

म. ग्रं. सं. ठाणे.

विषय *निबन्ध* ...
सं. क्र. १०६१



नाटक

आणि

नाटककार



REFBK-0010905

**वसन्त
शांलाशम
देसाई**



अनुक्रम २९९२०

वि: १०/६/६०

मराठी नाट्यपरिषद् : पहिले पुष्प

क्रमांक

१०६१

नों दि:

३०/११/६०

नट, नाटक आणि नाटककार

२९९२०

निबंध

१०६१ ३०/११/६०

वसन्त शान्ताराम देसाई

विधिलिखित, अमृतसिद्धि, कलावंतांच्या सहवासांत,
कलेचे कटाक्ष, मखमालीचा पडदा, विद्याहरणाचे
अंतरंग इत्यादि पुस्तकांचा कर्ता



REFBK-0010905

काँटिनेंटल् प्रकाशन, टिळक रोड, पुणे

प्रकाशक :

अनंत अंबादास कुलकर्णी

कॉन्टिनेंटल् प्रकाशन

टिळक रोड, पुणे २.

सर्व हक्क सुरक्षित

प्रथमावृत्ति १९५६

किंमत पांच रुपये

मुद्रक :

केशव गणेश शारंगपाणी

भार्यभूषण मुद्रणालय,

९९५/१ शिवाजीनगर, पुणे ४.

– ज्या नटांनी आणि नाटककारांनी

मराठी रंगभूमीवर

अविस्मरणीय नाटक निर्माण केले

त्यांना –

लेखकाचें पान

नाट्यशास्त्रावर मी एखादें पुस्तक लिहीन असें मला कधीच वाटलें नव्हतें. परंतु माझे श्वशुर, डॉ. राजाराम वासुदेव आजगावकर, यांनी नाट्यशास्त्रावरील कांही इंद्रजी पुस्तकें वाचलीं आणि, तीं माझ्या स्वाधीन करून, मीं त्या धर्तीचें एखादें पुस्तक लिहावें अशी इच्छा प्रदर्शित केली. डॉ. आजगावकर यांचा मराठी रंगभूमीशीं परिचय माझ्यापेक्षा जास्त प्रदीर्घ आणि जिव्हाळ्याचा आहे. केशवराव भोसले यांच्या असामान्य कारकीर्दीच्या सुरुवातीला त्यांचे जे शेलके स्नेही आणि पुरस्कर्ते होते, त्यांत डॉ. आजगावकर प्रमुख होते. त्यांच्या सूचनेप्रमाणे मी हें पुस्तक लिहावयास उद्युक्त झालों आणि माझे स्नेही बाळ गंगाधर सामंत, गंगाधर देवराव खानोलकर आणि शंकर कृष्ण ऊर्फ बाबुराव देवभक्त यांच्या प्रोत्साहनामुळे मी तें पूर्ण करूं शकलों. कॉन्टिनेन्टल प्रकाशनचे अनंतराव कुलकर्णी यांच्या हौसेमुळे या पुस्तकाला प्रकाशनाचा मार्ग दिसला. मराठी नाट्यपरिषदेचें पहिलें पुष्प म्हणून हें पुस्तक प्रसिद्ध होत आहे, याचें श्रेय तर परिषदेचे चिटणीस, प्रा० गो. म. वाटवे, यांनाच दिलें पाहिजे.

नट, नाटक आणि नाटककार यांच्या संबंधांत मीं जें लिहिलें आहे तें मीं बहुतांशी अनुभविलें आहे. “ रंगणें ” (Make-up) हा असा एकच विषय होता की तो मीं अनुभविलेला नव्हता. त्या संबंधांत माझे मित्र, नटवर्य गणपतराव बोडस, यांनी जी मूलभूत माहिती पुरविली त्याबद्दल मी त्यांचा आभारी आहे.

ज्या इंद्रजी पुस्तकांच्या आधाराने मीं या लेखनाची दिशा आखली त्यांचा आणि इतर पुस्तकांचा मीं संदर्भग्रंथांच्या नामावलींत उल्लेख केला आहे. नाट्यशास्त्र हा विषयच असा आहे, की त्यांतील एकेका मुद्द्यावर एखादा ग्रन्थ किंवा एखादें प्रकरण खचित लिहितां येईल. अशा सर्वच गोष्टींचा एकाच पुस्तकांत समावेश करतांना, त्याच्या चर्चेत स्थलमर्यादेंमुळे क्वचित् कांहीसा त्रोटकपणा आला आहे याची जाणीव मला आहे, पण तो अपरिहार्य आहे.

कित्येक मुद्द्यांचें विवेचन करतांना मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या अपार आणि समृद्ध विस्तारांतून वाटेल तितकीं उदाहरणें देतां आलीं असतीं. परंतु, मराठीतील अग्रेसर नाटककार किलोस्कर, देवल, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाटकांतीलच उदाहरणें मीं हेतुपुरस्सर दिलीं आहेत.

रंगभूमि-दिन.

५-११-५६

वसन्त शान्ताराम देसाई

संदर्भ ग्रन्थ

- (१) The Art of the Play (Hermon Ould)
- (२) Writing for the Stage (George Taylor)
- (३) Stage Setting (Richard Southern)
- (४) A Text Book of Stage Craft (Susan Richmond)
- (५) Practical Make-up for the Stage
(T. W. Bramford)
- (६) Amateur Theatre Handbook (Eugene Davis)
- (७) The Amateur Producer's Handbook
(F. Sladen Smith)
- (८) Problems of Acting and Play Production
(Edwin White)
- (९) Acting for the Stage (Sydney Carrol)
- (१०) The Actor Prepares (Stanislavasky)
- (११) भरताचें नाट्यशास्त्र (गोदावरी केतकर)
- (१२) नाटक : शास्त्र आणि तंत्र (कॅप्टन शिंदे)
- (१३) प्रतिभासाधन (ना. सी. फडके)
- (१४) माझ्या कांहीं नाट्यस्मृति (पु. गो. काणेकर)



अनुक्रमणिका

१ प्रास्ताविक	...	१
२ नाटककार	...	२७
३ नट	...	९३
४ दिग्दर्शक	...	१४७
५ नाट्यप्रयोग	...	१६९
६ संगीत	...	१९९
७ व्यवसाय	...	२१९
विषयवार सूची	...	२३९



कांही मुद्रणदोष

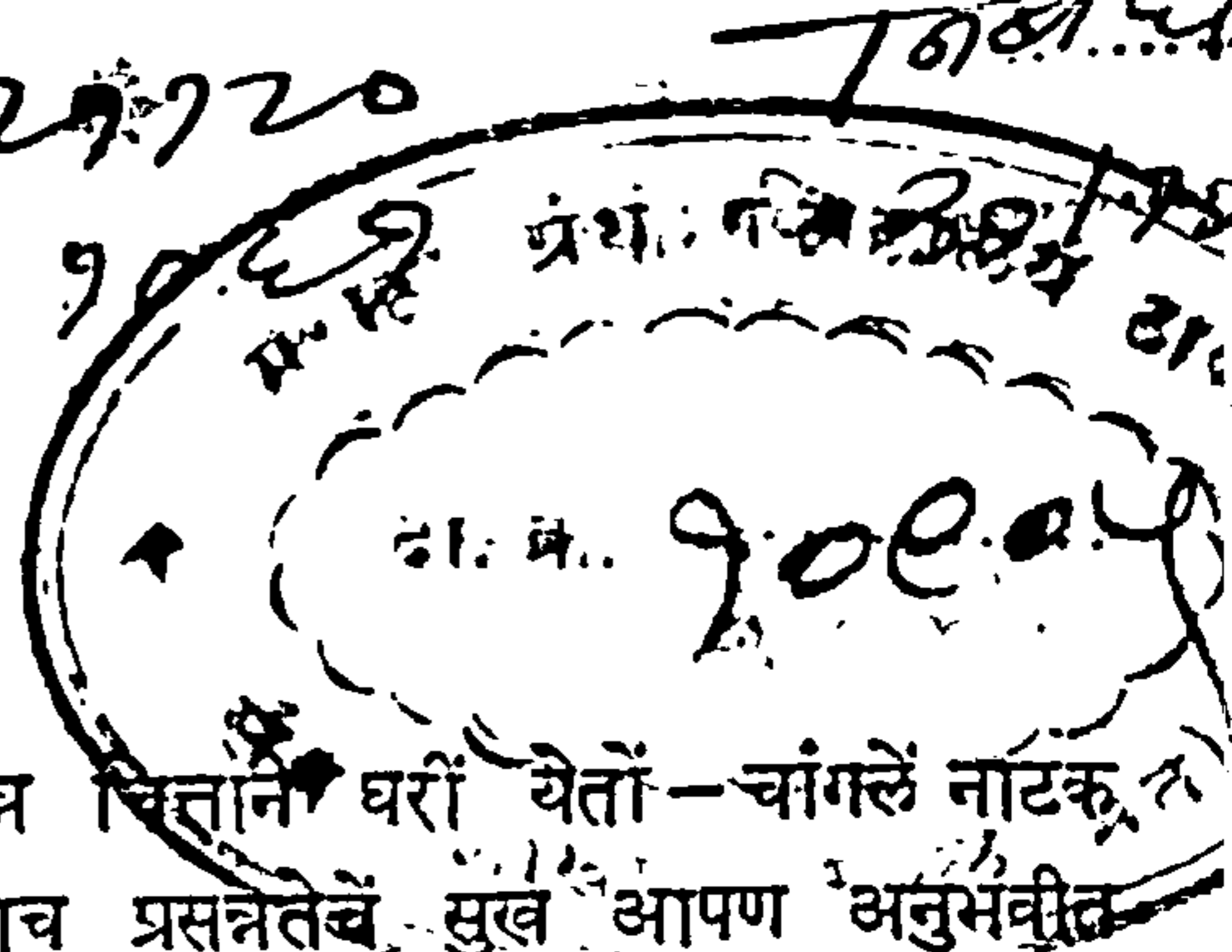
पृ.	ओळ	ऐवजी	वाचावें
२४	१५	Edmund	Edwin
५७	४	आणि पार्श्वभूमींत	दूरच्या पार्श्वभूमींत
६४	२५	प्रवेशपूर्ण	प्रवेशपूर्व
६६	१८	मनोमन	मनोमय
१००	१८	Acting	Problems of Acting
१०२	१९	Edmund	Edwin
१७४	१५	वापरण्याकरिता	सोडण्याकरिता
१८२	८	Book	Handbook



१ प्रास्ताविक

अमुक २०१२०

क्रमांक १०००



नाट्यकलेचें स्वरूप :

आपण एखादें नाटक पाहतों आणि प्रसन्न वित्तानि घरीं येतों—चांगलें नाटक पाहिल्यावर एकदोन किंवा जास्त दिवस त्याच प्रसन्नतेचें सुख आपण अनुभवीत असतों ! इतकेंच नव्हे, तर कांही नाटकांच्या बाबतींत असेंहि घडतें की, तीं पाहिल्या-नंतर कित्येक वर्षांनी जरी आपल्याला त्यांची आठवण झाली तरीसुद्धा आपण क्षणमात्र तरी प्रसन्न होतों. गणपतराव जोश्यांचें ' हॅम्लेट ' नाटक पाहून आता जवळजवळ चाळीस वर्षे झालीं आणि गणपतरावांच्या मृत्यूनंतरसुद्धा चौतीस वर्षे लोटलीं असलीं, तरी हॅम्लेट नाटकांतील त्यांचे कांही प्रवेश आठवले म्हणजे मला अद्याप आनंद होतो. ते प्रवेश मीं जणु काय कालच पाहिले, इतकेंच नव्हे तर या क्षणीं पाहात आहे असें मला वाटतें. याच्या उलट कांही नाटके इतकीं गचाळ असतात किंवा असेंहि म्हणानात, की कांही चांगल्या नाटकांचा प्रयोग इतका गचाळ केला जातो की, आपण नाखुष होऊन, पेशांचा किंवा काळाचा अपव्यय झाला म्हणून रंगमंदिरांतून परतलेलों असतों ! " अमुक एक नाटक फार चांगलें झालें " किंवा " अमुक एक नाटक गचाळ झालें " असा शेर आपण वारंवार मारतों आणि तें चांगलें कां किंवा गचाळ कां याचा प्रसंगविशेषीं ऊहापोहसुद्धा करतों. परंतु नाटक चांगलें झालें असलें तर त्याच्या पाठीमागे किती अजस्र खटाटोप उभा होता, नाटकाचा उत्कृष्ट प्रयोग करूनहि तें रसिकरंजनास अपात्र ठरलें तर किती मोठा खटाटोप वाया जातो किंवा अशा आवश्यक खटाटोपाच्या अभावीं चांगल्या नाटकाचा प्रयोग निराशाजनक कां होतो याचा बहुधा आपण विचार करीत नाही. परंतु अजस्र खटाटोपाशिवाय चांगल्या नाटकाची निर्मिती अशक्य आहे असें जर कोणीं विधान केले तर तें निरपवादच समजलें पाहिजे.

त्याचें कारणच असें, की " काव्येषु नाटकं रम्यम् " हें जरी खरें, तरी नाटक हें दृश्यकाव्य असून नाट्यकलेचा प्रपंच इतर कलांपेक्षा निराळा आहे. राजा रविवर्मा याने किंवा कोणाहि विद्वयात चित्रकाराने काढलेलें तैलचित्र तुम्हीं प्रथम पाहिलें त्यावेळीं तुम्हाला जो आनंद झाला त्याची कल्पना करा—तें चित्र प्रथम पाहून

४ : नट, नाटक आणि नाटककार

प्रत्यक्ष चित्रकाराला किंवा त्या चित्राच्या पहिल्या प्रेक्षकाला जितका आनंद झाला असेल तितकाच आनंद तुम्हालाहि लाभला असेल, कारण निष्णात चित्रकाराने आपल्या कल्पनेप्रमाणे चित्र काढून ते हातावेगळें करणें येथेच त्याच्या कलेची पूर्ति झालेली असते. त्यानंतर फक्त त्या कलाकृतीच्या जोपासनेची खबरदारी घ्यावयाची असते. अशा एखाद्या चित्रांतील हृदयंगमतेचें आपल्याला प्रथमदर्शनीं सर्वस्वीं आकलन करतां आलें नाही, तर तें चित्र पुनःपुन्हा पाहून आपण त्याच्या सौष्टवाचा आणि सौंदर्याचा सर्वांगीण आणि वाढता आनंद घेऊं शकतो. जसें एखादें चित्र तसेंच शिल्प आणि तशीच एखादी कादंबरी ! एखादी कादंबरी पन्नास वर्षापूर्वी हरिभाऊ आपट्यांनी लिहिलेली असो किंवा ती स्कॉट किंवा डिकन्स यांनी शेकडो वर्षापूर्वी लिहिलेली असो, तिच्या पहिल्या वाचकाइतकाच आजहि आपल्याला ती आनंद देऊं शकते. एखाद्या आरामखुर्चीवर रेलून एकान्तांत आपण ती वाचूं शकतो. सकाळीं पहिलें प्रकरण, संध्याकाळीं दुसरें आणि चार दिवसांनंतर तिसरें असा क्रम आखूं शकतो आणि ती वाचतांना एखाद्या भागांत आपलें मन रमलें नाही तर चार पानें उलटून पुढचीं पानें वाचूं लागतो ! किंबहुना कादंबरींतील एखाद्या समरप्रसंगा-समीप आपण येऊन ठेपलों असतां, कोणी आपल्याला भेटावयास आला तर कादंबरी बाजूला ठेवून - अभ्यागताशीं ऐसपैस गप्पा मारून - तो गेल्यावर पुनः आपण त्या समरप्रसंगाकडे धाव घेऊं शकतो ! याचें कारण असें की, कादंबरी संपूर्ण लिहून हातावेगळी केली की, त्या कादंबरीपुरतें कादंबरीकाराचें कार्य संपतें. एकान्तांत बसून चित्रकाराने एखादें चित्र काढावें आणि आपण तें एकान्तांतच पाहावें किंवा एकान्तांत बसून कादंबरीकाराने कादंबरी लिहावी आणि वाचकाने ती एकान्तांत वाचावी - एखादें चित्र किंवा कादंबरी निर्माण करण्यांत अगर त्या कलाकृतीचा आनंद घेण्यांत दुसऱ्याचा संबंध जरी आला नाही, तरी कोणाच्याच आनंदांत कोणतीहि कमतरता उत्पन्न होत नाही !

कादंबरीप्रमाणे नाटक प्रथम लिहायचें असतें आणि चित्राप्रमाणे पाहायचें असतें. परंतु चित्रकला किंवा कादंबरीलेखनापेक्षा नाट्यकलेचें स्वरूप सर्वस्वी भिन्न आहे. आपण असें समजूं या, की एखाद्या लेखकाने एक कादंबरी आणि एक नाटकहि लिहिलें आहे. कादंबरी लिहून पूर्ण होतांच त्याचें कार्य संपतें - परंतु त्याने लिहिलेलें नाटक रंगभूमीवर येऊन त्याचा प्रयोग प्रेक्षकांसमोर झाल्याशिवाय त्याने लिहिलेल्या नाटकाला पूर्णत्व प्राप्त होत नाही आणि नाट्यलेखनाचें समाधान स्वतः नाटककारालाहि

लाभत नाही. आणि म्हणूनच, नाटक लिहिल्यावर किंवा लिहित असतांनासुद्धा तें रंगभूमीवर केव्हा येईल याची चिंता एखाद्या उपवर मुलीच्या पित्याप्रमाणे नाटककाराला गांजीत असते ! शेक्सपीअरचें नाटक नुसतें वाचूनसुद्धा आपल्याला आनंद होतो खरा, पण तो संपूर्ण आनंद नसतो. नाटक रंगभूमीवर आल्याखेरीज नाटककाराला वा त्याच्या नाटकाचा आस्वाद घेणाऱ्याला संपूर्ण आनंद प्राप्त होत नाही. पण नाटक रंगभूमीवर आणायचें म्हटलें म्हणजे अनेक नट, त्यांचे कित्येक साहाय्यक आणि असंख्य प्रेक्षक यांची गरज निर्माण होते ! एकाने लिहिलेलें नाटक अनेकांनी असंख्यांसमोर करून दाखवावयाचें असतें. चित्र किंवा शिल्प घडतांच दिसूं लागतें, पण नाटक मात्र प्रत्येक वेळीं दाखवावें लागतें ! म्हणूनच कित्येक सुंदर नाटके अनुकूल नटांच्या अभावीं जवळजवळ नामशेष झालेलीं दिसतात. नाटक हें दृश्यकाव्य असल्याकारणाने तें लिहिणारा, त्याचा प्रयोग करून दाखविणारा आणि तो प्रयोग पाहणारा - म्हणजेच नाटककार, नट आणि प्रेक्षक अशा त्रिमूर्तीच्या सहकार्यांवर “ नाटक ” या काव्यप्रकाराची सफलता अवलंबून असते. सबब, चांगलें नाटक मिळवणें, त्याचा प्रयोग करूं शकतील अशा नटांना हुडकून त्यांना एकत्र आणणें, त्यांच्याकरवी नाटकाचा प्रयोग करवून घेणें, तो प्रयोग जेथे केला जाईल आणि पाहिला जाईल अशा रंगमंदिराची योजना करणें आणि तें पाहण्याकरिता जास्तीत जास्त गर्दा जमविणें अशा व्यावसायिक उपायांवर नाट्यकलेचें जीवित अवलंबून असतें. कोणताहि मोबदला न घेतां, केवळ हौसेकरिता, एखाद्या ‘ सुसायंकाळीं ’ एखादें नाटक करून दाखवून नाट्यकलेची छाप समाजावर पडत नाही, तिचा उत्कर्ष होत नाही आणि परंपराहि निर्माण होत नाही. कधी तरी एखादें नाटक करून तें चर्चेचा विषय होईल असें कधीच होत नाही. पण एखाद्या नटसमूहाने वारंवार नाटके करण्याचा कार्यक्रम आखला तर त्याच्या नाटकांच्या प्रयोगासाठी अवश्य असलेल्या इतर मदतनिसांच्या आणि गर्दा जमवून तिची व्यवस्था राखणाऱ्या व्यवस्थापकांच्या योगक्षेमाचा प्रश्न आपोआपच उद्भवतो. नाटकांच्या प्रयोगासाठी वेषभूषेच्या आणि रंगसज्जेच्या खर्चाची आणि रंगमंदिराच्या भाड्याची तरतूद केल्याशिवाय भागत नाही. सबब एकसारखीं नाटके करीत राहण्याच्या कार्यक्रमाला नाटकापासून होणाऱ्या उत्पन्नाकडे डोळेझाक करणें सर्वस्वीं अशक्य असल्यामुळे नाट्यकलेपासून होणाऱ्या द्रव्यार्जनावर नाट्यकलेचा उत्कर्ष फार मोठ्या प्रमाणावर अवलंबून असतो. नाटकांच्या आणि नटांच्या कलागुणांमुळे गर्दा जमली पाहिजे आणि गर्दापासून मिळालेल्या उत्पन्नावर नाट्य-

प्रयोगाचा खर्च आणि कलावंतांचा योगक्षेम चालला पाहिजे. अशा किमान गरजेमुळे नाट्यकला आणि नाट्यव्यवसाय एकमेकांशी निगडित झाले असल्यामुळे, नाट्यकले-संबंधी विचार करतांना नाट्यव्यवसायाकडे डोळेझाक करतां येणार नाही. “ नाट्यकला मृतप्राय झाली आहे ” असा आक्रोश जेव्हा जेव्हा ऐकू येतो, त्यावेळीं “ नाटकांच्या प्रयोगांना उत्पन्न होत नाही ” असाच अर्थ अभिप्रेत नसतो का ? नाटकांचें उत्पन्न पडलें म्हणजे नटांच्या हानून होगारी नाट्यकलेची उपासना साहजिकच थंडावते. आपल्या उपास्यदेवतेसाठी भक्तिभावाने एखादा उपास धरण्यांत आनंद असतो, पण कायमची उपासमार कोण पत्करील ?

नाट्यकला आणि तिच्याशीं निगडित असलेला नाट्यव्यवसाय यांजवर इंग्रजी भाषेत लिहिलेली ग्रंथसंपत्ति विपुल आहे. नाटक कसे लिहावे, प्रयोगासाठी कोणतें नाटक पसंत करावे, अभिनय म्हणजे काय आणि तो कसा करावा, रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी रंगावे कां लागतें, कोणते रंग वापरावे आणि निरनिराळीं सोंगें कशीं काडावीं, रंगमंदिर-वेषभूषा-रंगसज्जा आणि प्रकाशयोजना कशी असावी, तालमी कशा द्याव्या आणि व्यवसाय कसा करावा, अशा अनेक विषयांवर पाश्चात्यांनी अनेक पुस्तके लिहिली आहेत. कोणत्याहि कलेसंबंधी सखोल विचार करून तिचें स्वतंत्र असे शास्त्र तयार करण्याची पाश्चात्यांची हातोटी जितकी प्रशंसनीय तितकीच अनुकरणीयहि समजली पाहिजे. नट आणि निर्मात्यांमधील निरनिराळ्या पद्धतीच्या करारांचे मसुदेसुद्धा ‘ लंडन थिएटर कॉन्सिलने ’ तयार केले असून त्यांचा Eugene Davis याच्या ‘ Amateur Theatre Hand-book ’ या पुस्तकांत समावेश केलेला आढळतो.

संस्कृतांत भरतमुनींचें “ नाट्यशास्त्र ” किंवा “ षट्सहस्री ” असे मोजकेच ग्रंथ उपलब्ध आहेत. इसवी सनापूर्वी तिसऱ्या, पांचव्या किंवा सहाव्या शतकांत भरताचें “ नाट्यशास्त्र ” लिहिलें गेलें असावे असा विद्वानांचा अभिप्राय असल्यामुळे, त्यापूर्वी कितीतरी वर्षे अगोदर भारतवर्षाची नाट्यकला उत्कर्षाला पोहोचली असावी. कारण कलेचा उत्कर्ष झाल्याशिवाय, एखाद्या कलेच्या अंगोपांगांविषयीचा पुष्कळसा अनुभव एकत्रित झाल्याशिवाय आणि ती लोकप्रिय झाल्याशिवाय तिजविषयीचें शास्त्र जन्माला येत नाही. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नाटकगृह कसे असावे, नृत्य कसे करावे, अभिनय, रस, नाटकांतील काव्य, नाटकाचें कथानक, नायकांचे आणि नायिकांचे प्रकार आणि नाटकांत कोणतीं पात्रे असावीं अशा अनेक विषयांचा परामर्श घेतलेला

आहे. नाटकांत नायक, नायिका, शकार, विट व चेटादि कोणतीं पात्रे असावीं आणि त्यांचा स्वभावधर्म कसा असावा इतक्या तपशिलांत हें “ नाट्यशास्त्र ” शिरल्यामुळे नाटककाराचें लेखनस्वातंत्र्य एका प्रकारें मर्यादित झाल्याचा भास होतो. त्याकाळीं नाटकांची संख्या मर्यादित असल्यामुळे नाट्यकलाविषयक नियमांतहि मर्यादितपणा आला असेल. “ नाट्यशास्त्रांत ” नाट्यकलेचा तात्त्विक विचारच जास्त केलेला आहे असेंहि दिसून येतें. वेगवेगळे रस आणि भाव कोणते याबद्दलची विस्तृत चर्चा नाटकाच्या काव्यांगाशीं जास्त जुळती असली, तरी त्याच्या दृश्यतेकडे कांहीशी डोळे-झाक करणारीच समजली पाहिजे; इतकेच नव्हे, तर गृंगाररसाची चर्चा करतांना ग्रंथकाराला कामशास्त्राचीं सूत्रे सांगण्याचासुद्धा मोह आवरता आलेला नाही ! शिवाय, त्या काळीं नाटकें सर्वस्वी राजाश्रयावर चालत असल्यामुळे नाटकाच्या प्रायोगिक अगर व्यावसायिक यशाचा प्रश्न उद्भवला नसावा ! सारांश, दोन हजार वर्षांनंतरच्या बदललेल्या परिस्थितींत, आजच्या रंगभूमीलाः भरताच्या नाट्यशास्त्राचा फारसा उपयोग होईल असें वाटत नाही. आणि म्हणूनच, मराठी रंगभूमीवरील अग्रेसर नाटकें नजरेसमोर ठेवून नाट्यशास्त्रासंबंधी पुष्कळच लिहितां येण्यासारखें आहे.

“ शास्त्र ” या साधारणपणें रक्षतेची जाणीव करून देणाऱ्या शब्दाने आपणाला विचकण्याचें कारण नाही. किंबहुना, एखाद्या कलेचें शास्त्र त्या कलेइतकेंच रंजकहि असूं शकेल, निदान रंजक करून दाखविता येईल - कारण कला ही शास्त्राची कन्या नसून जननी असते. अगोदर कला जन्माला येते, नंतर कांही महान् कलावंतांमुळे ती लोकप्रिय होऊन तिचा प्रसार वाढतो, आणि त्याबरोबरच कलेचें रंजकत्व कोणत्या कारणांमुळे वाढतें किंवा कमी होतें यासंबंधीचे अनुभवजन्य ठोकताळे बसविले जातात. अनुभवाच्या आधारावर बसवलेल्या अशा ठोकताळ्यांना सूत्रबद्ध नियमांचें स्वरूप दिलें म्हणजेच शास्त्र तयार होतें आणि असे सूत्रबद्ध नियमच शास्त्राचे सिद्धान्त बनतात.

नाट्यशास्त्रावरील आधुनिक इंग्रजी ग्रंथांत जे नियम प्रतिपादिले आहेत ते मराठी रंगभूमीला अपरिचित होते असें नाही. आमच्या रंगभूमीवरील अनेक नाटककारांना आणि नटांना स्वतःच्या अनुभवाने ते माहीत झालेले होते; फरक इतकाच की, ते बहुधा अलिखित राहिले होते. एखाद्या कलेचा दीर्घकाळ आणि डोळस अनुभव घेऊन पटलेले ठोकताळे दहा निरनिराळ्या कलावंतांनी एकमेकांच्या नकळत लिहून

८ : नट, नाटक आणि नाटककार

काढले तरी त्यांत बहुतांशीं सारखेपणाच आढळून येईल. आणि म्हणूनच, कोणत्याहि शाखाच्या चर्चेत सर्वस्वीं नवीन असें कांही आढळले नाही तरी एका ग्रंथकाराने आपल्या पूर्वीच्या ग्रंथकारांची उसनवारी केली आहे असाहि आरोप करता येणार नाही. विषयाची मांडणी करण्यांत आणि कांही नवे अनुभव ग्रथित करण्यांत ग्रंथकाराचें वैशिष्ट्य असतें. परंतु, नाट्यकलेसंबंधीच्या स्वतःच्या अनुभवाची आणि इतरांपासून मिळविलेल्या ज्ञानाची शिस्तवार आणि सिद्धान्तरूपाने मांडणी कशी करावी यासंबंधांतील मार्गदर्शन मी वाचलेल्या इंग्रजी ग्रंथांकडूनच मला मिळालें हें ऋणासुरुवातीसच प्रांजळपणें मान्य करणें अवश्य आहे.



१. कोणत्याहि नाटकाचा चांगला प्रयोग करण्यासाठी अजस्र खटाटोप करावा लागतो.
२. कादंबरी, शिल्प किंवा चित्र आणि नाटक या कलाप्रकारांत फरक आहे.
३. नाटक रंगभूमीवर आल्याशिवाय त्याला पूर्णता प्राप्त होत नाही.
४. एकाने लिहिलेलें नाटक अनेकांनी असंख्यांसमोर करून दाखवायचें असतें; म्हणूनच नाट्यकलेसंबंधी विचार करतांना नाट्यव्यवसायाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही.



विकास :

भूतलावरील पहिलें नाटक ज्या दिवशीं केलें गेलें असेल, तो दिवस भूतकालांत गडप झाला आहे ! आपल्याला दुसऱ्यासारखें कांही तरी करितां येतें तें आपण इतरांस करून दाखवावें व धन्यवाद मिळवावे, ही प्रवृत्ति रंगभूमीची जननी आहे. 'The Art of The Play' या पुस्तकांत Hermon Ould म्हणतो, "The fundamental principle behind the theatre impulse is a desire to show off. Showing is displaying something for the approval of others. It feeds on success, it dies of inanition if not appreciated. It is a social instinct and claims an audience. (पृ. २)." सारांश, "इतरांच्या समाधानासाठी कांहीतरी करून दाखविण्याची लालसा हें रंगभूमीचें मूलतत्त्व आहे. ती लालसा यशावर जगते, प्रेक्षकांची मागणी करते आणि प्रोत्साहनाच्या अभावीं उपासमारीनें नष्ट होते." काठी टेकीत टेकीत वृद्ध आजोबा कसे चालतात त्याची नकल नातवाने केली किंवा बोबड्या बोलणाऱ्या नातवाची नकल वृद्ध आजोबाने केली, तरी ती कोणीतरी पाहावी आणि आपण दुसऱ्यासारखें कसें हुबेहुब करून दाखवितों त्याचें कौतुक व्हावें ही अपेक्षा अशा साध्या कौटुंबिक प्रकारांतहि अंतर्भूत असते - कारण तें एक "नाटकच" असतें.

भूतलावरील अगदी पहिलें नाटक केव्हा का झालेलें असेना, चीनच्या रंगभूमीची सुरुवात इसवी सनापूर्वी दोन हजार वर्षापूर्वी झाली असें कित्येक संशोधकांचें मत असून, ख्रिस्ती शकाच्या आठशे वर्षापूर्वी कितीतरी वर्षे ती झाली होती याबद्दल दुमत नाही. कारण ख्रिस्ती शकाच्या आठशे वर्षापूर्वी मिंग हाँग बादशहाने नाट्य-कलेचें शिक्षण देणारें विद्यालय काढलें होतें आणि म्हणून त्यालाच नाटकांचा पहिला "निर्माता" समजलें पाहिजे असें हरमोन ओल्ड याचें मत आहे (पृ. १३). चिनी रंगभूमीवर देखाव्यांचा (Scenery) उपयोग बहुधा करीत नसत, परंतु वेषभूषा भडक असे आणि वाद्यवादक रंगभूमीवरच उपस्थित असत ! दुपारीं सुरू

३० : नट, नाटक आणि नाटककार

झालेलीं नाटके दुसरे दिवशीं पहाटे संपावीं इतकीं तीं प्रदीर्घ असत; यावहन रंगभूमीच्या सुरुवातीपासून तिचें प्रदीर्घ प्रयोगांशीं आणि संगीताशीं साहचर्य आहे हें दिसून येईल. त्याचें कारणच असें की, नाटक हा जणु काय एखादा सण किंवा समारंभ आहे अशा रीतीने नाट्यकलेचा आनंद घेण्याची सवड समाजाला त्या काळीं होती. वाढत्या जीवनकलहामुळे तसली सवड नाहीशी होऊन नाट्यप्रयोगांची दीर्घता कुंठित होणें पुढेपुढे अपरिहार्य झालें आणि संगीतामुळे प्रयोगांची कालमर्यादा वाढते म्हणून त्याजवरहि कात्री चालवणें साहजिकच अवश्य झालें. सबब, नाटकांतील अशा तथाकथित “सुधारणा” समाजाच्या बदललेल्या जीवनक्रमामुळे अपरिहार्य होतात असेंहि एक विधान करतां येईल.

जपानमध्ये इसवी सन १४०० मध्ये रंगभूमीची सुरुवात झाली. सुरुवातीची जपानी रंगभूमि म्हणजे केवळ करमणुकीची बाब नसून, धर्माच्या प्रचारासाठी तिला रात्रविण्यांत येत होतें. रंगभूमीला प्रचार आणि लोकशिक्षणाचें माध्यम बनवूं नये हें मत जपान्यांना मान्य असलेलें दिसत नाही ! शिन्टोइझम (Shintoism) च्या प्रचारासाठी जीं नाटके लिहिलीं जात त्यांना “ निओ ” (Nō plays) नाटके असें संबोधण्यांत येत होतें व खुद्द धर्मोपदेशकपुद्धा त्या नाटकांतील भूमिका करीत असत; त्यामुळे नाट्यकलेला जपानमध्ये सुरुवातीपासूनच एक प्रकारची प्रतिष्ठा लाभली होती.

ग्रीक रंगभूमीचा जन्म इसवी सनाच्या दोन हजार वर्षांपूर्वी निश्चितपणें झाला. एस्चिलिस, सोफोक्लिस, युरिपिडिस आणि अॅरिस्ट्राफेनिस हे नामांकित ग्रीक नाटककार होते. ग्रीक नाटके सुरुवातीस सर्वस्वी संगीतात्मक होतीं आणि तीं एखाद्या डोंगरालगतच्या मोकळ्या मैदानांत वीस ते तीस हजार प्रेक्षकांसमोर करून दाखविलीं जात असत. चित्रपटांच्या कबजांत बहुतेक सर्व रंगमंदिरे गेल्यामुळे उघड्यावर पडलेल्या मराठी रंगभूमीला, इसवी सनानंतर जवळजवळ दोन हजार वर्षांनी, तीच पद्धत अवलंबिणें अवश्य झालें असलें, तरी नाटकाविषयीच्या आमच्या कल्पनांत आता इतका आमूलाग्र बदल झाला आहे की, उघड्या रंगमंदिराची कल्पना आम्हांला सुरुवातीला तरी चमत्कारिक वाटली. अगदी नजीकच्या काळांत — म्हणजे दुसऱ्या महायुद्धापूर्वी — इटालींतपुद्धा मैदानांत नाटके करीत असत आणि तीं हजारो प्रेक्षक माहात असत. हजारो प्रेक्षक जमा होऊं शकतील अशा मैदानावरील नाटकांचें तंत्र कांही वेगळें असेल काय, याचा विचार करणें दिवसेंदिवस अधिक अगत्याचें होणार आहे.

अनुक्रम 29/20 वि: प्रास्ताविक... ११

क्रमांक ... १०५९ नों दि: ३०/११/५५

ग्रीकांच्या नाट्यकलेला व्यवसायाचें स्वरूप प्राप्त झालें नव्हतें. एक सामाजिक समारंभ म्हणून त्यांत प्रत्येकाने भाग घ्यावा अशी अपेक्षा असे. नाटक पाहण्यासाठी प्रेक्षकांना मोबदला द्यावा लागत असला तरी गरिबांना मोबदला माफ असे असें हरमॉन ओल्ड सांगतो (पृ. १८). ग्रीकांच्या रंगभूमीचा इसवी सनापूर्वी पांचव्या शतकांत न्हास झाला आणि त्याच सुमाराला रोमन रंगभूमीचा उदय झाला ! ज्यांत ऐशी हजार प्रेक्षक बसतील अशा एका उघड्या रंगमंदिरांत रोमन लोक नाटकाचे प्रयोग करीत असत. एका नाटकांतील एका देखाव्यांत तर चारशे सुबक खांब आणि तीनशे पुतळ्यांचा समावेश केला होता अशी माहिती मिळते. परंतु रोमन लोक ग्रीकांइतके नाट्यकलेचे चाहते नव्हते आणि रोममध्ये नाट्यकलेला प्रतिष्ठाहि नव्हती. नाटकांत काम करणाऱ्या नटांचे नागरिकी हक्क नष्ट होत असत ! रोमन नाटकांनंतर युरोपमध्ये रंगभूमीचें उच्चाटण झालें असलें तरी “ नाटक ” म्हणून दाखविण्याची सनातन हौस नष्ट झाली नव्हती. हरतऱ्हेच्या – आणि विशेषतः शेतकीशीं निगडित असलेल्या – उत्सवांतून नाटके केलीं जात होतीं आणि त्यांच्यामुळे नाट्यकला जीवंत होती (Hermon Ould-पृ. २०).

ग्रीक आणि रोमन रंगभूमीच्या मागून इंग्रजी रंगभूमीचा इसवी सन ११०० मध्ये उदय झाला. त्या काळीं प्रचलित असलेल्या नाटकांना “ मेडीव्हल ड्रामा ” (Medieval Drama) अशी संज्ञा आहे. त्यांचाहि उपयोग विशेषेकरून धर्माच्या प्रचारासाठी केला जात होता व त्यांत इंग्रजी धर्मोपदेशक भाग घेत होते. त्यानंतर दंतकथांवर आधारलेले ‘ मिरॅकल प्लेज ’ (Miracle Plays) आणि बायबलवर आधारलेल्या “ मिस्ट्रीज किंवा मोरॅलिटीज ” (Mysteries or Moralities) असे नाट्यप्रकार १५ व्या शतकापर्यंत चालू होते. त्यांचे प्रयोग बाजाराच्या जागा किंवा देवळांत (Churches) होत असत. राणी एलिझाबेथच्या कारकीर्दीत इंग्रजी रंगभूमीची जी कान्ति झाली तिचा प्रमुख कारागीर शेक्सपीअर होता. किंबहुना, “ शेक्सपीअर म्हणजेच नाट्यलेखनांतला शेवटचा शब्द ” हा सिद्धान्त कित्येक शतके अबाधित होता आणि अजूनहि (त्या सिद्धान्ताला अपवाद निर्माण झाले असले तरी) नाट्यलेखनाचा महान् प्रणेता हें शेक्सपीअरचें स्थान अबाधितच राहिलें आहे. इंग्रजी रंगभूमीवरील शेक्सपीअरच्या सम्राटपदाला नॉर्वेजिअन नाटककार इव्सनने प्रथम धक्का दिला. परंतु इव्सनने उभारलेला कान्तीचा झेंडासुद्धा जर कोणी अधिक उंच फडकविला असेल तर तो एका इंग्रज नाटककारानेच – बर्नार्ड शॉने !

१२ : नट, नाटक आणि नाटककार

पौरात्यांतील चिनी व जपानी आणि पाश्चिमात्यांतील ग्रीक, रोमन आणि इंग्रजी रंगभूमि यांची ही अत्यंत त्रोटक रूपरेखा आहे. भारतीय रंगभूमि निदान चिनी रंगभूमीइतकीच पुरातन आहे हें निर्विवाद ! इसवी सनाच्या सहा-सात शतकांपूर्वी, निदान दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या शतकापूर्वी महाकवि कालिदासकृत 'शाकुंतल' आणि शूद्रककविकृत 'मृच्छकटिक' हीं नाटके लिहिलीं गेलीं. हीं नाटके नुसतीं वाचलीं तरीसुद्धा त्यावेळीं भारतीय नाट्यकला किती परिणतावस्थेत होती त्याची कल्पना येईल. तेवीसशे वर्षापूर्वी लिहिलेल्या कौटिलीय अर्थशास्त्रांत 'नटनर्तकां'चा उल्लेख आहे, यावरून त्यापूर्वी नाटके लिहिलीं जात होती आणि रंगभूमीवर केलींहि जात होती असें मानतां येईल. भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रांत सांगितलें आहे, की चार वेदांचें पठण करण्याचा अधिकार हलक्या जातींना नसल्यामुळे, सर्व जातींना सारखाच हितकर असा 'नाट्य' हा पांचवा वेद ब्रह्मदेवाने निर्माण केला ! हा नवा वेद निर्माण करण्याकरिता त्याने ऋग्वेदांतून कथा घेतली, सामवेदांतून संगीत घेतलें, यजुर्वेदांतून अभिनय घेतला आणि अथर्ववेदांतून रस घेतले ! (शिंदे-पृ० १४)-संस्कृत नाटकांची प्रथा इसवी सनाच्या पहिल्या शतकापर्यंत चालू होती हें त्यावेळीं लिहिलेल्या आणि अद्याप उपलब्ध असलेल्या अश्वघोषाच्या नाटकांवरून सिद्ध होतें.

उघड्या मैदानांत, बाजारांत किंवा देवळांत नाटके करणें आणि विशेषतः तीं उत्सवाच्या वेळीं जमणाऱ्या गर्दीसमोर करून दाखविणें ही पाश्चात्य देशांत नाट्यकलेची प्राथमिक अवस्था होती. यावरून एक मूलभूत आणि महत्त्वाचा मुद्दा पुनः प्रस्थापित होतो तो असा की, गर्दीचें मनोरंजन करण्याकरिता नाट्यकलेने जन्म घेतला असून तिचें तें सनातन सूत्र समजलें पाहिजे. गर्दीसमोर नाटके करतांकरतां नाटकासाठी गर्दी जमविण्याचें तंत्र अस्तित्वांत आलें आणि त्यामुळेच नाट्यव्यवसाय जन्माला आला. गर्दीसाठी नाट्यकलेने प्रथम नाटक करून दाखविलें आणि नंतर नाटकासाठी नाट्यव्यवसायाने गर्दी जमवायची पद्धतशीर सुरुवात केल्यामुळे नाट्यकला आणि नाट्यव्यवसाय यांचें सहकार्य नाट्यकलेच्या उन्नतीला अवश्य झालें.

संस्कृत नाटकांनंतर भारतवर्षांत रंगभूमीला नेटके आणि सुव्यवस्थित स्वरूप राहिलें होतें असें दिसत नाही. परंतु बंगालमध्ये आणि महाराष्ट्रांत जत्रांच्या प्रसंगी नाटके होत असत; इतकेच नव्हे तर, बंगालमध्ये 'जत्रा' हा शब्द 'नाटक' या अर्थानेच वापरला जात होता ! दौरा किंवा तारांच्या साहाय्याने नाचविल्या जाणाऱ्या कळसूत्री बाहुल्यांच्या खेळांतून नाटकांची कल्पना निघाली किंवा कसें, याचा ऊहापोह

करण्याचें हें स्थळ नव्हे ! परंतु कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व त्यांच्या नुसत्या छाया दाखवून गर्दीचें मनोरंजन करणारीं “ छाया ” नाटकें महाराष्ट्रांत इसवी सन १२४३ पासून तरी अस्तित्वांत होतीं अशी माहिती पु. गो. काणेकर यांनी ‘ माझ्या कांही नाटयस्मृति ’ (पृ० १४७) या पुस्तकांत दिलेली आहे. गोवें, सावंतवाडी, वेंगुळें आणि मालवण या गावांत, चातुर्मासानंतर भरणाऱ्या जत्रांत, १७२८ पासून “ दशावतारी ” नाटकें करून दाखविलीं जात होतीं. दशावतारी नाटकें प्रथम तंजावरांतून कोकणांत आलीं असावीं असा काणेकरांचा तर्क असून त्यांचा “ दास-बोधांत ” उल्लेख आढळतो असें त्यांनी दर्शविलें आहे.

या दशावतारी प्रकरणांत मुख्य नाटकाची सुरुवात होण्यापूर्वी पडद्याआड थोडें गायनवादन होऊन नंतर सूत्रधार प्रवेश करित असे. त्याने मंगलाचरण आणि दोनतीन पदें म्हटल्यावर गणपतिस्तवन होऊन, दोहो बाजूंस ऋद्धिसिद्धींना घेऊन गणपति प्रवेश करायचा. गणपतीचें सोंग मुखवटा घालून सजविण्याची पद्धत असल्यामुळे, क्वचित्प्रसंगीं सोंडेंत शिरलेला झुरळासारखा निर्वृद्ध प्राणी त्या “ बुद्धिदात्याला ” दिड्मूढ करित असे ! गणपतिप्रवेशानंतर सरस्वतीस्तवन होऊन सरस्वती प्रवेश करायची आणि त्यानंतर, एक शब्दसुद्धा न उच्चारतां, गणपति आणि सरस्वतीने जोडीने पडद्यांत प्रयाण केल्यानंतर खऱ्या नाटकाला सुरुवात होत असे. सुरुवातीच्या ब्रह्मदेव आणि शंखासुराच्या भाषणांत विनोदी भाषणांनी शंखासुर प्रेक्षकांची करमणूक करायचा म्हणून पुढेपुढे शंखासुराला विदूषक अशी संज्ञा प्राप्त झाली ! त्याचें आणि ब्रह्मदेवाचें वाग्युद्ध चालू असतां भगवान् विष्णु प्रवेश करायचे आणि वेदांच्या चोरीच्या अग्राधासाठी शंखासुराचा वध करायचे ! अशा रीतीने पहिल्या अवताराची कथा आटोपल्यानंतर, बाकीचे अवतार गाळून, गोपगोपींच्या मेळाव्यांत कृष्णलीला दाखवितांना श्रीकृष्णाबरोबर “ माधवी ” नांवाचा विदूषक असायचाच ! कृष्णलीला संपल्यावर एखाद्या पौराणिक कथाभागाचें नाटक करून दाखवून “ दहीकाला ” करून कार्यक्रमाची समाप्ति करित असत !

हीं दशावतारी नाटकें सर्वस्वीं अलिखित असून, कोणी काय आणि केव्हा बोलावें तें स्थूलमानानें आगाऊ निश्चित करण्यांत येत असलें तरी नटांच्या ऐनवेळीं सुचलेल्या स्वयंस्फूर्त भाषणांना मज्जाव नसे ! नाटकांतील सर्व भूमिकांचीं सर्व गाणीं एकटा सूत्रधार म्हणायचा आणि पखवाज व झांजा या दोन वाद्यांकडे संगीताच्या साथीची कामगिरी सोपवलेली असे. पांढऱ्या कापडाच्या एकाच पडद्यावर सर्व प्रवेश

१४ : नट, नाटक आणि नाटककार

झडावेत, रावणाचीं दहा तोंडे आणि वीस हात दाववावे आणि प्रकाशयोजनेसाठी मशालींच्या उजेडावर अवलंबून राहावे असा हा प्रकार सन १८६९-७० पर्यंत चालू होता. दशावतारी नाटकांत राळ उडवीत राक्षस प्रवेश करायचे आणि तरवारीचीं युद्धे व्हायचीं म्हणून त्यांना कालान्तराने “ तागड्योम ” नाटकें अशी संज्ञा प्राप्त झाली. दशावतारी नाटकांप्रमाणे “ रामलीला ” आणि “ यमपुरी ” हे देखील सामान्य जनतेच्या करमणुकीचे नाट्यप्रकार त्या काळीं अस्तित्वांत होते.

दशावतारी नाटकांचा असा जमाना चालू असतां मराठी रंगभूमीची पहिली पद्धतशीर घटना विष्णुदास भावे यांनी घडवून आणली. सर्वांत जुने मराठी नाटक “ लक्ष्मीनारायण कल्याण ” हें असून तें सन १६८२ सालीं लिहिलें गेलें असावें असा कांही संशोधकांचा तर्क आहे. कांहींच्या मते “ लक्ष्मीस्वयंवर ” हें पहिलें मराठी नाटक असून त्याचा प्रयोग १६९० सालीं तंजावरच्या दरबारांत झाला. परंतु हे लिखित नाटकांचे तुरळक प्रयत्न जमेंत धरूनहि पहिला संघटित प्रयत्न विष्णुदासांनी केला याबद्दल आता दुमत उरलेलें नाही. सांगलीचे अधिपति श्रीमंत अप्पासाहेब पटवर्धन यांच्या नोकरींत विष्णुदास होते. १८४२ सालीं सांगली येथे “ भागवत ” नांवाची कानडी नाटक मंडळी आली तेव्हा तिचे खेळ पाहून, तशा पद्धतीचीं नाटकें लिहिण्याची श्रीमंतांनी विष्णुदासांना आज्ञा केली. त्याबरोबरच विष्णुदासांनी “ सीतास्वयंवर ” नांवाचें नाटक लिहिलें आणि त्याचा प्रयोग सांगली येथे १८४३ सालीं करण्यांत आला. त्यानंतर त्यांनी अनेक नाटकें लिहिलीं, त्यांच्या गद्य भागाचें मुद्रण झालें नसलें तरी पदे मुद्रित झालीं असून अद्याप अस्तित्वांत आहेत. सूत्रधाराचें मंगलाचरण, सूत्रधार-विदूषक संवाद, गणपति-सरस्वतीचें स्तवन व त्यांचा प्रवेश अशा दशावतारी थाटांत प्राथमिक सुरुवात झाल्यानंतर भाव्यांच्या नाटकांचा प्रारंभ होत असे. सर्व पात्रांचीं पदे एकट्याने म्हणायचीं हा सूत्रधाराचा हक्क भाव्यांनी त्याजकडे अबाधित ठेवला होता ! भावे-संप्रदायाचीं नाटकें १८८७-८८ पर्यंत चालू होतीं अशी माहिती काणेकरांनी दिली आहे.

भाव्यांचीं नाटकें अमुद्रित राहिलीं तरी ‘ प्रबोध चंद्रोदय ’ नांवाचें नाटक स. व. अमरापूरकर आणि रावजी बापूशास्त्री बापट यांनी लिहून तें १८५१ सालीं मुद्रित स्वरूपांत प्रसिद्ध केलें होतें. वि. ज. किर्तने यांचें “ थोरले माधवराव पेशवे ” हें पहिलें स्वतंत्र मराठी नाटक (१८६१) आणि १८७१ सालीं म. वा. चितळे यांनी लिहिलेलें ‘ मनोरमा ’ हें पहिलें स्वतंत्र सामाजिक नाटक समजलें जातें. तसेंच

१८७९ साली रंगभूमीवर आलेले सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांचे “ नलदमयंती ” नाटक हे मराठीतील पहिले संगीत नाटक समजतात.

परंतु भावे-संनदायाला वळण लावून नव्या मराठी रंगभूमीचा संप्रदाय निर्माण करण्याचे महान् कार्य, १८८० साली बलवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णासाहेब किलोस्कर यांनी महाकवि कालिदासाच्या “ शाकुंतल ” नाटकाचे मराठीत भाषान्तर करून आणि ते आपल्या किलोस्कर नाटक मंडळीमार्फत ३१-१०-१८८० रोजी रंगभूमीवर आणून केले. सूत्रधार व पारिपार्श्वकाचे मंगलाचरण व नटी-सूत्रधार संवाद वगळून बाकीच्या “ दशावतारी पूर्वरंगाला ” अण्णासाहेबांनी फाटा दिला. अण्णासाहेबांचे भाषान्तरित “ शाकुंतल ” किंवा स्वतंत्र “ सौभद्र ” याप्रमाणेच गोविंद बल्लाळ देवल यांचे “ मृच्छकटिक ” किंवा “ शापसंभ्रम ” या नाटकांवर संस्कृत नाटकांची घनदाट छाया पसरलेली आहे. सर्वस्वी गद्य नाटके करण्यांत अग्रेसर अशी “ शाहू-नगरवासी नाटक मंडळी ” गणपतराव जोशी यांनी किलोस्कर नाटक मंडळीच्या पाठोपाठ स्थापन केली. प्रमुखत्वेकरून शेक्सपीअरच्या हॅम्लेट, ओथेल्लो, मॅकबेथ वगैरे नाटकांची मराठी भाषान्तरे रंगभूमीवर आणून गणपतरावांनी आपल्या अप्रतिम अभिनयकौशल्याने प्रेक्षकांना मोहित केले. इंग्रजी नाटकांच्या अशा मराठी अनुवादांना किंवा त्या पद्धतीच्या नाटकांना “ बुकिश ” नाटके म्हणून संबोधण्याचा त्या काळी प्रघात होता. किलोस्कर आणि देवल खेरीज करून इतर नाटककारांनी प्रमुखत्वेकरून शेक्सपीअरचा आदर्शच आपल्या नजरेसमोर ठेवला होता. त्या पद्धतीच्या नाटकांचे कृ. प्र. खाडिलकर आणि रा. ग. गडकरी हे प्रमुख आणि यशस्वी प्रवर्तक ठरले. १९०० सालानंतरसुद्धा शेक्सपीअरचा - आणि क्वचित् मोलियरचा - आदर्श मराठी नाटककारांसमोर होता. इब्सेन आणि बर्नार्ड शॉच्या मार्गाने आक्रमण करणारे पहिले पाऊल भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर यांनी ललितकलादर्श नाटक मंडळीसाठी १९२३ साली “ तुलंगाच्या दारांत ” हे नाटक लिहून टाकले, १९३३ साली नाटयमन्वन्तर संस्थेने श्रीधरपंत वर्तक यांचे “ आंधळ्यांची शाळा ” हे अनुवादित नाटक रंगभूमीवर आणून ते दृढ केले आणि त्यानंतर, आपल्या विनोदाच्या मोहिनीने, प्रल्हाद केशव अत्रे यांनी त्या नाटयप्रकाराला स्थैर्य आणून दिले. आता तर तीन ते चार तास चालणारी एकप्रवेशी अंकाची सामाजिक नाटकेच बहुधा लिहिली जात आहेत. बदललेल्या सामाजिक जीवनामुळे करमणुकीकरिता यापेक्षा जास्त वेळ खर्च करायला प्रेक्षकांना आता सवडहि उरलेली नाही ! या कालमर्यादेमुळे आणि नव्या संगीत

२६ : नट, नाटक आणि नाटककार

नटांच्या दुर्भिक्ष्यामुळे अलीकडील नव्या नाटकांत संगीताचें जवळजवळ उच्चाटण व्हावें यांत नवल कोणतें ? .

दशावतारी नाटके बहुधा जत्रेच्या प्रसंगी उघड्यावर किंवा, फार तर, देवळांण केलीं जात होती. १८४२ सालीं जगन्नाथ शंकरशेट यांनी मुंबई येथे मराठी नाटकांसाठी पहिलें नाटकगृह बांधलें अशी माहिती पु. गो. काणेकर यांनी दिली आहे. तें वगळलें तर कित्येक वर्षपर्यंत मराठी नाटके देवळांत, सभामंडपांत, जुन्या वाड्यांत किंवा झापांच्या नाटकगृहांत होत होती. त्यानंतर जुन्या वाड्यांचें नाटकगृहांत रूपान्तर झालें आणि पुष्कळ ठिकाणीं स्वतंत्र नाटकगृहे बांधलीं गेलीं, पण आधुनिक पद्धतीचीं टोलेजंग नाटकगृहे साधारणपणें १९२० नंतर प्रथम मुंबईत आणि नंतर इतर अनेक गावीं बांधण्यांत आलीं. साधारणपणें १९०० सालपर्यंत रात्रीं सुरू झालेलीं संगीत नाटके उजाडेपर्यंत चालत असत. एखादें गद्य नाटकसुद्धा थोडें लहान असलें तर त्याला “जिल्हीचा फार्स”, “सटवाजीराव ढमाले”, “झोपीं गेलेला जागा झाला” आणि “नारायणराव पेशव्यांच्या मृत्यूचा फार्स” अशा प्रहसनाची पुस्ती जोडण्यांत येत होती. (मृत्यूचासुद्धा “फार्स” असावा ही गोष्ट अजबच समजली पाहिजे). पुढे पुढे नाटकांची कालमर्यादा पहाटे साडेतीन वाजेपर्यंत आली आणि नंतर, सरकारनेच कायदा केला म्हणून, रात्रीं दीड वाजेपर्यंत संकुचन पावली. चारपांच वेगवेगळ्या नाटकांतील निवडक प्रवेशांचा एक “खिचडी” प्रयोगसुद्धा कांही नाटक मंडळ्या करीत होत्या. इंग्लंडमधील “ब्रिटानिया” नाटकगृहांतसुद्धा पूर्वी असे खिचडीप्रयोग होत असत ! त्यांत एक संपूर्ण नाटक, मर्चंट ऑफ व्हेनिस नाटकांतील एक प्रवेश, एक नाच व दोन गाणी अशा करमणुकीचा समावेश केलेला असे ! आमच्या रंगभूमीवर नेपथ्यरचनेची सर्व मदत सुहवातीला चारपांच पडद्यांवर असे, तर टांगलेले दिवे आणि चिमण्या अशी प्रकाशयोजना असायची ! सफेता, पिवडी, इंगूळ व कापूर जाळून त्याजपासून धरलेलें काजळ हीं रंगण्याचीं प्रसाधनें होती. या सर्वच बाबतींत आस्ते आस्ते बदल होतां होतां आता संपूर्णतया वास्तव देखावे, विजेचे दिवे आणि रंगण्याचीं अद्ययावत् साधनें वापरलीं जात आहेत. १८८० पासून १९४० पर्यंतच्या साठ वर्षांत मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपांत एकसारखा आणि झपाट्याने बदल होऊन तिचा उत्कर्ष होत गेला असें दिसून येईल. परंतु, नाट्यव्यवसायाच्या अवनतावस्थेंत मात्र समाजांतील विचारवंतांचें तिजकडे दुर्लक्ष होतें आणि कांही तरी करून पैसे मिळविण्याकरिता “नाटक” म्हणून “तमाशे”

करण्याचा नाट्यव्यावसायिकांना मोह होतो ! आणि म्हणूनच, नाटक लिहिणाऱ्या-समोर, तसेच ते करून दाखविणाऱ्यांसमोर आणि पाहणाऱ्यांसमोर नाट्यकलेचा रसपूर्ण पण उच्च आदर्श असावा, तिचे स्वतःचे म्हणून कांही नियम आहेत ही जाणीव व्हावी. आणि ती केवळ विलासाचा अगर विलापाचा आणि अवास्तव स्तुतीचा किंवा उथळ कुचेष्टेचा विषय न बनतां, रसिकांच्या चर्चेचा विषय राहिल अशी खबरदारी विचारवंतांनी घेतली पाहिजे.



१. नाटक करून दाखविणे ही एक मूलभूत वासना असून, तिचे प्रेक्षकाशिवाय समाधान होत नाही.
२. सुरुवातीपासून प्रदीर्घ नाटके आणि संगीत यांचे रंगभूमीशीं साहचर्य आहे; परंतु समाजाचा जीवनक्रम बदलला म्हणजे नाटकाच्या आणि त्याच्या प्रयोगाच्या स्वरूपांत आपोआप बदल होतो.
३. गर्दीचे मनोरंजन करण्याकरताच नाटकलेने जन्म घेतला आहे हे तिच्या इतिहासावरून सिद्ध होते.
४. उघड्या मैदानांत, बाजारांत किंवा देवळांत नाटके करितच बहुतेक राष्ट्रांत नाटकलेची सुरुवात झाली.
५. नाटकास ठी गर्दी जमाविण्याचे तंत्र निर्माण झाल्यामुळे नाट्यव्यवसाय निर्माण झाला.



तथाकथित आधुनिकता आणि अतिरेकी वास्तवता :

कोणत्याहि देशांतील रंगभूमीचे स्वरूप स्थिर राहिलेले नाही याचे एक प्रमुख कारण असे, की नाटक गर्दीकरिता असल्यामुळे त्याचे स्वरूप गर्दीच्या - म्हणजेच समाजाच्या - स्थितीवर अवलंबून राहते. भोवतालच्या परिस्थितीप्रमाणे आपल्या स्वरूपांत बदल करावयाची लवचिक परिवर्तनशीलता नाट्यकलेच्या ठायीं अंगभूत आहे. अशा स्थितीत कोणतेहि नाटक आधुनिक थाटाचे, म्हणजे एकप्रवेशी अंकाचे, साधारणपणे तीन तासांचे आणि सामाजिक असावे हा कित्येकांचा अट्टाहास कितपत समर्थनीय आहे त्याचा विचार करणे अगत्याचे आहे.

कालमर्यादेच्या बाबतीत चीनमधील नाटके दुपारीं सुरू होऊन पहाटेपर्यंत चालत होती. इंग्लंडमध्येसुद्धा तीन किंवा साडेतीन तासांच्या त्रुटित नाटकांचा काल अलीकडे सुरू झाला आहे. आमच्या रंगभूमीवर सात-आठ तास चालणारे नाट्यप्रयोग प्रथम पांच तासांपर्यंत संकुचन पावले आणि आता ते तीन किंवा, फारच फार तर, चार तासांवर येऊन थडकले आहेत. हा जो बदल झाला त्याला कोणताहि नाटककार किंवा नट प्रमुखत्वेकरून कारणीभूत झालेला नसून समाजस्थिति कारणीभूत आहे. मनोरंजनाच्या कार्यक्रमाचा आनंद घेण्याची समाजाला ज्या मानाने सवड मिळते, त्या प्रमाणांतच त्याची दीर्घता खपू शकते.

प्रेक्षकांच्या अभिरुचीत अनेक कारणांनी बदल होत असतो. पाश्चिमात्य रंगभूमीच्या परिचयामुळे आमच्या रंगभूमीविषयक कल्पनांत बदल झाला असे दाखवून देतां येईल. शेक्सपीअरचा परिचय झाल्यावर आम्ही संस्कृतछाप नाटकांपासून निराळे झालो. इवसेन किंवा बर्नार्ड शॉ यांच्या नाटकांसारखीं नाटके आपल्या रंगभूमीवर झालीं पाहिजेत असे आमच्या नाटककारांपैकी प्रथम वरेकरांना वाटले, नंतर अनेकांना वाटले आणि एकप्रवेशी अंकाची सामाजिक नाटके लिहिण्याकडे नाटककारांचा अधिकाधिक कल झुकू लागला ! नटांनासुद्धा जरीचे अंगरखे, मुकुट किंवा जिरेटोप आणि सुरवारीऐवजी आजकालचे पोषाख घालून रंगभूमीवर वावरणे अधिक सोयीचे आणि व्यवसायदृष्ट्या स्वस्त आहे असे वाटले. परंतु, बदलत्या समाजस्थितीप्रमाणे

किंवा नाटकाविषयीच्या बदललेल्या दृष्टिकोनामुळे अशी जीं तंत्रे स्वीकारलीं जातात, तीं चिरस्थायी नसल्यामुळे त्यांचें लोढणें रंगभूमीच्या गळ्यांत अडकवून तिचा कोंडमारा करतां कामा नये. आज प्रचलित असलेल्या तंत्रविषयक कल्पना आणखी पंचवीस वर्षांनंतर कायम राहतील असें नसल्यामुळे, त्यांच्या कसाला लावून कोणतेंहि नाटक चांगलें किंवा वाईट ठरविणें श्रेयस्कर नाही. दशावतारी नाटकांतील अनेक प्रकारांना वर्ज्य करून शिल्लक उरलेला पूर्वरंग विष्णुदास भाव्यांच्या जमान्यांत आधुनिकच होता, परंतु अण्णासाहेब किलोस्करांनी सुरू केलेल्या संगीत नाटकामुळे तो पुराणा आणि जुनाट बाटूं लागला ! अण्णासाहेबांनी कायम ठेवलेला नटीसूत्रधारांचा प्रवेशसुद्धा आणखी चाळीस वर्षांनंतर पुराणा ठरला ! परंतु, नाटकांत नटी-सूत्रधारसंवाद आहे म्हणूनच तें जुनाट आणि गचाळ ठरविण्याचें कारण नाही. नटीसूत्रधारांना वर्ज्य केलेलीं श्रीपाद कृष्णांचीं नाटके आता इतिहासजमा झालेलीं असलीं तरी “ सौभद्र ”, “ शारदा ” किंवा “ मानापमान ” हीं नाटके त्यांतील नटीसूत्रधारासकट अद्याप प्रेक्षकांना रिझवीतच आहेत ! १९११ सालीं रंगभूमीवर आलेल्या खाडिलकरांच्या “ मानापमानांत ” आणि १९१६ सालीं आलेल्या “ स्वयंवरांत ” सूत्रधार आहे, पण १९१३ सालीं त्यांनी लिहिलेल्या “ विद्याहरणांत ” तो नाही ! मग खाडिलकर १९११ सालीं “ जुने ” होते, १९१३ सालीं “ नवे ” झाले आणि १९१६ सालीं पुनः “ जुने ” झाले असें म्हणतां येईल काय ?

नाटकाच्या प्रयोगांची कालमर्यादा किती असावी हें ठरविण्याचा अधिकार सामाजिक परिस्थितीला आणि राज्यकर्त्यांना असतो. ज्या काळीं सहा तासांची करमणूक पाहण्याची समाजाला आवड आणि सवड होती, त्या काळांत कोणत्याहि नाटककाराचा व नटाचा तीन तासांच्या नाटकाचा अट्टाहास यशस्वी झाला नसता ! म्हणूनच लहानग्या “ राणा भीमदेवा ” सारख्या नाटकाला “ झोपीं गेलेला जागा झाला ” या प्रहसनाची जोड द्यावी लागत होती आणि “ संशयकल्लोळ ” नाटकांत रेवतीच्या सत्यनारायणाच्या निमित्ताने जलशाच्या प्रवेशाला प्रवेश मिळवून द्यावा लागला ! तद्वत् आता जर चार तासांपेक्षा अधिक काळ चालणारें नाटक पाहण्याची समाजाला सवड उरली नसेल, तर पांच किंवा सहा तास चालणारें नाटक पाहणें प्रेक्षकांना परवडणार नाही. मुंबईत व पुण्यांत साधारणतः रात्री साडेआठच्या पूर्वी आणि बाहेरगावीं साडेनऊ वाजण्यापूर्वी रंगमंदिरांत प्रेक्षक जमत नाहीत असा अनुभव आहे. अशा स्थितींत, मध्यरात्री साडेबाराच्या पुढे नाटक चालतां कामा नये अशी मर्यादा

२० : नट, नाटकें आणि नाटककार

सरकारनेच घातल्यामुळे, नाटकाची कालमर्यादा आपोआप साडेतीन किंवा चार तासांवर येऊन ठेपली ! राज्यकर्त्यांचे हे कर्तृत्व लक्षांत घेतले म्हणजे एखादा नट किंवा नाटककार नव्हे, तर जिल्ह्याचा मॅजिस्ट्रेट रंगभूमीवरील आधुनिकतेचा यशस्वी पुरस्कर्ता ठहरे शकेल ! “कमी तासांची” ओरड वास्तविक प्रेक्षकांकडून किंवा नाटकांत रावणाच्या नटांकडून व्हायला पाहिजे, पण तसें न होतां ती कांही नाटककारांकडून आणि नाट्यसमीक्षकांकडूनच व्हावी हे नवल नव्हे काय ? सारांश, नाट्यप्रयोगाची कालमर्यादा समाजस्थितीवर अवलंबून असल्यामुळे नव्या नाटकांनी तिची दखल घेतली पाहिजे, इतकेंच नव्हे तर जुन्या नाटकांना नव्या कालमर्यादेच्या चौकटींत बसविण्याचें चातुर्य दिग्दर्शकाने दाखविलें पाहिजे. “सौभद्र” आणि “मृच्छकटिक” यांतील नटीसूत्रधारप्रवेश वर्ज्य करून आणि त्यांच्या संगीतावर कात्री चालवून तीं चार तासांच्या चौकटींत यशस्वी रीतीने बसविणें जसें शक्य तसेंच अवश्य आहे.

नाटक एकप्रवेशी अंकाचें असावें हे ठीक, पण तसें तें नसेल तर काय होईल ? सौभद्राचा किंवा शारदेचा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे म्हणूनच तीं नाटकें चांगली समजावयाचीं काय ? संशयकळोळांत प्रत्येक अंक अनेकप्रवेशी असला तरी तें कोणत्याहि “आधुनिक” नाटकाइतकें आधुनिक आहे. नाटककाराने कथानकाची जशी आखणी केली असेल तिला अनुरूप असे अंक आणि प्रवेश त्याला योजावे लागतात. गॅलस्वर्दीच्या नाटकांत सर्व अंक एकप्रवेशी आहेत असें नाही. शॉ आणि इव्सेनच्या जमान्यांत थॉमस हार्डीचें ‘Dynasts’ हें ५२५ पानांचें व अनेकप्रवेशी अंकांचें नाटक अत्यंत यशस्वी ठरल्याचा दाखला आहे (The Art of the Play by Hermon Ould- पृ० १२१) ! सबब, नाटकाच्या कथानकाच्या परिणामकारक मांडणीसाठी प्रत्येक अंकांत जितके प्रवेश पाडावे लागतील तितके अवश्य आणि अपरिहार्य समजले पाहिजे; त्याचा नाटकाच्या मौलिकतेशी कोणताहि संबंध नाही. इतकेंच नव्हे, तर एकापेक्षा अधिकप्रवेशी अंकाची गरज असतां एकप्रवेशी अंकाची योजना केल्यास, निरनिराळ्या पात्रांची रंगभूमीवरील “ये-जा” अत्यंत कृत्रिमतेने करावी लागून त्यामुळे रसहानि होते असा अनुभव आहे. ज्या कुटुंबांत तीन विवाहित जोडपी आहेत त्यांच्यासाठी फक्त दोन खोल्या असलेलेंच घर बांधीन असा आग्रह धरणें, मग तें वास्तुशास्त्रदृष्ट्या किती का बहुमोल असो, शहाणपणाचें होईल काय ?

नाटक सामाजिक नसलें तर प्रथमदर्शनीच नाक मुरडणारे आधुनिकतेचे चाहते

प्रसंगविशेषी आढळतात ! “ नाटक हें संसाराचें चित्र आहे ” या तत्वाचा अर्थ तें “ आजच्या संसाराचें चित्र असावें ” अशा रीतीने लावल्यामुळे हा अट्टाहास निर्माण होत असावा ! “ शाकुन्तल ” आणि “ राजसंन्यास ” यांत त्या त्या काळच्या समाजाचें चित्र रेखाटलें असल्यामुळे त्यांना सामाजिक कां म्हणूं नये आणि, १९२१ चा असहकारितेचा काल इतिहासजमा झाल्यावर, “ सत्तेच्या गुलामा ”ला आता ऐतिहासिक नाटक कां समजूं नये हे प्रश्न विचारांत घेण्यासारखे आहेत. वास्तविक उपरिनिदर्शित तत्वाचा अर्थ असा, की नाटकाचा जो काळ असेल त्या काळच्या संसाराचें तें हुबेहूब चित्र असावें ! शिवाजीने किंवा अर्जुनाने पायजमा पेहनून प्रवेश करूं नये, रुक्मिणीचे केंस कापलेले नसावेत किंवा कोदंडाने जिरेटोप चढवूं नये हें कोण नाकबूल करील ? परंतु नाटक सामाजिकच असावें हा आधुनिक अट्टाहास किती चुकीचा आहे त्याचें प्रत्यंतर “ सेंट जोन ” किंवा “ सीझर ” आणि “ क्लिओपाट्रा ” वगैरे नाटके लिहून आधुनिकता-वाल्यांच्या एका दैवताने, खुद्द बर्नार्ड शॉनेच, आणून दिलें आहे. कोणत्याहि समाजांतील चालीरीति कालपरत्वे बदलत असल्या, तरी मानवी स्वभाव सत्ययुगापासून कलियुगापर्यंत एकजात कायम राहिलेला आहे ! त्या मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन घडविणें हें नाटकाचें एकच एक असे कार्य आहे आणि तेंच त्याचें सामर्थ्य आहे. तें कार्य करीत असतां नाटककाराने ज्या कालखंडाचें चित्र रंगविलें असेल त्या कालखंडाला अनुरूप अशाच पात्रांची भाषा आणि वेषभूषा असावी. नाटक हें आजच्या समाजाचें चित्र असावें हा अट्टाहास जर समर्थनीय असता, तर “ हॅम्लेट ”, “ शाकुन्तल ” आणि “ मृच्छकटिक ” यांसारख्या पृथ्वीमोलाच्या कलाकृतींना आपण मुकलों असतो. सारांश, अशा प्रकारची तथाकथित आधुनिकता शक्य तो स्वीकाराई असली, तरी ज्यांत आधुनिकता नसेल तें नाटक निषिद्ध ही कल्पना सर्वथैव चुकीची आहे. किंबहुना आधुनिकतेसंबंधीच्या अशा भ्रममूलक अगर भ्रमिष्ट कल्पनांमुळे नाट्यकलेचें क्षेत्र संकुचित होऊन कलेवर विघातक परिणाम झाल्याशिवाय राहणार नाही.

तथाकथित आधुनिकतेप्रमाणेच दुसरी भ्रममूलक कल्पना अशी, की नाटकांत संपूर्ण वास्तवता असावी ! या वास्तवतावाद्यांचें म्हणणें असें की, “ नाटक हें जर संसाराचें चित्र आहे, तर जसें संसारांत घडतें तसेंच्या तसेंच सर्व रंगभूमीवर घडलें पाहिजे. ” वास्तवतेचे नियम हे बहुतांशीं अकरणात्मक अगर बंदीचे नियम असून

२२ : नट, नाटक आणि नाटककार

जें वास्तवांत नसेल तें निषिद्ध हें त्यांचें सूत्र आहे. उदाहरणार्थ, वास्तवांत आपण स्वगत (Soliloquy) अगर आत्मगत (Aside) भाषणें जर करत नाहीं तर तीं रंगभूमीवरहि असूं नयेत असा आग्रह धरिला जातो—नेहमीच्या भाषणांत जर आपण काव्यमय किंवा अनुप्रासयुक्त भाषणें बोलत नाही तर रंगभूमीवरहि तशीं भाषणें नसावींत असा दावा मांडला जातो—आणि आपण रोजच्या संभाषणांत, जसे आघातविहीन (Accentless) शब्दोच्चार करतो तसेच रंगभूमीवरहि करावेत असें पुढा प्रतिपादिलें जातें. वास्तवतेच्या अशा अतिरिक्त उपासकांना रंगभूमीवरील संगीत स्वाभाविकपणेंच किती निषिद्ध वाटत असेल त्याची कल्पनाच केलेली बरी !

वास्तवतेचा असला अट्टहास निर्माण व्हावयास रंगभूमीवरील कांही अति-रंजित प्रकार कारणीभूत झाले आहेत यांत संदेह नाही. भाऊबंदकीसारख्या ऐतिहासिक नाटकांत, “ काका-काका ” असा नारायणरावाने टाहो फोडतांना त्याचा उच्चार “ कौकौ-कौकौ ” असा सर्वस्वी अनैसर्गिक रीतीने केला म्हणजे त्याची प्रतिक्रिया होऊन, आपण नेहमी जसें सार्थे आणि सरळ बोलतो तसेंच रंगभूमीवर बोललें जावें असा आग्रह निर्माण होतो. उठल्यासुटल्या राणा भीमदेवी थाटाने स्वगत भाषणें झडूं लागलीं किंवा, शेजारी एक किंवा अनेक पात्रे उभीं असतां, एखाद्या पात्राच्या तोंडून पदोपदीं आत्मगतें ऐकूं येऊं लागलीं म्हणजे रसहानि होऊन स्वगतें आणि आत्मगतें नकोतच असा आग्रह सुरू होतो. कोणत्याहि बाबतींतली प्रतिक्रिया सुरुवातीला तरी विरुद्ध दिशेचें अगदी शेवटचें टोक गाठीत असते. परंतु एकटे असतांना किंवा समूहांत असतांना, आपण स्वतःशीं कधी विचारच करीत नाही का ? आणि ते विचार मूलतः मौलिक स्वरूपाचे, नाट्य-वस्तूच्या विकासाच्या दृष्टीने अपरिहार्य आणि नाट्यप्रयोगाच्या दृष्टीने परिणामकारक होण्यासारखे नसतात काय ? एखाद्या पेचप्रसंगी जें इतर कोणाजवळ बोलतां येत नाही पण ज्यासंबंधी स्वतःच्या मनाशीं आपण विचार करतोच करतो, तें स्वगताच्या रूपाने रंगभूमीवर प्रकट झाल्यावर अत्यंत हृदयंगम ठरूं शकतें ! उलटपक्षीं परिस्थितीच्या पेचांत सापडलेला मनुष्य तिजसंबंधी स्वतःशीं जे विचार करीत असतो, ते रंगभूमीवर व्यक्त न करणें म्हणजेच अवास्तवता असें विधान कां करूं नये ? एखादा दुष्ट मनुष्य जे अत्यंत खाजगी असे डावपेच मनांत रचीत असतो आणि जे नाटकाच्या परिणामकारकतेच्या दृष्टीने प्रेक्षकांना समजणें अवश्य असतात, ते व्यक्त करायला स्वगतां-शिवाय दुसरा मार्ग तरी कोणता ? “ जगावें की मरावें ” हा हॅम्लेटच्या मनोभूमीवर

चाललेला गोंधळ त्याने व्यक्त केला आणि त्याचें तें स्वगत चिरंजीव ठरलें. कांही प्रसंग असे असतात की, त्यांच्याशी संबंधित अंशान्या व्यक्तींच्या मानसक्रिया समजल्या-शिवाय त्यांची लज्जतच चाखतां येणार नाही. अशा अव्यक्त मानसक्रियांतूनच क्वचित्प्रसंगीं महान् घटनांना जन्म मिळत असतो. “ जी चांगली मुलगी नाही, ती चांगली बायकोहि होणार नाही—” या रुक्मिणीच्या स्वगतांतूनच ‘स्वयंवर’ नाटकांतील तिच्या स्वयंवराच्या प्रसंगींचा महान् प्रसंग निर्माण झाला आहे. मानवी स्वभावाचें यथायोग्य आणि रसपूर्ण दर्शन घडविणें हें जर नाटकाचें निर्विवाद ध्येय असलें, तर अशा मानसक्रियांच्या अंतरंगांत प्रेक्षकांना नेऊन सोडणें स्वगतांच्या साहाय्याशिवाय शक्य होणार नाही. भाषणाच्या ओघांत जवळच्या पात्रांना धाव्यावर बसवून केलेलीं स्वगतें अगर त्यांचा कलाशून्य अतिरेक केव्हाहि निषेधाई असला, तरी सुयोजित स्वगतें स्वागताईच समजलीं पाहिजेत.

स्वगतांची “ अनैसर्गिकता ” टाळण्याचा “ देवमाणूस ” नाटकांत केलेला प्रयत्न अधिकच अनैसर्गिक झाला आहे. एखाद्या पात्राचे स्वगत विचार त्याने स्वतः न बोलतां, पडद्याच्या आडून दुसऱ्या कोणीतरी बोलायचे व रंगभूमीवरील पात्राने त्या भाषणाला अनुसरून नुसता अभिनय करावयाचा असा प्रकार नाटककाराने केला आहे ! अशा सर्वस्वीं अनैसर्गिक आणि रसहानिकारक योजनेपेक्षा, “ आता हें पात्र मनांतल्या मनांत स्वतःशीच विचार करीत आहे ” असें स्वगतांच्या वेळीं बिनतक्रार मानण्याची प्रेक्षकांची कल्पनाशीलता स्वगतांना नैसर्गिक बनविते ! कोणतेहि नाटक पाहतांना कांही गोष्टी तरी गृहीत धरिल्या पाहिजेत असा नाटक करणाऱ्यांचा आणि पाहणाऱ्यांचा, जणू काय, एक अलिखित करार झालेला असतो. तसें नसेल तर कापडाचे देखावे पाहून हें घर किंवा उपवन आहे किंवा समोर ढळढळीत विजेचा प्रकाश दिसत असतां तो सूर्याचा किंवा चंद्राचा प्रकाश आहे अशी तरी प्रेक्षकांनी स्वतःची समजूत कां करून घ्यावी ? स्वगत भाषणांच्या वेळीं आपल्याला जें ऐकू येतें तें त्या पात्राचें मनोगत आहे असेंच प्रेक्षक गृहीत धरीत असतात. नाटक करणारे आणि नाटक पाहणारे यांजमधील हा बनवाबनवीचा प्रकार नसून तो सिद्धसाधकत्वाचा नमुना असतो !

संपूर्ण आणि निर्भळ वास्तवतेचा आग्रह धरून रंगभूमीला “ गर्दीवर ” कधीच परिणाम करतां येणार नाही. पात्रांचें दर्शन आणि त्यांनी भाषण करतांना उपयोगांत आणावयाच्या आवाजाची उंची, अशा साध्या बाबतींतहि रंगभूमीवर वास्तवतेला

२४ : नट, नाटक आणि नाटककार

वळसे घावे लागतात. वास्तवतेच्या अट्टाहासाने चेहरा रंगविल्याशिवाय जर पात्रे रंगभूमीवर गेलीं, तर पात्रापात्रांच्या चेहऱ्यांतला फरक ओळखणे कठीण होऊन वसेल. पहिल्या रांगेपासून शेवटच्या रांगेवरील प्रत्येक प्रेक्षकाला रंगभूमीवरील भाषणे ऐकू जाणे अवश्य असल्यामुळे नटांना नेहमीपेक्षा उंच आवाजांत बोलवे लागते. आपण साधारणपणे नेहमी बोलतो तसे आघातशून्य उच्चार रंगभूमीवर करू न्हटले, तर नाटकांतले एकसुद्धा वाक्य परिणामकारक होणार नाही. पांडव वनवासांत वल्कलें नेशीत होते तसे रंगभूमीवर दाखवितां येईल काय ? रंगभूमि ही, जणू काय, एरु बंद खोली असून तिच्या तिन्ही बाजूला भिंती असून अंकाचा पडदा (Drop Curtain) ही “ चवथी भिंत ” (Fourth wall) आहे - आणि त्या चवथ्या भिंतींत एक छिद्र असून त्यांतून त्या खोलींत घडणारे सर्व प्रकार पाहण्याची प्रेक्षकाला सोय करून दिली आहे अशी एक कल्पना कांही काल प्रसृत होती. एका बंद खोलींत चाललेले रोजच्यासारखे जीवन चौथ्या भिंतीतील छिद्रांतून पाहण्याचे ठिकाण म्हणजे रंगभूमि, या कल्पनेच्या पोटी संपूर्ण वास्तवतेचा आग्रह प्रथम जन्माला आला. परंतु ही कल्पना आता पाश्चात्यांनीसुद्धा झुगारून दिली आहे. ‘Problems of Acting and Play Production’ या पुस्तकांत Edmund White म्हणतो, “ an absurd belief that the curtain represents the fourth wall of a room, led many actors to ignore the audience. ” (पृ० २१). ज्यांत बोलतां बोलतां पात्रे गाऊं लागतात अशी संगीत नाटके कांही टीकाकार अनैसर्गिक समजतात, पण इंग्लंडमध्ये संगीतिका (Operas) किंवा Poetic Plays अद्याप चालू आहेत. बोलतां बोलतां गाणे हे जर अनैसर्गिक, तर गाण्यांतच आपलीं सर्व मनोगते व्यक्त करणे हे शतपटीने अनैसर्गिक नाही का ? इंग्लंडमध्ये Fantasies नांवाचे नाट्यप्रकार चालू असून त्यांत अर्धमानव दाखविले जातात ! शॉने Back to Methuselah सारख्या नाटकांत इसवी सनाच्या ३००० वर्षापूर्वी जग कसे असेल याची जी काल्पनिक दृश्ये दाखविली आहेत, त्यांचा त्या काळांतल्या वास्तवतेशी तरी काय संबंध आहे ? नाटक पाहायला जी गर्दी जमते ती कांहीतरी मनोरंजक आणि परिणामकारक पाहावयाला एकत्र येत असते. रोजच्या संसाराचा कांही काळ विसर पडून ताजेतवाने होण्यासाठी ती रंगमंदिरांत जाते. अशा गर्दीला रोजचेच प्रकार रोजच्याच स्वरूपांत रंगभूमीवर दिसू लागले, तर पैसे खर्च करून तिने ते “ विकतचे श्राद्ध ” कां

पत्करावें ? “ रंगभूमि आणि प्रेक्षक यांच्यामध्ये दिव्यांची एक धगधगीत अग्निरेषा असते; नाट्यसृष्टीची ही मर्यादा ओलांडून प्रीतिविवाह सत्यसृष्टींत उतरला म्हणजे त्याचे पोरखेळ निम्मे दरानेसुद्धा पाहण्याच्या लायकीचे नसतात ! ” – असें एकच प्याल्यांतील तळीराम सांगतो. त्याचप्रमाणे रोजचा संसार रोजच्या स्वरूपांतच रंगभूमीवर उभा केला, तर तो फुकट पाहायलासुद्धा प्रेक्षक मिळणार नाहीत असें म्हणतां येईल ! अगदी वास्तव समजल्या जाणाऱ्या नाटकांतसुद्धा जी मसालेदार भाषा बोलली जाते तशी रोजच्या संसारांत बोलली जाते काय ? ज्या रंगभूमीवर इंग्रजी आणि मराठी भाषेचा उज्ज्वल इतिहास घडला, तिने “ अजि टाकुं गडे धनवेशा ” असें म्हणून रोजच्या उपयोगांतली भाषा वापरावी हा आग्रह प्रगति-कारक की पुच्छप्रगतिकारक ? केव्हा केव्हा तर असें वाटतें की, रंगभूमीच्या अशा सौष्ट्यांच्या बाबतींतील आपल्या दारिद्र्यावर पांघरूण घालण्यासाठी या लोकांनी वास्तवतेची हाकाटी चालविली नसेल ना ? वास्तवतेचें निमित्त करून सामान्यतेच्या गळ्यांत यशस्वितेची माळ घालता यावी म्हणून तर हा खटाटोप नसेल ना ?

सारांश, नाटकांत नैसर्गिकता अवश्य पाहिजे – पण नैसर्गिकता म्हणजे संपूर्ण वास्तवता नव्हे; पात्रे जे विचार अगर कृति करित आहेत त्या नैसर्गिक दिसल्या पाहिजेत. या पलीकडे नाटकांत वास्तवतेचा नुसता भास निर्माण करावा लागतो आणि तेंच नाट्यकलेचें खरें इंगित आहे. देखावे, प्रकाशयोजना आणि शब्दोच्चार अशा अनेक बाबतींत उपकारशील अनैसर्गिकतेचा पेहराव परिधान केलेलें जीवितानें नैसर्गिक दृश्य म्हणजेच नाटक ! नाटकांत तंत्रदृष्ट्या आधुनिकता किंवा नवीनता असावी, पण नुसती नवीनता किंवा आधुनिकता आहे म्हणूनच तें अभिनंदनीय ठरणार नाही. शिवाय, आजची आधुनिकता उद्यांची जुनाटता ठरत असते हें सुद्धा विसरतां कामा नये. कांहीतरी विरंगुळा सापडून जीवनांत चैतन्याचे चार क्षण हातीं लागावे म्हणून प्रेक्षक रंगमंदिरा-कडे धाव घेत असतात. रसिकांच्या मनोरंजनाकरिता नाटक मंडळ्या जन्माला येतात आणि त्यांचें मनोरंजन करूनच जीवंत राहतात. आधुनिकता आणि वास्तवता अशा प्रकारांना फाजील महत्त्व किंवा अबाधित सिद्धान्तांचें स्वरूप देऊन त्यांची धोंड नाट्यकलेच्या गळ्यांत अडकविणें इष्ट नही. नाट्यकलेचा कोणताहि पोषाखी नियम आजपर्यंत कायम राहिला नसल्यामुळे, तात्कालिक उत्साहांत प्रसविलेल्या नियमांनी तिला बद्ध करणें म्हणजे तिचा विस्तार

आणि व्यापकता कुंठित करून तिचा कोंडमाराच करणें होय ! यासंबंधांत Hermon Ould म्हणतो, "Dogmas in art, as in religion, are permissible in so far as they are an aid to enlightenment; when they come to be regarded as an end in themselves - as a set of arbitrary rules and regulations by which a work of art must stand or fall, the time has come to discard them." (The Art of the Play, p. 23).

- परंतु नाट्यकलेच्या प्रदीर्घ आयुष्यांत जे सनातन आणि जवळजवळ अपरिवर्तनीय नियम निर्माण झाले आहेत, त्यांचा मात्र कधीहि विसर पडणें इष्ट नसल्यामुळे त्यांचीच चर्चा रंगभूमीला उपकारक ठरते.



१. नाट्यप्रयोगांच्या कालमर्यादेंत, रंगभूमीवरील आधुनिकतेच्या कल्पनेंत 'आणि रंगभूमीच्या तंत्रांत वारंवार बदल होत असतो. आजची आधुनिकता उद्या जुनाट ठरत असते.
२. नाटक हें संसाराचें चित्र असावें, पण आजच्या संसाराचें असावें असें मात्र नव्हे; नाटकाचा जो काळ असेल त्या काळच्या संसाराचें तें चित्र असावें.
३. मनुष्यस्वभावाचें मौलिक दर्शन घडवणें हेंच नाटकाचें कार्य आणि सामर्थ्य असतें; सबब, नाटक सामाजिकच असावें हा आग्रह चुकीचा आहे.
४. अतिरंजित अवास्तवतेमुळे वास्तवतेचा अट्टाहास निर्माण होत असला, तरी अनिश्चित वास्तवता नाटकाच्या परिणामकारकतेला मारक ठरते.
५. उपकारशील अनैसर्गिकतेचा पेहराव परिधान केलेलें जीविताचें नैसर्गिक दृश्य म्हणजेच नाटक.
६. नाटक पाहतांना कांही गोष्टी गृहीत धरल्या पाहिजेत असा एक अलिखित करार नाटक करणारे आणि नाटक पाहणारे यांमधे झालेला असतो.
७. ज्यांत वारंवार बदल होतो अशा नियमांनी नाट्यकलेचा कोंडमारा करणें इष्ट नसलें, तरी तिचे कांही सनातन नियम मात्र सतत नजरेसमोर ठेविले पाहिजेत.



२. नाटककार



पहिला मानकरी :

प्रथम नाटक निर्माण होतें आणि त्याचा प्रयोग नटांनी करून दाखविला म्हणजे रंगभूमि निर्माण होते. ज्यावेळीं नाटकें लिहिलीं जात नव्हतीं तेव्हा नटांच्या स्वयंस्फूर्तीला आणि हजरजबाबीपणाला मनसोक्त वाव असला, तरी रंगभूमीवर जें करून दाखवावयाचें त्याचा आराखाडा स्थूलमानाने तरी आगाऊ निश्चित करावा लागत असे. सबब, रंगभूमीच्या दरबारांत नाटककार हा पहिला मानकरी आहे असें समजलें पाहिजे. नाटक कसें असावें या संबंधांतील कल्पनेंत वारंवार बदल होत गेलेला आहे. संस्कृत नाटकांत अनेक अंक, अनेक प्रवेश आणि कित्येक आत्मगतें (Asides) आढळतात. त्यानंतर नाटकांतील अंकांचा आंकडा पांचावर जवळजवळ निश्चित होऊन प्रवेशांची संख्यामुद्धा कमी झाली आणि आता एकप्रवेशी अंकाच्या तीन तासी नाटकांचा जमाना चालू आहे. आपल्याकडे अण्णासाहेब किलोस्करांचीं नाटकें संस्कृताच्या छायेंत वाढल्यामुळे त्यांनी संस्कृत नाटकांची रचना स्वीकारली आणि संगीताचा तर असा जल्लोश उडवून दिला की, हें संगीतमिश्रित गद्य आहे की गद्यमिश्रित संगीत आहे याची भ्रांत पडावी ! देवलांच्या शारदेसारख्या स्वतंत्र सामाजिक नाटकांत साक्या, दिंब्या आणि पदांची मुक्तहस्ताने खैरात केली असून त्याचें वातावरण बरेचसें संस्कृतछाप आहे. वास्तविक हा कालमहिमा आहे. नाटककार ज्या कालखंडांत नाटक लिहितो त्या कालखंडांत प्रचलित असलेल्या तंत्राची छाया त्याच्या लेखनावर पडते ! श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी नटी-सूत्रधारांना वर्ज्य केले खरें, पण त्यांच्या नाटकांत संगीताचा जबरदस्त भरणा दिसून येतो. उलटपक्षीं, मानापमानानंतर संगीतस्वरूप धारण केलेल्या देवलांच्या संशयकल्लोळाने, संगीताच्या बाबतींत, शारदेपेक्षा मानापमानाचाच कित्ता गिरविला. खाडिलकरांचीं पहिलीं गद्य नाटकें आणि गडकऱ्यांचीं सर्वच नाटकें शेक्सपीअरच्या छायेंत वाढलीं आहेत. आजच्या बदललेल्या कल्पनांनी तीं कोणाला "जुनाट" वाटलीं, तरी तीं रंगभूमीवर आलीं त्या काळांत खात्रीने जुनाट नव्हतीं. सबब, प्रत्येक नाटककाराने वापरलेल्या तंत्राचें मूल्यमापन त्याने ज्या

काळांत नाटकें लिहिलीं त्या काळाकडे लक्ष ठेवून केलें पाहिजे ! परंतु नाटकाची रचना कशी असावी यासंबंधीच्या कल्पनेत वारंवार बदल घडून येत असला, तरी नाट्यलेखनाचे असे कांही शाश्वत नियम आहेत की, नाटककाराला त्यांजकडे दुर्लक्ष करून भागत नाही. शूद्रक, चर्नाई शॉ किंवा गडकरी यांच्यासारखा एखादा असामान्य प्रतिभासंपन्न लेखक असे सर्व नियम झुगारूनसुद्धा यशस्वी नाटक निर्माण करूं शकतो, परंतु अशा असामान्यांचें अनुकरण करण्याचा अट्टहास सामान्यांनी करूं नये !

