म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
१९५४

नाट्यदर्शन

नट, नाट्यदिग्दर्शक व
रंगभूषाकार यांस उपयुक्त

नंदू खोटे

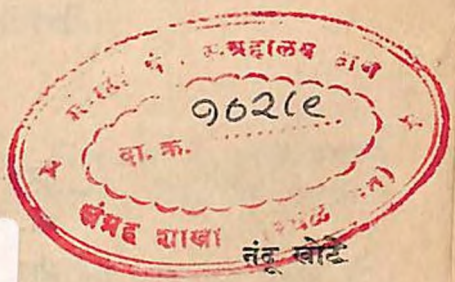
REFBK-0010289

C00 1801
6R099
E(3)/69
१९५४
मराठा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलमत.
अनुक्रम ५४०११ वि: निबंध
आंक १९५४ नों वि: ८३८७

नाट्यदर्शन

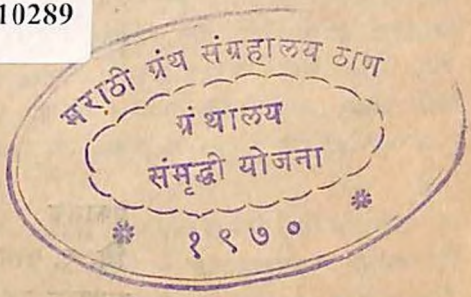
अर्थात्

नाटक कसें बसवावें ?



नंदू खोंड





रामकृष्ण बुक डेपो,
मुंबई ४.

मूल्य तीन रुपये

प्रथमावृत्ति १९५९

मुद्रक
ना. अ. मेहेंदळे
जीवन मुद्रणालय,
५५१ बुधवार पेठ, पुणें २.

प्रकाशक
वि. र. बाम
रामकृष्ण बुक डेपो
गिरगांव ××× मुंबई ४.

प्रस्तावना

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर भारतानें सर्व क्षेत्रांत प्रगति करावयाचें ठरविलें आहे, त्यामुळें चोहींकडे नवजीवन खळखळतांना दिसत आहे. वातावरण चैतन्यानें भारावून गेलें आहे !

शिक्षण, उद्योगधंदे यांच्या वाढीकरितां आणि प्रसाराकरितां सर्व शक्ति एकवटल्या आहेत. अशा वेळीं राज्यकर्त्यांना कलेचें विस्मरण झालें नाहीं ही भाग्याची गोष्ट होय ! नाट्यलेखनासाठीं, नाट्यप्रयोगासाठीं सरकारनें स्पर्धा ठेवल्या आहेत, त्यांवर सरकार सढळ हातानें पैसा खर्च करीत आहे. अशा वेळीं तरुण जिज्ञासूंनीं पुढें येऊन या संधीचा लाभ करून घेऊन भारतीय व महाराष्ट्रीय कलेचा व संस्कृतीचा आदर्श निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

महाराष्ट्राला शौर्याची, बुद्धीची जशी परंपरा आहे तशी महाराष्ट्राच्या नाट्यकलेलाहि परंपरा आहे. आज भारतांत महाराष्ट्राच्या नाट्यकलेला मानाचें स्थान आहे. महाराष्ट्रीय नाट्यव्यवसाय आज संक्रमण–काळांत आहे. व्यवसायाबरोबरच कलेचीहि संक्रमण–अवस्था चालू आहे. या अवस्थेंतूनच योग्य मार्गदर्शन करणारा जन्माला येईल आणि महाराष्ट्राच्या नाट्याचा लौकिक व वैभव वाढीला लावील अशी माझी खात्री आहे.

जुने नाटचव्यवसायी अशिक्षित म्हणून त्यांना नांवें ठेवणारे सुशिक्षित तरुण रंगभूमीचे उद्धाराकरितां पुढें आले, पण त्यांनीं काय केलें असा विचार करूं लागतां जुन्या व्यावसायिकांना छांदिष्ट, आत्मनिष्ठ, तऱ्हेवाईक, व्यसनी म्हणून दूषणें देण्याखेरीज फारशी मोठी कामगिरी केल्याचें इतिहास सांगत नाहीं.

या सुशिक्षित तरुणांनीं नाटचाच्या क्षेत्रांत विशेष कांहीं न करितां नुसता नाटचशिक्षणाचा अभ्यासक्रम ठरवून त्यावर चार पुस्तकें लिहिलीं असतीं, रंगभूमीच्या मार्गदर्शनाचा एकादा विवेचनात्मक ग्रंथ लिहिला असता, रंगभूमीच्या इतिहासाची सामुग्री एकत्रित केली असती; तरी महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर फार मोठे उपकार झाले असते. आजच्या जिज्ञासू तरुणांचे हातीं देण्यासाठीं रंगभूमीच्या सविस्तर मार्गदर्शनाचें एकहि पुस्तक मराठींत नाहीं.

ही उणीव श्री. नंदू खोटे यांनीं लिहिलेल्या या पुस्तकानें अंशतः तरी भरून निघेल, असें मला वाटतें. असें पुस्तक लिहिणारा नाटचव्यवसायाचा अनुभवी असणें आवश्यक ! असा अनुभव श्री. खोटे यांनीं पदरमोड करून नाटचव्यवसायांत मिळविला आहे. तसेंच गेलीं २०।२५ वर्षें त्यांनीं अनेक हौशी नाटचसंस्थांचे, व्यावसायिकांचे, शाळा–कॉलेजांचे नाटचप्रयोग बसवून अनुभवांचा संग्रह केला आहे. त्या अनुभवांच्या टांचणांच्या आधारें त्यांनीं हें पुस्तक लिहिलें आहे. एका पाश्चिमात्य दिग्दर्शकाचे हाताखालींहि त्यांनीं कांहीं दिवस शिक्षण घेतलें आहे. त्यावरोबरच त्या अद्यावत् अशा रंगभूमीवर कांहीं महत्त्वाच्या भूमिकाहि केल्या आहेत. त्यामुळेंच श्री. खोटे यांच्या अनुभवाला विविधता आहे.

त्यांनीं आपल्या ज्ञानाचा व अनुभवाचा फायदा या पुस्तकाचे रूपानें सर्व लोकांना उपलब्ध करून दिला याबद्दल त्यांचें अभिनंदन करणें जरूर आहे.

नाटकाचें हस्तलिखित वाचनापासून तों नाटकाचा शेवटचा पडदा पडेपर्यंत नव्हे, रंग पुसून टाकीपर्यंत सर्व स्थित्यंतरांतून या पुस्तकाचे वाचनानें वाचकाला जातां येईल.

तालीम, रंगभूषा, वेषभूषा, रंगभूमीवरच्या हालचाली वगैरे सर्व गोष्टींचा या पुस्तकांत परामर्ष घेतला आहे. वाक्योच्चाराच्या व अभिनयाच्या दृष्टीनें नटानें करावयाच्या बारकाया तसेंच दिग्दर्शकानें अशा प्रसंगीं काय करावें याचेंहि मार्गदर्शन त्यांनीं स्वानुभवानें सांगितलें आहे.

भारतीय असो वा आधुनिकांतील आधुनिक पाश्चात्य असो, एक गोष्ट निश्चित आहे कीं नोटेशन पद्धतीनें संगीताचे स्वर लिहून दाखवितां येतात तसें गद्याचें नाहीं. एकादा दिग्दर्शक किंवा प्रभावी कलावंत एकादें वाक्य स्वरबद्ध व लयबद्ध उच्चारून दाखवील, पण त्या वाक्याची सुरावट बांधतां येणार नाहीं. त्यामुळें अमुक नाटकांतील अमुक भूमिकेचें वाक्य असेंच म्हटलें जावें असें बंधन घालतां येणार नाहीं. वाक्यांतील शब्दांवरील आघात खूण करून दाखवितां येतील, पण त्या वाक्यांतील शब्दोच्चाराच्या स्वरांचे हेलकावे किंवा आरोह अवरोह अथवा शब्दांतील अक्षरांवर अर्थाचे दृष्टीनें टाकावें लागणारें वजनहि दाखवितां येणें कसें शक्य आहे ?

कांहीं कला किंवा शास्त्रें अशीं आहेत कीं, कांहीं ठराविक मर्यादेनंतर त्याला गुरुमुखाची आवश्यकता असते. गुरुमुखाची अधिकारवाणी पाठीशीं उभी असली म्हणजे स्वबुद्धीनें व मेहनतीनें कांहींहि साध्य साधतां येतें. श्री. खोटचांच्या या ग्रंथानें अभ्यासू नटांना पुष्कळच शिकतां येण्यासारखें आहे. तसेंच दिग्दर्शकानेंहि कोणकोणत्या गोष्टींची काळजी घ्यावयाला पाहिजे त्याचीहि त्यांनीं बारीकसारीक गोष्टींचीसुद्धां नोंद करून ठेवली आहे.

या पुस्तकाचा उपयोग होतकरू नटांप्रमाणें होतकरू दिग्दर्शकालाहि होण्यासारखा आहे. तसेंच प्रेक्षकालाहि घटकाभर करमणूक म्हणून आपण जें नाटक पाहतों त्या पाठीमागें परिश्रमाचा केवढा डोंगर उभा असतो याचीहि थोडक्यांत कल्पना येण्यासारखी आहे.

जिज्ञासू नाटककारानेंहि हें पुस्तक अभ्यासण्यासारखें आहे. नटाला किंवा दिग्दर्शकाला नाटक उभें करितांना कोणकोणत्या अडचणींतून जावें लागतें याचें ज्ञान झाल्यास त्याच्या नाटचलेखनावर त्याचा इष्ट तो परिणाम झाल्याविना राहणार नाहीं.

जुने नाट्यव्यवसायी अशिक्षित म्हणून त्यांना नांवें ठेवणारे सुशिक्षित तरुण रंगभूमीचे उद्धाराकरितां पुढें आले, पण त्यांनीं काय केलें असा विचार करूं लागतां जुन्या व्यावसायिकांना छांदिष्ट, आत्मनिष्ठ, तन्हेवाईक, व्यसनी म्हणून दूषणें देण्याखेरीज फारशी मोठी कामगिरी केल्याचें इतिहास सांगत नाहीं.

या सुशिक्षित तरुणांनीं नाट्याच्या क्षेत्रांत विशेष कांहीं न करितां नुसता नाट्यशिक्षणाचा अभ्यासक्रम ठरवून त्यावर चार पुस्तकें लिहिलीं असतीं, रंगभूमीच्या मार्गदर्शनाचा एकादा विवेचनात्मक ग्रंथ लिहिला असता, रंगभूमीच्या इतिहासाची सामुग्री एकत्रित केली असती; तरी महाराष्ट्रीय रंगभूमीवर फार मोठे उपकार झाले असते. आजच्या जिज्ञासू तरुणांचे हातीं देण्यासाठीं रंगभूमीच्या सविस्तर मार्गदर्शनाचें एकहि पुस्तक मराठींत नाहीं.

ही उणीव श्री. नंदू खोटे यांनीं लिहिलेल्या या पुस्तकानें अंशतः तरी भरून निघेल, असें मला वाटतें. असें पुस्तक लिहिणारा नाट्यव्यवसायाचा अनुभवी असणें आवश्यक ! असा अनुभव श्री. खोटे यांनीं पदरमोड करून नाट्यव्यवसायांत मिळविला आहे. तसेंच गेलीं २०।२५ वर्षें त्यांनीं अनेक हौशी नाट्यसंस्थांचे, व्यावसायिकांचे, शाळा–कॉलेजांचे नाट्यप्रयोग बसवून अनुभवांचा संग्रह केला आहे. त्या अनुभवांच्या टांचणांच्या आधारें त्यांनीं हें पुस्तक लिहिलें आहे. एका पाश्चिमात्य दिग्दर्शकाचे हाताखालींहि त्यांनीं कांहीं दिवस शिक्षण घेतलें आहे. त्यावरोबरच त्या अद्यावत् अशा रंगभूमीवर कांहीं महत्त्वाच्या भूमिकाहि केल्या आहेत. त्यामुळेंच श्री. खोटे यांच्या अनुभवाला विविधता आहे.

त्यांनीं आपल्या ज्ञानाचा व अनुभवाचा फायदा या पुस्तकाचे रूपानें सर्व लोकांना उपलब्ध करून दिला याबद्दल त्यांचें अभिनंदन करणें जरूर आहे.

नाटकाचें हस्तलिखित वाचनापासून तों नाटकाचा शेवटचा पडदा पडेपर्यंत नव्हे, रंग पुसून टाकीपर्यंत सर्व स्थित्यंतरांतून या पुस्तकाचे वाचनानें वाचकाला जातां येईल.

तालीम, रंगभूषा, वेषभूषा, रंगभूमीवरच्या हालचाली वगैरे सर्व गोष्टींचा या पुस्तकांत परामर्ष घेतला आहे. वाक्योच्चाराच्या व अभिनयाच्या दृष्टीनें नटानें करावयाच्या वारकाया तसेंच दिग्दर्शकानें अशा प्रसंगीं काय करावें याचेंहि मार्गदर्शन त्यांनीं स्वानुभवानें सांगितलें आहे.

भारतीय असो वा आधुनिकांतील आधुनिक पाश्चात्य असो, एक गोष्ट निश्चित आहे कीं नोटेशन पद्धतीनें संगीताचे स्वर लिहून दाखवितां येतात तसें गद्याचें नाहीं. एकादा दिग्दर्शक किंवा प्रभावी कलावंत एकादें वाक्य स्वरबद्ध व लयबद्ध उच्चारून दाखवील, पण त्या वाक्याची सुरावट बांधतां येणार नाहीं. त्यामुळें अमुक नाटकांतील अमुक भूमिकेचें वाक्य असेंच म्हटलें जावें असें बंधन घालतां येणार नाहीं. वाक्यांतील शब्दांवरील आघात खूण करून दाखवितां येतील, पण त्या वाक्यांतील शब्दोच्चाराच्या स्वरांचे हेलकावे किंवा आरोह अवरोह अथवा शब्दांतील अक्षरांवर अर्थाचे दृष्टीनें टाकावें लागणारें वजनहि दाखवितां येणें कसें शक्य आहे ?

कांहीं कला किंवा शास्त्रें अशीं आहेत कीं, कांहीं ठराविक मर्यादेनंतर त्याला गुरुमुखाची आवश्यकता असते. गुरुमुखाची अधिकारवाणी पाठीशीं उभी असली म्हणजे स्वबुद्धीनें व मेहनतीनें कांहींहि साध्य साधतां येतें. श्री. खोटयांच्या या ग्रंथानें अभ्यासू नटांना पुष्कळच शिकतां येण्यासारखें आहे. तसेंच दिग्दर्शकानेंहि कोणकोणत्या गोष्टींची काळजी घ्यावयाला पाहिजे त्याचीहि त्यांनीं बारीकसारीक गोष्टींचीसुद्धां नोंद करून ठेवली आहे.

या पुस्तकाचा उपयोग होतकरू नटांप्रमाणें होतकरू दिग्दर्शकालाहि होण्यासारखा आहे. तसेंच प्रेक्षकालाहि घटकाभर करमणूक म्हणून आपण जें नाटक पाहतों त्या पाठीमागें परिश्रमाचा केवढा डोंगर उभा असतो याचीहि थोडक्यांत कल्पना येण्यासारखी आहे.

जिज्ञासू नाटककारानेंहि हें पुस्तक अभ्यासण्यासारखें आहे. नटाला किंवा दिग्दर्शकाला नाटक उभें करितांना कोणकोणत्या अडचणींतून जावें लागतें याचें ज्ञान झाल्यास त्याच्या नाट्यलेखनावर त्याचा इष्ट तो परिणाम झाल्याविना राहणार नाहीं.

श्री. खोटे यांनीं मोठीच कामगिरी केली आहे. रंगभूमीच्या दृष्टीनें अभ्यासू विद्यार्थ्यांच्या डोळ्यांपुढें उभी राहणारी मोठी अडचण या पुस्तकानें काँहीं अशीं तरी निःसंशय दूर केली आहे. प्राथमिक शिक्षणाचे दृष्टीनें नाट्याच्या प्रत्येक क्षेत्रांतील जिज्ञासूनें हें पुस्तक अवश्य अभ्यासण्यासारखें आहे.

६४ कृष्णानिवास,
१ हिंदु कॉलनी,
दादर, मुंबई १४.

चिं. ग. कोल्हटकर
१७-२-१९५१.

आभार

माझे मित्र र. गो. सरदेसाई मला नेहमीं सांगत, "नाट्य-दिग्दर्शन ह्या विषयावर एक लेख 'तारके' साठीं लिहून द्या." आणि मी नेहमीं म्हणें, "तें कांहीं आपल्याला जमायचें नाहीं. माझ्या डोक्यांत मजकूर पुष्कळ आहे पण तो शब्दरूपांत उतरवतां येईल किंवा काय याची मला शंका वाटते." मग ते म्हणायचे, "तुम्हीं कागद-पेन्सिल घेऊन लिहायला तर बसा. म्हणजे शब्द आपोआप येऊं लागतील." आणि खरोखरच तसं झालं. श्री. सरदेसाई यांच्या आपुलकीच्या आग्रहाला मान देण्याकरतां मी लिहावयाला बसलों आणि शब्द आपोआप आठवूं लागले. तेव्हां मला लिहिता केल्याबद्दल श्री. सरदेसाई यांचा मी सर्वस्वीं ऋणी आहें. कारण ही लेखमाला प्रसिद्ध झाल्यानंतर नाट्य व इतर विषयांवर बरेंच लिखाण मी करूं शकलों.

१९५४ सालीं ही लेखमाला तारकेच्या पांच अंकांत प्रसिद्ध झाली. पुस्तकरूपांत ही लेखमाला प्रसिद्ध व्हावी अशा आशयाचीं बरींच पत्रें मला व तारकेच्या संपादकांना आलीं, पण तो योग कांहीं जुळून आला नाहीं.

त्यावेळीं तारकेसाठीं लिहिलेला लेख स्थलमर्यादेमुळें बराच त्रोटक स्वरूपांत लिहिलेला होता. याच विषयावर अधिक विस्तारानं व तपशीलवार पुस्तक लिहून द्यावं अशी मागणी रामकृष्ण बुक डेपोचे मालक श्री. वि. र.

बाम यांनीं गेल्या महिन्यांत केली व पुस्तक–प्रकाशनाचा योग जुळून आला· व तोदेखील श्री. सरदेसाई यांच्याच मध्यस्थीनं जुळून आला याबद्दल पुन्हां एकदां श्री. सरदेसाई यांचा व श्री. बाम यांचा मी आभारी आहें.

हें पुस्तक जरी मी बऱ्याच विस्तारानं लिहिलेलं असलं तरी तें त्रोटकच आहे. त्याला पूर्णत्व प्राप्त झालेलं नाहीं, ही जाणीव मला आहे. नट, नाट्य आणि नाटक हा विषय एकाच पुस्तकांत संपवतां येण्यासारखा नाहीं. तरी-सुद्धां माझ्यापेक्षां अधिक अनुभव व अधिकारवाणी असलेल्या प्रथितयश विद्वानानं हा विषय हाताळला असता तर तो अधिक संपूर्ण व सर्वव्यापी झाला असता यांत संशय नाहीं. अभिनयकला ह्या विषयावर अधिकृत संकलन नसल्यामुळें ती उणीव अंशांतरीं भरून काढण्याचा मी प्रयत्न केला.

माझी भूमिका स्पष्ट करणें आवश्यक आहे. होतकरू नवोदित नटां-साठीं व दिग्दर्शकांसाठीं हें पुस्तक मी लिहीत आहें. जो प्रयत्न गेलीं २५ वर्षें प्रत्यक्ष रीतीनं करीत आलों, तोच प्रयत्न आज मी पुस्तकरूपानं करीत आहें.

अमूर्त आख्यानबाजीची मला आवड नाहीं व त्यासाठीं लागणारी विद्वत्ताहि माझ्याकडे नाहीं. "हें असं असायला पाहिजे, तें तसं असायला पाहिजे," हें सांगण्यापेक्षां तें तसं कां असायला पाहिजे व तें कसं करावं याचं मूर्त आणि उपयुक्त मार्गदर्शन करण्यांतच खरं कार्य आहे असं मला वाटतं. आणि तें करण्याचा प्रयत्न माझ्या अल्पबुद्धीप्रमाणं या पुस्तकांत मी केला आहे.

वाङ्मयलालित्य माझ्याजवळ यथातथाच आहे आणि तें ओढूनताणून आणण्याचा अट्टाहास मी धरला नाहीं. सर्वांना समजतील अशा साध्या, सोप्या व सरळ शब्दांत मला जें सांगायचं तें मी सांगितलेलं आहे. सर्वांना सहज समजतील असे बरेच इंग्रजी शब्द मराठी रंगभूमीवर प्रचलित आहेत. असल्या बऱ्याच इंग्रजी शब्दांचं मराठीकरण करतां येण्यासारखं नाहीं. प्रयत्न करून समअर्थी मराठी शब्द शोधून काढले तर ते सर्वसाधारण नाट्यव्यवसायी वाचकांना चटकन् कळण्यासारखे नाहींत. म्हणून अशा तऱ्हेचे कांहीं इंग्रजी शब्द जसेच्या तसे वापरले आहेत.

प्रकृति समाधानकारक नसतांहि अगदीं थोड्या वेळांत हस्तलिखित

५५ डामर लेन, गांवदेवी, मुंबई ७
३१–३–५९

नंदू खोटे

वाचून माझ्या या पुस्तकाला छोटीशी प्रस्तावना लिहून दिल्याबद्दल नटश्रेष्ठ चिंतामणराव कोल्हटकर यांचा मी आभारी आहें.

डिक्टेशन घेऊन हस्तलिखित प्रत लिहून दिल्याबद्दल भानू मुळगांवकर हिचे, हस्तलिखित वाचून प्रामाणिक अभिप्राय लिहून दिल्याबद्दल माझे मित्र भालचंद्र पेंढारकर, मामा पेंडसे, आत्माराम भेंडे यांचे, छोटासा परिचय लिहून दिल्याबद्दल मित्रवर्य नानासाहेब फाटक यांचे व इतर अनेकांनीं आपुलकीच्या आस्थेनें मला साहय्य दिलें त्या सर्वांचे आभार मानून परकेपण प्रदर्शनाचें पातक पदरीं घेण्याची माझी इच्छा नाहीं.

नवोदित नटांना व दिग्दर्शकांना माझ्या अनुभवाचा अंशतः जरी फायदा झाला तरी माझ्या मेहनतीचं सार्थक झाल्याचं समाधान मला लाभेल.

अभिप्राय

रंगभूमीबद्दल तरुणांच्या मनांत आस्था व प्रेम आज वाढीला लागलें आहे, आणि रंगभूमीसंबंधींचें शिक्षण घेऊन त्यांत प्राविण्य मिळवायची खटपटहि दिवसेंदिवस वाढते आहे. नाट्यशिक्षण देणाऱ्या संस्थांची आज फार आवश्यकता आहे. तशा संस्था निर्माण होतातहि, पण फार काळ टिकूं शकत नाहींत. त्याचीं कारणें कांहींहि असोत, पण नाट्यशिक्षण घ्यायची इच्छा असूनहि तें घ्यायचीं साधनें उपलब्ध नाहींत, अशी आजची परिस्थिति आहे. आणि अशा वेळीं श्री. नंदू खोटे यांचें हें पुस्तक प्रसिद्ध होत आहे, हें मी मराठी रंगभूमीच्या वाढत्या भरभराटीला सुचिन्ह समजतों. नाट्यशिक्षणासंबंधीं अधूनमधून एकाद दुसरें पुस्तक प्रसिद्ध होतांच तें मी मोठ्या आस्थेनें वाचतों आणि माझ्याकडे अशा पुस्तकाची विचारणा करीत येणाऱ्या नाट्यप्रेमी तरुणांना मी हें तरी पुस्तक अभ्यासासाठीं सुचवीन अशी उमेद बाळगतों; पण प्रत्येक वेळीं निराशाच पदरीं येते. कारण प्रत्यक्ष रंगभूमीवर उभें राहिलें असतांना ज्या शिक्षणाचा, ज्ञानाचा उपयोग होईल अशी माहिती ह्या पुस्तकांतून अभावानेंच असते. आणि प्रत्यक्ष विषयाला दुरून स्पर्श केलेला असतो. परंतु श्री. नंदू खोटे यांच्या ह्या पुस्तकाबद्दल मी छातीठोकपणें असें म्हणतों कीं, प्रत्यक्ष रंगभूमीवर उपयोगी होईल

अशाच उपयुक्त बाबींचा विचार करून त्यांनीं हचा पुस्तकाच्या रूपानें आजच्या रंगभूमीवर पदार्पण करायला उत्सुक असलेल्या विद्यार्थ्याला एक अनमोल अशी देणगी देऊं केली आहे.

श्री. नंदू खोटे यांच्या दिग्दर्शनाखालीं कामें करण्याची सुसंधि मला प्राप्त झालेली असल्यामुळें त्यांची दिग्दर्शन पद्धति माझ्या चांगल्या परिचयाची आहे. आणि म्हणूनच या पुस्तकांत लिहिलेला प्रत्येक शब्द त्यांनीं आचरणांत आणलेला मी पाहिला आहे, अनुभवला आहे, आणि अशी तावून–सुलाखून निघालेली अशी ही नाट्य–दिग्दर्शनाची पद्धति त्यांनीं आज अभ्यासकांसमोर मांडली आहे. त्याचा फायदा आजचे तरुण नाट्यरसिक घेतील याची मला खात्री आहे. पण "माझी ही पद्धति नवशिक्या व हौशी नटांना किंवा नाट्य-संस्थांसाठी आहे, कसलेल्या नटांसाठीं नाहीं;" असें जरी या पुस्तकांतून श्री. नंदू खोटे विनयानें सांगत असले तरी आज रंगभूमीवर काम करणाऱ्या नामवंत नटनटींनीं, दिग्दर्शकांनीं या पद्धतीचा अवलंब केला तर तो त्यांना खचित फायदेशीर होणार आहे. कारण असा सर्वांगीण विचार करून रंग-भूमीवर पदार्पण करणें ही आज दुर्मिळ गोष्ट आहे. श्री. खोटे यांनीं या पुस्तकाच्या द्वारें मराठी रंगभूमीची फार मोठी सेवा केली आहे. त्याबद्दल त्यांना धन्यवाद.

आत्माराम भेंडे

२–३–५९

अभिप्राय

नाट्य–दिग्दर्शन या विषयावरील श्री. नन्दू खोटे यांचें लिखाण वाचलें. वाचून आनंद झाला.

नाट्य–दिग्दर्शन करीत असतांना निर्माण होणाऱ्या अडचणी व त्यांच परिहार करण्यासाठीं योजलेल्या योजना असा क्रम ठेवीत श्री. खोटे यांनीं लिखाण केलें आहे तें सयुक्तिक आहे. त्यामुळें अभ्यासाची दिशा सोदाहरण मांडली गेल्यामुळें मनावर लवकर बिंबते. या पद्धतीमुळें पुस्तक रंजक आणि उद्‌बोधक बनलें आहे.

पाश्चात्य नाट्याचार्यांचे ग्रंथ वाचून त्यांनीं मांडलेलीं तत्त्वें व मार्ग आपल्या भाषेंत सांगणाऱ्या ग्रंथकारापेक्षां स्वानुभवांतून केलेलें मार्गदर्शन हें जास्ती प्रभावी होतें यांत संशय नाहीं. या दृष्टीनें या पुस्तकाचें वैशिष्ट्य आगळें आहे.

होतकरू नटांना व दिग्दर्शकांना या पुस्तकाचा चांगला लाभ होईल. असें हें पुस्तक योग्य वेळीं प्रसिद्ध होत आहे याबद्दल मी श्री. खोटे यांचें हार्दिक अभिनंदन करतों.

आपला––

चिंतामणी गोविंद पेंडसे

(मामा पेंडसे)

शिफारस

...नाट्यकलेच्या आविष्काराला केवळ पुस्तकी ज्ञान उपयोगी पडत नाहीं, तर प्रत्यक्ष अनुभवसिद्ध अशी प्रचीति यावी लागते हें खरं. असें असूनहि श्री. नंदू खोटे यांच्या या पुस्तकांत अनुभवसिद्ध ज्ञानाबरोबर, विषयाच्या मांडणींत सुलभता साधल्यानें रंगभूमीवर पहिलें पाऊल टाकणारास वा दिग्दर्शन करणारास वा अभ्यासकास या पुस्तकाच्या मार्गदर्शनानें प्रगति करण्यास भरपूर वाव आहे. आणि तशी ती त्यांनीं करून घ्यावी अशी नाट्याचा उपासक म्हणून मी शिफारस करीत आहें.

भालचंद्र पेंढारकर

प्रकरणावलि



क्रमांक	प्रकरणाचें नांव			पृष्ठांक
१	गुणदोष–मीमांसा	...	...	१७
२	कार्यारंभ	...	...	२८
३	नाटकाची रंगावृत्ति	...	...	३२
४	तालमीला सुरवात	...	...	४०
५	आवाज	...	...	४५
६	अभिनय	...	...	५०
७	हालचाल	...	...	५५
८	कांहीं सूचना	...	...	६५
९	पार्श्वसूचक (Prompter)	...	...	६८
१०	प्रयोगाचे वेळीं	...	...	७२
११	सजावट, प्रकाश	...	...	७५
१२	सांकेतिक चिन्ह	...	...	७९
१३	पोषाख व रंग	...	...	८२
१४	सरळ रंगाचा तपशीलवार विचार	...	...	९०
१५	नांदी, मध्यंतर, राष्ट्रगीत	...	...	१०७
१६	नटांशीं हितगुज	...	...	११८
१७	नाट्य व व्यवसाय	...	...	१२९
१८	प्रात्यक्षिक	...	...	१३३

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर. स्थापना
अनुक्रम ..... दि: .....
क्रमांक ..... नों दि: .....
मराठी ग्रंथ संग्रहालय दादर
१०२८९
ता. क. .....

१ : गुण-दोष-मीमांसा

नाट्यसेवा

रंगभूमि जर जगावयाची असेल, नाट्यसेवा करायची असेल, तर प्रत्यक्ष नाटकें करूनच ती करायला पाहिजे; त्यांचें कुशल व दक्षतापूर्वक दिग्दर्शन व्हायला पाहिजे. निरनिराळ्या होतकरू नटनटींच्या पाठीं मेहनत घेऊन त्यांना यथायोग्य मार्गदर्शन दिलें पाहिजे. असें केलें तरच नाट्यसेवा होणार आहे.

वरेंचसें आर्थिक भांडवल खर्ची घालून स्वत: बारा–पंधरा नवीन नाटकें रंगभूमीवर आणण्याचा बुडीत धंदा बरींच वर्षें करून भागल्यानंतर अनुभवाच्या भांडवलाचा फायदा इतरांना देण्याकरितां हौशी कलावंतांच्या नाट्यप्रयोगाचें दिग्दर्शन करण्याचा बिनभांडवली पण बरेच वेळां बिन-पगारी धंदा मी आज जवळ जवळ पंचवीस वर्षें करीत आहें. मुंबईतील कॉलेजिस्चीं नाटकें व इतर हौशी धंदेवाईक व धर्मार्थ नाट्यप्रयोग मिळून वर्षाकांठीं आठ–दहा नाट्यप्रयोग रंगभूमीवर आणण्याचें श्रेय मला मिळतें. या अनुभवाचा फायदा वाचकांना करून देण्याकरितां माझ्या स्वत:च्या दिग्दर्शन–पद्धतीचें बोधक आणि उपयुक्त विवरण ह्या पुस्तकाद्वारें करण्याचा मी प्रयत्न केला आहे.

कांहीं सदोष पद्धति

माझ्या स्वतःच्या दिग्दर्शन वा नाट्य-शिक्षण-पद्धतीचा विचार करण्यापूर्वी इतर पद्धतींचा आपण विचार करूं. हल्लीं कांहीं ड्रॅमॅटिक ॲकॅडमीज वा नाट्य-शिक्षण-शाळा सुरू झाल्या आहेत. या शाळांतून नाट्यविषयक थोडी व्याख्यानबाजी होते. तिचा प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाशीं कांहीं एक संबंध नसतो. नंतर विद्यार्थ्यांना कांहीं वाक्यें दिलीं जातात. 'आतां हें वाक्य आनंदांत बोला,' 'ह्या वाक्यांतून शोकरस निर्माण करा,' 'हें वाक्य रागानं बोला,' 'हें रडून बोला,' 'आतां हें दहा ओळींचें वाक्य दम छाटून एका दमांत बोला,' अशा तऱ्हेचें शिक्षण सुरूं होतें. विद्यार्थी चार पांच दिवस शाळेंत जातो, व नंतर कंटाळून नापत्ता होतो. कारण लहानपणीं काय किंवा मोठेपणीं काय, शाळेची किंवा शिक्षणाची आवड कोणालाच नसते. प्रत्येकाला नाटकांत काम करावयास हवें असतें. पुढें मागें नाटकांत काम मिळण्याचा संभव नसेल, तर नुसत्या घोकंपट्टींत कोणालाच गंमत वाटत नाहीं. दिग्दर्शक प्रिय असतो पण मास्तर नको असतो. तेव्हां नाट्य-शिक्षण प्रत्यक्ष नाटकाच्या द्वारा किंवा नाटकांतील निरनिराळ्या भूमिकांच्या द्वारा दिलें पाहिजे. निरनिराळ्या नाटकांतून विद्यार्थ्यांना भूमिका दिल्या पाहिजेत व त्या त्यांच्याकडून प्रत्यक्ष रंगभूमीवर प्रेक्षकांसमोर करून घेतल्या पाहिजेत. भूमिकेच्या स्वभावाचा व कथानकाचा विकास नाटकाच्या प्रवाहाबरोबर पायरी पायरीनेंच होत असतो. आणि अशा भूमिकेशीं एकजीव झालेला उपजत बुद्धीचा नवशिका नट देखील थोड्या शिकवणींत आपली भूमिका समाधानकारक करून दाखवितो. जें घोकंपट्टीनें होत नाहीं तें नटाला साजेशी भूमिका मिळाल्यास त्या भूमिकेशीं समरस झाल्यानें होतें पण सबंध नाटकाचा प्रयोग प्रेक्षकांसमोर केल्याशिवाय नटाला भूमिकेशीं समरस होणें किंवा अवसानांत येणें शक्य नसतें.

