

वाङ्मयप्रकारांतर आणि आस्वादप्रक्रिया

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, ऑगस्ट १९६७)

कथा-कादंबऱ्यांवर आधारलेली नाटके (किंवा चित्रपट) पाहताना कलानुभवाचे वाङ्मयप्रकारांतर शक्य आहे का असा प्रश्न अनेक वेळा पडतो. कलानुभवाचे स्वरूप या कलाव्यापारात बदलणे अपरिहार्य आहे, असे प्रतिपादन केले जाते. या संदर्भात स्वतः लेखकांना काय वाटते हे त्यांच्या लेखनातच शोधल्यास उत्तरे थोडी वेगळी मिळतात. काही वेळा जुन्या अनुभवघटकांना नवीन संदर्भ देणे एवढीच वाङ्मयप्रकारांतराच्यामागची प्रेरणा असते. अनुभवाचे स्वरूप तसेच ठेवण्यासाठी अनुभवांच्या मांडणीचे व रचनेचे तत्त्व मूळ वाङ्मयप्रकारातलेच ठेवले जाते. अनुभवास फक्त एक वेगळा साचा देण्याचाच प्रयत्न केला जातो. काही वेळा मात्र जुन्या अनुभवघटकांना नव्या रचनाबंधात गुंफून अनुभवाचे स्वरूप बदलण्याचा प्रयत्न असतो. दोन्ही वेळा वाङ्मयप्रकारांतरामागील प्रेरणा वेगवेगळ्या असतात. या भिन्न प्रेरणा लक्षात घेऊन समीक्षा न होता दोन्ही वेळा वाङ्मयप्रकारांतर झाले आहे एवढ्या साम्यावर समीक्षा आपला संसार थाटताना दिसते, तेव्हा आस्वादप्रक्रियेत काहीतरी चुकत आहे अशीच जाणीव होते. नवीनाचा जुना संदर्भ वा जुन्याचा नवा मोहरा यांकडे डोळेझाक करून सरसकट मूल्यमापन केले जाते. कलास्वादनक्रियेतील या एकप्रकारच्या आळसामुळे वाङ्मयकलाप्रवाहाचा मार्ग रोखला जातो व आस्वादनक्रियाही निरर्थक होते. सर्जनशील कलाव्यापाराची शक्यता व पूर्णता वाढविणे या दोन्ही संदर्भात अर्थपूर्ण आस्वादन क्रिया आवश्यक आहे.

व्यंकटेश माडगूळकर यांचे 'तू वेडा कुंभार' आणि श्री. ना. पेंडसे यांचे 'गारंबीचा बापू' या दोन्ही नाटकांबाबत घेतल्या गेलेल्या आक्षेपात वर उल्लेखलेली 'सरसकट' समीक्षा आढळते. 'तू वेडा कुंभार'च्या बाबतीत बदललेले नाट्यमूल्य व रचनातत्त्व आणि 'गारंबीचा बापू' या नाटकाबाबत वर वर पाहता जुन्याच भासणाऱ्या अनुभवघटकांना नव्या रचनाबंधात गुंफून अनुभवाची जात बदलण्याचा झालेला प्रयत्न, या दोन्हीचा विचार या नाटकांचे रसग्रहण करताना झाला पाहिजे. याच संदर्भात अनुक्रमे कथेचे व कादंबरीचे नाटकात रूपांतर झाले, एवढ्या वाङ्मयप्रकारांतराच्या फलितावरच लक्ष न केंद्रित करता यामागच्या प्रेरणांचा विचार झाला पाहिजे. लेखनकृतीची कलाकृती झाली की नाही, वा नाट्यात्मकाचे नाटक बनले किंवा कसे, या बाबतीत मतभेद असू शकतील व यात काही वावगेही नाही, पण कलाक्षेत्रातील या भिन्न प्रेरणान्वित प्रयोगांची नसच न सापडल्याची आपत्ती टीकाकारावर ओढवू नये.

