाकूनच दिले आणि भावनाशयाची उभारणी केवळ कल्पित वास्तवाच्या आधारेच करण्याच्या त्यांच्या प्रयत्नातून त्यांच्या नव्या कथेचा जन्म झाला. 'काजळमाया' ह्या संग्रहातील 'ठिपका', 'गोरिला' व 'दूत' ह्या तीन कथा त्यांच्या कथालेखनातील नवीन दिशेच्या प्रसादचिन्हासारख्या होत्या. त्यानंतर त्यांची कथा सर्वस्वी निराळीच झाली." १५

ह्या नव्या हिंमतवान कथेचीच चर्चा आपण करीत आहोत. या कथेतले वास्तव हे कल्पित वास्तव आहे, असे आचवलांनी म्हटले आहे. या वास्तवाची नेमकी जात काय? खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांमध्ये अशाच प्रकारच्या, सत्य वास्तवाखेरीजच्या एका वास्तवाचे रूप दिसते. ते कोणते? ते आणि हे जी. ए. च्या कथांतील वास्तव एकच आहे काय? नसेल तर ते का आणि कसे?—या प्रश्नांचा मागोवा दैवी आणि लौकिक (Secred and Profane) यांच्या संदर्भात अधिक स्पष्टतेने घेता येतो, असे वाटते.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांतून प्रत्ययाला येतो तो दोन वास्तवांचा संघर्ष. जसा गो. नी. दांडेकरांच्या 'जैत रे जैत' मध्ये दोन काळांचा! खानोलकर माणसाच्या श्रद्धा आणि अज्ञात वास्तव यांचा संघर्ष उभा करतात. 'अगोचर' आणि 'कोंडुरा' यांच्यामध्ये ह्या संघर्षाचे विलक्षण दर्शन आहे. जी. ए. च्या कथेतला संघर्ष आहे तो निराळाच. Physical Reality—ज्याला माधव आचवल 'सत्य वास्तव' असा शब्द वापरतात, ते आणि Irrational Reality—ज्याला अनाकलनीय अज्ञात वास्तव

म्हणावे लागेल ते, यांमधला संवर्ष जी. एं.च्या कथांत सर्वत्र आहे. सत्य वास्तवात अपघाताने येणारे वास्तव हे अनावर (irresistible) असते आणि अतर्क्यही (irrational) असते, याचे एक चकित करणारे प्रत्यंतर हा जी. एं.च्या 'नव्या' कथांचा विशेष आहे.

### आदिम वातावरणाचा जिवंत प्रत्यय

“ जी. एं. च्या कथानिर्मितीचे स्वरूप याहूनही निराळे आहे. त्यांच्या कथेत वातावरण नसते; वातावरणात कथा असते - खरे तर ती वातावरणाचीच कथा असते. संबंध कथा वाचून झाल्यावर मनावर परिणाम उरतो तो मानवी इच्छा - आकांक्षांनी क्षणभर संचलित झालेल्या, पण त्यापेक्षा फार मोठ्या असलेल्या एखाद्या निसर्गचक्राच्या फेऱ्याचा - मंतरलेल्या, भरलेल्या, भारलेल्या, तीव्रतेने अस्तित्व मिळालेल्या एखाद्या वातावरणाचा. एखाद्या उजाड माळाचा, रखरखत्या अवर्षणातल्या खेड्याचा, पिसे पिसे होऊन नाहीशा झालेल्या 'चंद्रावळी' च्या मागे पसरलेल्या सनातन निळ्या घुमटाचा. शेवटचाच परिणाम राहतो तो खरोखर मानवी भावविश्व आणि त्याच्याबद्दल पूर्णपणे उदासीन असलेले निसर्गचक्र यांच्यातील ताणाचा. ”<sup>१८</sup>

माधव आचवलांचे हे वर उल्लेखिलेले उद्गार जी. एं. च्या कथांचे, आदिमतेशी असलेल्या विविधांगी नात्याचे एक अंग स्पष्ट करतात. जी. एं. च्या कथांमधले वातावरण जीवनाच्या जिवंत उच्छ्वासांनी दाटलेले वातावरण आहे. हे आदिम आहे, ते जीवनाच्या नैसर्गिकतेसह खरे आहे, या अर्थाने. पशुपक्षी, झाडे-पाने, मानवी-अमानवी वर्तने यांचे मूलाकार जी. एं. नी पकडले आहेत. त्या मूलाकारांनी गजबजलेले हे वातावरण आहे. वस्तुमात्रावरचे पापुद्रे दूर करून पुढ्यात येणारे हे प्राथमिक स्वरूपातले जग आहे. भावना-वासनांचे सहजप्रवृत्ती म्हणून वेग-आवेग इथे नैसर्गिक रीतीने प्रत्ययाला येतात.

जेसे वस्तुमात्रांचे मूलाकार जी. एं.नी पकडले आहेत, तसे रंगांचे मूलस्वरूपही. आचवलांनी त्यांच्या रंगजाणिवेबद्दल लिहिले आहे, “ जी. एं. जवळ रंगसंगतीची जी एक आंतरिक जाणीव आहे, ती खरोखरीच अपूर्व अशी आहे. ते विशुद्ध, पारदर्शक रंगांचाच वापर करतात; त्या रंगांना अपारदर्शक करणाऱ्या पांढऱ्याशी त्यांची सरमिसळ करीत नाहीत त्यांच्या अंगच्या असामान्य कसवाला रंगांच्या या जाणिवेची जोड मिळाली, की त्यांच्या कथांना विलक्षण संपन्नता लाभते. सामान्यतः जी.ए. तल्या कलावंताला स्पष्ट, शुद्ध व गडद रंगच्छटांचे वेड आहे. त्यांची अतिशय संमिश्र अशी अंदिश घडवताना त्यांचे 'टोन्स' नेहमीच गडदपणाकडेच झुकतात. ”<sup>१९</sup>

रंगांचे हे गडदपणाकडे झुकणे, जी. एं.चे 'आदिम' रंगांकडे-जीवनाच्याच मूल रंगांकडे झुकणे आहे. जलरंगातील चित्रे जी. ए. काढीत असत. त्यातून पुढे ते तैल-

रंगाकडे वळले. त्यांच्या घनतेसाठी-वजनासाठी. ह्या रोख बदलण्यामागेही आदिमाच्या अधिक जवळ जाण्याची प्रक्रियाच आहे, असे वाटते.

### अनिमा : स्त्रीची आदिप्रतिमा

जी. एं.च्या रूपककथांत अनिमाची-म्हणजे स्त्रीची आदिप्रतिमा एका विशिष्ट स्वरूपात अनेकदा अवतरते. हे रूप शुद्ध स्त्रीतत्त्वाचे आहे. माता किंवा कांता यापेक्षा वेगळे आहे. जन्मापासून मृत्यूपर्यंतच्या प्रवासात पुरुषाच्या अनुभवाला स्त्री येते, ती अनेक भूमिकांमधून. जी. ए. त्या भूमिकांपलीकडे जाऊन स्त्रीतत्त्वाच्या निखळपणाला पकडू पहातात. कौटुंबिक व्यवस्थेतले स्त्रीचे स्थान, मातृत्वाचा गौरव वा मातेच्या कथा-व्यथा, प्रणयिनीची मानसिक आंदोलने या तऱ्हेचे प्रसंग जी. ए. रंगवीत नाहीत. या तऱ्हेने ते अनुभवाकडे पहातच नाहीत.

व्यापक मानवी आयुष्याच्या संदर्भात प्रत्येक अनुभव, व्यक्ति-वर्तनाचा प्रत्येक आकार त्यांच्यासमोर असतो. संपूर्ण मानवजातीच्या हजारो वर्षांच्या अनुभवसंचिताची विशाल पार्श्वभूमी त्याला असते. त्यांच्या रूपककथांमध्ये स्त्री येते, ती माणसाच्या अनुभवाचे व्यक्तिविशिष्ट पापुद्रे सोलून उरणारी सनातन गाभ्याची आकृती म्हणून. तिचे स्थान अपुरे नसते; आणि ते तसे नसणेच अपरिहार्य आहे. कारण जन्म-मृत्यूच्या मधल्या अवकाशात माणसाला अटळपणे ज्या अनुभवांना सामोरे जावे लागते, त्या-शतकाची परंपरा असलेल्या शेकडो अनुभवांमध्ये स्त्रीचा अनुभव एक अत्यंत महत्त्वाचा अनुभव आहे. या सनातन अनुभवाचा आविष्कार जी. एं.नी अनेकवार केला आहे.

त्यांच्या कथांत सनातन स्त्रीतत्त्व कधी उपकारक होऊन येते, तर कधी अपकारक-संहारक म्हणून. कधी ती त्याहीपलीकडची, मानवी आयुष्याची मूलसाक्षिणी होऊन जाते. अर्थात् जी. एं. च्या लेखी स्त्री अपार सामर्थ्यशाली आहे. आणि तरीही ती नियतीच्या इशान्यावर हलणारी बाहुली आहे. माणसाचे क्षुद्र आयुष्य ती सहज बदलते, पण हे तिचे सामर्थ्य ती स्वतः वापरू शकत नाही. ते हवे तसे वापरू शकते फक्त नियती. ही स्वच्छ, निर्णायक दृष्टी जी. एं. च्या कथांतीच अनिमाला विशिष्ट आकार देते. मात्र हा आकार बाह्य आकार आहे. तो जी. ए. स्वतःच्या तत्त्वज्ञानाने बदलतात. आतल्या गाभ्यातल्या अनिमाच्या वृत्ती-प्रवृत्ती मात्र थेट प्राक्कथांमधल्याच आहेत-आदिवंधात्मकच आहेत.

उदाहरण म्हणून त्यांची 'रक्तमुखी' <sup>२०</sup> सारखी कथा घेऊ. मानवी जीवनाचा पूर्ण विनाश करणाऱ्या, निर्विकार, निर्दयी, पण अत्यंत सुंदर तरुणीच्या रूपात इथे अनिमाचे दर्शन होते. सत्ता, संपत्ती आणि रमणी-या त्रयींचा उपभोग घेऊ पहाणाऱ्यांचा आणि त्यांच्या विळख्यातून सहीसलामत सुटू पहाणाऱ्यांचा सारख्याच थंडपणे उच्छेद करणारी तरुणी नियतीचे दुसरे रूप म्हणूनच इथे वावरते. पुरुषजीवनावर पूर्ण



अधिकार गाजवणारे सौंदर्य हे प्राचीन साधन वापरून आपले काम पूर्ण करते.

असे सौंदर्य 'इस्किलर' <sup>२१</sup> या कथेतील अल्थियाला लाभलेले आहे आणि तसाच निर्विकार थंडपणाही. पुरुषांच्या वासनेला चेतवणारी धुंद मादकता तिच्यात आहे आणि सहजपणे त्यांची जीवने चिरडणारा दुष्टावाही आहे. एके काळी सोसाऱ्या लागलेल्या अमानुष विटंबनेचा परिणाम म्हणून पुरुषजातीच्या सूडाला सिद्ध झालेली अल्थिया, म्हणजे नारी-तत्त्वाच्या क्रूर-संहारक वाजूचे दर्शन घडवणारी आदिप्रतिमा आहे.

'वीज' मधल्या बळवंत मास्तरांना मोह घालणारी, त्यांची प्राणशक्तीच स्वतःशी बांधून ठेवणारी सर्कससुंदरी म्हणजे तरी कोण आहे? तीच आदिम प्रमाथी नारी आहे. शारीर सौंदर्याचे दिमाख मिरवणारी, त्याचबरोबर आत्मसामर्थ्याचेही प्रखर तेज असणारी नारी. बळवंत मास्तरांच्या दुबळ्या पौरुषाला तिचे वेड झेपले नाही आणि त्यांचा लोळागोळा झाला. ती मात्र एखाद्या विजेची दाहकता, सौंदर्य आणि सामर्थ्य घेऊन तळपत राहिली.

'दीपस्तंभ' <sup>२२</sup> मधली सुंदर स्त्री केसात धुंद वासाची फुले माळणारी, तरुण, मृदू स्पर्शाची आहे. जीवसापलीकडच्या कशाचा तरी घ्यास घेणाऱ्या वाटसरूंना पुन्हा जीवनाकडे वळवण्याचे काम ती करते. सामान्य मानवी जीवनाच्या चाकोरीबाहेर पडणाऱ्या प्रत्येक ध्येयवादी वेड्या माणसाला पुन्हा सामान्य आयुष्यात ओढू पहाणारे जे मोह आहेत, त्यांत स्त्री हा सर्वांत प्रभावी मोह आहे. आयुष्यातील अस्पर्श, अज्ञात उद्दिष्टाचे प्रतीक असणाऱ्या दीपस्तंभाच्या, डाव्या दरवाजाकडे परतून जीवनाकडे वाटसरूला वळवणारा तोच हा प्रभावी मोह! सौंदर्य, संपत्ती आणि रतिसुखाचे आकर्षण दाखविणारी ही तरुणी नवी नव्हे. परीकथांमधून, दंतकथांमधून भेटणारी ती सनातन मोहमयी नारी आहे.

'सर्व' <sup>२३</sup> मधल्या तरुण राजस्त्रीप्रमाणे किंवा 'कवटे' मधल्या कमळीप्रमाणे स्त्री पुरुषाला जशी शारीर आकर्षणाने स्वतःमध्ये गुंतवू पहाते किंवा एखाद्या गोष्टीपासून परावृत्त करू पहाते, तशी ती त्याला आपले बळही देऊ शकते. तिच्या भावकोमलतेचा पुरुषाला शिंदोरीसारखा उपयोग आयुष्यभर होऊ शकतो. पुरुषाचे भावनात्मक जीवन समृद्ध करण्यात तिचा मोठा वाटा असतो. 'इस्किलर' मधल्या प्रवाशाला हिऱ्याच्या वासाची अंगठी देऊन, शांतपणे त्याचा निरोप घेत, त्याला पुढच्या टप्प्यावर जाऊ देणारी त्याची समंजस प्रेयसी, 'रत्न' मधील <sup>२४</sup> प्रवाशाला, जीवनाची सुरुवात करून देऊन, अंतापर्यंतच्या प्रवासात रक्तामांसाच्या शरीराइतकाच मोलाचा बाळघास बरोबर देणारी आणि आयुष्यातल्या कठीण काळात सोबत म्हणून मायमातीची चिमूट त्याच्या हाती ठेवणारी त्याची आई, 'वीज' मधल्या बळवंत मास्तरांचे सारे आतड्याच्या माथेने करणारी गोदाकका - ही सर्व पोषक, सत्त्वमय अंनिमाची रूपे आहेत. 'रत्न' मधल्या प्रवाशाला भेटलेली वृद्धा, 'इस्किलर' मधली सेविका, 'पाणमाय' <sup>२५</sup> मधली माय ही

तिचीच मार्गदर्शक, उपदेशक रूपे.

‘निगेटिव्ह’ किंवा विघातक स्वरूपात स्त्री जशी सौंदर्यवती वनून जी.एं.च्या कथांत अवतरते, तशी थेट आदिमतेचा उघड वारसा घेऊन जोगतीण किंवा जखीण म्हणूनही येते. ‘फुंका’ मधली यमनी किंवा ‘तळपट’ मधली<sup>२६</sup> रुखमी अशी आहे. ‘प्रसाद’<sup>२७</sup>-मधली जखाई आणि ‘वंश’<sup>२८</sup> मधली करेव्हाची आई याही अशाच आहेत.

‘राक्षस’<sup>२९</sup> कथेतील गुणी हा विघातक स्त्रीतत्त्वाचा आणखी एक नमुना. गुणी वयाने लहान आहे, पण भयंकर दुष्ट आहे. वेताची छडी घेऊन तिला भेटलेला स्मशानातला माणूस हा तिच्याच मनातला मूर्त दुष्टपणा आहे. गुणीच्या मनातील क्रूरता लहान अब्बाकिड्यांना चिरडण्यापासून माणसाचा खून करीपर्यंतचा प्रवास कशी करते, याचे चित्रण जी. एं.नी या कथेत केले आहे. यातली गुणी म्हणजे एक भीषण काळ्या रंगाची अॅनिमा वनून गेली आहे.

स्त्रीच्या आदिप्रतिमेचे आणखी एक रूप जी. एं.च्या कथांमधून कुठे कुठे दिसते, ते म्हणजे सर्वसाक्षी असे -- सुखदुःखांच्या पलीकडचे रूप. जीवनाला जन्म देणाऱ्या, पोषण करणाऱ्या आणि त्याचा संहारही करणाऱ्या स्त्रीचे रूप. अर्थात् जी. एं.च्या तत्त्वज्ञानाने तिच्याही उग्र-कठोरतेची एक प्रभावी छटा आलेली आहे. ‘काली’<sup>३०</sup> कथेतली काली, ‘प्रवासी’ कथेतली रुद्रकाली, ‘निळ्या चेहऱ्याच्या आकृती’<sup>३१</sup> मधील आकृती या अशा आहेत. त्या त्यांच्या पुढ्यात घडणाऱ्या अपकृत्यांच्या किंवा धर्म-कृत्यांच्या पार असणाऱ्या, मानवासंबंधी एक निर्मम भाव बाळगणाऱ्या आहेत.

### अॅनिमस : पुरुषाची आदिप्रतिमा

जी. एं.च्या कथेतील ‘अॅनिमस’ वावत बोलताना या आदिवंधाचे काही विशेष प्रकट करणाऱ्या आदिप्रतिमा चर्चेला घेता येतील. त्यांच्या कथांमध्ये विशेषत्वाने ज्या प्रकटल्या आहेत, त्या पुरुषतत्त्वाच्या तीन आदिप्रतिमांचा विचार इथे प्रामुख्याने केला आहे. वीरनायक, वृद्ध आप्त आणि प्रवासी, या त्या तीन प्रतिमा होत.

या कथांतील अॅनिमस अॅनिमाप्रमाणेच उपकारक आणि अपकारक, दुष्ट आणि सुष्ट, क्रियावान आणि निष्क्रिय अशा दोन्ही स्वरूपांत आढळतो. ‘बीज’ मधला बळवंत मास्तर, ‘कवठे’ मधला दामू, ‘फुंका’ मधला संग्गा, कसाब<sup>३२</sup> मधला सोनू आणि केशवराव, ‘अंजन’ मधला भैरू आणि मल्हारी हे सगळे दुष्ट, निष्क्रिय किंवा दुबळ्या पुरुषांच्या वर्गात, म्हणजे निगेटिव्ह अॅनिमसच्या वर्गात मोडणारे आहेत.

या वर्गातले काही पुरुष मूलतःच नेमळट आहेत, तर काही परिस्थितीने दबले-चेचलेले आहेत. जीवनाशी झोंवी घेण्याची, त्याला सामोरे जाण्याची शक्ती त्यांच्यात नाही. काही पुरुष मात्र विध्वंसक शक्ती असणारे, दुष्ट, क्रूर असे आहेत. अत्यंत निर्दांबलेपणाने ते जिवंत माणसे ताब्यात घेऊन त्यांच्या आयुष्याच्या चिंध्या करणारे

आहेत. खानोलकरांच्या कथांतल्या खलपुरुषांप्रमाणे हेही काळ्या रंगाचे जातिवंत खल-पुरुष आहेत. त्यांच्यातले माणूसपण आणि त्यांच्यातले विघातक प्रवृत्तींचे काळेपण यांचे सुरेख दर्शन जी. ए. घडवतात, तेव्हा प्रत्येक व्यक्तिमात्रागणिक आदिप्रतिमेचे स्वरूप कसे वेगळे होत जाते, हे स्पष्ट कळून येते.

त्यांच्या 'पॉझिटिव्ह ॲनिमस'च्या म्हणजे विधायक पुरुषरूपांच्या वर्गात मोडतात त्यांचे वीरनायक. परीकथेचा साचा जी. ए. मानवी जीवनाच्या अभिव्यक्तीसाठी वापरतात, त्यामुळे त्यांचे मानवी जीवनाचे प्रतिनिधी असलेले वीरनायक हे परीकथेतल्या राजपुत्राप्रमाणे दिसतात. 'रमलखुणा'मधल्या दोन्ही दीर्घकथांचे नायक हे वीरनायक आहेत. ते संज्ञाकंदाच्या प्राप्तीसाठी धडपडणाऱ्या जाणिवेचे प्रतीक आहेत. ज्याला काही जण अंतिम ज्ञान म्हणतात, त्याच्या प्राप्तीसाठी हे वीर आयुष्य पणाला लावताना दिसतात. हा जीवनार्थ म्हणजे परीकथेतील जणू अमूल्य रत्न, दुर्मिळ औषध वगैरे, ज्याच्या प्राप्तीसाठी राजपुत्र हजार साहसे करताना दिसतो.

जी. ए.च्या बलाढ्य नियतीवादाने त्यांच्या ॲनिमाला विशिष्ट आकार मिळाल्याचे आपण जसे मागे पाहिले आहे, तसा विशिष्ट आकार त्यांच्या 'ॲनिमस'लाही मिळाला आहे. त्यांचा वीरनायक हा परीकथेतल्या नायकाचे अंतिमतः सफल जीवन कधीही जगत नाही. कदाचित् सुफळ संपूर्ण जीवनाची कल्पना ही मानवी जीवनात खऱ्या अर्थाने उतरूच शकणार नाही, म्हणून परीकथेतले इतर सारे घटक मानवी जीवनाच्या चित्रणासाठी वापरले तरी शेवटचे ठरीव पालुपद ('मग तो राजपुत्र राजकन्येसह सुखाने राज्य करू लागला') जी. ए. नी अमान्य केले आहे आणि नियतीच्या सर्व-सत्ताधीश लहरीचे सामर्थ्य प्रत्येक वेळी स्पष्ट केले आहे. परीकथेतले राजपुत्र शेवटी सर्व सुखे हस्तगत करून नांदतात. त्यांच्या साहसाचे, पराक्रमाचे व सद्वर्तनाचे फळ त्यांना त्या त्या जन्मात हक्काने मिळते.

जी. ए. चे वीरनायक मात्र असंख्य साहसे करूनही अखेर विफल होतात. कधी त्यांच्या मृत्यूचा आणि साक्षात्काराचा क्षण एकच असतो, तर कधी जीवनातला इत्यर्थ शोधत निघालेल्याला, तो हाती येताच जीवन निरर्थक असल्याची साक्ष पडते. कधी आपल्या सगळ्याच साहसाची, धडपडीची, कर्तृत्वाची अर्थहीनता त्याला शेवटच्या क्षणी विदारक रीतीने प्रत्ययाला येते. 'प्रवासी' आणि 'इस्किलार' या कथांचे नायक, तसेच 'दीपस्तंभ', 'मित' <sup>२३३</sup>, 'अनंत' <sup>२३४</sup>, 'प्रसाद', 'अहम्' <sup>२३५</sup>, 'ठिपका' <sup>२३६</sup>, 'रत्न', 'गुलाम' <sup>२३७</sup> या कथांचे नायक हे असे अंतिमतः अपयशी वीरनायक आहेत. माणसाच्या हाती काहीही नसते, ह्या जी. ए. च्या तत्त्वसूत्राने जी. ए. च्या नायकांचा निश्चित केलेला तो अपरिहार्य शेवट आहे.

जीवनाच्या दुर्गम प्रांतात हिंडणे, पराक्रम गाजवणे, सोसणे आणि जिंकणे, एखाद्या अनुभवी माणसाच्या मदतीने अडचणींवर मात करणे, ह्या सर्व साच्यात हे वीरनायक

अचूक वसतात; मात्र अखेरीस ते ज्या अर्थाने यशस्वी व्हायला हवेत, त्या अर्थाने यशस्वी होत नाहीत. अपवाद फक्त 'गीतपाखरू' <sup>३८</sup> या कथेचा.

जी. एं. च्या कथांमध्ये वृद्ध आप्ताची आदिप्रतिमा आढळते. हे वृद्ध आत म्हणजे जीवनानुभवाने पिकलेली शहाणी माणसे. सल्लागार, प्रेमळ माणसे. भविष्याचे सूचन घडवू शकणारी माणसे. कठीण काळात धीराचा शब्द किंवा मदतीचा हात देऊन दिशा दाखविणारी माणसे. ध्येय हस्तगत करण्याच्या कामी त्यांचा जीवनानुभव मदत करतो. जी. एं. च्या कथेतील ही वृद्ध वा जाणती माणसे परीकथेच्या साच्या-तीलच आहेत. नायकाला त्याच्या उद्दिष्टप्राप्तीच्या कामात सहाय्य करणारी, जीवनाच्या अज्ञात प्रांत दाखविणारी, जगण्यासाठी मदतीला येणारे समंजस शहाणपण असणारी ! अर्थात् हे शहाणपण म्हणजे मानवी कर्तृत्वाची मर्यादा आणि नियतीची सर्वशक्तिमान सत्ता ओळखणे.

कधी गारुडी ( 'इस्किलार', 'ठिपका' ), कधी साधू-वैरागी ( 'प्रवासी', 'गीतपाखरू' ), कधी कुवडा ( 'गुलाम', 'प्रसाद' ), तर कधी विदूषक ( 'विदूषक' ) अशा विविध रूपांमध्ये वृद्ध आप्त या कथांमध्ये अवतरतो. कधी वीरनायकाला, असाध्य वाटणाऱ्या उद्दिष्टांपर्यंत जाण्यापासून परावृत्त करू पहाणे आणि तो निश्चयापासून ढळत नाही असे पाहिल्यावर त्याला शक्य ती मदत करणे हे काम तो पूर्ण करतो. त्याच्याभोवती परीकथेतल्याप्रमाणेच एक गूढतेचे बलयही कधी कधी पसरलेले असते.

### प्रवास : जन्मापासून मृत्यूपर्यंतची महायात्रा

मानवी जीवनाच्या संदर्भात 'प्रवास' हा आदिबंध जी. ए. वारंवार वापरतात. एकूण मानवी आयुष्य ही जन्मापासून मृत्यूपर्यंतची एक महायात्रा आहे. मानव ही यात्रा शतकानुशतके करीत आला आहे. प्रवासाची आदिप्रतिमा जी. एं. च्या कथेत जितक्या स्पष्टपणे मानवी जीवनाशी निगडित आहे, तितक्या स्पष्टपणे क्वचितच इतर कुठे असेल.

अर्थात् हा 'प्रवास' ओघानेच वीरनायकाचा आहे. प्रवास करणारा सर्वत्र 'तो' आहे. भटक्या पुरुषासारखी भटकी स्त्री इथे नाही. कारण ती तशी नसतेच. स्त्री मुळातच बांधील, स्थिर, घरात रमणारी, आपल्या चिमुकल्या विश्वावर जीव लावणारी आहे. तिच्यात निसर्गतःच भटकेपणा नाही. आणि पुरुषाच्या पायावर चक्रच आहे. अज्ञातात झेपावण्याची त्याची ओढ आहे, शक्तीही आहे. 'इस्किलार', 'प्रवासी', 'रत्न', 'गुलाम', 'ऑर्फियस', 'यात्रिक' या कथा या दृष्टीने पहाण्यासारख्या आहेत. 'गीतपाखरू', 'अनंत', 'दीपस्तंभ' या कथाही एका दृष्टीने प्रवासाच्याच कथा आहेत. सुख-दुःखांनी भरलेल्या, सूड-पराक्रमाने रंगलेल्या, प्रेम-मोहाने

ओथंबलेल्या, मानवी मूल्यांची परीक्षा घेणाऱ्या या प्रवासाच्या कथा आहेत.

या कथांचे प्रवासी नायक कधी आपल्या मातापित्यांना सोडून आलेले असतात, तर कधी ते त्यांच्यापासून दुर्दैवाने दुरावलेले असतात. 'रत्न' कथेचा नायक आईला-घराला मागे ठेवून आलेला तरुण आहे, तर 'इस्किलार' कथेचा नायक वडिलांनी जन्मतःच दूर सागरात-जीवनप्रवाहात एकटा सोडून दिलेला मुलगा आहे. कधी या कथेचा नायक पोरका असतो, तर कधी नुसताच भटक्या. 'प्रवासी' कथेमधील नायकासारखा. मागचे दोर कापल्याची खूणही आयुष्यावर न ठेवणारा, जणू काही मागे काही नव्हतेच, असा. जीवनाच्या प्रवासात मातापित्यांच्या छत्राखालचा पहिला टप्पा कधी तरी ओलांडावाच लागतो. सुरक्षित, सुखी आयुष्य कधी तरी उधळून द्यावे लागते-संपवावे वा मागे टाकावे लागते. जाणिवेचा विकास घडवताना प्रकाशाची संज्ञ पायरी ओलांडून पुढे नेणिवेच्या अंधारात उतरावेच लागते. हे जणू सहज स्वीकारल्या-सारखे जी. एं. चे नायक वावरतात.

या प्रवाशांचा स्वतःच्या मनगटावर विश्वास असतो आणि त्यांची स्वतःच्या आत्म्या-वर निष्ठा असते. एखाद्या तपस्व्याच्या कडकडीत श्रद्धेसारख्या तळमळीने ते आयुष्याचा अर्थ-सामूहिक नेणिवेत खोल दडलेला अर्थ शोधित वणवण भटकत रहातात. या भ्रमंतीत त्यांचे सामर्थ्य आणि बुद्धिमत्ता यांची वारंवार कसोटी लागते आणि कसोटीवर ते उतरतात. आपापल्या परीने आयुष्याचा एखादा तरी कोपरा प्रकाशित झालेला पहाणारे किंवा आयुष्याच्या अंधारावर एखादी तरी प्रकाशाची तिरीप पडावी म्हणून धडपडणारे लोक त्याला वेगवेगळ्या ठिकाणी वेगवेगळ्या भूमिकेत भेटतात. कुणी 'प्रवासी' कथेतल्या वैराग्यासारखा बुद्धीच्या बळावर जीवनार्थ कवळू पहाणारा असतो. कुणी 'रक्तसुखी'-मधल्या साधूसारखा निर्माही होऊन पहाणारा असतो. कुणी मानवी सुखदुःखांमधून जीवनाचा वेध घेऊ पहाणारा गीतकार असतो ('प्रवासी'), तर कुणी प्रज्ञेचे पलिते पेटवून जीवनातले हसणे न्याहाळणारा विदूषक असतो ('विदूषक').

ही माणसे अनुभवाने जाणती झालेली, नेणिवेतला काही भाग ज्यांच्या जाणिवेने आक्रमित केला आहे अशी; पण परिपूर्ण नव्हेत. आणि तशी ती असणारही नाहीत. जीवन माणसापेक्षा फार मोठे आहे. त्याच्या गाभ्यापर्यंत पोचण्यासाठी माणसाला एवढी आत्मशक्ती गोळा करावी लागते की, तिच्या सामर्थ्याने बहुधा देहाच्या ठिकच्या उडतात. म्हणून तशी ही माणसे परिपूर्ण नव्हेत, उणीच आहेत; पण ती समंजस आहेत. आपल्या हाती लागलेले जीवन फार थोडे आहे, हे त्यांना माहीत असते. त्या-पलीकडच्या विराटाचे त्यांना भान असते आणि आपल्या मर्यादांची खरी जाणीव असते. त्यांच्या निमित्ताने काही जीवनसत्ये निखळ स्वरूपात प्रत्ययाला येतात. काही ठिकाणचे अंधारे मार्ग प्रवाशांसाठी स्पष्ट होतात. प्रवासी नायकाच्या दृष्टीने, अंतर्मनातील सुप्त शक्तींनी हात द्यावा, तसा ह्या माणसांचा शब्द प्रेरणादायी ठरतो.

प्रवासी वीरनायक जीवन अनुभवतो, मृत्युक्षण सामोरा येईपर्यंत झुंजतो, धडपडतो, अपयशीही होतो. पण बहुधा तो एका अर्थाने जिंकलेलाही आहे. नियतीच्या सर्वसत्ताक प्रभावापुढे तो क्षुद्र आहे, हे खरे आणि जी. ए. तेच फार आग्रहाने व्यक्त करतात, हेही खरे; परंतु जसे जीवन तर्कसंगत नसते, अतार्किकपणेच ते स्वतःचे अर्थ प्रकट करते, तसे तर्कसंगत वाटले नाही, तरी 'हा नायक एका अर्थाने जिंकलेलाही आहे', हे विधान खरे आहे.

अखेरच्या क्षणी का होईना जीवनार्थ ओंजळीत असणे हे मरण नव्हेच; एका नव्या जगण्याची ती सुरुवात असते. आणि तो पराभवही नव्हे; सार्थक व्हावे असा तो जयही त्याच वेळी असतो. साक्षात्कारी मृत्यू हा अज्ञानी मृत्यूहून नक्कीच श्रेष्ठ आहे. म्हणून जी. एं. च्या बहुतेक प्रवासकथा आपल्या नायकाला मृत्युक्षणी जीवनार्थाचा लाभ करून देणाऱ्या कथा आहेत, असे म्हणावेसे वाटते. निश्चेतनाचा प्रवास करून, संज्ञाकंद हस्तगत करण्याच्या क्षणी मृत्यू आला, तरी वीरनायक त्याला घैर्याने सामोरा जातो. जी. एं. ची 'प्रवासी' ही कथा म. सु. पाटील यांनी या बाजूने उत्तम उलगडून दाखवली आहे.<sup>१९</sup>

## जी. एं. नी अनुवादिलेल्या कथा

जी. एं. नी अनेक परभाषी कथा-कादंबऱ्यांचे मराठी अनुवाद केले आहेत. पुस्तकरूपाने बहुतेक प्रसिद्ध झाले आहेत. लेखक म्हणून जी. एं. च्या स्वतंत्र कृतींप्रमाणे हे अनुवाद जरी प्रस्तुत अभ्यासाचा विषय नसले, तरी जी. एं. सारख्या लेखकाची सर्जनशीलता प्राक्कथात्म साहित्याशी कशी ओळखीने बांधली गेली आहे आणि काही अंशी त्यावर कशी पोसली गेली आहे, याचे उदाहरण म्हणून या अनुवादांचा उल्लेख करावासा वाटतो.

लेखक जे साहित्य वाचतो, त्याचे संस्कार त्याच्या निर्मितीवर होतात. मग ते कळत असोत वा नकळत. जी. एं. नी अनुवादविषय केलेले साहित्य हे त्यांनी सखोल वाचलेले साहित्य आहे; नव्हे - त्याहीपेक्षा अधिक, त्याला भिडून त्यांनी त्यातले मर्म शोषलेले आहे. वैचारिक साहित्याच्या अनुवादापेक्षा ललित साहित्याचा अनुवाद ही वेगळी प्रक्रिया आहे. निर्मितीच्या अंगाने इथे अनुवादक कलाकृती जाणून घेत असतो. आणि जी. एं. सारखा विलक्षण माणूस जेव्हा एखादी कलाकृती अनुवादासाठी निवडतो, तेव्हा तो ती पिऊन-पचवून सांगतो. त्यामुळे या पचनक्रियेतून रक्तात उतरलेले आणि त्यांच्या स्वतंत्र कलाकृतीतूनही खेळणाऱ्या त्याच रक्तात असलेले असे काही गुणधर्म हे निश्चित अनुवादविषय झालेल्या कलाकृतींशी नाते सांगणार.

जी. एं. नी लेखनाला सुरुवात ज्यांच्यापासून केली, ती त्यांनी रिकटर कॉन्राड यांची अनुवादित केलेली चार पुस्तके ('शिवार,' 'रान,' 'गाव' आणि 'रानातील प्रकाश')

ही जीवनाला घट्ट चिकटून असणाऱ्या माणसांच्या जीवनाचे दर्शन घडविणारी आहेत.<sup>४०</sup> त्यांतील वातावरण पूर्णतः प्राकृतिक, सहज आहे. पुढे पुढे जी. एं. च्या कथेने नवे रूप घेतले आणि अनुवादविषय झालेल्या कथांचे स्वरूपही वेगळे झाले. 'अमृतफळे' आणि 'ओंजळधारा' ही अलीकडची दोन्ही पुस्तके लोककथा-दंतकथांचा उत्तम नमुना आहेत.<sup>४१</sup> म्हणून म्हणावेसे वाटते की, जी. एं. नी रूपान्तरासाठी निवडलेल्या कथा जी. एं. च्या निर्मितीच्या प्रकृतीला अनुकूल अशाच आहेत आणि ही अनुकूलता आदिमतेची, आदिमतेच्या प्रकटीकरणाला अनुकूल अशा साच्याची आहे.

### संदर्भ-टीपा :

१. सत्यकथा, नोव्हेंबर ( दिवाळी ) १९८०, पृ. १९ ( जी. एं. चा यात्रिक : धों. वि. देशपांडे ).
२. सत्यकथा, डिसेंबर, १९७८. पृ. १०-२० ( जी. ए. कुलकर्णी यांची रूपककथा : द. मि. कुलकर्णी ).
३. Metaphor and Reality : Philip Wheelwright. Bloomington, 1975.
४. युगवाणी, ऑगस्ट-सप्टेंबर, १९७३. पृ. २९०-२९१ ( काजळ आणि माया : द. मि. कुलकर्णी ).
५. सत्यकथा, नोव्हेंबर, १९८०, पृ. १९-३३ ( यात्रिक ); जानेवारी १९८१, पृ. १९-४१ ( विदूषक ); फेब्रुवारी १९८२, पृ. १९-२९ ( कवटे ); एप्रिल, १९८२. पृ. २२-३७, ४८ ( वीज ).
६. हिरवे रावे : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६२. पृ. ९१-१०८.
७. पिंगळावेळ : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९७७, पृ. १७५-१९१.
८. रमलखुणा : जी. ए. कुलकर्णी. पुणे, १९७५. पृ. २-५९.
९. पिंगळावेळ, पृ. १२१-१३७.
१०. तत्रैव : पृ. ८६-१२२.
११. सांजशकुन : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९७४. पृ. १४४-१५३ ( कांचनमृग ).  
-पिंगळावेळ, पृ. १-१६ ( ऑर्फियस ).  
-तत्रैव, पृ. २१९-२४२ ( यात्रिक ).  
-काजळमाया : जी. ए. कुलकर्णी, मुंबई, १९८०. पृ. २४-५० ( अंजन ).
१२. युगवाणी, जून-जुलै, १९७४. पृ. ९६-१०१. ( जी. ए. कुलकर्णी यांच्या नव्या मिथिक कथा : इंदुमती शेवडे ).

१३. जास्वंद, पृ. ९८.  
 १४. तत्रैव, पृ. ९९.  
 १५. निळासावळा : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६५ ( दुसरी आवृत्ती ).  
 १६. रक्तचंदन : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६६.  
 १७. जास्वंद, पृ. १४३.  
 १८. तत्रैव, पृ. १२९-१३०.  
 १९. तत्रैव, पृ. १३०-१३१.  
 २०. सांजशकुन, पृ. १०३ ते १२३.  
 २१. रमलखुणा, पृ. ६२-१६०.  
 २२. सांजशकुन, पृ. ४२-५३.  
 २३. तत्रैव, पृ. २५-३५.  
 २४. काजळमाया, पृ. २२३-२४१.  
 २५. सांजशकुन, पृ. १८६-१९६.  
 २६. पिंगळावेळ, पृ. १३८-१६१.  
 २७. सांजशकुन, पृ. १७२-१८५.  
 २८. काजळमाया, पृ. ९४-१०६.  
 २९. हिरवे रावे, पृ. १०९-१२६.  
 ३०. सांजशकुन, पृ. ३६-४१.  
 ३१. तत्रैव, पृ. १२४-१३३.  
 ३२. काजळमाया, पृ. १३९-१४६.  
 ३३. सांजशकुन, पृ. ७१-७४.  
 ३४. तत्रैव, पृ. ९१-१०२.  
 ३५. तत्रैव, पृ. १९७-२२०. ३६. काजळमाया, पृ. १०७-१३८.  
 ३७. तत्रैव, पृ. १६७-१८२. ३८. सांजशकुन, पृ. ७८-८२.  
 ३९. नवसमीक्षा-काही विचारप्रवाह : संपादक. गो. म. कुलकर्णी. पुणे, १९८२.  
 पृ. १३५-१६३. ( आदिबंध व आदिबंधात्मक समीक्षा : म. सु. पाटील )  
 ४०. शिवार : कॉन्राड रिक्टर, अनु. जी. ए. कुलकर्णी, मुंबई, १९६६.  
 -रान : कॉन्राड रिक्टर, अनु. जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६६.  
 -गाव : कॉन्राड रिक्टर, अनु. जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६७.  
 -रानातील प्रकाश : कॉन्राड रिक्टर, अनु. जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९६८.  
 ४१. अमृतफळे : सर्मेल्न् लिऑन, अनु. जी. ए. कुलकर्णी. पुणे, १९८०.  
 -ओंजळधारा-आधारित कथा : जी. ए. कुलकर्णी. पुणे, १९८१.





## सनातन संघर्ष आणि जीवन-सातत्य

जी. ए. कुलकर्णी यांच्या दोन कथा येथे आदिवंघात्मक दृष्टिकोनातून उलगडून पहाण्याचा एक प्रयत्न केला आहे. विस्तारदृष्ट्या त्यांतील एक कथा प्रदीर्घ आहे आणि दुसरी लहान आहे. प्रदीर्घ कथा ही त्यांच्या 'रमलखुणा' या कथासंग्रहातील दोन कथांपैकी एक आहे. 'इस्किलर' हे त्या कथेचे नाव आहे.'

### रूपककथा, प्राक्कथा आणि स्वप्नकथा

या कथेचा घाट हा फार वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. रूपककथा, प्राक्कथा, आणि स्वप्न यांचे गुणधर्म एकत्र येऊन तो बनलेला आहे. म्हणून काही एका मर्यादेपर्यंत वैविध्यात्मक व गूढतेला वाव देणारे रूपककथांसारखे एका अंतःसंवेदनात्मक अनुभवाचे सापेक्षतः स्थिर आणि आवर्तनात्मक घटक येथे आढळतात, प्राक्कथांसारखे दृश्य वा अदृश्य स्वरूपात नैसर्गिक सत्यांना स्पर्श करण्याचे वैशिष्ट्य येथे आढळते आणि वैश्विक सत्याच्या जवळ जाणाऱ्या प्रतिमांची निर्मिती करण्याची स्वप्नांची प्रक्रियाही आढळते. म्हणून ही कथा केवळ रूपककथा नव्हे, केवळ प्राक्कथा नव्हे आणि केवळ स्वप्नकथाही नव्हे, तर या तिन्हीची अंगभूत वैशिष्ट्ये सामावून त्यांतून मानवी जीवनाचे अंतस्तलीय दर्शन घडवण्याचा प्रयत्न करणारी अशी ती आहे.

जी. ए. च्या या कथेत घटना-प्रसंगांच्या मालिका आहेत. एका लहानशा माणसाच्या आयुष्यातील एखाद्या प्रसंगाभोवती कथा फिरत नाही आणि त्यात खोल तळाशी जाऊन एखादे सत्य ती शोधित नाही, तर मानवी जीवनातले असंख्य लहानमोठे प्रसंग ती उभे करते. सत्य आणि कल्पित यांची अद्भुत मिसळण असणाऱ्या या अनुभवांची

साखळी त्यातून तयार होते. या अनुभवातल्या स्वतंत्र घटकांचा वैयक्तिक भूतकाळ पार्श्वभूमीसारखा वापरून, कोणत्याही विशिष्ट क्षणीचे त्या घटकांमधले नाते जी. ए. लक्षात घेतात. काळाचा उभा छेद घेऊन त्याच्या स्पंदनतारांचे उगम-अंत स्वतंत्रपणे तपासण्याऐवजी, त्याचा तिरका छेद घेऊन त्यांचे स्वरूप आणि रचनाकार ते तपासतात. म्हणून, बुद्धिवळासारख्या खेळाची उपमा देऊन म्हणायचे तर, कोणत्याही क्षणी आलात तरी तुम्ही खेळ समजू शकाल. त्यासाठी, तुम्ही येण्यापूर्वी स्वतंत्र घटक कोठे होते, हे समजण्याची गरज नाही. आत्ता ते कुठे आणि कसे आहेत, त्यांचे परस्परांशी कसे संबंध आहेत, ही महत्त्वाची गोष्ट. म्हणून या कथेतला कोणताही घटक स्वतंत्रपणे, अलगपणे महत्त्वाचा वा विनमहत्त्वाचा असत नाही. इतर घटकांच्या संदर्भातच जी. एं. नी त्याची विशिष्टता ( आयडेंटिटी ) निश्चित केली आहे.

या कथेच्या आशयाचे रूप पूर्णतः आदिवंधात्मक असे आहे. एक नव्हे, दोन आदि-बंधांची मिसळण त्यात आहे आणि अनेक लहानमोठ्या आदिप्रतिमांच्या कमी-अधिक सूचक उपयोगाने ते आदिवंध पुष्ट केले आहेत. कथेतला मुख्य आदिवंध संज्ञेच्या विकासाचा आदिवंध आहे. वीरनायकाच्या प्रतिमेचा आधार घेऊन तो अवतरतो.<sup>१</sup> दुसरा आदिवंध प्रवासाचा आहे.<sup>२</sup>

### अटळ प्राक्तनाशी झुंजणारा वीरनायक

या कथेचा नायक वीरनायक आहे. त्याला हवे आहे स्वतःच्या जीवनरहस्याचे दर्शन. रूपकात्मक भाषेत बोलायचे, तर तो जन्माला येताना त्याच्याबरोबर त्याचेच असे एक पातक आले आहे आणि ते पातक कोणते, हे जाणून घेण्याची त्याला ओढ आहे. हेच त्याच्या आयुष्याचे उद्दिष्ट बनले आहे.

हा वीरनायक आहे तो अनेक अर्थानी. त्याला त्याचा जन्म कुठे झाला, हे माहित नाही. मातापित्यांनी त्याचा जन्मतःच त्याग केला आहे. स्वरे म्हणजे मातापित्यांनी नव्हे, तर केवळ पित्याने, असे म्हटले पाहिजे. कारण हा राजपुत्र आपल्या आईचा प्राण घेऊनच जन्माला आला. परशुरामासारख्या वीरनायकाने जाणीवपूर्वक केलेले मातृ-वधाचे कार्य याने अबोधपूर्वक घडवले आहे. वडिलांनी त्याचे भयंकर भविष्य ( तो पितृवधाला कारण होईल आणि भावंडांचाही वध करील ) जाणल्यानंतर निर्धारपूर्वक त्याचा त्याग केला. एका साम्राज्याचा भावी अधिपती असा तान्हेपणीच पोरका झाला.

नंतर तो जगला ते साहसांनी आणि पराक्रमांनी भरलेले घैर्याचे भटके जीवन ! दोन दोन वाव मुळे असलेल्या हत्तींच्या कळपावर देखरेख करित त्याने त्यांना अथांग नद्यांपलीकडे पोचविले. हजारो घोडे आयाळ उडवीत मैदानावर एखाद्या वादळाप्रमाणे धावत असता, आसुडाच्या निव्वळ आवाजाने त्यांना त्याने आवरले आणि गर्जनेने जमिनीला भेगा पाडणाऱ्या सिंहाची शिकार केवळ भाल्याच्या सहाय्याने केली.

केवळ बाह्य जगातले पराक्रम आणि शक्तिप्रदर्शन एवढ्यानेच त्याचे वीरनायकत्व सिद्ध होत नाही. तो मनानेही खंबीर आहे. त्याला भीतीचा स्पर्श झालेला नाही. वादळ-वाऱ्यात, उन्हापावसात, कोणत्याही संकटात, अनोळखी मुलखात-माणसांत त्याने वेधडक प्रवेश केला आहे. स्वतःला प्रिय असणाऱ्या गोष्टींचा त्याग करण्याइतका तो कणखर व निश्चयी आहे.

आणखी एक दुर्मिळ गुण त्याच्याजवळ आहे, तो म्हणजे सत्याला थेट सामोरे जाण्याची निर्भयता आणि अंतिम ज्ञानाचा स्वतःच्या संदर्भात शोध घेण्यातली अजेय जिद्द. त्याला भेटलेल्या गारुड्याचा भाऊ ज्या उमद्या त्वेषाने स्वतःच्या मृत्यूसमोर उभा राहतो, तो त्वेष आणि उमदेपणा त्याच्या स्वतःच्या रक्तांत आहे. याही अर्थाने तो वीरनायक आहे. त्याचा शत्रू कोणी परका राजा, सरदार, चोर वा दरोडेखोर नाही. त्याची झुंज आहे ती त्याच्याच अटळ प्राक्तनाशी. त्याच्यावरोवरच जन्माला आलेल्या त्याच्या निश्चित अशा भविष्याशी.

एका अर्थाने हा मानवजातीचे प्रतिनिधित्व करणारा प्रवासी योद्धा आहे. संपूर्ण मानवजातच अखेर जन्ममृत्यूच्या अनाकलनीय चक्रात फिरणारी, नियतीच्या इच्छेपुढे शरण अशी नव्हे का ? आणि या शरणतेवर मात करण्यासाठी, जन्ममृत्यूच्या चक्रातून सुटण्यासाठी तिने आजवर प्रयत्न केले नाहीत का ? संपूर्ण मानवजातीचा आजवरचा इतिहास काय सांगतो ? धर्म, कला आणि संस्कृती यांचा विकास काय दर्शवतो ?

म्हणून एका अर्थाने ही प्रातिनिधिक झुंज आहे. मर्त्य मानवाची सर्वसत्ताक झुंज ! आयुष्याच्या सार्थकतेचा क्षण पकडण्यासाठी अथक धडपड ! आदिकाळापासून चालत आलेली ही सनातन झुंज जी. ए.चा वीरनायक त्याच्या आयुष्यात पुनर्घटित होताना सक्रियपणे पहातो आहे.

त्याच्यासमोर अफाट पसरलेले आयुष्य आहे. ज्या वळणावर स्त्री-सख्यातून पूर्णतेची भावना दृढ करावयाची, त्या वळणावर त्याने प्रेम केले आहे आणि ज्या वळणावर अटळपणे ते मागे ठेवून पुढे जावयाचे आहे, त्या वळणावर तो पुढेही आला आहे. तो कुणी विरक्त नाही. तो अलौकिक महात्मा नाही. पण ज्यांच्या आयुष्याचा समग्र अर्थ-एखाद्या उद्दिष्टाकडे जाणाऱ्या बाणावर खोचल्याप्रमाणे अंतिम ज्ञानाची इच्छा धरणारा आहे, त्यांना हा निर्णय कधी ना कधी घ्यावाच लागतो. तसा तो त्याने घेतला आहे. तो त्याला घेता आला आहे; कारण तो पिंडाने वीरनायक आहे.

तो अगदी अटळ ओढीने स्वतःच्या भविष्याचा उलगडा करण्यासाठी तडफड करतो आहे. मांत्रिक, बैरागी, रमलज्ञ, अनुभवी वृद्ध, भविष्यवादी या सर्वांमधून त्याचे आयुष्य वळसे घेत आले आहे आणि कोठेही त्याच्या प्रश्नाला उत्तर मिळालेले नाही. मानवाने अज्ञात भविष्यातील हजारो रहस्ये उलगडण्यासाठी धर्म, तंत्र-मंत्र, रसायन, विज्ञान या सर्वांद्वारे असेच तर प्रयत्न केले. अंतिम ज्ञानाच्या संदर्भात मात्र ते सफल

ठरले नाहीत. त्याच्या हाती आले ते काही अपूर्ण तपशील. या नायकाच्या हाती जसे 'तू तुझ्या झाडाची मुळे जाळशील आणि फांदी तोडशील' किंवा 'सेरिपी इस्कहार एली' अशासारखे तपशील आले, तसे हे संदिग्ध तपशील आहेत. त्यामुळे हा नायक अस्वस्थ आहे; तो मानवजातीच्या उत्सुक आणि अपरिहार्य तळमळीचेच प्रतिनिधित्व करतो आहे.

### अनंत प्रवास : जन्माकडून मृत्यूकडे

प्रगतीच्या दर टप्प्यावर 'आता तरी अंतिम ज्ञानाचा क्षण हस्तगत होईल' अशी आशा करणाऱ्या मानवजातीप्रमाणेच, कथेच्या सुरुवातीला तो एका सागरकिनारीच्या मंदिराकडे जातांना दिसतो हे मंदिर समुद्रापार आहे. वर्तमान जीवनाच्या पाण्याला ओलांडूनच त्या अज्ञात भविष्याच्या मंदिरात जावे लागते. या जीवनसागरावरून हेलकावत जाणारी होडी लालभडक शिडाची आहे. हा लाल रंग म्हणजे रक्ताचे, मृत्यूचे प्रतीक आहे, अन् त्या लाल शिडावरचे पांढरे वर्तुळ पूर्णाचे (टोटॅलिटीचे) प्रतीक आहे. पूर्णाकडे जायचे, तर मृत्यूचा अनुभव अटकळ आहे, हेच तर ही होडी सुचवीत नसेल ?

सागरातून चाललेला हा होडीतला प्रवास खरोखरच ज्या एका आदिबंधाचे प्रतिनिधित्व करतो, तो आहे संज्ञाविकासाच्या प्रवासाचा आदिबंध ! जन्ममृत्यूच्या प्रवासाशीही तो निगडित आहे. केवळ साहित्यातच नव्हे, तर जागतिक संस्कृतिसंभारातही हा सर्वत्र आढळणारा आहे. निश्चेतनाच्या प्रवासातून हाती आलेले आशयसंचित चेतनाच्या पातळीवर आणून समन्वित करण्याचे कार्य करणारे वीरनायक जगाच्या पाठीवरील अनेक प्राक्कथा-लोककथांमधून आढळतात. संस्कृतीच्या प्रवाहात होडीचे आणि जलप्रवासाचे प्रतीक अनंत रूपांत अवतरताना दिसते. चित्र, शिल्प आणि साहित्य यांतून त्याची सार्वत्रिक दर्शने घडतात.

मोहेन्-जो-दडो येथे सिंधुसंस्कृतिकालीन अवशेषांच्या उत्खननात, तत्कालीन दफनविधीतील जी मृद्भांडी सापडली, त्यांवर होडीची आणि वल्ह्यांची कोरीव चित्रे आहेत. गंगेच्या प्रवाहात मृतदेह सोडून देण्याची प्रथा आजही आपल्याकडे आहे. आप्तेष्टांना पोचवायला जायचे तेही पाण्यापर्यंत. तेथून पुढे सोवत नाही. पुढे ज्याचा त्यानेच प्रवास करायचा. ही तर आजही आपल्याकडे खेडोपाड्यातली प्रथा आहे. काही दक्षिण अमेरिकन जमातींत आजही मृतात्म्याला होडीतून पाण्यात सोडतात आणि प्रवासासाठी अन्न आणि कपडेही सोवत ठेवतात.

पाण्यावरच्या प्रवासाला असा जन्ममृत्यूच्या प्रवासाचा संदर्भ आहे. 'अव मोरी नैया पार करो तुम' असे परमेश्वराला विनवणारा भक्त याच प्रवासाचा संकेत करतो आहे. 'भवसागर तरून जाणे' हा वापरून गुळगुळीत झालेला संतसाहित्यातला वाक्प्रयोग

या अर्थाने फार नेमका आहे.

हे सागरप्रवासाचे आदिप्रतीक प्राचीन माणसाने जन्ममृत्यूच्या, चेतन-निश्चेतनाच्या प्रवासाशी कसे जोडून दिले असेल ? मला वाटते की, प्राचीन माणसाच्या भवताली त्याला अज्ञात अशी जी विराट सृष्टी पसरली होती, तिच्याबद्दल त्याला जेवढे कुतूहल होते, त्याहीपेक्षा मोठे भय होते. पावसाळ्यात अनाकलनीय वेगाने फुसांडत येणारे आणि तीरावरील मानवी जीवन पाहता पाहता गिळून टाकणारे नद्यांचे प्रवाह, पाहता पाहता घेरून टाकीत खोल बुडवणारे प्रवाहातले भोवरे, तळाच्या खोलीचा अंदाज न देणारे पाण्याचे पृष्ठभाग, खोल भूविवराशी पोचणाऱ्या विहिरी, त्यांचे काळेशार गूढ पाणी आणि दृष्टीच्या पलीकडे पोचणारा अलंघ्य, दुस्तर सागर ! पाण्याची भीती माणसाला खरेच फार मोठी असली पाहिजे. त्यातून सागराचे रहस्य अधिक. त्याचा अनाकलनीय विस्तार आणि अगणित जीवसृष्टी पोटी वागवण्याचे सामर्थ्य पाहून प्राचीन माणसाला तो जीवन-मृत्यूच्या मध्ये हेलवणारा वाटला तर नवल नाही ! त्यावरचा प्रवास म्हणजे जणू जन्माकडून मृत्यूकडे प्रवास, ज्ञाताकडून अज्ञाताकडे प्रवास. चेतन मनाकडून निश्चेतनातील गूढतेकडे प्रवास !

## जीवनरहस्याचा शोध घेणारा प्रवासी

जी. एं.च्या कथेतला प्रवासी जीवनरहस्याच्या शोधात निघाला आहे. समुद्रापार समोर दिसणारे मंदिर त्याचे मृत्युमंदिरच आहे. अर्थात् त्याला या मृत्यूची कल्पना नाही. आपण जे रहस्य उलगडू पाहतो आहो, त्या रहस्याचा उलगडा मृत्युक्षणीच त्याला होणार आहे, याची त्याला कल्पना असणेही शक्य नाही. अर्थात् त्याचा मृत्यू म्हणजे प्रत्यक्ष नव्हे, शारीरिक नव्हे. पूर्ण ज्ञानानंतर पहिल्या जीवनाविषयी वाटणारी पूर्ण असारता हाच मृत्यू. या अर्थाने या मृत्युकल्पनेचा संदर्भ घ्यायला हवा.

