३०१४
म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय ... पर्यावरण
सं. क्र. ३०

REFBK-0024097

श्री.ना.पेंडसे हस्तलिखित आणि परिष्करण

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३०१४
दा. क्र. २४०९५
निबंध १९।१।९४
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

श्री. ना. पेंडसे : हस्तलिखित आणि परिष्करणे

संदर्भ निबंध [वाङ्मय समीक्षा]
3098
280960
194918

श्री. ना. पेंडसे

हस्तलिखित आणि परिष्करण

जयंत परांजपे

REFBK-0024097

अमेय प्रकाशन

अमेय / संशोधनात्मक
प्रकाशन क्रमांक
पासष्ट
पहिली आवृत्ती
१५ ऑगस्ट १९८३
किंमत
तीस रुपये

सर्वाधिकार :
जयंत परांजपे

मुखपृष्ठ :
सुभाष अवचट

प्रकाशक :
मनोहर पिंपळापुरे
अमेय प्रकाशन
२, विजयानन्द बिल्डिंग
वर्धा मार्ग
नागपूर–१२

मुद्रक :
मधुसूदन पां. वनहट्टी
नारायण मुद्रणालय
धनतोली
नागपूर–१२

ती. स्व. तात्यांच्या स्मृतीस

श्रेय

प्रस्तुत अभ्यासासाठी आवश्यक असणारे कादंबऱ्यांच्या हस्तलिखितांचे मूळ खर्डे श्री० श्री० ना० पेंडसे यांनी माझ्या स्वाधीन केले याबद्दल मी त्यांचा मनःपूर्वक आभारी आहे. त्यांच्या सहकार्याशिवाय हे काम पूर्ण होऊ शकले नसते हे उघड आहे.

थोड्या वेगळ्या वाटेने जात असल्यामुळे, अशा प्रकारच्या अभ्यासाला कसा प्रतिसाद मिळेल, त्याविषयी मनात साशंकता होती. म्हणून, आरंभी, एक-दोन प्रकरणें 'युगवाणी'त प्रसिद्ध करण्याची इच्छा मी व्यक्त केली आणि त्यावेळचे संपादक श्री० शरद कोलारकर यांनी चटकन ती कल्पना उचलून धरली. त्यांचे आभार मानून ऋणमुक्त होण्यासारखे आमच्या संबंधांचे स्वरूप नाही.

हस्तलिखितांचा हा अभ्यास पूर्ण झाला त्याचे महत्त्वाचे श्रेय माझे ज्येष्ठ मित्र डॉ० द० भि० कुळकर्णी यांचेकडे जाते. प्रारंभापासूनच हे कार्य पूर्ण करण्यासाठी त्यांनी वेळोवेळी माझा पाठपुरावा केला नसता तर कूर्मगतीने सुरू असलेले हे काम कधी तडीस गेले असते किंवा नाही याविषयी मी स्वतःच साशंक आहे.

मनोहर पिंपळापुरे हा माझा बालमित्र. पुस्तकाचे स्वरूप कळल्यानंतर त्याने प्रकाशनाची जबाबदारी स्वीकारली. त्याच्या 'अमेय प्रकाशना'तर्फे हे पुस्तक प्रकाशित होत आहे याचा मला अभिमान वाटतो. तसेच काहीसे मधुसूदन बनहट्टी यांचे. हे काम आपले मानून त्यांनी तत्परतेने ते पूर्णत्वास नेले. या ऋणाची नोंद करणे अगत्याचे आहे.

अशीच आणखी काही ऋणे. कफल्लक होऊनही न फेडता येण्यासारखी. ती आहेत तशीच टिकवून ठेवणे अधिक हितकारक.

जयंत परांजपे

अनुक्रमणिका

भूमिका	१
'एल्गार'	९
'गारंबीचा बापू'	२७
'हत्या' आणि 'कलंदर'	५१
'रथचक्र'	७९
'आक्टोपस'	१०५
उपसंहार	१२३

भूमिका

साहित्यनिर्मितीची प्रक्रियाच मुळात अत्यंत व्यामिश्र आणि गुंतागुंतीची. संबोधावस्थेत आणि अबोधावस्थेत लेखकाच्या जाणिवांच्या कक्षेमधे होणारी प्रचंड उलथापालथ, त्याची वैचारिक स्पंदने, आणि भावावस्थेतील घडामोडी, सातत्याने त्यात चालू असलेली घुसळण–यातून एखादी व्यक्तिरेखा, एखादे कथाबीज कळतनकळत रुजले जाते. प्रत्यक्ष कथाबीज मनात रुजण्याचा काळ, किंवा एखाद्या व्यक्तिरेखेने मनाचा ठाव घेण्याचा क्षण आणि पूर्णावस्थेला पोहोचलेली साहित्यकृती यात फार मोठे अंतर असते. या काळात मूळ कथावस्तू आणि व्यक्तिरेखा याची जडणघडण चालू असतानाच इतर व्यक्तिरेखाही हळूहळू आकार घेऊ लागतात. जडणघडणीची ही प्रक्रिया शेवटपर्यंत चालच असते. लेखकाला स्वत:लाच कोडयात टाकणाऱ्या या प्रक्रियेचा तिसऱ्या माणसाने वेध घेण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे अंधारभरल्या गुहेत चाचपडत जाऊन सत्य शोधण्याचा प्रयत्न करण्यासारखे असते. हा प्रयत्नही किती फसवा ! क्वचित कधी 'मोती' हाती गवसल्याचा भास व्हावा तोच आपण शोधलेला 'मोती' खोटा असल्याची जाणीव व्हावी.

—तरीही या चाचपडण्यात एक मौज असते. प्रस्तुतचा अभ्यास म्हणजे या दिशेने टाकलेले एक पाऊल.

पण या अशा अत्यंत व्यामिश्र आणि जटिल प्रक्रियेचा वेध घ्यायचा तरी तो कसा घ्यायचा ? निर्मितीच्या अनेक अवस्थातून गेल्यानंतर कलाकृतीचे जे अंतिम रूप सिद्ध होते तेच प्रामुख्याने वाचकासमोर असते. त्या रूपाच्या आधारावरच तो तिचे मूल्यमापन करीत असतो. पण या अंतिम रूपाच्या पलीकडे जाऊन अंतर्मनाच्या गुहेतील काळोखात कसे शिरायचे हा प्रश्नच असतो. सर्वसाधारणपणे

लेखकानेच स्वतःच्या निर्मितीप्रक्रियेविषयी काही विधाने केली असतील तर दिशादर्शकासारख्या तुटकतुटक विधानांचा मागोवा घेत घेत आत शिरता येते. पण तळ नसलेल्या डोहात उतरून मोती मिळविणे जितके कठीण तितकेच या तुटकतुटक विधानांच्या भरवशावर या गुहेत शिरणेही कठीण. लेखक संक्रांत करू इच्छित असलेला जो अत्यंत अस्पष्ट व अंधुक आशय त्याच्या डोळ्यासमोर असतो तोच मुळात संकीर्ण. त्याचा आकार लेखकाला पूर्णपणे गवसलेला असतोच असेही नाही. जो आकार दिसतो तोही पूर्णपणे शब्दात पकडता येईल असे नाही. या व्यामिश्र आशयानुभवाइतकीच त्या आशयानुभवाला मूर्त रूप देण्याची प्रक्रियाही संकीर्ण. पुष्कळवेळा लेखक या प्रक्रियेविषयी मुग्धताच बाळगतो. काही लेखक ह्याविषयी जी विधाने करतात ती इतकी जुजबी असतात की त्यावरून निर्मितीप्रक्रियेवर काहीच प्रकाश पडत नाही. उदा० एखादी व्यक्तिरेखा ही प्रत्यक्ष जीवनात भेटलेल्या कोणत्या व्यक्तीवरून सुचली हे लेखक सांगतो. यामुळे वाचकाला वाटणाऱ्या आगंतुक औत्सुक्याला खाद्य मिळत असले तरी निर्मिती-प्रक्रियेवर त्यामुळे नेमका कोणता प्रकाश पडतो ? एकतर याबाबतीत लेखकावर भरवसा ठेवण्याशिवाय आपल्याला दुसरे काही करता येत नाही. दुसरे असे की त्या विशिष्ट कलाकृतीविषयीची आपली समज त्यामुळे तसूभरही वाढत नाही.

पण कलात्मकतेविषयी जाणीवपूर्वक विचार करणारा लेखक वेळोवेळी या विषयी ज्या नोंदी करतो त्या महत्त्वपूर्ण ठरतात. कोलरिजच्या Kubla Khan सारख्या स्वप्नानुभव संक्रांत करू पाहणाऱ्या कवितेतील असंबद्ध वाटणाऱ्या प्रतिमांच्या वाङ्मयीन संदर्भांचा शोध घण्याचा केलेला धाडसी प्रयत्न म्हणजे वाङ्मयीन क्षेत्रातील अशा प्रकारच्या व्यासंगाचा कळसच होय !

लेखकाने स्वतःच केलेल्या नोंदी जशा महत्त्वाच्या ठरतात तशी त्याची हस्तलिखिते. मूळ हस्तलिखित म्हणजे साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेतील एक महत्त्वाचा टप्पा. लेखकाच्या मनात जेव्हा कथाबीज प्रथम अंकुरते त्या क्षणा-पासून तो भावानुभवाला प्रत्यक्ष आकार देण्याचा जो पहिला प्रयत्न लेखक करतो तो क्षण, यातही मानसिक पातळीवर कितीतरी घडामोडी घडत असतात. पहिल्या हस्तलिखितातच लिहितालिहिता अनेक बदल होत राहतात. लेखक शब्द वापरतो; शब्द निर्माण करीत नाही. त्या शब्दाला परंपरेने आणि संस्कृतीने प्राप्त करून दिलेला स्वतःचा अर्थ असतो. पण शब्द जितका समर्थ तितकाच फसवाही असतो. आशय नेमका सापडला असे वाटत असतानाच तो निसटल्याचे लक्षात येते. शब्दांची निवड जशी महत्त्वाची तशीच वाक्यांची जडण-घडण महत्त्वाची.

शब्दांची निवड करताना, वाक्य घडविताना, व्यक्तिचित्रण करताना जी मानसिक चूक क्वचित होते त्यामुळे अबोधावस्थेतील घडामोडीवर अचानक प्रकाश पडतो. पुष्कळ वेळी लेखनाच्या पहिल्या अवस्थेत कायम टिकणारा शब्द

किंवा वाक्य नंतरच्या लेखनाच्या अवस्थेत बदलण्यात येते. हा बदल बव्हंशी संबोधावस्थेत घडतो. कधीकधी तर तो जाणीवपूर्वक केल्या जातो. मुळात जाणवलेला आशय आपण योग्य त्या शब्दात पकडला नाही या जाणिवेने उद्युक्त होऊन हा बदल केला जातो. पुष्कळ वेळा लेखनाच्या झपाट्यात वाक्य अर्धवट राहून जातं, कधीकधी ते व्याकरणदृष्ट्या चूक असतं. कधी संदर्भ बदलल्याने बदल होतो तर कधी रचना आणि व्यक्तिरेखा याबाबत व्यापक प्रमाणावर एखादा बदल केल्यान तदनुषंगाने लहान मोठे बदल होत राहतात. लेखक लेखनकाळात अशाप्रकारचे जे बदल करीत असतो त्याची अनेक कारणे संभवतात. पण या सर्व बदलांच्या मागे सर्वसाधारण स्वरूपाचे एक कारण असते आणि ते म्हणजे एक प्रकारचे असमाधान.

सर्वच बदलांच्या मुळाशी हे असमाधान असते–ते जाणिवेच्या पातळीवरचे असो की नेणिवेच्या पातळीवरचे. प्रत्यक्ष निर्मितीच्या काळात जे खटकत नाही तेच संपूर्ण कलाकृतीच्या संदर्भात अयोग्य वाटू शकते. काही बदलांची संभवनीय कारणमीमांसा आपल्याला देता येते. पण क्वचित काही बदल अशा स्वरूपाचे असतात की ज्याची निश्चित कारणमीमांसा आपल्यालाही सांगता येत नाही. उदा० एक छोटासा बदल पाहा. 'एल्गार'मधे मुळातील व्यक्तिरेखेचे 'हसन' हे नाव बदलून 'कादर' केले. 'हसन' योग्य की 'कादर' योग्य ? याविषयी निश्चित काही सांगणे कठीणच. पण 'गारंबीचा बापू'मधील मुळातील 'विठी' पुढे 'राधा' बनते. संपूर्ण कादंबरीच्या संदर्भात हा बदल अर्थपूर्ण ठरतो. हे केवळ नामांतर नाही.

केलेला प्रत्येक बदल जाणीवपूर्वक केला जातो असे नाही. नेणिवेच्या पातळीवरील असमाधानाचे स्वरूप समजून घेणे किंवा त्यासंबंधी कारणमीमांसा देणे सोपे नसते. आपण त्यासंबंधी जी विधाने करतो ती संभवनीयतेच्या पातळीवर असतात.

काही बदलांची कारणे बाह्य असतात. मूळ हस्तलिखित वाचल्यानंतर एखादी तिऱ्हाईत व्यक्ती स्वतःच्या प्रामाणिक प्रतिक्रिया नोंदवीत असते. या प्रतिक्रिया बदलाला निमित्तमात्र ठरतात. परंतु, इतरांच्या प्रतिक्रिया जशाच्या तशा नेहेमीच स्वीकारल्या जातील असेही नाही.

लेखकाने केलेली ही परिष्करणे नेहमी योग्यच असतील हे कसे ठरवायचे ? कोणी ठरवायचे ? परिष्कृत रूप हे अपरिष्कृत रूपापेक्षा नेहमी उजवे राहील का ? हे सांगणे कठीणच. तर्काचा आधार घ्यावयाचा तर परिष्कृत रूप हे अपरिष्कृत रूपापेक्षा चांगले अथवा वाईट, योग्य किंवा अयोग्य राहण्याच्या शक्यता नाकारता येत नाहीत. याबाबतीत मतमतांतरे असू शकतात. पण शेवटी लेखकाचा शब्द अंतिम मानण्याचा संकेत पाळणे हेच योग्य.

भावानुभव शब्दबद्ध करणे, अनुभवाचे आकार त्याच्या अलवार कडा विस्कटणार नाहीत अशा रीतीन अनुरूप शब्दयोजनेतून संक्रांत करणे हे काम खचितच सोपे नव्हे. त्यातही तगमग आहे, तळमळ आहे, वेदना आहे आणि आनंद आहे. योग्य शब्द, अनुरूप आकार, साजेसा घाट सापडण्यासाठी करावी लागणारी धडपड आहे. म्हणूनच परिष्करणांना महत्त्व आहे !

सर्वसाधारण वाचक हा कलाकृतीचे जे अंतिम रूप त्याच्यासमोर असते त्याच्या पलीकडे जाऊ इच्छित नाही. पण वाङ्मयाकडे गंभीरपणे पाहणारा वाचक तिथेच थांबत नाही. कलाकृती ही त्यांच्या चिंतनाचा विषय बनते. तिचे अंतरंग समजून घेण्याचा तो प्रयत्न करतो. अशा वाचकाला परिष्करणाचे स्थान काय असते ते वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. नसावी.

कवितेसारख्या वाङ्मयप्रकारात तर परिष्करणांचे केवढे महत्त्व ! एखादा शब्द, एखादी ओळ, इतकेच काय पण विरामचिन्हातील लहानसा बदलदेखील कवितेचा आशय आणि आकृती यावर परिणाम करणारा ठरू शकतो. एमिली डिकिन्सन या प्रसिद्ध अमेरिकन कवयित्रीची 'The Soul Selects her Society' ही कविता इथे आठवावी. या कवितेतील शेवटच्या कडव्यातील One या शब्दातील पहिले अक्षर कॅपिटल लिहिण्याचे आपण विसरून गेलो तर केवढा फरक पडतो हे वाङ्मयाच्या जाणकार अभ्यासकाला सांगण्याची आवश्यकता नाही. असाच काहीसा प्रकार पु. शि. रेग्यांच्या कवितांबाबत. 'लिलीची फुले' या मुळातील कवितेपेक्षा तिचे परिष्कृत रूप किती मनोहारी आहे ! केशवसुत, माधव ज्युलियन यांच्यासारख्या जुन्या कवींपासून तो थेट रेगे-मुक्तिबोध या आधुनिक कवींच्या कवितांमधील परिष्करणाचा विचार मराठी समीक्षेला नवीन राहिलेला नाही.

प्रश्न आहे तो कादंबरीचा. या वाङ्मय प्रकारातील परिष्करणे कवितेप्रमाणेच महत्त्वपूर्ण ठरू शकतात ह्याकडे मराठी समीक्षेचे फारसे लक्ष गेलेले दिसत नाही. ह्याचे एक कारण म्हणजे कादंबरीचे अतिव्यापक स्वरूप. दुसरे कारण म्हणजे साधनसामुग्रीची अनुपलब्धता. पण या दोन्ही कारणांपेक्षा आणखी एक महत्त्वाचे कारण आहे ते हे की Textual स्वरूपाच्या सूक्ष्मदर्शी (microscopic) अभ्यासाकडे मराठी समीक्षेचे हवे तितके लक्ष गेलेले दिसत नाही. अगदी सहज मोजता येतील अशा महत्त्वाच्या कादंबऱ्यांवरील समीक्षात्मक लेख सोडले तर— आणि तेही पुरेसे नाहीत—कादंबरी-समीक्षेचे स्वरूप बरेचसे परीक्षणात्मक स्वरूपाचे आहे.

इंग्रजी वाङ्मयसमीक्षेत अशा प्रयत्नांची वानवा नाही. मराठीत मात्र— विशेषतः कादंबरी-वाङ्मयाच्या संदर्भात— हा एक काहीसा वेगळा प्रयत्न ठरावा.

परिष्करणाच्या अभ्यासाचा संबंध हा फक्त जुन्या हस्तलिखित पोथ्यांशी आहे; नवीन आधुनिक वाङ्मयाच्या अभ्यासात त्याचे काही फारसे महत्त्व नाही अशी काहीशी चुकीची समजूत रूढ झाल्याचे दिसून येते. गेल्या तीन-चार वर्षात हा अनुभव मला तीव्रतेने आला. सर्वसाधारण वाचकाने याविषयी अनभिज्ञता दाखविली तर ते एकवेळ समजण्यासारखे असते; परंतु मराठी साहित्याशी संबंधित असलेले जाणकार अभ्यासकही कधीकधी हस्तलिखितांची आणि प्रकाशित कादंबरीची तुलना कशासाठी करायची ? किंवा कादंबरीच्या अभ्यासात परिष्करणांचा काय संबंध ? अशासारखे प्रश्न विचारतात तेव्हा अचंबा वाटतो. त्यामुळेच काही गृहित प्रमेय अध्याहृत मानून पुढे सरकणे अशक्य होते.

परिष्करण हा शब्द मी कादंबरी-समीक्षेच्या संदर्भात अत्यंत व्यापक अर्थाने वापरला आहे. केवळ शब्दांची निवड किंवा शब्दयोजना एवढाच या शब्दाचा मर्यादित अर्थ घेतलेला नाही.

या परिष्करणांचा आणि वेगवेगळ्या पातळीवरील बदलांचा अभ्यास कसा करायचा हा एक प्रश्न. याठिकाणी पहिली अडचण उपस्थित होते ती 'documentation' शी संबंधित. कवितेसारख्या अल्पाक्षरी वाङ्मयप्रकारात मूळ हस्तलिखितातील नोंदी उतरवून घेता येतात. पण कादंबरीसारख्या व्यापक वाङ्मयप्रकारात सर्वच बदलांची वा परिष्करणांची नोंद करणे प्रायः अशक्य असते. विशेषतः ज्याठिकाणी मोठ्या प्रमाणावर बदल घडून येतात तिथे तर हे कार्य केवळ दुरापास्त होते. दुसरे असे की अशा सर्वच बदलांच्या नोंदी करण्याची प्रायः आवश्यकताही नसते, कारण हे सर्वच बदल महत्त्वपूर्ण नसतात. पण यामुळेच या अभ्यासाला मर्यादा पडतात. एखादा बदल महत्त्वपूर्ण आहे किंवा नाही हे ठरविण्याचे स्वातंत्र्य समीक्षकाला बहाल केले तर सोईस्कर बदलांकडे लक्ष वेधून इतरांकडे कानाडोळा करण्याची संभाव्यता नाकारता येत नाही. हे हेतुपुरस्सर केल्या जाईल असेही नाही. जोपर्यंत हस्तलिखिते ही लेखकाच्या खाजगी मालमत्तेचा भाग असतात आणि कोणत्याही सर्वसाधारण अभ्यासकाला ती तपासून पाहता येत नाहीत तोपर्यंत अशा अभ्यासावर मर्यादा पडणारच.

दुसरी महत्त्वाची अडचण म्हणजे मिळालेल्या हस्तलिखिताचे स्वरूप ठरविणे. एखादे हस्तलिखित आपल्याला प्राप्त झाल्यानंतर लेखनाच्या नेमक्या कोणत्या अवस्थेमधील ते हस्तलिखित असावे हे तपासून पाहणे अगत्याचे ठरते. याचठिकाणी हस्तलिखिताविषयी लेखकाने प्रत्यक्ष त्या हस्तलिखितात किंवा इतरत्र केलेल्या नोंदी आवश्यक ठरतात. डायरी, मुलाखती, आत्मचरित्र, चरित्र यासारख्या अन्य साधनांच्या द्वारे हस्तलिखित प्रतीची निश्चित तारीख ठरवावी लागते. ज्याठिकाणी कादंबरी विविध अवस्थातून गेलेली आहे असे दिसते तिथे तिच्या इतर हस्तलिखित प्रतींचीही या प्रकारच्या सर्वांगपरिपूर्ण अभ्यासासाठी

गरज पडते. परंतु या सर्वच हस्तलिखित प्रती उपलब्ध होतील असे नाही.

हस्तलिखित मिळाल्यानंतरही कोणत्या पद्धतीने परिष्करणांचा अभ्यास करावयाचा तेही निश्चित व्हायला पाहिजे. प्राप्त झालेली हस्तलिखिते एकत्र करून आणि त्यांची योग्य ती संगती लावून त्यातील बदलांची व्यवस्थित नोंद करणे हाही एक अभ्यासच आहे. हे कार्य जिकिरीचे असले तरी पुढील अभ्यासाच्या दृष्टीने ते आवश्यक आणि पायाभूत ठरणारे कार्य आहे. त्याचप्रमाणे चरित्र, आत्मचरित्र, डायऱ्या, मुलाखती वगैरे साधनाचा उपयोग करून लेखकाला नेमके काय करावयाचे होते, कोणते लक्ष्य होते आणि प्रत्यक्षात त्याने काय साध्य केले यांचाही या परिष्करणांच्या व बदलाच्या दृष्टीने अभ्यास करता येईल. कथानक, व्यक्तिचित्रण, संवाद वगैरे कोणत्याही एका घटकावर लक्ष्य केंद्रित करून हस्तलिखितांचा अधिक सूक्ष्मदर्शी अभ्यास करता येईल. तसेच हस्तलिखित आणि प्रकाशित कादंबरी यांचा विविध स्तरावरील बदलांच्या व परिष्करणाच्या अंगाने तौलनिक अभ्यास करून लेखकाच्या काही विशिष्ट प्रवृत्तीवर प्रकाश पडतो काय हे पडताळून पाहता येईल. याठिकाणी फक्त अभ्यासाच्या संभाव्य दिशांचा उल्लेख केला आहे.

इथे एक धोक्याचा इषारा नोंदवून ठेवणे चूक होणार नाही. लेखकाची हस्तलिखिते म्हणजे त्याच्या खाजगी आयुष्यात डोकावण्याचा परवाना नव्हे. हस्तलिखितांच्या अभ्यासाला इतर चरित्रात्मक साधनसामुग्रीची जोड मिळाली तर तसा मोह होणे अशक्य नाही. उदाहरणार्थ, बाप-मुलगा संबंध हे पेंडसे-कादंबरीत नेहमीच तणावाचे राहिले आहेत. पेंडसे यांच्या नायकांकडे ओझरती नजर फिरविली तरी याचे प्रत्यंतर येईल. आईबापाच्या—विशेषतः बापाच्या—प्रेमाची ही पात्रं भुकेली आहेत. थोरामोठ्यांचा कौतुकाचा शब्द किंवा स्पर्शसुद्धा या पात्रांना गहिवरून टाकतो. 'रथचक्र'मधील 'ती' देखील याला अपवाद नाही. बापाचा कौतुकाचा हात पाठीवर न फिरल्याचे दुःख लालजीलाही आहे. हे संबंध लक्षात घेऊन आत्मचरित्रातील पुढील नोंदीकडे पाहिले तर एखादा निष्कर्ष काढणे कठीण होणार नाही. "'आक्टोपस' कादंबरीत लालजीच्या पाठीचे वैशिष्ट्य सांगताना 'कौतुकाचा हात फिरला नाही अशी दुर्दैवी पाठ' असे वर्णन भय्या करतो. शिरुभाऊंच्या आत्मचरित्रातून हे वाक्य आले आहे."

पण हा जो निष्कर्ष निघेल तो पेंडसे या व्यक्तीविषयी. त्यामुळे पेंडसे यांच्या कादंबरीचे जे काही वाङ्मयीन सत्व आहे ते वाढतही नाही किंवा कमीही होत नाही. तेव्हा हस्तलिखिताच्या अभ्यासाची दिशा ही प्रामुख्याने कलाकृती आणि कलावंत हीच असली पाहिजे.

अनेक वर्षांपूर्वी पेंडसे यांच्या हस्तलिखितांचे मूळ खर्डे त्यांचे जवळ आहेत असा उल्लेख मी वाचला होता. दरम्यान 'गारंबीचा वापू'चे मुळातील नाटयमय प्रकरण 'मौज'मधे प्रसिद्ध झाले होते. विलियम फॉकनरच्या कादंबऱ्यांचा अभ्यास करीत असताना हस्तलिखित आणि परिष्करणे यांच्या तुलनात्मक अध्ययनाचे महत्त्व अधिकच पटले. त्यानंतर पेंडसे यांच्या कादंबऱ्या पुन्हा वाचल्या. १९७४ मधे प्रसिद्ध झालेले आत्मचरित्रही वाचनात आले. त्याचवेळी हस्तलिखिते आणि परिष्करणे यावर आधारित पेंडसे-कादंबरीचा अभ्यास फलदायी ठरण्याच्या शक्यता जाणवू लागल्या.

पूर्वी कुठेतरी वाचलेल्या उल्लेखांचा धागा पकडून मी श्री. पडसे यांचेकडे गेलो. त्यांनीही उदार अंतःकरणाने हस्तलिखिते माझ्या स्वाधीन केली. कुठलाही जुना परिचय नसताना माझ्यासारख्या काहीशा अपरिचित व्यक्तीजवळ त्यांनी हे हस्तलिखितांचे धन सुपूर्द करावे हे दातृत्व मी विसरू शकणार नाही.

प्रस्तुत अभ्यासासाठी मला 'एल्गार'ची एक छोटी वही, 'हत्या', 'गारंबीचा वापू', 'कलंदर', 'रथचक्र', आणि 'आक्टोपस'च्या मूळ हस्तलिखित प्रती प्राप्त झाल्या. त्याचप्रमाणे 'लव्हाळी'ची पहिली १०-१५ सुटी पाने उपलब्ध झाली. 'हद्दपार' आणि 'यशोदा' या कादंबऱ्यांची हस्तलिखिते उपलब्ध नाहीत. प्रस्तुत अभ्यासाचा भर हस्तलिखित प्रती आणि प्रकाशित कादंबऱ्या यांच्या तौलनिक अभ्यासावर असल्याने ज्या कादंबऱ्यांची हस्तलिखिते उपलब्ध झाली त्यांचाच अंतर्भाव याठिकाणी केलेला आहे. 'एल्गार' संबंधात एक विशेष उल्लेख करावयास हवा. या कादंबरीची जी ३३ पाने एका छोट्या वहीच्या रूपात उपलब्ध झाली त्यांना मूळ हस्तलिखित प्रत म्हणणे फारसे योग्य ठरणार नाही. एकतर ही कादंबरीची मूळ प्रत नसून दीर्घकथेची पाने आहेत. दुसरे असे की दीर्घकथेचीसुद्धा ती मूळ आवृत्ती नसून प्रेसकॉपी असावी असे वाटते.

प्रस्तुत अभ्यासाचा हेतू कोणता ? परिष्करणाच्या अंगाने केलेल्या या अध्ययनामुळे त्या त्या विशिष्ट कलाकृतीविषयीची आपली समज (understanding) वाढते काय हे पाहणे हा मर्यादित हेतू. त्याचप्रमाणे कलावंत या नात्याने पेंडसे यांच्या साहित्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेवर अधिक प्रकाश पडतो का किंवा त्यातून काही वृत्तीप्रवृत्ती सूचित होतात का हे पाहणे हा दुसरा हेतू. कलाकृतीचे अंतर्बाह्य स्वरूप समजून घेणे हे टीकेचे एक महत्त्वाचे उद्दिष्ट आहे. मूल्यमापनात्मक समीक्षेवर भर देणाऱ्या समीक्षेपेक्षा हे उद्दिष्ट थोडे वेगळे आहे. मूल्यमापनात्मक समीक्षेत आपण हे गृहित धरतो की जी कलाकृती आपल्या

समीक्षेचा विषय झाली आहे ती आपल्याला कळलेली आहे. या दोन्ही पद्धतींच्या कडा परस्परांना भिडत असल्या आणि काही ठिकाणी दोहोंचे प्रदेश परस्पर-व्याप्त वाटत असले तरी त्यातील मूलभत अंतर लक्षात ठेवणे अगत्याचे आहे. प्रस्तुत अभ्यासातही काही मूल्यवाचक विधाने आलेली असली तरी मूल्य-मापनात्मक समीक्षा करणे हा याठिकाणी प्रधान हेतू नाही.

प्रस्तुत अभ्यासामुळे याठिकाणी सादर केलेल्या अभ्यासाची दिशा व स्वरूप कळावे.

"विश्व झालिया नाही ---- "

दे. श्री. ल. पेंडसे B.Sc.

हसनचा व माझा स्नेह लहानपणापासूनचा. निगरपासून तो मी एका वर्गात होतो. माझ्या आठवणी प्रमाणे मराठी पांचवीत आल्यानंतर त्याचा माझा विशेष परिचय झाला. तोपर्यंत मी एक सामान्य विद्यार्थी होतो. इसवी सन तीसच्या सुरुवीचा - पहिल्या नंबरचा विद्यार्थी होतो. त्याचं मोठं - आडवोपे अक्षर आढकतं हणजे डझनांत दोन चुका. चुकार - मास्तरांचा आवडता विद्यार्थी म्हटला म्हणजे इतर विद्यार्थ्यांनी साहाजिक च हा विद्यार्थी आपल्या डोळ्या असावा असं वाटतं. हसनचा हेवा असायचा हे आतां मला कारणच वाटलं नाही. लहानपणापासून मी मानी मनुष्य. "असेल हसन चुकार - मला काय त्याचं" ही माझी वृत्ती होती. शिवाय आमच्या पंतोजींनी वर्गीतील मुलांचे जे अ - ब - क - ड वर्ग पाडले होते त्यांत त्यांच्या मतानं मी ढ वर्गात मोडत होतो. अर्थात ढ वर्गातील मी न् अ वर्गातील हसन यांचा संबंध शाळेच्या आयुष्यांत क्वचितच येई. मी कसा होतो - ? सामान्यतः ढ वर्गातील विद्यार्थी जसा असायला पाहिजे तसा. पंतोजी शिकवीत असतांना त्यांपैकी कशाकडेही लक्ष नसणें - चाहेल त्याची वर्गात खोडी काढणें आणि मोठ्यांचा धिक्कार झाला तरी कांगावा करणें - पंतोजींनी कोणत्या प्रसंगी शाप मारले असतां त्यांच्या प्रसंगांतून सहिसलामात सुटका होईल यासंबंधीच्या विचारांत दंग असणें वगैरे - वगैरे. हसनचे गुण माझ्या अंगीं अजीबात नसत होते. अपवाद मी पक्का नकला मुलगा. वर्गातल्या कोणाची

'एल्गार' : मुळातील दीर्घकथेच्या प्रेसकॉपीचे पहिले पृष्ठ. 'विश्व झालिया वन्ही' या शीर्षकाची दीर्घकथा एखाद्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध करण्याचा पेंडसे यांचा विचार होता.

एल्गार

'एल्गार' ही पेंडसे यांची पहिली कादंबरी. लेखकाच्या पहिल्याच वाङ्मयीन अपत्यामुळे त्याच्या भावी यशाची चाहूल लागावी हे 'एल्गार'चे पहिले महत्त्वाचे वैशिष्ट्य. 'एल्गार' प्रसिद्ध झाल्यानंतर लागलीच आपण प्रसिद्धीच्या झोतात येऊ असे पेंडसे यांना वाटावे आणि तसे काही घडू नये यात आश्चर्य नाही. पण हळूहळू का होईना 'एल्गार' जनमानसात मूळ धरू लागली होती. कादंबरीचा जाणकार वाचकवर्ग या पहिल्याच कादंबरीला दाद देऊ लागला होता. प्रसिद्धीनंतर अवघ्या एका वर्षात नागपूरच्या नॅशनल लायब्ररीने आयोजित केलेल्या कादंबरी-स्पर्धेत १९४९ सालातील उत्कृष्ट कादंबरी म्हणून 'एल्गार'ला पहिल्या क्रमांकाचे पारितोषिक मिळाले. त्यानंतर १९५० च्या मे महिन्यात मुंबई येथे भरलेल्या साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष कवी यशवंत यांनी 'एल्गार'चा नव्या युगाची कादंबरी म्हणून केलेला गौरवास्पद उल्लेख, त्याचप्रमाणे नागपूर आकाशवाणी केंद्रावरून भाषण करताना कुसुमावती देशपांडे यांनी मुक्तकंठाने केलेली 'एल्गार'ची प्रशंसा म्हणजे पेंडसे यांना मिळत असलेल्या मानमान्यतेच्या खुणाच होत्या.

कादंबरी वाङ्मयाच्या क्षेत्रात 'एल्गार'च्या निमित्ताने पडलेले ते पहिलेच पाऊल असले तरी लेखनाविषयीचा अनुभव त्यांना नवीन नव्हता. 'एल्गार'पूर्वी त्यांनी काही व्यक्तिचित्रे प्रसिद्ध केलेली होती. वाढत्या जबाबदाऱ्या, आर्थिक टंचाई आणि मोठे कुटुंब या प्रापंचिक अडचणींना तोंड देत असतानाच स्वतःच्या अनुभवाला आकार देण्याची धडपड चालूच होती. लेखनाची ओढ असावी, कसदार लेखन करण्याइतपत अनुभव-विश्व संपन्न असावे आणि तरीही लेखकाला स्वतःचा form सापडू नये असा तो काळ होता. त्यामुळेच सिनेमासाठी गोष्ट लिहिण्याचे उत्साही आणि abortive प्रयत्नही याच काळात चालू होते. आशा-निराशांना हिसके बसल्यानंतर आत्मविश्वास गमावल्याची क्षणिक जाणीव होत

होती. 'एलगार'चे हस्तलिखित वाचल्यानंतर श्री. माधव मनोहरांनी जो अभिप्राय दिला त्यामुळे पुन्हा आत्मविश्वास परत मिळविल्यासारखे त्यांना वाटले असले तर नवल नाही.

परिष्करणाच्या अंगाने पेंडसे यांच्या कादंबऱ्यांचा अभ्यास करताना 'एलगार'च्या मूळ खर्ड्याविषयी मला अतिशय कुतूहल होते. पेंडसे यांच्या कादंबरी-विश्वाचे स्वरूप समजण्यासाठी, एका कलावंताच्या विकासाच्या खुणा अधोरेखित करीत असताना पहिल्याच टप्प्याचे आकलन होण्यासाठी, हे मूळ हस्तलिखित फार महत्त्वाचे ठरणार होते. लेखकाच्या अत्युत्कृष्ट कलाकृतीपेक्षा या पहिल्या काही कलाकृती किंवा त्याच्या अयशस्वी कलाकृती महत्त्वाच्या ठरतात. मराठी कादंबरीचा साकल्याने आढावा घेताना कदाचित या कलाकृती महत्त्वाच्या वाटणारही नाहीत आणि एका दृष्टीने ते स्वाभाविकही आहे. परंतु एका विशिष्ट कलावंताच्या कलेचा मूलस्रोत समजून घेण्यासाठी, लेखकाला कार्यप्रवण करणाऱ्या विविध प्रेरणांचा मागोवा घेताना, या कलाकृतींना अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त होते. अशावेळी लेखक नेमका वेसावध अवस्थेत सापडतो आणि त्याच्या कलेचे रहस्य अनवधानाने आपल्या हाती देऊन जातो.

'एलगार'च्या मूळ खर्ड्याविषयी मला कुतूहल होते असे मी म्हटले ते या अर्थाने. ज्या वेगवेगळ्या अवस्थामधून ही कादंबरी गेली असावी त्यावरून या कादंबरीच्या घडणीवर प्रकाश पडू शकेल असे वाटले होते. आणि नेमकी याच ठिकाणी माझी निराशा झाली. 'एलगार'चा मूळ खर्डा पूर्णपणे उपलब्ध नाही. मुळात दीर्घकथा म्हणून लिहिल्या गेलेल्या या कादंबरीची आज फक्त ३३ पाने उपलब्ध आहेत. पेंडसे यांच्या लेखनाची पद्धत लक्षात घेतली तर असे वाटते की, दीर्घकथा लिहिल्यानंतर त्या कथेची प्रेसकॉपी त्यांनी तयार केली असावी. त्याच दीर्घकथेची ही पहिली ३३ पाने आहेत. या दीर्घकथेच्या ३३ पानामधील मजकूराचा कादंबरी-स्वरूपात प्रसिद्ध झालेल्या ५० पृष्ठांपर्यंत विस्तार झाला आहे. पहिल्या प्रकरणातील दादुमियाच्या जत्रेच्या प्रसंगाविषयीचे एकदोन परिच्छेद सोडले तर 'एलगार'चे पहिले प्रकरण नव्यानेच लिहिल्यासारखे दिसते. दीर्घकथेची सुरुवात खऱ्या अर्थाने 'एलगार'च्या दुसऱ्या प्रकरणापासून झाली आहे.

मूळ खर्ड्यातील 'एलगार' ही कादंबरी नसून एक दीर्घकथा होती, हे खरे आहे. पण या विधानामुळे एक मोठा गैरसमजही होऊ शकतो आणि तो असा की, 'एलगार' म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून दीर्घकथेचीच वाढवून तयार केलेली कादंबरी आहे. मुळात दीर्घकथा म्हणून लिहिलेली 'एलगार' एखाद्या

मासिकाच्या दिवाळी अंकात 'कोणाच्या तरी वशिल्याने' छापून आणण्याचा पेंडसे यांचा 'वेत' होता. पण हे हस्तलिखित वाचल्यानंतर माधव मनोहरांनी दिलेला अभिप्राय फार बोलका होता. माधव मनोहर पेंडसे यांना म्हणाले, "तुम्ही 'गोष्ट' लिहिलेली नाही, कादंबरी लिहिली आहे हे लक्षात ठेवा." हा अभिप्राय अतिशय मोलाचा होता. 'एल्गार' म्हणजे एका दीर्घकथेची वाढवून तयार केलेली कादंबरी नव्हती हे लक्षात घेणे अगत्याचे आहे. मुळात पेंडसे यांनी लिहिलेली कथा (किंवा त्या कथेचा अंश) पाहिल्यानंतर माधव मनोहरांच्या अभिप्रायाचे मर्म कळते. जो भावानुभव स्वाभाविकरीत्या कादंबरीच्या माध्यमातून सहजपणे व्यक्त व्हायला हवा होता तोच अनुभव पेंडसे दीर्घकथेच्या माध्यमातून प्रकट करण्याचा अट्टाहास करीत होते. दीर्घकथेची वाढवून कादंबरी करणे आणि मुळात कादंबरीच्या वाङ्मयप्रकाराला अनुकूल असलेल्या अनुभव-विश्वाला कथेच्या कोंदणात बसविण्याचा प्रयत्न करणे या दोन स्वतंत्र गोष्टी आहेत. 'एल्गार'चा अंतर्भाव दुसऱ्या प्रकारात होतो. आत्मविश्वास हरविल्यामुळे म्हणा, किंवा स्वतःच्या अनुभव विश्वाच्या स्वरूपाचे पूर्णपणे आकलन न झाल्यामुळे म्हणा, पेंडसे यांनी दीर्घकथा लिहिली असावी.

मुळातील दीर्घकथा कादंबरी-स्वरूपात रूपांतरित होताना बरेच बदल झालेले आहेत. ज्या ज्या ठिकाणी विस्तारभयास्तव पेंडसे यांनी हात आखडता घेतला होता किंवा संकोच केला होता ते प्रसंग फुलविण्यात आले. दीर्घकथेत 'प्रकरणे' नव्हती. ती एक सलग कथा होती. कादंबरीत काही भाग नव्याने अंतर्भूत करण्यात आला आहे. स्वाभाविकच काही ठिकाणी पॅचवर्क झाले आहे. काही ठिकाणी या पचवर्कची जाणीव होते. उदाहरणार्थ प्रकरण दोन मधे स्वतःविषयी बोलताना रघु सांगतो, "आता मी एवढा शिकला सवरलो आहे, शिक्षकाचा पेशा आहे, पण लहानपणचं माझ्या ठायी वसत असलेलं ते मारामारीचं अंग काही कमी झालेलं नाही."

आपण लहानपणी किती सशक्त होतो, तगडे होतो हे सांगण्याच्या भरात 'नमुना' म्हणून देवीच्या यात्रेचा प्रसंग डोळ्यासमोर तो उभा करतो. देवीच्या यात्रेचा हा प्रसंग पृ. ८-१२ वर आलेला आहे. तो संपूर्ण प्रसंगच नव्याने घालण्यात आलेला आहे. पृ. १२ वरील 'सांगायचं तात्पर्य काय, लहानपणापासून मी फार तगडा मुलगा.' या वाक्यानंतर दीर्घकथेची संगती लागते. हे वाक्यच मुळात संगती साधण्यासाठीच आले आहे. पण या विस्ताराची कल्पना नसलेल्या वाचकाला मात्र अशी वाक्य ही निवेदनपद्धतीचा एक भाग वाटतात.

रघु किती 'तगडा' होता हे दाखविण्यासाठीच देवीच्या यात्रेचा प्रसंग आलेला नाही, हे उघड आहे. 'एल्गार'मधे चित्रित केलेल्या विश्वाच्या संदर्भात देवीच्या यात्रेच्या प्रसंगाचा विचार करावा लागतो. या यात्रेच्या वर्णनातून प्रत्यक्ष

रघूविषयी जी माहिती मिळते त्यामानाने साखरपेंडीतील समाजजीवनाची जास्त माहिती मिळते. साखरपेंडी हे एक छोटेसे विश्व आहे. समाजजीवनाच्या व्यापक पातळीवर वेगवेगळ्या जाती जमातीमध्ये असावे तसेच ताण या छोट्याशा विश्वात आहेत. स्वतःचे वेगळेपण कायम टिकवून ठेवलेले हे जनसमुदायाचे छोटे छोटे गट त्या छोट्याशा विश्वात त्यांच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या प्रसंगी परस्परांशी सहकार्य करताना दिसतात तसेच आपल्या गटाविषयीच्या अत्यंतिक अभिमानातून इतर गटांशी ईर्षायुक्त स्पर्धा करतानाही आढळून येतात. एरव्ही शांत असलेली आणि परस्परांना सहकार्य करणारी माणसं जमातीविषयीच्या अभिमानामुळे एक दोघांची टाळकी सडकायला कमी करणारी नाहीत. हिन्दु मुसलमानांमधे झालेल्या दंग्यामधे जमातीच्या पातळीवरील हा जातीविषयक अभिमान व्यापक रूप धारण करतो. समुहाच्या पातळीवरील ह्या व्यक्ती कशा वागतात त्याची एक झलक देवीच्या जत्रेच्या निमित्ताने पाहावयास मिळते.

वर उल्लेखिल्या प्रसंगात पॅचवर्क आहे. एखाद्या सुजाण वाचकाच्या दृष्टीतून ते सुटण्यासारखे नाही. परंतु काही ठिकाणी मात्र पॅचवर्क इतक्या कौशल्याने केले आहे की सुजाण वाचकालाही त्याची कल्पना येऊ शकणार नाही. हस्तलिखित प्रतीमधे सुंदरात्याविषयीचा खालील उल्लेख पाहा :

"जो तो मला शिव्या देऊ लागेल. 'रांडेच्या सुंदरात्याला मारायला कां निघालास ? अण्णांना काय वाटेल, खुद्द सुंदरात्याला काय वाटेल ?' छे, मी अशी थाप मारायला नको होती."

मूळ हस्तलिखितात सुंदराआत्याचा ओझरता उल्लेख येतो. 'एल्गार' मधील पृ. १८-१९ वरील सुंदरात्यासंबंधीचा संपूर्ण मजकूर हा नव्याने घालण्यात आलेला आहे. 'खुद्द सुंदरात्याला काय वाटेल ?' आणि 'छे, मी अशी थाप मारायला नको होती' या दोन वाक्यामधे चपखलपणे हा नवीन मजकूर अशा रीतीने आला आहे की याठिकाणी पॅचवर्क केले आहे हे लक्षातही येणे शक्य नाही. विस्तार प्रक्रियेत फुलविल्या गेलेले सुंदरात्याचे हृदयंगम चित्र दीर्घकथेत फक्त ओझरत्या उल्लेखाच्या रूपात आले होते हे लक्षात घतले म्हणजे या विस्ताराच्या युक्तायुक्ततेची चर्चाही करता येईल.

'एल्गार'मधील मूळ घटनाक्रम आणि निव्वळ कथात्मक भाग लक्षात घेतला तर सुंदरात्या या व्यक्तित्वाचे अपरिहार्यपण जाणवत नाही. हिन्दु-मुसलमान संघर्षांच्या अटीतटीच्या क्षणी सोवळे-ओवळे विसरून सुंदरात्या भाभी आणि अम्मा या मुसलमान स्त्रियांना जवळ करते, हे खरे. पण सुंदरात्या नसती तरीही रघूने त्या दोघींना आश्रय दिलाच असता हे उघड आहे. एक स्वतंत्र व्यक्तित्व या दृष्टीने सुंदरात्या मनाचा ठाव घेते; पण कादंबरीतील मूलभूत संघर्षाच्या संदर्भात मात्र ती कदाचित उपरी वाटण्याचा संभव

अधिक. सुंदराव्याचे महत्त्व आहे ते रघूच्या संदर्भात. त्याच्या भावनिक जीवनात आव्याला अनन्य-साधारण महत्त्व आहे. त्याच्या व्यक्तिमत्वाच्या जडणघडणीत आव्याचा फार मोठा वाटा आहे.

एका दृष्टीने आव्यासुद्धा साखरपेंडीतील इतर अनेक माणसांसारखीच आहे. आपल्या जमातीचे वेगळेपण टिकविण्याची धडपड करणाऱ्या सनातन्यांपेक्षा सुंदरआव्या फारशी वेगळी नाही, पण शांततेच्या काळात मुसलमानांचे सहकार्य घणारी आणि त्यांना सहकार्य देणारी माणसं अटीतटीच्या संघर्षात मात्र त्यांच्या घरादाराचा विध्वंस करायला उद्युक्त होतात. याउलट, स्वतःच्या सोवळ्या-ओवळ्याच्या कडक निर्बंधामुळे शांततेच्या काळात स्वतःचे वेगळेपण टिकविण्यासाठी धडपडणारी सुंदराआव्या संघर्षाच्या काळात मात्र क्षणभर सोवळे-ओवळे विसरून भाभी आणि अम्मा यांना जवळ करताना दिसते. आव्याच्या व्यक्तिमत्वातील हा लवचिकपणा आपल्याला भारून टाकतो. या लवचिकपणाला माणुसकीची किनार आहे.

रघूच्या भावविश्वातील आव्याचे स्थान लक्षात येण्यासाठी आपल्याला रघूच्या व्यक्तिरेखेकडे वळावे लागेल. एका कर्मठ, सनातनी, कोपिष्ट पण विद्वान ब्राह्मणाचा हा मुलगा. आपल्या बाल्यावस्थेचे वर्णन करताना रघू म्हणतो:

> पोंक्षे मास्तरांनी वर्गातल्या मुलांचे अ-ब-क-ड वगरे जे वर्ग पाडले होते, त्यात मी 'ढ' वर्गात मोडत होतो. मी कसा होतो ? 'ढ' वर्गातील विद्यार्थी जसा असायला पाहिजे तसाच होतो. पंतोजी शिकवीत असतील त्यापैकी कशाकडेही लक्ष नसणे, चाहेल त्याची वर्गात खोडी काढणे आणि थोडासा प्रतिकार झाला तरी त्याचं सहर्ष स्वागत करून मारामारीला उभं ठाकणं, पंतोजींना कोणत्या प्रसंगी कोणती थाप मारली असता बाक्या प्रसंगातून सहीसलामत सुटका होईल, यासंबंधीच्या विचारात दंग असणे वगरे सर्व गुण प्रकर्षाने माझ्या अंगात वसत होते. भरीला मी पडलो तगडा मुलगा. वर्गातल्या कोणत्याही चार मुलांनी एकत्र हल्ला केला, तरी त्यांना मी भारी पडत असे.

रघू उनाड होता, व्रात्य होता आणि पेंडसे यांच्या शब्दात 'बंडखोर' होता. शाळेतले हूडपणाचे दिवस सरले, जबाबदाऱ्या वाढू लागल्या तसे उनाडपणही कमी झाले. पण बंडखोरीची मूळ प्रवृत्ती मात्र गेली नाही. पेंडसे यांच्या 'बंडखोर' नायकाचे काही विशेष नेहमीच कायम राहत आले आहेत. बाह्य जीवनातील संघर्षांना सामोरा जाणारा, रूढी व परंपरा यामधील जाचक गोष्टींना विरोध करणारा, माणूसकी हे एकमेव मूल्य मानणारा हा बंडखोर नायक पहिल्या प्रथम 'एल्गार'मधे रघूच्या रूपाने येतो. या नायकाचे बाहेरचे कवच जितके पोलादी

वाटते तितका तो अंतर्यामी मात्र अतिशय हळवा, कोवळ्या मनाचा आणि धर्म, जात व इतर सामाजिक भेदांपेक्षा माणूसकीवर काहीशी भावडी श्रद्धा ठेवणारा असतो. बापाने केलेल्या अपमानामुळे किंवा विरोधामुळे आणि आईकडून दुर्लक्षित झाल्यामुळे तो बहुधा आईबापापासून दुरावलेला असतो. कुठेतरी अंतर्यामी दुखावलेला असतो. स्वतःच्या अस्तित्वाची कोणी दखल घेतली नाही तर हे मन आतल्या आत अपमानित होते आणि सभोवतालच्या परिस्थितीवर मात करून वेगळ्या तऱ्हेने स्वतःचे अस्तित्व टिकविण्याचा प्रयत्न करते. रघूच्या-बाबतीत तेच घडते.

'एल्गार', 'हद्दपार' आणि 'गारंबीचा बापू' या कादंबऱ्यातील नायका-विषयी पेंडसे आपल्या आत्मचरित्रात लिहितात. "या तिन्ही कादंबऱ्यांचा नायक वस्तुतः एकच शाहे. तो फक्त मेकप बदलतो, नवं नाव घेतो आणि पुढे येतो." या नायकाच्या बंडखोरीविषयी ते सांगतात. "बंडाची या तिन्ही कादंबऱ्यातील कल्पना सुद्धा ढोबळ वाटते. ती या माणसांचा अंतरंगात भिनली आहे असे वाटत नाही. या माणसांचा पिंड 'बंडखोरा'चा आहे असे गृहित धरायचे आणि बंड शोधण्याकरिता काही तरी कारण शोधावयाचे असा काही तरी प्रकार तिन्ही ठिकाणी होतो." स्वतःच्या कादंबऱ्यांचे पेंडसे यांनी केलेले विश्लेषण महत्त्वाचे आहे. रघू बेंद्रे सारखा पेंडसे यांचा नायक जेव्हा 'बंडखोरी' करतो तेव्हा रूढी परंपरा किंवा समाजिक अन्यायाच्या जाणीवेविरुद्ध कोणतीही वैचारिक बैठक मानसिक पातळीवर तयार झालेली नसते. खरं तर ती एक अत्यंत व्यक्तिगत, सहजप्रेरित आणि impulsive स्वरुपाची प्रतिक्रिया असते. अण्णांसारख्या तापट आणि तामसी, विद्वान आणि हेकेखोर, रूढीग्रस्त आणि परंपरानिष्ठ म्हाताऱ्याविरुद्ध रघू जेव्हा प्रथम 'बंडाचे' निशाण उभवतो तो प्रसंग महत्त्वाचा होता. एका पातळीवर तो बाप-लेकांमधील संघर्ष होता. दुसऱ्या, प्रतीकात्मक पातळीवर रूढी, परंपरा आणि कर्मठपणा याविरुद्ध माणूसकीची प्रतिष्ठापना करू पाहणाऱ्या नायकाचा तो संघर्ष होता. पण ही प्रतीकात्मक पातळीच कादंबरीला लाभत नाही. त्याहष्टीने नायकाची वैचारिक भूमिकाच तयार केलेली नाही. त्यामुळे बंडाची कल्पना ढोबळ वाटू लागते आणि कादंबरी-तील पात्र स्वाभाविकच लेखकाची 'तयार' मतं बोलू लागतात. एखाद्या पात्राने त्याच्या कर्त्याच्या मतांचा आधार घेणे, किंवा पात्राची आणि कर्त्यांची मतं परस्पराशी जुळणारी असणे यात अस्वाभाविक काहीही नाही. त्यात अकलात्म-कताही नाही. मूलभूत प्रश्न आहे तो हा की, ती लेखकांची मते न वाटता त्या त्या पात्राची मते वाटायला हवीत. त्यासाठी ती मते गृहित न धरता ज्या मानसिक-वैचारिक प्रक्रियेतून ती तयार झाली त्या मानसिक-वैचारिक प्रक्रियेचा निश्चित विकास दाखवायला हवा. रघू बेंद्रेच्या बाबतीत नेमके हेच घडत नाही. रघूच्या

वैचारिक भूमिकेवर त्याच्या कर्त्याच्या वैचारिक भमिकेची दाट सावली पडलेली दिसते. क्वचित प्रच्छन्नपणे तो कर्त्याचीच मते बोलून दाखवितो. आपल्या निर्मितीनेच आपल्या न कळत आपल्याला फसवावे तसे इथे घडते. आचार्य भागवतांसारखा सजग वाचक जेव्हा 'एलगार'विषयी ती हिन्दुत्ववादी असल्याची तक्रार करताना दिसतो त्यावेळी त्या तक्रारीची मूळं लेखकाच्या नकळत झालेल्या 'फसवणूकी'त शोधावी लागतात.

'एलगार'मधील रघू-अण्णा यांच्यामधील संघर्ष बाप-लेकांपुरता मर्यादित राहतो आणि बापाविरुद्ध उभ्या ठाकलेल्या मुलाच्या विरोधाची कारणमीमांसा शोधणारा वाचक कळतनकळत रघूविषयीच्या अण्णांच्या उपेक्षावृत्तीतच ती शोधू पाहतो. 'त्या काळी लहान मुलांनी धसक फसक करून घेणे ही रीतच होती' हे खरे असले तरी रघूला मात्र 'अण्णा भावनाशून्य वाटतात.' "....कौतुक बाजूला राहू दे. अण्णांचा क्रोध जागृत झाला म्हणजे ते अजूनही पूर्वीसारखे बडवायला निघत". अपमान आणि अन्यायाविरुद्ध टक्कर देणाऱ्या रघूचा राग अधेमधे उफाळून येतो तेव्हा तो म्हणतो, "अण्णांना हे कधी कळलं नाही. कोणाच्या बापाला हे कळले आहे तर अण्णांना दोष द्यायचा ?" प्रत्यक्ष बापाकडून जे प्रेम मिळालं नाही ते नात्यातल्या न गोतातल्या परधर्मीय मियांकडून मिळालं. रघू सांगतो, "मियांनी माझ्यावर खरोखरच बापासारखं प्रेम केलं" आणखी एका ठिकाणी तो स्पष्टपणे सांगतो, "कादरसारखे बडील लाभणं मला अजूनही भाग्याचं वाटतं. आयुष्यातील कर्तबगारीचं कौतुक इतरेजनांनी करणं आणि खुद्द आईवडिलांकडून होणं यातील फरक माझ्यासारख्या माणसालाच फक्त कळेल. तो आनंद काही न्याराच." वडिलांची ही तऱ्हा तर आईची दुसरीच व्यथा. पहिला पगार मिळाल्यानंतरचा प्रसंग बगळता, तिचं प्रेम कधी व्यक्तच झालं नाही. तिला "बिचारीला मुलाचं कौतुक करायला सुद्धा फुरसत मिळत नसे."

आई-बापाकडून ज्या प्रेमाची, कौतुकाची अपेक्षा होती तेच नेमकं त्यांच्याकडून न मिळालेल्या रघूला आत्याविषयी प्रेम वाटलं तर नवल नाही. रघू स्पष्टच सांगतो : "अशावेळी आम्हाला प्रेमाचो सावली आत्याच्या पदराखाली मिळे." "मार खाऊन वळ उठलेल्या पाठीवर सुंदरात्याचा प्रेमळ हात फिरवून घेण्याचं भाग्य" लाभलेल्या रघूला पहिला पगार हाती पडल्यानंतर महापुरुष, देवी यांच्यानंतर आत्याची आठवण होणे स्वाभाविक होते. रघूच्या जीवनात त्याची भावनिक भूक भागविण्याचे कार्य आत्याने केले. ज्या कारणासाठी 'गारंबीचा बापू' मधे भूतवाडच्या मावशीचा जन्म झाला त्याच कारणासाठी 'एलगार'मधे सुंदरात्या

आली. फरक इतकाच की मूळ दीर्घकथेत सुंदराट्या–ओझरती का होईना–येऊन गेली होती. तर भूतवाडची मावशी नव्यानेच निर्माण करण्यात आली. रघूच्या जीवनातील विकटक्षणी देखील सुंदराट्या त्याच्या मागे सावलीसारखी उभी होती. त्याच्यासाठी स्वतःच्या सोवळ्या ओवळ्याच्या कल्पनांनाही तिने थोडा वेळ मुरड घातली.

नव्याने निर्माण करण्यात आलेले प्रसंग आणि व्यक्तिरेखा याद्वारे विस्तार प्रक्रियेच्या स्वरूपावर आणि उद्देशावर प्रकाश पडतो. परंतु विस्तार केवळ या दोनच दिशांनी झालेला नाही. प्रसिद्धीनंतर 'एल्गार'चे जे कौतुक झाले त्याचे एक महत्त्वाचे कारण प्रादेशिकता हेही आहे. प्रादेशिकतेच्या अंगाने 'एल्गार' आणि मूळ दीर्घकथा यांचा अभ्यास केला तर दीर्घकथेतील कथात्मकतेवरचा भर सहज दृग्गोच्चर होतो. रघूचा आडदांडपणा, मारामाऱ्या, शाळेतील अनुभव, अभ्यास न केल्याबद्दल पोक्षेंना मारलेली थाप, त्यातूनच कादरशी झालेला परिचय, नंतरच वृद्धिंगत होत गेलेली मैत्री, जॉर्ज बादशहाच्या राज्यारोहणाच्या निमित्ताने शाळेत घडलेला प्रसंग, सकीनाच्या कबरीवर फुले वाहिल्यामुळे अण्णांशी झालेली झटापट, रघूची शाळेतील नोकरी, साखरपेंडीतील हिन्दु-मुसलमानाची पहिली मारामारी, काशीच्या लग्नात कादरला परस्पर वालवलं तो प्रसंग, रघूचे लग्न–'एल्गार'च्या पहिल्या ५० पानांमधे आलेले हे प्रसंग मूळ दीर्घकथेत वहीच्या आकाराच्या ३३ पानामधे आटोपते घेतले आहेत. मूळ दीर्घकथेलासुद्धा साखरपेंडीची पार्श्वभूमी आहे. पण तिथे साखरपडी जिवंत होत नाही.

'एल्गार'च्या पृ. १२ वरील सावित्री आणि महापुरुष यांच्या प्रत्ययकारी वर्णनाच्या बाजूला मूळ दीर्घकथेतील सावित्रीचे हे धावते वर्णन ठेवले तर प्रादेशिकतेच्या अंगाने झालेल्या विस्ताराचे स्वरूप कळू शकेल.

> श्रावण महिन्यात सावित्रीचं सौंदर्य काही न्यारं असतं. लाल पाण्यात ती दुथडी वाहत असते. उन्हाळ्यात बाहेर आलेले तिच्या काठचे काळे खडक–त्यांचा तेथे मागमूस नसतो. सावित्रीच्या पुलावरून मी चाललो होतो. एथून शंभर पावलांवर (असलेल्या) मुंजाबाचे डोहाविषयी आम्हा मुलात अनेक रोमांचकारी गोष्टी प्रसृत होत्या.
>
> (ह. प्र. पृ. १२)

या धावत्या वर्णनाच्या संदर्भात असे म्हणता येईल की दीर्घकथेत असे होणे स्वाभाविक होते. एका मर्यादेपर्यंत हे समर्थन ग्राह्य मानता येण्यासारखे आहे. पण त्यातूनच दुसरे अनेक प्रश्न निर्माण होतात. कादंबरीत आलेली प्रदीर्घ वर्णने अपरिहार्य नाहीत काय? कादंबरीतील आशय विश्वाशी त्याचं कोणतं नातं आहे? की दीर्घकथेची कादंबरी करायची म्हणून झालेल्या विस्ताराचा तो भाग

आहे ?–हे प्रश्न दुसऱ्या एखाद्या कादंबरीकाराच्या बाबतीत कदाचित अप्रस्तुत ठरतील. पण स्वतःच्या निर्मितीप्रक्रियेविषयी जाणीवपूर्वक विचार करणाऱ्या आणि कलात्मकतेचे अवधान कायम राखण्यासाठी लिहिलेल्या वाक्याबाक्यांमधे परिष्करणे करीत जाणाऱ्या पेंडसे यांच्यासारख्या कलावंताच्या बाबतीत हे प्रश्न अप्रस्तुत ठरू शकत नाहीत. 'एल्गार' वाचत असताना आपल्याला ही वर्णने उपरी वाटत नाहीत. उलट तो कादंबरीतील आशयविश्वाचा भाग वाटतात आणि कादंबरी देत असलेल्या एकजिनसी, एकघन भावानुभवाचे अपरिहार्य अंग म्हणून येतात. रघू आणि कादर या दोन महत्त्वाच्या व्यक्तिरेखांच्या आणि त्यांना वेढून असणाऱ्या समाज–पातळीवरील जीवनौघाच्या संदर्भात साखरपेंडी, तिचा अवतीभवतीचा परिसर आणि त्या प्रदेशातील जीवनपद्धती यांचा फार मोठा वाटा आहे. 'या राकट परिस्थितीचा परिणाम माझ्या मानसिक कोषावर फार झालेला आहे' असे रघू म्हणतो किंवा 'कोकण म्हणजे माहेरच आपलं' असे कादर म्हणतो तो काही केवळ उपचाराचा भाग नव्हे. पहिल्या प्रकरणात आलेल्या दादुमियाच्या पिराच्या वर्णनाला तर कादंबरीच्या संघटनेत फार महत्त्वाचे स्थान आहे. 'दादुमियाचा पीर खरं तर मुसलमानांचं दैवत. पण पंचक्रोशीतले भाविक हिन्दु पिराला नवस करतात.' पिराविषयी त्यांना 'आपलेपणा' वाटतो. दादुमियाच्या नावाने एखादा भिक्षेकरी आला तरी तो 'हिंदुकडून विन्मुख होऊन परत जात नाही.' पीर म्हणजे साखरपेंडीतील हिन्दु–मुसलमान ऐक्याचा संदेश देणारे प्रतीक. या दादुमियाच्या जत्रेचे सुरुवातीला कौतुकाने वर्णन करणारा रघू बेंद्रे 'हिन्दु–मुसलमान एकीचा हा समंध मी साखरपेंडीला कदापी राहू देणार नाही,' असे म्हणून पिरावर कुऱ्हाडीचे घाव घालतो त्यावेळी सामाजिक पातळीवरची कादंबरीतील एक movement संपलेली असते. कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराच्या घाटाला अनुकूल असणाऱ्या आशयविश्वाला श्री. पेंडसे यांनी प्रथम दीर्घकथेच्या कोंदणात बसविण्याचा प्रयत्न केला असे जे विधान सुरुवातीला केले त्याचा अन्वयार्थ विस्तारप्रक्रियेच्या या विवेचनातून लागू शकेल.

'एल्गार'चा 'नव्या युगा'चो कादंबरी म्हणून गौरव झाला, प्रशंसा झाली. आज तीस वर्षांनंतर आपण ही कादंबरी वाचतो तेव्हा क्षणभर आपल्यालाही आश्चर्य वाटतं. पेंडसे यांनाही या गोष्टीची जाणीव आहे. 'एल्गार', 'हद्दपार' आणि 'गारंबीचा बापू' या कादंबऱ्यांच्या वाटेला त्यांच्या लायकीपेक्षा जास्त प्रशंसा आली असे त्यांनी नमूद केले आहे आणि ती प्रशंसा का झाली याची कारणमीमांसा देण्याचाही प्रयत्न केला आहे. तत्कालीन कादंबरीचे स्वरूप लक्षात घेतले आणि कादंबरी या वाङ्मयप्रकाराविषयीच्या ज्या ठराविक कल्पना रूढ होऊ पाहत होत्या त्याही लक्षात घेतल्या तर 'एल्गार'चे वेगळेपण

सहज कळावे. १९३५-४५ या कालखंडातील कादंबरीच्या स्वरूपाविषयी पेंडसे 'रथचक्र'च्या प्रस्तावनेत लिहितात :

> वर उल्लेखिलेल्या दशकातील कादंबरीच्या नायकाचे माप सामान्यतः ठरलेलं असे. तो बुद्धिमान, ध्येयवादी, करारी आणि त्यागी असे. या सगळ्याला दारिद्र्याची झालर असे. या दारिद्र्यात पिचत त्याच्या आईबापांनी स्वर्गाची वाट तरी धरलेली असे (ज्यामुळं नायक सगळ्या जगाकडे मारक्या म्हशीसारखा पाही) अगर शहरात शिकत असलेल्या (खरं म्हणजे प्रेम करीत असलेल्या) आपल्या मुलाकडे पैशाची मागणी करणारं अगर असंच काहीतरी रडगाणं गाणारं पत्र ती अधूनमधून पाठवीत असत.

