

## आधुनिकता आणि नाट्याभिनय

कमलाकर सोनटक्के

आधुनिकता एका बाजूला कालसापेक्षता दर्शवते तर दुसऱ्या बाजूला नवता, नवविचार, नव्या प्रज्ञा, नव्या प्रणाली. प्रणाली जी नव्या प्रवाहा-बरोबर, नव्या विचारांबरोबर सुसंबंधी असते. नव्या विचारांची बांधिल असते. नाटकाला शुद्ध कला माना अगर मानू नका. ती सांघिक कला असल्याने सांघिक प्रयत्नातून संपूर्ण कलाकृती, एकसंध कलाकृती निर्माण होऊ शकत नाही. हा प्रवाद मान्य करून नाटक ही अपूर्ण, हीन दर्जाची कला आहे; हे तात्त्विक दृष्ट्या मान्य करूनही एक गोष्ट मान्य करावी लागेल की कादंबरी, चित्र, शिल्प आदी कलापेक्षा नाटक हे सर्जीव, जिवंत कलामाध्यम आहे. ज्या क्षणी ते रंगमंचावर घडत त्या क्षणापुरतंच ते जिवंत असत. नाटकाचा वर्तमान अवतारच फक्त खरा. नाटक घडून गेल्यावर उरते ती फक्त नाटकाची संज्ञिता, छायाचित्रं, समीक्षा आणि प्रयोग पाहिलेल्या रसिकांच्या बऱ्या-वाईट स्मृती. आमच्या आजच्या मराठी रंगभूमीवरील प्रचलित अभिनय पद्धतीबद्दल बोलायचं झालं तर शब्दकोडघात अडकल्यासारखं होईल. सत्य, सत्याभास, वास्तव, अतिवास्तव, अवास्तव, अतिरंजित, तालबद्ध, लयबद्ध, शैलीबद्ध, तटस्थ, त्रयस्थ, जीवनवादी, क्रांतिवादी, नवनटपात्मक, ननटपात्मक या आणि अशा प्रकारच्या अपेक्षांच्या शब्दबंडाळात अभिनयतंत्र, आपली अर्थवत्ताच हरवून बसेल की काय अशी साधं भीती वाटते. आजच्या रंगभूमीवरील नट हा अनेक पद्धती आणि शैलीच्या ओझ्याखाली दबलेला आहे. एवढा तो पूर्वी कुठल्याही काळी कुठल्याही रंगभूमीवर नव्हता. आणि त्याला अभिजात संगीत नाटकापासून तो काव्यात्मक मुक्त-छंदापर्यंत, दिवा जळू दे सारी रातपासून तो उच्चस्त धर्मशाळेंपर्यंत, संस्कृत नाटकाच्या पुनरुज्जीवनापासून तो संगीतचित्रित शारदा, सौभद्रपर्यंत, तत्त्वहीन नाटकापासून तो तात्त्विक चाचाकपर्यंत, सांगी भाऊडा पासून वेंटिंग फॉर गोदोपर्यंत, ब्रेस्तच्या तटस्थ-त्रयस्थ

भूतकालीन एपिक शैलीपासून तो जूलूसच्या शैलीपर्यंत, महानिर्वाणच्या कीर्तन निरूपणापासून तो तीन पंशाचा तमाशाच्या जाझपर्यंत, बादल सरकारच्या विण्टर ऑफ पॉव्हेटी आणि स्ट्रीट विण्टरपासून तो उत्पल दत्तांच्या विण्टर ऑफ द रिव्होल्ट आणि शंभू मित्रांच्या सौंदर्यवादी नाट्यशैलीपर्यंत साऱ्याच गोष्टींना स्वतःच्या एकट्या शरीरानिधी सामोरं जावं लागतं आहे.

व्यावसायिक रंगभूमी, दूरचित्रवाणी आणि चित्रपट माध्यमातील बहुतांश अभिनय पद्धतींचं एक बरं. या लोकप्रिय माध्यमातील पात्रांचे तोंडावळें तसे बरेच एकसुरी. इथं तुमची एक प्रतिमा तयार करा आणि वर्णानुबंध त्या प्रतिमेला गोंजारत बसा. प्रतिमेची इथं अपेक्षा असते असं नाही, उलट असल्यास तिची उपेक्षा होण्याची शक्यताच अधिक.

