म.ग्रं.सं. ठाणे
विषय :..लिखंद..
सं. क्र. : २७७७

REFBK-0022776

तेंडुलकरांचे नाटक

पाठ्य व प्रयोग

REFBK-0022776

डॉ. रमेश धोंगडे

दिलीपराज प्रकाशन

© डॉ. रमेश धोंगडे

: प्रथमआवृत्ती :

१५ नोव्हेंबर, १९७९

: सजावट :

रमेश भारताल

: प्रकाशक :

श्री. राजीव बर्वे
दिलीपराज प्रकाशन
८५२, रविवार पेठ,
लोणार आळी,
पुणे ४११ ००२.

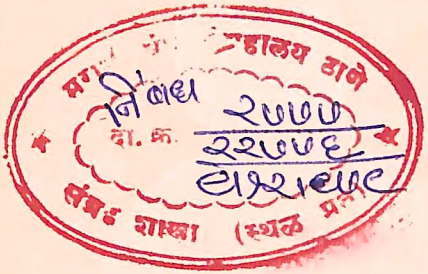
: मुद्रक :

श्री. रामचंद्र गणेश पाठक
मधुकर आर्ट प्रेस
४०५ व ४२१, बुधवार पेठ,
पुणे ४११ ००२.

: मूल्य :

पंधरा रुपये फक्त.

२७७७
२२७७६
९।१२।७९
संदर्भ शाखा



कै. प्रा. मधुसूदन मुकुंद शारंगपाणी सराना –

– कोणी तुम्हाला कितीही तुच्छ लेखले
तरी
तुम्ही मला आदरणीयच रहाल !
– डॉ. रमेश धोंगडे

विजय तेंडुलकर

यांचे

नाटचलेखन

नाटके :

१. गृहस्थ
२. श्रीमंत
३. माणूस नावाचे बेट
४. मधल्या भिंती
५. चिमणीचं घर होतं मेणाचं
६. मी जिंकलो, मी हरलो
७. सरी ग सरी
८. कावळ्यांची शाळा
९. फुटपायरीचा सम्राट
१०. एक हट्टी मुलगी
११. शांतता ! कोर्ट चालू आहे
१२. अशी पाखरे येती
१३. झाला अनंत हनुमंत
१४. गिधाडे
१५. सखाराम बाइंडर
१६. घरटे आमुचे छान
१७. घाशीराम कोतवाल
१८. दंबद्विपचा मुकाबला
१९. भाल्याकाका
२०. भाऊ
२१. मुरारराव
२२. बेबी
२३. पाहिजे जातीचें

एकांकिका संग्रह :

१. रात्र आणि इतर एकांकिका
२. अजगर आणि गंधर्व
३. भेकड आणि इतर एकांकिका
४. मुलांसाठी तीन नाटिका

- लेखक -

डॉ. रमेश धोंगडे

- भाष्यकार -

प्रा प्रभाकर पाध्ये

- प्रस्तावना -

प्रा. दत्तात्रय के. बर्वे

गेल्या पंचवीस वर्षात भरपुर नाट्यनिर्मिती झाली.गर्दीचे मानसशास्त्र लक्षात घेऊन, आपली नाट्यवस्तू वेतणाऱ्या चतुर नाटककारांचे यशापयश, नाट्यप्रयोगांच्या केवळ संख्येवरून ठरविणाऱ्या नाट्यसमीक्षकांची एकेकाळी सद्दी होती. अत्रे-रांगणेकरांच्या पिढीनंतर विद्याधर गोखले, मधूसूदन कालेलकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, वसंत कानेटकर, बाळ कोल्हटकर आदि काही प्रमुख नाटककारांनी नाट्यनिर्मिती करताना प्रयोगक्षमतेला विशेष प्राधान्य दिलेले दिसते. याच कालखंडात आपला खास स्वतःचा ठसा उमटविणारे श्री. चि. त्र्यं. खानोलकर व श्री, विजय तेंडुलकर हे दोन भिन्न प्रकृतीचे नाटककार होत.

या दोन्हीही नाटकारांच्या लेखनाचे यथायोग्य मूल्यमापन नाट्याभ्यासकांना विशेष उपयुक्त ठरणार आहे. अर्थातच विजय तेंडुलकरांसारख्या विविध आणि वैचित्र्यपूर्ण नाटके लिहिणाऱ्या आणि नाट्यदर्शन घडविताना नवनव्या तंत्राचा अवलंब करणाऱ्या नाटककाराच्या मानसिक गुंतागुंतीचा, किंबहुना गोंधळाची उकल करून तिचे यथार्थ मोल ठरविणे हे काम सावेसापे नव्हे.समीक्षकांच्या नाट्यविषयक चौफेर अध्ययनाला ते एक आव्हानच होते. हे आव्हान डॉ. रमेश घोंगडे यांच्यासारख्या, नव्या अत्याधुनिक पाश्चात्य नाट्यतंत्राचा मागोवा घेण्याचे सामर्थ्य अभ्यासाने मिळवलेल्या समीक्षकाने किती समर्थपणे स्वीकारले आहे हे या अल्पाक्षरा बव्हर्था अशा समीक्षा ग्रंथावरून चोखंदळ अभ्यासकानीच ठरवावयाचे आहे.

हे ठराविक चाकोरीने नाट्यतंत्राचे-सर्वसामान्य निकष गृहीत धरून आजवर तेंडुलकरादि नाटककारांच्या नाट्यकृतीचे मोजमाप घेण्याची प्रवृत्ती

बव्हंशी समीक्षकात आढळते. येथे डॉ, धोंगडे यांनी तेंडुलकरांच्या नाटचा-विष्कारातून ठिकठिकाणी त्यांच्या अंतर्मनातील प्रेरणा वा प्रक्रिया यांचा शोध घेण्याची पद्धती अवलंबून, सौंदर्यात्मकतेचा विचारही त्याबरोबर साक्षेपाने केला आहे. त्यात ते कितपत यशस्वी झाले आहेत याचाही मागोवा अभ्यासकांना घेता यावा यासाठी समीक्षाक्षेत्रातील अग्रपूजेचा मान असलेले श्रेष्ट आणि ज्येष्ठ समीक्षक श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनी परिश्रमपूर्वक या ग्रंथाला स्वतंत्र अशी भाष्य-शलाका लिहिली आहे. डॉ धोंगडे यांच्या पाश्चात्य व पौर्वात्य समीक्षेच्या अभ्यासाला भाषाविज्ञानाची जोड लाभल्याने :त्यांचे निष्कर्ष हे वादविषय होण्याची शक्यताही नाकारता येत नाही. तसे झाले तरीही या लेखनाचे मोल अधिकच दुणावणार आहे.

'भाष्य-शलाका' लिहिण्याची प्रकाशकांची विनंती श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्यामागे ग्रंथलेखनाचा प्रचंड व्याप असतानाही कर्तव्यबुद्धीने त्यांनी मानली व बहुमोल भाष्यिका लिहिली याबद्दल प्रकाशकातर्फे मी त्यांचे हार्दिक आभार मानतो. डॉ. चंद्रशेखर बर्वे व नीलकंठ प्रकाशन यांनी तेंडुलकरांच्या नाटचलेखनाची सूची पुरविली, तसेच किताब मीनारचे श्री. स. के. बोडस यांनी संदर्भ-साह्य दिले. या सर्वांचे प्रकाशक आभारी आहेत.

– प्रा. दत्तात्रय केशव बर्वे

श्री. विजय तेंडूलकर हे आजच्या पिढीचे एक प्रभावी नाटककार आहेत. एक प्रकारचा इतिहास निर्माण करण्याची ताकद त्यांच्या काही नाटकांनी दाखविलेली आहे. त्यांनी मराठी नाटक निश्चितपणे पुढे नेलेले आहे. ज्यांच्या नाटचकलेला स्वतःचे असे व्यक्तित्व आहे असे ते नाटककार आहेत.

अशा नाटचकलेचा परामर्श घेणारा निबंध ही निश्चितच स्वागतार्ह गोष्ट आहे. आणि श्री. रमेश धोंगडे यांचा हा निबंध स्वागत करावे असाच आहे. प्रस्तावनेसाठी ते माझ्याकडे का आले ते मात्र मला समजलेले नाही. कोणत्याही अर्थाने मी नाटकातला माणूस नाही. आणि तसे कोणी मला मानीतही नाही. मी क्वचित एखाददुसऱ्या नाटकावर लिहिलेले असले, तरी 'नाटक' या वाङ्मयप्रकाराचा मी खास भोक्ता नाही. या वाङ्मयप्रकाराने माझ्यापुढे एक प्रश्नचिन्ह उभे राहते. 'काव्येषु नाटकं रम्यम्।' असे एक संस्कृत वचन आहे. म्हणजे नाटकाला निराळा वाङ्मयप्रकार मानण्याचे कारण नाही. काव्याचाच तो एक प्रकार! पण कला हा आत्म्याचा एक आत्मगत आविष्कार मी मानतो. नाटककाराला, नाटक लिहिताना, प्रेक्षकाचा विचार छंडीत असण्याचा दाट संभव असतो. आणि आय. ए. रिचर्डस, यांनी आपल्या 'द प्रिन्सपल्स ऑव्ह लिटररी क्रिटिसिझम्' या पुस्तकात, म्हटल्याप्रमाणे, कलेतून निवेदन (Communication) होत

बव्हंशी समीक्षकात आढळते. येथे डॉ, धोंगडे यांनी तेंडुलकरांच्या नाटचा-विष्कारातून ठिकठिकाणी त्यांच्या अंतर्मनातील प्रेरणा वा प्रक्रिया यांचा शोध घेण्याची पद्धती अवलंबून, सौंदर्यात्मकतेचा विचारही त्याबरोबर साक्षेपाने केला आहे. त्यात ते कितपत यशस्वी झाले आहेत याचाही मागोवा अभ्यासकांना घेता यावा यासाठी समीक्षाक्षेत्रातील अग्रपूजेचा मान असलेले श्रेष्ट आणि ज्येष्ठ समीक्षक श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनी परिश्रमपूर्वक या ग्रंथाला स्वतंत्र अशी भाष्य-शलाका लिहिली आहे. डॉ घोंगडे यांच्या पाश्चात्य व पौर्वात्य समीक्षेच्या अभ्यासाला भाषाविज्ञानाची जोड लाभल्याने त्यांचे निष्कर्ष हे वादविषय होण्याची शक्यताही नाकारता येत नाही. तसे झाले तरीही या लेखनाचे मोल अधिकच दुणावणार आहे.

'भाष्य-शलाका' लिहिण्याची प्रकाशकांची विनंती श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्यामागे ग्रंथलेखनाचा प्रचंड व्याप असतानाही कर्तव्यबुद्धीने त्यांनी मानली व बहुमोल भाष्यिका लिहिली याबद्दल प्रकाशकातर्फे मी त्यांचे हार्दिक आभार मानतो. डॉ. चंद्रशेखर बर्वे व नीलकंठ प्रकाशन यांनी तेंडुलकरांच्या नाटचलेखनाची सूची पुरविली, तसेच किताब मीनारचे श्री. स. के. बोडस यांनी संदर्भ-साह्य दिले. या सर्वांचे प्रकाशक आभारी आहेत.

– प्रा. दत्तात्रय केशव बर्वे

श्री. विजय तेंडूलकर हे आजच्या पिढीचे एक प्रभावी नाटककार आहेत. एक प्रकारचा इतिहास निर्माण करण्याची ताकद त्यांच्या काही नाटकांनी दाखविलेली आहे. त्यांनी मराठी नाटक निश्चितपणे पुढे नेलेले आहे. ज्यांच्या नाट्यकलेला स्वतःचे असे व्यक्तित्व आहे असे ते नाटककार आहेत.

अशा नाट्यकलेचा परामर्श घेणारा निबंध ही निश्चितच स्वागतार्ह गोष्ट आहे. आणि श्री. रमेश घोंगडे यांचा हा निबंध स्वागत करावे असाच आहे. प्रस्तावनेसाठी ते माझ्याकडे का आले ते मात्र मला समजलेले नाही. कोणत्याही अर्थाने मी नाटकातला माणूस नाही. आणि तसे कोणी मला मानीतही नाही. मी क्वचित एखाददुसऱ्या नाटकावर लिहिलेले असले, तरी 'नाटक' या वाङ्मयप्रकाराचा मी खास भोक्ता नाही. या वाङ्मयप्रकाराने माझ्यापुढे एक प्रश्नचिन्ह उभे राहते. 'काव्येषु नाटकं रम्यम्।' असे एक संस्कृत वचन आहे. म्हणजे नाटकाला निराळा वाङ्मयप्रकार मानण्याचे कारण नाही. काव्याचाच तो एक प्रकार! पण कला हा आत्म्याचा एक आत्मगत आविष्कार मी मानतो. नाटककाराला, नाटक लिहिताना, प्रेक्षकाचा विचार छेडीत असण्याचा दाट संभव असतो. आणि आय. ए. रिचर्डस, यांनी आपल्या 'द प्रिन्सपल्स ऑव्ह लिटररी क्रिटिसिझम्' या पुस्तकात, म्हटल्याप्रमाणे, कलेतून निवेदन (Communication) होत

असले तरी कलानिर्मितीच्या वेळी निवेदनाचा विचार उद्‌भवला तर तो कलेला मारकच ठरतो. एखादा प्रतिभाशाली नाटककार, प्रेक्षकांच्या विचाराची छाया पडू न देता, नाटक लिहू शकेल. रंगभूमीवर आपल्याला एक रचना उभी करावयाची आहे एवढेच ध्यानात ठेवून तो त्या रचनेच्या निर्मितीत सर्वस्वी गर्क होऊ शकेल. किंबहुना एखादा नाटककार इतका आत्मगत असू शकेल की निवेदनाचा विचार अगर निवेदनाचा आशय हाच एक अनुभव मानून त्याच्यात केवलास्वादवृत्तीने रमून जाऊ शकेल. एखाद्या कलाकृतीत जीवनार्थाचे चित्रण करीत असताना त्या जीवनार्थाच्या अनुभवापलीकडे, त्याचा समाजावर काय परिणाम होईल, त्यामुळे समाजाशी आपले अगर आपल्या कलाकृतीचे कोणते नाते जुळेल, या जीवनार्थाच्या चित्रणामुळे सामाजिक बांधिलकी पाळल्याचे कसे व कोणते समाधान आपल्याला लाभेल, वगैरे गोष्टींचा अजिबात विचार न करता, त्या जीवनार्थाच्या केवळ अनुभवात रंगून जाणे सच्या कलावंताला शक्य होते. किंबहुना तो त्याचा धर्म असतो. अखेरीस कलावंताला अनुभवाशी कर्तव्य असते, आणि अनुभव जीवन जगत असताना, जीवनार्थाचे संकेत पाळीत जगत असतानाच, येत असतो. आणि तरी हा अनुभव त्या अनुभवाच्या आस्वादासाठीच घेणे, आणि त्या आस्वादातच रमून जाणे शक्य होते. हे एका अगदी मामूली उदाहरणाने स्पष्ट करतो. कोट वापरणारा साधारणपणे कोटाची बटणे लावतो. कोट घालण्याच्या क्रियेचा तो भाग असतो. त्या क्रियेचे ते एक साधन असते. त्याची इतकी सवय आपल्याला झालेली असते की या क्रियेची जाणीवच साधारणपणे आपल्याला होत नाही. पण एखादवेळेस झोंली तर बटणे लावण्याचाही कणभर का होईना पण एक अनुभव असतो आणि त्याचा एखाद्या क्षणी इतर सारे विसरून अनुभव घेता येतो याचा प्रत्यय येतो. तेव्हा जीवनार्थाचा अनुभव कलात्मक बन शकेल. आणि हे नाटक प्रेक्षकासाठी आहे हा विचारही समर्थ नाटककाराला त्याच्या रचनेत अधिक गुंतवू शकेल. पण खऱ्या अर्थाने हे प्रेक्षकांना विसरणेच.

मात्र प्रेक्षकांना असे विसरून नाटक लिहिणारे नाटककार थोडेच. आणि तरी ' काव्येषु नाटकं रम्यम् । ' का ? कारण नाटक ही एकपदरी

कला नाही निरनिराळ्या कलांचा तो एक गुच्छ असतो. आणि म्हणून प्रेक्षकांचे चित्त भारण्याची त्याची ताकद मोठी असते. नाटकात सर्वप्रथम वाङ्मय असते, अभिनय असतो, चित्रकलेचे विभ्रम दाखविणारे नेपथ्य असते शिल्प असते, प्रकाशाची योजना असते, क्वचित् संगीत, नृत्यही असते, असा हा अनेक कलांचा संगम असतो, आणि तो चित्त चोरतो. पण मुख्य म्हणजे नाटक हा प्रतिमाविष्कार असतो म्हणजे ती मूर्त कला असते, आणि ती शब्दांच्याद्वारे अमूर्त अर्थांचा उपयोग करून घेणारी कला असते· आणि प्रतिमा विष्कार हेच कलेचे आद्य उद्दिष्ट तेव्हा 'काव्येषु नाटक रम्यम्। हे उद्‌गार सार्थच आहेत आणि या प्रतिमाविष्कारात प्रेक्षक म्हणून मीही अनेकदा रमून जातो.

पण आता मी नाटकाच्या संहितेबद्दल, त्याच्या वाङ्मय-गुणांबद्दल, मुख्यतः बोलत आहे. नाटकाचा प्रयोग ही स्वतंत्र गोष्ट आहे. नाटकाच्या प्रयोगावर नाटकाराचा ताबा असला पाहिजे, दिग्दर्शकाने नाटकाच्या संहिते-बरहुकूम प्रयोग वठविला पाहिजे हे मत मला मान्य नाही. प्रयोग ही दिग्दर्शकाची किमया असते आणि संहितेबरहुकूम नाटक सादर करायचे म्हटले तरी ती संहिता त्या दिग्दर्शकाला जशी भावेल तशी तो सादर करणार ना ? आणि एकच नाटक निरनिराळ्या दिग्दर्शकांना निरनिराळ्या रीतींनी भावते –अर्थात नाटकात व दिग्दर्शकात तेवढी ताकद असेल तर भावते– हा अनुभवच आहे अर्थात काही नाटककार नाटक लिहितानाच दिग्दर्शक बनलेले असतात. नाटक लिहितानाच ते रंगभूमीवर कसे उभे राहील हे त्यांच्या नजरेसमोर उभलत असते. आणि तरी नाटककार हा सर्व दिग्दर्शकांची जागा घेऊ शकत नाही: दुसऱ्या एखाद्या दिग्दर्शकाला तेच नाटक निराळ्या रीतीने भावेल– व तो नाटककाराने केलेल्या नेपथ्यादी सूचनांत आपला अर्थ ओतील. तरी पण नाटक ही, निवळ वाङ्मयीन दृष्ट्या परिपूर्ण कलाकृती होऊ शकेल असे मी मानतो शेक्स्पीअर-आदी समर्थ नाटक-कारांची नाटके अशाच कलाकृती आहेत. आणि त्यांना शुद्ध वाङ्मयीन प्रतिष्ठा आहे मी लिखित नाटकात ही शुद्ध वाङ्मयीन अनुभूती शोधीत असतो, आणि माझी अनेकदा निराशा होत. परिणामी नाटकाच्या विश्वाने मला तसे घट्ट कधी बांधलेच नाही जाणि तरी, मनाच्या एका गाफील क्षणी

मी प्रस्तावना लिहिण्याचे कबूल केले, आणि म्हणूनच हा प्रपंच.

श्री. रमेश घोंगडे यांनी विजय तेंडुलकरांच्या नाटकांवर निबंध लिहिला याबद्दल त्यांचे अभिनंदन केले पाहिजे. कारण तेंडुलकर हे कोणत्याही समीक्षकाला आव्हान देतील असेच नाटककार आहेत. (अशा नाटककाराला, अगदी प्रारंभिक अवस्थेतच व्यवस्थित हेरणाऱ्या विजया मेहतांचा मल येथे कृतज्ञ आटवण होते.) हे आव्हान श्री. घोंगडे यांनी पुष्कळच चांगले पेलले आहे. प्रथम म्हणजे त्यांचा या विषयाचा अभ्यास आहे आणि या अभ्यासातून एक दृष्टी जन्मलेली आहे. म्हणून 'लोकांना अप्रिय तेच अभिनिवेशाने मांडणे हे श्रेष्ठ नाटककाराचे लक्षण नव्हे. (पृ. १), एखादी घटना पाठ्याला तिची जरुरी नसताना केवळ थक्क करण्यासाठी दाखविणे हे कलात्मक दृष्ट्या चुकीचेच असते.' (पृ. ३४), 'ज्या गोष्टीवर टीका होते ती गोष्ट जगातील दुसऱ्या कोणत्यातरी वाङ्मयात कलात्मक मानली जाते असे दाखवून आपली मूल्ये तोकडी आहेत हा युक्तिवाद भोंगळ आहे.' (पृ. ३५) अशी वाक्ये ते सहज लिहून जातात, आर्थर मिलरच्या 'द डेथ ऑव्ह अ सेल्समन' या नाटकाची शॉ-इब्सेन-गाल्सवर्दीच्या नाटकांशी अर्थपूर्ण तुलना ते करतात (पृ. ५३); आणि तेंडुलकरांनी 'घाशीराम कोतबाल' ला लिहिलेल्या प्रस्तावनेची 'पश्चाद्बुद्धी' ते स्पष्ट करतात. (पृ. ६७–८), महत्वाची गोष्ट म्हणजे ते एका आत्मविश्वासाने लिहितात, आणि म्हणून ते कोणापुढे दबून जात नाहीत. उदाहरणार्थ, 'पु. ल. देशपांडे परकीय नाटचकृती मराठीत आणताना जे फेरबदल करतात ते कलाहीन असतात' (पृ. २७); 'खानोलकरांना त्यांच्याच विषयाचे ओझे पेलवत नाही; त्यांचा गूढवाद त्यांच्याच हातातून निसटतो' (पृ. २६) अशी विधाने करण्यास ते कचरत नाहीत.

अशा अनेक गोष्टी या छोटचाशा निबंधात दिसतील. उदाहरणार्थ, तेंडुलकरांची जरूर तेथे हजेरी घेण्यास ते अजिबात अडखळलेले नाहीत. हे त्यांचे विधान पाहा: 'टेनिसी विल्यम्सप्रमाणे व्यक्तीच्या लैंगिक विकृतीचा शोध घेण्याचा ते प्रयत्न करतात. पण लैंगिक प्रश्नाकडे डी. एच. लॉरेन्सच्या

तत्त्वज्ञानी दृष्टिकोनातून पाहण्याचे त्यांना जमत नाही '(पृ ३०). अगर हे पाहा: ' मानवी मनाच्या संवेदना ते (तेंडुलकर) जाणतात; त्याविषयीची अनुकंपा, प्रस्थापित मूल्यांचा धिक्कार करीत– कधी सयंमित उपहासाने तर कधी कधी वटबटीत अतिशयोक्त टीकेने– ते व्यक्त करतात पण या संवेदनांमागची सामाजिक, मानसिक, सांस्कृतिक किंवा राजकीय अशी कोणतीच कारणमीमांसा ते शोधीत नाहीत; अशी काही कारणमीमांसा असते याची त्यांना जाणही दिसत नाही ' (पृ ३०). पण तेंडुलकरांची शक्तिस्थाने त्यांनी सावध समीक्षाबुद्धीने व्यवस्थित दाखविली आहेत. उदाहरणार्थ, तेंडुलकरांनी मराठी रंगभूमीवर जे विविध प्रयोग केले त्यांची चांगली दखल धोंगडे यांनी घेतलेली आहे. उदाहरणार्थ, चित्रपटाप्रमाणे दृश्यांची मालिका. [' चित्रपटामुळे मराठी नाटकात तंत्रविषयक काय बदल झाले त्याचे बरेचसे आकलन तेंडुलकरांच्या नाटकांतून होणे शक्य आहे. ' (पृ.३४)] फ्लॅश बॅकचा प्रभावी उपयोग तेंडुलकरांनी कसा केला आहे हे धोंगडचांनी ' अशी पाखरे येती ' नाटकाच्या आधाराने दाखविले आहे (पृ.३७) प्रयोगशील नेपथ्याचा उपयोग ते कसे करतात याचाही याच नाटकाच्या आधारे त्यांनी विचार केला आहे. [' दिवाणखाना, बाजूची खोली, स्वयंपाकघर यांचे दर्शन भिंती सरकवून केले जाते.' (पृ.३८)]तेंडुलकरांनी केलेल्या ' कोरस '-च्या उपयोगाचा विचार त्यांनी फार चांगला केला आहे. (पृ.४०) या कोरसचा उपयोगही तेंडुलकर तांत्रिक दृष्टीने कसा करतात याचा वेध येथे घेतलेला आढळेल. ' नेपथ्य, प्रकाशयोजना, आणि पात्राच्या हालचाली या तीनही बाबतीत तेंडुलकरांनी वेगवेगळे प्रयोग केले आहेत '(पृ.३८) प्रयोगशीलतेच्या दृष्टीने ' घाशीराम कोतवाल ' ही संस्मरणीय कलाकृती ठरते. ' संगीत, नृत्य, लावणी, भजन, लळित, कीर्तन, भावगीते, भारूड इत्यादी अनेक जुन्या कलांचा वापर तेंडुलकरांनी यात केला आहे. वेषभूषा आणि लेव्हल्स यांचाच फक्त वापर करून हे नाटक उभे राहते. यात सेट्स नाहीत. ' (पृ.३९) पण तेंडुलकरांची खरी ताकद त्यांचे संवाद आणि घटनात्मक दृश्ये यांत आहे. तेंडुलकरांच्या संवादामुळे नाटकातील घटना (उदा. ' सखाराम बायंडर ' मधील लक्ष्मीचे मुंगळचाशी बोलणे, त्याबाबतचा लक्ष्मी-सखारामसंवाद) आणि व्यक्तित्व (उदा. सखारामचे एकंदर बोलणेव)

खुलते. तेंडुलकरांच्या या ताकदीचा अधिक विचार धोंगडचांनी करायल हवा होता असे वाटते.

पण धोंगडे यांच्या निबंधाचा खरा महत्त्वाचा विशेष मला असा वाटतो की तेंडुलकरांच्या लेखणीला वेध लावणाऱ्या विषयाचा त्यांनी फार चांगला विचार केला आहे. ते म्हणतात, 'व्यक्तीचा एकटेपणा हा तेंडुलकरांचा आवडता विषय होय... 'माणूस नावाचे बेट 'मधील काशीनाथ, 'मी जिंकलो, मी हरलो 'मधील माधव, 'गिधाडे 'मधील रमा, 'शांतता! कोर्ट चालू आहे 'मधील बेंणारे, 'घरटे आमुचे छान 'मधील सुनेत्रा, 'घाशीराम कोतवाल' मधीलघाशीराम, ही या एकाकी जीवनाची उदाहरणे. व्यक्तीची भग्न स्वप्ने दाखवून किंवा व्यक्ती आणि समाज यांच्यात संघष निर्माण करून या एकाकीपणातून येणारे नैराश्य तेंडुलकर प्रकट करतात... व्यक्तीचा हा मानसिक संघर्ष, हा एकाकीपणा स्पष्ट करण्यासाठीच तेंडुलकर समर्थनपर कैफियत देणारी भाषणे तिच्या तोंडी घालतात... व्यक्ती विरूद्ध व्यक्ती हा संघर्ष जुना आहे. प्राथमिक आहे... यापुढची पायरी म्हणजे व्यक्ती विरूद्ध परिस्थिती, आणि त्याही पुढची पायरी म्हणजे व्यक्ती विरुद्ध तिचे स्वत्व. 'शांतता! कोर्ट चालू आहे 'पर्यंत तेंडुलकर दुसऱ्या पायरीवरच राहिले. 'सखाराम बाइंडर' हा ही कोंडी फोडण्याचा पहिला यशस्वी प्रयत्न... सखाराम संभ्रमित होतो. स्वत्व गळालेले एक व्यक्तित्व म्हणून शिल्लक राहतो.... सुनेत्रा राहते ती एक स्वत्व गळालेली व्यक्ती म्हणूनच. 'घाशीराम कोतवाल' नाटकात घाशीराम ही एका विशिष्ट सामाजिक अवस्थेची निर्मिती... परंतु घाशीराम एका विशिष्ट सामाजिक अवस्थेचा परिपाक वाटतच नाही... सामाजिक–राजकीय क्रियाप्रतिक्रियांच्या विषयावर नाटके लिहिण्याची प्रतिभा तेंडुलकरांना नाही. ते व्यक्तिनिष्ठच राहतात.' (पृ ८–९–१०)

व्यक्तीचा एकलेपणा हा फार महत्त्वाचा विषय आहे. मार्क्सने जे परात्मतेचे (एलिएनेशनचे) तत्त्वज्ञान मांडले त्याचा व्यक्तीच्या एकलेपणाशीच संबंध आहे. भांडवलशाही युगात व्यक्तीला परात्मतेची बाधा होते, आपला आत्माच हरवल्यासारखे तिला वाटते, निसर्ग, इतर व आपण स्वत: सुद्धा यांना मुकल्याचा वैतागकारक प्रत्यय येतो, याची मीमांसा त्याने केली.

मार्क्सची मीमांसा जशीच्या तशी मान्य केली पाहिजे असे नाही. पूर्वीच्या समाजातही परात्मतेची बाधा होती, आणि आजच्या युगातील परात्मतेचे मुख्य कारण भांडवलशाही नसून उद्योगीकरण आहे असे दाखवून देता येईल. पण असे वाटते की, परात्मतेची मुळे मानवाच्या जीवनातच शोधायला हवीत. मानव आणि मानवेतर प्राणी यांत मुख्य फरक असा आहे की त्याचा वैचारिक विकास खूप झालेला आहे. मुख्य म्हणजे त्याला संज्ञा आहे आणि संज्ञेचा विकास खूप झालेला आहे. त्यातल्या त्यात त्याच्या विचार-शक्तीचा विकास फार झाला आहे, आणि फार पूर्वीपासून मानवी जीवनाचे स्वरूप, त्याचे विश्वातले स्थान यांचा विचार त्याने केला आहे. त्याचप्रमाणे त्याची भावनिक संज्ञाही विकसित झालेली असल्यामुळे आपले जे त्रिविध-संबंध-निसर्ग, इतर व स्वत: यांच्याशी जे संबंध-आहेत ते त्याला तीव्रतेने जाणवू लागले आहेत. एकलेपणाची, परात्मतेची जाणीव यांतून निर्माण झालेली आहे. अगदी प्राचीन कालापासून विचारवंतांनी तिचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. मानवाचे पतन, माया वगैरे कल्पना यातूनच फार पूर्वी निर्माण झाल्या. तत्त्वज्ञांनी मानवाचे आनुभविक विश्व आणि अनुभवापलिकडचे चिरंतन विश्व यांमधील दरीचा वेध घेतला. मानवाचे जीवन अधुरे, आगंतुक, विनाधार आहे आणि वैश्विक सत्याशी त्याचा विश्वसनीय संबंध जुळत नाही यावर त्यांनी बोट ठेवलेले आहे. हेगल-मार्क्सचा परात्मवाद, अस्तित्ववाद, शून्यवाद, निरर्थवाद, अशा स्वरूपांचे वाद यांतूनच जन्मले आहेत. तत्त्वज्ञांनी मीमांसा कशीही, कितीही केली तरी ती पुस्तकांत राहते, मानवाला एकलेपणाची आग प्रत्यक्षात भोगावी लागते ती लागतेच; तिच्या मोमांसेने तिच्यात उतारा पडत नाही.

या संदर्भात, 'तेंडुलकरांना स्वतंत्र असे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान नाही' अशी जी तक्रार श्री. धोंगडे यांनी केली आहे (पृ.११) ती मला अकारण वाटते. किंबहुना अशा एखाद्या तत्त्वज्ञानाने तेंडुलकर घेरले गेले नाहीत हे मला त्यांचे शक्तीस्थान वाटते. तसे ते घेरले गेले असते तर एकलेपणाचे एकच एक रूप निरनिराळ्या संदर्भात दाखविण्याचा मोह त्यांना झाला असता, आणि त्याने त्यांची कला गुदमरली असती. जीवनविषयक तत्त्वज्ञान कलेला मारकच ठरते असे मला म्हणायचे नाही. जीवन

तत्त्वज्ञानाने एखाद्या कलावंताचे सर्वस्व ढवळून निघाले, त्याच्या चैतन्य-शक्तीला अगर संज्ञेला प्रस्फुरण चढले तर ते कलेला उपकारक ठरेल· पण अशा वेळी ते तत्त्वज्ञान मुळात ठोकीव स्वरूपाचे असता कामा नये ही एक गोष्ट; आणि दुसरे म्हणजे या तत्त्वज्ञानाच्या प्रेरणेने प्रतिमात्मक जीवनाचे –देहमांसाच्या जीवनाचे– दर्शन त्याला व्हायला हवे. एखाद्या टॉल्स्टॉयची अगर दोस्तोएव्हस्कीची ती ताकद असते. येथे तत्त्वज्ञानाचा अंमल कलेवर नसतो, तर कला तत्त्वज्ञानाला नवनवीन धुमारे फोडते. टॉलस्टॉयची 'वॉर ॲण्ड पीस', इतिहास ही वीरांची नव्हे तर सामान्य लोकांची कर्तृत्वभूमी असते असे सांगण्यासाठी जन्मली. नेपोलियन मॉस्कोमध्ये शिरला तेव्हा लोकांनी शहर खाली केले, आणि नेपोलिअनची फजिती झाली, हे दाखवितांना टॉल्स्टॉयच्या प्रतिभेला जे स्फुरण चढले ते तत्त्वज्ञाचे नव्हते तर कलावंताचे होते. तत्त्वज्ञानाची प्रेरणा अमूर्त सिद्धांताकडे नेते, तर कलेचे स्फुरण मूर्त चित्रीकरणाकडे नेते. टॉलस्टायने केलेले त्यावेळचे नेपोलिअनचे वर्णन वाचले म्हणजे याची प्रतीती येते.