कथेचा नायक मात्र सूर्यप्रकाशात चमकणाऱ्या मंदिराकडे मोठ्या आशेने आला आहे आणि त्याला तेथे 'सेरिपी इस्कहार एली' अशा शब्दांत त्याचे भविष्य कळले आहे. त्या शब्दांचा अर्थ नेमका काय, हे त्याला माहीत नाही. हे कुणालाच माहीत नाही. मंदिरातील देवतेच्या ज्या सेविकेने त्याला हे शब्द सांगितले, तिलाही त्यांचा अर्थ सांगता येणारा नाही आणि तिथल्या अनुभवी वृद्ध दासीलाही नाही. कारण देव आणि मानव यांच्यामधला दुवा म्हणून काही विशेष शक्ती असणारी माणसे काम करित असली, तरी त्यांचे सामर्थ्य मर्यादितच असते. इतर मानवांपेक्षा ते अधिक असेल कदाचित् ; म्हणून निदान संदिग्ध स्वरूपातले काही गूढ त्यांच्या तोंडून वदवलेही जात असेल. पण ती शेवटी माणसेच आहेत आणि अमर्याद सामर्थ्याच्या दैवी घटना त्यांना सर्वस्वी अनाकलनीयच असणार आहेत. मला येथे शंभनची किंवा आपल्याकडील भगताची आठवण अपरिहार्यपणे होते. मानवजातीच्या संदर्भात आपण त्याचे स्थान फार मोठे

मानले आहे.<sup>४</sup> मानवाची अगतिकता ईश्वरापर्यंत पोचवणारा आणि ईश्वरी कृपेचा व अवकृपेचा संदेश मानवापर्यंत आणणारा दुवा म्हणून हे स्थान प्राचीन जमातींनी आदरणीय मानले आहे आणि आजही विविध विधि-विधानांमधून भगत वा पुजारी त्याच आदराचा विषय उरला आहे.

जी. ए. या दुव्याची दुसरी वाजू स्पष्ट करतात. माणसाचे माणूसपण आणि ईश्वरी सत्तेची अमर्याद शक्ती ( जी. एं. च्या दृष्टीतील 'नियती' ) यांचे सुस्पष्ट आणि विदारक दर्शन ते घडवतात. या कथेतही त्यांनी ते नकळत घडवले आहे. म्हणून वर उल्लेख केला तसा भविष्याचा स्पष्ट अर्थ या मंदिरनिवासी सेविकेला व तिच्या वृद्ध परिचारिकेला सांगता येणारा नाही. म्हणून तो प्रतीकरूपातला गूढ अर्थ हाती घेऊन जी. एं. चा नायक एका अर्थाने रिकामाच परतला आहे. मंदिराकडे जाणाऱ्या ज्या एका वाटेवर मृत्युदंड देणारे क्रूर पहारे आहेत आणि दुसऱ्या असंद वाटेला रोज सूर्यास्तानंतर समुद्र गिळून टाकतो आहे, त्या अवघड वाटेवरच्या मंदिरातून परतताना हा प्रवासी अगदी थोडक्यात वाचला आहे. निश्चेतनाच्या या प्रवासातून कळेल-न-कळेल असा एवढाच क्षीण प्रकाशकिरणासारखा एक संदिग्ध आशय त्याच्या हाती पडला आहे.

हा क्षीण प्रकाश मात्र त्याच्याभवतीचा निश्चेतनाचा अंधार उजळू शकत नाही. या अंधाऱ्या जगात मानवी मनातल्या सर्व वृत्तीप्रवृत्तींचा वावर आहे. निश्चेतनातली त्यांची रूपे अधिक तीव्र, अधिक भयंकर आहेत. ( इथले मद्यागार हे त्यांचेच प्रतीक आहे. ) या रूपांपासून त्याला सावध करणारे काही वृद्ध आप्त<sup>५</sup> ( वाइज् ओल्ड मेन् ) त्याला भेटतातही. त्यांतला एक रूप बदलून आलेला त्याचा स्वतःचाच बाप आहे. आपल्या मुलाला नियतीच्या हातीचे भक्ष्य होण्यापासून वाचवण्यासाठी तो शक्य तितके प्रयत्न करताना दिसतो; मुलाला सूचक इशारे देताना दिसतो. नंतर भेटलेला गारुडी त्याला आयुष्यातली काही सामान्य, पण उपयुक्त सत्ये बहाल करतो.

## जगणे पशूंचे आणि माणसांचे

हा गारुडी पुन्हा सामान्य आयुष्याचे, नियतीशरण आयुष्याचे प्रतिनिधित्व करतो. मी ' पिंडाने वीरनायक नाही. माझा साप कोणता, हे मी चांगले ओळखले आहे, ' असे तो म्हणतो. या गारुड्याचे मानवजातीवरचे भाष्य अतिशय मार्मिक आहे. तो म्हणतो, " तू मला सरळ माकड म्हटलेस, तर मला राग येणार नाहीच. उलट मला आनंदच वाटेला. सूर्य का उगवतो ? आपणाला त्या मंदिरासारखी मंदिरे का बांधता येत नाहीत ? मी कोठून आलो ? - असल्या गोष्टींवाचत विचार करीत कुढत बसलेले एक तरी माकड तू कधी पाहिले आहेस ? माकडाचे एक राहू दे. मनुष्याखेरीज एक तरी प्राणी असा आहे का, की ज्याने तत्त्वज्ञान सांगितले आहे, धर्मस्थापना केली आहे ? याचे एकच

कारण आहे - तर त्या त्या प्राण्यांना आपला धर्म, आपले तत्त्वज्ञान मिळालेच आहे व माणूस तेवढा अंधारात धडपडत आहे. त्या साऱ्यांनी आपापले साप ओळखून आपले आयुष्य ठरवले आहे. माणूस तत्त्वज्ञान सांगत बसतो, म्हणून तो सगळ्यांपेक्षा शहाणा नव्हे, तर इतर प्राण्यांच्या मानाने अत्यंत अडाणी आहे. म्हणूनच तो तत्त्वज्ञान सांगतो. हे बघ. मी आपला एक गांवढळ मनुष्य आहे. माझ्या बोलण्याला फारसा अर्थ नाही. पावलापुढे पाऊल जोडत गेले, की सारे जग ओलांडता येते, हे माहीत असलेला, पण जग ओलांडता आले नाही, तर जेथे पावले थक्कतात, थांबतात, तेथेच आनंदाने बैठक मारणारा मी एक भटक्या आहे, इतकेच. ” ६

सामान्य माणसाची झेप ओळखून, सामान्य माणसाचे चाकोरीच्या स्वीकारातले शहाणपण महत्त्वाचे मानणारा हा दृष्टिकोन जैव पातळीवरच्या जगण्याचा विचार अंतिम संदर्भात करणारा असला, तरी वीरनायकाचा पिंड या तऱ्हेचा नव्हे. तसा तो नसतो. नव्हे, नसायलाच हवा. त्याला या पातळीवरच्या जगण्याची हौस नसते; चीडच असते. जग ओलांडता येते, हे माहीत असून त्याला स्वस्थ बसवत नाही. त्याला ते ओलांडण्याची उमेद व जिद्द असते. संस्कृतीचा विकास या तऱ्हेच्या माणसांच्या धडपडीतूनच होत असतो. मानवी प्रगतीचे अग्रदूत होणारी माणसे ही पिंडाने वीरनायकच असावी लागतात. पुरुषार्थाने मुसमुसलेला गारुड्याचा भाऊ मांडीएवढा जाड, थाड थाड उडणारा साप मुठीत धरून मेला. अगदी तसेच पौरुषसंपन्न जगणे आणि मरणे वीरनायकाला हवे असते. म्हणून या कथेतल्या नायकाला गारुड्याविषयी प्रेम आणि निराळाच आदर वाटला, तरी त्याला गारुड्याचे म्हणणे पटत मात्र नाही.

या गारुड्याने त्याला त्याची जातकुळी ओळखून, मद्यागाराविषयी सावध केले आहे. वीरनायकाच्या मार्गातला तो फसवा अडथळा आहे, हे त्याने नेमके जाणून आपले काम केले आहे.

दुसरा त्याला भेटलेला एक सुहृद् म्हणजे याकीर. कट्यारींच्या दुकानाचा तरुण मालक. एका अर्थाने तो गारुड्यासारखाच सामान्य जीवनाचे प्रतिनिधित्व करणारा आहे. फक्त एवढेच की, गारुड्याजवळ शारीरिक, बौद्धिक कोणतीच असामान्य शक्ती नाही आणि याकीरकडे धिप्पाड मजबूत शरीर आहे आणि शस्त्रे चालवण्याचे कसबही. पण याकीर असामान्य नव्हेच. त्याचा बाप कडवा आहे. व्यवसायही व्रतासारखा चालवणारा आणि निर्मितीला दैवी मानणारा आहे. याकीरला यातल्या कशाचेच सोयरसुतक नाही. सामान्य जीवन जगायला त्याला ( ते निरुपयोगी म्हणून ) अखेर निरर्थकच वाटते. बापाच्या व्रतस्थ कार्याची अखेरची नोंद म्हणून असलेली कट्यार - 'सेरिपी' - सहज एका भटक्या प्रवाशाला द्यायला तो तयार होतो आणि एका अंगठीच्या मोबदल्यात तो तिचा सौदा करून टाकतो. वृद्ध आंधळ्या बापाला केवळ वरची कातडी पिशाची चाचपायला देऊन फसवण्याचा निर्णय तो तत्क्षणीच सहजपणे घेतो. तो अतिसामान्यच

आहे. त्याच्याजवळ शरीरसामर्थ्य आहे, म्हणून त्याला युद्धाची खुमखुमी आहे. पण हे युद्धही जातिवंत नव्हे. त्याला धर्मयुद्ध माहीत नाही. तलवार घेऊन सपासप मुंडकी धडावेगळी करीत जाणे एवढीच त्याची सार्थकतेची कल्पना आहे. पण एवढेच की, तो मृत्यूला भिणारा नाही. समोर मृत्यू घेऊन त्याला युद्ध हवे आहे. याकीरने या वीरनायकाला सहाय्य केले आहे. पूर्वप्रेमाची स्मृती म्हणून असणारी अंगठी मागून याकीरने त्याला त्याच्या मनातल्या एका कोवळ्या भागाला पाठमोरे व्हायला लावले आहे. आणि 'सेरिपी' देऊन त्याच्यातली कणखर युयुत्सू वृत्ती डिवचली आहे. अंतिम रहस्याच्या संदिग्ध शब्दावलीतला पहिला शब्द सामान्य अर्थाने का होईना, पण त्यानेच या नायकाच्या हाती दिला आहे आणि पुढच्या शोभासाठी त्याला उतावीळ बनविले आहे.

एका समीक्षकाने म्हटले आहे की, हा नायक अंगठी देऊन प्रियतमेला फसवतो आणि आत्मा व प्रेमच जणू विकतो. या कृत्यामुळेच तो नियतीच्या हातातील खेळणे बनतो. धर्मान्तर करून जणू आत्मद्रोह करतो आणि त्यामुळेच नैतिक दृष्ट्या तो शत्रूही बनतो.<sup>९</sup>

या तऱ्हेचा अर्थ जी. एं. च्या वर्णनातून काढता येईल, असे मला वाटत नाही कारण हा नायक कोणतीही भावना दृढ धरून पुढे जाणारा मुळातच नव्हे. त्याने त्याच्या प्रेयसीला सोडून पुढे जायचे ठरविले, तोही तिच्याशी द्रोह नव्हता, तर त्याचे जाणे अटळच होते म्हणून. आणि तिनेही ते ओळखले होते— समजून घेऊन स्वाभाविक मानले होते. म्हणून तर तिने अंगठी दिली ती आठवणीसाठी नव्हे, स्वतःच्या समाधानासाठी. तो परत येईल अशा 'उगाच' आशेने. आणि तो परतणार नाही, त्याला तसे परतणे अशक्य आहे, हे त्याला जेवढे माहीत होते, तेवढेच मनोमन तिलाही. एकदाही मागे वळून न पाहता ती नारिंगांच्या बागेतून शांतपणे निघून गेली ती त्याचमुळे.

म्हणून नायकाची अंगठी देताना होते ती तडफड द्रोह केल्याची नव्हे; प्रेम विकल्याचीही नव्हे; तर एक अटळ गोष्ट करताना द्यावी लागणारी ती किंमत आहे. जी पूर्वीच दोघांनीही दिली होती, तिची ही उरलीसुरली पूर्तता आहे. नागकन्या उल्पीशी विवाह करून काही दिवसांनी पुनश्च परतीच्या भ्रमंतीला लागलेल्या अर्जुनासारखी ही अवस्था आहे आणि प्रत्येक वीरनायकाच्या वाट्याला बहुधा ती येतच असते.

## विवेकाला अंध करणारे मद्यागार

आणि मग नायकाला भेटलेले मद्यागार ! ते म्हणजे तर आंधळ्या वृत्तीप्रवृत्तींचेच विलासगृह आहे. धूर्त, कपटी, दुष्ट, दिलदार, ऐषारामी, संवेदनशील, पराक्रमी, व्यापारी, तत्त्वज्ञ अशा अनेक प्रकारच्या माणसांनी भरलेले ते मद्यागार म्हणजे जगाचीच एक लहानशी आवृत्ती. जगण्याचा कैफ चढलेल्या माणसांचे हे दर्शन मन



थक्क करणारे आहे. या जगाचे अतिशय विस्तृत दर्शन जी. एं.नी घडविले आहे. कथेच्या एकूण पसाऱ्यात सूत्र पकडून जायचे म्हटले, तर ते पाल्हाळिकच म्हणायला हवे. पण एकूण जीवनदर्शनाचे जी. एं.चे उद्दिष्ट नेहमीच त्यांच्या अंतिम लक्ष्याच्या मागे पार्श्वभूमीसारखे असते, हे लक्षात घेता हा हरिदासी पाल्हाळ फार मार्मिक म्हटला पाहिजे.

‘हरिदासी पाल्हाळ’ हा शब्द येथे हेतुतः वापरला आहे. जी. ए. कथानिर्मितीच्या ज्या अनेक पारंपरिक घाटांचा उपयोग करून घेतात, त्यात हरिदासी कथाकथन-पद्धतीचाही वापर आहे. मूळ विषयसूत्राला धरून जेवढे पलीकडे जाता येईल, तेवढे बाजूला जात हरिदास ज्या दृष्टान्तकथा वा जीवनव्यापारविषयक लहान लहान घटनाप्रसंग रचून सांगतात, त्यामुळे विषयाला पोषक असा अगदी लहानसाच अंश मिळत असला, तरी जीवनाचे व्यामिश्र स्वरूप मात्र फार प्रभावीपणे मांडले जाते आणि विषयसूत्राला ते एक भक्कम असे अस्तर राहते. जी. ए. अगदी हेच तंत्र वापरतात आणि याच हेतूने वापरतात. कारण मी मागच्या प्रकरणात म्हटले तसे त्यांचे विषयही कुणा एका व्यक्तीच्या खाजगी सुखदुःखांचे नसतात, तर उभ्या मानवजातीच्या सुखदुःखांचे ते प्रतिनिधित्व करतात. त्यांना जीवनदर्शनाचे अस्तर वापरणे अटळच आहे आणि त्यासाठी कथानिर्मितीच्या परंपरागत घाटांचे सर्व सामर्थ्य त्यांनी पणाला लावणेही स्वाभाविक आहे.

जी. एं. चा नायक या मद्यागारात शिरूनही मद्याला स्पर्श करित नाही, ही गोष्ट लक्षणीय आहे. जीवनाच्या धुंदीपासून तो सहज दूर आहे; प्रयत्नपूर्वक नव्हे. त्याच्या आंतरिक अस्वस्थतेनेच त्याला या मद्यापासून दूर ठेवले आहे. म्हणून देखील रेखीव, काळ्या, पण निर्देय जहरी डोळ्यांच्या विलासिनी नर्तकीचा मोह त्याला पडत नाही, की अतिशय नाजूक स्फटिकपात्रातील माणकासारख्या लाल मद्याची चव त्याला घ्यावीशी वाटत नाही. त्याला उचलता येतो तो फक्त ‘इस्कहार’ या शब्दाचा अर्थ. ‘इस्कहार’ म्हणजे लाल रत्न एवढा अर्थ तो उचलतो आणि नियतीने रेखाटलेल्या ललाटेरेखांचे गूढ उलगडण्यासाठी चालू लागतो. जीवनाच्या धुंदीत उद्दिष्ट हरवून बसायला लावणारा एक मोठा अडथळा हा नायक जणू सहज पार करतो आणि अंतिम उद्दिष्टाकडे मार्गक्रमण करण्यासाठी एक मोलाची चीज (‘इस्कहार’ शब्दाचा अर्थ) हस्तगत करतो. उद्दिष्टप्राप्तीसाठी निघालेल्या परीकथेतल्या नायकाला वाटेतल्या एखाद्या कसोटीला उतरल्यावर जसा एखादा मदतीचा वर (जादूचा मणी वा मंत्राचा शब्द) मिळतो, अगदी तसेच हे आहे.

## नियती आणि मानवाचे स्वातंत्र्य

मद्यागारातून बाहेर पडलेल्या नायकाला आता भेटतो तो गुलामांचा व्यापारी. या

व्यापाऱ्याच्या रूपाने नियती आणि मानवी स्वातंत्र्य यांच्या मूलभूत संबंधाविषयी- म्हणजे एका विशाल पण दृढ अर्थाने नायकाच्या उद्दिष्टाविषयीच शंका उपस्थित होतात आणि नायकाचे लक्ष्य पुन्हा एकवार वैचारिक धुक्यात झाकोळते की काय, असे वाटते.

आतापर्यंत त्याच्या वाटेत अडथळे एका अर्थाने मानसिक होते. प्रेम, कर्तव्य, जीवनाविषयीची आसक्ती, सरधोपट मर्यादशील सामान्य जगण्यातले सुख आणि गंमत असे त्याला अडवणारे बंध होते. नायकाने त्या सर्वांचा आदर केला आणि तरीही त्यांच्यापासून तो दूर निघाला. आता गुलामांच्या व्यापाऱ्याच्या रूपाने त्याला भेटणारा अडथळा हा असा मानसिक मोहाचा नव्हे; तो वैचारिक आहे. बुद्धिवादाच्या कसोटीवर मूलभूत प्रश्नांना घासणारा आहे. अज्ञाताची सर्वंकष सत्ता आणि मानवाचे मूलभूत स्वातंत्र्य यांच्या संदर्भात गुलामगिरीचा अर्थ हा व्यापारी नायकाला उलगडून सांगतो.

हा व्यापारी खरे तर चिंतकच आहे; शुद्ध ज्ञानाचा निर्मम उपासक आहे. त्याला 'मानवी स्वातंत्र्या'चा अर्थ उलगडला आहे. तो म्हणतो, "आपणाला अंतिम ज्ञान झाले असा हर्ष होतो, तो क्षण तर केवळ पूर्ण आत्मबंधनेचा तरी असतो किंवा आपल्या लहानशा आवाक्यात जास्तीत जास्त काय आले, याची अखेर कबुली असते. स्वातंत्र्याची आपल्या मनाप्रमाणे व्याख्या करून माणूस त्याविषयी बडबडतो, त्या वेळी तो कुंभारकिड्याच्या त्या लहान घट्यात गुलाम होऊन राहतो; तर आपण गुलाम आहो, अशी कठोर जाणीव पूर्णपणे स्वीकारणारा माणूस स्वतंत्र होतो." "

पण व्यापाऱ्याचे भेटणे आणि असे स्वातंत्र्यकल्पनेचे तकलादूपण उलगडून सांगणे हेच केवळ नायकाच्या दृष्टीने पुरेसे नाही. शेवटी प्रत्येकाला आयुष्याचा अंतिम अर्थ आपापल्या आयुष्याच्या अंगानेच प्रत्यक्ष अनुभवातून उलगडावा लागतो. दुसऱ्याचे तत्त्वज्ञान कितीही खरे असले, तरी ते घेऊन जगता येत नाही. म्हणून प्रवाशापुढे पसरते ते प्रश्नांचे धुके. परीक्षेतल्या नायकाच्या वाटेतल्या कसोट्या क्रमाने अधिकाधिक अवघड होत जाव्यात, तसे या नायकाच्या बाबतीत होताना दिसते. त्यातून तो वाचवतो ते त्याचे निरंजन मन. न थांबता पुढे जाऊ पहाणारे ओढाळ निलेंप मन.

आता शेवटच्या दोन घटना : त्याला अनीससारखा कोवळा पोरगा भेटणे, त्याने त्याच्या बापाचे आयुष्य आणि मरण यांचे वर्णन करणे आणि 'एली' म्हणजे वसंत ऋतू हा त्याच्या रहस्यमंत्रातल्या अखेरच्या शब्दाचा उलगडा करून सांगणे, ही एक घटना. यात अनीसच्या दरिद्री बापाचे ताठ कण्याचे, पण प्रेमळ जगणे, लेखनकलेची अनिरुद्ध उपासना करणे आणि अखेर त्या कलेसाठीच कठोर राजसत्तेकडून स्वतःच्या शरीराचे अमानुषपणे तुकडे करणारा मृत्यू स्वीकारणे हे सगळे नायकाला त्याच्या जुन्याच विचारांचा जिवंत पुरावा देते आणि भोवतीचे धुके थोडे विरळ करते. पलीकडे जाता यावे, एवढे विरळ. मागे एकदा गारुड्याला त्याने म्हटले होते की, "एखादा

दगड बाहेर ओढून काढताच डोंगराचा कडा खाली कोसळून त्याच्याखाली मी चिरडून जाईनही, पण हा सारा कळोळ माझ्या स्वतःच्या डोळस आणि जाणीवपूर्वक केलेल्या कृतीचा आहे. आपणाला तो हवा होता, म्हणून आपण तो निर्माण केला, ही जाणीवदेखील किती उत्कट असू शकते, याची तुला कल्पना नाही. ”<sup>१९</sup>

नंतर एकदा याक्रीरला अंगठी देऊन टाकण्याचा निर्णय घेताना त्याने विचार केला होता की, अंगणातल्या झाडाची सावली सोडून परमुलखात रखरखीत ऊन पीत हिंडणारी ही माणसे ! त्यांत मी आणखी एक.

अनीसचा बाप त्यांतलाच एक होता. त्याचे मरण नायकाला बळ देऊन गेले, यात शंकाच नाही. अल्लियाचे मात्र तसे नाही. अल्लिया नायकाला भेटणे ही शेवटची घटना फार बोलकी आहे, फार निर्णायक आहे. एके काळी क्रूर राजसत्तेच्या खेळाची शिकार बनलेली ही सामान्य घरातली साधी, सरळ मुलगी जेव्हा अमानुष अन्याय-अत्याचाराला बळी पडत रहाते, तेव्हा केवळ सूडाचा कणा ताठ ठेवून, त्या विषावर जगते-वाचते अन् मग बेभानपणे आपल्या यौवनसुंदरतेचे विधारी शस्त्र चालवीत मृत्यूच्या खेळाचा क्रूर आनंद लुटीत रहाते. स्त्रीच्या आदिबंधाचे-अनिमाचे हे दुसरे रूप. तिच्या मंगल-वत्सल आणि पोषक रूपामागेच उभे असणारे प्रलयंकर उग्र रूप ! मृत्यूचे निर्दय प्रतीक !

आणि तरीही तिच्या दुष्टपणामागे एक तर्कसंगती आहे आणि तिच्या सामर्थ्यालाही मर्यादा आहेत. म्हणून अल्लिया हे अनिमाचेच रूप असले, तरी जी. एं.च्या तत्त्वज्ञानात ते सर्वशक्तिमान, सर्वसत्ताधारी नव्हे. अल्लिया नियतीचे प्रतीक होऊ शकत नाही. नियती अतार्किक आहे अन् अमर्याद सामर्थ्यशालीही आहे. अंतिम ज्ञानाच्या संदर्भात मानवी आदिबंध, मग ते वीरनायकाचे असोत, की प्रभावशाली अनिमाचे असोत, ते एका मर्यादितपलीकडे पोहोचू शकत नाहीत, हेच जी. एं.ना अखेर अभिप्रेत आहे, असे दिसते.

## वास्तव आणि अज्ञेय यांचे द्वंद्व

कारण शेवटी जी. ए. चित्रित करताहेत ते वास्तव ( फिजिकल रिअॅलिटी ) आणि अज्ञेय ( डेस्टिनी ) यांच्यातील द्वंद्व. त्यांच्यातील सारे सूक्ष्म ताण, विरोध, अंतर आणि अखेर मानवी वास्तवाची सर्वसत्ताधीश अज्ञेयापुढची हतबलता.

या कथेचा शेवट हाच वास्तव आणि अज्ञेय यांच्यातल्या अखेरच्या द्वंद्वाचे दर्शन घडवतो. अल्लियाचे पत्र पोचवण्यासाठी प्रवाशाचे पुनश्च मंदिरात जाणे, राजकन्या एलीला तिच्या मुक्तीची वार्ता त्यातून समजणे, त्याच क्षणी तिच्या गळ्यातील रत्ना-साठी मोहवश होऊन धडपडणाऱ्या प्रवाशाच्या कठ्यारीने तिचा वध होणे, ही घटना टाळण्यासाठी धावलेल्या त्यांच्या धीवर बापाचे तेथे उशिरा पोचणे आणि भविष्याचा

अर्थ ह्या साऱ्यांमधून स्पष्ट होताना अखेरच्या नाट्यमय झटापटीत धीवराचे समुद्रात कोसळून मरणे — या सर्व घटना अत्यंत वेगाने चित्रित करीत जी. ए. जे उभे करतात, ते केवळ नियतीचे नाट्य नव्हे, तर ते मानवी मर्यादांच्या संदर्भात अंतिम ज्ञानाचे रूप आहे. जी. ए.चा वीरनायक या कथेत वास्तवाचे अर्थ लावणाऱ्या अखंड शोधयात्री अशा मानवजातीचा प्रतिनिधी आहे. स्त्री, सत्ता आणि संपत्ती यांचे मोह वाजूला ठेवून ध्येयासाठी धडपडणाऱ्यांचा प्रतिनिधी आहे. संस्कृतीची प्रगती अशा वेळ्या माणसांनीच घडते, हे खरे असले, तरी जी. ए.ना या संदर्भात शेवटी तिचेही वैयर्थ्य दर्शवायचे आहे.

म्हणून या कथेतल्या वीरनायकाला एका अर्थी अंतिम ज्ञानाचा क्षण अनुभवता आला. हा त्याचा मोठा विजय असला, तरी कालप्रवाहाच्या प्रचंड गतीत, नियतीच्या संदर्भात त्याच क्षणी तो फोल आहे. 'जैत रे जैत' च्या नायकाचा अंतिम विजय हा जसा दुसऱ्या वाजूने त्याचा महान पराजय आहे, तसेच हेही आहे. आणि जी. ए.च्या बहुतेक कथांची तीच परिणती आहे.

### वांझपणाची व्यथा

जी. ए. ची 'वंश' ही कथा त्यांच्या 'काजळमाया' या संग्रहातील आहे.<sup>१०</sup> ही कथा मी वाचली तेव्हाच ती मातृत्वाच्या आदिवंधाचे एक अतिशय वेगळे, अतिशय भेदक दर्शन घडवणारी अशी मला वाटली. या आदिवंधाचे दर्शन युरिपिडीसच्या 'मेडिआ' सारख्या<sup>११</sup> नाटकात जसे उग्र पण प्रत्ययकारी घडते, तसेच उग्र पण थक्क करणारे दर्शन या कथेतून घडते आहेसे वाटले.

कथा आहे एका वांझ स्त्रीची. महाराष्ट्र-कर्नाटकाच्या सीमेवरची. जी. ए. च्या बहुसंख्य कथांमध्ये हाच भौगोलिक परिसर आहे आणि कथानायिकाचे नावही कानडी वळणाचे 'करेव्वा' असे आहे. ही आहे एक साधीसुधी गरीब, कष्टकरी, संसारी बाई. मात्र एवढ्यावरच तिचे वर्णन संपत नाही. कारण ती तेवढी, तशी असती, तर निदान गरिबीचे, कष्टाचे का होईना, पण एक साधेसुधे आयुष्य तिला जगता आले असते. तिच्यात एक मोठे वैगुण्य आहे. ती वांझ आहे. लग्न होऊन दहा वर्षे होऊन गेली, तरी तिच्या पोटी मूल नाही. तिच्या बरोबरीच्या बायकांची घरे 'लाह्यांच्या रांजणाप्रमाणे भरून गेली' होती. पोरान्या दंग्याधोप्यात त्या अगदी रूतून गेल्या होत्या. पण करेव्वा मात्र वांझोटीच राहिली.

तिचा नवरा एके काळचा पहिलवान. पण तिच्या लग्नापूर्वी किंवा त्या सुमारासच त्याचे अगदी सांग होऊन बसले होते. ती त्याची दुसरेपणावरची बायको. पहिल्या-पहिल्याने बायका तिला चिडवीत, पण नंतर तेही बंद होत गेले. मग त्या तिला टाळू लागल्या. तिला प्रसंगविशेषी निमंत्रण देण्याचे हळूहळू बंद झाले. तिच्या अंगणात कुणी बुट्टी टेकवेनासे झाले, की कुणी वाजाराला जाताना तिला हाळी देईनासे झाले. ती

जणू वाळीत पडली.

करेन्वाच्या बाजूने याचा विचार कथेत केलेलाच आहे. मला उलगडावासा वाटतो तो तिच्याकडे पहाण्याचा सर्वसाधारण समाजाचा दृष्टिकोन. वांझ-अपत्यहीन स्त्री ही आपल्याकडे सर्वत्र आजवर-आणि खेडोपाड्यात अजूनही-अपशकुनी मानली जाते. खरे पाहता यामध्ये ना बाईच्या नवऱ्याचा गुन्हा असतो, ना त्या बाईचा स्वतःचा. शारीरिक व्यंगे तर अनेकांना असतात. त्यांना आपण कधी अवलक्षणी म्हणत नाही वा उपेक्षित वागणूकही देत नाही. उलट अशा अपंगांविषयी आपण अधिक सहानुभूतीच दाखवीत असतो. पण बाईचे वांझ असणे हा मात्र समाजाच्या दृष्टीने सहानुभूतीचा विषय उरत नाही; तो कुचेष्टेचा विषय ठरतो, हिणवण्याचा विषय ठरतो. सामाजिक जीवनात अशा बाईचे स्थान अगदी उपेक्षित, गौण ठरते. जणू तिने एखादा घोर अपराध केला आहे आणि ह्या अपराधाची सजा तिला सामूहिक रीत्या देणे हे समाजाचे कर्तव्य आहे, अशा रीतीने तिला वागणूक दिली जाते.

या तऱ्हेच्या लोकमनाच्या धारणेमागे काय काय आहे, याचा विचार आपण केला, तर तो सृष्टीच्या अगदी गाभ्याशी जाऊन भिडतो, असे दिसेल. फार प्राचीन काळापासून माणसाला सर्जक शक्तीवद्दल नितान्त कुतूहल आणि आदर आहे. सृष्टीचा प्रसारा ज्या शक्तीने फुलवला, ती सर्जनाची शक्ती जिथे ज्या स्वरूपात दिसेल, तिथे त्या स्वरूपात आणि कित्येकदा प्रतीकरूपातही त्याने पूजिली आहे. या सर्जक शक्तीचे त्याच्या आयुष्यातले रूप म्हणजे स्त्री. स्त्रीचे मातृरूप हे जीवनाचे सातत्य दाखवणारे, म्हणून त्याला सदैव आदरणीय राहिले. सृष्टीत जिथे जिथे त्याला सर्जनाचा साक्षात्कार झाला, तिथे तिथे त्याने मातेचे रूप पाहिले. नदी ही त्याची माता झाली किंवा पृथ्वी ही त्याची माता झाली, ती त्यामुळे.

ही तिची निर्माणक शक्ती मानवी जीवनचक्राला गती देणारी, मानवजातीचे सातत्य राखणारी आणि म्हणून सर्वसत्ताक, सर्वव्यापी अशी त्याने मानली. या शक्तीमुळेच मानववंश पुढे चालू रहातो, याची त्याला तीव्रतम जाणीव राहिली. त्याच्या जीवनावर मातृत्वाचा फार खोल ठसा सतत उमटून राहिला.

### माता शुभ, वंध्या अशुभ

आणि मग ही जी शक्ती स्त्री उदरी बागवते, ती एखाद्या स्त्रीकडे नसेल, तर त्याच्या अंतर्मनातले अर्थ वेगळेच झाले. सर्जनाच्या सृष्टिकार्यात या स्त्रीचे शरीर सहभाग देऊ शकत नाही, जीवनाच्या निर्माणक उद्दिष्टासाठी ही स्त्री निरुपयोगी आहे, याचे सखेद पडसाद त्याच्या श्रद्धा-समजुतींच्या विश्वात उमटत राहिले. जशी वांझ जमीन, जशी वांझ गाय सुलक्षणी मानली जात नाही, तशी वांझ स्त्रीही याच अर्थाने दूर सारली जाऊ लागली. मानवी जीवनाचे उद्दिष्टच जर सृष्टीच्या निर्मितकार्याला

हातभार लावणे हे असेल अन् त्या कार्यासाठीच सारे चराचर सिद्ध झाले असेल, तर त्या दृष्टीने अकार्यक्षम, निषिद्ध वस्तू-व्यतीना आपोआपच बाहेर पडावे लागणार. वांझ गोष्टी अशा तऱ्हेने दूर सारल्या गेल्या आणि सामाजिक जीवनप्रवाहात त्यांना पुढे अधिक कडवट रूप आले. जगभरच्या संस्कृतिसंभारात पवित्र व लौकिक ( सेक्रेड आणि प्रोफेन ) यांमध्ये जसे एक द्वंद्व दिसते, तसे ते पवित्र आणि मलिन-अशुभ ( सेक्रेड आणि पोल्युटेड ) यांमध्येही दिसते. श्रद्धा-समजुतीच्या जगात निषिद्ध गोष्टींचा विचार या द्वन्द्वाच्या संदर्भात फार महत्त्वाचा आहे. इथे करेव्वा ही एका विशाल संदर्भात अपवित्रच आहे. कारण तिच्यात मंगल सर्जन घडत नाही. म्हणून मग तिच्या छायेपासून दूर रहाणे, आपल्या मुलांवर, घरावर तिची दृष्टी पडून न देणे, सुगीच्या सोहळ्यासकट सगळ्या सर्जनाच्या संदर्भातल्या सोहळ्यांपासून तिला दूर ठेवणे हेही ओघानेच आले.

या पार्श्वभूमीवर करेव्वाचा वांझपणा लक्षात घेतला, तर तिच्याभोवतीचे सामाजिक वातावरण कळून येईल. जी. एं. नी तर कथेच्या प्रारंभीच तिला वांझोटी म्हणणाऱ्या साळकाया-माळकाया, तिचे त्यांच्याशी भांडणे, पण अखेर मनातून मोडून जाणे, या साऱ्याचे फार प्रत्ययकारी चित्रण केले आहे.

करेव्वाला स्वतःलाही मातृत्वाची आस आहे. तशी ती तर बहुतेक प्रत्येक संसारी स्त्रीला असते. समाजमान्यतेचा भाग त्यात पन्नास टक्के असला, तरी स्वतःसाठीही ती त्याविना झुरते, यात शंका नाही. कारण ती तिची निसर्गदत्त ओढ आहे. तिला पूर्ण व्हायचे असेल, तर तिला माता व्हायला हवे. मला इथे स्पॅनिश कवी व नाटककार लोर्का याच्या ' यर्मा ' <sup>३२</sup> या नाटकाची आठवण होते.

या नाटकातील यर्मा ही वांझ स्त्री अपत्यहीनतेमुळे दुःख सोसते ( यर्मा या शब्दाचा अर्थच मुळी ' ओसाड भूमी ' असा आहे ) आणि अखेर आपल्या नवऱ्याचा गळा दावून खून करून रडत म्हणते की, ' मी माझ्या मुलाचा खून केलाय ! ' या नाटकातल्या नायिकेचे ' यर्मा ' हे नाव, तिचे सर्जनाविषयी उत्सुक होऊन तळमळणे, तिच्या नवऱ्याची त्याविषयीची उदासीनता आणि पतीला मारून, आपल्याला पुत्र होण्याची शक्यता संपवीत असता, ' मी माझ्या मुलाला ठार मारलंय ! ' असे उद्गार काढून, पती आणि पुत्र यांची एकरूपता नकळत उच्चारून स्वतः जणू महामातेच्या आदिबंधाशी नाते सांगणे-हे सारेच मोठे बोलके आहे.

जी. एं. ची करेव्वाही अशी बोलकी आहे. ती मुळातच बोलभांड आहे. तिचे वांझपण, त्यामुळे तिच्या मनात दाटून आलेली खंत आणि त्यामागची तिच्या पूर्वा-युष्यातल्या घटना-प्रसंगांची सावली यांचे चित्रण जी. ए. तिच्या मनाशी व तिच्या जगण्याच्या पातळीशी एकरूप होऊन करतात. या चित्रणातून जिवंत झालेली करेव्वा धीट आहे. भांडकुदळ म्हणावी अशी वस्ताद आहे. नवऱ्यावर डाफरणारी आहे!

## मातृत्वाची ओढ

मात्र तिच्या अशा, तिच्या आयुष्यात - तिच्या मनात काही कोवळ्या जागा आहेत अन् त्या जागा तिच्या वांझपणाच्या दुःख-केंद्रातून निर्माण झाल्या आहेत. तिचे आतड्याच्या मायेने वाढवलेले कुत्रे, तिच्या चुलतवहिणीच्या पोरवड्यातून तिने उचलून आणलेले 'संगा' नावाचे काळेबेंद्रे पोर आणि पुढे काळ्या बोक्याने मटकावलेला तिचा 'कैलासवासी' पोपट यांच्याविषयी तिच्या मनात एक खोल ममत्व आहे.

पण तिच्या मनातल्या ममत्वाचा तिच्या प्रत्यक्ष आयुष्यात मात्र काहीच उपयोग नाही. उलट जे जे झाले आहे, ते ते उफराटेच. जणू तिच्या वांझपणाने तिचा गर्भाशय नव्हे, तर सारे आयुष्य - प्रत्येक कृतीसह शापले आहे. तिने लावलेली झाडे कधी जगली नाहीत, भाज्या फुलारल्या नाहीत. तिच्या हाताने गायीचे दूध आटून गेले, तिने पाळलेला पोपट बोक्याच्या तोंडी पडला, कुत्रे पोटात फुगून मरून गेले.

करेव्हा या साऱ्याने खोल कुठे तरी दुखरी झाली आहे, हतबल झाली आहे. म्हणून तर ती संगाला त्याच्या घरी परत धाडते. 'आपल्या हाताला यश नाही. न जाणो त्याला काही झाले तर!' या धसक्याने हादरलेली करेव्हा फार अस्वस्थ झालेली दिसते. तिला आठवते तिचे जुने आयुष्य. जसे प्राचीन आदिवंधांशी आधुनिक जीवनाचे खोलवर नाते असावे, तसे तिच्या वर्तमान आयुष्याचे तिच्या बालपणाच्या घटना-प्रसंगांशी नाते आहे, असे वाटते. आपल्याला तर वाटतेच, पण करेव्हालाही वाटते.

करेव्हा लहानपणी थोडी दुष्ट आणि थोडी निर्दय होती. बरीच बेडरही होती. हातातल्या काठीने फटाफट बेडक्या मारण्यात तिला मजा वाटे. तिची आई म्हणे, "अशा बेडक्या मारू नयेत. पुढे मग मुकी मुलं होतात!" 'मुकी मुले होणे' म्हणजेच वांझ रहाणे! आईचे शब्द खरे ठरून, जणू बेडक्यांच्या शापाने तिचे आयुष्य वांझच होत गेले. केवळ बेडक्या मारणे नव्हे, तर गंमत म्हणून पाटलाच्या गंजीला आग लावल्याने त्यात दोन बैल तडफडून जळणे, देवीच्या उंबऱ्यावर ठोकलेल्या नाण्यांमधला रुपया उखडून चोरणे अन् विंचू चावून आई वेदनेने तळमळत असता, जंगमाला उपचारासाठी न बोलावता 'तो गावाला गेला आहे' असे खुशाल खोटे सांगणे - करेव्हाची ही सगळीच कृत्ये भयानक आहेत. स्त्रीसुलभ मायेला, दयेला आणि आंतरिक कळवळ्याला कालिमा फासणारी आहेत. स्त्रीच्या अंगी एक निसर्गदत्त वात्सल्य असते, उदार आणि जीवनपोषक अशी करुणा असते. तेच मुळात करेव्हाजवळ नाही. म्हणून का तिची कूस उजवली नसेल? - काय असेल ते असो, करेव्हा वांझ राहिली, हे खरे.

करेव्हाची आई जोगतीण होती. नवरा मेल्यानंतर ती जोगतीण झाली होती. तिच्या गळ्यात कवड्यांची माळ होती आणि एक कवडी मंत्रून तिने करेव्हाच्याही

गळ्यात घातली होती. कवडी हे भारतीय परंपराविश्वात योनीचे प्रतीक आहे. सर्जनाला उत्सुक असणाऱ्या स्त्रीचे जणू ते गूढ आमंत्रण आहे. करेव्याच्या आईला लेकीच्या रूपाने आपला गर्भाशय फळल्याचा आनंद मिळाला. पण करेवाला मात्र कवडीचा वर मिळाला नाही.

## योगी आणि भोगी

करेव्याची आई तोडगे सांगत असे. दोरा-ताईत देत असे. मूल होत नसल्यास उपाय सुचवीत असे. एकदा एका प्रतिष्ठित, श्रीमंत बाईला तिने हमखास मूल होण्याचा एक अधोरी उपाय सांगितला होता : कृष्ण पंधरवड्यातल्या रात्री एकटीने जाऊन गावाबाहेरच्या रानमारुतीच्या देवळासमोरच्या झाडीत एक नारळ पुरला, की हटकून एका वर्षात घरात पाळणा हलतो. खुद्द करेव्याही याच उपायाने तिच्या आईच्या पोटी आली होती.

या घटनेचा अर्थ करेवाला कसा लागावा? रानमारुती हा ब्रह्मचारी देव मूल होण्यासाठी कसा उपयोगी पडतो, हे तिला ठाऊक असण्याचे कारण नाही. पण परंपरेला माहीत आहे की, मारुती कडक ब्रह्मचारी आहे, म्हणून तर त्याचे वीर्यसामर्थ्य मोठे आहे. त्याने रतिसुखापासून स्वतःला दूर ठेवले आहे, म्हणून तर तो अधिक रतिसुख देण्याची क्षमता असणारा आहे. त्याच्या घामातूनही मगरीला गर्भ राहू शकतो, एवढे त्याचे या बाबतीतले सामर्थ्य आहे. म्हणून देऊळ असे-तसे कुणाचे नव्हे, तर रान-मारुतीचे. उग्र, तेलकट, लालभडक रंगाच्या मारुतीचे. ब्रह्मचर्याचे आदिम सामर्थ्य असणाऱ्या देवाचे. त्याच्यासमोरची झाडी म्हणजे स्त्रीच्या गर्भाशयाचेच प्रतीक ! राई किंवा वाग हे स्त्रीच्या गर्भाशयाचे प्रतीक मानले गेले आहे. भगवान बुद्धाचा जन्म 'लुंबिनीवना'त झाला आहे, ही गोष्ट या अर्थाने प्रतीकात्मकच आहे. यामुळे अनेक मातृदेवतांची मंदिरे रायांमधून दिसून येतात. आणि राईत नारळ पुरण्याची क्रियाही पुन्हा प्रतीकात्मकच आहे. स्त्रीचा गर्भाशय फळवण्याच्या क्रियेचे ते प्रतीक रूप आहे. हे देऊळ चारी वाजुंना पसरलेल्या बसक्या टेकड्यांच्या मध्यभागी रुतवल्याप्रमाणे आहे, हेही पुन्हा विशेष आहे. कारण टेकडी हेही पुन्हा स्त्रीचेच प्रतीक. ते तलावाच्या काठी आहे आणि तो तलाव कमळवेलींनी भरलेला आहे, हेही याच अर्थाने बोलके आहे. तलाव-पाणी हे सर्जनाचे प्रतीक आणि कमळही सर्जनाचे, पर्यायाने मातृत्वाचे प्रतीक.

करेवाला हे काहीच माहीत नाही. माहीत असण्याचे कारणही नाही. परंपरेने तिच्या-कडे, लोकाचारांवर विश्वास ठेवणारे, नव्हे त्या तऱ्हेचे आचार-उपचार करणाऱ्या माणसांनी पोसून वाढवलेले एक मन आहे. तिच्या आयुष्यातल्या हतबल क्षणी तिला अचानक आईचा तो हमखास तोडगा आठवतो आणि ती हातात नारळ घेऊन, पहार उचलून अंधाच्या रात्री गावाबाहेरच्या रानमारुतीच्या देवळाकडे निघते.



या देवळाचे, देवळाकडे जाणाऱ्या वाटेचे जे वर्णाने जी. एं.नी केले आहे, ते प्रत्यक्षातच वाचायला हवे. भीतीने अंगावर काटा उभा करणारी ही वाट आहे. अंधान्या रात्रीने तिला अधिकच निर्जन आणि भयंकर रूप दिले आहे. ही वाट खरे तर प्रत्यक्षात जेवढी अघोरी, तेवढीच मानसिक वास्तवातही अघोरी आहे. हा मूल मिळवण्याचा काही समाजमान्य मार्ग नव्हे; तो धोक्याचाच आहे. त्या कल्पनेमागची अमानवी शक्ती ही उच्च दैवी पातळीवरची नव्हे आणि त्या शक्तीसाठी करावयाची पूजोपचारपद्धतीही उच्च नव्हे. लोकाचारांची ही अत्यंत नीचस्तरीय पातळी आहे. म्हणून एक गूढ अमानवी भावना या प्रसंगात दाटून राहिली आहे.

करेव्हा या प्रसंगाने घाबरते. हजारो नाग फणा उभारून सगळ्या बाजूंनी आपल्याचकडे येत आहेत, ही भीती तर तिच्या मनातून काही केल्या जाईना.

ही अंगावर नाग येत असल्याची कल्पनाही पुन्हा प्रतीकात्मकच आहे. नाग हे पौरुषाचे प्रतीक आहे; अग्निमसचे प्रतीक आहे. संततिप्राप्तीच्या अनावर ओढीने वेड्या साहसाला प्रवृत्त झालेल्या करेव्हाला भोवतालच्या अंधारातून अंगावर येणाऱ्या नागांचा भास होणे असे नकळत साधार आहे.

करेव्हाने धीर गोळा करून मारुतीसमोरच्या झाडांच्या गोलाकार रेषेतल्या मधल्या मोकळ्या जागेत खणायला सुरुवात केली आणि तिच्यावर कोणी तरी वाकले. तिच्या गळ्याभोवती खरबरीत हात पडले आणि राखेची पिठाळ चव तिच्या ओठांवर घुसमटली. पण पुढच्या क्षणी ती त्वेषाने चिड्डून उठली. हे आक्रमण जिवंत हाडांमांसाचे आहे, हे लक्षात येताच तिच्या मनातली 'आकारविहीन भीती' नाहीशी झाली आणि तिने लाथेने ते ओझे फेकून दिले. पहारीच्या घावाने ते जमीनदोस्तही केले.

### सर्जनक्रियेतला लीलासहचर

मग तिच्या मनात प्रथम निराशा आणि भीती दाटून आली. त्यानंतर मात्र तिच्या मनात एक चमक उठली : आपण इथल्याच नवसाच्या वळाने जन्मास आलो. मागे, अनेक वर्षांपूर्वी आपली आई याच ठिकाणी नवसासाठी आली होती. म्हणजे हा वैरागीच कदाचित् आपला बाप असू शकेल. आणि हा विचार मनात येताच ती गळ्यातली कवडी हातात धरून बेभान धावत सुटली.

जी. एं. ची गोष्ट इथे धक्का देत संपते. पण या शेवटच्या घटनेचा पुरता उलगडा वाचकाला व्हायचा राहिलेलाच असतो. करेव्हाच्या आईचा हमखास मुले होण्याचा तोडगा म्हणजे असा प्रकार होता तर ! देवळातल्या वैराग्याशी प्रत्यक्ष घडलेल्या संभोगातूनच मूल जन्माला यायचे आणि वैराग्याचे पौरुष—त्याचे वीर्यसामर्थ्य निश्चितच रानमारुतीच्या सामर्थ्याचे प्रतिनिधित्व करणारे असल्याने मूल हमखास व्हायचेच, अशी खात्री बाटायची.

आपल्या परंपरेतील रती-विरतीचे विचित्र नाते पुनश्च इथे आठवायला हवे. राजा दशरथाला मूल नाही, म्हणून करावयाच्या पुत्रकामेष्टी यज्ञाचा अध्वर्यू कोण, तर कडक तपस्वी आणि स्त्रीदर्शनापासून दूर राहिलेला ऋष्यशृंग ! शिंग हे पौरुषाचे प्रतीक म्हणून त्याचे नावही या संदर्भात बोलके आहे.<sup>१२</sup> कुंतीला कुमारी अवस्थेतच, अपत्यप्राप्तीसाठी मंत्र देऊन टाकले ते दुर्वासानी. तिच्या सेवेने प्रसन्न होऊन. हे आहे तरी काय, असा मनाला चमत्कार वाटतो.

पण भारतीय परंपरेत, उच्च विरागी पुरुषाचे रतिसामर्थ्यही उच्च असते अन् तो एकाच वेळी योगी आणि भोगी असू शकतो, ही कल्पना फार सहजपणे स्वीकारली गेली आहे. पौरुषाचा श्रेष्ठ साक्षात्कार कोठेही घडायचाच. रणरंगातही अन् रतिसंगातही. म्हणून तर इथे कठोर तपस्वी ऋषी किंवा ब्रह्मचारी साधुपुरुष नेहमीच अपत्यप्राप्तीचे वर देताना दिसतात. या घटना-प्रसंगांना पुराणकथांनी वा लोककथांनी एक गूढतेचे, चमत्कारसामर्थ्याचे बलय प्राप्त करून दिले आहे एवढेच.

म्हणून करेव्हाच्या आईचा नवस वैराग्याच्या 'अशा' आशीर्वादाने पुरा होणे हे तसे स्वाभाविक आहे. करेव्हाची आई सुद्धा जोगतीणच असल्याने तिच्यात अंगभूतच एक पुरुषनिरपेक्ष अशी स्त्रीशक्तीची प्रतिनिधी असण्याची भूमिका तिच्या अबोध मनात आहे. जाग्रत मनाच्या पातळीवर तिला ती तिच्या पेशाच्या स्वरूपाच्या अंगाने माहीत आहे. म्हणून करेव्हाचा जन्म तिच्या दृष्टीने काही गैर, काही विपरीत प्रकाराने घडलेला नव्हेच.

करेव्हा मात्र या बाबतीत अनभिज्ञ आहे. एक तर ती तिच्या आईसारखी जोगतीण नव्हे, तर सरळ संसारी बाई आहे. म्हणून आणि तिला वामाचारी मार्गाची अशी कल्पना लहानपणी येणे शक्य नव्हते म्हणून. म्हणून करेव्हाचा धक्का तिहेरी आहे : आपण बांझच रहाणार हा एक, या तऱ्हेने नवस करायला येणाऱ्या बायकांवर अशा रीतीने तुटून पडणारा माणूस आपला बाप होता आणि आपण अशा रीतीने जन्माला आलो हा दुसरा आणि आपण आपल्या बापाचा खून केला हा तिसरा.

करेव्हाच्या आईने करेव्हाचा जन्म स्वीकारला तो आदिम सर्जनाच्या एका गूढ पातळीवर. तिथे जन्म हेच सत्य. मातेचा गर्भाशय हाच खरा. कोणता पुरुष त्या क्रियेला मदत करतो, हे गौण आहे. पुरुष हा सर्जनाच्या क्रियेतला केवळ लीलासहचर आहे. त्याचे सामाजिक नाते तिथे उपेक्षणीय आहे. जोगतीण असल्यामुळे करेव्हाच्या आईला ही गोष्ट स्वीकारणे अवघड गेले नाही.

करेव्हा मात्र संसारी बाई आहे. तिच्या आईच्या धारणांपेक्षा वेगळ्या, तुमच्या-आमच्या सामाजिक नीतीच्या पातळीवर ती वावरते. म्हणून तर आपण ज्याचा खून केला, तो आपला बाप, या घटनेचा एक विचित्र, बेभान परिणाम तिच्यावर होतो-जसा तो तुमच्या-आमच्यावर होऊ शकेल. म्हणूनच करेव्हामधली मातृत्वासाठी

तळमळणारी स्त्री अखेरीस भयानक रीतीने बेभान झालेली दिसते.

नमुन्यादाखल जी. एं. च्या दोन कथांचा आदिवंधाच्या बाजूने उलगडा मी येथे मांडला आहे. मानवाचा नियतीशी निरंतर चाललेला संघर्ष आणि त्या विफल संघर्षातही टिकून राहिलेली त्याची जगण्याची, जीवनसातत्याची ओढ हे जी. एं. च्या कथा-विश्वाचे आशयविशेष व्यक्त करणाऱ्या या तशा प्रातिनिधिक कथा आहेत. मागच्या प्रकरणात विवेचनाच्या ओघात जी. एं. च्या इतरही अनेक कथांचा निर्देश आलेला आहे. 'प्रवासी', 'कवठे', 'यांत्रिक' यांसारख्या आणखी काही प्रसिद्ध कथांचा परामर्श या अंगाने घेता येतो आणि म. सु. पाटील, धों. वि. देशपांडे या समीक्षकांनी तसा विचार केलेला आहे, याची नोंद मी मागील प्रकरणात केलेली आहे.

जी. एं. ची कथा तशी सरळ, एकपदरी उलगड्याने पुरती कळत नाही. वातावरण-निर्मितीचा जो तपशील जी. ए. वापरतात, तोही कथेच्या प्रतीकात्मकतेच्या पोषणासाठी उपयुक्त म्हणूनच वापरलेला असतो आणि खरोखर कोणत्याही श्रेष्ठ कलाकृतीत कोणताही लहान वा मोठा घटक उपरा-पॅरन्थेटिकल-असा नसतोच. जी. एं. च्या कथेत जीवन-निरीक्षणाचे आणि चिंतनाचे इतके बारकावे आहेत की, कोणत्याही एका समीक्षापद्धतीने तिचे समग्र रूपसौंदर्य उघडे करता येईल, असे मला वाटत नाही. तिच्यातील आदिवंधात्मक अंगाचे सौंदर्य शक्य तेवढे कसे उलगडता येते, याचा नमुना म्हणून मी या दोन कथा इथे विचारासाठी घेतल्या आहेत, इतकेच.

### संदर्भ-टीपा :

१. रमलखुणा : जी. ए. कुलकर्णी. पुणे, १९७५. पृ. ६१-१६०.
२. Man and His Symbols : C. G. Jung. London, 1978. pp. 101-119; Essays on a Science of Mythology : C. G. Jung and C. Kerényi. New York, 1963. pp. 25-66.
३. नवसमीक्षा-काही विचारप्रवाह : संपादक - गो. म. कुलकर्णी. पुणे, १९८२. पृ. १४४-१४५. ( आदिवंध आणि आदिवंधात्मक समीक्षा : म. सु. पाटील. पृ. १३७-१६३ ).
४. Rites and Symbols of Initiations : Mircea Eliade. New York, 1975. pp. 81-102.  
- The Quest : Mircea Eliade : Chicago, 1984. pp. 115-116.  
- Myths, Dreams and Mysteries : Mircea Eliade : New York, 1975. pp. 60-66.

५. Man and His Symbols, pp. 88, 208, 210.  
— नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह, पृ. १४२, १४५, १५५.
६. रमलखुणा, पृ. ९३.
७. सत्यकथा, जून १९७६, पृ. २१-२८ (रमलखुणा : अशोक कृष्णाजी जोशी).
८. रमलखुणा, पृ. १२७.
९. तत्रैव, पृ. ९४
१०. काजळमाया : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९८० (दुसरी आवृत्ती).  
पृ. ९४-१०६.
११. Greek Dramas : Aeschylus-Sophocles-Euripedes-Aristophanes : Ed. by Moses Hadas. Toronto, 1982. pp. 188-221.
१२. Three Tragedies : F. G. Lorca. London, 1970.
१३. लज्जागौरी : रा. चिं. ढेरे. पुणे, १९७८. पृ. १७१-१७४.



## कालसंकल्पनांचा संघर्ष

‘जैत रे जैत’ ही कादंबरी आपल्याला का आवडली, असा प्रश्न मी वारंवार स्वतःला केला आणि वेगवेगळ्या वेळी वेगवेगळ्या वाचनानंतर त्याची खूपशी उत्तरे मी जमा केली. काही भावनात्मक, काही वैचारिक ! दोन्ही प्रकारच्या उत्तरांची संगत-वार जुळणी केली आणि या कादंबरीचा संपूर्ण देह डोळ्यांसमोर उभा राहिला. एखाद्या अपरिचित प्रदेशातल्या, अपरिचित जमातीतल्या माणसासारखा तिचा देह ! किंवा एखाद्या अनोळखो भाषेतल्या लयदार गाण्यासारखा तिचा देह ! प्रथम मला तिच्या बाह्य रूपाचे स्पष्ट-अस्पष्ट विशेष थेट आवडून गेले आणि नंतर तिचा गाभा, तिचे अंतरंग उकलताना ती अधिकाधिक आवडत गेली.