दुसरी एक पद्धत माझ्या पाहण्यांत आहे ती अशी :—एका टेबलाभोंवतीं दिग्दर्शक व सर्व नट बसतात. दिग्दर्शक नाटकांतील संवाद स्वतः बोलतात व आपण ते जसे उच्चारतों तसेच्या तसे ते इतर नटांना उच्चारायला लावतात. या पद्धतीचा मुख्य दोष म्हणजे दिग्दर्शक प्रत्येक पात्राला आपल्यासारखें बोलायला लावीत असल्यामुळें सर्वांच्या उच्चाराला एकसांचीपणा

येत असतों. सर्वच नट एका तालांत, एका सुरांत व जवळ जवळ एका आवाजांत बोलतात. सर्व पात्रांच्या संवादांत इतकें साम्य असतें कीं डोळे मिटून प्रयोग पाहिला तर कोणता नट बोलतो आहे हें सुद्धां कळत नाहीं. नटींचे संवादसुद्धां रुक्ष आणि कृत्रिम बनतात. रंगभूमि हें समाजाचें आणि संसाराचें चित्र आहे. आपण रोज पहातों कीं, समाजांतील सर्वच माणसें एकसारखीं बोलत नाहींत. कांहीं तोतरें बोलतात, तर कांहीं बोबडें बोलतात. कांहीं अडखळत बोलतात, तर कांहीं अस्खलित बोलतात. कांहीं अति जलद बोलतात, तर कांहीं अति सावकाश बोलतात. कांहींचें साधें बोलणेंसुद्धां राकट असतें, तर कांहीचें लाडिक असतें. प्रत्येक भूमिकेचें व ती भूमिका करणाऱ्या नटाचें कांहीं तरी व्यक्तित्व किंवा वैशिष्ट्य असतें; पण या दिग्दर्शन–पद्धतीनें भूमिकेचें व नटाचें व्यक्तित्व नष्ट होऊन दिग्दर्शकाचें वैशिष्ट्य मात्र सबंध नाटकांत थैमान घालतें. माझ्या माहितीचे कांहीं दिग्दर्शक नाटक पहातांना मान खालीं घालून व डोळे मिटून नाटक "ऐकतात" व उच्चारलेल्या संवादाचा त्यांच्या बुद्धीवर जसा परिणाम होईल, त्याप्रमाणें ते माना डोलावतात किंवा नाकें मुरडतात. संवादाच्या महत्त्वाचा पगडा त्यांच्यावर इतका असतो कीं नाटकांत कांहीं तरीं दृश्य सौंदर्य आहे याचा त्यांना विसर पडतो.

नाट्य–प्रयोगाचा एक नमूना

परळ, दामोदर हॉल येथें कधीं कधीं नाटकें होत; व अजूनहि होतात. त्यांची पात्रांची जुळवाजुळव करण्याची पद्धत मोठी मजेदार असते.ही पद्धत अशी आहे. एखादा नाट्य संस्थेचा 'चालक' कांहीं चार-पांच हस्तक नटांच्या जोरावर एक नाट्यप्रयोग करण्याचें कॉंट्रॅक्ट घेतो. नाट-काला चारपांच दिवस राहिले कीं तो बाकीचीं पात्रें जमविण्याकरितां आपल्या माहितीच्या इतर नटांना गांठतो. उदा० विद्याहरण नाटक नक्की झालें असेल, तर तो आपल्या माहितीच्या एखाद्या नटाला विचारतो, 'काय हो, तुम्हीं शुक्रा-चार्याची भूमिका केली आहे का?' नट मित्र उत्तरतो, 'हो, केली आहे, पण त्याला वीस वर्षं झालीं. तरी पण एकदोनदां वाचून मीं प्रॉमटिंगवर करूं शकेन' चालक म्हणतो, 'ठीक तर; परवां रात्रीं ८।। ला नाटक आहे. तुम्ही ७।। वाजतां हॉलवर या. पंधरा रुपये नाइट मिळेल तुम्हांला.' नंतर तो दुसऱ्या

मित्राला शिष्यवराची भूमिका केली आहे काय म्हणून विचारतो. 'त्या नाटकांत मीं कधींहि काम केलेलें नाहीं, पण तें नाटक मीं बरेंच वेळां पाहिलें आहे; आणि शिष्यवराची भूमिका ती काय, दोन दिवसांत पाठ होईल.' त्या नटाची दहा रुपये नाईट नक्की करून तो पुढें जातो व आणखी एका नटाला गांठतो. नट म्हणतो, 'मीं युवराजाची भूमिका कधीं केली नाहीं; पण अमुक अमुक कंपनींत मीं प्रॉम्टर होतों; त्यामुळें या नाटकांतील सर्वच भूमिका मला जवळ जवळ पाठ आहेत.' 'तर मग तुमचें काम मीं आतांच नक्की करीत नाहीं; तुम्हीं हॉलवर या; जो दगा देईल त्याचें काम तुम्ही करा.' अशा रीतीनें एकहि तालीम न होतां, हा नाट्यप्रयोग पार पडतो. पुष्कळ वेळां या असल्या नाट्यप्रयोगांत कामें करणारे कांहीं नट एकवट रंगभूमीवर आलेले नसतात. कधीं कधीं एकमेकांच्या ओळखीसुद्धां नसतात. परंतु पुष्कळ वेळां या नाटकांत कामें करणारे बरेच नट जुन्या नाटक कंपन्यांच्या तालमींतून तावून सुलाखून निघालेले असल्यामुळें प्रत्येकजण आपलें काम चोख करतो. पण संघटनेचा व सहकार्याचा अभाव दिसून येतो.

जुनीं नाटकें

तसें पाहिलें तर, जुन्या नाटकांचा बिझिनेस् अगदीं ठरलेला असतो. कितीही वेळां कोणत्याहि संस्थेचें नाटक पाहा. बिझिनेस् अगदीं तोच. सौभद्र नाटकांतील (वक्रतुंड) विदूषक भटजी तेवढ्याच आकाराची आणि तेवढ्याच निरनिराळ्या कागदांत बांधलेली प्रसादाची पुडी घेऊन येईल आणि ते कागद सोडून पुडी सोडायला तेवढाच वेळ घेईल. संशयकल्लोळमधील फाल्गुनराव त्याच तऱ्हेनें मूर्च्छित झालेल्या रेवतीच्या बाजूला बसेल किंवा "पर नार विषाचा प्याला" गात अश्विन शेठच्या भोंवतीं फेऱ्या घालील. त्यांनीं तसें केलें नाहीं, तर प्रेक्षकांना चुकल्यासारखें वाटेल. जुन्या नाटकांतील पदांच्या चाली किंवा शब्दच नव्हे, तर पदांच्या जागासुद्धां प्रेक्षकांना पाठ असतात. नटांनीं पद सुरूं करण्यापूर्वीं प्रेक्षक तें पद गुणगुणूं लागतात व नटांनीं चाली बदलून पद म्हटलें, तर प्रेक्षकांना कुठेंतरी कांहींतरी चुकत आहे असें वाटतें. मुंबईतील एका सुप्रसिद्ध गायिकेनें "एकच प्याला" नाटकांतील सिंधूचीं गाणीं चाली बदलून म्हणण्याचा प्रयत्न केला, त्यावेळीं अगदीं हेंच झालें. या गायिकेची प्रसिद्धी व लोकप्रियता यांचा

देखील उपयोग झाला नाहीं. सारांश काय, तर प्रेक्षकांच्या माहितींत असलेल्या जुन्या नाटकाचें नव्यानें दिग्दर्शन केलें जात नाहीं, तर जुन्या नटांनीं केलेल्या प्रयोगाची व त्यांच्या भूमिकांची नक्कल केली जाते. जितकी नक्कल हुबेहूब, तितका प्रयोग किंवा भूमिका उत्कृष्ट समजण्यांत येते. आणि म्हणून असल्या नाटकांच्या दिग्दर्शनासाठीं जुन्या काळीं त्या त्या नाटकांतून कामें केलेल्या किंवा तीं नाटकें पाहिलेल्या जुन्या नटांची नेमणूक करण्यांत येते.

एखादी संस्था चांगल्या दिग्दर्शकाची मदत घेऊन जर नाट्यप्रयोग बसवीत असेल, तर गांवांत याच नाटकाचा प्रयोग कोठें होत असेल, तर दिग्दर्शकाच्या परवानगीशिवाय नाटकांत कामें करणाऱ्या नटनटींनीं तो प्रयोग पाहूं नये. आपण हेंच नाटक करणार आहोंत, तर त्याचा प्रयोग एकदां पाहावा असें पुष्कळ हौशी नटांना वाटतें. पण पाहिलेल्या प्रयोगांत आणि दिग्दर्शकानें शिकविलेच्या प्रयोगांत जर तफावत पडली, तर नटाचा गोंधळ होतो व नाटकाच्या संघटनेवर त्याचा अनिष्ट परिणाम होतो. पाहिलेला प्रयोग, त्या प्रयोगांतील पात्रांचीं कामें पक्व परिस्थितींत पाहावयाला मिळाल्यामुळें दिग्दर्शकाच्या शिकवणीपेक्षां पाहिलेला प्रयोग अधिक बरा वाटतो व दिग्दर्शकाबद्दलचा आदर आणि विश्वास कमी होतो. असें कधींहि होतां कामा नये. कारण अशा वातावरणांत दिग्दर्शक फारसें कार्य करूं शकत नाहीं. चांगल्या दिग्दर्शकाची नेमणूक करून जर प्रयोग करायचा असेल, तर पूर्वी पाहिलेला किंवा केलेला प्रयोग विसरून नटांनीं कामाला सुरुवात करणें आवश्यक आहे. दिग्दर्शकाच्या मदतीशिवाय नाटक बसवायचें असेल, तर असल्या इतर संस्थांनीं केलेले प्रयोग पहाण्याचा उपयोग होतो खरा.

मला असें वाटतें कीं चांगल्या नाटक मंडळचा नेहमीं करीत असलेलीं चालूं नाटकें हौशी नाट्यसंस्थांनीं शक्य तों करूं नयेत. कारण दोन नाटकांची तुलना होते व हौशी नटांचें नाटक कितीहि चांगलें झालें, तरीं तें तेवढेंसें चांगलें झालें नाहीं, असें प्रेक्षकांना वाटतें.

चांगलीं नवीं नाटकें हवींत

कांहीं दिवसांपूर्वी कोणीसें सुचविलें कीं, हौशी नाटक मंडळींनीं नवीं नाटकें करावीं. पण हौशी मंडळींना नवीन नाटकें फुकट लिहून देणार कोण ? कारण जे प्रसिद्ध नाटककार आहेत, ते

आपल्या नाटकाचे निश्चित प्रयोग नक्की करणारा किंवा दोनतीन हजार रुपये मोजणारा निर्माता पुढें आल्याशिवाय मुळीं नाटक लिहावयासच तयार नाहींत. एका दृष्टीनें त्यांचेंही बरोबर आहे. कारण नाटक लिहिल्यानंतर त्याचें पुस्तक छापल्याशिवाय त्याला किंमत नाहीं, व नाटकाचे कमींत कमी दहा-बारा प्रयोग तरी होतील असें वाटल्याशिवाय प्रकाशक पुस्तक छापायला तयार नसतो. कारण नाटकाचीं पुस्तकें प्रयोगाच्या वेळींच विकलीं जातात. त्यांना स्वतंत्र विक्री फारशी नाहीं.

तरीसुद्धां मला वाटतें कीं चांगल्या लेखकानें लिहिलेलीं चांगलीं नाटकें आज वाया जाणार नाहींत. कारण हौशी नाट्यसंस्थांचे वर्षाकाठीं किती तरी हजारांवर प्रयोग महाराष्ट्रांत होतात. त्यांपैकीं अर्ध्याहून अधिक प्रयोग गणपति उत्सवाच्या वा दिवाळीच्या सुमाराला होतात. प्रयोगासाठीं २५ रुपयाला मरण नाहीं. मात्र नाटकें चांगलीं पाहिजेत. शिवाय नाटकाचा एक प्रयोग करण्याकरितां नाट्य-संस्थेला नाटकाच्या दहा बारा प्रती विकत घ्याव्या लागतात. पहिल्या दोन-तीन प्रयोगांनंतर धंदेवाईक नाटक मंडळीच्या 'हाऊस फुल्ल' प्रयोगाला तरी इतक्या प्रती विकल्या जातात किंवा काय यांची शंका आहे.

महिलांसाठीं नाटकें

सर्वांत मोठी अडचण 'खास स्त्रियांसाठीं' नाटकांची आहे. त्यामुळें महिलांच्या संस्था व स्त्रियांचीं कॉलेजिस् व शाळा यांची फार गैरसोय होते. श्री. ताम्हनकरांचीं कांहीं चांगलीं नाटकें आहेत, पण तीं अगदींच एकांगी आहेत. ठराविक विषय, ठराविक घरगुती वातावरण व सासू, सून, नणंद, भावजय, काकू व मोलकरीण वगैरे ठराविक पात्रांपलीकडे त्यांची मजल जात नाहीं. त्यांत विचारांचा, विकारांचा व आचारांचा भडकपणा नसल्यामुळें त्यांचें आकर्षण मर्यादित आहे. एकच संस्था एक दोन नाटकांपलिकडे ताम्हनकरांचीं नाटकें करूं शकत नाहीं. तेव्हां पुरोगामी व प्रगतिपर आणि थोडीं रंगतीचीं नाटकें जर कोणी लिहिलीं तर त्यांचा महिलांच्या संस्थांना फार उपयोग होईल.

साधारणपणें कोणत्याहि नाटकांत दोन किंवा तीन स्त्री-भूमिका व सात-आठावर पुरुष-भूमिका असतात. दोन-तीन वर्षांपूर्वी मुंबईतील एका

स्त्रियांच्या कॉलेजनें एक नाटक बसविलें होतें. त्यांतील पुरुष-भूमिका बाहेरच्या सहा पुरुषांनीं केल्या व स्त्री-भूमिका त्या कॉलेजांतील दोनच मुलींनीं केल्या. तेव्हां पाहणारांना प्रश्न असा पडला कीं, हा नाटचप्रयोग कोणाचा ? त्या बाहेरच्या सहा पुरुषांचा, कीं त्या दोन मुलींच्या कॉलेजचा ? बाहेरचे पुरुष घ्यावयाचे नसतील व पुरुष भूमिकाविरहित नाटक मिळत नसेल, तर मुलींनाच दाढचा-मिशा लावून कोट पाटलूण पेहरून पुरुष-भूमिका करणें भाग असतें. मीं स्वतः हें असें करणें अधिक पसंत करतों. कारण असें केल्यास "आमचा नाटचप्रयोग आम्हीं स्वतः केला." असें तरी त्या मुलींना म्हणतां येतें. अशा तऱ्हेचे बरेच नाटचप्रयोग बसविण्याचा प्रसंग माझ्यावर आला आहे. म्हणून मला वाटतें कीं, स्त्री-कैवारी व नामवंत नाटककारांनीं पुरुष-भूमिका-विरहित खास स्त्रियांसाठीं चांगलीं नाटकें लिहिलीं, तर स्त्री-संस्थांचीहि गैरसोय दूर होईल. स्त्री-लेखिकांनीं आतां हें काम हातीं घेतलें असल्यामुळें आतां ही गैरसोय दूर होईल अशी आशा आहे.

आतांपर्यंत या लेखांत मीं अगदीं सोप्यांतली सोपी गोष्ट केली आहे व ती म्हणजे दुसऱ्यांचे दोष दाखविणें. माझी पद्धत म्हणजे एखादा अकल्पित शोध नव्हे किंवा स्वकल्पित संशोधन नव्हे. इतर दिग्दर्शक जें करतात, तेंच मी करतों. पण काय करावयास पाहिजे याचें सामुदायिक संकलन नसल्यामुळें ती उणीव भरून काढण्याचा या पुस्तकांत मी प्रयत्न केला आहे. ज्याला कांहींच कळत नाहीं, त्याचें मार्गदर्शन करण्याचा गेलीं पंचवीस वर्षे मीं प्रयत्न करीत आलों आहें. माझ्या बुद्धीला काय योग्य वाटतें हें सांगतांना काय अयोग्य वाटतें याचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. पण नामनिर्देश न करतां टीका व्यक्तिनिरपेक्ष ठेवण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. दिग्दर्शन या विषयाचा जितक्या अंगांचा लिखाणांत विचार करतां येण्यासारखा आहे, तेवढा मीं केला आहे. त्यांत कदाचित् अपुरेपणा असेल, उणीव असेल किंवा अनेक दोषहि असतील. ते दोष जर कोणी मला जाहीर अगर खाजगी रीत्या दाखवून दिले, तर मीं त्यांचा आभारी होईन. मीसुद्धां एक अभ्यासू वृत्तीचा विद्यार्थी आहें. या लेखांत पूज्य व श्रेष्ठ व्यक्तींच्या पायरीला पाय लावण्याचें पातक माझ्याकडून घडण्याचा संभव आहे. पण मी हें केवळ सदिच्छेनें करीत

आहें. अहंपणानें किंवा इतर कोणत्याहि भावनेनें नाहीं.

दिग्दर्शन–शास्त्र शिकतां येण्यासारखें पुस्तकी ज्ञान नाहीं. तें थोडेंसें उपजत, अंतःप्रेरित व बरेंचसें अनुभवानें व अवलोकनानें अवगत होणारें शास्त्र असल्यानें या लेखांत तंत्र व सामान्य सिद्धांत यांपलिकडे चर्चा करतां येणार नाहीं. वाक्योच्चार, वाक्यांमधील विराम, आघात, चेहऱ्यावरील बदलते विकार, अभिनय वगैरे विषयांवर कितीहि लिखाण केलें तरी एक सिद्धांत निर्विवाद आहे कीं, निव्वळ पुस्तकी अभ्यासानें ह्या विषयांचें आकलन होण्यासारखें नाहीं. कारण वाक्यांतील विराम व आघात आडव्या उभ्या रेषांनीं दाखविले तरी वाक्याची सुरावट, त्याची तालबद्धता, त्यांतील बारीकसारीक खांचाखोंचा, लिहिलेल्या शब्दानें शिकवितां येणार नाहींत. त्याचप्रमाणें हालत्या चेहऱ्यावर प्रकट होणारे अनेक आविर्भाव, अक्षरानें चित्रित होण्यासारखे नाहींत. या सर्व गोष्टींसाठीं चांगल्या मार्गदर्शकाची आवश्यकता आहे. पुस्तकी शिक्षणापेक्षां कुशल दिग्दर्शकाचा अभ्यास आणि अनुभव व अभ्यासू नटांची आकलनशक्ति व अंतःप्रेरणा याचाच प्रयोगाच्या यशासाठीं अधिक उपयोग होईल.

सुप्रसिद्ध आंग्ल नट व निर्माते जे. ग्रॉंट अँडरसनच्या इंग्रजी नाटकें करणाऱ्या नॅशनल थिएटर्स या नाटक कंपनीच्या द्वारें मीं धंदेवाईक रंगभूमीवर प्रथम पदार्पण केलें व त्यावेळीं श्री. ग्रँट–अँडरसन यांच्याकडून मला ज्या चार गोष्टी कळल्या त्यांचाहि वाचकांना फायदा करून देण्याचा या लेखांत मीं प्रयत्न केला आहे.

पूर्णत्वाचा आग्रह

माझी पद्धत ही एका मेहनत करणाऱ्या मजुराची आहे. ती एखाद्या अदभुत बुद्धिसम्राटाची नाहीं. नाटकाचें दिग्दर्शन एकदां पत्करल्यानंतर तें नाटक नुसतें चांगलें नव्हे, तर सर्वतोपरी उत्कृष्ट करून दाखविण्याची जबाबदारी दिग्दर्शकाची असते. तें त्याचें नाटक असतें. त्याची इभ्रत त्याला सांभाळायची असते. Perfection and nothing but perfection हें ध्येय ज्याच्या डोळ्यांसमोर नसेल, व त्या ध्येयाच्या पूर्ततेसाठींलागणारी अंगमेहनत करण्याची तयारी नसेल, त्यांनीं दिग्दर्शनाची जबाबदारी घेऊं नये. तालमीवर माझा विश्वास आहे. तालमी जितक्या जास्त तेवढें पूर्णत्व गांठतां येतें.

पूर्वीच्या व आजच्या तालमी

पूर्वी ज्या वेळीं पगारी नाटक कंपन्या होत्या, त्या वेळीं होणाऱ्या तालमींचा व आजकाल होणाऱ्या तालमींचा विचार केला तर आजच्या तालमी म्हणजे तालमीची चेष्टा आहे असें म्हणावें लागेल. नटांचें जेवणें व राहणें कंपनींतच होत असल्यामुळें सकाळचा चहा झाल्यानंतर तालमीला सुरुवात व्हायची, ती जेवणाच्या वेळेपर्यंत. जेवणानंतर दोन तीन तास विश्रांति झाली कीं पुन्हां तालमीला सुरुवात. अशा रीतीनें दिवसाकांठीं सहा ते आठ तास तालमी होत असत व अशा सात-आठ महिने तालमी झाल्यानंतर नाटक रंगभूमीवर यायचें आणि म्हणून तें सर्व बाजूनीं अगदीं पूर्ण आणि पक्क परिस्थितींत प्रेक्षकांसमोर येत असे. आजची परिस्थिति अगदीं निराळी आहे. निव्वळ नाटकाच्या धंद्यावर उपजीविका करणारे नट आज हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतके देखील मुंबईत शिल्लक राहिलेले नाहींत. चित्रपटांत कामें करणाऱ्या नटनटीदेखील रंगभूमीवर हौशीच मानल्या पाहिजेत. तेव्हां हल्लीं जों नाटकें होतात तीं धंदेवाईक, हौशी व इतर व्यवसायी नटनटी-मिश्रित नाटकें होतात. इतर व्यवसायी नट-नटींचे दिवसाचे इतर व्यवसाय संपले, म्हणजे संध्याकाळीं तास, दीड तास केवळ मेहरबानीखातर तालीम व्हायची. ती सुद्धां रोज नाहीं व अशा तऱ्हेच्या महिना-सव्वामहिना तालमी झाल्या, कीं नाटक रंगभूमीवर यायचें. बऱ्याच नटांच्या नकला पाठ नसायच्या. 'बोलविता धनी विंगेमध्यें' असायचा, त्याला एक कान कायमचा देऊन काम पार पाडायचें. अशा तऱ्हेचे बरेचसे नाटचप्रयोग आज पाहण्यास सांपडतात.

याच्या उलट दाखला पूर्वीच्या धंदेवाईक नाटक मंडळीचा देतां येईल. त्यावेळीं दिग्दर्शक हा शब्द कुणाला फारसा माहित नव्हता. चित्रपटांतून हा शब्द घेण्यांत आलेला आहे. त्यावेळीं तालीम मास्तर असत. हे तालीम मास्तर त्या वेळच्या म्युनिसिपल शाळेच्या मास्तरांहून कडक असत.

शिकविलेल्यापेक्षां एक पाऊल जास्त टाकल्याबद्दल नटाच्या पायावर छडया मारल्याची किंवा नक्कल पाठ नसल्याबद्दल एका नामांकित नटाला नक्कल चोख पाठ होईतों रोज एक रुपया दंड ठोठावल्याची किंवा तालीम चुकविल्याबद्दल जेवणाला मुकावें लागल्याचीं उदाहरणें प्रसिद्ध नटांच्या

राडा ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्वागत
क्रमांक ५४०११ दिनांक
प्रत क्रमांक २६५४ वर्ग निबंध ६३१०

आठवणींत वाचायला सांपडतात.

उधर बजायेंगे

माझा अनुभव असा आहे कीं, नाटकांत काम करणाऱ्या बऱ्याचशा नट-नटींना नाटक चांगलें झालें पाहिजे किंवा आपलें काम उत्कृष्ट वठलें पाहिजे वगैरे महत्वाकांक्षा नसतेच. हौशी असल्यास संस्थेचें स्नेहसंमेलन आहे, तेव्हां चार मंडळीसमोर स्टेजवर नाचायचें, किंवा धंदेवाईक असल्यास आपली नाइट वसूल करायची, यापलीकडे त्यांच्या आकांक्षांची मजल जात नाहीं. पुष्कळ वेळां 'उधर बजायेंगे' म्हणणाऱ्या बनचुक्यांशीं गांठ पडते, तेव्हां "उधर काय करणार आहांत तें आज आणि रोज करून दाखवा; पसंत पडल्यास तें मी मान्य करीन, पसंत न पडल्यास बदलावयास लावीन. तुम्हीं टाकलेल्या प्रत्येक पावलाबद्दल व उच्चारलेल्या प्रत्येक शब्दाबद्दल प्रेक्षक मला जबाबदार धरणार आहेत." असं त्या नटाला किंवा नटीला निक्षून सांगणें मला भाग पडतें. असा अनुभव नटींच्या बाबतींत जास्त येतो. मुंबईतील एका कॉलेजमध्यें 'लग्नाची बेडी' हें नाटक बसवीत असतांना रश्मीचें काम करणारी मुलगी मला म्हणाली, "तुम्हीं काय सांगतां हें मला कळलेलं आहे. मीं तें नाटकाच्या वेळीं बरोबर करीन." मीं म्हणालों, "तुम्हीं काय करणार आहांत तें एकदां करून दाखवा." ती म्हणाली, "आतां मला नाहीं जमायचं; नाटकाच्या वेळेस खात्रीनें करेन." आतां तत्त्वाचा प्रश्न निर्माण झाला. त्या मुलीचें म्हणणें मान्य करणें तत्त्विक दृष्ट्या मला पटत नव्हतें. तिच्यावर सक्ति करणें शक्य नव्हतें. दुसरी मुलगी मिळण्यासारखी नव्हती. (शिवाय या बाबतींत कॉलेजचे सेक्रेटरी दुबळेच असतात) नाटक दहा दिवसांवर आलें असल्यामुळें मुलांना दगा देऊन निघून जाणं मला कसंसंच वाटलं. शेवटीं माझे मित्र श्री. भालचंद्र पेंढारकर यांनीं माझ्या विनंतीला मान देऊन माझी ती कामगिरी पूर्ण करण्याची जबाबदारी आपल्या शिरावर घेतल्यामुळें मला तेथून निसटतां आलें. मुंबईतील ग्रँट मेडिकल कॉलेजमध्यें "साष्टांग नमस्कार" बसवीत होतों. प्रयोगाला आठ-दहा दिवसच राहिले होते. भद्रायूचें काम करणारा नट मला म्हणाला, "आपलं नाटक जवळ-जवळ बसलंच आहे, माझी नक्कलहि चांगली चोख पाठ आहे, आज मला गांवाला जायचें आहे. मीं आठ दिवसांत परत येईन. कांहीं

झालं तरी मीं नाटकाला हजर आहें." मीं म्हणालों, "नाटक बसवायला जी खरी सुरुवात होते ती संवाद पाठ झाल्यावर. संघटनेसाठीं तालमी होतात, त्या शेवटच्या आठ दिवसांत. तेव्हां तुम्हीं जाऊं नये." तो 'नाहीं' म्हणाला, पण सेक्रेटरीला सांगून रात्रीं निघून गेला. दुसऱ्या दिवशीं नवीन मुलगा शोधून त्याच्याकडून भूमिका बसवून घेणें मला भाग पडलें. कारण बसलेल्या नाटकांत एक नवीन पात्र बसवून टाकणें अवघड नसतें; इतकेंच नव्हे, तर महिनाभर तालीम करून शेवटच्या महत्त्वाच्या तालमी-सोडून आठ दिवसांच्या गैरहजेरीनंतर एकदम रंगभूमीवर येणाऱ्या जुन्या नटापेक्षां आठ दिवसांत तयार झालेल्या त्या नव्या नटाचें काम संघटनेच्या दृष्टीनें अधिक उठावदार होतें, असें माझें मत आहे. आतां त्या नव्या नटाच्या मागें थोडी जास्त मेहनत घ्यावी लागते, ही गोष्ट निराळी.

० ० ०

२ : कार्यारंभ

नाटकाची निवड

नाटकाची निवड योग्य झाली कीं प्रयोगाच्या यशाची जबाबदारी पंचवीस टक्के हलकी झाली. उरलेल्या पंचाहत्तर टक्क्यांत काय तें नटांना व दिग्दर्शकाला आपलें कौशल्य दाखवायचें राहतें. पण माझ्याकडे येणाऱ्या संस्था नाटकाची निवड आधींच करून " आमचं अमुक अमुक नाटक बसवून द्या " असा आग्रह धरतात. माझी आवड बाजूला ठेवून त्यांच्या इच्छेला मान द्यावा लागतो. नाटकाच्या गुणावगुणाच्या दृष्टीनें नाटकाची निवड करून भागत नाहीं. ज्या संचांत तें नाटक करावयाचें असेल, त्या संचांत तें नाटक बसतें किंवा नाहीं हें पाहणें आवश्यक असतें. नाटककार किंवा नाट्यवस्तु कितीहि चांगली असली, तरी तिचा आविष्कार योग्य रीतीनें व्हायला पाहिजे.

भूमिकेला साजेशी शरीरसंपदा व भूमिकेला अनुकूल असा आवाज असेल, तर त्या नटाकडून ती भूमिका करून घेतां आली पाहिजे. नवख्या नटसंचानें एखादें अवघड नाटक निवडलें तर बरेच नामांकित दिग्दर्शक " तुम्हांला हें नाटक झेपणार नाहीं " असें म्हणून तें बसविण्याचें टाळतात. भूमिकेला साजेशीं पात्रें असतील, तर तीं पात्रें नवीन आहेत म्हणून त्यांना

नाटक झेपणार नाहीं असें सांगणें योग्य नाहीं.

नटाच्या आंगचे गुण

आतां नट कसा असावा ? शरीरानें तो कसा असावा, रूपानें तो कसा असावा व त्याच्या अंगीं कोणते गुण असावे याचा आपण विचार करूं. नट दिसायला सुंदर आणि शरीरानं लांब रुंद व सुदृढ असायलाच पाहिजे असा नियम नाहीं. पाश्चात्य देशांत या गोष्टीला थोडेंफार महत्त्व आहे, पण आपल्या देशांत तें नाहीं. नट रूपानें किंवा शरिरानें कसा असावा हें तो करणार असलेल्या भूमिकेवर अवलंबून राहील, किरपीट व बेढब शरीराचा आणि ओंगळ किंवा बावळट चेहऱ्याचा नट विशिष्ट भूमिकांसाठीं, दिसायला देखण्या, देहानें दणदणीत व चर्येनें चलाख आणि चुणचुणीत अशा नटांपेक्षां पुष्कळ वेळां अधिक उपयोगी पडतो. उदाहरणासाठीं आपण 'सत्तेचे गुलाम', 'लग्नाची बेडी' व 'साष्टांग नमस्कार' या नाटकांतील निरनिराळ्या भूमिकांचा विचार करूं. 'सत्तेचे गुलाम' किंवा 'साष्टांग नमस्कार' यांपैकीं एकादें नाटक बसविण्याचा प्रसंग आला, तर त्यावेळीं चांचणीसाठीं आलेल्या मंडळींतील, शरीरानं लहान, बावळट चेहऱ्याचा व थोडासा गबाळ असणारा मुलगा मी निवडून काढतों व त्याला सत्तेचे गुलाममधील 'कान्होबा' व साष्टांग नमस्कार मधील 'सिद्धेश्वर' ह्या भूमिका देऊन टाकतों. या दोन भूमिकांसाठीं प्रतिरूप नट किंवा ज्याला इंग्रजींत correct type म्हणतात असा नट मिळाला तर त्या नटाला, आपली नक्कल चोख म्हणण्यापलीकडे फारसं करावं लागत नाहीं. परंतु ह्या दोन्ही पात्रांचीं नाटकांत लग्नें होत असल्यामुळें व दोन सुंदर मुली त्यांच्यावर प्रेम करीत असल्यामुळें ते बावळट असले तरी अति-कुरूप असून चालणार नाहीं.