पाश्चात्य रंगभूमीवरील नटानी अवस्था त्या मानांनं बरी. विसाव्या शतकातील एखाद्या स्टॅन्सलव्हस्की, एखादा ब्रेस्त किंवा जास्तीत जास्त ग्रॉन्ग्लेस्की आदी-शीच त्यांना सामोरं जावे लागले.

अभिनयाच्या आणि कलेच्या क्षेत्रात कुठलीही शैली, मग ती कितीही समृद्ध असो, ती एकामार्गी आणि म्हणून तिचा अंधतेनं केलेला स्वीकारही मूर्खपणाचा. ब्रेस्त आणि स्टॅन्सलव्हस्कीनं स्वतःच्या नाट्यतत्त्वांच्या आणि शैलीच्या मर्यादा बोलून दाखवल्या. भारतीय लोकनाट्य शैलीचं एक बरं. तिथं लिखित आणि बंधन-कारक काही असत नाही. परंपरेनं या कलांची जेपासना करणारा धर्मश्रद्धेनं आपलं कार्य करत असतो. भरताच्या नाट्यशास्त्राचा अभ्यासक आणि विचारवंत जिधं बरबर ओळखतात तिथं त्या गहन अभ्यासाची विचाऱ्या नटाकडून काय अपेक्षा! एक माव खरं, संवेदनात्मक रंगकर्मीसांडी साक्षात्कारी अभिनयाच्या प्रत्ययासाठी योग्यवेळी योग्य शैलीच्या अभ्यास-मनन-चिंतनाची नितांत गरज आहे. व्यक्तिमत्त्वाच्या परिपक्वतेसाठी अडळू आहे, एक माव खरं, शैली मग ती कुठलीही असो

ती स्वयंपूर्ण, स्वयंसिद्ध असत नाही म्हणून ती नाट्य-कलेचा उद्देश ठरू नये. ती पूरक आणि उपकारक असते, एक साधन असते, साध्य नसते.

रामणेकर, बरेकर, कानेटकर आणि काही अंगी तेंडुलकर यांच्या नाटकांचा विचार करता आणि गेल्या तत्पापर्यंतच्या अभिनय पद्धतीचा विचार करता या नाटकातील नटांची जबाबदारी तशी मर्यादित. एका प्रकारच्या भावस्थितीत जायचं असतं आणि ते नाटक संपेपर्यंत त्या भावस्थितीचा नटाला निर्वाह करायचा असतो. या आणि अशा प्रकारच्या नाटकात जांतपणे त्या त्या भावस्थितीच्या रंगच्छटा, भावच्छटा दाखवणं सोपं जातं. आजच्या आधुनिक नाटकाच्या गरजा लक्षात घेता नटावर यापेक्षा अधिक काही करण्याची जबाबदारी पडते.

आमच्या लोकनाट्य परंपरेची सजक अभिनयतत्त्वं असत की ब्रेस्तसाहेबानं त्यांचं आणि पोबॉव्ह नाट्य-तत्त्वांचं केलेलं चिंतन असो, ते साररूपानं हेच सांगतं. पारंपारिक कीर्तनकार बाजीप्रभूचं आस्थान लावतो तेव्हा किंवा 'अजब न्याय वर्तुळाचा' मधील न्यायाधिज न्यायदानाचं कार्य करतो तेव्हा, तो त्या त्या भूमिकांमध्ये स्वतः वाहवत जाऊन त्या त्या दृष्यांचे खरेपण निर्माण करून प्रेक्षकांवर खोटा नाटकाची खरी मोहिनी घालायच्या खटाटीपत पडत नाही. तो असतो बराच तटस्थ, त्रयस्थ. या तटस्थतेच्या जाणीवेतून तो प्रेक्षकांनाही जागं रहाण्यास मदत करतो. इथं नट सादर करीत आहेत त्या दृष्यांच्या बाह्य सत्यापेक्षा त्यातील अंतर्गत अनुभावपंत प्रेक्षकांना तो पोचू शकतो. तो फक्त त्या भूमिकेचा नकलाकार न रहाता बनतो एक भाष्यकार. जणू काय ती घटना भूतकाळात घडली. तिचा प्रभाव करणाऱ्याला जाणवला. म्हणून तो प्रेक्षकांना सांगत आहे, एका भाष्यकारासारखा. मग बाजीप्रभूचं कबंध त्याला डोंड्यासमोर दिसायला लागतं. शागीच्या राणीची, मूल पाठीशी घालून राट्ट्याच्या स्वातंत्र्यासाठी होतात्म्याची, हाक प्रकर्षानं जाणवते. स्वतः त्या अनुभावतून हरवून इतरांनाही ती भूच्छ, मोहिनी घालण्यापेक्षा नट त्या भावस्थितीचा वाटाड्या बनतो, दिशादर्शक बनतो—एखादया आधुनिक दिग्दर्शकासारखा. दिग्दर्शक जो फक्त आपल्या संघाला त्या दृष्याचा उद्देश सांगण्यावर अधिक भर देतो, त्या भूमिकेपंत जाण्यास अनेक मार्ग

सांगतो. या जाणूक परंपरेत, तटस्थ अभिनयशैलीत तो असतो एखाद्या साक्षीदारासारखा.

