



१९६० नंतरची मराठी प्रायोगिक रंगभूमी

नागनाथ बळते

पीएच. डी. संशोध विद्यार्थी , मराठी विभाग, सा. फु.पुणे विद्यापीठ पुणे.

सारांश : प्रायोगिक रंगभूमी हा शब्दप्रयोग साहित्यव्यवहारात नेमका केव्हा आणि कसा उपयोजनात आला हे जरी सांगता येणे कठीण असले तरी मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात जेव्हा रंगायन ही नाट्यसंस्था सुरू झाली आणि विजया मेहता यांनी यशापयशाचा पारसा विचार न करता एकांकिका आणि नाटकांचे प्रयोग करणे सुरू केले तेव्हापासून प्रायोगिक हा शब्द जन्माला आला असावा असे वाटते. हा प्रयोग १९६० नंतर मोठ्याप्रमाणात होऊ लागला. म्हणून प्रायोगिक रंगभूमीचा विचार हा साठोत्तर कालखंडातच अधिक केला जातो. यापूर्वीही नाटकाच्या संदर्भात प्रयोग होत होते नाही असे नाही. परंतु रंगभूमी माध्यमाच्या नवनव्या शक्यता हुडकण्याचा अधिक प्रयत्न १९६० नंतर सुरू झाला.

प्रस्तावना :

मराठीनाटकातील प्रायोगिकतेच्या वाटचालीचा विचार करीत असताना डॉ. श्रीराम लागू यांचे मत विचारात घेणे आवश्यक आहे. ते *नवभारतच्या* रंगभूमी विशेषांकात असे म्हणतात की, “आपण प्रथमपासून प्रायोगिकचा अर्थ चुकीचा घेतला. मराठीत प्रायोगिक काय आहे, हे पाहण्याऐवजी अमेरिकेत प्रायोगिक काय आहे, हेच पाहत आलो.” या वस्तुस्थितीचा तपशीलात जावयाचे असेल तर साठपूर्वीच्या प्रायोगिक नाटकावर दृष्टीक्षेप टाकणे आवश्यक आहे. यादृष्टीने आपल्या येथील प्रायोगिकता शोधण्याचा विचार करीत असता विष्णुदास भावे यांचे ‘सीता स्वयंवर’, म. फुले यांचे ‘तृतीय रत्न’, गो. ब. देवल यांचे ‘सं.शारदा’, कृ. प्र. खाडिलकर यांचे ‘सवाई माधवरावाचा मृत्यू’, रा. ग. गडकरी यांचे ‘मूकनायक’, चिंतामणराव कोल्हटकर यांचे ‘संगीत पूर्णावतार’, दिवाकर यांचे ‘कारकून’ इ. एतद्देशीय नाटकांचा या सद्दारात विचार करता येतो.

प्रायोगिक रंगभूमी हा शब्द मात्र ६० नंतरच मोठ्या प्रमाणात चर्चिला गेला. कारण ही रंगभूमी नव काहीतरी करण्याच्या प्रेरणेने झपाटलेल्या रंगकर्मींची होती. या दरम्यान महाराष्ट्रात नवनिर्माणाचे वारे वाहू लागले होते. ‘धी गोवा हिंदू असोशियशन’, ‘इंडियन नॅशनल थियटर’, ‘कलावैभव’, ‘रंगायन’, ‘छबिलदास’, ‘आविष्कार’, ‘पीडीए’ या नाट्यसंस्था आणि त्यांच्या निर्माते व नाटककारांनी नवी रंगभाषा घडवण्याचा, नवी रंगतत्त्वशोधण्याचा प्रयत्न केला. समाजवादी समाजरचना हे उद्दिष्ट डोळ्यासमोर ठेवून वाटचाल करणारे महाराष्ट्र राज्याचे पहिले मुख्यमंत्री यशवंतराव चव्हाण यांनी नाटक हा व्यवसाय करमुक्त करण्याचा निर्णय घेतला. त्यामुळेही रंगभूमीवर काहीतरी नव करून पाहण्याकडे सगळ्यांचे लक्ष वेधले.