आतां कान्होबा व सिद्धेश्वर ह्या दोन भूमिकांचा विचार केल्यानंतर 'साष्टांग नमस्कार' ह्या नाटकांतील रावबहादूर, 'लग्नाची बेडी' ह्या नाटकांतील गोकर्ण, व 'सत्तेचे गुलाम' ह्या नाटकांतील मार्तंडराव ह्या भूमिकांचा आपण विचार करूं. या पात्रांची निवड करतांना ज्याचं शरीर साधारण स्थूल असून लठ्ठ किंवा बेढब असेल असा इसम यांपैकीं कोणत्याहि भूमिकेला लायक ठरेल. याच्या उलट भावबंधन नाटकांतील धुंडिराज,

या भूमिकेची शरीरयष्टि व चेहेरेपट्टी जवळजवळ तीच असली तरी या भूमिकेचा धर्म निराळा आहे. मार्तंडराव, रावबहादूर व गोकर्ण हे आचरट व अवखळ आहेत. धुंडिराज हा भारदस्त आहे, तरीसुद्धां एकादा अष्टपैलू नट हचा चारहि भूमिका करूं शकेल.

आतांपर्यंत आपण दोन प्रकारच्या नटांचा विचार केला. किरपीट शरीराचा व बावळट चेहऱ्याचा नट व लठ्ठ व बेढब शरीराचा नट. हचा दोन्ही प्रकारांत सुंदर चेहऱ्याचा व डौलदार व दणकट शरीराच्या नटाचा समावेश झालेला नाहीं आणि इतकं असून देखील वर उल्लेखिलेल्या दोन्ही जातीचे नट आपापल्या नाटकांतून नायक, नायिका व खलनायक या सौंदर्य-संपन्न नटांवर नेहमींच मात करतात.

यावरून एवढें सिद्ध होतें कीं नट हा सुंदर व सुदृढ असायलाच पाहिजे असा नियम नाहीं, पण तो तसा नसावा असें मात्र नाहीं. नायक, दुय्यम नायक, खलनायक वगैरे अनेक भूमिका असतात त्यांसाठीं व ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांसाठीं लांबरुंद व दणदणीत शरीराचे नट अधिक उपयोगी पडतात. सौंदर्य व शरीरसंपदा हे दोन्ही गुण आहेत असे नट मराठी रंगभूमीवर क्वचितच पहावयास सांपडतात. नट सुंदर नसला तरी तो कुरूप असतां कामा नये. त्याला कांहींतरी आकर्षण अवश्य असावं.

तेव्हां "हा चेहरा व हें शरीर घेऊन मी रंगभूमीवर काय करणार" असें कोणीहि म्हणण्याचें कारण नाहीं.

नटाला आवश्यक नैसर्गिक गुण म्हणजे बुद्धिमत्ता, आकलनशक्ति, खणखणीत आवाज, अस्खलित वाणी, जिभेची चपलता आणि स्पष्ट शब्दोच्चार हे होत. याशिवाय मेहनत करण्याची उमेद, शिकण्याची तयारी, वक्तशीरपणा व शिस्त हे गुणदेखील नटाच्या अंगीं असावेत.

नाटकांतील स्त्रीभूमिका ही प्रयोगांतील सौंदर्याची बाब असल्यामुळें, रूपसंपन्न नटी हें गल्ला भरण्याच्या दृष्टीनें व कलेच्या दृष्टीनें प्रयोगाचें मोठें आकर्षण असतं. नाटकांत काम करणारी नटी सुंदर नसली तरी ती मोहक असावी. कारण बहुतेक नाटकांतल्या सर्व स्त्रीभूमिका सुंदर असतात. कुरूप मुलींना घेऊन त्यांना इंदू-बिंदू बनविण्यापेक्षां सुंदर पोरींना कुरूप बनवून त्यांना इंदू-बिंदूच्या भूमिका दिलेल्या पाहणं प्रेक्षकांना अधिक सुख-

दायक वाटतं, कारण त्या मुळांत सुंदर आहेत ही जाणीव त्यांच्या रसिक किंवा रंगेल मनाला आनंद देते. स्थूल देहाची गार्गी "दिसायला देखील बऱ्या आहेत त्या" असं अवधूतनें म्हणण्याइतका आकर्षकपणा तिच्यांत असायला हवा.

० ० ०

३ : नाटकाची रंगावृत्ति

काटछाट व फेरबदल

नाटकाची निवड झाल्यावर त्यांत काटछाट व फेरबदल करून त्याची रंगावृत्ति तयार करणें जरूर असतें. बरेच दिग्दर्शक याच्या विरुद्ध असतात. असेल तसं नाटक अक्षरवर-हुकूम बसविणें हेंच आपलें कर्तव्य आहे असें त्यांना वाटतें. पुष्कळ नाटक-कारांना आपल्या नाटकांत कोणी फेरफार केलेला आवडत नाहीं. आपलें नाटक जसें आपण लिहिलें आहे, तसेंच रंगभूमीवर आलें पाहिजे असा त्यांचा आग्रह असतो. मला स्वतःला हें पटत नाहीं. त्यांच्या लेखनकौशल्या-बद्दल मला आदर आहे. पण पुष्कळ वेळां भाषालंकाराच्या लोभाला ते बळी पडतात. एखाद्या वाक्याची शब्दरचना सुंदर साधली आहे असें त्यांना वाटलें तर नाटकाशीं संबंध नसला तरी तें वाक्य नाटकांत असावें असें त्यांना वाटतें. नाटकांत असले भाग स्वभावचित्राला मारक व नाट्य-प्रवाहाला प्रतिबंधक ठरतात.

ज्या मंडळींत तें नाटक बसावयाचें असेल, त्यांतील नटनटींना तें कित-पत झेपेल या गोष्टी नाटककारापेक्षां दिग्दर्शकालाच जास्त कळायला पाहि-जेत. नव्या नाटकांत फेरफार करावयाचे ते शक्यतोंवर नाटककाराच्या

संमतीनें, आपलें म्हणणें त्याला पटवून देऊन करणें जरूर आहे. पण जुन्या नाटकांत नाटककाराची संमति मिळविणें नेहमींच शक्य नसतें. कारण पुष्कळ वेळां ते हयात नसतात, आणि असले तरी एकदां होऊन गेलेल्या नाटकासाठीं पुन्हां उरस्फोड करण्यास ते तयार नसतात. अशा वेळीं स्वतःच्या जबाबदारीवर जें काय करावयाचें असेल तें करणें दिग्दर्शकाला भाग पडतें. दिग्दर्शक सदिच्छेनेंच हे फेरफार करीत असतो व त्यामुळें नाटकाचा प्रयोग चांगला झाला, तर त्याच्या यशाचा वाटा दिग्दर्शकाबरोबर नाटककारालाहि मिळतो. ह्याबाबत एक प्रत्यक्ष घडलेली गोष्ट मी सांगतों. १९४३ सालीं पुनर्जीवित ललितकला मंडळीनें मामा वरेरकर यांचें " हाच मुलाचा बाप " हें नाटक रंगभूमीवर आणलें. प्रयोगानंतर कांहीं दिवसांनीं मी मामांकडे गेलों असतां ते मला म्हणाले, "तुम्हीं लोकांनीं माझा गळा या कानापासून त्या कानापर्यंत कापलांत ! अरे, पार्वती वगळून नाटक करतां ? पार्वतीबाई हा ह्या माझ्या नाटकाचा आत्मा आहे; तिला तुम्हीं कापून टाकलीत ? तिचे 'ते येतात, पाहतात, चहा घेतात आणि जातात,' किती सुंदर वाक्य आहे हें !" पार्वतीबाई घेऊन केलेले प्रयोग मी पाहिले आहेत. मला स्वतःला असें वाटतें कीं, पार्वतीबाई वगळून केलेला प्रयोग अधिक उठावदार होतो. शिवाय साडेतीन ते चार तासांत नाटक आटोपतें घेणें अवश्य असल्यामुळें एका सुंदर वाक्याच्या लोभानें दहा-पंधरा ओळी बोलण्यासाठीं तीस चाळीस रुपये देऊन नटी आणणें कंपनीला शक्य नसतें. १९४३ नंतर " हाच मुलाचा बाप " ह्या नाटकाचे प्रयोग ज्या ज्या कंपनीनें केले, त्यांतील बहुतेकांनीं पार्वतीबाई वगळूनच ते केले. एकदोन ठिकाणीं इतर स्त्रियांबरोबर पुरुष नटांनीं पार्वतीबाईची भूमिका केलेली मीं पाहिली. मामा वरेरकर हे उत्कृष्ट नाटककार आहेत याबाबत वाद नाहीं. वरील उल्लेख आणि यापुढें येणारे उल्लेख ठळक उदाहरणें म्हणून केलेले आहेत. प्रयोग करणाऱ्या संस्थांच्या अडचणी पुष्कळ नाटककारांना कळत नाहींत. " नाटक कंपनीनें माझा ह्या कानापासून त्या कानापर्यंत गळा कापला. " असें म्हणणारे नाटककार मीं पाहिले आहेत व " माझ्या ह्या नाटकाचा प्रयोग इतका चांगला झालेला मी नाटक लिहिल्यापासून पाहिला नव्हता. " किंवा " माझ्या ह्या नाटकाचा इतका सुंदर प्रयोग होऊं शकतो, हें आज मला कळलें ! " असें म्हणणारे नाटककारहि मीं

पाहिले आहेत. वेळेचें सरकारी नियंत्रण व प्रेक्षकांची बदलती अभिरुचीदेखील नाटकांत काटाकाट करण्यास एक महत्त्वाचें कारण आहे. 'भावबंधन' सारखें गडकऱ्यांचें लोकप्रिय नाटक एक पंचमांश कापून चार तासांत त्याचा प्रयोग केल्यानंतरही "नाटकाचा प्रयोग उत्कृष्ट झाला; पण नाटकांतील कंटाळवाणा भाग वगळून हें नाटक केलें असतें तर त्याचा प्रयोग अधिक सुंदर झाला असता" अशी टीका मीं वाचली आहे. सुरुवातीचे प्रयोग सोडले तर गडकऱ्यांचें कुठलेंही नाटक अक्षराबरहुकूम कोणीही करीत नाहीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील वाक्यें कापतांना मात्र जिवावर येतें. कारण नाटकांतील प्रत्येक वाक्य भाषालंकाराच्या दृष्टीनें इतकें सुंदर असतें, कीं तें जसेंच्या तसें ठेवण्याचा मोह अनिवार होतो.

फेरफार म्हणजे काय ?

मीं मघां म्हणालों कीं मूळ नाटकांत फेरफार करणें आवश्यक असतें. आतां गैरसमज टाळण्यासाठीं फेरफार म्हणजे काय त्याचें स्पष्टीकरण करणें आवश्यक आहे.

फेरफार म्हणजे नाटककाराचें मूळ नाटक उलथून टाकणें नव्हे, तर अर्थ न बदलतां वाक्योच्चाराच्या सोईकरितां किंवा नटांना परिणामकारक करतां यावें, अधिक जोरदार व उठावदार करतां यावें, म्हणून त्यांतील शब्दांत बदल अगर शब्दांची अदलाबदल करणें.

उदा० "लग्न पहावं करून आणि घर पहावं बांधून असें म्हणतात तें कांहीं खोटें नाहीं." ह्या वाक्यांतील शेवटचें "असं म्हणतात तें खोटं नाहीं." हे शब्द वाक्य खालीं पाडतात. वाक्याचा शेवट नेहमीं वर राहिला म्हणजे वाक्य अधिक परिणामकारक होतें. तेव्हां थोडा फरक करून तें वाक्य "म्हणतात ना ? लग्न पहावं करून आणि घर पहावं बांधून" असें म्हटल्यास जास्त उठावदार वाटतें. त्याचप्रमाणें "इकडे उत्पन्न थकत चाललें आहे व खर्च मात्र अधिक अधिक वाढत चालला आहे." याऐवजीं "उत्पन्न चाललें आहे थकत आणि खर्च चाललाय वाढत." हें वाक्य जास्त मजेदार वाटतें.

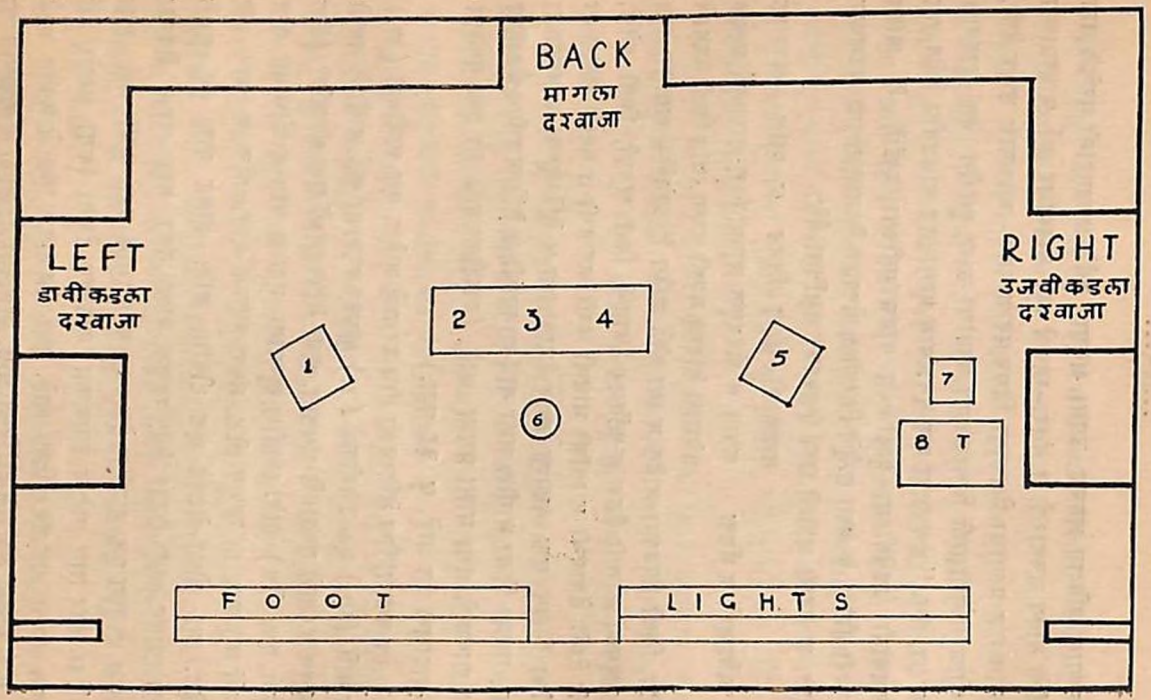
'भावबंधन' मध्यें लतिका घनःश्यामला विचारते, "एकाच्या अपराधाबद्दल दुसऱ्यांना शिक्षा करण्याचें काय कारण ?" यावर घनःश्याम

समजण्यास अतिशय अवघड, उपमा, अनुप्रास वगैरे अलंकारांनीं भरलेलें सहा ओळींचें वाक्य उच्चारतो व नंतर,–म्हणजे त्या वाक्याचा अर्थ लावण्याच्या प्रयत्नांत मूळ प्रश्नांचा प्रेक्षकांना विसर पडल्यानंतर,–घनःश्याम उत्तर देतो, "एकीला मागणीसाठीं विचारलेल्या प्रश्नांचीं उत्तरं दुसरीनं देत सुटण्याचं जें कारण, तेंच." हेंच उत्तर जर घनःश्याम प्रश्नांनंतर ताबडतोब देईल, तर हजरजबाबी देवघेवीच्या दृष्टीनें व नाटचरंगतीच्या दृष्टीनें तें जास्त गुणकारी होईल. हे अशा तऱ्हेचे किरकोळ फेरफार केल्यास संवाद चटकदार होतात, व नटास आपली छाप प्रेक्षकावर बसवितां येते.

प्रवेशद्वारें व बैठक

नाटकाची योग्य निवड व त्यांत आवश्यक कपात व फेरबदल झाल्यानंतर नाटकाचे प्रत्येक प्रवेशाचें सेटिंग्ज् नक्की करून त्यांत किती दरवाजे आहेत, किती खिडक्या आहेत व त्या कोठें आहेत हें ठरवणें– ह्यानंतर त्या सेटिंग्ज्मध्यें कोणती बैठक व फर्निचर ठेवायचें, किती खुर्च्या, किती कोचें, किती टेबलें ठेवायचीं व त्यांची मांडणी कशी करायची तें नक्की करून या सर्वांचा मिळून एक नकाशा तयार करावयाचा व सेटिंग्ज्च्या दरवाज्यांना डावा, उजवा किंवा मागील अशीं नांवें द्यावयाचीं व सेटिंग्जमधील बैठकींना नंबर द्यावयाचे असा माझा प्रघात आहे, (स्पष्टीकरणार्थ मी एक नकाशा नमुन्यादाखल देत आहें. पृ. ३६ पहा.)

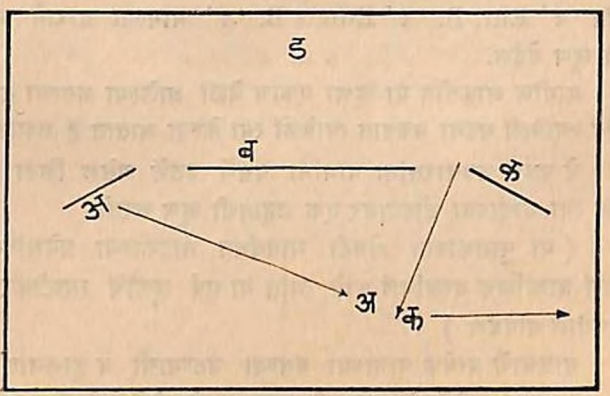
या नकाशांतील सेटिंग्ज्ला तीन दरवाजे आहेत. एक डावीकडे (डा.) एक मागें (मा.) एक उजवीकडे (उ.) कुठला दरवाजा कुठें जातो हें नक्की ठरवूनच दरवाजे ठरवायचे असतात. ह्या सेटिंग्ज्मध्यें एक सोफासेट (दोन खुर्च्या, एक कोच) आहे. त्यांतील खुर्च्यांना एक व पांच व कोचावर तीन माणसें बसूं शकतात म्हणून तीन नंबर म्हणजे दोन, तीन व चार असे आहेत. त्या सोफा–सेटपुढें एक टीपॉय आहे. यावर पात्र बसूं शकतें किंवा त्यावर कांहीं ठेवतां येतें, म्हणून याला नंबर सहा. सोफा सेटच्या उजव्या बाजूला एक रायटिंग टेबल असून त्यामागें एक खुर्ची आहे. ह्या खुर्चीचा नंबर सात आहे व टेबलाच्या कांठावर टेकतां किंवा बसतां येतें म्हणून त्याला आठ नंबर दिला आहे. ह्या टेबलावर एक टेलिफोन आहे तो (T) ह्या अक्षरानें दर्शविला आहे. पात्राच्या बैठकीला व हालचालीला


BACK
मागला
दरवाजा
LEFT
डावीकडला
दरवाजा
RIGHT
उजवीकडला
दरवाजा
1
2 3 4
5
6
7
8 T
FOOT
LIGHTS

आवश्यक तेवढेंच फर्निचर वरील नकाशांत आहे. नाटकांत जेवढे निरनिराळ सेटिंग्ज् असतील तेवढे निरनिराळे नकाशे तयार करावयाचे असतात तालमीच्या वेळीं मोडकें–तोडकें का असेना, पण ह्या तऱ्हेचें कांहींतरी फर्निचर असावें.

तालमीपूर्वीची तयारी

एवढी तयारी झाल्यावर आतां प्रत्यक्ष तालमीला सुरुवात. पण त्याला अजून थोडा अवकाश आहे. प्रत्यक्ष पात्रांना घेऊन तालमीला सुरुवात करण्यापूर्वी काल्पनिक सेटिंग्ज् निर्माण करून त्यावर काल्पनिक पात्रांच्या तालमी आपल्या मनश्चक्षूसमोर आधीं बसवून, त्यांचें येणें-जाणें, तीं कुठून येतात, कुठें जातात, कुठल्या वाक्याला व कुठें बसतात, पुढें केव्हां जातात, मागें केव्हां येतात, ह्या गोष्टी आपल्या मनांत प्रथम कायम करून त्यांची नोंद आपल्या मनांतच नव्हे, तर आपण तयार केलेल्या नाटकाच्या रंगावृत्तींतसुद्धां संक्षिप्त खुणांमध्यें लिहून ठेवणें अत्यंत श्रेयस्कर असतें. यामुळें दिग्दर्शकांना घरचा अभ्यास (Home work) थोडा जास्त पडतो, पण त्यापासून बरेच फायदे असतात. एका टेबलावर नाटकाचें सेटिंग्ज–बैठका रचल्या आहेत असें कल्पून प्रवेशांतील पात्रें या लहानशा रंगभूमीवर कशीं फिरवावयाचीं याचा मी विचार करतों व संक्षिप्त खुणांनीं माझ्या रंगावृत्तींत त्याची नोंद करतों. संक्षिप्त खुणा इंग्रजींत करणं सोपं आणि जलद होतं व हीं इंग्रजी अक्षरं पात्राच्या नांवाच्या मराठी अक्षरांत मिसळत नाहींत. म्हणून संक्षिप्त खुणा मीं इंग्रजींतच करतों. पुढें दिलेल्या आकृतीकडे पहा.



"अ" ज्या वेळीं १ नंबरच्या खुर्चीवर बसला त्या वेळीं माझ्या रंगावृत्तींत मार्जीनमधें 'अ' s १ अशी खूण मीं केली होती. याचा अर्थ 'अ' Sits १ म्हणजे 'अ' १ नंबरच्या खुर्चीवर बसला.

सध्यां 'अ' एक नंबरच्या खुर्चीवर बसला आहे म्हणून एक नंबरच्या खुर्चीपुढं 'अ' हें अक्षर लिहिलं आहे. 'ब' कोचामागें उभा आहे व 'क' खुर्चीमागें उभा आहे म्हणून त्या बैठकीमागें म्हणजे कोचामागें व खुर्चीमागें 'ब' व 'क' अशीं अक्षरें लिहिलीं आहेत.

ज्यावेळीं 'क' पुढें जातो त्यावेळीं 'क' ad. म्हणजे 'क' advances, 'क' पुढें जातो अशी खूण मी करतों व तो कोठें जातो हें बाणाच्या टोंकानें दाखवितों.

'अ' उठतो त्यावेळीं 'अ' R. म्हणजे 'अ' Rises. 'अ' उठतो अशी खूण करतों.

'अ' 'क' जवळ जातो त्यावेळीं मार्जीन मधें 'अ' ad. अशी खूण करून त्याची जाण्याची दिशा बाणांनीं दर्शवितों.

यानंतर ज्यावेळीं 'क' उजव्या दिशेकडे बाहेर जाईल त्यावेळीं 'क' Ext. Rt. म्हणजे 'क' Exits right. 'क' उजव्या बाजूनें बाहेर जातो.

यानंतर 'ड' ज्यावेळीं मागल्या दारानें आंत येईल त्यावेळीं रंगावृत्तींत 'ड' Ent. B. 'ड' Enters B. 'ड' मागल्या दारानें आंत येतो अशी खूण येईल.

मागील आकृतींत या खुणा एकाच वेळीं आलेल्या असल्या तरी रंगावृत्तींत ज्यावेळीं घटना घडतात त्यावेळीं त्या केल्या जातात हें लक्षांत ठेवावें.

जे शब्द उच्चारतांना पात्रांना बसणें उठणें असेल किंवा पुढें येणें असेल त्या शब्दाच्या डोक्यावर एक लहानशी खूण करतों.

(या पुस्तकाच्या शेवटीं भाववंधन नाटकाच्या प्रवेशाच्या दिग्दर्शनाचं प्रात्यक्षिक दाखविलं आहे, त्यांत या सर्व खुणांचें स्पष्टीकरण केलेलं पहावयास सांपडेल.)

याप्रमाणें प्रत्येक पात्राच्या बसण्या उठण्याची व हालचालींची नोंद माझ्या पुस्तकांत जेथें जेथें मोकळी जागा असते, तेथें तेथें मी करून ठेवतों.

पुस्तकांतील प्रत्येक पानाच्या वरील व खालील मोकळ्या जागेंत त्यावेळीं पात्र कुठें आहे हें लिहून ठेवलेलें असतें.

उदाहरणार्थ–आकृति पहा.

'अ' पहिल्या नंबरच्या खुर्चीवर बसला आहे. 'ब' कोचामागें उभा आहे. 'क' पांच नंबरच्या खुर्चीमागें उभा असून नंतर तो पुढें येतो वगैरे अशा रीतीनें प्रत्येक पात्राच्या हालचाली, बसणें–उठणें, येणें–जाणें यांची पुस्तकांत पक्की नोंद केल्यानंतर मी संवादांकडे वळतों.

प्रत्येक पात्राच्या संवादांतील प्रत्येक वाक्यांतील स्वराघात व विराम यांची पुस्तकांत मी नोंद करीत असतों. ज्या शब्दावर जोर द्यायचा, त्याच्या-खालीं आडवी रेघ व जेथें गतिरोध करणें किंवा थांबणें असेल तेथें उभी रेघ मारल्यास हें काम भागतें. या खुणा फक्त स्वतःच्या पुस्तकांत करावयाच्या नसून प्रत्येक नवशिक्या पात्राला आपल्या नकलेच्या वहींत किंवा पुस्तकांत त्या करावयास लावणें इष्ट असतें. उदा० "जुन्या पद्धतीनें मालतीला मागणी घालण्यासाठीं तिच्या वडिलांना भेटलों। तों त्यांनीं संमतीसाठीं मालतीकडे बोट दाखविलें,। म्हणून या वेळीं नव्या पद्धतीप्रमाणें मागणीसाठीं प्रथम आपणांकडे आलों,। आणि आपण वडिलांकडे जायला सांगतां?"
(भावबंधन)

० ० ०

४ : तालमीला सुरुवात

संवाद

आतां प्रत्यक्ष तालमीला सुरुवात. तालमीला मी पहिल्या पानापासून सुरुवात करतों. पात्रें हजर असलीं किंवा नसलीं तरी मध्येंच सुरुवात कधींहि करीत नाहीं. प्रथम पहिल्या आठ–दहा पानांचें वाचन करून त्यांतील हालचाली व संवाद साधारण तयार झाल्यानंतर म्हणजे एक-दोन दिवसांत पुढील आठ–दहा पानें अशा पद्धतीनें क्रमाक्रमानें पुढें जातों. अशा रीतीनें एकदां ओळीनें शेवट गांठल्यानंतर पात्रांच्या सोईसाठीं मधून तालमी घेण्याला हरकत नसते. कित्येक दिग्दर्शक आधीं संवाद बसवितात व नंतर हालचाली बसवितात. मी संवाद व हालचालींना एकदम सुरुवात करतों. माझें असें मत आहे, कीं संवादाला हालचालींची जोड दिली, तर संवाद सहजगत्या उच्चारले जातात. नट कसलेला असला, तर तो सरळ उभा राहून आपले संवाद उच्चारील व आवश्यक असलेल्या सर्व भावना व विकार त्यांत ओतून आपलें भाषण परिणामकारक करूं शकेल. पण माझे संबंध पुष्कळ वेळां नवशिक्या नटनटींशीं येत असल्यामुळें वाक्योच्चाराला हालचालींची व बसण्याउठण्याची जोड देऊन संवादांतील विकार व विनोद व्यक्त करून दाखवावे लागतात. स्पष्टीकरणार्थ कांहीं उदाहरणें मी पुढें देणार आहें.

पाठांतर

नाटकांतील संवाद एकाच पुस्तकांतून किंवा निदान नाटकाच्या एकाच आवृत्तींतून पाठ केल्यास लवकर पाठ होतात; कारण ज्यावेळीं आपण संवाद पाठ करतों त्यावेळीं जसा त्या संवादांचा ठसा आपल्या स्मरणांत व मनांत उमटतो, त्याचप्रमाणें त्या संवादाचें व पुस्तकांतील त्या संवादांच्या आसपासच्या भागाच्या चित्रांचें प्रतिबिंब आपल्या दृष्टिक्षेपांत राहून जातें ज्यावेळीं आपण संवाद पाठ म्हणतों, त्या वेळीं आपल्या स्मरणांतून तर ते निघतातच पण त्याबरोबरच पुस्तकांतील त्या संवादांचें व त्याच्या आसपासच्या भागांचें काल्पनिक चित्र आपल्या नजरेसमोर उभें राहतें व त्यांतून आपण ते संवाद नकळत वाचीत असतों. प्रत्येक आवृत्तींत संवाद निरनिराळ्या जागीं येतात व म्हणून नाटकाच्या पुस्तकाची आवृत्ति जर आपण बदलली, तर संवादांची जागा व रचना बदलते व आपल्या नजरेसमोरील काल्पनिक प्रतिरूप अस्पष्ट होतें व पाठांतराला मदत करणारें एक साधन बोथट बनतें. आतां बरेच नटवर्य नाटकाचें पुस्तक कधीं पहातच नाहींत. तालमींतच सर्व पाठांतर करतात, त्यांची गोष्ट वेगळी ! पाठांतराबद्दलचा हा नियम नाटकांतील संवादांपुरताच नव्हे, तर शालेय अभ्यासाच्या जीवनांत व इतर ठिकाणींहि लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे.

असमंजस नक्कल नको

तालमीला सुरुवात होण्यापूर्वी नटानें संवाद पाठ करूं नयेत असें माझें मत आहे. संवाद वाचनाला सुरुवात करतांनाच नवीन नटाच्या नकलेच्या पुस्तकांत प्रत्येक वाक्योच्चारांतील आघात व विरामाच्या खुणा, उभ्या-आडव्या रेघांनीं करून देणें इष्ट आहे. कारण एकदां चुकीचें पाठांतर झाल्यानंतर तें सुधारणें किंवा तें विसरून नव्यानें शिकणें कठीण असतें म्हणून पहिल्यापासून पाहिजे तसेंच पाठ करून घेणें बरें. एवढ्या कारणास्तव मला कोणत्याहि नाटकांत प्रथम भूमिका करणारे नट हवे असतात. कारण एकदां ती भूमिका पूर्वी केलेल्या नटांनीं जर चुकीचे संवाद मुखोद्गत् केले असतील किंवा चुकीच्या हालचाली बसवून घेतलेल्या असतील, तर त्या बदलणें जवळजवळ अशक्य असतें.

सदोष वाक्योच्चार

वाक्योच्चार-पद्धतीबद्दल निरनिराळ्या नटांचे अनेक मतभेद आहेत. कांहीं नटांच्या मतें दमछाटी म्हणजे नाटच. पांचसहा ओळींचें वाक्य छातींत व पोटांत दम दाबून धरून एका दमांत बोलूं शकेल तो उत्तम नट ! पण या पद्धतींत होतें काय, कीं या दमछाटीच्या कसरतींत नट व प्रेक्षक दोघेहि रंगून जातात व मूळ नाटच, अभिनय व विशेष म्हणजे त्या वाक्याचा अर्थ राहतो बाजूला. वाक्य पुरें होऊन गेल्यानंतर प्रेक्षक त्याचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करूं लागतात व तेवढचांत पुढील वाक्य निघून जातें.

कांहीं नट वाक्यांतील कांहीं विशिष्ट शब्द इतके ठांसून व "चिक्कट" उच्चारतात कीं अचूक तेवढाच शब्द प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहून जातो. विशेषत: उपरोधिक किंवा खोंचक वाक्यांत हें फार दिसून येतें. पण पुढें पुढें ही पद्धत इतकी अंगवळणी पडते कीं, प्रत्येक साधें वाक्यसुद्धां खोंचक व उपरोधिक दिसूं लागतें व वाटेल त्या शब्दावर नको असलेले आघात पडूं लागतात. एका उत्कृष्ट नटाची हिडीस नक्कल करूं पहाणाऱ्या नटांनीं ती पद्धत एक 'नकलेचा' विषय करून सोडली आहे.

नाटक हें संवादांचा संग्रह असून त्याचें विवरण वाक्योच्चारांतून होणारें असल्यानें वाक्योच्चार हा नाटचप्रयोगाचा अत्यंत महत्वाचा भाग आहे. उच्चारलेला प्रत्येक शब्द पिटांतील प्रेक्षकांनासुद्धां ऐकूं गेला पाहिजे व समजला पाहिजे. प्रसिद्ध नाटककार बर्नार्ड शॉ यांच्या शब्दांत सांगावयाचें म्हणजे, "...Please ensure that each part goes across the footlights to the end of the house, without the loss of syllable of the waste of a stroke." म्हणून वाक्यांतील विराम व महत्त्वाच्या शब्दावरील जोर अशा रीतीनें बसविला पाहिजे, कीं उच्चारलेल्या प्रत्येक शब्दाबरोबर वाक्याचा अर्थ प्रेक्षकांना सहज कळत गेला पाहिजे. अर्थ लावण्याकरितां डोकें खाजविण्याचा प्रसंग प्रेक्षकांना येऊं नये. दमछाटीच्या पद्धतींतील घुसमटमारी यांत नसल्यामुळें तात्कालीन अभिनयासाठीं चेहरा मोकळा राहतो. व वाक्यांतील भावना शब्दानें व्यक्त करण्यासाठीं आवाज व गळा खुला राहतो.