सर्वसाधारणपणे तत्त्वज्ञान कलेला मारक ठरते याचे कारण असे की कोणत्याही तत्त्वज्ञानाच्या अगर संकल्पनात्मक व्यूहाच्या पकडीत जीवन सापडत नसते. जीवनाचा साक्षात्कार अनुभवाने घडतो. अनुभव, हा व्यक्ति-विशिष्ट असतो. तो व्यक्तीला येतो. प्रत्येक व्यक्तीचा अनुभव त्या त्या प्रमाणात का होईना पण, स्वतंत्र असतो. या निरनिराळ्या व्यक्तींच्या वेगवेगळ्या अनुभवांची देवघेव शक्य व्हावी म्हणून संकल्पना जन्माला येतात. या संकल्पनात्मक देवघेवीत अनुभवाच्या वैयक्तिक कळा गळून पडण्याचा धोका असतो. आणि कला ही अशा वैयक्तिक कळा पकडण्याच्या उद्योगात असते. कारण त्याशिवाय प्रतिमात्मक निर्मिती शक्यच नाही, आणि नाटक ही तर मूर्तिमंत प्रतिमात्मक उभारणी. उलट तत्त्वज्ञान म्हणजे संकल्पनांची अमूर्त उभारणी. म्हणून म्हणतो की तेंडुलकर एखाद्या तत्त्वज्ञानाच्या आहारी गेले नाहीत हेच चांगले झाले. तसे ते गेले असते तर त्यांच्या कलाकृती या तत्त्वज्ञानाच्या फिकट पडछाया ठरण्याचा संभव निर्माण झाला असता. खरे म्हणजे श्री. घोंगडे यांनी स्वतःच हे म्हटले आहे. ते म्हणतात: 'तेंडुलकर व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाने भारले जातात. अशा-

वेळी जीवनविषयक एखादा स्वतंत्र दृष्टिकोन नाटककारात नसला तरी चालतो. खरे म्हणजे नसणेच बरे.' (पृ. १२) येथे एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे. एक वेळ दृष्टिकोन चालेल, पण तत्त्वज्ञानाची बांधिलकी नको. दृष्टिकोन लवचिक असतो, तत्त्वज्ञान नसते. सर्वसाधारण दलित जाती-जमाती, वर्ग यांच्याबद्दल कणव असणे ही गोष्ट निराळी, आणि मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाच्या सिद्धांताची गुलामगिरी निराळी. दलितविषयक कणव वाटण्याने कुतूहल जागृत होईल. पण सैद्धांतिक सापळ्याने दलितांचे जीवन एखाद्या फॉर्म्युल्यात बसविण्याचा मोह होईल. कलावंताला खरोखर कशाची गरज असेल तर अनुभवाची. अनुभवाची आस त्याला लागायला हवी. तेच त्याचे खरे सामर्थ्य असते.

श्री. धोंगडे यांनी या छोट्याशा निबंधात तेंडुलकरांची त्यांच्या काही समकालीन नाटककारांशी तुलना केली आहे. तेंडुलकरांचे नाटक एखाद्या व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा वेध घेते. ते व्यक्तिप्रधान असते. खानोलकरांचे नाटक एखादी कल्पना, एखादा तरल विचार, एखाद्या मनाचे व्यथित करणारे आंदोलन यांचे प्रतिबिंब दाखविणारे असते. 'या उताऱ्यावरून या तुलनेच्या पातळीची कल्पना येईल, तेंडुलकर–खानोलकर तुलना (पृ. २८–२९) हा निबंधाचा एक आकर्षक भाग आहे.

तेंडुलकरांच्या 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे.', 'सखाराम बाइंडर' आणि 'घाशीराम कोतवाल' यांची थोडी तपशीलवार चिकित्सा केली आहे. ती या निबंधाची उपयुक्तता सिद्ध करील. या चिकित्सेची चिकित्सा करण्याचे हे स्थल नव्हे. पण 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या नाटकावरील माझ्या एका आक्षेपाचा जो परामर्ष त्यांनी घेतला आहे त्याचा मात्र थोडा विचार करण्याचा मोह होतो. ते म्हणतात, 'वेणारेची अंदरकी बात फक्त पोंक्षे आणि रोकडे यांना ठाऊक आहे. अशा परिस्थितीत बेणारे अभिरूप न्यायसभेच्या कार्यक्रमाला येते हे श्री. पाध्ये यांना पटत नाही. पण जागृति-सभेच्या सर्वच सभासदांना बेणारेचे गुपित ठाऊक नाही. दुसरे असे की 'जागृति–सभा' आणि बेणारेची शाळा यांचा अर्थाअर्थी काही संबंध

नाही. जी बेणारे पोटात ' पाप ' असता नोकरीवर जाण्यास भीत नाही तिने ' जागृति–सभेला का भ्यावे ?' (पृ ५३) याचे उत्तर सोपे आहे. बेणारेच्या शाळेंत तिचे गुपित विशिष्ट पद्धतीने माहीत असणारे कोणी रोकडे–पोंक्षे असते तर ती शाळेतही गेली नसती, शिवाय शाळेवर तिचे पोट अवलंबून असते. त्या बाबतीत ती मजबूर असते. 'जागृति–सभा' ही एक हौस असते. बेणारे ही एक सामान्य मुलगी आहे असे श्री.घोंगडे म्हणतात, सामान्य मुलीच्या दृष्टीने माझा आक्षेप अधिकच समर्थनीय ठरतो. इतर दोन नाटकांच्या बाबतीतही असाच अक्षेप घेता येतो. ' सखाराम बाइंडर ' मध्ये ज्या चंपाचे दर्शन आपल्याला दिसते तिच्या तोंडी, ' माझ्या पति–व्रतेच्या शीलासाठी घर सोडून निघाले. धंद्याला लावायला बघत होता मुडदा ! ... मला तसलं काय आवडत नाय, ते बाई–पुरुषातलं ' ही सखारामला सांगितलेली वचने कितपत शोभतात ? चंपा मुळात चारचौघी-सारखीच होती. सरळ, काळीज असणारी. पण तिच्या नवऱ्याने ते ' चाखुन खाल्लं !' ' काळीज राहिलं कुठं मला ? हा–हा–यानं लचके तोडले त्याचे ! माझं रक्त प्यायला हा ' असे ती नवऱ्याबद्दल म्हणते. आणि तरी जी आपले ' पतिव्रतेचे शील ' जपते तीच चंपा नाटकात दिसते काय ? दिसत असली तर फारच थोडी. ' घाशीराम कोतवाल 'मध्ये पहिल्या अंकाच्या शेवटी नाना घाशीरामला म्हणतो, ' तू मला खिडीत गाठून कोतवाली मिळविली आहेस ; पण याद राख, माझ्याशी गाठ आहे.' वाटते की, नाना आपली ती इतिहासप्रसिद्ध हुशारी दाखवून घाशीरामची खोड मोडील, पण तसे काहीच होत नाही. नानांची घमेंड गुलदस्तातच राहते. बरे ललितागौरी गरोदर झाली तर तिला मारण्याचे काय कारण होते ? कोणत्याही आचारी –पाणकी–कारकुनाला, पाचपन्नास हजार रुपये देऊन तिच्याशी लग्न करायला भाग पाडता आले असते. त्यावेळच्या ब्राह्मणी ब्रह्मघोटाळचाला ते अगदी साजेसे झाले असते. बरे मेली तर मेली ! पण तिला पुरण्याचे काय कारण होते ? याचे कारण मला एवढेच दिसते की, तिच्या थडग्यासमोर दुःखाने बेभान झालेला घाशीरामचा शोक दाखविण्याची दृश्यरम्य कल्पना तेंडुलकरांच्या डोक्यात आली, आणि तिचा विजय झाला. तेंडुलकरांपुढे नाटकातील दृश्ये उमलतात. ते नाटक प्रथम पाहतात आणि मग लिहितात.

त्यांच्या या ताकदीचे पुरेपूर दर्शन ' घाशीराम 'मध्ये दिसते. त्यांनी त्या नानाविध दृश्यांचा तपशीलवार आलेख नाटकात नमूद केला आहे. पण ही त्यांची ताकद एखादे वेळेस घोटाळा करते ती अशी ! ' श्रीमंत ' नाटकातही अशीच गडबड आहे. एका उद्योगपतीची मुलगी कुंवारपणी गरोदर होते. तिचा गर्भपात केला तर ती मरेल अशी तिची प्रकृती असते. म्हणून तिचे लग्न डॉक्टर–मित्राने आणलेल्या एका उपऱ्या मुलाशी लावून देण्यात येते. आता वस्तुस्थिती अशी आहे की, तिच्या श्रीमंत बापाला तिला परदेशात पाठवून, तिचे बाळंतपण तेथे बिनबोभाट उरकून, मूल तेथेच कोणाला तरी देऊन टाकून तिला सहीसलामत भारतात परत आणता आली असती. पण तेथे तेंडुलकरांनी मध्यमवर्गीय दृष्टीने उद्योगपतीकडे पाहिले. मध्यमवर्गीयांची असहायता त्याच्या माथी मारली ! म्हणजे ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' या नाटकाप्रमाणेच ' श्रीमंत ' नाटकही उभे राहूच शकत नाही.

मी या गोष्टींचा उल्लेख करीत आहे, कारण कलाकृती ही कोणता तरी एक अनुभव चित्रीत करीत असते. हा अनुभव जर सुसंगत नसेल, अस्सल नसेल, तर त्याचा आस्वादच बिघडेल. असे तेंडूलकरांच्या काही नाटकांचे झालेले आहे, आणि तरी ती रंगमंचावर यशस्वी ठरतात. याचे कारण, त्यांचे व्यक्तिदर्शन, त्यांची घटनादृश्ये व त्यांचे रेखाटन, त्यांचे संवाद आणि त्यांचे नाटकांचे विषय शक्तिशाली असतात आणि या साऱ्याला एक आधुनिक डूब देण्याची त्यांची प्रकृती आहे. अशा या नाटककाराचा छोटासा अभ्यास चांगल्या रीतीने सादर करुन श्री. धोंगडे यांनी मराठी नाट्य–समीक्षेत लक्षणीय भर टाकली आहे, असे मला वाटते.

पुणे, १४–८–७९

प्रभाकर पाध्ये

तेंडुलकरांचे नाटक

डॉ. रमेश धोंगडे

१ : नाटककार तेंडुलकर

आधुनिक मराठी नाटककारात ज्यांच्याकडून काही अपेक्षा बाळगाव्यात असे हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकेच जे नाटककार आहेत. त्यात विजय तेंडुलकरांचा क्रमांक फार वरचा–माझ्या दृष्टीने पहिला–लागतो. लोकप्रियता आणि आर्थिक लाभ ही श्रेष्ठ नाटकाची लक्षणे खासच नव्हेत. तेव्हा ह्या मूल्यांचा विचार करण्याची जरुरी नाही. (पण याचबरोबर लोकांना अप्रिय तेच अभिनिवेशाने मांडणे हेही श्रेष्ठ नाटकाचे लक्षण नव्हे, याचे भान तेंडुलकरांना जेवढे लवकर येईल तेवढे बरे असे म्हणावेसे वाटते).

एखाद्या नाटकाचे वाङ्मयीन मूल्यमापन अनेक पद्धतीने करता येते. इंग्रजी–वाङ्मयातील विविध समीक्षा–पद्धति बोजड स्वरूपांत आणण्याचा प्रयत्न मराठी टीकाकारांनी केला आणि अजूनही ते तो करतात. पण कोणत्याही पंथाशी बांधिलकी असणे हे जरी सोईचे आणि सुरक्षित असले तरी धोक्याचे असते. त्यापेक्षा विविध पंथातील जे चांगले ते घेऊन समीक्षा करणे जास्त बरे. याचा अर्थ गोळा–बेरीज करणे असा नव्हे. खरे म्हणजे कोणत्याही पंथातील समीक्षकाला सद्हृदता, दूरदृष्टी आणि अवलोकन–शक्ति असेल तर तो त्या पंथाच्या मर्यादा केव्हाच ओलांडतो.

या चर्चेचा हेतू हा की तेंडुलकरांच्या नाटकाकडे कोणत्याही पूर्वग्रहाने किंवा कोणत्याही स्वीकृत वाङ्मयीन निष्ठांनी, पाहण्याचा प्रयत्न, पुढील समीक्षणात केलेला नाही. नाटचकृति या प्रत्यक्षीकरणातून मला जाणवणारी

मूळची प्रतीति सांगणे आणि त्या दृष्टीने नाटकाचे समालोचन करणे एवढा मर्यादित हेतू येथे आहे. मला येणारी प्रतीति आणि नाटककाराची मूळची प्रतीति ही समान असेल वा नसेल. खरे म्हणजे एकदा नाटक लिहिल्यानंतर स्वतःला त्या नाटकातून काय सांगायचे होते वा आहे याची चर्चा नाटककाराने न केलेलीच बरी, आणि ती केल्यास त्याकडे समीक्षकाने दुर्लक्ष करणेच बरे.

तेंडुलकरांच्या प्रत्येक नाटकाचा स्वतंत्रपणे विचार करण्यापेक्षा सर्व नाटकांचा एकत्रित विचार प्रथम करू. त्यामुळे तेंडुलकरांची वैगुण्ये आणि सामर्थ्य या दोहोंची नीट कल्पना येईल. तेंडुलकरांच्या नाटककार म्हणून होणाऱ्या प्रगतीचाही यातून आढावा घेता येईल. तिसरे असे की प्रत्येक नाटकाचा स्वतंत्र विचार करण्याइतकी सर्वच नाटके श्रेष्ठ नाहीत. त्यातील विशेष सामर्थ्य असणाऱ्या नाटकांचा वेगळा विचार शेवटी करूच.

●

नाटकाच्या बाह्यांगांचा विचार हा सुलभ असतो. तो पुरेसा नसला तरी आवश्यक असतो. कारण एका अर्थाने नाटकाची बाह्यांगे ही नाटकाच्या अंतरंगाशी जोडलेली असतात. त्यांची कारणमीमांसा ही अंतरंगाशी जोडलेली असते. त्यांची कारणमीमांसा ही अंतरंगांच्या विचाराविना पूर्ण होत नाही.

तेंडुलकरांच्या संवाद-लेखनात सातत्याने प्रगति झालेली दिसते. 'माणूस नावाचे बेट' मधील संवाद निरर्थक आणि कंटाळवाणे आहेत–

अप्पा – आपल्याला प्रेमात काही कळलं नाही.
वसंता – कळत असलं तरी तुम्ही कसले कळू देणार !
अप्पा – छान. त्यात काय लपवायचं ? प्रेम तर उदात्त असतं.
वसंता – नसतं.
अप्पा – नसतं ?
वसंता – अहं ऽ
अप्पा – का बुवा ?
वसंता – नसतं खरं. निदान उदात्त असतंच असं नाही.

अप्पा – कशावरून म्हणता तुम्ही ?

वसंता – पण आधी उदात्त असतंच असं तरी तुम्ही कशावरून म्हणता ते सांगा !

अप्पा – तुमच्यासारख्यांकडून ऐकून ! (अंक १)

हे संवाद कृत्रिम आहेत :

काटदरे – आणि ते आपले हे काशीनाथपंत कुठं दिसत नाहीत ? सावणवाले सोपमेकर ? ते कुठं गेले ? म्हणजे त्यांनाच तर शोधत मी इथं–

वसंता – आत आहेत. लेंग्यात नाडी घालताहेत.

काशीनाथ – मी–मी ही एवढी लेंग्यातली नाडी–म्हणजे–हॅलो काटदरे-साहेब, हॅलो– हॅलो

काटदरे – नाडी बेपत्ता झाली का ? (अंक १)

खूपदा पालहालिक आहेत–

उदाहरणार्थं–

मालू – कशी आहे आपली जागा ?

काशीनाथ – अं ? जा–जागा–जागा.

मालू – बरं नाही का तुला ? ... किती होता ताप ?

काशीनाथ – ता–ताप...

मालू – मग काय झालं ? ... माझ्याशी लग्न करण्याचा विचार बदलला तुमचा ?

काशीनाथ – नाही–

मालू – मग ? मग काय झालं ? सांगितलंच पाहिजे तुला–

काशीनाथ – मी–

मालू – मी तुझ्याशी खोटं बोलले. (अंक २)

' मी जिंकलो मी हरलो ' नाटकांत संवाद–लेखनांत थोडी प्रगति दिसते. पण खूप वेळा तेथेही घसरण आढळते–

माधव – बैस तरी. बसून बोललीस तरी मला ऐकू येईल.

अनू – काही पाय मोडत नाहीत माझे. यानंतर पुष्कळ असं सोसायचंय्–मला सोसतेच आहे.

माधव – सांगून पाहिलं– काही असलं तरी मी साधी माणुसकी सोडणार नाही–

अनू – मला नको आहे ती. मला माणूस हवा आहे तुमच्यातला, कुठं असला तर.–

माधव – तुझ्या माहेरच्यासारखी अजून स्थिती झालेली नाही माझी. मी माणसातच आहे.

अनू – हे पहा, माझ्या माणसांना नावं ठेवू नका.

माधव – का ? मला त्यांनी ठेवलेली चालतात तुला–

अनू – नाही चालत.

माधव – चालतात.

'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मध्ये मात्र तेंडुलकरांचे संवाद उत्तम आहेत. या नाटकापासून पुढच्या सर्व नाटकात तेंडुलकर सारख्याच सामर्थ्याने सवाद लिहितात.

बेणारे – रोकडे, ही सवय वाईट ! मी वर्गात नेहमी पोरींना सांगते, अर्धवट ऐकलं की लगेच लिहून घेण्याची घाई करू नका. आधी ऐका नीट, स्वत:ला एकवटून ऐकून स्वत:च्या आत आत पोचवा. तेच टिकेल. रक्तात भिनलं पाहिजे. रक्तात भिनलं तेच टिकतं. कोणी नाही ते काढू शकत –

सामंत – आमचे गुरुजी असंच म्हणायचे. मनाचे श्लोक हे असेच शिकवले त्यांनी. म्हणजे रक्ताचं तेवढं नाही बोलले ते –

सुखात्मे – बेणारेबाई, बोला तुम्ही.

बेणारे – (एकदम फुलून) मी गोष्ट सांगू का ?– मुलांनो, बसा. एक होता लांडगा. (अंक १)

यातील शेवटचा शब्द कदाचित् प्रो. दामल्यांच्या संदर्भात असेल किंवा सामंत सोडून तेथे असणाऱ्या कोणाही व्यक्तीच्या संदर्भात तो असेल.' कोणी नाही ते काढू शकलं' हे बेणारेच्या पोटी वाढणाऱ्या एका जीवाच्या संदर्भात तिला पिळवटून काढणारे तिचे उद्‌गार !

'गिधाडे' हे नाटक १९७०मध्ये रंगभूमीवर आले. नाटककाराच्या निवेदनानुसार ते दहा वर्षांपूर्वी (म्हणजे साधारण १९६० मध्ये) लिहिले होते. म्हणजे

'मी जिंकलो मी हरलो' पूर्वी ते लिहिले आहे. परंतु 'गिधाडे' मधील संवादाचा विचार करता तसे वाटत नाही. किमान १९६० मध्ये लिहिलेले हे नाटक १९७० मध्ये 'सुधारित' स्वरूपात आले असावे. 'अशी पाखरे येती' या नाटकाचा विषय सामान्य आहे. पण केवळ संवाद-लेखनाच्या सामर्थ्यावर नाटक कसे वरच्या पातळीवर जाऊ शकते याचे ते एक उत्तम उदाहरण आहे. एखाद्या सामान्य प्रतीच्या नाटककाराने ते लिहिले असते तर ते संपूर्ण अपयशी ठरले असते. 'घाशीराम कोतवाल' मधील संवाद पद्यमय असल्याने ते स्वाभाविकपणे कृत्रिमतेच्या बंधनात पडतात. तरीही तेंडुलकरांचे इतर संवाद-गुण त्यात दिसतात.

'सखाराम बाइंडर' मध्ये संवादातील हा सहजपणा प्रकर्षाने जाणवतो. लक्ष्मी आणि सखारामचे भांडण हे नाटकी नाही आणि तरीही प्रभावी आहे. लक्ष्मी आणि चंपातील फरक अनुक्रमे परंपरागत मूल्य मानणारी आणि बंडखोर, व्यवहारी वृत्तीने जगणारी स्त्री हा होय. याचा प्रत्यय संवादातूनच येतो.

लक्ष्मी – कसं झालं तरी नवरा म्हणजे देवा-ब्राम्हणासमक्ष गाठ बांधलेली असते ना आपली त्याच्याशी.

चंपा – नरकवास काढायला देवब्राह्मण येत नाहीत.

लक्ष्मी – ते नशिबाचे भोग असतात एकेकाच्या.

चंपा – म्हणून काय मेल्या मढ्यागत मरेपत्तर सहन करायचं होय ? तुला सांगतते, मी केलं सहन. फार झालं तेव्हा लाथ घालून बाहेर पडले घर सोडून. यानं इथं आनलं, तुझ्या सखारामानं–

लक्ष्मी – (सुस्कारून) माझे कसले. आता ते तुमचे आहेत.

चंपा – हे बघं, माझी मी... आहेत तर सगळे, नाही तर कोन नाही मला. मला आहे ठावकी. (अंक ३, दृश्य १)

शब्दिक कोटचा करून केलेला विनोद मराठी रसिकाला आवडतो. नाटकात तर कित्येकवेळा स्वभावचित्रणाचा बळी देऊनही असा विनोद बेदिक्कतपणे निर्माण करण्याची पद्धत मराठीत फार जुनी आहे हा वारसा तेंडुलकरांनी 'माणस नावाचे बेट' मध्ये चालवला; 'चिमणीचं घर होतं. मेणाचं' मध्येही.

मुनी – पण काय हो मिस्टर, कोण तुम्ही ?
गोविंदा – मी. ? मी गोमकाळे.
मुनी – गोमकाळे ?
गोविंदा – हो,
मुनी – म्हणजे गो. म. काळे.
गोविंदा – नव्हे नव्हे. गो. य. गोमकाळे.

काटदऱ्यांनी स्वतःच्या पत्नीविषयी केलेला पुढील विनोद हा याच पठडीतला.

काटदरे – पुन्हा पडली सौभाग्यवती ! ... फर्स्ट एड् केली पाहिजे फरशीला !

तेंडुलकरांचा हा येथील विनोद अगदीच सामान्य, हीन आणि आगंतुक वाटतो. मालूने विनोदाचा केलेला हा प्रयत्न पहा.

मालू – ... आणि यात (पुस्तकात) दाढीच्या ब्लेडी रे कशाला ? पुस्तकांची दाढी करायला ? (अंक १)

पण यातून तेंडुलकर पुढे लवकरच सुटलेले दिसतात.

विनोद तर हवा पण स्वभावचित्रणात दोष नको; यातून मार्ग म्हणून बरेचसे नाटककार मग फार्सचा आधार घेतात. ' मी जिंकलो मी हरलो ' मधील अक्का आणि पी. दत्ता हचा अशा फार्सिकल पात्रांचे उदाहरण होय. हे पात्र संबंध नाटकात कुठच्याच हेतुविना फिरताना आढळते. अक्का आणि पी. दत्ता यांचा तिसऱ्या अंकातील संवाद हे तेंडुलकरांच्या तृतीय श्रेणीच्या फार्सिकल विनोदाचे उदाहरण होय.

तेंडुलकरांना मिळालेला हा धडा आणि ' सरी ग सरी ' चे अपयश पुरेसे होते. त्यांनी फार्सचा परत प्रयत्न केला नाही. मात्र ' मी जिंकलो, मी हरलो ' मधील दादांचे पात्र हे स्वभावनिष्ठ विनोदाचे पहिलेच यश होते. तेंडुलकरांनी हे ओळखले आणि त्यांच्या पुढील नाटकात विनोदासाठी अशा अनेक characters -- निर्माण झाल्या. ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मधील श्री. व सौ. काशीकर, ' अशी पाखरे येती ' मधील बंडा, ' घरटे आमुचे छान ' मधील मोहन ही याच प्रकारची निर्मिती.

नाटकाच्या दृष्य परिणामाचे भान तेंडुलकरांनाखूप आहे त्यामुळेच नेपथ्य, पात्रांची हालचाल, चेहऱ्यावरील हावभाव, आवाजातील बदल, प्रकाश–

योजना, पार्श्वसंगीत इत्यादी विषयी विस्तृत सूचना ते सतत देतात. अंकाच्या शेवटी धक्का देण्याचे तंत्र ते बरेच वेळा वापरतात. 'माणूस नावाचे बेट' मधील तिसऱ्या अंकात आप्पानी स्वतः बेकार असल्याची घोषणा करणे, 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मधील पहिल्या अंकाच्या शेवटी बेणारेवर भ्रूणहत्येचा आरोप ठेवला जाणे. 'घरटे आमुचे छान' मधील दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी निताने खाली मान घालून विमलला 'मला तुला काही सांगायचंय्' असे म्हणणे, अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. जुन्या नाटकातील स्वगताचे तंत्र तेंडुलकर नवीन तंत्राने वापरतात. तेंडुलकरांच्या नाटकात आत्मसमर्थनपर भाषणे खूप असतात. त्यांचा उद्देश दबलेल्या दुःखाला वाचा फोडणे असाही असू शकतो. 'मी जिंकलो मी हरलो' मधील शालिनीच्या अनुपस्थितीत तिला उद्देशून माधवने केलेले भाषण (अंक ३), 'गिधाडे' मधील रमेने रजनीनाथाजवळ व्यक्त केलेली व्यथा (अंक २), 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मधील बेणारेचे मनोगत (अंक ३), 'अशी पाखरे येती' मधील अरुणने प्रेक्षकांना उद्देशून केलेली निवेदने (अंक ३), 'घाशीराम कोतवाल' मधील घाशीरामचे मनोगत (अंक १, ३), 'सखाराम बाइंडर' मधील सखारामची पहिल्या अंकातील स्वतः विषयीची प्रस्तावना अशी अनेक उदाहरणे देता येतील.

आयरनी (उपहास) / IRONY तेंडूलकरांचे आणखी एक लक्षणीय सामर्थ्य म्हणजे तीन प्रकारची असते--संभाषणातील आणि परिस्थितीतील 'मी जिंकलो मी हरलो' मध्ये पहिल्या अंकात माधवच्या अभिनय-कलेवर टीका करणाऱ्या आक्का तिसऱ्या अंकात त्यांचे कौतुक करतात. 'गिधाडे' मध्ये दुसऱ्या अंकात रजनीनाथाविषयी रमा संशयग्रस्त रमाकांतशी चांगले बोलते हे परिस्थितीतील irony चे उदाहरण होय. 'घाशीराम कोतवाल' मधील दुसऱ्या अंकात नानाचे घाशीरामाचे ललितागौरीच्या मृत्यूसंबंधाने केलेले सांतवन हेही एक irony चे याचप्रकारचे उदाहरण होय.

●

व्यक्तीचा एकटेपणा हा तेंडुलकरांचा आवडता विषय होय. अशा व्यक्तीची बाजू मांडणे आणि तिच्या भोवतीच्या निर्दय, निरर्थक परिस्थिती उजेडात आणणे ह्या दोन गोष्टी त्यांच्या नाटकात प्रामुख्याने घडतात. 'माणूस

नावाचे बेट ' मधील काशीनाथ, ' मी जिंकलो मी हरलो ' मधील माधव, ' गिधाडे ' मधील रमा, ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' मधील बेणारे, ' घरटे आमुचे छान ' मधील सुनेत्रा, ' घाशीराम कोतवाल ' मधील घाशीराम ही या एकाकी जीवनाची उदाहरणे, सभोवतालचा समाज हा प्रामुख्याने या एकाकीपणाचा जनक असतो. व्यक्तीची भग्न स्वप्ने दाखवून किंवा व्यक्ती आणि समाज यांच्यात संघर्ष निर्माण करून या एकाकीपणातून येणारे नैराश्य तेंडुलकर प्रकट करतात. ' माणूस नावाचे बेट ' मधील काशीनाथचे स्वप्न सुखी संसार करण्याचे आर्थिक संकटात काहीतरी अचानक घडून आपण यशस्वी होऊ ही त्याची आशा. ते घडत नाही म्हणून तो कावतो. वसंताचा याबाबत भ्रमनिरास झालेला. म्हणून तो stoical बनतो. पण काशीनाथ मात्र दैववादातून निराशावादी बनतो. आणि यातूनच त्याला एकाकीपणा येतो. ' मी जिंकलो मी हरलो ' मधील अनु व्यवहारवादी आहे. माधव कलाप्रेमी, स्वप्नाळू, ध्येयवादी. अनूचं स्वप्न स्वास्थ्यपूर्ण सुखी संसार करण्याचं; माधवचं स्वप्न स्वतःमधील कलावंताला जगू देण्याचं. यातूनच संघर्ष निर्माण होतो. अनूला संभाळून घेण्यासाठी माधव तडजोड करतो–सिनेमात जातो. पण मनाने त्यात रमत नाही. अनूला हे जाणवतं. केवळ पैशानं सुखी होता येत नाही हे पटतं. पण तरी तिचा व्यवहारवाद हार खात नाही. नवऱ्याला त्याचे सुख लाभू देण्यासाठी ती स्वतः नोकरी करण्याची तयारी दाखविते–स्वतःचा पराभव मान्य करते. माधव परत सिनेमाकडे वळतो–संघर्षाने खचल्यामुळे–पैसे मिळवून मग स्वतःची स्वप्न साकार करता येतील या वेडया आशेने या संपूर्ण संघर्षात माधवचे दुःख एकच, एकटेपणा.' मला एकदाच समजावून घेण्याचा प्रयत्न कर तू.' (अंक ३) ही विनंती याचेच द्योतक. रजनीनाथच्याच शब्दात सांगायचे तर ' गिधाडे ' चा विषय म्हणजे ' रमाचे यातनाकांड ' (अंक १). रमाची साधी अपेक्षा. आई होण्याची. पण घरातील इतर माणसे–नणंद, दीर, सासरा, चुलत सासरा, अन् खुद्द नवरा ही सर्व वेगळीच. त्यांची संस्कृतीच वेगळी. रमा ही या गिधाडात मिसळू शकत नाही. आणि अंती पोटी वाढणाऱ्या स्वप्नाचा अंत तिचा नवराच करतो. ' घरटे आमुचे छान ' मधील सुनेत्राला घराचे घरपण हवे. म्हणजे सुरक्षितता, निष्ठा या गोष्टी हव्यात. नाटकाच्या

शेवटी ती एकाकी पडते; बाह्यतः सर्व गोष्टी सावरल्या असल्या तरी ' सुरक्षित घर ' या तिच्या कल्पनेला तडा गेलेला. ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' मधील बेणारे ही कुमारी माता होणार असलेली आणि जन्मणाऱ्या मुलाला मानाने सांभाळू पहाणारी. तिचा संघर्ष आहे भोवतालच्या ढोंगी जगाशी–लचके तोडून घायाळ करणाऱ्या संस्कृति–संरक्षकांशी. घाशीराम हा नानाच्या अनिर्बंध काम–वासनेने स्वतःची मुलगी गमावून बसलेला आणि पुण्यातील ब्राह्मण समाजाचा सूड घेण्याच्या ईर्षेने पेटलेला एक माणूस. त्याची मग्रूरी, क्रौर्य हे शांत न होणारे. अखेर गाठ पडते त्याची याच समाजाशी–ज्यांना जोडचांनी मारले ते होतात त्याचे न्यायाधीश. आणि त्याक्षणी स्वतःच्या असहाय्यतेची, कमजोरीची जाणीव त्याला होते.

व्यक्तीचा हा मानसिक संघर्ष, हा एकाकिपणा स्पष्ट करण्यासाठीच तेंडुलकर समर्थनपर, कैफियत देणारी भाषणे त्याच्या तोंडी घालतात. व्यक्ति विरुद्ध समाज, परिस्थिती या विषयावाचून दुसरा विषय तेंडूलकरांना आकर्षित करत नाही हे आश्चर्य. ' सखाराम बाइंडर ' मध्ये सुद्धा पारंपारिक मूल्ये आणि बंडखोर वृत्ति यांचा संघर्ष आहे. समाधानाची गोष्ट अशी की, त्याचा परिपाक केवळ एकाकीपणा हा नसून सुन्न करणारी संभ्रमितता आहे. हया दृष्टीने आणि संघर्षाच्या तात्त्विक पातळीने ' सखाराम बाइंडर ' नाटक वेगळ्या वळणाचे आणि नाटककाराविषयी आशा बाळगाव्यात अशा प्रकारचे आहे.