'तू वेडा कुंभार' या नाटकावर झालेल्या टीकेतील महत्त्वाचे मुद्दे दोन. १. नाटक अपुरे वाटते. २. नाटक केव्हा संपते ते समजत नाही. (या नाटकाचा मी जो प्रयोग पाहिला त्यात आरंभीच्या घोषणेत अंक १ ते ३ सादर केले जाणार असल्याचा आवर्जून उल्लेख केला होता.) वरवर पाहता दोन्ही आक्षेपांचे स्वरूप एकच भासते. परंतु दोन्हींच्या मागची तात्त्विक पार्श्वभूमी वेगवेगळी आहे.

नाटक अपुरे आहे हा पहिला आक्षेप. नाट्यानुभव काय किंवा काव्यानुभव काय, प्रकृतीनुसार एक विशिष्ट आकार धारण करित असतो. नाट्यानुभवाच्या बाबतीत बोलावयाचे तर बहुमुखी यंत्रणेद्वारे अवतरणारा एकस्रोती तीव्र जीवनानुभव, असे त्याचे स्वरूप असते. अभिव्यक्तिप्रक्रियेत आकार घेताना त्याची प्रकृती व नाट्ययंत्रणा यांचे मेलन व्हावे लागते. नाहीतर नाट्य हे नाटकीपणाच्या पातळीवर भटकत राहाते. एखाद्या वेळी अभिनय, रंगभूषा, नेपथ्य इत्यादि नाट्ययंत्रणेतील अंगे उच्च दर्जाची असूनही कलाकृती सिद्ध होत नाही. अर्थात मूळ अनुभवातच नाट्यरूपाने साकार होण्याची पात्रता नाही असे ठरते. परिणामतः अनुभवास रूप

(फॉर्म) प्राप्त होत नाही. त्याला स्वयंपूर्णता येत नाही. तो अपुरा, अधुरा वाटतो. 'तू वेडा कुंभार' अपुरे वाटते हे म्हणताना असे अनुभवाचे दुबळेपण अभिप्रेत आहे.

पहिल्या आक्षेपात 'मूले कुठार!' प्रकार होता. अनुभवात नाट्यरूप धारण करण्याची कुवतच नाही; अनुभव व रचनाशिल्प यात प्राकृतिक असंगती आहे म्हणून रूपसिद्धीचा व म्हणूनच कलाकृतीच्या सिद्धीचाही अभाव आहे अशी पहिल्या आक्षेपामागची विचारसाखळी होती. नाटक केव्हा संपले ते समजत नाही, या दुसऱ्या आक्षेपात हरकत आहे ती अनुभवाच्या बाह्यीकरणाबाबत. नाट्यानुभव आपल्या साऱ्या तीव्रतेनिशी बाह्यीकरणासाठी बहुपात्रमुखी होऊन नाट्ययंत्रणेद्वारा अवतरतो तेव्हा विविध भावच्छटांच्या परस्परपूरक मेलनातून एकस्रोती पण बहुरंगी रचनेचा उत्कर्षबिंदू गाठला जातो. हा उत्कर्षबिंदू न गाठला गेल्यास रचनाशिल्पात काहीतरी उणे पडल्याचा निष्कर्ष काढावा लागतो. हा उत्कर्षबिंदू गाठला गेल्याचे उघड दृष्टोत्पत्तीस येणारे एक गमक म्हणजे यानंतर नाटक पुढे चालू नये असे वाटते. 'तू वेडा कुंभार'मध्ये हा उत्कर्षबिंदू साधला जात नाही. सुनेला नादी लावणाऱ्या ड्रायव्हरच्या मृत्यूने अनुभवशिल्पाचा कळस गाठला जात नाही. म्हातारा कुंभार, सून व तिचा नवरा यांचे अजून पुढे काही तरी होणार असे वाटत राहाते. ही दुसऱ्या आक्षेपामागची तात्त्विक भूमिका.

