

Annexure – IX

**UNIVERSITY GRANTS COMMISSION
BAHADUR SHAH ZAFAR MARG
NEW DELHI – 110 002**

**PROFORMA FOR SUBMISSION OF INFORMATION AT THE
TIME OF SENDING THE FINAL REPORT OF THE WORK DONE
ON THE PROJECT**

1. TITLE OF THE PROJECT : १८९६ ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीलिखित नाटकांचा
(प्रकाशित) सांस्कृतिक व वाङ्मयीन अभ्यास
2. NAME AND ADDRESS OF THE PRINCIPAL INVESTIGATOR : Dr. Sheetal K. Pawaskar-Bhosale
CD- 59, C-22, Shreerang Society,
Thane (west) 400601.
3. NAME AND ADDRESS OF THE INSTITUTION : R.K.Talreja College of Arts, Science &
Commerce
Shiwaji Chowk, Ulhasnagar, 3
4. UGC APPROVAL LETTER NO. AND DATE : (F.No. 5-288/2014(HRP) dated 10.09. 2015
(FD III 3526)
5. DATE OF IMPLEMENTATION : 1st July 2015
6. TENURE OF THE PROJECT : 1st July 2015 To 30 June 2018
7. TOTAL GRANT ALLOCATED : 8,91,900/-
8. TOTAL GRANT RECEIVED : 8,19,000/-
9. FINAL EXPENDITURE : 8,19,493 /-

10. TITLE OF THE PROJECT : १८९६ ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीलिखित नाटकांचा (प्रकाशित) सांस्कृतिक व वाङ्मयीन अभ्यास
11. OBJECTIVES OF THE PROJECT : a) To highlight the contribution of female playwrights in the history of Marathi drama.
- b) To assess the social , cultural and literary value of female playwrights.
- c) Re-read the history of plays with feminist perspective to make the supportive literature available to establish a new history.
- d) To focus on the marginalized female playwrights and to trace the plays written by female writers.
12. WHETHER OBJECTIVES WERE ACHIEVED (GIVE DETAILS) : Please see APPENDIX 1
13. ACHIEVEMENTS FROM THE PROJECT : Please see APPENDIX 2
14. SUMMARY OF THE FINDINGS : Please see APPENDIX 3
15. CONTRIBUTION TO THE SOCIETY(GIVE DETAILS) : Please see APPENDIX 4

16. WHETHER ANY PH.D. ENROLLED/
PRODUCED OUT OF THE PROJECT : NO

17. NO. OF PUBLICATIONS
OUT OF THE PROJECT
(PLEASE ATTACH)

- a) 'एलेन शोवाल्टरप्रणीत स्त्रीविशिष्ट अनुभव
संकल्पना उपयोजन'
IN SEARCH OF KNOWLEDGE,
3 जानेवारी २०१५,
ISSN 2278-1234, पृ. ९५-१०१
- b) 'जात वर्ग लिंगपातळीवरील शोषणाच्या
अनंतगर्भ शक्यता उघड करणारे धादांत
खैरलांजी!'
परिवर्तनाचा वाटसरू, अंक २० वा,
फेब्रुवारी २०१५,
ISSN 2250- 3145, पृ. ५५ -६२.
- c) महानगरी नाटक ; १९८० नंतर
मुक्तशब्द, एप्रिल २०१६
ISSN 2347- 3150, पृ. ३५-४१

Ganawad

(PRINCIPAL INVESTIGATOR)

(CO-INVESTIGATOR)

Balb

(REGISTRAR/PRINCIPAL)

Principal
B. K. Talreja College
ULHASNAGAR-3.



APPENDIX 1

(WHETHER OBJECTIVES WERE ACHIEVED)

1. In the process of Re-reading of history of Marathi plays, with subaltern perspective, it was observed that majorly the focus was male dominated and the mention of female playwrights was just with the flow without any acknowledgement to their writings. Though there is mention of few of the female playwrights, they are negligible.
2. Another objective of the research is to trace whether there are more number of female playwrights other than the playwrights mentioned in the volumes which are too meager. In search of the above, the researcher has visited number of libraries and checked the available catalogues, which were later meticulously read and analyzed. The process unfolded the fact that there were/are considerable number of female playwrights with their literary work.
3. The final objective of the research is to look into the contribution of the female playwrights in the field of Literature and theatre. Their contributions were analyzed by employing different approaches –Gyno-criticism, Feminist Criticism & cultural criticism etc. Due to these approaches the researcher could critically assess the contribution of female playwrights by considering the strengths and weaknesses of their writings and bring out objectively the value of their work.

APPENDIX 2

ACHIEVEMENTS OF THE PROJECT

1. The history of Marathi plays can be traced back to mid 19th century till date, in the form of different volumes. These volumes are of significance as they have proved to be having the broader reference value in the academic world of Marathi Literature. People from varied cultures who are interested in knowing about Marathi plays, to the large extent depend on and gather information through these volumes. They perceive these volumes to be the authentic source of information/ knowledge. But these volumes were to a very great extent lopsided or skewed with respect to gender. This lopsidedness was/is seen due to the gender bias which was due to the process of socialization which can also be called as gender discrimination. This type of lopsidedness existing in the written volumes was brought at the surface level due to the subaltern perspective adopted by researcher.
2. In the process of discovery of more female playwrights, it was found that two of the female playwrights namely Smt. S. Kale and Smt. Vanita Desai have touched the most sensitive issues such as caste system. They displayed this in their writings (*Dharmkalank* and *Sangeet Maharachi Por*) which can be considered to be the bold step in then Indian society. Unfortunately these writings have never become the part of the significant volumes.
3. The contributions of female playwrights is more in the content aspect than that of the skills of theatre. But there are some scripts of female playwrights which has the capacity to display theatrical experience profoundly. In other forms of literature such as novel, story and poem female writers were/are rarely handle the genre of humor. But to certain extent they have shown this capacity in their script writing of drama.

APPENDIX 3

SUMMARY OF THE FINDINGS

सारांश

सामाजिक/सांस्कृतिक व्यवहाराचे आणि त्या व्यवहारामागील राजकीय हेतूंचे पुनर्वाचन करणारा सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोन हा प्रस्तुत अभ्यासविषयाचा वैचारिक आधार आहे. 'सबाल्टर्न स्टडीज' अंतर्गत केले जाणारे इतिहासलेखनाचे प्रयत्न, इतिहासलेखनाचे आणि इतिहासाचा अन्वयार्थ लावण्याचे स्त्रीवादी दृष्टिकोनातून सुरू असलेले प्रयत्न हे या वैचारिक भूमिकेचे मूर्त रूप आहे. मुख्यप्रवाही इतिहासलेखनातील गृहीतकांना प्रश्नचिन्हांकित करून प्रचलित इतिहासलेखनामध्ये अनुस्यूत असणाऱ्या पितृसत्ताक धारणा आणि स्त्रीला गौण लेखणाऱ्या अनेक राजकीय संरचना यांकडे लक्ष वेधणे हे स्त्रीवादी इतिहासलेखनातील गाभाभूत विचारसूत्र आहे. साहित्य आणि समीक्षाव्यवहारातही हेच सूत्र कृतिशील असलेले दिसते. साहित्यव्यवहारांतर्गत लिंगाधारित सत्ताकेंद्र आणि या सत्ताकेंद्राकडे पाहण्याचा स्त्रीवादी समीक्षेचा सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोन प्रस्तुत अभ्यासविषयाच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाचा आहे. या दृष्टिकोनातूनच स्त्रीवादी समीक्षेने साहित्याच्या विश्लेषणाच्या संदर्भात स्त्रीसाहित्यकेंद्री अभ्यासदिशा सुचविल्या आहेत. प्रस्तुत अभ्यासकाने सादर केलेल्या विश्लेषणाला उपरोक्त सैद्धांतिक भूमिकेचे अधिष्ठान आहे.

स्त्रीवादी समीक्षाव्यवहार साहित्यनिर्मितीप्रक्रियेकडे तसेच साहित्याचे विश्लेषण करणाऱ्या समीक्ष्यापाराकडे राजकीय भूमिकेतून पाहतो. या दोन्ही क्षेत्रांतील पुरुषसत्ताकेंद्री लिंगभावात्मक राजकारण उघड करून दाखविणे, हे या समीक्षाविचाराचे अग्रक्रमाचे उद्दिष्ट आहे. त्यामुळे स्त्रीवादी समीक्षापद्धती हे एक 'राजकीय संभाषित' (political discourse) ठरते. साहित्य आणि समीक्ष्यापारातील लिंगभेदाधिष्ठित राजकारणाचे भान येणे हा स्त्रीवादी समीक्षेचा एक टप्पा आहे. तर या क्षेत्रात वावरणाऱ्या लिंगभेदाधिष्ठित राजकारणाला शह देणे हा स्त्रीवादी समीक्षेचा पुढील टप्पा आहे. स्त्रीपुरुषलेखकांच्या वाङ्मयीन कर्तृत्वाचा साहित्यप्रकारसापेक्ष आढावा घेणाऱ्या वाङ्मयेतिहासाचे सूक्ष्म वाचन करणे, साहित्यसमीक्षाव्यवहार आणि साहित्येतिहासलेखनातील पुरुषलेखकहितकेंद्री वृत्तींना पृष्ठपातळीवर आणणे हा स्त्रीवादी समीक्षेचा राजकीय अग्रक्रमाचा मुद्दा आहे. वाङ्मयाच्या इतिहासात स्त्रीपुरुषलेखकांचे सर्जनात्मक कर्तृत्व अधोरेखित करण्यासाठी दिल्या जाणाऱ्या अवकाशात भेद असतो का? स्त्रीलेखकांचे कर्तृत्व अनुलेखाने टाळले जाते का? स्त्रीलेखक आणि स्त्रीलिखित साहित्याचे सीमांतीकरण (Marginalization) केले जाते का? याचा काटेकोरपणे शोध घेणे स्त्रीवादी समीक्षाव्यवहारात अभिप्रेत असते. वाङ्मयाच्या इतिहासात स्त्रीलेखकांचे सीमांतीकरण होत असल्यास त्यामागील लिंगभेदात्मक राजकीय भूमिका उघड करणे, हे स्त्रीवादी समीक्षाविचारचौकटीचे विचारसूत्र आहे. स्त्रीलिखित साहित्याचा स्वतंत्रपणे अभ्यास करण्याची गरज आहे का? हा प्रश्न याच चर्चेतून पुढे आला आहे. साहित्याचे लिंगसापेक्ष वर्गीकरण करावे की करू नये, यासंदर्भात स्त्रीवादी समीक्षाविचारात विविध मतमतांतरे आहेत. एलेन शोवॉल्टरने 'साहित्याचे लिंगसापेक्ष वर्गीकरण करणे ही स्त्रीवादी समीक्षाविचाराची राजकीय निकड आहे' असे स्पष्ट प्रतिपादन करीत लिंगाधारित अभ्यासाचे महत्त्व अधोरेखित केले

आहे. इतिहासात दडपल्या गेलेल्या स्त्रीलेखकांचा अन्य संदर्भसाधनांच्या माध्यमातून शोध घेत स्त्रीलेखकांच्या साहित्याची परंपरा सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करणे, स्त्रीसाहित्यिकांना केंद्रस्थानी ठेवून स्वतंत्र इतिहासलेखनाचा प्रकल्प उभा करणे ही स्त्रीवादी समीक्षापद्धतीतील अभ्यासदिशा याच भूमिकेचे परिणत रूप आहे. याच अभ्यासचौकटीतून ऐंशी नव्वदीच्या दशकात स्त्रीलेखनाची परंपरा जाणीवपूर्वक शोधण्याचे स्वतंत्र प्रकल्प मोठ्या प्रमाणावर सुरू झालेले दिसतात. *वुमेन रायटिंग इन इंडिया* (सुझी थारू आणि के. ललिता), *स्त्री साहित्याचा मागोवा* हा चार खंडांचा ग्रंथप्रकल्प (मराठी भाषा भगिनी मंडळ), *भारतीय भाषांतील स्त्रीसाहित्याचा मागोवा* (१८५० ते २०००) खंड १ आणि २ (साहित्यप्रेमी भगिनी मंडळ) इत्यादी प्रकल्प, *पाच संतकवयित्री* (इंदुमती शेवडे), *स्त्रीमुक्तीच्या उद्गात्या* (मृणालिनी जोगळेकर), *स्त्रीलिखित कादंबऱ्या : प्रेरणा आणि प्रवृत्ति* (विद्या देवधर), *स्त्रीलिखित मराठी कादंबरी : १९५० ते २०१०* (अरुणा ढेरे), *स्त्रियांची नवकथा : वाटा आणि वळणे* (मंगला वरखेडे) ही पुस्तके, डॉ. पुष्पलता राजापुणे-तापस आणि डॉ. भारती निरगुडकर या दोन स्त्रीअभ्यासकांचे अनुक्रमे स्त्रीसमीक्षक आणि स्त्रीकादंबरीकार या दोन विषयांवरील विद्यापीठ अनुदान आयोग पुरस्कृत बृहद प्रकल्प ही यासंदर्भातील ठळक उदाहरणे म्हणून सांगता येतील.

स्त्रीवादी समीक्षापद्धतीतील सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोनातील सूत्रांच्या आधारे मराठी नाट्येतिहासाचे सूक्ष्म वाचन केले असता पुढील काही मुद्दे प्रकषनि पुढे आले आहेत.