सन १९६५ साली ती प्रथम प्रकाशित झाली.<sup>१</sup> त्याआधी किती तरी वर्षे दांडेकर लिहिताहेत. त्यानंतरही उदंड लिहीत राहिले. ऐतिहासिक, पौराणिक कथाबीजे त्यांनी फुलवली. ‘भ्रमणगाथे’तून आणि ‘स्मरणगाथे’तून वैयक्तिकाचा अनुपम आविष्कार केला. संत-महंतांची जीवने शब्दबद्ध केली आणि शिवकाळही जागा केला. निसर्ग आणि त्याच्याशी जवळीक साधणारा माणूस त्यांच्या किती तरी कादंबऱ्यांचा विषय बनला.

‘जैत रे जैत’ ही कादंबरीही अशीच निसर्गाचे आणि माणसांचे नाते एका विस्मयकारक पातळीवर पकडू पाहणारी कादंबरी आहे.

महाराष्ट्रात, सह्याद्रीच्या कडेकपारी धरून राहिलेल्या ठाकर जमातीतली ही गोष्ट आहे. शहरीकरणपासून सर्वस्वी दूर असलेली ही ठाकर जमात अजून आदिवासीच आहे. शहरी भागापासून दूरच्या, अपरिचित वन्य जमातीचा परिसर, त्यांचे आयुष्य, त्यांच्या श्रद्धा आणि त्यांचे भावविश्व यांकडे मराठी कादंबरीकारांचे लक्ष फार क्वचित्

गेले आहे. अगदी प्रथम 'जैत रे जैत'च्या रूपाचा ठसठशीत वेगळेपणा यामुळेच डोळ्यांत भरतो.

### लोकविलक्षण कथा

लिंगोवाच्या डोंगराच्या कुशीतल्या ठाकरांच्या वस्तीतल्या कुण्या एका नाग्या ठाकराची ही गोष्ट. वस्तीच्या भगताचा हा लहानसा मुलगा. लहानपणापासून लिंगोवाचा डोंगर आणि त्याच्या कड्याला लटकलेली मधमाश्यांची असंख्य पोळी यांच्यावद्दल जिवंत कुतूहल बाळगणारा. सुंदर ढोल वाजवणारा. त्याला वाढत्या वयात पापपुण्याची कल्पना झपाटून टाकते. पुण्यवंत होण्यासाठी जे जे वाटते आणि सांगितले जाते, ते ते सारे तो करतो आणि तरीही, त्याचा धक्का लागलेला नसताना, मोहोळातून उठलेल्या मधमाश्या त्याला एकदा फोडून काढतात. त्यात त्याचा डोळा जातो, आणि मग निष्पाप नाग्या माश्यांच्या विरोधात सूडाने पेटून उठतो.

लिंगोवाच्या डोंगरकड्याला लटकलेल्या पोळ्यांवर हल्ला करून माश्यांना हुसकावून लावण्याचा निश्चय तो करतो. पहिल्या नवऱ्याला काडीमोड देऊन नाग्यावर जीव टाकणारी चिंधी—त्याची बायको—त्याच्या साथीला येते. अखेर हे अघटित कर्म दोघेही नवरा-बायको पार पाडतात. त्यात चिंधी माश्या चावून वेशुद्ध होते. पण शुद्ध हरपण्यापूर्वी, 'राणीमाशी निघून गेल्याचे मी डोळ्याने पाहिले,' असे खोटेच सांगून नाग्याला विजयाचे समाधान देते. अशी ही लोकविलक्षण कथा.

### आदिम संस्कृतीच्या वारशाचा रूपवेध

विज्ञानयुगात वावरणारी आपण माणसे ही कथा वाचून प्रथम जरा गमतीनेच तिचा विचार करू पाहतो. पण मानवी जीवनाच्या सातत्याचे आणि आधुनिक संस्कृतीकडे वाटचाल करणाऱ्या आजच्या माणसाच्या आदिम वारशाचे एक सूत्र जेव्हा तिच्यातून लक्षात येते, तेव्हा गमतीची भावना आपोआप लुप्त होते. अन् आधुनिक जीवनाच्या परिवर्तनशील केंद्राभोवती लवचिकतेने फिरणाऱ्या आदिम संस्कृतीच्या वारशाचा रूपवेध या कादंबरीद्वारे आपण घेऊ पाहतो.

आधुनिक मराठी साहित्याचा आदिबंधात्मक विचार करताना 'जैत रे जैत' ही कादंबरी वाजूला सारता येईल, असे मला वाटत नाही, ते यामुळे. या कादंबरीचा प्राण ज्या सामर्थ्यशाली संघर्षतत्त्वात आहे, त्या तत्त्वाचे, कादंबरीचे कादंबरीरूप सांभाळून झालेले अवतरण आणि वास्तवाला प्राप्त झालेले अधिक वेधक रूप यांचा शोध जितका भावसंपन्न लालित्याने, तितकाच संशोधकीय सूक्ष्म संगतीने घेता येतो.

या कादंबरीतील ठाकरवस्ती नाग्याच्या आयुष्याला पार्श्वभूमी म्हणून उभी आहे. निसर्गाशी एकरूप झालेली, परंपरेने चालत आलेल्या श्रद्धा-समजुती मनापासून

स्वाभाविक मानणारी ही माणसे ! त्यांच्या जगापासून व्यवहारतः आधुनिक विज्ञान दूर आहेच; पण मानसिक दृष्ट्या तर ते कित्येक कोस दूर आहे.

डोंगरकपारीत प्राण्यांसारखेच जीवन जगत असलेली ही अशिक्षित जमात आदि-मानवासारखीच आहे. भौतिक दृष्टिकोनातून तिची नाही म्हणायला किंचित् प्रगती झालेली असेल; पण ती आपल्या आधुनिक जीवनाच्या तुलनेत अत्यंत मागासलेली आहे; दरिद्रीही आहे. नुसती लंगोटी लावून किंवा वावभर तुकडा कमरेला गुंडाळून ठाकर पुरुष उघडे फिरतात. गुडघ्यापर्यंत घट्ट, पदराशिवाय लुगडे नेसून आणि चोळी घालून ठाकरणी लवलवून कामे करतात. जंगलातले काहीवाही गोळा करून, फाटी आणून, मध साठवून विकतात. मीठमिरचीपुरते पैसे मिळवतात. भात आणि कुळथाचे पाणी दोन वेळेला जेवतात. पण एकूण त्यांची परिस्थिती विपन्न आहे. शिक्षणाचा आणि त्यांचा कधी संबंधच आलेला नाही. या कादंबरीत ठाकरांच्या दरिद्री, अडाणी आणि कष्टमय जीवनाचे दर्शन होते; पण त्यांची भौतिक दृष्ट्या विपन्नता आणि त्यांच्या अज्ञानाचा फायदा घेऊन आधुनिक जगाकडून होणारी त्यांची फसवणूक हा काही या कादंबरीचा विषय नाही.

### भगत : स्वर्ग-पृथ्वीला जोडणारा दुवा

या ठाकरवस्तीचे भावनात्मक जग, ठाकरांची संस्कृती, त्यांच्या श्रद्धा यांना कादंबरीत प्रमुख स्थान आहे. ठाकरांच्या व्यावहारिक स्थूल जीवनाचे फिके रंग आणि त्यांच्या श्रद्धा-समजुतीचे गडद रंग भरून नाग्याच्या आयुष्याची पार्श्वभूमी तयार झाली आहे. हे ठाकरांचे संकल्पनात्मक जग मर्यादित आहे. त्यांची जमात आणि ज्या परिसरात ते जन्मले, नांदते झाले, तो परिसर यांनी ते सीमित आहे.

पण एका परीने ते अमर्याद आहे. लौकिक सत्याच्या पार पोचणारे आहे. बुद्धिवादी जगाच्या सान्या तर्कसीमा लंघून जाणारे आहे. म्हणून तर लिंगोवाचा डोंगर हा त्यांच्या लेखी साक्षात् महादेव आहे. दीडशे फूट उंच असा कर्नाळ्यावरचा तो उभा टेंबा चढून जाऊन देवाच्या मस्तकावर पाय देण्याचे पाप ठाकर करणार नाहीत. हा महादेव पुनवेच्या रात्री जिवंत होतो; ढवळ्या बैलावर बसून रानभर हिंडतो आणि पहाटे पुन्हा दगड होऊन मांडी घालून बसून राहतो, यावद्दल त्यांना शंका नाही.

त्या कळ्यावर मधल्या भागात जी मधमाश्यांची पोळी आहेत, ती म्हणजे देवाच्या गळ्यातला हार आहे आणि मधल्या मोठ्या पोळ्यात सोन्यारुप्याची राणी-माशी राहते, अशी ठाकरांची धारणा आहे. तिच्या आज्ञेनुसार रहाळातल्या सान्या माश्यांची प्रजा वागते, असे ते मानतात.

पण हा ढवळ्या बैलावरून रात्री रानात फिरणारा महादेव काय किंवा नारळाएवढी मोठी सोन्यारुप्याची राणी-माशी काय, हे साध्या माणसाला दिसायचे नाहीत. ते फक्त

पुण्यवंताला दिसतात. ठाकरवस्ती त्यांच्या भगताला पुण्यवंत मानते. त्यांच्या लेखी त्यांचा भगत म्हणजे स्वर्ग आणि पृथ्वी यांना जोडणारा दुवा आहे. तो देवांशी संवाद करू शकणारा मानव आहे. देवराज्याशी संबंध ठेवण्याचे सामर्थ्य फक्त त्याच्यात आहे.

ठाकरांची भगताविषयीची ही धारणा आदिम जमातींत जगभर सर्वत्र आढळणारी धारणा आहे. भगताला काही अमानवी शक्ती असतात, असे या आदिवासींनी मानले. त्यांच्या लेखी भगताला असलेल्या असामान्य शक्तीच्या जोरावर, काही विशिष्ट विधि-विधानांची मदत घेऊन, तो आपल्या शरीरातला आत्मा वेगळा करून देवांप्रत पोचवू शकतो; मानवी सुखदुःखे त्यांना ऐकवू शकतो आणि त्यांवरचे उपायही पुन्हा माणसाला सांगू शकतो.<sup>२</sup>

म्हणून भगत पुण्यवंत आहे. आयुष्यभर विशिष्ट नियम पाळून त्याने आपले पुण्य राखायचे आहे. साऱ्या मानवी आधिव्याधींवरचे इलाज तो करू शकतो. त्याने मंत्र घातला, की ती व्याधी नष्ट होते; विषाचा असर संपतो. कित्येक आदिवासी जमातींत पृथ्वीच्या उत्पत्तीची, दुष्ट शक्तींच्या जन्माची आणि त्यांचा पराभव करणाऱ्या प्राकालीन घटनांच्या माहात्म्याची कथा भगताने सांगितली, की त्या मंत्रशक्तीच्या प्रभावाने रोग दूर होतो, असे मानतात. 'ना-खी' या तिबेटी-ब्रह्मी जमातीतले मंत्र याला पुरावा म्हणून देता येतील.<sup>३</sup> यामागची धारणा मोठी विलक्षण आहे. तुम्ही मंत्राद्वारे भूतकाळातली एक मानवविजयाची घटना किंवा व्याधीवर मात केल्याची घटना सांगता-म्हणता, आणि ती घटना सांगणे म्हणजेच जणू ती पुनर्निर्मित होणे, असे मानता. या पुनर्निर्मितीत तिचे सारे प्रभाव प्रत्यक्ष होतात, असे समजता.

भूतकाळातली एखादी घटना वर्तमानकाळात उच्चारून तिचे परिणाम वर्तमान झालेले अनुभवणे अथवा वर्तमान लौकिक काळाचा संबंध तोडून प्राक्कथात्म दिव्य काळाशी संबंध जोडणे, हे खरेच विलक्षण आहे. पण आदिवासींच्या जगात भगतासारख्या पुण्यवंताच्या शब्दांत ती ताकद आहे. सामान्य माणसाच्या नव्हे, तर भगताच्या मंत्रोच्चाराने गतघटनेचे परिणाम वर्तमानात जागृत होतात, याबद्दल त्यांना खात्री आहे.

या पार्श्वभूमीवर कादंबरीतला नाग्याचा 'बा' पहा. तो ठाकरवस्तीचा भगत आहे; पुण्यवंत आहे. तो देवांशी-देवचारांशी-सगळ्या अमानवी आत्म्यांशी संवाद साधू शकतो. त्याच्या मंत्राने नाग-सापांचे, विंचूकाट्यांचे विष उतरते. भुताने धरलेले 'झाड' तो मुक्त करतो. या शक्ती कायम राहण्यासाठी नाग्याचा 'बा' आयुष्यभर काही विशिष्ट नियम पाळतो आहे. ते पाळले, तरच त्याचा पुण्यसंचय आणि पर्यायाने अलौकिकात प्रवेशण्याची शक्ती कायम राहते आहे.

पण एकदा एका मारामारीत त्याने खोटी साक्ष दिली आणि त्यामुळे त्याचे पुण्य कमी झाले. एरवी ढवळ्या बैलावरून रात्री हिंडणारा महादेव आणि रहाळभर चमचमत जाणारी राणी-माशी त्याला नकी दिसली असती.



म्हणजे दैवी पातळीवर जे सत्य मानले, ते त्रिकालाबाधित सत्यच असते. जर तसा प्रत्यय आला नाही, तर माणसाच्याच कृति-उक्ती चुकत असतील, असे आदिवासी मानतात; नाग्याचा वा मानतो; ठाकरवस्तीही मानते.

आधुनिक बुद्धिवादी जगात जे काल्पनिक वाटेले, आंधळेपणाचे वाटेले, वेडगळसुद्धा वाटेले, ते या ठाकरांच्या जगात शंभर टक्के सत्य आहे. त्यांच्या जगण्याइतके खरे आहे, 'सहज' आहे. त्यांच्या सर्व श्रद्धा त्यांच्या वागण्या-बोलण्याच्या प्रेरणांइतक्याच आदिम आहेत.

या वातावरणात नाग्या वाढला आहे. या श्रद्धांनी त्यांचे पोषण केले आहे आणि पुण्यवंत होण्याच्या कल्पनेने तो झपाटला गेला आहे. त्याला भगताची दीक्षा मिळाली, त्याच्या किती तरी आधीपासून ही पुण्यवंत होण्याची कल्पना त्याच्या मनात रुजली आहे. भगताची दीक्षा ही, दैवी साम्राज्याशी नाते जोडण्यासाठी त्याला सर्वानुमतीने मिळालेली वाट आहे.<sup>४</sup> अर्थातच भगत म्हणून आणि पुण्यवंत होण्यासाठी सांगितलेल्या सर्व नियमांचे पालन केले म्हणून, नाग्याला दैवी जगात प्रवेश हवा आहे. त्याच्याच भाषेत सांगायचे, तर ढवळ्या बैलावरून फिरणारा महादेव आणि चमचमती राणी-माशी त्याला दिसायला हवी आहे.

## दैवी आणि लौकिक कालसंकल्पनांचा संघर्ष

आदिम माणसाच्या मनात दोन प्रकारचे काळ नांदत होते : एक दैवी ( प्रायमॉर्डियल / मिथिकल ) आणि एक लौकिक ( क्रॉनॉलॉजिकल / प्रोफेन ). त्याच्या लेखी धर्मश्रद्धा असलेला माणूस काही नियमांचे, काही विधींचे पालन करून, लौकिकातून दैवी पातळीवर जाऊ शकतो. हे दोन काळांमधले अंतर कापणारी भगताची शक्ती आहे, त्याचे पुण्य आहे.<sup>५</sup>

नाग्या लहान भगत होतो. पुण्यवंताचे सारे नियम पाळतो आणि तरीही तो ढवळ्या बैलावरचा महादेव त्याला दिसत नाही. हे काय आहे ? येथे नाग्याच्या मनातली काल-संकल्पना लक्षात घ्यायला हवी. त्याच्या दृष्टीने आदिम प्राक्कथात्म काळ ( प्रायमॉर्डियल / मिथिकल टाईम ) हाच खरा आहे, त्याचेच सातत्य त्याच्या मनात आहे. त्यातून लौकिक काळ-चालू वर्तमान त्याला वेगळा करता आलेला नाही. आणि गंमत अशी की, दैवी प्राक्कथात्म काळात जाऊन जगण्यासाठी जे जे आवश्यक, ते ते करूनही नाग्याला दैवी काळात, दैवी पातळीवर जसे, ज्या नियमानुसार घडायला हवे, तसे प्रत्यक्ष जीवनात अनुभवाला येत नाही.

संपूर्ण कादंबरीभर नाग्याची जी तडफड आहे, ती यामुळे आहे. त्याच्या भावड्या अडाणी मनाला तो काळाचा गुंता सोडवून शुद्ध लौकिक कालस्तरावर तर जगता येत नाही आणि देहमनाने दैवी पातळीवरचे नियम मानीत-पाळीत असताना अनुभव मात्र

लौकिक कार्यकारणभावाने बद्ध असे ध्यावे लागतात, दैवी अनुभव येत नाहीत, ही नाग्याची खरी शोकांतिका आहे.

एका परीने मानवी इतिहासात आदिम काळातून, नव्या तार्किक संगतीच्या समृद्ध संस्कृतीकडे वाटचाल करणाऱ्या मनाच्या प्रवासातली ही एक महत्त्वपूर्ण घटना आहे, एक टप्पा आहे.

कादंबरीतला शहरी पुरोहित मात्र पहा. तो देहाने आणि मनानेही लौकिक पातळीवर (प्रोफेन लेव्हलवर) जगतो आहे. त्याचे पुरोहितपण पूर्णपणे धंदेवाईक पातळीवर आहे. या पुरोहितपणाचा अर्थ, नाग्याची वस्ती, त्याचा 'वा' आणि सर्वाधिक नाग्या जो मानतो, तो आदिम जमातींना अभिप्रेत असणारा अर्थ पुरोहिताला स्पर्शही करून जात नाही. त्याच्या लेखी 'पुरोहितपणा' हा इतरांच्या श्रद्धा दृढ राखून त्यांच्या आधारे करावयाचा धंदा आहे, तर नाग्याच्या लेखी तो दैवी पातळीवर जाता येण्यासाठी मिळालेला सामर्थ्यशाली वर आहे. पुरोहिताचे पुरोहितपण अधुरे आहे, पोटाशी संबंधित आहे, तर नाग्याच्या लेखी 'भगतगिरी' ही आत्म्याशी संबद्ध 'दीक्षा' आहे. म्हणून तर तो पुरोहिताचा प्रत्येक शब्द हा पुण्यवंताचा शब्द मानतो; देवाशी संवाद करणाऱ्या पुण्यवान आत्म्याचा शब्द मानतो. त्याच्या लेखी तो अर्थ अटळ आहे, स्वाभाविकच आहे.

हाच अर्थ आपल्या आयुष्याला यावा, म्हणून नाग्या झपाटला आहे. वस्तीतले भगताचे सारे आचार तो पाळतो. त्याज्य गोष्टींपासून दूर राहतो. पुरोहिताने सांगितलेले सगळे नियम पाळतो आणि तरीही त्याचा वाप नाग चावून मरतो.

दुसऱ्या कशानेही थोरला भगत गेला असता, तरी नाग्या समजू शकला असता. पण तो नाग चावल्याने मेला, ही नाग्याच्या दृष्टीने भयंकर गोष्ट! कारण तो आणि त्याचा वा-दोघेही भगत. मंत्र घालून, दुसऱ्याला चढलेले नाग-सापांचे विष उतरवणारे पुण्यवंताचे सारे नियम पाळणारे. असे असताना आपला वा नाग चावून मरावा, ही घटना नाग्याला असह्य वाटली नाही, तरच नवल!

त्याच्या दैवी पातळीवरच्या मनाला पहिला तडा इथे जातो. इथे त्याला लौकिक स्तराचा पहिला जोरदार धक्का बसतो. मंत्रशक्तीवरचा विश्वास भंगावा, आदिम श्रद्धेला नव्या कालसापेक्ष सत्याने हादरा द्यावा, तसा नाग्याचा या वेळचा आक्रोश आहे. एका जगातल्या माणसावर दुसऱ्या जगातल्या अनाकलनीयतेचा हा प्रहार आहे. तो अनाकलनीय आहे, म्हणून त्याची तीव्रता शतपटींनी वाढली आहे आणि अनाकलनीय आहे म्हणूनच भावड्या नाग्याला तो सोसणेही भाग आहे.

पण ही भयानकता पाठोपाठ दुसरा प्रखर प्रहार घेऊन येते. मधमाश्या नाग्याला फोडून काढतात, विद्रूप करतात, एका डोळ्याने आंधळा करतात. आता हा वैयक्तिक प्रहार मात्र नाग्याला सोसवत नाही. तो पेटून उठतो.

पण तो तर्कांच्या प्रांतात मात्र येऊ शकत नाही. पूर्णतः लौकिक पातळीवर जगू शकत नाही. लागोपाठचे हे दोन प्रहारही त्याला बुद्धिवादी कार्यकारणभावाच्या जगात घेऊन येऊ शकत नाहीत. दैवी पातळीवरचा त्याचा विश्वास कायम आहे आणि त्याच बैठकीवर तो दैवी श्रद्धेशी संघर्ष करायला उभा आहे. या संघर्षात त्याचा पराभव इथेच अटळ ठरतो.

त्याचे वडील मानतात की, एखादी गोष्ट श्रद्धेच्या विपरीत घडली, तर आपले काही चुकले असेल. पण नाग्याचा स्वतःच्या वर्तनावर विश्वास आहे, आपल्या प्रामाणिकपणाची / व्रतस्थतेची त्याच्या भावड्या मनाला खात्री आहे. आणि तरीही जेव्हा विपरीत प्रत्यय येतो आहे, तेव्हा मात्र तो चिडून उठला आहे.

खरे तर, इथे कुठे तरी तो बुद्धिवादाच्या सीमेवर यायला हवा, त्याची आदिम श्रद्धा मोडून पडायला हवी, असे हे प्रसंग आहेत. पण त्याची श्रद्धा मोडत नाही. तो बुद्धिवादी जगात प्रवेश करू शकत नाही. कारण त्याचे मन लहान मुलासारखे निरागस आहे आणि त्या मनावर आदिम श्रद्धांचे अमिट परिणाम आहेत. ठाकरांच्या भावविश्वात तो वाढला; भगताच्या घरी मोठा झाला. म्हणून त्या श्रद्धा झुगारून, तार्किक विचार करू शकण्याची त्याची कुवतच नाही.

यामुळे नाग्याला हे लौकिक पातळीवरचे आघात एका वेगळ्याच प्रकारच्या झुंजीला उद्युक्त करतात. ज्या माशीला नमस्कारपूर्वक विनंती करूनही तिने तिच्या प्रजेकरवी मला फोडून काढले, त्या राणी-माशीला मी हाकलून देईन, ही ती झुंजीची भावना, सूडाची भावना. ही झुंज किती चमत्कारिक आहे, हे सहज लक्षात येईल. दैवी पातळीवरच्या श्रद्धेला आघात करण्यासाठी उभा असलेला नाग्या ! पण त्याची पातळी मात्र लौकिक तर्काची नाही, दैवी श्रद्धेचीच आहे. नाग्या त्याच्याच वर्तुळात, त्याच्याच तडफडीत संपणार, हे इथे स्पष्ट सूचित होते.

सूडाची भावना नाग्याच्या मनात धगधगत आहे. अधूनमधून ती मावळलेली दिसते; पण हे मावळणे 'शहाण्या' माणसासारखा विचार करता आल्याने नव्हे, हेही तितकेच खरे ! म्हणून अखेरची झुंज अटळच आहे. त्या झुंजीतला विजय आणि पराजय यांचे अर्थ या पार्श्वभूमीवर तोलून पहायला हवेत.

आदिम श्रद्धांनी भारलेले नाग्याचे मन आणि लौकिक मानवी जीवन यांच्यातला संघर्ष ही 'जैत रे जैत'ची मूळाकृती आहे. यात विस्तारलेले नाग्याचे मन आणि त्याला विरोधी, संवादी आणि सहचारी अशा विविध व्यक्तिरेखा यांमधून कादंबरीतली संघर्षांची वीण पक्की होत गेली आहे.

## आदिवासींच्या जीवनाचे ठोस वास्तव

आदिवासींच्या एखाद्या रेखाटनासारखी या कादंबरीची रचना आहे. त्यात जे

म्हणायचे, ते चार-दोन ठोस रेषांत म्हटले आहे. आशयाचा संकेत केल्याने काम होते. रंग पक्के, भडक व आकर्षक. त्यांत मिश्र रंगच्छटांऐवजी मूळ रंगांचा वापर. नाजूक कुसर नाही, पण चित्रकाराच्या भावनांवरोबरच रोजच्या जीवनाचे आणि जीवनश्रद्धांचे त्यांत ठोस ठळक प्रतिबिंब !

ही कादंबरी अशीच आहे. दांडेकरांना सतत बांधून ठेवणारा, कित्येकदा कलात्मकतेला शक्य करणारा भावनांचा जो प्रवळ आवेग त्यांच्या बहुतेक कादंबऱ्यां-मधून उसळताना दिसतो, तो इथे दिसायचा नाही. त्याची नाजूक कुसर काढलेली नाही. इथे आदिवासींचे ठोस वास्तव दिसेल. त्यांच्या आयुष्यातले ठसठशीत, पण आकर्षक रंग दिसतील. त्यांच्या दैनंदिन जीवनाचे आणि श्रद्धा-भावनांचे प्रतिबिंबही चार-दोन रेषांत उमटेल. पण यातून ज्या कथात्मक आशयाचा संकेत होतो, तो आशय मात्र दांडेकरांनी अत्यंत प्रभावीपणे कादंबरीत भरित नेला आहे.

या आशयाच्या भरणीचे तंत्रही पहाण्यासारखे आहे. नाग्याच्या आयुष्याच्या केंद्रवर्ती गतीने तो सरारत निघतो. कधी 'वा'च्या व्यक्तिरेखेतून त्याचा एक पदर सहानुवर्ती प्रवाह होऊन त्याला मिळतो, कधी उलट दिशेने येऊन चिंधीच्या व्यक्तिरेखेतून त्याला भिडतो, तर कधी पुरोहिताचा विरोधी सूर उसळी मारून त्याला गती देतो. अखेरच्या झुंजीपर्यंत दांडेकरांनी त्यांचे इतके तपशील देत तो समृद्ध करित नेला आहे, की थक व्हावे !

नाग्याच्या 'वा'ची व्यक्तिरेखा, नाग्याच्या मनःस्थितीचा उलगडा करण्यासाठी, जणू त्याच्या अंतर्विश्वात सामावलेला परंपरागत वारशाचा भाग म्हणून दांडेकरांनी उभी केली आहे. तो भगत आहे आणि ढोलियाही आहे. त्याचा आदिम समजुतींवर विश्वास आहे; पण तरी नाग्या ज्या दैवी श्रद्धांच्या भ्रमात्मक जगात वावरतो, त्या जगापासून तो दूरच आहे. मानवी जीवनात-वर्तमानात त्याचे पाय आहेत. म्हणून तो रूढ आयुष्यापासून सुटत नाही.

नाग्यावर पिता या नात्याने त्याचा जीव आहे. त्याच्या निरागस मनाचाही त्याला अभिमान आहे; पण त्याहीपेक्षा नाग्या हा वस्तीचा 'नाना' ( लहाना ) भगत आहे आणि तो अप्रतिम ढोल वाजवतो आहे, यामुळे तो कृतार्थ झाला आहे आणि आपला वारसा त्याने नाग्याला दिला आहे आणि नाग्याने तो सुयोग्य रीतीने चालवला आहे.

पण खरे तर या वारशावरच न थांबता नाग्या त्याहीपुढे गेलेला आहे. हे नाग्याच्या 'वा'ला जाणवण्यापूर्वीच त्याचा साप चावून मृत्यू झाला आहे; पण नाग्याच्या 'आयशी'लाही त्याचे नेमके अर्थ कळलेले नाहीत. कळणे अशक्यही आहे.

ही बाई तोंडाळ आहे, पण प्रेमळही आहे. मात्र नाग्याचे मन, त्याचे दुःख, त्याचा संघर्ष समजून घेऊ शकणारे तिचे प्रेम नाही. कारण रोजचे जगणे आणि श्रद्धांच्या पातळीवरचे जगणे यांतला फरक तिला-तिच्याही नकळत-करता येतो आहे. त्यामुळेच

नाग्याच्या मनातली गुंतागुंत तिला समजू शकत नाही. नाग्या जेव्हा, हिरड्याच्या झाडावरच्या सुक्या फांद्या-त्यांवरच्या पोळ्याला धक्का न लावता-काढीन म्हणतो, तेव्हाचा तिचा-त्याचा झालेला संवाद पहा. नाग्या सांगतो,

‘देवी माशीच्या पाया पडन्, महादेवाच्या पाया पडन्. पोल्याला ढका लावायचा नाही.’

‘नही वावा, नही. पाया पडल्यानं काही होत नाही. तू आईक.’

ही दोन वाक्ये लक्षपूर्वक पाहिली, तरी आदिम श्रद्धांना लौकिक जीवनात मिसळून देणारी नाग्याची आई आणि श्रद्धांच्याच पातळीवर जगून व्यावहारिक कार्यकारण-भाव नाकारणारा नाग्या यांच्यातला फरक लक्षात येतो.

ठाकरवाडी आणि नाग्या यांच्यातही मानसिक पातळीवर अंतर्विरोध आहे. ‘देवाचा कोप म्हणून नाग्याला माश्या चावल्या. ते सहन केलं पाहिजे. देवमाशीचे पोळे नष्ट करणे हे पाप आहे.’ अशी ठाकरवाडीची भूमिका आहे.

या भूमिकेचे प्रतिविंब व्यवहारातही पडते. दांडेकरांनी काही प्रसंगांमधून हा अंतर्विरोध फार चांगला स्पष्ट केला आहे. कोवळेल्हस उंदीर मारल्यावर ते खायला अधीर झालेली ठाकरवाडी आणि हक्काचा पहिला वाटा नाकारणारा नाग्या, सहज-धर्मासारखी दारू पिणारे ठाकर आणि दारूला न शिवणारा नाग्या, मोराच्या मांसाचे नाव काढताच जीभ चाटणारे ठाकर आणि मोराचे मांस न खाणारा नाग्या-अशा विरोधी चित्रणातून तो स्पष्ट होतो. अर्थात् एकदा भावनेच्या भरात नाग्याही दारू पितो. ते त्याचे लौकिक जीवनाशी चिकटणे म्हणजे, त्याच्यामधले माणूसपण आणि माणसाचे स्वाभाविक स्वलन यांचे निदर्शक आहे. याचे भान दांडेकरांनी ठेवले आहे, हेही लक्षणीय आहे.

## अज्ञाताच्या प्रांतात शिरणारे ढोलवादन

नाग्याच्या बाबतीत वेगळा विचार करू शकण्याची ताकद कादंबरीत फक्त एका व्यक्तिरेखेत आहे. ती आहे चिंधीची व्यक्तिरेखा ! दांडेकरांच्या इतर सर्व नायिकांहून ती वेगळी नायिका आहे. तिच्या वेगळेपणाचा मूलस्रोत मात्र दांडेकरांच्या हेतुपूर्वकतेत नसून कादंबरीच्या घडणीत आहे-अपरिहार्य आहे.

तिच्या आदिवासीपणाने तिला अगदी अपरिचित कळेने उभे केले आहे. तिला एक तिखट वास आहे. सभ्य संस्कृतीतला शालीन-साजूकपणा तिच्यात नाही. उलट, रानमांजरीचा ताटा आहे. कुणीही दावणीला बांधावे, अशी ती गरीब गाय नाही. तिखटजाळ आहे.

ती वयाने नाग्यापेक्षा मोठी आहे, देहाने आडदांड पुरुषी आहे आणि पुन्हा कमालीची आक्रमक आहे. यामुळे तिला पराक्रमाचे आकर्षण आहे. पहिल्या ‘मेगळ-घाण्या’ नवऱ्याला ती सरळ सोडून आली आहे. पुरुषासारखे खपून, पैसे जमवून

तिने काडी मोडून घेतली आहे. तिला काय हवे आहे आणि काय नको आहे, याविषयीच्या तिच्या कल्पना स्वच्छ आहेत.

तिला नाग्या आवडतो, तो त्याच्या 'वाजिवन्या'मुळे. नाग्याचे हे ढोल वाजवणेही कादंबरीतला महत्त्वाचा भाग आहे. मुळात सगळ्याच आदिम जमातीत नृत्य आणि ज्याच्या टेक्यात बेहोश होऊन नाचता येते, तो ढोल किंवा तत्सम एखादे वाद्य यांचे महत्त्व फार आहे. आदिम माणसाला अभिव्यक्तीचा हाच प्रकार सर्वात जास्त भावला आणि भाषेआधी त्याचे सगळे भावनात्मक जग त्याच्या नृत्यातून आणि संगीतातून प्रकट झाले. त्याचा आनंद आणि दुःख, त्याचा त्वेष आणि संताप सगळ्याची मुक्त अभिव्यक्ती म्हणजे त्याचे नाचणे.

या नाचण्यातून व्यक्त झाल्या किती तरी शक्ती, किती तरी वेग-आवेगांचे, भाव-भावनांचे प्रवाह. एका मानवी देहातून गूढ शक्तींचा सारा खेळ व्यक्त झाला. सुसान लॅंगरने यालाच 'डायनॅमिक इमेज'<sup>६</sup> म्हटले. नर्तकाचा देह, त्याच्या शारीरिक हालचाली म्हणजे नृत्य नव्हे. तिच्या लेखी ती कसरत आहे. नर्तक जे अनाम जाणिवांचे विश्व निर्माण करण्यासाठी नृत्यातले पदन्यास करतो, हालचाली करतो, ते विश्व ही नृत्यातली खरी निर्मिती असते. नर्तकांच्या हालचाली म्हणजे निर्मिती नव्हे. ती साधन-भूत गोष्ट आहे. त्यातून निर्माण होणाऱ्या संकल्पनात्मक अनाम विश्वामुळे नृत्याला 'नृत्य' म्हणता येते. ह्या विश्वाची प्रतिमा-विलक्षण वेधक प्रतिमा निर्माण करणारे नृत्य लॅंगरने खरे नृत्य मानले. उरलेली सारी कसरत. ते नृत्य नव्हे.

मानवी भावनांची सृष्टी, त्यातले ताल आणि बंध, संघर्ष आणि खंड, व्यामिश्रता आणि समृद्धी हे सगळे माणसांचे अंतर्विश्व नृत्याद्वारे साक्षात् प्रत्ययाला येते, असे ती म्हणते.

दांडेकरांनी आदिम जमातीतले नृत्याचे हे स्थान नेमके हेरले आहे. आदिवासींचे समग्र भावजीवन त्यांच्या समूहनृत्यातून उमलून येते, हे जाणले आहे आणि म्हणून या कादंबरीतले नृत्याचे प्रसंग विलक्षण प्रत्ययकारी उतरले आहेत.

नाग्याचा ढोल हेच ठाकरांच्या नाचण्याचे चैतन्यतत्त्व आहे. नाग्या आपल्याच 'वेडात' रानभर भरकटत असताना वस्ती नाचू बघते; पण त्यात प्राण भरत नाही. नाग्याने ढोलावर परण काढले, की मात्र नर्तकांच्या पायांत वीज भरते. ढोलातील बोलाचा अर्थ सांगणारी गाणी गायकाला स्फुरतात. आदिवासींचे जग उभे करणारी, थकून जाईपर्यंत केलेली ही बेभान नृत्ये, त्यांचे प्राणतत्त्व असलेला नाग्याचा ढोल आणि त्याच्या बोलांचा मागोवा घेऊ पाहणारी गायकांची गाणी, अखेर अज्ञाताच्या प्रांतात शिरणारे, विस्मयकारक पातळीवर पोचणारे नाग्याचे ढोलवादन, काही सुचेनासे झालेले गायक-वादक-या सर्वांचे दृक्प्रत्ययी आणि सूचक वर्णन दांडेकरांनी मोठ्या ताकदीने केले आहे.

अर्थात् हे प्रसंग केवळ नृत्याचे उत्तम वर्णन करावे, म्हणून कादंबरीत आले असते, तर उपरे ठरले असते; पण दांडेकरांनी नाग्यालाच ठाकरांचा ढोलिया केले आहे. ज्याच्या ढोलाचा अर्थ नाच्ये गडी नृत्यातून उभा करणार, तो ढोल वाजवणारा. वस्तीच्या मनातले अव्यक्त व्यक्त करणारा ढोलिया साक्षात् नाग्या आहे. म्हणून वस्तीचे आयुष्य आणि नाग्याचे अंतर्विश्व यांची घड घड सांगड या ढोल वाजवण्यातून घातली जाते.

शिवाय नाग्या (आणि त्याच्याआधी ढोलिया असलेला त्याचा बा सुद्धा) भगत आहे. ही गोष्ट लेखकाने हेतुपूर्वक लक्षात घेतली नसली, तरी सूचक बनली आहे. कारण भगताचा आणि ढोल किंवा अशा प्रकारच्या एखाद्या वाद्याचा संबंधही आदिम जमातीत फार पूर्वीपासून मानला गेला आहे. लौकिक पातळीवरून अलौकिक पातळीवर जाण्यासाठी, एक्स्ट्रीसाठी, 'ट्रान्स'साठी भगताला सहाय्य करणारे ते वाद्य आहे.

नाग्याची त्या अलौकिक पातळीवरच्या 'साक्षात्कारा'साठी जी घडपड-तडफड चालली, ती सगळी त्याच्या ढोलवादनातून व्यक्त झाली आहे. नाग्या अडाणी आहे. भाषेचा तसा समृद्ध वापर करणारी त्याची जमातच नव्हे. म्हणून ठाकर-आयुष्याचे कष्टमय दर्शन घडवताना व्यथांच्या रानात पडणारे सुखाचे कवडसे, निसर्ग आणि मानवी जीवनात जाणवलेले हर्षामर्ष आणि श्रद्धा-समजुतींना वाहिलेले प्रामाणिक अर्घ्य, याचबरोबर नाग्याचे सगळे वैयक्तिक भावडे दुःख, सतत काट्यासारखी सलणारी वेदना-हीही या ढोलाच्या आवाजातून मुखर होते आहे. एरवी प्रकट करणे अशक्य असलेल्या कित्येक अनाम भावनांचा हा अनुभव आहे. एरवी कादंबरीत प्रकट करणे अवघड गेले असते, ते या ढोलातून सहज साधले आहे. भावना म्हणजे काय, हेच जणू त्यातून व्यक्त झाले आहे. आयुष्य ज्या नैसर्गिक ताणांनी आणि उलगड्यांनी, समतोलाने आणि असमतोलाने, संगतीने आणि विसंगतीने विणलेले आहे, त्यांचे हे दर्शन आहे.

सुसान लॅंगरने म्हटले आहे की, नृत्य म्हणजे रचनाकाराच्या (कंपोजरच्या) भावनांचे व्यक्तीकरण आहे, नर्तकाच्या भावनांचे प्रतीक आहे. त्याच्या अंतर्विश्वातल्या शक्तींचे जग निर्माण करणारी ही बाह्य प्रतिमा आहे.<sup>९</sup>

नृत्याचा जागतिक इतिहास लिहिणाऱ्या कर्ट सॅश याने म्हटले आहे की, संस्कृतीच्या उदयकाळीच नृत्य ही पूर्णतेच्या पातळीला पोचलेली कला होती. आदिमांचे संगीत नृत्याशिवाय वेगळे नव्हतेच. ते नृत्यात समृद्धपणे येत असे. नृत्य ह्याच त्यांच्या प्रार्थना होत्या, पूजा होत्या. म्हणून आदिम जमाती या नर्तक जमातीच होत्या.<sup>९</sup>

इथली ठाकर जमातसुद्धा जन्मजात नृत्याचा वारसा घेऊन आलेली. नाग्याला मात्र जन्मजात वारसा ढोलवादनाचा आहे. पुढे त्याची ही कला म्हणजे त्याचा आत्माविष्कार ठरली आहे. ठाकरांचे कष्टमय आयुष्य तो कसे व्यक्त करतो, ते वर्णन

पहा किंवा उन्हाळ्यापूर्वीच्या वाहुटळींनी त्यांच्या मनात उभे राहिलेले असंख्य प्रश्न आणि उठणारी आर्त कळ तो कशी वाजवतो ते पहा. या वाहुटळींनी त्यांच्या मनात उठलेले प्रश्नही पुन्हा आदिम माणसाच्या निसर्गविषयक कुतूहलाशीच नाते सांगणारे आहेत. त्यात गरगरणारे भयचकित आदिम मन नाग्याच्या रूपाने कादंबरीत समोर येते.

नाग्या जेव्हा जेव्हा अंतर्विश्वातल्या भावनांच्या महाझडीने भरून वाहतो, तेव्हा तेव्हा तो वाजवण्यातून त्या भरून वाहण्याला वाट देतो. त्यात त्यांच्या जमातीच्या आयुष्याची प्रतिबिंबे पडतात आणि हा वैयक्तिक जाणिवांचा प्रवाह इतरांच्या सुख-दुःखांच्या तळवटीच्या गाठींना स्पर्श करीत दुःखाच्या एका खोल डोहात मिसळत राहतो. हे दुःख मात्र लौकिक आणि अलौकिक यांच्या सांध्यात तडफडणाऱ्या नाग्याचे विलक्षण दुःख आहे. कित्येकदा तर नर्तकांना काय नाचावे, हे कळू नये, असे सुन्न करणारे आर्त नाग्या वाजवतो; तेव्हा ते प्रसंग, कसे जगावे, हे न कळणाऱ्या नाग्याच्या अवस्थेचेच प्रतीक बनून जातात. दांडेकरांनी हे सगळेच मोठ्या ताकदीने उभे केले आहे. इतके की, वाचताना श्वास सोडू नये, हळू-डोळू नये. फक्त नाग्याने वाजवित असावे अन् त्यातून गूढ भावनांचे विश्व उलत-सलत असावे.

### चिंधी : स्वयंसिद्धा नायिका

ही नाग्याच्या वाजवण्यातली ताकद सान्या ठाकरवस्तीला जाणवली आहे. म्हणून ठाकरवाडी आपल्या ढोलियावर जीव ओवाळून टाकायला तयार आहे आणि चिंधी-सारखी स्वयंतेजाने झळझळणारी आदिम नारी त्याच्या या वाजवण्यावरच भाळली आहे. त्याचा 'वाजिवना' ऐकला आणि आपले सगळे काही तिने त्याच क्षणी त्याला देऊन टाकले आहे. तिच्यापेक्षा अंगापिंडाने आणि वयानेही लहान असलेल्या सुमार रूपाच्या नाग्याचे असीम, अपार वाजवणे तिच्या काळजाला हात घालून गेले आहे.

प्रेम व्यक्त करण्याच्या नागर रीती तिला ठाऊक नाहीत. ती आदिवासी आहे आणि पुन्हा आक्रमक आहे, स्वयंसिद्धा आहे. अगदी सरळ नाग्याला गाठून ती आपले प्रेम व्यक्त करते. पुण्यवंत होऊ वघणाऱ्या नाग्याने 'दुसऱ्याची बाईल' म्हणून दूर ठेवल्या-वरही तिचे प्रेम तिला मोडून टाकत नाही, तर एका वेगळ्या जिद्दीने, दोरासारखे खपून तिला काडीमोड घेण्यासाठी पंचवीस रूपये गोळा करण्याचे वळ देते. ती काडी मोडून घेते आणि सरळ नाग्याच्या घरात येऊन रहाते. सांगते, 'तुज्या घरात शिरली. कापली, तरी माएर निगायची नाही.' तिची तडफ आणि निश्चयीपणा काही और आहे.

नाग्या बाप्या गडी. त्याने वस्तीवरच्या इतर गड्यांप्रमाणे काम केले पाहिजे. पण नाग्या ते करीत नाही. त्याने राणी-माशीशी वैर घेतलेले. ते त्याला चैन पडू देत नाही. चिंधी त्याच्या या अंतर्दुःखात सहभागी आहे. खरी जोडीदार आहे. त्याच्या वाटचे



कष्टाचे सारे काम ती करते. बाईमाणूस असून पुरुषासारखी खपते आणि पुन्हा नाग्याला जिवापाड जपते. म्हणून नाग्याची आईही तिच्या येण्याने, नाही म्हटले तरी, सुखावली आहे.

चिंधीच्या प्रेमाची जातकुळीही वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. ती आदिम स्त्रीचे मन घेऊन आलेली आहे. शारीर प्रेमाचा फारसा वडिवार तिच्या मनात नाही. नाग्याकडे ती जेवढे 'नवरा' म्हणून पाहते, तेवढेच 'मुलगा' म्हणूनही पाहते. तो वयाने आणि मनानेही तिच्यापेक्षा कोवळा आहे. आदिमायेसारखे तिच्या प्रेमाने त्याला कवेत घेतले आहे. कित्येकदा त्याचमुळे ती त्याला 'बाला' म्हणते, 'नाना ढोलिया', 'नाना भगत' म्हणते. पत्नी, माता आणि इतर अनंत रूपांत वावरणाऱ्या आदिम स्त्रीचेच चिंधी हे एक रूप आहे. सांख्य तत्त्वज्ञानातल्या 'प्रकृती'सारखी ती क्रियाशील आहे आणि नाग्या प्रकृतीने निर्मितीला निमित्त म्हणून सांभाळलेला 'निष्क्रिय' पुरुष आहे.

नाग्याच्या भावड्या प्रामाणिकपणावर चिंधी लुब्ध आहे. वस्तुतः तिचे एकूण व्यक्तित्व पाहता व्यावहारिक जगातल्या तर्कसंगत पातळीवर जगण्याची तिची कुवत आहे; पण नाग्यावरच्या प्रेमाने तिला बांधून घातले आहे. जेव्हा जेव्हा नाग्या त्याच्या मानसिक संघर्षात दुबळा झाला आहे आणि जेव्हा जेव्हा त्याचा सूडाचा विचार थांबला आहे, तेव्हा तेव्हा चिंधीने त्याला पुनश्च बळ दिले आहे. लाकूड पोखरणारा भुंगा प्रेमापोटी कमळकळी पोखरीत नाही. तो जिवाला मुक्तो, पण प्रेमाची 'कठीण कोवळेपणा'ची रीती सार्थ करतो, हा ज्ञानदेवांचा दृष्टांत चिंधीबाबत अगदी खरा आहे.<sup>१</sup>

## प्रियाला पूर्णता देणारी प्रेयसी

व्यक्तिजीवन आंतर आणि बाह्य अशा दोन स्तरांवर समृद्ध किंवा उद्ध्वस्त होत असते. नाग्या अंतरी उद्ध्वस्त आहे. श्रद्धांचा दैवी प्रत्यय लौकिक काळात येत नाही, म्हणून कोसळलेला आहे. चिंधी अंतरी पूर्ण आहे. स्वतःच्या बळावर तिने पूर्णता गाठली आहे आणि नाग्याची रिक्तताही ती भरून काढू पाहते आहे. समान पातळी राखण्यासाठी पाण्याने खाचखळगे भरावेत, तसे हे आहे. नाग्याला चिंधीचे हे मनस्वीपण थोडेसे जाणवले आहे, पण तो तिला पूर्णेशाने समजून घेऊन शकलेला नाही.

त्याला स्वतःची अस्मिता (आयडेंटिटी) खरे तर फक्त भगत म्हणून आहे, ढोलिया म्हणून आहे. वस्तीलाही तो तेवढाच माहीत आहे. पुरुष म्हणून त्याला जे स्त्रीबद्दल वाटायला हवे, त्याने जसे वागायला हवे, तसे तो कधीच वागलेला नाही. (अगदी लग्नाच्या पहिल्या रात्रीसुद्धा!) चिंधीने आपण होऊन पावले उचलली नसती, तर त्याला स्त्रीचे शरीर आणि मानसिक प्रेम समजले असते की नाही, कोण जाणे.

चिंधीला दिवस जातात, तो प्रसंगही या दृष्टीने बोलका आहे. नाग्याला संभोगातला आनंद समजतो, पण पितृत्व समजत नाही, असे वाटण्याजोगे हे वर्णन आहे. चिंधीने



का हलतो आहे आणि मुक्त निसर्गाने हे वितीचे मानवी जीवन कसे काबूत ठेवले आहे, याचे सुंदर दर्शन कादंबरीत होत राहते.

## निसर्ग-मानवाची झुंज

कादंबरीच्या 'जैत रे जैत' या नावामागे निसर्गाचीच असीम शक्ती सावलीसारखी उभी आहे, असे मला वाटते. नाग्याने जी अखेरची झुंज घेतली आहे, ती खरोखर कुणाशी आहे? कशाशी आहे? कुणा एका भ्रामक देवी माशीशी एका वेडाच्या सीमेवरच्या माणसाने घेतलेली झुंज - असे स्थूल व्यावहारिक दृष्टीने म्हणता येईल. पण आता, नाग्याच्या आदिम भावजीवनाचा उलगाडा झाल्यानंतर मात्र, रसिकाला या संपूर्ण कादंबरीतले आदिमतेचे सूत्र पकडावे लागेल आणि मग ही झुंज म्हणजे आदिम माणसाने कल्पिलेल्या एका श्रद्धात्मक जगाशी, त्या जगातून बाहेर पडता न येणाऱ्या, पण कार्यकारणांचा विपरीत प्रत्यय आल्याने पेटून उठलेल्या माणसाने घेतलेली झुंज आहे, हे समजून घ्यावे लागेल. या झुंजीत एका बाजूला ते आदिम श्रद्धांचे जग ज्यावर आधारलेले आहे, तो गहनगूढ, अजस्र निसर्ग आहे आणि दुसऱ्या बाजूला मर्यादित ताकदीचा माणूस आहे. निसर्गाचे नियम संस्कृतीच्या आणि विज्ञानोदयाच्या पूर्वकाळी त्याने कल्पनेने जसे मानले, तसेच तो निर्विवाद मानीत आला आणि त्याला कालसापेक्षतेचा, त्याहीपेक्षा वास्तव कार्यकारणांचा धक्का बसला, म्हणून तो झुंजीला उभा राहिला.

या झुंजीत नाग्याचे 'जैत' झाले, असे कादंबरीकाराला सुचवायचे आहे. या वितीच्या माणसाने घेतलेली विलक्षण झुंज पाहून, क्षणभर त्याच्या विजयाची कल्पना मनाला सुखावतेही. पण हा विजय क्षणिक आहे; थोडा भ्रमात्मक आहे. प्रचंड सामर्थ्यवान निसर्ग आणि माणूस यांचा हा संघर्ष काही काळाच्या एका तुकड्यापुरताच मर्यादित नाही आणि या संघर्षात निसर्ग सदैव अंतिमविजयी असणार आहे, हेही तितकेच खरे. विशेषतः आदिम श्रद्धांच्या काल्पनिक पातळीवर तर निसर्गविजय केव्हाही अपरिहार्यच आहे.

या कादंबरीची रचना पाहता नाग्याचा मानसिक संघर्ष स्थापन करून दांडेकरांनी अखेरची झुंज हळूहळू अटळ बनवली आहे आणि त्या झुंजीत संघर्षाचा निर्णय दिला आहे. हा निर्णय म्हणजे नाग्याचा त्या झुंजीपुरता मर्यादित विजय आणि खरे तर प्रचंड पराजय! या पराजयाची बीजे त्याच्या मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियांतून कशी अटळ आहेत, हे आपण पाहिलेच आहे.

निसर्गाच्या नवसर्जनाच्या काळात, नव्या शक्तिस्रोतांचा उगम होण्याच्या पाऊसकाळात ही झुंज प्रत्यक्षात येते आणि माणसाचे नवसर्जन-चिंथीच्या गर्भारपणाच्या रूपाने प्रत्यक्षात येऊ घातलेले नवसर्जन ( तिच्या मरण्याने? की बेशुद्ध होण्याने?)

काहीशा अनिश्चित अवस्थेत समाप्त होते, हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे.

आणखी एका दृष्टीने ही छंज सूचक आहे. या संघर्षात चिंधी वेशुद्ध होते. ती नाग्याची सहचरी. त्याला सतत बळ देत आलेली. त्याला लौकिक आयुष्याला जी संमुख करू शकली असती, ती ही त्याची शक्तिदात्री अखेर वेशुद्ध होते आणि 'राणी-माशी उडून गेलेली मी डोळ्याने पाहिली' असे खोटे सांगून वेशुद्ध होते. आदिम काळातून नाग्या वाहेर घेण्याची ती एकमेव अंधुक शक्यताही याच क्षणी संपते, असे मला वाटते.

'जैत रे जैत' हे नाव उच्चारणात नादबद्धता जागवून देणारे आहे आणि तेवढेच अनेक अर्थोचे नादही प्रस्फुरित करणारे आहे. ज्ञानेश्वरीतली ही शब्दावली कादंबरीकाराने उचलली आणि ठाकरी बोलीत 'जैत' हाच शब्द विजयासाठी रूढ असल्याने ती इथे चपखल ठरली.<sup>११</sup> याचबरोबर या संघर्षातला अखेरचा निर्णय वाचकावर सोपवण्याइतकी सूचकही ठरली.

### पारंपरिक कथाकथकाची निवेदनशैली

या कादंबरीची निवेदनपद्धती तृतीयपुरुषी आहे. एखाद्या पारंपरिक कथाकथकाने गोष्ट सांगावी, तशी आहे. अर्थात् अप्रगल्भ ठाकरवस्तीतल्या अडाणी नाग्याची ती कथा असल्याने त्याच्या किंवा त्याच्या आयुष्यातल्या इतर कुणाच्या भूमिकेतून निवेदन करणे इथे अडचणीचे आणि अयोग्यही ठरले असते.

पण तृतीयपुरुषी निवेदनाने या अडचणी टळल्या आहेत. मात्र तृतीयपुरुषी निवेदनात आपोआप येणारी अलिप्तता मात्र दांडेकर पूर्णांशाने ठेवू शकत नाहीत. ते एकीकडे ठाकरी भाषेचा अधिकाधिक वापर करतात आणि ठाकरी जाणिवेच्याच पातळीवर निवेदनाला प्रारंभ करतात. वर्तमान जीवनातून त्या आदिवासी जीवनात वाचकाला उचलून नेण्याचे काम ही पद्धत फार सहज करते आणि एखाद्या कुशल क्रमेच्यासारखी चित्रमयतेने ती कादंबरीभर सरकत राहते. पण त्याचबरोबर असे होते की, दांडेकर निवेदनात पुरेसा अलिप्तपणा राखू शकत नाहीत ठाकरवाडीच्या जाणिवेची पातळी सोडून त्यांच्यातला प्रगल्भ कलावंत एकाएकी निवेदनात घुसतो. कधी कथा-भागाशी आणि कथेतल्या पात्रांशी अधिक जवळीक झाल्याने हे घडते, तर कधी वाचकांना ह्या गोष्टी समजतील की नाही, अशी शंका कादंबरीकाराला आल्याने घडते.

दोन तीन उदाहरणे पाहू : लिंगोबाच्या डोंगरमाथ्यावर चांदण्या रात्री चिंधीने आणि नाग्याने प्रथम पाऊल ठेवले आहे. मुक्त निसर्गाच्या सहवासात, त्या अवघड ठिकाणी या दोघांनी एकमेकांच्या साथीने, जिद्दीने पाऊल ठेवले आहे. त्यांच्या मानसिक संघर्षाच्या पार्श्वभूमीवर या गोष्टीचा त्यांना एक वेगळा आनंद आहे. अशा वेळी चिंधी 'भरताराच्या कुशी'त असल्यासारखी गवतावर लोळते आणि नाग्याला हाकारते.

इथवरचे वर्णन चिंधीच्याच पातळीवर दांडेकर करतात; पण नाग्या आणि चिंधी एकमेकांच्या कुशीत हरपून विसावलेले पाहून दांडेकरांमधला भावुक लेखक त्या दोघांच्या भावविश्वाच्याच प्रेमात पडतो आणि स्वतःच तिथे प्रवेश करून बोलू लागतो :

“ चिंधीनं आपले सैल हात त्याच्याभोवती टाकले. आजपर्यंत कुणी गेलं नव्हतं, अशा ठिकाणी, ती दोन वेडी लेकरं त्या चांदण्या रात्री अशी धुंद होऊन गेली. एका आगळ्या क्षणी वासना हरपते. तो क्षण आला. नुसते एकमेकांचे श्वास जाणवताहेत, तेही चांदण्यात नहात अंगावर कोसळताहेत. ते भोगावेत. यापरतं काही बोलू नये. हाळू नये. ती दोन अडाणी माणसं. पण त्या रुपेरी क्षणी अशी खुळावून गेली. ”

किंवा दुसरे उदाहरण कादंबरीच्या अलेरीचे ! नाग्या लिंगोवाच्या मस्तकावर दोर बांधून, वरून खाली उतरत येऊन, मधमाझ्यांची पोळी कोयत्याने खापलतो, नष्ट करतो. खाली उभ्या असलेल्या चिंधीला माझ्या डसतात आणि तिची शुद्ध हरपू लागते. नाग्याच्या कुशीत बेशुद्ध होण्यापूर्वी ती सांगते की, ‘ राणी-माशी उडालेली मी डोळ्यांनं पाहिली. ’ अर्थात् चिंधीने राणी-माशी पाहिलेली नाही. ती अस्तित्वातच नाही, हे वस्तुतः संपूर्ण कादंबरीतून स्पष्टच होते. वाचकाला ते कधीच समजलेले आहे. पण दांडेकरांना मात्र शंका येते, की ‘ हे वाचकाला समजेल की नाही ? ’ आणि सुंदर रंगलेल्या, तीव्रतेकडे चाललेल्या शेवटच्या वर्णनात ते अचानक स्पष्टीकरणाने, लेखकाच्या पातळीवरचे वाक्य घालतात, ‘ मघा योजून ठेवलेलं खोटं ( चिंधी ) कुजबुजते. ’ आणि या अनावश्यक स्पष्टीकरणाने एकीकडे ते शेवटातली सूचकता घालवतात आणि दुसरीकडे वाचकाला हरिभाऊंच्या वाचकाच्या पातळीवर नेऊन ठेवतात.

