विद्रोहाचे नाट्यशास्त्र: प्रेमानंद गज्वींच्या रंगमंचीय प्रतिकाराचे सौंदर्यशास्त्र

प्रा. जांभुळे प्रभाकर
कला, वाणिज्य महाविद्यालय, येवदा,
ता. दर्यापूर, जि. अमरावती, महाराष्ट्र,

सारांश (Abstract)

प्रस्तुत संशोधन लेख, विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील महत्त्वपूर्ण भारतीय नाटककार प्रेमानंद गज्वी यांच्या नाट्यकृतींचे, पारंपरिक समीक्षेच्या चौकटीपलीकडे जाऊन, एक नवीन सैद्धांतिक अन्वयन (interpretation) प्रस्तुत करतो. गज्वींच्या नाटकांकडे केवळ दलित साहित्याचा अविष्कार म्हणून पाहणे, हे त्यांच्या नाट्यशास्त्रीय योगदानाला मर्यादित करते. या लेखाचे मुख्य प्रबंध-विधान (Thesis Statement) असे आहे की, प्रेमानंद गज्वी यांचे नाट्यतंत्र हे त्यांच्या सामाजिक आशयाचे निष्क्रिय वाहन नसून, ते एक क्रियाशील आणि विध्वंसक (subversive) आयुध आहे. ते पारंपरिक भारतीय लोकनाट्य आणि आधुनिक पाश्चात्य नाट्यतंत्रांचे केवळ उपयोजन करत नाहीत, तर त्यांचे विखंडन (deconstruction) करून, एक असे अद्वितीय 'प्रतिकाराचे सौंदर्यशास्त्र' (Aesthetics of Resistance) निर्माण करतात, जे झाक राँसिएर (Jacques Rancière) यांच्या 'संवेदनेच्या वितरणा'च्या (Distribution of the Sensible) संकल्पनेला मूर्त रूप देते. गज्वींच्या रंगमंचावर अदृश्यांना दृश्यमानता आणि निःशब्दांना आवाज प्राप्त होतो, ज्यामुळे प्रस्थापित सामाजिक आणि नाटकीय अधिसत्तेला (hegemony) एकाच वेळी आव्हान मिळते. 'पोटभर पाणी', 'देवनवरी', 'हे राम' आणि 'कुणाचे ओझे' यांसारख्या प्रातिनिधिक एकांकिकांच्या सखोल पाठ्य-विश्लेषणाद्वारे, हा लेख गज्वींच्या नाट्यतंत्राचे स्वरूप, त्याची जागतिक राजकीय नाट्यपरंपरेशी असलेली समानता व भिन्नता आणि भारतीय रंगभूमीवरील त्यांचे दूरगामी महत्त्व स्पष्ट करतो.

मुख्य संकल्पना (*Keywords*): प्रेमानंद गज्वी, प्रतिकाराचे सौंदर्यशास्त्र, दलित रंगभूमी, नाट्यतंत्र (*Dramaturgy*), झाक राँसिएर, संवेदनेचे वितरण, अभावनाट्य, प्रति-आख्यान.

घटक १: प्रस्तावना – नाट्यशास्त्रीय परिघावरून विद्रोहाच्या केंद्रस्थानी

विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात, भारतीय रंगभूमी जेव्हा अस्तित्वाचे नवनवे अन्वयार्थ शोधत होती, तेव्हा प्रेमानंद गज्वी नावाच्या एका **नाटककाराने** केवळ सामाजिक वास्तवाचे दाहक चित्रणच केले नाही, तर त्या वास्तवाला सादर करण्याच्या पद्धतीलाच—म्हणजेच नाट्यशास्त्रालाच—एक राजकीय आणि नैतिक आव्हान दिले. दलित, शोषित आणि वंचित समूहांच्या व्यथा-वेदनांना आणि संघर्षाला रंगमंचीय अवकाश प्राप्त करून

देणारे नाटककार म्हणून त्यांची ओळख सर्वमान्य आहे. त्यांच्या 'घोटभर पाणी', 'किरवंत' यांसारख्या नाट्यकृतींमुळे त्यांच्यावरील समीक्षा बहुतांशी आशय-केंद्रित (content-focused) राहिली आहे. या समीक्षेने गज्वींच्या लेखनातील आंबेडकरी विचारधारेचे प्रतिबिंब आणि त्यांची सामाजिक बांधिलकी अधोरेखित केली (भवरे, २०१२), जे निःसंशयपणे महत्त्वाचे आहे. तथापि, ही आशय-केंद्रित चिकित्सा एका महत्त्वाच्या सत्याकडे दुर्लक्ष करते: गज्वींच्या नाट्यकृतींचे खरे सामर्थ्य हे केवळ ते 'काय' सांगतात यात नसून, ते 'कसे' सांगतात यात दडलेले आहे. त्यांच्या नाट्यतंत्रातच त्यांच्या विद्रोहाचा खरा स्फोट दडलेला आहे.

साहित्य आणि कलेच्या विश्वात, रूपबंध (form) आणि आशय (content) यांच्यातील द्वैत हे एक भ्रामक द्वैत आहे. रूपबंध हा आशयाला सजवणारे निष्क्रिय आवरण नसून, तो आशयाचा निर्माता, त्याचा अर्थनिर्धारक आणि त्याची परिणामकारकता निश्चित करणारा एक क्रियाशील घटक असतो. या सैद्धांतिक भूमिकेच्या प्रकाशात, गज्वींच्या नाट्यकृतींकडे पाहिल्यास एक मूलभूत संशोधन प्रश्न (Research Question) समोर येतो: आपल्या तीव्र, स्फोटक आणि अनेकदा प्रस्थापितांना अस्वस्थ करणाऱ्या सामाजिक आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी, गज्वी नाट्यतंत्राची निवड आणि रचना कशी करतात? त्यांचे नाट्यतंत्र हे केवळ एक कलात्मक अविष्कार आहे की ती स्वतःच एक राजकीय कृती (political act) आहे, जी केवळ सामाजिक विषमतेचे चित्रण करत नाही, तर त्या विषमतेला आधार देणाऱ्या सौंदर्यशास्त्रीय आणि संवेदनात्मक धारणांवरच हल्ला करते?