नाटक लिहिण्याची प्रेरणा, मध्यवर्ती घटना आणि नाटकाचें सूत्र :

नाटक पाहावें असें वाटणाऱ्यांचा समाजांत ज्या मानाने भरणा असतो, त्यापेक्षा नाटक वाचावें असें वाटणाऱ्यांचा भरणा कमी असतो आणि आपण 'नाटक लिहावें' असें ज्यांना वाटतें त्यांची संख्या तर फारच मर्यादित असते. नाटक पाहायला साक्षरतेची गरज लागत नाही, नाटक वाचायला साक्षरता अवश्य असते. आणि नाटक लिहायला नुसत्या साक्षरतेपेक्षा अधिक मोठ्या शक्तीची - म्हणजेच लेखनशक्तीची - गरज असते. या कारणांमुळे नाटक पाहणारे, वाचणारे आणि लिहू इच्छणारे यांची संख्या क्रमाक्रमाने मर्यादित होत जाते. परंतु, "आपण नाटक लिहू या" अशी नुसती इच्छा (Desire) निर्माण होऊन नाटक लिहिलें जात नाही. एखादी कथा संवादरूपाने लिहिली, त्यांत कांही अंक आणि (एकप्रवेशी अंकाची रचना नसल्यास) कांही प्रवेश पाडले म्हणजे नाटक झालें, ही कल्पना सर्वस्वी चुकीची आहे. नाटक लिहिण्याची नुसती 'इच्छा' असून भागत नाही - लेखकाच्या मनांत नाटक लिहिण्याची 'प्रेरणा' (Urge) निर्माण झाली पाहिजे ! आपल्या-जवळ कांही तरी सांगण्यासारखें आहे आणि आपण जें सांगूं तें गर्दीचें मनोरंजन करील असा आत्मविश्वास निर्माण होऊन, आपल्याला जें सांगावयाचें आहे तें सांगितलेंच पाहिजे अशी तळमळ लागणें यालाच मी 'प्रेरणा' म्हणतो. लेखकाच्या मनांत अशी प्रेरणा जर निर्माण झाली नाही, तर नाट्यलेखनाचे सर्व नियम पाळूनसुद्धा एक निर्जीव आणि सत्त्वशून्य कृतीच निर्माण होईल ! "मला कांही तरी सांगायचें आहे आणि तें सांगितलेंच पाहिजे" ही प्रेरणा लेखकाला बेचैन करते आणि जें सांगायचें आहे तें कागदावर उतरवून काढल्याशिवाय त्याला मनःस्वास्थ्य लाभूं देत नाही. राजसंन्यास नाटकाचा पहिला अंक अपुरा ठेवून मधले तीन अंक लिहिण्यापूर्वी गडकऱ्यांनी पांचव्या अंकाचा शेवटचा प्रवेश लिहिला हा कांही विक्षिप्तपणाचा भाग नव्हता. त्यांना जें कांही सांगायचें होतें त्याचें सारसर्वस्व पांचव्या अंकाच्या

शेवटच्या प्रवेशांत साठविलेले आहे. स्वराज्यसंस्थापक शिवछत्रपतीचा मुलगा ख्याली-खुशालीच्या आहारी गेला, तरी धर्मासाठी प्राणत्याग करण्यापूर्वी त्याच्या मनाची अवस्था कशी असेल हे त्यांना प्रमुखत्वेकरून दाखवायचे होते. पश्चात्तापदग्ध संभाजीच्या मुखांतून 'राजा म्हणजे राज्याचा उपभोगशून्य स्वामी' हे तत्त्व त्यांना वदवायचे होते. संभाजीची ती मनःस्थिति त्यापूर्वी कोणीहि दाखविली नसल्याकारणाने, आपल्याजवळ संभाजीसारख्या जुन्या ऐतिहासिक विषयासंबंधी सांगण्यासारखे कांहीतरी आहे आणि ते सांगितलेच पाहिजे ही प्रेरणा गडकऱ्यांच्या मनांत उत्पन्न झाली आणि तीच राजसंन्यास नाटकाची जन्मदात्री ठरली !

अशी प्रेरणा अनेक कारणांमुळे उत्पन्न होऊ शकते. एखादी गोष्ट ऐकून, एखादी घटना किंवा व्यक्ति पाहून, एखादी पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कथा वाचून — अशीं कितीतरी कारणे सांगता येतील. दाखुंच्या धुंदीत एका वकिलाने आपल्या पत्नीवर प्राणघातक प्रहार केला, परंतु " भोवळ येऊन पडल्यामुळे आपल्या कपाळाला जखम झाली " असे खोटेच सांगून तिने त्याची बाजू सांभाळली अशी एक सांगोवांगी गोष्ट प्रचलित होती आणि ती ऐकून गडकऱ्यांना 'एकच प्याला' नाटकाचे कथानक सुचले. स्नेहलता नांवाच्या मुलीने हुंड्यामुळे आपले लग्न होऊ शकत नाही म्हणून आत्महत्या केली हे वाचून वरेरकरांना 'हाच मुलाचा बाप' हे नाटक लिहिण्याची प्रेरणा झाली. लोकमान्य टिळकांसारख्या लोकोत्तर व्यक्तीच्या सहवासामुळे 'भाऊबंदकी'तला रामशास्त्री रंगविण्याची खाडिलकरांना आणि बालावृद्धविवाहाची समाजाला लागलेली कीड पाहून 'शारदा' नाटक लिहिण्याची देवलांना प्रेरणा झाली. इब्सेनला वाटले असेल, " गुलामासारख्या बायका घराला चिकटून राहतात — एखाद्या बाणेदार बायकोने गृहत्याग केल्याशिवाय पुरुषजातीचे डोळे उघडणार नाहीत — मग आपणच तसे दृश्य कां दाखवू नये ? " — झाले ! — या प्रेरणेने त्याच्या 'Doll's House' नाटकाला जन्म मिळाला.

एखादी असामान्य नवी घटना घडली तरच ती यशस्वी नाट्यनिर्मितीची ठरू शकते असे नाही. जगांत असामान्य असे फार क्वचितच घडत असल्यामुळे, असामान्य घटनेची नाटककार वाट पाहात बसला तर त्याला कदाचित् कल्पान्तापर्यंत तिष्ठत बसावे लागेल ! एखाद्या गाईला तीन तोंडांचे वासरू झाले ही घटना अत्यंत असामान्य असली तरी ती नाटक लिहिण्याची प्रेरणा उत्पन्न करू शकणार नाही. याच्या उलट " संशय खट झोटिंग महा " या जुन्या कल्पनेवर

३२ : नट, नाटक आणि नाटककार

संशयकल्लोळासारखे उत्कृष्ट नाटक लिहिले गेले. एखादी नवी किंवा असामान्य घटना नव्हे, तर सामान्य आणि सुपरिचित घटनेचे सुद्धा रहस्य उकळून दाखविण्यातील नाटककाराच्या असामान्यत्वामुळे चांगले नाटक निर्माण होत असते. “ दाह वाईट आहे ” ही कल्पना दाहूइतकीच जुनी आहे. परंतु, मद्यपानाच्या दुष्परिणामांचा भयानकपणा पूर्वी कोणी दाखविला नसेल इतक्या तीव्रतेने रंगवून आपण गर्दीचे मनोरंजन करू, हा नाटककाराचा आत्मविश्वास ‘ विद्याहरण ’ आणि ‘ एकच प्याला ’ हीं नाटके प्रसवू शकला. म्हणूनच, “ मला जे सांगायचे आहे ते मी फार मजेदार आणि परिणामकारक स्वरूपांत सांगणार आहे —” असा आत्मविश्वास जर नसेल तर चांगले नाटक निर्माण होणार नाही असा एक सिद्धान्त मांडता येईल. नाटककार जे सांगतो त्याचा मजेदारपणा (रंजकत्व) आणि परिणामकारकता नाटकांतील मध्यवर्ती घटनेवर अवलंबून असते. बंडगार्डनच्या प्रवेशांत सुधाकराने पुनः दाहूकडे वळणे ही ‘ एकच प्याल्यां ’तली मध्यवर्ती घटना आहे. ‘ पुण्यप्रभाव ’ नाटकांत गडकऱ्यांना पातिव्रत्याचा प्रभाव दाखवायचा होता खरा, पण त्याची सर्व परिणामकारकता एकाकी आणि असहाय वसुंधरेच्या चरणांवर वृंदावनाने शेवटी मस्तक ठेविले या घटनेवर अवलंबून आहे.

ज्यामुळे नाटक लिहिण्याची प्रेरणा होते त्यालाच नाटकाचे सूत्र म्हणता येईल आणि ते (Theme) जीवितार्थी निगडित असले तरच प्रेक्षकांना पटते ! नाटकाचे सूत्र म्हणजे नाटकाची गोष्ट (Story) नव्हे. नाटकाचे सूत्र म्हणजे नाटकाच्या गोष्टीचे कारण (reason behind the story) असून, नाट्यनिर्मितीची सुरुवात तेथूनच होत असते. सर्वस्वी नवीन अशीं सूत्रे बहुधा नसतातच. जुन्या सूत्रांचे नवीनतेने दिग्दर्शन करून नाटककार आपल्या नाटकावर स्वतंत्र प्रज्ञेचा (Originality) शिक्का मारीत असतो. सज्जनांचा विजय, दुर्जनांचा पराभव, व्यसनांचे दुष्परिणाम, पातिव्रत्याचा प्रभाव, मातेची थोरवी अशा अनेक जुन्या विषयांवर नवे आणि यशस्वी नाटक लिहिता येते. शेक्सपीअरसारख्या अमर नाटककाराने आपल्या नाटकांचीं सूत्रेच नव्हे तर कथानके सुद्धा त्याच्यापूर्वी झालेल्या नाटकांतून उचलली होती. परंतु, तीं कथानके रंगवितांना त्याने मानवतेचे विशाल दर्शन घडविले आणि त्यामुळेच त्याला अमरत्व प्राप्त झाले. ‘ The Art of the Play ’ या ग्रंथांत Hermon Ould म्हणतो, “ Drama represents the stupendous understanding of other men’s hearts and mind.

अनुक्रम 29120 . वि: नाटककार...३३

मांक 2069 नों दि: 30/12/21
(पृ. ३)” सारांश, नव्या आणि असामान्य नव्हे, तर सामान्य आणि सनातन सूत्रांचे प्रतिपादन करतांना मानवी मनाचे आणि हृदयाचे नाटककार जितक्या सखोल-तेने आणि हृदयंगमतेने दिग्दर्शन करील त्यावरच नाटकाचे असामान्यत्व अवलंबून असते.

गर्दीचे मनोरंजन :

नाटकाचे सूत्र सुचून त्याची प्रथम कथानकांत (Plot) आणि नंतर यशस्वी नाटकांत परिणति होण्याकरिता, नाटककाराला रंगभूमीच्या अनुभवाची आवश्यकता असते. कारण, प्रेरणा होणे व सूत्र सुचणे आणि त्याची नाटकांत परिणति होणे या सर्वस्वीं भिन्न गोष्टी आहेत. आपण जे नाटक लिहिणार आहोत ते गर्दीसमोर करून दाखवायचे आहे हे नाटककाराने कधीहि विसरतां कामा नये. नाटक हे दृश्यकाव्य असल्यामुळे ते दृश्य स्वरूपांत प्रकट झाल्याशिवाय त्याला पूर्णता प्राप्त होत नाही. आपण जे नाटक लिहिणार आहोत, लिहित आहोत किंवा लिहिले आहे ते नाटक करून दाखविणारे नट आपल्याला सापडतीलच असा भरंवसा जरी नाटककाराला नसला, तरी प्रेक्षकांसमोर यावे या हेतूने जे नाटक लिहिले नसेल ते न लिहिणेच श्रेयस्कर ! आपले नाटक दृश्य स्वरूपांत दिसावे ही ज्याला महत्त्वाकांक्षा नाही किंवा या हेतूने जो नाटक लिहित नाही, तो ते रंगभूमीवर परिणामकारक होण्यासाठी ज्या खबरदाऱ्या घ्याव्या लागतात तिकडे सर्वस्वीं दुर्लक्ष करील असाच संभव जास्त !

नाटक गर्दीसमोर करून दाखवायचे असते या संबंधांत विचारांत घेण्यासारखी पहिली गोष्ट अशी की, गर्दीच्या आकलनशक्तीची पातळी अत्यंत सामान्य असते. नाटक पाहावयास येणाऱ्या प्रेक्षकांत साक्षरांचा तसा निरक्षरांचा, पुरुषांचा तसा स्त्रियांचा आणि, सर्वच बाबतींत, असामान्यांचा तसाच सामान्यांचाहि भरणा असतो. एखाद्या साखळीची बळकटी जशी तिच्यातील सर्वांत कच्च्या दुव्यावर अवलंबून असते, त्याचप्रमाणे सामान्य प्रेक्षकाची जी आकलनशक्ति तीच गर्दीची आकलनशक्ति असते. अशा सामान्यांचाच प्रेक्षकांत अधिक भरणा असल्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांना अनाकलनीय असे सूत्र निवडले, संवाद घातले अगर विचार मांडले तर नाटक यशस्वी होत नाही. नाटकांत जीविताची सनातन सामान्यता (Eternal Common places of life) रंगविली पाहिजे हे मत म्हणूनच विचारणीय

३४ : नट, नाटक आणि नाटककार

आहे. “ मातेशिवाय इतर द्वियांना स्वर्गलाभ नाही ” हें महान् सूत्र खाडिलकरांनी मेनका नाटकांत रंगविलें खरें, परंतु तें सामान्य प्रेक्षकांच्या आकलनशक्तीच्या बाहेरचें असल्यामुळे नाटक परिणामकारक झालें नाही; उलटपक्षीं, ऐदी श्रीमंत आणि कर्तव्यगार दरिद्री यांतील भेद दाखविणारें साधें सूत्रसुद्धा मानापमान नाटकाला मराठींतील अमर नाटकांच्या पंक्तींत नेऊन बसवूं शकलें.

गर्दींच्या आकलनशक्तीप्रमाणे तिची संस्कृतीसुद्धा सामान्य असल्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांना रंजविण्याच्या मोहाला बळी पडून नाटकांत चटोरपणा, थिल्लरपणा किंवा अश्लीलता यांचा शिरकाव होण्याची भीति असते. नाटक गर्दींकरिता असल्यामुळे नाटकाचें सूत्र आणि मांडणी केवळ बुद्धिग्राह्य असण्यापेक्षा गर्दींच्या भावना संतुष्ट करील असें असावें. परंतु गर्दींला संतुष्ट करणें म्हणजे गर्दींच्या आहारीं जाणें नव्हे ! स्त्री-प्रेक्षकांना रंजवील असें नाटक लिहावें असा एक अनुभवसिद्ध ठोकताळा पुढील-प्रमाणें सांगतां येईल. कारण द्वियांना समजतें तें सामान्य प्रेक्षकांना समजतें, असंस्कृत प्रकार द्वियांना मानवत नसल्यामुळे त्यांना आपोआपच मज्जाव मिळतो आणि नाटकाची उभारणी तर्ककर्मकश वैचारिकतेऐवजी भावनाविलासावर केली जाते. द्वियांना आवडणारें नाटक गर्दींला आवडलें नाही तरच आश्चर्य !

गोष्ट आणि कथानक :

प्रथम सूत्र (Theme) सुचतें, त्या सूत्रानुसार गोष्ट (Story) सुचते आणि गोष्टींतून नाटकाचें कथानक (Plot) तयार होतें. अनेक प्रसंग (Incidents) एकमेकांत गोवले गेले म्हणजे गोष्ट निर्माण होते. नाटककाराला एखादी गोष्ट सांगायची असते हें खरें, परंतु ती कशी सांगावयाची हें ठरवितांना गोष्टीचें कथानकांत रूपान्तर होत असतें. जें जसें घडतें ती गोष्ट झाली — परंतु, त्या गोष्टींतील निवडक प्रसंग एका सूत्रांत गोवून, ते परिणामकारक रीतीने वाचक-प्रेक्षकांसमोर मांडण्याकरिता जी कथा नाटककार तयार करतो त्याला कथानक म्हणतात. कोणत्याहि गोष्टींतील महत्त्वाच्या प्रसंगाची निवड करून कथानक तयार केले जातें. कच आणि देवयानी यांच्या भेटी अनेक वेळा झाल्या असतील — परंतु, खाडिलकरांनी त्यांतील दोनच भेटी विद्याहरणाच्या पहिल्या दोन अंकांसाठी निवडल्या. पहिल्या भेटींत कचाने मदिरेला लाथाडलें, त्याचें पर्यवसान (दुसऱ्या भेटींत) त्याच्या वधांत घडून आलें आणि शेवटीं, त्याला पुनर्जन्म देतांना, शुक्राचार्याला

त्याला संजीविनी विद्यासुद्धा द्यावी लागली. मद्यपान आणि मद्यपानविरोध यामुळे हे सर्व प्रसंग निर्माण झाले. याचा अर्थ असा की, नाटकाच्या सूत्राला आणि कथेला चालना देतील असेच प्रसंग एखाद्या गोष्टीतून नाटककार आपल्या कथानकासाठी निवडीत असतो. सुधाकराला मद्यपानाचें व्यसन लागल्यापासून तो त्याची बायको आणि मूल यांचें मरण घडून येईपर्यंतच्या जवळजवळ दीडदोन वर्षांच्या काळांत कितीतरी हकीकती घडल्या असतील, परंतु त्याने प्रथम दारूचा एकच प्याला घेणें, नंतर त्याचें व्यसन बळावणें, त्याचा त्याच्या आप्तमित्रांशीं संबंध तुटणें, पश्चात्तापदग्ध स्थितींत त्याने पुनः मद्यपान न करण्याचा निश्चय करणें, पण लगेच मद्यपानास सुरुवात केल्यामुळे शेवटीं त्याचा नाश होणें असे निवडक प्रसंग निवडून गडकऱ्यांनी 'एकच प्याल्या'चें कथानक रंगविलें. सुधाकराची सनद एकदा सहा महिन्या-साठी रद्द झाली व दुसऱ्यांदा कायमची रद्द झाली हे दोन महत्त्वाचे प्रसंग रंगभूमीवर परिणामकारक झाले नसते म्हणून, ते रंगभूमीवर न दाखवितां, केवळ त्यांची माहिती देऊन पढिल्या आणि तिसऱ्या अंकांत त्यांनी कथानकाला चालना दिली. तेव्हा असें म्हणतां येईल की, गोष्ट जशी घडली असेल तशी ती न सांगतां, ती परिणामकारक व्हावी म्हणून तिच्यावर निवड आणि साफसफाई यांचा हात फिरवून नाटककार कथानक तयार करीत असतो.

नाटकाचा विषय :

आपल्या नाटकाचें नाटककार जें सूत्र ठरवितो त्याचा हेतु, म्हणजेच विषय, कोणताहि असूं शकेल ? व्यसनांचा निषेध (एकच प्याला, विद्याहरण), समाजाने फारशी दखल न घेतलेल्या एखाद्या महत्त्वाच्या सामाजिक विषयाकडे समाजाचें लक्ष वेधणें (संन्याशाचा संसार), एखाद्या सामाजिक व्याधीवर धगधगीत प्रकाश टाकणें (हाच मुलाचा बाप, प्रेमसंन्यास, शारदा), मनुष्यस्वभावाच्या गमती दाखवून जातांजातां समाजाला सद्गुणांचे धडे देणें अगर दुर्गुणांपासून परावृत्त करणें (मानापमान, भावबंधन, संशयकल्लोळ), कांही धीरोदात्त स्वभावचित्रें दाखवून त्यांचा अनुकरणीय ठसा प्रेक्षकांच्या मनावर उठविणें (स्वयंवर, भाऊचंदकी, विद्या-हरण, सावित्री), प्रचलित समाजजीवनांतील दंभाचा स्फोट करणें (सत्तेचे गुलाम, स्थानिक स्वराज्य, साष्टांग नमस्कार), इतिहासांत वा पुराणांत कोणती गोष्ट कां व कशी घडली तें सांगणें (बेबंदशाही, कीचकवध) किंवा केवळ चार घटका करमणूक करणें (खडाष्टक, कुलवधू, विचित्रलीला) - अशा निरनिराळ्या सूत्रांवर चांगलीं

३६ : नट, नाटक आणि नाटककार

नाटकें लिहिलीं गेलीं आहेत. पुराणें आणि इतिहास यांनी नाटककारांना अनेक सूत्रें पुरविलीं असून प्रेम, लोभ आणि पातक (Love, greed and crime) हे तर नाटकाचे सनातन विषय आहेत. कजाग सासू आणि घरकोंबडा नवरा हे विषय जुनाट झाले असले, तरी अजूनहि त्यांच्यावर एखादा लेखणीचा जादूगार उत्तम नाटक निर्माण करूं शकेल ! कोणतीहि शारीरिक व्याधि, अंधता आणि कुरूपता, वर्तमानकाळांतील प्रसिद्ध व्यक्ति, एखाद्या धर्माची चेष्टा किंवा संततिनियमन हे नाटकाचे विषय होऊं शकतील, परंतु ते निषिद्ध किंवा अप्रस्तुत समजले गेले आहेत; कारण, त्यांमुळे प्रेक्षकांच्या मनांत नाटकाविषयी सहानुभूति उत्पन्न न होतां तिरस्कार वाटूं लागतो. कुमारी मातेसारखे कांही विषय असे आहेत की, ते जर हळुवार हाताने रंगविले गेले नाहीत तर त्यांच्यासंबंधींचे नाटक तिरस्करणीय ठरून, कुमारी मातेबद्दल सहानुभूति निर्माण करणें हा नाटककाराचा हेतूच अयशस्वी होईल ! अनेक नाटकांत नीतितत्त्वांचा प्रचार आढळतो; कधीकधी प्रचारहेतु प्रमुख नसला तरी एखाद्या नीतितत्त्वाचा प्रचार आपोआप होतच असतो. प्रत्यक्ष दुर्जनसुद्धा स्वतःला दुर्जन समजत नसल्याकारणाने, प्रेक्षक या नाट्याने तो नाटकांतील सज्जनांच्याच बाजूचा असतो ! पुण्यप्रभाव नाटकांत वसुंधरा भ्रष्ट व्हावी असें प्रेक्षकांत बसलेल्या एखाद्या दुर्जनालासुद्धा वाटत नसतें. सबब, नाटकांत नीतितत्त्वांचा प्रचार असो अगर नसो, अनीतितत्त्वांचा प्रचार मात्र खचित नसावा ! दारू प्या किंवा चोऱ्या करा असा प्रचार करणारें नाटक अट्टल दारूबाजांना किंवा चोरांनासुद्धा आवडणार नाही. कारण, ज्या सुखाला किंवा सद्गुणांना आपण पारखे झालों आहोंत त्यांचा आस्वाद नाटकाच्या मध्यस्थीने घ्यावा अशी प्रत्येक प्रेक्षकाची इच्छा असते.

पात्रें, प्रसंग आणि प्रतिभा :

आपल्याला जी सूत्ररूप मध्यवर्ती घटना सुचली आहे, तिला अनुरूप असें नाटकाचें कथानक तयार करतांना नाटककाराला दोन हस्तक उपयोगांत आणावे लागतात; ते म्हणजे पात्रें आणि प्रसंग ! त्यांच्या मदतीनेच नाटककार आपल्या नाटकाचें सूत्र प्रेक्षकांसमोर परिणामकारक रीतीने मांडत असतो. एक मध्यवर्ती घटना असावी, तिला पूरक असे इतर प्रसंग असावेत, त्या प्रसंगांत सापडलेलीं कांही पात्रें असावीं आणि हें सर्व एकाच सूत्रांत गोवलेलें असावें, असें कथानकाचें स्वरूप असतें. पुण्यप्रभाव नाटकांत अखेर वृंदावनाच्या कचाट्यांत एकाकी सापडलेल्या असहाय वसुंधरेच्या चरणावर त्याने मस्तक ठेवावें म्हणजेच

पुण्याचा प्रभाव दाखविल्यासारखे होईल अशी एक सूत्ररूप मध्यवर्ती घटना गडकच्यांना प्रथम सुचल्यानंतर त्यांनी नाटकासंबंधीचा सविस्तर विचार केला असेल. मध्यवर्ती घटना सुचल्याशिवाय नाटककाराला नाटकाची सुरुवात करता येत नसल्यामुळे नाटकाच्या सुरुवातीपेक्षा त्याच्या शेवटाचा त्याला अगोदर विचार करावा लागतो ! वसुंधरेच्या बापाने आपल्या मातेबद्दल अपशब्द उच्चारले म्हणून तिला भ्रष्ट करण्याचा विडा ज्याने उचलला त्याने, ती एकाकी सापडली असतां, त्या अंतिम प्रसंगीं, तिच्या पायांवर मस्तक ठेवावे हा :त्याचा मानसिक पराभव (mental rout) होता. “ पाप भिन्न असते ” हे त्या पराभवाचे सूत्र असून तोच पुण्याचा प्रभाव आहे. तो अंतिम प्रसंग उत्कटतेने साधण्याकरिता पहिल्या अंकापासून शेवटच्या अंकापर्यन्त वृंदावनाची मानसिक पीछेहाट परिणामकारक रीतीने दाखवितील असे प्रसंग दाखवायचे गडकच्यांनी योजिले. कालिंदीबरोबरच्या पहिल्या प्रवेशांत वसुंधरेला भ्रष्ट करावयाची आपली प्रतिज्ञा मोडली तर काय बिघडेल असे त्याला वाटते, तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं दिनाराचा वध करण्याचा धाक वसुंधरेला घालतांना तो तिच्या नजरेला नजर देण्याचे टाळतो, चौथ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत आपल्या दुष्ट वेताची झोपेत वाच्यता करण्यास्तक्या विकल मनःस्थितींत तो दिसतो आणि चौथ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत दिनाराचा वध करतांना तो अश्रू ढाळतो. स्वतः वृंदावनानेच निर्भिलेल्या प्रसंगामुळे क्रमाक्रमाने त्याला कमकुवत बनविण्याचे धोरण गडकच्यांनी आखले आणि ते धोरण यशस्वी होईल अशीं पात्रे आणि प्रसंग निर्माण केले. सारांश, पुण्याच्या प्रभावासारखे सर्वसंमत सूत्र नुसते योजून नाटक यशस्वी होते असे नाही, तर ते सूत्र परिणामकारक रीतीने मांडतां येईल अशा बिनतोड प्रसंगांची निर्मिति आणि त्यांत भाग घेणाऱ्या पात्रांचे हृदयंगम स्वभावचित्रण नाटककाराला साधले तरच नाटक परिणामकारक आणि यशस्वी होते.

असे बिनतोड प्रसंग आणि हृदयंगम स्वभावचित्रण हे सर्वस्वीं लेखकाच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते. आशानिराशेसारख्या एका चांगल्या खेळकर नाटकाचा शेवट करतांना टिपणिसांनी दवाखान्याची पार्श्वभूमि आणि रक्तदानासारखा (blood transfusion) प्रसंग योजिल्यामुळे तो परिणामशून्य झाला, इतकेच नव्हे, तर त्यापूर्वीच्या खेळकर कथाभागाशी सर्वस्वीं विसंगत दिसला. पात्रे आणि प्रसंग सुचणे हे लेखकाच्या अनुभवावर, स्मृतीवर आणि योजनाचातुर्यावर अवलंबून असते. लेखकाचा अनुभव जितका जास्त विस्तृत आणि सखोल तितके त्याला जास्त सुबू

३८ : नट, नाटक आणि नाटककार

शकेल. मात्र अनुभव डोळस व अवलोकनावर आधारलेला पाहिजे, अवलोकनांत वेचकपणा पाहिजे, आणि व्यक्तिव्यक्तींतला निराळेपणा समजण्याची आणि व्यक्त करण्याची शक्ति लेखकाच्या अंगी पाहिजे. परंतु “ललित कृति अनुभवजन्य पाहिजे, म्हणजे ती अनुभवाची प्रतिकृति असावी असें मात्र नव्हे – अनुभवाच्या विरुद्ध मात्र ती नसावीच !” अनुभव येणे, अनुभविलेल्या वेगवेगळ्या घटना आणि स्वभावचित्रे मनावर बिंबणे आणि तीं योग्य वेळीं सुचणे हा प्रतिभेचा भाग आहे. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकांतील कांही प्रसंग आणि पात्रे नाटककाराच्या उपयोगासाठी आयतींच सिद्ध असतात. सौभद्रांत अर्जुन, सुभद्रा आणि श्रीकृष्ण; विद्याहरणांत कच, देवयानी, वृषपर्वा आणि शुक्राचार्य किंवा भाऊबंदकींत रघुनाथराव, आनंदीबाई आणि रामशास्त्री हीं पात्रे अपरिहार्य आहेत. परंतु विद्याहरणांत शिष्यवर, रसिका आणि फुकट्या किंवा भाऊबंदकींत नमकशास्त्री आणि चमकशास्त्री अशीं “पूरक” पात्रे नाटककाराला योजावीं लागलीं. तीं काल्पनिक असतात आणि कथानकाचे किरकोळ दुवे एकमेकांशीं जोडण्याची आणि नाटकाच्या रंगतींत छायाप्रकाश (light and shade) निर्माण करण्याची कामगिरी वजावीत असतात. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक नाटकांतील प्रमुख प्रसंग नाटककाराला बदलतां येत नाहीत. कसाहि कसवी नाटककार असला तरी त्याला कच आणि देवयानी यांचे शेवटीं लग्न झालें किंवा आय्याहून शिवाजीची सुटका झालीच नाही असें दाखवितां येणार नाही ! तेव्हा, जातां जातां, प्रश्न असा उद्भवतो की पौराणिक वा ऐतिहासिक नाटकांतील कथेंत बदल करण्याची नाटककाराला मुळीच मुभा नाही काय ? या संबधांत असा हवाला देतां येईल की, मूळ कथाभागांतील प्रमुख घटनांना न दुखावतां, आपल्या नाटकाची हृदयंगमता वाढविण्याकरिता किरकोळ बदल करण्याची सवलत थोरथोर नाटककारांनी वापरली आहे. कचदेवयानीच्या कथेंत अखेर दोघेहि एकमेकांना शाप देतात हा भाग विद्याहरण नाटक लिहितांना खाडिलकरांनी दगळला व नाटक संपतें त्या क्षणापर्यन्त त्यांच्या प्रेमांतला सात्त्विकपणा कायम ठेवला. शकुंतल नाटकांत कालिदासाने मूळच्या कथाभागाला अशीच गोड कलाटणी दिली आहे. भरताला घेऊन शकुंतला दुष्यंताकडे जाते त्यावेळीं तो जाणूनबुजून तिचा स्वीकार करीत नाही या मुळांतल्या कथाभागाऐवजी, दुर्वास-मुनींच्या शापामुळे आणि शकुंतलेला दुष्यंताने दिलेली आंगठी हरविल्यामुळे त्याच्या हातून तो प्रमाद घडतो असें नाटककाराने दाखवून दुष्यंताच्या चारित्र्याला चंचलतेचा

अगर अप्रामाणिकतेचा कलंक लागू दिला नाही. नाटककार अशी जी सवलत घेतो तिला “ काव्यात्म सवलत ” [Poetic Licence] असे म्हणतात.

नाटकांतील प्रत्येक प्रसंग शक्य कोटींतला वाटेल अशा रीतीने रंगविला पाहिजे. जो प्रसंग प्रेक्षकांना अशक्य वाटेल (Impossible) त्यावर त्यांचा विश्वास बसत नाही आणि त्याच्याशी ते समरसहि होत नाहीत. म्हणूनच, बहुतांशी अशक्य अशी घटनासुद्धा (Improbable) वर्ज्य समजली पाहिजे. तुलसीदास सर्पाच्या आधाराने आपल्या प्रियेच्या घरांत गेला ही कथा आमच्या मनावर बिंबली असली, तरी ते दृश्य नाटकांत पाहतांना आपण “ कांहीतरीच ” पाहात आहोंत असे प्रेक्षकाला वाटेल ! मग एखाद्या सामाजिक नाटकांत तसा प्रसंग घातल्यास तो कसा वाटेल याची कल्पनाच केलेली बरी ! रांगणेकरांच्या ‘ रंभा ’ नांवाच्या नाटकाची उभारणी पतीला त्याच्या मृत पत्नीचे दर्शन घडते या प्रसंगावर केलेली असल्यामुळे, नाटकाचा पायाच अविश्वसनीय ठरून त्यावर उभारलेला डोलारा आपोआपच कोसळतो ! कांही जुन्या नाटकांतून पुरुषवेष धारण करून स्त्रिया महत्त्वाच्या घटना घडवून आणीत असत. शेक्सपीअरच्या ‘ Merchant of Venice ’ नाटकांतील शेवटचा महत्त्वाचा प्रसंग पुरुषवेषधारी पोर्शियेने रंगविला आहे. इतःपर असा प्रसंग प्रेक्षकांना शक्य कोटींतला वाटणें सुतराम् शक्य नसल्यामुळे त्याच्याशी ते समरस होणार नाहीत – आणि प्रेक्षकांची समरसता भंग पावणें म्हणजे नाटकाचा मृत्युच समजला पाहिजे ! शेकडा शंभर वेळा घडेल असा प्रसंग कौशल्याने रंगविणें यांतच नाटककाराचें कसब असतें – तो कसा आणि कां घडला हें दाखवून त्यांत नाटककार असामान्य रंजकता निर्माण करूं शकतो. शारदा नाटकांतील प्रत्येक प्रसंगाबद्दल असे विधान करता येईल. सामान्य प्रसंगांतून असामान्य नाट्य निर्माण केल्याचे दाखले मृच्छकटिकादि संस्कृत नाटकांत पदोपदीं सापडतात. असामान्य व्यक्तींच्या सामान्य गोष्टी आपण मोठ्या आवडीने आणि कुतूहलाने ऐकतो, कारण त्या त्यांच्या स्वभावावर हृदयंगम प्रकाश टाकीत असतात. परंतु, आपण असेंहि कधीकधी पाहतों की, शंभरांतूनच नव्हे तर हजारांतून एकदाच घडणारा प्रसंग दाखवून एखादा असामान्य प्रतिभाशाली नाटककार प्रेक्षकांना त्याच्याशीं समरस करितो. वृंदावनाने वसुंधरेच्या चरणांवर मस्तक ठेवणें हा एक तसाच प्रसंग आहे. अशा प्रसंगाशीं सुद्धा प्रेक्षकांना समरस करणें हें नाटककाराचें लोकोत्तर कौशल्य असून सामान्यांच्या तर ते सर्वस्वीं आवाक्याबाहेरच असतें. या संबंदांत The Art of

the Play या ग्रंथांत Hermon Ould म्हणतो, “ Even situations which are highly improbable should be resorted to sparingly, and then only if the author is quite sure that he has skill enough to make them convincing ” (P. 45) सारांश, सहसा अशक्य वाटणारे प्रसंग शक्य कोटींत आणून सोडण्याचें कसब जर नाटककाराच्या अंगीं असेल तरच त्याने ते योजावेत.

दररोज घडणाऱ्या किंवा घडूं शकणाऱ्या सामान्य प्रसंगांतून असामान्य नाटक निर्माण झालें पाहिजे, ही कल्पना कदाचित् तर्कदुष्ट वाटण्याचा संभव आहे. परंतु आपल्याला असें दिसून येईल की, सामान्य घटनांतून नाटककार दोन कारणांमुळे असामान्य नाट्य निर्माण करित असतो. प्रत्येक प्रसंगाची निवेदनपद्धति हें पहिलें आणि अनेक प्रसंग एका विशिष्ट अनुक्रमाने घडवून आणणें हें दुसरें कारण ! त्रिदंडी संन्यास घेतलेल्या अर्जुनाची, “ जेव्हा जेव्हा वाढायार्तें । येइ सुभद्रा ती त्या यतिर्तें ” अशा वेळीं जी स्थिति झाली तो प्रसंग सामान्य होता. परंतु, त्याचें जें वर्णन कृष्ण-बलरामाच्या संवादांतून अण्णासाहेबांनी केलें आहे तें अत्यंत हृदयंगम असल्यामुळे त्यांतून नाट्य निर्माण झालें आहे. निवेदनपद्धतीचें हें एक उत्कृष्ट उदाहरण असून ती संवादावर अवलंबून असते असें दिसून येईल. तद्वत् सुभद्रा आपल्या महालांतून नाहीशी होणें, घटोत्कचाने तिला मूर्च्छितावस्थेंत अरण्यांत आणून ठेवणें, त्याच वेळीं अर्जुनाने तिला पाहणें, तिने सावध होणें आणि तिला सावध करण्यासाठी तो पाणी आणण्याकरिता गेला असतां घटोत्कचाने पुनः तिला उचलून नेणें यांपैकी प्रत्येक घटना स्वाभाविक आहे. पण त्या सर्व घटना एकामागून एक घडल्यामुळे त्यांत असामान्य नाट्य आणि रंजकता निर्माण झाली आहे. विविध प्रसंगांतील अनुक्रम साधण्यांतील चातुर्यांमुळे नाट्य निर्माण होतें तें असे. या घटना अशा रीतीने घडवून न आणतां, त्यांना जर यत्किंचितहि विलंब लागला असता तर त्यांचें रंजकत्व लयाला गेलें असतें. सबब, नाट्य आणि रंजकत्व एखाद्या असामान्य घटनेवर अवलंबून नसून, अनेक सामान्य घटनांचा चतुर अनुक्रम साधण्यांत (sequence of events) असतें. संशयकल्लोळांत उन्हाची तिरीप लागून रेवतीला भोवळ यावी, त्याच वेळीं ती नेमकी फाल्गुनरावाच्या घरासमोर आलेली असावी, भोवळ आल्यामुळे अश्विनशेठची तसबीर तिच्या जवळून नकळत पडावी, फाल्गुनरावाने त्याच वेळीं तिथे यावें व तिला सावध करण्याचा

प्रयत्न करावा, तें कृत्तिकेने पाहावें, फाल्गुनरावाने रेवतीला पोहोचविण्याकरिता तिच्याबरोबर जावें, त्याच्या पाठोपाठ कृत्तिकेने त्या ठिकाणीं यावें व फाल्गुनरावला न दिसलेली तसवीर तिला दिसावी या सहज आणि सामान्य घटना लागोपाठ एकाच ठिकाणीं घडल्यामुळे असामान्य नाट्य निर्माण झालें आहे.

नाटकाचा आराखडा :

नाटक लिहिण्यास सुरुवात करण्यापूर्वी नाटकाचें संबंध कथानक (म्हणजे पात्रें, प्रसंग आणि संवाद) नाटककाराच्या मनोभूमींत कधीच तयार नसतात. आपल्याला काय दाखवायचें आहे आणि तें कसे दाखवायचें आहे याची स्पष्ट रूपरेखा तयार झाली म्हणजे सविस्तर तपशिलांत शिरायचें त्याला सुरुवातीला कारण नसतें. नाटक लिहावयाला सुरुवात केल्यावर लिहिण्याच्या ओघांत, अगर लिहिलेला भाग निकटवर्ति तज्ज्ञांना वाचून दाखविल्यावर त्यांच्याकडून मिळालेल्या कांही बहुमोल सूचनांमुळे नाटकाचा तपशील जास्त जास्त नक्की होत जातो. नाटकाचा प्रारंभ सुचला म्हणजे एकदम नाटक लिहायला सुरुवात करायची, पुढे जसें सुचेल तसें होईल असा प्रकार कांही यशस्वी नाटककारांनीसुद्धा केला आहे. परंतु आपल्याला काय दाखवायचें आहे आणि तें कसे दाखवायचें आहे हें स्पष्ट होण्याकरिता नाटक लिहायला सुरुवात करण्यापूर्वी नाटकाचा प्रारंभ आणि शेवट हा तरी निश्चित असला पाहिजे, कारण नाट्यलेखन म्हणजे निश्चित स्थळापासून निश्चित स्थळपर्यन्त करावयाचा प्रवास असतो - अनिश्चित भटकपणा नव्हे ! नाटकाचा प्रारंभ आणि शेवट या दोन टोकांमधील कांही प्रमुख घटनासुद्धा नाटककाराच्या मनांत तयार असतात. महत्त्वाच्या घटना आणि स्वभावचित्रे नाटककाराच्या मनांत संचार करूं लागल्यावर, घटनांची अंक्रवार विभागणी करून, कोणत्या अंकांत काय दाखवायचें आहे त्याचा एक आराखडा (Scenario) तयार करणें हितावह ठरतें. या बाबतींत गडकऱ्यांनी राजसंन्यास नाटकांत जीं टिपणें दिलीं आहेत तीं अभ्यसनीय आहेत. आपण लिहिणार आहोंत त्या नाटकांतील पात्रांचे स्वभावविशेष काय आहेत, प्रमुख पात्रांच्या जीविताचें जें पर्यवसान झालें तें तसें कां झालें आणि प्रमुख घटना कोणत्या यांचीं विस्तृत टिपणें गडकऱ्यांनी तयार करून ठेविलीं होतीं. सर्वच नाटककार असा आराखडा तयार करीत नसले तरी आराखड्यामुळे जें सांगायचें त्याची कल्पना स्पष्ट होऊन नाटकाला बंदिस्तपणा येतो. नाटकांतील स्वभावचित्रे, प्रसंग व नाटकाचे

४२ : नट, नाटक आणि नाटककार

पर्यवसान नाटककाराच्या मनश्चक्षुंसमोर कित्येक दिवस तरंगत राहिले आणि ते कागदावर उतरून काढीपर्यन्त आपल्याला चैन पडणार नाही अशी स्थिति प्राप्त झाली म्हणजे नाट्यलेखनाला काल परिपक्व झाला असे समजावे; आणि म्हणूनच, नाटकाची सुरुवात प्रथम नाटककाराच्या मनोभूमीत होते असे म्हणता येईल. रंगभूमीवर जे पुढे दिसायचे असे ते अगोदर नाटककाराच्या मनोभूमीत घडत असल्यामुळे, तोच त्याच्या नाटकाचा पहिला प्रेक्षक असतो.

रंगभूमीचा अनुभवः

नाटकाचा आराखडा तयार करण्याकरता नाटककाराला रंगभूमीचा अनुभव अवश्य असतो. एकप्रवेशी अंक नसेल तर अनेकप्रवेशी अंकांतील प्रवेशांची रचना कशी केली पाहिजे याचे ज्ञान अवश्य असते. अनेकप्रवेशी अंक असला तर, उदाहरणार्थ, दिवाणखान्याचे एखादे विस्तृत दृश्य संपल्यावर त्याच्या पाठोपाठ ज्यासाठी विस्तृत रंगसज्जा अवश्य आहे असे दुसरे दृश्य दाखविता येत नाही, हे त्याला समजले पाहिजे. कारण पहिले विस्तृत दृश्य काढून तसेच दुसरे दृश्य मांडण्याकरिता अवधी लागतो आणि त्या अवधीतहि ते अंकाच्या शेवटचे दृश्य नसल्यास, नाटक चालू ठेवणे अवश्य असते. म्हणून असे विस्तृत दृश्य (Deep scene) दाखविल्यावर, त्यानंतरचे दृश्य रंगभूमीच्या दर्शनी भागांत (cover scene) मर्यादित ठेवण्याची खबरदारी घ्यावी लागते. रंगभूमीवरील दृश्यासंबंधी हे अगदी प्राथमिक ज्ञान समजता येईल. नटांच्या अभिनयाच्या मर्यादा कोणत्या असतात, उच्चाराला सोपी पण परिणामकारक भाषा कशी वापरावी, प्रेक्षकांना काय आवडते आणि आवडत नाही, त्यांच्यावर परिणाम घडवून आणण्यासाठी यशस्वी नाटककारांनी कोणत्या क्लृप्त्या योजल्या आहेत - अशा अनेक गोष्टी समजण्याकरिता नाटककाराला रंगभूमीचा अनुभव अवश्य असतो. आपल्याला नाटक लिहावयाचे आहे अशा महत्त्वाकांक्षेने आणि डोळस दृष्टीने शक्य तितकी जास्त नाटके पाहिल्याशिवाय आणि वाचल्या-शिवाय हा अनुभव येत नाही. शेक्सपीअर नट होता, किर्लोस्कर आणि देवल नट होते आणि कित्येक वर्षे रंगभूमीच्या सहवासांत राहिल्यानंतर गडकऱ्यांनी नाटके लिहिलीं याचा त्यांना नाटक लिहितांना फार फायदा झाला.

एकच आघातः

नाटकांत अनेक प्रसंगांची चातुर्याने गुंफण करावी लागते याचा अर्थ असा, की

अत्येक प्रसंग पूर्वीच्या प्रसंगांतून उद्भवला पाहिजे आणि सर्व प्रसंग मध्यवर्ती कल्पनेला पूरक असले पाहिजेत. सर्व प्रसंगांची मिळून एकी (Unity) झाली पाहिजे. त्यांत एकसूत्रीपणा पाहिजे आणि “ सर्वांचा मिळून एकच आघात होत राहिला पाहिजे. ” स्थलकालांच्या एकीचा एके काळचा नियम आता शिथिल झाला असला तरी परिणामाच्या दृष्टीने प्रसंगाची एकी अवश्य पाहिजे. संशयकल्लोळ, कीचकवध, सौभद्र आणि सत्तेचे गुलाम हीं अशा एकीचीं उत्तम उदाहरणें आहेत. मध्यवर्ती घटनेशीं ज्यांचा संबंध नाही अशा घटना, एखादी हुल्लड साधण्याकरिता किंवा आपल्या कांही आवडत्या कल्पना प्रेक्षकांना ऐकविण्याकरिता, नाटकांत आगंतुकपणें गोविल्या असतां एकीचा भंग होऊन नाटकाच्या परिणामकारकतेला बाध येतो. एकच प्याल्याचें कथानक ऐन मध्यावर आलें असतां, “ जो या नगरची केवळ शोभा ” अशा सुधाकराचा विचार बाजूला ठेवून रामलालने भगीरथाला लोक-कल्याणाच्या राजमार्गावर एक लांबलचक भाषण ऐकवावें किंवा सुधाकराच्या संसारांत प्रलयाने तांडवनृत्य मांडलें असतां तळीरामाच्या मृत्यूसाठी आर्यमदिरा-मंडळाच्या सदस्यांनी शोकसभा भरविलेली दाखवावी हे प्रकार गडकऱ्यांसारख्या असामान्य नाटककाराने केले असले तरी ते क्षम्य नाहीत. खाडिलकरांच्या बहुतेक सर्व नाटकांत परिणामाची एकता फार कसोशीने संभाळली आहे. सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत प्रेक्षकाला ते बहुधा एकच एक गोष्ट आणि एकच एक सूत्र सांगत असतात. कादंबरीकाराला परिणामाच्या एकतेचा नियम लागू नसतो, इतकेंच नव्हे तर इतर अनेक बाबतींत नाटयलेखनापेक्षा कादंबरीलेखन अगदी निराळें असतें.

नाटक आणि कादंबरी :

कादंबरीकाराला आपल्या कथेचें पूर्वसूत्र विस्ताराने सांगतां येतें, आपल्या पात्रांच्या स्वभावासंबंधी सविस्तर माहिती देतां येते आणि जो प्रसंग उद्भवला असेल त्याचें वर्णन करून त्याचा विस्तार आणि परिणामकारकता जाहीर करतां येते. एखाद्या पात्राचें वर्णन करून तो त्याजसंबंधी वाचकाच्या मनांत अनुकूल अगर प्रतिकूल ग्रह निर्माण करूं शकतो. नायक अगर नायिका संकटांत सापडली तर त्या प्रसंगाचा भयानकपणा वर्णनाने तो वाडवूं शकतो आणि एखादी सभा असली तर नुसत्या वर्णनाने तिचें मूर्तिमंत चित्र वाचकांच्या नजरेसमोर उभें करूं शकतो. या गोष्टी नाटककाराला शक्य नसतात. कारण कादंबरीकाराला जीविताचें वर्णन

४४ : नट, नाटक आणि नाटककार

करावयाचें असलें तर नाटककारावर जीविताचें प्रत्यक्ष दर्शन घडवून आणण्याची जबाबदारी असते. नाटकांत एकसारखें कांहीतरी बोललें जात असतें आणि घडत असतें. म्हणूनच रंगभूमीवर जें बोललें जाईल आणि घडेल त्यामुळे प्रेक्षकांचें रंजन होऊन त्यांच्यावर परिणाम घडून आला पाहिजे. आज एक प्रकरण वाचावें आणि उद्या दुसरें प्रकरण वाचावें ही कादंबरीच्या वाचकाची रीत नाटकाच्या प्रेक्षकाला अनुसरणें शक्य नसल्याकारणाने तीन ते पांच तासांत प्रेक्षकांसमोर घडणाऱ्या निरनिराळ्या प्रसंगांचा एकच आघात होईल अशी खबरदारी नाटककाराला घ्यावी लागते. कोणत्याहि पात्राचा त्याला चारदोन वाक्यांत प्रेक्षकांशीं परिचय करून द्यावा लागतो आणि त्याच्या आयुष्यांतील मोजकेच पण निवडक प्रसंग दाखवून, जणू काय, आपण त्याचें संबंध जीवित पाहिलें आहे असें प्रेक्षकांना वाटेल असा परिणाम घडवून आणावा लागतो ! मृच्छकटिकांतील चारदत्ताच्या आयुष्यांतील चारपांच प्रसंग पाहून प्रेक्षकाचा त्याच्याशीं इतका दाट परिचय होतो की, जणू काय, त्याची उभी ह्यात आपल्या नजरेसमोर घडली आहे असें त्याला वाटूं लागतें. एखादें पात्र स्वतःसंबंधी जी माहिती देईल, इतर पात्रें त्याच्याबद्दल जें बोलतील आणि प्रमुखत्वेकरून तें पात्र ज्या कृति करील अशा तीन प्रकारांनी नाटककाराला कोणत्याहि पात्राचें स्वभावचित्रण साधायचें असतें. नाटककाराच्या हेतूकडे प्रेक्षक पाहात नाहीत, परिणामाकडे पाहतात ! आपण इथे रडावें किंवा हसावें अशी नाटककाराची इच्छा आहे याची ते कदर करीत नाहीत—हसण्यासारखा किंवा रडण्यासारखा प्रसंग नाटककाराने खरोखरच निर्माण केला असेल तरच हसतात किंवा रडतात ! “आज नगद, कल उधार” हा त्यांचा कायदा असतो, आणि म्हणूनच, कोणतीहि घटना रंगभूमीवर घडतांना ती प्रेक्षकांना तर्कशुद्ध वाटली पाहिजे. वृंदावनाने वसुंधरेचे पाय धरावे हें शक्य आहे काय किंवा आपल्या एका प्रियकराची तसवीर रेवती दुसऱ्या प्रियकराला देईल असा संशय अश्विनशेटच्या मनांत उद्भवलाच कसा, असा जर प्रेक्षकांना प्रश्न पडला तर हे प्रसंग आणि त्यामुळे निर्माण झालेले इतर प्रसंग परिणामशून्य होतील. वृंदावनाचें परिवर्तन गडकऱ्यांनी क्रमाक्रमाने घडवून आणलें असल्यामुळे तें परिणामकारक ठरतें. पण घनःश्यामाचा पश्चात्ताप आगंतुक स्वरूपाचा आणि कमलाकराचा शेवट तर सर्वस्वीं अपघातात्मक असल्यामुळे प्रेक्षकांच्या लक्षांत न राहण्याइतका परिणामशून्य झाला आहे, जें आपण पाहात आहोंत तें तर्कशुद्ध आहे असें नाटक पाहतांना प्रेक्षकांना वाटलें पाहिजे, मग नाटक

पाहून घरीं गेल्यावर त्याचें मत बदललें तरी हरकत नाही — नाटककाराचें कसब असतें तें यांतच ! नाटक पाहतांना विचार करायला प्रेक्षकांना सवड नसते आणि गडकऱ्यां-सारखे नाटककार आपल्या आतषबाजीमुळे त्यांना सवड देतहि नाहीत !

नाटकाचा परिणाम तीन ते पांच तासांच्या अवधींत घडवून आणणें अवश्य असल्यामुळे, स्वभावचित्रें आणि प्रसंग जितके कमी असतील तितकेच ते नाटककाराला जास्त परिणामकारक करतां येतात; उलटपक्षीं पात्रांची आणि प्रसंगांची जास्त खोगीरभरती किंवा गुंतागुंत झाली तर प्रेक्षकांच्या आकलनशक्तीवर ताण पडून त्यांचा गोंधळ उडण्याचा संभव असतो ! श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या वधूपरीक्षा नाटकांत प्रसंगांची इतकी गुंतागुंत आहे कीं, साधारण प्रेक्षकाला नाटक पाहून काय घडलें तें संगतवार सांगणें दुरापास्त व्हावें ! कोणत्याहि कारणामुळे प्रेक्षकांचा गोंधळ उडाला म्हणजे त्यांची समरसता नाहीशी होऊन नाटकाच्या परिणामकारकतेला बाध येतो. कथानकाच्या उद्दिष्टाकडे प्रेक्षकाला एकसारखें खेचित नेण्याचा नाटककाराने प्रयत्न केला पाहिजे. घोड्याच्या डोळ्यांच्या दोन्ही बाजूंना कातड्याचे पडदे लावण्याचा जसा प्रघात आहे, त्याप्रमाणे प्रेक्षकांचें लक्ष द्विधा होऊं नये अशी नाटककाराने खबरदारी घेतली पाहिजे. मध्यवर्ती कथानक आणि दुसरें उपकथानक अशा उर्दू नाटकांतील पद्धतीचा गडकऱ्यांनी बहुधा अवलंब केला असला, तरी आपल्या असामान्य प्रतिभेमुळे मुख्य कथानक सुरू झालें म्हणजे बाकीचें सर्व विसरायला लावायचें सामर्थ्य त्यांच्या लेखगीत होतें. देवलांच्या शारदेत किंवा किलोस्करांच्या सौभद्रांत पात्रांच्या आणि प्रसंगांच्या बाबतींतील मितव्ययीपणा संभाळला आहे. खाडिलकरांनी तर तीन किंवा चार प्रमुख आणि तितक्याच दुय्यम पात्रांवर नाटकाची उभारणी केली आहे. त्यांच्या नाटकांत प्रसंग कमी आणि जे प्रसंग असतात ते तीनचार प्रमुख पात्रांनी घडविलेले असतात. प्रमुख पात्रें रंगभूमीवर आलीं म्हणजे, जणू काय, तीं इतर क्षुल्लक पात्रांना बाजूला झटकून टाकतात. त्यामुळे, नाटकाच्या उद्दिष्टावर प्रेक्षकांचें लक्ष एकसारखें केंद्रीभूत करणें त्यांना शक्य झालें. नाटकांत उपकथानक असलें तर छायाप्रकाशाच्या तत्त्वाने मुख्य कथानक अधिक परिणामकारक करण्या-करिता त्याचा उपयोग झाला पाहिजे. चांगल्या नटांची बहुधा वाण असते या व्यावहारिक कारणासाठीसुद्धा पात्रांची संख्या मर्यादित ठेवणें अवश्य आहे. नाटकांचें उद्दिष्ट नक्की असल्याशिवाय असा मितव्ययीपणा शक्य नसल्यामुळे, नवव्या नाटक-कारांच्या नाटकांत पुष्कळदां पात्रांची आणि प्रसंगांची खैरात केलेली आढळते.

४६ : नट, नाटक आणि नाटककार

कुतूहल :

एकमेकांतून उद्भवणारे प्रसंग एका साखळींत गोवले तरी त्यांच्या उद्भवार्थी कारणे आणि त्यांची मांडणी अशी असावी की, त्यामुळे प्रेक्षकांचे कुतूहल एकसारखे वाढत राहिल. नाटकाची सुरुवात झाल्यापासून “ पुढे काय होणार ” ही जिज्ञासा जागृत होऊन नाटक संपेपर्यंत ती मंदावतां कामा नये. या संबंधांत आपल्याला तीन प्रकारे विचार करतां येईल. असें समजा की, नव्या कथानकावरील एका नव्या नाटकाचा प्रयोग आपण प्रथमच पाहात आहोंत. नाटकांत काय घडणार आहे याची आपल्याला मुळीच कल्पना नसल्यामुळे, प्रत्येक प्रवेश चालू असतांना अगर संपल्यानंतर आता पुढे काय घडणार असें कुतूहल आपल्याला वाटणें स्वाभाविक आहे. ज्या पौराणिक आणि ऐतिहासिक कथांची आपल्याला माहिती असते अशा कथांवरील चागलीं नाटके पाहतांनासुद्धा आपल्याला असेंच कुतूहल वाटत असतें. कीचकवधांत अखेर कीचकाचा वध होणार किंवा आग्र्याहून सुटका या नाटकांत अखेर शिवाजी बंधुमुक्त होणार हें माहित असूनसुद्धा नाटक पाहतांना पुढे काय घडतें तें पाहायला आपण उत्सुक असतो. त्याचें कारण असें की, काय घडणार तें माहित असलें तरी तें कसें कसें घडत जाणार आहे तें जाणण्याची आपल्याला इच्छा असते आणि तिजमुळेच कुतूहल निर्माण होत असतें. तसेंच, एखादें नाटक आपण अनेकवार पाहिलें तरी आपल्याला तें पुनःपुनः पाहावेसें वाटतें. नाटकांत काय घडलें आणि तें कसें घडलें हें आपल्या स्मृतिपटलावर कायमचें कोरलें गेलें तरी आपण तें पुनः पाहण्याची इच्छा करतो; याचें कारण असें की, जें घडलें तें नाटककाराने ज्या पद्धतीने दाखविलें असतें तिची गोडी अवीट असते. सारांश, काय घडलें - म्हणजेच नाटकाची कथा - महत्त्वाची असली तरी तें तसें कां घडलें हें जितक्या नावीन्यपूर्ण आणि हृदयंगम रीतीने एखादा नाटककार सांगूं शकेल तितकें त्याचें नाटक यशस्वी होतें - तीच त्याची शक्ति असते. सुरुवातीस सांगितल्याप्रमाणे त्याच्याजवळ सांगण्यासारखें असतें तें तेंच ! आणि म्हणूनच द्रौपदीवधहरण, कचदेवयानी, कीचकवध, कंसवध वगैरे त्याच त्या कथांवर निरनिराळ्या नाटककारांनी निरनिराळीं नाटके लिहिलीं आहेत. शेक्सपीअरने लिहिलेल्या हॅम्लेट वगैरे नाटकांच्या कथा इंग्रजी रंगभूमीवर त्यापूर्वीहि प्रचलित होत्या, त्याच पुनः हातीं घेऊन त्याने त्रिकालाबाधित यश मिळविलें त्याचें रहस्य तरी हेंच नव्हे काय ! कारण अमका एक प्रसंग उद्भवला हें फारसें महत्त्वाचें नसून, त्या प्रसंगाशीं निगडित असलेल्या व्यक्ति तेव्हा कशा

वागल्या व त्यामुळे दुसरा कोणता प्रसंग उद्भवला हें महत्त्वाचें असतें. कृत्तिकेच्या खोलींतून अश्विनशेट बाहेर आल्यावर काय होणार हें माहीत असून तें पुनः घडत असतांना आपलें हसूं आवरत नाही आणि कचदेवयानीचा वियोग होणार हें माहीत असून त्यांच्या शृंगारमय प्रवेशांत आपण रंगून जातो.

संघर्ष आणि समरप्रसंग :

नाटकांत प्रसंग पाहिजेत, अनेक प्रसंगांची साखळी पाहिजे आणि त्या सर्वांची परिणामाच्या दृष्टीने एकी पाहिजे हें खरें, परंतु नाटकांतील प्रसंग म्हणजे काय ? तसेंच पाहिलें तर मृत्यूपेक्षा जास्त दुःखदायक प्रसंग कोणता असूं शकेल ! पण आपण अशी कल्पना करूं की, एक गृहस्थ बंदुक घेऊन बसला आहे व त्याने समोरून येणाऱ्या एक, दोन, तीनजणांवर ओळीने गोळ्या झाडून त्यांना मारलेलें आपण पाहिलें - भयंकरच बनाव आहे हा ! परंतु, त्यामुळे पुढे काय झालें हें जाणण्याची जिज्ञासा जागृत होणार नाही. परंतु तिघांचा वध केलेल्या त्या गृहस्थासमोर जर त्यानंतर चौथा इसम बंदुक घेऊन उभा राहिला आणि म्हणाला, " तुझ्या बंदुकींतून गोळी सुटण्यापूर्वी माझ्या बंदुकींतली गोळी तुझा कपाळमोक्ष करील," किंवा अगदी निःशस्त्र स्थितींत त्याच्या पुढे उभा ठाकून म्हणाला, " या तीन जीवांचे बळी घेतलेस, तसा माझा बळी घे पाहूं," -- तर लगेच पुढे काय होणार अशी जिज्ञासा आपल्या मनांत जागृत होईल. कारण संघर्षामुळेच (Conflict) नाट्यप्रसंग निर्माण होतो, हें नाट्यलेखनाचें चिरंतन तत्त्व आहे. एखादा मनुष्य केळ्याच्या सालीवरून पाय घसरून पडला तर त्याच्याभोवती तमासगीर जमतात, पण ती हकीकत सहसा कोणी दुसऱ्याला सांगत बसत नाही. पण आपण अशी कल्पना करूं या, की केळ्याच्या सालीमुळे पाय घसरून पडणारा तो मनुष्य अत्यंत आढ्यताखोर व स्वतःला इतरांपेक्षा श्रेष्ठ समजणारा असून त्याच्या अहंकाराने इतरांना दुखविलें आहे. असें जर असेल तर त्याच्या त्या ' पतनाची ' हकीकत एकमेकांना सांगून, ' बरी झाली गुलामाची ' असे उद्गार काढण्यांत लोक आनंद मानतात. तेव्हा असेंहि म्हणतां येईल की कोणत्याहि प्रसंगाचें महत्त्व त्या प्रसंगाशीं निगडित असलेल्या व्यक्तींच्या स्वभावधर्मावर अवलंबून असतें.

व्यक्तीव्यक्तींच्या संघर्षाशिवाय नाट्यप्रसंग निर्माण होत नसल्यामुळे, नाटकांत सर्वच पात्रें एकाच दिशेने जाणारीं असलीं तर कोणताच प्रसंग निर्माण होणार नाही.

४८ : नट, नाटक आणि नाटककार

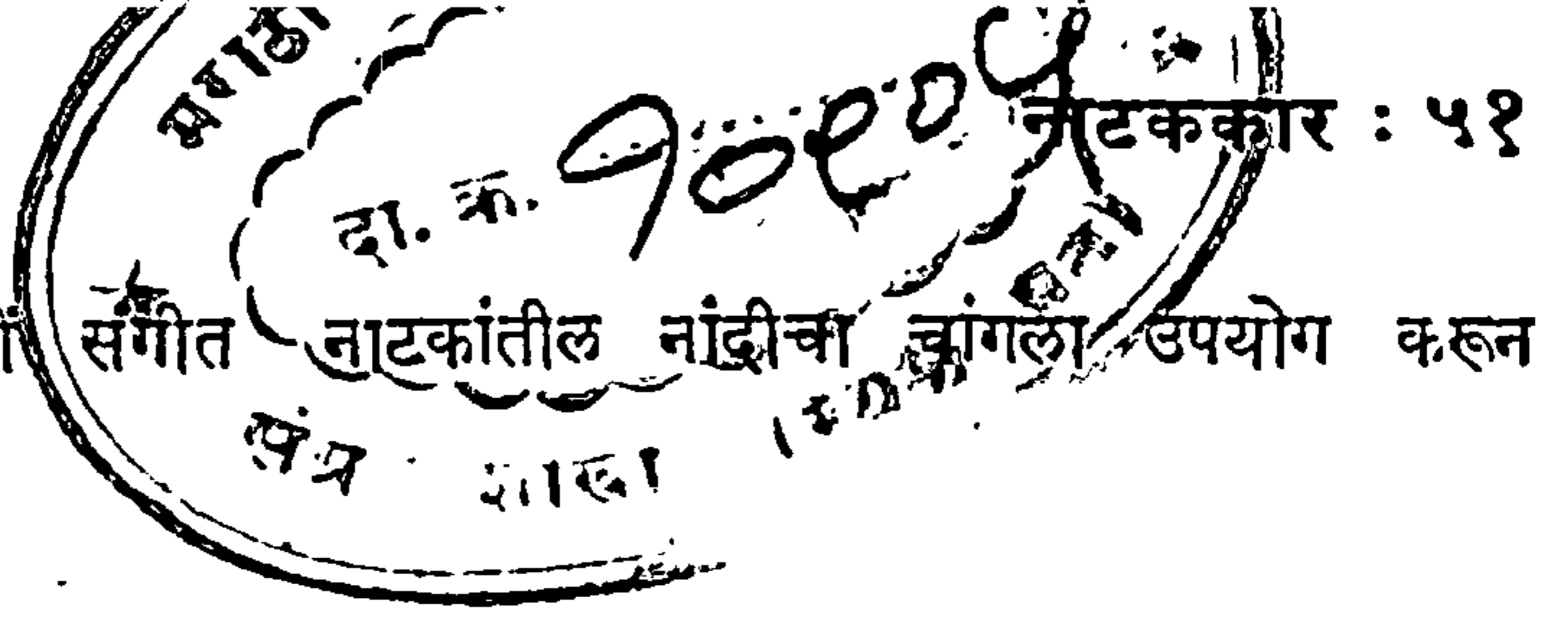
विद्याहरणांतील पहिल्या प्रवेशांत जर देवयानीने दारूचा स्वीकार केला किंवा मानापमानाच्या पहिल्या प्रवेशांत भामिनीने धैर्यधराला माळ घातली, तर कोणताच प्रसंग निर्माण न होता नाटक तिथेच संपेल ! परंतु, “ धनी मी पति वरिन कशी अधना ” म्हणून भामिनीने धैर्यधराला अन्हेरिल्यामुळे आणि देवयानी मद्यप्राशन करायच्या अगदी बेतांत आली असतां, “ देवयानी, हें तूं काय आरंभलं आहेस ? ” असे शब्द उच्चारित कवाने प्रवेश केल्यामुळे नाटकांतला पहिला नाट्यप्रसंग निर्माण झाला आणि अनेक प्रसंगांच्या साखळीला त्याने जन्म दिला ! सबब, कोणत्याहि कारणामुळे विरुद्ध दिशेने चालणाऱ्या किंवा विचारसरणीने वागणाऱ्या व्यक्तींमुळे प्रसंग – किंबहुना नाटक निर्माण होत असतें. व्यक्तीव्यक्तींतला वैयक्तिक असा सर्वस्वीं स्वार्थी विरोध, समाजाशीं अगर राज्यकर्त्यांशीं विरोध, इतकेंच नव्हे तर स्वतःशींच विरोध – अशा अनेक कारणांमुळे संघर्ष उत्पन्न होत असतो. कांचनभटाचा लोभीपणा संतुष्ट करण्याची श्रीमंताची तयारी आणि असहाय शारदेचें निःस्वार्थीपणानें रक्षण करण्याची कोदंडाची प्रतिज्ञा, या परस्परविरुद्ध उद्दिष्टामुळे शारदा नाटकांत संघर्ष सुरू झाला. बाबासाहेबांच्या संपत्तीसाठी नलिनीला आपल्या जाळ्यांत ओढण्याचा केरोपंतांचा कावेबाजपणा आणि, तो ओळखून, नलिनीचें हितरक्षण करण्यासाठी झटणाऱ्या वैकुंठाची खटपट यामुळे सत्तेचे गुलाम नाटकांत संघर्ष सुरू झाला. एकच प्याल्यांत तसें पाहिलें तर सुधाकराला विरोध करणारी व्यक्ति नाही. परंतु, त्याच्या स्वभावांतील स्वाभिमानाच्या अतिरेकाचा त्याच्या चंचल आणि कमकुवत मनाशीं अखेरपर्यंत झगडा सुरू आहे. सारांश, इतरांशीं, परिस्थितीशीं किंवा स्वतःशींच सुरू होणाऱ्या अशा झगड्यामुळे समरप्रसंग निर्माण होत असतात आणि संग्राम सुरू झाला म्हणजेच “ पुढे काय होणार ” ही जिज्ञासा निर्माण होते. परंतु, कोणताहि झगडा म्हणजे नाटक असा मात्र याचा अर्थ नव्हे ! रस्त्यांतून जातांजातां चार मवाली हमरीतुमरीवर आले हा झगडा असला तरी नाटक मात्र नव्हे. परंतु त्या हमरीतुमरीमुळे एकाने दुसऱ्याबद्दल मनांत अढी बाळगून तो त्याचा घात करायला उद्युक्त झाला, आगंतुकपणें झालेला झगडा तेथल्या तेथे न विसरतां त्याने तो पुढे चालविण्याचा बेत रचिला म्हणजे मात्र नाटक निर्माण होतें. सारांश, ज्या वेळीं कोणत्याहि झगड्यामुळे त्याच्याशीं निगडित असलेल्या व्यक्ति एका मनःस्थितींतून दुसऱ्या मनःस्थितींत जातात त्यावेळीं नाटक निर्माण होतें असें म्हणतां येईल. आपल्या व्यसनाधीनतेवर मात करण्याकरिता आपलें मन उद्योगांत गुंतवावें म्हणून

सुधाकर बंड गार्डनमध्ये जातो आणि तेथे निराश होऊन पुनः दारूकडे बेफामपणे वळतो, ज्यावेळीं एकच प्याल्यांत एक निर्णायक नाट्यप्रसंग निर्माण होतो. अश्विनशेठ आणि रेवती यांनी एका तसबिरीच्या घोटाळ्यामुळे एकमेकांचीं वर्मे काढणें हा झगडा झाला, परंतु त्याचें पर्यवसान, संशयकल्लोळाच्या तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं, ज्यावेळीं त्यांची ताटातूट होण्यापर्यंत होतें तिथेच नाटकाचा उच्चबिंदु गाठला जातो. किंबहुना, जुळलेल्या जीवांची ताटातूट होणें यासारखें प्रभावी नाट्य इतर कोणत्याहि घटनेत नसतें असें सुद्धा म्हणतां येईल !

पात्रापात्रांतील संघर्षामुळेच बहुधा समरप्रसंग निर्माण होत असल्यामुळे, रंगभूमीवर दोन तट पडलेले दिसतात आणि त्यांत रस्सीखेच सुरू असते. दोहोंपैकी एका तटांत क्वचित् एकच प्रभावी व्यक्ति असते. उदाहरणार्थ, पुण्यप्रभावांतील वृंदावन आणि भावबंधनांतील घनःश्याम ! ज्यावेळीं एखाद्या कुप्रवृत्त व्यक्तीला आपला स्वार्थ साधण्यासाठी किंवा सूडबुद्धि संतुष्ट करण्याकरिता दुसऱ्याचा घात करावयाचा असतो, त्यावेळीं ती आपले डावपेच गुप्त रीत्या आखित असल्यामुळे इतरांना ती आपल्या मसलतींत घेत नाही. आपला कार्यभाग साधावा म्हणून फार तर चारदोन श्लुलक व्यक्तींचा, त्यांच्या नकळत, ती उपयोग करून घेईल, इतकेंच ! वृंदावनाने कंकणाला आणि घनःश्यामाने महेश्वराला अशाकरिताच हातीं धरलें असल्यामुळे ते वृंदावनाच्या गटांतले आहेत असें म्हणतां येणार नाही. परंतु ज्या नाटकांतला संग्राम सांगूनसवरून उघडपणें चालू असतो, तिथे मात्र दोन्ही तटांत एकापेक्षा अधिक व्यक्ति असतात. स्वयंवर, विद्याहरण, बेबंदशाही वगैरे नाटके या मालिकेंतलीं आहेत. एकच प्याल्यासारख्या नाटकांत व्यक्तीव्यक्तींतला झगडा नसतो आणि म्हणून तटहि नसतात. मानापमानांतसुद्धा धैर्यधराचा तट आणि लक्ष्मीधराचा तट असे दोन तट आहेत असें म्हणतां येणार नाही. कारण, त्यांतील सर्व झगडा वस्तुतः धैर्यधर आणि भामिनी यांच्या स्वभावधर्मांतला आहे. पहिल्या अंकांत भामिनी धैर्यधराला अन्हेरते, तर तिसऱ्या अंकांत धैर्यधर तिचा अन्हेर करतो. दुसऱ्या अंकांत प्रथम भामिनीच्या विचारांत आणि चौथ्या अंकांत धैर्यधराच्या विचारांत उत्क्रान्ति झाल्यावरच तो झगडा मिटतो. या दृष्टीने मानापमान नाटकाची घडण फार मजेदार आहे असें म्हणावें लागेल.

संग्राम (Conflict) ही नाटकाची प्राणज्योत असते व ती व्यक्तींच्या स्वभावधर्मावर अवलंबून असते. एखादी घटना अगोदर घडते आणि तिजशीं

निगडित असलेल्या व्यक्तींचा त्यामुळे संग्राम सुरू होतो असे कधीकधी आपण पाहतो. सत्तेच्या गुलामांतील बाबासाहेबांचा मृत्यु आणि त्यांनी केलेले मृत्युपत्र ही या प्रकारची घटना आहे. परंतु व्यक्तींमुळे संग्राम सुरू होऊन घटना निर्माण होतात असाच प्रकार जास्त. नाटकांत संग्राम जितक्या लवकर सुरू होईल, नाटकाच्या विषयाची आणि नाटकांतील पात्रांच्या स्वभावधर्माची निश्चिती जितक्या लवकर होईल तितक्या लवकर प्रेक्षक नाटकाशीं तादात्म्य पावतात. कोणत्या प्रकारच्या माणसांचा कशासाठी झगडा चालू आहे हे त्यांना समजले म्हणजेच अशी निश्चिती निर्माण होऊन, तिच्या अनुरोधाने ते नाटक पाहू लागतात. निश्चितीच्या अभावां मात्र, हे काय चालले आहे आणि कशासाठी चालले आहे ते त्यांना कळनासे होऊन ते नाटकाशीं तादात्म्य पावत नाहीत म्हणजेच समरस होत नाहीत. प्रेक्षकांनी नाटकाच्या ओघांत रंगून त्यांत वहावून जाणे यालाच त्यांचे नाटकाशीं तादात्म्य झाले असे म्हणतां येईल. खाडिलकरांच्या बहुतेक नाटकांत ही निश्चिती अगदी पहिल्या प्रवेशांत केलेली असते. स्वयंवर, मानापमान, विद्याहरण, मेनका, द्रौपदी आणि कीचकवध हीं वरील विधानांचीं उत्तम उदाहरणे आहेत. देवलांच्या शारदा नाटकांत आणि किलोस्करांच्या सौभद्रांत असेच घडले आहे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नाटकांत बहुधा संग्राम नसतो, आणि असलाच तर अगदी मामुली स्वरूपाचा असतो. गडकऱ्यांच्या पुण्यप्रभाव आणि भावबंधन या नाटकांत— संग्रामबिंदूची निश्चिती पहिल्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत झालेली असली तरी ती होईपर्यंत प्रेक्षकांना गुंगवून ठेवण्याचे सामर्थ्य त्यांच्या लेखणींत होते हा एक अपवादात्मक प्रकार समजला पाहिजे. एकच प्याल्यांतील सुधाकरांच्या आयुष्यांतली पहिली विपरीत घटनासुद्धा पहिल्या अंकाच्या शेवटीं घडून येते. संग्रामाची निश्चिती जितक्या लवकर होईल तितके श्रेयस्कर आणि ती जर अगदी पहिल्या प्रवेशांत झाली तर उत्तम हे जरी खरे, तरी ती पहिल्या प्रवेशाच्या अगदी सुरुवातीसच करू नये. कारण नाटक सुरू झाल्यावर कांही काळपर्यंत प्रेक्षकांची ये-जा सुरू असते, ते स्थिरस्थावर झालेले नसतात, नाटकाला इतर कोण लोक आले आहेत हे ते पाहात असतात, आपला एखादा स्नेही येणार होता तो आला की नाही याचा विचार करीत असतात, आपल्यासमोर उघडलेल्या देखाव्याकडेच जिज्ञासेने पाहण्यांत गुंतलेले असतात म्हणून, अशा अनेक कारणांमुळे, कोणत्याहि घटनेचे आकलन करण्याच्या स्थितींत ते नसतात. प्रेक्षक स्थिरचित्त होण्यासाठी जो अवधि लागतो, त्या अवधींतहि त्यांना



प्रसन्न ठेवण्याच्या कामी संगीत नाटकांतील नांदीचा वांगला उपयोग करून घेतां येतो.

अंक आणि प्रवेश :

नाटकांत सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत दाखवायच्या प्रसंगांची एकदा निश्चिति झाली म्हणजे त्यांची अंकवार विभागणी करावी लागते. नाटकांतले निरनिराळे प्रसंग निरनिराळ्या स्थळीं घडत असतात आणि कोणत्याहि दोन प्रसंगांमध्ये थोडाबहुत काळ लोटलेला असतो, म्हणून प्रसंगाप्रसंगांतील स्थलभिन्नत्व आणि कालभिन्नत्व दाखविण्यास अंक पाडावे लागतात. परंतु एखाद्या नाटकाचें संबंध कथानक अखंडपणें आणि एकाच स्थळीं घडलेलें असलें आणि स्थळ व काळ यांची भिन्नता दाखवायचें प्रयोजन नसलें तरी देखील अंक पाडावे लागतातच. कारण, अंकाच्या अभावीं अखंडपणें तीन तास नाटक पाहतांना प्रेक्षकांच्या दृष्टीवर ताण पडेल, एका जागीं खिळून राहिल्यामुळे शरीर अवघडल्यासारखें होईल आणि एक प्रकारचा शीण येऊन रसग्रहण करण्याची त्यांची शक्तीसुद्धा नाहीशी होईल. अशा प्रकारच्या अखंड संविधानकांत अंक पाडल्याचें एक उदाहरण म्हणजे व्यंकटेश वकील यांचें ' सारेच सज्जन ' हें रूपान्तरित नाटक होय. अशा अनेक कारणांमुळे तीन किंवा अधिक तास चालणाऱ्या नाटकांत अनेक अंक योजावे लागतात.

नाटकांत किती अंक असावेत याबद्दल त्रिकालाबाधित असा नियम नाही. कांही संस्कृत नाटकांत दहा अंक आढळतात, शेक्सपीअरने बहुधा पांच अंकी नाटके लिहिलीं आणि आता तीन अंकी नाटकांचा जमाना सुरू आहे. कथानकाच्या दृष्टीने आदि, मध्य आणि अंत किंवा आरंभ, उत्कर्ष आणि पर्यवसान (Situation, climax and end) असे तीन टप्पे संभाळण्यासाठी कमीत कमी तीन अंक अवश्य असतात. " माझ्या नाटकांत किती अंक असावेत " असा जर कोणी प्रश्न विचारला, तर " किती तास चालेल असें नाटक तूं लिहिणार आहेस ? " असा प्रश्न त्यालाच प्रथम विचारावा लागेल ! कोणत्याहि कथेचा आरंभ, उत्कर्ष आणि पर्यवसान परिणामकारकतेने साधावयास सुमारे तीन तासांचा अवधि अवश्य असतो. नाटक संगीत असलें तर साडेतीन ते चार तासांची मर्यादा अवश्य असते. कारण संगीताच्या अवकाशांत रसोत्कर्ष साधतां आला तरी कथानकाच्या गतींत खंड पडत असतो. एखादा दीड तासाचा अंक जरी खपला, तरी साधारणतः एक किंवा फार तर सव्वा तासानंतर प्रेक्षकाला विश्रांतीची गरज वाटूं लागते. त्याचप्रमाणे एखाद्या अंकांतील

५२ : नट, नाटक आणि नाटककार

कथाभाग अर्ध्या तासांत परिणामकारकतेने मांडतां आला तरी कोणत्याहि अंकांतील प्रसंगांची निपज आणि त्याचें पर्यदसान आणि स्वभावचित्रण परिणामकारकतेने रंगविण्यास बहुधा एका तासाचा अवधि अवश्य असतो. तेव्हा साधारणपणें असें सांगतां येईल की तीन तासांच्या नाटकांत तीन अंक असावेत, चार तासांच्या नाटकांत तीन किंवा चार अंक असावेत आणि पांच तासांच्या नाटकांत चार किंवा पांच अंक असावेत. संगीतामुळे प्रेक्षकांना आपोआप विरंगुळा मिळत असल्यामुळे संगीत नाटकांतील अंक दीड तासाचा असला तरी हरकत नाही.

प्रत्येक अंक एकप्रवेशी असावा किंवा त्यापैकी कांही किंवा सर्वच अनेकप्रवेशी असावेत, ही सर्वस्वीं कथानकाच्या गरजेची (Needs of the story) बाब आहे. संस्कृत नाटकांत एकप्रवेशी अंक आहेत, किलोस्करांच्या सौभद्राचा आणि देवलांच्या शारदेचा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे आणि खाडिलकरांच्या मानापमानाचा आणि मेनकेचा पहिला अंक एकप्रवेशीच आहे. गडकन्यांसारख्या असामान्य नाटककाराच्या एकाहि नाटकांत एकप्रवेशी अंक नाही आणि शेक्सपीअरसारख्या अमर नाटककाराचे बहुतेक अंक अनेकप्रवेशी आहेत. त्याचें कारण असें की, कोणत्याहि अंकांत जर एकापेक्षा अधिक स्थळीं घडणारे प्रसंग असले तर त्याकरिता एकापेक्षा अधिक प्रवेश योजिणें अपरिहार्य होतें. अनेक प्रवेशांची गरज असतां “ नवीनतेसाठी ” किंवा “ कलेसाठी ” ते सर्व प्रसंग एकाच स्थळीं घडवून आणण्याचा अट्टाहास करणें यासारखा दुसरा कलाशून्य अतिप्रसंग कोणता असूं शकेल ? एखाद्या अंकांतील कथाभागाची रचना जर एकस्थली म्हणजेच एकप्रवेशी असेल, तरच एकप्रवेशी अंक लिहावा. प्रत्येक अंक एकप्रवेशी करावयाचा झाल्यास कथानकाचा विचार मूळपासून त्या दृष्टीने झाला पाहिजे. संशयकल्लोळासारख्या सुंदर कथानकाचा विचारच अशा रीतीने झाला आहे की, तें कोणालाहि एकप्रवेशी अंकाच्या चवकटींत बसवितां येणें शक्य नाही ! एकप्रवेशी अंकांत सबंध अंकाचें कथानक एकाच स्थळीं घडत असतें आणि सर्व पात्रांची ये-जा एकाच ठिकाणीं चालू असते. ती स्वाभाविकरीत्या घडली तर एक सुंदर कलाकृति निर्माण होते, परंतु दोन ठिकाणीं घडलेले प्रसंग जर एकाच प्रवेशांत कोंबले, तर प्रसंगविशेषीं कांही पात्रांना एकान्त मिळावा म्हणून इतरांची अत्यंत कृत्रिम रीतीने पडद्यांत रवानगी करावी लागते ! परंतु, अनेकप्रवेशी अंकापेक्षा एकप्रवेशी अंकाचें दृश्य तयार करायला खर्च कमी येतो आणि एकप्रवेशी अंकाचा देखावा अंक पडेपर्यंत हालवावा लागत

नसल्यामुळे वास्तवाचा भास जास्त समर्पकतेने निर्माण करतां येतो, म्हणून अनेक-प्रवेशी अंकापेक्षा एकप्रवेशी अंक श्रेयस्कर समजला पाहिजे. अनेकप्रवेशी अंकांत रुळाच्या साहाय्याने अंतराळांत जाणारे किंवा अंतराळांतून खाली येणारे पडदे सोडावे लागत असल्यामुळे क्षणमात्र तरी वास्तवतेचा भंग झाल्याशिवाय राहात नाही.

पहिला अंक :

नाटक कितीका अंकांचें असेना, पहिल्या, मध्यंतरीच्या आणि शेवटच्या अंकांत काय दाखवावें याचे अनुभवसिद्ध नियम आता, जणू काय, ठरून गेल्यासारखे आहेत. प्रेक्षकाला नाटकाचें पूर्वसंधान शक्यांत शक्य तितक्या लवकर समजावें, पात्रांचा परिचय व्हावा, नाटकांतील संग्रामबिंदु कोणता आहे तें ध्यानांत येऊन प्रेक्षकांचें कुतूहल वाढावें - म्हणजे, हीं पात्रें पुढे कोणत्या गोष्टी करणार आहेत तें जाणण्याची त्यांच्या मनांत जिज्ञासा जागृत व्हावी अशा गोष्टी पहिल्या अंकांत साधावयाच्या असतात. नाटकांत पात्रापात्रांचा झगडा नसून नुसता गोंधळ आहे असा प्रकार विनोदी नाटकांत दिसून येत असला, तरी तो गोंधळासुद्धा लवकर निर्माण होऊन, आणखी किती गोंधळ होणार आहे अशी जिज्ञासा प्रेक्षकांच्या मनांत सुरुवातीपासून जागृत झाली पाहिजे. पहिल्या अंकांत जर प्रेक्षक नाटकाशीं समरस झाले नाहीत, तर नाटक प्रयोगदृष्ट्या यशस्वी होणें बहुतांशीं अशक्य होतें. यासंबंधांत The Art of the Play या ग्रंथांत Hermon Ould म्हणतो, " If rapport between players and public is not established soon after the rise of the curtain, the play is in danger of never coming to life.....Lack of grip in the first act is fatal and the author cannot hope forgiveness from the audience." (पृ० ३०). सारांश, पहिल्या अंकाचा पडदा उघडल्यापासून जर नट आणि प्रेक्षक यांमध्ये एकतानता उत्पन्न झाली नाही, तर नाटक पडण्याची भीति असते. पहिल्या अंकांत पकड नसली तरी प्रेक्षक आपल्याला क्षमा करतील अशी नाटककारांने आशा करूं नये. आपल्या नाटकाशीं प्रेक्षकांनी तत्काळ समरस व्हावें अशी इच्छा धरून भागत नाही - ते समरस झाले आहेत किंवा नाहीत यावरच नाटकाचें यशापयश अवलंबून असतें ! Hermon Ould म्हणतो, " An audience is not interested in intentions; it judges by results and ought not to be asked to ' make allowances. ' " (पृ० ३१). सारांश,

५४ : नट, नाटक आणि नाटककार

नाटककाराच्या हेतूशी प्रेक्षकांना कर्तव्य नसते; ते परिणामाकडे लक्ष देतात आणि त्या बाबतीत कोणतीही क्षमा करायला तयार नसतात. पहिला अंक प्रेक्षकांच्या स्मृतीवर इतका ठसला पाहिजे की, शेवटचा अंक पाहतांनासुद्धा त्याला पहिल्या अंकाची आठवण झाली पाहिजे.

नाटकांत जीं पात्रे असतील त्यांचा व त्यांच्या स्वभावधर्माचा प्रत्यक्ष परिचय पहिल्या अंकांत झाला पाहिजे. कदाचित् कांही पात्रे पुढील अंकासाठी राखून ठेविलीं असलीं तरी त्यांच्यासंबंधीची माहितीसुद्धा प्रेक्षकांना होतां होईल तो पहिल्या अंकांतच द्यावी. पात्रांचा परिचय करून देण्याच्या नाटककारांच्या हिकमती निरनिराळ्या असतात. खाडिलकरांच्या प्रत्येक नाटकांतील पहिला प्रवेश बहुधा असा आहे की, पात्रांच्या संवादाच्या ओघांत सर्व प्रमुख पात्रांसंबंधी प्रेक्षकांना माहिती मिळते. रामलालच्या परदेशपर्यटनाच्या प्रसंगीं जुन्या आठवणी ओघाने निघाल्यामुळे एकच प्याल्यांतील, धुंडिराजाच्या गोष्टीवेल्हाळण्यामुळे भावबंधनांतील आणि गोकुळच्या वावदूकतमुळे प्रेमसंन्यासांतील सर्व प्रमुख पात्रांचा गडकऱ्यांनी परिचय करून दिला. श्रीमंत, कोदंड, भद्रेश्वर, शारदा आणि तिच्या मैत्रिणी यांच्या सहज संवादांत शारदेतील प्रमुख पात्रांसंबंधी प्रेक्षकांना माहिती मिळते.

नाटकाच्या कथानकाची सुरुवात करावयाच्या पद्धतीसुद्धा निरनिराळ्या आहेत कांही नाटकांची समरप्रसंग निर्माण होण्याच्या पूर्वीपासून, कांहींची समरप्रसंग-पासून आणि कांहीची तर समराच्या उत्कर्षापासून सुरुवात होते. गडकऱ्यांच्या बहुतेक नाटकांची सुरुवात समरप्रसंग निर्माण होण्याच्या पूर्वीपासून झालेली दिसून येईल. पुण्यप्रभावाच्या पहिल्या अंकांत फक्त वृंदावनाचा दुष्ट हेतु प्रेक्षकांना समजतो, दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं भूपालाची बंदीखान्यांत रवानगी होते आणि वृंदावनाचा अंतिम हेतु तर त्याला (आणि वसुंधरेलासुद्धा) तिसऱ्या अंकाच्या सुरुवातीला समजतो. सुधाकराची सनद जाणें हा जर एकच प्याल्यांतील पहिला नाट्यप्रसंग समजला, तर त्याच्या कितीतरी पूर्वी नाटकाची सुरुवात झालेली आहे. भावबंधनांतील पहिल्या अंकाच्या सुरुवातीला घनःश्याम दुखावला गेला असला तरी त्यामुळे धनेश्वर आणि धुंडिराजाच्या कुटुंबांना छळण्याचें कारस्थान रचण्याचा बेत त्याने केला आहे हें पहिल्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत स्पष्ट होतें. शारदेतील समराची सुरुवात पहिल्या अंकांत होते आणि संशयकळोळांतील संशयामुळे होणाऱ्या गोंधळाचीसुद्धा पहिल्या अंकांतच सुरुवात

अनुक्रम २१.१.२०००... मिटककार...
क्रमांक ... १.०६९... नों दि: ३०/१/१५

होते. खाडिलकरांच्या नाटकांत समरप्रसंगाची सुरुवात बहुधा अगदी पहिल्या प्रवेशांत झालेली आहे. धैर्यधर आणि भामिनी यांच्या स्वभावांतील समर त्यांच्या आयुष्यांत सुरू होतें तें नाटकांतल्या पहिल्या प्रवेशांत ! तीच स्थिति मेनका नाटकांतील मेनका आणि विश्वामित्र यांची ! याच्याउलट, विद्याहरणाची सुरुवात समराच्या उत्कर्षापासून झालेली दिसून येईल. शुक्राचार्य आणि बृहस्पति यांचें समर, देवेंद्र आणि वृषपर्वा यांच्यांतील समर आणि मद्यप्राशनसंबंधांतील कच आणि शुक्राचार्य यांच्यांतील समर अनेक दिवस धुमसत राहून त्याचा स्फोट नाटकाच्या अगदी पहिल्या प्रवेशांत झालेला आहे. समरप्रसंगापासूनच खाडिलकरांच्या नाटकांची सुरुवात होत असल्यामुळे आपल्याला काय पाहावयाचें आहे तें प्रेक्षकांना तत्काळ समजतें. याच्या उलट, अत्यंत शांत आणि खेळीमेळीच्या वातावरणांत सुरू झालेल्या गडकऱ्यांच्या नाटकांत पुढे कथानकालां किती असाधारण कलाटणी मिळणार आहे त्याची विचारांच्या प्रेक्षकाला कल्पनासुद्धा नसते ! जितक्या लवकर समरप्रसंग निर्माण होईल तितक्या लवकर नाटक रंगू लागतें आणि पहिल्या अंकाच्या शेवटीं जर एखादा पेचप्रसंग घातला, तर “ आता पुढे काय घडणार ” म्हणून प्रेक्षकांचें लक्ष दुसऱ्या अंकाकडे आपोआप खेचलें जातें.

मध्यंतरीचे अंक :

पहिल्या अंकांत ज्या कथेचा आणि समराचा पाया रचिला त्याचा उत्कर्ष मध्यंतरीच्या अंकांत साधावयाचा असतो. अगदी पहिल्या अंकानंतर होता होईल तो महत्त्वाचें असें नवें पात्र रंगभूमीवर आणूं नये असा एक नियम सांगतां येईल. कारण त्यामुळे हें कांहीतरी नवीनच सुरू झालें आहे असें प्रेक्षकांना वाटण्याचा संभव असतो ! पुढील अंकांत प्रथमच येणाऱ्या पात्रांची सूचना जर प्रेक्षकाला सुरुवातीला मिळाली तर मात्र त्याला तीं नवीन वाटत नाहीत. कथानकाच्या ओघांत जीं दुय्यम दर्जाचीं नवीं पात्रे अपरिहार्य असतात, त्यांच्या संबंधांत पूर्वसूचना देणें शक्य नसतें आणि अवश्यहि नसतें. पहिल्या अंकांत नाटकाच्या प्रयोजनाबद्दल आणि पात्रांसंबंधी प्रेक्षकांना वाटणारें कुतूहल मध्यंतरीच्या अंकांत शिल्लक उरत नसल्यामुळे त्यांची जिज्ञासा कायम राहिल, इतकेंच नव्हे, तर उत्तरोत्तर वाढत राहिल अशी घटना मध्यंतरीच्या अंकांत घडत राहिल्या पाहिजेत. नाटकाचा उत्कर्षबिंदु याच अंकांत साधावयाचा असतो. परंतु नाटकांत मोजक्या घटना असल्याकारणाने कोणत्याहि दोन

५६ : नट, नाटक आणि नाटककार

घटना घडण्याच्या दरम्यानच्या अवधीत, संवादांच्या आणि स्वभावचित्रणाच्या बाबतीत छायाप्रकाशाच्या तत्वाचा (Light and shade) अवलंब करून नाटककाराने प्रेक्षकांना रिझवीत राहिले पाहिजे. जीं निरनिराळ्या स्वभावाचीं पात्रे योजिलीं आहेत त्यांच्या स्वभावाच्या सूक्ष्म छटा दाखविणे, गंभीर प्रवेशानंतर विनोदी प्रवेश रंगविणे, एका प्रवेशांत भावनांचा कळोळ उडवून पुढील प्रवेशाची प्रशांत वातावरणांत सुरुवात करणे, शृंगार, वीर, करुण आणि हास्य वगैरे रसांची प्रेक्षकांना आळीपाळीने मेजवानी देणे अशा अनेक हिकमती करून पहिल्या अंकांत नाटकाशी जडलेले प्रेक्षकांचे तादात्म्य कायम ठेवावे लागते.