के. ना. काळे (मराठी वाङ्मयाचा इतिहास खंड पाचवा भाग - दुसरा), अ. ना. देशपांडे (आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास), गो. म. कुलकर्णी आणि व. दि. कुलकर्णी संपादित ग्रंथ (वाङ्मयाचा इतिहास खंड सहावा - भाग पहिला), डॉ. वि.भा.देशपांडेंचा लेख (मराठी वाङ्मयाचा इतिहास : खंड सातवा भाग दुसरा), वि. पां. दांडेकर (मराठी नाट्यसृष्टी - खंड दुसरा), मकरंद साठे (मराठी रंगभूमीच्या तीस रात्री - एक सामाजिक राजकीय इतिहास हा त्रिखंडात्मक प्रकल्प) आदी अभ्यासकांनी केलेले नाट्येतिहासाचे लेखन या सैद्धांतिक चौकटीतून तपासून पाहिले असता पुरुषनाटककारांचे वाङ्मयीन आणि रंगभूमीविषयक कर्तृत्व अधोरेखित करणे हा नाट्येतिहासकारांचा अग्रक्रमाचा मुद्दा असल्याचे स्पष्टपणे पुढे येते. अभ्यासकांच्या या दृष्टिकोनाचा अपरिहार्य परिणाम म्हणजे सोनाबाई केरकर, काशीबाई फडके, हिराबाई पेडणेकर, मालतीबाई दांडेकर, शांताबाई निसळ, उमाबाई सहस्रबुद्धे, मालतीबाई बेडेकर प्रभृतींच्या नाट्यलेखनाची म्हणावी तितकी दखल नाट्येतिहासकारांनी घेतलेली नाही. यासंदर्भातील दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा असा की साहित्येतिहासातील साहित्यप्रवाह, साहित्यप्रकारनिहाय अग्रत्वाचे श्रेय पुरुषलेखकांच्या अनुषंगाने शोधले गेले आहे आणि त्यांच्यापैकीच एकाला दिले गेले आहे. स्त्रीलेखकांच्या संदर्भात हा मुद्दा फारसा विचारात घेतल्याचे दिसत नाही. स्त्रीनाटककारांमध्ये आद्यत्वाचा मान कोणाचा? हा मराठी सांस्कृतिक विश्वातील अत्यंत महत्त्वाचा मुद्दा दीर्घ काळ दुर्लक्षित राहणे हे याच मानसिकतेचे परिणत रूप आहे, असे म्हणता येते. या प्रश्नाला वाचा फोडण्याचे काम ज्येष्ठ अभ्यासक डॉ. तारा भवाळकर आणि डॉ. द. दि. पुंडे यांनी केले आहे. डॉ. तारा भवाळकर आणि डॉ. द. दि. पुंडे यांच्या अनुक्रमे 'आद्य मराठी स्त्री नाटककार' आणि 'पहिली (?) स्त्री नाटककार' या लेखांमध्ये आद्य स्त्रीनाटककार कोण? याविषयी सविस्तर चर्चा करण्यात आली आहे. वास्तविक पाहता, मराठी साहित्यव्यवहारात दीर्घ काळ हिराबाई पेडणेकर या पहिल्या स्त्रीनाटककार आहेत

अशाप्रकारचा समज रूढ होता. परंतु ही ऐतिहासिक वस्तुस्थिती आहे का?, असा प्रश्न उपस्थित करीत डॉ. तारा भवाळकर आणि डॉ. द. दि. पुंडे यांनी आद्य स्त्रीनाटककारांच्या संदर्भातील अनेक महत्वाचे मुद्दे पृष्ठपातळीवर आणले. नाट्यलेखनाचा काळ, संहिताप्रकाशनाचा काळ असे अनेक निकष समोर ठेवून वस्तुस्थिती शोधण्याचा प्रयत्न केला. नाट्यलेखनाचा काळ हा निकष समोर ठेवला तर काशीबाई फडके या आद्यस्त्रीनाटककार ठरतात. मात्र एखाद्या साहित्यप्रकाराचे, साहित्यप्रवाहाचे आद्यत्व ठरविण्याचा निकष हा संबंधित लेखनाचे प्रकाशनवर्ष हा मानला जातो. १८९६ मधील *संगीत छत्रपती संभाजी नाटक* हे पहिले स्त्रीलिखित प्रकाशित नाटक असल्यामुळे सोनाबाई केरकर या निःसंदिग्धपणे आद्य स्त्रीनाटककार आहेत, हे ऐतिहासिक वास्तव डॉ. तारा भवाळकर आणि डॉ. द. दि. पुंडे यांच्या चर्चेतून पुढे आले आहे.

आतापर्यंत केलेल्या दीर्घ विवेचनातून प्रस्थापित नाट्येतिहासात स्त्रीनाटककार आणि स्त्रीलिखित नाटके हे विषय उपेक्षित राहिले आहेत, ही वस्तुस्थिती समोर आली आहे. स्त्रीनाटककारांच्या संदर्भातील नाट्येतिहासातील ही उदासीनता दूर करण्याच्या राजकीय हेतूने मधुरा कोरात्रे यांनी *स्त्रीनाटककारांची नाटके* (२००२) हे पुस्तक लिहिले आहे. स्त्रीनाटककारांच्या नाटकाचा वर्णनात्मक पद्धतीने आढावा घेणारे हे एक महत्वाचे पुस्तक आहे. स्त्रीनाटककारांच्या मूळ संहितांचा शोध घेत तसेच अन्य संदर्भसाधने आधारभूत मानीत मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात नोंदही नसलेल्या अनेक स्त्रीनाटककारांच्या कर्तृत्वाचा परिचयात्मक आलेख मधुरा कोरात्रे यांनी सदर पुस्तकात मांडला आहे. मराठी नाट्येतिहास जाणून घेणाऱ्या व विशेषत्वाने स्त्रीनाटककारांचा अभ्यास करू पाहणाऱ्या अभ्यासकास मधुरा कोरात्रे यांच्या पुस्तकाचा संदर्भग्रंथ म्हणून निश्चितपणे उपयोग होऊ शकतो. मात्र मराठी नाट्यपरंपरा, मराठी रंगभूमी यांच्या संदर्भातील स्त्रीनाटककारांचे नेमके योगदान काय? समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक, राजकीय अवकाशाशी स्त्रीलिखित नाटकांचा कोणत्या प्रकारचा संबंध आहे? स्त्रीलिखित नाटकांतून मांडल्या गेलेल्या प्रश्नांचा सामाजिक अवकाश कोणता? तो तसा असण्याची कारणे कोणती? स्त्रीलिखित नाटकांचे संरचनेच्या अंगाने असेलेले वेगळेपण कोणते? या आणि यासारख्या अनेक प्रश्नांच्या आधारे स्त्रीनाटककारांचा आणि स्त्रीलिखित नाटकांचा चिकित्सक अभ्यास होणे गरजेचे आहे. 'साहित्याचे लिंगसापेक्ष वर्गीकरण ही राजकीय निकड आहे' हा सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोन आधारभूत मानून स्त्रीलिखित नाटकांची परंपरा आणि स्त्रीलिखित नाटकांचे श्रेयापश्रेय सविस्तरपणे अधोरेखित करणे हे प्रस्तुत अभ्यासविषयाचे राजकीय उद्दिष्ट आहे. सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोनाचा हा राजकीय आशय गृहीत धरून १८९६ ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीलिखित नाटकांचा अभ्यास केला असता पुढील काही मुद्दे अधोरेखित होत गेले.

जात, लिंग, वर्ण, प्रदेश आणि भाषा या स्तरांवर दुय्यम पातळीवर असणाऱ्या समाजाने साहित्यनिर्मितीसारख्या 'पांढरपेशा' कलेकडे वळण्याची हिंमत करणे हे सामाजिकदृष्ट्या अर्थपूर्ण आहे. सामाजिक आणि सांस्कृतिक सत्ताकेंद्रापासून दूर असणाऱ्या/ठेवल्या गेलेल्या समूहाचा सत्ताकेंद्रापर्यंत पोहोचण्याचा प्रयत्न म्हणजे सामाजिक अवकाशाच्या विरोधात पुकारलेले बंड आहे. लिंगभेदाधिष्ठित समाजरचनेच्या संदर्भात हा मुद्दा विचारात घेताना सामाजिक आणि सांस्कृतिक व्यवहाराच्या केंद्रस्थानी पुरुष आहे आणि परिघावर स्त्री आहे. स्वाभाविकच, पुरुषसत्ताक व्यवस्थेतील ज्ञान आणि निर्मितीची क्षेत्रं दीर्घ काळ पुरुषाच्या एकाधिकारशाहीने

गजबजलेली होती/काही प्रमाणात अजूनही आहेत. (अर्थात, प्रारंभीच्या टप्प्यावरील पुरुष जातीय पातळीवर उच्चस्थानी असलेले पुरुष आहेत, हेही लक्षात घ्यायला हवे.) सामाजिक परिवर्तनाच्या गतिमान असणाऱ्या प्रक्रियेत समाजाची गरज म्हणून एका विशिष्ट टप्प्यावर स्त्री या दोन्ही क्षेत्रांत येऊन दाखल झाली आणि स्वतःचा सक्षम सक्रिय सहभाग नोंदवू लागली हे वास्तव सर्वश्रुत आहे.

प्रारंभीच्या टप्प्यावर साहित्यनिर्मितीच्या क्षेत्रात स्त्रियांनी प्रामुख्याने कविता, कथा, कादंबरी या साहित्यप्रकारांमध्ये लेखन केलेले दिसते. इ.स. १८९६मध्ये पहिले स्त्रीलिखित नाटक पुस्तकरूपात प्रकाशित झाले आहे. त्यामुळे स्त्रियांनी इतर साहित्यप्रकारांच्या तुलनेत नाट्यलेखनास उशीरा सुरुवात केली असे म्हणता येणार नाही. मात्र एकूण नाट्येतिहासाचा आढावा घेतला तर पुरुषनाटककारांच्या तुलनेत स्त्रीनाटककारांचे आणि स्त्रीलिखित नाटकांचे संख्यात्मक प्रमाण कमी असल्याचे निदर्शनास येते. इ.स. १८९६ ते इ.स. २०१० या साधारणपणे ११४ वर्षांच्या कालावधीतील स्त्रीलिखित नाटकांचे संख्यात्मक पातळीवर विवरण केले तर पुढील चित्र समोर येते.

स्त्रीलिखित नाटकांचा प्रारंभबिंदू १८९६ हा आहे. या प्रारंभबिंदूपासून १९१५पर्यंत म्हणजे साधारणपणे पहिल्या वीस वर्षांत सोनाबाई केरकर, काशीबाई फडके, हिराबाई पेडणेकर आणि गिरिजाबाई केळकर या फक्त चार स्त्रियांनी नाट्यलेखन केलेले दिसते. १९१५ ते १९५० च्या आसपास स्त्रीनाटककारांच्या संख्येत वाढ होऊन हे प्रमाण वीस ते बावीसच्या घरात पोहचलेले दिसते. १९५० ते २०१० या साठ वर्षांच्या काळात साधारणपणे सत्तरच्या आसपास स्त्रीनाटककार नव्याने नाट्यलेखनक्षेत्रात उतरलेले दिसतात. १८९६ ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीनाटककारांचे दशकसापेक्ष गुणोत्तर काढले तर १९४० ते १९७० या चार दशकांत स्त्रीनाटककार मोठ्या प्रमाणावर नाट्यलेखन करीत असल्याचे निदर्शनास येते. आश्चर्याची बाब म्हणजे १९८० ते २०१० या कालखंडात स्त्रीनाटककार आणि स्त्रीलिखित नाटकांचे प्रमाण पुन्हा खूपच कमी झालेले दिसते. वास्तविक पाहता, १९८० नंतर स्त्रीलिखित साहित्याचा स्वतंत्र म्हणावा असा प्रवाह मराठी साहित्यात निर्माण झाला आहे. मात्र गेल्या तीस चाळीस वर्षांत स्त्रीलेखकांनी प्रामुख्याने कथा, कविता, ललितलेखन आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांत लेखन केलेले दिसते. या काळात नाट्यलेखनाकडे वळलेल्या स्त्रियांची संख्या साधारणपणे पंधरा ते वीसच्या आसपास आहे. 'सई परांजपे ते मनस्विनी लता रवींद्र' हा या काळातील स्त्रीनाटककारांचा ढोबळ म्हणता येईल असा आलेख आहे. सुलभा ठकार, रेखा बैजल, ज्योती म्हापसेकर, सुषमा देशपांडे, वसुधा पाटील, जयश्री घारपुरे, मेधा तेलंग, प्रज्ञा दया पवार, इरावती कर्णिक, विभावरी देशपांडे हे या आलेखातील काही दुवे आहेत. वर नोंदविलेल्या तपशिलावरून १९४० ते १९७० हा चार दशकांचा काळ वगळला तर स्त्रीलिखित नाटकांच्या परंपरेत प्रारंभीच्या आणि अखेरच्या टप्प्यावर स्त्रीनाटककार आणि स्त्रीलिखित नाटके यांचे प्रमाण अत्यल्प आहे, ही बाब स्पष्टपणे पृष्ठपातळीवर येते. संख्यात्मक पातळीवर मांडणी करायची झाल्यास इ. स. १८९६ ते इ. स. २०१० या जवळपास ११४ वर्षांच्या दीर्घ काळात लेखन करणाऱ्या स्त्रीनाटककारांची संख्या साधारणपणे ऐंशीच्या आसपास आहे तर नाटकांची संख्या जवळपास दीडशे इतकी आहे. यापैकी साधारणपणे पंधरा नाटके ही भाषांतर, अनुवाद किंवा रूपांतरप्रक्रियेतून मराठी नाट्यपरंपरेत येऊन दाखल झाली आहेत. स्त्रीनाटककार आणि स्त्रीलिखित नाटकांच्या संदर्भातील ही उपलब्ध आकडेवारी नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रातील स्त्रियांची असलेली अभावग्रस्तता सूचित करणारी

आहे. नाट्यलेखनाप्रमाणेच नाट्यप्रयोगाशी निगडित दिग्दर्शन, नेपथ्य, प्रकाशयोजना इत्यादी जबाबदाऱ्यांच्या संदर्भातही स्त्रियांचा सहभाग तुलनेत कमीच असलेला दिसतो.

नाट्यक्षेत्रातील स्त्रियांच्या अल्प सहभागाची कारणे कोणती याचा शोध घेतला असता प्रस्थापित व्यवस्थेतील स्त्रियांना उपलब्ध असणारा सामाजिक अवकाश यासंदर्भात महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावताना दिसतो. स्त्रीशिक्षणाकडे पाहण्याचा उदारमतवादी विचारधारेतील दृष्टिकोन आणि नाटकासारख्या समूहनिष्ठ कलेसाठी अपरिहार्य असणाऱ्या मुक्त सामाजिक वावरावर असणारी बंधने या मुद्द्यांचा मागोवा या निमित्ताने घेणे गरजेचे आहे. या विशिष्ट सामाजिक पर्यावरणात नाट्यलेखन करू पाहणाऱ्या स्त्रीनाटककारांना स्वतःची नाटके प्रकाशित करणे आणि त्यांचे प्रयोग करणे अत्यंत आव्हानात्मक ठरते, ही वस्तुस्थिती आहे. नाटक हा प्रयोगशरण साहित्यप्रकार असल्यामुळे नाटककाराने दृक्श्राव्य माध्यमाचे भान ठेवून लेखन करणे अपेक्षित असते. असे करण्याकरिता नाटककाराजवळ रंगभूमी आणि रंगचिन्हांबद्दलची साक्षरता असणे गरजेचे असते. एकोणिसाव्या शतकाचा उत्तरार्ध आणि विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील स्त्रियांचे दुय्यम सामाजिक स्थान आणि त्यांच्यावरील बंधने लक्षात घेता वर नमूद केलेल्या अपेक्षा स्त्रियांच्या संदर्भात प्रत्यक्षात येणे जवळपास अशक्य आहे. पुरुषलिखित नाटकांतील स्त्रीपात्रांची भूमिका करण्यासाठी स्त्रिया उपलब्ध होत नसल्यामुळे पुरुषनट दीर्घ काळ 'स्त्रीपार्टी' म्हणून काम करत होते, हा इतिहास सर्वज्ञात आहे. नाटकात आणि चित्रपटात काम करण्यास कुलीन घरातील स्त्रियांवर असलेले निर्बंध, अभिनयाच्या क्षेत्रात काम करणाऱ्या स्त्रियांच्या संदर्भात उपस्थित केले गेलेले कुलीन -अकुलीनतेचे प्रश्न हे महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक इतिहासातील कळीचे मुद्दे आहेत. या कारणांमुळेच पांढरपेशा स्त्रियांचा 'रंगभूमी' या समूहाश्रयी स्थलावकाशाशी संबंध येण्याची शक्यता अत्यंत कमी होती. ज्या काही तुरळक स्त्रिया १९३०च्या आधी मराठी रंगभूमीवर काम करित होत्या त्या प्रामुख्याने निम्न जातवर्गातील स्त्रिया होत्या, याचीही नोंद इतिहासात आहेच. वर नमूद केलेल्या विविध कारणांमुळे स्त्रियांना रंगभूमीचे व्याकरण समजून घेण्याची फारशी संधी उपलब्ध होण्याची शक्यता नव्हती. स्त्रियांच्या सामाजिक अभिसरणावर असलेल्या मर्यादांमुळे तालमीसाठी हजर राहणे, नाटक उभे राहण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या अन्य मानवी आणि भौतिक स्रोतांपर्यंत पोहोचणे ही बाब त्यांच्यासाठी म्हणावी तितकी सहज स्वाभाविकपणे उपलब्ध होणारी नव्हती. या आणि यासांख्य्या काही व्यावहारिक कारणांमुळे एकूण मराठी नाट्येतिहासात स्त्रीनाटककारांचे प्रमाण कमी असलेले दिसते. साधारणपणे १९३०च्या दशकात तथाकथित कुलीन घरातील स्त्रियांनी नाटकात काम करण्यास प्रारंभ केलेला दिसतो. पारंपरिक अर्थार्जनक्षेत्राच्या पलीकडे असणाऱ्या कलाक्षेत्रात सहभागी होण्याची संधी स्त्रियांना उपलब्ध करून देणारा हा काळ आहे. या सगळ्या सामाजिक स्थित्यंतरामुळे स्त्रीचा सामाजिक अवकाश १९३०च्या दशकात अधिक विस्तृत झाला, हे खरे आहे. नाट्यलेखनाचा कालनिहाय तुलनात्मक अभ्यास केला तर १९३० ते १९५० या दोन दशकांच्या काळात स्त्रीनाटककार अधिक प्रमाणात नाट्यलेखनक्षेत्रात उतरल्याचे स्पष्ट होते. पुरुषलिखित नाटकांतील स्त्रीपात्र रंगविण्यासाठी पुरुषांना स्त्रीपार्टी म्हणून काम करावे लागणे आणि स्त्रीलिखित नाटकांनी बाह्य कारणांमुळे मोठ्या प्रमाणावर पुरुषपात्रविरहित असणे यामागे प्रस्थापित व्यवस्थेचा लिंगाधिष्ठित दृष्टिकोन कृतिशील आहे, असे म्हणता येते.