हा दोष लहानसा नव्हे; अत्यंत महत्त्वाचा आहे, हे स्पष्टपणे नमूद करायला हवे; कारण त्यामुळे लेखक स्वतःच आस्वादन-प्रक्रियेतला अडथळा बनत राहतो.

हा दोष वाजूला ठेवून पाहिले, तर दांडेकरांच्या निवेदनातला ओघ, संवादांमधून व्यक्तिरेखांचे रंग एका वाजूने गडद करीत, दुसऱ्या वाजूने कथा पुढे नेण्याचे त्यांचे कौशल्य आणि एखाद्या मानसशास्त्रज्ञासारखे आदिम मनाचे खेळ उलगाडीत जाताना बांधलेला संघर्षाचा मनोरा— हे सर्वच यशस्वी लेखकाचे काम आहे.

शिवाय, जेव्हा दांडेकर ही निवेदनातली आदिम पातळीवरची जाणीव सावधपणे सांभाळतात, तेव्हा या कादंबरीत अतिशय काव्यात्म, हृद्य, तरीही आदिवासी रूपाला धक्का न लावणारी सौंदर्यस्थळे निर्माण होतात. उदाहरणार्थ, त्यांनी केलेले नाग्याच्या ढोल वाजवण्याचे वर्णन. खानोलकरांनी ‘ अगोचर ’ मध्ये केलेल्या ‘ पुजारी ’ दादू-भटाच्या ‘ मृदंगवादना ’च्या वर्णनाची इथे आठवण येते.<sup>१२</sup> त्या वादनाची सगळी प्राणशक्ती, सगळे आकर्षण, सगळी व्याप्ती आणि सगळी खोली खानोलकरांच्या वर्णनातून प्रकटली आहे. त्याच पातळीवर हे दांडेकरांचे नाग्या ‘ भगता ’च्या ‘ ढोल-वादना ’च्या वर्णनातले सामर्थ्य जाऊन पोचते.

मात्र आदिम जाणिवेचे भान त्यांना इथे स्पष्ट असल्याने आदिम जगाचाच गाभा ते आपल्या वर्णनात खेचून आणतात. भाषा आणि जाणीव—दोहोत ती आदिमता सांभाळतात. त्यामुळे खानोलकरी भाषेसारखा, ‘अगोचर’ मध्ये अप्रतिम ठरलेला, पण इथे अप्रस्तुत ठरला असता असा वाज न वापरताही दांडेकरांनी जे निर्माण केले आहे, ते अद्भुत आहे.

या संपूर्ण कादंबरीतली दांडेकरांची भाषासुद्धा पहा. ही खास ठाकरांची भाषा आहे. या ठाकरे लोकांत ते कित्येक दिवस राहिले आहेत. त्यांच्या आयुष्याप्रमाणेच त्यांची बोली, त्यातली वाक-वळणे, वैशिष्ट्ये त्यांच्या परिचयाची झाली आहेत. म्हणून या भाषेतले केवळ शब्दच नव्हेत, तर दृश्यांतसुद्धा ठाकरे-जगातले आहेत.

आपली पोरगी म्हणजे ‘जळती गोवरी’ असे चिंधीच्या बापाला वाटते. ‘मक्याच्या ओळींमधून तण काढावं’, तसं नाग्यानं आपलं वागणं ‘विंचरलं’. ठाकराचं ‘खदखदणं’ कसं, तर ‘कोऱ्या चुनखडीवर पाणी टाकावं, तसं.’ आभाळ ‘मोहोरवाणं’ दिसतं. चिंधी ‘भुतासारखी’ गवत कापायला भिडते. चिंधीचा बाप ‘भिजल्या कुऱ्यावाणी’ झोपडीच्या बाहेर पडतो. नाग्याविषयीच्या कोवळ्या प्रेमभावनेने चिंधीनं वापरलेली संवोधने पहा : ‘येड्या पाखरा’, ‘माऱ्या फुला’ अशी आहेत. क्रियाविशेषणांची आणि क्रियापदांचीही इथे वैशिष्ट्यपूर्ण योजना आहे. चिंधी ‘वाऱ्यासारखी फणाणा उधळते’ तिचा दाख्या बाप तिच्यामागे ‘कापायला चालवलेल्या बकऱ्यासारखा लुगुलुगु’ चालतो. त्याला ‘हमसून हमसून येतं.’ नाग्या ‘कंदरावून’ म्हणतो. उदासवाणा ‘निसूर’ राहतो. त्याचं डोकं ‘वईवई करत’ हिंडतं.

दच्चदिशी, तरातरा, घसाघसा, फणाणा, निचळ, लुगुलुगु, करकरीत अशी विशेषणे आणि खुंदळणे, धादरणे, येंगणे अशी क्रियापदे — अशा किती तरी गोष्टींमधून या ठाकरी भाषेची सगळी गोडी, सगळा डौल, सगळा करकरीतपणा आणि सगळा ताठा, सगळा निसुगपणा आणि सगळा थेटपणा दांडेकरांनी या कादंबरीत समृद्धीने शिगोशीग भरला आहे.

या भाषेऐवजी नागर भाषेत ही कादंबरी लिहून बघावी किंवा नागर जाणिवेच्या पातळीवर तिचे निवेदन करून बघावे. मग या प्राक्कथेतला (‘मिथ’ मधला) सगळा प्राण, सगळे आदिम वैभव — जे या निवेदनाने आणि भाषेने पेलले आहे, ते त्यांनीच पेलण्यातला अटळपणा लक्षात येईल.

हा अटळपणा कादंबरीसाठी ‘गोष्टी’चे रूप (फॉर्म) वापरण्यात जाणवतो. एखादा सजीव आशय जेव्हा आपले रूप घेऊन येतो, तेव्हा ‘त्या रूपाशिवाय तो कधी नव्हताच मुळी,’ असे त्या रूपबंधाशी त्याचे नाते असते. ‘रणांगण’चा रूपबंध पहा किंवा ‘सावित्री’चा वा ‘गोतावळा’चा रूपबंध पहा.

या कादंबरीतल्या आशयाने जो ‘गोष्टी’चा आकार स्वीकारला आहे, त्यातून वेगळ्या

आकारात तो येता, तर तो शबल झाला असता, असे जाणवते. याचे कारण आदिम संस्कृतीचा वारसा असणारा हा प्राक्थेसारखा आशय, आदिमांना जवळणाऱ्या एखाद्या आविष्कार-माध्यमातूनच प्रकट व्हायला हवा होता. दांडेकरांनी ज्या तीन बाजूंनी या आशयाला घाट दिला आणि न्याय देऊन अभिव्यक्त केले, त्या तिन्ही बाजूंपैकी सर्वात सोपी वाटणारी पण महत्त्वाची बाजू म्हणजे या आशयाचे गोष्टीरूपातून प्रकटीकरण.

नागर जाणिवांनी प्रगत केलेली सगळी आधुनिक कलातंत्रे बाजूला ठेवून, त्यांच्या जराही मोहात न पडता अभिव्यक्तीचा हा सर्वात जुना रूपबंध त्यांनी उचलला आणि कादंबरीचा उत्तम घाट निर्माण झाला.

### आदिम मनाचे प्राक्थ्यात्म संवेदन

माझ्या दृष्टीने 'जैत रे जैत' ही मराठीतील तशी उपेक्षित राहिलेली कादंबरी आहे. वाङ्मयप्रवाहात तिचे स्थान ठरवले गेले नाही, याचे कारण कदाचित् तिच्यातला आदिम मनाचा संघर्ष मराठी टीकाकारांकडून योग्य दृष्टिकोनातून आस्वादला गेला नाही आणि म्हणून मूल्यमापनाच्या क्षेत्रात तिला कुणी आणलेच नाही. दांडेकरांच्या उत्तम कादंबऱ्यांपैकी एक, म्हणून ती मला आवडली होतीच. पण मराठी टीकेच्या नजरेतून सुटलेली कादंबरीतली आदिम सृष्टीही अस्वस्थ करित होती आदिम मनाचे प्राक्थ्यात्म संवेदन (मिथिकल परस्पेक्षन) पहिल्या वाचनापासून जाणवत होते. एरवी साहित्यातल्या ज्या अनेक पात्रांसाठी आपल्या मनात घरे असतात, त्यात मला नक्कल नुग्याने आणि चिंधीने प्रवेश केला आहे.



### संदर्भ-टीपा :

१. जैत रे जैत : गो. नी. दांडेकर, पुणे. शके १८८७ (सन १९६५). प्रथम संख्या : १६७ (क्राऊन).
२. The Sacred and The Profane : by Mircea Eliade. New York, 1961. pp. 53-54. Myth and Myth-making : Ed. by Henry A. Murray. Boston, 1968. p. 71.
३. The Sacred and the Profane, p. 83.
४. संतसाहित्य आणि लोकसाहित्य : रा. चिं. डेरे. पुणे, १९७८. पृ. ६४-६७.
५. Cosmos and History : by Mircea Eliade. New York, 1958. pp. 17-48.
६. Problems of Art : by Susanne Langer. London, 1957 : pp. 5-9.

७. Ibid, pp. 5-9.  
८. Ibid, pp. 11-12.  
९. ज्ञानेश्वरी, १.२०१-२०२ (राजवाडे आवृत्ती).  
१०. Marriage and Morals : by Bertrand Russell. London, 1948.  
pp. 20-21.  
११. ज्ञानेश्वरी, १. २१६ (राजवाडे आवृत्ती).  
ज्ञानेश्वरीत 'जैत' हा शब्द अनेक ठिकाणी आला आहे. (ज्ञा. २.२३२;  
१४. २७५; १६.३७३, १८.१६०८-१६०९)  
१२. अगोचर : चि. व्यं. खानोलकर. नागपूर, १९७५. पृ. ३८-३९.







## मातृभावाने भारलेली सर्जक जळे

गो. नी. दांडेकर यांच्या 'कुणा एकाची भ्रमणगाथा' या कादंबरीत नर्मदा ही नदी जणू एक मानवी पात्र म्हणून वावरते. जिवंत कार्यशील नर्मदा ! अपार तापलेल्या वाळूमधून धावणारी अन् आकाशस्थ ज्योतीची बिंबे रात्री उरी घरणारी नर्मदा ! गरजती, सळसळती नर्मदा ! नदीला पुराकथांखेरीज इतर कुणी इतके जिवत क्वचितच केले असेल. या चैतन्यमय नर्मदेची असंख्य सुंदर रूपे दांडेकरांनी शब्दांत रेखली आहेत :

“ खरोखर नर्मदा सुंदर आहे. निसर्गानं आपली सौंदर्यसंपदा नर्मदामाईच्या दोन्ही तीरांवर नुसती उधळली आहे. ”

“ पांढऱ्या, हिरव्या, पोपटी, पिवळसर - नाना रंगांच्या खडकांतून नर्मदेचं पाचूसारखं पाणी पुढं लोटतं आहे. अन्यत्र मैल मैल पसरलेला रेवेचा प्रवाह इथं खडकानं जणू आपल्या मुठीत दाबला आहे. पण तो काही थांबला नाही. वाहतोच आहे. संतापून गर्जना करीत. खडकाशी घडका घेत. रंगांची किमया अद्भुत आहे. वर्णन काय करावं ? इथं मौनातच पुरुषार्थ आहे. ”

“ सुंदर ! खरोखर सुंदर ! दुतर्फी पसरलेल्या झाडीतून वहात असलेलं नर्मदामाईचं पात्र. सुरेख वळणामुळं पाणी एका बाजूला एकाकारलेलं. उरलेल्या पात्रात वाळूबरोबर लहानमोठे धोंडे, मोठे म्हणजे हत्तीएवढाले, मातकट, चकचकीत... उमलल्या प्रकाशानं हे सर्व उजळून निघालं आहे. प्रकाशमय झालं आहे. ”

## सृष्टिकारक पाणी

पुराकथांच्या विश्वात नदी ही सृष्टिकर्त्री आहे अन् म्हणून मानवी आयुष्याचीही जननी आणि धात्री आहे. सृष्टीच्या प्रारंभी केवळ जळ होते, असे ऋग्वेद सांगतो. वायवळही सांगते की, सृष्टीच्या निर्मितीत जळाचा वाटा प्रधान आहे. मानवी देह ज्या पंचमहाभूतांचा बनला आहे, त्यात जलतत्त्व आहेच. पाणी हे सृष्टीच्या आणि माणसाच्या सर्जनाचे कारण आणि त्यांचे धारण करणारे आहे, हे सत्य आदिम मनाच्या जाणिवेच्या प्रदेशात अशा तऱ्हेने प्रकटले की, त्याने अनेक रूपक-प्रतीकांमधून, अनंत कथा-गाथांमधून पाण्याची सर्जनक्षमता वारंवार व्यक्त केली.

पाणी, मग ते विहिरीचे असो, तळ्याचे असो, नदीचे असो किंवा सागराचे असो, त्याच्यातल्या सर्जक शक्ती आदिमांच्या लेखी कधी अप्सरा बनलेल्या दिसतात, तर कधी देवदेवता बनलेल्या दिसतात. या शक्तींनी मानवी जीवनाचे आदि-अंत पोटात घेतले. उत्पत्तीचे आणि विलयाचे गर्भागार म्हणून जसे भूमीचे, तसे पाण्याचे प्रतीक संस्कृतीच्या प्रवासात समृद्ध होत गेले.

पाणी जन्मकारण आहे, म्हणून तर ते मृत्यूवरही मात करू शकते. संहाराच्या पोटीच ते नवजीवनाचा गर्भ वागवते. म्हणून तर पाणी पुनर्जन्म देऊ शकते, अशी समजूत जगात सर्वत्र आढळते. मंतरलेल्या पाण्याने वेशुद्ध वा मृत व्यक्ती आपल्या परीकथांत आणि पुराणकथांत वारंवार जिवंत झाल्या आहेत. याच तऱ्हेची एक वैविलोनिदन पुराणकथाही मी वाचली आहे. तीर्थक्षेत्रांच्या अनेक माहात्म्यकथाही अशाच आहेत.

जगभर सर्वत्र पाण्याला या ना त्या स्वरूपात पूजलेले दिसते<sup>२</sup> संहाराचे रूप म्हणून कुठे ते भयकारक आहे अन् त्याने भयहारक व्हावे म्हणून त्याची पूजा आहे. कुठे ते जीवनाचे पोषण करणारे आहे आणि त्याने आरोग्य द्यावे म्हणून त्याची पूजा आहे, तर कुठे ते सर्जक आहे अन् त्याने सुफलनाचा वर द्यावा म्हणून त्याची पूजा आहे. क्षीरसमुद्राची भारतीय संस्कृतीतली महती आणि वराह अवतारात विष्णूने पृथ्वीला जळ-गर्भातून वर काढल्याची कथा यांचा अर्थ पाण्याच्या सर्जकतेशी कसा निगडित आहे, हे आता आपल्याला सहज समजू शकेल.

## नदी, भूमी आणि स्त्री

पाण्याच्या सर्जक सामर्थ्याचे नाते प्राचीन मानवाने एकीकडून भूमीशी अन् दुसरी-कडून स्त्रीशी जोडले. नदी, भूमी आणि स्त्री—तिघीही सुफलनशील. तिघींच्या सर्जकतेतून मानवी जीवन फुलते, फळते, समृद्ध होते. म्हणून आदिम मनाने आपल्या आयुष्याच्या पोषण-सुफलनासाठी जसे भूमीला, तसेच नदीलाही पूजले. भूमीची विवरे, गिरिगुहा आणि नद्यांचे उगम, जलप्रपात ह्यांची त्याने संतानदायक म्हणून पूजा केली ती त्यामुळेच.

पंजाबच्या काही भागांमध्ये आजही सात नद्यांच्या किंवा सात विहिरींच्या पाण्यात निपुत्रिकेने दिवाळीच्या दिवशी स्नान केले, तर तिला संतानप्राप्ती होते, अशी समजूत आहे. बलुचिस्तानात यासाठी निपुत्रिक जोडण्याने सात विहिरी, झरे, तळी किंवा नद्यांचे पाणी—त्यात फळलेल्या झाडांची पाने टाकून—अंगावर घेण्याची प्रथा आहे. धवधव्यात स्नान करून त्याला श्रीफळ अर्पण केले, तर जोडण्याला मूल होते, अशी समजूत गुजरातच्या काही भागात आजही आढळते. मूल व्हावे म्हणून काही ठिकाणी नद्यांना नवस केले जातात.

केवळ भारतातच नव्हे, तर सीरिया, स्कॉटलंड, इटली, इंग्लंड, अमेरिका अशा जगभरच्या देशांमध्ये अशाच समान समजुती आढळतात. कुठे ही जलदेवता लहान मुलांची आणि तरुण मुलींची पालनकर्त्री आहे, कुठे संतानदात्री आहे, तर कुठे सहज-प्रसूती करणारी आहे. या सगळ्या समजुतींच्या मुळाशी पाण्याचे सर्जक सामर्थ्य आहे अन् म्हणून मातृत्वाचा आदिबंध जलदेवतेच्या रूपातही पुष्ट होत गेला आहे.

प्राचीनांची महामाता जशी भूमी, तशीच जलदेवता—नदीही आहे; किंबहुना आपल्याकडे अयोध्येपासून कन्याकुमारीपर्यंत भारतभर 'सीतेची रसोई' म्हणून विहिरीजवळची अनेक ठिकाणे दाखविली जातात आणि तिच्या नावाच्या विहिरीही दाखविल्या जातात, ह्याचे कारण ती भूमिकन्या आहे आणि तिचा पाण्याशी संबंध अनिवार्य आहे. म्हणूनच सीताशुद्धीनंतर त्या जागी एक झरा उफाळून आला, ही कथाही सीतेचा प्रतीकात्मक पुनर्जन्म सिद्ध करणारी आहे. हा झरा मोघीर येथे अजूनही दाखवला जातो.

पारसी लोक त्यांच्या अर्देवी सुरा अनाहिता (Ardevi Sura Anahita) ह्या जलदेवीला जी प्रार्थना करतात, तिच्यातही ही देवी आरोग्यदायी असल्याचे जसे म्हटले आहे, तसेच ती पुरुषांची बीजे आणि स्त्रियांची गर्भाशये शुद्ध करणारी अन् स्त्रियांच्या स्तनांत दूध निर्माण करणारी आहे, असेही म्हटले आहे. या जळाच्या—महामातेच्या पोटीच पहिली मानवी संतती जन्मली, असे ऋग्वेद सांगतो.<sup>३</sup> आकाशस्थ गंधर्व आणि भूमिस्थ जलदेवता यांची पहिली मानवी मुले, म्हणजे यम आणि यमी. त्वष्ट्याने त्यांना गर्भावस्थेपासूनच नवरा-बायको म्हणून योजले होते, असा उल्लेख ऋग्वेदात आहे.

### गांगेय भीष्म

जळातून जन्मलेले तसे अनेक पुराणपुरुष पाश्चात्य आणि भारतीय कथा-गाथांमध्ये प्रसिद्ध आहेत.<sup>४</sup> सागॉन, मोझेस किंवा (गेस्टा रोमानोरमध्ये) मोठा ग्रेगरी पोप यांचा जन्म पाण्यातून झाला आहे. अँचिलिस हाही जलदेवता आणि राजमानव यांचा मुलगा आहे. मित्र आणि वरुण यांचे वीर्य जलकुंभात टाकून, सर्व देवांनी कमलयुक्त तळ्यातून वसिष्ठांना वर काढले, अशी वसिष्ठांची जन्मकथा आहे.

भीष्म तर गांगेय आहे.<sup>१</sup> त्याच्या जीवनकथेत नदीचे महामातेचे रूप अधिक नेटकेपणाने प्रत्ययाला येते. महाभारत सांगते की, राजा प्रतीपाला पाहून गंगा लोभावली. स्त्रीदेह धारण करून ती त्याच्या उजव्या मांडीवर बसली आणि त्याला परिणयाची विनंती करू लागली. पण प्रतीपाने तिला म्हटले की, 'माझ्या व्रतामुळे मला तुझ्याशी विवाह करणे शक्य नाही. तरी पण तू सून आणि पुत्र यांच्यासाठी असलेल्या माझ्या उजव्या मांडीवर बसली आहेस, तेव्हा तू माझी सून हो.' गंगेने ते मान्य केले आणि ती शंतनूची पत्नी झाली. राजा पृथ्वीपती असतो, तेव्हा पृथ्वीचे-महामातेचेच एक रूप असणाऱ्या गंगेने आपल्या पतीचा स्वीकार प्रतीपाच्या रूपात केला काय आणि शंतनूच्या रूपात केला काय, त्यात आश्चर्य वाटण्याजोगे काही नाही.

गंगेने पुढे आपले सातही मुलगे, आपल्या म्हणजे गंगेच्याच प्रवाहात सोडून दिले. जणू पुन्हा पोटाशीच धरले. पण शंतनूला त्याचा अर्थ समजला नाही. आठव्या मुलाच्या वेळी त्याने गंगेला अडवले. गंगेने पुन्हा जलप्रवेश केला आणि मुलाचे स्वतःच लालनपालन करून मग काही वर्षांनी त्याला राजाच्या हाती सोपवले. तो देवव्रत गांगेय.

पुढची शंतनू-मत्स्यगंधेची आणि देवव्रताच्या भीष्मप्रतिज्ञेची कथा आपल्याला माहीत आहे. भावासाठी स्वतःच पळवून आणलेल्या बायकांशी विवाह करायचे त्याने नाकारले. त्या तिघींची नावेही पहा-अंबा, अंबालिका आणि अंबिका अशी आहेत आणि त्यांचा अर्थ जलदेवता-माता असा आहे. तेव्हा भीष्माने त्यांना विवाहासाठी दिलेला नकार याही पातळीवर बोलका होतो.

भीष्माच्या मृत्यूशी पुन्हा गंगा निगडीत आहे. कारण ती जशी जन्माची, तशी मृत्यूचीही देवता आहे. अर्जुनाने भीष्माच्या मरणसमयी त्याची तहान शांतवली ती भूमिगर्भात वाण मारून वर काढलेल्या जलधारेने. आपल्या 'जुन्या घरी' जाण्यासाठी भीष्म आता सिद्ध आहे. त्याला त्या पवित्र जळाने नव्या जन्मासाठी (मृत्यूनंतर सुरू होणाऱ्या नव्या आयुष्यासाठी) सिद्ध केले आहे. भीष्माच्या मृत्यूनंतर गंगेने विलाप केल्याचेही व्यासांनी सांगितले आहे.

### आदिम पाणी : आदिमाता

आदिमाता-जी जीवनाला जन्म देते, जगवते अन् पोटातही घेते अशी आदिमाता म्हणून नदीची संकल्पना भीष्मकथेने फार प्रभावीपणे व्यक्त केली आहे. प्राचीन आर्यांनी तिला महामाता मानले. 'विश्वस्य मातरः सर्वाः सर्वाश्चैव महाफलाः।' म्हणून भीष्मपर्वाने तिचा गौरव केला. प्राचीन इजिप्शियनांनी नटूच्या (Nut च्या) रूपात तिला पाहिले. जर्मनांनी आईच्याच रूपात पूजले आणि पारसी लोकांनी अर्देवी- (Ardevi) च्या रूपात तिला आळवले. अमेरिकन इंडियनांच्या आदिम जमातीमध्ये आपल्या अनेक बाळांसह ही जलदेवता वृद्ध मातेच्या रूपात वावरते.<sup>२</sup> तिच्या अस्तित्वा-

वहल आजही त्यांना शंका नाही. त्यांच्या लोककथांमध्ये जळमाता आणि जळबालके (Water-mother आणि Water-babies) यांना महत्त्वाचे स्थान आहे.

जळ किंवा नदी ही अशी जगभरच्या श्रद्धा-समजुतीच्या विश्वाला व्यापून उरणारी आहे. ज्याच्यातून अनेक पुराकथांचा उगम झाला, असे हे पृथ्वी-गर्भातले आदिम पाणी. पृथ्वीखालचे-विषरे, समुद्र, तळी, नद्या आणि विहिरी यांच्यातले पाणी. केवळ सर्जक नव्हे, पोषक आणि परिवर्तक पाणी! पृथ्वीचे दूध! म्हणून या दुधाला स्तनांत भरून आणणारी जलदेवता म्हणजे जणू भूमीच. एरिक नायमॉनच्या शब्दांत सांगायचे तर-

“ For this reason the female powers dwell not only in ponds, springs, streams and swamps; but also in the earth, in hills, and above all the mixture of the elements of water and earth is primordially feminine. ”<sup>७</sup>

नायमॉनचे हे विवेचन वाचताना मी भारावून गेले. मग मृत्यूपूर्वी जमिनीवर देह ठेवून त्याच्या मुखी गंगाजल घालण्याच्या प्रथेचा अर्थ मला समजला. तीर्थक्षेत्रांमध्ये स्नानासाठी उसळणाऱ्या गर्दीचे समूहमानस समजले. राजपसेनीय सूत्रात, विष्णुधर्मोत्तरात किंवा अगदी अथर्ववेदापासून आजवरच्या अनेक ग्रंथांत देवतांच्या यादीत नदीदेवतेचा उल्लेख का येतो आणि जलपूरित कलशाचे अस्तित्व बहुतेक साऱ्या विधिविधानांत का असते, हे माझ्या ध्यानी आले.

मग बालपणापासून मनात गुंजत राहिलेल्या किती तरी लोककथांमधून आणि परीकथांमधून नवे संदर्भ जागे होत गेलेले मला दिसले. मग ‘गंगालहरी’मधला एक आर्त उत्कट ‘मूलभाव’ वेगळ्या अर्थाने उलगडला शंकराचार्यांची जलस्तोत्रे, बोरकरांची ‘पाणीच पाणी’ किंवा वसंत बापटांची ‘नायगारा’ ही कविता मला नव्या अंगाने समजली. ‘यदीयं पानीयं सदमृतमयं चित्सुखमयम्’ यासारखे वासुदेवानंद सरस्वतींचे जे नर्मदास्तोत्र मी आवडीने वाचत होते, त्यातला भावार्थ मला उलगडला. ‘कधी ‘मातः शंभुसुते सतामभिमते देवाधिभिर्वन्दिते’, तर कधी ‘वसाम्ब मम सन्निधावभयदा सदा शर्मदा’ यांसारखी नर्मदेची स्तुतिस्तोत्रे जलप्रवाहाच्या गर्जितांच्या साथीवर गाणाऱ्या अन् नर्मदेच्या सच्च्या पुत्रासारखे तिच्यावर निरतिशय प्रेम करणाऱ्या रंगावधूतांचे मन मला कळले.<sup>८</sup>

### ‘कपिलीकाठची कहाणी’

प्रख्यात असमिया साहित्यकार नवकांत बरुआ यांची ‘कपिलीकाठची कहाणी’ ही कादंबरी वाचताना कपिलीकाठच्या लोकांच्या जीवन-मरणाचा ओष या जित्याजागत्या नदीच्या वाहत्या पाण्याशी कसा एकरूप होऊन वाहतो, कपिली त्यांना कशी मारते अन्

जगवतेही, याचे वर्णन अन् जेव्हा समोर आले, तेव्हा त्याचा आतला अर्थही मला सहज कळला. या कादंबरीच्या नायकाच्या—रूपाईच्या लेखी ही कपिली 'स्त्रीतत्त्वा' आहे आणि त्यांच्या नात्यावरच ही कादंबरी उभारली आहे.<sup>१०</sup>

नदी आणि माणूस यांचे नाते म्हणजे आई आणि तिचे मूल यांचेच नाते. मानवी जीवनाच्या व्यवहारी अंगाचे सूक्ष्म चित्रण करतानाच हे अंतःस्थ नाते नवकांत वरुआ यांनी आपल्या या कादंबरीत काव्यात्म पातळीवर उलगडले आहे. वरुआ प्रकृतीने कवी आहेत आणि गहन-धूसराचा वेध घेण्याची त्यांची काव्यगत क्षमता मानवी नात्यांचा कलात्मक वेध घेण्यात येथे यशस्वी झालेली दिसते.

'कपिली परीया साधु' ('कपिलीकाठची कहाणी') या नावाची ही कादंबरी जीवनाच्या भावनात्मक अंगाचे अगदी कोवळे दर्शन घडवणारी आहे. हिरेन् गोहॉईंनी या कादंबरीला प्रस्तावना लिहिली आहे. कादंबरीची खरी नायिका म्हणजे आसाममधली कपिली नावाची नदी आणि नायक म्हणजे तिच्या काठच्या जनजीवनाचा प्रतिनिधी. रूपाई त्याचे नाव. हिरेन् गोहॉई प्रस्तावनेत लिहितात, "या नायकापाशी शहरवासीयांचा चढेल अहंभाव नाही. तो अनेकदा प्रवाहपतितासारखा केवळ वहात रहातो. त्याच्या स्वतःच्या इवल्याशा हिशेबी मनाहून किती तरी पटींनी मोठ्या, अजस्र आणि अफाट ताकदीच्या शक्तींच्या थपडानी तो ठोकरला जातो. महापुराने तट्ट फुगून रो रो करीत पुढे सरकणाऱ्या भीषण, भेडसावणाऱ्या, पण उपकारी नदीत त्या शक्तीचेच प्रतीक आहे. त्याची सारी जिंदगी नदीच्या अधीन आहे. त्याचीच नव्हे, तर त्याच्या साऱ्या गोतावळ्याची. समस्त गावकऱ्यांची."

कपिली नदी हे या कादंबरीतील प्रमुख पात्र, हिरेन् गोहॉई म्हणतात तसे, आणि तेवढे जीवनातल्या उभयविध शक्तींचे प्रतीक तर आहेच, पण ते त्याहीपेक्षा अधिक खोल आणि सम्पृक्त आहे. कादंबरीत नायकाच्या—रूपाईच्या लेखी तर कपिली म्हणजेच सर्व काही आहे. त्याच्या जीवनाची नाळ कपिलीशी जोडली गेली आहे. हा रूपाई स्वातंत्र्य-चळवळीत आपल्या भावळ्या अडाणीपणासह स्वतःला झोकून देतो. कपिलीच्या उद्दाम पुराने हाहाकार माजलेल्या प्रदेशात लोकांच्या मदतीसाठी जिवाचे रान करतो. याच महापुरातून सोनपाहीला वाचवतो आणि तिच्या शरीराच्या ओळखीत गुंतून पडतो; आणि अखेर आपले-सोनपाहीचे अन् कपिलीचे नेमके नाते न उलगडल्याने, मानसिक गोंधळात सापडून जीवनाची दिशाच हरवून बसतो.

मला वाटते की, या पूर्ण कादंबरीत कोणतीही एखादी घटना महत्त्वाची नाही. व्यक्तिजीवनाच्या अंतःस्थ प्रवाहाचे वेगवेगळ्या टप्प्यांवर प्रकटीकरण करणे एवढेच या सर्व घटनांचे कार्य आहे.

रूपाई हा त्याच्या बापाचा—धीरसिंगाचा रक्ताचा मुलगा नाही. तो त्याला कपिलीनेच बहाल केला आहे. एका अर्थाने रूपाई हा कपिलीचाच मुलगा. कपिली त्याची आई

आहे. खरे तर ती त्याची - त्याच्या सगळ्या समाजाचीच आई. गावकरी समूहाने हे नाते व्यवहारी पातळीवर स्वीकारले आहे. रूपाईला मात्र ते एका गूढ मानस पातळी-वरही भावते आहे. गो. नी. दांडेकरांच्या 'भ्रमणगाथे'तील नायकाला नर्मदेशी असलेले नाते उमगलेले आहे. पण रूपाई त्याच्यासारखा प्रगल्भ, चिंतनशील नाही. त्याच्या अडाणी खेडवळ मनात ते शतरूपिणी उषेसारखे आहे. स्पष्ट वाटणारे, पण हाती न येणारे. धुक्यात लपेटलेले नाते !

मानवी जीवन पार उद्ध्वस्त करणारे, हा हा म्हणता सगळ्याचा ग्रास करणारे कपिलीचे एक रूप उग्र-भीषण आहे आणि सुपीक जमिनीवर पिकाच्या राशी डोलवणारे तिचे दुसरे रूप मृदुमधुर, पोषक आहे. या दोहोंसह कपिली आपली आई आहे, हे रूपाईला असंज पातळीवर जाणवते. म्हणून तर मच्छीमारांना भरपूर मासे पुरविणारे तिचे वत्सल दर्शन घेत तो मान हरपून तासन् तास बसतो आणि तिच्या भयकारी महापुरातही निडरपणे होडी लोटतो.

आईशी असलेली शारीरिक नाळ तुटली, तरी एका अदृश्य भावनिक नाळेने रूपाई जन्मभर कपिलीशी जोडलेला आहे. तासन् तास कपिलीकाठी बसून राहण्याचा त्याचा बालपणापासूनचा नाद आहे. शाळा चुकवून, प्रसंगी मार खाऊन, एवढेच नव्हे तर ऐन मध्यरात्रीच्या अंधारात अंथरून सोडून तो कपिलीकडे धावला आहे.

ऐन तारुण्यात स्वातंत्र्य-चळवळीच्या वाऱ्याने तो झपाटला जातो. मातृभूमीच्या रूपात आईची हाक त्याला कळते आणि तो धावतो. पण ही हाक त्याला तीव्रपणे स्पर्श करते, ती खरे तर कपिलीच्याच रूपात. त्याच्या आंतर जीवनावर तिचेच अधिराज्य आहे. म्हणून तर तिच्या रौद्र महापुराने जलमय झालेल्या खेड्यांना दिलासा देण्यासाठी एकटा रूपाई नाव पाण्यात घालायला तयार होतो. त्याची आई आणि आजी रडू लागते, तेव्हा गावचा भांगुरी भगत त्यांना समजावताना म्हणतो, 'माय कपिलीचा लडका कपिली पुरेपूर ओळखते. तुम्ही मुळीच भिऊ नका.'

वडील वारल्यानंतर, दशक्रियाविधीचा अधिकार नाकारल्यावर रूपाईला आपले जन्मरहस्य कळते. मनाची तडफड थांबवण्यासाठी तो धावतो कपिलीच्याच पाण्यात. प्रवाहात उडी टाकून तो तिच्या छातीशी लुचू लागतो. मग कपिली त्याचे बेहोश शरीर पोचवते ते सोनपाहीच्या दारात. स्त्रीतत्वाला मानवी देहात साकारणाऱ्या रूपाईच्या प्रेयसीच्या हवाली ती त्याला करते.

कादंबरीतली सोनपाहीची व्यक्तित्वाची तितकेशी स्पष्ट नाही. ती बरीचशी भासमय वाटते. ती कोण आणि कपिली कोण, हे स्वतःच्या संदर्भात रूपाईला कळत नाही. एकाच स्त्रीतत्वाचे माता नि कांता हे दोन आविष्कार आहेत, हे त्याला उमगत नाही. म्हणून सोनपाहीवर प्रेम करणे म्हणजे त्याला कपिलीआईशी प्रतारणा वाटते. सनातन स्त्रीत्वाचे समर्थ रूपशालित्व न कळल्याने अखेर रूपाईच्या जीवनाची शोकांतिका अटळ

उरते. गर्भवती सोनपाहीला कपिली पोटात घेते. स्वतःचेच वेगळे रूप स्वतःत परत घेते. रूपाई एकटा उरतो. प्रकृतीविना पुरुष उरावा तसा !

या कादंबरीत कपिली-रूपाईचा नातेसंबंध न कळणारी माणसे पुष्कळ आहेत. वरुआंच्या लेखी 'ती मेलेल्या पाण्याशेजारी राहणारी माणसे. रसरसत्या कपिलीचे हे रसरशीत गूढ त्यांना काय समजणार !' रूपाईला ते अबोध पातळीवर, अर्धेमुर्धे का होईना, समजते. त्या समजाची आणि ते अर्धेच समजल्याने होणाऱ्या शोकांतिकेची ही कादंबरी आहे.

### 'भ्रमणगाथा' : तत्त्वकथा आणि भावकथा

माझ्या मनात नदीचे 'आई' म्हणून रूप ठसले, ते मात्र पुराणकथांमधून किंवा स्तोत्रपाठांमधून नव्हे. त्यातून ते मला उलगडले होते, पण भावले नव्हते. भाववले गो. नी. दांडेकरांच्या 'कुणा एकाच्या भ्रमणगाथे'ने. ही 'कुणा एकाची भ्रमणगाथा' तिच्या प्रत्येक वाचनात मला नवनव्या अंगांनी भावली आहे - नर्मदा अवधूतांना भावावी तशी ! दोन पातळ्यांवर ही कादंबरी आकारत जाते आणि या दोन पातळ्यां-वरून एकमेकांमध्ये गुंतत जाणारे धागे एका तिसऱ्याच पातळीवर तिचे रूप विणून टाकतात.

अशा नवलाईची ही वीण आहे की, वाचकाने सहज चकावे अन् तिला नुसती तत्त्व-कथा म्हणून स्वीकारावे किंवा नुसती भावकथा म्हणून ! तत्त्वकथा म्हणून केवळ तिला स्वीकारणारे लोक, वाकीचे केवढे तरी सार दांडेकरांच्या भावनाप्रधाननेतून आलेले म्हणून वाजूला काढून ठेवतील, तर भावकथा म्हणून तिला स्वीकारणारे, तिच्यातले जीवनचिंतन विसरून तिला शबल स्तरावर भोगू पाहतील.

'भ्रमणगाथा' ही तत्त्वकथाही आहे आणि भावकथाही ! पण खरे म्हणजे या दोन्ही संज्ञांमधून एका तिसऱ्या पातळीवर पोचण्याचीही तिची ताकद आहे. सकस आणि जोमदार जीवनानुभवाच्या जोरावर जिथे सामान्य मानवी भाव तत्त्वरूपात परिणत होतात, अन् तरी त्यांचे भाव म्हणून सामर्थ्य आणि सौंदर्यही कायम राहते ती पातळी ! माणसाच्या आदिम नैसर्गिक प्रेरणांचे मूलस्रोत ताकदीने पकडल्यावर जिथे जीवन-चिंतन काव्यात्म लावण्याने रसरसते ती पातळी ! जीवन आणि मृत्यू यांच्या वाट्याला अवधूती मस्तीने अनुभवणारी पातळी ! ह्या पातळीवर 'भ्रमणगाथा' वावरते.

### परिक्रमा : जीवनरहस्याच्या शोधाची यात्रा

भ्रमणगाथेचा नायक - तो 'कुणी एक' नर्मदा-परिक्रमेला निघाला आहे. तो प्रवासी आहे; नर्मदेची प्रदक्षिणा पूर्ण करू पाहणारा निःसंग भटक्या आहे. घरदार वयाच्या वाराव्या-तेराव्या वर्षांच सोडलेले. हालअपेष्टा भोगलेल्या. जग म्हणजे काय, हे



अनुभवताना, संस्कृतीची साले सोलून मानवी असतेपणाच्या कळा स्वतःमधून कळलेल्या. एकीकडे जैव पातळीवर जगण्यासाठी आवश्यक धडपड अन् दुसरीकडे जीवनरहस्याच्या शोधासाठी वेदान्ताचा अभ्यास — या दोहोंमधून वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिस्व तयार झालेले. असा हा 'कुणी एक' नर्मदा-परिक्रमेला निघाला आहे.

परिक्रमा म्हणजे प्रदक्षिणा. अवधूत अवस्थेत नर्मदेच्या किनाऱ्यावरून पायी चालायचे. उगमापासून अंतापर्यंत आणि पुन्हा दुसऱ्या तीरावरून उगमापर्यंत असा मार्ग चालायचा. ही प्रदक्षिणा केवळ नर्मदेची नव्हे. हे तर जीवनयात्रेचेच प्रतीक आहे. जीवनरहस्याच्या शोधात निघालेल्या प्रवाशाचे हे मार्गक्रमण आहे. आदिम अवस्थेतल्या माणसाने प्रथम मृगाच्या (प्राण्याच्या) शिकारीसाठी जी पावले टाकली, त्यातून तयार झाला 'मार्ग' : मृगाकडे नेणारा तो मार्ग ! शिकारीवर जीवन कंठणाऱ्या आदिमांना जणू जीवनाच्या (अन्नाच्या=मृगाच्या) शोधात मदत करणारा मार्ग. पुढे संस्कृतीच्या प्रवासात 'मार्ग' ही संज्ञा प्रतीकरूप पावली. शिकारीवर जगण्याची अवस्था संपली, तरी उद्दिष्टाप्रत नेणारा तो मार्ग म्हणून जनमनात ती कायम राहिली.

अध्यात्मप्रवण संस्कृतीने तर तिला एवढे उंचावले की, जीवनतत्त्वाचा शोध घेणारा धर्मसंप्रदाय या अर्थीही मार्ग किंवा पंथ हा शब्द सर्वमान्य झाला अन् त्याचा 'वाट' हा मूलार्थही अध्यात्मक्षेत्रात 'ब्रह्मापर्यंत पोचवणारी वाट' असा नव्या रूपात परिणत झाला 'इये मार्गांचा कापडी । महेश अद्भुनी ॥' असे जेव्हा ज्ञानदेव म्हणाले, तेव्हा त्यांनी हाच परमार्ग आणि त्यावरचा प्रवासी या दोहींनाही केवढे उंचावले, हे आता आपल्याला समजू शकेल.

भ्रमणगाथेतले मार्गक्रमण हे असेच जीवनरहस्याच्या शोधातले मार्गक्रमण आहे. शिवाय हे नर्मदाकाठचे मार्गक्रमण आहे. नर्मदा—जी जलवाहिनी आहे, जीवनप्रवाहिनी आहे, तिची प्रदक्षिणा आहे. जीवनाच्या मूलाधाराला साक्षी ठेवून चाललेला हा प्रवास नर्मदेच्या उगमापासून अंतापर्यंत अन् अंतापासून पुन्हा उगमापर्यंत, जन्मापासून मृत्यूपर्यंत अन् मृत्युपासून पुन्हा जन्मापर्यंत.

मानवी जीवनाचे आदि-अंत पोटात वागवणारे हे पाणी आहे. पृथ्वीगर्भातून वर येणारे अन् तिथेच परतणारे पाणी आहे. या गर्भजळात जन्म आणि मृत्यू हातात हात घालून नांदतात; म्हणून जन्मलेल्याला मृत्यू आणि मृतूाला नवजीवन या दोहोंचे आदिकारण हे सशक्त प्राणी आहे. त्यालाच ही प्रदक्षिणा ! जीवनाच्या काठावरून चालत आदिअंतांना पालाण घालण्याच्या मानवी इच्छेचे, जन्ममृत्यूचे गूढ उकलण्याच्या तीव्र आंतरिक जिज्ञासेचे हे प्रतीकरूप !

**आतून मोकळा होत जाणारा यात्रिक**

हा प्रवास करणारा यात्रिक म्हणजे मानवी जीवनाचेच प्रातिनिधिक रूप आहे.

मानवी इतिहासाच्या आदिपर्वातच सृष्टिरहस्यासंबंधी जे अनघड कुतूहल माणसाच्या मनात जागले, त्या कुतूहलानेच पुढे आजवरच्या जीवनप्रवाहात सतत नवनवी रूपे घेतली. सगळी शास्त्रे, सगळ्या कला, सगळे धर्म हे अंतिमतः या सृष्टिरहस्याचाच शोध घेत प्रवास करीत आले. हा प्रवासाचा आदिवंश जीवनाची सगळी अंगे शतकानु-शतके व्यापून राहिल्या आहे. 'भ्रमणगाथे'त तोच सगळ्या आंतरशक्तींसह उमळून आला आहे. नर्मदेत आकाश विंवावे, तशी शतकांची शक्ती त्यात विंबून राहिली आहे.

या प्रवाशाजवळ पारंपरिक अध्यात्मविचारांची पडशी आहे आणि काखेत एक पोथी-गीताभाष्याची ! ह्या पोथीला-परंपरागत तत्त्वविचाराला घेऊन तो चालला असला, तरी त्याच्या मनात सदैव एक द्वंद्व आहे. समोर दिसणाऱ्या चेतन सृष्टीला लाथाडून अज्ञाताच्या शोधात फिरायचे, हे काय आहे ? चिदंशाची निर्भर्त्सना करायची आणि अज्ञात चित्ताच्या शुद्धीसाठी त्याच्यापासून दूर पळायचे, हे काय आहे ?—असे प्रवासाला निघाल्यावरही त्याला वाटत आहे.

चाकोरीबाहेर पडण्याचे त्याचे सामर्थ्य नाही, पण त्याचा अंतरात्मा मात्र त्याला साथ देत नाही, असे ते द्वंद्व आहे. परंपरागत विचारांचे ओझे तो टाळू शकत नाही, पण ते त्याला जाचत आहे; अन् जाचत आहे, म्हणून तर अंतिमतः त्याचा त्याग करण्यापर्यंत त्याला पोचता येत आहे. पोथी काखेत घेऊन निघालेला हा यात्रिक अखेर ती पोथीही मागे ठेवून निघतो. तिथे कादंबरी थांबली आहे. पूर्ण कादंबरीभर तो आतून मोकळा होत चालला आहे. हा प्रवास त्याच्या हळूहळू मोकळे होण्याच्या प्रक्रियेचा प्रवास आहे.

तसा सुरुवातीला तो बाह्यतः मोकळाच आहे. लौकिक जीवनरीत त्याने सुगारली आहे. गृहस्थाश्रमी जीवनाच्या पैलपार, गोसावी स्थितीत तो वावरतो आहे. स्थावर किंवा जंगम कोणतीच संपत्ती त्याच्याजवळ नाही; आणि चाकोरीतल्या जीवनाशी त्याला बांधून ठेवणारा कोणताही पाश त्याला नाही. अंगावर वस्त्रे नाहीत, की दोन वेळा अन्न मिळावे, असाही त्याचा अट्टाहास नाही. तो तसा मोकळाच आहे.

आणखीही एका दृष्टीने तो मोकळा आहे. तो कोणत्याही मानसिक बंधनात अडकलेला नाही. स्त्रीच्या प्रेमात पडलेला नाही; आई-बापांच्या मायेत रेंगाळलेला नाही. गुरूच्या किंवा मित्राच्या स्नेहाची बंधने त्याला नाहीत. त्याला कोणत्याही धर्माने, संप्रदायाने किंवा अभिनिवेशाने जखडलेले नाही. किंबहुना संतत्वाचा किंवा वैराग्याचा आदर्श आपण व्हावे, या सुप्त इच्छेपोटी जन्मणाऱ्या मर्यादाही त्याला पडलेल्या नाहीत. त्या अर्थानेही तसा तो मोकळाच आहे.

## असंज्ञ मनाच्या गहनतेतील प्रवास

आणि तरी तो तसा मोकळा नाहीही. मनाच्या भोवऱ्यांमध्ये तो वारंवार अडकतो

आहे. सगळी लौकिक जाणिवेची सालपटे सोलल्यानंतर त्याला मनाचा जो विस्तृत, अतिगहन अरण्यप्रदेश भेटला आहे, त्याचे गहनपण त्याला अधिकच जाणवते आहे. हा प्रदेश चालताना तो वारंवार विस्मयचकित होतो आहे. कधी नर्मदेच्या तापलेल्या वाळवंटासारखा भाजणारा, तर कधी तिच्या तीरावरच्या अरण्यासारखा भीतीने गोठवणारा, काटे लपवणारा प्रदेश !

या प्रदेशातल्या प्रवासात वडाची पाने पायांना वांधली, तरी टिकत नाहीत. अनवाणीच चालावे लागते. आपल्याच पायांनी प्रत्यक्ष भूमी तुडवीत. ही वरची पाने वांधून ती कशी टिकणार ? पोथीतल्या विचारांइतकीच ती उपरी ! जो चालतो, त्याच्या पायांत वडाची पाने टिकणारच नाहीत. ती फाटून जाणार. टाकावी लागणार. जेव्हा मनाचे ( संज्ञेचे ) लाड वाजूला ठेवून अनवाणी पाय ( असंज्ञ मनाच्या ) धुळीच्या स्वाधीन केले जातील, तेव्हा चालता येणार. एरवी अस्तित्वाचा गरम फुफाटा सहजी तुडवता यायचा नाही.

एकीकडे कुणा एकाचा हा प्रवास चालू आहे अन् दुसरीकडे या प्रवासाविषयीचे चिंतन. तो चालतो आहे. शेतारानांतून अन् खडक-दरडीतून रेंगाळणाऱ्या वाटेवरून त्याला भराभर पावले उचलायची आहेत. वाट लवकर संपवायची आहे. पण ' लवकरच का ? ' हा प्रश्न त्याला थांबवतो आहे. जीवनाची ही वाट अशी घाईने का संपवायची ? जे या वाटेवर उमलून आले आहे, ते टाळून का पुढे जायचे ? शेवटी या परिक्रमेच अर्थ काय ? जीवन-मृत्यूची ही प्रदक्षिणा रोजचे जगणे टाळून आपण कशी संपवणार आहो ? चेतनेला नाकारून कुठे पळणार आहो ? - या प्रश्नाचे उत्तर त्याच्यापाशी नाही. पण तो प्रामाणिक आहे. जे जे जसे वाटले, सापडले, ते ते तो तसेच मांडत जातो आहे - संदिग्धता आणि गोंधळही. दुबळेपणा आणि हळवेपणाही.

ही तर मोठी गंमतच आहे. हा कुणी एक विरक्त- ' मोहा ' च्या झाडाखाली बसून चिंतन करणारा माणूस, तर्ककर्कश असता, तर ' घटोऽयं पटोऽयं ' ने त्याच्या बुद्धीची खाज जिरली असती अन् वेदान्तपठणाने तो तृप्त झाला असता. सांसारिक मोहजालात रमून गेलेला रसिक जीव असता, तर त्या मोहमदिरेने त्या रंगेल जिवाची तहान केव्हाच शमली असती अन् तो धुंद झाला असता. पण हा भटक्या मात्र तसा नाही. त्याने वेदान्त अभ्यासला आहे, पण जड वेदान्ताने त्याचे समाधान नाही अन् तो मोहाच्या झाडाखाली बसला आहे, पण त्याचा मोह ' निःसंग ' आहे.

त्याच्या लेखी प्रत्यक्ष जीवन अधिक खरे आहे, अधिक जिवंत आहे. म्हणून तर तो प्रस्थानत्रयी सोडून नर्मदेच्या-म्हणजेच जीवनाच्या परिक्रमेला निघाला आहे; ' पाण्याच्या ' सान्निध्यात भटकतो आहे. हे भटकणे सोपे नाही. ज्या रौद्रात भर माध्यान्हीला, माणूस तर सोडाच, पण गुरेही तोंड बुडपांत खुपसून बसतात, अशा रौद्रात हा माणूस जवळ जवळ नगावस्थेत भटकतो आहे-शरीराच्या अन् आत्म्याच्याही

रक्षणाचे कुठलेच आवरण न घेता भटकतो आहे. तो एकटा जागा आहे. टळटळीत जागा. त्याचे मन तेवढे दडी देऊ पहातेयू. मृगजळ आहे हे माहीत असूनही ते कर्मंडळूत भरू पाहणारे हे मन आहे. मांगेविषयी - वेहोषीतल्या सार्थकतेविषयी - कुनूहल वाटणारे हे मन आहे. त्याचाच ठाव घेण्यासाठी तर या प्रवाशाची धडपड !

एकीकडे या मनाचा ठाव घेण्याचा अन् दुसरीकडे जीवनरहस्य शोधण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या या माणसाने धर्ममार्तण्डांची आंधळी चाकोरी मात्र कटाक्षाने टाळली आहे. संस्कृतीचा सत्त्वलोप करून आंधळेपणाने कर्मकांड जपणाऱ्यांच्या गराड्यात तो कधीच सापडलेला नाही. भस्माचे पट्टे ओढून ' मोहरमचा वाघ ' झालेल्या आणि प्राचीनांच्या सांगण्यावर आंधळा विश्वास ठेवणाऱ्या शुष्क कर्मकांडी साधूंनी त्याची गाठ पडली आहे. पण ते खरे अवधूत नव्हेतच. त्यांना परमात्माही सापडलेला नाही आणि जीवनाला घावरून तर त्यांनी पळच काढला आहे. मंतरलेले पाणी शिंपडण्याचा नुसता आविर्भाव जरी या जीवनश्रद्धे माणसाने केला, तरी घावरून ते पळत सुटले आहेत. हा कुणी एक मात्र प्रत्यक्षात त्या पाण्याचे मंतरलेपण खऱ्या अर्थाने जाणतो आहे-आदिम मातृरूप पाणी म्हणून आणि ' जीवन ' म्हणूनही !

ह्या जीवनानेच त्याला जगवले आहे. नर्मदेच्या पाण्याने त्याचा लौकिक देह खरेच पोटा भरतो आहे आणि नर्मदापरिक्रमेनेच त्याचे आंतरजीवन पोसले आहे. असे त्याचे अंतर्वाह्य जीवनच या पाण्याने व्यापले आहे. म्हणून इतर परिक्रमावासी साधूसारखी त्याला लौकिक वस्तूंची हाव नाही, की अन्नासाठीही ह्वापणे नाही. तसे साधूही त्याला सर्वत्र भेटले आहेत. पण त्यांच्यासारखे व्हावे, असे त्याला कधीही वाटलेले नाही.

## अनंतरूपा प्रीती

त्याला भेटलेला ' भोडलचा मठ ' हाही खरा प्रतीकरूपच आहे. विरक्तीच्या नावाखाली अनुरक्तीचे सगळे लाड पुरवणाऱ्यांचा हा प्रांत. आपण सर्वपरित्यागाच्या जगातले आहोत, असा दावा करणाऱ्या सर्वासक्तांचा हा प्रांत. परमतत्त्वाच्या शोधातला हा सर्वात प्रभावी चकवा आहे, जिथे भले भले चुकून थांबतात. पण त्या कुणा एकाने हा चकवाही सहज ओलांडला आहे. आणखीही एकाने तो ओलांडला आहे. निश्चल-पुरींनी. मठाधीशांनी. मठाच्या तळघरातील रुपयांनी भरलेले हंडे, छुपी सावकारी, भगत-गण, पंचपक्वान्ने-हे सगळे झुगारण्यात त्या पुरुषाने यश मिळवले आहे. निष्पाप असूनही धर्मवाह्य असणाऱ्या प्रेमाचा साक्षात्कार त्याला झाला अन् कर्मकांडात्म धर्माची सगळी सत्त्वहीन अवडंबरे त्या साक्षात्काराच्या प्रसन्न प्रवाहाने दूर लोटली. मनाच्या प्रदेशातला प्रत्येक अनुभव सच्च्या अर्थाने, वाटेल त्या किमतीवर झेलणाऱ्या एका खऱ्या निःसंगाने त्या प्रेमाला स्नेहाचा शब्द दिला, तेव्हाच निश्चलपुरींना आपल्या प्रचंड साहसाची पावती मिळून गेली.

मला मात्र निश्चलपुरीच्या प्रेमभावनेबद्दल जेवढी आस्था वाटते, तेवढीच—किंबहुना त्याहीपेक्षा जास्त आस्था अन् आस्थेपेक्षाही जास्त कुतूहल या कुणा एकाच्या त्यावरच्या प्रतिक्रियांबाबत वाटत राहते. माणसाच्या जीवनातले अनंतरूपा प्रीतीचे स्थान किती आणि केवढे प्रभावशाली आहे, हे त्याला माहीत असल्यामुळेच इतर साऱ्या भौतिक गोष्टींचा त्याग त्याला सहज करता येतो. पण स्त्रीपुरुषसंबंध आणि प्रेमाची कोवळीक यांच्याबद्दल तो तितका सहज राहू शकत नाही. निश्चलपुरीचे धर्मब्राह्म, पण निष्पाप प्रेम त्याला पूजनीय वाटते. खरे तर एकूणच 'स्त्री' त्याला पूजनीय आहे—जशी सर्जनक्षम नदी ! कासव-कासवीची प्रेमक्रीडा पाहताना भान विसरणारा हा जीव एकूणच सृष्टीच्या सर्जनाला कारण असणाऱ्या स्त्री-पुरुष-प्रेमक्रीडेबाबतही उदासीन राहू शकत नाही. किंबहुना जीववरहस्याकडे जाताना त्याचा शोष या प्रांतातून पुढे जाणे अटळ आहे. अन् तसाच तो जातो.

त्याने प्रथम अनुभवले आहे ते पुसटपणे आईचे अन् ठळकपणे बहिणीचे प्रेम. त्यातला वत्सल भाव तो भंगण अवस्थेतही विसरू शकत नाही. तिच्या निमित्ताने त्याच्या मनात स्त्रीजीवनातल्या नाना भूमिकांबाबत कुतूहल आहे. नंतर त्याला सर्वाधिक भावले आहे ते तिचे मातृरूप ! ते किती भावावे ?—आपण कुठे चाललो आहो, याचा विचार करताना मन हळवे झाल्यावर कुणा शेतकऱ्याच्या घरी, कधी तरी रात्री, आईचे दूध पिणाऱ्या बाळाच्या तोंडाचा चुकचुक आवाज कायमचा स्मृतिबद्ध व्हावा, इतके भावावे. केदारेश्वराच्या यात्रेत त्याची थेट नजर फक्त टाळून वस्त्रे बदलणाऱ्या लेकुरवाळीच्या कृतज्ञ दृष्टीची आठवण रहावी, इतके भावावे. जन्मल्या सर्जनाला नख लावणाऱ्या भयंकर मातेची ( टेरिबल मदर ) आठवण होताच असहाय संतापाने व्याकूळ होण्या-इतके भावावे.

