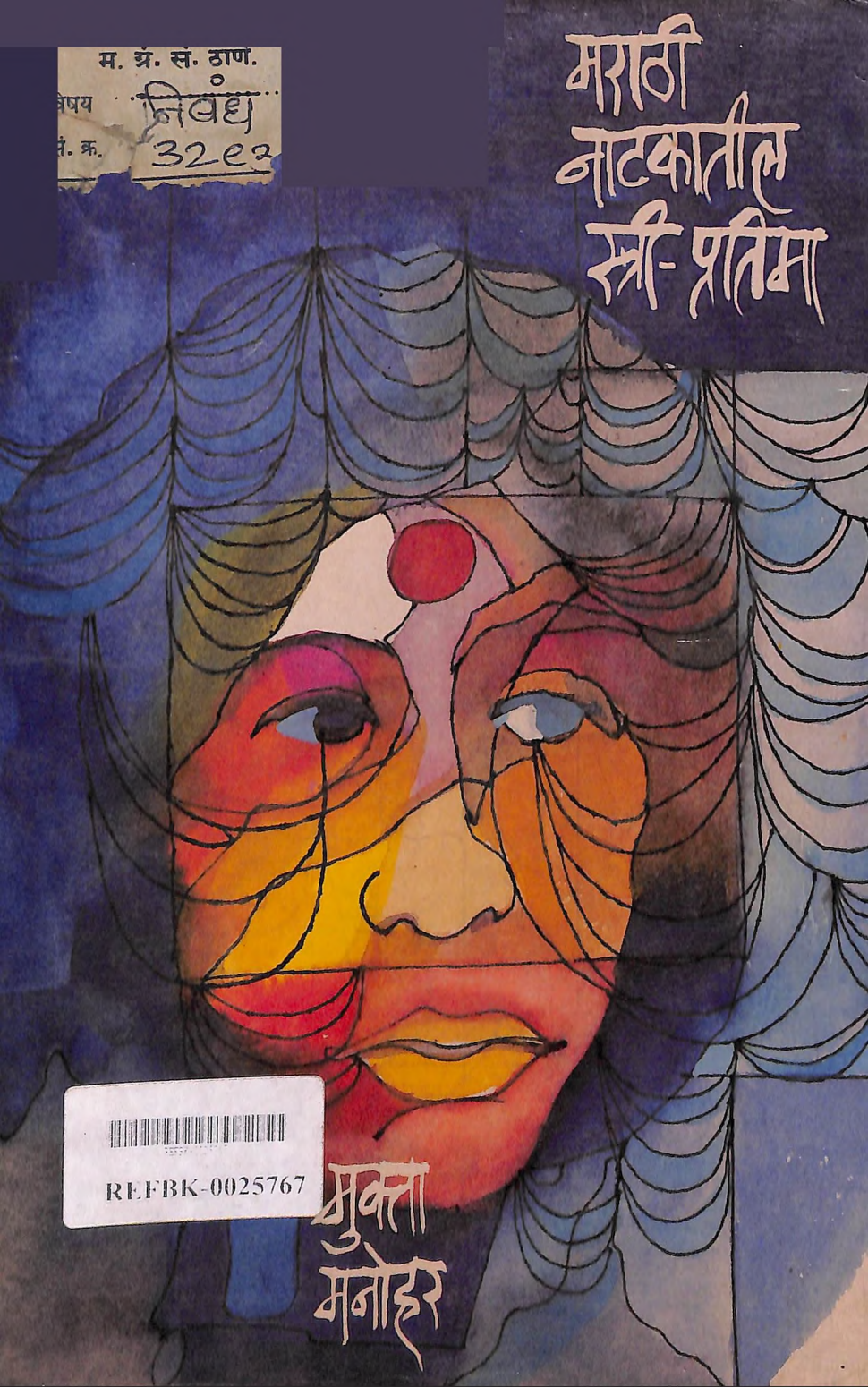
म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 3202

# मराठी नाटकातील स्त्री-प्रतिमा



REFBK-0025767

मुक्ता मनोहर

संपूर्ण निबंध

३२९३
२५७६७
१०।०२।८८

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

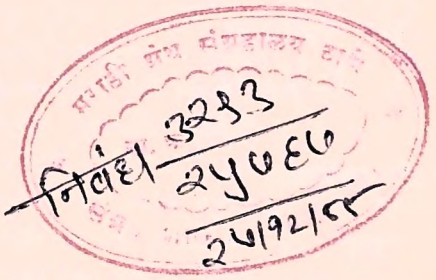
सूचना :–खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

8 FEB 1989
15 FEB 1989
23 APR 1989
3 APR 1989
3 MAY 1989
7 MAY 1789
30 DEC 1995
11 JAN 1997

(क्र. मा. पहा)
५०००–११–८६

# मराठी नाटकातील स्त्रीप्रतिमा

(१९७५ ते १९८२)



मुक्ता मनोहर

REFBK-0025767

सुगावा प्रकाशन, पुणे

मराठी नाटकातील स्त्रीप्रतिमा

मुक्ता मनोहर

प्रकाशक
उषा वाघ
सुगावा प्रकाशन
८६१/१ सदाशिव पेठ,
पुणे ४११० ३०

© लेखकाधीन

मुद्रक
विलास वाघ
५१६, दत्तवाडी,
पुणे ४११०३०

मुद्रणस्थळ
१६१६, रंगमुद्रा
सदाशिव पेठ,
पुणे ४११०३०

प्रथमावृत्ती– जुलै १९८८

मुखपृष्ठ– सुभाष अवचट

किंमत २५ रु.

# दोन शब्द व ऋणनिर्देश

मराठी व्यावसायिक रंगभूमीवरील स्त्री-प्रतिमा (१९७५ ते १९८२) या विषयाचा अभ्यास मी १९८३ मध्ये केला. काही अडचणींमुळे पुस्तकरूपाने लिखाण प्रसिद्ध होऊ शकले नाही. मात्र सहा महिन्यांपूर्वी सुगावा प्रकाशनचे विलास वाघ यांना लिखाण वाचायला दिले व त्यांनी ते प्रकाशित करण्याची जबाबदारी घेतली आणि अल्पावधीतच माझ्या अभ्यासाला पुस्तकरूप मिळाले.

हा अभ्यास करून पाच वर्षं होऊन गेली असली तरी त्यात समाविष्ट केलेली बरीच नाटके त्या काळात काहीना कारणांनी गाजलेली होती, म्हणून आज हे लिखाण प्रसिद्ध करताना त्यात काही नवीन भर घातलेली नाही. अभ्यासासाठी नाटकं निवडताना स्त्री-जीवनातील विविध प्रश्न नजरेसमोर होते. सहाजिकच ते केंद्रस्थानी घेऊन नाटकांतील स्त्री-प्रतिमांचा विचार केला आहे. एकाच नाटकातील सर्व स्त्री-पात्रांचा विचार आवर्जून केला आहे असे नाही.

गेल्या काही वर्षांत महाराष्ट्रात आकाराला आलेल्या स्त्री-चळवळीतील मी एक कार्यकर्ती आहे. कष्टकरी, दलित, आदिवासी, शेतमजूर, कामगार स्त्रियांच्या जीवनाची ओळख चळवळीतून होत आहे. जीवनाचे वेगळे अस्सल दर्शन यातून घडले, घडते आहे. मी डाव्या चळवळीशी बांधिलकी मानते. या चळवळीतील अनेक कार्यकर्त्यांच्या व विचारवंतांच्या संस्कारातून माझी जडण-घडण झाली आहे, आजही होत आहे.

या छोट्या संशोधनकामास एस्. एन्. डी. टी. रीसर्च युनिट ऑन विमेन्स स्टडीज, मुंबई यांनी आर्थिक मदत दिली होती. या केंद्राची, तसेच केंद्राच्या त्या वेळच्या संचालिका डॉ. नीरा देसाई यांची मी आभारी आहे.

प्रा. राम बापट यांचा मुद्दाम उल्लेख करायला हवा. या अभ्यासाची रूपरेषा आखताना त्यांची मदत झाली.

सुगावा प्रकाशनचे विलास वाघ व उषा वाघ यांनी अतिशय झपाट्याने पुस्तक पूर्ण केले. काम सुरू असताना मिळालेला त्यांचा मैत्रीपूर्ण सहवास लिखाणाच्या पुढील कामातही उत्साह देणारा राहील.

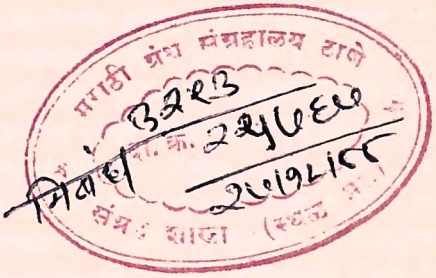
सुगावा प्रकाशनाच्या स्त्री-पुरुष कंपोझिटर्स व अन्य सर्व कामगारांची मी आभारी आहे.

**मुक्ता मनोहर**
१७४, शुक्रवार पेठ,
शिंदे आळी, पुणे ४११००२

दिनांक : २२ जुलै १९८८

# अनुक्रम


| | |
|---|---|
| दृष्टिकोन | १ |
| १ पारंपरिक दुःखी स्त्री : रथचक्र | ४ |
| २ मूल न होणाऱ्या स्त्रीचा प्रश्न : पुत्रकामेष्टी, नाते युगायुगाचे, शनिवार–रविवार | १३ |
| ३ सासू–सुनांचे पारंपरिक संबंध : माझं काय चुकलं ? | ३२ |
| ४ व्यभिचारिणी आई–पत्नी–कन्या : गगनभेदी | ३६ |
| ५ लेस्बियन स्त्री : मित्राची गोष्ट | ४७ |
| ६ गुलामगिरीची जाणीव : कमला | ५२ |
| ७ करियरच्या शोधात : पंखांना ओढ पावलांची | ५७ |
| ८ तथाकथित राजकारणी स्त्री : मॅडम | ६३ |
| ९ विवाहबाह्य संबंध : सावित्री | ६५ |
| १० अन्यायाविरुद्ध बंड करणारी स्त्री : पुरुष | ७६ |
| ११ माझ्या लेखनातील स्त्री | ८५ |
| १२ महाराष्ट्रातील स्त्री–मुक्ती विचार व चळवळ | ८७ |
| १३ साहित्य, कला यांबाबत... | ९३ |
| १४ आढावा | ९८ |




# दृष्टिकोन

१९७५ हे आन्तरराष्ट्रीय स्त्री–मुक्ती वर्ष. या वर्षानंतर म्हणजेच गेल्या चार-पाच वर्षांत 'स्त्री-मुक्ती' या विषयाची चर्चा अनेक लोकसंपर्काच्या माध्यमांतून सुरू झाली. अर्थात ही चर्चा सुरू होण्याचे कारण म्हणजे स्त्री–मुक्ती संदर्भात किमान काही भूमिका घेऊन खुद्द स्त्रियाही आपले म्हणणे मांडू लागल्या आहेत. स्त्रीदमनाची सामाजिक, सांस्कृतिक कारणे शोधण्याचा प्रयत्न सुरू झाला आहे. अर्थात हा प्रयत्न आत्ताच सुरू झाला आहे असे नाही. आज ह्या प्रश्नाची व्याप्ती वाढली आहे. दलित-मुक्ती–चळवळीप्रमाणेच स्त्री–मुक्ती चळवळ सामाजिक वास्तवाच्या पृष्ठभागावर

येऊ बघत आहे. ओघानेच, समाजातल्या अन्य घटकांना स्त्री–प्रश्नांची किमान दखल घेणे भाग पडत आहे.

अशा या, स्त्रीविषयक समाजधारणेत काही निश्चित बदल मागू इच्छिणाऱ्या काळात, लोकसंपर्काची माध्यमे स्त्रीची कोणती प्रतिमा पुढे आणतात हा प्रश्न चळवळीतल्या स्त्रियांना महत्त्वाचा वाटतो. किंबहुना, शक्य तिथे या रेखाटनातील खटकणाऱ्या बाबींबद्दल स्त्रिया सजग झाल्या आहेत. वेळप्रसंगी त्यांना खटकणाऱ्या अशा रेखाटनांवर त्या प्रहार करण्याचाही प्रयत्न करत आहेत. (९ जुलै, १९७८ रोजी पुणे येथे 'सत्यम्, शिवम्, सुंदरम्' या चित्रपटातील स्त्रीदेहप्रदर्शनाविरुद्ध मोर्चा काढला होता. नंदुरबार येथे हाच चित्रपट श्रमिक संघटनेतील आदिवासी स्त्रियांनी बंद पाडला होता. तसेच नागपूर येथे 'भोगसम्राट' या नाटकाचा प्रयोग सीमा साखरे यांच्या नेतृत्वाखाली स्त्रियांनी बंद पाडला होता.)

सदर चळवळीचाच एक भाग म्हणून विविध माध्यमातील स्त्रीप्रतिमांचा अभ्यास करण्याची आवश्यकता वाटते. लोकमाध्यमातून निव्वळ करमणूक व्हावी हा दृष्टिकोन अमान्य आहे, कारण 'निव्वळ करमणूक' अशी गोष्ट असू शकत नाही. कला मूल्यनिरपेक्ष नसल्याकारणाने आम्ही सामाजिक बांधिलकी मानतो. या जाणिवेमुळेच विविध माध्यमे समाजमानस घडवण्यात महत्त्वपूर्ण भूमिका पार पाडतात याकडे आम्ही दुर्लक्ष करू शकत नाही. मात्र याचा अर्थ आम्ही कलेचे कलात्मक मूल्य नाकारतो असा नाही. मात्र कलाकृतीच्या अंतर्गतच परिपूर्णता गवसावी.

सिनेमापेक्षा नाटक हे माध्यम भिन्न आहे या माध्यमाद्वारे प्रेक्षकांशी जिवंत संवाद घडतो. म्हणूनच नाटकाच्या साहित्यिक, तांत्रिक अशा विविध बाजूंपैकी लोकसंपर्क ही एक महत्त्वाची बाजू आहे. हे भान ठेवून सदर अभ्यास केलेला आहे. त्याचबरोबर आजच्या भांडवली समाजव्यवस्थेत कलेला आलेले व्यावसायिक स्वरूप अटळपणे लक्षात घेतले आहे.

नाटकाद्वारा लोकांशी संपर्क साधणे परिणामकारक होते असा अनुभव आहे. पण कित्येकवेळा केवळ संपर्क साधणे हेच महत्त्वाचे होऊन बसते. अशावेळी नाटकावर 'केवळ प्रचारकी' असा आरोप होतो. कलात्मक पातळीवर विचार करता तो खराही असतो. मात्र जनमानसावर रंगभूमी म्हणून ज्या व्यावसायिक रंगभूमीचा ठसा आहे त्यात कलात्मक मूल्य किती प्रभावी ठरते हा प्रश्नही महत्त्वाचा आहे. या दृष्टीने विचार करता कलात्मक मूल्य कशाला म्हणायचे हाच मूलभूत प्रश्न निर्माण होतो. हा सर्वंच वाद, वेळ वा साधनांच्या मर्यादांमुळे या अभ्यासात समाविष्ट केलेला नाही. स्त्रीप्रतिमा व स्त्री–मुक्ती आंदोलन या मूळ अभ्यासास आवश्यक असेल तेवढे भान घेतले आहे.

मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून स्त्री–मुक्तीची वैचारिक बैठक स्वीकारून मी या प्रतिमा वस्तुनिष्ठपणे तपासत आहे. ओघानेच नाटकाच्या विषयास व आशयास सर्वांत कळीचे महत्त्व दिले गेले आहे. त्यानंतर भाषा, मांडणी इत्यादीतून परिणा-

माचा विचार केला आहे. विशिष्ट नाटक कोणत्या पद्धतीने काय प्रकारची स्त्री उभी करते हे पहिल्या भागात स्पष्ट केले आहे. त्यासाठी महत्त्वाचे नाटककार लक्षात घेऊन त्यांच्या स्त्रीकेंद्रित नाटकांची निवड केली आहे. शक्यतो स्त्रीप्रश्नांचे विविध पैलू नजरेसमोर ठेवून नाटकांची निवड केली आहे. अर्थात स्त्रीप्रश्नांचे सर्वच पैलू या अभ्यासात सामावले गेले आहेत असे नाही, तर जे उपलब्ध होते त्यातूनच विविध पैलू शोधावे लागले आहेत. मुख्य भर व्यावसायिक रंगभूमीवर दिल्यामुळे प्रायोगिक रंगभूमीचा समावेश करता आलेला नाही. प्रायोगिक रंगभूमी सडक नाट्य अशासारख्या नाट्याविष्कारांचा विचार रंगभूमीच्या वेगळ्या निकषांवर करावा लागेल. तसेच ऐतिहासिक, विनोदी (फार्सिकल), संगीत अशी नाटके विचारात घेतलेली नाहीत. ऐतिहासिक, पौराणिक नाटके अभ्यासणे हा स्वतंत्र व मोठा विषय आहे. मूळ घटनांमागील ऐतिहासिक सत्य, विशिष्ट काळातील मूल्यकल्पना, इतिहासाकडे बघण्याचा दृष्टिकोन असे अनेक महत्त्वपूर्ण प्रश्न विचारात घेऊन तो अभ्यास करावा लागेल. फार्सिकल व संगीत नाटके तंत्राच्या दृष्टीने मला वेगळी वाटतात. तीच गोष्ट लोकनाट्याबाबत. सदर अभ्यासात सामाजिक व कौटुंबिक नाटकांवर भर आहे. स्त्री व्यक्ती म्हणून, कुटुंबाची घटक म्हणून व समाजाची घटक म्हणून या तिन्ही पातळ्यांवर काय दिसते याचा विचार केला आहे.

यानंतर जे चित्र समोर आले ते तसे का याचा शोध घेतला आहे. या विश्लेषणासाठी महाराष्ट्रातील समाजजीवनातील स्त्रीसंदर्भात बदलणाऱ्या वास्तवाचा संदर्भ घेणे आवश्यक वाटले. उदारमतवादी चळवळीतील प्रमुख विचारवंतांचा संदर्भ घेतला आहे व गेल्या चार-पाच वर्षांत महाराष्ट्रातील स्त्री-मुक्ती चळवळ कोणती वैशिष्ट्ये घेऊन उभी आहे हे स्पष्ट केले आहे.

सर्वात शेवटी मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून स्त्रीमुक्तीचा विचार म्हणजे काय याची कला व साहित्य या संदर्भात मांडणी केली आहे.

स्त्री प्रश्नांचे पैलू लक्षात घेऊन निवड केलेली नाटकं :

* मराठी रंगभूमीवरील पारंपरिक दुःखी स्त्री : रथचक्र

| | | |
|---|---|---|
| – मूल न होणाऱ्या स्त्रीचा प्रश्न | : | पुत्रकामेष्टी, नाते युगायुगाचे, शनिवार-रविवार |
| – पारंपरिक सासू-सून संबंध | : | माझं काय चुकलं? |
| – व्यभिचारिणी आई-पत्नी-कन्या | : | गगनभेदी |
| – लेस्बियन स्त्री | : | मित्राची गोष्ट |
| – गुलामगिरीची जाणीव | : | कमला |
| – करिअरच्या शोधात | : | पंखांना ओढ पावलांची |
| – तथाकथित राजकारणी स्त्री | : | मॅडम |
| – विवाहबाह्य संबंध | : | सावित्री |
| – अन्यायाविरुद्ध बंड करणारी स्त्री | : | पुरुष |

# १ पारंपरिक दुःखी स्त्री : रथचक्र

श्री. ना. पेंडसे यांची 'रथचक्र' ही कादंबरी १९६२ मध्ये प्रसिद्ध झाली. कादंबरीवर बरीच उलटसुलट टीका व चर्चा झाली. १९६४ मध्ये रथचक्रला साहित्य अकादमीचे पारितोषिक मिळाले. रथचक्रचा नाट्याविष्कार २ मार्च १९८० रोजी रंगभूमीवर झाला. 'अभिषेक कलारंग सहयोग' या संस्थेने प्रथम प्रयोग केला. रथचक्रचे नाट्यरूपांतर कादंबरीकाराने का केले याचे उत्तर नाटकाच्या प्रस्तावनेत (निवेदनात) आहे. केवळ योगायोग म्हणून त्यांनी कांदबरीचे नाट्यरूपांतर केले. नाटकासाठी त्यांनी साहित्याची समज असलेला, बुद्धिवान, प्रौढ दिग्दर्शक असण्याची अट घातली होती. त्यानुसार कमलाकर सारंग त्यांना दिग्दर्शक म्हणून मिळाले.

कौटुंबिक विषय अपरिवर्तनीय म्हणून स्वीकारणाऱ्या माणसांभोवती नाटकाचे कथानक गुंफलेले आहे. गच्च स्थितीशील असेच वास्तव प्रेक्षकांच्या मनावर ठसते. या संदर्भात केसरी मार्च, १९८० च्या अंकातील प्रतिक्रिया नोंदवण्यासारखी आहे.

### अभिनयाच्या आसांनी पेललेले रथचक्र

'समाज बदलला तरी सामाजिक समस्या कायमच असतात. फक्त त्यांचं स्वरूप बदलतं. 'रथचक्र'च्या नायिकेची कथा अशीच अनादिकालापासून चालत आलेली- पारंपरिक, संन्याशाच्या पत्नीच्या, उपेक्षित महिलेच्या शोकांतिकेचे प्रतिनिधित्व करणारी.'

या स्वरूपाची प्रतिक्रिया लक्षात घेतली तर साहजिकच कोणती चिरंतन सामाजिक समस्या नाटकात रेखाटली आहे असा प्रश्न निर्माण होतो. कोणती समस्या समाज बदलला तरी नवं रूप धारण करते? आमच्या मते असे फसवे प्रश्न उपस्थित होण्याचे कारणच मुळी नाटकाच्या कच्च्या कथाबीजामध्ये आहे. संदर्भित स्त्रीचे अस्तित्व तिला नवरा असण्याशी कसे बांधले गेले आहे याचे दर्शन सदर नाटकात होते, असे फार तर म्हणता येईल. तेही काळाच्या संदर्भात.

कुटुंबात स्त्रीला नवऱ्याने टाकणे, तिला किंमत न देणे, मान न देणे, तिला

वैधव्य येणे या घटनांचा परिणाम तिच्या कुटुंबातील स्थानावर होतो. कौटुंबिक उतरंडीच्या अधिकारस्थानात स्त्रीचा नवरा कुठे असेल त्यावरून या परिणामाचे स्वरूप नक्की होते. उदा. कुटुंबात नवरा जर थोरला असेल तर कधी-कधी त्याच्या बायकोला, नावापुरते का होईना, वरिष्ठ स्थान मिळू शकते. पण बहुतेक वेळा कुटुंब अशा स्त्रीच्या निव्वळ कष्टांचा वापर करून घेते. प्राप्त परिस्थितीला अशी स्त्री कशी सामोरी जाईल हे तिच्या स्वभावावरोवरच आर्थिक स्वातंत्र्यावरही अवलंबून असते. ज्या काळात स्त्री आर्थिकदृष्ट्या कुटुंबावर पूर्णपणे विसंबून होती, कमी शिकलेली होती तेव्हा तिची कुटुंबात कोंडी होणे ही बाब अटळ होती. किंबहुना त्या काळात कौटुंबिक भूमिकेखेरीज अन्य पर्यायी सामाजिक भूमिका व्यक्तीलाही नव्हती. पारंपरिक मूल्यांना जपणाऱ्या अशाच एका कुटुंबातील 'ती' या नायिकेचे चित्रण रथचक्रमध्ये आहे. नावापुरते कुटुंबाच्या छत्राखाली. पण सतत असुरक्षिततेच्या, अविश्वासाच्या भावनेत जगणाऱ्या स्त्रीची ही कथा आहे. एकमेकांना न समजलेल्या काही जिवांशी 'ती'च्या जीवनाचे धागे गुंतले गेल्यामुळे तिच्या वाट्याला एकाकीपणा येतो. मात्र या एकाकीपणातून प्रभावी अशी शोकांतिका साकार होत नाही. साकार होते एक कारुण्यपूर्ण मातेची प्रतिमा. ज्यांच्या संदर्भातून नाटकातील 'ती' स्पष्टपणे साकार व्हावी त्या व्यक्तिरेखा अतिशय अस्पष्ट, धूसर रंगवल्या आहेत. नाटकात तर त्यांच्या प्रवृत्ती, मनोधारणा व मानसिक प्रवाह या सर्वांवर खूपच मर्यादा आलेल्या आहेत. (कादंबरीत मात्र लेखनप्रकाराच्या विशिष्ट स्वरूपामुळेच नाटकापेक्षा आशयाची जास्त स्पष्टता मिळते.)

या नाटकातील नायिका अशा पेचपूर्ण परिस्थितीत जखडलेली आहे की ती या परिस्थितीत हतबल का, हा प्रश्नच अप्रस्तुत ठरतो. याचे कारणही पुन्हा हेच की उच्च जातीतील व मध्यमवर्गीय पार्श्वभूमी असलेल्या एकत्र कुटुंबातली ती आहे. ओघानेच बाहेरच्या जगाचा संदर्भ फारच मर्यादित अर्थाने तिच्यापर्यंत येऊन पोहोचतो. किंबहुना कुटुंबातील सर्वच माणसांना हा नियम लागू पडतो. कुटुंबजीवन हेज त्यांचे व विशेष करून त्यातील स्त्रियांचे जग आहे. हे जग असल्यामुळेच त्यांच्या शोकांतिकाही ठरलेल्या आहेत. कादंबरीचा आवाका नाटकाला लाभत नाही. तरीसुद्धा कारुण्यपूर्ण दैवी हतबलतेचा अनुभव नाटक देते. काही प्रमाणात दुःखाचेच एक फसवे उदात्तीकरण अनुभवायला येते. तरीसुद्धा ती एक सामान्य साधारण स्त्री आहे हे विसरता येत नाही. एका बाजूने स्त्रीत्वामुळे लादली जाणारी बंधने तिच्यावर आहेत, तर दुसरीकडे एकत्र कुटुंबामुळे पत्करावी लागणारी बंधने तिच्यावर आहेत. या दुहेरी कोंडीतून स्वाभाविक म्हणून ती वाट शोधते आहे. त्यातून एका आईचे, सांसारिक बाईचे जीवनदर्शन घडते. मात्र हे वेगळेपण म्हणजे रथचक्रचे मोठेपण खचितच नाही.

एका परंपरागत, अडाणी अन् हेकट माणसांच्या कुटुंबाच्या कचाट्यातून आपल्या मुलांना मार्गी लावण्याची तिची धडपड आहे. तिचा नवरा घरदार सोडून

सिद्धीप्राप्तीसाठी निघून गेला आहे. हिच्या पदरात जबाबदारी आहे दोन मुलांची- गुंड्या आणि पुंड्या यांची. तिची दोन मुलं हाच तिच्या जगण्याचा खरा आधार आहे. त्यांना मार्गी लावण्याच्या 'ती'च्या काही विशिष्ट कल्पना आहेत. या कल्पना व कुटुंबाचा त्याला असलेला विरोध हा नाटकातला मुख्य संघर्ष आहे. तिच्या मुलांचा ताबाही तसा कुटुंबानेच घेतलेला आहे. कुटुंबाचे अधिकारस्थानी असलेले तिचे दीर हा निर्णय घेत आहेत. तो निर्णय ती स्वतःकडे खेचत आहे. या खेचाखेचीत सर्व महत्त्वपूर्ण प्रसंगी ती गोत्यात येते. ऐन युद्धात चिखलात रुतलेल्या रथचक्राप्रमाणेच तिची नियती तिला दगा देत राहाते. अखेरीस एका विशिष्ट परिस्थितीत आत्महत्या करून ती नियतीवर विजय मिळवते, पण तरीही परिणामांच्या दृष्टीने तिचा मृत्यू प्रेक्षकांच्या मनावर तिची हारच ठसवतो. तिने स्वतःला टांगून घेऊन केलेली आत्म-हत्या दृश्य परिणामात बटबटीतपणा आणते. ती आणि तिच्या मुलांखेरीज कुटुंबात थोरली, मोठा-मोठी, मधला, लखनौवाला व काका अशा इतर व्यक्ती आहेत. ही माणसे व विविध प्रसंग यांतून तिची कोंडी साकार होते.

### तिच्या जीवनाचा "होम" तिचे मातृत्व

तिचे अस्तित्व स्त्रीत्वाशी व पर्यायाने मातृत्वाशी बांधले गेलेले आहे. आपल्या मुलांनी शिकावे व या शेणगोठ्याच्या बंदिस्त जीवनातून सुटावे ही तिची एकमेव इच्छा. पुंड्याने शाळा सोडलेली. कुटुंब त्याचा उपयोग हरकाम्यासारखा करत असते. पुंड्याला शिवण शिकवावे वा काहीतरी व्यवसायाला लावावे असे तिला वाटते. तर गुंड्या हुशार असल्याने तो खूप शिकेल ही तिची आकांक्षा असते. अर्थात आकांक्षेपेक्षाही तशी तिची इच्छा असते. लखनौवाला शिकल्यामुळे चांगली नोकरी मिळवू शकला हे तिने वघितलेले उदाहरण. उलट घरातून मात्र शिक्षणाबद्दलची उदासीनता ती अनुभवते. मुलगा तालुक्याला सातवीच्या परीक्षेत पहिला आलेला-- त्याला लहानपणी मारून-पिटून तिनें शाळेत पाठवलेले, पण मुलगा बापाच्या वळ-णावर जाणार ही तिच्या मानतली धास्ती. सतत महिम्नस्तोत्र म्हणणे व निर्वि-कार राहाणे ही तिला बोचणारी त्याची वैशिष्ट्ये. तो आईपासून खूप दुरावलेला. तिला ढोंगी व दुबळा जाणवणारा तिचा नवरा मुलाचे मात्र श्रद्धास्थान असते. या विरोधातून तिची अगतिकता, तिचा एकटेपणा प्रत्ययाला येतो. पण तिची भूमिका जन्मतःच खस्ता खाण्याची आहे. भावनिकदृष्ट्या ती मुलात गुंतलेली दिसत नसली तरी मातृत्वाच्या कर्तव्याने ती बांधलेली आहे. मुलग्याचे वडील नसण्याने त्यांचे भले करावे (तिच्या परीने) हा एकच अर्थ तिच्या जीवनाला असतो. तिच्यातली आई सनातन त्यागमूर्ती आहे. तसे मुलांचे आणि तिचे नातेही परस्परांना साथ देणारे नाही. पुंड्याकडून तिला थोडा दिलासा मिळतो. किंचित वळणावर येऊ पहाणारे हे नातेही पुढे बिनसून तिच्या अंताकडे तिला नेते. मात्र या तिच्या प्रतिमे-मध्ये 'मातृदेवता' ही कल्पना समाविष्ट नाही. कारण मातृदेवतेमध्ये जीवनदायी

व विनाशक ही दोन्ही रूपे स्त्रीशक्तीमध्ये एकत्रित कल्पिली आहेत. या पातळीवर 'ती' ला नेलेले नाही. मात्र प्रथमपासूनच मुलांच्या भल्यासाठी खस्ता खाणारे तिचे अस्तित्व पुढे येते.

पहिल्या अंकातील तिसरे दृश्य. मुलांना स्थिर करण्याच्या दृष्टीने तिला त्यांना तालुक्याला न्यायचे आहे. पण घरून परवानगी मिळेल का नाही याबद्दल ती साशंक आहे. अशा परिस्थितीत मोठा तालुक्याचा बेत रद्द करून तिने कुटुंबाची बेअब्रू केल्याचा आरोप तिच्यावर ठेवतो. शेवटी थोरली सगळ्यांची क्षमा मागण्याचा पर्याय मांडते. ती अपमान गिळून सर्वांच्या पाया पडण्यास तयार होते. तिने खरोखरच चहाडचा केल्या का नाही हा प्रश्न गौण आहे. कारण घराच्या वाटण्या बरोबर होतील का नाही ही काळजीसुद्धा, ती मुलांची फसवणूक होऊ नये म्हणूनच, करते. इथे पुंडचा तिला दिलासा देतो व तिचे कृत्य योग्य असल्याची ग्वाही देतो. शिवाय थोरली सोडून कोणाच्याही पाया पडण्याची लायकी आहे का, हा प्रश्न करून सगळ्यांचे मूळ स्वरूप उघड करतो.

पुंडचा : आई तू काही एक केलेलं नाहीस. कोणाच्या पाया पडलीस तर पहा– थोरली काकू सोडून. बाकीच्यांचे पाय कुठल्या पायखान्यात जाऊन शेण खातात ते मला माहीत आहे.

मुलांना घेऊन ती तालुक्याला येते. तिचे मुलग्यासाठी चाललेले कष्ट, कुटुंबाने धान्य न पाठवून तिची केलेली कोंडी, कृष्णाताई या खाणावळवालीने तिचा केलेला अपमान या सर्वच गोष्टी तिच्या त्यागमय मातृत्वाला उजाळा देऊ लागतात व या सर्वांवर कळस म्हणजे ज्याच्या हुषारीवर तिची निःस्वार्थी नजर खिळून असते तो गुंड्या तिला कणभरही आपुलकी, प्रेम दाखवत नाही. तिला आदरस्थानी वाटणाऱ्या लखनौवाल्याबद्दल त्याच्या मनात तिरस्कार असतो. तिला अनाथ करणारा वैरागी पिता त्याचे आदरस्थान असते. तो आपल्या बापावर जाणार ही तिच्या मनातली भीती अखेर खरीही ठरते. अशाप्रकारे तिच्या मुलांनी तिला दुःखात, यातनांत ढकलण्यातून तिचे मातृत्वाचे रूप जास्तच कारुण्यरूप घेत उजळत जाते. अखेरीस घरी येताना त्या कुटुंबापासून मुलाला (पुंडचाला) वाचवण्याचा ती निकराचा प्रयत्न करते. ती तालुक्याहून येताना ठरवूनच येते. ती काकांना सांगते–

ती : (अंक २ : दृश्य ७) : मी गावाला येते, पण माझ्या हातात आता खड्ग असेल. हे खड्ग एका आईचं आहे. परमेश्वरालासुद्धा त्याच्यापुढे नम्र व्हावं लागेल.

कर्ज फेडण्यासाठी भालूशेटची एका पायाने अधू असलेली मुलगी त्याच्या गळ्यात बांधण्याचे ठरते. या लग्नाला ती निकराने विरोध करण्याचे ठरवते.

(अंक ३ दृश्य ३) – ती : जारे. आयशीशी बोलायची सुद्धा तुला या घरात सत्ता नाही.

(पुंडचा जाऊ लागतो. त्याला ती खसकन् मागे ओढते)

कुठं निघालास ? तुला 'जा' सांगणारी ही बाई कोण ? (मोठीला) तुमची

कर्ज निस्तरण्यासाठी त्या पोराचा बळी द्यायला निघाला आहात. पण हे लग्न कसं होतं पाहात्ये.

लग्नाला विरोध करण्यासाठीच ती आत्महत्या करते. आत्महत्येची कृती करून ती नियती फिरवू पहाते. (कादंबरीत असा शेवट नाही.) तिच्या मृत्यूनंतर पुंड्या म्हणतो–

आई... काय केलंस हे ? तुझ्या पायाची शपथ घेऊन सांगतो हे लग्न मी करणार नाही.

म्हणजेच पुंड्याला लग्नापासून परावृत्त करण्यासाठी तिला प्राणत्याग करावा लागतो.

अर्थात 'ती'ची आत्महत्या लग्न थोपवण्यासाठी होती का? हा प्रश्न अनुत्तरित वाटतो. पण तिची आधीची प्रतिमा निराशावादी या स्वरूपात पुढे येत नाही. उलट तालुक्याहून परत येताना आईचे खड्ग घेऊन, कुटुंबापासून मुलांना वाचवण्याचा निश्चय करून ती गावी आलेली असते. म्हणूनच तिची आत्महत्या म्हणजे नियती बदलण्याचा अंतिम प्रयत्न असे म्हणण्यास वाव रहातो.

तालुक्याला जाण्याचा बेत सफल होऊनही तिच्या पदरी अपयश येते. हे अपयश मुलांच्या दुराव्याशी जोडलेले आहे. काकांच्या अधिकारात जगलेला पुंड्या अखेर काकांनाच वश होतो व नाटकाच्या ओढीनं गावी परत जातो. तर प्रथमपासूनच विरुद्ध असणाऱ्या प्रवृत्तीचा गुंड्या कृष्णाताईच्या जाळ्यात फसतो. मुलांचे भवितव्य घडवण्याचे तिचे कर्तव्य मुलांमुळेच कुंठित होते व तिच्या जगण्याचा बिंदू नष्ट होतो.

ती आणि तिचा नवरा : तिच्या अनुभवविश्वाच्या केंद्रस्थानी असलेला तिचा नवरा एक व्यक्तिमत्व म्हणून नाटकात साकार होत नाही. तो व्रतस्थ होऊन घरातून चालता होतो. तो मौनीबाबा बनल्यामुळे त्याचे समाजातले, कुटुंबातले स्थान उंचावते. त्याच्या लेखी संसार कुठेच उरलेला नसतो. निवृत्तिमूल्याला उचलून धरणारा पारंपरिक समाज व कुटुंब त्याचा उदोउदो करतात. उलट, ती मात्र अपमानित व कोणतीच किंमत नसलेली होते. त्याच्या पलायनाचे समाज व कुटुंब उदात्तीकरण करतो. तिच्या पदरात मात्र नैराश्याशिवाय काहीच येत नाही.

आपल्या परिस्थितीबाबत ती प्रश्न उभे करते, पण तिला उत्तरे सापडत नाहीत.

(अंक २, दृष्य ७)ती : का? माझ्याच वाटचाला हे नष्टचर्य का आलं? सांगा ना, असं का झालं?

काका : मुली, ह्या प्रश्नाचं उत्तर माणूस युगानुयुगं शोधीत आहे. अजून उत्तर सापडलं नाही, कधी सापडणार नाही

नवऱ्याच्या वैराग्यावद्दल तिला संताप असूनही ती तो व्यक्त करू शकत नाही. उलट, तो परत आल्यावर त्याची पुण्याई मान्य करूनही ती त्याला प्रश्न विचारते.

(अंक ३, दृश्य १)

ती : थोडं बोलायचं होतं. खरं म्हणजे तुमच्या पायाशीसुद्धा उभं राहण्याची माझी लायकी नाही. जन्मभर फक्त पोरांचं कसं होईल ह्याची चिंता केली. पण तेसुद्धा धड जमलं नाही. आपण अंतर्ज्ञानी आहात. मी पतिव्रता राहिले आहे हे काही आपल्याला सांगायला नको. ती पुण्याई माझ्या मदतीला का आली नाही ?

(तो पुतळ्यासारखा बसला आहे. तो बोलेल म्हणून ती थोडा वेळ वाट पाहते. इतक्यात त्याला कंड सुटते.)

तुम्हाला कंड सुटते, सरदीसुद्धा होते ? विकार नष्ट केलेत तरी देहधर्म शाबूत आहेत, बरं वाटलं. तुमच्याकडे पहावत नाही हो! स्वतःची काय अवस्था करून घेतलीत? कशाकरता? पुण्यसंपादन? बेअब्रूतून पोराला वाचवण्याइतकंही बळ त्या पुण्याईत नाही! मला स्वतःकरिता काही नको आहे – एकच सांगणार होत्ये. तुमच्या पुण्याच्या राशीतलं एकेक गुंज पोरांना देता आलं तर पाहा –

मुलाच्या नुकसानीचा व्यवहार्य अनुभव तिला हे प्रश्न विचारायला उद्युक्त करतो. पण तिचे हे प्रश्न तिच्या व्यक्तिगत अनुभवांपुरतेच मर्यादित आहेत व याचे मूळ कारण अनंत दुःख भोगणारी ती एक आई आहे ही एकच प्रतिमा तिच्या व्यक्तिमत्वामागे आहे. कुटुंबातल्या नवऱ्यापासून, सर्वच व्यक्तींपासून ती दुरावलेली आहे. किंबहुना प्रथमपासूनच तिला कोणी आपुलकी, ओलावा दाखवलेला नाही. तिला त्या घरात आणण्याचे कारणही तो संसारात रमावा हेच आहे. तो रमला नाही. उलट मुलांची जबाबदारी तिच्या एकटीवर टाकून तो निघून गेला.

एवढे सर्व सोसणारी ही स्त्री तरीसुद्धा सामान्य, व्यक्तिगत अनुभवाशी बांधलेली रहाते, याचे कारण तिच्या मनात तसे मूलभूत प्रश्नांचे मोहळ उठत नाही. तिला तिचा नवरा सोडून जातो त्याचे कारण त्याची तिच्याविरुद्ध असलेली 'निवृत्ती-ची' धारणा. पुन्हा संन्यासी होण्याची मोकळीक, लोकाचारानुसार व काही अंशी धर्मानुसार, त्यालाच मिळू शकते. तिला तो अधिकार, ती जन्माने स्त्री असल्यामुळेच, नाही. त्यामुळे 'मी पण संन्यासीण होते' या तिच्या बोलण्याला 'वडबड' यापलिकडे महत्त्व उरत नाही. तिच्यावर ओढवणारी सांसारिक जबाबदारी व कर्तव्याची ओझी अटळ ठरतात. धर्मप्रेरणांचा, गूढतेचा, श्रद्धा-अश्रद्धांचा, प्रवृत्ती–निवृत्तीचा व्यापक सखोल अर्थ या सर्व नाट्यानुभवातून गवसणे अशक्य होऊन बसते व म्हणूनच नाट्यानुभवही सामान्य रहातो.

### मुलाचे निघून जाणे व कृष्णाताईचे प्रकरण

कृष्णाताई प्रकरणामुळे मुलगा निघून गेला हे फारसे खरे नाही. मुलगा प्रथमपासूनच बापाच्या संन्यासी वृत्तीकडे झुकलेला. त्यामुळे पुन्हा ती आणि तो

भिन्न वृत्तीचे, श्रद्धांचे म्हणून उभे रहातात. कोणत्याही कारणाने त्याचे दुरावणे प्रेक्षकांना अपेक्षितच असते. मात्र कृष्णाताई ही व्यक्तिरेखा उभी करून काही दृश्ये रंगभूमीवर दाखवून नाटकाची रंजकता वाढवणे यापलिकडे मूळ संहितेला आधार देणारा अर्थ त्या प्रसंगांना रहात नाही. मूळ कादंबरीतील या प्रसंगांवर, कादंबरी प्रसिद्ध झाल्यावरही, समीक्षकांनी कृष्णाताईच्या प्रकरणावर आक्षेप नोंदवले होते. सत्यकथा १९६४ च्या अंकात विद्याधर पुंडलिक म्हणतात– कृष्णाताईचे व्यक्तिमत्व इतक्या समर्थपणे उभे राहिल्यावर आई आपल्या केंद्रस्थानापासून सरकते. मुलगा एकदम नव्या प्रकाशात आणला जातो. गूढ, खोल, कुढे, कोरडे असे आपले खास व्यक्तिमत्व बाजूला ठेवून तो एका सर्वस्वी वेगळ्या, पूर्वी कधीही सूचित न झालेल्या भूमिकेत वावरू लागतो– पौगंडावस्थेच्या सीमेवर उभा राहिलेला कुमार म्हणून! एका प्रौढ कावेबाज शिकारी स्त्रीने चाळवलेल्या वासनेच्या दर्शनाने बावरून गेलेल्या मुलाचा झगडा कोणत्या रीतीने तिच्या अनुभवविश्वाशी संबंधित आहे ? तिच्या अनुभवविश्वाचा नेमका कोणता विकास या प्रकरणाने साधला ?

नाटकामध्ये तर हे प्रकरण केवळ प्रेक्षकांना थ्रिल देते, कारण नाटकात कृष्णाताई अथवा मुलगा यांना व्यक्तिमत्वच नाही. त्यांच्या आयुष्यात उलथापालथ करणारी अशी घटना, या स्वरूपात ती जाणवत नाही.

ती आणि थोरली– 'ती'च्या दुःखाशी त्या कुटुंबात जवळचे नाते आहे थोरलीचे. कादंबरीत 'ती'ला थोरलीबद्दल जे काय भावनिक वाटते ते जाणवते तरी. उदा. थोरलीचा जप करत ती मरणाची वाट चालताना दाखवली आहे. पण नाटकात तर त्यांचे नाते, भाववंध अथवा तिच्या मनात असलेली थोरलीबद्दलची भावना कधीच व्यक्त होत नाही. कुटुंबाला सावरणारी, कर्तृत्वशाली पण दुबळी थोरली, तिच्या नवऱ्यावर माया करणारी थोरली 'ती'च्याकडे कशी बघते हे फारसे स्पष्ट होत नाही. त्या कुटुंबासाठी थोरलीनेही एक प्रकारे आईचीच भूमिका पार पाडली आहे. थोरलीला तिच्या मृत नवऱ्याच्या थोरलेपणामुळे किमान स्थान त्या कुटुंबात मिळालेलं असतं. तरीसुद्धा तिलाही फारशी किंमत त्या कुटुंबात नसते. मात्र प्राप्त परिस्थितीत थोरलीने स्वतःसाठी एक तत्त्वज्ञान ठरवून घेतलेले असते.

(अंक १ : दृश्य ३, पृ. २९) थोरली व 'ती'चा संवाद :

ती : त्यांच्या बायकोची इथे विटंबना होते त्याचं काय ?

थोरली : माझी विटंबना होत नाही असं का तुला वाटतंय ? नमस्कार करून घेण्यापलीकडे मला काही सत्ता आहे का ? राज्य त्या बयेचं. मी कुणाकडे तक्रार करू? एक लक्षात ठेव– आयुष्य म्हणजे सुखदुःखाचं दोरखंड ! ते कुठंतरी खुपायचंच. तिथं खोबरेल चोळायचं आणि दिवस मागं टाकायचा. न खुपणारं आयुष्य कुठं पाहिलंय?

घरातले बिघडलेले संबंध तिला जाणवतात. ऱ्हासाकडे जाणारं ते कुटुंब ती न्याहाळत रहाते, पण अलिप्तपणे, मृत्यूची वाट बघत. ह्यापुढे जगणं म्हणजे दुःख:

पहाणं हे तिला उमगलेलं असतं. घरच्या व्यवहारात ती पडूच शकत नाही. थोरलेपणाचा अधिकार ती फक्त एकदाच गाजवते- पुंडच्याच्या लग्नात आपली नापसंती नोंदवून व त्याला आईच्या पाया पडायला सांगून. बाकी थोरलीसुद्धा मातृत्वाची त्यागमय मूर्ती म्हणूनच वावरते. आपल्या निघून गेलेल्या दिराला एकदा भेटण्याची आशा ठेवून जगत रहाते. तिच्या मायेला काही प्रमाणात प्रतिसाद आहे. लखनौवाला तिला आदरस्थानी मानतो. मौनीबाबाही तिचे नाव उच्चारून आपले मौन सोडतो. ती आणि थोरली यांत एवढेच अंतर, पण तरीही त्या दोघी एकमेकींपासून दूर.

या दोघींच्या विरुद्ध पार्श्वभूमीवर 'मोठी' रंगवली आहे. त्या कुटुंबात नवरा जिवंत असलेली ही एकमेव बाई. स्वार्थापलिकडे या स्त्रीला अस्तित्व नाही. एकूणच ती आणि थोरली, ती आणि नवरा, ती आणि मुलं अशा परस्परसंबंधातून मध्ययुगीन मूल्यकल्पना जास्त उत्कटपणे मांडता आल्या असत्या, पण नाटकाला आंधळ्या नियतीचे दर्शन घडवणे एवढेच मर्यादित कार्य रहाते. या मर्यादांचे एक कारण कदाचित लेखकाचा कौटुंबिक अनुभव हेही असू शकेल. कादंबरीशी निगडीत असलेला श्री. ना. पेंडसे यांचा परिचय मुद्दाम पुढे देत आहे.

रथचक्र या कादंबरीत जी माणसे आली आहेत ती श्री. ना. पेंडसे यांच्या दीर्घ परिचयाची– निकटची–नात्यातील आहेत. नायिका मुलग्याला घेऊन तालुक्याला जाईपर्यंतच्या अनेक घटना त्यांच्या घरात घडलेल्या आहेत. नंतरच्या भागातल्याही काही घटना अशाच आहेत. कादंबरीतील नायिकेचा नवरा हे पात्रही लेखकाच्या नातेसंबंधातले आहे. 'श्री. ना. पेंडसे: लेखक आणि माणूस' या पुस्तकातील पुढील उल्लेख बघावा–

**शिरुभाऊंचे (श्री. ना. पेंडसे यांचे) विरागी चुलते-**

'पेंडसे घरातील एक भाऊ अण्णा (श्री. नां. चा चुलता) थोडेफार इंग्रजी शिकला. रेल्वेत नोकरीला लागला. एकदा झाडावरून पडल्याचे निमित्त होऊन डावा हात कोपरापासून कापावा लागला. अशा स्थितीत संसार कशाला ? नोकरी तरी कशाला? नोकरी सोडून तो सरळ गाणगापुरास गेला. अधूनमधून मुर्डीस येई. १९२० सालात असाच आला आणि आता पुन्हा येणार नाही असे सांगून गेला. त्यानंतर दहा वर्षे तो कुठे आहे, कोणाला पत्ता नव्हता. योगायोगाने गजानन गणेशाला पत्ता लागला... १९३३ साली तो वारला. नर्मदा तटाकी ज्या बडवाह गावी तो होता तेथे मौनीबाबा म्हणूनच त्याला ओळखत.'

घराण्यातील एका पूज्य व्यक्तीचे शिरुभाऊंनी विडंबन केले असा नातेवाईकांनी ग्रह करून घेतला. तसेच कृष्णाताईच्या वेळी लेखकाची भूमिका काय होती यावर डायरीची पुढील पाने प्रकाश टाकतात.

७.९.६१ : कृष्णाताईच्या अगोदरच्या प्रकरणावर मी जाम अडलो आहे.

आता वेठ मारणे. प्रेस कॉपीच्या वेळी पाहू. कृष्णाताईचे बदललेले कन्सेप्शन वामनला सांगितले. त्याला धक्का बसला. त्याच्या मते मी हा आचरटपणा करतो आहे. ही बाई भारतीय वाटायची नाही.– हा काय आक्षेप हे लोक काढतात? मला कळत नाही. विकृती काय फक्त परदेशातच असते? मला तर हे फार मोठे आव्हान वाटते. कृष्णाताईचे वात्सल्य आणि त्यातून होणारे गैरसमज हे आतापर्यंत मराठी साहित्यात चालत आलेलेच आहे. त्यातून मग गहिवर, उसासे– शी:! त्याकरिता मी कशाला पाहिजे? कन्व्हिन्सिंग झाले नाही तर बोला. भारतीय-अभारतीय हे बोगस.

१५-९-६१ : कृष्णाताईच्या प्रकरणावर मी खूष आहे. कदाचित बोंबाबोंब होईल. पण वाचकाला काय आवडेल ह्यापेक्षा कादंबरीला काय हवे ह्याची चिंता मी करावी.

लेखकाने १९८० मध्ये ही कादंबरी रंगभूमीवर का आणली या प्रश्नाचे उत्तर नाटककाराने 'योगायोग' एवढ्यावर भागवले आहे. पण लेखकाचे सामाजिक बांधिलकीबाबतचे मत यावर बराच प्रकाशझोत टाकते–

ललित साहित्य प्रयोजनशून्य असते.* जीवनाकडे ते समग्रतेने पाहते. मंगल-अमंगल, पवित्र-अपवित्र, निर्मळ-ओंगळ, श्लील-अश्लील या घटकांचा लगदा म्हणजे जीवन. लेखकाचा मुकाबला असतो तो या लगद्याशी –साहित्यकलेकडे पहाण्याचा दृष्टिकोन असा वाटतो तेव्हा सामाजिक बांधिलकीचा प्रश्न उद्‌भवू नये. बांधिलकीचे हे लोढणे कम्युनिस्ट राष्ट्रांत समजू शकते. लेखकाकडे ते सांगून-सवरून सोशल इंजिनिअर म्हणून पहातात.

