

वाचिक अभिनयाची मराठी वाटचाल

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - दामू केंकरे - तीन अंकी गुरुकुल, संपा. अरुण नाईक, विजय तापस, कमलाकर नाडकर्णी, मे - २००३)

विविध संस्कृतींमधील रंगाविष्कार वेगवेगळ्या अंगांवर भर देऊन आपला संसार थाटत असतात. असं करणं हा त्यांच्या संस्कृतिस्वातंत्र्याचा एक भाग असतो. रंगाविष्कारांच्या यशस्वीपणाचा वा कलात्मक साफल्यचा कोणताही जागतिक फॉर्म्युला नसतो. (निदान तसा तो नसावा!) रंगाविष्कार, रंगकला वा रंगभूमी तसं पाहता विशिष्ट संस्कृतीच्या एकंदर आविष्कारांपैकी फक्त एक भाग असतो. परिणामतः एकंदर रंगाविष्कारांवर, व त्यापैकी रंगभूमी इ. विशिष्ट रूपांवर संबंधित संस्कृतिगटांची आपली म्हणण्यासारखी खास छाप असते. म्हणूनच नाट्याचार्य श्री. कृ. कोल्हटकर म्हणत असत की 'आपले एक वेगळे नाटकशास्त्र निर्माण व्हायला हवे.'

रंगाविष्कारावरची खास सांस्कृतिक छाप अपरिहार्यपणे अनेक तऱ्हांनी दिसून येते. आपल्या चर्चेच्या संदर्भात बोलायचं तर एखाद्या विशिष्ट अभिनयमार्गाच्या कमीअधिक प्राबल्यातून ही छाप दिसू शकते. आपलं खास रूप जोपासण्याचा हा एक प्रमुख मार्ग आहे. इंग्रजी वा मराठी रंगभूमीवर वाचिक अभिनयाचं वर्चस्व दिसलं व आजही आढळतं - ते ह्या परिप्रेक्षेत समजून घेतलं पाहिजे.

भारतीय व म्हणून महाराष्ट्रीय सांस्कृतिक आविष्कारांतही, एकंदरीने पाहता, सहा कोटींचा आढळ होत असतो. ह्या कारणाने रंगाविष्कारातही आदिम, लोक, धर्म, कला, जन व संगमी अशा सहा स्वरूपांचे आविष्कार जाणवतात. कमानी रंगभूमीवरील सादरीकरणे प्रस्तुत सहा कला-कोटींत मोडतात. मराठी नाटकाच्या आधीपासून मराठी रंगभूमी अस्तित्वात होती, ह्या के. नारायण काळ्यांच्या विधानाचा अर्थ हाच आहे. १८५० पर्यंत सादरीकरणास उद्देशून 'खेळ' हाच शब्द प्रचारात होता. नंतर नाटक ही संज्ञा वापरावीशी वाटू लागली. ही बाब खूप सूचक म्हटली पाहिजे. ह्या पार्श्वपटलावर मराठी नाटकाशी संबंधित वाचिक अभिनयाचा आपल्याला थोडाफार विचार करायचा आहे.

वाचिक अभिनय म्हणजे अर्थातच केवळ स्पष्ट बोलणं नव्हे! योग्य व अर्थवाही वाचिक अभिनयात बोलण्यातील अस्पष्टतेला जागा असते. इतकंच नव्हे तर तशी ती जाणूनबुजून ठेवायची असते. शिवाय, अभिनयमार्गातील इतर तीन मार्गांशी सामंजस्य राखणं हीही वाचिक अभिनयाच्या अस्तित्वाची एक पूर्वशर्त असते. आंगिक, आहार्य व सात्त्विक ह्या इतर तीन अभिनयमार्गांशी सकारात्मक नातं राखून वाचिकाची वाटचाल चालू राहिली तरच रंगाविष्कार सफल होऊ शकतो. ह्याच रंगकर्मींना भान राखावं लागतं. हीच बाब दुसऱ्या शब्दांत सांगताना असं म्हटलं जातं की नाटकाचं समिश्र रूप समीक्षकांनी तसंच रंगकर्मींनी ध्यानात घेतलं पाहिजे. नाट्यसमीक्षकांना त्या नाट्यविशेषाचं भान नसलं तर समीक्षा साहित्याश्रयी होते व ह्या समिश्रतेचा उमज न पडल्यास नटांचे कोणतेही आविष्कार पुरेसे 'बोलके' होऊ शकत नाहीत!