अन् मग मातृभावाविषयी वाटणारे सगळे अटळ नैसर्गिक आकर्षण, सगळे अपार कुतूहल, सगळी अलवार कोवळीक—हे सगळे दाटून यावे, ते कधी नर्मदेच्या, तर कधी यशोदेच्या रूपात. नव्हे नर्मदेच्या आणि यशोदेच्या रूपात. किंवा अधिक नेमके म्हणायचे, तर नर्मदेच्या म्हणजेच यशोदेच्या रूपात. कारण त्याच्या अबोध मनात भूमी अन् नर्मदा एकच आहेत, अन् नर्मदा आणि यशोदाही एकाकारच आहेत. नर्मदेवरच्या त्याच्या प्रेमात ती आदिमाता असल्याची जाणीव फार उत्कटपणे प्रकटलेली दिसते अन् यशोदेविषयीच्या भावनेत तीच जाणीव इतर अनेक तरल भावांशी एकजीव होऊन गूढ पातळीवर वावरते.

भूमी तर त्याने स्वच्छपणे आई म्हणूनच स्वीकारली आहे. खऱ्या अर्थाने ती त्याची आईच तर आहे. त्याच्याच जीवनाच्या अंगाने ती त्याला आई म्हणून भावली आहे. पूर्ण अनावृतपणे तो तिच्याच कुशीत वावरतो आहे. तिच्या सर्जनाबद्दल असीम आदराने बोलतो आहे. उन्हाने तापलेल्या भूमीसाठी गर्भाधानाचे मंत्र म्हणावेत, असे

वाटण्याइतकी दिव्य भावना तिच्या तृणप्रसवाच्या आठवणीमुळेही त्याच्या मनात जागी होते आहे. पण भूमीपेक्षाही त्याला अधिक आवडले आहे ते त्या आदिमातेचे नर्मदारूप ! तेच त्याच्या रक्तातून खेळते आहे.

नर्मदेला तो सतत माता नर्मदा म्हणतो. नर्मदामाई म्हणतो. हे केवळ संयोजनापुरते, उच्चारानुपुरते नाते नाही. खरोखरच नर्मदा त्याच्या बाह्य जीवनाइतकीच त्याच्या अंतर्जीवनालाही व्यापणारी त्याची आई आहे. सतत तो तिच्या सान्निध्यात वावरतो आहे. जेवण चुकवले, तरी नर्मदास्नान तो सहसा चुकवत नाही. तिच्या प्रवाहाची अटळ ओढ ( मातृकोशाची अटळ ओढ ) त्याच्या जागिवेला सतत लागलेली दिसते. तिच्या पाण्याला तो दूध म्हणतो. अन् खरेच, ते दूध पिऊनच तो दिवसच्या दिवस काढतो. त्याचे गोंधळलेले मन तिच्या दर्शनाने स्थिरावते. वावरलेले मूल जसे आई समोर दिसताच आनंदते, आश्वासते, अगदी तशीच त्याची अवस्था आहे. नर्मदेवर त्याने सगळेच सोपवून दिले आहे - अन्नपाणीच नव्हे, तर इतरही सारे. इतकेच की, पायांत काढ्यांची कुरपे झाली, तरी त्यांची चिंता तो नर्मदेवरच सोडतो अन् त्याच्या लेखी तीही कुणी तरी माणूस धाडून ती शक्ये दूर करतेही.

यशोदेच्या घरी एकदा 'पोटात मळमळतंयू' म्हणून तो तिला सांगू पाहतो, तेव्हा ती त्याला छद्ममाने विचारते, 'परिक्रमेत हे कुणाला सांगितलं असतं ?' अन् क्षणाचाही विलंब न लावता तो उत्तर देतो, 'कुणाला म्हणजे ? नर्मदेला !' आणि हे खोटे नव्हे. खरेच त्याने हे नर्मदेलाच सांगितले असते. ( यशोदेला सांगितले, तेही ती नर्मदेचा पर्याय आहे म्हणूनच. ) नाही तरी आपण कुणाला हे सांगतो ? कुणाला सांगतो आजारी पडणे-घडपडणे ? कुणाला सांगतो दुःख नि सुखही ? जिच्या हाडामांसातून आणि रक्तातून हे शरीर घडते, तिच्याशिवाय दुसरे कोण हे समजू शकणार आहे ?

म्हणून तर एकदा रात्रीचे नर्मदारूप सांगताना तो अवाक् होतो आणि स्वतःच्याच फजितीने हसू लागतो, तेव्हा यशोदा म्हणते, 'हसताय काय भैया लहान मुलासारखे ?' आणि तो उत्तरतो, 'सारखा नव्हे यशोदे, मूलच आहे मी. नर्मदामातेचं मूल. इच्छा एकच आहे की, हे मूलपण जन्मभर टिकावं.'

अनेकदा नर्मदेच्याच कुशीत कायमचे पडावे, अशी त्याला इच्छा होते. शरीर पाण्याच्या जातीचे व्हावे, अशी त्याला त्याच्या नितळतेची आस लागते. कधी पाण्याचा अंश पाण्याला मिळू द्यावा, असे त्याला वाटते. कधी, 'नर्मदेच्या थेंवांना परतून मिसळून जायला मायपोट आहे. मी मात्र कुठेच परतू शकत नाही. मला चालत राहिलं पाहिजे,' असा खिन्न दुरावाही वाटतो. पण तो दुरावा खरा नाही. जगण्याच्या अपरिहार्यतेतून आलेला हा दुरावा क्षणाचाच असतो. एरवी 'संपूर्ण नर्मदामय' होण्याचा अनुभव तो घेऊ शकतो. त्याच्याही मनात कधी तरी नर्मदा हा जगण्याचा प्रवाह असल्याचा विचार लख्ख प्रकट होतो. रेवेपर्यंतची भूमी कर्मभूमी असल्याचा आणि जीवन ओसरत

आल्यावर ती ओलांडून गंगातीरी वा हिमालयाच्या अज्ञात परिसरात जाण्याच्या प्रथेचा अर्थ त्याला स्पष्ट जाणवतो.

### प्रकृति-पुरुषाच्या नात्याचा शोध

त्याच्या जीवनाला सर्वांगांनी वेढून राहिलेले हे नर्मदेचे पाणी केव्हा यशोदारूप होते, हे त्याला कळतही नाही. त्याचे आणि यशोदेचे नाते तो जसे भोगतो. तसेच जाणून घेऊ पाहतो. पण त्याला ते नुसते भावते. अशा तरल पातळीवर क्री, स्पर्श करता येऊ नये. यशोदेआधीही त्याला अनेक स्त्रिया भेटल्या आहेत; पण त्याच्या साधुगिरीत तो त्यांच्यापासून दूरच पळाला आहे. यशोदा भेटते आणि ही दूर पळण्याची प्रक्रिया थांबते. उलटी रीत सुरू होते. मागच्या दूर पळण्यावाचून त्याला अपराधाची जाणीव होत राहते.

मी मागे म्हटले, तसा हा स्त्री-पुरुष-संबंधाच्या प्रांतातला प्रवास ! प्रकृति-पुरुषाच्या नात्याचा शोध ! जणू यशोदा प्रकृती-क्रियाशील; अन् हा पुरुष निष्क्रिय. शरद्वामुंच्या कादंबऱ्यांमधल्या नायक-नायिकेसारखी ही जोडी. तेच गूढ नाते. तोच अज्ञाताच्या प्रांतातला भावाकुल शोध. तेच अलौकिक जगातले कवडसे ! आदिम पातळीशी मानसिक वळावर भिडण्याची तीच तरल धडपड !

या पुरुषाला प्रकृतीच्या क्रियाशीलतेबद्दल कौतुक आहे. तिच्या सर्जनक्षमतेबद्दल आदरभावना आहे. तिच्या मातृरूपाबद्दल पूज्यभाव आहे. तिचे आकर्षण आहे, तिची ओढ आहे आणि तिच्याबद्दल नम्रताबुद्धीही आहे. यशोदा त्याच्या लेखी माताही आहे आणि सहचरीही आहे. मांजरीच्या लेखी (अन् यशोदेच्या जवळपासही सतत वावरणारी एक मांजरी आहेच, ) जसा तिचा पती हाच तिचा पुत्र आणि तिचा पुत्र हाच तिचा पती असतो, तसे या दोघांचे नाते-पतीचे आणि पुत्राचेही. आईचे आणि कांतेचेही. हा लपंडाव ऊन-पावसासारखा सदैव चालू राहिलेला दिसतो. कधी ही यशोदा माता अन्नपूर्णा असते; तर कधी मोगऱ्याची फुले कुणा भटक्याच्या उशाशी मुक्याने ठेवणारी अवघी वीस वर्षांची तरुणी असते. कधी ती भूमीची कन्या असते, तर कधी नर्मदेची !

यशोदा-भूमी आणि यशोदा-नर्मदा यांचे एकरूपत्व आदिम पातळीवर जितक्या सहजतेने असावे, तितक्याच स्वाभाविक रीतीने ते या भटक्या कुणा एकाच्या जाणिवेत आपोआप आहे. त्याला यशोदेची चाहूल लागते, ती भूमीच्या कंपनांमधून-सर्पाला लागते तशी ! एकदा त्याला वाटते, अनेक पृथ्वीपती आले आणि गेले, तरी पृथ्वी अजून कुमारीच आहे. तशी यशोदाही कुमारीच. एके काळी विवाहिता असली, तरी ती अनाघ्रात असतानाच विधवा झाली आहे. हा भटक्या तर तिला 'भूमिकन्या' म्हणतोच आहे. भूमीची क्षमाशील सहनशक्तीही तिच्या अंगी स्वाभाविकपणे आहे-

कुच्याच्या पिलांनाच चाटत वसणाऱ्या आपल्या मांजरीसारखी यशोदाही आश्रमवासी मुलांवर मायेचा वर्षाव करून त्यांना वाढवते. मातृभावच अधिक अधिक व्यक्त करते आणि ह्या भटक्याला भैया म्हणत असली, तरी त्याच्या शब्दांनी मोहरत-लाजत असली ( स्त्रीची पुरुषाशी असणारी सगळी नाती या अनाम नात्यात एकवटत असली ), तरी ' लहान मुलानं सांगितलं ते ऐकावं ! ' असेही त्याला अधिकाराने म्हणू शकते. म्हणूनच तर जगदंबेची रौद्र आणि वत्सल-दोन्ही रूपे तो तिच्यात पाहू-अनुभवू शकतो.

अगदी याच पद्धतीने तो नर्मदेला आणि यशोदेलाही एकरूप करतो. यशोदा भूमीशी एकरूप होते, ती अखंड कौमार्याच्या आणि क्षमाशीलतेच्या अंगाने. नर्मदेवरून येणारी ओलेती यशोदा त्याला, अमृताचा कुंभ घेऊन येणारी देवकन्याच वाटते. एवढ्यापुरतेच ते जाणवते, असे नाही. ते आणखी खोल पसरले आहे. त्याच्या आणि यशोदेच्या नात्यातून नर्मदेचे पाणी सारखे खेळते आहे.

त्याला यशोदा भेटतेच मुळी नर्मदेच्या तीरावर. नर्मदाकन्या म्हणून. तिचे निर्मळ जळाने निथळणारे रूप त्याला दृष्टीआड करताच येत नाही. नर्मदेसारखी तिचीही सौंदर्यरूपे टिपण्याचा त्याला छंद आहे. पाण्याच्या-जीवनाच्या साक्षीनेच हे कोवळे नाते फुलत जात आहे. पाण्याच्याच साक्षीने तो तिला बोलावतो स्वतःबरोबर 'चल' म्हणतो. तिच्याबरोबर त्याने नावेतून केलेला लहानसा प्रवास म्हणजे जणू तिच्याबरोबरचा लहानशा जीवनखंडाचाच प्रवास. प्रवासाच्या या टप्प्यात अनंतापासून तोंड फिरवून त्याचे लक्ष पूर्णतः यशोदाकार झाले आहे.

## युगायुगांचा प्रवासी

आणि तरीही तो यशोदेचा निरोप घेतो. तसा तो घ्यावा लागेल, हे त्यालाही माहीत असते. कारण तो ' प्रवासी ' आहे. थांबला तर तो, तो उरणार नाही. म्हणून तो चालू लागतोच; पण जाताना तिचा निरोप घेतो तोही ती नर्मदाजळात निथळून उभी असताना. पहाट गर्भात घेतलेल्या अंधाराला साक्षी ठेवून तो नर्मदाजळाने भरलेला जीवनघट तिच्या हाती देतो आणि पाऊल पुढे टाकतो. नर्मदेतून साकारलेसे वाटणारे नाते पुन्हा नर्मदेशी एकजीव करतो.

हे नाते नेमके कुठले, ते त्याला सांगता नाही येत. अन् ते तसे सांगता येणारही नाही. त्यातला सूक्ष्म आवेग, त्यातली प्राणांपलीकडची ओढ, त्यातली अतिपारदर्शी, पाण्यासारखी वासना, त्यातली सुगंधी कोवळीक आणि त्यातला छिन्न करणारा संयम यांची स्पंदने फार फार दृढ आहेत. ह्या वर्णनातले भावमोहोळ मनात असे उठते की, हळूहळू यशोदा यशोदा राहत नाही. पांथस्थ पाथस्थ राहत नाही. दोघांचेही नाते फक्त उरते, जे वाऱ्याने फूल हलावे तसे सृष्टीच्या विलसितांमधून हलत राहते. नर्मदा-



जळात ताऱ्यांची विवे फुलावीत, तसे झुलत राहते.

शेवटी जीवनाच्या सलग प्रवाहातही तेच सत्य उरते ना ? स्त्री-पुरुषांची मिथुने तीच ती उरत नाहीत. पण सृष्टीच्या रूपाने त्यांचे नाते मात्र उरते. कारण ते नाते सर्जक आहे. पाण्यासारखी त्यात नवरूपे धारण करण्याची शक्ती आहे. म्हणून जीवनाच्या आदि-अंतानंतरही ते उरणारच आहे. जसे सृष्टीच्या आदिअंतांना पोटात घेणारे पाणी ! हे पाणीच तो कुणी एक यशोदेला देऊ शकतो. त्याशिवाय दुसरे काय देणार ?

आणि हो, गीताभाष्यही तो तिच्यासाठीच ठेवून निवतो. आता त्यातल्या 'आत्मैव हि आत्मनो बंधुः' या श्लोकाच्या आधारे तिने आपला प्रवास करायचा आहे आणि एक दिवस त्याच्यासारखेच पोथी मागे ठेवून पुढे जाता येते का, ते पहायचे आहे. त्याला मात्र तसे जाणे यशोदेमुळे शक्य झाले आहे. कुणास टाऊक, त्याचा प्रवास आता कधी संपेल ! अखंड मानवी जीवनाचा, जन्मामागून जन्मात चालत आलेला तो प्रातिनिधिक प्रवास आहे. आदिस्तोताशी भिडण्याची किमया त्याने केली आहे. मृत्यूच्या विविध कला त्याने जन्माइतक्याच सहजतेने पचवल्या आहेत. त्याच प्रदक्षिणेची ही गाथा. जीवनमृत्यूचे नाट्य सामावणारी ही प्रदक्षिणा खरे तर तुमची-आमचीही आहे. जेवढे नदीचे पाणी आपले असते, जेवढे जीवन आपले असते, तेवढी आणि तशी !

### संदर्भ-टीपा :

१. कुणा एकाची भ्रमणगाथा : गो. नी. दांडेकर. मुंबई, १९६१.
२. Folklore of Wells : R. P. Masani. Bombay, 1918. pp. 21, 36, 47, 60, 75.
३. ऋग्वेद, १०. १०. ४-५.
४. पुराणकथा आणि वास्तवता : डी. डी. कोसांबी. अनु. वसंत तुळपुळे. मुंबई, १९७७. पृ. ७३-७४.
५. श्रीमन्महाभारत, १. ९१ आणि पुढे.
६. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend : Maria Leach. New York, 1972. p. 1167.
७. The Great Mother : Erich Neumann. London, 1963. p. 260.
८. स्तोत्रादिसंग्रह : वासुदेवानंद सरस्वती. पुणे, १९५२. पृ. ५८.
९. रंगहृदयम् : रंगावधूत. सरखेडज, शके १८८८. पृ. ९४-९८.
१०. कपिलीकाठची कहाणी : नवकान्त वरुआ. अनु. श्री. वा. जोशी. दिल्ली, १९७३.



## रक्षक आणि भक्षक मातृत्व

मांजर किंवा ऊदमांजर लहान मुलाची टाळू फोडून त्याचा जीव घेते, अशी आपल्या महाराष्ट्रातील खेड्यांमध्ये समजूत आहे. लहान मुलांना ज्या अनेक गोष्टींपासून जपायचे असते, त्यांत मांजरापासूनही जपले जाते.

मी ही समजूत प्रथम ऐकली, तेव्हा माझा तिच्यावर विश्वास बसला नाही. प्रेमाने हात चाटणारी लोभस मांजरी लहान मुलांचा वळी काय म्हणून घेत असेल ? पण जे तत्त्व रक्षक असते, तेच भक्षकही असू शकते, याची उदाहरणे आपल्या संस्कृतीत काही कमी नाहीत. म्हणून वेगळ्या कुतूहलाने मी मांजराविषयीचे तपशील गोळा करू लागले; जगभरच्या लोकांनी मांजराविषयी संस्कृतीच्या प्रवाहात काय समजुती वाळगल्या आहेत, याचा शोध घेऊ लागले. आपल्या साहित्यातून याविषयी काही माहिती मिळेल का, मांजरीच्या उभयविध रूपांमदल कोणी लिहिले आहे का, याचाही मी मागोवा घेऊ लागले.

वसुंधरा पटवर्धन, व. पु. काळे यांच्या मांजरावरच्या कथा वाचल्या; पण मला हवे ते त्यात सापडेना. माझे कुतूहल शमेना. श्वाइट्झरला मांजराशी खेळणे आवडायचे किंवा हेमिंग्वेचे जेवण मांजरासह चालायचे, अशा प्रेमातून माझे कुतूहल जन्माला आलेले नव्हते. थॉमस हार्डी किंवा थॉमस ग्रे यांच्यासारख्या मांजरावर कविता लिहाव्यात, इतके उत्कट काही मनात जागे झाले होते, अशीही गोष्ट नव्हती. मांजरांच्या जीवनाचा प्राणिशास्त्रीय दृष्ट्या अभ्यास करावा, अशी अभ्यासू प्रेरणाही त्यामागे नव्हती. एका लोकश्रद्धेचा, एका समजुतीचा हात मी अस्वस्थपणे धरला होता आणि मला त्या समजुतीचा पूर्ण देह पहायचा होता, तपासायचा होता. ही घडण कशी, कधी

झाली, हे न्याहाळायचे होते. म्हणून माझ्या दृष्टीने मांजर हा केवळ प्राणिसृष्टीचा एक घटक नव्हता, तर ही प्राणिसृष्टी मानवी मनात ज्या विविध रंगांत आणि रूपांत मांडली गेली आहे, त्या रंगरूपांचे विशेष मला जाणून घ्यायचे होते.

### प्राणिसृष्टीशी जडलेले भावबंध

आपल्याकडे फार प्राचीन काळापासून संस्कृतीची एक लकव आहे. झाडाझुडपांना, पशु-पक्ष्यांना तिने केवळ झाडे-झुडपे, पशु-पक्षी म्हणून स्वीकारलेच नाही. त्या सृष्टी-भोवती मानवी मनातल्या आदिम भावनांचे, वासना-प्रवृत्तीचे दाट लेप चढले आणि मग त्या त्या पशु-पक्ष्यांच्या सहज प्रेरणांशी त्याचे जे जे धागे जुळले, त्यातून त्या पशूंचे, त्या पक्ष्यांचे एक नवेच प्रतीकरूप संस्कृतीच्या प्रांगणात समाविष्ट झाले. सृष्टीच्या नानाविध गुणधर्मांचा आणि वैशिष्ट्यांचा, प्राणहेतूंचा आणि नियम-प्रेरणांचा धागा या प्रतीकरूपात स्वाभाविकपणे गुंफून घेतला गेला.

संस्कृतीने नागाला केवळ नाग म्हणून किंवा वृषभाला केवळ गोवंशीय नर म्हणून नाही स्वीकारले, तर पुरुषतत्त्वाचे प्रतीक म्हणूनही स्वीकारले. संस्कृतीची ही लकव लक्षणीय तर खरीच; पण केवळ भारतीय संस्कृतीचाच हा विशेष आहे, असे नाही, तर जगभरच्या अनेक प्राचीन संस्कृतींनी पशु-पक्ष्यांना, वृक्ष-वेलींना आणि इतर अनेक सृष्ट पदार्थांना असे प्रतीकरूपांत स्वीकारलेले दिसून येते. याचे कारण संस्कृतीचे निर्माणक मन हे या ना त्या स्वरूपात आपल्या विकासाच्या खुणाच संस्कृतीच्या इतिहासातून दाखवीत आलेले आहे आणि ह्या खुणा अगदी स्वाभाविकपणे जगभर त्या त्या संस्कृतीत आढळत आल्या आहेत.

### सुफलनाचे आणि सौभाग्याचे प्रतीक

मांजरीला आपल्या संस्कृतीने डावलले आहे, असे आर्. के. नारायण यांनी अलीकडे एका लेखात म्हटले आहे.<sup>१</sup> पण ते खरे नाही. त्यांनी म्हटले आहे की, “Animals and birds have important roles to play in our fables and myths...the cat alone is left out of the mainstream of mythology.” पण मांजर, आपल्याकडे काय आणि जगभर इतरत्र काय, संस्कृतीच्या चुलीपाशी, आपले बरेवाईट गुण घेऊन वावरलीच आहे. कुठे ती अत्यंत पूजनीय देवी आहे, सुफलनाचे आश्वासन देणारी आहे, तर कुठे ती सैतानाची सहचारिणी आहे; अत्यंत अपशकुनी आणि घातकी आहे.

प्राचीन इजिप्तमध्ये मांजरवधासाठी प्राणदंडाची शिक्षा देत. मांजराला तेथे देवतेची प्रतिष्ठा होती. मार्जारमुखी देवीसाठी प्राचीन इजिप्शियन लोकांनी मंदिरे बांधली होती. डॉ. शिवनंदन कपूर यांनी नमूद केले आहे<sup>२</sup> की, या देवीचे नाव ‘उवस्ति’ असे होते.

आणि ती सूर्यदेवता वास्टचा अवतार मानली जात असे. तिचे मुख्य पूजाकेंद्र बुवस्ति नामक नगर होते. इजिप्शियन सैनिक युद्धभूमीवरही मांजराला घेऊन जात. कारण ती सौभाग्यदायिनी आणि यशोदायिनी मानली जात असे. ते लोक मांजरीचे दफनही मोठ्या सन्मानाने करीत, असे उत्खननात आढळून आले आहे.

बोहेमियात मांजर सुफलनाचे प्रतीक म्हणून शेतात पुरीत असत. याच अर्थाने ते गर्भधारणेला कारण होते, असे मानून ट्रान्ससिल्व्हानियातले लोक नवविवाहितांसमोर लग्नानंतर महिन्याभराने मांजर पाळण्यात घालून हलवीत असत.<sup>३</sup> जपानमध्येही मांजर हे सन्माननीय दैवत होते. नागासाकीच्या ताईसिन् मंदिराच्या प्रांगणात मांजरांची एक स्वतंत्र दफनभूमी आहे. तिथेच मिन्नेवू पर्वतावर निरिचेन मंदिरात काशाची एक मूर्ती एका कुत्र्याच्या कुशीत आहे, अशी दाखवली आहे. ती मृत मांजरांच्या आत्म्याचे प्रतीक मानली जाते. थाई माणसाच्या घरात शुभशकुनी प्राणी म्हणून मांजरीचे चित्र टांगले जाते.

### अशुभाचा आणि विघ्नान्चा प्रतिनिधी

एकीकडे अशा रीतीने पूजनीय मानला जाणारा हा प्राणी दुसरोकडे अशुभ आणि घातकीही मानला गेला आहे. कामानिमित्त बाहेर किंवा प्रवासाला जाताना मांजर आडवे जाणे हे आजही आपल्याकडे अशुभ मानतात. मृतात्म्याच्या प्रवासात ते विघ्न आणील म्हणून की काय, मांजर प्रेताला शिवणे हेही आपल्याकडे वाईट लक्षण मानतात. अशाच प्रकारचे विश्वास इतर अनेक देशांत आढळून येतात. प्राचीन युरोपात मांजर हे, चेटकिणीचा वा जादूगारणीचा सहचारी प्राणी म्हणून वावरताना दिसते. कित्येक ठिकाणी ते सैतानाचा सेवक मानले गेले आहे. काही निग्रो जमातींमध्ये अशी समजूत आहे की, मांजराला नऊ जन्म असतात आणि तुम्ही एका जन्मात जरी त्याचा बळी घेतलात, तरी ते उरलेल्या जन्मांमध्ये तुमचा सूड घेतल्यावाचून रहात नाही. मांजरीला लाथ मारली, तर माणसाला संधिवात होतो आणि त्याला पाण्यात बुडवून मारले, तर सैतान तुमचा जीव घेतो. मांजर दुःख किंवा मृत्यू आणते, अशीही समजूत निग्रोमध्ये आहे. मांजर झोपलेल्या माणसाचा जीव घेतो. 'It is a haunt from dead,' अशी समजूत 'Dictionary of Folklore' मध्ये नोंदवली आहे.<sup>४</sup> जर्मनीत आणि अमेरिकेत आजही कित्येक ठिकाणी काळे मांजर पाहणे हा अपशकुन मानतात.

काळ्या मांजराचे भय कदाचित् त्याच्या अंधाराशी एकरूप होणाऱ्या रंगामुळे आणि भीतिदायक रीतीने चमकणाऱ्या, क्रूर वाटणाऱ्या डोळ्यांमुळेही उपजले असेल. मांजर हिंसा करते, ती केवळ भुक्ेशी संबंधित हिंसा असत नाही. तर आक्रमण, हिंसा हा मांजराचा उपजत स्वभाव आहे. यामुळेही मांजराबद्दलची भीती निर्माण झाली असेल. फारा वर्षांपूर्वी 'बीस साल बाद' हा रहस्यपट पाहताना, त्यात काळ्या मांजराचे

भीती वाटण्याजोगे रूप आणि श्वास रोखला जावा असे त्याचे दवत्या, आक्रमक रीतीने वावरणे यांची कॅमेऱ्याने टिपलेली दृश्ये आणि त्यांचा भीती वाटवण्यासाठी केलेला अचूक उपयोग यांचा जो परिणाम मनावर झाला होता, त्याची आठवण मला इथे होते. मांजराची भीती वाटण्याजोगी धूर्तता हेही एक कारण असू शकेल, जसे ते 'भोवरा' नाटकात मधुकर तोरडमलांनी वापरले आहे.

मांजराबद्दलच्या अशा विविध शुभ आणि अशुभ किंवा भयप्रद समजुती हाती येतात, तेव्हा मांजराचे द्वद्वात्मक वैशिष्ट्य आपल्याला अधिक विचारप्रवण बनवते. एकाच वेळी अत्यंत शुभ आणि कमालीचा अशुभ ठरलेल्या या प्राण्याच्या प्रतीकात हा विलक्षण विरोध कसा आणि कधी एकवटला असेल? या प्राण्याला आदिम पातळीवरून मानवी मनाने कसे पाहिले असेल आणि संस्कृतीच्या विकासात त्याचे रूपबंध कसे बदलत गेले असतील?

## विघ्नदेवतांची सृष्टी

आपल्याकडे मांजर हे षष्ठी देवतेचे म्हणजे सटवाईचे वाहन किंवा तिचेच एक रूप मानले गेले आहे. ही षष्ठी म्हणजे मुळात लहान मुलांचा घात करणारी एक दुष्ट देवता आहे. दैवतशास्त्रातले अधिकारी विद्वान सांगतात की, संस्कृतीच्या शतकांच्या वाटचालीत दैवतमंडलात ज्या कित्येक देवता समाविष्ट झाल्या, त्यांतल्या अनेकांचे स्वरूप मूलतः उग्र, अशुभ, संहारक असे आहे. गणपती जसा प्रथम विघ्नकर्ता देव होता. त्याने विघ्ने आणू नयेत, म्हणून त्याची प्रथम पूजा. प्रारंभीचे विघ्नकर्ते असे कित्येक देव माणसाने पूजनीय स्थान देऊन कल्याणकारी आणि विघ्नहर्ते बनविले.

आदिम काळात माणसाला नाना प्रकारचे भय होते. त्याच्या मनातल्या या भयाने जसे सृष्टीतल्या अनेक मूर्त गोष्टींचे रूप घेतले, तशा त्याच्या अनेक भयसंकल्पना अमूर्त शक्तींच्या कल्पनारूपातही सामावल्या गेल्या. त्यातून जन्मले पिशाचांचे नि सैतानाचे जग. त्यातून जन्मले अनेक भयकारी देव, जे मानवी जीवनातल्या नाना संकटांचे, रोग-राईचे आणि मानवी सुखसमृद्धीत बाधक होणाऱ्या सर्व गोष्टींचे कारण होऊन राहिले. जीवनसातत्याला खंडित करणारे आणि दुःख-व्याधींचा उगम असणारे हे देव आदिम मनाच्या काळ्या रात्री जगाच्या पाठीवर मनःपूत संचार करीत राहिले. संस्कृतीच्या आरंभकाळातल्या या उग्र दैवतांना मग पुढे माणसाने प्रार्थनेने सौम्य केले. त्यांना पूजोपचाराने प्रसन्न केले. त्यांचे अभय मिळाने, त्यांनी आपल्या दुष्ट कटाक्षांनी माणसाच्या आयुष्याचा ग्रास घेऊ नये, या हेतूने माणसाने त्यांना सन्माननीय देवपण प्रदान दिले.

आदिम माणसाला सुरुवातीला वाटणाऱ्या अनंत भयांपैकी एक भय होते मृत्यूचे-विशेषतः लहान मुलांच्या अकाल मृत्यूचे. नुकत्याच जन्मलेल्या बाळांना या ना त्या

कारणाने, छोट्यामोठ्या आधीव्याधीनी मृत्युमुखी पडताना पाहून, वैज्ञानिक दृष्टीपासून शेकडो कोस दूर असणाऱ्या आदिम मनाने त्या मृत्यूला कारण होणाऱ्या काही देवांची कल्पना केली. हे देव म्हणजे वालग्रह. मुले खाणारे, मुले पळवणारे देव! नवजात अर्भकांची हत्या करणारे, किंवा गर्भावस्थेतच त्यांचे हरण करणारे देव! आपल्याकडे स्कंद कार्तिकेय हा या अनेक देवांपैकी प्रमुख देव आणि स्कंदपत्नी षष्ठी ही या देवतांपैकी मान्यवर देवी.

मुले खाणाऱ्या या देवतांची नावे वेगवेगळी आहेत, प्रकार अनेक आहेत; पण अंतिमतः त्या सगळ्या एकाच भयातून जन्मलेल्या, एकाच प्रकारचे कार्य करणाऱ्या देवता. त्यांची प्रकृती एकच आहे. मग कुठे तिचे नाव जातहारिणी ( म्हणजे नुकत्याच जन्मलेल्या जीवाचे हरण करणारी ) असे असेल, तर कुठे तिचे नाव हारीती ( म्हणजे हरण करणारी ) असे असेल. कुठे ती पूतना असेल, तर कुठे जरा राक्षसी.

### मांजर आणि षष्ठीदेवी

मुले खाणाऱ्या या सगळ्या भयंकर मातृदेवता म्हणजे स्कंदपत्नी षष्ठीची रूपे आहेत अन् ही षष्ठीदेवी म्हणजे देवमाता अदितीचाच एक भिन्नधर्मी अंश आहे - वैदिक निरंशुताचा पौराणिक अवतार आहे. ५

प्राचीन मानवाने मातेचे रूप जसे सर्जक तत्त्वाने युक्त कल्पिले आणि अनुभवले, तसेच ते संहारक तत्त्वाने युक्त असेही अनुभवले. एकाच वेळी मातृत्व हे वत्सल आणि भयंकर अशा उभयविध रूपांत त्याने पाहिले. जी क्रूरतर होऊन जीवनाचा अंत करू शकते, तीच आपल्या प्रेमळ पदराखाली घेऊन, जीवनाचे रक्षण आणि पोषणही करू शकते, असा त्याचा मातृत्वासंबंधीचा अनुभव होता. ही एकाच वेळी कल्याणमयी वत्सला आणि विनाशकारी अमंगला अशी महामाता त्याने कल्पिलेल्या अनंत देवतांमध्ये विस्तारलेली आहे. कुठे तिचे शुभंकर रूप, तर कुठे भयंकर रूप प्रकटले आहे.

षष्ठी ही मातृदेवी मातृत्वाच्या भयंकर रूपात प्रकटते. मात्र मुले खाणाऱ्या या देवीची पूजा केली, तर तीच मुलांचे रक्षणही करते. आपल्याकडे वाळ जन्मल्यानंतर सहाव्या दिवशी षष्ठीची पूजा करतात, ती याच भावनेतून. आपल्या पारंपरिक घरांमध्ये अशी समजूत आहे की, पाचव्या-सहाव्या दिवशी षष्ठी-सटवी नवजात बाळाला खाण्यासाठी येते. तिची पूजा-प्रार्थना केली, तर मात्र ती त्याच बाळाचे रक्षण करू लागते. 'जातहारिणी' देवीच मग 'जिवती' ( जीवंतिका = जगवणारी ) होऊन जाते.

या देवीचे वाहन किंवा तिचाच एक अंश मांजर आहे. अर्थात् तेही एकाच वेळी घातक आणि रक्षक, शुभ आणि अशुभ आहे. षष्ठीचे आणि मांजरीचे नाते अनेक ठिकाणी स्पष्ट झाले आहे. अनेक लोकांची अशी समजूत आहे की, षष्ठी म्हणजेच मांजरी. जातहारिणी, हारीती, विमाता अशी तिचीच अनेक रूपे आहेत. धनपालाच्या

तिलकमंजरी 'चा भाष्यकार शंकर 'जातमातृदेवता' या नावाचे स्पष्टीकरण देतानाच त्या देवीला 'मार्जारानना' म्हणजे मांजराचे तोंड असलेली म्हणतो आणि तिची सूतिकागृहात स्थापना करून पूजा करतात, असे स्पष्टीकरण देतो. 'नानार्थार्णवसंक्षेपा'त या मांजरमुखी देवतेचे नाव चर्ची किंवा चर्चिका असे दिले आहे आणि काशीखंडात म्हटले आहे की, काशीत चर्चिका देवीचे एक स्वतंत्र मंदिर होते. हीच देवी परमार राजा नरवर्मदेवाची कुलदेवीही होती.

गुप्तकाळात तिची स्वतंत्र मंदिरे होती. गुप्तकालीन मातीच्या मोहोरांवर 'षष्ठीदत्त' असे नाव आढळले आहे. रिवा प्रांतात मिळालेल्या स्कंदगुप्ताच्या काळातील एका लेखात षष्ठीच्या स्थापनेचा आणि पूजेचा उल्लेख आहे. शृंगकालापासून कुशाणकालापर्यंतच्या कालखंडात षष्ठीदेवीच्या काही मातीच्या मूर्ती मिळाल्या आहेत. यौधेय गणाच्या काही नाण्यांवर षष्ठीमुखी षष्ठीचे रेखाटन असल्याचे मत डॉ. वासुदेवशरण अग्रवालानी व्यक्त केले आहे.<sup>१</sup> लखनऊमध्ये आजही ज्या छाछीदेवीचे मंदिर आहे, ती देवी म्हणजे षष्ठीच. 'हर्षचरिता'त तिचा उल्लेख जातमातृदेवता म्हणून आढळतो. वाणाने तिच्या पूजेचाही उल्लेख केला आहे. एके काळी ती सार्वजनिक मान्यतेची मोठी देवी होती.

आधी बालघातिनी असलेल्या या षष्ठी किंवा मार्जार देवतेला माणसाने पूजनीय केले अन् तीच बालरक्षिका बनली. मुले खाण्याची किंवा गर्भहरण करण्याची तिची शक्ती किंवा नवजात अर्भक पळवण्याची, त्यांची अदलाबदल करण्याची तिची रीत यांच्या किती तरी कथा आपल्या प्राचीन वाङ्मयात आढळतात. 'शुकवारच्या कहाणी'त<sup>२</sup> किंवा काही लोककथांमधून नवजात मुलांच्या अदलाबदलीचा उल्लेख आहे. 'मार्कण्डेय-पुराणा'त याविषयीची एक गोष्ट आली आहे.<sup>३</sup>

या कथेत अनमित्र राजाच्या पत्नीने एका विलक्षण मुलाला जन्म दिला. तो अगदी तान्हा, पाच-सहा दिवसांचा असतानाच हसू-बोलू लागला. आई घाबरून गेली, तेव्हा तो मुलगा तिला म्हणाला, "माझ्या समोरची ही, मला खायला टपलेली मांजरी तुला दिसत नाही का? तान्हा मुलाला पळवणारी जातहारिणी इथे गुप्त रूपाने टपून राहिली आहे. ही मांजर मला खाण्याच्या स्वार्थी इच्छेने माझ्याकडे एकटक पाहते आहे आणि तूही या मांजरीसारखीच भविष्यकाळातल्या अंतःस्थ स्वार्थीने माझ्याकडे पाहत आहेस."

मुलाच्या या स्पष्ट बोलण्याचा परिणाम म्हणून की काय, आई त्याला सूतिकागृहात तसाच सोडून बाहेर पडली. जातहारिणी मांजरी लगेच त्या मुलाला उचलून घेऊन गेली. तिने त्याला एका राजाच्या घरी ठेवले आणि तिथला तान्हा मुलगा उचलला. त्याला आणखी एका ब्राह्मणाच्या घरी ठेवून ब्राह्मणाचे तान्हे मूल तिने खाऊन टाकले. ही कथा पुढे पूर्वजन्म इत्यादीच्या अनुरोधाने पुढे सरकते. पण या प्रारंभिक भागातही

मांजरी आणि जातहारिणी यांची एकरूपता आणि तिची मूल पळवण्याची आणि खाण्याची वृत्ती यांचे स्पष्ट दर्शन घडते आहे.

जैनांच्या आगम ग्रंथांत हरिणेगमेष्ठी या बालग्रह देवाने महावीराबावतही लहानपणी अदलाबदल केल्याचा उल्लेख आहे.<sup>११</sup> जैनांनी कृष्णकथेलाही असेच रूप दिले आहे : भद्रिलपुरातल्या नाग गृहपतीची पत्नी सुलसा आणि देवकी यांच्या मुलांची अदलाबदल बालग्रह देवाने केल्याचा उल्लेख आगम ग्रंथांत आहे. कृष्णकथेतील पूतना हीही षष्ठीचेच एक रूप !

### संहाराकडून रक्षणाकडे

बौद्ध परंपरेत जातहारिणी ही 'हारीती' या नावाने आली आहे. तिला अनेक मुले होती. नगरीतली मुले खाणाऱ्या या देवतेचेच एक मूल एके दिवशी बुद्धाने दडवून ठेवले. त्यामुळे वेडीपिशी झालेली ही देवी जेव्हा बुद्धाकडे आली, तेव्हा त्याने म्हटले, "जर तुझ्या अनेक मुलांपैकी एकाच्या नाहीसे होण्याने तुला एवढे दुःख होत असेल, तर तू ज्यांची मुले रोज खातेस त्या हजारो मातांना केवढे दुःख होत असेल!" बुद्धाच्या अशा तऱ्हेच्या उपदेशाने उपरती होऊन हारीती बदलली. ती पुढे बालघातिनी न रहाता बालरक्षिका बनली.<sup>१२</sup>

बंगालमध्ये एक आमषष्ठी व्रताची गोष्ट प्रचलित आहे.<sup>१३</sup> एका गावातल्या ब्राह्मणाची धाकटी सून नेहमी चोरून अन्न खात असे आणि आळ काढ्या मांजरावर घेत असे. असे कित्येक दिवस चालले. पुढे त्या सुनेला एक मुलगा झाला. पण तो एक दिवस झोपलेल्या आईच्या कुशीतून नाहीसा झाला. सुनेला सहा मुले झाली आणि सहाही वेळा ती नाहीशी झाली. घरातल्या सर्वांनी सुनेलाच चेटकीण ठरविले. सून विचारी काळे तोंड करून आंब्याच्या वनात चालती झाली. (एका लोकगीतात जीवंतिका देवीची वनात वस्ती असल्याचा उल्लेख आहे.<sup>१४</sup>) तिथे सुनेला रडताना पाहून षष्ठीदेवीला दया आली. तिने तिची विचारपूस केली. मागे काढ्या मांजरावर तू खोटा आळ घेतल्याने मांजरानेच मुले पळवली आहेत, असे ती म्हणाली. त्यावरचा उपायही तिला सांगितला. सुनेने तसे केले. तिला मुले परत मिळाली. देवीने सांगितले, "यापुढे काढ्या मांजराला लाथ मारू नको. ज्येष्ठातल्या षष्ठीला पिठाचे मांजर कर. त्याची मनोभावे पूजा कर. तुझ्या मुलांचे मी रक्षण करीन."

या कथेत षष्ठी आणि मांजरी यांचे दृढ नाते आणि त्यांचे मुले पळविणारे निराखणारे असे उभयरूप स्पष्ट झाले आहे.

मांजरी ही अशी मातृदेवता आहे. ही महामाता एकीकडे सर्जनशक्ती असणारी, म्हणून संतानदात्री समजली गेली आहे, तर दुसरीकडे विनाशक शक्ती असणारी म्हणून मृत्युदूती मानली गेली आहे. भारतीय संस्कृतीत प्रामुख्याने ती बालमृत्यूशी



निगडीत देवी म्हणून वावरली आहे. मांजरी स्वतःची नवजात पिले खाते आणि उरलेल्यांचे रक्षणही प्राणपणाने करते. या तिच्या वर्तनाचे उभयविध विशेषच तिच्या प्रतीकरूपात साकार झाले आहेत.

### ‘ चानी ’ तीळ मृत्युदूती मांजर

खानोलकरांची ‘ चानी ’ ही कादंबरी वाचताना मांजरीचे मृत्युदूतीचे रूप निष्पाप कारुण्याला विलगून काव्यात्मकतेने मनात ठिवकत राहते. <sup>३२</sup> या कादंबरीत दिन्नु आणि चानी यांच्याखेरीज ज्या काही माणसांचा वावर आहे, त्यांत धाकट्या मामीइतकाच लक्षणीय वावर दिन्नुच्या आजीचा आहे. खरे म्हणजे ‘ वावर ’ म्हणणे तितकेसे बरोबर नाही. कारण या आजीच्या तरतरीत, ताठ कण्याच्या आयुष्याला मृत्यूने हळूहळू कवेत घेतलेले आहे अन् केवळ पाय घसरल्याचे निमित्त होऊन अंथरुणाला खिळलेली दिन्नुची आजी कादंबरीत पुन्हा उठून वावरू शकलेली नाही. दिन्नुच्या डोळ्यांनी ह्या घटना पाहताना खानोलकरांमधल्या कलावंताने, दिन्नुचे घर आणि चानी यांच्यात पापपुण्याच्या कल्पनापुंजातून लखलखत निघणारे जे भावनांचे अनंत धागे झुलत ठेवले आहेत, त्यांची नक्षी खरोखर ~~क~~ करणारी आहे.

गावातल्या इतर अनेक संभावितांप्रमाणेच धाकट्या मामाच्या लेखी चानी हे मूर्तिमंत पाप आहे. त्यामुळे चानीवर हा धाकटा मामा सदैव दातओठ खातो; तिला शिव्या देतो. तिने गाव नासवले, अशी त्याची दृढ समजूत आहे. दिन्नुची आजी मात्र अशा ठोकळेबाज पद्धतीने चानीला पापी मानायला तयार नाही. तिने आयुष्यात खूप अनुभवले आहे. माणसे जवळून पाहिली आहेत. चानीला महापाप म्हणणारे गावातले लोक कितीसे पुण्यवान आहेत, हेही तिला ठाऊक आहे. आणि म्हणून चानीकडे ती अनुभवी माणूसपणाच्या निर्मळ डोळ्यांनी पाहते-मामासारख्या पारंपरिक पापपुण्य-कल्पनांच्या काजळाने माखलेल्या अविवेकी डोळ्यांनी नव्हे.

दिन्नु मात्र अजून अजाण आहे. पाप आणि पुण्य यांचे नेमके अर्थ त्याला कळायचे आहेत. चानी पापी आहे, म्हणजे काय, हे त्याला कळत नाही. पण शकुनापशकुनांवर, पारंपरिक संकेतांवर विश्वास ठेवणाऱ्या कोकणातल्या घरात तो वाढतो आहे. म्हणून त्या कादंबरीत दिन्नुच्या घरात घडणाऱ्या सगळ्या प्रसंगांनी दिन्नुच्या मनात एक प्रश्न सतत निर्माण होतो की, हे काय घडले ?

मानवी आयुष्यातल्या अनपेक्षित दुःखांचा किंवा मृत्यूचा अर्थ दिन्नुच्या लहानशा, अवोध जीवाला उलगडत नाही. मोठ्या मामा-मामीसारख्या लोकांनाही तो उलगडत नाहीच. पण त्यांच्या डोळ्यांवरचे अशा प्रश्नांचे ओझे उतरवणारे एक उत्तराचे दार पारंपरिक पापकल्पनेने त्यांच्यापुढे उघडे ठेवले आहे. चानी या घराशी येऊन गेली. ती म्हणजे मूर्तिमंत पाप. त्या अवदसेमुळे गाईचे डोळे गेले, धाकट्या मामाने दिन्नुला

मारले, मोठ्या मामाने धाकट्या मामाच्या थोबाडीत मारली आणि पाय घसरून पडल्याने आजीने अंधरूण घरले. हे सारे चानीच्या पापी पायांनी घडले, अशी कारण-मीमांसा करून मामा-मामी मोकळे होतात. ज्या आजीने चानीला पापी मानले नाही, त्या आजीचे दुखणे मात्र चानीच्या पापी असण्यामुळे घडले, असे मामा-मामी समजतात.

दिनूच्या मनात या सगळ्या कल्पनांचे पडसाद सतत उमटत आहेत. आपण शाळा बुडवून चानीला भेटलो, यामुळे तर आजी पाय घसरून पडली नसेल ना ? गाईचे डोळे यामुळे तर गेले नसतील ना ?—अशी भीती त्याला वाटते आहे. वस्तुतः हे सगळे योगायोग आहेत. आजी पडली, ती म्हातारपणामुळे तोल जाऊन आणि पाय घसरून. म्हातारे माणूस मोठ्या आजारातून उठणे किंवा त्याची मोडलेली हाडे सांधून येणे कठीणच. त्यातून आजीला डॉक्टरचे औषधोपचारही नाहीत. म्हणून आजीची वाटचाल क्रमाने मृत्यूकडे चालली आहे.

पण दिनूला हे समजत नाही. समजण्याचे त्याचे वयही नाही. नेमके याच वेळेला साळू मांजरीचे अस्तित्व कादंबरीत अर्थपूर्ण झाले आहे. इतक्या वेळेपर्यंत दिनूच्या मनातल्या चानीविषयीच्या निष्पाप भावनेचे साक्षी म्हणून वावरणारे हे मांजर आता दिनूच्या मनातून, आजीच्या मृत्यूची चाहूल घेऊन बाहेर उडी मारते. मांजर दुःख आणि मृत्यू आणते, अशी अमेरिकेतल्या निग्रॉंची समजूत असल्याचे मी वाचले होते.<sup>१४</sup> दिनूची ही साळू मांजरही घरातल्या दुःखाचे नि मृत्यूचे सूचन करते. दिनूच्या अजाण मनाच्या पातळीवर त्याची गुंतागुंत तर फार तरल आहे.

शाळा बुडवून दिनू चानीकडे जाऊन घरी परततो. त्याला आधी कळते की, एक गाय आंधळी होते आहे. मग कळते की, आजी घळीत पाय घसरून पडली आहे. यासंबंधीच्या कार्यकारणभावाचे विचार त्याच्या मनात येत असतातच. त्याच्या पायाशी साळू मांजर 'म्यॉव' म्हणून ओरडते आहे. मान वर करून दिनूकडे पहात दुखरा पाय उचलते आहे. अंग फुलवून, शेपटी वर उचलून फिरताना काही सांगू पहाते आहे. तिला उचलून दिनू गोठ्याकडे येतो अन् गाईवद्दल मामाला विचारतो, "मामा, काय झालंय हिला ?" मामा चकचकत म्हणतो, "जगदंवेची इच्छा ! आंधळेपणा येतोय हिला !"

गाईला आंधळेपणा येतो आहे, ही सूचना देणारी, त्या घटनेची मूक साक्षीदार दिनूची साळू मांजर आहे. केवळ या दुःखाचीच नव्हे, तर आजीच्या मृत्यूचीही चाहूल तिने आणली आहे. एकदा म्यॉव, म्यॉव करून ती ओरडते आणि मग घरामागच्या एका आंब्याच्या झाडाकडे पहाते. या आंब्यावर जणू आजीचा मृत्यू उतरला आहे आणि साळू मांजरीला ते जाणवले आहे. ते जाणवलेले अव्यक्तच व्यक्त करण्याचा प्रयत्न ती करणपणे करते आहे. दिनूला त्या झाडापर्यंत नेऊन ती त्या झाडाभोवती फिरते आहे आणि मग त्याच्या मुळावर बसून करुण ओरडते आहे.

हे आजीच्या मृत्यूचे सूचन आहे, असे दिन्गूला स्पष्टपणे तर जाणवत नाही, पण मांजरीच्या भावांमधले काही तरी तसेच त्याला स्पर्शन जाते आहे अन् तो “ आजीचे काही बरेवाईट तर...” या धूसर आशंकेने अस्वस्थ झाला आहे. आजीच्या मरणाचा श्वास असा या मांजरीभोवती अन् त्या घरामागच्या आंब्याभोवती सारखा घोटाळतो आहे अन् दिन्गूच्या मनाशी ते घोटाळणे सारखे उदास-अस्वस्थ करून जाते आहे. साळू मांजरी त्या आंब्याकडे का पाहतेयु ? तिला त्यावर काय दिसतेयु ? ती काय सांगू पाहतेयु ?—हे प्रश्न दिन्गूला सारखे छळताहेत.

आजीला मात्र हे प्रश्न छळत नाहीत. तिला आंब्यावर उतरलेला आपला मृत्यू स्पष्ट कळलेला आहे. त्याचा तिने आतून स्वीकारही केला आहे. तिच्या डोळ्यांतले मंद झालेले काही तरी आणि त्याची जागा घेणारे, धुक्याआडून दिसणाऱ्या काळ्या डोहासारखे चकाकणारे काही तरी, त्यांचे अर्थ दिन्गूला न कळोत, पण आजीला मात्र पुरते उलगडले आहेत. अस्तित्वाच्या सांगतेच्या तयारीवर दाटलेला तो गूढ निर्मम, म्हणून बघिर असा तवंग आहे.

या तवंगाची थरारीच फक्त दिन्गूला जाणवते, पण त्यामागचा समग्र आयुष्याचा ग्रास करणाऱ्या अनुभवाचा स्वीकार त्याला कळू शकत नाही, कळण्याचे त्याचे वयच नाही. म्हणून आजीचे डोळे मृत्यूचा शांतपणे स्वीकार करून आंब्यावर खिळून राहिलेले दिसतात आणि देवानेही ‘बैद्य नको’ असा कौल दिलेला आहे. मृत्यूच्या अटळपणाची ही स्पष्ट साक्ष आहे. ही साक्ष दिन्गूला जाणवते आहे, ती फक्त आजीच्या आंब्यावर खिळलेल्या डोळ्यांतून आणि त्या आंब्याकडे पाहून करुण म्यौव करणाऱ्या आणि घराच्या आत न फिरकणाऱ्या साळू मांजरीच्या व्यथागूढ नजरेतून !

### बोका : पुरुषतत्त्वाचे प्रतीक

मांजराचे, नव्हे बोक्याचे पुरुषतत्त्व म्हणून रूप, फार रेखीवपणे प्रकटले आहे ते अरविंद गोखल्यांच्या ‘आभा सावंत’ या कथेत. <sup>१</sup> वयात घेणाऱ्या एका मुलीला — आभा सावंतला — पौरुषाचे पहिले अस्तित्व एका अनाकलनीय आकर्षणाच्या स्वरूपात जाणवते ते एका रुवाबदार, पुष्ट बोक्याच्या रूपात. मांजराच्या प्रावलांनी आभाच्या मनात प्रथम-पौरुषाविषयीची जाण येते.

मनात आणि शरीरात तारुण्याच्या प्रांतात घेण्याजोगे बदल घडत असण्याच्या काळात ही मुलगी — आभा — समोरच्या छपरावर उन्हाच्या पट्ट्यात पसरलेला देखणा बोका पाहते अन् नकळत तिच्यातल्या स्त्रीत्वाला त्या सनातन पुरुषतत्त्वाची खूण पटते. तिच्यात नुकते जागे होणारे स्त्रीचे, विशेषतः कामिनीचे रूप एका आदिम वासनेच्या पातळीवर त्या बोक्याकडे आकर्षित होते. या आकर्षणाचे निश्चित स्वरूप आभाला टाऊक नाही. त्याचे अर्थ तिला उलगडलेले नाहीत. पण त्या आकर्षणाने तिच्या उमळू

पाहणाऱ्या तनामनावर एक विलक्षण मोहिनी मंत्र घातला आहे आणि पौरुषाचा एक सनातन आदिबंध मनाच्या एका तरल अवस्थेत तिच्या सुप्त मनातल्या स्त्रीला आदिम नात्याची खूण सांगून गेला आहे.

म्हणून न्हाऊन-जेवून दुपारी केस वाळवीत बसलेल्या आभाच्या डोळ्यांना ज्या क्षणी एखाद्या शूराच्या रुवावात बेफिकीरपणे पसरलेला तो समोरच्या कौळांवरचा बोक्या भेटला, त्या क्षणी तिच्या छातीत एक अनाम धडधड सुरू झाली. त्याच्या गुरगुरण्याशी, शोपटी हलवण्याशी, नजरीशी-सान्याच पौरुषसंपन्न कुतींशी तिचे जगावेगळे नाते जडून गेले. नक्की काय होते आहे, हे तिला कळले नाही; पण अभावितपणेच तो तिच्या त्या काळातल्या सगळ्या आयुष्यावर पसरला. त्याचे रूप तिला सर्वत्र दिसे. कुठेही. एकदा तर तो बोक्या समोर आल्यावर तिने आपला पदरही सावरला.

एका रात्री घराजवळच्या बोट्यात त्या बोक्याची, इतर मांजरींशी बहुधा प्रणयधुंद झटापट चालल्याचे जाणवताच असूयेने पेटून तिने त्यांना पेपरवेटही फेकून मारला होता. हळूहळू तो बोक्या तिच्या मनात स्थिरावला. पहिला आवेग ओसरला, आतली धडधड थांबली.

आणि मग एक दिवस तिला साडी नेसता नेसता खिडकीतून वेगळेच दृश्य दिसले. तो बोक्या एका खिडकीतून आत जाण्याचा प्रयत्न करीत होता नि एक पुरुषी मनगट त्याला बाहेर ढकलीत होते. बोक्याची धडपड, धिटाई, आक्रमकता आणि काठीने त्याला रोखणारे ते केसाळ मनगट ती पाहत राहिली. हळूहळू बोक्याने तिच्या मनात व्यापलेली जागा त्या मनगटाने घेतली. बोक्याच्या रूपाने तिच्या मनात शिरलेला आदिम नर वर्तमानातल्या पुरुषरूपात परिणत झाला आणि मग ते आदिम नरतत्वाबद्दलचे आकर्षण, वर्तमान अस्तित्वात बद्ध झालेल्या, पुरुषाबद्दल स्त्रीला वाटणाऱ्या आकर्षणात बदलून गेले. आभा एक 'स्त्री' झाली. आपण वयात आल्याची जाणीव तिला झाली अन् मग ते गूढ पातळीवरचे आकर्षण संपले. त्या बोक्याचे अस्तित्त्व तेवढ्यासाठी-तेवढ्यापुरतेच तर अर्थपूर्ण होते.

## रक्षक आणि भक्षक माता

केवळ सर्जनाच्या प्रक्रियेशी दृढ बांधल्या गेलेल्या मांजरीचे वत्सल मातेचे आदिरूप (गुड मदर) आणि स्वतःचीच पिले खाणाऱ्या संहारक मातेचे आदिरूप (टेरिबल मदर) यांचे दर्शन आधुनिक मराठी कथेत आणखी काही नामवंत कथाकारांनी घडवले आहे. उदाहरणार्थ 'मी येऊ ?' ही विद्याधर पुंडलिकांची कथा.

'टेकडीवरचे पीस' या कथासंग्रहातली ही कथा आहे. <sup>१६</sup> कुण्या एका वडिलांच्या एका अवी नावाच्या लहान मुलाची ! या दुबळ्या मुलाला एक काळ्या रंगाचे मांजरीचे पिलू मिळाले आहे. ही काळी मांजरी धगधगीत निळ्या डोळ्यांची आहे. या मांजरी-

वहलच्या अवीच्या आईच्या प्रतिक्रिया स्वाभाविक आहेत - नॉर्मल आहेत. तिला मांजरीचे भयही वाटत नाही, रागही येत नाही, की फारसे प्रेमही वाटत नाही. पण आपल्या मुलाला ते मांजर आवडते आहे, ही वस्तुस्थिती तिने आस्थेने स्वीकारली आहे. "घरात काळे मांजर असावे म्हणे. भाग्य घेऊन येते ते," अशी समजूत सुद्धा तिने अवीच्या वडिलांना बोलून दाखवलेली आहे.