एक मित्र
श्री. ना. पेंडसे: लेखक आणि माणूस
वि. पु. भागवत, मौज प्रकाशन
खटाववाडी, मुंबई.

ललित साहित्य प्रयोजनशून्य असते असे आम्हाला वाटत नाही. त्यामुळे व्यावसायिक रंगभूमीवर नाटक आणताना कोणतेच प्रयोजन नव्हते यावर आमचा विश्वास बसत नाही.

❊

* पश्चात् बुद्धी पृ. ४५६– बाय श्री. ना. पें.

# स्त्रीचा प्रश्न

# २ मूल न होणाऱ्या

'पुत्रकामेष्टी' आणि 'नाते युगायुगाचे' या दोन नाटकांचा विचार करण्यापूर्वी मानवी सुखासंबंधी दि. के. बेडेकर यांचे काही विचार इथे मुद्दाम देत आहे. दोन्ही नाटकांमध्ये मूल न होणाऱ्या दांपत्यांनी वेश्येला आणून तिच्याकडून मूल जन्माला घालायचे ही कल्पना मांडली आहे. त्यात इच्छा नसताना पुरुष कोणाशीही संभोग करू शकतो ही गोष्ट आहेच. (स्त्रीबाबत : वेश्या दाखवल्याने तिच्या इच्छेचा प्रश्न उद्‌भवत नाही.) पण त्याचबरोबर मन, भावना व शारीरिक क्रिया विभक्त करून माणूस हा व्यवहार करतो हेही गृहीत धरले आहे. 'मानवी सुरताचे प्राणिशास्त्रीय अधिष्ठान' या लेखात दि. के. बेडेकर या संदर्भात अनेक महत्त्वपूर्ण मुद्दे मांडतात. 'सेक्स' ला दि. के. बेडेकर सुरत हा शब्द वापरतात. 'सुरत' हा जुना संस्कृत शब्द आहे. 'कामवासना,' 'लैंगिक भावना' इत्यादी शब्दप्रयोगांना रूढ अर्थ आहे व ते टाळून शास्त्रीय परिभाषा वापरात आणण्यासाठी सुरत हा शब्द त्यांनी योजला.

सर्वच सजीवांमध्ये नर व मादी हा भेद नसतो. पण हा भेद असणाऱ्या वनस्पती व प्राणी सुरतक्रियेतून आपापल्या वंशाचे सातत्य टिकवीत असतात. असे वंशसातत्य टिकवून धरण्यास केवळ सुरतक्रिया पुरी पडते हा मात्र भ्रम ठरेल. आजवर असंख्य वनस्पती व प्राणी नामशेष झाले ते सुरताच्या अक्षमतेमुळे नाहीसे झालेले नाहीत. वीर्यवान असूनही त्यांना नामशेष व्हावे लागले याचे कारण असे की इतर प्रकारच्या क्षमतेच्या अभावी नुसती जननक्षमता कुचकामी ठरते.

ही गोष्ट विसरून सुरतक्षमतेला, त्यातून नराच्या 'वीर्याला' बहुतेक सर्व प्राचीन संस्कृतीमध्ये अफाट महत्त्व दिलेले आढळते. सुरताला असे अवास्तव महत्त्व मिळाले याचे मुख्य कारण थोडक्यात असे– वनस्पती व इतर प्राणी यांच्यावर उपजीविका करणाऱ्या मानवाला निसर्गामध्ये सहज लक्षात येणारे ऋतुचक्र व ऋतुचक्राला धरून वनस्पती व प्राणी यांच्यातील वाढ व जननक्रिया यांची साक्षात ओळख पटली. सर्व सृष्टीची घडामोड ही एक गूढ सुरतक्रिया आहे असे मानवी प्रतिभेला भावले व तो भाव मानवाने साकार केला, पूज्य मानला. सृष्टीला यातुमय मानण्यात मानवाने एक फार मोठी वैचारिक झेप घेतली. 'यज्ञ' 'यातु'

'सुरत' या कल्पनांचा एकजीव व्यूह मानवी संस्कृतीचा प्रथमोद्गार ठरला.

एकंदर जीवनकलहात सुरताला आवश्यक स्थान असले तरी त्याला निर्णायक स्थान नाही. मानवाचे प्रभुत्व मेंदू, डोळे, हात यांमुळेच त्याला लाभले आहे.

### मानवी सुरत

मानवी सुरताचे पहिले वैशिष्ट्य असे की, मानवाची सुरतक्षमता निसर्गाच्या ऋतुचक्रातून मुक्त झालेली व सर्वकालीन आहे. या कालिक दृष्टीने ती इतर प्राण्यांच्या सुरतक्षमतेहून तीव्र आणि वृद्धिंगत झालेली आहे. याहून आणखी अशी कारणे आहेत की, मानवी सुरत हे जास्त उत्कट झाले आहे. मेंदू, डोळे व हात यांच्या सम्यक् वाढीमुळे मानवाच्या सर्वच क्रिया जास्त नाजूक, कुशल आणि सर्व शरीराच्या मज्जातंतूंना एकवटून साध्य केलेल्या आहेत. मानवाचे हास्य, आक्रोश, शब्दोच्चार, हातापायांच्या हालचाली या सर्वांनाच सूक्ष्म भावछटा दाखविण्याचे सामर्थ्य आहे आणि त्यामुळे मानवाच्या चेहऱ्याची रचना सूक्ष्मभावदर्शक आहे.

### मानवी त्वचा– केश

नग्नतेचा परिणाम मानवाच्या स्पर्शज्ञानाला तीव्र व सूक्ष्म करण्यात होतो. सर्वच क्रियांमध्ये हा परिणाम घडतो– व सुरतालाही तो उत्कटता देतो. ही सर्व देहसंपन्नता मानवी सुरताला लाभलेली आहे. शिवाय त्या क्रियेमध्ये मेंदूच्या व्यापाराला ही फार मोठे स्थान आहे. इतर मानवी क्रियादेखील केवळ कोरे देहव्यापार नाहीत. त्याचप्रमाणे मानवी सुरतक्रियाही केवळ देहव्यापार नाही. त्यात मानवी मन ओतप्रोत असते. मानवाच्या सर्वच क्रिया दैहिक व मानसिक संगमाने होणाऱ्या क्रिया असतात. सुरतक्रियेत दैहिक व मानसिक अंगाची एक सलगता असते व म्हणून मानवी संभोग हा पशूंच्या संभोगापेक्षा गुणात्मक दृष्टीनेच वेगळा असतो. केवळ गर्भधारणेसाठी आवश्यक तेवढा समागम पशूंच्या मादीकडूनही वांच्छिला जातो, पण तो समागम तेवढ्यावरच पुरा होतो. पण मानवी सुरताला संकर्षा (ऑरगॅझम)-पर्यंत पोचविण्याची क्षमता ज्यामुळे येते ते इंद्रिय स्त्री–पुरुष दोघांनाही असल्याने सुरतक्रिया तीव्र उत्कटतेने साध्य होते आणि संकर्ष शक्य होतो. सुरताच्या बाबतीत मानवाला व्यक्ती म्हणूनही काही प्रवृत्ती आहेत व समूहातील सभासद म्हणूनही काही प्रवृत्ती आहेत.

इतर प्राण्यांपेक्षा अधिक प्रगल्भ पातळीवर पोचलेले हे स्त्री–पुरुष नाते लक्षात घेतले तर केवळ वंश टिकवण्यापुरते ते मर्यादित नाही हे स्पष्ट होते. पुन्हा मानवी संस्कृतीच्या विकासाबरोबर हे नातेही प्रगत होत गेले आहे, बदलत गेले आहे. एक स्त्री आणि एक पुरुष यांच्यामधील केवळ 'खाजगी' असेही त्याचे स्वरूप नाही. शिवाय अशा संबंधातून जन्माला येणारे बालक लक्षात घेतले तर वरवर 'खाजगी' दिसणारे हे नाते, सामाजिक संदर्भात पूर्णपणे बांधलेले आहे. या पार्श्वभूमीवर

एखाद्या दांपत्याला मूल नसेल तर त्याचा त्यांच्या जीवनावर काय परिणाम होतो हे तपासावे लागेल.

पती-पत्नीला मूल हवे असणे हे स्वाभाविक आहे. पण जर मूल होत नसेल तर त्याचे परिणाम स्त्री व पुरुषावर भिन्न स्वरूपाचेच होतात का ? तसे होत असेल तर त्याची कारणे कोणती ? हे बघावे लागेल. कारण 'मातृत्व' हे पुरुषाच्या 'पितृत्वा'पेक्षाही स्त्रीच्या अस्तित्वाची गरज म्हणून बघितले जाते. मूल जन्माला घालणे व वाढवणे या स्त्री-जीवनातील महत्त्वाच्या (आवश्यक मानल्या गेलेल्या) भूमिकेलाही वैज्ञानिक प्रगतीने छेद द्यायला सुरुवात केली आहे. पुरुषाशी संबंध ठेवूनही गर्भधारणा टाळता येण्याने, या संबंधातील पुढील जबाबदारीबाबतचे स्त्रीवरचे दडपण जरा कमी होऊ शकत आहे. याचीच दुसरी बाजू म्हणजे वैज्ञानिक शोस्त्रांच्या आधारे स्त्रीवरील 'वांझ' हा शिक्काही पुसणे शक्य झाले आहे. मातृत्वाशी निगडित असलेली ही नवी परिस्थिती आजची स्त्री किती समर्थपणे समजू शकते ? की ती अजूनही 'अनंतकाळची माता' याच कल्पनेत जखडलेली आहे ? अपत्यहीन स्त्रीला अशा नव्या परिस्थितीमध्ये समजून घेणे व तिच्या भावभावनांचे रेखाटन करणे हे निश्चितच नाटककारांना आव्हान आहे. स्त्री-पुरुषामधील प्रगत नाते एका पातळीवर, तर या नात्यातून जन्माला घालायच्या मुलासंदर्भात त्या दोघांमध्ये असणारी समज दुसऱ्या पातळीवर. शिवाय या समजांना आकार देऊ शकणारी सामाजिक परिस्थिती तिसऱ्या पातळीवर. या पातळचा लक्षात घेऊन या विषयावरील नाटकातून काय रेखाटन झाले ते मी बघत आहे.

अतोनात श्रीमंत असलेला बी. के. इंडस्ट्रियॅलिस्ट हा अपत्यहीन आहे. मात्र मूलबाळ नसण्यामध्ये त्याचा शारीरिक दोष नाही, तर लग्नानंतर एका छोट्या अपघातामध्ये त्याच्या बायकोत हे शारीरिक अपंगत्व आले आहे. बी. के. हा "रॅशनल" माणूस आहे, तरीसुद्धा त्याने संपूर्णपणे रॅशनॅलिटीचा स्वीकार केलेला नाही. आपल्याला मूल नसणे व अपघात होणे या गोष्टींपुढे तो हळवा दैववादी झालेला आहे. एकीकडे "मूल होणे म्हणजेच काही माणसाची प्रॉडक्टिव्हिटी नाही. माणसाची प्रॉडक्टिव्हिटी अनेक प्रकारची असते. एखाद्याला गाता येत नाही, एखादी भूमिका करता येत नाही, म्हणून आपण त्याला इंपोटंट म्हणतो का ?" असा महत्त्वाचा प्रश्न तो नाटकाच्या सुरुवातीस त्याच्या कंपनीच्या ॲडव्हायझरला-राजाला-विचारतो.

बी. के.– "...राजा, चारहजार माणसांना रोजगार देणारा बी. के इंपोटंट नाही... नवीन गुलाबाची कलमं तयार करणारी ऊर्मीदेखील वांझ नाही...' असा विचार करूनही बी. के. मूल नसण्याबद्दल नशिबाला दोष लावून घेतो. शिवाय आपल्या या विशिष्ट दैववादाचे खालीलप्रमाणे स्पष्टीकरणही देतो–

– 'प्रत्येक माणूस शेवटचं दान, शेवटचा सवाल नशिबाच्या नावानं टाकून मोकळा होतो. निसर्गानं, समाजानं निर्माण केलेला एकेक प्रश्न... त्याला उत्तर द्यायला एका व्यक्तीची बुद्धी, शक्ती, प्रतिभा पुरत नाही. हे हरलेले दान देवाला,

नशिबाला.'

अशाप्रकारे संमिश्र पद्धतीने बी. के. उभा केला आहे. मूल नसण्याबद्दल किमान काही मते तरी तो व्यक्त करतो. उलट उर्मिलाची बाजू अत्यंत कमकुवत ठेवलेली आहे. स्वत:ला मूल नसणे हा फार मोठा व आपल्या नवऱ्यावर अन्याय करणारा दोष म्हणूनच ती ते स्वीकारत आहे. आपल्या नवऱ्याची यातून सुटका करण्यासाठी ती त्याला दुसरं लग्न करण्याचा सल्ला देते. अर्थात ती असं सांगते हेही बी. के. च्याच संवादातून पुढे येतं. ती प्रत्यक्षपणे मूल नसण्याबद्दलचे स्वत:चे मत मांडत नाही. मूल नसण्यामुळे ती वेड लागण्याकडे झुकत आहे हीच तिची ओळख प्रेक्षकांना होते. सायकियाट्रिस्ट दिवाण यांच्या बोलण्यातून, अपत्यहीन स्त्रियांमध्ये हळूहळू वेडाची झलक दिसू लागते असे राजाला समजते व उर्मिलाच्या बाबतीत हीच 'स्टेज' आलेली आहे असे बी. के. सांगतो. पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशामध्ये हा प्रसंग फ्लॅशबॅक पद्धतीने सांगितला आहे.

अंगाला दुधाचा वास यावा म्हणून ती अंगाला साय चोपडते, भितीवर पेन्सिलीने चित्रं काढते, घरात खेळणी आणून ती मोडून टाकते, इत्यादी. तसेच मूल दत्तक घेण्याचा पर्याय नाकारण्यासाठी नाटककाराने राजा आणि उर्मिला मानलेले बहीणभाऊ दाखवून, एक कृत्रिम योजना निर्माण केली आहे. या अनुभवातील बोचरेपणामुळे उर्मिला मूल दत्तक घेण्यास विरोध करते. – 'माणसांवर भूतदयेनं प्रेम करणं हा माणसाचा अपमान आहे. कोणतेही आईबाप मुलावर निरपेक्ष प्रेम करत नाहीत '– वगैरे स्पष्टीकरण करून नाटककार अपत्यहीनपणाचा एक कृत्रिम पेचप्रसंग निर्माण करतो. नायक (बी. के.) नायिकेवरील बायको म्हणून असलेल्या निरतिशय प्रेमापोटी दुसरे लग्न करू शकत नाही, तर नायिका मूल दत्तक घेण्यास पूर्ण विरोधी भूमिका घेऊन वसते. या परिस्थितीत सहजपणे टेस्टट्यूब बेबीच्या शोधाचा पर्याय लांब असण्याची खंत बी. के. बोलून दाखवतो व उर्मिला हसूमन इन्क्युबेटरची कल्पना उचलून धरते.

उर्मिला– स्वत:चं मूल असायला आपल्याला कमतरता कशाचीय ?... दोष नसलेल्या स्त्रीदेहाची !

बी. के.– वरं, मग ?

उर्मिला– थोड्याशा पैशासाठी वेश्या रात्रीपुरतं शरीर भाड्यानं देतेच... आपण दीड-दोन वर्षांसाठी तिला भाड्यानं घ्यायचं...

हो– नाही करता अखेरीस हा पर्याय स्वीकारला जातो. हा पर्याय स्वीकारण्यास राजा बी. के. ला तयार करतो. राजा हे पात्र नाटककाराने कशाही पद्धतीने फिरवून वापरले आहे. सुरुवातीस बी. के. रॅशनल असतो. वेश्येचा पर्याय स्वीकारण्यासाठी राजा बौद्धिक युक्तिवाद लढवतो. राजाच्या तोंडून मग नाटककार बोलू लागतो. संपूर्ण तिसरा प्रवेश अशाच कृत्रिम संवादातून रचला आहे.

बी. के.– नियोग काय भानगडय् ?

राजा– तुला माहीत नाही ?... आपल्या धर्मशास्त्राप्रमाणे प्रत्येक स्त्रीचा मातृत्वाचा हक्क मान्य करण्यात आला होता. एखाद्या स्त्रीला नवऱ्यापासून मूल होत नसेल तर पुत्रप्राप्तीपुरती दुसऱ्या पुरुषावरोवर संबंध ठेवायची तिला परवानगी होती– आणि विशेष म्हणजे तिच्या इच्छेमुळे ते मूल जन्माला यायचं, म्हणून ते तिच्या नवऱ्याच्याच नावाने ओळखलं जायचं– कौरव–पांडव काय आहेत ?... हे असेच.

बी. के.– घाण कल्पना वाटते.

राजा– कारण आपल्यातला पुरुष. कुटुंबव्यवस्था प्रस्थापित झाली न् जे पुरुषाचं वर्चस्व स्थापन झालं की त्यानं मुलंदेखील स्वतःच्या एकट्याच्या नावानं घोषित केली...

उर्मिला वेडी होईल या भीतीपोटी अखेरीस एक खालच्या स्तरातली वेश्या घरी आणण्याचे ठरते. तिथेही कॉलगर्लचा पर्याय बी. के. मुद्दाम नाकारतो व चौथा प्रवेश छंदिता या देखण्या वेश्येच्या कोठीवर घडतो. छंदिताच्या कोठीवरचा सीनही अवास्तव पद्धतीने रंगवला आहे. छंदिता देखणी आहे व मुरळी आहे. मात्र या मोहल्ल्यात शिरून प्रत्यक्ष छंदितावरोवरच दोन लाखांचा सौदा होतो.

छंदितासारखी देखणी तरुण वेश्या कोठीतही स्वतंत्र आहे ही गोष्टही अवास्तव वाटते. एकूणच आर्थिकदृष्ट्या खालच्या स्तरातील वेश्यांवर दलाल, कोठीवाली यांचा मोठा दबाव असतो. छंदिता वर्ष–दीड वर्षासाठी बाहेर जाण्याचा निर्णय स्वतःच घेते. ती अम्माला म्हणते– (पृ. २९)

छंदा– ए बूढी, बोंबाटू नको खालीपिली... तू काय इकत नाय घेतलं मला. माझ्या मर्जीनं मी आले... माझ्या मर्जीनं मी चालले.

ही सिच्युएशन अवास्तव व कृत्रिम वाटते.

यात मुख्यतः वेश्यांना पैशापुढे मुलं वगैरे नकोच असतात ही कल्पना चुकीची आहे. या संदर्भात छंदिता सांगत असलेले कारण तर पूर्णपणे मध्यमवर्गीयच आहे.

छंदा– (शहारत)... नाय्– जमायचं नाय... मूल झालं म्हंजे जवानी उतरते. इथं कोण इचारणार मग आम्हाला ?–

याउलट वास्तवात वऱ्याच वेश्यांना मूल हवे असते असा आम्ही केलेल्या पहाणीचा अनुभव आहे. त्यातून मुरळी अथवा देवदासी असेल तर ग्रामीण भागात कुटुंबही त्या मुलीला मूल होण्यास मान्यता देते. हुबळी, गोकाक, कोल्हापूर इकडल्या ग्रामीण भागातील देवदासी व मुरळचा आपली मूलं आईवडिलांकडे सांभाळायला देतात असे आढळून आले. शिवाय वेश्यागमन करणारे पुरुष फक्त जवानच वेश्यांचा उपभोग घेतात हेही तितके खरे नाही.

दुसरा अंक छंदिताला घरी आणल्याचा आहे. छंदिताला बी. के. बद्दल सूक्ष्म पातळीवर आकर्षण वाटत आहे, तर बी. के. ला छंदिताबरोबर रहाणे ही शिक्षा वाटत आहे. बी. के. आणि छंदा दोन अत्यंत भिन्न सांस्कृतिक जगातले आहेत. ही

पूर्ण अशिक्षित व मुरळी म्हणजे खालच्या जातीतलीसुद्धा. अशा परिस्थितीत, बी. के. कोणताही प्रेमाचा लवलेश नसताना, तिच्यावरोवर केवळ मूल होण्यासाठी, लैंगिक संबंध ठेवू शकतो हे दाखवल्यामुळे एकूणच स्त्री-पुरुष संबंधांनाही पशूपातळीवर आणून ठेवले आहे. त्यात पुन्हा महत्त्वाची बाब म्हणजे पुरुष इच्छा नसली तरी, समागम करू शकतो. म्हणजे समागम करणे ही पुरुषाची केवळ शारीरिक पातळीवरची क्रिया राहू शकते. मानवी सुरतासंबंधी असे गृहीत धरणे हे धोक्याचे वाटते.

तसेच या संबंधात स्त्रीला संपूर्ण निष्क्रिय भूमिका दिलेली आहे. छंदिताला वेश्या दाखवण्याने हे सहजपणे दाखवता आले आहे.

स्त्री-पुरुष संबंधास केवळ शारीरिक पातळीचे महत्त्व दिल्यामुळेच उर्मिलाला आपला नवरा आता छंदिताच्या प्रेमात पडेल याची भीती वाटू लागते. उलट, आपण बी. के. ला जाळ्यात पकडायचे का नाही हा निर्णय घेऊ शकतो, अशा थाटात छंदिता वावरते. उदाहरणार्थ-

पृ. ३९ वरील उर्मिला—छंदाचा संवाद-

छंदा-मेमसाव, मोठ्याची बायकू असलीस, तरी बाईच्याच जातीची तू... बाईच्या जातीला भय कुठलं सुटायला? तुला वाटत असेल...मी तुझ्यापेक्षा जवानय...सुंदरय. सेठला जाळ्यात पकडेन.

उर्मिला-(तुच्छतेने) तू वी, के. ला जाळ्यात पकडणार?

छंदा- काय अवघड नाय मेमसाव...मेमसाव, माझ्यापरीस जादा पावसाळे तू पाहिले असशील...पुरुष नाय पायलेस! आधी वाटलं व्हतं मला बी. के. सेठ पैकेवालाय, पकडावा जाळ्यात.

थोडक्यात, पुरुषाला जाळ्यात पकडायला स्त्रीचे केवळ सौंदर्यच कारणीभूत ठरू शकते या पारंपरिक समजेवर बी. के. आणि छंदिता यांचे शारीरिक संबंध आधारित आहेत.

तिसऱ्या प्रवेशातील माळीणीचे पात्र कशासाठी योजले आहे हे स्पष्ट होत नाही. पुढील परिस्थितीची कल्पना देण्यासाठी असेल. ती मुळात या सर्व प्रकरणाचे उदात्तीकरण करण्यासाठीच येते. उर्मिला-बी. के.-नोकर याव्यतिरिक्त आधी कधीच न आलेली माळीण अचानक तिसऱ्या अंकात फुलं देण्याच्या निमित्ताने अवतरते हेही ठिगळासारखेच वाटते. छंदाला माळीणीच्या देखत मळमळते. मग माळीण तिला दिवस असल्याचे ओळखते व एकूणच या प्रकरणाला 'पुत्रकामेष्टी' यज्ञाच्या पातळीवर नेते.

(पृ. ४८ वरील तिचा संवाद)

'अगं, हे बघ, काही वाईट नाहीस केलंस. अगं, माझा म्हातारीचा जीवदेखील अजून नातवात गुंतून पडलाय. लेकरांची आसच असते अशी मोठी... ती कोणाला सुटत नाही ग... कोणाला सुटत नाही. तुला माहितीय ना? निपुत्रिक होता म्हणून

राजा दशरथाने पुत्रकामेष्टी यज्ञ केला होता... म्हणून ना राम–लक्ष्मण जन्माला आले? तुम्हीदेखील असाच एक यज्ञ करताय ग...आणि यज्ञातून फक्त देव जन्माला येतात... तुझ्या घरात देव खेळेल... (म्हातारीला भडभडून येते. ती डोळ्यांना पदर लावते) पण एका गोष्टीचं वाईट वाटतं ग पोरी...

उर्मिला – कसलं वाईट वाटतं?

माळीण – अगं, यज्ञ करायचा झाला म्हणजे हवन करायला लागतं... बळी द्यावा लागतो... तुम्ही तिघंही गुणी लेकरं ग... तुमच्यापैकी कोणाचा बळी जाणार? काळजी वाटते... भीती वाटते मनाला.

यात माळीणीला छंदा वेश्या आहे हे माहीत आहे की नाही ते स्पष्ट नाही. ती छंदाला मालक-मालकिणीच्या (बी. के.–उर्मिलाच्या) पातळीवर नेऊन ठेवेल हे पटत नाही.

छंदाबद्दल भावनिकता निर्माण करण्यासाठी दुसऱ्या अंकातील चौथ्या प्रवेशातल्या ओव्या व अन्य उदा. पोटात पोराने लाथा मारण्याचे, छंदाने मुलासाठी देवाला हार चढवण्याचे इत्यादी प्रसंग घातले आहेत.

तिसरा अंक, मुलाच्या पझेशनबाबतच्या झगड्याचा. नैसर्गिकपणे (मातृत्वामुळे) छंदा मुलामध्ये गुंतू लागते. पण आता तिला आपले मूल सोडायचे आहे त्यामुळे भावनिक ओलावा निर्माण करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, जसे छंदाला मूल पाजण्यापासून तोडणे.

मूल किती मोठे झाले म्हणजे द्यायचे हे करारात स्पष्ट नसल्याने मूल व छंदा यांची जास्तीत जास्त भावनिक गुंतवणूक दाखवायला कदाचित तीन महिन्यांचा काळ घेतला असावा. मुलात छंदा गुंतू शकते ह्याबद्दल पुन्हा बी. के. विचार करतो, उर्मिला नाही. उर्मिला घरात मूल येण्याने पूर्ण सुखावून जाते. त्यावर छंदा अधिकार सांगेल असा प्रश्नही तिच्या मनात येत नाही. उलट आपल्या उपकारकर्त्या छंदाला सन्मानाचं जीवन देण्याची मागणी ती बी. के जवळ करते. बी. के मात्र परिस्थिती जास्त सावधपणे समजू शकतो. उलट उर्मिला मूल घरात आल्याने नुसती सुखावते, सुस्तावते. म्हणजे महत्त्वाच्या निर्णयात उर्मिला भावुक अथवा पॅसिव्ह. हा मात्र सुज्ञ. बी. के. च्या मनात छंदाला घालवायचं आहे हे पक्कं माहीत आहे, पण त्यालाही एक भावनात्मक वीण घातली आहे. तिला मुलापासून तोडण्याची अपराधी भावना बी. के. च्या मनात आहे. या सर्वांच्या तुलनेत उर्मिला कमी संवेदनाक्षम दाखवली आहे.

(अंक ३, प्रवेश ३)

बी. के.– राजा तुला नाही कळायचं, अरे, तिला ह्यूमन इनक्युबेटर समजून आपण सौदा केला, एक मादी म्हणून– तिच्यात कोणताही बदल होता कामा नये. तो झाला तर कराराच्या अटी मोडतात... ती स्त्री आहे-आई गृहीत धरली तर तिचाही मुलावर हक्क प्रस्थापित होतो, तो नकोय. ती टेस्ट ट्यूबप्रमाणे

निर्विकार राहिली पाहिजे...हे मूल माझं आणि उर्मीचं आहे...ती एक निर्जीव टेस्ट ट्यूब आहे.

मूल जन्मल्या–जन्मल्या बाईच्या आत दडलेलं मातृत्व बाहेर येतं ही बी. के. ची समजूत.

बी. के.– ...जसं जसं मूल पोटात वाढू लागलं ना तसतसा तिच्या चेहऱ्यावरला बाजारबसवेपणा धुवून जायला लागला... जसंजसं मूल वाढू लागलं तसतसं तोंडातलं फिल्लमचं गाणं जाऊन गळ्यात अंगाई यायला लागली. आणि ती बाळंत झाली आणि तिच्या छातीत दुधाचा झरा फुटला.. तसं हृदयात मातृत्व उमललं... आता बघ तिच्या चेहऱ्यावर फक्त वात्सल्य आणि कारुण्य दिसतं.

बी. के. चे हे संवाद म्हणजे मातृत्वाचे कृत्रिम रंग लावून केलेले उदात्तीकरण आहे. वास्तवात वेश्यांना मूल हवे असते, तसेच अनेक वेश्यांना गर्भारपणीही धंदा करावा लागतो. बदल होतो त्यात बाह्य परिस्थितीचाही भाग आहे.

छंदाच्या तोंडी राजाला विचारलेला प्रश्न केवळ लेखकाचा वाटतो. 'द्रौपदीला, स्वतः दास झाला असताना, धर्मराजाला पणाला लावायचा काय अधिकार?' हेच उदाहरण तर्कपद्धतीने छंदा स्वतःच्या मुरळीपणाला व मुलाच्या सौद्याला लावते. जी स्वतः मुरळी बनून आधीच हरली आहे तिला पैशासाठी बाळाला पणाला लावायचा काय अधिकार? हे कायद्याला धरून होईल का, धर्माला धरून होईल का? अशा पद्धतीचे ती प्रश्न विचारणार नाही. एक तर महाभारतातला द्रौपदीचा प्रश्न इतर कथांइतका प्रसिद्ध नाही. त्यामुळे अशिक्षित छंदा तो किस्सा उचलते हेच अस्वाभाविक आहे. शिवाय ते तर्कशुद्ध पद्धतीने स्वत:च्या आयुष्यालाही लावते. ती ज्या पद्धतीने विकसित झाली आहे त्यात हे बसत नाही. बी. के. च्या वकिलाचा युक्तिवादही अयोग्य वाटतो. मूळ प्रश्न मुलावर अधिकार बी. के. चा का छंदाचा असा उभा राहू शकतो. पण वकील तो प्रश्न 'या मुलाची जन्मदात्री कोण– जिच्या शरीरातून त्यानं जन्म घेतला ती का जिच्या इच्छेतून त्यानं जन्म घेतला ती?' असा मांडतो.

पाचव्या प्रवेशात पुन्हा माळीण आहे. माळीणही महाभारताचे संदर्भ देते. मूल वाढवणार कसं हा प्रश्न छंदाला विचारते. केस हरल्यावर बी. के. अपमानामुळे संतापतो, तर उर्मिला धीरोदात्त होते. बाळाला सांभाळण्यासाठी छंदाला दोन लाख रुपये देते. उर्मिलाचे यावेळचे संवादही अतिभावपूर्ण व कृत्रिम आहेत. उर्मिला व छंदा दोघीही शेवटी त्यागी, उर्मिला मूल देऊन पैसे देते, तर छंदा मूल व पैसे परत करून त्यागी होते. अशाप्रकारे भावपूर्ण करण्याच्या प्रयत्नात नाटक संपवले जाते.

'राजा' या पात्राच्या माध्यमातून नाटककार टेस्ट ट्यूब बेबी या शोधाच्या संदर्भात मूल जन्मास घालण्याचा प्रश्न पुढे आणतो.

टेस्ट ट्यूब बेबीचा शोध नवे आव्हान म्हणून पुढे आला आहे. जशा अणूच्या

शोधाला संहारक व तारक अशा दोन्ही बाजू आहेत तशा थोड्याफार प्रमाणात प्रत्येकच विज्ञानशोधाला आहेत. आहे याच समाजरचनेत अशा विज्ञानशोधांचा वापर म्हणजे त्या शोधाच्या नकारात्मक बाजूचाच उपयोग होय. त्यामुळे एकूणच वैज्ञानिक प्रगतीबद्दल काय भूमिका घ्यायची असा प्रश्न निर्माण होतो. पण मुळात प्रश्न अशा दृष्टिकोनातून मांडणे हीच महत्त्वाची चूक आहे. कारण मुख्य रोख व्यवस्था बदलण्याचा आहे. मात्र याबाबत स्पष्ट भूमिका व विचार नसतील तर विनाशाचे मूळ समाजरचनेत नसून वैज्ञानिक शोधात आहे असा समज होऊ लागतो. ही दृष्टी स्वीकारली की एकूण प्रगतीचीच गरज काय हा टोकाचा प्रश्नही माणसांना मूलभूत म्हणून वाटू लागतो. निसर्गावर प्रक्रिया करणे, निसर्गाला बदलवणे व हे करताना स्वतःही बदलणे हे माणसाचे मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून व्यवच्छेदक लक्षण आहे पण ही दखल समर्थपणे न घेतल्यास टेस्ट ट्यूब बेबीसारख्या वैज्ञानिक शोधाबाबत काय भूमिका घ्यायची याबद्दल गोंधळ निर्माण होतो. या गोंधळाचे उदाहरण अनिल बर्वे यांच्या नाटकात सापडते. या नाटकाचा परिणाम म्हणून निसर्ग अजिंक्यच असतो, श्रेष्ठ असतो असा निष्कर्ष प्रेक्षक काढू शकतात. उदा. केसरी, ३० नोव्हेंबर ८० च्या अंकात पुत्रकामेष्टी नाटकाच्या परीक्षणात वि. द. कुलकर्णी म्हणतात– 'विज्ञानाचा प्रत्येक शोध निसर्गाला दिलेले एक आव्हान असते. निसर्गावर मात करण्याचा तो एक प्रयत्न असतो. मात केल्याचे वरकरणी समाधान लाभले तरी निसर्ग अजिंक्यच असतो, श्रेष्ठ असतो. कारण प्रत्येक नव्या शोधामुळे माणसापुढे गंभीर प्रश्न उभे राहातात.'

टेस्ट ट्यूब बेबीच्या शोधाकडे जहाल (रॅडिकल) स्त्री– मुक्तीवादी विचारप्रवाह मात्र स्त्री– मुक्तीचे साधन म्हणून बघतो. कुटुंब किंवा विवाह याशिवाय इतर अनेक मार्गांनी स्त्री–पुरुषांच्या जीवशास्त्रीय लैंगिक गरजा पूर्ण करता येतील अशा कल्पना पुढे मांडण्यात येतात. बेबी फार्मसारख्या संस्था संघटित करून बालसंगोपनासारखे कार्य करता येईल व स्त्रीला मातृत्वाशी संबंधित कष्टातून सोडवता येईल अशाही कल्पना मांडण्यात येतात. काही आधुनिक शास्त्रीय संशोधनाद्वारा मूल जन्मास घालणे व त्याचे संगोपन करणे अशांसारख्या गोष्टी शास्त्रज्ञांना वेगळ्या प्रकारे शक्य होतील का, हा प्रश्न पुढे ठेवण्यात येतो.

स्त्रियांकडील नैसर्गिक पुनरुत्पादनाची भूमिका तिला सामाजिक संस्कृतीच्या विकासाच्या मूळ प्रवाहापासून दूर ठेवते असे इतिहास दाखवतो. इतकेच नव्हे तर, स्त्रीत्वाचे म्हणून काही नैसर्गिक गुण स्त्रियांवर लादले जातात. स्त्री मुलाला जन्म देते म्हणजे त्याच्या देखभालीची जबाबदारी निसर्गतःच तिची आहे, मातृत्वाशिवाय स्त्रीचे आयुष्य निष्फळ आहे, स्त्रीला मूल न झाल्यास ती वेडी होऊ शकते, वगैरे. या सर्वचबाबत आज स्त्री–मुक्ती चळवळीमध्ये वेगळे भान घेण्याची प्रवृत्ती दिसते.

ही स्त्रियांची एक प्रतिक्रिया आहे. देहात्मक पातळीपासून सुटण्याचा आज स्त्रिया प्रयत्न करत आहेत. आपल्या प्रगतीसाठी स्त्रियांना संधी मिळून शिवाय

समाजात निकोप पद्धतीने मुलांची वाढ, प्रगती कशी होईल हा प्रश्नही स्त्रिया उभा करत आहेत. वैज्ञानिक प्रगतीवर नियंत्रण मिळवणे व वैज्ञानिक प्रगतीलाच विरोध करणे या दोन गोष्टी पूर्णपणे भिन्न आहेत. मानव-संहारक अणुबॉम्बला विरोध करणे म्हणजे अणुशक्तीला विरोध करणे नव्हे. याबाबत भूमिका स्पष्ट नसल्यामुळेच अनिल बर्वे यांचे 'पुत्रकामेष्टी' टेस्ट ट्यूब बेबीच्या शोधाचे एक विदारक चित्र आपल्यापुढे उभे करते. त्याचप्रमाणे हे चित्रण करताना नाटककाराचा पुरुषी दृष्टिकोनही प्रश्नमांडणीमध्ये आड येतो.

'मग न्यायाधीश महाशय, त्या टेस्ट ट्यूबचा वापर फक्त बी. के. उर्मिलासारखी निपुत्रिक जोडपीच वात्सल्यपूर्तीसाठी करणार नाहीत... तर प्रत्येक चांगल्या शोधाचा स्वार्थासाठी दुरुपयोग करणाऱ्या दुष्ट शक्तीही वापर करतील... स्मगलर, गुंड, व्यापारी, सावकार, जमीनदार, तरुण मुलामुलींकडून रक्त विकत घेतल्याप्रमाणे त्यांची बीजं विकत घेतील... टेस्टट्यूबमधून मुलं काढतील... ज्या मुलांना नसेल आई... नसेल बाप... असेल फक्त मालक! गुलामांच्या पिढ्यान्पिढ्या तयार होतील!'

टेस्ट ट्यूब बेबीचा धोका दाखवणारा नाटककार नकळत स्वतःच प्रतिगामी मूल्यकल्पनांमध्ये अडकल्यासारखा वाटतो.

* * *

## नाते युगायुगाचे

पुत्रकामेष्टीशी साधर्म्य असलेले मराठी रंगभूमीवरील अजून एक नाटक म्हणजे 'नाते युगायुगाचे.' मात्र पुत्रकामेष्टीने काहीतरी प्रश्न मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. नाते युगायुगाचे म्हणजे प्रेक्षकांना मिळणारा एक तथाकथित नाट्यानुभव. विचित्र योगायोगांचे तंत्र वापरून नाटक तुकड्या-तुकड्याने जोडून साकार केले आहे. हे नाटक म्हणजे खालच्या पातळीवरील तथाकथित भावपूर्ण अनुभव आहे. नाटकाला तसे वास्तवाशी देणे-घेणे नाही, त्याचप्रमाणे प्रेक्षकांना काही आशय देण्याचीही बांधिलकी नाही. लोकांच्या धार्मिक तसेच अंधश्रद्धाळू व हलक्या करमणुकीने रमवून घेण्याच्या प्रवृत्तींना नाटक खतपाणी घालते.

निर्मला आणि अविनाश नवरा-बायको. अविनाश इंडस्ट्रियॅलिस्ट. निर्मला गरोदर असल्याचे वाटून मुलाबाबत स्वप्न रंगवत असतानाच ती कधीच आई होऊ शकणार नाही असा वैद्यकीय तपासणीचा अहवाल येतो. याला कारण निर्मला आणि अविनाश यांना लग्नानंतर लगेचच झालेला अपघात. ('पुत्रकामेष्टी' या नाटकातही तंतोतंत असेच होते.) इथपासून त्या दोघांच्या आयुष्यात पेच निर्माण होतो. निर्मला वेड लागण्याच्या अवस्थेत जाऊ लागते. मात्र मूल दत्तक घेण्यास तिचा विरोध असतो. तिला फक्त अविनाशचेच मूल हवे असते. त्यामुळे एखादी वेश्या वर्ष-दीड वर्षांसाठी घरी आणून तिच्यापासून अविनाशने मूल जन्माला

घालावे असा निर्णय होतो. योगायोगाने जी स्त्री वेश्या म्हणून त्यांच्या घरी येते ती पूर्वीची अविनाशची प्रेयसीच असते. सविता एका साध्या पापभीरू पुजाऱ्याची मुलगी. वेश्याव्यवसायात येण्यास कारण म्हणजे अविनाशपासून तिला दिवस जाणे व त्याची नि तिची ताटातूट होणे हे असते. अविनाशचे प्रेयसीवद्दलचे प्रेम आता उचंबळून येते. तो आणि निर्मला (त्याची बायको) यांच्या संबंधात वादळ निर्माण होते. मग प्रेयसी ऊर्फ वेश्येस मुलगी होते. अखेर एका जुन्या संबंधातील इसमाचा वेश्येच्या हातून खून होतो व ती अविनाश–निर्मला यांच्या पदरात मुलीचं दान टाकून अंतर्धान पावते. असा हा नाटकाचा सर्वसाधारण ढाचा.

नाटकाची सुरुवात निर्मलाला दिवस असण्याने व त्या दोघांच्या गोड स्वप्न रंगवण्याने होते. त्यातच त्यांच्या लग्नाचाही वाढदिवस असतो. तिने बाळासाठी पायमोजे विणणे, त्याने बाबागाडी आणणे, त्या दोघांनी होणाऱ्या मुलाचे नाव ठरवणे इ. संवादातून त्यांचा स्वप्नीलपणा रंगवला आहे, व अचानक यावर आघात होतो. निर्मलाच्या पोटात ट्यूमर असून ती कधीच आई होणार नाही असा फोनवरून डॉक्टरांचा अहवाल समजतो.

सुरुवातीस अविनाशची 'उद्धारकर्ता' ही भूमिका लोकांवर ठसवली आहे. तो इंडस्ट्रियॅलिस्ट म्हणजेच खूप श्रीमंत पुन्हा एकुलता एक. एवढे असूनही तो निर्मलाशी, ती गरीब असतानाही लग्न करतो. त्यानें हे आपल्यावर उपकारच केले आहेत अशी भावना असते. पृष्ठ ३–४ वरील त्यांचेमधील संवाद–

निर्मला– एक विचारू ?

अविनाश– विचार ना !

निर्मला– तुम्ही श्रीमंत वडिलांचे एकुलते एक वारस. तुमच्यासाठी कितीतरी मुली झुरत असताना, तुम्ही ही गरीबाघरची लेक कशी काय पसंत केली ?

अविनाश– तू नावाप्रमाणे निर्मल वाटलीस म्हणून.

यानंतर मधुचंद्राच्या काही आठवणी. यातही तिची भावना स्वत:ला त्याच्यापुढे खालची मानून समर्पित करण्याचीच आहे.

अविनाश– पण त्या कांचनगंगेवर जी उमलत नव्हती अशी दोन सुवर्णकमलं इथं होती.

निर्मला– ही सुवर्णकमलं असली तर आहेत ती तुमच्या पायावर वहाण्यासाठीच !

या भावनाही अतिशय कृत्रिम संवादातून व्यक्त केल्या आहेत.

मूल न होण्याच्या घटनेला तिची प्रतिक्रिया म्हणजे बाहुली घेऊन खरं मूल झाल्याप्रमाणे बाहुलीशी वागणे. थोडक्यात, मूल न होण्यामुळे ती वेडी होऊ शकते याची ही झलकच. उलट, तो मात्र दु:ख पेलून शांत, शहाणा राहिलेला. अर्थात तिची प्रतिक्रिया अशी दाखवण्यामागे स्त्रीचे आयुष्य मुलाभोवतीच फिरणारे असते ही लेखकाची मूळ समजूत आहे.

निर्मला आता वेडी होईल असा भास निर्माण करून नाटककार कृत्रिमपणे पेचपूर्ण परिस्थिती निर्माण करतो. यातही महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे दत्तक मुलाचा पर्याय ती धुडकावून लावते, कारण तिला मूल हवे असते ते फक्त त्याच्यापासून झालेले. यामध्ये तिच्यातर्फे त्याचे श्रेष्ठत्व जपणे हीच मूळ प्रेरणा आहे. तो श्रीमंत, इस्टेटवाला ही बाजूही विसरता येत नाही.

अशा परिस्थितीत आप्पा हे समाजसेवक (गांधी, साने गुरुजी वगैरेंचे भक्त), सहजच धंदेवाईक बाईच हा प्रश्न सोडवेल असा पर्याय पुढे आणतात. निर्मला तो पर्याय उचलून धरते व अखेरीस वेश्या घरी आणण्याचा निर्णय होतो. वेश्येची निवड करण्याचे काम अर्थातच समाजसेवक आप्पा करतात.

सलमा म्हणजे आप्पांनी आणलेली वेश्या. घरी आल्यावर तिची व स्वत.च्या नवऱ्याची 'बेडरूम' निमा सजवते. म्हणजे निमाच्या मनात आई ही एकमेव भावना इतकी तीव्र असते की, परक्या बाईबरोबर आपला नवरा बुजू नये यासाठी ती 'तेहमीचे' वातावरण निर्माण करते. तसेच अविनाशला त्या खोलीत दुसऱ्या बाई–मध्येही तिचाच भास व्हावा यासाठी ती धडपडते. तिच्या खोली सजवण्याचे तोही उदात्तीकरण करतो.

अविनाश– हे डोंगराएवढं दुःख तुझ्या छोट्याशा काळजात सामावून घ्यायला तयार झालीस तू! आपली बायको परपुरुषाबरोबर जास्त बोलली तरीसुद्धा आमचा पुरुषी अहंकार जागा होतो, आणि तू तर स्वतःच्या हातानी नवऱ्याच्या खोलीत एका धंदेवाईक बाईला आणून ठेवणार आहेस. त्यासाठी ही खोली सजवली आहेस!

केवळ मूल होण्यासाठी ती हे दुःख सोसतीए, तर तिच्यावरील प्रेमासाठी (?) त्या बाईबरोबर झोपायला तो तयार होतोए. असे करताना तो शारीरिक पातळीवर जरी बाईशी व्यवहार करणार असला तरी मनाने निर्मलाशीच एकनिष्ठ रहाणार आहे. त्या बाईला तो निर्मलाच समजणार आहे. अशा या त्याच्या निस्सीम प्रेमामुळे ती समाधानात असणार आहे. अशा रीतीने व्यवहार या नावाखाली केलेल्या या मानवी संबंधांना बाजारीपण देऊनही लेखक त्याला उदात्त स्वरूप देतो. शिवाय माणसाचे मन आणि शारीरिक व्यवहार वेगवेगळे ठेवण्याच्या सोयीचेही हास्यास्पदरीत्या उदात्तीकरण करतो.

या उदात्तीकरणाचा पोकळपणा पुढे तर अजूनच स्पष्ट होतो. आणलेली वेश्या योगायोगाने अविनाशची लग्नपूर्व आयुष्यातील प्रेयसी असते. इथपासून तर नाटक अक्षरशः सिनेमापद्धतीनुसार अतिशय उथळ व हिणकस पातळीवर जाते. मूळ कथानक मूल न होणारे अविनाश-निर्मला यांच्या भोवती न रहाता अविनाश-सविता या दुर्दैवाने दुरावलेल्या प्रियकर-प्रेयसीभोवती उभे राहू लागते. असा योगायोग दाखवून नाटककार एका कृत्रिम कथानकापलिकडे काहीच उभे करत नाही.

निर्मला आणि सलमा ऊर्फ सविताचे संबंध– अविनाशला वेश्येच्या शयनगृहात पाठवल्यानंतर सरला ऊर्फ सलमा व अविनाश यांच्या संबंधाभोवती नाटक फिरते.

त्यामुळे त्या काळात निर्मलाला नाटककाराने प्रवेशच दिलेला नाही. जेव्हा निर्मला (अंक २, प्रवेश २) स्टेजवर अवतरते तेव्हा सलमाला दिवस गेलेले असतात व त्याच-वेळी निर्मलाच्या मनात सरला-अविनाश यांच्या भावनिक संबंधाबाबत शंका निर्माण होऊ लागलेली असते. त्यामुळे निर्मला आणि सलमा हे संबंध 'सवत' या हेव्या-दाव्याच्या रूपातच समजून घेण्याची भूमिका अविनाशकडे असते. त्यात त्याला ती त्याची प्रेयसी वाटत रहाते. यामुळे त्याची सलमाबद्दल सहानुभूती वाढत असते. योगायोगाची ही गुंतागुंतही लेखक अगदी बटबटीतपणे सादर करतो.

पहिल्या अंकात बायकोवर निस्सीम प्रेम असण्याचा निर्वाळा देणारा अविनाश प्रेयसीलाच जास्त एकनिष्ठ असण्याचे रूप घेतो. ती कोण आहे याबद्दल निर्मला व त्याच्यात काहीच संवाद घडत नाही. याचे कारण मुळात नवरा-बायको चे संबंधही केवळ शारीरिक पातळीवरच नाटककाराने ठेवले आहेत. त्यासंबंधातही तो देवाच्या सारखा उंच पातळीवर व ती त्याच्या चरणावर अर्पण झालेले फूल या स्वरूपात. नवरा हा बायकोपेक्षा श्रेष्ठ असतो व बाईलाही जगण्यासाठी एवढीच जाणीव पुरेशी असते या पायावर नाटकाचा तकलादू इमला नाटककाराने उभा केला आहे त्यामुळे कोणत्याच (अविनाश-निर्मला-सलमा) संबंधात वैचारिक देवाण-घेवाण, माणसामाणसात निर्माण होणारा विश्वास अशा गोष्टींना थारा रहात नाही.

नाटकातील कोत्या धार्मिक जाणीवा व वेश्यांबाबतचे अज्ञान-वास्तवाचा कोणताच स्पर्श नाटकाला नाही व एकूणच या नाटकाची उभारणी नैतिकतेच्या, भावनिकतेच्या अंध व चुकीच्या विश्वासावर आहे. त्यामुळे ओघानेच सलमाच्या रूपातून वेश्या आणताना अनेक भ्रामक गोष्टींना नाटकात घुसडले आहे. उदा- फक्त मुस्लिम बायकाच वेश्या असतात. : अंक १, प्रवेश ३ मधील संवाद :

(आप्पा वेश्या घेऊन येतात तो प्रसंग)

आप्पा-अग ए सलमा, कुठे गेली ही ?

निर्मला-सलमा ? म्हणजे ?

आप्पा- नावावर जाऊ नका ! ती हिंदूच आहे. त्याचं काय आहे, त्यांच्या धंद्यात सलमा, सोना, नजमा हीच नावं चालतात. कावेरी, सिंधू, नर्मदा अशी नावं ठेवायला त्या काय घरंदाज बायका आहेत?

सरला सलमाचे नाव ठेवले जाते. त्याचप्रमाणे निला त्रास द्यायला येणारा माणूस 'सुलेमान' नावाचा म्हणजे मुसलमान दाखवला आहे.

सरलाला दिवस गेल्यावर तिच्यावर (मूल संस्कारक्षम व्हावे म्हणून) संस्कार करण्याचे काम निर्मला व आप्पा हाती घेतात. तिला रामायण, महाभारत, ज्ञानेश्वरी इत्यादी शिकवले जाते.

अंक १, प्रवेश ३ मध्ये जेव्हा सलमा पैशाबाबत बोलते तेव्हा खालील पद्धतीने मागणी करते.

सलमा–हां, म्हणजे तुम्हीच बघा! वर्षभर मला इथे राहावं लागेल, मूल होईपर्यंत. म्हणजे किती कमाई बुडते माझी? दिवसाला चार गिऱ्हाईकं धरुया. म्हणजे शंभर रुपये दिवसाचे. आता वर्षाचे किती होतील?.....