साठोत्तर मराठी रंगभूमीवर कोणती नाटके प्रायोगिक ठरली याचा विचार करण्यापूर्वी प्रायोगिकता म्हणजे काय याचा विचार करू. रंगभूमीसंदर्भात प्रयोग या शब्दाचे दोन अर्थ घेता येतात. एक म्हणजे खेळ आणि दुसरा म्हणजे नवी, वेगळी असणारी गोष्ट. प्रयोग करणं ह्याच्या अर्थामध्ये प्रयत्न करणं, नवीन गोष्टींचा शोध घेणं, माध्यमाच्या नव्या शक्यता हुडकणं, आजवर जे झालेलं नाही असं काहीतरी करू पाहणं इत्यादीचा समावेश होतो.

रंगभूमीवरील नाटकाचा प्रत्येक खेळ हा प्रयोगच असतो. कारण तो कोणत्या ना कोणत्या कारणानेपहिला खेळ हादुसऱ्यापेक्षा वेगळा असतोच. हा अर्थ विचारात घेतला तर सर्वच रंगभूमी प्रायोगिक असते असे विधान करता येईल. पण तो अर्थ येथे अभिप्रेत नसून, प्रस्थापिताहून

वेगळं, काहीतरी नवं - ताजं, अपरिचित अशा अर्थच्छटा व्यक्त करणारं म्हणजे प्रायोगिक हा अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. “ज्या नाट्यकृतींच्या प्रयोगाच्या संदर्भात वेगळ्या जाणिव्या निर्माण झाल्या, वेगळ्या दिशांचा शोध घेतला गेला, ज्यांनी आपल्या कलाकृतींनी रंगभूमीच्या परंपरेला छेद देण्याचा यत्न केला, नवे वळण दिले अशांचा विचार प्रायोगिक रंगभूमीमध्ये करता येईल. कधी तो जाणतेपणाने झाला तर कधी अजाणतेपणाने!”^२

ज्या रंगभूमीवर आशय अभिव्यक्तीचे प्रयोग होतात ती रंगभूमी म्हणजे प्रायोगिक रंगभूमी. अशीही एक प्रायोगिक रंगभूमीची विश्लेषक व्याख्या करता येईल. पण प्रायोगिक रंगभूमी या संज्ञेने सूचित होणाऱ्या सर्व अर्थच्छटा मात्र यातून सूचित होणार नाहीत. कारण प्रायोगिक रंगभूमी ही इतर किंवा साचेबद्धरंगभूमीपेक्षा वेगळी असते. काही संकेत प्रायोगिक रंगभूमीवरही असतात नाही असे नाही पण उपलब्ध संकेतांमध्ये ती सतत भर घालण्याचा प्रयत्न करीत असते. नव्या संकेताखेरीज आशय व्यक्त होणार नाही अशी तिची धारणा असते. या अर्थाने प्रायोगिक रंगभूमीवरील नाटककार आणि नट सतत नव्या रंगभाषेच्या शोधात असतात. म्हणून “ती नवसंकेतांना जन्म देऊ पाहते. आशय आणि अभिव्यक्ती दोन्हीत सतत काहीतरी नवीन करून पाहणं, शोधणं हे तिचं ध्येय असतं. जी रंगभूमी आशय अभिव्यक्तीमध्ये-संहितेत वा सादरीकरणात-काही प्रयोग करू पाहते, ती प्रायोगिक रंगभूमी होय.”^३