नट हा समाजाचा मुजाप समजदार घटक असेल तर अभिनित घटनेवर त्याचं भाष्य असणं आवश्यक ठरतं. म्हणजे मग प्रेक्षक त्याच्याशी सहमत किंवा असहमत होऊ शकेल. आजच्या अभिनयात अपेक्षा आहे ती सूचकतेची, नट जे करतो त्यापेक्षा तो जे करत नाही, असं काही अधिक सूचवण्याची.

माधव वाटवे यांचा 'बाजीराव', मामा पेंडसे यांचा 'नाट-ककाराच्या शोधत सहा पात्रे' मधील बाप, 'महानिर्वाण' मधील भाऊराव, 'गोची', 'सायसाखर' मधील मध्यवर्ती पात्रं, एवढंच नाही तर नट म्हणून चौकटबद्ध नाटकातही डॉ. श्रीराम लामू, निळू फुले, अमरीश पुरी, नसीरुद्दीन शहा, उत्पल दत्त, विजया मेहता यांच्यासारखी मंडळी प्रत्येक महत्त्वाची भूमिका अशा पद्धतीने चितारतात की त्यात पर्यायी घटनाक्रम लागावा, प्रेक्षकांना पर्यायी अर्थ शोधता यावा. या पद्धतीनं ती एकमेव, साचेबंद अभिनयप्रणाली न ठरता अनेक पदरांपैकी काही पदर उलगडणारी, काही पंळू दाखवणारी जिवंत प्रणाली वाटते.

ही समाशात्मक, विवेचनात्मक शैली वाटते तितकी सोपी नसते. नटाला एका मर्यादितपर्यंत ती भूमिका वास्त-वाच्या चौकटीतच तयार करावी लागते. त्याच्यापुढे जाऊन तिला एका जीवनदृष्टीची साथ द्यावी लागते. जीवनदृष्टी, जी त्याच्या मनन, चिंतनातून समृद्ध झालेली असते, प्रगल्भ झालेली असते. आत्मसंतुष्टीपेक्षा ती अस्वस्थ, शोधक असते. या दृष्टीनं विचार करता मला व्यक्तिः गडकरी प्रणालीतील खलनायक अधिक प्रभावी, अधिक डोंडस वाटत आले आहेत. इथं नटही भूमिकेबरोबर पुणरूप समर्पित नसतो. खलनायक ती अपेक्षा नसते. चित्तरंजन कोल्हटकरांचा घनःश्याम एवढंच काय त्याचा तळीराम मला त्यांच्याच सुधाकर पेक्षा अधिक प्रभावी वाटतो. तात्त्विक दृष्ट्या विचार करता असं जाणवतं की खलनायक हे समाशात्मक पद्धतीनं उभे केले जात असावेत. इथं नट काही अंगी भूमिकेच्या बाहेर उभा राहून जाणीवपूर्वक, काळजी-पूर्वक प्रेक्षकांना आपला मनोदय सांगत असतो, समाजातील खलप्रवृत्तीवर टीका करत असतो.