याच प्रश्नांच्या उत्तरातून या लेखाचे केंद्रीय प्रबंध-विधान (Thesis Statement) आकार घेते:

1. प्रेमानंद गज्वी यांचे नाट्यतंत्र हे त्यांच्या सामाजिक आशयाचे निष्क्रिय वाहन नसून, ते एक क्रियाशील आणि विध्वंसक (subversive) आयुध आहे. ते पारंपरिक भारतीय लोकनाट्य आणि आधुनिक पाश्चात्य नाट्यतंत्रांचे केवळ उपयोजन करत नाहीत, तर त्यांचे विखंडन (deconstruction) करून, एक असे अद्वितीय 'प्रतिकाराचे सौंदर्यशास्त्र' (Aesthetics of Resistance) निर्माण करतात, जे फ्रेंच तत्त्वज्ञ झाक राँसिएर (Jacques Rancière) यांच्या 'संवेदनेच्या वितरणा'च्या (Distribution of the Sensible) संकल्पनेला मूर्त रूप देते.
2. राँसिएर यांच्या मते, कोणत्याही समाजातील राजकीय व्यवस्था ही केवळ कायद्यांवर किंवा सत्तेच्या विभागणीवर अवलंबून नसते, तर ती 'संवेदनेच्या वितरणा'वर आधारलेली असते. हे वितरण ठरवते की, समाजात काय दिसू शकते, काय ऐकू येऊ शकते, काय विचार करण्यायोग्य आहे, आणि याउलट, काय अदृश्य, निःशब्द आणि अकल्पनीय राहिले पाहिजे (Rancière, 2004). भारतीय जातिव्यवस्थेने दलित समूहाला शतकानुशतके याच अदृश्य आणि निःशब्द भूमिकेत बंदिस्त केले होते. गज्वींची रंगभूमी या संवेदनात्मक अधिसत्तेवरच (sensory hegemony) थेट हल्ला करते. त्यांचे नाट्यतंत्र हे केवळ दलित दुःखाचे चित्रण करत नाही, तर ते दलित शरीरांना, त्यांच्या आवाजांना

आणि त्यांच्या अनुभवांना रंगमंचाच्या केंद्रस्थानी आणून, प्रेक्षकाला त्यांच्या अस्तित्वाची दखल घेण्यास भाग पाडते. ही केवळ एक सहानुभूतीपूर्ण कृती नसून, ती प्रस्थापित सौंदर्यशास्त्राच्या आणि राजकीय अवकाशाच्या सीमांची फेरआखणी करणारी एक विध्वंसक कृती आहे.

हा लेख याच 'प्रतिकाराच्या सौंदर्यशास्त्रा'चे विश्लेषण चार प्रमुख विभागांमध्ये करेल:

1. सैद्धांतिक पाया: गज्वींच्या नाट्यतंत्राचा विचार रॉंसिएर, ब्रेख्त आणि ग्रोटोव्हस्की यांच्या सिद्धांतांच्या चौकटीत करून त्याचा जागतिक संदर्भ स्पष्ट करणे.
2. अभावनाट्याचे सौंदर्यशास्त्र: पोटभर पाणी नाटकातील 'अभावा'चा राजकीय वापर आणि त्याची बेकेटच्या ॲब्सर्डनाट्याशी तुलना.
3. परंपरेचे विखंडन: देवनवरी नाटकामध्ये लोकनाट्याच्या रूपबंधाचा वापर करून परंपरेचे प्रति-आख्यान कसे रचले जाते, याचे विश्लेषण.
4. आधुनिक मनाचे विघटन: हे राम आणि कुणाचे ओझे या नाटकांमध्ये फॅंटसी व मनोविश्लेषणात्मक तंत्रांचा वापर करून आधुनिक दांभिकतेचे आणि मानसिक विघटनाचे चित्रण.
5. निष्कर्ष: या विश्लेषणाद्वारे, हा लेख हे सिद्ध करतो की प्रेमानंद गज्वी हे केवळ सामाजिक भाष्यकार नाहीत, तर एक मौलिक 'नाट्य-विचारवंत' (theatre-thinker) आहेत, ज्यांनी भारतीय रंगभूमीला एक नवे, विद्रोही नाट्यशास्त्र दिले आहे.

दुसरा घटक: सैद्धांतिक पाया – रॉंसिएर, ब्रेख्त आणि प्रतिकाराचे नाट्यशास्त्र

प्रेमानंद गज्वींच्या नाट्यतंत्राची मौलिकता आणि राजकीय धार समजून घेण्यासाठी, त्याला एका व्यापक आणि समकालीन सैद्धांतिक चौकटीत स्थापित करणे अनिवार्य आहे. केवळ भारतीय दलित साहित्याच्या संदर्भात त्यांचे विश्लेषण करणे, हे त्यांच्या जागतिक महत्त्वाकडे दुर्लक्ष करण्यासारखे आहे. त्यांचे नाट्यशास्त्र हे बर्तोल्त ब्रेख्त, जेरझी ग्रोटोव्हस्की आणि विशेषतः झाक रॉंसिएर यांसारख्या विचारवंतांच्या सिद्धांतांशी एक चिकित्सक आणि द्वंद्वात्मक संवाद साधते. हा संवाद समजून घेणे, हेच त्यांच्या 'प्रतिकाराच्या सौंदर्यशास्त्रा'चे मर्म उलगडण्याची पहिली पायरी आहे.