इ.स. १८९६ ते इ.स. २०१० या कालावधीतील बहुतांश स्त्रीनाटककार 'ब्राह्मण' जातगटाशी संबंधित आहेत. हिराबाई पेडणेकर, चंद्राबाई शिंदे, वनिता देसाई, वसुधा पाटील, प्रज्ञा दया पवार यांसारख्या अजून काही नाटककारांचा येथे अपवाद करता येईल. (श्रीमती एस. काळे आणि मनस्विनी लता रवींद्र यांच्या जातगटाविषयी संदिग्धता आहे.) कथा, कादंबरी, कविता आणि आत्मकथन हा साहित्यप्रकार हाताळणाऱ्या स्त्रीलेखकांचा या दृष्टीने धावता आढावा घेतला तर, प्रारंभीच्या टप्प्यावरील स्त्रीलेखक प्रामुख्याने ब्राह्मण जातीतील असलेले दिसतात. प्रस्थापित व्यवस्थेतील सत्तासंरचनांच्या उतरंडी लक्षात घेता, पुरुषसत्ताक व्यवस्थेत दुय्यम स्तरावर असलेली ब्राह्मण स्त्री जातसत्ताक व्यवस्थेत केंद्रवर्ती स्तरावर असते. त्यामुळे स्त्रियांसाठी उपलब्ध असणाऱ्या सोयीसवलतींचा लाभ पहिल्यांदा ब्राह्मण जातीतील स्त्रीला मिळणार हे स्पष्टच आहे. ('झिरपणीच्या सिद्धांता'ची आठवण व्हायला हरकत नाही.) या न्यायाने कथा, कविता, कादंबरी, आत्मकथन आणि नाटक यापैकी कोणताही साहित्यप्रकार हाताळणाऱ्या सुरुवातीच्या टप्प्यावरील स्त्रिया ब्राह्मण जातीतील असणे स्वाभाविक ठरते. मात्र टप्प्याटप्प्याने कविता, कथा, आत्मकथन आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांशी विविध जातगटांतील स्त्रिया जोडल्या गेलेल्या दिसतात. ब्राह्मण, बहुजन, दलित, आदिवासी, भटक्या विमुक्त स्त्रियांचे लेखन या दृष्टीने विचारात घेता येईल. अन्य साहित्यप्रकारांमध्ये लेखन करणाऱ्या स्त्रीलेखकांच्या संदर्भात खुला झालेला जातीय अवकाश नाटकाच्या संदर्भात मात्र फारसा खुला झाला आहे असे दिसत नाही. प्रस्थापित व्यवस्थेत सर्वाधिक खालच्या मानल्या जाणाऱ्या जातगटांतील स्त्रीनाटककारांचे मराठी रंगभूमीवरील अस्तित्व एखाद दुसरा अपवाद करता जवळ जवळ नाहीच, हे याच वास्तवाचे परिणत रूप आहे. दलित स्त्रीनाटककार कमी असण्याचे मर्म पुरुषसत्ताक आणि जातसत्ताक श्रेणिव्यवस्थेशी निगडित आहे, असे म्हणता येऊ शकेल.

ज्या स्त्रीनाटककार मर्यादित अर्थाने का होईना पण त्या काळातील सामाजिक/सांस्कृतिक व्यवहारात वावरत होत्या किंवा ज्या स्त्रीनाटककारांना समकालीन रंगभूमी आणि सांस्कृतिक व्यवहारात कार्यरत असणाऱ्या किंवा या व्यवहाराशी जोडलेल्या असणाऱ्या समकालीन पुरुषनाटककारांचा, रंगकर्मींचा संपर्क उपलब्ध झाला, विविध प्रकारचे सहकार्य लाभले ते स्त्रीनाटककार आणि त्यांनी लिहिलेली नाटके यांची मराठी नाट्यव्यवहारात आणि समीक्षाव्यवहारात तुलनेत अधिक दखल घेतली गेली, ही वस्तुस्थिती आहे. उदाहरणार्थ, हिराबाई पेडणेकरांचे *संगीत दामिनी*, मुक्ताबाई दीक्षित यांचे *जुगार* ही नाटके तुलनेत मोठ्या प्रमाणावर चर्चेत राहिली. गिरिजाबाई केळकर यांची *पुरुषांचे बंड*, गृहिणीभूषण ही नाटके महत्त्वाची आहेत यात शंका नाही. मात्र ती त्याकाळातील सामाजिक/सांस्कृतिक पर्यावरणात स्वतःची ओळख निर्माण केलेल्या गिरिजाबाई केळकर यांनी लिहिलेली नाटके आहेत, हा मुद्दा विशेष महत्त्वाचा ठरला आहे असे दिसते. या पार्श्वभूमीवर सांस्कृतिक व्यवहारात वावर नसलेल्या श्रीमती एस. काळे, मालती तेंडुलकर, वनिता देसाई यांसारख्या नाटककारांची सामाजिकदृष्ट्या महत्त्वाचा विषय प्रभावीपणे मांडणारी, त्या विषयाकडे पाहण्याचा नवा मूल्यात्मक दृष्टिकोन देणारी नाटके फारशी पुढे येऊ शकली नाहीत. या नाटकांची फारशी चर्चाही झालेली दिसत नाही, असे दिसते. प्रस्थापित नाट्यव्यवहारात पुरुषनाटककारांच्या तुलनेत स्त्रीनाटककार असा सांस्कृतिकदृष्ट्या वंचित समूहाचा गट केला तरीही स्त्रीनाटककार ही पुन्हा एकसंध कोटी उरत

नाही. पुरुष रंगकर्मीचा पाठिंबा लाभलेल्या / न लाभलेल्या, प्रकाशात येऊ शकणाऱ्या/ न शकलेल्या अशा अनेक स्तरांवर 'स्त्रीनाटककार' ही कोटी भागलेली आहे, हा मुद्दा विशेषत्वाने अधोरेखित केला पाहिजे.

साहित्यनिर्मितीचे केंद्र हा साहित्यव्यवहारातील कळीचा मुद्दा आहे. साधारणपणे सांस्कृतिक सत्ता ज्या समाजगटाच्या हाती एकवटलेली असते त्या समाजाचा भौगोलिक प्रदेश कलेचे सत्ताकेंद्र बनण्याची शक्यता अधिक असते. मुद्रणोत्तर मराठी साहित्याचा या निकषाच्या आधारे विचार केला असता, विद्येचे माहेरघर मानले जाणारे पुणे आणि वासाहतिक काळात औद्योगिक केंद्र झालेले मुंबई शहर ही प्रारंभीच्या टप्प्यावरील मराठी साहित्यनिर्मितीची केंद्रं राहिली आहेत. साधारणपणे सत्तर ऐंशीच्या दशकात भिन्न जातगटांतील आणि गावखेड्यातील सुशिक्षित समाज साहित्यनिर्मिती करू लागल्यानंतर साहित्यनिर्मितीच्या केंद्राबाबतची गणिते काही प्रमाणात बदलू लागलेली दिसतात. एकविसाव्या शतकातील लेखकांचा या दृष्टीने आढावा घेतला तर मुंबई, पुणे या एकेकाळच्या सांस्कृतिक केंद्रांची एकाधिकारशाही पूर्णपणे बाजूला पडलेली दिसते. या पार्श्वभूमीवर स्त्रीलेखकांचा विचार केला असता साधारणपणे १९८०नंतर कविता, कथा आणि आत्मकथन या साहित्यप्रकारांशी संबंधित असणारे स्त्रीलेखक काही प्रमाणात का होईना मुंबई, पुणे या केंद्राच्या परिघाबाहेर राहून लेखन करताना दिसतात. नाटक या प्रयोगशरण साहित्यप्रकाराच्या संदर्भात मात्र अपवाद वगळता अगदी प्रारंभापासून आत्तापर्यंत मुंबई आणि पुणे या दोन साहित्यकेंद्रांतूनच प्रामुख्याने नाट्यनिर्मिती होताना दिसते. या सर्व तपशिलांचा धावता आढावा घेतला तरी, अपवाद वगळता बहुतांश स्त्रीलिखित नाटके मुंबई किंवा पुणे शहरातील छापखान्यांमध्ये छापली गेली आहेत किंवा विविध प्रकाशनगृहांतून प्रकाशित झाली आहेत, हे स्पष्टपणे पुढे येते. मुंबई, पुणे ही शहरे वगळता जळगाव, अमरावती, नागपूर, सांगली आणि कोल्हापूर या ठिकाणी प्रत्येकी एखाद दुसरे नाटक प्रकाशित झालेले दिसते. असे होण्यामागे नाटक या साहित्यप्रकाराची प्रयोगनिष्ठता, नाट्यप्रयोग यशस्वी होण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या प्रेक्षकांची उपलब्धता, प्रयोगनिष्ठ साहित्यप्रकाराची समूहसापेक्षता, स्त्रियांच्या सामाजिक अवकाशावरची प्रदेशसापेक्ष बदलत जाणारी बंधने आदी अनेक मुद्दे महत्त्वपूर्ण भूमिका बजावताना दिसतात.

स्त्रीनाटककारांनी ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, विनोदी, दलित, राजकीय आणि आध्यात्मिक आशयसूत्रे असलेली नाटके लिहिली आहेत. मराठी रंगभूमीचा प्राण असलेल्या संगीत नाटकाप्रमाणेच नृत्यनाटक, फार्स, युटोपिअन शैलीतील नाटक, मुक्तनाट्य अशा रचनाबंधांमध्ये नाट्याशय गुंफत स्त्रीनाटककारांनी आशय आणि आकृतिबंध अशा दोन्ही स्तरांवर मराठी रंगभूमी समृद्ध करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. सोनाबाई केरकरलिखित *संगीत छत्रपती संभाजी नाटक* हे नाटक मराठीतील पुस्तकरूपात आलेले पहिले नाटक ठरते. या नाटकाचा विषय ऐतिहासिक संदर्भाशी नाते सांगणारा असल्यामुळे स्त्रीलिखित पहिले मराठी नाटक 'ऐतिहासिक नाटक' आहे, असे म्हणता येते. काशीबाई फडके आणि हिराबाई पेडणेकर या दोन्ही नाटककारांची पहिली नाटके ही अनुक्रमे *संगीत सीताशुद्धी* आणि *संगीत जयद्रथविडंबन* अशी आहेत. याचा अर्थ ही दोन्ही नाटके पौराणिक विषयाशी संबंधित आहेत. मराठी रंगभूमीचा प्रारंभबिंदू म्हणून ज्या नाटकाकडे निर्देश केला जातो ते विष्णुदास भावेलिखित *सीतास्वयंवर* (१८४३) हे नाटकही पौराणिक नाटकच आहे. वर नमूद केलेल्या तपशिलावरून सुरुवातीच्या टप्प्यावर पुरुष आणि स्त्रीनाटककारांच्या नाटकातील आशय हा पौराणिक किंवा ऐतिहासिक घटना, व्यक्ती यांच्याशी संबंधित

असलेला दिसतो. असे होणे हे निर्मितीप्रक्रियेच्या सुरुवातीच्या टप्प्यावर स्वाभाविकही आहे. नाटकाच्या कथानकात स्वतंत्र विषय गुंफणे किंवा समकालीन राजकीय, सामाजिक विषय कथावस्तुच्या केंद्रस्थानी आणणे हा 'नाटककार' म्हणून आशयाच्या पातळीवर होणाऱ्या विकासाचा पुढचा टप्पा आहे. परिणामी, पुरुषलिखित आणि स्त्रीलिखित नाटकांमध्ये सामाजिक, राजकीय विषय व्यक्त व्हायला थोडा अधिक वेळ लागणे, ही अत्यंत स्वाभाविक बाब ठरते.

प्रस्थापित वाङ्मयाच्या इतिहासाची साक्ष काढली तर पुरुषलिखित पहिले 'सामाजिक नाटक' म्हणून १८७१ साली प्रकाशित झालेल्या *प्रबोधविद्युत अथवा स्वैरसकेशा* (रघुनाथ शंकर अभ्यंकर) आणि *मनोरमा* (म. बा. चितळे) या नाटकांचा निर्देश केला जातो. मात्र सबाल्टर्न दृष्टिकोनातून केल्या गेलेल्या नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासाच्या पुनर्वाचनातून १८५५ साली लिहिले गेलेले ज्योतिबा फुलेलिखित *तृतीय रत्न* हे पहिले सामाजिक नाटक असल्याचा मुद्दा पुढे आला आहे. या पार्श्वभूमीवर स्त्रीलिखित नाटकांचा विचार केला असता सामाजिक विषय नाटकाच्या केंद्रस्थानी यायला विसाव्या शतकाचे दुसरे दशक उजाडावे लागलेले दिसते. १९१२ मध्ये हिराबाई पेडणेकर यांचे *संगीत दामिनी* आणि गिरिजाबाई केळकर यांचे *गृहिणीभूषण* ही दोन स्वतंत्र सामाजिक नाटके प्रकाशित झाली आहेत. स्वतंत्र सामाजिक आशय व्यक्त करणारे नाटक लिहायला स्त्रीनाटककारांना पुरुषनाटककारांपेक्षा साधारणपणे ५७ वर्षे अधिकची लागलेली दिसतात. पुरुषसत्ताक व्यवस्थेतील स्त्रियांच्या संदर्भातील सामाजिकीकरणाची प्रक्रिया आणि तिला उपलब्ध असलेला सामाजिक अवकाश या संदर्भचौकटीत स्त्रीचे 'लेखक' म्हणून घडणे विचारात घेतले तर स्त्रीनिर्मित साहित्याकडे पाहण्याचा एक अधिकचा आयाम उपलब्ध होऊ शकेल. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील वैचारिक आणि सामाजिक प्रबोधनाच्या चळवळीची पार्श्वभूमी स्त्रीलेखक आणि त्यांनी निर्माण केलेल्या साहित्याचे स्वरूप समजून घेताना विशेष उपयुक्त ठरते.