आजच्या अभिनयाच्या वावतीततील आधुनिकतेच्या



कक्षा, एक विस्तार आणि अपेक्षांचा विचार करता एक मुद्दा मनात येतो तो ज्या जागी नाटक घडत त्या नाट्यगृहाच्या रंगस्थळाच्या रचनेचा. त्यात होणाऱ्या स्थिरतंत्रांचा. गल्ली, रस्त्यावरून, मंदिरांच्या चौकातून, चावडीवरून नाटक बंदिस्त कमानी रंगमंचावर आले, स्थिर झाले, त्याला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. ती त्या काळाची गरज होती. पण गरजेनुसार कमानी रंगमंच बदलला नाही म्हणून त्याचे दूष्परिणामही आज दिसू लागले. बंदिस्त कमानी रंगमंचावर वास्तववादी नेपथ्यात बंदिस्त नटांकडून फक्त सचेंबंद संपूर्ण वास्तवदर्शी प्रातिनिधिक अभिनयाचीच आपण अपेक्षा करू शकतो. सुला रंगमंच, कमानीच, बेलबेटच्या पद्धत्यांचं अस्तित्व झुगारणारा रंगमंच वेगळ्या प्रकारच्या अभिनयाला आणि प्रेक्षकांच्या सहभाग, प्रतिक्रियेला जन्म देतो. अेरिना पद्धतीनं गाकातील जवेप्रमाणं जेव्हा नट आखीव नेपथ्यापेक्षा मानवी चेहऱ्यांनी घेतलेला दिसतो. तो जेव्हा प्रेक्षकांच्यामध्ये रिंगणात उभा रहातो, तेव्हा आपली त्याच्या विषयीची प्रतिक्रिया बदलते. ती फक्त भूमिका साकार करणारा एक नट आहे याची जाणीव होते. मग हाताच्या अंतरावर बसलेल्या प्रेक्षकांचं भान त्यानं न ठेवणं हे विक्षिप्त ठरेल. छबिलदास प्रमाणं शाळाकलेजानून सुरू झालेले उपक्रम पृथ्वी थिएटर सारखा तिन्ही बाजूंनी प्रेक्षकांनी घेरलेला रंगमंच हा वास्तववादाला सोडायला भाग पाडेल. भौतिकतेच्या, विज्ञानयुगाच्या, यांत्रिकतेच्या कचाट्यात माणूस जिथं आपला एकीकडे विस्तार करतोय - जन्माला तर कवेत घेतलंय-मृत्यूलाही कवेत घेण्याचा प्रयत्न करतोय आणि त्या बरोबरच स्वतःचं निसरडं व्यक्तिमत्व गमावण्याच्या, समष्टीरूप होण्याच्या प्रक्रियेचा भाग झालाय, तिथं कुठल्या एका ठराविक नाट्य पद्धतीची कल्पना चूकीची ठरेल. प्रत्यक्ष रंगशिल्पाचा विचार करता एकीकडे तो प्रगतीच्या नावाखाली पाषाणयुग नवनव्या परिकल्पनांचा स्वीकार करत आहे, तर दुसरीकडे आमच्या लोककलात लोकनाट्य परंपरांचे संशोधन, संवर्धन करून त्यांची पुनःप्रतिष्ठापना करू पाहत आहे.

आजची रंगभूमी सर्वार्थानं आधुनिक, सर्वसमावेशक होण्यासाठी सर्व प्रवाहाना सामोरी जायला हवी. नटाची प्रतिभा बहुग्राही असायला हवी. वास्तववादी अभिनय

शैलीचा जन्म झाला तो एकाप्रतिकारापोटी. गडकऱ्यांच्या नाटकांपर्यंत रंगभेकाऱांच्या काळापर्यंत घणाघाती शब्दफेकीची आतषबाजी, चालण्या वागण्यातील प्रभावी नाटकी, आवेशपूर्ण आवा, मंत्रमुग्ध गायनपद्धती हे सारं तंत्रदृष्ट्या झगमगीत असलं तरी भावनिक दृष्ट्या पोकळ असायचं. वास्तवतेच्या सुरवातीच्या काळात वास्तवाचा, सत्याचा शोध घेण्याची एक जिल्हू दिसून येते. जोर आणि भर होता तो काहीतरी सांगण्यावर. बाह्य-गोष्टीपेक्षा वैचारिक मुसंवाद साधण्यावर. कंठाटी पद्धतीच्या गोळावेरीज नाटकांच्या खोटाचा तारस्वरापेक्षा, ताईभाऊंच्या नाटकी रडारडीपेक्षा, ही अनाटकी, अनाक्रमक संघ पद्धती नवी बाटली. पण पुढे चालून विजया बाईंच्याच हेलाकाव्यासह कानामातेचा मुद्दा बदल न करता बोलण्याची फॅशन झाली. डोळे बंद करून ऐकल्यास आपण बाईंना तर ऐकत नाही ना असा भ्रम व्हावा अशा ख्यातनाम पासून तो होतकरू अभिनेत्री दिसायला लागल्या. मोनॅटॉन हा डों. लागूनी आत्मसात केला, रुढ केला. आज त्यांच्या निळ कुल्लेच्या, पालेकरांच्या पद्धतीचं अनुकरण म्हणजे प्रयोग वाटतात. कुठलीही पद्धती ही त्या त्या व्यक्तीच्या अभ्यास, अनुभवातून आकारत. ती त्याला शोभून दिसते. अनुकरणात ती विरूप, कुरूप होते. खोटी वाटते. इथं त्याच प्रतिमला चिकटून राहणं हा त्या व्यक्तीला देखील पुढे चालून शाप ठरू शकतो. त्याच्या सर्जनशीलतेला धांववतो तर मग अनुकरणाची बातच सोडा.