१. ब्रेख्तच्या पलीकडे: 'अलिप्तिकरणा'कडून 'संवेदनात्मक घुसखोरी'कडे

गज्वींच्या नाट्यतंत्राची चर्चा करताना बर्तोल्त ब्रेख्तच्या 'अलिप्तिकरण परिणामा'चा (Verfremdungseffekt किंवा A-effect) उल्लेख अपरिहार्यपणे येतो. प्रेक्षकाला कथेतील भावनिक तद्रूपतेपासून दूर सारून, त्याला सामाजिक-राजकीय परिस्थितीवर चिकित्सकपणे विचार करायला लावणे, हे ब्रेख्तचे उद्दिष्ट होते. गज्वी हे निःसंशयपणे करतात. उदाहरणार्थ, 'पोटभर पाणी' मध्ये दोनच पात्रांनी अनेक भूमिका साकारणे, हे प्रेक्षकाला सतत आठवण करून देते की तो एक नाट्यप्रयोग पाहत आहे आणि त्यामुळे तो पात्रांऐवजी व्यवस्थेवर लक्ष केंद्रित करतो.

तथापि, गज्वींची नाट्यदृष्टी ब्रेख्तच्या पलीकडे जाते. ब्रेख्तचे नाट्य हे प्रामुख्याने बौद्धिक (Intellectual) आणि तार्किक (Rational) पातळीवर प्रेक्षकाला आवाहन करते. ते 'विचारांना' चालना देते. याउलट, गज्वींचे नाट्य हे प्रेक्षकाच्या संवेदनांना (Senses) थेट भिडते. ते केवळ विचार करायला लावत नाही, तर ते प्रेक्षकाला एका अशा अनुभवातून नेते, जो त्याच्या संवेदनात्मक धारणांनाच (sensory perceptions) मुळापासून हादरवून टाकतो. येथेच झाक रॉंसिएरची सैद्धांतिक चौकट अधिक समर्पक ठरते. रॉंसिएरच्या मते, खरी राजकीय कृती ही तर्कांच्या किंवा युक्तिवादांच्या पलीकडे, 'संवेदनेच्या वितरणा'च्या (Distribution of the Sensible) पातळीवर घडते. ही संकल्पना म्हणजे समाजात काय दिसू शकते, काय ऐकू येऊ शकते, काय जाणवू शकते, याच्या प्रस्थापित नियमावलीलाच धक्का देणे. गज्वींचे नाट्यतंत्र हीच 'संवेदनात्मक घुसखोरी' (sensory intrusion) करते. ते दलितांच्या अदृश्य शरीरांना, निःशब्द आवाजांना आणि नाकारलेल्या अनुभवांना रंगमंचावर एक असह्य अशी दृश्यमानता आणि श्रवणीयता प्रदान करते. प्रेक्षक केवळ दलितांच्या दुःखाबद्दल 'विचार' करत नाही, तर तो त्यांच्या अस्तित्वाच्या 'अभावाला' आणि 'वेदनांना' आपल्या संवेदनांच्या पातळीवर 'अनुभवतो'. ही ब्रेख्तच्या 'अलिप्तिकरणा'च्या पुढची पायरी आहे.

२. ग्रोटोव्हस्कीचे राजकीय पुनर्वाचन: 'पवित्र' नाट्याकडून 'राजकीय' नाट्याकडे

जेरझी ग्रोटोव्हस्कीच्या 'पुअर थिएटर' (Poor Theatre) या संकल्पनेशी गज्वींच्या तंत्राचे नाते अधिक गुंतागुंतीचे आणि द्वंद्वात्मक आहे. ग्रोटोव्हस्कीने रंगमंचावरील अनावश्यक घटक—भव्य नेपथ्य, प्रकाशयोजना, संगीत—वगळून केवळ अभिनेता आणि प्रेक्षक यांच्यातील थेट, आदिम (ritualistic) संबंधावर लक्ष केंद्रित केले. त्यांचा उद्देश एक 'पवित्र' (Holy) नाट्य अनुभव निर्माण करणे हा होता, जिथे अभिनेता आणि प्रेक्षक हे लौकिक जगाच्या पलीकडे जाऊन एका आध्यात्मिक सत्याचा शोध घेतात.

गज्वीही आपल्या नाटकात रंगमंच रिकामा करतात, वस्तूंना हद्दपार करतात आणि अभिनेत्याच्या शारीरिक-वाचिक सामर्थ्यावर भर देतात. 'पोटभर पाणी' हे याचे मूर्तिमंत उदाहरण आहे. पण त्यांचा हेतू ग्रोटोव्हस्कीच्या अगदी विरुद्ध आहे. ते रंगमंच रिकामा करतात, तो आध्यात्मिक सत्याचा शोध घेण्यासाठी नव्हे, तर अत्यंत क्रूर अशा भौतिक आणि राजकीय असत्याला उघडे पाडण्यासाठी. त्यांच्या रिकाम्या रंगमंचावर दिसणारा 'अभाव' (absence) हा आध्यात्मिक पोकळी (spiritual void) नसून, तो व्यवस्थेने हेतुपुरस्सर लादलेला सामाजिक, आर्थिक आणि राजकीय अभाव आहे. काल्पनिक पाण्याने तहान भागवण्याचा अभिनय हा कोणताही पवित्र विधी (holy ritual) नाही; तो एका अपवित्र आणि अमानुष सामाजिक वास्तवाचा आरसा आहे. अशाप्रकारे, गज्वी हे ग्रोटोव्हस्कीच्या 'पुअर थिएटर' या संकल्पनेचे एक मूलगामी राजकीय पुनर्वाचन (political rereading) करतात. ते हे दाखवून देतात की, 'दारिद्र्य' हे केवळ एक नाट्यशास्त्रीय तंत्र नाही, तर ते कोट्यवधी लोकांच्या जगण्याचे वास्तव आहे आणि त्या वास्तवाला सादर करण्यासाठी, 'दारिद्र्याचेच सौंदर्यशास्त्र' वापरणे, ही एक शक्तिशाली राजकीय कृती ठरते.