शेवटचा अंक :

पहिल्या अंकांत गुंतागुंतीला सुरुवात होते, मध्यंतरीच्या अंकांत ती वाढत जाते आणि शेवटच्या अंकांत तिची या किंवा त्या रीतीने उकल होते. स्वतःचा स्वभाव आणि आपला ज्यांच्याशी संबंध येईल त्यांचा स्वभाव, अशा परिस्थितीत प्रत्येक मनुष्य वावरत असतो; आणि त्या परिस्थितीशी त्याचा लढा सुरू झाला म्हणजेच नाटक निर्माण होते. परिस्थितीवर त्याने विजय मिळविला म्हणजे नाटकाची आनंदपर्यवसायी उकल होते आणि परिस्थितीने त्यावर मात केली म्हणजे शोकपर्यवसायी उकल होते. Writing for the Stage या पुस्तकांत George Taylor म्हणतो, "Tragedy is the sad story of mankind in conflict with fate, with adverse circumstances and with his own nature." (पृ० ६०). सारांश, दैवाशी, विपरीत परिस्थितीशी किंवा स्वतःच्या स्वभावाशी मानवाने केलेल्या झगड्याची दुःखद कथा म्हणजेच शोकपर्यवसायी कथानक ! नाटक आनंदपर्यवसायी असो अगर शोकपर्यवसायी असो, त्याच्या शेवटाने पहिल्या अंकापासून निर्माण झालेल्या पेचप्रसंगाची उकल केली पाहिजे. "होईल की तें होईल" अशी जी प्रेक्षकांची जिज्ञासा पहिल्या अंकापासून वाढीला लागलेली असते, तिचे यथायोग्य आणि प्रेक्षकांची तृप्ति करणारे उत्तर शेवटच्या अंकाने दिले पाहिजे. एखादी व्यक्ति परिस्थितीवर मात करो अगर परिस्थिती एखाद्या व्यक्तीवर मात करो, "झाला हा प्राप्त परिस्थितीत न्याय झाला"— "प्राप्त परिस्थितीत हा शेवट अपरिहार्य होता"— असे प्रेक्षकांना वाटले पाहिजे. आपण नाटकाचा जो शेवट करणार आहोत तो न्यायाचा आहे असे प्रेक्षकांना

वाटेल अशा सावधगिरीने नाटककाराने संबंध नाटक रंगविलें पाहिजे. ही दक्षता विद्याहरणासारख्या अत्यंत सुंदर नाटकांत बाळगली गेल्ली नाही. कचाने संजीवनी विद्येचें हरण केलें आणि त्यामुळे देवांचा मार्ग सुकर झाला याचा प्रेक्षकाला आनंद वाटूं नये इतक्या आणि पार्श्वभूमीत देवदैत्यांच्या लढ्याचें कथानक लोटलें गेलें आहे. मद्यपी दैत्यांच्या गोटांतून संजीवनी विद्या गेल्यामुळें मद्यपाननिषेधाचें प्रकरण रंगलें खरें, पण त्याचाहि आनंद प्रेक्षकांना घेतां येत नाही. कारण पहिल्या दोन अंकांत कच-देवयानीच्या प्रेमाला प्रामुख्य देऊन तें इतक्या हृदयंगमतेनें रंगविलें आहे, की शेवटीं त्यांची ताटातूट झालेली पाहतांना, प्रेक्षकांना हा न्याय झाला की अन्याय झाला हेंच समजत नाही ! नाटकांत एकाच मुख्य गोष्टीवर भर देणें हितावह असतें आणि ती खबरदारी खाडिलकरांनी आपल्या इतर प्रत्येक नाटकांत घेतली आहे. परंतु, विद्याहरणांत संजीवनी विद्या, मद्यपाननिषेध आणि कच-देवयानीची प्रेमकथा या तीन उद्दिष्टांवर सारखाच भर दिल्यानंतर, कथानकाच्या न बदलतां येण्यासारख्या शेवटामुळे प्रेक्षकांना “ हसावें की रडावें ” हेंच समजत नाही !

या दृष्टीने शेवटचा अंक नाटककाराची सर्वांत जास्त परीक्षा पाहतो. पहिला अंक पडला तरी नाटक यशस्वी झाल्याची उदाहरणे विरळा, पण शेवटचा अंक पडला तर नाटक यशस्वी होणें सर्वस्वीं अशक्यच समजलें पाहिजे. पहिल्या तीन अंकांत उत्तम रंगत साधून शेवटचा अंक पडल्यामुळे नाटक पडलें याचें खाडिलकरांचें मेनका हें लक्षांत ठेवण्यासारखें उदाहरण आहे. शेवटचा अंक परिणामकारक व्हावा यासाठी एखादी प्रभावी घटना नाटककाराने शेवटपर्यन्त राखून ठेविली पाहिजे. साधारण बुद्धीच्या प्रेक्षकालासुद्धा पटावा असा नाटकाचा शेवट असला, तरच नाटक पाहिल्याचें समाधान सर्व प्रेक्षकांना लाभतें आणि तें समाधान डोक्यांत घेऊन ते घरी परततात. गडकऱ्यांच्या बहुतेक नाटकांतील प्रभावी घटना नाटकाच्या उत्तरार्धात घडून येतात, हें त्यांच्या यशस्वितेचें एक कारण आहे. शेवटच्या अंकाच्या असामान्यत्वाचें वर्णन करतांना Hermon Ould म्हणतो, “ The last act condemns or acquits the author ” (The Art of The Play -पृ० ७०). सारांश, नाटकाचें यश किंवा अपयश शेवटचा अंक ठरवीत असतो. “ पहिला अंक सुबोध, शेवटचा संक्षिप्त आणि सर्वच चित्तवेक असावेत ” असें एक सनातन सूत्र आहे.

गतिमानता :

प्रेक्षकांची जिज्ञासा जागृत करून नाटकाच्या शेवटाकडे नेणाऱ्या घटना जितक्या जलद घडतील तितकें नाटक जास्त चित्तवेधक होतें. प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर एकसारखें कांहीतरी घडत राहिलें पाहिजे आणि तेणेंकरून कथानक अप्रतिहतपणें शेवटाच्या घटनेकडे जात राहिलें पाहिजे - याचाच अर्थ असा, की नाटकांत गतिमानता (action) पाहिजे. ज्या ज्या गोष्टींमुळे नाटकाचें कथानक एक पाऊल तरी पुढे सरकेल त्यायोगेंकरून नाटकाला गति प्राप्त होते. दोन किंवा अधिक पात्रें किती जरी सुंदर काव्य किंवा तत्त्वज्ञान बोलत राहिलीं, पण त्यामुळे कथानकाला गति मिळाली नाही तर त्याचा प्रेक्षकांना कंटाळा येतो. या संबंधांत पुण्यप्रभावांतील भूपाल आणि वसुंधरा यांचा पहिला प्रवेश आणि मेनका नाटकांतील मेनका आणि विश्वामित्र यांचा शेवटाचा प्रवेश यांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करतां येईल. परंतु, पात्रांची नुसती हालचाल किंवा धावपळ म्हणजे मात्र गतिमानता नव्हे. वास्तविक नेहमीच्या जीवितापेक्षा रंगभूमीवर कमी धावपळ असावी, कारण धावपळीमुळे रसाला स्थिरता प्राप्त होत नाही; इतकेंच नव्हे, तर कांही प्रसंग असे असतात की, एखादें पात्र दिड्मूढ होऊन जागच्या जागीं खिळलें तरीसुद्धा किंवा एखाद्या पात्राच्या स्वगतांतूनसुद्धा कथानकाला गति मिळूं शकते. बंड गार्डनच्या प्रवेशाचा शेवट सुधाकराच्या ज्या स्वगताने होतो तें अत्यंत गतिमान आहे, कारण तेंच त्याला प्रलयावस्थेप्रत नेतें. दोनच पात्रांच्या प्रवेशांत शारीरिक हालचाल (Physical action) नसली तरी कथानकाला एकसारखी गति मिळाली आहे, याचें मानापमानाच्या चवथ्या अंकांतील धैर्यधर-भामिनीचा प्रवेश हें उत्तम उदाहरण आहे, कारण त्यांत त्यांची एकमेकांना अधिकाधिक वश होण्याची क्रिया एकसारखी चालू आहे. George Taylor म्हणतो, " Action is not always physical movement but sometimes a movement of thoughts and ideas which in turn bring about a movement of events. Action in a play is the realisation in the mind of the audience that something is happening " (पृ० ५९). सारांश, कांहीतरी घडत आहे याची जाणीव प्रेक्षकाला एकसारखी होत राहणें यालाच गतिमानता म्हणतात; आणि म्हणूनच, पात्राने एका मनःस्थितींतून दुसऱ्या मनःस्थितींत जाणें या क्रियेलासुद्धा गतिमानता समजलें पाहिजे. सत्तेचे गुलाम नाटकांतील गति वाखाणण्यासारखी असून ती त्याच्या यशाचें एक महत्त्वाचें कारण आहे. एकच प्याल्यांतील रामलाल-

शरद-भगीरथांचे प्रवेश गतिशून्य असले तरी इतर प्रवेशांच्या असामान्य गतिमानतेमुळे तो दोष झाकून टाकला गेला आहे. वाक्यावाक्यागणिक कथानकाला गति मिळते आहे, असे संशयकल्लोळासारखे दुसरे मराठी नाटक शोधून सापडायचे नाही. कथानकाला एकदा गति मिळाल्यावर तिच्यांत खंड पडतां कामा नये. वरेरकरांच्या संन्याशाच्या संसारांत वारंवार घडते तसे “ आता हें कांहीतरीच चाललें आहे ” असे प्रेक्षकाला वाटता कामा नये. प्रेक्षकांची जागृत झालेली उत्कंठा एका अंकाचा पडदा पडून पुढील अंकाचा पडदा उघडण्याच्या संधिकालांतहि कायम राहणे अवश्य असल्यामुळे, प्रत्येक अंकाच्या शेवटीं एखादा पेचप्रसंग निर्माण करणे हितावह असते.

स्वभावचित्रण :

नाटक प्रसंगपूर्ण असावे पण नुसते प्रसंगपूर्णच नसावे - केवळ चमत्कृतिपूर्ण घटनांनी प्रेक्षकांचे एकदा मनोरंजन झाले तरी दुसऱ्या खेपेस पूर्वपरिचयामुळे त्या घटनांतील चमत्कृति नाहीशी झालेली असते. गुप्तपोलिसांच्या रहस्यकथा एकदा वाचल्यावर दूर भिरकावून दिल्या जातात त्या याच कारणामुळे ! पात्रांच्या स्वभावधर्मांमुळे प्रसंगांची उपज होते आणि प्रसंगांमुळे पात्रांचे निरनिराळे स्वभावधर्म स्पष्ट होतात. अचानकपणे चोरांचा छापा येतो हा साधा प्रसंग, पण त्यामुळे मानापमानांत लक्ष्मीधर, विलासधर, धैर्यधर आणि भामिनी यांचे स्वभाव स्पष्ट झाले आहेत. सुंदर स्वभावचित्रणामुळेच नाटकाला हृदयंगमता प्राप्त होते. आपापल्या स्वभावधर्मांमुळे किंवा परिस्थितीमुळे निर्माण झालेल्या प्रसंगांत व्यक्ति-सापडल्या म्हणजे कथानक तयार होते. एखाद्या व्यक्तीबद्दल आपल्या मनांत आपलेपणा निर्माण झाला म्हणजे ती कशी वागेल, प्राप्त प्रसंगांतून ती निभावून जाईल किंवा नाही - अशी आपल्याला काळजी वाटू लागते. म्हणून व्यक्तिदर्शन असे झाले पाहिजे की ती व्यक्ति आपली चिरपरिचित आहे असे प्रेक्षकाला वाटले पाहिजे. सर्वसाधारण प्रेक्षक सत्प्रवृत्त असतो म्हणून दुर्जनांचे डावपेच पाहून त्याला जसा अचंबा वाटतो तसा सज्जनांच्या सत्कृत्यामुळे वाटत नाही. आपणहि असेच वागलों असतो (निदान वागले पाहिजे) अशी त्यांची श्रद्धा असते. जे स्वभाव समाजांत इतस्ततः विखुरलेले असतात त्यांचेच रंगभूमीवरील दर्शन लोकप्रिय होते आणि म्हणूनच नाटकांत संसारांतली “ सनातन सामान्यता ” (Eternal

common places of life) दाखविली पाहिजे असें तज्ज्ञांचें मत आहे. एकच प्याल्यांतली सिंधू प्रेक्षकाला नवीन वाटत नाही; तिने सुत्राकरासाठी सर्वस्वाचा त्याग केला याचें त्याला आश्चर्य वाटत नाही ! शारदा त्याला नवीन वाटली नाही; बापाच्या इच्छेविषय तिला कांहीहि करता येऊं नये हेंच शारदा नाटकाचें आणि बालावृद्ध-विवाहाचें रहस्य होतें; इतकेंच कशाला, याच कारणामुळे सौभद्रांतील पुराणकालीन सुभद्रासुद्धा प्रेक्षकाला आपल्यापैकीच वाटते. अशी स्वभावचित्रे निर्माण करायला नाटककार समाजाशीं समरस झाला पाहिजे. Somerset Mougham म्हणतो, "It is because the best writers felt the emotion of ordinary men that (with genius to help) they have been able to represent human being with truth and sympathy. It is impossible to draw a complete picture of men unless you can think with their heads and feel with their hearts. " (Cakes and Ale - पृ० ३६३). समाजांत दिसणार नाही असें स्वभावचित्र रंगभूमीवर सहसा येत नाही आणि आलें तर यशस्वी होत नाही. कौशल्य असतें तें संसारांतल्या सामान्यतेच्या असामान्य दिग्दर्शनांत !

स्वभावचित्रे रंगविण्याची कला ही ज्याच्या त्याच्या प्रतिभेवर अवलंबून असल्यामुळे शिकवून शिकतां येण्यासारखी नाही. समाजांतील निरनिराळ्या स्वभावांच्या व्यक्ति हरघडी आपण सर्वत्र पाहात असतो. कित्येक व्यक्ति आपल्याला स्थूलमानानें एकाच जातीच्या (रागीट, लोभी, क्रूर, उदार) वाटल्या तरी त्यांच्याहि स्वभावांत निरनिराळ्या छटा असतात. संशयकळोळांत अनेक संशयी स्वभाव आहेत; परंतु, स्वतःला अतिशहाणा समजणारा आणि संशयाच्या सहज आहारीं जाऊन गुप्त डावपेच रचणारा फाल्गुनराव, संशयी पण सडेतोड कृत्तिका, संशयाच्या सहज आहारीं न जाणारा पण प्रसंगविशेषीं एक धाव आणि दोन तुकडे करूं इच्छिणारा अश्विनशेठ आणि फारच क्वचित् संशयाच्या आहारीं जाणारी रेवती असे त्यांच्यांत सूक्ष्म भेद आहेत. तेव्हा स्वभावांतील निरनिराळापणा ओळखणें, त्याचा नाटकासाठी कसा उपयोग करून घेतां येईल त्याची जाणीव होणें आणि नाटक लिहितांना तें सर्व सुचून त्याची योजना करणें या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. सरळ गोष्टीकडेसुद्धा वाकड्या नजरेने पाहणारा नूपुर, बडबड्या आणि भोळाभाबडा धुंडिराज, विसरभोळा गोकुळ, खुशालचेंडू लक्ष्मीधर अशा व्यक्ति आपण नेहमी पाहतो. परंतु त्या अवलोकनांत आल्यावर त्यांचा स्वभाव जाणवणें, त्यांच्या स्वभावांतील नाट्यात्मकता ओळखून

लक्षांत ठेवणें आणि त्याचा अवश्य तेव्हा उपयोग करून घेणें हें प्रतिभेचें कार्य असतें. George Taylor म्हणतो, "Sense of theatre is the ability to visualise ideas and events, the power to see dramatic possibilities which exist within day to day experiences of ourselves and others, allied to the ability to place characters in circumstances which display these experiences and events in their most compelling manner." (पृ० १२). प्रतिभेची व्याख्या कशीहि करा, परंतु कोणतीहि गोष्ट जाणवणें, लक्षांत राहणें आणि लेखनासाठी तिचा उपयोग करतां येणें हे तिचे अवश्य गुण आहेत.

प्रतिभेमुळे व्यक्तींचे स्वभावधर्म सत्यसृष्टींतून उचलून रंगभूमीवर कौशल्याने मांडतां येतात. पौराणिक किंवा ऐतिहासिक कालांतील प्रमुख व्यक्तींच्या स्वभावधर्मांशीं आपला वाचनामुळे परिचय झालेला असतो, कसब असतें तें त्यांत रंग भरण्याचें ! कधीकधी निर्धन पण कर्तबगार सेनापति (धैर्यधर), सूडबुद्धि शमविण्यासाठी अचाट दुष्कृत्यें करायला सिद्ध होणारा खलपुरुष (वृंदावन किंवा घनःश्याम) आणि तेजस्वी पतिव्रता (वसुंधरा) अशा कल्पना नाटककाराच्या कल्पनेत वावरत असतात आणि त्यांना मूर्तस्वरूप देण्याकरिता तो मनुष्यस्वभावाशीं विसंगत दिसणार नाहीत अशीं स्वभावचित्रें रंगवतो. नाटककाराला जी मध्यवर्ती कल्पना सुचली असेल तिचें परिणामकारक दिग्दर्शन होईल अशा स्वभावचित्रांची योजना करून ती संपूर्णपणें मानवी दिसावी अशी खबरदारी तो घेत असतो. या बाबतींत छायाप्रकाशाचें (Shade and light) तंत्र वापरावें लागतें. देशभक्त नायकांच्या कथानकांत देशद्रोह्याचें पात्र रंगवायचें, जीभ बेलगाम सोडणाऱ्या मुलीच्या नाटकांत तितकीच अबोल मुलगी दाखवायची, बालावृद्धविवाह म्हटला म्हणजे एक असहाय बाला, एक वृद्ध, त्यांचें लग्न जोडूं पाहणारा स्वार्थी भिक्षुक आणि तोडूं पाहणारा निःस्वार्थी समाजसेवक असावेत; कोणत्याहि व्यसनासंबंधींच्या नाटकांत व्यसनी, निर्व्यसनी आणि व्यसनाचे परिणाम ज्यांना भोवतात अशी त्याजवर अवलंबून असलेली मंडळी – मग तें त्याचें कुटुंब असो, अगर त्याचा संप्रदाय असो – दाखवायचीं, असें अगोदर ठरवून नाटककार स्वभावचित्रांची आखणी करीत असतो. तीं स्वभावचित्रें रंगवितांना त्याने पाहिलेल्या व्यक्तींशीं जर त्यांचें साधर्म्य असेल तर आपल्या अनुभवाचा तो कौशल्याने उपयोग करून घेतो. उलटपक्षीं, कांही आधुनिक सामाजिक नाटकांत निरनिराळीं

६२ नट, नाटक आणि नाटककार

सामाजिक, धार्मिक अगर राजकीय मते मांडण्यासाठी केवळ 'मते धारण करणारी' पात्रे निर्माण केली जातात. मते आणि स्वभाव यांची गळत केल्यामुळे अशा पात्रांच्या बाबतींत स्वभावचित्रणाऐवजी फक्त मतचित्रणच दिसण्याचा संभव असतो. स्वभावचित्रणाची उणीव त्या पात्रांच्या स्वमतांविषयीच्या वेळूटपणाने भरून काढली जाते. कोकणी बालू, पुरभय्या, पठाण, मारवाडी, ज्योतिषी आणि कवि हीं कांही "हातची" मंडळी असून त्यांच्या स्वभावांतील सूक्ष्म छटा दाखविण्याचें कौशल्य साधलें नाही तर तीं फार तर कायम ठशाचा विनोद निर्माण करावयास उपयोगी पडतात! कांही नाटकांत ज्यांना स्वभाव नाही आणि मते नाहीत अशीं पात्रे रंगविलीं जातात आणि तीं आपल्या विचित्रपणाच्या भांडवलावर नाटकांत प्रवेश मिळवितात. हाच मुलाचा बाप या नाटकांतील डॉक्टर पशु, आशानिराशेंतील सोरठ आणि संन्याशाच्या संसारांतील गुलेलू हे अशांपैकी प्राणी आहेत ! जनावरांच्या डॉक्टरच्या स्वभावांत व्यवसायामुळे शिरणारा एकसुद्धा गुणावगुण डॉक्टर पशूंत नाही आणि भ्रष्ट मराठी भाषा बोलणारा एक "किरिस्तांव" हेंच काय तें गुलेलूचें वैशिष्ट्य ! बाटलेल्या ख्रिस्त्याला हिंदु करून घेण्याच्या नाटकांत वरेरकरांनी शंकराचार्याची भूमिका रंगविली हें योग्य ! परंतु, आपल्या धर्माच्या प्रसारासाठी अहर्निश काबाडकष्ट करून, सुखाला व संपत्तीला लाथाडून आणि भूतलावर भूतदयेचा खरोखरीचा पाऊस पाडून ज्यांनी ख्रिस्ती धर्माचा जगभर फैलाव केला अशा कर्तबगार मिशनऱ्यांचें चित्र त्यांनी रंगविलें नाही ! प्रतिपक्षी बलवत्तर आणि कर्तबगार असतो म्हणूनच विराट् चळवळीची गरज निर्माण होत असते. खाडिलकरांनी शुक्राचार्यासमोर कच उत्पन्न केला, पण गुलेलूसमोर शंकराचार्य उभा करणें म्हणजे ठेकूण मारण्यासाठी बंदुकीची गरज वाटण्यासारखें नव्हे काय ?

कोणत्याहि नमुनेदार स्वभावचित्राचें परिणामकारक दिग्दर्शन नमुनेदार प्रसंगा-शिवाय होत नाही. प्रसंगामुळेच माणसाची पारख होत असते यांत संशय नाही. सिंधूवर जे प्रसंग आले ते जर आले नसते, तर गर्भश्रीमंत बापाची एक मुलगी आपल्या सुखवस्तु नवऱ्याबरोबर सुखाने संसार करते आहे इतकेंच दृश्य जगाला दिसलें असतें. गोष्टीविल्हाळ धुंडिराज एरवी फार तर विनोदविषय ठरला असता, परंतु आपल्या मुलांबाळांवर प्रसंग येतांच त्याने जो कणखरपणा दाखविला त्यामुळेच त्याच्या स्वभावचित्राला हृदयंगमता प्राप्त झाली आहे. रेवतीला दिलेली तसवीर जर त्याने फाल्गुनरावाच्या हातांत पाहिली नसती तर अश्विनशेठाचा संशयी स्वभाव

कदाचित् गुलदस्तांतच राहिला असता ! एखाद्याचा स्वभाव आणि त्याच्या भोवतालची परिस्थिति यांच्या संघर्षांत त्याच्या मनाला ज्या वेदना होतात, त्याच आपल्या अंतःकरणाचा ठाव घेतात. दैत्यगुरु शुक्राचार्य अपत्यप्रेमाच्या पकडींत सापडल्यामुळे “ हा आपल्यापैकीच एक आहे ” असें सर्वसाधारण प्रेक्षकाला वाटू लागतें. मेनकेंतील विश्वामित्राच्या स्वभावचित्राणांत तसली हृदयंगमता नसली तरी आपले शिष्य नादान निघाले हें पाहून विधात्याशों वैर मांडायला निघालेल्या त्या कर्तव्यगाराच्या मनाला असह्य वेदना होतात आणि, “ बटूनो, मीं तुम्हांला हेंच का शिकवलं ? ”-असे उद्गार ज्यावेळीं तो काढतो त्यावेळीं क्षणकाल तरी प्रेक्षकांच्या अंगावर रोमांच उभे राहतात ! वरेरकरांच्या नाटकांतील प्रमुख पात्रांना अशा वेदना बहुधा होत नाहीत, कारण त्यांचा सर्व कारभार गळ्याच्या वर चालत असतो. सत्तेच्या गुलामांतील नलिनीचें केरोपंतावर अगदी मनापासून प्रेम आहे. शेवटच्या अंकांत तिला केरोपंताने झिडकारलें म्हणून प्रेक्षकांना तिजविषयी सहानुभूति वाटण्यापूर्वी वैकुंठ प्रवेश करतो आणि क्षणापूर्वीची परित्यक्त प्रणयिनी अंतर्धान पावून ती क्षणार्धांत वैकुंठावर प्रेम करायला तयार होते ! खेळकर नाटकांतसुद्धा नायिकेचें प्रेम हा इतक्या चंचलतेने रंगविण्याचा विषय होऊं शकतो काय ?

नाटककार आपल्या नाटकांत स्वतःच्या हृदयाचें दिग्दर्शन करीत नसून, इतरांच्या अंतःकरणाची त्याला जी विराट् जाणीव झालेली असते ती व्यक्त करीत असतो. रंगभूमीवरील व्यक्ति जें बोलत असते आणि त्यापेक्षाहि ज्या कृति ती करीत असते त्यामुळे तिच्या स्वभावचित्रांत रंग भरले जातात. Writing for the Stage या पुस्तकांत George Taylor म्हणतो, “ A character develops through the words it speaks and things it does ” (पृ० ४९). विद्याहरणांतील कचाचें उदाहरण पाहा - पहिल्याच प्रवेशांत जर तो शुक्राचार्याला दबकून वागला असता किंवा देवयानी मद्यप्राशन करतांना निषेधाखातर फक्त निघून गेला असता, तर तो हुषार आणि आज्ञाधारक पण निर्णायक प्रसंगीं कच खाणारा सामान्य विद्यार्थी ठरला असता ! देवयानी मद्यप्राशन करण्यास प्रवृत्त झाली आहे असें पाहून, समोर उभ्या असलेल्या शुक्राचार्याची किंवा वृषपर्व्याची तमा न बाळगतां, “ देवयानी, हें तूं काय आरंभिलं आहेस ? ” असें तो विचारतो आणि त्या एकाच कृतीमुळे तो सुहृत्वातीसच प्रेक्षकांच्या मनावर ठसा उमटवितो. पहिल्या अंकाच्या शेवटीं तो मद्याच्या कलशांना लाथाडून निघून जातो त्यावेळीं त्याच्या स्वभावाचा

६४ : नट, नाटक आणि नाटककार

उत्तम आविष्कार झालेला दिसून येतो आणि दुसऱ्या अंकाच्या शेवटी “संजीविनी विद्येशिवाय देवयानीचें पाणिग्रहण करतां येत नाही” असें तो देवयगुरु शुक्राचार्याला बजावतो, त्यावेळींच शुक्राचार्यांच्या अंतिम पराजयाची सुरुवात होते ! नाटक संपल्यावर त्यांतील स्वभावचित्रे ज्या प्रमाणांत प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहतील त्या प्रमाणांत नाटकाची हृद्यता आणि परिणामकारकता ठरत असते. किंबहुना, कित्येक वर्षांनंतर एखाद्याचा स्वभावधर्म पाहून नाटकांतील त्याचा जोडीदार आपल्याला आठवला तर त्या नाटकांतील तें स्वभावचित्रण उत्कृष्ट झालें असें म्हणतां येईल. हॅम्लेट, शायलॉक, रामशास्त्री, सिंधू, भद्रेश्वर दीक्षित, लक्ष्मीधर, हीं अशा प्रकारचीं स्वभावचित्रे आहेत. स्वभावचित्रणाला नाटकांत असें असामान्य महत्त्व असल्याकारणाने, नाटक लिहिण्यापूर्वी नाटककाराच्या मनोभूमींत तीं जितक्या स्पष्टपणाने अवतीर्ण झालीं असतील तितक्या प्रमाणांत त्यांचें स्वभावचित्रण तो यशस्वी आणि परिणामकारक रीतीने करूं शकतो. Writing for the Stage या पुस्तकांत George Taylor म्हणतो, “The true dramatist is he who can visualise the appearance of his characters, the way they will walk about and the manner in which they will behave” (p. 12). आपलीं पात्रे कशीं दिसतील, रंगभूमीवर कशीं वावरतील आणि कशीं वागतील हें ज्याला कल्पनेने स्पष्ट दिसूं शकतें तोच खरा नाटककार !

एखादें महत्त्वाचें पात्र रंगभूमीवर येण्यापूर्वी त्याच्यासंबंधी प्रेक्षकांना माहिती देऊन त्याच्या आगमनाविषयी त्यांच्या मनांत उत्कंठा निर्माण करण्याची पद्धत कधी कधी अवलंबिलेली दिसून येते. मानापमानांतील पहिल्या अंकांत धैर्यधराचा प्रवेश होण्यापूर्वी रंगभूमीवर असलेलीं पात्रे त्याच्याविषयी कितीतरी बोलत असतात. या पद्धतीला “योजनापूर्व प्रवेश” (Prepared entrance) असें म्हणतात. विद्याहरणाच्या पहिल्या प्रवेशांत कच प्रवेश करणार आहे हें प्रेक्षकांना माहित नसतें, परंतु त्याने प्रवेश करण्यापूर्वी इतर पात्रांच्या भाषणांतून त्याच्यासंबंधीची माहिती नाटककाराने दिलेली आहे. मात्र प्रवेशपूर्ण वर्णनाची ही पद्धत अत्यंत काटेकोरपणाने वापरली पाहिजे. कारण, तिचा जर अतिरेक झाला तर पात्र प्रत्यक्ष रंगभूमीवर आल्यावर त्याजविषयी आपण ऐकलेल्या वर्णनाशीं त्याचें दर्शन किंवा वागणूक जुळत नाही म्हणून प्रेक्षकांचा विरस होण्याचा संभव असतो. स्वतः निर्मिलेल्या पात्रांशी नाटककार इतका समरस झाला पाहिजे की त्याच्या पूर्वायुष्याचीसुद्धा त्याला माहिती

असावी. राजसंन्यासाच्या शेवटच्या प्रवेशांत साबाजी संभाजीला त्याच्या पूर्वा-युष्यांतील एका प्रसंगाची आठवण करून देतो, एकच प्याल्यांतील सिंधू चौथ्या अंकांत दळतांदळतां आपल्या लहानपणींची अशीच एक आठवण सांगते आणि शेवटच्या प्रवेशांतसुद्धा ती पद्माकराला म्हणते, “ तुझ्या ताईचं सौभाग्य आता तूच जपून ठेवलं पाहिजेस; लहानपणीं माझ्या कुंकवाला तजेला यावा म्हणून माझ्या करंब्यांत तूं मृगाचीं इवलालीं पाखरं आणून ठेवीत होतास - आठवतं का तुला ? ” - अशा आठवणी नाटकाच्या हृदयंगमतेतसुद्धा भर घालू शकतात.

पात्र जें बोलेल आणि जी कृति करील तोच त्याचा स्वभाव ठरत असल्या-कारणाने, प्रत्येक पात्राची कृति आणि त्याचें भाषण त्याच्या स्वभावाला पोषक असलें पाहिजे. एखाद्या हशाच्या किंवा टाळीच्या लोभाखातर कोणत्याहि स्वभाव-चित्राच्या मौलिकतेवर अनिष्ट परिणाम होऊं देतां कामा नये. “ In drama, anything that does not help, hinders ” म्हणजे नाटकाला जें उपकारक नाही तें अपकारक असतें हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे. हा संयम क्वचित्प्रसंगीं गडकरी-खाडिलकरांसारख्या असामान्य नाटककारांनीदेखील सोडला आहे असें दाखवितां येईल. एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकाच्या चवथ्या प्रवेशांत सुधाकराने मद्यप्राशन केले असलें तरी शेवटपर्यंत तो डोकें ताळ्यावर ठेवून बोलतो आहे. “ सिंधू, तुला इथं राहायचं असेल तर या हरामखोरांचं नांवसुद्धा घेऊं नकोस - या चोरांच्या घरांतला एक पैसाहि माझ्या घरांत आणायचा नाही - असं असेल तर या घरांत राहा ” - असें जो बजावूं शकतो, तो “ सिंधूच्या गळ्यांतलं मंगळसूत्र तोड ” असें तळीरामला सांगेल काय ? बायकोच्या गळ्यांतलें मंगळसूत्र तोडण्याची कल्पना, इतक्या सहजपणें तर नव्हेच पण कधीतरी दारुबाजाच्यासुद्धा मनाला शिवेल काय ? “ तळीराम, तूं माझा भाऊ आहेस - बाप आहेस ” असें तो म्हणेल काय ? आणि, “ ऊठ, सिंधूच्या गळ्यांतलं मंगळसूत्र तोड - शरदच्या गळ्यांतलं असेल तें तोड ! ऊठ, मंगळसूत्र तोड आणि मग माझं जानवंहि तोड ! ” - या आचरटपणाला हशा मिळविण्याशिवाय दुसरा कोणता अर्थ आहे ? प्रतिसृष्टि निर्माण करून स्वर्गाला शह द्यायला तयार झालेला खाडिलकरांच्या मेनकेंतला विश्वामित्रसुद्धा, “ गडे म्हणण्यापर्यंत तूं धीट झालीस ! पाणिग्रहण, दासी, बटोक आणि गडे ! एवढ्याचकरता तूं माझ्याशीं बोलूं नकोस म्हणून मीं तुला ताकीद दिली होती ! ” - अशीं भाषणें करून हशा पिक-विण्याचा अट्टाहास करतो !

नटांसाठी नाटक :

नाटककार आणि नट यांचे नाते “ पुरुष धनुर्धर संसाररथा, सारथिसम भार्या ” अशा प्रकारचे समजले पाहिजे. नाटक प्रथम नाटककाराच्या मनोभूमिंत आणि मनश्चक्षुंसमोर होतं, मग तें लिहिलें जातें आणि नंतर तें नटांकरवी रंगभूमीवर प्रेक्षकांसमोर केले जाते. नाटककाराचें दुर्दैव मात्र असे की, त्याने आपली कोणतीहि भूमिका ज्या स्वरूपांत आपल्या मनश्चक्षुंसमोर पाहिली असेल त्या स्वरूपांत त्याला ती रंगभूमीवर सहसा दिसत नाही ! नाटककाराच्या कल्पनेत असेल त्यापेक्षाहि एखाद्या भूमिकेचें सुंदर दिग्दर्शन एखाद्या महान् नटाने करावें असे अपवादात्मक अनुभव येत नाहीत असे नाही, परंतु आपण लिहिलेली भूमिका कशी दिसावी, तिचा आवाज कसा असावा, कोणत्या प्रसंगी तिने कसा अभिनय करावा, यासंबंधी नाटककाराच्या ज्या कल्पना असतात त्या बहुधा अतृप्तच राहतात ! एखादी भूमिका जितकी सूक्ष्म तितकी ती करून दाखवावयास कठिण असते. आपण खाडिलकरांच्या विद्याहरणांतील शुक्राचार्यांचें उदाहरण पुन्हा घेऊं या. अहंकार आणि आवेश म्हणजेच शुक्राचार्य, या कल्पनेने त्याच्या भूमिकेतील हळुवारपणाने रंगविण्याचे सर्व धागे अनेक नटांनी तडातड तोडून टाकलेले पाहून, नाटककाराला “ प्राणोत्क्रमणाच्या वेळच्या यातना ” झाल्या असतील ! संजीविनी विद्येचा स्वामी, देवेन्द्राशी आणि बृहस्पतीशी यशस्वी झुंज देणारा दैत्यगुरु, परंतु कच पुनः जीवंत झाला नाही तर “ देवयानी काय म्हणेल ? ” - म्हणून कन्यावात्सल्याने तळमळणारा पिता आणि आपल्या संप्रदायाचा अखेर पराभव पाहणारा नेता, खाडिलकरांना आपल्या मनोमन कल्पनेप्रमाणे खरोखरच कधी पाहायला मिळाला असेल काय ? नाटककाराचें यश अशा रीतीने नटांवर अवलंबून असल्यामुळे, विवक्षित नट नजरेसमोर ठेवून त्यांच्यासाठी नाटक लिहावें काय असा प्रश्न ओघाने उद्भवतो. परंतु, ज्या नटाला नजरेसमोर ठेवून नाटक लिहिलें असेल तो नट आपल्या नाटकासाठी मिळेलच असा भरवसा नाटककाराला धरतां येणार नाही. शिवाय, एका चांगल्या नटाच्या अभिनयांत जे विशिष्ट गुण असतात ते दुसऱ्या चांगल्या नटाच्या ठायीं असतील असेहि नाही. धैर्यधराच्या धिप्पाडपणाचें किंवा लक्ष्मीधराच्या तुंदिलतनूचें वर्णन त्या भूमिका करणाऱ्या पहिल्या नटाला नजरेसमोर ठेवून केले असले, तरी केव्हाना केव्हा फिरकोळ शरीरयष्टीच्या नटांच्या हातांत त्या भूमिका जाऊन त्यांचीं स्वरूपवर्णनेसुद्धा फोल ठरतात ! मग एखाद्या नटाच्या विशिष्ट प्रकारच्या अभिनयशक्तीकडे पाहून लिहिलेलीं नाटके

इतरांच्या हातांत सापडलीं म्हणजे त्यांचे किती हाल होत असतील त्याची कल्पनाच करावी ! एखाद्या नटासाठी नाटक लिहिलें म्हणजे नाटकाचें यश सर्वस्वीं त्या नटावर अवलंबून राहून, कोणत्याहि कारणामुळे तें इतरांनीं करण्याचा योग आला तर तितकें परिणामकारक होत नाही.

चांगल्या नटांचें नेहमी दुर्भिक्ष असतें, म्हणून एकाच पात्राला असामान्य महत्त्व देऊन त्याच्यावर नाटकाची सर्व मदार अवलंबून ठेवावी काय, असा दुसरा प्रश्न निर्माण होतो - अशा नाटकांलां " एकखांबी तंबू " म्हणण्याचा प्रघात आहे. एक उत्कृष्ट नट मिळाला तरी नाटक यशस्वी होईल अशी या व्यवस्थेंत सोय असते खरी, परंतु कोणत्याहि कारणामुळे ती भूमिका प्रेक्षकांच्या गर्ळीं उतरली नाही तर संबंध नाटक पडण्याचा धोकासुद्धा असतो ! आणि म्हणूनच, दोन किंवा तीन स्वभावचित्रांवर भर देणें अधिक हितावह असतें.

परिणामकारक भूमिका करणारे अनेक नट उपलब्ध असले तरी एकंदरीने कसातरी (Sum total) परिणाम घडवून आणणाऱ्यांचाच त्यांत अधिक भरणा असतो. आपल्या दर्शनाने, आवाजाने, नेटकऱ्या हालचालींनी आणि ठराविक पद्धतीच्या अभिनयाने परिणाम घडवून आणण्याचेंच धोरण ते संभाळतात, पण एखाद्या भूमिकेंतील सूक्ष्मतेच्या छटा दाखविणें त्यांना जवळजवळ अशक्य असतें. भूमिकेंत सूक्ष्मता जितकी अधिक तितकें तिचें दिग्दर्शन करायला अवघड आणि भूमिका जितकी जास्त ढोबळ तितकी ती वठविणें नटाला सोपें जातें. उदाहरणार्थ, विद्याहरणांतला युवराज, स्वयंवरांतला रुक्मिण, प्रेमसंन्यासांतला कमलाकर किंवा एकच प्याल्यांतला रामलाल ! हास्यरसासाठी योजिलेल्या बहुतेक भूमिका ढोबळ स्वरूपाच्या असतात, या सर्वसाधारण नियमाला संशयकळोळांतला फाल्गुनराव अपवाद समजला पाहिजे. घडेल त्या प्रत्येक गोष्टीपासून आपल्या संशयाला बळकटी आणण्याचा त्याचा खटाटोप अत्यंत सूक्ष्म स्वरूपाचा आहे. विनोदाचा प्रांत सोडला तर चारुदत्त आणि वसंतसेना या मृच्छकटिकांतील भूमिकांइतक्या सूक्ष्म भूमिका क्वचित् सापडतील, " आर्या, याकरिताच तुझा स्नेह करावा " अशासारखी अन्तःकरणापासून प्रदीप्त झालेली भावना किती नट यथायोग्य रीतीने व्यक्त करूं शकतील ! परंतु, त्या हुबेहुब रंगविल्या गेल्या नाहीत तरी त्यांची किमान रंगत तरी कायम राहावी अशी योजना नाटककाराने केली पाहिजे. सबब, नटांवर अवलंबून असलेल्या नाटककाराला अशी एक खबरदारी घ्यावी लागते की, खरोखरीचा

६८ : नट, नाटक आणि नाटककार

प्रतिभाशाली नट आपल्याला लाभला नाही तरी आपण रंगविलेली भूमिका निदान आपल्या अपेक्षेच्या साठ टक्के तरी रंगावी, म्हणजे नाटककाराच्या मनोभूमीत प्रवेश न मिळालेल्या प्रेक्षकांना ती शंभर टक्के रंगल्यासारखीच वाटेल ! आपण लिहिलेल्या भूमिकेतील सूक्ष्मता वगळल्या तरीसुद्धा साधारणपणे साठ टक्के परिणाम घडू शकेल अशी त्याने खबरदारी घेतली पाहिजे. सूक्ष्मतेचे दिग्दर्शन झाले तर शंभर टक्के यश पदरीं पडेल आणि न झाले तरी भूमिका परिणामशून्य होणार नाही असा विश्वास त्याला वाटला. पाहिजे - याचाच अर्थ असा की, प्रत्येक स्वभावचित्रणांत भरपूर ठळकपणा पाहिजे. तेव्हा स्वभावचित्रणांत सूक्ष्मता (Subtlety) असली तर ती फार तर चाळीस टक्के असावी आणि उरलेले साठ टक्के ठळकपणा असावा, असे मिश्रण परिणामकारकतेच्या दृष्टीने हितावह असते.

भाषा :

एखादे उत्तम स्वभावचित्र नाटककाराच्या मनोभूमीत प्रकटले तरी भाषेच्या माध्यमाशिवाय त्याला रंगभूमीवर प्रवेश मिळवून देतां येत नसल्यामुळे भाषेला नाटकांत असामान्य महत्त्व आहे. नाटकांतलीं पात्रे भाषेचा तीन तऱ्हेने उपयोग करीत असतात : मुख्य म्हणजे संवाद (Dialogue), योग्य प्रसंगीं कौशल्याने वापरावे लागणारे स्वगत (Soliloquy) आणि फारच क्वचित् वापरावे असे आत्मगत (Aside). एखादे पात्र एकटेंच रंगभूमीवर असतांना त्याचे विचार व्यक्त करण्यासाठी स्वगत वापरतात आणि एकापेक्षा अधिक पात्रे रंगभूमीवर असतां त्यांपैकी एखाद्याच्या मनांत येणारा विचार व्यक्त करण्यासाठी वापरतात ते आत्मगत, हा स्वगत आणि आत्मगतांतील फरक आहे.

स्त्रियांची भाषा आणि पुरुषांची भाषा जशी रोजच्या वापरांत वेगळी असते, वयस्क, तरुण आणि बालकांची भाषा जशी वेगळी असते तशी ती नाटकांतहि असते. नाटकांतलीं भाषणे बोलायचीं असल्यामुळे लेखी भाषेऐवजी “ बोली ” भाषा वापरावी लागते. “ लिहावयास ”, “ करावयास ” असे शब्दप्रयोग म्हणूनच वर्ज्य असतात. त्याचप्रमाणे ज्या त्या पात्राच्या शिक्षणाला, दर्जाला आणि संस्कृतीला अनुरूप अशी भाषा वापरण्याची खबरदारी घ्यावी लागते. भाषेसंबंधीच्या या अगदी सामान्य गरजा असल्या तरी प्रत्येक पात्राच्या विचारांवर आणि भाषेवर नाटककाराच्या विचारांची आणि भाषेची छाप पडल्याशिवाय राहात नाही. “ तळीराम खरा महात्मा होता - बोले तैसा चाले त्याचीं वंदावीं

पाऊलें - जन्मभर अडखळत बोलला आणि अडखळतच चालला, ” हें आर्य-मदिरामंडळांतील एका उडाणटप्पू दाहवाजाचें वाक्य नसून इथे गडकऱ्यांची बुद्धिमत्ता प्रकट झाली आहे. राजसंन्यासांतली भाषा सर्वस्वी गडकऱ्यांनी घडविलेली असली आणि त्यांच्या नाटकांत सर्वच पात्रें त्यांचे विचार आणि त्यांची भाषा बोलत असलीं तरी देवल, खाडिलकर, वरेरकर किंवा अत्रे या नियमाला अपवाद नाहीत. अपवादादाखल उल्लेख करावयाचा तर अण्णासाहेब किल्लोस्करांच्या “ सौभद्रा ”चा करावा लागेल ! पात्रांच्या मागे उभा राहून नाटककार डोकावतो आहे असें सौभद्रांत मुळीच दिसणार नाही. परंतु शेक्सपीअरमुळे इंग्रजी आणि गडकऱ्यांमुळे मराठी भाषेचा इतिहास घडवला गेला आणि आपण नेहमी बोलतो ती भाषा इतिहास घडवूं शकत नाही, या दोन गोष्टी लक्षांत घेतल्या म्हणजे रोजच्या व्यवहारांतली भाषा रंगभूमीवर उपयोगी नाही हें ध्यानांत येईल.

याचा अर्थ असा नव्हे की, रंगभूमीवरील भाषा क्लिष्ट किंवा रोजच्या भाषेपेक्षा सर्वस्वी निराळी असावी; उलटपक्षीं, क्लिष्ट भाषा परिणामाला आणि रसनिर्मितीला विघातक ठरते यांतहि संदेह नाही. क्लिष्ट भाषेचें उदाहरण म्हणून सावरकरांच्या “ संन्यस्त खड्ग ” नाटकाचा उल्लेख करतां येईल. “ आपण वाङ्मय घडविलें पाहिजे ” अशा महत्त्वाकांक्षेमुळे नवखा लेखक क्लिष्टतेच्या आहारीं जातो असें दिसून येईल. नाटकांतली भाषा रोजच्यापेक्षा निराळी असावी पण अर्थसुलभहि असावी. नाटकांतल्या भाषेतील जे दहा दोष भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रांत सांगितले आहेत त्यांत गूढार्थता हा प्रमुख असून, जे दहा गुण सांगितले आहेत त्यांत ओज, प्रसाद आणि माधुर्य हे प्रमुख आहेत.

नवखा नाटककार क्लिष्ट भाषेच्या तसाच प्रदीर्घ भाषणांच्या आहारीं जाऊं शकतो. कमी शब्दांत आपलें विधान स्पष्ट होणार नाही, जास्त शब्द वापरून अधिक परिणाम करतां येईल अशी त्याची समजूत असते ! विशेषतः शोकरसाचा उत्कर्ष साधायला विपुल शब्दांची गरज आहे असें त्याला वाटतें. प्रेमसंन्यासाच्या पांचव्या अंकांतील जयंताचा अशा प्रकारचा शोक गडकऱ्यांचा त्यावेळचा नवखेपणाच दर्शवितो. गडकऱ्यांजवळ सांगण्यासारखें पुष्कळ होतें आणि एकामागून एक सुरस कल्पना ऐकवून प्रेक्षकांना थक करायचें सामर्थ्य त्यांच्या लेखणींत असलें तरी त्यांनी-सुद्धा ज्या ज्या प्रसंगीं भाषेचा पाल्हाळ लाविला, त्या त्या प्रसंगांतील कित्येक भाषणें प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं गाळावीं लागतात. दुःखाच्या प्रसंगीं भावनेने ओथंबलेले

७० : नट, नाटक आणि नाटककार

एखादेंच वाक्य मनाची तळमळ परिणामकारकतेने व्यक्त करूं शकतें. वस्तुतः भावनेच्या दडपणामुळे मनुष्याची जिह्वा जड पडत असते. शिवाय, रंगभूमीवर उच्चारल्या जाणाऱ्या प्रत्येक शब्दाला अभिनयाची जोड मिळत असल्यामुळे वाजवीपेक्षा जास्त शब्द वापरायची गरज नसते. आपला रोष दर्शविण्याकरिता नुसते डोळे वटारले किंवा तलवारीला हात घातला तरी शंभर शब्दांनी जो कार्यभाग होणार नाही तो साधतो. भाषेच्या बाबतींतील संयमाचें देवलांचें मराठी मृच्छकटिक किंवा संशय-कल्लोळ हीं उत्तम उदाहरणें आहेत.

दोन पात्रांनी आळीपाळीने भाषण करावें आणि नंतर दुसऱ्या दोन पात्रांनी तोच क्रम चालूं ठेवावा हासुद्धा नवखेपणाचाच एक प्रकार असून तो कंटाळवाणा आणि नाटकाच्या गतीला विघातक असतो. प्रेक्षकाचें सर्व पात्रांवर लक्ष राहावें या दृष्टीने पात्रांच्या भाषणांची आखणी केली पाहिजे. ज्याप्रमाणे प्रदीर्घ भाषणें वर्ज्य केलीं पाहिजेत, त्याप्रमाणे एक किंवा दोनशब्दी वाक्यें लागोपाठ वापरायची पद्धतहि परिणामशून्य म्हणून त्याज्य समजली पाहिजे.

नाटकांत उच्चारलेल्या प्रत्येक शब्दाला अभिनयाची जोड मिळत असल्यामुळे शब्दांच्या बाबतींत नाटककाराला मितव्ययीपणा पत्करतां येत असला, तरी त्यासाठीच नाटककाराने दोन खबरदाऱ्या घेतल्या पाहिजेत. पहिली अशी की, कोणतेंहि वाक्य उच्चारतांच त्याचा अर्थ प्रेक्षकाला समजला पाहिजे. कादंबरींतील एखादें वाक्य न समजल्यास वाचकाला तें पुनः वाचतां येतें. ही सोय नाटकाच्या प्रेक्षकाला नसते. भाषणाला अभिनयाची जोड देतां येईल अशी दुसरी खबरदारी नाटककाराने घेतली पाहिजे. ज्या शब्दांना किंवा वाक्यांना अभिनयाची जोड देतां येणार नाही तें नाटकांत असून नसल्यासारखेंच समजावें. केवळ वर्णनात्मक किंवा तर्ककर्कश संवादांची अशी स्थिति होते. नाटककाराच्या मनश्चक्षुंना स्वभावचित्र दिसूं लागल्यावर, कोणता शब्द उच्चारतांना तें कोणता अभिनय करील याची कल्पना त्याला येते. वाक्यागणिक जर नटाला अभिनय करतां आला नाही तर नटाच्या नाट्यगुणांचा प्रकाश पडणार नाही आणि नाटक करावयास चांगले नट मिळाले काय किंवा सामान्य नट मिळाले काय, त्याच्या परिणामांत फरक पडणार नाही. ज्याप्रमाणे नाटककार नटावर त्याचप्रमाणे नट नाटककारावर अवलंबून असतो. ज्या नाटकांत उत्तम अभिनयाला अवसर आहे अशा नाटकांत कामें करूनच थोरथोर नटांनी लौकिक मिळविला आहे. भाषण भावनापूर्ण असल्याशिवाय नटाकडून त्याला अभिनयाची जोड मिळणें शक्य

नसल्यामुळे, नाटकांतील भाषणें भावनापूर्ण असावींत ही गरज ओघानेच निर्माण होते. या संबंधांत आपण विद्याहरण नाटकांतील एक लहानसें उदाहरण घेऊं. मदिरेचें सेवन करायला टाळाटाळ करणाऱ्या देवयानीला शुक्राचार्य विचारतो, “ देवयानी, दारू न पिण्याचे हे ढंग तुला कोणीं शिकविले – बोल, कोणीं शिकविले ? ” या वाक्यांत पिता या नात्याने शुक्राचार्याची देवयानीवरील सत्ता, त्याचा अहंकार, दारू ही वाईट वस्तु नसून उलट स्वागताह आहे ही त्याची खात्री – अशा अनेक गोष्टी व्यक्त होतात. याच्याऐवजी त्याने, “ देवयानी, नको कां म्हणतेस ? ” असें जर रोजच्या व्यवहारांतलें सार्धें वाक्य उच्चारलें असतें तर त्यांतून इतक्या गोष्टी व्यक्त झाल्या नसत्या ! शिवाय, “ कोणीं शिकविलें ” या प्रश्नांत तिला शिकविणारा दुसराच आहे, ही कचाबद्दलची शुक्राचार्याच्या मनांतली अढीसुद्धा व्यक्त होते. “ बोल, कोणीं शिकविलें ” हे शब्द उच्चारतांना, एक पाऊल पुढे टाकून देवयानीवर दडपण आणणें त्याला शक्य होतें. देवयानी म्हणते, “ कचदेवांनी बाबा ! ” – हें त्याला माहीतच होतें ! तें ऐकून “ कोणीं, कचानें शिकविलें ? ” असें तो विचारत नाही. देवयानी कदाचित् सरळ उत्तर देण्याची टाळाटाळ करील असें त्याला वाटलें असेल, पण तिने खरा प्रकार कबूल केला असतां तिचा समाचार कसा घ्यावयाचा यासंबंधी त्याला विचार करावा लागत नाही. तो तत्काळ विचारतो, “ आणि तें तूं मुकाट्यानं ऐकून घेतलंस ? ” – “ मूर्ख आहे तो कच ! – त्याचें काय ऐकतेस ? ” असें तो म्हणत नाही, कारण त्यामुळे यत्किंचित् कचाला फक्त टाकून बोलल्यासारखें दिसलें असतें. खाडिलकरांना कच आणि शुक्राचार्य यांच्या लढ्याकडे कथानकाला गति द्यावयाची होती. “ बोल, कोणीं शिकविलें ? ” या प्रश्नाच्या वेळीं शुक्राचार्यालाच अभिनय करायला सापडतो असें नव्हे तर देवयानीलाहि अभिनय करता येतो. पित्याने असा जाब विचारला असतां कचाचें नांव सांगावें की नाही असा क्षणमात्र तिला संदेह पडेल, ती क्षणकाल स्तब्ध राहिल आणि नंतर, त्याच्या नजरेला नजर न देतां, “ कचदेवांनी बाबा ! ” हे शब्द उच्चारिल.

नाटकांतील भाषेने जसा नटाच्या अभिनयाला वाव दिला पाहिजे, त्याचप्रमाणे ती त्याला ठेक्यांत उच्चारतां आली पाहिजे. “ दारू न पिण्याचे हे ढंग, तुला कोणीं शिकविले, बोल, कोणीं शिकविले ” हें वाक्य जितकें आटोपशीर तितकेंच ठेक्यांत उच्चारतां येण्यासारखें आहे. विस्कळित वाक्यामुळे त्याची परिणामकारकता नाहीशी होते. वाक्यें जितकीं लहान तितकी तीं जास्त ठेक्यांत उच्चारतां येतात याचें

७२ : नट, नाटक आणि नाटककार

संशयकल्लोळ हें उत्तम उदाहरण आहे. परंतु मोठीं वाक्येंसुद्धा ठेक्याकडे नजर ठेवून लिहितां येतात. एकच प्याल्यांतील सिंधूचें हें वाक्य पाहा. ती म्हणते, “ तुमच्या चौदा चौकड्यांच्या राज्यांत राहून, रौरवाची राणी होण्यापेक्षा, दुर्दैवाची दासी होऊन, दुःखांत दिवस कंठीत मी या पायांजवळ अशी अष्टौप्रहर बसून राहीन ” — हें वाक्य दिसायला लांबलचक दिसलें तरी स्वल्पविरामांच्या साहाय्याने त्याचे तुकडे पाडून तें ठेक्यांत आणि परिणामकारकतेने उच्चारतां येतें. एखाद्या प्रसंगाचें महत्त्व वाढविण्याकरिता एकच शब्द दोनदा किंवा अनेकदा उच्चारून खाडिलकर परिणाम कसा घडवून आणतात त्याचें एक नमुनेदार उदाहरण भाऊबंदकी नाटकांत आहे :

राम० दादासाहेब, पुतण्याचा खून करून गादी बळकावण्याचा भयंकर अपराध आपण केला आहे, त्या अपराधाबद्दल शास्त्रांत देहान्त प्रायश्चित्ता-शिवाय दुसरें प्रायश्चित्त नाही.

दादा० काय ? देहान्त प्रायश्चित्त ?

राम० होय ! देहान्त प्रायश्चित्त !

दादा० (उठून) देहान्त प्रायश्चित्त !

राम० होय ! देहान्त प्रायश्चित्त !

आनं० देहान्त प्रायश्चित्त ? नाही; आपण चुकून बोललां असाल—

यांपैकी प्रत्येक शब्द परिणामकारक असून नटाच्या अभिनयशक्तीला वाव देणारा आहे. त्याच त्या शब्दांच्या पुनरुच्चारप्रमाणे परस्परविरुद्ध कल्पनांचा आघातसुद्धा परिणामकारक होतो. “ भीमासारख्या वज्रदेहाला बहात्तर रोगांचा दवाखाना बनविते ती दारू, डुरराच्या मांसाला स्पर्शसुद्धा न करणाऱ्या मुसलमानाला डुररासारखं खातेच्यांत लोळवते ती दारू, गायत्री मंत्राला पवित्र समजणाऱ्या हिंदूला गाईच्या मांसाची चटक लावते ती दारू ” हीं एकच प्याल्यांतील सुधाकराचीं वाक्यें म्हणूनच परिणामकारक होतात.

भाषा जशी नटाच्या अभिनयाला वाव देणारी आणि ठेक्यांत उच्चारतां येण्यासारखी पाहिजे, तशीच ती ढंगदारसुद्धा पाहिजे. या बाबतींत देवलांनी असामान्य यश मिळविलें आहे. खाडिलकरांची भाषा जशी ओजस्वी आणि गडकऱ्यांची जशी दीपमालेप्रमाणे तेजस्वी, तशीच देवलांची भाषा ढंगदार ! संबंध संशयकल्लोळ नाटक देवलांनी इतक्या ढंगदार भाषेत लिहिलें आहे की, गडकऱ्यांसारखी भाषा लिहिणें अवघड की देवलांसारखी भाषा लिहिणें अवघड असा एखाद्याला प्रश्न पडावा !

रंगभूमीवरील भाषेमुळे वाङ्मयाचा इतिहास घडविला गेला आहे हे कोणीहि नाकवूल करणार नाही. असें असतां आपण रोजच्या व्यवहारांत जी भाषा बोलतो तीच रंगभूमीवर वापरावी हा हेका काय कामाचा? गर्दोवर परिणाम घडवून आणल्या-शिवाय कोणतेहि नाटक यशस्वी होत नाही आणि तो परिणाम घडवून आणण्या-करिताच, इतर अनेक गोष्टींबरोबर, रंगभूमीवरील भाषा रोजच्या भाषेपेक्षा निराळी असावी लागते. Writing for the Stage या पुस्तकांत George Taylor म्हणतो, “ Realists have often tried to transfer the dialogue of everyday life direct to the stage and have been surprised to find how flat and lifeless it is. ” (पृ० ५०). परंतु, नुसतें “ निराळी भाषा लिहितों ” असें म्हणून निराळी भाषा निर्माण होत नाही — उलटपक्षीं क्लिष्ट भाषा तयार होण्याचाच संभव जास्त ! भाषा ही नेहमी विचारांना व्यक्त करित असल्यामुळे विचारांत चमक किंवा चमत्कृति असली, विचारांत सौंदर्य असलें तरच तेजस्वी आणि अलंकारिक भाषा निर्माण होते. भाषेच्या बाबतींत गडकऱ्यांचें नेहमी नांव निघतें म्हणून आपण गडकऱ्यांचेंच उदाहरण घेऊं. या— “पुरुष ही परमेश्वराची कीर्ति आहे तर स्त्री ही परमेश्वराची मूर्ति आहे ” हें स्त्रीजातीची थोरवी वर्णन करणारें वाक्य पाहा, किंवा “ अर्ध्या डावावरून लक्ष्मी उठून गेली आणि आपल्या हातीं कवड्या राहिल्या ” हें श्रीमंतीनंतरच्या दारिद्र्याचें वर्णन करणारें वाक्य पाहा ! यांत एकहि शब्द कठिण नसला तरी तें उच्चारलें जातांच अंगावर रोमांच उभे राहातात. “ वान्याने नकाशा फडफडला म्हणून देशांत धरणीकंप होत नाहीत. ” किंवा “ तुझ्या बापाच्या घरीं खेळतां खेळतां ओंजळीच्या वैरणीनं तूं जात्यांत मोतीं भरडले असतेस तरी कुणाला त्याचं कांही वाटलं नसतं; त्या तुझी मीं अशी दशा करून टाकली की पोटासाठी आंसवांचीं मोतीं वेरून तुला मोलाचं दळण दळावं लागतं आहे, ” हीं वाक्यें पाहा. एकहि कठिण शब्द नसतांना अर्थसंपन्नता आणि अचूक शब्दयोजना या दोन गुणांमुळे तीं मराठी वाङ्मयाचीं भूषणें झालीं आहेत. अर्थसंपन्नता आणि अचूक शब्दयोजना या दोन गोष्टी भाषेच्या बाबतींत महत्त्वाच्या असतात. अनुप्रासांचा अलंकारसुद्धा गडकरी असा बिनतोड वापरतात की, त्याच्या जागीं दुसरे शब्द वापरले तर त्यांची मौजच नाहीशी व्हावी. “ दुर्दैवाचे दशावतार ”, “ दगडाची देवपूजा ”, “ चतुर्थांची चिमुकली चंद्रकोर ”, “ पायखान्यांतला पायपोस ” अशीं किती उदाहरणें द्यावीं ? “ कवडो किमतीच्या कंगालांनी पैजारांनी पायमल्ली

७४ : नट, नाटक आणि नाटककार

करावी ” किंवा “ बेवकूफ बाप, नालायक नवरा, मातीमोलाचा मनुष्य ” हे शब्द सुधाकराची आत्मश्लाघा किती परिणामकारकतेने व्यक्त करतात ? एखादा माणूस रोगग्रस्त असें म्हणण्याऐवजी “ बहात्तर रोगांचा दवाखाना ” असा शब्दप्रयोग ते वापरतात !

केवळ नैसर्गिकता किंवा वास्तवता यांच्या अट्टहासाने रंगभूमीवरील वाङ्मयाचा हा विलास बंद करावा काय ? भाषाविलासामुळे नाटकाची परिणामकारकता वाढत असेल तर तो नाटकांत अवश्यच नव्हे काय ? बायकोने नवऱ्याजवळ राहणें या नेहमीच्या अनुभवाला, “ हे पाय जिथे असतील तोच माझा स्वर्ग, तोच माझा कैलास आणि तेंच माझं वैकुंठ ” असें सिंधूच्या तोंडून व्यक्त-स्वरूप देऊन गडकऱ्यांनी त्यांत, जणू काय, अद्भुतता निर्माण केली ! आणि तसेंच पाहिलें, तर पाश्चात्य देशांत अगदी आधुनिक नाटकांत नैसर्गिकतेचा आणि वास्तवतेचा आग्रह कोणी धरीत नाही असें दिसून येईल. जॉर्ज कैसर नांवाचा नाटककार आपल्या नाटकांतील पात्रांना विशेषनामें न देतां The Engineer, The Gentleman in White, First Gentleman in Black अशीं नांवे देतो. एल्मर राईस Mr. One and Mrs. One, Mr. Zero and Mrs. Zero अशीं नांवे देतो. ओनील वगैरे नाटककारांचीं पात्रे मुखवटे वापरतात. हे सर्व “ आधुनिक ” आणि यशस्वी नाटककार आहेत. नाटकांतील भाषेच्या संबंधांत Hermon Ould म्हणतो,

“ A language which was once at the service of Shakespeare.....Goldsmith and Sheridan will not tolerate a convention which clips its wings, shorts its growth and limits its medium of expression to a common denominator imposed by the unenlightened and the inarticulate. Poets will victoriously enter the theatre again when the world realizes that without them the theatre is a body without soul. ” (The Art of the Play—पृ० ९८).

रसानिर्मिति :

परिणामकारक अशी मध्यवर्ती घटना, तिला साजेशीं पात्रे व प्रसंग, पात्रांचा हृदयंगम स्वभावपरिपोष, ओघवती पण अर्थसंपन्न, नादमधुर, ढंगदार आणि नटाल-अभिनय करायला अवसर सापडेल अशी भाषा या सर्वच गोष्टी नाटकांत रस निर्माण करायला मदत करतात. त्याचप्रमाणे कोणत्याहि नाटकांतील प्रमुख रस त्याच्या कथानकावर अवलंबून असतो आणि त्याचा उत्कर्ष साधणें हें तर सर्वस्वीं नाटक-

काराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते. परंतु, साधारणतः आपल्याला असे दिसून येईल की, वीर, शृंगार आणि हास्य हे प्रेक्षकांना रंजविणारे प्रमुख रस आहेत. शृंगार किंवा विनोदाचे जबरदस्त अस्तर असेल तर करुण रस तितकाच परिणामकारक होतो. विषयलंपटांच्या “ शृंगारा ”पेक्षा कर्तबगाराचा शृंगार प्रेक्षकांना जास्त रिझवतो. वीररस म्हणजे तलवारी उपसणे किंवा तावातावाने भाषणे करणे नव्हे. परिणामाबद्दल वेदरकार राहून किंवा वाटेल ते परिणाम भोगायला तयार होऊन, प्राप्त कर्तव्य करीत राहणे हीसुद्धा वीरताच समजली पाहिजे. अशी वीरता सामाजिक नाटकांत-सुद्धा दिसू शकते. एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकांत सिंधू आप्तेष्टांचा संबंध सोडते, ती तिची असहायता नसून वीरता आहे. शब्दनिष्ठ विनोदापेक्षा प्रसंगनिष्ठ विनोद जास्त परिणामकारक होतो हा नेहमीचाच अनुभव आहे. विनोदाच्या संबंधांत George Taylor म्हणतो, “ What seems the funniest dialogue in print, often fails to raise a laughter when performed. Dialogue which seems commonplace might arouse uproarious laughter when linked to some humorous situation. ” (पृ. ५६). पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे नमुनेदार स्वभावचित्र आणि नमुनेदार प्रसंग यांच्या युतीमुळे रस निर्माण होतो. मनाला पिळवटणारा प्रसंग नसेल तर शोकरस कंटाळवाणा होतो आणि प्रसंगाशिवाय उच्चारलेली वीरतेचीं वाक्ये शब्दांच्या घोडदौडीप्रमाणे वाटतात. मानापमानांत धैर्यधर आणि भामिनीच्या पहिल्या प्रत्यक्ष भेटीच्या प्रसंगी शृंगाररस निर्माण होतो आणि श्रीकृष्ण-रुक्मिणीची एकान्तांत एकदासुद्धा भेट न होतां स्वयंवर नाटक शृंगाररसाने न्हाऊन निघाले आहे; उलटपक्षीं, पुण्यप्रभावांतील भूपाल-वसुंधरेच्या पहिल्या प्रवेशांत नाटककाराने प्रयत्न करूनहि शृंगाररस उत्पन्न झालेला नाही !

पात्रांच्या हेतूबद्दल प्रेक्षकांना विश्वासांत घेतले असतां रसनिर्मिति जास्त होते की त्यांना अंधारांत ठेवून जास्त होते, हा प्रश्न आता बहुतांशीं वादग्रस्त राहिलेला नाही. वनमाला ही वेषान्तर केलेली भामिनी आहे हे प्रेक्षकांना माहीत असते म्हणूनच मानापमान नाटकांत रंजकत्व निर्माण झाले आहे. पुढे काय घडणार यासंबंधी प्रेक्षकांना अज्ञानांत ठेवून त्यांची उत्कंठा वाढविणे अवश्य असले, तरी रंगभूमीवर चालू घटकेला काय घडत आहे हे त्यांना निश्चितपणे समजले पाहिजे. आपल्याला जे माहीत आहे ते पात्रांना माहीत नाही म्हणूनच तीं पुढे काय करतात ते पाहण्याची प्रेक्षकाची आतुरता वाढते आणि तीच नाटक रंगविते. कृत्तिकेच्या खोलींत

अश्विनशेठ असतो हे तिला आणि फाल्गुनरावाला माहीत नसतें, पण प्रेक्षकांना माहीत असतें. त्यामुळे खोलीचें कुलूप उघडायचा दोघांचा अट्टाहास पाहून प्रेक्षकांना मौज वाटते आणि कुलूप उघडल्यावर आणखी किती मौज उडेल तें पाहण्यास ते आतुर होतात. वसंतसेना जिवंत आहे हें प्रथम न दाखवितां तिला जर चारुदत्त सुळीं जातांना अचानक आणून उभें केले असतें, तरीसुद्धा चारुदत्ताची सुटका झाली असती, पण रसनिर्मिति झाली नसती; कारण त्यामुळे एखादा धरणीकंप झाल्यासारखें प्रेक्षकांना वाटलें असतें. ती जिवंत आहे पण चारुदत्त सुळीं जाण्यापूर्वी ती येईल तर किती बरे होईल, ही तळमळ प्रेक्षकांच्या मनांत उत्पन्न झाल्यामुळे त्यांची उत्कंठा वाढते आणि म्हणूनच रसनिर्मिति होते. नायिका संकटांत सापडली असतां तिच्या रक्षणार्थ नायकाने अचानक प्रवेश केला तर नाट्यप्रसंग निर्माण होत नाही. तिच्या रक्षणार्थ नायक निघाला आहे हें समजून, तो वेळेवर येतो की नाही अशी उत्कंठा प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण झाली म्हणजेच त्यानंतरच्या घटना नाट्यप्रसंग निर्माण करतात. तेव्हा असाहि एक सिद्धान्त सांगतां येईल की, आकस्मिकामुळे किंवा अनपेक्षितामुळे नव्हे, तर अपेक्षितामुळेच यशस्वी नाट्यप्रसंग निर्माण होतो.

पात्रांचें येणें आणि जाणें :

पात्रांच्या प्रवेशाला आणि जाण्याला (Entrance and exit) नाटकांत महत्त्व असतें आणि त्या बाबतींत नाटककाराला चातुर्य दाखवावें लागतें. प्रेक्षकांवर परिणाम घडून येईल, प्रसंगाचें महत्त्व वाढेल किंवा त्याला कलाटणी मिळेल आणि पात्रांच्या स्वभावावर आणि कृतीवर प्रकाश टाकला जाईल अशा रीतीने त्यांची “ ये-जा ” झाली पाहिजे. विद्याहरणांतील कचाचा पहिला प्रवेश, स्वयंवराच्या तिसऱ्या अंकांतील भीष्मकाचा प्रवेश आणि एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकांतील पद्माकराचा प्रवेश अशीं उदाहरणें गडकरी आणि खाडिलकरांच्या नाटकांत विमुल आहेत. सत्तेच्या गुलामांतील वैकुंठाचा प्रत्येक प्रवेश सुयोजित आहे. तसेंच एखाद्या लक्षांत राहण्यासारख्या प्रसंगावरच अंकाचा पडदा पाडण्याची योजना परिणामकारक होते. एकच प्याल्यांतील प्रत्येक अंकाचा शेवट अशा रीतीने करण्यांत आला असून, विद्याहरणाच्या पहिल्या दोन अंकांच्या आणि मानापमानाच्या पहिल्या आणि तिसऱ्या अंकांच्या शेवटाच्या वेळीं तीच योजना केली आहे.

नाटकांतील घटना शक्य कोटींतील असाव्यात आणि पात्रांच्या हेतूबद्दल प्रेक्षकांना विश्वासांत घ्यावें हीं परस्परपूरक विधानें समजतां येतील. एखाद्या पात्राचा

हृदयपालट व्हावयाचा असेल तर तो देखील अकस्मात्पणे घडून येणे इष्ट नाही. वृंदावनाचा हृदयपालट होण्यापूर्वी गडकऱ्यांनी त्याला कोणकोणत्या प्रसंगांतून नेला हे आपण पूर्वी पाहिलेच आहे. याच्या उलट सत्तेच्या गुलामांतील केरोपंत, त्याच्या किंवा प्रेक्षकांच्या मनाची पूर्वतयारी न होतां, एकदम पश्चात्तापदग्ध होतो किंवा संन्याशाचा संसार नाटकांत शेवटीं गुल्लूचा यशवंतराव होऊन तो परावर्तित हिंदु झालेला दिसतो, हे प्रकार हास्यास्पद ठरतात. प्रेक्षकांना विश्वासांत न घेणे आणि अशक्य कोटींतील घटना उपयोगांत आणणे या दोन दोषांचे उत्तम उदाहरण म्हणजे वरेरकरांच्या 'तुलंगाच्या दारांत' नाटकांतील 'शामर्स'! चांभार कितीहि गोरा असला आणि इंग्लंडला जाऊन आला तरी पुन्हा हिंदुस्थानांत येऊन इंग्रज माणूस म्हणून खपेल ही कल्पना मुळांतच असंभवनीय असून, तिच्या संबंधांत प्रेक्षकांना शेवटपर्यंत अज्ञानांत ठेवून नाटककाराने शामर्सचे पात्र रंगविले! हिंदु लोक वाटेल त्या इंग्रजाला जवळ करतात, परंतु आपल्याच हाडामांसाच्या अस्पृश्याला दूर लोटतात हे दाखविण्यासाठी, इंग्रज म्हणून समाजांत सर्रास मिसळणारा मनुष्य खरोखरीचा चांभार आहे असे दाखविण्याचा नाटककाराला मोह झाला आणि त्याने ही सर्वस्वीं अशक्य घटना घडवून आणली! " जें न देखे रवि, तें देखे कवि " या सूत्राचा अधिक विपरीत अर्थ करणे शक्य नाही!

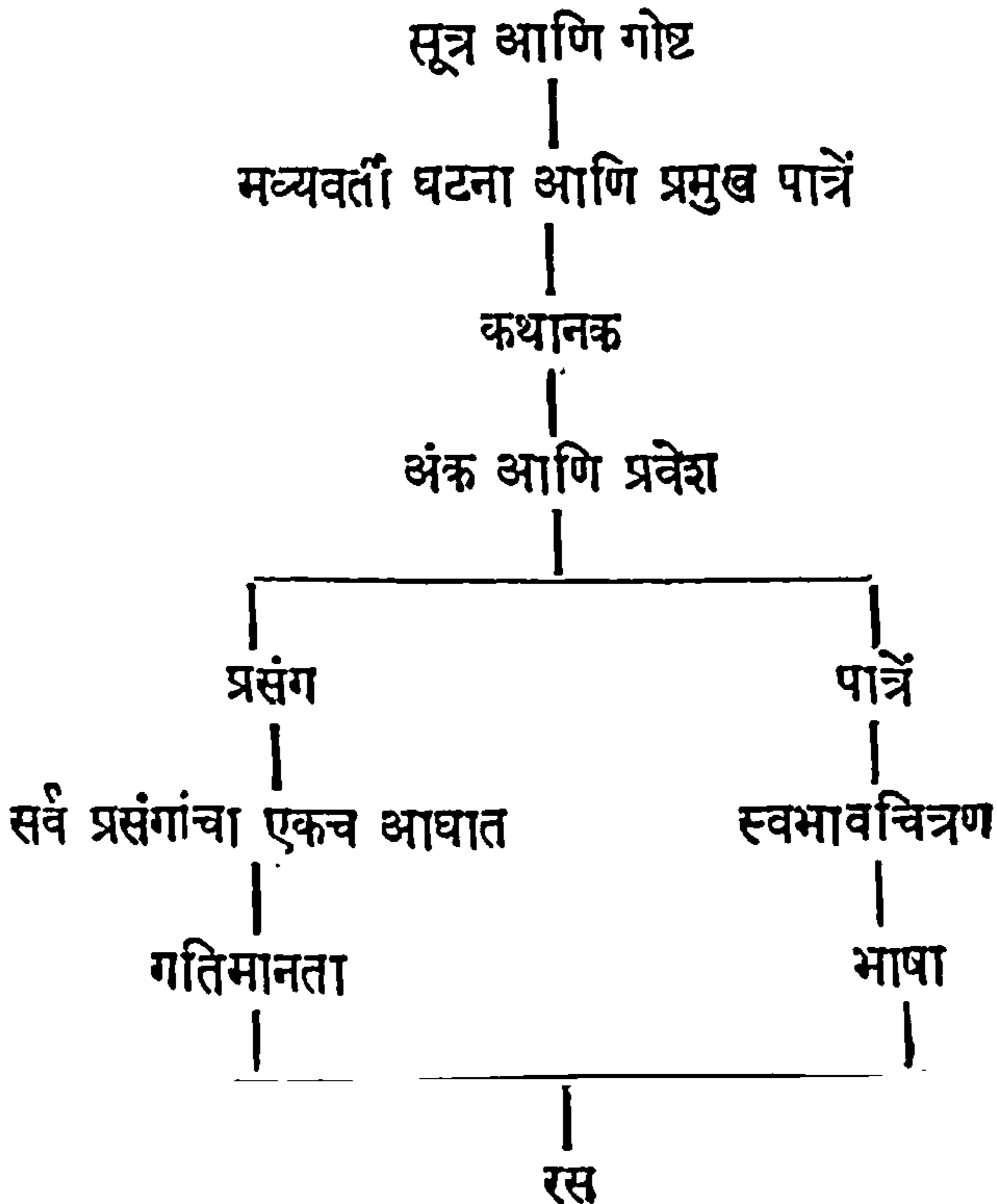
नाटकांत काय दाखवूं नये यासंबंधी संस्कृत नाट्यशास्त्रांत पुष्कळच नियम होते, पण ते झुगारून देऊन शूद्रकाने 'मृच्छकटिक' नाटक लिहिले. नाटकांत कोणता प्रसंग दाखवूं नये यासंबंधी नियम असा घालतां येणार नाही. कारण, नाटक हें जर संसाराचे चित्र असावे तर संसारांत घडणाऱ्या कोणत्याहि प्रसंगाचे, नाटकाच्या अंतिम परिणामकारकतेसाठी, चित्रण करण्याची नाटककाराला मुभा असली पाहिजे. परंतु ज्या प्रसंगामुळे नाटकाचा अंतिम हेतु साध्य न होतां प्रेक्षकांना शिसारी येईल किंवा जो प्रसंग केवळ अपघातात्मक आहे असा प्रसंग दाखवूं नये. द्रुमनच्या आत्महत्येनंतर तिचे टांगलेले प्रेत दाखवून त्या हिडिस वस्तूविषयीचे कमलाकराने व्यक्त केलेले तितकेच हिडिस विचार व्यक्त करण्यांत गडकऱ्यांनी काय साधले? त्यामुळे कमलाकराच्या हिडिसतेत भर न पडतां, त्या प्रवेशाचाच प्रेक्षकांना तिटकारा वाटू लागतो. त्या निरर्थक आणि हिडिस दृश्याला दर्शनीय करायला गडकऱ्यांची भाषासुंदरी असमर्थ ठरली आहे! आपल्या विलक्षण कल्पकतेमुळे आणि भाषाप्रभुत्वामुळे गडकऱ्यांनी वाटेल त्या वेळीं वाटेल तो प्रसंग (Scene) मनोरंजक

७८ : नट, नाटक आणि नाटककार

केला; परंतु हुमनच्या प्रेताच्या प्रवेशांत मात्र ते उघडे पडले. एखाद्याचा मृत्यु नाटकांत निष्कारण दाखवूं नये, कारण त्यामुळे रसहानि होते. आशानिराशा नाटकांत वेड्या लंकेने पिस्तुलाचा चाप अहेतुकपणें दाबल्यामुळे दरबारी मरण पावतो, या आगंतुक घटनेमुळे कोणता रस निर्माण झाला ? कोणताच नाही ! कारण असें की, नुसत्या क्रियेमुळे नव्हे, तर सहेतुक क्रियेमुळेच रसनिर्मिति होत असते. माणसाच्या मृत्यूसारख्या अत्यंत महत्त्वाच्या घटनेमुळे रसनिर्मिति होऊं नये असें दुसरें उदाहरण क्वचितच दाखवितां येईल.

अशक्य वर्ज्य केलें पाहिजे हें जरी खरें तरी नाटककाराला क्वचित् एखाद्या योगा-योगाची (Coincidence) मदत घ्यावी लागते. हॅम्लेटचें जहाज चांचे लोकांच्या हातीं जाऊन त्याने परत स्वदेशीं येणें, या योगायोगामुळे नाटकाला शेवटची कलाटणी मिळाली आहे.

आतापर्यंत केलेल्या विवेचनाचा स्थूलमानाने ताळेबंद द्यावयाचा झाल्यास तो पुढीलप्रमाणे देतां येईल :



नाटककाराला प्रथम सांगण्यासारखे सूत्र आणि एखादी गोष्ट सुचते, त्याबरोबरच तो एखाद्या मध्यवर्ती घटनेचा आणि तिच्याशी निगडित असलेल्या प्रमुख पात्रांचा विचार करतो आणि नंतर कथानक तयार करून त्याची अंकवार आणि प्रवेशवार विभागणी करतो. प्रसंग आणि पात्रांमुळे कथानक बनते. सर्व प्रसंगांचा एकच आघात होत राहून त्यांत गतिमानता असली आणि पात्रांचे हृदयंगम स्वभावचित्रण अनुरूप भाषेने व्यक्त केले म्हणजे नाटकांत रस निर्माण होतो.

रंगभूमीवर नाटक चालू असतां पडदा मध्येच अडकला तर वातावरण बिघडते हे लक्षांत ठेवण्यासारखे आहे. अशा अव्यवस्थित प्रकारांमुळे वातावरण बिघडविण्याचा दोष जसा नाटक करणाऱ्यांनी टाळला पाहिजे, त्याचप्रमाणे अनुकूल वातावरण निर्माण करण्याचे कसब नाटककाराच्या अंगी पाहिजे. स्वयंवर नाटकांत स्वयंवराच्या मंडपाच्या रक्षणासाठी यादवसेना जमविण्याचे वातावरण पडद्यांत दुंदुभी वाजवून निर्माण केले आहे. मृच्छकटिकांतील पावसाचे वातावरण वसंतसेना-चारुदत्ताच्या भेटीला अनुकूल ठरते. दारावर धके मारूनहि भीति किंवा निकड अशा प्रकारचे विशिष्ट वातावरण निर्माण होते. परंतु, रंगभूमि ही विशेषेकरून शब्दजीवी असल्यामुळे शब्दांच्या शक्तीला पूरक म्हणून वातावरणाचा उपयोग केला पाहिजे. यंत्रांच्या साहाय्याने वातावरण निर्माण करण्याचे प्रयत्न ऐनवेळीं फसल्यामुळे बेरंग उत्पन्न होण्याचा संभव असतो. शब्दांकडून वातावरणाकडे लक्ष्य जाईल असेहि होतां कामा नये. पक्षी किंवा चतुष्पाद जनावरे दाखविणे चित्रपटांत शोभते, परंतु शाकुंतलांत जर खरोखरीचीं हरणे आणि स्वयंवरांत खरोखरीच्या गाई आणल्या तर प्रेक्षकांच्या गर्दीमुळे आणि रंगभूमीवरील प्रकाशामुळे बिचकून त्या उधळतील आणि जमलेली रंगतसुद्धा उधळून टाकतील ! उलटपक्षीं जीवन्त जनावरे न आणतां त्यांच्या रंगविलेल्या प्रतिमांची योजना केली तर तो लुटुपुटीचा प्रकारसुद्धा रसहानिकारक ठरतो. स्वयंवरांत रुक्मिणीचे गणें ऐकून गोळा होणाऱ्या निर्जोव गाई पाहून “हे कांही-तरीच आहे” असे प्रेक्षकाला वाटत असे.

नाटकांत प्रचार असावा की नाही यासंबंधी दुमत आहे. नाटकांत प्रचार नसावा असा दावा मांडणारे म्हणतात की, रंगभूमि हे व्यासपीठ नसून मयूरासन असल्यामुळे, प्रचाराकरिता नाटक लिहिणे हे कलेच्या दृष्टीने गौण होय. पण अगदीच खेळकर नाटके सोडलीं तरी लेखकाला कांही तरी सांगावयाचे असते म्हणून तो नाटक लिहितो; किंबहुना, सांगण्यासारखे त्याच्याजवळ कांही नसेल तर त्याने नाटक लिहू

नये या मुद्याची चर्चा आपण सुरुवातीसच केली आहे. मग त्याला जें सांगावयाचें असतें त्याचा प्रचार त्याच्या हातून आपोआप झाल्याशिवाय कसा राहिल ? मद्यप्राशनाच्या दुष्परिणामावर नाटक लिहावयाचें झालें तर त्यांत मद्यप्राशनाविरुद्ध प्रचार असणारच ! ज्यावेळीं विधवाविवाह निषिद्ध समजण्यांत येत असे त्यावेळीं त्याची इष्टता पटवून देणारा प्रचार नाटककार करणारच ! सज्जनांचा विजय दाखविणें हें तर ललितलेखनाचें अनादिकालापासून ठरलेलें ध्येय असून, तें दाखवितांना सज्जनांचा पुरस्कार आणि दुर्जनांचा निषेध आपोआपच व्यक्त होतो. प्रचाराला प्रामुख्य न देतां, तो फक्त पार्श्वभूमीपुरता ठेवल्याचेहि दाखले सापडतात. संशयकल्लोळासारख्या सुंदर आणि सर्वस्वीं खेळकर नाटकांतील आदि, मध्य आणि अंत या तीन ठिकाणीं, “हृदयीं धरा हा बोध खरा...संशयखट झोटिंग महा ” हा प्रचार अत्यंत कलात्मकतेने केला आहे. इतकें मात्र खरें की, नाटकाचें कलात्मक रंजकत्व नष्ट करील अशा रीतीने प्रचारहेतूला नाटकांत कुरघोडी करूं देऊं नये. यासंबंधांत हरमॉन ओल्डचीं कांही विधानें लक्षांत ठेवण्यासारखीं आहेत. तो म्हणतो, “A great deal of nonsense has been written about propaganda in art.....The very roots of the theatre are embedded in the passion to instruct..... The desire to plead a particular cause or to advocate certain reforms, in a word propaganda, is a legitimate source of inspiration, but obviously the propagandist must be the servant of the dramatist and not his master.....A play is a work of art first of all and only secondly an instrument of propagandaIbsen proves himself to have mastered propaganda as a source of dramatic inspiration.....Shaw has nearly always put propaganda first and art second.” (The Art of the Play-Pp. 54-58).

नाटकाचें आणि पात्रांचीं नांवें :

पुण्यप्रभाव आणि भाळबंदकीसारख्या नाटकांचीं नांवेंसुद्धा त्यांतील प्रचार-हेतु स्पष्ट करतात. नाटकाच्या नांवांशीं त्याच्या यशापयशाचा नाममात्रसुद्धा संबंध नसला, तरी नाटकाच्या नामकरणाचे कांही नियम ठरून गेले आहेत. “ श्री ” या एकाक्षरी नांवाला अर्थ आहे, परंतु ‘ क ’ सारखें एकाक्षरी नांव खपणार नाही.

नाटकाच्या कथानकाची कल्पना देणारे (कीचकवध, कंसवध, द्रौपदीवस्त्रहरण), नाट्यविषयाची कल्पना देणारे (भाऊबंदकी, पुण्यप्रभाव, लग्नाची बेडी), नाटकांतील प्रमुख भूमिका दर्शविणारे (द्रौपदी, सावित्री, हॅम्लेट, मॅक्वेथ) किंवा नुसते कुतूहलच निर्माण करणारे (हाच मुलाचा बाप, मूकनायक) नांव योजिण्याचा प्रघात आहे. द्रौपदीवस्त्रहरणाच्या कथानकाला टेबे यांनी दिलेले “ पटवर्धन ” हे नांव अजबच समजले पाहिजे ! नाटकाचे कथानक किंवा नाटकांतील प्रमुख प्रसंग इतक्या गैरसमज उत्पन्न करणाऱ्या नांवाने, कदाचित् कोणीच अद्यापपावेतो वाचकांच्या दृष्टीआड केला नसेल ! शेक्सपीअरच्या शोकान्तिका त्यांतील नायकाचे नांव धारण करितात तर सुखान्तिकांस त्याने बहुधा चमत्कृतिपूर्ण नावे दिली आहेत. नाट्यविषयाशी कोणताच संबंध नसलेले नांव वापरले, म्हणजे त्या निरर्थक नावाला सार्थ करून दाखविण्याकरिता ते नाटकांत कांही ठिकाणी वापरून प्रेक्षकांच्या माथी मारावे लागते – उदाहरणार्थ, तुरंगाच्या दारांत किंवा सोन्याचा कळस !

नाटकांतील पात्रांच्या नांवाबद्दल कोणताच नियम अस्तित्वांत नसला तरी त्या नामकरणांतसुद्धा थोडे तारतम्य वापरले पाहिजे. नायकाचे नांव धोंड्या आणि नायिकेचे नांव धोंडी ठेवले तर कसे दिसेल ? प्रसिद्ध नाटकांतील प्रसिद्ध नावे ऐकून जर एखादी विशिष्ट भूमिका नजरेसमोर उभी राहात असेल (तळीराम, सिंधू, वृंदावन, धैर्यधर), तर ती नावे पुन्हा होतां होईल तो वापरून नयेत. नाट्याच्या उच्चारांत थोडाबहुत कमकुवतपणा शिरतांच जीं एकसारखीं वाटतील (जयंत-वसंत, सीता-गीता) अशीं दोन्ही नावे एकाच नाटकांत वापरणे टाळावे. पुरुषपात्रांसाठी महिन्यांचीं आणि स्त्रीपात्रांसाठी नक्षत्रांचीं नावे वापरून देवलांनी संशयकळोळांत जें चातुर्य दाखविले आहे तें फार मनोवेधक आहे.

आधुनिक नाटकांत कोणताहि देखावा कसा सजवावा, कोणत्या प्रसंगी कोणत्या पात्राने कोणती कृति किंवा अभिनय करावा यासंबंधी विस्तृत सूचना देण्याची पद्धत पडली असून तिला आधुनिकतेचे, जणू काय, सारसर्वस्वहि समजण्यांत येते ! परंतु अशा तपशिलवार सूचनांमुळे हालचाल आणि अभिनयाच्या बाबतींत नाट्याचे स्वातंत्र्य नाहीसे होण्याचा आणि निर्मात्यावर (Producer) नको ती जबाबदारी येऊन पडण्याचा संभव असतो. जर एखाद्या प्रवेशाचा गुलाबाच्या फुलांशी संबंध नसेल तर त्याच्या देखाव्यांत, “ एका पुष्पकरंडकांत दोन सुंदर गुलाबाचीं फुले आहेत ” ही सूचना कशाला ? कारण, नाटके केलीं जातात अशा प्रत्येक ठिकाणी आणि प्रत्येक

८२ : नट, नाटक आणि नाटककार

ऋतूंत गुलाबाचीं फुलें मिळतातच असें नाही. दुःख दर्शविण्याचे अनेक प्रकार असतां, “ प्रथम खिन्नपणानें जमिनीकडे पाहतो, नंतर कपाळावर हात ठेवतो आणि हलकेंच कोचावर जाऊन बसतो ” ही सूचना कशाला ? अशा सूचनांतून पात्रांच्या स्वभावा-विषयोसुद्धा माहिती देण्याचा प्रयत्न करणें म्हणजे स्वभावचित्रणासंबंधांतील सर्व नियमांना हरताळ फासल्यासारखेंच समजलें पाहिजे.

नाटककाराने कांही बाबतींत तज्ज्ञांचा सल्ला घेणें अवश्य असतें. पुण्याच्या कोर्टांत वकिलाची सनद मुन्सफ रद्द करूं शकतो (एकच प्याला) हें गडकऱ्यांना आणि १९२२ सालीं प्रोबेटनें काम मुंबई हायकोर्टांत केरोपंतासारखा साधा वकील चालवूं शकत होता (सत्तेचे गुलाम) हें वरेरकरांना कोणी सांगितलें ? खुनासारख्या गंभीर खटल्यांत गोकुळची साक्ष ज्या पद्धतीने झाली आहे तें न्यायमंदिर होतें की न्याय-मंदिराची विटंबना ! किंबहुना, आधुनिक न्यायमंदिराचा प्रवेश वास्तवतेला धरून नाटकांत दाखवितां येणें जवळःजवळ अशक्य असून रेल्वे स्टेशन, आगगाडीचा डबा, उपाहारगृह वगैरे दृश्यांबद्दल असेंच म्हणतां येईल. प्रेमसंन्यास नाटकांतील आगगाडीच्या डब्याचें दृश्य आणि त्यांतील प्रवेश परिणामशून्य ठरतात ते याच कारणामुळे. भावबंधनांत गडकऱ्यांनी रेल्वे स्टेशन दाखविलें पण तेथे ऐन गाडी येण्याच्या वेळीं नाटकांतील चारदोन पात्रांखेरीज चिटपाखरूंसुद्धा नसतें !

टीकाकारांनी जे वेगवेगळे प्रकार सांगितले आहेत त्यांपैकी शोकान्त (Tragedy) आणि सुखान्त (Comedy) हे नाटकांच्या कथानकांचे दोन भेद महत्त्वाचे आहेत. ज्या नाटकांना कथानक नसतें अशीं कांही आधुनिक नाटके या दोन्ही प्रकारांत बसणार नाहीत ! पाश्चात्य रंगभूमीवर रोमांचकारी (Thrillers), गीतबद्ध (Poetic plays) आणि काल्पनिक - खरें म्हटलें तर कल्पनातीत - (Fantasies) असेहि नाटकांचे प्रकार आहेत. प्रेक्षकांना एकसारखें संदेहांत ठेवून त्यांना एकामागून एक आश्चर्यांचे धक्के देत असतां स्वभावचित्रणादि मूल्यांकडे जवळ जवळ दुर्लक्ष केलें तरी चालेल अशी पद्धत रोमांचकारी नाटकांत स्वीकारतात. गीतबद्ध नाटकांत सर्व गीतांतच बोललें जातें आणि कल्पनातीत नाटकांत अर्धमानवांची कल्पित सृष्टीसुद्धा दाखविली जाते !

एकांकिका :

एकांकी नाटकेचा (One-acter) पाश्चात्य देशांत पुष्कळच प्रसार झाला असून, आपल्या रंगभूमीवरहि त्या अधूनमधून दिसूं लागल्या आहेत. ज्यावेळीं आमचे

प्रेक्षक प्रदीर्घ, म्हणजे कर्मांत कमी पांच तास चालणाऱ्या, नाटकांचे भोक्ते होते त्यावेळीं जर एखादें नाटक लहान असलें, तर त्याला एखाद्या विनोदी एकांकिकेची पुस्तो जोडून तिला फार्स असें संबोधिलें जात होतें. राणा भीमदेव नाटक लहान म्हणून त्याला 'झोपी गेलेला जागा झाला' या फार्साची पुस्तो जोडली जात होती. परंतु आता शिक्षणसंस्थांच्या संमेलनासारख्या प्रसंगीं उपयोगी पडाव्या म्हणून आणि कधी कधी नाटकांचा व्यवसाय करणाऱ्या संस्थांसाठीं सुद्धा एकांकिका लिहिल्या जाऊं लागल्या आहेत.

अनेकांकी नाटक तीन किंवा चार तासांचें असतें आणि एकांकिका सुमारे एक तासाची असते, म्हणून एकांकिका म्हणजे अनेकांकी नाटकाची संक्षिप्त आवृत्ति असा समज होण्याचा संभव आहे. पण ज्याप्रमाणे लघुकथा ही कादंबरीची संक्षिप्त आवृत्ति नव्हे, त्याचप्रमाणे एकांकिका ही अनेकांकी नाटकाची संक्षिप्त आवृत्ति नव्हे. एकांकिकेचें तंत्र सर्वस्वी भिन्न असतें. एकांकिकेला साधारणपणें एक तासाचा अवधि सापडत असल्यामुळे तिच्यांत अनेक घटना किंवा कोणताहि रस प्रभावीपणाने रंगवितां येत नाही. एकाच प्रभावी घटनेवर ती आधारलेली असते आणि म्हणून उत्कर्षापासून सुरुवात आणि विस्मयकारक शेवट अशी कथारचना करावी लागते. उदाहरणार्थ, एखाद्या कुटुंबावर एखाद्या संकटाच्या कृष्णमेघाची घनदाट छाया पसरली आहे आणि शेवटीं ती विस्मयकारक रीतीने नाहीशी झाली आहे अशा पद्धतीचें कथानक एकांकिकेला स्वीकारावें लागतें. एका तासांत शेवट गाठवयाचा असल्यामुळे तिची सुरुवात बहुधा शेवटापासूनच (From the beginning of the end) करावी लागते. एकच प्याल्याची एकांकिका करावयाची असेल तर कदाचित् बंड गार्डनच्या प्रवेशापासून सुरुवात करावी लागेल ! एकांकिकेंत नेटकीं स्वभावचित्रें, सोपें कथानक, पात्रांचें रंगभूमीवर येणें - जाणें अत्यंत कलापूर्ण आणि भाषा तेजस्वी असावी. कोणताहि गहन विचार एका तासाच्या अवधीत रंगविणें दुष्कर असल्यामुळे, विनोदी आणि खेळकर एकांकिका अधिक यशस्वी ठरते. फक्त छीपात्रेंच असलेली एकांकिका लिहिण्याचा प्रघात विशेषेंकरून मुलींच्या शाळांसाठी पडला असला तरी पुरुषपात्रांच्या अभावीं, 'नाटक हें संसाराचें चित्र आहे' या व्याख्येला त्या विघातक ठरतात ! अशा एकांकिकांना 'अर्ध्या संसाराचें चित्र' किंवा 'संसाराचें अर्धवट चित्र' कां म्हणूं नये ? म्हणून, फक्त छीपात्रें असलेली एकांकिका निदान छी - पुरुषसंबंधावर जरी आधारलेली असली आणि एखादा पुरुष,

प्रत्यक्ष रंगभूमीवर प्रवेश न करतां, कथानकावर परिणाम घडवून आणीत आहे असे जरी दिसले तरी पुरुषपात्रांची प्रत्यक्ष उणीव बहुतांशीं भरून निघून, संसाराच्या त्या अपूर्ण चित्राला एक प्रकारची संपूर्णता प्राप्त होते.