नव्या अभिनय परंपरेचा शोध घेतला गेला तो नाटकांच्या आणि नाटककारांच्या प्रेरणेतून. 'जगनायाचा रथ' द्वारे समुह नाटक आले, 'बेट्याचं घर' द्वारे निसर्गवादी; तेंडुलकरांच्या एकांकिकांमधून व्यक्तिवादी; खानोलकरांच्या नाटकातून गूड शैलीबद्धतेतून अस्तित्ववादी, अंबेसई. महेश एकुचवार थांबले असले तरी कित्येक मंडळी दिव्यसंनदृष्टी बरोबर अभिनयासाठी नव्या प्रणालीची वाट पाहत आहेत एका बहुप्रवाही सज्जत अभिनयशैलीची.

आजच्या नाटकातील 'आधुनिकते'च्या नवनव्या आव्हानांना सामोरं जाण्यासाठी परंपरेपासून प्रयोगापर्यंत सारं आत्मसात करून त्याची प्रतिभा बहुग्राही बनायला हवी. कारण आधुनिकतेच्या शोधातील नाटकात परस्पर टोकाच्या प्रणालीच्या वापराची शक्यता निर्माण

झाली आहे. व्यापक जीवनदर्शनाचीही समाजशास्त्राचा विचार करता रंगभूमीला केवळ सामाजिक अस्तिरतेचं बाह्यदर्शन घडवून थांबता येईल का ? आजच्या नाटकांना आज एक वस्तुसंग्रहालय व्हायला हवं, त्याला समेचं, विचारांच्या बाजारपेठेचं, भविष्यकऱ्यांचं, स्वरूप यायला हवं. पण या साऱ्यामुळं किती नव्या प्रवाहांचा अंगीकार केला? किती नव्या प्रणालींना जन्म दिला? प्रगती झाली असेल तर ती फक्त बाह्य आकार-बंदाची झाली. आग्याची त्या मानानं खूप कमी. काही सांगण्यासाठी विशिष्ट माध्यमाचा फक्त उदय या साऱ्या झगड्यातून, शोधण्यातून झाला.

आधुनिकता आणि आशय मंत्र : मराठी रंगभूमीच्या सुरवातीच्या कथ्यनुसार नाटकाकार घडत गेला. कथ्यानं नाटकाच्या घाटाला जन्म दिला. संगीत मराठी मनाला जिकण्यासाठी जाऊच्या कांडीसारखे असते. संगीत रंगभूमीच्या काळात सुदैवानं उत्तम गायक-प्रतिभावान वादक, कल्पक नाट्यशिल्पक मिळाले आणि ठराविक वेळानंतर गाण्याची जागा करवून देणारं संगीत नाटक आकारलं. संगीताच्या मोहिनीतून बाहेर काढण्यासाठी झुंफ सोनवर चालणारे समांतर विनोदी सिंस आले. ही पद्धती संस्कृतवरून कमी असो की शेक्सपियरन वरून अधिक. कानडी दशावतारावरून असो की कोकणातील. स्या प्राबल्यानं नवा पाट आला त्या आवेगानं आशय आला नाही. आग्याच्या आवेगासाठी उद्दिष्टांची तीव्रता असावी लागते. ती तीव्रता दिली आमच्या राजकीय विचारप्रणालीनं आणि त्यातून जन्माला आले कर्शनशाहीचा निःपात करणारे 'कीचक बध'. तेज-पूज न्यायमूर्ती 'रामनास्की'. इतिहास आणि पुराणांना नवे अर्थ प्राप्त झाले. नवे संदर्भ आले. इतिहास पुराणातील पात्रांना नवं चरित्र लाभलं. ती केवळ नाट्यकथा पुढं नेणारी पात्रं न रहाता नव्या अनुभूतीची नव्या प्रेरणांची बाहूक बनली. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर प्रतिकारी शक्ती उरली नाही. महाराष्ट्रानं इतिहासात जिथं प्रत्येक राजकीय चळवळीचं संशोधन केलं, प्रत्येक राजकीय विचार जिथं समृद्ध झाला, त्या महाराष्ट्रात नाटकांची परंपरा इथं का नाही हा एक अभ्यासक म्हणून मला प्रश्न पडतो.