एकोणिसाव्या शतकातील स्त्रीदास्यविमोचनाच्या चळवळीत स्त्रीशिक्षणाच्या बरोबरीने बालविवाह, बालाजरठविवाह, विधवांच्या आचारधर्मावरील निर्बंध, विधवाविवाहास विरोध आदी अनेक प्रश्न ऐरणीवर आले होते. संमतीवयाचे बिल, विधवापुनर्विवाह कायदा संमत करून घेण्यासाठी जनमत तयार करण्याचे आणि स्त्रीशिक्षणासाठी लोकमानस अनुकूल करून घेण्याचे एक महत्त्वाचे माध्यम म्हणून 'नाटक' या साहित्यप्रकाराकडे पाहिले जात होते. या कालखंडात लेखन करणाऱ्या पुरुषनाटककारांनी बाला-जरठविवाह, बालविवाह, विधवापुनर्विवाह, स्त्रीशिक्षण आदी समकालीन महत्त्वाच्या सामाजिक प्रश्नांना आपल्या नाटकांतून अधोरेखित करण्याचा केलेला आग्रही प्रयत्न हे याच दृष्टिकोनाचे फलित आहे. १८९६ ते २०१० या साधारणपणे ११४ वर्षांच्या प्रदीर्घ कालखंडात एखाददुसरा अपवाद वगळता उपरोक्त सामाजिक विषय स्त्रीनाट्यलेखनाचे केंद्रवर्ती सूत्र म्हणून साकार होताना दिसत नाही. *गृहिणीभूषण* (गिरिजाबाई केळकर, १९१२) आणि *प्रेमाची परीक्षा* (शकुंतला परांजपे, १९३६) यांसारख्या दोनचार अपवादात्मक नाटकांमधून बालविवाह आणि विधवापुनर्विवाह हे प्रश्न उपनाट्यकथानकाच्या रूपात साकार झाले आहेत. *प्रेमाची परीक्षा* या नाटकात अहिल्याबाई गोखले या पात्राच्या माध्यमातून सकेशा विधवेचा संदर्भ व्यक्त झाला आहे. अहिल्याबाईंनी सकेशा राहण्यासाठी केलेला संघर्ष हा नाट्यावकाशातून साकारलेल्या घटनाप्रसंगाचा भाग झालेला नसला तरी, त्यांची बंडखोर वृत्ती अधोरेखित होईल अशा एका प्रसंगाची रचना शकुंतलाबाईंनी केली आहे. अहिल्याबाई कर्वे फंडासाठी वर्गणी गोळा करायला घरोघरी

जातात असा एक प्रसंग नाटकात साकार झाला आहे. एका घरातील रमाबाई नावाची स्त्री घरात येणाऱ्याजाणाऱ्यांसाठी अखंड चहा बनवत आहे, हे अहिल्याबाईंच्या लक्षात येते. यावर प्रतिक्रिया देताना अहिल्याबाईंनी काढलेले उद्गार पुढीलप्रमाणे :

अहिल्याबाई : अहो, तुम्हाआम्हा बायकांचा उभा दिवस चहा करण्यात जातो. त्याला कांही काळ नाही, वेळ नाही, मुहूर्त नाही, की शकून नाही. एक दिवस या पुरुषांना चुलीपाशी बसवून सतरा वेळा भाताचं आधण खाली उतरवायला लावलं पाहिजे! (प्रेमाची परीक्षा, पृ. ५)

अहिल्याबाईंच्या तोंडी असलेल्या उपरोक्त संवादातून 'गृहिणी' म्हणून स्त्री करीत असलेल्या कष्टाला/श्रमाला व्यवस्थेत मोल नाही आणि हे मोल असायला हवे याचा आग्रहही स्त्रीवर्गाकडून धरला जात नाही, हे स्पष्ट होते. पुरुषाच्या बरोबरीने स्त्रीनेही स्वतःचे आणि अन्य स्त्रीचे श्रम गृहीत धरणे ही बाब श्रमप्रतिष्ठेचे मोल नाकारणारी आहे, ही मूल्यजाणीव अहिल्याबाई सूचकपणे व्यक्त करतात. पुरुषांकडून असे श्रम करून घेणारी पर्यायी व्यवस्था निर्माण झाली तर कदाचित गृहोपयोगी क्षमतांना रास्त श्रेय देण्याचा सामाजिक संस्कार रुजण्याची शक्यता आहे. संकेशा विधवा राहण्याचे स्वातंत्र्य घेतलेल्या अहिल्याबाईंच्या संवादातून लिंगभेदातीत श्रमप्रतिष्ठेचे आधुनिक भान व्यक्त होणे ही बाब विशेष महत्त्वाची आहे. प्रस्तुत नाटकात ललिताबाई किल्लेदार या पात्राच्या माध्यमातून विधवापुनर्विवाहाचा संदर्भ व्यक्त झाला आहे. विशेष म्हणजे हा पुनर्विवाह ब्राह्मण स्त्री आणि महार जातीतील पुरुष असा आंतरजातीय स्वरूपाचा आहे. नाट्यांतर्गत काळ हा विसाव्या शतकाचा पूर्वार्ध हा आहे. काळाच्या या पार्श्वभूमीवर ललिताबाई किल्लेदार यांच्या पुनर्विवाहाचा संदर्भ येणे आणि हा विवाह सामाजिक स्तरदृष्ट्या खालच्या मानल्या गेलेल्या जातीतील पुरुषाशी झालेला असणे या बाबी विशेष नोंद घेण्याजोग्या आहेत. प्रतिलोम विधवापुनर्विवाहाचा विषय मांडणारे हे अपवादात्मक मराठी नाटक असल्यामुळे या नाटकाला ऐतिहासिक महत्त्व आहे. बाला-जरठविवाह, बालविवाह, विधवापुनर्विवाह यांसारख्या समकालीन सामाजिक प्रश्नांप्रमाणेच स्त्रीशिक्षण, स्त्री-पुरुष सहशिक्षण, स्त्रियांच्या अभ्यासक्रमातील विषय, गृहोपयोगी कामे व शिक्षण यांचा अनुबंध जोडणारी पुरुषकेंद्री मानसिकता ही आणि अशा प्रकारची समकालीन सामाजिक जीवनातील अनेकविध आशयसूत्रे स्त्रीनाटककारांच्या नाटकांमध्ये तुरळक प्रमाणात आढळतात. तत्कालीन स्त्रीचा सामाजिक अवकाश आणि समाजमान्य संकेतांच्या प्रभावाची संदर्भचौकट आणि 'नाट्यांतर्गत काळ' या मुद्द्यांच्या आधारे महत्त्वाच्या सामाजिक प्रश्नासंबंधीचे स्त्रीनाटककारांचे मौन समजून घेता येणे शक्य आहे.

वास्तविक पाहता, एकोणिसाव्या शतकाची शेवटची तीन दशके आणि विसाव्या शतकाची पहिली तीन दशके उपरोक्त सामाजिक प्रश्नांची चर्चा तत्कालीन सामाजिक वर्तुळात आणि पुरुषरचित नाट्यव्यवहारात मोठ्या प्रमाणावर केली जात असल्याचे अधोरेखित होते. या पार्श्वभूमीवर स्त्रीलिखित नाटकांचा विचार केला तर शकुंतला परांजपेंसारख्या एखाददुसऱ्या नाटककाराचा अपवाद करता स्त्रीदास्यविमोचन चळवळीचा ओझरता उल्लेखही स्त्रीलिखित नाटकांमध्ये येत नाही, ही खेदजनक वस्तुस्थिती आहे. शकुंतला परांजपेंनंतर थेट ज्योती म्हापसेकरांच्या मुक्तनाट्यांतून हे संदर्भ व्यक्त झाले आहेत. ज्योती म्हापसेकर या स्त्रीवादी चळवळीतील सक्रिय कार्यकर्त्या असल्यामुळे भारतीय आणि महाराष्ट्रीय परिप्रेक्ष्यातील स्त्रीदास्यविमोचन चळवळीचा इतिहास त्यांना त्यातील

बारीकसारीक तपशिलांसह ज्ञात आहे. स्त्रीसुधारणाचळवळीतील उदारमतवादी टप्पा आणि त्यानंतर १९७५च्या आसपास आलेला स्त्रीवादी चळवळीचा टप्पा यांच्या भूमिकांमधील भिन्नता हा त्यांच्या अभ्यासाचा विषय आहे. या सगळ्याचे पडसाद त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांमध्ये ठळकपणे उमटलेले दिसतात. *मुल्गी झाली हो* नाटकाची सुरुवात या दृष्टीने विशेष नमूद करण्याजोगी आहे. नाटकाची सुरुवात नमनाने केली आहे. मात्र हे नमन पारंपरिक नमनाचा आशय मांडीत नाही. तर महाराष्ट्रात ज्यांनी स्त्रीमुक्तीचा पाया रचण्यात महत्त्वाची भूमिका बजावली त्या महात्मा ज्योतिबा फुले यांच्याप्रती कृतज्ञता व्यक्त करणारे हे नमन आहे. विसाव्या शतकापर्यंत स्त्रीजीवनात जे प्रश्न ठासून भरले होते त्या प्रश्नांची नोंद या नमनात आहे. स्त्रीशिक्षणावर असलेली बंदी, सहजपणे घडणारे बालविवाह, विधवापुनर्विवाहावर असलेली बंदी ही यासंदर्भातील काही उदाहरणे होत. राजा राममोहन रॉय, ईश्वरचंद्र विद्यासागर, ज्योतीराव फुले, गोपाळ गणेश आगरकर, महर्षी धोंडो केशव कर्वे, पंडिता रमाबाई, महात्मा गांधी, जवाहरलाल नेहरू आणि डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांनी स्त्रीप्रश्नांच्या संदर्भात केलेल्या वैचारिक प्रबोधनाचा आणि कृतीच्या पातळीवर केलेल्या सुधारणांचा लोकसमूहाला परिचय व्हावा या प्रेरणेतून हे नमन लिहिले गेले असावे. एकोणिसाव्या शतकाचा उत्तरार्ध आणि विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील स्त्रीमुक्तीचळवळीचा नमनासारख्या पारंपरिक आणि कमी भाषिक अवकाश व्यापणाऱ्या रचनाबंधातून मांडलेला आलेख हा एका प्रकारे या चळवळीचे भान आणून देणारा सामाजिक दस्तऐवज आहे, असे म्हणता येईल.

शकुंतला परांजपे, ज्योती म्हापसेकर यांसारखे अपवादात्मक स्त्रीनाटककार वगळले तर उर्वरित स्त्रीनाटककारांनी नाट्यकथानकाची उभारणी करताना 'स्त्रीशिक्षण', 'प्रचलित विवाहपद्धतीतील दोष आणि वैवाहिक सहजीवनाचे नवे पर्याय' या विषयांची प्रामुख्याने निवड केली आहे. स्वाभाविकच, स्त्रीजीवनाशी संबंधित असणारे अन्य सामाजिक प्रश्न स्त्रीलिखित नाट्यावकाशाच्या कक्षेबाहेर राहिले आहेत. 'नाट्यांतर्गत काळ' या दृष्टीने स्त्रीलिखित नाटकांचा विचार केला तर स्त्रीप्रश्नांच्या संदर्भातील काळाचा पुढील टप्पा नाटकांतून साकार झाला आहे, असे दिसते. महाराष्ट्रातील १९३०-३५ च्या आसपास असणारे सामाजिक, सांस्कृतिक पर्यावरण स्त्रीलिखित मराठी नाटकांमध्ये साकार झाले आहे. स्वाभाविकच, मुलींना शिक्षण द्यायचे की द्यायचे नाही?, विधवापुनर्विवाह व्हायला हवेत की नकोत?, बालविवाह, बालविवाहातून निर्माण होणारे प्रश्न संपवून टाकण्यासाठी कायदेशीर पातळीवर काही धोरणात्मक भूमिका घ्यायला हव्यात की नकोत? हे एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ज्वलंत असणारे सामाजिक संदर्भ स्त्रीनाटककारांच्या नाटकांतून साकार झालेले दिसत नाहीत. स्वाभाविकच, स्त्रीप्रश्नांच्या संदर्भातील हा व्यापक सामाजिक अवकाश स्त्रीलिखित नाटकांतून अस्पर्शित राहिलेला दिसतो. बालविवाह, बालाजरठविवाह, विधवापुनर्विवाह या विवाहचौकटीशी संबंधित पद्धती, धर्म आणि पुरुषसत्ताक व्यवस्थेने संगनमताने विवाहसंस्थेच्या संदर्भात केलेले पुरुषहितसंबंधी राजकारण स्त्रीनाटककारांनी त्यांच्या दृष्टिकोनातून मांडले असते तर, त्या काळातील स्त्रियांची या प्रश्नांकडे पाहण्याची मूल्यभूमिका उपलब्ध होऊ शकली असती.

१९३० ते १९५० आणि १९५० ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीनाटककारांच्या नाट्यलेखनाचा सुटा आणि एकत्रित आढावा घेतला तर आशयाच्या संदर्भात मूल्यात्मक पातळीवर मूलभूत बदल झाला आहे, असे दिसत नाही. १९३० ते २०१० या साधारणपणे ऐंशी वर्षांच्या दीर्घ कालखंडात गिरिजाबाई केळकर, क्षमाबाई राव,

मालती तेंडुलकर, वनिता देसाई, मालतीबाई बेडेकर, विमल काळे, पद्मा गोळे, कुमुदिनी रांगणेकर, शशिकला आळंदकर, सई परांजपे ते अगदी अलीकडच्या मनस्विनी लता रवींद्र, प्रज्ञा दया पवारांपर्यंत अनेक स्त्रिया नाट्यलेखन करित आहेत, असे दिसते. या नाटककारांनी स्त्रीशिक्षण, लग्नव्यवस्थेतील पुरुषकेंद्री राजकारण, गतिमान सामाजिक परिस्थितीत विवाह ठरविण्याच्या पद्धतीतील अन्य संभाव्य पर्यायांच्या अर्थपूर्ण शक्यता, लग्नव्यवस्थेशी निगडित वर्गीय संदर्भ, घटस्फोट कायद्याची अपरिहार्यता, अपत्यप्राप्ती न झालेल्या दांपत्याचे प्रश्न, कुमारी मातेचा प्रश्न, प्रौढ कुमारिकेचा प्रश्न आदी महत्त्वाचे सामाजिक प्रश्न नाट्यकथानकात केंद्रस्थानी आणले आहेत. स्त्रीशिक्षणातून येणारे आर्थिक स्वावलंबन, कुटुंबाचे आर्थिक हितसंबंध आणि त्यातून नव्याने निर्माण होणारे स्त्रीप्रश्न हे साधारणपणे विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात समाजात मूळ धरू लागले, असे ढोबळमानाने म्हणता येईल. हे प्रश्न एकोणिसाव्या शतकात महाराष्ट्रीय समाजात अस्तित्वात नव्हते. याचे कारण असे की, एकोणिसाव्या शतकाच्या साधारणपणे तिसऱ्या दशकापासून स्त्रीशिक्षणास प्रारंभ झाला असला तरी काळाच्या या टप्प्यावर अर्थार्जन करण्यासाठी बाहेर पडण्याचा अवकाश स्त्रीला उपलब्ध होता का? हा प्रश्नच आहे. खरे तर, या कारणासाठी घरांतील स्त्रियांनी घराबाहेर पडावे याकरिता लागणारे भांडवली व्यवस्थेने नंतरच्या टप्प्यावर उभे केलेले अर्थार्जनाचे पर्यायही उपलब्ध नव्हते, ही वस्तुस्थिती आहे. सुशिक्षित पुरुषांना सामाजिक जीवनात वावरताना अनुरूप सुशिक्षित जोडीदार असणे ही या टप्प्यावरील काळाची गरज होती आणि असा जोडीदार उपलब्ध करून घेण्याचा मार्ग स्त्रीशिक्षणाच्या माध्यमातून जात होता. स्वाभाविकच, या काळातील स्त्रीशिक्षणाचा संदर्भ हा गृहिणीच्या क्षमतेचा विकास व्हावा आणि काही प्रमाणात का होईना वैवाहिक जीवनात बौद्धिक साहचर्य असावे हा होता. त्यामुळे एकोणिसाव्या शतकात लिहिल्या गेलेल्या किंवा नाट्यांतर्गत काळ एकोणिसाव्या शतकाचा उत्तरार्ध असणाऱ्या नाटकांमधून स्त्रीशिक्षणाचा संबंध स्त्रीच्या आर्थिक स्वावलंबनाशी जोडण्याची शक्यता जवळपास नाही, ही सामाजिक वस्तुस्थिती आहे.