अगदी विरुद्ध अर्थाने या ढोबळ संकल्पनेचा 'एल्गार' लिहिताना पेंडसे यांना निश्चितच फायदा मिळाला. आपली कादंबरी कशी असावी यापेक्षा ती कशी नसावी याचा तो वस्तुपाठच होता. त्यामुळे "'एल्गार' लिहिताना कोणते प्रमाद आपण करू नयेत एवढ्याचाच विचार मी केला होता" असं ते सांगतात, त्यावेळी 'एल्गार'च्या वेगळेपणाकडेच आपले लक्ष वेधल्या जाते. आपल्या कादंबरीत प्रियकर-प्रेयसीचे तथाकथित शहरी प्रेम आणावयाचे नाही, तंत्राच्या मागे लागायचे नाही, बंदिस्त कथा लिहायची नाही, कचकड्याच्या क्लृप्त्या योजायच्या नाहीत अशी अनेक बंधने त्यांनी स्वतःच स्वतःवर लादून घेतली होती.

आज तीस वर्षानंतर जेव्हा आपण 'एल्गार' कडे पाहतो तेव्हा एका वेगळ्या दृष्टीने तिचा विचार करता येतो. नवीन विषय, आगळी आविष्कारपद्धती घेऊन आलेली ही कादंबरी मनाला दिलासा देत असताना स्वतःच्या सामर्थ्याबरोबरच अपरिपक्वतेच्या खुणा उमटवून जाते. 'एल्गार'मधे या पहिलेपणाच्या खुणा आणि कादंबरीकाराची बलस्थाने यांचे एक विलक्षण मिश्रण सापडते.

या बलस्थानात पेंडसे यांचे फार मोठे बलस्थान म्हणजे त्यांची निसर्गवर्णने. अगदी पहिल्यावहिल्या कादंबरीतही या निसर्गवर्णनाचे वेगळेपण जाणवते. आगगाडीच्या डब्यातून जात असताना खिडकीतून निसर्गचित्रे पाहावी तशी ही वर्णने नाहीत. त्या निसर्गवर्णनाचा तेथील लोकांशी अगदी निकटचा संबंध असतो. त्या भूप्रदेशातील जीवनाचा तो एक अतूट असा भाग असतो. निसर्गाविषयी बोलताना ते कळतनकळत लोकजीवनाविषयी, त्याचप्रमाणे व्यक्तिजीवन आणि निसर्ग यांच्या नातेसंबंधाविषयी बोलू लागतात. सावित्री, महापुरुषाचा डोह, पिंड्याचा डोंगर, मुंजाबाचा डोह यांच्याविषयी बोलताना निवदेक पूर्णपणे तटस्थ नसतो. त्या वर्णनातही या साऱ्यांविषयी असलेली त्याची आपुलकी, प्रेम आणि

आस्था सतत व्यक्त होत असते. पेंडसे यांच्या पात्रांना ही जाणीव आहे. एका ठिकाणी कादर म्हणतो :

> रघू, खरोखर प्रेम हे अद्‌भुत रसायन आहे. या रसायनापायी सावित्री-माई चालती बोलती होते, महापुरुषाचा वड आपल्या श्रांत मनाला शांत करतो, पिऱ्याचा डोंगर आपल्या पाठीवर प्रेमळ हात फिरवतो. साऱ्या वस्तुमात्रात जीवन निर्माण होते.

साखरपेंडी आणि तिच्या भोवतालचा परिसर हा जसा तेथील लोकांच्या जडण-घडणीत स्वत:ची भूमिका निभावतो, त्याचप्रमाणे हिन्दु-मुसलमानांमधील द्वंद्वाची पार्श्वभूमी म्हणूनही कार्य करतो. प्रदेशाविषयी बोलता बोलता निवेदक लोकांविषयी, लोकजीवनाविषयी, त्यांच्या श्रद्धास्थानांविषयी आणि समजूती-विषयी बोलत राहतो. भूप्रदेश आणि त्या भूप्रदेशातील लोकजीवन यातील नातेसंबंधाचा पेंडसे यांनी नंतरच्या कादंबऱ्यात फारच कौशल्याने उपयोग केला आहे.

पेंडसे यांचे संवाद हे त्याचे दुसरे बलस्थान. 'एल्गार' मधील संवाद नंतरच्या कादंबऱ्यातील संवादापेक्षा बरेच कमी पडतात. 'कलंदर', 'रथचक्र', मधे संवादांना आलेली धार याठिकाणी दिसत नाही. 'तो म्हणाला', 'ती म्हणाली' यासारख्या संवादपूरकाना 'एल्गार' मधेही पेंडसे यांनी फाटा दिला आहे. जी व्यक्ती बोलत असते त्या व्यक्तीच्या बोलण्याची ढब, तिची भाषा यातूनच तिचे वेगळेपण ओळखू यायला हवे. 'एल्गार'मधे अण्णा, आत्या, काही प्रमाणात मिया यांच्याशी संबंधित संवादातून त्यांचे वेगळेपण कळते. पण रघू-कादर यांच्यातील संवाद मात्र तितकेसे प्रभावी वाटत नाही. काही ठिकाणी तर कादरच्या बोलण्याची ढब इतकी ब्राह्मणी वाटते की रघूपेक्षा त्याचे वेगळे-पण कळू नये. काही ठिकाणी संवाद कृत्रिम वाटू लागतात. 'तुमचा मित्र शुद्धीवर येईल तेव्हा चातकासारखी तुमची वाट पाहात असेल' असे डॉ. मार्टिन रघूला सांगतात, तेव्हा संवादातील सांकेतिक अलंकरण खुपल्याशिवाय राहत नाही. काही ठिकाणी तर डॉ. मार्टिन यांची ग्रांथिक अलंकारिक भाषा संवादाच्या सच्चेपणाविषयी मनात शंका निर्माण करते. बाहेर हिन्दु मुसलमानांचा दंगा सुरू आहे, धरपकड चालू आहे, दवाखान्यात दंगलीत सहभागी झालेला मुस्लिम समाजातील एक जीव जवळजवळ शेवटच्या घटका मोजतो आहे. अशावेळी डॉ. मार्टिन त्यांच्या हिन्दु मित्राला सांगतात :

> बेंद्रे, तुम्ही काय अन् मी काय – आपण कार्य करीत राह्यचं. तुमच्या-सारखा जरी एक मनुष्य शिल्लक राहिला तरी मी निराश होणार नाही. यालाच कोंब फुटेल आणि मानवतेचे रोपटे पुन्हा एकवार वाढीस लागेल. प्रभात उगवेल असा विश्वास मात्र पाहिजे. आता

असे पाहा. सात वाजले. आता तुमची पुण्याई आणि माझ कौशल्य आपण इरेस घालू. मला फार आशा नाही.

अलंकाराच्या हव्यासापायी आलेला कृत्रिमपणा जसा संवादात नडतो तसाच तो निवेदनातही नडतो. साध्या सरळ निवेदनाच्या ओघात सुभाषितवजा वाक्यांचा मोह लेखकाला आवरता येत नाही. अशी अनेक सुभाषितवजा वाक्यं 'एल्गार' मधे येतात. पेंडसे यांच्या नंतरच्या कादंबऱ्यांमधे ती अभावाने दिसतात, हे लक्षात घेतले तर 'एल्गार'मधील ही वाक्यं फारच बोचू लागतात उदा.

"पण आयुष्यातील आनंद हा काय पैशाने निर्माण होतो ? वृत्ती दिलखुलास असली म्हणज आनंद मागून धावत येत असतो." "प्रदर्शनाची गरज फक्त नखऱ्यालाच असते." "निर्झरासारख्या या प्रेमप्रवाहाची माधुरी आपण प्रत्यक्ष अनुभवल्याशिवाय नाही कळणार."

कधीकधी स्वतःच्या गतआयुष्यातील प्रसंग सांगता सांगता निवेदक स्वतःच भावनाविवश होतो व पुढाऱ्याच्या थाटात बोलू लागतो :

"स्वतःच्या रक्ताचे दिवे पाजळून इकबालच्या घराचं रक्षण करू पाहणारी ती आत्या नव्हती; हजारो वर्षांच्या पुरातन कर्णहृदयी हिन्दु-संस्कृतीला आत्याच्या मुखानं पुन्हा एकवार वाचा फुटली होती. प्रत्येक घरात तिचे पडसाद ऐकू येतील. सातशे वर्ष मुसलमानानी ती ऐकली आणि काय चीज केले ? अर्भकाच्या रक्ताच्या चिळकांड्या, जबरीसंभोग, सक्तीचं धर्मांतर; खून जाळपोळ, लुटालूट !

"हे संस्कृते, तुला खरोखरच महान म्हणायचे का ? एवढे आघात अत्याचार सहन करून तू जिवंत राहिलीस ही एकच गोष्ट तुझी महात्मता पटायला पुरेशी आहे. तुला शतशः प्रमाण असोत ! पण रक्ताचे दिवे पाजळण्याचा हजारो वर्ष तू देत असलेला संदेश मात्र मला साफ नामंजूर आहे. क्षमा कर या लेकराला !"

भाषणांचा मोह लेखकाला जसा आवरता आला नाही तसाच भाष्य करण्याचा मोहही त्यांना कधी कधी आवरता आलेला नाही. कादंबरीतील लहान मोठ्या संघर्षांचे चित्रिकरण करताना मधेच निवेदनाचा ओघ थांबवून निवेदक भाष्य करू लागतो. 'कलंदर' आणि 'रथचक्र'सारख्या कादंबऱ्यांमधे छोटे-मोठे प्रसंग पेंडसे यांनी अत्यंत समर्थपणे उभे केले आहेत. 'एल्गार' मधे मात्र मधेमधे येणाऱ्या भाष्यामुळे वाचकाच्या एकघन आणि अखंड प्रतीतीमधे अडथळा निर्माण होतो. उदा. रघू आणि अण्णा यामधील संघर्षाचे चित्रण करतानाचा प्रसंग पाहा. सकीनाच्या कबरीवर रघूने फुले वाहिल्यामुळे संतापलेले अण्णा

पोराला वडवायचे असे ठरवून शिव्याशाप घालीतच जिन्याच्या पायऱ्या चढू लागतात. त्यावेळी रघू यावर जे भाष्य करतो त्याची त्याठिकाणी तादृश काही आवश्यकता होती असे वाटत नाही. सकीनाच्या कोमल भावना आणि रघूच्या मनातील तिच्याविषयीच्या तितक्याच तरल भावना अशा भाष्यातून व्यक्त करण्याऐवजी नाट्यात्मक प्रसंग निर्मितीतून अधिक समर्थपणे व्यक्त करता आल्या असत्या, किंवा त्याविषयी काहीही न बोलताही त्या अव्यक्त प्रेमाची माधुरी वाचकाला चाखता आली असती.

'एल्गार', 'हद्दपार', आणि 'गारंबीचा बापू' या तीन कादंबऱ्यांच्या रचनेकडे दुर्लक्ष झाले आहे, या कादंबऱ्यांच्या बांधणीत 'कच्चेपणा' आहे हे पेंडसे यांनी नमूद केले आहे. "कादंबरीच्या प्रत्येक घटकाला एकूण आशयाच्या संदर्भात अर्थ असणे, विस्तार असणे, सगळे घटक एकजीव होणे हा प्रकार 'एल्गार'मधे अभावानेच आढळतो" अशी त्यांनी 'एल्गार'वर स्वतःच टीका केली आहे. याविषयी विवेचन करताना ते पुढे लिहितात: "पहिली कितीतरी पाने रघूच्या बापाचा खाष्टपणा खाऊन टाकतो. कादंबरी वाचल्यावर प्रश्न पडतो–रघूच्या बालपणाचा एकूण आशयाशी संबंध किती ? जो पाने बालपणातील रघू–कादर यांच्या सहजीवनाला मिळायला हवी होती ती बापाने नाहक अडवली आहेत...."

रघूच्या बालपणाचा एकूण आशयाशी संबंध किती ? असा प्रश्न खुद्द लेखकाने स्वतःच निर्माण केल्यानंतर रघूच्या बालपणाचा आशयाशी संबंध नसावा असे वाटू लागते. क्षणभर हे मान्य केले तरी दुसरा प्रश्न निर्माण होतो तो हा की, एकूण आशयाशी संबंध नसलेला हा भाग कादंबरीतून वगळला तर ती एकजीव होते का ? यावर कदाचित पेंडसे यांचे उत्तर असे राहील की बापाच्या खाष्टपणाला फाटा देऊन रघू–कादर सहजीवनावर अधिक भर दिल्यास एकसंधता येऊ शकेल. पण खरोखरच असे घडू शकते का ? या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना रघू–कादर, रघू–अण्णा हे संबंध अधिक बारकाईने तपासावे लागतात.

अत्यंत सहज, स्वाभाविक रीतीने विकसित झालेल्या रघू–कादर मैत्रीमधे अण्णांचे स्थान महत्त्वपूर्ण आहे. कादरला मित्र म्हटल्यानंतर मित्र–प्रेम हे रघूच्या दृष्टीने व्यक्तिगत पातळीवरचे एक महत्त्वाचे मूल्य ठरते. त्याची माणूसकीची कल्पना ढोबळ असली तरी त्यात या मूल्याला वेगळेच महत्त्व प्राप्त होते. अण्णांच्या विरोधाने तर त्या मैत्रीला अधिकच धार चढते. एका अत्यंत तापसी, कर्मठ ब्राह्मणाच्या पोटी जन्माला आलेला हा मुलगा रूढी आणि परंपरा यापेक्षा माणुसकीकडे जास्त आकर्षिला जातो.

अण्णाकडून दुखावल्या गेलेल्या आणि संसाराच्या रगाड्यात गुरफटल्यामुळे आईकडून दुर्लक्षिल्या गेलेल्या रघूची भावनिक भूक कळतनकळत कादरकडून आणि कादरच्या घरातील मंडळीकडून पुरविल्या जाते. परिणामतः कादरविषयी आणि त्याच्या घराविषयी त्याला जास्त आकर्षण वाटते. या प्रेमाला धर्माचा अडसर नसतो. रूढी, परंपरा आणि सनातन धर्माला स्वतःच्या निष्ठा वांधून घेतलेल्या अण्णांना या मूल्याची ओळख पटणे शक्यच नव्हते. स्वतःभोवती उभारलेल्या कोषातून बाहेर येण्याची आवश्यकता त्यांना कधी वाटली नाही. वापाकडून अपेक्षित असलेल्या प्रेमाला पारखा झालेल्या रघूला अण्णांनी स्वतःभोवती उभारलेल्या कोषाला धक्का देण्याशिवाय गत्यंतर नव्हते. सहजासहजी प्रकट न होणारे अंतर्यामीचे दुःख असे वर उफाळून आले. वापाविरुद्ध उभं राहण्याला मित्रप्रेम हे एक कारण झाले.

बापलेकामधील संघर्षाचा हा प्रसंग अतिशय वोलका आहे. रघूच्या व्यक्तिरेखेवर प्रकाश टाकणारा आहे. "अपमान, अन्याय यांची चीड आणि मानरक्षणार्थ त्याग करण्याची बुद्धी" या गोष्टी आधीपासूनच रघूच्या जीवनात शिरू लागल्या होत्या. 'पण अण्णांना हे कधी कळलं नाही.' कसं कळणार ? अण्णांनी हे कळून घेण्याचा कधी प्रयत्नही केला नाही. याठिकाणच्या रघूच्या वागण्याचा अन्वयार्थ लक्षात घेतला तर त्याच्या पुढील आयुष्यातील वागण्याची सुसंगती लागते. मुसलमान मित्राच्या लहान वहिणीच्या प्रती असलेल्या 'कोमल' भावना जपण्यासाठी प्रत्यक्ष वापाशी विरोध पत्करणारा रघू पुढे हिन्दु–मुसलमान संघर्षात अभिनिवेशाने हिन्दूची बाजू घेऊन त्याचे नेतृत्व करू लागतो त्याचेही कारण 'अपमान, अन्याय यांची चीड आणि मानरक्षणार्थ त्याग करण्याची बुद्धी' यातच आहे, हे लक्षात घ्यायला हवे.

अशा परिस्थितीत बापाच्या खाष्टपणाचा एकूण आशयाशी संबंध नाही असे कसे म्हणता येईल ?

आता राहता राहिला तो प्रश्न पिता–पुत्रातील संघर्षापोटी खर्च झालेल्या पानांचा. यासंबंधी पेंडसे यांची तक्रार अशी : "पहिली कितीतरी पाने रघूच्या बापाचा खाष्टपणा खाऊन टाकतो." एकूण १४३ पानांच्या या कादंबरीत सुरुवातीच्या ५२ पानांपैकी बराचसा भाग रघूच्या बापाच्या खाष्टपणाने खाऊन टाकला. याचा दुसरा अर्थ असा की, आवश्यकतेपेक्षा या भागावर अतिरिक्त भर दिल्या गेला आहे. वस्तुस्थिती ही आहे की, कादंबरीचा गाभा असलेला मूळ संघर्ष ज्यात आहे तो भाग, यानंतरच सुरू होतो आणि पेंडसे यांनी तो अवघ्या ९० पानांमधे आटोपता घेतला आहे. या ९० पानांच्या तुलनेत सुरुवातीला बापाच्या खाष्टपणाच्या वर्णनात आवश्यकतेपेक्षा जास्त पाने खर्च झाली असे वाटणे स्वाभाविक आहे. परंतु, याउलट या ५० पानांच्या तुलनेत मळ संघर्षा-

साठी नंतर फारच कमी पाने खर्च झाली असाही निष्कर्ष काढता येऊ शकतो.

अर्थात, पानांचा हिशेब काही महत्त्वाचा नाही. कादंबरीतील एकूण आशयाचा विचार करताना सुरुवातीला या भागावर, विशेषतः बापाच्या खाष्ट-पणावर जास्त भर दिल्या गेला, हा पेंडसे यांच्या म्हणण्याचा मथितार्थ आहे. याउलट, एकूण आशयाच्या दृष्टीने सुरुवातीचा भाग कायम ठेवून नंतरच्या भागावर आहे त्यापेक्षा जास्त भर द्यायला हवा होता हे या विवेचनाचे सार आहे.

एकूण आशयानुसारी कादंबरीतील इतर घटक एकजीव व्हायला पाहिजत आणि नेमक्या याच गोष्टीचा अभाव 'एल्गार'मधे जाणवतो, हे पेंडसे विधान योग्यच आहे. परंतु त्यांची त्या विषयीची मीमांसा पटणारी नाही. कालक्रमावर (chronological order) भर देणारी प्रथमपुरुषी निवेदन-पद्धती ही मुळातील संघर्षाला यथोचित न्याय देण्याला या निवेदन पद्धतीच्या अंगभूत मर्यादांमुळे तोकडी पडते, हा 'एल्गार'चा एक प्रमुख दोष आहे.

'एल्गार'च्या लेखनाच्या सुमाराम या कथेसंबंधी पेंडसे यांनी स्वतःच रोजनिशीत केलेला पहिला उल्लेख असा : "I am vigorously thinking of writing a story round Hindu–Muslim riots." प्रस्तुत कादंबरी प्रसिद्ध करताना त्यांनी 'एल्गार' या शीर्षकाखाली 'दोन सुशील जिवांची एक प्रेमकथा' अशी 'पुस्ती' जोडली आहे. यापैकी पहिला उल्लेख हिन्दु आणि मुसलमान या दोन जमातीतील संघर्षाकडे लक्ष केंद्रित करतो, तर दुसरा उल्लेख दोन मित्रांच्या परस्परप्रेमाकडे लक्ष वेधून घेतो. कादंबरीचे एकूण स्वरूप लक्षात घेतले तर त्यात रघु बेंद्रे जाणि कादर या दोनच व्यक्तीं महत्त्वाच्या ठरतात. निवेदक आणि कादंबरीतील एक पात्र या दोन्ही भूमिका रघूमधे एकवटल्यामुळे त्याला कादरपेक्षा जास्त महत्त्व प्राप्त होते. रघू आणि कादर यांच्या अनुषंगाने त्यांच्या कुटुंबातील इतरही पात्रे अवतरतात. त्याशिवाय, चेहेरे नसलेली आणि 'लोक' या सदरात जमा होणारी इतर अनेक पात्रे येतात. पहिल्या वाचनात हिन्दु-मुसलमान संघर्षाच्या पार्श्वभूमीवर लिहिलेली ही दोन मित्रांच्या प्रेमाची कथा असावी असे वाटते. पण नंतर लगेच या विधानातील वैयर्थ्य लक्षात येते. दोन जमातीतील संघर्षाच्या काळात होरपळलेल्या दोन विजातीय मित्रांच्या परस्परांविषयीच्या प्रेमाची कथा एवढेच 'एल्गार'चे स्वरूप असते तर तो कदाचित वेगळ्या रीतीने लिहिली गेली असती. या संघर्षापासून दूर राहूनही रघू आणि कादर यांना दुःख सहन करावे लागले, असे झालेले नाही. या संघर्षात त्यांचाही वाटा आहे, किंबहुना इतर अनेक लोकांपेक्षा त्यात त्यांचा जास्त वाटा आहे. दोघेही पाहता पाहता त्या लहानशा गावातील समोरासमोर उभ्या ठाकलेल्या दोन जमातींचे प्रतिनिधित्वच नव्हे तर नेतृत्त्व करू लागतात. आपले स्वतःचेच नव्हे तर आपल्या जमातीचे संरक्षण करण्याची

जबाबदारी जणू नियतीनेच आपल्यावर टाकली आहे असे समजून त्यानुरोधान पावले टाकू लागतात. त्यासाठी आवश्यक ते 'डाव'ही टाकू लागतात. त्याचवेळी वैयक्तिक पातळीवर मात्र परस्पराविषयी ओढ कायम असते. ती ओढ कायम नसती तर धुमश्चक्रीच्या त्या काळात कादरचे जळते घर वाचविण्याचा प्रयत्न रघूने केला नसता आणि तो विश्वास मिटला असता तर अम्मा आणि भाभी लहानग्या मुलासह रघूच्या घराचा उंबरठा चढल्या नसत्या. एका बाजूला परस्परांविषयी वाटणारे प्रेम आणि त्याचवेळी दुसऱ्याच्या जमातीविषयी वाटणारा द्वेष ह्या परस्परविरोधी वाटणाऱ्या भावना 'एल्गार'मधील मध्यवर्ती संघर्षाच्या कणा आहेत. कादरविषयी प्रेम असले किंवा त्याच्या कुटुंबाविषयी आपुलकी वाटली तरी रघू स्वतःचा धर्म विसरत नाही. तीच गोष्ट कादरची. व्यक्तिगत पातळीवरील मूल्यकल्पना आणि सामाजिक पातळीवरील मूल्यकल्पना यामधील संघर्ष व्यक्तीच्या मनात नेहमीच चालू असतो. शांत वातावरणात व्यक्तिगत पातळीवरील मूल्यांसाठी आपल्या समाजात स्थिर झालेल्या काही कल्पनांशी विरोध पत्करण्याचा धोकाही व्यक्ती कधीकधी स्वीकारते—स्वतःच्या लग्नात कादर यावा यासाठी अण्णांशी विरोध पत्करताना नकळत समाजाच्या विशिष्ट धारणांना विरोध करण्याचे धैर्य रघूने दाखविले होते. पण समाजाच्या पातळीवरच जेव्हा संघर्षाच्या ज्वाळा पेटू लागतात आणि 'विश्व झालिया वन्ही'चा भास होतो तेव्हा मात्र या मूल्यकल्पनातील संघर्षाला वेगळीच धार चढते. आपल्या लोकांसमोर थेट हिन्दु महासभेच्या पुढाऱ्यासारखी भाषणे देणारा, त्यांना भडकविणारा, मुसलमानांची श्रद्धास्थानं उखडवून टाकणारा रघू जेव्हा कादरचे घर वाचविण्यासाठी स्वतःचा जीव धोक्यात घालतो, किंवा इतरांची पर्वा न करता अम्मा व भाभी यांना आश्रय देतो, किंवा दवाखान्यात जाऊन कादरची शुश्रुषा करतो तेव्हा त्या अंतःसंघर्षाचे खरे स्वरूप लक्षात येते. हा अंतःसंघर्ष जसा रघूच्या मनात चालू असतो तसाच तो कादरच्याही मनात चालू असतो. 'एल्गार'मधील संघर्षाचे हे स्वरूप लक्षात घेतले तर एका विशिष्ट व्यक्तीला केंद्रस्थानी बसवून आणि नायकत्वाचा मुखवटा त्या व्यक्तीला चढवून अशा प्रकारची कादंबरी लिहिणे किती कठीण आहे हे सहज लक्षात येईल. ही जशी रघूची कथा आहे तशीच ती कादरचीही कथा आहे.

प्रत्यक्ष संघर्षाच्या काळात मात्र आपल्यासमोर प्रामुख्याने (आणि सातत्याने) उभा राहतो तो रघू! कादरविषयी जे काही कळते ते रघूच्या माध्यमातून. सावित्रीमधे भक्तिभावाने पैसा टाकणारा, अण्णांना अगदी हिन्दु पद्धतीने वाकून नमस्कार करणारा कादर शेवटी पूर्णपणे बदलतो. या काळात कादरमधे होत असलेल्या बदलाच्या नोंदी निवेदकाने केलेल्या आहेत. सुरुवातीला हुषार पण काहीसा शामूळ दाखविलेला हा मुलगा मुंबईला जातो त्यावेळी आपल्या खेडे-

गावातल्या मधुर आठवणी काढून झुरतो. मुंबईतील धकाधकीच्या जीवनात काहीसा चलाख बनतो. १९३० मधे साखरपेंडीला थोडया काळासाठी परत आल्यानंतर ब्रिटिशांची सत्ता उलथून टाकण्याच्या गोष्टी बोलतो. त्यानंतर १९४२ च्या आंदोलनात कादरची भूमिका बदलते. "कायदे आझमचा काँग्रेस-विरोध म्हणजे राजनिष्ठा असे काँग्रेसचे लोकसुद्धा मानतात. तिथेच माझ्यासारख्या काँग्रेसनिष्ठांचा काँग्रेसशी मतभेद होऊ लागला आहे," असे तो यावेळी रघूला सांगतो. त्यानंतर हिन्दी राजकारणातील पाकिस्तान–पर्व सुरू होते. त्यावेळी लीग–काँग्रेसमधे काहीतरी तडजोड होईल अशी आशा तो व्यक्त करतो. कादरच्या जीवनात होत असलेल्या बदलांची 'माहिती' आपणाला रघूच्या निवेदनातून मिळत राहते. पण हे बदल घडत असताना ज्या मानसिक अवस्थांमधून तो जात असतो ती मानसिक आंदोलने मात्र आपल्याला अज्ञातच राहतात.

'रघू कादर ग्रहणग्रस्त मैत्री' हा या कादंबरीचा विषय आहे असे पेंडसे सांगतात. खऱ्या अर्थाने रघू आणि कादर या दोघांची गोष्ट रघूने प्रथमपुरुषी निवेदन पद्धतीचा अंगिकार करून सांगितली. सुरुवातीला सोयीची वाटत असलेली ही निवेदनपद्धती शेवटी अडचणीची ठरू पाहते. या निवेदनपद्धतीमुळे सर्वात जास्त अन्याय कोणावर होत असेल तर तो कादरवर. कितीही प्रयत्न केला तरी एका मर्यादेपलीकडे कादरला सातत्याने प्रकाशझोतात ठेवणे लेखकाला अशक्य होऊन बसते. प्रत्यक्ष लेखनकाळातही ही अडचण पेंडसे यांना स्वतःच स्वतःला जाणवली असावी याचा पुरावा त्यांच्या डायरीतील एका नोंदीतच सापडतो. ते लिहितात :

> "Vigorously working. A great difficulty I am experiencing is about different parts and moulding them into a coherent unit. The stumbling block is going to be Kadar. In my original draft I devoted very small space for him compared to Raghu...So long as Kadar does not get prominence in the later part of the novel, it will remain a serious defect."

प्रथम पुरुषीनिवेदन पद्धतीमुळे ही अडचण निर्माण झाली असे डायरीतील नोंदीत म्हटलेले नाही. पण कादर पाठीमागे जात आहे आणि शेवटच्या भागातील संघर्षाच्या दृष्टीने तो समोर येणे आवश्यक आहे याची जाणीव पेंडसे यांना निश्चितच झाली होती. त्या दृष्टीने कादरला शक्य तितका वाव देऊन हा गंभीर दोष काढण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. परंतु हे स्पष्टच लक्षात येते की रघू हा स्वतःच निवेदक असल्याने कळतनकळत तो कादरवर कुरघोडी करतो.

संघर्षाच्या काळात कादरविषयी 'वातम्या' कळत राहतात. पण त्याची आपली प्रत्यक्ष भेट होते तीच मुळी डॉ. मार्टिन याच्या दवाखान्यात. दंगा अजूनही सुरूच असतो. मृत्यूपंथाला लागलेला कादर शुद्धीवर आल्यानंतर पहिल्या प्रथम रघूची आठवण करतो आणि रघू भेटल्यानंतर त्याला म्हणतो:

रघू मी वरा झालो की आपण साखरपेंडो सोडून दूर–लांब लांब जाऊ कुठं तरी–अगदी लांब–जिथं माणूस माणसाला माणूस म्हणून ओळखतो असं एखादे ठिकाण शोधून काढ–आपण तिथं जाऊ.

कादरच्या मृत्यूनंतर या नाट्यात्मक संघर्षावर पडदा पडतो.

'एल्गार' ही हिन्दु–मुसलमान समस्येभोवती गुंफलेली कथा आहे. पण ती हिन्दु–मुसलमान समस्येची कादंबरी नाही. राजकीय सामाजिक समस्येतून निर्माण झालेल्या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्याचा लेखकाचा हेतू नाही. त्याला कोणताही संदेश द्यावयाचा नाही. तशी याठिकाणी अपेक्षा करणेही चुकीचे ठरेल. पण या कादंबरीतून जो संघर्ष पेंडसे यांनी रंगविला आहे त्या संघर्षातून निर्माण होणाऱ्या समस्यांना उत्तरे देण्याची जबाबदारी लेखक टाळू शकत नाही. या समस्या राजकीय किंवा सामाजिक नाहीत तर कलात्मकतेसंबंधी आहेत. विश्व वन्हिमय झाल्यावर परस्परविरोधी समाजाचे नेतृत्व करणारे आणि तरीही व्यक्तिगत पातळीवर परस्परांवर विलक्षण प्रेम करणारे हे मित्र दंगलीच्या या पार्श्वभूमीवर परस्परांना भेटतात तो प्रसंग किती नाट्यात्मक असायला हवा होता. हे केवढे कलात्मक आव्हान होते ? दंगलीनंतरचा कादर पूर्वीचा कादर राहिला नव्हता. दंगलीनंतरचा रघू पूर्वीचा रघू राहिला नव्हता. परस्परांविषयीचे आस्थाबंध कायम राहूनही मैत्रीचे आयाम बदललेले हे दोन मित्र समोरासमोर उभे करण्यात केवढे आव्हान होते? पण कादरला मृत्यूच्या वाटेला लावून आणि त्याची मरणाची हळवी वर्णने करून लेखकाने ते टाळले, असेच वाटत राहते. कादरच्या मृत्यूचे कारण ब्रेन हॅमरेज होते, हे कळते. पण कादरला अशा प्रकारे मारून टाकण्यातले लेखकाचे काय कारण होते ते मात्र अस्पष्टच राहते. 'एल्गार'मधील नाट्य संपलेले असते. पण वाचकाच्या मनात निर्माण होणारे प्रश्न तसेच अनुत्तरित राहतात.

गारंबीचा बापू

'गारंबीचा बापू' ही श्री. पेंडसे यांची तिसरी कादंबरी. 'एल्गार' मधे जो बंडखोर नायक पेंडसे यांनी निर्माण केला त्या नायकाच्या मूलभूत वृत्तीप्रवृत्तीशी अगदी जवळचे नाते सांगणारा समानधर्मी नायक 'गारंबीचा बापू' या कादंबरीत अवतरतो. लेखनशैली, वातावरण इ. अनेक दृष्टींनी विचार करता ज्या दिशेने पेंडसे यांची कादंबरी 'एल्गार'पासून वाटचाल करू लागली होती तिचा विकसित आणि मनोज्ञ आविष्कार 'गारंबीचा बापू' या कादंबरीमधे दिसून येतो. एक प्रकारच्या 'वेहोषीत' या कादंबरीचे लेखन झाले असे पेंडसे प्रस्तावनेत सांगतात आणि झपाटून टाकणाऱ्या या वेहोषीचा अनुभव वाचकालाही येतो. 'गारंबीचा बापू' मधे व्यक्त झालेल्या भावानुभवापेक्षा अधिक जास्त व्यामिश्र स्वरूपाच्या भावभावनांचे पदर अन् पदर उलगडून दाखविण्याचे कौशल्य पेंडसे यांच्या नंतरच्या कादंबऱ्यामधे दिसून येते. पण वाचकाला खिळवून ठेवणारी आणि त्याला झपाटून टाकणारी अशी 'गारंबीचा बापू' ही पेंडसे यांच्या कादंबरी विश्वातील एकमेव कादंबरी आहे. त्यामुळेच 'रथचक्र' पेक्षासुद्धा 'गारंबीचा बापू'वर अधिक प्रेम करणारे अजूनही अनेक वाचक आहेत.

ज्या वेहोशीचा वर उल्लेख केला आहे ती 'वेहोषी' सुरवातीला नव्हती असाही एक उल्लेख पेंडसे यांनी आपल्या आत्मचरित्रात केला आहे. अगदी सुरुवातीचा खर्डा वाचताना पेंडसे यांचे म्हणणे खरे असावे, असे वाटते. २३ डिसेंबर १९४९ रोजी या कादंबरीचा विचार पहिल्या प्रथम मनात आला आणि ३१ जानेवारी १९५१ मधे पहिला खर्डा पूर्ण झाला. परंतु ३१ जानेवारी पूर्वी आणि नंतरही कादंबरी अनेक अवस्थांमधून गेली आहे. त्यापैकी अगदी पहिली अवस्था म्हणजे १८ जून १९५० ते ३ सप्टें. १९५० हा कालावधी. या काळात त्यांनी वहीच्या पानाच्या आकाराचा जवळजवळ ३७ पानी मजकूर लिहून काढला. या ३७ पानात ६ पाने गारंबीचे वर्णन आहे. त्यात वणव्याचं वाकण,

व्याघ्रेश्वर, पाट, ब्राम्हण-गुरव यांच्यातील झगडे आणि एक दोन परिच्छेदात सामलाच्या स्वभाव विशेषाचे वर्णन याचाही अंतर्भाव होतो. त्यानंतर थोडक्यात विठोबा सामलांचे वर्णन, बापू,-विठोबा संबंध, बापूचा दैनंदिन कार्यक्रम, वणव्याच्या पुलावरचे जीवन, रावजी-बापू संबंध, रावजीचे हॉटेल, रावजी-विठी संबंध, इ. अनेक गोष्टींचा समावेश होतो. बापू सामलाचे व्यक्तिमत्व पुढे कसे फुलणार त्याविषयीचा निर्देश सुरवातीच्या काही पानात होत असला तरी बापू सामलाच्या भोवतालच्या व्यक्ती लेखकाला त्यावेळी स्पष्टपणे दिसल्या नव्हत्या. त्यांच्याविषयीची लेखकाचीच भूमिका स्पष्ट झाली नसावी असे वाटते. मूळ खडर्यातील हस्तलिखित प्रत पृ. ४ वरील मजकूर पाहा-

> एकसारखे एक सहा भाऊ. कृद्ध झाले म्हणजे कर्दनकाळ भासत. सामल हे नावच सहामल्ल यावरून लोकात पडले आणि ते इतकं यथार्थ होतं की तत्काळ साऱ्यांच्या तोंडी झाले. सोमणाच सामल केव्हा झाले याचा पत्ता लागला नाही गारंबीला.

या ठिकाणी सहा भावांचा उल्लेख येतो त्यांचे कारण पहिल्या प्रथम विठोबा सामलांना सहा मुले दाखविण्याचा लेखकाचा विचार होता. बापू पाच वर्षाचा होता आणि वडील भाऊ पंधरा वर्षाचा होता तेव्हा ते "पोरके" झाले. "या कालांत या सहा भावांनी करू नये ते धंदे केले." बाप दारिद्र्याने खंगून मेला.

हा भाग पेंडसे यांनी लवकरच बदलला. साधारणपणे ८-७-५० ते १८-७-५० या दरम्यान विचार बदलला असावा. कारण ८-७-५० ला लिहिलेल्या विठोबा सामलाच्या वर्णनापूर्वीच पेंडसे यांनी त्याचा संसार आटोपशीर केला. आता त्याच्या संसारात फक्त दोघे होते- विठोबा आणि त्याचा मुलगा बापू. आई बेपत्ता होती. "चार महिन्याच्या मुलाला टाकून एका भंडाऱ्याचा हात धरून ती चालती झाली" होती.

बापूच्या पित्याविषयी सुद्धा गारंबीला संशय होता. "खुद्द बापू कोणाचा मुलगा ? विठोबाचा ? छट्. गारंबीने ते कधीच कबूल केले नाही." विठोबा त्याचा बाप नव्हे हे एकूण सर्वांनाच वाटत होते. अनेकाविषयी संशय घेतले जात होते. अण्णा खोताविषयी संशय घेतला जाई. "सिताराम खोताचा तिच्यावर डोळा होता. लोक म्हणत बापू सिताराम खोताचाच मुलगा."

पहिल्या खडर्यातील पहिल्या काही वह्यांमधे आलेले विठीचे (जी पुढे 'राधा' होते) व्यक्तिचित्रणही अतिशय सामान्य आहे. ता. २९-८-१९५० व ३०-८-५० रोजी लिहिलेल्या मजकुरातील विठीविषयीचे परिच्छेद त्यांनी आत्मचरित्रात उद्धृत केले आहेत. त्यावरून त्या लेखनाची आणि विठीच्या मूळ स्वरूपाची सहज कल्पना येऊ शकेल. ता. १८-६-५० ते ४-९-५० या काळात लिहिलेल्या पहिल्या ३५ पानांमधील हे विठीचे स्वरूप आहे हे लक्षात

घेतले पाहिजे. या काळातील लेखनाविषयी पेंडसे यांच्या रोजनिशीतील काही नोंदी सुरवातीला लिहिलेल्या ३५-३७ पानांविषयीच्या आहेत. २२-८-५०; ७-९-५० व १६-९-५० या दिवशी प्रस्तुत कादंबरीविषयी बोलताना "slow progress" चा ते सातत्याने उल्लेख करतात. ७-९-५० रोजी "I am not as yet clear about inter-relation of different characters" असे स्पष्टच लिहितात. याचा अर्थ विठीविषयीचा जो परिच्छेद 'सुमार' लेखनाचा नमुना म्हणून त्यांनी दिला आहे तो कादंबरीतील पात्रांमधील आंतर-संबंध ज्यावेळी लेखकाला पूर्णपणे दृग्गोचर झालेला नव्हता त्या काळातील आहे, हे उघड आहे. कादंबरीकाराला पात्राच्या आंतर-संबंधाचे तोपर्यंत नीट आकलन झाले नव्हते, याचा आणखी एक पुरावा २२-७-५० रोजी केलेल्या लेखनात सापडतो. यमीच्या संबंधात बापूविषयी घेतलेला बालंट आणि त्यामुळे त्याला झालेला मनःस्ताप आपल्याला ठाऊक आहे. परंतु यमीचा उल्लेख या ३७ पानात (मूळ खडर्यात) येत नाही. त्याऐवजी खाली उद्धृत केलेला एक परिच्छेद पाहा.

> ... सतराव्या वर्षी जेव्हा रावजीच्या बायकोशी त्यानं अतिप्रकार केला अन् अंधारातलं उजेडात आलं, तेव्हा मोठी गावकी झाली. सिताराम खोतानं कोंडात गावकी घेतली आणि तीनशे रुपये भरून प्रकरण दाबून टाकलं; पण बापू तब्बल सहा महिने बापाच्या पडक्या झोपडीत पडून होता."

हा मुळातील प्रसंग पुढे कायम टिकणं अशक्यच होतं. तसा तो टिकता तर त्याचा पुढे विकसित झालेल्या बापू-विठी (राधा) संबंधावर निश्चितच विपरीत परिणाम झाला असता.

विठीची राधा कशी झाली हा एक अत्यंत विचार करण्यासारखा मुद्दा आहे. हा केवळ नामांतराचा प्रकार नव्हे. 'एल्गार'च्या मूळ खडर्यातील 'हसन' च्या जागी 'कादर' आला. त्या ठिकाणी केवळ नामांतर झाले होते. 'राधा' हे नाव अनेक दिवस सुचत नव्हते व 'पहिल्या खडर्यात तिचा उल्लेख विठी म्हणून त्यांनी केलेला आहे' असे पेंडसे आत्मचरित्रात नमूद करतात. हे नाव सौ. कमलताई पेंडसे यांनी त्यांना सुचविले. येथे हे लक्षात घेतले पाहिजे की, कादंबरीच्या पहिल्या खडर्यात सुरवातीपासून शेवटपर्यंत विठी हे नाव होते व दुसऱ्या खडर्यात ते बदलले असा जो अर्थ पेंडसे यांच्या वरील विधानामुळे ध्वनित होतो, तो बरोबर वाटत नाही. कारण ४-१०-५० पर्यंत लिहिलेल्या जवळजवळ ७३ हस्तलिखित पानाच्या मजकूरात 'विठी' शब्द येतो. परंतु ९-११- ० नंतर लिहिलेल्या मजकुरात पृ. ७८ वर प्रथम 'राधेचा' उल्लेख येतो. याचा अर्थ पेंडसे यांनी उल्लेखिलेला प्रसंग ४-१०-५० ते ९-१०-५० च्या दरम्यान

घडला असावा.

सर्जनाची प्रक्रियाच अत्यंत गुंतागुंतीची. एकादी व्यक्तिरेखा विकसित होत जाते ती अनेक अवस्थांतून. लेखकाच्या मनात चालत असलेल्या या निर्मितीप्रक्रियेचे अंतिम फलित बहुधा आपल्याला पाहावयास मिळते. तत्पूर्वी झालेल्या बदलांविषयी एक तर लेखकावर सर्वस्वी अवलंबून राहावे लागते व तो जे जे सांगेल ते ते प्रमाण मानावे लागते. काही लेखक या प्रक्रियेविषयी अतिशय मुग्धता बाळगतात. पण सर्जनानंतर त्या सर्जनप्रक्रियेचा जाणीवपूर्वक आणि विश्लेषणात्मक भूमिकेतून विचार करणाऱ्या पेंडसे यांच्यासारख्या लेखकाने लेखनकाळात झालेल्या बदलांविषयी व परिष्करणांविषयी बरेचसे लिहून ठेवले आहे. त्याशिवाय प्रत्यक्ष सर्जनकालात केलेल्या रोजनिशीतील नोंदी आणि पहिले खर्डे यामुळे त्यावर थोडा अधिक प्रकाश पडू शकतो. 'राधा' ही पेंडसे यांची मानसकन्या आहे. या व्यक्तिरेखेचा सर्जनकाळात झालेला विकास पाहणे अगत्याचे आणि मनोरंजक आहे. 'गारंबीच्या बापू' मधील राधेचे रूप इतके आकर्षक आहे की वाचक तिच्या प्रेमात पडला तर नवल नाही. पण या व्यक्तिरेखेविषयीचा पेंडसे यांच्या आत्मचरित्रात पुढील परिच्छेद आढळतो :

> "शिरूभाऊ राधेविषयी खूप बोलले आहेत. आपली ही आवडती मानसकन्या आहे," असे शिरूभाऊ तिच्याविषयी म्हणतात. प्रत्यक्ष जीवनातील खरीखुरी राधा त्यांना अमरशेखनी दाखवली. तिला भेटण्याकरिता शिरूभाऊ अमरशेखच्या घरी गेले, वगैरे नाट्यमय किस्सा शिरूभाऊ नेहमी ऐकवतात. तो बनावट आहे असे मला सुचवायचे नाही; पण राधा प्रत्यक्षात् जशीच्या तशी असली म्हणून कादंबरीतील राधा खरी कशी ठरते, जिवंत कशी ठरते, मला कळत नाही. बापू आणि राधा यांची हॉटेलातील पहिली भेट घडवून आणण्यात शिरूभाऊंनी कमालीची नाट्यमयता दाखविली आहे. ती खोटी वाटत नाही. त्यांचा दोघांचा संवादही आरंभाला खरा वाटतो; पण पुढे राधा 'स्मार्ट' बनू लागते. शेवटी तर, 'आपणच व्याघ्रेश्वर निर्माण केला ....' वगैरे बोलू लागते तेथे ती संपते.

हा परिच्छेद बराचसा दीर्घ आहे. परंतु पेंडसे यांची टीका समजावून घेण्याच्या दृष्टीने तो पूर्णपणे उद्धृत केला आहे. राधेविषयीचे हे मत पडसे यांचे स्वत:चे की त्यांचे मित्र वामन गानू यांचे, याविषयी या आत्मचरित्रात्मक पुस्तकातील तृतीय पुरुषी लेखनशैलीमुळे गोंधळ उडू शकतो.[1] हे मत कोणाचे आहे हा

१. यासंबधात केलेल्या पृच्छेला उत्तर देताना "'श्री. ना. पेंडसे लेखक आणि माणूस' या पुस्तकातील सर्व मते माझी आहेत," असे पेंडसे यांनी प्रस्तुत लेखकाला लिहिलेल्या पत्रात स्पष्ट केले आहे.

मुद्दा महत्त्वाचा नाही. आपला संबंध आहे तो राधा या व्यक्तिरेखशी. 'गारंबीच्या बापू'मधील राधा कशी आहे ? थोडक्यात असे म्हणता येईल की ती अतिशय सुंदर आहे, बुद्धिमान आहे, पाविऱ्याविषयीच्या तिच्या कल्पना समाज-संमत नसल्या तरी 'उच्च' आहेत, ती चलाख आहे, स्मार्ट आहे, हजरजबाबी आहे, तिच्या वागण्यात एकप्रकारची 'ऐट' आहे, दिनकर भटासारख्या ब्राह्मणाला आदर वाटावा असे तिचे व्यक्तिमत्त्व आहे. राधेमध्ये 'दोष' सापडणे कठीण व्हावे इतकी ती idealized केलेली आहे. राधेचे बरेच संवाद 'बनावट' वाटतात; ती 'खरी' वाटत नाही, 'जिवंत' वाटत नाही असा पेंडसे यांचाच आक्षेप आहे.

'राधेचे' हे विकसित रूप लक्षात घेतल्यानंतर पेंडसे यांचे सुरवातीच्या खडर्यामधील विठीविषयीचे परिच्छेद वाचले तर काय दिसते ? लेखनशैलीच्या दृष्टीने ते लेखन 'सुमार' आहे. परंतु निखळ व्यक्तिरेखा या दृष्टीने विचार केला तर तिच्यात idealization चा कोणताही वास येत नाही. पुलावर घाणेरडे, अस्वच्छ हॉटेल चालविणाऱ्या गांजाकस रावजीची ती बायको. सुंदर पण गुरूवाच्या बायकोस न शोभणारा नट्टापट्टा करणारी, कानावर केस घेणारी, जाकीट घालणारी, पायघोळ साडी नेसणारी, आकर्षक नसली तरी गारंबीला ती 'गूढ' होती. बाहेर फिरायला गेले तर 'अतृप्त नजर' आपला पाठलाग करतात हे तिला कळत होते. "मोफत मिळती तर विठीला मिठी मारण्याचो अनेकांची इच्छा होती." हॉटेलात तिने एकदा बापूला 'ओझरतं' पाहिले, पण त्याच्याविषयी "तिनं विचार केला नव्हता." नंतर एकदा बापूला 'उघडा' पाहिला. तो चिलिमेचा बार भरत होता. "तो वज्रप्राय देह तिच्या दृष्टीस पडला न् तिला तिला मनापासून वाईट वाटलं." तिला "अनोळखी बापूचो दया आली." त्याच्याविषयीच्या तिच्या कल्पनांना हळूहळू आकार येत होता. ती त्याच्याकडे 'आकृष्ट' होऊ लागली. पुढे "त्याच्या बोलण्या चालण्यात, वागण्यात, वेषात जो करारीपणा ओसंडत होता त्यानं तिला जबळ जबळ कावीज केलं होतं." यापूर्वी तिच्या आयुष्यात फक्त तीन पुरूष आले होते; लहानपणी पत्र लिहून तिच्या आयुष्याचं खोबरं करणारा पत्रवीर, तिचा बाप आणि गांजाकस नवरा. त्यामुळेच "पुरुष कोणत्याही नात्यानं जगात बावरो शेवटी तो स्वयंकेंद्रितच असतो ही तिची ठाम कल्पना होती." पण "बापू तसा नसावा असं तिला फार वाटत होतं."

बापूनेही तिला पाहिले होते. ती 'झकास' आहे हे त्याला माहित होतं. "विठीकडे तो चोरून पाही; पण यापुढे त्यानं प्रगती केली नाही. विठीच्या डोळ्यातील चमकच अशी विलक्षण होती. बापूला रोखून बघण्याची ताकद झाली नाही."

यानंतरचा महत्त्वाचा प्रसंग म्हणजे बापू आणि विठी बोंडल्याच्या विहिरीवर बसले असतात तो. ती व्याघ्रेश्वराच्या दर्शनासाठी आलेली असते. गमतीची गोष्ट ही की या प्रसंगाच्या सुरवातीला बापू आणि विठोबाचे भूत यांचा संवाद सुरू होतो तोपर्यंत बापूच्या बाजूला विठी असावी अशी शंकाही वाचकाला येत नाही. नंतर मात्र विठोबाच्या भूताशी झालेल्या संवादातून बापूबरोबर विठीही तिथे होती हे कळतं. भूत अदृश्य झाल्यानंतर विठी आपल्याला 'विलगून' बसल्याची बापूला जाणीव होते. विठोबाचे भूत ज्या दिशेने दिसेनासे होते तिकड बापू पाहतो. निवेदक सांगतो:

"....बापूच्या पिळदार शरीराच्या आधारानं विठी तो विलक्षण संवाद ऐकत होती. तशा त्या भयानक स्थितीतसुद्धा यौवनाचा स्पर्श किती उन्मादक असतो, किती सुखदायी असतो याची अननुभूत जाणीव तिला होत होती. त्या एका स्पर्शसुखाकरिता विठोबा कितीही वेळ उभा राहता तरी तिला आता हवा होता.

....त्यानं विठीला अलगद दूर केले. भुकेल्या चेहऱ्याने विठी त्याच्याकड पाहत होती. वर्षानुवर्षं जी भूक होती पण मारली गेली होती; तिनं आता पेट घेतला. विठीने बापूला घट्ट मिठी मारली आणि अधाशासारखी त्याचो चुंबन घेऊ लागली.

'विठी–" वेगानं भान जात चाललेल्या देहाला सावरण्याचा निष्फळ प्रयत्न बापू करीत होता. त्याने आर्त स्वरात विठीला हाक मारली आणि मग त्याच्या देहावरचा त्याचा तावा राहिला नाही. आपल्या भरदार दंडानी विठीला कवटाळून घेतले. बोंडल्याच्या विहिरीवरून ती उचलली गेली. दूर–उंच–आकाशात....'

मूळ खडर्यातील विठीची व्यक्तिरेखा कशी होती हे लक्षात घेण्यासाठी काहीशा विस्तारानेच याठिकाणी विचार केला आहे. मुळातील बापू-विठी संबंध अत्यंत पार्थिव पातळीवरचे संबंध आहेत. बापूकडे आकर्षित झाल्यानंतर, त्याच्या सान्निध्यात आलेल्या उन्मादक, सुखदायी स्पर्शसुखानंतर ती सरळ त्याला मिठी मारते आणि आधाशासारखी त्याची चुंबनं घेऊ लागते. याउलट, कादंबरीतील 'राधा' विवेकी आहे. त्या विशिष्ट क्षणाला तरी ती स्वतःला सावरते. पुढेमात्र बापूशी त्या प्रसंगाविषयी बोलताना अगदी लॉरेन्सच्या नायिकेच्या थाटात शारीरिक भूक आणि भीती याविषयी 'सहज' बोलू लागते. बापूला आकृष्ट करणारी, त्याला जरबत ठेवणारी एकच गोष्ट विठीजवळ आहे–ते म्हणजे तिचे भुरळ पाडणारे विलक्षण सौंदर्य. याउलट, बेबंद आणि कलंदर जीवन जगणाऱ्या महत्त्वाकांक्षी बापूला 'राधा' अंकित करते ते केवळ सौंदर्यामुळे नव्हे तर तिच्या बोलण्याने आणि वागण्याने. बुद्धिमत्ता, सौंदर्य आणि विवेक यांचा संगम झालेल्या

राधेला बापूवर प्रभाव गाजविणे फारसे कठीण नाही.

पेंडसे यांनी प्रादेशिक कादंबरीच्या वेगळेपणाविषयी बोलताना एका ठिकाणी असे म्हटले आहे की, "शहरी बायांच्या मेळाव्यात घट्ट कासोट्याच्या कोळणीने धिटाईने प्रवेश केला तर ती ज्याप्रमाणे सर्वांचं लक्ष आपल्याकडे खेचून घेईल तसं काहीतरी प्रादेशिक कादंबरीच्या बाबतीत होतं." थोड्या फार फरकाने पेंडसे यांची ही समर्पक कल्पना थोडी बदलून राधेच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की, कंबरेला पदर खोचून काम करणाऱ्या काहीशा रांगड्या गुरव बायांच्या मेळाव्यात एखाद्या बुद्धिमती आणि सुंदर स्त्रीने प्रवेश केला तर तिच्या वेगळेपणामुळेच ती जशी चारचौघीत उठून दिसेल तसे काही राधेच्या बाबतीत घडले आहे.

राधेला न झेपणारे संवाद ती काही ठिकाणी बोलते. ती स्मार्ट आहे, चलाख आहे एवढ्या कारणावरून ती खरी वाटत नाही, किंवा जिवंत वाटत नाही, असा सरसकट आक्षेप घेणे योग्य वाटत नाही. राधेचे idealization झाले आहे हे मान्य केले तरीही कोणत्या विशिष्ट परिस्थितीमुळे लेखकाला अशा प्रकारचे idealization करणे आवश्यक झाले ती परिस्थितीही लक्षात घेणे आवश्यक आहे. राधेच्या व्यक्तिमत्वाचा हा भाग पूर्णपणे समजून घेण्यासाठी आपल्याला बापूच्या व्यक्तिरेखेकडे वळावे लागते.

बापू सामलाचं संपूर्ण व्यक्तिमत्व सुरवातीच्या ७४ पानांत सर्व कंगोऱ्यासकट उभे राहत नसले तरी त्याचे बापाविषयीचे प्रेम, बाप 'मेषपात्र' असल्यामुळे त्याच्याविषयी येणारा राग, त्याच्या हृदयाचा हळवेपणा, त्याचं दणकट पोलादी शरीर, त्याची स्वैर बेबंद वागणूक, तो जाऊ लागला म्हणजे गारंबीच्या स्त्रियांमधे पसरणारी भीतीची लहर, त्याचे मित्रसंबंध याच्या खुणा इथेही दिसतात. पुढेही बापूच्या व्यक्तिमत्वाचा जो विकास मूळ खडर्यात पाहावयास मिळतो त्यात आणि प्रत्यक्ष कादंबरीतील बापूच्या व्यक्तिमत्वात फारसा फरक पडलेला नाही. त्याचे कारणही काहीसे उघड आहे. सर्वसाधारणपणे पेंडसे यांच्या इतर कादंबऱ्यांच्या लेखनात जे घडते तेच याही ठिकाणी घडलेले आहे. त्यांना पहिल्याप्रथम माणूस दिसतो. त्याच्या भोवतालची माणसे दिसू लागतात आणि लेखन काळातच त्यांचे आंतरसंबंध स्पष्ट होऊ लागतात. खरे तर कादंबरी लिहिण्यापूर्वी अनेक वर्ष 'बापू' ही व्यक्तिरेखा त्यांच्या मनात दबा धरून बसली होती. त्यावेळी 'बापू' एखाद्या कादंबरीतील मध्यवर्ती पात्राच्या रूपाने अवतरेल असेही त्यांना वाटले नसेल. परंतु 'गारंबीच्या बापू' मधील बापूचा पूर्वज १९४० साली त्यांनी एका स्वतंत्र व्यक्तिरेखेच्या संदर्भात उभा केला होता. या 'बापूकाका सामला'-विषयी पेंडसे लिहितात : "एके काळी बापूकाका म्हटले म्हणजे पुरी सहा फूट उंचीची गोरीपान मूर्ती, कल्लेदार मिश्या, रेशीमकाठी धोतर, गळ्यात कंठी,

बोटात सल्ले, कानात फाया असलं सारं वैभव डोळ्यापुढे उभं राहत असे." 'गारंबीचा बापू' मधील नायक आणि त्याचा पूर्वज 'बापूकाका सामल' यांच्यात कांही बाबतीत इतके साधर्म्य आहे की बापूच्या या पूर्वजाला चटकन ओळखणे कठीण वाटू नये. 'बेछूटपणा' हा तर बापूकाका सामलांचा स्थायी-भावच होता. तो त्याच्या 'हालचालीत, बोलण्यात, वागण्यात, खाण्यापिण्यात' व्यक्त होत होता. 'जातीने ब्राह्मण असूनही मदिरापान करणारे, यज्ञोपविताची तमा न बाळगणारे, उघडपणे रखेली ठेवणारे आणि आपल्या बेकायदा संततीची जाहीर काळजी घेणारे' बापूकाका म्हणजे कादंबरीतील बापूचे 'पूर्वज' हे कळायला फारसा वेळ लागत नाही. पेंडसे यांच्या जीवनात आलेल्या आणखी एकदोन व्यक्तीचा परिणामही बापू या व्यक्तिरेखेवर झाला आहे. या सर्व व्यक्तींमध्ये बापूकाका सामल अतिशय महत्त्वाचे होते हे खरे. पण 'बापू' म्हणजे 'बापूकाका सामल' नव्हे. बापू बेछूट नाही, 'बेदरकार' आहे. प्रसंगी गारंबीतील रूढ कल्पनांना हादरे देणारा असला तरी त्याच गारंबीवर मनापासून प्रेम करणारा आहे, परंपरानिष्ठ नीतिनियम झुगारणारा असला तरी माणुसकीचे नियम पाळणारा आहे. हा बापू राधेचा पत्नी म्हणून स्वीकार करतो आणि स्वतःच्या लग्नाला कायदेशीरच नव्हे तर सामाजिक मान्यता मिळविण्यासाठी झगडतो. राधा ही बापूची 'रखेली' नाही.

बापू आणि बापूकाका सामल यांच्यांतील नाते अतिशय गुंतागुंतीचे आहे. मूळ खडर्यातील बापूचे चरित्रचित्रण लक्षात घेतले तर बापूकाका सामलाची त्या चरित्रचित्रणावरील गडद छाया सहज लक्षात येते. याचा अर्थ बापू आणि बापूकाका यांच्या पूर्वायुष्यांतील प्रसंग समांतर आहेत असा नाही. सुरवातीला जेव्हा 'बापू' त्याच्या व्यक्तिमत्वातील सर्व कंगोऱ्यासकट लेखकासमोर उभा नव्हता, जेव्हा तो लेखकाच्या मनात 'हळूहळू आकार' घेत होता त्यावेळी बापूकाका सामलाविषयी ज्या गुणविशषांनी लेखकाचे मन आकृष्ट झाले होते त्या गुणविशेषांचा प्रभाव आकार घेत असलेल्या बापूच्या व्यक्तिरेखेवर पडत होता. मूळ खडर्यातील बापूच्या बेछूटपणावर बापूकाकांचा प्रभाव आहेच. परंतु त्याहीपेक्षा ज्या पद्धतीने मूळ खडर्यात बापू-विठी संबंध विकसित होतात त्यावर बापूकाकाची छाया दिसते. मूळ खडर्यातील पहिल्या ७४ पानांतील बापू-विठी संबंध कायम टिकते तर त्या संबंधाचे पर्यवसान कशात झाले असते हे कळणे कठीण नाही. 'विठी' फार तर 'रखेली' झाली असती. पण ती बापूची पत्नी होणे शक्य नव्हते. तिने फार तर बापूची शारीरिक भूक भागवली असती. पण गारंबीने नाकारलेल्या, विठोबासारख्या मेषपात्राचा मुलगा म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या बापूची भूक केवळ शारीरिक नव्हती; ती एक मानसिक भूक होती. 'भूतवाडची मावशी' मूळ खडर्यात अस्तित्वातच नाही हे लक्षात घेतले म्हणजे बापूची

ही मानसिक आणि भावनिक भूक किती मोठी असली पाहिज ते सहज कळू शकते. सुरवातीच्या ७४ पानांमधे विठीचे जे व्यक्तिमत्व पेंडसे यांनी उभे केले आहे ते लक्षात घेतले तर बापूची ही मानसिक भूक भागविण्यास विठी किती असमर्थ होती हे समजणे कठीण नाही. यामुळे विठीचे मानसिक आणि बौद्धिक दृष्ट्या उदात्तीकरण होणे ही कथावस्तूच्या दृष्टीने निकडीची गरज होती. कळतनकळत विठीच्या उदात्तीकरणाची प्रक्रिया सुरू झाली. मूळ खडर्यातील पहिल्या ७४ पानांमधे विठीचे जे व्यक्तिचित्र डोळ्यासमोर उभे राहते त्याप्रमाणे वर विश्लेषण केले आहे. याच खडर्यात पृष्ठ ७८ वर 'विठी'ची राधा होते. बापू-विठी संबंधातील मूळ खडर्यातील शेवटचा प्रसंग अतिशय बोलका आहे. रावजीच्या मरणानंतर बापू परत हॉटेल चालवायला घेतो, विठीवरोवर राजरोस राहू लागतो, त्याचवेळी मोठे होण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने पछाडल्यामुळे अस्वस्थ झालेला असतो. बापूच्या मनाची तगमग विठीला कळते. हा प्रसंग छापील प्रतीतील पृ. १३९-४० या पृष्ठांवरील बापू-राधा प्रसंगाला समांतर धावणारा आहे. नव्हे तो एकच आहे. या प्रसंगातच मूळ खडर्यातील विठीने राधेचे रूप घ्यायला सुरवात केली. पृष्ठ ७८ वरील नामांतरानंतर राधा तिच्या आजच्या स्वरूपात स्पष्टपणे डोळ्यासमोर येते.

मूळ खडर्यातील पहिल्या ७८ पानांमधे आलेली वर्णने आणि कादंबरीतील समांतर प्रसंगांची तुलना केली तर कादंबरीतील प्रसंग जास्त नाट्यमय आणि आकर्षक वाटतात. मूळ खडर्यात ज्या ठिकाणी वर्णनातून किंवा निवेदनातून प्रसंग उभे केले आहेत त्यांची जागा कादंबरीत अर्थपूर्ण संवादांनी घेतली आहे.

'मोठं' होण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने पछाडलेल्या बापू रावजी-राधा यांना सोडून साखरपेंडीला जातो त्यावेळी झालेला संवाद किंवा प्रकरण ६ मधील समर्थ संवाद मूळ खडर्यात नाहीत. मूळ खडर्यात रावजीच्या मृत्यूची नोंद फक्त तीन ओळीत केलेली आहे.

> रावजी मेल्याचे वृत्त त्याला कळले आणि मग साखरपेंडीला एक क्षण रेंगाळणे त्याला अशक्य झाले. एथवर तो उपऱ्या जगात वावरत होता. 'जगाची किंमत धर्मशाळेपेक्षा त्याला अधिक वाटत नव्हती.'

रावजी मेल्यानंतर बापू विठीजवळ येऊन राहतो. रावजीच्या हॉटेलचा ताबा घेतो. विठीजवळ राहण्याचा निर्णय घेताना त्याची कोणती दृष्टी होती ते आपल्याला फक्त लेखकाच्या निवेदनातून कळते. या निवेदनातही प्रामाणिकपणापेक्षा अलंकारिक नटवेपणाच अधिक आहे. 'जगात वाईटाबरोबर चांगलेही आहे-थोडे का होईना-पण आहे या उत्तेजक सत्याचे दर्शन त्याला विठीच्या रूपाने झाले-' यासारखी, किंवा 'त्यागाचे सामर्थ्य विलक्षण असते, अकल्पनातीत असतं. हे अजस्र शस्त्र विठी हाती घेऊन आली, आणि बापू जीवनाचा

भक्त बनला' यासारखी पहिलेपणाच्या जुन्या खुणा सांगणारी आणि काहीशी फसवी वाटणारी ही वाक्ये मूळ खडर्यात असली तरी या परिष्करण काळात ती सुदैवाने गळून पडली आहेत.

याउलट मूळ खडर्यातील पृ. १०६–१०९ पर्यंत आलेले संवाद 'गारंबीच्या बापू'मधील संवादापेक्षा जास्त आकर्षक आहेत. प्रसंग आहे बंगल्यावर मांस शिजण्याचा. दिनकरभटाला ही गोष्ट कळते. बातमी कळताच संतापाने फणफणलेला तो ब्राह्मण बंगल्यावर येतो तोच मुळी बापूची खरडपट्टी काढण्याच्या उद्देशाने. दिनकर–राधा भेटीचा हा प्रसंग 'गारंबीचा बापू'मध्ये पृ. १६२ ते १७० यावर आलेला आहे. याठिकाणी राधा 'फौजदारी वकिलासारखे बोलते,' तिचे संवाद 'बनावट' वाटतात असा जो आक्षेप श्री. पेंडसे यांनी स्वतःच घेतलेला आहे तो मात्र खरा आहे. याच संवादाच्या शेवटच्या चरणात राधा दिनकर भटाला म्हणते, "मग मी तुम्हाला भावजी म्हणायचे ठरवले आहे." दिनकर न बोलता, किंचित हसून, मूक संमती देतो. नंतर तिला म्हणतो, "पण मग मला तुम्हाला वहिनी म्हणावे लागेल." परस्परांना विचारून आणि परस्परांची पूर्वसंमती घेऊन 'वहिनी–भावजी' म्हणण्यापेक्षा मूळातील हा भाग अधिक सरस वाटतो. बापूच्या घरात मांस शिजले या कल्पनेनेच भडकलेला ब्राह्मण एका विलक्षण आवेगात, स्वतःला नकळत, तिला 'वहिनी' म्हणून जातो. नंतर निवेदक सांगतो :

> दिनकरच्या त्या शब्दाने राधेच्या अंगावर अक्षरशः रोमांच उभे राहिले. वहिनी ! वहिनी ! वहिनी ! नाजुक तंतुवाद्यातून सुटणाऱ्या रेशमी धाग्यासारखी सुटणारी स्वरमाला ज्याप्रमाणे मुग्ध करून टाकते, त्याप्रमाणे या शब्दांनी तिला मुग्ध करून टाकले. तिला हळुवार स्पर्श करीत ते शब्द विरले खरे; पण त्यांचा तिला विसर पडेना. गारंबीचा वेदशास्त्रसंपन्न ब्राह्मण आज तिला वहिनी म्हणत होता.