व्यक्ती विरुद्ध व्यक्ती हा संघर्ष जुना आहे. प्राथमिक आहे. नाटकाचा ऐतिहासिक दृष्टीने विचार केला तर कदाचित् हा संघर्ष सर्वात जुना ठरेल. यापुढचो पायरी म्हणजे व्यक्ती विरुद्ध परिस्थिती आणि त्याही पुढची पायरी म्हणजे व्यक्ती विरुद्ध त्याचे स्वत्व. ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' पर्यंत तेंडूलकर दुसऱ्या पायरीवरच राहिले. ' सखाराम बाइंडर ' हा ही कोंडी फोडण्याचा पहिला यशस्वी प्रयत्न. सखारामचे व्यक्तीत्व हे परंपरा तुडवणारे–जाणूनबुजून, अभिमानाने लक्ष्मी धर्म, देव, श्रद्धा यांना प्रामाणिकपणे कवटाळणारी–परंपरागत मूल्यांची प्रतिनिधी पहिल्या संघर्षात ती हरते. दूर निघून जाते. मग येते चंपा–सखारामपेक्षा अधिक बंडखोर, अधिक प्रामाणिक आणि म्हणूनच अभिनिवेश करणारी. लक्ष्मी परत येते. आणि

सखारामचे व्यक्तित्व ढवळून निघते. एकीकडे लक्ष्मी, दुसरीकडे चंपा. नाही नाही म्हणता न कळत तो परंपरागत शक्तींना निदान भितो. चंपाचा खून होतो तो स्वामित्वाच्या पारंपरिक मूल्याला धक्का बसल्याने–मत्सराने. पापाची भीती हे पारंपारिक मूल्यच. सारी बंडखोरी निष्प्रभ होते. लक्ष्मीची सदयता, सोशिकता. निष्प्रभ होते. अन् ती चंपाविरुद्ध बोलते. फरक इतकाच की लक्ष्मी परत या मूल्यातच आसरा शोधते–पाप, पुण्य, देव, पवित्रता यांच्या रूपाने. सखाराम मात्र संभ्रमित होतो. स्वत्व गळालेले एक व्यक्तित्व म्हणून शिल्लक राहतो !

' घरटे आमुचे छान ' मधील सुनेत्रा ही सुखी संसाराचा आव आणणारी एक सामान्य स्त्री. मुला-मुलीला मानाने दुरावलेली. नवऱ्याबद्दल मनातून धास्तावलेली पण सर्व काही ठिक आहे. असा देखावा करणारी विमलच्या आगमनाने हे भ्रमाचे फुगे फुटतात, जे नाकारत होती ते स्पष्ट दिसते. पपा येऊन विमलला हकलतात, सुनेत्राला दिलासा देतात. वरवर सर्व सावरते पण सुनेत्रा रहाते ती एक स्वत्व गळालेली व्यक्ती म्हणूनच.

' घाशीराम कोतवाल ' नाटकात घाशीराम ही एका विशिष्ट सामाजिक अवस्थेची निर्मिती. ही निर्मिती जेव्हा भस्मासूर बनते तेव्हा संघर्ष येतो. परंतु नाटकार म्हणतो त्याप्रमाणे घाशीराम हा कधी एका विशिष्ट सामाजिक अवस्थेचा परिपाक असा वाटतच नाही. उलटपक्षी व्यक्ती म्हणूनही तो धडपणे उभा राहू शकत नाही. तेंडुलकरांचे हे अपशय एवढे मात्र दाखवते की, सामाजिक किंवा राजकीय क्रिया–प्रक्रियांच्या विषयावर नाटके लिहिण्याची प्रतिभा त्यांना नाही. ते व्यक्तीनिष्ठच रहातात. इंग्रजी नाटककारांत मिलर आणि टेनिसी विल्यम्स् यांच्यातील फरक तो हाच. तेंडुलकर विल्यम्सला जवळचे. मराठीत सामाजिक, राजकीय जाणीवांची नाटके लिहिणारा, मिलरच्या तुलनेचा नाटककार अजून व्हावयाचा आहे.

टेनिसी विल्यम्सप्रमाणे काहीतरी धक्का देणारे दाखवण्याचा तेंडुलकरांना हव्यास आहे. कोणत्याही कथावस्तुतून व्यक्तीचा एकाकीपणा शोधणे आणि तो मांडताना धक्कादायक, थक्क करणाऱ्या गोष्टी घडवणे ही तेंडुलकरांची नाटककार म्हणून प्रकृती होऊ पहात आहे. ' गिधाडे ' हे तर केवळ धक्का देण्याच्या हव्यासाठी लिहिले आहे असे वाटते. ' घाशीराम

कोतवाल ' फसले ते याच हव्यासापायी. ' सखाराम बाइंडर ' मधील मूळ व्यक्तिरेखाच या हव्यासातून निर्माण होते. सुदैवाने पुढे ते नाटक पेलले जाते. एकदा सखारामचा सखाराम म्हणून स्वीकार केल्यावर–आणि तो तसा करणे कष्टदायक नाही–बाकीचे नाटक मात्र समर्थपणे उभे रहाते. कळत–नकळत नाटककार अस्तित्ववादाच्या गृहित–तत्त्वां (Pnemise) कडे वळतो.

परंतु तेंडुलकरांना स्वतंत्र असे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान नाही. व्यक्ती विरुद्ध परिस्थिती हा त्यांचा आवडता विषय– पण ते तत्त्वज्ञान नव्हे आणि व्यक्तीचे एकाकीपण हे सुद्धा एक विषय एवढेच मर्यादित रहाते. कारण ज्या व्यक्ती नाटकांत प्रमुख नाहीत त्यांचा विचार करतांनाही तशी शक्यता असतांना तेंडुलकर त्यांचे एकाकीपण दाखवत नाहीत. उदाहरणार्थ, ' गिधाडे ' या नाटकात निष्पाप रमा आणि तिच्या भोवतालची भयानक, घृणास्पद, रानटी परिस्थिती यांचा संघर्ष दाखवतांना तेंडुलकर केवळ त्या परिस्थितीचे भडक दर्शन घडविण्यात धन्यता मानतात. तसे पाहिले तर रमाकांत हा सुद्धा या परिस्थितीचीच निर्मिती आहे. तो तिच्याशी झगडतो. पण शेवटच्या अंकातील शेवटच्या तीन प्रवेशांत तो उभा केला आहे एक खलनायक म्हणून–रमेविषयी प्रेक्षकांच्या मनात सहानुभूति निर्माण करण्यासाठी. रमाकांतचा एकाकीपणा, त्याची घडण तेंडुलकरांना जाणवत नाही याचे कारण मुळात तेंडुलकरांची तसं काही जाणवून घेण्याची दृष्टी नाही हेच आहे. तेंडुलकर जीवनाच्या गाभ्याला कधी हातच लावत नाहीत– त्याचे एखादे अंगही ते प्रकर्षाने दाखवत नाहीत. हयाचमुळे उच्चभ्रू टीकाकारांत ते फारसे प्रिय नाहीत. ' सखाराम बाइंडर ' हे अपवाद वाटावे इतके चांगले नाटक, पण केवळ एका नाटकावरून फारसे बोलणें योग्य होणार नाही. या नाटकात त्यांनी स्वीकारलेला दृष्टिकोन हा त्यांच्या नाटककार म्हणून झालेल्या वाढीचा परिपाक असेल तर त्यांच्याविषयी उमेद बाळगण्यास हरकत नाही; पण तो उपरेपणाच असेल तर आणखी एखादा उपरा दृष्टिकोन स्वीकारून ते आणखी एखादे चांगले नाटक लिहिपर्यंत वाट पहायची एवढेच. ' सखाराम बाइंडर ' नंतर ' घासीराम कोतवाल ' जन्माला आले ही बाब या दृष्टीने चिन्त्य आहे.

दुसरे एक आशास्थान अमे की, तेंडुलकर व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्वाने भारले जातात. त्या व्यक्तिमत्वाच्या सर्व बाजू ते प्रामाणिकपणे समजावून घेऊन मांडतात. हे व्यक्तिमत्व ऐतिहासिक असो वा सामान्य. त्याची सर्व अंगोपांगे ते मांडतात ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' मध्ये हेच घडले. ' घाशीराम कोतवाल ' मध्ये हे घडण्याची शक्यता होती. परत असे एखादे व्यक्तिमत्व त्यांना सर्वांगाने जाणवले तर ते परत एखादे चांगले नाटक निर्माण करू शकतील. अशा वेळी जीवनविषक एखादा स्वतंत्र दृष्टिकोन नाटककारात नसला तरी चालतो – खरे म्हणजे नसणेच बरे. ' सखाराम बाइंडर ' मध्ये सुद्धा सखारामच त्यांना जाणवला असावा.

२ : तेंडुलकर आणि त्यांचे समकालीन

पूर्वकाल

१९२० नंतर महाराष्ट्राचे सांस्कृतिक जीवन आणि राजकीय जीवन या दोहोंच्या ऱ्हासाला सुरुवात झाली. टिळकांच्या मृत्यूनंतर त्यांचा वसा चालविण्याच्या नावाखाली राजकारणांतला डोळसपणा महाराष्ट्राने गमावला. ब्रिटिशांची पोलादी चौकट भक्कम झाली. दडपशाहीचे सत्र सुरू झाले. समाजाला आतापर्यंत सांस्कृतीक आणि राजकीय नेतृत्व देणारा मध्यमवर्ग कोंडीत सापडला. अधिकाराच्या आणि धडाडीच्या सरकारी जागांना–तो वंचित झाला. व्यापार तर एव्हाना पारशी लोकांच्या हातात पूर्णपणे गेला होता. गांधींनी राजकारणांत ओढलेला ग्रामीण शेतकरी वर्ग आणि शहरात औद्योगिकीकारणाने वाढणारा मजूर वर्ग या दोघांशी मध्यमवर्गाचे जमणे शक्य नव्हते त्यामुळे तो वर्ग एकाकी पडला. बहुसंख्य लेखक याच वर्गातले असल्याने मराठी वाङमयात या वर्गाच्या उदासीनतेचे प्रतिबिंब पडणे अपरिहार्य होते. स्वातंत्र्य लढ्याचा स्वप्नाळूपणा, शिवाजी–टिळकांच्या आख्यायिका, जीवनविषयक दृष्टिकोनात भाबडेपणा, भावनांचा अति–हळुवारपणा आणि वस्तुस्थितीकडे सोईस्कर दुर्लक्ष हे मध्यमवर्गाचे सारे विशेष वाङमयात स्पष्ट दिसतात. रविकिरण मंडळातील कवींच्या कविता घ्या. त्यातील दृष्टिकोन हा स्वप्नाळू भाबडेपणाचा आहे. इंग्रजी रोमॅन्टिक

कवींच्या कवितांची भ्रष्ट नक्कल त्यांत दिसते. 'कॉलेज–कन्यका ही वाङ्मयाचे मुख्य लक्ष्य बनली. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांतील कृत्रिमता, स्वप्नरंजन, खांडेकरांच्या कादंबऱ्यातील राष्ट्रप्रेम आणि व्यक्तिप्रेम यांची होणारी विचित्र गल्लत, खोटे संघर्ष, त्यागाच्या तर्कदुष्ट कल्पना, लघुनिबंधांचे फालतु विषय, लघुकथेतील 'तो' आणि 'ती' त्याच त्याच प्रतिमांचे दळण टाकणारी अनंत प्रेमकाव्ये वा प्रेमतरंग ही सर्व वाढ होती पण ती वाढ वाङ्मयीत प्रकृतीच्या ठणठणीतपणाची दर्शक नसून तिच्या फोफसेपणाची द्योतक होती. वाङ्मयाचे खऱ्या अर्थाने 'सामान्यीकरण' १९२० ते १९४५ याच काळात झाले, किनऱ्या आवाजात केलेले काव्यगायन, वृत्तपत्रांतील सनसनाटीपूर्ण अग्रलेख, आणि करमणूक व प्रचार यासाठी लिहिलेली नाटके हे या 'सामान्यीकरण' करण्याचे विविध प्रयत्न होते.

१९२० चे खाडिलकरांचे 'द्रौपदी' हे नाटक संगीत नाटकाच्या वाङ्मयीन शून्यतेचे उत्तम उदाहरण होते. 'सौभद्रा' ने सुरू केलेला संगीत नाटकाचा नव–प्रकार १९२० पर्यंत पूर्णत: अवनतीला पोचला. कृत्रिम संवाद, अर्थहीन, बोजड पदे, संगीताचे एकमेव प्रभुत्व, उंची पोषाख, भव्य नेपथ्य, सामाजिक संदर्भ नसलेले पौराणिक विषय, अभिनय, दिग्दर्शन यांचे संपूर्ण अज्ञान हे १९२० सालापर्यंत संगीत नाटकांचे जणू गुणविशेष झाले होते. नाटक मंडळ्यांच्या आर्थिक डबघाईने यात भरच पडली.दुसरे काहीच नव्हते म्हणून लोक–आणि तेही शहरी मध्यमवर्गीय–नाटके पहात होते. १९३२ ला 'अयोध्येचा राजा' हा बोलपट निघाला. सिनेमा गुणवत्तेच्या दृष्टीने नाटकाइतपतच असला तरी स्वस्त होता. १९३२ त प्रभात फिल्म कंपनीने राजाश्रय सोडून लोकाश्रयाकडे मोर्चा वळविला. मध्यमवर्गाला खेचून आणण्यासाठी खास मध्यमवर्गीय विचार आणि विषय असलेले 'कुंकू', 'माझा मुलगा', 'माणूस' यांसारखे किंवा मध्यमवर्गाच्या ऐतिहासिक कल्पनारम्यतेला आवाहन करणारे 'रामशास्त्री', 'तुकाराम', यांसारखे चित्रपट काढले. नाना फाटक, चिंतामणराव कोल्हटकर असे काही अपवाद वगळता रंगभूमीला नवीन दर्जेदार नटही मिळेनासे झाले. नटांचा ओघ चित्रपटांकडे वळला. आणि लवकरच मराठी नाटक संपुष्टात आले.

मराठी वाङ्मयाचा आणि मराठी नाटकांचा आधुनिक काळ १९४५ नंतर सुरू झाला. १९४५ पर्यंत रंगभूमी कशीबशी तगविली ती अत्रे–वरेरकर–रांगणेकर या तीन नाटककारांनी. अत्र्यांची नाटके करमणूकप्रधान होती विनोद –आणि तोही प्रामुख्याने शाब्दिक विनोद– एवढे एकच मूल्य अत्र्यांनी मानले. त्यामुळे अभिजात नाट्यलेखन अत्र्यांकडून होणे अशक्य होते. अत्र्यांप्रमाणे वरेरकरांनी रंगभूमीच्या पडत्या काळात आणि त्यानंतरही अगदी आधुनिक काळापर्यंत नाट्यलेखन केले. वरेरकरांनी नाट्काच्या बाह्यांगात बदल करण्याचा बुद्धीपुरःसर प्रयत्न केला. इब्सेनचे तंत्र त्यांना मराठी रंगभूमीवर आणायचे होते. संगीताच्या प्रभावाला आळा घालण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. नाटकात सेटस आणले. एक प्रवेशी अंक लिहिले. नाटकाची लांबी कमी करून सुसह्य केली. अलंकारिक पद्धतीचे कृत्रिम संवाद लिहिण्याचे टाळले. स्वगतांना फाटा दिला. सर्वसामान्य माणसांची सुखदुःखे रंगविण्याचा प्रयत्न केला. पण कलात्मक दृष्टचा वरेरकरांची नाटके खुजीच राहिली. तात्कालिक घडामोडींवर चटकन् नाटक लिहून ते लोकप्रिय करण्यात त्यांनी चतुराई दाखविली. ' हाच मुलाचा बाप ' (१९१६), ' सत्तेचे गुलाम ' (१९२२) ही याची उत्तम उदाहरणे. ही चतुराई ' डॉक्टर ' (१९६७), ' तो मी नव्हेच ' (१९६२) इत्यादि नाटकात अत्र्यांनीही दाखविली. पण वरेरकरांची नाटके ही विषयाच्या भोवती भोवतीच घुटमळत राहिली. वरेरकरांना शॉचे कौतुक वाटले तरी ते स्वतः विचारवंत कधीच नव्हते. त्यामुळे त्यांची नाटके आली तशी गेली. स्वतःच्या ताकदीवर टिकली नाहीत.

नाट्यमन्वंतरने १९३३ मध्ये वर्तकांचे ' आंधळचाची शाळा ' सादर करून आधुनिक मराठी नाटकाची सुरवात करण्याचा आणखी एक प्रयत्न केला. नाटकाचे तंत्र इब्सेनचे. विषयही त्याच थाटाचा. येथे एक गोष्ट स्पष्ट करणे जरूर आहे. १९२०. पूर्वी शेक्सपिअर आणि १९३० नंतर इब्सेन यांनी मराठी रंगभूमीवर परिणाम घडविला असे म्हणणे गैरसमज निर्माण करणारे आहे. १९२० पूर्वी खाडिलकर, आगरकर यांनी शेक्सपिअरचे अनुकरण करण्याचा यत्न केला एवढेच म्हणणे योग्य होईल. कारण खाडिलकरांच्या नाटकात शेक्सपिअर दिसतो असे म्हणणे म्हणजे रांगणेकरांच्या ' कुलवधू'त

इब्सेन दिसतो असे म्हणण्याइतकेच भोंगळपणाचे आहे. म्हणजे 'आंधळ्याची शाळा' हे नवीन प्रकारचे नाटक होते हे खरे. पण ते इब्सेनच्या तंत्राचे होते म्हणणे इब्सेनवर अन्याय केल्यासारखें आहे. इंग्रजी नाटकातही गाल्सवर्दीला इब्सेनची उंची गाठता आली नाही. मराठीत वरेरकरांच्या 'सोन्याचा कळस' (१९३२) या नाटकाला गाल्सवर्दीच्या 'Strife' ची उंची गाठता आली नाही.

नाट्यमन्वंतरचे कौतुक नाट्यमन्वंतरच्या लोकांनीच फार केलेले दिसते. ही संस्था जेमतेम तीन वर्षें टिकली. तिने मराठी नाटकात फार मोठी क्रांती घडवून आणली असे म्हणणे वस्तुस्थितीला धरून नाही. १९४१ त रांगणेकरांचे 'कुलवधू' त्यांच्याच नाट्यनिकेतन या संस्थेने रंगभूमीवर आणले. 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकाचे सांस्कृतिक दृष्ट्या महत्त्व असे की ज्योस्ना भोळे यांच्यासारख्या सुशिक्षित अभिनेत्रीने प्रथमच रंगभूमीवर प्रवेश केला. नाट्यनिकेतनने स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच करण्याचा पायंडा पाडला. अर्थात विनायकाच्या फार्सिकल चित्रपटांची आणि रांगणेकरांच्या तथाकथित 'गंभीर' नाटकांची वैचारिक आणि कलात्मक उंची सारखीच होती. 'कुलवधू' त बंड करून उठणारी नायिका असे कोणते धाडस करते ? तर ती नवऱ्याचे घर सोडून सासू–सासऱ्यांकडे रहायला जाते. मराठी नाटककरांना इब्सेन समजला तो असा.

आधुनिक काल

१९४५ नंतरचा दहा वर्षांचा काळ हा १८९० च्या सुमाराच्या काळासारखाच होता. खरे म्हणजे रंगभूमीचा उदय (१८४३ नंतरच्या) हा इंग्रजी शिक्षणाच्या प्रभावानेच झाला असे म्हणणे संपूर्ण सत्य नसले तरी इंग्रजी शिक्षण, तत्कालिन ब्रिटिश रंगभूमी, मुंबईत होणारे इंग्रजी नाटकांचे प्रयोग या प्रमुख प्रेरणा होत्या हे नाकारता येणार नाही. १८९० च्या सुमारास अनेक इंग्रजी नाटकांची मराठीत भाषांतरे झाली आणि त्यांचे प्रयोगही. देवलांचे 'झुंजारराव' (१८९०), 'संशयकल्लोळ' (१८९३–१९१६), वासुदेवराव केळकरांचे 'त्राटिका' (१८८१), आगरकरांचे

' विकारविलसित ' (१८८३) इत्यादि नाटके याची साक्ष देतात. जेव्हा जेव्हा काही नवीन करावे असे वाटते तेव्हा तेव्हा मराठी नाटककार इंग्रजीकडेच वळतो असे दिसते. वरेरकर, रांगणेकरांनी पुन्हा तेच केले आणि १९४५ नंतरचा सुरवातीचा आधुनिक मराठी नाटकाचा काळ हा परत इंग्रजी नाटकांचेच बोट धरून आला. शिरवाडकरांचे ' दूरचे दिवे ' (१९४६) आणि ' राजमुकुट (१९५४), पु. ल. देशपांड्यांचे ' अंमलदार' (१९५२), ' भाग्यवान ' (१९५३), काणेकर, माधव मनोहरांची आता विसरलेली नाटके ही सर्व इंग्रजी नाटकांची भाषांतरे होती. नव-नाट्याच्या निमित्ताने १९६० मध्ये ही लाट परत आली.

वसंत कानेटकरांचे ' वेडयाचे घर उन्हात ' (१९५७) आणि पु. ल. देशपांडे यांचे ' तुझं आहे तुजपाशी ' (१९५७) यांनी खऱ्या अर्थाने आधुनिक मराठी नाटकांचा प्रारंभ झाला. ' गृहस्थ ' नाटकानंतर १९५५ साली तेंडुलकरांचे ' श्रीमंत ' हे नाटक रंगभूमीवर आले. म्हणजे शिरवाडकर, कानेटकर, पु. ल. देशपांडे इत्यादि नाटककार तेंडुलकरांचे समकालीन आहेत.

तेंडुलकरांच्या समकालीन नाटककारांचा विचार करण्यापूर्वी आधुनिक मराठी नाटकांचा बदलेल्या परिस्थितीच्या संदर्भात प्रथम विचार करणे जरूर आहे.

दोन महायुद्धांनंतर आणि १९४७ च्या स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर एकंदर मराठी वाङ्मयाच्या कक्षा रुंदावल्या. महायुद्धाची प्रत्यक्ष झळ महाराष्ट्राला फारशी जाणवली नाही. पण जागतिक वाङमयांत त्यामुळे झालेले प्रचंड उत्पात मराठी माणसांच्या नजरेतून सुटले नाहीत. परंपरांबाबत उत्पन्न झालेली चीड, माणसाच्या अस्तित्व आणि भवितव्य याविषयी शंका, शाश्वत म्हणून आजपर्यंत मानलेल्या मानवी मूल्यांना बसलेला धक्का, जीवनातील वाढती असुरक्षिततेची, असहाय्यतेची भावना आणि त्यापोटी उपजणारी कृतिहीन चीड अशा विविध गोष्टींचे दर्शन इंग्रजी, फ्रेंच, जर्मन वाङमयात दिसते. इंग्रजी शिक्षणाची परंपरा १९४७ नंतरही सुदैवाने चालू राहिल्याने जागतिक वाङ्-

मयाच्या संदर्भात मराठी वाङमयाचे लेखन आणि त्याचा विचार सुरू झाला. हा परिणाम अर्थातच सुशिक्षित समाजातील एका ठराविक पातळीवरील लेखक–वाचकांना जाणवला. इतर सुशिक्षित वर्ग संख्येने मोठा होता. आणि त्यांच्या वाङमयीन संवेदनांवर परिणाम करणारे प्रवाहही वेगळे होते. स्वातंत्र्योत्तर काळात सुशिक्षित मध्यमवर्ग सत्ता आणि संपत्ति या दोहोंपासून आणखीनच दूर गेला. मात्र सांस्कृतिक केन्द्रस्थानी हाच वर्ग राहिला. परिणामतः या वर्गाने सांप्रतची उपेक्षा, अवहेलना विसरण्याचे अनेक मार्ग शोधले. त्यांचे प्रतिबिंब विविध प्रकारच्या राजकीय पक्षात, सामाजिक आणि सांस्कृतिक संघटनात, आणि वाङमयातही दिसते.

पहिला मार्ग म्हणजे काल्पनिक जगात वावरणे. फडके–माडखोलकरांच्या कादंबऱ्या, अनेक प्रेमकाव्ये याच प्रेरणेतून जन्मास आली. दुसरा मार्ग म्हणजे स्वतःच्याच दुःखात चूर होऊन ते अखिल मानवजातीचे दुःख आहे, फार उत्कट दुःख आहे असा आव आणणे. दुःखाचे उदात्तीकरण वाङमयांत आवश्यक असते. पण सामान्य कौटुंबिक दुःखांना अति फुलविण्यात उथळपणाच असतो. 'बाळा जो जो रे' सारखे चित्रपट, 'दुर्वांची जुडी' सारखी नाटके, बऱ्याचशा स्त्री–लेखकांच्या त्याच त्याच आवर्तात फिरणाऱ्या कविता ही याची प्रातिनिधिक उदाहरणे. तिसरा मार्ग म्हणजे इतिहासाची सोईस्कर संगती लावून, त्यातील विशिष्ट व्यक्तींवर स्वतःच्या भावनांचे आरोपण करून किंवा ती व्यक्ति लोकविलक्षण होती असे मानून 'अहा ते सुंदर दिन हरपले' अशा हळव्या भावनेने व्याकुळ होऊन वर्तमानकाळ विसरणे. 'स्वामी' कादंबरीची लोकप्रियता, 'ही श्रींची इच्छा' नाटकाला होणारी गर्दी ही याची प्रचिती. चौथा मार्ग म्हणजे खेड्यातील पूर्वीच्या आयुष्याची हळवेपणाने आठवण करणे. यातूनच ग्रामीण जीवनाविषयीच्या काही शहरी कल्पना निर्माण झाल्या. र. वा. दिघे, द. र. कवठेकर यांच्या कादंबऱ्या यातूनच जन्मास आल्या. ग्रामीण जीवनविषयक प्रतिक्रियांना आणखी एक बाजू होती. ग्रामीण जीवनातील सत्ताकेंद्रांचे अवमूलन करणे. अनेक तथाकथित ग्रामीण कादंबऱ्यांत देशावरचा पाटील आणि कोकणातला खोत हे खलनायक बनले. चित्रपटात 'सांगत्ये ऐका' ची लाट आली.

शिक्षणाचा जसजसा विस्तार वाढला तसतसा साक्षर समाज वाढला. शिक्षणाची दारे इतर वर्गांना उपलब्ध झाली. त्यांना वाङ्मयीन परंपरा नव्हती, त्यांच्या वाङ्मयाकडून अपेक्षाही माफक होत्या. गिरणी कामगारांसाठी लिहिलेली खास नाटके, फुटकळ माहिती पुरवणारी दैनिके, मासिके, आणि पुढे पुढे काकोडकर–कदम यांच्या कादंबऱ्या हे या वर्गाचे आवडते वाङ्मय झाले.

या तीन स्तरांना समांतर अशी तीन दर्जाची वाङ्मय–निर्मिती होऊ लागली. उच्चभ्रू लोकांचे वाङ्मय, लोकप्रिय (Populrr) वाङ्मय, आणि फुटपाथवरचे वाङ्मय असे त्यांना संबोधिता येईल. वाङ्मयाचे हे तीन स्तर फक्त मराठी वाङ्मयांत सापडतात असे नाही. अनिर्बंध सांस्कृतिक देवाण–घेवाण करणाऱ्या सर्वच लोकशाही राष्ट्रात असे घडलेले दिसते.

आधुनिक मराठी नाटकातही हे तीन स्तर स्पष्टपणे दिसतात. ' नवऱ्याची धमाल तर बायकोची कमाल ', ' माझी बायको माझी मेहुणी ' यांसारखी प्रचंड प्रमाणात लिहिली जाणारी नाटके, ' विच्छा माझी पुरी करा ' सारखी वग–नाटचे ही खालच्या स्तरावरील नाटच–निर्मिती होय तेंडुलकरांच्या संदर्भात त्यांचा विचार करण्याचे कारण नाही.

पण लोकप्रिय नाटच–निर्मिती करणारे नाटककार आणि तेंडुलकर यांचा मात्र विचार करणे आवश्यक आहे. लोकप्रिय नाटकांचे चार प्रकार हे मागे नमूद केलेल्या चार मार्गांवरून पडतात. पहिल्या प्रकारात कालेलकरांची ' अपराध मीच केला ' ' हे फूल चंदनाचे ' तोरडमलांची ' गुड-बाय् डॉक्टर ' यांसारखी नाटके मोडतात. तेंडुलकरांनी अशा विषयांना कधी स्पर्शही केला नाही. ती त्यांची प्रकृति नाही. दुसरा प्रकार ' घरगुती, ' ' कौटुंबिक ', ' मुलाबाळांसह पाहण्यास योग्य ' अशा वर्णनाच्या नाटकांचा. कालेकरांची ' दिवा जळू दे सारी रात ' ' कल्पवृक्ष कन्येसाठी ' ' चांदणे शिंपीत जा ' ही नाटके, बाळ कोल्हटकरांची ' दुरितांचे तिमिर जावो ' (१९५७), ' वाहतो ही दुर्वांची जुडी ' (९१६४), ही नाटके, वसंत' कानेटकरांची ' अश्रूंची झाली फुले ' ' घरात फुलला पारिजात ' ' मला काही सांगायचय् ' ' अखेरचा सवाल '

यांसारखी नाटके शं. ना. नवरे यांचे 'गुंतता हृदय हे' 'सूर राहू दे' (१९७३), 'गहिरे रंग' (१९७८) यांसारखी नाटके या प्रकारात मोडतात. कृत्रीम अलंकारिक भाषा, तत्त्वज्ञान सांगायचा आव, रडारडीतून सुखद शेवट, साचेबंद रचना, विषयाला वरवरच स्पर्श करून सामान्य नैतिक मूल्ये काढणे इत्यादि गोष्टी या नाटकांची वैशिष्ट्ये असतात. तेंडूलकरांनी हा मोह बुद्धचा टाळला. त्यांचे 'अशी पाखरे येती' नाटक कालेलकरांच्या पद्धतीने लिहिणे सहज शक्य होते. पण कालेलकरांच्या नाटकात नसणारी काव्यात्मकता यात आहे.

'प्रेमपक्षी! पाहचलाय निदानपक्षी? चोच चपटी, चट्टेरी काय, पिचके डोळे, कुरूप राठ पाय–पण तरीही सुंदर! तरीही साजिरा गोजिरा!' (अंक १)

अशी सहजतेने लयबद्ध झालेली काव्यात्म सभांषणे त्यात आहेत. मुख्य म्हणजे कालेलकरांसारखा एखादा 'विषय मांडण्याचा' प्रयत्न तेंडुलकर करत नाहीत; कालेलकर, कानेटकरांना न जमणाऱ्या सखोल व्यक्तिरेखा ते निर्माण करतात 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' हे विषय शोधायचाच झाला तर कुमारीमाता यावरचे नाटक. पण त्याची उकल कलात्मक आहे. त्यांत भडकपणा नाही. टाळी घेणारीं वाक्ये नाहीत. सामान्य प्रेक्षकाच्या 'हृदयाला हात' वगैरे घालण्याचा अट्टाहास नाही. नाटक संपते तेव्हा बेणारेची व्यक्तिरेखा आणि तिला वेढणारा एरवी सुशिक्षित, सुसंस्कृत म्हणून मिरवणारा पण प्रत्यक्षात निर्दय, क्रूर असणारा एक माणसांचा समूह या दोनच गोष्टी लक्षात राहतात. तेंडुलकरांची काव्यात्मकता बेणारेच्या शेवटच्या स्वगतात अशीच सहजपणे चमकून जाते.

'जीवच नकोसा व्हायचा. (एक मोठासा निःश्वास टाकून) तो गेला नाही म्हणजेच त्याचं महत्त्व कळतं. जगण्याचं महत्त्व कळतं. सुख कळतं. येणारा प्रत्येक क्षण कसा नवा, अपूर्वाईचा असतो. आपणच आपल्याला नवे होतो. आकाश, पक्षी, ढग, एखाद्या वठलेल्या झाडाचा हळूच डोकवणारा एकच भाग आणि खिडकीचा हलता पडदा नि भोवतालची शांतता नि लांबचे बारीकसारीक एकेक आवाज नि इस्पितळातला औषधांचा दर्प––

तोदेखील जीवनात नुसता रसरसलेला वाटतो. जीवन जणू चौफेर भरून एकटचा आपल्यासाठी गातंय् असं वाटतं हुकलेल्या आत्महत्येतला आनंद फार मोठा असतो. जगण्यातल्या वेदनेहून मोठा–' (अंक ३)

विशेष म्हणजे पात्रांची ही काव्यात्मकता त्यांच्या व्यक्तिचित्रणाशी सुसंगत असते. बेणारेचे हुकलेल्या आत्महत्येचे दिलेले उदाहरण हे तिच्या प्रत्यक्ष अनुभवातले आहे, उलट कानेटकर, कालेलकरांची पात्रे रामायण महाभारतापासून त्यांच्या मर्यादेबाहेरच्या अनेक अनुभव, विश्वातून पटापट उदाहरणे दृष्टान्त देतात. नाटकाची कृत्रिमता. खोटेपणा सुरू होतो तो येथेच.