वर नमूद केल्याप्रमाणे १९२०-२५च्या आसपास उच्चजातगटातील स्त्रियांची पहिली पिढी नोकरीनिमित्ताने कुटुंबांपलीकडच्या अवकाशात वावरू लागली. १९३३ मध्ये प्रकाशित झालेल्या *कळ्यांचे निःश्वास* (विभावरी शिरूरकर) मधील कथाही अर्थार्जन करणाऱ्या स्त्रीच्या संदर्भात या नव्याने निर्माण होऊ पाहणाऱ्या प्रश्नांकडे निर्देश करणाऱ्या आहेत. एका बाजूला नोकरी करणाऱ्या स्त्रीची कौटुंबिक अर्थकारणाच्या संदर्भातील उपयुक्तता आणि दुसऱ्या बाजूला तिच्या चारित्र्याच्या संदर्भात उपस्थित केल्या जाणाऱ्या शंका या वर्तुळात साधारणपणे हा प्रश्न फिरत असलेला दिसतो. या बदलत्या सामाजिक पर्यावरणात कौटुंबिक अर्थकारणातील स्त्रीचा सक्रिय सहभाग, स्त्रीचा वाढलेला सामाजिक अवकाश आणि पारंपरिक कौटुंबिक जबाबदाऱ्यांच्या संदर्भातील लिंगसापेक्ष स्थितिशीलता यातील संघर्षही याच काळात पृष्ठपातळीवर येऊ लागलेला दिसतो. वास्तविक पाहता, कौटुंबिक जबाबदाऱ्यांच्या संदर्भात केवळ 'गृहिणी' म्हणून जगणाऱ्या स्त्रीकडून केल्या जाणाऱ्या अवाजवी अपेक्षा स्त्रीचे शोषण करणाऱ्या आहेतच. नोकरी करणाऱ्या स्त्रीच्या संदर्भात तर या अपेक्षा अधिक गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण करतात. बदलत्या आर्थिक, सामाजिक परिप्रेक्ष्यात स्त्रीच्या आयुष्यात निर्माण झालेली ही द्विस्तरीय कोंडी हा खरे तर अगदी आजच्या काळातही विद्यमान असणारा महत्त्वाचा सामाजिक प्रश्न आहे. उपरोक्त सामाजिक पार्श्वभूमीवर स्त्रीलिखित नाटकांचा विचार केला तर पुढील मुद्दे अधोरेखित होतात.

१. कुटुंबाचे अर्थकारण बिघडू नये म्हणून नोकरी करणाऱ्या मुलीच्या विवाहाच्या संदर्भात कुटुंबाकडून केली जाणारी दिरंगाई आणि यामुळे संबंधित स्त्रीच्या आयुष्यात निर्माण होणारा संघर्ष अनेक स्त्रीलिखित नाटकांमधून व्यक्त झाला आहे. *माझा खेळ मांडू दे* (सई परांजपे, १९८६) आणि *सुरंग* (सुनीता कावळे, २००५) या प्रौढ कुमारिकेचा प्रश्न हाताळणाऱ्या नाटकांचा येथे निर्देश करता येईल.
२. कौटुंबिक आणि व्यावसायिक अशा दोन्ही पातळ्यांवरील जबाबदाऱ्यांमुळे स्त्रीच्या आयुष्यात निर्माण होणारी कोंडी *सं. सुधारणेच्या भोवऱ्यात* (उषा खाडिलकर, १९६१) या एकमेव नाटकातून साकार झालेली दिसते. मात्र या प्रश्नाचा वेध घेताना नाटककार उषा खाडिलकरांनी नोकरी करणाऱ्या स्त्रीपात्रांचे वर्तन आत्यंतिक टोकाचे दाखविले आहे. (दोन वेळचा स्वयंपाक करणे शक्य नसणे, सासूशी अपमानास्पद भाषेत बोलणे, सासूकडून घरकामासंदर्भात अवास्तव अपेक्षा करणे इत्यादी.) नोकरी करणाऱ्या स्त्रीपात्रांच्या संदर्भात नाटककाराने ही भूमिका घेतल्यामुळे नोकरदार स्त्रीचे नकारात्मक चित्र पुढे येते. स्वाभाविकच, नोकरी करणाऱ्या स्त्रीची अनेक स्तरांवर होणारी/केली जाणारी कोंडी, घुसमट व्यक्त होण्याऐवजी स्त्रीने गृहिणीधर्माचे पालन करणेच कुटुंबाच्या हिताचे आहे, अशी पुरुषधार्जिणी मूल्यजाणीव हे नाटक अधोरेखित करते.
३. बदलत्या सामाजिक, आर्थिक पर्यावरणात विविध व्यावसायिक क्षेत्रांत स्त्रियांनी स्वतःचे कर्तृत्व सिद्ध केले आहे. ज्या क्षेत्रांत पुरुषांची एकाधिकारशाही होती त्या क्षेत्रात स्वतःचे स्वतंत्र अस्तित्व निर्माण करताना स्त्रियांना आव्हानांना सामोरे जावे लागले आहे/लागत आहे. वास्तविक पाहता, व्यावसायिक क्षेत्रांतील पुरुषसत्तेचा अनुभव घेत स्वतःला 'व्यक्ती' म्हणून विकसित करीत नेणे हा साधारणपणे गेल्या साठ सत्तर वर्षांतील स्त्रीच्या जगण्याचा कुटुंबबाह्य सामाजिक संदर्भ आहे. मात्र स्त्रीलिखित नाटके या सामाजिक अवकाशापासून अस्पर्शित राहिलेली दिसतात. स्त्रीपात्र आर्थिकदृष्ट्या स्वतंत्र आहेत, नोकरी करणारी आहेत, असे संदर्भ नाटकात येतात. मात्र त्यांची नोकरी कोणत्या प्रकारची आहे? नोकरीचे नेमके कार्यक्षेत्र कोणते आहे? याविषयी नाटकात संदिग्धता असलेली दिसते. (श्रीमती एस. काळे, सई परांजपे, प्रज्ञा दया पवार, मनस्विनी लता रवींद्र यांसारख्या काही नाटककारांचा येथे अपवाद करता येईल.) त्यामुळे संबंधित स्त्रीपात्रांचा नोकरीच्या निमित्ताने होणारा सामाजिक अवकाशातील हस्तक्षेप समजून घेणे शक्य होत नाही. अपवाद म्हणून नोंदविलेल्या स्त्रीनाटककारांनी व्यावसायिक क्षेत्रांचा उल्लेख केलेला असला तरी, या कुटुंबबाह्य अवकाशातील स्त्रीपात्रांपुढील आव्हाने, या अवकाशातील पुरुषसत्तेने निर्माण केलेले प्रश्न आदींचा संदर्भ हे नाटककार व्यक्त करीत नाहीत. उलटपक्षी संबंधित स्त्रीपात्रांचे कौटुंबिक अवकाशातील 'मुलगी', 'पत्नी', 'सून' असणेच नाट्यांतर्गत अवकाशात महत्त्वाचे ठरलेले दिसते. त्यामुळे संबंधित स्त्रीपात्रांची कौटुंबिक नाट्यांच्या पलीकडील सामाजिक ओळख त्यातील गुंत्यासह नाट्यांतर्गत अवकाशाचा भाग होऊन साकारत नाही. याचा अपरिहार्य परिणाम म्हणजे स्त्रीलिखित नाटकांतील स्त्रीपात्रे नोकरदार असली तरी या नाटकांचा सामाजिक अवकाश 'कुटुंबा'च्या अवकाशापुरताच मर्यादित राहतो, असे म्हणता येते.

उपरोक्त विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर एक गोष्ट स्पष्टपणे नमूद करायला हवी ती अशी की, स्त्रीजीवनातील बदललेल्या संदर्भाचा, त्यांतील गुंत्यांचा स्त्रीलिखित नाटकांनी फारसा विचार केलेला नाही. नोकरदार स्त्रीच्या कोंडीबाबत लोकमानस जागरूकपणे विचार करू शकेल अशी मूल्यजाणीवही या नाटकांनी निर्माण करण्याचे धाडस केलेले नाही. मात्र स्त्रीजीवनातील या बदलत्या संदर्भाबाबत सकारात्मक/नकारात्मक प्रतिक्रियांचे दर्शन उपरोक्त नाटकांमधून घडत असल्यामुळे या नाटकांनी सामाजिक आशयाच्या संदर्भचौकटी काही प्रमाणात बदलल्या असण्याची शक्यता गृहीत धरता येते.

विधवापुनर्विवाह किंवा बालविवाह या प्रश्नांना नाट्यावकाशात फारसे स्थान न दिलेल्या स्त्रीलिखित नाटकांनी बदलत्या काळात विवाहपद्धतीत बदल होणे अपरिहार्य आहे ही भूमिका अत्यंत ठामपणे घेतलेली दिसते. मुलीचा-मुलाचा विवाह ठरविण्यातील कुटुंबप्रमुखाच्या एकाधिकारशाहीला आव्हान देणाऱ्या नाट्यकथानकाची उभारणी स्त्रीलिखित नाटकांनी तुलनेत अधिक प्रमाणात केली आहे. ठरवून केलेल्या विवाहापेक्षा प्रीतिविवाहाच्या पर्यायाची प्रस्तुतता, प्रीतिविवाहातील संभाव्य धोके, सहजीवनात आर्थिक साहचर्यापेक्षा वैचारिक, बौद्धिक साहचर्याला असलेले महत्त्व अशा अनेक मुद्द्यांचे सातत्याने प्रक्षेपण करणाऱ्या नाटकांचे लेखन हा या काळातील स्त्रीलिखित नाटकांतून साकारणारा मूल्ययुक्त सामाजिक आशय आहे. स्त्रीशिक्षण, स्त्री-पुरुष सहशिक्षण, स्त्रीच्या सामाजिक अवकाशाच्या खुल्या होत गेलेल्या कक्षा, स्त्रियांमध्ये स्वयंनिर्णयाची विकसित होत गेलेली क्षमता आदी बदलत्या सामाजिक पर्यावरणाला स्त्रीलिखित नाटकांनी सकारात्मक प्रतिसाद दिला आहे. स्वाभाविकच, हुंडा, वधूपरीक्षा यांसारख्या पारंपरिक संभाषितांना सामाजिक न्यायाच्या चौकटीत आव्हान देऊ शकेल अशी पर्यायी व्यवस्था या नाटकांनी अधोरेखित केली आहे. 'लिव्ह इन रिलेशनशिप' हा विषय उपकथानकाच्या रूपात हाताळणारी *सुरंग* (सुनीता कावळे, २००५), *एकमेकांत* (मनस्विनी लता रवींद्र), *धादांत खैरलांजी!* (प्रज्ञा दया पवार, २००७) सारखी नाटके या दृष्टीने विचारात घेता येतील. प्रस्थापित सामाजिक संरचनांमध्ये मूल्यांच्या पातळीवर येऊ लागलेले बदल नाट्यकथानकाच्या रूपाने मांडणारी ही नाटके आशयदृष्ट्या बदल स्वीकारत होती, असे म्हणता येईल.

लेखकाची जातीय आणि वर्गीय ओळख ही त्याच्या साहित्यकृतीतील पात्रांचा जातीय- वर्गीय अवकाश उभा करण्यात स्वाभाविक हस्तक्षेप करीत असते. याआधीच नोंदविल्याप्रमाणे १८९६ ते २०१० या कालखंडात लेखन करणारे स्त्रीनाटककार हे प्रामुख्याने उच्चवर्गीय आहेत. अगदी स्पष्टपणे नमूद करायचे तर ते 'ब्राह्मण' आहेत. आणि वर्गीयदृष्ट्या ते मध्यमवर्ग या गटात मोडणारे आहेत. धर्म आणि पुरुषसत्ताक व्यवस्थेने उच्चजातगटातील आणि मध्यमवर्गातील स्त्रियांच्या आयुष्यात निर्माण केलेले कौटुंबिक अवकाशातील प्रश्न स्त्रीलिखित नाटकांच्या केंद्रस्थानी असणे ही स्त्रीनाटककारांच्या जातीय आणि वर्गीय स्थानाची स्वाभाविक परिणती आहे. स्त्रीलिखित नाटकांतील नाट्याशयाची सामाजिक संदर्भचौकट 'मध्यमवर्गीय आणि उच्चजातगटातील कौटुंबिक प्रश्न' अशी असलेली दिसते.

स्त्री-पुरुष सहशिक्षणाच्या निमित्ताने उपस्थित होणारा सहवासोत्तर प्रेमविवाहाचा मुद्दा *संगीत पर्वकाल ये नवा* (मालती दांडेकर, १९५७), *संगीत मृगजळ* (विमल काळे, १९६०) आदी स्त्रीलिखित नाटकांतून चर्चिला गेला

आहे. असे असले तरी या नाटकांतून पुरस्कार करण्यात आलेल्या प्रेमविवाहाची चौकट जात्यंतर्गत आहे, ही बाब विशेष लक्षात घेण्याजोगी आहे. *सं. महाराची पोर* (१९३६) या नाटकाचे लेखन करणाऱ्या वनिता देसाई यांचा या संदर्भात अपवाद करता येईल. वनिता देसाई या पाठारे प्रभू जातीतील असून त्यांनी आपल्या नाटकांत जातीय व्यवस्था ही मानवनिर्मित असून मानवी प्रयत्नातून ती नष्ट करता येणे शक्य आहे, हे पुरोगामी सूत्र मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे. *सं. महाराची पोर* या नाटकाच्या आधी श्रीमती एस. काळे यांच्या *धर्मकलंक* (१९३३) नाटकातही जातव्यवस्थेने निर्माण केलेल्या विषमतेचा मुद्दा अधोरेखित केला गेला आहे. श्रीमती एस. काळे आणि वनिता देसाई यांनी नाटककार म्हणून स्वीकारलेला प्रकल्प हा जातव्यवस्था या शोषणयंत्रणेशी संबंधित असल्यामुळे त्यांच्या नाटकातून अनेकजातीय पात्रांची उपस्थिती असणे स्वाभाविक ठरते.