गमतीची गोष्ट ही की राधेचे फौजदारी वकिलाच्या थाटाचे जे संवाद छापील प्रतीच्या पृ. १६६, १६७, १६८, १६९ वर येतात तेच मूळ खडर्यात नाहीत. याचा अर्थ उघड आहे. आपल्या मानसकन्येवरील प्रेमामुळे तिला बुद्धिमती आणि हजरजबावी दाखविण्यासाठी, तिचे आणखी उदात्तीकरण करण्यासाठी, लेखकाने नंतरच्या खडर्यात ते वाढवून घातले आहेत.

उपरोल्लेखित बदलांपेक्षा आणखीही एक महत्त्वाचा बदल श्री. पेंडसे यांनी केलेला आहे. या बदलाचे स्वरूप लक्षात घेण्यासाठी 'गारंबीचा बापू'मधे

वापरलेल्या 'तंत्रा'चा विचार करावा लागेल. 'तंत्र' हा शब्द कदाचित श्री. पेंडसे यांच्या सुरुवातीच्या काही कादंबऱ्यांच्या संदर्भात फसवा वाटण्याचा संभव आहे. इतकेच नव्हे तर तंत्राचा बडेजाव कुठेही माजणार नाही अशी मनाशी प्रतिज्ञा करून कादंबरी लेखनाचा प्रपंच करणाऱ्या पेंडसे यांच्यासारख्या लेखकाच्या बाबतीत हा शब्द कदाचित अन्यायकारक वाटण्याचाही संभव आहे. परंतु तंत्राची साचेबंद चौकट डोळ्यासमोर ठेवून लेखन करणे वेगळे आणि प्रत्यक्ष लेखनात नकळत एखाद्या तंत्राचा अंगिकार करणे वेगळे. याठिकाणी 'तंत्र' ही संकल्पना आपण वापरतो आहोत ती या दुसऱ्या अर्थाने.

'गारंबीचा बापू'ची निवेदन पद्धती पारंपारिक तृतीयपुरुषी निवेदन पद्धती आहे. लेखक वाचकाला विश्वासात घेऊन सर्व काही सांगतो. तो पात्राचे विचार जाणतो, त्यांचे मनोगतही त्याला कळते, इतकेच काय पण प्रियकर-प्रेयसीमधे अगदी एकांतात झालेले संवादही तो शब्दशः सांगत असतो. नायक-नायिकांच्या जीवनाचा आंतरबाह्य जीवनपट आपल्यासमोर उलगडत जातो. परंतु वाचकाला विश्वासात घेऊन त्याला सर्व काही सांगत असल्याचा भास निर्माण करीत असतानाच त्या नायकाच्या जीवनासंबंधी एखादी महत्त्वाची गोष्ट मात्र आपल्यापासून लपविण्यात येते. कादंबरीच्या शेवटच्या भागात ती गोष्ट अशा पद्धतीने सांगितलेली असते की त्या नाट्यात्मक प्रकटीकरणामुळे (dramatic revelation) आधी घडलेल्या घटनांविषयीचा आपला संपूर्ण दृष्टिकोन (perspective) बदलून जातो. या तंत्राला technique of withheld meaning असे म्हटले जाते. शेवटच्या प्रकरणात येणारे प्रकटीकरण (revelation) हे नाट्यात्मक तर असतेच, पण धक्का देणारेही असते. शिवाय या धक्कादायक प्रकटीकरणामुळे आधीच्या घटनांविषयीचा आपला दृष्टिकोन बदलतो आणि कादंबरीतील विश्वाचा अन्वयार्थ वेगळ्याच दृष्टीने लावावा लागतो.

'गारंबीचा बापू'मध्ये पेंडसे यांनी या तंत्राचा कळतनकळत उपयोग केला आहे. बापू हा विठोबाचा मुलगा नसून अण्णा खोतापासून यशोदेला झालेला मुलगा आहे-अण्णा खोताचा मुलगा आहे-ही गोष्ट शेवटच्या भागात आलेल्या यशोदेच्या दिनकर भटाशी झालेल्या संवादातून आपल्याला कळते. 'गारंबीचा बापू' वाचण्यापूर्वी 'यशोदा' वाचली नाही तर हा धक्का किती जबरदस्त आहे याची कल्पना येऊ शकते. घटनाक्रमाच्या दृष्टीनेही यशोदेचे निवेदन अशा निर्णायक क्षणी येते की त्यामुळे बापूचा सरपंचपदाचा मार्ग मोकळा होतो आणि त्यातील नाट्यात्मक अंशामुळे बापू-अण्णा खोत संबंधाला वेगळा अर्थ प्राप्त होतो.

या दृष्टीने कादंबरी आणि मूळ खर्डा यांचा तुलनात्मक अभ्यास केला तर श्री. पेंडसे यांनी या तंत्राचा कळतनकळत उपयोग केला आहे असे जे विधान

वर केले आहे त्यावरही प्रकाश पडतो. बापूच्या जन्मरहस्याविषयीची ही अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट नेमकी कोणत्या क्षणी सांगायची याविषयी मळ खडर्यात तरी त्यांचा निश्चय होत नव्हता. बापू लहान असतानाच यशोदा एका भंडाऱ्याचा हात धरून पळून गेली असा उल्लेख येतो. त्यानंतर मूळ खडर्यातच भंडाऱ्याऐवजी मुसाशेटचा उल्लेख आहे. याटष्टीने मूळ खडर्यातील विठोबाच्या भूताचा प्रसंग अतिशय महत्त्वाचा आहे. प्रत्यक्ष कादंबरीत विठोबाच्या भूताचा प्रसंग वर्णन करताना जे एक विलक्षण वातावरण निर्माण केले आहे त्याचा मूळ खडर्यात पूर्णपणे अभाव आहे. दोन मित्रांनी परस्परांना भेटावे तसे हे भूत बापूला भेटते. भूत भेटण्यापूर्वीचे मूळ खडर्यातील हे निवेदन पाहा–

> विठोबा गेल्यानंतरची पहिली महाशिवरात्र ! कितीतरी दिवस विठोबा बापूची वाट पाहात व्याघ्रेश्वराशी घुटमळत होता. केव्हातरी बापू इकडे वळेल अशी वेडी आशा बाळगून तो होता. अकस्मात बापूचा निरोप घेऊन तो गेला. कितीतरी गोष्टी त्याला बोलायच्या होत्या –आणि महाशिवरात्रीला पहाटे ४ वाजता अकस्मात बोंडल्या विहिरीवर बसलेला त्याने पाहिले. साकवावरून तो विहिरीकडे गेला.

विठोबाचे हे भूत आणि बापू यांच्यातील सुरुवातीचा संवादही how-do-you-do प्रकारात मोडणारे संवाद आहेत. त्यानंतर मात्र हे भूत बापूला एकामागून एक धक्का देणाऱ्या गोष्टी सांगू लागते. अण्णा खोत हा बापूचा खरा बाप आहे इतकेच सांगून भूत थांबत नाही तर कोणत्या परिस्थितीत त्याचा जन्म झाला हेही ते त्याला सांगते. यशोदेच्या छचोरपणाविषयी, तिच्या बेछूट वागण्याविषयी, त्याचप्रमाणे अण्णा खोतासारखा उलटच्या काळजाच्या माणसाने तिचा आणि त्याचाही (विठोबाचा) कसा उपयोग करून घेतला त्याविषयीसुद्धा बापूला विश्वासात घेऊन भूत सारे काही सांगून टाकते. अण्णा खोतासारख्या 'कायदेबाज' आणि 'कावेबाज' माणसाच्या काळ्या अंतरंगावर प्रकाश टाकते. शेवटी पुन्हा आई 'व्यभिचारी' असली तरी तिचा 'सूड' घेऊ नकोस, इतकेच काय पण अण्णा खोत उलटच्या काळजाचा असला तरी त्याचाही 'सूड' घेऊ नकोस, कारण 'सूडाच्या गणितातले आकडे मोठे असतात हे खरे; पण प्रत्यक्ष हातात काही पडत नाही' असा बापूला उपदेशही करते :

> 'सूडानं त्याचा नाश करशीलही कदाचित; पण त्यात तुझाही नाश होईल. तसं झालं तर मला फार वाईट वाटेल. तू मोठा कर्तबगार होणार आहेस. तू अशी महत्त्वाकांक्षा बाळग ज्यामुळे खोताच्या दृष्टीने विठोबाची जी लायकी होती तीच तुझ्या दृष्टीने खोताची व्हावी. त्याचा नाश करू नको. तू त्याच्यापेक्षा उंच हो. सूड म्हणजे मनाचा कमकुवतपणा, तो नको. पण अशा वैभवाला जा की खोत म्हणजे

कोणा झाडाचा पाला आणि खोताला विसरू नको. उलट्या काळजाचा आहे हे लक्षात ठेव. हेच मला सांगायचं होतं.'

गमतीची गोष्ट ही की आपला मृत्यू कोणत्या परिस्थितीत झाला त्याविषयी मात्र हे भूत मुग्धता बाळगते. याविषयी दिनकरलासुद्धा माहीत असलेल्या रहस्याविषयी भूत काहीही सांगत नाही. भूताशी झालेला बापूचा तो 'विलक्षण संवाद' त्याला बिलगून बसलेली विठीसुद्धा 'ऐकत' असते.

विठोबाचा मृत्यू ही बापूच्या पूर्वायुष्यातील अतिशय महत्त्वाची घटना आहे. यानंतर मोठे होण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने तो पछाडला जातो. मूळ खडर्यातील विठोबाच्या बापाचे भूत बापूला अज्ञात असलेल्या त्याच्या पूर्वायुष्यातील घटना सांगून ही महत्त्वाकांक्षा इतकी प्रज्वलित करते की 'सूड नको! खोतापेक्षा मोठा हो!' हे शब्द बापूला 'पहिल्या चुंबनापेक्षासुद्धा' अधिक वेडे करतात. याच ठिकाणी सरपंच होण्याच्या बापूच्या अट्टाहासाचे खरे कारण आपल्याला कळते. खोतापेक्षा मोठे व्हायचे, त्याच्यापेक्षा श्रीमंत व्हायचे, त्याचे सरपंचपद मिळवायचे– बापूच्या जीवनाची दिशा ठरून जाते.

विठोबाचे भूत आणि बापू यांच्या झालेल्या भेटीचा प्रसंग मूळ खडर्यापेक्षा कादंबरीत वेगळे रूप घेऊन अवतरला आहे. याठिकाणी विठोबाचे भूत यशोदेच्या व्यभिचाराविषयी, बापूच्या जन्मकथेविषयी आणि उलट्या काळजाच्या अण्णा खोताविषयी पूर्णपणे मौन बाळगते. यशोदेविषयीचा हा संवाद पाहा. भूत विचारते:

"तुझे नि आईचे भांडण होते की नाही?"

"भांडण म्हणजे बोलाचाली होते. माझं पटत नाही तिच्याशी."

"तुला वाईट वाटण्यासारखं त्यात काही नाही, बापू. ती तसलीच आहे. पण शेवटी तुझी आई आहे हे मात्र विसरू नकोस. मुलग्याचा आपला धर्म मात्र सोडू नको."

भूताचे बोलणे कमालीचे संदिग्ध आहे. ती 'तसलीच' आहे म्हणजे काय? संदर्भ लक्षात घेतला तर ती भांडकुदळ आहे असा अर्थ निघतो. पण 'मुलग्याचा आपला धर्म सोडू नको' असे भूत सांगते ते लक्षात घेतले तर ती 'तसलीच' आहे हे शब्द आणखी काही सुचवू पाहतात. भूतालाही तोच अर्थ अभिप्रेत असावा असे वाटू लागते. त्याक्षणी तरी त्या शब्दांचा अर्थ न समजलेला बापू गोंधळलेल्या अवस्थेत 'म्हणजे काय विठोबा? असे का म्हणतोस तू?' असे विचारतो तेव्हा 'मला असे उलटसुलट प्रश्न विचारू नको,' असे सांगून भूत त्याला गप्प बसविते. त्यानंतर अण्णा खोताचा उल्लेख न करता 'मोठं' होण्याविषयी आणि सूड न घेण्याविषयी भूत बापूला उपदेश करते.

याठिकाणी आपल्याला प्रश्न पडतो तो हा की केवळ 'मोठं हो' हे सांगण्या-

साठी भूताला आणण्याची खरोखर काही गरज होती का ? बापूवर निखालस प्रेम करणाऱ्या भूतवाडच्या मावशीसारख्या जिवंत माणसांना ही गोष्ट सांगता आली नसती का ? मूळ खडर्यात भूत येते त्याला एक विशिष्ट प्रयोजन आहे. पण याठिकाणी भूत आणण्याचा अट्टाहास का ?

भूताविषयी आणखी एक उल्लेख नंतर येतो. बापूचा बंगला झाल्यापासून विठोबाच्या भूतासंबंधीच्या वावड्या उठत असतात. लोकांचा त्यावर विश्वासही बसतो. एकदा अशीच हूल उठते. लोक सोट्या, कंदिल घेऊन दबकत दबकत वाकणाकडे जातात. आवाजाने एक गिधाड उडून जाते. लोक म्हणतात, 'काय अजब ! गिधाडाचं रूप घेऊन (विठोबा) पळाला.'

तेव्हापासून विठोबाचे भूत ही दंतकथा याविषयी बापूची खात्री होते.

या कथेचा अन्वयार्थ कसा लावायचा ? सुरवातीला भेटलेलं भूत खरं होतं की खोटं होतं ? की तो बापूच्या मनाचा खेळ होता ? बापूला भेटलेल्या भूताच्या अस्तित्वाविषयी शंका घेण्याला जागा दिसत नाही.

भूत खरे की खोटे हा प्रश्न फारसा महत्त्वाचा नाही. प्रश्न आहे तो सौंदर्यदृष्ट्या भूत आणण्याची तादृश काही आवश्यकता आहे का ?

भूताच्या या प्रश्नाशी बापूच्या जन्मकथेतील रहस्याविषयी प्रश्न निगडीत आहे. हे जन्मरहस्य प्रथम मूळ खडर्यात भूताच्या प्रसंगात सांगितले आहे तर कादंबरीत ते शेवटच्या नाट्यमय प्रसंगात आलेले आहे. बापूने मोठे व्हावे हे सांगण्यासाठी विठोबाचे भूत आणण्याची काही आवश्यकता होती असे वाटत नाही. भूताने जर सांगितले नसते तर बापू मोठा झाला नसता असे म्हणता येत नाही. सरपंचपद मिळविण्याची महत्त्वाकांक्षा लहानपणापासून आपल्याला होती असे बापू अनेक वेळा सांगतो. तो कुठेही भूताशी झालेल्या संवादाचा उल्लेख करीत नाही. मोठे होण्याची महत्त्वाकांक्षा बापूच्या मनात लहानपणापासूनच होती. भूताशी झालेल्या संभाषणानंतर फार तर ती अधिकच प्रज्वलित झाली असे म्हणता येईल. पण त्यासाठीसुद्धा भूताला आणण्याची नितांत गरज होती असे वाटत नाही. भूताचा प्रसंग येण्यापूर्वी एक महत्त्वाची घटना म्हणजे विठोबाचा मृत्यू. हा मृत्यू कोणत्या परिस्थितीत झाला ते लेखकाने कौशल्याने सूचित केले आहे. मूळ खडर्यातील हा प्रसंग आणि कादंबरीतील प्रसंग जवळजवळ एकच आहे. फक्त ह. प्र. पृ. ९४ वर 'ढोरं का आहेत इथं पाटाचं पाणी प्यायला' या वाक्यानंतर 'दिनकर दात ओठ खाऊन सारं एकत होता. !.. कुठं बापू ! कुठं विठोबा' या परिच्छेदाऐवजी मूळ खडर्यात पुढील भाग येतो.

'साकव लई डगमगतोय'.

'विठोबा ?' खुद्द खोत ओटीवरून ओरडले आणि क्षणाचीही

फुरसत न लावता विठोबाने कळशी खाकोटीस मारून व्याघ्रेश्वराचा रस्ता पकडला.

या ठिकाणी मूळ खडर्यांत हा प्रसंग संपतो. कादंबरीत मात्र फक्त दिनकरभटाला विठोबाच्या मृत्यूचे रहस्य ठाऊक होते असा उल्लेख आहे. परंतु तो त्याविषयी बापूजवळ काही बोलत नाही. "आताच काय, पण पुढे केव्हाही हे भयानक रहस्य बापूला सांगणं म्हणजे अरिष्ट ओढवून घेण्यासारखे असं त्याला वाटतं". त्यानंतर त्याविषयी कुठेही उल्लेख येत नाही. एखादा चांगला धागा सापडावा आणि मधेच तो सोडून द्यावा असे या रहस्याविषयी झाले आहे.

बापूच्या जन्मकथेचा भाग मूळ खडर्याप्रमाणे भूताच्या प्रसंगातून सांगावयास हवा होता असा प्रस्तुत विवेचनाचा अर्थ नाही. उलट ते त्याठिकाणी न सांगण्याचा जो निर्णय पेंडसे यांनी घेतला तोच उचित होता. त्यामुळेच शेवटच्या प्रसंगातील नाट्यमयता कायम राहिली आणि ज्या विशिष्ट परिस्थितीत बापू सरपंच झाला ती परिस्थिती निर्माण करणे लेखकाला शक्य झाले. परंतु जन्मरहस्याचा आणि अण्णा खोताचा संबंध कळल्यानंतर विठोबाच्या भूताचे प्रयोजन जवळजवळ संपुष्टात येते एवढेच या ठिकाणी सूचित करावयाचे आहे. विठोबाच्या मृत्यूच्या रहस्याचा उल्लेख करून नंतर तो सोडून देण्याऐवजी त्यातूनच बापूच्या मनातील सुप्त महत्त्वाकांक्षा प्रज्वलित करणारी परिस्थिती निर्माण करता आली असती.

वर उल्लेखिल्या बदलांव्यतिरिक्त आणखी एक महत्त्वाचा बदल पेंडसे यांनी केलेला आहे. विशेष म्हणजे या महत्त्वपूर्ण बदलाविषयी त्यांनी स्वतःच आपल्या आत्मचरित्रात आणि इतरत्र अनेक ठिकाणी नोंदी करून ठेवल्या आहेत. 'गारंबीचा बापू' या कादंबरीच्या मूळ खडर्यात भूतवाडच्या मावशीचा उल्लेखही नव्हता. भंडाऱ्याचा किंवा मुसाशेटचा हात धरून पळून गेलेली यशोदा अवचित शेवटच्या प्रकरणात परत येते. मूळ खडर्यातील हे प्रकरण पेंडसे यांनी 'मौज'च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध केलेले आहे. याविषयी आत्मचरित्रात ते लिहितात :

> वा. ल. कुलकर्णींनी या भागावर गंभीर आक्षेप घेतला. साखरपेंडीला बापूच्या आईने राहून ते कोणालाही न कळणे हे असंभाव्य तर होतेच. पण त्याहीपेक्षा त्याची आई आणि बापू यांना समोरासमोर उभे करणे हे कलादृष्ट्या आव्हान होते. बापूच्या लहानपणीच आईला देशोधडीला लावणे हा वा. लं. ना स्वच्छ पलायनवाद वाटत होता.

प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी म्हटल्याप्रमाणे बापू आणि यशोदा यांना समोरासमोर उभे करण्याचे 'कलात्मक आव्हान' पेंडसे यांनी स्वीकारले. त्याचवेळी नकारात्मक व्यक्तींच्या कडयातून बापूला सोडविण्यासाठी भूतवाडची मावशी निर्माण झाली. २३ मार्च १९५१ ते ६ मे १९५१ या दोन-अडीच महिन्याच्या काळात ही प्रकरणे पुन्हा लिहिण्यांत आली. हस्तलिखित प्रतीचा काळजीपूर्वक अभ्यास करताना हे लक्षात येते की छापील प्रतीतील यशोदा-बापू, बापू-मावशी व यशोदा-बापू-मावशी हे sequence आणि इतर sequences मधील आई व मावशी यांचे उल्लेख वगळले तर साधारणपणे 'गारंबीचा बापू'चा पहिला खर्डा उरतो. नंतर सुटेसुटे लिहिलेले हे प्रसंग कादंबरीत जोडण्यात आलेले आहेत व त्याला अनुसरून इतरत्र तुरळक फेरफार केले आहेत. हे एक प्रकारचे पॅचवर्क आहे. पण हे पॅचवर्क इतके बेमालूमपणे केले आहे की मुळात हे पॅचवर्क आहे हे सांगितल्यानंतरही वाचकाला त्यावर सहजासहजी विश्वास बसू नये !

प्रा. वा. ल. कुलकर्णींचे आक्षेप दोन : एक संभाव्यतेचा व दुसरा कलात्मक आव्हानाचा. असंभाव्यतेचा मुद्दा पेंडसे यांना पटला. परंतु यशोदेची 'रवानगी मुंबईला करून हा दोष काढता येईल असे त्यांना वाटले.' खरोखर हे इतके सहज शक्य होते का ? यशोदेची मुंबईला रवानगी करणे शक्य होते. पण तिला परत आणणे इतके सोपे होते का ? यशोदेच्या परत येण्याचा संबंध बापूच्या सरपंचपदाशी आहे. तेराव्या प्रकरणाच्या शेवटी जो तिढा लेखकाने निर्माण केला आहे त्यातून बापूची (आणि पर्यायाने लेखकाची) सुटका होण्यासाठी यशोदेचे परत येणे आवश्यक होते-मग ती साखरपेंडीला असो, की मुर्डीला असो, की मुंबईला असो. बापू मोठा झाला, श्रीमंत झाला तो स्वतःच्या कर्तृत्वावर. पण सरपंचपदाविषयी असे नाही. सरपंचपद मिळणे हे परिस्थितीवर अवलंबून होते. यादृष्टीने तेरावे प्रकरण तपासून पाहण्यासारखे आहे. बापूची सरपंचपद मिळविण्याची जिद्द शिगेला पोहोचत असतानाच त्याला फक्त सरपंचपदासाठी विरोध करणाऱ्या गावातील लोकांचा रागही शिगेला पोहोचत होता. बापून बांधलेल्या सिमेंटच्या पाटावरून झालेले भांडण, त्यानंतर त्याला झालेला दंड, आणि बापूला सरपंचपद मिळावे यासाठी गुरवांनी केलेली मारामारी या सगळ्या प्रकारामुळे 'बापू सरपंच होण्याचा उरलासुरला संभव संपुष्टात आला.' इतकेच काय पण 'नाऊमेद' झालेल्या बापूने लहानपणापासून उराशी बाळगलेली महत्त्वाकांक्षा सोडून दिली.

पण यासंबंधी बापूने महत्त्वाकांक्षा सोडली असली तरी बापूच्या कर्त्याने ती सोडली नव्हती ! तेराव्या प्रकरणाच्या शेवटी दिनकर म्हणतो, 'त्यानं सरपंच व्हावे अशी जणू व्याघ्रेश्वराचीच इच्छा होती.' शिवाय बापूच्या कुंडलीमधले

ग्रहही उच्च होते. व्याघ्रेश्वराचीच इच्छा म्हटल्यानंतर बोलणेच खुंटते. पण व्याघ्रेश्वरापेक्षाही ही खुद्द पेंडसे यांचीच इच्छा होती असे वाटावे अशी परिस्थिती होती. यशोदेच्या नाट्यमय पुनरागमनाशिवाय पेंडसे यांना हवी तशी 'बिनतोड' परिस्थितो निर्माण होणे शक्य नव्हते. आता प्रश्न एवढाच होता की यशोदेचे हे आगमन सहज वाटले पाहिजे.

मूळ खर्डयातील यशोदेचे आगमन आणि तिची दिनकरशी झालेली भेट ही नाट्यमय वाटत असली तरी ही नाट्यमयता काहीशी फसवी आहे. याऊलट छापील प्रतीतील यशोदेचे आगमन जास्त संभाव्य वाटते. यादृष्टीने पेंडसे यांनी केलेला बदल केवळ योग्यच नाही तर अपरिहार्य वाटतो. या नवीन प्रकरणामुळे बापू मागे पडतो किंवा काय अशी शंका प्रा. वा. ल. कुलकर्णीच्या मनात होती. पण पहिला खर्डा आणि छापील प्रतीचा तुलनात्मक अभ्यास केल्यानंतर या शंकेला जागा दिसत नाही. बापू–यशोदा संघर्षामुळे बापूचीच प्रतिमा अधिकाधिक उजळ होते. शेवटच्या प्रकरणातील यशोदेच्या आत्मप्रकटीकरणानंतर तर बापूने सुरुवातीला आईला केलेला विरोध जास्तच अर्थपूर्ण होतो.

याचठिकाणी बापूच्या सरपंचपदाविषयीच्या महत्त्वाकांक्षेचा अन्वयार्थ नीट समजून घेतला पाहिजे. या पदासाठी बापूचा एवढा अट्टाहास का ? दिनकरने प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष हाच प्रश्न बापूला अनेक वेळा विचारला आहे. राधेच्या दृष्टीनेही ते एक कोडं आहे. सरपंचपदाला मिळणाऱ्या आमदानीचा प्रश्न बापूच्या दृष्टीने गौण होता. या पदाला चिकटलेली प्रतिष्ठा, मानसन्मान व आमदानी बापूला कधीच महत्त्वाची वाटली नाही. लहानपणापासून मनात जोपासलेली ती एक महत्त्वाकांक्षा होती हे खरं. पण तेवढं स्पष्टीकरण पुरेसं वाटत नाही. सरपंचपद म्हणजे सामाजिक मान्यता हे सूत्र बापूच्या मनात घट्ट रुजले होते. त्यासाठी वेळ पडली तर जगूसारख्या माणसापुढे लाचारी करायला तो तयार झाला होता. याच सुमारास सपाट बापूला मारल्याबद्दल बापूविरुद्ध जो फौजदारी खटला चालविण्यात आला त्यावेळी स्वतःच्या वकिलाला धाब्यावर बसवून त्याने कोर्टात जी साक्ष दिली ती अतिशय बोलकी आहे. बाळ 'औरसपुत्र' ठरावा आणि आपल्या लग्नाला कोर्टात मान्यता मिळावी यासाठी टाकलेला तो 'विचित्र डाव' होता. पण कायदेशीर मान्यता म्हणजे सामाजिक मान्यता नव्हे हेही तो ओळखून होता. जान्हव्याचा पत्ता नसलेल्या या ब्राह्मणाला हवी होती ती सामाजिक मान्यता. आज त्याला पाहिल्यानंतर नाकं मोडणाऱ्या लोकांना सरपंच झाल्यानंतर आपल्या हातचं तीर्थ घ्यावे लागेल हे तो जाणून होता. त्याला सरपंच करावे म्हणून गुरवांनी केलेल्या मारामारीच्या वेळी बापू त्यांना कळवळून सांगतो :

"रामा, वेड्यासारखे नको रे वागू. अशा मार्गानी सरपंच होणं शक्य

नाही. ब्राह्मण काय शेणामेणाचे का आहेत ? चांगले रोल आहेत. आणि समज झालोच तरी लोक काय म्हणतील ?— 'मारामारी करून झाला !' हे लोक मला वाळीत टाकल्यासारखं वागवीत आहेत, ब्राह्मण मानायला तयार नाहीत; तेव्हा त्यांनोच निवडून दिलं पाहिजे मला ! तरच त्यात मजा आहे रे....

सरपंचपद बापूला देणे म्हणजे त्याला आणि त्याच्या बंडखोरीला एकप्रकारची सामाजिक मान्यता देणेच होते आणि पारंपारिक मूल्यकल्पना उराशी घट्ट आवळून बसलेली गारंबी ही मान्यता द्यायला सहजासहजी तयार होणे शक्यच नव्हते स्नानसंध्येचा विधिनिषेध न बाळगता बेबंद, स्वैर जीवन जगणे, रावजीच्या हॉटेलमधे बसून गांजा ओढणे, मुसलमानाच्या हॉटेलमधे बसून पावभजी खाणे, राधेसारख्या गुरविणीजवळ राहणे व तिच्याशी सूर्यनारायणाच्या साक्षीने लग्न लावणे — गारंबीच्या दृष्टीने हे सारे भ्रष्टाचाराचेच प्रकार होते. गारंबीच्याच काय पण दिनकरभटासारख्या बापूच्या प्रेमातल्या माणसाच्या दृष्टीनेही हा एक भ्रष्टाचारच होता. बापूने विहीर बांधली, साकव बांधला, शाळेची इमारत बांधली, धर्मशाळा बांधली, हे गारंबीला अमान्य नव्हतं. त्याबद्दल गारंबी बापूची ऋणी होती. पण ऋण मान्य करणं म्हणजे उघडउघड होत असलेल्या भ्रष्टाचाराला मान्यता देणे नव्हे ! याबाबतीत गारंबीच्या कल्पना स्पष्ट होत्या. स्नानसंध्या, जपजाप्य, सोवळे-ओवळे यांना या ब्राह्मणी संस्कृतीत महत्त्व होतेच. ईशचिंतन झाले नाही तरी चालेल पण नाकाला बोट लावून मन एकाग्र केल्याचा भास निर्माण केला तरी तेवढे पुरेसे होते. स्वतःच्या बायकोशी एकनिष्ठ न राहिले तरी चालेल पण जोपर्यंत सामाजिक चौकट ओलांडून उघडउघड कोणी बाहेर जात नव्हते तोपर्यंत गारंबीचो फारशी हरकत नव्हती. आत एक बाहेर एक अशी दुहेरी भूमिका वठवायलाही गारंबीची हरकत नव्हती. असले वागणे पसंत नसले तरी अमान्य नव्हते. 'खरे पाप पुण्याच्या मिजाशीत वावरत आहे' यावद्दल बापूला चीड येते. पण गारंबी मात्र त्याविषयी काही बोलत नाही. पण बापूचे सारे वागणेच विपरीत. राधेला रखेलीसारखे एखाद्या वेगळ्या घरात ठेवून बापूने मौजमजा केली असती तर गारंबीची विशेष हरकत नव्हती. दिनकर तर एकदा बापूला तसे सुचवून पाहतो. पण हा माणूस तिला चक्क बायकोसारखे वागवतो, तिच्याशी एकनिष्ठ राहतो हे गारंबीला कसे पटावे ? सारे सौभाग्यालंकार घालून राधा जेव्हा विहिरीच्या भूमिपूजनाला आली तेव्हा गारंबीने नाके मुरडली नसती तरच नवल !

बहुधा म्हणूनच गारंबी पुटपुटली : पैसे आहेत, ते माहित आहे आम्हाला. त्याचे प्रदर्शन कशाला हवे ! आणि करायचेच असले तर करा मेले. पण नथ ? मंगळसूत्र ? हे काय रांडेच्यांनो ? हे

काय ? नायकिणीची जात नि हे काय ? ही विटंबना आहे त्या अलंकारांची.

गारंबीने तरी किती सहन करायचे ? भरीस भर म्हणून हा माणूस सरपंच व्हायचा विचार करतो. गारंबीचे रगेल ब्राह्मण याला मान्यता देतील कशी ?

बापू बंडखोर आहे यात शंका नाही. पण ही बंडखोरीची ध्वजा त्याने जाणीवपूर्वक उभारली असे वाटत नाही. एखादी समाजव्यवस्था अमान्य असावी आणि त्या समाजव्यवस्थेविरुद्ध आपला नकार नोंदविण्यासाठी बंड करून उठावे तसे घडत नाही. चांगल्या-वाईटासंबंधीच्या स्वतःच्या सहजप्रेरित (intuitive) कल्पनांना कळतनकळत प्रतिसाद देता देता बापू या अवस्थेला येऊन पोहोचतो. आईचे प्रेम न मिळालेला आणि बापाच्या नपुंसक प्रेमाने चिडणारा हा मुलगा यमीच्या मुलाचे किटाळ अंगावर आले तेव्हा धास्तावून महिनाभर घरात बसला होता. काहीसा हळवा. मानापमानाच्या कल्पनाविषयी विलक्षण संवेदनशील. अण्णांनी नोकर म्हणून वागविले तो आणि यमीच्या वेळी आलेला आळ हे दोन्ही प्रसंग बापूच्या पूर्वायुष्यातील अत्यंत महत्त्वाचे प्रसंग. या प्रसंगांनी त्याला व्यवहार शिकविला. 'भोट' राहून चालणार नाही हे कळून चुकले. त्यामुळे राधेच्यावेळी आल्या प्रसंगाला तो समर्थपणे सामोरा झाला आणि मग हा अफाट बापू गारंबीला धक्के देत देत मोठा झाला. बाळाच्या आगमनानंतर राधा विचारते, "बापू, आपल्या बाळाची जात कोणती रे ?" त्यावेळी बापू क्षणभर गोंधळतो. पण नंतर सांगतो, "बाळाची जात माणूस....निदान आपल्या बाळाने तरी माणूस म्हणून वावरावं अशी माझी इच्छा आहे....त्याच्यातील माणूस नष्ट झाला नाही म्हणजे झाले." हे विचार आयुष्यात टक्केटोणपे खाल्लेल्या बापूचे आहेत आणि बापूच्या मुखातून लेखक स्वतःच बोलतो आहे असे वाटावे इतके ते पेंडसे यांचेही आहेत.

पेंडसे यांची माणसे प्रेमाची भुकेली आहेत. विशेषतः आईबापाच्या प्रेमासाठी तडफडणारी, तळमळणारी आहेत. यमीच्या वेळी आळ आल्यानंतर आतल्या आत तळमळणारा बापू त्यांनी फार समर्थपणे उभा केलेला आहे. मूळ खडर्यात आईच्या प्रेमाला आचवलेला बापू विठोबाला विचारतो :

"विठोबा, माझी आई कुठे आहे रे ?" विठोबाने झटकन सांगून टाकले. "तुझी आई मरून बरीच वर्षं झाली." मग जरा वेळ थांबून पुन्हा विचारले, "आता कुठली आठवण झाली रे तुला ?"

"तो आज हयात असती तर तुझ्यासारखी गप्प बसली नसती."

बापूच्या आईविषयीच्या हळूवार भावना या ठिकाणी स्पष्ट होतात. छापील प्रतीत हाच संवाद कसे रूप घेतो ते पाहण्यासारखे आहे. बापू विचारतो.

"विठोबा कोठले पाप केले होते रे मी गेल्या जन्मी ?"

विठोबा 'हुप्प' करून त्याच्याकडे पाहता बसला. बापूने पुन्हा विचारले. "आईने तर माझ्याच माथी हे पाप मारले आहे; पण तू सुद्धा असा कसा रे ?"

मूळ खडर्यात नसलेल्या यशोदेला आणल्यामुळे याठिकाणी बदल करावा लागला हे उघड आहे. पण बापू आईकडे कोणत्या दृष्टीने पाहात होता, त्याच्या तिच्याकडून कोणत्या अपेक्षा होत्या याची याठिकाणी कल्पना करता येते. त्याचबरोबर त्याच्यावर अविश्वास दाखवून यशोदेने त्याच्यावर केवढा जबरदस्त आघात केला याचीही कल्पना करता येते. यशोदा बेपर्वा होती. मावशीने सांगितल्यानंतरही परिस्थितीचे गांभीर्य तिला कधी कळले नाही. आईचे प्रेम मिळते, तर बापूच्या आयुष्यात नंतर घडणाऱ्या कितीतरी घटनांना वेगळी दिशा मिळाली असती.

बापूच्या बंडखोरीचे स्वरूप हे असे आहे. ज्या सामाजिक संकेताविरुद्ध हे बंड बापूने केले त्याच समाजाच्या मान्यतेसाठीही तो धडपडत होता !

दिनकर आणि भूतवाडची मावशी या 'गारंबीचा बापू'मधील हृदयाचा ठाव घेणाऱ्या आणखी दोन व्यक्तिरेखा. यापैकी भूतवाडची मावशी मूळ खडर्यात मुळातच नव्हती. परंतु दिनकर मात्र मूळ खडर्यातही आहे. विशेष म्हणजे मुळातील 'दिनकर' आणि कादंबरीतील 'दिनकर' एकच आहे. सरपंचपदाविषयी घोळ सुरू असताना बापू एकदा दिनकरला विचारतो,

"म्हणजे माझ्या हातची व्याघ्रेश्वराची पूजा तुला चालेल ?"

"मी उघडपणे सांगणार नाही; पण चालेल."

"उघडपणे का सांगणार नाही ?"

"साऱ्यांचे मत ते आपले मत. गावच्या उपाध्यायाला स्वतःचे मत नसते."

हा संवाद दिनकरच्या व्यक्तिमत्त्वावर बराच प्रकाश टाकतो. 'गावच्या उपाध्यायाला स्वतःचे मत नसते' म्हणणारा दिनकर स्वतःचे खाजगी मत द्यायला चुकत नाही. चालू सरपंचाच्या हातची पूजा चालते तर बापूच्या हातची चालायला दिनकरला तरी फारशी हरकत वाटत नाही. पण तसे चारचौघात मान्य करणे त्याला शक्य नाही. गावच्या मताविरुद्ध स्वतःचे मत असले तरी ते जाहीररीत्या व्यक्त करण्याइतके धैर्य दिनकरजवळ नाही. तो भित्रा आहे. या भित्रेपणापोटीच दिनकर-बापू संबंधात दिनकर नकळत दोन पातळीवर जगतो. त्यामुळेच बापू-राधा यांच्या लग्नाविषयी बोलताना 'मान्य' आहे पण 'पसंत' नाही अशी कोडग्यात टाकणारी भाषा तो वापरतो.

दिनकरला धडाडी ठाऊक नाही. पण भित्रेपणा टाकून देऊन बापूच्या

कार्यात तो एकदाच उघडउघड सहकार्य देतो आणि तेही ते एक धर्मकृत्य म्हणून. तो प्रसंग म्हणजे विहिरीच्या भूमिपूजनाचा. त्याची जाहीर मतं गारंबीत वर्षानुवर्ष रुजलेल्या विचारांचे प्रतिनिधित्व करतात तर खाजगी पातळीवरील मतं बापू-विषयीच्या त्याच्या उत्कट मित्रप्रेमाचे दर्शन घडवितात. या दोहोंमधे सतत सुरू असलेल्या संघर्षातून दिनकरचे स्वभावविशेष उमलत जातात.

–भूतवाडची मावशी 'एल्गार'मधील सुंदरात्याची आठवण करून देते. या दोन म्हाताऱ्यांच्या स्वभावाचे वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांच्या स्वभावांतील लवचिकता. खरे तर गारंबीसारख्या परंपरानिष्ठ विचारांना कवटाळणाऱ्या संस्कृतीत वाढलेल्या या दोन म्हाताऱ्या. लहानशा खेड्यातील ग्रामीण संस्कृती हीच त्यांच्या विश्वाची मर्यादा. पण त्यांच्या कर्मठपणातही लवचिकता आहे. वेळप्रसंगी अम्मा व भाभीसारख्या मुसलमान बायांना आश्रय देणाऱ्या सुंदरात्यापेक्षा भूतवाडची मावशी वेगळी नाही. राधा बापूची काळजी घेते हे ऐकून तिला बरे वाटते. पुढे तिच्या स्वतःच्या आजारामध्ये राधा तिची जी शुश्रुषा करते ती पाहिल्यानंतर तर मावशीमधे कायापालट होतो. मग राधेचाही सून म्हणून ती स्वीकार करते आणि बापूला म्हणते, "चांगली बायको मिळाली हो बापूराया ! उगाच आम्ही निदलं." अकृत्रिम प्रेमामुळे तिने बापूला जिंकलं आणि नकळत बापूच्या आईची जागा मावशीने घेतली.

'गारंबीचा बापू' मध्ये समाज एक पात्र बनून येतो असे प्रा. कुरुंदकरांनी म्हटले आहे. पेंडसे यांच्या कोणत्याही कादंबरीतील घटना त्या त्या विशिष्ट समाजाशी निगडित असतात. समाज केवळ पार्श्वभूमी म्हणून येत नाही. पात्रांची वर्णने, त्यांचे स्वभावविशेष, त्यांचे संवाद, त्यांचे आचारविचार यातून समाजाचे अस्तित्व प्रत्यही जाणवत राहते. त्यामुळेच पेंडसे यांची माणसे ज्या विश्वाचा घटक असतात त्या विश्वापासून वेगळी काढता येत नाहीत. बापूला गारंबीतून काढून मुंबईला आणून ठेवणे शक्य नाही. 'एल्गार' मधे प्रथम ही जाणीव होते. पण त्याठिकाणी साखरपेंडी जिवंत होत नाही. एक पात्र म्हणून येत नाही. 'गारंबीचा बापू' मधे एक खेडेगांव, तेथील निसर्ग, तेथील जनजीवन, त्या जनजीवनाच्या आणि निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवर पण त्याच मातीत ज्याची मुळे घट्ट रुतली आहेत असे मध्यवर्ती पात्र, त्याच्या जीवनातील नाट्य, हे सारे घटक एकजीव बनून येतात. गारंबीलाही मन आहे, आवडीनिवडी आहेत, भावभावना आहेत. गारंबीमधे फुलणाऱ्या सुपारीच्या बागांमधील कसदार मातीचे उंच जाणाऱ्या सुपारीच्या झाडांशी जे नाते तेच गारंबीचेही तिच्या अंगाखांद्यावर

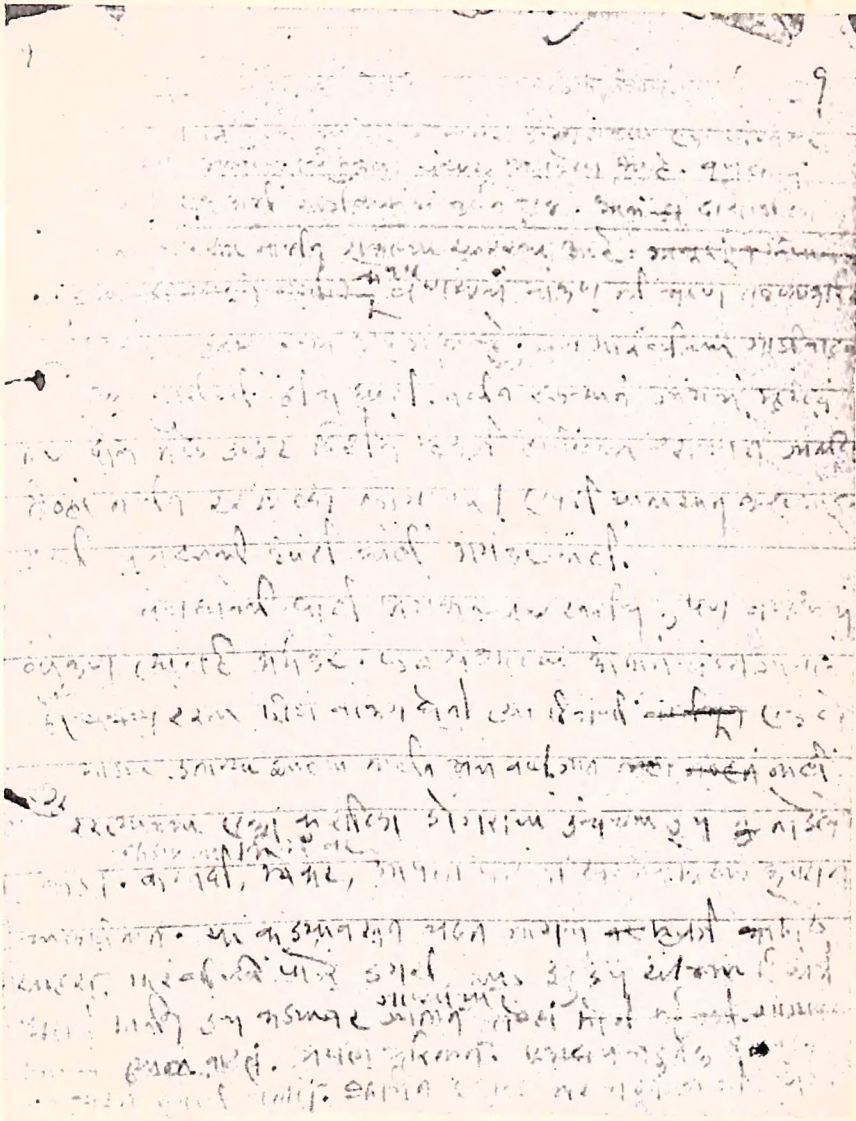
खळणाऱ्या लेकरांशी आहे. त्यांचे समुदायाच्या पातळीवरील गुणावगुण हे गारंबीचे गुणविशेष आहेत. त्यांची श्रद्धास्थाने ही गारंबीची श्रद्धास्थाने आहेत. त्यांचे समज, अपसमज, अंधश्रद्धा हे गारंबीचे समज, अपसमज, अंधश्रद्धा आहेत.

'गारंबीचा बापू' मध्ये प्राधान्याने दिसतो तो ब्राम्हण समाज. त्याखालोखाल गुरव. क्वचित एखाद्या ठिकाणी महार, न्हावी, धेड व धोबी यांच्याविषयी उल्लेख येत असला तरी जे विश्व पेंडसे यानी निर्माण केले आहे त्यात त्यांचा संबंध जवळजवळ येत नाही असे म्हटले तरी चुकीचे ठरणार नाही. ब्राम्हणांच्या खालोखाल गुरवांचा उल्लेख येत असला आणि ब्राम्हण-गुरव यांच्यातील मारामाऱ्यांची वर्णने येत असली तरी एक समाज या नात्याने गुरवांचे वेगळेपण दृष्टीस पडत नाही. ब्राह्मणांच्या समजुती, त्यांचे विश्वास आणि अंधविश्वास, आणि त्यांची नैमित्तिक कर्मे (rituals) यांचो लेखक जशी साद्यंत वर्णने देतो तशी गुरवांच्या बावतीत देत नाही. याचे एक कारण असेही देता येईल की बापू ही मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा ब्राम्हण समाजातील आहे. बापूचे आणि गुरवांचे संबंध अतिशय जवळचे. पण हा संबंध बराचसा गृहीत धरलेला आहे; establish करण्याचा प्रयत्न झालेला नाही. वस्तुतः राधा हीसुद्धा गुरव. पण गुरव म्हणून तिचे वेगळेपण कुठे दिसत नाही. इतकेच काय पण ब्राम्हणी संस्कार आत्मसात करायला तिला फारसे कष्ट पडत असावे असे वाटत नाही. लहानपणी ती ब्राम्हणी वातावरणात वाढली असे म्हटले तरी तेवढे स्पष्टीकरण पुरेसे ठरत नाही. राधा ही गुरव आहे हे लेखक सतत बजावतो. परंतु तिला ब्राम्हण म्हटले असते तरी शंका घ्यायला फारशी जागा दिसत नाही इतकी ती 'ब्राम्हण' आहे. मुख्य मुद्दा हा की ब्राम्हणांचे वेगळेपण त्या समाजाच्या सर्व अंगभूत वैशिष्ट्यांसह व्यक्त होते तसे काही गुरवांचे होत नाही.

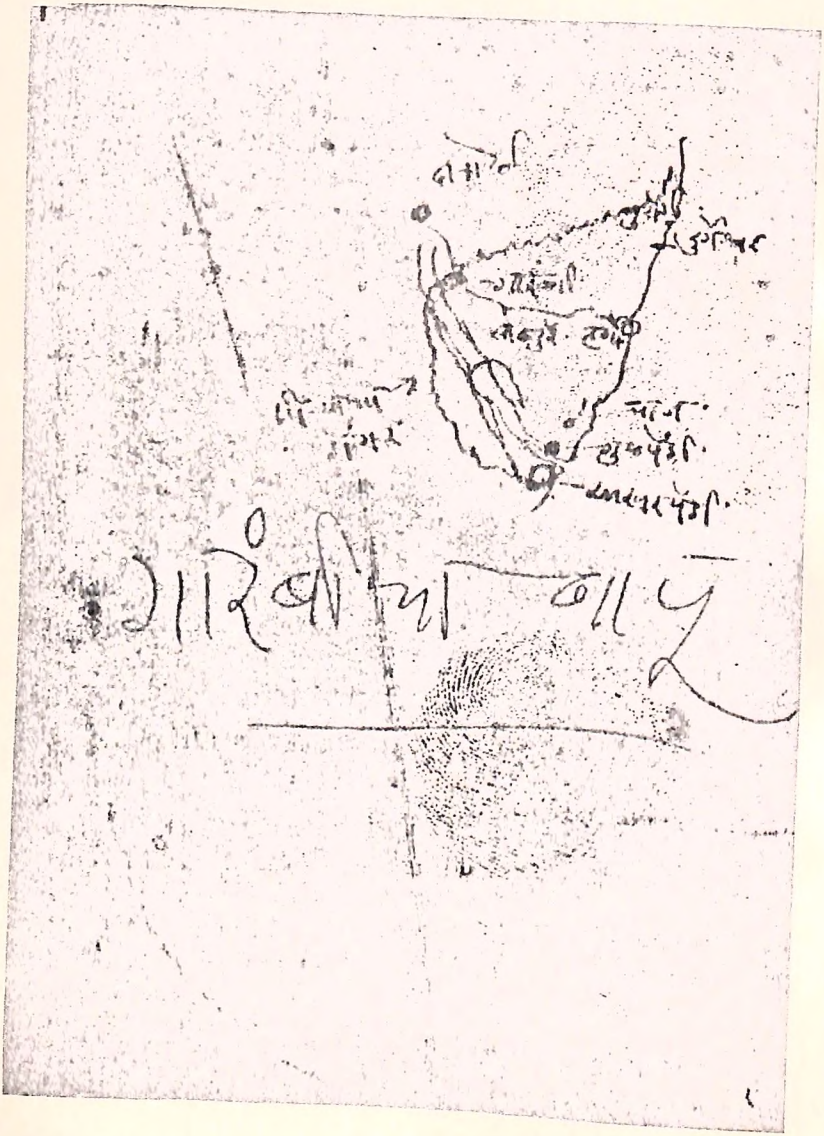
'गारंबीच्या बापू'मध्ये चित्रित केलेल्या विश्वाची ही मर्यादा आहे. पण ही एक मर्यादा लक्षात घेतली तर हे विश्व लेखकाने अतिशय समर्थपणे उभे केले आहे.

ता १८ जून १९५० रोजी प्रस्तुत कादंबरीच्या लेखनाला प्रारंभ झाल्याचा उल्लेख वर आलेला आहे. मूळ खर्डयातसुद्धा सुरुवात होते ती गारंबीच्या वर्णनापासून.

> गारंबी !
>
> दापोली नी हर्णे यांच्या मध्यावर डोंगराच्या एका पाखेवर गारंबीने आपला चिमुकला संसार मांडलेला आहे. वणद्याचे वाकण ! एकेकाळी गाडीवानाचे कर्दनकाळ. आता दापोलीला जाणारा हा रस्ता वाळीत टाकल्यासारखा आहे. केवळ वणद्याचे वाकण चढण टाळण्याकरिता डोंगरातून दुसरा रस्ता काढला आहे; पण गारंबीच्या



'गारंबीचा बापू' : मूळ हस्तलिखित प्रतीच्या पहिल्या पृष्ठाची प्रतिकृती. हा मजकूर पिवळसर कागदावर पेन्सिलीने लिहिलेला असून तो मुळातही अत्यंत अस्पष्ट आहे. (पाहा : पृ. ४८-४९)



गाडीवानांच्या नशिबी हीच घाटी. नवीन रस्त्याने जायचे म्हटले तर उलट दिशेने म्हणजे हर्णेच्या रस्त्याला जातील तेव्हा नवीन रस्ता लागणार. एवढी यातायात करण्याइतकी वणव्याची घाटी काही भयंकर नाही.

याच पूर्ण भागाचे पुनर्लेखन ता. १५-१०-५० पासून तो ५-११-५० पर्यंत पूर्ण झाले. कादंबरीच्या प्रकरण १ मध्ये आलेला सुरुवातीचा परिच्छेद याच काळात लिहिला गेला. सरपंचपदाविषयीचा वाद, धर्मशाळा व भुजंग यांचे उल्लेख मुळात नाहीत. सरपंचपदाविषयी झालेल्या वादाचा संबंध पाटाच्या पाण्यावरून होणाऱ्या मारामाऱ्यांशी नंतर जोडलेला आहे.

पहिल्या प्रकरणात पेंडसे यांनी गारंबीला एक व्यक्तिमत्व प्राप्त करून दिले आहे. हे संपूर्ण प्रकरण झपाटून टाकणारे आहे. गारंबीचा डोंगर, पिऱ्याचा डोंगर आणि आरबी समुद्र यांनी वेष्टिलेल्या त्रिकोणातील गारंबीचे मध्यवर्ती स्थान, गारंबीची कष्टिक वृत्ती, तिची समृद्धी, इतरांनी केलेला तिचा उपहास, तिचा कंजुषपणा, सोने खरेदी करण्याचे तिचे वेड, तिची दैवते, श्रद्धास्थाने, व्याघ्रेश्वर, गारंबीचा सरपंचपदाविषयीचा अभिनिवेश, भुजंग आणि बोंडल्याच्या विहिरीविषयी गारंबीचा अंधविश्वास यांची विलक्षण प्रत्ययकारी वर्णने पेंडसे यांनी केली आहेत.

गारंबीची ही सारी वैशिष्ट्ये कळल्यानंतर दुसऱ्या प्रकरणापासून आपण गारंबीच्या अंतरंगात शिरतो. या लहानशा विश्वातही माणसांचे वेगवेगळे नमुने पाहावयास मिळतात. दोन आण्याचा भिक्षुकीसाठी वणवण फिरणारा दिनकर, बायकांच्या घोळक्यात सहज मिसळून कामे करणारा विठोबा, इरकली लुगडे नेसणारी आणि लोकांची घरे घेत हिंडणारी यशोदा, कावेबाज अण्णा, समंजस राधा, गांजाकस रावजी, लावालाव्या करणारा जगू आणि 'टाईम्स' वाचणारा सपाट बापू या आणि अशा माणसांची गारंबी बनली आहे. 'गारंबीचा बापू' मधील बहुतेक पात्र static आहेत– static या अर्थाने की मानसिक विकासाच्या खुणा तिथे दिसत नाहीत. स्थिर, निश्चित आणि साचेबंद जीवनपद्धती, कुठल्याही प्रकारचा बदल नाकारणारा गारंबीचा एकंदर दृष्टिकोन आणि गारंबीच्या या लहानशा विश्वात रममाण झालेली ही माणसे– हे सर्व लक्षात घेतले तर बापूचे वेगळेपण कळू लागते. बापूने अफाट पैसा मिळविला, सरपंचपद मिळविले. पण त्यामुळे गारंबीच्या जीवनपद्धतीत कुठल्याही प्रकारचा फरक पडण्याचे कारण नव्हते. बापूची बंडखोरी ही त्याची एक व्यक्तिगत बाब होती. त्याच्या बंडखोरी-मुळे व्याघ्रेश्वराभोवतालचा वृद्ध नी जीर्ण गडगा हलला नाही, किंवा कोसळू पाहणाऱ्या बोंडल्याच्या विहिरीवर सुरकुती उमटली नाही. पहिल्याच प्रकरणात निवेदक सांगून टाकतो :

अफाट बापूकडून गारंबी काहीच शिकली नाही. वणव्याच्या पाटा-सारखा पैशाचा पाट बापूने गारंबीत आणून सोडला; पण गारंबी बापूकडे शुंभासारख पाहत राहिली.

'हत्या' आणि 'कलंदर'

'कलंदर' ही पेंडसे यांची सहावी कादंबरी. 'कलंदर' म्हटले की 'हत्या' आठवावी आणि 'हत्या'मुळे 'कलंदर'ची आठवण व्हावी, इतके या दोन कादंबऱ्यांचे घनिष्ट नाते आहे. हत्या मुंबईला आल्यानंतरचा त्याचा जीवनपट हा 'कलंदर'चा विषय आहे. या दृष्टीने 'कलंदर'ला 'हत्या'चा दुसरा भाग असेही म्हणता येईल. परंतु, मूळ खडर्यांचा तौलनिक अभ्यास करताना मात्र 'दुसरा भाग' हे शब्द काहीसे गोंधळात टाकणारे ठरतात. याचे मुख्य कारण म्हणजे हत्या मुंबईला आल्यानंतरच्या भागाचे दोन स्वतंत्र खर्डे उपलब्ध आहेत आणि या दोन खडर्यात कोणतेच साम्य नाही. यापैकी बाद ठरलेल्या खडर्याचे लेखन तर 'हत्या' प्रसिद्ध होण्यापूर्वी झालेले आहे. दुसऱ्या खडर्याचे लेखन मात्र तीन चार वर्षांनी झालेले आहे. हा दुसरा खर्डा म्हणजे प्रसिद्ध झालेल्या 'कलंदर'चा मूळ खर्डा होय.

बाद ठरलेला खर्डासुद्धा 'हत्या'चा दुसरा भागच आहे. किंबहुना निवेदनाची पद्धती विचारात घेता, त्या भागाचे 'हत्या'शी अधिक घनिष्ट नाते आहे. हत्या मुंबईला पळून येतो त्याच ठिकाणी निवेदनाचा सांधा पकडून लेखक सांगू लागतो.

> चिंचपोफळी स्टेशनला लागून चाळी आहेत. तिथे आम्ही उतरलो होतो. काकाला अजून आठ दिवसाची रजा होती. त्यानंतर त्याची सर्कस बाहेरगावी जायची होती. तेवढ्या अवधीत मला कुठेतरी नोकरी लावून देण्याचा त्याचा विचार होता. सारा दिवस मी त्या खोलीत एकटा असे. तेथले संडास, नळ आणि त्यावरून होणारी भांडणं, भिंतीवरून शिंपडलेला लालभडक पिचकाऱ्यांचा सडा-शी: आमच्या ढोरांचा गोठा खरोखरच यापेक्षा स्वच्छ होता....काकाच्या वाटेकडे डोळे लावून गॅलरीत उभा राही तेव्हा मनात विचार येई : हा काका तर आठ दिवसांनी जाणार म्हणतो. नोकरी मिळाली नाही तर

कसं होईल आपलं ? पण फार दिवस मला थांबावं लागलं नाही. मुंबईला आलो आणि बरोबर पाचव्या दिवशी भुत्याचा काका धापा टाकीत आला.

उपरोल्लेखित परिच्छेद म्हणजे बाद ठरलेल्या 'हत्या'च्या दुसऱ्या भागाची सुरुवात. हा परिच्छेद विस्ताराने उद्धृत करण्याचा उद्देश इतकाच की या भागातील लेखनाचे स्वरूप लक्षात यावे. म्हटल्याप्रमाणे भुत्याचा काका खरोखरच हत्यासाठी एक नोकरी शोधतो. मुंबईतील एका लक्षाधीश व्यापाराच्या घरात हत्या 'रामा' बनतो आणि पडेल ती कामे करतो. शेटच्या आयुष्यातील हा एक बिकट काळ. नादारीच्या उंबरठ्यावर शेट उभा असतो. तो, त्याची तरुण बायको अनारकली आणि त्याची म्हातारी आई दादो-यांच्या संघर्षात भाबड्या आणि हळव्या मनाच्या हत्याची मात्र मानसिक ओढाताण होते. 'अनाथ' म्हणून शेटच्या घरात आलेल्या हत्याच्या मनातील कोंकणचे nostalgic आकर्षण त्याच्या मानसिक ओढाताणीत अधिकच भर घालते. त्यानंतर परिस्थितीला अचानक कलाटणी मिळते आणि शेटवरील नादारीचा प्रसंग टळतो. उलट त्याची भरभराट होऊ लागते. त्याचे श्रेय हत्याच्या पायगुणाकडेच जाते आणि हत्याचे वाईट दिवस संपतात. आता तो 'रामा' राहत नाही तर शेट आणि अनारकली यांच्याबरोबर 'तिसरा' एक म्हणून वापरू लागतो. हत्या म्हणतो : 'पुरुषाचं भाग्य ! मति गुंग करून टाकणारी चीज आहे. मी आज अशा ठिकाणी उभा होतो-काकांना कापडाचं दुकानसुद्धा काढून दिलं असतं !'

अनारकली आणि हत्याला घेऊन सिंगापूरला राहण्याचे शेट ठरवितात. परंतु हत्याची मात्र सिंगापूरला जाण्याची इच्छा नसते. त्याचे मन सारखे हेलकावे खात असते. कोंकणविषयी किंवा स्वतःच्या पूर्वायुष्याविषयी काही बोलणे सुद्धा त्याला शक्य नसते. याचवेळी सिंगापूरला न जाण्याचा हत्या निर्णय घेतो. शेट आणि अनारकली जातात. त्याच दिवशी तो पुन्हा एकदा पळून जातो.

त्यानंतर हत्याचे सारे जीवनच भरकटत जाते आणि त्याच बरोबर कथानक सुद्धा ! चोरी करणे, भीक मागणे, खून पाडणे या गोष्टी 'मवाली' बनलेल्या (किंवा बनवलेल्या) हत्याच्या जीवनाचा अंगभूत भाग बनून जातात. सिंधू-हत्या भेट आणि त्यानंतर करवंद्यास गेल्याचा हत्याला होणारा भास याठिकाणी प्रस्तुत कथानकाचा शेवट होतो.

बाद खर्ड्यातील कथानकाचे स्वरूप थोडक्यात असे आहे. या खर्ड्यातील लेखन 'कलंदर'च्या आसपाससुद्धा फिरकणारे नाही. कोंकण सुटताच हत्याचा जमिनीचा आधार घसरल्यासारखा वाटतो आणि लेखकाच्या अनुभवविश्वाचा भाग न बनलेले एक खोटे विश्व निर्माण होते. तांत्रिक दृष्ट्या 'हत्या'चा हा दुसरा भाग म्हणजे एक प्रकारची Picaresque novel आहे. मवालगिरी करणाऱ्या

प्रतिनायकाच्या जीवनात घडलेल्या अनेक प्रसंगावर ही कादंबरी बेतलेली आहे. इतर अनेक Picaresque novel प्रमाणे या सर्व घटना आणि प्रसंग एका प्रतिनायकाच्या आयुष्यात घडले म्हणून त्याला थोडी फार एकात्मता प्राप्त झाली आहे. परंतु पेंडसे यांच्या इतर कादंबऱ्यांत (किंवा खुद्द 'कलंदर'मधे) जी सेंद्रिय एकात्मता आहे ती याठिकाणी अभावानेच दृग्गोचर होते.

'हत्या'चा हा दुसरा संपूर्ण भाग पेंडसे यांनी बाद ठरविला तर त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही. त्यांनी तो स्वीकारला असता तरच आश्चर्य वाटण्यासारखे बरेच काही होते. एखाद्या भागाचे लेखन पूर्ण करावे आणि त्यानंतर फेरबदल करीत असताना तो भाग गाळून टाकावा असे पेंडसे यांच्या बाबतीत अनेकदा घडले आहे. 'गारंबीचा बापू'मधील शेवटच्या नाट्यमय प्रकरणाचा त्यांनी किती अलिप्तपणे बळी दिला हे आपण पाहिले आहे. परंतु त्याठिकाणी करावा लागलेला बदल आणि या ठिकाणी केलेला बदल याचे स्वरूपच मूलतः भिन्न आहे. नाट्यात्मकता, उत्कटता आणि भाषाशैली या दृष्टीने 'गारंबीचा बापू'मधील ते शेवटचे प्रकरण निर्विवाद उत्कृष्ट होते. परंतु मूळ कथानकामधेच केलेल्या मूलभूत स्वरूपाच्या बदलामुळे ते प्रकरण गाळावे लागले. याठिकाणी संपूर्ण कादंबरीच बाद ठरविण्याचा प्रसंग आला.

हे असे का घडले ते जाणून घेणे आवश्यक आहे. 'गारंबीचा बापू'चे लेखन चालू असतानाच मन सुन्न करणारी एक वार्ता कानावर पडली. आपल्या बहिणीला भाऊबीजेच्या दिवशी भेटायला निघालेल्या एका सुशिक्षित मवाल्याचा खून झाला. ही घटनाच 'हत्या' या कादंबरीला निमित्तमात्र ठरली. या घटनेचा मनावरील जबरदस्त पगडा सहजासहजी दूर करणे पेंडसे यांना अशक्य झाले. यातूनच मवाली हत्याचा जन्म झाला. 'हत्या'च्या आरंभकाळात या विषयी पेंडसे यांनी त्यांच्या रोजनिशीत केलेली नोंद अतिशय बोलकी आहे.

> 'हत्या'चे चिंतन चालू आहे. अजून कुटुंब आणि हत्या निश्चित होत नाहीत. मी त्या 'दादा'ला आता विसरले पाहिजे. दरवेळी तो समोर उभा राहतो आणि विचारांना नको ती दिशा मिळू लागते.

'दादा'चे काम संपले आहे हे सुरुवातीला कळल्यानंतरही त्याचा मनावरील पगडा दूर होतनव्हता. एका दृष्टीने पेंडसे यांच्या कादंबरी विश्वात 'हत्या' आणि 'कलंदर' या अपवादात्मक कादंबऱ्या आहेत. अपवादात्मक या अर्थाने की इतर कादंबऱ्यांच्या निर्मितीप्रक्रियेत आणि 'हत्या' आणि 'कलंदर' यांच्या निर्मिती प्रक्रियेत एक मूलभूत फरक आहे. सुरुवातीला माणूस दिसावा, हळूहळू त्या व्यक्तिरेखेच्या भोवतालची माणसे दिसू लागावीत, सुरुवातीला संदिग्ध स्वरूपात जाणवणारे त्यांचे आंतरसंबंध स्पष्ट होऊ लागावेत, त्यांचे संवाद ऐकू यावेत

हे पेंडसे यांच्या निर्मितीप्रक्रियेचे सर्वसाधारण स्वरूप आहे. परंतु 'हत्या'मधे व्यक्तिआधी घटना डोळ्यासमोर आली. त्या घटनेच्या चिंतनातून मध्यवर्ती पात्र निर्माण झाले. या घटनेचा प्रभाव पेंडसे यांनी बाद ठरविलेल्या 'हत्या'च्या दुसऱ्या भागात जाणवतो. हत्या मवाली बनतो याचे कारण ही घटना. काल्पनिक विश्वात विहार करणे हा खरं तर पेंडसे यांच्या प्रतिभेचा धर्म नाही. परंतु इथे भुत्या प्रकरणापासूनच हळूहळू काल्पनिक विश्व निर्माण होऊ लागते. भुत्या प्रकरणात वास्तवापासून थोडे दूर जात आहोत याची पेंडसे यांना जाणीव आहे. परंतु याठिकाणी पेंडसे यांना परिचित असलेल्या कोकणच्या भूमीचा सबंध तरी निदान तुटलेला नाही. बाद ठरलेल्या खडर्यात तर तोही संबंध निखळून पडतो आणि निखळ काल्पनिक विश्वात पेंडसे रममाण होत असल्याचे दृश्य पाहावयास मिळते. परिणामतः सारा आकृतिबंधच विस्कळीत होतो.