तिसऱ्या प्रकारची नाटके म्हणजे लोकप्रिय ऐतिहासिक वा पौराणिक विषयांवरची नाटके यांत कालेकरांची ' तो राजहंस एक ' ' हीश्रींची इच्छा ' (१९७४), ' सागरा प्राण तळमळला ' ही नाटके, कानेटकरांची ' इथे ओशाळला मृत्यू ' (१९६८) ' तुझा तू वाढवी राजा ' (१९६९) ही नाटके आणि इतर काही नाटककारांची या विषयावरची नाटके येतात. यांत नविन्याचा आभास असतो. इतिहासाचा, पुराणकथांचा नवीन अर्थ लावल्याचा दावा असतो. ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' (१९६२) सारखे एक कलात्मक नाटक कानेटकर सुरवातीला लिहू शकले. संभाजीच्या त्यांना जाणवणाऱ्या मानसिक आंदोलनाचे संयमित चित्रीकरण या नाटकात घडते. म्हणूनच उच्चभ्रू रसिकांनाही हे नाटक आवडले. पण कानेटकरांची त्यापुढची नाटके ही कलात्मकदृष्टचा घसरत गेली. त्यातील व्यक्तिचित्रणे ढोबळ झाली. ' इथे ओशाळला मृत्यू 'तील औरंगजेब मुख्यतः टोप्या शिवण्यात दंग असणारे पात्र वाटू लागले. तेंडुलकरांनी ऐतिहासिक विषयाला हात घातला तो इतिहासाच्या उदात्तीकरणासाठी नव्हेच. म्हणजे तेंडुलकरांची मूळ भूमिकाच कानेटकर–कालेलकरांच्या पेक्षा वेगळी होती. खरे म्हणजे विरोधी होती. मूर्तिभंजकाची भूमिका तेंडुलकरांना जास्त पसंत पडते. मध्यमवर्गीय मूल्यांना, रीतीरिवाजांना, श्रद्धास्थानांना धक्का देणे हे तेंडूलकरांचे आवडते काम. ' अशी पाखरे येती ' मध्ये बंडाच्या व्यक्तिचित्रणातून संघ, भारतीय संस्कृति रक्षक यांवर केलेली उपहासपूर्ण टीका, ' सखाराम बाईंडर ' मधील सखारामने सुरवातीलाच पांढरपेशांच्या कुटुंबव्यवस्थेवर स्वभावानुरूप आक्रस्ताळेपणाने झाडलेले

ताशेरे, ' गिधाडे ' मधील धक्कादायक, क्रूर घटनांचे स्थळ म्हणून उच्च मध्यम वर्गीय कुटुंबाची केलेली निवड इत्यादी गोष्टी तेंडुलकरांना कशाची आवड आहे हे स्पष्ट करतात. बंडा आणि काही अंशाने सखाराम यांच्या मूळ व्यक्तिचित्रणात ही टीका करताना तेंडुलकरांचा संयम सुटलेला नाही. त्यामुळे त्यात–विशेषत: बंडाचे स्वभावचित्रणात कलात्मकता आहे. पण ' घाशीराम कोतवाल ' मध्ये नुसताच मूर्तिभंजक आहे; कलाकार म्हणून तेंडुलकरांचे भान सुटलेले आहे.

' घाशीराम कोतवाल ' हे तेंडुलकरांचे ऐतिहासिक विषयावरचे एकमेव नाटक. कानेटकर–कालेलकरांच्या नाटकांच्या उलट दिशेने जाणारे. नाना फडणविसांचा स्त्रीलंपटपणा, भोंदूगिरी, ढोंग आणि एकंदर पुण्यातील ब्राह्मण वर्गाची चारित्रहीनता, त्यांचे कौर्य यांचे चित्रण करणारे. नाटकाचा नायक घाशीराम. पण व्यक्तिचित्रणाचे अनेक पदर एरवी कलात्मकतेने उकलून त्या व्यक्तीची कैफियत मांडणारे तेंडुलकर घाशीरामच्या चित्रणात अपयशी झाले आहेत. आणि त्याचे कारण नानांची भंबेरी उडविण्याच्या उत्साहात त्यांचा तोल गेला आहे. नाटककार काय सांगतो हा प्रश्न थोडावेळ बाजूला ठेवला तरी तो ते कसे सांगतो हा कलेचा प्रश्न उरतोच. तेंडुलकरांचे अपयश तेथेही आहे.

पण तरीही ' घाशीराम कोतवाल ' हे उल्लेखनीय नाटक ठरले ते त्याच्या नवीन रचनेमुळे आणि सादर करण्याच्या अगदी नवीन पद्धतीमुळे. संपूर्ण नाटक हे पद्यमय आहे. जुनी लोकगीते, आरत्या, भजन इत्यादींचा फार सुंदर वापर यात तेंडुलकरांनी केला आहे. ' घाशीराम कोतवाल 'ची प्रयोगशीलता ही निश्चितपणे कलात्मक, नवीन वाटा शोधणारी आणि अभिजात अशी वाटते. ' घाशीराम कोतवाल'ने लोकप्रिय ऐतिहासिक नाटकातील आदर्शवादाला धक्का दिला आणि प्रायोगिक रंगभूमीला नाटकाचे एक नवीन रूप दिले. साहित्यिक मूल्यांच्या बाबतीत 'घाशीराम कोतवाल ' ' रायगडला जेव्हा जाग येते ' पेक्षाही हिणकस निघाले.

मराठी लोकप्रिय नाटकात जुन्या संगीत नाटकांचा आदर्श मिरवणारी नवीन नाटके विद्याधर गोखल्यांनी लिहिली.' एका अर्थाने ही नाटके पहिल्याच प्रकारात मोडतात. त्यांची ' सुवर्ण–तुला ' (१९६०), पंडितराज जगन्नाथ

(१९६०), 'मंदारमाला' (१९६३), दारव्हेकरांची 'कटयार काळजात घुसली', 'स्वर सम्राज्ञी', कानेटकरांचे 'मत्सगंधा' (१९६४) इत्यादी नाटके या प्रकारची. तेंडुलकर संगीत नाटकांकडे कधीच कळले नाहीत.

उच्चभ्रू समाजात मान्यता मिळालेल्या नाटककारात तेंडुलकरांबरोबर वसंत कानेटकर ['वेडयाचे घर उन्हात' (१९५७), 'रायगडला जेव्हा जाग येते' (१९६२)], वि. वा. शिरवाडकर ['नटसम्राट' (१९७१)], पु. ल. देशपांडे ['तुझे आहे तुजपाशी' (१९५७), 'ती फुलराणी'], 'तीन पैशांचा तमाशा' (१९७८)], चि. त्र्यं. खानोलकर 'एक शून्य बाजीराव' (१९६६), 'अवध्य' (१९७२), 'कालाय तस्मै नमः' (१९७२)], जयवंत दळवी ['संध्या-छाया', 'बॅरिस्टर' 'सूर्यास्त'] यांचा समावेश होतो. पैकी वसंत कानेटकर हे लोकप्रिय नाटककारांच्या (Popular dramatists) पंक्तीलाच जाऊन बसले आहेत. शिरवाडकर हे प्रकृतीने कवी. नाट्य-गुण त्यांच्यात बेताचेच. त्यांची अनेक नाटके वाङ्मयीनदृष्टया बेताचीच आहेत. 'नटसम्राट' तगले ते त्यातील शेक्सपिअरच्या स्वगतांच्या सुंदर भाषांतराने. एरवी 'नटसम्राट'ची मांडणी, त्यातील तथाकथित संघर्ष, त्याचा मेलोड्रॅमॅटिक शेवट हे लोकप्रिय नाटकाच्या परंपरेतले. पण शिरवाडकरांची स्वतःची काव्यात्मकता व शेक्सपिअरच्या लिअर आणि सीझर या पात्रांची स्वगते यांमुळे हे नाटक तगले. तथापि गणपतराव बेलवलकर हे नाटकात अखेरपर्यंत 'नट' म्हणूनच रहातात; व्यक्ती म्हणून साकार होत नाहीत. शिरवाडकरांचे व्यक्तिचित्रणातील हे अपयश तेंडुलकरांच्या व्यक्तिचित्रणातील सखोलतेपुढे, कलात्मकतेपुढे प्रकर्षाने जाणवते.

'सक्तीच्या शहाणपणापेक्षा भक्तीचा मूर्खपणाही एखादे वेळी अधिक यशस्वी होतो.' (अंक ३:१)

अशांसारखी वाक्ये कानेटकर-कालेलकर थाटाची. क्वचित् कुठे व्यक्तिच्या उत्स्फूर्त उद्गारातून निर्माण झालेली, त्याचे स्वत्व दाखवणारी.

'क्लोरोफॉर्म फार झाला, आता ऑपरेशन करून टाका!' (अंक १) किंवा

'परमेश्वरा, कुत्र्याला, घोड्याला, उंदराला जिवंत रहाता येतं आणि माझ्या कावेरीला मात्र नाही ! (अंक ३:३)

अशी काव्यमय उदाहरणे सापडतात. पण ती अभावानेच. शिरवाडकरांची शैली गौढी आहे ; तेंडुलकर ती काळजीपूर्वक टाळतात. नाटचतंत्राच्या बाबतीत शिरवाडकर परंपरावादी; तेंडुलकर नवे मार्ग शोधणारे.

' तुझे आहे तुजपाशी' (१९५७) सारखे अपवाद सोडले तर पु. ल. देशपांडे यांची बहुतेक नाटके भाषांतरित. पु. ल. देशपांडयांना शाब्दिक विनोदाचे अंग जास्त. अन्यांच्या मानाने पु ल. देशपांडयांचा विनोद सौम्य. पण विनोदासाठी विनोद हा मोह त्यांनाही सुटला नाही. व्यक्तिचित्रणाचा, व्यक्तींच्या परस्पर संबंधाचा विचार बाजूला सारून त्यांचाही विनोद पुढे येतो.

आचार्य – आणि कुठे आहे आमचा खिलाडू गाढव ?
(त्यांच्यामागून सतीश आत येतो.)

सतीश – हा काय ! तुमच्यामागून आहे– तुमच्यामागून दुसरं कोण येणार ?

आचार्य – म्हणजे गाढवं आमच्यामागून येणार ? (अंक ३)

जीवनातील विसंगति–विशेषतः मध्यमवर्गीयांच्या वागणूकीतील विसंगति, विरोध, ढोंगीपणा यावर अचूक बोट ठेवून पु. ल. देशपांडे विनोद करतात. पण नाटकाच्या एकंदर घडणीत तो नेहमीच सहजपणे येतो असे नाही नाटकाला स्वतःचे असे रूप असते. त्यातील व्यक्तींचे स्वभाव, त्यांचे परस्पर संबंध, त्यांच्या हालचाली, नाटच–संघर्षातील त्यांचे स्थान या सर्वांचा साकल्याने विचार केल्यावरच चांगली नाटच–निर्मिती होते. विनोद हा जीवनाचा एक धागा असतो. त्याचे प्राबल्य नाटकात जाणवू लागताच व्यक्ति–व्यक्तींच्या संबंधातील संश्लिष्टता, व्यक्तिचित्रणातील सखोलता नष्ट होते. अतिविशाल महिला मंडळासारखे प्रसंग हे विनोदी असले तरी उघडपणे कृत्रिम असतात. त्यातून उच्चभ्रू समाजातील स्त्रियांची टर उडविली जाते पण नाटचकथानकात तो भाग आगंतुक असतो.

तेंडुलकरांची आधीची काही नाटके सोडली तर तेंडुलकर विनोदाच्या हव्यासाने त्याकडे वळतांना दिसत नाहीत. त्यांचा विनोद हा नाटकाच्या

एकसंधतेला कधीच छेद देत नाही. त्यातून पात्रांचे स्वभाव-विशेष अधिक स्पष्ट होतात. शिवाय विनोदासाठी पात्रे मुद्दाम काही वेगळे वागत नाहीत किंवा एरवी नसलेल्या हुषारीने बोलत नाहीत. 'अशी पाखरे येती' मध्ये सरूने स्थळाला दाखवण्याच्या कार्यक्रमाला नकार दिल्यावर घरात तंग वातावरण निर्माण होते. सरू हट्टाला पेटलेली, अण्णा चिडलेले, बंडाची संधीय मनोवृत्ति सरूच्या बंडखोरीने चक्रावलेली. यातून विनोद फुलतो तो असा :

बंडा – (गंभीरपणे) अण्णा, सरी तयार होत नाही.

अण्णा – मग आडात जाऊन जीवच देतो मी आता.

बंडा – तसाच माझ्या म्हणण्याचा अर्थ नव्हता.

अण्णा – मग काय अर्थ होता ?

बंडा – काही तरी योजना तुरंत आखली पाहिजे असं मला वाटतं.

अण्णा – माझ्या डोंबलावर आख !

बंडा – त्रागा करून उपयोग नाही.

अण्णा – मग काय मी ते पाच वारी सोंग काढून त्या मंडळींपुढे नाचू ?

बंडा – (गंभीरपणेच) त्याने समस्या सुटणार नाही.

अण्णा – ते आहे मला ठाऊक ! तू मला सांगायला नकोस ते ! त्यात तो उपटसुंभ घरात घुसलाय !
(स्वयंपाकघरात जेवणाऱ्या अरुणला ठसका)

अरुण – (आईना) कुणी तरी नक्की आठवण काढली.
(पुन्हा जेवण्या-बोलण्याचे माइम).

अण्णा – लौकर जाईल तर बरं, पण चिन्ह दिसत नाही.

बंडा – (गंभीरपणेच) परिस्थिती गंभीर आहे. अण्णा, सरीचं लग्न झालं नाही तर माझं होऊ शकत नाही. आधी लग्न बहिणीचं !

अण्णा – ते कोंडाण्याच्या लग्नाहून बिकट झालंय. मुलगी म्हणून धोंड बांधलीय परमेश्वराने गळ्यात, झालं !

बंडा – अण्णा... ...

अण्णा – मेला अण्णा.

बंडा – (गंभीरपणेच) बरं, (बाजूच्या खोलीच्या दाराशी जाऊन) सरे...सरे... जरा बाहेर ये. मला तुझ्याशी काही महत्त्वाचं बोलायचंय.

सरू – मला नाही ऐकायचं.
(स्वयंपाकघरात अरुणचा ढेकर आणि तृप्तपणे उठून हात धुवायला जातो.)

बंडा – (सरूला धरून बाहेर आणून उभी करीत) नाही ऐकलंस तरी चालेल. पण बंधू-कर्तव्य म्हणून मला तुला काही सांगितलंच पाहिजे. सरे, आपण हिंदू...

सरू – तू यात मुळीच पडू नकोस, बंडचा. नुसत्या मिशा वाढल्या म्हणजे वय नाही वाढत.

बंडा – (गंभीरपणेच) माझ्या मिशा यात ओढू नकोस. सरे, आपल्या धर्मात देव, राष्ट्र आणि मातापिता ही दैवतं मानली जातात. त्यांच्या हाकेला 'ओ' देणं हे आपलं पवित्र कर्तव्य ठरतं.

सरू – कर्तव्य गेलं खड्ड्यात. मला नको–नको झालाय जीव माझा.

बंडाच्या निष्ठा, त्याचा मख्खपणा, प्रत्येक प्रसंगात गंभीरपणाचाच आव आणण्याचे त्याचे वळण ही त्याच्या स्वभावाची वैशिष्ट्ये आहेत. विनोदासाठी ती ऐनवेळी घुसवलेली नाहीत किंवा त्यांना बाजूलाही सारलेले नाही. चिं. वि. जोश्यानंतर स्वभावचित्रणाशी प्रामाणिक राहून, अलिप्तपणे पण जरा वेगळ्या प्रकारचा विनोद निर्माण केला तो तेंडुलकरांनीच. अत्रे, पु. ल. देशपांडे आणि नव्या पिढीतील सतीश आळेकर यांच्या विनोदात दिसणारा वात्रटपणा, स्वभावचित्रणाला बाध आणणारी संदर्भहीनता, किंवा तोचतोचपणा तेंडुलकरांच्या नाटकातील विनोदात आढळत नाही.

पु. ल. देशपांडे आणि तेंडुलकर यांची तुलना परभाषीय नाट्यकृतींच्या भाषांतर वा रूपांतराबाबत सुद्धा करता येईल. पु. ल. देशपांडे उघडपणे मूळ नाटककाराचा आणि त्या नाट्यकृतीचा उल्लेख करतात. उदाहरणार्थ 'ती फुलराणी' इंग्रजी नाटकार शॉ यांच्या Pigmalian नाटकाची मराठी आवृत्ती आहे. 'तीन पैशांचा तमाशा' ब्रेश्तच्या कलाकृतीची मराठी आवृत्ती आहे. तेंडुलकरांच्या रूपांतरावर मात्र अनेक कलाकृतींचा परिणाम

घडलेला असतो. ' शांतता कोर्ट चालू आहे ' वर We Are No Angels या इंग्रजी नाटकाचा, Dangerous Game या जर्मन कादंबरीचा, आणि प्रीस्टलीच्या Time plays या कलाकृतीचा परिणाम झाला आहे असे तेंडुलकर सांगतात. ' अशी पाखरे येती ' वर Rain-makers या अमेरिकन नाटकाचा परिणाम झाला आहे असे ते नमूद करतात; पण त्यावर टेनिसी विल्यम्सच्या The Glass Menagerie या नाटकाचाही प्रभाव दिसतो.

पु. ल. देशपांडे परकीय नाटचकृती मराठीत आणतांना जे फेरबदल करतात ते कलाहीन असतात. ' ती फुलराणी ' ने शॉची बौद्धिक चमक घालविली आणि मूळ विषयाचा पार चोळामोळा केला. अशिक्षित समाजातील एखाद्या व्यक्तीला सुशिक्षित केल्यावर तिचा दोन्हीकडून कसा कोंडमारा होतो, ती दोहोंपासून कशी अलग पडते हा pigmalian चा विषय. प्रॉ. हिगिन्स आणि इलायझा यांचे प्रेम जमवून कामचलाऊ गोड शेवट करण्याचे शॉने टाळले; पु. ल. देशपांडयांनी नेमके तेवढेच केले .' ती फुलराणी ' हे नाटक केवळ एका लहरी प्रोफेसरची आणि त्याच्या शिष्येची प्रेमकहाणी बनते. ब्रेश्तला अपेक्षित असलेल्या Alienatian चा ' तीन पैशाचा तमाशा ' शी काहीही संबंध नाही. ' ती फुलराणी ', ' तीन ,पैशांचा तमाशा'यांचा मूळ नाटचकृतींशी तुलना न करता विचार केला तरीही ही नाटके फारसे समाधान देऊ शकत नाहीत. शिवाय हचा नाटकांनी मराठी नाटकांना काही नवीन दिशा दाखविली असेही नाही.

श्क्लोव्स्की या रशियन टीकाकाराच्या मते वाङ्मयातील कोणतीही कृति हे कुठल्यातरी जुन्या, मागासलेल्या कृतीचे नूतनीकरण असते. ब्रेश्तच्या नाटकात जुन्या ' क्लॉनिकल प्ले ' चे पुनरुज्जीवन आणि नूतनीकरण आहे. मराठी वाङमयांत ब्रेश्तच्या कलाकृतीची नक्कल–रूपाच्या दृष्टिकोनातून-ही अर्थातच संदर्भहीन ठरणार होती. पण नाटकाचा एक नवीन प्रकार म्हणूनही 'तीन पैशांचा तमाशा ' चे महत्त्व रहाणार नाही. केवळ जुन्या कलाकृतींच्या रूपाचे नूतनीकरण करणे एवढी दृष्टी लक्षात घेतली तर तेंडुलकरांच्या ' घाशीराम कोतवाल'चे महत्त्व अधिक आहे.

तेंडुलकरांची रूपांतरे मूळ कलाकृतीशी फटकून वागली तरी स्वतःच्या ताकदीवर उभी रहातात. कधी कधी मूळ नाटचकृतीपेक्षा ती सरसही ठरतात. याचे कारण तेंडुलकर परकीय कलाकृतीचे फक्त बीज घेतात. त्याची वाढ ही संपूर्ण त्यांची असते. देवलांचे 'संशयकल्लोळ' जसे परकीय नाटचकृतीवर आधारित आहे हे मुद्दाम सांगितल्याशिवाय समजत नाही तसेच 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे', 'अशी पाखरे येती' यांचेही होते. परकीय नाटचकृतींचा जसाच्या तसा अनुवाद करून तो त्याच रूपात सादर करावा असा आग्रह काही समीक्षक धरतात. प्रत्यक्षात ते शक्य होत नाही आणि असे प्रयत्न कलात्मक दृष्टचाही फसतात. काही रूपांतरे ही अर्धवट भाषांतरे असतात. तीही फसतात. केवळ परकीय नाटकाचा विषय घेऊन त्यावर वेगळे नाटक लिहिणे हा पर्याय तेंडुलकरांची नाटके लक्षात घेतल्यास योग्य वाटतो. अर्थात त्याला ताकदीचा नाटककार लागतो. अन्यथा Becket सारख्या सुंदर नाटकाचे कानेटकरांच्या 'बेईमान' मध्ये झालेले अधःपतनच पाहण्याचे प्रेक्षकांच्या नशिबी येते.

चि. त्र्यं. खानोलकरांची नाटके तेंडुलकरांच्या नाटकांपेक्षा खूपच वेगळी. तेंडुलकरांचे नाटक एखाद्या व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्वाचा वेध घेते. ते व्यक्ति-प्रधान असते. खानोलकरांचे नाटक एखादी कल्पना, एखादा तरल विचार. एखाद्या मनाचे व्यथीत करणारे आंदोलन यांचे प्रतिबिंब दाखविणारे असते, जीवनातील अर्थहीनता दाखविणारे 'एक शून्य बाजीराव', नियतीपुढे मानवी प्रयत्नांची केविलवाणी धडपड दाखविणारे 'कालाय तस्मै नमः' तर जीवना-भिमुखता आणि जीवनविन्मुखता यांचा मानसिक संघर्ष दाखविणारे 'अवध्य' ही नाटके व्यक्तीपेक्षा विषयाकडे लक्ष वेधणारी. तेंडुलकरांचे नाटक व्यक्ती-भोवतीच फिरते. तिचे सुखदुःख, तिची भग्न स्वप्ने, तिच्या आशा-निराशा, तिचा परिस्थितीबरोर चालणारा एकाकी असहाय्य लढा यांपलिकडे नाटक जात नाही. जीवनविषयक दृष्टिकोनाचा अभाव हे ह्याचे प्रमुख कारण. खानोलकरांच्या कविमनाला व्यक्तीपेक्षा जीवनविषयक चिंतनाचे आकर्षण जास्त. त्यामुळे आशयाच्या दृष्टीने खानोलकरांची नाटके तेंडुलकरांच्या नाटकांपेक्षा जास्त समर्थ असतात.

अर्थात् कवि म्हणून खानोलकरांचा जो विशेष आहे तोच त्यांचा नाटककार

म्हणूनही आहे. त्यांची कविता मध्येच कुठेतरी भिडून जाते; पण तिचे हे सामर्थ्य सातत्याने टिकत नाही.

पाण्यात ओंजळीच्या आला चुकून मीन
चमकून तो तसाच गाण्यात अर्थ जावा

(जाईन दूर गावा / नक्षत्रांचे देणे)

हे खानोलकरांचे शब्द त्यांच्याच कवितेचे उत्तम वर्णन करतात. त्यांच्या नाटकातही हेच घडते. 'अवध्य' मधील दिगंबरच्या मनातील संघर्षाचा परमोच्च क्षण येताच खानोलकरांचे काव्य व्यक्त होते :

'एका अजाण पाखराचा बळी नकोरे घेऊस. ख्रिस्ताच्या अंगावरचा खिळान् खिळा कोंभासारखा तरारून आलाय बघ. प्रत्येक कोंभ लवलवतोय· सांगतोय्, 'अरे, अजून खिळेठोक सुरूच आहे का?' शरपंजरी भीष्माचार्य पाण्याची धार पिता पिता थांबलेत, विचारताहेत, 'अरे, अजून मानवता शरपंजरी पडतेय का? बुद्ध म्हणतोय, 'बोधिवृक्षावर देखील सुखानं बसलेल्या पाखरांना सुरक्षितपणा नाही?' (अंक २)

पण 'अवध्य' चा अपवाद सोडला तर खानोलकरांना त्यांच्याच विषयाचे ओझे पेलवत नाही; त्यांचा गूढवाद त्यांच्याच हातातून निसटतो. 'कालाय तस्मै नमः' कोसळते ते त्याच्या शेवटच्या भागात. 'शाल्मली' सारखे नाटक तर पहिल्या अंकाच्या शेवटी शेवटीच त्याचा विषय हरवून बसते. विस्तार हा नाटकाला अटळ असतो; खानोलकरांना तो पेलवत नाही हे नाकारता येणार नाही. 'श्रीरंग प्रेमरंग' (१९७३) 'रखेली' (१९७४) यासारखी नाटके तर खानोलकरांनी कलावंत म्हणून लिहिलीच नाहीत अशी शंका येण्या तपत शुष्क आणि सामान्य आहेत. 'घाशीराम कोतवाल' पर्यंत तरी तेंडुलकर कलावंताच्याच भूमिकेतून लिहीत राहिलेले दिसतात. केवळ लोकप्रियतेसाठी किंवा केवळ धंद्यासाठी तोपर्यंत त्यांनी नाटक लिहिलेले आढळत नाही. पण 'बेबी' (१९७५) आणि 'पाहिजे जातीचे' (१९७७) यांच्या अपयशाचे कारण केवळ कलात्मक अपयशात शोधणे कठीण आहे.

जयवंत दळवींची नाटके कथाप्रधान आहेत. 'बॅरिस्टर' नाटक काही केशव-

पनाच्या, तरुण विधवेच्या विषयावरचे नाटक नव्हे.' सूर्यास्त ' नाटकही एका गांधीवादी, सर्वोदयवादी राष्ट्रभक्ताच्या नैराश्याची, अवहेलनेची कथा असलेले नाटक आहे. त्यातील राजकीय जीवनावरील टीका ही मार्मिक आहे. पण म्हणून ' सूर्यास्त ' हे राजकीय विषयावरचे नाटक ठरत नाही. तेंडुलकरांप्रमाणे दळवी हे उपहास आणि उपरोधाचा उत्तम वापर करतात. घटनेतील कारुण्यही ते तितक्याच नेटकेपणाने टिपतात. ' संध्याछाया 'तील संवाद हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे. दळवींच्या संवाद–लेखनात सुद्धा तेंडुलकरांप्रमाणे स्वभाविकता आणि सहजपणा आहे. पण खानोलकरांचे काव्य आणि तेंडुलकरांची काव्यात्मकता दळवींजवळ नाही. नाटकाच्या प्रस्थापित रूपाचाच प्रभावीपणे वापर करण्याचे धोरण दळवींच्या नाटय–लेखनात दिसते. प्रायोगिकतेकडे त्यांचा ओढा नाही. तथापि तेंडुलकरांनंतर अपेक्षा बाळगाव्यात अशा दर्जाचा एकमेव नाटककार म्हणजे जयवंत दळवी.

समकालीनातील तेंडुलकरांचे स्थान हे असे. तंत्राच्या बाबतीत तेंडुलकर प्रयोगशील दिसतात. पण नाटकाच्या आशयाबाबत मात्र ते एकाच रिंगणात फिरत असलेले दिसतात. मानवी मनाच्या संवेदना ते जाणतात; त्याविषयीची अनुकंपा प्रस्थापित मूल्यांचा धिक्कार करीत–कधी संयमित उपहासाने तर कधी कधी बटबटीत अतिशयोक्त टीकेने – ते व्यक्त करतात. पण या संवेदनांमागची सामाजिक, मानसिक, सांस्कृतिक किंवा राजकीय अशी कोणतीच कारणमीमांसा ते शोधत नाहीत; अशी काही कारणमीमांसा असते याची त्यांना जाणही दिसत नाही. परिणामतः जीवनविषयक चिंतन, एखादा दृष्टिकोन यांचा अभाव त्यांच्या नाटकात जाणवतो. काहीतरी सनसनाटीपूर्ण लिहिणे एवढ्यापुरतेच मग टेनिसी विल्यम्सप्रमाणे आशयातील त्यांचे नवेपण रहाते. विल्यम्सप्रमाणे मग यासाठी व्यक्तीच्या लैंगिक विकृतींचाच शोध घेण्याचा ते प्रयत्न करतात. पण लैंगिक प्रश्नाकडे डी. एच्. लॉरेन्सच्या तत्त्वज्ञानी दृष्टिकोनातून पहाण्याचे त्यांना जमत नाही. इंग्रजी वाङ्मयातूनच नाविन्याची स्फूर्ति घ्यायची तर मग इंग्रजी वाङ्मयातील याच क्षेत्रातील इतर लेखकांचा विचार का करता आला नाही हा प्रश्न योग्य ठरतो आणि तो अनुत्तरित रहाण्यात नाटककाराच्या कल्पनाविश्वाच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. काही लेखक हे फक्त प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीचा

(Obective Reality) विचार करू शकतात. त्यातून श्रेष्ठ वाङ्मयास आवश्यक असणाऱ्या कल्पना-विश्वात (Conceptual World) ते जाऊच शकत नाहीत. तेंडुलकरांचे तेच होते. तेंडुलकरांच्या समकालीनांत ही ताकद असणारा नाटककार आज तरी दिसत नाही.

यातून एक धोका असा संभवतो की असा लेखक मग लोकरंजनात्मक अशा लोकप्रिय नाटचरचनेकडे वळतो. नाटककाराच्या वृद्धत्वाची ती खूण असते. कारण नाटककार म्हणून त्याची वाढ संपलेली असते. स्वत:च्या पूर्वकलाकृतींचीच सर्वच दृष्टीने तो पुनरावृत्ती तरी करतो किंवा लोकप्रिय नाटच-रचनेत यशस्वी होण्यासाठी काही कलात्मक मूल्यांनाही बाजूला सारतो. कानेटकरांचे हेच झाले. तेंडुलकरांच्या बाबतीत असे निश्चित विधान करता येणार नाही. पण ' बेबी ' हे ' सखाराम बाईंडरची ' ची पुनरावृत्ती आहे, तर ' पाहिजे जातीचे ' हे लोकप्रिय नाटच-रचनेकडे झुकणारे नाटक आहे.

३ : तंत्र आणि प्रयोग

' श्रीमंत ' पासून ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' या नाटकांपर्यंत नाटकाच्या मांडणीत तेंडुलकरांनी लक्षात येण्यासारखे बदल केलेले दिसत नाहीत. वरेरकर–रांगणेकर पद्धतीची एक सेट असलेली नाटकेच ते लिहीत होते. ' श्रीमंत ', ' माणूस नावाचे बेट ', ' मी जिकलो मी हरलो ', ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' या नाटकांची मांडणी एकप्रवेशी अंकातच केलेली दिसते. क्वचित् ' चिमणीचं घर होतं मेणाचं' मध्ये अंकात दोन किंवा तीन प्रवेशही घातलेले दिसतात. मुख्य पात्रांनी स्वसमर्थनार्थ केलेली भाषणे कधी संवादाच्या स्वरूपांत तर कधी स्वगताच्या स्वरूपांत येतात. पण तेंडुलकरांची स्वगते ही खाडिलकर-गडकऱ्यांच्या स्वगतासारखी कधीच नसतात. खाडिलकर–गडकऱ्यांची स्वगते ही प्रेक्षकांना उद्देशून पात्राने केलेले विवेचन असते. ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' मधील तिसऱ्या अंकातील बेणारेचे स्वसमर्थन हे अशा प्रकारचे स्वगत नाही. वास्तवाची पातळी प्रथम संपते ती काशीकरांच्या ' आरोपी बेणारे, शिक्षा होण्यापूर्वी तुझ्यावरील आरोपाबाबत तुला काही सांगायचं आहे काय ? (घड्याळ पुढे करून) आरोपीस दहा सेकंद देण्यात येत आहेत. ' या उद्‌गारांनंतर. पुढे येणारे बेणारेचे स्वगत हे तिच्या मनातील काहूराचे प्रकटीकरण आहे. त्याची पातळी मानसिक आहे. या मानसिक आंदोलनाचा काळ आहे फक्त दहा सेकंदांचा. कारण ते संपल्यावर लगेच काशीकर म्हणतात. ' टाईम इज अप. ' म्हणजे बेणारेचे

स्वगत हे प्रेक्षकांना उद्देशून केलेले पण रंगभूमीवरील इतर पात्रांनी ऐकू नये अशी अपेक्षा असलेले कृत्रिम संभाषण नव्हे. जुन्या स्वगतांचा कृत्रिमपणा टाळून तेंडुलकर त्याचा नवीन प्रकारे चांगला वापर करतात. प्रतीके वापरण्याचे मराठीतील सुरुवातीच्या नवीन नाटकांचे तंत्र तेंडुलकरही वापरतात. 'माणूस नावाचे बेट' मधे शेवटच्या अंकात आप्पांचा ससा फुटणे, 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मधे दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी बेणारेने बाहेर जायचा प्रयत्न करताच बाहेरून दार बंद होणे, 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' मधील मालकाच्या घरातील घुबड, 'मी जिंकलो मी हरलो' मधील भिंतीवरची भरलेल्या बाळाची तसबीर, 'गिधाडे' मधील गिधाडांचा आवाज अशी प्रतिके वापरून येणाऱ्या घटना तेंडुलकर सूचित करतात. यातही फारसे नाविन्य आहे असे नव्हे. पारंपारिक, रुढ तंत्राचा यशस्वी वापर करून लिहिलेले 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' हे अखेरचे आणि उत्कृष्ट नाटक. यापुढच्या नाटकांत तंत्रबदल स्पष्टपणे जाणवतो. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' चे यश यादृष्टीने लक्षणीय आहे. त्याच्या यशाने त्याच तंत्राची गुलामगिरी तेंडुलकरांनी पत्करली नाही हे विशेष.