दोन्ही आक्षेपांची तात्त्विक पार्श्वभूमी ही अशी वेगवेगळी आहे. नाट्यानुभवाच्या आकारणीस आधारभूत होणारे नाट्यमूल्य (नाट्यमूल्य म्हणजे नाट्यानुभवातील सर्जनकेंद्र) आणि नाट्यशिल्पाच्या उभारणीस पायाभूत असणारे रचनातत्त्व यांना अनुक्रमे उद्देशून घेतले जाणारे हे आक्षेप या नाटकाच्या वेगळ्या स्वरूपावर अन्याय करणारे आहेत. पाश्चात्य अभिजात नाट्य व नाट्यसमीक्षण यांत प्राणतत्त्व म्हणून गौरविले गेलेले संघर्षमूल्य हेच एकमेव नाट्यमूल्य मानणे व नाट्यशिल्पाची शोकांतिकापरंपरा-प्रणीत रचना करणे हेच रचनातत्त्व समजणे, अशा दोन चुका वरील आक्षेपात घडतात.

याचा अर्थ असा नव्हे की 'तू वेडा कुंभार'मध्ये संघर्ष नाही. संघर्ष निश्चितच आहे. कुंभार आणि त्याचा मुलगा, कुंभार आणि ड्रायव्हर, कुंभाराचा मुलगा आणि गाववाले अशा कितीतरी जोड्या परस्परविरोधी म्हणून लक्षात येतात. आणखीही एका पातळीवरचा संघर्ष आपल्याला नाटकात आढळतो. यंत्रवाद-मानवतावाद, भोगवाद-कर्तव्यवाद अशा प्रवृत्तींचा परस्परविरोध, प्रतिकात्म संघर्ष म्हणून जाणवतो. पण तरीही हा परस्परविरोध प्रस्थापित होत नाही असे वाटते. मानसिक पातळीवरील अंतरांतील झगडा, वाचिक पातळीवरला संघर्ष म्हणजे वादविवाद, याचे प्रत्यक्षतर स्वरूप म्हणजे झगडा, मारामारी; त्याहून ढोबळ स्वरूप म्हणजे दोन पक्ष, दोन सेना इत्यादि संघर्षाची रूपे आपणास परिचित आहेत. यातूनच नाट्याचाजन्म होतो असे आपणास अनेकदा आढळते. 'तू वेडा कुंभार'मध्ये काय होते? नाट्यानुभवातील प्रवृत्तींचे धागेदोरे शेवटी दोन भिन्न भिन्न केंद्रांत एकत्रित झाल्याचे, साऱ्या भावसंबंधांचे द्विध्रुवीकरण झाल्याचे व यातील कोणत्या तरी एका केंद्रातील जीवतत्त्वाचा विजय झाल्याचेचिरपरिचित दृश्य आपल्याला या नाटकात दिसत नाही. यामुळे पात्रांचे आपापसातील वादविवाद, दोन व्यक्तींची मारामारी, शेवटी एकाच्या जीवनास नैतिक दृष्ट्या पूर्णविराम मिळणे इत्यादि संघर्षचिन्हे असूनही संघर्ष नाही असे वाटते, म्हणून नाटक अपुरे आहे असा आक्षेप घेतला जातो.

नेहमीच्या अर्थाने व पद्धतीने हे नाटक पुरे होत नाही, कारण संघर्ष हे या नाटकातील नाट्यमूल्य नव्हे. कुंभाराचा मानवतावादी स्थितिशीलपणा, त्याच्या अपत्यहीन सुनेला मातृत्वाच्या ओढीपायी सर्जनक्षम परपुरुषाबद्दल वाटणारे आकर्षण, कुंभाराला आपल्या पोरान्या नाकर्तेपणाबद्दल वाटणारी खंत व त्यापोटी त्याने सुनेच्या चुकत्या पावलाकडे केलेला काणाडोळा, कुंभाराच्या पोराला जीवनातील बदलाच्या निर्घृणतेचे अर्धवट जाणवलेले सत्य, या बदलाचे स्वागत करण्याच्या भरात मानवी जीवनास पायाभूत अशा मूल्यांचे रक्षण करण्याबाबत त्याला असणारी अनास्था, या साऱ्या धाग्यादोऱ्यांचे रूढ स्वरूपात द्विध्रुवीकरण होत नाही-आणि रूढ स्वरूपात संघर्ष पुढे उभा राहात नाही. राहिल कसा? कारण या नाटकात आपल्यापुढे जीवनप्रवाहच