दुसरीकडे अर्थवहन, सच्या अर्थानं समस्याप्रधान

म्हणता येतील तशी नाटकं देखील विरळा. तेंडुलकरांच्या एकांकिकांनी अुंचावलेल्या अपेक्षा त्यांच्या घासीराम कोतवाल, वगळता बहुतेक नाटकात अभावानेच पूर्ण केल्या जातात. विस्कळीत नाटकात सापडलेल्या बाजीरावाची श्रेय खानोलकरांना पुन्हा कधी पकडताच आली नाही. 'होळी' आणि 'यातनापर' मधील पीळ एककुचवारांच्या बराच गाजाबाजा झालेल्या 'वासनाकांड' मध्ये दिसला नाही. सच्या अर्थानं मराठी लोककलांचा अंगीकार केलेलं 'महानिर्वाण' एकमेव ठरलं, जसं गोविंद देवपांडेपाचं 'उध्वस्त धर्मशाळा'. न-नाट्याचे अच्युत बघ्यांना भारतीय संदर्भत सूर सापडले ते 'साय सासरे'त. कुणाला ही उपलब्धी पुरेशी वाटेलीही, पण जवळपास तब्बल दोन तपांचा काळ आणि मराठी रंगभूमीचा बहुविध व्याप लक्षात घेता ही उपलब्धी तोकडी वाटते.

अर्थात आधुनिकतेचा नव्या शोधाचा नव्या प्रयोगांचा वाटा केवळ नाटककारांवर टाकून भागणार नाही. रंगभूमीचे दुसरे पक्षही तेवढेच जागरूक असायला हवेत. त्यासाठी गरज आहे ती गंभीर नाट्य चळवळीची. पूर्वीच्या विस्कळीत संस्थानिहाय प्रयत्नांना छबिलदासनं एक गती सुरवातीच्या काळात दिली. परंतु छबिलदासच अता एक प्रतिष्ठेची, प्रत्यापिताची बैठक होते की काय अशी भीती वाटायला लागलीय. यात अगदी दैनंदिन व्यावहारिक अडचणीही कारणीभूत असतील, नाही असं नाही. या आणि अशा स्वरूपाची केंद्र किमान संस्थेने वाढायला काय हरकत आहे? संभाषणातून प्रायोगिक चळवळीला व्यावसायिक रंगभूमीची प्रयोगशाळा म्हणून मानण्याच्या निःशेषतः व्यावसायिक प्रतिष्ठित संस्थानी 'स्वतःच्या प्रयोगशाळा' चालवायला, नवी नाटकं, नवे नाटककार, नवे दिग्दर्शक, नवे नट अगदी अल्प खर्चात जोखून पहायला काय हरकत आहे? आज पुढाकार घेऊन हे केलं गेलं नाही तर संपत आलेली पिढी नामशेष झाल्यावर नाट्य व्यवसायाला येत्या ४-६ वर्षात फार मोठ्या पोकळीला तोंड द्यावं लागणार आहे. दुसरं म्हणजे नाट्य चळवळीची मक्तेदारी एका पुण्या-मुंबईवरच का ? छोट्या मोठ्या शहरातील स्थिर संस्थानी बुधवार उत्कृष्ट नाट्यविष्कारसाराख्या पद्धती अधिक सातत्यानं का राबवू नयेत? ब्रिटिश किंवा अमेरिकन रंगभूमीचा विचार करता वेस्ट एंड-ब्रॉडवे

या व्यावसायिक रंगभूमीवर प्रयोगाची जबाबदारी नसतेच मुळी. ही जबाबदारी उचलतात तेथील छोटी रेपरटरी थिएटरस, कम्युनिटी सेंटर्स आणि विद्यापीठांचे नाट्य विभाग. प्रयोग स्थिरावल्यावर ते विकण्यासाठी दिले जातात व्यावसायिकांच्या हाती.