यासंदर्भातील दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा असा की, जातीय विषमतेचा मुद्दा हा ब्राह्मण विरुद्ध दलित म्हणवल्या गेलेल्या जाती असा द्विपदात्मक असल्याचे गृहीतक दीर्घ काळ आपल्या समाजात रूढ होते. याचाच प्रभाव मराठी नाट्यसृष्टीवर राहिलेला आहे. परिणामी, जातव्यवस्थेतून निर्माण झालेल्या संघर्षाची उभारणी करताना 'ब्राह्मण विरुद्ध दलित म्हणवल्या गेलेल्या जाती' असा संघर्ष अनेक पुरुषलिखित नाटकांतून उभा केलेला दिसतो. नंतरच्या टप्प्यावर उपरोक्त द्विपदांसोबत मराठा विरुद्ध दलित वर्गात मोडणाऱ्या जातीतील पात्रांची संरचना करण्याचा प्रस्थापित मार्ग अनुसरण्याकडे नाटककारांचा कल असलेला दिसतो. मराठी नाट्यसृष्टी आणि मराठी रंगभूमीशी निगडित असणाऱ्या स्त्री-पुरुष नाटककारांचे जातीय-वर्गीय चरित्र, समाजवास्तवात जातीच्या संदर्भात प्रचलित असलेली लोकप्रिय समीकरणे आदी घटकांमुळे जातव्यवस्थेचे वरचे दोन स्तर आणि तळाचा स्तर पात्रसंरचनेतून नाट्यात्म अवकाशात मूर्त होतात. मात्र तथाकथित बहुजनसमाज आणि मधल्या जातगटांतील समाजाचे अनुभवविश्व, जातजाणिवा, वर्गजाणिवा नाटकांत मोठ्या प्रमाणावर साकार होताना दिसत नाहीत. या जातगटांतील स्त्रीपुरुषनाटककार नाट्यलेखनप्रक्रियेत सहभागी झाले तर या जातगटाच्या संवेदना कथानक आणि पात्ररूपात नाट्यावकाशातून मूर्त रूप धारण करण्याची शक्यता गृहीत धरता येऊ शकेल.

लेखकाचे समाजशास्त्र आणि त्याने निर्माण केलेल्या साहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवांचे समाजशास्त्र या दृष्टिकोनातून केलेल्या उपरोक्त विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर 'स्त्रीलिखित पहिले दलित नाटक कोणते?' या महत्त्वाच्या प्रश्नाची चर्चा होणे आवश्यक आहे. उपरोक्त प्रश्नाच्या आधारे प्रस्थापित नाट्यसमीक्षेचे अवलोकन केले तर नाट्यव्यवहारात प्रचलित असलेल्या मतमतांतराच्या आधारे या प्रश्नाची दोन उत्तरे संभवतात, असे म्हणता येईल. पैकी एक उत्तर शिल्पा मुंब्रीसकरलिखित *झाडाझडती* हे आहे. तर दुसरे उत्तर प्रज्ञा दया पवारलिखित *धादांत खैरलांजी!* हे आहे. *झाडाझडती* हे पहिले 'स्त्रीलिखित दलित नाटक' म्हणून ओळखले जात असले तरी हे नाटक नाट्यस्पर्धेसाठी लिहिले गेले होते आणि या नाटकाचे पुस्तकरूपात प्रकाशन झालेले नाही. तर प्रज्ञा दया पवार यांचे *धादांत खैरलांजी!* हे नाटक २००७ साली प्रकाशित झाले आहे. भंडारा जिल्ह्यातील खैरलांजी गावात जातीय विद्वेषातून दलित स्त्रियांवर झालेला सामूहिक बलात्कार, त्यानंतर त्या दलित कुटुंबाचे झालेले भीषण हत्याकांड आणि खैरलांजीनंतरचे सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक वास्तव हा *धादांत खैरलांजी!* नाटकातील आशयाचा सामाजिक संदर्भबिंदू आहे.

झाडाझडती हे नाटक नेमके कोणत्या वर्षी लिहिले गेले याचा तपशील उपलब्ध नाही. मात्र ते प्रज्ञा दया पवार यांच्या धादांत खैरलांजी! या नाटकापूर्वी लिहिले गेले आहे हे स्पष्ट आहे. मात्र झाडाझडतीची संहिता पुस्तकरूपात उपलब्ध नाही, ही वस्तुस्थिती आहे. एखाद्या साहित्यप्रकाराच्या किंवा साहित्यप्रवाहाच्या संदर्भातील लेखकाच्या आद्यत्वाचा मुद्दा विचारात घेताना संबंधित लेखकांच्या संहितांचे प्रकाशनवर्ष विचारात घेतले जाते. या निकषावर प्रज्ञा दया पवार यांचे धादांत खैरलांजी!(२००७) हे नाटक पहिले स्त्रीलिखित दलित नाटक मानले जाते. मात्र वस्तुस्थिती यापेक्षा वेगळी आहे.

डॉ. मधुरा कोरात्रे यांच्या स्त्रीनाटककारांची नाटके या पुस्तकातील परिशिष्ट दोनमध्ये स्त्रीलिखित नाटकांची संदर्भसूची जोडली आहे. या सूचीत वनिता देसाई यांच्या सं. महाराची पोर या नाटकाचा उल्लेख आहे. हे नाटक १९३६ साली प्रकाशित झाले असून या नाटकाचा प्रयोग स्टार ड्रॅमटिक अमेच्युअर्स या संस्थेने १५ फेब्रुवारी १९३६ रोजी विक्टोरिया थिएटरमध्ये केला अशी नोंद नाटकाच्या संहितेत केलेली आहे. ब्राह्मण्यवादी विचारधारा, विषमतापूर्ण जातीय समाजरचनेचे पालन करणारी वृत्ती आणि जातव्यवस्थेच्या विरोधात बंड पुकारणारी वृत्ती यांच्यातील द्वंद्व अधोरेखित करणारे कथानक, पात्ररचना हे या नाटकाचे वैशिष्ट्य आहे. संगीत महाराची पोर हे नाटक धादांत खैरलांजी!पेक्षा साधारणपणे एकाहत्तर वर्षे आधी आलेले आहे. त्यामुळे धादांत खैरलांजी! हे स्त्रीलिखित पहिले दलित नाटक ठरण्याची शक्यता नाही. डॉ. मधुरा कोरात्रे यांनी संगीत महाराची पोर या नाटकाची केलेली अभ्यासपूर्ण नोंद आणि उपलब्ध नाट्यसंहिता या निकषांच्या आधारे सं. महाराची पोर हे स्त्रीलिखित पहिले दलित नाटक ठरू शकते. मात्र पहिलेपणाचे हे श्रेय पुढील कारणासाठी या नाटकाला देता येणार नाही.

मराठी नाट्यकोश, मराठी नाट्येतिहास आणि डॉ. मधुरा कोरात्रे यांनी दिलेली स्त्रीनाटककारांची सूची या कशातही उल्लेख नसलेले मात्र पुस्तकरूपात उपलब्ध असलेले श्रीमती एस. काळे यांचे धर्मकलंक हे नाटक १९३३ साली प्रकाशित झाले आहे. नाटकाच्या माध्यमातून आपण अस्पृश्यतानिवारणाचा प्रयत्न करीत आहोत, अशी स्पष्ट नोंद या नाटकाला लिहिलेल्या मनोगतात श्रीमती एस. काळे यांनी केली आहे. संगीत महाराची पोर या नाटकाप्रमाणेच जातव्यवस्थेचे समर्थन करणारी आणि जातव्यवस्थेला विरोध करणारी पात्रे नाट्यसंरचनेच्या केंद्रस्थानी आहेत. ब्राह्मण्यवादाचे समर्थन करणाऱ्या आणि विरोध करणाऱ्या दोन विचारधारांच्या माध्यमातून जातव्यवस्थेच्या संदर्भातील अनेक मुद्दे नाट्यकथानकात चर्चेसाठी पुढे आणले आहेत. स्वाभाविकच, नाटक लिहून जातव्यवस्थेची सांस्कृतिक पातळीवरील राजकीय खेळी उघड करण्याचे श्रेय स्त्रीनाटककारांच्या संदर्भात श्रीमती एस. काळे यांचे आहे.

स्त्रीनाटककारांची बहुतांश नाटके ही 'स्थळ : दिवाणखाना' या मराठी रंगभूमीवरील लोकप्रिय स्थलावकाशाशी नाते सांगणारी आहेत. काळाचे ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य समोर ठेवून या स्थलावकाशाचा विचार केला तर विशिष्ट काळात या स्थलावकाशाशी कोणत्या जातगटातील प्रश्नांची मांडणी होणे शक्य होते? हा प्रश्न उपस्थित करता येऊ शकेल. १८९६ पासून ते साधारण १९७०-७५ पर्यंत 'दिवाणखाना' हे स्थळ असणाऱ्या नाटकांतून साकारणारे अनुभवविश्व, भावविश्व हे प्रामुख्याने उच्चजातगट आणि मध्यमवर्गीय/उच्चमध्यमवर्गीय आर्थिक स्तर असलेल्या समाजघटकाशी निगडित असणार हे स्पष्टच आहे. स्त्रीलिखित नाटकांमध्ये स्थलावकाशाच्या दृष्टीने

अपवादात्मक ठरू शकेल असे नाटक म्हणजे अनुताई भागवतलिखित *सागरशक्ती आकाशी* (१९८५) हे आहे. या नाटकातील स्थळ 'झोपडपट्टी' हे आहे. 'मुंबईतील कुष्ठरोग्यांची पीडित - उपेक्षित वस्ती. प्रसंगाचे स्थान उपरोक्त वस्तीतील सीमाच्या झोपडपट्टीवजा घराची खोली', पार्श्वसूचक आवाज - झोपडपट्टीतील कोलाहल (पृ.१.) ही रंगसूचना या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. संभाजी भगत यांच्या *बाँब्रे सतरा* या नाटकामुळे २०१७ मध्ये पुरुषलिखित नाटकात 'झोपडपट्टी' हा स्थलावकाश साकार झाला. मराठी रंगभूमीवर झोपडपट्टी उभी राहिली. या पार्श्वभूमीवर *धर्मकलंक* या स्त्रीलिखित नाटकात हे स्थळ १९३३ मध्ये एका प्रसंगाच्या माध्यमातून सुचविले गेले होते. मात्र प्रत्यक्ष रूपातील झोपडपट्टी स्त्रीलिखित नाटकात १९८५ मध्ये साकार झालेली दिसते. पुरुषनाटककारांच्या आधी हा स्थलावकाश त्यातील मोजक्या जीवनसंदर्भासह स्त्रीलिखित नाटकांतून व्यक्त होणे, ही बाब ऐतिहासिकदृष्ट्या महत्त्वाची आहे.

वाङ्मयेतिहासकार वाङ्मयेतिहासाचे लेखन करताना लेखकनिष्ठ, साहित्यप्रकारनिष्ठ किंवा साहित्यप्रवाहनिष्ठ भूमिका घेत लेखन करित असतो. त्यामुळे साहित्यप्रकार, साहित्यप्रवाह यांना वेगळी दिशा देणारे कालबिंदू वाङ्मयाच्या इतिहासाचे महत्त्वाचे संदर्भबिंदू असतात. मराठी नाटकाचा या दृष्टीने धांडोळा घेतला तर मराठी नाटकाच्या आणि रंगभूमीच्या इतिहासात १९३३ हे वर्ष अतिशय महत्त्वाचे वर्ष आहे, असे मानले जाते. मराठी रंगभूमीवर सुवर्णकाळ आणणाऱ्या महत्त्वाच्या नाटककारांचा झालेला मृत्यू, नाटकमंडळीतील वाढती व्यसनाधीनता, १९३२ साली *अयोध्येचा राजा*च्या निमित्ताने आलेला पहिला बोलपट आदींमुळे मराठी रंगभूमी प्रभावशून्य आणि निस्तेज होऊ लागली होती. मराठी रंगभूमीची ही अस्तित्वरक्षणासाठीची धडपड सुरू असताना १९३३ मध्ये के. ना. काळे, अनंत काणेकर, श्री. वि. वर्तक आदी नाट्यकर्मींनी *नाट्यमन्वंतर* नावाची संस्था स्थापन केली. एकीकडे *नाट्यमन्वंतस्वी* स्थापना झाली आणि त्याचबरोबरीने प्र. के. अत्रे, मो.ग.रांगणेकर यांसारखे नवे नाटककार जोमाने नाट्यलेखन करू लागले. त्यामुळे चित्रपटांचे आक्रमण थोपवून धरणे मराठी रंगभूमीला काही प्रमाणात शक्य झाले. अशारीतीने पुरुषनाटककार आणि रंगकर्मींनी मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात केलेल्या या ऐतिहासिक योगदानासाठी १९३३ हे वर्ष मराठी नाट्येतिहास आणि रंगभूमीच्या दृष्टीने महत्त्वाचे मानले जाते. *नाट्यमन्वंतर* आणि अत्रे, रांगणेकर यांच्या नाट्यलेखनाचे महत्त्व वादातीत आहेच. मात्र नेमक्या याच वर्षी श्रीमती एस. काळे यांच्या *धर्मकलंक* या नाटकातून पुरुषसत्ताक व्यवस्थेच्या बरोबरीने जातसत्ताही स्त्रीपुरुषाचे जगणे मोठ्या प्रमाणावर नियंत्रित करित असतात, हे भान अपवादात्मकरीत्या व्यक्त झालेले दिसते. मराठी नाटकाचा समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक अवकाश पाहता, जातसत्ताक व्यवस्थेच्या संदर्भात जाहीरपणे तथाकथित अथनि खालच्या जातीतील लोकांची बाजू, मांडण्याचा हा प्रयत्न धाडसाचा आहे. जात, लिंगपातळीवर भेद निर्माण करणाऱ्या संस्थाव्यवस्थांची झाडाझडती घेणारे हे नाटक 'स्त्रीलिखित' आहे ही बाब विचारात घेता, या दुसऱ्या दृष्टिकोनातूनही १९३३ हे वर्ष दलित रंगभूमी आणि एकूण मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाचे आहे, याची नोंद घेणे आवश्यक आहे.

मराठी रंगभूमीच्या पहिल्या शंभर वर्षांत नाटक लिहिणारे आणि त्याचे प्रयोग करणारे स्त्रीपुरुष हे प्रामुख्याने उच्चजातगटातील असून ते त्यांच्या नाटकांतून उच्च, मध्यमवर्गीय आणि प्रामुख्याने उच्चजातीय किंवा सवर्णीय समाजाचे भावविश्व, अनुभवविश्व उभे करित होते या वस्तुस्थितीकडे आपण यापूर्वीही निर्देश केला आहे. या

पार्श्वभूमीवर १९३३मध्ये श्रीमती एस. काळे यांनी धर्मकलंक या नाटकाच्या माध्यमातून तर वनिता देसाई यांनी १९३६ मध्ये सं. महाराची पोर या नाटकाच्या निमित्ताने पुरुषलिखित नाटकांतून दुर्लक्षित राहिलेला सामाजिक अवकाश धैर्याने व्यक्त केला आहे. स्वाभाविकच, जात, वर्ग आणि लिंगाधिष्ठित सत्तेला आव्हान देणारी संगीत अधमोद्धार, धर्मकलंक, सं. महाराची पोर ही नाटके मराठी नाट्येतिहास आणि मराठी रंगभूमीच्या इतिहासातील ऐतिहासिक घटना ठरावी इतकी महत्त्वाची आहेत. मात्र मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासाचे खंड, नाट्यकोश, मराठी नाट्येतिहासाशी संबंधित पुस्तके आदी संदर्भग्रंथांमध्ये या नाटकांचा (अपवाद सं. महाराची पोर) साधा उल्लेखही आढळत नाही, ही वस्तुस्थिती आहे.

