

## उध्वस्थ धर्मशाळा - प्रयोगशील आवाजसंतुलन

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, सप्टेंबर १९७५)

नाटकाची संहिता आणि त्याचा प्रयोग यांचे नाते निश्चितपणे कोणत्या प्रकारचे असते, हा प्रश्न खूप चर्चा करण्यासारखा आहे. याच प्रश्नातून हाताला लागणारा आणखी एक उपप्रश्न असा की, सर्व नाटकांच्या बाबतीत हे नाते एकाच प्रकारचे असते का? सर्व नाटके सारख्याच प्रमाणात प्रयोगशरण, प्रयोगसिद्ध, प्रयोगातच आपला आविष्कार पूर्णपणे साधू शकणारी असतात का? उत्तर अर्थातच 'नाही' असे आहे. पण तरीही, प्रयोग तपासल्याने नाटकही नीटपणे तपासणे सुलभ जाते, हे विधान सर्वसाधारण म्हणून करण्यास हरकत नाही. मग प्रयोगातले कोणते तरी विशिष्ट अंगच विश्लेषणासाठी निवडणे हा या तपासाचा एक अपरिहार्य भाग ठरतो. 'उध्वस्त धर्मशाळा' या नाटकाच्या संदर्भात मी 'पात्रांच्या आवाजांचे संतुलन' हे प्रयोगाचे अंग तपासणार आहे.

या नाटकाचे हेच अंग अभ्यासासाठी का निवडावयाचे? काही महत्त्वाची कारणे इथे नोंदविण्यासारखी आहेत. पहिले कारण असे की, या नाटकाच्या प्रयोगात रंगमंच नव्हता, तर फक्त रंगभूमी होती. श्रोते आणि अभिनेते एका अर्थाने एकाच पातळीवर होते आणि प्रत्यय येत होता तो 'एका मोठ्या खोलीत एकेक कोपरा अभिनयाने मंतरण्याचा प्रयत्न घडत आहे', असा. ध्वनिग्राहक आणि ध्वनिवर्धक नव्हते. नेहमीच्या पद्धतीने होणाऱ्या नाट्यप्रयोगातील रंगमंच व ध्वनिग्राहक यांचा उपयोग बराचसा ठोकळेबाज असतो. याचा एक ढोबळ परिणाम असा होतो की, पात्रांच्या मूळ आवाजांना बटबटीतपणे संस्कारित असे रूप प्राप्त होत असते. सहकंपन इत्यादी बाबतीत मानवी आवाजांत जे फरक झाल्याने व होऊ शकल्याने त्यांच्या जातीत फरक पडत असतो त्यांना नेहमीच्या प्रयोगात स्थान राहत नाही. 'धर्मशाळा' ज्या तऱ्हेने उभी राहते तीत आवाजांच्या जातींना अस्तित्व लाभणे शक्यतेच्या कोटीत जमा होऊ शकते. म्हणून आवाज-संतुलन हा विषय वा हे अंग महत्त्वाचे.

दुसरे कारण असे की, हे नाटक स्वरूपतः अभिनयाच्या इतर अंगांना फारसा वाव देत नाही. पार्श्वभूमी बदलत नाही. आंगिक अभिनय वा कायिक अभिनय फारसा नाही. सांघिक हालचालीही नाहीत. एकदा रंगभूमीच्या एका कोपऱ्यात बोलणी होतात, तर दुसऱ्या वेळेस दुसऱ्या. एक कोपरा व्यक्तीचे कौटुंबिक जीवन दाखवितो, तर दुसरा - सामाजिक जीवन. दोन्ही कोपऱ्यांत वावरून त्यांना जोडणारी व्यक्ती म्हणजे श्रीधर कुळकर्णी हा 'तो' माणूस. जो कोपरा प्रस्तुत, तिथे श्रीधर असतो. नाट्य बोलण्यातून फुलते. त्याच्या आधारे येणारी अभिनयाची इतर अंगे उदाहरणादाखल म्हणून येतात. विचारांच्या टर्मस् मध्ये नाट्य उभे राहू पाहते. अभिनयव्यवहार सिद्ध होतो तो भाषण (स्पीच) या अंगातून व त्यावर भर देऊन. इथे आवाज महत्त्वाचे ठरणे ओघानेच येते.