पुष्कळ नवशिक्या (व वहिवाटलेल्यासुद्धां)

अस्पष्ट शब्दोच्चार नटांचे वाक्योच्चार अस्पष्ट व गडबडीचे असतात. शब्दांचीं शेवटचीं अक्षरें पुढल्या शब्दाच्या पहिल्या अक्षरांत गुरफटतात व त्यामुळें बरींचशीं अक्षरें व शब्दसुद्धां गिळले जातात. हे दोष दूर करण्याचे कांहीं उपाय आहेत, ते प्रत्येकानें लक्षांत ठेवण्यासारखे आहेत. वाक्य पाठ करतांना वाक्यांतील प्रत्येक शब्दाच्या पहिल्या अक्षरावर थोडासा आघात देऊन वाक्य मोठ्यानें पाठ केल्यास वाक्यांतील प्रत्येक शब्द निराळा व स्पष्ट होंतो व प्रत्येक शब्दापूर्वी थोडासा विराम आपोआप पडल्यामुळें शब्दांत शब्द मिसळण्याचा संभव आपोआप नष्ट होतो.

(याशिवाय वाक्याचा अर्थ व भावना व्यक्त करण्यासाठीं घ्यावयाचे विराम निराळे.)

कांहीं नटांचें सबंध वाक्य स्पष्ट येतें, पण त्या वाक्यांतील एखादाच शब्द अडतो व त्या शब्दाचा स्पष्ट उच्चार होत नाहीं. अशा वेळीं अडणाऱ्या शब्दाचें प्रत्येक अक्षर निराळें करून व प्रत्येक अक्षरावर जोर देऊन तो शब्द थोडा वेळ मोठ्यानें उच्चारला व नंतर तो शब्द वाक्याबरोबर पण वाक्यांतील इतर शब्दांपेक्षा जरा अधिक ठांसून तें वाक्य थोडा वेळ मोठ्यानें उच्चारीत राहिल्यास तो अडणारा शब्द आपोआप मुखोद्गत् होतो. वरील दोन्ही प्रकारांत प्रथम थोडे अधिक फाजील ओष्ठनिक्षेप व तोंडाचे चाळे होतात, पण नंतर वाक्योच्चार सहज होऊं लागतो.

वाक्याचा शेवट वाक्योच्चाराबाबत लक्षांत ठेवण्यासारखी दुसरी गोष्ट म्हणजे वाक्याचा शेवट थोडा वर (वरच्या सुरांत) ठेवला, तर वाक्य अधिक परिणामकारक व उठावदार होतें. ज्या नटांना व्यवस्थित विराम घेऊन व श्वास सांभाळून बोलण्याची कला अवगत झालेली नसते, त्यांचीं वाक्यांतील शेवटलीं अक्षरें खालीं पडतात व त्यामुळें वाक्य मिळमिळीत वाटतें. रंगभूमीवर संवादांचा सूर नेहमींच थोडा वरच्या पट्टींत असावा. सुप्रसिद्ध आंग्ल नट जे. ग्रँट अँडर्सन आम्हांला सांगत, "Keep your lines up and do something with every line." क्रिकेटपटू ब्रॅडमनबद्दल असें म्हणत कीं, "He does something with every ball." त्याचप्रमाणें प्रत्येक

वाक्यांतून कांहींतरी रस, भावना, नाट्य काढण्याचा प्रयत्न करावा. कोणतेंहि वाक्य पुळपुळीत किंवा सैल टाकूं नये.

आणखी अेक सदोष पद्धत

माझ्या ओळखीचे आणखी कांहीं दिग्दर्शक आहेत, त्यांची संवाद बसविण्याची आणखी एक मजेदार पद्धत आहे. ते स्वतः संवाद कधींच बोलून दाखवीत नाहींत. ते प्रत्येक संवाद नटाला पुन्हां पुन्हां बोलण्यास लावतात "हें बरोबर नाहीं, पुन्हां एकदां बोला." "आतां यांतील अमुक शब्दानंतर थोडें अधिक थांबून, अमुक शब्दावर जोर द्या." अशा निरनिराळ्या सूचना आल्यानंतर व नटांनीं तें वाक्य अनेक वेळां निर-निराळ्या तऱ्हेनें उच्चारल्यानंतर त्यांतील एक तऱ्हा दिग्दर्शकाला पसंत पडते व ते म्हणतात, "हें ठीक आहे; आतां हेंच कायम करा." दुसऱ्या दिवशीं नट ठरविलेली उच्चारपद्धति विसरला तर मागचीच पुनरुक्ति पुन्हां होते. या पद्धतीनें शिकविणारे दिग्दर्शक तयार नटांच्या उपयोगी पडले, तरी नवशिक्या नटांना त्यांचा फारसा उपयोग होत नाहीं.

आक्रोश

मनाच्या खळबळीमुळें किंवा अंतःकरण्याच्या तळमळीमुळें शोकरसाची किंवा करुण–रसाची परमावधि झाली, तरी हुंदके देतांना किंवा ओक्साबोक्शीं रडतांनासुद्धां वाक्यांतील शब्द किंवा अक्षर गिळलें जातां कामा नये असें माझें मत आहे. भावनेचें महत्त्व अधिक कीं शब्दाचें महत्व अधिक, दुःखाचा अतिरेक झाल्यामुळें गळा दाटून आला, तर अशा प्रसंगीं एखादा शब्द गिळला गेला तरी चालेल कीं कोणत्याहि प्रसंगीं प्रत्येक शब्द स्पष्ट उच्चारला गेलाच पाहिजे, हा वादाचा विषय आहे. त्याचा निर्णय देण्याची जबाबदारी जे माझ्यापेक्षां अधिक तज्ञ किंवा अनुभवी असतील त्यांच्यावर मी सोपवितों. माझें स्वतःचें असें मत आहे कीं, भावना व्यक्त करतांना शब्द गिळले जाऊं नयेत व शब्द स्पष्ट करण्याच्या प्रयत्नांत भावना मारली जाऊं नये. कांहीं विशिष्ट भूमिकेला पोषक म्हणून नटाचें बोलणें मुद्दाम वेगळें असलें तरी तें स्पष्ट आणि अस्खलित असलें पाहिजे.

० ० ०

५ : आवाज

तयार करण्याचे उपाय

शुद्ध आणि निकोप प्रकृतीचा माणूस नेहमीं नाकपुड्यांतून श्वासोच्छ्वास करीत असतो. पण जेव्हां आपण बोलतों तेव्हां नाकपुड्यांद्वारें श्वास आंत घेतों व आवाज किंवा शब्दरूपानें तो तोंडांतून बाहेर सोडतो. हा श्वास आंत घेण्यास आपण अधिक वेळ लावूं शकलों, अधिक श्वास आंत घेऊं शकलों व तो घेतल्यानंतर अधिक वेळ आंत धरून ठेवूं शकलों तर तो शब्दरूपानें बाहेर सोडतांना आपण अधिक वरच्या सुरांत व भरीव आवाजांत शब्द बोलूं शकूं. आतां नाकानें श्वास आंत घेण्याची व तोंडानें तो बाहेर सोडण्याची या दोन्ही क्रिया जर आपण एकाच वेळीं करूं शकलों तर खड्या आवाजांत व अेका दमांत आपण पुष्कळच वेळ बोलत राहूं शकूं.

रंगभूमीवरील नटांचा बोलण्याचा धर्म दोन जातींचा असतो. कांहीं नट गळचापुढून बोलतात. म्हणजे गळा व ओठांच्या दरम्यान त्यांच्या सर्व शब्दांचा उगम होतो. अशा तऱ्हेनें बोलणाऱ्यांच्या आवाजाला जोर, वजन किंवा भरदारपणा नसतो. श्वासरूपी हवेनें भरलेल्या भात्याची स्वरनियंत्रणाच्या कामीं मदत होत नसल्यामुळें आवाज एकांगी असतो. त्याला चढउतार नसतो व अशा माणसाचें बोलणें परिणामकारक होत नाहीं. मुलींचे आवाज

साधारणपणें या जातीचे असतात.

दुसरी जात छातींतून आवाज काढणाऱ्यांची. हा आवाज भरदार व वजनी असतो. स्वरांचा चढउतार नियंत्रित करण्यासाठीं छातींत धरून ठेवलेल्या श्वासाचें सहाय्य असल्यामुळें स्वरांत भावनेला पोषक अशी सुरांची विविधता साधतां येते. विशेषतः वीररस व शोकरस उत्पन्न करण्याच्या कामीं या आवाजाचा उपयोग होतो. अशा आवाजानें कितीहि ओरडलें तरी घसा बसत नाहीं.

मी वर छातींतून निघणारा आवाज असें म्हणालों, पण श्वासोच्छ्वास करावयाचा तो छातीच्या म्हणजे फुप्फुसांच्या वरच्या भागांतून न करतां कुप्फुसांच्या खालच्या भागांतून म्हणजे पोटांतून (Abdomen) करावा. आवश्यकतेपेक्षां थोडा जास्त श्वास पोटांत धरून ठेवावा, म्हणजे वाक्य अंदाजापेक्षां अधिक लांब निघाल्यास अपुरा पडणार नाहीं. असें केल्यास छाती व गळ्याला कमी ताण पडेल व मोठ्यानें बोलतांना नेहमीं होणारी शरिराच्या वरच्या भागाची हालचाल होणार नाहीं, व गळ्याच्या बाहेरच्या शिरांना ताण पडणार नाहीं. पोटांतील श्वास बांसरींतून जाणाऱ्या वाऱ्याप्रमाणें, हवे असलेले निरनिराळे शब्दरूपी सूर काढीत बाहेर जाईल. छातीनें श्वास घेण्याच्या (Chest Breathing) पद्धतीपेक्षां पोटांतून श्वास घेण्याची (Abdomenal Breathing) पद्धत अधिक परिणामकारक असते. कारण पहिली गोष्ट म्हणजे छातीपेक्षां पोटांत जास्त हवा राहूं शकते व दुसरी गोष्ट अशी कीं पोटांतील स्नायु (Abdomenal Muscles) ही बाहेर जाणारी हवा सतत व परिणामकारक रीतीनें नियंत्रित करूं शकतात. लांबलचक वाक्यें वरच्या स्वरांत सहज बोलतां येतात व नाकानें श्वास घेणें व शब्दरूपानें तो बाहेर सोडणें या दोन्ही क्रिया एकाच वेळीं करतां येतात.

शरीराच्या तगडेपणावर आवाजाचा पल्लेदारपणा अवलंबून नाहीं. फाटक्या प्रकृतीच्या माणसाच्या आवाजाचा भरीवपणा भरीव शरीराच्या माणसाच्या आवाजांत पुष्कळ वेळां नसतो. प्रकृति सडपातळ असूनहि भरदार आवाजाचे कै. कृष्णराव गोरे, कै. नानबा गोखले व श्री. मामा पेंडसे हीं नांवें उदाहरणार्थ पहा. विरुद्ध वर्गांत मित्रवर्य सुकुमार नागोटकर यांचा उल्लेख केला तर ते माझ्यावर रागावणार नाहींत अशी माझी खात्री आहे.

श्वासोच्छ्वासक्रियेंतील दोषामुळें किंवा छातीच्या कमजोरपणामुळें आवाजाला वजन नसेल, आवाजाचा स्वर अगदींच ढिला असेल किंवा लांब वाक्यें एका दमांत बोलतां येत नसतील तर हे दोष सुधारण्यासाठीं व्यायामाचे कांहीं प्रकार आहेत ते सांगतों.

हा व्यायाम केल्यानें आवाजाचा स्वर (Tone) व वजन (Volume) या दोहोंत सुधारणा होईल व सर्दी, पडसें, खोकला यांची संवय असल्यास तीसुद्धां कमी होईल व तुमच्या प्रकृतींतहि थोडीफार सुधारणा होईल.

प्रकार—१ पाय अेकमेकांपासून ८ ते १० इंच दूर ठेवून व दोन्ही पायांवर सारखें वजन ठेवून उभें रहावें. हात कंबरेच्या वर ठेवावा–(हाताचीं चार बोटें अगदीं खालच्या बरगडीखालीं, पुढच्या बाजूला, पोटावर किंचित् दाब देऊन अंगठा मागल्या बाजूला) यानंतर खांदे न हलवितां नाकानें हळूहळू श्वास आंत ओढावा. असें करत असतांना बरगडचा वर व बाहेरच्या बाजूस जाऊं द्याव्यात व पोटांतील स्नायूंचें आकुंचन करावें व श्वास छातींतून पोटांत जावूं द्यावा. आतां तोंड किंचित् उघडून आंत घेतलेला श्वास तोंडावाटें सावकाश बाहेर सोडावा. पोटाचे स्नायू सैल होऊं द्यावेत. श्वास आंत घेणें व बाहेर सोडणें या दोन्ही क्रिया अगदीं सावकाश व्हावयास पाहिजेत. प्रत्येक क्रियेला सहा सेकंद द्यावेत. म्हणजे श्वास आंत ओढण्यास सहा सेकंद व बाहेर सोडण्यास सहा. हा प्रकार मध्यें किंचित् विश्रांति घेऊन आठ ते दहा वेळां करावा. दोन तीन दिवसांनीं एक सेकंदानें या कृतीचा वेळ वाढवावा व हळूहळू तो दहा सेकंदांपर्यंत आणावा; म्हणजे श्वास आंत घेण्यास दहा सेकंद व बाहेर सोडण्यास दहा.

प्रकार २—पहिल्या अवस्थेंत उभें रहावें. पण यावेळीं श्वास अगदीं सावकाश आंत न घेता किंचित् जलद आंत घ्यावा व तो एकदम आंत न घेतां हप्त्यानें घ्यावा. म्हणजे तीन सेकंद आंत घ्यावा व एक सेकंद तसाच धरून ठेवून पुन्हां तीन सेकंद आंत घ्यावा. परत एकदां एक सेकंद धरून ठेवून तीन सेकंद आंत घ्यावा. यानंतर आंत घेतलेला श्वास त्याच तऱ्हेनें बाहेर सोडावा. म्हणजे तीन सेकंद बाहेर सोडणें, एक सेकंद थांबणें व पुन्हां तीन सेकंद बाहेर सोडणें, एक सेकंद थांबणें व राहिलेला श्वास तीन सेकंदांत बाहेर सोडून देणें. हा प्रकारदेखील पहिल्या प्रकाराप्रमाणेंच आठ दहा वेळां

करावा. हा सराव दिवसांतून जेव्हां वेळ मिळेल तेव्हां करावा व तो करतांना उघड्या खिडकीसमोर वा मोकळ्या हवेंत उभें राहून करावा.

आपण नेहमीं बोलतों त्यापेक्षां नाटकांत किंचित् मोठ्यानें बोलणें जरूर असतें. नाटकांत बोलतांना नेहमीं आपल्या आवाजाच्या माध्यमांत म्हणजे मधल्या सुरांत बोलावें म्हणजे प्रसंगानुसार खालच्या वा वरच्या सुरांत सहज जातां येईल. बोलणें पहिल्यापासून फार वरच्या सुरांत ठेविलें तर आणखी वरच्या सुरांत जातां येणार नाहीं. तुमचा स्वर अगदींच खालचा असेल तर तो सुधारण्याचा एक मार्ग आहे.

पोटाचे स्नायू आवळून श्वास पोटांत दाबून धरावा. नंतर कोणतेंहि एखादें लहान वाक्य– उदा० " आधीं चालता हो इथून " हें वाक्य– अगदीं खालच्या स्वरांत उच्चारावें, नंतर तेंच वाक्य किंचित् वरच्या सुरांत, व नंतर त्याहूनहि उच्च स्वरांत, अशा रीतीनें पोटांत धरलेला श्वास संपेपर्यंत तुम्हांला जितक्या उच्च स्वरांत उच्चारतां येईल तितक्या वरच्या स्वरांत उच्चारावें. पण हा वरचा स्वर एकदम न गांठतां पायरी पायरीनें गांठावा. हा प्रकार कांहीं वेळ केल्यानंतर अगदीं खालच्या स्वरांत उच्चार न करतां किंचित् वरच्या स्वरांत सुरुवात करावी. म्हणजे श्वास संपेपर्यंत तुम्हांला त्याहून उच्च स्वर गांठतां येईल. अशा रीतीनें हळूहळू स्वर वर नेत तुम्हांला बऱ्याच वरच्या स्वरापर्यंत पोहोंचता येईल. पोटांतील स्नायू जितके ओढून घ्याल तितका तुम्हाला वरचा स्वर गांठतां येईल. कांहीं दिवसांनीं तुम्हाला स्नायू न आवळतां वरच्या स्वरांत बोलतां येईल.

ज्यांचा आवाज फार वर नेल्यानें किंचाळल्यासारखा किंवा किनरा होतो त्यांनीं हाच प्रकार उलट करावा. म्हणजे वरच्या स्वरापासून सुरुवात करून तो सूर एकसारखा खालीं आणीत रहावें.

आवाजाचा कर्कशपणा व कठोरपणा काढून आवाजाला भरीवपणा व भावनेनुरूप लवचिकपणा आणण्यासाठीं करावयाचा एक अति जुना पण तितकाच परिणामकारक व्यायाम म्हणजे 'ओंकार' व्यायाम.

संध्येला बसतों त्याप्रमाणें मांडी घालून बसावें. खूप श्वास आंत घ्यावा व ओं ऽऽऽऽऽम् ऽऽऽऽऽ ह्या शब्दाचा उच्चार करीत तो सावकाश बाहेर सोडावा. शक्य असेल तितका श्वास आंत घ्यावा व तो बाहेर

सोडतांना 'ओंम' हा एकच शब्द एकदांच उच्चारण्यासाठीं जितका जास्तींत जास्त वेळ लावतां येईल तितका लावावा. 'ओंम्' हा शब्द निर-निराळ्या स्वरांत उच्चारावा. अगदीं खालच्या खर्जापासून सुरुवात करून पायरीपायरीनें वरच्या टिपेपर्यंत पोंचवावा. पुन्हां पायरीपायरीनें खर्जापर्यंत आणावा. असें कांहीं वेळ करीत रहावें.

हा व्यायाम केल्यानें आवाजाचा कणखरपणा जाऊन आवाजाला मुलायमपणा प्राप्त होईल व लांब वाक्य उच्चारतांना दमछाट होणार नाहीं किंवा दम लागणार नाहीं.

होतकरू नवोदित नटांनींच नव्हे तर कुणीहि हा व्यायाम संध्येसारखा नियमित केला तर तो आवाजाला व प्रकृतीलाहि फायद्याचा होईल. पूर्वी सांगितलेल्या व्यायामाचा हा दुसरा एक प्रकार आहे. परिणामकारक होण्या-साठीं हे व्यायामाचे प्रकार कांहीं महिने तरी केले पाहिजेत.

आवाजाला वजन व भरगच्चपणा प्राप्त करून देण्याचा आणखी अेक मार्ग आहे. चार किंवा पांच फूट लांबीचा सुमारें एक फूट रुंदीचा अेक पातळ मलमलचा किंवा रेशमी कपडा घेऊन त्याची लांब दोरीसारखी वळकटी करावी व ती कमरेला घट्ट आंकळून बांधावी. तशी ती बांधलेली असतांना सर्व तालमी व नाटकाचा प्रयोग करावा. दोरी न घेतां पातळ कपड्याची वळकटी घेण्याचें कारण एवढेंच कीं ती नरम असते आणि ती बांधलेली असतांना पोट आंत ओढलें जाण्यापलीकडे नटाला कोणताहि त्रास वा इजा होत नाहीं व या दुखीमुळें त्याच्या कामावर परिणाम होत नाहीं. या वळ-कटी केलेल्या दोरीची जाडी पाव ते अर्धा इंच असावी. मोठा रुमाल असेल तर तो कंबरेसभोंवार गुंडाळून त्याच्या टोंकांची गांठ बांधली तरी चालेल. हा रुमाल किंवा स्कार्फ रेशमी असल्यास उत्तम. बरेच पाश्चिमात्य नट अशा तऱ्हेनें रुमाल कमरेला बाधून नाटकांत कामें करतात. मी अँडरसन यांच्याकडे असतांना तेथें पिरजादा नांवाचे इंग्लंडहून आलेले नट होते. हे नेहमीं ज्यूलियस सीझरची भूमिका करीत. ते नेहमीं अशा तऱ्हेचा रेशमी रुमाल कंबरेला बांधून नाटकांत काम करीत व रुमाल बांधल्यानंतर ते बोलूं लागले म्हणजे त्यांचा आवाज एखाद्या बांसरीमधून आलेल्या सुरा-सारखा वाटे.

० ० ०

६ : अभिनय

बेजबाबदार वृत्ति

वाक्योच्चाराचा विचार झाल्यानंतर आतां आपण अभिनयाचा विचार करूं. पुष्कळांचा असा समज असतो कीं आपलीं वाक्यें बोलतांनाच तेवढा अभिनयाचा विचार करायचा. इतर वेळीं आपला नाटकाशीं कांहीं संबंध नाहीं. पुष्कळ वेळां आपण असें पहातों, कीं एखाद्या पात्राचें भाषण चालूं असतांना किंवा विशेषतः गाणें चालूं असतांना रंगभूमीवर हजर असलेली नायिका खलपुरुषाशीं किंवा नायक खलपुरुषाशीं गुलगुल गोष्टी करीत असतात व पद पुरें होतांच पुन्हां तावातावानें भांडूं लागतात. रंगभूमीवर उभीं असलेलीं पात्रें विंगमध्यें उभ्या असलेल्या आपल्या दोस्तांशीं गप्पा छाटतांना दिसतात, विशेष आत्मविश्वास नसलेल्या शिकाऊ वृत्तीच्या हौशी नटांपेक्षां स्वतःवर फाजिल विश्वास असलेल्या धंदेवाईक नटांत हा दोष अधिक दिसून येतो.

अेक उदाहरण

कांहीं दिवसांपूर्वी गडकऱ्यांच्या अेकच प्याला नाटकाला गेलों होतों. या नाट्यप्रयोगांत एका प्रसिद्ध सिनेनटानें सुधाकराची भूमिका केली होती व सिंधूची भूमिका एका प्रसिद्ध गायिकेनें केली होती. पहिल्या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर. स्थलांक
क्रमांक ८४०११ दिः ...निवेदन...
...५१... सांकेतिक ४३८७
अंक ...५२५४...

अंकाचा पहिला प्रवेश. रामलाल विलायतेला जाणार म्हणून सिंधू दुःखी कष्टी झालेली असते. सुधाकर तिची समजूत घालीत असतो.

सुधाकरः—(रामलालला) भाई, हिची समजूत करतां करतां मला पुरेसं झालं आहे.....वरं भाई, इथून जायचं कधीं ?

सिंधूः—थांब भाई, इथून जायचें कधीं हें सांगण्यापेक्षां पुन्हां इथं यायचं कधीं हें नक्की सांग पाहूं एकदां ?

रामलालः—...कुणाला ठाऊक ? दोन वर्षांनीं येईन कीं दोन महिन्यांनीं येईन.....कदाचित् येणारही नाहीं; कदाचित् ही आपणा सर्वांची शेवटची भेट.

हें ऐकल्यानंतर सिंधू अधिक दुःखी होते व रडूं लागते. पदरानें डोळे पुशीत मान खालीं घालून एका बाजूला जाऊन हुंदके देत उभी राहते. एथपर्यंत प्रवेश व्यवस्थित झाला.

पण यानंतर रामलाल " परम गहन ईश काम । विश्वा जरी पुण्यधाम " हें पद गाऊं लागतो.

पद सुरू होतांच सिंधूचें रडूं ओसरतें, हुंदके थांबतात व तोंडावरचा पदर बाजूला सारून ती सुधाकराशेजारीं येते व त्यानंतर सुधाकर व सिंधू एकमेकांशीं हंसूं, खिदळूं व गप्पा मारूं लागतात. संगीतप्रेमी प्रेक्षकांच्या करमणुकीसाठीं पद पुढें चालूंच असतें. त्या काव्यामधून व्यक्त होत असलेल्या भावनांशीं सुधाकरचा व सिंधूचा कांहीं संबंध नसतो, पद संपल्यानंतर सिंधू जागी होते व पट्कन् डोळ्याला पदर लावते. सुधाकरहि म्हणतो,..... " इतका वेळ मी या गंगा-यमुना थोपवून धरल्या होत्या; तुझ्या आशीर्वादानं त्यांचा वाहता संसार मनासारखा सुरू झाला. "

नाटकांतील पद्य हा गद्याचा भाग आहे. गद्याची ही पुरवणी आहे. गद्याच्या व गद्याला जोडून येणाऱ्या पद्याच्या भावना, विचार, रस एकच असतात व म्हणून नटांचा मुद्राभिनय, मनोविकास व मनःस्थिति तीच असायला पाहिजे, ही साधी गोष्ट सुद्धां बऱ्याच नामवंत नटांना समजूं नये ही खेदाची गोष्ट आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय
९०२८
दा. क.

बोलविता धनी विंगेमध्यें

स्टेजवर घेऊन यावयाची वस्तू आणावयाला विसरल्यामुळें विंगमध्यें उभे असलेल्या माणसाला ती घेऊन येण्यास सांगणें, स्वतः आंत जाऊन ती आणणें किंवा स्टेजवर असलेल्या दुसऱ्या पात्रांना ती आणून देण्यास सांगणें, प्रॉम्प्टिंग ऐकूं न आल्यामुळें प्रॉम्प्टरला मोठ्यानें प्रॉमटिंग करण्यास सांगणें किंवा विंगकडे त्याच्याजवळ जाणें, नक्कल मुळींच पाठ नसल्यामुळें सबंध नाटकभर विंगला चिकटून राहणें, बाजूच्या पात्राला सूचना देणें किंवा सूचना मागणें, वगैरे हौशी नटांचे दोष आहेत. हे दोष एक वेळ क्षम्य होतील, कारण ते नवशिकेपणाचे आहेत, बनेल–पणाचे नाहींत. पण बाजूच्या पात्राला उगाच मदत करणें व आपण मदत करतों आहोंत हें प्रेक्षकांच्या लक्षांत आणून देणें हा बऱ्याच नटांचा दुर्गुण आहे. यामुळें मदत घेणारा व पुष्कळ वेळां मदत देणारासुद्धां प्रेक्षकांच्या मर्जींतून उतरतो.

निबोलका अभिनय

असल्या अनेक प्रकारांमुळें प्रसंगाला आवश्यक असणारा अभिनय नटाला सांभाळतां येत नाहीं. एखाद्या नटाला सबंध प्रवेशांत, स्टेजवर हजर असूनहि, उच्चारायला एकहि वाक्य नसलें, तरी तो त्या नाटकाचा व प्रवेशाचा एक घटक आहे व म्हणून त्यानें रंगभूमीवर उच्चारल्या जाणाऱ्या प्रत्येक शब्दाकडे नीट लक्ष देऊन जसजसा प्रवेशाचा रस, व रंग बदलत जाईल, त्याप्रमाणें स्वतःचा अभिनय व मनोविकार बदलत गेलें पाहिजे. याचा अर्थ असा मात्र नव्हे कीं, त्यानें सबंध वेळ टिवल्या बावल्या करीत व अंगविक्षेप करीत राहिलें पाहिजे. प्रसंगाचें गांभीर्य बिघडूं न देतां त्यानें आपल्या मनांतील भावना चेहऱ्यावर सहजगत्या व्यक्त केल्या पाहिजेत. दोन पात्रें बोलत असतांना बोलणाऱ्या पात्राकडून थोडा फार मुखाभिनय नेहमींच व्यक्त होत असतो; कारण उच्चारलेल्या संवादामुळें तो आपोआप चेहऱ्यावर येत असतो. पण ऐकणारें पात्र पुष्कळ वेळां एखाद्या पुतळ्याप्रमाणें निर्विकार चेहऱ्यानें उभें असलेलें दिसतें. 'अ' पात्र ज्या वेळीं बोलत असेल, त्यावेळीं ऐकणाऱ्या 'ब' पात्राच्या मनावर त्याच्या बोलण्याचा कांहीं तरी परिणाम होत असतो. या परिणामाचें प्रतिबिंब त्याच्या चेहऱ्यावर प्रथम दिसूं लागतें व या बदलत्या मनोविकाराचें बदलतें प्रति-

बिंब बोलणाऱ्याचा संवाद संपेपर्यंत चालूं राहतें. नंतर 'ब' पात्र बोलूं लागतें. तेव्हां लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट ही कीं संवाद उच्चारण्यापूर्वीच संवादाला पोषक असा अभिनय त्याच्या चेहऱ्यावर प्रथम उमटतो व नंतर तो बोलायला सुरुवात करतो.

याबाबत करण्यासारखा एक प्रयत्न (किंवा प्रयोग म्हणा) म्हणजे आपण जें आतां अैकतों आहोंत तें आपण प्रथमच अैकतों आहोंत, तें पूर्वी आपण कधींच अैकलेलें नाहीं असा आभास निर्माण करणें. हें शक्य झाल्यास बोलणाऱ्या पात्राच्या संवादाचा आपल्या मनावर, चेहऱ्यावर व अभिनयावर योग्य परिणाम होऊं लागेल. इतकंच नव्हे तर आपण त्याला दिलेल्या उत्तरांत आवश्यक व यथायोग्य भाव व्यक्त होईल. यासाठीं स्वतःचें व्यक्तिमत्व विसरून नाटकाशीं, त्या प्रसंगाशीं व त्या भूमिकेशीं समरस व्हावं लागेल, पण हें सर्वांना शक्य होणार नाहीं. स्वतःला विसरून भूमिकेशीं समरस व्हायला हवं, हें प्रत्येकाला माहीत असतं, पण नामवंत नटांचं व्यक्तिमत्व आणि वैशिष्ट्य त्यांच्या भूमिकेंतून मिनिटा-मिनिटाला डोकावत असतं. म्हणून हा प्रयत्न भूमिकेचा व नाटकांतील प्रसंगाचा अभ्यास करण्याइतकी बुद्धिमत्ता आणि आकलनशक्ति असलेल्या उत्साही, हौशी नटानं करावा. कारण त्याला लौकिक व्यक्तिमत्व नसतं व स्वतःच्या वैशिष्ट्याची त्याला जाणीव झालेली नसते.

डोळ्यांचा उपयोग

व्यवहारांत आपण एखाद्या माणसाबरोबर बोलतों, त्यावेळीं आपल्या बोलण्याचा त्याच्या मनावर काय परिणाम होतो, हें पाहण्यासाठीं आपण त्याच्या डोळ्यांत पाहतों, त्याचप्रमाणें रंगभूमीवरसुद्धां मनोविकाराचें प्रतिबिंब प्रथम डोळ्यांत उमटतें व नंतर तें चेहऱ्यावर पसरतें. राग, शोक, आनंद, आश्चर्य, चिंता वगैरे सर्व विकार प्रथम डोळ्यांत उमटवून नंतर प्रेक्षकांच्या दृश्य सोईसाठीं भुवया वर चढवून, कपाळाला आंठ्या घालून, दांतओंठ खाऊन, नाकपुड्या व छाती फुगवून, हाताच्या मुठी दाबून वगैरे अभिनयाच्या अनेक प्रकारांनीं हे विकार प्रकट करावे लागतात. रंगभूमीवर आपण जे अभिनयाचे प्रकार पाहतों ते हंबरडा फोडणें, ओक्साबोक्शी रडणें, किंचाळणें, शिरा ताणून, छाती फुगवून, डोळे तारवटून, वीरश्रीचीं लांब-

लचक भाषणें बोलणें, खो खो हंसणें, त्या मूर्च्छा वगैरे विकारांचें प्रदर्शन आपल्याला व्यवहारांत क्वचितच पाहावयास सांपडतें; परंतु नाटक हें जीवनाचें चित्र असलें, तरी तें चित्र भडक रंगांत रंगविल्याशिवाय तें मनोवेधक किंवा मनोरंजक होणार नाहीं. म्हणून थोडासा भडकपणा अपरिहार्य असला, तरी त्यांतहि संयम संभाळला पाहिजे. जाणत्या आणि रसज्ञ प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें आक्रस्ताळी व अति अभिनयापेक्षां मार्मिक व स्वाभाविक (Subtle) अभिनयाला अधिक गुण आहेत. सारांश इतकाच, कीं प्रत्येक नटानें रंगभूमीवर चालूं असलेल्या घटनेशीं समरस होऊन तत्कालिक प्रसंगांना पोषक असे विकार व मुद्राअभिनय बोलत असतांना किंवा ऐकत असतांना चेहऱ्यावर दाखवून एकमेकांना सहकार्य दिलें, तर सर्वांचीं कामें उठावदार होतील.