१९५७ मधे 'कलंदरच्या' लेखनाला सुरुवात झाली, त्यावेळी दादाचा मनावरील पगडा बराचसा दूर झालेला होता. तरीही कळत नकळत तीच घटना पुनःपुन्हा लेखनात व्यत्यय आणत होती आणि विचारांना नको ती दिशा देत होती. 'हत्या' मवाली बनणे शक्य नाही हे कळल्यानंतर 'हत्या'मधे जी व्यक्तिरेखा पेंडसे त्यांनी निर्माण केली होती तिच्याच अनुरोधाने 'कलंदर' मधील हत्याच्या व्यक्तिरेखेचा विचार होऊ लागला. गमतीची गोष्ट अशी की मनावरील हा पगडा दूर झाल्यानंतरही 'कलंदर'चा विचार करीत असताना सहजासहजी मार्गच सापडत नव्हता. या कादंबरीने पेंडसे यांना सुरवातीला जेवढा त्रास दिला असेल तितका क्वचितच दुसऱ्या कोणत्या काद्बंबरीने दिला असेल. २० जून १९५७ ला 'लिहायला सुचत नाही' अशी पेंडसे आपल्या रोजनिशीत नोंद करतात. त्यानंतर धडपड करूनही मार्ग कुंठितच होता. 'कलंदर'च्या मूळ खडर्यातील पहिल्याच पानावर ८-९-५७ आणि १२-९-५७ अशा दोन तारखांच्या लागोपाठ केलेल्या नोंदी आढळतात. म्हणजे या चार दिवसात सुद्धा फारसे कांही सुचले नव्हते. जुलैच्या ९ तारखेला श्री. वामन गानू यांच्याशी या कादंबरीविषयी चर्चा केल्याची नोंद सापडते. प्रत्यक्ष १२ सप्टेंबरला झालेली सुरुवात म्हणजे आजोबांनी सदुकाकांनी लिहिलेले पत्र. हेच पत्र अनेकवेळा फिरवाफिरव करून सुरुवातीच्या २५ पानांत आले आहे. १२-९-५७ ते १९-१२-५७ या जवळपास तीन महिन्याच्या काळात वहीच्या आकाराची अवघी २५ पृष्ठें लिहिल्या गेली. त्यातही लेखकाला मार्ग गवसत नसल्याच्या खुणा आहेत. उदाहरणार्थ नेमकी कोणती निवेदनपद्धती स्वीकारावी या विषयी संदिग्धता होती. बारकाईने पाहिले तर लक्षात येते की

सुरुवातीच्या पानातील निवेदन हे 'हत्या' प्रमाणेच प्रथम पुरुषी निवेदन आहे. प्रथम पुरुषी निवेदनाकडून तृतीय पुरुषी निवेदनाकडे वळायला जवळ पास दोन महिने लागले आणि तृतीय पुरुषी निवेदन पद्धतीचा अंगिकार केल्यानंतरही नेमकी सुरुवात सापडत नव्हती. झपाट्याने कात टाकणाऱ्या दादरची जी सुरुवात होते त्याचे प्रत्यक्ष लेखन होण्याला ४ महिन्यापेक्षा जास्त कालावधी उलटावा लागला. हे असे का घडावे हा एक विचार करण्यासारखा प्रश्न आहे.

प्रत्येक कलावंताचा जसा एक खास पिंड असतो तशीच निर्मितीची एक शैली असते. लेखकाला स्वतःचा पिंड विसरता येणार नाही. तशीच स्वतःची निर्मितीची शैलीही दुर्लक्षिता येणार नाही. फडके-कादंबरी रीतीने ज्या विकसित होते त्या रीतीने पेंडसे-कादंबरी विकसित होत नाही. या दोन कादंबरीकारांची तुलना याठिकाणी अभिप्रेत नाही, किंवा दोहोपैकी एखाद्याची निर्मिती-शैली श्रेष्ठ आणि दुसऱ्याची कनिष्ठ आहे असेही सुचवायचे नाही. मला फक्त निर्मिती-शैलीतील फरक अधोरेखांकित करायचा आहे. विशिष्ट व्यक्ती किंवा घटनेला केंद्रस्थानी ठेवून फडके कादंबरी विकसित होते त्यावेळी कथानकाचा आरंभ, मध्य आणि शेवट याविषयी निश्चित कल्पना निर्मात्याला असते. प्रश्न असतो तो तपशिलाचा. लेखनाच्या आरंभ काळातच केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तीच्या विकासाची दिशा निश्चित झालेली असते. याउलट पेंडसे-कादंबरीत मात्र प्रत्यक्ष लेखनकालातच व्यक्तीचाही विकास होऊ लागतो. सर्वसाधारणपणे अशा व्यक्तीच्या व्यक्तित्वाचे कंगोरे प्रत्यक्ष लेखनकालातच स्पष्ट होऊ लागतात.

'कलंदर'च्या आरंभकालात आपल्याला या कादंबरीने फार त्रास दिला हे पेंडसे सुद्धा मान्य करतात. त्याचे कारण हे तर नाही ना की स्वतःच्या विशिष्ट निर्मिती शैलीच्या विरोधात जाऊन कांदंबरी लिहिण्याचा प्रयत्न पेंडसे करीत होते ? एक चांगल्या घरंदाज घराण्यातील मुलगा कोणत्या परिस्थितीत गुन्हेगारी विश्वाकडे वळतो याच्या शोध घेण्याच्या निमित्ताने 'हत्या' ची निर्मिती झाली. प्रत्यक्ष कादंबरी पूर्ण झाल्यानंतर लक्षात आले ते हे की हा हत्या दुसरे काहीही होऊ शकतो पण गुन्हेगार होऊ शकत नाही. हे कळल्यानंतरही जी मूळ घटना कादंबरीच्या निर्मितीला प्रेरक ठरली होती तिचा मनावरील प्रभाव सहजासहजी दूर सारता येत नव्हता. यातूनच प्रत्यक्ष गुन्हेगार असणे आणि इतरांना गुन्हेगार वाटणे या द्वंद्वाचा जन्म झाला. जगाच्या दृष्टीने भुत्या प्रकरणात हत्या गुन्हेगार ठरला असला तरी प्रत्यक्ष त्याच्या स्वतःच्या दृष्टीने त्याने असे काही तरी केले होते की ज्याचा इतरांना-विशेषतः त्यांच्या माणसांना-अभिमान

वाटावा. कंचा प्रकरणात तरी काय घडले ? एका वेडसर मुलीशी होऊ घातलेले लग्न मोडावे यासाठी त्यानी कंचाला मदत केली. त्यातूनच अपहरणाची 'केस' तयार झाली. 'कलंदर'मधे हत्या निर्दोष सुटतो असे दाखविले असले तरी 'कलंदर'च्या मूळ खर्ड्यात हत्याला शिक्षा होते असे दाखविले आहे. मुळात त्याला दोषी ठरविण्याची कल्पना मनात सारखी घोळत असावी असे वाटायला लावणारे इतर अनेक उल्लेख मिळतात. अपहरणाच्या केसमधून ३६१ कलमाखाली किती शिक्षा होऊ शकते याविषयी कायदेशीर बाजू जाणून घेण्याचाही प्रयत्न पेंडसे यांनी केलेला आहे. अपहृत व्यक्ती (मल किंवा मुलगी) १८ वर्षाखालील असेल तर अपहृत व्यक्तीची consent किंवा अपहरण करणाऱ्या व्यक्तींचा उद्देश (Motive) हे दोन्ही immaterial ठरतात. ह्या विषयीची नोंदही हस्तलिखित प्रतीच्या शेवटच्या पृष्ठावर केलेली आढळते. बहुधा ही कायदेशीर बाजू लक्षात घेऊनच हस्तलिखित प्रतीच्या पृ. ३१२ वर न्यायाधीश निकाल देताना म्हणतात : "आरोपीचे कोवळे वय आणि आजूबाजूची संशयी परिस्थिती याची जाणीव मला आहे. परंतु मुख्य साक्षीदार कांचनमाला पळसुले यांच्या निःसंदिग्ध जबानीमुळे आरोपीला निर्दोष सोडणे कठीण आहे. त्याचाही पहिलाच गुन्हा आहे हे लक्षात घेऊन त्याला एक महिना साधी कैद आणि पन्नास रुपये दंड अशी शिक्षा सुनावण्यात येत आहे." यानंतर केवळ सहा महिन्यांनी लिहिलेल्या मजकुरात थोडा फरक जाणवतो. काही दिवस तरी साधी कैद वगळून फक्त दंडाची शिक्षा कायम ठेवावी असा विचार असावा. अंतिम प्रत सिद्ध होताना मात्र कैद आणि दंड या दोहोतून हत्याची सुटका होते आणि तो निर्दोष सुटतो.

आरंभकाळात मनात रुजलेल्या कल्पनेचा पाठपुरावा करण्याच्या भरात हत्याला दोषी ठरविण्याचा प्रयत्न झाला असे दिसते. एखादी साचेबंद किंवा ठराविक कल्पना मनाशी घट्ट धरून त्यानुसार मध्यवर्ती पात्राचे व्यक्तित्व घडवीत जाणे ही पेंडसे यांची निर्मितीशैली नाही. सहजासहजी दूर सारता न येण्यासारखी एक सांचेबंद कल्पना आणि स्वतःच्या निर्मितीशैलीशी इमान राखून मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा सहजपणे विकसित होऊ देण्याकडे असलेला मनाचा कल यातील द्वंद्वातून हत्याचे पात्र निर्माण झाले आहे. त्यामुळे पेंडसे यांच्या विश्वातील इतर कोणत्याही पात्रापेक्षा हत्या ही व्यक्तिरेखा अतिशय व्यामिश्र बनलेली आहे. परस्पर विरोधी वाटणाऱ्या अनेक गुणांचा इथे समन्वय झाल्यासारखा वाटतो.

ज्या द्वंद्वाचा मी वर उल्लेख केला त्याची जाणीव 'कलंदर'च्या वाचकाला प्रथमदर्शनी होणारही नाही. परंतु मूळ खर्डा आणि प्रसिद्ध झालेली कादंबरी यांच्या तुलनात्मक अभ्यासात मात्र त्याची जाणीव झाल्याशिवाय राहत नाही.

१०.१
रुझ

[कलंदर : मूळ हस्तलिखित प्रतीच्या पृ. ३५ ची प्रतिकृती. तारांकित मजकूर दुसऱ्या दिवशी लिहिलेला असून तो या आधीच्या पृष्ठावर आहे. 'कलंदर'च्या आरंभी येणारे हे दादरचे वर्णन.

'कलंदर' : मूळ हस्तलिखित प्रतीच्या पृ. ३५ ची प्रतिकृती. तारांकित मजकूर दुसऱ्या दिवशी लिहिलेला असून तो या आधीच्या पृष्ठावर आहे. 'कलंदर'च्या आरंभी येणारे हे दादरचे वर्णन.

मूळ खर्ड्यात एका स्वतंत्र पानावर 'कलंदर'मधील ठळक घटनांची क्रमवार नोंद केलेली आहे. ही नोंद कादंबरी लेखनाच्या कोणत्या अवस्थेत केली गेली असावी हे सांगणे कठीण आहे. तथापि एक दोन घटनांकडे निर्देश केला तर ती आरंभकाळातील नोंद असावी असे वाटते. 'कंचा हत्या बागेत भेट' 'सिंधूचे कोंकणात' जाणे किंवा 'हत्यावर वारंट, खटला, शिक्षा' या उल्लेखांवरून ती सुरुवातीला केलेली नोंद वाटते. 'कलंदर'मधील ठळक टप्प्यांचा जो निर्देश याठिकाणी केलेला आहे, तो मात्र प्रसिद्ध झालेल्या कादंबरीतील घटनाक्रमाशी मिळताजुळता आहे. महत्त्वाचा गोष्ट ही की ठराविक कल्पनांमुळे मूळ व्यक्तिरेखेच्या जडणघडणीत सतत व्यत्यय निर्माण झाल्यासारखे वाटत असले तरी परिष्करण काळात जे बदल झाले त्यात मात्र सातत्याने या ठराविक कल्पना झुगारून देण्याकडे आणि मूळ व्यक्तिरेखा तिच्या अंगभूत वैशिष्ट्यासह विकसित होऊ देण्याकडे असलेला लेखकाच्या मनाचा कल स्पष्ट दिसतो.

वस्तुतः 'हत्या' आणि 'कलंदर'या दोन स्वतंत्र कलाकृती. यापैकी कोणतीही कादंबरी वाचताना तिच्या पूर्णतेसाठी दुसऱ्या कादंबरीवर अवलंबून राहावे लागत नाही. किंबहुना 'कलंदर' म्हणजे 'हत्या'चा दुसरा भाग आहे हे मान्य केले तरी रचनाबंध आणि तंत्र या दृष्टीने विचार करता 'कलंदर' ही कादंबरी 'हत्या'पेक्षा वेगळी वाटते हे निश्चित. या वेगळेपणाच्या खुणा पहिल्या काही पानांतच दृग्गोचर होतात. 'हत्या'मधील काहीशा भावविवशतेकडे झुकणाऱ्या निवेदनापेक्षा अत्यंत तटस्थपणे केलेले आणि वस्तुनिष्टतेकडे झुकणारे 'कलंदर'मधील निवेदन मनाला भुरळ घालणारे आहे.

'हत्या'मध प्रथम पुरुषी निवेदन आहे तर 'कलंदर'मधे तृतीय पुरुषी निवेदन आहे, एवढाच तांत्रिक फरक नाही. भावानुभवाची गडद व्यामिश्रिता, पात्रापात्रातील आंतर–संबंधाची कुशल वीण आणि शैलीची परिपक्वता हे 'हत्या'मधे न दिसणारे विशेष 'कलंदर'मधे प्रामुख्याने नजरेत भरतात. 'कलंदर'मधील संवाद 'हत्या'पेक्षा जास्त धारदार, जास्त आशयगर्भ आहेत. तसेच भावानुभूतीच्या व्यामिश्रतेबरोबरच भव्यतेचा जो भास 'कलंदर'मधे होतो तो 'हत्या'मधे नाही. खरं तर 'कलंदर'मधे घडलेल्या साऱ्या घटना–हत्याचा निकाल लागतो व तो नापास होतो येथपासून तो थेट त्याची सुटका होते तेथपर्यंतच्या–अवघ्या सहा महिन्यांच्या कालावधीत घडलेल्या आहेत. परंतु 'कलंदर'मधील कालिक लय मात्र अतिशय संथ आहे. एखाद्या खळखळणाऱ्या ओढाळ प्रवाहाने अचानक एका विस्तीर्ण पात्र असलेल्या आणि संथपणे वाहणाऱ्या नदीचे घनगंभीर रूप घ्यावे तसे 'कलंदर'च्या बाबतीत घडते.

'हत्या'चा निर्मितीकाल आणि 'कलंदर'चा निर्मितीकाल यामधे पेंडसे यांची विदेशवारी होते हे लक्षणीय आहे. या विदेशवारीत आलेल्या अनुभवाची साद्यंत वर्णने 'श्री. ना पेंडसे : लेखक आणि माणूस' या पुस्तकात सापडतात. परंतु विदेशवारीतील स्थूल स्वरूपाच्या अनुभवाचा लेखक या नात्याने पेंडसे यांना कितपत फायदा झाला असावा याविषयी मी साशंक असलो तरी ज्या एका घटनेचा पेंडसे यांनी अतिशय आवर्जून उल्लेख केला आहे ती घटना मला या संदर्भात उल्लेखनीय वाटते. ही घटना म्हणजे लंडनच्या रस्त्यावर भेटलेल्या पैगणकर या मर्मज्ञ वाचकाने त्यांच्या कादंबऱ्यांतील गुणदोषांची केलेली चिकित्सा. पेंडसे यांच्या व्यक्तिरेखेसंबंधी बोलताना पैगणकर म्हणाले :

> 'पेंडसे तुम्ही स्वभावलेखनात अनेक गोष्टी गृहित धरून चालता. व्यक्तीच्या अंतरंगात शिरत नाही--त्याची वरवर ओळख करून देता. वर्ण्यव्यक्तीला जाऊन भिडलं पाहिजे. त्याला ओरबाडलं पाहिजे, रक्तबंबाळ केलं पाहिजे. अस्सल कलावंत रसिकाला संभ्रमात टाकतो. राजेमास्तर बहुधा असे असावेत–पण तसेच असतील ना, अशा शंकेनं वाचक गोंधळला पाहिजे, व्याकूळ व्हायला हवा. निर्णायक विधानं करण्याची तुम्हाला फार सवय आहे. त्याच्यासारखं कलेला मारक काही नाही. माणूस समजलासा वाटतो आहे ह्या संदिग्ध रेषेवर तुम्ही वाचकांना सतत ठेवलं पाहिजे.'

एका विचक्षण परंतु सहृदय वाचकाने केलेली तार्किक चिकित्सा एवढेच या प्रसंगाचे महत्त्व नाही. स्वतःच्या कादंबरी विश्वाकडे आणि आपणच निर्मिलेल्या व्यक्तिरेखेकडे थोड्या वेगळ्या दृष्टीने पाहण्याला या अनाहूत टीकाकाराने पेंडसे यांना उद्युक्त केले ही गोष्ट दुर्लक्षिता येण्यासारखी नाही.

ज्या प्रत्यक्ष जीवनाच्या आधारावर कादंबरीतील जग उभे असते, तेच मुळात इतके संकीर्ण, व्यामिश्र आणि गुंतागुंतीचे असते की कादंबरीतील पात्राच्या वागण्याचा, त्याच्या आचार विचारातील अनाकलनीय वाटणाऱ्या प्रेरणांचा अन्वयार्थ आपल्याला समजल्याचा भास होत असला तरी क्वचित तो फसवा असू शकतो. कादंबरीतील पात्रे आणि प्रत्यक्ष जीवनात भेटणारी माणसे यांच्यामधील फरक स्पष्ट करताना फॉरस्टरने म्हटले आहे की कादंबरीतील पात्रे आपल्याला पूर्णपणे कळू शकतात. याउलट प्रत्यक्ष जीवनात आपल्याला भेटणाऱ्या अगदी जवळच्या वाटणाऱ्या व्यक्ती आपल्याला पूर्णपणे समजतातच असे नाही. बव्हंशी सर्वसाधारण स्वरूपाच्या कादंबऱ्यांच्या बाबतीत हे विधान लागू पडत असले तरी काही श्रेष्ठ कलाकृतींना मात्र ते तंतोतंत लागू पडेलच असे नाही. अशा कादंबऱ्यांमधील विलक्षण संकीर्ण वाटणाऱ्या काही व्यक्तींना (त्या व्यक्ती काल्पनिक असल्या तरीही) कृतीप्रवण करणाऱ्या

प्रेरणांचा मूलश्रोत आपल्याला नेहमी पूर्णपणे कळतोच असे नाही. अशा व्यक्तिरेखा मानवी अनुभवातील संकीर्णतेचे दर्शन घडवितात तसेच लेखकाचे वास्तवाचे भान कितपत सखोल आहे त्याहीविषयी बरंच काही सांगून जातात. या व्यक्तिरेखांशी निगडित असलेल्या संदिग्धतेची मूळं लेखकाच्या अपरिपक्वतेमधे नसतात, तर उलटपक्षी मानवी अनुभवाच्या — वास्तवाच्या — सखोल जाणिवेत दडलेली असतात.

या वैचारिक भूमिकेचा पगडा 'कलंदर'च्या निर्मितीच्या वेळी पडला नसेलच असे संभवत नाही. कादंबरीतील केंद्रिय व्यक्तिरेखेच्याच बाबतीत नव्हे तर इतर व्यक्तिरेखांच्या आणि विशेषतः रचनाबंधाच्या दृष्टीने 'कलंदर'-मधे खास वेगळेपणा जाणवतो. गमतीची गोष्ट ही की नेमक्या त्याच कादंबरीकडे मराठी टीकेचे फारसे लक्ष गेल्यासारखे वाटत नाही. 'कलंदर' पूर्वीच्या कादंबऱ्या आणि 'कलंदर' यामधे महत्त्वाचा फरक कोणता असेल तर तो हा की पूर्वीच्या सर्वच कादंबऱ्यांची वीण एकेरी पेडाची होती, तर 'कलंदर'ची वीण बहुपेडी आहे. आधीच्या कादंबऱ्यांमधे दिनकर, भूतवाडची मावशी, सुंदर आत्या, यशोदा यासारख्या संस्मरणीय व्यक्तिरेखा पेंडसे यांनी रंगविल्या हे खरे. परंतु या कादंबऱ्यांची रचना लक्षात घेतली तर चटकन लक्षात येईल की केंद्रिय व्यक्तिरेखा किंवा मध्यवर्ती संघर्षाच्या दृष्टीने इतर व्यक्तीवर जितका प्रकाश टाकणे आवश्यक होते तितकाच प्रकाश त्यांच्यावर टाकलेला आहे. उदाहरणार्थ 'गारंबीचा बापू'मधीच आशय विश्वाच्या मर्यादेतच यशोदेचे पात्र रेखाटले आहे. तिच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या सर्वच कडा 'गारंबीचा बापू'मधे स्पष्ट होत नाहीत. त्यासाठी आपल्याला 'यशोदा' या कादंबरीकडे वळावे लागते. यामुळेच या कादंबरीमधे Vertical वाढ जितकी झपाट्याने होते तितकी Horizontal वाढ होत नाही. याउलट, 'कलंदर'मधील Vertical वाढ ही Horizontal वाढीपेक्षा इतकी मंद आहे की तिचा परिणाम कालिक लयीवर झालेला आढळून येतो. 'कलंदर'मधील निवेदकाचा कॅमेरा एकाच पात्रावर केंद्रिभूत न होता सारखा इतरही पात्रांकडे वळताना दिसतो. परिणामतः हत्या – सदूकाका, हत्या–सिंधू, हत्या–कंचा, हत्या – पळसुले यांच्यातील आंतर-संबंधांनाच नव्हे तर सदू–सिंधू, सिंधू–कंचा, कंचा–पळसुले, पळसुले–माई, माई–सदूकाका यांच्यातील आंतरसंबंधांनाही विलक्षण महत्त्व कादंबरीच्या संरचनेत प्राप्त होते. आशयाच्या दृष्टीने 'हत्या' आणि 'कलंदर'मधील घनिष्ट संबंध लक्षात घेतल्यानंतर आणि दोन्ही कादंबऱ्यांतील मध्यवर्ती पात्र एकच आहे हे लक्षात घेतल्यानंतरही त्या दोहोंमधे विलक्षण अंतर जाणवते ते याच कारणामुळे.

'कलंदर'ची रचना संकीर्ण आहे हे खरे. पण याचा अर्थ ती पूर्णपणे दोषमुक्त आहे असा नाही. मोतीराम, त्याची बायको आणि हेमा हे एखाद्या बांडगुळासारखे कादंबरीला जोडल्यासारखे वाटतात. स्वतंत्ररीत्या मोतीराम ही एक मोठी आकर्षक व्यक्तिरेखा आहे यात शंका नाही. पण 'कलंदर'च्या संपूर्ण व्यूहरचनेत त्याच्या इतकी प्रयोजनशून्य व्यक्तिरेखा पेंडसे यांच्या दुसऱ्या कोणत्याही कादंबरीत सापडायची नाही. कादंबरीतील आशयविश्वाच्या दृष्टीने मोतीराम आवश्यक आहे, प्रयोजनशून्य आहे हे पेंडसे यांना ठाऊक नाही असेही नाही. आत्मचरित्रात पेंडसे लिहितात : 'ही व्यक्तिरेखा कादंबरीत आणताना शिरूभाऊंनी मागचापुढचा विचार केला नाही का ? मोतीरामचे प्रयोजन काय ? शेवटी आपण त्याची विल्हेवाट कशी लावणार आहोत ? एवढे दोन प्रश्न त्यांनी स्वतःला विचारले असते तरी मोतीरामला या जगात यायला त्यांनी बंदी घातली असती ?' या विधानावरून असे वाटते की मोतीरामचे कादंबरीत प्रयोजन नाही याची जाणीव त्यांना नंतर झाली असावी. पण तेही पटण्यासारखे नाही. ता. १५-१-५८ रोजी रोजनिशीत केलेल्या नोंदीत त्यांनी स्पष्टच म्हटले आहे की 'मोतीरामला आणताना खूष झालो, पण पुढे त्याचे करायचे काय ? बादरायणसंबंध जोडायची वेळ आली नाही म्हणजे मिळवली ?' खरे तर यावेळपर्यंत एक व्यक्तिरेखा म्हणून मोतीराम मनात येऊन बसला असला तरी प्रत्यक्ष लेखनात अवतरायला मात्र आणखी सहा महिने लागले. याचा अर्थ स्पष्ट आहे की कादंबरीच्या बांधणीत मोतीरामला फारसे स्थान नाही याची पेंडसे यांना जाणीव नव्हती असे नाही. पण लेखकाला आवडलेली ही व्यक्तिरेखा हळूच कादंबरीत येऊन बसली आणि पाहता पाहता या आगंतुक माणसाने असे पाय पसरायला सुरुवात केली की त्याला कादंबरीच्या बाहेर काढणेही अशक्य झाले. कादंबरीची संपूर्ण प्रेस कॉपी तयार झाल्यानंतर मित्रमंडळीत जी चर्चा झाली त्यात विंदांनी स्पष्टच म्हटले आहे की, "कादंबरीच्या अखेरीचा विचार करता तो बराचसा असंबद्ध वाटतो." पुढे पेंडसे यांनी स्वतःच 'कलंदर'वर जी टीका केली आहे त्यातही याच मताचा पुरस्कार केला आहे. शिवाय मोतीरामच्या कादंबरीतील अस्तित्वाविषयी एक कलाबाह्य कारणही दिले आहे. पण ते समर्थन पुरेसे समाधानकारक वाटत नाही. कादंबरीतील वाक्यावाक्यांची परिष्करणे करणारे, कादंबरीतील संघर्षाला उठाव यावा यासाठी अलिप्तपणे एखाद्या प्रकरणाचा बळी देणारे, किंवा शेवटच्या टप्प्यात एखादी नवीनच व्यक्तिरेखा निर्माण करणारे पेंडसे मोतीरामच्या बाबतीत मात्र हतबल होताना आणि 'कलाबाह्य' कारणे सांगताना दिसतात. 'कादंबरीला स्वतःच्या शैलीबरोबर रचनेची बांधणी असते याची जाणीव' असणाऱ्या पेंडसे यांच्यासारख्या लेखकाला शेवटी कलाबाह्य करणाकडे वळावे लागते यातच त्यांचा पराभव आहे. मोतीराम हे एक

कोडे वाटते ते एवढयासाठी.

'हत्या' आणि 'कलंदर' या दोन कादंबऱ्यातील अंतराचा आपण विचार केला. ह्या कादंबऱ्यात असे जाणवण्यासारखे अंतर असले तरी देखील मध्यवर्ती पात्र आणि इतर काही पात्रं दोन्ही कादंबऱ्यांमधे समान असल्यामुळे मूळ व्यक्ति-रेखेच्या संदर्भात 'कलंदर'मधील भावानुभवाचा अन्वयार्थ लावताना मात्र दोहोंचा संयुक्तपणे विचार करण फलदायी ठरावे.

कंचाने कोर्टात दिलेली खोटी साक्ष ही 'कलंदर'मधील महत्त्वाची घटना. त्या साक्षीनंतर मोतीराम, सिंधू चिडतात आणि आपल्या कडवट प्रतिक्रिया व्यक्त करतात. पण हत्या मात्र त्याविषयी मौन बाळगतो. हत्याचे मौन विस्मय-जनक आहे. मोतीरामला वाटतो तसा सामान्य माणसाला वाटणाऱ्या सुख-दुःखाच्या पलिकडे तो गेला आहे का ?– संकटकाळातील ही वृत्तीची समधातता आहे की खरोखरच 'स्थितप्रज्ञ' झाल्याचे लक्षण आहे ?– भुत्या प्रकरणात आपण जे काही केले त्याचा अभिमान आपल्या माणसांना वाटावा अशी पाच सहा महिन्यापूर्वी अपेक्षा बाळगणारा हत्या अचानक निरपेक्ष झाला आहे का ? वस्तुतः कंचा प्रकरणाशी प्रत्यक्ष संबंध नसलेली हेमी सुद्धा कंचाच्या साक्षीनंतर हादरते. पण हत्या मात्र अतिशय थंडपणे आपली प्रतिक्रिया व्यक्त करतो. ती म्हणते :

"कंचाच्या जबानीमुळे सगळा घोटाळा झाला ?"

'चालायचंच'

'चालायचंच काय ? जीव गला तरी तिने असे सांगायचे नाही.'

'भुत्या एखादाच असतो.'

'भुत्या एखादाच असतो' या लहानशा वाक्यात हत्या सगळे काही बोलून जातो. सदूला लिहिलेल्या एका पत्रात सिंधू एका ठिकाणी लिहिते :

> पळसुल्यांच्या खाजगी व्यवहारात हनुमंताने लुबबुड का करावी हा प्रश्न मलाही पडतो. कोणाची कोण कंचा ? याचा तिचा संबंध काय ? मीही त्याला अनेकवेळा हा प्रश्न विचारला आहे. बरेच दिवस स्वतःशीसुद्धा विचार करीत असते. अलीकडे मला वाटू लागले आहे– तो ज्या जगात वावरतो ते आमच्यापेक्षा निराळे आहे. आमच्या जगातील सगळ्या हालचाली 'मी'ला सोयीच्या पडतील अशा बेताने करायच्या असतात.

हत्याचे जग निराळे आहे एवढेच सांगून सिंधू थांबते, पण ते कसे निराळे आहे याविषयी ती फारसे काही सांगत नाही. सिंधू जे काही सांगते त्यामुळे हत्याच्या

व्यक्तिमत्त्वावर जितका प्रकाश पडतो त्यापेक्षा 'हत्या' आणि 'कलंदर'या दोन्ही कादंबऱ्यातील अंतःसंघर्षावर बराच प्रकाश पडतो. 'कलंदर'मधील कंचा प्रकरणातील हत्याची वागणूक आणि त्याच्या प्रतिक्रिया यांचा अन्वयार्थ कळण्यासाठी ज्या मानसिक जडणघडणीतून त्याची भूमिका तयार होत गेली त्याची दखल घेणे अगत्याचे होते. म्हणूनच 'कलंदर'चा विचार करीत असताना 'हत्या'चा विचार अनिवार्य ठरतो.

'हत्या'ची सुरुवातीची काही पाने ही तर 'गारंबीच्या बापूची' आठवण करून देणारी आहेत. विशेषतः निसर्गवर्णनाचा भाग वाचताना तर लेखक 'गारंबीचा बापू'च्या प्रभावक्षेत्रातून अजूनही पूर्णपणे बाहेर पडला नसल्याची जाणीव होते. पण त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही. 'गारंबीचा बापू'पूर्ण झाल्यानंतर अवघ्या सहा महिन्यांनी लिहिलेले हे परिच्छेद 'गारंबीचा बापू' मधील निसर्गवर्णनाची स्मृती जागविण्यास कारणीभूत ठरले तर नवल नाही.

करवंद्याच्या आपल्या घराविषयी हत्याला विलक्षण आकर्षण असते. या घराची वाटणी होते त्यावेळी त्याच्या भावजीवनाला एक जबरदस्त धक्का बसतो. घराच्या वाटणी बरोबरच पाटाच्या पाण्याचीही वाटणी होते. त्यावेळी हत्या सांगू लागतो.

> ....आमच्या मागील दाराचं कुंपण म्हणजे डोंगराची दरडी. याच दरडीत गोमुखी आहे. २४ तास वाहतं पाणी. डोंगराच्या शेंडयावरून पाणी वाहत येतं. डोंगरावरच आमच्या बागा आहेत. बागा शिंपीत शिपींत गोमुखीशी येतं. एके दिवशी आमचं घर दुभंगले. सदूकाका आणि माझे बाबा पोफळीच्या पन्हळी घेऊन गोमुखीशी आले नी– राक्षसच संचारला होता त्यांच्या अंगात–दोघांनी दोन बाजूनी गोमुखीच्या तोंडात पन्हळी खुपसल्या. त्या दिवशी मी अतोनात रडलो. चिरुट फुंकणारं ते गोमुख अजून आठवलं की वाटतं असं नको होतं व्हायला; फार वाईट झालं. आमचं घर आधीपासूनच बसत होतं हे खरं–पण गोमुखीची झालेली विटंबना म्हणजे सर्वात मोठा अपशकन होता. कोणाचंच कल्याण झालं नाही.

पेंडसे यांचा निसर्ग म्हणजे काही केवळ फळाफुलांची बाग नव्हे ! मानवी भावभावनाशी त्याचे जवळचे नाते असते. 'गारंबीचा बापू'मधे येणारा हा अनुभव 'हत्या'मधे पुनःपुन्हा येतो. पाटाच्या पाण्याची वाटणी होते तेव्हा निसर्गाच्या कुशीत वाढलेल्या हत्याच्या हृदयाचे पाणी पाणी होते. खरे तर वाटणी म्हणजे काय हे पूर्णपणे कळण्याचे त्याचे वयही नव्हते. पण जे घडत होते ते मात्र बरोबर नाही याची अस्पष्ट, अंधुक आणि संदिग्ध जाणीव त्याला होत होती. उध्वस्त होऊ पाहत असलेल्या संयुक्त कुटुंबात घडणाऱ्या घर दुभंगण्याच्या

घटनेविरुद्ध स्वतःची निष्पाप पण तितकी तीव्र प्रतिक्रिया व्यक्त करणारा भाबडा आणि काहीसा हळवा हत्या पेंडसे उभा करतात. माजघरात भिंत उभारली जात असताना हत्या करवंद्याच्या कातळावर येऊन बसतो. त्या ठिकाणी तो आणि परसू यांच्यातील हा संवाद पहा. परसू त्याला विचारतो :

'हत्या भिंत कुठं बांधताहेत रे !'

'अरे आपल्या माजघरात जाऊन पाहा कसा दिसतो माजघर तो. तू सांग जा परसू–'

'काय ?'

'भिंत बांधू नको म्हणून'

'कोणाला सांगू ?'

'कोणाला तरी सांग.'

'चल आपण घरी जाऊ.'

'नको–'

'नको का–?'

'मला भीती वाटते.'

'चल तू–मी आहे ना बरोबर–'

'परसू, आपण जेवायचे सुद्धा वेगळंच कारे ?'

'मला नाही रे बुवा माहित–रडतोस काय असा हत्या ?'

मला रडणे अगदी आवरेना....

माजघरातील ही भिंत म्हणजे घर दुभंगले या घटनेची सातत्याने आठवण करून देणारी खूण आहे. 'कलंदर'मधे दोन तीन ठिकाणी–विशेषतः आजोबांच्या पत्रांमधे–ही भिंत पाडण्याविषयीचे उल्लेख येतात. पण त्या उल्लेखांचे प्रयोजन आणि परिणाम 'हत्या'मधील हा प्रसंग वाचल्याशिवाय पूर्णपणे कळणे शक्य नाही.

करवंद्याचा निसर्ग, तिथलं घर, तिथली माणसं, तिथला समुद्र, जवळच असलेली राजे मास्तरांची शाळा यावर निरातिशय प्रेम करणारा आणि त्या जीवनाशी एकरूप झालेला हत्या दापोलीला येतो त्यावेळी अनोळखी आणि काहीशा परक्या विश्वात आपण प्रवेश करत असल्याची त्याला जाणीव होते. दापोलीची नदी, तिथली शाळा, तिथले रस्ते, तिथले शेजारी–हत्याला काही म्हणता काहीच आवडत नाही. दापोलीभोवती गोळा झालेल्या त्याच्या साऱ्याच आठवणी कडू आहेत. ज्या गावाबद्दल अंतःकरणापासून तिटकारा वाटतो त्या ठिकाणी राहताना करवंद्याविषयीची त्याची अनामिक ओढ सारखी उफाळून येते. या साऱ्या जीवनात दिलासा देणारी एकच व्यक्ती आणि ती म्हणजे सिंधू. त्याची आपुलकीनं चौकशी करणारी, त्याच्याशी मुद्दाम बोलणारी, वेळप्रसंगी त्याची कड घेऊन त्याच्या आईला बोलणारी सिंधू काणाडोळ्याच्या आणि काहीशा

बावळट दिसणाऱ्या हत्याला भुरळ घालते. हत्या म्हणतो : 'दापोलीविषयी माझ्या मनात थोडी फार स्निग्ध भावना असेल तर त्याला फक्त सिंधूच कारण आहे.' आणखी थोडं पुढे तो सांगतो : 'आजमितीला मला उलगडा होत नाही. सिंधूला माझ्यात असं काय मुलखावेगळं दिसलं'. 'कलंदर'मधे हत्यावर अपरंपार माया करणारी सिंधू आपल्याला दिसते. हत्याविषयीच्या तिच्या अनामिक आकर्षणाची मुळे बाल्यावस्थेतील छोटयाछोटया प्रसंगात रूजलेली आहेत.

याच काळात सिंधू-सदू यांच्यातील प्रेमाला पालवी फुटते आणि या दोन प्रेमिकांमधे दूताचे काम करण्याची जबाबदारी नकळत हत्यावर येऊन पडते. हत्या भावडा असला तरी मूर्ख नसतो. कोणत्या चिठ्ठया कशा द्यायच्या, त्या चिठ्ठया पोहोचविताना इतरांना कशा थापा मारायच्या एवढं कळण्याइतकी जाण त्याला आलेली असते. कळतनकळत सिंधू-हत्या जवळ येतात. पुढे सदू-सिंधू प्रेमाला वाचा फुटते आणि सिंधूची मुंबईला रवानगी होते. हत्या सांगतो :

....तिची माझी दृष्टादृष्ट झाली. काय बोलावे कळेना. शेवटी तिनेच माझ्या गालावर हात ठेवले. पण तिचेसुद्धा शब्द संपले होते.

हत्याची सिंधूशी झालेली ही शेवटची भेट. यानंतर सिंधू आपल्याला भेटते ती 'कलंदर'मधे.

हत्याच्या जीवनातील दापोली-कालखंडात त्याच्या भावविधात ज्यांनी महत्त्वाचे स्थान प्राप्त केले होते. त्यात सिंधूव्यतिरिक्त आणखी चार व्यक्ती होत्या- आजोबा, काशीताई, सदुकाका आणि भुत्या. 'कलंदर'मधे हत्याला काशीआत्या-विषयी जो उमाळा येतो त्याचे कारण त्याठिकाणी नीट स्पष्ट होत नाही. 'हत्या'मधे हत्या-काशीताई या संबंधाची वीण तयार होते. हे संबंध लक्षात घेतले तर 'कलंदर'मधे 'हत्या'ला काशीताईविषयी अचानक येणाऱ्या उमाळ्याचा अन्वय लागतो. विशेषतः ताईला तिच्या नवऱ्याने टाकल्यानंतरच्या काळात तर हे संबंध अधिकच दृढ होतात.

या दापोली-कालखंडातच शेवटचा धक्का बसतो तो वडिलांची नोकरी जाते त्यावेळी. वडिलांवर पैसे खाल्ल्याचा आरोप येतो. पोलिस त्यांना घेऊन जातात. खालच्या कोर्टात सक्त मजुरीची शिक्षा होते. तीच पुढे रत्नागिरीच्या कोर्टात कायम होते. केससाठी पैसा लागतो. उत्पन्नाची आवक बंद झालेली असते. आकाशच फाटल्यासारखे होते. या बिकट काळात घराच्या वाटणी करून झालेले सर्व वाद विसरून आजोबा कुटुंबाच्या मागे उभे राहतात. त्यांना आधार देतात. पण आर्थिकदृष्टया आजोबांची स्थिती मजबूत नसते. परिस्थितीचा हा वेढा इतका विलक्षण असतो की त्यासाठी नोकरी शोधण्याऐवजी दुसरे गत्यंतर राहात नाही. एका हॉटेलात हत्या 'पोऱ्या' म्हणून काम करायला सुरुवात करतो.

याच ठिकाणी त्याच्या जीवनातील एका नव्या अध्यायाला सुरुवात होते.

भुत्या प्रकरणाची ही सुरुवात. हत्या-भुत्या ही मैत्री कोणत्या परिस्थितीत झाली ती कशी वृद्धिंगत झाली याचे हृदयंगम चित्र पेंडसे उभे करतात. या मैत्रीच्या काळात अनेक घटना घडतात. पण अत्यंत महत्त्वाच्या दोनच घटना. भुत्या हॉटेलातील साखर चोरतो व पुड्या बांधून हत्याच्या घरी पोचवितो. पहिल्या प्रथम चोरी पचते. पण एकदा मात्र तो मालकाला सापडतो तेव्हा भुत्याची नोकरी जाते. पण एका शब्दाने तो त्याविषयी हत्याला दोष देत नाही. म्हटले तर हा प्रसंग अतिशय छोटा आहे. पण अतिशय क्षुल्लक वाटणाऱ्या या प्रसंगाचे हत्याच्या जीवनात मात्र अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. 'कलंदर'मधे सदूला लिहिलेल्या पत्रात सिंधू जे प्रश्न निर्माण करते त्याचीच त्या ठिकाणी आठवण होते. कोण कोणाचा हत्या ? भुत्याचा त्याचा संबंध काय ? त्याच्यासाठी त्यान साखर का चोरावी ? स्वतःची नोकरी का गमवावी ? त्यासाठी मार का खावा ? आणि मार खाल्ल्यानंतर तोंडाला कुलूप का घालावे ? या प्रश्नांना व्यावहारिक जीवनात उत्तरे नाहीत. पाप-पुण्य, खरे-खोटे, प्रामाणिकपणा-अप्रामाणिकपणा आणि मैत्री या विषयीच्या या जगाच्या कल्पनाच वेगळ्या आहेत. भुत्याच्या निमित्ताने हत्याचा या जीवनाशी झालेला हा पहिला परिचय. आपल्यासाठी भुत्याला नोकरी गमवावी लागली हे हत्या कधीही विसरू शकत नाही. भोवतालचे तथाकथित व्यवहारिक जग त्याला आता फसवे वाटू लागते. तो नकळत भुत्याकडे आणि भुत्याच्या जगाकडे ओढल्या जातो. भुत्याशी फारसा संबंध ठेवू नको असे आजोबांनी सांगितले तरी संबंध वाढतच राहतात आणि त्यातूनच मूल गाडण्याचे प्रकरण जन्माला येते. त्या रात्री हत्या भुत्याच्या घरी झोपायला जातो. हत्याचे रात्रीचे राहणे भुत्याला त्या वेळी तरी नको असते. पण त्याला बोलताही येत नाही. अंगात चांगलाच ताप असतो. तशाही अवस्थेत तो त्याला ठेवून घेतो. हत्या तरटावर पडला असतो. झोप येत नाही. भुत्या कण्हत असतो. हत्याला वाटतं. 'भुत्याचं नक्की काहीतरी वरं वाईट होणार' पण भुत्याची आई मात्र निश्चिंत मनाने झोपते. मध्यरात्री ती उठते. भुत्यालाही उठवते फणफणत्या तापात भुत्या घराबाहेर पडतो. हत्याच्या ते लक्षात येताच तो त्याच्या मागे जातो. त्याला थांबवतो.

मला पाहताच तो रडू लागला. मालकाचा मार कोरड्या डोळ्यांनी खाणारा भुत्या रडत होता. मी त्याला विचारलं—"भुत्या रडतोस का ? तुझ्या हातात काय आहे ?"

"मैनीचं प्वार !"

"मेलं—"

"झालं केव्हा ? बहिण कुठे आहे ?"

"तुला माहित नाय का हत्या पारीच्या पोराचं काय झालं ?"

जळफळून अचकट शिव्या भुत्या मोजू लागतो. त्या पोराला गाडण्यासाठी भुत्या निघाला होता. हत्या त्याच्या हातातले पोर घतो आणि ते गाडण्याची जबाबदारी आपल्या अंगावर घेतो. मूल गाडल्यानंतर परत येताना त्याच्या मनात येतं : "भुत्यानं आपल्याकरिता झीज सोसली. आपणसुद्धा थोडे फार त्याच्या उपयोगी पडलो, या जाणिवेचा पगडा माझ्या मनावर पडत होता." आणखी पुढे आजोबांना उद्देशून तो बोलू लागतो : 'त्यांना सुद्धा कळलं पाहिजे की मी भुत्यामागे का आहे. त्याने मात्र आमच्याकरिता नोकरीसुद्धा गमवावी आणि आम्ही—? काय बोलतील आजोबा यावर ? गप्प होतील गप्प. माझंच बरोबर आहे म्हणून सांगतील '.

पण असं काही घडत नाही. आजोबासुद्धा नकळत त्यालाच दोष देतात.

मूळ प्रतीत हत्या मुंबईला येतो. त्याचे कारण पोलीसांचा ससेमिरा टाळावा म्हणून. मुंबईला आल्यानंतरही त्याचं कोकणाविषयीचं आकर्षण कायम राहतं. कोकणात जाण्याची विलक्षण ओढ असते. नेमका याच ठिकाणी 'हत्या' आणि 'कलंदर'मधील सांधा बदलला आहे. हत्याला चौकशीसाठी पोलीस अडवून ठेवतात. काही दिवसानंतर सोडून देतात. भुत्या शेवटपर्यंत त्याचं नाव सांगत नाही. त्यानंतर वेदपठनाकरिता त्याला राजापूरला पाठवायचं ठरतं. राजापूर-ऐवजी तो मुंबईला पळून येतो. कोकणात पुन्हा कधीही न जाण्यासाठी.

बाद खडर्यातला हत्या मवाली बनतो आणि 'कलंदर'मधील मवाली बनत नाही, हाच काही दोहोमधला एकमेव फरक नाही. भुत्याप्रकरणानंतरही बाद खडर्यातला हत्या त्या प्रकरणापासून काहीच शिकत नाही. त्याच्यात कोणताही फरक होत नाही. जणू भुंड्या म्हशीचे प्रकरण आणि भुत्या प्रकरण सारखेच. याउलट 'कलंदर'ची सुरुवातीची पाने वाचतानासुद्धा हत्यामधे झालेला बदल जाणवतो. हळवा, भाबडा आणि बोलघेवडा हत्या आता बराचसा विचारी, अबोल झालेला दिसतो. स्वतःच्या भावभावना तो उघड प्रकट करीत नाही. लहानपणी चार व्यक्तींनी हत्याच्या जीवनात महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त केले होते. त्यात आजोबा एक होते. भुत्याप्रकरणानंतर त्याला आठवण होते ती आजोबांची. कमीत कमी ते तरी आपल्याविषयी गैरसमज करून घेणार नाहीत अशी खात्री वाटते. सगळं ऐकून घेतल्यानंतर निदान आजोबा तरी 'माझंच बरोबर आहे म्हणून सांगतील' असे त्याला वाटत राहते. पण 'कलंदर'च्या सुरुवातीच्या पानांतच आजोबांकडून भ्रमनिरास झाल्याचे त्याच्या लक्षात येते. हत्या भयंकर आहे. त्याच्याकडून काहीतरी गुन्हा झाला आहे, निदान चूक झाली आहे असेच आजोबांना वाटते. नेमके हेच हत्याचे शल्य आहे. आजोबांची हत्या-विषयीची मतें सदुकाकांना पाठविलेल्या पत्रात स्पष्टपणे व्यक्त झाली आहेत. त्या पत्रातील 'वाईट संगत', 'अनाचार' हे शब्द हत्या विसरू शकत नाही.

सिंधूला यासंबंधी तो म्हणतो :

" काय सांगून उपयोग आहे ? आजोबांची पत्रं वाच म्हणजे कळेल. माझ्या हातून पूर्वी जे कांही घडलं त्याचा पश्चात्ताप व्हावा असं त्यांना वाटतं. माझा अजूनही कोणाला विश्वास वाटत नाही. मी कोणीतरी भयंकर आहे, माझ्यावर पहारा ठेवला पाहिजे, असं ती माणसं समजतात. काकासुद्धा माझ्याशी विश्वासानं वागत नाहीत. सिंधून सारं ऐकून घेतलं आणि विचारलं,

" काय झालं म्हणजे तुला बरं वाटेल ?"

" हत्या शांतपणे म्हणाला, मला व्हावं असं वाटतं ते होणं शक्य नाही. माझ्या माणसांना अभिमान वाटावा असं काही तरी मी केलं आहे. मला इतके दिवस काकांबद्दल विश्वास वाटे. पण तो खोटा. पळसुल्या-कडे त्यांनी भुत्याचं सगळं प्रकरण सांगितलं आहे. त्यांनासुद्धा वाटतं मी कोणीतरी भयंकर आहे."

करवंद्याच्या आणि दापोलीच्या लोकांनी तर त्याला गुन्हेगार ठरविले होतेच; पण त्याला गुन्हेगार ठरविणाऱ्यांमधे आता आजोबा आणि सदूकाकांची भर पडली होती. फक्त काशीताईविषयी मात्र हत्याला खात्री वाटत होती. कंचाला तो सांगतो, 'माझी ताई कधी असं म्हणाली नाही.' काशीताईविषयीचा हत्याचा विश्वास अनाठायी नव्हता. कंचा प्रकरणाच्या निमित्ताने हत्याभोवती जेव्हा पुन्हा एकदा मोहळ उठते तेव्हा त्याला लिहिलेल्या एकुलत्या एका पत्रात काशी स्पष्टच लिहिते :

'....तुला का पकडले ते धड कळत नाही. बातम्या हव्या तेवढ्या ऐकल्या. त्याच्यावर माझा मुळीच विश्वास नाही. मागे तुला दापोलीला पकडले तेव्हा अशाच बातम्या पसरल्या होत्या. मुळात काही नव्हते.'

याच पत्रात 'दुसऱ्याच्या उपयोगी पडावे पण माणसाने ताळतंत्र ठेवला पाहिजे.' असा उपदेशही ती त्याला करते. पण तोही प्रेमापोटीच.

हत्या-आजोबा, हत्या-सिंधू, हत्या-सदू, आजोबा-बाबा, हत्या-काशी या सर्व संबंधाची वीण प्रथम 'हत्या'मधे गुंफली जाते. त्यातील काही व्यक्तींचे आंतरसंबंध गृहीत धरूनच आपल्याला पुढे सरकावे लागते. 'कलंदर'मधे निर्माण झालेल्या विश्वाची पायाभरणी जणू 'हत्या'मधे पूर्णपणे झालेली असते. हत्याचे जग आणि तथाकथित व्यावहारिक जग यातील सीमारेषा 'हत्या'च्या शेवटच्या पानांमधे पहिल्याप्रथम दृग्गोचर होऊ लागतात. 'कलंदर'मधे कंचा, माई, पळसुले, मोतीराम यासारखी नवीन काही पात्रं येत असली आणि 'हत्या'मधील

बाबा, आई, आजोबा, काशीताई, वेंडरकाका यासारखी काही पात्रं पडद्याआड गेल्यासारखी वाटत असली तरी कोकण आणि मुंबईचे विश्व मूलतः भिन्न नाही. मूल गाडण्याच्या प्रकारात हत्याचा गुन्हा कोणता ? त्यानी ते का गाडले ? कोणत्या परिस्थितीत गाडले ? या सर्व गोष्टींविषयी विचार करण्याची गरज कोकणात कोणाला वाटली नाही. सर्वांनी त्याच्यावर गुन्हेगारीचा शिक्का मारला. हत्या-कंचा भेटीत कंचा त्याला विचारते, 'छळ का झाला ?' हत्या काहीशा सात्विक संतापाने म्हणतो :

> संशय आणि शंका ! त्यालासुद्धा आधार लोक बोलतात हाच. संशय यावा असं थोडं फार घडलं. पण मी सांगतो त्याला किंमत नाही का ? माणूस वाईटच आहे असे गृहीत धरून चालायचं ही काय रीत झाली ?

'माणूस वाईटच आहे असं गृहित धरून चालायचं' ही खरे तर रीत नव्हे. पण या व्यावहारिक जगाची हीच रीत आहे. मोपल्यांकडे पाहते म्हणून कंचा-विषयी गैरसमज. ही गोष्ट माई काकाजवळ सांगतात. काकासुद्धा खरेखोटे काय असावे याचा विचार न करता लवकर लग्न करून टाकायचा सल्ला देतात. पुढे कंचाचे लग्न तिच्या नकारामुळे लांबणीवर पडते तेव्हा या गैरसमजाची दिशा सोयीस्करपणे बदलली जाते. 'इतके दिवस मोपले होते. त्यांच्या जागी त्याची (हत्याची) निवड झाली.' माईकडून काकांना हे कळते; पण हत्याला विचारण्याची किंवा खरेखोटे पडताळून पाहण्याची त्यांना गरज वाटत नाही. ते तातडीने सिंधूकडे त्याची रवानगी करतात आणि शेवटी खोचक सल्ला देतात : 'तिथं तरी व्यवस्थित वाग.' याच गैरसमजाचे समर्थन काका जयगडहून सिंधूला लिहिलेल्या पत्रात करतात.

> वास्तविक माईंचे आणि आपले संबंध लक्षात घेऊन हत्याने कंचाशी अजिबात संबंधच ठेवता कामा नाही. माईंना जर ती आवडत नसली तर आपण तिच्याशी संबंध कशाला ठेवावा ? त्याने जगाचा अजून अनुभव घेतला नाही. त्याला पुष्कळ शिकायचे आहे. त्याला वाटत असेल आपण काकांपेक्षा जास्त पैसे कमावतो तेव्हा आपल्याला अक्कलही आली. आपलं हित कशात आहे हे पाहूनच माणसाने वागले पाहिजे.

हत्याला उद्देशून केलेला हा उपदेश. पण हा उपदेश करताना काका स्वतःविषयी बरंच काही सांगून जातात. "आपलं हित कशात आहे हे पाहूनच माणसाने वागले पाहिजे" ही काकांची रीत. त्यांना दिसलेल्या जगाचीही हीच रीत. नेमकी हीच गोष्ट हत्या शिकला नाही आणि तेवढेच त्याने शिकायला पाहिजे होते. असे घडले म्हणजे 'अक्कल' आली, मुलगा परिपक्व झाला असे समजणाऱ्यांचे हे जग. सदूकाकांना हे बरोबर कळले होते. वस्तुतः पळसुले कुटुंबाशी संबंध ठेवायचा तर

तो पळसुल्यांमार्फत. पण पळसुले यांचे त्यांच्या कुटुंबात कितपत स्थान आहे हे सदूकाका चांगले ओळखून आहेत. म्हणूनच संबंध ठेवायचा तो माईंशी. त्यांच्या आवडी-निवडी लक्षात घ्यायच्या. कंचा त्यांना आवडत नाही म्हणून तिच्याशी संबंध ठेवायला नको हे ओघानेच आलेच. काकांची आयुष्यातील गणितें ठरलेली आहेत. आपल्या 'हिताचा' विचार करून ही गणितें काका कळतनकळत मांडत जातात आणि माईंच्या आवडी निवडी जपायला लागतात. माईंना हत्याचा संशय येतो. कंचाच्या वागण्याचा काकांना संशय येतो. या जगात 'संशय' हाच पुरेसा आधार ठरतो आणि हत्याला सिंधूकडे पाठवण्यात येते.

हत्याचा नवा मित्र मोतीराम याच्याविषयी काकांच्या मनात शंका असतात. तो 'लफंग्या' असावा असे वाटते. पण 'वाटणे' आणि 'असणे' यातील फरकच लक्षात घेतला जात नाही. सुरुवातीला अंधुक शंका येते. ती चटकन पक्की होते. याला आधार कोणता ? तर मोतीरामने त्याच्याकडून २० रु. घेतले. या 'वाटण्या'ला थोडा आधार आहे हे खरे. मोतीराम चार दिवसात पैसे परत करतो म्हणून करत नाही. खरे तर पैसे घेतानाच ते परत करायचे नाहीत असे त्यानी ठरविले होते. पण अजूनही खुशाल देवाची शपथ घेऊन तो तें परत करण्याची आश्वासनें देतो. काका आणि मोतीराम यांच्या पत्रांमुळे सिंधूचीही तीच समजूत होते. पैसे दिल्याविषयी ती हत्याला विचारते त्यावेळी तो फसला हे गृहीत धरूनच. बोलता बोलता ती सांगून टाकते, "मुंबईत वागताना माणूस लबाड आहे असंच धरून चालावं लागतं." हत्या चटकन उत्तरतो : "ते नाही जमणार. माणूस चांगलाच असतो. नाईलाज झाला की—"

परंतु पैशाविषयीच्या या व्यवहारात हत्या फसतो यात शंका नाही. सिंधूच्या प्रश्नांना त्याच्यापाशी उत्तरें नसतात. पैशासाठी तो अंधेरीला मोतीरामच्या घरी जातो आणि परत येतो ते मात्र हात हालवतच. परतताना त्याच्या डोक्यात प्रकाश पडतो : "सिंधूताईनं सांगितलं त्यातलं मुद्याचं खरं ठरलं होतं !" पण तरीही माणसाच्या मूलभूत चांगलेपणाविषयीच्या त्याच्या कल्पना बदलत नाहीत. ही मंडळी आपल्या बोलण्याचा गैरफायदा तर घेत नाहीत ना अशी शंका मनात येते. पण ती टिकत नाही. 'उलट असं काही आपल्याला वाटावं हे त्याला बरं वाटत नाही.'

संशय हा 'कलंदर'मधील व्यावहारिक जीवनाचा एक मोठा आधार आहे. त्या संशयाची सावली या जगावर आणि व्यक्तींच्या परस्पर संबंधावर पडली आहे. सुरुवातीला शंका येते. कुठल्यातरी तोटक्या आधारावर त्या शंकेला बळकटी प्राप्त होते. पुढे संशय पक्का होतो. जे खरे असावे अशी सुरुवातीला शंका येते ते खरेच वाटू लागते आणि केवळ स्वतःच्या जीवनाचा विचार करणारी माणसे कळत नकळत अशा संशयित व्यक्तीपासून स्वतःचे संरक्षण करू पाहतात. केवळ

हत्याविषयी संशय घेतला जातो असे नाही. प्रत्येकालाच दुसऱ्याविषयी संशय असतो. चाळकऱ्यांना सिंधूविषयी आणि हत्याविषयी, सदूकाकांना बाबाविषयी, काकांना कंचाविषयी, पळसुल्यांना हत्याविषयी, आणि माईंना सर्वांविषयी संशय वाटतो.

या संशयाला सहज बळी पडणारे कोणी असेल तर ते सदूकाकाच. कंचा प्रकरणाला सुरुवात झाल्यानंतर सिंधूला ता. २५-१०-३३ ला पाठविलेल्या पहिल्याच पत्रात काका लिहितात : 'काल संध्याकाळी कंचाला घेऊन हत्या पळाला आहे.... ज्याला आम्ही जिवापाड आपला मानलं त्याने अखेरीस हे धंदे केले.' हत्या दोषी आहे हे गृहीत धरूनच काकांनी हे पत्र लिहिले आहे. या नंतरची काकाची सर्वच पत्रे वाचण्यासारखी आहेत. २६-११-३३ ला लिहिलेल्या पत्रात 'कंचाची!' जबानी जबरदस्तीने लिहून घेतल्याचे काका कबूल करतात आणि तरीही त्यांचा हत्यावरचा संशय जात नाही. अशा मुलाला सिंधू पाठीशी घालते, त्याच्यासाठी खस्ता खाते, धावाधाव करते म्हणून सिंधूविषयी संशय. कोकणात परत जायला हत्या तयार नाही याचा अर्थ त्याचे 'मुंबईत नाजुक हितसंबंध' आहेत असे गृहीत धरून त्याच्याविषयी गैरसमज. या पत्रात सिंधूची जी वागणूक त्यांना 'खटकली' असे त्यांना वाटले त्याविषयी त्यांनी स्पष्टपणे लिहिले आहे. ते सर्व लक्षात घेतले तर 'तो कोणत्याही दृष्टीने तुझ्याकडे पाहात असला तरी तू त्याला भावासारखा मानते हे मी नाकारीत नाही,' असे काका म्हणतात त्याला काही अर्थच उरत नाही. हत्या-सिंधू संबंधाविषयी जसा त्यांना संशय आहे तसाच हत्या-कंचा संबंधाविषयीचा जुनाच संशय अजून कायम असल्याचे दिसते. हत्याने तिला पळविले त्याचे कारण बहुधा तिला त्याच्याशी लग्न करावयाचे असावे असे ते गृहीत धरतात. परस्परविरोधी विधाने ही या साऱ्याच पत्रांचा एक विशेष आहे. या पत्रांचा दुसरा विशेष म्हणजे ती Self-explanatory आहेत. प्रत्येक ठिकाणी सदूकाका स्वतःच्या लहान लहान कृतींविषयी स्पष्टीकरण देऊ लागतात. कधी-कधी तर दुसऱ्याला आपल्या वागण्यामुळे काय वाटले असेल हे गृहीत धरून स्पष्टीकरण देऊ लागतात. या दृष्टीने पृष्ठ ३०२ वरील पत्र पाहण्यासारखे आहे. त्या पत्रात ते लिहितात : 'केसची ही सगळी वावटळ मीच उठवली ? तुला असा संशय येईल म्हणून कोर्टातसुद्धा फिरकलो नाही. याचाही अर्थ तू निराळाच लावला असशील.' वस्तुतः केसची वावटळ त्यांनीच उठवली असा कोणीही आरोप केला नव्हता. या सर्व स्पष्टीकरणामुळे तर ते अधिकाधिक उघडे पडू लागतात. हत्या सुटावा म्हणून सिंधू साक्ष देण्याचे ठरविते. पण ती साक्ष देणार हे कळताच काकाच्या जिवाचा जो तिळपापड होतो तो नंतरच्या पत्रात स्पष्टपणे कळतो. माईची भर कोर्टात बेअब्रू होणार याविषयी सदूकाकांना एवढी काळजी का ?—त्याचे कारण उघड आहे. या साक्षीनंतर दुकानाचे विसरावे लागेल हे ते जाणून आहेत.

'या गोष्टीला मी भितो आहे असे समजू नकोस' असे ते कितीही म्हणत असले तरी त्याची त्यांना अजिबात खंत वाटत नाही असे नाही. तसे नसते तर 'पश्चात्ताप'ची भाषा कशासाठी ? सिंधूच्या साक्षीनंतर माई पिसाळल्या तरी दुकानाविषयीचे बोलणे विसरावे लागले नाही याचा त्यांना आनंद आहे. त्याचा स्पष्ट उल्लेख नाही, परंतु काकांचा तो आनंद आपल्याला कळल्याशिवाय राहत नाही. हत्या निर्दोष सुटल्यानंतर सदूकाका लिहितात, 'माझ्या चुका आता कळून आल्या आहेत. हत्याला तू ज्या सहानुभूतीने वागविलेस त्याच सहानुभूतीने मीही वागवायला हवे होते. दुर्दैवाने असे काही प्रसंग घडले–नको त्या संशयानी माझ्या डोक्यात घर केले. मला आता सगळ्याचा पश्चात्ताप होतो आहे.'

चुकीची ही कबूली कशासाठी ? पश्चात्ताप कशासाठी ? 'लहानपणी त्याला जसे वागविले तसेच यापुढेही वागवीन'–केशवरावाची शपथ घेऊन हे सिंधूला सांगण्याची गरज सदूकाकांना का पडली ? सदूकाकांच्या चुका कोणत्या ?—

कंचा प्रकरणातील सदूकाकांचे सारेच वागणे कमालीचे संशयास्पद आहे. सदूकाकांनी हत्याविषयी आणि नंतर सिंधूविषयी संशय घेतला, कोर्ट केसमधे फारसा रस घेतला नाही, हत्याला चांगले वागवले नाही, एवढ्याच चुका होत्या का ? की आपले हित पाहण्यासाठी आणि दुकानाच्या लोभाने आणखी काही केले ? वरवर पाहता हे संशय घ्यायला फारशी जागा नाही. पण काही गोष्टींची संगती लावता येत नाही. पृ. ३९४ वर निवेदक सांगतो :

> वकील साहेब काहीच बोलायला तयार नव्हते. सिंधूच्या साक्षीपासून ते बिथरले होते....आपल्या वकिलाला पळसुल्यांनी सामील करून घेतलं असावं–असा संशय मोतीरामना येत होता. सिंधूच्या साक्षीनं सगळं कोर्ट हादरलं; पण बचावाच्या भाषणात वकिलांनी त्याचा उल्लेखसुद्धा केला नाही ही गोष्ट मोतीराम विसरले नव्हते.

वकिलांना बिथरण्यासारखे खरोखर काय झाले होते ? सिंधू जी साक्ष देणार होती ती लिखित स्वरूपात तिन वकिलांना दाखविली होती, त्याचवेळी वकिलांना ती आवडली नव्हती हे खरे; 'त्या जबानीत पुष्कळ फिरवाफिरव करायला पाहिजे असं त्यांना वाटलं होतं.' वकिलांनी जे मुद्दे गाळायला सांगितले होते त्यांचा प्रत्यक्ष साक्ष देताना सिंधूने मुद्दाम भर देऊन उल्लेख केला. पण एवढ्यामुळे भडकून जाण्यासारखे काय होते ? सिंधूने लिहून दिलेली साक्ष वाचल्यानंतर वकिलांनी जे प्रश्न उपस्थित केले होते, त्यातला महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे....'मुलगा वेडसर आहे याला पुरावा काय ?' मुद्दा महत्त्वाचा आहे. संपूर्ण कादंबरीत यासंबंधी कमालीची संदिग्धता आहे. मुलगा वेडसर असल्याविषयीचा उल्लेख पहिल्या प्रथम येतो तो हत्या–सिंधू संवादात. हत्या म्हणतो :

> "आपण होऊन काकांकडे जायची इच्छा यापुढं होणार नाही. आठ

दिवसापूर्वी एक वाईट वातमी ऐकली."

"काय ?"

"एवढं दचकण्यासारखं नसेलही; पण मला आदर वाटत नाही. तुझे त्याचे संबंध मला माहित आहेत. असं बोलताना मला फार वाईट वाटतं."

"काय ऐकलंस ते सांग आधी."

"वास्तविक तशी फार मोठी गोष्ट नाही. स्वतःच्या फायद्याकरिता माणसाला मोह होतो. तेवढ्यावरून तो वाईट ठरतो असं नाही. मी फार नाजुक आहे म्हणून मला वाटत असेल."

"अरे पण काय ?"

"कंचाला जे स्थळ पाहिलं होतं तो मुलगा वेडसर आहे. लग्न झाल्यानंतर वेड जाईल असं डॉक्टर म्हणतात. हे स्थळ उत्तम आहे असं काकांनी कसं सांगितलं ?"

"त्याच्या पाहण्यात आलं नसेल."

"असं तुला खरं वाटतं का ? हो म्हण–माझ्या मनातील किल्मिष काढून टाकीन."