तिसरे कारण असे की, या नाटकातील 'आवाजांच्या महत्त्वा'चा विचार झाल्याचे मात्र त्यांच्या प्रयोगात आढळले नाही. अभिनयाची जात व शैली, शरीरयष्टी, वाणीची स्पष्टास्पष्टता, चेहरामोहरा इत्यादी बाबींचा नाट्यगत आणि व्यावहारिक विचार पात्रसंयोजनात झाला असावा. पण आवाजांच्या जातीचा विचार झाला का? झाला असल्यास तो पुरेसा झालेला नाही. याचा एक अप्रत्यक्ष पुरावा म्हणजे लेखकाच्या रंगमंचसूचना. त्यांत प्रकाशयोजना, पात्रांची मनःस्थिती, त्यांच्या संवादाचे भावनिक वर्णन इत्यादींचा निर्देश नाटककार जागरूकतेने करतो. उदाहरणार्थ : "तिघेही त्याचे मनःपूर्वक वाटावे असे स्वागत करतात. त्यांच्या

स्वागतातील खोटे मार्दव त्याच्या लक्षात येऊन तोही तितकाच नाटकी रिस्पॉन्स देतो." (पृष्ठ १६); "आपण स्वतःवर विनोद करू शकतो या कल्पनेने पी. वाय. अगदी उघड सुखावले आहेत." (पृष्ठ १६); "भावनावश होत बोलतो आहे." (पृष्ठ २१); "... दमून आरामखुर्चीत बसते. सिगरेट काढून पेटवते. त्रासलेली." (पृष्ठ ३४); "अगदी नाखुषीने, समजावून सांगण्याच्या आवाजात." (पृष्ठ ३७); "गाणे गुणगुणते." (पृष्ठ ४८). अशी आणखीही उदाहरणे सापडतील. मुद्दा असा की, आवाजाची जात, तिचा विशिष्ट उपयोग, आवाजांचे संतुलन यांचा नाटकाच्या उभारणीसाठी फायदा उठवावा अशी सूचनाही नाटककार देत नाही.

असे म्हणता येईल की, 'कास्टिंग' झाले पण 'वॉइसकास्टिंग' झाले नाही. उदाहरणार्थ 'जांभेकर' घ्या. ते वाजवीपेक्षा तारस्वरात बोलतात. खरे पाहता त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा छेद असा की, वैयक्तिक विद्यासाधनात सरळमार्गी व चोखपणे विकसित झालेला हा माणूस सत्ता आणि वास्तवाचे प्रश्न यांना घाबरतो. लांगूलचालन व भिन्ने मऊपण यांच्या साहाय्याने तो नेहमी पळ काढीत असतो. त्यांचा आवाज घोगरा, ढाला आणि नेहमी याचना करणाऱ्या लोचटाप्रमाणे अधर हवा. 'आमदार पी. वाय.' यांचा आवाज घ्या. तो ठाम असण्यापेक्षा कर्कश आणि मुख्यतः त्यात पुढारीपणाचा एकसुरीपणा हवा होता. वेगळा काढून पाहिल्यास पी. वाय. यांचा आवाज प्रभावी आणि पुरेसा वाटतो. पण प्रश्न आहे तो श्रीधरबरोबर या आवाजाचे संतुलन व्हायला हवे हा होय. पी. वाय. आणि श्रीधर यांचे आवाज नेहमी एकमेकांच्या अपेक्षेने वावरायला हवेत. कारण द्वंद्व व संवाद या दोघांत आहे. असाच प्रकार श्रीधरच्या आवाजाबाबत होतो. श्रीधर ही नाटकातील केंद्रव्यक्ती. ध्येयवादाची परवड, स्वाभिमानाने सतत जळत राहणे, सामाजिक जाणिवेने भारलेल्या व कार्यवेडाने झपाटलेल्या व्यक्तिमत्वाने वैयक्तिक भावभावनांच्या बाबतीत पिचत जाणे, विझत जाणे इत्यादी अनेक गोष्टी श्रीधरबरोबर पुढे येतात. श्रीधरचा आवाज इतक्या भूमिका पार पाडतो का! श्रीधरचा आवाज कसा वावरतो? तो एकजात ढाल्या पट्टीत वावरतो. त्याला नेहमीच घुमारा असतो. तो कधीकधी वरच्या पट्टीत जातो, पण हवा तेव्हासुद्धा तो पिचत नाही. त्याची स्वररेषा नेहमीच निर्मळ राहते. तो सपाट होत नाही. टोकदारही होत नाही. तो अशक्त पण होत नाही. तो दुसऱ्याच्या अपेक्षेने वावरतच नाही. काहीसा आपल्याच धुंदीत असतो. प्रभावी व्यक्तिमत्त्वे सर्व पणानिशी एकमेकांसमोर उभी ठाकण्याचे प्रसंग या नाटकात काही थोडे नाहीत. अशा वेळेससुद्धा आवाज समोरासमोर उभे ठाकत नाहीत. आवाज आपापल्या चाकोरीतून जात राहतात.