० ० ०

७ : हालचाल

निश्चित बैठक

आतां हालचाली किंवा बिझिनेस् मीं पूर्वीच म्हटलें आहे कीं संवादाला हालचालींचें सहकार्य मिळालें, तर संवाद उच्चारणें सोपें, सहज आणि समाधानकारक होतें इतकेंच नव्हे, तर नवीन नटाला संवाद उच्चारण्याच्या व त्यांतील आवश्यक भाव प्रगट करण्याच्या कामीं फार मोठा उपयोग होतो. एवढ्यासाठीं प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं ज्या तऱ्हेची बैठक वापरायची असेल जवळ जवळ त्याच तऱ्हेचें फर्निचर–(मग तें जुनें किंवा मोडकें तोडकें का असेना कोचांबद्दल बाज कां असेना, किंवा खुर्चीबद्दल मोडकें स्टूल कां असेना, पण आपण बसण्यासाठीं जितकीं आसनें ठरविलीं असतील, तेवढीं आसनें खुर्ची, कोच वगैरे) तालमीच्या वेळीं सुद्धां अवश्य असावें.

पूर्वतयारी

पूर्वी लिहिल्याप्रमाणें या बैठकीला नंबर देऊन व सेटिंग्ज्ला असलेले दरवाजे व रंगभूमीवर येण्याजाण्याचे मार्ग नक्की करून यांची नोंद माझ्या पुस्तकांत आधींच केलेली असते. तालमीच्या पहिल्या दिवसापासून रंगभूमीवर येणारें प्रत्येक पात्र ज्या दिशेकडून येणारें असेल, त्याच दिशेकडून मी त्याला यायला लावतों व ज्या जागेवर तें बसणार असेल, त्या

जागीं मी त्याला बसायला लावतों. प्रयोगाच्या दिवशीं जें पात्र जें जें करणार असेल, तें सर्व त्याच्या कडून रोज करून घेतों. काल्पनिक रंगभूमीवर सर्व पात्रें फिरवून व भरपूर विचार करून त्यांच्या हालचाली आधींच बांधून घेतों. त्यांची नोंद माझ्या पुस्तकांत करून ठेवलेली असल्यामुळें चूक होणें, बदल होणें किंवा शंका येणें कधींहि शक्य नाहीं. कोणत्याही दिग्दर्शकानें स्वतःच्या मनाशीं ठाम निश्चय केल्याशिवाय कांहीं शिकवूंच नये. आज एक सांगितलें, उद्यां निराळें व परवां त्याहून निराळें असें होतां कामा नये. यामुळें नाटकाची व दिग्दर्शकाची दोघांचीहि वाट लागते !

नाटकांत कामें करणारे नटसुद्धां पुष्कळ वेळां कल्पक असतात, त्यांनीं केलेली एखादी सूचना बरी वाटली, तर तिचा स्वीकार करायला हरकत नाहीं. "मीं ठरविलें होतें त्यापेक्षां हें जास्त बरें आहे" असें कबूल करून ती सूचना खुबाबानें मान्य करण्यांत कमीपणा नाहीं. असला एखादा अपवाद सोडून सर्व जागा ठाम केलेल्या असल्या पाहिजेत. एखादा नट म्हणाला कीं, "काल तुम्हीं मला तिथें बसण्यास सांगितलेंत व आज इथं बसण्यास सांगतां" तर "तुम्हीं कुठें बसायचें व कुठल्या वाक्याला कुठल्या शब्दाला बसायचें हें या माझ्या पुस्तकांत तालमी सुरू होण्यापूर्वीच मीं लिहून ठेवलेलें आहे. तेव्हां आज एक आणि उद्यां निराळें सांगण्याचा संभवच नाहीं" असें सांगतां आलें पाहिजे. नाटकांतील कुठल्याहि संवादाच्या वेळीं रंगभूमीवरील प्रत्येक पात्र कुठल्या जागीं आहे हें दिग्दर्शकाला सांगतां आलें पाहिजे.

रंगभूमीवर वावरणारीं पात्रें यंत्रांतील निरनिराळ्या अवयवांप्रमाणें बांधून घेतलीं म्हणजे एकमेकांची आदळ आपट होण्याचा, नको असलेलीं दोन पात्रें शेजारीं येण्याचा किंवा अशा तऱ्हेच्या चुका होण्याचा संभव नसतो. ज्या पात्राला उद्देशून बोलायचें, तें पात्र पाहिजे त्याच ठिकाणीं हजर असावें. भावबंधन मधील घनश्याम "काकासाहेब, काय केलेंत हें ? लतिकाताई ही खरी दया, ही निरपेक्ष दया" असें म्हणून धुंडिराजला नमस्कार घालण्याऐवजी कामण्णाला नमस्कार घालील व लतिकाताई असें म्हणतांना लतिकेच्या ऐवजीं तेथें इंदु-बिंदु असतील किंवा "हाच मुलाचा बाप" नाटकांतील पश्चात्ताप पावलेला रावबहाद्दूर "क्षमा केली असं म्हटल्याशिवाय मी आपले पाय सोडणार नाहीं." असें म्हणून दिगंबरपंतांचे पाय धरण्याऐवजीं

डॉ. पशूचे पाय धरील, तर या दोन उत्कृष्ट नाटकांचे व विशेषतः घनश्याम व रावबहादूर यांचे काय हाल होतील हें कांहीं सांगतां येणार नाहीं. म्हणून रंगभूमीवर वावरणाऱ्या प्रत्येक पात्राची एकमेकांना मदत होईल अशा धोरणानें त्यांच्या हालचाली बांधून घेणें अवश्य असतें.

नामवंत नटांचे नानाढंगी अनुभव

कांहीं वर्षांपूर्वी 'घराबाहेर' हें नाटक बसविण्याकरितां एका ठिकाणीं गेलों असतांना तेथें बाकी सर्व पात्रें नवीन होतीं. पण बॉक्स आफिससाठीं पूर्वी या नाटकांत काम केलेल्या एका नांवाजलेल्या नटाची नेमणूक करण्यांत आली होती. माझ्या नियमाप्रमाणें पहिल्या दिवशीं प्रत्येक पात्रानें कोणत्या वेळीं कोठें बसावयाचें, केव्हां उठावयाचें, वगैरे मीं सांगू लागलों. तालमीनंतर हे जुने नट मला म्हणाले, "तुम्हीं नटाला असें बांधून कसें घेऊं शकाल? नट हा स्वयंभू आहे, त्याला वाटेल तेथें स्वैरसंचार करायला मोकळा ठेवला पाहिजे." मीं म्हणालों,

"नाटक हें एका पात्राचें स्वगत नसून तें अनेक घटकांचें संघटन आहे. तेव्हां प्रत्येक पात्राला एकमेकांच्या सोईसाठीं बांधून घेणें आवश्यक आहे." ते नट म्हणाले "पण मला कांहीं असें बांधून राहतां येणार नाहीं." हे नट उत्कृष्ट व नांवाजलेले कलावंत असून याच नाटकांत पूर्वी काम केलेले होते. तेव्हां त्यांना मोकळें सोडून त्यांच्या हालचालींच्या धोरणानें इतरांच्या हालचाली बसविण्याचा मीं प्रयत्न करून पाहिला. पण या कलावंताचा संचार इतका स्वैर होता, कीं त्यांचा त्यांना स्वतःलाच लगाम घालतां येत नव्हता. ते रोज नवीन जागा घ्यायचे. एकच वाक्य ते कधीं बसून तर कधीं उभ्यानें, कधीं डाव्या विंगेकडून तर कधीं उजवीकडून म्हणायचे. अर्थात् प्राप्त परिस्थितींत मला कांहींच करतां येण्यासारखें नसल्यामुळें राजीनामा देणें हा एकच मार्ग होता. नाटकाला जाणारा प्रेक्षकवर्ग दिग्दर्शक कोण आहे यापेक्षां नट कोण आहेत हेंच पाहत असल्यानें माझ्यापेक्षां त्या संस्थेला हा नट अधिक उपयोगी होता.

नांवाजलेल्या नटाबाबत याच्या उलट अनुभवही मला ग्रंथसंग्रहालयाच्या सुवर्ण महोत्सव प्रसंगीं 'सत्तेचे गुलाम' हें नाटक बसवितांना आला. या नाटकाचें दिग्दर्शन करण्याची श्रीयुत नानासाहेब फाटक यांना मीं विनंती

केली. पण "ही दिग्दर्शनाची जबाबदारी आपल्याला नको." असें त्यांनीं म्हटल्यावरून ती जबाबदारी मला पत्करावी लागली. या नाटकांत नानासाहेब फाटक व श्रीधरपंत देशमुख यांच्याशिवाय कामें करणारे सर्वच नट या नाटकाला नवीन होते. नानासाहेबांनीं मला पहिल्याच तालमींत सांगितलें "या नाटकाचें दिग्दर्शन तुम्हीं करणार आहांत व सर्व मंडळी नवीन असल्यामुळें त्यांच्या हालचाली, वगैरे व्यवस्थित बसवून घेण्याची जबाबदारी तुमच्यावर आहे. तेव्हां त्याबाबत तुम्हीं कराल त्या सूचना मीं मोठ्या आनंदानें मान्य करीन. माझे संवाद फक्त मी म्हणेन." (नानासाहेबांना केरोपंतांचे संवाद शिकविण्याची माझी लायकी नाहीं) आणि खरोखरच त्याप्रमाणें त्यांनीं केलेंहि.

यापूर्वी नानासाहेबांनीं माझ्या बरोबर "बेवी" या नाटकांत भूमिका केली होती, त्यावेळीं सुद्धां मला त्यांच्याकडून अशाच प्रकारचें सहकार्य मिळालें. श्री. देशमुखांची हेरंबरावाची भूमिका पंधरा वर्षांच्या काळांत इतकी पक्की बसली होती कीं, त्यांच्या संवादांत किंवा हालचालींत मुळींच बदल होत नसे. शिवाय हेरंबराव हें फारसें हलणारें पात्र नसल्यानें त्यांच्या अनुरोधानें इतरांच्या हालचाली बसवून घेणें कठीण नव्हतें.

पुन्हां हालचालीकडे

रंगभूमीवर पात्राच्या हालचाली कशा बांधाव्यात, त्यांनीं केव्हां बसावें, केव्हां उठावें याला कांहीं बांधीव नियम नाहींत. ज्याप्रमाणें उत्तम नट शिकून तयार होत नाहीं, तो जातिवंत व उपजत असावा लागतो. आवाज, उच्चारशैली, रूप, देहयष्टि वगैरे ईश्वरी देणग्यांचा जसा त्याला बराच उपयोग होतो, त्याचप्रमाणें दिग्दर्शकालासुद्धां उपजत कल्पकतेचा व प्रत्यक्ष अनुभवाचा उपयोग होतो. संवादाचा उच्चार करतांना काय केलें असतांना तो परिणामकारक होईल, बसून उच्चारल्यास, पुढें गेल्यास, ऐकणाऱ्याच्या अंगावर चालून गेल्यास, किंवा ऐकणाऱ्यापासून दूर गेल्यास तो अधिक परिणामकारक होईल, याचा विचार करून या सर्व गोष्टी ठरवावयाच्या असतात.

प्रेक्षकांच्या दृश्य सोईसाठीं लक्षांत ठेवण्यासारखे कांहीं नियम म्हणजे न बोलणारें पात्र बोलणाऱ्या पात्राच्या आड येणार नाहीं याची काळजी घेणें.

रंगभूमीवरील नटनटी विशेषतः नटी सर्व प्रेक्षकांना निरनिराळ्या बाजूंनीं (Angles) नीं दिसतील याकरितां त्यांना प्रत्येक प्रवेशांत वेगवेगळ्या जागीं उभे करणें. कांहीं नाटकांत एखादें विशिष्ट पात्र नेहमीं एकाच जागीं बसतें, ज्याप्रमाणें घरांतील आजोबांची ठरलेली बैठक असते व नेहमीं त्याच बैठकीवर ते बसतात, ते हजर असतांना तेथें कोणीहि बसत नाहीं, त्याचप्रमाणें नाटकांतील हें विशिष्ट पात्र रंगभूमीवर येतांच एका ठराविक जागींच बसतें. असले कांहीं अपवाद सोडून शक्य तों नाटकांतील पात्रें सर्व रंगभूमीवर फिरवावीं. दिखाऊपणापलीकडे याला फारसें महत्त्व नाहीं.

उभें कसें रहावें

स्टेज नेहमीं उतरतें असतें. फूटलाईटच्या किंवा प्रेक्षकांच्या बाजूला उतरण असते व त्याच्या उलट बाजूला चढण असते. म्हणून फूटलाईट्स्-कडील बाजूला खालची बाजू (Down stage) व मागील बाजूला वरील बाजू (Up stage) असें म्हणतात. अंडरसन म्हणत "Keep your up stage foot forward" दोघे बोलत असतांना दोघांनींही वरच्या बाजूचे पाय (Up stage feet) म्हणजे शेजारीं उभें राहिलें असतां एकमेकांजवळ येणारे पाय नेहमीं जरा पुढें ठेवावे. असें केल्यानें दोघांनाहि ऐकतांना किंवा बोलतांना जरूरीप्रमाणें चेहऱ्याचा व शरीराचा पुढला व बाजूचा भाग प्रेक्षकांपुढें आपोआप करतां येतो व एकाच जागीं उभें राहून पायाची हालचाल न करतां आपला चेहरा गरजेप्रमाणें कधीं बाजूच्या पात्राकडे व कधीं प्रेक्षकांकडे सहज फिरवतां येतो.

पुष्कळ नटांना बोलतांना कारणाशिवाय इकडून तिकडे फेऱ्या घालण्याची संवय असते. कारणाशिवाय नटानें स्टेजवर हालचाल करूं नये. हालचालींतून कांहीं तरी विशेष निर्माण करण्यासाठींच ती करावी. उगाच फिरत राहिल्यानें ज्या वेळीं हालचालींतून कांहीं विशेष काढावयाचें असेल, त्यावेळीं त्या फुकट जातील. प्रत्येक गोष्टीचें हेंच आहे. उगाच ओरडत किंवा हंसत राहिल्यानें ज्या वेळीं नाट्याच्या उठावाकरितां ओरडणें किंवा हंसणें जरुर असेल त्यावेळीं तें वायां जाईल.

एक दुर्गुण

पुष्कळ नटांना एक वाईट खोड असते. कांहींच्या बाबतींत ही खोड एक नकळत होणारा दुर्गुण असतो, तर कांहींच्या बाबतींत हा बुद्धिपुरस्पर

केलेला दुष्टपणा असतो. ही खोड म्हणजे इतर पात्रांपासून मुद्दाम मागें मागें जात रहावयाचें, असें करण्यानें तें करणाराचा फायदा होतो, पण इतरांचें नुकसान होतें. कारण मागें जात राहणाऱ्या माणसाच्या शरीराचा व चेहऱ्याचा पुढचा भाग प्रेक्षकांना सारखा दिसत राहतो व त्यानें केलेला मुद्राभिनय व उच्चारलेले संवाद परिणामकारक होतात; याच्या उलट इतर पात्रांना या मागें जाणाऱ्या नटाकडे पाहण्याकरितां प्रेक्षकांकडे चेहऱ्याची व शरीराची मागील बाजू किंवा पाठ करावी लागल्यामुळें व त्यांचा चेहरा, ओंठ, डोळे प्रेक्षकांना न दिसल्यामुळें त्याचा अभिनय व संवाद परिणामकारक होत नाहीं. बोलणाऱ्याचे ओंठ व चेहरा दिसला नाहीं, तर त्याचें बोलणें पुष्कळ वेळां समजत सुद्धां नाहीं. बरोबरीच्या पात्राला पाडण्याच्या ज्या अनेक युक्त्या आहेत, त्यांतीलच ही एक आहे. रंगभूमीवर नटांनीं एकमेकाला मदत करावयाची असते, पाडावयाचें नसतें.

स्टेजवरील सर्व पात्रें उभीं असतील तर त्यांनीं वक्राकृति उभें रहावें. कव्हर सीनच्या वेळीं ही वक्ररेषा किंचित् सरळ होते. स्टेजवर कांहीं पात्रें उभीं व कांहीं बसलेलीं असतील, तर प्रत्येक पात्रानें आपण एकाच वेळीं एकमेकांना व प्रेक्षकांना दिसूं अशी जागा घ्यावी. प्रसंगाच्या सोईसाठीं मुद्दाम पात्र अर्धे पाऊल पुढें किंवा बोलणारे पात्र लपविणें असेल, तर गोष्ट वेगळी. दोन पात्रें बोलत असतांना ऐकणारें पात्र अर्धे पाऊल मागें होईल, तर तें दोघांनाही सोईचें होईल. ही गोष्ट मात्र अगदीं सहज झाली पाहिजे, मुद्दाम केली जात आहे असें दिसतां कामा नये.

प्रेक्षकांकडे पाठ करणें

रंगभूमीवर नटानें प्रेक्षकांना पाठ दाखवूं नये असा जुन्या काळीं नियम होता असें म्हणतात. असा कांहीं नियम नाहीं हें प्रस्थापित करण्यासाठीं कीं काय कोण जाणें, कांहीं वर्षांपूर्वी एका प्रसिद्ध नटानें एका प्रसिद्ध नाटकांत एक महत्वाचा सबंध प्रवेश प्रेक्षकांकडे पाठ करून केला. हा नियम असला, तरी तो अक्षरशः पाळतां येणार नाहीं. रंगभूमि ही चार भिंतींची एक खोली आहे. फक्त प्रेक्षकांच्या दृश्य सोईसाठीं त्यांतील एक भिंत काढण्यांत आलेली आहे. या खोलींतील कोच, खुर्च्या वगैरे बैठकी समोरासमोर ठेवण्याऐवजीं त्यावर बसलेलीं सर्व पात्रें प्रेक्षकांना दिसावीं याकरितां तीं जवळ

जवळ एक रांगेंत पसरून ठेवलेलीं आहेत. ज्याप्रमाणें हचा गोष्टी करण्यांत आल्या आहेत त्याचप्रमाणें नटानेंसुद्धां आपला चेहरा नेहमीं प्रेक्षकांसमोर राहील येवढी काळजी घेतली पाहिजे. प्रवेश संपून मागीलदारानें बाहेर निघून जाणें असेल, तर दरबारी पद्धतीनें पाठमोरें चालत जाण्याची आवश्यकता नाहीं. प्रेक्षकाकडे पाठ करूनच जावयास पाहिजे. प्रेक्षकांकडे पाठ करावयाची ती सकारण आणि बुद्धिपुरस्सर व्हायला पाहिजे. पुष्कळ वेळां निष्काळजीपणामुळें निष्कारण व नकळत पाठ होते तें विचित्र वाटतें. फूटलाईटस्च्या कडेनें एका विंगेकडून पलीकडील विंगकडे जाणाऱ्या नटाला मार्गे परतणें असेल तर त्यानें प्रेक्षकांकडे पाठ करून वळतां कामा नये. प्रेक्षकांकडे पुढा ठेवून वळलें पाहिजे, म्हणजे उजव्या विंगकडे जात असतांना, डाव्या हाताला वळणें व डाव्या विंगकडे जात असतांना उजवीकडे वळणें. स्टेजच्या उजव्या टोंकाला असलेल्या खुर्चींवर बसलेल्या नटाला मागील दरवाज्याकडे जाण्याकरितां प्रेक्षकांकडे पाठ करण्याचें कारण नाहीं. उभें राहिल्यानंतर उजवा पाय उजव्या बाजूला किंचित् फांकवून व डावा पाय खुर्चीच्या बाजूनें स्टेजच्या मागच्या (वरच्या) अंगाला ओढून घेतला, म्हणजे नट आपल्या शरीराची उजवी बाजू प्रेक्षकांकडे करून व दरवाज्याकडे तोंड करून राहतो व त्याच अवस्थेंत त्याला दरवाज्यापर्यंत जातां येतें; परंतु मधल्या खुर्चीवर बसलेल्या नटाला प्रेक्षकांना पाठ दाखविल्याशिवाय दाराकडे जातां येणार नाहीं.

भूमिका वयस्कर म्हाताऱ्याची असेल, तर पाय फांकवून दुसरा पाय मागें घेणें वगैरे शरीराची चपळाई त्याला शक्य नसल्यामुळें त्यानें खुर्चीवरून सावकाश उठून व प्रेक्षकांकडे पाठ करून मागें निघून जाणें अवश्य आहे.

बऱ्याच हालचाली भूमिकेच्या वयावर व इतर गोष्टींवर अवलंबून असतात. एकूण काय तर पाठ दाखवूं नये असा नियम नाहीं. पाठ दाखविणें टाळतां आलें तर उत्तम; पण स्वभाव आणि सहजता नष्ट होत असेल तर टाळण्याचें कारण नाहीं. स्टेजच्या मागील बाजूला असतांना पाठ झाली तर चालेल; पण फूटलाईटस्च्या जवळ असणाऱ्या विशेषतः मध्यभागीं असणाऱ्या नटानें प्रेक्षकांकडे पाठ करूं नये.

हावभाव व हातवारे

रंगभूमीवर हाताचे हावभाव शक्यतों उजव्या हातानें करावें; पण बेडौलपणा येत नसेल, तर डाव्या हातानें हातवारे करण्यास हरकत नाहीं. डाव्या बाजूला असलेल्या माणसाकडे बोट दाखवायचें असेल, तर उजवा हात शरीरापुढून आडवा नेऊन बोट दाखविण्यापेक्षां डाव्या हाताचें बोट दाखविल्यास शरीराचा डौलदारपणा कायम राहतो. एखादी विनोदी म्हातारी भूमिका असल्यास सर्व हातवारे मुद्दाम डाव्या हातानें केल्यास त्यांना एक प्रकारचा बेडौलपणा प्राप्त होतो व भूमिकेचें विनोदी स्वरूप वाढतें. त्याचप्रमाणें ओंठ मिटून धरल्यानें चेहऱ्याचें गांभीर्य वाढतें. पण तोंड थोडें उघडें ठेवून भुंवया वर नेल्यास चेहरा बावळट दिसतो.

ज्याप्रमाणें चित्रपटांत किंवा छायाचित्रांत रचना (Composition) सांभाळली जाते, त्याप्रमाणें रंगभूमीवर सुद्धां ती सांभाळण्याचा प्रयत्न करावा. प्रत्येक पात्राची हालचाल सफाईदार व डौलदार असावी व प्रत्येक बैठक एक सौंदर्यपूर्ण रचना किंवा चित्र असावें.

भावनांनुसार हालचाल

आतां हालचालींच्या जोरावर संवादाला व नाट्याला कसा उठाव आणतां येतो तें आपण पाहूं. पुढें दिलेल्या उदाहरणांच्या योगें मी काय म्हणतों हें पटकन् कळेल. "उद्यांचा संसार" या नाटकांतील शैला व उल्हास यांच्या प्रत्येक अंकांतील बदलत्या नात्याचा आपण विचार करूं. शैलेचें उल्हासवर प्रेम असतें. पण पहिल्या अंकांत स्त्रीस्वभावानुसार ती त्याला खेळवीत असते. उल्हासला ती हवी असते व पहिल्या अंकांत तो तिच्या मागें असतो. दोघांच्या या मानसिक अवस्थेंत शैला जेथें बसेल तिच्या बाजूला उल्हास बसतो व उल्हास जवळ येतांच शैला उठून दुसरीकडे जाऊन बसते व तिच्याजवळ पुन्हां उल्हास जातो. अशा तऱ्हेनें प्रवेशांतील हालचाली बसविल्या तर दोघांच्याहि मनस्थितीचें आपोआप दिग्दर्शन होईल व प्रवेशाला रंगत येईल. याच्या उलट प्रकार दुसऱ्या अंकांत आढळून येतो. दुसऱ्या अंकांत शैलाला उल्हासशीं लग्न केल्याशिवाय गत्यंतर नाहीं अशी परिस्थिति निर्माण होते. उल्हासला हें लग्न नको असतें व शैलाची उपयुक्तता नष्ट झालेली असल्यामुळें त्याला शैलाहि नको असते. अशा

प्रसंगीं शैला उल्हासच्या मागें असते व त्याच्या जवळ जाण्याचा प्रयत्न करते; पण ती जवळ येतांच तो तिच्यापासून दूर निघून जातो व ती पुन्हां त्याच्याजवळ जाते. अशा रीतीनें हा प्रवेश बसविल्यास दोन्ही प्रवेशांतील भूमिकांचे बदललेले मनोविकार आपोआप व्यक्त होतील व अभिनयावर किंवा संवादावर फारसें प्रभुत्व नसलेल्या नटालासुद्धां ते सहज व्यक्त करतां येतील.

आतां आपण 'निशिकांताची नवरी' या नाटकाकडे वळूं. बाळू हा नानासाहेब व पार्वतीबाई यांचा मुलगा. नानासाहेबांना त्याचा अत्यंत तिरस्कार वाटतो, तर पार्वतीबाईचा तो अतिशय लाडका आहे. पार्वतीबाईच्या तोंडून बाळूच्या नांवाचा उच्चार होतांच पार्वतीबाईच्या शेजारीं मजेनें पान खात बसलेले नानासाहेब पान फेंकून देऊन ताडकन् उठून पुढें येतील व लागलीच पार्वतीबाई "काय केलंय् तुमचं पोरानं?" असें म्हणून त्यांच्या अंगावर धांवून जाईल, तर प्रसंगाला उठाव येऊन दोघांनाहि आपल्या भावना सहज व समाधानकारक प्रकट करतां येतील.

'भाववंधन' नाटकांत पहिल्या दोन अंकांत धनेश्वराच्या खुर्चीमागें उभा राहून गोंडा घोळणारा घनःश्याम तिसऱ्या अंकांत धनेश्वराचे खोटे दस्तऐवजाचे कागद महेश्वराकरवीं चोरून त्याला आपल्या मगरमिठींत पकडल्यानंतर धनेश्वर कागद शोधीत असतांना "काकासाहेब, आपल्याला पाहिजेत ते पहा...हे कागद मी आपल्या घरांतून चोरले" हे संवाद शब्दांचीं किंवा स्वरांचीं फाजिल आणि बदसुरांत खेंचताण न करतां सहज उच्चारून धनेश्वराच्या दिवाणखान्यांतील सोफ्यावर घनःश्याम बेगुमानपणें बैठक ठोकील, तर या दोन पात्रांच्या प्रतिष्ठेंत झालेलें परिवर्तन प्रदर्शित करण्यास वेगळें प्राविण्य लागणार नाहीं. माझ्या म्हणण्याच्या स्पष्टीकरणार्थ वरील दाखले दिले आहेत.

अशा रीतीनें भूमिकेच्या भावनेला व विकाराला पोषक हालचाली, बसणें-उठणें वगैरे बसवून घेतल्यास साधारण कुवत असलेला नवशिका नटसुद्धां सफाईदार भूमिका वठवूं शकतो. कोणत्या वेळीं नटाला काय करायला लावायचें हें दिग्दर्शकानें आपल्या कल्पकतेनें ठरवावयाचें असतें. एकादा कसलेला नट वरील उल्लेखिलेले प्रवेश, हालचालींचा फायदा न घेतां एका

ठिकाणीं उभें राहून संवाद उच्चारण्याच्या आपल्या कौशल्याच्या जोरावर परिणामकारक करूं शकेल; पण नवशिक्या नटाला तें साधत नाहीं. माझ्या या लेखाचा कोणाला उपयोग झालाच, तर नवशिक्या व हौशी नटांना किंवा नाटच संस्थांना तो होण्यासारखा आहे व तेवढ्याकरितांच हें मीं सांगत आहें. कसलेल्या नटांना त्याचा फारसा उपयोग होणार नाहीं.

० ० ०

८ : कांहीं सूचना

नाटकाची पातळी

गांठचे पैसे खर्च करून व मध्यम वर्गाचें तिकीट काढून स्वतःची करमणूक करून घेण्यासाठीं आलेल्या साधारण बुद्धिमत्तेच्या प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोनांतून नाटकाकडे पाहावें व स्वतःचा ध्येयवाद व नादिष्टपणा बाजूला ठेवून, त्या पैसे खर्चून आलेल्या प्रेक्षकांना काय पसंत पडेल याचा विचार करावा. नाटकाला कोणता दर्जा द्यावयाचा हें मूळ नाटकावर अवलंबून राहील. मूळ नाटकाची पातळी जर वरची असेल तर तें खालच्या पातळीला नेणें रास्त होणार नाहीं; पण मूळ नाटकाचा दर्जा जर हीन असेल तर त्याला उच्च पातळी प्रयत्न करूनहि प्राप्त होणार नाहीं व ज्या पातळीच्या प्रेक्षकांसाठीं तें नाटक लिहिलें गेलें असेल त्यांचेंहि समाधान होणार नाहीं.

नाटकाचा दर्जा स्वतः नाटककारानेंच ठरविलेला असतो. कोणाचेंही मन दुखावलें जाऊं नये म्हणून आपण उदाहरणार्थ एकाच नाटककाराचीं नाटकें घेऊं. आचार्य अत्रे यांचीं "उद्यांचा संसार" व "घराबाहेर" हीं नाटकें थिल्लरपणें किंवा छचोरपणानें बसवून चालणार नाहींत. उलट भ्रमाचा भोपळा किंवा 'कवडीचुंबक' या नाटकांना गांभीर्य व प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्याचा प्रयत्न केल्यास तें मांजरपाटाला मखमलीचें ठिगळ जोडल्यासारखें

होईल ! शिवाय मांजरपाट–प्रिय प्रेक्षकांची निराशा होईल ती निराळीच. मखमलीपेक्षां मांजरपाटाला मागणी अधिक आहे. तेव्हां नटानें आपल्या भूमिकेच्या व दिग्दर्शकानें आपल्या नाटकाच्या पातळीला मिळालें पाहिजे.

फाल्गुनरावाची भूमिका मीं जवान व गंभीर करून दाखवतों असें कांहीं प्रसिद्ध नट नुसते बोलून गेले. कांहीं नट त्या प्रयत्नांत तोंडघशींहि पडले.

पहिल्याच प्रयोगाला पूर्णत्व

साधारणपणें हौशी नाट्यसंस्थांनीं बसविलेल्या नाटकांचा एकच प्रयोग रंगभूमीवर होत असल्यानें त्याला यावें तसें पूर्णत्व येत नाहीं. हें पूर्णत्व एकाच नाटकाचे बरेचसे प्रयोग झाल्यानंतर येत असतें. कोणत्या वेळीं काय केलें असतां त्याचा प्रेक्षकांवर अधिक परिणाम होईल याचा अंदाज बरेच प्रयोग झाल्यानंतर आपोआप येतो. विशेषतः विनोदी भूमिकांना नाटकाचे अनेक प्रयोग होणें फायद्याचें असतें. बऱ्याच प्रयोगांनंतर विनोदी भूमिकांच्या हंशाच्या व टाळ्यांच्या जागा इतक्या पक्क्या होतात कीं एकाच नाटकांत बरींच वर्षें काम केलेले विनोदी नट अगदीं हुकमी हंशे घेतात. आणि जर कदाचित् कांहीं भूलचुकीमुळें ठरलेल्या जागीं हंशा न झाला, तर नट अभिनय चेहऱ्यावर तसाच कायम ठेवून थांबून रहातात, व मग प्रेक्षक "घ्या लेकांनो तुमचा हंशा" असें मनांत म्हणून खो खो करून हंसतात व कर्तव्यमुक्त होतात. अशा रीतीनें टाकलेल्या गळाला हंशारूपी मासा लागला, कीं मग ते नट पुढें बोलूं लागतात. अशा प्रकारें प्रयोगानें पूर्णत्व पावलेल्या विनोदी भूमिकांचें एक जिवंत उदाहरण म्हणजे लग्नाची बेडी नाटकांतील श्रीयुत घुमाळ व स्वर्गस्वासी नागेश जोशी यांची गोकर्ण व अवधूतची जोडी. अशा तऱ्हेनें पूर्णत्व मिळण्याची शक्यता एखाद्या नाटकाचा एकच प्रयोग करणाऱ्या हौशी संस्थांना नसते व म्हणून हौशी नटांनीं केलेल्या नाट्यप्रयोगाची व धंदेवाईक नाट्यप्रयोगाची तुलना करणें योग्य होणार नाहीं. धंदेवाईक नटांनीं बसविलेल्या जुन्या नाटकांत सुद्धां हा उणेपणा थोड्या फार प्रमाणांत दृष्टीला पडेल. अनेक प्रयोग करण्याची हौशी नटांना शक्यता नसल्यामुळें दिग्दर्शकानें साधारण प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोनांतून नाट्यप्रयोगाकडे पाहून स्वतःच्या अनुभवाच्या व कल्पकतेच्या जोरावर पहिल्याच

प्रयोगाला पूर्णत्व आणण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

एक पळवाट

अशा रीतीनें येणेंजाणें, संवाद, बसणें–उठणें, हालचाली वगैरे व्यवस्थित बसवून झाल्यानंतर प्रत्यक्ष प्रयोगाचा विचार करण्यापूर्वी लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे तालमीला पुरेसा अवधि मिळाला नाहीं, तर पहिल्या व शेवटच्या अंकावर थोडा अधिक भर द्यावा. कारण पहिल्या अंकाची प्रेक्षकांवर छाप पडली व पहिल्या मध्यंतरांत त्याचा चांगला बोलबाला झाला, म्हणजे पुढला अंक प्रेक्षक कौतुकाच्या दृष्टिकोनांतून पहातात व तो साधारण झाला तरी प्रेक्षकांना तो बरा वाटतो. यानंतर शेवटचा अंक चांगला वठला तर तो परिणाम घेऊन प्रेक्षक थिएटरबाहेर जातात व तो परिणाम कायम रहातो. पहिले अंक चांगले होऊन शेवटचा अंक पडला, तर सबंध नाटक पडल्यासारखें होतें. ही फक्त एक पळवाट आहे. सर्वच अंक चांगले बसविण्याची काळजी घेणें जरुरीचें आहे.