मराठी वाङ्मयाच्या प्रस्थापित इतिहासलेखनाच्या विविध प्रकल्पांचे स्त्रीवादी दृष्टिकोनातून वाचन केले तर साहित्यव्यवहारातील हे लिंगाधिष्ठित सत्ताकारण स्पष्टपणे अधोरेखित होते. याच्या पुढचा टप्पा हा पारंपरिक वाङ्मयाच्या इतिहासाचे सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री दृष्टिकोनातून पुनर्रचन/ पुनर्मांडणी करण्याचा आहे. या नव्या प्रकल्पात विविध सत्तासोपानपरंपरेत परिघावर असलेल्या/राहिलेल्या/ ठेवलेल्या दुर्लक्षित साहित्यिकांचा आणि त्यांच्या साहित्यकृतींचा अग्रक्रमाने विचार करण्याची आवश्यकता आहे. वाङ्मयाच्या इतिहासाचे कालखंड निश्चित करण्याचे निकष, साहित्यप्रकार आणि कालिक बिंदू यांचे परस्परसंबंध आणि सगळ्याच्या मुळाशी असणारी लिंगाधिष्ठित, जातिधिष्ठित सत्तेची समीकरणे उघड करून वाङ्मयाच्या इतिहासाची पुनर्मांडणी करण्याची अपरिहार्यता या निमित्ताने अधोरेखित होऊ शकेल.

स्त्रीलिखित नाटकांच्या संदर्भात 'सामाजिक अवकाश' ही संकल्पना पडताळून पाहताना 'लिंगाधारित पात्ररचने'चा मुद्दा विशेष महत्त्वाचा ठरतो. इ.स. १८९६ ते इ. स. १९६० या साधारणपणे सहा दशकांतील अनेक स्त्रीनाटककारांनी पुरुषपात्रविरहित नाटके संख्येने मोठ्या प्रमाणावर लिहिली आहेत. स्त्रीलिखित नाटकांत मोठ्या प्रमाणावर आढळणाऱ्या पुरुषपात्रविरहित पात्ररचनाबंधाचा नाट्याशयावर झालेला परिणाम पुढीलप्रमाणे नोंदविता येईल.

१. पुरुषपात्रविरहित नाटकांमधील आशयसूत्रे प्रामुख्याने स्त्रीजीवनातील प्रश्न याच केंद्राभोवती फिरताना दिसतात.
२. पुरुषपात्रविरहित नाटकांमधील स्त्रीप्रश्नांचे स्वरूप समजून घेताना पुरुषसत्ताक व्यवस्था आणि पुरुषकेंद्री मूल्य यांचा विचार करता येणे शक्य आहे. किंबहुना ते अपरिहार्यही आहे. मात्र या प्रकारची पात्रसंरचना असलेल्या नाटकांत पुरुषपात्र नाट्यगत अवकाशाचा प्रत्यक्ष भाग नसल्यामुळे नाटकांचे विश्लेषण करताना पुरुषपात्रांचा विचार फारसा करता येत नाही.
३. पुरुषपात्रविरहित नाटकांमधील पुरुषपात्रांची नाट्यगत प्रश्न, वास्तव याविषयीची सकारात्मक/ नकारात्मक भूमिका नाट्यगत स्त्रीपात्रांच्या संवादातून पुढे येते. त्यामुळे तिला स्त्रीपात्रांच्या दृष्टिकोनाची चौकट प्राप्त झालेली असते. पुरुषपात्रांच्या संदर्भात घडणाऱ्या घटनाप्रसंगांमधून, पुरुषपात्रांच्या क्रियाप्रतिक्रियांमधून त्यांची भूमिका कळणे त्यामुळे जवळपास अशक्य ठरते.

४. पुरुषपात्रविरहित स्त्रीलिखित नाटकांमध्ये नाट्यांतर्गत वास्तवात पुरुषपात्रे सहभागी नसल्यामुळे नाट्यकथानकात निर्माण होणाऱ्या ताणतणावात पुरुषपात्रांचे स्वभावविशेष, त्यांची पुरुषी हिताचे रक्षण करणारी भूमिका आणि सरंजामी मानसिकता आदींचा थेट संबंध आहे असे दाखविणे बऱ्याचदा शक्य होत नाही. त्यामुळे काही नाटकांचा अपवाद करता पुरुषी सत्तेचा उन्माद असलेले पुरुषपात्र स्त्रीलिखित नाटकात आढळत नाही.
५. पुरुषपात्रविरहित नाटकांमध्ये स्त्रीपात्रेच असल्यामुळे स्त्रियांचे स्त्रियांच्या शोषणाला, त्यांच्या आयुष्यात निर्माण झालेल्या समस्यांना कारणीभूत ठरतात हे चित्रित करणारी आशयसूत्रे संख्येने अधिक असलेली दिसतात.
६. पुरुषपात्रविरहित नाटकांत अनेकदा स्त्रीपात्रांच्या आयुष्यात निर्माण होणारा संघर्ष, ताणतणाव हे स्त्रीपात्रांच्या व्यक्तिविशिष्टतेमुळे निर्माण होतात असे दाखविते जाते. वास्तविक पाहता, स्त्रीपात्रांच्या विशिष्ट स्वभाववैशिष्ट्यांच्या बरोबरीने पुरुषसत्ताक व्यवस्थेने केलेले संस्कारही या संघर्षाला कारणीभूत असतात. मात्र स्त्रीपात्रांच्याच आधारे व्यवस्थेवर भाष्य करणे अभिप्रेत असल्यामुळे नाट्यगत अवकाशात व्यवस्थेपेक्षा व्यक्तिविशिष्टता अधिक प्रभावी पद्धतीने अधोरेखित होत राहते.
७. स्त्रीप्रश्नांचे संदर्भक्षेत्र कुटुंब, कुटुंबांच्या बाहेरील समाज असे विस्तृत आहे. परंतु या व्यापक क्षेत्रातील संघर्ष पुरुषपात्रांच्या नाट्यगत वास्तवातील थेट उपस्थितीशिवाय दाखविणे शक्य नसते. त्यामुळे वेश्यांचे प्रश्न, देवदासी/मुरळ्यांचे प्रश्न, नोकरदार स्त्रीचे व्यावसायिक प्रश्न आणि संघर्ष आदी प्रश्नांना स्त्रीलिखित नाटकांतील सामाजिक अवकाशात स्थान मिळणे अशक्यप्राय ठरते.

‘पात्ररचना’ हाच मुद्दा समोर ठेवून स्त्रीलिखित नाटकांचा आढावा घेतला तर पुरुषलिखित नाटकांमध्ये लोकप्रिय असलेला द्विध्रुवात्मक पात्ररचनाबंध स्त्रीनाटककारांनीही मोठ्या प्रमाणावर उपयोजिलेला दिसतो. विशेष म्हणजे स्त्रीलिखित नाटकांमध्ये अशा प्रकारचा पात्ररचनाबंध बहिणी-बहिणी, जाऊ-जाऊ, सासू-सून, पहिली पत्नी आणि विवाहबाह्य संबंधातील स्त्री असा प्रामुख्याने ‘स्त्रीपात्रां’च्या संदर्भात मोठ्या प्रमाणावर उपयोजिला गेला आहे. स्त्रीनाटककारांनी उपरोक्त लोकप्रिय पात्ररचनाबंधाचे अनुसरण केल्यामुळे नाट्यांतर्गत वास्तवाच्या बांधणीमध्ये मूल्यात्मक पातळीवर नेमके काय घडले आहे? अशा प्रकारचा रचनाबंध वापरण्यामागील स्त्रीनाटककारांची नेमकी भूमिका कोणती? यांसारख्या काही प्रश्नांचा वेध घेतला असता पुढील काही मुद्दे प्रकटपणे पुढे आले.

१. विरोधी पात्रचित्रण केल्यामुळे वृत्ती, गुण, वर्तनधर्म यांच्यातील विरोधात्मकता ठसठशीतपणे उभी करणे सोयीचे होते.
२. वास्तवाची, वर्तनाची, क्रियाप्रतिक्रियांची विभागणी काळ्या-पांढऱ्या रंगात केल्यामुळे जगण्यातील गुंतागुंत सहजपणे टाळता येते. परिणामी, वास्तव अधिक सुलभ रूपात मांडणे शक्य होते.
३. चांगल्या वृत्तीच्या पात्रांचे चांगले होते आणि बेजबाबदार वर्तन करणाऱ्या पात्रांच्या वाट्याला दुःख येते हे सोपे, लोकांना सहज पटणारे, लोकांचे भाबडे मनोरंजन करणारे तत्त्वज्ञान नाट्यकथानकातून उभे करणे सुलभ होते. परिणामी तथाकथित आदर्शवादाचा संस्कार नाट्यकथानकातून उभा करणे सहज शक्य होते.

स्वातंत्र्य घेणारी स्त्री ही नेहमीच बेजबाबदार असते आणि कुलीनतेच्या कल्पना या बऱ्याचदा स्वातंत्र्य न घेण्याशी जोडलेल्या असतात, अशा प्रकारचे सोपे आणि सोयीचे मूल्यात्मक समीकरण स्त्रीनाटककारांनी गृहीत धरलेले दिसते. या समीकरणास पूरक ठरणारा द्विध्रुवात्मक पात्ररचनेचा आकृतिबंध स्त्रीनाटककारांनी सर्हासपणे उपयोजिलेला दिसतो. वास्तविक पाहता, कुटुंबसंस्था आणि सामाजिक संस्था यांच्या बदलत्या आकृतिबंधातून निर्माण होऊ शकणारे धोके आणि आव्हाने यांची जाणीव करून देणे हे नाटकाच्या सामाजिक बांधिलकीच्या दृष्टीने आवश्यक असते. मात्र बहुतांश स्त्रीनाटककारांनी हे आव्हान स्वीकारण्याऐवजी पारंपरिक मूल्यांचे भरणपोषण करण्याचा मार्ग स्वीकारलेला दिसतो. स्त्रीनाटककारांनी स्वीकारलेले हे सुलभीकरणाचे माध्यम नाटकातून साकारणाऱ्या अनुभवविश्वाला आशयात्मक खोली प्राप्त करून देण्यास असमर्थ ठरते, ही बाब येथे स्पष्टपणे अधोरेखित केली पाहिजे.

नाट्यगत वास्तवातील स्त्रीपात्रांच्या विरोधी रचनाबंधामागील स्त्रीनाटककारांची दृष्टी तपासून पाहताना आणखी एका महत्त्वाच्या मुद्द्याकडे निर्देश करता येईल. मुक्त आणि जबाबदारीहीन स्वातंत्र्याचा पुरस्कार करणाऱ्या स्त्रीपात्रांची योजना करताना समकालीन समाजातील तरुण, सुशिक्षित स्त्रीच्या वर्तनात काही प्रमाणावर आढळणारा वर्तनातील बेजबाबदारपणा अधोरेखित करावा असा हेतू स्त्रीनाटककारांच्या मनात असावा का? असा प्रश्न उपस्थित करता येतो. नाटक हे प्रबोधनाचे, जनजागृतीचे माध्यम आहे ही जाणीव प्रमाण मानून सुशिक्षित तरुण मुली घरात असणाऱ्या कुटुंबांना सजग करणे, आपापल्या मुलामुलींच्या वर्तनाकडे अधिक चौकसपणे पाहण्याची गरज अधोरेखित करणे असा हेतू ठेवून या नाटककारांनी सदर पात्ररचनाबंध अधिक प्रमाणावर वापरला असण्याचीही शक्यता आहे. समाजजागृतीच्या दृष्टीने असे घडणे एका परीने गरजेचेही आहे. मात्र पुरुषनाटककारांप्रमाणेच स्त्रीनाटककारांनीही हा लोकप्रिय पात्ररचनाबंध सातत्याने उपयोजिल्यामुळे शिकलेली आणि स्वातंत्र्य घेणारी स्त्री स्वैराचारी असते, जबाबदाऱ्यांचे भान नसणारी असते असा गैरसमज समाजात प्रसारित होण्याची शक्यता आहे. आणि असे घडले तर एकोणिसाव्या शतकातील स्त्रीदास्यविमोचनाच्या चळवळीमुळे स्त्रीशिक्षण आणि मर्यादित चौकटीतील स्वातंत्र्याच्या दृष्टीने किलकिली होऊ लागलेली कवाडे पुन्हा एकदा सांशक होण्याचा धोका आहे. वास्तविक पाहता, दया-दामिनी (कलियुग ग बाई कलियुग), नीता-स्मिता (क्षण आला भाग्याचा), माया-नयन (धुळीचे कण), शर्मिला-नमू (मावशी द ग्रेट) या स्त्रीपात्रांच्या वर्तनधर्माच्या दरम्यान असणाऱ्या स्त्रीवर्तनाच्या समकालीन प्रवृत्तीचे चित्रण हे वास्तवाला अधिक जवळ जाणारे होते. या प्रकारच्या स्त्रीपात्रचित्रणातून तत्कालीन स्त्रीचे अनुभवविश्व, भावविश्व सक्षमपणे व्यक्त होण्याची शक्यता होती. परंतु अशा स्त्रीपात्रांची योजना अपवाद वगळता स्त्रीनाटककारांनी केली नाही, हे स्पष्टपणे नोंदवावे लागेल.

स्त्रीलिखित नाटकांतील सामाजिक आशय स्त्रीवादी दृष्टिकोनातून वाचला तर ही नाटके 'वास्तवदर्शी' आहेत, असे म्हणता येते. पण या वास्तवाचा अनेकांगांनी अन्वयार्थ लावण्याची प्रातिभ झेप स्त्रीनाटककारांमध्ये आहे असे दिसत नाही. या नाटकांतील अनेक स्त्रीपात्रे आणि अपवादात्मक पुरुषपात्रे पुरुषसत्ताक व्यवस्थेतील स्त्रीच्या दुय्यम स्थानाविषयी सभान होऊन बोलताना दिसतात. पण अनेक स्त्रीनाटककारांनी या पात्रांचा नाट्यगत वास्तवात एक तर पुरेसा विकास होऊ दिलेला नाही किंवा शक्य तिथे त्यांना हास्यास्पद ठरविले आहे किंवा पुरुषसत्ताक व्यवस्थेतील

दमनयंत्रणेचा वापर करून त्यांना पराभूत व्हायला भाग पाडले आहे किंवा संपूर्ण नाटकात पुरोगामी भूमिका घेणाऱ्या स्त्रीपात्रांना नाटकाच्या अखेरच्या टप्प्यावर प्रस्थापित, पारंपरिक वर्तन करायला भाग पाडले आहे. इतकेच नाही तर प्रस्थापित व्यवस्थेतील आपला न्याय्य लढा यशस्वी ठरत आहे, याचे भान पात्रांना नसल्याचे दाखविले आहे. त्यामुळे पात्रांठायीची कलात्म पातळीवर सत्त्वशीलता स्वीकारण्याचे धाडस स्त्रीनाटककारांनी क्वचित दाखविले आहे, असे म्हटले तर ते अतिशयोक्त ठरू नये.

