

**विद्यापीठ अनुदान आयोग**  
(UNIVERSITY GRANTS COMMISSION)  
संत गाडगे बाबा अमरावती विद्यापीठ, अमरावती.

अंतर्गत

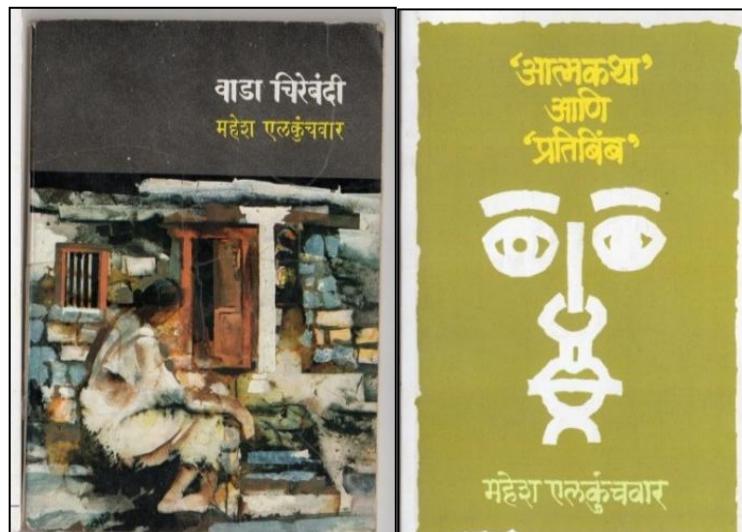
**लघुसंशोधन प्रकल्प**

(MINOR RESEARCH PROJECT REPORT)  
File No.23-1536/14(General/105(WRO)XII Plan

- विषय-

“एलकुंचवारांच्या वाडा चिरेबंदी व आत्मकथा नाट्यकृतीचे तुलनात्मक अध्ययन”

“Alkunchvaranchya Wada Chirebandi va Atmakatha ya  
Natyakrutiche tulanatmak adhyayan”



संशोधक  
डॉ. निशा सुनिल जोशी  
**एम.ए., एम.फिल., पीएच.डी.**  
भराठी विभाग प्रमुखवळ  
कला व विज्ञान महाविद्यालय, क्रुप्हा,  
ता. तिक्का, निं. अमरावती (म.ग.)

## ऋणनिर्देश

विद्यापीठ अनुदान आयोग, नवी दिल्ली, पुरस्कृत ‘मराठी’ विषयातील लघु संसोधन प्रकल्पाचा माझा विषय “वाडाचिरेबंदी व आत्मकथा या नाट्यकृतीचेतुलनात्मक अध्ययन ” हा असून मी प्रस्तुत संशोधन कार्य पूर्ण केले आहे. साहित्य मग ते कोणत्याही प्रकारातील असो त्यामध्ये त्या प्रदेशातील समाजाच्या सौंदर्य जाणीवा एकवटलेल्या असतात. त्या समाजाचे राजकीय -सामाजिक-सांस्कृतिक-आर्थिक प्रतिबिंब त्यात पडलेले असते. एलकुंचवारांची नाटके अपवाद नाही.

माझ्या या संशोधन कार्याला सुरवात झाल्यापासून मला यांचे सहकार्य व मार्गदर्शन लाभले त्यांचा ऋणनिर्देश करणे मी माझे कर्तव्य मानते.

माझ्या या लघुसंशोधन प्रकल्पाच्या प्रस्तावाला मान्यता देऊन अर्थसहाय करणारे विद्यापीठ अनुदान आयोग, नवी दिल्ली व विभागीय कार्यालय, पूर्ण यांचे प्रथमतः आभार मानते.

आमच्या श्रीराम शिक्षण संस्थेचे अध्यक्ष मा.श्री. अरूणभाऊ अडसड, महाविद्यालयाच्या स्थाव्य. स.चे अध्यक्ष श्री. सुरेशभाऊ, मुंधडा तसेच संस्थेचे सर्वसन्माननीय पदाधिकारी, महाविद्यालयाचे प्राचार्य डॉ. अरविंद व देशमुख यांनी माझे संशोधन पूर्णत्वास जाण्यास सर्वप्रकारे सहकार्य व मार्गदर्शन केले तसेच प्रोत्साहन दिले. त्याकरीता मी त्यांची आभारी आहे.

संशोधनाकरीता ग्रंथसंपदा उपलब्ध करून देणाऱ्या माझ्या महाविद्यालयातील ग्रंथपाल प्रा. हर्षा कांबे यांची मी आभारी आहे. तसेच सार्वजनिक वाचनालय नाशिक यांनी मलाआवश्यक ते ग्रंथ उपलब्ध करून सहकार्य केले. त्याकरीता त्या ग्रंथालयाची आभारी आहे.

तसेच संत गाडगे बाबा अमरावती विद्यापीठ ग्रंथालय, महात्मा फुले वाचनालय, यवतमाळ येथील ग्रंथपाल व त्याचे सहकारी यांची आभारी आहे.

या संशोधन कार्याकरीता वेळोवेळी सहकार्य करणारे माझ्या महाविद्यालयातील सर्व प्राध्यापक व शिक्षकेत्तर कर्मचारी यांची मी आभारी आहे.

माझी आई श्रीमती मंदा नायगांवकर माझे भाऊ व वहिनी यांच्या प्रोत्साहन व आशीर्वादाने मी हे संशोधन कार्य पूर्ण करू शकले त्याकरीता मी त्यांची आभारी आहे.

तसेच माझ्या संशोधन कार्याला सर्वतोवरी सहकार्य करून सतत प्रोत्साहन देणारे माझे यजमान श्री. सुनिल ना. जोशी यांचे आभार मला शब्दात व्यक्त करणे अशक्य आहे. त्यांच्या सहकार्य शिवाय हे कार्य पूर्ण करणे शक्य नव्हते म्हणून मी त्यांच्या त्रणातच राहू इच्छिते.

माझ्या मुली चि. प्राची चि. रुची यांनी मला संशोधनाकरिता सहकार्य केले त्याबद्दल मला त्यांचे कौतुक वाटते.

इंडिया कॅम्प्युटेक चांदूर रेल्वेचे आशिष जोशी, अनिकेत पाठक व त्यांचे सहकारी यांनी प्रबंधाचे मुद्रण अल्पवाधित पूर्ण केले त्याकरीता आभारी आहे.

तसेच हे संशोधन कार्य करीत असतांना ज्यांची मला प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे सहकार्य केले त्या सर्वांची मनःपूर्वक आभारी आहे.

## धन्यवाद !

दिनांक:-

डॉ. निशा स. जोशी  
मराठीविभागप्रमुख  
कला व विज्ञानमहाविद्यालय, कुर्चा, जि.  
अमरावती.

ठिकाण:-

# अनुक्रमणिका

प्रकरण	विवरण	पृष्ठक्रमांक
प्रकरण - १	परिचय	९ ते ९
	➤ नाट्यप्रवास	
	➤ प्रभाव	
	➤ उर्मी	
प्रकरण - २	वाडाचिरेबंदी	१० ते ३४
	➤ आशय	
	➤ स्त्री -चित्रणे	
	➤ वाडयातीलस्त्रिया वैशिष्ट्ये	
	➤ पुरुष -पात्रे	
प्रकरण-३	आत्मकथा	३५ ते ५२
	➤ आशय	
	➤ स्त्री -पुरुष नातेबंध	
	➤ रंगसूचना	
प्रकरण -४	निष्कर्ष	५३ते ५५
	परिशिष्ट्ये(Appendix)	
	परिशिष्ट-१ छायाचित्रे	५६ ते ५८
	परिशिष्ट-२ संदर्भग्रंथसूची(References)	५९

## प्रास्ताविक

साहित्य मग ते कोणत्याही समाजाचे असो ते त्या समाजाच्या संस्कृतीचा मानदंड म्हणूनच त्याच्याकडे पाहिले जाते. तसेच ते कोणत्याही प्रकारचे असो जसे ते नाटक असो की कांदबरी त्यामध्ये त्या प्रदेशातील समाजाच्या सौंदर्याजाणीवा एकवटलेल्या असतात, तशाच त्या समाजाच्या इच्छा-आकंक्षानाही मूर्त रूप मिळालेले असते. त्या समाजाचे राजकीय - सामाजिक - सांस्कृतिक - आर्थिक संघर्ष ही त्या साहित्यात अक्षरबद्ध झालेले असतात. एलकुंचवारांचे नाटकं त्याला अपवाद नाही. त्यांच्या नाटकांचा अभ्यास हा त्यांना निर्माण करणाऱ्या समाजाचा, तत्कालीन परिस्थितीचा आणि ज्या वाड्मयीन पर्यावरणात व परंपरेत ते जन्माला आले, त्या वाड्मयीन परिवर्तनाचा नाटकांवर परिणाम होतो किंवद्दुना परिणाम होणे अपरिहार्य असते. एलकुंचवारांची नाटके अभ्यासल्यानंतर त्यांच्या लेखनात कुंटुब आणि मध्यमवर्ग केंद्रस्थानी असल्याचे दिसून येते. त्यांच्या नाटयलेखनाच्या आरंभापासून प्रतीकात्मक हा त्यांच्या नाटकाचा आत्मा असल्याचे जाणवते.

अर्वाचीन मराठी साहित्याचा एक महत्वाचा भाग असलेल्या मराठी नाटकाला अनन्यसाधारण महत्व आहे. नाटकाच्या प्रारंभापासूनचा नाटकाचा प्रवास पहिला असता असे दिसून येते की, स्वातंत्र्यपूर्व काळात सर्व सामाजिक स्तरांना भेदून जाणारे स्वातंत्र्यप्राप्तीने प्रेरित झालेले व सामाजिक जाणिवांचे संपन्न झालेले केंद्रस्थान नाटककारांच्या मनात रूजलेले होते एका सामाजिक सांस्कृतिक व राजकीय परिवर्तनाची अपेक्षित नंदीच या नाटककारांनी आपल्या नाटकांतून लावली. परंतु स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात स्वातंत्र्यांसाठी आव्हान करणारी उर्जा संपल्याने स्वातंत्र्यप्राप्ती हा पूर्वीचा नाटकाचा क्रेंद्रबिंदूच हरवला. १९५५ पासून नाटयवाड्मय वास्तवसन्मुख झाले. १९५५ ते १९७५ या काळाकडे नजर टाकली तर तो त्यात नाटकांच्या विविध दिशांनी घेतलेला शोध आहे असे जाणवते. पूनरुज्जीवित संगीत रंगभूमी, ऐतिहासिक रंगभूमी, ब्लॉक कॉमेडी, समांतर रंगभूमी, लोकनाटयरंगभूमी, या अनेकविध प्रवाहांनी मराठी रंगभूमी व नाटक संपन्न होत होते. १९८० नंतर व्यक्तिगत आशयाकडून सामाजिक आशयाकडे नाटकाने प्रवास केला.

प्रायोगिक रंगभूमीकडून ज्यांचा नाट्यप्रवास व्यावसायिक रंगभूमीकडे झाला ते नाटककार म्हणजे महेश एलकुंचवार होय. त्यांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर आशय व अभिव्यक्तीच्या संदर्भात वादल उठविले.

एलकुंचवारांच्या नाट्यसृष्टीमध्ये सृजनाचा विविधस्तरावरचा शोध हे आशयसूत्र अनेकवेळा पुनरावृत्त होत समोर आले आहे. माणूस आणि माणसातील कलावंत या द्विपातळीवर सृजनाचा शोध घेतला असता, अस लक्षात येत की मानवाचं ‘निर्माता’ रूप न्याहाळतांना दैहिक आणि मानसिक पातळीवरील त्याची निर्मिती आणि त्याच्याशी निगडीत अनेक पैलू, हे आशयाच्या दृष्टीने एलकुंचवारांच्या नाट्यसृष्टीचे आत्यंतिक महत्वाचे अंग आहे त्यांच्या या शोधाच स्वरूप समजावून घेण्यासाठी ‘वाडा चिरेबंदी’ व ‘आत्मकथा’ या नाटकांचे तुलनात्मक अध्यायन करणे आवश्यक ठरते.

नाट्यविचार हा जेवढा बाह्य प्रभावाने वा परिस्थितीने प्रभावित वा नियंत्रित होतो तेवढाच मनाच्या सर्जनाच्या प्रेरणांशीही निगडित असतो. नाटकाकडे नाटककार किंवा समीक्षक मानस शस्त्रदृष्ट्या कोणत्या अर्थाने पाहतात- याचेही प्रतिबिंब नाटकांमध्ये पडलेले असते. या नाटकांच्या अभ्यासामुळे नाटकामध्ये असलेल्या मानसशास्त्रीय उत्पत्तीने स्वरूप लक्षात घेता येईल. या दृष्टीने प्रस्तुत विषय हा मानसशास्त्रीय आंतरशाश्वीय संबंध स्थापित करणारा ठरतो.

## महेश एलकुंचवार यांचा परिचय

महेश एलकुंचवार यांचा जन्म ९ ऑक्टोबर १९३९ रोजी झाला. एलकुंचवारांनी इंग्रजीमध्ये १९६३ साली नागपूर विद्यापीठात एम.ए. केले. धरमपेठ कला, वाणिज्य आणि एस.पी. देवस्मृती, विज्ञान महाविद्यालय नागपूर येथे इंग्रजी विषयाचे प्राध्यापक म्हणून नोकरी केली. इंग्रजी विभाग प्रमुख म्हणून पदभार देखील सांभाळला. इंग्रजी विषयाचे अध्यापक असले तरी मराठीचा त्यातल्या त्यात नाटकाचा प्रांत त्यांनी विशेष गाजविला.

एलकुंचवारांना अनेक पुरस्कारांनी सन्मानित केल्या गेले आहे. त्यापैकी खालील पुरस्कार आहेत. १९७६-७८ मध्ये होमी भाभा फेलोशिप मिळाली. ‘वाडा चिरेबंदी’ ला महाराष्ट्र सरकारने १९८७ चे उत्कृष्ट नाटक म्हणून पुरस्कृत केले. ‘आत्मकथा’ या त्यांच्या नाटकाला १९८९मध्ये अखिल भारतीय नाट्य परिषद अवार्ड आणि नाट्यदर्पण पारितोषिकाने सन्मानित करण्यात आले. तर १९९४ मध्ये

संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार प्राप्त केला. सर्वोत्कृष्ट साहित्यासाठी दिला जाणारा ‘साहित्य अकादमी’ पुरस्कार त्यांच्या ‘युगान्त’ या नाटकाला मिळाला व २००३ साली ‘जागतिक प्रसिध्दीचे नाटककार’ म्हणून गौरविष्ण्यात आले. यामध्ये ‘त्रिनाटय’ आहेत. अशी पारितोषिके मिळविणारे एलकुंचवार हे तिसरे साहित्यिक आहेत. अत्यंत महत्वाचा असा ‘सरस्वती सन्मान’ देखील त्यांना प्राप्त झाला आहे. तसेच अनेक संस्थांच्या वतीने जाहीर सत्कार देखील करण्यात आला. साहित्य संपदा १९७४ मध्ये रुद्रवर्षा, अमेय प्रकाशन, १९७५, वासनाकांड, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई. १९८१ मध्ये पार्टी मौज प्रकाशक गृह, मुंबई १९८९ आत्मकथा आणि प्रतिबिंब, मौज प्रकाशक गृह, मुंबई १९८७ वाडा चिरेबंदी, मौज प्रकाशक गृह, मुंबई १९७३ मध्ये मग्न तळ्याकाठी, युगान्त, गार्बो, नीलकंठ प्रकाशन गृह, १९७० मध्ये सुलतान, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई १९७२ मध्ये क्षितिजापर्यंत समुद्र, मौज मासिक, दिवाळी अंक-काव्यनाटय, सुलतान, झुंबर, एका म्हाताच्याचा खून, एक ओसाड गाव, होळी, रक्तपुष्प, कैफियत, यातनाघर, प्रतिबिंब या लघु नाट्यकृती प्रकाशित आहेत. हयांच्या पांचही नाटकांचे इंग्रजी भाषेत अनुवाद झाले आहेत. रक्तपुष्प, पार्टी, प्रतिबिंब, रक्तपुष्प, वाडाचिरेबंदी सर्व नाटकांचे हिंदीत व काहीचे बंगालीतही अनुवाद झाले.

महेश एलकुंचवारांनी १९६७ मध्ये आपली पहिली एकांकिका ‘सुलतान’ लिहिली. त्यांच्या या पहिल्या-वहिल्या एकांकितेकच त्यांच्या लेखनाचे सामर्थ्य व वेगळेपण जाणकारांना जाणवले. तेंदुलकरासारख्या सिध्दहस्त नाटककाराने त्याची दखल घेतली. तेंदुलकरांनी ‘माणूस’ मध्ये एकांकिकेवर एक लेख लिहिला. एलकुंचवारांचा पुढील नाट्यप्रवास लक्षात घेतला तर १९६७ ते १९८७ या वीस वर्षांच्या कालखंडात त्यांनी सहा नाटके नऊ एकांकिका आणि एक नाट्यकाव्य लिहिले.

१९६८ साली ‘रुद्रवर्षा’ ह्या नाटकाचा प्रयोग धनवटे रंगमंदिर, नागपूर येथे झाला. नंतर इतर नाटकाचे प्रयोग दिल्ली.मुंबई, कलकत्ता, नागपूर येथे १९९४ सालपर्यंत होत राहिले. नंतर तुरळक प्रमाणात होत आहेत.

एखाद्या लेखकाला समजून घेण्यासाठी त्याची प्रत्यक्ष मुलाखत आणि मुलाखतीच्या माध्यमातून घडलेला संवाद अधिक साहयभूत ठरतो. एक लेखक म्हणून त्याची झालेली जडणघडण, त्या जडण घडणीच्या काळातील परिस्थिती आणि एकूण पर्यावरण यांचा परिचय अशा मुलाखतीमधून होतो. लेखकाच्या वाटचालीत त्याला सामोरे जावे लागलेले काही प्रसंग, भेटलेल्या व्यक्ती आणि त्यांचा त्याच्या

व्यक्तिमत्वावर झालेला परिणाम मुलाखतीच्या माध्यमातून कळतो. लेखकाची स्वतःची काही आवडनिवड, छंद ध्येय जीवनदृष्टी या संदर्भात त्याने स्वतः केलेले निवेदन किंवा भाष्य यातून तो अधिक उलगडत जातो. त्याचे लेखन त्याचे विचार, त्याची कृतिशीलता यांचा काही एक अनुबंध वाचकाच्या, जिज्ञासूंच्या लक्षात येतो. मग एका नव्याच परिप्रेक्ष्यातून लेखकाचे दर्शन वाचकाला/प्रेक्षकाला घडते.

अशाच काही मुलाखतीतून, समीक्षणातून एलकुंचवारांचेव्यक्तिमत्व उलगडत गेले. ते कसे याचा विचार खालील काही मुद्यांच्या आधारे आपल्याला करता येईल व लेखकाच्या वाढ़मयीन जडण घडणीत कोणाचा वाटा सिंहाचा व कोणाचा खारीचा हे पाहता येईल, अभ्यासता येईल.

## नाट्यप्रवास

एलकुंचवारांचे नाट्यकार म्हणून जे व्यक्तिमत्व घडले त्याचा शोध घेतांना त्यांच्याच विधानाचा बहुमोल असा उपयोग होतो. ते म्हणतात. “नाटक कसं लिहावं ह्याबद्दल माझ्या काही निश्चित कल्पना बनलेल्या होत्या. नाटक कसं असाव, त्यानं काय साधावं इ. मी लिहायला सुरुवात करण्याच्या आधीपासूनच.” ‘मी जिंकतो, मी हरलो’ चा प्रभाव त्यांच्या लेखनावर पडला. त्यांनी ते नाटक दोनदा पाहिल. तेंडूलकरांची नाटके वाचून काढली. मग लिहायला सुरुवात केली. म्हणूनच ‘मी जिंकतो, मी हरलो’ चा अनुभव ‘शैक्षणिक अनुभव’ ठरला असे ते नमूद करतात.

त्यानंतरच एलकुंचरावारांनी लेखनाला सुरुवात केली. १९६७ मध्ये सुलतान, एका म्हाताच्याचा खून व १९६९ मध्ये होळी चे लेखन झाले. एलकुंचवारांची आशीष राजाध्यक्ष यांनी घेतलेल्या मुलाखतीमध्ये राजाध्यक्षानी त्यांना त्यांच्या लेखनाला मध्यमवर्गीयांसाठी केलेलं लेखन असं म्हटल्या जाते. त्यावर तुमच मत काय? विचारल्यावर त्यांनी दिलेल्या उत्तरामध्ये त्यांच्या लेखनावर पर्यायांन व्यक्तिमत्वावर प्रकाश पडतो. ते म्हणतात, “माझं लिखाण. दोन मतं आहेत त्याबद्दल. काही मला अगदी पारंपारिक नाटककार समजतात, म्हणतात ही आणि हा शब्द वापरतांना त्यात थोडी तुच्छता असते. म्हणजे अगदी ‘गडकरी स्कूल’ चा, कंठाळवाणी शब्दाळ नाटक लिहिणारा असा; आणि दुसरे काही मला आक्रमक ‘मॉडर्निस्ट’ समजतात, अभिजातवादी वगैरे.”<sup>1</sup>पुढे नमूद केल्यानुसार या सर्व गोष्टी लेखनाच्या

<sup>1</sup>आशीष राजाध्यक्षांनी घेतलेली मुलाखत बातचीत, राजहंस प्रकाशन, पुणे २००८, आवृत्ती पहिली, पृ. २४

धडपडीत येणारच कारण त्यांचे लिखाण, भाषा यातून त्यांचा स्वतःचा शोध सुरु होता. नाटक लिहून पाहतांना ते लेखक/नाटककार म्हणून घडत होते. कोणत्याही साहित्यिक आत्मशिक्षणात असा घडतच असतो.

लेखकाचा लेखनाचा प्रवास जेव्हा सुरु होतो, तेव्हा तो काहीतरी शोधू लागतो; तेव्हाची त्याची धावपळ, धडधड एखाद्या लहान मुलासारखी असते. तो कधी पडत असतो, ठेचकाळत असतो. नवीन शिकणाऱ्यांप्रमाणे कधी एखाद्या गोष्टीचा अतिरेक देखील होतो. कधी तो जरूरीपेक्षा अधिक लिहिल. अवाजवी वर्णनात्मक लिहिल. अती उत्साहाच्या भरात लेखकाकडून हे होईलही पण वयाबरोबर, अनुभवाबरोबर काय टाळायचं ते त्याला बरोबर कळू लागतं. आपलं काय चुकलं हेही कळतं, पण त्याकरिता आत्मपरिक्षण आवश्यक असते. वाढत्या अनुभवामुळं, अनुभव वेगळ्या पद्धतीनंही लेखकाला व्यक्त करावासा वाटतो हे एलकुंचवार मान्य करतात. “सगळं लाल पेन्सिलीनं अधोरेखित करण्यानं भावनांची तीव्रता नाहिशीच होते. उलट हलकासा स्पर्श करून गोष्ट सोडून दिली की, ती जास्त सांगून जाते; आणि एकदा ते जमलं, लिहिताना आपला मजकूर व माध्यम हयांच संक्षिप्तीकरण जमलं की, संहितेत तुम्ही खूप मोकळा अवकाश ठेवता, जो पुढं नटांनी भरून काढायचा असतो.”<sup>२</sup> नाटक हा आत्मप्रगटीकरणाचे माध्यम निवडल्यावर नाटककाराने कुठपर्यंत व्यक्त व्हायचं, कुठे थांबायच यांचा प्रवासात आलोले स्वानुभव ते सांगतात. रंगकर्मीद्वारा काही जागा भरल्या जाणारं असतात. तेव्हा तेवढा अवकाश नाटककाराने ठेवला पाहिजे.

एलकुंचवारांचा ‘वाडा’ पर्यंतचा प्रवास संदर्भात संजय आर्वीकरांना ‘घर’ या संकल्पनेबद्दल विचारले असता ते सांगतात, घर ही माझी लहानपणापासूनची निकड आहे. कारण की, नेहमीच घराच्या बाहेर राहिलो. घर ही माझी फार मोठी निकड होती. आणि ती वेगवेगळ्या पद्धतीनी लेखनामध्ये येते. प्रत्यक्ष आयुष्यात घर मी बांधल पण होम आणि हाऊस यांच्यांत जो फरक आहे, तो फरक राहतोच न. त्यामुळे लेखनात झिरपत जातं. अशी माझी समजूत आहे. म्हणजे हे फार ढोबळ उत्तर आहे. त्याच्या पलीकडे आणाखी काही अज्ञात कारणं असतील, जी मला सापडलेली नाहीत.<sup>३</sup> पुणे येथे १९८५ मध्ये डिसेंबर महिन्यात थिएटर अकादमीने आयोजित केलेल्या व्याख्यानमालेत स्वतः एलकुंचवार ‘माझा नाट्यप्रवास’ या विषयावर व्याख्यान देतांना म्हणतात, ‘निर्मितीमागच्या प्रेरणा, निर्मितीप्रक्रियेची गुंतागुंत’

<sup>२</sup>तत्रैव पृ.१५४

मला नेहमीच चकित करत आलेली आहे. निर्मितीचा एवढा ध्यास प्रत्येकाला का असतो, आपल्या मनात जे असतं, ते पूर्णत्वानं अभिव्यक्त का होत नाही. अभिव्यक्त होतांना कधी कधी ते बदलून का जातं, कधी कधी का डागाळ्लां, कधी कधी पूर्णपणे नासूनही का जातं.