श्रुतिनाटिका :

‘कुंपणावरून’ नांवाचे एक श्रीधर बाळकृष्ण रानडे यांचे ‘छायानाटक’ पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले असून त्याचे कांही प्रयोगहि करण्यांत आले होते. कदाचित् तो एक करमणुकीचा प्रकार होऊं शकेल, पण स्वतः लेखकानेच म्हटल्याप्रमाणे “छायानाटकाचे तंत्र अजून तयार व्हावयाचे आहे !” अशा परिस्थितीत त्या नाट्यप्रकारावर कांही लिहितां येण्यासारखे नाही. परंतु, ‘श्रुतिनाटिकांची’ (Radio Play) लागवड प्रायः जोरांत असल्यामुळे त्यासंबंधी चार शब्द लिहिणे अवश्य आहे.

श्रुतिनाटिकेसंबंधी सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट अशी (आणि नेमकी तीच बहुधा विसरली जाते) की नभोवाणीगृहाच्या एखाद्या बंद खोलीत ती केली जाते आणि तिचे निनाद अखिल जगतांत उमटतात. श्रुतिनाटिका करणारी पात्रे श्रोत्यांना दिसत नसल्यामुळे ती दृश्यकाव्याच्या पंगतीत बसू शकत नाही. वेगवेगळ्या ठिकाणी एखाद्या कुटुंबाचे पांचसहा घटक किंवा एखादाच श्रोता ती ऐकत असल्यामुळे, “नाटक हें गर्दीकरिता आहे” ही व्याख्यासुद्धा दूर भिरकावून दिली जाते ! सारांश, जिला असंख्य श्रोते मिळतात परंतु एकसुद्धा प्रेक्षक लाभत नाही हें श्रुतिनाटिकेचे वैशिष्ट्य असते.

श्रुतिनाटिकेचे कथानक श्रोत्याला समजते, ते ऐकलेल्या शब्दांवरून ! एकंदर पात्रे किती आहेत किंवा तीं कोणकोणत्या कृति करीत आहेत वगैरे सर्व गोष्टी शब्दांच्या उच्चाराने असंख्य श्रोत्यांना समजल्या पाहिजेत. श्रुतिनाटिकांचा आविष्कार सर्वस्वी बोललेल्या (किंवा ऐकलेल्या) शब्दांनी साधावयाचा असल्यामुळे, “प्रेक्षकांच्या रंगमंदिराचे” “श्रोत्यांच्या रंगमंदिरांत” रूपान्तर होत असते. विविध पात्रांचे संवाद आणि त्यांचा एकमेकांवर होणारा परिणाम समजण्यासाठी पात्रे जितकी कमी असतील तितकी श्रुतिनाटिका परिणामकारक होते. कोणते पात्र बोलते आहे ते समजण्यासाठी पात्रांचीं नांवे श्रुतिनाटिकेत नाटकापेक्षा अधिक वेळा उच्चारावीं लागतात, प्रदीर्घ भाषणे वर्य करावीं लागतात आणि श्रोत्याला नाद-वैचित्र्याची गरज वाटत असल्यामुळे दोन पात्रांचीं प्रदीर्घ संभाषणेंसुद्धा कंटाळवाणीं

होतात. प्रत्येक शब्द लक्षपूर्वक ऐकला नाही तर सार्थे संविधानकसुद्धा त्याच्या लक्षांत येणे अशक्य असल्यामुळे, श्रोत्याला आपले कान एकसारखे खडे ठेवावे लागतात त्यामुळे पाऊण तासापेक्षा जास्त मोठी संगीतविहीन श्रुतिनाटिका त्याला रंजक वाटण्याऐवजी क्लेशदायक वाटण्याचा संभव असतो. नभोवाणीसाठी एखादे नवीन नाटक लिहिले किंवा रंगभूमीवरील नाटकाला जरी श्रुतिनाटिकेचे स्वरूप दिले, तरी ही महत्त्वाची तंत्रे सांभाळावी लागतात आणि म्हणूनच ज्याची सर्व मदार दृश्यावर अवलंबून आहे असे रंगभूमीवरील नाटक श्रुतिनाटिकेसाठी निवडू नये. यासंबंधांत संशयकल्लोळ नाटकाचे उदाहरण घेतां येईल. फाल्गुनराव आणि भादव्या यांचा अगदी पहिला प्रवेश श्रुतिनाटिकेत रंजक होऊ शकेल, कारण त्याची सर्व गति आणि रहस्य संवादांत साठविले आहे. अश्विनशेठ, वैशाखशेठ आणि रेवती यांच्या दुसऱ्या अंकांतील शेवटच्या आणि रेवती आणि अश्विनशेठ यांच्या तिसऱ्या अंकांतील शेवटच्या प्रवेशांचेहि तसेच ! हे दोन्ही प्रवेश श्रुतिनाटकास योग्य असले तरी दुसऱ्या अंकांतील दुसरा म्हणजे 'परनार विषाचा प्याल्या'च्या प्रवेशाची सर्व रंगत दृश्यांवर अवलंबून असल्यामुळे, तो सुंदर प्रवेश श्रुतिनाटिकेत नीरस ठरतो. कृत्तिका बुरखा काढते आणि अश्विनशेठ तिच्या खोलीतून बाहेर येतो त्या प्रवेशाची (अंक ४, प्रवेश ४) रंगतसुद्धा सर्वस्वी दृश्यावर अवलंबून असल्यामुळे श्रुतिनाटिकेत ती नाहीशी होते.

नाटककारांचे संप्रदाय :

एकांकिका आणि श्रुतिनाटिका यांचा थोडक्यांत परामर्श घेतल्यावर पुनः पूर्वीचे सूत्र हातीं धरून, प्रत्यक्ष नाटकासंबंधी (well made play) आणखी थोडा विचार करणे अवश्य आहे. कित्येक महान् नाटककारांच्या लेखनांत एक प्रकारचे वैशिष्ट्य असते म्हणून त्यांचे संप्रदाय निर्माण होतात. शेक्सपीअर, मोलिअर आणि इब्सेन यांचे संप्रदाय त्यांच्या विशिष्ट लेखनशैलीमुळे निर्माण झाले आहेत. मराठीतील अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे आणि देवलांचे (संशयकल्लोळ आणि झुंजारराव किंवा दुर्गा नाटक वगळून) नाट्यलेखन संस्कृताच्या छायेत वाढले. उभयतांच्या लेखनांत सोपी पण प्रासादिक भाषा, ठळक स्वभावरेखन, हृदयंगम रसविलास आणि हिंदु संस्कृतीचा मनोज्ञ आविष्कार आपल्याला पाहावयास मिळतो. किर्लोस्करांच्या संप्रदायांत देवल हा एकच नाटककार झाला असे म्हणतां येईल. पण देवलांनी संस्कृत नाटकांप्रमाणे शेक्सपीअरच्या नाटकांचे रूपान्तर

८६ : नट, नाटक आणि नाटककार

केले, आजहि अद्यावत् वाटणारे संशयकल्लोळासारखे रूपान्तरित नाटक लिहिले आणि स्वतंत्र सामाजिक शारदा नाटकहि लिहिले, तरी त्यांचा संप्रदाय निर्माण झाला नाही ही खरोखरच दुर्दैवाची गोष्ट समजली पाहिजे ! किलोस्कर आणि देवल यांच्या नाटकांत नव्या लेखकाला थक्क करील असे कांही नसल्यामुळे त्यांचा संप्रदाय निर्माण झाला नाही असे म्हणतां येईल. लेखकांवर आणि विशेषतः नाटके लिहिणाऱ्या लेखकांवर ज्यांच्या लेखनाचा विशेष परिणाम होतो त्यांचेच संप्रदाय निर्माण होणे शक्य असते. किलोस्कर किंवा देवल यांच्या अत्यंत कलापूर्ण नैसर्गिकतेचे नव्या लेखकांना कदाचित् आकलन होत नसल्यामुळे त्यांचे संप्रदाय निर्माण झाले नसावेत. खाडिलकरांचे नाट्यलेखन शेक्सपीअरच्या परंपरेत झाले आणि त्यांचा एक संप्रदाय निर्माण झाला. वीर वामनराव जोशी, नारायणराव बामणगांवकर किंवा यशवंतराव टिपणीस यांची गणना त्या संप्रदायांत करतां येईल. परंतु, खाडिलकरांच्या लेखनांतील ओजस्विता, विचारांची मौलिकता, स्वभावचित्रणाचा ठळकपणा आणि सात्त्विक व समर्थ शृंगाराची लयलुट त्यांच्या सांप्रदायिकांत फारशी प्रत्ययाला येत नाही. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या संप्रदायांत जे अनेक नाटककार सामील झाले त्यांत गडकरी आणि वरेरकर प्रमुख असले, तरी त्यांना श्रीपाद कृष्णांचे सांप्रदायिक कां म्हणावे ते समजत नाही ! कोल्हटकरांनी नटी - सूत्रधार वर्ज्य केले, सामाजिक विषयांना स्पर्श केला, विदूषकी विनोदाऐवजी विनोदी पात्रे रंगभूमीवर आणली आणि संवादांतील चातुर्य वाढविले असले आणि या बाबतींत गडकऱ्यांनी आणि वरेरकरांनी त्यांचा किता गिरवला असला, तरी त्या दोघांच्या नाटकांतील मूल्ये यापेक्षा सर्वस्वी निराळी असून त्यांचा गंधहि श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांत सापडत नाही ! नाट्यप्रसंग, स्वभावरेखन आणि नाट्यविषयाची परिणामकारक मांडणी या गोष्टी श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांत अभावाने तळपतात ! श्रीपाद कृष्णांच्या संगीत नाटकांतील पदांचे गडकरी-वरेरकरांनी अनुकरण केले आणि तितक्यापुरते तरी ते त्यांचे सांप्रदायिक आहेत असे फार तर म्हणतां येईल ! वरेरकरांचा असा स्वतंत्र संप्रदाय नसला तरी त्यांनी ज्या हिरीरीने शो आणि इब्सेनचा पुरस्कार केला, तोच पुढे वर्तक आणि रांगणेकरांच्या नाटकांत प्रत्ययाला आला. गडकऱ्यांना नजरेसमोर ठेवून कित्येक नाटके लिहिली गेली, परंतु त्यांत बहुधा त्यांचे भ्रष्ट अनुकरण झाले. औधकरांना गडकऱ्यांपेक्षा खाडिलकरांच्या संप्रदायांत स्थान दिले पाहिजे. बेहूट आणि धके देणाऱ्या विनोदाच्या बाबतींत अत्रे यांना गडकऱ्यांचे सांप्रदायिक म्हणतां येईल. मराठी रंगभूमीवरील या

महान् नाटककारांपैकी एकाचासुद्धा संप्रदाय आज घटकेला शिल्लक उरलेला दिसत नाही!

लेखनांतली जादू :

नाट्यलेखनाचीं सर्व तंत्रें सांभाळलीं तरी खरोखरीचें परिणामकारक आणि रसपूर्ण नाटक तयार होण्याकरिता लेखकाच्या लेखणींत जादू — जिला प्रतिभा म्हणतात — असावी लागते, तिजविना सर्व खटाटोप व्यर्थ आहे ! ती जादू शिकवून शिकतां येण्यासारखी नाही. नाट्यकलेच्या आंगोपांगांची संपूर्ण माहिती असून, त्या जादूच्या अभावीं नीरस आणि अयशस्वी नाटक निर्माण केल्याचें उदाहरण म्हणून कारखानिसांच्या राजाचें बंड किंवा स्वैरिणी या नाटकांकडे बोट दाखवितां येईल. उलटपक्षी मुलींच्या हळदीकुंकवासारखा साधा प्रसंग देवलांनी शारदेंत इतक्या असामान्य कौशल्याने रंगविला, की त्याची सहजसुंदर पण कधीहि न विसरतां येण्याजोगी रंगत पाहून अचंबाच वाटावा. नारायणराव पेशव्याच्या खुनासारखी घटना भाऊबंदकी नाटकाच्या पहिल्याच प्रवेशांत दाखविल्यानंतर नाटक लिहावयाचें असें काय राहिलें होतें ? परंतु राघोबा-आनंदीच्या शृंगारिक प्रवेशांच्या आणि रामशास्त्र्यासारख्या एका तेजस्वी स्वभावचित्राच्या जोरावर खाडिलकरांनी भाऊबंदकीला त्यांच्या उत्कृष्ट नाटकांच्या जोडीला नेऊन बसविलें. वरेकरांच्या सत्तेचे गुलाम नाटकाची आणि अत्र्यांच्या यशस्वी नाटकांची रंगत प्रामुख्येकरून सुंदर संवादावर आधारलेली आहे. अनिर्बंध वाक्पटुत्व कधी कधी घात करते हें सांगण्यासाठी गडकऱ्यांनी भावबंधनांत किती तऱ्हेचीं पात्रें आणि किती रोमांचकारी घटना रंगविल्या ! भीष्मवधाचें कथानक लहानपणापासून आपल्या परिचयाचें असतें, परंतु एखादा कीर्तनकार तें इतकें उत्तम रंगवितो की, त्या कथेंतील रम्यता, जणू काय, त्या दिवशीं प्रथमच आपल्या अनुभवाला येते. लेखणींतील जादूसुद्धा अशाच प्रकारची असते ! पुराणांत वाचलेल्या सुभद्रा, देवयानी आणि रुक्मिणी यांच्या प्रेमकथांना त्या जादूमुळेच आमच्या नाटककारांनी, जणू काय, आमच्या जीवितांत कायमचें स्थान मिळवून दिलें आहे !

फाजील आत्मविश्वास किंवा आत्मविश्वासाचा अभाव या दोन्ही गोष्टींपासून नाटककाराने दूर राहिलें पाहिजे. आपण द्रष्टे आहोंत ही कल्पना नाटककाराने सोडून दिली पाहिजे. समाजव्यवस्थेंतील दोष दाखवून नाटककार समाजाचें त्याकडे लक्ष वेधूं शकतो आणि ज्या नवीन आणि हितपरिणामी कल्पना समाजांत डोकावूं लागल्या

८८ : नट, नाटक आणि नाटककार

असतील त्यांचा तो प्रभावी प्रचारक होऊं शकतो. कोणत्याहि सामाजिक सुधारणेचें पहिलें शिंग नाटककारांनी फुंकलेलें नाही. समाजसुधारकांनी हातीं घेतलेल्या कार्यांत त्यांना विरोध होतो आहे असें पाहतांच, संग्रामावर जगणारें नाटक लिहावयाची स्फूर्ति होऊन नाटककार समाजसुधारकांच्या मदतीला धावून गेलेला आहे. समाजाला जाणवलेला विषय ज्याप्रमाणे नाटककाराने निवडला पाहिजे त्याचप्रमाणे समाजाला पचेल असेंच तंत्र त्याने वापरलें पाहिजे. ज्या विशिष्ट तंत्राचीं नाटकें समाजांत प्रचलित असतात, त्यांत एकदम क्रांति घडवून आणतां येत नाही. अनेकप्रवेशी अंकांच्या पांचतासी नाटकांचा जमाना ऐन रंगांत चालू असतां, १९२३ सालीं पहिलें एकप्रवेशी अंकांचें तीन तासी नाटक (तुरुंगाच्या दारांत) वरेरकरांनी रंगभूमीवर आणलें. तें समाज शंभर वर्षे मागे होता म्हणून अयशस्वी झालें असें नसून, नाटककाराने समाजाच्या दहा वर्षे पुढे उडी घेतली म्हणून अयशस्वी झालें. तंत्रविषयक नवीनता प्रेक्षकांच्या आस्ते आस्ते पचनीं पाडली पाहिजे. कारण, तसें न झालें तर प्रेक्षक बिचकतात, नाराज होतात आणि त्यांच्या पाठिंब्यावर जगणाऱ्या नाट्यकलेवर त्याचा अनिष्ट परिणाम होतो. अजूनहि परिस्थिति अशी आहे की, नाटककाराला आपलें नाटक खपवावें लागतें. या बाबतींत तो दुकानदार नसून फेरीवालाच राहिला आहे ! नाटक खपल्यानंतरसुद्धा आपल्याभोवती उभ्या असलेल्या लोकप्रिय, नामवंत आणि अनुभवी नटांच्या गराड्यांत नवखा नाटककार गोंधळून जाईल असाच संभव जास्त ! त्या महाभागांनी आपलें नाटक स्वीकारल्याबद्दलची कृतज्ञता आणि नाटक रंगभूमीवर आणण्याच्या संबंधांतील स्वतःच्या अननुभवाची जाणीव, या दोन कारणांमुळे त्याचें धैर्य लोपतें, नाटकांत नको ते बदल आपल्या मनाविद्द त्याला करावे लागतात किंवा एखादी भूमिका नको त्या नटाच्या वाट्याला गेलेली पाहावी लागते !

परंतु, ज्याच्या लेखणीत जादू आहे, उत्तम नाटकें लिहिण्याची प्रतिभा ज्याच्या ठायीं अंगभूत आहे तो, चुका करीत करीत आणि त्या सुधारत सुधारत, आज ना उद्या प्रेक्षकांवर मोहिनी टाकीलच टाकील यांत संदेह नाही. मात्र, अशा प्रतिभावान् लेखकानेसुद्धा नाटक गर्दीकरिता आहे हें कधी विसरतां कामा नये. दादासाहेब खापर्डे बोलतां बोलतां एकदा म्हणाले, “आम्हाला, भैर्या, तुमचें शास्त्रबिन्न कांही समजत नाही – नाटकांत गंमत पाहिजे – बस्स, गंमत पाहिजे !” गर्दीच्या पदरांत नाटककाराने सोज्ज्वळ करमणूक टाकली नाही तर बाकीची सर्व विद्वत्ता, सर्व

तंत्रे आणि सर्व खटाटोप व्यर्थ ठरतात ! Somerset Maugham म्हणतो, "Corneille thought that the pleasure of the audience was the poet's only aim, and the tender and perfect Racine contended, even with acrimony, that the first rule of the drama was to please and all the others were devised merely to achieve that end." (Cakes and Ale -पृ. ३६७.)

१

- १ नाटककार हा रंगभूमीचा पहिला मानकरी समजला पाहिजे.
- २ ज्या कालखंडांत नाटक लिहिले जाते, त्या कालखंडांत प्रचलित असलेल्या तंत्राची छाया त्याजवर पडते.
- ३ नाटक लिहिण्याची नुसती इच्छा असून भागत नाही, तर प्रेरणा व्हावी लागते. ज्या कारणामुळे प्रेरणा उत्पन्न होते त्यालाच नाटकाचे सूत्र म्हणतां येईल. नाटकांच्या गोष्टींचे कारण म्हणजेच नाटकाचे सूत्र.
- ४ गर्दीचे मनोरंजन करणे हा नाटकाचा प्रधान हेतु असल्यामुळे, ते गर्दीच्या आकलन-शक्तीच्या आवाक्यांतले पाहिजे.
- ५ प्रथम सूत्र सुचते, त्या सूत्रानुसार गोष्ट सुचते आणि गोष्टींतून नाटकाचे कथानक तयार होते. नाटकाच्या सूत्राला आणि गोष्टीला चालना देतील असेच निवडक प्रसंग कथानकासाठी वापरले पाहिजेत.
- ६ कोणत्याही विषयावर नाटक लिहिणे शक्य असले, तरी कांही विषय वर्ज्य समजावे. नाटकांत नीतितत्त्वांचा प्रचार असो किंवा नसो, अनीतीला उत्तेजन नसावे.
- ७ पात्र आणि प्रसंग या दोन हस्तकांच्या मदतीने कथानक तयार होते. बिनतोड प्रसंग आणि हृदयंगम स्वभावाचित्रण यांमुळे नाटक परिणामकारक होते. हे कसब नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते.
- ८ नाटकांतला प्रत्येक प्रसंग शक्य कोटींतला असावा - अशक्य कोटींतला तर नसावाच. सामान्य प्रसंगांतून असामान्य नाट्य निर्माण करण्यांत नाटककाराचे कसब असते. प्रत्येक प्रसंगाची निवेदनपद्धति आणि अनेक प्रसंगांचा अनुक्रम या दोन गोष्टींमुळे नाट्य निर्माण होते.

१० नट, नाटक आणि नाटककार

२

- १ नाटक लिहायला सुरुवात करण्यापूर्वी त्याचा आरंभ आणि शेवट निश्चित असला पाहिजे. नाटकाची सुरुवात प्रथम नाटककाराच्या मनोभूमीत होते.
- २ नाटक लिहायला सुरुवात करण्यापूर्वी त्याचा आराखडा तयार करणे हितावह असते; आणि त्याकरिता रंगभूमीचा अनुभव आवश्यक असतो.
- ३ नाटककाराच्या हेतूकडे प्रेक्षक लक्ष देत नाहीत — नाटकाच्या परिणामाकडे पाहतात. नाटकांतला प्रत्येक प्रसंग प्रेक्षकांना तर्कशुद्ध वाटला पाहिजे आणि सर्व प्रसंगांचा मिळून एकच एक आघात होत राहिला पाहिजे.
- ४ पात्रे आणि प्रसंग जितके कमी तितके ते जास्त परिणामकारक करतां येतात. प्रेक्षकांचा गोंधळ उडेल असे कांही करतां कामा नये.
- ५ सुरुवातीपासून प्रेक्षकांचे कुतूहल एकसारखे वाढत राहिले पाहिजे — संघर्षामुळे नाट्यप्रसंग आणि नाट्यप्रसंगामुळे कुतूहल निर्माण होतें. कोणत्याहि प्रसंगाचे महत्त्व त्याच्याशीं निगडित असलेल्या पात्रांच्या स्वभावधर्मावर अवलंबून असते.
- ६ परंतु कोणताहि झगडा म्हणजे नाटक नव्हे. ज्या झगड्यामुळे त्याच्याशीं निगडित असलेल्या व्यक्ति एका मनःस्थितीतून दुसऱ्या मनःस्थितीत जातात, त्यानेच नाटक निर्माण होतें.
- ७ नाटकांत संग्राम जितक्या लवकर सुरू होईल आणि नाटकाच्या विषयाची आणि पात्रांच्या स्वभावधर्माची जितक्या लवकर निश्चिती होईल तितक्या लवकर प्रेक्षक नाटकाशीं समरस होतात.

३

- १ नाटकाची अंकवार विभागणी केली पाहिजे. आरंभ, उत्कर्ष आणि पर्यवसान दाखविण्याकरिता कमीत कमी तीन अंकांची गरज असते. कोणताहि अंक एकप्रवेशी असावा की अनेकप्रवेशी, ही सर्वस्वी कथानकाच्या गरजेची बाब असते.
- २ प्रत्येक अंकाचे प्रयोजन निरनिराळे असते. पहिला अंक पडला तर नाटक यशस्वी होणे दुरापास्त असते. समरप्रसंग उत्पन्न होण्यापूर्वीपासून, समरप्रसंगापासून किंवा समरप्रसंगाच्या उत्कर्षापासून, अशा नाटकाची सुरुवात करण्याच्या तीन पद्धति आहेत. पहिल्या अंकांत नाटकांतल्या झगड्याचे स्वरूप आणि पात्रांचे स्वभावधर्म स्पष्ट झाले पाहिजेत.

- ३ मध्यंतरीच्या अंकांत पात्रांचा स्वभावपरिपोष आणि रसोत्कर्ष साधून, नाटकाचा उत्कर्षबिंदू गाठला पाहिजे.
- ४ पहिल्या अंकांत निर्माण झालेल्या पेचप्रसंगाची उकल शेवटच्या अंकांत होऊन, झाला तो प्राप्त परिस्थितींत न्याय झाला — प्राप्त परिस्थितींत असा शेवट अपरिहार्य होता — असे प्रेक्षकांना वाटले पाहिजे. शेवटचा अंक पडला तर नाटक यशस्वी होणे सर्वस्वी अशक्य समजावे.

४

- १ प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर एकसारखे कांही तरी घडत राहून, त्यामुळे नाटकाचे कथानक अप्रतिहतपणे शेवटच्या घटनेकडे जात राहिले पाहिजे — म्हणजेच नाटकांत गतिमानता पाहिजे. पात्रांने एका मनःस्थितींतून दुसऱ्या मनःस्थितींत जाणे यालासुद्धा गति म्हणतात.
- २ नाटक प्रसंगपूर्ण असावे; पण नुसतेच प्रसंगपूर्ण असू नये. सुंदर स्वभावचित्रणाशिवाय नाटकांत रस निर्माण होत नाही. ही व्यक्ति आपली चिरपरिचित आहे असे प्रेक्षकाला वाटेल असे स्वभावचित्रण पाहिजे.
- ३ स्वभावचित्रणांतले कौशल्य सर्वस्वी नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते. नाटकांत संसारांतली सनातन सामान्यता दाखविली पाहिजे — आणि म्हणूनच, समाजांत दिसणार नाही असे स्वभावचित्र परिणामकारक होत नाही.
- ४ नमुनेदार स्वभावाचे चित्रण नमुनेदार प्रसंगाशिवाय होत नाही. नाटक पाहून परतल्या-घर त्यांतील स्वभावचित्रे ज्या प्रमाणांत प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहतील त्या प्रमाणांत नाटकाची परिणामकारकता आणि हृदयंगमता ठरत असते.
- ५ आपलीं पात्रे रंगभूमीवर कशीं दिसतील, कशीं वावरतील आणि कशीं वागतील हे नाटककाराला नाटक लिहितांना कल्पनेने स्पष्ट दिसले पाहिजे.
- ६ नाटककाराचे यश नटांवर अवलंबून असते. स्वभावचित्रणांतील सूक्ष्मता प्रकट करणारे नट दुर्लभ असल्यामुळे, त्यांत पुष्कळसा टळकपणा पाहिजे.

५

- १ शब्दजीवी रंगभूमीवर भाषेला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. नाटकांतली भाषा “लेखी” नसून “बोली” असावी. ती रोजच्यापेक्षा निराळी पण अर्थसुलभ असावी.
- २ नवखा नाटककार, जणू काय, वाङ्मय घडविण्यासाठी क्लिष्ट भाषेच्या आणि अधिक परिणाम होईल म्हणून प्रदीर्घ भाषणांच्या आहारीं जातो. रंगभूमीवरील भाषेला अभिनयाची जोड मिळत असल्यामुळे, जास्त शब्द वापरायची गरज नसते.

९२ : नट, नाटक आणि नाटककार

- ३ वाक्य उच्चारतांच त्याचा अर्थ प्रेक्षकाला समजला पाहिजे आणि ते उच्चारतांना नटाला त्याला अभिनयाची जोड देतां आली पाहिजे. भाषण भावनापूर्ण असल्या-शिवाय नटाला अभिनयाची जोड देतां येणार नाही. आपलीं वाक्ये नटाला टेक्यांत उच्चारतां आलीं पाहिजेत.
- ४ अर्थसंपन्नता आणि अचूक शब्द-योजना यांमुळे चांगली भाषा निर्माण होते.

६.

- १ रसनिर्मिती सर्वस्वीं नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते. वीर, शृंगार, हास्य आणि करुण हे रस रंगभूमीवर अधिक प्रभावी ठरतात. संविधानकाच्या चालू स्थिती-संबंधांत प्रेक्षकांना विश्वासांत घेतले असतां रसनिर्मितीला मदत होते. कारण आकस्मिक किंवा अनपेक्षितापेक्षा, अपेक्षितामुळेच नाट्यप्रसंग उत्पन्न होतो.
- २ पात्रांच्या योजनापूर्व येण्याने आणि जाण्याने नाटकाची परिणामकारकता वाढते.
- ३ नाटकाच्या अंतिम हेतूला मदत करणार नाही किंवा केवळ अपघातात्मक असा प्रसंग रसापकर्षाला कारणीभूत होतो; परंतु क्वचित्प्रसंगीं नाटककाराला योगायोगाची मदत घ्यावी लागते.
- ४ प्रसंगाला अनुकूल असं वातावरण निर्माण करण्याच्या कांही पद्धति आहेत.
- ५ नाटकांत बहुधा एखाद्या गोष्टीचा प्रचार होतच असतो, पण प्रचारकार्याला नाटकाच्या कलात्मक रंजकतेवर कुरघोडी करूं देतां कामा नये.

७

- १ एकांकिका म्हणजे अनेकांकी नाटकाची संक्षिप्त आवृत्ति नसून तिचे एक स्वतंत्र तंत्र आहे.
- २ श्रुतिनाटिकेला असंख्य श्रोते लाभले तरी एकसुद्धा प्रेक्षक लाभत नसल्यामुळे, “प्रेक्षकांच्या रंगमंदिरांचे” “श्रोत्यांच्या रंगमंदिरांत” रूपान्तर होत असते.
- ३ लेखनांत जादू असल्याशिवाय नाटक यशस्वी होत नाही आणि ती तर सर्वस्वीं नाटककाराच्या प्रतिभेवर अवलंबून असते.



३. नट

नट :

अठराव्या शतकांत इंग्लंडमध्ये नटांना उडाणटप्पू समजून प्रतिष्ठित समाजांतून बहिष्कृत केले जात होते आणि नाटक म्हणजे एक हीन दर्जाची क्षुल्लक करमणूक. असा समाजाचा समज होता. परंतु त्यानंतर नटांचा सामाजिक दर्जा वाढला, गॅरिक-सारख्या असामान्य नटाला “ सर ” ही बहुमानाची उच्च पदवी दिली गेली आणि त्याच्या मरणसमयी वेस्टमिन्स्टर अंबेमध्ये ब्रिटिश जनतेने सार्वजनिक प्रार्थनासुद्धा केली. प्राचीन काळीं नटाला आणि नाट्यकलेला भारतवर्षांत लाभलेली प्रतिष्ठा लोप पावली म्हणून भरताला आपल्या नाट्यशास्त्रांत त्याच्या दर्जाची समाजाला – आणि खुद्द नटालासुद्धा – पुनः एकदा जाणीव करून द्यावी लागली ! विष्णुदास भावे आणि अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी मराठी नाट्यव्यवसायाची नेटाने सुह्वात केल्यानंतरसुद्धा महाराष्ट्रांत नटाकडे चांगल्या दृष्टीने पाहिले जात नव्हते. परंतु कांही वर्षांनी नाट्यकलेचे महत्त्व समजून आल्यामुळे, कांही नटांच्या अलौकिक कलागुणांमुळे व अनेकांच्या प्रतिष्ठित राहणीमुळे समाजाचा एक आवश्यक आणि प्रतिष्ठित घटक ह्या दृष्टीने नटवर्गाकडे पाहण्यांत येऊं लागले. अभिनय करून नट लोकप्रियता आणि पैसा मिळवितात, पण उत्तम अभिनय करणे हे येरागवाळाचे काम नव्हे. यशस्वी नट व्हावयाचे असेल तर धैर्य, आरोग्य, चौकसपणा, स्मरणशक्ति, मनाचा खंबीरपणा, व्यक्तिमत्त्व, लोकसंग्रह करण्याची कुशलता आणि रंगभूमीवर आपल्या अभिनयाने व रंगभूमीबाहेर आपल्या वागणुकीने प्रत्येकाला संतुष्ट करण्याची पात्रता असे अनेक गुण नटाच्या अंगीं अवश्य असतात.

अभिनय म्हणजे काय ? :

नटाने अभिनय करावयाचा असतो खरा, परंतु अभिनय म्हणजे काय ? नाटककाराने लिहिलेलीं वाक्ये पाठ करून प्रेक्षकांसमोर उच्चारणे म्हणजे अभिनय नव्हे – ती नुसती पोपटपंची ठरेल ! पण नट हा नुसता पोपट असतो असे कोणीसुद्धा म्हणणार नाही ! पोपटपंची नेहमी निर्जिव आणि कंटाळवाणी वाटते. ‘ अभि ’

१६ : नट, नाटक आणि नाटककार

म्हणजे 'कडे' आणि 'नय' म्हणजे 'नेणे' हा अभिनय या संस्कृत शब्दाचा अर्थ आहे; म्हणजे असें की, प्रेक्षकासमोर जें करून दाखविलें जातें त्याच्या मूळ स्वरूपाकडे त्यांना जो नेतो तो अभिनय ! स्वतः नटाला एखादी भूमिका उत्तम समजून भागत नाही, आपल्या अभिनयाने त्याने ती प्रेक्षकांना तितक्याच उत्तम रीतीने समजावून (interpretation) दिली पाहिजे. एखाद्या नाटकांत आद्य-शंकराचार्याची भूमिका आहे अशी आपण कल्पना करूं. त्यांच्या तत्त्वज्ञानाचा सखोल अभ्यास केलेल्या एखाद्या विद्यमान शंकराचार्याला किंवा एखाद्या वेदशास्त्रसंपन्न विद्वानाला ती इतरापेक्षा जास्त समजली तरी त्याला ती रंगभूमीवर करून दाखवितां येणार नाही. भूमिका समजणें, ती वठवणें आणि प्रेक्षकांना पटविणें या तीन गोष्टी साधल्या तरच अभिनय परिणामकारक आणि यशस्वी होतो. नटाने प्रथम भूमिकेशीं स्वतः समरस झालें पाहिजे आणि नंतर ती करून दाखवितांना प्रेक्षकांना समरस केलें पाहिजे.

Problems of Acting and Play Production या पुस्तकांत Edwin White म्हणतो, " Here is the task of the actor. First, to search for the character, the mental outlook and the spirit to be discovered from the language : then to find a way to communicate these to the audience. The dramatist communicates by language. The words must be searched until they reveal all that is known of the character and his story. It is not enough to understand the meaning of the words, they may be but the symbols of something far more important. They may be the significant signs of a great emotion or idea. The actor must appreciate the mind of the character he is playing, he must possess the thoughts and the feelings which have given birth to the words. " (page 78).

खाडिलकरांच्या 'मेनका' नाटकांतील विश्वामित्राची भूमिका करतांना छीजाती-चिरहित नवी सृष्टि निर्माण करणाऱ्या आणि तसें करतांना ब्रह्मदेव आणि देवेन्द्राचा धरकाप उडविणाऱ्या एका महान् तापसाची भूमिका आपण करित आहोंत हें नटाने ध्यानांत ठेविलें पाहिजे. ती जाणीव नटाच्या अंतरीं भिनली तरच " छी म्हणजे

परतंत्र ” – “ द्विया माझ्या सृष्टीत नकोत – यांना जाळूनच टाकले पाहिजे, ” – “ मनुष्याने मेलेंच पाहिजे...मेल्याशिवाय स्वर्ग दिसत नाही या विधात्याच्या रिवाजाला मीं प्रथम हरताळ फासला ” – अशा त्याच्या उद्गारांचें रहस्य उलगडेल. हीं वाक्यें उच्चारतांना प्रतिसृष्टि निर्माण करणारा विश्वामित्र “ तो मीच ” असें नटाला वाटलें पाहिजे आणि “ तो हाच ” असें प्रेक्षकांना वाटलें पाहिजे ! “ धनी मी पति वरिन अशी अधना ” असें मानापमानांत म्हणणारी भामिनी ती मीच असें नटीला वाटलें पाहिजे आणि ती हीच असें प्रेक्षकाला वाटूं लागलें पाहिजे.

एखाद्या व्यक्तीचें सोंग घेणें आणि मग तिच्या तोंडीं असलेले शब्द हावभावासकट उच्चारणें म्हणजे अभिनय असें भरताच्या नाट्यशास्त्रांत सांगितलें आहे. : एखाद्या-सारखें दिसणें (आहार्य), त्याच्या विशिष्ट लकवी दाखविणें (आंगिक), तो बोलला तसें बोलणें (वाचिक) आणि त्याच्या मनःस्थितीप्रमाणे हावभाव करणें (सात्त्विक) असे अभिनयाचे चार प्रकार भरताने सांगितले आहेत. एखाद्या जिवंत अगर प्रेक्षकांनी पाहिल्या असलेल्या व्यक्तीची भूमिका करण्याचा प्रसंग नाटकांत सहसा येत नसल्याकारणाने, नाटककाराने सूचित केल्या असतील तितक्याच एखाद्या पात्राच्या लकवी समजल्या पाहिजेत. परंतु अशा सूचनासुद्धा नाटककार सहसा करीत नसल्यामुळे आंगिक अभिनयाची कल्पना अमलांत आणण्याचें सहसा प्रयोजन पडत नाही. परंतु आपण असेंहि पाहात असतो की, एखाद्या इसमाला बोलतांना खांदी उडविण्याची, टाळी देण्याची, खाकरण्याची किंवा डोळे मिचकावण्याची सवय असते. एखाद्या काल्पनिक भूमिकेच्या स्वभाव-धर्माशीं विसंगत नसेल तर अशा एखाद्या ‘ लकवीचा ’ तिच्या दिग्दर्शनांत समावेश करण्यास हरकत नाही; मात्र ती विचारपूर्वक निवडली पाहिजे, परिश्रमपूर्वक बसविली पाहिजे आणि नैसर्गिक दिसावी म्हणून सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत टिकविली पाहिजे. आपल्याला जी भूमिका करावयाची असेल तसें दिसून त्या भूमिकेचें चित्र सकृद्दर्शनीच प्रेक्षकांसमोर उभें करणें (आहार्य) यांत शरीरसादृश्य, सोंग काढणें आणि वदनालंकाराची निवड करणें याचा समावेश होतो. नायकनायिकांनी कोणते वदनालंकार परिधान करावेत याची यादी भरताच्या नाट्यशास्त्रांत दिलेली आहे ती आधुनिक रंगभूमीच्या उपयोगी पडणारी नसली, तरी पूर्वीच्या नाट्यशास्त्रकारांनी किती सखोल आणि तपशीलवार विचार केला होता याची साक्ष देऊं शकते. रंगून आणि दाढी-मिशा-टोप इत्यादि साधनांचा उपयोग करून सोंग काढतात. ऐतिहासिक

१८ : नट, नाटक आणि नाटककार

पात्रांचीं चित्रे आणि पौराणिक पात्रांसंबंधींच्या परंपरागत दृढकल्पना जमेस धरूनच त्यांचीं सोंगे काढिलीं पाहिजेत. या दृष्टीने पाहतां श्रीकृष्णाचें सोंग मिशालावून काढणें योग्य नाही असेंच म्हणावें लागेल ! सामाजिक नाटकांत नाटकाचा काल आणि पात्राचा धर्म, परिस्थिति आणि पेशा अशा अनेक गोष्टी सोंग काढतांना जमेंत धराव्या लागतात. पुरभय्याची पांढरी टोपी आणि मारवाड्याच्या तीन शेंड्या सुप्रसिद्ध आहेत ! वकिलाचें सोंग काढतांना अनेक वक्रील वापरतात तसा जाड काड्यांचा चष्मा, पांढरी विजार, अल्पाकाचा काळा कोट आणि फुलपाखरी (बटरफ्लाय) कडक कॉलर वापरावी लागेल. आहार्य अभिनय म्हणजे नटाची नाटकगृहांत आल्यानंतरची पण रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वीची तयारी असें म्हणतां येईल. रंगभूमीवर प्रवेश केल्यानंतर त्याला आपली भूमिका करून दाखवावी लागते म्हणजेच अभिनय करावा लागतो. वाचिक आणि सात्त्विक अभिनयाची सुरुवात रंगभूमीवर प्रवेश केल्यानंतर होत असून भाषा, हावभाव आणि हालचाल हे त्याचे प्रमुख आधारस्तंभ आहेत.

रंगभूमीवर भूमिका करावयाची म्हणजे आपण जे नाही ते आहोंत असें करून दाखवायचें ! आपलें दर्शन, आपले विचार आणि आपल्या भावना बाजूला साहून आपण जी भूमिका करूं तिचें दर्शन, तिचे विचार आणि तिच्या भावना स्वीकारून ते, जणू काय, आपलेच आहेत असें दर्शवायचें ! हा खटाटोप कृत्रिम असल्यामुळे नटाचा अभिनय सर्वस्वी नैसर्गिक असूंच शकत नाही, पण आपला अभिनय शक्यांत शक्यतो नैसर्गिक दिसावा अशी खबरदारी मात्र तो घेत असतो. नैसर्गिक नसतांना पूर्णपणें नैसर्गिक दिसणें ही अभिनयाची फार वरची पातळी असल्यामुळे ती पराकाष्ठेच्या प्रयासानेच साध्य होत असते.

कोणत्याहि भूमिकेच्या तोंडीं नाटककाराने जीं वाक्ये घातलीं असतील तीं हावभावासकट उच्चारून नटाला अभिनय करावयाचा असतो. तीं वाक्ये नुसतीं पाठ करून भागत नाही. त्यांचा अर्थ नटाला समजला तरच तो त्याला प्रेक्षकाच्या गळीं उतरवितां येईल. नट जें करतो तें कित्येक प्रसंगीं तो बोलतो त्यापेक्षा महत्त्वाचें असतें. बोललेला शब्द प्रेक्षक कदाचित् विसरले तरी त्यांनी पाहिलेला अभिनय त्यांच्या स्मृतिपटलावर कायमचा कोरला जातो. एखादें नाटक पाहिल्यावर अनेक वर्षांनी त्यांतील एखाद्या नटाच्या अभिनयाची आठवण होऊन त्या आठवणीने आपलें मन रिझविलें जातें.

नाटककाराने योजिलेलीं वाक्ये नटाला आयतीं मिळत असतात; परंतु त्यांना अभिनयाची जोड देणे हे सर्वस्वीं नटावर अवलंबून असते. म्हणून अभिनय कसा करावयाचा त्याची माहिती, तो करावयाची शक्ति आणि तो प्रेक्षकांना समजेल अशा रितीने करावयाची हातोटी असे त्रिविध गुण नटाच्या अंगीं अवश्य असतात. सुखाच्या प्रसंगीं समाधान दाखवावे आणि दुःखाच्या प्रसंगीं यातना दाखवाव्यात हे प्रत्येकाला समजते; परंतु सुखदुःखामुळे निर्माण होणारे भाव आपल्या चेहऱ्यावर सर्वांनाच व्यक्त करतां येतीलच असें मात्र नाही. सबब, अभिनय कसा करावयाचा त्याच्या माहितीबरोबरच तो व्यक्त करून दाखवावयाची उपजत शक्ति नटाच्या अंगीं असावी लागते.

अभिनयाला हेतु पाहिजे :

नाटककाराने कोणतीहि भूमिका जशी रंगविली असेल तसा अभिनय नटाने करणे अवश्य असल्यामुळे, नटाच्या कोणत्याहि अभिनयाला हेतु (Purpose) अवश्य असतो. आपण आमच्या प्रसंगीं असें कां केले हें त्याला सांगतां आले पाहिजे. कारण अभिनय म्हणजे नुसतें नैसर्गिकरित्या वागणें नसून एक विविक्षित परिणाम घडवून आणण्याकरिता हावभाव करणें होय. म्हणूनच "Behaving is not acting" (रोजच्यासारखें वागणें म्हणजे अभिनय नव्हे) असें एक सूत्र इंग्लिश ग्रंथकारांनी सांगितलें आहे. प्रत्यक्ष संभाषणाच्या वेळींच नटाने अभिनय करावयाचा असतो असें नव्हे; कोणत्याहि प्रवेशांत नट प्रेक्षकांसमोर असेल तोपर्यंत त्याने एकसारखा अभिनय करावयाचा असतो. कारण त्याला भाषण नसलें किंवा त्याला उद्देशून इतरांचीं भाषणें होत नसलीं, तरी त्या प्रवेशाचा भाग म्हणून प्रेक्षकांसमोर तो असतो आणि म्हणूनच अशा प्रसंगीं सुद्धा कसें वागावयाचें तें ठरवून - म्हणजेच एक विशिष्ट हेतु मनांत धरून त्याने अभिनय केला पाहिजे. अशा विचारपूर्वक ठरविलेल्या हेतूच्या अभावीं चालू असलेल्या प्रवेशाशीं त्याचें नातें संपुष्टांत येऊन तो शून्य दृष्टीने इकडे तिकडे किंवा प्रेक्षकाकडे पाहूं लागेल ! नट रंगभूमीवर असेपर्यंत आपल्या भूमिकेला अनुरूप असा अभिनय त्याने करित राहणें अवश्य असलें तरी Acting for the Stage या पुस्तकांत Sydney Carrol म्हणतो, "Refraining from acting is as important as acting." (पृ. ३७). इतर पात्रांना अडचण न करणें, त्यांना न ज्ञाकरणें, त्यांच्यामुळे आपण स्वतः ज्ञाकलें न जाणें, स्वस्थ उभें राहावयाचें ज्ञालें

तरी प्रवेशांत संमरस झाल्यासारखें दाखविणें अशा कितीतरी गोष्टी नटाला अवगत असाव्या लागतात. एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत बाबा-साहेब, शरद आणि रामलाल यांना जवळजवळ मुखस्तंभासारखें उभें राहावें लागत असलें, तरी “आपण या देखाव्याचा एक भाग आहोंत” हें त्यांनी विसरतां कामा नये. नाटककाराचा हेतु जर प्रेक्षकांना समजावयाचा असेल तर तो ओळखून त्याला अनुरूप असा हेतुपूर्वक अभिनय नटाने केला पाहिजे.

हें साध्य होण्यासाठी नकूल पाठ करतांना आणि नकूल पाठ केल्यावर भूमिके-संबंधी इतका सांगोपांग विचार आणि इतकें मनन झालें पाहिजे की, तिचें निश्चित चित्र नटाच्या मनोभूमींत विराजमान झालें पाहिजे. त्या चित्रांत कोणताहि मोघमपणा किंवा पुसटपणा असेल तर त्या मानाने त्याची भूमिका रंगभूमीवर वठणार नाही. नाटकाच्या तालमीच्या वेळीं ज्या सूचना मिळतील त्या ध्यानांत धरून, तालमीव्यतिरिक्तहि नटाने आपल्या भूमिकेसंबंधी विचार केला पाहिजे. आपण ज्या व्यक्तीची भूमिका करणार आहोंत ती प्रत्येक शब्द कसा उच्चारील, प्रत्येक प्रसंगीं कोणते हावभाव तिच्या शरिरावर दृष्टीस पडतील, ती चालेल कशी — बसेल कशी — हसेल कशी, या सर्व गोष्टी नटाने विचारपूर्वक निश्चित केल्या म्हणजेच नंतर सरावाने त्या भूमिकेचा अभिनय त्याच्या आंगवळणीं पडतो आणि त्याच्या अभिनयांतील कृत्रिमता नैसर्गिक वाटूं लागते.

यासंबंधांत Edwin White या ग्रंथकाराने आपल्या Acting and Play Production या ग्रंथांत दिलेलीं कांही उदाहरणें लक्षांत ठेवण्याजोगीं आहेत. (१) “ पडदा उघडतो — रंगभूमीवरील एका आसनावर बसून तुम्ही एक पुस्तक वाचीत आहांत — तुम्ही जो भाग वाचीत आहांत तो तुम्हांला आकर्षक वाटतो — क्षणभर तुम्ही त्यासंबंधी विचार करतां आणि पुनः वाचूं लागतां — पडदा पडतो. ” या दृश्यांत रंगभूमीवर तुम्ही एकटेच असून एक शब्दसुद्धा बोलत नाही. तरीहि तुम्हांला अभिनय करून वाचनामुळे तुमच्या मनांत उद्भवलेले विचारतरंग प्रेक्षकांना कळविले पाहिजेत. कारण तुम्ही जो भाग वाचीत होतां त्यामुळे तुम्ही चकित झालां असाल, तुम्हांला तो समजला नसेल, कदाचित् तो वाचून तुमच्या आयुष्यांतील एखादी घटना तुम्हांला आठवली असेल ! असें जें असेल तें तुमच्या अभिनयाने व्यक्त झालें पाहिजे. (२) “ पडदा उघडतो — कोणाची तरी वाट पाहात तुम्ही रंगभूमीवर बसले आहांत — तुम्हांला पावलें वाजलीं असें वाटतें — पण छे, तो नुसता भास होता —

थोड्या वेळाने पाउलें वाजतात - अपेक्षित व्यक्ति येणार अशी तुमची खात्री होते - इतक्यांत पावलांचा आवाज पुसट होत होत लुप्त होतो - पडदा पडतो." या दृश्यांतील अभिनय निरनिराळ्या प्रकारचा असू शकेल. तुमच्या प्रेयसीची तुम्ही मार्गप्रतीक्षा करीत असाल तर प्रथम अपेक्षा, नंतर आतुरता व शेवटी निराशा अशा भावना तुम्ही व्यक्त करात. तुमचा सावकार येणार असेल तर प्रथम भीति आणि नंतर सुटका या भावना दृग्गोचर होतील. इच्छित माणसाची तुम्ही वाट पाहात आहांत, की नको तो मनुष्य येणार म्हणून तुम्ही अस्वस्थ आहांत ? पावलांचा आवाज ऐकू येतो आहे, पावलांचा आवाज लुप्त झाल्यावर तुम्ही निराश झालांत, की सुटकेचा निःश्वास सोडलांत या गोष्टी तुमच्या अभिनयामुळे प्रेक्षकांना समजल्या पाहिजेत.

मानसिक तयारी :

अशा दृष्टीने भूमिकेचें मनन करणें यालाच अभिनयाची मानसिक तयारी म्हणतां येईल. कारण अभिनयाचा उगम नटाच्या अंतरंगांतून झाला (working from within) तरच तो नैसर्गिक वादन परिणामकारक ठरतो. नक्कल पाठ केल्यामुळे भूमिकेच्या ढोबळ आणि सूक्ष्म स्वरूपाचें आकलन झालें, म्हणजे आपणच ती व्यक्ति आहे अशी कल्पना दृढ करीत जाणें ही उत्तम अभिनयाची पहिली पायरी समजली पाहिजे. मानापमानांतील भामिनीची म्हणा किंवा धैर्यधराची म्हणा, मृच्छकटिकांतील चारुदत्ताची म्हणा किंवा वसंतसेनेची म्हणा, कोणतीहि भूमिका करितांना मी भामिनी आहे, मी धैर्यधर आहे, मी चारुदत्त आहे किंवा वसंतसेना आहे ही कल्पना नटाच्या किंवा नटीच्या मनांत ठाम झाली पाहिजे. ही कल्पना ज्या प्रमाणांत ठाम होईल त्या प्रमाणांत भूमिकेला उचित अशा पद्धतीने वाक्यांचा उच्चार होऊं लागेल. मी भामिनी आहे अशी भावना ठाम झाल्यावरच जे प्रसंग तिजवर आले आहेत त्या प्रसंगां ती जशी बोलली असती आणि वागली असती, तसें बोलण्याची आणि वागण्याची जबाबदारी निर्माण होऊन ती सफल होण्यासाठी विचार करणें अगत्याचें वाटूं लागेल. "जी भूमिका मी करीत आहे, ती मीच आहे -" हा विचार क्षणमात्र जरा नटाच्या मनांतून सुटला तरी त्या क्षणापुरतें नाटक नष्ट होतें ! एकच प्याला नाटकाच्या मीं पाहिलेल्या एका प्रयोगाची या ठिकाणीं मला आठवण होते. त्या प्रयोगांत सिंधूची भूमिका करणारी नटी फार लौकिकवान् पण अहंमन्य होती, तर सुधाकराची भूमिका करणारा नट सामान्य होता. तिसऱ्या अंकांत, "या पायांवर

हात ठेवून आता मी अशी शपथ घेतें ” हें वाक्य उच्चारतांना, सुधाकराच्या पायावर हात न ठेवतां सिंधू त्याच्यापासून चार पावले दूर उभी होती ! कारण इतक्या लौकिकवान् नटीने इतक्या सामान्य नटाच्या पायावर हात कसा ठेवायचा ? - पण त्यामुळे इथे कांहीतरी चुकलें आहे असें प्रेक्षकांना वाटलें ! कारण तिच्या अहंभावामुळे “ मी सिंधू आहे ” ही भावना त्या नटीच्या मनांतून नाहीशी होऊन नाटक नष्ट झालें होतें ! कुलीन स्त्रिया रंगभूमीवर काम करूं लागल्या म्हणजे शृंगारिक प्रवेशांतच नव्हे, तर शोकाच्या प्रसंगीं सुद्धा शेजारच्या नटाशीं त्या अंग चोरून कामें करतात. तें त्यांच्या कुलीनतेला कदाचित् कितीहि शोभून दिसलें तरी त्यामुळे नाटक मात्र नष्ट होतें. “ रंगभूमीबाहेर मी कुलीन स्त्री आहे, पण रंगभूमीवर मात्र मी नटी आहे ” - हें तिने विसरतां कामा नये. “ ज्या व्यक्तीची भूमिका करावयाची ती मीच आहे ” ही एकदा कल्पना केली म्हणजे किती तरी विचार सुचतात. प्रत्यक्ष रंगभूमीवर भूमिका करण्यापूर्वी हा विचार जितका जास्त होईल, तितकें त्या भूमिकेचें अंतरंग जास्त स्पष्ट होऊन तिचे सूक्ष्म विचार आणि हालचाली सुद्धा घ्यानांत येतील. भूमिकेच्या प्रत्येक वाक्याबद्दल ती असें कां बोलली, कोणत्या रितीने बोलली असेल, बोलतांना तिने कोणता हावभाव केला असेल, तिच्या चेहऱ्यावर कोणत्या भावना व्यक्त झाल्या असतील आणि कोणती हालचाल तिने केली असेल - असा सर्वांगीण विचार करणें सोपें जातें. मननामुळे आणि मानसिक अभिनयामुळेच (Mental acting) भूमिका नटाशीं आणि नट भूमिकेशीं एकरूप होत जातो व भूमिका नटाच्या अंगवळणीं पडते. Edmund White म्हणतो, “ Mental acting provides the soul of the character and also the inner significance of the play ” (पृ० १०). नाटक लिहितांना आपण कल्पिलेल्या प्रत्येक भूमिकेच्या सहवासांतच, जणू काय, आपण आहोंत असें नाटककाराला वाटावें इतकी तिच्याशीं त्याची सलग्नी झाली पाहिजे, तर रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी “ ती मीच आहे ” अशा रितीने नट आपल्या भूमिकेशीं एकरूप झाला पाहिजे. रशियन लेखक स्टॅनिस्लाव्हस्की यालाच “ living a part ” असें म्हणतो.

नटाला अवश्य असे गुण :

अभिनय म्हणजे काय याचा अशा व्यापक दृष्टीने विचार केला असतां नक्कल पाठ करण्याची स्मरणशक्ति, भूमिकेसंबंधी सांगोपांग विचार करण्याची बुद्धिमत्ता आणि आकलनशक्ति, भूमिका अंगवळणीं पडण्यासाठी पडतील ते प्रयास करण्याचा

कष्टाकूपणा आणि भूमिकेवरहुकूम अभिनय करण्याची हातोटी या गोष्टी नटाला अत्यंत अवश्य असून, त्यांच्या मानाने सौंदर्य ही सुद्धा दुय्यम दर्जाची बाब समजली पाहिजे हे ध्यानांत येईल. नटाची प्रकृति निकोप असावी. कारण कमजोर प्रकृतीचा नट रंगभूमीवर टिकाव धरू शकत नाही ! प्रकृति निकोप राहावी म्हणून शक्य तितकीं पथ्ये त्याने संभाळलीं पाहिजेत. अभिनय ही कष्टसाध्य आणि कष्टाची बाब आहे. कमजोर प्रकृतीमुळे नटाच्या हातून प्रयास होत नाही, तो भूमिकेशीं समरस होऊं शकत नाही आणि व्यवसायदृष्ट्यासुद्धा अविश्वसनीय ठरतो. परंतु सौंदर्य ही मात्र सर्वस्वीं ईश्वरदत्त देणगी असल्यामुळे “जातीच्या सुंदरांचा” भरणा रंगभूमीवर फार कमी असतो. असें असूनहि सामान्य दर्शनाचे कित्येक नट त्यांच्या अभिनयाच्या मोहकतेमुळे रंगभूमीवर क्विती तरी सुंदर दिसूं लागतात. रंगभूमीला कुरूपता परवडत नाही, परंतु सौंदर्य सुमार असलें तरी चेहरेपट्टींत आकर्षकपणा लागतो. आकर्षक चेहऱ्याचें सौंदर्य सुंदर अभिनयामुळे वाढतें तर अभिनयाच्या अभावीं सुंदर चेहरासुद्धा निर्जाव पुतळ्यासारखा दिसूं लागतो ! सौंदर्य आणि अभिनय यांची युति झाली तर बालगंधर्व किंवा भाऊराव कोल्हटकरासारखी दुधांत साखर पडते, तर सुंदरांत जमा नसलेले गणपतराव भागवतासारखे नट केवळ अभिनयामुळे मराठी रंगभूमीवर आपली अविस्मरणीय छाप टाकून गेले आहेत. जिच्याशिवाय नटाला तरणोपाय नाही अशी गोष्ट म्हणजे बुद्धिमत्ता किंवा आकलन-शक्ति ! एखादा तत्त्वज्ञानी गणिताचीं कोडीं सोडविण्यांत असमर्थ ठरेल तर एखादा गणितज्ञ काव्याचा किंवा तत्त्वज्ञानाचा आस्वाद घेऊं शकणार नाही. दोघेहि बुद्धिवान् असतात, परंतु एखादा विवक्षित विषय ग्रहण करण्याची नैसर्गिक पात्रता त्यांच्या ठायीं नसते. सबब नटाला बुद्धिमत्ता अवश्य आहे याचा अर्थच असा, की निरनिराळ्या भूमिकांचें रहस्य ग्रहण करण्याची आकलनशक्ति त्यांच्या ठायीं असली पाहिजे. कारण तिच्या अभावीं रंगभूमीवरील प्रत्येक गोष्ट विशिष्ट हेतूने करणें त्याला अशक्य होईल. स्मरणशक्तीच्या जोरावर नाटकांतलीं वाक्ये नुसतीं पाठ म्हणून नटाला यशस्वी होतां येत नाही, कारण ज्या भूमिकेचीं तीं वाक्ये आहेत त्या भूमिकेचें आणि ज्या प्रसंगीं तीं उच्चारलीं गेलीं आहेत त्या प्रसंगाचें रहस्य ओळखून नटाने वाक्य उच्चारलें तरच नाट्य निर्माण होतें. एखाद्या भूमिकेच्या दिग्दर्शनांत असामान्य यश मिळविलेल्या नटालासुद्धा त्या भूमिकेवर भाष्य करतां येणार नाही, एखाद्या वाक्याचा अर्थ समजावून सांगतां येणार नाही, इतकेंच नव्हे तर एखाद्या वाक्याचा

१०४ : नट, नाटक आणि नाटककार

अर्थ सुरुवातीला त्याला स्वतःलाच इतरांकडून समजावून घ्यावा लागेल ! परंतु स्वतःच्या बुद्धीने अगर इतरांच्या साहाय्याने भूमिकेचें आणि तिच्या भाषणाचें रहस्य जर त्याला उलगडलें नाही तर कोणतीहि भूमिका तो रंगवूं शकणार नाही. जें नटाला समजणार नाही, तें तो व्यक्त करून दाखवूं शकणार नाही. अविस्मरणीय भूमिका करणारा एखादा नट निर्बुद्ध आहे असें विधान जेव्हा एखादा टीकाकार करतो, त्या वेळीं निर्बुद्धपणावर त्याचाच हक्क जास्त पोहोचूं शकेल असें समजलें पाहिजे ! Acting for the Stage या पुस्तकांत Sydney Carrol म्हणतो, "All the great actors I have known have achieved distinction and pre-eminence in their profession because of the advantage they possessed in the way of extra-mental capacity. How often have I seen otherwise first class actors fail terribly in their careers because they were terrible fools.....Good actors need brains to comprehend their tasks because without correct understanding there can obviously be no correct interpretation. The fool may make one triumph. It takes a wise man to go on repeating that experience." (Page 14). सबब, एखादा कसवी दिग्दर्शकसुद्धा "दगडाचा देव" करूं शकतो ही वलगना सर्वस्वीं फुकाची समजली पाहिजे !

शिक्षणाचें महत्त्व :

आणि म्हणूनच " शिकवून नट तयार करतां येईल काय ? " - असा एक महत्त्वाचा प्रश्न निर्माण होतो आणि त्याचें उत्तर " होय आणि नाही " असें दुहेरी द्यावें लागेल ! कारण भूमिकेचें रहस्य समजण्याची अंगभूत आकलनशक्ति किंवा निरनिराळ्या भावना व्यक्त करण्याची शक्ति जर नटाच्या अंगी नसेल, तर त्याला कामचलाऊ नट बनविण्यापलीकडे कोणताहि शिक्षक कांहीहि करूं शकणार नाही. हालता चेहरा (Expressive face) नसेल तर परिणामकारक भावना दर्शविणें किंवा विविध भाव व्यक्त करणारा आवाज नसेल तर वाक्याच्या उच्चारांतून ते व्यक्त करणें, या गोष्टी शिकवून साध्य होण्यासारख्या नाहीत. नट जर हृदयशून्य असला तर ती उणीव कोणताहि शिक्षक भरून काढूं शकत नाही ! अवरंगजेबासारखा पोषाख परिधान करून फार तर अवरंगजेबासारखें दिसतां येईल, परंतु अभिनयाची अभिजात शक्ति असल्याशिवाय दिक्कालाचा भेद करून प्रेक्षकाला अवरंगजेबाच्या कालांत, जणू काय, त्याच्या सहवासांत नेऊन सोडणें नटाला शक्य होणार नाही. कित्येक नटश्रेष्ठांनासुद्धा

आपली परंपरा चालविणारा शिष्य तयार करतां आला नाही याचें एक महत्त्वाचें कारण असें, कीं अनुरूप असा शिष्य त्यांना मिळालेला नसतो ! अभिनय हा पुस्तकी विद्येचा विषय नसून स्वयंभू प्रज्ञेचा प्रश्न असल्यामुळे, शिक्षकाचें यश शिष्याच्या अंगभूत गुणांवर नेहमी अवलंबून असतें. नाट्यसृष्टीत शिक्षणाला स्थान किंवा महत्त्व नाही असा मात्र याचा अर्थ नव्हे—किंवाहुना, नाट्यसृष्टीतील शिक्षणाचें महत्त्व नजरेआड झालें म्हणजे तिचा अपकर्ष सुरू होतो असें दिसून येईल. शिक्षणामुळे सामान्य नटाला कामचलाऊ बनवितां येतें हें तर खरेंच, परंतु अभिनयाची अंगभूत शक्ति असलेला नटमुद्धा योग्य मार्गदर्शनाशिवाय 'नटश्रेष्ठ' या पदवीला पोहोचूं शकत नाही. कारण आपल्या अंगचे अभिजात गुण कसे वापरावे हें त्याला शिक्षण-शिवाय आणि अनुभवाशिवाय समजणें अशक्य असतें. अभिनयाची मौलिक कल्पना आणि अनुभवसिद्ध नियम त्याने शिक्षकाकडूनच समजावून घेतले पाहिजेत. आवाजाचा उपयोग कसा करावा, दीर्घ वाक्यें उच्चारतांना त्यांचे तुकडे कसे पाडावे, बोलतांना श्वास केव्हा आणि कसा घ्यावा, हात आणि इतर अवयवांची भावनांना पोषक अशी हालचाल कशी करावी, रंगाचें कसे, उभें कसे राहावें आणि बसावें कसे — अशा अनेक सूक्ष्म तशा ढोबळ गोष्टींचें शिक्षण नटाला मिळालें पाहिजे. दिग्दर्शक चतुर असेल तर नाटकाच्या तालमी होत असतांना नटाला शिस्त, वक्तशीरपणा आणि टापटीप यांचें-सुद्धा शिक्षण मिळूं शकतें. १८८० सालीं अण्णासाहेब किलोस्करांनी महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर मन्वंतर घडवून आणल्यापासून अवलोकन, अनुभव आणि गुरुमुख या तीन गोष्टींपासून नटाला अभिनयाचें शिक्षण मिळत असे. सुरुवातीस गोविंद बल्लाळ देवलांसारखे नाटककार किंवा प्राध्यापक वासुदेवराव केळकरांसारखे रसिक विद्वान्, आणि नंतर कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकरांसारखे नाटककार आणि त्र्यंबकराव कारखानीस, गणपतराव बोडस, केशवराव दाते किंवा चिंतामगराव कोल्हटकर अशां-सारखे ज्येष्ठ आणि अनुभवी नट नवीं व जुनीं नाटके बसवीत असत. नाटककार किंवा नट ह्या नात्याने व्यावसायिक यशाकडे कटाक्षाने लक्ष पुरविणें या शिक्षकांना अवश्य असल्यामुळे त्यांच्या नाट्यसंस्थांत शिक्षणाचें सत्र अव्याहत चालू होतें. केवळ स्वतः शिक्षण घेऊनच नव्हे, तर इतर नटांनासुद्धा तालमींत शिक्षण देतांना पाहिलें म्हणजे निरनिराळ्या भूमिका कशा कराव्या त्याचा अनुभव प्रत्येक नटाला मिळत असे. तालमीमुळेच नटाला नाटकासंबंधीं विचार करण्याची व्यापकदृष्टि आणि रसिकता यांचा लाभ होतो, स्वतःच्या आणि इतरांच्या अभिनयांतील दोष त्याला

दिसू लागतात आणि त्यांपासून दूर राहण्याची दृष्टि त्याला प्राप्त होते. इतकेंच नव्हे तर इतरांना शिकवितां शिकवितां एखाद्या नाटकासंबंधीच्या किंवा भूमिकेसंबंधीच्या स्वतः शिक्षकाच्यासुद्धा कल्पना स्पष्ट होत जातात !

अखंड परिश्रम :

नटाच्या जीवनांत सुशिक्षणाला आणि प्रयासांना अतिशय महत्त्व आहे. त्याच्या अंगभूत गुणांचा विकास व्हावयासच नव्हे, तर दोषांचें निर्मूलन करण्याकरिता सुशिक्षणाची आणि प्रयासांची गरज असते. नटाच्या आयुष्यांत लौकिक आणि आनंद ओतप्रोत भरलेला असतो, परंतु तें केवळ चैनीचें आणि व्हालीखुशालीचें जीवन नसतें - निदान नसावें ! साधारण नट व्हालीखुशालीच्या मार्गाने वाटचाल करूं लागला तर तो सदैव "साधारणच" राहतो, चांगल्या नटाची प्रगति कुंठित होते आणि असामान्य नटाची कारकीर्द लवकर संपुष्टांत येते ! अभ्यास आणि प्रयासापेक्षा व्हालीखुशालीला जास्त महत्त्व दिलें गेल्यामुळे रंगभूमीवरील नटांना त्यांच्या गुणांना अनुरूप असा सामाजिक दर्जा लाभला नाही. इंग्लंडांत ज्याच्यामुळे नटांचा सामाजिक दर्जा वाढला त्या हेन्री आयर्व्हिंगला सुरुवातीला अनुनासिक शब्दोच्चार करण्याची, एक पाय ओढत चालण्याची, चमत्कारिक अंगविक्षेप करण्याची-अशा कितीतरी खोडी होत्या ! परंतु केवळ खडतर परिश्रमाने आणि बलवत्तर इच्छा-शक्तीने त्याने त्यांजवर विजय मिळविला ! Acting for the Stage या पुस्तकांत Sydney Carrol म्हणतो, "Sir Henry Irving, in the early stages of his brilliant career, had to cope for almost eight years of his life with every physical obstacle with which an actor can be handicapped. He spoke with a nasal and guttural indistinctness, in walking he dragged painfully one foot after the other, his mannerisms were so very and so many that he provoked continuous ridicule, but by hard work, immense perseverance, concentration of power and cultivation of personality he triumphed over every one of his difficulties and forced himself by sheer character and intellectual brilliance into the position of undisputed leader of the English stage." (p. 3)

दर्शनीयता :

अभिनयाचें व्यापक स्वरूप अशा रितीने ध्यानांत घेतल्यावर आता तपशिलाचा विचार केल्यास नटाचें दर्शन, पाठांतरशक्ति, आवाज, हावभाव आणि हालचाल या महत्त्वाच्या गोष्टी आहेत असें दिसून येईल. नट दर्शनीय पाहिजे याचा अर्थ तो फार सुंदर असावा किंवा कुरूप नसावा असा नसून, प्रेक्षकांच्या ध्यानांत राहींल इतका आकर्षकपणा त्याच्या दर्शनांत पाहिजे. परंतु नटाच्या दर्शनांत आकर्षकपणा असला तरी तो जी भूमिका करील त्या भूमिकेला अनुरूप असेंही त्याचें दर्शन असावें. नाटकांत जर एखादें कुरूप पात्र असलें तर जन्मजात कुरूपतेचासुद्धा या दृष्टीने उपयोग होईल - परंतु असा चमत्कार फार क्वचित् दृष्टीस पडतो ! साधारणपणें विचार करावयाचा म्हणजे शिवाजीचें काम करणारा नट जर खुजा असला, वृंदावनाचें काम करणारा बावळट दिसला, सिंधूचें काम करणारी नटी छचोर दिसली किंवा तळीराम तुंदिलतनु असला तर त्याचें शक्य प्रेक्षकांच्या नजरेंत खुषत राहतें. “नमवी पहा भूमि हा चालतांना” असा धैर्यधर दिसला म्हणजे त्याच्या अभिनयाला अनुरूप दर्शनाची जोड मिळून तो अधिक उठावदार होतो. हुषार आणि कावेबाज वकील म्हणतांच आपल्यासमोर जी कल्पना उभी राहते, तसाच सत्तेच्या गुलामांतला केरोपंत दिसला पाहिजे. शुकाचार्यांच्या नजरेंत अहंकार, अधिकार, बुद्धिमत्ता आणि तपस्येचें तेज न दिसतां जर तो एखाद्या बोकेसंन्याशासारखा दिसला तर तें सुद्धा एक वैगुण्य नव्हे का ? कित्येक वेळा असेंही होतें की, एखाद्या भूमिकेवर एखाद्या श्रेष्ठ नटाची इतकी छाप पडते, की दुसऱ्याने केलेली तीच भूमिका जर त्याच्यासारखी नुसती दिसली जरी नाही तरी प्रेक्षकांचा प्रथमदर्शनीं विरस होतो. या-संबंधांत गणपतराव बोडसांच्या लक्ष्मीधराच्या किंवा फाल्गुनरावाच्या सोंगांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करतां येईल. भूमिकेला अनुरूप नट निवडण्याची जबाबदारी, वस्तुतः कोणत्याहि नाटकासाठी नटांची निवड करणाऱ्यावरच अधिक असते.

पाठांतरशक्ति :

कोणत्याहि नव्या भूमिकेसाठी नटाची निवड झाल्यानंतर प्रथम त्याला आपली भाषणें (म्हणजेच नकल) पाठ करावीं लागतात आणि त्याकरिता पाठांतरशक्ति अवश्य असते. नकल तंतोतंत पाठ असणें ही अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट समजली पाहिजे, कारण नकल पाठ असल्याशिवाय नटाच्या मनांत आत्मविश्वास निर्माण

१०८ : नट, नाटक आणि नाटककार

होत नाही. भाषणें इतकीं चोख पाठ पाहिजेत, नटाच्या अंतरंगांत तीं इतकीं भिनलीं पाहिजेत की, त्यांच्या उच्चारारोबर अभिनयहि आपोआप सहज स्फूर्तीने झाला पाहिजे. पुढचें वाक्य काय आहे तें आठवावें लागलें किंवा पार्श्व - सूचकाच्या (Prompter) सूचनांकडे नटाचें लक्ष गेलें म्हणजे नटाची वृत्ति साहजिकपणें द्विधा होऊन तो भूमिकेशीं समरस होऊं शकत नाही. नकल इतकी बिनचूक पाठ पाहिजे की, जणू काय, ती नटाच्या डोळ्यांसमोर तरंगली पाहिजे. संहिता पाठ नसल्या तरी पुरोहिताला कदाचित् धर्मकार्य पार पाडतां येईल, परंतु नकल पाठ नसलेला नट म्हणजे तरवार विसरून रणांगणावर गेलेला योद्धा ! आपल्या भाषणाच्या अगोदरच्या भाषणांतील फक्त शेवटचें वाक्य - म्हणजे स्पर्शवाक्य (Touching) व आपलीं सर्व वाक्यें लिहून घेऊन त्यावरून नकल पाठ करण्याची सर्वसामान्य पद्धत आहे. त्यापेक्षा आपलें ज्या प्रवेशांत काम आहे तो संबंध प्रवेश उतरवून घेऊन नकल पाठ करणें अधिक श्रेयस्कर असतें. कारण त्यामुळे संबंध प्रवेशाचें रहस्य ध्यानांत येऊन, नकल पाठ करतां करतां, आपल्या भूमिकेसंबंधीं विचार करायला नटाला संधि मिळते; इतकेंच नव्हे, तर संबंध नाटकाचें रहस्य समजल्याशिवाय त्याच्या तोंडीं घातलेल्या भाषणाचें संपूर्ण रहस्य नटाला समजणार नाही असेंसुद्धा म्हणतां येईल. नकल मोठ्याने वाचून पाठ केली म्हणजे उच्चारांत खंबीरपणा येऊन ती जिभेवर फुलाप्रमाणे पेलतां येते. माझ्या माहितीचे असे एक नट आहेत की, ते प्रत्येक नाटकाच्या दिवशीं, मग त्या नाटकांत त्यांनी तीच भूमिका शंभर वेळा का केली असेना, आपली नकल पाठ म्हणत असत ! नकल पाठ न करतां रंगभूमीवर प्रवेश करणारा नट स्वतःच्या चरितार्थसाधनाशीं, प्रेक्षकांशीं आणि नाट्यकलेशीं वेइमान आहे असेंच समजलें पाहिजे.

भूमिका व्यक्त करण्याचें साधन आणि तिला स्वैर होऊं न देण्याचें कुंपण, असें दुहेरी कार्य नाटकांतील नकल बजावीत असते. नटाला जर एखादें वाक्य समजलें नाही तर तें त्याने नाटककाराकडून किंवा तालीम - मास्तराकडून (दिग्दर्शकाकडून) समजावून घ्यावें - जर उच्चाराला अवघड वाटलें तर त्याचा उच्चार बसवून घ्यावा किंवा वाक्य बदलून घ्यावें. नकल पाठ न करणें जितकें वाईट तितकेंच स्वतःच्या पदरचीं वाक्यें रंगभूमीवर बोलणें वाईट ! भाषणाच्या ओघांत शोभून दिसेल असें एखादें - पण एखादेंच - पदरचें लहानसें वाक्य प्रसंगविशेषीं खपतें, परंतु आपलें बुद्धिचातुर्य दाखविण्यासाठी किंवा हशा मिळविण्यासाठी पदरचीं वाक्यें बोलणें म्हणजे नटाच्या

मर्यादा झुगारून नाटककाराच्या प्रांतांत आक्रमण करण्यासारखें होय ! भूमिका आणि प्रसंग नजरेसमोर ठेवून नाटककार तोलून आणि मोजून वाक्ये लिहितो, त्यांत नटाने पदरची भर घातली म्हणजे भूमिकेचा आणि प्रसंगाचा तोल सुटण्याचाच संभव जास्त !

आवाज आणि उच्चार :

नकल पाठ झाल्यावर ती रंगभूमीवर उच्चारण्याकरिता नटाला आवाजाची देणगी (Voice) असावी लागते. प्रेक्षकांवर परिणाम घडवायचा असल्यामुळे, रंगभूमीवरील भाषण आपण रोजच्या जीवनांत बोलतो तसे कधीच नसतें. नाटकगृहांतील शेवटच्या रांगेवरील प्रेक्षकालासुद्धा ऐकू जाईल इतक्या मोठ्याने नटाला वाक्ये उच्चारवीं लागतात. आपण नेहमी बोलतो तसेच रंगभूमीवरसुद्धा बोललें पाहिजे, अशा नैसर्गिकतेच्या आणि वास्तवतेच्या अतिरंजित कल्पनेमुळे नाटक परिणामशून्य करण्याचें श्रेयमात्र नटाच्या पदरांत पडूं शकेल ! दूरध्वनिक्षेपकामुळे चित्रपटांत मोठ्याने बोलणें अवश्य नसल्यामुळे, चित्रपटांतील अनेक नट रंगभूमीवर अयशस्वी ठरतात. यासंबंधांत Acting for the Stage या पुस्तकांत Sydney Carrol म्हणतो, "Natural style of utterances has been reduced to such a point of refinement that audiences, when they can hear at all, feel as if they are eaves dropping - listening to what is none of their business." (p. 53). रोजच्या संसारांतील नैसर्गिकता आणि रंगभूमीवरील नैसर्गिकता यांतील फरक रंगभूमीवरील भाषणामुळे सहज लक्षांत येऊं शकतो. नाटककार आपलें हृदय भाषेच्याद्वारे व्यक्त करित असल्यामुळे तें प्रेक्षकांच्या हृदयाला जाऊन भिडेल अशा रीतीने नटाने व्यक्त केलें पाहिजे. सबब, नुसता पल्लेदार आवाज असून भागत नाही. एकसारखें मोठ्याने ओरडत राहिलें तर तें रंगमंदिराच्या कानाकोपऱ्यांत ऐकू जाईल खरें, पण भावनापूर्ण भाषण ऐकण्याऐवजी एखादी दवंडी ऐकल्यासारखें प्रेक्षकांना वाटेल ! " आवाजाची देणगी " या शब्दाचा अर्थ पल्लेदार आवाज यापेक्षा फार व्यापक आहे. वेगवेगळ्या स्वरांत आणि लयींत बोलणें, कुजबुजणें, वाक्यावर किंवा शब्दांवर जोर (emphasis) देणें, आनंद - भीति - शोक असे भाव शब्दांच्या उच्चारमात्रेकरून व्यक्त करणें - अशीं अनेक कार्ये नटाच्या आवाजाला करावीं

११० : नट, नाटक आणि नाटककार

लागतात. म्हणून नटाने आवाजाचा उपयोग करतांना भाषणाचा स्वर (tone), लय (pace), तालबद्धता (rhythm) आणि जोर (emphasis) यांचा विचार केला पाहिजे.

आवाजाचा असा चौफेर उपयोग करतां येण्यापूर्वी स्पष्ट शब्दोच्चाराची नटाला सवय पाहिजे. त्यासंबंधांत स्वरांवर आघात देणे, कठीण व्यंजनांचा आणि जोडाक्षरांचा स्पष्ट आणि संपूर्ण उच्चार करणे आणि अनुस्वारांचा उपयोग करणे अशा तीन प्रमुख गोष्टींची गरज असते. “असणे,” “असतात,” “इलाज” अशा अनेक शब्दांतील “अ” किंवा “इ” या अक्षरावर आघात (Accent) न दिल्यास त्यांचा उच्चार बेंगळूळ वाटतो. कोकणी माणसाच्या भाषेतील अशा आघातांची उणीव कोकणाबाहेरच्या रहिवाशांना जाणवल्याशिवाय राहात नाही. त्याचप्रमाणे “मूर्तिमंत,” “आनंद,” “सिंहासन,” अशा शब्दांतील अनुस्वारांचा उच्चारहि संपूर्ण आणि डोलदार झाला पाहिजे. “स्वच्छ” किंवा “धर्म” अशा नेहमीच्या वापरांतील व्यंजनाचा चांगला उच्चार कित्येकांना करतां येत नाही. या शब्दांतील “स्व” आणि “ध” या अक्षरांवर भरदार आघात दिल्याशिवाय, आणि “च्छ” आणि “र्म” हे शब्द संपूर्ण आणि स्पष्टतेने उच्चारल्याशिवाय त्यांचा उच्चार “स्वऽह्” किंवा “धऽरम्” सारखा विपरीत आणि बेंगळूळ होतो. “अधःपात शतधा” या शब्दांचा नीट उच्चार झाला नाही तर ते परिणामकारक होणार नाहीत. ओठ दावून बोलणे, तोंडांतल्या तोंडांत बोलणे, दातावर दात ठेवून बोलणे अशा सवयीं-मुळे उच्चारांत दोष निर्माण होतो. अनुस्वारांचा उच्चार चांगला आणि संपूर्ण केला पाहिजे, परंतु अनुनासिक उच्चार रंगभूमीवर निषिद्ध मानले जातात. व्यंजनांचा उच्चार स्पष्ट आणि वजनदारपणाने करतां आला म्हणजे उच्चाराची अर्धी विद्या अवगत झाली असें समजायला हरकत नाही. स्पष्ट उच्चाराचा सराव व्हावा म्हणून गोविंद बल्लाळ देवल एक संस्कृत श्लोक नटांकडून घोकून घेत असत. तो असा : —

“ या माताममता माया मा परोक्षक्षरोपमा । तारोने गगनेऽरो तामक्षंगच्छछगक्षम ।। ”

स्वर :

स्वराच्या उच्चारांतील वजन व चढउतार श्वासोच्छ्वास करण्याच्या क्रियेवर अवलंबून असल्यामुळे, नटाची प्रकृति निकोप असावी लागते. गायनाप्रमाणे

भाषणाचा स्वरसुद्धा छातींतून उगम पावला पाहिजे. छातींतून निघालेल्या स्वरांत वजन असतें, आणि त्यांत चढउतार करतां येतो. नुसत्या गळ्यांतून उगम पावणारा “ गळी ” स्वर कमकुवत असतो आणि त्यांत चढउतार करण्याचें सामर्थ्य नसतें. गळी स्वराने बोलणाऱ्या अनेक नटींचे आवाज एकसारखे वाटतात आणि त्यामुळे त्यांचीं भाषणें परिणामशून्य होतात. उलटपक्षीं, केवळ स्वराच्या निरनिराळ्या फेकीमुळे निरनिराळे परिणाम घडवून आणतां आले पाहिजेत. यशस्वी ठरलेल्या विनोदी नटाचा स्वर त्याच्या पूर्ण हुकमतींत आहे असें आढळून येईल.

रंगमंदिरांतील प्रत्येक प्रेक्षकाला भाषण ऐकूं जाईल इतक्या उंच स्वरांत नटाला बोलावें लागतें, परंतु त्याकरिता स्वतःला न झेपणाऱ्या स्वरांत आवाज टांगून घेऊन बोलावें असें मात्र नाही. टांगलेला आवाज परिणाम घडवूं शकत नाही, इतकेंच नव्हे तर क्वचित् हास्यास्पद होऊन विपरीत परिणाम घडवितो ! मध्यम स्वरांत बोलणें सर्वांत उत्तम आणि त्यामुळेच नेहमीचें हळू बोलणें आणि टांगलेल्या आवाजांत ओरडणें यांचा सुवर्णमध्य साधतां येतो. प्रसंगाप्रमाणे स्वरांत चढउतार केल्याने निरनिराळ्या भावना व्यक्त करतां येतात. भावना समजण्याची आणि ती अनुरूप स्वरांत व्यक्त करण्याची शक्ति ज्या नटाच्या ठायीं आहे तो पन्नास टक्के यश तरी मिळवीलच असें समजण्यास हरकत नाही. क्रोध किंवा वीररसाच्या वेळीं स्वर उंचावणें, शृंगार - वात्सल्यादि भाव मृदु स्वरांत व्यक्त करणें, आर्त स्वरांत शोक व्यक्त करणें, अशा अनेक भावना नटाला केवळ स्वरांत चढउतार करून दर्शवितां झाल्या पाहिजेत. परंतु स्वरांच्या चढउतारांतसुद्धा शब्दान्तर्गत स्वरसंगति पाहिजे. कोठेतरी उगीचच ओरडणें आणि नंतर अगदी भिन्न स्वरांत पुढील वाक्य किंवा शब्द उच्चारणें यामुळे स्वरसंगति नष्ट होते. केवळ स्वतःच्या भाषणांत नटाने स्वरसंगति राखली पाहिजे असें नसून दोन किंवा अधिक नटांच्या संभाषणांतसुद्धा एकमेकांना पोषक अशी स्वरसंगति अवश्य असते. आपल्या अगोदरचा नट ज्या स्वरांत बोलला आहे त्याच स्वरांत, कोणताहि विशेष परिणाम घडवून आणावयाचा नसल्यास, आपलें वाक्य सुरू केल्याने परिणामाची हानि होते. उलटपक्षीं तसेंच कारण असल्या- शिवाय त्याच्याशीं सर्वस्वीं विजोड स्वरांत आपलें भाषण सुरू करण्याने विनोद उत्पन्न होण्याचाच संभव जास्त ! स्वरसंगति म्हणजे एकच स्वर नव्हे आणि विसंगत स्वर तर खचितच नव्हे ! एकमेकांशीं जुळून येणाऱ्या भिन्न स्वरांमुळे स्वरसंगति साध्य होते. वाक्याच्या, अर्थाच्या आणि भावनेच्या दृष्टीने स्वरयोजनेत विविधता आणून

३१२ : नट, नाटक आणि नाटककार

शिवाय त्यांत स्वरसंगति राखली पाहिजे. ज्याप्रमाणे एखादा गायक एकाच गीतांत ताना घेतो, उंच स्वर लावतो, अगदी खर्जात गातो तरी त्या विविधतेचासुद्धा एकच स्वर समन्वय घडवून आणित असतो, तसेच भाषणाचें आहे. पण आपल्या भाषणांच्या साहाय्याने नटाने प्रेक्षकांचें लक्ष स्वतःच्या आवाजाकडे न वेधतां भाषणाच्या अर्थाकडे वेधलें जाईल अशीहि खबरदारी घेतली पाहिजे. “दारु न पिण्याचे हे ढंग तुला कोणी शिकविले - बोल कोणी शिकविले” असा विद्याहरणांत शुक्राचार्याने जाब विचारला असतां, “कचदेवांनी, बाबा !” असें उत्तर देवयानी देते. तिने तें उत्तर शुक्राचार्याच्याच स्वरांत दिलें तर हशा निर्माण होऊन शिवाय त्यामुळे ती नाही तशी - म्हणजे उन्मत्त आणि उत्तान दिसेल ! परंतु दारु न पिण्याचा उपदेश करण्यांत कचदेवाने किंवा तो मानण्यांत आपण कांही अपराध केला आहे, अशा रितीने चाचरून किंवा गांगरूनसुद्धा तिने बोलतां कामा नये. स्वतःच्या आणि कचाच्या निरपराधित्वाच्या खात्रीने पण पित्याविषयी योग्य ती मर्यादा पाळून तिने उत्तर दिलें म्हणजेच शुक्राचार्य अधिक संतापून विचारतो, “आणि तूं तें निमूटपणानं ऐकून घेतलेंच ?” कारण त्याच्या मते कचाने तसा उपदेश करणें हा एक अपराध, तर देवयानीने तो निमूटपणाने मान्य करणें हा दुसरा आणि अधिक अक्षम्य अपराध ! संशयकळोळांत हमरीतुमरीवर आलेल्या अश्विनशेट आणि फाल्गुनरावांच्या तोंडीं, उत्तराला प्रत्युत्तर म्हणून, एकच वाक्य आहे. “ती” कोण या गैरसमजामुळे अश्विनशेट म्हणतो, “तुम्ही तिचे आणि ती तुमची - लागेल तसा गोंधळ घाला !” तेव्हा फाल्गुनराव म्हणतो, “मीहि तुम्हांला सांगतों की ती तुमची आणि तुम्ही तिचे - तुम्हीच लागेल तसा गोंधळ घाला -” हीं वाक्ये जितकीं जास्त एका स्वरांत येतील तितकी अधिक मौज येईल. परंतु भाऊबंदकींत रामशास्त्री राघोबाला देहान्त प्रायश्चित्त फर्मावितो त्या वेळीं राघोबा विचारतो, “काय देहान्त प्रायश्चित्त ?” आणि रामशास्त्री पुनः बजावतो, “होय ! देहान्त प्रायश्चित्त !” या दोन्ही वाक्यांचा स्वर सारखा झाल्यास त्यांच्यापासून नाटककाराने अपेक्षिलेल्या परिणामाचीच नव्हे तर त्या दोघांच्या स्वभावचित्राचीसुद्धा पायमल्ली होईल ! रामशास्त्र्याने फर्माविलेल्या प्रायश्चित्ताच्या अकल्पितपणामुळे, निर्माण झालेल्या विस्मयाने आणि न्यायदानांत वाकबगार असला तरी आपल्या सेवेत असलेल्या रामशास्त्र्याने अशी शिक्षा सागण्यांत आपली पायरी सोडली अशा भावनेने राघोबा तो प्रश्न करतो. त्याला रामशास्त्री जें उत्तर देतो तें आपला बडेजाव किंवा न्यायाधीशपदाचा अधिकार

दाखविण्याकरिता नव्हे - तर आपल्या न्यायदानाच्या अचूकतेसंबंधीचा आत्मविश्वास व्यक्त करण्याकरिता ! प्रेमांमुळे, भक्तींमुळे किंवा वात्सल्यांमुळे एका व्यक्तीला दुसऱ्या व्यक्तीशीं एकरूपता दाखवायची असेल तेव्हा, जणू काय, आपण संगीतच ऐकत आहोंत असें प्रेक्षकांला वाटेल अशा कोमलतेने आणि लयबद्धतेने वाक्यांचा उच्चार झाला पाहिजे. " कंसवध करायला तुम्ही गेला आहां हें समजतांच बाकीच्या गवळणी रडत बसतील ! मी नाहीं रडत बसायची ! तुमचीं घरचीं सर्व कामें मी करीन ! दूरवर गेलेल्या गाईना गोशाळेकडे परतवून आणीन - मी गाईचें दूध काढीन आणि कंसवध करून आपण येतां तो आपणांपुढे दुधाचा पेला ठेवीन - " हीं स्वयंवरांतील रुक्मिणीचीं वाक्यें म्हणजे संगीतच समजलें पाहिजे. स्टॅनिस्लाव्हस्की म्हणतो, " Speech is music. Pronunciation on the stage is as difficult an art as singing. "

रंगभूमीवर मध्यम स्वरांत बोलावें हें खरें, परंतु कधी कधी प्रसंगानुरूप अत्यंत हलक्या स्वरांतसुद्धा (whisper) बोलावें लागतें. हलका आवाज जर छातींतून निघाला असेल तर प्रेक्षकांना अवश्य ऐकूं येतो. बेहोष स्थितींत किंवा मृत्युशय्येवर असतांनासुद्धा आपण काय बोलतो तें प्रेक्षकांना ऐकूं गेलें पाहिजे. पात्र काय बोलतें आहे तें कोणाला समजूनच नये अशा पद्धतीची बेहोषी जर नाटककारानें कल्पिली असेल तर गोष्ट निराळी ! परंतु एकच प्याल्याच्या दुसऱ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत आर्यमदिरामंडळांतील सर्व पात्रांनी अतीव मद्य सेवन केलें असतांनासुद्धा, प्रत्येक पात्राने उच्चारलेलें प्रत्येक वाक्य प्रेक्षकांना समजावें अशी नाटककाराची इच्छा आहे - कारण, त्याखेरीज त्याने इतकीं सुंदर वाक्यें लिहिलींच नसतीं ! नाटककाराच्या या हेतूकडे दुर्लक्ष करून केवळ मदिराप्राशनाचे तथाकथित परिणाम दाखविण्याकरिता, कोणालाच समजणार नाही अशा रितीने तीं वाक्यें रंगभूमीवर बहुधा उच्चारलीं जातात ! मद्यापासून निर्माण झालेली धुंद स्थिति नजरेतील धुंदपणाने, चेहऱ्यावरील लाल तवंगाने, हालचालींतल्या सुटलेल्या तोलाने आणि जोडाक्षरांच्या अडखळत्या उच्चाराने दाखवितां येते. मृत्युशय्येवर असलेल्या पात्राच्या तोंडीं नाटककाराने जास्त वाक्यें घालूं नयेत, परंतु त्याने घातलीं (उदाहरणार्थ, एकच प्याल्यांतील सिंधु व सुधाकर आणि प्रेमसंन्यासांतील लीलेच्या मृत्यूचा प्रसंग) तर तीं प्रेक्षकांना ऐकूं जातील अशी खबरदारी नटाने घेतली पाहिजे, परंतु तीं ठणठणीतपणाने उच्चारावीं असें मात्र नव्हे ! मृत्यूचा प्रसंग नाटककाराने जर परिणामकारकतेने रंगविला असेल तर रंगमंदिरांत साहजिकच स्तब्धता पसरते

११४ : नट, नाटक आणि नाटककार

आणि त्यामुळे नटाने हलक्या आवाजांत उच्चारलेला शब्दसुद्धा शेवटच्या रांगेपर्यंत ऐकू जातो. परंतु मरणापूर्वी हातपाय झाडलेच पाहिजेत, उचक्या काढल्याच पाहिजेत - या 'नैसर्गिकतेच्या' नादाने कांही नट अशा प्रसंगी त्यांच्या तोंडच्या वाक्यांनाच मृत्युपंथी पोहोचवितात आणि तो सर्व प्रकार किळसवाणासुद्धा होतो. प्रेक्षकांना प्रत्येक शब्द स्पष्टपणे ऐकू येईल अशी खबरदारी घेतली नाही तर नाटकांतील कथाविकासाला आणि रसोत्कर्षाला ते पारखे होऊन नाटकाशी समरस होणार नाहीत हे लक्षांत ठेविले पाहिजे.