संहिता व आशय ह्या बाबत मराठी नाटकाला संस्कृत व इंग्रजी साहित्यपरंपरांचा आधार घ्यावासा वाटला. १९१३ पर्यंतच्या ५० वर्षांत प्रायः पूर्ण शेक्सपीअर (काही कृतींची एकाधिक भाषांतरं वा रूपांतरं होऊन) मराठीत उपलब्ध झाला होता. तसेच आधार संस्कृत साहित्यांतूनही घेतले गेले होते. प्रयोग वा सादरीकरणाबाबत मात्र तमाशा, कीर्तन ह्या समकालीन परंपरांचा आधार व गोष्ट सांगण्याच्या कलेचा अजाणता मागोवा घेतला होता. ह्या प्राकृत परंपरांनी इंग्रजी व संस्कृत साहित्यपरंपरांबरोबर आपली पुण्याई देऊ केल्याने मराठी नाटकाचं रसायन बोधक झालं ह्यात नवल नाही.

मराठी वाचिक अभिनयाबाबत बोलायचं तर त्याला तीन आधारभूत मार्ग मिळाले असं म्हणता येईल. ते मार्ग पद्य, गायन व गद्य. ते ह्याच क्रमाने महाराष्ट्रात विकसित झाले असंही म्हणता येईल. मराठी नाटकाने प्रथमतः विकसित पद्याचा मार्ग धुंडाळला. कालांतराने गायनाचा रंगावतार त्याला आधारभूत झाला. त्याहीनंतर आधुनिक गद्य उपलब्ध झालं. गात्या मराठी रंगभूमीला खाडिलकरांनी बोलती केली असं अर्थपूर्ण मत मांडलं गेलं आहे ते ह्या संदर्भात आठवावं.