अवीचे वडील मात्र काळीबाबत इतका स्वाभाविक दृष्टिकोन ठेवू शकत नाहीत. त्यांना काळीचे भय वाटते. हे भय कसले आहे? हे तिच्या काळ्या रंगाचे नि घगधगीत निळ्या डोळ्यांचे भय आहे. मांजराबद्दलच्या लोकभयाचा उलगडा करताना काही संशोधकांनी मांजराच्या, अंधारात चकाकणाऱ्या डोळ्यांचा आणि एकटक नजरेचा उल्लेख केला आहे. अर्थात् अवीच्या वडिलांचे भय केवळ काळीच्या रंगामुळे वा नजरेमुळे नाही, तर तिच्या 'मिर्याव' ओरडण्यामुळेही आहे. अंधारातून, खोल गुहेतून प्रश्न यावा, तसा हा काळ्या रात्री आपल्याकडे येणारा 'मी येऊ?' हा काळीचा प्रश्न आहे, असे अवीच्या वडिलांना वाटते.

अवी मात्र या 'मी येऊ?' प्रश्नाचे रूपांतर 'मी येऊ ना?' अशा आर्जवात करू शकतो. कारण त्याला काळीबद्दल एक ममत्व आहे. आपुलकीचे, जीवाभावाचे प्रेम आहे. आईवर असावे, तसे निःशंक प्रेम आहे, निर्विष प्रेम आहे. अवीच्या भावनिक पातळीवर अवीचे वडील नाही उतरू शकत. ते त्या प्रश्नातल्या अखेरच्या 'ना'पाशी अडतात. 'मी येऊ?' नंतर प्रेम घेऊन, माया घेऊन येणारा तो 'ना'चा आर्जवी उद्गार त्यांना जाणवू शकत नाही. त्यांच्या कल्पनेत तो प्रत्यक्ष होऊ शकत नाही. होणे शक्यही नाही. आणि आपल्या बावांना काळीची भीती का वाटते, ते तिला हात लावायला का घाबरतात, हे अवीलाही समजू शकत नाही.

कारण अवीच्या मानसिक जगात काळीबद्दलच्या प्रेमात कोणताच किंतू नाही. त्याच्या लेखी काळी हा एक प्राणी नाहीच. त्या दुबळ्या, आजारी अन् म्हणून काहीशा एकट्या मुलाच्या आयुष्यात काळी हा एक आपलेपणाचा, जीव लावण्याचा मुका धागा आहे. पण अवीचे काळीबद्दलचे असे निःशंक प्रेम, अशी अ-पाप ओढ एका-एकी धक्का बसल्यासारखी वावरलेली दिसते. जेव्हा काळीला पिले होणार असतात, तेव्हा तिच्या गर्भारपणाच्या काळात, अवीला एक दिवस कुणा शेजाऱ्याकडून कळते की, सगळी पिले जन्मल्यावर, मांजरी त्यांतले एक पिलू मारून खाऊन टाकते.

हे कळताक्षणी अवी वेचैन होतो. अवीची ही वेचैनी फार वेगळी आहे. त्याच्या अजाण मनात मातृत्वाचा जो ठसा आहे, तो वत्सल मातृत्वाचा! आई मुलांना जन्म देते, त्यांना प्राणपणाने वाढवते, त्यांचे दुःख-संकटांपासून रक्षण करते आणि त्यांच्या-वर जिवापाड प्रेम करते. मातृत्वाची ही सर्जक-पोषक बाजूच त्याच्या आयुष्याच्या अंगाने त्याला भावली आहे. तो लहान आहे आणि पुन्हा आजारी, अशक्त असा

दुवळा मुलगा आहे. म्हणून तर त्याची जपणूक, त्याचे लाड आणि त्याला मिळणारी माया अधिक आहे. शिवाय अजून तरी त्याच्या घरात तो एकटाच आहे. त्याच्या पाठीपोटी भावंडांची रांग नाही. या सगळ्या कारणांनी अवीला आईवापांचे मुलावहलचे स्वाभाविक प्रेम अधिक गाढ, अधिक निवांत असे मिळते आहे. त्याच्या मनातली मातेची आदिप्रतिमाही अर्थात् वत्सल आहे; मुलांवर पाखर घालणारी आहे.

म्हणून, मांजरी स्वतःचे नुकतेच जन्मलेले मूल खाते, ही समजूत त्याच्यापर्यंत जेव्हा येते, तेव्हा ती परिपक्व मनात येणाऱ्या विचारांसारखी येत नाही; ती अवीच्या मानसिक विश्वालाच तळातून एक हादरा देते. ज्या विश्वात बाहेरच्या जगापेक्षा घरातले जग अधिक आत्मिय दंगाने मांडले गेले आहे, ज्या विश्वात मुलाला अनुभवाला येणाऱ्या आईच्या आपलेपणाची ऊन भरून राहिली आहे, ज्या विश्वात सकाळच्या पहिल्या कोवळ्या किरणांसारखा आईवापांवरचा नितळ विश्वास इथे-तिथे रेंगाळतो आहे, त्या विश्वात एखाद्या वावटळीसारखी ही समजूत मग आक्रमण करते.

अवीला हे समजूच शकत नाही की, आईपणाला आणखीही एक संहारक बाजू असते, म्हणून मांजरी आपली पिले खाऊ शकते. मातृत्वाची संहारक आदिप्रतिमा या 'काळी'च्या रूपाने आता त्याच्या जगात येऊ पाहते. मुलांच्या आयुष्याचा घात करणारी, विनाशक रंगाने माखलेली ती आई कल्पनेने पाहतानाही अवीचे बालमन विस्कटून जाते. काळी आपल्या पिलांना मारून कचाकच खाऊन टाकील, ही कल्पना अवी सहनच करू शकत नाही. सतत केवळ तीच भयानक कल्पना त्याच्या भावविश्वात आ वासून उभी राहते. रात्री-अगदी रात्री, अस्वस्थ भेदरून, अंथरणावर टक्क जागा असलेला अवी आणि 'खरंच का हो आपल्या मुलाचे रक्तसुद्धा काळी पिईल?' हा त्याचा करुण प्रश्न! मातृत्वाचे ते दुसरे संहारक रूप स्वीकारताना अवी केवढा असहाय झाला आहे, याचे अचूक दर्शन पुंडलिकांनी घडवले आहे.

अवीची आई आणि काळी यांच्यामधला संबंध अर्थात् नेणिवेच्या पातळीवर सहज स्वाभाविक आहे. अवीचे वडील जेव्हा अस्वस्थ होऊन "ही समजूत खरी असेल का?" असे अवीच्या आईला विचारतात, तेव्हा आई म्हणते की, "माझी आई म्हणायची की, बाळंतपणाची आग पडते ना तिच्या पोटात! तेच तिचे पथ्याचे खाणे!" इतक्या सहजतेने आपल्या आईकडून अवीच्या आईने ही समजूत स्वीकारली आहे की, त्यातला भयंकरपणा तिला जाणवत नाही. तिला उन्मळून टाकीत नाही. आपल्याच आदिरूपाची ही दुसरी बाजू स्त्रीच्या नेणिवेच्या पातळीवर स्वीकारली गेलेली असते की काय कुणास टाऊक!

पण अवीचे जग मात्र त्यामुळे अनाथ झाल्यासारखे विस्कळीत होते. कालपर्यंत जिच्यावर निःशंक प्रेम केले, तीच काळी अवीला आता भयंकर 'काली'सारखी भीतिदायक वाटू लागते. 'मी येऊ ना?' मधला, एके काळी आर्जवाने ऐकू येणारा 'ना'

त्याला ऐकू येईनासा होतो आणि रात्रीच्या गूढगहन अंधारातून काळीचे दबत, प्रतिसादाची वाट पहात ऐकू येणारे भेसूर ओरडणे अवीला खूप घाबरवून सोडते - त्याला तडफडायला लावते.

अवीच्या वडिलांना, अवीच्या मानसिक पातळीवरच्या या विलक्षण तडफडीची जाणीव नाही. मात्र अवीचे भय आणि काळीचे संहारक सामर्थ्य यांचा, त्यांच्या मनातल्या भीतीशीही कुठे तरी संबंध आहे. म्हणून काळीच्या ओरडण्यातले काही तरी अशुभ त्यांना जाणवू शकते आणि अवीच्या करुण प्रश्नांना काहीवाही समजूत घालणारी उत्तरे देत असताना त्यांतला फोलपणाही त्यांना कळू शकतो.

सुदैवाने म्हणून, या बाळंतपणासाठी काळी अवीच्या घरी थांबत नाही. पण ती एका अपरात्री आपल्या पिलांना घेऊन येते. ती आल्याची आणि तिला दोन पांढरी पिले झाल्याची बातमी वडील अवीला देतात खरे, पण पिले किती आहेत, कोणत्या रंगाची आहेत, एवढेच अवी विचारतो. काळीवद्दल तो अवाक्षरही उच्चारीत नाही, की उठून तिला पहायलाही जात नाही. आता या मधल्या काळात अवीने मनातल्या मनात काळीच्या जन्मू घातलेल्या पिलांशी स्वतःला समधर्मी केले आहे. त्या पिलांशी अवीची एकरूपता झाली आहे. आणि आई म्हणून काळीची मुले खाण्यातली भयानकता त्याने अनुभवली आहे. म्हणून अवी आता जणू लहानगे मांजरीचे पिलू होऊन आईपणाचे क्रूर दर्शन काळीमध्ये घेतो आणि मग एका ठाम निश्चयाने काळीला घरापाठीमागच्या विहिरीत फेकून देतो, तिला मारून टाकतो, नष्ट करतो. एका अर्थाने या वरवर असंबद्ध वाटणाऱ्या, चकित करणाऱ्या कृतीने तो आपल्या लाडक्या मांजरीला मारताना दिसतो खरा, पण दुसऱ्या अर्थानेही एका इवल्याशा पिलाने आपल्या आईचे संहारक रूप नाकारण्यासाठी केलेली केविलवाणी धडपड असते. बालमनातल्या एका असह्य मानसिक झगड्याचा तो वास्तव परिपाक असतो.

## सनातन मातृत्वाचे हळवे रूप

‘पोपटी चौकट’ या कथासंग्रहात पुंडलिकांनी मांजरीविषयी आणखी एक कथा लिहिली आहे.<sup>१०</sup> ही ‘एका मांजरीची कथा’ खरे तर एका मांजरीशी आपले रिते आयुष्य जोडून दिलेल्या एका वेड्या आईची कथा आहे.

कृष्णाबाई एकदा-दोनदा नव्हे, तर चांगल्या चार वेळा गर्भार राहिल्या आणि त्यांची कूस फाडून चार मुलांनी जन्म घेतला, पण माणसाच्या हाती असणारे हरतऱ्हेचे बाह्य आणि आंतरिक उपाय करूनही मुले तीन-चार वर्षांपेक्षा जास्त जगली नाहीत. तेव्हापासून अगदी पोकळ आयुष्य टकलीत राहिलेल्या कृष्णाबाईंची ही कथा आहे. त्यांच्या आयुष्याला लटकून फरपटणाऱ्या गोपाळरावांचा आणखी एक संदर्भ या कथेला आहे. पण मला सांगायचा आहे तो, तो नव्हे. त्याखेरीजच्या दुसऱ्या एका नात्याविषयी

मला सांगायचे आहे.

या कथेतल्या कृष्णाबाईंचे आयुष्य अगदी उजाड आहे. मुले एकापाठोपाठ एक गेली खरी, पण जाताना त्यांनी आईच्या आयुष्याचे सगळे सत्त्वच नेले आहे. तिच्या आयुष्याचा कणा पार मोडून, चेचून गेला आहे. आता कोणतेही नाते असे उरलेले नाही की, जे त्या भकास आयुष्याला अर्थ देऊ शकेल. नाही म्हणायला दोन गोष्टी आहेत; त्यांचा आधार नाही, पण सोबत आहे. एक गोपाळराव - कृष्णाबाईंचे यजमान आणि दुसरी मंजी - कृष्णाबाईंची लाडकी मांजर !

ह्या मांजरीला दूध पाजता पाजता, तिचे चालणे-उठणे-बसणे पाहता पाहता अन् तिचे कौतुक करता करता कृष्णाबाई एकाच वेळी तिच्यावर लेकीसारखी मायाही करताहेत अन् तिच्याशी स्वतःला एकरूपही करताहेत. मंजीच्या गर्भारपणात त्या ज्या आपुलकीने तिची काळजी घेताहेत, त्यापाठीमागे त्यांच्या स्वतःच्या सर्जकतेचा-मातृत्वाचा एक अनुभव आहे.

म्हणून कथेच्या प्रारंभीच गर्भार मंजीला दूध पिण्यासाठी त्या हाक देताहेत अन् तिच्या भरल्या कुशीचे कौतुकही करताहेत. पण तिच्या गर्भारपणाचे सुख स्वतः अनुभवता अनुभवता अंतर्मानत कुठे तरी आयुष्य चुरमडून टाकणारा मुलांच्या मृत्यूचा विदारक अनुभव त्यांना वाजूला सारता येत नाही. हळूहळू तो क्षेप घेतो. मनाचा पार चिरफळा करतो. त्या मनात बसलेली गर्भार मंजी स्वप्नातच जेव्हा विते, तेव्हा तिच्या पिलांच्या माना मुरगळलेल्या, रक्ताळलेल्या असतात. कृष्णाबाईंच्या मुलां-सारखीच ती पिले मरण पावलेली असतात.

स्वप्नातही कृष्णाबाई त्या पिलांना स्वतःच्या मुलांशी एकरूप करून टाकतात अन् मग 'आईपणाच्या चिंधड्या करणारा तो विकल अनुभव मंजीला तर घेणार नाही ना ?' या भीतीने धास्तावून जाण्या होतात. 'आपल्या मंजीची पोरं वाचतील ना हो ? की ती सुद्धा...' हा कृष्णाबाईंनी गोपाळरावांना विचारलेला करुण प्रश्न आपण पूर्ण केला, तरी 'मंजीही कूस उजवूनदेखील अपत्यहीन ठरणार नाही ना ?' याची कृष्णाबाईंनी घेतलेली धास्ती जाणवते.

या धास्तीच्या मागे आहे ते एका आईचे मन, जे मांजरीशी-सनातन मातृत्वाचेच एक रूप म्हणून पूर्णतः आदिम पातळीवर वावरणाऱ्या एका सर्जेक नारीशी एकरूप झालेले आहे. दुःखाचा बळी ठरलेल्या आपल्या आयुष्याप्रमाणेच मंजीचेही आयुष्य उजाड होऊ नये, म्हणून ते मन तडफडते आहे. पण ही तगमग किती दुबळी आहे ! किती व्यर्थ आहे ! तरीही किती खरी आहे अन् किती करुण आहे !

## जैविक पातळीवरची 'जननी'

दिवाकर कृष्णांची 'मांजरीची पिले' नावाची एक लहानशी गोष्ट आहे.<sup>१८</sup> गोष्ट



तशी शेवटी तत्त्वचिंतनात्मक प्रश्नांवर संपणारी अन् ते प्रश्नही काहीसे अनपेक्षित, गोष्टीच्या मूळ लयीत तिला न संपवणारे असे. पण मी ते प्रश्न माझ्या विवेचनापुरते पुसून टाकले आणि मूळ अनुभवाला ढळ न लावताच तो मांजरीच्या सनातन रूपाशी संबद्ध केला, तेव्हा या कथेतून केवळ 'जननी' म्हणून मांजरी आपल्या शुद्ध जैविक पातळीवर कशी वावरते, याचे सुंदर चित्र मला मिळाले.

या कथेत आई-बाप आणि लहान मुलगी अशा तीन माणसांच्या एका कुटुंबात एका मांजरीने प्रवेश केला आहे. लहानाची मोठी झाल्यावर या मांजरीला एका पट्टेदार पिवळ्या बोक्यापासून दोन पिले झाली आहेत. या पिलांपैकी एक सुरवातीलाच नाहीसे झाले आहे आणि दुसऱ्या पिलावरही तो पिवळा बोक्या टपून आहे.

वस्तुतः त्या बोक्याचेच ते मूल. त्याच्यापासून त्या मांजरीला झालेले. या बोक्याने खरे तर त्या पिलावर प्रेम करायला हवे. बाघ जसा आपल्या छाव्यांना वाढवतो, त्यांच्यासाठी शिकार मारून आणतो, तसे या बोक्यानेही पिलांसाठी करायला हवे. पण बोक्या मात्र आपल्या पिलांच्या जन्मापासूनच त्यांच्या जिवावर उठलेला दिसतो आणि मांजरी त्याच्यापासून आपल्या पिलांचे रक्षण करण्यासाठी धडपडताना दिसते. याचे कारण या काळात ती केवळ 'माता' असते आणि तो सदैव ( पिता नव्हे, तर ) केवळ नर असतो. म्हणून ते लहान पिलूही त्याच्यावरच्या मादीच्या प्रेमातला वाटेकरी ठरते, नराचा बैरी ठरते, प्रतिस्पर्धी ठरते.

इतर कोणत्याही भूमिकांपेक्षा नर ही एकच भूमिका घेऊन बोक्या आयुष्यभर वावरत राहतो अन् मांजरीही आयुष्यभर सतत आणि घट्ट बांधलेली असते ती सर्जनाच्या प्रक्रियेशी. तिचे मादीपण सदैव सर्जनासाठी उत्सुक असते अन् त्यातूनच तिच्या संपूर्ण जीवनाचे सार हाती येते. दिवाकर कृष्णांच्या कथेतली मांजरी पिलांच्या काळजीने ज्या बोक्याच्या अंगावर धावून जाते, त्याच पिवळ्या बोक्याबरोबर काही दिवसांनी पुन्हा ती रममाण होते. घरातल्या लहान मुलीला, तिच्या आईबापांना याचा अर्थ समजू शकत नाही. ते तिचेही मांजरीच्या दुसऱ्या वेतानंतरच्या पिलांचे संरक्षण करण्यासाठी बोक्याला हाकलून देत राहतात.

या कथेतल्या वडिलांच्या मनात बोक्याबद्दल तीव्र द्वेष आहे. ते त्याला गोळी घालू पाहतात. पण 'मांजर मारणं पाप आहे', म्हणून पत्नी त्यांचा हात धरते अन् बोक्या वाचतो. अखेर एक दिवस तो संधी साधून पिलांच्या मानाचा वचू न टाकतो, अन् कठोर मन करून वडील मग गड्याकरवी मांजरीलाच दूर सोडून देतात.

या कथेची संपूर्ण वीण अशी आहे की, मानवी कार्यकारणभावविरुद्ध चाललेल्या मांजरीच्या आयुष्यातल्या घटनांविषयी एक स्वाभाविक चीड या घरातल्या माणसांच्या मनात निर्माण झाली आहे. बाप असून बोक्या आपल्या पिलांचे प्राण घेतो आहे, हे माहीत असूनही मांजरी पुनः पुन्हा त्याच बोक्याबरोबर संभोग करते आहे आणि या

चक्राचे नेमके अर्थ न समजल्याने येणाऱ्या असहाय संतापातून अखेर ते मांजरांचे जगच डोळ्यांआड करण्याचा निर्णय घरातली माणसे घेताहेत.

खरे पाहता, मांजरांचा आयुष्यक्रम पूर्णपणे त्यांच्या आदिम प्रवृत्तींच्या पातळीवर स्वाभाविक असाच चालला आहे. मांजरीमधली सर्जक माता आणि बोक्यामधला आक्रमक नर यांच्या आदिम संबंधातून साकारलेला हा आयुष्यक्रम आहे. एक पुरुष म्हणून या कथेतील बाप बोक्यामधल्या आक्रमक नराच्या क्रूर दर्शनाने पेटून उठतो. त्याला संपवण्याच्या जिद्दीला पेटतो. पण कथेतली आई मात्र पुन्हा पुंडलिकांच्या कथेतल्या अवीच्या आईसारखी नेणिवेच्या पातळीवर मांजरीशी नाते स्वीकारून आहे. त्यामुळेच बोक्याला मारण्याचा विचार नवऱ्याने बोलून दाखवल्यावर ती त्याला विरोध करते. तिचे न ऐकता त्याने नेम घरल्यावर ऐन वेळी त्याचा हात धरून त्याला अडवते, आणि 'पुन्हा त्या बोक्याला मारणार नाही,' असे नवऱ्याकडून वचन घेते. कारण तिलाही नकळत तिने आदिमातृत्वाच्या गर्भातला तिचा नि मांजरीचा संबंध स्वीकारला आहे. नर म्हणून बोक्या असाच असणार आहे, हेही तिला नकळत माहीत आहे.

अशाच सनातन प्रवृत्तींच्या पातळीवर डॉ. आनंद यादव यांच्या 'माजली' नावाच्या एका कादंबरीत मांजरीचे आयुष्य फार बारकाईने उतरले आहे.<sup>१९</sup> 'राजस मासिकाच्या १९७९ च्या दिवाळी अंकात ही कादंबरी पूर्वी अपूर्ण स्वरूपात प्रसिद्ध झाली होती. तीत मांजरीचे सनातन मातृत्व त्यांनी रंगविलेले आहे.

या मातृत्वाची रीत अशी की, कालचा पती तिच्या उदरी आपला अंश जन्माला घालतो आणि जन्मलेला पुत्रच मोठा झाल्यावर तिचा पती म्हणून तिच्यात नव्या उत्पत्तीची बीजे रुजवतो. सभ्यतेचे नि संस्कृतीचे सगळे पापुद्रे सोलून मांजरी आपल्या आदिधर्माला जागत जगताना दिसते आणि तिचे मुख्यतः हेच जगणे यादवांमधल्या कलावंताला भावलेले आहे. म्हणून तर या कादंबरीतला निवेदक स्वतःच्या गर्भार पत्नीला आणि गर्भार मांजरीला एकरूप पाहतो आणि मग पुढे मांजरीचा नारी म्हणून सगळा आयुष्यक्रम वर्णन करतो.

त्या वर्णनातला पुनरुक्त, कंटाळवाणा आणि रसहीन तपशिलाचा भाग मी आज विसरूनही गेले आहे. आदिबंधामुळे काही कादंबरीला कादंबरीपण प्राप्त होत नाही किंवा तिच्या मूल्यमापनाचा वा श्रेष्ठतेचा तो काही निकष ठरत नाही, हे सत्य ही कादंबरी वाचताना मी पुन्हा अधोरेखितही केले. मात्र या कादंबरीच्या प्रारंभी, एक मार्जारस्तोत्र म्हणू या, असा जो एक काव्यात्म गद्य परिच्छेद यादवांनी लिहिला आहे, तेवढा आणि तोच मला या कादंबरीचा अत्यंत प्रभावी आणि सारभूत परिच्छेद वाटला आहे : <sup>२०</sup>

“हिला पती नाही. फक्त पुत्रच आहेत. हिचे पती हिचे पुत्रच. हिचे पुत्रच हिचे पती. हीच हिला फळविते. हिच्यातून हीच जन्माला येते ! जन्मून पुन्हा स्वतःला मातृत्व

देते...स्वयंभू : स्वयंपूर्णा : स्वयंसिद्धा : स्वयंजन्मा...स्वयंपतिव्रती : स्वयंजाया : स्वयंजनका : स्वयंजननी : स्वयंपुत्री : स्वयं संमाता आदिम प्रकृती : माऊली !”

### संदर्भ-टीपा :

१. Times of India, 25 th July, 1982.  
( ‘ The Cat is a loney hunter ’ : R. K. Narain )
२. कादंबिनी ( हिंदी मासिक पत्रिका )  
( ‘ विल्लियोके पालनेमें ’ : शिवनंदन कपूर )
३. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend :  
Ed. by Maria Leach. New York, 1972. pp. 197-198.
४. तत्रैव, पृ. १९७.
५. संस्कृतिसुगंध ( श्री. वि. त्र्यं. शेते गौरव - ग्रंथ ) : संपादक - वैकटेशशास्त्री  
जोशी, रा. चिं. ढेरे, ग. उ. थिटे. पुणे, १९७७ ( दुसरी आवृत्ती ). पृ.  
२९३-२९४, ३२४. ( ‘ ज्येष्ठा आणि ज्येष्ठराज ’ हा रा. चिं. ढेरे यांचा लेख )
६. प्राचीन भारतीय लोकधर्म : वासुदेवशरण अग्रवाल. अहमदाबाद, १९६४.  
पृ. ४३-६२.
७. सचित्र कहाण्या : प्रकाशक-वा. ल. पाठक. मुंबई, १९५८ ( आठवी आवृत्ती ).  
पृ. ३७-४०.
८. मार्कण्डेय पुराण : संपादक - का. वा. लेले, वाई. पृ. ३१९-३२३  
( अध्याय ७३, श्लोक १-३० ).
९. जैन आगम साहित्यमें भारतीय समाज : जगदीशचंद्र जैन. वाराणसी, १९६५  
पृ. ४४०-४४१.
१०. प्राचीन भारतीय लोकधर्म, पृ. ५४.
११. Hindu Holidays and Ceremonials : B. A. Gupte. Calcutta,  
1916. pp. 205-208.
१२. अंतर्ग्रहातील गीते : संपादिका - सरस्वतीबाई टिपणीस. मुंबई, १९१५.  
पृ. २०.
१३. गणूराया आणि चानी : चिं. त्र्यं. खानोलकर. मुंबई, १९७०. पृ. ७३-१६०.
१४. Dictionary of Folklore, pp. 187-198.
१५. अरविंद गोखले यांची कथा : संपादक - भालचंद्र फडके. पुणे, १९७३.  
पृ. १२५-१३७.

१६. टेकडीवरचे पीस : विद्याधर पुंडलीक. पुणे, १९८३ (दुसरी आवृत्ती).  
पृ. ११९-१३०.
१७. पोपटी चौकट : विद्याधर पुंडलीक. मुंबई, १९७२. पृ. ४७-६०.
१८. निवडक दिवाकर कृष्ण : संपादक - वि. स. खांडेकर. औरंगाबाद, १९७२.  
पृ. ८४-९१.
१९. माऊली : आनंद यादव. पुणे, १९८५.
२०. तत्रैव, पृ. २०.





## पृथ्वी आणि पृथ्वीपुत्र

मध्यप्रदेशातील वैगा लोक स्वतःला भूमिपुत्र मानतात आणि शेती करण्याचे साफ नाकारतात, असे जेव्हा मी एका ग्रंथात वाचले, <sup>१</sup> तेव्हा मला काही वेगळे वाचायला मिळते आहे, असे वाटलेच नाही. जशी नदी माता आहे, तशीच जमीन म्हणजेही माताच. भूमाता, मातृभूमी हे शब्द आपल्याला काही नवीन नाहीत. मिरत्सेआ एलियाद (Mircea Eliade) यांच्या एका पुस्तकात 'मदर अर्थ' (भूमाते) वरचे विवेचन सुरू झाले आहे, तेच वैगांच्या या समजुतीला समांतर असे-उमाटिल्ला (Umatilla) जमातीचा अमेरिकन इंडियन प्रेषित (Prophet) स्मोहाल्ला याचे उद्गार नोंदवून. हा प्रेषित म्हणतो की, "शेती करून आमच्या सर्वांच्या आईला कापणे किंवा फाडणे, हे आम्ही पाप समजतो. तुम्ही मला माती खणायला सांगता? मी सुरी घेऊन माझ्या आईच्या हृदयात खुपसावी, असे तुम्हाला वाटते काय? पण मग मला मृत्यूनंतर ती परत तिच्या गर्भात कशी घेईल? तुम्ही मला दगड दूर कर म्हणता, पण ही आमच्या आईची हाडे मी कशी तोडू? गवत आणि पीक कापून विकायचे म्हणजे आईचे केस कापायचे. हे मी कसे करू? मग मी ह्या आईशी पुन्हा एकरूप होऊ शकणार नाही आणि पुन्हा जन्मूही शकणार नाही." <sup>२</sup>

हे विलक्षण उद्गार काढणारा अमेरिकन-इंडियन किंवा नांगर चालवणे म्हणजे आईची आतडी बाहेर काढणे असे समजणारा भारतीय वैगा अदिवासी या दोघांची संकल्पना-पातळी सारखीच आहे, हे लगेच आपल्या लक्षात येते. आदिम मनाचा संकल्पना-निर्मितीचा हा खेळ हजारो वर्षांनंतरच्या आपल्यासारख्या विज्ञानयुगीन मनाला उल्लगडता यावा, यासाठी अत्यंत महत्त्वाचा धागा या समजुतीतून आपल्या

हाती आला आहे. वैगांची ही समजूत आपल्याच काळात व्यक्त झालेली असली, तरी ती आपल्यापर्यंत फार दूरच्या शतकांमधून आली आहे. आपल्या या समजुतीमागे त्या दूरच्या शतकांमधल्या मानवी मनाची उत्स्फूर्त सर्जनशक्ती आहे, ताजेपणा आहे; जिवंत ज्ञान्याचा निर्मळ जोशही आहे.

### ‘ काळी आई ’ : मातृभूमीची संकल्पना

आज जगभर अगणित रूपांत सापडणारी मातृभूमीची, भूमातेची ही भव्य संकल्पना किती युगांना, किती जीवनक्षेत्रांना आणि मनाच्या किती प्राकारांना व्यापते, ह्याचा नुसता धावता आढावा सुद्धा चकित करणारा आहे. धर्म, संस्कृती, नीतिशास्त्र, समाजशास्त्र, मानवशास्त्र, जीवशास्त्र, मानसशास्त्र आणि भूगर्भशास्त्रासह मानवी विद्यांच्या अनंत कडांना स्पर्शणारी ही आदिम धारणा आधुनिक साहित्यातूनही अशी स्फुरण पावताना दिसते की, तिच्या तशा स्फुरणाचे नेमके अर्थ त्या साहित्याच्या निर्मात्यालाही उलगडणे अशक्य होऊन बसते. इतकेच नव्हे, तर त्याला कित्येकदा त्या स्फुरणाचे भानही नसते.

साहित्यनिर्मात्याचीच ही कथा, तर वाचकांना तिची ओळख न झाल्याचे नवल काय ! जेव्हा व्यंकटेश माडगूळकरांची ‘ काळी आई ’ ही कथा<sup>१</sup> मी प्रथम वाचली, तेव्हा तिच्यातल्या म्हाताऱ्या अप्पांची व्यक्तिरेखा आणि त्यांचे आपल्या शेतजमिनीवरचे प्रेम एवढ्याचे महत्त्व खूप वाटले होते आणि तेवढ्यावरच त्या कथेचे आकलन थांबूनही गेले होते; पण आदिम मनाच्या सर्जनाची वैश्विक पार्श्वभूमी लाभल्यावर कशी झळझळून उठते ही कथा ! या पार्श्वभूमीवर तिच्यातले वाक्यन् वाक्य कळू लागते, खरेखुरे अर्थजड होते. एवढे मात्र खरे की, यासाठी अप्पांच्या म्हाताऱ्या मनाशी आपल्याला एकजीव व्हावे लागते. ‘ पाखरे सुद्धा जेव्हा उन्हाच्या सणाक्याने घाबरी होऊन झाडाडुडुपांत गप बसली होती, ’ अशा दुपारी, नांगरून पडलेल्या गरम जमिनीशेजारी, गुडघ्याभोवती हातांची मिठी घालून डोळे मिटून घेतले, की अप्पांचे म्हातारे दुःख आपोआप मनात झरू लागते. साथीच्या साली दोन कर्तुकीला आलेली मुले आणि करारी बायको बघता बघता निघून गेलेली. एकटेपणाचे आयुष्य नकोसे झालेले. तरी जीवनाशी बांधून घालणारी एकच इच्छा—काळ्या आईची सेवा !

आजवर शरीर-मनाच्या पूर्ण ताकदीसह या जमिनीत कष्ट केले. ‘ अति लोभी आहे म्हातारा ! कोण आहे मागे पोरवाळ ? नष्टांश होणार हे दिसतंय, तरी लोभ काही सुटत नाही म्हाताऱ्याचा ’—असे बोलणारे गावकरी, ‘ असल्या लोभी माणसाला मरण नीट येणार नाही, ’ असे बैतागाने बोलणारे भावकीतले लोक आणि ‘ अप्पा, आता थकलास ! आता कशाला ही उठाटेव ! ’ असा हलक्या आवाजात उपदेश करणारी बरोबरची म्हातारी-कोतारी या सर्वांकडे दुर्लक्ष करून अप्पा जमीन कसत आले.

खरे तर ज्यांच्यासाठी काही जिद्द धरावी, असे कुणीच उरलेले नसताना अप्पा या मातीत इतके का खपले? विफल आयुष्याला इतका कुठला चिवट धागा जिद्दीची शक्ती देत राहिला? थकलेल्या शरीराचा दुवळेपणा शेवटी स्वीकारून सुदामदाजीला जमीन विकत देण्याची बोली करूनही अप्पांनी अखेर ती नाकारली. फेटा बांधून जमिनीचे खरेदीपत्र करायला आलेल्या सुदामदाजीला अप्पांनी अक्षरशः हाकून लावले, हा चमत्कार कशाने घडला? सुदामदाजीशी जमिनीचा व्यवहार करायचे ठरवूनही अप्पा ऐन वेळी त्याला घालवून देतात आणि पावसाळी ढगांकडे पहात पुन्हा जमीन कसायला सिद्ध होतात. एवढ्यावर ही कथा संपली, तरी हे प्रश्न संपत नाहीत आणि अप्पांना समजून घेतल्याशिवाय ते संपणारेही नाहीत.

माडगूळकरांच्या मनातून कथेतल्या अप्पांचा जन्म झाला, त्या वेळेसाठी फार फार तर पन्नास-साठ वर्षे मागे जावे लागेल. म्हणजे ही कथा या शतकात केव्हा तरी कोणत्याही एखाद्या महाराष्ट्रीय खेड्यात घडलेली कथा आहे. या कथेतला केंद्रवर्ती माणूस अप्पा हासुद्धा या शतकातला, ग्रामीण भागातला एक माणूस आहे. पण त्याचे मन मात्र पूर्णपणे या शतकातले मन नव्हे. विसाव्या किंवा एकोणिसाव्या शतकातल्या हवेत श्वासोच्छ्वास करणाऱ्या या माणसाचे मन प्राचीन काळातल्या मानवी मनाशी नकळत सांधा जोडून राहिले आहे.

## महामाता भूमी

ते प्राचीन मनही मोठे विलक्षण! विस्तीर्ण पठारे, खळखळ वाहणाऱ्या नद्या, पहाडांचे करडे सुळके आणि समुद्राला भिडून मैलोगणती पसरलेली विशाल भूमी! या भूमीतून कोंबावलेली नाजूक रोपे, अजस्र वृक्ष, त्या घनदाट वृक्षराजीतून वावरणारे असंख्य प्राणी, पक्षी आणि माणसेसुद्धा! हे सारे पहाताना ते पहिले मानवी मन जेवढे चकित झाले, उल्हसित झाले, तेवढेच विचारप्रवणही झाले. सृष्टीतल्या पदार्थांच्या निर्मितीची वैज्ञानिक घटना त्याला माहीत नव्हती. कार्यकारणभावांची सुसंगत साखळी त्याला जोडता आली नव्हती. त्यामुळेच त्याला निसर्गाबद्दल जिवंत कुतूहल होते. निसर्गचक्राचे अर्थ त्याला माहीत नव्हते. पाण्याचे नि जमिनीचे, आकाशाचे आणि जमिनीचे नाते त्याला कळले नव्हते. गुहांमध्ये दाटून राहिलेला अंधार, निविड रायां-मधली पानांची अस्वस्थ सळसळ, धवधव्याच्या भोवताली रात्रीच्या अंधारात पसरत जाणारा गूढगभीर नाद आणि डोंगराच्या विशाल छातीवर ताणून पसरलेले आकाश या सर्वांमधून त्याची अप्रगत संवेदना थरथरत गेली आणि तर्कपूर्व चिंतनातून मनात एक चमत्कारिक संकल्पनांचे जग हळूहळू आकार घेत राहिले.

हे जग कमालीचे गूढ, न कळणाऱ्या घटनांचे अर्थ लावू जाणारे, एका परीने अतिशय सोपे आणि कमालीचे विस्मयजनकही. या जगात जन्म आणि मृत्यू यांचा

अर्थ लावला गेला. सृष्टीच्या निर्मितीचे रहस्य शोधले गेले. माणसाच्या अंतःस्थ शक्ती-वरचा प्रगाढ विश्वासही व्यक्त झाला. संकल्पनांचे हे विश्व या प्राचीन माणसाच्या लेखी नुसते आभासात्मक, भावनात्मकच नव्हे, तर वस्तुस्थितीच बनून गेले. कुठून आले असतील हे दगड, डोंगर आणि पहाड ? कुठून उमाळत असतील हे झरे ? कसे तरारतात हे वनवृक्ष ? कशी निर्माण झाली ही रंगगंधांची, रसनादांची, रूपस्पर्शांची लयलूट करणारी सृष्टी ? आणि आम्ही तरी कसे झालो ? कुठून आलो ?—या अनंत प्रश्नांची उत्तरे या जगाने फार विलक्षण वांधली.

स्त्रीच्या सर्जक शक्तीचा अनुभव गाठीला असलेल्या या माणसाने पृथ्वीच्या सर्जक शक्तीतून मानवासह विश्वनिर्मिती कल्पिली. म्हणून पृथ्वी-भूमी ही प्राचीन मानवाच्या लेखी एक महान माता बनली. संपूर्ण जगताला जन्म देणारी ही भूमी म्हणजे त्याने आपले विचारदैवत आणि भावदैवतही मानले. जगभरच्या विविध जमातींच्या श्रद्धा-समजुती तपासताना प्राचीन मानवाच्या भूमिविषयक धारणांचे जे रूप प्रत्ययाला येते, त्यातूनही आपण ह्या 'भूमाता' संज्ञेचा उलगाडा करू शकतो. नोव्हाजो भाषेत भूमीला 'Naestsan' म्हणतात.<sup>४</sup> याचा अर्थ आहे 'क्षितिजसमांतर पहुडलेली स्त्री'. भूमी ही स्त्रीतत्त्वा आहे आणि तशी ती असल्यामुळेच सर्जनाची शक्ती धारण करणारी आहे, हे आता वेगळे सांगायला नको.

पृथ्वीने सूर्याच्या मदतीने विश्व निर्माण केले. तसेच, तिच्या गर्भातून जसा दगडांचा जन्म झाला, तसाच मानवाचाही झाला, अशी प्राचीनांची धारणा होती. त्यामुळे भूमीतली विबरे, नद्यांचे आणि झऱ्यांचे उगम, पर्वतीय गुहा ही भूगर्भातून माणसाला वर आणणारी स्थाने आहेत, असे प्राचीन माणसाला वाटले, तर नवल नाही. अजूनही युरोपात अनेक ठिकाणी एखादा दगड किंवा झरा 'संतानदाता' म्हणून ओळखला जातो. काही ठिकाणी तर अशी समजूत आहे की, काही विशिष्ट स्थळी—उदा. दगड, गुहा, झाड किंवा नद्या अशा ठिकाणी—गेल्यानंतर स्त्रीच्या ठायी गर्भधारणा होते. अरण्यात, जलाशयात किंवा भूविवरात लपून राहिलेले, वाट पाहणारे आत्मे स्त्रीच्या शरीरात प्रवेश करतात आणि स्त्री गर्भवती होते.<sup>५</sup>

याचा अर्थ स्पष्ट आहे की, प्राणिमात्रांना जन्म देते ती प्रत्यक्ष भूमीच ! मानवी मातेचे कार्य फक्त भूमीच्या सर्जनप्रक्रियेला पूर्णता आणणे एवढेच असते. मग भूमी हीच खरी जन्मदात्री असेल, तर तीच प्राचीनांना आपली खरीखुरी आणि महान माता वाटावी, यात नवल नाही. जमिनीच्या गर्भात विश्वाच्या प्रारंभी माणसे रहात होती आणि कालांतराने, विवराच्या मार्गाने ती भूपृष्ठावरच्या प्रकाशाच्या जगात आली, अशा अर्थाच्या ज्या अनेक कथा जगभरच्या मानवसमूहांत पसरल्या आहेत, त्यांचाही अन्वयार्थ हाच आहे.<sup>६</sup>

भूमी ही माता आणि माणूस हा तिचा पुत्र, अशा भावसंबंधामुळे आदिम मानव



सृष्टीच्या जीवनप्रक्रियेशी घट्ट बांधला गेला आहे. झाडे, वेली, डोंगर, पाणी या सगळ्या भोवतालच्या सृष्टिजीवनाचा तोही एक भाग झाला. भोवतीच्या वातावरणाशी असलेली ही वैश्विक नातेसंबंधाची जाणीव माणसाला निसर्गाचे एक अविभाज्य, जिवंत अंग बनवून गेली. त्याच्या दृष्टीने त्याची ( आणि विश्वाची ) आई भूमी त्याच्याजवळ अखंड होती. त्याचा जन्म म्हणजे भूगर्भातून काही काळ प्रकाशात येणे आणि मृत्यू म्हणजे पुन्हा जन्माला येण्यासाठी भूमीच्याच उदरात प्रवेश करणे. ऋग्वेदात जे म्हटले आहे— ‘तुझ्या मातेकडे - भूमीकडे तू परत जा’ - त्याचा अर्थ हाच. <sup>७</sup> ‘ही हाडे आणि मांस पुन्हा एकदा भूमीकडे परत जावो,’ या चिनी दफनविधीतल्या उच्चारणाचा अर्थही हाच. <sup>८</sup> आता आपल्याला कळेल की, ज्याला आपण ‘वैदिकांचे राष्ट्रगीत’ म्हणू शकू, असे ऋग्वेदातले पृथ्वीसूक्त ‘मातृभूमी’ची संकल्पना कशी नेमकी व्यक्त करते. ‘माता भूमिः पुत्रोऽहं पृथिव्याः ।’ ( भूमी ही माझी माता, मी पृथ्वीचा पुत्र ! ) असे म्हणणारा ह्या सूक्ताचा निर्माता मातीच्या सर्जक सामर्थ्याचा किती अभिमानाने वारसा सांगतो आहे, ते पाहण्यासारखे आहे. <sup>९</sup>

म्हणजे येथे मातीशी असलेली जवळीक ही केवळ एखाद्याचा गाव, प्रदेश, कर्मभूमी म्हणून मर्यादित राहत नाही आणि पिढ्यान् पिढ्यांचे वसतिस्थान किंवा परिचित निसर्गचित्र म्हणूनही नाही. कमळ उगवून यावे, तसे मातीतून वर आल्याची, तिचाच एक अंश असल्याची ही आतली जाणीव आहे. म्हणून प्राचीन माणसे ‘मातीची माणसे’ होती.

### विश्वजैविक अनुभव

हा विश्वजैविक (Casmobiological) अनुभव आधुनिक माणसाला दूरचा वाटला, तरी मानवाच्या आदिम पिढ्यांना तो अत्यंत साहजिक वाटला. यामागची त्याच्या धारणांची पार्श्वभूमी आपण समजू शकतो. त्यामुळेच मातीशी असलेले त्या माणसाचे नाते उपरे राहिले नाही. ते आतड्याचे नाते झाले. ‘आई’भोवती असणारे भावनांचे सर्व विश्व मातीभोवती मग गोळा झाले आणि या ‘मोठ्या आई’ला दुःख होईल अशी कोणतीही गोष्ट करायचे आदिमांनी नाकारले. कित्येक आदिवासी जमाती शेतीखेरीज सर्व उद्योगधंदे करायला तयार होतात, याचे कारणही हेच.

मात्र शेतीला सुरुवात झाली, तेव्हा प्रारंभीच्या काळात जेथे समूहाने जमीन नांगरणे, शेत पिकवणे सुरू केले, तेथे आईला दुखवण्याच्या नव्हे, तर सुखवण्याच्याच कल्पनेने. त्यांच्या लेखी मातीखाली कित्येक वनस्पती आणि प्राणि-जीवने छपली होती. मातेच्या गर्भातून त्या आत्म्यांना वर प्रकाशाच्या जगात आणणे माणसाला शेतीतून साधले. मानवी निर्मित-प्रक्रियेत पितृत्व ज्ञात झाले आणि पुरुषाकडे दैवी पित्याचे—द्यूचे प्रतिनिधित्व आले आणि मग त्याच गूढ, धूसर जाणिवेने सर्जनाची आणि जीवनाच्या

सातत्याची प्रक्रिया चालू ठेवण्याच्या महीमातेच्या कार्यात माणसाचा हातभार लागू लागला. मातीच्या निर्मितीच्या लयीशी माणसाची लय जुळली आणि मातीची सुफलन-शीलता मानवी कर्मातून वृद्धिंगत होऊ लागली. मातीच्या सर्जक कणाकणाशी माणसाचे मन याच कामातून जिव्हाळ्याने जोडले गेले. त्याच्या घामाच्या खेंबागणिक त्याला लाख दाणे भरवणारी ही बहुप्रसवा भूमी त्याच्या आंतर विश्वाची अधिष्ठात्री देवता बनली, तरी तिच्यातला माऊलीचा जिव्हाळा संपला नाही. ऋग्वेदीय आर्यांनी तिच्याकडे जे जे मागितले, ते ते ती आजवर माणसाच्या जातीला जिव्हाळ्याने देत आली आहे.

### स्टाइन्वेकने रंगवलेला भूमिपुत्र

ऋग्वेदातल्या मंत्रदृष्ट्या ऋषींनी जेवढ्या उत्कटतेने पृथ्वीशी मातेचे नाते जोडून जपले, तेवढ्याच उत्कटतेने ते आधुनिक साहित्यातून व्यक्त होताना पाहिले की, आपण थकू होतो. जॉन स्टोइन्वेकची 'The Grapes of Wrath' ही कादंबरी या दृष्टीने लक्षणीय आहे.<sup>१०</sup> ओक्लाहोमा (Oklahoma) च्या करड्या जमिनीवरून यंत्रयुगाचे प्रतीक असलेला ट्रॅक्टर फिरू लागल्यावर देशोधडीला लागलेल्या हजारो गरीब शेतमजुरांची ही कहाणी आहे. कॅलिफोर्नियाची रंगीत स्वप्ने उराशी धरून प्रवासातले असलेले दुःख साहू पाहणारी आणि अखेरच्या टप्प्यात पूर्ण भ्रमनिरास झाल्यावर, उरी फुटली तरी जीवनाशी घट्ट चिपकून राहणारी ही माणसे आहेत.

त्यांच्यातल्या ज्या एका प्रातिनिधिक कुटुंबाचे चित्र स्टोइन्वेक रंगवतो, त्यात तीन पिढ्या आहेत. आजोबा, वडील आणि नातू. आपली जमीन सोडून परक्या प्रदेशात जायला निघणे, ही गोष्ट तरुण नातवंडे सहज स्वीकरतात. अटळ मार्ग म्हणून वडील ती पत्करतात. म्हातारे आजोबा मात्र तिचा स्वीकार करूच शकत नाहीत. जगण्यासाठी अटळ म्हणून परमुलखाला जाण्याचा इतरांचा निर्णय ते स्वतःसाठी शक्य करू पहातात, पण त्यांच्यासाठी खरेच ती गोष्ट सुतराम शक्य नसते. सामानाची वांधावांध करून सारे कुटुंब निघू पाहत असताना ऐन क्षणी हा म्हातारा स्वाभाविकपणे सांगतो, "मी इथून हलू शकत नाही. तुम्ही जा." हतबुद्ध होऊन त्याला समजावणाऱ्या नातवांना आणि स्वतःच्या मुलालाही तो अगदी ठाम, निर्णायक शांतपणाने नकार देतो. त्या वेळची त्याची वाक्ये काळीज आत कुठे तरी हलवून टाकतात. तो म्हणतो, "ही भूमी माझी आहे. मी या प्रदेशाचा आहे. हा प्रदेश चांगला नसेल, पण तो माझा आहे. तुम्ही जा. मी इथला आहे, इथंच राहणार आहे."<sup>११</sup>

म्हातारा 'ग्रॅम्पा' एवढेच सांगतो; पण त्यातून त्या परिसरातून उगवून येऊन तो 'मातीचा' बनून जातो. अर्थात् हे मातीचे आणि आजोबांचे नाते नातवांना समजूच शकत नाही. आजोबांना फसवून, गुंगीचे औषध देऊन ते ट्रॅक्टर चढवतात आणि प्रवासाला सुरुवात करतात. पहिला मुकाम पडतो आणि आजोबांना जागे करू

पाहतात तो लक्षात येते की, आजोवा पुन्हा कधीही जागे न होण्यासाठी झोपले आहेत. या वेळी त्या कुटुंबाबरोबरच्या धर्मोपदेशकाने काढलेले उद्गार फार बोलके आहेत. त्या कुटुंबाला तो म्हणतो, “ज्या क्षणी तुम्ही त्यांना त्या जागेपासून दूर घेऊन निघालात, त्याच क्षणी ते मेले होते. श्वासोच्छ्वास करीत होते, पण जिवंत नव्हते. कारण ते म्हणजे तो परिसरच होता आणि हे त्यांना माहित होते. तुमच्या जीवनमार्गापासून त्यांचा मार्ग फार भिन्न होता. ते त्या मातीवर रहात होते. ती सोडून ते जाऊच शकत नव्हते.”<sup>१२</sup>

हा धर्मोपदेशकाने मातीचे नाते नेमके जाणले होते. श्वासाइतक्या सहजतेने मातीचे होऊन जाणे आणि श्वास त्या मातीच्या दुराव्यामुळे स्वाभाविकपणे तुटणे, हे एकट्या धर्मोपदेशकाने जाणले. आजोवांच्या लेखी तर जगणे म्हणजे मातीत जगणे. मातीशिवाय जगणे म्हणजे मरणेच. म्हणून त्यांचा मृत्यू आणि जीवन मातीने माखून, अर्थपूर्ण बनून गेले आहे.

म्हणून तर मुले-नातवंडे जेव्हा दूरच्या प्रदेशाकडे निघतात, तेव्हा आजोवांना जाणवते की, आपले मागे थांबणेच अटळ आहे. आपली नाळ या मातीशी जोडली गेली आहे. इथून दुसरीकडे आपण जगू नाही शकणार. आजोवांच्या जगण्याला आलेला हा मातीचा अर्थ मुलांच्या आयुष्याला नाही. नातवांच्या तर नाहीच नाही. म्हणून तर आपल्या ग्रंथांचा मागे रहाण्याचा हट्ट म्हणजे वेडेपणा समजून ते त्यांना वेष्टुद्ध करून घेऊन जातात.

पण हे घेऊन जाणे किती फोल आहे! आजोवा प्रवासात खरेच मेले. तसे ते मेले नसते, तरी त्याला आता फारसा अर्थ उरत नाही. ज्या क्षणी त्यांच्या मातीपासून-परिसरापासून ते दूर खेचले गेले, त्या क्षणी ते संपले. रक्तावरोवर वाहणारा, प्राणशक्ती बनून जाणारा हा माती-माणूस-संबंध किती विलक्षण आहे! किती अर्थपूर्ण आहे!

## जन्ममृत्यूला व्यापून उरणारे नाते

‘काजळमाया’ या जी. एं.च्या संग्रहातील ‘ठिपका’<sup>१३</sup> ही कथा अशाच एका वेड्या म्हाताऱ्याची कथा आहे. एका टेकडीच्या पायथ्याशी, तलावाच्या काठी उभारलेल्या एका धनगरी वस्तीतल्या म्हाताऱ्या रामण्णाची ही गोष्ट. अवर्षणामुळे (आणि यंत्र-युगाचे प्रतीक म्हणून इथे आलेल्या गिरणीमुळेही) भकास झालेला प्रदेश सोडून धनगर कुटुंबे निघून जातात. एक एक करत साऱ्या झोपड्या रिकाम्या झाल्यावर, अखेर रामण्णाचा मुलगा राचय्या आणि सून भवरी हेसुद्धा मेंढ्यांना घेऊन दुसरीकडे कुठे तरी जीव तगवायला निघतात.

एकटा रामण्णा मागे रहातो. मुलगा आणि सून जिवापाड प्रेम करीत असताना आणि पुनः पुन्हा त्याला बरोबर चलण्याविषयी विनवीत असतानाही रामण्णा मागेच

राहतो. सगळा संसार उचलून आपली मुले दुसऱ्या ठिकाणी रुजायला चाललेली पाहून त्याच्या पोटात खळगा पडतो. त्या मातीतून पावले उचलायची त्याची स्वतःची मात्र तयारी नसते.

खांद्यावर आडवी काठी टाकून तो त्या मातीत आला, तेव्हा नुकताच तो भूमीतून वर आला असेल नसेल. तो तिथेच वाढला. तिथेच हाळीच्या अंतरावर त्याच्या आई-बापांनी खत टाकले आणि त्याच लालसर मातीत आपलीही माती पडावी, असे त्याला वाटत राहिले.

मातीत माती पडण्याचा हा संकेत फार अर्थवान् आहे. पायांतळची लाल माती केवळ रामण्णाचीच नव्हे, तर त्याच्या आई-बापांचीही आई होती. त्यांचे देह तिने उराशी धरले होते. रामण्णालाही तिच्याच कुशीत परत निजायचे होते. त्याचा जन्म म्हणजे भूमातेच्या कुशीतून वर उठणे आणि त्याचा मृत्यू म्हणजे पुन्हा तिच्या कुशीत निजणे, पुन्हा तिच्या गर्भात प्रवेश करणे. म्हणून माणसाचे आणि मातीचे नाते जन्म-मृत्यूलाही व्यापून उरणारे नाते आहे. रामण्णाला जाणवले, तेही तेच व्यापक नाते. त्याला त्यातले प्रगल्भ अर्थ उलगडले नव्हते; पण ते नाते मात्र त्याला त्याच्या आयुष्याच्या अंगाने नुसते भावले होते, उत्कटपणे भावले होते. मेंढ्यांचा कुंद केसाळ वास त्याच्या जन्म-जीवनात भरून गेला होता. तोच प्रदेशाचा वास त्याला मरतानाही हवा होता. मुलगा आडव्या खडकासारखा वाढला होता आणि सून केवड्याच्या कणसासारखी होती, याचे त्याला समाधान होते.

त्याने त्या प्रदेशात इतरांच्याही झोपड्या उभारून दिल्या होत्या. त्यांच्या आयुष्याचा प्रारंभ करून दिला होता. झगमग लुगडी खोचून दूरच्या तरण्याताळ्या पोरी तिथे आल्या होत्या, त्याही भरगच्च कणसासारख्या पोटाच्या घेऊन ! त्यांनी तिथल्या बाप्यांची घरे पोरावाळांनी भरून टाकली. जितके भरभरून मातीने त्यांना दिले, तेवढ्याच प्रसवशीलतेने तरण्या पोरींनी त्यांना दिले. स्त्रीचे आणि भूमीचे हे देणे त्यांच्या लेखी एकच होते. स्त्री आणि भूमी त्यांच्या लेखी एकच नव्हे का ? प्रसवाचे वरदान घेऊन त्यांची आयुष्ये गजबजून टाकणाऱ्या या दोघींचे स्थान त्यांच्या जीवनात महत्त्वाचे ठरले, तर नवल नाही.

“डोळ्यांत मावणार नाही एवढे गवत, गवताच्या पात्यांइतकी मेंढरे आणि मेंढरां-इतकंच लेकरवाळं पुढे मिळू दे बाबा तुम्हाला,” असा आशीर्वाद जेव्हा आपल्या दूर निघालेल्या लेकाला-सुनेला रामण्णा देत असतो, तेव्हा भूमीच्या आणि स्त्रीच्या प्रसवाची हीच अर्थपूर्णता तो नकळत प्रार्थनेत परिणत करीत असतो.

**पर्ले वकची 'मायाळू भूमी'**

पर्ले एस्. वक<sup>१४</sup>ची 'गुड अर्थ' ही संपूर्ण कादंबरी म्हणजे तर याच स्त्री-भूमि

संबंधांची कहाणी आहे. एकीकडे स्त्री-भूमीच्या एकरूपतेचे आडवे धागे आणि दुसरीकडे भूमि-माणूस-संबंधांचे उभे धागे यातून एका चिनी शेतकऱ्याचे आयुष्य पर्ल बकने या कादंबरीत विणले आहे.

मातीवर नितान्त प्रेम करणारा, स्त्रीच्या आणि मातीच्या धनीपणाचा अभिमान मिरवणारा, स्त्रीच्या प्रसवाने आयुष्य सजवणारा वॅग लुंग हा या कादंबरीतील शेतकरी आहे. मातीतून उगवावीत तशीच त्याची मुले शेतात कष्टणाऱ्या त्याच्या वायकोच्या गर्भातून बाहेर आली. गच्च भरलेल्या तिच्या स्तनांतले दूध मुलांवरोवर मातीतल्या बीजांवरही सांडत गेले.