'गिधाडे' हे नाटक भाषेप्रमाणे तंत्राचा विचार करताही १९७१ पूर्वी दहा वर्षे लिहिले होते असे वाटत नाही. उलट विषयाप्रमाणे तंत्राबाबतही या नाटकात नाटककराने जाणूनबूजून नव्याचा हव्यास धरलेला दिसतो 'गिधाडे' मध्ये रंगमंचावर एक जुनाट दिवाणखाना, बेडरूम, उजवीकडे तुळशीवृंदावन आणि एक गॅरेज एवढे भाग आहेत. ते एकाच वेळी सर्व वापरायचे नसले तरी त्यांची स्वतंत्र मांडणी रंगमंचावर करायला वेळ नाही. कारण पहिल्या अंकाची विभागणी सहा दृश्यात--प्रवेशात नव्हे--केलेली असून दृश्य चार आणि सहा मध्ये फक्त गॅरेजचा वापर, तर दृश्य दोन, तीन, आणि पाच मध्ये फक्त दिवाणखान्याचा वापर केलेला आहे म्हणजे त्या त्या दृश्यांपुरता त्या त्या जागांचा वापर करून इतर भाग अंधार अगर अंधुक प्रकाशात ठेवण्याचा प्रयत्न आहे. अंकाची रचना म्हणजे चित्रपटाप्रमाणे दृश्यांची (shots) एक साखळी आहे. दुसऱ्या अंकातही

अशी आठ दृश्येच आहेत. पूर्वीच्या मराठी नाटकांतही प्रवेशांचे स्थळ बदले, पण मग मुख्य नेपथ्याला हात न लावता एखाद्या पडदा टाकून त्यावर काम भागवावे लागे. नेपथ्यातील आधुनिक सुधारणांचा, प्रकाश-योजनेचा पुरेपुर वापर करून तेंडुलकरांनी ' गिधाडे ' चे लेखन केले आहे. चित्रपटामुळे मराठी नाटकात तंत्रविषयक जे काय बदल झाले त्याचे बरेचसे आकलन तेंडुलकरांच्या नाटकांतून होणे शक्य आहे. ' गिधाडे ' प्रमाणेच ' सखाराम बाइंडर ' ची मांडणी अशी सलग दृश्यात असून प्रकाश-योजनेचा वापर हा काल-दिग्दर्शन, घटनांचा शेवट आणि त्यांची सलगता दाखविणे यांसाठी केलेला आढळतो. तेंडुलकर नाट्यसंहितेत प्रकाश-योजना, नेपथ्य यांबाबत भरपूर सूचना देतात. प्रत्यक्ष रंगमंचाची त्यांना कशी पूर्ण कल्पना असते हे यावरून दिसते.

तंत्राबाबत नाविन्याचा हव्यास असल्याचे ' गिधाडे ' मध्ये स्पष्ट दिसते. टेनिसी विल्यम्सप्रमाणे रंगमंचावर काहीतरी चित्तथरारक, मनसनाटीपूर्ण असे दृश्य दाखविण्याची प्रवृत्ती तेंडुलकरांच्यात दिसते. रमाकांत आणि उमाकांत या भावंडांनी स्वतःची बहीण माणिक हिला लंगडे करणे (अंक २, दृश्य १), लाथ मारून तिचा गर्भपात झाल्यावर तिने रक्ताने माखलेल्या साडीने रंगमंचावर येणे (अंक २, दृश्य ३) ही दृश्ये त्याची साक्ष देतील. ' सखाराम बाइंडर ' मधील चंपाचा खून, चंपा-सखारामचा समागम, ' बेबी ' मधील बेबीने कर्वेशी केलेली लगट, शिवाप्पाच्या बायकोच्या प्रेताची छायाकृती, बेबीने कुत्रीप्रमाणे शिवाप्पाचे हात-पाय चाटणे इत्यादी दृश्येही त्याच हेतूने दाखविली आहेत.

नाट्यतंत्राचा अशा बाबतीत विचार करताना परत नाटकाच्या पाठ्याचा वाङ्मयीन आणि कलात्मक दृष्ट्या विचार करणे अपरिहार्य असते. रंगमंचावर काय दाखवावे आणि काय दाखवू नये ह्याची पाठ्याचा विचार न करता यादी करणे जसे चूक तसेच एखादी घटना पाठ्याला त्याची जरुरी नसताना केवळ थक्क करण्यासाठी दाखविणे हेही कलात्मक दृष्ट्या चुकीचेच असते. ' सखाराम बाइंडर ' मधील चंपाचा खून हा अटळ आहे. कारण त्यावरच सखारामच्या तत्त्वज्ञानाची कसोटी लागते. शिवाय सखाराम ही व्यक्ती एकदा पहिल्या अंकात स्वीकारली की पुढच्या घटना स्वीकारणे

अवघड नाही. पण ' गिधाडे ' चे तसे नाही. ' गिधाडे ' मधील सर्व कुटुंदच विचित्र, असाधारण आहे असे जरी समजले तरी फार तर त्यातील अर्वाच्य शिव्या आणि व्यक्तीचे असाधारण कौटुंबिक संबंध यांचे समर्थन करता येईल. पण माणिकला लाथ मारण्याचा प्रकार तिच्या खोलीत घडतो ती खोली रंगमंचावर दिसत नाही. माणिकचा पाय प्लॅस्टरमध्ये असतो. अशा-वेळी घटना घडल्यावर रक्ताने माखलेल्या अवस्थेत तिचे रंगमंचावर दर्शन घडविणे जरुर नव्हते. त्याने काही साधते असेही नाही. ' बेबी ' मध्येही बेबीनें शिवाप्पाचे पाय चाटणे, त्याच्या ओंगळ आज्ञांचे पालन करणे हे एकवेळ त्या असाधारण परिस्थितीत अटळ आहे असे मानले तरी त्याची पुनरावृत्ती कलाहीन आहे. मुख्य म्हणजे ' बेबी ' हे नाटक सामान्य आहे ते त्याच्या विषयामुळे नव्हे तर कलाहीनतेमुळे.

' गिधाडे ' मध्ये रमाचाही गर्भपात केल्याचे सूचित केले आहे. ती सूचना खूप संयमाने केलेली असल्याने कलात्मक दृष्ट्या ती खटकत नाही. मग माणिकच्याच बाबतीत अशा भडकपणाचे काय प्रयोजन होते ? चंपाचा खून हा पाठ्याचा विचार करता अटळ असला तरी रंगमंचावर तिने कपडे बदलणे–जे या नाटकाच्या सुरुवातीच्या प्रयोगात दाखविले जात असे–– अजिबात समर्थनीय नाही. खानोलकरांच्या ' अवध्य ' मध्ये संजय-नीलाच्या प्रणयाची झरोका दृश्ये पुन्हा पुन्हा दाखविली जातात. पण त्यांचा संबंध गंगाधरमध्ये दिसणाऱ्या दोन भिन्न प्रवृत्तींशी जोडला आहे. त्यावाचून गंगाधरच्या दोन्ही प्रवृत्ती स्पष्ट करणें आणि त्यांचा संघर्ष दाखविणे शक्य नाही. ' बेबी ' मधील शिवाप्पा-बेबीच्या ओंगळ प्रणयचेष्टांचे तसे नाही.

कलात्मक मूल्यांच्या बाबतीत एखादी नाटचकृती किंवा कादंबरी तंत्र किंवा आशयाच्या बाबतीत हिणकस ठरू लागली की एक भोंगळ युक्तिवाद केला जातो. ज्या गोष्टीवर टिका होते ती गोष्ट जगातील दुसऱ्या कोणत्यातरी वाङ्मयात कलात्मक मानली जाते असे दाखवून आपली मूल्ये तोकडी आहेत असा हा युक्तिवाद होय. उदाहरणार्थ लॉर्काच्या यर्मा या नाटकात यर्मा शेवटी नपुंसक नवऱ्याचा गळा दाबून खून करते, टेनिसी विल्यम्सच्या ' द नाइट ऑफ दि इग्वान ' मध्ये हॅना शॅननच्या पँटच्या खिशात अनिच्छेने हात घालते. ही दोन उदाहरणे दोन भिन्न गोष्टी दर्शवितात. यर्माने

नवऱ्याचा केलेला खून हा केवळ शारीरिक भूक न भागल्याने येणाऱ्या रागातून केलेला खून नव्हे. यर्माच्या स्वभावचित्रणाचा विचार करता हा खून ही फक्त एक सनसनाटीपूर्ण गोष्ट ठरत नाही. म्हणजे रंगभूमीवरील प्रत्येक घटनेचा अर्थ, त्याची सुसंगती, त्याचे प्रयोजन हचा गोष्टी स्पष्ट व्हावयास हव्यात. ती उपरी, आगंतुक असेल तर ती अनुचित ठरते. दुसरे उदाहरण हे वेगळे आहे. पाश्चात्य समाजातील स्त्री–पुरुष संबंध, त्यातील मोकळेपणा यांचा विचार करता असल्या घटना सामान्य वाटतात. हा सामाजिक संदर्भ सोडून त्या मराठीत आणण्यात काहीतरी थक्क करणारे आणायचे एवढाच एक हेतू रहातो.

याहीपेक्षा महत्त्वाचे असे की कलात्मक मूल्ये ही स्थलकाल आणि समाज यांना निरपेक्ष नसतात. सांस्कृतिक मूल्ये आणि कलात्मक मूल्ये यांचे घनिष्ट संबंध असतात. कारण कला ही संस्कृतीचाच एक भाग असते. म्हणूनच समाज-संस्कृति–आणि कला यांचा विकास आणि बदल लक्षात घेऊनही त्यांची पूर्ण फारकत करता येत नाही. पाश्चात्य रंगभूमीवरची संदर्भहीन उचलेगिरी, किंवा केवळ नाविन्याच्या हौसेने केलेले तिचे अनुकरण हे नेहमीच कलाहीन ठरते. आशयाच्या बाबतीतही हेच म्हणता येईल. उलट बाजूने विचार केल्यास बेणारेचा प्रश्न हा पाश्चात्य संस्कृतीत प्रश्नच रहाणार नाही. कारण त्याला सर्वमान्य उत्तरे त्या समाजाने आधीच दिलेली आहेत. आणखी चांगले उदाहरण द्यावयाचे झाल्यास देवलांच्या 'शारदा' नाटकात जरठ नवरा हा कुचेष्टेचा विषय ठरतो. ती कुचेष्टा गृहित धरली जाते. उलट युजेन ओनिलच्या Desire Under the Elms मध्ये स्वतःच्या मुलाच्या प्रेयसीशी लग्न करणारा साठीचा बाप हा उपहासाचा विषय होत नाही. सांस्कृतिक मूल्यांच्या भिन्नतेतच या भिन्न दृष्टिकोनाचे कारण शोधावे लागेल.

तंत्र आणि आशय या दोनही बाबतीत नवेपणा आणताना नाटककाराने या गोष्टींचे भान ठेवायला हवे.

'गिधाडे' मध्ये फ्लॅश–बॅक तंत्राचाही वापर दिसतो. पहिल्या अंकाची सुरुवात आणि शेवट रजनीनाथच्या निवेदनाने होते. नाटकात घडणाऱ्या घटनांवर तो भाष्य करतो. नाटकाचा शेवटही त्याच्याच निवेदनाने होतो.

प्रेक्षकांना पात्राने गोष्ट सांगण्याचे हे तंत्र तेंडुलकर अनेकदा वापरतात. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये सूत्रधार हेच काम करतो. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये सूत्रधाराशिवाय स्वतः घाशीराम प्रत्यक्ष प्रेक्षागृहातूनच घडणाऱ्या घटनांवर भाष्य करतो. पण 'गिधाडे' मध्ये आधी निवेदन आणि मग ते स्पष्ट करणाऱ्या घटना असा क्रम आहे तर 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये घटना घडत असतानाच त्यावर भाष्य होते. हा फरक महत्त्वाचा आहे. कारण एकदा रजनीनाथने 'रमाच्या यातनाकांडा'चे स्वरूप सांगितल्यानंतर उरलेल्या नाटकात ते कसे घडत गेले एवढेच प्रेक्षकाने पहायचे असते. उलट 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये समोर घडणाऱ्या घटनांचा नेमका अर्थ निवेदनातून सांगितला जातो.

फ्लॅश–बॅक आणि घडणाऱ्या घटनांवर एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून केलेले भाष्य यांचा कौशल्यपूर्ण वापर 'अशी पाखरे येती' मध्ये केलेला आहे. नाटकाची सुरुवात अरुण सरनाईकने प्रेक्षकांशी केलेल्या मनमोकळ्या बातचीतीतून होते. त्यातून त्याचे कलंदर व्यक्तिमत्व, त्याची भावनिक पाशात न गुंतण्याची वृत्ती आणि तरीही तो कुठेतरी, केव्हातरी भावनांच्याच बंधनात गुंतला होता याची त्याने दिलेली अस्पष्ट सूचना इत्यादी गोष्टी प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचतात. यातूनच बारा वर्षांपूर्वी घडलेल्या घटनांचे त्याला स्मरण होते. मग संबंध नाटकभर बारा वर्षांपूर्वी अलिबागला काय घडले ते सांगितले जाते. नाटकाच्या शेवटी परत अरुण प्रेक्षकांशी बोलतो– त्याची कहाणी संपलेली असते. प्रत्यक्ष अलिबागच्या घटनांत अरुण कथा–कथनाची जबाबदारी घेतो. हे नाटक म्हणजे कथा-कथन, एकपात्री प्रयोग, आणि मधून मधून अनेक पात्रांच्या संभाषण–हालचालींतून दाखविले जाणारे नेहमीच्या पद्धतीचे नाटचरूप यांचे मिश्रण आहे. तंत्रदृष्टचा तेंडुलकरांचा हा प्रयत्न अगदी नवा होता. अरुणचा घडणाऱ्या घटनांतील वाटा, त्या घटनातून लिप्त होणारे त्याचे व्यक्तिमत्व आणि प्रेक्षकांशी बोलताना घटनांबाबत त्याने दाखविलेली अलिप्तता यांची हाताळणी नाटककाराने यशस्वीपणे केली आहे. अरुण नाटकात बोलतोय का नाटकाबाहेर प्रेक्षकांशी बोलतोय असा संभ्रम कुठेही पडत नाही. वर्तमान आणि भूतकाळ यांच्या सीमारेषा पाठचातच स्पष्ट असल्याने दिग्दर्शकाला हचा ठळक करणे एवढेच

काम उरते. कुठे कुठे अरुणचे भाष्य हे आगाऊपणाचे वाटते. आणि रटाळही. नाटकाच्या शेवटी त्याने केलेले लांबलचक भाष्य हे कंटाळवाणेच आहे; त्यातून दिलासा देण्यासाठी की काय प्रेक्षकात सरूचा दहाएक वर्षांचा मुलगा बसवून त्याला परत रंगमंचावर आणले जाते. ही सर्व धडपड निष्फळ आहे; आशयाच्या दृष्टीने नाटक विश्वास–सरूच्या संभाषणानंतर संपते.

'अशी पाखरे येती' पासून नेपथ्याबाबतही तेंडुलकर प्रयोगशीलतेकडे वळलेले दिसतात. 'शांतता! कोर्ट चालू आहे,' 'गिधाडे' येथपर्यंत सेटस्, लेव्हल्स् यांचा वापर अभिप्रेत आहे. पुढे 'सखाराम बाईंडर' आणि 'बेबी' मध्येही तसा वापर केलेला दिसतो. पण 'अशी पाखरे येती' मध्ये त्या त्या घटनेपुरते, तात्पुरते नेपथ्य उभे केले जाते. दिवाणखाना, बाजूची खोली, स्वयंपाकघर यांचे दर्शन भिंती सरकवून केले जाते. प्रायोगिक नाटकात तेंडुलकरांचे स्थान महत्त्वाचे आहे याचे कारण नेपथ्य, प्रकाश–योजना आणि पात्रांच्या हालचाली या तीनही बाबतीत तेंडुलकरांनी वेग-वेगळे प्रयोग केले आहेत. नाटकातील पात्रांनीच सहज उचलता येणाऱ्या वस्तू वापरून त्या त्या प्रसंगाचे स्थळ सूचित करण्याची पद्धत 'पाहिजे जातीचे' मध्येही आहे. 'ईश्वरभाई येऊन टेबलाशी बसतात' अशी सूचना ते प्रसंगाच्या आधी देतात तर शेवटी 'ईश्वरभाई आत गेलेले' अशी सूचना येते. यानंतर परत मग 'एक ओशट चेहऱ्याचे गृहस्थ येऊन बसतात' अशी सूचना देऊन पुढचा प्रसंग सुरू होतो. प्रसंगांच्या मध्ये महिपतीचे निवेदन, भाष्य असतेच. या तंत्राने नाटकाला आटोपशीरपणा आला. निर्मात्याच्या दृष्टीने नाटक कमी खर्चाचे झाले.

'बेबी' मध्ये एकाच वेळी दोन भिन्न स्थळे वापरून दोन भिन्न घटना दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. 'बेबी' मध्ये पहिल्या अंकात बेबीचे स्टुडिओतील काम, तिचे कर्वेबरोबरचे संभाषण याला समांतर असा शिवाप्पा–राघवच्या भेटीचा प्रसंग उभा केला आहे. शिवाप्पाने राघवला बेशुद्ध पाडणे आणि बेबीने स्टुडिओत येणे हे प्रसंग एकाच वेळचे आहेत. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये सुद्धा अशी अनेक दृश्ये आहेत. शिंदेशाही पगडीतील जारांनी ब्राह्मणींच्या घरातून बाहेर पडणे आणि त्याचवेळी

ब्राह्मणांनी बावन्नखणीतून बाहेर येणे या प्रसंगांची वेळ एकच आहे. 'बेबी' मधील समांतर दृष्यातून फारसे काही साधलेले नाही. 'अशी पाखरे येती' मध्ये पहिल्या अंकात अरुणचे जेवण चाललेले असतानाच बंडा-अण्णा सरूच्या दाखवून घेण्याच्या कार्यक्रमास नकार देण्याच्या हट्टीपणाची चर्चा करतात. अरुणच्या अपरोक्ष घडणाऱ्या या समांतर घटनेचा वापर पुढे काही केल्याचे दिसत नाही. पण 'घाशीराम कोतवाल' मधील अशा समांतर दृश्यात उपरोध आहे. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये अनेकदा एखादे दृश्य तात्पुरते झाकले जाते, मग दुसरे दृश्ये दाखविले जाते, ते संपताच परत झाकलेले दृश्य दिसते. समांतर दृश्ये दाखवतांना संभाषण वापरता येत नाही. ती मूक दृश्ये रहातात त्यामुळे अशा दृश्यांत स्पष्ट हालचाली असाव्या लागतात. मूक दृश्ये रंगमंचावर दाखविण्याचे हे तंत्र तेंडुलकर अनेकदा वापरतात. 'गिधाडे' ची तर सुरुवातच एका मूक दृश्यातून होते. प्रसंगांच्या अनुक्रमांबाबत तांत्रिकदृष्टचा इतके विविध प्रयोग तेंडुलकरांइतके दुसऱ्या कोणत्याही नाटककाराने केलेले नाहीत. विशेष म्हणजे सरकत्या रंगमंचाची सोय उपलब्ध असूनही तेंडुलकर त्याचा वापर टाळतात. त्यात नाटक प्रयोगदृष्टचा जास्तीत जास्त सुटसुटीत करण्याचा हेतु दिसतो.

तंत्रदृष्टटचा 'घाशीराम कोतवाल' ही तेंडुलकरांची संस्मरणीय कलाकृती होय. संगीत, नृत्य, लावणी, भजन, लळित, कीर्तन, लोकगीते, भारूड इत्यादि अनेक जुन्या कलांचा वापर तेंडुलकरांनी यात केला आहे. वेषभूषा आणि लेव्हलस् यांचाच फक्त वापर करून हे नाटक उभे रहाते, यात सेटस् नाहीत. नाटकाची सुरुवात सूत्रधाराच्या कथनाने होते. सूत्रधार हे पात्र जुन्या मराठी नाटकात होते. जुन्या मराठी नाटकातील सरस्वति–गणपति यांच्या स्तवनाचा प्रवेश तेंडुलकरांनी नवीन स्वरूपात आणला आहे. यानंतर ते कोरसचा वापर करतात. कोरस हा शब्द खुद्द नाटककारानेच वापरलेला असल्याने त्याचा कोरस म्हणून विचार करणे योग्य ठरते. ग्रीक नाटकातील कोरस हा गोष्ट सांगणे, दोन प्रसंगातील काळ सांगणे, घडणाऱ्या घटनांवर भाष्य करणे, पुढील घटनांची सूचना देणे इत्यादि कामे करतो. कोरसचा संगीताशी संबंध असतो. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये सूत्रधार आणि कोरस ही सर्व कामे करतो. याशिवाय कोरसमधील पात्रे वेगवेगळी दृश्ये

सादर करतात. ब्राह्मणांचा हा हलता पडदा तेंडुलकरांनी फार कल्पकतेने वापरला आहे. पात्रांची तोंडे प्रेक्षकांकडे असल्यास ती त्या घटनेचे साक्षीदार असतात. पात्रांची प्रेक्षकांकडे पाठ असल्यास त्यांचे अस्तित्व गृहीत धरलेले नसते. अशा वेळी त्यांचा उपयोग एखादे दृश्य तात्पुरते झाकण्यासाठी, तर कधी बगिच्यातील ताटव्यांचा आभास निर्माण करण्यासाठी, कधी घरांची दारे दाखविण्यासाठी, तर कधी दोन भिन्न स्थळांच्या सीमारेषा दाखविण्यासाठी केला जातो. दार म्हणून पाठीवर ठोठावताच तोंड वळवून घरातील माणूस दाखविण्याची कल्पकता या कोरसमध्ये दिसते. रस्त्यावरची रहदारी, ब्राह्मणांच्या विविध गाठीभेटी, मिरवणुकीतील लोक, गुलाबीच्या नाचाचे प्रेक्षक, दक्षणेसाठी जमलेले विविध भाषीय ब्राह्मण, सकाळ झाल्याची बांग देणारा कोंबडा, चावडीच्या कोठडीत कोंडलेले ब्राह्मण, रात्री रडणारे कुत्रे, घाशीरामला दगडांनी ठेचून मारणारा क्रूद्ध जमाव अशा अनेक महत्त्वपूर्ण भूमिका कोरस करतो.

लोककलांचा वापर करण्याच्या ह्या पद्धतीचे अनुकरण पुढे सतीश आळेकरांनीही ' महानिर्वाण ' मध्ये केले. पण आळेकरांना कोरसचा वापर करता आला नाही. नृत्य, लोकगीतांच्या चाली वापरण्याची एक फॅशनच मराठी रंगभूमीवर आली. पण ' घाशीराम कोतवाल ' चे पूर्णत्व आणि त्यातील कसब यांच्याशी कोणीही बरोबरी करू शकले नाही.

' घाशीराम कोतवाल ' मध्ये माइमचा वापर मुक्तपणे केला आहे. ब्राह्मणाने दिव्य करणे, मेणा नेणे, लग्नविधी, मुडद्यांना फरफटत बाहेर काढणे, घाशीरामला जमावाने मारणे, घाशीरामचा डेथ-डान्स या सर्वच गोष्टी माइमचा वापर करून सादर करण्याच्या स्पष्ट सूचना स्वत: नाटककारच देतो. ' घाशीराम कोतवाल ' चे सर्व संवाद पद्यमय आहेत. अर्थात् पद्यमय संवाद लिहिण्याचा प्रयोग तेंडुलकरांच्या समकालीनातही झालेला दिसतो. वसंत कानेटकरांच्या ' लेकुरे उदंड जाली ' (१९६६) नाटकातील सुरुवातीचे निवेदन मुक्तछंदात आहे तर शिरवाडकरांचे ' वीज म्हणाली धरतीला ' नाटकातही पद्यमय रचना आहेत. तथापि ' घाशीराम कोतवाल ' हे काव्यनाट्य नव्हे. त्यात काव्य नाहीच. पद्याचा वापर विडंबनासाठी, उपहासासाठी होतो :)

लग्नाला चला–
पेशव्याचा परधान
अजून लग्नाला तर लहान
नुकतीच पिकली मिशी
पुरती नाही पडली बत्तिशी
आदल्या बायका सहा
त्यानी भागत नाही पहा
म्हणून केली नवी
तिला पाठराखण हवी (अंक २)

मात्र अनेकदा ही पद्यमयता नडते. तेंडुलकरांचा तो प्रांत नव्हे हे यातून स्पष्ट होते. खूपदा अगदी नीरस पद्यमय संवाद ते लिहितात. प्रास जुळविण्याची खटपट ते करतात :

सूत्रधार – भटजीमहाराज...
भटजी – तुझ्या पोटात पडो खाज. मेल्या काय आणखी ?
सूत्रधार – मष्णात जायची का घाई ?
भटजी – तुला कळायचे नाही.
सूत्रधार – मष्णात काय असते ?
भटजी – मेल्या, लाकडे.
सूत्रधार – मग मी येतो तिकडे. मला चार लाकडे हवीत चुलीत सारण्यासाठी.
भटजी – सार तुझे मुखडे. (जाऊ लागतो).
सूत्रधार – (त्याला अडवून) मष्णात आणखी काय भेटते ?
भटजी – भुते.
सूत्रधार – मग मी येतो तिथे. मला चार भुते हवीत.––बाटलीत भरण्यासाठी...
भटजी – भर तुलाच, दुसऱ्या तुझ्या भावास, तिसरा तुझा बाप, चावला तुला साप.(अंक १)

नाटककार म्हणून तंत्राच्या बाबतीत नाविन्य आणतांना तेंडुलकरांना

नाटकाचा प्रयोग कसा व्हावा याची स्पष्ट कल्पना असते. नाटकाच्या पाठ्या पुरताच नाटककाराने विचार करावा या मताचे ते दिसत नाहीत. दिग्दर्शकाला प्रायोगिकतेमध्ये ते अनेकदा मदत करतात. पण प्रायोगिकतेने ते वाहवून जात नाहीत. नाट्यलेखनाच्या बाबतीत न–नाट्य किंवा अर्थहीन नाट्य–लेखन त्यांच्या प्रकृतीला मानवेल असे वाटत नाही. जयवंत दळवींप्रमाणे नाटकाच्या पाठ्याला सर्वात जास्त महत्त्व देण्याची त्यांची वृत्ती नसली तरी त्याला दुय्यम स्थान देण्याकडेही त्यांचा कल नाही. 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये वाङमयीन मूल्यांपेक्षा प्रायोगिक मूल्ये वरचढ ठरली तरी तेंडुलकरांचा तो हेतु होता असे वाटत नाही. कारण 'घाशीराम कोतवाल' च्या पाठ्यातील वाङमयीन दोष हे अपघातात्मक नाहीत.

४ : शांतता ! कोर्ट चालू आहे

तेंडुलकरांचे हे एक उत्कृष्ट नाटक. व्यक्ति विरुद्ध समाज हा त्यांचा आवडीचा विषय उत्कटपणे मांडणारे. व्यक्तीच्या एकाकीपणाचे, असहाय्यतेचे भेदक दर्शन घडविणारे. परंपरा, संस्कृती, रुढी यांच्या नावाखाली समाजात वाढणाऱ्या दांभिक, क्रूर शक्तींना उजेडात आणणारे.

अभिरूप न्यायसभेचा कार्यक्रम करण्यासाठी खेडचातील एका जुनाट हॉलमध्ये काही मंडळी येतात. सर्वप्रथम येते ती बेणारे. शाळेतील ती एक शिक्षिका. फटकन् बोलणारी, क्षणाक्षणाला मूडस् बदलणारी, बोलण्यातून बंडखोर वाटणारी, पण कोणत्यातरी भीतीखाली वावरणारी. सावंताबरोबर मोकळेपणाने बोलताना तिच्या मनातील संघर्षाची स्पष्ट कल्पना येते :

'पण माझं काय करणार ते? काय करणार? करून करून काय करतील? हूः! चौकशी करताहेत! माझ्या शिकवण्यात तर मी चोख आहे. प्राण ओतून मी शिकवते–रक्ताचं पाणी केलंय् मी! या नोकरीत केवळ एक आरोप सिद्ध झाला म्हणून काय करतील ते? काढून टाकतील? टाकू देत. मी कुणाचं वाईट नाही केलेलं. कुणाचंही नाही. मी केलं असलं तर माझंच वाईट केलं आहे– पण हा काय काढून टाकण्याचा आरोप आहे? मी माझं काय करायचं ते हे कोण ठरवणार? माझं आयुष्य हे माझं आहे– नोकरीसाठी विकलेलं नाही मी ते कुणाला. माझी मर्जी ही

माझी आहे– माझी इच्छा माझीच आहे. ती कुणी नाही मारू शकणार– कुणी नाही. माझं, माझ्या आयुष्याचं मी काय हवं ते करीन ! मी ठरवीन माझं– (अभावितपणे ओटीपोटावर हात. एकदम अडून, सामंतवर नजर जाऊन गप्प होते. क्रमशः भानावर येते. सामंत अवघडलेला.) (अंक १)

बेणारे सामंतना इतर पात्रांविषयी माहिती देते. अध्यक्ष काशीकर समाज-सेवा करतात. मिसेस काशीकर अपत्यहीन गृहिणी. बाळू रोकडे हा त्यांनी पाळलेला लाचार मुलगा. वकिली न चालणारे सुखात्मे बाररूममध्ये माशा मारतात. पोंक्षे हे सायंटिस्ट, इंटर सायन्स फेल. इंटलेक्चुअल प्रो. दामले मात्र आलेले नसतात– 'छाती नाही त्यांची' पोंक्षे, रोकडे, सुखात्मे आल्यावरही बेणारेचे वागणे तसेच अल्लड, अवखळपणाचे रहाते. त्यांना ती भरपूर टोमणे मारते. पण याही संभाषणात तिला सलणारे दुःख, भीती यांना अभावितपणे वाचा फुटते :

'मी वर्गात नेहमी पोरींना सांगते, अर्धवट ऐकलं की लगेच लिहून घेण्याची घाई करू नका. आधी ऐका, नीट स्वतःला एकवटून ऐकून स्वतःच्या आत आत पोचवा. तेच टिकेल. रक्तात भिनलं पाहिजे रक्तात भिनतं तेच टिकतं. कोणी नाही ते काढू शकत–कोणी नाही विसर पाडू शकत–'

(अंक १)

यानंतर येतात प्रयोगशील नाटकवाला कर्णिक आणि मग श्री व सौ. काशी-कर. सौ. काशीकरांनी शाळेबाबत प्रश्न विचारताच बेणारेने तो विषय टाळणे, रोकडेने दामल्यांच्या अनुपस्थितीचा प्रश्न काढताच बेणारेने इतरांचे लक्ष त्यापासून दूर नेण्याचा प्रयत्न करणे, पोंक्षेने बेणारेला तिच्या संकटात असणाऱ्या व त्याच्याशी लग्न करू इच्छिणाऱ्या मैत्रिणीचा उल्लेख करताच तिने गोंधळणे यातून बेणारेच्या परिस्थितीची सूचक माहिती मिळते. दामल्यांऐवजी मग जॉन्सनवर भरण्याच्या खटल्यात सामंतांना साक्षीदार करण्याचे ठरते त्यांना सराव होण्यासाठी एक तालीम घेण्याचेही ठरते. बेणारे स्वतःच तोच तोच खटला पुन्हा चालविण्यास फारशी राजी नसते. मग एक काल्पनिक खटला चालविण्याचे ठरते. बेणारे तोंड धुण्यासाठी बाहेर जाते. पोंक्षे आणि कर्णिक बेणारेविषयी कुजबुजतात बेणारेला आरोपी करण्याची सुखात्म्यांनी सहजपणे केलेली सूचना मान्य होते.

काशीकर न्यायमूर्ती; सुखात्मे वकील, इतर साक्षीदार. रोकडे कोर्टाचे दृश्य मांडतो. बेणारे परत येते तेव्हा काशीकर तिच्यावर एक खळबळजनक आरोप ठेवतात– भ्रूणहत्त्येचा !

दुसऱ्या अंकाची सुरवात ही परत सैल वातावरणात होते. बेणारे स्वतःला सावरते. आरोप खोटाच असतो हे सगळे पुन्हा पुन्हा सांगतात. बेणारेही परत जज्ज, वकील यांना टोमणे मारते. मग सुखात्मेचे पहिले भाषण होऊन साक्षीदार तपासण्यास सुरवात होते. पहिला साक्षीदार पोंक्षे. तो बेणारेने आपले लग्न जमविण्याचा प्रयत्न केला असे सांगतो. तिची वागणूक तऱ्हेवाईक असल्याचे म्हणतो. नंतरच्या आरोपीला, कर्णिकला बेणारेच्या नैतिक, वागणुकीबाबत मत विचारले जाते. हा खरा खटला नाही हे काशीकर स्पष्ट करतात. कर्णिक रोकडेला साक्षीदार म्हणून गोवतो. तो बेणारेला दामल्यांच्या खोलीत संध्याकाळी पाहिल्याचे सांगतो. काशीकर परत खासगी गोष्टी न बोलणे बरे असे सांगतात. सुखात्मे हा मुद्दा ताणून धरतो. बेणारे चिडते. पण पुन्हा सर्वजण हा खेळ आहे हे स्पष्ट करतात. मनातून मात्र बेणारेच्या खासगी जीवनाबाबत त्यांना उत्सुकता असते. पुढचा साक्षीदार सामंत. ते दामल्यांच्या खोलीतून आपणास काही संभाषण ऐकू आल्याचं ठोकून देतात. भाग घेण्यात त्यांना उत्साह असतो. सूर्यकांत फातरफेकर यांच्या कादंबरीतील संभाषण वाचून ते ते दामले–बेणारेच्या नावावर सांगतात. त्यात बेणारेला दिवस गेले असून दामले तिची जबाबदारी टाळतात असे असते. सामंतांच्या साक्षीने बेणारे भडकते. तिला कटाचा संशय येतो. ती रडते आणि आत निघून जाते. पण यामुळे हपापलेले सर्व जीव जास्तच चेकाळतात. बेणारे बाहेर जाण्याचा प्रयत्न करते तो बाहेरून दार बंद होऊन ती या मुर्दाड मनाच्या निर्दय घोळक्यात पुरती सापडते. विनोद, उपहास यांच्या वातावरणात सुरू झालेले नाटक एकदम गंभीर बनते.