एक नाट्यतंत्र

एक लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे अंकाची सुरुवात कव्हरसीनवर होऊं शकते. पण अंकाचा शेवट कव्हरसीनवर होत नाहीं. याचा अर्थ असा कीं मेनड्रॉप कव्हर सीनवर उघडूं शकतो पण तो कव्हर सीनवर खालीं पाडतां येत नाहीं. डीप सीनवर तो पडूं शकतो. एखाद्या नाटकांत अशी कांहीं चूक असल्यास दिग्दर्शकानें ती सांभाळून घेणें इष्ट आहे.

० ० ०

९ : पार्श्वसूचक (Prompter)

प्रथम प्रॉम्टर पाहिजे

पहिल्या प्रयोगाला पाठांतर कितीहि चांगलें असलें तरी चुका होण्याचा किंवा विसर पडण्याचा संभव असतो. म्हणून प्रॉम्टरची जरूरी आहे. प्रॉम्टरनें नटाबरोबर एकसारखे, पण अगदीं लहान आवाजांत, वाक्यांतील पहिले एकदोन शब्द जरा अधिक मोठ्यानें उच्चारून सारखें वाचीत रहावें. नटानें थांबण्याची वाट पाहूं नये. नट थांबतो असें दिसल्यास अडणाऱ्या वाक्याच्या सुरुवातीच्या भागाचा आणखी मोठ्यानें पुनरुच्चार करावा. जेथून नट दिसेल तेथें शक्यतों प्रॉम्टरनें उभें रहावें. प्रॉम्टरशिवाय नाटक झालें पाहिजे हा ध्येयवाद आहे आणि तो रास्तहि आहे. पण मीं ध्येयाचा किंवा तत्त्वांचा विचार करीत नसून आवश्यक आणि अपरिहार्य घटनांची चिकित्सा करीत आहें. प्रॉम्टरचा आवाज नटाच्या आधीं किंवा नटापेक्षां मोठ्यानें प्रेक्षकांपर्यंत न जाऊं देण्याची खबरदारी घ्यावी. प्रॉम्टिंग असलें, तरी तें आहे हें प्रेक्षकांना कळतां कामा नये.

प्रॉम्टरची रंगावृत्ति असावी

आपल्याकडे आयत्या वेळीं कुणाच्यातरी हातांत पुस्तक देऊन त्याला प्रॉम्टिंगला उभें करण्याची प्रथा आहे; ती योग्य नाहीं. प्रॉम्टरनें प्रयोगापूर्वी आठ दहा दिवस तरी प्रत्येक तालमीला हजर रहावें

च स्वतःची प्रॉम्प्टिंगची प्रत तयार करून त्यांत नाटकांत झालेली काटछाट, फेरबदल आदि गोष्टींची नोंद करावी. तालमीकडे लक्ष देऊन, पात्र केव्हां व किती वेळ थांबतें हें पाहून घ्यावें व लक्षांत ठेवावें. कारण प्रयोगाचे वेळीं त्याला पुस्तकांतून वर डोकें काढतां येणार नाहीं. कांहीं हालचाली असल्यामुळें नटाला संवाद थांबविणें अवश्य असल्यास, नट बोलत नाहींत, म्हणून प्रॉम्टर वाक्य सांगूं लागला व अजून बोलत नाहींत तेव्हां त्यांना ऐकूं जात नसावें, असें वाटून तो मोठमोठ्यानें सांगूं लागला तर प्रेक्षकांना ऐकूं जाऊन प्रयोगाचा विचका होईल. शिवाय, नट संवाद विसरला असेंहि त्यांना वाटेल. असें प्रेक्षकांना वाटूं नये म्हणून प्रॉम्टरला थांबविण्यासाठीं, थांबणें जरूर असूनहि नट संवाद बोलूं लागेल.

नवखा प्रॉम्टर पुष्कळ वेळां नाटकाची गति वाढवीत असतो. यामुळें प्रयोगाच्या यशस्वितेला सुरुंग लागतोच पण बिचारा नट "फार फास्ट बोलतो" म्हणून प्रेक्षक शेरा मारतात. तेव्हां प्रॉम्टरनें केवळ संवाद सांगून भागणार नाहीं तर नाटकाची लय आणि तालबद्धता संभाळणें त्याचें काम असतें.

पार्श्वसूचकांनीं लक्षांत ठेवण्याजोगी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे प्रवेशाचा किंवा अंकाचा पडदा पाडण्याचे वेळेपूर्वी एक मिनिट पडदा सोडणाऱ्या इसमाला सूचना देणें. एकाद्या गंभीर घटनेवर पडदा ताबडतोब पडणें आवश्यक असेल तर पडदा वेळेवर न पडल्यामुळें प्रवेशाच्या उच्चबिंदू (Climax)चा विचका होईल व एकंदर प्रवेश कितीहि चांगला झाला असला तरी या एका दोषामुळें नटांची कला व कर्तृत्व वाया जाईल.

पडदा वरती जातांना सूचनेची फारशी जरूरी नसते. कारण पडद्याची दोरी पडलेल्या पडद्याबरोबर गेलेली असते पण ज्यावेळीं पडदा वर ओढला जातो तेव्हां ती दोरी ओढून कशाला तरी गांठ मारलेली असते. पडदा सोडतांना ही गांठ सोडावी लागते व ती गांठ वेळीं न सुटल्यास किंवा दोरी कशांत तरी अडकून राहिल्यास पडदा वेळेवर न पडल्यामुळें फजिती होण्याचा संभव असतो. म्हणून पडदे सोडणाऱ्याला थोडा अगोदर इशारा देणें फायद्याचें ठरेल. या असल्या सूचक खुणा प्रॉम्टरनें प्रत्यक्ष घटनांच्या, एक पान आधीं करून ठेवाव्या. आणखी एक महत्त्वाची सूचना म्हणजे प्रकाशांत फेरबदल

करणें असल्यास त्याबद्दल जबाबदार असणाऱ्या माणसास (Electrician) आगाऊ इशारा देणें होय.

एखाद्या वाक्यांतील शब्द नट चुकला तर ते शब्द त्याला पुन्हां सांगूं नयेत, पुढचे शब्द सांगावेत. नट एखादें चुकीचें वाक्य झटकन् बोलून गेला तर कैक वेळां प्रेक्षकांना चूक कळतहि नाहीं. मात्र नटानें न डगमगतां पुढें गेलें पाहिजे. पुष्कळ वेळां न डगमगण्याचा प्रश्नच नसतो. कारण आपण चुकलों हें नटाला नेहमींच कळतें असें नाहीं आणि प्रयोग संपेपर्यंत हें न कळलेलेंच चांगलें. कारण कळल्यास त्याचा अनिष्ट परिणाम होण्याचा संभव असतो.

एक आठवण

प्रॉमटरचें महत्त्व किती असतें याचें माझ्या स्वतःच्या जीवनांतील एक उदाहरण देतों. १९३३ सालीं आमच्या रेडिओ स्टार्सचा मुक्काम पुण्याला होता. प्रबोधनकार ठाकरे यांच्या 'खरा ब्राम्हण' नाटकाचे दहा ते बारा प्रयोग मुंबईंत केल्यावर आम्हीं पुण्याला गेलों होतों. मुंबईच्या मुक्कामांत श्री पार्श्वनाथ आळतेकर हे विठू महाराची भूमिका करीत असत. परंतु ते नाट्य मन्वंतरमध्यें दाखल झाल्यामुळें पुणें मुक्कामीं ते आले नाहींत. महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील जुने नट शिवरामपंत जोशी पुण्याला आम्हांला मिळाले व ते विठू महाराची भूमिका करूं लागले. या नाटकाचे कांहीं प्रयोग पुण्यांत झाल्यानंतर एका संध्याकाळीं आम्हांला शिवरामपंत जोशी यांचा निरोप आला कीं, आज रात्रींच्या "खरा ब्राम्हण" नाटकाच्या प्रयोगांत आपण काम करूं शकत नाहीं. आतां काय करावें हा प्रश्न पडला. खेळ बदलावा असाहि विचार मनांत आला. पण "खरा ब्राम्हण" हें नाटक पुण्यांत नवीन असून तिकिट विक्रीहि बरीच झाली होती. तेव्हां खेळ बदलणें कठीण होतें. विठू महाराचें काम तयार असलेला एकहि नट आमच्या कंपनींत नव्हता. मी स्वतः या नाटकांत स्वामीची लहानशी भूमिका करीत असें. या भूमिकेचा प्रवेश शेवटच्या अंकांत असल्यानें व मला नाटकाच्या निर्मितीबाबत इतर बरींच कामें असल्यामुळें मीं तालमीच्या बाजूला फारसा गेलों नव्हतों. कारण नाटककार ठाकरे आळतेकरांच्या सहाय्यानें स्वतः तालमी घेत होते. त्यामुळें मला स्वतःला ती भूमिका अवगत नव्हती.

यावेळीं महाराष्ट्र नाटक मंडळींतील श्री. भाटे नांवाचे आणखी एक नट आमच्याकडे होते. ते प्राम्टिंग करीत असत व त्यांना नाटकांत एक लहानशी भूमिकाहि होती. बऱ्याच प्रयोगांत प्राम्टिंग केल्यामुळें भाटे यांची नक्कल साधारण पाठ होती. पण ते शरीरानें व वयानें लहान असून मूळ 'स्त्री-पार्टी' नट असल्यानें विठू महाराची भूमिका करणें त्यांना शक्य नव्हतें.

काय करावें या विवंचनेंत आम्हीं होतों. इतक्यांत श्री. भाटे माझ्याकडे आले व मला म्हणाले, "नंदूभाऊ, आज तुम्हीं विठू महाराची भूमिका करा. मीं तुम्हांला बरोबर प्रॉम्टिंग देतों." दुसरा कोणताच इलाज नसल्यानें मी भूमिका करण्यास तयार झालों व प्रयोगाचे वेळीं श्री. भाटे यांनीं इतकें सुंदर प्रॉम्टींग दिलें कीं, मुळींसुद्धां व अडखळतां विठू महाराची महत्त्वाची भूमिका मीं वठवूं शकलों. प्रत्येक वाक्याचे व्यवस्थित तुकडे पाडून व प्रत्येक तुकडा अगदीं खालच्या फुसक्या आवाजांत, यथायोग्य भावना मिश्रित करून ते मला सांगत. त्यामुळें मला संवाद बिनचूक उच्चारतां आलेच, पण आवश्यक भाव देखील त्यांत ओततां आला. विठू महाराची भूमिका धीरगंभीर स्वरूपाची असून अगदीं धिम्या लयींतील असल्यामुळें हें शक्य झालें, हें जरी खरें असलें, तरी जें शक्य झालें तें एका उत्कृष्ट प्रॉम्टरचें सहाय्य मिळालें म्हणूनच.

श्री. भाटे यांना प्रॉम्टिंग करतांना पहाण्यास मोठी गम्मत वाटे. हावभाव व अभिनयासकट ते वाक्य उच्चारीत; आवश्यक आविर्भावासह उच्चारीत. रडण्याचे वेळीं रडण्याचे सूर काढीत. प्रवेशांतील नटांस जसें बोलावयास पाहिजे तसें ते बोलत असत. पण अगदीं खालच्या, ढाल्या आवाजांत. कधीं कधीं मला भीति वाटे कीं आतां हे अवसानांत येऊन रंगभूमीवर जाऊन मोठ्यानें बोलावयास लागतात कीं काय!

० ० ०

१० : प्रयोगाचे वेळीं

प्रयोग ठरल्यावेळीं सुरू करावा.

नाटक ठरल्यावेळीं सुरू करणें आवश्यक आहे. कारण फार उशीर झाला व प्रेक्षकांनीं टाळ्या व शिट्यांना सुरुवात केली कीं सहानुभूतीचें व आपलेपणाचें वातावरण नष्ट होऊन विपरीत च विरोधी वृत्ति निर्माण होते. अशा वातावरणांत प्रयोग व्यवस्थित झाला तर ठीक! जर का प्रयोग यथातथा होऊं लागला, तर सहानुभूति व आपलेपणा परत मिळत नाहींच; उलट या विरोधी वातावरणाचा प्रयोगावर अनिष्ट परिणाम होतो. प्रयोग सुरू होण्यापूर्वीच प्रेक्षकांची अप्रीति संपादन करण्यांत अर्थ नसतो. प्रयोगाला दीड तास उशीर झाल्यामुळें प्रेक्षक गिल्ला करूं लागल्यानंतर सुद्धां "मारुं द्या हो शिट्या, मी बाहेर आल्यावर होतील सारे गप्प" असें नारायणराव (बालगंधर्व) म्हणत असत. आणि खरोखरच ते आल्यावर शिट्या मारणारे प्रेक्षक टाळ्या देऊं लागायचे. पण आतां बालगंधर्वांचा तो जमाना राहिला नाहीं. आणि आतां कोणी बालगंधर्वहि राहिले नाहींत.

दिग्दर्शकाची कामगिरी

नुसतें तालमींत नाटक बसवून चालत नाहीं. प्रयोगाच्या वेळीं सतत स्टेजच्या आसपास उभें राहून दिग्दर्शकाला तें पार पाडावें लागतें. प्रयोगाच्या वेळीं प्रेक्षकांत बसून प्रयोग पाहण्याची पुष्कळ दिग्दर्शकांची रीत आहे. मला वाटतें, दिग्दर्शकाची खरी कामगिरी प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळीं असते.

प्रवेशाची व सामानाची यादी

प्रवेशाच्या अनुक्रमानें प्रत्येक पात्राचा कुठल्या बाजूनें, कुठल्या दरवाज्यानें प्रवेश आहे, कुठल्या वाक्यानंतर प्रवेश आहे, स्टेजवर जातांना तो नट काय काय वस्तू बरोबर घेऊन जातो याची यादी करून त्याच्या तीन प्रति काढून स्टेजच्या प्रत्येक बाजूला एक प्रत ठेवण्याची माझी रीत आहे. या यादींत पडदा वर जातांना स्टेजवर कोणतीं पात्रें आहेत, काय काय वस्तू आहेत याचाहि समावेश केलेला असतो. तालमींत कितीहि पढवून घेतलेलें असलें तरी पुष्कळ नवे नट स्टेजवर जाण्याचे रस्ते आयत्या वेळेला विसरतात; कोणत्या वाक्यानंतर प्रवेश करावयाचा हें विसरतात किंवा प्रवेशाला आवश्यक असलेल्या वस्तू बरोबर नेण्यास विसरतात. तेव्हां या असल्या चुका होऊं नयेत येवढ्याकरितां हा यादीचा खटाटोप करावा लागतो. त्याचप्रमाणें स्टेजवर न्यावयाच्या वस्तू अंक सुरू होण्यापूर्वी स्टेजच्या बाजूला तयार ठेवणें इष्ट आहे. अंक सुरू होण्यापूर्वी वेळ व विश्रांति मिळते. अंक एकदां सुरू झाला म्हणजे दिग्दर्शकाला प्रयोगाकडे लक्ष देणें भाग असल्यामुळें इतर ठिकाणीं पाहतां येत नाहीं.

प्रयोग चालूं असतांना दिग्दर्शकानें प्रयोग दिसेल अशा ठिकाणीं स्टेजच्या बाजूला उभें रहाणें जरूर आहे. कित्येक वेळां दोन-चार पानें उडी मारून पुढें गेलेल्या नटाला प्रॉम्टरच्या सहाय्यानें पुन्हा जाग्यावर आणण्याची किंवा आपल्या मित्रमैत्रिणींबरोबर गप्पा छाटीत बसलेल्या नटनटींना ढकलून स्टेजवर पाठवण्याची कामगिरी मी केलेली आहे.

पडदा वर जाण्यापूर्वी प्रवेशाला आवश्यक अशा कांहीं वस्तू स्टेजवर ठेवावयाच्या असतात. पुष्कळ वेळां या वस्तू ठेवण्याचा विसर पडतो म्हणून वर सांगितलेल्या यादींत "नटांनीं न्यावयाच्या वस्तू" बरोबर "स्टेजवर

असलेल्या वस्तू " हें सदर देखील असावें. नाहीं तर पडदा वर गेल्यानंतर " अरे अरे, स्टेजवर 'अमुक अमुक' ठेवायला विसरलों. आतां काय करायचं ? " असें म्हणण्याचा प्रसंग येईल.

या यादीचा नमुना पुढें देत आहें.

अंक **प्रवेश**

स्टेजवरील पात्रें	स्टेजवर असलेलें सामान	प्रवेश करणारीं पात्रें	प्रवेशाचे दरवाजे	बरोबर नेण्याचें सामान

० ० ०

११ : सजावट, प्रकाश

सजावट

स्टेजची सजावट करतांना त्यांतील फर्निचर अशा रीतीनें मांडावें कीं त्यांतून नटाला सहज फिरतां येईल. व्यवहाराला व सजावटीला आवश्यक असेल तेवढेंच सामान स्टेजवर असावें. पात्रांच्या हालचालींना अडथळा होईल अशी अनावश्यक अडगळ स्टेजवर नसावी.

फर्निचरची निवड करतांना अतिशय नरम स्प्रिंगचा सोफा सेट (Chesterfield set) वापरूं नये. कारण खुर्चीची किंवा कोचाची बैठक व पाठ अति मऊ व खालीं जमिनीजवळ असल्यास बसणारा माणूस बसतांना एकदम खालीं जातो व बसणें बेडौल होतें. त्याचप्रमाणें उठतांनाहि हाताचा जोर वापरल्याशिवाय उठणें अशक्य होतें. उठावयास वेळ लागतो व त्यांत सहजता व रुबाब रहात नाहीं.

पण सर्वांत मोठा दोष असा कीं अशा तऱ्हेची अति मऊ बैठक आवाज मारते. पोटाची वळकटी होऊन तें दाबलें गेल्यामुळें आवाज बाहेर निघायला त्रास पडतो व आवाजाचा जोर व टिकाऊपणा कमी होतो.

स्टेज लहान असल्यास हा असला मोठा सोफासेट निष्कारण जागा अडवतो. उंच व उभ्या पाठीच्या खुर्च्या व कोच फार जागा व्यापीत नाहींत

च आवाजाला मदत करतात. आधुनिक म्हणून असला सेट वापरणें आवश्यक असलें तरच तो वापरावा.

प्रकाश

स्टेजवर विजेचा उघडा पेटता बल्ब प्रेक्षकांच्या दृष्टिक्षेपांत असूं नये. कारण प्रकाशाचा झोत डोळे दिपवितो व त्यांचें लक्ष रंगभूमीवर काम करणाऱ्या नटांकडे न राहातां त्या प्रकाशाकडे ओढलें जातें. डोळ्यांसमोर उघडा प्रकाश आल्यामुळें नटावर असलेला प्रकाश कमी वाटतो. स्टेज प्रकाशित करण्यासाठीं उपयोगांत आणलेल्या दिव्यांची प्रेक्षकांकडील बाजू नेहमींच झांकलेली असते व प्रकाशाचा झोत स्टेजवर सोडलेला असतो.

घरांत सुद्धां साधारणपणें दिवा डोक्यावर असतो, वाचावयाचा दिवा मागें असतो, व लिहावयाच्या दिव्याचा प्रकाश डोळ्यांवर न येईल अशा खबरदारीनें टेबलावर सोडलेला असतो. डोळ्यांसमोर तो न येईल अशी आपण नेहमींच खबरदारी घेतों. हाच नियम स्टेजवर असलेल्या दिव्यांना लागूं पडेल. स्टेजवर दिवा ठेवणेंच असेल, तर त्यावर एखादें झांकण (Shade) असावें, हें झांकण पांढऱ्या काचेचें असून चालणार नाहीं. कारण त्यांतून प्रकाशाचा झोत प्रेक्षकांचें लक्ष थोडेंफार खेंचतोच व डोळ्यांना त्रास पोंचतो. गेल्या वर्षी एका नाट्य स्पर्धेच्या वेळीं स्टेजवर सजावटीसाठीं एका उंच खांबावर पेटता बल्ब ठेवण्यांत आला होता. या बल्बवर पांढऱ्या कांचेचें झांकण होतें तरीसुद्धां हा दिवा प्रेक्षकांचें लक्ष वेधीत होता. त्या वेळीं वर उल्लेखिलेला दोष माझ्या लक्षांत आला. एखाद्या सुंदर सजविलेल्या खाजगी दिवाणखान्यांत हा दिवा शोभून दिसला असता.

मराठी रंगभूमीवर शंभर वर्षांच्या अनुभवानें व आंग्ल रंगभूमीवर त्यापेक्षां कितीतरी पटीनें अधिक वर्षांच्या अनुभवानें प्रस्थापित झालेला पुढून येणारा प्रकाश मला बरा वाटतो. फूटलाईटस्, एकंदर दोन हजार कॅन्डल पॉवरचा वरून व पुढून येणारा प्रकाश, व स्टेजच्या वर सहा फुटांच्या अंतरावर तीन किंवा चार दिव्यांच्या झालरी, हा एवढा प्रकाश कोणत्याहि नाट्यप्रयोगाला योग्य आणि शोभिवंत आहे असें मला वाटतें. हा प्रकाश नटांच्या चेहऱ्यावर सारख्या प्रमाणांत पडतो व प्रेक्षकांच्या डोळ्यांना त्यापासून त्रास होत नाहीं व त्यांचें लक्ष नाट्यप्रयोगाकडे केंद्रित होतें. कांहीं

विशेष साधण्यासाठीं, मागून किंवा विंगमधून प्रकाशाचा झोत सोडणं किंवा पूर्ण अंधार करणं आवश्यक असेल तर गोष्ट निराळी. पण हा कायम परिपाठ असूं नये. यामुळें प्रेक्षकांचें लक्ष द्विधा होतें.

प्रकाशतंत्राचीं कांहीं नाविन्यें

कांहीं वर्षांपूर्वी एका प्रसिद्ध नाटककाराच्या नाटकाच्या प्रयोगाला गेलों होतों. या प्रयोगांतील प्रकाशयोजना मोठी नाविन्यपूर्ण होती. सबंध स्टेजवर अंधुक प्रकाश पाडण्यांत आला होता. बाजूच्या खिडकींत किंवा विंगमध्यें एक बेबी-स्पॉट लाईट दिवा ठेवण्यांत आला होता. स्टेजवर असलेल्या पात्रांपैकीं जें पात्र बोलत असेल त्या पात्रावर या दिव्याच्या द्वारें प्रकाशाचा झोत सोडण्यांत येत होता. एका पात्राचं बोलणें थांबलें कीं, दिवा हालवून प्रकाशाचा झोत दुसऱ्या बोलणाऱ्या पात्रावर सोडण्यांत येत असे. अशा रीतीनें न बोलणारें पात्र अंधारांत ठेवून बोलणारें पात्र प्रकाशांत ठेवण्याचा सारखा प्रयत्न चालू होता. पण पुष्कळ वेळां दिवे हालविणाऱ्याच्या चुकीमुळें, बोलणारें पात्र अंधेरांत रहात होतें व न बोलणारं पात्र प्रकाशांत येत होतें. चूक सुधारून प्रकाश बोलणाऱ्याच्या तोंडावर पाडण्यासाठीं दिवा हलविला तर तितक्यांत बोलणाऱ्याचा संवाद संपत असे. व पुन्हां बोलणारं पात्र अंधारांत राहत असे. चेहरा उजेडांत आणावा म्हणून बोलणारं पात्र एक पाऊल पुढें झालें, तर दिवा फिरविणारा माणूस पात्र पूर्वी असलेल्या दिशेकडे दिवा वळवी. बराच वेळ असें चाललें होतें व पात्र–प्रकाशाची भेट दुर्मिळ होऊन बसली होती व त्यामुळें प्रेक्षकांना संवाद समजणें अवघड जात होतें. कारण बोलणाऱ्याचा चेहरा उजेडांत असला तर बोलणें चांगलें ऐकूं येतें व समजावयाला सोपें जातें.

गेल्या वर्षी आणखी एका प्रसिद्ध नाटकाचा प्रयोग पहावयास गेलों होतों. या नाट्यप्रयोगांत छाया-प्रकाशाचीं वैशिष्ट्यें फार बहारीचीं होतीं. निर्मात्यांनीं खरोखरच आपल्या कसबाची कमाल केली होती. एका प्रवेशांत प्रकाश–तंत्र किंवा अंधार–तंत्र म्हणा अति परिणामकारक व बेमालूम झालें होतें. आणि तेवढ्यापुरतेंच तें तंत्र वापरण्यांत आलें असतें तर प्रकाशतंत्राचें वैशिष्ट्य म्हणून क्रांतिकारक ठरलें असतें, पण हेंच तंत्र

संबध प्रयोगभर चालूं राहिल्यामुळें तें क्रांतिकारक ठरण्याऐवजी तापदायक वाटूं लागलं.

प्रयोग पहात असतांना छाया-प्रकाशाच्या कसरत-कोलांटचांत प्रेक्षक रंगून जात व मूळ नाटक उत्कृष्ट असून देखील प्रेक्षकांचं लक्ष आपल्याकडे वेधून घेऊं शकत नव्हतें. निर्मात्यानें आपलें सारें कौशल्य लाइटिंगच्याच बाबतींत खर्च केल्यासारखें दिसत होतें. प्रवेशांतील पात्रें प्रकाशांत ठेवून मागील बाजू (Background) अंधारांत ठेवायची असा या नवतंत्राचा उद्देश असल्यामुळें संवाद किंवा अभिनयापेक्षां आपण ठरलेल्या वेळीं प्रकाशांत किंवा अंधारांत कसें जायचें ह्या घटनेकडे नटाचं सर्व लक्ष साठलेलं दिसत होतं. नाटक संपल्यानंतर छाया प्रकाशाच्या करामती लक्षांत राहून गेल्या, पण उत्कृष्ट नाटक असूनसुद्धां एकाहि नटाचा संवाद, अभिनय किंवा कांहींच लक्षांत राहिलें नाहीं. कारण पुष्कळ वेळां प्रवेश चालूं असतांनाच ही प्रकाशाची उघडझांप होत असल्यामुळें, नाटकाच्या प्रवेशाकडे व त्यांतील नटाकडे किंवा नाट्याकडे प्रेक्षकांचं लक्ष केंद्रित होत नव्हतें. प्रकाश-विशेषतः अंधार-हाच नाटकाचें सर्वस्व होऊन बसला होता.

एकाद्या समारंभाला मुख्य पात्र उपस्थित नसलें तर तो समारंभ "Hamlet without the prince of Denmark" सारखा अळणी वाटला, असं म्हणण्याचा प्रघात आहे. पण ज्या नाट्यप्रयोगांत, नट, नाट्य व नाटक ह्यांना महत्त्व नाहीं, अशा प्रयोगाला काय म्हणावें हेंच मला कळत नाहीं.

छाया-प्रकाशासाठीं नाटक नाहीं; नाटकाच्या उठावासाठीं छाया-प्रकाशाचा उपयोग असतो.

० ० ०

१२ : सांकेतिक चिन्ह (Symbolism)

सहज होण्यासारखी असावी

छाया-प्रकाशाची चर्चा करीत असतांना एका नाटकांत दिव्याचा मजेदार उपयोग केला होता, त्याची मला आठवण झाली. एक अचानक अप्रिय बातमी आल्यामुळें नाटकांतील मुख्य पात्राच्या मनावर कांहींतरी दडपण येतं व त्याच्या मनाची चलबिचल दाखविण्यासाठीं दिग्दर्शकानें एका सांकेतिक चिन्हाचा उपयोग केला होता. एक भला मोठा दिव्याचा झुंबर स्टेजच्या मध्यभागीं प्रेक्षकांना दिसेल इतक्या उंचावर टांगण्यांत आला होता. व ज्यावेळीं नायकाच्या मनाची चलबिचल सुरू होते त्यावेळीं तो झुंबर हिंदोळ्यासारखा हेलकावे घेऊं लागतो. मनाची वाढतो चलबिचल व तिरपीट त्रेधा दाखविण्यासाठीं हा झुंबर जोराजोरानें हेलकावे घेऊं लागतो. हे हेलकावे डावीकडून उजवीकडे न जातां मागून पुढें व पुढून मागें म्हणजे स्टेजच्या मागील बाजूनें प्रेक्षकांकडे व पुन्हां मागें जात होते. हळुहळू हेलकाव्याचा वेग अधिकाधिक वाढूं लागला. आपल्या मनाची स्थिति ह्या हलत्या झुंबराप्रमाणें होत आहे हें प्रेक्षकांवर बिंबविण्यासाठीं नायक त्या झुंबराकडे पाहूं लागला तेव्हां पुढल्या रांगेंतला एक प्रेक्षक बाजूच्याला म्हणाला, " अरे हा नट एकसारखा वर काय पाहात आहे. "

दुसऱ्यानं उत्तर दिलं, "अरे हा एवढा मोठा झंबर डोक्यावर पडतो कीं काय अशी त्याला भीति वाटत असावी." पहिल्यानें कोटी केली, "हो मलाहि तीच भीति वाटते. हे दूरचे दिवे तुटून आमच्या डोक्यांवर येऊन आदळतात कीं काय?" आणि खरोखरच बऱ्याच प्रेक्षकांना तशी भीति वाटूं लागली होती. म्हणजे मनाची वाढती चलबिचल सुरू झाली ती प्रेक्षकांच्या. शिवाय हा झुंबर एकाएकीं अशी दांडगाई कां करूं लागला हें पुष्कळ प्रेक्षकांना कळलें सुद्धां नाहीं.

हा Symbolism चित्रपटांतून उचललेला होता यांत शंका नाहीं. काहींतरी गंभीर घटना घडली कीं लटकत्या दिव्याला कांहींतरी आदळायचें आणि त्या दिव्यानें हेलकावे घेऊं लागायचें हें पुष्कळ चित्रपटांत पाहावयास सांपडतं. पण जें चित्रपटांत शक्य आहे, तें रंगभूमीवर नाहीं. चित्रपटांतल्या त्या हलत्या दिव्याचा "शॉट" दाखवून नंतर लगेच नटाच्या उद्विग्न चेहऱ्याचा क्लोज-अप् (Close-up) त्याला जोडून या Symbolism कडे प्रेक्षकाचं लक्ष वेधून घेतां येतें. हें रंगभूमीवर शक्य नसतें.

रंगभूमीवर असले Symbols सामान्य प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून जातात. सर्वसाधारण प्रेक्षकांना समजतील असे Symbols दाखवायचे असतील तर ते सहज दाखवून जावें, ओढून ताणून ते प्रेक्षकांच्या डोळ्यांत भरविण्याचा प्रयत्न करूं नये.

एक विचारसरणी अशी आहे कीं या सांकेतिक खुणा सामान्य प्रेक्षकाच्या डोक्यावरून आज जात असतील. पण हें ओझें प्रेक्षकांना मधून मधून योग्य प्रमाणांत पाजीत राहिलें, तर त्यांना त्याची संवय होईल, तीं त्यांच्या लक्षांत येत जातील व मनावर ठसत जाईल. ही विचारसरणी स्तुत्य आहे याबद्दल वाद नाहीं. आणि म्हणूनच हा प्रयोग व्यवस्थित व्हायला पाहिजे.

रंगभूमीवर असलेल्या पात्रांनीं हीं सांकेतिक चिन्हें स्वतः करून दाखविलीं तर तीं प्रेक्षकांच्या लक्षांत येतील व त्यांना तीं समजतील, उदाहरणार्थ, पापकर्म केलें असलेल्या माणसानें किंवा पापकर्म करण्यास प्रवृत्त झालेल्या माणसानें भितीवर टांगलेल्या मातेच्या, पित्याच्या किंवा इतर पूज्य व्यक्तीच्या तसबिरीकडे पहाणें व आपला कलंकित चेहरा दाखवायची लाज किंवा भीति वाटते म्हणून किंवा पापकर्म करीत असतांना पूज्य असलेल्या व्यक्तीनें आप-

ल्याला पाहूं नये म्हणून तसबीर दूर सारणें, ती उलट करून ठेवणें किंवा तिच्याकडे मुद्दाम पाठ करून तिची नजर चुकविणें अशा तऱ्हेचे सिम्बॉलिझमस् (Symbolisms) प्रवेशांतील प्रसंगाला परिणामकारक उठाव आणतील. केवळ पूज्य व्यक्तीचीच नव्हे तर कोणत्याहि व्यक्तीची—एखाद्या जनावराची किंवा त्याच्या चित्राची सुद्धा—अशा रीतीनें नजर चुकविण्याचा प्रयत्न करणें परिणामकारक होईल. तेव्हां अशा तऱ्हेचीं सहज होऊन जाणारीं सांकेतिक चिन्हें साधतां आलीं तर प्रयोगाची शोभा खात्रीनें वाढेल.