रंगभूमीच्या संदर्भात प्रायोगिकतेचा केवळ साहित्यिक संकल्पना म्हणून विचार करून चालत नाही तर नाट्यप्रयोगातील रचनेचाही विचार करावा लागतो. नाटक हीच मुळात फक्त एक साहित्यिक संकल्पना नाही. त्या कलेचे खरे रूप हे सादरीकरणात आहे. केवळ वेगळ्या आशयविषयांपेक्षासंपूर्ण रचना-पोतच बदलणारे प्रयोगच ठसठशीतपणे जाणवतात. कारण त्यामागे एक बदललेली जीवनदृष्टी असते. भाषिक पातळीवरचे आणि शब्दसंहितेतले प्रयोग ही प्रायोगिक नाटकाची केवळ एक बाजू झाली. म्हणून, “आशय प्रतीक-प्रतिमांचा वापर, नव्या बाजाची निर्मिती, बाज संकर वा बाज जिर्णोद्धार; स्वरूपनिर्णयणाचे वेगळे स्तर हुडकणं, वेगळ्या जीवनदृष्टीने, नवतत्त्वज्ञानाच्या जाणिवेने जुन्या तपशीलांकडे पाहणं; अपरिचित वस्तुस्थिती पुढे आणणं; इथपासून ते प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या सादरीकरणात नेपथ्य, प्रकाश, रंगभूषा, वेशभूषा, मंचयोजन, पात्रमंचरचना, आवाजाचा वापर, संवादशैली, अभिनयशैली इत्यादी नाटकाच्या कुठल्याही अंगात प्रयोग होऊ शकतो. प्रयोगाच्या रूपनिर्णयात होऊ शकतो. पण निव्वळ थोडासा वेगळेपणा म्हणजे प्रयोग नव्हे. ती एक आवश्यक बाबच आहे. ह्या वेगळेपणामुळे एकंदर पोत-परिणामातच मूलभूत असा फरक पडला पाहिजे, आजवर न आलेला नाट्यानुभव सिद्ध झाला पाहिजे. असं पूर्णपणे प्रायोगिक नाटक क्रांतिकारी ठरणार, एक टप्पा ठरणार.”^४ ही राजीव नाईक यांची भूमिका प्रायोगिक नाटकांच्या संदर्भात अधिक सखोल विचार करणारी आहे.

नाटकाच्या बाबतीत प्रयोगशीलता-प्रायोगिकता यांचा आशयाशी संबंध असतोच. कारण कलावंतांची बदललेली अभिव्यक्ती पारंपरिक परिभाषेत व्यक्त होत नाही. अशा वेळी भाषा आणि कलाकृतीचे आकृतिबंध यांची जुनी रूपेनव्या जीवनानुभूतीशी सुसंगतच राहत नाहीत. यातूनच प्रयोगशील प्रवृत्ती निर्माण होतात. खरी प्रयोगशीलता ही आवश्यकतेतून स्वतःचे रूप शोधते.

कोणत्याही रंगभूमीचा इतिहास असे सांगतो की, ज्या वेळी रंगभूमीचा अवनत काळ असतो त्याच वेळी प्रायोगिक रंगभूमीचा उदय होतो. “कारण रंगभूमीवरची प्रमेयं कालबाह्य होतात, तेव्हाच रंगभूमीवर प्रेम करणारी पण असमाधानी असणारी तरुणमंडळी नवा विचार करतात. तो रंगमंच भाषेच्या संदर्भात मांडून पाहतात. नवी तत्त्वे हुडकण्याच्या प्रयत्नातून प्रायोगिक रंगभूमी घडू लागते... जसजशी व्यावसायिक रंगभूमी नवी तत्त्वे अंगीकारून भरभराटीला येते, तसतशी प्रायोगिक रंगभूमी क्षीण होते. केवळ क्षीण होत नाही, तर व्यावसायिक रंगभूमीच्या प्रभावाने प्रायोगिक रंगमंचावरील कलावंतांच्या दृष्टिकोनातही गोंधळ उडतात.”^५ साठोत्तर मराठी रंगभूमीवर अशाच असमाधानी असलेल्या लोकांनी प्रयोग करून पाहिलेले दिसतात.