निर्मितीप्रक्रियेवर त्यांचे हे भाष्य त्यांच्या नाट्य प्रवाहावर प्रकाश टाकते. ‘वाडा चिरेबंदी’ हे नाटक वास्तववादी जाणिवांचा शोध घेते व बोध देते, पण हा नाट्यप्रवास इथेच थांबत नाही, तर तो पुढे ‘मग्न तळ्याकाठी’ व ‘युगांत’ या नाट्यकृतीपर्यंत सुरु राहतो. कारण एलकुंचवार म्हणतात, “वाडा चिरेबंदीतील ‘माणसं’ वर्ष उलटली तरी माझ्याभोवती फिरतच होती. मी माझा पिच्छा सोडेनात, मग त्या तळ्याकाठूनच मी ‘युगान्त’ कडे गेलो. अगोदर ठरवून हे त्रिनाट्य निर्माण झालं नाही. व्यक्तिरेखांनी दिलेला अनुभव पूर्णत्वाकडे नेताना हे घडत गेलं.”<sup>३</sup>

## प्रभाव

एलकुंचवारांच्या नाटकावर चेखोवचा प्रभाव आहे का? किंवा चेखोवकडून काय शिकलात? त्यावर उलकुंचवार म्हणतात की, चेखोवकडून साधेपणानं लिहिणं शिकले. आलेला अनुभव काटकसरीनं, संयतपणे सांगणं, साधेपणानं लिहिण्याची त्यांना निकड भासू लागली. साधेपणानं म्हणजे सोपेपणानं नाही. पण मुद्दाम लक्ष वेधून घेण्यासाठी नाही तर खोल ‘शांतपणं सांगता याव सगळं’ यासाठी चेखोवसारखा गुरु नाही. एलकुंचवार स्वतःच्या नाटकाच मूल्यमापन करतात व त्या संदर्भात मत व्यक्त करतांना म्हणतात की, लिहिण्याची प्रक्रिया दुहेरी आहे. अनुभवामुळ लिहिण्याची उर्मी येते अन् लिहिताना आपलं लेखन पुन्हा त्या अनुभवाकडं नेतं. ‘गार्बो लिहितांना त्या अनूभवाच्या परिघावर ते होते, आणि ‘रक्तपुष्प’ च्या वेळी आत शिरता आलं. ‘वाडा चिरेबंदी’ च्या वेळी अनुभव आणि त्याचं आलेखन हयातील सीमारेषा पूर्णपणे नाहिशी झाली. ‘युगान्त’ मध्ये एक निश्चित रूपाकृती आहे तीन (मोनोलॉग्ज) स्वगत येतात. एकामागोमाग एक, यातील पात्रांजवळ सांगण्यासाठी काही होतं आणि ते सांगणार होते त्यांना जे सांगायचं ते अत्यंत साधेपणानं सांगणं शक्य होत, कारण अती खोल सत्य फक्त साध्याच भाषेत व्यक्त होऊ शकतात. काव्यमय भाषा तिथं उपयोगी पडत नाही. ती तोकडी पडते,

<sup>३</sup>त्रिखंडात्मक महानाटक , महाराष्ट्र टाईम्स, ९ एप्रिल १९९४.

आशयाला हानी पोहोचते. म्हणून साधेपणानं स्वगतातून ती व्यक्त झाली तर नाटक आशयानी समृद्ध होते. आपल्या रंगीभूमीची ती प्राचीन परंपरा आहे.

लैंगिक शक्ती अनेक रूपातली आणि संन्यासाची वा सर्वसंगपरित्यागाची कल्पना याचा प्रभाव एलकुंचवार यांच्या नाटकावर जाणवतो. ‘ब्युटी ऑन रिनन्सिएशन’ हे त्याचं आवडत मिथ्यक आहे. त्यात खूप सौदर्य आहे असं त्यांना वाटतं. एलकुंचवारांचा जन्म सधन कुटुंबातला. स्वाभाविकच सर्व सुख उपलब्ध होती. विलाससुधा होता पण आयुष्यात ठरवून साध राहून पाहिलं आणि त्यांना काही अवघड गेलं नाही असे ते म्हणतात. किंबुना अवतीभवतीचं सतत बदलते वास्तव, बदलती नाती बदलते लैंगिक सुखाचे संदर्भ पाहून त्यांचा परित्यागावरचा विश्वास दृढज्ञाला. हे संपूर्ण एकदा आनंदानं सोडून दिलं की कसलं म्हणून ओङ्ग राहत नाही. कोणतेही दडपण राहत नाही. निखळ स्वातंत्र्य मग सुखान राहता येत कारण आतले कोणतेच ताण नसत्यामुळे. ते म्हणतात- अनेकदा आयुष्यात वाटतं की, नकोत आपल्याला हे ताण, नको हे लटांबर, लैंगिकता अनेक नात्यांचा घटक असतेच. पण खरंच काही टिकत नाही. नाती बदलतात. मरत नाहीत पण बदलतात. इतंक सगळं क्षणिक, इतकं नश्वर आहे. दुःखदायक आहे. संपूर्ण, सखोल भावबंध नसला; तर लैंगिक संबंधही कामालीचा वैतागवाणा होऊ शकतो. नातं भंगलं की लैंगिक आनंदही नाहीसा होतो. कसं हे शब्दबध्द करायचं कळल नाहीय. यावर सखोल विचार केल्यानंतर ही विचारधारा हे चिंतन कुठून आले तर राधाकृष्णन यांचे भारतीय तत्त्वज्ञानाचे खंड वाचतांना तिथं ‘ब्युटी ऑन रिनन्सिएशन’ हे शब्द वाचण्यात आले. ‘खूप सौदर्य आहे सगळं सोडून देण्यात समाधानानं. कडवटपणानं किंवा इतर कुठल्या दुसऱ्या कारणानं नाही.

या चिंतनातून ‘युगान्त’ मधील चंदूचं पात्र निर्माण झालं आहे. सगळं सोडण्यासाठी आतलं जे सामर्थ्य लागत ते त्याच्याकडे नाही. म्हणून शरीराच्या मागण्यांना तो शरण जातो. पण तेही ओङ्ग त्याला पेलवत नाही. हिच खरी त्याची शोकांतिका ठरते. याउलट पराग सहजरित्या सगळं सोडू शकतो. धैर्य हे मूल्य त्याला जगण्याच्या निर्णायिक धडपडीतून सापडले आहे स्वतःला शुद्ध केलं की धैर्य सापडणारचं.

एलकुंचवारांच्या ‘युगान्त’ वर ठळकपणे प्रभाव जाणवतो तो बुध तत्त्वज्ञानाचा. खूप लोकांना बुधधर्म काळोखा आणि निराशावादी वाटतो. पण खरं तर तसा नाहीए तो. “बुध आनंदाबद्दल बोलतो खरं तर तो दाखवूनच देतो की, आपला आनंद मूलभूत आनंद हा आपण गोळा केलेली नाती आणि संस्कार हयाखाली गुदमरुन गेलेला असतो. म्हणून मूळ दगड शेंदुराच्या पुटांखाली लपत नाही का? तसं

मूळ मूर्तीही नाहीशी होते हयात अनं दुसरही काहीतरी होऊन बसते.”<sup>४</sup> एकदा सर्व झुंगारून दिलं की निखळ आनंदापर्यंत पोहचता येत. हा विचार पराग शब्दाचिजित करताना जाणवतो. पराग आणि नंदिनी सर्व त्यागल्यावर त्यांचा जो आनंद आहे, तो नश्वर आहे. म्हणूनच अलंकारविहीन असणारी नंदिनी चेहेच्यावर समाधान ठेवून दिसते. समाधानी राहायचं आणि संपर्कात येणाऱ्यांना ते प्रदान करायच हे मूल्य तिला गवसलेलं आहं. पराग तर स्वतःला भूमिपूत्र म्हणून शेवटी निसर्गाच्या हवाली करतो.

## उर्मी

कोणताही कलावंत जेव्हा लिखाण करतो तेव्हा त्या लिखानाच्या उर्मी संदर्भात वेगवेगळी मत असतात, मग तो नाटककार असू दे नाहीतर कादंबरीकार वा कवी काहीही. स्वयं प्रतिभेने लेखन करण्याची उर्मी निरनिराळी असते. एलकुंचवार स्वतःच्या नाटयलेखनाच्या संदर्भात सांगतात की, रविन्द्रसंगीत ऐकतांना त्यांना नाटक सुचतं ‘आणि झाडेर राते ऐकतांना नाटकातील एकेक दृश्यच त्यांना दिसायला लागली वासांसी जीर्णानिचा जन्म झाला. “हो मला झगमगीत स्पष्ट प्रतिमा दिसली की, एक माणूस मरणासन्न आहे, वाचा गेलीय त्याची आणि तो आपल्या प्राणाप्रिय मित्राची - मृत्यूची वाट पाहतोय”<sup>५</sup> त्यांना नाटक सुचतात ती व्हिज्युअली - दृश्य त्यांना दिसायला लागतात. नाट्य समोर घडत जाते आणि लेखन होत जाते असे ते उर्मीच्या, प्रेरणेच्या संदर्भात सांगतात.

लेखनाच्या प्रारंभीच्या स्थितीसंदर्भात सागताना ते म्हणतात की, लिहिताना प्रत्येक वेळी वाटायचं की नाटक हया विशिष्ट पध्दतीनं आकार घेईल आणि ही पात्र अशा पध्दतीनं वागतील आणि शेवट असाअसा असेल. परंतु व्हायच असं की ते नाटक पूर्णपणे अनपेक्षित दिशेनं जायचं याचे उदाहरण म्हणून ‘प्रतिबिंब’ ची निर्मितीची प्रक्रिया पाहता येईल एलकुंचवार ‘हर्बल मारक्यूज’ च्या वन डायमेन्शन मॅनचं मुख्यपृष्ठ पाहत होते. तेव्हा त्यांच्या मनात आले, किती भीतिदायक चित्र आहे आणि असं काही आपल्या आयुष्यात घडलं तर - समजा माझं प्रतिबिंब गायब झालं तर? आणि त्यांची पाचावर धारणच बसली त्या विचारासरशी लिहायला सुरुवात केली. तेव्हा ते म्हणतात की अंदाज नव्हता दृश्य कोणत्या दिशेन जाणार हयाचा शेवट कसा होणार. ते रोजचा एक भाग लिहायचे आपोआप हे नाटक महानगरात घडत गेले. तिथंचं मग घरमालकीण आली. बावटे आला.

<sup>४</sup>बातचीत एलकुंचवारांशी, प्रकाशकदिलीप माजगांवकर, राजहंस प्रकाशन, पुणे २००८ पृ.९३

<sup>५</sup>समिक बेडोपाध्याय यांनी घेतलेली मुलाखत, बातचीत, राजहंस प्रकाशन, पुणे, २००८, प.आ.पृ.७२

ऑफीसमधली मुलगी आली. कसे झाले ते माहित नाही पण याबाबत आशा बगे सांगतात हे येणे जे असते त्याबाबत लेखक त्यांच्याशी बोलत होते तेव्हा या अशा अचानक येण्यासंदर्भात त्या म्हणाल्या की, “पुढं काय येणार हे मला बहुतेक वेळा माहितच नसतं. नदीत नाव सोडून द्यावी, तसं आहे हे. प्रवाहाबरोबर नाव वाहत जाते आणि नवे, अनपेक्षित भूप्रदेश तुमच्या दृष्टीपथात येतात. आपल्याला वाटत आपण पश्चिमेकडं जाणार आणि आता पूर्णेकडं. तुम्हाला दिसलेले भूप्रदेश मजेदार असतात; पण ते दिसतील असं काही आधी तुम्हाला वाटलेलं नसतं. मग ती नाव थाबते कुठंतरी हाच शेवट. हाच माझ्या कथेचा शेवट झाला.” असच सर्वांच्या बाबत घडत असावं अस एलकुंचवारांना वाटतं कारण ’ वाडा चिरेबंदी पूर्ण होईल असे त्यांना सुरु केले तेव्हा वाटते नव्हते पण लिहायला सुरुवात केली नी एक-एक पात्र अवतीर्ण व्हायला लागलं. ‘आत्मकथा’ या शेवट काय होणार माहित नव्हतं. लिहितेवेळी फक्त त्यांना एवढच दिसत होत की, हा माणूस कलेचा आश्रय घेऊन आपल्या आयुष्याबद्दल खोटेपणानं सांगतोय. एवढंच दिसत होत. पण एकदा नाटक लिहून झालं की, मूळ हेतू काय होते हे देखील विसरायला होते. पण एकदा नाटक लिहून झालं. की, मूळ हेतू काय होते हे देखील विसरायला होते. कारण नव्यान जे निर्माण होतं त्यात लेखक गुंतत जातो.

एलकुंचवारांच्या नाट्यलेखनाचा शोध घेतल्यावर काही गोष्टी जाणवतात त्या अशा की, ते वेगवेगळ्या विषयांच्या व्यक्तींच्या संदर्भात जीवनातील काही गोष्टींचा वेध घेऊ पाहताहेत. एलकुंचवार एकाच प्रकारचे नाटक पुन्हा- पुन्हा लिहू इच्छित नाहीत. मागणी तसा पुरवठा या तत्वाचा त्यांच्या लेखनाशी संबंध नाही. ‘वाडा चिरेबंदी’ साठी तेंडुलकरांचे ‘मी जिंकलो, मी हरलो’ हे नाटक प्रेरणादायी ठरले. हे त्यांच्या जीवनात नितितमात्र ठरले. या व्यतिरिक्तही काही प्रेरणा असणे शक्य आहे. त्या शक्यतांचा शोध घेतांना एलकुंचवारांनी ‘श्रीवत्स’ च्या १९८९ च्या दिवाळी अंकात मुलाखत देतांना या संदर्भात प्रेरणांचा अंदाज येतो. त्यातून त्यांचा प्रामाणिकपणा अधिक काही सांगून जातो.

एलकुंचवारांच्या प्रेरणा प्रामुख्याने वाढमयीन आहे. तसेच त्यांचे वाचन आणि जीवनानुभव यातून प्रेरणा घेऊन नाट्यलेखन झालेले दिसते.

## प्रकरण - २

### वाडा चिरेबंदी

या त्रिनाट्यधारेतील एकेका प्रवाहाचा स्वतंत्रपणे विचार केल्यास त्याच्या स्वरूपाचे आकलन स्पष्टपणे होईल. विदर्भातील धरणगावकर देशपांडे यांच्या घरातील घटना आधाराला घेऊन ही नाट्यकृती साकारल्या गेली. यात एकत्र कुटुंबाचे चित्रण येत असले तरी एकत्र कुटुंबपद्धतीचे गोडवे गाणे हा उद्देश या नाट्यकृतीचा नाही. थोर व्यक्तिमत्व असलेली सामाजिक वा धार्मिक परिस्थितीशी प्राणपणाने झुंज देणारी भव्यदिव्य माणंस यात नाहीत. फार मोठमोठाले आदर्श समोर ठेवून आपले स्वातंत्र्य जपण्याच्या इर्षेने झुंज देणारी माणंस यात नाहीत. अगदी सामान्य जीवन जगणारी तुमच्या - आमच्यासारखी माणसं आहेत. ही माणसं काळ आणि परिस्थितीच्या भोवऱ्यात सापडली तर त्यांची जीकाय अवस्था होईल, ती धरणगावकर देशपांडे घराण्याची झाली. ‘मावनी जीवनाचा एक साक्षिदार म्हणून अलिप्तपणे तटस्थवृत्तीने केलेले सत्यदर्शन घडावे, काढीही भाष्य न करता जीवन काय असते किंवा काय आहे याचा प्रत्यय द्यावा, एवढेच कलेचे प्रयोजन मानून वैयक्तिक अभिनिवेष वा मतप्रदर्शन किंवा तथाकथित क्रांतीचे समर्थन न करता ‘**Life as it is - is Life as it should be**’या उक्तीची प्रतीती द्यावी यातच या नाटकाचे बलस्थान आहे.”<sup>६</sup>सतत बदलत्या कालप्रवाहाच्या पाश्वर्भूमीवर आपल्या परीने व परंपरेने जीवन जगताना मावनी जीवनात कोणकोणत्या घडामोडी घडतात, गुंतागुंती होतात याचा सूक्ष्म वेद ‘वाडा चिरेबंदी मध्ये प्रामाणिकपणे घेतला आहे. धरणगावकर देशपांडे घराण्यातील चार पिढ्यांचा संदर्भ घेऊन त्यांची प्रत्यक्ष जीवन पद्धती. बदलती मनोवृत्ती, बदलते संबंध, बदलते पर्यावरण यांच्यावर प्रकाश टाकला आहे.

धरणगावकर देशपांडे घराण्यातील शेवटचा कर्तवगार माणूस तात्याजी (व्यंकटेश) वारल्यावर वाडा उध्वस्त होतो. त्यांच्या कुटुंबातील साधी माणसं बिकट परिस्थितीत सापडल्याने भांबावून जातात. याचे दर्शन घडवता घडवता एकूण मानवी कुटुंबाची आजची भग्न अवस्था विदारकपणे या नाटकातून आपणाला जाणवते. वाडयाचाच एक भाग असलेला सुधीर नोकरीच्या निमित्ताने वाडयाच्या बाहेर पडतो. वाडयाबाहेर पडल्यावर त्याच्या व्यक्तिमत्वात बदल होतो. मानसिक स्तरावरही तो बदलतो. परिणामी तो निखळ माणुसकीपासून दूर जातो. वाडयाच्या परंपरेत न बसणारी, वाडयाशी बांधिलकी नसणारी अंजली बरोबर तो विवाहबद्ध होतो. विवाहाने अंजली वाडयाशी जुळली जाते. तात्यार्जीच्या मृत्युनंतर ती वाडयात येते. अंजलीचे प्राथमिक दर्शन प्रेक्षकांना वेगळेच घडते. शहरी माणसाचा मतलबीपणा, जुने

<sup>६</sup>प्रा. कानेड, ‘एक आगळी नाट्यधारा ’ संदर्भप्रकाशन, मुंबई, दु.आ. २००६, पृ.८२

सगळे शो पीस म्हणून वापरायची वृत्ती, आत्मकेंद्रीतता, व्यावसायिक वृत्ती, कोशबध्दता, अंजलीच्या सुरुवातीच्या वर्तनातून दिसून येते. पण रंजूच्या पलायनानंतर वाडयातील वहिनीची झालेली शोकविहळ अवस्था, त्याचे अन्न - पाणी वर्ज्य करून हातपाय गळणे, हाय खाणे, जमीन विकताना भास्करच्या डोळ्यात आलेले पाणी परागचे निरागस बावरलेपण, चंदूच्या पायाला झालेली जखम या सर्व गोष्टीचा तिच्यावर परिणाम होतो. वाडयातील भाव- विश्वाशी ती एकरूप होते आणि या ओबड-धोबड जीवनातच खरी माणुसकी आहे हे तिच्या लक्षात येते. इतकेच नाही तर ती वाडयाशी इतकी एकरूप होते की नकळत शेवटी तिच्या बोलण्यात वळाडी शब्द व हेल येतात. ज्या बोलण्याला पूर्वी ती गावंडळपणा म्हणून संबोधायची, रुढी, परंपरा, संकेत, तात्यार्जीच्या मृत्युनंतर तेराव्याला घालायचे गावजेवन, घराण्याची अबू या सर्वाचे जोखड खांद्यावर घेऊन, गावात राहून शेती व वाडा सांभाळण्याचा प्रयत्न करणारा व त्यातचा अधिकाधिक गुंतत जाणाऱ्या भास्करच्या मानसिकतेचा वेध एलकुंचवारांनी घेतला आहे. सुधीर आणि भास्कर यांच्या स्वभावात मूलभूत फरक आहे. त्यातूनच दोघांमध्ये संघर्ष होतो, खटके उडतात. सुधीर मुंबईला जायला निघतो. तिथेच हे नाटक संपते. परागला काकाबरोबर (सुधीर) मुंबईला जायचे असते, पण अभयला लाज वाटते म्हणून सुधीर नकार देतो. अभयचा हा नकार त्याच्या वलयामध्ये आहे. सुधीरचा हा मुलगा मेडीकलला आहे. स्वाभाविकच त्याचे मित्रमंडळ उच्चभू आहे. आजच्या वर्तमान परिथितीमध्ये उच्चभू समाज परंपरा, भूतकाळ नाकारत चालला आहे यावर एलकुंचवारांना प्रकाश टाकायचा आहे.

‘वाडा चिरेबंदी मधील सर्वात प्रभावी चित्रण ‘आई’ या पात्राचे ठरते. तिचे प्रभावीपण तिच्या जीवन जगण्याच्या पध्दतीत आहे. संपूर्ण नाटकामध्ये, गतकाळाचे ओळे वाहत व आशाविरहित भविष्यकाळ बाजूला सारत ती वर्तमान जगते आहे. त्यात तक्रार नाही, आक्रोश नाही तर देशपांडयाच्या बाईकांनी हेच केल म्हणून सोशिकता आहे. कदाचित मानवी दुःखाची अपरिहार्यता आईला कळली असल्यामुळे समजुतदारापणे वास्तवातील कडवट घोट शांतपणे ती घेते. ती प्रभावी ठरण्याचे मूळ तिच्या मुक्त व निर्भय असण्यात आहे. वाडयाला संरक्षण देणाऱ्या मुलाना सांभाळून घेत कालातील मातृत्वाचे प्रतिक ती ठरते. जीवनाला समाजावून घेताना सुख मिळाले नाही तर प्रभासारखा आक्रोश न करता सुखाला शांतपणे निरोप देते. ‘नितळ माणुसकीने, करूणेने, औदार्याने भरलेल्या मनाकडे जाणे, आपल्या

शीतल स्पर्शने इतरांची दुःखे हलकी करणे.’ या जीवनदृष्टीचा पुरस्कार आई या व्यक्तिरेखेमार्फत एलकुंचवार करतात.

वर्तमान परिस्थिती आणि काळाचा सपाटा यांच्या चक्रात गरगरणाऱ्या या अस्सल माणसांच्या भावभावनांचा आलेख ढोबळ घटनांच्याद्वारे न दाखविता त्या प्रतिकांद्वारे सुचित केल्याने हे नाटक काव्यात्म झाले असून त्याची कलात्मक उंची वाढली आहे. यामुळेच शब्दबंबाळ झाले नाही. निश्चित बोध देणारे वा मानवी जीवनाचा अर्थ उलगडून उघडउघड उद्बोधन करणारे झालेले नाही. यातील भाऊबंदकी कुठेही आक्रस्ताळी झालेली नाही. वहिनी व अंजली यांचे व्यंगात्मक बोलणेही रंजक झालेले आहे. भावाभावातील संघर्ष घुमसत राहतो. प्रतिकांच्या माध्यमातून शब्दापलिकडचे विविध अर्थ घनित होत राहतात. हे नाटक अनुभवल्यानंतर अनुभवाचा खजीना सापडतो तो असा काळाच्या बदलत्या प्रवाहात, बदलत्या परिथितीत, परंपरा ही हळूहळू नष्ट होत जाते. आधुनिकतेच्या स्पर्शने स्त्री-पुरुषांच्या मानसिकस्थितीत बदल होतांना व्यक्तीला नितळ, निखळ माणुसकीपासून, नातेसंबंधापासून, दूर नेतात. परिणामी कारूण्य, उदारता, सहदयता याला व्यक्ती पारखा होतो. वाड्याच्या मानसिकतेत देखील आधुनिताच सर्व बदल परिवर्तन घडवून आणते. बदलत्या जीवन प्रणालीने वाड्याची शोकांतिका घडून येते.

## आशय

एलकुंचवारांच्या नाट्यत्रयीकडे आशय शोधण्याच्या दृष्टिकोनातून पाहिले तर त्याचेच विधान आपल्याला आशयाच्या गाभ्यापर्यंत घेऊन जाते ‘माझा आजवरचा नाट्यप्रवास’ मध्ये एलकुंचवार म्हणतात, “वाडा चिरेबंदी” मध्ये अतार्किक व्युह आणि असांकेतिक-अपरिचित मांडणावळ यांचा अवलंब केलेला नाही म्हणूनच मला वाटतं माझ्या आधीच्या सगळ्या नाटकांपेक्षा वेगळं आहे”. मानवी दुःख पाहून साहित्यिकाच्या मनाला ज्या वेदना होतात त्या प्रगटीकरणाच्या माध्यम म्हणजे साहित्यकृती असते. हा मनाचा तडफडाट पोटतिडकीने त्यांच्या आजवरच्या नाटकांमधून आलेला आहे. तेव्हा कधी-कधी त्यात कर्कशता आली पण या नाटकाच्या वेळी मात्र ते शांत व संयमी जाणवातात. म्हणूनच अरविंद कुळकर्णी म्हणतात. “सर्वार्थाने त्यांच्या लेखणीचे पाय ‘वाडा चिरेबंदी’ त भूमीवर टेकलेले आहेत आणि

भूमीसारखी साक्षात् स्वीकारशीलता इतरत्र दिसत नाही”<sup>७</sup>या नाटकाच्या संदर्भात एलकुंचवार आपल्या रक्तामासाच नाटक आहे हे मान्य करतात. पण आत्मचरित्रात्मक असल्याचं नाकारतात. तरीही ते स्वतः ‘वाडयाचं कोसळणं जे आहे ते आमच्या वाटयाला आलं नाही’. असे ते जे सांगतात त्यावरून असे जाणवते की, त्याचे हे विधान वस्तूस्थितीवर प्रकाश टाकणारे असे आहे. कारण आम्ही सर्वच लवकर घराबाहेर पडलो. फक्त एक ठरवून मागं राहिला असे म्हणतात. म्हणजे नाटककाराचा खेडयातील वाडा न कोसळण्याचं गुपीत ‘एक ठरवून मागं राहिला असे म्हणतात. म्हणजे नाटककाराचा खेडयातील वाडा न कोसळण्याचं गुपीत ‘एक ठरवून’ मध्ये दडलं आहे, ज्या घरांना असे करणे जमले नाही किंवा करता आले नाही त्यांची स्थिती काय झाली असेल ती कल्पना आपण करू शकतो. एलकुंचवार म्हणतात. “अवती-भवती मात्र पडझड होणारे इतर वाडे व त्याखाली मुदमरणारी माणसं मी पाहातच होतो.”