थोडक्यात, गज्वींचे नाट्यशास्त्र हे पाश्चात्य सिद्धांतांचे अंधानुकरण नाही. ते या सिद्धांतांना भारतीय सामाजिक-राजकीय संदर्भात एका नव्या परीक्षेला लावते. ते ब्रेख्तच्या बौद्धिक चिकित्सेला रॉसिएरच्या संवेदनात्मक बंडाची जोड देते आणि ग्रोटोव्हस्कीच्या आध्यात्मिक शोधाला एका तीव्र राजकीय वास्तवाच्या जमिनीवर आणून ठेवते. या सैद्धांतिक पायावरच त्यांच्या 'प्रतिकाराच्या सौंदर्यशास्त्रा'ची इमारत उभी आहे.

तिसरा घटक: अभावनाट्याचे राजकीय सौंदर्यशास्त्र – 'पोटभर पाणी'चे पुनर्वाचन

प्रेमानंद गज्वींच्या नाट्यप्रवासातील 'पोटभर पाणी' (१९८७) हा केवळ एक मैलाचा दगड नाही, तर ते त्यांच्या 'प्रतिकाराच्या सौंदर्यशास्त्रा'चे एक जिवंत आणि स्फोटक प्रतिरूप आहे. ही एकांकिका वरवर पाहता अत्यंत साधी, किमान साधनांनी (minimalist) युक्त वाटते, परंतु तिच्या साधेपणातच एक विध्वंसक (subversive) शक्ती दडलेली आहे. 'अभाव' (Absence) हेच या नाटकाचे प्रमुख पात्र, नेपथ्य आणि आशय आहे. गज्वी 'अभावा'लाच एक शक्तिशाली नाट्यतंत्र म्हणून वापरतात आणि त्यातून जे निर्माण होते, ते केवळ 'पुअर थिएटर' नसून, ते एक अत्यंत राजकीय 'अभावनाट्य' (Theatre of Absence) आहे.

१. 'अदृश्य उपस्थिती': पाण्याची अनुपस्थिती आणि संवेदनेचे राजकारण

या एकांकिकेचे संपूर्ण नाट्यशास्त्र एका मध्यवर्ती अभावावर केंद्रित आहे: पाण्याची अनुपस्थिती. रंगमंचावर पाणी भौतिकरित्या कुठेही अस्तित्वात नाही. तहानलेले नायक पाणी पिण्याचा, आंघोळ करण्याचा, पाण्याच्या शोधात वणवण भटकण्याचा केवळ 'अभिनय' करतात. हे 'मेक-बिलीव्ह' तंत्र केवळ अभिनेत्याच्या कौशल्यापुरते मर्यादित नाही; ते झाक रॉसिएरच्या 'संवेदनेच्या वितरणा'च्या संकल्पनेवर केलेला एक थेट हल्ला आहे.

नाटकातला एक प्रसंग पाहूया:

1. पहिला: (ओरडतो) पाणी! पाणी! अरे, घोटभर पाणी तरी द्या!
2. दुसरा: (जवळ येतो, काहीतरी असल्याचा अभिनय करतो) ही घे वॉटरबॅग.
3. पहिला: (ती घेण्याचा अभिनय करतो, झाकण उघडतो, ओंजळीत ओततो आणि घटाघटा पितो. प्रचंड समाधान त्याच्या चेहऱ्यावर दिसते.)

या प्रसंगात काय घडते? प्रेक्षकाच्या डोळ्यांना पाणी दिसत नाही. ते 'अदृश्य' आहे. परंतु, अभिनेत्याच्या अभिनयातून, त्याच्या आवाजातून, त्याच्या चेहऱ्यावरील समाधानातून पाण्याची 'उपस्थिती' प्रेक्षकाच्या संवेदनांना तीव्रतेने जाणवते. गज्वी येथे 'अभावालाच' दृश्यमान करत आहेत. ही पाण्याची 'अदृश्य उपस्थिती' (invisible presence) हीच दलित समाजाच्या सामाजिक-राजकीय स्थितीचे अचूक रूपक बनते. दलित समाज हा भारतीय समाजात असूनही 'अदृश्य' आहे; त्याचे हक्क, त्याच्या गरजा आणि त्याचे अस्तित्व नाकारले गेले आहे. ज्याप्रमाणे रंगमंचावर पाणी 'असूनही नाही', त्याप्रमाणे समाजात दलित 'असूनही नाहीत'. गज्वी या नाकारलेल्या, अदृश्य अस्तित्वालाच रंगमंचावर इतक्या प्रकर्षाने उपस्थित

करतात की, प्रेक्षकाला त्याची दखल घेणे भाग पडते. हेच 'संवेदनेच्या वितरणा'च्या प्रस्थापित नियमांचे उल्लंघन आहे.

२. ॲब्सर्डचे भारतीयीकरण: बेकेट विरुद्ध गज्वी

'पोटभर पाणी' मधील परिस्थितीची निरर्थकता (absurdity) पाहून अनेकदा तिची तुलना सॅम्युअल बेकेटच्या (Samuel Beckett) 'वेटिंग फॉर गोदो' यांसारख्या ॲब्सर्ड नाटकांशी केली जाते. दोन्ही नाटकांमध्ये एक प्रतीक्षा आहे, एक अभाव आहे. बेकेटच्या नाटकात व्लादिमिर आणि एस्ट्रागॉन 'गोदो'ची वाट पाहतात, जो कधीच येत नाही. गज्वींच्या नाटकात नायक 'पाण्या'च्या शोधात आहेत, जे त्यांना मिळत नाही. पण या समानतेच्या पलीकडे एक मूलभूत फरक आहे, जो गज्वींच्या नाट्यतंत्राचे राजकीय वेगळेपण सिद्ध करतो.