स्त्रीलिखित नाटकांच्या संरचनेतून साकारणारा मूल्याशय उलगडून पाहता कथानकाची संरचना, पात्रचित्रण करण्यामागील नाटककाराचा हेतू हा प्रस्थापित विषमन्यायी मूल्यसंकेतांना नकार देणारा, व्यवस्थाबदलाची पर्यायी मागणी करणारा असल्याचेही निदर्शनास आले आहे. *पुरुषांचे बंड* (गिरिजाबाई केळकर, १९१३), *संगीत महिला मंडळ* (मालती जोशी, १९५४), *संगीत लग्नाची मुलगी* (मालती जोशी, १९६३), *मुलगी झाली हो* (ज्योती म्हापसेकर, १९८४), *हुंडा नको ग बाई* (ज्योती म्हापसेकर, १९८६) ही यासंदर्भातील प्रातिनिधिक नाटके म्हणून नोंदविता येतील.

स्वतंत्र साहित्यनिर्मितीप्रमाणेच अन्य भाषांतील सामाजिक, राजकीयदृष्ट्या महत्त्वाचे आणि वाङ्मयीन पातळीवर दर्जेदार मानले जाणारे साहित्य भाषांतर, अनुवाद किंवा रूपांतरप्रक्रियेतून स्वभाषेत संक्रमित करणे हा साहित्यव्यवहारातील एक गुणवत्तापूर्ण उपक्रम आहे. या उपक्रमात मराठी स्त्रीनाटककारांनी स्वतःचा कृतिशील सहभाग नोंदवीत संस्कृत, इंग्रजी आणि अनेक प्रादेशिक भाषांमधील गुणवत्तापूर्ण नाट्यसंहिता मराठी भाषेत उपलब्ध करून दिल्या आहेत. रामू रामनाथन यांच्या *महादेवभाई* नाटकाचा माया पंडित यांनी केलेला अनुवाद, सॅम्युअल बेकेट यांच्या *वेटिंग फॉर गोदो नाटकाचा माधुरी पुरंदरे यांनी केलेला अनुवाद*, झां आनुई यांच्या नाटकाचा *ओझ्याविना प्रवासी* हा शांता वैद्य यांनी केलेला अनुवाद, मोल्लियरच्या *ल तार्तुफ*चाही शांता वैद्य यांनी केलेला अनुवाद. मनोरमाबाई लेले यांनी १९३५मध्ये बर्नसन यांच्या *न्युली मॉरिड कपल* या नाटकाचे केलेले रूपांतर, मिहीर भूता यांच्या *चाणक्य नाटकाचा मोहिनी दातार यांनी केलेला अनुवाद*, स्नेहलता रेड्डी यांच्या *सीता* नाटकाचा सरिता पदकी यांनी केलेला अनुवाद इत्यादी काही प्रातिनिधिक उदाहरणांची येथे नोंद करता येईल.

मराठी रंगभूमी ही सक्षम बालनाटकांच्या दीर्घ परंपरेमुळे आपले वेगळेपण राखून आहे. अनंत काणेकर, कृष्णदेव मुळगुंद, जयंत तारे, दिनकर देशपांडे, पु.ल. देशपांडे, रत्नाकर मतकरी, राजीव तांबे या पुरुषनाटककारांप्रमाणेच कुमुदिनी रांगणेकर, सुधा करमरकर, वंदना विटणकर, वसुधा पाटील, सई परांजपे, लीलावती भागवत, मधुरा ओक आदी स्त्रीनाटककार आणि सुधा करमरकरांसारख्या रंगकर्मींचे बालरंगभूमीसाठी महत्त्वपूर्ण योगदान आहे. तीव्र निरागसता, कार्यकारणसंबंध शोधण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या तर्कबुद्धीचा अभाव, जीवनाबद्दलची अपार जिज्ञासा आणि आयुष्याकडे पाहण्याचा एक प्रकारचा अनाघ्रातपणा हे बालमानसिकतेचे ठळक विशेष आहेत. या मानसिकतेला अनुसरून नाट्यकथानकाची उभारणी स्त्रीलिखित बालनाटकांत झालेली दिसते. नाट्यगत घटनाप्रसंगांची अतार्किक रचना, तर्काच्या कक्षा ओलांडून केलेल्या कल्पना आणि त्यातून आशयाच्या पातळीवर निर्माण केलेले वैचित्र्य, अप्राप्य, अशक्य घटना दैवी चमत्कारामुळे किंवा असंभाव्य वाटू शकणाऱ्या योगायोगामुळे आवाक्यात येतात आणि गुंतागुंतीच्या प्रश्नांनाही सरळ, सोपी उत्तरे मिळतात हा बालनाटकांचा

सर्वसाधारण आकृतिबंध आहे. कुमुदिनी रांगणेकर, सई परांजपे, वंदना विटणकर आदी स्त्रीनाटककारांनी उपरोक्त आशयसूत्रे आणि रचनाबंध असलेली नाटके लिहून मराठी रंगभूमी समृद्ध केली आहे. मराठी बालरंगभूमी भारतीय बालनाट्यपरंपरेचा चेहरा म्हणून ओळखली जाणे हे मराठी नाट्येतिहास आणि मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाचे आहे. भारतीय परिप्रेक्ष्यातील मराठी बालरंगभूमीच्या या योगदानात स्त्रीनाटककारांच्या नाट्यलेखनाचा मौलिक वाटा असणे ही बाब सबाल्टर्न जाणीवकेंद्री संदर्भचौकटीतून विशेष अर्थपूर्ण ठरणारी आहे.

१८९६ ते २०१० या कालखंडातील स्त्रीलिखित नाटकांतून साकारलेल्या मूल्यात्मक भूमिकेचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला असता पुढील काही बाबी स्पष्टपणे पुढे आल्या.

स्त्रीवाद आणि स्त्रीवादाची वैचारिक भूमिका यांचे अस्तित्वही ज्या काळात नव्हते त्या काळातील स्त्रीलिखित नाटके ही प्रामुख्याने स्त्रीवर लादलेल्या विविध सामाजिक बंधनांचा आणि त्यामुळे स्त्रियांच्या वाट्याला येणाऱ्या प्रश्नांचा विचार करणारी नाटके होती. या प्रश्नांची सोडवणूक करताना स्त्रीनाटककारांनी स्वीकारलेली विचारांची चौकट ही एक तर उदारमतवादी मूल्यांशी संबंधित होती किंवा ती प्रस्थापित मूल्यसंकेतांचे वहन करणारी होती, असे स्पष्टपणे निदर्शनास आले. १९७५ नंतर स्त्रीवादाचे वारे वाहू लागल्यानंतरच्या काळातील नाटकांचा विचार केला तर स्त्रीप्रश्नांचे स्वरूप काही प्रमाणात बदललेले दिसते. परंतु या प्रश्नांची केली गेलेली मांडणी आणि प्रश्नांची उकल करण्याकरिता नाट्यांतर्गत वास्तवात सुचविलेले उपाय (अपवाद वगळता) तपासून पाहिले असता मूल्यांच्या पातळीवर मूलभूत स्वरूपाचे काही बदल झाल्याचे दिसत नाही. उपरोक्त कालखंडातील स्त्रीनाटककारांनी आपल्या नाटकांतून साधारणपणे पुढील तीन चार प्रकारच्या भूमिका घेतल्या आहेत असे दिसते. प्रस्थापित व्यवस्था, त्या व्यवस्थेने मानलेली मूल्यचौकट यांविषयी प्रश्न उपस्थित करणे, उपेक्षितांचे 'उपेक्षित' असणे कलेच्या माध्यमातून साकार करणे, त्यामागील व्यवस्थेचा दंभस्फोट करणे आणि 'सामाजिक न्याया'च्या दिशेने पात्रांचा प्रवास झालेला दाखविणे ही स्त्रीनाटककारांनी 'लेखक' म्हणून घेतलेली एक भूमिका आहे. प्रस्थापित व्यवस्थेत जे घडते आहे ते जसे आहे तसे दाखविणे ही दुसरी भूमिका आहे. तर प्रस्थापित व्यवस्थेने निर्माण केलेले प्रश्न व्यवस्थेने मान्य केलेल्या चौकटीतच सोडविण्याचा प्रयत्न करणे ही तिसरी भूमिका आहे. काही वेळा पात्रांच्या आयुष्यात उपस्थित झालेले प्रश्न हे प्रश्नच नाहीत असे मानून त्या प्रश्नांचे आणि त्या प्रश्नांना सामोरे जाणाऱ्या पात्रांचे गौरवीकरण करणारी भूमिकाही स्त्रीनाटककार घेताना दिसतात. स्त्रीनाटककारांनी घेतलेल्या या सगळ्या भूमिका आपापल्या परीने राजकीयच आहेत. परंतु या प्रत्येक राजकीय भूमिकेमागील स्त्रीनाटककारांनी गृहीत धरलेली प्रयोजने आणि ध्यासविषय भिन्न आहेत. स्त्रीनाटककारांनी आपल्या नाटकांतून उपरोक्त दुसरी आणि तिसरी भूमिका मोठ्या प्रमाणावर घेतली आहे, असे निश्चितपणे म्हणता येईल.

प्रस्तुत अभ्यासविषयाच्या निमित्ताने आपण इ.स. १८९६ ते इ.स. २०१० या कालखंडातील साधारण ८०च्या आसपास स्त्रीनाटककार आणि त्यांनी लिहिलेली साधारणपणे दीडशेच्या आसपास नाटके विचारात घेतली. या नाटकांचे सूक्ष्म विश्लेषण करित त्यांच्या सामर्थ्य मर्यादांचा लेखाजोखा मांडला. या पार्श्वभूमीवर पुढील प्रश्न उपस्थित करणे प्रस्तुत ठरेल. कविता, कथा आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांशी काही स्त्रीलेखकांची नावे अपरिहार्यपणे जोडली गेली आहेत. मराठी साहित्यविश्वात त्या स्त्रीलेखकांना कवयित्री, कथाकार कादंबरीकार अशी

ओळखही प्राप्त झाली आहे. नाटक या साहित्यप्रकाराशी कोणत्या स्त्रीनाटककाराचे नाव अपरिहार्यपणे जोडले गेले आहे? मराठी साहित्यव्यवहारात कोणत्या स्त्रीलेखकाची ओळख 'नाटककार' म्हणून प्रस्थापित झाली आहे? इत्यादी. 'हिराबाई पेडणेकर, गिरिजाबाई केळकर, मुक्ताबाई दीक्षित आणि सई परांजपे या स्त्रीनाटककारांना प्रस्थापित साहित्यव्यवहारात 'नाटककार' म्हणून ओळख आहे. साहित्याच्या मूल्यमापनाचे सौंदर्येतर निकष समोर ठेवून स्त्रीनाटककारांच्या नाट्यकर्तृत्वाचा विचार केला तर मालती तेंडुलकर, श्रीमती एस. काळे, वनिता देसाई, मालती जोशी हे आत्तापर्यंत फारसे दखल न घेतलेले नाटककार विशेष महत्त्वाचे ठरण्याची शक्यता आहे.

सई परांजपेनंतरचा महत्त्वाचा स्त्रीनाटककार कोण? असा प्रश्न उपस्थित केला तर त्याचे उत्तर सकारात्मक देता येईल का हा प्रश्नच आहे. भारूड, नमन, लोकनाट्यातील विविध रचनाबंध, जाहिराती, बातम्या अशा विविध माध्यमांचा उपयोग करित *मुल्गी झाली हो, हुंडा नको ग बाई* या मुक्तनाट्यांची संरचना करणाऱ्या ज्योती म्हापसेकर, *व्हय मी सावित्री, बया दार उघड* सारखे वेगळे नाट्यात्म अनुभव देणाऱ्या आणि 'थिएटर जर्नालिझम'चा सक्षम उपयोग करणाऱ्या सुषमा देशपांडे ही सई परांजपे यांना समकालीन असणारी काही नावे आहेत. मात्र असे काही अपवाद वगळले तर स्त्रीलिखित नाटकाच्या परंपरेत संख्यात्मक आणि गुणात्मक पातळीवर मूलभूत भर पडली आहे असे फारसे दिसत नाही. याचे कारण साधारण ऐंशीच्या आसपास लेखनाला सुरुवात करणाऱ्या स्त्रीलेखकांनी कथा, कविता आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांत लेखन केलेले दिसते. प्रज्ञा दया पवार या कवयित्री म्हणून मान्यताप्राप्त आहेतच. पण त्याचबरोबरीने त्यांनी कथा आणि नाटक या साहित्यप्रकारांतही लेखन केलेले दिसते. मनस्विनी लता रवींद्र यांच्या पाच नाटकांचे प्रयोग आतापर्यंत झाले असून दोन नाटके प्रकाशित झाली आहेत. याव्यतिरिक्त इरावती कर्णिक, विभावरी देशपांडे यांच्याही एखाददुसऱ्या नाटकाचे प्रयोग झाले आहेत. याचा अर्थ १९९०नंतरच्या टप्प्यावर नाटक लिहिणाऱ्या स्त्रीनाटककारांची संख्या अत्यंत अल्प आहे. मनस्विनी लता रवींद्रचा अपवाद करता उर्वरित स्त्रीनाटककारांच्या केवळ एखाद दुसऱ्या नाटकांचा प्रयोग झाला आहे. प्रज्ञा दया पवार आणि मनस्विनी लता रवींद्रचा अपवाद करता वर नमूद केलेल्या स्त्रीनाटककारांची नाटके अजून प्रकाशित होणे बाकी आहे. त्यामुळे नाट्यसंहितेचे प्रकाशन आणि नाट्यप्रयोग झालेल्या नाटकांची संख्या या निकषांच्या आधारे मनस्विनी लता रवींद्र हा आजच्या स्त्रीनाटककाराचा चेहरा आहे, असे म्हणता येईल.

APPENDIX 4

CONTRIBUTION TO THE SOCIETY

The nature as well as contribution of research in Humanities is characteristically different than Science. Therefore the parameters to judge the contribution of research in Humanities are naturally different.

The presented study undertook Subaltern Approach to analyze Marathi plays written by female playwrights spanning from 1896 to 2010. In such a huge span of more than a century, societal value system has changed, there were upheavals in the social, economic, political, religious spheres of life. From the first half of nineteenth century the forces of Liberal movement regarding women's emancipation were strong. In the later half of twentieth century the trends of Feminist movement were strong in India generally and in Maharashtra specifically. The female playwrights, while handling different themes related to women's life, issues in contemporary society, they also dealt with social, economic, political, religious undercurrents in the society.

It is impossible to speak about 'masculine' and 'feminine', 'subversive' and 'reactionary' literary forms in isolation from social conditions of their production and reception. The political value of such works of literature from the standpoint of Feminism can be determined only by an investigation of their social functions and efforts in relation to the interests of women in particular historical context. In relation to female playwrights the above mentioned analyses is applicable.

Literature and society is organically linked. Every writer and his/her literary piece is a product of his/her time. Thus each work of fiction not only throws light on contemporary issues but also tries to suggest remedial measures of the societal issues discussed in that work. The female playwrights presented their viewpoints regarding patriarchal system, marriage related laws such as Divorce Act, Bigamy Prevention Act and also tried to suggest an alternative systems of coexistence. Social enlightenment is a core objective of plays. Such plays have a great pedagogical value. Through the process of experiencing plays reader's/ audience's understanding towards interpretation of the society in past, present and future definitely enhances.

Analytical study of these plays may result into increase in consciousness level of those involved in the domain of women's emancipation movement. It will also open the plethora of new ideas, modern value system, challenges to redundant institutions and suggest viable alternatives to contemporary institutional and societal structures.