यावरून असे म्हणता येईल की, ‘वाडा चिरेबंदी’ ची नाळ थेट जीवनाशी जोडली गेलेली आहे. केवळ वरवरपणे जीवनाशी नाही तर परिस्थितीजन्य निर्माण वास्तवातील कारूण्यपूर्ण सत्याशी ती जोडली आहे. हे सत्य मानवानेच निर्माण केलेले म्हणून नित्यच अनुभवाला येणारे असे आहे. म्हणूनच ती नाळ भरभक्कम अशी आहे. नाटकाच्या माध्यमातून कलारूपाने साकार होणारा अनुभव सर्वव्यापी आणि सर्वस्पर्शी होतो. तो रुक्ष, कोरडा परपांगा राहात नाही. वाचकाला/प्रेक्षकाला/ आस्वादकाला तर्क बुधी सोबतच त्याच्यापलीकडील अनुभव ‘वाडा चिरेबंदी’ देऊन जाते. त्या देण्यातच नाटकाची यशस्विता आहे. नाटकाच्या बंदिस्त स्वरूपात हा वाडा एका ‘मिथका’ सारखा भासतो. नाटककरांनी हे मिथक वस्तुनिष्टपणे उलगडून दाखविले. जीवनाशी आणि नाट्यकलेशी अनुबंध उत्तम रीतीने सांभाळला आहे. दादी क्रियाशून्य भूतकाळाचे प्रतिक म्हणून येते तर ट्रॅक्टर कुजत चाललेल्या वर्तमानाचे प्रतीक वाटते. तो काळ पुढे सरकतांना अधिकाधिक मातीत गढत जातो.

काळ बदलला, सामाजिक, आर्थिक परिस्थिती बदलली तरीही आपले सनातनीपण सांभाळणारा हा वाडा आहे. या वाडयात घडणारी, राबणारी, संस्कारित होणारी माणसे परिस्थितीसमोर हतलब होतात. म्हणूनच कृषिसंस्कृतीतून संभवलेली एक विशिष्ट व्यवस्था, तिच्यावर पसरलेले भूतकाळाचे परंपरेच सावट, त्या सावटातून निर्माण झालेले एक खास असे ग्रामीण पर्यावरण, जगण्याची विशिष्ट

<sup>७</sup>अरविंद कुळकर्णी, ‘प्रचलित अर्थव्यक्त्येने ढासळलेला वाडा’ संदर्भ प्रकाशन पुणे, १९९६, पृ. १३१

पध्दती विचार करण्याची शैली आणि सतत वर्तमानकाळाच्या आकारावर सज्ज असलेल्या उद्योगप्रधान संस्कृतीमुळे एकूण कृषिव्यवस्थेचीच होत चाललेली असहय कोंडी असा या नाटकाचा आशय जाणवत राहतो. या व्यवस्थांमध्ये निर्माण झालेले शोषित व शोषक असे नाते आणि या शोषणामुळे उध्वस्त होत चाललेला ग्रामीण भाग त्याच्या खुणा काळ जागोजाग उमटवितांना दिसतो. अंतर्यानी क्षुब्ध असले तरी वरवर शांत, संथ स्वरूप धारण करणारे हे नाटक प्रसंगानुरूप आवेगाच्या लाटेचे स्वरूप धारण करते, पण त्या जागच्या जागी विसून जातात हतबलता दिसते. ही हतबलताच टोकदार कारूण्य निर्माण करण्याला कारणीभूत ठरते.

नाटककार अचेतन वस्तूकरवी नाटकामध्ये आशयघनता निर्माण करतात. पहिल्या अंकाच्या प्रारंभी आलेली नाट्यसूचना पाहिली तरी लक्षात येते - “विदर्भातील कुठल्यातरी लहान खेडयातील धरणगांवकर देशपांडे यांचा जुना व पिढीजात, परंतु विपन्नावस्थेतील वाडा ओसरीवर जुन्या, मोडकळलेल्या सर्व वेगवेगळ्या प्रकारच्या खुर्च्या. झोपाळा, जमिनीवर जुने जाजम-दशा निघालेले, माना टाकलेले तक्के लोड....”<sup>८</sup> रंगसूचनेतून आर्थिक विपन्नावस्थेचे व ग्रामीण वास्तवाचे दर्शन घडते. नाटकामध्ये पुढे एका प्रसंगामध्ये अंजली सुधीरला म्हणते - “माडीवरच्या खोल्या बंदच करून ठेवल्या आहेत. भीती कशी वाटत नाही म्हणते मी? एवढा मोठा वाडा पण धड निगा नाही की दुरुस्ती नाही की रंग नाही.”<sup>९</sup>या सर्व रंगसूचना केवळ वाडयाच्या राहात नाही. ग्रामीण वास्तवाचे निर्दर्शक बनतात.

ट्रॅक्टर हा भारताच्या ग्रामीण वास्तवावर प्रकाश टाकण्यासाठी नाटकामध्ये एलकुंचवारांनी वापरला आहे घरात प्रवेश करतांनाच अंजलीचा पदर ट्रॅक्टरमध्ये अडकून फाटतो. ज्या ग्रामीण वास्तवाचे अंजलीला धक्के दिले तेच तिला बांधून ठेवते. याच ट्रॅक्टरच्या जखमेने चंदू कायमचा अधू होतो. अंथरूनातून उठून गेलेली ‘दादी’ याच ट्रॅक्टरपाशी दिसते. आज अशी ओरड होतांना दिसते की, ग्रामीण भाग अविकसित राहिला कारण परंपरागत शेती करण्याच्या मानसिकतेमुळे होय. जर शेतीला नव्या तंत्रज्ञानाची जोड दिली तर ती फायदेशीर होईल. ग्रामीण भाग पुढे येर्डल पण ते सत्य नाही हेच हा ट्रॅक्टर सुचवितो. ग्रामीण भागाची स्थिती न बदलण्याचे कारण निराळेच आहे. ते शोधून त्याचे निवारण होत नाही तोपर्यंत यंत्र- तंत्रज्ञान ट्रॅक्टरसारखे टप्प होणार आहे. बुलडोझर शोषकाचे प्रतिक आहे.

<sup>८</sup>महेश एलकुंचवार ‘युगान्त’ मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९७, पृ २ या

<sup>९</sup>तत्रैव पृ.१६

हतलब झालेली, गरजवंत असलेली ग्रामीण जनता तिचे शोषण गरजा पूर्ण करणाऱ्यांकडून होत आहे तर मागील दारी असणारा मेणा, हा गतवैभवाची खूण आहे. आज फक्त त्या वैभवाच्या खूणा फक्त ग्रामीण भागामध्ये शिल्लक दिसतात.

ग्रामीन भागातील केवळ शेतीवर अवलंबून असणाऱ्या कुटुंबाची स्थिती दयनीय हतबल होण्याला नियर्ग कारणीभूत आहे त्यावर या नाटकातील आशयातून प्रकाश पडतो - तो असा की सुधीर जेव्हा म्हणतो की, शेतीतील उत्पन्न आम्हाला मिळत नाही तेव्हा त्याला उत्तर देतांना भास्कर म्हणतो, “ऐरण्याच्या वेळी बोंब असते इकडे पैशाची रोज शंभर-शंभर-दोनदोनशेचा नकद खुर्दा लागते.”<sup>10</sup> पण ‘एवढया वर्षात, एकदा तरी कधी तुज वाटले रे की शेती कशी चालली आहे. विचारावं ? ---- ‘एवदा येऊन पाहावं स्वतः एक वर्ष पिकलं तर तीन वर्ष नापिकी’ या सर्व संभाषणातून शेतीला आलेल्या वाईट दिवसाचे चित्रण येते. शेतीला लागणारा खर्च देखील निघत नाही. सध्याच्या वास्तवावर हा संवाद प्रकाश टाकतो. ‘झोपाळ्यावर झुलत शेती केली, पानं खाऊन इस्टेटी संपविल्या’ हा शेतीच्या संबंधातील गैरसमजावर प्रकाश पडतो कारण ज्यांनी शेतीत घाम गाळता गाळता आयुष्य वेचले त्यांना पण वाईट दिवस आले. कर्जाच्या ओङ्याखाली ते पण बुडाले आहेत. नुसत्या शेतीवर आर्थिक स्थिती सुधारणे शक्य नाही. त्यासाठी इतर व्यवसायाकडे वळायला हवे. केवळ शेतीवर अवलंबून राहून गहाण पडलेले जमिनीचे तुकडे सोडवून घेता येत नाहीत. हे समजूनही कर्ज काढण्यावाचून इलाज नसतो. या कर्जापायीच धरणगावकर देशपांडयांची बारा एकर जमीन राहिली आहे. त्यातही काही उद्योग करायचा म्हटला तर प्रतिष्ठा आड येते. चंदू गावात दुकान काढायची तयारी दाखवितो पण भास्कर ते आपल्या घराण्याला, इभ्रतीला शोभत नाही म्हणून मोडता घालतो. वाटल्यास रीतीरिवाज सणवार पार पाडण्यासाठी घरातील पिढीजात भांडी विकावी लागतात ते चालत. तात्याजीच श्राद्ध करण्यासाठी आईच्या नावे असलेला वाडयाचा मागचा भाग विकावा लागतो. हा प्रसंग धरणगावकर देशपांडेचा घरचा असला तरी त्याला सार्वजनिक स्वरूप आहे. तो प्रातिनिधीक स्वरूपात या नाटकात येतो. थोड्याफार फरकाने हे चित्र सर्व घराचेच आहे. कर्ज हा ग्रामीण जीवनाचा अपरिहार्य घटक आहे.

आशयाच्या दृष्टीने या नाटकाकडे पाहतांना प्रत्येक बारीक-सारीक प्रसंग आशयपूर्ण वाटतो. नाटक हा कलावंताच्या द्वारा सादरीकरणाचा प्रसंग असल्याने एखादी रंगसूचना, संवाद आशयाच्या

<sup>10</sup>तत्रैव पृ.२६

गाभ्यापर्यंत नेऊन सोडतो. जसे - तात्याजीच्या श्राधाचा नववा दिवस अरविंद कुळकर्णी यांना ग्रामीण भागात घातल्या जाणाऱ्या कोडयाची आठवण करून देतो. नऊ हा आकडा सहजच जरी आला तरी ‘सत्तावीस उणे नऊ बरोबर शून्य’ हे कोडयानुसार पावसाचे नऊ-नऊ नक्षत्र वगळले तर बेरीत शून्यच येणार गणितीय भाषेत हे उत्तर चुकले असेल पण शेतकऱ्याच्या जीवनाच्या चौकटीत हे उत्तर बरोबर आहे. ही नऊ नक्षत्र कोरडी गेल्यास उद्योगक्षेत्रास बरोबर शून्य येत नाही. पण शेतीच्या संबंधात शून्य येते. कारणे अर्वर्षणाने निर्माण होणाऱ्या दुष्काळी कामावरची रोजंदारी फक्त शेतकऱ्यांच्या नशिबीच असते. थोडक्यात ‘वाडा चिरेबंदी’ नाटकाच्या आशयाची जुडी जर केली तर समकालीन ग्रामीण वास्तवाची जाण हेच मूलद्रव्य हाती लागते.

रंजु - पराग लग्नाच्या पत्रिका दुरचे नातेवाईक आठवून पाठविणे सुरु आहे. एका बाजूला उत्साह, आनंद आहे. हे सर्व आपल्या मुलाने (पराग) केले. याचा अभिमानही आहे आणि दुसऱ्या बाजुने वहिनी म्हणते - ‘एकेकदा काळीज लकलक करते पहा. अशा माणसाबरोबर उठबस याची उद्या काही खाड आली’ त्यावर भास्कर म्हणतो, ‘मला तर काही बरे दिसत नाही लक्षण!’ दोघांनाही परागने पैसा कमाविल्याचा आनंद आहे. पण तो चांगल्या मार्गाची कमाविला नाही याची बोच आहे. एखाद्या वेळी कायद्याचा दडंक आला तर भरणे येईल याची चिंता आहे. पण करू देखील काहीच शक्त नाही. प्रचंड हतबलता आहे. परिस्थितीमुळे शरणागतता आहे. शेवटी मनातील कोंडी मोकळी करण्यासाठी वहिनी परागच्या लीला अंजलीजवळ बोलून दाखविते. ती अंजलीला सरळ सांगते- ‘सगळी चोरीची लाकूडकटाई. जंगलात जाऊन साठा तोडणं नि विकणं हे धन बरं नाही अंजली. हयानं कोणाचं बरं होणार नाही. हयाची प्रतिज्ञा एक बन्सीलालन वाडयाचा भाग घशाखाली घातला, त्याला उठवीन तेथून.’ पण ही प्रतिज्ञा पूर्ण करण्यासाठी त्याने निवडलेला मार्ग योग्य नाही. कारण वनशेतीचा आणि फळशेतीचा ग्रमाचा भोपळा देखील फुटू लागला आहे. म्हणूनच या नाटकाच्या आशयातून जाणवते की ग्रामीण जीवनाचा अनुभव एलकुंचवारांच्या मनी-मानसी असा भिनला आहे की, लेखकाच्या नकळत तो त्यांच्या नाटयकृतीत अवतरतो. ग्रामीण जगण्याची कैफियत ते नाटयकृतीतून मांडतात.

## स्त्री चित्रणे

युगान्त या नाटयत्रर्योमधील स्त्री चित्रनाकडे दृष्टीक्षेप टाकल्यास वाचकाच्या नजरेत भरतो तो, वास्तवातला अंतर्विरोध होय. एलकुंचवारांच्या नाटकाचा विशेषच असावा. की ते अंतर्विरोध नेमकेपणाने

व्यक्त करतात वा त्यांच्या संवेदनशीलतेचा स्थायीभाव असावा.या दृष्टीने वाड्यातील सर्वच स्त्री चित्रणे परिणामकारक आहे. दादी एक स्मृती आहे. तिचे ओरडणे म्हणजे वर्तमानाला लागलेली भूतकाळाची टोचणी म्हणता येर्इल. भूतकाळात वैभव भोगलेल व्यक्तिमत्त्व पण वर्तमानात दाराशी उभ्या असलेल्या ट्रॅक्टरसारखे उपरे स्वरूप दादीला प्राप्त झाले आहे. एक प्रतिकात्मक पात्र म्हणून एलकुंचवार यांनी नाटकातून मांडले आहे. नाटकात दादीनंतर येणारी स्त्री चित्रणे म्हणजे दादी-आई-वहिनी-नंदिनी यांच्यातील स्त्रीत्वाचा, मातृत्वाचा, परंपरेचा वाहता प्रवाह प्रेक्षकाच्या मनात नाटककार संक्रमित करतात.

## आई

पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशातच प्रेक्षकांच्या समोर गुढध्यावर हनुवटी टेकवून विचारमग्न असलेले पात्र येते ते म्हणजे आईचे. मुंबईवरून येणाऱ्या मुलाची ती वाट पाहात आहे. जणु या पत्राच्या हाती आता एवढेच आहे. पण त्यावर देखील तिचा अंमल नाही. नव्याच्या मृत्यूनंतर अंशतः असलेली सत्ता देखील संपुष्टात येते. वाडा चिरेबंदीच्या शेवटी ‘हळूहळू आईसुधा दादीसारखीच दिसून लागते.’ अशी सूचना दिलेली आहे.दादीचा जसा प्रतिकात्मक पात्र म्हणून उल्लेख केला तसाच ‘आई’ चा होतो. ‘युगान्त’ च्या प्रारंभापर्यंत संपूर्ण नाटकभर ‘आई’ ची उपरिस्थिती आहे पण केवळ आता तिचे स्वरूप दादीसारखे असे भासविले असले तरी ते अंशतः कारक ती व्यवहारात पडत नसली तरी तिला तो कळतो. सर्व सदस्यांचा स्वार्थ लक्षात येतो पण आक्रमक भूमिका घेत नाही. तात्यार्जीचे शेवटचे दिवस करण्याच्या खर्चावरून वाद होतात तेव्हा पेटीच्या तळातने पैसे तिच काढून देते. प्रभा तिच्या शिक्षणाचा विषय काढते व आपल्या वाटणीस येणाऱ्या दागिण्यातून शिक्षण पूर्ण करायचे ठरविते. तेव्हा ‘आई’ तिला म्हणते – “आता काळ किती बदलला, किती पोरी तुझ्याबरोबरच्या शिकल्यासरवरल्या. नोकऱ्या करतेत, कमावतेत खरचं कौतूक वाटते पण दृष्टीच नव्हती आम्हांस खेड्यातत्त्वा लोकांस तेव्हा.”<sup>91</sup>यातून तिचे व्यवहारज्ञान लक्षात येते. पण पुरुषप्रधान सत्तेपुढे आपले चालत नाही ही आंतरिक वेदना सांगताना म्हणते, “माया, ते असतानासुधा बोट उचलून कोणास काही देण्याची सत्ता नव्हती मज. आतात मी पुरी परस्वाधीन.”<sup>92</sup>

<sup>11</sup>तत्रैव पृ.३९

महेश एलकुंचवारांच्या स्त्री चित्रनाच्या संदर्भात संजय आर्वीकर म्हणतात, “वाडा चिरेबंदी ” हे नाटक येईपर्यंत त्यांची ‘स्त्री-प्रतिमा’ स्त्रीची अनेक रूपे दाखवूनही अपूर्ण होती; कारण तोपर्यंत स्वतःला परंपरेची वाहक समजणारी भारतीय स्त्री त्यांनी साकारली नक्ती. ‘वाडा चिरेबंदी ’ मधील आईच्या निर्मितीबरोबरच ते चित्र पूर्ण झाले.”<sup>12</sup> त्रिनाटयधारेतून चित्रित झालेली आई पाहिल्यावर वाचकाला देखील याची खात्री पटते.

परंपरेची वाहक असणारी आई प्रभाला म्हणते, “माझी सदूदी संपली. आता राज्य भावजयाईचं आहे. ओळखून वाग तू उद्या म्हणशील मधे पड, तर मी काही पडणार नाही मधे. अखेर त्याच करणाऱ्या आहेत.” त्यावर प्रभा तिला म्हणते की किती सोसशील? तात्याची असताना देखील बोलणे खावेच लागत. त्यावर ती जे उत्तर देते ते परंपरेची पाईकच करू शकते. ती म्हणते की, “प्रभा, दुःख काय कोणास दाखवायची गोष्ट आहे का? बाई, आपलं आपल्याजवळ. अतीच झालं तर वाडयाला खूप अंधाऱ्या खोल्या आहे, त्यांत गूपचूप डोळे गावाव. देशपांडयाईच्या साच्या बायकांनी हेच केलं” वाडयाचे कोसळणे, वाडयाचा भकासपणा, वैफल्य ‘आई’ माजघरातून हताशपणे पाहते.

माणसे क्षणाक्षणाला बदलत असतात, काळही बदलत असतो, भोवतालच्या परिस्थितीत झापाटयाने स्थित्यंतरे घडत जातात, वर्षे उलटतात, दिवसही डोळ्यादेखत उलटत जातात. या बदलल्या प्रवाहात थकलेला ‘चिरेबंदी वाडा’ ढासळू लागला आहे.

आधुनिक यंत्रप्रधान - अर्थनिष्ठ संस्कृती आपला फास वेगाने आवळू पाहात आहे. कुणी तरी जबरदस्त हातांनी हा वाडा मोळू पाहात आहे. हे अटळ आहे? ‘युगान्त’ हेच अंतिम सत्य आहे. पतनाची सुरुवात वैभवाच्या काळातच झाली. ‘वाडा चिरेबंदी’ हे वैभव प्राप्त झालेल्या वास्तूचे पतनही तितक्याच उंचीवरून जाणवत राहते. वाडयातील प्रत्येक घटना घडते. ती च्छासाच्या जवळ जाण्याकरिताच. आईने वैभवही पाहिले आहे आणि आता माजघरातल्या अंधारातून अस्तही ती पाहात आहे. अशा या जुन्या पिढीजात, विपन्नावस्थेतील वास्तूची संध्याकाळ ‘आई’ सुन्न जीवघेण्या शांततेत, समोरच्या गच्च काळोखात सताड उघडया डोळ्यांनी पाहात आहे. काळाची गतिमानता, वास्तव, गच्च ठासून भरलेला अंधार असे बरेच काही. ‘आई’ फार शिकलेली नाही पण या ‘वाडया’ ने तिला खूप शिकविले आहे. तिचे अवहेलनेने, वेदनेने भरलेले आयुष्य समजून घेतात ते फक्त वाडयातील उपेक्षित

<sup>12</sup>संजय आर्वीकर, ‘शोध एलकुंचवारांच्या नाट्यकृतीचा ’ पद्यगंधा, प्रकाशन, पुणे, २००९

प्रभा आणि चंदू तिचा नाटकात जो काही संवाद होते, तो फक्त दोघांशीच. कमालीचा स्वार्थीपणा, कातडीबचावपणा, बेहिशेबीपणा आणि उसनी तटस्थता उराशी कवटाळत आपल्या आईच्याच विरोधात, तीव्र शस्त्रानिशी भास्कर - सुधीर कुटुंबीय उभी राहतात. तरी देखील ‘ती’ त्यांच्याच कल्याणाचा ध्यास आपल्या परिपक्त वृत्तीय बाळगणे. कारण तिचे खरे भांडण कुटुंबियांशी नसून वाडा परंपरेशी आहे. आपले संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व वाडयात, वाडयासाठी विसर्जित करणाऱ्या ‘आईची’ अपेक्षा एकच ती म्हणजे अखेरचे डोळे मिटणे.

‘वाडया’ तील व्यक्तिरेखांत सर्वात प्रबळ ‘आई’ च आहे. तिचे बलस्थान हे तिच्या जीवन जगण्याच्या व दुःखाला सामोरे जाण्याच्या पध्दतीत आहे. संपूर्ण नाटकभर ती वर्तमानात जगताना दिसते. किंबहुना भविष्यकाळ स्वतःच्या हाताने पूसुन टाकला आहे. बाकी सगळे भविष्यकाळासाठी पराकोटीची व्यक्तिकेंद्रितता जपत जीवदेणा संघर्ष करताना दिसतात. एकमेकांना ओरबडतात. “मानवी दुःखाची अटळता” आईला उमगली आहे, याचमुळे आई प्रभासारखा कर्कश तडफडाट न करता वाढत्या वयानुभवाने, समजूतदार नजरेने वास्तवातील एकूण कडवट जीवनाचा शांतपणे सहज स्वीकार करताना दिसते.”<sup>13</sup> आई म्हणजे चिरेबंदी वाडयाचे चिरेबंदीपण, मुलांच्या स्वार्थाला सांभाळत येणाऱ्या कालातीत मातृत्वाचे प्रतिक आहे. कमालीचा साधेपणा, वेदना, दुःख, करूना यांचा संयोग म्हणजेच आई म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही.

साकल्याने आईच्या व्यक्तित्वाचा विचार केला तर आईची जी प्रतिमा तयार होते ती, ‘स्व’ च्या संकुचित कोशातून बाहेर येवून मातृत्वाचा आदिबंध विणनारी ‘स्त्री’ : साधेपणा, करूणा, विचाराची परिपक्वता आणि व्यवहाराचा समतोल जपणारी आई. विपन्नावस्थेत वाडयाची व कुटुंबाची एकसंधता टिकविण्यासाठी धडपडणारी. वाडयाच्या कोसळण्यात नातेसंबंध टिकविण्यासाठी तात्याजीच्या ‘क्रियाकर्मासाठी’ म्हातारपणची पुंजी काढून देणारी, जमीन स्वखुशीने मुलांना देत अस्थिर जीने जाणून बुजून स्वीकारणारी ‘आई’. सुख मिळण्याचे लक्षण दिसत नाही तेव्हा त्यांना समाधानाने निरोप देणारी आई. एलकुंचवार आपल्या लेखणीने या व्यक्तिरेखेला एका वेगळ्या उंचीवर नेऊन ठेवतात. संपूर्ण शरणागती, स्वीकृती हीच तिची जीवनदृष्टी बनते.