तिसऱ्या अंकाच्या सुरुवातीस एखाद्या भयभीत जनावराप्रमाणे बेणारेला आरोपीच्या पिंजऱ्यात बळेच ढकलले जाते. ती बोलण्याचे साफ नाकारते. मग सौ. काशीकरांची साक्ष काढली जाते. त्या बेणारेच्या नोकरीबाबत, तिच्या मोकळेपणाने वागण्याबाबत टीका करून तिने रोकडेशी अतिप्रसंग

केल्याची खळबळजनक बातमी देतात. पुन्हा रोकडेची साक्ष काढली जाते. अभिरूप न्यायसभेच्या कार्यक्रमानंतर एके रात्री बेणारेने रोकडेचा हात धरला, त्यानं सौ. काशीकरांना हे सगळं सांगण्याची त्यांना धमकी दिली, असं सांगून स्वतःचा गाल चोळत रोकडे आपण बेणारेच्या श्रीमुखात दिल्याचे सांगतो. समूहाचा हिस्रपणा आता वाढू लागतो. पोंक्षे स्वतः होऊन परत साक्षीला येतो. बेणारे पर्समध्ये नेहमी 'टिक ट्वेंटी' ठेवतात असे सांगून बेणारेने एका हॉटेलात आपली खासगी भेट घेतल्याचे तो सांगतो. बेणारे असहाय्य होते. ती गोष्ट येथे न सांगण्याचे ती सांगते. पण समूहाला आता नशा चढलेली असते. पोंक्षे बेणारेने आपल्या एका प्रेमभंग झालेल्या, दिवस गेलेल्या मैत्रिणीशी त्याने विवाह करावा अशी त्याला विनंती केल्याचे सांगतो. ती मैत्रिण नसून बेणारेच असते आणि पोटातील गर्भ प्रो. दामल्यांचा असतो. या बातमीने तर जास्तच खळबळ उडते. बेणारे अर्धमेली होते. मग कर्णिक स्वतः होऊन साक्ष देतो. बेणारे–रोकडेचा संवाद त्याने ऐकलेला असतो आणि थोबाडीत बेणारेने रोकडेला मारल्याचे तो सांगतो. बेणारेचा मावसभाऊ त्याच्या ओळखीचा असतो. त्याच्याकडून तिने पंधराव्या वर्षी स्वतःच्या मामावर प्रेम केल्याचे आणि ते अयशस्वी होताच आत्महत्येचा प्रयत्न केल्याचे त्याला समजलेले असते. बेणारे परत बाहेर जाण्याचा प्रयत्न करते. पण सौ. काशीकर तिला पिंजऱ्यात ढकलतात. यानंतर स्वतः काशीकर साक्ष देतात. बेणारे ज्या शाळेत नोकरी करते त्या शिक्षणसंस्थेच्या अध्यक्षांकडे–नानासाहेब शिंदे यांजकडे–ते गेलेले असताना त्यांना काही संभाषण ऐकू आलेले असते. आवाज त्यांना ओळखीचा वाटतो. ती स्त्री स्वतःची चौकशी करू नये असे त्यांना विनविते. आणि मग शिंदे फोनवरून दिवस गेलेल्या त्या शिक्षिकेला कामावरून काढून टाकण्याची सूचना देत असल्याचेही काशीकरांनी ऐकलेले असते. ती शिक्षिका म्हणजे बेणारेच. आपली नोकरी जाणार या बातमीने बेणारे थक्क होते. तिचे संपूर्ण खासगी जीवन खेळाच्या नावाखाली असे उघड करण्यात येते. ती वीष पिण्याचा प्रयत्न करते. पण कर्णिक ती बाटली हिसकावतो. मग सुखात्मेचे वकिली भाषण. समाजाला झुगारून मूल वाढविण्याच्या बेणारेच्या

निश्चयावर तो टीका करतो– संस्कृती, नीती, सामाजिक स्वास्थ्य यांच्या आश्रयाने. तिला जबर शिक्षा देण्याची कोर्टाला विनंति करतो. बेणारेला काही सांगायचे आहे का असे विचारले जाते.

ती सुन्न होते. तिला मनातून खूप सांगायचे असते. रंगमंचावर संपूर्ण अंधार करून बेणारेवर स्पॉट लाइट टाकला जातो. बेणारेच्या मनातील आंदोलन मग तिच्या कैफियतीतून स्पष्ट होते. ती एक अवखळ, अल्लड, निष्पाप मुलगी. समाजाकडून फसविली गेलेली. शारीरिक सुखाच्या शोधात तिची पहिली फसवणूक करतो तो तिचा मामा. या अनुभवाने ती पोळते. मग प्रो. दामल्यांवर बौद्धिक प्रेम करते. पण त्यांना हवे असते फक्त तिचे शरीर. हे शरीरच तिचा घात करते. पण त्याने तिला सुखाचे क्षणही दिल्याचे ती मान्य करते. स्वतःच्या आयुष्यावर स्वतःचा अधिकार असावा ही तिची मागणी. समाजाचा त्याच्याशी काय संबंध ? शाळेतील निष्पाप मुले तिचा विरंगुळा. तिला नोकरीवरून काढल्यानें त्यालाही ती मुकणार असते. ती व्याकुळ होते. पोटातील गर्भ तिला मानाने वाढवायचा असतो. पण–

येथे तिचे निवेदन संपते. खटला चालू होतो. काशीकर गर्भ नष्ट करण्याची शिक्षा फर्मावतात. बेणारे अगतिकतेने रडू लागले. तेवढ्यात मुख्य कार्यक्रमाचे प्रेक्षक येऊ लागतात. समूहातील रानटी माणसे सभ्यतेचे मुखवटे घालतात. हा सर्व खोटा खोटा खेळ होता असे म्हणतात. नाटक येथेच संपते.

नाटकाचे तीनही अंक एकाच ठिकाणी घडतात. एकंदर नाटकाची रचना ही 'श्रीमंत', 'मी जिंकलो मी हरलो' याच स्वरूपाची आहे. पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीलाच सामंतने दाराला बाहेरून कडी लागण्याचे सूतोवाच करून ठेवले आहे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी बेणारेची कोंडी करण्यात त्याचा वापर केलेला आहे. सुखात्मेच्या 'कार्याला निघताना कुलदैवताची प्रार्थना करण्याच्या सवयी' चा उपरोधपूर्वक वापर केला आहे. सामंतच्या हातातला खेळण्यातला पोपट नाटकाच्या शेवटी कवितेसाठी असाच उपयोगी पडतो. सामंतला साक्षीसाठी उपयोगी पडणाऱ्या फातरफेकरच्या कादंबरीचाही

उल्लेख पहिल्या अंकात येऊन गेला आहे. नाटकाची रचना अशी योजनाबद्ध आहे. पहिल्या दोन्ही अंकांच्या शेवटी पात्रांच्या हालचाली स्तब्ध ठेवून (Freeze) पुढचा अंक परत त्या क्षणापासून सुरुवात करण्याचे तंत्र वापरले आहे. त्यामुळे तीनही अंक हे सलग आहेत असे वाटते.

हलके-फुलके विनोद, उपहास, स्वभावजन्य विनोद या वातावरणात नाटकाची सुरुवात होते. पण पहिल्यापासूनच बेणारेच्या काही अभावितपणे येणाऱ्या उद्‌गारातून गंभीरतेचे सावट येऊ लागले. दुसऱ्या अंकात विनोद, खेळाचे वातावरण आणि अधिक गडद होणारी गंभीरता यांचे प्रमाण सम आहे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी मात्र बेणारेवर प्रत्यक्ष हल्ला होतो. तिसऱ्या अंकात नाटक संपूर्ण गंभीर बनते. यातील विनोदाचे प्रमाण खूपच कमी असून मधून मधून ताण सैल करण्यासाठी त्याचा वापर केला आहे. बेणारेचे शेवटचे स्वगत हे स्वसमर्थन आहे. नाटककाराने आपले कौशल्य तेथे पणाला लावले आहे. त्यानंतर इतरांनी हा एक खेळ होता, असे म्हणून निघून जाण्यात क्रौर्याची परिसीमा आहे. नाटकाच्या शेवटी येणारी कविता ही उघडपणे वेगळ्या अर्थाने वापरली आहे.

या नाटकात तसे दोष नाहीत. फक्त दोन गोष्टी खटकतात. सामंतची साक्ष ही कलाटणी देणारी आहे. इतरांना चिखलफेक सुरू करण्याचे धैर्य नाही; सामंत अभावितपणे ती सुरू करतात. दामले-बेणारेंचे काल्पनिक संभाषण ते फातरफेकरच्या कादंबरीतून वाचतात. ते चपखल बसते. यात सारा कृत्रिमपणा जाणवतो. बेणारेवर आरोप आहे भ्रूणहत्त्येचा. प्रत्यक्षात तिला दिवस गेल्याचे निष्पन्न होते. बेणारेला होणारे मूल वाढवायचे आहे हेही स्पष्ट होते. म्हणून तिचा गर्भ पाडण्याची शिक्षा तिला देण्यात येते. आरोप आणि शिक्षा यातील विसंगती झाकण्या चा लंगडा प्रयत्न सुखात्मे करतो. तथापि बेणारेचे खरे आयुष्य हेच नाटकाचे केन्द्रस्थान असल्याने ही विसंगती जाणवत नाही.

या नाटकावर श्री. प्रभाकर पाध्ये आणि प्रा. रा. भा. पाटणकर यांनी समीक्षणात्मक लेख लिहिले. त्यावरील प्रतिक्रिया नोंदविणारा एक लेख

प्रस्तुत लेखकाने महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या (जाने.–फेब्रु.–मार्च १९७२ अंक १८०) अंकात लिहिला होता. तो आहे त्याच स्वरूपात खाली दिला आहे. त्याहून नाटकावर अधिक भाष्य करण्याची जरूरी आहे असे वाटत नाही.

५ : न पचलेले नाटक

श्री. तेंडुलकरांच्या ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' या नाटकाचे परीक्षण करण्याचा या लेखाचा हेतू नाही. ' भ्रूणहत्ये'सारखा सनसनाटी पण जुना विषयच श्री. तेंडुलकरांनी यात हाताळला आहे. प्रस्तुत लेखाचे प्रयोजन या हाताळण्यातील ' नावीन्या 'चा शोध घेणे इतकाच आहे, ते करताना श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या केसरीतील (रविवार, ५ डिसें. १९७१) या नाटकावरील लेखाचाही मागोवा घेतला आहे. या लेखात डॉ. श्रीराम लागू यांचा उल्लेख आला आहे तो त्यांनी या नाटकाला दिलेल्या प्रस्तावनेच्या (आवृत्ती दुसरी, १९७१) संदर्भात.

श्री. पाध्ये यांना मुख्यत्वे खुपले ते बेणारेच ' लाचारीचे स्वगत. ' वस्तुत: श्री. पाध्यांना हव्या असलेल्या ' डिफायन्स 'ची बीजे बेणारेच्या स्वभावात आहेत. पहिल्याच अंकाच्या अगदी सुरुवातीला ती म्हणते, ' मी माझं काय करायचं ते हे कोण ठरवणार ? माझं आयुष्य हे माझं आहे–नोकरीसाठी विकलेलं नाही मी ते कुणाला. माझी मर्जी ही माझी आहे–माझी इच्छा ही माझीच आहे. ती कुणी नाही मारू शकणार––कुणी नाही. माझं, माझ्या आयुष्याचं मी काय हवं ते करीन ! मी ठरवीन माझं––' '... आपलं आयुष्य संपलं तर काय कुणी स्वत:चं द्यायला येणार आहे ? ... आयुष्य कुणासाठी नसतं. ते स्वत:साठीच असतं. असलं पाहिजे .. '

२७७७
२२७६

पण बेणारेची ही बंडखोर वृत्ती वरवरची आहे. ती एक सामान्य स्त्री आहे. नीति-अनिती, पाप-पुण्य या पारंपरिक कामनांचा फोलपणा तिला जाणवला आहे. पण जगाच्या बाजारातील त्यांची प्रतिष्ठा आणि त्यांचे क्रौर्य याचीही तिला कल्पना आहे. त्या निष्ठुर जगाशी लढण्याची, त्याला झटकून टाकण्याची निष्फळ खटपट ती करते आहे. पहिल्या अंकातील तिचे वरील उद्‌गार आणि श्री. लागू म्हणतात ते ' बाह्यातपणाकडे झुकत असलेले ' तिचे वागणे याच निष्फळ प्रयत्नाचे द्योतक आहेत.

अभिरूप न्यायालया'च्या रूपाने अकस्मातपणे ती या मुर्दाड जगाच्या पिंजऱ्यात सापडते. आपण सापडलो आहोत याची जाणीव होताच ती त्यातून बाहेर पडण्याचा प्रयत्नही करते. सामंतांच्या साक्षीच्या वेळी ती म्हणते ' ' बस्स करा ! ...हे सगळं मोडून तोडून टाकीन-चक्काचूर होईल सगळा- पण दार बंद झाल्याने ती बाहेर पडू शकत नाही. ती आता पुरती पिंजऱ्यात सापडली आहे आणि तिच्या अंकात लुटपुटीचा ठरवलेला आरोप खरा ठरला आहे. बेणारे मनातून ज्याला भीत होती ते घडलं आहे. तिचं गुपित उघडं झालं आहे. आणि काशीकरांच्या रूपाने-- अभिरूप न्यायसभेतील जज्जाच्या रूपाने-व्यावहारिक जगाने तिला दिलेली शिक्षा काय असेल याचे दारुण चित्र तिच्यासमोर उभे केले आहे.

खेळ आणि वास्तव, लुटुपुटीची शिक्षा आणि या जगातील न्याय यांच्यातील सीमारेषा बेणारेच्या दृष्टीने पुसल्या गेल्या आहेत. ती खेळ विसरते-स्वतःचे भान हरपते आणि तिच्यापोटी असलेला जीव नष्ट करायला तयार असलेल्या निष्ठुर जगापुढे उभी राहते-गुन्हेगार म्हणून. बेणेारेचे स्वगत हे या अर्थाने वेगळे आहे. ते या जगाशी बोलणे आहे. तिच्या दडपल्या गेलेल्या विचार व भावनांचा तो उद्रेक आहे. तिच्या हातून घडलेल्या गोष्टी आणि जगाची त्याकडे पाहण्याची अघोरी दृष्टी यांनी ती अवाक बनली आहे. याच संभ्रमात ती उद्वेगाने म्हणते आहे, ' मीलॉर्ड, जीवन ही एक महाभयंकर गोष्ट आहे. जीवनाला फाशी दिले पाहिजे ! ' जीवनाचं विष तिनं प्यायलं आहे पण त्याचा उपद्रव इतरांना होऊ दिला नाही. ' जगत होते मी तेच. पोळून निघत होते. पण आहे कुणाला माहीत, मी हे नाही हचा कोवळचा कोवळचा

जीवांना शिकवलं. हे विष मी पचवलं. त्याचा ओझरता भासही नाही त्यांना लागू दिला.' ती दिङ्मूढ झाली आहे ते संस्कृतीच्या बुरख्याआड लपलेल्या 'अतृप्त, रानटी माणसांच्या अवशेषां'नी. त्यांची तिला भिती वाटते. कारण त्याच्याइतके सामर्थ्य तिच्यात नाही--मी एकाकी आहे. तिच्या नैसर्गिक प्रेमभावनेला याच क्रूर जगानं 'पाप' ठरवलं होतं. तिनं मामावर प्रेम केलं तेव्हा 'अवघी चौदा वर्षांची होते रे मी. पाप काय असतं तेही नव्हतं ठाऊक मला.' तिनं जगाविरुद्ध तेव्हा बंड पुकारलं होतं. पण काय उपयोग झाला त्याचा ? 'माझा पुरुष शेपूट घालन पळाला.' पण ती खचली नाही. तिनं परत प्रेम केलं–जाणतेपणी. हेही प्रेम शुद्ध होतं--ती भक्ती होती. पुन्हा यातही अपयश. कारण ? कारण तिचा देव 'माणूस'च होता. दोघेही पुरुष तिला ओरबाडून रक्त काढून भ्याडपणानं पळून गेले.

दोनही प्रेमात बेणारे फसली ते तिच्या शरीरामुळं. तिला शरीराचा राग येतो. पण लगेच तिला वाटतं, 'तू तरी ते नाकारून कुठं जाशील ? कृतघ्न नको होऊस. त्यानंच जळत तुला एक अतिशय सुंदर, खूप स्वर्गीय, तृप्त क्षण दिला होता.' तिला ते हवं आहे– तिच्या पोटातील कोवळ्या जिवासाठी !

बेणारेचं हे स्वगत परत मूळ निश्चयावरच थांबतं. फक्त फरक इतकाच की, ह्या निश्चयामागची उथळ बंडखोरी जाऊन त्याला कारुण्याची झालर येते. बेणारेचे स्वगत लाचारीचे नाही, ते करुण आहे. श्री. तेंडुलकरांनी वस्तुतः दोन मोह फार समजूतदारपणानं टाळले आहेत. एक बेणारेला कृत्रिमरीत्या बंडखोर करण्याचा आणि दुसरा तिच्या कारुण्याला तत्त्वज्ञानाची बैठक देण्याचा. प्रत्यक्षात बंडखोरी न पेलणारी, 'अशी एखादी लढाई असते जिचा शेवट असतो फक्त पराभव' अशी क्वचित खिन्न ओळ गुणगुणणारी, कधी अवखळपणे नाचणारी, कधी प्रतिपक्षाला टोमणे मारणारी तर कधी ज्याची भीती वाटचे, तीच गोष्ट घडू पाहात आहे असे दिसताच अश्रू गाळणारी बेणारे ही एक सामान्य स्त्री आहे. आणि ती सामान्यच राहते. खरं म्हणजे या नाटकात कारुण्य प्रकर्षानं जाणवतं ते तिच्या सामान्यत्वामुळेच. हे कारुण्य जाणवण्याचं नाटकाचं यश बेणारेला समजून घेतलं तर विसंवादी वाटू नये.

बेणारेला बंडखोर बनवून एक नवीनच नाटक निर्माण झालं असतं असं श्री. पाध्ये कबूल करतात. पण बेणारेला तसं बनवणं हे खरोखरीच अधिक परिणामकारक झालं असतं काय? शॉ किंवा इब्सेन यांची नाटके तत्कालीन समाजाला नवीन होती म्हणून ती गाजली. त्यांनी आव्हान दिलं ते तत्कालीन समाजाच्या सनातनीपणाला. पण प्रत्येक पिढीचे सनातनत्व वेगळे असते. इब्सेनच्या बंडखोर नायिका मराठीतही अवतरल्या. थोड्या फार गाजल्या. पण आता त्यांची बंडखोरी ही बंडखोरीच वाटत नाही. याचे उत्तम उदाहरण म्हणजे अत्र्यांचे 'जग काय म्हणेल?' आणि 'घराबाहेर' आधुनिक मानवी जीवन इतके गुंतागुंतीचे झाले आहे आणि किमानपक्षी आधुनिक इंग्रजी नाटककार मानवी मनाचा खोलवर विचार करण्यात इतके पुढे गेले आहेत की, त्यापुढे जुन्या नाटकांतील बंडखोरी कृत्रिम वाटते आणि क्वचित बालिशही. गाल्सवर्दीचा भांडवलशाही विरुद्धचा आक्रोश नाटकी वाटतो, थिटा वाटतो. याउलट 'डेथ ऑफ अ सेल्समन' सारखे मिलरचे याच विषयावरील 'न ओरडणारे' नाटक अधिक प्रभावी वाटते. बेणारेच्या बंडखोरीने श्री. तेंडुलकर १९३० ते १९६० च्या मराठी नाटककारांच्या पंक्तीत जाऊन बसले असते आणि मग ते नाटक पडलं असतं तर ते केवळ आजचा प्रेक्षक 'सनातनी वृत्तीचा' आहे म्हणून नव्हे तर श्री. तेंडुलकरही 'सनातनी बंडखोर' राहिले म्हणून!

बेणारेची अंदरकी बात फक्त पोंक्षे आणि रोकडे यांना ठाऊक आहे. काशीकरांना थोडी कुणकुण लागली आहे. अशा परिस्थितीत बेणारे अभिरूप न्यायसभेच्या कार्यक्रमाला येते हे श्री. पाध्ये यांना पटत नाही. पण 'जागृती–सभे'च्या सर्वच सभासदांना बेणारेचे गुपित ठाऊक नाही. दुसरे असे की 'जागृति–सभा' आणि बेणारेची शाळा यांचा अर्थाअर्थी काही संबंध नाही. जी बेणारे पोटात 'पाप' असता नोकरीवर जाण्यास–निदान तिला काढून टाकेपर्यंत तरी– भीत नाही. तिनं 'जागृति–सभे'ला का भ्यावं? शिवाय अभिरूप न्यायसभेत तिच्यावरच आरोप ठेवतील आणि तोही भ्रूणहत्येचा याची कोणालाच कल्पना नसते. मंडळाचं सभासदत्व झटकून टाकणाऱ्या बेणारेनं मग नोकरीचाही राजीनामा दिला असता, आणि बेणारेनं तो द्यावा असं काशीकर म्हणतात. तिनं तसं न वागणं हा

'अक्षम्य ताठा' आहे. पण काशीकरांच्या मनाची खरी किंमत काय हे प्रेक्षक वा वाचक चांगले जाणतातच.

प्रत्यक्ष 'भ्रूणहत्ये' चा आरोप ठेवल्यावरही बेणारे तो सहन का करते ? याला एक उत्तर असे की तिची पहिली प्रतिक्रिया ही प्रामाणिक व स्वाभाविक आहे. नाटककाराच्या शब्दात सांगायचे झाल्यास या आरोपाने ती 'सुन्न' होते. पण जेव्हा 'हा एक खेळ आहे' असे सारे म्हणतात तेव्हा तीही स्वत:ला सावरते, तिची ही धडपडही स्वाभाविकच आहे. ज्या गोष्टी समाजाला सांगण्याचे भय वाटते. त्या लपविण्याची संधी कोणती सामान्य स्त्री सोडेल ? शिवाय यापूर्वीच्या प्रसंगातून आपले रहस्य लपविण्याचा तिने सतत प्रयत्न केला आहे. सुखात्म्यांशी बोलताना नवऱ्याचा विषय ती टाळते; सौ. काशीकरांच्या 'शाळा काय म्हणतेय तुझी ?' या प्रश्नाला सावधपणे 'काही नाही म्हणत' असे म्हणून निरुत्तर करते. प्रोफेसर दामल्यांचा विषय निघताच आपले तिकडे लक्षच नाही असे दाखवते; आणि पोंक्ष्यांनी काढलेला त्यांच्याशी लग्न करू इच्छिणाऱ्या मैत्रिणीचा विषयही ती चाणाक्षपणे टाळते.

पण बेणारेच्या नकळत हा खेळ तिचा जीव घेणारा ठरतो. इतक्या आकस्मितपणे की, 'माझ्यावर जाणूनबुजून काहीतरी डाव टाकलाय तुम्ही ! कट रचलाय !' तशी शंका येताच ती ओरडते. ती यातून निसटू पाहते— उघडपणे. पण आता फार उशीर झालेला असतो. ती पिंजऱ्यात अडकलेली असते. नाटकाचा दुसरा अंक हा असा प्रेक्षकालाच सुन्न करून संपतो. तिसरा अंक म्हणजे हे क्रूर जग पिसाटपणे बेणारेची पिसं उपटून तिला रक्तबंबाळ कसं करतं याच प्रात्यक्षिक आहे. या नाटकाची भीषणता आहे ती या अकस्मात उफाळलेल्या कौर्यात आणि त्याचं कारूण्य आहे ते बेणारेच्या असाहय एकाकी प्रतिकारात.

जाता जाता आणखी एक मुद्दा सुचतो. तो असा की, 'भ्रूणहत्ये' च्या आरोपानं बेणारेनं का घाबरावं ? कारण प्रत्यक्षात ती तर तिच्या मुलाला जगवणार आहे.

श्री. पाध्ये यांच्या मते हे नाटक 'अंतर्यामी सनातनी असलेल्या समाजाला

भावतं/ ' माझ्या मते तर हे नाटक श्री. पाध्ये म्हणतात त्याप्रमाणे ' शेव्हिंग-अन ' असतं तरच जास्त भावलं असतं. आणि आहे या रूपात ते मराठी प्रेक्षकांना भावलंच नाही असं श्री. लागू म्हणतात ' मराठी प्रेक्षकांनीं ते फेकून दिले. ' त्याचे ' फक्त तीस एक प्रयोग व्हावेत हे आमच्या करंटेपणाचे लक्षण आहे. ' ' भारतीय नाट्यसंघा ' ने जेव्हा त्याचा सन्मान केला तेव्हा कुठे मराठी प्रेक्षकाला जाग आली. श्री. पाध्ये म्हणतात ती लोकप्रियता या नाटकाला अशी उत्स्फूर्तपणे मिळालेली नाही; थप्पड बसल्यानंतर ' आम्हालाही समजते ' असे दाखविणाऱ्या रसिकांची ती धडपड आहे. विचाराच्या दृष्टीने श्री. पाध्ये यांच्या लेखाहून अगदी विरुद्ध पण शेवटी तोच प्रमाद करणारा श्री. पाटणकर यांचा लेख आहे. (आलोचना, जाने. १९६९). श्री. पाध्ये यांची तक्रार बेणारे ' शेव्हिंग अन टाईप ' नाही अशी तर श्री. पाटणकरांच्या मते बेणारे स्वत:ला ' जोन ऑफ आर्क ' समजते.

श्री. पाटणकरांनी बेणारेच्या स्वभावाचे केलेले विश्लेषण असे : ती मुख्य व्यक्तिरेखा आहे, पण ही जबाबदारी पेलणारे व्यक्तिमत्व तिला नाही. इतर पात्रांच्या खुजेपणाची जाणीव तिला आहे. इतकेच नव्हे तर स्वत:ला ती इतरांपेक्षा निराळी समजते. ज्याला मी ' वरवरची बंडखोरी ' म्हटले त्याला श्री. पाटणकर ' पोज ' म्हणतात. श्री. पाटणकरांच्या मते या ' पोज ' ने नाटककार ' बनला ', उलट श्री. पाध्यांना तो पुरता ' बनला ' नाही याची रुखरुख वाटते.

श्री. पाटणकर पुढें म्हणतात की, बेणारे ' स्वप्नरंजना ' त रमते. पण हे स्वप्न शेखमहंमदी आहे. त्याला सामाजिक मूल्य नाही. गंमत अशी की, आर्थर मिलरच्या ' द डेथ ऑफ् सेल्समन ' वर नेमकी हीच टीका काही टीकाकारांनी केली. आर्थर मिलरने ही टीका फेटाळताना म्हटले, ' The truly valueless man, a man without ideals is always perfectly at home anywhere. ' त्याच्या नाटकातील मुख्य व्यक्तिरेखा अर्थातच अशी perfeetly at home नाही. श्री. पाटणकर ज्याला उपहासाने ' पोज ' म्हणतात ती बेणारेची बंडखोरी नेमके

हेच दाखवते. नाटकातील मुख्य व्यक्तीरेखा 'असामान्य' असावी या हट्टापेक्षा जरा खालच्या पट्टीवरच त्या व्यक्तिरेखेला सामाजिक मूल्य असावे हा हट्ट आहे इतकेच.

पण श्री. पाटणकरांचा तसा उघडपणे हट्ट नाही. बेणारेच्या 'आत्मकेंद्रित स्वप्नाळूपणा' ला त्यांची हरकत नाही. येथपर्यंत त्याचा ऊहापोह करण्याचे कारण एकच. श्री. पाटणकर करतात ते बेणारेच्या स्वभावाचे विश्लेषण बरोबर नाही. ज्यामुळे श्री. पाध्यांना नाटकाचे यश 'विसंवादी' वाटते. त्यामुळे श्री. पाटणकरांना बेणारेचे व्यक्तिमत्त्व खुजे वाटते.

बेणारेची आहे ती व्यक्तिरेखा ठेवून श्री. पाटणकरांच्या मते नाटक चांगले झाले असते. मात्र त्यासाठी श्री. तेंडुलकरांनी बेणारेची कीव करण्याचा मोह टाळायला हवा होता. तीही इतरांइतकीच क्रूर आहे असे सुचवायला हवे होते. या खेपेस तिला संधी मिळाली नाही इतकेच. श्री. पाटणकर म्हणतात त्याप्रमाणे नाटक लिहिले गेले असते तर कदाचित ते चांगले झाले असते. मुख्य मुद्दा असा की, आहे त्या स्वरूपात नाटकात आणखी काय उणीव आहे ? श्री. पाटणकरांच्या मते नाटककाराने दुसऱ्या अंकापासून बेणारेला 'निरपराध जीव' ठरवले आहे, तिच्याविषयी सहानुभूती निर्माण केली आहे, तिची शेवटची कैफियत म्हणजे 'हिस्टेरिकल' पद्धतीने मांडलेले सोपे विचार–थोडक्यात तिला हौतात्म्य दिले आहे.

या संदर्भात बेरणेच्या स्वगताचा पुनर्विचार करू. एखाद्या हुतात्म्याला शोभतील असे विचार या स्वगतात नाहीत. खुद्द श्री. पाटणकरच बेणारे 'अपरिपक्व' मनाची आहे असे म्हणतात त्यामुळे ते शक्यही नाही. बेणारेचे स्वगत थोडेसे 'हिस्टेरिकल' आहे हे खरे, पण त्यामुळे काही बिघडत नाही. सामान्य माणसे अशा वेळी रिस्टेरिकल पद्धतीनेच वागतात व विचार करतात. बेणारे तर एक सामान्य स्त्री आहे. थोडीशी खटकते ती बेणारेची भाषा. ती खरोखरच खांडेकरी पद्धतीने बोलते. पण बेणारेचे स्वगत हे खऱ्या अर्थाने स्वगत नाही; ते तिच्या अंतर्मनातील कल्लोळाचा तेंडुलकरांनी केलेला आविष्कार आहे. त्यामुळे त्यांच्या शैलीचा आणि बेणारेच्या व्यक्तिरेखेचा संबंध जोडणे थोडेसे अन्यायाचे आहे तरी पण बेणारे थोडी अधिक मुग्ध झाली असती तरी चालले असते.

परंतु केवळ यामुळे नाटक फसले आहे असे म्हणता येत नाही. श्री. पाटणकर म्हणतात त्याप्रमाणे किंवा श्री. पाध्ये म्हणतात त्याप्रमाणे नाटक लिहिले गेले असते तर काय झाले असते हा विचार अगदी वेगळा आहे. आहे त्या स्वरूपात दोघांनाही नाटक खटकले. बेणारेचे स्वगत 'लाचारी,' चे असूनही नाटकाला लाभलेल्या यशात श्री. पाध्ये यांना दिसणारा 'विसंवाद' आणि बेणारेच्या स्वगतामुळेच भुईसपाट होणारे नाटक त्या स्वगतामुळेच लोकप्रिय व्हावे यात श्री. पाटणकरांना दिसणारी, 'Irony' यांच्या मुळाशी एकच कारण आहे. त्याचा ऊहापोह मिलरच्या गाजलेल्या नाटकाचे विवेचन करताना डेनिस वेलंड यांनी टीकाकारांना उद्देशून लिहिलेल्या शब्दांतच करणे बरे :

"What is irritating about such criticism is its assured conviction that the mixture of social drama and tragedy is unintentional. And its implication that, if Miller had only deen clear-minded enough to concantrate on one or the other, a better play would have resulted. Better or not, it would have been a totally different play, and for once the audiences who took the play that was offered to them seem wiser than genre-minded critics who wanted something else." (Arthur Miller, Chapter 4.)

६ : सखाराम बाइंडर

नाटकाचे नाव जरी 'सखाराम बाइंडर' असे असले तरी हे नाटक एकट्या किंवा मुख्यत्वे सखारामचे नव्हे. सखाराम, चंपा आणि लक्ष्मी ही स्वतःची वैशिष्ट्ये, दृष्टिकोन आणि परंपरा असलेली तीन खऱ्या अर्थाने सजीव पात्रे. तेंडुलकरांच्या प्रगल्भतेचे प्रत्यंतर येते ते अशा अर्थाने की येथे एक विवक्षित दृष्टिकोन मांडण्याचा अट्टाहास नाही; एका व्यक्तीचे उदात्तीकरण नाही; एकाचे समर्थन नाही. (जे 'घाशीराम कोतवाल' मध्ये आहे). एकाची कैफियत नाही. (जी 'शांतता कोर्ट' मध्ये आहे.) अन्यथा तेंडुलकरांना प्रभावीपणे वापरता येणाऱ्या उपहासाचा, irony, त्यामुळेच येथे अजिबात वापर नाही. नाटकाची सुरुवात जरा अस्वस्थ करते ती या गुणाच्या अभावाने. प्रथमतः सखाराम जास्त loud-mouthed (ओरडणार) वाटतो; तेंडुलकर बोलतात की सखाराम अशी शंका येण्याइतपत. सुदैवाने पुढे ही अस्वस्थता टिकत नाही. थोडक्यात खऱ्या अर्थाने पात्रे मुक्त ठेवून नाटक उभारण्याच्या अलौकिक सामर्थ्यापासून तेंडुलकर आता फार दूर नाहीत.