प्रायोगिक नाट्यचळवळ सुरू होण्यामागे तीन गोष्टी कारणीभूत असतात असे महेश एलकुंचवार यांना वाटते. १. त्यावेळच्या मराठी रंगभूमीवर जे चालले होते, त्याविषयीच्या तीव्र असमाधानातून. २. आधुनिक पाश्चात्य रंगभूमीशी अधिक जवळचा संबंध आल्याने व आपल्या बदलत गेलेल्या सामाजिक जीवनाने अधिक तीव्र व उत्कट झालेल्या संवेदनशीलतेतून. ३. ‘नाटक’ हाही एक विशुद्ध कलाप्रकार आहे - सामूहिक असला तरी मनोरंजन व अर्थार्जन ह्या दोन हेतूपेक्षा काही वेगळा म्हणजे विशुद्ध कलात्मक अनुभव घेणे हा हेतू नाटक करण्यामागे असू शकतो नव्हे असावाच, या जाणिवेतून हट्टातून...^६ अर्थात याच लेखात एलकुंचवार पुढे आपल्या रंगभूमीची वाट कशी हरवलेली आहे हे पटवून देतात.

१९६० नंतरच्या मराठी रंगभूमीवरील प्रायोगिकतेचा विचार करीत असताना ‘एक शून्य बाजीराव’ (१९६६) आणि ‘शांतता! कोर्ट चलू आहे’ (१९६७) ही साठच्या दशकातली महत्त्वाची नाटके आहेत. वसंत आबाजी डहाके यांच्या मते, “प्रयोग आणि संहिता या दोन्ही दृष्टींनी ही नाटके प्रायोगिक अशीच होती. या दोन्ही नाटकांमध्ये रंगभूमीची भाषाच बदललेली आहे. खानोलकर आणि तेंडूलकर हे दोन्ही नाटककार या रूपबंधाविषयीच काही विचार करीत होते असे दिसते.”^७

१९७० ते ८० हा कालखंड मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने उभारीचा काळ होता. दशकात रंगभूमीवर अनेक प्रायोगिक नाटके आली. मुंबईत रंगायन ही संस्था पुढून आविष्कारही संस्था उदयाला आली, तर त्याच्या थोडं पुढे पुण्यात प्रोग्रेसिव्ह ड्रॅमॅटिक असोसियेशन ही संस्था पुढून त्यातून थिएटर अँकॅडमी या प्रायोगिक संस्थेचा उदय झाला. प्रायोगिक नाट्यचळवळीच्या इतिहासात या दोन्ही नाट्यसंस्थांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. त्याच सुमारास सत्यदेव दुबे यांची थिएटर युनिट ही संस्था काम करीत होती. या नाट्यसंस्थांनी ‘गिधाडे’, ‘अवध्य’, ‘षड्ज’, ‘सखाराम बाईडर’

आणि 'घाशीराम कोतवाल', 'गाबो', 'वासनाकांड', 'उद्धवस्त धर्मशाळा', 'महानिर्वाण', 'पार्टी', 'लोककथा ७८', 'अलवरा डाकू', 'घोटभर पाणी' ही प्रायोगिक नाटके रंगभूमीवर आणली. या नाटकांनी मराठी रंगभूमीला आशय आणि अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने अधिक उंचीवर नेऊन सोडले.