बेकेटच्या नाटकातील 'गोदो'ची अनुपस्थिती ही वैश्विक (universal), पराभौतिक (metaphysical) आणि अस्तित्ववादी (existential) आहे. ती मानवी जीवनाच्या अटळ निरर्थकतेचे, एका आध्यात्मिक पोकळीचे प्रतीक आहे. ती कोणत्याही विशिष्ट सामाजिक किंवा राजकीय व्यवस्थेचा परिणाम नाही. याउलट, 'पोटभर पाणी' मधील पाण्याची अनुपस्थिती ही अत्यंत विशिष्ट, भौतिक आणि राजकीय आहे. ती निरर्थक नाही, तर ती हेतुपुरस्सर (deliberate) निर्माण केलेली आहे. ती निसर्गाने लादलेली नाही, तर ती जातीय व्यवस्थेने, पोलीस पाटलाने, प्रधानाने आणि राजाने मिळून लादलेली आहे. जेव्हा पोलीस पाटील चोखा कांबळेला मारहाण करताना म्हणतो,

"हाना रे भडव्याला, काढा ह्याचं पाणी बाहेर!" (गज्वी, १९८7, पृ. ३), तेव्हा 'पाणी' हे केवळ जीवनदायी द्रव राहत नाही, तर ते सन्मान, आत्मभान आणि अस्तित्वाच्या हक्काचे प्रतीक बनते. थोडक्यात, बेकेटचे ॲब्सर्डहे मानवी स्थितीचे (human condition) चित्रण करते, तर गज्वींचे ॲब्सर्डहे अमानवी परिस्थितीचे (inhuman situation) चित्रण करते. त्यांचे अभावनाट्य हे अस्तित्वाच्या निरर्थकतेवर भाष्य करत नाही, तर ते एका विशिष्ट सामाजिक-राजकीय व्यवस्थेच्या क्रूरतेवर आणि तर्कातीतपणावर (irrationality) बोट ठेवते. हेच त्यांच्याॲब्सर्डचे भारतीयीकरण आणि राजकीयीकरण आहे. ते दाखवून देतात की, दलितांचे जगणे हे ॲब्सर्ड नाही, तर ते ॲब्सर्ड बनवले गेले आहे.

चौथा घटक: परंपरेचे विखंडन – 'देवनवरी' आणि लोककलांचा प्रतिगामी वापर

प्रेमानंद गज्वी यांचे नाट्यशास्त्र हे केवळ पाश्चात्य आधुनिकतेशीच संवाद साधत नाही, तर ते भारतीय परंपरेच्या गर्भातही तितक्याच धाडसाने प्रवेश करते. मात्र, त्यांचा हा प्रवेश परंपरेच्या गौरवीकरणासाठी किंवा पुनरुज्जीवनासाठी नसतो. याउलट, ते परंपरेच्याच आयुधांचा वापर करून, तिच्यातील शोषक आणि अमानुष मूल्यांवर एक अंतर्गत हल्ला चढवतात. गिरीश कर्नाड किंवा हबीब तन्वीर यांच्यासारख्या नाटककारांनी जिथे लोककला आणि मिथकांचा वापर आधुनिक माणसाच्या अस्तित्वाचे

वैश्विक प्रश्न शोधण्यासाठी केला, तिथे गज्वी लोकपरंपरेच्या चौकटीतच राहून तिचे विखंडन (deconstruction) करतात. 'देवनवरी' ही एकांकिका या 'प्रतिगामी' (counter-hegemonic) वापराचे एक ज्वलंत उदाहरण आहे.

१. रूपबंधाचे राजकारण: लोकनाट्याच्या शैलीतून परंपरेवर हल्ला

'देवनवरी' ही एकांकिका देवदासी प्रथेसारख्या धर्माच्या आणि परंपरेच्या नावाने चालणाऱ्या भीषण शोषणावर आधारित आहे. या स्फोटक विषयासाठी, गज्वी वास्तववादी शैलीचा वापर करत नाहीत. ते निवडतात लोकनाट्याची—विशेषतः तमाशा आणि जागरण-गोंधळाची—शैली. नाटकाची भाषा गद्य असूनही तिला एक पद्यमय लय आहे, संवाद खटकेबाज आणि थेट आहेत, आणि त्यात समूहगानाचा (chorus) प्रभावी वापर केलेला आहे. वरवर पाहता, हे नाटक पारंपरिक लोकनाट्याच्या चौकटीत चपखल बसते. पण हे केवळ एक बाह्य आवरण आहे, एक धूर्त रणनीती आहे. ज्या लोकपरंपरेने देवदासी प्रथेला धार्मिक आणि सामाजिक वैधता दिली, तिला देवत्वाचे आवरण चढवले, त्याच परंपरेच्या नाट्यशैलीचा वापर करून गज्वी त्या देवत्वाचा बुरखा फाडतात. ते परंपरेच्या भाषेतच परंपरेच्या तर्कावर प्रश्नचिन्ह निर्माण करतात. उदाहरणार्थ, नाटकातील संवाद पाहा:

- गावकरी (समूहात): पोरगी देवाला दिली, देवनवरी झाली! आता गावची झाली!
- नायक (एकटा): गावची झाली? का गावच्या पाटलाची झाली? देव कसा रं भोगील बाईला? भोगतो तो माणूस, अन् नाव देवाचं! ही कसली रं परंपरा?
- येथे गज्वी काय करतात? ते लोकनाट्यातील सामूहिक आवाज (गावकऱ्यांचा) आणि एका वैयक्तिक, विद्रोही आवाजाला (नायकाच्या) समोरासमोर उभे करतात. गावकऱ्यांची भाषा ही परंपरेची भाषा आहे, जी शोषणाला 'पवित्र' ठरवते. नायकाची भाषा ही त्याच परंपरेतील शब्द वापरते, पण ती त्या शब्दांमधील ढोंगीपणा उघड करते. होमी भाभा (Homi Bhabha) यांच्या 'मिमिक्री' (Mimicry) या संकल्पनेनुसार, गज्वी येथे अधिसत्तेच्या (hegemonic) भाषेची आणि शैलीची नक्कल (mimicry) करून, तिच्यातच एक उपहासात्मक भेग (parodic split) निर्माण करतात (Bhabha, 1994). ते प्रेक्षकाला दाखवून देतात की, 'लोक'प्रिय असलेली ही शैली, 'लोकां'च्याच शोषणाचे साधन कशी बनते. अशाप्रकारे, ते रूपबंधालाच (form) एक राजकीय रणक्षेत्र बनवतात.