सखाराम हा स्वतःच्या घरचा– की जेथे त्याच्या स्वतःचे अस्तित्वच फक्त कायम स्वरूपाचे आहे– अनियंत्रित सत्ताधीश. बाहेर आपली किंमत जोडण्याशीही उभे न करण्याइतकी आहे हे तो जाणतो. तो 'भंगड, गांजेकस, रंडीबाज, दरिद्री' आहे हे मोकळ्या मनाने सांगतो. त्याची त्याला

शरम नाही. 'केलं ते एकूण एक कोणाला हवं त्याला सांगण्याची तयारी आहे' त्याची, 'चोख. छाताडावर हात मारून!' कारण 'सालं हे शरीर आहे, हे वासनेचं आगर. हे कुणी निर्माण केलं? त्यानंच. मग त्याला काय ठाऊक नाही?' त्याला चीड आहे खोटेपणाची. 'खोटेपणा नाही पाहिजे. पाप केलं, थोबाड फोडून घेऊन म्हटलं पाहिजे का मी पाप केलं, तयार असलं पाहिजे शिक्षेला. तिकडे वर कुठली लपवाछपवी?' लोकनिंदेचे भय नाही. 'लोक स्वत: झक् मारतील आणि दुसऱ्यांचं नाक तोकडं त्याची बकवास करत बसतील. गावात आपल्यापेक्षा स्वच्छ कोण नाही. सगळे साले एकजात मळलेले, भरलेले पार.... आपल्यापेक्षा श्रेष्ठ काय त्या एक रांडा.' सखारामचे पत्ते हे असे उघड. आणि म्हणूनच 'जगातल्या कोणत्याच देवाच्या बापाची आपलं वाकडं करण्याची टाप नाही!' ही त्याची प्रौढी.

नवऱ्याने टाकलेल्या किंवा नवऱ्याला टाकणाऱ्या बाया सखाराम घरी आणतो. ते दयार्द्र बुद्धीने नव्हे. त्याची वासना प्रबळ आहे. येणारी स्त्री ही करारावर आणली जाते. त्याची वासना जोपर्यंत ती निभवू शकेल तोपर्यंत तिनं घरात रहायचे. 'कंटाळा आला, तिला आला, आपल्याला आला, खुली वाट. खतम खेळ. साली मगजमारी नाही. तिला आसऱ्यापरी आसरा, पुन्हा आपल्याला घरचं अन्न. स्वस्तात सगळ्या भुका भागतात' हा व्यवहार. येथे भावनिक गुंतवणूक नाही. 'या घरचा उंबरठा ओलांडून एकदा आत आलं की ते माणूस इथलं. पुन्हा बाहेर गेलं की संबंध संपला. तकलीफ नाही पाहिजे. पण बाहेर पाठवतानासुद्धा रीतसर साडीचोळी आणि पन्नास रुपये देऊन मग पाठवतो आपण. वर तिकिट... शिवाय इथं मिळतं ते बरोबर नेण्याची मोकळीक.'

आणि त्यामुळेच लग्नाच्या बंधनाने बायकांना वेठीला धरणाऱ्या नादान, नालायक नवऱ्यांवर सखारामचा राग. आणि अशा 'जीव घ्यायला निघणाऱ्या' नवऱ्यांना देव मानणाऱ्या त्यांच्या बायका तर मूर्खच. 'असल्या देवाला खेटराची पूजा हवी. चौकात जोड्यांनी हाणलं पाहिजेत.' आणि या बायका 'सगळ्या एकजात मेल्या आईचं दूध प्यायलेल्या. मुर्दाद. लाथा बसल्या तरी पुन्हा पुन्हा पाय धरणाऱ्या.'

पण सखारामला स्वतःचं घर मात्र 'घरासारखंच हवं' म्हणजे घरात तो 'नवराच' कारण 'या घरात म्हणणं आपलं एकटचाचं चालतं. दुसऱ्यानं त्याप्रमाणं वागायचं. 'का' विचारायचं काम नाही.' येणाऱ्या स्त्रीला 'लग्नाच्या बायकोप्रमाणं रहावं लागेल' तिनं 'कोणाला घरात घ्यायचं नाही',' अनोळखी असला तर पदर तोंडावर घेऊन मोजकी बात करायची.' असा हा सखाराम. आणि त्याच्या आयुष्यात सातवी स्त्री येते ती लक्ष्मी. पारंपारिक मूल्य जपणारी. किडा–मुंगीवर माया करणारी. मूल होत नाही म्हणून नवऱ्यानं टाकलेली. पण 'देवाधर्मावरच्या श्रद्धेनं तारलेली.' पदरी आलेलं दुःख हे 'नशिबाचे भोग' मानणारी. आणि वर 'सगळं तोच तर करतो' या श्रद्धेवर आणि तज्जन्य आशेवर जगणारी.

सखाराम आणि लक्ष्मी यांची भेट ही अशा दोन परस्पर विरोधी जीवन-मूल्यांची भेट. सखारामातील पारंपारिकतेला लक्ष्मी काही काळ यशस्वीपणे आवाहन करते. त्याला बदलू पहाते. लक्ष्मीच्या उपवासाने तो चमकतो. तिच्या संस्कारानी गणपती घरात आणतो. आरती करतो. दारू प्यायचं कमी करतो. निदान संकष्टीला, चातुर्मासात पीत नाही. 'रोज आंघोळ करून पूजा करतो.' पण लक्ष्मीच्या आतताईपणाने म्हणा किंवा मूळच्या बंडखोर, अहंकारी, परंपरांना पायदळी तुडविणाऱ्या वृत्तीच्या प्राबल्याने ही हातमिळवणी, हा बदल, ही संस्कारीत करवून घेण्याची लवचिकता नष्ट होते.

तसं पाहिलं तर सखारामच्या मूळ प्रवृत्तीवर, अहंकारावर लक्ष्मी संपूर्ण ताबा कधीच मिळवू शकत नाही. साध्या संभाषणात देखील तिने दाखविलेले स्वत्व त्याला पाणउताऱ्यासारखे वाटले. आणि लक्ष्मीची पारंपारिकता जेव्हा दाऊदला गणपतीची आरती करायला प्रतिरोध करते तेव्हा सखारामातला मी जागा होतो. तो तिला चाबकाने फोडतो. वेदनेने विव्हळणाऱ्या लक्ष्मीवर बळजबरी करणारा सखाराम हे सखारामच्या मूळ प्रवृत्तीचे यथार्थ चित्रण लक्ष्मीची सोशिकता, तिच्या निष्ठेविषयीच्या उदात्त कल्पना या व्यक्तिमत्वापुढे निष्प्रभ ठरतात. संस्कार, संस्कृती, श्रद्धा यांचे टेकू ढासळतात. ती उरते ती फक्त एक माणूस–स्वच्छ, व्यवहारी दृष्टीने सर्व

परिस्थिती न्याहाळणारी. सखाराम आणि लक्ष्मीचे भांडण हा दोन व्यक्तित्वांचा संघर्ष नव्हे. बाह्य आवरणे गळून गेलेल्या दोन नैसर्गिक इच्छाशक्तींचा, दोन निखल जीवनासक्तींचा तो सामना (Contrartation) आहे त्याचा नैसर्गिक परिणाम दोघांचा योगायोगाने झालेला सहयोग अटळपणे आणि जाणीवपूर्वक विलग होणे. पण एवढ्यावर संपत नाही. यातून संस्कारित दोघेही होतात. दाऊदला लक्ष्मीला 'लफडे' म्हणू नकोस असे म्हणणारा सखाराम आणि 'इतक्या झाल्या पण हिनं जाताना जरासा चटका लावला.' अशी स्पष्ट कबुली देणारा सखाराम हा या बदलाची साक्ष देतो. उलट 'देवा-ब्राह्मणांनी दिलं ते लाभलं नाही. त्याला मी नकोशी होते. इथं आले. हे माझं मानलं. तसं मानून सगळं दिलं. काही राखलं नाही.' हे लक्ष्मीचे जातानाचे उद्‌गार ढोंगी नव्हेत. मानभावीपणे भाऊक गप्पा मारून सखारामातला देव जागा करण्याचा तो मराठी वाचकाला एरवी प्रिय वाटणारा– फक्त वाङ्मयात– केविळवाणा प्रयत्नही नव्हे. लक्ष्मीची ही प्रामाणिक माघार आहे.

नकळतपणे पारंपारिक मूल्य मनात रूजलेल्या सखारामाच्या आयुष्यात मग येते चंपा. लक्ष्मीची भेट होण्यापूर्वीच्या सखारामाच्या वृत्तीची, किंचित् अधिक बंडखोर, अधिक व्यवहारवादी, अधिक रोखठोक सखाराम पारंपारिक मूल्यांवर–सामाजिक आणि नैतिक–थुंबतो. चंदा त्याच्या पलिकडची ती त्यांची पर्वाच करत नाही. नवऱ्याचा 'मुडदा,' 'बारा बोडक्याचा' असा उघडपणे उल्लेख करणारी चंपा ही खरी बंडखोर आहे. सखारामाचा अहंकार, उर्मटपणा काही काळ का होईना पण चंपाच्या स्पष्टोक्तीपुढे, बेदरकारपणापुढे हार खातो. सखारामाची विषयवासना आणि चंपाचे स्वत्व टिकवण्याची धडपड यातून पहिला संघर्ष निर्माण होतो. 'माझ्या पतिवर्तेच्या शिलासाठी घर सोडून निघाले. धंद्याला लावायला बघत होता मुडदा ! तू तरी जरा शहाण्यावानी वाग. हुंग्या कुत्र्यावानी करू नको' असे सखारामला ती खडसावते. 'मला विघडवू नको सांगते. मला तसलं काय आवडत नाही, ते बाईपुरुषातलं' या चंपाच्या निर्वाणीच्या उद्‌गारांनी सखारामातला मी परत जागा होतो.

चंपाच्या ह्या परखडपणाला इतिहास आहे. ती मूळात चारचौघीसारखीच

होती. सरळ, काळीज असणारी. पण तिच्या नवऱ्यानं ते 'चाऊन खाल्लं; कधीच. पदर आला नव्हता तेव्हा माझ्या आईकडनं मला विकत घेऊन लगीन लावलंन यानं माझ्याशी. मला काय पन समजत नव्हतं तेव्हा. माझे हालहाल करायचा रात्र रात्र. मला डागायचा मुडदा, सुया लावायचा. पळाले तर धरून आनून बांधून तिखट भरलं होतंन भलत्या जागी भडव्यानं. काळीज राहिलं कुठं मला ? हा–हा– यानं लचके लचके तोडले त्याचे ! माझं रक्त प्यायला हा.'

पण यामुळे चंपा मोडली नाही. उलट ती अधिक डोळस बनते. माघारी येणाऱ्या नवऱ्याला ती लाथा–बुक्क्या घालते. सखारामच्या वासनेचा तिला उबग आहे. पण सखारामकडे रहाण्यातील एक सुरक्षितता तिला जाणवते ती त्याच्याच बोलण्यातून–'बाहेर व्हावं लागेल घरातनं, मग कळेल. कुत्रीसारखं जगावं लागेल मग. भेटेल त्याच्यावरोबर दुकान मांडावं लागेल, दुकान. ' दारू पिऊन, स्वतःला नशेत विसरून, ती सखारामची अनिबंध वासना तृप्त करू लागते. 'दारू घेतली की कोनाचं पन चालतं... काय करणार ? परतून बाहेर पडायचं म्हणजें रोज कुठली कोन चार जनावरं भेटणार, त्यापेक्षा हा एकटा परवडला की. ' हे तिचे समर्थन शहाणपणाचे आहे.

याच व्यवहारी बुद्धीने सखारामकडे परत आलेल्या लक्ष्मीला चंपा घरात घेते–सखारामाच्या इच्छेविरुद्ध. 'तू घर बघ–मी त्याला बघते. दोन्ही मला पन झेपत नाहीत. ' अशी ती कामाची विभागणीही करते. चंपाला भूतदया असेल पण ती आंधळी नाही. ' मला बाहेर काढू नकोस; म्हनजे झालं. तसं करायला गेलीस तर मात्र मी वाईट आहे बाई ' असं ती लक्ष्मीला बजावते.

लक्ष्मीच्या पुनरागमामुळे चंपाने सखारामातला पशू जागा पण शांत केला आहे. चंपा खऱ्या अर्थानं जबरदस्त. तिच्या नशापानाने सखारामही स्तिमित होतो. नवऱ्याला गुरासारखे झोडपणारी चंपा त्याला अवाक् करते. त्याच्या पशुतुल्य वासनेला ती पुरून उरते. इतकी की लक्ष्मीला तो विसरू शकतो. ' लक्ष्मी आपल्याला मेली. आता तिचा काय संबंध ? तो जमाना

संपला केव्हाच....आता चंपा, बस्स ! चंपाच्या नखाची सर कुणाला नाही. अरे तुला काय ठाऊक आहे, काय गंमत आहे चंपा म्हणजे ती...' चंपा सखारामपेक्षा खऱ्या अर्थाने परंपरागत मूल्ये, रूढी धुडकावणारी आहे. ती दसऱ्याला सकाळीच दारू पिते. क्षणभर का होईना पण सखाराम यामुळे चकित होतो.

लक्ष्मीचे पुनरागमन हे या पार्श्वभूमीवर होते. चंपा आणि लक्ष्मी हे दोन ध्रुव सखारामच्या सर्व बळ-मर्यादांची जीवघेणी रस्सीखेच घेणारे. आणि येथूनच नाटक अधिक भीषण होते.

लक्ष्मी परत का येते ? कोणत्या हेतूने ? याचे उत्तर सोपे नाही. पुतण्या हाकलवतो म्हणून ती परत येते ? मरता येत नाही म्हणून परत येते ? सखारामाखेरीज तिचं या जगात कुणीच नाही म्हणून ? तिला एकटीला रहाणं अशक्य होतं म्हणून ? का आणखीन एक प्रयत्न म्हणून ?

लक्ष्मी प्रथम जाते तेही पूर्णत्वाने नव्हेच. सखारामच्या नावाचे मंगळ-सूत्र ती वागवीतच रहाते. पण ही कदाचित पश्चात् बुद्धीही असेल. कारण पुतण्याची आशा तिला होतीच. सारे दरवाजे बंद झाल्यावर ती सखारामकडे येते. लक्ष्मी सखारामच्या प्रेमात पडते असे म्हणणे हा विनोदच होईल. खरे म्हणजे लक्ष्मीसारखी स्त्री कुणाच्याच कधी प्रेमात पडेल की नाही शंकाच आहे. देव, धर्म यात मनाने गुरफटलेली ती. बाह्य जगाचे व्यवहार ती चौकसपणे पहातच नाही. जिणे असहच्य झाले तर तो भोग, साह्य झाले तर पुण्याईचे बक्षीस, ही तिची धारणा. तेव्हा सखारामकडे परत येण्यात ना अपमान, ना नामुष्की, ना योजना. 'जे होते ते आपल्या भल्यासाठीच' असा निवृत्तीमार्ग स्वीकारणारी लक्ष्मी.

लक्ष्मीची श्रद्धा प्रामाणिक आहे. लक्ष्मी ज्या परंपरागत मूल्यांची पूजा करते ती मूल्यं व्यक्तिसापेक्ष नाहीत. अन्यथा लक्ष्मीचे पात्र उपरोध निर्माण करू शकले असते. तेंडुलकरांनो उपरोध हे त्यांचे बलस्थान असूनही-हा मोह टाळला आहे.

लक्ष्मीच्या या श्रद्धा नकळत स्वतःला अश्रद्ध म्हणणाऱ्या सखारामवर परिणाम करतात-त्याच्या इच्छेविरुद्ध सखाराम लक्ष्मीला पूर्णपणे पुसू टाकूच

शकत नाही. मध्यरात्री जेव्हा ती येते तेव्हा सखारामची पहिली प्रतिक्रिया क्रोधाची नाही. त्याला ते स्वप्न वाटते. तो सुन्न होतो पण चंपाची आठवण येताच त्याची वासना बळावते आणि तिला तो बाहेर घालवतो.

ती परत येते तेव्हा तो मुळातच वैतागलेला आहे. लक्ष्मीला पाहून तो पुरता उखडतो. ती त्याला देव मानते, त्याच्या मांडीवर मरणाच्या गोष्टी करते. लक्ष्मी त्याला गुंतवू पहाते आणि हेच त्याच्या बंडखोर वृत्तीला आव्हान आहे. तो तिला बेदम चोपतो. कोडगी, लोचट म्हणतो ज्या पारंपारिक मूल्यांना शेखी मारून लाथाडलं ती पारंपारिक मूल्य लक्ष्मीच्या रूपाने गळी पडताच तो पेटून उठतो.

चंपाच्या मध्यस्थीने ही प्रक्रिया थांबत नाही; आडवळणाने पुढे चालू रहाते. चंपा मध्यस्थी काय करते ? व्यवहारी दृष्टीने तिला मत्सर नाही पण स्वार्थ आहे. दया आहे पण संभाव्य परिणामांचे, धोक्याचे आकलन आहे चंपा सखारामात गुंतत नाही आणि त्यालाही गुंतविण्याची तिची इच्छा नाही. 'माझी मी. आहेत तर सगळी नाहीत तर कोन नाही मला. मला आहे ठावकी ? ' चंपा अश्रद्ध आहे पण loud-mouthed नाही. शिवाय 'उफड्याच्या शरीराची ' आहे. थोडक्यात सखारामला साजेशी आहे. पण सखारामपेक्षा ती कणखर आहे.

सखाराम चंपाला खुशीने मानतो ; लक्ष्मीबाबत मात्र त्याच्या मनात भीति आहे. ती इतकी की ऐन संभोगाच्या वेळी 'आत सैपाकघरात खुट् झालं की थंड पडतो ' तो. चंपा ही जाणीव स्पष्ट करून देते. ती आल्यापासून तू मर्द रायिला नाहीस. पुरता पावनेआठ केला तिनं तुला.' सखारामचा अहंकार ती डिवचले. जे हट्टाने पायदळी तुडविलं तेच अखेर गळी पडत आहे या जाणीवेने तो चवताळतो. 'मला माझ्या पद्धतीनंच जगायच आहे. तू न तुझा तो देव त्यात काय म्हणून ? ..... माझ्या घरात आला कशाला तो ? तुला भिकारडं बनवून, तुझ्या पदराखालून माझ्या घरात शिरला ! '

पारंपारिकता आणि बंडखोरी, श्रद्धा आणि अश्रद्धा पारमार्थिक दृष्टि आणि स्वकेंद्री वृत्ति यांचा हा संघर्ष देखणा आहे. त्यात उपरोध नाही,

ढोंग नाही, समर्थनाची हाव नाही. दोन्ही शक्ति तुल्यबळ आहेत. संघर्ष किंवा माघार हेच दोन पर्याय, हार नाहीच. आणि मग लक्ष्मीच्या अंगात एकदम 'जनावराचे बळ' येते. दाउद आणि चंपा यांच्या संबंधाची ती वाच्यता करते.

लक्ष्मीचा हा निर्णय केवळ मत्सरापोटी जन्माला आला काय? तसे वाटत नाही. तिला चंपाची चूक दिसेल तशीच सखारामचीही. पण 'इतकं होऊ दिलंच नसतं मी' हा तिला आत्मविश्वास आहे. घडणारं अधःपतन तिला सहन होत नाही म्हणून परत नेहमीप्रमाणे 'सीतारामावर' ती स्वतःचा भार टाकते चंपाचा तिला द्वेष नाही पण चंपाला ती समजू शकत नाही. चंपाच्या नवऱ्याला सुधारून चंपाचा संसार मार्गावर आणण्याचे श्रद्धाळू स्वप्न ती उराशी बाळगते. चंपाचा सडेतोडपणा तिचे मार्ग बंद करतो. अन् याही वेळी 'तिला मुळीच क्षमा करू नकोस' असं सिता-रामाला सांगून ती सोशिकतेच्या कवचात जाते.

श्रद्धा, रुढी, परंपरा, धर्म, कर्तव्य ही कवचे अनेक अडचणीत संरक्षण करतात हे खरे. त्यात वावगे काय हा प्रश्न वेगळा सामान्य माणसे जीवन-संघर्षाला भितात. त्यांना या कवचांचा खूप आधार मिळतो. एका अर्थाने ती प्रामाणिक असतात पण कुठेतरी, कधीतरी कोणा एकाच्या बाबतीत या सर्वांची तड, कसोटी लागते तो क्षण दुर्दैवी. कारण तो सामान्याला परत सामान्य ठरवतो. धारदार बुद्धीवादी, निरीश्वरवादी यांचेही असे कसोटीचे क्षण असतात. कसोटी आवरणे वापरणाऱ्या व्यक्तीची असते, आवरणांची नव्हे. सखाराम जेंव्हा लक्ष्मीला परत बाहेर हाकलतो तेंव्हा कसोटी लागते लक्ष्मीची. पाप-पुण्य, पूजा-अर्चा, व्रत-वैकल्य या सर्वातूनही शेवटी पराभव पत्करावा लागणार-स्वतःचा आणि या श्रद्धेचा-असे दिसताच लक्ष्मीचे सामान्यत्व उघड पडते मत्सराचे दर्शन उबग आणणारे असते, अन् ते बाह्य स्तरावरचे असते. सामान्य माणसाच्या सामान्यपणाचे दीनवाणे दर्शन हे अंतः स्तरावरचे असते अन् म्हणून दिङ्मूढ करणारे असते.

आणि लक्ष्मीच्या पाठोपाठ ढासळतो तो सखाराम. मी कशात गुंतत नाही, सर्व कारभार खुल्लम् खुल्ला हवा, कुणाचीं बांधिलकी नको असे म्हणणारा सखाराम हा सुद्धा एका विशिष्ट कवचात रहात असतो. चंपा-दादुदत्त्य संबंधाने त्याने चिडणे, चंपाला बाहेर हाकलणे येथपर्यन्त ठीक झाले असते तो सखारामच राहिला असता-आपल्या कवचात सुरक्षितपणे राहणारा. पण तसे घडत नाही. तो चंपाचा खून करतो-- सामान्य माणसाचे सामान्यत्व सिद्ध करणाऱ्या असूयेपोटी

लक्ष्मी आणि सखाराम यांच्यात फरक इतकाच की आवरणाबाहेर आलेली लक्ष्मी परत आवरणात जाते. या सर्व कृत्यांवर तत्वज्ञानाची लटकी पांघरुणे घालते " नाही तरी पापीच होती ती नरकात जाईल तुम्ही नाही जाणार माझं पुण्य आहे, भरपूर आहे...मी ईश्वरसाक्ष सांगेन त्याला सगळं ठाऊक आहे. मी चांगली आहे ते त्याला ठाऊक आहे. तो माझ्यामागं आहे. तो तुम्हांला पाप लावणार नाही. माझं पुण्य त्याला तुम्हाला द्यायला सांगेन मी...लग्नाच्या नवऱ्याला तिनं लाथाडलंन. तुमच्याशी खोटी वागली. तिचं कधीच बरं होणार नव्हतं. तुम्ही चांगले आहात देव तुम्हांला क्षमा करील. मी सांगेन. माझं ऐकतो तो. " यात ढोंग नाही, मखलाशी नाही. मागं म्हटल्याप्रमाणे यात उपरोधही नाही. कारण उपरोध हा बाह्यस्तरावरच रहातो. असलीच तर यात अंतस्थरावरील irony आहे. तेंडुलकर irony प्रभावीपणे वापरतात. ' सखाराम बाईंडर ' मधील त्यांची irony ची झेप अशी उत्तुंग आहे. लक्ष्मी कोपात जाते, सखाराम मात्र उघडा पडतो. सखारामचे हे उघडे पडणे म्हटले तर कशाचेच द्योतक नाही-अहेतुक आहे, म्हटले तर ती एक शोकांतिका आहे.

७ : घाशीराम कोतवाल

'घाशीराम कोतवाल' या नाटकावर आजपर्यन्त अनेकविध टीका झाली. सामाजिक दृष्टीकोनातून हे नाटक समाजपुरुषांचे चारित्र्यहनन करणारे नाटक आहे असे म्हटले गेले. राजकीय दृष्टीकोनातून एका विशिष्ट वर्गावर बुद्ध्या चिखलफेक करण्याचा यात प्रयत्न आहे असे म्हटले गेले. यात इतिहासाची बूज राखली गेली नाही असाही आरोप करण्यात आला. वाङ्मयीन दृष्टया परीक्षणात्मक आणि रसास्वादरुपी लेख त्यावर लिहिले गेले. मध्यमवर्गीयांना स्वतःचे यात दिसणारे चित्र सहन होत नाही असा या नाटकावरील आक्षेपकांचा उपहास झाला तर 'विकृत मनोवृत्तीचे नाटककार आणि तितक्याच विकृत मनोवृत्तीचे त्यांचे टीकाकार यांचा एक कंपूच आता उदयाला आला आहे' असे त्याला तितकेच मुकाट बसवणारे उत्तरही पुढे आले. नाटकाराने प्रस्तावनेत केलेली मखलाशी अशी:

"हे ऐतिहासिक नाटक नव्हे. ऐतिहासिक आधार असलेली ही एक अनैतिहासिक नृत्यसंगीतमय दंतकथा आहे. 'घाशीराम' हे विशिष्ट समाज-स्थितीची निर्मिती असतात, ही समाज-स्थिती आणि हे घाशीराम स्थळकाळातीत असतात."

आधार-मात्र इतिहासाची सर्व जबाबदारी लेखक जरी घेत असला तरी पेशवाई, नाना फडणीस, घाशीराम कोतवाल यांच्या इतिहासातील

बऱ्या-वाईट अव्वल अस्तित्वाविषयी मतप्रदर्शन करण्याचा लेखकाचा येथे हेतू नाही.

या दंतकथेमागील बोध-असलाच तर-वेगळा आहे.

हा या द्वंद्वातून सहीसलामत सुटण्याचा एक प्रयत्न आहे. नाटकाच्या समीक्षेत त्याचा गांभीर्याने विचार करण्याची जरुरी नाही. नाटकाचा प्रयोग १९७२ ला झाला. त्यानंतर त्यावर वादळ उठले. वरील निवेदन १९७३ च्या पहिल्या आवृत्तीत आले आहे. यालाही खूप अर्थ आहे. पण तोही समीक्षेच्या क्षेत्रात महत्त्वाचा नाही. मुख्य म्हणजे नाटक, कादंबरी, कविता किंवा कुठलीही ललित कलाकृति एकदा वाचक-प्रेक्षकांसमोर आल्यावर लेखकाचा त्यावरचा अधिकार संपतो. तिचे मूल्यमापन करतांना लेखकाच्या मागाहून केलेल्या भाष्याचा विचार करण्याचे काहीएक कारण नसते. लेखकाच्या व्यक्तिगत जीवनाची माहिती त्याच्या कलाकृतीच्या रसास्वादात कधीकधी उपयुक्त ठरते. पण ती आवश्यक ठरते असे नव्हे; आणि तिचा उपयोग मर्यादित आणि पुष्टचर्थ असाच असतो. लेखकाने स्वतःच्या कलाकृतीबाबत केलेले निवेदन हे फार तर एक समीक्षा होऊ शकते. पण त्या कलाकृतीचा विचार करतांना त्याचा विचार करणे आवश्यक नसते कारण ते त्या कलाकृतीचा भाग नसते.

'घाशीराम कोतवाल' मधील नाना फडणीसाची व्यक्तिरेखा तशी गौणच आणि म्हणूनच कदाचित् न फुलणारी अशी आहे. या व्यक्तिरेखेला विविध पैलू नाहीत. तिच्या चित्रणात खोली नाही; उलट एक प्रकारचा ठोकळेबाजपणा आहे. नाना स्त्रीलंपट आहे भेकड आहे; बराचसा धूर्त आहे आणि ढोंगीही. पुनरुक्ती आणि अतिशयोक्ती यामुळे हे गुण बटबटीतपणे मांडले गेले आहेत. कीर्तन चालू असता नाना स्त्रीवर्गाकडे बारकाईने पहातो. पुढे ललितागौरी एकांतात सापडताच नाना लघळपणे बोलतो. ती समोरच्या गणपतीची भीती वाटते असे म्हणताच नाना म्हणतो:

> तो मंगलमूर्ती ? सर्वमंगल गणाधीश ? सुखकर्ता ? अगो त्यास दोन बायका. एक या मांडीवर, दुसरी त्या मांडीवर. तू बसलीस आमच्या या मांडीवर, तर तो म्हणणार नाही काही त्यावर.

पुढे ललितागौरी हातची निसटून गेल्यावर मात्र नानाने घाशीराम-समोर, त्याला नोकर समजून प्रकट केलेली कामातुरता ही नुसती बटबटीत नाही तर नाना–नोकर यांचे तत्कालीन सामाजिक संबंध लक्षात घेता असंभवनीय वाटते. नाना त्याला म्हणतो.

' यानंतर ' ती ' मिळाली नाही तर काहीच सलामत रहाणार नाही. संपली मिजास. ती मिळाली तर हा नवकोट नाना हिंदुस्थान जिंकेल, तुला सांगतो. काय छाती. नुसत्या उमललेल्या कळचा की रे...अशा कुस्कराव्यात.'

नोकर जर नानाचा खास मित्र असता तर शेवटचे वाक्य एकवेळ शक्य होते. शिवाय ललितागौरीची प्राप्ती आणि हिंदुस्थान जिंकण्याचा संबंधच काय की जो नोकराच्याही चटकन् लक्षात यावा ?

या बटबटीतपणामुळे एरवी धारदार उपरोधाचे ठरावेत असे अनेक क्षण तेंडुलकरांच्या हातून सुटले आहेत. 'घाशीराम कोतवाल'ची नृत्य-संगीतमय मूस लक्षात घेता संवादात फार वारकावे आणणे शक्य नव्हते असे जरी मानले तरी नानाची कामुकता मूक-दृश्यातून उपरोधाने सूचित करता आली असती. बामण बावन्नखणीत रमल्यावर बामणीस एकांतवास घडला असे सूत्रधाराने म्हटल्यावर शिदेशाही पगडीतील एक सरदार तिच्या दारावर टकटक करतो आणि ती त्याला आत घेते असे एक दृश्य दाखविले आहे. या मूक-दृश्याचा जेवढा परिणाम होतो तेवढा नानाच्या शब्दबंबाळ प्रणय-चेष्टांचा होत नाही

ललितागौरीच्या मृत्यूनंतर नानाने घाशीरामला केलेला उपदेश हे उपरोधाचे चांगले स्थळ होते :

नाना – अरे काय सारखा नानासाब नानासाब करतोस ? झाले गेले जाऊ या विसरून, गंगेत गेले मिसळून, गतं न शोच्यम्, वेदच म्हणाले आहेत. अखेर आपण तरी कुठे राहणार आहोत बाबा...हा देह म्हणजे माती आहे माती, नाही शाश्वती, जो आला तो जाणार शेवटी, उरणार राख चार चिमटी–

घाशीराम – लेकिन–मेरी बेटी–

नाना – ती होती हादेखील भ्रम. ही माया. जळणार ही काया. गौरी नाही ही सुद्धा माया. मरणसुद्धा मिथ्या आहे. घाशा, जीवन पण मिथ्या आहे. कोणी नाही कोणाचे. (अंक २)

यात एरवी खूप उपरोध जाणवला असता. एका अर्थाने सैतानाने बायबल उद्धृत करण्यासारखेच ते होते. पण संपूर्ण नाटकभर नानाची व्यक्तिरेखा ही केवळ एक व्यंगचित्र म्हणूनच उभी राहिली आहे. त्यामुळे नानाच्या सर्वच बोलण्याला एक प्रकारचा कृत्रिमपणा आला आहे. संयमाने जर चित्रित केला असता तर नानाच्या व्यक्तिरेखेतला सैतानीपणा प्रभावीपणे जाणवला असता; नाटककाराच्या अतिरेकीपणाने तो दुबळा झाला आहे. घाशीरामची व्यक्तिरेखा विकसित होते पण त्यातील काही टप्पे हे बुचकळ्यात पाडणारे आहेत. घाशीराम हा कनौजी ब्राह्मण. नशीब काढण्यास पुण्यास आलेला. गुलाबी या नाचणारीणीकडे नाच्या आणि घरगडी म्हणून राहिलेला. पण हुषार. गुलाबीकडे नाचताना नानाचा पाय मुरगळतो. घाशीराम स्वतःच्या पाठीवर तो टेकवतो, नाना खूप होतो आणि या पहिल्याच भेटीत घाशीरामला गळ्यातील हाराचे बक्षीस मिळते, गुलाबी त्याच्याकडून तो हिसकावून घेते. नोकरांकरवी त्याला मारहाण करून रस्त्यावर फेकते. घाशीरामचा हा पहिला मानभंग. नंतर दक्षिणेसाठी एका बाजूस दीनपणे उभा असता त्याच्यावर चोरीचा खोटा आळ घालण्यात येतो. बेदम मारहाण होऊन त्याला कोठडीत ठेवले जाते. त्याची आणि त्याच्या मुलीची –ललितागौरीची ताटातूट होते पुण्यात झालेला हा दुसरा मानभंग. घाशीराम यामुळे डिवचला जातो आणि तो सूडाची प्रतिज्ञा करतो.