<sup>13</sup>कमलेश, ‘वाडयातील स्त्रिया’ संदर्भ प्रकाशन, पुणे, १९९६, पृ. ११४

## वहिनी

तात्याजीच्या मृत्युनंतर घरातील ‘आई’ ची सत्ता संपुष्टात येवून ‘वहिनी’ कडे येते. कर्ता पुरुष असणारा भास्कर याची पत्नी असलेली वहिनी घरातील कर्तेपणाचे पद आपोआप येते. ते कसे हे प्रभाव वक्तव्यातून दिसून येते. “तुला सांगते सुधीर, तात्याची जाऊन पाच दिवस झाले नाहीत पाच दिवस; पाच दिवसांत वहिनी बदलली. लगेच आल्या घराच्या किल्ला कमरेला आई गेली लगेच माजघरातल्या अंधारात. तात्याजी होते तर हिच्या पावलांचा आवाज बाहेर ओसरीवर येत नव्हता कधी. आता पाच दिवसांत तिचे हुकूम वाड्याबाहेर ऐकू यायला लागले.”<sup>१४</sup> पुरुषप्रधान संस्कृतीत स्त्रीचे स्थान पती असेपर्यंतच, अन्यथा नाही. सामाजिक रचनेत स्त्रियांना एक सजीव उपकरण यापलीकडे फारसे स्थान सरंजामशाहीने दिलेले नव्हते. पण आपल्या नवच्याच्या सदीत कुटुंबाची सगळी सत्ता त्यांच्या ठिकाणी एकवटल्यासारखी दिसते. तात्याजीच्या मृत्युनंतर मुंबईवरून येणारे सुधीर – अंजली यांच्याबद्दल भास्करचे मत अनुकूल नाही. स्वार्थाने त्याच्या मनाचा पुरेपुर कब्जा घेतला आहे. पण ‘वहिनी’ ज्याचे त्याला देऊन दया म्हणते तर भास्कर म्हणतो, “तात्याजीनं विकलं म्हटलं तर काय करणार आहे तो? तेराव्या दिवसानंतर उघडीन तिजोरी तेव्हा पहा म्हणा. हे त परवाच देवघरात आणून ठेवलं ----- शेवटी हेच कामी येईल. तुझे लाडके दीर नाही येणार.”<sup>१५</sup> असे म्हणतो पण वहिनी ‘ज्याचं त्यास प्रथम देऊन टाका’ म्हणून तो विषय बंद करते. या प्रसंगात वहिनीच्या व्यक्तित्वातील एका अंगाचे दर्शन होते. खरे तर ती बाहेरून आलेली आणि स्त्रीसुलभ स्वभावाने अलंकाराचे आकर्षक दर्शन होते. खरे तर ती बाहेरून आलेली आणि स्त्रीसुलभ स्वभावाने अलंकाराचे आकर्षक वाटून ते कोणाला न दाखविण्याच्या भास्करच्या विचाराला दुजोरा द्यायला पाहिजे होता. पण तसे न करता ती निःस्पृह राहते इथे प्रेक्षकाच्या मनात ती वेगळे स्थान मिळविते.

एलकुंचवारांची पात्र अंधारातच चाचपडत राहतात. आणि स्वतःवे स्वार्थ जपता-जपता एकमेकांसाठी त्यांचा जीव देखील तुट्टो. त्याला वहिनी देखील अपवाद नाही. मोठे म्हणून असणाऱ्या कर्तव्याची तिला जाण आहे. ते पूर्ण न. करणाऱ्या भास्करला ती आठवण करून देते. चंदूच्या पायाला दुखापत होते तेव्हा त्याच्या शरीराच्या नव्हे तर मनाच्या जखमेची पण तिला जाणीव होते. म्हणूनच ती

<sup>१४</sup>तत्रैव पृ. ८

<sup>१५</sup>तत्रैव पृ. ४२

म्हणते त्याच आतल काही दुखत असेल. प्रभाच्या बाबत पण तिला वाईट वाटते. सुधीर आणि अंजली यांच्याशी देखील समंजसपणे वागते. मोठे असल्याने आपण तसे वागणे आवश्यक आहे असे वारंवार भास्करला ती सांगते. त्यातून तिची कर्तव्याची जागरूकता दिसून येते. तात्याजीच्या मृत्युनंतर संपूर्ण वाडयाची जबाबदारी तिच्यावर आली आहे. या आर्थिक ताणामुळे ती काही-काही वेळा चिडते, वैतागते, चरफडताना दिसते. ही चिडचिड दुर्बल घटकांवर निघते. ‘आई’ च्या भूमिकेत शिरलेल्या शिरलेल्या वहिनीला आपल्या नव्याला. रंजु-परागला, ढासळणाऱ्या वाडयाला आपल्या दुबळ्या हातांनी सांभाळायचे आहे, सावरायचे आहे. देशमुखांची मुलगी असलेली वहिनी-भास्करशी लग्न करून वाडयाशी, वाडयातील माणसांशी, वाडा परंपरेशी अधिकाधिक परिचित होताना दिसते.

रंजू मॅट्रिकला दोन वेळा नापास झालेली आहे. तेव्हा यंदा तरी तिने मास्तरांच्या मदतीने मॅट्रिकच्या परीक्षेत पास व्हावे असे तिला मनापासून वाटते. ‘चांगला अभ्यास करावं, पोटे! असे तिला ती वारंवार समजुतीने सांगता दिसते. मॅट्रिक झाल्यावर तिचे लग्न करून दिले, म्हणजे आपण गंगेत घोडे न्हाले असे तिला वाटते. मास्तरांच्या संदर्भात रंजूला प्रभाचे लागेल असे बोलणे तिला आवडत नाही. खरे तर रंजू - मास्तर प्रकरण तिला समजले आहे पण ती त्याकडे काणाडोळा करते. कारण खेडयातील इतर मुलांमध्ये मास्तर बरे, असे तिला वाटते. रंजूचे सोने घेवून मास्तरांबरोबर पळून जाणे या प्रकरणात ती हाय खाते. अन्नपाणी वर्ज्य करते. रंजूला सुधीरने वापस आणल्यावर भास्कर तिला बेदम मारतो. पण वहिनी तिला काहीही न बोलता पोटाशी धरतात. जणू तिचे अपराधच ती पोटात घेते.

परागच्या यथातथा चाललेला अभ्यास, वाईट संगत, दारू पिणे या सर्वामुळे त्याला कानफाडया पडलेले नाव, या सगळ्या गोष्टीमुळे परागविषयी तिला काळजी वाटते. हा जर खेडयातच राहिला, तर इथे वाया जाईल. त्याच्या आयुष्याची राखरांगोळी होईल, म्हणून ती त्याला या सर्वातून बाहेर काढण्यासाठी सुधीरला मुंबईला नेण्याचे सुचविते. दहावीनंतर मुंबईला शिकेल, सुधारेल, अशी तिला आशा वाटते. भास्करचे परागला फाडफाड बोलणे, तिला आवडत नाही. त्याचा स्वभाव, स्वार्थीपणा, त्याची मुलांशी वागण्याची पध्दती संपूर्णपणे ओळखून आहे. म्हणून रंजू -परागप्रमाणे ती भास्करला देखील सांभाळून घेते. आपला नवरा कुठे उघडा पडू नये, याची ती काळजी घेते. वहिनीची ही सर्व धडपड एलकुंचवारांनी अत्यंत मार्मिकपणे - ‘वहिनी भास्करच्या पायांच्या भेगांना मलम लावतात’ या कृतीतून

सुचवली आहे. भास्कर सर्व भावांत थोरला म्हणूनच त्यानेच पुढाकार घेऊन वाटण्या कराव्या असे तिला वाटते. चंदूला स्वतः घेऊन दवाखान्यात जावे, असे भास्करला सूचविते. दोघा भावांचे भांडण विकोपाला जावू नये, म्हणून ती प्रत्येकाशी अत्यंत काळजीपूर्वक वागताना दिसते. नाटकाच्या गतीबरोबरच वहिनीचा समजूमदारपणा, लहान -मोठया व्यवहाराकडे शुद्ध मनस्कतेने, अलिप्ततेने पाहण्याची वृत्ती अधिकाधिक विकसित होताना दिसते. तात्याजी वारत्यानंतर भास्करच्या आग्रहाखातर सर्व दागिने घातले. नखशिखांत अलंकारांनी मढल्यानंतर ते दागिणे, ती परंपरा तिला अंतर्बाही, आरपार बदलून टाकतात. नकळत ती दादी-आई यांच्या मालिकेत जाऊन बसते. ‘संपूर्ण स्वीकृती’ हीच तिची जीवनदृष्टी बनते. उरलेल्या जीवनाचा शांत, सहजपणे स्वीकार करते. या दुःखाच्या अटळतेच्या जाणिवेमुळेच जीवनाचा ती सहजपणे स्वीकार करते. म्हणूनच आयुष्याच्या उत्तरार्धात रंजूचा पोरवाडा सांभाळत जीवन कंठते.

रंजू : संपूर्ण नाटकभर रंजू संस्कारशून्य दिसून येते. प्रथमदर्शनी ती नाटकात स्वतःला पाहते असे दृश्य आहे. नापास झाल्यामुळे तिला येते. प्रथमदर्शनी ती नाटकात स्वतःला पाहते असे दृश्य आहे. नापास झाल्यामुळे तिला शिकवणी लावली तर शिकण्यापेक्षा तिचे मास्तरांकडे जास्त लक्ष आहे.

चंदू : रंजू, रंजू थांब जरा ..... थांब

रंजू : चंदूकाका, तू हिरोसारखा दिसून राहयाला आता.

रंजू : दूर हो बरं तू.

रंजू : नाही. हम नही दूर होंगे. त्या कुलीमध्ये अमिताभ नं असचं सामान आणतो. तू काऊन जात नाही रे सिनिमात?

चंदू : इथे सामान कोण आणल् मग?

रंजू : मी नं, एक चान्स मिळाला तरी मी करीन पिच्चरमध्ये काम.

चंदू : कर. पण आधी हे उचलू लाग.

रंजू : नही. हम नटखट लडकी है !”<sup>१६</sup>

बदलत्या कालप्रवाहात आधुनिकता कशी घ्यायची, वाडा परंपरा कशी सांभाळायची याचे तारतम्य आणि पथ्य तिच्यामध्ये सदैव गैरहजर दिसते. सदैव चुकीच्या मार्गाने ती जाते. याचमुळे पदरात नैराश्य एकाकीपण, वैफल्य येते. ही वैफल्यग्रस्तता त्यांचे संस्कारक्षम मन नासवून टाकते. मॅट्रिकला दोनवेळा नापास झालेल्या रंजूकडे आधुनिकता कशी तर फर्माईश, इंग्रजी शब्दाचा वापर, सिनेमा, फिल्मफेअर या माध्यमांनी चिकटली दिसते. ती येणाचा मार्ग म्हणे मास्तर आहे. तिथे देखील दाम खरा खोटा ओळखण्याची कुवत नाही. सर्व खुळेपणा आहे. नाटकातील रंजूचे संवाद पाहिले तर त्यात विनोद व कारूण्य दोन्हीची मिसळ दिसते.

शेवटी मास्तरच्या फसवगिरीला ती बळी पडते. घरातील सोने घेऊन मास्तरांबरोबर पळून जाते. ज्या सोन्याकडे वाडा परंपरा, संस्कृती म्हणून सर्व लग्न होऊन आलेल्या स्त्रिया पाहतात त्याच सोन्याकड रंजूचा डोळा कसा असतो. तारूण्याकडे झुकलेल्या रंजूचे वर्तन, तिच्यात होणारा मानसिक, शारीरिक बदल एलकुंचवारांनी अचूक टिपला आहे. चंदू/सुधीरच्या अंगचटीला जाणे, चंदूच्या अंथरूणशेजारी आपले अंथरूण चिकटून घालणे, वहिनीला ‘बर्थ कन्ट्रोल’ बद्रदल विचारणे या रंजूच्या संदर्भातही गोष्टी एलकुंचवारांनी नोंदविल्या आहेत.

अशा परिस्थितीत रंजूशी विवाहाता देखील कोण तयार होणार? खेडयातल्या एका बिजवराशी तिचा विवाह होतो. तिचे वैवाहिक जीवन देखील कसे तर- लग्नानंतर तिच्या सासरहून निरोप येतो, ‘लग्न नीट नाही झालं. मानपान धड नाही झाले. मांडवपरतणीस आम्ही यावं असं वाटत असलं तर आणखी पाच तोळे सोनं घाला’, अभ्यशी बोलताना परागही सांगतो, ‘रंजीचं दुसरं पत्र आलं आहे पुन्हा. नवव्यानं तोंडात मारली. कोणाला सांगू नको घरात. मी पाहतो परस्पर जावईबापूला?’ यावरून रंजूच्या जीवनाची नौका कोणत्या प्रवाहात आहे याची कल्पना येते.

## प्रभा

<sup>१६</sup>महेश एलकुंचवार, ‘युगांत’ मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९७, पृ.२१

प्रभा आणि रंजु यांच वाडयाशी रक्ताचं नांत आहे प्रभा ही तात्याजीची मुलगी आहे. नाटकाच्या प्रारंभीच तात्याची मृत दाखविले असल्यामुळे तिच्या प्रवेशाच्या वेळी ती फाडफाड बोलते आहे. तिच्यावर झालेला अन्याय शब्दातून दिसून येतो. प्रभा बुधिमान होती पण केवळ देशपांडयाच्या मुर्लींनी एकटंदुकटं राहून शिकायचं नाही. प्रतिष्ठा, अब्रुपायी तिच्या जीवनाची माती झाली हे ती पोटतिडकीने सांगते आहे. पण आपआपल्या संसारात रमलेले भाऊ, तुझ्या बाबतीत सर्व निर्णय तात्याजींनी घेतले म्हणून मोकळे होतात. तेव्हा या नरकातून बाहेर पडायचे तर एकच मार्ग तो म्हणजे शिक्षण होय. म्हणून अपूर्ण राहिलेले शिक्षण पूर्ण करण्याचा मनोदय व्यक्त करते. यासाठी स्वतः वाटणीचे सोने ती मागते ते विकून पैसे बँकेत टाकून व्याजावर शिकण्याची ती बोलून दाखविते पण रंजू प्रकरणात तिच्या सर्व योजनांचा, स्वप्नांचा चुराडा होतो व ती मानसिक धक्क्याने नैराश्याच्या गर्तेत जाते.

वाडयातील इतर स्त्रियांप्रमाणे तिला वाडयातच संपून जायचे नव्हते. तिला या वाडयापासून दूर जायचे होते. पण सर्व दरवाजे बंद झाल्यामुळे चीड, सूड घेण्याची प्रबळ इच्छा, एकटेपणा या सर्व भावनांच्या हिंदोळ्यात ती चक्रावून जाते आणि स्वतःला सतत आपल्या खोलीतच कोंडून घेऊ लागले. जगाशी संपर्क उरतो, तो फक्त पुस्तकाच्या माध्यमातून पंचायतीच्या लायब्ररीमधून जगापासून सुटका करण्यासाठी तिने शोधलेली ही पळवाट आहे. बैधिकदृष्ट्या समर्थ असलेली प्रभा परिस्थितीच्या गाळात रुतत जाते. भावनिक आधारासाठी आईवर अधिकाधिक अवलंबून राहायला लागते. आयुष्याच्या शेवटी तात्याजींना तिच्या वेदनेची जाणीव होते. अपराधिकपणाच्या जाणिवेने ते तिला टाळू लागतात. ‘हया पोरीच नुकसान केलं मी. मज गती नाही मिळणार’ अशा भावनेने हळवे होतात. शेवटी अखेरच्या श्वास घेऊन जग सोडून जातात. तेव्हा ती चारचौघांत रडत नाही. रडते फक्त कोठीधरात, तिचा संवाद होतो तो फक्त आईशीच बाकी विसंवादच होतो.

अशी ही प्रौढ अविवाहित दुःखी प्रभा बंडखोर आहे. वीस वर्षांपूर्वी मॅट्रिकला फर्स्ट क्लाय आलेली आहे. पण केवळ मुलगी असल्यामुळे तिचे शिक्षण थांबले आहे. आकांक्षावर झालेल्या घावाने ती बंडखोर झाली. भावाप्रती असणाऱ्या असूयेने ती पेटली आहे. भावांच्या स्वार्थीपणावर कडाकडून हल्ला करते. शेवटचा प्रयत्न म्हणून ती आईला म्हणते.

प्रभा : आई, माझां सोनं आहे.

आई : भास्करजवळ आहे, बाई ते.

प्रभा : माझं तीस तोळे तरी आहे. मला देते?

आई : प्रभा

प्रभा : प्रभा इथून निघू दे मला, आई हा वाडा खाऊन टाकील मला. माझा जीव गुदमरतो, गं, इथल्या अंधारात. मला जाऊ दे अमरावतीला.

प्रभा : पैसे बँकेत ठेवीन मी, आई. एवढया सोन्याचे पन्नास-साठ हजार होतील. त्यावरच्या व्याजावर मला शिकता येईल. सोबतीला छोटीशी नोकरी पाहीन. शिकवण्या करीन. काय वाटेल ते करीन, पाहाच तू. माझ्याजवळ येऊन राहा तू.

आईरू : किती जुनं सोनं! आपल्या घराण्याची सारी लाज आहे माय ती.

प्रभा : एकदा बी.ए. होऊन नोकरी लागली मला, की हे गाव, हा वाडा हे सगळं सोडून कायमची माझ्याजवळ येऊन राहा तू. खरं सांगते, आई, मला सोनं, नवरा संसार कसली हौस राहिली नाही आता. आपण स्वतंत्र होऊ. किती कष्ट करतेस! सत्तरी उलटली तूझी. किती दिवस धुरांनी डोळे चुरचुरत चूल फुंकशील तू आता?

आई : होतं हातून, तोपर्यंत करावंच लागतं.

प्रभा : आई, नोकरी लागली की, विकलं तेवढं सोनं तुला पुन्हा घेऊन देईन मी, मग खुशाल घाल ते तुझ्या सुनांच्या अंगावर! (हसत) एकेकीला सोन्याचा वरवंटा करून दे गळ्यात घालायला!

आई : प्रभा, किती दिवसांनी हासली, गं माय!

सुटकेचा अखेरचा प्रयत्न प्रभा करते. प्रभाचे हसने जेमतेम क्षणभरच टिकते. ‘रंजू-सोने’ प्रकरण तिच्या कानावर येते. क्षणात तिचे जीवन उध्वस्त होते.<sup>17</sup>

वाडयाच्या समोर उभ्या असलेल्या ट्रॅक्टरप्रमाणेप्रभाव अनुभवाच्या शहानपणाने विलक्षण थकते. ‘आशेचा अंत’ हे दुःख सहजपणे गिळत ती भोवतालचे सर्व दरवाजे बंद करून घेते. आईप्रमाणे

<sup>17</sup>तत्रैव पृ. ४०

कणाकणाने विझत जाते. जवळच्या, भोवतालच्या नैराश्याच्या काळोखात विलीन होणे ती पसंत करते. यासाठी तिची कोणाबद्दल तक्रार नाही. तिचा खरा राग भास्कर-सुधीर कुटुंबियांवर नाहीच तर ‘स्त्री’ ला तिच्या भावना, आशा. आकाळ्कां आणि बुधिमत्तेसह आपल्या ताकदीने चिरडू पाहणाऱ्या व बदलत्या प्रवाहाशी कुठलेच नाते न बाळगणाऱ्या ‘वाडा परंपरा - रुढी’ शी तसेच या हिंदू समाजरचनेशी तिचे भांडण आहे.

प्रभाच्या व्यक्तिमत्वाचे विश्लेषण करताना डॉ. कमलेश म्हणतात- “प्रभाचे वर्तमानकालीन वय ३७-३८ वर्षांचे आहे. वाडयातील तिचे वास्तव्य कोठीघरात आहे. कोठीघर म्हणजे धान्याचा साठा असलेली खोली. पाहिजे जेव्हा, हवे तसे, हवे त्या प्रमाणात धान्य काढून घ्यावे. या कोठीघरात धान्याबरोबरच अंधार ठासून भरलेला आहे. अंधाराबरोबरच वाडा पोखरणारे उंदीरही आलेच. धान्याचा अपव्यव नासधूस जास्त. जी गोष्ट धान्याची, तीच प्रभेच्या बुधिमत्तेची. कमलेश, ‘वाडयातील स्त्रिया’ संदर्भ प्रकाशन पुणे १९९६ पृ. १२२-२३कोठीघरातील धान्याची नासधूस उंदीर जसे करतो तशीच देशपांडेच्या वतनदारीत प्रभाची बुधिमत्ता वाया गेली आहे. हे सरंजामदाराच्या घराच्या चिरेबंद भिंतीत बंदिस्त झालेले वास्तवच एलकुंचवार शब्दांकित करतात.

## अंजली

अंजलीचा नाटकामध्ये प्रवेश होतो तोच मुळी सासरे वारल्यामुळे येण्याच्या निमित्ताने. ती वाडयात प्रवेश करते, तेव्हा रात्र (१०वा) झालेली असते. सासच्यांच्या मृत्युचा पाचवा दिवस असतो. येतांना ट्रॅक्टरमध्ये अडकून साडीचा पदर फाटतो. घरात निजानीज झाल्यामुळे बिचकत घरात प्रवेश करतात. वडील वारल्यावरही आपण पाच दिवस उलटून गेल्यावर येत आहोत हा अपराधीभाव त्यांच्या मनात आहे. सुधीर आणि अंजली) म्हणून ती स्वतः पुढे जाऊन आईचे सांत्वन करता, नवचालाच पुढे करते. यात तिचा औपचारिकतेचाच भाग आहे. रंजू-सोने चोरी प्रकरणापूर्वीचे अंजलीचे एकूणच वर्तन हे अलिप्तवादी, स्वतःला वाचविण्याचे असे आहे. मी व माझा नवरा, मुलगा एवढ्यापुरते तिचे विश्व आहे. या कारणासाठी ती जावेला, स्वयंपाकाला मदत करायचे टाळते. ‘मला त्यात ओढू नका हं’ अशी भूमिका घेते. तिचे सर्व वागणे वरवरचे औपचारिकतेचे वाटते. प्रभाशी बोलताना पण आपण कुठे गुंतणार नाही याची काळजी घेते. खरं काय तर अंजलीला वाडा, वाडयातील माणसे आपली वाटत नाही. वाडयातील लोकांची भाषा, वागण्याची तच्छा टाकाऊ वाटते. जुन्या वस्तूंचा ‘ॲटिक पीस’ म्हणून

वापर करण्याची तिची तयारी आहे. वाडयात आल्यावर चंदूचे राबराब राबणे, रंजूचे विचित्र वागणे मी पाहते व चंदूचा आपल्या घराला उपयोग होऊ शकेल असे वाटून सुधीरला ती म्हणते, ‘परागऐवजी चंदूभावजींना घेऊन चला चार दिवस. त्यांनाही विश्रांती, मला पण थोडी मदत होईल’ प्रत्येक वेळी ती हात झटकते. आईला मुंबईला नेण्याचा विषय निघतो तर, ‘मला इतकं सोवळं ओवळं जमणार नाही’ म्हणते व स्वतःला वाचविते. अलिप्ततेची भूतिका घेतांना ती सुधीरला-

अंजली: सोक्षमोक्ष का नाही लावून टाकत एकदाचा?

सुधीर : म्हणजे?

अंजली : हिशोब करून मोकळे व्हा. कुठे आपलं इकडे येण होतयं वर्षानुवर्ष? अभय तर इथलं नाव काढायला तयार नाही. अशाप्रकारे सुधीरला अलिप्त होण्याचा सल्ला देणारी, वाडयाशी संबंध तोडू पाहणारी, प्रभा-पराग-सासु यांना मुंबईला नेण्यास मागे -पुढे पाहणारी अंजली. शहरी आधुनिकतेचा स्पर्श झालेली, स्वार्थी, आत्मकेंद्रित, स्वतःला वेगळे राखणारी अंजली रंजू-सोने प्रकरणानंतर एकदच बदललेली आहे. रंजुच्या पलायनानंतर वहिनीची झालेली व्याकुळ स्थिती, त्यांनी अन्न-पाणी वर्ज्य करणे, परागचे बावरलेपण व निरागसता, जमीन विकताना भास्करच्या डोळ्यात आलेले पाणी. या सर्वांचा अंजलीवर परिणात होतो. रंजूला शोधायला गेलेला सुधीर यामुळे ती काही काळ एकटी राहते व स्वतः पलीकडे विचार करते. स्वतःच्या नकळत ती वाडयाशी, त्यातील भावविश्वाशी, वातावरणाशी एकरूप होते. शेवटी तिच्या लक्षात येते की, या ओबडधोबड जीननातच ‘खरी माणुसकी’, प्रामाणिकपणा आहे. नकळत आकर्षित होऊन एकजीव, एकरूप होते म्हणूनच वऱ्हाडी शब्द तिच्या बोलण्यात येतात. समजुतदारपणे वाडयातील लोकांकडे पाहायला शिकते. अंजली वहिनीच्या भूमिकेत, वहिनी आईच्या भूमिकेत नकळत विलीन होताना दिसते.

‘चिरेबंदी वाडयात प्रवेश करताक्षणीच अंजलीला ठेच लागते आणि या वाडयाच्या वास्तवातच तिला शहाणपणा येताना दिसतो. ‘नितळ माणुसकीचा’, खच्या जीवनाचा शोधही तिला इथेच लागलेला एलकुंचवारांनी दाखवलेला आहे.’<sup>18</sup>

<sup>18</sup> तत्रैव पृ. १२४

‘पदर’ हा शब्द प्रतिकात्मक येतो. पदर मायेचा, प्रेमाचा, वासल्याचा निर्दर्शक मानला जातो. अंजलीचा पदर ट्रॅक्टरने फाटणे यातून एलकुंचवारांना सूचित करायचे आहे की, यंत्राच्या जितके जवळ जाऊ तितके तो नुकसान करणारच. त्याची दुसरी बाजु म्हणजे माणसाच्या जितके जवळ जाऊ तितकेच यंत्राच्या दूर जाऊ, माणुसकीपासून दूर गेलेली अंजली वाडयात प्रवेश करते, वाडयातील व्यक्तींच्या जितकी जवळ येते तितके तिला ते समजायला लागतात.