८०च्या दशकाने सर्वसामान्य माणसांबरोबर रंगभूमीच्याही पदरी दारुण निराशा टाकली. आणिवणी, भारत पाकीस्तान युद्ध, जनता पार्टीचा प्रयोग फसणं, इंदिरा गांधी पुन्हा सत्तेत येणं, महाराष्ट्रातल्या लोकचळवळी आणि जनआंदोलनाला उतरती कळा लागणं यामुळे अस्वस्थता, अस्थिरता वाढली. सर्वसामान्य माणूस आतून फटून निघाला. गिरणी कामगारांच्या संपाने झालेल्या भूकेंकंगालीमुळे मराठी नाटकांना प्रेक्षकचमिळनासा झाला. जो नाटकाचा खरा आश्रयदाता होता. त्यामुळे ऐंशीचं दशक हे प्रायोगिकतेच्या दृष्टीनेही अपेक्षाभंगाचे दशक ठरले. छबिलदास चळवळही थंडावत गेली. या दशकात प्रायोगिकतेच्या दृष्टीने उल्लेखनीय अशी 'वाडा नाट्यत्रयी', 'हृदय' आणि 'यळकोट' हीच नाटके ठरली.

अशा निराशाजनक पार्श्वभूमीवर नव्वदचंदशक उजाडलं. या दशकात चार महत्त्वाच्या घटना घडल्या. अडवाणींनी राममंदिर अयोध्या रथयात्रा काढली. तत्कालीन पंतप्रधान व्ही. पी. सिंग यांनी मंडल आयोग लागू केला. ही घटना देशाच्या सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, राजकीय पटलावर खोलवर परिणाम घडवून गेली. यात झालेल्या हिंसाचारांनी लोक अस्थिर झाले. त्यात अनुक्रमे १९९२ - ९३ बाबरी मस्जिद आणि मुंबई बॉम्बस्फोट यासारख्या विध्वंसक घटना घडल्या. त्याचा एकंदरीत समाजव्यवस्थेबरोबर नाटकांवरही विपरीत परिणाम झाला. अस्थिरता आणि भयभीतता या दशकाचे गुणधर्म झाले. याच दशकात जागतिकीकरणालाही सुरुवात झाली. वरील अस्थिरता, भयभीतता, विध्वंसकता या भावनांनी नाटकाचा प्रेक्षक घराबाहेर येईनासा झाला. त्यातच जागतिकीकरणाने माणसाच्या जगण्याचा अवकाशच चिंचोळा करून सोडला. या पार्श्वभूमीवर जे काही उल्लेखनीय प्रयत्न झाले त्यात, 'झुलवा', 'सावल्या', 'अखेरचं पर्व', 'अधांतर', 'किरवंत', 'वाटा-पळवाटा', 'बुद्धीबळ आणि झब्बू', 'साठेचं काय करायचं', 'सूर्य पाहिलेला माणूस' इ. नाटके मोलाची ठरली. यात मराठी रंगभूमीचे नेतृत्व करणाऱ्यांनी तळागाळातले विषय हाताळले. रंगभूमी आशयविषयदृष्ट्या अधिक समृद्ध करण्यात त्यांनी मोलाची कामगिरी केली. यामुळे रंगभूमीला नववास्तवाचे दर्शन घडले.

एकविसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला काळ आणि अवकाशाच्या संकल्पना प्रचंड बदलल्या. आधीच्या दशकात सुरू झालेली अस्थिरता, अस्वस्थता येथे माणसाला अधिक घेरी आणू लागली. ती अस्थिरता, अस्वस्थता, व्यामिश्रता, विखंडितता नाटकात आणण्याचे काम मकरंद साठे, जयंत पवार, शफात खान, मनस्विनी लता रवींद्र इत्यादींनी मोठ्या प्रमाणात केले.