ज्या प्रकारच्या वस्तीतून सलमाला आणले आहे तिथल्या मुलींना अशी कमाई असते का? शिवाय पैशाचा सौदा ती एकटेपणाने करणेही शक्य नाही. जी मुलगी हेतुतः पळवून अथवा नादी लावून कुंटणखान्यात डांबलेली आहे तिला असे पैसे मिळतात व ती पैशासाठी कुठेही जाण्यास स्वतंत्र असते असे समजणे हे नाटककाराचे अज्ञान आहे,

वेश्येची निवड करण्यास जेव्हा आप्पा वस्तीवर जातात व तो प्रसंग वर्णन करून सांगतात तेव्हा प्रेक्षकांची केवळ सस्ती करमणूक करणे एवढेच त्यात तथ्य आहे.

आप्पा– माझी हाफ पॅन्ट पाहून एक बाई तर मुलींना म्हणाली, अग, दादा कोंडके आले बघ ! आता बोट लावीन तिथं गुदगुल्या! एकीनं मला विचारलं, बसणार का? मी हो म्हणालो नि खुर्चीवर बसलो. तेव्हा सर्व बायका पदर नसतानाही पदर तोंडात धरून हसू लागल्या.

सलमाला दारूची सवय आहे. त्याचे स्पष्टीकरण देताना–

ती म्हणते–मग रोज चार-चार पाच-पाच गिऱ्हाईकं कशी घेता येतील? म्हणून डोळ्यातली लाज विझवण्यासाठी आणि देहाची झीज सोसण्यासाठी दारू घ्यावीच लागते...

एकूण या स्त्रियांना, (४-४, ५-५ गिऱ्हाईकं घेणाऱ्या) दारूचे व्यसन असअसणाऱ्या व अत्यंत कमी पैसे हातात असणाऱ्या या स्त्रियांना, गुप्तरोग व अन्य रोगांनी पछाडलेले असते. हे रोग तशी सामाजिक पातळीवरही चिंतेची बाब असते. या वास्तवाचा गंधही नाटककाराला नसावा. तसेच गर्भारपणात मुलावर संस्कार करण्याबाबत जागरूक असणारा नाटककार आरोग्याच्या मुद्याबाबत पूर्ण अंधारात राहतो व एक श्रीमंत स्थितिशील उद्योगपती इतक्या वाईट वेश्येची निवड करताना दाखवतो.

वेश्येला अस्तित्व मिळावे- सविता प्रेयसी म्हणून अविनाशकडे उद्धारकर्त्याचीच भूमिका देते. अविनाशचे नाटकात सतत उदात्तीकरण केले आहे. सविताशीही तो एक फसवी भूमिका घेतो. आपल्या बायकोशी शृंगार करतानाही आपल्याला कशी तुझीच आठवण येत होती हे तो भावपूर्णरीत्या सविताला सांगतो- (पृ. ६६)

अविनाश- मी माझ्या बेडरूमध्ये माझ्या नवपरिणीत पत्नीच्या बाहुपाशात विसावलेलो होतो. तरीही तुझी आठवण मला सारखीच बेचैन करीत होती. पहिल्या रात्री वाटत होतं की, माझ्या मिठीत निमाऐवजी तूच आहेत आणि अचानकपणे निमा माझ्या कुशीत येताच मी तिला जवळ घेत पुटपुटलो-सविता !

यावर सविताही स्वतःला धन्य मानते. ती म्हणते-

सविता- याहून मोठं भाग्य ते कुठलं ? बस्स! अविनाश, पुढलं काही सांगू नका. आज मला सारं काही मिळालं, सारं काही.

अविनाशची बॅग, कपडे, चाव्या इत्यादी गोष्टी हातात देणे यात दोघी, स्त्रियांना कृतकृत्य वाटते व ही कामे करण्याबाबत त्यांच्यात तेढ येते. (अंक ३, प्रवेश १)

पृ. ६७- (निर्मला एक लुक देते व तिच्या हातातल्या चाव्या, कोट घेते. कोट अविनाशला घालते, त्याच्या टायची नॉट ठीक करते व खिशात चाव्या ठेवते. सरला अविनाशच्या पायांशी बूट ठेवते.)

या सेवेबद्दल ती पुढे असं म्हणते...

सरला- जे करायची खूप इच्छा होती, पण जे करायचा योग आला नाही ते आज केलं मनाच्या समाधानासाठी.

सविताच्या आयुष्याची ही तथाकथित परवड अविनाशमुळे न होता नियती-मुळे होते अशीच तिची विचारसरणी असतें. ठरलेल्या दिवशी तो येत नाही व हिच्या आयुष्याची परवड होते. त्याच्या घरात येताना, मी तुमच्यावर सूड घ्यायला आले असे म्हणणारी सविता, 'मी तुझ्याकडे आलो, पण तूच घर सोडून निघून गेल्याचे समजले' असे अविनाशचे उत्तर मोठ्या श्रद्धेने स्वीकारते.

नाटकातील सर्वच पात्रं व प्रसंग अशा भोंगळ्या दैववादाचे वाहक आहेत. निर्मलाला मूल होत नाही कारण अपघात होतो. सविता वेश्या होते कारण अविनाश वेळेत घरी येऊ शकत नाही. वेश्यावस्तीमध्ये योगायोगाने आप्पाची व सविताची गाठ पडते. तिथल्या स्त्रिया आप्पांची टिंगल करतात. मग आप्पा रागाने अविनाश देशमुखचे नाव घेतात व ते नाव ऐकून सविता ऊर्फ सलमा अविनाशच्या घरी येते. वास्तव जीवनाचा व भावनिक संबंधांचा किमान संदर्भही नाटकाला नाही. म्हणूनच कृत्रिम भाषा बोलणारी, खोटी वाटणारी पात्रं नाटकात आढळतात.

नाटकाचा शेवटही असाच कृत्रिम आहे. जन्माला आलेली मुलगी सलमा स्वतःच्या ताब्यात ठेवू इच्छिते. अर्थातच वेश्येची मुलगी भविष्यातही वेश्याच होणार अशी भीती अविनाश सलमापुढे उभी करतो.

अविनाश : कुठेही गेलीस तरी पूर्वीची पापं तुला सुखासुखी जगू देणार नाहीत. त्यांची भुतं अहोरात्र तुझ्यामानगुटीवर बसतील नि ओरडून सांगतील जगाला की ही एका वेश्येची मुलगी आहे जा, खुशाल घेऊन जा तिला तुझ्याबरोबर. चौदाव्या-वर्षी तू धंद्याला लागलीस, तिलाही लाव... तिलाही कधी तरी मुलगी होईल, तिलाही धंद्याला लाव...

मुलीच्या भवितव्यासाठी सलमा मुलगी अविनाशकडेच ठेवण्यास तयार होते. तेवढ्यात सुलेमान येतो. ही मुलगी वेश्येची आहे हे जगाला सांगण्याची धमकी देतो. सलमा ऊर्फ सविता त्याचा खून करते. वेश्याजगताशी नवजात मुलीचे गुंतलेले धागे अगदी लीलया नाटककार तोडून टाकतो; कारण सुलेमान मरतो तर सलमा

तुरुंगात निघते, राजीखुशीने.

थोडक्यात, ना अपत्यहीन स्त्रीच्या प्रश्नाला स्पर्श होत, ना वेश्येचे दुःख नाटचरूप होत. आहेत ते खालील प्रकारचे हास्यास्पद संवाद व प्रसंग.–

नाटकाचा शेवट :

सरला (सलमा) : निमाताई, अविनाशना तुम्ही सात जन्म बाधून घेतलं आहे. अविनाश, त्यातला फक्त एक जन्म माझ्यासाठी राखून ठेवाल?

अविनाश : ठेवीन, जरूर ठेवीन.

सरला : शुक्रिया!

* * *

## शनिवार रविवार

मूल नसणाऱ्या पती–पत्नीच्या एका शनिवार–रविवारची गोष्ट सतीश आळेकर यांनी आपल्या शनिवार–रविवार या नाटकात मांडली आहे. पुत्रकामेष्टी व नाते युगायुगाचे याला धरूनच असलेला हा वांझपणाचा प्रश्न या नाटकात हाताळला आहे. पण आळेकरांचं नाटक वरील दोन नाटकांपेक्षा अनेक पद्धतींनी वेंगळं आहे. मूल न होण्याचा प्रश्न 'प्रश्न' म्हणून घेतलेला नाही. म्हणूनच तो सोडवायला जाण्याचा घाट नाटकात घातलेला नाही. पती–पत्नीला मूल नाही हे वास्तव स्वीकारूनच नाटक फुलते. किंबहुना मूल नसणे या वास्तवाचे परिणाम वास्तव व अतिवास्तव यांच्या गमतीदार मिश्रणातून नाटकात साकार होते. नाटकातून नाटककार कथानक मांडत नाही तर सहज चुरचुरीत भाषेतून संवाद रचतो व एक विशिष्ट 'मूड' प्रेक्षकांना देऊन जातो. नाटक काही प्रमाणात 'फँटसी'च्या पातळीवर वावरते, म्हणून पात्रांना किती आरोपित करायचे हा प्रश्न निर्माण होतो. तरीसुद्धा सुमन आणि ईश्वर ही मुख्य पात्रे वास्तवातील धरून नाटकाकडे बघता येईल. बाई म्हणजे क्षेत्र (जमीन) हे इथेही गृहीत आहेच. पण मूल नाही हा 'प्रश्न' घेतलेला नसल्याने मूल न होण्यास अक्षम कोण हा प्रश्न गौण ठरतो. सुमन आणि ईश्वर कुठंतरी समान पातळीवर हे दुःख झटकतात. 'आपण वांझ' आहोत ही भावना त्यांच्या मनात आहे. तरीसुद्धा अनेक ठिकाणी ईश्वर सुमनलाच मूल नसण्याबद्दल दोष देतो. 'साधे मूलसुद्धा देता आले नाही इतक्या दिवसांत' किंवा 'सगळे प्रयत्न संपले. देशात मिनिटाला १५००० मुलं जन्माला येतात. पण आमच्याकडे बोंब– जमीन नापीक' (यावर सुमनच्या डोळ्यात पाणी. हुंदका आवरत नाही) असे संवाद आहेत. त्यामुळे हे दुःख दोघांचे आहे व ते एकाच पातळीवरचे आहे असे जाणवण्यास बाधा येते. नाटक पुढील पद्धतीने साकार होते.

एका उच्च मध्यमवर्गीय फ्लॅटमधील उदास सायंकाळीने नाटकाला सुरुवात होते. तो 'ड्रिंक्स घेणारा. ती गृहिणी. तो आपल्या पिण्याचं जस्टीफिकेशन देतो. ती दिवसभर वाचत असते. हे वाचन अत्यंत भिकार आहे अथवा फारशा उच्च प्रतीचे

नाही असे ईश्वरच्या बोलण्यातून समजते. (तथाकथित साहित्यावरचे हे ताशेरे ईश्वरपेक्षाही नाटककाराचेच जास्त वाटतात) सुमन ही साधी गृहिणी, आला दिवस रेटणारी आणि नवऱ्याच्या पैशात संसाराची दिवाळी करणारी.

ईश्वरला बँकेतल्या आखीव-रेखीव आयुष्याचा कंटाळा आलेला असतो. उलट सुमनच्या मनात काही गोंधळ असतो. नवऱ्यावर अवलंबून असण्यास आपल्याला का आवडते हा गोंधळ तिच्या मनात आहे. हा गोंधळ का उडतो असा प्रश्न ती ईश्वरलाच विचारते. तरीसुद्धा या गोंधळाचं नातं तिच्या मूल न होण्याशीच ती जोडने. (पृ. ७ वरील संवाद)

सुमन : ते पैसे, जे तू मिळवतोस ना, ते पुरे आहेत की रे आपल्याला! कायकरायचं मी नोकरी करून? म्हणजे मी तुझ्यासारखी हुषार नाही आणि बिनडोकपण नाही. मग असं तुझ्यावर अवलंबून असणं का आवडतं मला? हे घर... वाचन... माझा असा गोंधळ नेहमीच का उडतो ईश्वर?

सुमन : मला समजत नाही. पण कंटाळा आलाय्. काय करायचं माझ्यासारखीनं? नाही! नोकरी करावीशी वाटतं मला आणि एखाद्या आर्य पतिव्रतेप्रमाणे तुझ्या सुखात सुख नाही मला मानता येत. माझं काही तरी असलं पाहिजे असं वाटतं. पण सगळंच नियमित, सुरळीत. दहा वर्षांत साधी पाळीसुद्धा चुकली नाही माझी. ती तर सदाचीच मेली नियमित दर महिन्याला सवतीसारखी येते टवळी...

: (एकदम) बसा,! तुम्ही फतकल मारून बसा. भिकार-सावकार खेळा. कुर्णी ही त्रास देणार नाही की माझ्या माहेराहून कुणी पाखरू निरोप घेऊन येणार नाही. ह्या डॉक्टरकडे जा. पिशवी धुऊन घ्या. मग त्या चांगल्या डॉक्टरकडे जा पिशवी ड्रायक्लीन करून घ्या. त्या पलीकडच्या डॉक्टरकडे यजमानांना पाठवा. स्पर्म–काऊंट करून घ्या.....

(सुमन रडवेली. ईश्वर उठतो. आत जाऊन ग्लास भरून आणतो)

वांझपणाचं दुःख कशात तरी बुडवून रोमँटिक होण्यासाठी त्याला दारूचा आश्रय घ्यावा लागतो.

दोघांना एकमेकांचं आयुष्य करवडण्याशिवाय एकत्र करण्यासारखं काही उरतच नाही. त्यात ती फक्त घरात. घराच्या विश्वात बंद. ओघानेच, त्याचं विश्व तिला माहीत आहे का नाही या संशयावर तिचं वेळ घालवणं, कंटाळा घालवणं सुरू होतं. त्याला मैत्रिणीचा फोन येतो असं मानून ती छेडायला लागते. एकमेकांचे एकमेकांच्या संदर्भातले आयुष्य शोधायला लागतात. तो तिचे मंगळसूत्र घेऊन बोटाभोवती गरगर फिरवत रहातो.

ईश्वर : समाधान! सारखं तू माझ्याभोवती पिंगा घालत असल्यासारखं वाटतं.

सुमन : हँ! मी बरा पिंगा घालीन! मी आहे म्हणून फिरवत तरी बसलायस, मी गेल्यावर काय करशील? गळचात घालून फिरशील?

पुन्हा फोनचा संदर्भ घेऊन त्याच्या मैत्रिणीबद्दल ती संशय घेते. मग तोही तिच्याकडे कोण येतं याबद्दल संशय घेतो. या भांडणात तिच्या मूल नसण्याचा उद्धार तो करतो.

ईश्वर : बिनपोराची बाई खोटं बोलती. आयला! आमच्या नशीबातच नाही. एकच ग, एकच... देशात दर मिनिटाला पंधरा हजार मुलं जन्माला येतात. पण आमच्याकडे बोंब. जमीन नापीक.

सुमनच्या डोळ्यांत पाणी, हुंदका आवरत नाही. ती रडू लागल्यावर तो दुःख विभागतो. स्वतःकडेही वांझपणा घेतो. दत्तक मूल घेण्याचा पर्याय पुढे आणतो. पण ती तो पर्याय नाकारते–

सुमन– मला माझं पाहिजे, काहीतरी माझ्या रक्ताचं पाहिजे. नाही नोकरी करावीशी वाटत मला. तू सुद्धा कधीकधी परका वाटतोस मला एकच पाहिजे. माझ्या पोटातलं पाहिजे.

आधीच्या नाटकातल्या नायिकांना मूल हवं असतं पण ते त्यांच्या नवऱ्याचंवरील सर्व संवाद भावनिकपणा न आणता वस्तुनिष्ठ पद्धतीने मांडले आहेत. आपण वांझ आहोत याचं उत्तर ते शोधत असतात.

भांडणासाठी भांडण. जगायला थ्रिल मिळावी म्हणून भांडण. पण भांडणही गंभीर अशा एकाच विषयावर नाही. अनेकवेळा संदर्भ सुटलेले. विविध धागे संभाषणाच्या ओघात सहज गुंफले जातात. या संशयग्रस्त वातावरणात 'गंमत' येते, पण संशयाचा धागा रहातोच. सुमन एका क्षणी ईश्वरपुढे मॅरेज सर्टिफिकेटही टाकते. नाटककार पतीपत्नीसंबंधाचाही त्या निमित्तानं शोध घेतो.

सुमन : मला नेहमी वाटतं, नवरा-बायकोचे संबंध फक्त शारीरिक नसून राजकीय स्वरूपाचे असतात. सारखं एकमेकांना फसवायचं. फार फसवणं होऊन पितळ उघडं पडतंय असं वाटलं की भावनेच्या भरात वाहून जायचं. मग परत एकमेकांवर सत्ता गाजवणं सुरू... मनात दाटणारा प्रचंड अविश्वास आणि ह्या अविश्वासाच्या खाचखळग्यातून वाहणारा परस्परप्रेमाचा प्रवाह. खरंच, आपले संबंध अतिशय राजकीय असतात.

अशी अनेक वळणे घेत ते पुन्हा मूळ दुःखाकडे येतात. गंमत आणि बेबी ही पात्रं आणून हा संशयाचा खेळ फँटसीच्या पातळीवर नेला आहे. गंमत, बेबी ही पात्रं खरी का खोटी हा प्रश्न रहातोच. यावरचे ईश्वराचे भाष्य म्हणजे नाटककाराचे मत.

... नाहीतर ही दोघं निघायची उलटचापायाची, संशयपिशाच्चं आणि सगळाच गोंधळ उडायचा! पण काही वेळा हीच संशयपिशाच्चं खरी होऊन घट्ट मानगुटीवर बसतात आणि मॅरेज सर्टिफिकेट पळवून नेऊन घटस्फोटाची वेळ आणतात.

ह्यातलं खरं आणि खोटं कधीच कळणार नाही. खऱ्या आणि खोट्याची ही सीमा अशीच धूसर रहाणार आणि आपलं लग्न टिकवायचं असेल तर ही रेषा

अशीच रहावी.....

हे लग्न टिकवण्याचं भाष्य 'मूल नसणं' या पार्श्वभूमीवरच आहे. कारण नाटकातही मूल असतं तर सगळंच वेगळं असतं. अशी ईश्वरची भावना आहे. स्त्री-पुरुषांना एकत्र बांधणारा धागा कोणता असतो? मूलच का? त्यासाठी मग कायदेशीर लग्नाचे कृत्रिम बंधन आवश्यक असते का? अशा प्रश्नांपर्यंत नाटककाराला जायचेच नाहीए. किंवहुना, एका अलिप्तपणाने प्रश्न मांडण्याच्या या विशिष्ट नाट्यपद्धतीत ते अपेक्षितही नाही. याचे कारण नाटकातले सुमन व ईश्वर सुखी मध्यमवर्गीय पार्श्वभूमीतले आहेत. ईश्वर बँकेत तर ती गृहिणी. भरपूर पैसे देणारी त्याची नोकरी त्याला कोणताच सर्जनात्मक, क्रियाशील अनुभव देत नाही. नोकरीतील चाकोरीबद्धतेत तो कंटाळला आहे हेच त्याचे वैशिष्ट्य. उलट सुमन घरात बसूनही हाच परात्मतेचा अनुभव घेत आहे. त्यांच्या आयुष्यातील पोकळी, रितेपणा त्यांना जाणवणे हेच त्यांचे वैशिष्ट्य. कारण बहुतांशी सुखासीन मध्यमवर्गीयांनाही हे रितेपण जाणवतेच असे नाही. मात्र या रितेपणाचा संबंध नाटककार मूल असणे–नसणे याच्याशी जोडतो. त्यांच्या मध्यमवर्गीय पार्श्वभूमीत ते योग्य आहे. मात्र हे निरर्थकतेचे वर्तुळ छेदण्याची दोघांनाही इच्छा नाही. कुवतही नाही. म्हणूनच या निरर्थकतेला, पोकळीला काल्पनिक प्रश्न निर्माण करून, घटना निर्माण करून ते अर्थ देऊ बघतात. त्यांच्या या अर्थशून्य धडपडीचा मूड नाटककार चांगल्या रीतीने देऊ शकतो. पण हा अर्थ कशामुळे येतो, तर नवरा–बायकोच्या एकमेकांवरील मालकीहक्काच्या कल्पनेतून. विवाहबाह्य प्रेम– भानगडी या कल्पनांमुळेही लग्नाचं नातं उध्वस्त होऊ शकतं. मात्र थोड्याफार प्रमाणात हे संशय नवरा–बायकोचं नातं घट्ट करायला आवश्यकही असतात असे नाटककाराचे मत आढळते. शिवाय वरील संशयही कल्पनेतलेच. इतक्या विविध पातळीवर हे परात्मतेचे भाव नाटकात आढळतात. खास कलात्मक आनंद घेणाऱ्या उच्चभ्रू मध्यमवर्गीयांसाठी नाटक योग्य आहे.

❊

# ३ सासू-सूनांचे पारंपरिक संबंध माझे काय चुकलं ?

रत्नाकर मतकरी यांच्या 'जौळ' या कादंबरीवर आधारित त्यांनीच नाटचरूप दिलेले हे नाटक आहे. नाटक एका सत्य घटनेवर आधारित आहे. सत्य घटनेवर आधारित म्हणून त्याला 'वास्तव' म्हणणे फारसे बरोबर वाटत नाही. वास्तव या शब्दात जास्त विस्तृत व सखोल अर्थ आहे. मानवी जीवनाचे असंख्य प्रवाह-प्रतिप्रवाह त्यात अन्तर्भूत होतात. मात्र अपवादात्मक परिस्थितीत घडलेली एखादी घटना संपूर्ण वास्तवाचे प्रतिनिधित्व करू शकत नाही.

मतकरी नाटकाच्या मनोगतामध्ये म्हणतात – 'त्याग करणे, उदात्त वागणे, मंगलाला आवाहन करणे या गोष्टी येता-जाता केल्या, ओढून-ताणून आणल्या किंवा सोयीसाठी जमवल्या तर त्या अनैसर्गिक आणि नकोशा वाटतात. त्यामुळे उदात्तता ही गोष्ट हास्यास्पद झाली आहे. मात्र दुसऱ्या टोकाला जाऊन वास्तवाचे अनुदात्त चित्रण करणे, प्रेक्षकांनीही तशी अपेक्षा करणे चूक आहे. व्यवहारात स्वार्थभावना अधिक दिसत असली तरी व्यक्तीसाठी कुटुंबासाठी त्याग करणारी कैक माणसे आजही आढळतील.

'सुस्वभाव, चांगुलपणा, श्रद्धा हे गुण अजून तरी पूर्णपणे नष्ट झालेले नाहीत. उदात्ततेला विचकण्याचे कारण नाही. ती वास्तव वाटते का अवास्तव हे तिच्यामागचा हेतू, पात्रांचे स्वभाव, परिस्थिती, इत्यादीवरूनच ठरवले पाहिजे, कुठल्याही वाङ्मयीन संकेतावरून नव्हे.'

उदात्ततेबद्दल इतके काही म्हणून नाटककाराला कशाला उदात्त म्हणायचे हे स्पष्ट होत नाही. प्रत्यक्ष नाटकावरून ते स्पष्ट होते. नाटकामध्ये सुष्ट-दुष्ट प्रवृत्ती घेऊन, काळ्या-पांढऱ्या म्हणता येईल इतक्या विरोधी पद्धतीने माणसे उभी रहातात. नाटकात विशिष्ट पद्धतीने माणसे वागतात व त्याचे कारण त्यांचे स्वभाव. हे स्वभावसुद्धा 'नैसर्गिक स्वभाव' या गृहीतावर नाटकात विशेष भर आहे. त्याला अनुसरून नाटकात दोन गटांत संघर्ष घडतो. कजाग सासू, भांडखोर नणंद व कळलाव्या मामा हा एक दुष्ट वृत्तीचा गट तर संसाराचा समतोल राखणारा कुटुंबप्रमुख ;

सहनशील सून, समर्थ भाऊ व डॉक्टर हा सुष्ट वृत्तीचा दुसरा गट. अशी विभागणी करता येते याचे कारणच की बाहेरच्या गुंतागुंतीच्या परिस्थितीतून माणसाला येणारी हतबलता या नाटकाने हेरलेली नाही. परिस्थितीतील नकारात्मक बाजू उचलूनही मग नाटक श्रेष्ठ पातळीवर जाऊ शकले असते. पण तसे घडत नाही. कारण नाटककाराच्या मनात माणसांच्या वागण्याबाबत काही निश्चित असे आदर्श आहेत. या आदर्शांच्या चौकटीत आलेल्या समस्या सोडवण्याची धडपड आहे. हे आदर्श पारंपरिक हिंदू संस्कृतीतलेच आहेत. मात्र कौटुंबिक संबंधात थोड्या दुरुस्त्या केल्या तरच हे आदर्श टिकू शकतील ही जाण प्रेक्षकांना द्यायची आहे. कुटुंब प्रमुखाचा मृत्यू दाखवून घरात सतत भांडणाऱ्या सासवा-सुनांना नाटककार चांगली अद्दल घडवतो. एकीचा मुलगा व एकीचा नवरा असा एकच पुरुष दोघींच्या जगण्याचा मध्यबिंदू आहे. त्याच्यावरची मालकी व त्यातील रस्सीखेच हा नाटकाचा कथाविषय आहे. त्याच्या मृत्यूने हा बिंदू नष्ट होतो व पश्चात्तापदग्ध सासू गरोदर सुनेकडे येते. तिला घरी घेऊन जाण्यासाठी. त्याच्या मृत्यूनंतर हे तिचे सुनेकडे जाणे अर्थातच अगदी हळू होते. त्याची महत्त्वाची आठवण मंगळसूत्र' यावर सासू ताबा ठेवतेच. पुढे तिच्याकडे परत येताना ती पुन्हा ते घेऊन येते. गरोदर नयनला पुढे मुलगाच होणार या गृहीतावर या दोघी एकत्र येतात ही गोष्ट वरंच काही स्पष्ट करते.

### पारंपरिक स्त्रिया

नाटकातल्या महत्त्वाच्या तिघी स्त्रिया पारंपरिक आहेत. सिंधूताई, नयन आणि सुमी. नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर काबाडकष्ट करत सिंधूताईंनी संसार रेटला आहे. मात्र ते त्यांनी खूपच काही महत्त्वपूर्ण केल्याची जाण त्यांच्या मनात आहे. स्वकर्तृत्वाचा कोणताही होकारात्मक अनुभव त्यांच्या गाठीशी नाही. सुमीच्या कोणत्याच जाणीवा विकसित झालेल्या नाहीत. तिचे प्रसादशी कोणतेच भावनिक नाते नसल्यासारखे वाटते. सुमी अपरिपक्व व्यक्ती आहे. त्या कुटुंबाशी तिचं काही देणं-घेणं आहे हे पुढे येत नाही. उलट स्वार्थी, अल्प समज असलेली अशी ही मुलगी आहे. सिंधूताईही थोड्याफार फरकाने सुमीसारख्याच आहेत. लग्न ठरवणे, विशिष्ट प्रकारचे कौटुंबिक जीवन जगणे याबाबत ह्या दोघी एकाच रेषेत आहेत. नयन त्यांच्यापेक्षा किंचित वेगळी आहे. सासूला समजावून घेण्याची, नवऱ्याचं सुख बघण्याची तिची वृत्ती काही प्रसंगांतून पुढे येते. उदा. प्रसादचा विरोध असतानाही मुले पोचवायला जाणे, काही तक्रारींबाबत शक्यतो मौन बाळगणे, प्रसादसाठी सोशिकपणा करणे. सर्व शक्यतो सोशिकपणे सहन करण्याबाबतचा नयन हा पारंपरिक आदर्श हिंदू सुनेचा नमुना आहे. बाहेरच्या विस्तृत जगाशी तसा या तिन्ही स्त्रियांचा मुळीचच संपर्क नाही. त्या दोन खोल्यांच्या लहान घरासारखेच त्यांचे विश्व संकुचित आहे, मर्यादित आहे. प्रसादच्या बायकोनं नोकरी करण्याचा दृष्टि-

कोन पूर्णपणे प्रतिगामी आहे. – 'नवरा कामावरून आला की बायको कशी फ्रेश दिसली पाहिजे –' याला पूरकच नयन आहे. वडिलांच्या घरातील काही अंशी मोकळ्या वातावरणामुळे तिच्यात सिंधुताई – सुमी यांच्यापेक्षा वेगळा समजुतदारपणा आहे. म्हणूनच सासूबद्दल नवऱ्याशी बोलताना ती म्हणते – 'वाईट नसतील त्या. पण त्यांच्या कल्पनाच फार वेगळ्या आहेत. जागोजागी माणसाला वांधून ठेवणाऱ्या. आमच्या घरात असं नव्हतं. ही सोवळी-ओवळी, शिस्त-वेशिस्त मला नाही समजत आणि आमच्या घरचा मोकळेपणा त्यांना नाही खपत.' – मात्र या सगळ्याला घरसंसार टिकवण्याची, उदात्ततेची झालर आहे. अशी असूनही नयनचं रूप आत्मनिर्भर, स्वतंत्र विचार करणारी असं रहात नाही. यामुळेच नवऱ्याच्या मृत्यूनंतर त्याच्याशी एकनिष्ठ रहाणाऱ्या, त्याचा अंकुर जोपासणाऱ्या सती सावित्रीच्या मूळ कल्पनेचं जोखड तिच्यावर आहे. तसं म्हटलं तर ते अनेक स्त्रियांवर असतं म्हणून नयन प्रातिनिधिक ठरूही शकेल. पण हे प्रातिनिधिकत्व परिणामकारकतेच्या दृष्टीनं प्रेक्षकातील अशा प्रश्नांशी साधर्म्य असणाऱ्या स्त्रियांना स्थितिशीलच ठेवेल. त्यांच्या प्रश्नांना, कोंडीला वाट करून देण्याचं सामर्थ्य नयनमध्ये नाही. उलट उदात्तीकरणामागे एक विशिष्ट भावुकपणाच आहे. स्वतःला नोकरी नसताना, भवितव्यात काय आहे हे माहीत नसताना ती सासूच्या आधारे मूल जन्माला घालण्याचा निर्णय घेते. हे मूल म्हणजे मुलगाच असेल असं मानून, आपल्या वाबतीत झालेली चूक आपण सासू वनल्यावर होऊ देणार नाही असा स्वतःशीच निर्णय ती घेते...

तो मोठा होईपर्यंत डोळ्यात तेल घालून त्याला सांभाळीन आणि सून आल्यावर त्याला तिच्या स्वाधीन करीन. म्हणेन, वाई गं, इतकी वर्षं तुझी ठेव मी जपली. आता तूच त्याला सांभाळ. माझ्यासारखा वेंधळेपणा करून.... त्याला गमवू नकोस...

अशाप्रकारे नवऱ्याच्या मृत्यूचं खापर ती स्वतःवर फोडून घेते. नाटकातून एका पातळीवर ती जबाबदारी असमंजस सिंधुताईंवर येऊन पडते. म्हणजेच विक्रमच्या कमकुवत संकुचित कृतीची जबाबदारी आई व पत्नी अशा दोन्ही स्त्रियांवर येऊन पडते. प्रसाद नोकरी करत असून त्यालाही सामाजिक आयुष्य नाही, मित्र नाहीत. स्वतःचा आत्महत्येचा निर्णय योग्य का अयोग्य हे बोलायला, मन मोकळं करायला त्याला कोणीही नाही. यामुळे निर्माण झालेल्या कोंडीतून तो आत्महत्येच्या निर्णयाला जातो.

लहान जागा, विधवापणात केवळ कुटुंब पोसायला केलेली कामं, आणि हे सगळं करत असताना स्वतःच्या जीवनात पूर्ण बुडलेल्या सिंधुताई, तर किमान रहाणीच्या पातळीवर आधुनिक जीवन जगू पहाणारा प्रसाद यांत ही तेढ आहे. त्यातून कर्त्या झालेल्या मुलाला कुटुंबात अधिकाराचे स्थान कसे येत नाही याचे आश्चर्य वाटते.

विशिष्ट पद्धतीनेच म्हणजे मुलीला दाखवून लग्न करणे, आधुनिक मूल्ये

जीवनात न रुजणे, भोवतालच्या विस्तृत जीवनाशी कोणताही संबंध नसणे, त्यातून काही शिकण्याची तयारी नसणे – या मध्यमवर्गीय मर्यादांचा ठसा नाटकावर मुळीच उमटत नाही. प्रेक्षकांच्या मनात प्रश्नांचे मोहळ उठत नाही. उलट, चुटपुट ही भावनिक प्रतिक्रिया नाटकामुळे मिळते. शिवाय कुटुंबात वयस्क माणसांनी गोडी-गुलाबीने वागले तर सर्व प्रश्न सुटतील, अन्यथा ही कारुण्यजनक स्थिती येईल अशा निष्कर्षाला नाटक नेते.

❊

# ४ व्यभिचारिणी आई-पत्नी-कन्या : गगनभेदी

जगद्‌विख्यात नाटककार शेक्सपियरमुळे विलक्षण प्रभावित झालेल्या प्रा. वसंत कानेटकरांनी 'गगनभेदी' नाटक लिहिले. या नाटकावर त्यांनी बरेच चिंतन केले होते म्हणे.

कला ही काळाशी व सामाजिक परिस्थितीशी बांधलेली असते. शेक्सपियरच्या नाटकावरून बेतलेले गगनभेदी समजून घेण्यासाठी किमान शेक्सपियरचा काळ व त्यावेळची इंग्लंडची सामाजिक परिस्थिती संदर्भासाठी लक्षात घ्यावी लागेल. तसेच त्या काळात ब्रिटनमध्ये स्त्रियांची परिस्थिती काय होती हेही बघावे लागेल. विसाव्या शतकातील भांडवली समाजरचना व जग अतिशय गुंतागुंतीच्या टप्प्यावर आलेले असताना 'गगनभेदी' मराठी रंगभूमीवर येते, म्हणूनच वर म्हटलेले विशिष्ट संदर्भ तपासून बघायला हवेत. हे समजून घेतल्यावर, स्त्रियांच्या दृष्टिकोनातून विचार करता तर, गगनभेदी किती पोकळ आहे हे स्पष्ट होईल.

१६ व्या आणि १७ शतकाच्या काही भागात शेक्सपिअरची नाट्यनिर्मिती झालेली आहे. १६ वे शतक म्हणजे इंग्लंडच्या भरभराटीची सुरुवात होती. मध्ययुगीन काळोखातून युरोप बाहेर पडले. तसेच इंग्लंडही. नवे प्रयोग आणि नवी जिद्द ह्यांनी माणसे भारावलेली होती. दुसऱ्या जगाकडे दृष्टी लावून या जगात भयभीत होऊन जगण्याऐवजी ह्याच जगात आणि जीवनात आनंदाने, ऊर्मीने जगावे हा संदेश प्राचीन तत्त्वज्ञानातून, संस्कृतिसमीक्षेतून व वाङ्मयातून मिळाला. कोलंबस, अमेरिगो, वास्को ड गामा इत्यादी खलाशांची शुभ शिडे सातासमुद्रांवर नव्या जगाचा शोध घेऊ लागली. इहवादी दृष्टिकोनामुळे माणसाच्या भोगापेक्षा कर्माला व कर्तव्याला महत्त्व आले. प्रबोधनाच्या स्पर्शामुळे जुनी समाजरचना ढासळत होती. धर्माचा जबर पगडा शिथिल होत होता. इंग्लंडमध्ये सरदार-उमरावांतील यादवी नाहीशी होऊन ट्यूडर राजाच्या छत्राखाली केंद्रसत्ता प्रस्थापित झाली होती. शांततेमुळे व्यापारवृद्धी शक्य झाली. एलिझाबेथ ही इंग्लंडला हवी तशी राणी मिळाली. राष्ट्रीयत्वाने धर्माभिमानाची जागा घेतली.

समाजात चार वर्ग होते. उमराव मंडळी सर्वश्रेष्ठ. तेच संस्कृतीचे निर्माते व आधारस्तंभ. त्यांचे मोठे प्रस्थ होते. शेतकरी हा स्तर खालचा.

निसर्गमय ग्रामीण भागात इंग्लंडचे जीवन कष्टप्रधान व साधारण सुखी होते. ग्रामीण इंग्लंड शांत व रमणीय भासत असे. छोट्या-मोठ्या नद्या, हिरवी राने, फुलाफळांनी बहरलेले बगीचे, भरघोस पिके आलेली शेते, पक्ष्यांची किलबिल, छोट्या पायवाटांनी भटकणारा कष्टाळू व प्रामाणिक शेतकरी असे रमणीय इंग्लंड. पण ही झाली चित्राची एक बाजू. पण एलिझाबेथकालीन इंग्लंड म्हणजे केवळ रोमँटिक कवींची स्वप्नभूमी नव्हती किंवा शेक्सपिअरच्या नाटकातली रमणीय वनश्री नव्हती. रूढी, गैरसमजुती, भ्रामक विचार ह्यांचे प्राबल्य, लूटमार, दरोडेखोरी, बेदरकार शिकारी आणि कित्येकवेळा माणसाचा संहार करीत येणाऱ्या साथी. क्रौर्य आणि कोमलता, हिंसा आणि प्रेम ही सर्वत्रच विखुरलेली होती. जवळजवळ सर्वांचाच भुते, भुताटकी यांवर विश्वास होता. प्रत्यक्षात ती दिसल्याच्या सर्वत्र अफवा असत. रंगभूमीवर त्याचा सुळसुळाट फार ! भयभीत मनाला भुताटकी दिसत होती, तर आनंदी मनाला दयाळू परऱ्यांचा आधार मिळे. सामान्यपणे सर्वच लोकांचा अदृश्य शक्तींवर विश्वास होता.

तत्कालीन काळात मनोरंजनही भडक होते. अस्वलांचे अति निर्घृण खेळ, कोंबड्यांची झुंज, सार्वजनिक शिरच्छेद या गोष्टी होत्या. खेड्यांतून लंडनकडे किंवा कुठल्याही शहराकडे जाणे हा प्रसंग अपूर्व, पण भयंकर दिव्यही असे. शेक्सपिअरच्या व्यक्तिरेखांची मुळे वास्तवात अशी खोलवर गेलेली होती.

याच काळात स्त्रियांची स्थिती...

स्त्रियांची स्थिती तशी निराशाजनकच होती. उमराव घराण्यातील स्त्रिया शोभेसाठीच होत्या.

देश शेतीप्रधान होता. गरीब आणि श्रीमंत यांतली दरी खूप मोठी होती. आरोग्याच्या दृष्टिकोनातूनही खालावलेपण होते. स्त्रियांमध्ये 'ग्रीन सिकनेस' अथवा अँनिमियाचा प्रादुर्भाव आढळत असे. अनेक प्रकारच्या रोगांमुळे मृत्यूचे प्रमाणही मोठे होते. १७ व्या शतकात उत्पादनपद्धतीत हळूहळू बदल होऊ लागला होता. उत्पादनाचा वेग वाढू लागला होता. आर्थिकदृष्ट्या खूप श्रीमंत अथवा अत्यंत दरिद्री नसलेला मध्यम स्तर वाढू लागला होता. व्यापारातील अगदी मर्यादित क्षेत्रात स्त्रियांना वाव होता. हळूहळू भरभराट होणाऱ्या व्यापारक्षेत्रांमध्ये तर स्त्रियांना मुळीचच संधी नव्हती. ही प्रक्रिया अगदी १८-१९ व्या शतकापर्यंत सुरूच होती. कामाचे ठिकाण आणि घर-कुटुंब यांत विभाजन सुरू झाले होते.

शेतकरी कुटुंबात श्रम करण्याची कुवत बघून नवरीची निवड होत होती. उलट उमराव घराण्यात ती शोभेची वस्तू म्हणून बघितली जात होती. अर्थात त्यातही सौंदर्याबरोबरच ती किती जमीन आणू शकते याला महत्त्व होतेच. तरीसुद्धा पुरुषाने आपल्या कमाईतून बायकोला पोसावे ही कल्पना आकाराला येत होती.

स्त्रीचे ऐषारामी जीवन पुरुषाचा मानबिंदू ठरत होता. स्त्रियांचे क्षेत्र पुरुषांचे मनोरंजन व कुटुंब यांच्याभोवती मर्यादित होत होते.

याचबरोबर १६ आणि १७ व्या शतकात मध्यम स्तरातील लोकांची घरेही बदलू लागली होती. ग्रामीण भागातही दुमजली घरामध्ये 'शयनगृह' निर्माण झाले होते. लैंगिक व वैयक्तिक आयुष्य 'खाजगीपणाच्या' कोंदणात स्थिर होत होते. औद्योगिक क्रांतीपूर्वीच स्थिर अशा मोनोगॅमस फॅमिलीचा (एक पतीपत्नी-कुटुंब) उदय होऊन ती पद्धती भांडवली विकासाला आधारभूत ठरली होती.

सरंजामी समाजात स्त्रीच्या लैंगिक शुद्धतेला अतोनात महत्त्व होते. पुरुषाच्या वारसाहक्काच्या दृष्टीने ती बाब फारच महत्त्वाची होती. या शुद्धतेमागे आर्थिक कारण होते. अगदी शेतकरी कुटुंबातही बेकायदेशीर मूल म्हणजे कुटुंबाला भार होता. म्हणून अशा मुलीला दंड व शिक्षा होती. उमराव घराण्यात तिचे वारसाहक्कच नष्ट होत होते.

भांडवली उत्पादनाचा उदय होऊ लागला तरी वरील कल्पनेत मूलभूत बदल झाला नाही, तर त्याचे स्वरूप बदलले. स्त्रीचे द्रव्यमत्व कायद्यामध्ये प्रतिबिंबित झाले. स्त्री ही पुरुषाची मालमत्ताच राहिली. श्रमबाजारात व कौशल्यात पुरुष काय विकू शकतो त्यावर त्याचे श्रेष्ठत्व अवलंबून होते. उलट स्त्रीचे श्रेष्ठत्व, अस्तित्व तिच्या पावित्र्याशीच जखडून राहिले. शेतकरी कुटुंबातही नवरा नसलेल्या स्त्रीला द्रव्यमत्व होते. स्त्रीचे अस्तित्व पुरुषाशी बांधलेले होते.

सार्वजनिक पातळीवर स्त्रीचे आयुष्य त्रासदायकच होते. एखाद्या स्त्रीला चेटकीण–डाखीण ठरवून सार्वजनिकपणे छळणे ही नित्याची बाब होती. या स्त्रिया अनेकवेळा गरीब व वृद्ध असत. पारंपरिक निश्चितीला जेव्हा धक्के बसत होते त्याचवेळेस हेही घडत होते.

अशारीतीने लैंगिक शुद्धता व पतिनिष्ठा ह्या रूढी श्रीमंत घराण्यांत तर खोलवर रुजलेल्या होत्या.

सर्वांगांनी दबलेल्या या परिस्थितीविरुद्ध आवाज उठवण्यास १८ व्या शतकात प्रारंभ झाला. औद्योगिक क्रांतीनंतर १७९० मध्ये मेरी वुल्सस्टनक्राफ्टने स्त्री-मुक्तीच्या प्रश्नाला राजकीय स्वरूप देऊन वाचा फोडली. तिथपासून एका दीर्घ लढ्याला सुरुवात झालेली आहे. चळवळीमुळे व बाह्य परिस्थितीमुळे स्त्रीजीवनाचे वास्तव आज बदलत आहे. ही परिस्थिती नजरेसमोर ठेवून आपण गगनभेदी बघूया.

'स्त्रीचे पावित्र्य नष्ट होणे किंवा तिनेच ते नष्ट करणे म्हणजे तिच्या मालक असलेल्या पुरुषाचा अतीव अपमान, या मुख्य सूत्राभोवती कथानक गुंफले आहे. कानेटकरांनी हॅम्लेट, मॅक्‌बेथ, ऑथेल्लो व किंगलिअरच्या शोकांतिकांचा उल्लेख केला आहे. त्यांच्या मते या चारही शोकात्मिकांचे नायक देहाने भिन्न असले, कहाणीने वेगळे असले तरी त्यांचा आत्मा एक आहे. त्या सर्वांत काहीएक 'रक्ताचे नाते' आहे. त्यांच्या सुखदुःखाची जात एकच आहे. याउलट शेक्सपिअरचे अभ्या-

सक के. रं. शिरवाडकर म्हणतात (पृ. १३४)-

शेक्सपिअरच्या सर्व शोकात्मिका जितक्या एकमेकांसारख्या आहेत त्यापेक्षा त्या एकमेकांपेक्षा निराळ्या आहेत. त्यांचे आवाहन त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्णतेत आहे. त्यातून येणारा सौंदर्यानुभव हा आपल्या वेगळ्या आणि अनन्यसाधारण छटांनी आपले लक्ष वेधून घेतो. ऑथेल्लोचे क्लेश आणि मॅक्बेथचे दुःख हे आपल्या रूप-रंगाने वेगवेगळे वाटतात. म्हणून सर्व शोकात्मिकांना एका दावणीने बांधणे योग्य होणार नाही. कारण अशा प्रयत्नात त्यांचे अनन्यसाधारण व्यक्तिगत सौंदर्य दुर्लक्षित होण्याचा संभव निर्माण होतो–

थोडक्यात, कानेटकर नमूद करत असलेल्या या जगद्विख्यात शोकात्मिकांचा सखोल अभ्यास करून, आस्वाद घेऊन अभ्यासकांना गगनभेदीमधील विस्कळीतपणा स्पष्ट होईल. एकूणच ही तारेवरची कसरत कानेटकरांना फारशी जमलेली नाही. पण गगनभेदी आणि शेक्सपिअरच्या १६ व्या शतकातील शोकात्मिकांचा तुलनात्मक अभ्यास करणे हा इथे हेतू नाही. तरीसुद्धा काही गोष्टी नमूद करणे भाग आहे. सरंजामी युगातला शेक्सपिअरचा नायक हॅम्लेट हा राजपुत्र, ऑथेल्लो जन्माने मूर निग्रोसारखा काळा शूर, जीवनाच्या प्रवासात विलक्षण अनुभव घेतलेला व व्हेनिस-मध्ये सरसेनानायकाच्या पदी पोचून प्रतिष्ठित झालेला, आपले राज्य तीन मुलींना विभागून देण्यास निघालेला व ते करताना मुलींना 'माझ्यावर किती प्रेम करता ते सांगा म्हणजे त्यानुसार तुम्हाला राज्यातला भाग देईन' अशी अट घालणारा 'किंगलियर' हा राजा होता, मॅक्बेथला डाकिणींच्या भविष्यवाणीने घेरलेले असते-'तू राजा होशील.' थोडक्यात राजेरजवाडे, राजपुत्र, देव, भुते, डाकिणी इत्यादींद्वारे व्यक्त होणाऱ्या एका उदात्त स्तरावरील या शोकात्मिका होत्या, शोकनाट्ये होती.

मानवी प्रवृत्ती चिरंतन असते ह्या गृहितावर सरंजामी काळाऐवजी भांडवलीयुगाच्या पार्श्वभूमीवर, उद्योगपतींच्या जीवनावर कानेटकरांनी शेक्सपिअरचा साज चढवला आहे. म्हणूनच गगनभेदीमधील विक्रम अतिरंजित परिस्थितीतून आपल्या नव्या वडिलांचे साम्राज्य लाथ मारून सोडतो आणि त्याच तोलाचे दुसरे 'साम्राज्य' शून्यातून स्वकर्तृत्वावर उभे करतो. विक्रमचा संघर्ष खाजगी, व्यक्तिगत, संकुचित रहातो व 'गगनभेदी' हे शेक्सपिअरकालीन 'निर्भरशील' शोकनाट्य म्हणून उभे रहात नाही. रोमँटिक ट्रॅजिडी ऊर्फ निर्भरशील शोकनाटयाचे निकष देऊन ही गोष्ट तपासण्याची आता गरज नाही. तरी केवळ नायकाच्या अंतःकरणातील संघर्ष हा निकष प्रभावी ठरत नाही हे नक्कीच. किंबहुना, काव्यमय भाषा वापरली असली तरी मुळातच अवास्तव पद्धतीने नाटक उभे रहाते व म्हणूनच नायकाने निर्माण केलेले दुःख व्यापक, उत्तुंग पातळी गाठू शकत नाही. म्हणूनच हे नाटक काही प्रमाणात रोमँटिक ट्रॅजिडीचे बाह्यांग पांघरते एवढेच फारतर म्हणता येईल.

'विक्रम' हा पाच-सहा वर्षं परदेशात राहून नुकताच परत आला आहे. परत येताना तो अस्सल भारतीय मन व पारंपरिक आत्मा घेऊन परत आला आहे. इतकी वर्षं परदेशात राहूनही अभारतीय वातावरणातील वेगळ्या संस्कृतीमुळे कोणत्याच नव्या गोष्टी, अगदी भिन्न मूल्यकल्पना त्याला माहीत नाहीत. म्हणूनच आल्या-आल्या आपल्या आईच्या दुसऱ्या लग्नाची बातमी समजून तो अक्षरशः मानसिकपणे कोसळतो. दारुण दुःखसागरात बुडून जातो. एकतर असे होण्यात स्त्रीच्या एकनिष्ठ, पवित्र प्रेमाच्या कल्पना तिन्ही लोकी अगदी सारख्याच आहेत असे तरी असावे किंवा विक्रमच्या भावविश्वापासून बाहेरचे गतिमान व वेगळ्या मूल्यकल्पना असू शकणारे जग इतके दूर आहे की ते त्याला पूर्ण अपरिचित वाटावे. परदेशात असला तरी काल-परवापर्यंत आईच्या संदर्भात त्याचे मन मायाममतेच्या सप्तरंगी स्वर्गात विहार करीत असते आणि त्याचा कडेलोट होऊन तो एका घाणेरड्या दलदलीत कोसळतो. या संदर्भात पृ. क्र. ७ वरील त्याचे दीर्घ स्वगत लक्षात घेण्यासारखे आहे.

> अवघ्या दहा महिन्यांपूर्वी...
> पतीच्या प्रेतावर जी कोसळली होती
> आसवांचा पाणलोट घेऊन, तिनं पतीला विसरून, पुत्राला झिडकारून सरळ व्यभिचाराच्या पलंगाकडं धाव घ्यावी ?
> हे– हे कळेल तेव्हा या धरतीमातेलाही आपल्या मातृत्वाची शरम वाटेल...

अत्यंत काव्यमय भाषेत विक्रम आपली व्यथा या स्वगतात व्यक्त करतो. या बोचरेपणामागे जगप्रलयाचे दारुण दुःख व्यक्त केले आहे. त्याचे मुख्य कारण आईचा 'व्यभिचार.' तिने हा व्यभिचार केल्याने पुत्राला झिडकारले आहे, तर पतीला तर ती विसरूनच गेली आहे. या तिच्या कृत्याने धरतीमातेलाही आपल्या मातृत्वाची लाज वाटेल असे विक्रमला वाटते. या भावनेमागे मुख्य दुःख आईचे चिरंतन मातृत्व नष्ट झाल्याचे आहे. 'स्त्री ही क्षणाची पत्नी, अनंतकालची माता' या सनातन मूल्याला धक्का पोचला आहे, थोडक्यात, विक्रमचे हे सर्व स्वगत मातृप्रेमापेक्षाही पितृप्रधान पुरुषी मालकीवृत्तीतून उद्‌भवते. आईशी असलेले त्याचे नाते कोणत्या स्वरूपाचे होते हे कधीच नाटकात पुढे येत नाही. मात्र आई ही वडिलांची पत्नी म्हणून 'सीता' असली पाहिजे हाच आदर्श त्याच्या मनात खोलवर लपलेला आहे.