मुद्दा आहे तो हा की मुलगा वेडसर आहे की नाही ? तो वेडसर असल्याबद्दल हत्या ग्वाही देतो. त्यानेही मुलगा पाहिलेला नाही, आखड्यांचा मुलगा जे सांगत होता त्यावरून त्याला कळलं. म्हणजे खरं तर सांगोवांगीच. पण हत्याची मात्र खात्री झाल्यासारखी वाटते. याच संवादात शेवटी सिंधू म्हणते : "कोणी तरी सांगितलेल्या गोष्टी खऱ्या मानून बडबडू नकोस." यावर हत्याचे उत्तर लक्षणीय आहे.

"मुद्देमालासकट मला सगळं कळलं आहे. काकांबद्दल गैरसमज सुखासुखी कसा करून घेईन ? त्यांना भेटायचीच भीती वाटते."

हत्याने स्वतःची खात्री कशी करून घेतली याविषयी याठिकाणी आणि नंतरही निवेदक मुग्धताच बाळगतो. याविषयी विश्वास ठेवायचा असेल तर तो फक्त हत्याच्या शब्दावर ठेवावा लागतो.

प्रत्यक्ष नवरा मुलगा पाहिला होता तो फक्त काकांनी. जयगडहून सिंधूला लिहिलेल्या पत्रात ते लिहितात : "नवरा मुलगा पाहिला. काळासावळाच आहे. पण मध्यंतरी पळसुल्यांनी इतकी स्थळे पाहिली त्यापेक्षा किती तरी उजवे आहे. अशा स्थळाची इतकी वाच्यता का झाली कळत नाही." याठिकाणी काका स्थळ चांगले असल्याविषयी खात्री देतात. सिंधूच्या साक्षीविषयी कळल्यानंतर काकांचा निश्चितच थोडासा तोल जातो. त्यावेळी लिहिलेल्या पत्रात ते विचारतात : "नवरा मलगा वेडसर आहे याला पुरावा काय ? तू पाहिला आहेस का ? याचा सरळ

अर्थ तू माझ्यावरसुद्धा आरोप करीत आहेस. हा मुलगा शाहणा आहे हे मी ठासून सांगतो. मी माझ्या डोळ्यांनी पाहिले ते खोटे आणि तुझी ऐकलेली माहिती खरी!" (पृ. ३९०)

मुलगा वेडसर होता की नाही याविषयी इतक्या खोलात जाण्याचे कारण कंचाप्रकरणाची संपूर्ण मदार यावर अवलंबून आहे. हत्या किंवा सदूकाका कोणीतरी खोटे बोलतात हे निश्चित. पुरावा नसताना सिंधूनं केलेली विधाने कोर्टात अंगलटी येतील हे वकिलांनी स्पष्टपणे सांगितल्यावरही सिंधू त्यावर जोर देऊन ती विधाने करते आणि ती विधाने खोडून काढण्याचा प्रयत्न होत नाही हे लक्षणीय आहे. याचा अर्थ स्पष्ट आहे. सदूकाका कितीही सांगत असले तरीही त्याच्या म्हणण्याला अर्थ नाही. हत्या म्हणाला ते खरंच वाटू लागतं. हा माणूस स्वतःच्या स्वार्थासाठी माईशी संगनमत करून कंचाचा बळी द्यायला तयार झाला होता. वकीलसाहेब पळसुल्यांना सामील झाले असावेत असा मोतीरामला संशय येतो तोही चुकीचा नाही. पण वकिलांना पळसुल्यांच्या बाजूला करण्याची जबाबदारी कोणी घेतली? सिंधूच्या साक्षीची चर्चा होण्यापूर्वीच सदूकाका वकिलाला जाऊन भेटले होते हे निश्चित. हत्यासाठी आपण वकिलाला भेटलो असा देखावाही करता येत होता आणि ज्या गोष्टी कोर्टापुढे येऊ नयेत असे वाटत होते त्या गोष्टी वकिलामार्फत टाळता येणे शक्य होते. वकील सुटण्याची भाषा बोलतच नव्हते; उलट सहा महिन्याची शिक्षा होईल असेच सांगत होते. खरे तर कंचाच्या उलटतपासणीनंतर तरी वकिलांना धीर यायला हवा होता. पण त्याहीनंतर मॅजिस्ट्रेट आपल्याविरुद्ध आहेत असे सांगून ते अपिलाच्या गोष्टी सांगू लागले. सिंधूच्या साक्षीमुळे दोन्ही वकील आणि मॅजिस्ट्रेटसुद्धा हादरले असे पळसुले स्वतःच एका पत्रात सांगतात. याचा अर्थ तिची साक्ष अत्यंत महत्त्वाची होती यात शंका नाही. या साक्षीत सावत्र आईच्या जाचाचा आणि नवरा म्हणून निवडलेला मुलगा वेडसर असल्याविषयीचा उल्लेख काढल्यानंतर त्या साक्षीत खरं तर काहीच अर्थ उरत नव्हता. नेमक्या याच दोन गोष्टींचा उल्लेख होऊ नये यासाठी सदूकाकांची धडपड होती. त्यावेळी मग त्यांच्यासमोर हत्याचाही विचार नव्हता. स्वतःच्या स्वार्थासाठी कंचाचा बळी देण्याला तयार झालेला हा माणूस त्याच स्वार्थासाठी हत्याचाही बळी द्यायला तयार झाला असता. हत्या सुटण्यासाठी सदूकाकांनी धावाधाव केली असे पळसुले म्हणतात. पण धावाधाव केली म्हणजे नेमके काय केले तेच समजत नाही.

हत्याला आयुष्यातून उठविण्याचा चंग या लोकांनी बांधला आहे असे सिंधू एका ठिकाणी नमूद करते. असे असेल तर या साऱ्या प्रकाराला खरोखर जबाबदार कोण? माई पळसुले? की सदूकाका? की दोघेही? या प्रश्नांची उत्तरे वाटतात तितकी सोपी नाहीत. माई काय किंवा सदूकाका काय मुळात वाईट नाहीत याची

ग्वाही अनेक ठिकाणी दिली गली आहे. हत्याच्या प्रकरणातील सदूकाकांची वागणूक पाहिल्यानंतरही हा माणूस 'हाडाचा वाईट नाही' असे सिंधूलाही वाटते, तर सावत्र आईच्या जाचाची कल्पना असूनही माई मूळात वाईट नसल्याची खात्री कंचाही देताना दिसते. हत्या निर्दोष सुटल्यानंतर सिंधूला आलेली वेगवेगळी पत्रे वाचताना मोतीराम म्हणतो : 'साव कोण चोर कोण' हेच कळेनासे झाले आहे. त्यात चूक काहीच नाही. वाचकाचीही प्रतिक्रिया तशीच होती. दुकान आणि सिंधू ही सदूकाकाची दोन लक्ष्य आणि या लक्ष्यपूर्तीसाठी हत्याची अडचण होते आहे हे कळल्यानंतर कोणत्याही का उपायाने होईना हत्याला दूर सारणे सदूकाकांना आवश्यक होते. त्यासाठी आवश्यक ते सारे प्रयत्न त्यांनी केले. मोटर धंद्यात वेंडरकाकाला टांग मारण्यासाठी बाबानी काही काळेबेरे तर केले नाही ना ? अशी शंका घेतल्या जाते. वस्तुतः तसे काही नाही आणि नसावे, असे सदूकाकाच सांगतात. पण नंतर मात्र लिहून जातात 'कोंकणी डोक्याचा काही भरवसा नाही. करून सवरून नामानिराळे राहतील' बाबाविषयीचे सदूकाकाचे हे मत. पण हत्याच्या आयुष्यातील कंचा प्रकरणातील सदूकाकांची भूमिका लक्षात घेतली तर सदूकाकाविषयी नेमके हेच उद्गार आठवतात.

सदूकाका कसेही असले तरी मुळात ते हत्याविरोधी नाहीत. केवळ हत्याला आयुष्यातून उठविण्यासाठी सदूकाकांनी हे सारे केले हे म्हणणे बरोबर नाही. काकांच्या लक्ष्यपूर्तीच्या मार्गात हत्या न येता तर ते या प्रकरणात पडलेही नसते. He is villain by necessity.

हात धुवून हत्याच्या मागे लागण्यात माईंचा हेतू काय ? जयगडच्या वेडसर मुलाशी ठरलेले कंचाचे लग्न हत्यामुळे मोडले यामुळे माई चिडल्या हे खरे मानले तरी तेवढे कारण पुरेसे वाटत नाही. या दृष्टीने सदूकाका-माई संबंध तपासून पाहण्यासारखे आहेत. या संबंधाचे खरोखर स्वरूप काय होते ? दुकानासाठी लागणाऱ्या भांडवलाच्या आशेने सदूकाकांची माईंशी लगट चालू होती, हे उघड आहे. वेगळ्या शब्दात सांगायचे तर सदूकाकांना माईंची गरज होती. पण हे संबंध कायम टिकविण्याची माईंना ओढ कशासाठी हे काहीसे न उलगडणारे कोडे आहे. सिंधूच्या साक्षीनंतर 'माझे आणि सिंधूचे संबंध लक्षात घेता आपली दुकानाची कल्पना रद्द करावी' असे काका माईंना स्पष्ट सांगतात. माई-काका संबंध जर एकतर्फी असते तर ते याच ठिकाणी तुटायला हरकत नव्हती. पण सिंधूवर तोंडसुख घेणाऱ्या माई काकांच्या या सूचनेमुळे चटकन वरमतात. दुसऱ्याच दिवशी काकांना मनवू लागतात. म्हणजच हे संबंध कायम टिकविण्याची माईंनाही आवश्यकता वाटत होती, हे उघड आहे. हत्याशी बोलताना कंचा सुरुवातीला सांगून जाते. 'लाडात आली की माई गाणंसुद्धा म्हणून दाखवते काकांना.' हे सांगताना कंचाची प्रतिक्रियाही पाहण्यासारखी आहे. ती 'चमत्कारिक' हसते.

काकांशी वागताना हा लाडिकपणा कशासाठी ? घरात काही नवीन पदार्थ शिजला की पहिली आरोळी काकांना ! मूल होण्याच्या ध्येयापायी वेडी झालेली, त्यासाठी नवस करणारी आणि पुरुषार्थ गमावलेल्या नवऱ्याचं पाणी जोखलेली ही बाई काकासारख्या लग्न न झालेल्या तरुण शेजाऱ्याशी लाडिक लाडिक वागते हे लक्षात घेतलं तर माई-काका संबंधाची संकीर्णता लक्षात येते. सदूकाकाविषयीचे माईचे आकर्षण लक्षात घेतले तर तिच्या दृष्टीने हत्या आणि सिंधू हे दोनच महत्त्वाचे अडथळे होत यात संशय नाही. सुरवातीला कंचाचे निमित्त करून हत्याविषयी माईंनी काकांचे मन कलुषित केले. परिणामतः हत्याला काकांचे घर सोडावे लागले. तेवढ्याने माईचे समाधान झाले नाही. पुढे हत्या–सिंधू यांच्याविषयी माईंनी सदूकाकांच्या मनात किल्मिष निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. माईचा हा प्रयत्न अगदीच अयशस्वी झाला असे म्हणता येत नाही. याला साक्ष म्हणजे सदूकाकांनी सिंधूला लिहिलेली उलट सुलट पत्रे. हत्याच्या वागणूकीविषयी संशय घेताना कळत नकळत सिंधूवर गलिच्छ आरोप करून सदूकाकाने तिलाही दुखविले. आरोप खरा होता की खोटा हा भाग अलाहिदा. विशेषतः सिंधूविषयी हत्याच्या मनात येणारे विचार पाहिले तर काकांचा आरोप फारसा अनाठायी होता असे म्हणता येणार नाही. परंतु सुरुवातीच्या काळात हत्याविषयी कुठल्याही प्रकारचे वेडेवाकडे विचार सिंधूच्या मनात येत होते असे मानण्यास जागा दिसत नाही. या साऱ्या प्रकारात काकापासून सिंधू दुरावण्याच्या प्रक्रियेला सुरुवात झाली.

काकांनी जो गलिच्छ आरोप केला तो ऐकल्यानंतरही सिंधूच्या मनाचा तोल जात नाही. त्यावेळची तिची वागणूकसुद्धा अत्यंत समंजसपणाची आहे. या आरोपाविरुद्ध आपली प्रतिक्रिया नोंदविताना तिने वाखाणण्यासारखा समंजसपणा दाखविला असला तरी अंतर्यामी ती विलक्षण दुखावली होती हे निश्चित. या बाबतीत माईंनी लावालावी केली असली पाहिजे असा संशय सिंधूलाही येतो आणि पळसुल्यांशी झालेल्या बोलण्यात तो ती स्पष्टपणे व्यक्त करते.

माई–सदूकाका संबंध एकतर्फी नाहीत. कारण माईंना सदूकाकांच्या सहवासाची आवश्यकता आहे तशीच सदूकाकांनाही माईची गरज आहे. पण ज्या कारणासाठी परस्परांना परस्परांची गरज वाटते ती कारणे मात्र एक नव्हेत. कामभावनेच्या दृष्टीने हे संबंध एकतर्फीच वाटतात. गंमत ही की या संबंधातून काहीच निष्पन्न होताना दिसत नाही. असाच काहीसा प्रकार कंचा–हत्या संबंधात घडतो. कंचाला हत्याविषयी जे आकर्षण वाटते त्याला प्रेमसुद्धा म्हणता येईल किंवा नाही याविषयी शंका वाटते. सुरुवातीला, समवयस्क परंतु अपरिचित मुलांविषयी वाटणारी भीती आणि औत्सुक्य, नंतर त्याच्याविषयी वाटणारी सहानुभूती, आपणही त्याच्यासारखेच दुःखी आहोत ही होणारी जाणीव, सावत्र आई आणि मेष पात्र बाप यांच्यामुळे आलेला एकाकीपणा, इतरांच्या सहानु-

भूतीची स्वतःला वाटणारी गरज—यामुळे कळत नकळत कंचाच्या भावजीवनात हत्याला महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते. पण तिचे प्रेम मात्र शेवटपर्यंत अबोलच राहते. ते शेवटी स्पष्टपणे व्यक्त होते. पण तेही इतक्या विलक्षण पद्धतीने की त्याचा आस्वाद घेण्याऐवजी वाचकाला मानसिक धक्काच सहन करावा लागतो. कोर्टात खोटी साक्ष देण्याला ती का तयार झाली ? याविषयीची कारणमीमांसा धक्कादायक म्हटली पाहिजे. खोटी साक्ष दिल्यामुळे जयगडचे लग्न रद्द होईल आणि हत्याशी लग्न करता येईल यासाठी आपल्या प्रियकराच्या-विरुद्ध खोटी साक्ष नोंदवून त्याला तुरुंगात पाठवणारी प्रेयसी ही एक तर मूर्ख तरी असली पाहिजे नाहीतर लोकविलक्षण तरी. तिने दिलेली कारणमीमांसा ऐकताना हत्या 'सर्द झाला'. सर्द होणार नाही तर काय ? तिने असे काही प्रेम केले की त्याला शेवटपर्यंत कळलेच नाही. बरे, इतके झाल्यानंतरही या संबंधातून निष्पन्न काय होते ? काहीच नाही. तिला तिच्या स्वप्नात तरंगत ठवून हत्या तिला नकळत तिच्याकडे पाठ फिरवितो.

त्या मानाने हत्या-सिंधू संबंध जास्त गहिरे आहेत. सिंधूच्या घरात पाऊल ठेवल्यानंतरच हत्याच्या मनात कामभावनेचा उद्रेक होतो. यानंतर हत्याच्या मनातील अंतःसंघर्षाला एक वेगळीच धार येते. जमिनीच्या गर्भात कुठेतरी होणाऱ्या उद्रेकांचे धक्के पृष्ठभागावर जाणवावे तसे कादंबरीच्या उत्तरार्धात घडते. परंतु दुर्दैवाने मूळ व्यक्तिरेखेला मानसिक विघटनाच्या कडेवर नेऊन सोडणाऱ्या या विलक्षण अंतःसंघर्षाकडे लेखकाचे दुर्लक्ष होत आहे असे वाटत राहते. एका बाजूने सिंधूविषयी 'इगो'च्या पातळीवर वाटणारे जबरदस्त नैसर्गिक आकर्षण आणि दुसऱ्या बाजूने 'करू नये त्या व्यक्तीवर आपण प्रेम करीत आहोत' याचे आकलन झाल्यामुळे जाणीवपूर्वक या सहज स्वाभाविक भावनांवर ठेवले जाणारे 'सुपर इगो'च्या पातळीवरील नियंत्रण-यातील अंतःसंघर्षामुळे होणारी मनाची तगमग, तडफड जाणवत राहते. आतून वर येऊ पाहणाऱ्या अनावर भावनिक लाटांमुळे फुटून जाऊ नये म्हणून तथाकथित आत्मिक शक्तींचे स्वतःभोवती संरक्षक कवच उभा करू पाहणाऱ्या हत्याचे विलक्षण चित्र डोळ्यासमोर येते. पण दुर्दैवाने या संघर्षाला पुरेसा वाव देण्याऐवजी लेखक मोतीरामसारख्या पात्रावर भर देऊन त्याच्या मुखाने योगिक आत्मबल आणि सिद्धाला प्राप्त होणारी वृत्तींची समधातता वगैरेबद्दल हत्याचे कौतुक करू लागतो त्यावेळी आपली वंचना झाली असल्याची वाचकाला जाणीव होते. मध्यवर्ती पात्राचे उदात्तीकरण करण्यासाठी तर मोतीराम कादंबरीत आलेला नाही ना ?

आपण प्रत्यक्ष पाप केले नसले तरी वैचारिक पातळीवर मात्र आपण फार मोठे पाप केले आहे याची हत्याला जाणीव होते. कळत नकळत गुन्हा आणि पाप या दोन्ही संकल्पनांची तो सरमिसळ करतो. त्याचेही कारण या guilt

complex मधे आहे. पापाची ही जाणीव इतकी प्रबळ आहे की वैचारिक पातळीवर जे पाप घडले त्याचे प्रायश्चित्त म्हणून जो गुन्हा त्याने केलाच नाही त्याबद्दल होणारी शिक्षाही भोगायला तो तयार होतो. यादृष्टीने हत्याला शिक्षा होणे किंवा न होणे याला फारच महत्त्व आहे. मानसिक विघटनाच्या कडेवर उभ्या असलेल्या व्यक्तीच्या आयुष्यात या शिक्षेला केवढे महत्त्व होते हे विसरता येत नाही. त्यामुळे शेवटच्या क्षणी सिंधू त्याला देऊ इच्छित असलेल्या आवाहनात्मक आश्वासनाला कलात्मकदृष्ट्या एक वेगळाच अर्थ प्राप्त झाला असता. व्यावहारिक पातळीवर त्याला होणारी शिक्षा ही अल्पवयीन मुलीला पळविल्याबद्दलची शिक्षा ठरली असती. भुत्याचे पूर्वायुष्यात घडलेले प्रकरण आणि कंचाच्या निमित्ताने पौगंडावस्थेत आलेला अनुभव यांचा संपूर्ण संदर्भ लक्षात घेता 'जगात काही चांगलं असेल यावरचा माझा विश्वास उडाला' असे हत्या म्हणतो, त्यालाही एक वेगळाच अर्थ प्राप्त झाला असता. शिवाय पापाचे प्रायश्चित्त घेतल्यामुळे मानसिक पातळीवर relief मिळाला असता. वस्तुतः कंचा प्रकरणाच्या निमित्ताने व्यावहारिक जगात त्याच्याविरुद्ध जे वादळ उठले होते त्याचा थोडाही स्पर्श त्याला होताना दिसत नाही. हत्याच्या दृष्टीने कंचा, सदूकाका वगैरे व्यक्तींना अर्थच उरला नव्हता. त्यामुळेच कंचाने खोटी साक्ष दिल्याबद्दल हेमी चिडते त्यावेळी 'चालायचंच' अशी अत्यंत थंड प्रतिक्रिया तो व्यक्त करतो.

पण पेंडसे मात्र या शिक्षेकडे फारच casually पाहत आहेत असेच वाटत राहते. मूळ खडर्यात हत्याला शिक्षा होते आणि प्रकाशित कादंबरीत तो पूर्णपणे निर्दोष सुटतो हा अत्यंत महत्त्वाचा बदल वगळता मूळ खडर्यातील प्रसंग आणि प्रकाशित कादंबरीतील प्रसंग सारखेच आहेत.

पेंडसे आत्मचरित्रात सांगतात की हत्याचे 'मानसिक विघटन गृहीत धरावे लागले.' मला तरी या वाक्याचा अर्थच कळला नाही. मानसिक विघटनाच्या कडेवर उभे राहण्यासारखी परिस्थिती हत्याच्या जीवनात निर्माण झाली होती हे निश्चित. पण त्याच्या या अंतःसंघर्षाकडे दुर्लक्ष करून आणि मोतीराम आणि हेमीसारख्या कादंबरीतील संघर्षाशी कुठलाही संबंध नसलेल्या पात्रांवर भर देऊन पेंडसे यांनी एक व्यक्तिरेखा या नात्याने त्याच्यावर अन्यायच केला. 'मानसिक विघटनाच्या कडेवर उभे राहणे' वेगळे आणि 'मानसिक विघटन होणे' वेगळे. हत्याची शेवटच्या काही प्रसंगातील वागणूक विघटन पूर्ण झाल्याचे दर्शवीत नाही. मानसिक विघटन पूर्ण होतच नाही तर ते गृहीत धरण्याचा प्रश्न येतोच कुठे ? उलट मानसिक विघटनापासून स्वतःला वाचविण्यासाठी हत्या पळून जात आहे असेच वाटत राहते. झाडातून हळूहळू लुप्त होणारी 'पाठमोरी' आकृती तेच सूचित करते. भुत्याचा शोध घ्यायला आपण जात आहोत असा जो भास हत्या निर्माण करतो तो तर आत्मवंचनेचे द्योतक

म्हणावे लागेल.

नाट्यात्मकता आणि उत्कटता या दृष्टीने शेवटचा प्रसंग तर अतिशय अपूर्व आहे. 'करू नये त्या व्यक्तीवर' प्रेम केल्यामुळे आलेले दुःख आतल्या आत सोसणारा, नैसर्गिक भावना दडपून टाकण्याचा प्रयत्न करणारा आणि त्या सहजासहजी दडपता येत नाहीत म्हणून उघडउघड पलायनाचा मार्ग स्वीकारणारा हत्या आणि त्याला सहज मिठीत घेणारी आणि 'आयुष्यात कसलीही गरज पडली तर ती पुरविण्यात मला धन्यता वाटेल' असे आश्वासन देताना बरेच काही सुचवून जाणारी सिंधू यांना परस्परांसमोर उभे करण्यात पेंडसे यांनी कमालीचे कौशल्य दाखविले आहे. सिंधूच्या सहजस्वाभाविक भावनांचा मुक्त आविष्कार पाहून हत्या भेदरतो, बावचळतो आणि घाबरतो. अधिक काळ तिच्या सान्निध्यात राहिले तर आपण पुरते 'भिकारी' होऊ या जाणिवेने चटकन तिचा निरोप घेतो. इथे प्रश्न पडतो तो हा की खऱ्या अर्थाने कलंदर कोण ? — हत्या ? की सिंधू ? "हत्या" आणि 'कलंदर' या दोन्ही कादंबऱ्यांतील सिंधूची अनेकविध रूपे पाहिली तर हत्यापेक्षा तीच अधिक कलंदर वाटते. हत्याच्या विमनस्कतेकडे आणि नराश्याकडे झुकणाऱ्या वृत्तीच्या विरोधात सिंधूचा सळसळता जिवंत रसरशीतपणा अणि उत्कट जीवनोत्सुकता निश्चितच भारावून टाकते.

मनाला चटका लावणारा 'कलंदर'चा शेवट अप्रतिम असला तर आधीच्या भागातील परस्परविरोधी सूर आणि अनावश्यक आणि असंबद्ध पात्रांवर दिलेला अतिरिक्त भर यामुळे ही कादंबरी यशापेक्षा अपयशानेच हुरहुर वाढविते. 'कलंदर' हातावेगळी केल्यानंतर आठ दिवसांनी ती पुन्हा वाचल्यावर पेंडसे लिहितात : गेल्या आठवडयात कादंबरी पुन्हा वाचली. मला जमलेलं नाही. त्यामुळं की काय भयंकर डिप्रेशन वाटतं."

वाचकाचाही अभिप्राय फारसा वेगळा नसतो.

'रथचक्र'

'रथचक्र'ही पेंडसे यांची सातवी कादंबरी. भावानुभवाची प्रगल्भता, शैलीची परिपक्वता, आशय आणि अभिव्यक्ती यातील सायुज्यता यातून 'रथचक्र' हे अनुपम शिल्प तयार झाले आहे. प्रत्यक्ष कादंबरी लेखनाला सुरुवात करण्यापूर्वी, केवळ 'थिम' ऐकल्यानंतर, विंदा करंदीकरांनी जी प्रतिक्रिया व्यक्त केली ती अतिशय लक्षणीय होती. विंदा म्हणाले, "गडय़ा, कर्म मुष्किल आहे. पण तडीस नेलं तर ह्या कादंबरीपुढे तुझ्या आतापर्यंतच्या कादंबऱ्या ही उमेदवारी ठरेल." 'रथचक्र'मधे जे स्वतंत्र आणि स्वायत्त विश्व पेंडसे यांनी निर्माण केले ते पाहिले म्हणजे पेंडसे यांच्या आधीच्या कादंबऱ्या म्हणजे केवळ उमेदवारी वाटाव्यात. संपूर्ण मराठी कादंबरीच्या संदर्भात, 'एल्गार', 'हद्दपार', 'गारंबीचा बापू' या कादंबऱ्यांच्या प्रसिद्धीनंतर जी वेगळी वाट रूढ करण्याचा प्रयत्न पेंडसे यांनी केला होता त्याचा परिपूर्ण आणि मनोज्ञ आविष्कार 'रथचक्र'मधे सापडतो. खरे तर एखाद्या कादंबरीला पारितोषिक मिळणे किंवा न मिळणे हे फारसे महत्त्वाचे नाही. नसावे. परंतु दजदार साहित्यकृतीला मिळणारे साहित्य अकादमीचे पारितोषिक 'रथचक्र'ला मिळल्यामुळे पेंडसे यांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वावर राष्ट्रीय पातळीवर शिक्कामोर्तब झाले.

वस्तुतः 'रथचक्र'चा विषय लक्षात घेता, स्वतंत्र आणि स्वायत्त विश्व निर्माण करणे ही गोष्ट वाटते तितकी सोपी नव्हती. पेंडसे यांच्यातील लेखकाला तर ते एक जबरदस्त आव्हान होते. 'रथचक्र'चा विषय पेंडसे यांच्या खाजगी विश्वाशी अत्यंत निकटचा. लेखकाची स्वतःची भावनिक गुंतवणूक झालेली आहे असा विषय हाताळणे काहीसे जोखमीचेच होते. विंदांसारखा जवळचा स्नेही कर्म मुष्किल आहे असे म्हणतो त्याचे हेही एक कारण असण्याची शक्यता नाकारता येण्यासारखी नाही. आप्तमंडळींचेच आक्षेप येतील एवढाच धोका नव्हता. कलावस्तूपासून योग्य ते aesthetic distance कायम ठेवून आवश्यक

त्या वस्तुनिष्ठ पातळीवरून या विश्वाकडे पाहायला हवे होते आणि ही गोष्ट निश्चितच कठीण होती. लेखक या नात्याने पेंडसे यांच्या बाबतीत तर आणखीही एक धोका संभवत होता. एखादी हृदयंगम व्यक्तिरेखा निर्माण करताना प्रत्यक्ष निर्मितीकाळात ते त्या व्यक्तिरेखेच्या केव्हा प्रेमात पडतील आणि कळत नकळत व्यक्तिरेखेचे उदात्तीकरण करण्याला केव्हा सुरुवात करतील याचा नेम नव्हता. 'एल्गार'मधील रघू, 'हद्दपार'मधील राजेमास्तर आणि 'गारंबीचा बापू'-मधील बापू–राधा यांच्याबाबतीत असा प्रकार पूर्वी घडलेला होता. परंतु, लेखकाला भुलविणाऱ्या कोणत्याही मायावी मोहजालात न फसता, पेंडसे यांनी साऱ्या अडचणींवर मात करून हे 'कठीण' कर्म तडीस नेले. प्रत्येक व्यक्तीच्या व्यक्तित्वाला जशा काही अंगभूत मर्यादा असतात तशाच तो निर्माण करीत असलेल्या कलाकृतीच्या संदर्भात प्रत्येक कलावंताच्याही काही मर्यादा असतात. या मर्यादांची जाणीव ठेवून स्वतःला स्वतःच्या बाहेर फेकण्याचा लेखक प्रयत्न करीत असतो. अशावेळी 'रथचक्र'सारखी देखणी कलाकृती जन्माला येते. 'रथचक्र'मधे पेंडसे यांनी जी उंची गाठली ती त्या पूर्वीच्या किंवा नंतरच्या कादंबऱ्यांमधेही त्यांना कधीही गाठता आली नाही.

अशी ही कादंबरी ! प्रत्यक्ष निर्मितीच्या काळात वर्ण्यविषयाशी कराव्या लागणाऱ्या विलक्षण मानसिक संघर्षाच्या खुणा उपलब्ध असलेल्या हस्तलिखित खडर्यात आणि त्यांच्या डायरीतही सापडतात.

७ एप्रिल १९६० रोजी रामनवमीच्या मुहुर्तावर या कादंबरीच्या लेखनाला आरंभ झाला. पण त्यापूर्वीही कितीतरी दिवस आधी 'रथचक्र' बीजरूपाने मनाच्या कप्प्यात खोल कुठेतरी वावरत होती. त्या संबंधी रोजनिशीत केलेल्या उल्लेखाची नोंद पेंडसे यांनी स्वतःच आत्मचरित्रात केलेली आहे. १९५९–६० सालामधे इतर अनेक विषयांचे चिंतन चालू असले तरी 'रथचक्र'चा विषय डोक्यातून काढून टाकणे शक्य होत नव्हते. मनाच्या गाभाऱ्यात खोल कुठे तरी दडून बसलेला हा विषय अनावर होऊन पृष्ठभागावर येण्याचा प्रयत्न करीत असावा. हा मार्च महिना. या काळात ह्या विषयाला तात्पुरते बाजूला ठेवून मनाला इतर विषयांकडे वळविण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न पेंडसे करीत असले तरी उफाळून येऊ पाहणारा हा विषय बाकीच्या इतर विषयांवर चित्त केंद्रित होऊ देत नव्हता. जाणिवेच्या पातळीवर मनाला एका विशिष्ट दिशेने वाकविण्याचा प्रयत्न करावा आणि नेणिवेच्या पातळीवर अर्धसुप्त मनात चालू असलेल्या घडामोडींमुळे प्रयत्न तोकडे पडावे आणि त्यातून निर्माण झालेल्या अस्वस्थतेमुळे काहीच धड होऊ नये, असे सारखे घडत होते. मार्चच्या १२ तारखेला रोजनिशीत केलेली नोंद पुरेशी बोलकी आहे. पेंडसे लिहितात :

" लघुकादंबरी सोडली. आता गा. बा. च्या नाट्यरुपांतरावर आलो

'रथचक्र' : मूळ हस्तलिखित प्रत, वही क्र. ३, पृ. १ ची प्रतिकृती. मुळात कृष्णाताई या व्यक्तिरेखेचे स्वरूप कसे होते हे याठिकाणी स्पष्ट होते.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३०१९
वा. क्र. २४०.९७
निवाद्य १९७१८४

आहे. मी हा काय पोरखेळ चालवला आहे ? चित्त कुठेच स्थिर होत नाही याचा अर्थ काय ? माझा हा पराभव आहे. सध्या इतका अस्वस्थ आहे-काल पुन्हा 'हद्दपार'चा विचार करीत होता ! आज गा० बा० चालू द्या. काय कराल ते थोडे आहे."

१९६० मधील मार्च महिना या अस्वस्थतेतच गेला. ३० मार्च रोजी 'रथचक्र' ची सुरुवात झाल्यानंतरच मनाची ओढाताण संपली. मूळ योजनेप्रमाणे जुलै-ऑगस्टकडे ज्या कादंबरीची सुरुवात होणार होती, तिने तीनचार महिने आधीच मनाचा ठाव घेतला. पेंडसे लिहितात : "इथून पुढे 'रथचक्र' कादंबरी पुरी होईपर्यंत त्यांनी (शिरुभाऊंनी) कोठेही पाहिले नाही."

हा विषय बीजरूपाने वावरत असावा असा उल्लेख पेंडसे करतात. परंतु या बिजाचे नेमके स्वरूप कसे होते ते मात्र त्यांनी कोठेही स्पष्ट केलेले नाही. खाजगी विश्वाशी अत्यंत निकटचे नातेसंबंध असलेल्या 'रथचक्र'चे बीज एका लहानशा पण अर्थपूर्ण घटनेमधे सापडणेही अशक्य नाही. प्रत्यक्ष कादंबरीकाराने त्याबाबतीत मौन बाळगले असल्यामुळे त्याविषयी फक्त तर्क करणे आपल्या हाती उरते ! प्रश्न आहे तो हा की उपलब्ध असलेल्या साधनसामुग्रीच्या आधारावर हा तर्क संभवनीय वाटला पाहिजे. 'रथचक्र' कादंबरी, या कादंबरीच्या मूळ खडर्याची उपलब्ध असलेली पाने आणि आत्मचरित्र यांचा साकल्याने अभ्यास करताना एक कयास बांधता येतो. दोन वर्षाच्या अजाण मुलाच्या गळ्यात त्याच्या आप्तमंडळींपैकी कोणीतरी एकाने गोवऱ्याची माळ घातल्यामुळे झालेली आईच्या मनाची तडफड हे ते बीज असावे. याच बिजाचा पुढे वृक्षासारखा विस्तार झाला.

गोवऱ्याच्या माळेचा प्रसंग 'रथचक्र'मधे पृ. ४४ वर येतो. आत्मचरित्रात पेंडसे यांच्या आईने-अंबुताईंनी-कथन केलेल्या आत्मकथेत प्रथम त्याचा उल्लेख येतो :

> लक्ष्मुमबाई माझ्याशी फार चांगल्या वागत. पण शिरू दोन वर्षाचा झाल्यावर त्यांना काय झाले ते ठाऊक नाही; पण माझ्याशी धड वागेनाश्या झाल्या. स्वतःला मूल नाही, हिच्या पोराचे सगळी कौतुक करतात म्हणून बिथरल्या की काय मला कळले नाही, पण माझ्याशी त्यांनी अबोला धरला. शिरू दिसला की नाक मुरडायच्या. एकदा तो पडवीत खेळत होता आणि लक्ष्मुमबाईंनी त्याच्या गळ्यात चक्क गोवऱ्याची माळ घातली. थोटी कुशी कोरडी भिक्षा मागायला येत असे. ती नेमकी त्यावेळी तिथे आली आणि मग गावभर सगळ्यांना सांगत सुटली. प्रकरण थोरल्या भावजीपर्यंत गेले. ते शहाणे, त्यांनी काही दिवस मला मुरूडला पोचविले.

मुरुडला माहेरी पोचविल्याचा उल्लेख सोडला तर हाच प्रसंग जशाचा तसा कादंबरीत येतो. गोवऱ्याच्या माळेचा प्रसंग शिरूभाऊंच्या वडिलांनाही चांगलाच लागला होता. प्रत्यक्ष शिरुभाऊ अजाण असताना घडलेला हा प्रसंग नंतरच्या काळात पेंडसे विसरले नव्हते. त्या प्रसंगाने खोलवर एक जखम केली होती. आपल्या बाल्यावस्थेविषयी लिहिताना पेंडसे लिहितात :

> लक्ष्मीकाकू (बोवांची बायको) तर लहर असली तर 'शिरूराया' अशी हाक मारी. शिरू ओ देई, पण आपण दोन वर्षाचे असताना या बाईने गोवऱ्याचो माळ घालून आपले कौतुक केले होते त्याचे त्याला स्मरण होई. "गोवऱ्यांचो माळ" त्याच्या डोक्यातून कधीच गली नाही. लक्ष्मीकाकू गेली तेव्हा त्या आठवणीची धार गेली एवढेच.

गोवऱ्याच्या माळेचा प्रसंग जसे ते विसरले नाहीत तशीच 'आपण एकटे आहोत, निराधार आहोत, अगण्य आहोत' ही माणसाला उदास करणारी भावना पेंडसे लहानपणापासूनच अनुभवीत आले. ही भावना पुढे अनेक दिवस कायम होती. आपल्या घरात आपल्या वडिलांना आणि आपल्याला दुय्यम दर्जाच्या नागरिकाची वागणूक मिळते ही गोष्ट देखील पेंडसे कधीही विसरले नाहीत. आत्मचरित्रात 'गोवऱ्यांच्या माळे'चा उल्लेख आणखी एके ठिकाणी येतो.

'रथचक्र'च्या पहिल्या खडर्याविषयी जी काही पाने आज उपलब्ध आहेत, त्यात २६-६-१९६० पासून तो १४-६-१९६० पर्यंत लिहिलेल्या २९ पृष्ठांचा अंतर्भाव होतो. या २९ पृष्ठांत सुरुवातीचे काही ठळक प्रसंग आलेले आहेत. यालाच मूळ खडर्यात भाग १ म्हटले आहे. भाग १ मधील घटनांचा विस्तार 'रथचक्र'मधील पहिल्या पाच प्रकरणांत झालेला आहे. लेखनाच्या अगदी सुरुवातीच्या काळात ज्या महत्त्वपूर्ण घटना लेखकाच्या डोळ्यासमोर होत्या त्यात 'गोवऱ्याच्या माळे'चा प्रसंग आहे. दि. ३०-६-६० रोजी लिहिलेला हा मुळातील प्रसंग :

> .... धुण्याचे पिळे टोपलीत भरून ती घरात आली. तिने अनेक तर्क केले होते–पण पडवीत पाह्यला मिळालं त्याची तिने अपेक्षा केली नव्हती. तिच्या मुलाच्या गळ्यात गोवऱ्यांची माळ घातली होती. तन्मय होऊन त्या माळेशी मुलगा खेळत आहे. थोरली आणि इतर जावा आजूबाजूला उभ्या राहून हसत आहेत, असं तिनं पाह्यलं. तिनं धुण्याची टोपली बाजूला ठेवली, मुलाच्या गळ्यातील माळ काढली आणि त्याला पोटाशी घेऊन रडत बसली.

बीजरूपाने मनात वावरणाऱ्या या घटनेने पाहता पाहता प्रचंड वृक्षरूप धारण करायला सुरुवात केली. या घटनेभोवती इतर घटनाही जमू लागल्या. 'रथचक्र'च्या प्रस्तावनेत पेंडसे सांगतात : की 'एका आईने आपल्या मुलाचं भलं

व्हावं याकरता केलेली धडपड' एवढीच 'रथचक्र'ची मूळ कल्पना होती. मला वाटते की आईने केलेल्या साऱ्या धडपडीची मूळं बाल्यावस्थेत मुलाच्या झालेल्या अपमानात दडलेली आहेत. शेवटीसुद्धा गोवऱ्याच्या माळेचा प्रसंग ती विसरलेली नव्हती.

खाजगी विश्व आणि स्वनिर्मित विश्व यामधील संबंधाविषयीचे पेंडसे यांचे विवेचन मुळातून वाचण्यासारखे आहे. पेंडसे लिहितात :

> ....'रथचक्र'मधे ज्या व्यक्ती आल्या आहेत त्या सगळ्या त्यांच्या नात्यातील व्यक्तींच्या तोंडवळ्यासारख्या आहेत. संबंधितांना त्या सहज ओळखू येतात. नायिका मुलग्याला घेऊन तालुक्याला जाईपर्यंतच्या भागातील अनेक घटना त्यांच्या घरात घडलेल्या. नंतरच्या भागातील काही घटना अशाच आहेत. पण त्या सगळ्या व्यक्तींचे, घटनांचे अर्थ 'रथचक्र'मधे शिरूभाऊंनी पार उलटे पालटे केले आहेत. ज्यांचे तोंडवळे ओळखता येतात तेसुद्धा प्रत्यक्षातील 'ते' नाहीत. उदाहरणार्थ, शिरूभाऊंचे विरागी चुलते. त्यांचे वर्णन मिळते जुळते आहे. नर्मदा-तटाकी ज्या वडवाह गावी होते ते तेथे त्यांना मौनीबुवा म्हणूनच ओळखतात. पण वास्तवातील आणि शिरूभाऊंच्या जगातील साम्य इथेच संपते. तरीसुद्धा त्यांचे अनेक आप्त दुखावले गेले. आपल्या घराण्यातील एका पूज्य व्यक्तीचे शिरूभाऊंनी विडंबन केले असा अनेकांनी ग्रह करून घेतला....प्रत्यक्षातील जगाशी वरवर कितीही साम्य दिसले तरी 'रथचक्र'मधील विश्व सर्वस्वी शिरूभाऊंचे होते.

पेंडसे यांचे आत्मचरित्र ज्यांनी काळजीपूर्वक वाचले आहे, अशा व्यक्तीलादेखील 'रथचक्र'मधील खाजगी अनुभवाचे सादपडसाद सहज ऐकू यावेत इतक्या या घटना आणि व्यक्ती स्पष्ट आहेत. 'रथचक्र'मधील 'तिच्या' सासऱ्याचा कीर्तन-प्रसंगी झालेला अलौकिक मृत्यू, मंतरलेले गंडे आणि ताईत विकून मधल्याने जी अमाप माया गोळा केली त्याविषयीचा उल्लेख, स्वतःच्या हुषारीवर स्कॉलरशिप मिळविणारा लखनौवाला, पेंडसे यांच्या वडिलांच्या आत्येची आठवण करून देणारी थोरली, लहान्याने फणसाचे गरे खाल्ले तो प्रसंग वगैरे अनेक घटना आणि व्यक्ती प्रत्यक्ष जीवनातील व्यक्तींची आणि घटनांची आठवण करून देतात. पेंडसे यांनाही या गोष्टीची जाणीव आहे आणि त्याची स्पष्ट कबुलीही त्यांनी दिलेली आहे. त्यांची कैफियत एवढीच की 'रथचक्र'मधील काही व्यक्तींचा तोंडवळा प्रत्यक्षातील काही व्यक्तींशी ओळखू येण्याइतपत मिळता जुळता असला तरी कादंबरीतील 'त्या'व्यक्ती म्हणजे प्रत्यक्षातील 'त्या'व्यक्ती नव्हेत. खाजगी जीवनातील व्यक्तींचे आणि घटनांचे संदर्भ 'रथचक्र'मधे उलटे पालटे झाले आहेत. त्यामुळे 'रथचक्र'मधील विश्व हे खाजगी विश्वातून उमलणारे असले तरी ते सर्वस्वी

निराळे आहे. या दोहोंमधे गल्लत होऊ देता कामा नये.

एका मर्यादेपर्यंत हे विवेचन समजण्यासारखे आहे. पण काही बाबतीत – विशेषतः मौनीबुवांच्या बाबतीत – हे समर्थन पटण्यासारखे वाटत नाही. कादंबरीतील मौनीबुवांची व्यक्तिरेखा आणि नर्मदातटाकी बारा वर्षं पुरश्चरण करीत बसलेले त्यांचे विरागी काका ह्या दोन्ही व्यक्ती एकच आहेत असे वाटण्याइतपत त्या दोहोमधे कमालीचे साम्य आहे. घटनांचे आणि व्यक्तींचे संदर्भ उलटे पालटे करण्याच्या भरात पेंडसे यांनी मौनीबुवांचे लग्न 'ति'च्याशी लावून दिले आणि तिला त्याच्याविषयी वाटणारा तिरस्कार व घृणेचे भावनिक समर्थन करण्यासाठी त्याच्या झटपट कामक्रीडेची वर्णने केली आहेत. मौनीबुवांविषयी आदर असणाऱ्या व्यक्तीच्या भावना दुखावल्यास आश्चर्य वाटण्यासारखे त्यात काही नाही. 'हिमालयाची सावली'मधील महर्षी कर्व्यांच्या उत्तुंग व्यक्तित्वाची आठवण करून देणारी व्यक्तिरेखा म्हणजे प्रत्यक्षातील महर्षी कर्वे नव्हेत हे पटणे जितके कठीण तितके मौनीबुवा म्हणजे प्रत्यक्षातील मौनीबुवा नव्हेत हे पटणेही कठीण ! प्रत्यक्ष जीवनातील एक व्यक्ती घ्यायची, तिच्या पांढऱ्या रंगामधे स्वतःच एक काळी छटा मिसळून द्यायची आणि निर्माण झालेल्या काळ्या-पांढऱ्या रंगातील व्यक्तिरेखेचे समर्थन करताना ती व्यक्तिरेखा म्हणजे प्रत्यक्षातील 'ती' व्यक्ती नाही असे सांगायचे, हे पटण्यासारखे नाही.

काही विशिष्ट व्यक्तींच्यात बाबतीत हे साम्य जाणवते असे नाही. नायिका आणि तिची मुले ही जरी लेखकाची स्वतंत्र निर्मिती असली तरी 'आपण निराश्रित आहोत, निराधार आहोत. गरिबीमुळे आपल्याला या घरात स्थान नाही. आपल्याला दुय्यम दर्जाची वागणूक मिळते' हा संपूर्ण कादंबरीला व्यापून टाकणारा नायिकेच्या मनातील भावकल्प आणि मुरडीचे घर व आप्त यांच्याविषयी खुद्द पेंडसे यांच्या मनातील भावकल्प यांच्यातील साधर्म्य लक्षात घेतले तर स्वतःच्या भाव भावनांचे नायिकेवर आरोपण करताना पेंडसे एकप्रकारे Self-projection करीत आहेत असे वाटू लागते.

खरे तर खाजगी विश्वातील प्रत्यक्ष व्यक्ती व घटना आणि कादंबरीतील व्यक्ती व घटना यातील साम्यस्थळे शोधणे हा प्रस्तुत लेखनाचा उद्देश नव्हे. कारण संदर्भ बदलून अशा काही घटना व व्यक्ती कादंबरीत याव्यात हे आपण गृहीतच धरतो. दुसरे असे की प्रत्यक्ष जीवनात घडलेल्या काही घटना कादंबरीत याव्यात ही गोष्ट पेंडसे यांच्याबाबतीत नवीन नाही. 'एल्गार'पासून तो थेट 'लव्हाळी'पर्यंत अशा अनेक घटना दाखविता येतील. 'रथचक्र'च्या संदर्भात या गोष्टीचा मुद्दाम उल्लेख करण्याचे प्रयोजन हेच की लेखक या नात्याने कादंबरीच्या निर्मिती-काळात पेंडसे आपल्या खाजगी अनुभवविश्वापासून किती जवळ उभे आहेत, हे कळावे. 'रथचक्र'चे वैशिष्ट्य हे की इतक्या जवळ असूनही कलात्मक

निर्मितीसाठी आवश्यक असलेल्या ताटस्थ्याचे भान पेंडसे विसरले नाहीत. किंबहुना थोडे वेगळ्या शब्दात असेही म्हणता येईल की खाजगी अनुभवविश्वाच्या अत्यंत जवळ असल्याच्या जाणिवेमुळेच कलात्मकदृष्ट्या ताटस्थ्य आवश्यक होऊन बसले. ताटस्थ्याशिवाय स्वतःच्या अनुभवविश्वाकडे 'विश्लेषणात्मक' (analytical) दृष्टिकोनातून पाहणे अशक्य होते. निरीक्षण, विश्लेषण, आणि संश्लेषण या तीन aspects पैकी विश्लेषणाला ओघानेच महत्त्व प्राप्त झाले. परिणामतः नायिकेची पिळवटून टाकणारी वेदना साकार करताना आणि तिच्या व्यक्तित्वाचे अनेक कंगोरे डोळ्यापुढे उभे करताना ते कुठेही उदात्तीकरण होऊ देत नाहीत. नियतीविरुद्ध चालू असलेल्या तिच्या विलक्षण झगड्यात तिची जिद्द, चिवटपणा याची जाणिवही प्रकर्षाने होते. अभिजात वाङ्मयात प्रत्यही जाणवणारा संयम (classical restrain) हे 'रथचक्र'चे अत्यंत महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

एप्रिल महिना उजाडल्यानंतर कादंबरी संपूर्ण तपशिलासह उभी राहिली आणि ७ एप्रिल १९६७ रोजी प्रत्यक्ष लेखनाला सुरुवात झाली असा उल्लेख आहे. आज उपलब्ध असलेल्या मूळ खर्ड्यामधे काही सुटी पाने, १०० पानांचे एक नोटबुक आणि १०० पानाची एक वही यांचा अंतर्भाव होतो. यापैकी नोटबुकाच्या पहिल्या पानावर वरच्या डाव्या कोपऱ्यात तारखेची नोंद असून त्याखाली पत्ता आहे. शिवाय याच पानावर 'सुख पाहता जवापडे', 'दुःख पर्वता एवढे', 'तिसरा फासा', 'कुंकवाची आग' (धग) अशी संकल्पित कादंबरीची काही संभाव्य शीर्षके दिली आहेत. शिवाय याठिकाणी न उल्लेखिलेल्या आणखी दोन शीर्षकांचा–'दुःखी', 'स्मृतिचित्रे'–संभाव्य शीर्षकामधे अंतर्भाव करावा लागेल.

उपलब्ध असलेल्या सुट्या पानांपैकी पहिल्या पानावर २६-६-(६०) व २७-६-(६०) अशा तारखांच्या नोंदी आहेत–म्हणजे ७ एप्रिल १९६० ते २६-२७-१९६० या दरम्यान लिहिलेली पाने उपलब्ध नाहीत. या काळात पेंडसे सुरुवातीपाशी अडखळले असावे हे उघड आहे. एकदा मौनीबुवांचे लहानपण, एकदा थोरली जाऊ, नंतर मधला दीर असे अनेक प्रारंभ करून नंतर त्यांनी ते बाद केल्याचा उल्लेख आहे. हे सर्व प्रयोग याच काळातील असावे. नंतर नायिकेच्या लहानपणापासून नेहमीच्या पद्धतीने त्यांनी सरळ धोपटमार्गी 'सुरुवात' केली. तेही जमणार नाही हे कळत होते. परंतु 'सुरुवात करू, मार्ग दिसेल' अशा भरवशावर त्यांनी लेखनाला प्रारंभ केला. या 'सुरुवाती'विषयीची सविस्तर नोंद आत्मचरित्राच्या पृ. ४५१ वर सापडते. ११-५-६० रोजी 'काही नवीन कल्पना सुचत आहेत; त्यामुळे आरंभच बदलावा लागेल.' असा उल्लेख सापडतो दि. २६-६-१९६० पासून १४-८-१९६० पर्यंत अतिशय मंदगतीने

पण सातत्याने लेखन सुरू होते व याच सुट्या पानांपैकी शेवटच्या पृष्ठावर खालच्या बाजूला या भागाची प्रेसकॉपी ७-९-६० रोजी पूर्ण केल्याचा उल्लेख आहे.

उपलब्ध हस्तलिखित प्रतीनुसार ७-९-६० नंतर एकदम ९-५-६१ पासून सुरू केलेल्या लेखनाचा मूळ खर्डा सापडतो. हा भाग म्हणजे ६ व्या प्रकरणातील दुसऱ्या छेदकाचा प्रारंभ.

७-९-६० ते ९-५-६१ च्या दरम्यान झालेल्या लेखनाची संगती लावणे हे एक कठीण कर्म आहे. या काळात लेखन थांबले नव्हते हे निश्चित. आत्मचरित्रातील ८-१०-६०, १७-१०-६०, १-११-६०, ५-११-६०, १०-१२-६० १६-१-६१ च्या नोंदी हे स्पष्टच दर्शवितात की लेखनात सातत्य होते. मूळ खर्ड्यात प्रकरणशः विभागणी नसून भागानुसार विभागणी केलेली आहे. संपूर्ण कादंबरी ७ भागात विभागली गेली असून प्रकाशित कादंबरीतील प्रकरणांचा विचार करता प्रत्येक भागात त्याच्यापुढे निर्देशिलेल्या प्रकरणांचा अंतर्भाव करता येईल.

	पृष्ठ संख्या	प्रकरणे
भाग १	२९	१, २, ३, ४, ५
भाग २	१७	६, ७
भाग ३	१४	८, ९
भाग ४	२७	१०, ११
भाग ५	२४	१२
भाग ६	३०	१३
भाग ७	३३	१४

यावरून असे दिसते की भाग १ मधील ५ प्रकरणाचे पुनःपुन्हा लेखन झाले असावे. याच भागाच्या प्रेस कॉपीची पहिली २५ पृष्ठें १६-१-६१ ला विंदा करंदीकरांना वाचून दाखविली असावी व याच पहिल्या भागाची पूर्ण प्रेस कॉपी २-२-६१ ला पूर्ण झाली असावी. ता. २ फेब्रुवारी रोजी ज्या पहिल्या १०० पानांचे वाचन झाल्याविषयी उल्लेख आहे तोही याच भागाविषयी असावा.

२२-३-६१ ला दुसऱ्या भागाचे लेखन सुरू झाल्याचा उल्लेख आहे. पण २२-३-६१ ते ९-५-६१ पर्यंत झालेला लेखनाचा मूळ खर्डा उपलब्ध नाही. ९-५-६१ रोजी डायरीत केलेली नोंद गोंधळात टाकणारी आहे. 'दुसऱ्या भागाची २० पाने लिहून झाली' असा उल्लेख आहे. पण उपलब्ध हस्तलिखितप्रमाणे या दिवशी फक्त एकच पृष्ठ लिहिल्या गेले. बहुधा २२-६-६१ ते ९-५-६१ च्या दरम्यान लिहिलेल्या मजकूराची पुन्हा कॉपी केल्याविषयीचा हा उल्लेख असावा. हे या भागाचे द्वितीय लेखन. हस्तलिखित प्रतीतील पृ. १८ (वही क्र. २) वर केलेल्या नोंदीप्रमाणे याच भागातील ३० पानांचे तिसरे लेखन

२१-६-६१ रोजी पूर्ण झाल्याचे व २५-६-६१ ला करंदीकरांकडे त्याचे वाचन झाल्याची नोंद आहे. १४-६-६१ रोजी रोजनिशीत केलेली नोंद पुन्हा गोंधळात टाकणारी आहे. त्या नोंदीनुसार १४-६-६१ रोजी वीस पानांची पुन्हा (चौथ्यांदा ?) प्रेस कॉपी केली असावी असे दिसते. याचा अर्थ ज्या भागाचे करंदीकराकडे जे वाचन झाले ते बहुधा चवथे लेखन असावे.

या नंतरच्या हस्तलिखित प्रतीतील तारखांच्या नोंदीमधे सातत्य आहे. या मूळ प्रतीच्या वही क्र. ३ पृष्ठ ९६ वर 'सोमवार दि. २ आक्टोबर १९६१ रोजी संध्याकाळी ७-२५ वाजता कादंबरी समाप्त झाल्याचा' निर्देश केलेला आहे. व तो ३-१०-६१ रोजी डायरीत केलेल्या नोंदीशी जुळणारा आहे. यानंतर अवघ्या सहा दिवसांनी कादंबरीची पूर्ण प्रेस कॉपी झाली.

या उल्लेखांचा विस्ताराने निर्देश करण्याचे कारण एवढेच की कादंबरी किती अवस्थांतून गेली त्याचा अदमास घेता यावा, त्याचबरोबर हस्तलिखित प्रतीचा निदश करताना नेमका कोणत्या खडर्याचा आपण निर्देश करीत आहोत हे स्पष्ट व्हावे. प्रत्येकच भागाचे पुनःपुन्हा पुनर्लेखन झालेले आहे. प्रत्येकच पुनर्लेखनात कळत नकळत विस्तार होत गेला आहे. पण 'एलगार'मधील विस्तारप्रक्रियेपेक्षा या विस्ताराचे स्वरूप काहीसे भिन्न आहे. वास्तविक विस्तार हा शब्दसुद्धा याठिकाणी फारसा बरोबर वाटत नाही; त्याऐवजी वाढ (grouth) शब्द वापरणे जास्त संयुक्तिक ठरणार आहे.

वरील विवेचनावरून आणखी एक गोष्ट चटकन लक्षात येईल. बांधणीच्या दृष्टीने 'रथचक्र'ची निर्मिती आणि पेंडसे यांच्या इतर कादंबऱ्यांची निर्मिती यात एक सूक्ष्म पण महत्त्वाचा फरक आहे. या इतर कादंबऱ्यांच्या मूळ खडर्याचे लेखन अथपासून इतिपर्यंत सातत्याने होत गेले. 'कलंदर'मधेही सुरुवातीला पेंडसे थोडेसे अडले होते. पण एकदा सुरुवात झाल्यानंतर मूळ खडर्याचे लेखन सातत्याने होत गेले. याचा अर्थ या कादंबऱ्यांमधे परिष्करण नव्हती असा नाही. पण मूळ खडर्याचे लेखन झाल्यानंतर ही परिष्करणे होत गेली. 'रथचक्र'मधे मात्र अथपासून इतिपर्यंत मूळ खडर्याचे सातत्याने लेखन झालेले नाही. कादंबरीची मुळात भागशः विभागणी केल्याविषयीचा उल्लेख वर आलेला आहे. प्रत्येक भाग म्हणजे एक मोठे युनिट होते. उदाहरणार्थ, प्रारंभापासून नायिका तालुक्याला जाईपर्यंतचा भाग हे एक मोठे युनिट. या भागाची छोट्या छोट्या अनेक छेदकात विभागणी झालेली आहे. हे वेगवेगळे छेदक केवळ एकत्र करून प्रकरणांची बांधणी केली असती तर ती एकप्रकारची सांधेजोड (padding) झाली असती. त्यामुळेच पुनःपुन्हा लेखनाचा प्रपंच करावा लागला. पहिल्या भागाची मजबूत आणि चिरेबंद बांधणी होईपर्यंत दुसऱ्या भागाकडे पेंडसे वळले नाहीत. पहिल्या भागाची प्रेस कॉपी पूर्ण व्हायलाच तब्बल आठ-दहा महिन्याचा कालावधी जावा

लागला हे लक्षणीय आहे.

ही संपूर्ण बांधणी एखाद्या शिल्पासारखी आहे. शिल्प उभे करण्यापूर्वी त्या शिल्पाकृतीचे वजन आणि तोल लक्षात घेऊन मजबूत पायाबांधणी करावी आणि नंतर त्या पायाच्या आधारावर खालून वर शिल्प घडवीत जावे तशी ही बांधणी आहे. या विशिष्ट लेखनपद्धतीत कोणत्याही अनावश्यक वा प्रयोजनशून्य पात्राचा कादंबरीविश्वात शिरकाव होणे अशक्यच होते. 'कलंदर'मधे मोतीरामच्या बाबतीत जो घोटाळा झाला तसा इथे होणे जवळ जवळ अशक्यच होते. 'रथचक्र'मधे अनावश्यक वाटणारे एकही पात्र नाही.

अनेक अवस्थांतून गेलेल्या 'रथचक्र'सारख्या कादंबरीत परिष्करणे झाली नसती तरच नवल. पेंडसे यांच्या इतर कादंबऱ्याप्रमाणेच 'रथचक्र'ही याला अपवाद नाही. इतक्या अनेक ठिकाणी वेगवेगळ्या प्रकारचे बदल केलेले आहेत की सर्वच बदलांची नोंद करणे दुरापास्त व्हावे. बदल अनेक पातळीवर होत असतात. या परिष्करणाचे लहानातले लहान युनिट म्हणजे शब्द. आशयाचे रूप काटेकोरपणे अचूक आणि नेमक्या शब्द योजनेतून पकडण्याच्या बाबतीत पेंडसे दक्ष असतात. परंतु अभिव्यक्तीच्या पहिल्या झपाटलेल्या अवस्थेत अचूक शब्द नेमके येतीलच असे नाही. पुष्कळवेळा साधा शब्दही आठवत नाही, किंवा नेमका जो आठवतो तो तितकासा समर्पक वाटत नाही. अशावेळी अशा शब्दाखाली एक तर रेघ ओढलेली असते किंवा पर्यायी शब्द कंसात लिहिलेला असतो किंवा कधीकधी तर चक्क रिकामी जागा सोडून त्यात एक रेघ ओढलेली असते. उदाहरणार्थ नवऱ्याविषयी तिला वाटते : 'ह्या माणसानं आपल्या संसाराचं वाटोळं केलं.' परिष्करणात 'वाटोळं' या शब्दाची जागा 'खोबरं' शब्द होतो आणि तिच्या चुथडा झालेल्या संसाराच्या संदर्भात तो जास्त संयुक्तिक वाटतो. कधीकधी दोन समानार्थी शब्दांपैकी नेमका कोणता शब्द निवडावा याविषयी लेखनकाळात निर्णय होत नाही. या प्रसंगी मूळ खर्ड्यात दोन्ही शब्द कायम राहतात. अंतिम फेरीत मात्र दोन्हीही शब्द बाजूला सारून तिसराच शब्द त्याची जागा घेतो. नायिकेच्या मनात नवऱ्याविषयी उलट सुलट विचारांचे काहूर माजते. त्याला अनुलक्षून पुढच्या छेदकाचा आरंभ करताना निवेदक सांगतो : 'रात्री अंथरुणावर पडली तेव्हा डोक्यातलं वादळ शमलं (निवालं) होतं.' परिष्करणात हे दोन्ही शब्द गळून पडतात आणि 'शांत' हा शब्द 'शमलं' आणि 'निवालं' याची जागा घेतो. काही ठिकाणी मूळ खर्ड्यातील शब्द बदलून नवीन शब्दाची योजना का केली ते चटकन कळत नाही. उदाहरणार्थ, 'रथचक्र'च्या पृ. १११ वर 'परमेश्वराने तिच्या हाती पुन्हा एकदा कोरी पाटी दिली होती' असा उल्लेख

आहे. मुळात परमेश्वर शब्दाऐवजी 'विधाता' शब्द होता. आणखी एका ठिकाणी नेमका 'विधाता' शब्दाला डच्चू मिळाला आहे. पृ. १३२ वर तिच्या जीवनात घडत असलेल्या अनेक घटनांमधे 'काहीतरी संवाद असावा' असे तिला वाटू लागते. थोडे पुढे गेल्यावर निवेदक सांगतो : 'सगळ्या मागे कोणाचा तरी गूढ हात फिरत आहे...अशी तिला शंका येऊ लागली.' प्रकाशित कादंबरीतील या वाक्यामधील 'कोणाचा' तरी या शब्दाऐवजी मूळ खडर्यामधे 'विधात्याचा गूढ हात' असे शब्द आहेत. हा लहानसा वाटणारा बदल महत्त्वाचा आहे. कादंबरी मध्यावर आल्यानंतर नायिकेच्या साऱ्या संघर्षाकडे पेंडसे 'स्त्री विरुद्ध नियती' या दृष्टिकोनातून पाहू लागले होते. स्वाभाविकच 'विधाता' शब्दाची योजना करून पेंडसे ही व्यक्ती कळत नकळत निवेदकाच्या भूमिकेवर कुरघोडी करीत होती. नायिकेच्या साऱ्या धडपडीतून तसे सूचित होणे वेगळे आणि प्रत्यक्ष निवेदकाने त्याचा स्पष्ट निर्देश करणे वेगळे. निवेदक स्वतःच ज्यावेळी अशा प्रकारची स्पष्ट विधाने करतो त्यावेळी कादंबरीतील संघर्षाकडे वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून पाहण्याच्या शक्यतांवर मर्यादा पडते. त्यामुळेच परिष्करणात 'विधाता' हा शब्द गळून पडावा हे संयुक्तिक वाटते.

काही शब्द परिष्करणात गळाले किंवा बदलल्या गेले त्याचा विचार जसा महत्त्वाचा तसेच काही शब्द का गळले नाहीत त्याचाही विचार करणे आवश्यक वाटते. शेवटच्या प्रकरणात नवरा परत येतो तो प्रसंग पाहा. रोज सकाळी लोक त्याच्या पुढ्यात येऊन बसतात. तो अवाक्षरही न बोलता पद्मासन घालून बसून राहतो. लोक मात्र टक लावून त्याच्याकडे पाहात राहतात. याविषयी लिहिताना निवेदक सांगतो : 'चुलीशी काम करता करता हा फार्स ती पाही.' कादंबरीतील वातावरण आणि एकूण निवेदनाचा स्तर लक्षात घेता इथे 'फार्स' हा शब्द खटकतो व परिष्करणातही तो कसा गळून पडला नाही याविषयी आश्चर्य वाटते. त्याचप्रमाणे तिच्या झोपलेल्या सतरा अठरा वर्षे वयाच्या मुलाला तिने अंथरुणावर 'अलगद' ढकलल्याचा उल्लेख येतो. तोही खटकणारा आहे. मुळातील 'हलक्या हाताने' हे शब्द 'अलगद' या शब्दापेक्षा जास्त समर्पक होते.

शब्दाप्रमाणेच वाक्यातही अनेक कारणांमुळे बदल संभवतात. मुळातील काही वाक्येच एकूण आशयाच्या दृष्टीने धूसर किंवा अस्पष्ट वाटतात. अशी वाक्ये बदलणे अपरिहार्य असते. कधीकधी निवेदनाचा ओघ आणि लय लक्षात घऊन काही वाक्यांतील शब्दक्रम बदलावा लागतो. काही ठिकाणी मुळातील वाक्यच गाळावे लागते तर काही ठिकाणी दोन वाक्यांमधे आणखी एखादे वाक्य जोडन आशयाच्या कडा रेखीव कराव्या लागतात. काही ठिकाणी आशयाची विसंवादी वाटणारी मुळातील वाक्यरचना बदलावा लागते तर काही ठिकाणी परिणामाकडे पाहता मूळ वाक्य तोडावे लागते. पेंडसे यांनी वाक्यावाक्यागणिक

केलेल्या परिष्करणाला अशी अनेक कारणे संभवतात. सर्वच कारणांचा खल याठिकाणी करावयाचा नाही, पण वाक्यांमधे झालेल्या महत्त्वाच्या बदलांची नोंद घेणे आवश्यक वाटते. 'रथचक्र'मधील भाषेचा एक विशेष हा की इथे भाषेचा ताजेपणा (freshness) सतत जाणवत राहतो. यादृष्टीने मूळ खर्ड्यातील काही शब्दप्रयोग पाहण्यासारखे आहेत. नित्याच्या वापरामुळे काही शब्द वापरून वापरून झिजून जातात आणि त्यांची अर्थवाहकता नष्ट होते. तशीच काही ठराविक शब्दसंहती आणि वाक्प्रचार यांची अर्थवाहकता मर्यादित होते. अशा ठराविक स्वरूपाच्या शब्दसंहतीमुळे भाषेलाही एक प्रकारचा शिळेपणा (Staleness) येतो. मूळ खर्ड्यात असलेल्या अशा अनेक शब्दसंहती आणि वाक्प्रचार पेंडसे यांनी निर्धाराने दूर सारल्या आहेत. 'गोगलगाय अन् पोटात पाय', 'आकाशाला ठिगळ घालणे', 'माशा मारीत बसणे', 'तापल्या तव्यावर भाजून घेणे', 'भीक नको पण कुत्रा आवर', 'वड्याचे तेल वांग्यावर काढणे', 'अस्मान ठेंगणे होणे', 'भात्यातली हवा काढणे', बैला गेला आणि खोपा केला' यासारखे वाक्प्रयोग परिष्करण काळात कटाक्षाने वगळण्यात आल्याचे दिसते. जुनाट वाटणारी शब्दसंहती सहजपणे दूर सारता येते, हे खरे तसाच कधी कधी आकर्षक वाटणाऱ्या वाक्यांचा मोहही अनावर होतो. अशा एकदोन स्थळांचा उल्लेख पेंडसे यांनी स्वतःच केला आहे. दहा वर्षे नवऱ्यापासून दूर राहूनही आपण पवित्र राहिलो या भावनेच्या अहंकारी साक्षात्कार ती अनुभवते. निवेदक सांगतो :

> आपल्या (पातिव्रत्या) पावित्र्याबद्दल प्रथमच तिला अहंकारी साक्षात्कार झाला. निर्वात प्रदेशाला हवेचा प्रचंड दाब जाणवावा त्याप्रमाणे तिला वाटलं.'