लय आणि तालबद्धता :

लय (Pace) हे भाषणाचे दुसरे अंग असून त्याच्याशीच तालबद्धता (Rhythm) निगडित आहे. नाटककाराने योजिलेला प्रसंग आणि भूमिकेचा स्वभावधर्म यांना अनुरूप अशा कमी अधिक वेगाने बोलण्याचा नटाला सराव पाहिजे. परंतु एकाच भाषणांतील वाक्याचा किंवा वाक्यांतील तुकड्यांचा वेग निष्कारण बदलू नये. वाक्याच्या उच्चारांत शब्दाशब्दागणिक आणि कोणत्याहि भाषणाच्या उच्चारांत वाक्यावाक्यागणिक तालबद्धता पाहिजे. ही तालबद्धता समजण्यासाठी देवल तबल्याच्या ठेक्यावर नवव्या नटाकडून वाक्ये उच्चारून घेत असत. तालबद्धतेची गरज जशी संभाषणांत तशी स्वगतांतहि असते. "खऱ्या दयेला आणि खऱ्या प्रेमाला केव्हाहि मोबदल्याची गरज नसते; कारण दया आणि प्रेम म्हणजेच सुखाचा झरा - त्याच्या पलीकडे आनंदाची पायरीच शिल्लक राहात नाही - मग प्रेमी जिवाला कोणता लोभ शिल्लक राहणार आणि तो मोबदला तरी कसचा मागणार?" मानापमानांतील भामिनीच्या या स्वगतांतील प्रत्येक वाक्यांत, वाक्याच्या प्रत्येक तुकड्यांत आणि प्रत्येक शब्दांत तालबद्धता नसली तर त्याची मौज नाहीशी होईल. भाषणाचा वेग वाढला तरी त्याच्या उच्चाराच्या स्पष्टतेवर परिणाम होतां कामा नये. जलद लयींत बोलतांना वाघ पाठीमागे लागल्यासारखे बोलले तर अर्थबोध होत नाही आणि भावनासुद्धा फेकल्यागत होते. जलद लयींत बोलतांना तालबद्धता नाहीशी होऊं नये, उच्चार अस्पष्ट होऊं नयेत किंवा नटाला गुदमरल्यासारखे होऊं नये म्हणून जास्त लांबीच्या वाक्यांचे तुकडे पाडणे अवश्य असते. स्टॅनिस्लाव्हस्की म्हणतो, "The first work to be done with speech is always to divide into measures." "शापाने दग्ध करून उःशापाच्या सामर्थ्याने ब्रह्मांडाला पुनः चिरंजीव करणारे ते प्राचीन ऋषी, आजच्या ह्या शिव्याशापाच्या धन्यांना आपल्या

जागीं बसून, आपल्या त्या काळीं लिहिलेल्या, त्या वेळच्या बालसमाजाला योग्य असलेल्या धर्मसूत्रांचा गळफास, आजच्या वाढत्या समाजाच्या गळ्यांत अडकवतांना पाहून काय म्हणत असतील ?” हें प्रेमसंन्यासांतलें जयंताचें वाक्य वाजवीपेक्षा लांब आहे. परंतु त्याचेसुद्धा वर स्वल्पविरामांनी दर्शविल्याप्रमाणे तुकडे पाडले म्हणजे तें उच्चारसुलभ होतें. मात्र हे स्वल्पविराम आहेत – अर्धविराम किंवा पूर्ण-विराम नव्हेत – हें ध्यानांत घेऊनच प्रत्येक तुकड्याच्या जागीं क्षण-अर्धक्षण थांबलें पाहिजे. तसें थांबलें असतां तितक्या अवधींत नटाला श्वास घेण्याला मोकळीक मिळून त्याचा कोंडमारा होत नाही. परंतु लांब वाक्यांचे नुसते तुकडे पाडून भागत नाही. निरनिराळ्या तुकड्यांच्या महत्त्वाप्रमाणे त्यांच्या स्वरांत चढउतार करून संबंध वाक्यांतील स्वरसंगतीसुद्धा साधणें अवश्य असतें. “शापाने दग्ध करून” या तुकड्यापेक्षा “उःशापाच्या सामर्थ्याने” या तुकड्याचा स्वर किंचित् चढता पाहिजे आणि “त्या काळीं लिहिलेल्या” पेक्षा “त्या वेळच्या समाजाला योग्य असलेल्या” या तुकड्याचा स्वर चढा पाहिजे. “धर्मसूत्रांचा गळफास” हे शब्द तर या वाक्याला प्राणभूत असल्यामुळे, जणू काय, तो गळफास नजरेसमोर उभा राहिल अशा स्वरांत ते उच्चारले गेले पाहिजेत !

ज्या स्वरांत भाषण करावयाचें तो स्वर, भाषणाची लय आणि तालबद्धता याकडे कटाक्षाने लक्ष दिल्याशिवाय उच्चाराला अर्थ आणि परिणामकारकता प्राप्त होत नाही. आपल्या नेहमीच्या भाषणापेक्षा रंगभूमीवरील भाषणांची लय जलद असावी लागते, कारण संथपणामुळे कंटाळवाणेपणा निर्माण होत असतो. रंगभूमीवरील भाषणांतसुद्धा भावनात्मक भाषणांची लय विचारप्रधान भाषणापेक्षा जास्त असते. जसा प्रसंग असेल त्यास अनुरूप असा भाषणाच्या लयींत बदल होत असतो. अत्यंत आनंदाच्या, गडबडीच्या किंवा उत्तेजनाच्या प्रसंगीं लय वाढते, तर दुःखाच्या किंवा संभ्रमाच्या अवस्थेंत ती कमी होते. अनन्य भक्ति किंवा प्रेम हे आनंदाचे प्रसंग असूनसुद्धा आराध्य दैवताशीं निर्माण झालेल्या एकरूपतेमुळे अशा प्रसंगीं भाषणाची लय कमी होते. भूमिकेच्या स्वभावधर्मप्रमाणेसुद्धा लयींत बदल केला पाहिजे. विद्याहरणांतील शुक्राचार्यापेक्षा सत्तेच्या गुलामांतील वैकुंठाच्या किंवा संशय-कल्लोळांतील फाल्गुनरावाच्या आणि एकच प्याल्यांतील सिंधूपेक्षा भावबंधनांतील लतिकेच्या भाषणाची लय जलद पाहिजे. नुसता शुक्राचार्य घेतला तर प्रसंगपरत्वे त्याचीं वाक्यें वेगवेगळ्या लयींत उच्चारवीं लागतात. “अधिराजांच्या वैऱ्याला मी

११६ : नट, नाटक आणि नाटककार

माझी मुलगी व माझी विद्या कधीहि देणार नाही ” ही प्रतिज्ञा त्याने विचारपूर्वक केली असल्यामुळे या वाक्याची लय कमी असेल. “ ने ओठाजवळ तो पेला-” असा देवयानीला लाडका आग्रह करतांना तो मृदु स्वरांत आणि संध लयींत बोलेल आणि तिचा कल पाहून-“ असाच ने ओठाजवळ - शाबास बेटा - भिजीव ओठ त्या पेल्यांत ” या वाक्यांची लय आस्ते आस्ते वाढवील. “ कच मारला जाऊं नये - मारला गेला, आता त्याला जिवंत करून तरी काय करायचं आहे ? ” हें वाक्य स्वाभाविक लयींत बोलेल - पण लगेच त्याला कचाच्या मृत्यूमुळे आपला जीव की प्राण अशा देवयानीची काय स्थिति होईल याची जाणीव होऊन तो म्हणतो, “ पण देवयानी काय म्हणेल ? ” हें वाक्य त्याला संभ्रमांत टाकणारें असल्यामुळे संध लयींत आणि मंद स्वरांत उच्चारलें पाहिजे. या वाक्याच्या उच्चाराने, त्या वेळच्या मुद्रेने आणि हालचालीने त्याच्या मनाची व्याकुळ अवस्था व्यक्त झाली पाहिजे. “ या शुक्राचा अवतार तुम्ही संपुष्टांत आणलांत रे संपुष्टांत-” हें वाक्य तीव्र उद्वेगामुळे तो पुष्कळच जलद लयींत आणि सद्गदित पण चढ्या स्वरांत उच्चारील. एका भाषणांतील सर्वच वाक्ये किंवा सर्वच शब्द नेहमी सारख्याच महत्त्वाचीं किंवा एकाच भावनेने उच्चारलेलीं नसतात ! भावनेत बदल झाला म्हणजे स्वरांत आणि लयींत बदल झाला पाहिजे. “ पण देवयानी काय म्हणेल ” या विचारासरशी शुक्राचार्याची भावना खाडकन् बदलत असल्यामुळे तें वाक्य तो अगदी आंतल्या आवाजांत (whisper) उच्चारील. “ माझ्याहि हृदयांत ईश्वर आहे काय-” हें वाक्य वृंदावनाने अगदी आंतल्या आवाजांत उच्चारलें पाहिजे, किंबहुना, तसा शब्दोच्चार करून परिणाम घडवून आणणें ही उत्तम नटाची एक कसोटीच समजली जाते. एकच प्याल्यांतील बंड गार्डनच्या प्रवेशाच्या शेवटीं, “ दुर्देवाचे दशावतार पाहण्याची आता माझ्या अंगांत ताकद नाही - ” हें सुधाकराचें वाक्य एकच प्याल्याच्या शोकान्तिकेला निर्णायक कलाटणी देतें. तिथे त्याचा तोल, त्याची सहनशीलता आणि त्याचा संयम सुटून तो परिणामाविषयी पराकाष्ठेचा वेदरकार बनला असल्यामुळे हें वाक्य तो ठण्ठणीतपणें आणि जलद लयींत उच्चारील. परंतु त्याच भाषणांतील “ माझं उपाशी बाळ - काबाडकष्ट उपसणारी सिंधु -” हे शब्द उच्चारतांना मात्र आपल्या संसाराची शोकान्तिका त्याच्या नजरेसमोर मूर्तिमंत उभी राहून तो गहिवरून येईल, लय कमी होईल, स्वर मंद पडेल ! स्वरांच्या आणि लयीच्या अशा सुयोजित विविधतेमुळेच भाषणाला हृदयंगमता आणि परिणामकारकता प्राप्त होत असते.

शब्दांवर जोर देणे :

हैं झालें भावनेच्या बदलासंबंधी ! विचारांच्या दृष्टीने सर्व शब्द व सर्व वाक्ये सारख्या महत्त्वाची नसल्यामुळे नाटककाराने ज्या अभिप्रायाने वाक्ययोजना अगर शब्दयोजना केली असेल तिला अनुरूप अशा पद्धतीने शब्दांवर किंवा वाक्यांवर नटाला जोर (emphasis) द्यावा लागतो. कचदेवाने शिकविलेल्या ढंगाबद्दल, “ आणि तें तूं निमूटपणानं ऐकून घेतलेंस, ” असा प्रश्न देवयानीला शुक्राचार्य करतो. त्या वेळीं “ तें, ” “ तूं, ” “ निमूटपणानं ” किंवा “ ऐकून ” यांपैकी कोणत्याहि शब्दावर जोर देतां येईल. परंतु तें “ निमूटपणानं ” म्हणजे आपल्या पित्याची इच्छा विसरून - कोणत्याहि प्रकारें विरोध किंवा नापसंती न दर्शवितां - देवयानीने ऐकून घेतलें यावर शुक्राचार्यांचा जास्त कटाक्ष असल्यामुळे, “ निमूटपणानं ” या शब्दावर जास्त जोर द्यावा लागेल व तसें कळूनच वाक्याची तालबद्धतासुद्धा संभाळतां येईल. “ कवडी किंमतीच्या कंगालांनी जिथे माझी पैजारांनी पायमल्ली केली तिथं सद्गुणी माणसाची सहानुभूति मला कशी मिळणार ? ” या वाक्यांत “ कवडी किंमतीच्या कंगालांनी ” आणि “ पैजारांनी पायमल्ली ” या आणि “ सद्गुणी मनुष्याची सहानुभूति ” या शब्दांना त्यांतील विरोधामुळे सारखें महत्त्व आहे. पण कवडी किंमतीच्या माणसाबद्दलचा तिटकारा स्वर उंचावून दाखवितां येईल, तर आपल्या हातांतून निसटलेल्या सद्गुणी माणसाबद्दलचा नितांत आदर दर्शविण्याकरिता स्वर तितकाच खाली उतरवावा लागेल. महत्त्वाच्या शब्दांकडे अगर वाक्यांकडे प्रेक्षकाचें लक्ष वेधण्यासाठी, प्रसंगानुरूप आणि रसानुरूप स्वर उंचाविणें किंवा ढाला करणें हे दोन्हीहि मार्ग पत्करितां येतात.

विराम :

“ कच मारला जाळं नये - मारला गेला; आता त्याला जिवंत कळून तरी काय करायचं आहे, ” ही नुसती वस्तुस्थिति झाली, पण त्यामुळे देवयानीची काय परिस्थिति होईल हा विचार लगेच शुक्राचार्यांच्या मनांत डोकावतो आणि “ पण देवयानी काय म्हणेल ” असे उद्गार तो काढतो ! हा विचार त्याला निमिषार्धांत सुचला असेल, पण तो सर्वस्वीं निराळा आणि त्याचें मन द्विधा करणारा आहे. म्हणून त्या पूर्वीच्या वाक्यानंतर एक नवीन आणि महत्त्वाचा विचार मनांत प्रवेश करतो

११८ : नट, नाटक आणि नाटककार

आहे असा दाखविण्यापुरता विराम (pause) घेऊन, नवा विचार अगोदर चेहऱ्यावर दाखवून पुढील वाक्य ढाल्या स्वरांत उच्चारल्यानेच तें परिणामकारक होईल. स्टॅनिस्लाव्हस्की म्हणतो, “ The psychological pause is just that : an eloquent silence. The pause is an important element, a real triumph in our technique of speech— ” “ कच मारला जाऊं नये – मारला गेला, आता त्याला जीवंत करून तरी काय करायचें आहे ” -- हें वाक्य संथपणाने उच्चारून शुक्राचार्य ती घटना निकालांत काढणार, इतक्यांत त्याला देवयानीची आठवण होते असें दिसून नंतर त्याने “ पण देवयानी काय म्हणेल ” हें वाक्य उच्चारलें पाहिजे. वसुंधरेने “ वृंदावन तुमच्या हृदयांतला परमेश्वर ” असें बजावतांच वृंदावनाने प्रथम स्तंभित होऊन, “ काय – माझ्या हृदयांतला परमेश्वर ” हें वाक्य उच्चारलें आणि नंतर थोडा विराम घेऊन “ माझ्याहि हृदयांत परमेश्वर आहे काय ” हें पुढील वाक्य हलक्या स्वरांत उच्चारलें तरच त्याच्या कमकुवत झालेल्या मनावर पडलेलें अचानक दडपण आणि तेथून त्याची झपाट्याने बदलणारी मनःस्थिति प्रेक्षकांच्या ध्यानांत येईल. प्रकट भाषणाइतकाच सुयोजित विरामसुद्धा परिणामकारक होऊं शकतो.

शब्दांवर किंवा वाक्यांवर जोर देणें म्हणजे जें अधिक महत्त्वाचें असेल तिकडे प्रेक्षकांचें लक्ष वेधणें. त्याकरिता नटाला वाक्याचा अर्थ आणि तदंतर्गत भावना समजली पाहिजे – निदान दुसऱ्याने सांगून तरी समजणें अवश्य असल्यामुळे निर्वुद्ध माणूस चांगला नट होऊं शकत नाही. यासंबंधांत स्वयंवर नाटकांतील एक साधें वाक्य उच्चारतांना अनेक नटांनी केलेली चूक आठवते. “ सर्व आप्तेष्टांच्या सल्ल्याने बापाने मुलीला योग्य वर पाहून तरी द्यावा किंवा आईबापांचें एकमत होत नसल्यास बोलाविलेल्या नवरदेवांत पाहिजे त्याला माळ घालण्याची परवानगी मुलीला द्यावी, असा विवाहाचा निर्वंध आहे ” असें भीष्मकाचें वाक्य आहे. या वाक्यांत आईबापांनी “ वर पाहून द्यावा ” किंवा मुलीने तो “ पसंत करावा ” असा अभिप्राय असल्यामुळे, “ पाहून ” या शब्दावर जोर देणें अवश्य असतां कित्येक नट “ वर ” या शब्दावर जोर देत असत ! निरनिराळ्या शब्दांवर जोर दिल्यामुळे अभिप्राय कसा बदलतो तें स्पष्ट करण्याकरितां “ मीं ही आंगठी जवाहिन्याकडून विकत घेतली ” या वाक्याचें उदाहरण देवल देत असत. किती साधें वाक्य आहे हें ! परंतु जसा अभिप्राय असेल त्याप्रमाणे त्यांतील ‘ मीं ’ (दुसऱ्या कोणी नव्हे), ‘ ही ’ (दुसरी नव्हे), ‘ आंगठी ’ (दुसरा अलंकार नव्हे), ‘ जवाहिन्याकडून ’

(एखाद्या लिलावांत किंवा आडगिऱ्हाइकीने नव्हे), ' विकत ' (बक्षिस मिळालेली नव्हे) या शब्दांवर जोर द्यावा लागेल.

गडकन्यांसारख्या प्रभावी भाषा लिहिणाऱ्या नाटककाराच्या बाबतींत त्याच्या अद्वितीय भाषेची आणि कल्पनाविलासाची नटाला मदत मिळत असल्यामुळे, भाषणें नुसतीं स्पष्ट उच्चारलीं तरी परिणामकारक होतात. पण लहान लहान वाक्यें अर्थपूर्ण आणि भावनापरिप्लुत रितीने उच्चारणें कठिण असतें. या संबंधांत ठळक उदाहरण म्हणजे देवलांच्या मृच्छकटिक नाटकाचें ! " फुलांचा बहर गेला तरी सहकार तरूपासून मकरबिंदु पडतच असतात. " - " आर्या, या रत्नमालेने या जनाची किंमत करणें आपल्याला योग्य वाटलें ना ? - ती दिवटीसुद्धा एखाद्या निर्धन माणसाप्रमाणे स्नेहशून्य झाली आहे. " अशीं कितीतरी वाक्यें मृच्छकटिकांत आहेत की त्यांचें खरें रहस्य प्रेक्षकापर्यंत नेऊन पोहोचविण्याचें कार्य फक्त असामान्य नटच करूं शकेल. एखादा शब्द निरनिराळ्या प्रसंगां निरनिराळे अर्थ आणि भाव निर्माण करूं शकतो. " राम राम " हा शब्द ज्या स्वरांत उच्चारला जाईल त्याप्रमाणे अर्थ प्रकट करील. अभिवादन करण्याकरिता, जुजवी अभिवादनांतील पोकळपणा दाखविण्याकरिता किंवा दुःख किंवा हताशपणा दाखविण्याकरिता - अशा अनेक तऱ्हेने त्याचा निरनिराळ्या रितीने उच्चार करता येईल; आणि म्हणूनच कोणताहि शब्द असो किंवा वाक्य असो, त्याचा अर्थ नटाला समजला पाहिजे, त्याच्या पाठीशीं उभ्या असलेल्या भावनेचें त्याला आकलन झालें पाहिजे आणि नाटककाराने योजिलेला परिणाम घडवून आणण्याकरिता त्याने तें उच्चारलें पाहिजे.

संवाद आणि स्वगतें :

रंगभूमीवर ज्या वेळीं संवाद चालू असतात त्या वेळीं आपल्या अगोदरचें वाक्य-शेजारचें पात्र बोलत असतांना नटाने आपल्या वाक्याची मानसिक तयारी केली नाही तर संवादांतील जोम नाहीसा होतो. आपल्यापूर्वीचें वाक्य आणि आपलें वाक्य यांचा संपूर्ण सांधा जुळून येईल अशी त्याने खबरदारी घेतली पाहिजे.

स्वगत हें नाटकाचें एक महत्त्वाचें अंग असूं शकतें. पण नाटककाराने लिहिलेलीं वाक्यें नुसतीं पाठ म्हणणें म्हणजे स्वगत म्हणणें नव्हे. आपण करीत असलेल्या भूमिकेचे स्वगत विचार बोलके झाले आहेत असें प्रेक्षकांना दिसलें पाहिजे. आपल्या

१२० : नट, नाटक आणि नाटककार

मनांत जे विचार चालले आहेत त्यांतून शब्दांचा उगम होतो आहे असा भास निर्माण केला पाहिजे. मराठी नाटककारांत गडकरी आणि खाडिलकरांनी प्रामुख्याने स्वगते लिहिलीं. परंतु गडकऱ्यांच्या वृंदावन-घनश्याम-कमलाकरांचीं स्वगते बहुधा त्यांचे पुढील वेत (म्हणजेच नाटकाचें कथानक) सांगत असतात आणि जयंत-मनोहर-भूपाल एखाद्या काव्यमय किंवा तत्त्वज्ञानपर विचारावर रेंगाळत राहतात असें दिसून येईल. स्वगतांतून स्वभावचित्राचा विकास दाखवायचें कसब खाडिलकरांनीच दाखविलें. मानापमानाच्या दुसऱ्या अंकांतील भामिनीचीं दोन स्वगते, स्वयंवराच्या पहिल्या अंकांतील रुक्मिणीचें आणि विद्याहरणाच्या पहिल्या अंकांतील देवयानीचें स्वगत या दृष्टीने मननीय आहे. मानापमानांतील चवथ्या अंकांतील धैर्यधराचें स्वगत त्याच्या मनाचे हेलकावे दर्शवितें आणि वनमालेबरोबरच्या त्याच्या प्रवेशाची पार्श्वभूमि तयार करतें, तर स्वयंवराच्या तिसऱ्या आणि चवथ्या अंकांतील रुक्मिणीचें स्वगत श्रीकृष्णाच्या संबंधांतली तिची तल्लीनता दर्शवितें. या सर्व स्वगतांतील देवयानीचें स्वगत समजायला आणि करून दाखवायला फार कठिण आहे. अशा स्वगतांच्या वेळीं नट स्वतःच्या मनांत उद्भवणाऱ्या विचारांत रंगलेला दिसला पाहिजे आणि बदलणाऱ्या भावनांना आणि विचारांना अनुरूप अशी त्याची हालचाल झाली पाहिजे.

भाव आणि हावभाव :

केवळ स्पष्ट आणि तेजस्वी उच्चारामुळे रंगभूमीचा फड जिकलेल्या नटांचीं कांही उदाहरणें असलीं, तरी उच्चारांना भावनेचें पाठबळ मिळाल्याशिवाय संपूर्ण रस निर्माण होत नाही. कोणताहि विकार उद्भवणें यालाच भाव म्हणतात. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत भावांची आणि स्थायीभावांची तपशीलवार चर्चा केली आहे. रति, हास्य, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा (म्हणजे किळस) आणि विस्मय हे आठ स्थायीभाव असून उदासीनता, ग्लानि, शंका, मत्सर, धुंदी, स्मरण, समाधान, लज्जा वगैरे तेहतीस व्यभिचारी भाव आहेत; परंतु ती चर्चा बहुतांशीं तात्त्विक स्वरूपाची असून नाट्यशास्त्रापेक्षा साहित्यशास्त्रांतच तिचा समावेश होऊं शकेल.

भाव व्यक्त करण्याकरिता भाषा आणि हावभाव हीं दोन प्रमुख आयुधे आहेत, मग तो भाव कोणता का असेना ! आणि म्हणूनच भाषेच्या बरोबरीने नाटकांत हावभावाला (Gesture) महत्त्व आहे. चेहऱ्यावर एखादा विकार बळेंच दाखवून

किंवा चेहरा निर्विकार ठेवून दैनंदिन जीवनांत आपण आपले विचार आणि विकार प्रसंगविशेषीं दडवीत असतो; रंगभूमीवर मात्र भूमिकेचे विकार आणि विचार नटाच्या चेहऱ्यावर स्पष्ट दिसले पाहिजेत ! आपण कवी कवी असं पाहतो की, एखाद्या माणसाच्या मनांतील आनंदशोकादि भावांचा मागमूसहि त्याच्या चेहऱ्यावर दिसत नाही. पण भूमिकेच्या ठायीं निर्माण झालेला भाव नटाने प्रेक्षकांना कळविणें अगत्याचें असल्याकारणाने, असा निर्विकार चेहरा म्हणजे रंगभूमीवरील जीवनांत त्याचे पाय निरंतर मागे ओढणारा शत्रु किंवा त्याच्या अयशस्वितेचा शिलालेखच समजला पाहिजे ! आणि म्हणूनच ज्याला “ हालता चेहरा ” म्हणतात त्याची— म्हणजेच विविध भाव दाखवूं शकणाऱ्या चेहऱ्याची देणगी नटाला अवश्य आहे. “ देणगी ” म्हणण्याचें कारण असं की, हालता चेहरा शिक्षणाने संपादन करतां येत नाही की कष्टाने कमाविता येत नाही. हालत्या चेहऱ्याच्या देणगीने जो भूषित झाला आहे, त्याला मात्र तिचा उपयोग शिक्षणाने, अनुभवाने आणि परिश्रमाने करून घेतां येतो हेंच शिक्षणाचें आणि परिश्रमांचें महत्त्व !

हालता चेहरा असला आणि नट भूमिकेशीं समरस झाला म्हणजे प्रसंगानुरूप विविध भाव त्याच्या चेहऱ्यावर दिसूं लागतील. मुद्रेप्रमाणेच हातांच्या आणि इतर अवयवांच्या हालचालीने भाव व्यक्त करतां येतो. दिड्मूढ होऊन बसणें, आश्चर्याने किंवा रागाने उभे राहणें, रागाने हात उगारणें, प्रेमाने पाठीवर हात टाकणें असे किती तरी हावभाव नटाला करावे लागतात ! “ ज्याची भूमिका मी करतो आहे तो मीच आहे, तो ज्या प्रसंगांत आहे, त्या प्रसंगांतून मीच जात आहे आणि तो जे शब्द उच्चारित आहे ते मीच उच्चारित आहे ” असा समज नटाने आपल्या अंगांत भिनविणें यालाच भूमिकेशीं समरस होणें असं म्हणतात. “ समज ” हा शब्द वापरावयाचें कारण असं की, भूमिकेपेक्षा नट नेहमी निराळा असतो आणि भूमिका ज्या प्रसंगांत असते त्या प्रसंगांत तो नसतो. “ मी तो नव्हे ” ही जाणीव नष्ट होणें अशक्य असल्यामुळे, “ मी तोच आहे ” असा भास निर्माण करणें यालाच नाटक म्हणतात ! भूमिकेचा जो रस असेल त्याची नट नुसती बतावणी करित असतो. त्या रसांत तो खरोखरच मग्न झाला तर आपण रंगभूमीवर एक बतावणी करित आहोंत हें भान नाहीसं होऊन त्याच्या हातून अभिनयहि होणार नाही. नटाचे मुद्राविर्भाव नैसर्गिक नसतात म्हणून कोणत्या प्रसंगीं कोणता हावभाव करावयाचा तें ठरवून सरावाने तो नैसर्गिक दिसेल असं केले पाहिजे.

भूमिकेच्या भावनेची नटाला जी बतावणी करावयाची असते ती प्रेक्षकांना समजेल इतक्या स्पष्टपणे करणे अवश्य असल्यामुळे रंगभूमीवरील अभिनय किंचित् (पण किंचितच) अतिरंजित असावा लागतो. रोजच्या संसारांत आपण वागतो तसे रंगभूमीवर वागणे म्हणजे अभिनय नव्हे (Behaving is not acting) ! रंगभूमीवर नेहमीसारखेच वागवें हा आग्रह नैसर्गिकता आणि वास्तवतेच्या अतिरंजित कल्पनेमुळे जन्माला आला आहे. आपण एखादी आश्चर्यजनक वार्ता ऐकली म्हणजे — “कमाल झाली !” किंवा “आश्चर्य आहे !” इतकेच बोलून मोकळे होतो. परंतु रंगभूमीवर पात्राच्या तोंडीं अशा प्रसंगी थोडे जास्त शब्द घातलेले असतात आणि त्याला ते साभिनय उच्चाराने लागतात; किंबहुना, शब्दांपेक्षा नाटकांत अभिनयाला जास्त महत्त्व असते. एखादी भूमिका करतांना नटाने उच्चारलेल्या शब्दांचा आपणांस कालांतराने विसर पडतो, परंतु त्याचा त्या वेळा अभिनयमात्र दीर्घकालपर्यंत — कित्येक वेळा कायमचा — आपल्या स्मृतिपटलावर विलसत असतो.

प्रथम विचार मनांत येतो, नंतर तो मुद्देवर दिसतो आणि त्यानंतर त्याला वाचा फुटते. ही त्रिविध क्रिया निमिषार्धांत घडून आली तरी त्यांतील प्रत्येकीचा अनुक्रम असा असल्यामुळे तोच अनुक्रम नटाने पत्करिला पाहिजे. कांही नटांना अगोदर वाक्य उच्चारून नंतर तदनुरूप हावभाव करावयाची सवय असते, ती याच कारणाकरिता चुकीची असल्यामुळे त्यांचा अभिनय परिणामकारक होत नाही. आपल्याला एखादें सुंदर इंद्रधनुष्य दिसलें आहे, तें पाहून आपल्याला आनंद झाला आहे आणि त्याकडे आपल्याशेजारीं उभ्या असलेल्या सोबत्याचें लक्ष्य आपल्याला वेधावयाचें आहे अशी आपण कल्पना करूं या. इंद्रधनुष्य दिसणें, त्या सुंदर दृश्याच्या दर्शनाने झालेला आनंद आपल्या चेहऱ्यावर उमटणें आणि नंतर आपल्या मित्राला तें दृश्य दाखविणें या अनुक्रमाने या क्रिया घडल्या पाहिजेत. मनांत जो भाव आहे त्यामुळे आपली मुद्रा ओथंबून निघून शरिराच्या रोमरोमांतून तो प्रकट झाला पाहिजे. सारांश, अभिनय नुसत्या मुद्देवरच नव्हे तर प्रत्येक अवयवांतून व्यक्त झाला पाहिजे. मानापमानाच्या दुसऱ्या अंकांत भामिनीपासून दूर गेल्यानंतरसुद्धा धैर्यधर तिच्याकडे वळून पाहतो आणि त्यामुळे तिला आनंद होतो, पण धैर्यधर पडद्यांत असून भामिनी मात्र प्रेक्षकांसमोर उभी असते ! धैर्यधराच्या क्रिया प्रेक्षकांना दिसत नसल्या तरी त्या, जणू काय, आपल्या प्रत्यक्षच घडत आहेत असें प्रेक्षकांना वाटायला भामिनीच्या अभिनयाने मदत केली पाहिजे. “ते पाहा अजून माझ्याकडे पाहताहेत — इतके दूर

गेले तरी अजून पाहताहेत-” हीं वाक्यें उच्चारतांना स्वतःला झालेला आनंद जसा तिने दर्शविला पाहिजे, त्याचप्रमाणे तिला दिसत असलेल्या धैर्यधराच्या हालचाली-देखील तिने प्रेक्षकांच्या कल्पनेसमोर उभ्या केल्या पाहिजेत. नुसती नकल पाठ करून ती पोपटपंचीप्रमाणे बोलून टाकणें म्हणजे ज्याप्रमाणे भाषण नव्हे, त्याप्रमाणे नुसता शिकविल्याप्रमाणे हावभाव करणें म्हणजेसुद्धा अभिनय नव्हे ! नटाने प्रत्येक हावभाव हेतुपूर्वक करणें अवश्य असल्यामुळे त्याला भाषणाचा अर्थ, त्याचा हेतु आणि तें कोणत्या मनःस्थितींत बोललें जातें तें समजलें पाहिजे. या दृष्टीने त्याने अगदी सामान्य संभाषणासंबंधीसुद्धा विचार करून कसा अभिनय करावयाचा तें ठरविल्या-शिवाय त्याच्या अभिनयांत अखंडपणा किंवा सुसंगतता दिसणार नाही. “ आता मी असा अभिनय कां करावयाचा ” हें जर खुद्द नटाला समजलें नसेल तर त्याच्या अभिनयापासून प्रेक्षकांना तरी कोणता बोध होऊं शकेल ! विचार बदलला म्हणजे मुद्रा बदलते आणि म्हणूनच वाक्याचा अर्थ समजल्याशिवाय नटाला यथायोग्य अभिनय करतां येणार नाही. दिग्दर्शकाने बांधून दिलेली शिदोरी फार काळ नटाच्या उपयोगी पडत नसते. रंगभूमीवर प्रवेश करून प्रेक्षकांसमोर काम करणें ही सोपी गोष्ट नव्हे. सुरुवातीला तर चार मुलांत किंवा शिपायांत जाऊन उभें राहायलासुद्धा धैर्य लागतें. जबाबदारीच्या जाणिवेमुळे म्हणा किंवा आपल्या मनांतला गोंधळ लपविण्या-करिता म्हणा, नवखा नट रंगभूमीवर प्रवेश केल्यावर एकदम ‘गंभीर’ बनतो - त्या गंभीरपणाची त्याला आस्ते आस्ते सवय लागते आणि शेवटीं तोच त्याच्या अभिनयाचा प्रकृतिधर्म बनतो. पण असली गंभीरता म्हणजे निर्विकारतेची धाकटी बहीणच समजली पाहिजे. आपण ज्या देखाव्यांत उभे आहोंत त्याला अनुसरून नटाने हावभाव करित राहिलें पाहिजे. (इंग्रजीतील scene या शब्दाचें मराठींत ‘प्रवेश’ असें भाषांतर प्रथमपासून मान्य झालें आहे, तें कदाचित् संस्कृत नाटकांमुळे असेल, पण त्यापेक्षा ‘देखावा’ हा शब्द जास्त समर्पक वाटतो.) कोणतीहि विशेष भावना दाखविण्याचा प्रसंग नसेल किंवा आपण जी भूमिका करित आहोंत ती भूमिका दुःखाच्या दडपणाखाली नसेल, त्या वेळीं चेहरा निर्विकार दिसूं नये म्हणून, नटाने हसतमुख राहिलें पाहिजे. आपलीं वाक्यें म्हणतांना किंवा दुसऱ्याचीं ऐकतांना चेहरा गंभीर म्हणजे निर्विकार ठेवला की, अभिनयाचा लोप होऊन भूमिकेला भकासपणा प्राप्त होतो. उलटपक्षीं, हसतमुखामुळे निर्विकारता नाहीशी होऊन नटाची वृत्ति प्रफुल्लित होते. निर्विकार चेहऱ्यावरील भकासपणा शोकरसाला उठाव आणूं शकतो

१२४ : नट, नाटक आणि नाटककार

असा गैरसमज कांही दिग्दर्शकांनीसुद्धा करून घेतलेला आढळतो. शोकरस व्यक्त करायलासुद्धा हालता चेहरा लागतो. शोकाच्या प्रसंगी भूमिकेबद्दल प्रेक्षकांना सहानुभूति वाटली पाहिजे आणि ती माणसाबद्दल वाटते - दगडाबद्दल वाटत नाही याची कित्येकांना कल्पना नसावी असे दिसते !

सहजता :

नटाच्या अभिनयांत सहजता निर्माण झाली तरच तो नैसर्गिक दिसतो. आनंदाच्या प्रसंगी हसायचें, राग आला म्हणजे डोळे वटारायचे आणि दुःख झालें असतां डोळ्यांतून पाणी काढायचें म्हणजे अभिनय नव्हे. कोणत्याहि देखाव्यांतील अथपासून इतिपर्यंतच्या नटाच्या रंगभूमीवरील वास्तव्यांत अभिनयाची ज्योत एकसारखी तेवत राहिली तरच त्यांत सहजता दिसते. परंतु सहजता म्हणजे वेष्टपणा मात्र नव्हे ! आपला अभिनय बेजबाबदार न ठरतां नैसर्गिक आणि सहज दिसावा ही सिद्धि प्रयासाशिवाय साध्य होत नाही. यशस्वी नटांच्या अभिनयांत आपल्याला जी सहजता दिसते तिच्या पाठीशीं प्रचंड प्रयत्न उभा असतो. समोर प्रेक्षक आहेत या जाणिवेमुळे नटाच्या हालचालींत संकोच निर्माण होण्याची शक्यता असते. ती नाहीशी करण्याकरिता प्रेक्षकांचा विसर पडेल आणि आपल्या अभिनयशक्तीबद्दल आत्मविश्वास निर्माण होईल इतकी भूमिकेशीं समरसता संपादन केली पाहिजे आपण जी भूमिका करतो ती प्रत्यक्ष आपणच आहोत हा विचार ठाम करून, तिच्या भावनेत शिरून प्रत्येक उच्चार, हावभाव आणि हालचाल आगाऊ विचारपूर्वक बसविल्याशिवाय अशी समरसता उत्पन्न होत नाही. कोणत्या वेळीं कशी मुद्रा करावयाची तें प्रथम ठरविलें पाहिजे आणि नंतर ती अंगवळणी पडून नैसर्गिक दिसेल इतके परिश्रम नटाने केले पाहिजेत. मी आयत्या वेळीं अभिनय करीन किंवा आयत्या वेळीं हालचाल करीन ही कल्पना फुकाची आहे. आयत्या वेळीं जमेल म्हणून निर्धास्त राहिलें म्हणजे शेवटीं कांहीच नमत नाही असें प्रत्ययाला येतें. अभ्यासामुळे व सरावामुळे अभिनयांत सहजता निर्माण होते. सुरुवातीला कांही भूमिकांवर असे कष्ट घेतल्यावर पुढे अभिनयाचें (म्हणजे उच्चार, आविर्भाव आणि हालचालींचें) तंत्र नटाच्या इतक्या हाडीमांसीं खिळूं शकतें की, त्यानंतर त्याला प्रत्येक नवी भूमिका करतांना तसे कष्ट घ्यावे लागत नाहीत. निरनिराळे भाव व्यक्त कसे करावयाचे तें त्याला माहित झालें असल्यामुळे, नवी भूमिका करतांना तिच्या

चित्रणांत कोणत्या प्रसंगी कोणता भाव आहे हें ओळखण्याइतकी नटाची आकलन-शक्ति आणि अनुभव असला आणि त्या दृष्टीने त्याने भूमिका अभ्यासिली म्हणजे कार्यभाग होतो.

आलिंगन देतांना प्रेक्षकांच्या बाजूचा हात खांद्याच्या खाली ठेवून दुसरा हात आलिंगित व्यक्तीच्या मानेभोवती असावा, हसतांना संबंध शरीर हालवूं नये किंवा तोंडावर हात ठेवूं नये, रुदन अतिरंजित असूं नये, आनंदाच्या प्रसंगी आपल्या प्रत्येक शब्दांत आणि हालचालींत आनंद व्यक्त करावा असे अभिनयाचे कांही ठोकताळे ठरलेले आहेत. डोळे आणि पापण्यांची हालचाल विविध भाव दर्शवूं शकते असे भरताच्या नाटयशास्त्रांत सांगितले आहे. उदाहरणार्थ, हसतांना डोळ्यांच्या पापण्या अकुंचित होतात, करुणेच्या प्रसंगी डोळे अर्धवट मिटलेले, बाहुल्या अश्रुपूर्ण आणि दृष्टि स्तब्ध असते तर लज्जेच्या प्रसंगी दृष्टि खाली वळते आणि वरची पापणीसुद्धा नत होते. कोपरापासूनच्या हाताची सुबक हालचाल अभिनयाच्या मोहकतेत भर टाकते. स्वर्ग किंवा चंद्रसूर्यासंबंधी बोलतांना आकाशाकडे बोट दाखविणें, दैवाचा उल्लेख आला असतां कपाळकडे बोटें नेणें, परमेश्वराचा भक्तिभाव-पूर्ण उल्लेख आला असतां हात जोडणें आणि “तूंचि गुरुराया” सारख्या उल्लेखांत “तूंचि” चा बोध होण्याकरिता फक्त तर्जनीची: आपल्या नाकासमोर खुबीदार हालचाल करणें, दूरचें पाहावयाचें झाल्यास हातांच्या तळव्यांचें भुवयांवर झापण करणें, भीति व्यक्त करण्यासाठी दोन्ही हात गालांवर दावून धरणें हे अभिनयाचे आणखी कांही ठोकताळे आहेत. परंतु असे ठोकताळेसुद्धा श्रेष्ठ नटांचीं कामें चौकस दृष्टीने पाहून लक्षांत ठेवले पाहिजेत आणि सरावाने अंगवळणी पाडले पाहिजेत.

भूमिकेच्या परिस्थितीप्रमाणे नटाच्या मुद्राविर्भावांतसुद्धा फरक पडला पाहिजे. पहिल्या अंकांत स्वतःच्या कर्तव्यगारीच्या आनंदांत तुस्त असलेल्या आणि चौथ्या अंकांत लाचारीने नोकरी मागणाऱ्या एकच प्याल्यांतील सुधाकराच्या नुसत्या हास्यांतहि फरक दिसला पाहिजे. दुःखपीडित माणसाच्या हास्यांतसुद्धा दुःखाची छटा दृग्गोचर झाल्याशिवाय राहात नाही. नुसत्या चेहऱ्यावरच भावना व्यक्त होते असें नसून तिच्या स्फुलिंगाने सर्व शरीर उत्स्फूर्त होत असतें. चेहऱ्याप्रमाणेच हात आणि बोटें हीं भावना व्यक्त करण्याचीं अमोघ साधनें आहेत. भीतीच्या प्रसंगी नुसतें चेहऱ्या-वर भय दिसत नसून हात, पाय आणि बोटेंसुद्धा कंपित होत असतात. परंतु भावना व्यक्त करण्याच्या संबंधांत सर्व अवयवांपेक्षा डोळ्यांना अधिक महत्त्व दिलें पाहिजे.

१२६. : नट, नाटक आणि नाटककार

डोळ्याच्या आरशांत भावनेचें प्रतिबिंब तत्काळ आणि मूर्तिमंत दिसत असल्यामुळे, डोळ्यांतका दुसरा कोणताच अवयव बोलका नाहीं :हें नटाने विसरतां कामा नये. राग, दुःख, वात्सल्य, आनंद किंवा प्रेम अशा भावना – कधी कधी एक अवाक्षरहिं न काढतां नुसत्या नजरेनें बोलत असतात.

हालचाल :

उच्चार आणि हावभाव यानंतर हालचाल (movement) हें अभिनयाचें तिसरें महत्त्वाचें साधन समजलें पाहिजे. नट जीं भाषणें व अभिनय करतो तो एका जागीं तटस्थ उभा राहून किंवा बसून नव्हे. रंगभूमीवर निरनिराळ्या प्रकारच्या त्याला ज्या हालचाली कराव्या लागतात, त्या प्रसंगाला आणि भूमिकेच्या स्वभावाला शोभून दिसल्या पाहिजेत. एकच प्याल्याच्या पहिल्या प्रवेशांत सिंधूने जर लचकत मुरडत प्रवेश केला तर तिचें संबंध स्वभावचित्र त्रिघडून जाईल. हालचाल कशी केली पाहिजे हें जसें नटाला समजलें पाहिजे तसेंच प्रसंगपरत्वे हालचाल न करतां स्वस्थ (निर्विकार नव्हे) कसें राहावें हें सुद्धा त्याला समजलें पाहिजे. नट जी जी गोष्ट करील ती त्याच्या अभिनयाला पूरक ठरणें अवश्य असल्यामुळे, त्यानें प्रत्येक हालचाल विचारपूर्वक आणि सकारण केली पाहिजे. हालचाल म्हणजे अस्वस्थपणा नव्हे. उगीचच हातवारे करून किंवा वेडेवाकडे चेहरे करून नटाला स्वतःबरोबर इतरांचा अभिनयसुद्धा विघडवितां येईल. म्हणून नटाने रंगभूमीवर शक्य तितकी कमी हालचाल करावी आणि कारणाशिवाय तर कधीच कळू नये ! दैनंदिन जीवनांत आपल्या कित्येक हालचाली अनवश्यक आणि कित्येक गबाळ असतात. हा अनावश्यकपणा आणि गबाळेपणा रंगभूमीवर टाळला पाहिजे. Sydney Carrol म्हणतो, “ When in doubt, keep still. Move as little as is absolutely necessary and never without a reason. ” (पृ. ६०). हाताचीं बोटे हालवीत बसणें, केसांवरून एकसारखा हात फिरविणें किंवा तोंडावरून बोटे फिरविणें अशा निष्कारण चाल्यांनी प्रेक्षकांचा भूमिकेच्या मनोव्यापारासंबंधी गैरसमज होण्याचा संभव असतो, कारण नट प्रत्येक गोष्ट हेतुपूर्वक करित आहे या भावनेनेच प्रेक्षक त्याजकडे पाहात असतात. स्वतःबोलत असतांना किंवा गात असतांना कारणाशिवाय पावले टाकू नयेत, डोकें आणि हात एकाच वेळीं हालवू नयेत अशा कांही अकरणात्मक सूचना देतां येतील.

नटाच्या सर्व हालचाली ठळकपणाने आणि मोकळेपणाने झाल्या पाहिजेत- हालचाल करण्यापूर्वी नटाला ताठ उभें राहतां आलें पाहिजे. दोन्ही पायांच्या टाचांवर सारखा भार देऊन, ताठ मान करून पण कवाडतींतल्या शिंयायाप्रमाणे मात्र नव्हे ! पायावर पाय टाकून बसण्याची सवय चांगली नाही. रंगभूमीवर नट नुसता येऊन उभा राहिला तरी त्यांत सहजता, आत्मविश्वास आणि चपलता दिसली पाहिजे. ताठ उभें राहिलें तरच पूर्ण श्वास घेतां येतो आणि मस्तक ताठ ठेविलें तरच स्पष्ट उच्चार करतां येतो. उजवा हात नेहमी हालचालीसाठी मोकळा ठेवावा आणि हात हालवायचा झाला तर तो सबंध हालवावा, नुसता मनगटागसून नव्हे. अवघडल्या-सारखें दिसणार नाही अशा रीतीने नटाला आरामाने बसतां आलें पाहिजे. चटकन बसणें, चटकन उठणें आणि अवश्य त्या दिशेला वेगाने जाणें त्याला साधलें पाहिजे. अशा नेटक्या आणि चपल हालचालीवर संशयकल्लोळ नाटकांतील फाल्गुनराव, अश्विनशेट आणि कृत्तिका या पात्रांच्या अभिनयाचें यश अवलंबून आहे असें दिसून येईल. आवाजावर अगर शरिरावर ताण पडतो आहे असें दिसतां कामा नये. एखादी वस्तु उचलणें, ती फेकून देणें, तलवार म्यानाबाहेर काढणें किंवा म्यान्करणें अशा कितीतरी गोष्टी नटाला सहजतेने, सुबकतेने आणि चपलतेने करतां झाल्या पाहिजेत. त्याचप्रमाणे नाटक हें दृश्य काव्य असल्यामुळे नटाच्या हालचाली एखाद्या चित्राप्रमाणें नयनमनोहर दिसल्या पाहिजेत.

प्रवेश करणें आणि जाणें :

रंगभूमीवरील हालचालीची सुरुवात (रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी) नट नेपथ्यांत उभा असतो त्या वेळीं होत असते - निदान झाली पाहिजे ! प्रवेश करण्यापूर्वी जर नट गवाळेपणाने किंवा धांदरटपणाने उभा असेल तर त्याचा प्रवेशहि तसाच होतो. आपण ज्या देखाव्यांत प्रवेश करणार आहोंत त्या देखाव्याचें जें वातावरण असेल त्या वातावरणांत, क्षणमात्र का होईना, प्रथम प्रवेश करून नंतरच नटाने रंगभूमीवर प्रवेश केला पाहिजे. नेपथ्य भागांत असतांना प्रत्येक नट आपल्याच विचारांत किंवा भावनेंत गुरफटलेला असतो. प्रपंचांतली काळजी किंवा समाधान, इतर नटाशीं किंवा परिचितांशीं शिळोप्याच्या गप्पा, पगार वेळेवर झाला नाही म्हणून असंतोष असे कितीतरी प्रकार नेपथ्यांत चालू असतात. पण रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी स्वतःच्या सर्व भावना झिडकारून नटाने भूमिकेच्या भावना पत्करिल्या पाहिजेत. रंगभूमीवर

१२८ नट, नाटक आणि नाटककार

प्रवेश करणे (entry) आणि रंगभूमीवरून जाणे (exit) या दोन्ही हालचालींना नाटकांत फार महत्त्व असते. रंगभूमीवरील हें जाणे आणि येणे एखाद्या दरवाजांतून होत असेल, पण तालमींच्या वेळीं दरवाजे नसतात म्हणून दरवाजांतून प्रवेश करण्याचा आगाऊ सराव केला पाहिजे.

रंगभूमीवर प्रवेश करतांना नटाने आपण जी भूमिका करीत आहो तिचा स्वभाव-धर्म, ज्या देखाव्यांत प्रवेश करावयाचा आहे त्यांत आपल्या प्रवेशापूर्वी घडलेल्या गोष्टी आणि आपल्या प्रवेशाचें कारण या तीन गोष्टींचा साकल्याने विचार केला पाहिजे. आपण ज्या देखाव्यांत प्रवेश करीत आहोंत त्या देखाव्यांत कोणत्या वस्तु कोठे मांडल्या असतील आणि कोणतीं पात्रें कोठे असतील हें त्याने ध्यानांत घेतलें पाहिजे आणि आपल्या प्रवेशाची नाटककाराने ज्या हेतूने योजना केली आहे तो हेतु साध्य होईल अशा नेमक्या वेळीं आणि नेमक्या रीतीने प्रवेश केला पाहिजे. रंगभूमीवर चालू असलेल्या भाषणांतील एखाद्या वाक्यावरोबर प्रवेश होणे अवश्य असेल तर ती कालसंगतीहि साधली पाहिजे. हावभावांतल्या आणि हालचालींतल्या कालसंगतीमुळे अभिनयांत नैसर्गिकता निर्माण होत असते. कोणत्याहि पात्राने रंगभूमीवर प्रवेश केला म्हणजे प्रेक्षकांच्या मनांत एक नवी जिज्ञासा निर्माण होते आणि त्या क्षणापुरतें तरी प्रेक्षकांचें लक्ष्य तें पात्र वेधून घेत असतें. नटाचा प्रवेश जर विस्कळित झाला तर तो त्या देखाव्यांत रंग भरू शकणार नाही.

सत्तेच्या गुलामांतील वैकुंठ, फक्त शेवटचा अंक सोडून, प्रत्येक प्रसंगीं मोठ्या झोकांत प्रवेश करीत असतो. “ देवयानी, हें तूं काय आरंभलं आहेस ” हें वाक्य उच्चारीत विद्याहरणाच्या पहिल्या प्रवेशांत ज्या वेळीं कच येतो, त्या वेळीं नटाने आपलें येणें परिणामकारक व्हावें म्हणून कितीतरी विचार केला पाहिजे. त्या प्रसंगीं रंगभूमीवर जीं अनेक पात्रें उभीं असतात त्यांच्यांत एका झटक्यासरशीं त्याने प्रवेश केला पाहिजे - इतकेंच नव्हे तर देवयानी आता मद्याला स्पर्श करणार अशा नेमक्या वेळीं केला पाहिजे. देवयानी करीत असलेल्या मद्यप्राशनाबद्दल तिटकारा, त्यापासून तिला परावृत्त करण्याचा निर्धार आणि निर्भयपणा, तिजबद्दलची आत्मीयता, हजर असलेल्या अधिराजांची आणि युवराजाची दखल न घेणें, परंतु शुक्राचार्यासंबंधी आदर, अशा अनेक भावनांचें गाठोडें खांद्यावर घेऊन तो प्रवेश करतो आणि म्हणूनच दारूबंदीच्या मोसमांत मद्याची मजलस पकडणाऱ्या एखाद्या पोलिसाप्रमाणे त्याने प्रवेश करून भागणार नाही ! “ देवयानी, हें तूं काय आरंभलं आहेस ? ” - या वाक्याच्या उच्चारांत

देवयानीबद्दलचा त्याचा जिन्हाळासुद्धा व्यक्त झाला पाहिजे. कोणताहि प्रवेश करितांना त्या देखाव्यांतील पात्रांचे आणि आपले संबंध लक्षांत घेणे अवश्य असते. एकच प्याल्यांत तळीराम सिंधूच्या मंगळसूत्राला हात घालीत असतां पद्माकर प्रवेश करतो, त्या वेळीं त्या दोन कृतींत कालसंगति साधणे अवश्य आहे का, असा प्रश्न उद्भवतो आणि परिणामाच्या दृष्टीने त्याचें उत्तर “आहे” असेच द्यावें लागेल ! चस्तुतः रामलालने तार केल्यामुळे पद्माकर बाहेरगावाहून आला आहे. “फैटणींतून” उतरल्याबरोबर सुधाकराच्या बैठकीच्या खोलींत तीरासारखें शिरून तळीरामाला लाथेने उडवून देण्याची कृति त्याने करणे चमत्कारिक वाटते. परंतु नाटक असेच असते ! ज्या परिणामाच्या दृष्टीने नाटककाराने पद्माकराच्या प्रवेशाची योजना केली आहे त्या दृष्टीने त्याने क्षणमात्र, अगदी क्षणमात्रच, अगोदर प्रवेश करून, किंचित् थबकून, तळीरामाने सिंधूच्या गळ्याला हात घालतांच त्याच्यावर तुटून पडणे योग्य होईल. संथपणे, जलदीने, वेगवेगळ्या भावनेने – अशा अनेक रितीने नटाला रंगभूमीवर प्रवेश करतां आला पाहिजे. स्वयंवर नाटकांतील रुक्मिणीचा पहिला प्रवेश या दृष्टीने अत्यंत बहारदार असून अभिनयाचे उत्तमोत्तम गुण कसाला लावणारा आहे. श्रीकृष्णाच्या आगमनामुळे तिला आनंद झाला आहे, तिची धांदल उडाली आहे आणि तें अनपेक्षित असल्यामुळे ती बावरली आहे, या सर्व गोष्टी तिच्या प्रवेशासरशी व्यक्त झाल्या पाहिजेत आणि तिच्या प्रवेशानंतरच्या हालचालींनी आणि वाक्यांनी तीच संगति साधली पाहिजे. उलटपक्षीं, श्रीकृष्णभक्तींतच तल्लीन असलेली खाडिलकरांची द्रौपदीमात्र राजसूय यज्ञ आणि मयसभा यांच्या तोऱ्यांत आपल्या वैन्यांना तुच्छ लेखीत, अभिमानाने आणि मदोन्मत्तपणाने द्रौपदी नाटकाच्या पहिल्या देखाव्यांत प्रवेश करते. विद्याहरणाच्या दुसऱ्या अंकांत कचाला पुनः जिवंत न करण्याचें वचन शुक्राचार्य युवराजाला देऊं लागतो तेव्हा, “बाबा, वचन इतक्यांत देऊं नका” असे म्हणत देवयानी प्रवेश करते. बापाने वचन दिलें तर कच पुनः जिवंत होणार नाही या भीतीने देवयानीच्या मनाची इतकी पकड घेतली पाहिजे, एका क्षणाचा विलंब झाला तर वचन दिलें जाईल म्हणून बापाला परावृत्त करण्याची तिला इतकी उतावीळ झाली पाहिजे, आपलें सर्व सुखदुःख या क्षणावर अवलंबून आहे ह्या जाणिवेने ती त्या प्रसंगाशीं इतकी तद्रूप झाली पाहिजे, की अत्यंत जलद गतीने येऊन, कोणाकडेहि न पाहतां, “बाबा, तसें वचन इतक्यांत देऊं नका” असे म्हणून तिने शुक्राचार्याच्या पायांना घट्ट धरलें पाहिजे. अशा प्रवेशामुळे

१३० : नट, नाटक आणि नाटककार

प्रेक्षकांच्या मनांत एक नवी जिज्ञासा निर्माण होते आणि “ आता पुढे काय होणार ” ते जागून घ्यायला ते उत्सुक होतात.

रंगभूमीवरून जाण्यांतहि (exit) नटाने कौशल्य दाखविलें पाहिजे. आपण ज्या प्रवेशांत होतो त्यांत काय घडलें, त्या प्रवेशांतून आपण जातो कां आहोंत, आपल्या जाण्याने रंगभूमीवर मागे राहिलेल्या पात्रांवर कोणता परिणाम घडवून आणायचा आहे याचा विचार त्यानें केला पाहिजे. रंगभूमीवरून जाण्यापूर्वी तो ज्या मनःस्थितींत (mood) होता, ती मनःस्थिति नटाने प्रेक्षकांच्या नजरेआड होईपर्यंत कायम राखली पाहिजे. एखाद्या दरवाजांतून एका झटक्यांत जर निघून जायचें असेल, तर त्यापूर्वी दरवाजाच्या अगदी जवळ राहण्याची खबरदारी घ्यावी. जाण्यापूर्वीच्या वाक्याचा जो वेग असेल त्याच वेगांत आणि लयींत पावलें टाकीत नटाने आंत गेलें पाहिजे. अगोदरचें वाक्य रागाचें किंवा निर्वाणीचें असेल तर तो झपाट्याने जाईल, धैर्याचें असेल तर आत्मविश्वासाने जाईल आणि दुःखाचें असेल तर मंद पावलें टाकीत जाईल. बंड गार्डनच्या प्रवेशांतील शेवटच्या स्वगतांतील “ आता यापुढे एक दारु - प्राण जाईपर्यंत दारु - शेवटपर्यंत दारु ” हीं निर्वाणीच्या निराशेतलीं वाक्यें म्हणून सुधाकराने इतकें झपाट्याने गेलें पाहिजे, की त्यानंतर तो कांही तरी भयंकर करणार आहे अशी प्रेक्षकांना काळजी वाटली पाहिजे ! संशयकल्लोळाच्या दुसऱ्या अंकांत रेवतीच्या इमानीपणाबद्दल संशय येऊन, तसविरीबद्दल उलगडा करण्याकरिता तिच्याकडे जायला निघालेला अश्विनशेट - “ आधी उलगडा आणि मग जेवण - हा मंगळ - मंगळ - मंगळ नडतो आहे मला ” असे उद्गार काढीत जातो. त्याच्या मनांत रेवतीसंबंधी अद्याप निश्चित संशय किंवा राग नसून, तो संभ्रमावस्थेंत आहे - आपल्याला अजून मंगळ नडतो आहे या कांहीशा विमनस्क अवस्थेंत आहे आणि म्हणून त्याने “ मंगळ - मंगळ - मंगळ ” या शब्दांच्या लयींत पावलें टाकीत रंगभूमि सोडली पाहिजे. सुधाकराने कायमची दारु सोडली म्हणून सिंधूला इतका अमर्याद आनंद होतो की, तिला आकाश ठेंगणें वाटूं लागतें. त्या आनंदाच्या ऊर्मांनी तिचें संबंध शरीर पुलकित झालें पाहिजे. त्याच आनंदाच्या भरांत ती “ सोन्याची गोष्ट ” आपल्या बाळाला सांगायला घरांत जाते आणि म्हणून तिने पुष्कळच वेगाने आंत गेलें पाहिजे. याच्या उलट दुसऱ्या अंकांत आपल्या संसारांत कांही तरी “ वेडं - वाकडं ” निर्माण झालें आहे या काळजीने ती ज्या वेळीं आंत जाते, त्या वेळीं तिने फार मंदगतीने पावलें टाकली पाहिजेत.

संशयकल्लोळांतील निरनिराळीं जाणीं आणि येणीं फार अभ्यासण्यासारखीं आहेत. उदाहरणार्थ, अंक १ - प्र. २ च्या शेवटचें अश्विनशेटचें अत्यंत समाधानाने जाणें, अंक १ प्रवेश ४ च्या शेवटीं कृत्तिकेचें जाणें, अंक १ च्या शेवटीं “हा निवालोंच त्या उद्योगाला” असें म्हणून फाल्गुनरावाचें जाणें, अंक २ प्रवेश २ मधील फाल्गुनरावाचें “जयगोपाळ” म्हणून पळत जाणें, अंक ३ प्रवेश ३ मधील अश्विनशेटचें येणें, त्याच प्रवेशांतील “ज्याचें मनुष्य त्याला ठाऊक.....” हें वाक्य उच्चारून रेवतीचें जाणें, अंक ३ प्रवेश २ मधील फाल्गुनरावाचें जाणें, अंक ४ प्रवेश १ च्या शेवटीं अश्विनशेटचें आणि अंक ४ च्या शेवटीं फाल्गुनराव - कृत्तिका - अश्विनशेटचें जाणें हे सर्व प्रसंग महत्त्वाचे आहेत.

ज्या श्लोकांत अंकाचा किंवा प्रवेशाचा शेवट होत असेल त्या श्लोकांत पडदा पडेपर्यंत नटांनी आपापला आविर्भाव कायम ठेवणें अवश्य असतें. “आता पडदा पडणार” अशी जाणीव त्यांच्या चेहऱ्यावर दिसतां कामा नये. पडदा पडतांना दोन किंवा अधिक पात्रांचा समूह रंगभूमीवर असेल त्या वेळीं या गोष्टीला फार महत्त्व असतें. या संबंधांत पुढील प्रसंगांचा उल्लेख करतां येईल. एकच प्याला अंक २ प्रवेश ३, आणि अंक ४ प्रवेश ५; विद्याहरण अंक १ प्रवेश १, अंक २ प्रवेश ५ आणि अंक २ प्रवेश ७; पुण्यप्रभाव अंक ४ प्रवेश १ आणि अंक ५ प्रवेश ५ वगैरे.

सारांश, हरएक प्रकारच्या हालचालीच्या संबंधांत रंगभूमीवरील नटाची क्रिकेटच्या क्रीडाभूमीवरील क्षेत्ररक्षकाशीं तुलना करतां येईल. क्षेत्ररक्षकाप्रमाणेच त्याला नेमक्या वेळीं क्षणाचाहि विलंब न करतां हालचाल करावी लागते, झपाट्याने प्रवेश करावा लागतो किंवा निघून जावें लागतें, क्षणांत मागे वळावें लागतें आणि क्षणांत पुढे सरसावणें अवश्य होतें. व्याधीमुळे, वृद्धावस्थेमुळे किंवा कोणत्याहि कारणामुळे अशी हालचाल नटाला अशक्य झाली म्हणजे त्याच्या अभिनयाचा कणाच मोडतो असें दिसून येईल ! नाटक हें एखाद्या ख्रिस्ती देवळांतील प्रवचन नसल्यामुळे रंगभूमीवरील भाषणांत आणि हालचालींत एक प्रकारचा वेग असावा लागतो. परंतु वेगाचें पर्यवसान धांदलींत किंवा धावपळींत झालें तर मात्र नाट्यप्रयोगाला प्रहसनाची छटा येते. Edwin White आपल्या Problems of Acting and Play Production या पुस्तकांत म्हणतो, “You should hold the body upright but not stiff, your knees should be free but not sagging, your arms should be loose but not

१३२ : नट, नाटक आणि नाटककार

limp, your muscles should be in repose but not slack, the weight of your body should be poised on your feet so that you may move easily and comfortably in any direction without noticeable effort." (पृ० ४०).

संयम आणि सूचकता :

रंगभूमीवर नेहमीपेक्षा कांहीतरी जास्त करावें लागतें, परंतु "जास्त करणें" म्हणजे "अति" करणें किंवा उत्तानपणाच्या आहारीं जाणें नव्हे ! शोकाच्या प्रसंगीं धाय मोकळून रडण्यापेक्षा एखादा सुस्कारासुद्धा अधिक परिणाम घडवून आणतो आणि प्रेमाचा साक्षात्कार शारीरिक लगटीपेक्षा नुसत्या नजरेने घडूं शकतो. अभिनयांत उत्तानपणा शिरला म्हणजे नाटकाला तमाशाचें स्वरूप प्राप्त होतें ! संयमामुळे अभिनयाची परिणामकारकता वाढून नाट्यकलेच्या प्रतिष्ठेची पण जोपासना होते. Sydney Carrol म्हणतो, "Emotion too openly expressed, too vigorously displayed, too patently revealed becomes vulgar." (पृ० ६४).

म्हणूनच, अभिनयांतील उत्तानपणापेक्षा किंवा अभिनयाच्या अतिशयापेक्षा संयम आणि सूचकता यांचा नटाने अवलंब केला पाहिजे. स्टॅनिस्लाव्हस्की म्हणतो, "Among the finest qualities of artists in the theatre, who have achieved supreme rank, is their restraint and finish." म्हाताऱ्याची भूमिका करतांना अचरटपणा करणें आणि विनोदी प्रवेशांत माकडचेष्टा करणें किंवा पदरचीं वाक्यें बोलणें या खोडी कटाक्षाने टाळल्या पाहिजेत. ऐतिहासिक नाटकांत डौलाने मुजरा करणें किंवा घेणें, तलवार झटकन बाहेर काढणें किंवा म्यान करणें, फार कशाला, डौलदार फेटा बांधणें अशा अनेक गोष्टी नटाला सफाईने करतां आल्या पाहिजेत. दारुबाजाची भूमिका करावयाची झाली तर मद्याचा अंमल चढल्यावर वागण्या - बोलण्यांत कसकसे फरक घडून येतात हें माहीत असावें लागतें. वकील, डॉक्टर, कारकून, अशी वेगवेगळ्या पेशांची मंडळी कशी वागतात त्याची त्याला माहिती पाहिजे. सारांश, नटाला जें माहीत नाही त्याचा अभिनय तो करून दाखवूं शकत नाही आणि म्हणूनच त्याला अभ्यास, अनुभव आणि अवलोकनाची गरज असते. शरिराच्या वेगवेगळ्या हालचालींमुळे वेगवेगळे भाव व्यक्त होऊं शकतात हें त्याला समजलें पाहिजे. भक्तिभावाने नमस्कार करणें, आदराने नमस्कार करणें,

स्वागतार्थी नमस्कार करणें, रागाने निरोप देण्याकरिता नमस्कार करणें, कोपरापासून नमस्कार करणें, ' खूप केलीत ' म्हणून नमस्कार करणें आणि ढोंगी किंवा मतलबीपणाने नमस्कार करणें अशा नुसत्या नमस्कारांच्या विविध तऱ्हा संभवतात. नटाने परिणाम घडवून आणला पाहिजे हें खरें, पण तो प्रसंग आणि भूमिका यांजशीं विसंगत मात्र नसला पाहिजे. संशयकल्लोळाच्या पहिल्या अंकांत मूर्च्छा येऊन पडणाऱ्या रेवतीला फाल्गुनराव संभाळतो, त्यानंतर ती त्याला " मी मघा नायकिणीची मुलगी " असें सांगते तें ऐकून त्याच्या मनांत कोणताच विकल्प येण्याचें कारण नाही; कारण त्यानंतरहि तो तिला अगदी कन्या - वात्सल्याने, आपल्या घरीं येऊन मोरावळा खाण्याची सूचना करतो. पण हें लक्षांत न घेतां, केवळ हशा पिकविण्याकरिता, कित्येक नट तिच्या तोंडचे ते शब्द ऐकतांच, विजेचा धक्का बसल्यासारखे दोन हात दूर सरकतात ! कोणतेंहि स्वभावचित्र नाटककाराने जसें कल्पिलें असेल तसेंच तें नटाने रंगविलें पाहिजे. पुण्यप्रभावांतील कंकण गंभीर आहे आणि संशयकल्लोळांतील फाल्गुनरावहि गंभीर व पाताळयंत्री आहे. केवळ हशा पिकविण्यासाठी त्यांना नटाने अचरट बनवितां कामा नये. कोणताहि खलनायक स्वतःला दुष्ट समजत नसल्यामुळे तो दुष्ट दिसेल असें सोंग काढणें अयोग्यच समजलें पाहिजे. कधी कधी एखादी आकस्मिक गोष्ट करून नटाला सुयोग्य परिणाम घडवून आणतां येतो. संशयकल्लोळाच्या चौथ्या अंकांत रेवती सांगत असते ती हकीकत ऐकतां ऐकतां, अश्विनशेटचा उल्लेख येतांच, " कोण अश्विनशेट " असे उद्गार फाल्गुनराव काढतो. अश्विनशेटचें नांव ऐकतांच त्याला वाटलेला विस्मय आणि आलेली चीड दाखविण्याकरिता, गणपतराव बोडस बसल्या जागेवरून एकदम झटक्याने उठून उभे राहात असत, त्यामुळे विलक्षण परिणाम घडून येत असे.

अनुकरण :

अभ्यास, अनुभव आणि अवलोकन या संबंधांतला नटाचा मार्गश्रेष्ठ नटांच्या भूमिका पाहून आणि त्यांच्या ओळखी करून पुष्करुच सुकर होतो. कारण कोणत्या प्रसंगी श्रेष्ठ नट काय करतात याच्या सूक्ष्म अवलोकनाने, त्यांनी जें अभ्यासाने आणि परिश्रमाने मिळविलें तें आपल्याला सहजगत्या साध्य होण्यासारखें असतें. त्याचप्रमाणे त्यांच्या सहवासाचा फायदा घेऊन, ते जो जो अभिनय करतात तो कां करतात यासंबंधी चर्चा केल्याने त्यांच्या ज्ञानाचा आणि अनुभवाचा आपल्याला

१३४ : नट, नाटक आणि नाटककार

फायदा मिळू शकतो. ज्याप्रमाणे गायकाने उत्तमोत्तम गायकांचीं गाणीं ऐकावयाची संधि कधी चुकवू नये, त्याप्रमाणे नटाने उत्तमोत्तम नटांचीं नाटके पाहावयाची संधि कधी वाया दवडू नये. पण किती जरी मोठा नट असला तरी त्याच्या केवळ अंग-विक्षेपांची नकल करून चांगला नट तयार होत नाही. कारण नट व नकलाकार यांत जमीन-अस्माना इतका फरक असतो! श्रेष्ठ नट आपल्या भूमिका कशा करतात त्याचें चतुर निरीक्षण करून, आपल्याला तोलेल अशा वेताने त्याच्या अभिनय-सौष्ट्याचें मौलिक अंतरंग आपल्या भूमिकांत आत्मसात् करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. अनुकरणाची इच्छा आणि मोह अनावर असतो, म्हणूनच आणखी एक धोक्याची सूचना रंगभूमीवरील नटाने सदैव लक्षांत ठेविली पाहिजे. ती अशी की, त्याने चित्र-भूमीवरील नटाचें कधीहि अनुकरण करतां कामा नये. Acting for the Stage या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत John Erwine म्हणतो, "Hundreds of actors and actresses have made names for themselves in films but not one film actor or actress has made a name in the theatre." कारण, रंगभूमीवरील नट आणि चित्रभूमीवरील नट यांच्या कार्य-क्षेत्रांत आणि कार्यपद्धतींत फार फरक असतो. रंगभूमीवरील नटाला नाटकगृहाच्या कानाकोपऱ्यांत ऐकूं जाईल असा आवाज, असंख्य श्रोत्यांवर प्रत्यक्ष परिणाम करील असा अभिनय आणि व्यक्तिमत्ता लागते. प्रेक्षकांसमोर भूमिका करावयाची असल्यामुळे अधिक धैर्य आणि प्रसंगावधान लागते. एखादा तुकडा चित्रपटांत जसा पुनः पुनः घेतात तशी रंगभूमीवर सोय नसल्याकारणाने प्रेक्षकांसमोर जें केले त्यांत दुरुस्ती करण्याची सोय नसते! बोलपट म्हणजे नुसतें दृश्य असतें, त्यांत काव्य नसतें आणि असले तर फार कमी असते. चित्रपटांत समोर प्रेक्षक नसतात, त्यांच्याकडून मिळणारें उत्तेजन नसतें म्हणून चित्रपटांतील नटाच्या अभिनयाची धार दिवसेंदिवस बोथट होत जाते. Sydney Carrol म्हणतो,

"Film acting calls for realism, quietude, repression, naturalism to the last degree, a voice that never startles or strains the microphone. Stage playing demands greater attack, greater volume of voice, the ability to project one's personality, feelings and utterances over the footlight into every part of the auditorium...Film acting is being oneself or being another person so realistically that it is like life

itself; stage acting is a sort of music, a rhythm, consecutive and considered, of every human quality directed to a particular end with the public holding and listening all the time." (Acting for the Stage, पृ. १५)

चित्रपटांतील भूमिकांसंबंधांत तो पुढे लिहितो,

"I do not think that film acting requires very much else than a first class director and a spirit of obedience and submission on the part of the directed. That is why animals are so good on the screen." (पृ. १५)

सुसंवाद आणि सहकार्य :

अभिनयाचा नटाच्या वैयक्तिक दृष्ट्या आपण येथवर विचार केला, परंतु नाटक म्हणजे एका नटाचें काम नसून तो अनेकांच्या सहकार्यांचा सोहळा असल्यामुळे, नटांच्या अभिनयांतसुद्धा सहकार्यांची इतकी आवश्यकता असते की, त्यांच्या अभावीं त्यांच्या उत्तमोत्तम गुणांचेंसुद्धा मातेरें होऊं शकेल ! रंगभूमीवर, जणू काय, आपण एकटेच आहोंत अशा भावनेने अभिनय न करतां, शेजारच्या पात्राच्या अभिनयाला उठाव येईल असा अभिनय करून, सर्व पात्रांच्या अभिनयाचा मिळून प्रेक्षकांवर एकसमुच्चयाने परिणाम घडवून आणणें अवश्य असतें.

आपल्या स्वतःच्या मनःस्थितीचा आपल्यावर होणारा परिणाम दाखविणें जसें अवश्य, तसेंच शेजारच्या पात्राच्या वाक्यांचा आणि मनःस्थितीचा आपल्यावर होणारा परिणाम दाखविणें अवश्य असतें. रंगभूमीवर ज्या वेळीं दोनतीनच पात्रें असतात त्या वेळीं हें कदाचित् सोपें जाईल, परंतु एकाच वेळीं सातआठ पात्रें जमा झाल्यावर ज्यांना जास्त वाक्यें नाहीत त्यांच्यावर यासंबंधांत फार मोठी जबाबदारी पडत असते. अशा वेळीं जर तीं निर्विकार राहिलीं, आपापसांत कुजबुजत बसलीं, ओळखीच्या प्रेक्षकांशीं नेत्रसंवाद करीत राहिलीं किंवा नुसतीं कंटाळीं तरीसुद्धा प्रवेशाच्या सामुदायिक रंगतीवर परिणाम होईल. आपल्याला वाक्य असो अगर नसो, इतर पात्रें काय बोलताहेत त्यांत रंगून त्यांच्या भाषणाचा आपल्यावर होणारा परिणाम दाखविण्याचा मानसिक अभिनय नटाने अशा प्रसंगीं चालू ठेवला पाहिजे.

Edwin White म्हणतो, "Only by securing a balance between

१३६ : नट, नाटक आणि नाटककार

mental and physical acting can you hope to make characters "live" and give full significance to the scene. Mental acting provides the soul of the character and also the inner significance of a play." (Problems of Acting and Play Production: पृ० ८)

विद्याहरणाचा पहिला प्रवेश सुरु होऊन कितीतरी काल जाईपर्यंत देवयानी एक शब्दसुद्धा बोलत नसली तरी इतरांच्या भाषणांच्या अनुरोधाने तिने आपल्या चेहऱ्यावर भाव व्यक्त केले पाहिजेत. शेजारच्या पात्रांच्या वाक्यांशीं जोडणारा मानसिक अभिनय चालू असला तरच नटाला आपलें वाक्य साभिनय आणि परिणामकारक रितीने उच्चारतां येतें. पुण्यप्रभावाच्या शेवटच्या प्रवेशांत वसुंधरेच्या तेजस्वी वाक्यांचा वृंदावनावर पदोपदीं होणारा परिणाम त्याच्या चर्येवर दिसून तो आपलीं वाक्यें बोलला तरच संबंध प्रवेश रंगतो. एकाहून एक प्रभावी कल्पनांनी वृंदावनाला गांगरून टाकण्याचा वसुंधरेचा प्रयत्न चालू असतां तो जर निर्विकार राहिला, तर नाटककाराने जें लिहिलें तें अशक्य आणि असत्य असें प्रेक्षकांना वाटेल.

आणि म्हणूनच एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेविली पाहिजे ती अशी, की नाटककाराने जो परिणाम कल्पिला असेल तो घडवून आणायचा नटाने प्रामाणिक प्रयत्न केला पाहिजे. आपल्याला तो पटत नाही अशी असंतुष्ट टीकाकाराची भूमिका घेऊन नटाने कधीहि अभिनय करूं नये.

नाटकाचें यश नटांच्या परस्पर सहकार्यावर अवलंबून असल्याकारणाने, कोणत्याहि प्रकारचा स्वार्थी अभिनय (Selfish acting) स्वतः त्या नटाला, इतर नटांना आणि संबंध नाटकाला मारक ठरतो. आपलें वाक्य आपण बोललों की संपलें आपलें काम - असें त्याला वाटतां कामा नये! कोणत्याहि प्रवेशांत नट जोपर्यंत रंगभूमीवर असतो तोपर्यंत तो प्रेक्षकांसमोर असतो आणि म्हणूनच त्याने घेतलेलें सोंग एकसारखें साजरे करित राहिलें पाहिजे. आपण जें वाक्य बोललों आहोंत त्याच्या तीव्रतेप्रमाणे त्याचा खुद्द आपल्यावर किती काळ परिणाम राहिल याचासुद्धा त्याने विचार केला पाहिजे. विद्याहरणाच्या शेवटच्या अंकांत, " मदिरे, हें तूं काय केलेंस " असे हृदय पिळवटून काढणारे उद्गार शुक्राचार्य काढतो त्या वेळीं शोकावेगाने तो कांही काळ (क्षणकाल का म्हणानात) तरी आपल्याच तंद्रीत दिसला पाहिजे आणि तसा त्याला इतर नटांनी राहूं दिला पाहिजे. त्यानंतर तो आपल्यासमोर उभ्या असलेल्या

नागरिकांना - “ काय आणलं आहेत हे ! ” असे विचारतो. त्यांनी मद्याचे प्याले आणले आहेत हे सुद्धा नीट न पाहण्याइतका किंवा पाहून ध्यानांत न येण्याइतका तो आपल्याच दुःखांत गर्क आहे ! पण अखेर नागरिकांनी मदिरोत्सव चालविला आहे हे ऐकतांच “ आग लागो तुमच्या मदिरोत्सवाला ” असे उद्गार तो उसळीसरसे काढतो ! “ मदिरे, हे तूं काय केलेस, ” “ काय आणलं आहेत हे ” आणि “ आग लागो तुमच्या त्या मदिरोत्सवाला ” या तीन प्रसंगांचा सांधा जुळून येईल अशा रितीने त्याने अभिनय केला पाहिजे आणि त्याकरिताच तिन्हीं वाक्ये निरनिराळ्या पद्धतीने उच्चारली पाहिजेत.

पात्राने रंगभूमीवर प्रवेश केला म्हणजे त्याच्याकडे रंगभूमीवरील नटांनी लक्ष दिले तरच प्रेक्षकांचे लक्ष त्या पात्रावर केंद्रित होते. एखाद्या पात्राच्या प्रवेशामुळे रंगभूमीवरील पात्राच्या मनांत सुटका, भीति, आनंद, अडचण अशा ज्या अनेक भावना निर्माण होऊ शकतील त्या त्यांच्या चेहऱ्यावर दिसल्या पाहिजेत. उत्तर-प्रत्युत्तराच्या प्रसंगी एकमेकांच्या आवाजाच्या स्वरसंगतीवर भाषणाचा परिणाम अवलंबून असतो हे लक्षांत न घेतां किंवा मुद्दाम खोडसाळपणाने शेजारच्या पात्राच्या भाषणाचे मातेरें होईल अशा स्वरांत जर एखादा नट बोलू लागला, तर त्यामुळे संबंध प्रवेश ढासळतो. अगोदरचे भाषण संपण्याची आपण वाट पाहात आहोंत असे दिसतां कामा नये. आपले भाषण संपल्यावर निर्विकार राहणें किंवा दुसऱ्याच्या भाषणाचा परिणाम विघडेल अशी हालचाल अगर चेहरे करणें या गोष्टी सर्वस्वी गैर समजल्या पाहिजेत. परस्परांच्या भाषणाची लय आणि स्वरसंगती साधली नाही तर नाटकाच्या संघटित परिणामांत विस्कळितपणा प्राप्त होतो. नाटककाराने जर एखाद्या वाक्यानंतर विराम योजिला नसेल तर दुसऱ्याचे भाषण संपतांच आपले भाषण सुरू झाले पाहिजे, प्रत्येक नट संवादांत रंगून गेला पाहिजे आणि सर्व भाषणें नैसर्गिक वाटली पाहिजेत.

बरोबरीच्या पात्रांचा बेरंग होईल अशी कोणतीहि कृति करतां कामा नये. फार कशाला, एखादा नट नकल चुकू लागला तरी त्याचा शेजारच्या पात्रांच्या कामावर परिणाम होतो. रंगभूमीवरील हालचालीकडेसुद्धा याच सहकार्याच्या दृष्टीने लक्ष दिले पाहिजे. कोणत्याहि नटाच्या समोर किंवा मागे उभे राहू नये, कारण त्याच्या समोर उभे राहिले असतां तो झाकला जातो आणि मागे उभे राहिले असतां त्याला प्रेक्षकांकडे पाठ करून बोलावे लागते ! पददीपांकडे (Footlights) तीन चतुर्थांश पुढा करून उभे राहणें दोघांनाहि उपकारक ठरते. ज्या वेळीं रंगभूमीवर दोनच नट

१३८ : नट, नाटक आणि नाटककार

असतात त्या वेळीं त्यांनी रंगभूमीच्या मध्यावर उभे राहावे. विशेष कारण असल्याशिवाय उभे राहण्याची जागा फार मागे नसावी, कारण त्यामुळे प्रेक्षकांना भाषण ऐकू जाणें कठीण होतें आणि प्रवेश पडल्यासारखा वाटतो. तीन पात्रे असलीं तर त्यांनी देखील रंगभूमीच्या मध्यावरच राहावे आणि भाषणाच्या आणि कृतीच्या अनुरोधाने तिघांपैकी ज्या व्यक्तीला अधिक महत्त्व असेल ती मध्यभागी राहिल अशी खबरदारी घ्यावी.

कोणत्याहि पात्राने कोठे राहावे हा प्रश्न ज्या वेळीं रंगभूमीवर पांच किंवा त्याहून जास्त पात्रे असतील त्या वेळीं फार महत्त्वाचा असतो. प्रवेशाचा संबंध कल ज्या पात्राला उद्देशून असेल तें पात्र मध्यभागी असावे असा एक नियम सांगतां येईल. एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशांत सुधाकर मध्यावर पाहिजे. सिंधू आणि पद्माकर यांनी त्याच्या दोन बाजूला उभे राहावे - रामलाल, शरद आणि बाबासाहेब हीं केवळ शोभेचीं पात्रे असल्यामुळे सुधाकर, सिंधू आणि पद्माकर यांच्या हालचालींत अडथळा निर्माण होणार नाही अशा जागा त्यांनी घराब्या - राहता राहिला तळीराम ! पद्माकर आल्यानंतरहि त्याला मधून मधून कांही वाक्ये असल्यामुळे त्याने सुधाकराच्या जवळ असावे. एखादा प्रवेश चालू असतां त्याचा आकर्षण-बिंदु कधी कधी बदलत असतो हें ध्यानांत घेऊन, जणू काय सहजगत्याच, पात्रांनी जागा बदलल्या पाहिजेत. ज्या वेळीं एखाद्या प्रवेशांत परस्परविरुद्ध पक्षाचीं पात्रे एकत्र येतात त्या वेळीं त्यांनी एकमेकांसमोर असावे आणि तटस्थ पात्रांनी मध्ये असावे. जास्त पात्रे आहेत अशा प्रवेशांत एकाच बाजूला किंवा एकाच जागीं गर्दी करून तीं उभीं आहेत असें दिसतां कामा नये. इतकेंच नव्हे, तर सर्व पात्रांचें मिळून जें दृश्य बनतें तें एखाद्या चित्राप्रमाणे सुंदर आणि सुव्यवस्थित दिसेल अशीहि खबरदारी घेतली पाहिजे.

शेजारच्या नटाप्रमाणे एका बाबतींत नटाला समोरच्या प्रेक्षकांशींहि सहकार्य करावें लागतें. प्रवेश चालू असतां, एखाद्या वाक्यामुळे हशा झाला तर तो निवळेपर्यंत पुढील वाक्य बोलूं नये. हशा थांबल्यावर, जणू काय, कांही झालेंच नाही अशा रितीने पुढील भाषण सुरू केले पाहिजे. हशा चालू असतां भाषण सुरू ठेवले तर तें प्रेक्षकांना ऐकू येत नाही किंवा हशा तुटून प्रेक्षकांचा विरस होतो.

चिकाटी, परिश्रम आणि प्रामाणिकपणा :

छोट्या भूमिकांसाठी आपली निवड झाली तर नाराज होऊन त्यांच्याकडे दुर्लक्ष

करण्याची कांही नटांना सवय असते. ही अहंमन्यता वाईट, कारण ही भूमिका लहान आणि ती मोठी असा भेद जातिवंत नट करीत नसतो. एखादी लहान भूमिका-सुद्धा बेजबाबदारपणाने केली तर संबंध प्रवेशाची रंगत विघडते. मृच्छकटिकाच्या शेवटच्या अंकांतील मांगांचीं वाक्ये जर चुकीने किंवा बेजबाबदारपणाने उच्चारलीं गेलीं तर त्या महान् प्रवेशावर अनिष्ट परिणाम होईल. मृच्छकटिकांतील कर्णपूरक किंवा संवाहकासारख्या छोट्या भूमिका करून नाट्यप्रयोगावर आणि प्रेक्षकांवर छाप टाकून गेलेल्या नटांचीं उदाहरणे आहेत. व्यवसायाच्या सुरुवातीस तुमच्या मनाविरुद्ध पुष्कळ गोष्टी घडूं शकतात. सुरुवातीला काम मिळणार नाही, मिळालें तर भूमिका छोटी असेल, मोठ्या भूमिका मिळाल्या तर पगार कमी असेल, तालीममास्तर खाष्ट, कुचेष्टेखोर किंवा निरुत्साह उत्पन्न करणारा असेल, सहकारी नटांचा असहकार किंवा त्यांची मत्सरग्रस्त वागणूक तुमच्या मार्गांत अडथळे निर्माण करील, तुमची अवश्य तितकी जाहिरात करीत नसतील किंवा वर्तमानपत्रें तुमची दखलसुद्धा घेत नसतील, एकना दोन ! पण ज्याला रंगभूमीवर चमकण्याची शारीरिक आणि बौद्धिक अनुकूलता, काम करण्याची हौस आणि अखंड प्रयास करून नांव मिळविण्याची धमक आहे त्याने निरुत्साह होण्याचें कारण नाही. आपल्या कलेशीं इमान राखून त्याने नेटाने काम करीत राहिलें पाहिजे. कलेशीं इमानदारी ही नटाच्या आयुष्यांतली सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट आहे - कारण तिच्या अभावीं अंगभूत गुणांच्या पदरींसुद्धा अपयशाचें माप पडतें ! मिळेल ती भूमिका आपल्याला शक्य तितक्या उत्तम रितीने वठवून दाखवायची ईर्ष्या ध्यानींमनीं बिंबवून घेतली पाहिजे. तेजस्वी नटाला नशीब थोपवूं शकत नाही किंवा जाहिरातीची गरज नसते; आज ना उद्या तो स्वतःच्या प्रकाशाने तळपूं लागतो. ज्या शेकडो प्रेक्षकांना तो संतुष्ट करीत असतो तेच त्याची शेकडो मुखांनी प्रशंसा करून जाहिरात करीत असतात. " आमचे गुण हेंच आमचें आमंत्रण " असें स्वयंवर नाटकांतील सूत्रधार सांगतो तें उगीच नव्हे ! आपल्या गुणांना अनुरूप अशी भूमिका मिळविण्याकरता योगायोग लागतो हें खरें - एकाच अनुरूप भूमिकेमुळे कांही नटांनी नशीब काढलें असेंहि दाखवितां येईल - परंतु या बाबतींत धीर धरला पाहिजे ! आपल्या गुणांचें चीज करील असा नाटककार भेटल्यामुळे किंवा आपल्याला योग्य अशी भूमिका करणारा एखादा नट ऐन वेळीं दुर्लभ झाला म्हणून - अशा अनेक कारणांमुळे चांगल्या भूमिका चांगल्या नटाकडे आपोआप चालत येत असतात.

रंगभूमीच्या राज्यांत नटावर किती असामान्य जबाबदारी असते हें मात्र त्याने

१४० : नट, नाटक आणि नाटककार

कदापि विसरतां कामा नये. क्वचित् असें घडतें की, चित्रे विकणाऱ्या दुकानदाराला त्याच्याजवळच्या एखाद्या बहुमोल चित्राची पारख न झाल्यामुळे तो तें अडगळीत टाकतो - पण एखाद्या जाणत्या गिऱ्हाइकाच्या तें एके दिवशीं अकस्मात् दृष्टीला पडतें, तो तें विकत घेतो आणि आपल्या संग्रहीचें एक भूषण म्हणून आपल्या दिवाणखान्यांत लावतो ! नटांनीं दुर्लक्षिलेले नाटक मात्र प्रेक्षकांच्या स्मरणांतून जाऊन अखेर नामशेष होतें ! कोणत्याहि कारणामुळे नटांनीं जर नाटकाकडे दुर्लक्ष करून त्याचा प्रयोग वाईट केला तर नाटककाराचें जणू काय, मरणच ओढवतें ! नट दाखवितील तसाच आणि तितकाच नाटककार प्रेक्षकांना दिसत असतो. नाटककाराला आणि रंगभूमीला जिवंत ठेवण्याची जबाबदारी अशा रितीने सर्वस्वीं नटांवर असते. वृंदावनाचें परावर्तन नैसर्गिक वाटावें म्हणून गडकऱ्यांनी ज्या वल्लुप्त्या योजिल्या आहेत त्यांचें जर नटाने योग्य दिग्दर्शन केलें नाही तर प्रेक्षकांना तें अशक्य, अकस्मात् आणि तर्कदुष्ट वाटेल ! हाडांचा सुष्ट परंतु सूडासाठी दुष्ट होऊं पाहणारा वृंदावन दिनाराला मारतांना अश्रु ढाळतो, भूपालाच्या नजरेला नजर देत नाही आणि शेवटीं त्याला दिव्याच्या तेजाकडेसुद्धा पाहावत नाही ! अशा सर्व गोष्टी जर वृंदावनाची भूमिका करणाऱ्या नटाने सुसंगतवार दाखविल्या नाहीत आणि आपल्या जिभेवर नाचणाऱ्या रसवंतीच्या सामर्थ्याने वसुंधरेने जर त्याच्यासमोर स्त्री - जातीच्या पावित्र्याचें तेजस्वी चित्र मूर्तिमंत उभें केलें नाही, तर त्या सुंदर प्रवेशाचें मातेरें व्हायला किती वेळ लागेल ?

एखादा नट नवीन आहे तोपर्यंत सहानुभूतीने त्याच्याबद्दल वर्तमानपत्रांत जें चांगलें लिहून येतें त्यामुळे त्याने उल्लू किंवा “ बनचुके ” बनतां कामा नये. कांही होतकरू नटांना वर्तमानपत्रांकडून हेटाळणीशिवाय कांही मिळत नाही असेंहि होत असतें, म्हणूनच स्तुति आणि निंदा या दोन्ही गोष्टींकडे अविकल्प मनाने पाहावयाची नटाने स्वतःला सवय लाविली पाहिजे. स्तुतीमुळे अधिक कार्यप्रवण होणें आणि दोष-दर्शनावर विचार करून आपल्यांतील दोष काढून टाकण्याचा प्रयत्न करणें हा टीका-लेखांचा खरा उपयोग असतो. स्तुतीमुळे निष्काळजी, बेजबाबदार आणि बनचुके बनलेल्या नटांचीं अनेक उदाहरणें आहेत. लोकप्रियता प्राप्त झाली म्हणून कोणत्याहि कारणामुळे - वेळेवर पगार मिळाला नाही हें का कारण असेना - नटाने आपल्या कामांत चुकारपणा करूं नये. एखाद्या लोकप्रिय नटाचें नांव वापरून ज्या वेळीं प्रेक्षकांना आमंत्रण दिलें जातें, त्या वेळीं त्यांच्या अपेक्षेप्रमाणे त्याने त्यांना

संतुष्ट केले पाहिजे. आपलें नांव वापरूं दिल्यामुळे आपल्या परीने प्रेक्षकांना संतुष्ट करण्याचा आपण जणू काय, अलिखित करार केला आहे अशी भावना त्याने जागृत ठेविली पाहिजे. नट आणि प्रेक्षक यांजमधील परस्परविश्वासाचा दुवा सदैव अभेद्य राहिला पाहिजे.

नट हा एखाद्या मालकाचा नोकर असेल पण त्याला खरी नोकरी प्रेक्षकांची करावयाची असते; आणि म्हणूनच त्याने आपली प्रकृति, आपला उत्साह आणि आपलें शील नेहमी जपलें पाहिजे. एकाच वेळीं चित्रपटांत आणि नाटकांत भूमिका पत्करणें टाळलें पाहिजे, कारण चित्रपटांतील कामामुळे शीण येऊन त्याचा रंगभूमीवरील भूमिकेच्या प्रसन्नपणावर आणि तिच्याशीं अवश्य असलेल्या समरसतेवर परिणाम होतो. नाटकाच्या तालमीला हजर राहावयाचें त्या वेळीं तो चित्रमंदिरांत अडकलेला असतो. दोन्ही ठिकाणीं कामें करून जास्त पैसे मिळतात हें खरें, पण त्यामुळे पैशांपेक्षा मौल्यवान् अशी कला मात्र दुरावते ! नटाने निव्वळ दुकानदार बनतां कामा नये. " An Actor Prepares " या पुस्तकांत Constantin Stanislavsky म्हणतो, "The theatre, on account of its publicity and spectacular side, attracts many people who merely want to capitalize their beauty or make careers. These exploiters are the deadliest enemies of art. You must make up your mind, once and for all, did you come here to serve art and to make sacrifices for its sake or to exploit your own personal ends ?"

हजारो प्रेक्षकांसमोर कामें करून टाळ्या मिळविणें - परकायाप्रवेशाप्रमाणे भूमिकेच्या अंतरंगांत शिरून त्या अविस्मरणीय रीतीने करून दाखविणें हा जो नटाच्या जीवनांतील एक अनुपम आनंद असतो, त्याकरिता पैशाचा थोडा तरी हव्यास त्याने सोडला पाहिजे. पैशाच्याच मागे लागलें की, कलावंत नाहीसा होऊन नुसता दुकानदार शिल्लक उरतो ! तसें पाहिलें तर उत्तम भूमिका ही केवळ पैशासाठी करून दाखविली जात नसून, भूमिका वठवून दाखविण्याच्या आनंदासाठी केली जाते ! दहा हजार रुपये घेऊन एका प्रेक्षकांसमोर भूमिका करण्यापेक्षा एक एक रुपया देऊन आलेल्या दहा हजार प्रेक्षकांसमोर भूमिका करणें कोणताहि अभिजात नट अधिक पसंत करील.

१४२ : नट, नाटक आणि नाटककार

बुद्धिमत्ता, संवेदनाक्षमता, कल्पनाशीलता, भावनाविवशता, अवलोकनपटुता आणि अजस्र उत्साह यांची नटांच्या व्यवसायाला गरज असते. यशस्वी नट नुसता जिवंत नसतो. तो जीवित जगत असतो. त्याच्या आयुष्यांत स्वास्थ्य, लौकिक आणि विविधता ज्या प्रमाणांत लाभते त्या प्रमाणांत इतर व्यवसायांत क्वचितच लाभत असेल. परंतु वय म्हणून एक गोष्ट आहे हे मात्र प्रत्येक नटाने सदैव लक्षांत ठेविलें पाहिजे ! वय झालें तरीहि रंगभूमीवर कामें करित राहावयाची पाळी आल्यामुळे, एके काळचे महान् नट अखेर उपहासास्पद ठरल्याचींहि उदाहरणें आहेत ! म्हणून सुयोग्य वेळीं सेवानिवृत्त होतां येईल इतका द्रव्यसंचय करण्याची दूरदृष्टि आणि व्यवहारचातुर्य नटाने दाखविलें तरच त्याच्या कारकीर्दीचा शेवट गोड झाला किंवा त्याने अखेर साधली, इतकेंच नव्हे, तर त्यामुळेच त्याने रंगभूमीची प्रतिष्ठा राखली असें म्हणतां येईल !