एकदाच नाइलाजाने तो त्याच्या मातीपासून दूर गेला आणि एकदाच दुसऱ्या स्त्रीच्या आकर्षणात गुंतून वायकोपासूनही दूर गेला. पण फक्त एकदाच. पुन्हा मातीच्या विलक्षण ओढीने त्याला खेचून घेतले. ते अटळ होते. पुन्हा वायकोबद्दलच्या स्नेहाने तो ओथंबून आला. तेही अटळ होते. आपल्या मुलांची आई म्हणून वायको आणि आपली आई म्हणून माती त्याला नव्याने प्रिय झाली. आयुष्याच्या अखेरीस जमीन विकण्याचा प्रस्ताव मुलांनी मांडल्यावर जिवाच्या आकांताने 'नाही' म्हणणारा हा म्हातारा आयुष्यभर मातीशी आणि पत्नीशी जे अनाम नाते जपतो, त्या नात्यातून ही पूर्ण कादंबरी म्हणजे स्त्री-भूमीच्या माणसाशी असलेल्या नात्याचे एक सहजसुंदर गद्य-स्तोत्र बनून जाते.

पर्ल बकच्या वॅग लुंगची कथा काय, जी. एं. च्या रामणाची गोष्ट काय किंवा स्टाइन्वेकच्या ग्रॅम्पाची कहाणी काय, मातीशी असलेल्या माणसाच्या एकाच आदिम धारणेचा आविष्कार घडवणारे हे अनुभव आहेत. मातीचा वास नसलेली त्यांच्या मुलां-नातवंडांची आयुष्येही या तीनही कथांत सारखीच आहेत. त्यांनी व्यक्त केलेल्या प्रतिक्रियाही सारख्या आहेत, बोलक्या आहेत.

## मृण्मयी श्रद्धेचा उत्कट प्रत्यय

व्यंकटेश माडगूळकरांची 'काळी आई' या इतर कहाण्यांची सखी सहचरी बनलेली दिसते. भूमातेच्या एकाच आदिबंधाची स्फुरणे या सगळ्या कथांमधून विस्तारताना आपल्याला दिसतात. 'काळी आई' तले अप्पा आपोआप रामणाच्या, ग्रॅम्पाच्या आणि वॅग लुंगच्या जातकुळीचे वाटू लागतात. तीच चिवट जिद्द, तेच जमिनीबद्दलचे अतूट प्रेम आणि तीच जीवनावरची मृण्मयी श्रद्धा !

सुरुवातीला अनाकलनीय भासणाऱ्या एखाद्या चित्राचा, आशयाचा गाभा साक्षात्कारासारखा हाती यावा आणि मग एकेक रेषा, एकेक टिंब, एकेक आकार, एकेक रंग साभिप्राय व्हावा, जिवंत व्हावा आणि मग पुरते चित्र म्हणजे एक सेंद्रिय अनुभव होऊन जावा, तसा 'काळी आई' मधला आदिबंध उलगडतो आणि त्या कथेतले

वातावरण आणि माणसे, व्यक्त आणि अव्यक्त दुवे, सजीव आणि निर्जांघ वस्तू, तसेच शब्द आणि वाक्ये, सलगता आणि विराम यांचे अर्थ उलगडत जातात, साभिप्राय होतात. अप्पांचे जीवन मृदुगंधासारखे मनात दरवळून उठते आणि वीजे रुजावीत तसे कथेतले सारे संदर्भ मनात रुजून बर येतात.

अप्पांची त्यांच्या काळ्या आईवरच्या प्रेमाची जातकुळी आईवरच्या प्रेमाची आहे, हे आता पुन्हा सांगायला नको. मूल आईच्या देहातून, देहाजवळ मोठे होते. आईचा सगळा देह त्याच्या ओळखीचा असतो. अप्पांना काळ्या आईची तशीच ओळख होती. कुठे गळ्याइतकी काळीकरंद माती आहे आणि कुठे चार हातांवर मुरूम आहे, कुठे बाजरीचे कणीस दोन वीत वाढते आणि कुठे हरभरा गुडघ्यापाशी टेकायला येतो, या साऱ्यांसह ती मातीची पट्टी त्यांना अचूक माहीत होती.

तिने त्यांना सोन्याच्या घासांनी वाढवले होते आणि त्यांनी तिची मनापासून सेवा केली होती. दोघेही एकमेकांना कठीण प्रसंगी सुद्धा दुरावली नव्हती. मनापासून सेवा केली, तर काळी आईही मुलाला भरवते, सांभाळून वाढवते, त्याच्या गुराढोरांनाही जपते. ही कुणा उपन्यास माणसाला कळणारी गोष्ट नव्हे. पोटच्या पोराला जसे आईचे खरेखुरे प्रेम, तसा काळ्या मातीत अवघे आयुष्य झोकून देणाऱ्यालाच तिचा खराखुरा लळा ! म्हणून घरातली सारी माणसे पाठोपाठ मरण पावल्यावरही अप्पा ही काळी आई कसत आले होते.

अप्पांना त्याशिवाय जगताच आले नसते. हवा-अन्न-पाणी जितके आवश्यक, तितकेच हे सगळे करणे त्यांना आवश्यक होते. केवळ शरीराने ते थकले होते, म्हणून नाइलाजाने जमीन दुसऱ्याला द्यायचे त्यांनी ठरवले होते. पण तसे करताना त्या म्हाताऱ्या मनाचा अति तडफडाट होत होता. जीव तिळतिळ तुटत होता. ज्याला जमीन विकायची, तो काय जमिनीची प्रेमाने काळजी घेणार ? सुरुवातीला पायांत बळ असेतो आईची सेवा करण्याची जिद्द अप्पांनी रेटली. पण आता पायांतले बळ सरले होते.

जमीन सुदामदाजीला द्यायची बोली करून आईच्या अखेरच्या दर्शनाला आलेले अप्पा किती असहाय, किती केविलवाणे झालेले दिसतात ! पावसाची वाट पहाणारी, नवसर्जनाला उत्सुक झालेली, तापलेली ती सुगंधा भूमी, तिने जन्माला घातलेली बाभळी-निवाची झाडे, माती, दगड-या साऱ्यांनी अप्पांना बांधून घातले. त्यांचे पाय त्या काळ्या आईने धरून ठेवले... 'आता गावात जाऊच नये, इथेच एखादे खोपटे उभारून राहावे आणि एके दिवशी या भूमीवर पडल्या पडल्याच हे एकलकोंडे आयुष्य संपवावे. या मातीशी मिळून जावे...'

जड पावलांनी अप्पा घरी परतले. जशी अप्पांच्या जमिनीची अवस्था, तशीच संसाराची ! गृहिणी होती तेव्हा त्यांचे वेडेवाकडे घर कसे घासून-पुसून लखलखीत होते. आता सारेच बेवारशी झाले होते. अप्पांची काळी आई पण आता तशीच होणार नव्हती

का ? दुपारी शेतातल्या विशाल वडावरचे चिमणे पक्षी मंजूळ बोललेले ऐकताना जशी आली होती, तशी विलक्षण कोवळीक अप्पांच्या मनात दाटून आली. मन अधू, दुबळे झाले. संसारातल्या असंख्य अडचणींतसुद्धा जिला विकले नाही, तिला निव्वळ शारीरिक दुबळेपणामुळे विकून टाकताना मन व्याकुळ झाले. सरत्या काळी आपल्या आईला दुसऱ्याच्या घरी धाडण्याचे पापकर्म करून मुलाने कृतघ्न व्हावे, तसे अप्पांना स्वतःचे वागणे वाटले.

हा विचारांचा कृतघ्नपणा कृतीत उतरणे मात्र अशक्य होते. दुसऱ्या दिवशी सकाळी कमरेला पैशाचा कसा बांधून आलेल्या सुदामदाजीसमोर ताट उभे राहून अप्पा गरजले, “माझी जमीन मला विकायची नाही. तू चालता हो सुदाम !... मरायला टेकलो म्हणून काय मी आई दुसऱ्याला विकून कृतघ्न होऊ ? अरे, मी कसाई नाही...” आणि अप्पांनी धाडकन् कवाड लावून घेतले.

“... आकाशात ढग भरून आले. टपोर थेंवांनी जमिनीवर तिरकस उड्या घेतल्या. धुळीवर त्यांचा टपटप आवाज झाला. काळे करडे ठिपके उठले. मातीचा खमंग सुगंध दरवळला. अंगाभोवती घोंगडी घेऊन, वरुणाची कृपा भरल्या डोळ्यांनी वघणारे अप्पा वासराला जवळ घेऊन म्हणाले, ‘पाऊस आला बेटा. आता आळशासारखं वसून भागणार नाही. कामाला लागलं पाहिजे’...”

गोष्ट इथेच संपते. पण हे सुचवून थांबते की, काळ्या आईचा हा म्हातारा लेक आता पुन्हा कामाला लागेल. पाऊस पडून जमीन फुगेल. मऊ होईल. मग पेरा होईल. अप्पांची काळी आई पुनः गर्भवती होईल. पुन्हा सुजला-सुफला होईल. अखिरच्या श्वासापर्यंत तिच्यासाठी क्षिजून एक दिवस म्हातारे अप्पा देह ठेवतील. अप्पांची त्वचा, हाडे, मांस-सारे मातीला मिळेल. मातीत मिसळून जाईल. मातीचाच एक अंश होईल. अप्पांचा आत्मा भूमीच्या कुशीत वाट पहात थांबून राहील. आणि मग कैक वर्षांनी... कदाचित् शतकांनी एखाद्या जातिवंत भूमिपुत्राने नांगर धरला, की अप्पा त्याच्या शेतात एक इवलेसे रोप होऊन डुलतील. कदाचित् कणीस होऊन हसतील, कदाचित् तण होऊन त्याची गाईगुरे पोसतील किंवा कदाचित्... कदाचित् त्याच्या घरधनिणीच्या पोटी येऊन त्याचा वारसा सांगत पुन्हा काळ्या आईच्या सेवेत रमतील !

### ‘स्वयंभू’ : पांढरीच्या प्रेमाचा कंद

काही वर्षांपूर्वी ‘हेमांगी’ नावाच्या एका मासिकात मधु मंगेश कर्णिक यांची ‘स्वयंभू’ नावाची कादंबरी प्रसिद्ध झाली आहे.<sup>११</sup> हा अंक ‘कोकण विशेषांक’ म्हणून प्रसिद्ध झाला आहे आणि ‘कोकणच्या पार्श्वभूमीवरील सनातन श्रद्धांचा वेध घेणारी कादंबरी’ म्हणून संपादकांनी कर्णिकांच्या कादंबरीचा उठाव केला आहे.

खानोलकरांच्या कादंबरीत जसे देवतांचे जग गूढतेच्या वलयात आढळते, तसेच याही कादंबरीतले 'स्वयंभू' रामेश्वराचे जग गूढतेत गुरफटलेले आहे. याचे कारण खानोलकर जसे कोकणच्या श्रद्धाविश्वात वाढलेले, तसे कर्णिकही! मुळातच गूढ श्रद्धांशी कोकणचा हा परिसर घट्ट निगडित आहे म्हणून !

या कादंबरीतील 'स्वयंभू' रामेश्वरावर भवतीच्या गावकऱ्यांची, नव्हे साऱ्या पंच-क्रोशीची श्रद्धा आहे. स्वयंभू रामेश्वर हा साक्षात् 'काळी'च्या नसला, तरी 'पांढरी'च्या प्रेमाचा कंद आहे. म्हणून त्याच्याविषयीची श्रद्धा ही एक प्रकारे मातीविषयीच्या श्रद्धेशीच निगडित आहे. रामेश्वराच्या पूजेचा मान गावातील लाड घराण्याकडे आहे. या घराण्यातले एक वृद्ध गृहस्थ रुद्राजीपंत आणि त्यांचा अमेरिकेत शिक्षण घेऊन आलेला मुलगा सीताकांत यांच्याभोवती ही कथा गुंफलेली आहे. शिवाय दुष्टपणाचे वाळकडू प्यालेला भास्करसारखा खलपुरुष येथे आहे; आपले मुके दुःख घेऊन वावरणारी भिकी आहे आणि बापाच्या भ्रष्टाचाराला विटून बैरागी बनलेला दिनकरही येथे आहे.

परंपरेने चालत आलेला रामेश्वराच्या पूजेचा मान रुद्राजीपंतांचा पुतण्या भास्कर वळकावून घेतो. एक मुलगा परदेशी, एक नुकताच अचानक मरण पावलेला आणि वय वाढत चाललेले. रुद्राजीपंत सारे सोसत राहतात भास्करला मात्र देवाची सेवा पेलत नाही. त्याच्या भ्रष्टाचाराची मजल, मुक्या भिकीवर थेट गाभाऱ्यात बलात्कार करण्यापर्यंत जाते, तेव्हा मात्र जागृत 'स्वयंभू' स्वतः देवस्थान बंद करवतो. देवळात दाटीने वाकळे वाढतात. याकडे पाहण्याची रुद्राजीपंतांची दृष्ट श्रद्धावंत दृष्टी आणि नंतर अमेरिकेतून परतलेल्या सीताकांताचा वैज्ञानिक वातावरणात पोसलेला दृष्टिकोन यांतून रामेश्वर कसा दिसतो, कसा ठरतो, याचे चित्रण कर्णिकांनी केले आहे. अखेर श्रद्धेचा विजय होतो. देवस्थान पुन्हा रुद्राजीपंतांकडे सेवेला येते. भास्करला शासन होते. श्रद्धेच्या वाटेने ते अटळच आहे.

कादंबरी म्हणून 'स्वयंभू'मध्ये उणेपणा बराच आहे. श्रद्धेचा ती पुरस्कार करते, म्हणून नव्हे, श्रद्धेचा - श्रद्धावंतांचा अंतिम विजय ती दर्शविते म्हणून नव्हे, तर मानवी श्रद्धेच्या अंतःस्तलाला ती ताकदीने स्पर्श करू शकत नाही म्हणून. तार्किक कार्य-कारणभावांचे बंध जिथे थिटे पडावेत, असे सामूहिक मनोव्यापारांचे अचाट विश्व, त्याच्या अनाकलनीय प्रभावासकट आणि त्याच्या आंधळ्या दौर्बल्यासकट येथे उभे राहिले आहे आणि रसरशीतपणे मनाचा वेध घेते आहे, असा जिवंत प्रत्यय येथे येत नाही. कादंबरी वाचताना जाणवते की, तिच्यातले कथानकाचे बीज मोठे सशक्त आहे आणि त्यातून एक झपाटते कल्पनारूप उभे रहाणे शक्य आहे. त्यामागे व्यापक मानवी आयुष्याचे एक मोठे आभाळ असू शकते. या कादंबरीत ते प्रत्यक्ष होत नाही, पण वाचकांच्या कल्पनाशक्तीला तिचा फक्त स्पर्श होतो.



त्या स्पर्शाच्या संदर्भानेच आपल्याला जावे लागेल. ही कादंबरी 'स्वयंभू'वरच्या मानवी मनातील श्रद्धेचे केंद्र धरून उभी राहिली आहे; म्हणजेच अंतिमतः ती समूह-मनाच्या विचार-विकारांशी निगडित आहे. एखादा मानवसमूह ज्या निष्ठेने, श्रद्धेने आपली आयुष्ये शेकडो वर्षे एखाद्या दैवताशी बांधून घेतो, त्या निष्ठेशी-त्या श्रद्धेशी ती निगडित आहे.

ही समूहमनातली श्रद्धा आहे तरी कशी? व्यक्तिमन ही समूहमनातील श्रद्धा कशी रक्तातून वागवते, कशी स्वीकारते, स्वतःच्या आयुष्याच्या अंगाने ती समूहमनाशी कशी नाते सांगते, तिच्यातून व्यक्ती कसे बळ मिळवते आणि कशी दुबळी बनते, याचा शोध कर्णिक जर खोलवर घेत गेले असते, तर कदाचित् या कादंबरीने मोठी झेप घेतली असती. कर्णिकांना ते साधले नाही. परिणामी बांधणी, व्यक्तिरेखा आणि कथा-वस्तू तिन्हीतही सैल व कच्चे दुवे बरेच राहून गेले. जसा अॅलेक्स हॅलेच्या 'रूट्स'चा उल्लेख<sup>१६</sup> करूनही कर्णिक त्याचा वापर करून घेऊ शकले नाहीत, तसा संदर्भ घेऊनही समूहमनाचा वेध ते यशस्वीपणे घेऊ शकलेले नाहीत.

ही कादंबरी तरी चर्चेला घेण्याचे कारण तिच्यातले आदिबंधाचे सनातन अस्तित्व. कादंबरीला सशक्त करण्याचे भरपूर सामर्थ्य ज्याच्या अंगी आहे, असे हे अस्तित्व आहे.

या कादंबरीत देवस्थानचा राखणदार असा एक वास्तुपुरुष भुजंग आहे. तो शतकांच्या मानवी इतिहासाचा साक्षीदार आहे आणि मानवी पापपुण्यांचे हिशेब श्रद्धेच्या अंगाने चुकते करणारा देवाचा प्रत्यक्ष रूपातला अंश आहे. 'स्वयंभू' देवस्थानचे व त्याचे नाते सर्व गावकऱ्यांच्या लेखी सर्वमान्य, पवित्र आणि दरारायुक्त असे आहे.

'स्वयंभू'च्या दरबारात आपली गाऱ्हाणी घेऊन नाना प्रकारच्या आधीव्याधीनी गांजलेली माणसे येतात. स्वयंभूच्या कृपेने सामान्य हाडामांसाच्या एका कुडीत प्रत्यक्ष ईश्वरी अवतार होतो. देव या माध्यमातून माणसात संचारतो. त्याच्या मुखाने बोलतो. इथे गाऱ्हाणी घेऊन येणारी माणसे आणि देववाणी उच्चारून त्यांवर उपाय सांगणारी माणसे-दोघांच्याही मनात एक आदिम विश्वास नांदतो आहे. मानवी देहाचे माध्यम वापरून ईश्वरी शक्ती बोलते, शापते किंवा वर देते, असे ही माणसे निःशंकपणे मानतात.

अर्थात् तुमच्या-माझ्यात कुणाच्यातही तो अवतरत नाही, हेही तेवढेच खरे. देव आणि भक्त यांच्यामधील पवित्र दुवा म्हणून काम करण्याचा अधिकार सर्वांचा नव्हे. त्यासाठी विशिष्ट नीतिनियम पाळावे लागतात. पापपुण्यांच्या काही कसोट्यांवर परीक्षा द्यावी लागते आणि शेवटी त्याच्या मनास यावे लागते. शैला वेल्ले नावाच्या लेखिकेने 'झाड'<sup>१७</sup> नावाच्या कादंबरीत भगताचे असे, पापपुण्यांच्या काट्यावर कठोरपणे तोललेले आयुष्य आणि त्याचे प्रेमजीवन यांचे चित्रण केले आहे. तेथेही माणूस असून, देवाचा माणूस म्हणून द्यावी लागणारी कसोटी किती अवघड आहे, याची जाणीव होते.

पण प्राचीन आदिम जमातींच्या लेखी तो अलौकिक असाच माणूस होता. त्याचा धाक, दरारा, पावित्र्य आणि त्याची आदिम समूहावरची जबरदस्त सत्ता यांचे पुरावे जगात सर्वत्र मिळतील. त्याच आदिम संचिताचा वारसा म्हणजे ही आत्ताची भगतगिरी किंवा पुजारीपण आणि त्यावरची लोकश्रद्धा.

या कादंबरीतली श्रद्धा ही अशी आदिम श्रद्धाच आहे. या श्रद्धेची जात थेट आदिवासी-श्रद्धेची आहे. हजारो वर्षांच्या प्रदीर्घ परंपरेने ती मानवसमूहाच्या मनात जागती राहिली आहे. या जागृत श्रद्धेचा आधार म्हणजे स्वयंभूचा अवतार (संचार) आणि राखणदार भुजंग. मानवी पापपुण्यांना हे दोघेही स्वयंभू देवाच्या वतीने अनुकूल-प्रतिकूल प्रतिसाद देतात.

आधुनिक माणसाच्या तर्कसंगत, वैज्ञानिक दृष्टिकोनातून या श्रद्धेकडे पाहण्याचा प्रयत्न कर्णिकांनी सीताकांताच्या व्यक्तिरेखेतून केला, पण तो फसला आहे. या कादंबरीच्या अखेरीस सीताकांताची मानवी श्रद्धेबद्दलची साशंकता पूर्ण गळून पडते व तो श्रद्धेच्या सामर्थ्यापुढे मान झुकवतो, म्हणून हा प्रयत्न फसला, असे नाही, तर हा बदल इतर कुणाला रुचो न रुचो, खुद्द सीताकांताला तो ज्या रीतीने पटतो, ती रीत फारशा उत्कटपणे कर्णिकांनी उलगडलेली नाही म्हणून !

‘रूट्स’ सारख्या कादंबरीचा आधार घेऊन त्याप्रमाणे त्याला आपल्याही घराण्याचा मागे जात शोध घ्यावासा वाटणे आणि त्याने तसा प्रयत्न करणे हा धागा कर्णिकांनी कुठेच बळकट केलेला नाही. आदिबंधाची शक्ती या धाग्यानेही त्यांना कादंबरीत खेचता आली असती. पण लाड घराण्याचा इतिहास सीताकांत काही तळमळीने शोधताना दिसत नाही आणि रुद्राजीपतही घराण्याच्या संचिताचे दृश्य रूप म्हणून प्रत्ययाला येत नाहीत. त्यामुळे शेवटी ज्या क्षणी सीताकांताला आपल्या रक्ताला आदिम श्रद्धेचा वारसा असल्याचे जाणवते, त्या क्षणाला आधारच मिळत नाही.

स्वतःच्या मुळांचा शोध घेत मागे जाताना आदिम श्रद्धांशी स्वतःच्या नेणिवेतून नाते जोडण्यासाठी धडपडणे हा माणसाचा प्रयत्न काही आजचा नव्हे. धर्म आणि संस्कृती यांत आदिबंधांचे अवतरण त्यातूनही होत आले आहे. कर्णिकांनी त्याच वाटेने वाढायला एक पाऊल टाकून पाहिले. ते पाऊल त्या वाटेवर पडले मात्र नाही. ‘रूट्स’ मध्ये मात्र ते पाऊल एवढे अचूक पडले आहे की, त्या पावलापुढच्या वाटेने वाचकाला एका व्यापक मानवी अनुभूतीच्या जगात नेले आहे.

## पृथू आणि पृथ्वी

जगदीशचंद्र माथूर यांचे ‘पहिला राजा’<sup>१०</sup> हे नाटक मला येथे चर्चेला घ्यावेसे वाटते. हे नाटक लिहिताना नाटककाराच्या मनात मानससाखीय पार्श्वभूमी आहेच. जुगचा आदिबंधविचार नसला, तरी फ्रॉइडचा ‘लिविडो’चा विचार आहे. ‘पहिला

राजा 'च्या प्रस्तावनेत माथुर म्हणतात, ... "महत्वाकांक्षी पुरुषांत कर्माची स्फूर्ती आणि बलवत्तर कामवासना यांचे जन्मजात सहअस्तित्व-फ्रॉईडने किंवा इतर मनो-वैज्ञानिकांनी 'लिविडो' मध्ये कामवासना आणि मनःशक्ती ह्यांतले जे सामंजस्य शोधून काढले आहे, त्याचे पुरावे शृंगाररसावरोवरच वीररसाने भरलेल्या संस्कृत नाटकांतल्या नायकाला का नाही मिळत ?—या प्रश्नांना रंगमंचावर आणण्यासाठी प्रतीकाचे माध्यम अधिक समर्थ आहे, असे मला वाटले आणि असली प्रतीके मला मिळाली ती पौराणिक कथांतून. " १९

माथुरांनी नाटकात वापरलेले हे प्रतीक पृथ्वीविषयक आदिवंधाचे प्रकटीकरण करणारे आहे. 'माता भूमिः पुत्रोऽहं पृथिव्याः' या अर्थवैदातल्या पृथ्वीसूक्ताने ते संपते. हे सूक्त संपूर्ण नाटकभर वेगवेगळ्या संदर्भात अर्थपूर्ण होते. या नाटकातला पृथू हा शब्दशः जसा पृथ्वीपुत्र आहे, तसा तो मानवेतिहासाच्या एका विशाल संदर्भात आशयदृष्ट्याही खराखुरा पृथ्वीपुत्र आहे. पृथ्वीला अधिक सुफल करणारा हा पहिला राजा—पृथ्वीपती ! पृथ्वी ही महामाता आहे. तिच्या वाय्वतीत तिचे पुत्र हेच तिचे पती आणि तिचे पती हेच तिचे पुत्र. सुफलनाच्या महत्कार्यात हातभार लावणारे हे पुरुष ! पृथू या साऱ्यांचा मूलस्रोत आहे. पहिला राजा ! तो जसा पृथ्वीला अधिक सुफलनक्षम करण्यासाठी आर्ययुगातले प्रतिभाशाली ज्ञान वापरतो अन् पृथ्वीवरील संपत्तीच्या उपयोगाची व्यवस्था करून तिच्या उत्पादनक्षमतेचाही संचय करतो, तसा पृथ्वीचाच आत्मा असलेल्या ऊर्वाला आपले आंतरजीवन बहाल करतो, तिच्यामुळे आतून समृद्ध होत जातो अन् तिच्यातूनच पृथ्वीची समृद्धी साधीत जातो.

नाटकातले ऊर्वांचे आणि पृथ्वीचे एकरूप पृथूलाही माहित आहे. म्हणून शेवटी त्याचे परब्रह्माला आवाहन आहे, ते असे :

“पृथ्वीवरच्या हजारो सुकल्या-वाळल्या पानांमधून मला शोधू दे माझ्या सहचरीला. ती माझा प्राण होती. आणि, आणि...माझी माता होती. ऊर्वां—माते !...” २०

ऊर्वांचा—स्त्रीचा आणि पृथ्वीचा हा असा स्पष्ट संवध, आणि राजाशी तिचे असलेले आई व सखी असे दुहेरी नाते नाटकभर विणले जाते. अखेरच्या नटी-सूत्रधार-संवादात नटीच्या तोंडून नाटककार पुनश्च बंदवतो, “युगांच्या अंगणात या आवाजाचा प्रतिध्वनी कुणाच्याही कानी न पडता गुंजत राहिला आहे, महाराज !” २१

या नाटकातील सरस्वतीच्या पाण्याचे अवतरणही आदिप्रतीकाचेच अवतरण आहे. ब्रह्मावर्तात दुष्काळाच्या रूपाने भयंकर बनलेली (‘टेरिबल मदर’ बनलेली) पृथ्वी, जणू तिच्या पुत्रांनी, कर्मपुरुष होण्याचे—सर्जनाची नवनवी रूपे सिद्ध करण्याचे ठरविल्यावर मऊ मायाळू होते (‘गुड मदर’ होते). सरस्वतीचा जलस्रोत कालव्यांतून नवचैतन्याचा वर होऊन खळाळू लागतो, भूचंडीची पूजा सार्थ होते. पृथू आपले नाव आणि पृथ्वीपतीची नि पृथ्वीपुत्राची आपली भूमिकाही सार्थ करतो.

माथुरांचा पृथू तसा वीरनायक म्हणता येईल. त्याने हिमालयात जन्म घेतला आहे. पर्वत हे पौरुषाचेच प्रतीक आहे. 'हिमालय त्याला स्वप्न देत नाही, शक्ती देतो.' एकीकडे दस्थूंच्या काळ्या, लुटारू टोळ्यांचे आक्रमण आणि दुसरीकडे दुष्काळ, अवर्षण - यांच्याशी तो स्वपराक्रमाने लढा देतो. इथे त्याला वृद्ध आत भेटतो तो सुहृदाच्या-कवषाच्या रूपात. जे खरे तर पृथूचेच एक वहिश्चर रूप आहे. प्रथमपासून जागृत अशा या मार्गदर्शक मित्राच्या सहकार्याने पृथू धरतीचे दोहन करतो. आपल्या सखी-मातेपर्यंत पोचतो. तिच्या मर्मालाच साद घालतो. पहिला राजा-पृथ्वीपती होतो.

याशिवायही या नाटकात अनेक आंतरसंघर्ष आहेत, सूचने आहेत. प्रस्तावनेत माथुरांनी मांडलेले अनेक संदर्भ त्याला जोडलेले आहेत. <sup>२२</sup> पण त्या सर्वांमध्ये अधिक ठसठशीतपणे प्रत्ययाला येणारा आहे तो पृथू-पृथ्वी-संबंध ! आदिम मातेशी-मातीशी मानवजातीचे असलेले नाते, मानवी चेतनेचे सामूहिक निश्चेतनाशी असलेले नाते ज्यात विंचले आहे, तो संबंध !

### संदर्भ-टीपा :

१. भारतीय संस्कृति-कोश, खंड सहावा : संपादक-महादेवशास्त्री जोशी. पुणे, १९७०. पृ. २३०-२३३.
२. Myths, Dreams and Mysteries : Mircea Eliade. New York, 1975. p. 155.
३. काळी आई : व्यंकटेश माडगूळकर. पुणे, १९८२. पृ. २६-३५.
४. Myths, Dreams and Mysteries, p. 157.
५. तत्रैव, पृ. १६३-१६४.
६. तत्रैव, पृ. १६३-१६४.
७. ऋग्वेद, १०. १८. १०-१३.  
- ऋग्वेदीय अंत्येष्टिसंस्कार : संपादक-ना. अ. सोमण. पुणे, १८८१. पृ. ७  
( ' उपसर्प मातरं भूमिमेतां... ' )
८. Myths, Dreams and Mysteries, p. 165.
९. अथर्ववेद, १२. १. १२.
१०. The Grapes of Wrath : John Steinbeck. Bombay, 1983.
११. तत्रैव, पृ. ९५.
१२. तत्रैव, पृ. १२५.
१३. काजळमाया : जी. ए. कुलकर्णी. मुंबई, १९८०. पृ. १०७-१३८.

१४. Good Earth : Pearl S. Buck. New York, 1975.
१५. हेमांगी, मे १९८० ( कोकण विशेषांक ). पृ. ४-६, १०५-१३९.
१६. Roots : Alex Haley. London, 1978.
१७. झाड : शैला वेल्ले. पुणे, १९८१.
१८. पहिला राजा, आधे अधुरे : जगदीशचंद्र माथुर, मोहन राकेश. नवी दिल्ली, १९७६ ( जगदीशचंद्र माथुर यांच्या 'पहला राजा' या हिंदी नाटकाचा, पु. ल. देशपांडे यांनी केलेला मराठी अनुवाद या पुस्तकात समाविष्ट आहे. पृ. १-६९. )
१९. तत्रैव, प्रस्तावना, पृ. १३.
२०. तत्रैव, पृ. ६८.
२१. तत्रैव, पृ. ६८.
२२. तत्रैव, प्रस्तावना, पृ. १३-२७



## संज्ञेच्या पैलतटाला

संज्ञेच्या पैलतटाला घनगर्द तमाची राने,  
नागांपरि सळसळणारी वाटांची जहरी वळणे.

प्रार्थना गहन वाऱ्याच्या घुमतात गुहांच्या कानी,  
विवरातुन उसळुन येते जिजिवीषू उज्वल पाणी.

पाण्याच्या खोल तळाशी चमचमती स्फटिक किती हे !  
प्रतिमांचे तोरण कुठल्या अज्ञात घराला आहे.

त्या घरापलिकडे वसली ही कुठली श्वापदवस्ती,  
मातीत विजा रुजवून मस्तीत निघाले हत्ती.

या मातीवरती झुलते काहूर निळे कुठलेसे,  
त्याभवती भिरभिरणारे जन्मांचे गूढ उसासे.

या कृष्णसजल भवताली मरणाचा उग्र सुवास,  
देहातुन नविनपणाचे पण फुटती कोवळध्यास.

संज्ञेच्या पैलतटी मी अंधारओंजळी भरते,  
अन् ऐलतटाला कविता शब्दांत उजाडत जाते.

□

‘ यक्षरात्र ’ : अरुणा ढेरे

॥ पृष्ठ ३९ ॥

परिशिष्ट  
आदिबंधाविषयी थोडेसे



## आदिवंधांविषयी थोडेसे

आपण विज्ञानयुगातील माणसे. बुद्धिप्रामाण्यावर आपला अधिक भर आहे. आधुनिकतेच्या संकल्पनांचे आपण पाईक आहोत, असे आपण मानतो आणि नवीनतम संस्कृतीची सगळी अलंकरणे उत्साहाने मिरवतो. आपली शास्त्रे, कला-व्यापार आणि तत्त्वज्ञान प्राचीन काळापेक्षा कित्येक पटींनी श्रेष्ठ आहे, अशी समजूत आपल्यापैकी बहुतेकांची असते.

### परंपरा आणि नवता

मात्र मानवी इतिहासाच्या संदर्भात आपल्या शास्त्रांचा किंवा कलानिर्मितीचा विचार जेव्हा कुणी करू जातो आणि भोवती चाललेल्या घडामोडींकडे शोधक दृष्टीने पाहतो, तेव्हा परंपरा आणि नवता यांच्या सतत होणाऱ्या संघर्ष-संवादाची लक्षणीय चित्रे त्याच्या नजरेस पडतात. या चित्रांचे अर्थ जाणले, तर मानवी जीवनाच्या सातत्याचे आणि आदिमतेकडून संस्कृतीकडे झालेल्या माणसाच्या वाटचालीचे एखादे सूत्र लक्षात येते. समग्र मानवी जीवनचैतन्याच्या बलशाली केंद्राभोवती लवचिकपणे फिरणाऱ्या परिवर्तनशील सांस्कृतिक वारशाचा वेध घेण्याची एक तीव्र जिज्ञासा मनात निर्माण होते.

व्यक्ती, समूह, प्रदेश किंवा राष्ट्र यांच्यापलीकडे जाऊन, संपूर्ण मानवी जीवनाच्याच संदर्भात मानवी वर्तनाचा आणि मानवी निर्मितीचा विचार करण्याची ऊर्मी याच जिज्ञासेतून निर्माण होते. माणूस कसा आहे, कोण आहे, हे जाणून घेण्याच्या या ऊर्मीतून विसाव्या शतकात ज्ञानाची अनेक क्षेत्रे धुंडाळली गेली. मानवी कला, शास्त्र आणि तत्त्वज्ञान यांनी 'माणूस' हेच आपल्या कुतूहलाचे केंद्र बनवले

गेल्या शतकापासून सुरू असलेल्या या सर्व क्षेत्रांतील संशोधनाची फलिते आज



विचारवंतांच्या मनात घोळत राहिली आहेत. सोयीसाठी घातलेल्या मर्यादा ओलांडून विविध ज्ञानशाखांचे दुवे जोडले जात आहेत. परंपरा आणि नवता यांचे अर्थमानवतेचे रूप स्पष्ट करीत आहेत. निरनिराळ्या कला-शास्त्रांच्या अभ्यासातून हाती आलेले एखादे चिबट सूत्र अभ्यासकाला थेट मानवी आयुष्याच्या सत्य स्वरूपासमोर अचानक उभे करते आहे. लोकमानसाच्या निर्मितशक्तीचा विविधांगी प्रत्यय थक्क करतो आहे. भिन्न भिन्न प्रकारचे मानवी व्यापार एकाच सर्वेकषतेत सामावताहेत आणि मानवी जीवनाचे अखंडत्व घोषित करणाऱ्या संकल्पनांचे काळाच्या ओघात तुटलेले अन् निरर्थक वाटणारे अवशेषही या नव्या अभ्यासात अर्थपूर्ण होत आहेत.

### मानवी मनाशी संबंधित नवा विचार

विसाव्या शतकातील या नव्या, मानवकेंद्री अभ्यासात मानसशास्त्राची प्रगती, फार लक्षणीय आहे. माणूस काय आहे, हे जाणून घेण्याच्या प्रयत्नांचा महत्त्वाचा टप्पा या कालखंडात मानसशास्त्राने गाठला. तसे तर मानवी मन हे अनादि कालापासून कुतूहलाचा विषय आहे. तेच मानवी वर्तनाचे नियंत्रक आहे. (मानवी मनाचा विचार प्रामुख्याने माणसाच्या चेतन मनाशी म्हणजे जाणिवेशी - संज्ञेशी संबंधित होता.) पण पहिल्या महायुद्धाच्या आसपास आणि युद्धोत्तर काळात सिगंंड फ्रॉईड ' (१८५६-१९३९) या ज्यू मानसशास्त्रज्ञाने मानसशास्त्रीय अभ्यासाला नवी दिशा देणारे अनेक सिद्धांत मांडले. या सिद्धांतांनी केवळ मानसशास्त्राच्या प्रांतातच नव्हे, तर मानवशास्त्र, समाजशास्त्र, राज्यशास्त्र इत्यादि अनेक शास्त्रांच्या आणि साहित्यादि कलांच्या प्रांतातही मोठीच उलथापालथ केली. (मानसिक जीवनाचा केंद्रबिंदू चेतन मनात नसून तो अवोध मनात आहे, हा फ्रॉईडचा सिद्धांत मानसशास्त्राला मनाच्या एका अतिगहन आणि पूर्वी अज्ञात असणाऱ्या विस्तृत प्रांतात धेऊन गेला.) मानवी वर्तनाचे आणि मानसिक हालचालींचे मूळ माणसाच्या अवोध मनात असते, असे दर्शवून फ्रॉईडने अवोध मनाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला. लैंगिक प्रेरणेचा मानवी आयुष्यात केवढा प्रभाव आहे, याचा तपशीलवार शोध त्याने घेतला. ईड, ईगो, सुपर ईगो, लिबिडो, इडिपस गंड, बाल-कामुकता यांविषयीचे फ्रॉईडचे संशोधन केवळ माणसाचे व्यक्तिगत जीवन उलगडणारे नव्हते, तर मानवजातीचा सांस्कृतिक इतिहासही स्पष्ट करणारे होते.

मानवी मनाचा अभ्यास मानवजातीच्या संदर्भात करताना, विसाव्या शतकातील मानसशास्त्रज्ञांपुढे फ्रॉईडने अवोध मनाचे एक नवेच अद्भुत दालन खुले केले. मग मानवी मन आणि त्याच्याशी निगडित असे सर्व मानवी व्यवहार, मानवी मन आणि बाह्य वस्तुजात, असा संबंधित अभ्यास नव्या उमेदीने सुरू झाला. विज्ञान, कला, धर्म आणि तत्त्वज्ञान यांच्याशी मानवी मनाचा एक अंतःस्तर सातत्याने कसा निगडित

आहे, याचे भान नव्याने आले. त्यातून त्या त्या शाखेच्या स्वरूपावरोवरच मानवी मनाचे रूपही कसे प्रकट होते, याचा शोध घेतला गेला. व्यक्तिविकास, समूहजीवन, व्यक्तिविकृत निर्मिती आणि समूहकृत निर्मिती यांचा मानसशास्त्रीय विचार केवळ मानसशास्त्रज्ञांनाच नव्हे, तर कलाविशारदांना, समाजशास्त्रज्ञांना आणि धर्मतिहासज्ञांनाही मोलाचा वाटू लागला. या मानसशास्त्रीय सिद्धान्ताने खुल्या केलेल्या नव्या दिशांनी जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत नव्या वैचारिक प्रवाहांना जन्म दिलेला दिसतो.

विसाव्या शतकात ज्ञानप्रांतातले हे महत्त्वाचे सांस्कृतिक मंथन अशा तऱ्हेने मानसशास्त्रातील अवोध मनाच्या अभ्यासाशी निगडित आहे.

### विज्ञान आणि प्राक्कालीन माणूस

फ्रॉइडपासून सुरू राहिलेल्या नव्या मानसशास्त्रीय अभ्यासातून आदिकाळातील माणसावद्दलची तुच्छतेची, अवहेलनेची भावना नाहीशी होत गेली. मानवी विकासाच्या आलेखाचा आरंभ म्हणून त्याकडे पाहिले गेले आणि मानसशास्त्राने तर आधुनिक माणसाच्या आंतरविश्वाचे थेट प्राक्कालीन माणसाशी सांधे जुळवले. आधुनिक माणूस स्वतःचा इतिहास स्वतःमध्येच वागवतो आहे, असे फ्रॉइडच्या एका सहकारी मानसशास्त्रज्ञाने—कार्ल गुस्ताव्ह जुंग ( १८७५-१९६१ ) याने दाखवून दिले. ( “ In his very structure is written the history of mankind. ” )<sup>२</sup>

या दृष्टीने नवे मानसशास्त्र प्राक्कथांचा विचार करू लागले आणि ज्या गोष्टी पूर्वी अगदी निरर्थक आणि कल्पनारम्य ठरल्या होत्या, त्या प्राक्कथा म्हणजे मानवी मनाचे स्वरूप दर्शविणारा पहिला चमत्कार ठरला.<sup>३</sup>

( विसाव्या शतकातील मानसशास्त्र आणि मानवशास्त्र यांनी विज्ञान आणि प्राक्कथात्म विचार ( मिथिकल थिंकिंग् ) यांच्यामधील दरी जोडणाऱ्या विचारांना जन्म दिला ) नव्या मानसशास्त्राने, विज्ञाननिष्ठ माणसाचे आंतरिक स्वरूप प्राचीन माणसाशी नाते सांगते, हे साक्षेपाने उघड केले. मानवशास्त्रज्ञांनी गतयुगांचे विचार आणि आधुनिक बुद्धिवाद यांचा तौलनिक अभ्यास मांडला; प्राचीन कथा आणि आदिमांचे विधी, श्रद्धासमजुती यांचा शोध घेतला; त्यांची अर्थपूर्णता तपासली आणि मानवी मनातील वास्तवाशी त्यांचे नाते काय, याचाही विचार केला.<sup>४</sup>

जुंग, मॅलिनोव्हस्की, फ्रेझर, लेव्ही स्ट्रॉऊस यांसारखे मानसशास्त्र-मानवशास्त्राचे असे किती तरी अभ्यासक आहेत की, ज्यांनी विज्ञानविचार आणि प्राक्कथात्म विचार यांच्यातील अंतर मिटविणारे आणि क्षीण नातेसंबंध उजेडात आणणारे अभ्यास मांडले.

### अवोध मनाचा संदर्भ

विज्ञानविचाराशी प्राक्कथात्म विचाराचा धागा शास्त्रज्ञांनी जोडला, तो प्रामुख्याने

मानसिक घडणीच्या संदर्भात, अवोध मनाच्या संदर्भात. म्हणून मानसशास्त्राने प्रथम माणसाच्या अवोध मनाचा शोध घेण्याला प्रारंभ केला आणि त्यासंबंधी अनेक सिद्धांत मांडले. या सिद्धांतांनी कलाक्षेत्रात, धर्मक्षेत्रात आणि इतर शास्त्रांच्या क्षेत्रातही चांगले मूळ धरले.

याची सुरुवात प्रामुख्याने ज्या मानसशास्त्रीय घडामोडींतून झाली, त्यांपैकी महत्त्वाची एक म्हणजे अवोध मनाला स्वतःच्या मानसशास्त्रीय सिद्धांतप्रणालीचे केंद्र करून फ्रॉइडने घेतलेला त्याचा तपशीलवार शोध आणि त्याच्या सहकारी शिष्याने-जुंगने त्यापुढे जाऊन विस्तारलेली सामूहिक निश्चेतनाची व त्यातील आदिबंधांची संकल्पना. फ्रॉइड आणि जुंग या दोघांनी केलेल्या महत्त्वपूर्ण कार्यांवर आज साहित्य, चित्र, शिल्प, लोकसंस्कृती, धर्म, तत्त्वज्ञान, मानवशास्त्र इत्यादी अनेक विषयांवरचे मौलिक अभ्यास उभे आहेत. सामूहिक निश्चेतनातील आदिबंध संकल्पना तर मानसशास्त्राप्रमाणे मानवशास्त्रानेही स्वतंत्र दिशेने उपयोजित केली आहे.

### ‘सायके’ : जाणीव आणि नेणीव

डॉ. कार्ल गुस्ताव्ह जुंग या स्विस मानसशास्त्रज्ञाने मांडलेल्या आदिबंध कल्पनेचे स्वरूप साधारण परिचित करून घेण्यासाठी मानवी मनाच्या स्वरूपाची कल्पना आपल्याला यायला हवी. जुंगच्या अभ्यासाचा पायाभूत बंध म्हणजेच मानवी मन, ज्याला तो ‘सायके’ म्हणतो.

सायके ही जुंगच्या चिंतनाची मूळ चौकट आहे. या चौकटीतील अवकाशात मानस-शक्तीची (‘सायकिक एनर्जी’ची) हालचाल होत असते. यातल्या विशिष्ट हालचाली ‘अतिकल्पिता’च्या (‘फॅण्टसी’च्या) स्वरूपात आपण पाहू शकतो.<sup>१</sup>

मानसशक्तीची हालचाल आणि मानसप्रक्रियेचा उगम जेथे होतो, त्या संपूर्ण मानसभूमीला जुंग ‘सायके’ म्हणतो; आणि सर्व मानसिक घटनांची ती पार्श्वभूमी समजतो. त्याने ‘सायके’चे तीन थर मानले :

१) (१) जाणिवेचा किंवा चेतन मनाचा थर : यालाच संज्ञेचा थर असेही म्हणता येईल.

२) (२) वैयक्तिक नेणिवेचा थर : हा थर म्हणजे जाणिवेला आणि नेणिवेच्या सर्वात तळच्या भागाला जोडणारा थर आहे. जाणिवेतून दबलेले, नकळत विसरलेले अनेक मानसघटक यात आहेत.

३) (३) सामूहिक नेणिवेचा थर : हा सायकेचा सर्वात तळातला थर सर्वात मोठा आणि सर्वात खोल असा थर आहे. जाणिवेत येणाऱ्या सर्व गोष्टींचे हे मूळ उगमस्थान आहे. व्यक्ति आणि व्यक्तीपेक्षा विशाल जीवनशक्ती यांना जोडणारे स्थान म्हणून जुंग या थराकडे पाहतो.

नेणिवेच्या या थरासाठी जुंगने 'कलेक्टव्ह अन्कॉन्शस' अशी संज्ञा वापरली आहे. पण त्यामागे सामूहिक मन, समाजाची नेणीव अशा स्वरूपाचा अर्थ नाही. जुंगने ही संज्ञा मुख्यतः व्यक्तिगत नेणिवेच्या ( पर्सनल अन्कॉन्शसच्या ) विरोधात वापरली.

जुंगने कल्पिलेली सायकेची रचना ही खरोखर, पृथ्वीचा एखादा छेद घेऊन भूशास्त्रज्ञाने दाखवलेल्या एखाद्या रचनेसारखी आहे. प्रथम जाणिवेचे पातळ कवच, त्याखाली विशिष्ट दगडांचा असावा तसा वैयक्तिक नेणिवेचा थर आणि त्याहीखाली खूप खोल, मानवी चैतन्यकेंद्रापर्यंत म्हणजे जणू पृथ्वीगर्भापर्यंत पोचणारा, विविध खनिजांनी भरलेला असावा तसा मानसशक्तींनी भरलेला सामूहिक नेणिवेचा थर. भूगर्भातून कधी तरी अचानक वर उसळणाऱ्या घटकांसारखे खोल मनातले मानसिक घटक वर उसळतात, तेव्हा हा सामूहिक नेणिवेचा सर्वशक्तिमान थर आपले अस्तित्व दर्शवून जातो. आदिम काळापासून माणसाची धडपड चालली आहे, ती जाणिवेचा थर विस्तृत करण्याची. संस्कृतीची प्रगती म्हणजे मानसशास्त्रीय पातळीवर जाणिवेचा वाढता विस्तार आहे. आज मानवी जाणिवेचे क्षेत्र तुलनेने विस्तारले आहे; पण नेणिवेचा, तळातला खोल प्रांत तसाच आहे. तेथेच आदिबंधांचे अस्तित्व आहे. मानवजातीच्या असंख्य पिढ्यांचा इतिहास तेथे सामावला आहे.

### आदिबंध ( आर्किटाईप )

आदि ( आर्के ) म्हणजे प्रारंभिक किंवा मूल, आणि बंध ( टाईप ) म्हणजे रचनाकार. आदिबंध म्हणजे एखाद्या वस्तूचा मूल आकृतिबंध. मानसशास्त्रीय दृष्ट्या. मानवी जीवनाचा मूल आकृतिबंध म्हणून ही संज्ञा जुंगने प्रथम वापरली ( इ. स. १९१९ ). फ्रॉइडने स्वप्नासंबंधी विवेचन करताना ज्यांना 'आर्काइक एलिमेंट्स' ( पुरातन मूलघटक ) म्हटले, त्यांनाच व्यवस्थित सिद्धांतवद्ध करून जुंगने 'आर्किटाईप' ही संज्ञा दिली.

हे आदिबंध म्हणजे वर उल्लेखिलेल्या सामूहिक नेणिवेतले घटक आहेत. माणूस आदिकाळापासून आपल्यासभोवतालच्या सृष्टीला पहात-अनुभवीत आला आहे. प्रेम आणि द्वेष. मोह आणि करुणा अशा प्रकारच्या असंख्य चित्तवृत्ती, निसर्गाचे आणि विविध सामाजिक संस्थांचे युगानुयुगे माणसाने घेतलेले अनुभव माणसाच्या सामूहिक नेणिवेत मानसिक अवशेषरूप बनून राहिले आहेत. ही अनुभवांची अवशेषरूपे किंवा हे पुरातन अनुभवाकार म्हणजे आदिबंध.

आदिबंधाची व्याख्या 'डिक्शनरी ऑफ सिम्बॉल्स' मध्ये दिली आहे, ती अशी :<sup>१</sup>  
 " निसर्ग आणि मानव यांच्यात एकाच वेळी कार्ये करणारे शक्तिस्त्रोत. जीवनाच्या ऊर्जावर आणि पद्धतीवर सत्ता असणारी आदितत्त्वे. "

या आदितत्त्वांचे वर्णन इथे " original single Whole. the All is grasped

as the One," असे केले आहे. या सर्वसमावेशक आदितत्त्वांचा प्राण म्हणजे निसर्ग, असे सांगून कोशकारांनी, आदिवंधाची संकल्पना सृष्टि-माणूस-संघावर आधारलेली आहे, ह्या वैशिष्ट्याचा निर्देश केला आहे: "The one fundamental idea pervades all symbolism which is concerned with man's meaningful relationship with his environment."

जुंगने स्वतः वेगवेगळ्या पद्धतीने अनेक वेळा त्याच्या अनेक पुस्तकांमधून आदिवंधांबाबत विवेचन केले आहे.<sup>९</sup> आदिवंध म्हणजे, परिणामांवरूनच ज्या ओळखाव्या लागतात, अशा तऱ्हेच्या विशिष्ट प्रतिमांमध्ये मूलद्रव्यांची रचना करणारे कल्पनावंध किंवा मानस घटक, असे तो म्हणतो.

आदिवंधाची काही महत्त्वाची अंगे या व्याख्येतून स्पष्ट होतात. ही मानस घटकांशी संबंधित संकल्पना आहे आणि हे मानसिक बंध (फॉर्मस्) विशिष्ट प्रतिमांचे संघटन करित असतात. याचा अर्थ विशिष्ट प्रतिमा किंवा प्रतीके म्हणजे आदिवंध नव्हेत, तर ते निर्माण करण्याची प्रवृत्ती (टेंडन्सी) म्हणजे आदिवंध. प्रतीक-निर्मितीचे मूलभूत साचे किंवा मूलभूत आकाररूपे म्हणजे आदिवंध.

### आदिवंधाचे स्वरूप

जुंगच्या मते आदिवंध जिवंत मानसिक शक्तिप्रवाहाच्या पात्रासारखे आहेत. तो त्यांना नदीच्या पात्राची उपमा देतो.<sup>१०</sup> शतकानुशतके जीवनाचे पाणी, स्वतःसाठी खोल मार्ग खणीत ज्यातून वाहते आहे, अशी ही जुनी नदीची पात्रे आहेत.

जुंगला माहित आहे की, आदिवंधाची संकल्पना मनाशी आणि त्यातल्याही नेणिवेशी संबंधित असल्यामुळे ती पूर्णतः स्पष्ट अशी अंतिम स्वरूपात विश्लेषित करता येणार नाही. ती एक अमूर्त अशी रचनामूल संकल्पना आहे. त्याने म्हटले आहे की, आदिवंधांचे अंतिमतः स्पष्टीकरण देण्याचे उत्तम प्रयत्न म्हणजेही एका भाषिक प्रयत्नाचे दुसऱ्या भाषेत भाषांतर असेल. अर्थात् भाषा हीही एक प्रतिमाच आहे. तेव्हा आपण एवढेच करू शकतो की, आदिवंधाची कल्पना मनाबाहेर काढण्याचे स्वप्न पाहणे आणि तिला एक नवा भाषिक पोषाख चढवणे. जाणिवेच्या पातळीवर येणे हा आदिवंधाचा स्वभावच नाही, असे जुंग मानतो.<sup>११</sup>

सर्वस्पर्शिता आणि सार्वत्रिकता हे आदिवंधांचे दोन अंगभूत विशेष आहेत. जगाच्या पाठीवर कोणाही माणसाच्या मनात कोणत्याही काळात उद्भूत होणारे ते स्थलकाल-बंधनमुक्त असे मानस बंध आहेत.

मानवी स्वप्ने, कला, प्राक्कथा, धर्मविधी इत्यादींमधून आदिवंध आविष्कृत होताना दिसतात. अमूर्त आदिवंधांना मूर्त करणाऱ्या प्रतिमा म्हणजे आदिप्रतिमा (आर्किटाइप्ड इमेजेस). या आदिप्रतिमांमधून मानवजातीच्या असंख्य अनुभवाची काही विशिष्ट

रूपे प्रकट होतात. आदिवंध म्हणजे आदिप्रतिमांच्या निर्मितीची तऱ्हा, मार्ग किंवा नमुना. अर्थात् हा मार्ग किंवा नमुना आदिप्रतिमांच्या द्वाराच कळतो. म्हणून आदिवंध आणि आदिप्रतिमा यांच्यात पुढील अभ्यासकांनी फारसा भेद मानलेला दिसत नाही. खुद्द जुंगनेही आदिवंधांना अनेक वेळा आदिप्रतिमा म्हणून संबोधले आहे

या प्रतिमा वैयक्तिक नसतात, तर स्वभाव आणि मूलस्रोत या दोन्ही दृष्टींनी सामूहिक असतात त्यांचे अस्तित्व व्यक्तिगत आयुष्यातून स्पष्ट करता येत नाही. जुंगने त्यांना अगदी प्राचीनतम, नैसर्गिक आणि वारशाने आलेले आकार (ऑबॉरिजनल, इनेट अॅण्ड इन्हेरिटेड शेप्स) म्हटले आहे.<sup>१०</sup>

आदिवंध आशयदृष्ट्या पूर्वनियत नसतात. त्यांचे रचनारूप मात्र बरेचसे पूर्वनियत असते. जुंग जेव्हा आदिवंध वारशाने येतात असे म्हणतो, तेव्हा त्याला अभिप्रेत असते ते हे रचनारूपच. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे, तर आदिप्रतिमा किंवा कल्पना माणसाला वारशाने मिळत नाहीत, पण जे विशिष्ट मूलाकार या प्रतिमांची निर्मिती करतात, ते रचनेचे मूलाकार किंवा मूलबंध माणसाला वारशाने मिळतात.

सहजप्रेरणांप्रमाणे सामूहिक विचारांचे काही आकृतिबंध मानवी मनात नैसर्गिकरूपे, वारशाने येतात. ते कमी प्रमाणात वैयक्तिक आणि अधिककरून सामूहिक असतात. बहुतांशी एकाच तऱ्हेने, ते प्रसंगविशेषी उद्भूत होतात. जगाच्या कुठल्याही भागात, कोणत्याही काळात ते आविर्भूत होतात.<sup>११</sup>

आदिवंधांचे दुहेरी अंग आता आपल्या लक्षात येईल : एकीकडे सर्व मानवजातीला वारसाहक्काने मिळालेल्या मानसप्रक्रियेचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या त्या आदिप्रतिमा आहेत; या अर्थाने ते माणसाच्या वैश्विक प्रवृत्तींचा आविष्कार करतात आणि दुसरीकडे विशिष्ट ऐतिहासिक व्यक्तींच्या आयुष्यात आविष्कृत झाल्याशिवाय ते कोणताही प्रतीकात्मक आशय धारण करीत नाहीत. वस्तुतः आदिवंध या फक्त शक्यता आहेत; आविष्काराचे आकारिक नमुने (फॉर्मल टाइप्स) आहेत आणि व्यक्तिजीवनातून, तसेच ते जेव्हा प्रकट होतात तेव्हाच्या कालसंदर्भातून त्यांना अर्थपूर्णता प्राप्त होते. आदिवंध म्हणजे घटिते नव्हेत-घाटतांच्या आवरणातून ते प्रकटतात.<sup>१२</sup>

### आदिवंधांचे अवतरण

जुंगच्या मते आदिवंध हा विशिष्ट मानवी अनुभवाकार आहे. सामान्य अनुभवाकारापेक्षा तो वैश्विक अनुभवाकारांशी नाते सांगतो. सर्व मानवप्राणी काही वेळा तरी जीवनाचा आदिवंधात्मक अनुभव घेतात. ह्या अनुभवांचे प्रतीकात्मक नमुने सर्वत्र एकाच प्रकारचे असतात. प्रतीक-निर्मितीचे हे अंतर्मनातले रचनाबंध स्वप्नांमधून, प्राक्कथांमधून, परीकथांमधून आणि साहित्यादि कलांमधून आविष्कृत होतात.<sup>१३</sup>

## जुंगचा साहित्यविचार

जुंगने आदिवंधांच्या संदर्भात साहित्याचा विचार केला.<sup>५५</sup> आदिवंधांचे अवतरण जसे आदिप्रतिमांच्या रूपात स्वप्नांमधून होते, प्राक्कथांमधून होते, तसेच मानवी कलां-मधूनही होते. कलावंताच्या निर्मित-प्रक्रियेशी त्याच्या नेणिवेचा दृढ संबंध असतो. नेणिवेच्या गर्भातल्या किती तरी गोष्टी कलाकृतीत स्पष्ट-अस्पष्ट स्वरूपात अवतरतात. प्रतिमा-प्रतीके ही खास त्याचीच निर्मिती आहे. प्रतीके, प्रतिमा, स्वप्ने, कल्पनाचित्रे यांनी कलेच्या क्षेत्रात एक नवी पहाट आणली आहे. ऐकण्या-पाहण्याचे जुने मार्ग निर्मिती-अभिव्यक्तीच्या नव्या साधनांनी दूर सारले आहेत.