मुळात 'पातिव्रत्य' आणि 'पावित्र्य' हे दोन्ही शब्द कायम होते. आशयाशी विसंगत असा 'पातिव्रत्य' हा शब्द टिकणे शक्यच नव्हते. त्याची जागा पावित्र्याने घेतली. मुळातील कल्पना स्पष्ट होण्यासाठी आणखी एक वाक्य जोडण्यात आले. अंतिम फेरीत 'पावित्र्यात अहंकारी साक्षात्कार ती अनुभवत होती. नवऱ्याविषयी काही वाटो, गेल्या दहा वर्षात परपुरुषाचा विचार तिला शिवला नव्हता. निर्वात अवकाशाला हवेचा दाब जाणवत होता त्याप्रमाणे तिला वाटलं,' असे रूप सिद्ध झाले. याच परिच्छेदाचे शेवटी 'आपलं हे पावित्र्य क्लीवेचं आहे हे तिला दिसत नव्हतं. त्या अज्ञानाच्या बेहोषीत तिनं नवऱ्याच्या फोटोची पूजा करायचं ठरविलं,' असे मुळातील वाक्य होतं. 'आपलं हे पावित्र्य हे एका क्लीवेचं होतं याचा तिला पत्ताही लागला नाही. अज्ञानाच्या बेहोषीत ती झोपी गेली.' असे त्याचे परिष्कृत स्वरूप. या वाक्याचा मोह अनावर होत असला तरी शेवटच्या क्षणी 'हे वाक्य लेखक बोलतो आहे' असा वास

आल्याने गाळण्यात आले* असाच काहीसा प्रकार आणखी एका वाक्याच्या बाबतीत घडला. 'सुखदुःखाच्या सर्पमैथुनातून आयुष्यानं उभं राहावं हीच जगाची रीत–' प्रकाशित कादंबरीतील या वाक्याच्या जागी मूळ खडर्यात याच वाक्याची तीन वेगवेगळी रूपे होती. (१) सुखदुःखाचे सर्प मैथून सगळ्याच आयुष्यात असते. (२) सुखदुःखाचे सर्प मैथून म्हणजेच आयुष्य. (३) सुखदुःखाच्या सर्प मैथुनातून आयुष्य पुढे सरकत असते. ही तिन्ही रूप जाऊन प्रकाशित कादंबरीतील शेवटचे परिष्कृत रूप कायम टिकले. गमतीची गोष्ट ही की ह्या वाक्यालादेखील लेखक बोलत असल्याचा वास येतोच. अशीच आणखीही वाक्ये दाखविता येतील. 'रथचक्र'ची निवेदनपद्धतीही थोडीफार याला कारणीभूत आहे. तृतीय पुरुषी निवेदनाने सुरुवात होते आणि पुढे पुढे सरकावे तसे हे तृतीय पुरुषी निवेदन प्रथमपुरुषी निवेदनात विलीन होत असल्याचा भास होतो. हे निवेदन शैलीचे वैशिष्ट्य आहे यात शंका नाही. परंतु यामुळे निवेदक आणि नायिका एकच असल्यासारखा भास होतो. परिणामतः कधीकधी लेखकच निवेदकाच्या मुखातून बोलत असल्यासारखे वाटते. अशी स्थळे संख्येने तुरळक असली तरी लक्षणीय आहेत.

क्वचित लेखकाला एखाद्या वाक्याचा मोह अनावर होतो हे आपण पाहिले. या उलट कधीकधी एखादे चांगले वाक्य, प्रतिमा, उपमा परिष्करणात का गळून पडते त्याचे समाधानकारक उत्तर मिळत नाही. नवऱ्याविषयी नको ते विचार नायिकेच्या मनात येतात. तरीही इतराकडे पाहून आपणही 'श्रद्धावान' व्हायचे ती ठरविते. नवीन नाटकाचे वेत आखू लागते. त्याविषयी सांगताना निवेदक म्हणतो : 'आपण काही चुकत आहोत असं कबूल करायला तिचं मन तयार नव्हतं; पण परीट घडीच्या वस्त्रांनी पारोसं शरीर झाकावं तसं तिनं करायचं ठरविलं.' मुळातील ही देखणी उपमा का गळून पडली ते कळत नाही.

---

* या वाक्याविषयी पेंडसे लिहितात : "आपण 'पवित्र' राहिलो ह्या कल्पनेने नायिका एकदा स्वतःवरच खूष होते. त्यावेळी 'ते पावित्र्य एका क्लीबेचे होतं याचा तिला पत्ताही लागला नाही. अज्ञानाच्या बेहोशीत ती झोपी गेली,' असे एक वाक्य आले होते. हे वाक्य लेखक बोलतो आहे असा वास शिरूभाऊंना येत होता. एकीकडे ते वाक्याच्या मोहात पडले होते. श्री. पुं. नी निःसंदिग्ध शब्दात 'नको' म्हणून सांगितले आणि शिरूभाऊंनी सांगितले, 'मग उडवा त्याला.'"

गमतीची गोष्ट ही की नेमके हेच वाक्य 'आक्टोपस'मधे पृ. ३३४ वर मंजूच्या तोंडी येते. नवऱ्याशी असलेल्या आपल्या संबंधाचे स्वरूप कसे होते हे सांगताना मंजू म्हणते 'पण माझ्यातली स्त्री गेली १५ वर्षं मेली होती, त्यामुळे माझं हे पावित्र्य क्लीबेचं होतं. त्याचं श्रेय मला नको आहे.' एखाद्या वाक्याचा कादंबरीकाराला स्वतःच किती मोह पडू शकतो त्याचे हे एक उत्तम उदाहरण आहे. विशेष म्हणजे 'आक्टोपस'च्या मूळ खर्डयात ते वाक्य नव्हते. ते नंतर टाकण्यात आले.

कधीकधी मुळातील स्वतंत्रपणे वेधक वाटणाऱ्या उपमेची जागा त्याहीपेक्षा जास्त अन्वर्थक उपमेने घेतल्याचे दिसते. होळीच्या रात्री कृष्णाताई मुलग्याला फाका म्हणायला सांगते आणि बक्षिसाचे अमिष दाखवून बाहेर जमलेल्या मुलांवर 'कडी' करण्याला उद्युक्त करते. त्यावेळची मुलग्याची प्रतिक्रिया पाहण्यासारखी आहे. 'त्याने झटक्याने नकार दिला. लक्ष नसताना उद्‌वत्तीचा चटका बसावा तसं त्याला झालं.' मुळातील या प्रतिक्रियेपेक्षा प्रकाशित कादंबरीतील प्रतिक्रिया जास्त समर्पक आहे : '"छॅट्"—अंगावर पडलेली पाल झटकून टाकावी तसं तो बोलला.' अभद्रसूचन, फांकेशी निगडित ओंगळपणा आणि किळसवाणेपणा हे लक्षात घेता पाल झटकून टाकण्याची कल्पना उदबत्तीच्या चटक्यापेक्षा या संदर्भात अधिक संयुक्तिक वाटते.

शब्द आणि वाक्याप्रमाणे परिच्छेद, छेदक (Section) या मोठ्या युनिट-मधेही बरेच बदल झालेले आहेत. त्यातील काही महत्त्वाच्या स्थळाकडेच दृष्टिक्षेप टाकता येईल. मूळ खर्ड्यातील हा परिच्छेद पहा :

> मिटल्या डोळ्यापुढे तो केव्हा उभा राहिला तिला समजलं नाही. उन्हानं रापलेला दिसत होता. पण तसा काही बदलला नव्हता. त्याच्या कपाळाच्या उजव्या कोपराकडे तिचं लक्ष गेलं. दहा वर्षापूर्वीची खोक तिथं दिसत होती. कोपऱ्यापासून छाटलेला त्याचा हात ती पाहात होती. कुत्रीची पिल्लं एकमेकावर वेडीवाकडी पडून राहावीत त्याप्रमाणे त्याचे केस डोक्याला लटकले होते. छातीवर रुळणाऱ्या त्याच्या केसात अधूनमधून पांढरे केस डोकावत होते. तो पन्नाशीच्या घरात आला याचं स्मरण तिला झालं. टक लावून त्याच्याकडे ती पाहात होती.
>
> पाहता पाहता तिच्या छातीतून भीतीची सणक आरपार गेली. आपल्याला पुन्हा मूल होणार ! तिने जोराने मान झटकली. काय हे वेडेवाकडे विचार—

या परिच्छेदाची प्रकाशित कादंबरीतील पृ. ११६ वरील परिच्छेदाशी तुलना करून पाहण्यासारखी आहे.

> मिटल्या डोळ्यापुढे नवरा केव्हा उभा राहिला, तिला कळलं नाही. उन्हानं रापला होता. त्याच्या कपाळाच्या उजव्या कोपऱ्याकडं तिचं लक्ष गेलं. दहा वर्षापूर्वी तिनं पाहिलेली खोक त्याठिकाणी होती. कोपरापासून छाटलेला त्याचा डावा हात दिसत होता. दोरखंडासारखे केस डोक्यावर पडले होते. छातीवर दाढीचे केस रुळत होते. मधूनच पांढरे केस रुळत होते. तो पन्नाशीच्या घरात आल्याचं स्मरण तिला झालं. त्याला प्रत्यक्ष पाहून आलेल्या माणसानं केलेलं वर्णन महिना-भरापूर्वी घरात गाजत होतं. मिटल्या डोळ्यांनी ते ती आता प्रत्यक्ष

पाहात होती. लंगोटी लावलेली कुणबी माणसं तिच्या डोळ्याच्या संवयीतील होती. पण तशा अवस्थेत ती नवऱ्याला पाहू लागली तेव्हा शहारली. हिंदुस्थानातल्या कुठल्यातरी देवळातला त्याचा छोटेखानी संसार तिला दिसत होता. वीत-वीत रूंदीच्या दोनचार लंगोट्या दोरीवर वाळत पडल्या होत्या. कोपऱ्यात कमंडलू होता.

नदीवरून ओलेत्यानं येताना तिला तो दिसू लागला. सर्वांग निथळून जात होतं. तसाच तो नाक धरून देवापुढं बसला. कोणी तरी कोपऱ्यात दूध, फळं आणून ठेवली आणि त्याला नमस्कार करून निघून गेला.

तो उठला. त्याचे अंग कोरडे झाले होते. लंगोट बदलताना आता त्याला ती पाहात होती. पाहता पाहता तिच्या छातीतून भीतीची सणक गेली. केव्हा यायचा असेल तो येवो-पण मग पुन्हा आपल्याला पोरं होणार ! त्या कल्पनेने ती गारठली. तिनं खाडकन् डोळे उघडले.

उद्धरण जरा लांबले पण परिष्करणाचे स्वरूप कळावे व पेंडसे यांच्या लेखनपद्धतीची कल्पना यावी यासाठी हा लांबलचक परिच्छेद मुद्दामच उद्धृत केला आहे. मूळ खडर्यातील लेखन आणि प्रकाशित कादंबरीतील उपरोल्लेखित परिच्छेद यांचा तुलनात्मक अभ्यास करताना 'रथचक्र'मधे विस्तार झालेला नसून वाढ (growth) झाली आहे असे मी का म्हटले त्याचा खुलासा होईल. दोन्हीही परिच्छेदातील सुरुवातीचा भाग 'कुंभ्याच्या पिल्लांची' प्रतिमा सोडली तर जवळपास मिळताजुळता आहे. परंतु नंतर केलेल्या बदलामुळे एक 'कांक्रीट' स्वरूपाचे मानसचित्र डोळ्यासमोर उभे राहते. तिच्या नवऱ्याचे दहा वर्षानंतर थोडेफार बदललेले रूप, कुठल्यातरी देवळातील कोपऱ्यातील त्याचा छोटेखानी संसार, याचे मनोमन काल्पनिक चित्र उभे करताना अचानक अंघोळी नंतर लंगोटी बदलताना त्याला ती पाहते आणि एकदम चटका बसावा तशी आपल्याला पुन्हा मुले होणार या कल्पनेने ती एकदम घाबरी घुबरी होते. एखाद्या स्वप्नात यावा तसा हा अनुभव चित्रीकरण केल्यासारखा पेंडसे आपल्या समोर उभा करतात. भीतीची ती लहर पसरताक्षणीच तिला त्या कल्पनेने गारठल्यासारखे होते आणि अचानक स्वप्नभंग झाल्यानंतर झोपेतून जाग यावी तशी ती खाडकन् डोळे उघडते. प्रकाशित कादंबरीतील छेदक याच ठिकाणी संपतो. मूळ खडर्यात मात्र त्याहीनंतर विचाराचा प्रवाह चालूच राहतो.

आणखीही एका दृष्टीने या परिच्छेदाकडे पाहता येईल. 'रथचक्र'मधे तृतीय पुरुषी निवेदन अगदी सहजपणे प्रथमपुरुषी निवेदनात विलीन होते, याविषयी आधी उल्लेख केला आहे. वरील परिच्छेदात हा अनुभव येतो.

'तिसरा' कोणी एक निवेदक आपल्या आणि तिच्यामधे उभा असल्याची जाणीव होत नाही. संज्ञाप्रवाहाला अत्यंत जवळ जाणारी ही निवेदनपद्धती मन खेचून घेते. स्वप्नभंगानंतर जेव्हा निवेदक सांगतो की, 'शेवरीच्या बाठांचा दुसरा हप्ता ओच्यात भरून तिची मुलगी पडवीच्या पायठण्या चढत होती' त्यावेळी निवेदकाच्या अस्तित्वाची पुन्हा जाणीव होते.

परिष्कृत रूप आणि मूळ खर्ड्यातील लेखन याचा तौलनिक अभ्यास करताना कधी कधी गोंधळ होतो. मूळ खर्ड्यातील लेखनाकडे वळण्यापूर्वी मी दोन तीन वेळा 'रथचक्र' परिपूर्ण वाचली होती. त्यावेळी पृ. १८५ वरील 'ती गुपचुप उठली....' या वाक्यापासून सुरू होणारा परिच्छेदही वाचला होता. त्यावेळी या परिच्छेदाशी मी अडखळलो नव्हतो. परंतु मूळ खर्ड्याचा अभ्यास करताना मात्र या परिच्छेदाच्या लेखनात जाणिवेच्या पातळीवर झालेली कारागिरी रसविघ्नकारक वाटू लागली. कलेचे एक महत्त्वाचे अंग हे आहे की भासाचे विश्व निर्माण करताना कारागिरी अपरिहार्य असली तरी आस्वादाच्या प्रक्रियेतील अखंड प्रतीतीमधे विघ्न निर्माण होणार नाही इतक्या खुबीने ती लपविले जाते. एखादी उपमा worked out आहे अशी भावना झाली की कलावंतामधील कारागीर हळूच आपले डोके वर काढतो आहे असे वाटू लागते आणि जाणिवेला हिसका बसतो. मूळ खर्ड्यातील लेखन वाचल्यानंतर जेव्हा मी पुन्हा हा परिच्छेद वाचू लागलो तेव्हा अशाच प्रकारचा रसविघ्नकारक हिसका बसला. मूळ खर्डा वाचण्यापूर्वी माझी प्रतिक्रिया आणि नंतर झालेली प्रतिक्रिया यापैकी बरोबर कोणती आणि चूक कोणती याचा निर्णय मी अजूनही घेऊ शकलो नाही.

परिच्छेदाच्या पातळीवर आणखीही अन्य कारणाने बदल होतात. कधी कधी मुळातील वर्णनात्मक परिच्छेदापेक्षा संवादपद्धतीचा अवलंब करून लिहिलेला परिच्छेद नाट्यात्मकतेच्या दृष्टीने अधिक परिणामकारक ठरतो, तर कधी कधी उगाचच लांबलेला मुळातील प्रसंग थोड्क्यात आटपणे अधिक परिणामकारक ठरते. अशाचप्रकारे बदल छेदकाच्या विभागणीमधे झालेले दिसून येतात.

यापेक्षा मोठ्या पातळीवरील बदल म्हणजे कथानकामधे झालेला एखादा मूलगामी बदल. असा बदल 'रथचक्र'मधे नाही. परंतु व्यक्तिरेखेच्या बाबतीत मात्र एक मोठाच बदल झालेला आहे. लहान मोठ्या पातळीवर झालेले छोटे छोटे बदल हे एखाद्या चित्रकाराने चित्राला finishing touches देताना कुंचल्याची करामत दाखवावी तशा प्रकारचे असतात. उलट कथानक आणि व्यक्तिरेखेच्या पातळीवरील बदल हा कलावंताच्या कलावस्तूकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोनावर प्रकाश टाकतो. म्हणूनच कृष्णाताईच्या व्यक्तिरेखेत झालेल्या मूलभूत

स्वरूपाच्या बदलाची सविस्तर चर्चा करावी लागेल.

आपला मुलगा शिकावा, मोठा व्हावा यासाठी भोवतालच्या परिस्थिती-विरुद्ध चालू असलेल्या नायिकेचा विलक्षण संघर्ष हा 'रथचक्र'चा विषय. कादंबरीची ही concrete पातळी; दुसऱ्या, abstract पातळीवर, हा संघर्ष व्यक्ती आणि नियती यामधील संघर्षाचे रूप धारण करतो. मौन व्रत धारण केलेला आणि तिची गर्भधारणा करून त्याच्या पार्थिव पातळीवरील परिणामांची क्षती न बाळगता पारलौकिक पातळीवरील स्वतःच्या आत्मोन्नतीसाठी पुरश्चरणाच्या निमित्ताने 'पलायन' करणारा तिचा नवरा या नाट्यातील एक मूक पण महत्त्वाचे पात्र असतो. नायिका परिस्थितीविरुद्ध झुंज देत असते त्यावेळी खरं तर तो अनुपस्थित असतो. लौकिक अर्थाने तो अनुपस्थित असला तरी प्रत्येक छोट्या मोठ्या प्रसंगात त्याची उपस्थिती जाणवत असते. त्याच्या पलायनाला दहा वर्षं झाली तरी त्याची गडद छाया तिच्या संपूर्ण जीवनावर पडलेली असते. नवे आयुष्य सुरू करण्याच्या जिद्दीने जरी तो तालुक्याच्या गावाला जाते तरी तिथेही ही छाया तिची पाठ सोडत नाही. त्याच्याविषयीच्या तिच्या साऱ्याच आठवणी अतिशय कटु आहेत. प्रत्येकच आठवण फक्त त्याच्याविषयीचा तिरस्कार, चीड, किळस निर्माण करणारी आहे. सडयावरच्या मठीत गोमूत्र शिंपून त्याने एकदा सप्ता केला. त्यानंतर लवकरच तिला शोध लागला, "आपल्याला तो मुळीसुद्धा आवडत नाही....तो दृष्टीस पडणार नाही याची ती काळजी घेऊ लागली. तिचे प्रयत्न 'हास्यास्पद' आहेत हे तिला कळत नव्हतं" असे नाही. तिला तो कितीही नकोसा वाटला तरी येणारा 'प्रसंग' तो टाळू शकत नव्हती आणि एक दिवस तो प्रसंग आला.

> तिला नुकताच डोळा लागला होता. मुसंडी मारून तिला तो बिलगला. दचकून ती जागी झाली. काय होत आहे ते तिच्यापुरतं लक्षात येईतो तो पसार झाला. काळोखात तिला तो धड दिसतही नव्हता. ढोराच्या कातडीला स्पर्श करावा आसपास आकुंचन व्हावं आणि दुसऱ्या क्षणी स्पर्शाचा मागमूस राहू नये.
>
> असं होतं तरी विघडलं नसतं. ज्या गोष्टीविषयी तिला नुसती भीती वाटत होती त्याच्याविषयी कमालीच्या तिरस्कारानं आता ती भारावून गेली.

यानंतर त्याच्याविषयी वाटणारी किळस आणि तिरस्कार तिच्या रक्तात पुरेपूर भिनला. तिचा दुसरा मुलगा दिसण्यात बापासारखा. त्याच्यावर जन्मापासून तिचा राग होता. याच मुलाच्या भरवशावर तिच्या विस्कटलेल्या आयुष्याला आकार देण्यासाठी ती जुगार खेळणार होती. तो शिकावा म्हणून काबाडकष्ट करणार होती.

तिच्या नवऱ्याच्या तथाकथित अध्यात्मिक शक्तीचा पगडा घरातील प्रत्येक व्यक्तीवरच नव्हे तर साऱ्या गावावर होता. शिकले सवरलेले काका त्याच्यापुढे नतमस्तक होत. भाऊ कसेही असले तरी त्याच्यासाठी काहीही करण्यास उत्सुक होते. थोरली सगळ्यांमध्ये समंजस, पण तीही त्याच्या प्रभावक्षेत्रातून सुटली नाही. त्याची वैराग्यवृत्ती, त्याची साधना, त्याचा निग्रह, त्याची आत्मिकशक्ती यामुळे सारे घरच भारल्यासारखे झाले होते. लखनौवालाच काय तो त्यापासून मुक्त होता. 'मन (संसारात) रमत नाही, मग पोरं कशी झाली ?' हे विचारण्याची फक्त त्याची शामत होती. लखनौवाल्यापुढे सारे नांगी टाकतात, हे तिला कळून चुकले होते. शिक्षणासाठी लखनौवाल्याने किती खस्ता खाल्ल्या, हे तिला ठाऊक होते. कळत नकळत त्या साऱ्या घरात ती लखनौवाल्याचा आधार शोधू लागली होती.

सारे घरच आपल्यावर उलटले आहे, आपण निराधार आहोत, निराश्रित आहोत म्हणून असे हे लाजिरवाणे अपमानास्पद जिणे आपल्याला जगावे लागते अशी तिची समजूत होती. आपल्याला हे लाचारीचे जीवन जगावे लागते त्याचे कारणही नवरा ! तो चारचौघासारखा धड असता तर तिचे आयुष्य विस्कटले नसते. तिचे भाग्य इतकेच की ज्याच्या भरवशावर ती पुढच्या आयुष्याचे बेत आखत होती तो तिचा दुसरा मुलगा हुशार होता. सातवीच्या परीक्षेत जिल्ह्यात पहिला आला. या घरात त्याच्या शिक्षणाचे खोबरे झाले असते हे तिला ठाऊक होते. 'आपल्या घराचे आणि शिक्षणाचे इतके वाकडे का हे तिला कळेना'* वाटेल त्या संकटांना तोंड देऊन त्याचे शिक्षण पुरे करायचा तिने निर्धार केला. नवऱ्याची गडद छाया असलेल्या त्या घरातून बाहेर पडण्याशिवाय तिला पर्याय दिसत नव्हता.

नव्या उमेदी, नव्या आशा घेऊन ती तालुक्याला आली. तिचा मुलगा पहिला आला हा एक चमत्कार होता पण त्यापेक्षा मोठा चमत्कार आता घडला होता. ती तालुक्याला आली होती.† तिने नदीकडे पाहिले 'अनोळखी पाण्यात आयुष्याची होडी ढकलत होती याचं स्मरण तिला झालं. या पाण्याची पैलथडी वस्तुतः तिला दिसत होती. ते अंतर काही फार नव्हतं.' मूळ खर्ड्यातील ही काहीशी सांकेतिक वळणाची प्रतिमा गळून पडली. तिची जागा दुसऱ्या एका प्रतिमेने घेतली. 'ही एक जिवंत नदी आहे, तिला प्रवाह आहे; सुखदुःख आहेत याची कसलीही सूचना त्याठिकाणी नव्हती. बेढब आकाराच्या तळ्यासारखी ती दिसत

---

* या वाक्यापासून सुरू होणारा पृ. ५ वरील परिच्छेद मूळ खर्ड्यात नाही.

† तालुक्याला आल्यानंतर 'कैद्यानं तुरुंगात प्रवेश करताना भेदरून सभोवार पाहावं तसं ती पाहात होती.' तिच्या भावावस्थेशी विसंवादी असलेली मुळातील ही प्रतिमा परिष्करणात गळून पडली.

होती' तिचे विस्कटलेले आयुष्य हे या बेढब आकाराच्या तळ्यासारखे होते. सारे गतायुष्य तिच्या डोळ्यासमोर उभे राहिले, 'परमेश्वरानं एक सुंदर वस्तू तिच्या स्वाधीन केली; पण तिला ती सांभाळता आली नाही.' हातातून निसटून गेलेल्या त्या आयुष्याविषयी ती विचार करू लागली :

> ज्या आयुष्याची इतकी सुंदर सुरुवात झाली त्याचा तिने चोळामोळा केला ! घिसाडघासारखं तिनं ते हाताळलं ! हे कसं झालं ! इतका वेडेपणा तिनं का केला ? वस्तुतः त्या सर्व प्रश्नाचं उत्तर सोपं होतं. सर्पदंशाच्या ठिकाणी कोंबडघा लावाव्यात त्याप्रमाणे आपल्या आयुष्याची गत आहे हे तिच्या लक्षात आलं. तो दिवस तिच्या आयुष्यातील महत्त्वाचा होता. जणू ते विष खरोखरच तिच्या अंगात भिनू लागलं. तिचं स्वरूप पालटलं. मन पालटलं. तिला कसला ताळतंत्र राहिला नाही. गुदमरलेली उष्णता खरजेच्या रूपानं सर्वांगावर फुटावी त्याप्रमाणे तिची अवस्था झाली. आयुष्यातील एक गाठ तिला सोडवता आली नाही आणि तिनं अनेक निरगाठी निर्माण केल्या.*

तालुक्याला तिला कोणी ओळखणार नव्हते. विधात्याने तिच्या हाती पुन्हा एक कोरी पाटी दिली होती असे तिला वाटले. पण खरे तर पाटी पूर्णपणे कोरी नव्हतीच, हेच तिला अजून कळायचे होते. येताना आपण आपले संचितही आपल्याबरोबर घेऊन आलो आहोत हे तिला अजून उमगायचे होते. आल्यानंतर काही तासातच धाकट्या मुलीने शेजारच्या वाण्याच्या पोराबरोबर दोस्ती केली. आणि मागच्या घरात कोंबडी कशी कापली गेली त्याचे वर्णन करू लागली तेव्हा तिला पहिला झटका बसला. अजून असे छोटे मोठे धक्के बसायचे होते. तीच

---

* या परिच्छेदाची मूळ खर्ड्यातील समांतर परिच्छेदाशी तुलना करून पाहणे उद्‌बोधक ठरेल. तिच्या यावेळच्या भावावस्थतीचे वर्णन करणारी अचूक शब्दयोजना, प्रवाही वाक्यरचना याच दृष्टीने नव्हे तर प्रतिमांचा ताजेपणा व्यक्त करणारा प्रकाशित कादंबरीतील वरील परिच्छेद मूळ खर्ड्यातील खाली दिलेल्या परिच्छेदापेक्षा निःसंशय उजवा आहे :

> आतापर्यंतचं आयुष्य तिने घिसाड्यासारखे वापरले. कसला ताळतंत्र नव्हता. खोटं बोलणं, शपथा घेणं, चुगल्या करणं – तिनं काही बाकी ठेवलं नव्हतं. घरच्या कोणाची आपल्याला सहानुभूती नाही याची जिम्मेदारी केवळ तिच्या (आपल्या) नशिबाला नमून तिच्या (आपल्या) करणीलाही होती.
>
> स्वतःला अलग करून ती गतायुष्याकडे पाहू लागे तेव्हा असं चित्र तिच्यासमोर उभं राही. ताजुक्याला आल्यापासून तिला हा नवा छंद लागला होता. आपल्या हाताने आपलं आयुष्य किती ठिकाणी आणि कसं विद्रूप केलं ते तिला स्पष्ट दिसू लागे. जुनं आयुष्य तिनं गंगार्पण केलं ते याचमुळे : कामी येईल असे त्यात काही नव्हतं.

नव्हे तर तिचा मुलगाही तसेच संचित वरोवर घेऊन आला होता. त्याच्या मनात दवा धरून वसलेला लखनौवाल्याविषयीचा राग अजून गेला नव्हता, पण याहीपेक्षा मोठा धक्का अजून वसायचा होता. तालुक्याला तिला कोणी ओळखत नव्हते हा समज चुकीचा होता. हेडमास्तरांच्या वायकोकडे ती जायला निघाली त्यावेळी तिला वाटले, 'पहिल्या नंवरवाल्याची आई म्हणून आपलं नाव इथं गाजत असणार' पण हेडमास्तरांच्या वायकोकडे गेल्यानंतर तिला एकानंतर एक धक्के वसू लागले.. मौनीवुवांची इत्थंभूत माहिती साऱ्यांना होती. मौनीवुवांची वायको म्हणूनच सारी तिला ओळखत होती. दुखावलेल्या मनाने घराची वाट चालताना तिला कळून चुकले की 'आयुष्यभर तिनं ज्याची घृणा केली त्याच्या पुण्याईवर तिला जगावं लागणार होतं.'

'रथचक्र'मधे निर्माण केलेल्या विश्वाच्या संदर्भात मौनीवुवाला एक वेगळाच अर्थ प्राप्त होतो. या छोट्याशा विश्वात नायिकेच्या आयुष्यातील विराट नाट्यात मौनीवुवा एकाचवेळी दोन वेगवेगळ्या भूमिका वजावितो. तिच्या आयुष्यात घडलेल्या अनेक वऱ्यावाईट घटनांच्या शृंखलेला त्याच्यापासून प्रारंभ होतो. घाई-घाईने आंघोळ उरकून घ्यावी तसा उपभोग घेणारा हा माणूसदेखील एका दृष्टीने अतार्किक शक्तीच्या हातातील एक खेळणंच आहे. विरागी वनून पार्थिव पातळी-वरील आयुष्याकडे पाठ फिरविणाऱ्या या माणसाला नित्याचा देहधर्म जसा सुटला नाहीच तसाच भोगही सुटला नाही. लग्नानंतर तिच्याकडे पहिले पहिले ढुंकूनही न पाहणारा हा विरागी नंतर मात्र 'चटक' लागल्यासारखा महिन्यातून तीन-चार-वेळा तिच्याकडे येतो आणि दुसऱ्या दिवशी पापक्षालनार्थ दिवसभर देवासमोर नाक धरून वसतो. तिच्या भावनांची दखल घेण्याची जशी त्याला गरज वाटत नाही तशीच होणाऱ्या परिणामांची जवाबदारी स्वीकारण्याची निकडही जाणवत नाही. चार पोरांच्या संसाराचा भार तिच्या खांद्यावर टाकून तो चक्क पलायनाचा मार्ग स्वीकारतो. नैसर्गिक इच्छा आणि वासना यावर काबू मिळविण्यातील त्याचे अपयश ही सर्वसामान्य माणसाच्या मर्यादांची एक सनातन शोकांतिकाच आहे.

दुसऱ्या पातळीवर हाच मौनीवुवा जीवनातील अतार्किक शक्तींचं प्रतिनिधित्व करतो. नियतीसारखेच त्याचेही अस्तित्व तिला सतत जाणवत राहते. पण त्याच्यावर सरळसरळ वार करून त्याला नामोहरम करणेही शक्य नसते. विस्कट-लेल्या आयुष्याला आकार देण्यासाठी ज्या मुलाच्या भरवशावर ती जुगार मांडते तोही भावनिक पातळीवर त्यालाच फितूर झालेला असतो. त्या घुम्या पोराच्या मनाचा पुरा थांगपता तिला लागत नाही. तशीच न पाहिलेल्या वापाविषयीच्या त्याच्या आदराची तिला संगतीही लावता येत नाही. 'सारं जगच आपल्यावर उलटल्यासारखं तिला वाटतं. तिच्या श्रद्धांना एकापाठोपाठ धक्के वसू लागतात. तिला वाटतं, लोक म्हणतात ते खरं तर नसावं ?' त्याच्याच पुण्याईवर तर ती

जगत नव्हती ? तिला लखनौवाल्याचे स्मरण होते. आपला एक भाऊ मेला असे म्हणण्यापर्यंत ज्याची मजल गेली त्यानी तरी शेवटी काय केले ? त्याला शोधण्यासाठी भावांना अडीचशे रुपये तर दिलेच ना ? त्यालाही शेवटी 'आपला भाऊ परत यायला हवा होता.' लखनौवाल्याच्या वागण्यातील विसंगतीचा अर्थ कसा लावावा ते तिला कळत नव्हते आणि 'अखेरचा आधार तुटून भयाण समुद्रात एकाएकी तरंगत राहावं तशी तिची अवस्था झाली.' लखनौवाल्याचे वागणे, नवऱ्याचा अज्ञातवास, तिचे तालुक्याला येणे – या सगळ्याच्या मागे 'कोणाचा तरी' गूढ हात फिरत असल्याची तिला शंका येते आणि माळवाली-सारखी आपणही श्रद्धा बाळगायची असे ती ठरविते.

नवऱ्याच्या रूपाने जणू एक अदृश्य शक्ती तिच्या भोवती फिरत राहते. तिच्या विरुद्ध उघड उघड बंड करणे तिला जमण्यासारखे नसते. ठकीसारखा बेगुमानपणा तिच्याजवळ नसतो. तिला एकच शक्य असते – नाटक करणे. दहा–वर्षांपूर्वी असे एक नाटक तिने एकदा केले होते. आता नव्या नाटकाचे बेत ती आखू लागते. 'अंगधुणं झाल्यावर नवऱ्याचा जप करावा असं थोरली तिला सांगे. पण तिच्या मनाने तो पराभव नव्हता. गनिमी काव्याचा पवित्रा तिनं घेतला होता.' पण नवऱ्याच्या पादुकांची पूजा करण्याचा यावेळचा तिचा निर्णय म्हणजे 'निर्भेळ पराभव' होता. आतल्या आत मन बंड करून उठत होते तरीही 'आपल्या भावना कोंडून तिनं नवऱ्याच्या पादुकावर पाणी ओतलं.'

पण पराभव स्वीकारला म्हणून तिचे प्रश्न सुटले नाहीत. मुलाच्या शिक्षणा-साठी अजून किती तरी खस्ता खाव्या लागणार होत्या. त्यात भरीस भर म्हणून थोरल्या मुलाच्या लग्नाचा प्रश्न निर्माण झाला होता. मोठ्या मुलीच्या अंगात यायला लागल्याची वार्ता कानावर आली. तुकडे एकत्र करून चोळी शिवायला जावे आणि 'गलोता'सारखी बेढब आकाराची वस्तू तयार व्हावी तसे तिच्या आयुष्याचे झाले होते. आयुष्याचे तुकडे जुळवून पुन्हा मनासारखे एकसंध आयुष्य घडविणे आता सोपे नव्हते. तालुक्याला येऊन धाकट्या दिराने घरचे तांदूळ मिळणार नसल्याचे सांगितले तेव्हा तिचा जळफळाट झाला. तिने नरवणकरांकडची नोकरी धरली. पण ते सारे तिला झेपण्यासारखे नव्हते. अक्षरशः फाके पडायची वेळ आली. दारिद्र्य आणि दैन्यावस्थेच्या कडेला ती येऊन ठेपली त्याच क्षणी तिच्या आयुष्याशी अर्थाअर्थी संबंध नसलेल्या कृष्णाताईच्या आयुष्याचे वर्तुळ तिच्या आयुष्याला येऊन भिडले.

कृष्णाताई ही पेंडसे यांची एक वादग्रस्त व्यक्तिरेखा आहे. वाङ्मयीन कारणां-व्यतिरिक्त ज्या अवाङ्मयीन कारणामुळे 'रथचक्र'ला अमाप प्रसिद्धी लाभली

त्यातले एक महत्त्वाचे कारण कृष्णाताई हेही एक आहे. कृष्णाताई ही अ-भारतीय वाटते यथपासून तो सारे कृष्णाताई प्रकरणच अश्लील वाटते येथपर्यंत वेगवेगळे आक्षेप घेण्यात आले. जितक्या जोरकसपणे या व्यक्तिरेखेवर टीका झाली तितक्याच हिरीरीने तिचे समर्थनही करण्यात आले.

मूळ खडर्यात कृष्णाताईचा पहिला उल्लेख सापडतो तो ३०-७-६१ रोजी लिहिलेल्या मजकुरात. हा मजकूर उणापुरा पानभरही नाही. हस्तलिखित प्रतीच्या ज्या पृष्ठावर कृष्णाताईचा पहिला उल्लेख सापडतो त्यावर ३०.७(६१), ३१.७(६१), १.८.६१ आणि २.८.(६१) अशा चार तारखांची नोंद आढळते. प्रत्येक दिवशी फार तर आठ दहा ओळींचा मजकूर लिहिलेला आहे. त्यापैकी ३०-७-६१ व ३१-७-६१ रोजी लिहिलेला मजकूर हाच काय तो कृष्णाताई प्रकरणाशी संबंधित आहे. ता. ४-८-६१ ची डायरीतील नोंद स्पष्टच सांगते की, कादंबरीची प्रगती या काळात जवळपास थांबलेली होती. या आरंभकाळातील कृष्णाताईचे रूप फार वेगळे होते. ही कृष्णाताई वात्सल्यमूर्ती होती. 'कचेरीच्या परिसरात एक देवमाणूस म्हणून तिला ओळखणारे अनेक होते.' '....भुकेला माणूस तृप्त झाला की परमेश्वराची सेवा घडते अशी तिची श्रद्धा होती.' ती खानावळ चालवीत असे; पण धंदा म्हणून नव्हे. तिचा नवराही तिच्याबरोबरीने खपत असे. 'पुढे एकाएकी तिचं धंद्यातलं लक्ष उडालं. पोरबाळ नाही म्हणून ती उदास झाली असं लोक म्हणत.'

अशी ही सुरुवातीची देवमाणूस कृष्णाताई. अवघ्या दीड महिन्याच्या कालावधीत तिचे रूप अंतर्बाह्य बदलून गेले. देवकार्य म्हणून खानावळ चालवणारी आणि लोकांची भूक आणि क्षुधा शांत करणारी कृष्णाबाई कुठे आणि पोटाची भूक शांत करता करता त्यांची लैंगिक भूक चाळवून त्यांना अतृप्त ठेवण्यातला आसुरी आणि विकृत आनंद घेणारी कृष्णाताई कुठे ? या बदलाविषयी पेंडसे लिहितात :

> शिरूभाऊंच्या आरंभीच्या व्यक्तिरेखेतील कृष्णाताई वात्सल्याची ओढ असलेली स्त्री होती. त्यानंतर शिरूभाऊंच्या वाचनात 'टेम्पटेशन्' ही कादंबरी आली. त्यातील 'हर एक्सलन्सी' या व्यक्तिरेखेशी ते आले आणि कृष्णाबाईच्या संदर्भात वेगळी चक्रे फिरू लागली. 'रथचक्र' कादंबरीचा जो 'मूळ' आहे, त्याच्याशी विकृत कृष्णाताईचेच नाते आहे असे त्यांना वाटू लागले. त्याचीच परिणती म्हणज सध्याची कृष्णाबाई.

या ठिकाणी 'टेम्पटेशन' या कादंबरीतील 'हर एक्सलन्सी' या व्यक्तिरेखेचा उल्लेख मला फारसा महत्त्वाचा वाटत नाही. लेखकाने स्वतःच ऋण मान्य केले हे ठीक झाले. परंतु निर्मिती प्रक्रियेत कधी कधी असे घडणे स्वाभाविक

वाटते. कृष्णाबाई प्रकरणासंबंधी घेण्यात येणारे आक्षेप असे : (१) कृष्णाबाईच्या प्रकरणापासून निवेदनाचा सांधा बदलतो. (२) कृष्णाबाईच्या रूपाने भेसूर ओंगळवाणेपणाचे आणि विकृतीचे दर्शन घडते. (३) 'रथचक्र'मधे पेंडसे निर्माण करू इच्छित असलेल्या विश्वाच्या बाहेर कृष्णाबाई उभी आहे. हे सगळे प्रकरणच बांडगुळासारखे कादंबरीला चिकटविल्यासारखे वाटते. पेंडश्यांना मात्र असे वाटते की, 'रथचक्र' कादंबरीचा जो 'मूड' आहे त्याच्याशी कृष्णाताईचे नाते आहे. हे नाते नेमके कोणत्या स्वरूपाचे ते मात्र त्यांनी स्पष्ट केलेले दिसत नाही.

वर ज्या तीन आक्षेपांचा उल्लेख केला, त्यांच्याकडे बारकाईने पाहिले तर एक गोष्ट स्पष्ट होते की खऱ्या अर्थाने हे आक्षेपच नाहीत. कृष्णाताई प्रकरणासंबंधी त्या facts आहेत. या प्रकरणापासून निवेदनाचा सांधा बदलतो, किंवा त्या या व्यक्तिरेखेद्वारे जीवनातील ओंगळवाणेपणाचेच दर्शन होते, किंवा कृष्णाताई प्रकरणच बांडगुळासारखे चिकटले आहे असे म्हणणे म्हणजे काही नवीन शोध लावण्यासारखे नाही. ते तर उघडच आहे. विकृत कृष्णाबाईच्याऐवजी वात्सल्यभावनेने पछाडलेली आणि भेसूर ओंगळवाणेपणाऐवजी पावित्र्याचे दर्शन घडविणारी मुळातील कृष्णाबाई कायम टिकली असती तरी असा कोणता फरक पडणार होता ? ज्या विशिष्ट परिस्थितीत कृष्णाबाई कादंबरीत वावरते तो क्षण महत्त्वाचा आहे. दैन्यावस्थेच्या अशा शेवटच्या कडेवर नायिका उभी आहे की जे स्वप्न घेऊन ती तालुक्याला आली त्याला तिलांजली द्यावी आणि सरळ सरळ पराभव स्वीकारून परतीची वाट चोखाळावी. यातून तिची सुटका करायची तर कोणतीतरी नाट्यमय कलाटणी मिळणे आवश्यकच होते. तसे न घडते तर कादंबरीची प्रगतीच अवरुद्ध झाली असती. सरपंचपदाविषयीच्या वादाच्या निमित्ताने 'गारंबीचा बापू'मधे जी अटीतटीची परिस्थिती निर्माण झाली होती तशीच काहीशी ही परिस्थिती आहे. त्याठिकाणी यशोदेच्या नाट्यपूर्ण पुनरागमनाने पेंडसे यांनी तिढा सोडविला होता. याठिकाणी तिढा सोडविण्यासाठी एखादी नवीन व्यक्तिरेखा आणण्याशिवाय पर्याय नव्हता—मग ती वात्सल्यमूर्ती कृष्णाताई असो की विकृत कृष्णाबाई असो. कोणतीही कृष्णाबाई येती तरी नायिकेला केंद्रस्थानी ठेवून निर्माण केलेल्या विश्वाच्या बाहेरच तिला उभे राहावे लागणार होते. देवमाणूस कृष्णाबाईसंबंधी मुळातील नवीन भागाची सुरुवात कशी होते ते पाहण्यासारखे आहे. निवेदक सांगतो :

> कचेरीशी येणाऱ्या प्रत्येकाला कृष्णाताईची खाणावळ परिचित होती. बाजारपेठेतून बाहेर आले की थोडया अंतरावर कचेरी आणि तेथून हाकेच्या अंतरावर घाट होता. घाटातून बैलगाडया उतरल्या की तळ ठोकीत....

ग्रंथालय दा. क. .....

या ठिकाणी निवेदनाचा सांधा बदलत नाही का? दुसरे असे की देवमाणूस आणि वात्सल्यमूर्ती कृष्णाबाईच्या हाती मुलग्याला स्वाधीन केल्यानंतर तात्पुरता तिढा सुटला असता तरी पुढे होणाऱ्या गैरसमजातून त्याला परत मिळविणे वाटते तितके सोपे नव्हते. नवीन गुंतागुंत तयार करून नंतर निरगाठ सोडविण्याच्या भरात समेवर येऊन ठेपलेल्या कादंबरीचा 'टेम्पो'च गेला असता. मुळातच वात्सल्य ही भावना अति चिवट आहे. उलट ओंगळवाणेपणाचे भेसूर दर्शन हे एखाद्या शॉकसारखे मनावर कार्य करते. जितक्या झपाट्याने मुलगा या नवीन विश्वाच्या आत ओढला जातो तितक्याच झपाट्याने तो त्यातून बाहेर फेकला जातो. अर्थात, केवळ एवढ्या एकाच कारणाधारे कृष्णाताईचे समर्थन करता येणार नाही.

संपूर्ण कादंबरीत कृष्णाताई ही एक अत्यंत गुंतागुंतीची व्यक्तिरेखा आहे. 'रथचक्र'ची नायिका आणि तिच्या सभोवतालच्या इतर रेखीव आणि स्पष्ट व्यक्तिरेखांच्या तुलनेत तर कृष्णाबाईच्या व्यक्तिमत्त्वातील गुंतागुंत अधिकच स्पष्टपणे जाणवते. नायिकेच्या विश्वाच्या दृष्टीने हे विश्व इतके परके (परकीय नव्हे!) आहे की ते बांडगुळासारखेच चिकटल्यासारखे वाटले तर नवल नाही. किंबहुना ते तसेच राहणे आवश्यक होते.

'रथचक्र'च्या 'मूड'शी विकृत कृष्णाबाईचे नाते आहे असे पेंडसे म्हणतात ते कोणत्या अर्थाने? यादृष्टीने कादंबरीतील लैंगिक पातळीवरील संबंधाची तपासणी करण्यासारखी आहे. नवऱ्याशी असलेले तिचे लैंगिक संबंध कसे आहेत? नैसर्गिक पातळीवरील या सहजस्वाभाविक संबंधावरही नवऱ्याच्या पापसंकल्पनेची छाया पडली आहे. जे सहज घडून यावे त्याची जागा चोरटेपणाने घेतली. त्यामुळेच त्याच्याशी झालेल्या तिच्या समागमाविषयी तिला होणाऱ्या आठवणींनाही तिरस्काराबरोबरच बीभत्सतेची किनार आहे. तिला त्याच्याविषयी वाटणारी चीड, तिरस्कार आणि घृणा लक्षात घेतली तर या वरवर शृंगारिक वाटणाऱ्या प्रसंगातही ओंगळवाणेपणाचा उग्र दर्प येतो. तो पळून गेल्यानंतरही दहा वर्षे आपण पवित्र राहिलो या जाणिवेन तो सुखावते. फुलीफुलोन येते. त्याचवेळी नेमकी तिला ठकीचे जीवन चरित्र आठवते. ती कळत नकळत ठकीशी स्वतःची तुलना करू लागते. ठकीने नवऱ्याला सोडले, नवऱ्याने आपल्याला सोडले! वजाबाक्या कशाही येवोत, उत्तर सारखेच आहे असे तिला वाटले, खरे तर ही ठकी कोण? कादंबरीच्या एकूण व्यूहरचनेत तिचे स्थान काय? कादंबरीतील विश्वाच्या दृष्टीने तीही उपरीच ठरत नाही का? पण ठकीचा उपरेपणा आपल्याला बोचत नाही. तिच्या दृष्टीने, एका वेगळ्या अर्थाने, ठकी हा एक मापदंड असतो. ठकीच्या बंडखोरीविषयी सुप्त आकर्षण असले तरी तिच्या तुलनेत आपल्या पावित्र्याविषयी तिला अभिमानाने वाटतो. पण, आपले हे पावित्र्य बलीवेचे आहे हे मात्र तिला कधी कळत नाही.

नवऱ्याविषयी वाटणाऱ्या घृणेमुळे एका अर्थाने ती लैंगिक संबंधापासून विमुक्त होती. अटळ प्राक्तनाचा भाग म्हणून नवऱ्याशी असलेले संबंध टाळता येण्यासारखे नसले तरी त्यात तिची कुठेही गुंतवणूक होत नाही. तोही, वेगळ्या अर्थाने, 'मुक्त'च होता. 'चटक' लागलेल्या माणसाला सवयीने एखादे व्यसन जडते तसे त्याच्या बाबतीत झाले होते. नैसर्गिक इच्छा व वासना यावर मात करण्यातील त्याचे अपयश, त्याच्या मनावरील पापकल्पनेचा पगडा, त्यापायी घाईघाईने उरकण्यात येणारा चोरटा समागम, तिचो त्याच्याविषयीची घृणा आणि तिरस्कार हे सर्व लक्षात घेतले तर नैसर्गिक पातळीवरील संबंधालाही ओंगळवाणेपणाचा आणि विकृतीचा वास येत होता. हा मौनीबुवा जसा नियतीचा एक आविष्कार होता तशीच पण वेगळ्या अर्थाने कृष्णाबाई ही देखील नियतीचाच दुसरा पण बीभत्स आविष्कार होता.

कृष्णाबाईशी तिचा संबंध येतो तो तिच्या मुलग्यामार्फत. बापासारखाच घुमा आणि अबोल असलेला हा मुलगा दिसण्यातही अगदी थेट बापासारखा होता. बापासारखीच ओठांचा चंबू करण्याची घाणेरडी सवय त्याला होती. कृष्णाबाईच्या उघड्या विवस्त्र देहाच्या दर्शनाने तो पेटून निघतो आणि तिला 'खाऊ' मागू लागतो. लहान मुलांनी विंचवाच्या नांगीला दोरी बांधून त्याला खेळवावे तसे ती त्याला खेळवत राहते. तिच्या 'विकृती'मुळेच तो शुद्ध राहतो! आईला लिहिलेल्या शेवटच्या पत्रात 'बडिलांची पुण्याई पाठिशी होती म्हणून शुद्ध राहिलो' अशी तो ग्वाही देतो त्यावेळी परिस्थितीतील आंतरविरोध जसा हृदयावर चरे पाडून जातो, तसाच नैसर्गिक पातळीवरील कामभावनेचा विकृत आविष्कार आणि विकृतीच्या अंगाने झालेला मुलग्याच्या मनातील नैसर्गिक कामभावनेचा उद्रेक यातील साधर्म्य यामुळे या कादंबरीला एक नवीन आयाम प्राप्त होतो.

कृष्णाबाई तिच्या आयुष्यात येते त्यावेळी तिची तिढ्यातून सुटका होते. पण ती जाते त्यावेळी मात्र तिच्या आयुष्यावर न पुसता येण्यासारखा ओरखडा उमटवून. पुरःश्चरणाहून परत आलेला तिचा नवरा, थोरलीचा मृत्यू, तिच्या थोरल्या मुलाचे लग्न या सगळ्या गोष्टी इतक्या झपाट्याने घडत असतात की तिच्या आयुष्यातील छोटी मोठी वर्तुळे पटापट मिटू लागतात. तिचो थोरला मुलगा लग्नानंतर गोठ्यात झोपण्याच्या गोष्टी करू लागतो त्यावेळी आणखी एक वर्तुळ पूर्ण होते. तिला व्यापून टाकणारा कालप्रवाह असाच चालू राहणार. ती मुक्त झाली तरी तिची 'गादी' चालवायला तिची नवी सून तयारच असते.

आणि पूर्वीच कधीतरी चोरवाटेने मनात शिरलेला मृत्यूचा विचार जेव्हा अखेरीस तिच्या मनाचा ताबा घेऊ लागतो, त्याचवेळी तिला कळते की तिचा

मुलगा साऱ्या मुंबईत पहिला आला. केवढे मोठे यश होते ते हे. ते खरे तर तिचे यश होते—'अखेरच्या चाळणीत हे तिचं श्रेय होतं.' तालुक्याचे सारे आयुष्य तिच्या डोळ्यासमोर उभे राहते. आपल्या कोंडलेल्या भावनांना वाट करून देण्यासाठी ती रडू लागते आणि जिच्या साक्षीने सगळ्या गोष्टी घटल्या त्या थोटीला सांगू लागते : 'कुशाताई तो पहिला आला, त्याला बक्षिसें मिळाली, सगळ्या मुंबईत त्याचं नाव गाजताय.'

—आणि थोटी कुशीसुद्धा कौतुक करण्याऐवजी शेवटचा फटकारा मारते. 'नवऱ्याची तपश्चर्या का वाया जाणार आहे ? पण एवढं झालं तरी तुला पटायचं नाही. इतकी वर्स तुला पाहत्ये. तुझं सगळं जगावेगळं.' हाताशी आलेले श्रेय तिला असे चुकवून जाते. तिने खस्ता काढल्या म्हणून हे दिवस आपल्याला दिसत आहेत हे जरी मुलगा मान्य करतो तरी कृष्णाबाई प्रकरणात 'वडिलांच्या पुण्याईचे' स्मरण तिला देऊन शेवटी तिला फटकारायची संधी तो दवडत नाही.

जगण्यासारखे काही उरले नाही हे कळल्यावर ती विहिरीचा आश्रय घेते. शेवटच्या क्षणी रहाट हाती लागतो आणि त्या रहाटाला गच्च धरून ती जीवन मृत्यूच्या काठावर उभी राहते. जगणे-मरणे, विजय-पराजय, आशा-निराशा, यश-अपयश सुख-दुःख यांच्या कडा परस्परांना भिडतात. कालचक्र क्षणकाल थांबल्यासारखे वाटते-पण अगदी पळभरच; शापित व्यक्तीच्या आयुष्याचे रथचक्र भूमीत रूतून बसावे तसे.

अंतिम फेरीत तिचा संघर्ष तिचा एकटीचा राहत नाही. एका व्यक्तीचा राहत नाही. माणूस आणि नियती याच्यातील संघर्षाचे तो रूप घेतो. समुद्रात मासा पकडायला दूरवर गेलेल्या एखाद्या म्हाताऱ्याला अवचित एखादा मोठा मासा सापडावा आणि किनारा येईपर्यंत लचके तोडता तोडता फक्त सांगाडा शिल्लक राहावा-तसे जिच्या यशात होते. हे यश होते की अपयश? विजय, की पराभव ? 'रथचक्र' ही एकाच वेळी यश-अपयशाची आणि विजय-पराजयाची कथा आहे. छोट्याशा विश्वातील तिचे यश म्हणजे मानवी प्रयत्नांचा विजय आहे आणि तिचे अपयश म्हणजे मानवी मर्यादांची शोकांतिका आहे.

'आक्टोपस'

'आक्टोपस' ही पेंडसे यांची नववी कादंबरी. आशय आणि घाट याहृष्टीने पेंडसे-कादंबरीपेक्षा अगदी वेगळी. 'एल्गार'पासून तो थेट 'रथचक्र'-पर्यंत वास्तवाशी जवळचे नाते सांगणारे कोकणच्या पार्श्वभूमीवरील एक स्वतंत्र आणि स्वायत्त विश्व निर्माण करण्याचा जो प्रयत्न पेंडसे यांनी केला त्यात 'आक्टोपस' कुठेही बसत नाही. नाही म्हणायला संबंध जोडायचाच तर तो एवढाच की या कादंबरीतील मोडक-कुटुंबाचे पूर्वज कोकणातल्या पंचनदी या गावचे. दारूच्या धुंदीत लालजी या गावाविषयी आणि आपल्या पणजोबाविषयी बोलतो त्यावरून भूतकाळाचा सांधा लागतो. मूळ खडर्यात तर याविषयी फक्त ओझरता उल्लेख आहे. पण हा संबंध असला काय किंवा नसला काय, त्यामुळे फारसा फरक पडत नाही. मोडक कुटुंब कोकणातले नसते अन् वऱ्हाडातले असते तरी, कादंबरीतील एकूण आशयविश्वाच्या दृष्टीने या तपशिलाचे महत्त्व असून नसल्यासारखेच आहे. इथे भूतकाळाचा सांधाच निखळून पडलेला आहे. 'हद्दपार'मधे राजेमास्तरांना बंडो आबाजींच्या वंशात जन्माला घालून पेंडसे यांनी जी 'करामत' केली होती तसे इथे काही घडत नाही. भूतकाळाचे जोखड मानेवर घेऊन चालण्याची, किंवा भूतकाळाशी अर्थपूर्ण संबंध प्रस्थापित करण्याची कोणाची तयारी नाही. सारी पात्रं सतत वर्तमानकाळात जगताहेत. वेगाने समोर धावणाऱ्या वर्तमानाशी स्वतःला 'अॅडजस्ट' करून घेण्यासाठी धडपड करीत आहेत. फार दूरवर मागे वळून पाहण्याची कोणाची तयारी नाही. भूतकाळ असलाच तर फार तर तो पंधरावीस वर्षांचा. पण त्याहीविषयी फारसे आकर्षण नाही. उलट भूतकाळातील ज्या काही थोड्या फार स्मृती आहेत त्यासुद्धा दुःखद. त्या क्लेशदायक आठवणींमधे गुंतून पडण्याऐवजी प्रत्येकाला ओढ आहे ती त्या आठवणी विसरण्याची आणि जर विसरता येत नसतील तर निदान मनाच्या कोपऱ्यात कुठेतरी त्या लपवून ठेवण्याची. जसा भूतकाळ तसाच भविष्यकाळ. फार दूरवर पाहण्याची कोणाची इच्छा नाही आणि कुवतही नाही.

'एल्गार'पासून तो थेट 'रथचक्र' आणि 'लव्हाळी'पर्यंत कादंबऱ्या पाहा. ज्या भूमीतून या कादंबऱ्यांमधील पात्रं वर आलेली आहेत त्या भूमीविषयी

अनामिक आकर्षण या पात्रांना असल्याचे दिसून येते. त्या भूमीशी, त्या भूमीवर वाढलेल्या समाजाशी आणि संस्कृतीशी त्यांचा घनिष्ट संबंध आहे. आयुष्यातील निर्णायक क्षणी ज्या ज्या वेळी 'निवड' करण्याचा प्रश्न समोर उभा ठाकतो त्या त्या वेळी सभोवतालच्या समाजाचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष दडपण त्यांच्या मनावर असते – मग तो गारंबीचा बंडखोर बापू असो की 'कलंदर'मधील हत्या असो की मुलाला शिकवून मोठे करण्याच्या वेडाने झपाटलेली 'आई' असते. राधेसारख्या गुरविणीशी लग्न करून संसार मांडतानासुद्धा बापूच्या मनात सामाजिक मान्यता मिळविण्याची इच्छा आणि ओढ असतेच. 'आक्टोपस'मधे मात्र भूमीविषयीचे हे आकर्षणच नाही.

एका सुस्थितीतील उच्च मध्यमवर्गीय कुटुंबात घडलेल्या या कथेला मुंबापुरीच्या 'कॉस्मॉपॉलिटन' शहरी संस्कृतीची पार्श्वभूमी आहे. मुंबईतील शहरी जीवन पेंडसे यांना नवीन नाही किंवा अपरिचित नाही. 'कलंदर', 'लव्हाळी' यात मुंबईतील कनिष्ट मध्यमवर्गीय जीवन त्यांनी रंगविले आहे. पण 'आक्टोपस'ची कथा मुंबईच्या शहरी जीवनात साकार होते यालाही खरे तर फारसे महत्त्व नाही. औद्योगिकरण झालेल्या आणि आधुनिक यांत्रिकीकरणामुळे झपाट्याने बदलू पाहणाऱ्या शहरी जीवनात जुन्या जगाचे आणि सामाजिक पातळीवरील जुन्या मूल्यव्यवस्थेचे सर्व संदर्भ हरवून बसलेल्या कोणत्याही आधुनिक कॉस्मॉपॉलिटन शहरात ही कथा घडू शकते. 'आक्टोपस'मधील सर्वच पात्रांना 'फॉरिन'चे मोठे आकर्षण. सगळेच जण 'फॉरिन'ला जाऊ शकत नाहीत म्हणून थांबलेले. मिनीच्या पाशात गुरफटला नसता तर गुरूनाथ हिंदळेकर केव्हाच फॉरिनला गेला असता. जर्मनीला जाण्याची संधी मिळताच लालजी तिकडेच स्थायिक व्हायचे ठरवितो. या भूमीविषयी थोडेफार आकर्षण असेल तर ते भय्याला. पण तेही तीव्र नाही. परदेशात कायमचे स्थायिक होण्याचा लालजीचा विचार कळल्यानंतर भय्या विचारतो :

'पण स्वतःचा देश कायमचा सोडायचा हे कशाकरता ?'

'इथं मन लागत नाही म्हणून. जर्मनीचं उपटलं म्हणून; नाहीतर दिल्लीला शिफ्ट होण्याचा मी विचार करीत होतो. मिनीची अचानक डेव्हलपमेंट झाली; नाही तर मला इथं थांबून ठेवणारं काही नाही रे.'

लालजीचे हे उद्‌गार मर्यादित अर्थाने या वर्गाचे प्रातिनिधिक उद्‌गार आहेत. कोणालाच, खऱ्या अर्थाने 'इथं बांधून ठेवणारं काही नाही.' मातीचे बंध नसलेली ही rootless माणसं. कार, छोटासा का होईना पण स्वतंत्र फ्लॅट, टेलिफोन, इंटरकॉम, टि. व्ही. यासारख्या अत्याधुनिक भौतिक सुखाच्या मागे वेड्यासारखी धावणारी ही माणसं मोडीत निघू पाहणाऱ्या जुन्या मूल्यव्यवस्थेला तिलांजली देऊन व्यक्तिकेंद्रित स्वरूपाच्या नव्या मूल्यांची प्रतिष्ठापना करू पाहतात. वस्तुतः

नव्या मूल्यव्यवस्थेबद्दलही फारसा काही गंभीर विचार त्यांनी केलेला असतो असे नाही. त्यांचे आंतरसंबंधही अतिशय पार्थिव स्वरूपाचे आहेत. लग्नपूर्व लैंगिक संबंधाविषयी गुरूनाथला लिहिलेल्या पत्रातील मिनीची कैफियत आणि त्यासंबंधांचा केलेला उघडउघड पुरस्कार वाचल्यानंतर या पार्थिव पातळीवरील संबंधाची स्पष्ट कल्पना येते. मिनीची यासंबंधीची टोकाची मते ही प्रातिनिधिक नाहीत हे खरे. पण ज्या दिशेने हा वर्ग वाटचाल करू लागला आहे त्याची अटळ परिणती यातच होणार आहे. साडी बदलावी तितक्या सहजपणे 'प्रियकर' बदलणारी मिनी लिहिते :

> ....स्त्रीपुरुषांच्या संबंधाचा एवढा बाऊ आपल्याकडे का केला जातो कळत नाही. ऋषीमुनी तर वाटेल तसे वागत. शिवाय, आज इंग्लंड-अमेरिकेत तर लग्नच कशाला हवं ? असा प्रश्न लोक विचारू लागले आहेत. परवाच कोठेतरी वाचलं की सोफिया लॉरेन, जेन फोंडा, वगैरे स्त्रिया लग्नाशिवाय राहतात, त्यांना मुलं होतात, थोडक्यात म्हणजे लैंगिक भुकेचं लोकांनी उगाच अवडंबर माजवलं आहे असं कधीकधी वाटतं.

केवळ स्वतःच्या प्रमादांची ही कबूली असती तर तेही कळण्यासारखी होती. पण एवढ्यावरच ती थांबत नाही तर अशा संबंधाचे उघडउघड समर्थन करते. प्रसिद्ध झालेल्या कादंबरीत इंग्लंड-अमेरिकेचे दाखले देऊन स्वतःच्या प्रमादांचे मिनी समर्थन करण्याचा प्रयत्न करते. पण मुळात तर हे समर्थन अधिकच स्पष्ट आणि काहीसे 'क्रूड' स्वरूपात व्यक्त झाले आहे. मिनी लिहिते :

> भूक लागल्यावर पोटभर जेवणं यात शरमेचा भाग कोठे आला ? कोठे जेवण घेतलं यात तरी शरमेचा भाग कोठे आला ? मग यावाबतीत तरी शरमेचा भाग का असावा असं वाटतं ? हे वाटणं तात्पुरतं आहे की लग्नानंतरसुद्धा राहील हे कसं सांगता येईल ?

सामाजिक पातळीवरील मूल्यव्यवस्थेचे सर्व संदर्भ हरवून बसलेल्या या नव्या जगात कुटुंब-व्यवस्थेचेही विघटन व्हावे हे स्वाभाविक आहे. ही सारी नातीच अर्थरहित ठरू पाहतात. आई, बाप आणि मुलगी हे सारे रक्ताच्या नात्याने बांधलेले लोक एकत्र राहत असले तरी मोडक-कुटुंब हे एक 'घर' नव्हेच. लालजी त्याला लॉजिंगबोर्डिंग म्हणतो ते काही चुकीचे नाही. जिथे नवरा-बायको परस्परांवर ओंगळ, हिडिस वाटावे असे आरोप-प्रत्यारोप करतात, जिथे बापाच्या पैशाला हात लावायचा नाही म्हणून मुलगी नोकरी करते आणि स्वैर, अनिर्बंध जीवन जगते, जिथे आईवर जबरदस्ती करणाऱ्या माणसाबरोबर तिचीच मुलगी निर्लज्जपणे झोपते, जिथे मुलीचे पोट आल्यानंतर मंजूला लालजीविषयीच ओंगळवाणी शंका येते, त्या घराला काय घर म्हणायचे ?

असे हे जग ! 'एल्गार'पासून तो 'रथचक्र'पर्यंत पेंडसे यांनी जे विश्व तयार केले त्यात कुठेही न वसणारे. 'रथचक्र'च्या परंपरेत 'आक्टोपस' बसते असे पेंडसे म्हणतात हे खरे. पण त्याठिकाणी 'परंपरा' शब्दाचा कोणता अर्थ त्यांना अभिप्रेत आहे ते कळत नाही. 'आक्टोपस'ची निर्मिती झाली त्या काळात पेंडसे 'दहा' या संकल्पित कादंबरीचा विचार करीत होते. त्या कादंबरीतील दोन व्यक्ती 'हाय-फायनान्स'च्या जगात वावरणाऱ्या होत्या. त्याविषयी पेंडसे लिहितात :

> ह्या कादंबरीतील दोन व्यक्ती 'हाय-फायनान्स'च्या जगातील आहेत, आणि त्यांचा पिंड त्यांना अजून पकडता आला नाही. ह्या जगातील माणूस विमानाने फिरतो, बैठकीला शेकडो रुपये पतंग उडवावा तसे उडवतो हे ह्या पिंडाचे बाह्यरूप आहे. शिरूभाऊंना त्यात स्वारस्य वाटत नाही. हा माणूस पैशाकडे कसा पाहतो, जगाकडे कसा पाहतो. आप्तमित्रांकडे कसा पाहतो, त्याच्या आयुष्यात पैशांव्यतिरिक्त काही मूल्ये असतात की नाही, पांढरपेशी मूल्यांकडे तो कसे पाहतो, 'गिल्टी कॉंशन्स' ही वस्तू त्याच्याकडे असते का-अनंत प्रश्नचिन्हे त्याच्या-समोर होती. त्यांचा संपूर्ण उलगडा झाल्याशिवाय पुढे जाण्याला अर्थ नाही हे ते जाणून आहेत.