० ० ०

१३ : पोषाख व रंग

रंगभूमीवरील पोषाख

आतां पोषाख. हौशी नटनटींचे नाट्यप्रयोग बहुधा त्यांच्या मित्रमैत्रिणी, घरची मंडळी, नात्यांतील मंडळी किंवा कांहीं "खास मंडळी" यांच्यासमोर होणार असल्यामुळें भूमिका कोणतीहि असली, तरी बऱ्याचशा नटनटींना झकपक कपडे करून रंगभूमीवर येण्याची फार हौस असते. येवढ्यासाठीं प्रयोगाच्या वेळीं घालावयाचे नटनटींचे कपडे-विशेषतः नटींचे कपडे दिग्दर्शकानें एक दोन दिवस आधीं पाहून व पसंत करून ठेवावे व कोणत्या प्रवेशाला कोणते कपडे घालावयाचे हें सुद्धां नक्की करून ठेवावें.

प्रत्येक नटनटीनें हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, त्यांनीं रंगभूमीवर घालावयाचे कपडे त्यांच्या स्वतःच्या ऐश्वर्याचें किंवा अभिरुचीचे द्योतक नसून तें नाटकांतील भूमिकेच्या स्वभावचित्राचें, सामाजिक स्थितीचें व आर्थिक अवस्थेचें निदर्शन आहे. भूमिका दरिद्री असेल, तर पेहराव दरिद्री असावयास पाहिजे, भूमिका कुरूप असेल, तर नटनटीनें आपले चेहरे कुरूप केले पाहिजेत. भूमिका बावळट असेल, तर पोशाखाचा गबाळेपणा भूमिकेला उठाव आणील. स्थळ व काल यांचाहि विचार केला पाहिजे.

कांहीं वर्षांपूर्वी विल्सन कॉलेजमध्यें 'साष्टांग नमस्कार' हें नाटक

मीं बसविलें होतें. माझ्या नियमाप्रमाणें सर्व पात्रांचे कपडे प्रवेशाच्या अनुक्रमें नक्की करून ठेविले होते; पण तिसरी घंटा होण्यापूर्वी एकदां नजर टाकावी म्हणून पात्रांना स्टेजवर बोलाविलें, तेव्हां पहांटेचे सूर्यनमस्कार घालायला सज्ज झालेली शोभना भरजरी शालू परिधान करून माझ्यापुढें आली! अर्थात् नाटकाला सुरुवात व्हायला १५ मिनीटें उशीर लागला. कारण ती साडी बदलून शुभ्र साडी तिला नेसावी लागली.

पतिप्रेमप्राप्तीसाठीं हीन वेष पत्करणाऱ्या 'निशिकांताच्या नवरीं' तील एका कुंदेला घांटणीवजा जाडेंभरडें लुगडें नेसण्यास सांगितलें; तेव्हां ती म्हणाली, "अहो, कुंदा संस्थानिकांची मुलगी आहे. हें जाडेंभरडें घाणेरडें लुगडें ती कशी नेसेल?" पिना काढून केंस घट्ट बांधायला व कुंकू मोठें करायलासुद्धां ती नाखूष होती. नीटनेटक्या झकपक पोशाखाची मुलींची आवड कधीं कधीं त्रासदायक होते.

मुलांकडूनहि केव्हां केव्हां त्रास होतो. हल्लीं निघालेले तोकडचा बाहीचे रंगीबेरंगी बुशशर्ट वापरण्याची मुलांना फार हौस असते. माझ्या मतें हे बुशशर्टस् स्टेजवर बरे दिसत नाहींत प्रत्येक नाटकाच्या वेळीं तसला बुशशर्ट घालण्याचा कोणता ना कोणता नट हट्ट धरतो व मला त्याला नाखूष करावें लागतें. फाटक्या प्रकृतीच्या व काळचा वर्णाच्या माणसाला तर तो अगदींच ओंगळ दिसतो. त्या पोशाखांत प्रौढपणा किंवा भारदस्तपणा नाहीं. साष्टांग नमस्कार नाटकांतील मल्लीनाथ किंवा अशा तऱ्हेच्या भूमिकेला तो चालूं शकेल. त्याचप्रमाणें आजकाल गांवांत प्रत्येकजण लॉंगपँट व शर्ट घालून कोटाशिवाय हिंडतांना दिसत असला तरी रंगभूमीवर कोटाशिवाय शर्ट व लांब पाटलूण चांगली दिसणार नाहीं. लेखकानें आपल्या भूमिकेसाठीं मुद्दाम अशा तऱ्हेच्या पोषाखाचा उल्लेख केला असेल, तर गोष्ट वेगळी. महत्त्वाच्या भूमिका करणाऱ्या पात्रांनीं असले पोषाख करूं नयेत; भूमिकेची छाप पडत नाहीं. शॉर्टपँट, शर्ट व बूटमोजे हा मात्र पूर्ण पोषाख आहे.

ज्या वेळीं पायजमा व कोट (Sleeping suit) वापरावयाचा असेल, त्या वेळीं त्याच्यावर ड्रेसिंग गाऊन घालणें जरूर आहे. बिछान्याचे बाहेर ड्रेसिंग गाऊनशिवाय स्लीपिंग सूट वापरला जात नाहीं. विशेषतः प्रवेशांत स्त्री-भूमिकेचें आगमन होत असेल, तर ड्रेसिंग गाऊन अगदीं आवश्यक आहे.

पायजम्यावर कोटाच्या ऐवजी शर्ट किंवा सदरा असेल, तर ड्रेसिंग गाऊनची आवश्यकता नाहीं.

रंग कां आणि कसा ?

रंगभूमीवर रंग आवश्यक आहे. म्हणून भूमिकेला एक–दोन संवाद असले किंवा मुळींच संवाद नसले, तरी थोडीफार रंगरंगोटी करून चेहरा काळा किंवा गोरा करणें जरूर आहे.

" भूमिकेला आवश्यक असलेला गोरेपणा किंवा काळेपणा माझ्या चेहऱ्यांत आहे. " असें म्हणण्यांत अर्थ नाहीं. कारण, दिव्याच्या भडक प्रकाशांत रंग नसलेला चेहरा वाईट, तेलकट व करपल्यासारखा दिसतो व इतर पात्रांपासून वेगळाच वाटतो.

" बोलायला नाहीं वाक्य आणि हवाय् कशा मेकअप् " ही सबब खोटी आहे.

नाटकांतील स्त्री–भूमिका ही प्रयोगांतील सौंदर्याची, महत्त्वाची बाब असल्यामुळें नाटकांतील नटींच्या मेकप्कडे विशेष लक्ष देणें जरूर आहे.

पुष्कळ वेळां नटांचे चेहरे रंगविले जातात व हात तसेच रहातात. नटाचा मूळ वर्ण काळा असेल, तर हाताचेहऱ्याची ही विषमता पटकन जाणवते.

एकदां 'भावबंधन' नाटकांत इंदूचें काम करणाऱ्या नटीचा मूळच रंग गोरा होता. मेकपमननें तिचा फक्त चेहरा रंगवून तिला काळी आणि कुरूप केली. हात तसेच राहून गेले तेव्हां " इंदूची कुरूपता वाढविण्याकरितां तिच्या हातापायाला कोड आलें आहे असें भासविण्याचा निर्मात्यांनीं प्रयत्न केला आहे किंवा काय " असा प्रश्न प्रेक्षकांनीं केला.

आरशासमोर चेहऱ्याच्या दोन्ही बाजूला दोन हात धरून हातातोंडाचा रंग सारखा झाला आहे किंवा नाहीं हें पाहतां येतें. मुलींचा कुंकू बारीक लावण्याचा अट्टाहास असतो; पण रंगभूमीवर पाहिजे असेल त्यापेक्षां जरा जास्त मोठें कुंकू लावावें. बारीक कुंकू प्रेक्षकांना नीटसें दिसत नाहीं.

रंगामुळं अभिनयाला उठाव येत असल्यामुळें " रंगभूमीवर " रंगभूषा ही महत्त्वाची बाब आहे. म्हणून त्याकडे विशेष लक्ष देणं जरूर आहे. रंग व्यवस्थित झाला, तर नटांचा आत्मविश्वास वाढतो. आजकाल सर्वच हौशी

च बऱ्याचशा धंदेवाईक नाटच संस्थासुद्धां रंगविण्याकरितां धंदेवाईक रंग-भूषाकार आणीत असल्यामुळें या विषयावर फार लिहिण्याचं कारण नाहीं. तरी ज्याला स्वतः रंग कसा करावा हें शिकण्याची इच्छा आसेल, त्यांच्या-साठीं थोडी माहिती देतों.

ज्याला आपण रंगभूषा किंवा मेकअप् असं म्हणतों त्याच्या तीन जाती आहेत. (१) सरळ रंगणं (Straight make-up), (२) विशिष्ट भूमिकां-साठीं रंगणं (Character make-up), (३) अवयवांत सुधारणा करण्या-साठीं रंगणं (Corrective make-up).

साधी आणि वैशिष्टचपूर्ण रंगभूषा
Straight and Character make up.

आपण आहोंत तसें दिसावें, पण आहोंत त्या-पेक्षां थोडें सुंदर व गोरें दिसावें, थोडें मोठें व पाणीदार दिसावें, भुवयांचे व पापण्यांचे केस काळेभोर दिसावे, गालांवर गुलाबी छटा यावी व फिक्कट किंवा काळसर ओठांवर लाली यावी एवढ्याकरतां रंगायचं, त्याला सरळ रंग किंवा Straight make-up असें म्हणतात. कुणी लहानशी मिशी लावली किंवा कल्ले चिकटविले तरी त्याचा याच जातींत समावेश होतो. गोरं असून गडद्याच्या भूमिकेकरतां काळं होणं असेल, तरी तें देखील याच जातींत येईल.

विशिष्ट भूमिकांसाठीं रंगणं (Character make-up) :–आपण आहोंत त्यापेक्षां निराळें दिसणें, स्वतःचें व्यक्तित्व दडवून दुसऱ्या कोणाचें तरी व्यक्तित्व परिधान करणें, तरुण असल्यास वृद्ध दिसणें, वृद्ध असल्यास तरुण दिसणें, सुंदर असल्यास कुरूप बनणं, चुणचुणीत असल्यास वेडपट दिसणें, अशा रीतीनं चेहरा रंगविणें किंवा अभिनयाचें साहाय्य न घेतां, फक्त रंगभूषेच्या साहाय्यानें भूमिकेबद्दलची सर्व माहिती प्रेक्षकांना कळावी, अशा रीतीनें कांहीं विशेष भूमिकासाठीं रंगणें याला Character make-up असें म्हणतात.

या असल्या रंगण्याबद्दलचा विचारविनिमय तालमी सुरूं करण्यापूर्वी करावा. त्याचप्रमाणें रंगभूषा केल्यानंतर कपडे कोणते घालायचे याचा विचार सुद्धां त्याच वेळीं करावा. कारण या विशिष्ट रंगभूषेच्या माणसांचें बोलणें, हावभाव, हालचाली सुद्धां विशिष्ट असतात. म्हणून तालमी सुरूं

करतांनाच दिग्दर्शकानें भूमिकेचं वय, पेशा व रंगभूषेचं व वेशभूषेचें वैशिष्ट्य नटांना समजावून द्यावं व या सर्वांना पोषक व पूरक अशा हालचाली व हावभाव त्यांच्याकडून बसवून घ्यावे.

रंग आणि कपडे यांमुळें भूमिकेचें सर्वस्व कसें बदलून जातें याचा आपण विचार करूं. त्यासाठीं आपण दोन विरोधी भूमिका डोळ्यांसमोर ठेवूं. पहिली भूमिका करणाऱ्या नटाला, भूमिका समजावून देतांना दिग्दर्शकानें सांगितलें "हे पहा तुमचं वय, ५० ते ६० आहे, तुमच्या ओठांवर फाल्गुनराव-सारख्या करड्या मिशा आहेत. डोक्याचे केस करडे आहेत व कानांवरहि करडे केस आहेत. तुमच्या डोळ्यांना सोनेरी फ्रेमचा चष्मा आहे, डोक्याला पगडी आहे. अंगांत लांब डगला असून, खालीं धोतर व ब्राह्मणी जोडे आहेत. तुमचा स्वभाव विचित्र व विनोदी आहे. पण हा विनोद तुम्ही स्वतः करीत नसून तो तुमच्या नकळत होऊन जातो. शरीरानं तुम्ही जाडजूड असलांत तरी तुमच्याजवळ प्रकृतीचं, पैशाचं किंवा अकलेचं भांडवल जास्ती नाहीं." दुसऱ्या नटाला दिग्दर्शकानें सांगितलें, " तुमचें वय ४०–४५ च्या आसपास आहे. तुमच्या ओठांवर काळ्याभोर, पिळदार मिशा आहेत. भुवया दाट असून गालांवर कानाच्या टोकांपर्यंत कल्ले आहेत. तुमचे डोळे मोठे व पाणीदार आहेत. डोक्यावर कोल्हापुरी साफा असून अंगांत हंटींग कोट आहे. खालीं सुरवार (तंग तुमान) व पायांत चढाव आहेत व हातांत हंटर आहे. तुमचा स्वभाव तापट असून तुम्ही लष्करी–शिस्तीचे माणूस आहांत. स्वतःच्या सामर्थ्याची, अकलेची व मोठेपणाची तुम्हांला घमेंड आहे." दोन नटांना त्यांच्या भूमिका अशा तऱ्हेनें समजावून दिल्या तर त्यांचें बोलणें चालणें, बसणें उठणें सर्वच आपोआप निराळें होईल व हें निराळें कां व कसें करावें हें त्यांना तालमीच्या पहिल्या दिवसापासून कळूं लागेल.

स्वभावचित्रण, संवाद व कपडेच काय पण आपल्या ओठांवर काळ्या पिळदार मिशा आहेत, कानापुढें कल्ले आहेत व दाट भिवया आहेत हें कळतांच आपल्या भूमिकेचा ताठपणा व मिजास नटाच्या आपोआप लक्षांत येईल. त्याच्या अभिनयांत व हालचालींत तें दिसून येईल. या सर्व गोष्टीला इंग्रजींत Bearing असें म्हणतात. हें भूमिकेचें Bearing सातत्य नटाला तालमीला सुरुवात होण्यापूर्वीच समजावून दिलें पाहिजे. भूमिकेचं Bearing

व त्यांच्या मेकअप् अेकमेकांना पोषक असतात.

चेहरा सुधारण्यासाठीं रंगभूषा (Corrective make–up)

अवयव सुधारण्यासाठीं करण्याचा मेकअप् Corrective make–up. चेहऱ्यांतले व अवयवांतले नैसर्गिक दोष सुधारण्यासाठीं या रंगभूषेचा उपयोग असतो. सर्वस्वी निर्दोष चेहरा क्वचित्च दिसतो. प्रत्येक चेहऱ्यांत कांहींतरी व्यंग असतेंच.

ओठांवर व ओठांच्या कडांबाहेर लाली लावल्यास ओठांचा व जिवणीचा आकार मोठा होतो. ओठांच्या कोंपऱ्यांत चेहऱ्याचाच रंग (Flesh tint) लावून, लाली ओठांच्या आंतल्या किंवा फक्त मधल्या बाजूस लावली तर ओठ लहान दिसतात. ओठाचा आकार लहान केला तर सर्वच चेहरा मोठा दिसतो व ओठ जास्त रंगवून मोठे केल्यास सबंध चेहरा लहान दिसतो.

डोळे खोल गेलेले असल्यास वरच्या पापणीवर व खालच्या पापणीखालीं चेहऱ्याच्या रंगापेक्षां अधिक फिक्कट (Light) रंग लावल्यास डोळे तितके खोल दिसणार नाहींत. पण डोळे बटबटीत व बाहेर आलेले असल्यास वरच्या पापणीवर व खालच्या पापणीखालीं करड्या रंगाचें Shadiag करावं, म्हणजे डोळे किंचित् खोल गेल्यासारखे दिसतील.

डोळे लहान असल्यास खालच्या पापणीच्या सूत दोन सूत खालीं पेन्सिलीची बारीक आडवी (म्हणजे नाकाकडच्या टोकापासून कानाकडच्या टोकापर्यंत) रेषा ओढल्यास व ही रेषा डोळ्यांच्या कानाकडच्या टोकांपेक्षां किंचित् पुढें नेऊन वरच्या पापणीकडून येणाऱ्या टोकांस मिळविली, म्हणजे डोळ्याच्या टोकांकडे एक काळचा रंगाचा लहानसा कोन केल्यास, डोळे मोठे दिसतात.

नाक नकटें किंवा बसकें असल्यास नाकाच्या दोन्ही बाजूला तळाच्या रंगावर किंचित् अंबर (Amber) म्हणजे उदी रंग लावावा, हा रंग त्वचेच्या रंगापेक्षां फार गडद असूं नये व या रंगाचें व त्वचेच्या रंगाचें लक्षांत येणार नाहीं असें मिश्रण व्हावें. नंतर नाकाच्या वरच्या कडेवर म्हणजे डोळ्यांपासून नाकपुड्याजवळच्या टोकांपर्यंत एक सफेद रंगाची उभी रेघ ओढावी.

ही रेघ अगदीं सरळ असावी. ती मधेंच जाड किंवा वाकडी झाल्यास त्या जागीं नाक रुंद आहे किंवा वाकडे आहे असें दिसेल. ही रेषा डोळ्यांकडे अरुंद व खालीं येतांना किंचित् रुंद होत गेली तर चालेल. नाकाच्या बाजूला लावलेल्या उदी रंगाला 'शेडींग' असें म्हणतात व नाकावरच्या सफेद रंगाला 'हाय लाईटस्' असें म्हणतात.

सरळ पण अति लांब नसलेलें नाक बौद्धिक सामर्थ्याचें व बसकें नाक दादागिरी वृत्तीचें द्योतक समजलें जातें. नाकाच्या कडेवरची हाय–लाईटची रेघ नाकाच्या मध्यावर किंचित् रुंदावली तर नाक त्या जागीं किंचित् बसकें किंवा फुगीर दिसेल. पण जास्त करून हचा असल्या परिणामासाठीं नोझ–पट्टीचाच (nose-putty) उपयोग करण्यांत येतो.

ओठ आहेत त्यापेक्षां मोठे व जाड दाखविणें असेल तर ओंठांप्रमाणेंच ओठाच्या कडेच्या किंचित् बाहेरच्या बाजूला ओठांच्या रंगाचीच लाली लावावी. ओठ लहान दाखविणें असेल तर कडेच्या आंतल्या बाजूला लाल रंग लावून कडेजवळ त्वचेचा तळीं रंग लावावा.

ओठांचीं दोन टोंकें खालीं ओढल्यास चेहरा खचल्यासारखा किंवा मळल्यासारखा वाटेल.

नाकपुड्यांच्या खालीं म्हणजे वरच्या ओंठाच्या मध्यभागीं एक लहानसा खळगा असतो. त्याचप्रमाणें हनुवटीच्या खालच्या टोंकावर एक खळगा असतो. हे दोन्ही खळगे अंबर रंगाच्या उभ्या रेषेनें किंचित् खोल केले व त्यावरोबर, दोन भुवयांमधल्या उभ्या आठ्या रंगवल्या तर रंगाऱ्या-पात्राच्या चेहऱ्यांत एक प्रकारचा कडकपणा, रागीटपणा व जोरदारपणा येईल. नायकापेक्षां खलनायकाच्या चेहऱ्यावर ह्या असल्या रेषा अधिक परिणामकारक वाटतात.

चेहऱ्याच्या इतर भागाला किंचित् गडद रंग लावून गालाच्या हाडाच्या वरच्या भागाला, भिवयावरच्या भागाला व वरच्या ओठाच्या नाकाखालील भागाला हायलाईट दिलें तर चेहरा खप्पड व लांबट, दिसेल.

एकादा दांत पडलेला दाखविणें असेल; तर जो दांत पाडणें असेल त्या दातांवर प्रथम Spirit–gum लावून नंतर त्यावर काळा रंग लावावा.

म्हणजे प्रेक्षकांना तो दांत पडल्यासारखा दिसेल. मात्र दांत पुढें आलेले असतील तर हा प्रयोग तितकासा परिणामकारक होणार नाहीं.

वरीलपैकीं बऱ्याच प्रकारांचा Character make-up च्या भागांत समावेश होतो. पण लिखाणाच्या सोयीकरतां त्याचा विचार ह्या भागांतच केला आहे व Corrective Make Up हा विषय येथेंच संपविला आहे.

० ० ०

१४ : सरळ रंगाचा तपशीलवार विचार

रंग कोणता वापरावा ?

अलिकडे मॅक्स फॅक्टर (Max factor) चे रंग बरेच लोकप्रिय झालेले आहेत. पण मला स्वतःला हे रंग आवडत नाहींत. लेचनर (Leichner) या मेकरचे रंग मिळतात ते मला अधिक पसंत आहेत. पण चित्रपटांत सर्वत्र मॅक्स फॅक्टरचे रंग वापरण्यांत येत असल्यामुळें व चित्रपटांचे बहुतेक रंगारी, रंगभूमीवरचीं नाटकें रंगवीत असल्यामुळें त्यांना हा रंग वापरणें सोयीचें वाटतें. शिवाय चित्रपट कंपन्यांकडून चित्रपटांसाठीं वापरण्याकरितां ह्या मेकअप् आर्टीस्ट्ना हे रंग व सर्व रंगसामुग्री पुरविण्यांत येत असल्यामुळें त्याच रंगाचा रंगभूमीवरचीं नाटकें रंगविण्याकरितां उपयोग करणें त्यांना स्वस्त किंवा सोयीचं ठरतें. याच कारणास्तव मला वाटतें मॅक्स फॅक्टरचे रंग रंगभूमीवर बोकाळले आहेत. मॅक्स फॅक्टरचे रंग लोकप्रिय होण्याचें दुसरें कारण म्हणजे त्यांनीं तयार केलेल्या पॅन केक्स (Pancakes). या पॅन केक्सनीं रंगभूपेचं काम अगदीं सोपें करून सोडलें आहे.

रंगभूमीसाठीं मॅक्स फॅक्टरचे रंग मला न आवडण्याचें कारण त्यांत पिवळ्या रंगाची छटा फार आहे व लेचनरच्या रंगांत गुलाबी रंगांची छटा आहे. हा गुलाबी रंग पिवळ्या रंगापेक्षां रंगभूमीवर अधिक सुंदर व

उठावदार दिसतो.

माझ्या मताला दुजोरा देणारा दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा असा कीं चित्रपटांत जे मॅक्स फॅक्टरचे रंग वापरले जातात, ते फक्त काळ्या पांढऱ्या (Black and white) चित्रपटांसाठींच. मॅक्स फॅक्टरनें, रंगीत चित्रपटांसाठीं खास तयार केलेले वेगळे रंग रंगीत चित्रपटांसाठीं वापरले जातात त्या रंगांत चेहऱ्याचे नैसर्गिक रंग दाखविण्याचा प्रयत्न केला जातो. आणि रंगभूमीवर मुद्धां तेंच दाखवावयाचें असतें. रंगीत चित्रपटांसाठीं लेचनरचे रंग वापरले तरी चालतात. पण मॅक्स फॅक्टरचे साधे रंग चालत नाहींत. आंग्ल रंगभूमीवर लेचनरच्याच रंगांचा उपयोग करण्यांत येतो. या सर्व गोष्टींवरून मॅक्स फॅक्टरचे रंग रंगभूमीवर वापरण्यास तितकेसे योग्य नाहींत हें सिद्ध होते.

मॅक्स फॅक्टरचे रंग आज लोकप्रिय असल्यामुळें माझें म्हणणें पुष्कळांना पटणार नाहीं. पण रंग कोणत्याहि मेकरचा असला तरी तो वापरण्याची पद्धत एकच असल्यामुळें, आतां आपण रंग कसा करावा याचा विचार करूं.

रंगासाठीं सामुग्री

मला स्वतःला लेचनरचे रंग आवडत असल्यामुळें तेच रंग डोळ्यांसमोर ठेवून, ते कसे वापरावे हें मी सांगणार आहें. मॅक्स फॅक्टरचे पाया (Foundation) किंवा तळ (Base) च्या रंगाचे अंबर २६ ते ३१ आहेत. तर लेचनरचे समरूप रंग १ ते ५ आहेत. त्यांपैकीं नंबर १, २।। ३।। व ५ एवढे रंग तळासाठीं पुरेसे आहेत. याशिवाय एक काळ्या रंगाची पेन्सिल, एक Amber (गडद तपकीरी) रंगाची पेन्सिल. तीन रंगाच्या लिपस्टिकस् (lipsticks) गडद लाल, मध्यम लाल व फिक्कट लाल. तीन रंगाची पावडर गडद गुलाबी, मध्यम गुलाबी व सफेद— गालांसाठीं गडद गुलाबी, रूझ (Rouge) ची डबी, भिवयासाठीं बाजूच्या दोन रांगा कापून व मधली ठेवून चिंचोळा केलेला एक टूथब्रश (Tooth Brush), लिप्स्टिक लावण्यासाठीं लहानांत लहान पेंटिंग ब्रश (Painting Brush), पावडर झाडण्यासाठीं बेबी ब्रश (Baby Brush) किंवा 'झाडू' ब्रश; पातळ मलमलचे तुकडे, एक टुवाल, पाण्याची बाटली (Spray) किंवा ती नसल्यास भांड्यांत

पाणी, शेवटीं रंग काढण्यासाठीं ऐपतीप्रमाणें खोबरेल तेल, व्हसलीन किंवा कोल्डक्रीम एवढी सामुग्री रंग करण्यास आवश्यक आहे.

या सामुग्रीचा उपयोग पुढीलप्रमाणें.

वर्णन व उपयोग No. 1. Pinkish White for high lights. किंचित गुलाबी छटा असलेला पांढरा.

No. $2\frac{1}{2}$ Rose pink for base गुलाबी.

No. $3\frac{1}{2}$ Slightly redish rose pink for base लालट छटा असणारा गुलाबी.

No. 5. Ivory for base हस्तीदंती किंवा पिवळसर पांढरा.

लेचनरच्या रंगाच्या, कागदामध्यें गुंडाळलेल्या कांड्या (Sticks) मिळतात किंवा त्या टूथपेस्टसारख्या ट्यूबज् (Tubes) मध्यें येतात. त्यांचे बरेच रंग आहेत. त्यांपैकीं आवश्यक चार रंग वर दिले आहेत.

उदी (Ambar) रंगाच्या कांड्या मिळतात. लिहिण्याच्या पेन्सील-सारख्या पेन्सीलस् मिळतात व हेच रंग लहान डबींतून मिळतात. त्यांना liners म्हणतात. कारण चेहऱ्यावरील रेषा (lines) किंवा सुरकुत्या उठवून दाखविण्यासाठीं यांचा उपयोग होतो. शेडिंग (Shading) साठीं किंवा चेहऱ्यावरील खोलगट भाग दाखविण्यासहि यांचा उपयोग होतो.

काळ्या रंगाच्यासुद्धां पेन्सिलस्, कांड्या व डब्या मिळतात त्यांचा उपयोग भुवयांचे, पापणीचे किंवा डोक्याचे पांढरे झालेले केस काळे करण्या-साठीं व डोळे मोठे व पाणीदार करण्यासाठीं होतो.

ओठाच्या लालीसाठीं डब्या व कांड्या मिळतात. त्यांना लिप्स्टिक्स् म्हणतात. यांचा वापर ओठ रंगविण्यासाठीं व त्यांचा आकार लहान मोठा करण्यासाठीं होतो.

रूज् (Rouge) चा उपयोग तरुण व सुंदर स्त्री भूमिकेचे गाल गुलाबी करण्यासाठीं असतो.

पावडरचा वापर तेलमिश्रित रंगामुळें चेहऱ्यावर आलेला तेलकटपणा काढून टाकण्यास होतो. नाटकाचा प्रयोग चालूं असतांना मधून मधून चेहऱ्या-वर तेलकटी येत असते त्यावेळीं पावडरचा उपयोग करावा.

याव्यतिरिक्त उपयोगांपेक्षां शोभेच्या वस्तू पुष्कळ मिळतील. पण

खरोखर पहातां त्यांची आवश्यकता नसते.

रंगाला सुरवात

रंगण्यापूर्वी दाढी केलेली असावी. साबू लावून थंड पाण्यानें तोंड धुवावें व टुवालानें तें साफ पुसावें. केसाला रंग लागूं नये एवढ्याकरतां एकादा कपडा किंवा रुमाल केसांवर बांधावा. शक्य असल्यास थोडें कोल्ड क्रीम तोंडास चोळावें व मालीश करावें. असें केल्यानें त्वचेवरील क्षिद्रांत हें क्रिम जाऊन रंग आंत जाणार नाहींत. शिवाय त्वचा खडबडीत व राकट असल्यास थोडीशी गुळगुळीत व नरम पडेल. नंतर मलमलचा कपडा ओला करून तो पिळावा व त्या कपड्यानें तोंड साफ पुसून काढावें. रंग करतांना नेहमींच थंड पाणी वापरावें. बर्फाचें पाणी असल्यास किंवा त्यांत कोलनवॉटर अगर लव्हेंडरचे थेंब असल्यास उत्तम.

किती रंग घ्यावा, कोणत्या रगांचें मिश्रण कराचें, किंवा कोणत्या प्रमाणांत मिश्रण करावें, हें रंगणाऱ्या नटाच्या वर्णावर, तो करणार असलेल्या भूमिकेवर व रंगभूमीवर असलेल्या दिव्यांच्या उजेडावर अवलंबून राहील.

नट मूळचा गौरवर्ण असेल तर नंबर ५ थोडा घेऊन नंबर ३।। जास्त घ्यावा व ज्या प्रमाणांत त्याचा रंग काळा असेल, त्या प्रमाणांत नंबर ५ चें प्रमाण वाढवून, नंबर ३।। चें प्रमाण कमी करावें, किंवा नंबर ३।। च्या ऐवजीं २।। नंबर घ्यावा.

भूमिका तरुण आहे कीं वृद्ध आहे, सुदृढ कीं रोगट आहे, अंगमेहतीनं उपजीविका करणारी आहे, ऐतखाऊ आहे कीं अक्कलहुशारीनं चरितार्थ चालविणारी आहे, कोणत्या प्रांतांतली किंवा कोणत्या देशाची रहिवासी आहे, वगैरे परिस्थितीवरसुद्धां रंगमिश्रणाचें प्रमाण अवलंबून राहील.

रंगभूमीवर दिव्याचा भरपूर प्रकाश असेल तर रंग थोडा जास्त लालट करावा. म्हणजे ३।। नंबर जास्त वापरावा. उजेड कमी असल्यास रंग थोडा फिक्कट किंवा पांढरट ठेवावा. म्हणजे ५ नंबर जास्त घ्यावा किंवा ३।। च्या ऐवजीं २।। नंबर वापरावा. आपण नेहमीं पाहतों कीं पांढऱ्या भितीच्या भागावर सूर्याचा प्रकाश पडतो तो भाग पांढरा दिसतो व ज्या भागावर सूर्यप्रकाश पडत नाहीं, तो भाग काळसर दिसतो. या भागाचा

फोटो काढला, तर सूर्यप्रकाशांतला भाग पांढरा दिसेल व दुसरा भाग पूर्ण काळा दिसेल. आपले डोळेदेखील कॅमेऱ्याच्या लेन्सप्रमाणेंच आहेत. मात्र ते अधिक तीव्र व प्रबल आहेत. तेव्हां जेथें उजेड कमी आहे तो भाग काळसर दिसतो. म्हणून रंगभूमीवर प्रकाश कमी असल्यास पात्रांच्या रंगांतील पांढरेपणा वाढवावा.

किती रंग वापरावा ? रंगाची ट्यूब असेल तर या ट्यूबच्या बारीक तोंडांतून निघणारा पाव इंच लांबीचा रंग कोणत्याहि चेहऱ्याला पुरेसा आहे. हा पाव इंच म्हणजे एकाच रंगाचा पाव इंच नव्हे, तर एकाहून अधिक रंगांचें मिश्रण करणें असेल तर ते सर्व रंग मिळून एकंदर पाव इंच असें समजावें.

जरूर तेवढा रंग डाव्या तळहातावर घेऊन उजव्या हाताच्या पहिल्या बोटानें त्याचें मिश्रण करावें व या मिश्रणाचे बारीक ठिपके सर्व चेहऱ्यावर कपाळाच्या वरच्या टोंकापासून गळ्याच्या खालच्या टोंकापर्यंत, लावावेत. असें करण्याचें कारण एवढेंच कीं घेतलेला रंग संपूर्ण तोंडाला सारख्या प्रमाणांत लावला जावा. कपाळाचा रंग थोडा जास्त फिकट असावा, साधारणपणें कपाळ हें त्याच्या खालील चेहऱ्याहून अधिक गोरें असतें. यानंतर चेहऱ्यावर लावलेला रंग उजव्या हाताच्या बोटांनीं सबंध चेहऱ्यावर पसरावा. चेहऱ्याच्या सर्व भागाला, नाकडोळ्यांच्या आसपासच्या भागाला व मानेच्या मागल्या बाजूला रंग देण्याची काळजी घ्यावी. नंतर दोन्ही हात थंड पाण्यांत बुडवून ओले हात चेहऱ्यावर थोडा वेळ चोळावेत—म्हणजे हलक्या हातानें चेहऱ्याला थोडें मालीश केल्यासारखें करावें. गाल व त्यांच्या आसपासच्या भागांना मालीश देतांना बोटांची गति बाहेरच्या व वरच्या दिशेकडे असावी. नंतर दोन्ही हातांच्या बोटांनीं तोंडाच्या सर्व भागावर हळू हळू चापटचा (Tapping) माराव्यात. असें केल्यास रंग जास्त वेळ टिकतो.