वास्तविक परदेशातून आल्या-आल्या त्याला दोन गोष्टींचा धक्का बसला आहे. एक म्हणजे वडिलांचा मृत्यू (जो त्याला खून वाटत असतो) व आईचे दुसरे लग्न. पैकी वडिलांचा खून वा मृत्यू हे त्याच्या दुःखाचे महत्त्वाचे कारण ठरत नाही. मात्र आईचा व्यभिचार त्याला त्रस्त करतो. आईने कोणाशी लग्न केले हा मुद्दाही तसा गौणच आहे, कारण प्रियरंजन वडिलांच्या तुलनेत अगदी क्षुल्लक माणूस आहे, वडील 'पूर्ण पुरुष' असून आईला दुसरा पुरुष आवडलाच कसा, हा त्याच्यापुढे महत्त्वाचा प्रश्न आहे. पण त्याचे समाधानकारक उत्तर त्याला मिळू शकत नाही.

विक्रम आणि ललितागौरी यांचा संवाद- विक्रम आईला विचारतो त्याचा थोडक्यात आशय हा की, वडील इतके समर्थ पुरुष व त्यांनी इतकं तृप्त करूनदेखील तू विश्वासघात का केलास ? यावर ललितागौरी– 'विक्रम, या तुझ्या प्रश्नाचं उत्तर मी तुला कधीच देणार नाही. चार भिंतींआड तुझ्या प्रिय पपांचं आणि माझं नवरा–बायकोचं नातं कशामुळे नासून गेलं ते तुझी आई म्हणून मला कधीच सांगता येणार नाही...' असे उत्तर देते. थोडक्यात, ललितागौरी व्यभिचारिणीच होती हे ठसवण्यात नाटककार यशस्वी होतो. तिची काही बाजू असू शकते हेही प्रेक्षकांपुढे येऊ द्यायचे नाही किंवा अशी काही बाजू असणे हेच मूळ संहितेला हानिकारक ठरू शकते. विक्रमच्या रागाची धार तीव्र करण्यासाठीच या संवादांचा उपयोग होतो. शेवटी तिची व तिच्या प्रियकराची 'जार-जारिणी' अशी संभावना करून तो तिचा गळा दाबायला जातो व तिच्यावर वडिलांच्या खुनाचा आरोप करतो. पुढे रंगभूमीवर भूत दाखवून हेच वातावरण गूढ पातळीवर नेले आहे.

विक्रमच्या मनातली आईची प्रतिमा भंग पावल्यामुळे त्याला मानसिक धक्का पोचतो. त्याचबरोबर वडिलांच्या इस्टेटीचा ताबा नवे वडील घेणार हेही त्याच्या मनात आहेच. मात्र ही भीती स्पष्टपणे पुढे येत नाही. किंबहुना ही भावना त्याच्या मनात आहे का नाही हा प्रश्न प्रेक्षकांना पडावा. वडिलांच्या या प्रचंड औद्योगिक साम्राज्याचा ताबा आईचा नवा नवरा घेतो या भावनेशी विक्रमला गुंतवणे म्हणजे त्याचे भव्य उदात्त व्यक्तिमत्व रेखाटण्याला बाधा आणणे. त्याशिवाय त्याला कर्तृत्ववान ठरवण्याची वाट बंद करणे आहे. म्हणूनच इस्टेटीचा हा मुद्दा दुर्लक्षित करून नाटककाराने विक्रमचे दुःख, मानसिक तोल सुटणे हे केवळ आईच्या चारित्र्याशी बांधून नाटक केवळ भावनिक पातळीवर नेऊन ठेवले आहे. विक्रमचे आणि त्याच्या आईचे कोणतेच नाते (भूतकालीन अथवा वर्तमानकालीन) प्रेक्षकांपुढे येत नाही, कारण तसे ते आणणे म्हणजे विक्रमच्या घडवणुकीतले आईचे खरे स्थान प्रेक्षकांपुढे आणणे व त्यामुळे विक्रमची व्यक्तिरेखा फिकट होण्याचा धोका पत्करणे आहे. तो नाटककाराने पत्करलेला नाही.

### जाई आणि विक्रम

जाई निष्पाप आणि सुंदर. विक्रमवर एकनिष्ठपणे प्रेम करणारी. पण तिचं प्रेम त्याला देवत्वाला वा थोर पातळीवर नेते असेही नाही. तिच्या आणि त्याच्या प्रेमाचे फारसे स्पष्ट चित्रण पुढे येत नाही. कारण ती विक्रमवर प्रेम करत असली तरी वडील (दयाळजी) दादा, आई, बाबा यांच्याकडून पत्र लिहिण्यास विरोध झाल्यावर ती त्याला पत्रही पाठवत नाही. तीच गोष्ट एअरपोर्टवर जाण्याबाबत. अल्लडपणा म्हणण्यापेक्षा जाईचे पहिले दर्शन अगदी कमकुवत, अस्पष्ट व्यक्तिमत्वातून घडते. विक्रम आणि तिची पहिली भेट त्याने आपल्या आईवरील राग तिच्यावर काढण्याच्या पद्धतीने होते. या पहिल्या भेटीत त्याच्या तीव्र दुःखाची तिच्या-

पर्यंत पोच आल्याचे जाणवत नाही. तशी कोणतीच भावनिक देवाणघेवाण त्यांच्यात होत नाही. उलट स्त्रीत्व, सौंदर्य आणि एकनिष्ठा इत्यादी भाव आरोपित करणारेच त्यांचे संवाद होतात. या सर्व संवादांत 'जाई' ही निमित्तमात्र. प्रेयसी म्हणून पुढे आहे, पण ती निष्क्रिय आहे. कदाचित तो करत असलेले आरोप दुःखाच्या व रागाच्या भरात होत आहेत याची तिला पूर्ण खात्री असावी. म्हणून या रागाचा, दुःखाचा जणू रास्तपणा म्हणून ती स्वीकार करते. पण त्याचबरोबर त्याचे दुःख हलके करण्याचाही पारंपरिक प्रयत्न ती करत नाही.

पृ. क्र. ८ व ९ वरील संवाद–

विक्रम: तू मोठी प्रामाणिक मुलगी आहेस, नाही ?

जाई: खरंच मी प्रामाणिक आहे. ते कितीही म्हणाले तरी...

विक्रम: आणि तू सुंदरही आहेस, नाही का ?

जाई: (दचकून, गांगरून) तुला काय म्हणायचंय विक्रम ?

विक्रम: मला इतकंच म्हणायचंय की, सुंदर माणसं फार काळ प्रामाणिक राहू शकत नाहीत...

या सर्व परिस्थितीत स्वतःचा प्रामाणिकपणा आर्जवी शब्दांतून व क्वचित प्रसंगी शारीरिक जवळीक करून ती पटवून देऊ बघते. संपूर्ण स्त्री–जमातीवर, सौंदर्यावर, एकनिष्ठेवर तो उडवत असलेले शितोडे ती निमूटपणे सोसत राहाते. त्यावर फार तर 'विक्रम विक्रम, तुला आज झालंय तरी काय विक्रम ? माझी तू ही आणि एवढीच किंमत केली आहेस; तुला काय मी...?' अशी काहीशी आर्त व अर्धवट वाक्ये ती उच्चारते.

दुसऱ्या प्रवेशाच्या सुरवातीस त्याचे आलेले पत्रही पुन्हा तिच्याकडे हीच भूमिका देते. त्याच्या लेखी ती एक तारुण्यानं पुरेपूर पिकलेली अशी वस्तूच आहे. पुरुषाशी लग्न केल्यावाचून तिला गत्यंतर नाही. त्याच्या तिच्याशी प्रथम होणाऱ्या संवादात स्त्री म्हणजे तारुण्य, सौंदर्य, मांस आणि मादी हे महत्त्वाचे आहे. मात्र त्यामागे एकनिष्ठेची तीव्र अपेक्षा आहे. थोडक्यात, ते एकमेकांवर प्रेम करतात म्हणजे नक्की काय, याची पुसटसुद्धा कल्पना प्रेक्षकांच्या मनासमोर साकार होत नाही.

जाई घर सोडून विक्रमबरोबर निघते त्यावेळेस विक्रम निर्धन असतो. पण तो राजेंद्रनगर सोडतानाच दुसरे औद्योगिक 'साम्राज्य' उभे करणार याची ग्वाही प्रेक्षकांना मिळते.

एक बडा उद्योगपती म्हणून प्रस्थापित होणे विक्रमला सहज जमते व या यशाचा तो एकटाच मानकरी असल्याचा भास निर्माण केला जातो. यात जाई व बलराज यांचा वाटा कसा व किती हे प्रश्न निरर्थक आहेत. पण यांच्या संबंधांची वीण पक्की होण्याचा हा महत्त्वपूर्ण काळ नाटकात वजा होतो. पहिल्या अंकात वडिलांचे सिंहासन लाथाडून विक्रम नवे सिंहासन कमवण्यासाठी, शून्यातून 'स्वतःचे राज्य' निर्माण करण्यासाठी, भवितव्य घडवण्यासाठी जाई आणि बलराजला

घेऊन घराबाहेर पडतो. दुसरा अंक सुरू होतो तेव्हा मध्यंतरी १४–१५ वर्षांचा काळ लोटलेला आहे. या काळात विक्रम यशस्वीपणे विक्रम इंडस्ट्रीजची स्थापना करतो. स्पर्धा-मक्तेदारीच्या भांडवली जगात हा कफल्लक माणूस स्वत:चे साम्राज्य निर्माण करतो. आता विक्रम एका मुलीचा बाप झालेला आहे, तर जाई पूर्वीसारखी साधीभोळी, भित्री, भावडी राहिलेली नाही. वयाबरोबरच तिला अधिकारही प्राप्त झाले आहेत असे सुरवातीस स्पष्ट म्हटले आहे. 'तिचा आत्मविश्वास, जिद्द व महत्त्वाकांक्षा यांची छाप कोणावरही पडते.' (पृ. ३५, अंकापूर्वी १ ला प्रवेश, प्रस्तावना)

परंतु आयुष्याचा एक विशिष्ट टप्पा आल्यानंतरही जाई आणि विक्रम, तसेच विक्रम आणि बलराज यांच्यातल्या विश्वासाला तडा जातो. इतका की त्यामुळे जाई वेडी होते व बलराज विक्रम इंडस्ट्रीतून निघून जातो. विक्रमचा हा एकटेपणाही अतिशय कमकुवत पायावर आकार घेतो. त्याचे असे जीवनही उध्वस्त करण्यास जबाबदार राहते त्याचीच किशोरवयातील कन्या–रूपाली. रूपाली जे करते त्याला तिच्या वयामुळे अजाणतेपणाची झाक असते व म्हणूनच ती असं का करते हा प्रश्न अप्रस्तुत ठरतो. विक्रमचेही रूपालीवर विश्वास टाकणे चक्रमपणातले, मानसिक तोल ढळलेल्या अवस्थेतले म्हणून स्वीकारले, तरी जाईचे काय? त्याने मारण्याच्या भीतीने ती वेडी होते. जाईचे वेडे होणे भीतीमुळे आहे का संशयामुळे आहे हे स्पष्ट होत नाही. एवढे म्हणावे लागेल की, जाई कमकुवत ठेवून पुढे रूपालीचा कावेबाजपणा–दुष्टपणा नाटककाराला रेखाटता आला आहे. रूपाली अशी होण्यातही दूरान्वयाने जाईचे बलराजबरोबर असणे व लोकदूषणास पात्र ठरणे, कारणीभूत होते. शिवाय ललितागौरीच्या व्यभिचाराची सावली सून म्हणून जाईवर पडलेली असते, याचे परिणाम रूपालीवर होतात असे स्पष्टीकरण अतिशय सूक्ष्म पातळीवर दिले जाते.

दुसऱ्या अंकात विक्रम आणि रूपाली यांचा संवाद- (पृ. ५९)

रूपाली : आमच्या बाई अशा वाईट आहेत... म्हणे... रूपालीची आई आताशा बलराजबरोबर असते! ...ड्रॉइंग टीचरना सांगत होत्या बाई. आणि म्हणे... 'सासूबाईचंच वळण गिरवतेय ती' म्हणजे काय हो डॅडी?

रूपालीच्या तोंडचा वरील संवाद तिच्या वर्तनाचे खापर जाई व ललितागौरी यांच्या वर्तणुकीवर फोडतो. जणू लोकापवादास या स्त्रिया कारण झाल्या म्हणूनच नकळत रूपालीही बिघडली.

रूपालीवर विक्रम का विश्वास ठेवतो ? केवळ नैसर्गिक अपत्यप्रेमापोटी की अन्य कारणास्तव ? त्याचे हे अपत्यप्रेमही सहज नैसर्गिक वाटत नाही. त्यातही अंधप्रेमाचा भाग मोठा आहे. रूपालीची जी प्रतिमा प्रेक्षकांवर ठसते ती प्रतिमा व जी विक्रम स्वीकारत असतो ती प्रतिमा यांत सर्वतोपरी तफावत आहे. विक्रमचे मानसिक दौर्बल्य गडद करण्यास रूपालीचा उपयोग होतो. रूपाली अशी का ? या

प्रश्नाशी नाटककाराला फारसे घेणे नाही. रूपाली आपल्यासमोर येते ती विशिष्ट स्वभाव घेऊन उभी असलेली. ती प्रेक्षकांपुढे येते तेव्हा तिची आईशी व वडिलांशी अथवा भोवतालच्या माणसांशी वागण्याची पद्धत पुढे येते. मात्र या माणसाचे तिच्याशी वागणे व जे जास्त मूलगामी असू शकते ते पुढे येत नाही. ज्या वास्तवात रूपाली घडते ते वास्तव एकीकडे नाटककाराला उदात्त ठरवायचे आहे. हे उदात्ततेचे मूल्य आणि विक्रमचे व्यवसायातले यश एकच आहे अशी खूणगाठ लेखकाच्या मनात असावी. मात्र हे व्यवसायातले यश राजेंद्रनगरमधील जीव घेणाऱ्या स्पर्धेतून आकाराला येते ही बाजूही प्रेक्षकांपुढे येत असते. प्रियरंजनदास (विक्रमचे सावत्र वडील) आणि ललितागौरी यांच्या खुनाची घटना व त्यावद्दल विक्रमला असलेला गंड हे काही भव्य, उदात्त नक्कीच नाही. रूपालीच्या जडघडणीत या साऱ्याचा प्रभाव होता का ? तर तसेही नाही. कारण या सर्व प्रसंगांत रूपाली विशिष्ट मनोधारणा घेऊनच वावरत असते.

माणसे विशिष्ट पद्धतीने का वागतात याची कारणे मनोविश्लेषणाच्या आधारे व सामाजिक संदर्भाच्या आधारे उलगडता येतात. मानवी स्वभाव हा उपजत काहीतरी दुष्ट, पाताळयंत्री असतो, अथवा काहीसा गूढ असतो. या धारणेला १९ व्या शतकातच धक्का मिळालेला आहे. नियतीने रूपालीला विशिष्ट पद्धतीने घडवून विक्रमवर सूड उगवला अशी दैववादी भूमिका नाटककाराने मांडली तरी सुजाण प्रेक्षकांना ती पटेलच असे नाही. किंबहुना, मुलांच्या मानसिक विकासाबाबत, त्यांना समाजव्यवस्थेत योग्य बसतील अशी घडवण्यापेक्षा, समाजाच्या वास्तवाला ती कशी भिडतील हा विचार करणारे पालक–एक प्रवाह आज उदयाला आलेला आहे. मात्र या सर्वांचे भान घ्यायचे तर नाटककाराला शेक्सपिअरचे उथळ अनुकरण करता आले नसते.

### रूपाली आणि विक्रम

रूपालीकडून विक्रमवर शेवटचा आघात होतो. विक्रम रूपालीवर जिवापाड प्रेम करतो म्हणजे काय, हा प्रश्न कधीच नीटपणे उलगडत नाही.

तिसऱ्या अंकामध्ये रूपालीने राजेंद्र-विक्रम उद्योगसमूहाचा संपूर्ण ताबा मिळवलेला असतो. रूपालीकडून सतत आघात होत रहाणे हा भाग या अंकात महत्त्वाचा आहे. प्रेमापोटी अथवा मुलीवरील अवाजवी विश्वासामुळे विक्रम तिच्या ताब्यात सत्ता देतो असे नाही. जर नाटककाराच्या मनात या अंकाच्या वेळी किंग लिअर असेल तर तो फारच ढोबळ आहे. किंग लिअर स्वत:हून मुलींना राज्यवाटप करायला निघालेला असतो. इथे रूपाली धूर्तपणे वापाचा उद्योगसमूह ताब्यात मिळवते. तिने हा ताबा घेतल्यावर विक्रमवर कशा स्वरूपाचा आघात होतो? त्याची केवळ सत्ता संपते एवढेच नाही, तर व्यापारासंदर्भाच्या त्याच्या काही उदात्त मूल्यांना जणू धक्का पोचतो. या धक्क्यामुळे तो उदास होतो. व्यापाराचा आधार

जणू नीतिशास्त्र आहे असा चुकीचा विचार मांडला आहे. व्यापारी नीतीवर प्रभाव पडत असतो स्पर्धात्मक बाजारपेठेचा, किंवा स्पर्धा, पिळवणूक व नफा हीच व्यापारी नीती असते. पण एकूणच नाटककाराला व्यापारी जगाची, भांडवली मूल्यांची शब्दांबाहेर दखल घ्यावयाची नाही.

त्याच्यावर दुसरा आघात होतो रूपालीच्या चारित्र्यहीनतेचा. रूपाली 'छिनाल' आहे अशा शब्दात बलराज तिची संभावना करतो व तिच्या उदयशी होणाऱ्या लग्नाला स्वतःची संमती नाकारतो.

रूपाली अशी आहे हा दुसरा महत्त्वाचा आघात विक्रमवर होतो. या आघाताला एका दीर्घ संभाषणातून वाट करून दिली आहे. पृ. ९१ वरील भाषण म्हणजे विक्रमचं मुलगी छिनाल असण्याचं दारुण दुःख आहे. त्यात त्याला मानवी जन्म मूर्तिमंत पाप असल्याचे वाटते, तर स्त्री-पुरुषातील 'नर'-'मादी' हे नाते सोपे वाटते व विश्वासघात, द्वेष, क्रौर्य आणि छिनालपणा ही माणसाची अंगे अंतिम सत्य आहेत असे वाटते. तो पुन्हा एकदा घर सोडून जाण्यास निघतो. वडिलांच्या श्रमातून उभे केलेले साम्राज्य तर ती गिळंकृत करतेच, पण त्याला वृद्धापकाळात घराबाहेर काढते. त्याची सोय वृद्धाश्रमात करते. तिचा हा कृतघ्नपणाचा आघात तो कसाबसा सहन करतो. होणाऱ्या या आघाताच्या वेळीही जाई त्या दुःखात सहभागी होण्यास तयार नसते. सासूच्या व्यभिचाराच्या वेळी जाई शहाणी असूनही काही फारसे म्हणू शकत नाही. मुलीच्या व्यभिचाराच्या वेळी तर ती बोलून–चालून वेडीच दाखवलेली आहे. अखेर जाईच्या मृत्यूनंतर विक्रमचा मृत्यू घडवून नाटक संपते.

विक्रमचा हा मृत्यू कोणत्याही पद्धतीने विचार केला तरी गगनभेदी वगैरे वाटत नाही. माणसाच्या कोणत्याच मूलगामी प्रश्नाला विक्रम हात घालू शकत नाही. उलट ही व्यक्तिरेखा अत्यंत कमकुवत मूस्यांच्या आधारावर उभी आहे. आई, पत्नी अथवा मुलगी यांपैकी कोठल्याच स्त्रीशी त्याचे नाते स्वाभाविक वाटत नाही. त्यामुळे या तिन्ही स्त्रिया म्हणजे त्याच्या मालकी हक्काच्या स्त्रिया एवढीच भावना निर्माण होते. कारण विवाहसंस्थेचे मांगल्य नष्ट झाल्याचेही हे दु.ख नाही. या तिघींपैकी रूपाली उघडपणे, रूढ भाषेत म्हणता येईल अशी, 'छिनाल' दाखवली आहे. उदा. तिचा फोनवरचा सर्वांसमक्ष होणारा व्हिकीशी संवाद. याउलट ललिता-गौरीचे केवळ लग्न झालेले दाखवले आहे. तिच्या स्वभावाच्या अन्य बाजू रेखाटलेल्या नाहीत, मात्र रूपाली दुष्ट, अंहकारी वगैरे रंगविली आहे. त्यामुळे नकळत व्यभिचारी स्त्री केवळ व्यभिचारीच नसते तर दुष्टही असते, स्वार्थीही असते वगैरे समीकरण मांडण्यास वाव रहातो.

सुंदर स्त्रिया, भव्य सेटस्, ट्रिक सीन्स यांतून 'गगनभेदी' हिंदी सिनेमाप्रमाणे भडक परिणाम देते. जागोजागी कृत्रिम संवाद व शब्द आहेत.

मात्र या तिन्ही स्त्रियांना समजावून घेण्यासाठी विक्रम या मुख्य व मूलभूत व्यक्तिरेखेच्याच चष्म्याचा उपयोग करावा लागतो. कारण नाटककाराला त्या

तिघींमार्फतच त्याची ही तथाकथित शोकांतिका घडवून आणायची आहे. नाटकाच्या सुरवातीस निवेदनात कानेटकर सांगतात–

... हे सगळे नायक कधीकाळी वेडाच्या अवस्थेला स्पर्श करून गेले आहेत आणि त्यांच्या दुर्भाग्याला कमीअधिक प्रमाणात स्त्रीत्वाची विविध रूपे कारण झाली आहेत. कधी आई, कधी बायको, तर कधी कन्या. आणि असे असूनही हे सर्व नायक स्वतःच आपल्या दुर्भाग्याचे शिल्पकार आहेत-

# ५ लेस्बियन स्त्री : मित्राची गोष्ट

सुमित्रा नावाच्या लेस्बियन मुलीची गोष्ट या नाटकात विजय तेंडुलकरांनी मांडली आहे. अर्थात 'सुमित्रा' ऊर्फ मित्राचीही कथा स्त्री-प्रश्नाची एक बाजू या दृष्टिकोनातून पुढे येत नाही. कथा एका विकृत आजारी मुलीची कथा म्हणून प्रेक्षकांच्या मनावर ठसते. सुमित्रा पुरुषी का, याचे कोणतेही स्पष्टीकरण नाटककार देत नाही. तसे ज्या निवेदकाच्या द्वारे ही कथा कथन केली जाते तो निवेदक अनेक प्रश्नांबाबत अज्ञानी आहे. न्यूनगंड असलेला बापू- स्वत:ची ओळख करून देतानाच सांगतो – 'मी स्कॉलर नव्हतो, खेळाडूही नव्हतो, ठरवूनही गुंड होऊ शकलो नसतो. कसल्याही राजकारणाची मला रुची नव्हती. एकाही प्राध्यापकाला माझं नाव पट्दिशी आठवलं नसतं. बाकं भरण्यासाठी कॉलेजला पोचतात त्यांतला मी होतो.–' अशाप्रकारे एका व्यक्तित्वशून्य मुलाकडून ही कथा प्रेक्षकांपर्यंत पोचवली जाते. एका विचित्र मुलीचा त्याने घेतलेला त्याचा व पर्यायाने नाटककाराचा अनुभव लोक घेतात. यामुळे विशिष्ट प्रश्न असलेली 'सुमित्रा' नाटकाच्या मध्यभागी असूनही तिच्या प्रश्नाला कसा आकार द्यायचा याची सर्व सूत्रं नाटककाराच्या हाती रहातात. नाटककाराच्या मनातील लेस्बिनिझमचा प्रश्न वहाणारी ती एक केवळ वाहक बनते. एक सुटी व्यक्ती, नाटककाराच्या हातातली बाहुली. या मुलीचा भूतकाळ व तिचे वर्तमानकाळातले वर्तन यांचा सांधा नीट पुढे येत नाही. कोणत्या परिस्थितीत ही मुलगी घडली, तिची कौटुंबिक पार्श्वभूमी, इ. काहीही स्पष्ट नाही. कारण नाटकाच्या फॉर्मलाच ते टाळायचे असते. यामुळे स्वत:चा निव्वळ प्रश्न घेऊन सुमित्रा प्रेक्षकांसमोर येते.

आपण वेगळ्या आहोत याची तिला जाणीव आहे. आपण कशा वेगळ्या आहोत याचा शोध घेत असतानाच बापू तिला भेटतो. (ती बापूला भेटत नाही. बापू आणि तिची भेट हा निव्वळ योगायोग.) बापूची अपरिपक्वता तिला समजत असून ती त्याच्याशी मैत्री करू इच्छिते. आपल्या मनातील प्रश्न त्याच्यापुढे उकलून ती त्याच्याकडून उत्तरांची कधीच अपेक्षा करत नाही. उलट ती जे प्रश्न विचारते, स्वत:-

बद्दल जे बोलते, त्याच्याशी जे वर्तन करते (हात धरणे, वगैरे) हे त्याच्यापेक्षा खूप आक्रमक आहे. एका अर्थाने जाणून-बुजून केलेली वागणूक आहे. याउलट तिची प्रत्येक कृती त्याला धक्का आहे. त्याचा हा धक्का प्रेक्षकांनाही आहे, कारण ती बापूबरोबरच प्रेक्षकांनाही अनोळखी आहे. थोडक्यात, मित्रा आणि बापू यांच्यातला 'संवाद' (बोलणे) हा प्रेक्षकांसाठी आहे. मित्रा आणि बापू यांची मैत्री नाही किंवा ती देवाणघेवाण प्रश्न घेणारी, वेळप्रसंगी टीका-चिकित्सा करणारी मैत्रीही नाही. साहजिकच त्या दोघांच्यात 'बोलणे' होते, पण संवाद घडत नाही. खरा संवाद घडतो तो प्रेक्षक आणि बापू यांच्यामध्ये. यामुळे सुमित्रा कमकुवतपणाच्या, स्वतःच्या गुंतागुंतीच्या अवस्थेतून बाहेर पडू शकत नाही. ती स्वतः स्वतःसाठी प्रश्न उभा करते व स्वतःच्या निर्णयावर स्वतःचा अंत करून घेते. अशाप्रकारे तिची शोकांतिका एका मानसिकदृष्टचा आजारी, वेडेचार करणाऱ्या ॲब्नॉर्मल मुलीची शोकांतिका होते.

'आपल्याला कोण घडवून पाठवतो? आपण असतो तसे का असतो? काय म्हणून आपण आपलेच गुलाम असणार?' हे तिने उपस्थित केलेले प्रश्न बापूसाठी नाहीत अथवा तिच्यासाठीही नाहीत. ते आहेत अनुत्तरित रहाण्यासाठी. तिच्यासाठी, तिच्यापुरते हे प्रश्न साकार करण्याचे बापू हे माध्यम आहे. सुरवातीस सुमित्रा आपण अशा का याचा शोध घेते आहे. शोधातलाच एक भाग म्हणजे तिचा आत्महत्येचा प्रयत्न. पुरुषाचा सहवास हवा वाटूनही लैंगिकदृष्टचा नको वाटणं. घरच्या लोकांचा विशिष्ट वयात आल्यानंतर पुरुषांच्यात रमण्यास विरोध असतो, तरी पुरुषाच्यात लग्नरूपाने अडकवण्याची घरच्यांची इच्छा असते. त्याचेच पर्यवसान तिला मुद्दाम एका मुलाशी मैत्री करण्याचा आग्रह धरण्यात होते. तीपण मग स्वतःला स्त्री बनवण्याचा प्रयत्न करते. ऐकले-वाचलेले सर्व जावट आणि अश्लील जोक्स आठवून ती त्याला भेटते. पण तरीसुद्धा त्याचे 'ॲड्व्हान्सेस' तिला चमत्कारिक वाटतात. मग तिच्यात एक न्यूनगंड निर्माण होऊ लागतो. आपणच काहीतरी चुकीच्या असाव्यात ही भावना. स्वतःला दुरुस्त करण्यासाठी ती घरातल्या नोकराबरोबर प्रयोग करून बघते आणि तिला जाणवतं की 'ते विशिष्ट' ती कधीच निभावून नेऊ शकणार नाही. 'कुठल्याच पुरुषाची स्त्री आपण होऊ शकणार नाही, कधीही नाही' ही भावना सुमित्राला मुळापासून हादरवून टाकते. ती आत्महत्येचा आश्रय घेते. गोळ्यांवर गोळ्या घेते, पण मरत नाही. अशा पद्धतीने पुरुषाची स्त्री होऊ न शकणाऱ्या सुमित्राचा प्रश्न विकृती म्हणून नाटककार व्यवस्थितपणे पहिल्या अर्ध्या तासातच पुढे आणतो. स्वतःपासून दुरावलेली नको असलेली एक प्रवृत्ती व त्या प्रवृत्तीला वाट करून देण्याचा एक विचित्र प्रवास यानंतर सुरू होतो. तिच्या मधील या प्रवृत्तीचं कारण बौद्धिक पातळीवर समजून घेण्यासाठी ती काहीही धडपड करू शकत नाही, कारण नाटककाराच्या मनात ही विकृती अपरिवर्तनीय म्हणून व सडलेली वृत्ती म्हणूनच नोंदवायची आहे. म्हणून सुमित्राचा शेवट होऊनच तिची

यातून सुटका होऊ शकते.

यानंतरचा भाग तिचा आणि नमाचा आहे. तिच्याबरोबर नाटकात काम केलेली नमा देशमुख ही हिरॉईन. नमाला सुमित्राच्या आयुष्यात आणण्यासाठी नाटककाराला, १९८१ मध्ये लिहिताना, एक जुनाट विचाराचा प्रिन्सिपॉल निर्माण करावा लागतो. मुलामुलींच्या मिक्स ड्रामावर हरकत घेणारे प्रिन्सिपॉल. अनीती बोकाळते असं म्हणणारे. नाटकाला विशिष्ट काळाचा संदर्भ नसल्याने हेही खपते. नाहीतर बहुसंख्य मुलामुलींनी या प्रिन्सिपॉलविरुद्ध आरडाओरडा करणे ही घटना कॉलेजमध्ये नक्की घडली असती. पण बारीकसारीक पद्धतीने का होईना, विद्यार्थी एकत्र होऊन काही आवाज उठवू शकतात याची दखल नाटककाराने मुद्दामच टाळली आहे. कोणीच मित्र–मैत्रीण नसलेल्या सुमित्राच्या आयुष्यात जसा योगायोगाने बापू येतो तशीच नमाही येते.

नाजूक नमावरोवर लव्हसीन करताना (कॉलेजमधल्या नाटकातला लव्हसीन), ती (नाटकातला तो) तिला/नमाला (नाटकातल्या हिरॉईनला) मिठीत घेते. या प्रसंगात सुमित्राला स्वत:तील त्या विशिष्ट वेगळेपणाची प्रचीती येते. नमाच्या स्पर्शानं तिचं शरीर झणझणतं, रक्त उसळतं, कानशिलं तापतात. तिला त्या रात्री स्वत:मधील विलक्षण वृत्तीचा अर्थ समजतो. तिला स्त्री हवी असते. त्यासाठी बापूजवळ खोलीची मागणी करून पहिला अंक संपतो.

तिचं बाह्यात्कारी स्त्रीत्व प्रस्थापित करायलाच जणू पांडे सुमित्राच्या प्रेमात पडतो. पण पांडे प्रेमात पडणं हा एकूण नाटकात फारसा महत्त्वाचा भाग नाही. महत्त्वाचा भाग 'नमिता' या वस्तूला तिच्या प्रियकरापासून, मत्र्यापासून मिळवण्याचा सुमित्राचा प्रवास, धडपड. त्यासाठी काहीही आक्रमक – विकृत करण्याचा तिचा प्रयत्न. बापूसारखं अक्षर घटवून नमाला, नमाच्या वडिलांना पत्र पाठवणं. या गोंधळात नमा तशी निष्क्रिय आहे तिचा मित्रा आणि मत्र्या या दोघांपुढेही नाईलाज असतो. ती दोघांनाही घाबरत असते. पुरुषाला भिणारी गोड नमिता पारंपरिक स्त्रीचं रूप घेऊन उभी रहाते. अखेर मित्राची विचित्र मैत्री तोडण्याचा ती निर्णय घेते.

सुमित्रा नमाला अत्यंत दुय्यम वागणूक देत असते. तिच्याबद्दल मित्राला पूर्ण पझेशनची भावना असते. नमाचा एका पातळीवर ती छळही करत असते. एखादा नवरा, एखादा प्रियकर आपल्या बायकोचा, प्रेयसीचा जसा छळ करेल तसा ती नमाचा करत असते. यामध्ये तेंडुलकरांचे अनेक नाटकांतून दिसणारे एक महत्त्वाचे सूत्र आहे. ते म्हणजे गुलामगिरीची, शोषक–शोषितांची नाती कायम राहतात. म्हणजे आजचे गुलाम उद्या मालक झाले तरी गुलामगिरी तशीच रहाते. त्याचप्रमाणे स्त्रिया-स्त्रियांचे संबंध आले तरी त्यांत एक वर्चस्व गाजवणारी, दुसरीला आपल्या ताब्यात ठेवणारी स्त्री असेल हे गृहीत आहे. या समजामागचे मुख्य कारण जग स्थितीशील आहे ही मूलभूत धारणा आहे. त्याचप्रमाणे या विशिष्ट नाटकात ते लेस्बिनिझमचा विचार केवळ विकृती म्हणून करतात. मित्राचे दारू पिऊन घेत-

लेले संवाद इत्यादी वेडेचार दाखवून तिला विक्षिप्त, विकृत या गटात ते घालतात. यामुळे लेस्बिनिझमची सामाजिक बाजू अंधारात रहाते.

या नाटकात मित्रावर पुरुषांमध्ये मिसळण्यात कोणतेच दडपण नाही किंवा ती ते मानत नाही. मग तिच्यात ही वृत्ती का? वास्तविक ही वृत्ती जाणवल्यावर मित्रा त्या संदर्भात सजगपणे निर्णय घेत नाही. म्हणजे अगदी लेस्बिनिझमवृत्ती ती ठामपणे स्वीकारत नाही. त्यामुळेच नमाला आपल्यावरोबर आणण्यात ती अयशस्वी होते. पुरुषशाही विरुद्धचे बंड म्हणूनही ही वृत्ती स्वीकारत नाही. उलट मित्राचे चित्रण एका हतबल, कमकुवत, न्यूनत्वाच्या मानसिकतेच्या पातळीवर घडते. म्हणूनच प्रातिनिधिक पातळीवरचा प्रश्न असे स्वरूप नाटकाला येत नाही.

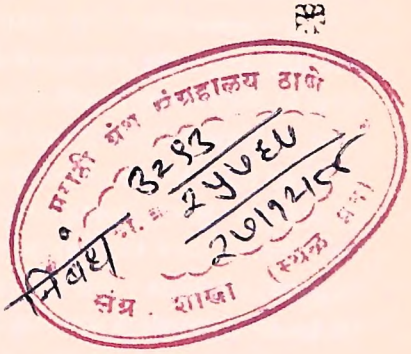
आपल्याकडे लेस्बिनिझमवर फारसा अभ्यास व माहिती उपलब्ध नाही. प्रश्न म्हणूनही तो पृष्ठभागावर आलेला नाही. साहजिकच परदेशातील लेस्बियन्सबद्दल काही गैरसमज पसरवण्यास नाटकाकडून मदत होते. समलिंगी आकर्षणाचा प्रश्न स्त्री व पुरुष दोघांमध्येही असू शकतो, पण त्यामागची सामाजिक कारणेही लक्षात घेतली पाहिजेत. ज्यावेळी स्त्री व पुरुष यांच्या नैसर्गिक सहजसुलभ एकत्र येण्यावर अनेक सामाजिक व सांस्कृतिक दडपणे असतात तेव्हा असे प्रकार घडू शकतात उदा. उंबरठा या चित्रपटात आश्रमात मुलींवर असलेल्या बंधनातून निर्माण झालेला लेस्बिनिझमचा प्रश्न किंवा ज्योत्स्ना देवधर यांच्या 'कुँवरीनी' कादंबरीत आलेला उल्लेख. या स्थितीत हे आकर्षण दडवून ठेवण्याची वृत्ती असते. याउलट विरुद्ध-लिंगीयांच्या विशिष्ट दडपणुकीला प्रतिक्रिया म्हणून जेव्हा आकर्षण उद्भवते तेव्हा त्यामागे मनोगंड न रहाता आक्रमक भावना निर्माण होते. पाश्चिमात्य देशांत जेव्हा उघडपणे हे स्वीकारले जाते तेव्हा ती गोष्ट व्यक्तीची विकृती न रहाता एक सामाजिक प्रश्न बनून एक प्रवृत्ती म्हणून पुढे येते. तेंडुलकरांनी रंगवलेली सुमित्रा कोणत्या परिस्थितीत व कोणती भूमिका घेऊन लेस्बियन बनते, पुरुषांमध्ये मिसळण्या बाबत तिच्यावर सांस्कृतिक दडपण आहे का, या प्रश्नांचे उत्तर 'नाही' असे आहे.

थोडेफार काही ऐकून-वाचून माहीत असते, पण त्या प्रश्नाचा पाश्चिमात्य स्त्रिया कसा विचार करतात ही महत्त्वाची बाजू अंधारात रहाते.

सिमॉन दी बॉव्हॉ यांनी या प्रश्नाचं शास्त्रीय पद्धतीतून विश्लेषण करण्यास सुरुवात केली. स्त्रियांच्या विविध प्रश्नांच्या अभ्यासाला सुधारणावादी चळवळीपेक्षा वेगळे रूप लागले. सिमॉन दी बॉव्हॉ यांनी अस्तित्ववादी दृष्टिकोनातून हा अभ्यास केला.

एकूणच फ्रॉइड यांच्या सबकॉन्शस् मनाच्या शोधामुळे मानसिक विकृतीबद्दल अनेक गैरसमज दूर होण्यास सुरुवात झाली. तसेच अगदी तान्हेपणातील अनेक प्रवृत्तीही त्याने उजेडात आणल्या. त्याचाच आधार घेऊन स्त्रियांनी मुलीचे बालपण व मुलाचे बालपण यांत काहीही फरक नसतो ही मांडणी केली. दोघांनाही आईबद्दल एकच भावना असते. पुढे मुलाचा 'इगो' आकाराला येतो, विकसित होतो, तर तिचा का होऊ शकत नाही? असा प्रश्न स्त्रियांनी निर्माण केला. मुलाला

मिळणारी वागणूक व मुलीला मिळणारी वागणूक यांत फरक होतो. मुलगा आईपासून दुरावला तरी त्याला त्या जागी दुसऱ्या स्त्रीला स्थान देता येते. मुलीच्या बाबतीत मात्र तशी शक्यता रहात नाही. लेस्बिनिझमचे हे मूळ मानले जाते. अनेकवेळा आईला ताब्यात ठेवणाऱ्या वडिलांची पुरुषशाहीची प्रतिमा मुलीच्या मनात तयार होते. जोवर 'पुरुषशाही' अस्तित्वात आहे तोपर्यंत लेस्बिनिझमला पर्याय नाही अशी अतिरेकी मांडणी या स्त्रियांकडून होते. रॅडिकल फेमिनिझमची बीजं यात आहेत. लेस्बिनिझम योग्य का अयोग्य हा प्रश्न नसून आज स्त्रीमुक्तीच्या प्रवाहाकडून त्याकडे वेगळ्या पद्धतीने बघितले जाते. मात्र केवळ वेगळेपणासाठी म्हणून एक विषय निवडून प्रेक्षकांना नाटकातून तो एक विकृत, मृत्यूकडे अटळपणे नेणारा मार्ग म्हणून दाखविले जाते.


ठाणे जिल्हा ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
3293
२५७६७
२७।१२।९८
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

# ६ गुलामगिरीची जाणीव : कमला

उच्चमध्यमवर्गीय स्त्रीच्या एका विशिष्ट जाणिवेला जाणारा प्रवास कमला-मध्ये आहे. स्त्री म्हणून आपण नवऱ्याच्या गुलाम आहोत ही जाणीव निर्माण होण्याच्या बिंदूवरच नाटक संपते. एका यशस्वी पत्रकाराच्या पत्नीचा हा मानसिक प्रवास सामाजिक व कुटुंबांतर्गत घटनांमधून घडतो. जाणीव मानसिक आहे, पण ती विविध प्रकारच्या प्रसंगांमधून विकसित होते. म्हणून त्या जाणिवेला व्यवहारातील मूर्त अनुभवांचा आधार मिळतो. तिचा प्रवास तसा एकाकी, व्यक्तिगत आहे. तसेच काही प्रश्न उभे करून नाटक थांबते. या प्रश्नांच्या उत्तराची अपेक्षाही नाटकाकडून नाही. एका संवेदनाक्षम स्त्रीचा हा विशिष्ट प्रवास कलात्मक दृष्टचा वास्तववादी वाटतो. मात्र नाटकाची ही कथा स्त्री–दमनावर, गुलामीवर भर देणारी नाही. पत्रकार-क्षेत्रातील व्यावसायिक दृष्टी, त्यातील सामाजिक बांधिलकीचा प्रश्न, या व्यवसायात चाललेल्या भल्या-बुऱ्या गोष्टींचे चित्रण नाटकामध्ये आहे. अशा वातावरणात पत्रकाराच्या बायकोने उभा केलेला प्रश्न अथवा प्रतिक्रिया नाटकाचा एक भाग असते. आजच्या विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत व्यक्तींची, माणसांची किंवहुना अर्थपूर्ण जीवन जगू इच्छिणाऱ्यांची होणारी कोंडी. परिस्थितीतून निर्माण झालेली त्यांची गुलामगिरी हा मुख्य विषय म्हणता येईल. कौटुंबिक आयुष्य व सामाजिक आयुष्य यांतील द्वैत, दुभंगलेपणा नाटकातून चांगल्या प्रकारे पुढे येतो.

सत्य घटनेचा आधार–इंडियन एक्सप्रेसच्या आश्वीन सरीन या पत्रकारान प्रत्यक्षात घडवून आणलेल्या सत्य पण नाट्यपूर्ण प्रसंगाचा क्षण वापरून नाटककाराने प्रखर नाट्यानुभव देणारं नाटक उभं केलं आहे. पत्रकारितेत यशस्वी झालेला जयसिंग जाधव सामाजिक बांधिलकीच्या प्रामाणिक भावनेतून, अनेक धोके पत्करून, समाजातले अन्याय्य प्रकार उजेडात आणत असतो. अर्थात हे करताना रॅट रेस'मध्ये यशस्वी होण्यास आवश्यक असलेल्या इतर गोष्टीही तो करीत असतो. स्वकर्तृत्वावर आपल्या व्यवसायात त्याने विशिष्ट स्थान कमावलेले असते. मात्र सामाजिक अन्यायांबाबत त्याची काही तात्त्विक भूमिका नसते. आपल्या धडाडीच्या प्रयत्नातून

प्रतिस्पर्ध्यांना मागे टाकून तो यश–कीर्ती–पैसा आपल्याकडे खेचत असतो. म्हणजेच अन्यायाच्या आशयाबाबत तो निर्विकार असतो. थोडक्यात सामाजिक बांधिलकीचा दृष्टिकोन घेऊनही, तो करत असलेल्या कामापासून तो अलिप्तही असतो.

स्वत:च्या क्षेत्रात नवे घडवून आणणारा पत्रकार कुटुंब आणि सामाजिक आयुष्य यांतील दुहेरीपण सहजपणे मान्य करून–स्वीकारून जगत असतो. कर्तृत्वाची नवी नवी शिखरं पादाक्रांत करताना "बायको" व कौटुंबिक जीवनाला त्यानें सहजपणे गृहीत धरलेले असते. मात्र त्याची बायको त्याचे हे गणित रद्द करते; निदान तसे करण्याची तिला जाणीव होते. कौटुंबिक जीवनात तो स्वस्थ आहे. तिची अस्वस्थता, तिच्यात झालेला बदल त्याच्यापर्यंत नीटपणे येत नाही याचे कारण तो त्याच्या क्षेत्रात पूर्णपणे बुडलेला आहे. बायकोबद्दलच्या त्याच्या वागणुकीला सनातनपण आहे. त्याचे सासरे आपण बायकोला त्रास दिला हे मान्य करून त्याच्या "पुरुषी" वर्तणुकीचा हा दुवा सांधतात. त्याचे बायकोशी वागणे पारंपरिक आहे, हे पारंपरिक वागणे सहज आहे. मात्र एका विशिष्ट परिस्थितीत तिची उमटलेली प्रतिक्रिया पारंपरिक सहजतेला ओलांडते व तिथेच थांबते. सरिताच्या व्यक्तिरेखेतून उच्चमध्यमवर्गीय सुखासीन, नवऱ्याच्या कीर्तीत समाधान मानणाऱ्या स्त्रियांच्या प्रतिमेला छेद देण्याची थोडीशी कुवत आहे, पण म्हणून खास वेगळेपण मात्र नाही. याहून वेगळं काही मागणाऱ्या नायिका नाटकात आल्या आहेत.

"कमला" ही बाजारात प्रत्यक्ष खरेदी केलेली स्त्री. आर्थिक, सामाजिक सर्वच अर्थाने मागासलेली. गुलामीचं सरितापेक्षा वेगळ्या पातळीवर जीवन जगणारी. स्वत:च्या गुलामगिरीबाबत कमला अज्ञानी आहे. जो माणूस आपली खरेदी करेल त्याला मालक समजून तो सांगेल तसं वागणारी. एका अतिशय वेगळ्या परिस्थितीतील ही स्त्री, आपली पत्रकारिता विशिष्ट जाणिवेने करणारा जयसिंग तिला खरेदी करून घरी घेऊन येतो. तिला पत्रकार परिषदेपुढे मांडतो. कमलाचे विश्व, जाणिवा खूपच भिन्न आहेत. त्याच्या दृष्टीने कमला एक साधन आहे–स्त्रियांचा बाजार उघड करण्याचे. इथे त्याचा व कमलाचा संवाद घडणे जवळजवळ अशक्य आहे. तिच्या समजेनुसार कमला नवीन परिस्थितीकडे बघते. मालकाचं मोठ्ठं घर, समाजातलं मोठं स्थान तिला कुठंतरी भावत असतं. ती त्याच्याकडे सेवाभावी दृष्टीतून बघतीए. मात्र एका जिवंत मनुष्यावर आपण प्रयोग करत आहोत याचे थोडेही भान जयसिंगला नाही. याचे कारण बायांच्या विक्रीपेक्षाही सनसनाटी पत्रकारिता करण्यात त्याला रस आहे. "आर्ट लाईज इन प्रेझेंटिंग द केस, नॉट इन द केस इट्सेल्फ" ही त्याची धारणा आहे. त्यामुळे कमलाला माणूस म्हणून बघणे हे त्याच्या स्वभावातच नाही. भांडवली वृत्तपत्राला सनसनाटी बातम्या पुरवणं हे त्याचं विश्व असतं. याउलट सरिता या घटनेला संवेदनाक्षमपणे भिडते.

कमलाला अनाथ आश्रमात पाठवण्याच्या कल्पनेला, "निदान तिचा विचार केला होता?" असा प्रश्न ती उपस्थित करते. कमलाच्या संदर्भात सरिता सहृदय-

पणाने विचार करू शकते. मात्र नवऱ्याच्या पत्रकारिकतेच्या विश्वासापासून ती दूर आहे. नवऱ्याचं भरधाव उधाळणारं मन आणि ऊर्मी या जगात तिला स्थान नाही. जयसिंगच्याही आयुष्यात सरिताला समान पातळीवरचे, साहचर्याचे स्थान नाही. त्याची सर्व प्रकारची तैनात ठेवणं हीच तिला भूमिका. मात्र सरिता ही पारंपरिक भूमिका निदान नाकारण्याची इच्छा तरी व्यक्त करते. कमला मात्र अखेरपर्यंत स्वतःच्या खऱ्या अस्तित्वापासून दूर रहाते.

✓ कमलामुळे सरिताच्या काही प्रश्नांना मूर्तस्वरूप येते. पण हा प्रवासही एकतर्फीच आहे. जयसिंग सामाजिक गुलामगिरीत अडकलेला, सरिता परंपरेच्या, तर कमला सर्वच प्रकारच्या. अशा रीतीने पात्रांना वेगवेगळ्या पातळीवर ठेवून नाटककार त्यांना गुलामगिरीच्या एकाच धाग्यात वेधकपणे बांधतो. मात्र या धाग्यातून सुटण्याचा कोणताच मार्ग नाही. यामुळेच सरिताचे त्याच्या पायाशी बसणे फारसे आक्षेपार्ह ठरत नाही.

नाटकाच्या संहितेच्या दृष्टीने सोय म्हणून असे पायाशी बसणे (गुलामगिरीची जाणीव झाल्यावरही) मान्य केले तरी अनेक महत्त्वपूर्ण प्रश्न त्यातून उभे रहातात. याचे कारण सरिताची विशिष्ट जाणीव. या जाणिवेचे स्वरूप आणि ही जाणीव ज्या परिस्थितीत आकार घेते ती परिस्थिती. यामुळे सरिताची गुलामीची जाणीव म्हणजे नवराबायकोच्या मतभेदातील तात्कालिक प्रतिक्रिया किंवा चहाच्या पेल्यातले वादळ इतकेच पृष्ठभागीय स्वरूप धारण करते. पितृसत्ताक पुरुषशाहीतून निर्माण होणाऱ्या स्त्रीच्या गुलामगिरीशी या जाणिवेचे नाते नाही. एका पातळीवर कमला बालकाचे सर्व गुन्हे पोटात घेणाऱ्या विशाल मनाच्या "आई"ची भूमिका पार पाडत आहे आणि त्याचवेळी जयसिंगच्या विशिष्ट वागण्यामुळे स्वतःची निर्माण होणारी कोंडी तिला जाणवत आहे. जयसिंग झंझावातासारखा पत्रकारिता करत आहे. त्याच्या आयुष्याला बाहेरच्या जगाशी भिडल्यामुळे विलक्षण गती आहे. मात्र त्याच्या या आयुष्याबद्दल, त्यातील तो मानत असलेल्या मूल्यांबद्दल सरिताला काही नीट जाणीव वा मते आहेत असे दिसत नाही. त्याचप्रमाणे त्याच्या जगातल्या स्पर्धेची, मालकीची जाण सरिताला नाही. म्हणूनच त्या वातावरणात तो कोणते पर्याय स्वीकारतो, काय भूमिका घेतो याबद्दल काहीही मत सरिता व्यक्त करत नाही. याउलट सरिताचे वडील काकासाहेब त्याच्या मूळ पत्रकारितेच्या दृष्टिकोनावरच सततपणे आक्षेप उभे करतात, त्यातला तथाकथित पुरोगामीपणा, त्याला कधी कधी दुखावूनसुद्धा, जाणवून देतात. त्यांच्या मते घटनांचा तपशील महत्त्वाचा नसतो, तर हे कसं थांबवायचं त्याचा रस्ता दाखवणं महत्त्वाचं असतं. (पृ. ८) रक्तबंबाळ वर्णन मिटक्या मारीत करणाऱ्या पत्रव्यवसायाला ते "रक्तव्यवसाय" असं उपहासपूर्ण नाव देतात. पत्रकारितेकडे भिन्न दृष्टिकोनातून बघणाऱ्या वडिलांच्या मतप्रदर्शनाच्या प्रसंगी सरिताची भूमिका काय रहाते? एक तर त्यांचे म्हणणे बौद्धिक पातळीवर समजून न घेता ती ते टाळण्याचा प्रयत्न करते. काकासाहेब ज्यावेळी हे

विचार मांडतात (पृ. ८) त्यावेळी ते टाळण्याच्या उद्देशाने ती नवऱ्याच्या बुश-शर्टला बटणं लावली का नाही हे बघण्यास निघून जाते. अशाच दुसऱ्याही एका महत्त्वपूर्ण वादाच्या वेळी (पृ. ३०) सरिता अनुपस्थित असते व ज्यावेळी येते तेव्हा "चहा" घेऊन येते. ती येण्यापूर्वी काकासाहेब व जयसिंगचा वाद उच्चांक बिंदू-पर्यंत गेलेला असतो– "हा तुमचा नवा जर्नालिझम पैसा मिळविण्यासाठी नसेल तर तो वंध्या संभोग आहे... यातून काहीही निष्पन्न होणार नाही. अरे, आधी लोकांच्या भाषेत बोला, लिहा. मग सांगा–" या घाणाघाती टीकेमुळे जयसिंगवर विलक्षण ताण येतो. त्याचवेळी सरिता चहा घेऊन येते. जणू तापलेले वातावरण निवळण्या-साठीच ती येते. ती आल्यावर काकासाहेबांचा सूर बदलतो. ते म्हणतात–: – 'ए जयसिंग, अरे इतकं काय टेन्स व्हायचं? ही सरिता बघ, काळजीत पडलीय'–नंतर ते जयसिंगची क्षमा मागू बघतात.