ही चाकोरी मुख्यतः त्यांना भाषणांतून मिळते. चढउतार, लहान-मोठेपणा, मोकळेपणा-दबलेपणा इत्यादी आवाजाबाबत घडू शकणाऱ्या गोष्टी इथे भाषणांच्या आधारे होतात. भाषणांतील अर्थाचा व अर्थाने निश्चित होणाऱ्या भावनिक स्वराचा (इमोशनल टोनचा) पाया मानून. आता मुद्दा असा की, भाषेच्या आधी आवाज असतो आणि भाषण-भेदाआधी (स्पीच-इंटोनेशन) आवाजाच्या जातीतील भेद येत असतो. जरा अलंकारिकपणे सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की, जन्म-मृत्यूसारख्या अंतिमता असलेल्या महान क्षणी भाषा नसते; फक्त आवाज असतो. आवाजाच्या जातीवर भाषणभेद आला पाहिजे. भाषणभेद हा आवाजाच्या जातीचे काम बजावू शकत नाही. पण तरीही अंतिम प्रश्न, मूलभूत समस्या, पायाभूत असणारे वैचारिक व भावनिक पिंड आणि मानवी जीवनातील बांधिलकीचे स्थान या व यासारख्यांना 'धर्मशाळे'त जास्त करून भाषाच फुटते; आवाज नाही. इथे माणसे स्पष्ट बोलण्यासाठी धडपडताना दिसतात. उच्चार स्वच्छ व्हावेत; वाक्य शेवटपर्यंत पेलावे; शब्दांना कुरवाळण्याइतका, त्यांची फेक करण्याइतका आवश्यक असणारा दम भरून घ्यावा याचीही ती काळजी घेतात. हे सारे ठीकच आहे. पण पुरेसे नाही. अनेक वेळा भाषा आणि भाषिक अर्थ एक सांगत असतो पण आवाज, आवाजाची जात दुसरेच काही तरी सांगत असते आणि हेच अधिक खरेही असते. असले क्षण फार बोलके असतात. तिथपर्यंत न पोचल्यास नाटक अक्षरशः वाचाळतेशीच खुंटून राहते.

मानवी जीवनात आणि नाटकात आवाजाला दोन संगती असू शकतात. आपल्याला जे म्हणावयाचे असते ते व त्यास अनुरूप असा आवाज ही पहिली संगती होय. ही 'अंतर्गत संगती' झाली. आपल्याला जे सांगावयाचे असते आणि जसे सांगावे लागते त्यांतली संगती ही दुसरी संगती होय. ही 'बहिर्गत संगती' होय. पहिलीला जास्त करून वैयक्तिक आणि दुसरीला सामाजिक संदर्भ