साठोत्तरी रंगभूमीवर सुरुवातीला प्रायोगिकता अवतरली ती आयनेस्को, पिटर ब्रुक, जॉर्ज पॅप, शेकनर आणि गोटोव्हस्की यांच्या रंगभूमीवर केलेल्या नाटकांच्या सादरीकरणातून. यांच्या नाट्यनिर्मितीमागे आयुष्याविषयी एक दृष्टिकोन होता. त्या दृष्टिकोनाचा रंगमंचीय आविष्कार त्यांनी नाटकातून केला. विजया मेहता यांच्या मते, भारतीय रंगभूमीवर व आपल्याकडे मराठीतही असा कोणाचा पिंडअसल्याचे दिसत नाही. मराठीतल्या सर्व रंगकर्मींनी रंगभूमीच्या वेगवेगळ्या स्वरूपांचा शोध घेतला. के. नारायण काळे विजया मेहता यांना म्हणायचे- "मला हे पटत नाही विजया, की तू आयनेस्कोही करतेस आणि ब्रेख्तही करतेस. त्यावेळी त्या त्यांना म्हणायच्या, की मी रंगभूमीचा आवाका शोधते आहे. मला दृष्टिकोन नाही. आपल्याकडे राजकीय रंगमंच नाही. बंगालमध्ये आहे. कारण ते लोक रंगभूमीचा उपयोग राजकीय व्यासपीठाला पर्याय म्हणून करतात... याउलट आयनेस्को-सात्र, गोटोव्हस्की या सर्वांना स्वतःपाशी स्पष्ट केलेले आयुष्याविषयीचे विधान आहे- तत्त्वज्ञानात्मक आकलन आहे. म्हणूनच या नाटकांराना आधिभौतिक बंडखोर **Metaphysical Rebels** असे म्हणतात. त्यांची रंगभूमी हा त्यांच्या दृष्टिकोनाचा आविष्कार होता. भारतात एकाही नाटककाराला वा दिग्दर्शकाला असा दृष्टिकोन नाही. आपली प्रायोगिक रंगभूमी नवीनता हुडकणारी आहे. म्हणून ती तंत्राच्या बाजूने झुकताना दिसते. लक्ष वेधून घेण्याकडे तिचा कल दिसतो. भलेभले नाटककारही सनसनाटीपणाकडे झुकताना दिसतात. म्हणून आपण कोमटपणानेच प्रायोगिक आहोत."

त्यामुळे उत्कटपणे काम करणाऱ्या चांगल्या नाट्यसंस्थाही दहाबारा वर्षांपेक्षा अधिक काळ टिकल्या नाहीत. इतर साहित्यप्रकारापेक्षा नाटकाकडून ज्या अपेक्षा बाळगल्या जातात त्याही चुकीच्या असतात. प्रायोगिकतेचा अर्थ बंडखोरी असा घेतला जातो. एलकुंचवारांच्या मते, "हा आग्रह धरता धरता आमची प्रायोगिकता अधिकाधिक अनुदार व संकुचित तर होऊ लागली नाही? प्रायोगिकतेचा एक आम्हाला पटणारा लहानसा कोश आमच्याभोवती विणून त्यातच आम्ही मग्न राहिलो, असे तर झाले नाही? असा कोश करून आत्मतृप्तता आली की मग आम्ही करतो तेच खरे (व म्हणून दुसरे आपोआप रद्दबादल), असा गंड तर आम्हा प्रायोगिकांमध्ये निर्माण झाला नाही? हे आग्रह धरून आम्ही स्वतःला झापडबंद करून परिणामी आमच्या प्रायोगिकतेलाच अधिकाधिक कोती व अल्पजीवी तर केले नाही?"^९ एलकुंचवारांचे हे प्रश्न आपल्या प्रायोगिकतेच्या पराभवाची मीमांसा करणारे आहेत.

प्रायोगिकता म्हणजे बंडखोरी असा अर्थ घातक ठरण्याची शक्यता आहे. कारण बंड करण्याआधी सर्व परंपरा नीट समजून घ्याव्य लागतात. परंपरेबद्दल डोळस वृत्ती लागते. कोणत्याही देशातील परंपरेविरुद्ध निर्माण झालेली बंडे ही निर्वात पोकळीतून उभी राहत नाहीत तर त्यामागे एक तात्त्विक विचार असतो. तो विचार जगण्याबद्दलच्या मूलभूत प्रश्नांमधून आलेला असतो. असा विचार नसेल तर ती बंडखोरी उथळ ठरण्याची शक्यता असते. आपल्या नाटकामधील बंडखोरी ही जीवनविषयक तत्त्वचिंतनातून निर्माण न झाल्यामुळे ती क्षणकाळ दिपवून गेली पण दीर्घकाळ परिणाम करू शकली नाही.