## वाडयातील स्त्रिया काही वैशिष्ट्ये

या नाटकामध्ये एकूण सहा स्त्रिया आहेत. १) दादी २) आई ३) वहिनी ४) अंजली ५) प्रभा ६) रंजू. या स्त्रिया रंगभूमीवर वावरतांना दिसतात. त्या पुरुषपात्रांपेक्षा संख्येने जास्त आहे. या सहा स्त्रियांपैकी दादी, आई, अंजली आणि वहिनी या लग्न झाल्यामुळे वाडयाशी जुळल्या आहे. प्रभा व रंजू यांचा जन्मच वाडयातला आहे. असे असले तरी जन्मच ज्यांचा वाडयातला आहे, त्यांना या वाडयाबदूल आकर्षण नाही. पण लग्न होऊन वाडयात आलेल्या परक्या स्त्रियांना मात्र वाडयाबदूल आकर्षण आहे. त्या वाडयाशी समरस होतांना दिसतात नाटक जसे गतिमान होते तसे या सर्व स्त्रिया सहजस्वाभाविक, जिवंत व्यक्तिरेखा वाटतात. कुठेही त्या खोट्या वाटत नाही. संपूर्ण नाटकात ‘दादी’, प्रतीक बनूनच रंगभूमीवर वावरते, तर आई नाटकाच्या अखेरीस दादीसारखी दिसायला लागते. म्हणूनच दादी, आई, वहिनी, अंजली या स्त्रिया एकाच स्त्रीची विकसित होत जाणारी रूपे वाटतात. क्षमाशक्ती, औदार्य, समंजसपणा, कडवट जीवनाचा शांत-सहज स्वीकार, कमालीचा साधेपणा, ‘स्व’ चे वाडयातच विसर्जन या सर्वांचा सत्वांश आई या व्यक्तिरेखेत दिसून येतो. संवेदनेच्या पतिकडे गेलेली दादी आहे. वहिनी, अंजली यांचा आईच्या दिशेने चाललेला प्रवास अशी वैशिष्ट्ये दिसून येतात.

वाडा परंपरेत सामावताना या सर्व स्त्रिया अहम विसर्जित करतात. आधुनिकता वाडयात शिरलेली आहे. भूतकाळ न विसरता आधुनिकतेचा वेगळा, विधायक उपयोग प्रभाला करायचा आहे. तिला प्रगती करायची आहे पण परंपरेच्या कठोर वरवंट्याखाली ती चिरडली जाते. प्रभाच्या उलट रंजूचे पात्र आहे. आधुनिकतेचे विचित्र परिणाम तिच्यावर होतात, तिला शिकायची मनातून इच्छा नसून घरच्यांच्या म्हणण्यासाठी शिकावे लागते.

## पुरुष पात्रे

नाट्यत्रयीमध्ये वावरणारी पुरुष पात्रे सहा आहेत. १) भास्कर २) सुधीर ३) चंदू ४) पराग ५) अभय ६) बाळ आणि तात्याजीचे अदृश्य पात्र आहे. परंतु नाटकामध्ये या पात्रात वावर सदैव जाणवत राहतो. त्याचा ताणही नाटकभर जाणवतो. कोणत्याही संवाद सुरु झाला की तो तात्याजी या पात्रापाशी येऊन पूर्ण होतो.

## भास्कर

हा तात्याजीचा थोरला मुलगा. त्याला पराग आणि रंजू हे दोन अपत्ये आहेत. वहिनी ही त्याची पली त्याला प्रत्येक वेळी सांभाळून घेते. मोठ्या झाडाच्या सावलीत लहान झाडे बहरु शकत नाही, त्याप्रमाणे तात्यार्जीच्या अस्तित्वाने इतर माणसे खुरटी झाली त्यात भास्कर देखील अपवाद नाही. भास्करचे व्यक्तिमत्व केवळ बहरु शकले नाही. इतकेच नक्हे तर विघातक प्रवृत्ती त्यांच्या व्यक्तिमत्वात वाढीस लागून असूया, इर्षा, स्वार्थ व सहजभाव नष्ट झालेला दिसून येतो. तात्यार्जीच्या सुबाबाचा डोलारा सांभाळता-सांभाळता त्याला आपली कर्तृत्वहीनता जाणवते. ‘इथे शेतीत गाडला माझा जन्म, नोकरी केली असली तर कुठेही सुपरिटेंडेंट असतो’ या वाक्यातून वर्तमान स्थितीविषयी पूर्णपणे असमाधान दिसून येते.

भास्कर आणि सुधीर यांच्या संवादातून भास्कर सध्या कोणत्या आर्थिक परिथितीला तोंड देतो यावर प्रकाश पडतो. शेवटी तो सुधीरला म्हणतो. ‘पण एकदातरी एवढया वर्षात तुज वाटले रे कधी की शेती कशी चालली आहे, विचारावं ?---- ‘एकदा येऊन पाहा स्वतः एक वर्ष पिकलं तर तीन वर्ष नापिकी’ या वाक्यातून भास्कर शेतीला कंटाळला असून शेतीवर गुजराण होत नाही हे लक्षात आले पण काही करण्याचे कर्तव्य नाही आणि घराण्याची आड येणारी प्रतिष्ठा यापायी भास्करचे व्यक्तिमत्व दुबळे झाले आहे. आजपर्यंत देशपांडयाच्या घराण्यात असे कोणी केले नक्हते तेव्हा चंदूने कसे करायचे? ते घराण्याला शोभणारे नाही. म्हणून आणि रंजू-सोने प्रकरणानंतर तर परिस्थिती पूर्णपणे हाताबाहेर जाते. शेवटी अध्यात्माच्या ओढीने म्हणा की घराला त्रासून चंदू घर सोडून देवळाचा आश्रय घेतो.

देवळाचा आश्रय घेतला तरी घर अजून पूर्णपणे तुटलेले नाही. त्याला रोज घरून डबा जातो आणि त्याबाबत परागचा कटाक्ष आतो तो जातीने चौकशी करतो. पुढे-पुढे चंदू जगण्यापासून निवृत्त

होतो. चंदूच्या मनात एका अज्ञात तळ्याची ओढ आहे म्हणून नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाच्या पाचव्या प्रवेशात निरोप घ्यायला आईकडे जातो तेव्हा- ‘एकसारखं तळ हाकारतं मला आई. इतके दिवस खूप तडफड झाली अन् आज अवघित नाळ गळून पडली आपोआप ...’ ‘आई, आज त्या तळ्यावरच्या हाका अनावर झाल्या. आता मलाच त्याच्याकडे गेलं पाहिजे. सतत डोळ्यासमोर दिसते मला ते तळं. स्वप्नात, जागेपणी कायम माझ्या मनात प्रतिबिंबासारखं असतं... त्याची ओढ आता मला इथं थांबू देत नाही आणि ‘त्या तळ्या’ च्या रोखाने निघून जातो. आईशी नाळ तोडून एका अज्ञात तळ्याच्या शोधात निघणारा चंदू कुठेच पोहचणार नाही. हे समजून प्रेक्षक अस्वस्थ होतात. कारण स्वतःमध्ये डोकावून पाहण्याएवजी नाळ तोडून भटकणाऱ्या या जिवाचे भवितव्य सहज कळते. ‘तुझं तळं तुझ्यातच आहे बापा!’ हे आईचे उद्गारही चंदूला कळत नाही. त्यामुळे एकसंध, निर्मितिक्षम व्यक्ती म्हणून जगण्याच्या शक्यता संघटित करण्याच्या प्रयत्न करण्याएवजी, चंदू व्यर्थतेच्या रस्त्याने कोणा अज्ञात तळ्याच्या नादात निघून जातो.

चंदू ‘युगान्त’ मध्ये परत येतो किंबहुना भिकाच्यांच्या रांगेत असलेल्या चंदूकाकाला औळखून पराग परत आणतो. ज्याला मीपणाचे अर्थ समजले नाही आणि जो जीवनाशी जोडला गेलेला नाही असा हा खुळा, रिक्त माणूस आईशी नाळ तोडली आणि दुसऱ्या कोणत्याच पोषक नात्याशी तो बांधला गेलेला नाही. म्हणून ऐहिक आणि पारालौकिक दोन्ही जगात तो अतृप्तच राहतो. नंदिनीच्या रूपात त्याला त्या जीवनपोषक तत्वाची झलक जाणवते खरी, पण त्याला अर्थ काहीच उरत नाही. सर्जक शक्तीचे तळे त्याच्यासाठी कोरडे ठक्क भक्षक तळे आहे. त्याच्या त्या कोरडया तळ्यातला मृत्यू म्हणूनच स्वाभाविकपणे वांझ आणि करुण वाटतो.

## पराग

नाट्यत्रयीतील पहिल्या भागात पराग येतो तो बिघडलेला व्यसन लागलेला परिणामी शिक्षणाकडे दुर्लक्ष करीत असलेला उलटपक्षी त्याच घराण्यातील दुसरा मुलगा अभय उच्चशिक्षणाकडे वाटचाल करणारा अशास्थितीत परागचे बिघडलेपण चांगलेच जाणवते. सुधारण्यासाठी सुधीर काकाकडे पाठवायचे तर अभयता त्याची लाज वाटते म्हणून नेता येत नाही. शेवटी आहे त्या वातावरणात पराग घडताना दिसतो.

‘भग्न तळ्याकाठी’ दुसऱ्या भागात हाच पराग पूर्णपणे बदललेला आहे. वाडयाला बरकत, चांगले दिवस, वैभव शेतीतून येणार नाही, हे अनुभवाने लक्षात आल्यावर पराग अन्य व्यवसायाकडे वळता आहे. तो इमारती लाकडाचे ठोके घेतो. दूरपर्यंत माल जातो. त्याला खेडयातील संगतीमुळे त्याने हे पैसे उभे करण्यासाठी मार्ग पत्कारला आहे. त्याला आपण जे करतो ते चांगले नाही याची जाण आहे. कोणत्या परिस्थितीत आपण या मार्गाला वळलो आणि चार पैसे मिळवायचे असतील तर आपल्यासारख्या अनपढ ग्रामीणाला अशा मार्गाचा स्वीकार करणे अटल आहे याचीही त्याला जाण आहे. वेगवेगळ्या प्रसंगी त्याच्या तोंडी आलेले उद्गार पाहिले की जाणवू लागते. पराग हा व्यवस्थेने उभे केलेले षडयंत्र समजलेला एक संतप्त पण अगतिक असहाय्य झालेला ग्रामीण तस्ण आहे.

परागच्या दर्शनातही ग्रामीण ताणतणाव दिसतात. पहिल्या अंकाच्या पहिल्या दृश्यात - घरात जेवण्यासाठी “सगळे उठण्याच्या तयारीत काही उठलेले, काही अर्धवट उठलेले, काही उठावे अशा विचारात असतांनाच बाहेर परागचा डरकाळीसारखा आवाज, ‘दोन्ही तंगडया तोडून हातात देईन भोसडीच्या पेट्रोल चोरतो कमीना. हरामाचा माल वाटत भडवीच्याला. हंटर पडतील गांडीवर कुतेकी अवलाद अन् माझ्यामागे चुगलखोर करतो बन्सीलालकडे मादरचोद! जा फूट नीथ येथून. पुन्हा दाराशी येथील तर खाल उधेडून देईन. नीSS घ.’ ओसरीवर सर्व सुन्न. आवेशातच येतो आणि खोलीत जातो. दहा वर्षानंतर परागला पाहणारा सुधीर म्हणतो- ‘मला तर क्षणभर तात्यार्जीचाच भास झाला .’

तात्याची या भूमिपुत्राची जोडले जाणारे परागचे संधान योग्यच वाटते. पराग हा विलक्षण मनस्वी आहे. भूमिपुत्र शोभावा असा. म्हणूनच पराग जसा वाडयाचा आहे तसा जमिनीचाही आहे. इतरांसाठी जमीन म्हणजे हक्क उत्पन्न, पैसा! प्राग जमिनीशी आतडयाने बांधला गेला आहे. वर्षानुवर्ष मानवी पुरुष स्त्रीशी, पाण्याशी आणि जमिनीशी निर्मितीच्या अंगाने जोडला गेला आहे. कधी त्याने त्यांच्या सर्जक शक्तीबद्ध आदर आणि प्रेम बाळगले, तर कधी त्यांच्यावर त्याने सत्ता गाजवली आहे. या नाटकातही पराग एका वेडया आवेशाने सागलावून कसदार जमीनबंजर करून टाकलेली दिसते.

धरणगावकर देशपांडे यांच्या कुटुंबात नाट्य घटताना दिसत असले तरी ते एकूणच ब्राह्मण कुटुंबाची ससेहोरपळ सांगणारे नाटक आहे. सरंजामशाही जीवन व्यवस्थेचा नाशाचे शोकपूर्ण, प्रत्ययकारी हदयाचा वेध घेणारे चित्रण एलकुंचवार घडवितात. सरंजामशाही समाजव्यवस्थेला खरे पाहिलेतर इंग्रजांच्या काळातच धक्के बसून राहिले होते. ही व्यवस्था-कृषि- अर्थव्यवस्था, ग्रामप्रधान व संयुक्त

कुटुंब प्रधान समाजव्यवस्थेवर आधारित होती. परिणामी उद्योगप्रधान - व्यापारप्रधान अर्थव्यवस्था, शहरप्रधान व विभक्तकुटुंबप्रधान समाजव्यवस्था आणि यावर आधारलेली भांडवलशाही समाजरचना आकार घेऊ लागली. अशा बदलत्या परिस्थितीत तेच तरले, ज्यांना परिस्थितीशी जुळवून घेता आले. धरणगांवकराच्या घरातील पहिल्या कर्त्यापुरुषाने म्हणजे तात्याजीने स्वतःच्या दराच्याने इतरांना पनपु दिले नाही. परिणामी तात्याजी होते तोवर सर्व सांगकामीसि होते. पण त्यांच्या मृत्युनंतर जी पोकळी निर्माण झाली. ती तात्याजीचा मोठा मुलगा भास्करला परिस्थिती सावरता आली नाही. घरातील पिढीजात वस्तू विकून घरसंसार चालविला. त्यांचा हा खोटा अहंकार, परंपरेच्या कल्पना वाडयाच्या विनाशाला कारणीभुत झाल्या. सभोवतालच्या सामाजिक कृषिसंस्कृतीचे प्रतिबिंब युगान्त मध्ये दिसून येते. तात्याजीचे अखेरचे दिवस करायला देखील वाडयात एक हिस्सा बन्सीलालला विकावा लागतो. इतपत आर्थिक परिस्थिती ढासळलेली आहे. कदाचित परिस्थिती जुळवून घेत त्यानुसार वर्तन ठेवले असते तर ही वेळ आली नसती. पण भास्कर आणि वहिनी आपल्या सरंजामदारीच्या पोकळ कल्पनाविश्वात दंग राहतात आणि काळाची पावलं न ओळखता आल्याने विनाश ओढवून घेतात. परिस्थिती ओळखून चंदू आईला म्हणतो, ‘आई, माझी एक खूप इच्छा होती. कुठंतरी लहान दुकानबिकान घालावं तू नि मी राहायलो असतो.’<sup>१९</sup> पण त्याला भास्कर म्हणतो की देशपांडयाच्या इज्जतीला शोभत नाही अस वागन. त्याठिकाणी तात्याजी सारख्या व्यक्तिमत्वाच्या दबावाने घडलेला भास्कर स्वयंप्रज्ञेने स्थिती पाहून खंबीरपणे काही निर्णय घेऊच शकत नाही. सदैव डामडौल, कोण काय म्हणेल या दबावाखाली, गांगरेलला असाच दिसून येतो.

मुंबईला राहणारा सुधीर थोडाफार या संस्कृतीपासून दूर दिसून येतो. तो म्हणतो की खर्च कमी करता येईल. आज सकाळीच पाहात होतो. एकदम चार भाज्या ताटात. त्यावर वहिनी म्हणते- “अहो, खाण्यापिण्याच्या खोडी थोडया आहेत का? एकास एक आवडत नाही. एकास एक.... अन् ताट नीट भरल्याशिवाय माझ्याही मनास बरं वाटत नाही. हया जन्मात काही मला जमणार नाही कोकणस्थीपणा.”<sup>२०</sup> असे म्हणून टाळून देतात. पण वेळीच जर परिथिती ओळखून त्यातून बाहेर पडले असते तर विनाश टळला असता. हे चित्र आपल्या ग्रामीण संस्कृतीचे सगळीकडे दिसून येते. खेडयातील बहुतांश जमीनदार अशा पोकळ डौलात विनाशाकडे गेले आहेत. धरणगावकर देशपांडेची सुध्दा आता फक्त बारा

<sup>१९</sup>तत्रैव पृ. ४५

<sup>२०</sup>तत्रैव पृ. ३०

एकर शेती शिल्लक राहिलेली आहे. नुसत्या शेतीवर आर्थिक सुस्थिती अशक्य आहे तेव्हा इतर व्यवसायाकडे वळावे. हे होत नाही. उलट शेतीच्या तकारी उगावण्यात वेळ घालवतात की शेतीला पैसा खूप लागतो. एक वर्ष पिकल तर तीन वर्ष नापिकी असते. कुळकायद्यात जमीनी गेल्या, तसेच त्यासाठी कराव्या लागलेल्या कोर्टकचेच्या, खर्च एक ना हजार तकारी भास्कर सुधीर कडे करतो. भास्कर म्हणजे कृषिसंस्कृतीतील सरंजामदारांचा प्रतिनिधी तर सुधीर त्यातून बाहेर पडून चाकरमान्या झालेल्यांचा प्रतिनिधी म्हणून संपूर्ण युगान्तमध्ये वारतांना दिसतात.

### नाटयत्रयीतील भावनांची व विचारांची खोली

या त्रिनाटयधारेमध्ये एककुंचवारांची विचार व भावना यांची सखोलता प्रत्ययाला येते. साहित्यकृतीमध्ये वाड्मयीन महात्मता येण्यासाठी ती नितांत आवश्यक असते. ती या नाटयधारेत प्रत्ययाला येते. नाटककार होण्याचा कुठलाही मानस नसतांना केवळ एका घटनेचा परिणाम होऊन एलकुंचवार नाटक निर्मिती करतात. मर्ढेकर म्हणतात. “अनुभवांतले चैतन्य, कल्पनात्मक प्रतिक्रियांचा विविधतापूर्ण जिवंतपणा जर लेखकाच्या ठायी वसत असेल, तर त्याला वाड्मयात उच्च स्थान प्राप्त होईल.”<sup>21</sup> या त्रिनाटयधारेत एलकुंचवारांनी समाजातून घेतलेल्या अनुभवाचे चैतन्य दिसून येते. तसेच अनुभवातला जिवंतपणा देखील येतो. ज्या सरंजामशाहीच्या च्छासावर नाटक आधारलेले आहे. त्या वर्गाचा एक भाग स्वतः लेखकच होते. योग्य अंतरावरून जवळून त्यांनी ते पाहिल, अनुभवल आहे. खेडयातील आयुष्याचा बदलत जाणारा पोत नाटयधारेत आहे. एकीकडे एकेकाळी सत्ता, ऐश्वर्य, संपत्ती असणारे लोक तर दुसरीकडे त्याची जागा घेऊ पाहणारे दुसऱ्या वर्गाचे लोक, हे एलकुंचवारांनी त्यांच्या गावात पाहिले अनुभवले त्यामुळेच त्यांच्या लेखनात विचारांनी परिपक्वता आली. एलकुंचवार म्हणतात की, वाडा चिरेबंदी हे नाटक म्हणजे माझी कथा नाही पण नाटकातल्यासारखे खूप देशपांडे आहेत विदर्भात. एलकुंचवार देखील सधन कुटुंबात जन्मलेले आहेत. ऐसपैस पसरलेला त्यांचा वाडा त्यामुळे भावनिकरित्या समरस होऊन नाटयत्रयी अवतरलेली आहे. इतकी की प्रेक्षकांना युगान्त म्हणजे एलकुंचवारांचे आत्मचरित्र वाटले आणि गावी त्यांचा वाडा पहायला गेले. तेव्हा त्यांच्या मोठ्या भावाला वाईट वाटले. असे आपल्या कुटुंबात घडले नसतांना तू कसे काय लिहिले. असे का केले? म्हणून विचारले हा एक प्रसंग म्हणून सोडून देण्यापेक्षा एलकुंचवारांच्या भावनिक समरसतेचा पुरावा म्हणून जर

<sup>21</sup> तत्रैव पृ. १४३

लक्षात घेतला तर खूप उपयोगी होईल. साहित्यिकांच्या ठिकाणी अशी भावनिक समरसतेता असली तरी ते साहित्य विश्वाच्या गाभ्याला हात घालू शकतात. अशी प्रतिभा ही मराठी वाड्मयावर आपली प्रभा पाढू शकते नव्हे प्रभा पाडली आहे. जीवन जगतांना घेतलेल्या अनुभवला रंग आणि गंध दोन्हींचा स्पर्श झालेला असतो.

नाट्यत्रयीच्या विचारांवर खोलवर चिंतन केल्यास ते सत्यावर आधारित असल्याचा प्रत्यय येतो. या नाटकांनी नाळ सरळ सरळ जीवनाशी जोडलेली आहे. जीवनात एक विशिष्ट अशा परिथितीजन्य वास्तवात ती कारूण्याने सत्याशी जोडलेली आहे. या सत्याची निर्मिती माणसानीच केलेली आहे. त्याचा जोश, आवेश इतका आहे की सहजरीत्या हे चित्रण प्रत्ययकारी बनून नाटक सामान्य पातळीवर येते. एक जहागीरदाराच्या घराण्याचा च्छास असला तरी मानव म्हणून जी काही जीवनमूळ्ये असतात ती सगळीकडे सारखीच असतात. त्याचा ही नाट्यत्रयी विचार करायला लावते. संक्रमणावस्थेतल्या आधुनिक मानवी जीवनाचे भाष्य म्हणूनही या नाट्यत्रयीकडे पाहता येईल. पारंपारिक जी जीवनमूळ्ये त्यांचा विनाश, माणूस निसर्गापासून तुट अलग होत झाल्याची जाणीव यातून मार्ग काढणाऱ्या नवीन पिढीचे प्रतिबिंब या नाटकामध्ये पडलेले आहे.

चिरेबंदी वाड्याची पडझड होत असली तरी कौटुंबिक दृष्टीने अभंग दिसतो. शहरी वातावरणात वाढलेली कोकणस्थ असलेली अंजली वाड्याच्या च्छासाच्या वेळी मानसिकरित्या वाडा त्यातील मानसे यांच्याशी जोडली जाते. मानवी संस्कृतीचा जसा जसा विकास होत गेला, तशी ‘घर’ ही संकल्पना त्याच्या मनात रुजली तिने त्यांच्या मनात एक कोपरा निर्माण केला. तो पडझडीच्या, च्छासाच्या वेळी माणसाला-माणसाशी जोडण्याला पुन्हा कारणीभूत झाला. नाते संबंध घरापासून तयार होतात. घरातच वाढतात आणि घरातच टीकतात हा घरासंबंधीचा मुलगामी विचार ही नाट्यत्रयी देते. नाटकाराच्या सखोल चिंतनाशिवाय हे शक्य नाही. व्यक्तीला त्याच्या केलेल्या चुकांची क्षमा घरातच होते. चांगले काय, वाईट काय घरातच जाणीव करून दिल्या जाते. मायेचे सुरक्षित स्थान म्हणजे घर, रंजु, पराग यांनी कितीही चुका केल्या तरी वाड्यातच माफ होतात. वाड्याच्या माज घराला कित्येक स्त्रियांचे अश्रु माहित आहे. अगतिकतेच्या वेळी पराभवाच्या वेळी, वाडा सांभाळून घेतो.

वाड्यातल्या माणसांची जीवने कळत-नकळत वाड्याशी जोडली आहेत. म्हणून अभय सारखा मुलगा त्याचा जन्मच मुंबईत गेला. परदेशात गेला. तो शेवटी वाड्यातच परततांना दिसतो. त्याचे गुपीत

म्हणजे त्याची नाळ, अनुबंध वाडयाशी त्यातील माणसांशी जुळले आहेत. नातं-माणसाच विश्वाशी स्वतःपासूनही तुटलेपणाची जाणीव - माणसाचे जीवन प्रयोजन, त्याची निर्मिती-त्याच्या निर्मितीच समाजाशी नांत - निर्मितीचं सत्याशी नांत-निर्मितीचं निर्मात्याशी असलेलं नांत - अटल मृत्यूच्या पाश्वर्भूमीवर जगण्याचा अर्थ या सगळ्या आशयसूत्रांचा परस्परांशी सेंद्रिय - संबंध' आहे. लेखक जीवनदर्शन घडविण्याच्या दिशेने निघाले आहेत. असे जाणवते. या साहित्यकृतीच्या महात्मतेचा विचार करतांना ही गोष्ट ठळकपणे लक्ष वेधून घेते. साहित्याच्या प्रयोजनाचा विचार करतांना देखील आपण साहित्य हे प्रथम माणसासाठी असतं आणि नंतरच असले तर सर्वकाही असतं हे आपण माणतोच. या माणसांचाच विचार या नाट्यकृतीमधून झालेला आहे. माणसाच्या जगण्याचा मरणाचा विचार ही साहित्यकृती करते.

## प्रकरण - ३

### आत्मकथा

एलकुंचवारांच्या या नाटकाने मनाच्या अनेक पातळ्यांमधून आश्चर्य वाटेल असा आविष्कार साकार करतानाच माणसांच्या परस्पर - संबंधांच्या पाश्वर्भूमीवर सत्याच्या अनेकविध रूपांचा शोध घेतला आहे. जगण्याची समज वाढविणारी ही कलाकृती आहे. या नाटकासंदर्भात एका मुलाखतीत स्वतः एलकुंचवार म्हणतात - ‘‘मला फार इंटरेस्टिंग वाटतं, सत्य नावाचा प्रकार आहे, त्याची वेगळीच प्रत्येकाला दिसते. मला दिसणारी तुला दिसत नाही, आणि तुला दिसणारी बाजू त्याला दिसत नाही. हे

होत असताना शिवाय सत्याची निकड वाटते का आपल्याला आयुष्यात, की आपन एखादी खोटी गोष्ट पुढे करतो. माणसं नेहमी असं करतात, अशी माझी समजूत आहे.”