१

- १ रंगभूमीवर आपल्या अभिनयाने आणि इतरत्र आपल्या वागणुकीने प्रत्येकाला संतुष्ट करण्याची पात्रता नटांच्या अंगीं पाहिजे.
- २ भूमिका समजणें, ती वटवणें आणि प्रेक्षकांना पटवणें या तीन गोष्टी साधल्या तरच अभिनय परिणामकारक होतो.
- ३ एखाद्या व्यक्तीचें सोंग घेणें आणि मग तिचे विचार हावभावासकट उच्चारणें म्हणजे अभिनय.
- ४ नटाचा अभिनय सर्वस्वीं नैसर्गिक असूं शकत नाही. नैसर्गिक नसतांना तो नैसर्गिक आहे असें भासाविणें ही गोष्ट पराकाष्ठेच्या प्रयत्नांशिवाय साध्य होत नाही.
- ५ अभिनय कसा करावा त्याची माहिती आणि तो करून दाखविण्याची उपजत शक्ति नटांच्या अंगीं अवश्य असते.
- ६ नुसतें नैसर्गिक वागणें म्हणजे अभिनय नव्हे — विवाक्षित परिणाम घडवून आणण्याकरिता अभिनय केला पाहिजे.

- ७ नटाचा अभिनय हेतुपूर्वक पाहिजे आणि प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर असेपर्यंत त्याने अभिनयाचा धागा कायम टेवला पाहिजे.
- ८ भूमिकेसंबंधी विचार आणि मनन करून तिचे निश्चित चित्र नटाच्या मनोभूमीत विराजमान झाले पाहिजे.
- ९ भूमिकेचे मनन करणे यालाच अभिनयाची मानसिक तयारी म्हणतात — नटाच्या अंतरंगांतून अभिनय उगम पावला तरच तो नैसर्गिक दिसतो.
- १० ज्याची भूमिका करावयाची तो मीच आहे ही नटाची ठाम कल्पना झाली पाहिजे. मननामुळे आणि मानसिक अभिनयामुळे भूमिका नटाशी आणि नट भूमिकेशीं एकरूप होत जातो.
- ११ जे नटाला समजणार नाही ते तो व्यक्त करून दाखवू शकणार नाही; म्हणूनच बुद्धिमत्ता आणि आकलनशक्ति या गुणाशिवाय कोणताही नट यशस्वी होऊ शकत नाही.
- १२ आपले अंगभूत गुण कसे वापरावे ते नटाला शिक्षणाशिवाय आणि अनुभवाशिवाय समजणे शक्य नसते. शिक्षण, अवलोकन आणि अखंड परिश्रम यामुळेच नट यशस्वी होतो.

२

- १ प्रेक्षकांच्या ध्यानांत राहिल इतका आकर्षकपणा नटाच्या दर्शनांत पाहिजे आणि त्याचे दर्शन भूमिकेला अनुरूप असले पाहिजे.
- २ भाषणे पूर्णपणे पाठ नसलीं तर नट भूमिकेशीं समरस होऊ शकणार नाही. नकल पाठ न करतां रंगभूमीवर प्रवेश करणारा नट स्वतःच्या चरितार्थ-साधनाशीं, प्रेक्षकांशीं आणि कलेशीं बेइमान आहे असेच समजले पाहिजे.
- ३ चांगला आवाज आणि आवाजांत चढउतार करण्याचे कौशल्य नटाच्या अंगीं अवश्य असते. स्वर, जोर, लय आणि तालबद्धता हीं आवाजाच्या उपयोगाचीं प्रमुख अंगे आहेत.
- ४ प्रत्येक उच्चार स्पष्ट पाहिजे. स्वरांवर आघात देणे, व्यंजनांचा आणि जोडाक्षरांचा स्पष्ट उच्चार करणे आणि अनुस्वारांचा उपयोग करणे या तीन गोष्टींमुळे स्पष्ट उच्चार साधतो.
- ५ शब्दांतर्गत, वाक्यांतर्गत आणि भाषणांतर्गत स्वरसंगति राखली पाहिजे. एकमेकांशीं जुळून येणाऱ्या भिन्न स्वरांमुळे स्वरसंगती उत्पन्न होते.

१४४ : नट, नाटक आणि नाटककार

- ६ नट जें बोलेल तें प्रेक्षकांना ऐकू गेलें नाही तर ते नाटकाशीं समरस होणार नाहीत.
- ७ नेहमीच्या भाषणापेक्षा रंगभूमीवरील भाषणाचा स्वर मोठा आणि लय जलद असावी लागते. प्रसंगाप्रमाणे आणि भूमिकेच्या स्वभावधर्माप्रमाणे स्वरांत आणि लयींत बदल केला पाहिजे.
- ८ प्रकट भाषणाइतकाच सुयोजित विराम परिणामकारक होतो.
- ९ जोर देऊन किंवा स्वरांत बदल करून शब्दांच्या अभिप्रायांत बदल करतां येतो.
- १० नटाला भाषणाचा अर्थ समजला पाहिजे, त्याच्या पाठीशीं उभ्या असलेल्या भावनेचें आकलन झालें पाहिजे आणि नाटककाराने योजिलेला परिणाम घडवून आणण्याकरता त्याने तें उच्चारलें पाहिजे.
- ११ स्वगत भाषणाच्या वेळीं भूमिकेचे विचार बोलके झाले आहेत असें वाटलें पाहिजे.

३

- १ उच्चारांना भावनेचें पाटबळ मिळाल्याशिवाय रस निर्माण होत नाही. भावना व्यक्त करण्याकरता नटाला “हालत्या चेहऱ्याची” आणि भूमिकेशीं समरस होण्याची आवश्यकता असते.
- २ अभिनय नुसत्या मुद्रेवरच नव्हे, तर प्रत्येक अवयवांतून व्यक्त झाला पाहिजे.
- ३ नटाचे हावभाव नैसर्गिक नसतात म्हणून ते अगोदर निश्चित करून सरावाने अंगवळणी पाडले पाहिजेत.
- ४ रंगभूमीवरील अभिनय किंचित् अतिरंजित असावा लागतो.
- ५ अभिनयाची ज्योत अखंडपणें तेवत राहिली तरच त्यांत सहजता दिसते—पण सहजता म्हणजे बेडूटपणा नव्हे—प्रचंड प्रयत्नाशिवाय सहजता साधत नाही.

४

- १ रंगभूमीवरील हालचाल हें अभिनयाचें महत्त्वाचें अंग आहे. नटाच्या हालचाली प्रसंगाला आणि भूमिकेच्या स्वभावधर्माला शोभून दिसल्या पाहिजेत. त्याची प्रत्येक हालचाल सहेतुक पाहिजे.
- २ रंगभूमीवर प्रवेश करण्यापूर्वी नटाने भूमिकेच्या भावना पत्करल्या पाहिजेत. रंगभूमीवरून नेपथ्यांत जाण्यांतसुद्धा कौशल्य लागतें. हावभावांतल्या आणि हालचालींतल्या कालसंगतीमुळे नाटकांत परिणामकारकता आणि नैसर्गिकता निर्माण होते.

- ३ अभिनयाच्या अतिशयापेक्षा किंवा उत्तानपणापेक्षा नटाने संयम आणि सूचकतेचा अवलंब केला पाहिजे.
- ४ नट आणि नकलाकार यांत फरक असतो—रंगभूमीवर चित्रपटांतील अभिनयाचें अनुकरण करूं नये.
- ५ नाटक हें एकाचें काम नसल्यामुळे, नटाच्या वृत्तींत आणि वागणुकींत सहकार्याची गरज असते. शेजारचा नट, नाटककार आणि प्रेक्षक या तिघांशीं नटाने सहकार्य केलें पाहिजे.
- ६ शेजारच्या पात्राच्या अभिनयाला उटाव येईल अशा धोरणाने नटाने अभिनय केला पाहिजे.
- ७ नाटककाराने जो परिणाम कल्पिला असेल तो घडवून आणण्याचा नटाने प्रामाणिक प्रयत्न केला पाहिजे. नाटकाच्या असंतुष्ट टीकाकाराची भूमिका त्याने पत्करता कामा नये.

५

- १ ही भूमिका लहान आणि ती मोठी असा भेद जातिवंत नट करित नसतो.
- २ कलेशीं इमानदारी ही नटाच्या आयुष्यांतली सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट आहे—तेजस्वी आणि प्रामाणिक नटाला नशीब थोपवूं शकत नाही किंवा जाहिरातीची गरज नसते.
- ३ नाटककाराला आणि रंगभूमीला जिवंत ठेवण्याची जबाबदारी सर्वस्वीं नटावर असल्यामुळे, त्याने निव्वळ दुकानदार बनतां कामा नये.



४. दिग्दर्शक

दिग्दर्शकाची गरज :

“ चांगल्या नटांनी चांगले नाटक केले म्हणजे चांगला प्रयोग होईल काय ? ”— असा कोणी प्रश्न विचारला तर, “ होईल किंवा होणारहि नाही ” — असे उत्तर देऊन उलट त्यालाच विचारावे लागेल, “ चांगले नट चांगले नाटक करणार आहेत हे खरे— परंतु त्यांच्या नकला पाठ करून घेणे, त्यांना नाटक समजावून सांगणे, त्यांच्या चुका दुरुस्त करणे, त्यांच्यांत एकसूत्रीपणा आणि सहकार्य निर्माण करणे या गोष्टी कोण करणार ? चांगले नट एकत्र आले पण प्रत्येकजण स्वतःपुरताच विचार करू लागला किंवा एकाचे तोंड पूर्वेकडे आणि दुसऱ्याचे पश्चिमेकडे असे झाले तर प्रयोग चांगला होईल काय ? सामुग्री चांगली आहे हे कबूल — परंतु तिचा उपयोग करून घ्यावयास नको काय ? ”

— आणि याकरिताच दिग्दर्शकाची गरज असते !

दिग्दर्शक हा शब्द मराठी रंगभूमीवर बोलपटांच्या उदयानंतर वापरला जाऊ लागला, पण त्यापूर्वी सरास आणि अजूनहि बहुधा तो “ तालीममास्तर ” म्हणून ओळखला जातो. नटांनी नकला पाठ करणे, तालमीसाठी त्यांनी नेमलेल्या वेळी एकत्र येणे, नाटक रंगभूमीवर जसे होणे अवश्य असेल तसे बसवून घेणे — अशा अनेक गोष्टी दिग्दर्शकाला करून घ्याव्या लागतात. नटांच्या अभिनयांत एकसूत्रीपणा येऊन त्यांच्या अभिनयाचा एकच एक ठसा उमटेल असे झाले पाहिजे. दिग्दर्शक फार वाकबगार नसला पण अनुभवी आणि मेहनती असला तरी तो प्रयोगांत एकसूत्रीपणा निर्माण करू शकतो. त्याच्या अभावी उत्तम नटनटीसुद्धा आपआपल्या मार्गाने गेल्यामुळे प्रेक्षकांना फार तर चांगले नट दिसतात, पण चांगले नाटक पाहिल्याचे समाधान लाभत नाही ! आपली नकल आपापल्या घरी पाठ करून ती इतर पात्रांबरोबर रंगभूमीवर उच्चारली म्हणजे नाटक होत नाही. चांगल्या नटालासुद्धा स्वतःच्या चुका दिसत नाहीत. एखाद्या प्रसंगी एखाद्या नटाने विशिष्ट अभिनय केला तर त्याला साथ देण्याकरिता शेजारच्या नटाने कसा अभिनय करावा ते अगोदर निश्चित

करावें लागतें. तालमी म्हणजे नुसत्या नकला घोकायच्या पाठशाळा नव्हेत किंवा कोणत्या बाजूने प्रवेश करावा, कोणत्या बाजूने जावें, कोठे बसावें अशा हरएक प्रकारच्या हालचाली ठरविण्याच्या व्यायामशाळा नव्हेत ! नाटकाचें आणि नाटकांतील प्रत्येक प्रवेशाचें रहस्य समजावून देणें, नव्या नटांना नाटयक्षम करून घेणें, सर्वांच्या अभिनयांत एकसूत्रीपणा आणणें अशा अनेक गोष्टींकरिता तालमींची, आणि म्हणूनच दिग्दर्शकाची गरज असते.

नाटक अंगवळणीं पडावें हा तालमींचा प्रमुख हेतु असतो. जें रंगभूमीवर करून दाखवायचें तें अगोदर तालमींत करून त्याचा सराव झाला म्हणजे तें नैसर्गिक दिसूं लागतें. प्रेक्षकांसमोर काम करतांना, त्यांच्या उत्तेजनामुळे, ऐनवेळीं कांही नवीन हालचाली आणि अडाखे सुचतात - नाही असें नाही ! परंतु त्या व्यतिरिक्त बाकीचा अभिनय मननाने आणि बरोबरीच्या नटांच्या सहकार्याने आगाऊ बसविला पाहिजे. अभिनयासाठी कोणत्याहि नटाने आयत्या वेळीं होणाऱ्या स्फूर्तीवर अवलंबून राहूं नये, कारण कोणत्याहि कलेचें प्रात्यक्षिक दाखविण्यास पूर्वतयारी लागते. “ पूर्वतयारीशिवाय कला ” हा शब्दप्रयोगच मुळी विसंगतीने भरलेला आहे. Amateur Producer's Handbook या पुस्तकांत F. Sladen Smith म्हणतो, “ Hardly anything is unpremeditated, least of all good theatrical art : unpremeditated art is a contradiction in terms. ” (पृष्ठ ३९). जो प्रवेश चांगला बसला नसेल तो तालमीमुळे सुधारतो आणि चांगला बसलेला प्रवेशसुद्धा अधिक अंगवळणीं पडून नाटयप्रयोग अधिक सचेतन बनतो. तालमींची गरज नव्या नाटकासाठीच असते असें नाही - जुन्या नाटकांवरसुद्धा तालमींच्या अभावीं गंज चढूं नये म्हणून आणि आपल्या संचांतील नवीन नटांसाठीसुद्धा जुन्या नाटकांच्या तालमी घ्याव्या लागतात. सारांश, अभिनयाचें शस्त्र सदैव धारदार ठेवण्याचा एकच उपाय आहे आणि तो म्हणजे तालीम ! तालमीमुळे नाटकाविषयी अधिक विचार करायला सवड सापडते आणि आपला अभिनय जास्त समृद्ध करतां येईल असें कांही तरी नवीन सुचत राहतें. ब्रॅडमनसारखे असामान्य क्रिकेटपटूसुद्धा प्रत्यक्ष सामन्याच्या अगोदर ‘ नेट प्रॅक्टिस ’ (net practice) करतात, यांत मोठा अर्थ सामावलेला आहे हें नटांनी विसरतां कामा नये. तालमींचें महत्त्व नाहीसें होऊन त्यांची गरज वाटेनाशी होणें हें नाटयकलेच्या आणि नाटयव्यवसायाच्या अपकर्षाचें एक प्रमुख कारण असतें; आणि

म्हणूनच तालमींच्या पावित्र्याकडे कटाक्षाने लक्ष दिलें पाहिजे. रंगभूमीवर आपल्याला जें करून दाखवायचें त्याचें रहस्य बाहेर फुटूं नये आणि तालमीच्या वेळीं एकाग्रता निर्माण व्हावी, म्हणून प्रयोगाशीं ज्यांचा निकटचा संबंध असेल त्यांच्याव्यतिरिक्त तालमींच्या ठिकाणीं इतरांना सहसा मज्जाव असावा ! कलेसाठी श्रद्धेने कष्ट करण्यासाठी आपण इथे एकत्र जमलों आहोंत, केवळ गमतीखातर वेळ घालविण्याचें हें ठिकाण नव्हे असें वातावरण निर्माण झालें पाहिजे. सबब, नटांच्या मित्रांना किंवा नातेवाईकांना तालमींच्या वेळीं हजर राहण्याची मुभा नसावी ! शिस्त, वक्तशीरपणा आणि आज्ञाधारकपणा हे गुण तालमीमुळे नटांत निर्माण होऊन त्यामुळेच नाट्यसंस्थेची प्रतिष्ठा वाढते.

दिग्दर्शक कसा असावा ? :

या सर्व गोष्टी घडून यावयाच्या असतील तर सर्व सत्ता एका माणसाच्या - म्हणजेच दिग्दर्शकाच्या हातांत केंद्रीभूत होणें अवश्य असतें. दिग्दर्शकाने इतरांशीं विचारविनिमय करूं नये, इतरांच्या सूचना ऐकूं नयेत असें नव्हे ! परंतु कोणत्याहि बाबतींत शेवटीं काय करावयाचें तें त्याचें त्याने ठरविलें पाहिजे आणि तो जें ठरवील तेंच सर्व नटांनी अमलांत आणलें पाहिजे. नाटकाच्या दिग्दर्शनाचा कारभार लोकशाही पद्धतीने मते मोजून कधीच चालणार नाही. संबंध नाटक एका माणसाच्या नजरेसमोर खेळलें पाहिजे आणि त्याच्या कल्पनाचित्रावरहुकूम त्याने तें बसवून घेतलें पाहिजे. ही जबाबदारी पार पाडूं शकेल अशा लायकीचा दिग्दर्शक लाभला पाहिजे आणि “ हम करे सो कायदा ” हें तत्त्व त्याने फार मोठ्या प्रमाणांत अमलांत आणलें पाहिजे ! आपल्या कल्पनेप्रमाणे नाटक बसवून घेण्याची ज्याच्या अंगांत धमक नाही तो दिग्दर्शक, जणू काय, अपयशालाच आमंत्रण देत आहे असें समजावें ! एकाच अधिकारी माणसाचें हें कार्य असून आपला दिग्दर्शक तसा आहे अशी नटांची खात्री झाली पाहिजे - किंबहुना, तशी त्यांची श्रद्धा असली पाहिजे ! नाटकांतील मुख्य भूमिकांचा अभिनय, हालचाली इत्यादि गोष्टी दिग्दर्शकाला प्रत्यक्ष करून दाखवतां येणेंसुद्धा अवश्य असतें.

नाटकाची निवड :

नाटक बसविण्यापूर्वी एखादें नाटक निवडावें लागतें आणि त्या संबंधांत अनेक गोष्टींचा विचार करावा लागतो. आपल्याला ज्या नटांचें सहकार्य लाभलें आहे त्या

१५२ : नट, नाटक आणि नाटककार

नटांना योरय असें नाटक निवडणें अवश्य असतें. एखादें अगदी उत्कृष्ट नाटक निवडलें, परंतु त्यांतील प्रमुख भूमिका वठवूं शकेल असा नट आपल्याकडे नसेल तर नाटकाची उत्कृष्टता नाहीशी होईल. एखाद्या संचांत अनेक उत्तम नट असून त्यांत फाल्गुनरावाची भूमिका करायला कोणी अनुरूप नसला तर संशयकल्लोळ नाटकाची, वसुंधरेची भूमिका करण्याकरिता तेजस्वी दर्शनाची आणि तेजस्वीच वाणीची नटी संप्रर्हीं नसेल तर पुण्यप्रभाव नाटकाची किंवा धैर्यधराच्या भूमिकेसाठी पट्टीचा गायक नसला किंवा चांगला गायक असून तो अभिनयशून्य असला तर मानापमान नाटकाची निवड चुकीची ठरेल. सबब, ज्या प्रकारचा संच असेल त्याला अनुरूप असें नाटक निवडावें लागतें. चांगलें नाटक निवडण्याचा शक्य तो प्रयत्न करावा. कारण चांगल्या नाटकामुळेच चांगल्या नटांचा प्रकाश पडूं शकतो आणि नवीन होतकरू नटांना अभिनयाचा अनुभव मिळतो. वाईट नाटके किंवा आपल्याजवळील संघाच्या कुवतीबाहेरचीं नाटके बसविणें हा वेळेचा आणि श्रमाचा अपव्यय ठरून त्यामुळे संस्थेच्या व्यवसायावर अनिष्ट परिणाम होतो.

सामाजिक नाटकांतले वेष आणि देखावे बहुधा ऋमी खर्चाचे असले तरी तें बसविणें सोपें असतें हा समज चुकीचा आहे. आपल्या भोवतीच्या संसाराचेंच दृश्य दाखवावयाचें असल्यामुळे सामाजिक नाटक बसविणें सोपें असतें असें सकृद्दर्शनी वाटणें शक्य आहे. परंतु मनुष्यस्वभाव सनातन असून, त्याचें परिणामकारकतेने दिग्दर्शन करणें जितकें पौराणिक वा ऐतिहासिक नाटकांत तितकेंच सामाजिक नाटकांतहि अवघड असतें. विनोदी नाटके गंभीर नाटकांपेक्षा अधिक यशस्वी आणि किफायतशीर होतात हा समजसुद्धा चुकीचा आहे. गंभीर पण परिणामकारक नाटकाप्रमाणे खरोखरीचें विनोदी नाटकसुद्धा दुर्मिळ असतें. नाट्यशून्य तत्त्वचिकित्सा म्हणजे गंभीरता आणि थिल्लरपणा म्हणजे विनोद असा प्रकार वारंवार आढळतो ! तेव्हा आपल्या संचाला शोभेल आणि ज्या नाटकाची सजावट आपल्या आवाक्यांतली असेल असें उत्तम नाटक निवडायचें, - मग तें सामाजिक असो की ऐतिहासिक अगर पौराणिक असो - हें एकच ध्येय नजरेसमोर ठेविलें पाहिजे. ज्या नाटकाचा पहिला अंक पडतो तें हजार हिश्यांनी अयशस्वी होतें असा अनुभव आहे. त्याचप्रमाणे केवळ प्रसंगप्रधान नाटकापेक्षा मनुष्यस्वभावाच्या विविधतेमुळे निर्माण होणाऱ्या झगड्यावर आधारलेलीं नाटके अधिक टिकाऊ ठरतात हें सुद्धा विसरतां कामा नये; आणि इतकें करूनहि उत्तम म्हणून निवडलेलें नाटक हमखास यशस्वी

होईलच अशी खात्री कधीच देतां येणार नाही ! पहिल्या प्रयोगाच्या वेळीं जशी काय “ हवा जमेल ” तिच्यावर नाटकाचें यश बहुतांशीं अवलंबून असतें. परंतु तशी “ हवा ” जमण्यासाठी नाटक मुळांतच चांगलें असावें लागतें; वाईट नाटकाची कधीच हवा जमत नाही. सबब, (१) हें नाटक सात्त्विक करमणूक करून प्रेक्षकांना संतुष्ट करील काय, (२) त्यांत गतिमानता आहे काय, (३) कथानकाची बांधणी आणि संवाद चांगले आहेत काय, (४) स्वभावचित्रणांत विविधता आहे काय आणि (५) नटांच्या अभिनयशक्तीला आव्हान देईल असें तें आहे काय या पांच प्रमुख गोष्टींचा विचार करून नाटकाची निवड केली पाहिजे.

भूमिकांची वाटणी :

नाटक निवडल्यानंतर त्यांतील भूमिकांची वाटणी कशी करावी हा प्रश्न दिग्दर्शकाला सोडवावा लागतो. जुने नट आणि त्यांनी पूर्वी केलेले जुने नाटक असा संयोग जमला म्हणजे भूमिकांची वाटणी करायला फारशी अडचण पडत नाही. सौभद्र नाटक करावयाचें ठरविलें आणि आपल्या संचापैकी कोणी अर्जुनाची, श्रीकृष्णाची किंवा सुभद्रेची भूमिका अनेक वेळा करून लोकप्रियताहि मिळविली असेल तर त्याच्याकडेच ती भूमिका जाणें क्रमप्राप्त असतें. परंतु भूमिकांची वाटणी कशी करावी या संबंधांत कांही अनुभवसिद्ध नियम लक्षांत ठेविले पाहिजेत. त्यांपैकी सर्वांत महत्त्वाचा नियम असा की, आपली भूमिका मन लावून करणार नाही, - तालमीना वेळच्या वेळीं हजर राहणार नाही असा चुकार आणि बेजबाबदार नट कितीहि अभिनयपटु असला, तरी त्याच्यापेक्षा आपली भूमिका मन लावून व हौसेने करणारा, तालमीना वक्तशीर हजर राहणारा आणि दिग्दर्शकाच्या सूचनांकडे मनोभावें लक्ष्य देणारा सामान्य नटसुद्धा अधिक उपयुक्त ठरण्याचा जास्त संभव असतो ! भूमिकांची वाटणी करतांना नटाचें दर्शन भूमिकेला अनुरूप आहे ही खबरदारी घेतली पाहिजे. स्वरूपाचा भाग महत्त्वाचा खराच, परंतु जी भूमिका एखाद्या नटाच्या बुद्धीच्या आणि आकलनशक्तीच्या पलीकडची आहे तिच्यासाठी त्याची निवड करणें योग्य नाही. चारुदत्त, वसंतसेना, जयंत (प्रेमसंन्यास), शुकाचार्य (विद्याहरण), हॅम्लेट, झुंजारराव, द्रौपदी (द्रौपदी) अशा अनेक भूमिका सामान्य नटांच्या आवाक्याबाहेरच्या आहेत. Amateur Theatre Handbook या पुस्तकांत Eugene Davis म्हणतो, “ No actor can express what he does not understand, he cannot

give out what he has not taken in. He cannot interpret a passage unless he knows all the circumstances under which it is to be spoken. This is one of the basic principles of acting" (पृ० ७५). एखाद्या नटाने पूर्वी विनोदी भूमिका चांगल्या केल्या असतील तर त्याला विनोदी भूमिकाच द्यावयाची, एखाद्याने शोकरस चांगला वठविला असेल तर त्याला शोकरसाचीच भूमिका द्यावयाची, याला इंग्रजीत Type-casting म्हणतात. कित्येक वेळीं या पद्धतीला अनुसरून भूमिकांची वाटणी करणे अपरिहार्य असले, तरी त्यामुळे नटाच्या अभिनयांत एकांगीपणाचा दोष शिरतो आणि प्रेक्षकांच्या दृष्टीनेहि त्याच्या अभिनयांतील नावीन्य नाहीसे होते. शोकरस उत्तम वठविणारा नट दुसरे रससुद्धा उत्तम वठविणार नाही हे नेहमीच गृहीत धरू नये. कोणत्याहि नटाच्या अभिनयाचे मूलभूत सामर्थ्य ओळखून त्याला निरनिराळ्या प्रकारच्या भूमिका दिल्याने त्याच्या स्वतःच्या कलेच्या विकासाला मदत होऊन नाट्यप्रयोगांतसुद्धा नावीन्य निर्माण होते. एकाच भूमिकेसाठी दोन नटांची योजना केली म्हणजे गुणांची स्पर्धा निर्माण होऊन, दोघेहि आपापल्यापरीने आपल्या भूमिका उत्कृष्ट करण्याचा प्रयत्न करतात. परंतु कदाचित् असेहि होते, की अशा व्यवस्थेमुळे दोघेहि नाराज होऊन — आपल्याला एके दिवशीं गचांडी तर मिळणार नाही ना ? अशा शंकेमुळे दिग्दर्शकाच्या सद्धेतूबद्दलसुद्धा साशंक होतात ! सबब, ही पद्धत तारतम्याने उपयोगांत आणावी.

कोणत्याहि भूमिकेसाठी एखाद्या नटाची योजना करतांना (१) त्याची शरीरयष्टि भूमिकेला अनुकूल आहे काय, (२) त्याचा आवाज अनुकूल आहे काय, (३) जी भूमिका करायची ती भूमिका मनश्चक्षूसमोर कल्पनेने उभी करून ती तो रंगभूमीवर करून दाखवू शकेल काय, (४) त्याची स्मरणशक्ति चांगली आहे काय, (५) त्याला रंगभूमीचा अनुभव आहे काय, (६) वक्तशीरपणा आणि तत्परता यासंबंधी त्याच्याविषयी बोलबाला कसा आहे, (७) जोडीदार नटांशी तो मनःपूर्वक सहकार्य करील काय, (८) स्तुति आणि निंदा यांचा त्याजवर कोणता परिणाम होतो आणि (९) लहान भूमिकासुद्धा तो हौसेने करील काय हे प्रश्न विचारांत घेतले पाहिजेत. नटांच्या निवडीसंबंधांतले हे नियम निरपवाद असले तरी त्यांना मुरड घालून तारकत्व (Stardom) प्राप्त झालेल्या "नटवर्गाची" किंवा "नटसम्राटाची" "गल्ल्या" ऋडे लक्ष देऊन योजना करणे अनेकदा अवश्य होते. असे "तारक" अगर "तारका" व्यवसायदृष्ट्या महाग असतात आणि त्यांच्यापैकी कांही स्वार्थी,

अहंमन्य आणि लहरी असतात. त्यांच्यामुळे इतर नटांत वेदिली निर्माण होण्याचा आणि संस्थेंतील समतोलपणा बिघडण्याचाहि संभव असतो ! परंतु नाटकाला प्राणभूत अशी गर्दी ते जमवूं शकतात यांत वाद नसल्यामुळे, आपला व्यवसाय सर्वस्वीं त्यांच्यावर अवलंबून राहूं नये आणि त्यांच्यामुळे होणारें अधिक उत्पन्न त्यांच्याच पदरांत टाकावें लागवें इतके ते महाग पडूं नयेत या खबरदाच्या तरी घेतल्या पाहिजेत.

नाटकाचा अभ्यास :

नट आणि नाटकांची निवड केल्यानंतर दिग्दर्शकाने प्रथम नाटक आत्मसात् केलें पाहिजे. कारण नाटकाचें संपूर्ण आकलन होऊन त्याच्या मनश्चक्षूसमोर जर तें नाचलें नाही, तर तो नटांचें दिग्दर्शन तरी कसें करूं शकेल ? कोणत्याहि पात्राच्या स्वभावा-बद्दल स्वतः तें पात्र काय म्हणतें, इतर पात्रें काय म्हणतात आणि त्या पात्राच्या कृतींवरून काय अंदाज बांधतां येतो या तिन्ही गोष्टींची सांगड घालून त्याने त्याचें कल्पनाचित्र तयार केलें पाहिजे. नाटक रंगभूमीवर कसें झालें पाहिजे, कोणतें वाक्य कसें उच्चारलें पाहिजे, प्रत्येक नटाने कोणत्या वेळीं कोणता अभिनय केला पाहिजे या गोष्टी त्याच्या मनांत भिनून इतक्या नक्की झाल्या पाहिजेत की, झोपेंतून जागा केला असतांनाहि त्याला त्या असंदिग्धपणें सांगतां आल्या पाहिजेत. प्रत्येक भूमिकेशीं आपला गाढ परिचय आहे असें त्याला वाटूं लागलें पाहिजे. एखाद्या वाक्याचा आज एका प्रकारचा उच्चार सांगितला तर उद्या दुसऱ्या प्रकारचा, आज एक प्रकारचा अभिनय सांगितला तर उद्या दुसराच - असें केल्याने नट गोंधळतात आणि दिग्दर्शनाचा असला चंचल खटाटोप फुकट जातो !

दिग्दर्शकाने नाटकाचें मनन करून तें आत्मसात् करण्याचा मार्ग कोणता ? नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना लक्षांत घेणें, झगड्याचें स्वरूप ओळखणें, स्वभावचित्रांचें रहस्य समजणें, समग्र नाटकाच्या पार्श्वभूमीत प्रत्येक प्रवेशाचें महत्त्व ओळखणें अशा किती तरी गोष्टींचें त्याला आकलन झालें पाहिजे. प्रत्येक भूमिकेचें वय, शिक्षण, अभिरुचि, परिस्थिति, व्यवसाय, जात आणि धर्म यांचा बारकाईने विचार केला पाहिजे. नांवाजलेल्या वकिलाच्या हुषार कारकुनाची बायको (एकच प्याल्यांतील गीता) किती जरी फटकळ तोंडाची असली तरी एखाद्या मोलकरणीप्रमाणे दिसावी किंवा नोकरीसाठी खटपट करण्याकरिता बंड गार्डनमध्ये जातांना सुधाकराने दाढी

१५६ : नट, नाटक आणि नाटककार

केल्याशिवाय फाटके कपडे घालून जावें, असे कल्पनाशून्यतेचे प्रमाद दिग्दर्शक करू शकतो. नाटकाविषयी सर्वांगीण विचार करतांना (१) कथानकाचा काळ कोणता (त्यावेळचे रीतिरिवाज, पोषाख, घरे किंवा वाडे कसे होते), (२) प्रत्येक प्रवेशाचें स्थल आणि काल कोणता, (३) नाटक सुरु होण्यापूर्वी अशी कोणती हकीकत घडली आहे, की त्यामुळे नाटकाची सुरुवात झाली आहे, (४) नाटकांतील संघर्ष आणि परस्परविरोध असलेल्या पात्रांचा झगडा केव्हा सुरु झाला आणि त्या झगड्याचें स्वरूप कोणतें, (५) पुढील प्रवेशांत कथानकांत अधिक गुंतागुंत होईल असें कांही तत्पूर्वीच्या प्रवेशांत घडलें आहे काय, (६) प्रत्येक प्रवेशांत प्रमुखत्वे- करून काय घडलें आहे आणि प्रेक्षकांची जिज्ञासा वाढवायला नाटककाराने कोणती युक्ति योजिली आहे, (७) एखादा प्रवेश कमजोर असला तर अभिनयाने त्याला कसे सामर्थ्यवान् बनवितां येईल, (८) प्रत्येक प्रवेशाचा मध्यबिंदु व नाटकांतील सर्वांत प्रबल असा उत्कर्षबिंदु कोणता आणि (९) नाटकाची मध्यवर्ती कल्पना सफल होण्याकरिता प्रत्येक प्रवेशाची कशी आणि किती मदत होते अशा महत्त्वाच्या गोष्टींचा त्याने अभ्यास केला पाहिजे.

दिग्दर्शकाचें कार्य :

चांगला दिग्दर्शक नाटक सुधारूं शकतो तर वाईट दिग्दर्शक नाटक बिघडवूं शकतो. नाटक बसविण्याच्या प्रत्येक अंगोपांगाचा त्याने विचार केलेला असावा. भाषा, उच्चार, हावभाव, हालचाली, देखावे आणि पोषाख अशा सर्व बाबतींत त्याने लक्ष पुरविलें पाहिजे. प्रसंगाला आणि भावनेला अनुरूप असा वेग नाटकांत निर्माण करण्याचें कसब त्याचेंच असतें. ज्या हेतूने नाटककाराने प्रवेश लिहिला असेल त्या हेतूकडे प्रेक्षकांचें लक्ष वेधलें गेलें पाहिजे. शब्दांवर आणि वाक्यांवर जोर देणें, वेगवेगळ्या स्वभावचित्रांना आणि रसांना छायाप्रकाशाच्या तत्त्वाने उठाव आणणें, वैशिष्ट्यपूर्ण अभिनय, देखावे आणि प्रकाशयोजना असे प्रेक्षकांचें लक्ष वेधण्याचे अनेक उपाय असतात. उलटपक्षीं, भाषणें ऐकूं न येणें, प्रवेशाशीं विसंगत असे पोषाख आणि देखावे, भाषणांत अडखळणें किंवा विराम पडणें, पात्रांनी वेळेवर प्रवेश न करणें, पार्श्वसूचकाच्या (Prompter) सूचना प्रेक्षकांना ऐकूं येणें, चमत्कारिक रितीने रंगणें, पडदे वर किंवा खाली जातांना मध्येच अडकणें- अशा प्रकारामुळे प्रेक्षकांच्या तल्लीनतेचा भंग होतो. नाटकांत देखाव्यापेक्षा भाषेल..

आणि सूचनेला अधिक महत्त्व असते हें दिग्दर्शकाने विसरतां कामा नये. “ प्रिये पंहा रात्रीचा समय सहनि येत उषःकाल हा ” हें पद म्हणतांच उषःकालचा आणि “ नव मेघांनी आक्रमिलें नभ ” म्हणतांच पर्जन्यकालचा भास होतो. उलटपक्षीं; अनावश्यक गोष्टी रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दाखविल्या म्हणजे प्रेक्षकांचें पात्रांवरील लक्ष उडून त्या गोष्टीकडे धाव घेतें आणि त्यामुळे त्यांच्या तल्लीनतेचा भंग होतो. कण्व ऋषींच्या आश्रमाचें हुबेहुब चित्र दाखविण्याकरिता जर शाकुंतलांत कांही हरणें किंवा स्वयंवर नाटकाच्या चौथ्या अंकांत प्रत्यक्ष गाई रंगभूमीवर सोडल्या, तर त्या प्रवेशांच्या रंगतीची उचलबांगडी झाल्याशिवाय राहणार नाही ! नाटक चालूं असतां अनाहूतपणें रंगभूमीवरून “ आडवें गेलेलें ” मांजरसुद्धा नाटकाच्या रंगतीचा क्षणकाल तरी विचका उडविल्याशिवाय राहात नाही. दिग्दर्शकाला जर भूमिका असली तर त्याचें दिग्दर्शनासंबंधांतल्या महत्त्वाच्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष होण्याचा संभव असतो, म्हणून त्याला नाटकांत भूमिका नसणें अधिक हितावह असतें.

नाटककाराने प्रत्येक भूमिका, प्रत्येक प्रवेश, किंबहुना संबंध नाटक ज्या हेतूने लिहिलें असेल तो दिग्दर्शकाला समजला पाहिजे, इतकेंच नव्हे तर त्याने त्याजशीं प्रामाणिक राहिलें पाहिजे ! एकदा नाटक निवडल्यावर त्याचा नाराज टीकाकार ही भूमिका त्याने धारण करतां कामा नये. जें नाटक स्वीकारलें असेल त्याचा शक्यांत शक्य तितका उत्तम प्रयोग करून दाखविणें हें दिग्दर्शकाचें आणि नटांचें पवित्र कर्तव्य असतें. नाटकांत कांही दोषस्थळें आहेत असें दिग्दर्शकाला वाटलें तर त्यासंबंधी त्याने नाटककाराबरोबर खाजगी चर्चा करावी. दोषस्थळांची चर्चा नटांसमक्ष केल्याने नटांचा नाटकावरील विश्वास उडण्याचा संभव असतो आणि तसें झालें म्हणजे आपल्या भूमिकांशीं ते समरस होत नाहीत. साशंकता ही समरसतेची वैरीण समजली पाहिजे. कोणत्याहि कारणामुळे नटांना नाटकाविषयी आस्था वाटेनाशी झाली म्हणजे नाटक करणाऱ्यांच्या हातूनच नाटकाच्या यशस्वितेला सुरंग लागतो. नाटक-करणाऱ्यांच्या दोषांमुळे नाटक अयशस्वी झालें तरी त्या अपयशाचें खापर नाटककारावर फोडण्याचा मोह मात्र अनावर असतो. F. Sladen Smith म्हणतो, “ Once a play is accepted, every member of the cast must be as loyal as possible to the author. Above all, beware of your company attempting to blame their own palpable shortcomings on the unhappy dramatist. This is a fascina-

१५८ : नट, नाटक आणि नाटककार

ting past time to which the cast takes readily and should be suppressed with the utmost firmness." (The Amateur Producer's Handbook : पृ० ४५). कांही नाटके लहान करावीं लागतात तर एखाद्या नाटकांत एखाद्या प्रवेशाची भर घालावी असेंहि दिग्दर्शकाला वाटते, परंतु या गोष्टीसुद्धा त्याने नाटककाराकडूनच करून घेतल्या पाहिजेत. नाटक लहान आणि सुटसुटीत करण्याच्या नादांत, नाटककाराला विश्वासांत न घेतल्याकारणाने, नाटकाच्या उत्कर्षाला प्राणभूत असलेले भागसुद्धा दिग्दर्शकाने कमी केल्याचीं उदाहरणे आहेत !

Sladen Smith म्हणतो, " The author, if he is worth doing, is worth respecting and may be given credit for what he was about when writing the play. So it is best to treat him with utmost veneration and not to indulge in cutting, still less in adding, however much such a proceeding may gratify your innate sense of power." (पृ० २०).

तालमीची सुरुवात :

पात्रयोजनेनंतर दिग्दर्शकाने संबंध नाटकाचे नटांसमोर वाचन करून नाटकाचे सूत्र, स्वभावचित्रे आणि प्रमुख प्रसंगांचे रहस्य त्यांना समजावून सांगितले, म्हणजे नाटकासंबंधी आणि स्वतःच्या भूमिकेसंबंधी संपूर्ण कल्पना येऊन त्या दृष्टीने आपल्या भूमिकेसंबंधी विचार करणे नटांना सोपे जाते. नाट्यवाचनांत दिग्दर्शक निष्णात असला तर नाटकाचे मर्म नटांच्या ध्यानांत यायला निःसंशय मदत होते. प्रथितयश नाटककारांच्या बाबतींत कदाचित् असेंहि घडते की, जसजशा तालमी होत जातील तसतसे त्यांचे लेखन चालू असते, म्हणजे तालमींना सुरुवात होण्यापूर्वी संबंध नाटक असे तयारच नसते ! परंतु संबंध नाटक समजावून दिले म्हणजे नाटकासंबंधी विचार कसा करावा याचे नटांना मार्गदर्शन मिळून त्यांच्या ठायीं स्वतंत्र प्रज्ञा निर्माण होते यांत संदेह नाही.

पाठांतर :

ही पूर्वतयारी झाल्यावर ठराविक मुदतीच्या आंत प्रत्येक नटाने आपली नकल मुखोद्गत करण्याचा दिग्दर्शकाने आदेश द्यावा; कारण नकल मुखोद्गत झाल्याशिवाय

प्रत्यक्ष तालमीची सुरुवात करणे म्हणजे अंधारांत चाचपडण्यासारखे आहे. नकल पाठ नसलेला नट स्वतःची भूमिका, इतरांच्या भूमिका आणि त्याबरोबरच संबंध नाटक विघडवू शकतो.

रंगावृत्ति :

नकला पाठ होईपर्यंत दिग्दर्शकाने नाटकाची एक रंगावृत्ति (Prompt book) तयार करण्याची पद्धत इंग्लंडांत फार हितावह ठरली असून रंगावृत्तीला तिकडे नाट्य-प्रयोगाची गुरुकिल्ली समजण्यांत येते. नाटकाची मुद्रित अगर टंकलिखित पाने कोऱ्या कागदावर चिकटवून दोहोबाजूंच्या कोऱ्या जागेत नाटकाचे सूत्र, नाटकांतील झगडा, प्रत्येक भूमिकेचे वर्णन, पात्रयोजना, देखावे, प्रत्येक प्रवेशांत वापरावयाच्या वस्तु आणि एकाच वेळीं अनेक नट रंगभूमीवर आले असतां त्यांनी कोठे उभे राहावे अगर बसावे या संबंधांत तपशीलवार सूचना नमूद केलेल्या असतात. उजव्या बाजूच्या कोऱ्या जागेत अभिनयाच्या सूचना आणि डाव्या बाजूला हालचालींच्या सूचना नोंदलेल्या असतात. ज्या शब्दांवर अगर वाक्यांवर जोर द्यावयाचा असेल तीं अधोरेखित करतात आणि भाषणांतील वेग कमी अधिक करण्याच्या आणि विरामांच्या (pause) सूचनाहि नोंदलेल्या असतात. रंगावृत्तीची पद्धत अजून आमच्या नाट्यव्यवसायांत कोणीं अनुसरलेली नाही.

पार्श्वसूचक :

नटाची नकल पाठ असल्याशिवाय त्याला आत्मविश्वास वाटू शकत नाही. Eugene Davis म्हणतो, " It is only when he can lay aside his playbook that he can really begin to do justice to his part. " (Amateur Theatre Handbook : पृ० ११३). परंतु नकल उत्तम पाठ असली तरी ऐन वेळीं नटाला एखादे वाक्य आठवत नाही असेसुद्धा क्वचित् घडते - डोळ्यासमोर जणू काय काळा पडदा आहे अशा गोंधळांत तो पडतो ! आपल्या चांगल्या माहितीच्या व्यक्तीचे नांव अगदी जिभेवर असून प्रसंगविशेषीं तें आठवूं नये, तसा तो प्रकार असतो. अशा वेळीं नटाला सूचना देण्याकरिता पार्श्वसूचकाची (Prompter) गरज असते. मराठी रंगभूमीवर नाटकाच्या वेळीं कोणालाहि पार्श्वसूचक म्हणून उभा करण्याची पद्धत आहे, परंतु इंग्लंडांत तालमी सुरु करतांनाच

१६० : नट, नाटक आणि नाटककार

पार्श्वसूचकाची निवड केली जाते. नटाच्या स्मृतिदोषामुळे नाटकांत रसभंग होऊं न देण्याची जबाबदारी त्याच्यावर असल्यामुळे पार्श्वसूचकाला नटांच्या बरोबरीने महत्त्व दिलें जातें. रंगावृत्तींतील सर्व सूचनासुद्धा तो स्वतः वापरायच्या नाटकाच्या प्रतीत उतरवून घेत असतो. सबब, पार्श्वसूचकाचें काम कोणीहि करावें इतकें सोपें नाही ! नाटकांतील प्रत्येक प्रवेशाकडे त्याने एकसारखें लक्ष दिलें पाहिजे. त्याचा आवाज नटाला ऐकूं जाईल इतका स्पष्ट पण प्रेक्षकांना ऐकूं न जाईल इतका हलका असावा. नट अडखळला आहे हें निमिषार्धांत त्याच्या लक्षांत आलें पाहिजे. नट जे शब्द चुकला असेल तेच त्याला न सुचवितां, पुढील शब्द सुचविण्याचें कौशल्य त्याच्या अंगीं लागतें. ज्या भावनेने भाषण चालू असेल त्या भावनेने त्याने सूचना उच्चारल्या तर उत्तमच ! नको तेव्हा सूचना ऐकूं येणें आणि पाहिजे तेव्हा न मिळणें असा प्रकार चीड आणणारा असतो. चांगल्या पार्श्वसूचकामुळे नटांचा आत्मविश्वास वाढतो. नटानेसुद्धा एखादा शब्द आठवेनासा झाला तर क्षणमात्र विराम घेऊन, पार्श्वसूचकाकडून सूचना घेणें चांगलें. कारण अशा रितीने पार्श्वसूचकाच्या साहाय्याने गाडी रुळावर आणणें, हें न आठवणारीं वाक्यें कशीं तरी उच्चारून टाकण्यापेक्षा श्रेयस्कर असतें !

तालमीची पद्धत :

नट ह्या प्रकरणांत अभिनयासंबंधी ज्या ज्या गोष्टी सांगितल्या आहेत त्या दिग्दर्शकाने लक्षांत ठेविल्या पाहिजेत. स्पष्ट शब्दोच्चार, भावनेप्रमाणे स्वरांत चढउतार करणें, शब्दांवर आणि वाक्यांवर जोर देणें, भाषणाची लय व तालबद्धता, हावभाव, हालचाली अशा सर्व गोष्टींचें महत्त्व त्याने नटाच्या मनावर बिंबवून त्याच्याकडून त्या करून घेतल्या पाहिजेत. नटांनी वक्तशीरपणें तालमींना हजर राहून तालमींत लक्षपूर्वक भाग घेणें या गोष्टीकडे त्याने कटाक्षाने — जरूर तर कठोरपणाने लक्ष पुरविलें पाहिजे. याचा अर्थ मात्र असा नव्हे की तो अरेगावी, फाजील कडक किंवा माणूसघाणा असावा ! हातीं असलेला अधिकार त्याने स्वैरपणाने वापरतां कामा नये. वक्तशीरपणा आणि शिस्तीसाठी वारंवार उग्र स्वरूप धारण करण्यापेक्षा, एकदोनदा रुद्रावतार धारण करून त्याने नटांवर वचक बसविला पाहिजे. शिक्षक आणि योजक अशा दुहेरी भूमिकेमुळे तो जसा ज्ञाता तसा चतुरहि असावा. नटांनी अवश्य ती मेहनत केली पाहिजे हें खरें, पण त्यांच्या आवाक्याबाहेरच्या मेहनतीची

त्यांच्याकडून अपेक्षा करू नये. एखादा नट चुकला तर त्याची चेष्टा करून त्याला उपहासास्पद आणि नाउमेद करू नये. रागीट आणि अपशब्द उच्चारणाऱ्या दिग्दर्शकापेक्षा हसतमुख आणि मधुभाषी दिग्दर्शक अधिक यशस्वी होतो. कित्येक नट बुद्धिजड किंवा बनचुके असतात. त्यांना तयार करण्यांत खरे कौशल्य असल्यामुळे कधी रागावणे तर कधी चुचकारणे - अशा दोन्ही कला दिग्दर्शकाला अवगत असल्या पाहिजेत. एखाद्याने चांगले काम केले तर त्याला शाबासकी देऊन आपल्या उत्तेजनाने त्याची उमेद वाढविण्यांत त्याने कृपणपणा दाखवू नये. दिग्दर्शक चतुर असला तर नटानटांतील सहकार्य वाढून नाटक यशस्वी होण्याला मदत होते. तालमीबद्दल नटांचा उत्साह नेहमी वाढता ठेवायचा असेल तर त्या चटकदार झाल्या पाहिजेत; आणि म्हणूनच दिग्दर्शकाच्या ठायीं विनोदबुद्धीसुद्धा अवश्य असते.

कांहीकांही दिग्दर्शकांच्या तालमी प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगातक्याच लज्जतदार वाटतात. त्यांचे कारण असे की, वाक्यावाक्यांतील रसाची आणि त्याला अनुरूप अशा अभिनयाची छाननी करून ते आपल्या तालमींत असामान्य रंग भरीत असतात. नटांकडून नकला घोकून घेऊन त्यांची पोपटपंची प्रेक्षकांना ऐकविणे किंवा अभिनयाचे कांही ठराविक ठोकताळे शिकवून ते सर्कशींतल्या जनावरांप्रमाणे त्यांच्याकडून करून घेणे - याकरिता दिग्दर्शकाची गरज नसते ! नटांना नाटकाचे आणि अभिनयाचे मर्म समजणे, "नाटक म्हणजे रस" ही भावना त्यांच्या रोमरोमांत भिनणे, तालमीबद्दल त्यांना उत्कंठा वाटणे, तालमींतल्या शिक्षणाने त्यांच्या ठायीं कोणत्याहि भूमिकेसंबंधी स्वतंत्रपणे विचार करण्याची शक्ति आणि नाटकाचे रससेवन करण्याची पात्रता निर्माण होणे अशा अनेक गोष्टी दिग्दर्शकामुळे घडून आल्या पाहिजेत. असे झाले म्हणजे त्याचा हितावह परिणाम नाटकांत भूमिका असणाऱ्या नटांवरच नव्हे, तर ज्यांना नाटकांत काम नाही अशा उदयोन्मुख नटांवरहि घडून येतो, किंबहुना मराठी रंगभूमीवर जोपर्यंत तालमीना महत्त्व होतें तोपर्यंत नाट्यशिक्षणाची हवा खेळती राहून नवीन नवीन नट उदयाला आले आणि त्यामुळे नाट्यव्यवसायाचा उत्कर्ष होत गेला असे विधान करता येईल. कोणत्याहि प्रसंगींचा अभिनय सुचविणे, त्याची छाननी करणे आणि तो प्रत्यक्ष करून दाखविणे अशी त्रिविध कामगिरी दिग्दर्शकाला बजवावी लागते. Edwin White म्हणतो, "It is the producer's business to assist the players to find a way to interpret character and to reveal the meaning of the text."

१६२ : नट, नाटक आणि नाटककार

By suggestion, by discussion and even, when necessary, by demonstration, the producer must assist all those taking part. Sometimes the technique of speech and gesture is best taught by example." (Problems of Acting and Play Production : P. 140) नटांत स्वतंत्र प्रज्ञा निर्माण करण्यांत कौशल्य असल्यामुळे दिग्दर्शकाने स्वतःचाच आवाज किंवा स्वतःचीच उच्चारपद्धति, अशा व्यक्तिगत गोष्टी त्यांच्या मार्थीं मारुं नयेत.

प्रत्येक प्रवेशाचा हेतु आणि मध्यबिंदु :

नाटक कसे तरी चाललें आहे असें प्रेक्षकांना वाटूं नये. दिग्दर्शकाने नाट्यप्रयोगांत वेग उत्पन्न केला पाहिजे. नाटकांतील कोणतेहि पात्र विनमहत्वाचें नसतें, फार कशाला, एक वाक्यसुद्धा ज्याच्या तोंडीं नाही असा शोभेचा शिपाईसुद्धा आपल्या अजागळ हालचालींनी संबंध प्रवेशाची शोभा करूं शकतो! उलटपक्षीं, ज्याच्या तोंडांत एकहि वाक्य नाही असें एखादें पात्र स्वतःच्या हालचालींनी प्रेक्षकांची क्वचित् क्षणभर तरी करमणूक करतें. प्रत्येक नाटकांत आणि प्रत्येक प्रवेशांत असा एक मध्यबिंदु असतो की, ज्याच्याकरिता सर्व घडत असतें. प्रत्येक प्रवेशामागे नाटकाच्या मध्यवर्ती कल्पनेला साहाय्यक असा हेतु असतो. वियाहरणाच्या पहिल्या प्रवेशांत शुक्राचार्याचे शिष्य आणि कच यांच्यांतील लढ्याला तोंड फुटत असून, " मदिरा " या नाटकाच्या मुख्य विषयासंबंधी तो रेखाटला आहे. कचाने " उद्या " जर मद्य प्राशन केलें नाही तर त्याला हाकलून दिलें जाईल, हा त्या प्रवेशाचा मध्यबिंदु आहे हें लक्षांत ठेवूनच तो प्रवेश बसविला पाहिजे. कथानकाचा विकास साधणें, एखाद्या प्रमुख पात्राकडे विशेष लक्ष वेधणें किंवा एखाद्या नाट्यपूर्ण संघर्षाला महत्त्व देणें अशा हेतूने नाटककार प्रवेशांची मांडणी करित असतो. प्रत्येक प्रवेशाचें रहस्य ओळखून तें विशद करून दाखविण्याचा दिग्दर्शकाने प्रयत्न केला पाहिजे. संबंध नाटक असें प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहात नसतें म्हणून महत्त्वाच्या प्रवेशांचा तरी त्यांच्या मनावर ठसा उमटावा इतक्या परिणामकारकतेने तें बसविलें पाहिजे. नाटककार जर तालमी घेऊं शकला तर तो आपल्या नाटकाचें इतरापेक्षा अधिक चांगलें दिग्दर्शन करूं शकतो.

हालचाली व समूहरचना :

नाटकांतील प्रत्येक प्रवेश तालीममास्तरच्या मनश्चक्षुसमोर उभा राहिला पाहिजे.

याचा अर्थ असा की, त्या प्रवेशांतील हालचालीसुद्धा (Stage business and movements) त्याला दिसू लागल्या पाहिजेत. नाटककाराने वाजवीपेक्षा जास्त रंगसूचना दिल्या असल्या तर त्यांपैकी कांही सूचनांकडे दिग्दर्शकाला दुर्लक्ष करावें लागेल, कारण प्रवेशाला शोभतील अशा परिणामकारक हालचाली त्याने स्वतःच विचारपूर्वक निवडल्या पाहिजेत. Problems of Acting and Play Production या पुस्तकांत Edwin White म्हणतो, " Most certainly all stage directions should be expunged from the producer's copy of the play to be rehearsed. " (पृ० ११४). नटांची समूहरचना (grouping) नुसती सुंदर दिसावी अशा भरीस न पडतां, प्रसंगांच्या आणि पात्रांच्या महत्त्वाला ती अनुरूप दिसेल अशी खबरदारी घेतली पाहिजे. एकच प्याल्याच्या तिसऱ्या अंकाच्या शेवटच्या प्रवेशाचा निर्णयात्मक भाग सुरू झाल्यावर तळीरामाला पार्श्वभागी ठेवला पाहिजे, कारण तें लोकप्रिय पात्र जर मोक्याट सुटलें, तर सबंध प्रवेशाचें मातेरें करून टाकील ! स्वयंवर नाटकांतील स्वयंवराच्या प्रवेशांत भीष्मकाला महत्त्व नसल्याकारणाने तो प्रमुख जागीं असतां कामा नये. दोन पात्रांच्या प्रवेशांत दोघांनी दोन कोपऱ्यांत उभे राहून बोलणें किंवा एखादें पात्र पुष्कळ वेळ एका जागीं आहे म्हणून, केवळ वैचित्र्य निर्माण करण्याकरिता, जागा बदलणें चुकीचें होईल. संवादांच्या बरहुकूम पात्रांच्या हालचाली झाल्या पाहिजेत. पात्रांच्या प्रत्येक हालचालीमुळे त्यांच्या स्वभावाचें आणि नाटकाचें रहस्य प्रकट होत राहिलें पाहिजे. त्याचप्रमाणे प्रत्येक प्रवेशाचा जो मध्यबिंदु असतो त्यावेळीं जें पात्र जिथे पाहिजे असेल तिथे तें आपोआप गेलें आहे असें दिसलें पाहिजे.

समूहाची रचना नेहमी त्रिकोणात्मक (रंगभूमीवर दोनच पात्रें असलीं तरी) असावी. "दोन पात्रांची त्रिकोणात्मक योजना" ही कल्पनाच मुळी अशक्य वाटण्याचा संभव आहे, परंतु एखादी खुर्चासारखी बैक किंवा मेज वगैरे वस्तूंशीं त्रिकोण साधून तशी योजना करतां येते. जास्त पात्रें असलीं तरी त्यांच्या पोटसमूहांचा त्रिकोण बनवितां येतो. अशा त्रिकोणाच्या तिन्ही बिंदूतील अंतर सारखें नसावें, कारण त्यामुळे मुद्दाम कांहीतरी केल्यासारखें दिसतें ! प्रत्येक गोष्ट मुद्दाम करावयाची पण ती नैसर्गिकरीत्याच घडली आहे असें भासवावयाचें, हेंच कोणत्याहि चांगल्या नाट्यप्रयोगाचें इंगित असतें. समूहरचनेत विविधता दिसेल अशा रितोने बैककींची रचना करावी. प्रत्येक प्रवेशांत जी व्यक्ति प्रमुख असेल ती अर्थातच अशा त्रिकोणाच्या

१६४ : नट, नाटक आणि नाटककार

मध्यबिंदूवर असावी. प्रवेशाच्या प्रवाहांत प्रथम एका आणि नंतर दुसऱ्या पात्राला महत्त्व असलें, तर सुयोजित पण सहज दिसणाऱ्या हालचाली करून मध्यबिंदूवरील पात्रांत अवश्य तो बदल केला पाहिजे. एक पात्र दुसऱ्या पात्राला झाकणार नाही अशी खबरदारी मात्र नेहमी घेतली पाहिजे. प्रत्येक पात्राच्या हालचालीला तर्कशुद्ध कारण अवश्य असल्यामुळे, “या पात्राने ही हालचाल कां केली” या प्रश्नाचें समर्पक उत्तर देतां आलें पाहिजे.

रंगभूमीच्या कोणत्याहि एका भागांत पात्रांची खिचडी करूं नये. रंगभूमीच्या मध्यापासून प्रेक्षकांच्या नजीक असलेल्या भागांत डावी बाजू, मध्य आणि उजवी बाजू असे तीन आणि प्रेक्षकांपासून दूर असलेल्या भागांतहि तसेच विभाग पाडतां येतात. पात्रांनी हालचाली करण्यासाठी रंगभूमीवर असे एकंदर सहा विभाग असतात; पण ते सर्व सारख्या महत्त्वाचे नसतात. मध्यावरील विभाग हे अर्थातच सर्वांत अधिक महत्त्वाचे असल्यामुळे देखाव्यांत ज्यांना महत्त्व आहे अशीं पात्रें त्या विभागांत असावीत. मागील भागांतील उजवी आणि डावीकडील विभाग हे सर्वांत कच्चे असल्यामुळे, ज्या पात्रांना प्रवेशाच्या दृष्टीने महत्त्व नाही त्यांना त्या विभागांत ठेवावें. पायऱ्या किंवा उंचवट्यामुळे कोणत्याहि विभागाला प्रामुख्य प्राप्त होतें आणि एखाद्या विभागावर टाकलेल्या जादा प्रकाशामुळे तोच परिणाम साधतां येतो. देखाव्यासाठी अवश्य असल्याशिवाय, होतां होईल तो मागील भागांत पात्रांना ठेवूं नये. घराच्या देखाव्यासाठी विंगा आणि पडदे वापरले असतील तर प्रेक्षकांकडे तोंड केले असतां डावीकडून प्रवेश करणारें पात्र घरांतून येतें आणि उजवीकडून प्रवेश करणारें पात्र बाहेरून येतें असा एक संकेत ठरून गेला आहे.

स्वतंत्र तालमी :

नटांच्या एकत्रित तालमींची वेळ सोडून इतर वेळी नाटकाला प्राणभूत असलेल्या प्रवेशांच्या स्वतंत्र तालमी घेणें अवश्य असतें, कारण त्यांचें सौष्ठव जितकें वाढेल तितकें नाटक अधिक हृदयंगम आणि परिणामकारक होतें. एकत्रित तालमींत विवक्षित पात्राकडे किंवा प्रवेशांकडे जास्त लक्ष पुरविणें शक्य नसल्यामुळे, अशा स्वतंत्र तालमींचा मार्ग स्वीकारावा लागतो. नव्या आणि अननुभवी नटांना अधिक कार्यक्षम करून घेण्याकरिता आणि आपल्या मनासारखे न बसलेले दुय्यम दर्जाचे

प्रवेश चांगले बसवून घेण्याकरितासुद्धा स्वतंत्र तालमींचा फार उपयोग होतो. प्रवेशाचे रहस्य समजावून सांगणे, भाषणांची परिणामकारकता वाढविणे, हालचाली निश्चित करून त्यांत कालसंगती साधणे आणि अभिनयाचा भाग जास्त समृद्ध करणे या गोष्टी अशा तालमींमुळे साधतां येतात.

शेवटच्या तालमी :

नाटक पूर्णपणे बसत आले म्हणजे शेवटच्या तीन चार तालमी रंगरचनेसहित रंगमंदिरांत घ्याव्या. तरवारी, आरसे, टेलिफोन अशा वस्तु कोणत्याहि देखाव्यांत वापरावयाच्या असल्यास त्या बिनचुक वापरण्याची नटांना सवय झाली पाहिजे. पात्रांनी वेळेवर प्रवेश करणे, त्यांचे येणे आणि जाणे परिणामकारक होणे, प्रत्येक वस्तूचा कौशल्याने उपयोग करणे, कोणताहि प्रवेश रेंगाळत चालला आहे असे न होणे, भाषणाला आणि भावनेला अनुकूल असा प्रयोगाच्या वेगांत बदल होत राहणे, हालचालींतील खंड किंवा विलंब असे दोष काढून टाकणे, बेंगळूळ किंवा अजागळा-सारख्या हालचाली दुरुस्त करणे, भाषणाची नुसती पोपटपंची चालली आहे असे न वाटणे, स्वतःचे भाषण संपल्यावर नटांनी निर्विकार न बनणे, हशा न कापणे, एकाचे वाक्य संपण्यापूर्वी दुसऱ्याचे वाक्य सुरू होत असल्यास त्या कामी विलंब न लागणे आणि उपकथानकाकडे दुर्लक्ष न होणे अशा कितीतरी महत्त्वाच्या गोष्टींकडे शेवटच्या तालमींत लक्ष पुरवितां येते. या तालमी दिग्दर्शकाने प्रेक्षकांच्या शेवटच्या रांगेत बसून पाहाव्या म्हणजे भाषणे शेवटपर्यंत ऐकू येतात की नाही हे सुद्धा त्याला समजते. प्रयोगांतले जे दोष त्याला दिसतील ते त्याने टिपून ठेवावे आणि पहिल्या रंगीत तालमीपूर्वी ते सुधारण्याचा प्रयत्न करावा. शेवटपर्यंत लक्षांत न आलेले दोष शेवटच्या तालमींत त्याच्या नजरेस येऊं शकतात आणि ते सुधारून तो प्रयोगाला अधिक तजेला देऊं शकतो.

रंगीत तालीम :

इतकी सर्व तयारी झाल्यावर रंगीत तालमीचा दिवस उजाडतो. प्रत्येक पात्राने कसे सोंग काढायचे, निवडलेले पोषाख पात्रांच्या स्वभावधर्माशी आणि परिस्थितीशी सुसंगत आहेत किंवा नाही, पोषाखांमुळे हालचालींत अडथळा निर्माण होतो काय,

१६६ : नट, नाटक आणि नाटककार

पात्रांच्या पोषाखांची देखाव्याशीं रंगसंगति साधते किंवा नाही आणि नाटकांत वापरावयाच्या सर्व बैठकी आणि वस्तु जमविल्या आहेत किंवा नाहीत या गोष्टींकडे त्याने रंगीत तालमीपूर्वी लक्ष पुरविलें पाहिजे. प्रेक्षकांसमोर जसे नाटक करावयाचें तसेच खाजगी रितीने करणें याला रंगीत तालीम म्हणतात. तिकिटें काढून जिवाची करमणूक करायला आलेले प्रेक्षक आपल्या उत्साहाने आणि रसलोलुपतेने नाटक रंगवितात. प्रत्येक प्रयोगाचे वेळीं नवे प्रेक्षक जमा होत असतात आणि त्यांच्या प्रोत्साहनामुळे नटांनाहि प्रत्येक प्रयोगांत नावीन्य वाटतें आणि आपापल्या भूमिका ते हुरूपाने करतात. नाट्यसंस्थेंतील रिकामी मंडळी आणि कांही आमंत्रित, यांच्यासमोर केलेल्या रंगीत तालमी बहुधा रंगत नाहीत असा अनुभव आहे. अशा प्रेक्षकांना प्रयोग पाहण्याचा हुरूप नसतो आणि तींच तीं वाक्यें दररोज उच्चारून नटांनाहि तीं निर्जाव वाटूं लागलेलीं असतात. पण आपल्या संस्थेबाहेरच्या मंडळींना रंगीत तालमीचीं प्रमाणाबाहेर आमंत्रणें दिल्यास, पहिल्या सार्वजनिक प्रयोगापूर्वी नाटकासंबंधी बरीं वाईट मतें गावांत पसरण्याचा संभव असतो. सबब, ज्यांच्या सूचनांमुळे ऐन वेळीं सुद्धा आपलें योग्य मार्गदर्शन होऊं शकेल अशा शैलक्या मित्रांना आणि तज्ज्ञांनाच रंगीत तालमीचीं आमंत्रणें द्यावीं. प्रयोगांत भाग घेणाऱ्या कलावंतांच्या, त्यांच्या मदतनिसांच्या आणि दिग्दर्शकांच्या समाधानासाठी रंगीत तालमीची गरज असते. आपण ज्या कल्पनेने नाटक बसविलें त्याबरहुकूम त्याचा प्रयोग होईल हा अंदाज घ्यावयाचा, इतकाच तिचा हेतु असतो. रंगीत तालमी चालूं असतां दिग्दर्शकाने नटांना सूचना देऊं नये, कारण त्यामुळे त्यांच्या आत्मविश्वासावर आघात होण्याचा संभव असतो. त्याचप्रमाणें रंगीत तालमीनंतर अगदी नव्या सूचनासुद्धा त्याने सहसा देऊं नये, कारण त्यामुळे नटांचा गोंधळ उडण्याचा संभव असतो. एकाऐवजी दोन रंगीत तालमी केल्या तर तें अधिक फायदेशीर असतें.

—रंगीत तालमीनंतर पहिल्या सार्वजनिक प्रयोगाचा मार्ग खुला होतो !



- १ नव्या नाटकाप्रमाणे जुन्या नाटकासाठीसुद्धा तालमींची गरज असते. " पूर्वतयारी-शिवाय कला " हा शब्दप्रयोग विसंगतीने भरलेला आहे.
- २ अभिनयाचें शस्त्र सदैव धारदार ठेवण्याचा एकच उपाय आहे आणि तो म्हणजे तालीम.
- ३ दिग्दर्शक लायक पाहिजे आणि 'हम करे सो कायदा' हें तत्त्व त्याने अमलांत आणलें पाहिजे.
- ४ प्रयोगासाठी उत्तम नाटक निवडावें, शिवाय तें आपल्या संग्रहीं असलेल्या संचाला अनुरूप आणि सजावटीच्या दृष्टीने आपल्या आवाक्यांतलें असावें.
- ५ भूमिकांची वाटणी करतांना भूमिकेला अनुरूप अशाच नटाची निवड करावी. जी भूमिका एखाद्या नटाच्या बुद्धीच्या आणि आकलनशक्तीच्या पलीकडची आहे तिच्यासाठी त्याची निवड करणे योग्य नाही.
- ६ कोणत्याहि नटाच्या अभिनयाचें मूलभूत सामर्थ्य ओळखून त्याला निरनिराळ्या प्रकारच्या भूमिका दिल्या, म्हणजे त्याच्या कलागुणांच्या विकासाला मदत होऊन नाट्यप्रयोगांतसुद्धा नावीन्य निर्माण होतें.
- ७ नाटक बसवण्याची सुरुवात करण्यापूर्वी दिग्दर्शकाला त्याचें पूर्णपणें आकलन होऊन, त्याचा प्रयोग त्याच्या मनश्चक्षूंसमोर नाचला पाहिजे.
- ८ नाटकाचा प्रयोग परिणामकारक करण्याकरिता, दिग्दर्शकाने सर्वतोपरी झटलें पाहिजे. नाटकाचा नाराज टीकाकार ही भूमिका त्याने पत्करता कामा नये. निवडलेल्या नाटकाचा शक्यांत शक्य तो उत्तम प्रयोग करून दाखवणें, हें दिग्दर्शकाचें आणि नटांचें पवित्र कर्तव्य समजलें पाहिजे.
- ९ संबंध नाटक नटांना समजावून सांगणें, त्यांच्या नकला पाठ करून घेणें आणि नाटकाची रंगावृत्ति तयार करणें, ही तालमींची पूर्वतयारी असते.
- १० नाटकासाठी पार्श्वसूचकाची गरज असते; चांगल्या पार्श्वसूचकामुळे नटांचा आत्म-विश्वास वाढतो.
- ११ कोणत्याहि प्रसंगींचा अभिनय सुचणें, त्याची छाननी करणें आणि तो करून दाखविणें, अशी त्रिविध कामगिरी दिग्दर्शकाने बजावली पाहिजे; तो जसा ज्ञाता तसाच चतुर असावा.
- १२ प्रत्येक प्रवेशाचा हेतु आणि त्याचा मध्यबिंदु ओळखून, त्याजकडे प्रेक्षकांचें लक्ष वेधलें गेलें पाहिजे.

१६८: नट, नाटक आणि नाटककार

- १३ पात्रांच्या हालचाली आणि समूहरचना तर्कशुद्ध आणि परिणामकारक झाली पाहिजे. समूहरचना नेहमी त्रिकोणात्मक असावी. हालचालीसाठी रंगभूमीचे सहा विभाग पाडतां येतात.
- १४ एकत्रित तालमीप्रमाणे कांही नटांच्या आणि कांही प्रवेशांच्या स्वतंत्र तालमी अवश्य असतात.
- १५ रंगीत तालमीपूर्वी तीनचार तालमी रंगरचनेसकट रंगमंदिरांत घ्याव्या.
- १६ रंगीत तालमीनंतर पहिल्या सार्वजनिक प्रयोगाचा मार्ग खुला होतो.



५. नाट्यप्रयोगः

नाटकगृह :

नाटक गर्दीकरिता असल्यामुळे तें करून दाखवायला आणि गर्दीने पाहायला एक विवक्षित ठिकाण लागते - मग नाटक एखाद्या राजाच्या मनोरंजनासाठी असो, एखाद्या जत्रेच्या किंवा उत्सवाच्या उत्साहांत केलेलें असो किंवा नटांनी स्वतःच्या चरितार्थसाधनासाठी व्यवसाय म्हणून केलेलें असो ! नाटकगृहामुळे नाटक करण्यासाठी नटांना आणि त्याचा आस्वाद घ्यावयास प्रेक्षकांना सोईस्कर जागा मिळते.

प्राचीन काळीं संस्कृत नाटके राजे लोकांच्या कृपाछत्राखाली होत असत. तेव्हा राजे लोकांनी बांधलेली नाटकगृहे अस्तित्वांत होती, हें भरताच्या नाट्यशास्त्रावरून दिसून येते. नाटकगृह कसें असावे यासंबंधी तपशीलवार सूचना त्याने दिलेल्या आहेत. नटांनी ज्या विभागांत रंगायचे तें नेपथ्यगृह, व्यासपीठासारख्या ज्या विभागांत नाटक करावयाचे तें “ रंगपीठ ” आणि त्याचा वरचा भाग म्हणजे “ रंगशीर्ष ”, प्रेक्षकांनी बसायचा विभाग म्हणजे “ प्रेक्षागृह ” असे नाटकगृहाचे तीन विभाग असत. रंगपीठाच्या उजव्या आणि डाव्या बाजूच्या मोकळ्या जागेला “ मत्तवारिणी ” अशी संज्ञा असून तिचा उपयोग आंतून बोलण्यासाठी किंवा अनुरूप आवाजांनी वातावरणाची निर्मिति करण्यासाठी केला जात असे. संबंध नाटकगृहास एकच प्रवेशद्वार ठेवीत असत.

युरोप आणि अमेरिकेंत आता प्रासादतुल्य रंगमंदिरे आहेत. ग्रेनव्हिल हायस्कूल-सारख्या एका शिक्षणसंस्थेने हौशी नाटकांसाठी बांधलेल्या नाटकगृहांत वाद्यसंगीत विभागांतील साठ कलावंत एके ठिकाणी बसू शकतील अशी सोय केली आहे. परंतु इंग्लंडांतसुद्धा प्राचीन काळीं फक्त वेष आणि मुखवटे परिधान करून उघड्या मैदानांत नाटके करीत असत. बंदिस्त नाटकगृहाच्या अभावामुळे नटासमोर उघडें मैदान आणि उघडें आभाळ पसरलेलें असायचें ! आस्ते आस्ते उघड्या रंगभूमीसमोर देखाव्याच्या स्पष्टीकरणार्थ एखादें चिन्ह मांडलें जाऊं लागलें - उदाहरणार्थ, नांगर मांडला की हें शेतकऱ्याचें घर आहे असें प्रेक्षकांनी समजावें ! अशा प्रकारच्या आशयपूर्ण चिन्हाला रंगभूमीच्या ठिकांतींतील पहिली सजावट समजली पाहिजे.

१७२ : नट, नाटक आणि नाटककार

कालान्तराने मैदानावरील नाटके दिवाणखान्यांत किंवा हिरवळीवर होऊं लागलीं तेव्हा, रंगभूमीला बंदिस्तपणा आणण्यासाठी व नाटक करण्याची जागा वेगळी दिसावी म्हणून, उजव्या-डाव्या आणि मागील बाजूला कनातीसारखे एकाच रंगाचे साधे पडदे वापरण्याची प्रथा सुरू झाली आणि शेवटी दिवाणखान्यांतील नाटकांच्या वेळीं प्रेक्षक आणि रंगभूमि यांना विभागण्यासाठी रंगभूमीच्या दर्शनी बाजूला एक कमान बांधून तिच्यावरून पडदा सोडण्यांत येऊं लागला. त्या कमानीला Proscenium arch असें नामाभिधान देऊन ती कमान आणि तिच्यावर सोडावयाचा पडदा यांना रंगभूमि आणि प्रेक्षक यांजमधील चवथी भित (fourth wall) असें संबोधण्यांत येऊं लागलें ! आपण हल्ली पाहतों तशा रंगमंदिरांची कल्पना कालान्तराने त्याच कमानीमुळे अस्तित्वांत आली.

महाराष्ट्रांतसुद्धा प्रथम पोषाख आणि मुखवटे वापरून उघड्यावर 'नाटके' करीत असत आणि नंतर तीं जुन्या वाड्यांत आणि देवळांत केलीं जाऊं लागलीं. विष्णुदास भाव्यांनी १८४३ सालीं सुरू केलेल्या नाटकांसंबंधांत शिंदे ('नाटक, शास्त्र आणि तंत्र : ' पृ० ३७) लिहितात, " हीं नाटके कधी फडणीस वाड्यांत होत व कधी सांगलीकरांच्या अनुज्ञेवरून राजवाड्याच्या प्रशस्त प्रांगणांत मंडप घालून होत असत. राजवाड्यांत नाटक असलें की पात्रे श्रीगणपतीचे देवाल्यांत रंगत म्हणजे नाटकगृह व रंगगृह (Green room) यांमध्ये सुमारे अर्धा मैल अंतर असेल ! " त्यानंतर स्वतंत्र रंगमंदिरे आणि नंतर अगदी अद्यावत् पद्धतीचीं रंगमंदिरे बांधलीं गेलीं.

वीस वीस हजार प्रेक्षक बसतील अशा उघड्या पटांगणांत नाटके करायची रोमन आणि ग्रीक लोकांची पद्धत १९४४ च्या नाट्यमहोत्सवाच्या वेळेपासून पुण्याला आणि मुंबईला सुरू झाली. दूरध्वनियंत्राच्या साहाय्याने शेवटपर्यंत आवाज जाऊन पोहोचला, तरी दूरच्या प्रेक्षकांना नटांचे चेहरे दिसत नसल्यामुळे अशा नाटकांत मूकचित्रपटांच्या अगदी विरुद्ध प्रकार घडतो ! मूकचित्रपटांत शब्दविरहित हावभाव दिसतात तर या " रंगमैदानांत " हावभावविरहित शब्द ऐकूं येतात ! प्रेक्षक आणि नट एकमेकांपासून नजरेच्या टप्प्यापलीकडे गेल्यामुळे, त्यांच्यांत तादात्म्य निर्माण होत नाही. संवादप्रधान, वीररसात्मक किंवा प्रचारात्मक नाटकेच अशा व्यवस्थेंत रंगूं शकतील ! नाटक रंगायचें असेल तर प्रेक्षक नटाच्या नजरेच्या टप्प्यांत पाहिजेत आणि ते नाटकांत रंगलेलेहि त्याला दिसले पाहिजेत. त्याचप्रमाणे नटाने उच्चारलेला

प्रत्येक शब्द प्रेक्षकांना ऐकू आला पाहिजे आणि त्याच्या अभिनयांतील कलाकुसर त्यांना दिसली पाहिजे. डोळे आणि कान यांच्या मध्यस्थीशिवाय दोन व्यक्तीत समरसता निर्माण होऊं शकत नाही. : नट आणि प्रेक्षक यांमध्ये तादात्म्य निर्माण झालें नाही तर नाटक परिणामकारक होत नाही. दूरध्वनियंत्राची योजना करून उघड्या रंगमंदिरांत नेहमीसारखें नाटक केले म्हणजे काम भागलें. ही कल्पना चुकीची आहे. उघड्या रंगमंदिरांतील नाटकांचें तंत्र अनुभवाने व अभ्यासाने निश्चित करून तें अमलांत आणण्याचे प्रयत्न केले पाहिजेत.

Sydney Carrol म्हणतो, " Too much reliance must not be put on microphones. The skilled mechanician must play a great part in this new art. All that has been learnt from the talking film studio and all that the broadcasting experts can teach us must form the basis of a new foundation upon which the art of open air theatre must progress. When it is difficult to see the actors' lips moving and the expression of their eyes, action must be brought in to supplement the voice " (पृ० १०१). या दृष्टीने उघड्या नाट्यमंदिरासंबंधी आमच्याकडे अद्याप अजीबात विचार झालेला नाही. बंदिस्त रंगमंदिरांत जसे नाटक करतात तसेच करून, अधिक प्रेक्षक गोळा करण्याच्या शक्यतेमुळे केवळ जास्त पैसे मिळविण्याचें एक साधन यापलीकडे आमची दृष्टि गेलेली नाही !

चांगलें नाटकगृह म्हटलें म्हणजे त्यांत प्रेक्षकांनी बसावयाची जागा, वाद्यसंगीतांतील कलावंतांनी बसावयाची जागा (ज्यास मराठी नाट्यव्यवसायांत " साथवाल्यांचा खड्डा " म्हणत असत), रंगभूमि, नटांनी रंगण्याचें रंगगृह आणि त्याचप्रमाणे नाटकगृहाच्या दर्शनी भागांत व्यवस्थापकांसाठी व तिकीटविक्रीसाठी खोल्या इतक्या गोष्टींची किमान आवश्यकता असते. अंक पडल्यावर प्रेक्षकांना बसण्याकरिता किंवा पाय मोकळे करण्याकरिता रंगमंदिराजवळ बगीचा किंवा मोकळी जागासुद्धा असावी. मुंबईसारख्या मोठ्या आणि गजबजलेल्या शहरांत हमरस्त्याला लागून नाटकगृह नसावें, कारण त्यामुळे रस्त्यावरील वाहनांचे आणि गर्दीचे आवाज रंगमंदिरांत शिरून प्रेक्षकांचा विरस करतात. शेवटच्या रांगेंतील प्रेक्षकांनासुद्धा नाटक उत्तम ऐकू आलें पाहिजे आणि दिसलें पाहिजे. खुर्च्यांच्या दोन रांगांमध्ये मोकळी जागा कमी असली

१७४ नट, नाटक आणि नाटककार

म्हणजे प्रेक्षकांना अवघडून बसावे लागून नाटकगृहांत तीन किंवा पांच तास घालविणे तापदायक होते. सबब, प्रेक्षकांच्या बसावयाच्या जागा शक्य तितक्या सोईस्कर असाव्या आणि खुर्च्यांच्या दोन रांगांमध्ये पाय मोकळे सोडतां येतील इतकें अंतर असावे. नाटक दिसण्याच्या दृष्टीने प्रेक्षकांची जागा रंगभूमीकडे झुकत गेलेली जास्त सोयीची असते आणि म्हणूनच वाद्यसंगीताच्या कलावंताची जागा प्रेक्षक आणि रंगभूमि यांच्या दृष्टिरेषेच्या खाली असावी.

प्रत्यक्ष रंगभूमि जितकी विस्तीर्ण असेल तितकें चांगलें, कारण एकदा बांधकाम झाल्यावर त्यांत बदल करतां येत नाही. रंगभूमीची एकंदर रुंदी सुमारे साठ फूट आणि तिच्या दर्शनी चौकटीची रुंदी पस्तीस फूट असली तर प्रत्यक्ष प्रयोगासाठी सुमारे बत्तीस फूट जागा उपयोगांत आणतां येते. रंगभूमीची रुंदी प्रत्यक्ष प्रयोगभूमीपेक्षा दुप्पट असली म्हणजे देखावे (Scenery) हालवायला मुबलक जागा मिळते. त्याचप्रमाणे रंगभूमीची लांबी सुमारे तीस फूट आणि उंची चाळीस फूट, पण दर्शनी चौकटीची उंची सुमारे वीस फूटच असावी. रंगभूमीच्या भूमिभागासाठी मऊ लाकूड वापरणें अवश्य असतें.

पडदे वापरण्याकरिता किंवा गुंडाळण्याकरिता रंगभूमीच्या आंतील भागांत एक सज्जा (gallery) अवश्य असतो. ज्या लाकडी अगर लोखंडी नळ्यांना पडदे बांधतात तिला “ मंडपी ” म्हणतात. इंग्रजी रंगभूमीवर upstage म्हणजे मागे, downstage म्हणजे प्रेक्षकांच्या बाजूला पुढे, onstage म्हणजे रंगभूमीवर आणि offstage म्हणजे पडद्यांत अशा संज्ञा आहेत. पार्श्वसूचक (prompter) हा बहुधा पडद्यांतील डाव्या बाजूच्या कोपऱ्यांतून सूचना देत असतो.

दर्शनी पडद्याला (drop) सुद्धा नाटकाच्या एकंदर परिणामाच्या दृष्टीने फार महत्त्व असल्यामुळे त्याला नाटकगृहाचा एक महत्त्वाचा भागच समजला पाहिजे. तो रुळावर खालीवर जाणारा किंवा मध्येच दुभंगणारा असतो. दर्शनी पडदा जाड पण शोभिवंत कापडाचा किंवा मखमलीचा असावा. त्याच्यामुळे नाटकगृहाला भारदस्तपणा प्राप्त झाला पाहिजे. अंकाच्या सुहवातीला तो झोकांत उवडला पाहिजे आणि अंकाच्या शेवटीं झटक्यांत पडलाहि पाहिजे. फिरत्या रंगभूमीमुळे (Revolving stage) अधिक वास्तवता निर्माण करतां येते.

देखावे :

सुरुवातीला उघड्या मैदानांत नाटकें होत असत. त्यानंतर नाट्यप्रयोगाच्या जागेला कनातीसारख्या उपायांनी तीन बाजूला मर्यादित करण्याची प्रथा सुरू झाली आणि अखेर, देखाव्यांचा दिमाख वाढतां वाढतां, दिवाणखाना म्हटला म्हणजे प्रत्यक्ष दिवाणखानाच रंगभूमीवर उभा केला जाऊं लागला. देखाव्यासंबंधांतलीं हीं सर्व परिवर्तनें लक्षांत घेतांना देखाव्यांच्या उपयोगाबाबत अनेकांचा गैरसमज झालेला दिसून येतो. रंगभूमीवर एखादें चित्र दाखविणें हा त्यांचा उपयोग नसून, ज्या जागेवर नाटक करावयाचें असतें तिचें - म्हणजेच रंगभूमीचें क्षेत्र - मर्यादित करून तिच्याकडे प्रेक्षकांचें लक्ष्य वेधणें हा होय. Stage Setting या पुस्तकांत Richard Southern म्हणतो, "Chief among the principles behind stage-setting is the idea of concentrating in a small space a sufficient commentary upon a given scene to help to make a theatrical atmosphere for that scene. This concentrate is a vital part of a show (पृष्ठ २३)"..... "The development of scenery is towards the isolation of the acting area. (पृ० ४१)" ... "The Gods were shown to the people—not in heaven but on stage. And the Gods, not the scenes, were what mattered. You could leave it to them to make heaven felt. The stage was just to help you to see them better and to give them a place to come in on and go out from. (पृ० १६१)."

पाश्चात्य देशांत प्रथम पांढऱ्या कनाती, मग रंगविलेल्या कनाती, त्यानंतर विंगा - पडदे व झालरी आणि शेवटीं भरीव देखावे (flat scenes) अशा रितीने देखाव्यांत उत्क्रांति होत गेली आणि मराठी रंगभूमीवरसुद्धा तिने तीच पावलें टाकलेलीं आढळून येतात. मराठी रंगभूमीवर पहिले पडदे, एका पार्शा कंपनीचें अनुकरण करून प्रथम १८७५ सालीं चित्तचक्षु - चमत्कारिक मंडळीने आणले अशी माहिती शिंदे यांनी दिली आहे. विंगा, झालरी आणि पडद्यांचे देखावे १९२२ सालपर्यंत सर्रास होते, त्यानंतरहि चालू होते व अव्यापहि आहेत. १९२२ सालीं प्रथम ललितकलादर्श मंडळीने सत्तेचे गुलाम नाटकासाठी पहिला भरीव देखावा तयार केला. रंगभूमीवर जें घडत असतें त्याखेरीज प्रेक्षकांचें इतरत्र लक्ष जाऊं नये हा देखाव्यांचा प्रमुख हेतु आहे. वर जाणाऱ्या आणि खाली पडणाऱ्या रुळांच्या पडद्यांच्या देखाव्यांत फक्त.

१.७६ : नट, नाटक आणि नाटककार

नटांची मागील बाजू बंद होऊं शकते, म्हणून उजव्या आणि डाव्या बाजूला विंगा आणि वर झालरी अशी योजना करणे अवश्य असते. ज्या प्रकारचा पडदा असेल त्या प्रकारच्या विंगा आणि झालरी वापरतात. भरीव देखाव्यांत रंगभूमि तिन्ही बाजूंनी बंदिस्त झाल्यामुळे विंगांची गरज नसते आणि झालरीऐवजी छताची व्यवस्था करतात. रंगभूमीच्या तळघरांतून पात्र रंगभूमीवर येतांना दाखवले म्हणजे वरच्या मजल्यावरील देखाव्याचा भास उत्पन्न करतां येतो.

ज्या प्रकारचा देखावा असेल त्याला अनुरूप अशीं चित्रे पडद्यावर रंगवतात. अकुशल किंवा कल्पनाशून्य चित्रकाराच्या हातांत पडदे गेले म्हणजे पडद्यांवरील घराच्या किंवा झाडाच्या उंचीपेक्षा त्याजसमोरील नट जास्त उंच दिसावेत असा हिचमत्कार घडतो ! परंतु नाटकांत नुसता भास उत्पन्न करावयाचा असल्याकारणाने, पडद्यांवर चित्रे पाहिजेतच किंवा चित्रांत बारीकसारीक तपशिलाच्या गोष्टी दाखविल्या पाहिजेत असे नाही. लोकरांसारख्या जाड कापडाचे किंवा मखमलीचे पडदे सोडून-सुद्धा भागते - इंग्लंडांत अद्याप तशी पद्धत आहे. कारण पडदा सोडून त्याच्यासमोर कोच, खुर्च्या वगैरे वस्तु ठेविल्या म्हणजे दिवाणखान्याचा, चार पांढरे पलंगा ठेवून एखादी सूतिका फिरुं लागली म्हणजे रुग्णालयाचा आणि हिरव्या पार्श्वभूमीसमोर चार फुलझाडांच्या कुंड्या ठेवून बगीच्याचा भास उत्पन्न करतां येतो. चतुर योजकाला अशा रितीने वाटेल तो देखावा निर्माण करतां येणार नाही काय ?

Richard Southern म्हणतो, " The method is to use certain essential real objects, generally carefully chosen pieces of furniture, and to group these few in a compact space against a small backing in the centre of the acting area. "

Stage Setting : पृष्ठ १७२)

देखावा जास्त तपशिलांत तयार करण्याचें जसें कारण नसतें त्याचप्रमाणे दिवाणखाना किंवा बगीचा म्हटला म्हणजे संबंध दिवाणखाना किंवा बगीचा तयार न करतां त्याचा एखादा भाग दाखवून बाकीचा विस्तार प्रेक्षकांच्या कल्पनेवर सोपविल्याने जास्त भव्यता आणि परिणामकारकता निर्माण होते. मानापमानांतील चौथ्या अंकांतील धैर्यधर-भामिनीचा प्रवेश तंबूत असला तरी वास्तविक तो त्या तंबूच्या एखाद्या भागांत चाललेला असतो. संबंध तंबू दाखवून, तपशील दाखविण्याच्या अभावतीतले चित्रकाराचे कौशल्य कदाचित् व्यक्त होईल ! परंतु नाटकाला त्याचा

उपयोग नाही. तंबूचा एखादा भाग ठळकपणाने दाखविल्याने तो देखावा अधिक परिणामकारक ठरतो. देखाव्याचा जो रंग असेल त्याच रंगाचा प्रकाश टाकून जास्त गडदपणा निर्माण करतां येतो.

कोणत्याहि प्रेक्षकाने जोपर्यंत बरींचशीं नाटकें पाहिलेलीं नसतात तोपर्यंत बदलत्या देखाव्यांमुळे (Transfer scenes) तो थक होऊन त्याला फार मौजहि वाटते. परंतु नाटकें पाहण्याचा सराव झाला म्हणजे बदलत्या देखाव्यांची मोहिनी नाहीशी होते. विशेषतः पौराणिक नाटकांत असे देखावे घालणें कधी कधी अपरिहार्य असतें.

देखाव्यांत जास्त “ वास्तवता ” निर्माण करण्यासाठी चंद्र किंवा सूर्य चितारण्याचा कांही चित्रकारांना मोह होतो ! परंतु त्यामुळे प्रेक्षकाला नाटकाच्या अवास्तवतेचीच मात्र जाणीव करून दिल्यासारखें होतें. कितीहि काळ लोटला तरी एकाच जागीं खिळलेला चंद्र पाहून अवास्तवतेची जाणीव कोणाला होणार नाही ? त्याच्याऐवजी कुशल प्रकाशयोजनेने चंद्रसूर्यांच्या अस्तित्वाची जाणीव उत्पन्न करणें अधिक कलात्मक ठरते. पुण्यप्रभावांतील भूपाल-वसुंधरेच्या प्रवेशांत तारा तुटण्याचा एक प्रसंग आहे, परंतु तो नेहमी प्रेक्षकांच्या कल्पनेवरच सोपविला जातो. त्याच्याऐवजी विद्युत्‌योजना करून प्रत्यक्ष तारा तुटतांना दाखविण्याचा प्रयत्न केला तर त्यामुळे जास्त परिणामकारकता तर निर्माण होणार नाहीच, पण योजनेत जराशी गळत झाली तर तो प्रकार विनोदाला आणि उपहासालाहि कारणीभूत होईल.

कांही मंडळी चित्रपट पाहात बसलीं आहेत असा जर प्रसंग असेल तर नाटकांत चित्रपट दाखविणें अपरिहार्य ठरेल. पण केवळ एक चूष म्हणून नाटकांतील देखाव्याला चित्रपटाची जोड देणें हा प्रकार सर्वस्वीं अतिरेकी आणि कलाशून्य समजला पाहिजे ! “श्री” नाटकांत श्रीकांत घोड्याची शर्यत खेळतो आणि त्यांत पैसे गमावतो वगैरे भाग संभाषणांवर आधारलेला होता, भाषणें परिणामकारक होतीं आणि पडद्यांत चाललेली शर्यत रंगभूमीवरील पात्रांना दिसते आहे अशी कल्पना करून घेण्यास प्रेक्षक नेहमीप्रमाणे तयारहि झाले असते. परंतु शर्यत पडद्यांत न ठेवतां तिचा चित्रपट रंगभूमीवर दाखविल्यामुळे अवास्तवता आणि म्हणूनच कलाशून्यता निर्माण होत असे ! प्रेक्षकांचें नाटकाकडचें लक्ष उडून तें चित्रपटाकडे गेल्याकारणाने त्यांची समरसता नाहीशी होत असे.

टोलेजंग देखावे तयार करण्याचें ज्याप्रमाणे कारण नसतें, तसेंच कोणत्याहि

१७८ : नट, नाटक आणि नाटककार

संस्थेने आपल्याजवळील देखाव्यांची संख्या निष्कारण वाढविण्याचेंसुद्धा कारण नसतें. विशेषतः सामाजिक नाटकांत एकाच प्रकारचीं दृश्ये अनेक नाटकांतून योजिलेलीं असतात. दिवाणखाना, बगीचा, रस्ता, माजघर, सोपा, झोपडी आणि जंगल यांसारख्या देखाव्यांचा एक एक नग असला तरी तो अनेक नाटकांतून वापरतां येतो. प्रेमसंन्यास, सत्तेचे गुलाम, संशयकल्लोळ आणि एकच प्याला या नाटकांत दिवाणखान्याचे सव्वीस, सुखवस्तु माणसाच्या घराच्या आंतील भागाचे चार अगदी साधारण स्थितीच्या माणसाच्या घरांतील एका खोलीचे सहा, रस्त्याचे आठ, बागेचे चार आणि घराच्या पुढील भागाचे तीन प्रवेश आहेत. संशयकल्लोळ नाटकांत रेवतीचा, अश्विनशेट्या आणि फाल्गुनरावाचा दिवाणखाना दाखवायला एकाच देखाव्याचा उपयोग करतां येणार नाही, परंतु त्या तीन दिवाणखान्यांवर इतर नाटकांतील अनेक दिवाणखान्यांचे प्रवेश साजरे करतां येतील. पार्श्वभूमि तीच असली तरी ज्याचा दिवाणखाना दाखवायचा त्याच्या पेशाप्रमाणे इतर तपशिलांत फरक करतां येतो. सुधाकराचा दिवाणखाना दाखवितांना कायद्याच्या जाडजूड पुस्तकांचीं दोन कपाटे ठेवलीं किंवा रेवतीचा दिवाणखाना दाखवितांना गालिच्याची बैठक, पानसुपारीचें साहित्य आणि एका बाजूला तंबोरा दाखविला म्हणजे तोच देखावा निराळा दिसू शकेल.