पत्रकार परिषदेनंतर काकासाहेबांचा व जयसिंगचा पुन्हा वाद होतो. या प्रसंगातही कमलाबद्दलच्या सहानुभूतीमुळे सरिता काकासाहेबांची बाजू घेते. पण तात्त्विक भूमिकेतून हे बाजू घेणे नसते. त्यामुळेच जयसिंग म्हणजे विशिष्ट अवस्थेत, विशिष्ट पद्धतीने जगणारा माणूस म्हणून सरिताला न जाणवता स्वभावतः आक्र-मक, मालकीवृत्तीचा असा तिला वाटतो. त्याच्या जगातली गुंतागुंत तिला नीट न उमगल्यामुळेच कमलाला नारी निकेतन मध्ये पाठवण्यास ती विरोध करते. तिच्या विरोधाकडे जयसिंग दुर्लक्ष करतो. यामुळे दुखावलेली सरिता आपण गुलाम अस-ण्याची भावना व्यक्त करते असा दुवा साधला जातो. सरिताचा राग जयसिंग या व्यक्तीच्या अरेरावीवर, तिची कदर न करण्याच्या वागणुकीवर रहातो. जयसिंगची मूलभूत भूमिका तिला आक्षेपार्ह वाटत नाही व म्हणूनच 'आपणही गुलाम आहोत' हे सरिताचे वाटणे एक उत्स्फूर्त तात्कालिक प्रतिक्रियेसारखे वाटते. बाहेरच्या व्यवस्थेपासून अलग, गुलाम बाळगणारा जयसिंग नावाचा माणूस तिच्या मनात आहे.

या तिच्या जाणिवेशी कमलाच्या 'तुला किती पैशात खरेदी केलं?' या प्रश्नाशी तसा फारच लांबचा संबंध आहे. जयसिंगच्या हुकमत गाजवण्याच्या वृत्ती-बद्दलची सरिताची नाराजी आधीच्याही काही प्रसंगांतून स्पष्ट होते. किंबहुना, जयसिंग खास हेतूने तिच्या शरीराची मागणी करतो (पृ. ४०– डोण्ट आय हॅव द राईट टु हॅव माय वाइफ व्हेन आय फील लाईक इट?). हा प्रसंग ती त्याला वर येण्यास नकार देते तेव्हाचा आहे. हे सर्व कमलाशी बोलणे होण्याच्या पूर्वीचे आहे. या तिच्या नकार देण्यासही जयसिंगने काकासाहेबांकडे 'माझी क्षमा मागा' अशी मागणी करणं ही पार्श्वभूमी आहे. वडिलांच्या अपमानामुळे दुखावलेली सरिता जयसिंगच्या प्रणयाच्या मूडला नकार देते असा दुवा इथेही जोडता येतो. यानंतर कमला हॉलमध्ये येते व अनेक नाट्यपरीक्षणे परिचय इत्यादींतून उल्लेख झालेला कमला व सरितामधील प्रसिद्ध संवाद घडतो. कमलामुळे जणू काही सरिता अचा-नक अंतर्बाह्य बदलून जाते असा आभास निर्माण होतो. परंतु सरिताची प्रतिक्रिया

तात्कालिक स्वरूपाची असल्यानेच जयसिंग संकटात असल्यावर सरिता पुन्हा वेगळ्या प्रकारे हेलकावा घेते. जयसिंगला आणि त्याच्या घराला सावरण्यास ती तयार होते. त्याच्याबद्दल सहानुभूतीने ती विचार करते. बाहेरच्या दुष्ट जगाने अन्याय केल्यावर जणू निष्पाप अशा जयसिंगला ती सावरू बघते. त्याच्या पायातले बूट काढते. आता ती जणू जयसिंगवर प्रेमाचा वर्षाव करणारी क्षमाशील माता झालेली असते.

सरिताची ही जाणीव प्रतिक्रियात्मक आहे व ही प्रतिक्रियाही केवळ जयसिंगच्या वागण्याला आहे. कारण 'मुलगी' या नात्याने वडिलांनी आपले लग्न जयसिंगबरोबर लावून दिले याचे किंचितही दुःख सरिताला होत नाही. ती काकासाहेबांना म्हणते : ... दुसरा गुलाम तर बोलूनचालून फुकटच मिळालेला... गुलामाच्या बापानंच मोठ्ठी रक्कम मोजलेली... त्याचं यानं काय केलं ते ऐका...

इथे नाटककाराचा गोंधळ स्पष्ट होतो. हुंडा देऊन मुलीचं लग्न लावणाऱ्या बापाला नाटककाराला गुलामाचा 'मालक' म्हणता येत नाही. तिथे मात्र 'बाप' म्हणावं लागतं. यामुळेच मुलगी 'मुलगी' म्हणून वाढवण्यातला महत्त्वाचा भाग गळून पडतो व स्त्री-गुलामीचे नाते उरते ते फक्त नवऱ्याची बायको असण्याशी. म्हणूनच ज्या एका परंपरेतून कमला आणि सरिता बांधल्या गेल्या आहेत त्या गुलामीची खरी जाण सरितामध्ये विकसित होत नाही. अखेरीस फसवे शब्द वापरून ही जाणीव एका स्वप्नात अथवा सदिच्छेत सरिताला रूपांतरित करावी लागते– (पृ. ६४)

सरिता – एक दिवस असा येईल की, त्या दिवशी मी गुलाम असायची थांबणार. काकासाहेब, मी मग वापरून फेकण्याची वस्तू असणार नाही. माझ्या इच्छेनं मी सर्व काही करीन, पण माझ्यावर कुणीही सत्ता गाजवू शकणार नाही. तो दिवस नक्की येणार आहे, मग त्यासाठी कुठलीही किंमत मला मोजावी लागली तरी ती मी मोजेन.

शेवटचा सरिताचा हा संवाद केवळ भोंगळ आहे. माझ्या इच्छेनं मी सर्व काही करेन या शब्दांमागे काय अर्थ आहे? मी आणि माझी इच्छा इतकाच? हे वक्तव्य करताना बाजारात विकल्या गेलेल्या व जयसिंगच्या करिअरसाठी साधन म्हणून वापरल्या गेलेल्या कमलाची तिला कणभरसुद्धा आठवण येत नाही. इतकेच नाही तर माणसाच्या इच्छा अशा काही एकट्याच्या म्हणून आकाराला येत नाहीत, तर त्या मुळातच इतरांच्या – समाजाच्या संबंधातून उदयाला येतात, आकार घेतात व प्रश्नही बनतात. पण या एका वैश्विक भावनेपासून तुटून 'मी' भोवती सरिता स्वप्नांचं जाळं विणते. म्हणूनच सरिताचा हा सर्व प्रवास 'एक तरंग' इतकाच आहे.

कमला व कमळाबाई या दोघी स्त्रियांना नाटकात दखल घ्यावी असा वाव व व्यक्तिमत्व नाही.

❋

# ७ करिअरच्या शोधात : पंखांना ओढ पावलांची

मध्यमवर्गीय व्यक्तिवादी जाणिवांमध्ये अडकलेली नायिका, पंख पसरून कितीही उडू पाहू गेली तरी कुटुंबाच्या चौकटीतच अडकणार. याच गोष्टीचे उत्तम उदाहरण म्हणजे 'पंखांना ओढ पावलांची' या नाटकाची नायिका. नाटककारच जेव्हा मध्यमवर्गीय जाणिवेने स्त्री-प्रश्न बघतो तेव्हा नायिकेचे पंख आकाशात असणे आणि पाय जमिनीत रुतणे अटळच होते. स्त्रीचा प्रश्न हा केवळ कुटुंबाशी बांधलेला आहे ही मर्यादित जाणीव घेऊन जरी प्रश्न हाताळला तरी याही जाणिवेची सामाजिक बाजू नाटककाराला पुढे आणता आली असती. कुटुंबपातळीवरील पुरुषप्रधानता व स्त्रीदमन यांची सामाजिकता मांडण्याची संधी नाटककाराने पूर्णपणे गमावली आहे. नाटकातील नायिकेची घुसमट वैयक्तिक रहाते. या घुसमटीतन वाट काढण्याचा प्रश्न कुटुंबातील व्यक्तींच्या चांगुलपणावर अवलंबून रहातो. कुटुंबांतर्गत असलेला हा संघर्ष विस्तृत करण्याची बरीच शक्यता मुळ संहितेमध्ये होती. याचे मुख्य कारण नायिका स्त्रीप्रश्नांचा अभ्यास करण्यासाठी एका महिला-श्रमात कामाला जाते. स्त्रियांच्या प्रश्नांचा हेलकावणारा महासागर पार्श्वभूमीला असूनही त्या संदर्भातले कोणतेच मूलभूत मूल्यात्मक प्रश्न ती निर्माण करू शकत नाही. याचे कारण नाटककाराच्या मनात कुटुंबाची जुनी चौकट घट्ट आहे. खुद्द नायिकेची जाणीवही कौटुंबिक संदर्भात सनातन आहे. म्हणूनच नवे जीवन साकार करण्याची तिची जाण, हुषारी अतिशय तोकडी आहे. कारण नाटककारच नाटकात तिची 'शोकान्तिका' रंगवायला बसला आहे. निवेदनात नाटककार म्हणतात-

'सौ. शांता निसळ यांच्या 'बेघर' कादंबरीवर 'पंखांना ओढ पावलांची' हे नाटक आधारलेले आहे.... मूळ कादंबरीत काहीसा गुदमरलेला, बाजूला पडलेला, हरवलेला वा ओझरताच स्पर्श झालेला मुख्य संघर्ष, म्हणजे पंख आणि पावले यांतील रस्सीखेच आणि तज्जन्य (आजच्या नव्हे) स्त्रीजीवनाची शोकांतिका मी या नाटकात टळटळीतपणे मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे....

समाजाने पतित ठरवलेल्या स्त्रियांचा प्रश्न मूळ प्रश्न म्हणून नाटककाराला

भावत नाही. मात्र कितीही घराबाहेर पडू पाहिले तरी स्त्रियांना मुळात घरचीच ओढ रहाते असं एक पारंपरिक गणित नाटककाराच्या मनात असावे, म्हणूनच 'बेघर' ऐवजी पावलांची ओढ त्यांनी प्रस्थापित केली. नाटकातील प्रमुख व्यक्ति-रेखा साधना महाजन या संदर्भात काही प्रसंगांमध्ये आपले मत व्यक्त करते.

पहिल्या अंकातील १ ल्या प्रवेशात तिचा राजवाडयांशी याबाबतचा संवाद–

राजवाडे – तू फक्त संसारालाच नखं घट्ट रोवून बसू शकणार नाहीस.

साधना – खरं सांगू का? पूर्वी कॉलेजमध्ये असताना स्त्रीत्वाची मला फक्त एकच बाजू दिसत होती, आता दोन्ही बाजू दिसतात.

राजवाडे – दोन्ही बाजू म्हणजे ?

साधना – घराला घोरपडीसारखं घट्ट नखं रोवून बसणं हे स्त्रीजन्माचं साफल्य आहे आणि तेच स्त्रीत्वाचा शापही आहे.

साधनाच्या तोंडी अशी फसवी भाषा घालून तिला तिच्या व्यक्तिगत अनुभवांशी नाटककाराने जखडून टाकले आहे. स्त्रीला आपल्या जीवनाचं साफल्य केव्हा वाटतं ? किंवा कुटुंबाला घोरपडीसारखं चिकटून रहाण्यामागे तिची काय मानसिकता असते? त्यात खरोखरच साफल्याची भावना असते का ? असे प्रश्न नायिकेला पडत नाहीत. कारण ती स्वतःच्या वैयक्तिक कौटुंबिक अनुभवाला सार्वत्रिक करण्याची एक असमाजशास्त्रीय चूक करत असते. तिला मिळालेल्या 'लिबरल' नवऱ्यामुळे, मुलीच्या अपत्यसुखामुळे, सासूबाईंच्या प्रेमळपणामुळे ती कुठेतरी तृप्त आहे म्हणून या तृप्ततेतून साफल्याचे वरील उद्‌गार निघतात. त्याचप्रमाणे तिच्याबरोबर शिकणारी नीलिमा पानसरे नावाची विद्यार्थिनी जागतिक परिषदेत पेपर वाचण्यासाठी इंग्लंडला जाते त्यावेळीही तिचा उल्लेख साधना 'भाग्यवान आहे बिचारी' या शब्दांत करते, त्याचं स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे करते—

साधना (प्रवेश –१, अंक १, पृ. ५) – हो, भाग्यवान! कारण आवडीच्या कार्याला पूर्णपणे वाहून घेण्याइतकी स्वतंत्र म्हणजे कुमारी आहे ती– तिला नवरा नाही, मुलगी नाही आणि सासूबाईही नाहीत. आणि 'बिचारी' म्हणते याचंही कारण, तिला प्रेमळ नवरा नाही. असली गोड मुलगी नाही आणि माया करणाऱ्या सासूबाईही नाहीत—'

घरासंदर्भातील हे गुंतलेपण तिचे कायम रहाते किंवा जास्तच ठाम होत जाते. भोवतालच्या बायकांच्या अनुभवांतून तिचे अनुभवविश्व कुठेच जागृत व विस्तृत होत नाही. उलट ती असा निष्कर्ष काढते—

'आपल्या समाजात वाट चुकलेल्या स्त्रियांच्याच पुनर्वसनाचा मोठा प्रश्न आहे असं पूर्वी मला वाटत होतं. पण ठेचा खाऊन आणि हातपाय पोळून मी जो अनुभव घेतला, त्यामुळे माझे डोळे स्वच्छपणे उघडले आहेत. अशा स्त्रियांच्या पुनर्वसन-कार्यासाठी प्राण पणाला लावून धडपडणाऱ्या माझ्यासारख्या प्रामाणिक कार्यकर्त्यांची या समाजात कशी ससेहोलपट होते, त्याबद्दल मी लिहायचं ठरवलंय –'

ती एका दीर्घ झगडयातून या निर्णयाला येते. म्हणजेच आश्रमातील व्यवस्थापकीय झगडे विरुद्ध ती, या संघर्षातून तिचा बाहेरील पुनर्वसनाबाबतचा हळवेपणाभाबुकपणा संपतो. पण पुनर्वसन, वाट चुकलेल्या स्त्रिया या संकल्पनांना ती प्रश्नांकित करत नाही. म्हणून कुटुंबाशी झालेला तिचा थोडासा संघर्ष व तिची कुटुंबाबद्दलची मतं जरासुद्धा वेगळी होत नाहीत. तिचे आयुष्य, तिने अनुभवलेली संसारातील घुसमट (सुखी संसार असूनसुद्धा) व तिचे आश्रमातील काम, प्रश्न अगदी वेगळे स्वतंत्र रहातात. तिच्या कामात हा परात्मभाव (ॲलिनेशन) असल्यानेच स्त्री आणि कुटुंब यांबद्दलचे तिचे विचार मुळीचच बदलत नाहीत. शेवटी ती म्हणते- अनुभवानं जाळून-पोळून निघाल्यावर माझ्या लक्षात आलंय की, माझ्यासारख्या बायकांना झेपावणारे पंख तर हवे असतातच, पण संसारात गुरफटलेले पायही सोडवून घेण्याची इच्छा नसते. अगदी पुढारलेल्या शिक्षित घरातसुद्धा बायकांना मिरवण्यापुरते, भिरभिणारे, फक्त फुलपाखराचे पंख असावेत असं वाटतं. कौतुक तेवढ्यापुरतंच, जोपासनाही तेवढीच!

हा निर्वाळा ती देते व एकप्रकारे स्वतःच्या आत्मशोधाला पोकळ दिखाऊ करून टाकते. दहा वर्षं संसारात राहून म्हणजे नवऱ्याची कफल्लिंग्ज शोधणे, मूल वाढवणे व स्वयंपाकपाणी करणे यांतील रितेपणा जाणवूनही आपण त्यात गुंतून आहोत या शोधामुळे ती अस्वस्थ होत नाही. उलट-'घरी तर परत यायचंच आहे. घराशिवाय कोणाही स्त्रीला सद्गतीच नाही' असा एक महान निष्कर्ष ती काढते. बाहेरचं विस्तृत वास्तव काय आहे, सत्तास्पर्धा काय आहे, इत्यादी जवळून बघितल्यावर व त्याविरुद्ध झगडल्यावरही तिला मानसिक बळ, आत्मविश्वास येत नाही. जगाच्या यशापयशाच्या निकषावरच ती स्वतःचा जय-पराजय तोलते. स्वतःला पराभूत मानते. उच्च मूल्यांसाठी, सत्यासाठी केलेल्या झगडयातून ती शहाणपण घेऊ शकत नाही, उलट स्वतःवर झालेल्या अन्यायालाच ती महत्त्व देऊन बसते. जगच किती वाईट व मी व्यक्ती म्हणून किती सच्ची भली या भावनेने ती वावरते. बाहेरच्या गुंतागुंतीच्या जगाचा आपण एक भाग आहोत असं न बघता त्यापासून स्वतःला विलग करते. फुलपाखरं, पंख अशा नाजूक भाषेत स्वतःचा मूर्खपणा पदरी घेते व स्वतःच्या वैयक्तिक अनुभवात सर्व स्त्रियांना गुंडाळते. म्हणूनच घराशिवाय कोणाही स्त्रीला सद्गती नाही असे विधान करते.

ती अशी असण्याचे कारण ती स्वतःची सामाजिकता अमान्य करणारी एक मध्यमवर्गीय बाई आहे. तिला आत्मशोध घ्यायचा आहे, तिला करिअर करायची आहे, पण ती तिच्या स्वतःच्या अस्तित्वाच्या भानासाठी. म्हणूनच ती आश्रमात आल्यावर चोख व्यवस्थापक, शिस्तशील सुपरिंटेंडेंट बनू पहाते. स्त्रीप्रश्नाच्या विस्तृत प्रवाहाशी स्वतःला जोडत नाही. याचबरोबर राजवाड्यांनी तिला असामान्य बुद्धिमत्तेची स्त्री म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण बागणूक दिली आहे. तिला चारचौघींपेक्षा वरची म्हणून स्थान दिले आहे व हे देताना इतर स्त्रियांबद्दल ते म्हणतात-

भावत नाही. मात्र कितीही घराबाहेर पडू पाहिले तरी स्त्रियांना मुळात घरचीच ओढ रहाते असं एक पारंपरिक गणित नाटककाराच्या मनात असावे, म्हणूनच 'बेघर' ऐवजी पावलांची ओढ त्यांनी प्रस्थापित केली. नाटकातील प्रमुख व्यक्ति-रेखा साधना महाजन या संदर्भात काही प्रसंगांमध्ये आपले मत व्यक्त करते.

पहिल्या अंकातील १ ल्या प्रवेशात तिचा राजवाडयांशी याबाबतचा संवाद–

राजवाडे – तू फक्त संसारालाच नखं घट्ट रोवून बसू शकणार नाहीस.

साधना – खरं सांगू का? पूर्वी कॉलेजमध्ये असताना स्त्रीत्वाची मला फक्त एकच बाजू दिसत होती, आता दोन्ही बाजू दिसतात.

राजवाडे – दोन्ही बाजू म्हणजे ?

साधना – घराला घोरपडीसारखं घट्ट नखं रोवून बसणं हे स्त्रीजन्माचं साफल्य आहे आणि तेच स्त्रीत्वाचा शापही आहे.

साधनाच्या तोंडी अशी फसवी भाषा घालून तिला तिच्या व्यक्तिगत अनुभवांशी नाटककाराने जखडून टाकले आहे. स्त्रीला आपल्या जीवनाचं साफल्य केव्हा वाटतं ? किंवा कुटुंबाला घोरपडीसारखं चिकटून रहाण्यामागे तिची काय मानसिकता असते? त्यात खरोखरच साफल्याची भावना असते का ? असे प्रश्न नायिकेला पडत नाहीत. कारण ती स्वतःच्या वैयक्तिक कौटुंबिक अनुभवाला सार्वत्रिक करण्याची एक असमाजशास्त्रीय चूक करत असते. तिला मिळालेल्या 'लिबरल' नवऱ्यामुळे, मुलीच्या अपत्यसुखामुळे, सासूबाईंच्या प्रेमळपणामुळे ती कुठेतरी तृप्त आहे म्हणून या तृप्ततेतून साफल्याचे वरील उद्‌गार निघतात. त्याचप्रमाणे तिच्याबरोबर शिकणारी नीलिमा पानसरे नावाची विद्यार्थिनी जागतिक परिषदेत पेपर वाचण्यासाठी इंग्लंडला जाते त्यावेळीही तिचा उल्लेख साधना 'भाग्यवान आहे बिचारी' या शब्दांत करते, त्याचं स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे करते—

साधना (प्रवेश –१, अंक १, पृ. ५) – हो, भाग्यवान! कारण आवडीच्या कार्याला पूर्णपणे वाहून घेण्याइतकी स्वतंत्र म्हणजे कुमारी आहे ती– तिला नवरा नाही, मुलगी नाही आणि सासूबाईही नाहीत. आणि 'बिचारी' म्हणते याचंही कारण, तिला प्रेमळ नवरा नाही. असली गोड मुलगी नाही आणि माया करणाऱ्या सासूबाईही नाहीत—'

घरासंदर्भातील हे गुंतलेपण तिचे कायम रहाते किंवा जास्तच ठाम होत जाते. भोवतालच्या बायकांच्या अनुभवांतून तिचे अनुभवविश्व कुठेच जागृत व विस्तृत होत नाही. उलट ती असा निष्कर्ष काढते —

'आपल्या समाजात वाट चुकलेल्या स्त्रियांच्याच पुनर्वसनाचा मोठा प्रश्न आहे असं पूर्वी मला वाटत होतं. पण ठेचा खाऊन आणि हातपाय पोळून मी जो अनुभव घेतला, त्यामुळे माझे डोळे स्वच्छपणे उघडले आहेत. अशा स्त्रियांच्या पुनर्वसनकार्यासाठी प्राण पणाला लावून धडपडणाऱ्या माझ्यासारख्या प्रामाणिक कार्यकर्त्यांची या समाजात कशी ससेहोलपट होते, त्याबद्दल मी लिहायचं ठरवलंय –'

ती एका दीर्घ झगड्यातून या निर्णयाला येते. म्हणजेच आश्रमातील व्यवस्थापकीय झगडे विरुद्ध ती, या संघर्षातून तिचा बाहेरील पुनर्वसनाबाबतचा हळवेपणाभावुकपणा संपतो. पण पुनर्वसन, वाट चुकलेल्या स्त्रिया या संकल्पनांना ती प्रश्नांकित करत नाही. म्हणून कुटुंबाशी झालेला तिचा थोडासा संघर्ष व तिची कुटुंबाबद्दलची मतं जरासुद्धा वेगळी होत नाहीत. तिचे आयुष्य, तिने अनुभवलेली संसारातील घुसमट (सुखी संसार असूनसुद्धा) व तिचे आश्रमातील काम, प्रश्न अगदी वेगळे स्वतंत्र रहातात. तिच्या कामात हा परात्मभाव (अॅलिनेशन) असल्यानेच स्त्री आणि कुटुंब यांबद्दलचे तिचे विचार मुळीचच बदलत नाहीत. शेवटी ती म्हणते- अनुभवानं जाळून-पोळून निघाल्यावर माझ्या लक्षात आलंय की, माझ्यासारख्या बायकांना झेपावणारे पंख तर हवे असतातच, पण संसारात गुरफटलेले पायही सोडवून घेण्याची इच्छा नसते. अगदी पुढारलेल्या शिक्षित घरातसुद्धा बायकांना मिरवण्यापुरते, भिरभिणारे, फक्त फुलपाखराचे पंख असावेत असं वाटतं. कौतुक तेवढ्यापुरतंच, जोपासनाही तेवढीच!

हा निर्वाळा ती देते व एकप्रकारे स्वतःच्या आत्मशोधाला पोकळ दिखाऊ करून टाकते. दहा वर्षं संसारात राहून म्हणजे नवऱ्याची कफल्लिंग्ज शोधणे, मूल वाढवणे व स्वयंपाकपाणी करणे यांतील रितेपणा जाणवूनही आपण त्यात गुंतून आहोत या शोधामुळे ती अस्वस्थ होत नाही. उलट-'घरी तर परत यायचंच आहे. घराशिवाय कोणाही स्त्रीला सद्गतीच नाही' असा एक महान निष्कर्ष ती काढते. बाहेरचं विस्तृत वास्तव काय आहे, सत्तास्पर्धा काय आहे, इत्यादी जबळून बघितल्यावर व त्याविरुद्ध झगडल्यावरही तिला मानसिक बळ, आत्मविश्वास येत नाही. जगाच्या यशापयशाच्या निकषावरच ती स्वतःचा जय-पराजय तोलते. स्वतःला पराभूत मानते. उच्च मूल्यांसाठी, सत्यासाठी केलेल्या झगड्यातून ती शहाणपण घेऊ शकत नाही, उलट स्वतःवर झालेल्या अन्यायालाच ती महत्त्व देऊन बसते. जगच किती वाईट व मी व्यक्ती म्हणून किती सच्ची भली या भावनेने ती वावरते. बाहेरच्या गुंतागुंतीच्या जगाचा आपण एक भाग आहोत असं न बघता त्यापासून स्वतःला विलग करते. फुलपाखरं, पंख अशा नाजूक भाषेत स्वतःचा मूर्खपणा पदरी घेते व स्वतःच्या वैयक्तिक अनुभवात सर्व स्त्रियांना गुंडाळते. म्हणूनच घराशिवाय कोणाही स्त्रीला सद्गती नाही असे विधान करते.

ती अशी असण्याचे कारण ती स्वतःची सामाजिकता अमान्य करणारी एक मध्यमवर्गीय बाई आहे. तिला आत्मशोध घ्यायचा आहे, तिला करिअर करायची आहे, पण ती तिच्या स्वतःच्या अस्तित्वाच्या भानासाठी. म्हणूनच ती आश्रमात आल्यावर चोख व्यवस्थापक, शिस्तशील सुपरिंटेंडेंट बनू पहाते. स्त्रीप्रश्नाच्या विस्तृत प्रवाहाशी स्वतःला जोडत नाही. याचबरोबर राजवाड्यांनी तिला असामान्य बुद्धिमत्तेची स्त्री म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण बागणूक दिली आहे. तिला चारचौघींपेक्षा वरची म्हणून स्थान दिले आहे व हे देताना इतर स्त्रियांबद्दल ते म्हणतात-

(अंक १, प्रवेश १, पृ.९-संजीव आणि राजवाडे यांच्यातील संवाद)

संजीव-प्रपंच हेदेखील काही कमी महत्त्वाचं काम नाही...म्हणजे नसावं असं मला वाटतं.

राजवाडे- छे छे, ते सुमार बुद्धीच्या आणि साधारण कर्तृत्वाच्या बायाबापड्यांसाठी. फर्स्टक्लास कारअरच्या कर्तबगार बायकांसाठी नाही

म्हणजे राजवाडे यांच्या तोंडून बहुसंख्य सामान्य स्त्रियांचे स्थान घरातच आहे असे वदवले आहे. याउलट ती मात्र अतोनात ब्रिलियंट म्हणून उभी केली आहे. पहिल्या प्रवेशात राजवाडे म्हणतात, सभेत विचारवंतांनाही थक्क करून टाकील अशी फडाफडा बोलणारी, प्रत्येक प्रश्नात नवे मौलिक विचार मांडणारी, पुरुषांना तोंडात बोट घालायला लावील अशी उन्हातान्हात फील्डवर्क करणारी ती तडफदार कर्तबगार साधना कुलकर्णी तूच आहेस.....

असे तिचे सर्व वर्णन तिची एक फसवी प्रतिमा उभी करतात. ज्ञानाचे सामाजिक व सांस्कृतिक संचितही अशा चकमकत्या वाक्यात नाहीसे होते. समाजशास्त्र व नैसर्गिक शास्त्रे कुठेतरी एकच कल्पून ही काहीतरी नवे शोध लावणारी म्हणून उभी करण्याचा ते प्रयत्न करतात. वास्तविक तिचे नवे मौलिक विचार म्हणजे काय ते कधीच स्पष्टपणे पुढे येत नाही. तात्कालिक समाजाबद्दल, सामाजिक प्रश्नांबद्दल राजवाडे काय किंवा साधना काय तसे कोणालाच फारसे घेणे नाही. त्यांना घेणे आहे आन्तरराष्ट्रीय होण्यात, परदेशी समाजशास्त्राच्या आधारे समाजावर प्रयोग करणारे बनण्यात. त्यांच्यातील ही व्यावसायिक दृष्टी त्यांना भोवतालच्या माणसांपेक्षा फारसे वरचे स्थान देत नाही. कारण हे काम करताना पेल्यातल्या वादळाइतपतच प्रश्न ती उभे करते. ते प्रश्नही निव्वळ तिच्या वैयक्तिक आयुष्याशी निगडीत.

आश्रमातील तिचे काम :- आश्रमातील वेगवेगळ्या केसेसमध्ये तिचा दोन प्रकारचा दृष्टिकोन आहे. संशोधनासाठी असलेल्या केसेस हा एक दृष्टिकोन तर त्या स्त्रीच्या प्रश्नाबाबत सहानुभूतिपूर्ण दृष्टिकोन. आश्रमाच्या व्यवहारी व सौदेबाजीच्या चौकटीत मानवतावादी दृष्टिकोनाचाही अभाव असतो. साधना मुलींचे प्रश्न सोडवताना त्यांच्या पदरात न्याय टाकण्याचा प्रयत्न करते. तसेच संचालिका म्हणून त्या पदाचाही आश्रमात शिस्त लावण्यासाठी ती उपयोग करते. तिला मुलींबद्दल कणव असते व म्हणूनच प्रश्नाच्या गाभ्याला हात घालण्यास तिची दृष्टी अपुरी ठरते. आश्रमातील सत्तेची व नियमांची चौकट याबाबतही ती फारशी व्यवहारी नाही. म्हणजे समाजातील नोकरशाही व हितसंबंधांचं राजकारण याबद्दल ती जागरूक नाही. ही गोष्ट फारशी जमेची नाही. साधनाचा समाजाबद्दलचा समजच मर्यादित आहे, स्वप्नाळू आहे हेच यातून सिद्ध होते.

रतनच्या केसमध्ये तिच्या आजारपणाचा व मुलीचा विचार ती करते. दुसरी केस ती हाताळते गुलाबची. अर्थात गुलाबच्या केसमध्ये ती प्रत्यक्ष काहीच करत

नाही. तिच्या चुकीमुळे गुलाब तिच्या प्रियकराकडे पळून जाऊ शकते, फक्त तिची गुलाबकडे सहानुभूती असते.

उत्पलाची केस साधनाला संशोधनाच्या दृष्टिकोनातून हाताळायची असते. त्यासाठी ती आश्रमातल्या वरिष्ठांचा राग ओढवून ही केस मिळवते. जास्त विस्तृतपणे लोकांपुढे येते ती उत्पला कापरेचीच केस. उत्पला ही व्यक्तीही नाटकात घेतलेली आहे. उत्पलाचे मूल हे तिला तिच्या वडिलांपासून झालेले आहे हे समजल्यावर साधना कुठेही मुळासकट हादरत नाही. म्हणून शीलाताईंचा तिच्यावरचा 'इन्व्हॉल्व्हमेंट'चा आरोप फारसा रास्त वाटत नाही. उलट उत्पलाची हकीकत ऐकल्यावर तिची प्रतिक्रिया (पृ. ५५):

उत्पला, मला तुझी मदत हवीय. करशील ?—मला सोडून जाऊ नकोस. तू माझ्या दृष्टीनं फार महत्त्वाची केस आहेस. वचन दे, तू थांबशील तुला नोकरी मिळेस्तोवर...आश्रमातून मला काढायला टपलेत सगळे.

यावर उत्पलाच जास्त मूलभूत प्रश्न तिला विचारते—

'आश्रमातून तुम्हाला काढून टाकलं तर तुम्हाला दुसरा निवारा आहे, नाही काहो बाई?' या तिच्या प्रश्नामुळेही साधना हलत नाही. उत्पलाचा प्रश्न तिच्या मनात रेंगाळत नाही. ती तिला उद्या सकाळी बोलू एवढेच उत्तर देते. तसेच उत्पलाच्या मृत्यूबाबतही. तिच्या मनावर त्याचा कुठे खोलवर ठसा उमटलेला जाणवत नाही.

अशाच दयाबुद्धीने तिने घरात ठेवलेली चंदना. मुख्यत: चंदना म्हेतर समाजातील आहे. पण तिचा म्हेतरचं काम करण्यास पूर्ण विरोध आहे. ती साधनाच्या सासूकडे आश्रय मागायला येते व साधना तिला घरी ठेवून घेण्यास पुढाकार घेते. स्वत:ची सोय बघताना जणू आपण कुणाचा उध्दारच करत आहोत ही भावना त्यात जाणवते. एकूणच आश्रमातील मुलींचे पुनर्वसन याकडे मध्यमवर्गीय उपकारकर्त्याच्या दृष्टीने ती बघत असते. आश्रमातल्या स्त्रियांचे विविध पैलू पुढे येत नाहीत कारण ते आणणं हा नाटककाराचा हेतूच नाही. उलट साधना तिचे विशिष्ट प्रकारचे करिअर करण्याचे स्वप्न व त्याविरुद्ध कौटुंबिक चौकट व संस्थेची भ्रष्टाचाराची चौकट अशी मांडणी नाटकात आहे. म्हणून नायिकेच्या प्रश्नापासून ते आश्रमातल्या स्त्रियांच्या प्रश्नांपर्यंत नाटक कोणतीच झेप घेत नाही. घर सोडताना तिची बेडरवृत्ती पुढे येत नाही, तर संसार टाकून जाण्याच्या निर्णयाचे अपराधीपणच ती घेऊन वावरते नवऱ्यापुढेही ती सतत पडं खाण्याच्याच भूमिकेतून वावरते व अखेरीस घरी परत जाण्यास तिला नवऱ्याची 'मान्यता' महत्त्वाची वाटते.

साधना: पृ. ७२)... मी सुटले सर... विजयी नाही झाले. आणि घरातल्या न्यायाधीशानं कुठं अजून मला न्यायनिवाडा दिलाय?

राजवाडे : असं कसं म्हणतेस ? खूप मदत केली संजीवनं.

साधना : मदत नाही. मदत तुम्ही केलीत सर. संजीवनं दिला लीगल ॲड-

व्हाईस. घरी गेले तर म्हणतील कशीवशी सुटलीस–थकलीस म्हणून घरी आलीस. माझ्यासाठी आणि तितलीसाठी नाही.

म्हणजेच पुन्हा शेवटचं सँक्शन तिला नवऱ्याकडून हवं आहे. फक्त तिला हताश, खचलेल्या आणि पराभूत अवस्थेत घरी जायचं नाही. थोडक्यात आत्म-शोधाचा पूर्णविराम नवऱ्यापुढे स्वाभिमान दाखवून होतो. म्हणूनच नवी वाट शोधणारी, जगाला भिडणारी ती नायिका ठरत नाही.

साधनाची वाजू उचलून धरणारी किंवा तिच्या क्षेत्रात जाणकार असलेली राजवाडे ही व्यक्ती फारच उथळ स्वरूपाची वाटते, त्यांचा गाढा अभ्यास, सखोल चिंतन आणि थक्क करून टाकणारी विद्वत्ता प्रेक्षकांपर्यंत पोचतच नाही. प्राध्यापक व नायिका या जोडीबाबत प्रेक्षकांच्या मनात संशय निर्माण होतो. त्यांचे हावभाव, हालचाली, दृश्य वर्तन, पत्रव्यवहार लपवून ठेवणे इत्यादी त्यांच्या संबंधाबद्दल उगाचच गूढता निर्माण करतात.

साधनाच्या समाजकार्याच्या कल्पनेला उठाव देण्यासाठी जानकीबाई हे पात्र उभे राहाते. घराच्या चौकटीत राहून संकुचित सामाजिक काम करणाऱ्या जानकीबाई व उंबरठा ओलांडून, बंधने तोडून बाहेर जाऊ पहाणारी साधना यांच्यातील भेद तीव्रपणे पुढे येत नाही. उलट प्रेक्षकांची सहानुभूती वयस्कर जानकीबाई व संजीव यांच्याकडेच जाते. सासू अथवा नवरा यांच्याशी नायिकेचा ठळकपणे कोणताच संघर्ष होत नाही व म्हणून कुटुंबातही तिचे वेगळेपण स्पष्ट होत नाही. तिची समाजकार्याची कल्पना जानकीबाईपेक्षा कशी वेगळी आहे हे स्पष्ट होत नाही. प्रेक्षक नायिकेच्या बाजूने उभे रहात नाहीत.

तशी ती स्वतःने निवडलेल्या प्रश्नांशीही पूर्ण बांधली रहात नाही.

❊

# ८ तथाकथित राजकारणी स्त्री : मॅडम

भ्रष्ट राजकारण हा विषय तसा सर्वपरिचित आहे. मात्र राजकारण असे का याची निश्चित उकल बहुसंख्य समाजाला नाही. आपल्या आर्थिक दु.स्थितीचे व राजकारणाचे संबंध काय, राजकारणाचा वर्गीय आशय कसा महत्त्वाचा असतो इत्यादी गोष्टी माहीत नसल्याने राजकारण्यांबद्दल अनेक भडक व चुकीच्या कल्पना सामान्य जनांच्या मनात रुजत आहेत. लोकांच्या या पातळीवरील जाणीवेपेक्षा ज्ञानाशिवाय वेगळी जाणीव नाटककारालाही नाही हा प्रत्यय 'मॅडम' बघताना येतो. मात्र मॅडम या नाटकात भ्रष्ट राजकारणावरोवरच स्त्रीच्या लैंगिकतेचा विपरीत अर्थ लावून त्याचा नाटककाराने विकृतपणे वापर केला आहे. मुख्य म्हणजे नाटक सादर करताना रंगभूमीवर दोन मजले उभे केले आहेत. वरचा मजला मॅडमची बेडरूम म्हणून दाखवलेला आहे. स्टेजवर खालच्या बाजूस असणाऱ्या पात्रांना बेडरूम दिसत नाही, मात्र बेडरूममधील खाजगी सीन प्रेक्षकांना दिसू शकतात. मॅडमनी झिरझिरीत गाऊन काढून साडी बदलणे किंवा साडी सोडून गाऊन घालणे हे वरच्या बाजूस मांडलेल्या पार्टिशनद्वारा दाखविले आहे. असे दाखवणे वरवर पहाता नाटकाच्या मूळ संहितेला धरून आहे हे पटेल. कारण मॅडमचे दुहेरी आयुष्य उलगडवणे हेच नाटकाचे मुख्य सूत्र आहे. याचा उपयोग दुहेरी होतो. एक म्हणजे असे सीन दाखवण्याच्या आवश्यकतेचा आभास निर्माण होतो, शिवाय व्यवसायाच्या दृष्टीनेही ते फायद्याचे ठरते. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला, विचारशक्तीला यत्किंचितही वाव नाटक देत नाही. सर्वच गोष्टी बटबटीतपणे प्रेक्षकांना दाखवल्या जातात.

नलिनी पाटणकर ही महत्त्वाकांक्षी राजकीय स्त्री, संपूर्ण नाटक तिच्या राजकीय खोटेपणावर तरी असावे अशी आशा बाळगल्यास ती पूर्ण चूक आहे. कारण तिच्या जीवनाच्या या बाजूपेक्षाही नाटककाराला तिचा लिंगपिसाटपणाच प्रेक्षकांवर बिंबवायचा आहे असे दिसते. तिने कमावलेले राजकीय यश तिच्या राजकीय करिअरशी कुठेही संबंधित नाही. यश म्हणजे पैसा व प्रसिद्धी. हे दोन्ही तिला मिळाले असण्यापासून नाटकाला सुरुवात होते. हे कमावण्यास तिला कोणत्याच प्रकारची

बौद्धिक मेहनत, शारीरिक कष्ट घ्यावे लागत नाहीत, उलट शरीरसौंदर्याच्या जोरावर सत्तेच्या राजकारणात ती यशस्वी होते, ही मूळ कल्पनाच अतिशय तकलादू पायावर आधारित आहे. तसेच असते तर कुंटणखाना चालवणाऱ्या स्त्रियांना तरी (वेश्या एक वेळ सोडून देऊ) अनेक गोष्टी सहजसाध्य झाल्या असत्या. आपण मोठ्या कशा झालो हे सांगताना नलिनी म्हणते–'शिकले.....काम करून शिकले. सगळ्या वाईट नजरा सांभाळून मोठी झाले. आणि याचवेळी मला माझी दौलत कळली. तो खजिना गवसल्यावर तर मोठं होणं मला अजिबात जड गेलं नाही.'– (पृ. ७०)–

हे सर्व रंगवताना शरीराचा सौदा तिच्या इच्छेनुसार झाला असे नाटककार दाखवतो. ही गोष्ट तर अतिरंजित वाटते. कारण अत्यंत विकट परिस्थितीत घरातून बाहेर पडलेल्या तरुण स्त्रीला सगळ्यांच्या वाईट नजरा सांभाळून मोठं होता येईल हे जवळजवळ अशक्य वाटते. असे मांडण्यामागे पवित्र रहायचे का नाही हा निर्णय जणू पूर्णपणे स्त्रीच्या निवडीवर अवलंबून असतो हेच गृहीत आहे. शिकताना वाईट नजरांपासून स्वत:ला सांभाळणे तिला शक्य झाले व नंतर स्वेच्छेने तिने शरीरव्यापार सुरू केला अशी मांडणी येते. ती ज्या आर्थिक स्थितीतून आली आहे, म्हणजे कनिष्ठ आर्थिक स्थितीतल्या कुटुंबातून पळून आलेली ती मुलगी, अशा पद्धतीने कोणातरी रहीमचाचाच्या मदतीने अशाप्रकारे मोठी होऊ शकेल हे अव्यवहार्य, अवास्तव आहे. ती लिंगपिसाट दाखविली आहे. ज्याप्रमाणे एखादा पुरुष अनेक बायका ठेवतो त्याप्रमाणे ती मर्जीनुसार पुरुष ठेवते. किंबहुना नाटककाराच्या डोक्यात ही एक उथळ व हलकी कल्पना ठामपणे आहे. कारण डी. एस. पी. काळे बाहेरख्याली आहेत हे समजल्यावर त्यांची बायको मर्दखाना बाळगणार असा उल्लेख आहे. (पृ. ३०)

अशोक– 'थोडक्यात म्हणजे त्या बेछूट झाल्यात. आता काळेसाहेब जर वेळेवर सुधारले नाहीत तर जनानखाना जसा बाळगतात तसा " मर्दखाना " बाळगणार मिसेस काळे!'

ही मांडणी करताना स्त्री-पुरुष लैंगिकतेबाबतही गैरसमजूत नाटककाराच्या मनात आहे. मेल प्रॉस्टिटचूट ही कल्पना चुकीची वाटते. त्यातून केवळ एवढ्या जोरावर तिला राजकारणात यश मिळणे शक्य नाही. वास्तवात अशी स्त्रीच वापरली जाण्याची शक्यता आहे. आपल्या लिंगपिसाटतेचे कारण ती पुढीलप्रमाणे देते—

... माझ्या नवऱ्यानं चूड लावली माझ्या संसाराला... रोज रात्री आग पेटवायची आणि तशीच धुमसत ठेवायची. पहाटेपर्यंत माझी राख व्हायची... रोज संध्याकाळी मी फुलायची... नवऱ्यानं जवळ घ्यायचं मला, सराईत सतारियानं बोटं फिरवून झणकार करावा तसा सर्वांगानं तो माझ्या शरीराला चेतवायचा, समर्पणाची कड गाठायचा आणि शांतपणे बाजूला व्हायचा!...

❋

# ९ विवाहबाह्य संबंध : सावित्री

स्त्री-पुरुषामधील प्रेम म्हणजे त्या दोघांमधील केवळ लैंगिक संबंध व या संबंधात स्त्री निष्क्रिय (passive) या गृहितावर सावित्री हे नाटक आधारले आहे. शब्दांच्या व गूढतेच्या आवरणाखाली सावित्रीची शोकांतिका दाखवून स्त्रीच्या एकनिष्ठ प्रेमाचीच बाजू उदात्त करून मांडली आहे. स्त्री-पुरुषामधील प्रेमाला स्थिर व सनातन स्थितीत कल्पून त्यामध्येही स्त्रीच कशी फसत जाते हे दाखवले आहे. शिवाय करिअर करणाऱ्या स्त्रियांचा विवाहबाह्य संबंधाच्या निवडीमुळे कसा दुःखमय शेवट होऊ शकतो हे दाखवून एक प्रकारे नाटक प्रेक्षकांना धोक्याचा कंदील दाखवते. सावित्रीबद्दल प्रेक्षकांना कणव निर्माण होते व तिच्या नशिबाचा खेळ किंवा काही प्रमाणात तिचा मूर्खपणा अशी भावना प्रेक्षकांच्या मनात हे नाटक निर्माण करते. प्रेम म्हणजे काय ? संसार म्हणजे काय ? असे काही महागहन प्रश्न नाटक उभे करते असा आभास निर्माण होतो. शिवाय सावित्रीच्या दुःखाचं नातं तिच्या करिअर करण्याशी जोडून स्त्रियांच्या करिअर करण्याच्या कल्पनेबाबतही नाटक अनेक गैरसमज निर्माण करते. वृत्तपत्रातील काही प्रतिक्रिया नमूद करण्यासारख्या आहेत–

करिअरसाठी बाहेर पडणाऱ्या स्त्रीच्या आयुष्याची कशी परवड होऊ शकते ही समस्या गडद व गंभीरपणे नाटकातून मांडली आहे.

गळचात संस्कारांचं नि आदर्शवादी विचारांचं लोढणं घेऊन स्वतःचं सुख करियरनं मिळणाऱ्या स्त्रीचं अपयशी जीवनही अस्वस्थ करतं...

प्रत्यक्षात नाटकात, तिचा मुख्य झगडा करियरबाबत नसून तिच्या विवाहबाह्य संबंधाशी जोडलेला आहे. ऑफिसमधील करियर हे तसे निमित्तमात्र आहे.

सावित्री नाटकात अनेक गोष्टी नायिकेच्या अंगावर येऊन कोसळतात. बऱ्याच वेळा त्या सर्वांमध्ये ती निष्क्रिय असते. तिच्या निवडीनं आयुष्य घडत नाही. निर्णय तिच्यावर येऊन आदळतात. त्यामुळेच एक दैवाधीन स्त्री ही तिची प्रतिमा पुढे येते. तिची आत्महत्या अटळ ठरते व प्रेक्षक एक प्रकारच्या कारुण्यपूर्ण भावनेत

डुंबून नाटकाचा आनंद लुटतात. सावित्री- शामू यांच्या घराजवळील स्मशान, त्या स्मशानात येणारी अल्मेडाबाई व चिरनिद्रा घेणारी परेरा, या सर्व संदर्भांतून नाटकाला गूढतेकडे नेऊन नाटककार पलायनवादाचा मार्ग स्वीकारतो. नेपथ्याच्या सफाईदार तांत्रिक बाजूने व दिग्दर्शनामुळे असा परिणाम नाटकाला चांगलीच रंजकता देतो. शिवाय काही अनाकलनीय, गूढ वधितल्याचाही प्रेक्षकांना आनंद मिळतो. उदा. सावित्रीची आई 'अय्या' आल्यावर वापरलेला मंद प्रकाश किंवा शेवटच्या अंकात सर्वांत शेवटी मेणबत्ती घेऊन तिचे अन्तर्धान पावणे, स्टेजवरचा काळोख, इ.

सर्वसाधारण कोणत्याही व्यक्तीची व विशेषत: स्त्रियांची जी नकारात्मक वैशिष्ट्ये कादंबरी– नाटकांतून दाखवली जातात ती सर्व सावित्रीमध्ये पूर्णपणे भरलेली आहेत. ती तशी 'दिसणे' सोडून अगदी सर्वसामान्य आहे. दिसायला ती चारचौघींपेक्षा उजवी आहे. (नाटकातल्या पात्राच्या निवडीवरून हा निष्कर्ष) ती तशी स्वतंत्रपणे चिकित्सक, टीकात्मक विचार करत नाही. आयुष्य तिच्यासमोर येत जातं आणि ती ते स्वीकारत जाते. तिला ते स्वीकारण्याशिवाय गत्यंतरच नसते. या तिच्या मूळ स्वभावाला अपवाद फक्त तिला बढती मिळाल्यानंतर तिच्यात व शामूच्यात ताण निर्माण होतात तोच. शामूचा कल तिनं नोकरी सोडावं याकडे असतो. त्यावेळेस सावित्रीचं बोलणं एकूण तिच्या स्वभावाशी विसंगत वाटतं. 'माझी करिअर सोडून चारचौघींसारखी नवऱ्याच्या सेवेत मी मरणार नाही !... आय शॅल नेव्हर बी ए ट्रॅडिशनल हाऊस वाईफ.'