त्याच्या वळणानिशी वाहात राहातो. (संघर्षप्रधान नाटकात जीवनप्रवाहाचा विशिष्ट भाग, पट्टा मोठा करून, ठळकपणे पुढे अवतरत असतो.) आपाततः या प्रवाहात पात्रे खेचली जातात; आपल्या गतीने, अनिरुद्धपणे फुफाटत जाणारा प्रवाहकोणाची घरटी तर कोणाची स्वप्ने गरगरत घेऊन जातो. जीवनप्रवाहाच्या अपरिहार्यपणे गतिशील संदर्भात पात्रांच्या ओढ्यासारख्या जीवनप्रवाहांना वेगळे अस्तित्व राहात नाही. ती एकमेकांसमोर उभी ठाकून दोन हात करताना दिसत नाहीत. आपापल्या प्रश्नांचा, झगड्यांचा निकाल लावून घेताना आढळत नाहीत. भोवऱ्यात सापडलेल्या काटक्या समोरासमोर मोहरा घेताना कशा दिसणार? नाटकात संघर्ष आढळत नाही तो या अर्थाने. जीवनदर्शन घडते म्हणा हवे तर. प्रवाही जीवनाचे प्रवाही दर्शन. अनुबोधपटाच्या आधारभूत मूल्यांशी मिळतेजुळते हे मूल्य म्हणजे नाटकाचे सर्जनकेंद्र होय. नाटक अपुरे वाटते ते संघर्षमूल्याच्या संदर्भात. कारण ड्रायव्हरची कुंभाराकडून हत्या (की वध?) होऊनही भावबंधांचे द्विध्रुवीकरण झालेले नसते. कुंभाराचा मुलगा त्याला कळवळून म्हणतो, "काय केलंस हे?" सुनेलाही सासऱ्याच्या हातून हत्या झाली की त्याने वध केला असा प्रश्नच पडतो. आणि संबंधित समस्येला हेच उत्तर अशी प्रेक्षकांचीही खात्री पटत नाही.

या विवेचनातून दुसऱ्याही आक्षेपास उत्तर मिळते. अनुभवांतर्गत घटनांना एकदिश चढ-उतार असणे, आरंभबिंदू-उत्कर्षबिंदू-शेवट अशी साखळी असणे हे त्यातील जीवनप्रवाह गोठविल्यासच शक्य आहे. त्याच्या प्रवाही स्वरूपात हे अशक्यच. स्थितिशील स्वरूपातच विरोध-संबंध, त्यांचे चढउतार, त्यांचा उत्कर्षबिंदू व शेवटानंतर पूर्णाकृतीस प्राप्त होणारी एक प्रकारची अंतिमता(फायनॅलिटी)यांना अधोरेखित करून पुढे मांडता येते. पण येथे गतिशील जीवनच आपल्यापुढे दृश्यमान होते. एखाद्या अनुबोधपटाच्या पद्धतीने कुंभाराच्या जीवनातून खेड्याचे, खेड्याच्या जीवनातून मानवी जीवनातील परिस्थितिनिर्मित निर्घृण बदलाचे येथे दर्शन घडते. नाटक गतिमान असणे, संविधानक गतिमान असणे ही संघर्षमूल्यप्रधान नाटकांच्या बाबतीत होणारी विधाने व गतिमान जीवन नाट्यानुभवाच्या पातळीवर अवतरते, हे प्रस्तुत नाटकाबाबतीत आवश्यक ठरणारे विधान, यातील भेद लक्षणीय आहे. वास्तववाद आणि अतिवास्तववाद इत्यादींच्या रांगेत यातील वास्तव बसत नाही. कारण दोहोंत वास्तवाचे काहीसे वेगळे काढलेले वा अतिशयित असे दर्शन असते. प्रस्तुत नाटकातले वास्तव निखळ वास्तव आहे.