रंगभूमीच्या आरंभकाळी पद्याचं जे चलन होतं त्यामुळे वाचिक अभिनयाचा रंग संभाळणं एका दृष्टीने सुलभ, तर दुसऱ्या बाजूने आव्हानात्मक होतं. हालचाल, हावभाव व हेल ह्या तीन नाटक घटकांवर पद्याची सरणी बहुपदरी नियंत्रण ठेवत होती. नाटकाच्या आरंभकाळी पद्याचं पठन होई असं वाटतं. पण बहुधा भारतीय पद्य चालीशिवाय अवतरत नाही. भारतीय वृत्त-पद्य इ. ना गायनाचे लघुतम साचे म्हणण्यास हरकत नाही इतकं ते भाषेच्या निखळ गद्य सरणीला व पद्याच्या अंगभूत एकसुरी प्रकृतीस सोडून असतं. म्हणूनच आद्य मराठी नाटक करणाऱ्यांना चाली नीट म्हणण्याचं व पर्यायाने गायनाचं पथ्य सांभाळावं लागत होतं. अशी पथ्यं सांभाळून नाट्याचा अनुभव घेता व देता येतो अशी पक्की धारणा होती. १८८४ मध्ये इंदूर युवराजांसाठी किल्लोस्करांनी *रामराज्यवियोगाचं* वाचन केलं व ह्यात भाऊराव कोल्हटकरांनी पद्यांची बाजू सांभाळली होती. सरदार किंबे व खाजगीवाले ह्यांच्या वाड्यांतही अशी वाचनं केली गेली होती. देवलांच्या *शापसंभ्रम* नाटकाचं वाचन साठे व भाऊराव ह्या जोडीने केलं होतं. मुद्दा असा की वाचिकाच्या काही बाबींवर कष्ट घेतले जात होते व ते फलद्रूप होते. पण तरीही सादरकर्त्यांना सरसकटपणे गायन जमणं किती अवघड ह्याचा प्रत्यय आपल्याला अनेक संदर्भात आजही येत असतो! ह्यामुळे भावे व तत्सम नाटकवाल्यांना आपल्या पात्रांना बरीच तालीम द्यावी लागे. शिवाय, केवळ करमणूक हे मराठी नाटकाने आपलं ध्येय कधीच न मानल्याने नटांना शिकवण्याची जबाबदारी वाढतीच राहिली असं म्हटलं तरी चालेल! पद्याची चलती आणखीही एका कारणामुळे होती. कोल्हटकर म्हणत त्याप्रमाणे साधारण विचारांपेक्षा उच्च विचार घालायचे असले की नाटककार कवितेची योजना करत असत. आणखी एक संबंधित विशेष ध्यानात घेतला पाहिजे. आरंभी विशिष्ट नाटकांत बोलभाषेचा वापरही लक्षात येण्याइतक्या प्रमाणात असे. बोलभाषेची वाचिक अभिनयाशी असलेली जवळीक सहज जाणवण्यासारखी आहे. १८७२ मध्ये *सैरंध्री*कार नेने ह्यांनी मार्मिक विधान केलं होतं. ते म्हणाले, 'शूद्रादि अज्ञवर्णीय स्त्रियांच्या भाषणांतील म्हणी व प्रास ह्यांच्या अंगी मनोभाव जागृत करण्याची विलक्षण शक्ती असते'. मराठी नाटकाच्या आरंभकाळी अद्भुत, विनोदी, ग्राम्य, प्रणयप्रधान, ढोबळपणे रंजक व धंदेवाईक म्हणता येतील अशा प्रकारची नाटकं (उदा. पाटणकर मंडळींची) व भक्तिमार्गपर व संतचरित्रात्मक नाटकं (उदा. राजापूरकर मंडळी) असे दोन मुख्य नाटकप्रवाह वाहते राहिले. ह्या कारणाने विशिष्ट प्रकारचा वाचिक अभिनय शिकवला जाई. परिणामतः त्या त्या प्रकारानुसार भाषणशैली तयार होत व त्यांचे परिणामकारक प्रयोगही होत. पण तरीही १९०७ सालच्या नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून बोलताना साहित्याचार्य न. चिं. केळकर म्हणाले, 'नाटकमंडळ्या वैय्याकरण्यांप्रमाणे केवळ प्रयोगशरण. एखाद्या मान्य झालेल्या प्रयोगसरणीत बदल कोणीही करत नाहीत'. अभिप्राय उघड आहे. सुधारणेला वाव असूनही धंदेवाईकपणामुळे तिकडे कोणी वळत नाही ही खंत केळकरांच्या मनात होती. एकूण अभिनयाविषयी जसं असमाधान तसंच वाचिक अभिनयाच्या गुणवत्तेविषयीही नाट्यविचारकांत असमाधान होतं. अनंत वामन बर्वे ह्यांनी *रंगभूमी* मासिकात १९०८ साली नाट्यशिक्षणावर पोटतिडकेने लेख लिहिले होते. त्यांनी आखलेल्या एकूण सोळा महिन्यांच्या नाट्यशिक्षणाच्या अभ्यासक्रमात पहिले ६ महिने वाचिकाच्या अभ्यासाला वाहिलेले होते. हे लक्षणीय नाही काय? ह्याच विचारकाने *सुलभ व्यायाम व स्वरसाधन* ही पुस्तकं १९१८ मध्ये, तर *नाट्यबोध* हे पुस्तक १९२२ मध्ये प्रसिद्ध करावं हा निश्चितच अपघात नव्हे. पाचव्या नाट्यसंमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून १९०९ मध्ये बोलताना डॉ. गद्रे ह्यांनी एक मनोज्ञ विधान केलं. ते म्हणाले, 'नुसत्या बोलण्यातील आवाज म्हणजे शब्द व गाण्यातील स्वर म्हणजे आवाज.' असे फरक करावे लागत होते कारण पद्य, गायन व गद्य ह्या सर्वांनी मिळून वाचिक अभिनय सिद्ध होतो व म्हणून तिहींतला फरक ओळखला पाहिजे ह्याची जाण येऊ लागली होती. ह्याच प्रसंगी त्यांनी नटांना केलेला उपदेशही ध्यानात घेण्यासारखा आहे! ते म्हणाले, 'गद्य नटाचा शब्द जोरदार व निर्दोष हवा. शब्द सतेज व निर्दोष असून भाषण

स्पष्ट हवं. आवाज कायम ठेवण्यासाठी शरीरप्रकृती चांगली हवी. व्यसनं सोडली पाहिजेत'. तत्कालीन नाटकांचा दर्जा ढासळला हे सांगताना वाकसकर नामक अभ्यासकाने मोरोपंतांची साक्ष काढलेलीही आढळते. आर्या पाहण्यासारखी आहे.