हे 'हाय फायनान्स' जग पाहण्यासाठी ते महादेव जोशींबरोबर एक ट्रिपही करून आले. त्यानंतर महादेवभाईंच्या पत्नीजवळ त्यांनी काढलेले उद्‌गारही अर्थपूर्ण आहेत '....हे जग रक्तात भिनायचं तर उभ्या उभ्या तिकडे जाऊन नाही भागणार.' नेमके हेच विचार मनात घोळत असताना 'आक्टोपस'ची कथा सुचली. 'आक्टोपस'मधे अगदी 'हाय-फायनान्स'चे जग चित्रित केलेले नाही हे खरे. पण कुठल्याही प्रकारची आर्थिक विवंचना नसणाऱ्या सुखवस्तु व्यक्तींचं हे जग आहे. पेंडसे यांच्या यापूर्वीच्या कादंबऱ्या पाहिल्या तर आर्थिक विवंचनेच्या आवर्तातून एकही पात्र सुटलेले नाही. 'अपुलंट' सोसायटीचे प्रश्नच वेगळे. 'आक्टोपस'मधे पहिल्याप्रथम काहीशा नवख्या विश्वात पेंडसे प्रवेश करीत आहेत. हे जग पेंडसे यांना अपरिचित नव्हते; पण ते त्यांच्या रक्तात भिनले नव्हते हेही तितकेच खरे. या जगाच्या एकाच अंगाकडे त्यांचे विशेषत्वाने लक्ष वेधले गेले.

या काहीशा नवख्या जगात प्रवेश करताना रचना, तंत्र व शैली यातही बदल झालेले दिसून येतात. या जगात खरे तर संवाद साधणेही अशक्य नसले तरी कठीण वाटावे. एकाच घरात राहणाऱ्या पण तीन वेगवेगळ्या दिशांकडे तोंड करून बसलेल्या कुटुंबातील माणसांमधे संवाद साधायचा तरी तो कसा ?-गमतीचा विरोधाभास हा की संवाद साधणेही दुर्लभ वाटावे अशी परिस्थिती

असताना कादंबरीची वीण मात्र संवादाच्या माध्यमातून गुंफली जाते. या संवादपद्धतीविषयी पेंडसे लिहितात :

> 'भराभर पात्रे जमू लागली. त्याचे परस्पर संबंध निश्चित होऊ लागले. लेखन भरधाव सुरू झाले. पहिली पन्नास पाने लिहून होईतो लेखकाचे निवेदन आलेच नव्हते. त्यासंबंधी विचार करीत असतानाच ह्या विषयाला असे निवेदन उपकारक होण्यापेक्षा त्याचा अडथळा होईल असे त्यांच्या मनाने घेतले. 'रथचक्र'मधील निनावी पात्रांसारखाच हा प्रकार झाला. पुढे लेखकाच्या निवेदनाशिवाय सगळी कादंबरी पूर्ण झाली.'

'आक्टोपस'मधील एकूण आशय विचारात घेता संवाद साधण्यासाठी पात्रांनी सतत टेलिफोनसारख्या 'डेड' माध्यमाचा अवलंब करावा हे स्वाभाविकच नव्हे तर अर्थपूर्ण वाटते. परंतु जिथे पात्रे प्रत्यक्ष समोरासमोर असतात तिथेही निवेदनाला फाटा देऊन केवळ संवादपद्धतीचा पाठपुरावा करणे हाही एक प्रकारचा अट्टाहास वाटतो. अशा प्रकारच्या कादंबरीत निवेदन उपकारक ठरण्याऐवजी अडथळा होऊन बसेल असे पेंडसे यांच्या मनाने का घेतले हे कळत नाही. उलट, वर्णन व निवेदनाला काट दिल्यामुळे पात्रांना सतत बोलत ठेवण्याची जबाबदारी पेंडसे यांच्यावर पडली. शिवाय वातावरण निर्मिती, काटेकोरपणा आणि brevity याहष्टीने निवेदन हे अधिक परिणामकारक ठरण्याची शक्यता होती. त्यामुळे संवादातील पाल्हाळ तर कमी करता आला असताच, पण आज आहेत त्यापेक्षा संवाद अधिक अर्थगर्भ आणि धारदार झाले असते.

याच प्रश्नाचा थोडा वेगळ्या दृष्टीने विचार करता येईल. कोणत्याही उत्कृष्ट कलाकृतीत आशय आणि घाट यांचे अशा प्रकारचे सायुज्य जाणवते की एका घटकाचा विचार करताना दुसऱ्या घटकाचा अटळपणे विचार करावा लागतो. आशय आणि घाट यांचा स्वतंत्र विचार करता येत नाही. आशयाचा विचार करताना अपरिहार्यपणे घाटाचा विचार करावा लागतो. तसेच घाटाचा विचार करताना आशयाकडे दुर्लक्ष करता येत नाही. 'आक्टोपस'मधे अशा प्रकारची सायुज्यता जाणवते का ? आशयाच्या दृष्टीने विचार करताना निवेदन अपायकारक ठरले असते असे पेंडसे यांना वाटते. परंतु 'आक्टोपस' वाचल्यानंतर हे विधान पटत नाही. याचा अर्थ पेंडसे यांचे विधान चुकीचे आहे असा नाही. याठिकाणी लेखकाचे विधान चूक की बरोबर हा प्रश्नच नाही. ज्याअर्थी इतक्या निःसंदिग्धपणे हे विधान ते करतात त्याअर्थी विधानाच्या सच्चेपणाविषयी–त्या मागच्या भावनेच्या सच्चेपणाविषयी–शंका घेण्याचे कारण दिसत नाही. मुळात प्रश्न आहे तो हा की निवेदनाचा 'अडथळा' होईल असे पेंडसे यांना का वाटले असावे ?

'आक्टोपस'च्या रचनेचा विचार करताना एक गोष्ट प्रथमदर्शनीच जाणवते आणि ती ही की या कादंबरीमधे मध्यवर्ती पात्रच नाही. 'एल्गार'-पासून ते थेट 'लव्हाळी'पर्यंतच्या कादंबऱ्या पाहा. या प्रत्येक कादंबरीतील आशयविश्वाच्या केंद्रस्थानी एक एक मध्यवर्ती पात्र आहे. या कादंबऱ्या म्हणजे मूलतः त्या त्या पात्रांच्या कथा आहेत. त्या व्यक्तिरेखा या कादंबऱ्यांचा कणा आहेत. 'आक्टोपस' मात्र याबाबतीत वेगळी आहे. या कादंबरीच्या केंद्रस्थानी मध्यवर्ती म्हणता येईल असे पात्रच नाही. 'आक्टोपस' ही कथा कुणाची ?— मिनीची ? लालजीची ? मंजूची ? की भय्याची ? ती कोणा एका व्यक्तीची कथा नाही. ती या सर्वांची कथा आहे. पेंडसे यांच्या शब्दात सांगायचे तर ही 'त्या' 'आक्टोपस'ची कथा आहे. 'नायक-नायिका कोणी राहिलेच नाही.'

आशयविश्वाच्या केंद्रस्थानी मध्यवर्ती पात्र नसणे ही गोष्ट पेंडसे-कादंबरीच्या संदर्भात तरी अतिशय महत्त्वाची आहे. 'आक्टोपस'चे हे वेगळेपण ज्याला मी पेंडसे-कादंबरी म्हणतो त्या संदर्भात उठून दिसणारे आहे. या वेगळेपणा-मुळेच पेंडसे-कादंबरीच्या मूलस्वरूपावरही प्रकाश पडतो. मध्यवर्ती पात्र हे पेंडसे-कादंबरीचे महत्त्वाचे अंग आहे. कादंबरीतील विश्वाचा तो एक आधार आहे. शिवाय जे विश्व कादंबरीकार निर्माण करीत असतो त्या विश्वातही या मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेचे बोट धरूनच तो अनुप्रवेश करीत असतो. मध्यवर्ती पात्रच नाही म्हटल्यानंतर पेंडसे आपण स्वतःच निर्माण करीत असलेल्या विश्वात अनु-प्रवेश करतात तो कोणत्या मार्गाने ?

—अचानक उद्‌भवलेल्या उपेनच्या आजारानंतर जी धक्कादायक माहिती भय्याला मिळते, त्यानंतर मिनीशी घातलेल्या रुजवातीचा प्रसंग आहे. वस्तुतः भय्याला यापूर्वीच जे काही कळले असते त्यापेक्षा फारसे वेगळे काही या रुजवातीतून बाहेर येत नाही. फक्त याबाबतीत मिनीची प्रतिक्रिया आपल्याला कळते. आपले भावडयावर प्रेम आहे असे मिनी कबूल करते, त्यावेळचा मळ खडर्यातील हा प्रसंग पाहा. भय्या म्हणतो—

'तिचं दुर्दैव म्हणून आपलं दुर्दैव. मिनी हा माणूस तुला मारहाण करतो हे खरं आहे ?'

'ते खोटं आहे. मला तो आवडतो. माझं त्याच्यावर प्रेम आहे.'

'तुझं—प्रेम-आहे. ओ गॉड ! तुला त्याच्याशी लग्न करायचं आहे ?'

'हो.'

'भय्या काय बोलत्ये ही.'

'मंजूताई, स्वतःला आवर घाला. नव्या युगाचा वेद ती एकवते आहे. अनिर्बंध स्वातंत्र्याचा. फोन कुणाचा आहे पाहा.'

भय्याची ही काहीशी तिखट आणि उपरोधिक प्रतिक्रिया परिष्करणात गळून पडली. नेमके हे वाक्य परिष्करणात का गळले ? भय्याच्या मुखातून प्रत्यक्ष लेखक बोलत असल्याचा वास आल्यामुळे तर हे वाक्य गळले नाही ना ? कदाचित तसे नसेलही. पण ही शक्यता नाकारता येण्यासारखी नाही. विशेषतः संपूर्ण कादंबरी-तील भय्याची भूमिका लक्षात घेतली तर तशी शंका घेण्याला बराच वाव आहे.

'आक्टोपस'मधील काहीशा अनोख्या विश्वात पेंडसे अनुप्रवेश करतात तो कोणत्या मार्गाने असा प्रश्न यापूर्वी निर्माण केला आहे. मला वाटते या प्रश्नाचे उत्तर याठिकाणी मिळावे. लेखक आणि तो निर्माण करीत असलेले विश्व यातील भय्या हा एक दुवा आहे.

संवादपद्धतीचे एक महत्त्वाचे वैशिष्टय आहे की संपूर्ण कथा संवादाच्या माध्यमातून उलगडत असल्याने लेखकाला दूरस्थ राहता येते. स्वनिर्मित पात्रांकडे पाहताना वस्तुनिष्ठ भूमिका स्वीकारता येणे जसे सहजशक्य होते तसेच आपल्या वर्ण्यविषयापासून एक प्रकारचे अंतर कायम टिकविता येते. नाटकाच्या मूलभूत स्वरूपामुळे स्वनिर्मित विश्वापासून अंतर टिकविण्याचा जो सहजसुलभ फायदा कादंबरीकारापेक्षा नाटककाराला मिळतो, तशाच प्रकारचा फायदा संवाद पद्धतीचा अवलंब करून मिळविता येतो. 'आक्टोपस'ची विभागणी चार भागात झाली असून प्रत्येक विभाग अनेक उपविभागात विभागला आहे. प्रत्येक भाग हा नाटकातील एका अंकासारखा आहे, तर प्रत्येक उपविभाग म्हणजे एक दृश्य आहे.

'आक्टोपस'मधील जग हे पेंडसे यांच्या परिचयाचे असले तरी ते रक्तात भिनले नव्हते असा उल्लेख वर केला आहे. कोणत्याही एका पात्राला मध्यवर्ती स्थान देऊन त्याच्या माध्यमातून या अनोख्या विश्वात प्रवेश करणे अशक्यच होते. मध्यवर्ती पात्राशी तादात्म्य पावण्याचा तर प्रश्नच नव्हता. या अनोख्या विश्वाशी असलेले भावनिक नाते लक्षात घेतले तर या विश्वापासून आवश्यक ते अंतर कायम ठेवून त्याचे आंतरबाह्य दर्शन घडविणे सोईचे होते. यादृष्टीने संवाद–पद्धतीचा अवलंब करणे ही aesthetic demand नसून लेखकाची वैयक्तिक निकड होती. अशा स्थितीत निवेदन 'अडथळ्या'सारखे वाटणे साहजिक होते.

'आक्टोपस'मधील संवादाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्टय हे की, चांगल्या अर्थाने ते अतिशय फसवे (deceptive) आहेत. संवाद वाचताना आपल्याला दोन विशिष्ट व्यक्तीतील नातेसंबंधाचे स्वरूप पूर्णपणे **कळत असल्याचा** भास होतो. त्याचवेळी अत्यंत crucial स्वरूपाच्या बाबीसंबंधी पूर्णपणे मौन बाळगले जाते किंवा त्याविषयी अत्यंत उलटसुलट माहिती दिल्या जाते. उदा. मंजूच्या लग्नाची गोष्ट. मिनीच्यावेळी दिवस गेल्यामुळे भावड्याने दबाव टाकून लालजीला

लग्न करायला भाग पाडले असे मंजू सांगते तर लग्नाची तारीख आणि मिनीची जन्मतारीख पाहून खरे काय ते तूच ठरव असं लालजी भय्याला सांगतो. आरोप-प्रत्यारोपाच्या आणि समज-गैरसमजाच्या या चक्रात नेमके सत्य कुठे आहे हेच कळेनासे होते. किंबहुना ते सत्य चटकन कळू नयेच ही खुद्द कर्त्यांचीही इच्छा असावी असे वाटू लागते. There is a rich confusion in the Novel.

या संवादांचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे. पेंडसे यांच्या यापूर्वीच्या कादंबऱ्यांतील संवादांपेक्षा या संवादांचे स्वरूप वेगळे आहे. पूर्वीच्या कादंबऱ्यांतील, विशेषतः 'रथचक्र'मधील, संवाद रेखीव आहेत, स्पष्ट आहेत, धारदार आहेत, आणि विशेष म्हणजे कथेचा ओघ कोणत्या दिशेने वाहत आहे याचे निश्चित दिदर्शन करणारे आहेत. एका अर्थाने त्या संवादात अपरिहार्यता तर जाणवतेच पण एक प्रकारची 'निश्चितता' (predictability) प्रत्ययास येते. 'आक्टोपस'-मधील संवाद मात्र पारदर्शक असल्याचा भास निर्माण करतात. विशेषतः मिनी-हिंदळेकर या संवादात याची प्रकर्षाने जाणीव होते. शब्दांनीच नव्हे तर कृतीनेही गुरुनाथ हिंदळेकरच्या प्रेमाला मिनी प्रतिसाद देत असल्याचा भास निर्माण होतो. शेवटपर्यंत निःसंदिग्ध होकार किंवा नकार न देता किंवा कोणत्याही प्रकारची 'कमिटमेंट' न करता केवळ संदिग्ध सूचनेच्या पातळीवर तो हिंदळेकरला खेळवत ठेवते. नेमक्या याच पद्धतीने ती उपेनलाही खेळवणार याविषयी मनात संभ्रम राहत नाही. पण अनिर्बंध स्वातंत्र्याचे स्वैराचारी जीवन जगू पाहणाऱ्या या उच्छृंखल वाटणाऱ्या मुलीच्या मनात खोल दडलेल्या रहस्याची पुसटशी चाहूलही या संवादातून मिळत नाही. अर्थात हे खरे आहे की मिनीच्या संवादातील ambiguity चे कारण तिच्या विशिष्ट व्यक्तिरेखेशी जोडता येईल.

पण केवळ मिनीच्या संवादातून नव्हे तर इतरही संवादातून असाच काहीसा प्रत्यय येतो. 'आक्टोपस'मधील जवळपास बहुतेक सर्वच संवादांमधे एक प्रकारचा तरतरीतपणा, चमकदारपणा, पॉलीशची झळाळी देऊन आलेला चकचकीतपणा जाणवतो. संभाषणचातुर्य हा सर्वच पात्रांचा एक विशेष आहे. ही पात्रे चतूर आहेत, हुशार आहेत, हजरजबाबी आहेत आणि व्यवहारिक जगामधे आवश्यक असणारा 'स्मार्टनेस' त्यांच्याजवळ आहे. स्वतःच्या लैंगिक संबंधाविषयी उघड चर्चा करण्याइतपत ती 'मनमोकळी' आहेत.

पण ही पात्रे जितकी 'मनमोकळी' वाटतात तितकीच एखाद्या विशिष्ट बाबतीत ती तितकी मनकवडी आहेत. प्रत्येक महत्त्वाच्या पात्राच्या आयुष्यात लपविण्यासारखे-कमीतकमी ज्या गोष्टीची उघडउघड चर्चा होऊ नये असे वाटत असे-एक रहस्य दडलेले आहे. मनाच्या गाभाऱ्यात खोल कुठेतरी दडलेल्या भावभावना, कल्पना (किंवा अप्रिय घटना) वर न येऊ देण्याची ही पात्रे काळजी

'आक्टोपस' : मूळ हस्तलिखित प्रतीच्या पृ. ४६ ची प्रतिकृती : तारांकित मजकूर या आधीच्या पृष्ठावर आहे.

घेताना दिसतात. याहीबाबतीत, एका वेगळ्या अर्थाने, या पात्रांचा 'स्मार्टनेस' त्यांच्या उपयोगी पडतो.

मिनीच्या बाबतीत 'काहीतरी गडबड' झाल्याचा लालजी अगदी सुरुवातीच्या पत्रात उल्लेख करतो. नंतरच्या चारू-मिनी संवादात त्याला पुष्टी मिळते. पण दाबल्या जाणाऱ्या या प्रकाराच्या मुळाशी नेमकी कोण व्यक्ती आहे ते मात्र कौशल्याने लपविण्यात येते. पहिल्या भागाच्या अखेरीस जेव्हा तिची आई अगदी अटीतटीवरच येते त्याहीवेळी निर्धाराने हे रहस्य दूर ठेवण्यात येते. त्या घटनेला खरोखर जबाबदार कोण हे त्याठिकाणी तर कळतच नाही. यासंबंधात मायलेकीच्या संवादात लालजीच्या नावाविषयी शंका व्यक्त होते त्यावेळी काहीशा बेसावध अवस्थेत असलेल्या वाचकाला पहिला अनपेक्षित धक्का बसतो. ही हिडीस शंका मंजूच्या मनात का आणि कशी निर्माण झाली ते कळण्यापूर्वीच संवादाचा धागा तुटतो आणि मुळातील रहस्य तसेच कायम राहते.

'आक्टोपस'मधील मिनी-प्रकरणाशी संबंधित असा हा अनुभव काही अपवाद स्वरूपाचा आहे असे नाही. कादंबरीत सरसकट वापरल्या गेलेल्या तंत्राचा तो अविभाज्य भाग आहे. रहस्यकथेला अत्यंत जवळचे असे हे तंत्र आहे. रहस्यकथेच्या तंत्राचा उल्लेख केला त्यामुळे विचकण्याचे कारण नाही. कारण कलात्मकतेला प्राधान्य देणाऱ्या कित्येक कसदार वाङ्मयकृतीतही इष्ट परिणाम साधण्यासाठी या तंत्राचा देखणा वापर केलेला आढळून येतो. अशा कृतींमधे एखाद्या किंवा अनेक घटनांच्या केंद्रस्थानी असलेला एखादा तपशील हेतुपुरस्सर दडवून ठेवण्यात येतो आणि ऐन मोक्याच्या क्षणी तो तपशील देऊन वाचकाला सूक्ष्म धक्का दिला जातो. त्या अर्थपूर्ण तपशिलामुळे त्या विशिष्ट घटनेकडे आणि त्याआधी घडलेल्या घटनांकडे पाहण्याची एक वेगळीच दृष्टी वाचकाला प्राप्त होते. कलावस्तूचा अन्वयार्थच बदलून जातो. वाचकाच्या ठायी असलेल्या औत्सुक्याचा कलात्मक कारणासाठी उपयोग करण्यात वावगे असे काहीही नाही.

पण याठिकाणी प्रश्न आहे तो हा की पेंडसे यांनी या तंत्राचा जाणीवपूर्वक वापर केला आहे का ? दुसरे असे की या विशिष्ट तंत्रामुळे कोणता इष्ट परिणाम 'आक्टोपस'मधे साधला आहे ?

या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्यासाठी आपल्याला 'आक्टोपस'च्या मूळ खर्ड्याकडे वळावे लागते.

'आक्टोपस' ही जवळपास एकटाक लिहिलेली कादंबरी आहे. अवघ्या एक-दीड महिन्यात तिचे लेखन पूर्ण झालेले आहे. रचना, बांधणी यादृष्टीन मूळ खर्डा आणि प्रकाशित कादंबरी यात फारसा फरक नाही. काही प्रसंगांची जागा बदलली आहे. पृ. २२७-२२९ व २२९-२३१ वरील भव्याला लिहिलेली पत्रे नंतर अंतर्भूत करण्यात आली आहेत. फार मोठ्या स्वरूपातील बदल

नसले तरी परिष्करणे नाहीत असे नाही. उलट शब्द, वाक्य आणि परिच्छेद या पातळीवर अनेक बदल केलेले आढळून येतात.

इंदूच्या मनात मंजूच्यासंबंधी भय्याविषयी संशय येतो, त्याचा प्रथम उल्लेख पृ. १३४ वरील संवादात येतो. भय्या बंगलोरला गेला असताना दरम्यान मंजूने त्याच्या घरी तीन-चार वेळा फोन केला. त्यावेळी एकदाही इंदूची चौकशी केली नाही. त्यातून तिचा "गैरसमज" झाला असावा अशी भय्याला शंका येते. याठिकाणी इंदूच्या मनात आलेल्या संशयाचा केवळ ओझरता उल्लेख आहे.

यानंतर पृ. १४३-४५ वरील संवादात पुन्हा हा विषय येतो. मंजू स्वतःच हा विषय काढते. ती विचारते :

"परवा इंदूचा विषय अर्धवटच राहिला. तेव्हापासून रुखरुख लागली आहे. तिचा काय गैरसमज झाला ?"

"ती स्पष्ट बोलली नाही. मला वाटतं हा विषय आहे तिथंच राहू द्या."

"त्यापेक्षा मी इंदूला भेटते. तिच्या मनात किल्मिष असलं तर आताच—"

"मुळीच नको. एक म्हणजे मी काढलेला निष्कर्ष चुकीचाही असेल. नसलेली कीड तिच्या डोक्यात सोडल्यासारखं होईल—"

"नंतरच्या तिच्या बोलण्यात काही वेगळेपणा वाटला का ?"

"नाही. त्याच्यावरूनच म्हणतो की तसं काही नसावं. ती अगदी नॉर्मल आहे...."

याच संवादाच्या अखेरीस भय्या मंजूला सांगतो : "तुम्ही नेहेमी वागता तसं वागत राहा.',

या संवादाच्या बाजूला मूळ खडर्यातील संवाद ठेवल्यास काय दिसते ?—

"परवा इंदूचा विषय अर्धवट राहिला. तेव्हापासून मनाला रुखरुख लागल्ये. तिचा काय गैरसमज झाला आहे ?"

"ती स्पष्ट बोललेली नाही."

"मग तुला शंका का आली ?"

"शं ऽ का ऽ ऽ. खरं म्हणजे शंका नाहीच."

"म्हणजे काय ?"

"खात्री आहे-तिच्या डोक्यात काहीतरी कीड गेलेली आहे. मी बंगलोरला असताना तुमचा दोन-तीनवेळा फोन आला"—

"ते सांगितलंस परवा"—

"ते तिनं मला कसं सांगावं ? मं ऽ ऽ ज्यूतायचा फोन आला आहे

म्हणून मला म्हणाली. तिरकस अर्थाने बोलायचं असलं तर बाई या शब्दाचा उच्चार कसा करील–त्याची तुम्ही कल्पना करू शकाल."

यानंतर मंजूकडे जायचं तर "गुपचूप" जावे लागेल असे भय्या सांगतो.

हे दोन्ही संवाद संपूर्ण कादंबरीच्या संदर्भात तपासून पाहिले पाहिजे. तसे म्हटले तर दोन्ही उद्धरणांमधे फारसा फरक नाही. दोन्ही ठिकाणी इंदूच्या मनात आलेल्या संशयाविषयी उल्लेख आहे. पण पहिल्या अवतरणात केवळ संशयाचे सूचन केलेले आहे. तो खरा असू शकतो किंवा खोटाही असू शकतो. त्याविषयी नेमकी संदिग्धता बाळगलेली आहे. शिवाय इंदू "नॉर्मल" असल्याचे सांगून या संदिग्धतेवर शिक्कामोर्तब केले आहे. तर दुसऱ्या अवतरणात इंदूच्या मनातील शंकेविषयी "खात्री" व्यक्त केल्या जाते आणि यापुढे सावधगिरी म्हणून "गुपचूप" संबंध ठेवण्याविषयीचा निर्देश मिळतो. हा सूक्ष्म बदल कादंबरीच्या अखेरीस येणाऱ्या धक्क्याच्या संदर्भात त्याचप्रमाणे, मंजू–भय्या संबंधाच्या दृष्टीने, महत्त्वाचा आहे.

अखेरीस इंदू भय्याला शेवटचा निर्णायक इषारा देताना म्हणते : 'एटले, तारा जीवनमां मंजूने कोई स्थान नही रहे. आ बंगलामां मंजू पग मुके ए मने नही परवडे. आ मारो छेवटनो निर्णय.'

हा शेवट काहीसा धक्कादायक आहे. सुरुवातीला इंदूच्या मनात आलेल्या संशयाचे संदिग्ध सूचन केल्यामुळे शेवटी अनपेक्षित धक्का बसतो. हा शेवटचा धक्का जाणवावा यासाठीच संशयाबद्दल 'खात्री' झाल्याचा उल्लेख गाळला असावा असे वाटण्याला बरीच जागा आहे. घटना लहानशीच आहे; पण अर्थपूर्ण आहे. कोणता तपशील राखून ठेवायचा, त्या विशिष्ट तपशीलासंबंधी संदिग्धता कायम टिकवून पुढील एखाद्या प्रसंगात नाट्यात्मकतेच्या अंगाने कसा धक्का द्यावयाचा याविषयी कादंबरीकार स्वतःच किती सतर्क आहे याचा हा नमुना.

वस्तुतः ज्या रहस्येकथेच्या तंत्राचा उल्लेख वर केला ते तंत्र पेंडसे यांनी कसे वापरले आहे ते दाखविण्यासाठी परिष्करणाकडे जाण्याची आवश्यकता नाही. प्रत्यक्ष कादंबरीतच त्याचे भक्कम पुरावे उपलब्ध होतील. मंजू–भावडया संबंध, किंवा मिनी–भावडया संबंध, किंवा लालजीची विकृती यामधे प्रत्येक महत्त्वाच्या स्थळी निर्णायक स्वरूपाचा तपशील कसा लपवून ठेवण्यात आलेला आहे ते सहज कळू शकते. प्रश्न आहे तो इतकाच की हे सगळे जाणीवपूर्वक घडले आहे की कथा उलगडत जाताना ते स्वाभाविकरीत्या घडले. परिष्करणांचा अभ्यास करताना, याविषयी लेखकाला निश्चित जाणीव असावी असे वाटते.

'आक्टोपस'चा विचार करताना पुनरूक्तीचा दोष पत्करूनही काही सुटया-सुटया परंतु लक्षणीय घटना पुन्हा मांडाव्या लागतील.

(१) 'दद्दा' या 'हाय-फायनान्स'च्या जगाशी संबंधित असलेल्या संकल्पित कादंबरीचा विचार चालू असताना 'आक्टोपस'ला सुरुवात झाली आणि अवघ्या एकदीड महिन्यात तिचे लेखन पूर्ण झाले.

(२) 'दद्दा'मधील 'हाय-फायनान्स'चे जग पेंडसे यांना अपरिचित नसले तरी, ते रक्तात मुरलेले नव्हते. या जगाविषयी एक विलक्षण आकर्षणही त्यांना वाटत असावे. त्याचवेळी हे 'जग पकडता येत नव्हते' ही वस्तुस्थितीही नाकारता यण्यासारखी नव्हती. 'दद्दा'ही कादंबरी कदाचित कधीच पूर्ण होणार नाही असेही तो बोलून दाखवितात.

(३) भय्या हे मध्यवर्ती पात्र नव्हे; पण ते अत्यंत महत्त्वाचे पात्र आहे. एका दृष्टीने लेखक आणि तो रंगवीत असलेले जीवन याच्यातील तो एक दुवा आहे, तर दुसऱ्या दृष्टीने वाचक आणि हे जग यांच्यातील दुवा आहे.

(४) कादंबरीत मध्यवर्ती पात्रच नाही. ती कोणत्याही विशिष्ट व्यक्तीची कथा नाही. त्यामुळेच, लेखकाला कुठेही मधे न आणता, संवाद-पद्धतीचा अवलंब करून कथा उलगडू देणे पेंडसे यांना सोईचे वाटले असावे.

(५) कादंबरी कळतनकळत रहस्य कथेच्या तंत्राचा अवलंब करते.

या मुद्यांच्या संदर्भात 'आक्टोपस'चा विचार करण्यापूर्वी पेंडसे यांनी स्वतःच केलेल्या टीकेचाही परामर्श घ्यावा लागेल. कारण हे विधान एका बाबतीत वरील विवेचनाला छेद देणारे आहे. पेंडसे लिहितात.

> 'निवेदनाला मज्जाव केल्यामुळे त्यांच्यावर आणखी एक आपत्ती कोसळली आहे. तिचे स्वरूप तर पुढे फार गंभीर होऊन बसले. लालजींचे समलिंगी जीवन वाचकांपासून लपवून ठेवणे त्यांना भाग पडले ते या निवेदनबंदीमुळे. आणि मग शिरूभाऊंचा हेतू नसताना त्याला 'रहस्या'चे स्वरूप आले.'

यात लालजीचे समलिंगी जीवन वाचकांपासून लपवून ठेवल्याचे, त्याला 'रहस्यां'चे स्वरूप प्राप्त झाल्याचे मान्यच करण्यात आले आहे. 'हेतू नसताना' असे घडले असा पेंडसे यांचा दावा आहे आणि याची कारणमीमांसा देताना निवेदनाला मज्जाव करणाऱ्या संवादपद्धतीचा निर्देश केला आहे. नेमकी ही कारणमीमांसा पटण्यासारखी नाही. निवेदनाला फाटा दिलेल्या संवादपद्धतीचा अवलंब केल्यामुळे 'लालजींचे समलिंगी जीवन वाचकांपासून लपवून ठेवणे त्यांना भाग पडले' असे पेंडसे का आणि कशाच्या भरवशावर म्हणतात हेच कळत नाही. शेवटी हे 'रहस्य' उलगडते तेही संवादातूनच! यापूर्वीचा भाग काळजीपूर्वक वाचला तर हे रहस्य आधी उलगडण्यासारखी परिस्थिती दोनदा उद्भवते.

या विषयाला बगल देण्यासाठी संवादाचा ओघ दुसरीकडेच वळविला जातो. मंजूशी झालेल्या पहिल्याच भेटीत लालजी-मंजू संबंधात भय्या मंजूला म्हणतो : 'विषय निघालाच आहे तर सगळं सांगून टाका.' आणि मंजू उत्तरते : 'सगळं नाही सांगता येणार-निदान आज तरी नको.' पुन्हा एकदा '....हा विषय इथं थांबवू नका' असे म्हटल्यानंतरही मंजू म्हणते : 'नको. कधीच्या काळी आला आहात तर आज सुखासमाधानाच्या गोष्टी तेवढ्या बोलू या.' यानंतर विषय चटकन बदलतो-नव्हे बदलल्या जातो. अगदी पहिल्याच भेटीत लालजीविषयीच्या रहस्याचा स्फोट मंजूने करण्याचे टाळले तर ते समजण्यासारखे आहे. पण दुसऱ्या भागाच्या आरंभाला लालजीइतकीच मंजूबद्दलही 'जवळीक' वाटते याची भय्याने ग्वाही दिल्यानंतरही मंजू या रहस्याविषयी बोलायचे टाळते. भय्या विचारतो :

" हे गणित बिघडलं कुठं ?"

" ते सांगायचं तर बरंच बोलावं लागेल."

" वहिनी, आता मी तुम्हाला विचारतो, हे उत्तर मला किती दिवस देणार आहात ? "

" या प्रश्नाचं उत्तर द्यायची वेळ माझ्यावर कधीच येऊ नय अशी इच्छा आहे...."

याच संवादात मंजूच्या पूर्वीच्या आयुष्याचा उल्लेख होतो. नेमकी या 'मोक्याच्या क्षणी' ती थांबते : " जाऊ दे. मी नाही बोलत."

आपल्यापासून काहीतरी निश्चित लपविले जाते आहे याची भय्याला जाणीव आहे. तो म्हणतो : " हेच ! तुमचं हेच चुकतं आहे. काठाशी येऊन तुम्ही बोलायच्या थांबता हा काय प्रकार आहे मला कळत नाही."

दुसऱ्या भागाच्या अखेरीस लालजीचे 'डिझाईन' पाहण्यासाठी भय्या मंजूला विनवितो. त्यावेळचा हा संवाद पाहा :

" लालजीची आणि तुमची दिलजमाई व्हावी म्हणून मी प्रयत्न करतो आहे आणि याबाबतीत तुम्ही कसलेही सहकार्य द्यायला तयार नाही."

" साहेब सहकार्य देतात असं तुला म्हणायचं आहे का ? "

" तुमच्याशी नीट वागण्याचा प्रयत्न त्यानं केला; पण तुम्ही त्याला कसलाच रिस्पॉन्स दिला नाहीत, उलट तुम्ही आणि मिनी दोघांनी त्याची टिंगल केलीत— "

" रिस्पॉन्स दिला नाही हे खरे; पण टिंगल केली असं ते म्हणत असतील तर ते साफ खोटं आहे. मला एक सांग, साहेबांची ही रेकॉर्ड तू मला किती वेळा ऐकवणार आहेस ? "

" लालजींवर राग असण्याचं कारण काय ते तुम्ही सांगेपर्यंत— "

" भलताच आग्रह करू नकोस."
" का ? "
" तुला ऐकवणार नाही."
" बायांची त्याची काही भानगड आहे का ? "
" सांगेन केव्हा तरी."

ज्या ज्या क्षणी भय्याने रहस्याचा भेद करण्याचा हेतूपुरस्सर प्रयत्न केला त्या प्रत्येक क्षणी मंजू त्याला परतावून लावते. लालजीच्या 'रहस्या'संबंधी भय्या-मंजू संवादात thus far and no further असा प्रकार अनेक वेळा घडतो. या प्रत्येक ठिकाणी 'रहस्य' उलगडण्यासाठी संवादपद्धतीचा कसा आणि कोणता अडथळा होतो ?

दुसरे असे की 'रहस्य' हे केवळ लालजीशी निगडित आहे असे नाही. मिनी-भावडया संबंध हे देखील एक दुसरे 'रहस्य' आहे. मिनी-भावडया संबंध 'लपवून' ठेवण्याचे कारण काय ?— की यालाही संवादपद्धतीचीच 'अडचण' झाली ?— तसे झाले असल्यास त्याकडे थोडे गंभीर दृष्टीने (?) पाहावे लागेल, कारण निवेदनाला योग्य स्थान दिले असते तर बिचाऱ्या गुरूनाथ हिंदळेकराचा जीव तरी वाचला असता !

यातील गमतीचा भाग सोडला तरी 'हेतू नसताना' असे घडत गेले असे जे पेंडसे सांगतात ते दिशाभूल करण्यासारखे आहे. 'आक्टोपस'मधील रहस्याचा इतका खल करण्याचे कारण तो या कादंबरीच्या तंत्राचा अटळ भाग आहे.

याच छेदकाच्या आरंभी उपस्थित केलेल्या मुद्यांच्या संदर्भात आपण 'आक्टोपस'कडे वळतो तेव्हा पुन्हा भय्याकडे वळावे लागते. या कादंबरीतील इतर कोणत्याही पात्रापेक्षा भय्या आपल्याला जवळचा वाटेल. मूल्यश्रेणी, वागण्या-बोलण्याचे संकेत, भूतकाळाची जाणीव, या मातीविषयी आणि स्वतःच्या कुटुंबा-विषयी असणारा अभिमान, थोडया वेगळ्या जगाशी सहज समायोजन साधता येईल अशी स्वभावत लवचिकता हे भय्याचे विशेष आहेत. कादंबरीचा प्रारंभ होतो तोच मुळी लालजीनी भय्याला लिहिलेल्या पत्रांपासून. ही पत्रं फार बोलकी आहेत. नाटकातील पहिल्या एक-दोन प्रवेशाप्रमाणेच ही सुरुवातीची पत्रही exposition च्या स्वरूपाची आहेत. विघटनाच्या कडेवर उभ्या असलेल्या लालजीच्या विस्कटलेल्या संसाराचे चित्र ती उभी करतात. त्याचबरोबर पुढे घडणाऱ्या शोकात्म घटनांची चाहूलही आपणाला याच पत्रातून लागते. भय्याच्या सर्वार्थाने सुखी कुटुंबाच्या विरोधात लालजीच्या विस्कटलेल्या संसाराचे चित्र अधिकच उठाव घेते.

अनेक वर्ष आपल्या मोठ्या भावापासून दुरावलेला भय्या भावाचा विस्कट-लेला संसार सुरळीत करण्यासाठी पुढे सरसावतो. गमतीची गोष्ट ही की भय्याला

कोणीही आमंत्रित केलेले नाही, किंवा आपला विस्कटलेला संसार सुधारावा म्हणून त्याच्याकडून अपेक्षाही केलेली नाही. ही भय्याची स्वयंप्रेरित कृती आहे.

भैय्या मैत्रीचा हात पुढे करतो त्यावेळी लालजी आणि मंजू स्वतंत्रपणे अनुकूल प्रतिसाद देतात. पण लालजी आणि मंजू यांनी परस्परांना समजून घ्यावे म्हणून तो प्रयत्न करतो त्यावेळी मात्र त्याला मिळालेला प्रतिसाद प्रतिकूल नसला तरी अनुकूल खासच नाही. या बाबतीत अगदी प्रारंभीच लालजी त्याला लिहितो :

> 'तेव्हा तुझा विचार डोक्यातून काढून टाक. आमच्या घरीसुद्धा येऊ नकोस. "एकदा काय तो सोक्षमोक्ष होऊ दे" हे तुझं म्हणणं ठीक आहे; पण अशा उद्योगात माझाच कपाळमोक्ष होण्याचा संभव अधिक .... 'मला सल्ला देण्याअगोदर तुमच्या बंधूंच्या धंद्यांची चौकशी करा.' असलं काही बोलली तर तुझी काय अवस्था होईल ? माझ्याविषयीचं तुझ्या डोक्यात काहीतरी कीड जाऊन बसायची....'

लालजीची ही तऱ्हा तर मंजूची दुसरीच. मंजूने आणि लालजींनी 'मनाने' जवळ यावे म्हणून प्रयत्न करायला गेलेल्या भय्याला 'नाटकावरच' समाधान मानावे लागते. लालजी आणि मंजूने परस्परांचे प्रमाद पोटात घालावेत असे तो सूचित करतो त्यावेळी मंजू म्हणते : "भय्यासाहेब, जास्तीत जास्त मला एकच करता येईल. तुम्ही असाल तेव्हा मी नाटक करीन." मूळ खडर्यात 'मला नाटक नको आहे – मनानं तुम्ही जवळ यायला हवात' असे म्हणणारा भय्याही साखरेत घोळलेली नाटकाची कडू गोळी निमूटपणे गिळून घेतो आणि नंतर लालजीला लिहिलेल्या पत्रात तेच मत लालजीच्या गळी उतरविण्याचा प्रयत्न करतो : 'खरं जमत नसेल तर नाटक कर. अशा नाटकातूनच तुमच्या विस्कटलेल्या संसाराची घडी बसण्याची शक्यता आहे.' भावाचे आयुष्य सुखात जावे म्हणून धडपडणाऱ्या भय्याला एक कटू सत्य उमगत नाही 'मिळवून देता येत नाही अशी जगात ती एकच गोष्ट आहे आणि ती म्हणजे सुख.' एका दुसऱ्याच संदर्भात लालजींनी काढलेले हे उद्‌गार त्याच्याही बाबतीत सार्थ आहेत.

जे लालजी-मंजूच्या बाबतीत घडते तेच काहीसे मिनीच्या–बाबतीतही घडते. आपल्या काकाशी मनमोकळे बोलत असल्याचा देखावा करीत तीदेखील एका विशिष्ट मर्यादेच्या आत त्याला येऊ देत नाही.

असे हे जग ! काही बाबतीत अतिशय 'रिसेप्टिव्ह' तर काही बाबतीत अतिशय थंड. काहीसे अभेद्य. या अभेद्य वाटणाऱ्या जगाच्या भिंती अशा की कितीही धडका दिल्या तरी त्या तुटू नयेत.

वैयक्तिक पातळीवर मात्र भय्याची भावनिक गुंतवणूक वाढत जाते. आपले तुटलेले संबंध केवळ लालजीकरता जोडले असे आरंभी म्हणणारा भय्या 'आता

सगळंच बदलले आहे – लालजीइतकीच तुमच्याबद्दलही जवळीक वाटते' अशी मंजूला ग्वाही देतो आणि त्याचवेळी मिनीने आपल्याला 'लळा' लावल्याची कबूलीही देतो. त्याच्यावाचून साहेबांचे (लालजीचे) 'पान हलेनासं' झालं असल्याबिषयी मंजू त्याला सांगते. ही गुंतवणूक इतकी वाढते की त्याला यातून बाहेरही पडणे शक्य नसते.

हे जग बाहेरून जितके अभेद्य वाटते तितकेच ते आतून पोखरले आहे. निखळ जडवादाच्या पायावर उभारलेले, आणि आत्यंतिक स्वरूपाच्या व्यक्तिकेंद्रित भूमिकेला महत्त्व देणारे हे जग आहे. ते बाहेरून धक्का देऊन फुटण्यासारखे नाही. पण जडवादात आणि आत्यंतिक व्यक्तिकेंद्रितेतच त्याच्या नाशाची मूळे आहेत. मिनी–भावड्या यांच्या काहीशा विकृत रूप घेतलेल्या संबंधांची गोष्ट फुटल्यानंतर ज्वालामुखीचा उद्रेक व्हावा तसे एकापाठोपाठ धक्के बसू लागतात. त्याचा पहिला धक्का उपेनला बसतो. मिनीविषयीचे 'भयंकर ज्ञान' कळल्यानंतर बसलेल्या प्रचंड धक्क्यामुळे त्याला इन्सिपीडस डायबेस्टिसचा अॅटॅक येतो. हे कळल्यानंतर 'सुन्न' झालेल्या भय्याच्या मनावरील परिणाम कळण्यासाठी चवथ्या भागाची प्रारंभाला आलेले त्याचे पत्र मुळातूनच वाचावे लागेल. पत्र वाचताच मंजूच्या जिवाचा तडफडाट होतो. त्यानंतर अवघ्या आठ दिवसाच्या आत मिनी गुरुनाथला नकाराचे पत्र पाठविते आणि तिच्यासाठी वेडा झालेला गुरुनाथ आत्यंतिक frustration च्या अवस्थेत शिफॉनच्या साडीने गळफास लावून आत्महत्या करतो. एखाद्या ज्वालामुखीच्या स्फोटानंतर लहानलहान भूकंपाचे धक्के सभोवतालच्या प्रदेशाला बसावेत तसे धक्के चारु–पंडित जोडीलाही बसतात. भरीसभर म्हणून त्यातच मिनीचे अॅबॉर्शन होते.

पहिल्या रहस्याचा स्फोट झाल्यानंतर लगेच लालजीविषयीच्या 'रहस्याचा'-ही स्फोट होतो. एकापाठोपाठ झालेल्या आघाताने मंजू वेडाच्या कडेवर उभी राहते. शेवटचा धक्का बसतो तो भय्याला ! एका बाजूने वेडाच्या लाटेपासून सावरण्यासाठी मंजूला 'भय्या' हवा आहे तर मंजूच्या 'बखवखलेल्या' नजरेपासून स्वतःचा संसार सावरण्यासाठी तिच्याशी संबंध तोडण्याची इंदूची मागणी आहे. इंदू निर्वाणीचा इशारा देताना म्हणते, 'जो दिवस मारो संशय साचो ठरते शे दिवसे इंदूए तारा जीवनमांथी बिदाई लई लीधी हशे.'

'आक्टोपस'मधील चार विभाग चार अंकासारखे वाटतात. पहिल्या तीन अंकातील गती काहीशी संथ आहे. चवथ्या अंकात मात्र ही गती एकाएकी झपाट्याने वाढते आणि अवघ्या ४८ पानात एकापाठोपाठ धक्का देणाऱ्या साऱ्या घटनांची गर्दी होते.

कोणत्याही शोकात्म नाटकात उठून दिसाव्या अशा घटना. प्रत्येकच घटनेत स्वतंत्ररीत्या शोकात्म अनुभवाचे निश्चित घटक आहेत. पण त्यांचा एकसमयाविच्छेदेकरून होणारा परिणाम मात्र शोकात्म नाही.

रहस्यकथेच्या अंताला जसे लागोपाठ धक्के बसावे तसे या अनुभवाचे स्वरूप आहे.

As a consequence a reader feels that he is being subjected to a series of moral shocks. This horrifying tale, full of hideous episodes and connotations, is no less than 'a deliberate assault on one's sense of being normal.'

'रथचक्र'मधील आईची वेदना जशी सार्वत्रिक पातळीवर जाते तसे येथे घडत नाही. मंजू, लालजी, मिनी, भैय्या एका अतर्क्य शक्तीचे बळी आहेत हे खरे. पण त्यांची व्यथा त्याची स्वतःची राहते. ही सुखदुःख त्या त्या व्यक्तींची आहेत. त्यांच्या व्यक्तिगत दुःखाच्या पलीकडे जाऊन त्या व्यक्तींची सुखदुःख, विकृती, व्य । एका 'लार्ज पॅटर्न'चा अविभाज्य भाग म्हणून यावयास हवी होती. नेमके तेच घडत नाही. शेवटी हॉस्पिटलमधे मिनीशी झालेल्या भेटीत लालजी म्हणतो :

"मिनी, नशिबानं आपल्याला सगळीकडून दगा दिला ग. एका बाबतीत जरी त्यानं हात दिला असता तरी कितीतरी कटू गोष्टी टळल्या असत्या"

"कशासंबंधी म्हणता ?"

"आपल्या घरी भय्या याआधी यायला हवा होता."

हा 'विशफुल थिंकिंक'चा नमुना आहे आणि तेही अशा क्षणी व्यक्त होते की नियतीचे फासे पुन्हा उलटे फिरविता येत नाही. जे रहस्य भय्यापासून लपवून ठवले होते ते जरी वेळेवर त्याला आधीच सांगितले असते तरीदेखील 'कितीतरी कटू गोष्टी टळल्या असत्या.'

या कादंबरीत शेवटपर्यंत 'रहस्य' लपवून ठेवण्याचा पेंडसे यांनी का प्रयत्न केला ते एक न उलगडणारे कोडे आहे. त्याविषयी आत्मचरित्रात त्यांनी दिलेले स्पष्टीकरण पटणारे नाही. त्यामुळे कादंबरी उघडउघड रहस्यकथेच्या अंगाने विकसित होते. नकळत वाचकाचे औत्सुक्य ताणले जाते. दुसऱ्या व्यक्तीच्या खाजगी अनुभवात डोकावण्याच्या औत्सुक्याने प्रेरित होऊन तो कादंबरीच्या अखेरीकडे ओढला जातो आणि समलिंगी जीवनाचे आकर्षण व्यक्त करणारी हिडिस, ओंगळवाणी पत्र वाचल्यानंतर त्या धक्क्यामुळे दूर फेकला जातो. शेवटी सुन्न झालेल्या भय्यापेक्षा वाचकाची स्थिती काही फारशी वेगळी नसते.

निवेदनाला पूर्णपणे मज्जाव करणाऱ्या संवादपद्धतीची मूळे लेखकाच्या

व्यक्तिगत निकडीमधे होती हे लक्षात घेतले तरी त्याच्या बरोबर येणारे रहस्यकथेचे तंत्र त्यांनी का स्वीकारले असावे ते पूर्णपणे उलगडत नाही. 'दद्दा' या संकल्पित कादंबरीतील 'हाय-फायनान्स'चे जग खुणावत होते, ते 'जग' पकडता येत नाही, या वस्तुस्थितीची जाणीव होत होती. कदाचित ते जग कधीच पकडता येणार नाही असेही वाटू लागले होते. त्याच सुमारास आरंभ करून संपलेल्या या कादंबरीतील काहीशा अनोख्या जगात पेंडसे प्रवेश करीत होते. 'आक्टोपस'च्या दिग्मूढ करणाऱ्या भावानुभवाचा संबंध 'दद्दा'च्या अपयशाशी तर नव्हे ?

--या प्रश्नाचे केवळ सूचन करूनच मी थांबतो. 'आक्टोपस' ही एक 'अपूर्व' कादंबरी आहे असे मानणारे काही 'जाणकार' आहेत याची मला जाणीव आहे, त्याचप्रमाणे 'आक्टोपस'विषयी 'एका धंदेवाईक, गल्लाभरू नाटककाराने वेतलेली भडक सनसनाटी कथा' असा अभिप्राय व्यक्त करणारे काही समीक्षक आहेत. या टोकाच्या प्रतिक्रिया टाळल्या तरी 'एल्गार', 'गारंबीचा बापू', 'रथचक्र' या परंपरेत ही कादंबरी कुठेही बसत नाही एवढे खरे. 'आक्टोपस' जरी 'यशस्वी' कादंबरी असली तरी तिचे यश 'कलंदर'च्या अपयशापेक्षाही नगण्य आहे.

ॐ

उपसंहार

१९४७ ते १९७२ या प्रदीर्घ कालखंडात प्रसिद्ध झालेल्या कादंबऱ्यांचा साकल्यान विचार करताना प्रथमदर्शनीच कोणता विशेष जाणवत असेल तर तो हा की या प्रत्येक कादंबरीवर पेंडसे यांची स्वतःची वैशिष्ट्यपूर्ण छाप आहे. वेगवेगळ्या कादंबऱ्यांच्या पसाऱ्यातून पेंडसे-कादंबरी अलगद वेगळी काढता येते. या वेगळेपणाची वेगवेगळी कारणे सांगता येण्यासारखी असली तरी अत्यंत महत्त्वाचे कारण हे की या सर्वच कादंबऱ्यांतून पेंडसे स्वतःचे असे एक खास विश्व निर्माण करतात. वास्तवाशी अत्यंत जवळचे नाते सांगणारे हे विश्व एकघन आहे. त्यात एकप्रकारची एकसंधता आहे. त्यामुळेच पेंडसे यांच्या एखाद्या कादंबरीतील पात्र सरळसरळ दुसऱ्या कादंबरीत गेल्यानंतरही या विश्वाची एकसंधता बाधित होत नाही. 'गारंबीचा बापू'मधे येणारी यशोदा आणि नंतरच्या लघुकादंबरीतील यशोदा मूलतः एकच असते. त्या दोहोत फरक नसतो किंवा विसंगती नसते. उलट 'यशोदा'मधील यशोदेच्या व्यक्तिरेखेविषयी मनात काही संशय असेल तर 'गारंबीचा बापू'कडे सहज वळता येते. जी गोष्ट यशोदेची, तीच हत्या, सदाशिव, राजेमास्तर, सिंधू वगैरे पात्रांची. प्रत्येक कादंबरीत जे एक छोटेसे विश्व निर्माण होते ते म्हणजे या छोट्याशा विश्वाला व्यापून टाकणाऱ्या मोठ्या विश्वाचाच भाग असते.

या विश्वाचा एका भूप्रदेशाची, निसर्गाची पार्श्वभूमी आहे. निसर्गाची पार्श्वभूमी हा शब्दप्रयोग काहीसा चुकीचाच आहे. निसर्ग हा या विश्वाचाच भाग आहे. या विश्वातील माणसांच्या जडणघडणीत निसर्गाचा फार मोठा वाटा आहे. गारंबीतील पाट हा काही केवळ पाण्याचा प्रवाह नव्हे. या छोट्याशा खेडेगावातील जीवनाचा तो खराखुरा स्रोत आहे. पाटाचे पाणी हे खऱ्या अर्थाने जीवन आहे आणि तेथील नारळी, पोपळीची झाडे ही या विश्वातील वैभवाची खूण आहे. या भूमीतून उमलणाऱ्या आणि विकसित होणाऱ्या पात्रांचा या भूमीशी एक वेगळाच पण दृढ संबंध आहे. रघु, कादर, बापू, यशोदा, राजेमास्तर, दिनकर, हत्या, सिंधू, सदाशिव ही या विश्वातील माणसं या भूमीशी अतूटपणे बांधलेली आहेत. 'रथचक्र'मधील लखनौवाला खरे तर सारेच मागे

सोडून गेला होता. पण जाताना 'नारळाची रोपे आणि हापूसची कलमं' न्यायला विसरला नाही. त्याने हौसेने काजूची झाडे लावली होती. 'त्याला एकदा एक काजू लागला तेव्हा पुत्रजन्माच्या बातमीसारखी त्यानी ती बातमी घरी कळवली.' असे हे विलक्षण नाते. इथली माणसे बाहेर गेली, तर इथली संचित घेऊन जायची.

या विश्वातील माणसांच्या वागण्या-बोलण्याच्या आणि जगण्याच्या काही निश्चित कल्पना आहेत. त्यांची एक विशिष्ट जीवनशैली आहे. शैलीतूनच जीवनव्यवहाराविषयी काही संकेत रूढ झाले आहेत आणि ते तसे आहेत म्हणूनच त्यात एक प्रकारचा साचेबंदपणा (rigidity) आहे. सर्वसाधारणपणे हे एक बंदिस्त विश्व आहे. चाकोरीत चालणाऱ्या माणसाला बाहेर पाऊल टाकता येऊ नये तसे याहीठिकाणी घडते. जीवन व्यवहारातील अलिखित संकेतांमुळे या विश्वात परंपरा, रूढी, श्रद्धा, अंधश्रद्धा यांना अतिरिक्त महत्त्व प्राप्त होते.

या जीवनशैलीपेक्षा थोडया वेगळ्या वाटेने जाणे या विश्वाला फारसे मानवणारे नाही. त्यामुळे थोडया वेगळ्या वाटेने जाणारी राजेमास्तर, बापूसारखी माणसे इथे 'बंडखोर' ठरतात. या लहानश्या विश्वातून ही माणसे काढून घेतली आणि व्यापक विश्वात आणून वसविली तर ज्याला आपण बंडखोरी म्हणतो ती तशी वाटणारही नाही. त्यामुळे 'बंडखोर' शब्दाचा एक मर्यादित अर्थच याठिकाणी अभिप्रेत आहे. या बंडखोरीत एक प्रकारची बाळबोध सुलभता आहे. जीवनाच्या सम्यक् आकलनातून ती आलेली नाही. माणुसकीच्या काहीशा ढोबळ वाटाव्या अशा संकल्पनेवर ती आधारलेली आहे. रघु बंद्रे, राजेमास्तर, हत्या या विविध व्यक्तिरेखांचा पाया या माणुसकीवर अधिष्ठित आहे. व्यक्तीच्या चित्रणात ती एक गृहीत प्रमेय म्हणून स्वीकारली जाते. सर्वांच्या ठिकाणी असलेल्या माणुसकीची मूळे लेखकाच्या माणुसकीच्या तत्त्वज्ञानात दडलेली आहेत. रघु, राजेमास्तर आणि बापू हे तिन्ही नायक मुळात 'एकच' आहेत, असा पेंडसे स्वतःच आक्षेप घेतात. पण हा संबंध इथपर्यंतच मर्यादित नाही. 'मेकप' बदलून वेगवेगळ्या कादंबऱ्यांत अवतरलेल्या या माणसांमधील 'उपजत माणूसकी' ही त्यांच्या कर्त्याचा त्यांना मिळालेला वारसा आहे.

पेंडसेनिर्मित विश्वाचे आणखी एक वैशिष्ट्य हे की हे विश्व अत्यंत मर्यादित आहे. कोकणच्या परिसरात हे विश्व पसरलेले असले तरी संपूर्ण कोकण यात सामावलेले नाही. भौगोलिकदृष्ट्या हा एक छोटासा आसमंत आहे. या छोट्याशा आसमंतातील एका विशिष्ट समाजगटाच्या जीवनाचे चित्रण यात आढळते. प्राधान्याने कनिष्ठ व मध्यमवर्गीय ब्राह्मण समाजाचे हे चित्र आहे. साहजिकच या विशिष्ट समाजाच्या श्रद्धा, अंधश्रद्धा, समज, अपसमज, चालीरीती आणि जीवनपद्धतीचे प्रतिबिंब याठिकाणी पडल्याचे दिसून येते. प्रसंगपरत्वे इतर

समाजगटाचे चित्रणही येते. पण त्यांना निश्चितच दुय्यम स्थान आहे. लेखकाचा कॅमेरा सातत्याने या विशिष्ट कनिष्ट व मध्यमवर्गीय जनजीवनाभोवती फिरत राहतो. पेंडसे यांच्या नायक-नायिकांवर दृष्टिक्षेप टाकला तरी या गोष्टीचे प्रत्यंतर येईल. या विशिष्ट समाजाच्या बाहेरची फारच थोडी पात्र पेंडसे यांनी रंगविली आहेत.

ब्राह्मण समाज हा पेंडसे यानी निर्मिलेल्या विश्वाच्या केंद्रस्थानी आहे. जी काही थोडीफार 'बाहेरची' पात्रं या विश्वात येतात त्यांचाही तोंडवळा ब्राह्मणी आहे की काय अशी शंका येते. राधा गुरव असली तरी ती गुरव वाटत नाही. कादर हा कोकणातील मुसलमान समाजाचा प्रतिनिधी. हा एक अपवाद. पण याचेही बोलणे खास ब्राह्मणी थाटाचे! 'कलंदर'मधील मोतीराम पाठारे प्रभु. पण तोही पाठारे प्रभु वाटत नाही हा आक्षेप आहेच. 'आक्टोपस'सारख्या कादंबरीतील कॉस्मॉपालिटन संस्कृतीच्या चित्रणात गुरूनाथ हिंदळेकरसारखा भंडारी किंवा इंदूसारखी गुजराथी पात्रे येतात. पण ज्या विशिष्ट समाजातून ती येतात त्या समाजाचे संचित झुगारून दिल्यामुळे त्यांच्या 'आयडेंटिटी'चा फार मोठा प्रश्न निर्माण होत नाही. गंमत आहे ती मंजूची. मॉडेलिंगचे काम करणारी ही मुलगी पुढे लालजीशी लग्न करते. पण सामाजिक पातळीवरील तिच्या identity चा पत्ता लागत नाही. याहष्टीने पेंडसेनिर्मित विश्वातील मंजू हे एक अपवादभूत पात्र समजावे लागेल.

भौगोलिकदृष्ट्या जो छोटासा आसमंत पेंडसे यांनी निवडला त्यातून बाहेर पडल्यानंतर आपण येतो ते थेट मुंबईला. मधे काही गावांचा वा स्थळांचा नामनिर्देश होत असला तरी ही सारी स्थळे क्षणकाल विसावा घेण्यासाठी असलेल्या थांब्यासारखी आहेत. मुंबईला आल्यानंतर जे जीवन ते निवडतात तेही प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष कोकणशी नाते असलेले. मुंबईतील जनजीवनाचे चित्रण करणाऱ्या 'लव्हाळी'-सारख्या किंवा अत्याधुनिक जीवनाचे चित्र रेखाटणाऱ्या 'आक्टोपस'सारख्या कादंबरीतील प्रधान पात्रांची identity शोधण्यासाठी कोकणाकडेच वळावे लागते.

या विशिष्ट विश्वाच्या बाहेर जाऊन चित्रण करण्याचा प्रयत्न पेंडसे यांनी केला नाही असे नाही. पण तो फारसा फलदायी ठरलेला नाही. 'एल्गार', 'गारंबीचा बापू' या कादंबऱ्यांनी प्राप्त करून दिलेल्या यशानंतर पेंडसे प्रथमच आपल्या या विश्वाबाहेर पडले. 'हत्या'च्या दुसऱ्या (अप्रसिद्ध) भागात शेट, अनारकली आणि शेटची आई यासारखी पेंडसे विश्वाला अपरिचित वाटणारी पात्रं येतात. ज्याक्षणी ही काहीशी 'नवखी' पात्रे कादंबरीत शिरतात त्याक्षणी वास्तवाचा आधार निखळल्यासारखा होतो आणि लेखकाच्या अनुभवविश्वाचा भाग न बनलेले एक खोटे, अवास्तव आणि तकलादू जग निर्माण होते. परिणामः कादंबरीचा मळ खर्डाच नाकारण्याचा प्रसंग येतो.

स्थलकालसापेक्षता हा पेंडसे-कादंबरीचा आणखी एक विशेष आहे. जे एक छोटेसे विश्व पेंडसे निर्माण करतात त्या विश्वाच्या स्वतःच्या अंगभूत मर्यादा आहेत, हे खरे. पण या विश्वावर पेंडसे यांची जबरदस्त पकड आहे. यामुळेच तपशिलाबाबत पेंडसे अतिशय काळजी घेताना दिसतात. अत्यंत बारीकसारिक वाटणाऱ्या तपशीलाची नोंद करायला ते सहसा चुकत नाहीत, त्यामुळे त्यांच्या वर्णनात प्रत्ययकारिकता जाणवते. त्यात लेखकाच्या सूक्ष्म निरीक्षणशक्तीचा प्रत्यय येतो. मूळ व्यक्तिरेखा गबसली तरी प्रश्न सुटत नाही. त्या मध्यवर्ती व्यक्तीचे घर, त्या त्या घराभोवतालचा परिसर हेही निश्चित होणे आवश्यक असते. त्यामुळे स्थलवर्णनात संदिग्धता नसते. गारंबी, करवंद्याचे हत्याचे घर किंवा 'रथचक्र'मधील मधलीचे घर यात कुठेही गोंधळ होण्याचा संभव नसतो.

स्थळाची प्रत्ययकारी वर्णने देताना पेंडसे काळाचेही विलक्षण भान ठेवतात. 'कलंदर'मधे सुरुवातीला दादरचे वर्णन येते; पण झपाट्याने कात टाकू पाहणारे हे दादर १९३४-३५ या कालखंडातील आहे हे कालिक भान पेंडसे स्वतः विसरत नाही आणि आपल्या वाचकालाही विसरू देत नाहीत. विशिष्ट कालिक संदर्भ हा या कादंबरीचा विशेष आहे.

ज्या विशिष्ट काळात कथानक घडते त्या काळाची जाणीव तर महत्त्वाची आहेच; पण त्याचबरोबर 'कथानक-काळात' घडणाऱ्या अनेक सुट्या सुट्या घटनांचा 'काळ'ही निश्चित असतो. अंतर्गत कालिक सुसंगती हा पेंडसे कादंबरीचा फार मोठा विशेष आहे. एखाद्या विशिष्ट घटनेच्या वर्णनात एखादी घटना नेमक्या कोणत्या क्षणी घडली याचा जरी एकवेळ उल्लेख नसला तरी त्या घटनेच्या तारखेची निश्चित जाणीव कर्त्याला असते. पेंडसे यावाबतीत किती दक्षता घेत असतात ते मूळ खर्डे पाहताना चटकन लक्षात येते. 'कथानक-काळा'चे एक वेळापत्रकच त्यांच्या डोळ्यासमोर असते. 'कलंदर'च्या मूळ खर्ड्यात या तारखा स्वतंत्रपणे नोंदवून ठेवलेल्या आढळतात. 'आक्टोपस'चे कथानक १९७१ चे. या कादंबरीत सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत घडलेल्या घटनांची नोंद सापडते. त्यामुळेच तपशील देताना पेंडसे चुकत नाहीत. छोट्याछोट्या तपशिलांची किती काळजीपूर्वक निवड केली जाते त्याची गमतीदार नोंद 'आक्टोपस'मधे सापडते. मिनोशी फोनवर झालेल्या संवादात गुरुनाथ मिनीला म्हणतो :

"....म्हणजे असं की सत्यजित आमचं दैवत असलं तरी देवआनंद राजकपूर आमच्या लिस्टातून बाद झाले असे नाही."

"आणि धर्मेंद्र ?"

"ऑफ कोर्स. धर्मेंद्रसुद्धा. त्याचं असं आहे, सत्यजित हे क्लासिकल म्युझिक असलं तर आपले धर्मेंद्र, राजेश खन्ना वगैरे सुगम संगीत आहे."

मूळ खडर्यात मिनोच्या 'आणि धर्मेंद्र ?' या प्रश्नात 'राजेश खन्ना' होता. १९७१ सालातील ही घटना आहे हे लक्षात घेतले तर अत्यंत क्षुल्लक वाटाव्या अशा या घटनेतील बदल अर्थपूर्ण वाटावा. पुन्हा तपशिलाबाबत घोटाळा होऊ नये म्हणून की काय पुढील वाक्यात धर्मेंद्रबरोबर राजेश खन्नाचाही उल्लेख येतो. यातील गमतीचा भाग सोडून दिला तरी तपशिलाबाबत पेंडसे किती काळजी घेतात हे सहज कळावे.

स्थलकालाशी संबंधित असलेल्या तपशीलाप्रमाणेच इतरही तपशिलांना असेच महत्त्व प्राप्त होते. एका अल्पवयीन मुलीला जबरीने पळवून नेण्याचा हत्यावर आरोप होतो. या आरोपाबद्दल कायद्याप्रमाणे नेमकी किती शिक्षा होऊ शकते, त्याविषयी Indian Penal Code मधील तरतुदींचा सविस्तर उल्लेख मूळ खडर्यात सापडतो.