'सर्विस मोटार' ही मूळ कथा आणि प्रस्तुत नाटक यांचा संबंध काय, हा प्रश्न अप्रत्यक्षतः चर्चिलागेला आहे. 'यशस्वी कथेचे अयशस्वी नाटक' या निर्णयाला येण्यास वरील विवेचनाने बाध येत नाही, कारण नाटकाच्या यशापयशाची चर्चा हा हेतू नसून, वाङ्मयप्रकारांतरप्रक्रियेत प्रस्तुत संदर्भात झालेल्या प्रयत्नांचे स्पष्टीकरण हा हेतू आहे. अनुभव तोच ठेवून साचा बदलण्याचा प्रयत्न येथे अयशस्वी झाला आहे, पण त्याची कारणे शोधणे हा स्वतंत्र विषय आहे. झालेल्या प्रयत्नाचे स्वरूप नीट समजून या नाटकावर टीका व्हावयास हवी होती. ती न झाल्याने हा सारा प्रपंच आवश्यक वाटला. त्याच अनुभवास सर्जनकेंद्र असणारे नाट्यमूल्य आणि नाट्यशिल्पास आधारभूत असणारे रचनातत्त्व या दोन्ही बाबतीत 'तू वेडा कुंभार' नवीन संदर्भ देण्याचा प्रयत्न करते. या प्रयत्नाचे स्वरूप समजावून घेऊन मगच त्याच्या यशापयशाची मीमांसा करण्यास उद्युक्त व्हावे.

'गारंबीच्या बापू'च्या बाबतीत झालेली गफलत थोडी वेगळ्या प्रकारची आहे. 'तू वेडा कुंभार'च्या टीकाकारांनी 'सर्विस मोटार'चा नाटकाशी संबंध काय हा प्रश्न लक्षात घेतला नाही. 'सर्विस मोटार' त्यांनी चर्चेत आणलीच नाही. 'सर्विस मोटार'मधलाच अनुभव नाट्यकृतीत आणण्याचा लेखकाचा हेतू लक्षात घेता हे आवश्यक होते. उलटपक्षी 'गारंबीचा बापू' ह्या नाटकाच्या चर्चेत मूळ त्याच नावाची कादंबरी जास्त चर्चेत आणली गेली. पुन्हा एकदा मूळ कृती आणि वाङ्मयप्रकारांतराचे फलित असणारी कृती यांचा संबंध काय हे पाहण्याची तोशीस टीकाकारांनी टाळली.

मूळ कादंबरी आणि नाटक यांचे नाव व लेखक तोच. कादंबरी व नाटकात पात्रे तीच वावरतात आणि दोन्हींच्या कथानकाची चौकट तीच. यामुळे नाटक व कादंबरीची तुलना करण्याचा मोह आवरला नाही आणि मग कादंबरीपेक्षा नाटक फिके

आहे, कादंबरीतल्याबापूची उंची नाटकातल्या बापूला गाठता येत नाही, कादंबरीतील बापू-राधा संबंध आशयघन आहेत, पण नाटकात राधा अन्-रिअलाइड राहाते, इत्यादि आक्षेप घेतले गेले.