धातूंत जसे हाटक, नाटक वर सर्व सुप्रबंधांत ।

ते अरसिकांत संप्रति निष्फळसे मुकुर जेवि अंधांत ॥

(हाटक म्हणजे सोने व मुकुर म्हणजे आरसा असे अर्थ आहेत.) मात्र रोख पाहणाऱ्यांवरही आहे हे लक्षात घेण्यासारखं!

एकंदरीने वाचिक अभिनयाचं व्यापक रूप, त्याची महत्त्वाची कामगिरी व मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात सुधारणेची आवश्यकता ह्या विषयीची काळजी व्यक्त होऊ लागली होती असा निष्कर्ष काढता येईल. १९१० पर्यंत सूक्ष्मध्वनिग्राहक नव्हते हे ध्यानात घेतलं की सर्व घडामोडींचा अर्थ लावण्यास एक वेगळंच परिमाण लाभतं.

देवल वा खाडिलकर हे नाट्याचार्य स्वतः कसोशीने नाट्यशिक्षण देत असत. त्यात वाचिकावर कटाक्ष असणं नैसर्गिक होतं. कारण लेखक स्वतःच नाटकाची तालीम देत होता. देवल प्रत्येक पात्रास स्वतंत्रपणे भूमिका शिकवत, कारण नाटक बसवण्यापेक्षा नट व भूमिका तयार करणं त्यांना महत्त्वाचं वाटे. अर्थातच वाचिक अभिनयाबाबत वैयक्तिक लक्ष दिलं जाई. *मृच्छकटिका*त कर्णपूरकाच्या भूमिकेची तयारी करून घेताना देवल काय क्रम पाळत ते पाहा. प्रथम नक्कल पाठ, मग ती अस्खलित म्हणून घेणं, पात्रास दम लागेपर्यंत माडी चढायला लावणं व मग दम लागलेल्या स्थितीत त्याला भाषण म्हणायला लावणं, असा त्यांचा क्रम असे! देवलांनी दिलेल्या तालमीच्या ह्या वर्णनात प्रातिनिधिक म्हणण्यासारखा व वाचिकास महत्त्व देणाऱ्या एका नाट्यशिक्षणपद्धतीची पूर्ण कल्पना येते असं म्हटल्यास वावगं होणार नाही. देवलांना सुशिक्षित नट पसंत असे ह्याचा अर्थ सरळ व समजण्यासारखा आहे. शिवाय आवाज निर्मळ व्हावा म्हणून खर्जाची- गायकांच्या मेहनतीच्या ढंगाने- साधना करावी, बसक्या आवाजाने दगा देऊ नये म्हणून उपास करावा व मौन पत्करावं इ. वाचिकाच्या अभ्यासाचे इतर विशेषही तत्कालीन वृत्तांतात नोंदले गेले आहेत. पुढे वरेकरांनाही पाश्चात्य ऑपरा गायकांची खर्ज तयार करण्याची पद्धती अनुकरणीय वाटत असे. १९१४ साली *मानापमान* नाटकाची तालीम चिंतामणराव कोल्हटकरांनी घेतली, त्याचं त्यांनी मनःपूर्वक वर्णन केलं आहे. शब्दांवर खुणा करून त्यांची फेक कशी ते पक्कं ठरवणं आणि माळावर जाऊन पाठ भाषणांचा शक्य तेवढ्या चढ्या स्वरात सराव करणं ह्या वाचिकाभ्यासांचा त्यांनी ठाशीव निर्देश केला आहे. खाडिलकरी पद्धतीत तालमीचा क्रम असा असे : १. नक्कल घोकणे, २. संगीताचा उपयोग करणं, ३. आवाजविषयक शरीरविज्ञानाचं भान ठेवणं, ४. दीर्घ बैठकीची तालीम करणं, ५. सर्वांगीण भूमिकाचित्र समजून घेणं, ६. गोड स्वर व सौंदर्य ह्यांना महत्त्व देणं. तालमीच्या ह्या पद्धतीस देवल-पठडीत कृत्रिम म्हणत हेही नोंदण्यासारखं आहे!