अशा योजकतेंत जास्त कलात्मकता आणि चातुर्य दिसून येतें आणि नाट्यव्यवसाय कमी खर्चाचा होतो. म्हणूनच नाटककारानेसुद्धा विशेष कारण असल्याशिवाय अगदी विशिष्ट प्रकारच्या दृश्याची योजना करूं नये, कारण तसें केल्याने एका नाटकांतील देखावा दुसऱ्या नाटकासाठी वापरतां येत नाही. नाटक मंडळ्या इंग्लंडांत काय किंवा महाराष्ट्रांत काय सुरुवातीपासून फिरत्या होत्या आणि शेवटपर्यंत फिरत्याच राहतील ! चित्रपटाच्या अनेक प्रती निरनिराळ्या गावीं दाखवून जी व्यवसायसाधना चित्रपट-व्यवसायिकांना करतां येते, ती नाटक मंडळ्यांना स्वतः गावोगाव फिरून करावी लागते. फिरत्या जीवनांत जास्त देखावे किंवा टोलेजंग देखावे घेऊन फिरणें खर्चाचें होऊन देखाव्यांची नासधूसहि होते. म्हणून देखावे शक्य तितके कमी आणि कमी बोजड असणें हितावह असतें. या दृष्टीने भरीव देखाव्यांपेक्षा (flat scenes) पडदे, विंगा आणि झालरी अधिक सोईस्कर ठरतात. पडदे, विंगा आणि झालरी यांना “ जुनाट ” समजण्याची प्रथा पडली असली, तरी अनेकप्रवेशी अंकांच्या नाटकांत त्या अजूनहि अपरिहार्य आहेत. एका प्रकारच्या देखाव्याला महत्त्व देणें आणि दुसऱ्या

प्रकारच्या देखाव्याला जुनाट समजणे हा अट्टहास देखाव्यांच्या प्रयोजनाविषयीच्या मूलभूत अज्ञानाच्या पोटीं जन्म पावलेला आहे. Edwin White म्हणतो, " I am surprised that scenes are not more frequently used as back-grounds for acting spaces...Audiences are generally willing to join in a game of " lets pretend ". The essence of drama is illusion and it is more readily created by an appropriate piece of furniture than it is by the most elaborately painted " walls ". Play production is an interpretative and creative art, it should never be imitative. " (पृ० १००, १०१ व १०७)

नाटककाराने लिहिलेल्या शब्दांना आणि नटाच्या अभिनयाला नाटकांत असामान्य महत्त्व असते. Edwin White लिहितो, " Language and characters are still the essentials of a play, human conflict is still the concern of the dramatist and the actor must be the supreme artist on the stage. His background should be of interest through him and not for its sake (पृ० ९९) "... " Many modern Shakespearian productions have had wonderful lighting effects and original and beautiful stage constructions, but it is doubtful whether these revealed or clarified any part of the text or character. " पांढरी सुरवार आणि सदरा घालून आणि मळक्या पडद्यासमोर उभे राहून गणपतराव जोशी आपल्या अभिनयाने जो परिणाम घडवून आणीत, तो परिणाम नुसती भरजरी वेषभूषा किंवा टोलेजंग देखावे कळून आणतां येईल काय ? नटाच्या अभिनयापेक्षा देखाव्याकडेच लक्ष खेचले जाईल असे देखावे असूच नयेत. नाटकांत स्थलभिन्नत्व दर्शविण्यासाठी निरनिराळीं दृश्ये योजिलीं असलीं तरी नाटक त्या दृश्यांसाठी नसतें, कण्व महर्षींच्या आश्रमांत शकुंतला दिसली तरी नाटक शकुंतलेकरिता असतें, आश्रमासाठी नसतें ! आपल्या नितांत सुंदर अभिनयाने शकुंतला कण्व महर्षींच्या आश्रमाचा उत्कृष्ट आभास निर्माण करू शकते.

" The only essentials for dramatic presentation are an acting space, an auditorium and actors. " (पृ० ११२) हें Edwin White चें विधान लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. नवीन देखावा मांडायला

१८० : नट, नाटक आणि नाटककार

अवधि मिळावा आणि नटांना विश्रांति मिळावी, हा दोन अंकांमधील मध्यंतराचा (interval) हेतु असला, तरी पुढचा अंक पाहण्याची उत्कंठा प्रेक्षकांच्या मनांतून विलंबामुळे नाहीशी होण्यापूर्वी तो सुरू झाला पाहिजे. त्याचप्रमाणे नाटकाची सुरुवात ठरलेल्या वेळीं केलेली प्रेक्षकांना आवडते आणि त्यामुळे व्यवसायाची प्रतिष्ठामुद्धा वाढते. ठरलेल्या वेळीं नाटकाला सुरुवात करणे आणि दोन अंकांमधील मध्यंतर जास्त न लांबवणे या गोष्टी प्रेक्षकांच्या तल्लीनतेला सहाय्यकर, म्हणूनच महत्त्वाच्या असतात.

बैठकी आणि इतर वस्तु :

रस्ता आणि जंगल अशांसारखे देखावे सोडले तर इतर अनेक देखाव्यांत बैठकी (कोच, खुर्च्या, सिंहासन इत्यादि) आणि जें इतर सामान (टेबल, घडयाळ, कपाट, रेडिओ वगैरे) उपयोगांत आणावें लागतें तें शोभेचें, उपयोगाचें आणि विशिष्ट हेतुसिद्धतेसाठी योजिलेले असें तीन प्रकारचें असूं शकतें. दिवाणखान्यांतील रेडिओ, संभाषणांत उल्लेख नसलेले घडयाळ किंवा दिनदर्शिका आणि कपाट वगैरे शोभेचें सामान असतें. देखाव्याची शोभा वाढेल, पात्रांच्या हालचालींना अडथळा होणार नाही आणि दुसरा देखावा मांडण्यासाठी हलवतांना उपसर्ग देणार नाही किंवा त्यामुळे निष्कारण कालापव्यय होणार नाही अशा बेताने शोभेचें सामान उपयोगांत आणावें. विशेष कारण असल्याशिवाय घड्याळ वापरूं नये, कारण तें प्रवेशाशीं विसंगत वेळ दाखवील असा संभव असतो ! वकिलाचा किंवा एखाद्या अभ्यासू व्यक्तीचा दिवाणखाना दाखवितांना पुस्तकांचें कपाट ही कदाचित् शोभेपेक्षा वातावरणनिर्मितीसाठी उपयोगाची वस्तु समजावी लागेल. कोच, खुर्च्या आणि इतर बैठकी हें उपयोगाचें सामान असतें, कारण त्यांच्या अभावीं नटांना एकसारखे उभे राहूनच काम करावें लागेल ! नाटककाराने ज्या सामानाचा संभाषणांत उल्लेख केला असेल तें विशिष्ट हेतूने योजिलेले सामान समजलें पाहिजे. पुण्यप्रभावांत वृंदावन दिवा मालवूं पाहतो, श्री नाटकांत श्रीला श्रीकांत तिजोरीवर ढकलतो, एकच प्याल्यांत सुधाकर टेलिफोन घेतो म्हणून या प्रवेशांत दिवा, तिजोरी आणि टेलिफोन हें विशिष्ट हेतूने योजिलेले सामान असतें.

जें सामान मांडावयाचें तें देखाव्याशीं रंससंगति साधेल, ज्या पात्राचें म्हणून दाखविलें असेल त्याच्या सामाजिक, सांस्कृतिक आणि सांपत्तिक दर्जाला शोभेसें

असेल आणि नाटकांच्या कालाशीहि विसंगत दिसणार नाही अशी खबरदारी घेतली पाहिजे. त्याचप्रमाणे सामान इतकें निवडक असावें की रंगभूमीवर मीनाबाजार भरला आहे असें वाटतां कामा नये. काचेचें सामान शक्य तो वापरूं नये आणि जें वापरलें जाईल त्यावर प्रकाश पडणार नाही अशी खबरदारी घ्यावी, कारण परावर्तित प्रकाशामुळे ती वस्तूच दिसनाशी होते.

वर सांगितलेल्या सामानाप्रमाणे इतर वस्तूंची वर्गवारी करतां येईल व त्यांनासुद्धा बहुतांशीं तेच नियम लागू पडतील. श्री नाटकांत श्रीकांत विडी पेटवितो, सत्तेचे गुलामांत केरोपंत खिशांतून मृत्युपत्र काढतो, संशयकल्लोळांत ठिकठिकाणीं एक तसबीर वापरली जाते - या सर्व वस्तु अपरिहार्य आहेत. प्रत्येक नाटकांत जें सामान मांडायचें असेल व ज्या वस्तु वापरावयाच्या असतील त्यांची यादी नेहमी तयार असावी आणि त्या वस्तु प्रयोगाच्या वेळीं वेगळ्या काढून ठेवाव्या. कारण त्यांपैकी - विशेषतः विशेष हेतूने योजिलेल्या वस्तूंपैकी - एका जरी वस्तूचें ऐनवेळीं विस्मरण झालें तरी संबंध प्रवेशाचा बेरंग होण्याचा संभव असतो. " ही पाहिलीत का ती तसबीर " असें म्हणणारा फाल्गुनराव तसबीर खिशांत ठेवायला विसरला असेल, तर तसबिरीचा एक नवीनच घोटाळा निर्माण होईल !

प्रकाशयोजना :

उघडया जागेंत रात्रीं होणाऱ्या नाटकांमुळे आणि बंदिस्त जागेंत रात्रीं किंवा दिवसासुद्धा होणाऱ्या नाटकांमुळे रंगभूमीवर प्रकाशयोजनेची गरज निर्माण झाली. रंगमंदिरांत हवा खेळत राहिल असे झरोके ठेवून बाकीचे सर्व दरवाजे व खिडक्या बंद केल्या आणि प्रेक्षकांत मंद प्रकाश ठेवून रंगभूमीवर प्रखर प्रकाश टाकला म्हणजे, जणू काय, एक निराळेंच जग उत्पन्न होतें याचा अनुभव प्रत्येक प्रेक्षकाने घेतला असेल. नेहमीच्या कटकटी विसरून प्रेक्षकाने त्या निराळ्या जगांत रममाण व्हावें म्हणून अशी प्रकाशयोजना फार उपयुक्त ठरते.

दशावतारी नाटकें बहुधा मशालींच्या उजेडांत केलीं जात. हिलालांत सरक्या घालाव्या किंवा तेलाचे काकडे पेटवावे ! १८८० सालीं किलोस्कर मंडळीची स्थापना झाली तरी रॉकेलच्या दिव्यांवर आणि चिमण्यांवर सर्व मदार असे. ज्यांना पददीप (foot-lights) म्हणतां येईल (म्हणजे प्रेक्षकांच्या बाजूला नटांच्या पायांजवळील दिवे) त्यासाठी दहा कँडल पावरच्या दहा चिमण्या, त्यांच्यामागे

१८२ : नट, नाटक आणि नाटककार

प्रकाशवर्धक (reflectors) आणि दर्शनी पडद्याच्या आंत पंधरा कॅडल पावरचे चार पांच दिवे वापरीत. कालांतराने प्रथम गॅसच्या बत्त्या आल्या आणि नंतर विजेचे दिवे आमच्या रंगमंदिरांना उजाळा देऊं लागले ! प्रकाशयोजनेसंबंधांत आता आमच्या रंगभूमीवर पूर्वापेक्षा जमीन अस्मानाचें अंतर पडलें असलें, तरी अनेक साधनांच्या आणि अनुभवाच्या अभावीं तिचा व्हावा तितका अजूनहि उपयोग केला जात नाही. अद्यावत् साधनें उपलब्ध असलीं तरी तीं अद्याप नाट्यव्यवसायाच्या आवाक्याबाहेरचीं आहेत. पाश्चात्य रंगभूमीवर प्रकाशयोजनेला नटाच्या खालोखाल महत्त्व प्राप्त झालें आहे. Amateur Producer's Book या पुस्तकांत F. Sladen Smith म्हणतो, " Lighting grows in importance year by year. It is becoming next to the actor, the greatest factor in stage representation. Light can express atmosphere, cover up or strengthen weak moments, enliven dull passages and can, in fact, make or mar any production..... To be fully effective, modern stage lighting requires the services of a trained electrician. " (p. 63) विद्युत्तज्ञाचा समावेश आमच्या नाट्यसंस्थांत बहुधा केलेला नसतो; " लाईट - फूटलाईट - हिरवा लाईट " असे इषारे देणाऱ्या अशिक्षित रंगव्यवस्थापकावरच (Stage manager) प्रकाशयोजनेची भिस्त असते !

पाश्चात्य रंगभूमीवर प्रकाशाचीं निरनिराळीं पांच किंवा सहा उगमस्थानें योजिलेलीं असतात. त्यांपैकी एक नटाच्यासमोर, त्याच्या दोन्ही बाजूला मिळून दोन आणि वर दोन अशीं पांच उगमस्थानें सर्वत्र प्रचलित आहेत. दर्शनी पडद्यावर असलेल्या दिव्यांच्या रांगेला पहिली रांग म्हणतात. देखाव्यांवर प्रकाश न टाकतां रंगभूमीवर आणि नटांवर प्रकाश टाकण्याचें कार्य ती करीत असते. रंगभूमीच्या पाठभिंतीच्या कांही फूट पुढे दुसरी रांग असते आणि, रंगभूमीवर किंवा नटांवर प्रकाश न टाकतां, फक्त मागील देखाव्यावर प्रकाश टाकावा हें तिचें कार्य असतें. अनुक्रम तीन आणि चार हे तेजस्वी प्रकाश टाकणारे दिवे (दिव्यांची रांग नव्हे) असतात. त्यांपैकी एक रंगभूमीच्या उजवीकडे आणि दुसरा डावीकडे असून ते वाटेल त्या गाळ्यांत हालवितां येतील अशी सोय केलेली असते. रंगभूमीवर प्रकाशाचा झोत (focus) टाकणारा पांचवा दिवा प्रेक्षकांच्या पाठीकडील भिंतीजवळ असतो. याबरोबरच दर्शनी पडद्याबाहेरील रंगभूमीच्या निकटचे दिवे हें प्रकाशाचें सहावें उगमस्थान अनेक

रंगमंदिरांत आढळते. कोणताहि प्रकाश तेजस्वी किंवा मंद करण्याची आणि प्रसंगपरत्वे त्याचा रंग बदलण्याची सोय केलेली असते. डोळे, नाक आणि हनुवटी-खालील भागांत दिव्यांच्या प्रकाशामुळे पसरणारी छाया पददीपांमुळे नाहीशी होते. देखाव्यावर मात्र जास्त प्रकाश टाकू नये, कारण त्यामुळे त्यांची कृत्रिमता व्यक्त होते !

रंगभूमीवरील प्रकाशयोजनेच्या मुळाशीं डोळ्यांना निष्कारण ताण न पडतां प्रेक्षकांना नट दिसावा, नटनटींचे पोषाख आणि देखावे यांच्या दर्शनीयतेत भर पडावी आणि कोणत्याहि प्रवेशाला योग्य असे वातावरण निर्माण व्हावे असे तीन हेतु असतात. प्रकाशयोजनेचे तंत्र जाणणाऱ्या तज्ज्ञांचे साहाय्य घेऊन, दिग्दर्शकाने त्याजबरोबर विचारविनिमय करावा. जास्त प्रखर किंवा रंगीबेरंगी प्रकाशाचा अवास्तव वापर केला तर नाटकाची रंगत बिघडते, त्याचप्रमाणे वातावरण निर्माण करण्याच्या नादांत रंगभूमीवर प्रसंगविशेषी अंधार करण्याच्या भानगडींतहि पडू नये.

नादपरिणाम :

यंत्राच्या साहाय्याने किंवा अन्य तऱ्हेने नाद निर्माण करून परिणाम घडवून आणणे नाटकांत कधी कधी अवश्य असते. पर्जन्य आणि मेघगर्जना यांचा भास अशा रितीने निर्माण करतां येतो. परंतु नादपरिणामांच्या बाबतींत संयम राखला नाही तर नाटकाच्या रंगतीवर अनिष्ट परिणाम होतो हें सुद्धा लक्षांत ठेवले पाहिजे ! उदाहरणार्थ, मेघगर्जना वारंवार होऊं लागली तर भाषणे ऐकू येणार नाहीत. शिवाय, नादपरिणामांच्या अतिरेकामुळे त्यांची कृत्रिमता जाणवते म्हणून त्यांचा उपयोग सूचनेपुरता करणे उचित असते.

वेषभूषा :

प्रत्येक प्रवेशांत प्रत्येक पात्राने परिधान करावयाचा पोषाख आणि वापरावयाचे अलंकारसुद्धा अगोदर निश्चित करून त्यासाठी कांही महत्त्वाच्या गोष्टींचा साकल्याने विचार करणे जरूर असते.

पोषाख किंवा अलंकार हे नाटकाच्या कालाशीं विसंगत अगर कालविरोधी

१८४ : नट, नाटक आणि नाटककार

नसावेत, इतकेंच नव्हे, तर पूर्णतः अगर शक्य तितके सुसंगत असावेत. ऐतिहासिक नाटकांतील पोषाख निश्चित करण्याकरिता त्या काळीं कोणते पोषाख वापरीत असत त्यांची दखल घेणे अवश्य असतें आणि, फार प्राचीन काळचा इतिहास सोडल्यास, तें फारसें कठीणहि नसतें. सामाजिक पोषाख करणे कठीण नसलें तरी त्यांतहि काल-संगतीच्या दृष्टीने बेजबाबदारी दाखवूं नये. टिळक-आगरकरांच्या वेळच्या पगड्या आणि बाराबंद्या, पहिल्या महायुद्धापूर्वीच्या ख्रिस्ती टोप्या आणि पारशी पद्धतीचे कोट, १९२० नंतरच्या गांधी टोप्या आणि दुसऱ्या महायुद्धानंतरचे बुशकोट किंवा भडक सिंधी पोषाख हीं स्थित्यंतरे नजरेआड करतां येणार नाहीत. पंचवीस वर्षापूर्वी पगडीशिवाय वकील कल्पितां येत नव्हता तर आता पगडी ही जवळ जवळ पुराण-वस्तुसंग्रहालयांतली चीज बनली आहे ! एकच प्याला नाटकाचा काल पहिल्या महायुद्धाच्या आरंभीचा असतांना, त्यांत १९२१ नंतर प्रचलित झालेली गांधीटोपी घातलेला रामलाल दिसला तर तो एक प्रकारचा औचित्यभंग वाटतो ! ज्या सामाजिक नाटकाचा काल नाटककाराने निश्चित केला असेल त्यांत पोषाखाकडे कटाक्षाने लक्ष पुरविलें पाहिजे.

पौराणिक कालांत कोणते पोषाख वापरीत होते तें कोणालाच माहिती नसल्या-कारणाने, राजा रविवर्मा वगैरे चित्रकारांनी त्यांच्या मनोमय कल्पनेने जीं चित्रे आपल्यासमोर उभीं केलीं आहेत त्यांचेंच अनुकरण करण्याची पद्धत रूढ झाली असून ती योग्यच समजली पाहिजे. राम, श्रीकृष्ण, सीता किंवा सुभद्रा अशीं चित्रे आमच्या मनावर इतकीं ठसलीं आहेत, की त्या त्या व्यक्ति तशाच होत्या, तसाच पोषाख परिधान करीत होत्या अशी दृढभावना आमच्या मनांत निर्माण झालेली आहे. त्यामुळे मिशा ठेवून फेटा बांधलेला सौभद्रांतला श्रीकृष्ण प्रथमदर्शनीं तरी रसभंग करतो. पुराणकाळींचा पोषाख हा बहुतांशीं कल्पनेचा खेळ असला तरी वनवासांत सीता वल्कलें नेसत होती असा उल्लेख पुराणांत सापडतो. तेव्हा वल्कला-ऐवजी साडी नेसून सीतेने रंगभूमीवर प्रवेश करणे ही कालविसंगति असली तरी ती क्षम्य आहे. कारण वल्कलें नेसून तिने प्रवेश करणे आज सर्वस्वीं अशक्य आहे. श्रीकृष्णाला चार हात असावेत असा आम्ही आग्रह धरोत नाहीं ! सबब, अशा बाबतींत सर्वस्वीं वास्तवतेचा आग्रह न धरतां अनुरूप शोभिवंततेचा स्वीकार करावा असा शिष्टसंप्रदाय आहे. राम घननीळ आणि श्रीकृष्ण काळा होता म्हणून निळ्या आणि काळ्या रंगाने माखलेले नट जर रंगभूमीवर प्रवेश करते झाले, तर प्रेक्षकांचा

त्यांच्या देवपणावर अधिक विश्वास न बसतां कदाचित् त्यांच्या माणुसकीबद्दल हिंशंका निर्माण होऊन रंगामुळे बेरंग उत्पन्न होईल !

काल्पनिक नाटकांना विवक्षित काळाचें बहुधा बंधन नसलें तरी त्यांतसुद्धा पोषाखासंबंधांत कांही बंधनें स्वीकारणें अवश्य असतें. रण्डुंदुभी नाटकांतील घटना लक्षांत घेतल्या असतां, त्यांत अद्यावत् पोषाख खचित वापरतां येणार नाहीत ! पगडी आणि बाराबंध्या परिधान केलेले भूपाल आणि वृंदावन किती चमत्कारिक दिसतील ? “तीन चांदांची सरदारकी” आणि “सोन्याच्या साखळ्या” अशा उल्लेखांमुळे मानापमान नाटकाचा काळ कांहीसा ऐतिहासिकच समजला पाहिजे. असें असतां धैर्यधराने इंग्रजी पद्धतीची हॅट किंवा नेकटाय परिधान करणें सयुक्तिक ठरणार नाही. सारांश, काल्पनिक नाटकांतील वातावरणाला शोभून दिसतील अशा पोषाखांची निवड करावी.

पोषाख निवडतांना पात्रांचा पेशा, धर्म आणि जात, परिस्थिति आणि मनःस्थिति या गोष्टींचा विचार करणें अवश्य असतें. वकील, डॉक्टर, सेनापति अशा कोणत्याहि पेशाच्या व्यक्तीचा पोषाख तिच्या पेशाला अनुसरून पाहिजे. त्याचप्रमाणे व्यक्तीच्या धर्माचें किंवा जातीचें ! इंग्लंडांत विद्यार्जन करून आलेल्या मारवाड्याच्या मुलाने इंग्रजी पद्धतीचा पोषाख वापरणें वावगें नाही, परंतु सामान्य मारवाड्याने तसा पोषाख केला तर कसें दिसेल ? शारदेतील इंदिराकाकू वगैरे सर्व छिया ब्राह्मणी दिसल्या पाहिजेत. पेशा, धर्म आणि जात यांना अनुसरून पोषाख निश्चित झाला तरी त्याची घडण व्यक्तीच्या स्वभावधर्माशी सुसंगत असावी. मानापमानांतल्या अक्कासाहेबांनी चिटाचें पांढरें पातळ नेसून येगें जसें अप्रस्तुत, त्याचप्रमाणे “गरतीलाहि लाजवील” अशा संशयकळोळांतील रेवतीने छवोर पद्धतीने पोषाख करणें अनुचित नव्हे काय ? अर्धा उरोभाग उघडा टाकलेली सिंधू किंवा केवळ एक चूष म्हणून फैजकंप घालणारा रामलाल कसा दिसेल ? पात्रांच्या परिस्थितीप्रमाणे आणि मनःस्थितीप्रमाणेसुद्धा पोषाखांत बदल केला पाहिजे. पहिल्या अंकांतील श्रीमंतींत लोळणारी सिंधू एकच प्याल्याच्या चवथ्या अंकांत दरिद्री झाल्यावर तिच्या पोषाखांत दारिद्र्य दिसलें पाहिजे. राजा आणि त्याचा चोपदार, दोहोंचाहि पोषाख किनखापी जरीचा असूं नये ! परंतु पात्रांच्या परिस्थितीप्रमाणे पोषाख निवडतांनासुद्धा त्यांत तारतम्य वापरलें पाहिजे. दीडदोन वर्षांपूर्वी आघाडीवरचा वकील असलेला सुधाकर

१८६ : नट, नाटक आणि नाटककार

किती जरी दखिनी झाला, तरी त्याच्याजवळ ठेवणीचा एखादा जुना पण नीटनेटका कोट शिल्लक नसेल काय ? नोकरी मागण्याकरिता बंड गार्डनमध्ये जातांना त्याने फाटका कोट घालून आणि वाढलेली दाढी तशीच ठेवून जाणें योग्य दिसत नाही. जसें परिस्थितीचें तसेंच मनःस्थितीचें ! पतिनिधनाच्या दुःखांत अहोरात्र होरपळणाऱ्या प्रेमसंन्यासांतील सुशीलेने भडक वस्त्रें वापरणें जसें अयोग्य, तसेंच वैभवांत लोळणाऱ्या देवयानीने कचनिधनानंतर पांढऱ्या रंगाचें पातळ नेसणें योग्य ठरेल. नवऱ्याने घेतलेल्या संशयामुळे विव्हाळ झालेली झुंजाररावांतली कमळजा, तिच्या आयुष्यांतल्या शेवटच्या रात्री मधुचंद्रावर निघालेल्या नव्या नवरीप्रमाणे किंवा प्रियकराच्या भेटीसाठी निघालेल्या वसंतसेनेप्रमाणे नटलेली दिसली, तर त्या प्रवेशाला अवश्य अशा वातावरणाचा चुराडा होणार नाही काय ? पोषाख निश्चित करण्यासंबंधांत जितकें स्वातंत्र्य असेल त्या मानाने तो ज्या नटाने वापरावयाचा त्याला शोभून दिसेल अशी खबरदारी घ्यावी. विद्रूप किंवा बेडौल दृश्य पाहण्यासाठी प्रेक्षक रंगमंदिरांत जमा झालेले नसतात.

एखाद्या लोकप्रिय नटाने सुरुवातीला एखाद्या भूमिकेसाठी एखादा विशिष्ट तऱ्हेचा पोषाख निवडला, म्हणजे सरावाने त्या पोषाखाला इतकें महत्त्व येतें की, तो दिसला नाही तर प्रेक्षकांना चुकल्याचुकल्यासारखें वाटतें. संशयकळोळांतील फाल्गुनरावाच्या वेषभूषेचें यासंबंधांत उदाहरण देतां येईल. अशा पोषाखांना मी “पोलादी पोषाख” म्हणतो - भूमिकेशीं अभिन्न होऊन बसलेले ते पोषाख असतात ! असें महत्त्व प्राप्त झालेल्या पोषाखांत शक्य तो बदल करूं नये.

ज्या प्रवेशांत जो पोषाख वापरावयाचा, त्याची त्या वेळच्या देखाव्याबरोबर रंगसंगती साधली पाहिजे. लक्ष्मीधर किंवा डॉक्टर पशु अशीं पात्रें वगळलीं, तर भडक रंगाचे पोषाख सहसा निवडूं नयेत. पात्रांच्या रंगभूमीवरील हालचालींना अडथळा होणार नाही अशी पोषाखाची घडण पाहिजे. अनुरूप वस्त्रभूषेमुळे नाटकाच्या परिणामकारकतेत भर पडते आणि विसंगत वस्त्रभूषेमुळे तिच्यावर अनिष्ट परिणाम होतो हें नेहमी लक्षांत ठेविलें पाहिजे.

रंगणें (सोंग काढणें) :

रंगभूमीवर एखाद्या ऋषीची भूमिका करावयाची झाली म्हणजे दाढी लावली पाहिजे, म्हातान्याच्या भूमिकेंत केस पांढरे करून अंगावर सुरकुत्या काढल्या

पाहिजेत हें आपल्याला समजतें. परंतु रंगभूमीवर प्रवेश करणारें प्रत्येक पात्र रंगून येतें तें काय म्हणून ?

या प्रश्नाला उत्तर असें की, प्रत्येक प्रेक्षकाला ऐकूं जावें म्हणून नटाला ज्याप्रमाणे नेहमीपेक्षा जास्त मोठ्या आवाजांत बोलावें लागतें, त्याचप्रमाणे त्याच्या अवयवांना आणि अभिनयाला स्पष्टता प्राप्त व्हावी म्हणून त्याला रंगणें अपरिहार्य असतें ! रंगण्याचा हा प्रमुख उद्देश असून भूमिकेच्या स्वभावदर्शनालाहि रंगण्यामुळे मदत होत असली, तरी तें अशा बाह्य साधनांपेक्षा प्रमुखत्वेकरून नटाच्या अंतर्दुर्गाच्या ऊर्मावर अवलंबून असतें. रंगामुळे नटाला आपल्या अवयवांचा रेखीवपणा आणि सौंदर्य यांत वाढ करतां येते, हा सुद्धा रंगण्याचा एक महत्त्वाचा उपयोग आहे. सोंग काढणें म्हणजेच “ रंगणें ” आणि त्यालाच इंग्रजीमध्ये मेक-अप (make-up) म्हणतात. Practical Make-up for the Stage या पुस्तकांत T. W. Bamford म्हणतो, “ Each make-up for the stage is a part and parcel of your performance, and the ideal time to plan it is when studying the play. The part and the make-up are not merely complimentary; they are inseparable. ” भावबंधनांतील धुंडिराज म्हणतो, “ अण्णा किलुस्कराला पाहिला होतात का तुम्ही ? ऋषीचें सोंग घेऊन आला म्हणजे अगदी ऋषीसारखा दिसायचा ! ” रंगण्यांतील इंगित हेंच आहे—जी भूमिका आपण करूं तसेंच आपण दिसलें पाहिजे ! आणि म्हणूनच आपण कसें दिसलें पाहिजे, तें नटाने कोणत्याहि भूमिकेसाठी रंगायला सुरुवात करण्यापूर्वी निश्चित केलें पाहिजे.

“ नटाला रंगावें कां लागतें ? ” या प्रश्नाचें, रंगभूमीवरील प्रकाशामुळे त्याला रंगावें लागतें असें अधिक शास्त्रशुद्ध उत्तर देतां येईल. रंगभूमीवरील प्रकाश प्रखर असल्यामुळे, रंग न लावलेल्या नटाच्या चेहऱ्यावरील नैसर्गिक रंग भाजून निघाल्यासारखे दिसतात, चेहऱ्यावरील भाव आणि अवयवांचा निराळेपणाहि नाहीसा होतो. सारांश, प्रखर प्रकाशावर तोडगा म्हणून नटाला रंगावें लागतें.

प्रकाशाच्या अभावीं कोणतीहि वस्तु दिसेनाशी होते. पण, उलटपक्षीं, ती जर प्रकाशांत आपादमस्तक बुडाली तर छायाप्रकाशाच्या अभावीं तिचा आकार अस्पष्ट होऊन ती ओळखूं येईनाशी होते. सूर्याचा प्रकाश वरून येत असतो आणि त्यामुळे

१८८ : नट, नाटक आणि नाटककार

निर्माण होणाऱ्या छायाप्रकाशांतच माणसाचा चेहरा पाहून तो ओळखण्याची आपल्याला सवय झालेली असते. सूर्याच्या वरून येणाऱ्या प्रकाशामुळे नाकाखालच्या, भुवयांखालच्या आणि हनुवटीखालच्या भागावर छाया पडत असते. पण नटाची आकृति अस्पष्ट होऊन त्याची ओळख नाहीशी व्हावी असा प्रकाश रंगभूमीवर निरनिराळ्या ठिकाणांवरून पडत असतो, त्याचा रंग निराळा असतो आणि तो जास्त प्रखर असतो या तीन गोष्टींमुळे तो सूर्यप्रकाशापेक्षा निराळा असतो. रंगभूमीवरील प्रकाशाची उगमस्थाने साधारणपणे कोणतीं असतात, त्याचा आपण यापूर्वी विचार केला. निरनिराळ्या ठिकाणाहून प्रकाश पाडण्यांत येत असल्यामुळे एका बाजूच्या प्रकाशाने निर्माण केलेली छाया दुसऱ्या बाजूचा प्रकाश नष्ट करतो आणि त्यामुळे चेहऱ्याचा आकार नाहीसा होऊन तो ओळखू येईनासा होतो. कोणत्याहि रंगीत वस्तूवर प्रखर प्रकाश टाकला तर त्या वस्तूचा रंग निवळल्यासारखा दिसतो. सूर्याचा नैसर्गिक प्रकाश वगळल्यास कोणत्याहि अनैसर्गिक प्रकाशांत पांढऱ्या रंगापेक्षा इतर रंगांचे प्रमाण जास्त असल्यामुळे, कोणत्याहि वस्तूच्या रंगांत अनैसर्गिक प्रकाशामुळे बदल झालेला दिसतो. सबब, रंग निवळू नये, रंग बदलू नये आणि चेहऱ्यावर छायाप्रकाश निर्माण करून तो साकार करावा असे त्रिविध कार्य रंगण्यामुळे साधत असते. रंगाचे कसे तें थोडक्यांत सांगतां येणार नाही किंवा नुसत्या पुस्तकी ज्ञानाने समजणारहि नाही ! प्रत्येक नटाने ती कला डोळस निरीक्षणाने आणि अनुभवाने साध्य करून घेतली पाहिजे.

रंगून आणि सोंग काढून आपणाला जो परिणाम घडवून आणायचा आहे त्याकरिता नटाला स्वतःच्या चेहऱ्याची संपूर्ण माहिती असावी लागते. कोणतेहि सोंग काढण्याच्या दृष्टीने आपल्या चेहऱ्यातील उणीवा आणि शक्यता यांचे त्याला ज्ञान पाहिजे. ही माहिती नुसते वर वर आरशांत पाहून मिळणार नाही. कमीत कमी दोन उत्तम आरसे वापरून त्याने स्वतःच्या चेहऱ्याशी चौफेर परिचय करून घेतला पाहिजे. असे निरीक्षण दिवसाच्या नैसर्गिक प्रकाशांत करून आपल्या चेहऱ्यावरील छायाप्रकाशाची त्याने प्रथम माहिती मिळविली पाहिजे. त्यानंतर चेहऱ्यावर निरनिराळ्या बाजूंनी दिव्याचा प्रकाश टाकून, त्यामुळे छायाप्रकाशांत कोणता फरक पडतो तें लक्षांत ठेविलें पाहिजे. दैनंदिन जीवनांत भेटणाऱ्या अनेक व्यक्तींच्या चेहऱ्याचे सूक्ष्म निरीक्षण करून त्यांच्या चेहऱ्यावरील छायाप्रकाशाचा अभ्यास केला पाहिजे. स्वतःच्या आणि इतरांच्या चेहऱ्याचा असा अभ्यास झाला म्हणजे रंगण्याची प्राथमिक तयारी झाली असे म्हणतां येईल.

परंतु, “रंगणें” ही गोष्ट अभिनयाची केवळ मदतनीस आहे, हें कधीहि विसरतां कामा नये. अभिनयाच्या अभावीं कितीहि उत्तम रंगलें तरी तें व्यर्थ आहे, कारण अभिनयशून्य नटाने रंगभूमीवर पहिली हालचाल करितांच – पहिला शब्द उच्चारतांच – रंगांचा भेद करून त्याची असमर्थता जाहीर होत असते !

रंगाचा परिणाम अंतरामुळे कमी अधिक होत असतो. खुर्च्याच्या पुढच्या रांगांना उत्तम दिसणारा रंग पीटमधील प्रेक्षकाच्या दृष्टीने व्यर्थ ठरतो, म्हणून या दोन टोकांचा सुवर्णमध्य साधून, रंगमंदिराच्या मध्यावरील प्रेक्षकांना उत्तम दिसेल असा रंग करावा. अतिरिक्त रंगण्यामुळे नट मुखवटा घातल्यासारखा विद्रूप आणि भावशून्य दिसू लागतो. आपण जी भूमिका करित आहोंत ती परिणामकारक रितीने करण्यास मदत होईल अशा बेतानेच रंग करावा.

रंगण्याची कला पाश्चात्य देशांत उत्कर्षाला पोहोचली असून आमच्याकडेहि आता पुष्कळच सुधारली आहे. १८४३ सालीं महाराष्ट्रांत पौराणिक नाटके सुरू झालीं त्यावेळीं सफेता (Dry white zinc), पिवडी (Cream lemon) आणि हिंगूळ (Cinabar) हे तीन रंग मुख्यत्वेकरून वापरीत असत. कोळसा उगाळून काळा रंग तयार करित आणि गोड्या तेलाच्या दिव्यावर तयार केलेलें किंवा कापूर जाळून बनवलेलें काजळ डोळ्यांत घालण्यासाठी वापरीत असत. भाऊराव कोल्हटकर आणि गणपतराव जोशी असे असामान्य नट मराठी रंगभूमीवर अवतरले तरी हीच रंगक्रिया १८४३ पासून १९०४ पर्यंत – म्हणजे जवळ जवळ एकसष्ट वर्षे चालू होती ! प्रथम साबणाने तोंड पुसून पिवडी लावायची, : गालावर व नाकावर हिंगूळ लावून रंग साफ करायचा, कापराच्या काजळाने भिवया काढायच्या आणि ओठालाहि हिंगूळ लावायचा अशी पद्धत होती. स्फिरिट गमने (Spirit gum) खोट्या मिशा किंवा दाढ्या चिकटवितात हें माहीत नसल्याकारणाने, काजळ लावून त्यांचा भास उत्पन्न करित. १९०४ नंतर महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील सुशिक्षित नटांनी इंग्रजी पुस्तके वाचून ग्लिसरिनमिश्रित रंग वापरायला सुरुवात केली.

पिवडी लावून ती हाताने अगर मऊ कापसाने साफ बसवायची, तिचा पिवळटपणा कमी करण्यासाठी गालावर, हनुवटीला व कपाळावर हिंगूळ लावून तो पाण्याने साफ बसवायचा, नंतर भिवया काळ्याभोर रंगवायच्या, डोळ्यांत काजळ घालायचे आणि ओठ हिंगुळाने रंगवायचे अशी पद्धत पौराणिक नाटकांच्या जमान्यांत

१९० : नट, नाटक आणि नाटककार

चालू होती. अंबाडीचा वाक चांगला स्वच्छ करून तो गुंफून व त्याला योग्य आकार देऊन पांढऱ्या जटेसाठी किंवा दाढीसाठी वापरीत असत. त्यानंतर वनगाईच्या केसांगासून पांढरे, करडे व काळे टोप आणि दाढ्या तयार करण्यांत येऊं लागल्या. नसर्गिक केसांची दाढी आणि टोपांचा प्रथम पार्शा व गुजराथी रंगभूमीवर व नंतर मराठी रंगभूमीवर शिरकाव झाला. बकऱ्याचें काळेभोर कातडें घेऊन, मिशीच्या आकाराप्रमाणे त्याचे तुकडे करून, त्या तुकड्यांच्या दोन्ही टोकांना दोऱ्या बांधून त्या कानाखालून वर नेऊन घट बांधायच्या, अशा रितीने राक्षसपात्रे पूर्वी मिशा लावीत असत.

सोंग काढण्यासंबंधांतील सर्व साधनें प्रथम पाश्चात्य देशांत निर्माण झाल्यामुळे तत्संबंधांतील त्यांचा अनुभवहि मोठा आहे. भूमिकेवरहुकूम रंगणें हें ज्या त्या नटाचा अनुभव, निरीक्षण, कौशल्य आणि कल्पनाशक्ति यांजवर अवलंबून असलें तरी त्यासंबंधांतहि कांही सर्वसाधारण नियम अनुभवाने तयार झाले आहेत. चांगलें रंगायचें असेल तर प्रत्येक नटाने स्वतःची रंगपेटी (Make-up box) जवळ बाळगली पाहिजे. चांगल्यापैकी सुंदर व सुबक रंगपेटी मुंबईत मिळू शकते. चांगलें साहित्य बाळगलें म्हणजे त्याला शोभेल अशा प्रकारचें कौशल्य संपादन करण्याची महत्त्वाकांक्षा नटाच्या मनांत आपोआप जागृत होते. पेटींत अवश्य असे निरनिराळे रंग असतात; पण त्याखेरीज कोल्ड क्रीम (Cold cream), चेहरा पुसण्यासाठी कापूस, पावडर पफ, तोंडाला व हाताला लावण्याची पावडर, साबण, एक लहान टॉवेल, सेफटी पिना आणि दातांचा लहान ब्रश वगैरे साधनें जमवावीं लागतात.

कांही नाटकांत नट जसा असेल तसाच दिसत असतो. एकच प्याल्यांतील सुधाकर, प्रेमसंन्यासांतील जयंत, सत्तेच्या गुलामांतील वैकुंठ, संशयकळोळांतील अश्विनशेट किंवा तरुण नटींनी तरुण स्त्रियांच्या केलेल्या सर्वच भूमिका यांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करतां येईल. उलटपक्षीं, कांही नाटकांतून नटाला आपलें रूप भूमिकेप्रमाणे बदलावें लागतें. तरुण नटाने किंवा नटीने केलेली वृद्धाची अगर वृद्धेची भूमिका, विद्याहरणांतील शुक्राचार्य, राजसंन्यासांतील साबाजी वगैरे भूमिका या नमुन्याच्या आहेत. पहिल्या जातीच्या भूमिकांसाठी जें रंगायचें त्याला इंग्रजींत Straight make-up (साधें सोंग) आणि दुसऱ्या जातीच्या भूमिकेसाठी रंगण्याला Character make-up (भूमिकानुकूल सोंग) असें म्हणतात. भूमिकानुकूल सोंगांत नटाला तो निसर्गतः नसेल तसें दिसावें लागतें.

रंगण्यापूर्वी पुरुषपात्रांनी दाढी करणे आणि ज्या छिया एरवीसुद्धा रंगूनच हिंडतात (ज्याला इंग्रजीत Street make-up म्हणतात) त्यांनी तो रंग पुसून काढणे अवश्य असते. त्यानंतर रंग केसांत शिरून नये म्हणून केसांभोवती हातरुमाल बांधावा आणि चेहऱ्याला कोल्ड क्रीम लावून ते हलक्या हाताने पुसून काढावे म्हणजे त्वचा मऊ होते. ही पूर्वतयारी झाल्यावर आपल्याला जसे दिसायचे असेल तो रंग सबंध चेहऱ्याला लावावा, मात्र प्रकाशांत रंग फिका पडतो म्हणून थोडा जास्त गडद रंग लावावा. रंगण्याच्या खोलींतील प्रकाशापेक्षा रंगभूमीवर प्रकाश अधिक तेजस्वी असतो, हे सुद्धा लक्षांत ठेविले पाहिजे. अशाप्रकारे रंग लावण्याला इंग्रजीत फाऊन्डेशन (Foundation) म्हणजे “तळ” किंवा “पाया” म्हणतात. हा रंग हनुवटी-खाली, कपाळ आणि केस यांच्या दरम्यान, कानांच्या मागे किंवा गळ्याजवळ अकस्मात् नाहीसा होणार नाही अशी खबरदारी घेतली पाहिजे ! नटाने काढलेले सोंग किती यशस्वी होईल हे ह्या “तळावर” अवलंबून असते. तळ तयार झाल्यावर निरनिराळे रंग वापरावे लागतात, त्या वेळी एक रंग वापरून दुसरा वापरण्यापूर्वी हाताची बोटें स्वच्छ धुवून टाकावीं.

तळ तयार झाल्यावर प्रथम डोळ्यांकडे नजर द्यावी. भुवयांमुळे आपल्या वरच्या पापणीवर एक प्रकारची छाया पडत असते, ती रंगभूमीवरील प्रकाशामुळे नाहीशी होण्याचा संभव असतो. अनुरूप रंगाने तशी छाया दाखवावी, पण त्यांत अतिशयोक्ति नसावी. डोळ्यांच्या कानांकडील कोपऱ्याजवळ गडद उदी (Brown) पेन्सिलीने रेघा ओढल्याने डोळे मोठे दिसू शकतात. पापण्यांच्या भोवती काळा रंग लावून ते मोठे दिसतात, पण त्यांत प्रमाणशीरपणा असावा आणि वरच्या पापणीस काळा आणि खालच्या पापणीस उदी रंग वापरावा.

डोळ्यांनंतर गालाला तांबूस रंग लावून ओठ रंगवावे, मात्र ओठ फार भडक न रंगविण्याची खबरदारी घ्यावी. गालावर कोणत्या ठिकाणी रंग लावायचा हे चेहऱ्याच्या लांब, वाटोळ्या अगर चौकोनी आकारावर अवलंबून असते. त्यानंतर अवश्य तितक्या लहान किंवा जाड भुवया रंगून पावडर मारावी व ती पुसून काढावी. चेहऱ्यावर तेलकट तकाकी दिसू नये म्हणून पावडर मारणे अवश्य असते, पण पुसतांना ती रंगावर घासली न जाण्याची खबरदारी घेतली पाहिजे. इतके झाल्यावर रंगभूमीवर जितका तेजस्वी प्रकाश असेल तितक्या प्रकाशांत आपले सोंग पाहून त्यांत कांही

१९२ : नट, नाटक आणि नाटककार

सुधारणा अवश्य असल्यास कराव्या. नाटक संपल्यावर रंग काढण्यापूर्वी पुनः थोडे कोल्ड क्रीम लावावे - लोणी किंवा खोबरेल तेलानेसुद्धा रंग काढतां येतो.

केवळ दाढीमिशांनी चेहरा झाकून टाकून नटाला नेहमीपेक्षा निराळें दिसायचें असतें तेव्हा दाढी-मिशा कशा लावाव्या किंवा टोप कोणता निवडावा आणि ज्या काळचें आणि ज्या विशिष्ट भूमिकेचें दर्शन घडवायचें असेल त्याला अनुरूप अशीं कोणतीं वस्त्राभरणें वापरावीत इतकाच प्रश्न असतो. परंतु जेव्हा नटाला स्वतःपेक्षा वयाने, प्रकृतीने अगर स्वभावाने वेगळें दिसावयाचें असतें तेव्हाच त्याच्या सोंगाची खरी परीक्षा होते. स्वभावचित्राला मदतनीस असें सोंग काढायचें असेल तर नटाची निरीक्षणशक्ति तीव्र असावी लागते. आपल्या त्वचेंत आणि अवयवांत कोणता फरक केला असतां कोणतें दृश्य दिसेल हें त्याने अभ्यासलें पाहिजे. पौराणिक आणि ऐतिहासिक सोंग काढावयाचें झाल्यास त्या त्या काळच्या चित्रांचा अभ्यास केला पाहिजे.

फुगीर चेहरा खोलगट बनविणें किंवा खोलगट चेहऱ्याला फुगीर बनविणें ही अत्यंत त्रिकट गोष्ट असते. तरुणाने मध्यमवयीन किंवा म्हातारे दिसावे असे प्रसंग अनेक वेळां येतात. त्याकरिता समाजांतील अशा माणसाचें निरीक्षण करून त्यांच्या त्वचेचा रंग कसा असतो, वयाच्या वाढीमुळे अवयवांत खोलगटपणा कसा निर्माण झाला आहे, चेहऱ्याच्या कोणत्या भागांना प्रामुख्य प्राप्त झालें आहे, त्यांचे ओठ, दांत आणि केस यांत कोणता फरक पडला आहे अशा अनेक गोष्टी नटाला अवगत झाल्या पाहिजेत.

वयस्क माणसाचें सोंग काढावयाचें झाल्यास त्याला अनुरूप असा "तळ" निवडला पाहिजे. अशा माणसाचें कपाळ, नाक, गालाचीं हाडे आणि हनुवटी यांना, त्याच्या परिस्थितीप्रमाणे आणि प्रकृतीप्रमाणे, जास्त प्राधान्य प्राप्त होत असल्यामुळे नटाला आपल्या चेहऱ्यावर तसा फरक करून दाखवितां आला पाहिजे. अशा प्राधान्य मिळालेल्या भागांसाठी तळापेक्षा कमी गडद रंग वापरतात आणि त्याला इंग्रजीत High lighting म्हणतात. उलटपक्षीं, गालावरील खळगे दाखविण्याकरिता तळापेक्षा जास्त गडद रंग वापरतात आणि त्याला Low lighting म्हणतात. डोळ्याखाली खोलगटपणा दाखवायचा झाल्यास तो कसा असतो याचासुद्धा निरीक्षणाने अभ्यास केला पाहिजे.

म्हाताच्या माणसाच्या सोंगांत वयामुळे निर्माण झालेल्या सुरकुत्या (Wrinkles)

गडद उदी (Brown) पेन्सिलीने दाखवितां येतात. सुरकुत्या म्हणजे रेषा नसून कातडींत पडलेल्या घड्या असतात. स्वाभाविकपणे जेथे सुरकुत्या असू शकतील तेथेच त्या काढल्या पाहिजेत. कपाळावरील सुरकुत्या सुखातीपासून शेवटपर्यंत सरळ न दाखवितां तुटक दाखवाव्या. भुवयांमध्ये, डोळ्यांच्या कोपऱ्यावर आणि नाकपुड्यांजवळ देखील सुरकुत्या दाखवाव्या लागतात. सुरकुत्यांच्या बाबतींत अतिशयोक्ति टाळावी. सरळ सुरकुत्यांमुळे वृत्तीचा शांतपणा, वर कलणाऱ्यांमुळे (Uplifted) आनंदी वृत्ति आणि खाली कलणाऱ्यांमुळे निरुत्साह (Dejection) दाखवितां येतो.

म्हातान्या माणसांचे ओठ बहुधा बारीक आणि सुरकुतलेले असतात. घट्ट आणि फिकट ओठांमुळे रसवर्ज करडेपणा किंवा जाड्याभरड्या ओठांमुळे विषयलोलुपता, असे अनेक स्वभावांतर्गत फरक ओठांच्या निरनिराळ्या आकारांनी दिसून येतात. खालच्या ओठाच्याखाली ज्या प्रकारची छटा असेल, त्या मानाने हनुवटीचा आकार आणि तोंडाची घडण यांत बदल करतां येतो हनुवटीच्या आकारामुळे मानसिक सामर्थ्य अगर मनाचा कमकुवतपणा दाखवितां येतो.

भुवयांच्या नैसर्गिक जाडींत आणि आकारांत रंगामुळे फरक करतां येतो. नाकाकडे उतरत येणाऱ्या आणि एकमेकांजवळ येऊन मिडणाऱ्या भुवयांमुळे निर्दयता, नाकाच्या बाजूला उंचावून खाली येणाऱ्या भुवयांमुळे चिंता किंवा उदासीनता, कमानदार भुवयांमुळे बुद्धिमत्ता आणि सरळ भुवयांमुळे शांतवृत्ति दिग्दर्शित होते.

डोळे रंगवितांना दोन्ही डोळे सारखे दिसतील अशी खबरदारी घेतली पाहिजे ! दोन भुवयांमध्ये पडलेल्या अठीमुळे क्रोध दिग्दर्शित होतो आणि ती जितकी स्पष्ट रंगवावी तितका मनुष्य अधिक रागीट दिसतो. लोभ, चौकसपणा किंवा आळस असे निरनिराळे गुणावगुण डोळ्यांमुळे दर्शवितां येतात.

रंगामुळे नाकाच्या आकारांत फरक करतां येतो. नाकावरील रेषेत फरक करण्यासाठी Nose Paste नांवाचा चिकट पदार्थ वापरतात. लांब सरळ नाक बुद्धिमत्तेचे तर वाकडे नाक ठोसेबाज प्रवृत्तीचे द्योतक असते. कपाळाचा रंग बहुधा संबंध चेहऱ्यांत अधिक फिकट असतो. तो जितका जास्त फिकट करावा तितके कपाळाला अधिक प्रामुख्य आणि रुंदी प्राप्त होते. कपाळाजवळील केसांच्या रेषेला तळासाठी

१९४ : नट, नाटक आणि नाटककार

वापरलेला रंग लावून, कपाळाची उंची वाढवितां येते आणि त्या रेषेच्याखाली किंचित् काळा रंग वापरून उंची कमी करतां येते.

रंगतांना चेहऱ्यावरच नजर खिळवून भागत नाही, उघड्या राहणाऱ्या इतर अवयवां-कडेहि लक्ष द्यावें लागतें. या महत्त्वाच्या गोष्टीकडे दुर्लक्ष झाल्यामुळे गोरा चेहरा आणि काळे हात किंवा म्हातान्याचा चेहरा आणि तरुणाचे हात अशीं दृश्ये दृष्टीस पडूं शकतात ! या दृष्टीने हात हा फार महत्त्वाचा अवयव समजला पाहिजे, पण तळवे सहसा प्रेक्षकांच्या नजरेस पडत नसल्यामुळे ते रंगविण्याचें कारण नसतें. हातांचा संबंध अनेक वस्तूंशीं वारंवार येत असल्यामुळे त्यांजवरील रंग उतरण्याचा संभव असतो, म्हणून त्यांजकडे प्रत्येक प्रवेशाच्या वेळीं लक्ष दिलें पाहिजे. हातांचा रंग करतांना आपण जी भूमिका करणार आहों तिचा पेशा व वय लक्षांत घेतलें पाहिजे. एखाद्या बुद्धिजीवी माणसाचे हात आणि मजुराचे हात यांत महदंतर असतें.

राहतां राहिले केस ! पीठ किंवा पावडर लावून काळ्या केसांना पांढरे करतां येतें; परंतु ह्या दोन्ही वस्तु केसांत टिकून राहणें कठीण असल्यामुळे, पातळ पांढऱ्या रंगाचे तुषार उडवून केस पांढरे करणें अधिक हितावह असतें. आपले नैसर्गिक केस जर चालण्यासारखे असले तर टोप कधीहि वापरूं नये, कारण तो कधीच नैसर्गिक दिसत नाही. टक्कल झाकायला, टक्कल दाखवायला किंवा जास्त लांब अगर जास्त कुरळे केस दाखवायला टोप वापरावा लागतो. त्याकरिता आपल्या डोक्यावर उत्तम बसेल असा टोप निवडला पाहिजे. संबंध रंगून झाल्यावर टोप घालावा.

कृत्रिम दाढी आणि मिशा लावण्याचे नाटकांत अनेक प्रसंग येतात. ज्या काळचें सौंग आपल्याला काढायचें असेल त्या काळीं कोणत्या पद्धतीच्या दाढीमिशा प्रचलित होत्या हें त्या त्या काळच्या (विशेषतः ऐतिहासिक) चित्रांवरून अभ्यासिलें पाहिजे. क्रेप हेअरच्या (Crepe hair) साहाय्याने चेहऱ्यावर दाढीमिशा चिकटवितां येतात. दाढी आणि मिशांचा रंग डोक्यावरील केसांच्या रंगापेक्षा किंचित् नरम असतो हें क्रेप हेअर निवडतांना लक्षांत ठेविलें पाहिजे. कोणत्या तऱ्हेची दाढी किंवा मिशी बनवावयाची आहे हें अगोदर निश्चित करून, तिजमुळे बोलतांना अडथळा होणार नाही ही खबरदारी घेतली पाहिजे.

दाढी-मिशा स्परिट गमने (Spirit gum) चिकटवितात. साध्या त्वचेवर त्या जास्त चांगल्या चिकटत असल्यामुळे, ज्या ज्या ठिकाणीं केस चिकटवायचे

तेथील रंग अगोदर पुसून टाकला पाहिजे. फ्रेप हेअर योग्य प्रमाणांत न वापरल्यास ते लोकरीसारखे दिसूं लागतात. दाढीचे केस नैसर्गिक रीत्या जसे उगवतात, त्या तऱ्हेने फ्रेप हेअरची योजना केली पाहिजे. फक्त दाढी वाढली आहे असे दाखवायचें असेल तर तें नुसत्या रंगाने दाखवितां येतें किंवा फ्रेप हेअरचे बारीक बारीक तुकडे चिकटवून साधतें.

परदेशी लोकांच्या भूमिका मराठी रंगभूमीवर तरी विरळाच ! फारच झालें तर एखादा पठाण नजरेला पडायचा किंवा झाशीच्या राणीच्या किंवा शेवटच्या बाजीरावाच्या नाटकांत एखादा इंग्रज ! मुसलमानांना आम्ही जवळजवळ आमच्यांतलेच समजतो — दाढीमिशा लावल्या आणि चार दोन उर्दू शब्द मधून मधून उच्चारले की काम भागतें ! परंतु, परदेशी सोंगें काढतांना भूमिकेचा देश आणि वंश यांचा विचार करावा लागतो. त्वचेचा रंग, डोक्याचा आकार, गालावरील हाडांचें प्रामुख्य, नाकाचा आकार, डोळ्यांचा आकार आणि रंग आणि केसांची तऱ्हा आणि रंग यांत देश आणि वंशपरत्वे भिन्नता असते. देश तसा (नुसता) वेष, ही मर्यादित दृष्टि उपयोगी पडत नाही !

सोंग काढण्यासंबंधांतील सर्वसाधारण नियम, त्यासंबंधांतील जबाबदाऱ्या व घ्यावयाच्या खबरदाऱ्या याबद्दल हें विवेचन झालें. प्रत्यक्ष सोंग काढण्यासंबंधीच्या तपशीलवार सूचना देण्याचें हें स्थळ नव्हे. ती विद्या गुरूकडून आणि अनुभवाने संपादन केली पाहिजे. परंतु सुरुवातीस सांगितल्याप्रमाणे, आपण कसे सोंग काढायचें त्याचा विचार करण्याची सुरुवात नाटक बसूं लागल्यापासून केली पाहिजे. सोंग जितकें साधें असेल तितकें तें प्रभावी ठरतें, सोंगांतली अतिशयोक्ति विदूषकी थाटाची ठरण्याचा संभव असतो.

—परंतु रंग हा परमेश्वर नव्हे हें कधीहि विसरतां कामा नये ! असा एक काळ येतो की तरुणांचीं कामें करायला नट वयामुळे नालायक होतो आणि त्या वेळीं त्याला मदत करायला रंग सर्वस्वीं असमर्थ बनतो ! Practical Make-up for the Stage या पुस्तकांत T. W. Bramford म्हणतो, “Your mirror will tell you more truthfully, than your friend, when the time comes to say good bye to all that. Too great a reluctance to face the fact is a cowardice which will ultimately be

regretted. It is infinitely better to discover these facts for yourself than suffer the humiliation of having them brought home to you by others. (पृ० १४२)”



१

- १ सुरुवातीला उघड्या मैदानांत नाटके होत असत; नाटकगृहे नंतर अस्तित्वांत आलीं. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नाटकगृहांसंबंधी सविस्तर विवेचन केलेले आहे.
- २ उघड्या रंगमंदिरांत करावयाच्या नाटकांचे तंत्र निराळें असल्यामुळे, तें निश्चित करणें अवश्य आहे.
- ३ बंदिस्त नाटकगृहाच्या कांही किमान गरजा असतात. प्रेक्षकांना नाटक चांगले ऐकूं आले पाहिजे, चांगले दिसले पाहिजे आणि रंगमंदिरांत चारपांच तास मोकळेपणाने घालवितां आले पाहिजेत.
- ४ दर्शनी पडद्यालासुद्धा नाटकगृहाचा एक महत्त्वाचा भाग समजला पाहिजे.

२

- १ ज्या जागेवर नाटक करावयाचें तिचें क्षेत्र मर्यादित करून तिजकडे प्रेक्षकांचें लक्ष वेधणें, हा देखाव्यांचा प्रमुख उद्देश असतो.
- २ देखाव्यांच्या संबंधांतसुद्धा क्रमाक्रमाने उत्क्रान्ति होत गेली आहे.
- ३ लोकरीसारख्या जाड कापडाच्या किंवा रंगीत मखमलीच्या पडद्याचा देखाव्यांसाठी उपयोग करतां येतो. अशा पडद्यांसमोर देखाव्याला अनुरूप अशा वस्तु ठेवून, निर-निराळ्या देखाव्यांचा भास उत्पन्न करतां येतो.
- ४ देखावा परिणामकारक करावयाचा असेल, तर कांही गोष्टी प्रेक्षकांच्या कल्पनेवर सोपविल्या पाहिजेत. कुशल प्रकाशयोजनेमुळे साधा देखावासुद्धा अधिक परिणामकारक करतां येतो.
- ५ प्रेक्षकांचें नाटकाऐवजी देखाव्यांवर लक्ष खिलेल असे देखावे नसावेत.

- ६ प्रत्येक नाटकासाठी सर्वच स्वतंत्र देखावे तयार करण्याचे कारण नसते. नाट्यसंस्थांना फिरता धंदा अधिक किफायतशीर होत असल्यामुळे, वाजवीपेक्षा जास्त किंवा टोलेजंग देखावे टाळले पाहिजेत.
- ७ देखावे नाटकासाठी असतात, नाटक देखाव्यांसाठी नसते.

३

- १ शोभेचे, उपयोगाचे आणि विशिष्ट हेतूने वापरलेले, असे तीन प्रकारचे सामान नाटकांत असू शकते.
- २ देखाव्याशीं रंगसंगति साधेल, ज्या पात्रांचे म्हणून दाखविले असेल त्याच्या सामाजिक, सांपत्तिक आणि सांस्कृतिक दर्जाला शोभेल असे सामान वापरावे—शिवाय ते नाटकाच्या काळाशी विसंगतहि नसावे.
- ३ प्रत्येक देखाव्यांत अवश्य असणाऱ्या सामानाची एक यादी करून, प्रयोगाच्या वेळी ते वेगळे काढून ठेवणे हितावह असते.

४

- १ रंगभूमीवरिल प्रखर आणि सुयोजित प्रकाशामुळे आपण एक निराळेंच जग पाहात आहोत असे प्रेक्षकाला वाटते.
- २ प्रकाशयोजनेच्या संबंधांत क्रमाक्रमाने सुधारणा होत गेली आहे—पाश्चात्य रंगभूमीवर प्रकाशयोजनेला आता नटांच्या खालोखाल महत्त्वे प्राप्त झाले आहे.
- ३ प्रकाशाची पांच किंवा सहा उगमस्थाने असतात आणि त्यांचे प्रयोजनहि निरनिराळे असते.
- ४ प्रेक्षकांच्या नजरेला ताण पडू नये, देखाव्यांची दर्शनीयता वाढावी आणि प्रसंगाला अनुकूल वातावरण निर्माण करावे, हे प्रकाशयोजनेचे प्रमुख हेतू असतात.

५

- १ पडद्यांत नाद निर्माण करून परिणाम घडवून आणतां येतो, परंतु त्याचा अतिरेक न करतां नुसता मूचनेपुरता उपयोग करावा.

६

- १ नाटकांतले पोषाख नाटकाच्या काळाशीं शक्य तितके सुसंगत असावेत; कांही बाबतींत सर्वस्वीं वास्तवतेचा आग्रह न धरतां, अनुरूप शोभिवंततेचा स्वीकार करावा.

१९८ : नट, नाटक आणि नाटककार

- २ पोषाख निवडतांना पात्राचा पेशा, धर्म व जात, स्वभाव, परिस्थिति आणि मनःस्थिति यांचा विचार केला पाहिजे.
- ३ भूमिकेशीं अभिन्न होऊन बसलेल्या 'पोलादी पोषाखां'त सहसा बदल करूं नये.
- ४ देखावे आणि पोषाख यांत शक्यतो रंगसंगति असावी.

७

- १ नटाच्या अवयवांना आणि अभिनयाला स्पष्टता प्राप्त व्हावी म्हणून त्याला रंगांवे लागते. रंग हा रंगभूमीवरील प्रखर प्रकाशावर एक प्रकारचा तोडगा असतो.
- २ रंग निवळं नये, रंग बदलं नये आणि छायाप्रकाशामुळे चेहरा साकार व्हावा असे त्रिविध कार्य रंगण्यामुळे साधत असते.
- ३ स्वतःच्या आणि इतरांच्या चेहऱ्याचा अभ्यास करणे, ही रंगण्याची पूर्वतयारी असते.
- ४ रंग हा अभिनयाचा मदतनीस असतो, अभिनयाची उणीव तो भरून काढू शकत नाही.
- ५ रंगण्याच्या साधनांत आणि कलेंत उत्तरोत्तर प्रगति होत गेली आहे.
- ६ नटाचा अनुभव, निरीक्षणशक्ति, कल्पनाशक्ति आणि कौशल्य या गोष्टींवर भूमिके-वरहुकूम रंगण्याचे यशापयश अवलंबून असते.
- ७ नटाने स्वतःची रंगपेटी वापरावी.
- ८ नट जसा असेल तसाच तो कांही नाटकांत दिसत असतो, तर कांही नाटकांत त्याला भूमिकेवरहुकूम सोंग काढावे लागते.
- ९ सुरकृत्या, भुवया, ओठ, हनुवटी, डोळे आणि नाक यांच्यामुळे निरनिराळ्या स्वभाव-धर्मांचे दिग्दर्शन करता येते.
- १० नटाचे नैसर्गिक केंस चालण्यासारखे असले, तर टोप वापरूं नये.
- ११ परदेशी सोंगे काढतांना भूमिकेचा देश आणि वंश यांचा बारकाईने विचार करावा लागतो.
- १२ सोंग कसे काढायचे त्याचा विचार करण्याची सुरुवात नाटक बसू लागल्यापासून केली पाहिजे.
- १३ रंग हा परमेश्वर नव्हे, हे कधीही विसरूं नये.



६. संगीत

संगीताचें कार्य :

संगीतमिश्रित नाटकांनी आधुनिक मराठी रंगभूमीची सुरुवात झाली आणि वेव्हापासून निव्वळ गद्य नाटकांपेक्षा संगीत-मिश्रित नाटके जास्त यशस्वी आणि लाभदायक ठरलीं. या इतिहासाकडे डोळेझाक करून “ नाटकांत संगीत नको ” असें मत वारंवार व्यक्त केले जातें, आणि म्हणूनच, “ संगीत राहायला आलें आहे, निदान तें राहिलें पाहिजे, ” (Music has come to stay, at least it should stay) असें सांगणें अवश्य झालें आहे !

संगीताच्या विरोधकांचा प्रमुख दावा असा की, बोलतां बोलतां पात्रांनी गाऊं. लागावें हें अनैसर्गिक आणि रसहानिकारक असल्यामुळे नाटकांत संगीत नसावें. नाटक सर्वस्वी नैसर्गिक कधीच नसतें हें आपण पाहिलेंच आहे; आणि म्हणून संगीत जर नाटकाला उपकारक असेल तर, अनैसर्गिकता पत्करूनसुद्धा, त्याचा उपयोग कां करूं नये ? सर्वस्वी संगीत नाटके (operas) जर पाश्चात्य देशांत चालतात, तर आमच्याकडे संगीतमिश्रित (सहगीत) नाटके कां चालू नयेत ? अनैसर्गिकता असली तर ती संपूर्ण असावी, अर्धवट असूं नये असें का समजायचें ? शाकुंतलादि संस्कृत नाटके पद्यमिश्रित होतीं यावरूनसुद्धा रंगभूमीचें आजव संगीताने वाढतें हेंच सिद्ध होतें. सहगीत नाटकांची आम्हांला इतकी सवय झाली आहे, की त्यांतील अनैसर्गिकता आता जवळ जवळ नैसर्गिक बनली आहे ! अशा स्थितींत संगीताने नाटकाची परिणामकारकता आणि द्रव्यार्जनक्षमता जर वाढत असेल तर घड्याळाचे काटे मागे ओढण्यांत स्वारस्य तें कोणतें ? बोलपटांच्या सुरुवातीपासून त्यांत संगीत सुरू आहे, पण बोलपटांत संगीत नको असें कोणी सांगत नाही. नाटक ही एक परिणाम घडविण्यासाठी निर्माण करावयाची कलाकृति असल्याकारणाने, तिच्या ठायीं नीरस वास्तवतेपेक्षा सुरस कल्पनारम्यतेचीच अधिक गरज असते.

नाटकांतील संगीत रसहानिकारक ठरतें हा दावा फोल आहे; उलटपक्षीं असें म्हणतां येईल, की एखादी भावना व्यक्त करायला ज्या वेळीं शब्द अपुरे पडतात,

शब्दांच्या उधळपट्टीने ज्या वेळीं रसहानि होण्याचा संभव असतो, त्या वेळीं संगीतामुळे भावनेचा उत्कर्ष होऊन तिला स्थिरता प्राप्त होते. विशेषेकरून शृंगार, भक्ति आणि करुणा अशा भावनांच्या बाबतींत अशीं कितीतरी उदाहरणे देता येतील. मानापमानांतील धैर्यधराने भामिनीला सर्वस्व अर्पण केले हें शेकडो शब्दांनी समर्पकतेने व्यक्त झाले नसतें, तें “ प्रेमसेवा शरण सहज ” या एकाच पदाने व्यक्त केले. एकच प्याल्यांतील सिंधूची दुःस्थिति आणि तिचें वात्सल्य “ बघुं नको मजकडे ” या पदाने परिणामकारकतेने प्रकट झाले. या दोन्ही पदानंतर त्या प्रसंगांची आणि भावनांची जी छटा पसरते तिच्या जाळ्यांतून नाटक संपले तरी प्रेक्षक मुक्त होत नाही ! परमेश्वराला भक्तांनी संगीतानेच आळविले हें लक्षांत घेतले असतां, भक्तिरसाच्या संबंधांत वेगळें उदाहरण देण्याची वास्तविक गरजच नाही ! परंतु, कान्होपात्रा नाटकांतील कित्येक अभंग भक्तिरसाच्या उत्कर्षाच्या संबंधांत संगीताच्या प्रभावाची साक्ष देऊं शकतील.

संगीताचें शब्द कित्येक प्रसंगां चातुर्याने, संयमाने आणि कल्पनाशीलतेने वापरले गेले नाही म्हणून तें अनैसर्गिक आणि रसहानिकारक वाटले असें संगीताच्या विरोधकांच्या बाजूने प्रतिपादन करतां येईल. ज्याप्रमाणे स्वगतांच्या दुरुपयोगामुळे त्यांचें महत्त्व नजरेआड झाले, तसेंच संगीताच्या बाबतींतहि घडले ! नको तिथे संगीत घातले आणि नको तितकें तें गायिले, म्हणजे संगीत अनैसर्गिक आणि रसहानिकारक कां वाटूं नये ? सबब, पद कोठे घालावें, तें कसें असावें आणि तें कसें गावें या तीन महत्त्वाच्या मुद्यांकडे जर डोळेझाक झाली, तर संगीताच्या विरोधकांना सत्याचा पाठिंबा मिळून आपल्या भात्यांतील एका अमोघ शस्त्राला रंगभूमि पारखी होईल.

संगीतासंबंधीची प्रेक्षकांची हौस कालपरत्वे बदलत असते. किलोस्कर यांचीं सर्व आणि देवल ह्यांचें संशयकल्लोळ सोडून बाकीचीं सर्व, इतकेंच काय, परंतु श्रीपाद कृष्णांची वीरतनय-मूकनायकादि नाटके संगीताने इतकीं समृद्ध आहेत, की त्यांतील प्रत्येक भाषणाला संगीताच्या स्वराने व्यापले आहे असें म्हणतां येईल. परंतु कालांतराने संगीताचा विस्तार कधी होत होत शेवटीं तो फारच मर्यादित झाला. पांच तासांच्या नाटकांत जितकीं पदे चालत असत तितकीं तीन तासांच्या नाटकांत चालत नाहीत आणि म्हणूनच नाटकाची जी एकंदर कालमर्यादा असेल त्या प्रमाणांत संगीताची योजना केली पाहिजे. रसाचा उत्कर्ष करून त्याला स्थिरता प्राप्त करून देण्याकरिता संगीत उपयुक्त आणि अवश्य असल्यामुळे तें नाटकांतील भाषणांचा

एक भाग म्हणूनच अस्तित्वांत राहिले पाहिजे. संगीत तर पाहिजेच, परंतु त्यांतील तथाकथित अनैसर्गिकताहि टाळली पाहिजे, म्हणून कांही “ नवोनव ” क्लृप्त्यांचा अवलंब केल्याची उदाहरणे आहेत. त्यांपैकी एक अशी, की एका पात्राने दुसऱ्या पात्राला एखादे गणें म्हणायला सांगावें आणि त्याने तें गावें, पण असें करण्यापेक्षा ग्रामोफोनची एखादी तबकडी कां वाजवूं नये ? कारण अशा गाण्याचा नाटकाच्या रसाशी संबंध सुटल्यामुळे रसनिर्मितीचें कार्य करण्यास तें अजिबात असमर्थ ठरतें. दुसरी एक तऱ्हा अशी, की रंगभूमीवरील पात्राने अभिनय करित राहावा आणि पद पडद्यांतून म्हटलें जावें. हा प्रकार भाषणांतर्गत संगीतापेक्षा किती अनैसर्गिक आहे त्याची कल्पनाच करावी ! दोन अनैसर्गिकता एकत्र आणून एक नैसर्गिकता तयार होते असा तर नियम नाही ना ?

यशस्वी संगीतासंबंधांत ज्या तीन गोष्टी वर सांगितल्या आहेत त्यासंबंधी विचार करण्यापूर्वी कांही हिंदी गीतांच्या लोकप्रियतेचीं कारणें स्पष्ट करणें अगत्याचें आहे. यासंबंधांत “ पिया विन नही आवत चैन ” ही ठुमरी, “ देखके दीदार उसका, दिल दिवाना हो गया ” ही गझल किंवा “ तुमविन मेरी कोन खबर ले गोवरधन गिरिधारी ” या भजनाचें आपण उदाहरण घेऊं या. ह्या तीन्ही गीतांच्या चाली उत्तम आहेत, त्यांची शब्दयोजना प्रासादिक आहे, तीं भावनापूर्ण आहेत आणि त्यांचें आर्जव व्यापक आहे. चाल, भावना आणि शब्दयोजना यांचा ऊहापोह करण्याचें कारण नाही इतकी त्यांची या गीतांतली सुंदरता स्पष्ट आहे. व्यापक आर्जव याचा अर्थ असा की, हीं पदे एखाद्या व्यक्तीपुरतीच मर्यादित नसून, त्या मनःस्थितीतील प्रत्येक व्यक्तीच्या भावनांना लागू पडणारी आहेत. गणें येवो अगर न येवो — हीं गणीं प्रत्येकाला गुणगुणावींशीं वाटतात, कारण त्यामुळे अंतरींच्या भावना रिझविल्या जातात. सबब, पदाची चाल आकर्षक असली, तें भावनापूर्ण असलें, त्याची शब्दयोजना भावनानुकूल आणि प्रासादिक असली आणि त्याचें आर्जव व्यापक असलें म्हणजे तें यशस्वी होतें असें एक सर्वसाधारण विधान करतां येईल.

पद कोठे घालावें :

नाटकांत पद कोठे घालावें याचें उत्तर असें देतां येईल, की भावनापूर्ण प्रसंगी भावना रिझविली जाईल आणि नटाला गायनासाठी अवसर सापडेल अशा ठिकाणीं पदाची योजना करावी. या दृष्टीने शृंगार हा शब्दापेक्षा सूचकतेमुळे खुलणारा रस

२०४ : नट, नाटक आणि नाटककार

असल्याकारणाने आणि संगीताच्या विस्तारामुळे - अर्थात् सुयोग्य विस्तारामुळे - त्याच्या उत्कर्षाला बाध येत नसल्यामुळे, संगीताला शृंगाररस सर्वांत अधिक अनुकूल आहे असे म्हणतां येईल. करुणा, हास्य, आनंद, वीरता या रसांच्या उत्कर्षासाठी - सुद्धा संगीताचा उपयोग हितकारक ठरतो. आमचे संगीत हास्यरस निर्माण करू शकत नाही, तसेच ते संघगीतांना सुद्धा फारसे उपकारक नाही.

नुसता वादविवाद चालू असेल तिथे पद यशस्वी होत नाही. उदाहरणार्थ, पुण्यप्रभावांतील "अनुकार जनाने हा परमपदा" किंवा स्वयंवरांतील श्रीकृष्णाचे "सुंदर मुख ललना०" जिथे वीररसाला तेजस्विता प्राप्त झाली नसेल अशा नुसत्या वर्दळीच्या प्रसंगीचे (स्वयंवरांतील "मी वजरमुष्टि") पद यशस्वी होत नाही, पण तेजस्विता प्रकट होतांच साधी साक्रीसुद्धा (मृच्छकटिकांतील "दारोदारी मागुनि भिक्षा") यशस्वी होते. नुसते तत्त्वविवेचन चालू आहे अशा ठिकाणचे (पुण्यप्रभावांतील "भार संचय महा," सावित्रीतील "यम नियम मानि" आणि स्वयंवरांतील "येतां अशुभसा काल") पद परिणामकारक होत नाही; इतकेच नव्हे, तर त्यामुळे संवादांत निष्कारण खंड पडून ते कंटाळवाणेहि होत. भावनेची मोठीशी पार्श्वभूमि नसलेलीं केवळ वर्णनात्मक पदे (सौभद्रांतील "गंगा नदि ती सागर सोडुनि" किंवा स्वयंवरांतील "दिपले नरेश बाळ") कंटाळवाणीं होतात, पण शृंगारासारखी मोहक पार्श्वभूमि असलेलीं (सौभद्रांतील "पुष्पपराग" किंवा मृच्छकटिकांतील "रजनिनाथ हा नभों उगवला") वर्णनात्मक पदे सुद्धा अत्यंत हृदयंगम ठरतात. वादविवादांत शृंगाराची छटा असली म्हणजे (विद्याहरणांतील "तूं का वदसि मला कटु बोला") संगीत उपकारक ठरले नाही तरी रसहानिकारक तरी होत नाही. अगदी सुरुवातीच्या नाटकांत संगीताचा स्वर एकसारखा खेळता ठेवण्यासाठी अनावश्यक ठिकाणी पदे (सौभद्रांतील "झाली यतिच्या माहात्म्याची" किंवा शारदेतील "भेटतो मी जावोनि भुजंगाला,") घालण्याचा परिपाठ होता, तो आता वर्ज्यच समजला पाहिजे. त्या वेळचीं नाटके हीं बहुतांशीं सर्वस्वी संगीत (Operas) नाटकांच्या धर्तीचीं असल्यामुळे संवादाच्या हृदयंगमतेमुळे आणि प्रासादिक पद्यरचनेमुळे संगीतात्मक संवादसुद्धा (सौभद्राच्या तिसऱ्या अंकांतील कृष्ण-बलरामांचा संवाद) खपून गेले. भक्तीचा मोठासा प्रसंग नसला तरी केवळ वातावरणनिर्मितीसाठी एखादे भजन (सौभद्रांतील "राधाधर मधुमिलिंद" किंवा "पावना वामना") श्रोते मोठ्या

आवडीने ऐकतात. एखाद्या व्यक्तीचें वर्णन जर भावनापूर्ण नसेल (“सुधि बालिका” -सतेचे गुलाम) तर तें कंटाळवाणें होतें, पण भावनापूर्ण असलें (संशयकल्लोळांतील “ सुकांत चंद्रानना ” किंवा स्वयंवरांतील “ रूपबली तो नरशार्दूल ”) तर तें श्रोत्यांना रिझवितें.

भावनापूर्ण आणि संगीतानुकूल प्रसंगीं पदाची योजना करण्यापूर्वी असाहि विचार केला पाहिजे, की येथे गीतविस्ताराला अवसर आहे काय ? जुन्या नाटकांतील साक्या आणि दिंड्या वगळ्या तर संगीत परिणामकारक होण्यासाठी त्याच्या आविष्कारांत गायकीचें तेज दिसावें लागतें आणि त्याकरिता विस्ताराची गरज असते. कधी कधी रंगभूमीवर अनेक प्रमुख पात्रें एकत्र आलेलीं असतात. एकाने गायचें आणि इतरांनी स्वस्थ राहावयाचें हा प्रकार अभिनयाला मारक असल्यामुळे अशा प्रसंगीं होतां होईल तो पद घालूं नये. परंतु एखादा प्रसंगच असा असतो, की तो त्या प्रवेशांतील एकाच व्यक्तीच्या तेजस्वितेने धवळून निघून इतर पात्रें निर्माल्यवत् बनतात ! अशा प्रसंगीं तो वस्तुतः एकाच पात्राचा प्रवेश ठरून (द्रौपदी-वधहरणाच्या वेळचा तिचा धावा किंवा एकच प्याल्यांतील “सत्य वदे वचनाला ” वगैरे पदें) पद घालतां येतें आणि तें विस्ताराने गातांसुद्धा येतें. रंगभूमीवर एकटेंच पात्र असेल तेव्हाचें पद सर्वांत जास्त आणि दोन पात्रें असतील त्या प्रसंगींचें पद त्याच्या खालोखाल गायनानुकूल ठरतें. ज्या प्रसंगीं नाटकाची गतिमानता अत्यंत वाढली असेल त्या ठिकाणीं संगीताने तिला व्यत्यय येण्याचा संभव असल्यामुळे, होता होईल तो पद घालूं नये. एखाद्या प्रकरणाचा, जणू काय, उपसंहार म्हणून प्रवेशाच्या शेवटीं पद घालण्याचा प्रघात आहे (स्वयंवरांतील “ नरवर कृष्णासमान ”, सावित्रीतील “ योग्य न प्रेमवर्णना ”, मानापमानांतील “ मला मदन भासे ”) तो योग्य आहे. अंकाच्या अगर प्रवेशाच्या शेवटीं, पुढे घडणाऱ्या घटना सुचविण्याकरिता पद्ययोजना करावयाचासुद्धा (मानापमानांतील “ अजि टाकु गडे ”, मृच्छकटिकांतील “ रमवाया जाळं ”, सौभद्रांतील “ मोडुनि दंडा ”) प्रघात आहे, पण त्यांतसुद्धा भावनेचा ओलावा पाहिजे. भावनाशून्य पात्रांच्या तोंडीं आमच्या नाटककारांनी म्हणूनच सहसा पदें घातलेलीं नाहीत !

पदाची चाल :

पद कोठें घालावयाचें हें ठरल्यानंतर तें कोणत्या चालीवर करायचें हा प्रश्न

२०६ : नट, नाटक आणि नाटककार

उद्भवतो. भक्तिरसान्या नाटकांत मूळ अभंग किंवा भजनं यांचा उपयोग केला असता त्यांना नाट्यानुकूल चाली लावणे अवश्य असते. फार क्वचित् असे घडते, की एखादा नाटककार कांही पद्यपंक्ति अगोदर तयार करून त्यांना चाली लावून घेतो ! परंतु प्रसंगाला साजेशी चाल निवडून नंतर तिच्यावरहुकूम पद तयार करावे असा नेहमींचा शिरस्ता असून, त्यामुळे संगीतांत विविधता निर्माण करता येते. चाल कोणत्या रागांतली असावी यासंबंधांत फारसे निर्बंध नाहीत, कारण पहिल्या किंवा दुसऱ्या अंकांतसुद्धा मालकंस आणि भैरवीसारखे राग वापरले गेले आहेत. मालकंस हा मध्यरात्रीचा आणि भैरवी हा पहाटेचा राग असला तरी नाटक जसे रात्री तसेच दुपारीसुद्धा सुरू होते, त्यामुळे रात्रीचे नाटक नजरेसमोर ठेवून केलेली रागयोजना दुपारच्या नाटकामुळे उधळली जाते; परंतु नाटकांच्या कथानकांत आरंभ, उत्कर्ष आणि पर्यवसान असे भाग पडत असल्यामुळे सुहवातीला सिंदुरा, यमन, भूप, बिहाग, पटदीप किंवा भीमपलास, मध्यावर तिलककामोद, काफी, अडाणा, बागेश्री किंवा मालकंस आणि शेवटीं कलिंगडा, जयजयवंति, ललत, भैरव किंवा भैरवी अशी रागरचना परिणामकारक होते असा अनुभव आहे. विवक्षित रागांचा उल्लेख केवळ उदाहरणादाखल केला आहे.

नाटककार हा बहुधा गायक नसल्यामुळे त्याला एखाद्या गायकाकडून चाल घ्यावी लागते. ज्या ठिकाणी चाल योजावयाची त्या प्रसंगाचे मर्म गायकाला समजेलच असे नसल्यामुळे, प्रसंगाशी विसंगत अशा किती तरी चाली दिल्या जातात ! रसानुकूल चाल निवडण्याचे चातुर्य नाटककाराने दाखविणे अवश्य असल्यामुळे, गाण्याचे शास्त्र जरी नाही तरी गाण्याची रंगत त्याला समजली पाहिजे. अगदी ढोबळ उदाहरण घ्यावयाचे तर लाडिक शृंगारप्रसंगी “ धिक्कार मन साहिना ” या पदाची चाल वापरली तर कसे दिसेल ! आणि सूक्ष्मतेने विचार केला तर मानापमानाच्या तिसऱ्या अंकांत धैर्यधर बाबासाहेबांना नकार देतो, त्या वेळीं आळवणीला योग्य अशी जी चाल “ धनिकसुता कांता ” या पदासाठी वापरली आहे ती कांहीशी अप्रस्तुतच समजली पाहिजे ! इतक्या सूक्ष्मतेने नाटकांतल्या पदाकडे पाहून चालत नसले, तरी नाटकाच्या एकंदर रंगतीवर तिचा परिणाम होतच असतो.

चाल रसानुकूल असावी त्याप्रमाणेच श्रोत्याला गुणगुणतां येईल अशीहि असावी. न गाणारा श्रोतासुद्धा जेव्हा एखादे पद गुणगुणूं लागतो, तेव्हाच ते यशस्वी झाले असे समजावे. नाटकांतील यशस्वी संगीताचे पडसाद स्नानगृहांतील संगीतांत हटकून

उमटत असतात ! संबंध पद त्याला गुणगुणतां आलें नाही, तरी सुखातीच्या ओळी तरी त्याच्या जिभेवर खेळल्या पाहिजेत. श्रोत्यांच्या तोंडांत भावगीतें अगर पाळणे फार सहज बसत असले, तरी नाटकांतल्या चाली भावगीत किंवा पाळण्यासारख्या असाव्यात असें मात्र नाही. प्रसंगविशेषी भावगीत किंवा पाळणा वापरण्यास हरकत नाही - किंबहुना, एखादें अंजनी गीत (“ रिपु नेतां भार्येशीं ”-सौभद्र), दिंडी (“ सौख्य मानुनि वससि मम शरीरीं-” मृच्छकटिक) आणि साकी (“ दारोदारो मागुनि भिक्षा-” मृच्छकटिक) अशा चालीसुद्धा समर्पक आणि परिणामकारक ठरल्याचीं उदाहरणे आहेत. पुण्यप्रभावांतील “ निज बाळा रे ” या कार्लिदीच्या भावगीताइतकें प्रभावी भावगीत मराठी रंगभूमीवर झालेंच नाही असें म्हणतां येईल ! परंतु संगीतांत वैचित्र्य निर्माण होईल, रसीले राग श्रोत्यांना ऐकावयास मिळतील आणि नटाला आपल्या गायकीची चमक दाखवितां येईल अशी चाल असावी. अभिजात संगीताची आवड वाढविण्याचें कार्य महाराष्ट्रांत रंगभूमीने फार मोठ्या प्रमाणांत केले आहे हें न विसरतां, तें कार्य पुढे चालू ठेविलें पाहिजे. ज्या चालीचा प्रभाव संथपणें वाहतो ती ज्या चालींत विलक्षण चढउतार किंवा हिसके आहेत अशा चालीपेक्षा अधिक रसानुकूल आणि परिणामकारक ठरते. ज्या चालींत एकेक मात्रेच्या अक्षरांचा भरणा जास्त आहे ती उत्तम पद्यरचनेला फारशी सहाय्य करू होत नाही.

पद कसें असावे :

चाल निवडल्यानंतर पद तयार करावयाची जबाबदारी तर सर्वतोपरी नाटककाराची असते. पदांत अर्थसुलभता आणि प्रसाद पाहिजे हें उघड आहे. देवल, टेंबे, किलोस्कर, वामनराव जोशी, विठ्ठल सीताराम गुर्जर (एकच प्याला) आणि अत्रे यांचीं पदे अभ्यासिलीं असतां अर्थसुलभता आणि प्रसाद याचा अर्थ समजूं शकतो. साधारणपणें चांगल्या कवीच्या काव्यांत हे गुण असतातच, परंतु चांगला कवि नाटकासाठी चांगलीं पदे करीलच असा नियम नाही ! कारण स्वतंत्र काव्य करणें आणि नाटकांतलीं पदे करणें यांत महदंतर आहे. कवि नसलेले वामनराव जोशी किंवा खाडिलकर यांनी उत्तम पदे केलीं, परंतु कवींचे कवि असे जे गडकरी त्यांना त्यांचे असाभान्य पाळणे किंवा तत्सम भावगीतें वगळलीं तर चांगलीं पदे करतां आलीं नाहीत हें त्यांच्या पुण्यप्रभावांतील पदावरून दिसून येईल ! त्याचें कारण असें, की

२०८ : नट, नाटक आणि नाटककार

कवि हा बहुधा व्यक्तिनिरपेक्ष अशा अस्मानभराच्या मारत असतो, पण नाटकांतलें पद त्यांतील प्रसंगाला आणि व्यक्तींना चिकटलेलें असतें. काव्य आणि नाटकांतलें पद यांतील फरक पाहावयाचा असल्यास गडकऱ्यांचें “ प्रभुसम पतिपद अबलांना ” (पुण्यप्रभाव) आणि गुर्जरांचें “ असे पति देवचि ललनांना ” (एकच प्याला) किंवा श्रीपाद कृष्णांचें “ होय संसारतरु ” (मूकनायक) आणि देवलांचें “ बालपणींचा काळ ” (शारदा) या एकाच विषयावरील पदांची तुलना करावी.

पदाचे शब्द गोंडस आणि काव्यानुकूल असावेत. “ घष्टपुष्ट नवरडा ” किंवा “ नच मेंढा जणु रेडा ” (स्वयंवर) अशी राकट आणि हिणकस शब्दयोजना नसावी, त्याचप्रमाणे साधेपणाचा स्वीकार करतांना “ अगदीच तूं वेडी ” (शारदा) अशा पातळीवरहि तिला नेऊन सोडूं नये. “ भारतीं जडा सुधी ही मंदवी बने कशी ” (मूकनायक), “ विहार शुलकजनां कंटकी नसोनि असे ” (सत्तेचे गुलाम) किंवा “ मधु-वध-कुपित समर जरी घोर ” (विद्याहरण) अशी ती अर्थदुर्बोध नसावी.

नाटकांतलें पद प्रसंगाला आणि त्या प्रसंगांच्या व्यक्तींना चिकटलेलें असल्यामुळे, तें पद्यपूर्व संभाषणांतून स्फुरण पावलें पाहिजे. याचा अर्थ असा, की पद्यपूर्व संभाषणांत जो विचार असेल त्याचा सांधा पदांच्या पहिल्या ओळीने साधला पाहिजे. नाटककाराला चाल गुणगुणतां येऊन तिचा ढंग त्याने आत्मसात् करावा आणि नंतर सहज सुचतील ते शब्द वापरावे. शब्दांसाठी अमरकोशाकडे धाव घेणें म्हणजे पद्यरचनेच्या बाबतींतलें आपलें दारिद्र्य प्रकट करण्यासारखें आहे. “ आला जो मज प्रेमें वराया ” (विद्याहरण), “ करिन यदुमनीं सदना ” (स्वयंवर), “ मानिली आपुली ” (संशयकल्लोळ), “ सत्य वदे वचनाला ” (एकच प्याला), “ शांतवा हो मानसा ” (पटवर्धन) अशा पद्यपूर्व भाषणाशीं सांधा जोडणाऱ्या पदांचीं कितीतरी उदाहरणें देतां येतील. जे चांगले पद्यकार झाले त्यांच्या पदांच्या यशस्वितेला हा गुण प्रामुख्याने कारणीभूत झाला आहे; उलटपक्षीं, असा सांधा जोडला गेला नाही तर पद कां म्हटलें जात आहे तें प्रेक्षकांना समजत नाही आणि त्यामुळे “ रसोत्कर्षाकरिता संगीताची योजना ” हा दावाच नष्ट होतो ! देवल, टेंबे, किलोस्कर अशा नाटककारांचीं शंभर नंबरी पदें सोडलीं, तरी खाडिलकरांच्या प्रत्येक लोकप्रिय पदांत हा सांधा बहुधा जोडला गेला आहे असें दिसून येईल. असा सांधा न सांधण्याचीं उदाहरणें वरेरकरांच्या पदांत सुबलक आहेत ! “ या अनंत धामीं ” (सत्तेचे गुलाम), “ त्यागिला थारा ”

(सत्तेचे गुलाम), “ पिशुन लोक चंचल जमला ” (संन्याशाचा संसार) यांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करतां येईल ! अशीं पदेंसुद्धा केवळ गायकीमुळे यशस्वी झालीं, तरी तीं रसपरिपोषास मदत करीत नसल्यामुळे नाटकासाठी गणें ही कल्पना नाहीशी होऊन, गाण्यासाठी गणें शिल्लक उरतें !

असा सांधा जर साधायचा असेल तर, पद्यपूर्व भाषणाचा विचार पदाच्या पहिल्या ओळींत प्रकट होण्याकरिता पदाची निदान पहिली ओळ तरी अर्थसुलभ आणि सोपी पाहिजे. खाडिलकरांच्या प्रत्येक लोकप्रिय पदांत हें तंत्र साधलें आहे. सुरुवातीचे शब्द प्रेक्षकांना समजले म्हणजे तदनंतरची क्लिष्टतासुद्धा बहुतांशीं खपून जाते. सुरुवातीचे शब्द एका उसळीसरशी बाहेर पडल्यामुळे सतत स्मरणांत राहिलेलीं खाडिलकरांचीं अनेक पदें (“ गेला रवि अस्ताला ” विद्याहरण, “ हें फल काय मम तपाला ” मेनका, “ जा भय न मम मना ” – स्वयंवर) दाखवितां येतील. पदाच्या सुरुवातीचे शब्द प्रसंगांतर्गत भावनेला शोभून दिसले पाहिजेत. “ सुरसुखखनि तूं विमला ” (विद्याहरण) अशी शृंगारप्रसंगीं, “ परवशता पाश दैवें ” (रणदुंदुभी) अशी वीररसासाठी, “ भोळि खुळी गवसति ” (संशयकल्लोळ) अशी विनोद प्रसंगीं, “ मम सुखाची ठेव देवा ” (स्वयंवर) अशी गंभीर प्रसंगीं शब्दयोजना असावी.

पद तयार करतांना मात्रांकडे अर्थातच लक्ष द्यावें लागतें. चालीच्या प्रत्येक तुकड्यांत जितक्या मात्रा असतील त्यांच्याइतकी पदाच्या त्याच तुकड्यांतील मात्रांची गोळाबेरीज झाली, म्हणजे मात्रांचें सोयरसुतक सुटलें ही कल्पना चुकीची आहे. चाल जर अभिजात असेल तर तिच्यांत ज्या ढंगाने शब्द आणि मात्रा पडल्या असतील, त्या ढंगानेच जर पदांचे शब्द आणि मात्रा पडल्या तर पद अधिक गोंडस होतें. “ घुमत फिरत लंका ” आणि “ वास जवळि देवा ” (सावित्री) या तुकड्यांच्या मात्रांची संख्या एकच आहे, परंतु एक एक मात्रेच्या तीन अक्षरां-ऐवजी (घुमत) दोन व एक मात्राचीं दोन अक्षरें (वास) वापरल्यामुळे मूळ चिजेची रंगत किंचित् दुखावली गेली आहे असें दिसून येईल. “ करिन यदुमनीं सदना ” (स्वयंवर) या ओळीने तर मूळ चालीचा (काहेरी ननदीया) ढंगच बदलून टाकला आहे. खाडिलकरांच्या पदांत अशीं बरींच उदाहरणें सापडलीं तरी “ धनराशी जातां मूढापाशी ” (मानापमान) हें पद मूळ चिजेच्या ढंगाने (परदेशी सैय्या) झालें आहे आणि अशीं अनेक उदाहरणें त्यांच्या पदांत दाखवितां येतील. मूळ चालीच्या

ढंगाकडे दुर्लक्ष केल्याकारणाने किती फरक पडतो तें “एकला नयनाला” (स्वयंवर) आणि “मजवरी तयांचें प्रेम” (संशयकल्लोळ) या एकाच चालीवरील दोन पदांवरून दिसून येईल.