असतो. आणखीही एक सूक्ष्म भेद असा की, पहिली संगती भाषापूर्व अवस्थेत किंवा अधिक नेमकेपणे बोलावयाचे तर भाषानिरपेक्ष स्थितीत संभवते. तर दुसरी मात्र भाषासापेक्ष असण्याचीच शक्यता अधिक. जरा सोपा करून हा मुद्दा मांडावयाचा तर असे म्हणता येईल की, एखादी भावना व्यक्तीच्या मनातून आवेगाने उद्गाररूप धारण करू लागल्यास प्रथमतः शब्दार्थाविना आविष्कृत होऊ पाहत असलेला आवाज, हे पहिल्या संगतीचे उदाहरण होय. इथे दुसऱ्या व्यक्तीला काही सांगावयाचे नसून फक्त 'स्वतः'लाच काहीतरी म्हणावयाचे असते. जेव्हा दुसऱ्याला हीच भावना पोचवायचा प्रश्न येतो तेव्हा व्यक्तीचा आवाज + समाजाची भाषा असा प्रकार होतो. समाजाच्या भाषेने व्यक्तीच्या आवाजाला पुसून न टाकल्यास कॉम्युनिकेशन अधिक समृद्ध होते. अधिक व खोलवरच्या मनाच्या पातळ्यांनाही ते स्पर्श करू शकते. कारण, युंगचा आधार घेत बोलावयाचे तर यात 'सामयिक अबोध'ला आवाहन असते. रडणे, हसणे, आक्रोश, हुंकार, ग्रंट्स यांची आवाहकता अधिक असते, कारण त्यांना भाषिक अर्थाला निश्चिततेबरोबर येणारी मर्यादा नसते. व्यापकता, अनेक पातळ्या व अस्वस्थ करणारी (म्हणजेच ठरीव संस्कारांनी दडपलेल्या मनाला जागे व ताजे करणारी) संदिग्धता या गोष्टी आवाजाने साध्य होतात व संदर्भाची निश्चितता व निर्देशाचा नेमकेपणा या गोष्टी भाषेने साध्य होतात. आपण फक्त भाषेवर विसंबतो यात आपलेच नुकसान होते. नाटके लिहिणे, करणे वा पाहणे यांपैकी कोणत्याच पायरीवर आपण वरील गोष्टी ध्यानात घेतल्याचे आढळत नाही.

अंतर्गत आणि बहिर्गत संगतीमधला तोल साधणे हे आवाजांचे संतुलन. यामुळे आपल्या नटांना ढाल्या व तार आवाजाविषयी वाटणारी विनाकारण ओढ कमी होईल. त्यांचा एकसुरीपणाही कमजोर होईल. मग आमच्या प्रत्येक नटाला आपापला आवाज वापरावासा वाटेल. सध्या आमचे नट दोन प्रकारच्या गोंधळात सापडले आहेत. त्यांना वाणी व आवाज यांतला फरक उमजलेला नाही. कुठे तरी आत एक 'भीमदेव' घर करून बसला आहे. त्याच्यामुळे 'स्पष्ट, स्वच्छ, घणाघाती, बुलंद म्हणजे सार्थ' असे समीकरण झाले आहे. 'धर्मशाळे'ची कथा फारशी वेगळी नाही. आवाजांच्या संतुलनाकडे अधिक लक्ष दिले गेले असते तर घुसमटणारे, दबणारे आणि तरीही फडा वर करून पाहू जाणारे ध्येयवादी व्यक्तित्व अधिक खरेपणे सामोरे आले असते. आणि दुसरे म्हणजे, नाटककार काय किंवा नट काय, वाचलेल्या शब्दावर जास्त भर देत आले आहेत. शब्दाचे निश्चित रूप + त्याचे प्रयुक्त रूप (म्हणजे इथे नाट्यप्रयोगातले) या दोहोंतून शब्दाचे त्या त्या संदर्भातले अंतिम रूप तयार होत असते. जर बोलण्यातूनही फक्त लिहिलेल्या शब्दाचाच प्रत्यय येणार असेल तर बोलण्याचे प्रयोजन काय? लिखित आणि मौखिक रूपांत शब्दाला एकच व सारखा अर्थ असतो तो फक्त त्याच्या कमीत कमी पातळीवर. हा झाला कोशगत अर्थ. यापुढील अर्थवर्तुळे लिखित आणि मौखिक अवतारांत वेगळी असतात व याचे भान प्रयोगात राहिले पाहिजे.