आज नाटकाला गरज आहे ती आत्म, विषयाबरोबर भाषेची. जी खरी पीडितार असेल, जिला त्या त्या जीवनाचा दर्प असेल, जी दैनंदिन जीवनाच्या जवळची असेल, समकालीन असेल, शोधक असेल. साहित्यापेक्षा लोक-जीवनाशी नातं सांगणारी. तीच परिणामी धारदार आणि टोकदार ठरेल. संगीत, नृत्य, चित्रकलेतील शोध-कार्य सातत्यानं अविरोध चालू असतं. प्रत्येक दशक काही नवं घेऊन येतं. नव्या आशयांना वाचा फोडण्यासाठी कथात्मक एकसुरीपणा नवे मार्ग दाखवतो. नव्या कॅनव्हासचा, नव्या पद्धतीचा, नव्या आयुष्याची रंगभूमी, अधिकृत अधिक वर्तुळात सादरीकरण करायचं की आयतकृती हॉलमध्ये, याच्या पुढं जाऊ शकत नाही. रंगभूमीच्या आधुनिकीकरणासाठी कक्षाची गरज असेल तर ती एका नव्या शक्तीची.

खानोलकरांच्या नाटकातील सुप्त असंतोष इथपर्यंत ठीक आहे. आमच्या नव्या नाटककारांपुढे प्रश्न आहे तो या दोन्हींच्या मुळाशी ज्या भावना, गुंतागुंतीचे प्रश्न आणि विचार आहेत ते व्यक्त करायचे. आत्तापर्यंतचं नाटक बरचसं निर्माणात्मक आहे, समीकरणात्मक आहे.

दुसऱ्या बाजूचा विचार करता जे खोटेही ठरू शकतं. गरज आहे ती अनेकपदरी कृतीची. अर्थ आपोआप लागतील. आजचं नाटक अजून सर्वस्पर्शी वाटत नाही, ते एकमार्गी वाटतं. जीवनाची सर्वस्पर्शी वृत्ती अयान्वित करणारं नाटक. आज जी गोष्ट नाटकाच्या विचारधर्माची तीच प्रेक्षक समुदायाची. जरी थोडीशी नैराश्याची आळसा-बलेली स्थिती प्रयोगांची तीच प्रेक्षकांची. आमचा सर्व सामान्य प्रेक्षक हा तसा थोडासा निष्क्रीय, एकमार्गी आणि थोडासा अनुकरणप्रिय. त्याची प्राथमिक भूक आहे ती 'रंजनाची' गुंतागुंतीच्या भावुकतेची. ती आहे वृत्तीनं हीशी बळगाचा. कुजल व्यावसायिक त्याचं भोंडवल करून नाटकाचे ठराविक प्रयोग करून हवा बनवून घेत असतात. यात तसा दोष त्यांना देता येणार नाही. तसा तो खूप लवचिक असतो, घडविला तसा

घडतो. रंगभूमीवरील प्रयोगात प्रेक्षकांचा सहभाग अन्य कुठल्याही कला माध्यमापेक्षा जिवंत स्वस्थाचा असतो.

सक्रिय प्रेक्षक तयार होईल याची वाट न पहाता तो घडवायला हवा. हे काम एका दिवसात एका नाटका-द्वारे घडणारं नाही. एक नवं नातं, नवी जवळीक प्रेक्षकांशी साधायला हवी. त्यासाठी तसं सांस्कृतिक म्हणता येईल असं वातावरण निर्माण व्हायला हवं. हे घडू शकेल प्रयोगांच्या सातत्यातून त्याला या प्रक्रियेचा एक घटक बनवून, स्वतःची प्रत्येक शहरातील सदस्य संख्या वाढवून, स्वतःच्या संस्थेबरोबर इतर संस्थांचे तालामोलाचे प्रयोग त्यांना दाखवून, त्यावर चर्चा घडवून, त्यांचा दुस्वास करण्यापेक्षा, त्यांना कमी लेखण्यापेक्षा मोजक्यांचे विचार त्यांच्यावर लावण्यापेक्षा, त्यांचे विचार समजावून घेऊन. मग हा प्रेक्षक केवळ रंजनासाठी येणार नाही. तुम्ही काय करता त्यानं चक्कावून जाणार नाही. तो येईलच तो मन आणि बुद्धीची दारं उघडी ठेऊन, देवाणघेवा करण्यासाठी, रंगकर्माचा एक सक्रिय घटक म्हणून. असा प्रेक्षक तयार करणं ही बाब अवघड वाटली तरी अशक्य मात्र निश्चित नाही. परिस्थितीला दोष देण्यापेक्षा तिच्यावर मात करण्याची जिद्द शतून वाटा निर्माण करू शकेल.