या साऱ्या आक्षेपांमागील गृहीत असे की कादंबरीत पेंडशांना जे सांगायचे होते तेच त्यांना नाटकातही सांगायचे आहे. कादंबरीत व नाटकात व्यक्त झालेल्या अनुभवाची जात व पोत एकच असून त्याची अभिव्यक्ती एकापेक्षा अधिक मार्गानीझाली आहे इतकेच, असा सोयीस्कर गैरसमज. या गृहितामागे एक महत्त्वाचा प्रश्न टाळण्याचा प्रयत्न दिसतो. कादंबरीकाराला पुन्हा त्याच विषयावर नाटक लिहावेसे वाटते याचे कलादृष्ट्या कारण काय, हा तो प्रश्न होय.

वास्तविक त्याच विषयावर म्हणजे त्याच अनुभवावर नव्हे. विषयावर लिहिता येते. अनुभवावर लिहिता येत नाही. 'मराठे-इंग्रज यांचे संबंध' या विषयावर लिहिता येईल. पण या विषयीचा अनुभव घेणे आणि त्यास कलाकृतीचा आकार देणे हे आपल्या हातातले नव्हे. अनुभवच आपले रूप घेऊन अवतरतो. विषयदृष्ट्या तेच घटक असता अनुभव वेगळा असू शकतो. आणि अनुभव वेगळा असता घाट बदलणे अपरिहार्य ठरते. कादंबरीच्याच विषयावर नाटक लिहिले जाते तेव्हा होणारी प्रक्रिया या स्वरूपाची असते. अर्थात नाटक कलाकृतीच्या पातळीवर पोचल्यासच अनुभव नाट्यानुभव वाटतो. त्याची जात वेगळी वाटते. लेखनकृती नाट्यकृती न झाल्यास कादंबरीतला अनुभवही हातून निसटतो आणि विसंवादी अनुभव नाट्ययंत्रणेवर लादला गेल्याने तिचेही स्वरूप विकृत होते.

'गारंबीचा बापू'त झालेला प्रकार या संदर्भात पाहायचा आहे. कादंबरी वाचताना 'अफाट बापू' डोळ्यासमोर हां हांम्हणता साऱ्यांना वर पाहायला लावण्याइतका मोठा होतो. मावशी-राधा, अण्णा-यशोदा, दिनकर-विठोबा, साऱ्या व्यक्तिमत्त्वांना तजेलदारपणा येतो, पण तो अफाट बापूच्या संदर्भात. बापू एखाद्या प्रकरणात प्रत्यक्ष असोवा नसो, त्याची छाया सर्वत्र जाणवते. सुरूच्या झाडासारखे ताडताड वाढणारेत्याचे व्यक्तिमत्त्व साऱ्या कादंबरीचा संदर्भबिंदू आहे. बाकीचे त्याच्या अवती-भोवती वावरतात. राधा बापूच्या जीवनास आकार देण्याइतकी समर्थ आहे असे वाटते. पण तिच्या कर्तृत्वशीलतेस वाव मिळतो तोच मुळी बापूमुळे. बापूच्या जागी दुसरा-तिसरा असता तर रावज्याच्या खुराड्यातून बाहेर येणे हेच शक्य झाले नसते. जाणवतो तो बापू आणि त्याच्या संदर्भात बाकीचे.