२. कर्नाड विरुद्ध गज्वी: मिथकाचा वापर आणि राजकीय हेतू

गज्वींचा लोकपरंपरेचा वापर हा गिरीश कर्नाड यांच्या वापराशी तुलना केल्यास अधिक स्पष्ट होतो. कर्नाड त्यांच्या 'हयवदन' किंवा 'नागमंडल' यांसारख्या नाटकांमध्ये मिथक आणि लोककथांचा उपयोग मानवी अस्तित्वाच्या जटिल आणि वैश्विक प्रश्नांचा शोध घेण्यासाठी करतात. उदा. 'हयवदन'मधील ओळखीचा शोध (quest for identity) किंवा अपूर्णतेची भावना. कर्नाड परंपरेशी एक तात्त्विक संवाद साधतात; ते तिच्यातील शक्यतांचा शोध घेतात.

याउलट, गज्वींचा परंपरेशी असलेला संबंध हा संवादाचा नसून, संघर्षाचा आहे. ते परंपरेतील शक्यतांचा शोध घेत नाहीत; ते तिच्यातील शोषक निश्चिततांवर (exploitative certainties) प्रहार करतात. 'देवनवरी'मधील 'देव' हा कर्नाडांच्या नाटकांमधील मिथकांप्रमाणे गुंतागुंतीचा, अनेक अर्थछटा असलेला नाही. तो थेट आणि स्पष्टपणे शोषक व्यवस्थेचे, पुरुषसत्तेचे प्रतीक आहे. गज्वींसाठी लोककथा किंवा परंपरा ही केवळ एक कलात्मक स्रोत (artistic resource) नाही, तर ती एक राजकीय समरांगण (political battlefield) आहे. कर्नाड परंपरेचे 'अन्वयार्थ' लावतात, तर गज्वी परंपरेचे 'विच्छेदन' करतात. हाच त्यांच्या राजकीय हेतूतील मूलभूत फरक आहे, जो गज्वींना केवळ एक आधुनिकतावादी नाटककार न ठरवता, एक विद्रोही नाट्यकर्मी म्हणून स्थापित करतो.

पाचवा घटक: आधुनिक मनाचे विघटन – फँटसी, स्वप्न आणि मनोविश्लेषणाचे राजकीयीकरण

प्रेमानंद गज्वींच्या नाट्यसृष्टीची मुळे केवळ भारतीय लोकपरंपरेतच नाहीत, तर ती आधुनिक माणसाच्या खंडित, भयग्रस्त आणि दांभिक मानसिकतेतही तितकीच खोलवर रुजलेली आहेत. या आधुनिक जाणिवांचे चित्रण करण्यासाठी, ते फँटसी (Fantasy), स्वप्नदृश्य (Dream Sequence) आणि मनोविश्लेषणात्मक मांडणी यांसारख्या आधुनिक युरोपीय नाट्यतंत्रांचा प्रभावीपणे वापर करतात. परंतु येथेही, ते या तंत्रांचे केवळ अनुकरण करत नाहीत, तर त्यांचे मूलगामी राजकीयीकरण (Politicization) करतात. त्यांच्या नाटकातील मनोविश्लेषण हे केवळ वैयक्तिक (personal) राहत नाही; ते सामाजिक (social) बनते. आणि त्यांची फँटसी ही वास्तवापासूनची पळवाट नसून, ती वास्तवातील ढोंगीपणाला अधिक भेदकपणे उघड करणारा एक आरसा ठरते.

१. फँटसीचे विध्वंसक रूप: 'हे राम'मधील गांधीवादाचे विखंडन

'हे राम' ही एकांकिका गज्वींच्या या तंत्राचे सर्वोत्तम उदाहरण आहे. गांधीजींचा दगडी पुतळा जिवंत होऊन आपल्या चबुतऱ्यावरून निघून जातो, ही या नाटकाची मध्यवर्ती फँटसी आहे. वरवर पाहता, ही एक चमत्कृतीपूर्ण आणि अतार्किक कल्पना वाटते. परंतु, ही फँटसी अतार्किक नाही; ती वास्तवातील तर्काभासावर (irrationality) प्रकाश टाकते. गज्वी येथे गांधीवादाच्या आजच्या अनुयायांनी केलेल्या 'पुतळीकरणा'वर (statue-fication) प्रहार करतात. ज्या गांधीजींनी आयुष्यभर जडतेच्या आणि कर्मकांडाच्या विरोधात लढा दिला, त्याच गांधीजींच्या विचारांना आजच्या व्यवस्थेने एका निर्जीव, दगडी पुतळ्यामध्ये बंदिस्त केले आहे.

या संदर्भात, पुतळ्याचे जिवंत होणे ही एक अत्यंत शक्तिशाली राजकीय कृती बनते. ते खुद्द गांधीविचारांनीच आपल्या अनुयायांच्या दांभिकतेला दिलेला नकार आहे. ही फँटसी प्रेक्षकाला वास्तवापासून दूर नेत नाही, उलट ती त्याला एका अधिक क्रूर आणि अप्रिय वास्तवाच्या समोर उभी करते: गांधीजींच्या नावावर चालणारा भ्रष्टाचार, हिंसा आणि मूल्यांचा ऱ्हास. फँटसीच्या वापरामुळे गज्वी हे थेट उपदेश किंवा टीका टाळून, एका अत्यंत काव्यात्मक आणि रुपकात्मक पद्धतीने गांधीवादाच्या मर्यादा आणि त्याच्या

Online Available at www.cmrj.in
ISSN No. 2456-1665

आजच्या अपयशाची चिकित्सा करतात. ते आंबेडकरी दृष्टिकोनातून गांधीवादाचे जे विखंडन करतात, त्यासाठी फँटसी हे एक अत्यंत समर्पक आणि विध्वंसक साधन ठरते.