जुंगने म्हटले की, अतिकल्पिताची प्रवृत्ती ( फॅण्टसी ) ही विकृती नव्हे. कलावृद्धीला सहाय्य करणारी ती एक स्वाभाविक आणि पोषक अशी मानस प्रक्रिया आहे. कला-वंताच्या निर्मितप्रक्रियेत आदिवंधात्मक प्रतिमेची नेणिवेतील हालचाल सामावलेली असते. निर्मितप्रक्रिया या प्रतिमेला आकार देते, तिला खुलवते आणि प्रतिभावंत तिला वर्तमानाच्या भाषेत भाषांतरित करतो; आयुष्याच्या तळाशी असणाऱ्या त्याच्या मूल-स्रोतांकडे जाण्याची वाट खुली करतो. नेणिवेतल्या आदिप्रतिमेला वर काढून तिचे नाते जाणिवेतल्या मूल्यांशी जोडून देतो.

माणूस म्हणून माणसाला स्वतःच्या भाववृत्ती ( मूड्स् ), इच्छा किंवा ध्येये असली, तरी व्यापक अर्थाने श्रेष्ठ कलाकार हा सामूहिक ( कलेक्टिव्ह मॅन ) असतो. मानव-जातीसाठी तो नेणिवेतल्या मानस जीवनाचे वाहन असतो. जुंगने फार सुंदर शब्दांत म्हटले आहे की,<sup>१</sup> “ Whoever speaks in premordial images speaks with thousand voices. ” ( जो आदिप्रतिमांच्या भाषेत बोलतो, तो सहस्रमुखांनी बोलतो.)

जुंग लेखकांचे दोन प्रकार किंवा वर्ग मानतो : एक वर्ग मानसशास्त्रीय ( सायको-लॉजिकल ) लेखकांचा आणि दुसरा द्रष्ट्या ( व्हिजनरी ) लेखकांचा. पहिल्या वर्गातील लेखकांच्या कृतीत जाणिवेतल्या सामग्रीचा वापर असतो. आयुष्यातले वेगवेगळे घडे, भावनिक घडके, विचार-विकारांचे अनुभव आणि सर्वसाधारण नियती यांचा आढळ या प्रकारच्या कलाकृतींमध्ये असतो. येथे लेखकाने स्वतः त्याच्या पात्रांच्या वर्तनाचे मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरण दिलेले असते आणि मानसशास्त्रज्ञाला तेथे चिकित्सेला आणि विश्लेषणाला वाव असतो. स्वतः लेखकानेच आपली अनुभवसामग्री मानसशास्त्रीय महत्त्वाच्या पातळीवर पोहोचेल अशा रीतीने इथे आकारित केलेली असते आणि साहित्यिकच या लेखनकृतीतल्या व्यक्ती, स्थलकालादि संकल्पना मानसशास्त्रीय कार्य-कारणभावांच्या कसोटीवर उतरणाऱ्या असतात; त्या सामान्य माणसालाही समजून घेणे शक्य असते.

दुसरा वर्ग द्रष्ट्या लेखकांचा. या प्रकारच्या लेखकांच्या वृत्ती बाह्यस्तरीय कार्यकारण-

भावापेक्षा अंतर्मनातल्या नेणिवेतल्या प्रक्रियांशी अधिक संबद्ध असतात. लेखकाला स्वतःला त्यांचे भान नसते. मानसशास्त्रज्ञाच्या दृष्टीनेच ह्या कृतींचे आतले अर्थ उलगडता येतात. जुंग मानतो की, साहित्याद्वारे माणूस आपल्या समग्रतेचा शोध घेत जातो. या शोधप्रक्रियेत तो सामूहिक निश्चेतनाचा चेतन मनाशी मेळ घालीत विकासाचा मार्ग आक्रमत जातो. जुंग या प्रक्रियेला 'स्वात्मसाधनेची प्रक्रिया' (दि प्रोसेस ऑफ इंडिव्हिड्युएशन) म्हणतो. द्रष्टे लेखक या प्रक्रियेद्वारा समग्रतेचा शोध घेऊ शकतात. 'इथे कलेचे कार्य एखाद्या स्वप्नासारखे असते आणि निसर्ग जसे एखाद्या रोपट्याला वाडू देतो, तसे ते आदिप्रतिमांचे व्यक्तीकरण करते.'<sup>१६</sup>

लेखनप्रक्रियेतून समग्रतेचा शोध म्हणजे एका परीने आदिप्रतिमांना नकळत चालना देऊन तिला विकसित करणे; तिला समग्र कृतीचे रूप देणे. अशा कलाकृती स्वतःचे रूप स्वतःच घेऊन येतात. त्यांच्या आत्म्यावर कलावंताची हुकमत चालत नाही. जे म्हणायचे नसते, ते म्हटले जाते; जे म्हणायचे असते, ते नाकारले जाते. जीवनातले महान् संघर्ष, महान् अनुभव मानवी निश्चेतनातल्या हजारो वर्षांच्या पूर्वानुभवांच्या अवशेषांना आवाहन करतात आणि संज्ञेच्या जगात त्यातून अनेक प्रतिमा प्रकाशित होत जातात.

समूहजीवन जगताना दबत गेलेल्या सहजप्रवृत्तिमूलक वर्तनरूपाचा एक लाव्हा माणसाच्या अंतर्मनात खदखदत असतो. त्याच्या अस्तित्व-जाणिवेपासून तटून माणूस कित्येकदा एकांगी, जड आणि निर्जीव होत जातो. अशा माणसांचा समाजही हळूहळू तसाच स्थितिशील, चैतन्यहीन बनत जातो. अशा वेळी द्रष्टे कलावंत आपल्या दुरावलेल्या मातृकोशस्वरूप संज्ञागर्भाशी नाते जोडण्याची धडपड करतात. त्यांच्या कलाकृतीतून आदिबंधात्मक प्रतिमांचे अवतरण घडते आणि रुद्ध समाजचैतन्य पुन्हा एकदा खुले होते, मुक्त होते.<sup>१७</sup>

## काही महत्त्वाच्या आदिप्रतिमा

माणसाचे मूल ज्या जगात जन्म घेते, वाढते आणि मरण पावते, त्या जगाचा एक आकार त्याच्यात एक मूल्यप्रतिमा (व्हर्च्युअल इमेज) म्हणून असतेच. आई-वडोळ, पत्नी किंवा पती, मुले, जन्म आणि मृत्यू या सर्व त्याच्यामध्येच मूल्यप्रतिमा म्हणून असतात. सर्वसाधारणतः या प्रतिमा प्रकृतीने व्यक्तिगत नसतात, तर सामूहिक प्रकारच्याच असतात. या अर्थात् नेणिवेतल्या प्रतिमा असतात. प्रत्यक्ष जीवनातील वास्तवाच्या स्पर्शाने त्या जाणिवेत प्रविष्ट होतात, आणि त्यांना अर्थ प्राप्त होतो. जुंगने म्हटले आहे की,<sup>१८</sup> 'They are, in a sense, the deposits of all our ancestral experiences.' (एक प्रकारे त्या आपल्या सर्व वाडवडिलांजित अनुभवांच्या ठेवी आहेत.)



या' प्रकारच्या 'आदिप्रतिमांमध्ये 'अनिमा'ची म्हणजे स्त्रीत्वाची आदिप्रतिमा, 'अनिमस'ची म्हणजे पुरुषाची आदिप्रतिमा, 'मदर'ची म्हणजे मातृत्वाची आदि-प्रतिमा हे आणि प्रवास, पुनर्जन्म इत्यादि महत्त्वाचे आदिबंध जुंमने चर्चिले आहेत.

### स्त्रीत्वाची आदिप्रतिमा

मानसशास्त्रीय दृष्ट्या या प्रतिमेचा उलगडा करताना जुंग सांगतो की, प्रत्येक पुरुषाच्या अंतर्मनात स्त्रीची एक प्रतिमा असते. विशिष्ट नव्हे, पण एक शाश्वत अशी प्रतिमा असते. ह्या प्रतिमेच्या सहाय्यानेच, स्त्री म्हणजे काय, हे जाणून घेणे पुरुषाला शक्य होते. जिच्या मदतीने पुरुष स्त्रीची प्रकृती जाणून घेऊ शकतो, अशी पुरुषाच्या नेणिवेतली स्त्रीची, वारशाने घेणारी सामूहिक प्रतिमा.<sup>१९</sup>

जुंग म्हणतो की, चार प्रकारच्या स्त्री-प्रतिमांमधून सामान्यतः पुरुषाचा 'स्व' स्वतःला व्यक्त करतो. या चार प्रकारच्या स्त्री-प्रतिमांची उदाहरणे त्याने प्राक्कथा-पुराणकथांमधून आणि कलाविश्वामधूनही दिली आहेत.

पहिल्या प्रकारची प्रतिमा म्हणजे 'ईव्ह'ची प्रतिमा. सहजप्रेरणात्मक आणि शुद्ध जैविक पातळीवरच्या स्त्रीचे प्रतिनिधित्व ही प्रतिमा करते. आपल्याकडचे उदाहरण घ्यायचे, तर रतीचे किंवा उर्वशीचे देता येईल.

दुसऱ्या प्रकारची प्रतिमा 'फाउस्ट'मधली हेलन. वासनेच्या घटकांनीच आकारित केलेली, पण रोमँटिक आणि सौंदर्यवादी पातळीवरची अशी ही प्रतिमा आहे. आपल्याकडची शकुंतला अशी आहे.

तिसऱ्या प्रकारची प्रतिमा आहे 'व्हर्जिन् मेरी'ची. आत्मिक श्रद्धेच्या पातळीवर प्रेमाला उंचावून घेणारी ही प्रतिमा आहे. आपल्याकडची मीरा ही अशी प्रतिमा म्हणावी लागेल.

चौथ्या प्रकारची प्रतिमा समजुतीच्या अधिक शुद्ध आणि पवित्र पातळीवर वावरते. जुंगने मोनालिसाची प्रतिमा या प्रकारची आहे, असे म्हटले आहे.<sup>२०</sup>

स्त्रीची मानवी जीवनातली रूपे अशी विविध पातळ्यांवरची आहेत. ती एका बाजूने पोषक, सार्विक आहे आणि दुसऱ्या बाजूने अकरणात्मक, निर्दय आणि तामसीही आहे. कधी देवदूती, मार्गदर्शिका, तर कधी निर्दय राजकन्या ! कधी डांटेच्या त्रिऑटिससारखी प्रेमळ, तर कधी रामायणातल्या शूर्पणखेसारखी उग्र मायावी.

जुंगच्या मते पुरुषामधील अनिमाला सर्वसाधारणपणे त्याच्या आईकडून आकार मिळतो. आईच्या करणात्मक-अकरणात्मक, विघातक अथवा विधायक प्रभावातून पुरुष-मनातली स्त्रीप्रतिमा घडत जाते.<sup>२१</sup>

आदिप्रतिमा म्हणून या स्त्रीत्वाच्या प्रतिमेचे प्रकटीकरण इतरही अनेक अंगांनी पाहता येते. एकूण मानवी आयुष्यात ही प्रतिमा नाना रूपांनी प्रकटत असते. प्राक्कथा-

लोककथांमध्ये, सांस्कृतिक प्रतीकसंभारामध्ये आणि वाङ्मयादि कलांमध्ये तिची दर्शने सातत्याने होतात.

### मातृत्वाची आदिप्रतिमा

प्रत्येक माणसाच्या सायकेत, मातृत्वाच्या अनुभवाचे जे संचित रूप असते, ते म्हणजेच मातृत्वाची आदिप्रतिमा होय. मानवी जीवनावर या आदिबंधाचा मोठा प्रभाव आहे. पुरुषाला अनाकलनीय असलेली सर्जनाची प्रक्रिया जेथे जन्म घेते, ते स्त्रीचे रूप-मातृरूप, तिचे गर्भाशय, तिची योनी या सर्वांतद्वल पुरुषमनात असलेला सगळा भावनिक आणि प्रत्यक्ष अनुभव आणि कुतूहल ज्या प्रतिमेत एकवटले आहे, ती म्हणजे मातृप्रतिमा.

ही प्रतिमा मानवी जीवनावर सर्वांत मोठा प्रभाव गाजविणारी आहे. नेणिवेच्या गाभ्याचेच ते रूप आहे. जिथून जीवन सुरू होते आणि जिथे पुन्हा परतून जाते, ते काळोखे रहस्य सामावणारी ही प्रतिमा आहे. जन्म आणि मृत्यू यांच्यामधल्या आयुष्याचे पोषण करणारी ही प्रतिमा आहे. जिथे सर्व चिंता-व्याधींचा विलय होतो, असे निर्भर मायेचे प्रतीक म्हणजे माता. आयुष्याच्या अखेरच्या पर्वात माणूस पुन्हा जेव्हा लहान होतो, तेव्हा जिच्या कुशीत परतायची बोलणी करू लागतो, ती माता.

विधायक आणि विघातक अशा दोन्ही बाजूंनी युक्त अशी मातृप्रतिमा मुलाच्या सायकेत, वर्तमान संदर्भापासून पूर्ण अलिप्त, पण शाश्वत अशा स्वरूपात निश्चित असते. या आदिबंधाचे प्रत्यक्षात वाहन मुलाची स्वतःची आई करते. तिच्या गर्भात मूल नऊ महिने असते. या काळात तो तिचाच एक अंश असतो. तिच्या रक्तामांसावर ते मूल वाढते. तिच्या भावना-वासनांनी त्याच्यावर भलेबुरे परिणाम होतात. नेणिवेतल्या ओळखीने ते प्रथम तिचा अविभाज्य अंश म्हणून जगलेले असते. <sup>२२</sup> जुंगच्या शब्दांत सांगायचे तर —“ She is the psychic and physical precondition of the child. ” ( माता हीच मुलाची मानसिक आणि शारीरिक पूर्वावस्था असते. )

### पुरुषतत्त्वाची आदिप्रतिमा

अनिमा म्हणजे जशी पुरुषमनातील स्त्रीची आदिप्रतिमा, तशी अनिमस म्हणजे स्त्रीमनातील पुरुषाची आदिप्रतिमा होय. जशी प्रत्येक पुरुषाच्या अंतर्विश्वात एक निर्विशिष्ट पण शाश्वत अशी स्त्रीची प्रतिमा असते, त्याचप्रमाणे प्रत्येक स्त्रीच्या मनात पुरुषाची एक निर्विशिष्ट पण शाश्वत प्रतिमा असते. खरे तर अनिमाप्रमाणे अनिमसचीही विविध रूपे आहेत.

पुरुषाच्या अनिमाला जसा आईकडून आकार मिळतो, तसा स्त्रीच्या अनिमसला वडिलांकडून आकार मिळतो. जुंगने अनिमसचे अवतरण चार प्रकारच्या प्रतिमांमधून मानले आहे आणि त्यांची उदाहरणे इतिहास-पुराणांतून व वाङ्मयादि कलांमधून

दिली आहेत. २३

पहिल्या प्रकारची आदिप्रतिमा पूर्णतः शारीर पातळीवर वावरते. उदाहरणार्थ, टारझन. महाभारतातील भीमाचे उदाहरणही या प्रकारचे आहे.

दुसऱ्या प्रकारची प्रतिमा भावनात्मक किंवा सौंदर्यवादी पातळीवर वावरते. उदाहरण शेलीचे किंवा आपल्याकडचे गडकऱ्यांचे. याच प्रकारची प्रतिमा कृतिशील पातळीवरही वावरते. जसा हेमिंग्वे किंवा रामदासस्वामी किंवा टिळक.

तिसऱ्या प्रकारची प्रतिमा शब्दसामर्थ्य असणारी आहे. येथे, लॉर्ड जॉर्जसारख्या राजकीय वक्त्याचे उदाहरण जुंमने दिले आहे. आपल्याकडच्या संतांची उदाहरणे अशा प्रकारची आहेत. नाथ पैसारखा वक्ता याच प्रकारचे उदाहरण होईल.

चौथी प्रतिमा आत्मिक सत्याकडे नेणाऱ्या शहाणपणाच्या पातळीवरची आहे. उदाहरण म. गांधींचे किंवा विनोवांचे.

स्त्री जशी भावनात्मक वाजूने पुरुषजीवनाचे भरणपोषण करते, तसा हा बुद्धिवादाच्या वाजूने स्त्रीला आधार देतो. ही एक प्रकारची देवधैव आहे. ज्या प्रकारे स्त्री मानवी आयुष्यात पोषक आणि विघातक दोन्ही प्रकारचे सामर्थ्य असणारी अशी प्रत्ययास येते, त्याचप्रमाणे पुरुषही दोन्ही प्रकारचे सामर्थ्य असणारा असतो. स्त्रीच्या पुरुषावद्दलच्या सर्व अनुभवांची श्रीशिल्लक म्हणजे ही आदिप्रतिमा आहे. ती निर्माणक्षम आणि निर्माणशील (क्रिएटिव्ह अँड प्रोक्रिएटिव्ह) सुद्धा आहे. जसे पुरुषाचे कार्य त्याच्यामधील स्त्रीत्वयुक्त अंशामधून, पूर्ण सर्जन म्हणून बाहेर येते, तशी स्त्रीची पुरुषतत्त्वयुक्त वाजू, पुरुषाच्या स्त्रीत्वयुक्त वाजूला सुफलित करण्याची शक्ती असणारी बीजे निर्माण करते.

कर्तृत्ववान पुरुष मानवी जीवनात जसा प्रेमिक, त्राता म्हणून प्रकटतो, तसाच दुष्ट आणि क्रूर खलपुरुष म्हणूनही प्रकटतो. अनेकदा तो क्रियाशील 'प्रकृती'चा 'निष्क्रिय' सहचर असतो. कधी तो अनोळखी सुंदर तरुण असतो. कधी मृत्यूचा देव असतो. कधी स्त्रीला इतर सर्व मानवी नात्यांपासून तो दूर नेतो, तर कधी खुनी-दरोडेखोरही असतो ही विघातक पुरुषतत्त्वाची आदिप्रतिमा.

त्याची विधायक वाजू व्यक्तीला तिच्या सर्जनप्रक्रियेशी सांधते. परीकथांमधले राजपुत्र अनेकदा चेटकिणीच्या शापाने दगड किंवा अमानवी प्राणी बनतात आणि राजकन्या आपल्या प्रेमाने आणि हुशारीने त्यांना त्यांचे पूर्वरूप प्राप्त करून देतात. ही प्रक्रिया म्हणजे अंनिमस अवोध मनातून चेतन मनाच्या पातळीवर येण्याची प्रतीकात्मक प्रक्रिया आहे. या कथांमध्ये नायिकेला आपल्या नवऱ्याच्या गूढ स्थिती-विषयी प्रश्न विचारायला बंदी असते. प्रत्यक्षातही अंनिमसचे स्वरूप समजून घेणे स्त्रीला सहज शक्य नसते. (त्यापेक्षा त्याच्या अधीन होणे सहज असते.) मात्र तिने अंनिमसच्या स्वाधीन होण्यापेक्षा, त्याचे स्वरूप ओळखून, वास्तवाला सन्मुख होण्याचे

घाष्ट्य केले, तर अंनिमस तिच्यासाठी मूल्यवान होतो; तिला धाडस, वस्तुनिष्ठता आणि आत्मिक शहाणपण देतो.

जगभरच्या धर्मजीवनात, संस्कृतिसंभारात आणि श्रद्धा-समजुतीच्या विश्वात ह्या आदिप्रतिमेचे दर्शन घडते. संहारक आणि पालक अशी दोन्ही रूपे ती प्रकट करते. ज्या प्रतीकांमधून ह्या 'पुरुषा'चे प्रकटीकरण सर्वत्र झाले आहे, ती प्रतीके म्हणजे पर्जन्य, सूर्य, आकाश, नाग, सिंह, कोंबडा, घोडा, मेंढा, मासा, वृषभ, नांगर, मुसळ, शिंग इत्यादि.<sup>२४</sup>

## वीरनायकाची आदिप्रतिमा

प्राक्कथांमधून सर्व काळात, सर्वत्र आढळणारी, साहित्यातून आणि स्वप्नांमधूनही वारंवार अवतरणारी ही, आपल्याला अगदी परिचित अशी आदिप्रतिमा आहे. त्या प्रतिमेच्या अवतरणाचे स्वरूप, लकवी आणि पद्धती जगभर, वेगवेगळ्या कालखंडांतही एकसारख्या आढळतात.

अचूक शब्दांत म्हणायचे, तर 'वीरनायक' ही काही मूळ आदिप्रतिमा नव्हे. म्हणजे ती वीरनायकाचा आदिबंध स्पष्ट करणारी प्रतिमा नव्हे, तर वीरनायकाची प्राक्कथा संज्ञेचा आदिबंध प्रकट करते, असे म्हणायला हवे.

या प्राक्कथांमधला वीरनायक म्हणजे विकासक्षम संज्ञा ! प्राणिसदृश अस्तित्वापासून सुरू होणारी संज्ञेच्या विकासाची प्रक्रिया या वीरनायकाच्या रूपाने प्रकट होते. सुरुवातीचा बालसदृश किंवा पौगंडावस्थेतला 'अहम्' (ईगो) स्वतःला स्वतंत्र करून घेतो. मातापित्यांच्या इच्छा-आकांक्षांच्या दडपणातून मुक्त होतो आणि व्यक्तीला स्वतःचे व्यक्तित्व प्राप्त करून देतो. त्यात येणाऱ्या अनेक मानसिक अडचणींतून व्यक्तीची संज्ञा मार्ग काढते. ही तिची घडपड यशस्वी होते, तेव्हा व्यक्तीला स्वतःच्या 'अहम्'चे एक बळ प्राप्त होते. संज्ञेच्या उदयाशी आणि विकासाशी संबंधित अशा या आदिबंधाशी जन्म आणि मृत्यू यांच्या संकल्पनाही निगडित झालेल्या आहेत.<sup>२५</sup>

प्रॉमिथियस, इडिपस, गरुड, कर्ण, राम, कृष्ण यांसारखे किती तरी वीरनायक आपल्याला परिचित आहेत. त्यांच्या पराक्रमी कर्तृत्वाने अवघी मानवजातच एका परीने श्रीमंत झाली आहे. वीरनायकाचा म्हणजे संज्ञाविकासाचा आदिबंध अशा प्रकारे मानवाचे संज्ञाक्षेत्र विस्तारित होत असताना जगण्याची प्रेरणा देणारा, अवरुद्ध जीवन-चैतन्य खुला करणारा आहे.

प्राक्कथांमधील वीरनायकाच्या निश्चेतनाच्या प्रवासात उदय पावणारी वृद्ध आत्माची प्रतिमा (आत्म्याच्या - स्फिरिटच्या आदिबंधाची प्रतिमा) हीही एक लक्षणीय प्रतिमा होय. हा वृद्ध आप्त (बाइज ओल्ड मॅन) प्रत्येकाच्या मनात असतोच. जीवनातील आणीबाणीच्या प्रसंगी तो वाट दाखवितो; सहाय्य करतो; उद्दिष्ट साध्य करण्याच्या

प्रयत्नात सह्यागार होतो. संकटसमयी नेणिवेच्या प्रांतातल्या विकट काळी प्रकटणारी त्याची विविध रूपे माणसाला जीवनात विविध प्रकारे प्रत्ययास येतात. जुंगने ही स्वात्मसाधनेच्या प्रक्रियेतील एक महत्त्वाची अंतःप्रतिमा मानली आहे. मानवी शहाणपणाचे, आधुनिक ज्ञानाचे हे जे संचित मानवी सायकेत असते, त्याची प्रतिमा म्हणजे ही वृद्ध आत्ताची प्रतिमा होय.<sup>२६</sup>

आई-वडील, गुरु, शिक्षक, हितचिंतक, स्वामी, साधू इत्यादी अनेक रूपांत व्यक्तीला आणि समाजाला हा 'शहाणपणा' सहाय्यभूत होत असतो. परीकथा-लोककथांमध्ये तो राजपुत्राला सहाय्य करणारा पक्षी, प्राणी, साधू, प्रेमळ म्हातारा होऊन वावरतो. दैवतमंडलात तो पिकलेला ब्रह्मदेव आहे. देवस्वरूप पावलेले ऋषीही याच कुळीतले. आधुनिक वाङ्मयात हा अनंत रूपांत प्रकटतो. विभूतिभूषण चट्टोपाध्यायांच्या 'आरोग्यमंदिर' मधील 'महाराज' आणि खानोलकर - जी. ए. कुलकर्णी यांच्या कथा-कादंबऱ्यांतील अनेक शिक्षक, स्वामी, बैरागी याच प्रतिमेचे आविष्कारक आहेत.

वीरनायकाचा प्रवास हा मानवी संज्ञेच्या विकासाचा द्योतक असल्याने हा प्रवासाचा आदिवंधही<sup>२७</sup> मानवी आयुष्यात महत्त्वाचा आदिवंध आहे. जन्म-मृत्यूच्या प्रवासाशी तो घट्ट निगडित आहे. चेतन-निश्चेतनाचा मेळ घालण्यासाठी प्रत्येक व्यक्तीला हा प्रवास आवश्यकच असतो. या प्रवासाची, त्यातील अडथळ्यांची आणि अखेरच्या विजयाची प्रतीकरूपे प्राक्कथांमध्ये सर्वत्र आढळतील. या प्रवासाच्या संदर्भात मृत्यूचा नवा अर्थ लागतो. त्याचाही एक वेगळा आदिवंध जुंगने कल्पिला आहे. यालेरीजही पुनर्जन्म, वळी, यज्ञ, इत्यादि काही आदिवंधांचा उल्लेख जुंग करतो.

## नव्या युगातील प्राक्कथात्म अभ्यास आणि आदिवंध

साहित्याशी प्राक्कथांचे नाते काय, याचा विचार जुंगच्या आदिवंध सिद्धांताच्या मांडणीपूर्वीच तत्त्वज्ञान, धर्मतिहास आणि भाषाविज्ञान या क्षेत्रांत सुरू झाला होता. फ्रेझरच्या 'गोल्डन बौ' ने या विचाराला मोठा रेटा दिला. लेव्ही ब्रूल, कॅसिरेर, पॉल रादीन, रीचर्ड् चेसू या सर्वांनी प्राक्कथांचा अभ्यास अनेक अंगांनी पुढे नेला. या अभ्यासाचा वाङ्मयविचारांवरही मोठा परिणाम झाला. प्राक्कथा हेच साहित्याचे मूलस्वरूप आहे आणि त्यातूनच आजच्या साहित्याचे प्रवाह जन्मले, असेही आग्रहाने मांडले गेले. कवी आणि समीक्षक यांनी त्याला अनुकूल पार्श्वभूमी तयार केली. मानसशास्त्रज्ञांच्या अभ्यासाने प्राक्कथांच्या अभ्यासाला चांगली पुष्टी मिळाली. प्रातिभ कृतींचे जिवंत बीज फ्रॉईडला असंज्ञ बौद्धिक प्रक्रियेत सापडले. पुन्हा त्याने हे स्पष्ट केले की, ही गोष्ट मी शोधली नाही, तर कवी-कलावंतांनीच ती प्रकट केली आहे. जुंगने फ्रॉईडच्या विचारांचा पाया विस्तृत केला आणि साहित्यिक कल्पनावंधांची, पुरातन आदिवंधांपर्यंतची वैश्विक कक्षा धांडोळली.

जुंगने प्राक्कथांमधून होणाऱ्या आदिवंधांच्या अवतरणाचा उलगाडा केला आणि आदिवंधांचे प्राक्कथा-विचाराशी नाते जुळले. प्राक्कथांचा अभ्यास आदिवंधांच्या विचाराला पुष्ट करणारा ठरला. इतका की, कित्येकदा प्राक्कथा आणि आदिवंध यांचा एकत्रच विचार साहित्यसमीक्षेत केला गेलेला दिसतो. आदिवंधात्म समीक्षा आणि प्राक्कथात्म समीक्षा या अनेकदा परस्परांच्या पर्यायी संज्ञा मानल्या जातात.

## इतर ज्ञानशाखांचे योगदान

आदिवंध विचाराला जसे प्राक्कथांच्या क्षेत्रातल्या अभ्यासाने बळ मिळाले, तसे इतरही शास्त्राभ्यास त्याच्या पुष्टीला कारण झाले. नीत्सेसारखा दार्शनिक, बर्गसॉ, कॅसिरेर, लॅंगर यांसारखे तत्त्वज्ञानी, फ्रेझर, लेव्ही ब्रूल, मॅलिनोव्हस्की यांसारखे मानवशास्त्रज्ञ, व्हीलराइट, लेव्ही स्ट्राऊस यांसारखे भाषावैज्ञानिक, एलियादसारखा धर्मतिहासज्ञ, कॅम्पबेल, फर्ग्युसन यांसारखे प्रतीकविद्याविशारद, चैस, फ्राय, बॉडकीन यांसारखे साहित्य-विशारद आणि अगदी अलीकडचा, सांस्कृतिक आणि कलात्मक प्रतीकांचे आदिवंधात्मक उलगाडे करणारा ज्योती साहीसारखा एखादा कलाक्रोविद यांनी आपापल्या क्षेत्रात या विचाराची सामर्थ्ये व मर्यादा स्पष्ट करणारे अभ्यास मांडले.

## साहित्य आणि आदिवंध

साहित्य ही मानवी मनाची निर्मिती आहे. अर्थात् या निर्मितीचा मनाच्या संज्ञ किंवा चेतन स्तराशी जसा संबंध आहे, तसा तो त्याच्या असंज्ञ किंवा अबोध स्तराशीही आहे. प्राक्कथात्म समीक्षेने हे सत्य अधोरेखित केले की, सौंदर्याच्या उद्दिष्टासाठी साहित्य निर्माण झाले नसून मानसिक निकडीतून (कंपलॅक्समधून) दिग्दर्शित झाले आहे. जुंगच्या मते आपल्या अबोध मनातील अनुभवाकारांना देशकालाच्या वर्तमान संदर्भात अर्थ-पूर्ण करीत, चेतन मनाशी त्यांचा मेळ साधीत कलावंत कलानिर्मिती करीत असतो आणि त्याद्वारा स्वतःमधून एक संपूर्णता मिळवण्याची त्याची धडपड असते. ही स्वात्मसाधनेची प्रक्रिया पूर्वी उल्लेखिलेली आहेच.

श्रेष्ठ कलाकृतींच्या बाबतीत हे नेहमीच प्रत्ययाला येते की, देशकालाचे संदर्भ असूनही त्यांच्यात समग्र युगसत्याचा उच्चार करण्याचे, किंवा अनुभवाला स्पर्श करण्याचे सामर्थ्य असते. तेथे आदिवंधांच्या उदार पंखाखाली त्या साहित्य-कृतींच्या सर्व अंगांचा देखणा मेळ झालेला असतो. त्या सर्वांना पोटाशी घेत आदिवंधांचे विशाल रूप आपल्यापुढे उभे रहात असते.

एक मात्र खरे की, सर्वच साहित्यकृती अशा समग्र युगसत्याचे किंवा युगातीत शाश्वताचे दर्शन घडविणाऱ्या नसतात. बहुधा साहित्याचा मोठा अंश असाही असतो की, जो युगसत्याच्या पार पोहोचत नाही. ज्यांची सार्थकताच मुळी देशकालसंदर्भात

असते आणि तात्कालिकत्वाच्या संदर्भात ज्यांना महत्त्व प्राप्त झालेले असते अशा कृती वाङ्मयेतिहासाच्या त्या त्या कालखंडात स्थानही मिळवितात. या कृतींचे योग्य परिशीलन आदिवंध धारण करू शकत नाही. कलेच्या जन्मकालापासूनच अमूर्त अनुभूतीला रंग-रेषा-ध्वनींनी किंवा शब्दांनी समूर्त करण्याची प्रक्रिया दिसून घेते. प्रत्येक देशातले कलाविवेचक आपापल्या शब्दप्रयोगांनी या प्रक्रियेचे वर्णनही करीत आले आहेत. कलेची ही भाषा प्रतीकांची भाषा आहे आणि फिलिप व्हीलरार्ईट किंवा ग्रॅहम हफ यांसारख्या लेखकांनी आदिवंधांची व्यवस्था काव्यात्म प्रतीकविचारात मोठ्या सहजतेने एकसूत्रीपणे लावली आहे. २८

पुन्हा याची दुसरी वाजूही स्पष्ट करायला हवी. ती म्हणजे सर्वच साहित्य आदिवंधात्मक प्रतीकांचे आविष्कारक असत नाही. शिवाय आदिवंध हे सामूहिक अवोध मनाचे घटक आहेत आणि साहित्यात वैयक्तिक अवोध मनाचा, तसाच कलावंताच्या चेतन मनाचाही मोठा भाग सामावलेला असतो. साहित्याची अनेक रूपे अशीही आहेत की, ज्यात आदिवंधाचा आविष्कार मुळीच नाही.

साहित्याचे समग्र रूप आदिवंध-विचाराने स्पष्ट होत नाही आणि आदिवंध-विचार साहित्याचे एक लहानसे अंग असणे हे शक्य नाही. आदिवंधाचे साहित्याशी नाते हे पूर्ण व्याप्त नव्हे, तर मर्यादितच आहे.

### साहित्यसमीक्षा आणि आदिवंध

आदिवंधात्मक समीक्षा ही आपल्याकडे अगदी नवी, केवळ तोंडओळखीपुरती वापरली गेलेली जशी आहे, तशी व्यापक वाङ्मयेतिहासाच्या संदर्भातही नवजात आणि म्हणून घडणीच्या अवस्थेतली अशी आहे.

साहित्याच्या वाह्यरूपाशी नव्हे, तर अंतर्विश्वाशी या समीक्षेचा संबंध आहे— साहित्याच्या निर्माणक संकल्पनेशी आहे. साहित्याचा एक मूळ गुणधर्म असा आहे की, अंतर्निहित चेतनेला प्रेरित करणे. ही शक्ती आपल्यामध्ये आदिवंधांची बीजे वागवते. साहित्याच्या याच प्रारंभशक्तीचा शोध आदिवंधात्मक समीक्षा घेते.

सृष्टीबरोबर मानवी चेतनेचा भावसंबंध प्रस्थापित करणे हा साहित्याचा एक मूळ हेतू आहे. आदिवंधांच्या आधारे मानव आणि सृष्टी यांमधल्या अनंत काळापासूनच्या याच भावसंबंधांचे विश्लेषण करून आदिवंधात्मक समीक्षा साहित्याच्या मूलरूपाचे गुणविशेष शोधू पाहते.

आदिम भावभावनांवर आणि आदिम अनुभवांच्या मूलाकारांवर भर देण्यामुळे आदिवंधात्मक समीक्षा ही साहित्याचा विचार केवळ साहित्याच्या संदर्भात करीत नाही. व्यापक मानवी संस्कृती आणि सर्वसत्ताक मानवसाहित्य यांच्या सलग परंपरेच्या संदर्भात ती साहित्यिक प्रवृत्ती, साहित्यकार आणि साहित्यकृती यांचे विवेचन करते.

आदिबंधाला केंद्र करून ही समीक्षा त्याच्या आधारे संपूर्ण कृतीच्या संरचनेचा उलगाडा करित जाते. मुळात ही पद्धती आस्वादक-विवेचक टीकापद्धती आहे. ही समीक्षा प्रथम साहित्यकृतीच्या मुळाशी असणाऱ्या आदिबंधाचा शोध घेते आणि कृतीच्या विविध अंगांत त्याचे कसे अवतरण झाले आहे किंवा तो त्यातून कसा पुष्ट झाला आहे, हे सांगते. एका वाजूने कृतीच्या सर्व अंगांची त्याच्या संदर्भात जोडणी करणे व दुसऱ्या वाजूने त्याच्या आधारे आदिबंधाच्या माध्यमातून संपूर्ण कृतीत साकारलेल्या आदिम प्रवृत्तीचा शोध घेणे अशी दोन कामे ती करते; आदिबंधाच्या प्रकाशात साहित्यकृतीचा घाट, भाषा, व्यक्तिरेखा, प्रतिमा-प्रतीके यांचा विचार ती करते.

### सामर्थ्ये आणि मर्यादा

या समीक्षेचे स्वरूप मुख्यतः विवेचक-आस्वादक असे आहे. साहित्याच्या सार्वभौम आदिम मानवतत्वांच्या शोधाचे कार्य करणारी असल्यामुळे ही समीक्षा मूलग्राही आहेच; पण तिची आधारभूमी सीमित आहे. आधुनिक समीक्षेच्या इतर प्रकारांप्रमाणेच केवळ आदिबंधात्मक दृष्टी उपयोजून कलाकृतीचे समग्र मूल्यमापन शक्य नाही.

या समीक्षेची ही मर्यादा आहेच. तिच्या मर्यादित क्षेत्रात तिचे सामर्थ्य मात्र फार मोठे आहे. साहित्याला ती मूलतः कला मानीत असली, तरा जीवनाशी त्याचा असलेला अटळ संबंध ती मुक्तपणे स्वीकारते. साहित्यकृतीच्या कलात्मक रूपाला दृष्टीआड न करताही आदिम मानवी प्रवृत्तींच्या व्यापक संदर्भात ती कृतीचे विवेचन करू शकते. साहित्याच्या स्वतंत्रतेवर व सार्वभौमतेवर तिचा पूर्ण विश्वास आहे. पण साहित्य स्वतः संपूर्ण नाही, हेही तिला माहित आहे. विविध ज्ञानशाखांचा साहित्याशी मौलिक संबंध या पद्धतीने प्रस्थापित केला आहे. त्या त्या शास्त्राच्या अभ्यासपद्धतीतून साहित्यिक मूल्यघटकांकडे दुर्लक्ष होण्याची - म्हणजे शास्त्रीय समीक्षेच्या अतिव्याप्तीची शक्यता टाळून आणि या ज्ञानशाखांच्या संदर्भाकडे दुर्लक्ष होण्याची अव्याप्तीचीही शक्यता टाळून आदिबंधात्मक समीक्षा एक सुवर्णमध्य साधते. समाजशास्त्र, मानवशास्त्र, मानसशास्त्र, तत्त्वज्ञान, सांस्कृतिक इतिहास, धर्मतिहास, भाषाविज्ञान यांच्या व्यापक पार्श्वभूमीवर साहित्याचे विवेचन ती करते.

विश्वरहस्यांनी चकित झालेल्या आदिम मानवी धारणांशी संबंध असल्यामुळे साहित्याच्या मुळाशी असणाऱ्या अद्भुतावर प्रकाश टाकण्याची क्षमता या समीक्षेत आहे आणि प्रतिभावान समीक्षक तिचा मार्मिक उपयोगही करित आले आहेत. <sup>२९</sup>

### नव्या दिशेचे उद्घाटन

साहित्याकडे पाहण्याचा एक नवा दृष्टिकोन आदिबंधात्मक समीक्षेने खुला केला. वाङ्मय म्हणजे जीवनानुकृती म्हणून त्याचा विचार करण्याऐवजी मानवी मनाच्या



प्राचीन आणि नेणिवेत खोल रुजलेल्या वृत्ती-प्रवृत्तींचे प्रतीकीकरण म्हणून वाङ्मयाकडे पहाणे शक्य झाले. पहिल्या टीकापरंपरेला आदिबंधात्मक आणि प्राक्कथात्मक समीक्षेकडून मोठा छेद मिळाला, असे म्हणावेसे वाटते. कारण तोपर्यंत अतिशय आकृतिवादी ( फॉर्मल ) टीकेने वाङ्मयप्रकारांच्या स्वतंत्र कल्पनांचा विकास केला होता. तिचे स्वरूप काहीसे सौंदर्याचे उद्दिष्ट ठेवणारे असे होते. अनुभवाच्या इतर प्रांतांशी ती तितकीशी बांधलेली नव्हती. मूल्यवादी टीकेचा कल साहित्य हा जीवनानुकार आहे, असे मानण्याकडे होता आणि जीवनातल्या व्यक्ति-प्रसंगांशी ती वाङ्मयीन व्यक्ति-प्रसंगांचे नाते जोडीत होती.

आदिबंधात्मक समीक्षा म्हणू लागली की, वाङ्मयप्रकार सौंदर्यात्मक उद्दिष्टासाठी निर्माण होत नसून ते अयोध मनातील स्थलकालनिरपेक्ष अनुभवाकारांचा चेतन मनातील स्थलकालसापेक्ष व्यक्ती-घटना-भावनांशी मेळ घालीत कलावंतांच्या लेखी त्याचा समग्रतेचा प्रवास सिद्ध करणारे, मानसिक प्रक्रियेतून दिग्दर्शित झालेले असे आहेत. त्यामुळे विचारांच्या नव्या सवयी वेगाने स्थापित झाल्या. काही वेळा त्यांचा अतिरेकही झाला. यातून दोन प्रश्न उभे राहिले : या प्रकारचा दृष्टिकोन किती प्रमाणात स्वीकारावा ? आणि समीक्षेला या दृष्टीपासून काय मिळू शकेल ?

ग्रॅहॅम हफ या समीक्षकाने या दोन प्रश्नांची फार चांगली उत्तरे दिली आहेत. तो म्हणतो तसा पुष्कळच मर्यादेपर्यंत हा दृष्टिकोन स्वीकारता येतो मोकळ्या, स्वागतशील मनाचा समीक्षक, जवळ जवळ शंभर वर्षांच्या मानवशास्त्रीय आणि मानसशास्त्रीय निरीक्षणांचे निष्कर्ष ओळखणे नाकारू शकत नाही. जेव्हापासून ही निरीक्षणे पाश्चात्य साहित्यातील बौद्धिक चळवळींचे घटक बनली, तेव्हापासून समीक्षकांच्या जाणिवेत ती शोषली गेली आहेत. ह्या समीक्षेने, समीक्षकांना पूर्वी जे दिसत होते, त्यापेक्षा अधिक काही दाखविले. जे काही अस्पष्ट होते, त्यातले काही स्पष्ट केले. प्रतीकांच्या काही समानाकृती दाखवता दाखवता माणसामाणसातले एक स्थलकालातीत साधर्म्य दाखवले. युगांमागून युगे ओलांडत येणारे मानवी अनुभवांचे मूलाकार जे पूर्वी पाहिले नव्हते, त्यांचे साहित्यातील अवतरण कलावंतांच्या मानस भूमीतून होताना या नव्या दृष्टीने दाखविले. या नव्या दृष्टीचा विशेष असा की, कोणत्याही विशिष्ट विचारसंप्रदायाशी किंवा समीक्षेतील 'घराण्या'शी समीक्षक त्यामुळे बांधला जात नाही. जुगचे सिद्धांत व 'गोल्डन रूल'चे दावे स्वीकारण्याचे बंधन कुणावरच नाही; पण या सिद्धांतांनी आणि अभ्यासांनी उजेडात आणलेले साहित्याचे नवे सहसंबंध आणि त्यांच्या सामर्थ्याच्या नव्या शक्यता नाकारणे किंवा त्यांकडे दुर्लक्ष करणे हे समीक्षकांच्या आंधळेपणाचे लक्षण ठरेल.

मात्र प्राक्कथा ही वाङ्मयाची जननी आहे, अशा आग्रहापेक्षा ही दृष्टी वेगळी आहे, उदार आहे. प्राक्कथा हा साहित्याचा एक प्राचीन घटक आहे, पायाभूत नव्हे.<sup>१०</sup>

समीक्षेला या दृष्टीपासून काय मिळेल, हा प्रश्न तसा पूर्ण उत्तर मिळणारा नाही. कोणत्याही नव्या ज्ञानाने परिवर्तन घडते. आदिबंधात्मक समीक्षेने दिग्दर्शित केले आहे, ते नवे ज्ञानच आहे. त्यात हळूहळू नवी भरही पडत आहे. हफ म्हणतो की, हे ज्ञान आपल्याला वाङ्मयीन वर्गीकरणाची एक पद्धती देते, एक योजना देते. वाङ्मयकृती, ज्या परस्परसंबंधित दिसत नाहीत त्याही, एकाच आदिबंधाशी जोडलेल्या असू शकतात. अशा तऱ्हेच्या गटांनी संपूर्ण वाङ्मयविश्वही वर्गीकृत करता येईल ते वर्ग जुन्या वाङ्मय-प्रकाराचे पर्याय असू शकतील आणि जुन्यापेक्षा अधिक स्थिर, सारभूत अशी नवी वाङ्मयीन वीण आपल्याला मिळू शकेल. तिच्यातील ही संभवशक्यता आपण डोळसपणे ओळखली पाहिजे.

या पद्धतीचे काही दोषही आहेत. आपल्या सवयीच्या वाङ्मयीन वर्गाना ती तोडून टाकतील. पण त्याने ती फारसे काही साधीत मात्र नाही. अशा वर्गीकरणातून, एखाद्या स्वतंत्र वाङ्मयकृतीला विशिष्ट आदिबंधाच्या वा प्राक्कथेच्या वर्गात टाकल्याने तिच्या-संबंधी अधिक काय मिळते? नव्या नातेसंबंधांच्या प्रकाशात आपण तिला पाहू शकतो, हे त्याचे उत्तर आहे आणि अशा नव्या प्रकाशात तिच्या आकलनाची नवी सूत्रे आपल्या हाती येऊ शकतात, हा अनुभव आहे. पुन्हा हे इथे नोंदवायला हवे की, साहित्यकृतीची संरचनावादी चिकित्सा (स्ट्रक्चरल ॲनेलिसिस) करण्यासाठी किंवा मूल्यमापन करण्यासाठी नवे मानदंड मात्र ती बहाल करीत नाही.

तरीही हफ म्हणतो तसे या दृष्टीचे मोह जबरदस्त आहेत. शिवाय जी दृष्टी नवे वाङ्मयीन नातेसंबंध देते, नवा वाङ्मयीन दृष्टिकोन देते, ज्ञानाच्या नव्या क्षेत्रांशी जी माहितीचा तपशील जोडते, ती विचारांची वाट वाङ्मयसमीक्षेचावत कमी महत्त्वाची असेल, असे वाटत नाही. वाङ्मयाची अशी क्षेत्रे आहेत की, जिथे या दृष्टीला काहीही म्हणता येणार नाही. पण जिथे ती काही म्हणू शकते, तिथे ते ऐकल्यावर आपण जुन्या सवयी मोडून विचारांच्या नव्या प्रणाली आत्मसात् करताना कमीच पडतो आहो, असे वाटल्याशिवाय राहत नाही.

मूलतः ही दृष्टी शुद्ध वाङ्मयीन दृष्टी नव्हे. पण ती वाङ्मयसंदर्भात वापरली, तर इतर ज्ञानशाखांचे संचित ती वाङ्मयाला प्रदान करते आणि त्याला एक व्यापक संदर्भ देते, यात शंका नाही.

साहित्य हे एककीडे मानवी अंतःस्तलाशी वैयक्तिक पातळीवर आणि सांस्कृतिक व्यवहाराशी सामूहिक पातळीवर संबंधित असते. या दोघांचे नातेसौंदर्य आदिबंधात्मक समीक्षा उलगडून दाखवते. शिवाय नॉर्थ्रॉप फ्राय्सारख्या साक्षेपी समीक्षकाने जी वाङ्मयव्यवस्था दिली, ती या प्राक्कथा आदिबंधात्मक दृष्टीच्या समीक्षकाशिवाय कुणी देऊ शकले नसते. मर्यादित उपयोगाची, तरीही ती मूल्यवान आहे. विकसित मानवी कल्पनाशक्तीच्या दीर्घ संदर्भात ती वाङ्मयकृतींना पाहू शकते.<sup>३१</sup>

## मराठी कथात्म साहित्याच्या संदर्भात

गंगाधर पाटील यांनी काही स्फुट लेख लिहून या दृष्टीची ओळख मराठी साहित्य-विश्वाला प्रथम करून दिली आणि पु. शि. रेगे यांच्या निवडक कवितांच्या संग्रहाची- 'सुहृद्गाथे' ची प्रस्तावना लिहिताना या दृष्टीचे सुंदर उपयोजनही केले.

म. सु. पाटील यांनी ह्या दृष्टीचा परिचय घडवणारा एक लेख 'नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह' या संपादित पुस्तकात लिहिला आणि आपल्या 'अक्षरवाटा' या पुस्तकात या दृष्टीचे अंशतः उपयोजन केले.

प्रभाकर पाध्ये यांनी 'आदिम प्रतिभा' या शीर्षकाने 'सत्यकथे'त लिहिलेल्या लेखात जुंगची आदिवंध संकल्पना थोडक्यात विवरून सांगितली, हे आदिवंध वारशाने येतात, या टप्प्यावर तिच्याशी विरोध नोंदवला आणि खानोलकरांच्या संदर्भात तिचा विचार केला.

विश्वास पाटील यांनी 'आदिम प्रतिभा आणि जुंग' या शीर्षकाने एक लेख लिहून जुंगची आदिवंध संकल्पना चांगल्या प्रकारे विशद केली आणि प्रभाकर पाध्ये यांच्या आक्षेपाचा कच्चा पायाही स्पष्ट केला. ३९

खानोलकर आणि जी. ए. कुलकर्णी हे दोघे साहित्यकार ताकदीचे ! त्यांनी मराठी समीक्षेला सतत क्रियाशील ठेवले असल्यास नवल नाही. 'सत्यकथे'सारख्या मातबर वाङ्मयीन नियतकालिकाने या दोघांच्या साहित्याप्रमाणेच, त्यांच्या साहित्यावरील समीक्षाही सातत्याने प्रसिद्ध केल्या आहेत. धों. वि. देशपांडे, वीणा आलासे, अशोक कृष्णाजी जोशी, वसंत आवाजी डहाके, पंडित आवळीकर, द. मि. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, जया दडकर, म. गं. नातू, प्रभाकर पाध्ये, माधव आचवळ अशी कित्येक ज्येष्ठ समीक्षकांसह अनेक नावे या दोघांच्यावरील समीक्षेच्या संदर्भात आठवतात. या दोघांच्या साहित्यकृतींविषयी लिहिताना आपल्यालाही आदिवंधात्म दृष्टी पूर्वसमीक्षणां-खेरीजचे नवे काही दाखवीत आहे, असे वाटत आले.

या दोघांच्या साहित्यातून दिसतात ते आदिवंध उलगडले की, त्यांच्या कृतींची पूर्ण समीक्षा होते, असे तर नक्कीच नाही. चांगल्या कलाकृती नेहमीच एकापेक्षा अनेक दृष्टींना आव्हान देतात; एकापेक्षा अनेक पातळ्यांवर वावरत राहतात. शिवाय आदिवादात्मक दृष्टी ही साहित्यकृतीच्या सर्व अंगांची चिकित्सा करणारी दृष्टी नव्हे, हे पूर्वी म्हटलेच आहे.

पण या दोघांच्या साहित्यकृतींचे आकलन करण्याची ही एक समर्थ वाट आहे, असे लक्षात येते. नेणिवेचा आपण चेतन मनाशी मेळ घालतो आहो, ह्याची पूर्ण जाणीव असणारे जी. ए. आणि नेणिवेचे अधिराज्य ज्यांच्या कलानिर्मितीवर बहुतांशी आहे, असे खानोलकर या दोघांच्याही कलानिर्मितीतील अनेक गूढ स्थळे या दृष्टीने

थोडी उजळ होतात, आषण तिथले काही पाहू-वाचू शकतो, असेही जाणवते.

गो. नी. दांडेकरांसारखा देशीकार दृष्टीचा साहित्यिक या दृष्टीने उलगडला, तर त्याच्या काही कृतींना अकारण नाकारली गेलेली न्याय्य प्रतिष्ठा मिळू शकते आणि या लेखकाचे सामर्थ्य कुठे आहे, ते अधोरेखित होते.

विद्याधर पुंडलिक, व्यंकटेश माडगूळकर ही तर कसदार कथाकारांची नावे ! त्यांच्या काही कथांची आदिबंधात्मक दृष्टीने उकल करताना त्यांतील अज्ञात सौंदर्य उकलले गेले आहे, असे मला वाटते.

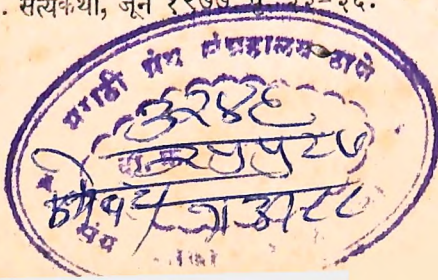
आणखी एखाद्या समीक्षकाला मराठी कथात्म साहित्यातील आणखीही नवे आदिबंध लक्षात येतील. मी विवेचन केलेल्या कृतींमधूनही आणखी एखाद्या आदिबंधाचे दर्शन होते, असे त्यांच्या लक्षात येईल. 'पाषाणपालवी' या खानोलकरांच्या कादंबरीतील नायकाचे उदाहरण देऊन 'स्वत्वाच्या शोधातल्या नायका'चा खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांमधील दर्शनाचा उल्लेख विश्वास पाटील यांनी केलाही आहे. तसे खानोलकरांचे सर्व नायक आणि जी. एं. च्या कथांचेही नायक स्वत्वाच्या शोधातलेच आहेत.

मानवी मनाच्या अंतःस्तलाला स्पर्श करण्याचे आदिबंधांचे सामर्थ्य या अभ्यासातून मला फार तीव्रपणे प्रत्ययाला आले आहे आणि माणूसपणाच्या गाठींना जेव्हा त्यांचा स्पर्श होतो, तेव्हा ही दृष्टी कलाकृतींच्या झपाटून टाकणाऱ्या आकर्षण-केंद्रांचा वेध घेण्याची शक्ती कशी देते, ह्याचाही अनुभव मला आला आहे.

### संदर्भ-टीपा :

१. सिगमंड फ्राईड : ल. ब. हरोलीकर. पुणे, १९७२.
२. Psychological Reflections : G. G. Jung. ( A New Anthology of His Writings : 1905-1961 ) Selected and edited by Jolande Jacobi. London, 1971. p.281.
३. तत्रैव, पृ. १२-१३.
४. तत्रैव, पृ. २५.
५. Psychological Reflections, p. 9.
६. Dictionary of Symbols : Tom Chetwynd. London, 1982. pp. 30-36.
७. Psychological Reflections, p. 40.
८. तत्रैव, पृ. ३९.
९. तत्रैव, पृ. ४३, ४५.

१०. Man and His Symbols : Ed. by C. G. Jung. London, 1978. p. 57.
११. तत्रैव, पृ. ६४.
१२. Jung's Psychology and It's Social Meaning : Ira Progoff. New York, 1955. p. 77.
१३. समीक्षेची नवी रूपे : गंगाधर पाटील. मुंबई, १९८१. पृ. ६७.
१४. Modern Man in Search of Soul : C. G. Jung. London, 1981. pp. 175-199.
१५. Psychological Reflections, pp. 200-202.
१६. तत्रैव, पृ. २०२.
१७. तत्रैव, पृ. १९६.
१८. नवसमीक्षा - काही विचारप्रवाह : संपादक - गो. म. कुलकर्णी. पुणे, १९८२. पृ. १३७-१८२.
१९. Aspects of Feminine : C. G. Jung. London, 1982. p. 79.
२०. Man and His Symbols, pp. 196-197.
२१. Aspects of Feminine, pp. 77-100.  
—Man and His Symbols. pp. 186-207.
२२. Four Archetypes : C. G. Jung. London, 1972. pp. 7-44.
२३. Man and His Symbols, pp. 204-205.
२४. तत्रैव, पृ. २०७.
२५. तत्रैव, पृ. १०१-११९.
२६. Jung : Selected Writings : Introduced by Anthony Storr. Great Britain, 1983. pp. 125-127.
२७. नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह, पृ. १४३-१४८.
२८. Metaphor and Reality : Philip Wheelwright. Bloomington-London, 1975. - An Essay on Criticism : Graham Hough. New York, 1966.
२९. मिथक और साहित्य : नगेंद्र. नवी दिल्ली, १९७६. पृ. ८२-८६.
३०. An Essay on Criticism, p. 144-145.
३१. तत्रैव, पृ. १४५-१४७.
३२. सत्यकथा, जून १९७७ पृ. ३३-३६.



New York



REFBK-0025527

सृष्टी जन्माला येण्याआधी काय होतं ?  
पुराकथांच्या मुठीत  
उत्तरासाठी आहे चमचमणारं फेसाळ पाणी,  
आणि त्यावर दाटून राहिलेला  
उत्सुक, कोवळा अंधार.

माणसाचं मूल जन्माला येतं,  
त्यापूर्वी आईच्या गर्भात काय असतं ?  
जीवनाची ओळख सांगणारं पाणी – गर्भजळ,  
आणि त्यावर दाटून राहिलेला  
उत्सुक, कोवळा अंधार.

आणि कलावंताची दुर्जी सृष्टी जिथून जन्माला येते,  
त्या उगमस्थानाशी –  
मनाच्या तळाशीही आहे  
चमचमणारं फेसाळ पाणी,  
आणि त्यावर दाटून राहिलेला  
उत्सुक, कोवळा अंधार.

चमचमणाऱ्या सर्जक फेसाळ पाण्याशी  
सळगी करून राहिलेल्या,  
गर्भगूढातल्या त्या आदिम काळोखाचे –  
उत्सुक, कोवळ्या अंधाराचे  
हे काही कवडसे...