या सुळक्यासारख्या झेपावणाऱ्या बापूला नाट्ययंत्रणेत बसविण्यास पेंडसे का उद्युक्त झाले? कादंबरीतील घटकांत नाट्यात्मता आहे आणि घटकांची जुळणी नाट्यमय करता येईल व पर्यायाने बापूचे अफाटपण, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा प्रपाती जोष एखाद्या पाणलोटसारखा बाहेर पडेल असे त्यांना वाटले. कादंबरीत बापूच्या संदर्भात सारे ग्रहगोल वावरल्याने बापू केंद्रस्थानी असलेली नाट्ययंत्रणेची जुळणी हीनाट्यकृती म्हणून उभी राहू शकेल असा त्यांनी कयास केला. कादंबरीत बापू सगळ्यांना बरोबर खेचून नेतो, पण सगळेच त्याच्याबरोबर असतात. यामुळे बापूच्या व्यक्तिमत्त्वाची धार बोथट होते असे त्यांना वाटले. नाट्ययंत्रणेत बापूला आधारभूत समजून नाट्यकृतीचे लेखन करताना ही धार, ही तीव्रता प्रगट करता येईल असे त्यांना वाटले. अनुभवघटक कादंबरीतलेच घेऊन, त्यांच्याद्वारे कमीअधिक तीव्रतेच्या पातळ्यांचा पट विणून बापूचे धारदार व्यक्तिमत्त्व एकस्रोत करण्याचा त्यांनी विचार केला. कादंबरीतल्या व संकल्पित नाटकातल्या अनुभवाची जात वेगळी आहे ती या अर्थाने. कादंबरीतला बापू हा गारंबीतला आहे आणि नाटकातला बापू 'बापू' होणार होता. आणि म्हणून कादंबरीपेक्षा नाटक फिके आहे, राधा नाटकात उभी राहात नाही ही विधाने टीका म्हणून अयोग्य ठरतात. बापू-राधा संबंध कादंबरीत आशयघन ठरतात आणि नाटकात राधा अन्-रिअलाइड राहिल्याने हे संबंध प्रस्थापित होत नाहीत हाही आक्षेप अयोग्य आहे तो याच संदर्भात. कादंबरीप्रमाणे बापू-राधा संबंध नाटकात समोर आणायचेच नव्हते.

नाटक नाट्यकृती म्हणून उभे राहत नाही याचे कारण 'ते कादंबरीपेक्षा कसे कमी आहे' यात शोधायचे नाही. हे कारण नाट्यांतर्गत अनुभवाच्या प्रकृतीतच मिळते. नाट्यात अभिप्रेत असलेला अनुभव काय? तर सुळक्यासारख्या व्यक्तिमत्त्वाला पूर्ततेच्या क्षणी जाणवणारी अर्थशून्यता, विफलता. हे नाट्यानुभवाचे स्वरूप. हा अनुभव कादंबरीतल्याच घटकांनी आकारण्याचा पेंडशांनी प्रयत्न केला. आणि घटकांची नाट्यानुरूप जुळणी करण्याचा त्यांनी घाट घातला. पेंडसे का फसले? तर बापूला खरी उंची विठोबा, राधा, मावशी इत्यादि साऱ्यांमुळे मिळते हे त्यांनी नजरेआड केले. मावशीखेरीज इतर पात्रे नाटकात सबड्यूड ठेवण्यात पेंडशांचा हेतू बापूला उठाव मिळावा हा. पण ती तशी ठेवण्यामुळे बापू भरीव वाटेना. सुळक्याचे सुळकेपण जाणवेना. बापूचे विकल उद्गार हा आक्रस्ताळेपणा वाटू लागला तो यामुळे. कादंबरीत नाट्यमय वाटणारा अनुभव नाटकात नाटकीपणे अवतरला व कादंबरीतल्या अनुभवाची सच्चाई पण हातातून निसटली. अरत्र परत्र दोन्ही गमावले. नाट्ययंत्रणेत प्राण फुंकणारे नाट्यानुभवाचे चैतन्य मुळातच अभावरूप झाल्याने नाटक अयशस्वी झाले.

'तू वेडा कुंभार' व 'गारंबीचा बापू' या दोन्हीत वाङ्मयप्रकारांतर झाले, पण दोन्हींच्या प्रकारांतरामागचे कलाकेंद्र भिन्न आहेत. वरवर न दिसणारी पण महत्त्वाची अशी अनेक सर्जन-स्पंदने कलाव्यापारात कार्यकारी असतात. या स्पंदनांचा मागोवा घेणे हे टीकाकारांचे काम आहे. आस्वादक्रिया परीक्षणाच्या पातळीवर न राहाता टीकेच्या-न जमल्यास समीक्षेच्या पातळीवरून घडावी. निदान प्रयत्न हवा तो या दिशेने.