<sup>२२</sup> मानवी मनाचे सूक्ष्म दर्शन त्यात घडते. एखादी गोष्ट कशी घडली, ते सांगतांना माणसं आपल्या दृष्टिकोनातून साच्या घटनेची, खरेतर, पुनर्रचना घडवतात आणि हे घडवत असताना त्याचे प्रतिबिंब निवेदनकर्त्यांच्या संवादामध्ये पडताना दिसते.

हया नाटकाचा नायक कायम स्वतःला टाळताना दिसतो. पण एका टप्प्यावर त्याला स्वतःच्या डोळ्याला डोळा भिडवावाच लागतो. आत्मचरित्र लिहायचं म्हटलं की हे आलंच. तुम्हाला आवडो की नावडो. स्वतःपासून पक्कून नाही जाता येत. वेळच तशी येते, म्हणून हयाला ते करावं लागतं. एरवी तो थोर माणूस नाही व थोर लेखकही. तो अपयशीच आहे खरं तर. पण आपल्या मर्यादा ओळखून त्या स्वीकारणं ही त्याची खरी अचिव्हमेंट शेवटी. आणि त्याला जन्मभर अतिमहत्वाच्या वाटलेल्या गोष्टी मृत्यूपूर्वी बिनमहत्वाच्या होऊन जातात. स्वतःबद्दल भान येण्यामधली ही एक महत्वाची गोष्ट आहे. स्वतः एलकुंचवार या नाटकाबद्दल म्हणतात की, ‘कोणाच्याही आयुष्यात ‘मृत्यू’ ही एकमेव महत्वाची घटना असते. मला फार आतून वाटतं की आत्मसाक्षात्कार व मृत्यू घ्याचं फार काही नातं मृत्यू म्हणजे सुटका किंवा पळवाट असं वाटत नाही. मला आता समजून घेतलं पाहिजे त्याला तो कळला, तर जीवनाचा अर्थही कळला !

‘आत्मकथा’ हे नाटक सुरु होते, तेव्हा राजाध्यक्ष हे सत्याहत्तर वर्षाचे प्रथितयश लेखक आपले आत्मचरित्र ‘प्रज्ञा’ नावाचा तरुण संशोधिकेस सांगत असतात, जी राजाध्यक्षांच्याच साहित्यावर संशोधन करते आहे. ‘प्रज्ञा’ ही प्रतीकात्मक व्यक्तिरेखा आहे. दुसऱ्या अर्थाने ती राजाध्यक्षांच्याच प्रज्ञेचे एक रूप आहे. त्यांची सद्सद विवेकबुद्धी - आत्मशोधाचे साधन आहे आणि नाटककाराने हा अर्थ संवादामध्ये स्पष्टपणे सूचित केला आहे. राजाध्यक्ष प्रज्ञाला म्हणतात, ‘कसला बोडक्याचा रिसर्च ! काय लागणार आहे तुझ्यासारख्या ढ मुलीच्या हाती ? तुझं नाव बदल तू प्रज्ञा म्हणे ! गाढव आहेस तू’ <sup>२३</sup> या वाक्यामधुन प्रज्ञा या शब्दाच्या अर्थाकडे विशेषतः बुद्धिविषयक अर्थच्छटेकडे लक्ष वेधलं जातं. मग

<sup>२२</sup> संजय आर्वाकर यांनी घेतलेली मुलाखत, आजचा चार्वाक, दिवाळी, १९८६, मुंबई, संपादक - सतीश तांबे, पृ.१३७

<sup>२३</sup> महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौज प्रकाशन, मुंबई १९८९, प्र.३

निरनिराळे शब्दकोष सांगतात. प्रज्ञा-बुधी, विचारशक्ती, अंडरस्टॅडिंग, शार्पनेस, राजाध्यक्ष पुढच्या संवादात प्रज्ञाला म्हणतात की, झाली तुझी इन्विजिशन म्हणजे नुसती चौकशी नव्हे, तर सखोल चौकशी, पाखंडी माणसाची चौकशी असाही अर्थ त्यात ध्वनित केला आहे आणि प्रज्ञा इन्विजिटिक म्हणजे शोधक, चौकसबुधीची, जिज्ञासू, दुसऱ्याच्या खासगी गोर्टीबद्दल विशेष चौकशी करणारी.

‘आत्मकथा’ मध्ये प्रज्ञा आणि राजाध्यक्ष यांच्यातील संवादांमध्ये प्रज्ञाच्या या वैशिष्ट्यांचे प्रत्यंतर येते. लेखकाची प्रज्ञा त्याच्याशी कशा स्वरूपाचा संवाद साधते -

प्रज्ञा : तुमची पुस्तकं साक्षेपानं वाचली नं.....खरंच लक्षात आलं, की इथे काही हाती लागणार नाही.....

तुम्ही देताय, ती माहिती उपलब्ध आहे सगळी.....एक तर इतिहास सांगतो ना नुसती मोघम विधानं.....मी हे केलं, मला असं वाटलं, हे ठीक आहे; पण मी काय केलं नाही ... केलं नाही, ते का - हयाची कुठे सुधा चर्चा नाही, की त्याचा पुस्टसा उल्लेख नाही.

राजाध्यक्षः काय सुटलंय, असं उल्लेखातून ?

प्रज्ञा : का नाही ? मर्देकर जवळ जवळ तुमचे समकालीन. त्यांच्या थेंबभर कुठे उल्लेख नाही. त्यांनी एकनवीन वाड.मयीन दृष्टी दिली महाराष्ट्राला.... बेचाळीसच्या तुरुंगवासाचा उल्लेख खूप वेळा आलाय. पण आणीबाणी आली. तेव्हा तुम्ही कसेबाहेर राहयला ! मूल्यविचार हयात नाही, पण तुम्ही काय केलं नाहीत नि ते का, हेही आम्हाला कळायला हवं .... तुम्ही कळलात, तर तुमच्या कंटाळवाण्या साहित्याचा थोडा तरी अन्वय लावता येईल माझ्या पिढीला....

राजाध्यक्षः (जरा खित्र) आमचं साहित्य आमच्या पिढी बरोबरच संपणार, प्रज्ञा.

प्रज्ञा : आपण विसरलो जाऊ, हयाबद्दल एवढा आत्मविश्वास कसा वाटतो तुम्हांला.....

हयाचाच शोध काघेऊ नये तुम्ही आत्मचरित्र लिहिताना ?तुम्हांला आपले इतरांशी असलेले संबंध कधी तपासून पाहावेत वाटले नाहीत का,हो ?

त्याचं विश्लेषण .....

राजाध्यक्ष : विश्लेषण म्हणजे गुंता वाढवणं ! म्हणजे तडफड....

प्रज्ञा: मानवी संबंध कळले नाहीत, असं म्हणता, तेव्हा तुम्ही तुमच्या खाजगी जीवनातल्या संबंधांबद्दल म्हणता, की तुमच्या साहित्यातल्या पात्रांच्या संबंधांबद्दल म्हणता ?

राजाध्यक्ष : दोन्ही किंवा खाजगी जीवनात ज्या संबंधाचं स्वरूप कळत नाही, ते समजावून घेण्याचा प्रयत्न म्हणजेच माझ्या साहित्यातील पात्रांचे संबंध....

प्रज्ञा : तर मग अशा काढंबरीत खरं किती, त्यांची सरमिसळ किती आणि सपशेल खोटं किती?

राजाध्यक्ष : पण हे बघ. उर्मिला आणि वसुधा म्हणजे उत्तरा आणि वासंती आहेत, असं म्हणता येतंही, आणि म्हणता येत नाहीही. त्या दोर्धीना समजून घेण्याचा तो प्रयत्न आहे....

प्रज्ञा : काढंबरीत उर्मिला व वसुधा यांच्यात जो भयंकर सीन होतो, तो कल्पनेनंच रंगवलेला आहे ?

राजाध्यक्ष: कल्पनेनंच. पण फार ताण घावा लागला नाही मला कल्पनाशक्तीला.....

प्रज्ञा : मी तुमच्यात गुंतत चाललेय.....हे काय ?पुस्तकांशी काय उभे आहात ? बोलताय, की काय त्यांच्याशी.... किती लेखक कुरवाळतात आपल्या लेखनाला.

राजाध्यक्ष: मी खूप बोलतो म्हणेन, त्यांनी बोलू दिलं पाहिजे ना ? आता बोलायचं धाडसच होत नाही. आपण खोटं नाही बोलणार, अशी धास्ती वाटते (विराम) प्रज्ञाबाई, तुम्ही वागता कधी खोटं स्वतःशी, दुसऱ्याशी.... मी माझी, उत्तराची न वासंतीची गोष्ट किती खोटी करून ठाकली.

प्रज्ञा : (हसते) इतकं सगळं मोघम न खोटं लिहिलंय, तसंच माझ्याबद्दलही लिहा, म्हणजे झालं, येऊ?<sup>24</sup>

या नाट्यसंवादामधून लक्षात येते, की लेखक आणि त्याची प्रज्ञा यांच्या संवादामधून राजाध्यक्ष या व्यक्तीचा शोध घेत असतानाच अनेक साहित्यशास्त्रीय प्रश्न उपस्थित करताना जाणवतात. लेखकाच व्यक्तिमत्व, वाडू.मरीन अमरता, अवतीभवतीचं पर्यावरण, वाडू.मरीन अमरत्व, त्यांच्या कालप्रवाहात नष्ट होणं. तसेच लेखकाचे व्यक्तिमत्व आणि त्याचे साहित्य त्याची कल्पनाशक्ती त्यानं निर्माण केलेली पात्रं हे सर्व पैलू वरील नाट्यसंवादात अनुस्युत आहेत.

---

<sup>24</sup>महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौज प्रकाशन, मुंबईपृ. ३,५,६,२३,२४,२६,३१,४९,४७,४६

प्लेटोने मानवी व्यक्तिमत्वाच्या घडणीच्या संदर्भात जो सिधांत मांडला आहे. त्यात त्याने आत्म्याचे तीन प्रकार कथन केले आहे. तो प्रज्ञेला अमरत्व बहाल करतो. उरलेल्या दोन भागांना अमरत्व बहाल करतो. त्यासाठी त्याने रथाचा दाखला दिला आहे - 'आत्म्याचा विवेकी व विमर्शशील भाग रथात बसणाऱ्या सारथ्यासारखा असतो आणि या रथाचे जे दोन घोडे आहेत, ते आत्म्याच्या, अनुक्रमे ओजस्वी व वासनाविकारी भागासारखे आहेत.'<sup>25</sup> प्रज्ञा म्हणजे तत्त्वज्ञानातील कारण असा अर्थ घेतला तर त्याचे स्वरूप समजावून घेण्यासाठी तत्त्वमीमांसकाचा आधार घ्यावा लागतो. प्रज्ञा ही विषयीकरण न करता समजत असते. ती प्रत्येक वस्तूचा घटनेचा विचार समग्र व्यापकाशी संबंध जोडून करीत असते. 'आत्मकथे' मधील प्रज्ञाचा व्यक्ती म्हणून विचार करता ती राजाध्यक्षांना स्वतःचा, स्वतःच्या निर्मितीचा शोध घेण्यास प्रवृत्त करतांना दिसते. डॉ.ग.ना. जोशी म्हणतात, 'खरे म्हणजे प्रज्ञा म्हणजे नेमके काय, हे सांगणे कठीण आहे.... तिची फक्त कार्येच आपणास पाहावयास मिळतात.... सर्व प्रकारच्या व सर्व पातळ्यांवरील अनुभवांना ती एक व्यापक एकतेत एकत्र आणून त्याचे संयोजन घडवीत असते.'

राजाध्यक्ष आणि वासंती यांच्या परस्परसंबंधातून 'दिलीप' चा जन्म होतो. एलकुंचवारांनी दिलीपचा जन्म कोणापासून, याबाबत हेतुपुरस्सर गुप्ततता राखली असली तरी दिलीपचा जन्म हे एक सत्य आहे. 'वाडा चिरेबंदी' या त्रिनाट्यधारेमध्ये अभयला स्वतः चे मूल नाही याचे दुःख आहे. तो स्वतः जेनेटिक इंजिनिअर असून त्याला स्वतःचे मूल नाही. आपल्यानंतर आपली ओळख खूण राहणार नाही हे त्याचे दुःख आहे. राजाध्यक्षांनाही सल आहे. आपल्याला मूल नाही याचा दिलीप हे राजाध्यक्ष आणि वासंती या मेहुणा आणि मेहुणीचे अपत्य आहे, असे 'आत्मकथा' मध्ये सूचित केले आहे.

या नाटकामध्ये आणखी एक साम्य जाणवते. निर्मितीचा एक गणकबिंदू म्हणून जणू हे जीवशास्त्रीय सत्य पुनरावृत्त होते. त्यात एक प्रकारचा निरोध - घटक आहे. आत्मकथा, वाडा चिरेबंदी यांच्याशी निगडित कलावंतांच्या सर्जन प्रक्रियेशी समांतर अशी निर्मिती प्रक्रिया आणि त्याच्या विरोधात्म अशी देहाच्या पातळीवरची निर्मिती इथे दिसते. 'आत्मकथा' मध्ये दिलीपचा उल्लेख तरुण म्हणून आलेला आहे, पण सर्वाधिक चर्चिल गेलं आहे, ते त्याच मूलपण. कलात्मक पातळीवरचं राजाध्यक्षांचं

<sup>25</sup> ग.ना. जोशी, पाश्चात्य तत्त्वज्ञानाचा इतिहास, खंड दुसरा, कॉन्टिनेटल प्रकाशन, पुणे १९७५ पृ. १६७, १६८.

अपयश, त्यातलं खोटेपण त्याचा साक्षात्कार राजाध्यक्षांना झाल्यानंतर अचानक वासंती सांगते की, दिलीप त्यांचा मुलगा आहे. दिलीप ही राजाध्यक्षांची जीवशास्त्रीय पातळीवरची निर्मिती आहे, हे कळल्यावर उत्तरा म्हणते :

“ आपल्याला कोणाला कधी सुखाचा चेहरा दिसला नाही. आता त्यांना तरी दिसू दे तो आयुष्याच्या उतरणीला.”<sup>२६</sup> इथेउत्तराचे राजाध्यक्षांबद्दलचे पूर्वीचे वाक्य आठवते. ‘एका पत्रात त्यांनी लिहिलंय, ‘मी तुला काही देऊ शकले नाही. मुलांची किती हौस होती त्यांना ? स्वतःसुधा लहान मुलासारखेच होते. दत्तकचा विचार पण आम्ही करत होतो” <sup>२७</sup> आत्मकथा मध्येच वासंतीच राजाध्यक्षांच्या ‘धुक्याने भरलेली वाट’ या कादंबरीतील रूप असलेल्या वासंतीला राजाध्यक्ष म्हणतात : ‘मला जाणिव आहे, मी तुमच्यावर अन्याय केलाय, चारुदत्तापासून तुम्हांला प्रदीप झालाय. कादंबरीत मी असं दाखवलं, की तो माझा मुलगा पण चारुदत्तानं वाढवला. पण खरं सांगू, मला खरंच एक मुलगा हवा होता....<sup>२८</sup> राजाध्यक्ष हे कादंबरीतील वसुधेशी म्हणजेच त्यांच्या सृजनाच्या कलात्मक रूपाशी म्हणजेच प्रत्यक्षातल्या वासंतीच्या कादंबरीतील रूपाशी बोलत आहे. असे जाणवते की कलात्मक पातळीवरील व जीवशास्त्रीय पातळीवरील घटना एकमेकांना छेद देत आहेत.

डॉ. कमलेश यांनी निर्मितीसंदर्भात एलकुंचवारांना विचारले असते ते म्हणतात : ‘निर्मिती हा फसवा शब्द आहे. कारण निर्मितीचा अर्थ आपण प्रतीकात्मक पातळीवरच आयुष्यात शोधत असतो. उदा. एखादा कलावंत निर्माण करतो, तेव्हा तो निर्माणच करत असतो किंवा एखादया माणसाला मुलं होतात; तेव्हा त्यालाही आपण निर्मितीच समजतो. खरं म्हणजे, मुळात आपल्याला जीवनाचं सातत्य टिकवण्यासाठी काहीतरी निर्माण करून ठेवणं, आपण नष्ट झालो, तरी आपली खूण कुठं तरी मागं राहणं आणि त्या खुणेमध्ये आपण जिवंत राहणं यासाठी माणसाला निर्मितीचा हव्यास असतो.

निर्मितीचा एलकुंचवारांचा अभिप्रेत असणारा हा अर्थ लक्षात घेतला, तर त्यांच्या नाट्यत्रयींचा, विशेषतः, त्यातील ‘युगांत’ (त्रिनाट्याधारा) चा या संदर्भात विचार करावा लागतो. अभयंच मुलासाठीचं आसुसलेपण आणि राजाध्यक्षांना असणारी मुलाची ओढ याची जात सारखीच असल्याचं लक्षात येतं.

<sup>२६</sup> महेश एलकुंचवार, आत्मकथा मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८९, पृ. ५१, पृ. ३९

<sup>२७</sup> महेश एलकुंचवार, आत्मकथा मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८९, पृ. ३९

<sup>२८</sup> महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौज प्रकाशन, मुंबई१९८९ पृ. ४६

कला, तिची निर्मितिप्रक्रिया, कलावंताचं त्यांच्या निर्मिती- प्रक्रियेशी असलेलं बहुपदरी नातं, अनुभवाची पुनर्रचना या अर्थाने कलेचं रूप, जीवशास्त्रीय पातळीवर प्रत्ययास येणारं मानवाचं ‘निर्माता’ रूप, जीवनविषयक सत्याच्या साक्षात्काराकडे नेऊ शकणारी निर्मात्याची प्रज्ञा आणि त्याची कल्पनाशक्ती, कलाविषयी चर्चा, कलाकृतीचं डागाळलेपणं, कलावंताच अपयश, कलावंताच माणूस म्हणून असलेल्या मर्यादेचं अनेकदा कलाकृतीला पडलेलं कुंपण हे एलकुंचवारांच्या निर्मितीशोधाशी निगडित असणारे बहुतांश प्रश्न ‘आत्मकथा’ या नाट्यकृतीमध्ये आलेले आहेत.

कलात्मक पातळीवरच्या निर्मितीचे प्रश्न उपस्थित करणारी ‘वाडा चिरेबंदी’ व ‘आत्मकथा’ ही नाटके आणि नाटकांतील जीवशास्त्रीय निर्मितीचे रूप म्हणुन येणारा मुलाचा - मानवाचा अंशाचा उल्लेख या बाबतीत आणखीन एक साधम्य महत्वाचे आहे.

आत्मकथेतील प्रज्ञेला व्यक्तीचे राग, लोभ, सुख, दुःख, इंद्रियसंवेदन आहेच, पण ‘आत्मकथा’ ला कलाकृतीच्या पातळीवर, स्वतःचे आत्मचरित्र लिहिणाऱ्या एका लेखकाच्या आत्मशोधाच्या प्रवासात ती जी कार्ये साधते ; ती प्रजेबद्दल तात्त्विक विवेचनाशी साधम्य सांगणारी आहे. प्रज्ञा म्हणजे नेमके काय, हा तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील प्रश्नया प्रज्ञाच्या रूपाने जणू देहीभूत झाला आहे. सर्वच तत्त्वज्ञांमध्ये कांटने अधिक व्यापक स्वरूपात आपली सौदर्यमीमांसा मांडली आहे. जशी इंद्रियसंवेद घटकांमध्ये ऐक्य घडवून आणणारी मनःशक्ती म्हणजे आकलन असते, त्याच तत्वांच्या अनुषंगाने आकलनाच्या नियमांमध्ये ऐक्य निर्माण करणारी मनःशक्ती म्हणजे प्रज्ञा असते, असे कांटचे मत आहे.... प्रज्ञा आकलनाच्या ज्ञानविषयक विविधतेच्या कमीत - कमी तत्वांमध्ये संक्षेप करण्याचा प्रयत्न करीत असते आणि त्यायोगे जास्तीत जास्त व्यापक ऐक्य घडवून आणण्याचा ती प्रयत्न करीत असते.... प्रज्ञेचा अनुभव - विषयांशी संबंध असतो. परंतु तो प्रत्यक्ष नसून आकलनाच्या मार्फत प्रस्थापित होत असतो.<sup>२९</sup> आत्मकथेचे तुलनात्मक अध्ययन करतांना माझे लक्षात येते की, ‘प्रज्ञा’ ही केवल तात्त्विक अर्थाने नाटकात आलेली नाही. फक्त तिचे कार्यस्वरूप लक्षात येण्यासाठी तात्त्विक मीमांसकाच्या तात्त्विक मीमांसेचा आधार घेतला.

प्रा. एस.पी. पाटील त्यांच्या ‘आत्मकथा : एक आकलन’ या लेखात म्हणतात, ‘... पण या जिवंत चैतन्यशील व्यक्तिरेखेला ‘प्रतिमा’ असे बंदिस्त करणे हा तिच्यावर अन्याय ठरेल. पुढील

<sup>२९</sup>डॉ. ग.ना. जोशी ...पृ. १०४२, ४३

जीवननाट्यात ती त्यांच्या विवेकाची प्रतिमा असे वावरण्याचे साफ नाकारते. तिची वाट तीच धुंडते. कारण तिला जिवंत रसरशीत असे व्यक्तिमत्व आहे.<sup>३०</sup>

संजय आर्वीकर यांनी नाटककार महेश एलकुंचवार यांची मुलाखत घेतली, त्यांनी एलकुंचवारांना त्यांच्या पात्रनिर्मितीविषयी प्रश्न विचारला की, त्यांनी निर्माण केलेलं पात्र नंतर त्यांच्या हातून निसटलं, तुम्ही त्याच्यासाठी निवडलेला जो काय आकार असेल, तो त्यानं नाकारला, स्वतःचा आकारस्वतःच घडवला अस कधी कधी तुमच्या बाबतीत घडलंय का त्यावर एलकुंचवारांचे उत्तर असे की, ‘असंच नेहमी होत असतं, जवळ....जवळ नेहमीच. मला असं वाटतं, त्यांच्याशी आपली दोस्ती होते, त्यांच्याबरोबर आपण प्रवास करु लागतो. पण नंतर त्यांना जसं वागायचं, तसंच ते वागतात.’<sup>३१</sup>

आत्मकथेतील प्रज्ञा आणि राजाध्यक्ष यांच्यांतील संबंधाचा अगदी प्राथमिक पातळीवरील विचार केला, तरी त्यात साहित्य निर्मिती आणि त्याविषयीचा समीक्षा व्यवहार याचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. अधिक नेमकेपणाने सांगायचे, तर राजाध्यक्षांचे जीवन आणि त्यांनी लिहिलेली काढंबरी यांच्यातील साम्यस्थळे प्रज्ञाने अधोरेखित करणे हा एका पातळीवर बौद्धिक संवादाचा भाग आहे. शिवाय त्यात चरित्रात्मक टीकापद्धतीचे सूचन आढळते.

‘ऊर्मिला आणि वसुधा म्हणजे उत्तरा आणि वासंती आहेत, असं म्हणता येतंही, आणि म्हणता येत नाहीही. त्या दोर्धीना समजून घेण्याचा तो प्रयत्न होता. यांसारखी राजाध्यक्षांची वाक्ये कलाकृतीविषयक उत्पत्तिसिध्दांताकडे अंगुलिनिर्देश करतात. प्रज्ञाला राजाध्यक्षांनी दिलेले हे उत्तर म्हणजे एक ‘पोझ’ आहे म्हटले तरी राजाध्यक्षांच्या विधानानी उपस्थित केलेल्या प्रश्नाचे महत्व कमी होत नाही. लेखकाच्या लेखनाची सृजनाच्या पातळीवरची स्थिती पाहतांना ते व्यक्ती म्हणून स्वतःच्या राग लोभ - क्रोध इ. विकारांचे कुंपण ओलांडण्याचा प्रयत्न सृजनाच्या पातळीवर करीत असतो का ? असा प्रश्न हे नाटक अभ्यासतांना निर्माण होतो. रा.भा. पाटणकर यांनी त्यांच्या ‘सौंदर्यभीमांसा’या पुस्तकात म्हणतात - ‘कलाकृती मानवनिर्मित असते, वस्तुस्थितीकडे पाहण्याचे दोन दृष्टिकोन संभवतात.

१) जर अनुभव कलाकृतीमध्ये देहीभूत होत असेल, तर कलाकृती जन्मत्याबरोबरच त्या देहीभूत अनुभवाची नाळ कापली जाते आणि त्याला स्वतंत्र अस्तित्व येते.