“प्रिय मोक्षाहुनि महत्त्वाकांक्षा” (द्रौपदी) अशीं जोडाक्षरें चिजेचा कोंडमारा करीत असलीं, तरी नुसत्या लुसलुशीत शब्दांनी (“नाचत रसा रसिका, छुमछुम जळि नौका” आशानिराशा) कधी कधी कांहीच अर्थनिष्पत्ति (आणि म्हणूनच रस-निर्मिति) होत नाही ! जोडाक्षरेंसुद्धा सुखदायक वाटावीं याचें उत्तम उदाहरण म्हणून “धर्मांतचा उद्धता । नृपराज अर्षोनि अनिवार सत्ता” (तुलसीदास) या शब्दयोजनेकडे बोट दाखवितां येईल. तबल्याच्या नादाच्या अनुरोधाने “ध” सारखे शब्द वापरले (“जणुं धैर्यधर धरित धनदासम धना—” मानापमान) म्हणजे पदांत एक निराळीच मौज निर्माण होते. चालीचा ढंग संभाळून संवादाच्या रंगतींत अधिक मौज आणणारें “स्वकर शपथ वचनिं वाहिला” (संशयकल्लोळ) हें एक असामान्य पद आहे. किंबहुना टेंबे यांचीं सर्व आणि देवलांचीं संशयकल्लोळांतील सर्व पदे या बाबतींत किता घेण्यासारखीं आहेत. मूळ चालीचा ढंग तंतोतंत संभाळला असून पदांत जर प्रसंगानुकूलता आणि प्रसाद नसेल, तर तंत्र आहे पण मंत्र नाही असें म्हणावें लागेल !

पदाला जितकें व्यापक आर्जव असेल तितकें तें जास्त लक्षांत राहतें. याचा अर्थ असा की तें नाटकांतल्या प्रसंगाशीं सर्वस्वीं बांधलें न जातां, ज्या प्रसंगां तें योजिलें आहे तसा प्रसंग प्राप्त झाला असतां अगर तशा मनःस्थितींत त्या पदाची आठवण झाली पाहिजे आणि तें गुणगुणलें असतां आपल्या भावना रिझविल्या गेल्या पाहिजेत. “जाण जरि शत्रुला जामात नेमिला” आणि “विमल अधर निकटि मोह” (विद्याहरण), “झालें युवति मना दारुण” (मानापमान) आणि “भालीं चंद्र असे धरिला” (मानापमान) हीं पदे सर्वस्वीं त्या त्या प्रसंगांशीं निगडित आहेत. तीं गायकीमुळे यशस्वी झालीं तरी मनाला रिझवीत नाहीत. परंतु “मम आत्मा गमला”, “सुजन कसा मन चोरी” आणि “रूप बली नरशार्दुल” (स्वयंवर), “नाही मी बोलत” आणि “पाहि सदा मी” किंवा “प्रेमभावें जीव” (मानापमान), “उगिच का कांता” (मूकनायक) आणि “बालपणींचा काळ” (शारदा), अशीं पदे त्यांतील व्यापक आर्जवामुळे आपल्याला सदैव रिझवीत राहतात.

पद कसें आणि किती गावें :

नटाने कोणतेंहि पद किती आणि कसें गावें हे प्रश्न फार महत्त्वाचे आहेत. पद कसें गावें याचें उत्तर “रसानुकूल गावें” आणि किती गावें याचें “रसहानि होणार नाही अशा बेताने गावें” अशीं उत्तरे देतां येतील ! प्रेक्षकांतील आपल्या विशेष चाहत्यांनी किंवा मूठभर तज्ज्ञांनी माना डोलावल्या तरी सर्वसाधारण प्रेक्षकाला “आता हें संपेल तर बरे” असें वाटेपर्यंत कोणतेंहि पद गाऊं नये. रसाचा उत्कर्ष करून त्याला स्थिरता प्राप्त करून देणें हें नाटकांतील संगीताचें कार्य आहे हें सदैव लक्षांत ठेविलें पाहिजे. रंगभूमीवर पात्र एकटें असेल त्या वेळीं जास्त, दोन पात्रें असतील त्या वेळीं थोडें कमी आणि दोनापेक्षा जास्त पात्रें असतील त्या वेळीं (“सत्य वदे वचनाला” किंवा “धिकार मन साहिना” सारखे प्रसंग सोडल्यास) फारच कमी गायिलें पाहिजे. ज्या प्रसंगावर भावनेपेक्षा विचारांचा जास्त पगडा असतो (“सुधा दहि दुही” आणि “सुंदर मुख ललना—” स्वयंवर— किंवा “रणगगन सदन” आणि “घनिक सुता—” मानापमान) किंवा सौभद्राप्रमाणे संगीतात्मक संवाद असतील त्या वेळीं फारच कमी गायिलें पाहिजे. त्याचप्रमाणे प्रवेशाला गतिमानता प्राप्त होऊन पुढे काय होणार इकडे प्रेक्षकांचें लक्ष केंद्रित झालें असेल (“गेली रवि अस्ताला” विद्याहरण, “तुजला कर माझा” स्वयंवर, “हेतु तुझा फसला” संशयकल्लोळ, “तूं का वदसि मला” विद्याहरण) त्या वेळीं किंवा (मोठासा प्रसंग नसतां) केवळ संगीताचा स्वर खेळता ठेवण्यासाठी एखादें पद घातलें असेल तेव्हा फार कमी गायिलें पाहिजे. संगीताच्या असह्य विस्तारामुळे त्याच्या अनैसर्गिकतेचा बोभाटा करीत त्याचे विरोधक जन्माला आले आहेत हें विसरतां कामा नये.

प्रेक्षकांनी आपल्याला पद पुन्हा म्हणायला सांगावें (वन्स मोअर) ही कोणत्याहि गायक नटाची महत्त्वाकांक्षा असते, परंतु ती साध्य होण्याकरिता रसहानिकारक तानांची कसरत करणें अत्यंत गैर समजलें पाहिजे. रसपूर्णतेमुळे धुंदकारून जाऊन (“स्वस्थ कसा तूं—” एकच प्याला), प्रसंगाच्या हृदयंगमतेमध्ये तल्लीन होऊन (“सत्य वदे वचनाला—” एकच प्याला— किंवा “दे हाता या शरणागता” मानापमान) प्रेक्षकांनी ‘वन्स मोअर’ दिला आणि चौफेर टाळ्यांचा कडकडाट ऐकूं आला तर पद निःसंशय पुनः म्हणावें, पण तें प्रथम प्रसंगीच्या विस्ताराने म्हणूं नये. चार तुरळक टाळ्या वाजल्या तरी आधाशीपणाने किंवा ‘पुनः म्हणा’ आणि ‘आता पुरें झालें’ असा प्रेक्षकांतच लढा सुरू झाला

असतां निगरगटपणाने पदाची पुनरावृत्ति करूं नये ! एकापेक्षा अधिक वेळ पदाची पुनरावृत्ति करण्याचा प्रेक्षकांनी आग्रह करणे किंवा त्यांनी आग्रह करावा अशी महत्त्वाकांक्षा नटाने धरणे, म्हणजे नाटकाचे मैफलींत रूपांतर करण्यासारखे आहे. तो प्रकार फार तर अंकाच्या किंवा प्रवेशाच्या शेवटीं असलेल्या पदाच्या बाबतींत क्षम्य मानतां येईल.

पद्यपूर्व भाषणाच्या शेवटच्या वाक्याच्या अर्थाने पदाच्या पहिल्या ओळीच्या अर्थाशी सांधा साधला पाहिजे, हें पदे करण्यासंबंधी चर्चा करतांना आपण पाहिले आहे. तेच तत्त्व पद गातांना लक्षांत ठेवून पद्यपूर्व भाषणाच्या शेवटचे वाक्य ज्या लयींत म्हटले जाईल त्याच लयींत पदाची सुरुवात नटाने केली पाहिजे. कारण, असे झाले तरच भाषण आणि पद एकरूप होतें. पदांत जी भावना व्यक्त केली असेल ती त्याच्या गायनांत पूर्णांशाने व्यक्त झाली पाहिजे मग ती आनंदाची, उत्साहाची, शोकाची, शृंगाराची, विरहाची, वात्सल्याची, चिंतेची, क्रोधाची, विनोदाची – कोणतीहि असो ! ती व्यक्त करण्याकरिताच नटाने गायिले पाहिजे आणि म्हणूनच शोकरसाच्या प्रसंगी तानबाजी विपरीत दिसते. अशा तानबाजीमुळे “ वद जाऊं कुणाला ” या पदाचे कित्येकांनी लचके तोडले आहेत ! गमकाच्या ताना तर रंगभूमीवर वर्ज्यच समजल्या पाहिजेत. उच्चार स्पष्ट पाहिजेत व अकार किंवा ईकार स्पष्ट लाविले पाहिजेत. भाषणाप्रमाणे गाणेसुद्धा गळ्यांतून उगम न पावतां छातींतून उगम पावले पाहिजे. नीरस तानबाजीपेक्षा आलाप आणि गेय तुकड्यांची माफक पण संगीताचे पटल निर्माण करील अशी पुनरावृत्ति यावर जास्त भर द्यावा.

प्रसंगाच्या दृष्टीने अपरिहार्य नसेल तर पददीपांपासून (Foot lights) जास्त मागे जाऊन पद म्हणूं नये. पद म्हणण्यापूर्वी, जणू काय, साहजिकच पददीपांच्या शक्य तितक्या जवळ येण्याची खबरदारी घ्यावी, पण पदाकरिता आपली जागा सोडून पददीपांजवळ येऊं नये. बसून म्हटलेले पद बहुधा पडल्यासारखे वाटते म्हणून होतां होईल तो बसून पद म्हणूं नये. पद म्हणतांना एक दोन पावले प्रसंगपरत्वे मागे पुढे टाकलीं, तरी शक्य तो स्थिरता पत्करावी. आता फक्त आपण आणि श्रोते इतकेच काय ते जगांत उरलीं आहेत अशा कल्पनेने शेजारच्या पात्रांवर बहिष्कार टाकूं नये. ज्या पात्रांना उद्देशून पद असेल त्यांना उद्देशून तें म्हटले जात आहे असे शेवटपर्यंत दिसले पाहिजे. संगीत ही एक असामान्य रंगतीची बाब असते. आपले श्रोते आपल्या गायनामुळे संतुष्ट झाले आहेत, आपल्या गायनांतील “ मख्या ”

त्यांना समजताहेत आणि ते आपल्याला प्रोत्साहन देत आहेत असें दिसलें म्हणजे नटाला प्रोत्साहन मिळतें. सबब, पद म्हणतांना शेजारच्या पात्रासंबंधांतली जबाबदारी संभाळून, पहिल्या चार पांच रांगेंतील प्रेक्षकांकडे दृष्टि ठेवावी म्हणजे नटाला प्रोत्साहन मिळत राहतें.

गाता गळाच नेहमी सतेज राहतो. रंगभूमीवर जें गावयाचें त्याची तालीम रंगभूमी-व्यतिरिक्त करीत राहिलें पाहिजे. नव्या तऱ्हा किंवा हरकती सुचण्याचें रंगभूमि हें स्थान नव्हे. रंगभूमीव्यतिरिक्त केलेल्या मेहनतींतच त्या सुचत असतात. कोणतेंहि पद वर्षानुवर्ष ठराविक पद्धतीने म्हणत राहिलें म्हणजे त्यांतील नावीन्य नाहीसें होतें. नेहमी निरनिराळ्या तऱ्हा शोधीत राहून पदाच्या गायकींत थोडासा तरी आकर्षक बदल करीत राहिलें, म्हणजे जुन्या पदालासुद्धा एखादी सजीवनीमात्रा मिळाल्या - सारखें होतें.

एका अंकांत एकाच नटाला तीन चार किंवा अधिकहि पदें असतात. कवी कवी तीं सर्वच - किंवा त्यांपैकी बहुतेक सर्व - विस्ताराने गाण्यासारखीं असतात. कवी कवी तर एका प्रवेशांत दोनांपेक्षा जास्त पदें असतात. ज्या वेळीं नाटकें पांच किंवा अधिक तास चालत असत त्यावेळीं सर्व पदें विस्ताराने गाणें शक्य होतें. परंतु नाटकांची कालमर्यादा जर साडेतीन किंवा चार तास असेल, तर त्यांपैकी एखादें पद जास्त विस्ताराने गाऊन इतरांचा विस्तार मर्यादित केला पाहिजे. हें तत्त्व लक्षांत ठेवून गायिलें आणि अनवश्यक पदें गाळून टाकलीं, तर संगीत-प्रमुख समजल्या गेलेल्या सौभद्र, मृच्छकटिक, शारदा, मानापमान, स्वयंवर आणि विद्याहरण अशा नाटकांचे प्रयोगसुद्धा चार तासांत बसवितां येतील.

संगीताची साथ :

संगीताच्या साथीसाठी सुरवातीला तंबोरा, पेटी (हार्मोनियम) आणि तबला हीं वाद्यें होतीं व साथवाले विंगमध्ये बसत असत, नंतर ते रंगभूमीवर पददीपांशेजारीं आले. पेटीऐवजी ऑर्गन वापरून त्याला सारंग्यांची जोड देण्याची पद्धत गंधर्व नाटक मंडळीने १९१९-२० च्या सुमारास सुरू केली. तबला, ऑर्गन आणि सारंग्यांची साथ मंजुळ आणि भरदार वाटते. पेटीपेक्षा ऑर्गनमध्ये जास्त मुलायमपणा असतो आणि गाणारा गाईल तशी सारंगी त्याची साथ करूं शकते. एका सारंगीची साथ अपुरी पडते म्हणून दोन अवश्य असतात. कांही नाट्यसंस्थांनी फिडलची साथ

२१४ : नट, नाटक आणि नाटककार

वापरण्याचा प्रयत्न केला, पण ती सारंग्यांच्या साथीइतकी भरदार वाटत नाही. फिडलची साथ पाश्चात्य संगीतालाच जास्त उपयोगी पडते असं दिसून येईल. भजनासाठी मृदुंगाची साथ घेतां येते. वाद्ये कोणतींही वापरलीं तरी तीं वाजविणारे कलावंत नाटकाची विशिष्ट रंगत ओळखणारे पाहिजेत. चांगल्या साथीमुळे नाटकांतील संगीताचें सौंदर्य वाढतें यांत संशय नाही. गणान्या पात्राशीं झटापट करण्याकरिता नव्हे, तर त्याच्या गायनाचें सौंदर्य वाढविण्याकरिता आपली योजना आहे हें साथ-वाल्यांनी विसरूं नये. वाद्यवादनाच्या ओघांत गायकाला प्रोत्साहन देणें किंवा एखादी हरकत सुचविणें या गोष्टी साथवाल्याला करतां येतात.

नृत्य :

नाटकांत नृत्याची योजना केली तर नृत्यसमयीं कथानकाच्या गतींत खंड पडतो आणि पदांप्रमाणे नृत्य संवादांना साहाय्यकसुद्धा होऊं शकत नाही. परंतु नाटकाची रंजकता नृत्यामुळे वाढूं शकते आणि कथानकाचा एक भाग म्हणूनसुद्धा क्वचित् त्याचा उपयोग केलेला आढळतो. खाडिलकरांच्या मेनका नाटकांतल्या मेनकेने नृत्य करणें शोभून दिसलें असतें आणि तें अपेक्षितसुद्धा होतें. परंतु तिच्या प्रवेशापासूनच नाटकांत संग्राम सुरू झाल्यामुळे, तिने नृत्य करणें अशक्य झालें आणि “मला वाटलं होतं की तूं नाचत नाचत येशील ” या विश्वामित्राच्या उद्गारांवरच खाडिलकरांनी तिला संतुष्ट ठेविलें ! तरीसुद्धा कथानकाचे भाग म्हणून मेनका नाटकांत दोन नाच असून, खरेशास्त्री यांच्या “उग्र मंगल ” नाटकांतला नाच हा तर कथानकाचा फारच महत्त्वाचा भाग आहे. कथानकाचा भाग म्हणून नसलें तरी नाटकाच्या रंजकतेत भर घालण्यासाठी म्हणून नृत्याची योजना करतां येते, हें खाडिलकरांसारख्या कसबी नाटककाराने ओळखलें होतें. म्हणून त्यांनी मानापमानाच्या शेवटच्या प्रवेशांत आणि विद्याहरणाच्या पहिल्या प्रवेशांत नृत्याची योजना केली होती. सौभद्रांतील तिसऱ्या अंकांत रुक्मिणीच्या महालांतील प्रवेशाच्या सुरुवातीलासुद्धा नाचाची योजना करित असत. संशयकळोळांत जलशाऐवजी नृत्याचा कार्यक्रम रुचिवैवित्र्य निर्माण करूं शकेल, ज्या ठिकाणीं उल्हसित वातावरण निर्माण करावयाचें असेल अशा प्रसंगीं (राजदरबार, एखादा समारंभ किंवा उत्सव) नृत्यामुळे नाटकाच्या रंजकतेत भर पडूं शकते. परंतु नाटकांत नृत्याला जास्त अवकाश मिळणें शक्य नसल्यामुळे, त्यांत एकदम डोळ्यांत भरणारें सौंदर्य आणि टापटीप आणि नृत्यासाठी निवडलेल्या स्वर-योजनेत चटकदारपणा असावा.

पार्श्वसंगीत :

मराठी रंगभूमि उत्कर्षाच्या शिखरावर होती आणि संगीताच्या बाबतीत तिला अनेक असामान्य कलावंतांचे साहाय्य होते, तेव्हा पार्श्वसंगीतासंबंधी कोणी विचार-सुद्धा केला नव्हता ! प्रथम बोलपटांमुळे आणि नंतर आकाशवाणीतर्फे होणाऱ्या नभोनाट्यांमुळे पार्श्वसंगीताची कल्पना येऊन, त्याचा रंगभूमीवर क्वचित् पण फारच अल्प प्रमाणांत — जवळ जवळ लक्षांत न येण्यासारखा — उपयोग केला जाऊं लागला.

नाटकांत जर पार्श्वसंगीताचा उपयोग करावयाचा असेल तर संबंध नाटकाचा साकल्याने विचार केला पाहिजे. अनुकूल वातावरणाच्या निर्मितीसाठी आणि भावनेची परिणामकारकता वाढविण्यासाठी रंगभूमीवर पार्श्वसंगीताचा अवश्य उपयोग करतां येईल. परंतु नाटक हा कलाप्रकार प्रमुखत्वेकरून शब्दजीवी असल्यामुळे आणि भाषणांत खंड पडण्याचे प्रसंग नाटकांत फार कमी असल्यामुळे, आपल्या नादांत शब्दांना बुडवून टाकील किंवा शब्दांवरील प्रेक्षकांचे लक्ष उडवील असे पार्श्वसंगीत नाटकाला उपकारक न ठरतां अपकारक ठरेल ! एखाद्या प्रवेशाच्या सुहवातीला किंवा शेवटीं, किंवा एखाद्या भावनात्मक प्रसंगां संभाषणांत निर्णायक रितीने खंड पडला असेल, त्या ठिकाणी पार्श्वसंगीताची योजना करावी. पार्श्वसंगीतामुळे खेळकर प्रसंगां अधिक खेळकरपणा निर्माण करतां येईल किंवा गंभीर किंवा करुण प्रसंगांची तीव्रता वाढवतां येईल. परंतु भाषणांत जितका विराम घेतां येईल त्या मानानेच पार्श्वसंगीताची योजना केली पाहिजे. भाषणें चालू असतां पार्श्वसंगीताची योजना करूं नये. आमच्या संगीताचे स्वरूपच असे आहे, की ते खेळकर प्रसंगापेक्षा गंभीर किंवा करुण प्रसंगांचे अधिक उपयोगी पडते. संगीत नाटकांत पार्श्वसंगीतापूर्वी किंवा नंतर जर पद असेल, तर पदाच्या स्वररचनेला विसंगत असे स्वर पार्श्वसंगीतांत वाजवूं नयेत.

यासंबंधांत कांही उदाहरणें देतां येतील. विद्याहरणांत मद्याचे कलश लाथाडून कच जातो, त्यानंतरचें देवयानीचें स्वगत सुरू होण्यापूर्वी थोडे पार्श्वसंगीत ठेवायला हरकत नाही. त्या ठिकाणीं “ मद्यवपु—घट लत्ताप्रहारे ” या पदाला जुळेल असें पार्श्वसंगीत शोभून दिसेल. विद्याहरणाच्या दुसऱ्या अंकांत कचाचा वध झाल्यानंतरचें देवयानीचें स्वगत सुरू होण्यापूर्वी पार्श्वसंगीताची योजना करतां येईल, पण ते त्यानंतरच्या देवयानीच्या पदाशीं (“ कच सखा यमगृहाला गेला आज ”) सुसंगत असावे. दुसऱ्या अंकाच्या शेवटीं, “ संजीवनी विद्येशिवाय मला देवयानीचें पाणिग्रहण

२१६ : नट, नाटक आणि नाटककार

करतां येत नाही ” या कचाच्या वाक्यानंतर पार्श्वसंगीताचा एक लहानसा तुकडा परिणामकारक होईल आणि त्या अवकाशांत कचाच्या निर्धारचा आपल्यावर झालेला परिणामसुद्धा देवयानी आणि शुक्राचार्य यांना दाखवितां येईल. “ चंद्र चवथिचा ” या गीतापासून सुरू होणारा एकच प्याल्यांतल्या चौथ्या अंकांतला शेवटचा प्रवेश तर पार्श्वसंगीताच्या योजनेला फार अनुकूल आहे. गीता येण्यापूर्वी आणि गीता गेल्यावर पार्श्वसंगीताच्या एखाद्या सुयोजित तुकड्याने ज्याप्रमाणे त्या काळरात्रीचा भीषणपणा वाढवतां येईल, त्याचप्रमाणे सुधाकराची हाक ऐकूं येऊन त्याने प्रवेश करण्यापूर्वीच्या अवकाशांत पार्श्वसंगीताची योजना करतां येईल. मानापमानांत धैर्यधराचें “ या नवनवल नयनोत्सवा ” या पदानंतर भामिनीचें स्वगत सुरू होण्यापूर्वी आणि संशयकल्लोळांत रेवतीला तसवीर सापडत नाही हें निश्चित होऊन ती परत प्रवेश करण्यापूर्वी पार्श्वसंगीतामुळे उठाव येऊं शकेल.

पार्श्वसंगीताचें नाटकांतलें कार्य महत्त्वाचें पण मर्यादित असल्यामुळे, त्याच्या सिद्धतेसाठी बोलपटाप्रमाणे अनेक वाद्यांची गरज लागणार नाही. सतार, सारंगी, व्हायोलिन आणि पियानो हीं वाद्ये पुरेशीं असून, एका वेळीं त्यांपैकी एकाच वाद्याचा उपयोग केला तरी चालेल—कचित् तबल्याचासुद्धा उपयोग करतां येईल. थाळी किंवा तत्सम वाद्यांच्या आवाजाचा किंवा नगान्याचा उपयोग बोलपटांत किती जरी शोभून दिसला, तरी नाटकांत परिणामकारक न होतां परिणामविघातकच होऊं शकतो. पार्श्वसंगीतासाठी तंतुवाद्यांचा रंगभूमीवर चांगला उपयोग होऊं शकेल. साथीचीं वाद्ये जरी रंगभूमीसमोर असलीं तरी पार्श्वसंगीताचीं वाद्ये पडद्यांत असावीत—सबब, साथीचे कलावंत आणि पार्श्वसंगीताचे कलावंत निराळे असावेत. पार्श्वसंगीत केव्हा, किती आणि कसें वाजवायचें तें निश्चित करून त्याच्या अनुरोधाने नटांनी भाषणांत विराम घेतले पाहिजेत आणि अभिनय आणि हालचालीसुद्धा ठरविल्या पाहिजेत.

— सारांश, संगीत ही नाट्यकलेची लोकप्रियता वाढवणारी, रसोत्कर्षाला मदत करणारी आणि नाट्यव्यवसायाला लाभदायक होणारी एक अमोघ शक्ति आहे. तिच्यासंबंधीं वाद घालण्याऐवजी किंवा तिच्याकडे पाठ फिरविण्याऐवजी, तिचा कलात्मक आणि यशस्वी रितीने उपयोग करणें हें सर्वस्वीं नटांच्या आणि नाटककारांच्या तारतम्यावर आणि चातुर्यावर अवलंबून राहिल.

१

- १ निव्वळ गद्य नाटकांपेक्षा संगीत-मिश्रित नाटके अधिक यशस्वी ठरली आहेत. ज्या प्रसंगीं एखादी भावना व्यक्त करायला शब्द अपुरे पडतात, त्या प्रसंगीं संगीतामुळे भावनेचा उत्कर्ष होऊन तिला स्थिरता प्राप्त होते.
- २ संगीताचे शस्त्र चातुर्याने, संयमाने आणि कल्पनाशीलतेने वापरले नाही तर ते अनैसर्गिक आणि रसहानिकारक ठरते. पद कोठे घालावे, ते कसे असावे आणि ते कसे गावे या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात.
- ३ नाटकांतील भाषणांचा भाग म्हणूनच पदांची योजना केली पाहिजे. एखादी भावना रिझाविली जाईल आणि नटाला गावयास अवसर सापडेल अशा प्रसंगीं पद घालावे.
- ४ पदाची चाल आकर्षक असली, ते भावनापूर्ण असले, शब्दयोजना भावनानुकूल आणि प्रासादिक असली आणि पदाचे आर्जव व्यापक असले म्हणजे ते यशस्वी होत.
- ५ पदाची चाल कोणत्या रागांतली असावी यासंबंधांत फारसे निबंध नाहीत; पण कथानकाचा आरंभ, उत्कर्ष आणि पर्यवसान या दृष्टीने कांही ठोकताळे ठरलेले आहेत.
- ६ रसानुकूल, श्रोत्यांना गुणगुणांना येईल आणि नटाला गायकीची चमक दाखावितां येईल अशी चाल पदाकारिता निवडली पाहिजे.
- ७ अर्थसुलभता आणि प्रसाद हे गुण कवितेप्रमाणे पदांतसुद्धा अवश्य असतात; पण स्वतंत्र काव्य करणे आणि नाटकांतले पद करणे यांत महदंतर आहे.
- ८ पद्यपूर्व संभाषणांतून पद स्फुरण पावले पाहिजे. पद्यपूर्व भाषणांतल्या विचाराशी पदाचा सांधा सहज जोडला जावा म्हणून पदाची सुरुवात तरी सोपी असावी.
- ९ पदाचे आर्जव व्यापक पाहिजे, म्हणजे ते नाटकांतील विवक्षित प्रसंगाने सर्वस्वी मर्यादित नसावे.
- १० नटाने पद रसानुकूल गावे आणि रसहानि होणार नाही इतकाच वेळ गावे; पद्यपूर्व भाषणाची आणि पद्यगायनाची एकच लय असावी.
- ११ कोणत्याही पदाच्या गायकींत कालांतराने थोडा तरी आकर्षक बदल करावा.
- १२ गायनाचे सौंदर्य वाढेल अशा रितीने साथवाल्यांनी साथ केली पाहिजे.

२

- १ नृत्यामुळे नाटकाची रंगत वाढते आणि कथानकाचा भाग म्हणूनसुद्धा क्वचित् त्याचा उपयोग करता येतो.

२१८ : नट, नाटक आणि नाटककार

२ नाटकांतील नृत्यांत एकदम डोळ्यांत भरेल असें सौंदर्य आणि टापटीप असावी आणि त्यासाठी निवडलेल्या स्वरयोजनेत चटकदारपणा असावा.

३

१ अनुकूल वातावरणाच्या निर्मितीसाठी आणि भावनेची परिणामकारकता वाढविण्यासाठी, नाटकांत पार्श्वसंगीताचा उपयोग करतां येतो.

२ भाषणांत ज्या मानाने खंड पडत असेल, त्या मानानेच पार्श्वसंगीताची योजना करावी.

३ पार्श्वसंगीतासाठी रंगभूमीवर इतर वाद्यांपेक्षा तंतुवाद्यांचा अधिक उपयोग होऊं शकतो.



७. व्यवसाय

कला आणि व्यवसाय :

केवळ ' कलेकरिता कला ' म्हणून जरी एखादें नाटक करावयाचें झालें तरी तें एका माणसाचें काम नव्हे. नाट्यकलेची भिस्त अनेकांच्या सहकार्यांवर अवलंबून असते. एका नाटकाचा प्रयोग करावयास साधारणतः कमींत कमी दहा नट, त्यांना एकत्र आणून तालमी घेणारा दिग्दर्शक, त्याच्या गैरहजेरींत शिक्षणाचें सत्र चालू ठेवणारा एक दुय्यम दिग्दर्शक, स्मृतिदोषामुळे नटाला नकलेचा विसर पडला तर समयसूचकपणाने सूचना देणारा पार्श्वसूचक, देखाव्यांची योजना करणारा आणि त्याच्या हाताखालचे चारपांच मदतनीस, नटांनी वापरायच्या पोषाखांची आणि इतर वस्तूंची व्यवस्था ठेवणारा आणि त्याचे एक दोघे मदतनीस, नटांच्या रंगण्याची व्यवस्था पाहणारा आणि त्याच्या हाताखालचे एक दोन मदतनीस, विजेच्या बत्यांवर देखरेख ठेवणारा, रंगमंदिरांत येणाऱ्या प्रेक्षकांची व्यवस्था ठेवणारा व्यवस्थापक आणि त्याच्या हाताखालचा दुय्यम व्यवस्थापक आणि द्वाररक्षक, नाटकासाठी लागणाऱ्या वस्तूंची खरेदी करणारा, पोषाखांत प्रसंगपरत्वे दुहस्ती करणारा शिंपी आणि ते निर्मळ ठेवणारा धोबी, उत्पन्नाचा आणि खर्चाचा हिशेब ठेवणारा कारकून, प्रवासाची व्यवस्था करणारा आणि जाहिरातीचें खातें संभाळणारा अशा कमींत कमी तीस—चाळीस मंडळींच्या सहकार्यांवर नाट्यकलेचा डोलारा उभारलेला असतो. म्हणूनच केवळ हौसेखातर अधूनमधून प्रयोग करणाऱ्यांची बाब वगळली, तर नाट्यकलेच्या सेवेला सिद्ध झालेल्या एका समूहांत इतक्या मंडळींच्या चरितार्थ-साधनाची व्यवस्था पाहावी लागते. ती व्यवस्था जर झाली नाही तर संस्थेंत बेदिली निर्माण होऊन त्यांपैकी अनेकांचें कलेवरील लक्ष उडतें, एक समूह सोडून दुसऱ्या समूहांत कांही सामील होतात आणि त्यामुळे नाट्य-प्रयोगांचा सुबकपणा नाहीसा होतो, कोणत्याहि कारणामुळे झालेलें नुकसान पचवून कलेची सेवा अखंडपणें चालू ठेवण्याची शक्ति किंवा कलेकरिता एखादें धाडस करण्याची धडाडी नाहीशी होते आणि शेवटीं कलेचें फक्त कलेवर शिल्लक उरलेलें दृष्टीस पडतें ! “ मी सडाफटिंग आहे — उपाशी राहिलों तरी चालेल, पण माझ्या

२२२ : नट, नाटक आणि नाटककार

लहरीप्रमाणेच मी कलेची सेवा करणार ” असें एखाद्या गवयाला किंवा चित्रकाराला कदाचित् म्हणतां येईल, परंतु नाट्यसंस्थेच्या नेत्याला म्हणतां येणार नाही ! नाट्यकला आणि नाट्यव्यवसाय हीं जुळीं भावंडे असून एका शरिराचीं जदळजवळ एकरूप अशीं तीं दोन अंगे आहेत. कला जपली नाही तर व्यवसायांत व्यस्त फळ मिळतें आणि व्यवसायाची हेळसांड केली तर कलेचा कोंडमारा होतो — उलटपक्षीं, व्यवसायांतील यशाच्या भक्कम पंखांनीच कलेला गगनभराच्या मारतां येतात. “आम्ही कलावंत आहोंत ” असें म्हणून अजागळपणा, लहरीपणा आणि अव्यवहारीपणा खपविण्याचा प्रयत्न केला म्हणजे नाट्यव्यवसायाबरोबर नाट्य-कलेचीसुद्धा धुळधाण होते.

पाश्चात्य रंगभूमीवर Production Director असतो त्यालाच आमच्याकडे दिग्दर्शक किंवा तालीममास्तर म्हणतात. त्याचा दुय्यम म्हणून Assistant Director असतो तसा आमच्याकडे बहुधा नसतोच. तालीममास्तर तालीम घेत असतां नाटकाचा संपूर्ण अभ्यास करून, प्रसंगविशेषीं त्याच्या गैरहजेरींत तालमी घेणें आणि विशिष्ट नटांच्या विशेष तालमी घेणें हें त्या दुय्यमाचें कार्य असतें. Prompter म्हणजे पार्श्वसूचक अवश्य असतो, पण नाटकाचें पुस्तक हातांत घेऊन पडद्याआड उभा केलेला “ कोणीतरी ” असा तो नसून, आपल्या कार्यात अनुभविक आणि वाकबगार असतो. नाटकाच्या यच्चयावत् दृश्यभागावर नजर ठेवणें हें Art-director चें काम असतें, तसा आमच्याकडे कोणी नसतो. Scene-Designer .(म्हणजे देखाव्याची कल्पना आखणारा) ऐवजी आमच्याकडे एखाद्या चित्रकाराची मदत घेतात. Scenery Crew म्हणजे देखाव्याची मांडणी करणारे आणि स्टेज मॅनेजर (Stage Manager) म्हणजे नाटकाचे वेळीं पडद्याआडची सर्व व्यवस्था पाहणारा. Lighting Crew म्हणजे प्रकाश-योजनेची व्यवस्था ठेवणारे तज्ज्ञ. नादपरिणामाच्या तज्ज्ञांची आमच्याकडे मुळींच गरज नसते ! Property Crew and Wardrobe Minstress यांची कामें आमच्याकडे “ कपडे-पट मास्तर ” आणि त्याचे मदतनीस करीत असतात. Business Manager म्हणजे व्यवसाय-व्यवस्थापक आणि House Manager म्हणजे रंगमंदिर-व्यवस्थापक, पण आमच्या व्यवसायांत या दोन्ही जागा बहुधा एकच व्यक्ति भूषवीत असते.

नाटकाची व्यवसायदृष्ट्या निवड :

चार लोकप्रिय नट एकत्र जमले म्हणजे प्रथम त्यांच्यासमोर मुख्य प्रश्न उभा राहतो—“ नाटक कोणतें करावें ? ”—आणि हा प्रश्न कधी कधी खरोखरच न सोडवितां येण्यासारखा असतो !

ज्या वेळीं महाराष्ट्रांत नाटकें प्रथम सुरू झालीं त्या वेळीं समोर दिसेल तें नाटक पाहायला प्रेक्षक धावून जात होते, कारण त्या जमान्यांत “ नाटक ” ही “ चीजच ” मुळी नवीन होती. आणि म्हणूनच किल्लोस्करांचें अपूर्ण रामराज्यवियोगसुद्धा रंगभूमीवर केले जात होतें आणि तें प्रेक्षकांची विपुल गर्दी जमवी होती. परंतु, नाट्यसंस्थांच्या आणि नाटकांच्या संख्येत वाढ झाली म्हणजे प्रेक्षकांची दृष्टि चोखंदळ बनते. नाट्यकलेचें नावीन्य नाहीसे झाल्यामुळे ते नाटकांतील नावीन्य हुडकूं लागतात, पण प्रभावी नाटककाराला सुद्धा असें मनोवेधक नावीन्य प्रत्येक नाटकांत दाखविणें शक्य नसतें. कांही महान् नाटककारांनी कांही रस इतक्या प्रभावीपणाने रंगविलेले असतात, की तसे पुनः त्यांनाहि रंगवितां येत नाहीत — मग नवीन नाटककारांच्या अगतिकतेचें काय वर्णन करावें ? अशा अनेक कारणांमुळे नाटकाची निवड जास्त बिकट होते, प्रेक्षकांना काय आवडेल तें नाट्यव्यवसायिकांना समजेनासें होतें आणि आपल्याला काय आवडतें तें खुद्द प्रेक्षकांनाहि माहीत नसतें. एका इंग्रज लेखकाने म्हटल्याप्रमाणे “ If there is one lesson of the history of the theatre, it is this that no one knows what the public wants, least of all the public itself ! ”— रंगभूमीच्या इतिहासापासून शिकण्यासारखी एक गोष्ट अशी, की प्रेक्षकांना काय आवडतें तें कोणालाच सांगतां येत नाही — प्रेक्षकांना तर मुळीच नाही !

कांही नाटकें अशीं असतात की, प्रभावी नटांनी केव्हाहि एकत्र यावें आणि त्यांचा यशस्वी प्रयोग करून दाखवावा ! परंतु अशीं नाटकें आणि प्रभावी नट या दोन्ही गोष्टी विरळाच ! नव्या नाटकासंबंधी विचार केला तर असें दिसतें, की चांगलीं म्हणून निवडलेलीं नाटकें क्वचित् अयशस्वी झालीं आहेत आणि सुरुवातीस सामान्य वाटलेलीं नाटकें कल्पनेबाहेर यशस्वी झालीं आहेत. यशस्वी होणार नाहीत असा ज्यांच्याबद्दल नको अंदाज.

२२४ : नट, नाटक आणि नाटककार

बांधला, तीं यशस्वी झाल्याचें उदाहरण मात्र शोधूनसुद्धा सापडावयाचें नाही ! प्रेक्षकांना काय आवडतें तें समजणें कठीण असलें, तरी प्रेक्षकांना जें पटगारच नाही तें करून दाखविण्याचा मात्र कोणत्याहि कारणाखातर अट्टाहास करूं नये. केवळ अट्टाहासाने केलेलें नाटक अयशस्वी होतें आणि त्यामुळे व्यवसाय घसरगुंडीला लागून अखेर कलेला कमकुवत बनवितो.

“ प्रेक्षक नाटकाला येतात ते कशाकरिता ? ”—याचा विचार केला म्हणजे असा अट्टाहास करण्याची भीति नसते. प्रेक्षक तुमचीं कांही लाडकीं मते ऐकायला किंवा कलेच्या संबंधांतल्या अंतरालीय उड्या पाहायला येत नाहीत. क्षणकाल स्वतःचें मनोरंजन करून रोजचीं दुःखें विसरायला ते रंगमंदिराकडे धाव घेत असतात. नाटकाच्या तंत्रांत फरक करावयाचा असला किंवा प्रेक्षकांची आकलनशक्ति वाढवायची असली तरी तें कार्य आस्ते आस्ते, प्रेक्षकांच्या फार तर एक पाऊल पुढे राहून केले पाहिजे. त्याचप्रमाणे केवळ पोट जाळण्याकरिता हीन अभिदृचींचीं नाटके बसविणें म्हणजे नाट्यकलेला बाजारांत नेऊन बसविण्यासारखें आहे ! आणि म्हणूनच, आपण जें नाटक निवडतो आहोंत तें हीन अभिदृचीला आवाहन न करतां प्रेक्षकांचें मनोरंजन करील अशी आपली स्वतःची खात्री झाली पाहिजे.

एखाद्या थोर नाटककाराचें आपल्याला न झेपणारें जुनें नाटक बसविलें तर आपल्या संस्थेला अनुरूप असें नवें नाटक त्याजकडून मिळेल किंवा जें यशस्वी होणार नाही असें त्याचें नवें नाटक बसविलें तर आपली संस्था निदान प्रकाशांत तरी येईल, या लोभाने प्रथितयश नाटककारांचीं गचाळ नाटके कधी कधी स्वीकारावीं लागतात ! परंतु असे कांही अपवाद सोडले तर चांगल्या नाटकांचा चांगला प्रयोग करून आपल्याला कला व व्यवसाय साधावयाचा आहे हें ध्येय कधीहि दृष्टिआड करतां कामा नये. नाटककार प्रथितयश असो अगर नवा असो, आपण चांगलें नाटक निवडत आहोंत ही खात्री पाहिजे. “ नाटक वाईट आहे पण तें बसविलें असतां प्रत्यक्ष नाटककाराकडून अगर दुसऱ्या कोणाकडून दुसरा कांही फायदा होईल ”, या लोभाने नाटक निवडणें म्हणजे कलेचीं आणि व्यवसायाचीं मूल्यें मातीमोल करण्यासारखें आहे.

विनोदी नाटक बहुधा रंगतें, पण विनोद केवळ शब्दनिष्ठ नसेल तरच ! विनोदी

नाटकांतसुद्धा स्वभावचित्रणांत सखोलता नसली तर त्यांना केवळ प्रहसनाचें स्वरूप प्राप्त होतें. परंतु विनोदी नाटकाइतकीच गंभीर नाटकेंहि रंगल्याची उदाहरणे आहेत, किंबहुना मराठी रंगभूमीवरील यशस्वी नाटकांची यादी केली तर त्यांत केवळ विनोदी नाहीत अशा नाटकांचा भरणा जास्त दिसून येईल. शृंगार, वीर आणि शोक हे तीन्ही रस प्रेक्षकांच्या मनाला विनोदाइतकाच चटका लावूं शकतात. उत्कृष्ट स्वभावरेखन आणि विनोद प्रसंग या गुणांनी नटलेले आणि विनोदाचें मिश्रण असलेले गंभीर नाटक किंवा गांभीर्याचा कणा असलेले विनोदी नाटक जास्त यशस्वी होतें असें एक ढोबळ विधान करतां येईल.

परंतु चांगले नाटक मिळालें तरी ज्या प्रकारचे आणि जितके नट आपल्या संस्थेंत आहेत त्यांना तें अनुरूप आहे काय, हें सुद्धा तपासून पाहिलें पाहिजे. जी नाट्यसंस्था केवळ विनोदी नाटकें करून दाखविण्यांत वाकबगार आहे, तिला हॅफ्लेट नाटकाचा काय उपयोग ? किंवा ज्या संस्थेंत अवघे दहाबारा नट आहेत, तिला पंचवीस पात्रांच्या नाटकाचा काय उपयोग ! आणखी असासुद्धा विचार करावा, की आपण जें नाटक निवडतो आहो तें बसविण्याला जो संभाव्य खर्च येईल तो आपल्या आवाक्यांतला आहे काय ? सामाजिक नाटकापेक्षां ऐतिहासिक आणि पौराणिक नाटकें अधिक खर्चाचीं असतात. पोषाखांनी आणि देखाव्यांनी त्यांचें यथातथ्य वातावरण निर्माण करण्याचा खर्च जर एखाद्या संस्थेला झेपण्यासारखा नसला तर तिला अशीं नाटकें तरी काय उपयोगाचीं ? नाट्यव्यवसायाच्या मंदीच्या मोसमांत सामाजिक नाटकेंच, कमी खर्चाचीं म्हणून, जास्त प्रमाणांत लिहिलीं जातात !

असा चौफेर विचार करून नाटक निवडणें अवश्य असतें. त्याचप्रमाणे संस्थेचा चरितार्थ योग्य रितीने चालावयास कमींत कमी सहा सात नाटकांची गरज असते, कारण त्याशिवाय एकाच गावीं महिना दोन महिने मुकाम करणें शक्य होत नाही. पुरेशा नाटकांच्या अभावीं वारंवार मुकाम हालवावे लागले म्हणजे प्रवासखर्च वाढून फायद्याचें प्रमाण कमी होतें.

रंगव्यवस्था :

पाश्चात्य नाट्यव्यवसायांत रंगव्यवस्थापकाचें (Stage Manager) स्थान

२२६ : नट, नाटक आणि नाटककार

अत्यंत जबाबदारीचे असते, पण आमच्याकडे त्याचे कार्यक्षेत्र अत्यंत मर्यादित असते. आपल्या मदतनीसांच्या साहाय्याने देखाव्यांची मांडणी करणे आणि पडदे पाडण्यासाठी अगर उघडण्यासाठी शिष्ट्या मारणे इतकीच कामगिरी तो करित असतो ! परंतु पाश्चात्य रंगभूमीवर नाटक बसविण्याची जबाबदारी ज्याप्रमाणे तालीममास्तरांची असते, त्याचप्रमाणे नाट्यप्रयोग सुरू झाल्यावर दर्शनी पडद्याच्या मागे सर्व हुकमत रंगव्यवस्थापकाची असते. नट, त्यांचे रंगणे, देखावे, नटांचे पोषाख या सर्व गोष्टी त्याच्या अधिकारक्षेत्रांत येतात. नाटकाची त्याला इत्थंभूत माहिती असावी लागते आणि म्हणूनच तो नाटकाच्या तालमीनाहि मधून मधून हजर असतो. नाटक सुरू होण्यापूर्वी पंधरा मिनिटे अगोदर तरी प्रत्येक नट रंगून तयार आहे की नाही, प्रत्येक नट त्याच्या प्रवेशाच्या वेळी रंगभूमीवर प्रवेश करायला सिद्ध आहे की नाही, अशा गोष्टीकडेहि त्याची नजर असते. पडद्यांना भोके पाडून नटांनी प्रेक्षकांकडे पाहावे किंवा नाटकाच्या वेळी नटांचे चाहते आणि मित्रमंडळींनी त्यांना भेटायला नेपथ्यांत प्रवेश करावा - या गोष्टींना त्याची सक्त मनाई असते ! असा हा रंगव्यवस्थापक कडक शिस्तीचा पण अदबशीर आणि कलावंतांप्रमाणे गळ्यांनासुद्धा वागवून घेण्याइतका व्यवहार-चतुर असावा लागतो.

नट रंगतात त्या जागेला “ रंगपट ” आणि तेथील सर्व व्यवस्था पाहणाऱ्याला “ रंगपट-मास्तर ” अशा संज्ञा आमच्या नाट्यव्यवसायांत प्राप्त झाल्या आहेत. रंगपटांतील आरसे, दिवे, रंगण्याचीं साधनें यासंबंधांतील सर्व व्यवस्था रंगपट-मास्तर पाहात असतो. नाटकांसाठी क्रेप हेअर आणि टोप लागतात. ते आपल्या ताब्यांत ठेवून त्यांची निगा राखणारा एक “ विंग-मास्तर ” सुद्धा कांही संस्था आपल्या पदरीं बाळगीत असत. जुन्या अनभिज्ञ नटांनाच नव्हे तर इतरांनासुद्धा रंगविणारा “ मेकअप-मास्तर ” नाटकाच्या “ रंगती ” वर साहजिकच परिणाम घडवू शकतो.

नट पोषाख करतात त्या जागेला “ कपडेपट ” आणि त्याची व्यवस्था पाहणाऱ्याला “ कपडेपट-मास्तर ” म्हणण्याचा प्रघात आहे. प्रत्येक नाटकाला लागणारे पोषाख नाटकाच्या वेळी काढून ठेवणे आणि ते ज्या त्या नटाला योग्य वेळी देणे हे त्याचे प्रमुख कार्य असते. नाटकाचे पोषाख बहुधा एखाद्या

नामवंत व कुशल शिंप्याकडून शिवून घेतले जात असले, तरी त्यांची डागडुजी करायला व शिलाईची जुजबी कामे करायला एखाद्या शिंप्याची आणि ते निर्मळ ठेवायला धोब्याची नेमणूक केली असतां, तीं कामे जास्त पद्धतशीरपणाने आणि आस्थेवाईकपणाने होतात.

ज्या नाटकगृहांत विजेच्या बत्या असतात, तेथे एखादा विद्युत्तज्ज्ञ असतो. परंतु नाटकांतील प्रकाशयोजना समजावयास केवळ विद्युत्तज्ज्ञ उपयोगी पडत नाही ! प्रकाशाच्या साहाय्याने कोणत्या नाटकांत कोणता परिणाम घडवून आणतां येईल याची त्याला माहिती पाहिजे. प्रकाशयोजनेला अभिनयाच्या खालोखाल महत्त्व प्राप्त झालें असल्यामुळे, नाट्यसंस्थेने अशा प्रकारचा एखादा तज्ज्ञ आपल्या पदरीं बाळगणें हितावह असतें.

नवीन देखावे तयार करणें किंवा जुन्या देखाव्यांना उजाळा देणें याकरिता एखाद्या चित्रकाराची कायमची नेमणूक करून किंवा करार-पद्धतीने (Contract basis) अशीं कामे करून घ्यावीं लागतात. जो देखावा आपल्याला तयार करावयाचा तो कोणत्या प्रवेशांत वापरला जाईल, त्या प्रवेशांत काय काय घडतें, जास्त तपशील न दाखवितां तो परिणामकारक कसा करतां येईल, एका गावाहून दुसऱ्या गावीं नेतांना तो अवजड न व्हावा म्हणून कोणत्या खबरदाऱ्या घेतल्या पाहिजेत अशा अनेक गोष्टींचा त्याला विचार करावा लागतो. नाटक समजावून घेऊन नंतर देखावे तयार करणें अवश्य असल्यामुळे जसा त्याने नाटककाराशीं आणि तालीममास्तरशीं त्याचप्रमाणे, देखावा मांडण्याच्या आणि काढण्याच्या दृष्टीने, रंगव्यवस्थापकाशींही विचारविनिमय केला पाहिजे.

प्रत्येक प्रवेशांत ज्या ज्या वस्तु लागतील त्यांची यादी आणि त्या मांडण्याचा आराखडा तयार करण्याची जशी पाश्चात्य रंगभूमीवर पद्धत आहे तशी आमच्याकडे नाही. या संबंधांत तिकडे कांही आराखडे तयार करतात, ते असे : (१) चित्रा-सारख्या भिंतीवर टांगण्याच्या वस्तूंची यादी आणि त्या नेमक्या कोठे लावायच्या त्यांचा तक्ता, (२) रंगभूमीवर अंधरायच्या वस्तूंची यादी आणि त्या कोठे व कशा अंधरायच्या त्यांचा तक्ता, (३) टेबल, खुर्च्या वगैरे रंगभूमीवर मांडायच्या वस्तूंची यादी आणि त्या कशा मांडायच्या त्यांचा तक्ता, (४) पात्रांच्या उपयोगासाठी

२२८ : नट, नाटक आणि नाटककार

लागणाऱ्या तरवारी आणि काठ्या अशासारख्या वस्तूंची यादी आणि त्यांचा पात्रवार आणि प्रवेशवार तक्ता.

प्रेक्षागृह-व्यवस्था :

आमच्या नाट्यव्यवसायांत नाट्यसंस्थेचा “व्यवस्थापक” म्हटला म्हणजे रंगभूमीबाहेरची बहुतेक सर्व व्यवस्था त्याच्या एकट्याच्या स्वाधीन करावयाचा परिपाठ असे. परंतु प्रेक्षागृहव्यवस्थापक (House Manager) आणि व्यवसाय-व्यवस्थापक (Business Manager) यांच्या अंगीं निरनिराळे गुण असावे लागतात आणि ते बहुधा एका व्यक्तीच्या अंगीं नसतात – किंवा असतातच असे नाही. व्यवसाय-व्यवस्थापक संस्थेच्या आयव्ययावर करडी नजर ठेवणारा असावा, पण त्याची करडी नजर आणि सुतकी चेहरा प्रेक्षकांचे आगतस्वागत करतांना उपयोगी पडत नाही; इतकेच नव्हे, तर घातकहि ठरतो ! प्रेक्षागृह-व्यवस्थापक हसतमुख आणि आर्जवी असावा, पण असा मनुष्य व्यवसायांत हसतमुखाने उधळपट्टीसुद्धा करण्याचा संभव असतो ! या दृष्टीने आणि श्रमविभागणीच्या तत्त्वानेसुद्धा या दोन ठिकाणीं निरनिराळ्या व्यक्ति असाव्यात; आणि पाश्चात्य नाट्यव्यवसायांत तशा त्या असतातसुद्धा !

नाटकाची तिकिटविक्री करणारा तिकिटमास्तर, प्रेक्षागृहव्यवस्थापकाचा मदतनीस असा दुय्यम व्यवस्थापक आणि प्रेक्षकांची तिकिटें पाहून त्यांना जागेवर बसविणारे द्वाररक्षक अशी मंडळी प्रेक्षागृह-व्यवस्थापकाच्या हाताखाली असावी. विलायतेतील प्रेक्षकांसंबंधी Sydney Carrol याने केलेलीं विधानें महाराष्ट्रांतील प्रेक्षकांनाहि लागू पडतील. तो म्हणतो, “Taking them as a class, they are the most patient, forbearing and long suffering folks. I should like to award medals to many of them for the feats of endurance such as myself would never attempt.” (पृ० ८५). समाजाच्या निरनिराळ्या थरांतून गोळा होणाऱ्या प्रेक्षकांची व्यवस्था पाहणें म्हणजे त्यांना तिकिटें पाहून देऊन त्यांची बसायची जागा दाखविणें, इतकेच प्रेक्षागृहव्यवस्थापकाचें कार्य नव्हे ! गडबड करूं शकणाऱ्या प्रेक्षकांवर नजर ठेवून त्यांना वचकांत ठेवणें, प्रतिष्ठित प्रेक्षकांचें चातुर्यानें स्वागत करणें, ते वारंवार नाटकाला येतील असा आपल्या

नाट्यसंस्थेविषयीचा जिव्हाळा त्यांच्या मनांत उत्पन्न करणे, आपल्या नेहमीच्या प्रेक्षकाला आयत्या वेळींसुद्धा नाटकगृहांत जागा मिळेल अशी योजना दूरदर्श-पणाने आखणे, द्वाररक्षक प्रेक्षकांशीं अदबीने वागतील अशी खबरदारी घेणे, कोणत्याहि कारणामुळे नाराज झालेल्या प्रेक्षकांची चातुर्याने समजूत घालणे, कोणाला फुकट सोडायचें या बाबतींत आणि त्याला त्याच्या प्रतिष्ठेप्रमाणे सुयोग्य स्थळीं बसवायच्या बाबतींत निवड आणि तारतम्य दाखविणे, वृत्तपत्र-प्रतिनिधींसाठी रंगमंदिरांत जागा राखून ठेवणे आणि ज्यांचा नाट्यव्यवसायाशीं वारंवार संबंध येतो अशा सरकारी आणि इतर खात्यांतील प्रेक्षकांची मिजास संभाळणे — अशा अनेक गोष्टी त्याने संभाळल्या पाहिजेत.

व्यवसाय-व्यवस्था :

नाटकाच्या प्रयोगाच्या परवानग्या मिळविणे, एका गावाहून दुसऱ्या गावीं जातांना प्रवासाची व्यवस्था करणे, नाटकगृहें ठरविणे, संस्थेला लागणाऱ्या सर्व खरेद्या करणे, प्रयोगाची जाहिरात करणे, जमाखर्च ठेवणे, सरकारी कर भरणे अशीं अनेक महत्त्वाचीं कामें व्यवसाय-व्यवस्थापकाच्या अधिकारांत असतात. आगगाळ्या आणि इतर वाहतुकीच्या कंपन्या, नाट्योपयोगी मालाचे विक्रेते, खाणावळवाले, नाटकगृहांचे मालक, वर्तमानपत्रांचे संपादक, मुद्रक — अशा अनेकांशीं त्याचा संबंध येत असल्यामुळे, त्यांच्याशीं त्याचा परिचय पाहिजे आणि शिवाय त्याला जमा-खर्चाचीहि माहिती पाहिजे. त्याच्या हाताखाली एक दुय्यम व्यवस्थापक, एक हरकाम्या माणूस, जमाखर्च लिहिणारा कारकून आणि खरेदीच्या कामांत अनुभवी असा “ बाजारमास्तर ” अशी मंडळी अवश्य असतात.

व्यवसायांत बिनहिशोबी आणि अव्यवहारी वृत्ति दाखविल्यामुळे कित्येक थोर नाट्यसंस्था अखेर रसातळाला गेल्या असा मराठी रंगभूमीचा कट्ट इतिहास आहे ! महत्त्वाच्या पत्रांचीसुद्धा उत्तरे देण्याचा “ कलावंतांना ” बहुधा कंटाळा असतो आणि कित्येकांना तर कमीपणा वाटतो ! परंतु अशा वागणुकीने संस्थेच्या हित-चितकांच्या आणि संबंधितांच्या मनांतला संस्थेबद्दलचा जिव्हाळा नाहीसा होत असतो. सावकारांच्या पत्रांना उत्तरे न देऊन कांही साध्य तर होत नाहीच, पण अखेर ते निकरावर येतात ! सावकारांना अदबीने आणि आर्जवाने वागविण्यांत (यांत पगार थकलेल्या नोकरांचाहि समावेश होतो) खरे व्यवहार-

२३० : नट, नाटक आणि नाटककार

चातुर्य असते. सावकारांशी आणि हितचिंतकांशी वेपवाडि आणि संस्थेच्या व्यवस्थेच्या बाबतींत ढिलाई दाखविणारा व्यवस्थापक संस्था रसातळाला नेऊ शकतो.

जमाखर्चावर करडी नजर न ठेवल्यास पैशांचा अपहार, अनाठायी खर्च आणि स्वतःच्या परिस्थितीबद्दल अज्ञान अशा कोणत्याहि संस्थेला मारक होणाऱ्या त्रिदोषांचा शिरकाव होतो ! व्यवसायाचे जे जमाखर्च ठेवायचे त्यांत व्यवसायाची परिस्थिति आरशांतील प्रतिबिंबाप्रमाणे स्पष्ट दिसली पाहिजे. रोजच्या जमाखर्चाची कीर्दखतावणी, वार्षिक नफानुकसानीचा तक्ता, संस्थेच्या मालमत्तेची तपशीलवार यादी — या गोष्टी अवश्य असतात. परंतु संस्थेच्या मालमत्तेची चालू किंमत आणि संस्थेचे देणे (म्हणजेच Assets and Liabilities) यांचाहि वर्षाअखेर तक्ता तयार केला असतां आपल्या सांपत्तिक परिस्थितीची स्पष्ट जाणीव निर्माण होते. प्रत्येक नाटकासाठी केलेला खर्च आणि उत्पन्न यांचाहि तक्ता तयार असला म्हणजे कोणते नाटक किती किफायतशीर झाले ते समजते. फायद्याचे दहा टक्के तरी वेगळे काढून ठेवून एक राखीव निधि (Reserve fund) तयार केला म्हणजे कांही वर्षांनी लक्षांत घेण्यासारखा निधि आपोआप जमतो. एखाद्या आकस्मिक खर्चाला किंवा नुकसानीला तोंड देणे किंवा कलेच्या दृष्टीने एखादे धाडस करणे या गोष्टी अशा निधीमुळे शक्य होतात.

जाहिरात :

जाहिरातीचा समावेश व्यवसाय-व्यवस्थेत होत असला, तरी तिचे महत्त्व लक्षांत घेण्यासाठी तिला स्वतंत्र स्थान दिले पाहिजे. “ पीअर्स सोप ” ही अशी वस्तु आहे की, ती बाजारांत असली म्हणजे तिला मागणी असायचीच ! पण दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळांत त्याची पैदास बंद झाली तेव्हा पीअर्स सोपच्या मोठमोठ्या जाहिराती प्रत्येकाला सांगत होत्या, “ युद्ध संपतांच पीअर्स सोप पुनः तुम्हांला मिळू लागेल ! ” सारांश, युद्धपरिस्थितीमुळे पीअर्स सोपचासुद्धा जनतेला विसर पडू नये अशी खबरदारी घेण्याची गरज त्याच्या उत्पादकांना वाटत होती. चालू जमान्यांत जाहिरात म्हणजे पंधरावी विद्या आणि पासष्टावी कलाच समजली पाहिजे आणि म्हणूनच प्रेक्षकांच्या आश्रयावर जगणाऱ्या नाट्यसंस्थेने जाहिरातीकडे दुर्लक्ष करतां कामा नये. संस्थेची भरभराट असली तर जाहिरातीसाठी जास्त खर्च करतां

येतो, परंतु भरभराट नसली तरी आपल्या परिस्थितीप्रमाणे जाहिरात अवश्य असते. नाट्यप्रयोगाचे कार्यक्रम प्रसिद्ध करणे आणि त्यांचा गुणगौरव करणे अशा दुहेरी दृष्टीने जाहिरातीकडे लक्ष दिले पाहिजे.

वर्तमानपत्रांत जाहिराती देणे, भिंतीपत्रिका लावणे, हस्तपत्रके वाटणे आणि रहदारीच्या ठिकाणी रंगीत फलक ठेवणे - अशा रितीने नाट्यसंस्थेला आपले कार्यक्रम प्रसिद्ध करता येतात आणि नेहमीच्या नाटकांत एखादे नवे आकर्षण निर्माण केले असल्यास तिकडे प्रेक्षकांचे लक्ष वेधता येते. नवे नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी कमीत कमी दोन महिने अगोदर त्याची जाहिरात सुरू करावी. आपल्या संस्थेच्या नाट्यप्रयोगांना वारंवार हजर राहणाऱ्या मान्यवर प्रेक्षकांसाठी कार्यक्रमाच्या विशेष पत्रिका काढून, त्या त्यांच्याकडे व्यक्तिशः पाठविल्या असता संस्थेबद्दलचा त्यांच्या मनांतला जिऱ्हाळा वाढतो. प्रत्येक गावांतील अशा प्रेक्षकांची एक यादी तयार ठेवावी.

कोणतीही नाट्यसंस्था स्वतःची जी जाहिरात करित असते, तिच्यातील आत्म-प्रशंसापर मजकुरावर प्रेक्षकांचा विश्वास बसेलच असे नाही ! पण वर्तमानपत्रांत तिच्यासंबंधी जे लिहून येते त्यावर त्यांचा चटकन् विश्वास बसतो, म्हणून वर्तमानपत्रांतील लिखाणाला लौकिकदृष्ट्या महत्त्व असते. लोकप्रिय वर्तमानपत्रांच्या प्रतिनिधींना मधून मधून नाट्यप्रयोग पाहावयास आमंत्रण द्यावे आणि त्यांना योग्य वाटेल तो अभिप्राय त्यांनी प्रसिद्ध करावा अशी इच्छा दर्शवावी. त्यांनी आपली स्तुतीच करावी किंवा ते करतीलच असे गृहीत धरू नये किंवा अपेक्षासुद्धा करू नये ! रास्त स्तुतीने उत्तेजन पावणे, दोषदर्शनापासून बोध घेणे आणि मत्सरग्रस्त टीकेकडे दुर्लक्ष करणे या तिन्ही गोष्टी अंगवळणी पडल्या पाहिजेत. नाटकाचा, विशेषतः नव्या नाटकाचा शेवटचा पडदा पडतांच त्याजबद्दल सविस्तर अभिप्राय लिहून तो सूर्योदयापूर्वी प्रसिद्ध करण्याची दैनिकांच्या गर्दीच्या आयुष्यांत नेहमी गरज असते ! नाटकाच्या गुणावगुणांबद्दल इतक्या घाईने मत देणे घाडसाचेंच समजले पाहिजे ! नाटक रंगले किंवा नाही इतकाच फार तर अभिप्राय इतक्या घाईने देता येईल. एखाद्या नाटकाच्या अपयशाबद्दल नट, नाटककार आणि तालीममास्तर यांपैकी कोण किती प्रमाणांत जबाबदार आहेत ते टीकाकाराला माहित नसते आणि म्हणूनच तो अपयशाची सर्व जबाबदारी

२३२ : नट, नाटक आणि नाटककार

बहुधा नाटककारावर टाकीत असतो ! विरुद्ध टीकेने नाउमेद होणें सर्वस्वी अप्रस्तुत आणि टीकाकारावर रागावणें तर हास्यास्पदच समजलें पाहिजे. नाट्यकलेवर आणि नाट्य-व्यवसायावर अनुल्लेखाचा जितका विपरीत परिणाम होतो तितका प्रामाणिक टीकेचा होत नाही. प्रामाणिक टीकेमुळेसुद्धा कोणतेंहि नाटक चर्चेचा विषय बनतें आणि तें पाहण्याचें कुतूहल बहुजनांच्या मनांत जागृत होतें. चांगल्या नाटकावर वर्तमानपत्रांतून चांगला अभिप्राय आला, तर हजार जाहिरातींनी जें कार्य होणार नाही तें सहजगत्या होतें.

ज्या गावीं संस्था खेळ करीत असेल तें गाव जितकें मोठें असेल त्या मानाने जाहिरात करावी. एखादें गाव इतकें लहान असतें, की फक्त प्रमुख चौकांत एकेक फलक ठेवला तरीसुद्धा काम भागतें. परंतु लहान गावीं मुकाम ठेवला तरीसुद्धा इतर गावांतील आपल्या प्रेक्षकांना आपली संस्था कोठे आहे, काय करीत आहे याची माहिती नसते आणि त्यामुळे त्यांना संस्थेची विस्मृति होण्याची भीति असते. सबब, मुंबई-पुण्यासारख्या ठिकाणीं प्रसिद्ध होणाऱ्या व गावोगावीं प्रसार असलेल्या एखाद्या वर्तमानपत्रांत आपली जाहिरात आठवड्यांतून एकदा तरी देत राहणें हितावह असतें. आपली संस्था गेली नसेल अशा गावांतील प्रेक्षकांचेंहि आपल्याबद्दलचें कुतूहल त्यामुळे वाढत राहतें व त्या गावीं गेलें असतां त्याचा फायदा खचित मिळतो.

आपले नाट्यप्रयोग जितके जास्त चांगले होतील त्या मानाने त्यांची जाहिरात वाढवावी. जाहिरातीमुळे यश जास्त यशस्वी होतें, पण अपयश मात्र यशस्वी होत नाही हें नेहमी लक्षांत ठेविलें पाहिजे ! यशस्वी नाटकाची किंवा यशस्वी नटांचीसुद्धा अतिरंजित जाहिरात करूं नये आणि कोणत्याहि कारणामुळे जें नाटक अयशस्वी झालें असेल त्याची भडक जाहिरात करूं नये. कारण तसें केल्याने आपल्या जाहिरातीवरचा प्रेक्षकांचा विश्वास उडून ती चेष्टेचा विषय बनते. नवें नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी त्यांतील नावीन्य, त्यांतील विषयाचें रहस्य, त्यांत भूमिका करणाऱ्या नटांचें आणि त्यांच्या भूमिकांचें महत्त्व - अशा नेमक्या आणि मोजक्या गोष्टींची माहिती देऊन प्रेक्षकांच्या मनांत त्याजविषयी कुतूहल आणि तें पाहण्याची उत्कंठा निर्माण करावी आणि मग तें जसजसें यशस्वी होईल तसतशी त्याची जाहिरात वाढवावी.

जाहिरात अवश्य असली आणि तिचें महत्त्व अनन्यसाधारण असलें, तरी चांगलें

नाटक पाहून गेलेला प्रेक्षक त्याचें जें गुणगान करतों त्यामुळे दहा नवे प्रेक्षक संस्थेला लाभतात हें मात्र विसरतां कामा नये. आणि म्हणूनच, उत्तम नाटकाची आणि नटांची निवड करून त्याचा प्रयोग उत्तम करावयाचा हें कोणत्याहिः नाट्यसंस्थेचें कायमचें ध्येय असलें पाहिजे. कारण अशा नाटकाची स्वतः प्रेक्षकच जी जाहिरात करतात, तिला “ जाहिरातीची राणीच ” समजली पाहिजे. “ आमचें गुण हेंच आमचें आमंत्रण ” हें स्वयंवर नाटकांतल्या सूत्र-धाराचें विधान विसरतां कामा नये.

ठेकेदार :

आमच्या नाट्यव्यवसायांत ठेकेदार (Contractor) या “ हुद्याचा ” जो प्राणी निर्माण झालेला आहे त्याच्यासंबंधी धोक्याची सूचना देणें अगत्याचें झालें आहे. नटांनी आपापलीं वेतनें ठरवून रंगभूमीवर कामें करावीं आणि व्यवसायाची सर्व जबाबदारी ठेकेदाराने पत्करावी, असा एक प्रकार प्रायः सुरू असला तरी आमच्याकडील ठेकेदार ही व्यक्ति इंग्लंडमधील थिएटर मॅनेजर्सपेक्षा सर्वस्वीं निराळी आहे ! ठेकेदाराने आमच्या नाट्यव्यवसायांत निश्चितपणें १९२३-२४ सालीं पाऊल टाकलें असलें, तरी एका मान्यता मिळविलेल्या नाट्यसंस्थेने आपल्या व्यवसायाची व्यवस्था दोन किंवा तीन वर्षांपुरती एका ठेकेदाराकडे सोपविली अशा स्वरूपाची ती सुरुवात होती. संस्थेचें अस्तित्व, व्यक्तिमत्त्व आणि स्वतंत्र धोरण त्यामुळे नाहीसें झालें नव्हतें. संस्थेचे चालक ठेकेदाराकडून ठराविक रकम घेऊन तिचा चरितार्थ चालवीत असले तरी कलेच्या दृष्टीने संस्था पूर्वाप्रमाणेच चालूं होती. चालकांना ठराविक रकम दिल्यावर, नाटकाच्या उत्पन्नांतून होईल त्या नफानुकसानीला ठेकेदार जबाबदार होता. व्यवसायासंबंधीची चालकांच्या मनांतली काळजी नाहीशी करण्याचा हेतु या व्यवस्थेंतसुद्धा होताच ! नाट्यकला आणि नाट्यव्यवसाय या एकाच पदकाच्या दोन बाजू आहेत हें आपण पाहिलें आहे. व्यवसायासंबंधी आपुलकी आणि काळजी असली तरच कलेंत अधिकाधिक कुशलता संपादन करून व्यवसाय जास्त वैभवशाली करावा अशी उमेद कायम राहते; उलटपक्षीं, व्यवसायाबद्दलची काळजी अशा उपायांनी नाहीशी झाली, म्हणजे कलेसंबंधी निष्काळजीपणा निर्माण होण्याचा संभव असतो !

२३४ : नट, नाटक आणि नाटककार

ठे केदारीची सुरुवात महाराष्ट्रांत अशा रितीने झाली, परंतु आमच्या रंगभूमीला उतरती कळा लागल्यापासून तिचे सुरुवातीचे स्वरूप पालटून ती सवंग झाली. अवश्य तितक्या नटांना एकत्र जमवून कलेची सेवा आणि व्यवसायसाधना करण्याची हिंमत कोणाहि कलावंताच्या ठायीं न उरल्याकारणाने, ठेकेदार पुढे आला आणि गरजू नटांना एकत्र जमवून नाटके करू लागला ! कोणीहि साधारण धाडसी माणसाने उठावे आणि विवक्षित लोकप्रिय नाटके करू शकणाऱ्या नटांशी करार करून त्यांना एकत्र आणावे, त्यांत कांही गल्लाभरू नटवर्ग्यांचा आणि नट्यांचा समावेश करावा, ज्या गावांत जास्त पैसे मिळण्यासारखे असतील तेथील रंगमंदिरे कांही प्रयोगांकरिता मिळवावीं, जमविलेल्या समूहाला एखादे नांव द्यावे आणि ठराविक मुदत संपल्यानंतर किंवा प्रयोगांना उत्पन्न होईनासे झाल्यावर संस्थेचे विसर्जन करावे असा प्रकार सर्रास सुरू झाला ! अशा ठेक्याची मुदत बहुधा दोन ते पांच प्रयोगांपुरती, कधी कधी एक महिन्याची, कधी कापसाच्या हंगामापुरती आणि फारच फार म्हणजे तीन चार महिन्यांची असते.

या क्लृप्तीमुळे नाट्यव्यवसायाच्या अवनत अवस्थेत नटांना एकत्र येऊन नाटके करण्याचा मार्ग — एकच एक मार्ग खुला झाला आणि कांही जुनी लोकप्रिय नाटके प्रेक्षकांना पाहावयाला मिळालीं हे खरे, परंतु ही व्यवस्था कलेसंबंधी सर्व मूल्ये आणि ध्येये धाब्यावर बसवणारी आणि म्हणूनच कलेला मारक ठरलीं असे दिसून येईल. सुप्रतिष्ठित आणि सुस्थित संस्थेनेसुद्धा ठेकेदाराचा आश्रय घेतला म्हणजे कलेसंबंधी निष्काळजीपणा निर्माण होतो. आपण नाटक कसेहि केले तरी आपल्याला ठराविक रकम मिळणारच, ही खात्री निर्माण झाल्यामुळे चरितार्थसाधनासाठी गुणांची कसोटी शिल्लक उरत नाही. पण प्रायः सर्रास सुरू असलेल्या ठेकेदार पद्धतींत, केवळ जाहिरातीला आधार म्हणून ठेकेदार एखादी नाममात्र संस्था औटघटकेसाठी निर्माण करित असतो. एखादा अपवाद वगळल्यास अशा ठेकेदारांना नाट्यकलेच्या मूल्यांची यत्किंचितहि जाणीव नसते. नाटकगृहे ठरविणे, तिकिटे छापणे आणि विकणे, जाहिरात करणे, प्रयोगाच्या परवानग्या मिळविणे, प्रवासाची व्यवस्था करणे, नटांना एखादा खाणावळवाला गाठून देणे आणि प्रेक्षकांना नाटकगृहांत बसविणे या केवळ व्यावसायिक गोष्टींतील तज्ज्ञतेमुळे त्याने कलेचे नेतृत्व पत्करिलेले असते ! चार नट जमवून जमल्यास चार दिवस पैसे मिळवायचे, इतकाच हेतु ठेकेदाराच्या आणि नटांच्या मनांत असल्यामुळे नाट्य-

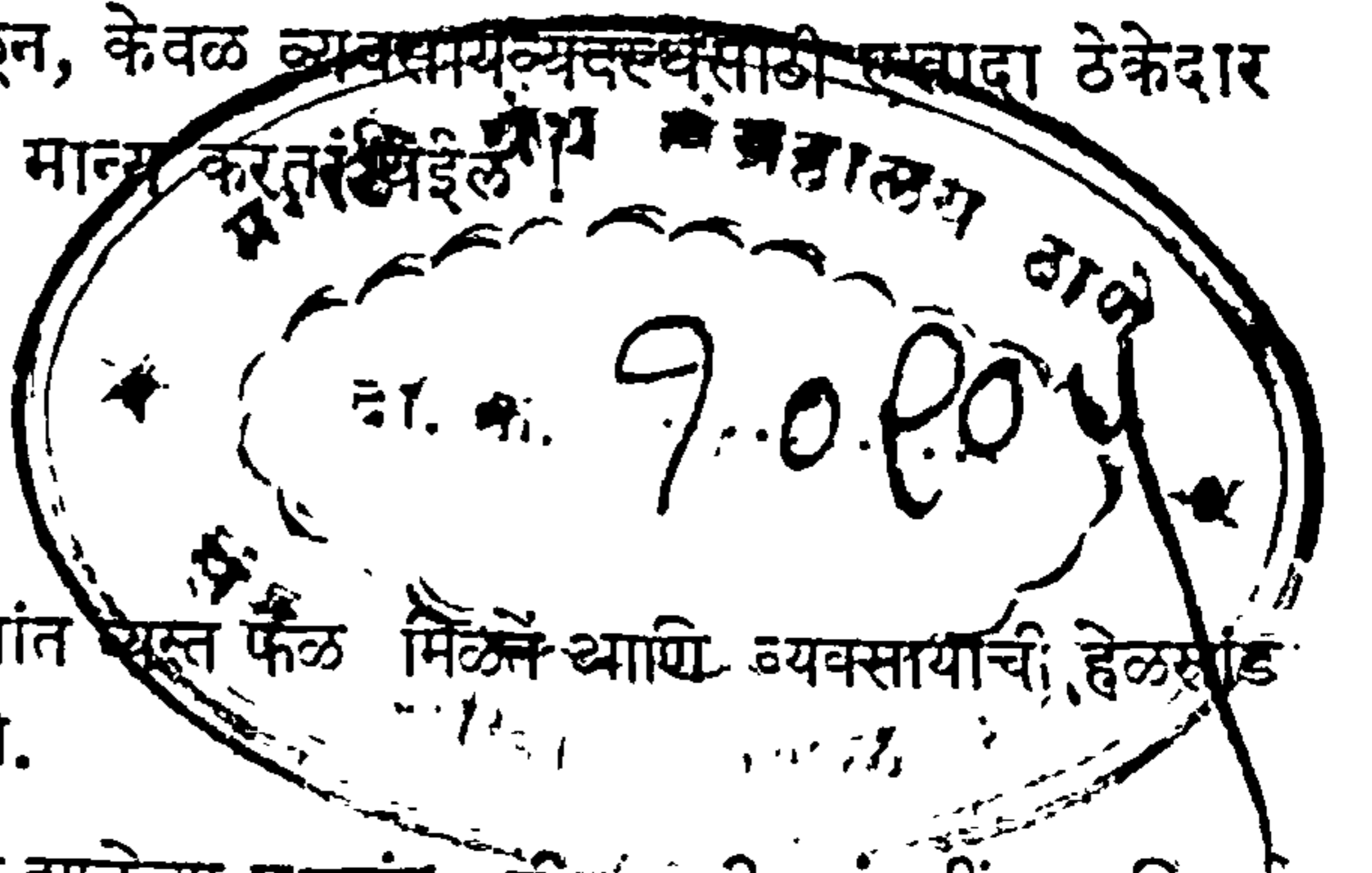
कलेचा निव्वळ बाजार सुरू होतो. “ तारक ” नटांची आणि नटींची नांवे गर्दी जमवीत असल्यामुळे, प्रयोग चांगला झाला पाहिजे ही जबाबदारी नसते आणि म्हणूनच, नाट्यकलेला प्राणभूत अशा तालमीवर संपूर्ण बहिष्कार टाकलेला असतो. पडलेल्या मुक्कामावर मुक्काम हलविण्याची एकच मात्रा माहित असल्यामुळे, कोणत्याहि गावच्या प्रेक्षकांवर आपल्या गुणांची छाप टाकण्याची महत्त्वाकांक्षा नसते. अवेळीं मुक्काम हलविणे म्हणजे पळ काढणे असें शल्य कोणाच्याच मनाला दुखवीत नसतें. या औट घटकेच्या राज्यांत नवीं नाटके बसविणे सुतराम् शक्य नसतें, पण प्रयोगांतील वेपवाईंमुळे जुन्या महान् नाटकांचें स्वरूप इतकें बदलतें की, तीं एखाद्याला नवीनच वाटावीत ! कोणत्याहि नटाला कोणाचाच वचक नसतो, म्हणून नाटक बिघडवणाऱ्या नटाकडे डोळे वटारून पाहण्याचीसुद्धा कोणाची प्राज्ञा नसते ! चार दोन प्रयोगांपुरतीच दृष्टि असल्यामुळे कलावंतांना भारी वेतने दिलीं जातात आणि त्यामुळे व्यवसायांतील वेतनांचा समतोलपणा बिघडतो. हा एकंदर प्रकार गाजराच्या पुंगीच्या जातीचा असल्यामुळे कलेच्या दृष्टीने त्याजकडे बघायचें कोणालाच कारण नसतें ! आजची वेळ साजरी करण्याच्या ह्या हिकमतींत, उद्याचा विचार अप्रस्तुत असतो आणि म्हणूनच परंपरेचा प्रश्नच उद्भवत नाही. पडदा उघडण्यापूर्वी प्रेक्षक जमावेत इतकीच काळजी ठेकेदाराला असल्यामुळे, त्यानंतर काय होतें — प्रेक्षक संतुष्ट आहेत किंवा नाहीत इकडे तो बहुधा हुंकूनहि पाहात नाही. वर्तमानपत्रांतील जाहिरातींत दिसेल तितकीच त्याची संस्था असते. नाट्यप्रयोगासंबंधीचे सरकारी नियम, आगगाड्यांची आणि मोटारींची वेळापत्रके आणि रंगमंदिराचा नकाशा! हेच त्याचें नाट्यशास्त्र असतें ! स्वतःची विदागी पदरांत पाडणें हें एकच ध्येय नटांसमोर असल्यामुळे, नाटक रंगतें किंवा नाही याची त्यांनासुद्धा पर्वा नसते. पडदा उघडण्यापूर्वी आपलें वेतन पदरांत पाहून घेणारे नटवर्य तर नाटक सुरू होण्यापूर्वीच “ कृतकृत्य ” झालेले असतात आणि इतर अभाग्यांचें लक्ष शेवटचा पडदा पडून आपलें वेतन आपल्या पदरांत कधी पडतें या एकाच गोष्टीकडे केंद्रित झालेले असतें ! रंगसज्जा आणि वेषभूषा कशीहि असली तरी तिकडे लक्ष द्यावयाचें कोणालाच कारण नसतें. नाट्यकलेचीं सर्व मूल्ये अशा रितीने संपूर्णपणें भिरकावून देणारा हा प्रकार तिला किती मारक ठरला असेल त्याची कल्पनाच करावी !

पावसाळी छत्र्यांप्रमाणे या बिनपावसाळी छत्र्या ठेकेदारांनी निर्माण केलेल्या

२३६ : नट, नाटक आणि नाटककार

असतात. दिवाळीच्या सुमारास त्या उगवू लागतात आणि मृगनक्षत्रापूर्वी लुप्त होतात. विलायतेतील थिएटर मॅनेजर्सशी या ठेकेदारांची तुलना करणे सर्वस्वी अशक्य आहे. १९२३-२४ साली ठेकेदारीची सुरुवात झाली, त्या वेळी नाट्यसंस्थेने वर्षाकाठी एकतरी नवीन नाटक बसविले पाहिजे अशी त्याची अट होती. सध्याच्या व्यवस्थेत नवे नाटक बसविणे सर्वस्वी अशक्य असून, जुन्या नाटकांचे धिडवडे करतांनासुद्धा कोणाला यत्किंचितहि विषाद वाटत नाही. थिएटर मॅनेजर्सच्या संस्था कायम स्वरूपाच्या असतात, नाट्यकलेचे मौलिक ज्ञान आणि अनुभव मिळविलेल्या तज्ज्ञांकडे त्यांचे नेतृत्व असते, त्यांना परंपरा असते आणि ती त्यांना संभाळायची असते. त्यांच्या परंपरेवर नजर ठेवून त्यांच्या नाटकांना प्रेक्षक जमा होत असतात; इतकेच नव्हे, तर जुन्या नटांची प्रतिष्ठा कायम ठेवणे आणि नव्या नटांना प्रतिष्ठा व लौकिक मिळवून देणे अशा कामगिन्या ते बजावीत असतात. आमच्याकडे मात्र रंगमंदिरांत फुकट प्रवेश मिळवू इच्छिणाऱ्या प्रेक्षकांशिवाय, उधार माल देणाऱ्या कांही दुकानदारांशिवाय आणि नाटकगृहाच्या मालकांशिवाय इतरांना ठेकेदार कोण आहे याची गंधवार्तासुद्धा नसते !

गावोगावच्या परिस्थितीमुळे आणि नव्या नव्या कायद्यांमुळे नाट्यव्यवसायाचे तंत्र पूर्वापेक्षा बिकट झाले असल्यामुळे, व्यवसायव्यवस्थेसाठी एखादा ठेकेदार सोईचा वाटणे साहजिक आहे. अशा स्थितीत संस्था कायम राहिली पाहिजे अशी महत्त्वाकांक्षा बाळगून आणि रंगभूमीसंबंधांतली सर्व जबाबदारी कटाक्षाने व जागरूकतेने खुद्द कलावंतांनी संभाळून, केवळ व्यवसायव्यवस्थेसाठी एखादा ठेकेदार पत्करावा इतकाच पर्याय कदाचित् मान्य करता येईल !



- १ कलेला जपले नाही तर व्यवसायांत यस्त फळ मिळते आणि व्यवसायाची हेळसांड केली तर कलेचा कोंडमारा होतो.
- २ नाट्यकलेची सेवा करायला सिद्ध झालेल्या समूहांत, तीस चाळीस मंडळींचा चरितार्थ संभाळणे अवश्य असते.
- ३ नाटकाची व्यवसायदृष्ट्या निवड करण्याचे काम सोपे नसते. प्रेक्षकांना काय आवडते ते कोणालाच - प्रेक्षकांनासुद्धा माहित नसते.

पराठी ग्रंथ संग्रहालय. ठाणे
अनुक्रम २११२०
१०६१

वि. ३०१२१५५

- ५ केवळ अट्टाहासाने केलेले प्रदर्शन यशस्वी होत नाही. हीन अभिरुचीला भावाहमन करतां प्रेक्षकांचे मनोरंजन करील असेच नाटक निवडले पाहिजे. नाटककार प्रथित-यश असो अगर नसो, आपण चांगले नाटक निवडीत आहों ही खात्री पाहिजे.
- ५ संस्थेचा योगक्षेम संभाळण्यासाठी कमीत कमी सहा सात नाटकांची गरज असते.
- ६ रंगव्यवस्था, प्रेक्षागृहव्यवस्था आणि व्यवसायव्यवस्था अशी नाट्यव्यवसायाच्या व्यवस्थेचीं त्रिविध अंगे आहेत.
- ७ नटांचे रंगणे, त्यांचे पोषाख, प्रकाशयोजना, देखावे आणि त्यांत अवश्य असलेले सामान यांचा रंगव्यवस्थेत समावेश होतो.
- ८ प्रेक्षागृहव्यवस्थापक आणि व्यवसायव्यवस्थापक यांच्या अंगीं निरनिराळ्या गुणांची आवश्यकता असते.
- ९ व्यवसायांत बिनहिशेबी आणि अव्यवहारी वृत्ति दाखविल्यामुळे कित्येक थोर नाट्य-संस्था रसातळाला गेल्या असो कटु अनुभव आहे.
- १० व्यवसायाच्या जमाखर्चांत व्यवसायाची परिस्थिति आरशांतील प्रतिबिंबाप्रमाणे स्पष्ट दिसली पाहिजे.
- ११ नाट्यसंस्थेने जाहिरातीकडे दुर्लक्ष करतां कामा नये. आपले कार्यक्रम प्रसिद्ध करणे आणि त्यांचा गुणगौरव होणे असे दुहेरी कार्य जाहिरातीने केले पाहिजे.
- १२ नाट्यसंस्थेने स्वतः केलेल्या जाहिरातीपेक्षा, वर्तमानपत्रांतील अभिप्रायामुळे कोणत्याहि नाटकाची जास्त जाहिरात होते.
- १३ जाहिरातीमुळे यश जास्त यशस्वी होतें, पण अपयश मात्र यशस्वी होत नाही.
- १४ नाटक पाहून संतुष्ट झालेले प्रेक्षक त्याची जी जाहिरात करतात, तिला "जाहिरातीची राणी."च समजले पाहिजे.
- १५ टेकेदाराच्या योजनेमुळे व्यवसायाविषयींची काळजी नाहीशी झाली, म्हणजे कले-संबंधी सुद्धा निष्काळजीपणा निर्माण होण्याचा संभव असतो.
- १६ कलेसंबंधी अनभ्यस्त आणि बेफिकीर अशा टेकेदाराच्या आधीन कलावंत झाले, म्हणजे कलेची पीछेहाट सुरू होते.

विषयवार सूची :

आधुनिकता	१९-२१, २५, ८१
एकांकिका	८२-८४
कालमर्यादा	(नाटकाची) १०, १६, १८-२०
गर्दीचें मनोरंजन	१२, २४, २५, ३३, ३४, ८८
तालमी	(दिग्दर्शक पाहा)
दशावतारी नाटके	१३
दिग्दर्शक	अभ्यास १५५, १५६ कसा असावा १५१, १५२, १६०, १६१; कार्य १५६; गरज १४९-१५१; तालमी (पद्धत) १६०, १६१; (सुरुवात) १५८; (स्वतंत्र) १६४; (शेवटच्या) १६५; नाटकाची निवड १५१, १५२; नाटककाराशीं प्रामाणिकपणा १५७; प्रवेशाचा हेतु आणि मध्यबिंदु १६२; पाठांतर १५८; पार्श्वसूचक १५९, १६०; भूमिकांची वाटणी १५३, १५४; रंगावृत्ति १५९; रंगीत तालीम १६५; हालचाली आणि समूहरचना १६३, १६४; (रंगभूमीचे सहा विभाग) १६४
देखावे	आकार आणि संख्या १७७, १७८; उत्क्रान्ति १७५; उपयोग १७५; चित्रपटाची योजना १७७; प्रकार १७५, १७६; महत्त्व १७९; योजनाचातुर्य १७६-१७८
नट	अनुकरण १३३, १३४; अभिनय ९५-९९, १२२; (प्रकार) ९७-९९; (नैसर्गिकता) ९८; (ठोकताळे) १२५; (हेतुपूर्वकता) ९९, १००, १२३; अवश्य गुण ९५, ९९, १०२-१०४; (हालता चेहरा) १२१; आवाज आणि उच्चार १०९, ११०; चित्रपटांतील नट १३४; जबाबदार जीवन १३८-१४१; दर्शनीयता १०३, १०७; परिश्रम ९८, १०६, १२४; प्रतिष्ठा ९५; प्रवेश करणें आणि जाणें १२७-१३०; पाठांतर १०७, १०८; (पदरचीं वाक्ये) १०८; बुद्धिमत्ता १०३, १०४, ११८, ११९; भाव १२०; मनन १००; मानसिक अभिनय १०१, १०२, १३६; लय आणि तालबद्धता ११४-११६; विराम ११७, ११८; शब्दांवर जोर ११७-११९; शिक्षणाचें महत्त्व १०४, १०५; समरसता ९७, १०१, १०२, १२१, १२४; सहजता १२४;

संशय आणि सूचकता १३२; संवाद आणि स्वगते ११९; स्वर आणि स्वरसंगति ११०-११९; सुसंवाद आणि सहकार्य १३५-१३८; स्तुति आणि निंदा १४०; सेवानिवृत्ति १४२; हालचाल १२६, १२७, १३१, १३७, १३८; हावभाव १२०-१२५

१८३

नाट्यपरिणाम नाटक

(नाट्यलेखन)

अंक आणि प्रवेश २०, ५१; (एकप्रवेशी अंक) २०, ५२; (पहिला अंक) ५३-५५; (मध्यंतरीचे अंक) ५५, ५६; (शेवटचा अंक) ५६; एकच आघात ४२, ४३; कसे निर्माण होतें ८८; काव्यात्म सवलत ३८, ३९; गतिमानता ५८; गृहीत गोष्टी २३; गोष्ट आणि कथानक ३४-३६; घटना (अगांतुक) ७८; (अशक्य आणि अकस्मात्) ३९, ७५, ७७; (मध्यवर्ती) ३२; (योगायोग) ७८; चवथी भित २४; जीविताची सनातन सामान्यता ३३, ३९, ४०, ५९, ६०; तर्कशुद्धता ४४; तंत्र २९; नटांसाठी नाटक ६६, ६७; नांवे (नाटकांची आणि पात्रांची) ८०, ८१; प्रकार ८२; प्रचार १०, ११, ३६, ७९, ८०; पात्रांचे यें आणि जाणें ७६; (योजनापूर्व प्रवेश) ६४; पात्रे आणि प्रसंग ३६, ३८, ४५; प्रेरणा ३०-३२; प्रेक्षकांचे तादात्म्य ५०; भाषा ६८-७४; मनुष्यस्वभावाचे चित्रण २१, ३२, ३३; रसनिर्मिति ७४; रंजकता ३२, ३९, ४०; वातावरणनिर्मिति ७९; संघर्ष आणि समरप्रसंग ४७-४९; संसाराचे चित्र २१; स्वगते २२, २३; स्वभावचित्रण ५९-६५; सूत्र ३३, ३५, ३६

(नाटक पाहा)

नाटककार

कार्य ८७; तंत्र २९; तज्ज्ञांचा सल्ला ८२; पहिला मानकरी २९; प्रतिभा ३७, ६०, ६१, ८७; रंगभूमीचा अनुभव ४२; संप्रदाय ८५

नाटकगृह

उघडें १०, १७२, १७३; उत्क्रान्ति १६, १७१, १७२; कसे असावे १७३, १७४; चवथी भित १७२; दर्शनी पडदा १७४; भरतकालीन १७१

नाट्यकला

कादंबरी आणि नाटक ४, ४३, ४४; नियम २५, २६; प्रेक्षकांची आवश्यकता ४, ५, ९; वैशिष्ट्ये ४, ५; व्यवसाय आणि कला ५, ६, १२, २२१

२४० : नट, नाटक आणि नाटककार	वि. १० अंश..... नों: दि: ३०/११/५२
नाट्यप्रयोग	खटोटीप ३; खिचडी प्रयोग १६; बदलते स्वरूप ९-१८; समाजस्थितीचा परिणाम २०
नाट्यशास्त्र	इंग्रजीतील वाङ्मय ६; भरताचे ६, ७, १२, ९७; शास्त्र कसे निर्माण होते ७
प्रकाशयोजना	उगमस्थाने १८२; उत्क्रान्ति १८१; उपयोग १८३; महत्त्व १८२
प्रहसने	१६
प्रेक्षक	५, ९, ३३, २२८
बैठकी	(आणि इतर वस्तु) निवड १८०, १८१; प्रकार १८०, १८१; यादी १८१
रंगणे	(सोंग काढणे) उपयोग १८७-१८९; उत्क्रान्ति १८९, १९०; केस १९४, १९५; निरीक्षण १८८, १९२; पद्धत १९०-१९२; सुरकुत्या १९२, १९३; सोंगाचे प्रकार १९०; रंग आणि वय १९५, १९६; वंश आणि देश १९५
रंगसूचना	८१, १६३
वक्तरीरपणा	१८०
व्यवसाय आणि व्यवस्था	कला आणि व्यवसाय ६, १२; जाहिरात २३०; नाटकाची निवड २२३-२२५; नाट्यव्यवसायाचा पसारा २२२; ठेकेदार २३३; प्रेक्षागृहव्यवस्था २३८; व्यवसायव्यवस्था २२९; व्यवसायनिर्मिति ५, १२; रंगव्यवस्था २२५, २२६
वास्तवता	२१, २२, २४, २५, ७३, ७४, १०९, १२१, १२२, १८४, २०१
वेषभूषा	कालसंगती १८३; निवड १८३-१८६; पोलादी पोषाख १८६; रंगसंगती १८६
श्रुतिनाटिका	८४, ८५
संगीत	कार्य २०१, २०२; नृत्य २१४; पद कसे असावे २०७; (व्यापक आर्जव) २०३, २१०; पद कसे गावे २११-२१३; पद कोटे घालावे २०३-२०५; पदाची चाल २०५-२०७; पार्श्वसंगीत २१५, २१६; रंगभूमीशी साहचर्य १०, १३, २९; साथ ९, २१३
सूत्रधार	१३-१५

REFBANK-0010905

REFBK-0010905