नाट्य समीक्षा जी प्रेक्षकांचे सुजाण सुबुद्ध प्रतिनिधित्व करते, तिला साहित्य, चित्र, समीक्षेपेक्षा अधिक महत्त्व आहे. सुदृढ, तटस्थ, व्यक्तिनिरपेक्ष केलेलं समीक्षण चित्र, साहित्याला त्या त्या कलाकृती पुरतं तरी बदलू शकत नाही. ते दुबळं आणि पोरकं ठरतं. नाटकाचा प्रत्येक प्रयोग हा नित-नूतन असल्यानं, नाटकाचं मध्यम सतत सजीव असल्यानं पोषक समीक्षेचा साधक-बाधक चर्चेच्या नव्या प्रयोगात हातभार लागू शकतो.

दिव्यशंकर, प्रेक्षक, समीक्षक यांचं विभूज समीकरण

मांडायचं ठरलं तर दिव्यशंकर हा मुक्तावस्थेत नाटक-काराचा आणि उद्देश पूर्तीसाठी प्रेक्षकांचा प्रतिनिधी असतो. त्याला एका बाजूला लेखकांच्या मूळ भावनेशी, विचारांशी इमानदार रहावं लागतं. तर दुसऱ्या बाजूला प्रेक्षकांच्या भावनांचा विचार करावा लागतो. नाटक-कारांकडून नाटक घेताना, घडवताना नाटक बसविण्याच्या प्रक्रियेत दिव्यशंकर हा प्रेक्षकांचं प्रतिनिधित्व करत असतो. नाटकातील विचारधर्मात प्रेक्षकांपर्यंत अधिक नाट्यपूर्ण रितीनं कसं पोचवता येईल. याची काळजी तो घेतो. दिव्यशंकर जर स्वतःच्या अहंकारापायी प्रेक्षकांशी फटकून, कलेसाठी कला या भ्रामक कल्पनेच्या आहारी गेला, तर तो जबाबदारीशी प्रतारणा ठरेल. त्याचप्रमाणे समीक्षकाला विषयवस्तुबद्दल संवेदना नसेल, कला निकषाबद्दल परिपक्वता नसेल, करणाऱ्यांची मनोभूमिका समजण्याची तयारी नसेल तर तो या सक्रिय समीकरणाचा पूरक घटक ठरणार नाही. तो अक्षर बनेल.

आजकाल जो उठतो तो होतकरू धडपडणाऱ्या मुलांवर तूटून पडतो. गळ्यात झोळी अडकवली, केस विस्कटले की झाला प्रायोगिकवाला अशी संभावना होताना दिसते. आज त्यांच्या झोळीत पुरेसं नसेल कदाचित, पण ती झोळी कधी भरणारच नाही हा शाप कजासाठी? तो देणे आज धाईचं ठरेल. अजून ती शोधता-हेत, शिकण्याचा आत्मसात करण्याचा प्रयत्न करताहेत.

बाह्य देखाव्याला टाळून ते जेवढे गोंधळतील, अस्वस्थ होतील, पेटून उठतील, त्यातून मानभावीपणा टाळून नवं करतील तेवढे ते त्यांच्या अनुभूतीच्या आणि आविष्कार पद्धतीच्या जवळ जातील. आमच्या पीढीला ती जेव्हा त्यांच्या कार्याद्वारे मोडीत काढायचं ठरवतील तेव्हा त्यांना नवे मार्ग सापडतील. ही दुष्टी नवी असेल. तिच्याच आधुनिकतेचं अमुलाय दर्शन असेल. त्या बंडाची अपेक्षा करून मी माझे विचार संपवतो. \* \* \*

WITH BEST COMPLIMENTS FROM:

## Sudarshan Art Printing Press

LETTER PRESS & OFFSET PRINTERS

Office:  
28, Patel House,  
Cawasji Patel Vtree),  
Fort, Bombay-400 001.  
Tel: Office—31 15 34

Works:  
5, Wadala Udyog Bhavan,  
Naigaon Wadala,  
Bombay-400 031.  
Works—44 35 73

With Best Compliments From:

## VIJAY PROCESS

11nd Floor, Unit No. A 17/B 21  
Royal Optical Industrial Estate,  
Naigaum Cross Road,  
Wadala, Bombay-400 031.  
Phone: 44 19 77

भरतसास्त्र



बिवाळी १९८०

WITH BEST COMPLIMENTS FROM:

## BHUSHAN PRINT PROCESS

19, SHAH & NAHAR INDUSTRIAL ESTATE,  
LOWER PAREL, BOMBAY-400 013.

७७