२. मनोविश्लेषणाचे सामाजिकीकरण: 'कुणाचे ओझे'मधील खंडित अस्तित्व

'कुणाचे ओझे' या एकांकिकेत, बलात्कृत बहिणीच्या आठवणीने ग्रासलेल्या नायकाच्या मानसिक आंदोलनांचे चित्रण करण्यासाठी गज्वी स्वप्नदृश्य आणि भग्न स्मृतिचित्रांच्या (fragmented memories) तंत्राचा वापर करतात. हे तंत्र पाश्चात्य 'स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस' (Stream of Consciousness) किंवा मनोविश्लेषणात्मक नाट्याची आठवण करून देते. पण येथेही गज्वींचा भर केवळ नायकाच्या वैयक्तिक मानसिकतेवर (individual psyche) नाही. ते नायकाच्या मानसिक विघटनाला (mental disintegration) एका व्यापक सामाजिक-राजकीय हिंसेशी जोडतात. नायकाच्या मनातील कल्लोळ हा सुसंबद्ध संवादातून व्यक्त होत नाही. तो तुटक शब्दांत, अर्धवट वाक्यांत आणि भूतकाळातील आवाजांच्या प्रतिध्वनीतून व्यक्त होतो. उदाहरणार्थ, गृहमंत्र्याच्या मुलीचे अपहरण केल्यावर त्याच्या मनात येणारे विचार:

"तो... तो हसला होता... माझ्या बहिणीकडे पाहून... तिचे फाटलेले कपडे... डोळ्यातलं पाणी... मी काहीच करू शकलो नाही... आता ही... ही मुलगी... पण हिचा काय दोष?" ही खंडित वाक्यरचना, ही भाषिक अपूर्णता, हे केवळ नायकाच्या गोंधळाचे लक्षण नाही; ते एका संपूर्ण सामाजिक व्यवस्थेने व्यक्तीच्या अस्तित्वाचे कसे विघटन केले आहे, याचे प्रतीक आहे. नायकाची मानसिक लढाई ही केवळ त्याची वैयक्तिक लढाई नाही; ती सूड, न्याय, नैतिकता आणि पुरुषी अहंकार यांच्यातील एक सामाजिक लढाई आहे. गज्वी हे दाखवून देतात की, जातीय आणि लैंगिक हिंसा ही केवळ शारीरिक जखमा देत नाही, तर ती व्यक्तीच्या मानसिक अस्तित्वाचेच तुकडे करते. अशाप्रकारे, ते मनोविश्लेषणात्मक तंत्राला वैयक्तिक पातळीवरून उचलून, त्याला एका सामूहिक आणि राजकीय शोकांतिकेचे परिमाण देतात. येथे फ्रॉईडच्या मनोविश्लेषणावर आंबेडकरी समाजशास्त्राने मात केलेली दिसते.

सहावा घटक: निष्कर्ष – अपूर्ण संघर्षाचे सौंदर्यशास्त्र आणि गज्वींचा वारसा

प्रेमानंद गज्वी यांच्या निवडक एकांकिकांच्या या सैद्धांतिक आणि पाठ्य-विश्लेषणातून हे निःसंदिग्धपणे स्पष्ट होते की, त्यांचे नाट्यलेखन हे केवळ सामाजिक समस्यांचे प्रतिबिंब नसून, ते एका सुजाण, विध्वंसक आणि अत्यंत राजकीय नाट्यशास्त्राचा अविष्कार आहे. त्यांचे 'प्रतिकाराचे सौंदर्यशास्त्र' हे केवळ त्यांच्या आशयातून नव्हे, तर त्यांच्या रूपबंधातून, त्यांच्या तंत्रातून आणि त्यांच्या रंगमंचीय भाषेतून आकार घेते. या निष्कर्षाचे सार खालीलप्रमाणे मांडता येते:

१. नाट्यतंत्र एक राजकीय कृती म्हणून:

गज्वींनी हे सिद्ध केले की नाट्यतंत्र ही केवळ एक कलात्मक किंवा सजावटीची निवड नसते, तर ती स्वतःच एक राजकीय कृती असू शकते.

- **संवेदनात्मक घुसखोरी:** 'पोटभर पाणी'मधील अभावनाट्याच्या माध्यमातून त्यांनी झाक रॉंसिएरच्या संकल्पनेप्रमाणे, दलित समाजाच्या अदृश्य आणि निःशब्द अस्तित्वाला रंगमंचावर एक ठोस, संवेदनात्मक रूप दिले आणि प्रस्थापित 'संवेदनेच्या वितरणा'ला सुरुंग लावला.
- **तंत्रांचे विध्वंसक पुनर्वाचन:** त्यांनी 'पुअर थिएटर', 'लोकनाट्य', 'फँटसी' यांसारख्या प्रस्थापित नाट्यतंत्रांचे केवळ अनुकरण केले नाही, तर त्यांचे भारतीय जातीय वास्तवाच्या संदर्भात राजकीय पुनर्वाचन आणि विखंडन केले. त्यांनी 'पवित्र' नाट्याला 'राजकीय' बनवले आणि परंपरेच्याच शस्त्राने परंपरेवर प्रतिहल्ला केला.
- **प्रति-आख्यानाची निर्मिती:** त्यांच्या नाट्यकृती या प्रस्थापित सामाजिक आणि नाटकीय आख्यानांना छेद देणारी 'प्रति-आख्याने' (Counter-narratives) आहेत, जी इतिहासाकडे आणि वर्तमानाकडे शोषितांच्या दृष्टिकोनातून पाहण्याची नवी नजर देतात.