हे असे होण्यामागचे प्रमुख कारण म्हणजे मराठी नाटकासंदर्भातील प्रायोगिकतेची चळवळ युरोपिय नाटकाच्या प्रभावातून सुरू झाली. वास्तवात या प्रायोगिकतेची सुरुवात देशी जाणिवेतून झाल्यासतर ती सर्वव्यापक झाली असती. तशी न झाल्यामुळे मराठी नाटक शहरी लोकांच्या

हातात राहिले. लोकरंगभूमी सोडून गावातला माणूस शहरात आला तेव्हा तो शहरातल्यासारखी, शहरी संवेदनशीलतेची नाटकं करू लागला. तो तशी भाषा बोलू लागला. अन्यथा आपण नट होण्याच्या लायकीचे नाहीत असा शिक्का मारला जाईल याची त्याला भीतीही होती. शुद्ध उच्चार, स्वच्छ वाणी, हे निकष त्याच्यावर लादले गेले. त्यातून आपल्या कलावंतांचं देशी असणं नाटकाच्या संदर्भात मारलं गेलं. कादंबरीत नेमाडेंनी देशीयतेला जसा उजाळा दिला तसा नाटकात कुणी दिला नाही. गावाकडून आलेल्या माणसांनं त्याच्या बोलीत नाटक लिहावं असं काही झालं नाही. ग्रामीण पात्रांचं नाटकात येणं हे एक विनोदाचा विषय झाला. ग्रामीण असण्याकडे एका कुचेष्टेने कायम बघितलं गेलं. त्यामुळे ग्रामीण असण्याची उर्मीच मारली गेली. परदेशात गेल्यानंतर विजया मेहता यांना जेव्हा उपरेपण जाणवायला लागला तेव्हा त्यांनी हयवदन दशातारात केलं. किंवा इतर लोक लोकनाट्याचे बाज घेऊन नाटके करायला लागले.

या चळवळीत आलेलं सर्व लोक हे नौकरदार, मध्यमवर्गीय व पांढरपेशे होते. त्यांच्या प्रायोगिकतेच्या जाणिवा ह्या उसन्या घेतलेल्या होत्या. त्यांचं अनुभवविश्व मर्यादित होतं. व्यापक जगण्याकडे पाठ फिरवून आपल्या अनुभवविश्वात रममाण होणारी पद्धती त्यांनी स्वीकारली. त्यामुळे सत्तरच्या दशकात आशय कमी आणि प्रयोग जास्त झाले. फॉर्मला अधिक महत्त्व आले आणि आशय दिसेनासा झाला. त्यामुळे प्रायोगिक रंगभूमीला घरघर लागून ती स्वतःच्या कर्माने मेली. छबीलदास चळवळही बंद पडली कारण त्यांना स्वतःचं असं काही सापडलंच नाही. पण नव्वदनंतरची नाटके समांतर म्हणता येतील अशी एकाअर्थाने प्रायोगिचं होती. ती झाली मोठ्यारंगमंचावर. तशाप्रकारची नाटके झाली नव्हती ती त्याअर्थाने प्रायोगिक होती. वेगवेगळ्या जाती, धर्म, पंथाच्या माणसांचे जगणे नाटकात आले. रंगभूमीवरल्या मध्यमवर्गीयपणाला छेद गेला. हे नव्वदोत्तरी नाटकाने केलं.