'अब हूं मैं शैतान ! अंदरसे शैतान और बाहरसे सुव्वर जो-मुझे बनाया है तुम लोगोने. सुव्वरके माफिक आऊंगा, और शैतान होके रहूंगा. मेरे साथ सबको सुव्वर बनाऊंगा. इस पुणेको सुव्वरोंका राज बनाऊंगा ! तबही मेरा नाम घाशीराम और मेरे बापका नाम सावळदास सार्थ होगा, हां !

(अंक १)

नानाची कामुकता लक्षात घेऊन घाशीराम स्वतःच्या मुलीलाच त्याचे भक्ष्य

बनवतो. तिचा वापर करून नानावर हुकमत गाजविण्याचा त्याचा बेत असतो. गणपती कीर्तनात नानाच्या नजरेस ती पडते आणि स्त्रीलंपट नाना तिच्या प्राप्तीचा ध्यास धरतो. घाशीरामला हवे ते घडते. मनातून त्याच्या मुलीविषयीच्या नानाच्या आसक्तीची त्याला चीड असते पण त्याचे उद्दिष्ट गाठण्यासाठी तो ते सहन करतो :

घाशीराम – मंडळी,ही माझी लाडकी बेटी ललितागौरी मी त्या कोल्हट्याच्या दाढेमधी कशी दिली आहे बघा ! बघा हा बाप बघा आपली पोटची पोर धंद्याला लावणारा हा बाप बघा ! बघा, माझ्या मासूम पोरीची कशी धंदेवाली होते आहे बघा ! तो जून बाजंड थेरडा बघा तिची जवानी कशी काकडीसारखी फाडून खातो आहे बघा...माझ्यावर थुंका...माझ्यावर दगड हाणा... बघा, बघा...लेकिन मै छोडूंगा नही, इस पुणेको सुव्वरोंका राजही बनाऊंगा...हां... (अंक १)

लोकनिंदेचे निमित्त करून तो नानाच्या ऐन बारसापूर्तीच्या क्षणी ललिता-गौरीला दूर नेण्याची धमकी नानाला देतो.शेवटी पुण्याच्या कोतवालकीच्या मोबदल्यात तो स्वतःची मुलगी नानाला अर्पण करतो. येथे पहिला अंक संपतो.

कोतवाल झालेला घाशीराम आता पुण्या या ब्राह्मणांना जरब बसवू लागतो. ' समस्त पुण्यनगरी हवालदील होते. ' क्षुल्लक अपराधाला अघोरी शिक्षा करतो. तो ' मातवतो, उतवतो, उधाणतो. ' कामातुर नाना त्याकडे जाणीव पूर्वक दुर्लक्ष करतो. स्वतःवर आलेल्या दक्षिणाचोरीच्या आरोपासारखा आरोप घाशीराम एका ब्राह्मणावर करतो. त्याला करवेच दिव्य करायला लावून त्याचे हालहाल करतो. धर्ममार्तंडांच्या समजुतीच्या आश्रयाने एखाद्या समाजाची अशी कर थट्टा करण्याच्या घाशीरामच्या राक्षसी प्रवृत्तीचे दिव्य प्रकरण हे उत्तम उदाहरण आहे. नाटकाचा द्वितीय अंक येथे एकदम शांतवलयासारखा होतो पण तो तात्पुरतेच. पुन्हा नाटक विडंबनाच्या मार्गावर येते.

ललितागौरीचे व्यवस्थित लग्न लावून लोकांची थोवाडे बंद करण्याचा बेत घाशीराम रचतो. तिचा साधन म्हणून केलेला वापर त्याला आता थांबवायचा असतो. कारण जे मिळवायचे होते ते त्याला मिळालेले असते :

' कोतवाली हासिल केली, पुण्याची नियत सुधारली. इथली सगळी बेशिस्त उद्दाम ब्राह्मण जमात कशी मऊसूत आणली. ह्या घाशीरामाकडे आज वर डोळ्याने नजर टाकण्याची कोणाची हिंमत उरली नाही. आता एकदा माझी लाडकी बेटी—माझ्या जिवाचा तुकडा—ललितागौरी हिच्याकरता एखादा साजेसा नवरा शोधून तिचे एकदा लगीन लावून दिले की सगळे मनाजोगते झाले. ऐसा थाट उडवतो लग्नाचा की माझ्या बेटीबद्दल वाकडा शब्द उच्चारण्याला कुणाची जीभच उचलू नये. ' (अंक २)

घाशीराम ललितागौरीच्या शोधार्थ नानाकडे येतो तो नाना सातव्या लग्नाचे तयारीत. संतप्त घाशीरामाचा अवतार पाहून नाना गळाठतो; ललितागौरी चंद्रा सुईणीकडे गेल्याचे त्याला सांगतो. घाशीरामच्या हाती लागते ते कन्येचे प्रेत. दुःख आणि राग याने तो बेभान होतो. अल्पकाळ का होईना याला कारण आपण हे त्याला जाणवते. पण लगेच नानावर सूड घेण्याची तो प्रतिज्ञा करतो. नाना तेथे येतो. मानभावीपणे त्याचे सान्त्वन करतो. ' घाशीराम आधीन झालेल्या श्वापदासारखा होतो ' आणि शेवटी बधीरपणे जातो. घाशीराम अधिक हिंस्र बनतो. त्याला ' माणसाच्या रक्ताची चटक लागते. ' फळे खाल्ल्याच्या निमित्तावरून तो काही दाक्षिणात्य ब्राह्मणांना कोठडीत डांबतो. त्यातले काही गुदमरून मरतात. ही बातमी पेशव्यांना कळते. नाना अस्वस्थ होतो पुण्याचे ब्राह्मण संतापतात. नाना त्याचा फायदा घेऊन त्यांच्याकरवी घाशीरामचा वध करवतात, ' काट्याने काटा काढतात. ' वधाची शिक्षा घाशीराम बेडरपणे झेलतो—स्वतःच्या बेटीच्या खुनाचे प्रायश्चित्त म्हणून. प्रश्न असा की घाशीरामचा नेमका राग कोणावर आणि का ? तो पुण्याच्या ब्राह्मणांवर पेटला आहे याला कारण ? दक्षिणा-चोरीचा त्यावर पूर्वी आलेला आळ. ' नटसम्राट ' मधील आप्पांच्या अपमानाचे कारण जसे

ढिसूळ आहे तसेच घाशीरामच्या अपमानाचे. त्यामुळे तेथून पुढे फुलवलेले सूडाचे निखारे काहीसे आत्यंतिक वाटतात. घाशीरामची ओरड,त्याचा सूड हा झालेल्या अपमानाच्या कितीतरी पटींनी अधिक आहे.

दुसरे एक न सुटणारे कोडे म्हणजे नानाच्या मानभावीपणाच्या उपदेशामुळे घाशीरामने घेतलेले नमते. यापूर्वीही नानाच्या त्याच्या मुलीविषयीच्या वासनेची त्याला चीड असल्याचे स्पष्ट झाले आहे. पण तेथे त्याचे अंतिम साध्य–पुण्याची कोतवाली आणि त्यानुयोगे मिळणारी सत्ता–हाती येईपर्यंत त्याला ते निमूटपणे सहन करणे भाग आहे. पण ललितागौरीच्या मृत्यूनंतर वस्तुतः त्याला आणखी काय मिळवायचे होते ? अधिकाराचा पुरेपूर फायदा उठवून ब्राह्मणांवर त्याने सूड उगवलाच होता. केवळ सत्तेच्याच लोभाने– मिळवलेली सत्ता अबाधित रहाण्यासाठी घाशीराम नमते घेतो असे दिसते. म्हणजे घाशीरामच्या रागाचे आकांडतांडव आणि मुलीच्या मृत्यूनंतरही त्याने नानाशी ठेवलेले इमान या दोन गोष्टींचे कारण एकच दिसते : त्याची सूडभावना. नाटकाच्या शेवटी शेवटी तर हा केवळ सूडासाठी सूड आहे असे जाणवते. तो तसा असण्यासही हरकत नाही. हेतुहीन क्रौर्यात आनंद मानणारी रिचर्ड द थर्ड सारखी अविस्मरणीय व्यक्तिरेखा शेक्सपिअरने निर्माण केली. घाशीरामच्या बाबतीत ती शक्यता होती. पण ती फसली. याची कारणे दोन : एक, तेंडुलकर घाशीरामच्या सूडबुद्धीचे समर्थन करू पहातात– त्याच्याबाबत सहानुभूती निर्माण करून. शेक्सपिअरच्या नाटकात असे समर्थन नाही; अशी सहानुभूती नाही, पण व्यक्तिचित्रणाच्या बारकाव्यातून रिचर्ड द थर्ड हा आपल्याच पायावर ठिकणखरपणे उभा रहातो. तेंडुलकरांना व्यक्तिचित्रणाचे हे आव्हान पेलवले नाही.

दुसरे असे की घाशीरामच्या व्यक्तिरेखेत ढोबळपणा आला आहे. नाटककाराची उसनी टेकणे मग त्याला मिळाली आहेत. दाक्षिणात्य ब्राह्मणांच्या हत्येसंबंधीची घाशीरामवरील जबाबदारी टाळण्यासाठी नाटककाराने केलेली ही मखलाशी पहा :

सूत्रधार – ...गुन्हेगार ब्राह्मणांस पकडले घाशीरामने पण कोठडीत काही त्याने भरले नव्हते. पण––

इतर :- घटका भरली, सही फिरली... (अंक २)

घाशीरामाच्या मनाच्या द्विधा अवस्थेचे प्रयोजनही ही सहानुभूती उत्पन्न करणे असेच असावे. संपूर्ण नाटकभर घाशीरामाला नानाविषयी तिटकारा असल्याचे दिसते. कारण त्याच्या 'मामूम पोरीची धंदेवाली होते आहे' तो नानामुळे आणि तरीही तो हात चोळत बसतो याचे कारण त्याची सूडाची भूक, पण मग हे कारण लटके पडते. घाशीरामला कोतवालकी मिळाल्यावर. आणि घाशीरामाचे तथाकथित पितृप्रेम उघडे पडते ललितागौरीच्या मृत्यूनंतरही त्याने दाखविलेल्या नेभळटपणाने. घाशीरामविषयी अनुकंपा निर्माण करण्याचा मग निसरा प्रयत्न त्याच्याअखेरच्या वक्तव्याचा. तो गुन्हूची सजा भोगतो ती मुलीच्या खुनाचे प्रायचित्त म्हणून.

'घाशीराम सावळदास ! घाशीराम सावळदास ! तुमच्या छाताडावर नाचलो, पण माझ्या पोटच्या बेटीची कवळी जिंदगी कुस्करली. मी गुन्हेगार आहे माझ्या बेटीच्या खुनाबद्दल. मारा मला ! आणखी मारा ! पिटा ! माझे हात पाय तोडा ! माझे शिर फोडा ! या पुढे या, या... या ..'

घाशीरामच्या उदात्तीकरणाचा हा प्रयत्न फार सामान्य आहे.

एकीकडे 'विशिष्ट समाज-स्थितीची निर्मिती असणारा', 'स्थलकालातीत' असणारा घाशीराम निर्माण करायचा आणि दुसरीकडे घाशीरामची कथा ही एक व्यक्तिकथा करायची अशा दुहेरी प्रयत्नातून हे नाटक उतरते ते एक ढोबळ व्यक्तिकथा म्हणूनच. त्याला ढोबळपणा येतो पहिल्या प्रयत्नाने आणि पहिला प्रयत्न फसतो तो त्याचे अवधान सुटल्याने.

एखादी व्यक्ति जेव्हा अपमानित होते, समाजाशी जुळवून घेऊ शकत नाही तेव्हा समाजाविरुद्ध तिच्या मनात संघर्ष निर्माण होतो. ती त्या समाजात मिसळू शकत नाही. तिचे सांस्कृतिकरण थांबते. परिणामतःअशा व्यक्तीच्या मनात एक असुरक्षिततेची भावना निर्माण होते. यातूनच मग आपली इच्छा दुसऱ्यावर कोणत्याही मार्गाने लादण्याची इच्छा होते. असुरक्षिततेच्या भावनेने येणाऱ्या भीतीची ती एक प्रकारची भरपाई असते, जुलूमशाही निर्माण होतात ते यामधून. इतिहास म्हणजे अशा बलवान लोकांची कामगिरी होय असा एक दृष्टिकोन आहे. हा दृष्टिकोन सदोष असला तरी

संपूर्ण भ्रामक नाही. तेंडूलकर जेंव्हा घाशीराम हा 'विशिष्ट समाज-स्थितीची निर्मिती' आहे असे म्हणतात तेव्हा त्यामागे हा दृष्टिकोन स्वीकारलेला असतो पण मग घाशीरामची निर्मिती त्याप्रमाणे झाली आहे का हे तपासावे लागते. घाशीराम अपमानित होतो हे खरे. पण पुण्याच्या ब्राह्मणी संस्कृतीशी त्याला जमवून घेता येत नाही असे नाटकात कुठेही जाणवत नाही. केवळ एका चोरीच्या आळाने व्यक्ति ३ वंश समाजाशी वैर पत्करेल असे वाटत नाही मुख्य म्हणजे घाशीरामला चीड आहे ती ब्राह्मणी संस्कृतीची. ती तशी का आणि कशी निर्माण झाली, त्याच्या असुरक्षिततेच्या भावनेपोटी तो जुलूमशहा कसा बनला याचे चित्रण नाटकात व्हावयास हवे होते. पण नाटककाराचा मुख्य रोख नानाची टर उडविण्याचा असल्याने हे सर्व बाजूलाच राहिलेले दिसते.

नानाचे व्यक्तिचित्रण अजून भडक आणि एकांगी न करताही नाटककाराला अपेक्षित परिणाम साधता आला असता. विडंबनाऐवजी (mockery) नाट्योपहासाने (dramatic irony) हे साध्य करता आले असते. एरवी नाट्योपहासाचा प्रभावीपणे वापर करणाऱ्या तेंडुलकरांना ते सहज पेलले असते. पण यासाठी समतोल दृष्टि आवश्यक असते आणि तिचा कदाचित् अभाव असावा.

नानाचे ऐतिहासिकत्व टिकवले असते तर कदाचित् 'घाशीराम कोतवाल' हे वेगळ्या पद्धतीचे नाटक झाले असते असे वाटते. त्यातील विडंबन, उपरोध हे सग नाहीसे झाले असते हे खरे. पण घाशीरामची निर्मिती ही नानाची Tragic Error दाखविता आली असती. तिची बीजे नानाच्या बालपणातच होती असे दाखविता आले असते. या निर्मितीचे भयानक परिणाम ही नानाच्या–तो एरवी ज्यासाठी प्रसिद्ध ससजला जातो त्या–अकलहुशारीची शोकांतिका (tragedy) ठरली असती.

नाटक वाचतानाच्या पेक्षा नाटकाचा प्रयोग पहाताना ही tragic elements नाटकात सुप्तावस्थेत असल्याचे सतत जाणवते. अर्थात् नाटककाराने काय करावयास हवे होते हे सांगण्याचे काम समीक्षेचे नव्हे हेही मान्य करावे लागेल.

८ : तेंडुलकरांच्या एकांकिका

'रात्र आणि इतर एकांकिका' (१९५७) आणि 'अजगर आणि गंधर्व' (१९६६) 'भेकड आणि इतर एकांकिका' (१९६९) यातील काही एकांकिकांचा साकल्याने विचार करण्याचा हा यत्न.

तेंडुलकरांच्या संभाषण–लेखनाची वैशिष्टये यातही दिसतात. 'रात्र' ही एकांकिका श्रुतिका म्हणूनच जास्त प्रभावी वाटावी. 'अजगर आणि गंधर्व' हीहि अशीच चर्चात्मक आहे. एरवी नाटकाच्या दृश्य परिणामाचा उपयोग करून घेणारे तेंडुलकर या दोन एकांकिकांच्या बाबतीत विषयाकडेच जास्त लक्ष देताना दिसतात.

परिणामाच्या दृष्टीने 'रात्र' चा शेवट हा पारंपारिक लघुकथेच्या धाटणीचा वाटतो. तीच गोष्ट 'भेकड' आणि, 'स्वगत' यांची. 'बळी' मधें उत्कंठा वाढविण्याचे लघुकथेचेंच तंत्र वापरले आहे. पण शेवटी ही एकांकिका सपाट होते ती धड ना रहस्यमय धड ना मनोव्यापारांवर आधारित अशी काहीशा अर्धवट अवस्थेतच संपविली जाते. कमळाबाई याच खुनी असणे आणि त्याचे कारणही अगदी स्पष्ट असणे या दोन गोष्टी उत्पन्न केलेल्या सर्व उत्कंठेला तडा देतात. 'अजगर आणि गंधर्व' प्रयत्नाच्या दृष्टीने अधिक बरी. घटना, उकल यापेक्षा विषयाच्या गाभ्याला स्पर्श करणारी, पण एकांकिका म्हणून बेताचीच. यातील शेठ हा सखारामशी नाते सांगणारा म्हणजे

या एकांकिकेत तेंडुलकर पुढे नाटकांत ज्या गोष्टीत रमतात, यशस्वी होतात त्याची बीजे सापडतात

एकांकिका आणि त्यांचा विषय या दृष्टीने विचार केल्यास एक गोष्ट प्रामुख्याने जाणवते: तेंडुलकर जीवनाच्या एखाद्या भागाचे एक खरे प्रामाणिक चित्र उभे करतात. 'बळी' आणि 'रात्र'चा अपवाद सोडल्यास घटनांकडे त्यांचे लक्ष नसते. घटना-संघर्ष-अनपेक्षित वळण-उकल या मळलेल्या मार्गाने त्यांची एकांकिका वाटचाल करत नाही. बऱ्याचवेळा अपयशाचा उघड धोका पत्करूनही ते हे करतात. त्यामुळेच 'गिधाडे' आणि 'घाशीराम कोतवाल' यांत तंत्रामागे धावणारे तेंडुलकर हे मूळचे तेंडुलकर नव्हेत. मूळचा हा नाटककार विषयाशी इमान राखणारा-किंवा खरें म्हणजे विषयानेच झपाटलेला. 'गोष्ट' 'मादी' ते 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' आणि 'सखाराम बाइंडर' ही अशी एक साखळी.

'गोष्ट' चा विषय स्वप्नरंजन आणि वास्तव यातून पिळवटून निघणारे मन हाच होय. उत्तरा या सामान्य मुलीचें स्वप्न आहे परीकथेतला सुंदर राजकुमार भेटेल हे. जगन्नाथ हा या अपेक्षा पूर्ण करू न शकणारा एक सामान्य कारकून. उत्तरा त्याला घडवू पहाते. पण शेवटी स्वतःच्या तडजोडीची तिला चीड येते. प्रत्यक्षांत साकार न होणाऱ्या स्वप्नाचें दुःख उरी बाळगत ती परत पूर्वीप्रमाणेच कुढत रहाण्याचें पसंत करते सामान्य स्त्रीच्या स्वप्नांचे, त्यांच्या मर्यादांचे, त्या मर्यादित शौर्याचे, आणि त्या मर्यादित शौर्यातही जिवंत रहाणाऱ्या अस्मितेचें हे दर्शन हृद्य आहे. उत्तरा ही कुठेतरी 'अशी पाखरे येती' मधील यमूशी नाते सांगते. यमू तडजोड स्वीकारते पण स्वप्न विसरत नाही; उत्तरा तडजोड नाकारते.

'काळोख' मधील यमुना ही अशीच प्रेमात अपयशी झालेली. अपयश पचवण्याची धडपड करणारी. ती साधते असे वाटते तोच राजीव परत येतो. जुने स्वप्न पालवते. पण यमुना दृष्टिहीन आहे असे कळताच तो निघून जातो, यमुनेच्या जखमेवरची खपली काढून.

'चार दिवस' मधील शकू ही एक कारकून. संसाराची आसक्ति असणारी. तिची नोकरी सुटते. स्वप्नं धुळीला मिळतात. ऑफिसात ती परत येते ते

या भ्रमिष्ट अवस्थेत. 'बिचारे आप्पा बंड करतात' मधील आप्पा हा मध्यमवर्गीय कारकून. घरदार असणारा. एका निराश्रित स्त्रीस आधार देण्याचा ते यत्न करतात. तिच्या प्रेमात पडणे यातच स्वतःचेबंड समजतात. घरची माणसें विरोध करत नाहीत. आप्पांचे बंड मोडून पडते तें त्यांच्याच दुबळेपणाने.

मध्यमवर्गाचे फार सुंदर चित्र तेंडुलकरांच्या या एकांकिकांत दिसते. 'गोष्ट' मधील उत्तरा, 'ओळख' मधील ती, 'चार दिवस' मधील शकू या नोकरी करणाऱ्या प्रौढ कुमारिका त्यांची सुखदुःखं ही एकाच प्रकारची. 'चार दिवस' मधील इतर कारकून हे तर मध्यमवर्गाच्या सावध, भित्र्या, केविलवाण्या बंडखोर वृत्तीचे दर्शन घडवितात. यात उपरोध खूप आहे. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मधील उपरोध हा असा वाढत-घडत आलेला. 'शेजारचा नाडकर्णी' मधील चाळकऱ्यांच्या 'चिकित्सक' वृत्तीचें विडंबन हाही याचाच नमुना. 'समोरचा नाडकर्णी' मधील बांदिवडेकर, त्याची बायको, घरातले दृश्य, 'बिचारे अप्पा बंड करतात' मधील अप्पा, यमुना, नलू, त्यांच्या घरातील वातावरण, चर्चा-विषय (भाजी, कोशिंबीर, वाम, सौंदर्यप्रसाधने, इंग्रजी सिनेमा इत्यादि) 'खलित्यांची लढाई (दुसरी)' मधील दोघे मित्र, त्यांचे संसार, त्यांच्या बायकांची वागण्याची रीत हे सर्व कनिष्ठ मध्यमवर्गाचे यथार्थ दर्शन घडवतात.

पण या सर्व एकांकिकांची एक मर्यादा आहे. त्या फक्त चित्रण करतात-छायाचित्रण. एका अर्थाने हा वास्तववाद आहे. नाटककाराने नेहमीच काही सांगायला हवे असा आग्रहही धरणे अन्यायाचे होईल. पण कलावंताने कितीही अलिप्तपणा धरला तरी कलाकृतीच्या रचनेतून, आविष्कारातून, आणि तो करीत असलेल्या निवडीतून त्या कलाकृतीचा स्वतंत्र अर्थ व्यक्त होत असतो. उघडपणे प्रचार किंवा संदेश देण्यासाठी निर्माण केलेली कलाकृति ही हिणकस असली तरी प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृती स्वतःचे असे काही सांगते. Stream of conscionsness किंवा Surrealism यांच्या पथातील कलाकृतीही याला अपवाद नाहीत.

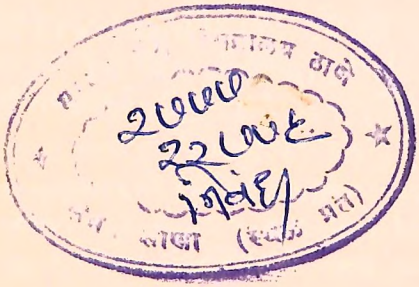
या अर्थाने तेंडुलकरांच्या अनेक एकांकिका कमजोर आहेत. 'काळोख' आणि 'ओळख' 'शेजारचा नाडकर्णी' 'खलित्यांची लढाई' या एकांकिका मनावर ठसत नाहीत ते याचमुळे. त्यामानाने 'मादी' अपवादात्मक वाटते. ती आशयघन आहे. 'सत्र' आणि 'अजगर आणि गंधर्व' यांचा चर्चा-दोष तिच्यातही आहे पण तीत अभिनयाला खूप वाव आहे. 'मादी' मधील 'ती' ला प्रेम हवे पण व्यावहारिक यशाचे-पैसा, कीर्ती, प्रतिष्ठा-स्वप्न साकार व्हावयास हवे. तिचा 'तो' लौकिक यशाला पारखा झालेला, म्हणून ती त्याला सोडते. पण तरीही प्रेम स्वस्थ बसू देत नाही. मात्र ज्याक्षणी मधूचे प्रेमच आपणावर नाही याची तिला कटु जाणीव होते त्याक्षणी तिच्यातील 'मादी' जागी होते ती ताठ उभी रहाते. छाती पुढे, मान ताठ, मुद्रेवर कणखर निर्विकारपणा' 'मादी' तील ही 'ती', तिच्या हालचालीतून व्यक्त होणारी तिची वृत्ति, नाटककाराने अभिनयाबाबत दिलेल्या सूचना या सर्व गोष्टी 'सखाराम बाइंडर' मधील लक्ष्मी आणि चंपा यांच्या व्यक्तिरेखा रेखाटणाऱ्या नाटककाराची पूर्वतयारी दाखवून देतात. 'भेकड' मधील निर्मलेच्या मनातील संघर्ष असाच पकड घेणारा आहे.

तेंडुलकरांनी तंत्रविषयक काही प्रयोग केलेले दिसतात. खलित्यांची लढाई (दुसरी)' याला विषय नाही; आशय बेताचाच पण तंत्र नवे आहे. रंगभूमीवर एक चौकट ठेवून दोन खोल्या दाखवणे, विवेचनाच्या ओघात पात्रांचे संवाद आणणे (हेच तंत्र पुढे 'अशी पाखरे येती' मध्ये प्रभावीपणे वापरले आहे) एका व्यक्तीने इतर व्यक्तींचे संवाद म्हणणे इत्यादी गोष्टीत नवेपणा आहे. कदाचित्‌ त्याकाळात याच गुणावर ही एकांकिका गाजली असेल.

नाटकाचा बाह्यमयीन चिकित्सा करताना नाट्यसहित इतकीच नाटकाच्या दृश्य परिणामाची चर्चा करणे आवश्यक वाटते यनीड शॉ यांची काही नाटके ही केवळ वाचण्यासाठीच आहेत. आधुनिक अमेरिकन नाटकातही 'खूर्चीत बसून वाचण्याची नाटके' हा प्रकार आहे. याउलट केवळ दृश्य परिणामांचा विचार करून त्याप्रमाणात नाटके लेखणारे नाटक-

कारही असतात. अशा नाटकाविषयी ओरड करताना समीक्षक नाटक ही कला राहिली नसून एक तंत्रविद्या ठरत आहे असे म्हणतात. त्यांची ओरड अस्थानी नाही. मात्र खरे नाटक या दोहोंच्या मधे कुठेतरी असते. तेंडुलकरांच्या एकांकिकेत ' रात्र ' ही ' श्रवणीय' आहे. हे एक टोक. उलट ' बेबी ' यात संवादच नाहीत. आहे ते स्वगत. शब्दांना फारसे महत्व नाही. कारण यातील ' बेबी ' ही जरी मध्यवर्ती व्यक्तिरेखा असली तरी ती ' येस्...नो...' या पलीकडे काही बोलतच नाही. भोवतालचे तरुण जोडपे तर नुसते खुदखुदते अन् निघून जाते. म्हातारा खातो, खाकरतो अन् निघून जातो. हे दुसरे टोक–' गिधाडे ' मधेही दृश्य परिणामावर भर जास्त ' श्रीमंत ' जास्त बडबड करणारे. नाही म्हणायला एक गोष्ट स्पष्ट आहे काहीतरी धक्का देणारे उभे करण्याचा छंद हा तेंडुलकरांना पुढे जडलेला दिसतो. एकांकिकेत त्याचा वास नाही.

उलट व्यक्तिनिष्ठ लेखन एकांकिकेत नीट उतरत नाही–कदाचित एकांकिकेच्या घाटामुळे. ही उणीव नाटकात रहात नाही. म्हणून बेणारे, सखाराम,लक्ष्मी ही लक्षात रहातात. तेंडुलकरांच्या या प्रकृतीचा विचार केला तर एकांकिका सोडून ते नाटकाकडे वळले हे बरेच झाले. लघुकथेकडून कादंबरीकडे जाऊन फसणाऱ्या लेखकाचे दुर्भाग्य त्यामुळेच त्यांना आले नाही.



९ : तेंडुलकरांची नाटके : कालानुक्रम

नाटकाचे नाव	पहिला प्रयोग	प्रकाशन
१) गृहस्थ		अप्रकाशित
२) श्रीमंत	१२-१२-१९५५	२९-१२-१९५५
३) माणूस नावाचे बेट	२८-१०-१९५६	आक्टो. १९५६
४) मधल्या भिंती	४-११-१९५८	१९२८
५) चिमणीचं घर होतं मेणाचं	२७-१२-१९५९	जाने. १९६०
६) मी जिंकलो ! मी हरलो !	२०-१०-१९६३	२८-१०-१९६३
७) कावळ्यांची शाळा		
८) फुटपायरीचा सम्राट		
९) एक हट्टी मुलगी		
१०) शांतता ? कोर्ट चालू आहे	२०-१२-१९६७	१९६८
११) गिधाडे	२९-५-१९७०	२९-७-१९७१
१२) अशी पाखरे येती	२६-११-१९७०	डिसे. १९७०
१३) झाला अनंत हनुमंत		
१४) सखाराम बाइंडर	१०-३-१९७२	६-४-१९७२
१५) घरटे आमुचे छान	२८-१०-१९७२	२६-१-१९७३
१६) घाशीराम कोतवाल	१६-१२-१९७२	जाने. १९७३
१७) दंबद्वीपचा मुकाबला		
१८) भल्याकाका		
१९) भाऊ मुरारराव		
२०) बेबी		२५-१२-१९७५
२१) पाहिजे जातीचे	१२-११-१९७६	२१-४-१९७७

संदर्भ

मराठी :

१) धोंगडे अश्विनी र. १९७६. घाशीराम कोतवाल नाटकातील कोरसचे स्वरुप; महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका. अंक १९५–९६ पुणे.

२) धोंगडे रमेश वामन. १९७२. न पचलेले नाटक; महाराष्ट्र–साहित्य–पत्रिका. अंक १८०. पुणे.

३) पाध्ये प्रभाकर. १९७५. केसरी ५–१२–१९७५. पुणे.

४) पाटणकर रा. भा. १९६९ आलोचना जाने. १९६९. मुंबई.

English

1] Bedekar D. K. Kelkar A. R. 1977. Marathi Literature (1870-1970) in Maharashtra–A Profile, Khandekar Felicitation Volume. Kolhapur.

2] Dhongde R. V. 1975. Vijay Tendulkar. An Assessment in Vagarth No 11 Joshi Foundation, New Delhi.

3] Dhongde R. V. Forthcoming. Marathi Drama. 1843-1970 and onwards in Indian Literature Vol. Kerala Sahitya Academy.

4] Herskovits M. J. 1951. The Nature of Culture, in Man ard His Works. Alfred. A. Knopf, Newyork.

5] Wellek Rene, Warren Austin. 1949 Literary Genres in Theory of Literature. Penguin.

काही समकालीन नाटके व नाटककार

१) तो मी नव्हेच	आचार्य अत्रे
२) वेडयाचे घर उन्हात	वसंत कानेटकर
३) अश्रूंची झाली फुले	,,
४) घरात फुलला पारिजात	,,
५) मला काही सांगायचंय्	,,
६) अखेरचा सवाल	,,
७) अपराध मीच केला	मधुसूदन कालेलकर
८) हे फूल चंदनाचे	,,
९) दिवा जळू दे सारी रात	,,
१०) कल्पवृक्ष कन्येसाठी	,,
११) चांदणे शिंपीत जा	,,
१२) तो राजहंस एक	,,
१३) ही श्रींची इच्छा	,,
१४) सागरा प्राण तळमळला	,,
१५) गुड–बाय् डॉक्टर	मधुकर तोरडमल
१६) दुरितांचे तिमिर जावो	बाळ कोल्हटकर
१७) वाहतो ही दुर्वांची जुडी	,,
१८) सुवर्णतुला	विद्याधर गोखले
१९) कटयार काळजात घुसली	पुरुषोत्तम दारव्हेकर
२०) ती फुलराणी	पु. ल. देशपांडे
२१) संध्याछाया	जयवंत दळवी
२२) बॅरिस्टर	,,
२३) सूर्यास्त	,,

ठळक मुद्रण-दोष

पृष्ट	ओळ	अयोग्य	योग्य
१	१४	सद्‌ह्रयता	सहृदयता
३	१३	पालहालिक	पाल्हाळीक
५	३	मर्ध्य	मध्ये
५	१९	सांगतते	सांगते
१०	१७	नाटकार	नाटककार
१०	२९	हव्यासाठी	हव्यासासाठी
११	२८	घासीराम	घाशीराम
१९	८	populrr	popular
२६	२७	Pigmalian	pygmalion
२७	४	Rain-makes	Rain-markers
२७	१६	Pigmalian	Pygmalion
२७	१२	Alienatian	Alienation
२८	२४	परिस्थितीगरोर	परिस्थितीबरोबर
२९	२१	तपत	इतपत
४४	११	मीती	भिती
४६	५	हिस्त्रपणा	हिंस्त्रपणा
४७	१७	लागले	लागते
५५	२७	perfeetly	perfectly
५६	२३	रिस्टेरिकल	हिस्टेरिकल
५७	१४	deen	been
५७	१५	Concantrate	Concentrate
५८	११	ओरडणार	ओरडणारा
५९	२८	मुर्दाद	मुर्दाड
६१	३	Contrartation	Contrstation
६१	१८	चंदा	चंपा
६४	२२	डिवचले	गिवचते
७८	२२	Conscionsness	Consciousness

REFBK-0022776