<sup>३०</sup>प्रा.एम.पी. पाटील, एक आकलन, अनुष्टुभ, जानेवारी - फेब्रुवारी, १९९१ पृ. २५

<sup>३१</sup>शोध एलकुंचवारांच्या वाट्यकृतीचा, मुलाखत, पघंगंधा प्रकाशन, २००९, पृ. ३२९

२) दुसरा दृष्टिकोन असा की, कलाकृती जर माणसाच्या जीवनाचा एक अविभाज्य भाग असते. तिचा खरा अर्थ कलावंताच्या जीवनाच्या संदर्भातच लागू शकतो. तिचे खरे मूल्यमापन त्याच संदर्भात होऊ शकते. <sup>३२</sup>

प्रज्ञा राजाध्यक्षांना विचारते : मानवी संबंध कळले नाहीत, असं म्हणता, तेव्हा तुम्ही तुमच्या खाजगी जीवनातल्या संबंधाबद्दल म्हणता, की तुमच्या साहित्यातल्या पात्रांच्या संबंधांबद्दल म्हणता. त्यावर राजाध्यक्ष उत्तरतात : दोन्ही... खूपदा सरमिसळ होते त्यांची प्रज्ञा पुन्हा विचारते : मग अस्सलपणा - ऑर्थेटिसिटी - काय राहिली ?

राजाध्यक्ष उत्तरतात : त्या संबंधाची ऑर्थेटिसिटी कलेच्या स्वायत्त जगात शोधायची, बाहेरच्या जगात नाही.<sup>३३</sup> यातील अस्सलपणा हा खूप महत्वाचा पैलू आहे. राजाध्यक्षांच्या उत्तरामध्ये खरेपणाबरोबरच कलेच्या स्वायत्ततेही मुद्दा आहे. कलेच्या स्वायत्ततेसंदर्भाचा उल्लेख आला की, प्रज्ञाने पूर्वी राजाध्यक्षांशी बोलताना केलेला मर्डेकरांचा उल्लेख अधिक अर्थपूर्ण वाटू लागतो. मराठीतील सौंदर्यमीमांसेचा विचार करता स्वायत्ततेचे खरे पुरस्कर्ते म्हणून मर्डेकरांचे कार्य अनन्यसाधारण आहे. ‘आत्मकथे’ मधील राजाध्यक्षांचे मर्डेकर समकालीन होते, असा संदर्भ प्रज्ञाच्या तोंडी देताना चरित्रात्मक तपशिलाशिवाय अवतीभवतीच्या साहित्यिक - सांस्कृतिक पर्यावरणाचा, त्यातील चर्चाविषयांचा एक आलेख स्पष्ट करावयाचा प्रयत्न या संवादांमध्ये दिसतो.

राजाध्यक्ष आणि प्रज्ञा यांच्या संवादांमध्ये कलावंताच्या कल्पनाशक्तीचा उल्लेख येतो. पुढे राजाध्यक्षांच्या काढंबरीतील ऊर्मिला, वसुधा या प्रतिमा आणि राजाध्यक्ष यांच्यातील संवादांचे जे दृश्य आहे. लेखकाच्या कल्पनाशक्तीची झेप लक्षात येते. निर्मितिप्रक्रियेतील कल्पनाशक्तीचे स्थान लक्षात घेण्यासाठी स्वरूप समजावून घेणे आवश्यक आहे.

ही कल्पनाशक्ती खरी प्रतिमाशक्ती आहे. ती प्रतिमांशी खेळते. प्रबंधांशी रंगते. पण तिचा हा खेळ संबंध, सहसंबंध बांधण्याचा असतो, म्हणजे बौद्धिक स्वरूपाचा असतो. <sup>३४</sup> राजाध्यक्षांची ऊर्मिला

<sup>३२</sup>डॉ.स.भा. पाटणकर, सौंदर्यमीमांसा, मौज प्रकाशन, मुंबई १९७४, पृ. १४४-१४५

<sup>३३</sup>महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८९ पृ. २४

<sup>३४</sup>प्रभाकर पांड्ये, कलेचे जीवशास्त्र सत्यकथा, मार्च १९६९, पृ. २५, २६

म्हणते : ‘तुमच्या मनाच्या रागलोभाच्या मुशीत तुम्ही आम्हांला घडवलंय. उत्तरावर राग म्हणून मी आक्रस्ताळी, देवदत्ताचा मत्सर म्हणून चारुदत्त अगदी सामान्य लेखक, वासंती प्रेमातली म्हणून साधीभोळी निष्पाप.

## स्त्री -पुरुष नातेसंबंध

महेश एलकुंचवार पात्रनिर्मिती आणि व्यक्तिरेखाटनासाठी तांत्रिक साधनांचा वापर करतात. एलकुंचवारांच्या सर्वच नाट्य कृतींचा अभ्यास केला असता, असे दिसून येते की ते आपले पात्ररेखाटन करतांना त्यांना तपशील पुरविण्यासाठी, त्या पात्राला सजीवत्व प्रदान करण्यासाठी अनेक परस्परपूरक पर्याय वापरतात. जसे की, त्या व्यक्ति रेखेभोवतीची परिस्थिती, इतर पात्रांच्या संवादांतून त्या व्यक्ति रेखेविषयी येणारा तपशील, फ्लॅशबैंकच्या तंत्र साहाय्याने त्या व्यक्तिरेखेचा भूतकाळ किंवा त्या व्यक्तींच्या भूतकालीन आठवणींचा त्यांच्या संवादामध्ये दिसून येणारा लघुत्तम गोष्टींसारखा केलेला वापर.

तांत्रिक साधनाच्या या वापरासंदर्भात स्वतः एलकुंचवार म्हणतात की, ‘असं काही मी ठरवून करत नाही.... ते पात्र बोलू लागतं, तेव्हा बोलू लागतं.... आता अशी अनेक पात्र आहेत, की ज्यांच्या बालपणाविषयी आपल्याला काही माहिती नाही. राजाध्यक्ष, दमयंती, मोहिनी.... तेव्हा असं नसतं. काही पात्र बोलतात, कारण त्यांची ती गरज असते...कारण त्याचं आजचं जीवन त्यांच्या बालपणाच्या काही विशिष्ट अनुभवांशी कुठल्या तरी पध्दतीने निगडित असतं....तेव्हा त्यांच्यावर काही माझं नियंत्रण नसतं आणि ते काही मी ठरवतही नाही.’

पात्रनिर्मिती संदर्भात एलकुंचवारांच्या ‘आत्मकथे’ तील वासंती’ या व्यक्तिरेखेचा विचार केला तर, ‘आत्मकथा’ या नाटकामध्ये वासंती, राजाध्यक्षांच्या कादंबरीच्या चौकटीतून बाहेर पडलेली ‘वसुधा’ अशा त्रि-प्रतिमेद्वारे अवतरते. पण येथे वासंतीच्या व्यक्तिरेखेचा विचार करु.

राजाध्यक्ष : तू कशी आहेस ?

वासंती : बरी आहे

राजाध्यक्ष : आठवतं सगळं ?

वासंती : मुद्दाम विसरण्याचा प्रयत्न करावा, एवढं महत्वाचं होतं का ते सगळं !

राजाध्यक्ष : मला स्पष्टीकरणासाठी थोडासुधा -

वासंती : मला नकोच होतं ते.

राजाध्यक्ष : समाजाला धक्का देणं ही तुझी हॉबी होतीच नाहीतरी प्रथमपास्नं नाटकातील या संवादअंशावरुन वासंतीची व्यक्तिरेखा आपल्यापुढे ऊभी राहते. ती रेखाटण्यासाठी नाटककार इतर पात्रांचे त्यांच्याबद्दलचे मत (राजाध्यक्ष आणि उत्तरा यांच्या तोंडी आलेले संवाद) स्वतः निर्माण केलेल्या पात्रांच्या संवादामधून व्यक्त झालेला परस्परविरोधी तपशील उदा - राजाध्यक्षांनी मुद्दाम विसरण्याचा प्रयत्न करावा, एवढं महत्वाचं होतं का सगळं', असं म्हणणं आणि उत्तराला मात्र 'माझ्या आयुष्यातला' पहिला पुरुष होता तो, 'असं सांगून 'ते' मनात किती खोलवर रुजल, हे सुचित करणं. त्याचवेळी वासंतीच्या मनावर इतरांचा वागण्याचा झालेला परिणाम दर्शवितानाच वासंतीच्या व्यक्तिरेखेस दिलेली बालपर्णीच्या अनुभवांची बंधात्मक- स्मृती ही तंत्रे वापरतात. पण त्याचबरोबर गुंतागुंतीच्या व्यक्तिमत्वांच्या वागण्यामध्ये असणारी संदिग्धताही एलकुंचवार वासंतीला प्रदान करतो. जसे - 'जेत्याच्या तोच्यात वागणारी उत्तरा. (वासंतीची ताई) तिच्या जेतेपणाचा केंद्रबिंदू म्हणजे राजाध्यक्ष जिंकून तिला हरविण्याची भाषा करणाऱ्या वासंतीने बालपणी वेणी घालून देणाऱ्या, साडीचा बोंगा तिच्याभोवती गुंडाळून देणाऱ्या ताईच्या (उत्तरेच्या) आठवणी मात्र सुगंधी कुपीसारख्या जपून ठेवल्या आहेत. उत्तरा आणि राजाध्यक्ष यांच्याही परस्परासंबंधाबद्दल 'भेटा- तुम्ही एकदा सगळे समज गैरसमज' यांसारख्या वाक्यांमधून कोणाचीही बाजू न घेणारी परिपक्त अशीही तिच्या स्वभावाची एक बाजू येथे दिसते. उत्तरेला हरविण्याची भाषा करणाऱ्या वासंतीमध्ये सूक्ष्म सुड, मत्सराची भावना व धडा शिकवण्याची प्रवृत्ती दिसते. त्यानंतर देवदत्तांकडे आल्यावर तिच्याकडे पूर्ण दुर्लक्ष करणाऱ्या राजाध्यक्षांच्या बाबतीत स्वतःची शक्ती अजमावून पाहण्याच्या कृतीमध्ये स्त्रीचे आदिमरूप नाटककार त्या व्यक्तिरेखेला देतो असे वाटते. पण 'दिलीप' हा तिला राजाध्यक्षांपासून झालेला मुलगा आहे, हे सांगतांना नाटककार पुन्हा ती खरे सांगते आहे, की खोटे, कळत नाही, अशी रंगसूचना देऊन अर्थपूर्ण संदिग्धता एलकुंचवार या व्यक्तिरेखेला प्रदान करतात. ही संदिग्धता अर्थपूर्ण यासाठी, की तिचे असे वागणे, नाटकाराच्या पूर्वीच्या घटनांमधून फक्त ध्वनित करण्यात आलेले दिसते. 'वासंती' च्या व्यक्तिरेखेस असणाऱ्या संदिग्धतेचे स्वरूप या नाटयावकाशात प्रत्ययास येणारे व्यापक स्वरूप आहे.

वरील नाटयांशाचा विचार केला तर वासंती या एकच प्रतिमेशी निगडित संवादांचा विचार केला तरी ही एकच व्यक्तिरेखा तीन पातळ्यावर कार्यरत असलेली दिसून येते.

पुढे राजाध्यक्ष आणि त्यांच्या सर्जनशक्तीने निर्माण केलेल्या ऊर्मिला आणि वसुधा यांच्यातील संवादामधून या गुंतागुंतीच्या मनोव्यापाराचे दर्शन घडते.

**उदा-**

‘वसुधा’ : कशाला हा लिहिण्याचा उपद्रव्याप ही माणसं करतात, कुणास ठाऊक.

उर्मिला : नवीन विश्वच निर्माण करतात.

वसुधा : तेच तर, सांगितलंय कोणी? हयांनी आपल्याला निर्माण करायचं, आपलं रुंगरुप, आवडी-निवडी हयांनी ठरवायच्या.... पुस्तकाच्या कुठल्या पानावर हसायचं, कुठल्या पानावर रडायचं तेही हाच ठरवणार.

उर्मिला : कुणीतरी त्यांचंही नशीब त्यांना न विचारता, सवरता ठरवत असणार त्यांना पण त्यांचे प्रश्न, त्यांची दुःख असतीलच की.

वसुधा : तू ना, ताई, तुला नेहमी दुसऱ्याची बाजू समंजसपणे समजावून घेण्याची धडपड... अय्या, त्यांना काय वाटेल, तुला असं शांत, सोशीक बोलताना पाहून ?त्यांनी तर तुला कोरडीठण्ण, आक्रस्ताळी केलंय.... आणि मी निष्पाप, मुग्ध कलिका, दुःखाच्या नि अन्यायाच्या डोंगराखाली चिरडली गेलेली - शी : !बंद करावसं वाटतं ?पण कैदेतून कसे बाहेर पडायचं .....?

उर्मिला : आम्हाला आमच्या पध्दतीनं वाढू दिलं असतं, तर तुमचीच काढंबरी चांगली झाली असती, असं पात्रांना आपल्या लहरीप्रमाणे नाचवू नये बरं -

राजाध्यक्ष: मला तुम्ही जशा समजता -

उर्मिला: की उत्तरा आणि वासंती?

राजाध्यक्ष: त्याही -

वसुधा : कोणीच नाही समजलं तुम्हांला. त्याही. आम्हीही.

राजाध्यक्ष: मला जाणीव आहे, मी तुमच्यावर अन्याय केलाय चारुदत्तापासनं तुम्हांला प्रदीप झाला. काढंबरीत मी असं दाखवलं, की तो माझा मुलगा, पण चारुदत्तानं वाढवला. पण खरं सांगू ? मला खरंच एक मुलगा हवा होता.... माझ्या चुका कळतात मला, तीस वर्षात खूप बदललो आहे मी....

उर्मिला : चांगल आहे, पण त्याचा आम्हांला काही फायदा नाही.... पण तुम्ही सुटाल, राजाध्यक्ष.

तुम्हांला अमरतेचा शाप नाही आमच्यासारखा.... तुमची पुस्तक म्हणजे थडगी होणार आणि आम्ही त्यांत जिवंत प्रेतासारख्या वाट पाहत पडल्या राहणार.... कधी कोणी चुकार वाचकांनी उघडकीच कबर, तर तुम्ही योजून दिलेलं आयुष्य पुन्हा एकदा जगणार.... नकळत का होईना, किती असत्य इथं पेरुन तुम्ही जाणार?

**राजाध्यक्ष:** माफ करा. मी-मला - मला व्यक्ती - व्यक्तींमध्यत्या संबंधांबद्दल फारसं आकलन नव्हतं तेव्हा-

**ऊर्मिला :** आकलनाची तुमची व्याख्या काय होती तेव्हा, राजाध्यक्ष तर आधीच्या अनुभवांची गोळाबेरीज करूनआडाखे बांधायचे... काही आडाखे न बांधता, पुर्वग्रह न ठेवता, नितळपणानं का, हो. बघत नाही तुम्ही माणसाकडे ? माणसे क्षणाक्षणाला बदलत असतात. आणि तुम्हीही क्षणाक्षणाला बदलत आहात तर प्रत्येक क्षणी नवीन, निरामय, स्वच्छ नातं राहावं माणसानं.... तुम्ही<sup>३५</sup>नितळ मन ठेवलं असतं ना - तर आपोआपच प्रेमानं अनुकंपेनं”<sup>३६</sup>

वरील नाट्यसंवाद वाचला, की या प्रतिमा परस्परावलंबी आहेत. त्यांचे एकमेकांशी नाते आहे. त्यांत एका प्रकारची संदिग्ध सलगता - विलगताही आहे, असे लक्षात येते. वासंतीच्याही अशाच तीन प्रतिमा ‘आत्मकथे’ मध्ये आढळतात. या बहुअर्थवाहक संदिग्धतेतून मानवी मनोव्यवहार - निर्मिती - आणि अंतिमत ; मानवी जीवनाच्या संदर्भात व्यापक सत्याला भिडण्याचा लेखकाचा प्रयत्न आहे.हे मूल समाजाच्या पारंपरिक बंधनांमध्ये, ज्या - कामसंबंधाला परवानगी आहे, अशा वैवाहिक बंधनांपासून झालेले नाही. एका अर्थाने त्याच्या निर्मात्यांनी कलावंतासारखीच ही बंधनं झुगारून दिली आहेत.

कोणत्याही कलावंताची कला-प्रेरणा अशी कुठल्याही बंधनांना झुगारून त्या विशिष्ट अनुभवाचे रूप म्हणून साकारते, तशीच लैगिंग प्रेरणांना प्रमाण मानून आलेल्या अनुभवांमधून ही निर्मिती झाली आहे. स्वतः नाटककारांनी ‘आत्मकथे’ संदर्भात - ‘इट कॅन बी कॉल्ड अ फॅमिली प्ले’ असे म्हटलं असलं, तरी आत्मकथेतील फॅमिली - कुटुंब कसे आहे, ते लक्षात घेतले पाहिजे. या नाटकातील माणसांच्या गटाला कुटुंब म्हणावे तर राजाध्यक्ष त्यांची पत्ती उत्तरा आणि मेहुणी वासंती कधी काळी एकत्र राहत होते. पण आता राजाध्यक्ष - उत्तरा विभक्त झाले आहेत. तर वासंती लग्न न केलेली

<sup>35</sup> महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८९, पृ. ४५

अन् अनेक पुरुष -मित्रांबरोबर राहणारी दिलीप वासंतीचा मुलगा - पण कोणापासून झालेला, हे फक्त वासंतीलाच माहीत म्हणजे समाजमान्यतेच्या दृष्टिकोनातून वा रुढ अर्थाने हे एक कुटुंब नाही.

### इतर नातेसंबंध-

‘आत्मकथा’मधील उर्मिला, वसुधा या राजाध्यक्षांच्या कादंबरीच्या चौकटीतून निसटलेल्या, स्वायत्त आणि राजाध्यक्षांच्या सर्जनशक्तीचे प्रतीक असणाऱ्या व्यक्तिरेखा आहेत. कादंबरीच्या चौकटीच्या बाहेर पडलेल्या असल्यानेच त्या ‘नाटककारास’ त्याची जाणीव करून देऊ शकतात. एलकुंचवारांच्या सर्जनशक्तीशी चाललेल्या संवादाची आंतरक्रिया - ‘प्रज्ञेच्या - हे काय बोलताय, की काय त्यांच्याशी (पुस्तकाशी) या संवादात घडते. आत्मकथामधील राजाध्यक्षांनी स्वतः च्या मनाच्या रागलोभाच्या मुशीत उर्मिला, वसुधा, चारुदत्तना घडवलं’ या विधानातील अर्थसूत्राची सांगड, ‘खोटयाला खच्याचा बेमालूम गुलामा देऊन जगतो आपण? मी उत्तराची न् वासंतीची गोष्ट किती खोटी करून टाकली.’ राजाध्यक्षांच्या कबुलीजबाबाचा सूर असलेल्या वाक्याशी घातली आहे. दोन्ही दृश्यांमधील संवादांमध्ये विशिष्ट व्यक्तिरेखेच्या संदर्भात आलेल्या या संवादाचे पुढे साधारीकरण झाल्याचे लक्षात येते. राजाध्यक्षा ना पुढे मानवी संबंध व्यापक संदर्भात होणाऱ्या सत्यदर्शनाचा आरंभबिंदू पहिल्या दृश्यातील उर्मिलेशी त्यांच्या झालेल्या संवादाचा प्रसंगात आहे. म्हणून उर्मिला राजाध्यक्षांना मानवी संबंधाबद्दल जे सांगते, त्यात आणि राजाध्यक्ष मानवी संबंध आणि सत्याबद्दल जे प्रज्ञाला सांगतात, त्यात केवळ सलगताच नाही, तर जाणवेल इतके सुस्पष्ट साधम्य आहे ; राजाध्यक्षांमध्ये आपण गुंतलो आहोत, याचे प्रकटन प्रज्ञाने करण्याचा प्रसंग येथेच येणे, यालाच विशेष महत्व आहे. माणसाच्या नात्यातील अनित्यपणाच्या एक नवाच अन्वयार्थ जणू हा प्रसंग अधोरेखित करतो. प्रज्ञेनं या गुंतलेपणाचा अनुभव घेतला असल्याने, ती त्यातून विलग होऊ शकत नाही.परंतु राजाध्यक्ष त्यात गुंतले नसल्याने आणि मानवी संबंधाच्या बाबतीत दर्शनबिंदूच्या अलीकडे पलीकडे असल्याने समंजसपणे, नव्या शहाणपणाने बघू शकतात. म्हणून हे ‘ज्ञान’ राजाध्यक्ष ‘प्रज्ञे’ ला देतात, या प्रसंगाला विलक्षण अर्थसमृद्धता प्राप्त होते. पहिल्या दृश्यात उर्मिलेकडून मानवी संबंधाचं जे नवं आकलन राजाध्यक्षांकडे संक्रमित होतं, त्यात प्रज्ञेच्या राजाध्यक्षांमध्ये गुंतलेपणाचा प्रसंग मिसळला जातो आणि आता साकळलेलं नवं ज्ञान, आकलन प्रज्ञेकडे संक्रमित होतं. म्हणून राजाध्यक्षांच्या संवादाची जात थोडी स्वगतासारखी आहे. जणू काही प्रज्ञा येथे एकाच वेळी ग्रहणकर्ता आणि निमित्तमात्र आहे. या प्रसंगातून राजाध्यक्ष थेट सत्यदर्शनाच्या प्रकाशपुंजापर्यंत जातात.

वसुधा : चल, ताई.

राजाध्यक्ष : थांबा.

उर्मिला : जातो आम्ही. आम्हाला जगत राहायला पाहिजे ;

प्रज्ञा : येते मी.

राजाध्यक्ष : पुन्हा ये. (विराम) पण आत्मचरित्र लिहायचं मी रद्द करतो आहे.

प्रज्ञा : मग मी येऊन तरी काय करू ?

राजाध्यक्ष : (हसून) आणि लिहिलंच, तरी त्यात आता तुझ्या बद्रदलाही लिहावं लागणार.

प्रज्ञा : (हसते) इतकं सगळं मोघम न् खोटं लिहिलंय तसंच माझ्याबद्रदलाही लिहा,  
म्हणजे झालं. येऊ?

राजाध्यक्ष : (वात्सल्यानं भिजलेल्या स्वरात) ये.

एलकुंचवारांच्या व्यक्तिरेखांची तुलना केली असता उर्मिला, वसुधा या थोडया स्वतंत्र असल्या, तरी कल्पितच व्यक्तिरेखा आहेत आणि त्या तुलनेत प्रज्ञा अधिक प्रत्यक्ष आहे, हे ध्यानात घेतले पाहिजे. या कल्पित व्यक्तिरेखांच्या जाण्यात, भावनेने गुंतलेल्या माणसांच्या निरोप देण्यात जो एक प्रकारचा ओलावा असतो, रेंगाळलेपण असते, त्याचा अभाव आहे. ‘आम्हांला जगत राहायलाच पाहिजे’ या विधानामध्येही जिवंत अनुभव नाही. याउलट यांत्रिकताच जास्त आहे. या अगदी उलट प्रज्ञाचं निर्गमन आहे. त्यामध्ये रेंगाळलेपण आहे, प्रत्यक्ष जगण्यातही गुंतागुंतच अधिक आहे. या दोन्ही प्रसंगामधील संवादामधून शब्दांपलीकडचेही बरेच सुचवले गेले आहे. आणि या शब्दांपलीकडच्या परस्पराक्रिया सतत घडत असल्याचे भान हे नाटक वाचतांना आणि बधतानाही येते. शिवाय यांतील पहिला प्रसंग (हश्य) भविष्यात घडणाऱ्या घटनांचं एक सूचित (भाकित) असल्याच कार्य करतं.

सामान्य माणसाला जगतांना अनेक प्रश्न पडतात. पण त्यांच्याकडे माध्यम नसतात. अशा सामान्यांचेच प्रश्न घेऊन एलकुंचवार येतात. भारतीय कुटुंबामध्ये एकमेकांशी बोलून, मन मोकळी करून गोष्टीचा निचरा करणं ही गोष्टच नाही. त्यातूनच गैरसमजाच तण माजतं संवादाच्या शक्यताच समाज हरवून बसतो. जेव्हा संवादाची शक्यता असते. तेव्हा उशीर झालेला असतो. ज्यांच्याशी संवाद साधायचा त्यांची स्थिती संवादाची नसते.

**रंगसूचना (आत्मकथा) -**

एलकुंचवारांच्या ‘आत्मकथा’ या नाटकामध्ये भूत - भविष्य - वर्तमान व अनंतकाळ हया काळाच्या सर्वच परिमाणांची नाटकाच्या आशयसुत्रांशी सांगड घातली आहे. काळाशी आशयसुत्रांशी घातलेली ही सांगड सहज वाटावी, म्हणून अनेक ठिकाणी रंगमंचाचा वापर केला आहे. नाटकाच्या सुरवातीला आलेल्या रंगसूचनेतून काळाचा वरवर पाहिले, तर फक्त संभाषण - काळाचा उल्लेख आलेला आहे. नाटकाचा प्रारंभ होतो, तेव्हा संध्याकाळ नुकतीच उलटलेली आहे आणि खिडकीतून दिसणाऱ्या आकाशावर काही तारे उगवू लागले आहेत. नाटकाच्या गतीबरोबर ताच्यांशी संख्या वाढू लागेल आणि नाटक संपते, या रंगसूचनेत नाटकासाठी आवश्यक असणाऱ्या संभाषण काळाचा उल्लेख आलेला आहे. परंतु खिडकीतून दिसणाऱ्या आकाशातील ताच्यांशी त्याच्या वाढण्याचा उल्लेखही आपले लक्ष वेधून घेतो. नाटक संपते तेव्हा रंगसूचना येते. राजाध्यक्ष उठत नाहीत. तसेच स्थिर, निश्चल ताच्यांकडे पाहत राहतात. घराच्या भिंती अदृश्य होतात. या रंगसूचनेत काळविषयक काही गोष्टी सूचित केल्या जातात.