'महाराष्ट्र टोनिंग' म्हणून जे वळण प्रसिद्ध झालं त्यात काय असे तेही नोंदण्यासारखं आहे. कृत्रिम, नाटकी आवाज काढणं, आवाज वरवर नेऊन भावावेश दाखवण्यासाठी तो पिचकवणं, लागोपाठची वाक्यं अती उंच व अती खाली फेकून विरोधसंबंधातून विशेष वाचिक परिणाम साधणं इ.चा ह्या वळणात अंतर्भाव असे. केशवराव दाते म्हणत, 'आवाजाने भूमिका वाढते इतकंच नव्हे तर अयशस्वी नाटकही आवाजावर उभं राहू शकतं'. *सवतीमत्सर* नाटकात आवाजानुसार पात्रयोजना करण्याचा दात्यांचा उपक्रम बोलका म्हटला पाहिजे. आधीचा वाचिक अभिनय कसा शिकवत ह्याचा तपशील आणखी एका कारणासाठी महत्त्वाचा आहे. नाटकमंडळ्या पुन्हापुन्हा फुटत व नव्याने मांड मांडला जाई. ह्या कारणाने वाचिक अभिनयाची पूर्वी तयार झालेली वळणं प्रसृत होत. हौशी स्वरूपाचे नाटकसंघ निर्माण होऊ लागल्यावर ह्या रूढ झालेल्या शिक्षणपद्धतीस छेद गेला, पण त्याच्या जागी दुसरं काही पद्धतशीर आलं नाही. वाचिक आभिनय व त्याची तालीम योगायोगावर अवलंबून राहणं अपरिहार्य झालं. मात्र ह्याच सुमारास नाटकं छापण्याचं प्रमाण वाढतं राहू लागलं. म्हणजे वाङ्मयाचं साहित्य होऊ लागलं! कारखानीसांसारखा नाट्यलेखक असं म्हणू लागला की

खरा नट लेखकास फार थोडं लिहायला लावतो. आधी उल्लेख केल्याप्रमाणे हालचाल, हावभाव व हेल ह्यांचं नातं अंगभूत असतं हे ह्या बदलत्या परिस्थितीत गृहीत धरता येईना. के. नारायण काळ्यांसारखा नाट्यमर्मज्ञ 'नाटक हे पाठ्यकाव्यही मानलं पाहिजे' असं धीटपणे नोंदवू लागला. ह्याच पार्श्वभूमीवर नव्यानव्या, चर्चाप्रधान विषयांवर नाटकं येणं क्रमप्राप्त होतं. पण ह्यांना न्याय हवा तर जुनी वाचिक शैली नुसती सोडून देऊन चालणार नव्हतं! ऐतिहासिक, संतपर, करमणूकप्रधान वगैरे रूढ शैलींनी सजलेलं नाटक संपूर्ण ऐकू आलं नाही तरी समजत होतं, तसं नव्या नाटकाचं कसं होणार? (वाद वा चर्चा पूर्णपणे टाळायची तर नाटकाला फक्त गणित हाच विषय राहिल असा वाकसकरांनी *विविधज्ञानविस्तारांत* १९१५ साली नोंदलेला अभिप्राय खूप बोलका वाटावा!) जुन्या विषयावर वा जुन्या नाटकांत तसं पाहता पढवल्या गेलेल्या वाचिकामुळे जी संकेतबद्धता आली होती तीमुळे खरं दृश्यअंगही नाटकात येऊ शकत नव्हतं. चित्रपटकला अवतरेपर्यंत नाटकांना आपलं खास दृश्यअंग असतं व असावं ह्याचं भान विकसित झालं नव्हतं. मुद्दा असा की छापील नाटक, नवे विषय, हौशी नटमंडळी वा नटसंघ व चित्रपटाने उभे केलेले अभिनयाचे नवे व संभाव्य नमुने ह्या बाबी समोर ठाकल्यावर वाचिक अभिनयाचे संदर्भ फारच गुंतागुंतीचे झाले. कोणाचा बोल कोणाच्या बोलात राहिनासा झाला म्हटलं तरी चालेल! १९३० नंतर मराठी संगीत नाटक सर्वप्रभावी नाटकप्रकार म्हणून उताराला लागल्यावर वाचिक अभिनयाबाबत काय काय बदल होत गेले ह्या प्रश्नास उत्तरादाखल पुढील निरीक्षण नोंदवता येतील. ह्या निरीक्षणांनी ज्याकडे लक्ष वेधलं आहे त्याच प्रवृत्तींनी स्वातंत्र्योत्तर काळात जोर पकडला असं म्हणता येईल.