मूळ खर्डे आणि प्रकाशित कादंबरी यांचा तुलनात्मक अभ्यास करताना एक गोष्ट चटकन लक्षात येते ती ही की, मूळ खडर्यातील अनेक शब्द, वाक्य वगैरे गाळल्या जातात किंवा बदलेले जातात. पण या अनंत परिष्करणानंतर जी अंतिम प्रत सिद्ध होते ती मूळ खडर्यापेक्षा नेहमीच 'वाढलेली' असते. याचे एक प्रमुख कारण म्हणजे हे तपशील. तपशील, सतत वाढतच जातो. 'आक्टोपस' हो खरं तर 'एकटाक' लिहिलेली कादंबरी. पण पेंडसे यांच्याबाबतीत 'एकटाक' शब्दाचा अर्थ नेहमी मुडपून घ्यावा लागतो. उत्स्फूर्तपणे पहिल्या झटक्यात जशी कादंबरी लिहिली ती जशीच्या तशी छापली गेली असा जर कोणी 'एकटाक' या शब्दाचा अर्थ करेल तर तो चुकीचा ठरेल. या तथाकथित 'एकटाक' लिहिलेल्या कादंबरीतही अनेक परिष्करणे आहेत. मूळ खडर्यातील कोणताही प्रसंग निवडला आणि प्रकाशित कादंबरीतील समांतर प्रसंगाशी तुलना केली तर पाचपन्नास तरी लहान मोठे बदल दिसतील. 'लव्हाळी' ही आणखी एक 'एकटाक' लिहिलेली कादंबरी. त्या कादंबरीची अवघी दहापंधरा सुटी पाने उपलब्ध आहेत. त्यातही जागोजागी बदल दिसतात. तपशिलाच्या दृष्टीने 'लव्हाळी'चे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. 'दैनंदिनीच्या' 'फॉर्म'मधे असलेली ही कादंबरी 'फॉर्मलेस' होण्याच्या कमी शक्यता नव्हत्या. 'फॉर्मलेसनेस'चा आभास निर्माण करीत असतानाच या कादंबरीला 'कादंबरीपण' येण्यासाठी लहान-सहान वाटणाऱ्या तपशिलांची घट्ट वीण निर्माण होणे आवश्यक होते. तसे घडले नाही हे खरे. एक व्यक्ती, तिचे कुटुंब, चाळीतील समूह जीवन आणि राष्ट्रीय आणि आंतरराष्ट्रीय पातळीवर घडलेल्या घटना यातून 'फॉर्मलेसनेस'चा आभास निर्माण करीत करीत कादंबरीला सेंद्रिय एकात्मता प्राप्त करून देणे हे खरोखरच इंद्रधनुष्य पेलण्यासारखे होते. पण या कादंबरीच्या निमित्ताने जो विलक्षण तपशील पेंडसे यांनी नोंदविला आहे तो स्तिमित करणारा आहे. 'एकटाक'

लिहिलेल्या या कादंबरीत इतका अचूक तपशील सापडावा हे आश्चर्य वाटण्यासारखे आहे. दैनंदिनी लिहिण्याची पेंडसे यांना सवय आहे हे लक्षात घेतले तर कदाचित तपशिलाबाबत रहस्य उलगडण्यासारखे आहे. या तपशिलाच्या दृष्टीने कादंबरीचा लेखकाच्या मूळ डायऱ्यांशी कितपत संबंध आहे हे पाहणे हा स्वतंत्र चर्चेचा विषय ठरावा.

आपल्या कादंबऱ्यांच्या माध्यमातून जे एक स्वतंत्र आणि स्वायत्त विश्व पेंडसे यांनी निर्माण केले आहे ते स्वानुभवाधिष्ठित आहे. जे अनुभवले नाही त्याला या विश्वात स्थान नाही. 'रथचक्र'मधील नायिका ज्या घरात राहते ते घर, ती ज्या मार्गाने होडीतून तालुक्याला येते तो मार्ग याचा लेखकाला प्रत्यक्षानुभव आहे. इतकेच काय पण हत्याला पोलिस-कोठडीत पाठविताना, हा 'अनुभव' घेता यावा म्हणून हा कादंबरीकार हट्ट धरतो. एका विशिष्ट व्यक्तीच्या अनुभवविश्वाला पडणाऱ्या मर्यादा या विश्वालाही पडल्यामुळे त्यात व्यापकतेचा अभाव जाणवतो. पण स्वानुभवाचा परिस स्पर्श झाल्याने त्यात खोलीचाही प्रत्यय येतो.

गंगाधर गाडगीळ ज्याला 'नंदनवन' म्हणतात ते हे जग पेंडसे यांना बालपणीच सापडले. पेंडसे स्वतःच आत्मचरित्रात सांगतात :

> 'शिरूभाऊनी आपल्या कादंबऱ्यातून जे कोकण उभे केले आहे ते वयाच्या दहाव्या वर्षापर्यंत पाहिले तेवढेच आहे हे लक्षात घेतले की वाटते, या माणसाचे या भूमीशी गेल्या जन्मीचे लागेबांधे असावेत. अर्थात ते मुंबईला आल्यानंतरही काही वर्षे सुट्टीत कोकणात जात होते; पण त्यांनी आगराचे शिपडे काढलेले नाही, सुपारीची लागवड केलेली नाही, रहाटाची माळ बांधलेली नाही – ज्या अर्थाने कोकणच्या मातीशी त्यांचे नाते असेल अशी त्यांच्या कादंबऱ्यांवरून अटकळ बांधतो ते नाते अस्तित्वातच नाही.'

या विश्वात पेंडसे रमतात. चटकन त्या विश्वाशी एकरूप होतात. या विश्वावर विलक्षण प्रेम करतात. मुंबईसारख्या बाजारू शहरात आयुष्याची पन्नासापेक्षा जास्त वर्षे व्यतीत केलेल्या या माणसाच्या आयुष्याचा एक कप्पाच या विश्वाने व्यापलेला आहे. जेव्हा जेव्हा गरज पडेल तेव्हा तेव्हा मनाच्या सुरक्षित कप्प्यात जपून ठेवलेल्या या रिझर्व्ह फंडाकडे ते वळतात. कुठला कोण मवाली ? त्याचा खून होतो. हा माणूस 'मवाली' का बनला असावा त्याविषयी मन विचार करू लागते आणि या माणसाला 'मवाली' बनविण्यास कोणती परिस्थिती कारणीभूत झाली असावी त्याचे चिंतन करीत असताना अगदी अलगद ते या विश्वात उतरतात. 'मवाली' जागच्या जागीच राहतो आणि हत्यासारखी मनाचा ठाव घेणारी व्यक्तिरेखा निर्माण होते.

वेळोवेळी या विश्वात शिरण्यासाठी पेंडसे यांना एक देणगी लाभलेली आहे

आणि ती म्हणजे स्मृतीची. वयाच्या सहाव्या वर्षापासून घडलेले प्रसंग आपल्याला स्पष्टपणे आठवतात असे ते सांगतात.

स्वतःच्या अनुभवविश्वाच्या बाहेर झेप घेऊन निखळ कल्पनाधिष्ठित जग पेंडसे निर्माण करीत नाही, किंवा एक कलावंत या नात्याने, त्यांच्या व्यक्तित्वाचाच अभिन्न भाग बनलेल्या या विश्वाच्या बाहेरचे जग कितीही आकर्षक असले, कितीही परिचित असले तरी त्यातील माणसांचा पिंड कळल्याशिवाय पेंडसे तिकडे वळत नाहीत. ज्ञात विश्वात प्रवेश करणे जितके सुलभ तितकेच नवख्या विश्वात प्रवेश करणे दुर्लभ. "दद्दा" या संकल्पित कादंबरीतील 'हाय-फायनान्स'चे जग कितीही खुणावत असले तरी एकाएकी या विश्वात उडी घ्यायला हे मन धजावत नाही. 'आक्टोपस'मधील जग म्हणजे त्यांना ज्ञात असलेल्या कनिष्ठ व मध्यमवर्गीय जीवन आणि 'हाय-फायनान्स'चे जग यामधील एक थर. पण याही विश्वात प्रवेश करणे बाटते तितके सोपे नसते. अशावेळी कळत न कळत काही कृत्रिम बंधने ते स्वतःवर लादून घेताना दिसतात. निवेदनाला मज्जाव करणाऱ्या संवादपद्धतीचा अवलंब, रहस्य कथेच्या तंत्राचा कळत न कळत केलेला वापर म्हणजे एका वेगळ्या विश्वात प्रवेश करीत असताना मनावर पडलेल्या ताणाच्या खुणाच आहेत. 'आक्टोपस'मधील पृष्ठ भागावरची तकाकी, लेखनातील चमकदारपणा आणि स्मार्टनेस यांच्या दाट आवरणामुळे हा ताण जाणवतही नसला तरी 'अट्टाहासाने' लेखक एका विशिष्ट पद्धतीचा अवलंब करतो त्यावेळी त्याची कारणे दुर्लक्षित करण्यासारखी नसतात. संवादपद्धतीच्या या आकर्षणाची मुळे तंत्राविषयीच्या आकर्षणात दडलेली आहेत की लेखकाच्या वैयक्तिक निकडीमधे दडलेली आहेत हे पाहणे अगत्याचे ठरते. विशेषतः स्वतःच्या अनुभवविश्वाशी प्रामाणिक राहून लेखन करण्याचे व्रत घेतलेला, त्यासाठी कुठल्याही प्रकारची तडजोड नाकारणारा आणि जाणीवपूर्वक सातत्याने परिष्करणे करीत राहणारा हा कलावंत 'अट्टाहासाने' संवाद पद्धतीचा वापर करतो आणि स्वतःवर कृत्रिम बंधने लादून घेतो. त्यावेळी या कारणांचा शोध अबोधावस्थेत घडणाऱ्या मानसिक क्रिया-प्रतिक्रियांशी जोडणे जास्त फलदायी ठरण्याच्या शक्यता निर्माण होतात.

या कादंबऱ्यांचा समग्र आढावा घेताना आणखीही एक गोष्ट प्रकर्षाने लक्षात येते आणि ती ही की पेंडसे-कादंबरी सातत्याने वाढत गेली आहे. हे 'वाढणे' फार महत्त्वाचे आणि अर्थपूर्ण आहे. वयाच्या छत्तीसाव्या वर्षी प्रसिद्ध झालेली 'एल्गार' आणि अवळपास पन्नासाव्या वर्षी प्रसिद्ध झालेली 'रथचक्र' यात जाणवणारा फरक दिसून येतो. 'दौलत' आणि 'जादूगार' या कादंबऱ्या आणि 'कुहूकुहू'सारखी पन्नासावी कादंबरी यात जितके अंतर आहे त्यापेक्षा कितीतरी जास्त अंतर 'एल्गार' आणि 'रथचक्र'मधे जाणवते.

आपण कादंबरीकार आहोत हे कळण्यापूर्वीच 'एल्गार' लिहिल्या गेली या उलट 'रथचक्र' म्हणजे प्रगल्भ कलात्मक जाणिवेचा उत्कट आविष्कार आहे. या दरम्यानच्या काळातील कादंबऱ्या पेंडसे यांच्या 'वाढी'ची पदचिन्हे उमटवितात. पेंडसे हे अत्यंत 'सजग' कादंबरीकार आहेत—सजग या अर्थाने की आपल्या निर्मितीविषयी हे मन सातत्याने विचार करीत असते. आपल्या कादंबरीचा वाचकांवर झालेला परिणाम, कलावंत या नात्याने आपले सामर्थ्य, आपल्या मर्यादा, आपली बलस्थाने आणि वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील आपले एकूण कर्तृत्व, इतकेच काय पण आपल्या कादंबऱ्यांविषयी वेळोवेळी व्यक्त झालेली मतं आणि टीका, यांची हे मन सातत्याने दखल घेत असते. या चिंतनाचा प्रत्यक्षा-प्रत्यक्ष परिणाम निर्मितीवर झालेला दिसून येतो.

याचठिकाणी एका संभाव्य विसंगतीचाही विचार करणे योग्य होईल. यापूर्वी गंगाधर गाडगीळांच्या 'नंदनवन–थिअरी'चा उल्लेख केला आहे. बालपणीच्या अनुभवविश्वात पेंडसे यांना आपले नंदनवन सापडले असे गाडगीळ म्हणतात. त्याचबरोबर पेंडसे–कादंबरी ही सातत्याने 'वाढत' गेली असा एक उल्लेख वर केला आहे. या दोन्ही विधानांची संगती कशी लावायची ? बाल्यावस्थेतील अनुभवविश्वात सापडलेल्या नंदनवनाच्या परिसरातच पेंडसे–कादंबरी उमलते आणि फुलते असे मानणे म्हणजे वाढीच्या शक्यता नाकारण्यासारखे ठरते काय ?

इथे एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे आणि ती ही की बाल्या-वस्थेतील अनुभव हा या नंदनवनाचा पाया असला तरी त्या नंदनवनाकडे पाहणारे मन प्रौढ आहे. नंदनवनाची मुळे बाल्यावस्थेतील अनुभवावर अधिष्ठित असल्यामुळे या विश्वाला एक स्वाभाविक मर्यादा पडली हे खरे आहे. पण या नंदनवनात उतरून प्रत्येक वेळी हा ज्ञात असलेला आसमंत पुनःपुन्हा धुंडाळणारे मन मात्र प्रौढ आहे. विशेष म्हणजे सातत्याने प्रगल्भतेच्या आणि परिपक्वतेच्या दिशेने या मनाचा प्रवास चालू आहे. 'गारंबीचा बापू'मधील बेहोषी, त्यावर पडलेली स्वच्छंदतावादी वृत्तीची छाया, व्यक्तींचे उदात्तीकरण, बाळबोध सुलभते-कडे झुकणारी बंडखोरी आणि 'रथचक्र'मधील वास्तवदर्शन, जाणीवपूर्वक निर्मिलेले शिल्प, प्रत्यही जाणवणारा संयम आणि मनाला भिडणाऱ्या वेदनेचा आकार म्हणजे प्रगल्भता आणि परिपक्वतेच्या दिशेने चालू असलेल्या कला वंताच्या प्रवासाच्या खुणाच आहेत. कलावंत या नात्याने पेंडसे यांचा झालेला हा विकास महत्त्वाचा आहे.

कलावंत या नात्याने झालेल्या विकासाचे स्वरूप नीट समजून घेण्याच्या दृष्टीने परिष्करणांकडे वळता येते. कादंबरीसारख्या व्यापक वाङ्मयप्रकारात

परिष्करणाचे सर्वात छोटे युनिट म्हणजे शब्दयोजना. एखाद्या चित्रकाराने चित्रावर शेवटचा हलकासा हात फिरविताना दिलेल्या 'फिनिशिंग टचेस'सारखे या बदलांचे स्वरूप असते. सर्वसाधारणपणे असे बदल थोडे असतात. पण पेंडसे यांच्या प्रत्येकच कलाकृतीत हे बदल इतक्या मोठ्या प्रमाणावर घडून येतात की त्यांचा स्वतंत्रपणे विचार करावा लागतो.

शब्दयोजनेच्या पातळीवरील बदलांमधे शब्द आणि शब्दप्रयोग यांचा अंतर्भाव करता येईल. बारकाईने विचार केल्यास यात विराम-चिन्हातील बदलांचाही अंतर्भाव करावा लागेल. कवितेसारख्या नाजुक आणि अल्पाक्षरी वाङ्मयप्रकारात विरामचिन्हातील बदलांनाही केवढे महत्त्व प्राप्त होते हे वेगळे सांगायला नकोच. परंतु कादंबरीसारख्या व्यापक वाङ्मयप्रकारात विरामचिन्हातील बदलांकडे कानाडोळा करण्याचा धोका आपण पत्करू शकतो.

भिन्नभिन्न कारणांसाठी हे बदल घडत असतात. लेखनाच्या ओघात नेमका शब्द सुचत नाही. त्याठिकाणी तात्पुरता दुसरा शब्द टाकला जातो आणि त्याखाली रेघ ओढलेली असते. क्वचित काही वेळा लेखनाच्या ओघात एकाऐवजी दोन शब्द सुचतात, त्यातील नेमका कोणता शब्द निवडायचा याविषयी निर्णय होत नाही. अशावेळी दोन्ही शब्द मुळात कायम ठेवून परिष्करणकाळात नंतर त्यापैकी एकाची निवड होते, किंवा क्वचित दोन्ही शब्द नाकारून तिसराच शब्द त्याठिकाणी योजला जातो. एखाद्या शब्दाचे वजन आणि तोल चुकला असे नंतरच्या वाचनात कळते. तो शब्द मग बदलला जातो. याच कारणामुळे 'कलंदर'मध 'उरोज' ऐवजी 'स्तन' हा शब्द येतो. काही शब्दप्रयोग सतत वापरामुळे गुळगुळीत झालेल्या नाण्यांसारखे झिजून जातात. या शब्दप्रयोगांमुळे भाषेची तकाकी आणि ताजेपणा तर कमी होतोच; पण मर्ढेकरी भाषेत बोलायचे तर भावानुभवांच्या अलवार कडा बोथट होणार नाहीत अशा पद्धतीने अनुभव सक्रांत करण्याची अशा शब्दांची शक्तीही क्षीण होते. असे शब्दप्रयोग पेंडसे यांच्या कादंबरीत परिष्करणकाळात कटाक्षाने दूर सारण्यात येतात.

काही शब्द मोठे फसवे असतात. निर्मितीच्या काळातील लेखकाच्या अवोधावस्थेतील मानसिक व्यापाराचे नकळत प्रतिबिंब या शब्दात पडते. प्रसंग आहे 'कलंदर'मधील. लाडात आल्यावर माई काकांना गाणं ही म्हणून दाखविते ही गोष्ट कंचा हत्याला सांगते. यानंतर निवेदक सांगतो 'कंचा बिकट हसली.' परिष्करणात 'बिकट' शब्दाची जागा 'चमत्कारिक' शब्दाने घेतली आहे. 'बिकट' शब्दाने वेडसरपणा, क्रौर्य आणि भयानकाची जाणीव सूचित होते हे लक्षात घेतले तर, त्याची जागा 'चत्मकारिक' या शब्दाने घ्यावी हे अर्थपूर्ण वाटते. परंतु माई-सदूकाका संबंधाचे नंतर विकसित होणारे स्वरूप पाहिले तर अगदी सुरुवातीच्या भागात येणारा 'बिकट' हा शब्द निर्मिती--प्रक्रियेच्या

संदर्भात बरेच काही सांगून जातो.

ओंगळ आणि अश्लील समजल्या जाणाऱ्या शब्दांच्या वापरासंबंधी पेंडसे यांचेवर 'रथचक्र'च्या प्रसिद्धीनंतर जबरदस्त आक्षेप घेण्यात आला होता आणि त्यांनी या शब्दांचे जोरदार समर्थनही केले होते. ओंगळ शब्द आणि पवित्र शब्द हे वर्गीकरणच त्यांना मान्य नव्हते. 'शब्दांना स्वतःचा असा अर्थ फार थोडा असतो. त्यांना धार येते, तेज प्राप्त होते ते त्यांचा वापर होतो तेव्हा. हे सामर्थ्य, तेज प्राप्त करून देणे सर्वस्वी प्रतिभेचं काम' अशी त्याची भूमिका होती. 'आक्टोपस'चा वर्ण्यविषय लक्षात घेतला तर अशा प्रकारचे ओंगळ समजले जाणारे शब्द त्यात आले असते तर आश्चर्य वाटण्यासारखे नव्हते. पण गंमत ही की, अगदी लालजीच्या पत्रातही ओंगळ शब्द नाहीत. या पत्रातील 'माझ्या तोंडात वळवळणारी तुझी जीभ याचं सुख' हा वाक्यखंड आणि 'तुझं स्मरण करून मी उशीला कवटाळतो' हे वाक्य मुळात नाही. त्याचप्रमाणे मुळातील 'तुझ्या आलिंगनानं सगळ्या व्यथांचा, तापाचा विसर' ह्याऐवजी 'तुझ्या आलिंगनापुढे तर सारं कःपदार्थ आहे' हे वाक्य आले आहे. तसेच 'तुला केव्हा एकदा भेटेन' यात 'कडकडून' हा शब्द नंतर टाकण्यात आला. हे बदल क्षुल्लक असले तरी किळसवाणेपणा आणि शिसारीची भावना वाढविणारे आहेत हे निश्चित. परंतु आपल्याला जी किळस आणि शिसारी येते त्याचे खरे कारण मूळ पत्र किंवा त्या पत्रातील ओंगळ शब्द नसून हे पत्र म्हणजे एका पुरुषाने दुसऱ्या पुरुषाला लिहिले आहे, ही जाणीव आहे. केवळ काही शब्दांचा 'ओंगळ' म्हणून निषेध करणाऱ्यांना हे समर्पक उत्तर तर नव्हे ? किळसवाणेपणाची जाणीव निर्माण करण्यासाठी ओंगळ शब्दच वापरले पाहिजेत असे नाही. याच कादंबरीत मिनी-भावडया संबंधाचे खरे स्वरूप उघड झाल्यानंतर त्याविषयी भय्याने मंजूला लिहिलेल्या पत्रात एक वाक्य आहे. भय्या लिहितो :

> 'गेले चार सहा महिने त्यांच्या संबंधानी विकृत रूप घेतलेलं दिसतं. बहुधा सांगितल्या वेळेला ती जात नसेल म्हणून की काय - पण ती येताच तो पहिला (ले ?) शिव्या हासडतो; "भोसडीचे काल कुठे शेण खायला गेली होतीस ?" शब्दशः त्याचे तोंडचे वाक्य आहे. गाईसारखी मिनी त्याच्याजवळ गेली.'

मुळातील या वाक्यांऐवजी प्रकाशित कादंबरीत पुढील बदल आढळून येतो :

> 'गेले चारसहा महिने त्याच्या संबंधांनी विकृत रूप घेतलेलं : बहुधा सांगितलेली वेळ टळली म्हणून असेल; तो पहिल्यानं तिला शिव्या घालतो. गाईसारखी मिनी त्याच्याजवळ जाते.'

याठिकाणी, संदर्भ लक्षात घेता, मुळातील ओंगळ शब्दाचे सहज समर्थन करता आले असते. पण, त्यामुळे येणारा भडकपणा पाहता, विशेषतः भय्या हे पत्र

लिहित आहे हे लक्षात घेऊन, पेंडसे यांनी ते शब्द टाळले हे लक्षणीय आहे.

वाक्यातील बदलांचे स्वरूप थोडेसे वेगळे असते. वर दिलेली सर्व कारणे वाक्याच्या पातळीवरील बदलाला कारणीभूत ठरतात. पण याव्यतिरिक्त अनेक कारणे संभवतात. मुळातील कल्पना स्पष्ट करण्यासाठी, निवेदनातील किंवा वर्णनातील पसरटपणा घालविण्यासाठी संदिग्धता कमी करून आशयाला निश्चित व रेखीव रूप देण्यासाठी वाक्यांची जोडतोड करावी लागते. नवीन वाक्यं टाकावी लागतात. एखादे वाक्य वेगवेगळ्या प्रकारांनी लिहिले जाते. त्यातले नेमके कोणते स्वरूप ठेवायचे याचा निर्णय होत नाही. अशावेळी ही दोन्ही तिन्ही रूपे मुळात कायम राहतात. आणि त्यापैकी एखादे रूप किंवा दोन्हीही रूपे नाकारून तिसरेच रूप त्याची जागा घेते. क्वचित एखादे वाक्य त्या विशिष्ठ संदर्भात युक्त नव्हे हे कळते. पण त्या वाक्याचा मोहही सहजासहजी दूर सारता येत नाही. शेवटी कलात्मकतेसाठी त्या वाक्याचा बळी दिला तरी त्याचा मोह इतका अनावर असतो की दहा वर्षानंतर लिहिलेल्या दुसऱ्या कादंबरीत ते वाक्य चपखलपणे वापरले जाते. 'तिचे पावित्र्य क्लीवेचं होतं' या वाक्याचा लेखकाला किती मोह होता, हे यापूर्वी आपण पाहिले आहे. लेखक बोलतो आहे असा वास आल्यामुळे पेंडसे यांनी हे वाक्य कटाक्षाने दूर सारले होते. पण लेखक आणि निवेदक यांच्यातील अंतर इतके कमी असते की थोडे अवधान निसटले की हळूच ही वाक्ये डोके वर काढतात आणि लेखकाच्या नकळत दुसऱ्या एखाद्या कादंबरीत शिरतात.

वाक्याच्या पातळीवरील बदलाचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे उपमा. ठराविक, साचेबंद स्वरूपाच्या, किंवा आशयाला केवळ अलंकृत करणाऱ्या प्रतिमा टाळण्याची प्रवृत्ती दिसते. काही ठिकाणी मुळातली वाक्ये परिष्ककरणात का गळली असावी त्याची नेमकी कारणमीमांसा देता येत नाही. अनेक कारणे सुचतात. त्यापैकी एखाद्या किंवा अनेक कारणांचा होणारा परिणाम म्हणूनही वाक्य गळले असण्याची शक्यता असते. उदाहरणार्थ, इंदूच्या मनात मंजू-संबंधी आलेल्या शंकेविषयी भय्या फोनवर मंजूला सांगतो: "आपला नवरा 'धोक्यात' येणार नाही ही पापशंका खोल कुठेतरी मूळ धरून असते. पावसाच्या सरीवरोबर मातीत गाडलेल्या गवताच्या बियाणाला धुमारे यावे तसे या भीतीचे असते. वहिनो हा विषय अधिक गंभीर होऊ नये म्हणून जपायला हवे एवढं खरं." ही वाक्यं परिष्करणात गळली. पण ती गळण्याला नेमके कोणते कारण घडले असावे हे सांगता येत नाही. या संदर्भात तीन अनुमाने सुचतात: (१) आशयाच्या दृष्टीने वाक्यातील अलंकरण युक्त वाटले नसावे. (२) निवेदनात सहज खपून जाणारे हे वाक्य अनौपचारिक स्वरूपाच्या संवादात अयोग्य वाटते. (३) इंदूच्या मनात आलेल्या शंकेच्या संदर्भात संदिग्धता कायम टिक-

विषयाच्या दृष्टीने या वाक्यांना तिलांजली मिळाली असावी. यापैकी कोणतेही एक किंवा कदाचित समुच्चयाने सर्वच कारणे परिष्करणाला कारणीभूत ठरली असावी.

आपल्या निर्मिती प्रक्रियेविषयी पेंडसे एका ठिकाणी लिहितात : 'जे समोर येतं, आकार घेतं, त्याला शब्दात पकडण्याची धडपड असते. प्रत्यक्ष लेखनाच्या वेळी हा आशय इतका बुळबुळीत, अस्पष्ट होऊ लागतो की पाहात आहोत त्याच्या शतांशानेही आपण शब्दात पकडू शकलो नाही ह्याचं शल्य लेखकाला असतं.' परिष्करणाची जरी अनेक तात्कालिक कारणे आपण शोधून काढली तरी त्या सर्व बदलांचे खरे कारण अंतर्मनातील हे 'शल्य' असते. लेखनाच्या पहिल्या झपाटयात जे उत्कटपणे बाहेर येते ते ते पकडण्याचा लेखक प्रयत्न करतो. पण आपल्या हातातून बरेच काही निसटलेले आहे याची जाणीवही होते. मग जे काही निसटलेले असते ते कसे पकडता येईल याची धडपड चालू होते. शब्द बदलतात, वाक्य बदलतात. जाणीव-नेणिवेच्या पातळीवर चालू असणाऱ्या घुसळणीतून आशय संदिग्ध रूपात डोळ्यासमोर येत असला तरी तो आशय नेमका शब्दात पकडण्याच्या प्रत्यनात जाणिवेला प्राधान्य मिळते. त्यामुळेच प्रत्येक शब्द आणि वाक्य याचा तोल आणि वजन पाहूनच ते कायम टिकवायचे की बदलायचे याचा निर्णय होतो. एखादी मोत्याची माळ करताना प्रत्येक मोत्याची काळजीपूर्वक निवड करावी तसे शब्द वेचले जातात. मोठया प्रमाणावर सातत्याने झालेल्या परिष्करणांमुळे भाषा रेखीव, सुबक, नीटनेटकी, आणि आशयाच्या कडा सर्व कंगोऱ्यांसकट व्यक्त करण्याइतपत धारदार बनते. पण त्याच बरोबर लेखनाच्या प्रक्रियेत जाणिवेला प्राधान्य मिळाल्याने भाषेत एकप्रकारचा तरतरीतपणा जाणवत असला तरी कादंबरी लिहिली जात आहे ही जाणीव अवस्थ करून जाते. विशेषतः उत्तर काळात तर कलात्मकतेविषयीचे भानच मुळी दोषास्पद नाही ना अशी शंका येण्याइतपत जाणिवेचे प्राबल्य वाढल्यासारखे दिसते.

पेंडसे यांच्या निर्मितिप्रक्रियेत जाणीव-नेणिवेच्या पातळीवरील गुंतागुंतीच्या व्यापाराचे प्रतिबिंब पडल्याचे दिसून येते, असे एक विधान वर आले आहे. हे विधान नीट समजून घेतले पाहिजे कारण काही गैरसमजांना ते कारणीभूत ठरू शकते. पेंडसेनिर्मित विश्वातील भावानुभवांची व्यामिश्रता वेगळी आणि हा अनुभव शब्दबद्ध होत असताना जाणीव-नेणिवेच्या पातळीवरील घडामोडीतून येणारी गुंतागुंत वेगळी. याठिकाणी मला अभिप्रेत आहे ती ही दुसऱ्या प्रकारची व्यामिश्रता.

जाणीव-नेणीव हे शब्द आपण वापरतो तेव्हा हे लक्षात घेणे अगत्याचे आहे की यातील सीमारेषा कधीच स्पष्ट किंवा रेखीव नसते. शब्दात न पकडत

यणाऱ्या या व्यापारातूनच एखादी व्यक्तिरेखा जन्माला येते. ही व्यक्तिरेखा अंधुक स्वरूपात दिसते. पुढे पुढे तिच्या कडा स्पष्ट होऊ लागतात. सुरुवातीला 'माणूस' दिसतो असे पेंडसे आपल्याला नेहेमी सांगतात. तीच ही व्यक्तिरेखा. पण आधी व्यक्तिरेखा, नंतर प्रसंगाची निर्मिती व नंतर लिखाण असा हा linear स्वरूपाचा विकास नसतो. व्यक्तिरेखा आणि प्रसंग यांचा अन्योन्यसंबंध असतो. कारण प्रसंगातूनच व्यक्तिरेखेच्या कडा स्पष्ट होत जातात. प्रसंग आणि व्यक्तिरेखा डोळ्यांना दिसत असली तरी तिचे स्वरूप बरेचसे अस्पष्ट आणि धूसर असते. प्रत्यक्षात तो प्रसंग शब्दबद्ध होतो त्याचवेळी खऱ्या अर्थाने व्यक्तिरेखेच्या कडा स्पष्ट होत जातात. जवळपास एकसमयावच्छेदेकरून होणाऱ्या या क्रियांमधे आधी कोणती आणि नंतरची कोणती हे सांगणेही कठीण वाटावे इतके निर्मिती-प्रक्रियेचे स्वरूप संकीर्ण असते. टीकालेखनात, सोईसाठी, आपण प्रसंग, व्यक्तिचित्रण, शैली वगैरे घटक वेगवेगळे काढून विचारात घेत असतो. पण खऱ्या अर्थाने या सर्वांचेच असे काही विलक्षण रसायन तयार झालेले असते की स्वतंत्रपणे एखाद्या घटकाविषयी विचार करणे म्हणजे गोड पाण्यातील साखर वेगळी काढून त्याविषयी बोलण्यासारखे होते. ही सेंद्रिय स्वरूपाची एकात्मता हा कलाकृतीचा प्राण आहे. हेन्री जेम्स म्हणतो ते काही खोटे नाही. "What is character but the determination of incident ? What is incident but the illustration of character ?"

मुद्दा हा की व्यक्तिरेखा 'दिसणे', त्या व्यक्तिरेखेच्या कडा स्पष्ट करणारे प्रसंग सुचणे आणि प्रत्यक्ष तो शब्दबद्ध होणे हे या संकीर्ण प्रक्रियेतील घटक तार्किक पातळीवर सोईसाठी वेगळे काढणे आवश्यक असले तरी ते तसे मुळात वेगळे नसतात. एकूण आशयाच्या कडाच स्पष्ट होत नाहीत म्हणून 'सुरुवाती'-पाशी अडखळावे लागते. व्यक्तिरेखा 'दिसावी' पण नेमकी कोठून आणि कशी सुरुवात करावी हे कळू नये असे अनेक वेळा घडते. 'प्रथम वयास काळात' ही 'सुरुवाती'विषयीची अडचण जाणवते असे नाही तर 'रथचक्र'सारख्या उत्तर काळात लिहिलेल्या कादंबरीतही ती जाणवते. 'नंतर मार्ग सापडेल' म्हणून पेंडसे लिहायला प्रारंभ करतात; परंतु कादंबरीची 'नस' सापडत नाही तोपर्यंत खऱ्या अर्थाने लेखन सुरूच होत नाही. हे 'अडखळणे' फार अर्थपूर्ण असते. आशय आणि अभिव्यक्ती* यातील हे विलक्षण द्वंद्व आहे. जोपर्यंत हे द्वंद्व संपत नाही

---

* 'आशय' आणि 'अभिव्यक्ती' यात द्वैत आहे, असा याठिकाणी आणि नंतरच्या विवेचनात समज होईल. परंतु सेंद्रिय एकात्मता असलेल्या कलाकृतीत, हे घटक फक्त तार्किक दृष्ट्या भिन्न करता येत असले तरी मुळात ते तसे नसतात. They form an indivisible unit. परिष्करणात शब्द बदलला की आकारात फरक पडतो, हे उघडच आहे. मनात

[पुढील पानावर]

तोपर्यंत हे 'अडखळणे' चालूच राहते. 'नंतर मार्ग सापडेल' म्हणून केलेली 'सुरुवात' ही खरी 'सुरुवात' नव्हे. ही तर सुरुवातीची पूर्वतयारी ! प्रथम बापू दिसला, त्यांच्यासारख्या दिलदार व्यक्तीपाठोपाठ गारंबी आठवली असे पेंडसे सांगत असले तरी प्रत्यक्ष लेखनात मात्र हे घटक वेगळे काढून दाखविता येत नाहीत. म्हणूनच 'गारंबीचा बापूची'ची सुरुवात होते ते बापूपासून नव्हे तर गारंबीपासून !

यामुळेच एल्गार जशी घडते तशी 'गारंबीचा बापू' घडत नाही आणि 'एल्गार' आणि 'गारंबीचा बापू' ज्या पद्धतीने निर्माण होतात नेमक्या त्याच पद्धतीने 'हत्या', 'कलंदर' किंवा 'रथचक्र' निर्माण होत नाही. मुळात दीर्घ-कथेच्या रूपात अवतरलेली 'एल्गार' विस्ताराच्या अंगाने विकसित होते. 'गारंबीचा बापू' मधे प्राधान्याने सुरुवातीला व्यक्तिरेखा डोळ्यासमोर येते. 'हत्या' मधे वास्तवात घडलेला दादाचा खून कारणीभूत होतो. याऊलट 'रथचक्र'चा उगम लेखकाच्या अंतर्विश्वात दडलेल्या एका लहानशा प्रसंगात असतो.

सुरुवातीपाशी पेंडसे अडखळतात हे खरे. पण हे अडखळणे कशासाठी ? 'रथचक्र' मधे त्यांनी एकदा मौनीबुवाचे लहानपण, एकदा थोरली जाऊ, एकदा मधला दीर आणि शेवटी नायिकेच्या लहानपणापासून आरंभ केला. त्याहीनंतर 'कादंबरीची सुरुवात आपल्याला सापडली नाही' हे कळत असूनही लेखन चालूच होते. पेंडसे यांनी स्वतःच्या लेखनपद्धतीविषयी हे जे विधान केले आहे त्यामुळे एक गैरसमज होण्याचा संभव आहे आणि तो हा की 'सुरुवाती' विषयीचा प्रश्न हा प्रामुख्याने कोणती निवेदनपद्धती स्वीकारायची किंवा कोणत्या तंत्राचा अवलंब करायचा त्याच्याशी निगडित आहे. पण तसे नाही. उपलब्ध मूळ खडर्‍यावरून असे दिसते की नायिकेवर कॅमेरा केंद्रित करून flash back तंत्राचा अवलंब केल्यानंतरही खऱ्या अर्थाने 'सुरुवात' सापडलेली नव्हती. तेव्हा कादंबरीची 'नस' सापडण्याचा संबंध केवळ निवेदनपद्धती किंवा तंत्राशी जोडणे योग्य नव्हे.

अडखळण्याच्या काळात झालेल्या लेखनात पुढे विकसित झालेल्या प्रसंगांची बिजे सापडत असली तरी या काळातील लेखनात आणि नंतरच्या लेखनात केवढा तरी फरक दिसून येतो. उदाहरणार्थ, 'रथचक्र'मधील मुळातील हा प्रसंग पाहा :

[मागील पानावरून]

विशिष्ट आशय आधीच तयार आहे व तो व्यक्त करण्यासाठी शब्दामधे बदल होतात, ही भूमिका मला पटत नाही. प्रारंभी ज्या विशिष्ट शब्दात एखादा भावानुभव व्यक्त झाला तो शब्दाकार, ते रूप, तो फॉर्म समाधानकारक वाटत नाही म्हणूनच शब्द बदलण्याची निकड भासते. प्रत्यक्ष शब्दीकरण झाल्याशिवाय मूळातील आशयानुभवाचे रूप कळणार तरी कसे ? ऑडेन म्हणतो ते काही खोटे नाही. : 'How can I say what I know till I see what I say ?'

आणि एका रात्री सगळीकडे सामसूम झाल्यावर तो तिच्या खोलीत शिरला. काळोखात अंथरूण रापीत तिच्या जवळ आला. त्या रात्री असं काही तरी होणार याची कल्पना तिला अगोदर आली होती. थोरली जाऊ संध्याकाळपासून त्याच्या पाठीस लागली होती—" हे बरं नव्हे भावजी. लग्नाला सहा महिने होतील आता." माजघरात नेहमीच्या जागेवर ती अंथरूण (घालू लागली) घालायला म्हणून निघाली. कोपऱ्यात मोठी मुटकुळ करून झोपली होती. पांघरूणांतूनच ती पुटपुटली—" वाळंतिणीच्या खोलीत जा ग—" (कोणीतरी) त्याठिकाणी तिचं अंथरुण घातलेलं होतं. देवाचं नाव घेत ती अंथरूणावर लवंडली आणि पुढे काय होणार याची विवंचना करीत बसली.

तिच्या पहिल्या मुलाच्या जन्माची ही हकिगत. त्यानंतर (दोन तीन) महिने (फिरकला तिकडे) तो तिच्याकडे फिरकला नाही. तेवढ्या (वेळात) काळात आपल्याला दिवस गेले (त) असल्याचं तिच्या लक्षात आलं. गायीच्या कातडीला स्पर्श करावा आणि आजूबाजूची किंचित जागा शहारावी तसा (विलक्षण) अनुभव तिने त्या रात्री घेतला.

हा मुळातील प्रसंग आणि अंतिम अवस्थेतील याच प्रसंगाचे लेखन यात महदंतर दिसते. मुळातील प्रसंग अत्यंत छोटा आहे तर अंतिम अवस्थेतील लेखनात तो प्रसंग फुलविला आहे, एवढेच काही त्यातील अंतर नाही. पहिल्याप्रथमच लैंगिक अनुभवाला सामोरे जाताना नायिकेच्या मनाची झालेली अवस्था, त्यातील हुरहूर, हळुवार रोमँटिक भावना, उन्मादक क्षणाची आतुरता आणि भीती, नवऱ्याच्या धसमुसळेपणामुळे व घिसाडघाईमुळे झालेला नवथर नाजुक भावनांचा चुथडा, त्यातून निर्माण झालेली जुगुप्सा आणि नाट्यात्मकता कुठे आणि घाईघाईत लिहिल्यासारखा वाटणारा मुळातील हा प्रसंग कुठे ? पहिल्या खडर्यात गाईचा उल्लेख येतो. 'आक्टोपस 'मधेही भावड्यापुढे नमतं घेणारी मिनी 'गाई 'सारखी त्याच्याजवळ जाते. बलात्कारी शक्तीपुढे मान तुकविणाऱ्या स्त्रीच्या चित्रणात येणारी गाईची प्रतिमा काहीशी सांकेतिक आहे. शारीरिक पातळीवर जरी हे एकप्रकारचे समर्पण असले तरी मानसिक पातळीवरील हे समर्पण नव्हे. हा अनुभव नायिकेला कुठेही ढवळून काढत नाही. 'ढोराच्या कातडीला स्पर्श करावा, आसपास आकुंचन व्हावं आणि दुसऱ्या क्षणी स्पर्शाचा मागमूस राहू नये ' तसे घडते.

आशय ज्यावेळी शब्दबद्ध करण्याची निकड भासते त्याचक्षणी खरे तर नकळत जाणिवेला महत्त्व प्राप्त होते. जो आशय शब्दात नेमका पकडायला हवा होता तो पकडता आला नाही हे अंतर्मनात बोचणारे 'शल्य 'च आशयाचे

शब्दीकरण करण्यासाठी पुनःपुन्हा उद्युक्त करते. साहजिकच जाणिवेला अधिकाधिक प्राधान्य मिळू लागते. 'सुरुवात' सापडल्यानंतर किंवा कादंबरीची 'नस' नेमकी सापडल्यानंतर लेखनाला वेग येतो. पण मधेमधे अडखळावे लागणार नाही असे नाही. पहिला खर्डा झाल्यानंतरही लेखन थांबत नाही. ते पुनःपुन्हा नजरेखालून घातले जाते. त्याविषयी इतरांच्या प्रतिक्रिया अजमावल्या जातात. ही टीका योग्य वाटली तर आणखी काही बदल होतात.

शब्दयोजना आणि वाक्यरचना या पातळीवरील बदलांकडून आपण व्यक्तिरेखेतील बदलांकडे वळतो तेव्हा आपल्याला एक गोष्ट दृष्टोत्पत्तीस पडते आणि ती ही की कादंबरीच्या केंद्रस्थानी असलेल्या पात्राच्या स्वभावरेखेत कोणताही मूलभूत स्वरूपाचा बदल घडून येत नाही. ह्याला अपवाद म्हणजे हत्या. हत्याच्या व्यक्तिरेखेत वेळोवेळी अनेक बदल घडत गेले. पण त्या बदलाची कारणमीमांसा स्वतंत्रपणे करावी लागते. ज्या विशिष्ट परिस्थितीत हत्या या व्यक्तिरेखेचा जन्म झाला ती परिस्थिती ह्याला कारणीभूत आहे. मानसिक पातळीवर होणाऱ्या उलाढालीतून बापू जसा स्पष्टपणे डोळ्यासमोर उभा राहिला तसा हत्या डोळ्यासमोर उभा नव्हता. प्रत्यक्ष लेखनाला सुरुवात होण्यापूर्वीच बापू दिसत होता. उलट, हत्या मात्र घडत गेला. अडचणींचे कितीही डोंगर मधे उभे राहिले असते तरी बापू सरपंच बनणार हे निश्चित होते. खुद्द व्याघ्रेश्वराचीच तशी इच्छा होती ! पण हत्याचे नेमके काय होणार याविषयी कर्त्याचाच निश्चय होत नव्हता. 'कलंदर'च्या प्रारंभी जो हत्या डोळ्यासमोर उभा राहतो त्याला जुन्या जगाचे 'वाखासारखे चावरे बंध' जरी सोडीत नव्हते तरी नव्या जगाशी त्याचे चांगले समायोजन झाले होते. याउलट, मूळ खर्ड्यातील हत्याला सहजासहजी कोकणातून बाहेर पडणे शक्य होत नाही. त्याचे सारे विचार फिरून फिरून कोकणाकडेच वळतात. विशेषतः 'रात्री त्यानं गाडलेलं भुत्याच्या घरचं ते पोर समोर उभं राहतं आणि त्याच्या मनाचा असह्य भडका होई.' निवेदक पुढे असेही सांगून जातो की 'जगाच्या सत्प्रवृत्तीवरील त्याचा बराच विश्वास ओसरला होता.' मूळ खर्ड्यात व्यक्त झालेला हा भाव प्रकाशित कादंबरीतील हत्याच्या व्यक्तिरेखेला सरळसरळ छेद देतो. 'माणसं मुळात वाईट नाहीत; परिस्थितीने ती वाईट वागत असतात' हा त्याचा विश्वासच त्याला विघटनापासून वाचवितो. प्रकाशित कादंबरीत, शेवटच्या भेटीत सिंधूशी बोलताना 'जगात काही चांगलं असतं यावरचा माझा विश्वास उडाला आहे' असे हत्या सांगतो. प्रकाशित कादंबरीत अगदी शेवटी येणारी ही भावना म्हणजे दरम्यान घडलेल्या अनेकविध अनुभवांचा परिपाक आहे. ती भावना मुळात आरंभीच येते.

एका बाजूने या व्यक्तिरेखेला सहजस्वाभाविक रीतीने विकसित होऊ देण्याकडे असलेला मनाचा कल आणि दुसऱ्या बाजूने तिला 'वाकविण्याचा'

होत असलेला प्रयत्न यातील द्वंद्वामुळे हत्याविषयी शेवटपर्यंत एक प्रकारची अनिश्चितता दिसते. अगदी शेवटच्या क्षणीसुद्धा त्याला शिक्षा व्हायची की दोषमुक्त करायचे याविषयीचा लेखकाच्या मनाचा निश्चय होत नव्हता.

हत्याचा अपवाद वगळता पेंडसे यांच्या कोणत्याही कादंबरीत केंद्रस्थानी असलेल्या व्यक्तिरेखेत मूलात्म स्वरूपाचा बदल घडताना दिसत नाही. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेचे पेंडसे-कादंबरीत एक असाधारण स्थान असते. प्रत्येक कादंबरी ही त्या त्या विशिष्ट व्यक्तिरेखेची कथा असते [अपवाद : 'आक्टोपस']. केंद्रीभूत ठरणाऱ्या व्यक्तीच्या व्यक्तित्वाच्या कडा स्पष्टपणे अधोरेखित करण्यात येतात आणि या व्यक्तिरेखेचा विकास दाखविण्यातच कादंबरीचा बराच मोठा भाग खर्ची पडतो.

सुरुवातीच्या काळात लिहिलेल्या कादंबऱ्यात तर या मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेचे उदात्तीकरण करण्याकडे असलेला लेखकाचा कल स्पष्टपणे दिसून येतो. इतर पात्रांमधे जे बदल घडत असतात ते प्रामुख्याने या मध्यवर्ती व्यक्तिरेखेच्या अनुषंगाने. 'एल्गार'मधील सुंदराव्या आणि 'गारंबीचा बापू'मधील भूतवाडाची मावशी यासारख्या नंतर आलेल्या व्यक्तिरेखा त्यांच्यातील अंगभूत गुणांमुळे आपणाला आकर्षित करीत असल्या तरी त्यांचे कादंबरीतील अस्तित्वच मुळात functional स्वरूपाचे आहे. नकारात्मक व्यक्तीच्या घोळक्यात सापडलेल्या नायकाची भावनिक भूक भागविण्यासाठी त्या आलेल्या आहेत.

'गारंबीचा बापू'च्या मूळ खर्ड्यातील विठीचे काहीसे आर्ष आणि ओबडधोबड स्वरूप आपण पाहिले आहे. कादंबरीलेखन अर्ध्यावर येण्यापूर्वीच तिचे 'राधे'त रूपांतर झाले आणि झपाट्याने तिच्या आणि बापूच्या उदात्तीकरणाला प्रारंभ होतो. उदात्तीकरण होणे कलात्मकदृष्ट्या उचित की अनुचित हा प्रश्न आपण क्षणभर बाजूला ठेवू या. राधेचे उदात्तीकरण का झाले हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. या उदात्तीकरणाचा संबंध मूळ व्यक्तिरेखेशी आहे. बापूच्या उदात्तीकरणामुळे राधेचे उदात्तीकरण होणे आवश्यकच होते.

भूतवाडची मावशी आणि राधा या दोन व्यक्तिरेखांकडून आपण यशोदेकडे वळतो तेव्हा पेंडसे यांच्या लेखनप्रक्रियेवर अधिक प्रकाश पडतो. आई-मुलाला समोरासमोर उभे करण्याचे कलात्मक आव्हान पेलण्यासाठी मुळात ओझरत्या येऊन गेलेल्या यशोदेला पुढे बराच वाव मिळाला. पण गंमत ही की आई-मुलाच्या संघर्षात पेंडसे यांनी नकळत बापूच्या उदात्तीकरणासाठी तिचा उपयोग करून घेतला. आई-मुलाला समोरासमोर उभे करताना तिच्या व्यक्तित्वातील नकारात्मक गुणांवर भर दिला गेला. या संघर्षात आई-मुलामधील विरोधामुळे बापूचीच प्रतिमा अधिक उजळ झाली. यशोदेला पेंडसे खऱ्या अर्थाने न्याय देऊ शकले नाहीत. तिच्या पूर्वायुष्यावर आधारलेल्या कादंबरीतही तिच्यावर नकळत

अन्यायच झाला आहे.

ही मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा आणि तिच्या भोवतालच्या व्यक्तिरेखा इतक्या स्पष्ट आणि रेखीव असतात की जितक्या त्या नसाव्यात ! त्या व्यक्तिरेखांकडून घडणारी कृती आणि त्या कृतीला कारणीभूत ठरणाऱ्या प्रेरणा यांची स्पष्ट आणि तार्किक कारणामीमांसा आपल्याला सांगता येते. 'रथचक्र'च्या प्रस्तावनेत पेंडसे म्हणतात : 'ह्या जीवनदर्शनाच्या केंद्रस्थानी असलेला माणूस साकार करण्याचा प्रयत्न लेखक करीत असतो. केवढेही चिंतन केले तरी तो पूर्णपणे समजू शकत नाही. माणसाचं मन हा तळ नसलेला डोह आहे.... वर्षानुवर्षे दीर्घ परिचयात राहूनही माणूस माणसाला ओळखू शकत नाही.' पण पेंडसे यांनी कादंबरीत रंगविलेला माणूस पाहताना मात्र असे वाटत नाही. कळणे आणि 'न-कळणे' यांच्या संदिग्ध सीमारेषेवर एखादी व्यक्तिरेखा सतत खेळवीत ठेवण्याची किमया पेंडसे-कादंबरीत दिसत नाही. उलट त्यांच्या व्यक्तिरेखा इतक्या पारदर्शक वाटतात की जीवनानुभवाचे सुलभीकरण तर ते करीत नाही ना असा भास होतो.

पेंडसे यांना स्वतःला ही जाणीव नाही असे नाही. माणसाकडे 'वरवर' पाहून चालत नाही; त्याच्या 'अंतरंगा'चा ठाव घ्यावा लागतो, हे पेंडसे यांना चांगले ठाऊक आहे. किंबहुना माणसाच्या अंतरंगाचा लेखकाने ठाव घेतला पाहिजे 'याचीही जाणीव मराठी कादंबरीला हरिभाऊनंतर शिरूभाऊंच्या कादंबऱ्यांनीच करून दिली' असे ते स्वतःच सांगतात. स्वतःच्या कर्तृत्वाविषयीच्या या काहीशा निःसंदिग्ध आणि निर्णायक विधानानंतर जेव्हा 'स्वतः शिरूभाऊ याबाबतीत किती यशस्वी झाले हा प्रश्न याठिकाणी गौण आहे.' हे सावधपणे जोडलेले वाक्य आपण वाचतो तेव्हा १९५५ मधे पैंगणकरांनी केलेली टीका आपल्याला आठवते. मूळ मुद्दा आहे तो हा की माणसाच्या अंतरंगाचा ठाव घेतला पाहिजे, वर्ण्यविषयाला जाऊन भिडलं पाहिजे, त्याला ओरबाडायला पाहिजे, रक्तबंबाळ करायला पाहिजे याची जाणीव असूनही पेंडसे-कादंबरीत नेमके असे का घडत नाही ?

'कलंदर'मधे या दिशेने केलेला प्रयत्न जाणवतो. जितक्या सहजपणे आणि नकळत मध्यवर्ती पात्राचे उदात्तीकरण आणि सुलभीकरण सुरुवातीच्या कादंबऱ्यांमधे होते तितक्याच जाणीवपूर्वक हे दोष 'कलंदर'मधे शिरणार नाहीत याची ते काळजी घेताना दिसतात. पण हा प्रयत्न फसतो. तो का फसतो हाच प्रश्न महत्त्वाचा आहे. जीवनानुभवाची व्यामिश्रता प्रतिबिंबित होण्याऐवजी गुंतागुंत वाढत जाते. हत्याऱ्या व्यक्तिरेखेचे उदात्तीकरण होऊ द्यायचे नाही याची ते काळजी घेताना दिसतात. पण त्याचवेळी प्रयोजनशून्य आणि उपरा वाटणारा मोतीराम हातपाय पसरायला लागतो. तो उपरा आहे हे कळल्या-

नंतरही पेंडसे त्याला खो देऊ शकत नाहीत असे का व्हावे ? कलात्मक आव्हान स्वीकारण्यासाठी नवीन व्यक्तिरेखा निर्माण करून कादंबरीच्या एकूण व्यूहरचनेत त्यांना बेमालूम सामावून घेणारा पेंडसे यांच्यासारखा कादंबरीकार मोतीरामच्या बाबतीत हतबल होताना का दिसतो ? कादंबरी हातावेगळी झाल्यानंतर झालेल्या चर्चेत तो 'पुष्कळसा असंबद्ध वाटतो' असा आक्षेप विदांनी घेतला होताच. कादंबरी जमलेली नाही, 'त्यामुळे भयंकर डिप्रेशन वाटत आहे' असा स्पष्ट उल्लेखही डायरीत सापडतो. तरीही मोतीरामचे स्थान अबाधित राहते. असे का व्हावे ? हत्या–मोतीराम संबंधात मोतीरामचे महत्त्वाचे कार्य कोणते ?

मोतीरामच्या व्यक्तिरेखेकडे बारकाईने लक्ष दिल्यास एक गोष्ट स्पष्टपणे नजरेत भरते आणि ती ही की तोही हत्याचे उदात्तीकरण करीत असतो. हत्याचे 'अध्यात्मिक' प्रयोग हे खरे तर त्याच्या मनातील पापसंकल्पनेशी निगडित आहेत. अहं(ego)च्या पातळीवरील सिंधूविषयी वाटणारे नैसर्गिक आकर्षण आणि superego च्या पातळीवर या नैसर्गिक भावभावना दडपून टाकण्यासाठी केलेले जाणीवपूर्वक प्रयत्न या अंतर्गत मानसिक संघर्षाचे पेंडसे अत्यंत कौशल्याने सूचन करतात. पण या कालखंडातील हत्याच्या वर्तनाची संगती लावण्याची, किंवा ते कळण्याची कुवत मोतीराममधे नाही. त्यामुळेच हत्याच्या स्थितप्रज्ञतेने आणि आत्मिक शक्तीचे तो कौतुक करीत राहतो. मोतीरामच्या नजरेतून पाहिल्यास हत्या उदात्त वाटू लागतो. मोतीरामच्या बाबतींत पेंडसे यांची जी फसगत झाली तिचे कारण या उदात्ततेशी तर निगडित नाही ? एका बाजूने कुठल्याही प्रकारचे उदात्तीकरण न होऊ देता हत्याचे व्यक्तिरेखाटन करण्याची जिद्द आणि दुसऱ्या बाजूला मध्यवर्ती पात्राचे उदात्तीकरण करण्याकडे असलेला लेखकाच्या मनाचा सहजस्वाभाविक कल या लेखकाच्या मनातील द्वंद्वामुळे एका फार मोठ्या महत्त्वाकांक्षी प्रयोगाचा विचका होतो. मोतीरामच्या मागोमाग येणारी हेमी, तिचा नवरा वगैरे पात्रंही असंबद्ध वाटू लागतात. कादंबरीचा फार मोठा भाग व्यापणारी ही पात्रं तिच्या सेंद्रिय एकात्मतेलाच धक्का पोचवून थांबत नाहीत तर केंद्रस्थानी असलेल्या मानसिक संघर्षाकडून आपले लक्ष दुसरीकडे वळवीत राहतात.

'कलंदर'चे हे अपयश मला स्वतःला फार मोहवते. कोणत्याही लेखकाबद्दल निर्णायक विधान करायला नको. परंतु 'कलंदर'च्या अपयशातच 'रथचक्र'च्या यशाची बिजे दडलेली आहेत. एकूण कादंबरीचा विचार करता 'कलंदर'फसली हे खरे. पण काही सुटया सुटया प्रसंगाचे लेखन केवळ अपूर्व आहे.

उदात्तीकरण आणि सुलभीकरणाच्या वृत्तीवर पेंडसे यांनी खऱ्या अर्थाने मात केली ती 'रथचक्र'मधे. एका स्त्रीची वेदना साकार करताना पेंडसे कुठेही तिचे

उदात्तीकरण होऊ देत नाहीत. अत्यंत सेंद्रिय एकात्मता लाभलेले आणि खऱ्या अर्थाने स्वतंत्र आणि स्वायत्त विश्व पेंडसे इथे निर्माण करतात. एखाद्या आगंतुक व्यक्तीने या विश्वात शिरावे आणि हळूहळू हातपाय पसरायला सुरुवात करावी तसे इथे घडत नाही. ज्या काही व्यक्तिरेखा येतात त्याही अस्सल आहेत. प्रत्यक्षाचा अनुभव आपण घेत आहोत इतके हे काल्पनिक विश्व सजीव आहे. आशय आणि आकार यातील अंतर खऱ्या अर्थाने इथे संपते.

'रथचक्र'चे यश स्तिमित करणारे आहे. कारण इतर कोणत्याही कादंबरी-पेक्षा या विशिष्ट कादंबरीत ते आपल्या खाजगी अनुभवविश्वापासून अत्यंत जवळ उभे होते. स्वतःला डोकावू न देता अत्यंत वस्तुनिष्ठ पातळीवरून नायिकेच्या अंतरंगाचा ठाव घेऊन छोट्या-मोठ्या प्रसंगातून तिच्या वेदनेला आकार देणे सोपे नव्हते. पण पेंडसे यांनी 'रथचक्र'मधे हे इंद्रधनुष्य निश्चित पेलले. इथे त्यांच्यातला नाटककार त्यांच्या मदतीला आला. स्वतःच्या अनुभवा-पासून एक विशिष्ट अंतर टिकविण्यासाठी त्यांनी नाट्यात्मकतेवर भर दिला. वेदनेवर भाष्य करण्याऐवजी किंवा तिचे वर्णन करण्याऐवजी तिला आकार देण्यासाठी छोटे मोठे प्रसंग निर्माण केले आणि प्रथम पुरुषी निवेदनात सतत विलयन पावणारी तृतीय पुरुषी निवेदन-पद्धती स्वीकारून एकाच वेळी नायिकेच्या अंतर्बाह्य स्वरूपाचे दर्शन घडविले. त्यामुळेच मुलासाठी धडपडणाऱ्या मधलीची वेदना केवळ तिची राहत नाही तर अतर्क्य शक्तीविरुद्ध झगडणाऱ्या एका स्त्रीची वेदना बनते. स्थलकालसापेक्ष विश्वातून स्थलकाल-निरपेक्ष वेदनेचा अस्सल अनुभव देणे हे एक उत्कृष्ट कलाकृतीचे लक्षण असेल तर 'रथचक्र' त्या कसोटीवर निश्चित उतरते.

'रथचक्र' मधे जे यश पेंडसे यांना मिळाले त्यामागे फार मोठी तपश्चर्या आहे. विलक्षण मेहनत आहे. वर्षानुवर्ष निष्ठेने परिश्रम करावे आणि त्या परिश्र-तूनच स्वतःच स्वतःला कलेचे रहस्य अवगत व्हावे तसे 'रथचक्र' मधे घडते. परिष्करणांच्या अभ्यास करताना पेंडसे यांनी स्वतः किती विलक्षण परिश्रम केले ते पाहून मन स्तिमित होते.

कथानक, व्यक्तिचित्रण, निवेदन पद्धती, संवाद, शैली वगैरे वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून पाहिले तर 'एल्गार' ते 'रथचक्र' हा प्रवास म्हणजे कले-संबंधीच्या काहीशा बाळबोध कल्पनांकडून परिपक्वतेकडील प्रवास वाटतो. याचा अर्थ पेंडसे-कादंबरी दोषरहित झाली किंवा तिच्या मर्यादा जाणवत नाहीत असे नाही. पण असे कोणते व्यक्तित्व आहे की ज्याला मर्यादा नाहीत ? गंमत ही की स्वतःच्या मर्यादांची जाणीव पेंडसे यांना स्वतःलाच आहे. किंबहुना स्वतःच्या सामर्थ्याबरोबरच स्वतःच्या मर्यादांची असलेली ही प्रखर जाणीवच त्यांना अधिकाधिक self-conscious बनविण्याला कारणीभूत ठरते आणि हा-

self-consciousness वाचकाला बोचू लागतो. त्यामुळेच या कादंबरीची रचना, व्यक्तिचित्रण, संवाद वगैरे विविध घटकांमधे एक प्रकारची निश्चितता (definiteness) दिसतो. आपल्याला काय सांगायचे आहे हे त्यांना निश्चित माहित असते आणि जे सांगायचे आहे ते स्पष्टपणे, निःसंदिग्ध आणि नेमक्या शब्दात व्यक्त केल्याशिवाय ह्या मनाला स्वस्थता नसते. विशेष म्हणजे सर्जनाच्या मुशितून कलाकृती बाहेर पडल्यानंतरही हे मन तिथे थांबत नाही. निर्माण झालेली कलाकृती हाच त्या मनाच्या चिंतनाचा विषय बनतो. स्वनिर्मित विश्वाकडे तिऱ्हाईताच्या नजरेने पाहण्याचा या मनाला छंद आहे. त्यामुळे ते स्वतःच स्वतःचा टीकाकार बनते. कादंबरीकडून आपण कोणत्या अपेक्षा करतो ते सांगताना पेंडसे लिहितातः

> 'कादंबरी' म्हटले की सर्वप्रथम तिच्यात 'कादंबरीपण' हवे. तिच्यातील विश्व 'जिवंत' असावे. कादंबरीतील माणसे प्रथम माणसे वाटली पाहिजेत, वातावरण प्रत्ययकारी वाटले पाहिजे.

या किमान कसोटीवर पेंडसे-कादंबरी निश्चितच उतरते. पण कादंबरीला 'कादंबरीपण' प्राप्त होण्यासाठी कोणत्या गोष्टींची आवश्यकता आहे हे जसे ते ओळखून आहेत तसेच श्रेष्ठ कादंबरीकडून कोणत्या अपेक्षा ठेवाव्यात हेही त्यांना चांगले ठाऊक आहे. ते लिहितात :

> मानवी जीवनाचा अर्थ काय, प्रयोजन काय हे कलावंताचे सनातन प्रश्न. कलावंत या प्रश्नांची उत्तरे शोधू लागतो तेव्हा एका मर्यादेपलीकडील सगळा अज्ञात प्रदेश असल्याचे त्याच्या लक्षात येते.... जीवनातील या अज्ञाताचा विचार माणूस करू लागतो तेव्हा जगात आपण 'एकटे' आहोत याचा जाणीव खोल कुठेतरी त्याला सलत राहते. या एकटेपणाची जात समृद्ध समाजातील 'एल्यनेशन'पेक्षा वेगळी असते. माणसाच्या इतर वेदना स्थल-कालावर अवलंबून असतात; पण सलत राहणारी 'एकटे'पणाची ही जाणीव स्थल-कालातीत असते. अवघ्या विश्वाला तिने व्यापून टाकले आहे.. ललित साहित्यातून या जाणिवेचा प्रत्यय आणून द्यायला उत्तुंग प्रतिभा लागते.

'उत्तुंग प्रतिभे'ची कारणमीमांसा दिल्यानंतर बोलणेच खुंटते. लेखक या नात्याने स्वतःच्या मर्यादांची जाणीव ठेवून त्या मर्यादेत जे काही जास्तीत जास्त हस्तगत करता येईल ते करण्याचा पेंडसे निश्चितच प्रयत्न करतात. पण स्वतःच्या या मर्यादा ओलांडून स्वतःला स्वतःबाहेर फेकणे मात्र त्यांना सहजासहजी शक्य होत नाही. त्यांचा self-consciousness हाच त्यांचा शत्रू बनतो.

'गारंबीचा बापू'मधे कमी दोष आहेत असे नाही. पण स्वतःला क्षणकाल विसरून त्यांनी त्या विश्वात स्वतःला झोकून दिले होते. त्यातून आलेल्या

झपाटलेपणामुळे एक प्रकारची 'बेहोशी' आली. त्यात दोष असतीलही. पण या झपाटलेपणामुळे वाचक तिकडे सहज दुर्लक्ष करतो. उत्तरकाळात मात्र ते अधिकाधिक self-conscious झाले; वर्ण्यविषयात स्वतःला झोकून देण्याऐवजी स्वत्व न सोडता त्यावर नियंत्रण ठेवण्याचा प्रयत्न करू लागले. त्यामुळे, उत्तरकाळात, एका बाजूने कलात्मक अवधान वाढत गेल्याचे दिसते तर दुसऱ्या बाजूने या झपाटलेपणाला ते पारखे होऊ लागत आहेत की काय असे वाटू लागते.

शिरूभाऊंसारख्या माणसाविषयी लिहिताना ते 'भविष्यात काय करतील' यावद्दल अंदाज बांधणे योग्य नाही अशी भावना आत्मचरित्रात ठायीठायी व्यक्त झाली आहे. त्या भावनेचा मान राखून एवढी अपेक्षा करणे चुकीचे ठरणार नाही की 'गारंबीचा बापू'ची झपाटून टाकणारी बेहोषी आणि 'रथचक्र'चे कलात्मक भान या दोहोंचाही समन्वय साधणाऱ्या कादंबरीची पेंडसे यांचा वाचक वाट पाहत आहे.

—'आकांत' हे त्याचे उत्तर नव्हे!

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
३०१४
ग्र. क्र. २४०९७
निबंध १९१४४
ग्रंथ. शाखा (स्थळ प्रत)

REFBK-0024097

'साहित्यनिर्मितीची प्रक्रियाच मुळात अत्यंत व्यामिश्र
आणि गुंतागुंतीची. संबोधावस्थेत आणि
अबोधावस्थेत लेखकाच्या जाणिवेच्या कक्षेमधे
होणारी प्रचंड उलथापालथ,
त्यांची वैचारिक स्पंदने, भावावस्थेतील घडामोडी,
सातत्याने त्यात चालू असलेली घुसळण
यातूनच कलाकृतीचे अंतिम रूप
सिद्ध होत असते.
या अंतिम रूपाच्या पलीकडे जाणे
म्हणजे अंधारभरल्या गुहेत
चाचपडत जाऊन सत्य शोधण्यासारखेच असते....

'व्यक्तिरेखा, कथा, रचना, शैली इ०
अनेक बाबतीत लेखकाने केलेले अनंत बदल
म्हणजे जाणीव-नेणिवेच्या पातळीवर
घडत असलेल्या व्यामिश्र निर्मितीप्रक्रियेचे
सूचन करणाऱ्या खुणाच होत.... '

अमेय प्रकाशन