राजाध्यक्ष अनंतकाळात विलीन झाले. अनंत काळाशी त्यांनी स्वःला जोडून घेतले. (राजाध्यक्षांचे नाव अनंत आहे.) मनुष्य म्हणून त्यांना असणारे काळाचे बंधन बघून ते अनंत - कालात निघून गेले. भूतकाळाविषयक पैलूंची हाताळणी करताना नाटककाराने संवांदांमधून भूतकाळाच्या स्मृती जागवल्या आहेत, तर काही ठिकाणी फलेशबैकच्या साहाय्याने भूतकाळ समूर्त केला आहे. शिवाय यात दृश्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण स्थाननिश्चितीमुळे भूत - वर्तमानाची परस्परक्रिया घडवून नाटयावकाशात पुढे येणाऱ्या घटनांचे, भविष्यकाळाचे पूर्वचिन्ह दर्शवले आहे. हे घडविष्यासाठी नाटककाराने फक्त रंगकक्ष, दूरध्वनी आणि सूचक नेपश्याचा वापर केला आहे. कथानक - काळाचा विचार केला, तर वासंतीचे बालपण, राजाध्यक्ष, उत्तराचे तारुण्य आनि वृद्धापकाळ, वासंतीचे वार्धक्याकडे झुकलेले प्रौढपण, वासंतीला राजाध्यक्षांपासून झालेला मुलगा तिशीमध्ये असणे यांतून जवळ जवळ पन्नास वर्षाच्या कालखंडातील घटना केवळ दोन तासांच्या प्रयोगातून साकारल्या जातात. वाचकाला काळाचे भान होत राहावे, यासाठी एलकुंचवार मुद्राम काही साधनांचा वापर करतो. कधी तो संवाद - मधून ते व्यक्त करतो, तर कधी संवाद आणि अगदी सहज वाटणाऱ्या कृतीची जोडी वापरून उदा - राजाध्यक्षांनी प्रज्ञाला ‘वात्सल्याने भिजलेल्या स्वरात ‘ये’ असा निरोप दिल्यावर.....

वासंती म्हणते : सगळा भूतकाळ उपसत बसलो आपण दोघी.

त्यावर उत्तरा म्हणते : आता पुढे काही नाही, म्हणून मग मागेच वळून पाहायचं.

या संवादामधून वासंती, उत्तरा यांच्या आयुष्यातील केवढा मोठा कालखंड आपल्यासमोर समूर्त केला गेला, हे तर सूचित केले जाते. शिवाय आता जे घडलं, ते भूतकाळातलं होतं, असे भान जागृत करून अनुक्रमित काळाचीही जाणीव करून दिली जाते.

याच्या विरुद्ध प्रक्रिया चहा देण्याची कृती व संवाद यांद्वारे घडवली आहे. ‘आत्मकथे’ मध्ये पृष्ठ बारावर ‘भास होताहेत तुम्हांला भलभलते, चहा हवा, की नाही, ते सांगा ..... ? ‘असा संवाद प्रज्ञाच्या तोंडी येतो. पृष्ठ बारा ते एकोणीसच्या प्रारंभापर्यंत उत्तरा, वासंती राजाध्यक्ष यांच्यातील प्रसंगाविषयी फ्लॅशबैंक, या वैयक्तिक दृष्टिकोनातून घडलेल्या निरनिराळ्या आवृत्या हा तपशील येतो. ‘प्रज्ञा’ आणि राजाध्यक्षांमधील प्रसंग एकमेकांशी जोडला जातो, तो प्रज्ञाच्या कसा झालाय ?या प्रश्नाने पुढची घटना घडण्याआधीच प्रेक्षक स्वळा मनात प्रश्न विचारतो. कसा झालाय, हा प्रश्न कशाच्या संदर्भात असावा ?मग तोच उत्तर देतो. चहाच्या संदर्भात. या ठिकाणी एलकुंचवारांचे तंत्रकौशल्य दिसून येते. उत्तराची प्राथमिक तयारी करून घेतात. फ्लॅशबैंकच्या दृश्यामध्येही चहाचा उल्लेख करून वासंती उत्तराला म्हणते, ‘तू शांत हो बघू. मी चहा आणते थोडा तुझ्यासाठी’ या ठिकाणी आलेला चहाचा उल्लेख पूर्वीच्या चहाच्या संदर्भाशी जोडला जातो. आणि साधा असणारा हा संवाद चुंबकाचे काम करतो. भूतकाळ आणि वर्तमानकाळ यांच्यामध्ये पुल बांधला जातो. मधल्या काळात अनेक घटना घडल्या तरी वाचकाच्या मनामध्ये नाटककार या तंत्राद्वारे काळ गोठविण्याचे इप्सित साध्य करतात. एलकुंचवारांनी रंगमंचीय साधने वापरली हे बघण्यापूर्वी स्वतः एलकुंचवारांची भूमिका जाणून घेण इष्ट ठरेल. ‘प्रॉसिनियमच्या बाहेर नाटक नेण्याची काही आवश्यकता आहे, असं मला वाटत नाही. अगदी उघडयावर मोकळ्या जागेत – नाटक केलं, तरी आपल्या नजरेच्या टप्प्यात येईल, ती व तेवढी जागा आपोआपच प्रॉसिनियम होत असते. बरं, ते नाटक अगदी अचूक वातावरणात केलं – म्हणजे कैधाचं नाटक तुरुंगात किंवा ‘तुघलक’ जुन्या किल्ल्यामध्ये – तरी ते नाटक आहे, हे आपण कधीच विसरत नाही.... प्रॉसिनियम आर्चमध्येच खूप आणि खूप नवं काही करता येऊ शकतं, असं मला वाटतं’<sup>36</sup> आशीष राजाध्यक्षांना दिलेल्या मुलाखतीमध्ये स्वतः : एलकुंचवार म्हणतात की, नाटक (संहिता या अर्थाने) म्हणजे प्रयोगापुरता एक आराखडा अस अलिकडच्या लोकांना वाटत. एक प्रकारची पिशवी जिच्यात तुम्ही तुम्हाला हवं ते

<sup>36</sup> महेश एलकुंचवार परिशिष्ट, वाडा चिरेबंदी, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८७, पृ. ९३, ९४

भरु शकता आणि तिला प्रयोगाबाहेर काही अस्तित्व नाही, नसावंही पण मी मात्र असं नाटक करणार नाही. प्रयोगाबाहेरही माझ्या संहितेचं अस्तित्व असलंच पाहिजे. नाहीतर लिहू कशाला मी ?

आत्मकथेतील बहुस्थळी रंगमंचाचा वापर आणि रंगमंचावरील अवकाशाचे आकाशातील चांदप्प्याशी - भव्यतेशी आशयाच्या दृष्टीने नाते प्रस्थापित करणे, हेही कमानी रंगमंच ओलांडप्प्याचे एक तंत्र आहे. एका अर्थाने रंगमंचाचा अवकाश, अनंत आकाशामध्ये विसर्जित करून टाकतो. मर्यादित रंगमंचाचे हे अनंतामध्ये होणारे विसर्जन नाटकाला अत्यंत व्यापक परिणाम मिळवून देते. असाच प्रयत्न एलकुंचवार 'युगांत' मध्ये करतांना दिसतात. तोच वाडा, वाडयाचा मागचा भाग पडझड झालेला. काळ रंगसूचना देऊन नाटककार जागा करतो. 'तोच वाडा' या शब्दांमधून भूतकाळाचे सूचन होते. तर 'बरीच पडझड झालेला' या शब्दांमधून वर्तमान ध्वनित होते. पर्यावरणाचा प्रतिकात्मक तपशील देऊन प्रेक्षकाला प्रयोग बघताना आपण अवतीभवतीच्या पर्यावरणातच घडणारे नाटक बघतो असा अनुभव देतो. रंगमंचावर सामग्री वापरप्प्यावर मर्यादा येते त्यावर एलकुंचवार मात करतात. ते शब्दप्रतिमा निर्माण करून, पात्रांच्या संवादांमधून घ्या शब्दप्रतिमा इतक्या कुशलतेने विणल्या जातात, की या वस्तू रंगमंचावर नाहीत. अशी वेगळी जाणीवही आपल्याला होत नाही. 'वाडा चिरेबंदी' मधल्या पात्रांच्या संवादामधून साकारलेला 'ट्रॅक्टर' आणि 'मेणा' या वस्तूंच्या शब्दप्रतिमा यामधून पात्रे रंगमंचावर न आणता त्यांची प्रतिमा निर्माण करण्याचे सामर्थ्य एलकुंचवारांच्या या तंत्रात आहे.

जीवनाच्या समग्रतेचे दर्शन घडवीत असतानाच एलकुंचवार त्यांच्या नाटयसृष्टीमध्ये अनेक स्तरांवरील वैचारिक सूत्रे जाणवतात. माणसामाणसांमधल्या आंतरक्रियांच्या साहाय्याने तत्वज्ञानाच्या पातळीवर जाणारे जीवनदर्शन घडवावे असा प्रयत्न त्यांच्या बहुतेक नाटकांमध्ये दिसतो. तसेच त्यांच्या नाटयकृतीकडे पाहिल्यास ते जास्त संवेदनशील असल्याचे जाणवते. जगाकडे पाहतांना त्यांची जाणीव तीव्र होते. म्हणूनच जगाकडे, स्वतःकडे विश्लेषक म्हणून पाहता येते. परिणामी त्यांच्या कलाकृतीतृन येणारी साम्यस्थळे आणि कालानुक्रम अशा घटकांचे कलाकृतीमधील विभक्तपण व हुकमीपण चिंतनीय होते.

## प्रकरण - ४

### निष्कर्ष-

एलकुंचवारांच्या वाडा चिरेबंदी आणि आत्मकथा तुलनात्मक अध्ययन केले असता असा निष्कर्ष निघतो की, मानवी जीवनातील सकारात्मकता आणि नकारात्मकता या दोन केंद्रांभोवती नाटकं फिरतात. नकारात्मक शक्तींशी दिलेल्या झगड्याचे फारसे दर्शन एलकुंचवारांच्या या दोन नाटकांमध्ये दिसत नाही. दोन ध्रुवांमध्ये विस्तारलेल्या जीवनातील अनेक मूल्यांचा, जगण्याच्या अर्थाचा, तसेच स्वतःच्या अस्तित्वाचा शोध बहुसंख्य त्यांची पात्रे घेतांना दिसतात. एलकुंचवारांची नाटके प्रामुख्याने चित्रणात्मक नाही. एखादया प्रणालीचे सूत्र संक्रमित करण्याच्या उद्दीष्टाने त्यांची नाटक अवतरत नसली तरी ती शेवटी विचारांच्या पलीकडे मानवी जीवनाचा अर्थ शोधते. जगण्याच्या अर्थाला सर्वांगाणी स्पर्श करते.

मानवी जगण्याचे स्पंदन, प्रवाहिपण, अनंततत्व याला साकारणारी एलकुंचवारांची नाटकं आहेत. भव्यतेच्या मार्गावर वाटचाल करणारी पात्रे जमिनीशी नात टिकवून ठेवतात.

‘दि ट्रान्सफॉरमेशन्स ऑफ मॅन’ या ग्रंथाचा लेखक आणि तत्व चिंतक लुई मफ्फई म्हणतो, ‘जीवन इतके थोर सर्वगामी, सर्वव्यापी, स्वयं प्रेरक आणि अनंत असते. की त्याचे कोणत्याही विशिष्ट प्रणालीत कधीच रुपांतर करता येणार नाही.’ जीवनाचे व्यवस्थित व प्रणालीबद्द नियंत्रण व नियमन करण्याच्या प्रयत्नात मानवाचे जीवनाचा वाहता प्रवाह अडता, तुंबू देता, सुकू देता कामा नये. वाहते व चिन्मय जीवन अप्रतिहतपणे जगणे व जगवणे हे मफ्फईच्या दृष्टीने मानवाचे महत्वाचे कार्य व ध्येय असले पाहिजे.’<sup>37</sup> एलकुंचवारांच्या नाटयलेखनात कुटुंब आणि मध्यमवर्ग केंद्रस्थानी असतो. म्हणूनच वाडा चिरेबंदी ‘मध्ये ‘वाडा’ पारंपारिक एकत्र कुटुंबाचे प्रतिक म्हणून येतो. संस्कृतीच्या प्रारंभापासूनच ‘घर’ ही जीवनस्थैर्याची गरज आहे हेच महेश एलकुंचवार ‘वाडा चिरेबंदी’ मधून मांडतात.

- आधुनिक जीवनशैलीमुळे मानवी जीवनात परंपरेची झालेली पडऱ्याड, जुन्या मूल्यांचा झालेली विनाश आणि निसर्गापासून दूर जात आहे यावर ही नाटत्रयी भाष्य करते.
- या नाटयत्रयीतील स्त्रिपात्रांचा विचार करता दादी, आई, वहिनी, अंजली या सूना म्हणून परिणामी बाहेसून वाडयात आलेल्या आहेत. तर प्रभा व रंजू वाडयातच जन्मलेल्या आहेत. या दोन्हीही गटातील स्त्रियांचा विचार करता परव्या स्त्रिया वाडयाशी एकसून होतांना दिसतात.
- ‘युगान्त’ मधील ‘स्त्री’ चित्रणाचा विचार करतांना लेखकाची स्त्री विषयक दृष्टी दिसून येते. ती अशी की स्त्री पुरुषाइतकी स्वार्थी, उथळ मतलगी नाही. तर ती कारुण्याची सहनशीलतेची मूर्ती आहे.
- या नाटयत्रयीतील पुरुष पात्रांचा विचार करतांना ती प्रमीकात्मक पातळीवर उलगडत जातात. तात्याजी पितृसत्ताक पध्दतीचे प्रतिनिधी, पराग भूमिपुत्राचा प्रतिनिधी, चंदू मृत्यूच्या भयाने पछाडलेल्यांचा प्रतिनिधी तर अभय जीवनात पडलेल्या प्रश्नांच्या उत्तराच्या शोधात निघालेल्यांचा प्रतिनिधी आहे.

<sup>37</sup> डॉ. ग.ना.जोशी, प्राश्चात्य तत्वज्ञानाचा इतिहास, खंड तिसरा, कॉन्टिनेटल प्रकाशन, १९७८, पृ.

- ‘युगान्त’ मध्ये एलकुंचवारांनी केवळ चिरेबंदी वाडयाची प्रतिष्ठा, एकत्र कुटुंबपध्दतीचा विघटनाची प्रक्रिया दाखवायची नाही, तर माणसाच्या जगण्याच्या स्थितीचा, माणसांच्या पोकळ जीवननिष्ठांचा, स्वार्थाना, अगतिकतेचा शोध घेतला आहे.
- या नाटकाची नाळ मानवी जीवनातील नाही तर परिस्थितीजन्य वास्तवातील सत्याशी जुळली आहे. परिथितीतून जन्माचा आलेले कारुण्य नाटककार मांडतात.
- उद्योगप्रधान संस्कृतीने कृषिव्यवस्थेवर केलेली कुरघोडी या नाटकात प्रत्ययकारकतेने दर्शविली आहे.
- एलकुंचवारांच्या सुरवातीच्या लेखनामध्ये नकारात्मक मूल्याचे, तत्वज्ञानाचे प्राबल्य होते.
- ‘वाडा चिरेबंदी या नाटकामध्ये त्यांच्या लेखनाला वेगळे वळण लागले आहे. माणसामाणसांतील ममत्व हे मानवी जीवनाच्या संदर्भात, होकारात्मक मूल्य आहे याचे प्रतिबिंब ‘वाडा चिरेबंदी’ मध्ये पडलेले आढळते.
- माणूस म्हणून ते नाटककार बदलत होते. त्याचे प्रतिबिंब त्यांच्या नाटयसृष्टीत पडलेले आढळते.
- एलकुंचवारांची नाटकं जीवनाच्या संदर्भात ‘जीवन – मृत्यू’ यांच्यापलीकडे काही आहे का याचा शोध घेणारी व मृत्यूचा अर्थ समजल्यावर डोळसपणे त्याला सामोरे जाणारी आहे.



मुबांई थिएटरने सादर केलेला “वाडा चिरेबंदी” चा प्रयोग





“आत्मकथा” या नाटकात कुलभूषन खरबंदा आणि अनुभा फतेपुरीया

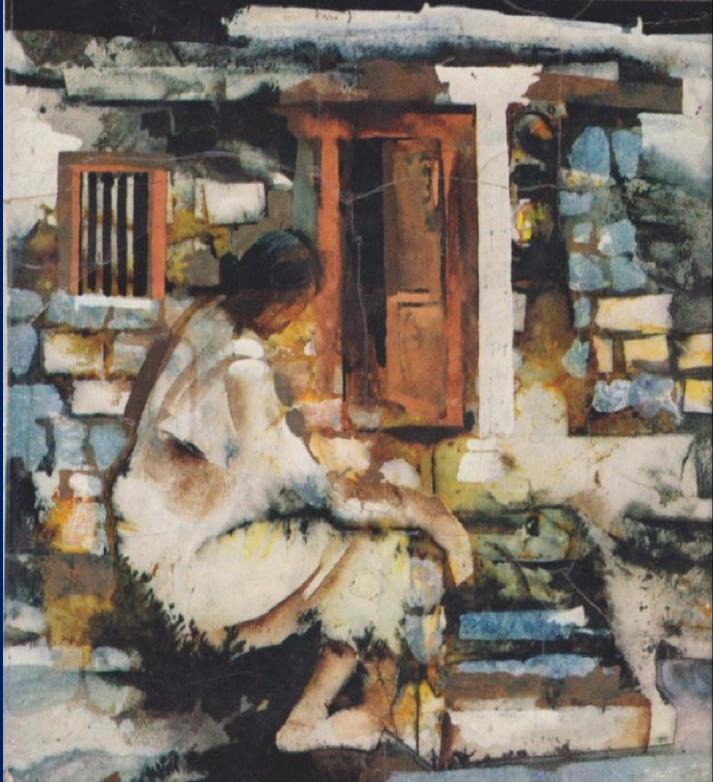
OXFORD INDIA PAPERBACKS

COLLECTED PLAYS OF  
**MAHESH ELKUNCHWAR**

Garbo   Desire in the Rocks   Old Stone Mansion  
Reflection   Sonata   An Actor Exits



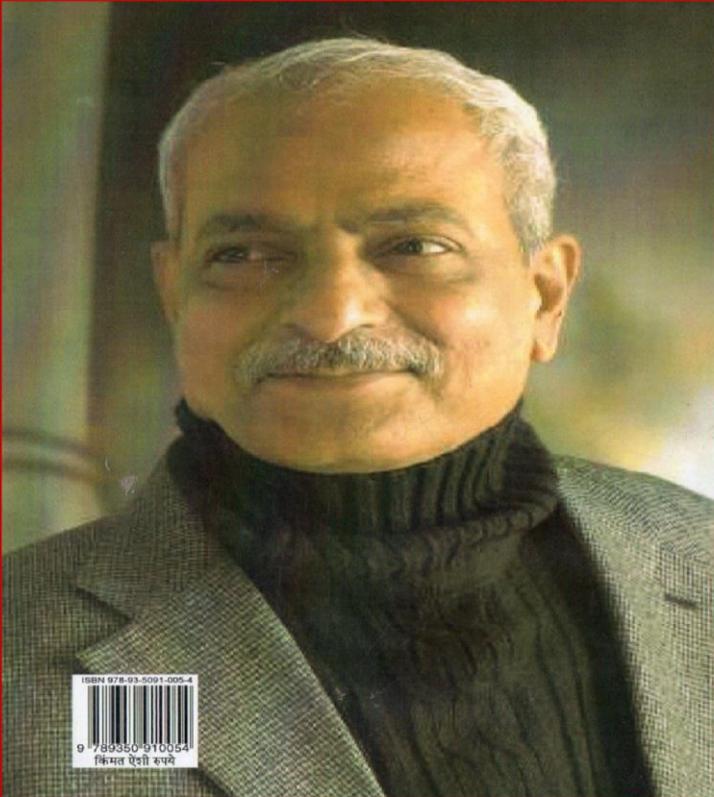
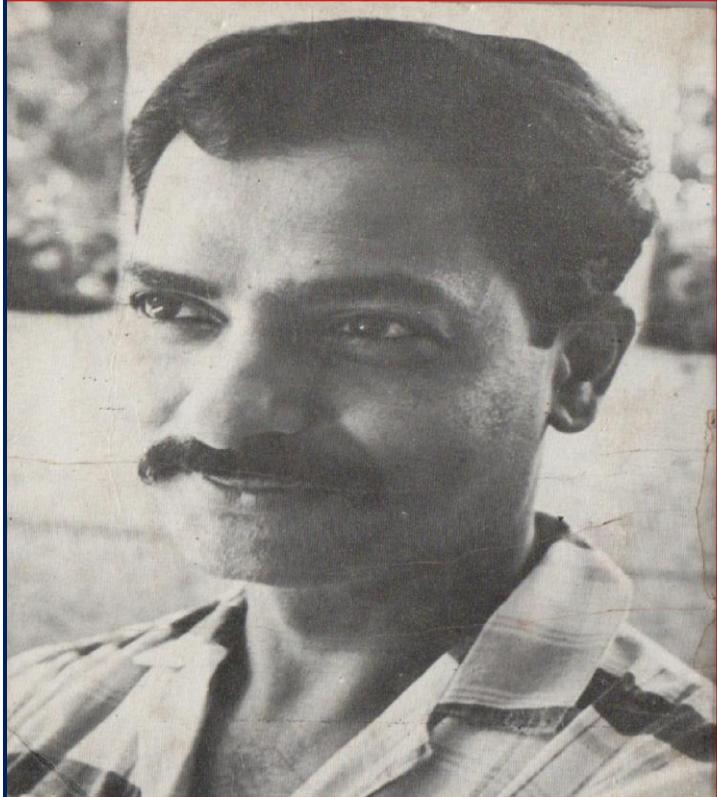
वाडा चिरेंदी  
महेश एलकुंचवार



‘आत्मकथा’  
आणि  
‘प्रतिबिंब’

बाबू

महेश एलकुंचवार



ISBN 978-93-5091-005-4



9 789350 910054

किंमत ऐडोरी रुपये

प्रा. महेश एलकुंचवार यांचा नाट्यप्रवास

## संदर्भग्रंथसूची(REFERENCES)

- १) बातचीत, राजहंसप्रकाशनपुणे२००८
- २) युगांत , महेश एलकुंचवार, मौजप्रकाशन, मुंबई१९९७
- ३) संजय आर्वीकर, ‘शोध एलकुंचवारांच्यानाटयकृतीचा ’ पद्यगंधाप्रकाशन, पुणे२००१
- ४) वाडाचिरेबंदी ,मग्नतळयाकाठी, युगांत : एक अवलोकन, संपादक : डॉ.कमलेश,संदर्भप्रकाशन, पुणे, १९९६.
- ५) म.द. हातकणंगलेकर, साहित्य विवेक, श्रीविद्याप्रकाशन, पुणे२००८
- ६) दि.के बेडेकर, साहित्य विचार, प्रकाशनलोकवाङ्मय गृह, मुंबई, दुसरीआवृत्ती२००७
- ७) वि.भा. देशपांडे, मराठीनाटक-नाटककारकाळआणिकर्तृव्य, दिलीपराजप्रकाशन, पुणे२००८
- ८) आनंद यादव, मराठीसाहित्य समाजआणिसंस्कृती, मेहतापब्लिशिंगहाऊस, पुणेक्षि. आ. १९९३
- ९)दि.पु. चित्रे,साहित्य आणिअस्तित्वभान, शब्दालयप्रकाशन
- १०) बगे, सासणे, बोकील, वाटाआणिमुक्काम, मौजप्रकाशन, मुंबई, २००९
- ११) वि. भा. देशपांडेनाट्य पंचम, प्रतीकप्रकाशन, पुणे, २००७
- १२) महेश एलकुंचवार, आत्मकथा, मौजप्रकाशन, मुंबई२०१२
- १३) महेश एलकुंचवार, वाडाचिरेबंदी, मौजप्रकाशन, मुंबई, २००५
- १४) प्र.ना. परांजपे, परीक्षण, सुलतानआणिइतर एकांकिका,प्रतिष्ठानऑगस्ट१९७२
- १५) डॉ. कमलेश, नाटककारमहेशएलकुंचवार, संदर्भप्रकाशनपुणे१९९७.
- १६) नाटकातीलचिन्ह, राजीवनाईक ,संदर्भप्रकाशन, मुंबई१९९६
- १७) ग.ना. जोशी, पाश्चात्य तत्वज्ञानाचाइतिहास, खंडपहिला, कॉन्टिनेटलप्रकाशन, पुणे १९७५
- १८) के नारायण काळे, मराठीरंगभुमीप्रतिमा, रंग, अक्षय प्रकाशनपुणे२००१
- १९) मराठीनाटकातीलसंवादबदलते रूपरंग, सौ-सुनीतासहस्रबुधे पुष्पप्रकाशन, पुणे१९९५
- २०) सुषमाजोगळेकर, आधुनिकमराठीनाटकआशय आणिआकृतिबंध, गोकुळप्रकाशन, पुणे१९९४
- २१) वसंतकानेटकर, नाटक: एकचिंतन, नीलकंठप्रकाशन, पुणे, १९७४
- २२) अ.वा. कुळकर्णी, मराठीनाट्यलेखनतंत्राचीवाटचाल, व्हीनसप्रकाशन, पुणे, १९७६
- २३) शकुंतला खोत, नाट्यस्वगतस्वरूपआणिसमीक्षा, सुविचारप्रकाशनपुणे, १९७७
- २४) श.ना.सहस्रबुधे, मराठीनाट्यसमीक्षा, मॅजेस्टिकप्रकाशन, मुंबई
- २५) मु. श्री. कानडे, नाट्यशोध, नीहाराप्रकाशन, पुणे१९८७