१. नटांना आवाज चढवणं आवडेनासं झालं. कमावलेला आवाज ही गोष्ट दुर्मिळ होऊ लागली.
२. तारता, व त्याच्या जोडीने गरिमा हेही ध्वनिपरिमाण गैरलागू ठरू लागले. वैशिष्ट्य ह्या तिसऱ्या ध्वनिविशेषाकडे लक्ष जाऊ लागलं.
३. तालीम मास्तरची जागा पूर्णतया दिग्दर्शक ह्या संस्थेने घेतली.
४. वाचिक अभिनयाचं क्षेत्र संकोच पावू लागलं. भरताची अभिनयसंकल्पना बाजूला पडली व अभिनय म्हणजे जेश्वर हा अभिप्राय बळावू लागला. अभिनय म्हणजे शब्दांमधलं जोडकाम असं दाते म्हणत! पूर्वीच्या नाटकांत जे काम शब्दांकडे सोपवलं गेलं असतं ते आता ह्या अभिनयाने घ्यावं असा संकेत पडू लागला.
५. तमाशा अंगाने जाणारं नाटक कमानी रंगमंचावरून जवळजवळ हद्दपार झाल्याने शृंगार इ. सर्वच भाव जास्त शाब्दिक मार्गाने व्यक्त होऊ लागले. म्हणजे वाचिक अभिनयाच्या मूळ चतुर्विध संदर्भाचा बंध अधिकाधिक सैल होऊ लागला.
६. काहीशा विरोधभासात्मक रीतीने प्रकाशयोजना व ध्वनिपरिसर सुधारल्याने छोटी वाक्यं वापरून हावभाव इ. ना वाव देणं शक्य झालं. शब्द कमी, नेमके व नेहमीच्या भाषेतील असल्याकारणाने स्वगतं कालबाह्य वाटू लागली. एकमेका मागोमाग येणाऱ्या भाषणांची जागा संवाद घेऊ लागले व संवाद खटकेबाज हवेत असा आग्रह नाट्यमूल्य म्हणून पुढे येऊ लागला.
७. वाक्यं छोटीच नव्हे तर तुटकही होऊ लागली. त्यामुळे 'पुष्पित गद्य' तर गेलंच पण भाषिक सौंदर्य जाणवावं इतपत वावही भाषेला मिळना. शब्दाला परिणाम साधायला एक कमीत कमी अवधी लागतो. जसा दृक-संवेदनेस अवकाश. वाक्यं त्रोटक झाल्यास हे अवधी मिळत नाहीत.
८. चित्रपटातील संवाद नाटकी राहिले तर नाटकातील दृश्यात्मकता चित्रपटीय आदर्श गिरवू पाहू लागली! ह्याच सुमारास आकाशवाणीही कार्यरत झाली होती हे ध्यानात घेण्यासारखं. वाचिकाचे निराळे व परिणामकारक अवतार समोर आल्यावर नाटकाला आपली निराळी वाट निश्चित करावयास वेळ लागला हे उघड आहे. काही वेळा नाटकाने नव्या माध्यमांचं अनुकरण वाचिकाबाबत करून पाहिलं. पण ही तात्पुरती उपाययोजना होती.

१९१८ मध्ये प्रबोधनकार ठाकऱ्यांनी वकृत्वशास्त्रावर पुस्तक लिहिलं, वा पार्श्वनाथ आळतेकरांनी वाचिक अभिनय शिकवण्याची पद्धती रुजवायचा यत्न केला ह्या गोष्टी दोन बाबींचा सरळ निर्देश करतात - मराठी वाणी बिघडली आहे असं अनेकांना वाटत होतं व ती सुधारण्यासाठी मार्ग काढता येईल असंही!

आज परिस्थिती काय आहे? तंत्रज्ञान, तांत्रिक साधनं मुबलक आहेत. नटांना ह्या साधनांची भीती वाटत नाही. पण ह्या सर्व बाह्य सामग्रीचा भरपूर उपयोग करता येईल व करावा लागेल असं वेगळं नाटक नाही आणि जरी अनेक बाजूंनी वेगळं नाटक आलं तरी त्यात शब्द व बोलला जाणारा शब्द ह्या दोहोंची प्रगत जाणीव नाही! हेही दिवस बदलतील हे नक्की.