वास्तविक मूळ तेढ तिच्या आणि केटीच्या संबंधावद्दल शामूला आलेल्या संशयामुळे निर्माण झालेली असते. या परिस्थितीत तिच्या करियरचा प्रश्न तीव्र नसतो. मुख्य म्हणजे करियर वगैरे करण्याची तिची फारशी महत्त्वाकांक्षाही नसते. उलट तिची नोकरी टिकणार की नाही असा प्रश्न केटी बॉस म्हणून आल्यावर निर्माण झालेला असतो. मानसीचा मित्र जगन याच्यामार्फत के. टी. ला सांगून नोकरी टिकवण्याची तिची धडपड पहिल्या अंकात पहिल्याच प्रवेशात व्यक्त झालेली असते. त्यावेळी नवी जागा व त्या जागेचं कर्ज फेडण्याचा प्रश्नही ती बोलून दाखवते. म्हणजेच तिच्या नोकरीचं नातं कुटुंबाच्या आर्थिक गरजेशी जास्त निगडित असतं. इतकंच नाही तर तिच्या पगाराची व शामूच्या पगाराची तुलना नाटकात दाखवली आहे. ती मॅट्रीक असून तिला शामूपेक्षा पगार जास्त याचं एम्. ए. झालेल्या शामूला वैषम्य वाटत असतं. तिच्या नोकरीतील करियरपेक्षा ती चांगला पगार देऊ शकणाऱ्या कंपनीत आहे एवढंच मत बनू शकतं. नोकरीत आपण कोणी विशेष बनावं या तिच्या भावना कधीच व्यक्त होत नाहीत, कारण त्या तशा नसतातच. तिच्या रिसेप्शनिस्ट क्लार्क या चाकोरीबद्ध पोस्टला वर चढण्याला करिअर म्हणता येईल अशीही काही व्यवहार्य आशा दिसत नाही. नवे शिक्षण घेऊन अथवा लाईनच बदलून काही वेगळं करण्याची धडपडही सावित्री करत नसते. तिचे नाटकाच्या सुरुवातीचे सर्वच वागणे करियरसाठी अस्वस्थ असणाऱ्या बाईचे नाही. जुना नऊ-

वारी शालू स्वत:भोवती गुंडाळून, नाकात नथ घालून आरशात स्वत:ला स्वप्नील-पणे न्याहाळणारी सावू, स्मशान बघून घाबरून खिडकी बंद करणारी सावू अथवा मज्जा म्हणून रुढीप्रिय शांताबाईसह इतर बायांवरोवर नऊवारी साडी नेसून वट-पूजेला जायला निघालेली सावू 'करिअर' इत्यादीच्या भानगडीत पडेल अशी शंकासुद्धा येत नाही. कुटुंबाची गरज म्हणून आज परंपरागत स्त्रीत्वाची मूल्यं जप-णाऱ्या अनेक बायका असतात, त्यांपैकीच सावित्री एक वाटते. नवा बॉस के. टी. सावूमुळे इंप्रेस होतो व तिला प्रमोशन देतो, इतक्या सहजतेने तिचा नोकरीतला प्रश्न संपतो. शिवाय प्रमोशन मिळाल्यामुळे तिला काय काय करता येईल याचे वर्ण-नही भारावून जाऊन मानसीच करते (पृ २५)

मानसी– थोडं पब्लिक रिलेशन्स, थोडं कोऑर्डिनेशन, प्रदर्शन वगैरे सगळं तिला करावं लागेल तिला चॅलेंज आहे– बाहेरगावी जायला मिळेल...

मानसीची ही प्रतिक्रिया तिच्या स्त्रीमुक्तीच्या दृष्टिकोनातून सावित्री ऊर्फ अपर्णावर लादली जाते. कारण सावित्रीची प्रमोशन मिळाल्यानंतरची प्रतिक्रिया तिला काही करायला मिळणार, आयुष्यात अर्थपूर्ण काम करून काहीतरी ती कमाव-णार यापेक्षाही आपला आनंद पेढे वाटून शांताबाई– सुषमा या पारंपरिक स्त्रियां-बरोबर ती लुटते. इथे तिचे प्रमोशन पुन्हा सामान्य प्रतीचे, पैशाशी जोडणारेच दिसते या प्रसंगात तिची भावुकता उमलून येते. आपल्या पौगंडावस्थेतला प्रियकर सतीश सीनकर तिला आठवतो. त्याची इंग्रजी कविता, सैगलचं गाणं, वगैरे. आणि या सर्वांवर कडी म्हणजे सुषमाला ती सांगते-

अपर्णा (पृ ३३): आता हा ऑफिसमध्ये केटी आलाय ना, ... त्याला पाहिल्याबरोबर मला वाटलं यालाही सतीशच्या आत्म्यानं पाठवलाय... हुबेहूब सतीशसारखा ! आज सतीश असता तर तो केटीसारखा दिसला असता आणि गंमत म्हणजे केटीलाही सैगलची गाणी आवडतात–

अपर्णाची सावित्रीची ही प्रतिक्रिया फार बोलकी आहे. प्रमोशन हा निव्वळ योगायोग आहे. तिथे महत्त्वाचा आहे सतीश सीनकरसारखा दिसणारा के. टी. करियर वगैरे शब्द वापरून नाटककार सावित्रीला ती मुळातच नसलेल्या पातळीवर नेण्याचा प्रयत्न करतो. एक फसवं इंप्रेशन लोकांमध्ये पसरवतो. म्हणूनच हा बार-कावा लक्षात घेतला नाही तर 'करिअर करणाऱ्या स्त्रीची शोकांतिका' वगैरे प्रतिक्रिया प्रेक्षकांकडून येऊ शकतात. के. टी. बरोबर दहा वर्षे राहूनही ती करिअर वगैरे काही करत नाही. त्याच्या व्यवसायात सावित्री कुठे नसतेच. म्हणूनच के. टी सोडून गेल्यावर ती अनाथ असल्यासारखी समोर उभी रहाते. तिला नोकरीही नसते. सॉलिसिटर्स कंपनीतून तिला बोलावणे येते त्या कामाचा तिला मुळीच अनु-भव नसतो. हे कामसुद्धा के. टी. च्या ओळखीमुळे येते. म्हणजे करिअरसाठी संसार सोडणारी बाई इतकी शून्यवत् होईल (शून्यवत् होण्याचा कोणताही प्रवास मह-त्त्वाचा म्हणून न दिल्याने) हे अशक्य वाटते. करिअरमध्ये संपणे ही मूळ संहिताच

नसल्याने अशा 'फालतू' प्रश्नाला नाटककार लीलया बगल देतो. शेवटी तिला ऑफर येते ती निव्वळ बाई म्हणून. न जाणो तो फोनचा आवाज जर तिला पुन्हा सतीश सीनकरसारखा वाटला असता तर ती जाण्यासाठी झेपावलीही असती. यावरून तिचे आणि के. टी. चे संबंधही कसे असावेत यावर उजेड पडतो.

कुटुंबात शामूबरोबर, बायजीबरोबर एका तीव्र संघर्षापर्यंत पोचल्यावरही के. टी. ला आपल्या आयुष्यात काय स्थान आहे हे तिला उमगत नसते. या नात्याचं स्वरूप कसं आहे हे स्पष्टीकरण के. टी. कडूनच येतं. 'कामानिमित्त, एकमेकांची पर्सनॅलिटी आवडते म्हणून आम्ही कुठं एकत्र फिरलो, भेटलो तर ते कुणाला सहन होत नाही'- असं के. टी. म्हणतो. हे संबंध संशयास्पद नाहीत अशीच जणू ग्वाही द्यायला के. टी. दुसऱ्या अंकात शामूला भेटायला येतो. पण शामूची आणि त्याची भेट होऊ शकत नाही किंवा शामूची ही भेट हुपारीने नाटककार टाळतो. शामूला भेटायला आलेला के. टी. अपर्णा/सावित्रीला 'तू मला आवडतेस, तुझ्या सहवासात मी सुखी असतो... ते सुख, ती धुंदी रागिणीच्या (बायकोच्या) सहवासात मिळत नाही' इत्यादी ऐकवतो. त्याच्यावद्दल तिच्या मनात काय भावना आहेत हे तो जाणून घेण्याचाही प्रयत्न करत नाही. त्याच्या या विशिष्ट संवादानंतर ती खालील पद्धतीने प्रतिक्रिया देते- के. टी. (पृ. ६२) मला तुझा सहवास हवाहवासा वाटतो... हे मी लपवत नाही .. तुझ्या सहवासात मला खूप एक्साइटमेंट मिळते

अपर्णा- मी या दृष्टीनं कधी विचारच करत नाही. कारण माझ्या मनात सारखा विचार असतो माझ्या घरचा. घरचा... शामूचा...सतीशचा !

यावर तो (के. टी.) स्टुडिओत युनियनच्या कुटेला भेटायला निघतो.

जाताना तिला 'मी पहाडासारखा तुझ्या पाठीशी राहीन' असं आश्वासन देऊन जातो. शिवाय 'लग्न लग्न म्हणजे काय' इत्यादी भलतेच सैद्धांतिक प्रश्न उभे करतो (पृ. ६२). यावेळीही विचाऱ्या अपर्णाला काहीच मत नसतं. स्वत: गोंधळात पडल्याचं ती कबूल करते. के टी. ही तिला बरोबरीची, कामात खरोखर सहकार्य करून खऱ्या अर्थानं सहभागी होणारी म्हणून वघत नाही. त्याच्या लेखी त्याला एक्साइट करणारी ती एक वस्तू आहे. तिचा जीव घराकडे, संशयग्रस्त नवऱ्याकडे ओढत असतानाही 'मी स्वत:ची मान कापून घेण्याइतका कसा प्रेमवीर होतो' इत्यादी गोष्टी तो तिला सांगतो व अखेरीस 'वेळच आली तर मी तुझ्या पाठीशी आहे' असा संधिसाधू सल्ला देतो. तिला त्याच्यावद्दल प्रेम वाटतं की नाही ही बाब त्याला महत्त्वाचीही वाटत नाही, आणि सावित्रीला तर केवळ भावुक होण्यापलिकडे बुद्धी वापरण्याची मुळीच संधी नाही. म्हणूनच के. टी. च्या या एक्साइमेंट इत्यादीचे नक्की अर्थ काय हे ती उलगडायला बसत नाही.

ही उकल प्रतिगामी शामूच जास्त समर्थपणे करतो. (पृ. ६४) 'व्यवसाय, स्त्री- स्वातंत्र्य, करिअर यासाठी तू के. टीच्या मागून चाललीं आहेस... पण ते तेवढंसं खरं नाही. करिअरसाठी या गोष्टी आवश्यक नसतात'- अशा शब्दांत तो

सावित्रीच्या भोवती लपेटलेले सगळे बुरखे फाडतो.

करिअर नोकरी व्यवसाय या निमित्तानं स्त्री-पुरुष एकत्र येतात तसे यावेत ... त्यात वाईट काही नाही. पण त्यात धोका असेल तो लैंगिक आकर्षणाचा... शेवटी त्या आकर्षणामुळे नोकरी... व्यवसाय... स्त्री-स्वातंत्र्य यांवरची खोटी-खोटी आर्ग्युमेंट्स सुरू होतात- शारीरिक मोहामुळं संसार फुटतात... यापुढं मोठ्या प्रमाणावर फुटतील- विचार करून ही गोष्ट आपण समजून घेतली पाहिजे.

शामू वैयक्तिक अनुभवाचं अतिशय चुकीच्या पद्धतीनं सार्वत्रिकीकरण (जनरलायझेशन) करतो. शामू पारंपरिक दाखवून त्याच्या तोंडी रास्त म्हणून नाटककार ही वाक्यं खपवतो. व्यवसाय... स्त्री-स्वातंत्र्य... व स्त्रियांकडे लैंगिक दृष्टीने बघणे हे तो एकाच साखळीचे दुवे समजत नाही. स्त्रीचे नैतिकतेचे, शुद्धतेचे निकष पुरुषाच्या निकषापेक्षा भिन्न लावले जातात ही बाजू त्याच्याकडून पुढे येणे अशक्यच असते (कारण नाटककाराने तो प्रतिगामी रंगवला आहे). लैंगिक आकर्षण - प्रेम इत्यादी मूल्यकल्पना तो तपासून बघत नाही. त्यामुळे प्राप्त परिस्थितीत बदल कुठं करायचा हा प्रश्न नीट पुढे न येता शारीरिक आकर्षण हेच अंतिम, बाकी स्त्रियांचे करिअर- नोकरी हे प्रश्न खोटे, म्हणून शारीरिक मोहामुळं संसार फुटतात- मोठ्या प्रमाणावर फुटतील असा महान शोध तो लावतो. अशा धोक्याच्या रेषेवर वावरायचं कशाला हा सावित्रीला प्रश्न विचारून स्त्रियांनी घरात वसणे हा अपरिहार्य पर्याय तो तोडगा म्हणून पुढे आणतो. सावित्री या संवादात वैयक्तिक पातळी सोडत नाही. सार्वत्रिक पातळीवर जात नाही. तो उभा करत असलेल्या प्रश्नाला 'मी तुझ्याशी एकनिष्ठ राहीन, मी तुझ्यावर प्रेम करते- मला घर हवं आहे- मूल हवं आहे, पण नोकरी सोडायची नाही' इत्यादी सांगून तडफडत रहाते. एका अर्थानं तो उभा करत असलेला सामाजिक प्रश्न ती अनुत्तरित ठेवते, कारण तिची तशी कुवत दाखवली तर ती दुबळी, भावनाकुल सावित्री रहाणारच नाही. या गुंतागुंतीत शामू के. टी. ला भेटण्याचा समजूतदारपणा मुळीच दाखवत नाही.

सावित्री – के. टी. यांच्या संबंधाबद्दल संशय आल्याने शामूच्या रूपातून पुरुषी दृष्टिकोनातील एक प्रतिगामी प्रतिक्रिया पुढे येते व नाटककाराकडून ती अनुत्तरित ठेवली जाते. याच प्रश्नाचा अजून एक पैलू के. टी. च्या संवादातून पुढे आणला जातो. ऑफिसमधील अपर्णा ऊर्फ सावित्रीचे आकर्षण वाटत असताना त्या भावनेची न्याय्यता तो आपल्या बायकोचा संदर्भ देऊन पटवून देतो. ही बाब ऐकायला कोणताच विचार चिकित्सकपणे करू न शकणारी सावित्री आहे. सनातन पुरुषी दृष्टीतून स्त्रीकडे बघणाऱ्या शामू आणि केटी एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. सावित्रीबरोबर थोडं फिरलो तर आपली बायको- रागिणी- कशी जळफळते हे केटी सावित्रीला सांगत असतो. हे सांगताना तोही हळूच सार्वत्रिकीकरण करून काही विधानं करतो – (पृ. ६१) केटी –'माझी बायकोसुद्धा घरी जळफळत असते. या सारख्या सारख्या चिडणाऱ्या, जळफळाट करणाऱ्या बायका... मग वेगळ्या

दिसू लागतात. माहीत आहे? त्यांचं मूळचं सौंदर्य नाहीसं होतं .. आणि मग त्या चक्क कंटाळवाण्या दिसू लागतात —' स्वत:च्या बायकोवरून केटी समस्त स्त्री-जमातीला वेठीस धरतो. जणू बायकांनी आपली असुरक्षितता आपल्याला जमेल त्या पद्धतीने (जळफळण्याने) व्यक्त करणं चूक आहे असं तो ठसवतो. बायकांनी पुरुषांना वाटेल तितक्या काळपर्यंत सुंदर, आकर्षक दिसलं पाहिजे, नाही तर, दुसऱ्या त्यांना आकर्षक वाटणाऱ्या स्त्रीकडे जाण्याशिवाय विच्चाऱ्या पुरुषांना गतीच उरत नाही. 'रागिणीच्या सहवासातील धुंदी संपल्यामुळे मी तुझ्या सहवासात सुखी असतो' इतक्या उघडपणे केटी स्त्रीकडे वस्तू म्हणून बघतो.

(पान ६१) केटी :– 'या बिझिनेसमुळे माझं थोडंसं सोशल लाईफ वाढल्यापासून ती संशयाने पिचत चाललीय.... म्हणूनही असेल कदाचित... मला तुझा सहवास हवाहवासा वाटतो....' याचं घरसंसार सांभाळत बसलेली रागिणी प्रेक्षकांना कधीच भेटणार नसते. किंबहुना स्वत:चे सामाजिक आयुष्य उपभोगण्याचा हक्क केटी बजावतो व रागिणीला तो नाकारून वर तिलाच शूद्र व जळाऊ वृत्तीची ठरवतो. सरतेशेवटी लग्न म्हणजे काय वगैरे तथाकथित मूलभूत भंकस प्रश्न उभे करतो. रागिणीला भेटण्याइतपत धारिष्ट्य सावित्रीजवळही नसते, कारण नाटककाराला अशी नकलीच स्त्रीमुक्तीवाली (!) करिअरवाली सावित्री उभी करणं सोयीचं आहे. शिवाय शामू आणि केटी ही पात्रं अशी चपखलपणे उभी केली आहेत की त्यांच्या त्यांच्या परिस्थितीत त्यांनी असे बोलणे प्रेक्षकांना योग्यच वाटावे. पण आपण इथे एकूण नाटकाच्या परिणामकारकतेचाही विचार करत आहोत.

जशी सवित्री करिअरबाबत जागरूक नाही त्याप्रमाणे प्रेमाबाबतही ती कुठेही विकसित होत नाही. सावित्रीच्या व्यक्तिमत्वातला हा सर्वांत महत्त्वाचा व कच्चा भागा. ती अतिशय भावुक आहे. इतकी की, वास्तवातल्या प्रश्नांची तिला नीटशी समज कधीच येत नाही. तिच्या या मानसिक दौर्बल्याला विकृती म्हणण्याइतपत त्याचा प्रभाव आहे. वयाच्या बाराव्या वर्षी, सावित्रीला फारसे काहीच कळत नसताना, सतीश सीनकर हा मुलगा तिच्या आयुष्यात येतो. इंग्रजी कवितेचं वेड असलेला हा कुमारवयीन मुलगा भविष्यकाळात इंग्रजीचा प्रोफेसर होण्याचं स्वप्न बघत असतो. सावित्रीला तो एक कविता म्हणून दाखवतो.

सावित्रीला बाराव्या वर्षी न कळलेली ही इंग्रजी कविता, सावित्रीच्या आयुष्यातील महत्त्वाच्या वळणांच्या वेळेस सतत ऐकवली आहे. तसंच 'झुलना झुलव' हे त्याला आवडणारं सैगलचं गाणंही महत्त्वाच्या प्रसंगी पार्श्वगीत म्हणून येतं. थोडक्यात, एका गूढ अवस्थेत भावुक पद्धतीने हा सतीश सीनकर तिच्या मनात सतत वास करत राहिलेला आहे. तिच्या आयुष्यात आलेल्या मुलासह तिन्ही पुरुषांत या सतीशचाच ती शोध घेते. शामू मागणी घालायला येतो त्यावेळेस सावित्रीला, त्याला सतीशच्या आत्म्यानं पाठवलं असं वाटतं. (शिवाय शामू इंग्रजीचाच प्रोफेसर असतो).

मुलगा जन्माला आल्यावर त्याचं नाव ती सतीश ठेवते, कारण त्या मुलातही तिला सतीश सीनकरचाच भास होतो. आणि जेव्हा ती प्रथम केटीला बघते त्यावेळीही तिला पुन्हा त्यालाही सतीशच्याच आत्म्यानं पाठवलं असावं असं वाटतं. एवढंच नाही तर, केटीला सैगलची गाणी आवडतात हे दाखवून तिच्या भावुकतेत भर घातली आहे. ज्यावेळेस तिच्या आयुष्यातून शामू आणि मुलगा सतीश निघून जातात, त्यावेळी सतीश सीनकरची इंग्रजी कविता पार्श्वसंगीतात येते. ज्यावेळेस केटी निघून जाते त्यावेळी 'झुलना झुलाव'चे सूर व खुद्द सावित्री जेव्हा संपते तेव्हा पुन्हा तीच सतीश सीनकरची इंग्रजी कविता. या सगळ्यामागे एक निश्चित असा अर्थ दडलेला आहे.

सावित्रीच्या घराजवळील स्मशानात दोन थडगी आहेत. एक अल्मेडाबाईच्या नवऱ्याचं. नवऱ्याशी मृत्यूनंतर पूर्णपणे एकनिष्ठ राहिलेली अल्मेडा. सतत दहा वर्षं त्याच्या थडग्यावर मेणबत्या लावत रहाणारी ती. जिवंत स्त्री. दुसरं थडगं परेरा या सुंदरीचं. अनेक पुरुषांना तिनं सौंदर्याच्या जोरावर नाचवलेलं. तिच्या थडग्यावर पुढील ओळी कोरलेल्या –

As you are now, so once was I
Prepare for death and follow me

विशेष नमूद करण्यासारखी गोष्ट म्हणजे इथे प्रेयसीशी, पत्नीशी एकनिष्ठपणे प्रेम करणाऱ्या कुणाहा पुरुषाचा संदर्भ येत नाही. अल्मेडा ही पतीच्या मृत्यूनंतरही त्याच्यावर प्रेम करणारी एकनिष्ठ स्त्री, तर दुसरी सर्वच पुरुषांशी प्रतारणा केलेली स्त्री ('बिचाऱ्या' पुरुषांना सौंदर्याच्या जोरावर नाचवत राहिलेली).

सावित्रीच्या मनात या दोन्ही प्रतिमांचं घट्ट नातं आहे. सतीश सीनकरच्या मृत्यूनंतर ती त्याच्याच भोवती फिरते आहे. तिच्या भावविश्वात तोच व्यापून उरला आहे याची जाणीव प्रेक्षकांना सतत होत रहाते. तिच्या आयुष्यात आलेल्या प्रत्येक पुरुषामध्ये ती सतीशला पहाते व एका अर्थानं कुठेतरी अत्यंत एकनिष्ठ प्रेम करते. तिच्या कल्पनेतला तो प्रियकर व व्यवहारात येणारे पुरुष यांत स्वत:ला कोणाबरोबर कसे जोडायचे याचे तिला आकलन होऊ शकत नाही. म्हणून थडग्यातल्या परेराची तिला भीती वाटते. सावित्रीला अशा गोंधळात ठेवणे व त्यातून तिची शोकांतिका घडवून आणणे यात नाटककार काय साधतो ? काल्पनिक प्रेमात जगण्याचा कमकुवतपणा नाटकात प्रभावी हत्यार म्हणून वापरला आहे.

सावित्रीचे अपयश :- प्रियकरांनी सोडून जाणे या दु:खापेक्षा मुलाकडून सावित्रीचा अपमान दाखवून पारंपरिक आई या तिच्या प्रतिमेला उध्वस्त केले जाते. यातून तिचे अपयश पराकोटीला जाते, कारण सनातनी प्रेक्षकांत तिच्याच चुकांपायी हे घडले अशीच धारणा होते. मुलाकडून तिचा अपमान व केटीने दिलेला गर्भपाताचा सल्ला या दोन्ही गोष्टी तिला शून्यवत करतात. प्रेक्षकांना धोक्याचा कंदील यातून दाखवला जातो.

मानसी ही नाटकातली महत्वपूर्ण व्यक्तिरेखा आहे. मानसी म्हणजेच स्त्री-मुक्ती असं पक्कं गणित बांधण्यासाठीच मानसी उभी केली आहे. स्त्रीमुक्तीवाली बाई अशी प्रतिमा मानसीच्या रूपाने उभी केली आहे. दिग्दर्शिका विजया मेहता व भूमिका करणारी नीरा अडारकर यांनी मानसी हलक्या-फुलक्या रूपात पुढे येऊ नये म्हणून विशेष प्रयत्न केले आहेत.

अनेकवेळा साहित्य-चित्रपटातून पुरोगामी स्त्री रंगवताना प्रेक्षकांच्या मनावर ती नकारात्मक पद्धतीनेच बिंबवली जाते. त्यामुळे मानसी तिच्या विचारांसह प्रेक्षकांपर्यंत पोचवणं याची नरीच काळजी अभिनेत्री व दिग्दर्शिका यांनी घेतली आहे. सामान्य प्रेक्षकांवर निदान असा उलट परिणाम होत नाही.

मानसीच्या मुक्ततेच्या कल्पना काय आहेत हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. मानसी लैंगिक स्वातंत्र्य मानणारी आहे तिचा नाटकात प्रवेश झाल्यापासून प्रामुख्याने हीच गोष्ट प्रेक्षकांवर बिंबवली आहे. शामू आणि तिच्या संवादातून ही बाजू पुढे आणली आहे. जमन हा तिचा सद्यःस्थितीतला नवरा इथपासून सुरवात होते. बबन फडणीस हा तिचा, शामूच्या मते, पहिला नवरा बबन फडणीस हा तिच्या मते बायकोनं भोवती गोंडा घोळावा, अशा मताचा स्वतःला इंटेलेक्च्युअल समजणारा असल्याने आपल्याला मुलगाच व्हावा अशा अपेक्षा करणारा. खंडचा मंडलिक हा तिचा असाच एकेकाळचा मित्र-नवरा. आईवापाशिवाय दुसरं जग नाही असं मानणारा. हा रामसीता प्रतिमा बाळगणारा म्हणून मानसी त्याला नकार देते.

स्त्रीची सतीसावित्रीची प्रतिमा जोपासणाऱ्या पुरुषाबरोबर ती रहात नाही मात्र तिचे आणि त्या माणसांचे जेन्युइनली पटत नाही हे पुढे येण्यापेक्षा ती लैंगिक स्वातंत्र्य मानणारी आहे हीच गोष्ट पुढे येते. लैंगिक संबंधांकडे ती कोणत्या दृष्टीने बघते याचेही स्पष्टीकरण नसल्याने स्त्री-मुक्ती म्हणजे केवळ लैंगिक स्वैराचार हे गणित प्रेक्षक बांधू शकतात. तिची अशी विशिष्ट धारणा बनण्यामागे, बौद्धिकतेमागे, जे सामाजिक वास्तव आहे त्याचे संदर्भ नसल्याने हा विचार तिला कसा पटला, तो आचरणात आणण्याची कुवत तिच्यात कशी निर्माण झाली इत्यादी महत्त्वाचे प्रश्न नाटकाच्या संहितेच्या दृष्टीने गैरलागू ठरतात. याचे कारण मूळ सावित्री या व्यक्तिरेखेची भावनिक होलपट व शोकांतिका गडद होण्यात मानसी या व्यक्तिरेखेचा उपयोग होतो. मानसी जिथे आहे तिथपर्यंत पोचण्याची एक दुर्गम वाट सावित्रीच्या प्रवासातून, मृत्यूतून नाटककार दाखवून देतो. शिवाय मानसी लैंगिक संबंधांच्यासुद्धा प्रश्नांबाबत निश्चित कुठे आहे हे स्पष्ट नाही. शेवटी तर जमनबरोबर मानसी कायमपणे राहिली आहे व पत्नीप्रमाणेच त्याची सेवा करत आहे हे नाटककार पुढे आणतो. वास्तविक सेवा करणे हा मुद्दा नसून जमन आणि तिचे का पटले, जमन इतरांपेक्षा काही वेगळा होता का हे प्रश्न उपस्थित केले असते तर आहे त्यापेक्षा मानसी जास्त सखोलपणे दाखवावी लागली असती. पण नाटककाराने ते टाळले आहे. त्याचप्रमाणे एकटी रहाताना सावित्री

मनाने खचत असते. तिसऱ्या अंकात केटी सोडून गेल्यावर (पृ. ९३) तिला फोन येण्याचा संदर्भ आहे. त्यावेळेस ती म्हणते–

अपर्णा:— सारखं फोन येत असतात...रात्री-अपरात्रीसुद्धा ! (स्वत:शीच) कोणाबरोबर राहिले, तर हसतात-- एकटी राहिले तर सतावतात ! खरोखर एकटीनं राहणं कठीण आहे! अय्या जरी असती सोबतीला ना...

यावेळेस एक स्त्री म्हणून एकटी राहाताना, माणसं तोडताना येणारे ताण मानसीने कसे पेलले हे प्रश्नही अपर्णा तिला विचारत नाही. तीही तिला स्वत:चा अनुभव सांगत नाही. उलट, 'तू खंबीर रहा साबू ! अशी डगमगू नकोस' असा अत्यंत वरवरचा सल्ला मानसी देते. त्यांचे एकमेकींशी नाते महत्त्वाच्या प्रश्नांसंदर्भात देवाणघेवाण स्वरूपाचे, एकाच पातळीवरचे, मैत्रीचे नाही. मानसीपर्यंत आपण कधीच पोचणार नाही अशी सावित्रीची मनोधारणा आहे, तर तिला खऱ्या अर्थाने तिच्या भावुक, पुरुषावर अवलंबून असलेल्या अवस्थेतून आपल्यापर्यंत नेण्याची मानसीलाही इच्छा नाही. आकाशातून टपकल्यागत मानसी स्त्रीमुक्तीसह या भूतलावर अवतरली असे वाटते. जणू जन्मल्यापासून मानसी स्त्रीमुक्तीची संकल्पना बाळगून आली आहे. अशाप्रकारे मानसिक पातळीवर सर्वच माणसांना एकाच आणि एकाच अवस्थेत जखडून टाकले आहे. म्हणूनच मानसी–सावित्रीमध्ये कोणतीही वैचारिक देवाण-घेवाण नाही. सावित्रीला धीर देणे, सावरणे इतके काठावरचे काम मानसीला आहे. सावित्रीचा प्रश्नही ती कुठे सखोलपणे समजाऊन घेताना दिसत नाही. उलट ती विकट अवस्थेत असतानाही– 'तू सती सावित्री, तुला त्रास होणारच !' अशी संभावना मानसी करते. हे अतिशय धोक्याचे आहे. (नाटककाराने कदाचित ही व्यक्तिरेखा बेतताना गौरी देशपांडे यांना नजरेसमोर ठेवले असेल (श्री. दळवी यांची मुलाखत) एका विशिष्ट कुटुंबाची पार्श्वभूमी असलेल्या, करिअर असणाऱ्या या व्यक्तिमत्वाची अगदी वरवरची बाजू लेखकाने टिपली असावी.) नाटककार व्यक्तींना, माणसांना सुट्टी, वेगवेगळी, सामाजिक संबंधांव्यतिरिक्त समजतो. (तरीही प्रत्येक पुस्तकावर 'सामाजिक नाटक' असं छापलं जातं ! )

आपण मात्र सावित्रीची आत्महत्या हे मानसीचे अपयश आहे हे विसरू शकत नाही.

ढोबळ व्यक्तिवादी दृष्टीने रंगवलेली ही पात्रं परिस्थितीला शरण जाणारी माणसं आहेत.

मानसीची अय्या:– गूढतेचे आवरण पांघरून ही व्यक्तिरेखा वावरते. विवाहानंतर प्रेम करून मुसलमानाबरोबर पळून गेलेली ही स्त्री सर्वांच्या तिरस्काराचा विषय असते. कुटुंबातील माणसांनी झिडकारलं ही तिची जशी शोकांतिका होते त्याच प्रकारची एकटेपणाची, असहाय्यपणाची शिक्षा सावित्रीला मिळते. अय्याला स्वत:ची मुलगी विचारत नाही तसेच सावित्रीलाही मुलगा दु:ख देऊन, तोडून, निघून जातो. आपण केलेल्या प्रेमाचं कारण, स्पष्टीकरण ती सावित्रीला देते. अर्थात

आपल्या घरातून निघून जाण्याचं कारण सांगणारी ही अय्या सावूच्या भासातली आहे.

अत्यंत गूढ पद्धतीने अय्या म्हणते– 'रात्रीच्या पहिल्या प्रहरी घरांवर चकव्याची थाप पडते...आणि मग हाका ऐकू येतात . आपल्या मित्राची हाक आहे असा भास होतो...ऐकणारा दार उघडून बाहेर येतो... बोलता बोलता मित्राबरोबर चालत रहातो... चालता चालता किती दूर आलो याचं भान रहात नाही. ऐकणारा गुंगून जातो....

'मग उत्तररात्री एकाएकी चकवा नाहीसा होतो...मग तो बाहेर पडलेला माणूस जागा होतो... कुठल्या तरी नादात आपण दूर दूर कुठंतरी भरकटत आलो, पार थकून गेलो, काटचाकुटचांनी जखमी झालो हे त्याला कळतं...खूप उशीरा'–

एका गूढपातळीवर त्यांच्या कृतीचं स्पष्टीकरण केलं जातं.

दिग्दर्शन:– दिग्दर्शिका विजया मेहता यांनी नाटक जिथून सुरू होतं त्याच्याशी सुसंगत असा शेवट केला आहे. कथानकाचं सूत्र ज्या टोकापासून सुरू होतं तेथेच एक वर्तुळ करून संपतं. सावित्री नाटक सुरू होतं तेव्हा सावित्री नि शांताबाई शालूची घडी घालताना दिसतात. या शालूशी तिची सुखं निगडित आहेत. त्याचे संदर्भ नाटकात येतात. शेवटी सावित्री जेव्हा खिडकीतून खाली पडते तेव्हा तिनं अंगावर घेतलेल्या शालूची घडी विस्कटत गेलेली असते. नवीन घरात आयुष्याची घडी बसवीत असताना शालूची घडी घालणं आणि तिच्या आयुष्याची घडी विस्कटल्यावर उलगडलेली घडी हे दोन्ही प्रसंग प्रतीकात्मक वाटतात.

सावित्री घर लावताना, सावित्री आणि शांताबाई यांच्या हालचाली सर्व रंगमंचभर होत असताना, त्यांच्यात सवाद चालू आहेत. यावेळी प्रेक्षकांचं लक्ष कुठंही विकेंद्रित होणार नाही याची दक्षता विजयाबाईंनी घेतली आहे. सावित्रीच्या बॉक्स हलवण्याच्या हालचाली समर्पक वाटतात.

दृश्यात्मकतेचं भान त्यांनी कुठंच सोडलेलं नाही. पात्रांच्या हालचाली बांधताना दृश्यात्मकतेबरोबर प्रसंग प्रेक्षकांपर्यंत पोचवण्यासाठी आवश्यक तो विचार विजयाबाईनी केलेला आहे.

उदा:– शामू आणि सावित्री यांच्यातील तणावाचा अखेरचा टप्पा. मानसीचं सावित्रीची बाजू घेऊन शामूला समजावणं, के. टी. आणि सावित्री यांच्यातील निर्वाणीचं बोलणं हे सगळे प्रसंग रंगमंचाच्या उजव्या कोपऱ्यात (प्रेक्षकांच्या डाव्या बाजूस)असणाऱ्या टेबलाजवळ होतात. प्रेक्षकांच्या जवळील रंगमंचाचा भाग आणि शिवाय कोपरा यामुळे प्रेक्षकांचं लक्ष एककेंद्रित होतं आणि अपेक्षित परिणाम साधला जातो.

पहिल्या अंकाच्या शेवटी अय्या येते. अय्याचं आगमन सावित्रीला आवडलेलं नाही. त्यावेळी सावित्री रंगमंचाच्या उजव्या कोपऱ्यापासून डावीकडे अय्याला दोष देत चालत निघून जाते. तिचं हे रंगमंच छेदून चालणं नाटचास्वादाच्या दृष्टीने बाधक वाटलं तरी सावित्रीचं अय्याकडे पहात जाण्याच्या वेळी अय्या केंद्रस्थानी जातें. बिंदू-

भोवती परीघरेषेत सावित्री चालत गेल्यानं प्रेक्षकांचं लक्ष अय्याकडेच रहातं.

'सावित्री'त प्रेक्षक भावनिक ओझ्याखाली दबून जाऊ नयेत म्हणून त्यांच्या रिलीफसाठी येणारे प्रसंग, काही व्यक्ती हा भार हलका करतात. मानसिक ताण आणि त्यातून रिलीफ यांच्यातील आलेख हा चढता-उतरता आहे. त्यांच्यातील अंतरही फारसं मोठं नाही. मानसी आणि शामू यांच्यातील बोलणं टिपेला जात असतानाच सतीश मधेच सांगतो— बाबा, मी गच्चीत जातो. अचानक येणाऱ्या या वाक्यानं ताण दूर होतो.

दुसऱ्या अंकानंतर गंभीरतेकडे जाणाऱ्या या नाटकात शांताबाई आणि रावजी या दोन व्यक्ती मानसिक ताण हलका करतात. या व्यक्तींना अवाजवी महत्त्व दिलेलं नाही.

शांताबाई व रावजी यांच्या भूमिकांमुळे मानसी आणि बायजा यांच्याकडे तितकंसं लक्ष जात नाही.

बायजाची मातृत्वाची आस, संशयानं होणारा तडफडाट, रावजीचा येणारा संताप, सावित्रीच्या निर्णयानं जिवाची झालेली आग ठसक्यात व्यक्त केली. सतीश हे पात्र लेखनदृष्ट्याही कच्चंच राहिलेलं आहे.

❋

# 10 अन्यायाविरुद्ध बंड करणारी स्त्री : 'पुरुष'

[ १९८२ साली रंगभूमीवर आलेल्या 'पुरुष' या नाटकाचा बराच गाजावाजा झाला. वृत्तपत्रं, मासिकं, पाक्षिकं इत्यादीद्वारा समीक्षकांनी नाटकाची दखल घेतली. क्वचित ठिकाणी चर्चा-परिसंवादही झाले. प्रेक्षकांची मतं अजमावण्यात आली. या सर्वांमागे मुख्य कारण नाटकाचा विषय. 'स्त्री-अत्याचार' हा नाटकाचा मुख्य विषय आहे. त्यातून अत्याचारदमनामधील 'बलात्कार' हा विषय नाटककाराने निवडला आहे. एवढेच नव्हे तर मुख्य विषयात दलित चळवळीला सामावून घेतले आहे. ब्राह्मणी वर्णश्रेष्ठत्व आणि दलितद्वेष अशी बेमालूम वीण घेत हे स्त्री-अत्याचारावरील नाटक साकार होतं. नाटकाची एकूण रचना अशी आहे की, स्त्री-दमन हा मुख्य विषय त्यात गौण ठरतो व त्यातला दलितद्वेष उच्चवर्णीय प्रेक्षकांना सुखावून टाकतो. दलित प्रश्नांबद्दल अथवा चळवळीबद्दल सहानुभूती नसणाऱ्या किंवा दलितांच्या नामांतर, आरक्षण इत्यादी मागण्यांबाबत द्वेष बाळगणाऱ्या मध्यमवर्गीय व उच्च-वर्णीयांच्या तशाच भावनांना 'पुरुष'द्वारा खतपाणी मिळतं. स्त्री-अत्याचार व चळवळ हा विषयही अतिशय विकृत पद्धतीने प्रेक्षकांपुढे येतो. ]

नाटकातील प्रतिगामित्व आणि वर्णीय श्रेष्ठत्वाची "ब्राह्मणी वृत्ती" याचा समाचार "भरतशास्त्र"च्या फेब्रु-मार्च ८३ च्या अंकात चांगल्या पद्धतीने घेतला आहे. त्या लेखातील काही महत्त्वाचे मुद्दे नमूद करत आहे. त्यानंतर स्त्री-मुक्ती व चळवळ या दृष्टिकोनातून मी या नाटकाचा विचार करणार आहे.

लेखातील मुद्दे-

१. "पुरुष" हे नाटक वैचारिक संचित मानते. हे नाटक बघताना प्रेक्षकांवर विचार करण्याची जबाबदारी येते. त्यांचं मानस घडविण्यास हे नाटक हातभार लावते व म्हणूनच या नाटकातील पुनरुज्जीवनवाद धोक्याचा आहे. अशी नाटकं लिहिणं सामाजिक गुन्हा आहे.

२. नाटककाराला आपल्याला काय व्यक्त करायचंय आणि त्याचा परिणाम काय असणार आहे हे ठाऊक असतं. त्यामुळे तो जो आशय निवडतो त्याविषयी

जागरूक असणं त्याला आवश्यक असतं.

३. या नाटकाला सामाजिक व राजकीय परिमाण आहे. अंबू आणि सिद्धार्थ सामाजिक लढ्यात उतरलेले आहेत, म्हणूनच सामाजिक वास्तवाच्या दृष्टिकोनातून हे नाटक सरकतं. तर गुलाबराव जाधव राजकारणी. त्यामुळे नाटकाला राजकीय परिमाण लाभतं.

४. नायिका स्त्रीमुक्तीसाठी झगडणारी, त्यामुळे अवघ्या संघर्षाला एक व्यापकता येते.

५. नाटकात नायिकेचे वडील गांधीवादी (या टोपीखाली कर्मठ हिंदू समाज-व्यवस्था झाकता येते), आई प्रतिगामी कर्मठ. आईचा जातीयवाद अनेक प्रसंगांतून दाखवला आहे. असे असले तरी या दोघांवर नाटकात जातीयवादी म्हणून ठळक आरोप होत नाही. उलट, सिद्धार्थ या दलित कार्यकर्त्यावर मात्र होतो. सिद्धार्थाला जातीयवादी, पळपुटा, संधिसाधू पुरुष दाखविण्यात आलं आहे. तसेच सिद्धार्थ प्रेक्षकांपुढे धूसर स्वरूपात उभा केला जातो. त्याची संभ्रमावस्था, मानसिक गुंतागुंत इत्यादीची काळजीपूर्वक उकल केली जात नाही. त्याला व्यक्ती म्हणून जबाबदार न धरता दलित चळवळीचा प्रतिनिधी म्हणून व कार्यकर्ता म्हणून जबाबदार धरलाय. उलट नायिकेच्या कर्मठ असलेल्या आईचा उपयोग नाटककार विनोदया नावाखाली करतो. त्यामुळे तिची कर्मठपणाची बाजू विनोदानं लुप्त केली जाते.

६. सिद्धार्थच्या क्रांतिकारक दलित चळवळीच्या विरोधात गांधीवादाचा विजय होतो.

७. सद्यःस्थितीत ब्राह्मणांवर कमा अन्याय होतो हे सूत्र पकडून नायिकेची ब्राह्मण स्त्री ही प्रतिमा कायम ठेवली जाते. ती केवळ बंडखोर स्त्री न रहाता अस्सल क्रांतिकारी (!), अन्याय सोसणारी, विद्वान अशा ब्राह्मणांचं प्रतीक बनते. बंडा हा खरोखरीचा क्रांतिकारक अंधारात ठेवला आहे.—'

खरोखरच हे नाटक सामाजिक वास्तवाच्या दृष्टिकोनातून पुढं सरकतं का असा प्रश्न घेऊन आपल्याला नाटकातील आशयाचं विश्लेषण करावं लागेल. एकूण नाटकाने सामाजिक असण्याचा आव आणला आहे. पण नाटककाराला समजणारे सामाजिक वास्तव अतिशय तोकडे आहे. शिवाय त्यांचे हे सामाजिक वास्तव गच्च स्थितिशील आहे. ते फक्त माणसांना काबूत ठेवते. माणसांना बिचारे करून टाकते. म्हणूनच नाटकातील नायिका गुलाबरावाचे लिंगविच्छेदन करून सामाजिक वास्तवाला दिशा न देता वैयक्तिकपणे परिस्थितीवर सूड उगवते.

अंबिका चळवळीतली आहे. शिवाय तिला स्त्रीमुक्तीबद्दलही आच आहे. मात्र ती कशा प्रकारच्या चळवळीत आहे, कोणत्या संघटनेमार्फत ही तथाकथित चळवळ उदयाला आलेली आहे अशा विशिष्ट संदर्भांना नाटकात पूर्णपणे फाटा दिला आहे. चळवळ म्हणजे केवळ मोर्चा, घेराव एवढाच सोयीपुरता, दळवींना हवा असलेला संदर्भ या नाटकात आहे. म्हणून बलात्कार झाल्यानंतर अंबिका आणि आवटे कुटुंब

अगदी एकटे पडते. किंबहुना, चळवळ वगैरे करण्यात कसा अर्थ नाही, 'हे जग आपल्यासारखे नाही' हा ठसा प्रेक्षकांवर उमटवला जातो. तशी मथू नावाची एक मैत्रीण अंबिकासाठी पैशाची मदत गोळा करत असते. पण त्यात केवळ "मदत" हाच भाव आहे. झालेल्या अन्यायाविरुद्धचा 'लढा' असे त्याला मुळीच स्वरूप नाही. खुद्द मथू चळवळ इत्यादीपासून लांब असलेलीच आहे. बलात्कारानंतर चळवळीचे घेतलेले संदर्भ केवळ शब्दांचे बुडबुडे आहेत. त्यातून संघटित ताकदही कशी काहीही करू शकत नाही हेच दाखवले आहे. उदा :- दुसऱ्या अंकात मथू अंबिकेला सांगते, लढ्यात वेळ जाईल तेवढेच. पण पाऊल मागे घेऊ नकोस. यावर अंबिकेचे उत्तर असे 'पाऊल पुढे टाकायचे म्हणजे काय करायचं? आम्ही कलेक्टर कचेरीवर गेलो... कलेक्टरच कचेरीत नाही... आमचा मेमोरँडम घेतला, वाचलासुद्धा नाही. मुख्यमंत्र्यांना घेराव घातला, तेच आमच्या तोंडाकडे बखबखलेल्या नजरेने बघत राहिले, डोळ्यांनी बलात्कार केल्यासारखे... लढायचं-लढायचं म्हणजे करायचे काय?' चळवळ किंवा ताकद मागे आहे हा भास दळवींनी अतिशय चलाखीने निर्माण केला आहे. या मोर्चात सहभागी नसलेली मथू फक्त सहानुभूतीदार म्हणून दाखवली आहे. पण या मोर्चात अंबिकेसारखी लढणारी कोणी दुसरी प्रतिनिधी हे पुढे कसं रेटायचे हे सांगणारी दाखवलेली नाही.

चळवळीचा संदर्भचवीसाठी आणि समुदायाच्या ताकदीचा अपमान करण्यासाठी दळवी कसा वापरतात याचे उत्तम उदाहरण बलात्काराच्या प्रसंगाच्या वेळी दिसते. म्हणजे प्रथम काही संवादांत अंबिका १२ १२ तास गुलाबरावाला घेराव घालू शकते असे मांडले आहे. उदा:- बलात्कार होण्यापूर्वी गुलाबरावसंबंधीचा संवाद—

अंबिका- अण्णा, त्याचं नाव तुम्हाला आठवत कसं नाही?... गेल्या वर्षी मी त्याचं नाक नाही का मुळातनं कापलं होतं?

अण्णा- तुम्ही इतक्या जणांची नाकं कापली आहेत की...

अंबिका- त्या माळीबाईची जागा काढून घेऊन आपल्या मेहुण्याच्या नावावर करायला निघाला होता, त्याला पेट्रोलपंप काढून देण्यासांठी, आठवतं ? त्याला आम्ही घेराव घालून बारा तास अडकवला होता.

वरील संवादातून अंबिका एका जोरदार ताकद असलेल्या स्त्री-चळवळीत असल्याचा भास नाटककार निर्माण करतो. पण जेव्हा अंबिकेला गुलाबराव डाक बंगल्यावर कोंडतो त्यावेळी अंबिका चळवळीची नसते तर संकट सोसणारी एकटी अभागिनी असते. कारण डाकबंगल्यावर बलात्कार होण्यापूर्वी अण्णा म्हणजे अंबिकेचे वडील तिथे येतात. आपल्या मुलीला कोंडल्याचं ते बघतात. त्यांना हाकलवलं जात असताना अंबिका त्यांना ओरडून सांगते—

अंबिका-अण्णा, या गुंडानं मला कोंडलीय-इथं-बलात्कारासाठी.....

अण्णा-गुलाबराव, सोडा तिला.

गुलाबराव-पांडचा, गांडीवर लाथ मारून बाहेर काढ त्याला-

अंबिका— अण्णा, धावत जाऊन पोलिसांना वर्दी द्या...

म्हणजे अशा मोक्याच्या प्रसंगी अंबिकेला आपल्या चळवळीतल्या कोणीही बायका आठवत नाहीत आणि हे गांधीवादी अण्णाही इतक्या संकटात असलेल्या आपल्या मुलीच्या बचावासाठी पोलीस चौकीवर जातात. गावातली निदान चार माणसं जमवून पुन्हा डाक बंगल्यावर येत नाहीत. तिच्यावर बलात्कार झाल्यानंतर अण्णा बंगल्यावर परत येतात का नाही किंवा तिला सोडवायला कोण येतं हे न दाखवता नाटककार इथे अंक संपवून टाकतो. म्हणजे पुरावे वगैरेसाठी लागणारे महत्त्वाचे दुवे अशा पद्धतीने तोडले आहेत. एक आभासमान वास्तव खुबीने प्रेक्षकांपुढे उभे केले जाते.

अजून चळवळीसंबंधीचा महत्त्वाचा भाग म्हणजे माळीबाईचा प्लॉट, ज्याविरुद्ध अंबिकेने बायकांना उठवलेले असते. एखाद्या बाईचा खाजगी प्लॉट बाचवण्यासाठी (पेट्रोलपंप काढता येण्याएवढा मोठा प्लॉट) १२ तास घेराव घालण्याइतकी ताकद उभी राहू शकते. याला नाटककाराची चळवळ, लोकांचे उठाव यासंदर्भातील अपसमज एवढेच म्हणावे लागेल. लोक व विशेषत: स्त्रिया गुलाबरावसारख्या धेंडाच्या विरोधात कोणत्या कारणास्तव उभ्या राहतील याचा व्यवहारी विचार लेखकाला नाही. तसेच सत्ताधाऱ्यांनी स्वातंत्र्योत्तर काळात ग्रामपातळीवर, तालुका पातळीवर, आपली पाळेमुळे कशी रोवली आहेत, विशिष्ट माणसाला पुढारी बनवताना भौतिक हितसंबंधांनी तळापर्यंत त्याचे स्थान कसे निर्माण केले जाते याची जाणही नाटककाराला नसल्याने १२ तास घेरावसारखी रंजनात्मक कल्पना तो मांडतो. कोणीही कोणत्याही कारणासाठी संघटित होतात असं सोपं गणित मांडून चळवळ उभी करणं कसं सहज आहे हे दलवींच्या मांडणीने पुढे येते. थोडक्यात, स्त्रीमुक्ती तसेच दलित चळवळ हा भाग अतिशय भंपकपणे दाखवला आहे.

याच ढोबळपणाचे वैशिष्ट्य म्हणजे सुरुवातीपासून बॅकग्राऊंडला घेतलेला बलात्काराचा प्रसंग खंडेराव पाटलाचा प्रसंग. हा मात्र केवळ दलितविरोधी भावना चेतवण्यासाठी खुबीनं वापरला आहे. मात्र स्थानिक पातळीवरचा संदर्भ म्हणून स्त्रियांचा प्रश्न न घेता एका खाजगी प्लॉटच्या मालकीबाबतचे भांडण घेऊन लेखकाने अंबिकेची स्त्री-मुक्ती चळवळ संदिग्धपणे, धूसरपणे रंगवली आहे. याचेच पुढचे टोक म्हणजे खुद्द अंबिकेला स्त्रीमुक्ती म्हणजे काय हे नीट स्पष्ट नसणे. या संदर्भात कोणतीही ठोस भूमिका ती घेत नाही.

अंबिका व स्त्रीमुक्ती : अंबिका दलित चळवळीशी तसेच स्त्रीमुक्ती चळवळीशी संबंधित आहे. म्हणूनच स्त्रीमुक्ती म्हणून तिला काय अभिप्रेत आहे हा प्रश्न फारच महत्त्वाचा ठरतो. वेगवेगळ्या वेळी बलात्काराबाबत ती काय बोलते, तसेच प्रत्यक्ष स्वत:वरील बलात्काराच्या प्रसंगी गुलाबरावशी काय बोलते यावरून काही धागेदोरे हाती सापडू शकतात. बलात्कार हाच नाटकाचा विषय असल्यामुळे

त्या संदर्भातील तिचे विचार जास्त महत्त्वाचे आहेत.

माया गवईच्या बलात्कारांची केस प्रथमपासून बॅकग्राऊंडला आहे. या बलात्काराबद्दल चर्चा सुरू असताना माया गवईच्या लग्नाचा प्रश्न सिद्धार्थ उपस्थित करतो- 'तिच्याशी कोणी लग्न करील का ?' यावर अंबिका उद्‌गारते-

अंबिका- लग्नाचं सोड! पण एक स्त्री म्हणून ती अपमानित झाली. पैशाच्या, सत्तेच्या जोरावर तिला अपमानित केली गेली... तिला न्याय मिळत नसेल, तर बदला घेण्याचा तिला अधिकार नाही?

म्हणजेच अंबिका व्यक्ती म्हणून अपमान आणि लग्न या गोष्टी वेगळ्या काढते. वास्तविक, लग्न होण्यात आपल्या समाजात स्त्रीचा सामाजिक पातळीवर स्वीकार होण्यासारखे आहे. किंवहुना, बलात्कारात हचा सामाजिक अप्रतिष्ठेची फार मोठी चिंता स्त्रियांच्या मनात असते. स्वत:वरील बलात्कारानंतर सिद्धार्थच्या दृष्टिकोनाचा कसही ती याच प्रश्नावर लावते. (पृ. ५१)

अंबिका- आत्ताच्या आत्ता माझ्याशी लग्न करशील?