अशा या गदारोळात उल्लेखनीय प्रयत्न झाले त्यात 'जांभूळ आख्यान', 'दलपतसिंग येती गावा', आणि 'शिवाजी अंडरग्राउंड इन भीमनगर मोहल्ला' या नाटकांची नावे घेता येतील. पण ही नावे पुरेशी नाहीत. कारण जागतिकीकरण आणि तंत्रज्ञानामुळे जग झपाट्याने बदलत आहे. टिव्ही वृत्तपत्रांनी धारण केलेले आक्राळविक्राळ रूप, संगणकाची जगडव्याळता, माणसाचं सतत रँपवर चालणं, स्वतःला आकसून घेणं, अनुभव सतत तुकड्यातुकड्यात येणं, याबरोबर त्याच्या जगण्याला आलेला कमालीचा थिल्लरपणा, कोणत्याही गोष्टींना येत चाललेलं सेलिब्रेशनचं रूप, सर्जनशील माणसाची सतत होत असलेली गोची, सतत वाढत जाणारी गुंतागुंत, व्यामिश्रता, विखंडितता, उद्विग्नता, विसंवादीपणा हे सगळं स्वतःत मुक्कून घेऊन नाटक या माध्यमाची चौकटतयार करणं ही खरी रंगकर्मींची कसरत आहे. आजच्या काळाविषयी बोलताना शफात खान 'पोपटपंची' या नाटकात पोपटाच्या तोंडून लिहितात, "आता काय करावं? कुठून नवी गोष्ट आणावी. जिथं सकाळचं संध्याकाळी शिळं होतं आणि संध्याकाळचं रात्री कुजून जातं - तिथे नवीन काही असूच शकत नाही - हे मला कळतंय. हे कळत असूनही नवीन गोष्ट रचण्याचं नाटक कसं करावं?" पुढे लेखक म्हणतात, "मित्रहो, मी लिहितो, मी हताश बसलेला असतो तेव्हाही आतल्या आत लिहीत असतो. मान मोडून लिहीत असतो. माझी गोष्ट जेमतेम तिसऱ्या पानावर पोहचते तेव्हा पहिली दोन पानं जुनी होऊन गेलेली असतात. दुर्गंधी असल्या होते. मी नाक दाबतो. मी स्वतःला समजवतो. धीर देतो. गोष्टपुढे रेटतो. शेवट करतो. तेव्हा गोष्टीने मान टाकलेली असते."^{१०} हा काळ नाटककार कसा शब्दात पकडतील यावर खऱ्या अर्थाने प्रायोगिक रंगभूमीचे भवितव्य अवलंबून आहे.

संदर्भ :

१. श्रीराम लागू, आजची मराठी प्रायोगिक रंगभूमी, नवभारत, रंगभूमी विशेषांक मे-जून १९८५, पृ. ७४.
२. वि. भा. देशपांडे, मराठीतील प्रायोगिक रंगभूमी : एक धावता आलेख, उनि. पृष्ठ, १३.
३. राजीव नाईक, 'ना' नाटकातला, पद्मगंधा प्रकाशन, पुणे, प. आ. पृ. ६८.
४. तत्रैव, पृ. ५१.
५. विजया मेहता, नवभारत, रंगभूमी विशेषांक मे-जून १९८५, उनि. पृ. ६१.
६. महेश एलकुंचवार, वाट हरवलेली प्रायोगिक रंगभूमी, महाराष्ट्र टाईम्स, १८ जून १९९२.
७. वसंत आबाजी डहाके, मराठी साहित्य: इतिहास आणि संस्कृती, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, २००५, पृ. २१८.
८. विजया मेहता, नवभारत, रंगभूमी विशेषांक मे-जून १९८५, उनि. पृ. ६३.
९. महेश एलकुंचवार, मागे वळून पाहतांना, अक्षरयात्रा, मराठी प्रायोगिक नाटक विशेषांक, २००८, ०९, पृ. ८.
१०. शफात खान, पोपटपंची, पॉप्युलर प्रकाशन मुंबई, २०११, पृ. ११.



नागनाथ बळते

पीएच. डी. संशोध विद्यार्थी , मराठी विभाग, सा. फु.पुणे विद्यापीठ पुणे.