२. 'अपूर्णतेचे सौंदर्यशास्त्र': गज्वींचे अद्वितीय योगदान

गज्वींच्या नाट्यशास्त्राचे सर्वात धाडसी आणि मौलिक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांचे 'अपूर्णतेचे सौंदर्यशास्त्र' (Aesthetics of Incompleteness). त्यांच्या अनेक नाट्यकृतींचा शेवट हा पारंपरिक अर्थाने सुखात्म किंवा निर्णायक विजयाचा नसतो. 'पोटभर पाणी'मधील नायक पाण्याची प्रतीक्षा करतच राहतो, 'देवनवरी'मधील नायिकेची सुटका होईलच याची खात्री नसते, आणि 'कुणाचे ओझे'मधील नायक एका अनिश्चिततेत निघून जातो. हा 'पराभव' किंवा 'अपूर्णता' हा त्यांचा निराशावाद नाही. उलट, तो त्यांच्या राजकीय प्रामाणिकतेचा आणि प्रगल्भतेचा सर्वोच्च बिंदू आहे.

गज्वी हे जाणतात की, शतकानुशतके रुजलेली जातीय आणि शोषक व्यवस्था ही एका नाट्यप्रयोगाच्या तीन अंकांत किंवा एका एकांकिकेच्या काही क्षणांत बदलणारी नाही. क्रांती ही एक झटपट घडणारी घटना नसून, ती एक दीर्घ, वेदनादायी आणि सातत्याने चालणारी प्रक्रिया आहे. त्यांच्या नाटकांचा अपूर्ण शेवट हा या संघर्षाच्या सातत्याचेच प्रतीक आहे. त्यांचे नाट्य हे 'विजयाचे नाट्य' नाही, तर ते 'संघर्ष चालू राहण्याचे नाट्य' आहे. ते प्रेक्षकाला खोट्या समाधानाच्या (false catharsis) अवस्थेत सोडून देत नाहीत, तर त्याला एका अस्वस्थ करणाऱ्या प्रश्नासह नाट्यगृहाबाहेर पाठवतात. ही अस्वस्थता टिकवून धरणे, हाच त्यांच्या 'अपूर्णतेच्या सौंदर्यशास्त्रा'चा राजकीय हेतू आहे.

३. गज्वींचा वारसा आणि भविष्यातील दिशा

प्रेमानंद गज्वी यांनी दलित रंगभूमीला केवळ आक्रोशाच्या किंवा प्रचाराच्या पातळीवरून उचलून, तिला एका जटिल, विचारप्रवर्तक आणि जागतिक दर्जाच्या कलात्मक पातळीवर नेऊन ठेवले. त्यांनी आशय आणि तंत्र यांच्यातील अद्वैत साधून हे दाखवून दिले की, खरा विद्रोही कलावंत हा केवळ जळजळीत आशय मांडत नाही, तर तो त्या आशयाला पेलणारे तितकेच जळजळीत आणि नाविन्यपूर्ण रूपही शोधतो.

Online Available at www.cmrj.in
ISSN No. 2456-1665

त्यांचा वारसा आजच्या आणि भविष्यातील नाटककारांसाठी आणि अभ्यासकांसाठी एक आव्हान आणि एक दिशा आहे. त्यांचे कार्य आपल्याला हे शिकवते की, कलेचे राजकारण हे केवळ तिच्या विषयात नसते, तर ते तिच्या भाषेत, तिच्या संरचनेत आणि तिच्या सौंदर्यशास्त्रातही असते. भविष्यातील अभ्यासाने गज्वींच्या नाट्यतंत्राची तुलना केवळ भारतीय नाटककारांशीच नव्हे, तर ऑगस्टो बोआलच्या (Augusto Boal) 'थिएटर ऑफ द ऑप्रेस्ड' (Theatre of the Oppressed) किंवा अँतोनिओ अर्तोच्या (Antonin Artaud) 'क्रौर्याच्या नाट्या'शी (Theatre of Cruelty) करून, त्यांच्या कार्याचे वैश्विक महत्त्व अधिक स्पष्ट करावे.
शेवटी, प्रेमानंद गज्वी हे केवळ एक नाटककार नाहीत; ते एक 'नाट्य-विचारवंत' आहेत, ज्यांनी हे सिद्ध केले की रंगमंच हा केवळ मनोरंजनाचा मंच नसून, तो न्यायाच्या आणि समानतेच्या संघर्षासाठी एक शक्तिशाली समरांगण असू शकतो. त्यांची खरी क्रांती ही त्यांनी रंगमंचावर आणलेल्या पात्रांमध्ये नाही, तर त्यांनी बदलून टाकलेल्या रंगमंचीय भाषेमध्ये आणि सौंदर्यशास्त्रामध्ये आहे.

संदर्भसूची

1. गज्वी, प्रे. (१९८७). *घोटभर पाणी* (द्वितीय आवृत्ती). मॅजेस्टिक प्रकाशन.
2. गज्वी, प्रे. (२००१). *देवनवरी आणि इतर एकांकिका.* मॅजेस्टिक प्रकाशन.
3. नंदापुरे, ई. (१९९२). दलित नाटक रंगभूमी: एक परिचय. म. कुळकर्णी (संपा.), *साहित्य: ग्रामीण आणि दलित* (पृ. ८८-१०२). विजय प्रकाशन.
4. बंकेड, एम. एन. (१९९९). *दलित थिएटर: अ क्वेस्ट फॉर आयडेंटिटी* (ओळखीच्या शोधातील दलित रंगभूमी). प्रेस्टिज बुक्स.
5. भाभा, हो. के. (१९९४). *द लोकेशन ऑफ कल्चर* (संस्कृतीचे स्थान). रूटलेज.
6. भवरे, म. (संपा.). (२०१२). *प्रेमानंद गज्वी यांचा लेखन प्रवास: एक चिकित्सक आढावा.* लोकवाङ्मय गृह.
7. राँसिएर, झा. (२००४). *द पॉलिटिक्स ऑफ एस्थेटिक्स: द डिस्ट्रिब्यूशन ऑफ द सेन्सिबल* (सौंदर्यशास्त्राचे राजकारण: संवेदनेचे वितरण) (जी. रॉकहिल, इंग्रजी अनुवादक). कॉन्टिन्युअम.