थोडक्यात स्त्री म्हणून अपमानित होणे कुठेतरी अतिभौतिक पातळीवर नेल्यासारखे वाटते.

गुलाबरावशी बोलतानाही बलात्कार टाळायचे म्हणजे बलात्कार करणाऱ्या पुरुषांनी आपली मनं सुशिक्षित करणे, असे गणित ती मांडते. (अंबिका :... हे किती दिवस चालणार ? त्यापेक्षा तुम्ही आणि पोलीसही आपापली मनं थोडी सुशिक्षित का करीत नाही ? या रानटी बलात्कारात एखाद्या निष्पाप मुलीचं आयुष्य उद्‌ध्वस्त करण्यात तुम्हाला कसलं सुख मिळतं? की स्त्रियांना गुलामीत जखडून ठेवण्याचं हे हत्यार आहे ?)

अंबिका लोहिया विद्यालयात शिकवत असते. लोहियांच्या विचारांचं तिला आकर्षण असणार हे खालील संवादात स्पष्ट होतं.

अंबिका--: फक्त मुलींच्या किंवा फक्त मुलांच्या शाळेला लोहियांचं नाव देणं म्हणजे त्यांचा अपमान ठरेल. कारण स्त्री-पुरुषांच्या समानतेवर लोहियांनी जेवढा भर दिला होता तेवढा अलिकडच्या काळात कोणीच या देशात दिला नसेल...

गुलाबराव : राईट...

अंबिका : आमचा समानतेवर भर आहे. हा मुलगा, ही मुलगी हा विचार सोडून सर्वजण व्यक्ती आहेत, माणसं आहेत ही जाणीव जागी करायची.

स्त्रीचे 'व्यक्ती' होणे सामाजिक पातळीवर पुनरुत्पादन व उत्पादनसंबंधात बांधलं गेलं आहे ही जाणीव तिला नसल्याने केवळ एक अमूर्त जाणीव निर्माण करणं एवढाच बदल तिला अभिप्रेत असावा.

तिच्या सर्व भूमिका वैयक्तिक साहसवादावर आधारित आहेत, जरी ती चळवळीचे नाव घेत असली तरी. एवढ्या संवादात एकदाही मथुरा केसचा उल्लेख येत नाही. तसेच तिने जो प्रत्यक्ष 'लढा' दिला आहे तो स्त्री-मुक्तींच्या प्रश्नावर

नाही, तर माळीबाईच्या खाजगी प्लॉटसंदर्भात (!).

पुरुषाच्या शारीरिक वैशिष्ट्यामुळे पुरुष बलात्कार करतात व हा सर्वच प्रकार नैसर्गिक असल्याने स्त्री-पुरुषद्वैत जगाच्या अंतापर्यंत असेच राहाणार हे तिला वाटत असावे. म्हणूनच 'बाई ती बाईच' हे तत्त्वज्ञान अंबिका पुढे आणते. ती वरवर डेअरिंगबाज दाखवून (बंडाच्या मदतीने ती गुलाबरावाचे लिंगविच्छेदन करते) स्त्रीदमनाची महत्त्वाची बाजू लेखक अनुत्तरित ठेवतो. पुरुषी असंस्कृत आक्रमकता न्याय्य ठरवतो व त्याला अव्यवहार्य थिल्लर उत्तर शोधतो. शिवाय या निर्णयाची न्याय्यता खालील प्रकारचे संवाद घालून ठसवली आहे-

मथू- त्यापेक्षा ती मुसलमान राष्ट्रं बरी! ती बलात्कार करणाऱ्या पुरुषाला ठेचून मारतात.

अंबिका- आजची बातमी वाचली- कुवैतमध्ये बलात्कार करणाऱ्या पुरुषाला दगडांनी ठेचून मारलं ! त्यांना आपण मागासलेलं राष्ट्र म्हणतो आणि आम्ही सुधारलेले...

मुस्लिम धर्माधिष्ठित राष्ट्राचा अशाप्रकारे स्त्रियांच्या सुरक्षिततेच्या दुष्टीनं उल्लेख म्हणजे नाटकातील हिंदू धर्माधिष्ठततेची पूरक अशी दुसरी बाजू आहे. याचं कारण अंविकेला धर्म काय पद्धतीने स्त्रीवर अन्याय करतो यावर बोलायचेच नाही. नाहीतर स्त्रियांचे अनेक सामाजिक हक्क काढून घेणाऱ्या व स्त्रीला गोषात ठेवणाऱ्या मुस्लिम संस्कृतीचा तिने अशा पद्धतीने उल्लेख केला नसता. स्त्रीमुक्तीबद्दलची जाण नसणे हेही त्यामागे कारण आहेच.

लिंगविच्छेद दाखवून स्त्री-पुरुष द्वंद्वातला नकारात्मक झगडा दळवी पुढे आणतात. चळवळ म्हणून पुढे न येता वैयक्तिक साहसाची कथा उत्कटपणे रंगवली जाते.

स्त्रीमुक्ती म्हणजे स्त्रीला व्यक्ती म्हणून मान देणे अशी अमूर्त समानतेची भोंगळ कल्पना नाटकात दाखवली आहे. त्यासाठी द्रौपदी, सीता यांचे दाखले सोयीनुसार वापरले गेले आहेत. द्रौपदी- सीता या पौराणिक व्यक्तींमागे असलेल्या अनेक मिथ्स त्यावेळी घट्ट रुजवल्या जातात.

नाटकातील काळाचा संदर्भ असाच फसवा आहे. अंतुले सीमेंट प्रकरणाचा संदर्भ नाटकात आहे. वास्तवात हे प्रकरण मथुरा केसनंतर घडले आहे. म्हणजेच मथुरा केस होऊन गेल्यानंतरचा काळ नाटकात घेतला आहे. मथुरा केसनंतर बलात्कार कायद्याबद्दलच स्त्रीसंघटनांनी अनेक प्रश्न उपस्थित केले. कायद्यात बदल घडण्याच्या दृष्टीने स्त्रीसंघटनांचे आज दडपणही आलेले आहे. एवढं असून न्यायालयापुढील हतबलता दाखवण्यासाठी अंबिकेसारखी स्त्रीमुक्तीवाली बाई एकटेपणाने कशी केस हरते हे मांडले आहे. या जागरुक बाईला बलात्कार कायद्यात बदल मागण्यासाठी स्त्रीसंघटनांनी देशभर उठवलेला आवाज माहीत नाही. महाराष्ट्रपातळीवर, देशपातळीवर स्थापन होणारे मंच, फोरम माहीत नाहीत. याचे कारण

अर्थातच नाटककाराचा दृष्टिकोन.

लोहिया, द्रौपदी आणि अंबिका: गुलाबरावशी अंबिका प्रथम भेटीत, प्रत्यक्ष बलात्काराच्या प्रसंगी, बलात्काराच्या नंतरच्या भेटींमध्ये सतत वाणेदारपणे प्रश्नोत्तरे करताना आढळते. बलात्काराच्या प्रसंगी तर हे वाद घालत रहाणे खटकते. त्याला मारणे, दार उघडणे अथवा पळून जाणे यापैकी कोणतीच कृती ती करत नाही. म्हणूनच ती अशी का, या प्रश्नाचा शोध महत्त्वाचा वाटतो. अंबिकेच्या संवादात लोहियांबद्दल संदर्भ येतात व द्रौपदी ही लोहियांना आदर्श स्त्री वाटे असा उल्लेख येतो. मात्र याबाबत प्रत्यक्ष लोहियांचे मत ती कुठेच मांडत नाही. त्यामुळे गुलाबरावचं वक्तव्य शेवटचं म्हणून पुढे येते. उदा– पृ. २४ वरील खालील संवाद-

अंबिका– लोहिया म्हणायचे ना, भारतीय स्त्रियांसमोर आदर्श पाहिजे द्रौपद्रीचा !

अण्णा– कारण द्रौपदी शरण जाणारी नव्हती. तिनं पुरुषांना प्रत्येकवेळी जाब विचारला. प्रश्न विचारून तिनं पुरुषांना पराभूत केलं.

अंबिका– पण आपल्याकडे सीता-सावित्रीची देवळं दिसतील, द्रौपदीचं नाही दिसणार.

गुलाबराव– (हसत) ती पाच पुरुषांची शय्यासोबत करीत होती, अंबिकादेवी ! तिची देवळं कशी असतील ?

अंबिका– शी ! यालाच डॉ. लोहियांनी विकृतबुद्धी म्हंटलंय.. पुरुषाची विकृत आणि गलिच्छ वृत्ती!

गुलाबराव– म्हणजे काय ? यात मी काही वाईट बोललो का ?

अंबिका: वाईट ? वाईट नव्हे, गलिच्छ ! स्त्रीचा विचार म्हणजे तिच्या शरीराचा विचार... दुसरा धंदा नाही पुरुषांना.

हा संवाद मुद्दामच क्रमाने दिला आहे. द्रौपदी व्यभिचारिणी होती हे मत गुलाबराव मांडतो. त्याला अंबिका नीट उत्तर देत नाही. तिच्या भावनिक प्रतिक्रियांमुळे महत्त्वाचा मुद्दा दुर्लक्षिला जातो. तसेच द्रौपदीलाही केवळ शारीरिक पातळीवर आणून खाली खेचले जाते. खरोखर द्रौपदी पाच पुरुषांची केवळ शय्यासोबत करणारी होती का ? गुलाबरावच्या या वक्तव्यावर अंबिका जास्त चांगले समर्पक उत्तर देऊ शकलीही असती. पण ती तसे करूच शकत नाही. याचे कारण नाटककाराने अंबिकेवर लोहियांचा प्रभाव आहे असे अगदी वरवरच्या पातळीवर दाखविले आहे. द्रौपदीच्या संदर्भातील लोहियांची मांडणी मुद्दाम खाली नमूद करत आहे. (ललितलेणी या पुस्तकातून–)

द्रौपदीच्या जीवनात अनेक घटना आणि समस्या आहेत. त्या प्रत्येक प्रसंगी ज्ञानी व्यक्तीप्रमाणे प्रश्न समजून घेऊन तिने तो सोडविला आहे. केवळ ज्ञानाच्या बळावरच नव्हे, तर स्पष्टवक्ती बनून, तेजस्वी वृत्तीने आणि प्रसंगावधान दाखवून प्रत्येक प्रसंगातून ती सहीसलामत सुटली आहे. तिच्या लेखी दरबार, रणक्षेत्र, वन

सर्व सारखेच होते. लहान वयातल्या वनवासकाळात, राज्य उपभोगीत असताना किंवा अखेरच्या स्वर्गारोहणाच्या वेळी या प्रत्येक समयी ती बहादुरीने व धैर्याने वागली आहे.

दरबार भरला होता. द्रौपदी द्यूतात हरली गेली होती. भर दरबारात द्रौपदीने सिद्ध केले की 'स्वतः हरलेल्या युधिष्ठिराला मला पणाला लावण्याचा अधिकारच नाही.' ही कहाणीदेखील द्रौपदीचे ज्ञान, समज, हिंमत व हजरजबाबीपणा दाखवणारी आहे. आणि या गुणांमुळेच सावित्री नव्हे तर द्रौपदी मला हिंदुस्थानाची प्रतीक वाटते. हिंदुस्थानातच काय पण जगात मला द्रौपदीसारखी स्त्री सापडत नाही ...

द्रौपदीबाबतच्या लोहियांच्या मांडणीवर कॉ. शरद् पाटील टीका करतात. कॉ. शरद् पाटील द्रौपदीबाबत जी मांडणी करतात त्यातून अंबिका अशी का हे समजून घेण्यास मदत होते.

शरद् पाटील म्हणतात– द्रौपदीची बहुपतीकता लोकाचार म्हणून मान्य असलेल्या दोन व्यक्ती म्हणजे राजवाडे आणि लोहिया. लोहिया द्रौपदीला सर्वश्रेष्ठ भारतीय स्त्री मानतात. महाभारतात तिला तुल्यबळ फक्त कृष्णच होता. द्रौपदीची अनन्य महत्ता तिच्या अलौकिक सावळ्या सौंदर्यात, प्रेमाच्या उन्मत्ततेत, बुद्धिमत्तेत व कुरुक्षेत्राला बिनतोड प्रश्न विचारणाऱ्या हजरजबाबीपणात होती. शरद पाटील ही मांडणी शास्त्रीय नाही तर भावनिक आहे असे मत व्यक्त करतात. त्यांच्या मते लोहियांची भावुकता त्यांना भारतीय धर्म जगातला सर्व श्रेष्ठ धर्म असल्याचे म्हणायला लावून त्यांना स्त्री-शूद्र व्यवस्थेचे पुरस्कर्ते असलेल्या गोळवलकर गुरुजींच्याबरोबर आणते.

शरद् पाटील द्रौपदीच्या वर्तनाचे विश्लेषण त्यावेळची समाजरचना, मूल्यव्यवस्था लक्षात घेऊन करतात. त्यांच्या मते– इंद्रप्रस्थाचे स्त्रीसत्ताक शासन करणारी महिषी दौपदी स्त्रीसत्ता व पुरुषसत्ता यांच्या संधिकालात उभी होती.

मातृवंशक दासप्रथेत पती आधी गुलाम झाल्यानंतर पत्नीला तिच्या संमतीशिवाय पणाला लावू शकत नसे- द्रौपदीने कुरूंच्या गणवृद्धांना धर्माचा प्रश्न विचारला.

अवस्थांतरित होणाऱ्या समाजव्यवस्थेचा संदर्भ घेतला की, द्रौपदीच्या वर्तणुकीचा अर्थ भावनांऐवजी वास्तवाशी जोडला जातो. मात्र हा संदर्भ सुटला तर त्रिकालाबाधित स्थलकालनिरपेक्ष चमकणारी दैवी माणसं आपल्यापुढे उभी रहातात. या विशिष्ट मनोधारणेचा प्रभाव नाटककारावर असल्याने अंबिका चळवळीतली असूनही अलौकिक स्वरूपात रंगवण्याचा प्रयत्न होतो. ती प्रखर बुद्धिमान, वादपटू अशी रंगवली जाते. मात्र ती वास्तवाशी कुठेही जोडली जात नाही.

ताराबाई – अंबिकेच्या आई ताराबाई, पारंपरिक विचारांच्या. स्त्री म्हणून घुसमटणाऱ्या. अत्यंत मर्यादित जगात बांधल्या गेलेल्या ताराबाई प्रेक्षकांची सहानुभूती मिळवतात. अंबिकेबद्दल त्यांना वाटणारी काळजी, त्यांचा नवऱ्याबद्दलचा

राग इत्यादी पटण्यासारखे आहे. पण त्यांच्यातला जातीयवाद व पारंपरिकपणा उणीव म्हणून खटकणारा म्हणून कधीच पुढे येत नाही. उलट, प्रथम त्यांचे स्टेजवर असणे प्रेक्षकांना हसवत ठेवते व पुढे मृत्यू प्रेक्षकांकडून सहानुभूती मिळवतो. अंबिकेच्या बलात्कारामुळे तिच्यापेक्षाही ताराबाईच उध्वस्त होतात. आपले न ऐकण्याचा हा परिणाम अशी भावना धारण करून हतबल होऊन त्या आत्महत्या करतात.

मथू म्हणजे अंबिकाची सहानुभूतीदार, पण नवऱ्याच्या हातची बाहुली. तिचे नवऱ्याच्या दडपणाखाली जगणे व अंबिकेचा स्त्रीमुक्तीकडे झुकलेला स्वभाव यांच्यात कुठेही तशी देवाणघेवाण नाही. मथू केवळ अंबिकेची, तिचे आयुष्य लांबून बघून सहानुभूती देणारी मैत्रीण आहे. त्यात वैचारिक, भावनिक देवाणघेवाण नाही.

अंबिकेच्या तुलनेत या दोन स्त्रियांबाबत फारसे लिहिण्यासारखे नाही.

# ११ माझ्या लेखनातील स्त्री

जयवंत दळवी, राजस, दिवाळी अंक १९८१

साहित्यात प्रातिनिधिक हा शब्द मला स्वतःला योग्य वाटत नाही. साहित्यातून प्रातिनिधिक स्वरूपाचे लिखाण कमी होते व ते तसे व्हावे असेच मला वाटते. सभासम्मेलनांतून कामगारांवर लिहा, कारकुनांवर लिहा, दलितांवर लिहा असे आदेश दिले जातात, ते शेवटी वाऱ्यावर जातात आणि वाऱ्यावर जाण्याच्याच लायकीचे असतात. साहित्यामध्ये एखाद्या व्यक्तीचे– विशिष्ट व्यक्तीचे, तेही वरवरचे नाही- अंतर्यामीचे- दुःख कल्पिण्यात आणि त्याचे चित्रण करण्यात लेखकाला रस असला पाहिजे. व्यक्तीच्या अंतर्यामीची दुःखं महत्त्वाची, कारण त्या दुःखांची कारणे त्या व्यक्तीलाही स्पष्टपणे माहीत नसतात.

दुःख निर्माण करणारे जे सामाजिक प्रश्न असतात ते सामूहिक चळवळीने किंवा सरकारने केलेल्या कायद्याने सुटू शकतात. पण व्यक्ती–व्यक्तीचे अंतर्यामीचे प्रश्न असतात, त्यांचे जीवन दुःखी करणारे प्रश्न असतात ते सुटत नाहीत तेव्हा ती व्यक्ती तीव्र दुःखी होते. (रशियातील क्रांतीच्या वेळी झालेली कथा)

असे अनेक तऱ्हेचे ज्याचे त्याचे प्रश्न असतात. त्या प्रश्नांमुळे जो तो दुःखी होतो. हे न संपणारे दुःख असते. प्रातिनिधिक चित्रणात या व्यक्तिगत दुःखाला स्थान मिळत नाही. म्हणून मला प्रातिनिधिक चित्रणात फारसा रस नाही. भावना ही प्रत्येक व्यक्तीची असते. ती जेव्हा सामाजिक भावना होते तेव्हा व्यक्ती-व्यक्तीच्या काही भावनांची ती गोळाबेरीज असते. तिला बहुतांशी तात्कालिक स्वरूप असते. उदाः– संयुक्त महाराष्ट्राची चळवळ व आणीबाणी यावेळची सामाजिक भावना. त्यांना तत्कालीन स्वरूपाच्या लेखनात स्थान मिळते. दीर्घकालीन टिकणाऱ्या साहित्यात व्यक्ती–व्यक्तीचे प्रश्न, व्यक्तीचे दुःख यालाच प्राधान्य असते.

लेखक आपल्या साहित्यात एखादी स्त्री आणतो, तिचे अंतर्बाह्य चित्रण करतो तेव्हा प्रामुख्याने कोणत्या प्रकारच्या स्त्रिया तो आणतो आणि कोणत्या प्रकारच्यास्त्रिया त्याच्या मनात येतात याचे उत्तर त्याच्या मनाच्या जडणघडणीवर अवलंबून असते. मी जवळजवळ २६-२७ वर्षे म्हणजे माझे अर्धे आयुष्य अमेरिकन स्त्री-पुरुषांच्या सान्निध्यात काढले. दोनदा मी अमेरिकेला जाऊन आलो. तिथली कुटुंबं जवळून पाहिली. त्या कुटुंबात मी राहिलो. पण त्या स्त्रिया माझ्या लेखनात कधी आल्या नाहीत. माझ्या लेखनात प्रामुख्याने स्त्रिया आल्या त्या हिंदू समाजातल्या मध्यम-

वर्गीय, आपल्या रूढी, आपला भोंदूपणा, मागासलेपणा यांना सतत बळी पडणाऱ्या स्त्रिया. याचे कारण माझे मन. अशा बळी जाणाऱ्या स्त्रियांच्या सहवासातच मी लहानाचा मोठा झालो.

मी कोकणातला. रत्नागिरीतील एका खेडचात वाढलो १६ व्या वर्षापर्यंत. त्यानंतर मुंबईत आलो. मी कुठेतरी असे वाचले आहे की, ६ ते १६ या वयात माणसाच्या भागधेयात जे काही येते ते त्याला जन्मभर पुरते. रत्नागिरी हा भाग दुर्दैवी. दारिद्रच अतोनात. माणसे बुद्धीने हुषार. अशी माणसे जेव्हा चेपली जातात तेव्हा दुःख अपरंपार. मी मध्यप्रदेश आणि उत्तर प्रदेश येथे बऱ्याच खेडचापाडचांत फिरलो आहे. उत्तर प्रदेशातला अशिक्षित शेतकरी आणि रत्नागिरीचा शेतकरी किंवा मध्यप्रदेशातील गरीब स्त्री आणि रत्नागिरीची गरीब स्त्री यांच्या गरीबीत साम्य असले तरी दुःखात फरक आहे. कारण उत्तरप्रदेश, मध्यप्रदेश यांत निर्बुद्धपणा फार. तो रत्नागिरीत नाही. रत्नागिरीत माणसे बुद्धीने चलाख, चटपटीत यामुळे त्यांना दुःखाची जाणीव अधिक. दुःखाची जाणीव झाली की तीव्रता वाढते.

त्यामुळे कोकणातल्या स्त्रिया मला अधिक दुःखी वाटतात. माझे स्वतःचे घर कोकणातले. कोकणच्या मानाने सुखी. पण घरातल्या स्त्रियांना मनाने कधी वाढता आले नाही. गावी वीज नव्हती. घराची रचना अंधारी होती. माजघर म्हणजे चारी बाजूंनी बर्फ लावून घट्ट करावा तसा काळोख. माझ्या तीन काक्या, एक विधवा आत्या आणि आई 'या बायका दिवसाचा बहुतेक वेळ अंधारात थिजलेल्या असत. त्यातल्या तिघींचे वाचता येईल एवढे शिक्षण झालेले. त्या घरातल्या अंगणातसुद्धा आल्या नाहीत. विशेषसे आपल्या नवऱ्याशीसुद्धा कधी बोलताना दिसत नसत. जेवताना पुरुषांची पंगत असे... यामुळेच की काय न बोलणाऱ्या, मूकपणे सगळे सहन करणाऱ्या स्त्रिया माझ्या कथा- कादंबऱ्यांत, नाटकांत अधिक आल्या आहेत. मला वाटते- धर्मांतर कादंबरीत माजघरात तळमळणाऱ्या स्त्रिया चांगल्या प्रकारे आल्या आहेत. त्या सदैव घरातल्या पुरुषांना दबून वागतात.

यामुळेच की काय बंडखोर स्त्रीचे चित्रण मला आजवर करता आले नाही. स्त्रीचे चित्रण स्वाभाविकपणे करता करता माझ्या साहित्यातील स्त्री पुरुषाला, परिस्थितीला शरण जाते. पुरुषाविरुद्ध बंड करून उठत नाही.

अलिकडे गौरी देशपांडेसारख्या बंडखोर स्त्रीचे विचार ऐकून किंवा बलात्काराच्या बातम्या वाचून माझ्या मनात बदल झाला आहे.

स्त्री- पुरुष संबंध हा माझ्या आवडीचा विषय आहे. स्त्री आणि पुरुष यांच्यात लग्न होऊ शकते. पण लग्नापूर्वी किंवा लग्न झाल्यानंतर दुसऱ्या पुरुषाशी स्त्री मैत्री ठेवू शकत नाही. ही मला एक सामाजिक व वैयक्तिक शोकांतिका वाटते. मला ही मोठी सामाजिक उणीव वाटते. विकासातील एक मोठा अडथळा वाटतो.

स्त्रियांची कोंडमाऱ्यात अडकलेली मने हा मला आकर्षित करणारा विषय आहे.

❋

# १२ महाराष्ट्रातील स्त्रीमुक्ती विचार व चळवळ

मानवी जीवनाचे वास्तव गतिमान असते. अनेक कारणांमुळे वास्तव परिस्थितीत व पर्यायाने माणसांच्या मूल्यकल्पनांतही बदल होत असतो. उत्पादन-पुनरुत्पादन संबंधातील बदल हा घटक वास्तव बदलण्यात महत्त्वपूर्ण भूमिका पार पाडत असतो. गेल्या काही वर्षात व विशेष करून १९७५ नंतर (१९७५–आंतरराष्ट्रीय स्त्रीवर्ष) स्त्री-मुक्ती, स्त्री-मुक्ती चळवळ, स्त्री-मुक्ती आंदोलन हे शब्द चलनात आले आहेत. वृत्तपत्रे, लेख, चर्चा इत्यादीतूनही स्त्रियांच्या प्रश्नांवर चर्चा होताना दिसते. पण स्त्री-मुक्ती ही संकल्पना काही अशी अचानक चर्चेसाठी आलेली नाही. स्त्री-प्रश्नांबाबत विचार व कृती या दोन्ही पातळ्यांवर घडामोडी घडण्यास किमान दोन शतकांचा तरी इतिहास आहे. स्त्री ही माणूस आहे व माणुसकीच्या दृष्टिकोनातून तिच्या हक्कांचा, समानतेचा विचार वेगवेगळ्या प्रकाराने झालेला दिसतो. पण आज जेव्हा खुद्द स्त्रियाच स्वतःवरील लादलेल्या दुय्यमत्वावद्दल आवाज उठवू लागल्या आहेत, तेव्हा स्त्री-मुक्ती संकल्पनेची धार वेगळ्या अर्थाने तीव्र होऊ लागली आहे. त्यापूर्वी स्त्रीमुक्तीची कल्पना स्त्री-उद्धाराशी बांधलेली होती. अनेकवेळा त्यात कारुण्यभावनाही होती. म्हणूनच स्त्री-मुक्ती चळवळ ही आज खुद्द स्त्रियाच स्वतःच्या जाणीवेने, स्वातंत्र्याच्या स्वतःच्या संकल्पनेतून पुढे नेऊ बघत आहेत. अशा रीतीने स्त्री-प्रश्नांचे स्वरूप व ते बदलवणारे प्रवाह लक्षात घेऊन आजच्या नाटकांतून साकार होणारी स्त्री आपल्याला स्पष्टपणे उलगडू शकतें.

**ब्रिटिश सत्तेचो स्थापना व समाज सुधारणा, राजकारण यांतील तेढ :**

इंग्रजी राज्याची स्थापना झाली आणि या राजकीय स्थित्यंतरानंतर आपल्या समाजाची मध्ययुगातून आधुनिक युगाकडे वाटचाल सुरू झाली. त्यापूर्वी हजार वर्षे तरी आपला सामाजिक व्यवहार मध्ययुगातील स्थितिशील व साचेबंद जीवनसरणीशी निगडित होता. धर्म हा तेव्हा जीवनविषयक जाणिवांचा केंद्रबिंदू होता. धर्म नित्य आणि अपरिवर्तनीय आहे अशी लोकांच्या मनात दृढ भावना होती. स्थितिशीलतेचे

संस्कार खोलवर होते. " मर्जी देवाची, मिथ्या धाव मनाची " अशी धारणा होती. आपल्या मूल्यविचारांत व्यक्तिविकास, संस्थात्मक परिवर्तन, सामाजिक परिवर्तन या संकल्पनांचा अभाव आहे. मानवी व्यवहार सृष्टिक्रमाचाच एक भाग आहे असे मानून भारतीय तत्त्ववेत्त्यांनी त्याचे विश्लेषण केले आहे. सृष्टीतील घडामोडी हा त्रिगुणात्मक प्रकृतीचा खेळ आहे. मानवी समाजाची उभारणी याच धर्तीवर झालेली आहे असा त्याचा निष्कर्ष होता.

ख्रिस्ती धर्मप्रसार:— इ. स. १८१३ मध्ये पार्लमेंटने ख्रिस्ती धर्मोपदेशकांना धर्मप्रचारासाठी भारतात येण्याची परवानगी दिली. त्यानंतर अनेक मिशनरी संस्थांचे धर्मोपदेशक भारतात आले. राजकीय दृष्टिकोनातून प्रत्यक्ष धर्मप्रसाराबाबत इंग्रजी शासनाने अलिप्ततेचे धोरण घेतले होते, मात्र सहानुभूती होती. ख्रिस्ती धर्मोपदेशकांनी शिक्षणप्रसारही सुरू केला होता. जनसेवा हीच ईश्वरसेवा मानून संघटितपणे व योजनापूर्वक करण्याची कल्पना आपल्याकडे नवी होती. ते झोपडचा–झोपडचात निष्ठेने गेले. आपल्या कनिष्ठ जातींतील लोकांना अशी सहानुभूती यापूर्वी मुळीच मिळालेली नव्हती. उलट मिशनऱ्यांच्या शाळांत कनिष्ठ जातींतील मुलांमुलींचा भरणा जास्त होता. अस्पृश्य मुलेही त्यांच्या शाळांत होती. त्यांनी मुलींच्या शाळा काढल्या होत्या. त्यांच्या शैक्षणिक कार्यामुळे अस्पृश्यतानिवारण आणि स्त्रीशिक्षण या दोन्ही प्रश्नांत लक्ष घालण्याची उच्चवर्णीयांना गरज भासली. तसेच इंग्रजी शिक्षणामुळे त्यांना आपल्या समाजजीवनातील दोष दिसू लागले.

सुधारणावादाचा उदय : नवीन शासनपद्धत, इंग्रजी शिक्षण आणि ख्रिश्चन धर्मप्रसार या तीन गोष्टींची समाजसुधारणेत महत्त्वाची भूमिका आहे.

ख्रिस्ती धर्माचे हे आक्रमण थोपवून धरण्याची आवश्यकता सनातनी लोकांना वाटली. त्याप्रमाणे अनेक शास्त्री मंडळी पुढे सरसावली. पण काही शास्त्रीपंडितांना, राज्यकर्ते म्हणून ज्यांच्याशी आपला संबंध आला आहे ते आपल्यापेक्षा कितीतरी प्रगत आहेत हे जाणवू लागले होते. आपल्या धार्मिक समजुतींत आणि सामाजिक चालीरीतींत बदल केला पाहिजे याची त्यांना मनोमन साक्ष पटली. म्हणून सामाजिक सुधारणेबाबत त्यानी अधिक समंजसपणा दाखवला.

सामाजिक प्रगतीसाठी विलायतेतील विद्यांचा येथे प्रसार झाला पाहिजे असे मानणारे बाळशास्त्री जांभेकर. त्यांनी 'दर्पण' हे वृत्तपत्र व ' दिग्दर्शन ' हे मासिक सुरू केले. दर्पणमधून स्त्रीशिक्षण, पुनर्विवाह इत्यादी प्रश्नांच्या चर्चेला प्रारंभ केला.

१९ व्या शतकातील स्त्रीजीवन :– श्रुती, स्मृती, पुराणांनी स्त्रियांचे रोजच्या जीवनातील व्यवहार जखडलेले होते. स्त्रीने कसे वागावे, कसे चालावे, तिचे समाजात वागणे कसे असावे इत्यादी सर्व नीतिनियम पुराणांनी ठरवून दिले होते. विषम विवाह, जरठबालाविवाह सर्रास घडत. विधवाविवाहाला बंदी. यामुळे स्त्रियांना समाजात पतिनिधनानंतर काहीच स्थान उरत नव्हते. उच्चवर्णीयांत सतीची चाल होती, पण विधवेने पतिनिधनानंतर पतीशी एकनिष्ठ राहून ब्रह्मचर्यपालन करणे

तिचे कर्तव्य समजले जाई. स्त्रियांना शिक्षणाचा अधिकार नव्हता. धर्माचा प्रत्यक्ष हस्तक्षेप विधवांच्या आयुष्यात होत होता.

विधवांच्या या परिस्थितीचे प्रतिबिंब साहित्यातही आढळते. १८५७ मध्ये बाबा पद्मनजी यांनी विधवांच्या प्रश्नांवर 'यमुनापर्यटन' ही कादंबरी लिहिली. विधवापुनर्विवाहाबाबतही फार मोठे वादंग निर्माण झाले होते.

विधवापुनर्विवाहाबाबत स्त्रीला पतीशिवाय आयुष्य जगणे भीषण असणे व त्या परिस्थितीतून सुटण्यासाठी पुनर्विवाह असा विचार होता. उदा. शतपत्रामध्ये लोकहितवादी म्हणतात–"स्त्रियांना नवरा म्हणजे त्यांचा भर्ता व सोबती. ईश्वराने त्यांस निर्बळ केल्या आहेत. त्यांस पुरुषांचा आश्रय असला म्हणजे त्यांस मोठे बल असते– परंतु ते बल त्यांचे दैवाने गेले तर त्यांनी काय करावे? तथापि त्यांस पुन्हा नवरा करण्याची परवानगी नाही हा शास्त्राचा अतिशय जुलूम आहे."(पान २४४ लोकहितवादी)

## महाराष्ट्रातील उदारमतवाद

बालविवाह, विषमविवाह, स्वयंवर, संततिनियमन, घटस्फोट इत्यादी विषयांचा आगरकरांनी उहापोह केला. त्यात सर्वत्र व्यक्तिवादी दृष्टिकोन प्रतिबिंबित झालेला दिसतो. आगरकर उदारमतवादी होते. उदारमतवाद युरोपमध्ये वेगळ्या परिस्थितीत उदयास आला होता. महाराष्ट्रातील उदारमतवाद येथील विकासोन्मुख वर्गाच्या बदलत्या गरजांमधून निर्माण झालेला नव्हता. इंग्रजी शिक्षणामुळे नवीन मूल्यांचा सुशिक्षितांना परिचय झाला. पण महाराष्ट्रातील एकंदर परिस्थिती नवविचारांच्या जोपासनेला अनुकूल नव्हती. कायद्याचे राज्य, व्यवसायस्वातंत्र्य, स्पर्धेला वाव, कराराचे प्रामाण्य ही तत्त्वे, इंग्रजी विधितत्वमीमांसा व शासनपद्धती यांतून आपोआप प्रस्थापित झाली, पण व्यापारी वर्गाला त्यासाठी झगडावे लागले नाही. त्याचप्रमाणे धर्मसुधारणेची चळवळ नेमस्त स्वरूपाची राहिली. कोणत्याच सामाजिक संस्थेवर आपल्या धर्मसुधारकांनी हल्ला केला नाही. (धर्मसंस्थेचे स्वरूप) रूढींचे निर्बंध, व्यक्तीची प्रेरणा हाच काय तो मध्यमवर्गीय सुधारकांपुढे प्रश्न होता. त्यांचे कार्यक्षेत्र कुटुंबापुरतेच मर्यादित राहिले. सुशिक्षित पुरुष व सनातन स्त्री यांमुळे पांढरपेशांना कौटुंबिक जीवनात ताण जाणवत होता. म्हणून स्त्रीदास्यविमोचन सुधारणावाद्यांनी हाती घेतले. त्यातही व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या तत्त्वापेक्षा अनुकंपा व व्यावहारिक उपयुक्तता यांचा भाग अधिक होता. स्त्रियांमध्ये मात्र स्वत:च्या हक्कासाठी झगडण्याइतकी अस्मिता व आत्मविश्वास उत्पन्न झालेला नव्हता. तेव्हा कुटुंबातील जबाबदार व वडिलधाऱ्या माणसांच्या मनात स्त्रियांच्या दु:खाबद्दल सहानुभूती निर्माण करून त्यांचे मतपरिवर्तन करण्याचा मार्गच सुधारकांना चोखाळावा लागला. ब्राह्मणेतर किंवा दलितांच्या चळवळीमधील प्रक्षोभ व प्रखरता सुधारकांमध्ये कधीच दिसून आली नाही.

सुशिक्षितांचा स्वाभिमान जागृत करण्यासाठी १८७० नंतर महाराष्ट्रात पुनरुज्जीवनाची लाट उसळली. आपला धर्म, तत्त्वज्ञान, साहित्य, इतिहास, संस्कृती यांचे राष्ट्रीयत्वाच्या भावनेने संशोधन व पुनर्मूल्यमापन करण्यास प्रारंभ झाला. आपली प्राचीन व मध्ययुगीन परंपरा धर्माशी निगडीत होती. त्यामुळे या सांस्कृतिक पुनरुत्थानातून धर्मश्रद्धेचे पोषण झाले. आम्ही भारतीय अध्यात्मवादी, धर्मनिष्ठ अशी नवी अस्मिता आपल्या समाजात निर्माण झाली. राजकीय जागृतीच्या सुकरतेसाठी जहाल राष्ट्रीय नेत्यांनी धर्म व राष्ट्रीयत्व यांची वारंवार सांगड घातली. आगरकरप्रणीत मानवतेच्या ऐहिक सुखसंवर्धनाची विचारसरणी येथे मान्य पावली नाही. पाश्चात्य जीवनपद्धतीतील औद्योगिकीकरणाचे तंत्र आपण अवगत केले. पण त्यांच्या क्रांतिकारी विचारसंप्रदायापासून आपण दूरच राहिलो.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात म. ज्योतिबा फुले व महर्षी कर्वे यांनी स्त्रियांची स्थिती सुधारण्याच्या दृष्टीने कृतिशील प्रयत्न केले. तर आगरकरप्रणीत प्रबोधन मध्यमवर्गीय, उच्चवर्णीय कौटुंबिक सुधारणांच्या मर्यादेत अडकले. पितृसत्ताकतेच्या दाहक आविष्काराविरुद्ध हा आवाज होता. पण पितृसत्ताकता नष्ट करण्याची त्यामागे प्रेरणा नव्हती. तसेच यात खुद्द स्त्रियांचा सहभाग अत्यंत मर्यादित होता.

महात्मा गांधी व स्त्रिया :– लोकमान्य टिळकांनंतर महात्मा गांधींचा भारतीय राजकारणावर प्रभाव पडला. गांधीजींमुळे मोठ्या संख्येने स्त्रिया राजकारणाकडे ओढल्या गेल्या. राष्ट्रीय चळवळीत सहभागी झाल्याने त्यांचे दमन नष्ट झाले असे मात्र म्हणता येत नाही. स्त्रियांसंदर्भातील गांधीजींची कृती मुख्यतः नैतिक स्वरूपाची राहिली. या प्रश्नाच्या मुळाशी असलेल्या भौतिक–आर्थिक कारणांकडे त्यांचे लक्ष गेले नाही. लैंगिक श्रमविभागणी गांधीजींना मान्य होती. ओघानेच पुरुषप्रधान समाजव्यवस्थेत स्त्री मुक्त होऊ शकते अशी त्यांची धारणा होती. भारतीय स्त्रीच्या पारंपरिक प्रतिमेचे गांधीजींनी उदात्तीकरण केले. साहजिकच, राष्ट्रीय चळवळीत स्त्रिया सामील झाल्या. त्यामुळे स्वतःच्या स्थितीबाबत त्यांच्या जाणिवा क्रांतिकारक झाल्या नाहीत. काही वरिष्ठ स्तरातील स्त्रियांच्यात अस्मिता निर्माण होऊ शकली एवढेच.

## स्वातंत्र्योत्तर काळ

१९४७ मध्ये देश स्वतंत्र झाला तेव्हा नुकतेच दुसरे महायुद्ध संपले होते. महायुद्धामुळे तीव्र बनलेली आर्थिक परिस्थिती स्त्रीजीवन बदलण्यास प्रभावीपणे कारण बनली. बदललेल्या परिस्थितीत कुटुंबाला हातभार लावण्यासाठी स्त्रिया नोकरी–व्यवसायात आल्या. या रेट्यामुळे, तसेच शिक्षणाची संधी वाढू लागल्याने स्त्रीविषयक वास्तव बदलू लागले.

नोकरी, विवाह पति–पत्नी–संबंध, कुटुंब या सर्वांबाबत पारंपरिक भूमिकांपेक्षा वेगळी जाण बाह्य परिस्थितीमुळे स्त्रियांच्या मनात निर्माण होऊ लागली.

लग्न झाल्यावर नोकरी सोडून देण्याकडे १९४५–४६ मध्ये कल होता. मात्र १९५०-१९५५ व नंतर सतत या सर्वच वृत्तीत बदल झालेला दिसतो. देशातील पंचवार्षिक योजना, बदलणारी आर्थिक परिस्थिती, शिक्षण, व हक्कांसाठी होणाऱ्या ट्रेड युनियनसारख्या चळवळी यांमुळे स्त्रिया आत्मशोधाकडे वळू लागल्या. काही प्रमाणात वाङ्मयात याचे प्रतिबिंब आढळते. वर्ग वैशिष्ट्यांनुसार स्त्रियांची मानसिकता बदललेली आढळते. मर्यादित अर्थाने का होईना, स्त्रियांचे अनुभवविश्व, विचारविश्व विस्तृत होताना दिसत आहे. यातून स्त्रीमुक्तीचळवळीचा एक स्वतंत्र प्रवाह अस्तित्वात आला आहे. उदारमतवादाच्या पार्श्वभूमीवर या प्रवाहाची दखल घेणे संयुक्तिक ठरेल. कौटुंबिक पातळीवर सुधारणा घडवू पहाणारा उदारमतावाद व आज आकाराला येऊ बघणारी स्त्रीमुक्तीचळवळ यांत तत्त्वतःच फरक आहे. आज चळवळीचे स्वरूप बदलले आहेच, पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे आजच्या स्त्रीमुक्तीमधील, मुख्यतः मार्क्सवादी स्त्रीवादी प्रवाह, मानवी संबंधांमध्ये, स्त्री–पुरुष–संबंधांमध्ये मूलभूत बदल मागत आहे. या बदलासाठी व्यक्तींनी आपली विचारसरणी बदलली तर बदल घडेल अशी त्यांची धारणा नाही. पिळवणूक व दडपणूक करणाऱ्यांनी आपली विचारसरणी बदलण्याचा हा प्रश्न नाही तर एकूण स्त्रीदमनाचा भौतिक आधार लक्षात घेतला जात आहे. त्यामुळे साहजिकच पुनरुत्पादन या घटकाला वरेच महत्त्व आलेले आहे. स्त्रीस्वातंत्र्य हे आता पुरुषी मर्जीची बाब राहिलेली नाही. स्त्रीदमन नष्ट करण्यास तिच्या पुनरुत्पादनाच्या नैसर्गिक क्रियेपलिकडे जी बंधने व जबाबदाऱ्या तिच्यावर लादल्या जातात त्यांविरुद्ध आज स्त्रिया आवाज उठवत आहेत. (बालसंगोपन, कुटुंबाची सेवा, इत्यादी), तसेच स्त्रीला समाजाच्या महत्त्वाच्या विस्तृत कामकाजात सहभाग मिळाला पाहिजे, समान संधी मिळाली पाहिजे, यासाठी त्या धडपडत आहेत. लैंगिकता, स्त्रीपुरुषसंबंध या सर्वांबाबत आज सखोलपणे विचार होत आहे. माणसाच्या विवेकशक्तीवर भर देऊन, पुरुषाच्यासारासार बुद्धीला आवाहन करून बदल घडेल या उदारमतवादी विचारावर स्त्रियांचा विश्वास नाही.

स्त्रीमुक्तीचळवळ एक चळवळ म्हणून जरी स्पष्टपणे आकाराला आली नसली तरी, विशेषतः १९७५ च्या सुमारास, मार्क्सवादी दृष्टिकोनातून स्त्रीप्रश्नांचा अभ्यास करणारे अनेक गट देशपातळीवर व विशेषतः महाराष्ट्र पातळीवर उदयाला आलेले दिसतात. मुंबई-पुण्यासारख्या शहरांपुरतेच ते मर्यादित नव्हते तर इतर कोल्हापूर, सांगली, सोलापूर, जळगाव अशा अन्य जिल्ह्यांच्या ठिकाणीच काय तर शहाद्यासारख्या आदिवासी विभागातही ते उभे राहिलेले दिसतात. स्त्रियांचा दर्जा, स्त्रियांचे शिक्षण, सामाजिक स्थान, उत्पादनातील सहभाग, वेतन अशा अनेक प्रश्नांचा उहापोह तर सुरू झालाच, पण त्याचबरोबर बलात्कार, हुंडाबळी, मारहाण अशांसारख्या घटनांविरुद्ध स्त्रिया रस्त्यावर आल्या. मथुरा केस संबंधात स्त्रियांनी आवाज उठवणे व ती केस पुन्हा कोर्टात उभी रहाणे, एवढेच नव्हे तर बलात्कार

कायद्यात स्त्रियांनी बदल मागणे अशा अनेक महत्त्वपूर्ण घटना नोंदवता येतात. स्त्री ही उपभोगाची वस्तू नाही ही जाण विविध प्रदर्शनांतून निर्माण करण्याचा प्रयत्न झाला. त्याचबरोबर अश्लील चित्रपट, नाटके इत्यादींचा जाहीर निषेध स्त्रियांनी केला.

महाराष्ट्र पातळीवर अनेक परिषदा, परिसंवाद, महाराष्ट्रव्यापी संपर्क समिती इत्यादी स्थापन झाल्याचे दिसते. (१९७८ पुणे येथे परिषद, १९८० नंदुरबार येथे परिषद, १९८० मुंबई बलात्काराबाबत परिषद ही उदाहरणे.)

या व्यापक प्रयत्नांचा बराच होकारात्मक परिणाम आज स्त्रीजीवनावर हळूवारपणे घडताना दिसत आहे. याची दखल निरनिराळ्या माध्यमांनी काही प्रमाणात घेतली. अर्थातच ही दखल घेतानाही अशी माध्यमे हाताळणाऱ्यांच्या दृष्टिकोनाचा अटळ परिणाम नाटकातील स्त्री-प्रतिमांवर झाला आहे. आत्ताच्या काळातही काही महत्त्वपूर्ण नाटके घेऊन याबाबत नाटकातून काय आढळते याचा इथे विचार केला आहे.

# १३ साहित्य, कला यांबाबत...

नाटकात साकार होणाऱ्या स्त्री-प्रतिमांचा अभ्यास करताना प्रामुख्याने कला व साहित्य याबाबत काही किमान भूमिका असण्याची आवश्यकता वाटली. कारण हा अभ्यास करताना स्त्री-मुक्ती चळवळीशी बांधलेलेपणा असल्याने अभ्यासाची एक बाजू स्त्री-प्रश्नांच्या मूळ भूमिकेशी व चळवळीच्या आजच्या अवस्थेशी बांधलेली होती, तर दुसरी बाजू नाटकाच्या संदर्भात कला-साहित्याच्या भूमिकेशी बांधलेली होती.

या भूमिकेतून शरच्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या 'जीवन आणि साहित्य' या पुस्तकातील काही मांडणीचा आधार घेतला आहे.

गोडसे यांच्या 'पोत' या पुस्तकाचा संदर्भ घेऊन श्री. मुक्तिबोध आपल्या मांडणीस सुरुवात करतात. प्रथम कलाविषय–विचारातील दोन प्रमुख प्रवाहांचा मुक्तिबोध संदर्भ घेतात. एक म्हणजे मर्ढेकरांचा सौंदर्यवाद व दुसरा स्थूलमानाने मार्क्सवादी विचार. मार्क्सवादी विचारसरणीच्या आधारे कलातत्त्वाचा विचार करताना त्यात भर घालण्याची अभ्यासकांची जबाबदारी मुक्तिबोध नमूद करतात. अमुक एक प्रकारचा आशय असला तर कलाकृती पुरोगामी–म्हणजे श्रेष्ठ हा रूढ दृष्टिकोन बाजूला सारून, आशय आणि कलात्मकता एकच, या गृहितासही नाकारतात. त्याचप्रमाणे आशय व कलात्मक सौंदर्य यांचा अर्थाअर्थी संबंध नाही हा मर्ढेकरांचा दृष्टिकोन ते दूर ठेवतात.

कलेतील आशयाचा व कलात्मक सौंदर्याचा काहीच संबंध नाही काय? असल्यास कोणत्या स्वरूपाचा ? आशय-द्रव्याचे कलात्मक द्रव्यात रूपांतर होताना आशयद्रव्याची प्रकृती आणि प्रत कलात्मक द्रव्याला प्राप्त होऊ शकते किंवा कसे ?

वरील प्रश्नांच्या संदर्भात गोडसे यांनी महत्त्वपूर्ण पाऊल टाकले आहे हे नमूद करून मर्ढेकरांच्या कलात्मक सौंदर्याच्या पार्श्वभूमीवर गोडसे यांची पोत ही कल्पना मुक्तिबोध स्पष्ट करतात.

कलात्मक सौंदर्य आणि सामाजिक जाणीवेचे स्वरूप यांमधील अंगभूत संबंधाचे दर्शन गोडसे यांनी घडवले आहे. हे सांगून मुक्तिबोध पुढे म्हणतात-

गोडसे यांनी कलासंबंध काहीसा गृहित धरला आहे, बराच पर्यायानें सिद्ध

केला आहे. कला आणि समाज यांचा संबंध अभिन्न असाच आहे. समाज स्थिर नसून गतिशील आहे. समाजाच्या गतिशीलतेचा इतिहास म्हणजे मानव-निसर्ग-द्वंद्वाचा इतिहास होय. निसर्गावर मात करून मानव जसजसा नवे शोध लावू लागला तसतसा तो निसर्गापासून अलग होत एक स्वतंत्र शक्ती या रूपाने पुढे येऊ लागला. निसर्गाच्या नियमांना दूर सारीत तो स्वतःच्या समाजनियमांना बद्ध होऊन अधिकाधिक समर्थ बनू लागला. व्यक्ती-निसर्ग-द्वंद्व हे खरे नसून समाज-निसर्ग-द्वंद्व हेच खरे द्वंद्व आजवर राहिलेले आहे. अश्मयुगपूर्व मानव असो की आजच्या अणुयुगातील मानव असो, मूळ घटक समाज आहे; व्यक्ती नव्हे.-(पृ. २६)

श्री. गोडसे यांच्या सिद्धांताची विस्तृत मांडणी करून मुक्तिबोध त्या संदर्भात काही महत्त्वपूर्ण प्रश्न उभे करून त्यानुसार स्वतःचे स्पष्टीकरण करतात–

सामाजिक जाणिवेच्या संदर्भात प्रत्यक्ष केवळ मानवनिसर्ग-संबंध हाच मूलभूत आहे असे गोडसे यांना वाटते. निसर्गसमक्षता असली की समाजात चैतन्य असते तसेच कलाकृतीच्या पोतातही असते. असाच समाज प्रवृत्त असतो व निसर्गविमुख समाज निवृत्त असतो (निवृत्त=ऐशआरामी, विलासी, भोगजर्जर). म्हणून कलाकृतीही निर्जीव, विगलित व चैतन्यहीन ठरते. गोडशांच्या या सिद्धांतावर मुक्तिबोध पुढीलप्रमाणे संभाव्य आक्षेप उभे करतात-

१) समाजात अगदी क्रांतिकाळातही एकाहून अधिक प्रकारच्या जाणिवा असलेल्या कलाकृती सापडतात. संपूर्ण समाज जर क्रांतिकाळातून जात असेल तर भिन्न जाणिवांमधून कला निर्माण होताना का दिसावी? संत आणि पंत कवी एकाच काळात का आढळून यावेत?

२) क्रांतिकाळातील जाणीव प्रकट करणाऱ्या कलेत जिवंतपणा, चैतन्य, आदी- सापडेल हे खरे; परंतु ती वस्तुरूपच असेल असे नेहमी म्हणता येते का? उदा. उत्तर अश्यमयुगातील कला ही चैतन्ययुक्त आहे, पण वस्तुरूप नाही.

या प्रश्नांची उत्तरे गोडशांच्या कलामीमांसेत सापडत नाहीत. ही उत्तरे न सापडण्याचे कारण समाजाच्या ज्या गतिमानतेच्या आधारावर गोडशांनी विचार केला आहे त्या गतिमानतेच्या स्वरूपाची पुरेशी कल्पना गोडशांना नसावी. गोडसे समजतात तसा समाज हा एकसंध नाही व निसर्ग–समाज–द्वंद्व हे गोडसे समजतात तसे मानवी समाजाच्या गतिविधीचे वर्णन करण्याचे एकमेव साधन नाही. समाजाच्या अंतर्रचनेचा विचार अधिक स्पष्टपणे व्हावयास पाहिजे असे वाटते.

गोडशांची समाजविषयक कल्पना कुठेकुठे स्पेंगलरच्या वळणावर गेल्याचे वाटते याचे स्पष्टीकरण देऊन मुक्तिबोध टॉयानबीकडे वळतात–

'जीवनाकडे खंडशः पाहण्याच्या प्रवृत्तीविरुद्ध जशी टॉयानबीची प्रवृत्ती आहे तशीच स्वदेशाला केंद्र समजून त्या संदर्भात जागतिक इतिहासाचे निदान करणाऱ्या (राष्ट्रवादी) प्रवृत्तीविरुद्ध त्याने प्रतिक्रिया व्यक्त केलेली आहे' असे मुक्तिबोध नमूद करतात व पुढे म्हणतात,

समाजाच्या स्थित्यंतराची चर्चा करताना समाजातील सत्ताधारी वर्ग व पिळला गेलेला वर्ग यांच्यामधील भौतिक विग्रहाची चर्चा करणेच टॉयानबीला आवश्यक वाटले. समाज नुसता एकजिनसी नसतो, तर त्याची गतिविधी अंतर्गत द्वंद्वामुळे निश्चित होते हे टॉयानबीसारख्या जगमान्य व धर्मभावनेला प्राधान्य देणाऱ्या व अखेरीस अनुभूतिवादी भूमिका घेणाऱ्या इतिहासकारालाही मान्य आहे हे मुक्तिबोध स्पष्ट करतात.

यानंतर ते कार्लमार्क्स यांच्या समाजाच्या गतिविधीकडे वळतात. मार्क्सचा ऐतिहासिक भौतिकवाद ही मार्क्सने जगाला दिलेली मोठी देणगी आहे असे म्हणून ते मार्क्सच्या समाजमीमांसेपर्यंत येतात.

... उत्तर अश्मयुग म्हणजे कृषियुग. मानवाच्या आयुष्यातील सर्वाधिक मूलभूत क्रांती हीच होय. मानवाने भटकेपणाचा त्याग केला. मानव स्थिर झाला. एका जागी राहू लागला. त्याच्या भौतिक जीवनात मूलभूत क्रांती झाली. खाजगी संपत्तीची कल्पना उद्‌भवली. स्त्री-पुरुष संबंध बदलले. हळूहळू वर्ग निर्माण झाले. वर्गीय जाणिवा उद्‌भवल्या. भौतिक परिस्थितीतील क्रांतीबरोबरच धार्मिक, नैतिक, सामाजिक इत्यादी सर्व क्षेत्रांत परिवर्तन घडून आले. नव्या जाणिवा, नवी मूल्ये जन्माला आली. तेव्हापासून आजपर्यंत मानवी समाज हा एकजिनसी कधीच नव्हता.

पूर्वअश्मयुगामध्ये मानवाचा जसा प्रत्यक्ष निसर्गाशी संघर्ष होता तसा संघर्ष आता न रहाता तो सौम्य बनला. आता वर्गावर्गातील विग्रहांना मूलभूत संघर्षाचे महत्त्व आले. मानवी विचार हा बहुअंशी मानवनिसर्गसंबंध व वर्गीय संबंध व्यक्त करणाराच असतो.

मानवी जीवनाचा विचार करताना निसर्ग-माणूस हा विचार पुरेसा ठरत नाही. निसर्ग आणि मानव- मानव या त्रिकुटाचा विचार करावा लागतो. मानवी संबंध हे वर्गीय स्वरूपात आतापर्यंत आकार घेत आले आहेत. त्यामुळे वर्गीय दृष्टिकोनातून विश्लेषण केल्याशिवाय मानवी समाज समजू शकणार नाही.

स्त्रियांच्या प्रश्नांचा अभ्यास करताना मार्क्सवादी वर्गीय दृष्टिकोन पुरेसा आहे अथवा नाही यावर सैद्धांतिक चर्चा घडताना दिसतात. असे असले तरी स्त्री म्हणून निर्माण होणारे प्रश्न बिनवर्गीय दृष्टिकोनातून समजू शकणार नाहीत हे नक्की.

आज अनेक पातळ्यांवर स्त्रिया आपले जीवन बदलू पहात आहेत. या सर्वांतून स्त्रीमुक्तीचळवळीचा प्रवाह जन्मास आलेला आहे. चळवळीच्या रूपातून जी गतिमानता स्त्री-जीवनास येत आहे त्याची योग्य दखल साहित्यात घेतली जाते का नाही हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. किमान स्त्री-जीवनाचे जे दर्शन साहित्यातून घडविले जात आहे त्याची समीक्षा करताना तरी वर्गीय दृष्टिकोन ठेवला पाहिजे असे प्रस्तुत लेखिकेचे मत आहे.

मार्क्सवादी साहित्याच्या दृष्टिकोनाबाबत के. र. शिरवाडकर यांच्या पुस्तका-

तील काही मुद्दे संदर्भासाठी पुढे देत आहे.

मार्क्सवादी साहित्यविचाराचे प्रमुख वैशिष्ट्य हे की तो विचार एका सर्वकष तत्त्वप्रणालीला बांधला गेला आहे. नव्हे, त्याचाच तो एक भाग आहे. मानवी जीवन सामाजिक स्थित्यंतरातून विकसित होत जाते. ह्या विकासाचा ऐतिहासिक दृष्टीने मागोवा घेण्याचा प्रयत्न मार्क्सवाद करतो आणि हे करताना ज्या तत्त्वज्ञानाचे तो साधन म्हणून उपयोग करतो त्याच तत्त्वज्ञानाच्या सहाय्याने तो साहित्य आणि कला ह्यांचे स्पष्टीकरण करण्याचा प्रयत्न करतो.

मार्क्सवादी गृहिते :- मार्क्सवादी दृष्टी प्रायः मानववादी आहे. माणूस हा इतिहासाचा केंद्रबिंदू आहे. आणि मानवी इतिहास हे मार्क्सवादाचे प्रमुख सूत्र आहे. त्यामुळे मार्क्सवादी साहित्यविचारात उद्दिष्ट म्हणून मानवी जीवनास विशेष स्थान आहे, तो निश्चितपणे जीवनवादी विचार ठरतो.

समीक्षेतील केवळ कलावाद अथवा आकृतिवाद त्यांना स्वीकारार्ह वाटत नाही. तसेच कलेत मृगजळ उभे करणारे अगम्य आणि गूढ प्रकार ते मोठे आदर्श मानीत नाहीत. वास्तववादावर दृढ श्रद्धा ठेवूनच मार्क्सवाद साहित्याचे मूल्यमापन करतो. मानवी जीवनाला ऐतिहासिक विकासाची विशिष्ट दिशा आहे असा मार्क्सवादाचा विश्वास असल्याने साहित्य केवळ जीवनदर्शी असण्यापेक्षा ते जीवनाच्या परिवर्तनाचे दर्शन असावे आणि साहित्य सत्यान्वेषी असेल तर त्याने विकास-दिशेचाही मागोवा घ्यावा ही अपेक्षा बाळगूनच मार्क्सवाद साहित्याकडे बघतो.

परंतु साहित्यातील वास्तववाद म्हणजे जीवनाची तंतोतंत प्रतिकृती हे मार्क्सवादाला मुळीच मान्य नाही. एकतर जीवनाची स्थितिशील कल्पना मार्क्सवादी दृष्टीत वसत नाही, त्यामुळेच मानवी परिवर्तनाच्या सार्वत्रिक दर्शनावर त्याचा भर असतो, विशेष दर्शनावर नव्हे. मार्क्सवादी वास्तववादाला व्यक्तिगततेमधून प्रतीत होणारा प्रातिनिधिक नमुना हाच महत्त्वाचा वाटतो.

द्वंद्वात्मक विकासकल्पनेवर आधारलेला मार्क्सवादी साहित्यविचार जसा गतिमान वास्तवतेबद्दल आणि व्यक्तिगत आणि सामान्य यांच्या संयोगाबद्दल आग्रही आहे तसाच आग्रही तात्कालिकता आणि ऐतिहासिकता (सिंक्रॉनी-डायक्रॉनी) यांच्या संयोगाबद्दलही आहे.

### साहित्याच्या सामाजिकतेवर भर

व्यक्तिवादी आणि आत्मनिष्ठ जीवन एक भ्रम आहे, ते एक दुर्बलांचे नाही तर स्वार्थी जनांचे स्वप्न आहे असे मार्क्सवादी मानतात. व्यक्तिगत आकांक्षा आणि सामाजिक विकास ह्यांमध्ये द्वंद्व आहे असे मार्क्सवाद्यांना मुळीच वाटत नाही. खाजगी मालमत्ता आणि धनसंचय ह्यांच्या आकांक्षा निर्माण झाल्यानंतरच माणुसकीचे जिन्नसीकरण झाले, जीवन आत्मकेंद्री बनले. साहित्याच्या इतिहासात ह्याचे स्पष्ट प्रतिध्वनी उमटलेले दिसतात. व्यक्तिवाद, अहंता, आत्मनिष्ठा, इत्यादी

वैशिष्टचे सरंजामशाहीच्या अनुषंगाने साहित्यामध्ये दिसू लागली. आणि कल्पनाशक्ती सामाजिक जीवनापासून वियुक्त झाली, कलावंतांचा समाजाशी संबंध तुटला.

### वास्तववादी प्रेरणा

साहित्यातील सामाजिकता वास्तववादी प्रेरणेनेच शक्य असल्याने मार्क्सवादाचा साहित्यातील वास्तववादाबद्दल आग्रह आहे. साहित्य प्रकर्षाने वास्तववादी आहे असे म्हणताना मार्क्सवादी वास्तववादाचा 'प्रतिबिंबवाद' किंवा 'निसर्गवाद' असा अर्थ लावत नाही. कला आणि साहित्य हचांच्या स्वरूपाचा आर्थिक हालचालींशी असलेला संबंध गुंतागुंतीचा व अप्रत्यक्ष असतो. धर्म, सामाजिकता, संस्कृती, राजकारण, तत्त्वज्ञान इत्यादींचा परस्परांवर व साहित्यक्षेत्राच्या दृष्टीतून साहित्यावर परिणाम होतो. हचा सर्व घटकांच्या रसायनातून साहित्य तयार झालेले असते. त्याचे विश्लेषण करताना एक सर्वंकष समीक्षावृत्ती आवश्यक ठरते.

# १४ आढावा

मध्ययुगीन जीवनमूल्यांनुसार मानवी जीवन, मुख्यत: कुटुंबसंस्था, विवाह–संस्था, धर्मसंस्था, इत्यादींतून निर्माण होणारे मानवी संबंध हे दैवाधिष्ठित अथवा धर्माधिष्ठित होते. कुटुंबसंस्था, धर्मसंस्था, राजसंस्था, जातिसंस्था अशा विविध संस्थांतून आकाराला आलेले मानवी जीवन हे मनुष्यनिर्मित मानले जात नव्हते. म्हणून माणसे जन्मत:च कर्तव्यांभोवती बांधली गेली होती. म्हणूनच या संबंधातून निर्माण होणारे प्रश्न हे दैवामुळे, नशिबामुळे निर्माण होत होते. यामुळे मानवी दु:खाला अपरिहार्यता होती. अशी दु:खं टाळण्यासाठी मानवतावादाचा पुकारा करण्याशिवाय गत्यंतर नव्हते. तसेच या दु:खातून सुटका करण्यासाठी जो मार्ग अवलंबिला तो 'केवळ सुटका' याभोवतीच मर्यादित असतो, त्याला अन्य कोणतेही अर्थ नसतात. उदा ., सासुरवास सहन करणारी सून जेव्हा आत्महत्या करते तेव्हा ती स्वत:चे सूनपण नाकारत नाही, तर स्वत:च्या दु:खातून सुटका करून घेते. अभ्यास केलेल्या नाटकांचा विचार करता त्यांपैकी खालील नाटकांतील नायिका व अन्य स्त्रियांवर या मूल्यकल्पनेचा प्रभाव दिसतो.

रथचक्रमधील 'ती'. या 'ती' वर मातृत्व हे महत्त्वाचे मूल्य लादलेले आहे. म्हणूनच तिची मुलांना स्थिर करण्याची कल्पना जेव्हा भंग पावते तेव्हा ती आत्म-हत्या करते. 'माझं काय चुकलं?' या नाटकातील सासू व सून या दोघींचे नाते, दोन स्त्रिया, दोन व्यक्ती म्हणून निर्माण झालेले नाही. तर आई म्हणून मुलावरचा ताबा व सून म्हणून निर्माण झालेली असुरक्षितता यातून संघर्ष निर्माण होतो. पुन्हा नायकाची जीवनमूल्यंही अशाच मध्ययुगीन मूल्यांशी जखडलेली असल्याने, त्या संघर्षातून मार्ग काढण्यासाठी तो 'आत्महत्येचा' पर्याय पुढे आणतो. त्यातून दोन्ही स्त्रियांना जणू नशीब एक जोरदार फटका देते व तिच्या (सुनेच्या) गरो-दरपणातून पुन्हा एकत्र आणते. 'पुत्रकामेष्टी', 'नाते युगायुगाचे' या दोन्ही नाटकांचे कथानक बरेचसे सारखे आहे. दोन्ही नाटकांतील स्त्रिया स्वत:चा 'वांझपणा' हा स्वत:चा अक्षम्य अपराध समजतात. नवऱ्याच्या वंशाला सातत्य न देणे म्हणजे फार मोठा अपराध असे मानून वेश्येचा पर्याय पुढे आणतात. इथेही शारीरिक दोषाला त्या वस्तुनिष्ठपणे सामोरे जात नाहीत, तर दैवाला सावरण्याचा हास्यास्पद

प्रयत्न करतात. 'गगनभेदी' नाटकात तर स्त्रीला केवळ तीनच भूमिका असतात असे गृहित धरले आहे. एक माता, दुसरी पत्नी व तिसरी कन्या. पुन्हा एकदा तिन्ही नात्यांमध्ये स्वामित्वाची, मालकीची भावना असते पुरुषाची. या पवित्र भूमिका सोडून त्या जर व्यभिचारिणी झाल्या तर त्या त्यांच्या स्वामीच्या नाशाला जबाबदार ठरतात.

मध्ययुगीन मूल्यांच्या बाहेर पडू पहाणाऱ्या स्त्रियाही आपल्याला पंखांना ओढ पावलांची, कमला, सावित्री या नाटकांमध्ये प्रकर्षाने दिसतात. पण त्यांचे बाहेर पडणे बऱ्याच अंशी व्यक्तिवादाभोवती केंद्रित होते. कौटुंबिक भूमिकांना जाणारा तडा धडाडीने सोसण्याची कोणाचीच तयारी नाही. 'पंखांना ओढ पावलांची' मध्ये स्वतंत्र होऊ पहाणाऱ्या नायिकेला आपली मूळ पत्नीची, मातेची भूमिका सोडायची नाही. व ही भूमिका निभावण्यात होणारी कुचराई तिला अपराधीपणा देते. नवऱ्याने, सासूने समजून घ्यावे व आपल्याभोवती लपेटलेल्या पाशातून आपल्याला थोडे सैल सोडावे इतकी माफक अपेक्षा ही नायिका बाळगून आहे. शिवाय, कुटुंबाशिवाय बाईला गती नाही हेच तत्त्वज्ञान ती पुढे आणते. 'सावित्री'मध्ये तिच्यावर एकटेपणा येऊनच आदळतो. तिची कृती जाणीवपूर्वक नसल्यामुळेच तिचे आयुष्य तिला शाप बनून पुढे येते. माता, पत्नी या भूमिका घेऊनही जेव्हा प्रियकराच्या अथवा नवऱ्याच्या कुटुंबात तिला स्थान रहात नाही तेव्हा तिलाही मरण्याशिवाय इलाज रहात नाही. 'कमला'मध्ये शिकलेल्या नायिकेला कुटुंबात आपल्याला स्थान नाही ही जाग येण्यास निम्मे नाटकभर बाहुली बनून रहावे लागते. नवऱ्याच्या तत्पर सेक्रेटरीची भूमिका तिला नाटकाच्या सुरुवातीस बराच काळ करावी लागते. तसेच गुलामीची जाणीव होण्यासाठीही तिला कमलाशी संवाद करावा लागतो.

'मॅडम'मधील नलिनी पाटणकर व 'मित्राची गोष्ट' मधील सुमित्रा तर बोलून-चालून विकृत स्त्रियाच आहेत, त्यांच्या विकृतीचे मूळही त्यांचे पारंपरिक स्त्रीत्व नाकारले जाणे यातच आहे. 'शनिवार-रविवार' नाटकातील अपत्यहीन स्त्री स्वतःचे वांझपण कंटाळ्यात, दिशाहीनतेत बुडवते. मातृत्वामुळेच स्वतःला परिपूर्णता येईल हीच जाणीव तिच्यामध्ये आहे. 'पुत्रकामेष्टी' व 'नाते युगायुगाचे' यांतील नायिका स्वतःची मातृत्वाची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी विक्षिप्त पर्याय पुढे करतात.

या सर्व स्त्रियांमध्ये 'पुरुष'ची नायिका वेगळी व प्रथमदर्शनी जास्त कणखर दिसते. स्त्रीदास्य, स्त्रीदमन यावर धुवांधार मतं मांडणारी नायिका अखेरीस अवास्तव व्यक्तिवादाचा, साहसवादाचा आधार घेते. समूहाचे प्रतिनिधित्व करूनही ती खऱ्या अर्थाने स्त्रीत्वाच्या जाणिवा, बदल घडवण्याची जिद्द पेलू शकत नाही. परिस्थितीचे पुरेसे आकलन नसल्याने प्रेक्षकांमध्ये ही नायिका अतिरंजितपणे साकार होते. स्वतःच्याच मुक्तीच्या कल्पना फसव्या आहेत, एका दुःखाकडे नेणाऱ्या आहेत असे मत नोंदवून जाते.

### या नायिकांचे प्रियकर–पतीवरील प्रेम व विवाह

रथचक्र, सावित्री, मॅडम वा पंखांना ओढ पावलांची या नाटकांतील नायिकांचे विवाह कुटुंबातून ठरवून झालेले आहेत. या कुटुंबाने ठरवलेल्या विवाहांबद्दल कोणत्याही नायिकेला खेद अथवा दुःख, बोच नाही. किंबहुना, यामुळेच नवऱ्याशी निर्माण झालेले त्यांचे प्रेमनाते हे गूढ प्रेमाच्या पातळीवरचे आहे (मॅडमचा अपवाद). म्हणजे नशिबाने दान चांगले पडले म्हणून 'पंखांना ओढ पावलांची 'मधील साधनाला, 'माझं काय चुकलं'मधील नयनला, पुत्रकामेष्टी, नाते युगायुगाचे व सावित्री यांतील अनुक्रमे उर्मिला, निर्मला व सावित्री यांना नवरे सुस्वभावी मिळाले. याउलट, नशिबाने पाठ फिरविली म्हणून 'रथचक्र'मधील 'ती'चा नवरा संसारविन्मुख झाला, मॅडममधील नलिनीचा नवरा छळ करणारा निघाला. सावित्रीला नवरा हवा असूनसुद्धा तिच्या दुर्दैवाने तो तिला सोडून गेला. 'कमला' मधील सरिताला स्वतःच्या गुलामगिरीचा अनुभव मिळतो, पण तो लग्नानंतर आठ–दहा वर्षं लोटल्यानंतर. ही तिची जाणीवही खुद्द नवऱ्याच्या गुलामगिरीपाशीच स्थिर होते! 'सावित्री' नाटकातील मानसीचा विचार करता ती निवड करत असलेल्या मित्रांचे व तिचे संबंध कधीच नीट स्पष्ट होत नाहीत. शिवाय तीपण शेवटी बराच काळ एकत्र राहिलेल्या जमनची, पत्नीची भूमिका घेऊनच, सेवा करत राहते.

यात आता 'मित्राची गोष्ट' मधील सुमित्रा तिच्या विचित्रपणामुळे, विकृतीमुळे वेगळी राहते. तर 'पुरुष'मधील अंबिकेने हेतुतः चाकोरीबाहेरील, कनिष्ठ जातीतील, चळवळीतल्या पुरुषाची सहचारी म्हणून निवड केली आहे. पण या नाटकातही त्याचे व तिचे नाते कशा पद्धतीने बांधले गेले होते हे स्पष्ट होत नाही. त्याच्या क्रांतिकारी बोलण्याची जणू तिच्यावर भुरळ पडली असे वाटून जाते. तसेच तिचे स्त्री म्हणून असलेले लैंगिक पावित्र्य नष्ट झाल्यावर हे नाते कुंठित होते. कदाचित हे नाते वास्तव पातळीच्या जवळ आल्यासारखे वाटेलही, पण ते दोघं मिळून गतिमान जगाशी जोडले जात आहेत व त्यातून त्यांचे नाते विकसित होत होत आहे अशी जाण प्रेक्षकांना कधीच येत नाही. उलट तिचे दलित प्रियकरावरील प्रेमही आंधळ्या साहसवादाचा नमुना म्हणून ठसवले जाते.

सावित्री पूर्णपणे भावुक असल्याने नवऱ्याबरोबरच्या व प्रियकराबरोबरच्या प्रेमातही ती निष्क्रियच रहाते. तिच्या जगण्याचा केंद्रबिंदू गूढ पातळीवरचे प्रेम हाच रहातो. मॅडममधील नलिनी प्रेम व शारीरिक वासना यांचे विभाजन करून जगताना दाखविली आहे. एका अर्थाने 'मॅडम' प्राणिपातळीवर रंगवली आहे. त्यामुळेच केवळ प्रेक्षकांच्या वासना उद्दीपित करण्याचे कार्य ही नायिका करते, तिच्या कोणत्याच कृतीत दुःख वा उत्कटता साकार होत नाही.

'पंखांना ओढ पावलांची' मधील साधना एकीकडे मुक्त होऊ पहात आहे तर त्याचवेळी दुसऱ्या बाजूने ती नवऱ्याचे उच्च स्थान मान्य करीत आहे. पतिप्रेमाबाबत

तिच्या मनात कुठेतरी भक्तीचा रंग आहे. उलट कमलामधील सरिता प्रेम व द्वेष एकाच वेळी बाळगून आहे. गगनभेदीमधील तिन्ही नात्यांमध्ये स्त्रियांना देहात्मकते-शिवाय दुसरी भूमिका नाही.

समान पातळीवरील देवाण-घेवाणीचे स्त्री-पुरुष संबंध कुठल्याच नाटकात आढळत नाहीत. उलट यामुळेच एकूणच स्त्री-पुरुष प्रेमाला गूढ पातळीवर वागवले गेले आहे.

### या स्त्रियांचे मातृत्व

'रथचक्रमधील 'ती' जन्मतः मातृत्वाच्या कर्तव्याला जखडलेली आहे. तिच्या जीवनाचे सार्थकही या कर्तव्यपूर्तीच्या भावनेतच आहे. 'पंखांना ओढ पावलांची' व 'सावित्री' या दोन्ही नाटकांत दोन्ही स्त्रिया अपत्य असून अपत्यप्रेमाला वंचित होतात. रथचक्रमध्येही काही प्रमाणात हेच आहे. आईला अपत्याकडून परत न मिळणाऱ्या प्रेमामुळे, किंवहुना मिळणाऱ्या द्वेषामुळे या सर्वजणी उध्वस्त होतात.

### कुटुंबाबाहेरही जग आहे असे मानणाऱ्या स्त्रिया

सावित्री, पंखांना ओढ पावलांची, पुरुष व मॅडम यांतील नायिकांचा कुटुंब-संबंधाबाहेर दुसऱ्या विश्वाशी संबंध आहे. पण सावित्री, पंखांना ओढ पावलांची व मॅडम या तिन्ही नाटकांत कुटुंबातील भूमिका हा त्या व्यक्तिरेखांच्या घडणीतील प्रभावी घटक आहे. त्यांचे पुरुषांशी संबंधित असलेले विश्व व कुटुंबाशी संलग्न असलेले विश्व एका अर्थाने अभेद्य आहे. बाहेरच्या जगातील घडामोडींचा या विश्वावर मूल्यात्मक दृष्टचा फारसा परिणाम होत नाही. पंखांना... मध्ये ती संस्थेच्या व्यवस्थेला भिडते तरीही कुटुंबवत्सल रहाते. म्हणजेच बाहेरचे जग त्यांची स्त्रीत्वाची भूमिका जास्त घट्ट करते. थोडक्यात कुटुंबसंस्था अपरिवर्तनीय व चिरंतन आहे हे मूल्यच सतत रुजवले जाते.

सावित्री हे नाटक हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे. नायिका जेव्हा कुटुंबापासून तुटत असते तेव्हा आसपासच्या कुटुंबातले काही प्रश्न नाटककाराने मांडले आहेत. मात्र जेव्हा नायिका मुलापासून, प्रियकरापासून तुटते तेव्हा, मुलगी पळून गेली म्हणून दु.खी झालेले शेजारचे दांपत्य मुलीचे पत्र आल्याने पुन्हा सुखाच्या अवस्थेत गेलेले असते. नायिका कुटुंब सोडते, मात्र तिचा प्रियकर केटी कुटुंब सोडत नाही. व अखेरीस लग्नामुळे निर्माण झालेल्या कुटुंबाकडेच त्याचा ओढा राहतो. याचप्रमाणे विवाहसंस्थेचे पावित्र्य जोपासण्याचा, वेश्या ते गृहिणी व गरती स्त्री ते वेश्या असे प्रवास दाखवून, सतत प्रयत्न होतो.

## या स्त्रिया अशा का ?

### भांडवली युगात असूनही न पेलणारा उदारमतवाद

पाश्चिमात्य देशांत जेथे काही अंशी कठोरपणे उदारमतवाद अंगीकारला

आहे, तेथेही स्त्रियांच्या संदर्भात अजूनही समानतेचे तत्त्व पूर्णपणे रुजलेले नाही. (पाश्चिमात्य देशांतली स्त्रीमुक्तीचळवळ यावर बराच प्रकाश टाकते.) आपल्याकडे तर भांडवली क्रांतीही पूर्ण न झाल्यामुळे मूठभर शिक्षितांनी उदारमतवाद एक स्वप्न म्हणूनच स्वीकारलेला दिसतो. भांडवली समाजात उपयुक्तता सर्वश्रेष्ठ नैतिक मूल्य आहे. स्पर्धा व विकास हा या समाजाचा पाया आहे. जीवन हे स्पर्धात्मक आहे व त्यात अंतिम निर्णय व्यक्तीने घ्यायचा आहे. मध्ययुगातील धर्मप्रधानता जाऊन आधुनिक अर्थप्रधानता समाजात रुजण्याची अपेक्षा आहे. धार्मिक मूल्यांत झालेले परिवर्तन हे आधुनिक नीतीचे एक अंग झाले. तिचे दुसरे अंग असे की, ही नीती 'व्यक्तीचे कल्याण' ह्या कल्पनेवर आधारलेली आहे. मध्ययुगात नीतीची कल्पना विशिष्ट समाजाशी निगडित होती. समाजात विशिष्ट जातीचा, कुटुंबाचा घटक म्हणून नैतिक कर्तव्यांनी माणसं बांधलेली होती, उलट भांडवली समाजात प्रत्येक मानवी व्यक्तीची मानवी व्यक्ती म्हणून नीती असते. तसेच मानवाला एक व्यक्ती म्हणून कर्तव्ये असतात. व्यक्तीचे एकाकीपण अटळपणे मान्य झालेले आहे. व्यक्ती इतरांपासून अलग आहे, स्वतंत्र आहे. पण या स्वातंत्र्यावर निर्णय घेण्याची जबाबदारी आहे. व या जबाबदारीमागे पुन्हा प्रारब्ध नसून मीच आहे. यामुळेच हाच नियम इतरांसंदर्भात लागू पडतो. व दुसऱ्या व्यक्तीलाही स्वातंत्र्य देण्याचा प्रश्न उपस्थित होतो. यातून कराराचा प्रश्न निर्माण होतो. मी सार्वभौम आहे व तुम्हीही तसंच असलं पाहिजे या समान पायावर करार निर्माण होतो. हा भावनेचा वा नशिबाचा प्रश्न राहात नाही. दुसऱ्या व्यक्तीला समान पातळीवर आणलं पाहिजे हेही करारात गृहीत धरलेले आहे. पण आपल्याकडे हे समानतत्त्व, कराराचे तत्त्व वस्तुनिष्ठपणे न स्वीकारल्याने समर्पणाच्या भूमिकेतून प्रश्न सोडविले जातात. जेव्हा दुसरी व्यक्ती समर्पित होते तेव्हा ओघानेच तिचे स्वातंत्र्य नाकारले जाते. प्रश्न सोडवताना कणवेची भूमिका यातूनच निर्माण होते. स्त्री–पुरुष संबंधातही खरा आजच्या समाजव्यवस्थेस पूरक असा दोन व्यक्तींमधील कराराचा आधार आहे. पण नाटकात मात्र स्त्री-पुरुष संबंध गूढ पातळीवर हाताळले जातात. या संबंधामागे कुठेतरी यातुमयता आहे असे मानले जाते. त्यामुळेच स्त्री–पुरुष संबंधातून जे प्रश्न निर्माण होतात ते सोडवण्यास वस्तुनिष्ठपणा, वैज्ञानिक दृष्टिकोन न वापरता दैवाधीनता स्वीकारली जाते. उदा. जेव्हा मूल न होण्याचा प्रश्न निर्माण होतो तेव्हा त्याला कृत्रिम अपघाताची अथवा घराण्याच्या शापाची जोड द्यावी लागते. भांडवली समाजात अपेक्षित असलेले स्त्री–पुरुषामधील समानतेचे नातेही येथे नाकारले जाते. या नात्याला व विशेषकरून पती-पत्नी या नात्याला एक उदात्ततेचे वलय देण्याची धडपड दिसते. सर्व मानवी संबंध मानवरचित असल्याने या संबंधाबाबत भावविवशता निर्माण होते.

थोडक्यात, नाटकांमधून व्यक्तिवादाची भाषा येते, पण प्रश्नाची सोडवणूक दैववादी पद्धतीने होते. कोणतीही खरी किंमत न मोजता प्रश्नातून वाट काढण्या-

साठी पलायनवाद स्वीकारला जातो. म्हणूनच आहे ही व्यवस्था ओलांडून नवी वाट शोधण्याचे सामर्थ्य कलाकृतीतून प्रत्ययाला येत नाही. उलट स्थितिशीलतेचा, निराशावादाचा प्रभाव आढळतो. याचे कारणही नाटचप्रकारावर ज्या वर्गाचा प्रभाव आहे त्या वर्गाच्या मनोवस्थेशी, जडणघडणीशी जोडलेले आहे.

नाटकावरील मध्यमवर्गाचा प्रभाव :– ज्या नाटककारांचा व्यावसायिक रंगभूमीवर प्रभाव आहे ते बहुतेक नाटककार मध्यमवर्गीय पार्श्वभूमीचेच आहेत. इंग्रजांच्या काळापासून संस्कृतीचा व शिक्षणाचा वारसा लाभलेले आहेत. मात्र देशाच्या समग्र जीवनापासून हा मध्यमवर्ग बऱ्याच अंशी तुटलेला आहे. ग्रामीण जीवनाचे बदलणारे वास्तव या वर्गाला कधीच भावले नाही, समजले नाही. इंग्रजांच्या काळात जातीय वरिष्ठतेमुळे शिक्षणाची संधी व परंपरा या वर्गाला मिळाली. स्वातंत्र्योत्तर काळात आर्थिक, नियोजनाच्या काळात नोकरी–व्यवसायाचे फायदे या वर्गाला मिळाले. साहजिकच देशाच्या इतर बदलाकडे लक्ष देण्याची गरज त्यांच्या भौतिक परिस्थितीमुळेच त्यांना जाणवली नाही. या वर्गीय वैशिष्टचामुळे मध्ययुगीन मूल्यकल्पनेतून, कोणतीही क्रांती न होता स्थित्यंतर पावलेल्या, विस्तृत अशा बहुजन समाजाच्या, दलित समाजाच्या जाणिवांचे त्याला भान येऊ शकले नाही. त्याचबरोबर दोन महायुद्धांनंतर पाश्चात्य जगताला ज्या पातळीवर सांस्कृतिक, मूल्यात्मक धक्का पोहचला तो आपल्याकडे न जाणवल्याने, नैराश्यभावनाही उपरेपणाने उचलली गेली. एकूणच पाश्चात्य वाङ्मयात प्रचंड उत्पात घडला. परंपरांबावत उत्पन्न झालेली चीड, माणसाच्या अस्तित्व आणि भवितव्य यांविषयी शंका, आजपर्यंत शाश्वत म्हणून मानलेल्या मानवी मूल्यांना बसलेला धक्का, जीवनातील वाढती असुरक्षितता, असहाय्यतेची भावना व त्यापोटी उपजणारी कृतिहीन चीड अशा विविध गोष्टींचे दर्शन इंग्रजी, फ्रेंच, जर्मन वाङ्मयातून आढळून येऊ लागले. इंग्रजी शिक्षणाची परंपरा लाभलेल्या मध्यमवर्गाच्या नजरेने या साहित्याचा वेध घेतला, पण या भावनांचे प्रतिबिंब साहित्यात अवतरले मध्यमवर्गीय जाणीवांतून. नाटचक्षेत्रही त्याला अपवाद नाही. (तीन पैशाचा तमाशा हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे.) आशयापेक्षा तत्रामध्ये अडकलेली एक परंपरा अस्तित्वात आली.

'रुची फेबु. ८२ च्या अंकात दिलीप चित्रे मध्यमवर्गाचे वर्णन पुढीलप्रमाणे करतात-

## घुशींच्या शर्यतीतला मूल्यसंग्राम

लेखकाची मध्यमवर्गाची भारतसापेक्ष व्याख्या :

भारतीय मध्यमवर्ग हा नगरवासी आहे. तो उच्चवर्णीय हिंदू आहे. करमणूक, ऐषाराम आणि आत्मप्रेम ही त्याची स्थायी मूल्ये आहेत. समाजाची आणि संस्कृतीची स्थिती जैसे थे ठेवण्याकडे त्याचा कल आहे. विद्येचा विचार तो संभा-

षण व व्यवहारचातुर्याच्या पातळीवर करतो. ज्ञानाचा विचार तो संचयाच्या पातळीवर करतो. कलेचा विचार तो मनोरंजनाच्या पातळीवर करतो. विज्ञानाचा विचार तो भौतिक सुखसोयीचे साधन या स्वरूपात करतो. परकी आक्रमण किंवा स्वकीयांच्याच स्थावर–जंगम संपत्तीविषयीच्या लढचांची त्याला जबरदस्त भीती आहे. कनिष्ठ वर्ग आणि जातिहीन आणि वर्णबाह्य लोक यांचे त्याला भय वाटते. स्त्रियांनाही तो भितो व त्यांचा विषयोपभोगासाठी किंवा गृहकृत्यांपुरताच उपयोग करण्यासाठी सदैव धूर्त व जागरूक उपाय योजत राहतो.

पाश्चात्य विद्या आणि व्यवसाय पत्करूनही या मध्यमवर्गीयांनी आपल्या जातीय व वर्णीय परंपरा मोडल्या नाहीत.

मध्ययुगीन मूल्य :– मध्ययुगीन व भारतीय परंपरेतील मूल्य.

लग्नात हुंडे हवेत पण छुपे. परदेशी नोकरीची ओढ. बहुराष्ट्रीय कंपन्यांची चाकरी पसंत. बायका हव्यात गोऱ्या. नोकरी–व्यवसाय करू शकणाऱ्या. गृहकृत्य–दक्ष, सेवाभावी. मुले इंग्रजी माध्यमात.

या वर्गाला विवाहबाह्य संबंधाची, लाडीगोडीची, लैंगिकतेची स्वप्ने सतत पडतात. हा वर्ग स्वतःला बुद्धिजीवी मानतो, पण करमणुकीच्या पातळीवर जगतो. प्राचीन, मध्ययुगीन, आधुनिक जगाविषयी त्याला बेताची माहिती असते. चिकित्सक कलास्वादाची त्याला सवय नाही.

राजकारणात तो वरकरणी लोकशाहीवादी भासला तरी आतून तो हुकूमशाहीचा किंवा अराजकाचा पुरस्कर्ता आहे. याची कुटुंबसंस्था क्षीण व विषमतावादी आहे. नैतिक संवेदना खुरटलेली आहे. (दलित वा कामगार वर्गात असलेली बिरादरी भावना त्यांच्यात नाही.) इंद्रियसुखांचा उपभोग घेण्याची इच्छा असून क्षमता नाही. संवेदनास्वभाव अविकसित आहे. घुशीच्या शर्यतीचा हा वर्ग बळी आहे. मूल्यसंभ्रम हेच मध्यम वर्गाचे ठळक लक्षण आहे.

### पुनरुज्जीवनवाद

मराठी रंगभूमीवरील स्थितिशील वृत्तीची मुळे जशी मध्यमवर्गीय प्रभावाच्या वैशिष्ट्यांमध्ये आहेत तशीच रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनवादी परंपरेतही आहेत. अर्वाचीन मराठी नाट्य व रंगभूमीची सुरुवात १८४३ साली झाली. याच सुमारास ख्रिश्चन मिशनऱ्यांचे धार्मिक आक्रमण सुरू झाले होते. या आक्रमणाविरुद्धची प्रतिक्रिया म्हणून पौराणिक नाटकांतून धार्मिक भावना जागृत करण्यात आल्या असे नोंदवले जाते. ख्रिस्ती धर्माचे आक्रमण थोपवण्यासाठी सन १८४० पासून प्रयत्न सुरू झाले. वृत्तपत्रांनी व मासिक- पुस्तकांनी हे कार्य करण्यात पुढाकार घेतला. इंग्रजी राज्यात आपला धर्म सुरक्षित नाही ही भावना बळावली होती. संरक्षक व आक्रमक मोर्चे बांधले जाऊ लागले.

विष्णुदास व त्यांच्या परंपरेतील १८६० पर्यंतची नाट्यसृष्टी म्हणजे संर-

क्षक मोर्चांपैकी एक असे ना. कृ. शनवारे हे आपल्या 'राजकीय चळवळ आणि मराठी नाट्यसृष्टी' या पुस्तकात नोंदवतात.

१८६१ ते १९१० या कालखंडातील नाटकांवर टिळकांच्या राजकारणाचा तसेच चिपळुणकरांच्या विचारसरणीचा प्रभाव दिसतो. स्वधर्मनिष्ठा, स्वदेशप्रेम, स्वातंत्र्याबद्दलची आस्था ही मूल्ये ऐतिहासिक, पौराणिक नाटकांद्वारे मांडली गेली. तसेच सुधारणावाद व राजकीय चळवळ यांतील तीव्र मतभेदांचे प्रतिबिंब नाटकांत उमटलेले दिसते.

लोकप्रियतेचा विचार करता पुनरुज्जीवनवादी नाटकांचा प्रभावच जास्त आढळतो. स्वातंत्र्यपूर्व काळात राष्ट्रीय करमणूक म्हणून नाटकांकडे बघितले गेले. ज्या उच्चवर्णीय व मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांपुढे ही नाटकं होत होती त्या वर्गावर म. गांधींच्या राजकारणाचा प्रभाव नव्हता, उलट स्वातंत्र्यवीर सावरकरांचा या वर्गावर प्रभाव होता. १९२३ ते १९४७ या कालखंडात ऐतिहासिक नाटकांच्या निर्मितीला नवा बहर आला. या ऐतिहासिक नाटकांतून खालील प्रकारचे उद्देश सांभाळण्याचा प्रयत्न झाला.

१. हिंदूंनो, आपल्या धर्मावर प्रेम करा.

२. आपल्या धर्माच्या रक्षणासाठी वाटेल तो त्याग करा.

३. प्रसंगी बलिदान करा, पण धर्म सोडू नका.

४. मुसलमानांबाबत आता चढाईचे धोरण ठेवा.

आजही या पुनरुज्जीवनवादाच्या प्रवाहापासून नाटककार दूर गेलेले नाहीत. उलट, मूल्यात्मक संभ्रमामुळे, दलित साहित्याच्या रेटचामुळे ही वृत्ती पुन्हा पुन्हा उफाळून येत आहे. तथाकथित पुरोगामी सामाजिक नाटके लिहिणारे नाटककारही त्यास अपवाद नाहीत. मराठी रंगभूमीवर संस्कृत व इंग्रजी दोन्ही नाटकांचा प्रभाव होता. आशयाच्या दृष्टीने विचार करता, चिपळुणकरांचा पुनरुज्जीवनवाद जास्त प्रभावी दिसतो. चिपळुणकरांची निबंधमाला १८७४ साली सुरू झाली. या लाटेत लोकहितवादी व म. ज्योतिबा फुले यांचा प्रखर क्रांतिवाद लोकांच्या मनात विस्तृतपणे रुजू शकला नाही. पाश्चिमात्य देशांत, विशेषकरून फ्रान्स व जर्मनीत रंगभूमीवर सामाजिक स्थित्यंतरानुसार बरेच बदल झाले. मराठीतील काव्यक्षेत्रात जेवढे स्वच्छंदवाद, गूढवाद, वास्तववाद इत्यादींचे परिणाम झाले तेवढे मराठी रंगभूमीवर झाले नाहीत.

सुधारणावादाचे जे परिणाम रंगभूमीवर झाले त्यांतही मूल्यात्मक झगडे पुढे आले नाहीत, तर कणव, भूतदयेची भावनाच प्रखर होती. सुधारणावादाला असलेला विरोधही प्रहसनांद्वारा रंगभूमीवर नमूद केला गेला.

### रंगभूमी या विशिष्ट प्रकाराच्या मर्यादा

जर्मनी, फ्रान्स इत्यादी देशांमध्ये औद्योगिक क्रांतीचे पडसाद सर्वच क्षेत्रांत

उमटले. उच्चवर्गीयांसाठी बांधली गेलेली अभिजात रंगभूमी नाकारून सर्वसामान्य लोकांसाठी नाटक खुले करण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. नवीन मूल्ये रुजवण्यासाठी सामाजिक बांधिलकीच्या भूमिकेतून नाट्य चळवळ उभी राहिलेली दिसते. त्यातून लोकांशी संवाद साधण्याचे हेतुतः प्रयत्न झाले. मराठी रंगभूमीवावत असे घडले नाही. मात्र व्यावसायिक रंगभूमीत या सर्वच प्रवाहांची भ्रष्ट नक्कल उतरली. ब्रेख्तची भाषांतरित, रूपांतरित नाटकं हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे. बदल हे ब्रेख्तच्या नाटकाचं प्रमुख सूत्र होतं. माणसाचं जीवन राजकीय, आर्थिक परिस्थितीवर अवलंबून असतं, ही परिस्थिती व मनुष्यस्वभावही बदलण्याचं सामर्थ्य माणसात आहे असं त्याचं प्रतिपादन होतं. मराठी नाटककारांनी ब्रेख्तलाही नाविन्याचा हव्यास म्हणून बघितले व ब्रेख्त स्थितिशील करून टाकला.

गेल्या पाच-सात वर्षांत काही गट मात्र पथनाट्य, हॉलनाट्य इत्यादी प्रकार आपापल्या चळवळीबावतच्या वैचारिक भूमिकेतून सादर करू लागले आहेत. त्याचा अभ्यास स्वतंत्रपणे करावा लागेल.

### धंदेवाईकपणाचा परिणाम

चित्रपटव्यवसाय जसजसा विकसित व प्रभावी झाला तसतसा रंगभूमीवरही तंत्रदृष्टचा परिणाम झाला. नाट्यव्यवसाय जिवंत ठेवण्यासाठी सतत काही-ना-काही कल्पत्या करण्यासाठी सबंध व्यवसायालाच गरज वाटू लागली. मराठी रंगभूमीवर 'कुलीन स्त्री'चे पदार्पण हा या दृष्टीचाच पुरावा आहे. स्त्रियांना रंगभूमीवर आणताना चर्चेचे मोहोळ उठलेले दिसते.

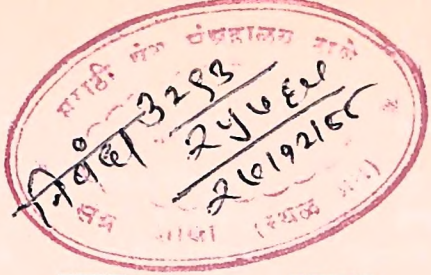
रंगभूमीद्वारा प्रेक्षकांना प्रत्यक्ष (डायरेक्ट) प्रकारचा अनुभव मिळतो. त्यामुळे प्रेक्षकांना उद्दीपित करणारीही अनेक नाटके रंगभूमीवर आली. वरपांगी स्त्री-अत्याचार वगैरे विषय घेऊन प्रत्यक्षात उथळपणे स्त्रीदेहाचे प्रदर्शन करण्याची पद्धत रंगभूमीवर प्रस्थापित झाली. प्रेक्षकांची सस्ती करमणूक करणे व गल्ला भरणे हाच या सर्वामागे हेतू दिसतो. कोणत्या नाटककाराची चलती आहे, कोणा नटीला काय म्हणून पुढे आणता येईल इत्यादी व्यावसायिक आडाखे, नाट्यलेखनापासून निर्मितीपर्यंत, प्रभावीपणे परिणाम करीत असतात. नाटकाच्या जाहिराती हे त्याचे उत्तम उदाहरण आहे.

उदा:– असुनी नाथ मी अनाथ

'माझं शरीर हेच माझं कॅपिटल. मी त्यात सुख विकत घेते. जगात प्रत्येकजण देवानं जे दिलं त्याचं भांडवल करतोय–'

स्त्रीदेहाची गूढ चित्रंही जाहिरातींसाठी वापरली जातात.

एकदा या स्पर्धेत उतरल्यावर प्रेक्षकांना काय हवे, समाजाला काय हवे, वास्तव काय आहे, घडवायचे काय आहे हे सर्वच प्रश्न गौण ठरतात व बाजारू पद्धतीनेच स्त्रीप्रश्न रंगभूमीवर अवतरतात.



# संदर्भ


| लेखकाचे नाव | पुस्तक | प्रकाशन |
|---|---|---|
| १. एक मित्र | श्री. ना. पेंडसे : लेखक आणि माणूस | मौज प्रकाशन, मुंबई |
| २. प्रा. बनहट्टी श्रीनिवास नारायण | मराठी नाटचकला आणि नाटचवाङ्मय | पुणे विद्यापीठ, पुणे |
| ३. बेडेकर सुधीर | हजार हातांचा ऑक्टोपस | पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, |
| ४. डॉ. धोंगडे रमेश | तेंडुलकरांचे नाटक | दिलीपराज प्रकाशन, पुणे |
| ५. डॉ. गोकाककर एस. जी. व प्रा. दुंडकेकर एन. आर. | शोकनाटचाची मूलतत्त्वे | कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे, |
| ६. हातकणंगलेकर म. द. | साहित्यातील अधोरेखिते | सुपर्ण प्रकाशन, पुणे. |
| ७. कर्वे इरावती | मराठी लोकांची संस्कृती | देशमुख आणि कंपनी, पुणे |
| ८. कर्वे इरावती | युगांत | देशमुख आणि कंपनी, पुणे |
| ९. किर्लोस्कर शांता | बायकांचा जन्म | किर्लोस्कर प्रेस, पुणे |
| १०. केतकर कुमार | विसाव्या शतकाचे महानिर्वाण | ग्रंथाली, मुंबई |
| ११. लोहिया राम मनोहर | ललित लेणी | प्रेस्टीज प्रकाशन, पुणे |
| १२. डॉ. मालशे स. गं. कु. आपटे कुंदा | विधवाविवाह चळवळ (१८००–१९००) | एस. एन. डी. टी. महिला विद्यापीठ, मुंबई |
| १३. मोटे कृष्णाबाई | काळाची पाऊले | विश्वकर्मा साहित्यालय, पुणे |
| १४. मुक्तिबोध शरच्चंद्र माधव | सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्य | लोकवाङ्मयगृह प्रकाशन, मुंबई |
| १५. मुक्तिबोध शरच्चंद्र माधव | जीवन आणि साहित्य | अभिनव प्रकाशन, मुंबई |
| १६. पंडिता रमाबाई | स्त्रीधर्मनीती | रमाबाई मुक्ती मिशन, केडगाव (पुणे) |
| १७. पाटील शरद् | दासशूद्रांची गुलामगिरी | प्राज्ञ प्रकाशन, वाई |
| १८. रेगे मेघश्याम पुंडलिक | पाश्चात्य नीतिशास्त्राचा इतिहास | समाजप्रबोधन संस्था, पुणे |

| लेखकाचे नाव | पुस्तक | प्रकाशन |
|---|---|---|
| १९. सरदार गंगाधर बाळकृष्ण | आगरकरांचा सामाजिक तत्त्वविचार | व्हीनस प्रकाशन, पुणे |
| २०. सरदार गंगाधर बाळकृष्ण | महात्मा फुले व्यक्ति आणि विचार | ग्रंथाली, मुंबई |
| २१. सरदार गंगाधर बाळकृष्ण | रानडेप्रणीत सामाजिक सुधारणेची तत्त्वमीमांसा. | पुणे विद्यापीठ, पुणे |
| २२. शनवारे ना. कृ. | राजकीय चळवळ आणि मराठी रंगभूमी | पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई |
| २३. शिरवाडकर केशव | मार्क्सवादी साहित्य-विचार | कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, पुणे |
| २४. शिरवाडकर के. रं. | रंगविश्वातील रसयात्रा शेक्सपिअर : जीवन व साहित्य | गो. य. राणे प्रकाशन, पुणे |
| २५. डॉ. वाळिबे रामचंद्र शंकर | मराठी नाट्यसमीक्षा | पुणे विद्यापीठ पुणे |
| २६. वाळिबे रा. शं. | साहित्यातील संप्रदाय | पॉप्युलर बुक स्टोअर, सुरत |
| 27. Beauvoir Simonede | The Second Sex | Penguin Books. |
| 28. Eienstein Zillah R | Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism | Monthly Review Press London |
| 29. Fromm Erich | The Art of Loving | Bantam Books New York |
| 30. Foreman Ann | Feminity as Alienation | Pluto Press London |
| 31. Rowbothan Sheila | Hidden from History | Pluto Press Londen |
| 32. Marx Karl | Early Writings | Vintage Books New York |
| 33. Young Kale | Of Marriage and the Market | CSE Books |


**

REFBK-0025767

# मुक्ता मनोहर

स्त्री-मुक्ती चळवळीमध्ये १९७५ पासून सहभाग.
मार्क्सवादी विचाराची व डाव्या चळवळीत सहभागी होण्याची बांधिलकी मानतात. म्हणून विशेषतः स्त्री-कामगारांत कार्य. विडी कामगार, शेतमजूर, गिरणी कामगार, मोलकरणी, देवदासी इत्यादी असंघटित स्त्रियांच्या जीवनाचा अभ्यास.
कथालेखन व नाट्यलेखन.
पथनाट्यांत सहभाग.
स्त्री मासिक, केसरी, श्रमिक विचार इत्यादीं-मधून लिखाणास प्रसिद्धी.
पुण्यातील स्त्री-मुक्ती-मंचच्या सक्रिय कार्यकर्त्या.