यानंतर करेक्टिव्ह मेकअप (Corrective make-up) साठीं किंवा विशिष्ट रंगा (Character make-up) साठीं ज्या छटा (Shading) व छाया (high-lights) द्यावयाचे असतील ते देऊन बाजूंच्या तळाच्या रंगांत ते मिळवून घ्यावेत. ज्या भागावर Shading किंवा high-lights दिले असतील त्या भागावर पुन्हां हळूं हळूं चापटचा माराव्यात. हा

भाग जास्त जोरानें चोळूं नये. कारण असें केल्यानें वरचा रंग नको त्या भागावर पसरेल अथवा तळचा रंग निघून येईल.

अशा रीतीनें तळ, Shades व high-light रंगविल्यानंतर काळचा रंगाची पेन्सिल भुवयांवरून ओढावी किंवा कापलेल्या टूथ-ब्रशवर ती घासून तो टूथ-ब्रश भुवयांवरून ओढावा. व जरुरीप्रमाणें त्या जाड, बारीक कराव्यात.

जास्त काळा रंग घेऊन हा ब्रश उलटचा (म्हणजे कानाच्या दिशेकडून नाकाच्या दिशेकडे) ओढला तर भुवया दाट (Bushy) दिसतील व चेहरा राकट दिसेल.

नंतर काळचा पेन्सिलनें पापण्यांवरील केस रंगवावेत ही पेन्सिल वरच्या पापणीवरील केसांच्या किंचित् वरून व खालच्या पापणीवरील केसांच्या खालून ओढली तर डोळे थोडे मोठे दिसतील. विशेष कांहीं न करतां फक्त भुंवयांचे केस काळे करणें असेल तर बोटाच्या टोंकावर काळा रंग घेऊन आपण काजळ घालतों त्याप्रमाणें दोन्हीं पापण्यांच्या केंसावरून तें बोट फिरवावें.

ओठावरील रंग पातळ कपडचांनीं साफ पुसून काढावा व स्त्री–भूमिकांनीं ओठाला लाली लावावी. सरळ लिप्स्टिक ओठावर लावावें किंवा बोटावर लाल रंग घेऊन तें बोट ओंठावर फिरवावें. अति कोरून लाली लावणें असल्यास ती बारीक पेन्टिंग ब्रशनें लावावी. ओठ लहान वा मोठे करण्याकरितां हा ब्रश वापरावा. एकंदर चेहऱ्याच्या रंगाला शोभेल असा ओठाच्या लालीचा रंग असावा. चेहऱ्याचा रंग जेवढा गडद गुलाबी असेल तेवढा ओठाचा रंग गडद लाल असावा.

पुरुष भूमिकांनीं ओठाला फार लाली वापरूं नये. बोटाच्या टोंकाला किंचित् लाली घेऊन त्या लालीनें ओठ फक्त पुसून काढावेत. विशिष्ट भूमिकांसाठीं ओठ बारीक-जाड, लहान-मोठे, करणें असेल तर रंग वापरणें आवश्यक आहे.

तळ, डोळे व ओठ रंगविल्यानंतर तोंडावर पॉवडर मारावी. तोंडाला लावलेला रंग फिकट झाला आहे असें वाटल्यास गडद गुलाबी पॉवडर वापरावी फार लालट आहे असें दिसल्यास सफेद रंगाची पॉवडर वापरावी.

पॉवडर भरपूर वापरावी व ती चेहऱ्याच्या प्रत्येक भागावर कानांवर, डोळयांच्या खांचांत, हनुवटीखालीं मानेवर लागेल अशी दक्षता घ्यावी. ही पॉवडर बेबी-ब्रशनें किंवा 'झाडू' ब्रशनें (ज्याला, hares foot असें म्हणतात) हलक्या हातानें झाडून काढावी. हा ब्रश अगदीं नरम, मऊ केसांचा असावा. केस कडक असल्यास लावलेला रंग घासाला जाईल.

पॉवडर साफ झाडून टाकल्यानंतर पाण्याच्या बाटलीनें (spray) नें तोंडावर पाणी शिंपडावें. स्प्रे बाटली नसल्यास ओंजळींत पाणी घेऊन तोंडावर शिंपडावें व मलमलच्या पातळ कपडयानें तोंड साफ टिपून काढावें. तोंडावर कपडा न घासतां तें हलक्या हातानें टिपून काढावें.

स्त्री-भूमिकांनीं रूज्-ब्रशनें गालाला गुलाबी रंग लावावा.

यानंतर हातांना व पाय उघडे असल्यास पायांना रंग लावणें जरूर असतें. चेहऱ्याचा व हाताचा रंग शक्यतों सारखा असावा. चेहऱ्याचा रंग करण्यासाठीं ग्रीझ् पेन्ट (Grease paint) अथवा तेलमिश्रित रंग वापरण्यांत येतो. हाता–पायाच्या रंगासाठीं पाणी मिश्रित रंग (liquid made) वापरला जातो. हा रंग पाणी, ग्लिसरीन्, कोलन वॉटर व आवश्यक रंगाची पावडर, यांच्या मिश्रणानें तयार करतां येतो. किंवा त्या रंगाच्या बाटल्या तयार मिळतात. वरील मिश्रणांतील कोलन वॉटर, रंग लावण्याचे वेळीं त्यांत मिळवावा. याचा उपयोग हात रंगविल्यानंतर ते लवकर सुकण्यासाठीं असतो. आतां सरळ रंग (straight make-up) पुरा झाला असें समजावें.

केलेला रंग अति फिक्कट किंवा निर्जीव वाटला तर सर्व चेहऱ्याला किंचित् रूझ लावावा. पापणीचे केस जास्त काळे करावे व डोळयांच्या नाकाजवळील टोंकांवर एक बारीक लाल रंगाचा ठिपका ठेवून द्यावा, म्हणजे डोळे पाणीदार दिसतील. अशा तऱ्हेचा एक लाल ठिपका आपल्या डोळयाच्या कोंपऱ्यात असतोच, त्याच्या बाजूला हा ठिपका असावा.

रंग पुसून काढणें: तोंडाला साबू लावून पाण्यानें रंग धुऊन टाकण्याचा प्रयत्न करूं नये. भरपूर कोल्ड क्रीम किंवा व्हॅसलिन, किंवा शुद्ध खोबरेल तेल प्रथम तोंडाला चोळावें; चेहऱ्याला रंगवलेल्या सर्व भागांना तें चोळावें व जाड कपडयानें

तें साफ पुसून काढावें. नंतर साबू लावून तोंड धुवून काढावें व टुवालानें पुसावें. इतकें करून तोंड तेलकट आहे, असें वाटलें तर तोंडाला पांढरी पावडर लावावी व हातानें पुसून काढावी.

साधारणपणें भूमिका Types किंवा प्रतिरूप पाहून वाटलेल्या असतात. तरुण व सुंदर पात्राला नाटकांतील तरुण व सुंदर भूमिका देण्यांत येते व म्हणून त्याला थोडें गोरें बनवून मूळच्या सौंदर्यांत थोडी भर घालणें एवढेंच करावयाचें असतें. मात्र हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं कमी रंगणें हा दोष असला तरी तो अति रंगण्याइतका अक्षम्य नाहीं. चेहऱ्याचा कांहीं भाग अति रंगवणें व कांहीं भाग मुळींच न रंगवणें हा त्याहून अक्षम्य दोष आहे.

विशिष्ट रंगाचा तपशीलवार विचार

विशिष्ट भूमिकांसाठीं रंगणें किंवा Character make up म्हणजे काय तें आतां पाहूं. विशिष्ट भूमिकांच्या दोन जाती आहेत. पहिली जात म्हणजे ऐतिहासिक व्यक्ति किंवा आजच्या समाजांतील प्रसिद्ध व कुप्रसिद्ध व्यक्ति. हा रंग असा असायला पाहिजे, कीं, पात्र रंगभूमीवर दिसल्याबरोबर व संवाद बोलण्यापूर्वीच भूमिका कोणत्या इतिहासप्रसिद्ध किंवा प्रसिद्ध व्यक्तीची आहे, हें ताबडतोब कळलें पाहिजे. ऐतिहासिक व्यक्ति रंगवणें सोपं असतें. कारण तें रंगकाम बरोबर झालें आहे किंवा नाहीं हें ठरविण्यासाठीं इतिहासांतील त्यांच्या चित्रांचाच काय तो आधार असतो. त्याहूनहि मोठा आधार म्हणजे पूर्वी त्या भूमिका कुणी प्रसिद्ध नटानें केल्या असतील तर त्यानें केलेल्या रंगाचा व कपड्यांचा. उदा. बाबूराव पेंटर, आप्पा टिपणीस यांनीं रंगवलेली शिवाजीची विशिष्ट रंगमूर्ति होय.

प्रत्यक्ष पाहिलेल्या किंवा निरनिराळ्या चित्रांतून पाहिलेल्या आजच्या समाजांतील प्रसिद्ध व्यक्तींच्या भूमिका रंगवणें अधिक अवघड असतें. कारण त्या प्रेक्षकांच्या पाहण्यांतल्या असल्यामुळें अधिक हुबेहूब रंगवाव्या लागतात. रंगभूमीवर आलेल्या असल्या पहिल्या वर्गांतील कांहीं भूमिका म्हणजे शिवाजी, संभाजी, औरंगजेब, नाना फडणीस वगैरे.

दुसऱ्या वर्गांतील, म्हणजे आज हयात असलेल्या किंवा नुकत्याच निवर्तलेल्या पण पुष्कळांना परिचित असलेल्या प्रसिद्ध व्यक्तींच्या भूमिका.

असल्या भूमिका त्या व्यक्तींच्या प्रत्यक्ष नावानें रंगभूमीवर आलेल्या माझ्या पाहण्यांत नाहींत. निराळ्या नावानें व विडंबन रूपानें असल्या अनेक भूमिका मराठी रंगभूमीवर आहेत.

आंग्ल रंगभूमीवर व विषेशतः इंग्रजी चित्रपटांत असल्या बऱ्याच भूमिका पाहावयास सांपडतात. इतकेंच नव्हे तर ज्या प्रसिद्ध व्यक्तींच्या भूमिका असतील त्या व्यक्तींनीं स्वतः त्या भूमिकेच्या हालचाली व बोलण्या-चालण्याचीं वैशिष्ट्यें वगैरेचें सल्लागार या नात्यानें मार्गदर्शन केलें असल्याचीं पुष्कळ उदाहरणें आहेत.

दाढी मिशांच्या मदतीशिवाय रंगविण्यांत येणारें आंग्लरंगभूमीवरील उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे ज्यूलियस सीझर.

विशिष्ट रंगाची आणखी एक जात म्हणजे नाटककारानें, नटानें किंवा मेक-अप आर्टिस्टनें स्वतःच्या कल्पकतेनें निर्माण केलेली भूमिका. या भूमि-केचा रंग जितका सोपा आहे तितकाच तो अवघड आहे. अवघड आहे म्हणण्याचें कारण एवढेंच कीं, त्याला ऐतिहासिक व्यक्तीच्या चित्राची पार्श्वभूमि नसल्यामुळें ते कसेहि केले तरी चालतात. पण ह्या भूमिका जर जुन्या नाटकांतील असतील तर त्यांना सुद्धां प्रसिद्ध नटानें पूर्वी केलेल्या मेक-अपशीं साम्य संभाळावें लागतेंच. अवघड आहे म्हणण्याचें कारण हें कीं ह्या भूमिकेच्या रंगांत किंवा मेक-अपमध्यें त्या भूमिकेची परिस्थिति, प्रकृति, प्रवृत्ति, स्वभाव व वागणूक यांतील वैशिष्ट्यें एकवट केलेलीं असतात. प्रत्येक रंगाच्या, रेषेच्या व केसाच्या साह्यानें तीं त्याच्या चेहऱ्यांत ओतलेलीं अस-तात. म्हणून हा रंग फार अवघड आहे. तो साधायला मेक-अप् कलेचें ज्ञान पुरेसें होणार नाहीं. तर त्याला अभ्यासाची, अनुभवाची व विशेष करून अवलोकनशक्तीची अधिक आवश्यकता आहे.

Character make-up ही कला वाचून शिकतां येण्यासारखी नाहीं. म्हणून सुरुवातीला ह्या कामीं चांगल्या मेक-अप् कलाकाराची मदत घ्यावी. व त्याच्याकडून ही कला शिकून घ्यावी. ह्या विषयाचा तपशीलवार विचार ह्या पुस्तकांत करतां येणार नाहीं. त्यासंबंधींचे सर्व-साधारण नियम व कांहीं बांधलेले ठोकताळे आहेत त्यांचाच आपण विचार करूं.

वृद्ध भूमिकेचा रंग

एकाद्या नवशिक्या नटाला पन्नास-साठ वर्षांच्या म्हाताऱ्याची भूमिका करावयाची असली तरी तो चेहऱ्यावर खूप काळचाभोर सुरकुत्या ओढतो, कमरेला खूप बांक देतो, हातांत काठी घेऊन थरथरत चालूं लागतो; व बेडकाच्या डरकाळीच्या स्वरांत अति सावकाश आणि बोबडें बोलूं लागतो. सत्तर-ऐंशी वर्षांचे म्हातारे सुद्धां ताठ चालतात व स्पष्ट व अस्खलित बोलतात व त्यांच्या तोंडावर फारशा सुरकुत्या नसतात. तेव्हां आपण कोणत्या प्रकारच्या म्हाताऱ्याची भूमिका करतों आहोंत याचा आधीं विचार केला पाहिजे. मनमिळाऊ स्वभावाच्या व खुल्या दिलाच्या म्हाताऱ्याची का किरकिऱ्या व कुजकट स्वभावाच्या म्हाताऱ्याची, खंबीर मनोवृत्तीच्या कां दुबळ्या मनोवृत्तीच्या म्हाताऱ्याची, तरुणपणीं निर्व्यसनी जीवनाला नियमित व्यायामाची जोड देऊन प्रकृति आणि पैका संभाळून असलेल्या म्हाताऱ्याची, का ऐषआराम व चैनबाजी करून प्रकृति व पैसा ह्या दोन्हीला सुरुंग लावणाऱ्या व्यसनी म्हाताऱ्याची, ह्या प्रश्नाच्या उत्तरावर तुम्ही कशा तऱ्हेचा म्हातारा रंगवणार आहांत हें अवलंबून राहील. पहिल्या जातीच्या म्हाताऱ्याच्या चेहऱ्यावर कमी सुरकत्या असतील, त्याचे डोळे पाणीदार असतील व तो थोडाफार ताठ चालेल, त्याच्या परिस्थितीच्या व प्रवृत्तीच्या प्रमाणांत त्याच्या चेहऱ्यावरील सुरकुत्या वाढतील, डोळ्यांतील तेज कमी होईल, व पाठीचा बांक वाढूं लागेल.

आतां आपण सर्वसाधारण म्हाताऱ्याच्या भूमिकेचा रंग कसा करावा याचा विचार करूं. पांच नंबरच्या रंगाचा तळ लावावा. नंतर कपाळाला खूप आठ्या घालून, ज्या ठिकाणीं आंठ्या पडतील तिथेंच Amber रंगाच्या पेन्सिलीनें बारीक आडव्या रेषा ओढाव्या. असें केल्यानें आठ्या सरळ किंवा कृत्रिम वाटणार नाहींत, त्या नैसर्गिक वाटतील. भूमिका खंबीर मनाच्या, रागीट किंवा विशेषतः वळकट प्रवृत्तीच्या म्हाताऱ्याची असेल तर त्याच्या नाकाजवळच्या भिवयाच्या टोकांला लागून दोन उभ्या रेषा ओढाव्या. ह्या रेषा सारख्या लांबीच्या नसाव्या. एक लहान व एक किंचित् लांब असावी. यानंतर दोन आठ्यांमधील उंचवट भागावर एक नंबरच्या रंगाचें High lights द्यावें. Shading च्या आजुबाजूला नेहमी High light द्यावें म्हणजे

Shading ला उठाव येतो.

वृद्ध माणसाच्या डोळ्यांभोंवतीं,कानाच्या बाजूला आडव्या व गालाच्या हाडावर तिरप्या रेषा असतात. ह्या रेषांना Crow's feet (कावळ्याचे पाय) असें म्हणतात. कारण कावळ्यानें डोळ्यांच्या कानाकडील टोकांवर पाय ठेवला तर जशा रेषा उमटतील तशा रेषा त्या दिसतील. अशा ६–७ बारीक रेषा डोळ्यांच्या भोंवती काढल्या पाहिजेत, त्या रेषा डोळ्यांच्या कानाकडील भागावर आडव्या असतात व गालाच्या हाडावर उभ्या किंवा तिरप्या असतात. बऱ्याच वृद्ध माणसांच्या चेहऱ्यावर ह्या रेषा दिसतात व कपाळावरच्या रेषा किंवा आठ्या पातळ कातडी असलेल्या सपाट पृष्ठभागांवर असल्यामुळें दिसत नाहींत. पण रंग करतांना या डोळ्यांलगतच्या रेषा नेहमीं वगळल्या जातात व कपाळावरच्या रेषा प्रामुख्यानं दाखविल्या जातात. असें करूं नये.



डोळ्यांच्या नाकाकडील बाजूकडून अेक रेषा, डोळ्याच्या टोकांपासून गालावरील हाडाजवळ येत असते. याच रेषेला लागून एक रेषा अर्धवर्तुळाकारांत डोळ्याच्या कानांकडील टोकांपर्यंत जाते. ही रेषा सरळ नसून सुरकुतलेली असते.

म्हातारपणीं कृश झालेल्या, लठ्ठ म्हाताऱ्याच्या व दारुबाज माणसांच्या डोळ्याच्या खालीं पिशव्या (Pouches) असतात. त्या पिशव्या प्रथम डोळ्यांखालीं अेक किंवा पांच नंबरचा रंग थोडा जास्त लावून त्यावर Amber रंगाच्या दोन, तीन आडव्या रेषा ओढून, दाखवितां येतात.

यानंतर नाकाच्या बाजूला–ज्या जागीं साधारणपणें मुलींचें नाक टोंचतात त्या जागीं अेक खोलगट भाग असतो. ह्या भागापासून खालीं ओठांच्या बाजूपर्यंत एक थोडी जाड सुरकुती असते. ती काढावी. असं म्हणतात, कीं हौशी, विनोदी, आनंदी स्वभावाच्या माणसाच्या चेहऱ्यावरील

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, दादर. स्वागत
अनुक्रम ७४०२१ दि. ...निवेदन
क्रमांक ३६५१ दि. ४३८७

ही रेषा सरळ नसून बांकदार (Curved) किंवा कलणारी असते व उदासीन, दुराग्रही व निराशावादी माणसाच्या चेहेऱ्यावरील ही रेषा सरळ असते. मला वाटतं स्वतः रंग करणाऱ्या शिकाऊ माणसानं हा विचार करूं नये. चेहऱ्यावर जिथें जिथें रेषा, सुरकुत्या, खांचखळगे असतील, तिथेंच ते काढावे व त्यांनाच थोडा जास्त उठाव आणावा. म्हणजे त्यांना कृत्रिमपणा येणार नाहीं. आतां तुमच्या चेहऱ्यावरील ही रेषा सरळ असेल व तिला बांक (Curve) द्यायचा म्हटलं तर गालावरून रेषा ओढाव्या लागतील व त्या कृत्रिम दिसतील. Nose-putty, nose-wax, किंवा Adhesiv plaster (मेणासारखा अेक चिकट पदार्थ) वगैरे साधनें वापरून हें साधतां येईल. पण तें हौशी नटांना शक्य नाहीं.

आतां वार्धक्यामुळें बसलेल्या गालफडांचा आपण विचार करूं. म्हाताऱ्या माणसांचे दांत गेल्यामुळें व चरबी व स्नायू वितळून कातडी सैल झाल्यामुळें गाल आंत जातात. ते कोठें आंत जातात हें शोधून काढण्यासाठीं आंत, दोन हिरड्यांमध्यें गाल ओढून घ्यावे व ज्या ठिकाणीं खळगा पडेल, त्या ठिकाणीं Amber रंग लावावा. हा रंग कानाच्या व जबड्याच्या (Jaw-bone) दिशेनं पसरत व फिक्कट करत न्यावा व तळाच्या रंगाशीं अशा रीतीनें मिळवून घ्यावा कीं तळाचा रंग कुठें संपला व Shading चा Amber रंग कुठें सुरू झाला हें कळतां कामा नये. हें शेडिंग साधारणपणें त्रिकोणाकृति होईल. गालाचें शेडिंग झाल्यानंतर गालावरचें हाड, जबड्याचें हाड, ओठावरचें हाड यानां High lights द्यावे पण ते Shading मध्यें मिळवून घ्यावे.

ताणलेल्या कातडीच्या चेहऱ्याचे लोक ज्यांना मंगोलियन टाईप असें म्हणतात, व ज्यांत चिनी, जपानी, बर्मी, नेपाळी वगैरे लोकांचा समावेश होतो, अशा लोकांच्या चेहऱ्यावर तरुणपणीं मुळींच सुरकुत्या नसतात. पण म्हातारपणीं त्यांच्या चेहऱ्यावर अति-सुरकुत्या येतात. त्यांच्या वरल्या ओंठावर म्हणजे ज्या भागावर मिशा उगवतात, त्या भागावर सुरकुत्यांच्या उभ्या ठळक रेषा दिसतात.

वरचा ओंठ व हनुवटी यांच्यामध्यें एक लहानसा आडवा खळगा दिसेल, या खळग्यांत थोडें Shading करावें. यानंतर ओठांच्या टोकां-

9026

पासून किंचित् दूर अेक खोलगटपणा असतो. पुष्कळ वेळां हा खोलगटपणा नाकाकडून आलेल्या रेषेची वाक असलेली पुरवणी असते व ती खालीं जबड्याच्या हाडापर्यंत जाते. त्याचप्रमाणें ओठाच्या टोंकांपासून एक रेषा खालीं जबड्याच्या हाडापर्यंत जाते व ही रेषा वरच्या रेषांपासून थोडीफार समांतर असते.

भूमिका करणारा नट लठ्ठ व भरीव चेहऱ्याचा असेल, तर त्याच्या हनुवटीखालीं आणखी एक हनुवटी (doublechin) दिसेल. म्हणून हनुवटींखालीं एक आडवी रेषा घ्यावी. पण नट मुळांत हाडकुळा असेल तर त्याच्या गळ्यावर कंठमणीच्या (Adam's apple) आसपास उभ्या रेषा दिसतील.

Shading व सुरकुत्या यांचें प्रमाण नटांच्या लठ्ठपणावर किंवा हाडकुळेपणावर अवलंबून राहील. लठ्ठ म्हाताऱ्याच्या चेहऱ्यावर सुरकुत्या जास्त असतील, तर हाडकुळ्या म्हाताऱ्याच्या चेहऱ्यावर खांचखळगे जास्त दिसतील.

चेहऱ्याला मुरड व आळेपिळे देऊन, चेहऱ्यावर कुठें सुरकुत्या आहेत तें पाहावं, व त्या जागीं, त्या द्याव्या, नाहींत तिथें नवीन सुरकुत्या काढण्यापेक्षां आहेत तिथेंच त्या जास्त प्रामुख्यानं दाखविल्यास रंगाला नैसर्गिकपणा येईल.

सुरकत्या म्हणजे रेषा नव्हेत. त्या सरळ व सलंग कधींच नसतात. त्या मधून मधून तुटलेल्या व कुरतडलेल्या असतात. त्याचप्रमाणें Shading म्हणजे काळे डाग नव्हेत. ते अशा रीतीनें बाजूच्या कातडीच्या रंगाशीं मिळवून घेतले पाहिजेत, कीं Shading कुठें सुरू झालें, हें कळतां कामा नये.

म्हाताऱ्या माणसाचे ओंठ सैल व सुरकुतलेले असतात व त्याबरोबर त्यांचा काळसरपणा वाढत असतो. कमअक्कल व कमजोर मनाच्या व चैनी व रंगेल वृत्तीच्या माणसांचे ओठ लठ्ठ व फुगीर असतात. व हनुवटी लहान व आंत गेलेली असते. निश्चयी, करड्या व रागीट स्वभावाच्या माणसाचे ओठ घट्ट व बारीक असून त्यांच्या कडा सरळ व एकमेकाला जवळ जवळ चिकटलेल्या असतात. असा एक सर्वसाधारण सिद्धांत आहे.

वृद्ध माणसांच्या हाताच्या बोटाचीं पेरं थोडींफार तशींच राहतात. पण

पेरांमधील बोटांचा भाग कातडी सैल झाल्यामुळें बारीक होतो. हें दाखविण्यासाठीं पेरांना फिक्कट रंग लावून त्यांच्या मधील भागाला थोडा Amber मिश्रित गडद रंग लावावा व त्याचप्रमाणें बोटें व मनगट ह्यांमधील भागाला ज्या ठिकाणीं हाडें असतील, त्या ठिकाणीं फिक्कट रंग लावून त्यामधील भागास गडद रंग लावला, तर बोटें कृश व क्षीण दिसतील. त्याच्या उलट केल्यास म्हणजे बोटाच्या पेरांना गडद रंग लावून त्यामधील भागाला फिक्कट रंग लावल्यास बोटें, लट्ट व भरीव दिसतील. हाताला नेहमी पाण्याचा रंग Liquid make-up लावावा. पण असें कांहीं विशेष करावयाचें असल्यास तेली रंगाचा (Grease paint) उपयोग करावा.

सुरकुत्या, Shading वगैरेच्या बाबतींत फार भडकपणा टाळावा. अति रंगण्यापेक्षां कमीं रंगणें चांगलें.

यानंतर भूमिकेच्या वयाच्या मानानं केस करडे किंवा पांढरे करणें. खास ह्या उपयोगासाठीं एक पांढऱ्या रंगाची बाटली मिळते किंवा पांढऱ्या पावडरमध्यें थोडें पाणी व Glycerine मिळवून हा रंग तयार करतां येतो. हा रंग टूथ-ब्रशनें लावावा. केस करडे करणें असेल तर भुवयांना रंग लावूं नये. केस पांढरे करणें असेल तर भुवया करड्या कराव्या. कारण, डोक्याचे केस भुवयाच्या आधीं पिकत असतात. केस पांढरे करण्याबाबत दुसरी लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे कानशिलांवरचे केस आधीं पांढरे होत असतात व नंतर बाकीचे केस पांढरे होऊं लागतात. एवढं झाल्यानंतर म्हाताऱ्याचा रंग पुरा झाला असें समजावें. आतां आपण मिशांकडे वळूं--

मिशी

पूर्वी तारेमध्यें विणलेल्या मिशा व दाढ्या मिळत त्यांचा उपयोग करण्यांत येत असे. अलीकडे ह्या असल्या दाढ्यामिशांचा कोणी उपयोग करीत नाहींत. वेशांतर करण्यासाठीं (उदा० भावबंधन मधील प्रभाकर) त्यांचा उपयोग अजूनहि केला जातो.

नवशिक्या नटाला स्वतः करतां येण्यासारखे मिशांचे कांहीं प्रकार सांगतों. साधारणपणें मिशा बनविण्यासाठीं क्रेप-हेअर (Crape-hair) वापरीत असत व अजूनही ते वापरले जातात. पण मेकअप् कलेमध्यें प्रगति होत असल्यामुळें क्रेपहेअरच्या मिशा आज कृत्रिम वाटतात.

अलिकडे बरेच रंगभूषा कलावंत खरे केस किंवा केस असलेली मेंढीची कातडी घेऊन तिचे केस कापून लावतात. पण हें सर्वांना शक्य नसल्यामुळें आपण क्रेप हेअरचाच विचार करूं. क्रेप हेअर ही वेणीसारखी घट्ट पिळलेली एक प्रकारची लोंकर असते. वेणी सोडून ती मोकळी करतात, पण तिचा पीळ कायम राहतो. म्हणून, ती मोकळी करून कांहीं वेळ पाण्यांत भिजत ठेवावी म्हणजे ती सरळ होते. सरळ झाल्यानंतर ती पातळ कपड्यांत दाबून सुकवावी. दोन-तीन इंच लांबीच्या वळकट्या ध्याव्या, व दोन्ही हातांनीं ओढून पुन्हां ते तुकडे एकमेकांवर ठेवून पुन्हां ओढावे. असें दोन-तीन वेळां केलें म्हणजे केस आणखी मोकळे, सरळ व वापरण्यास योग्य असे होतील.

मिशा लावण्याच्या अनेक नटांच्या अनेक तऱ्हा आहेत. कांहीं नट २॥-३ इंच लांबीची वळकटी हातावर वळतात व त्या वळकटीच्या मध्यभागीं काळ्या सुताची गांठ बांधतात. टोकाला पीळ देतात व ओठांवर स्पिरिटगमनें चिकटवून देतात. ही करावयास सोप्यांतली सोपी मिशी आहे. पण ती कृत्रिम दिसते. कारण माणसाची मिशी ओठांच्या एका टोकांपासून, दुसऱ्या टोकांपर्यंत अखंड नसते. त्याला मधें लहानशी फट असते. ती फट ह्या मिशींत दिसत नाहीं. शिपाई, प्यादे, व इतर बारीक सारीक भूमिका करणारे नट अशा तऱ्हेच्या मिशा लावतात. कांहीं नामवंत नट सुद्धां अजून अशा तऱ्हेच्या मिशा लावतात. एकदां "हाच मुलाचा बाप" ह्या नाटकांत जुन्या पिढींतील एका जुन्या नटाबरोबर काम करीत होतों. मी होतों डॉ. पशू व ते नट होते विष्णुपंत कारकून. प्रवेश संपवून रंगपटांत ते आले तेव्हां त्यांच्या ओठांवर मिशी नव्हती. मी त्यांना विचारलें "अहो तुमची मिशी कोठें?" ते म्हणाले "ही काय!" असें म्हणून त्यांनीं खिशांतून मिशी काढून दाखविली. स्टेजवरून बाहेर निघतांक्षणीं त्यांनीं मिशी काढून खिशांत ठेवली होती. नंतर पुन्हां स्टेजवर प्रवेश केला तेव्हां जातां जातां "मिशी ओठांवर चिकटवून दिली. ही त्यांची नेहमीची प्रथा आहे." ही मिशी काम नसलं म्हणजे स्वस्थ झोंपायला वगैरे बरी असते" हें त्यांचं स्पष्टीकरण आहे.

मिशी लावण्याचा दुसरा प्रकार म्हणजे पहिल्या प्रकाराप्रमाणेंच एक वळकटी करून तिचीं टोकें मिळवावीं व ती मधें कापून हे दोन तुकडे शेजारी शेजारी ओठांवर चिकटवून द्यावे. ही मिशी देखील तितकीशी नैसर्गिक वाटत

नाहीं. कारण ह्या मिशीमधें फट असली तरी तिचे केस आडवे जातात. खऱ्या मिशीचे केस नेहमीं उभे असतात. म्हणजे नाकाकडून ते खालीं ओठांवर येतात व नंतर ते बाजूला पिळले जातात.

तेव्हां ज्या मिशीचे केस नाकाकडून खालीं येतील ती मिशी नैसर्गिक दिसेल. अशा तऱ्हेची मिशी लावण्याकरितां आधीं दुसऱ्या जातीच्या मिशीप्रमाणें पण बऱ्याच बारीक अशा दोन वळकटचा ओठांच्या खालच्या अर्ध्यावर मधे फट ठेवून लावाव्या. अर्थात् ह्या वळकटीचे केस आडवे असतील व त्यांची लांबी, लावावयाच्या मिशीच्या लांबीइतकी असावी. आतां या आडव्या केसांवर व त्यावरील ओठाच्या मोकळचा भागावर स्पिरिट गम लावावा. क्रेप हेअर फणीनें विंचरून चांगले पसरावे, चिमटींत केस उभे धरून, एक टोंक मिशीच्या वरील भागाच्या आकाराचें कापून तें स्पिरिट गम लावलेल्या ओठांच्या भागावर उभें चिकटवावें. कोणत्या दिशेकडे मिशीला वळण द्यावयाचें असेल तें लक्षांत ठेवून त्या धोरणानें केस कलते चिकटवावेत. केसाचा एक मोठा लचका चिकटवण्यापेक्षां, दोन किंवा चार तुकडे ओठांच्या दोन्ही बाजूस चिकटवणें चांगलें. केस चिकटवल्यानंतर ओल्या फडक्यानें ते ओठांवर दाबावे. कपडा ओला न करतां सुका घेतल्यास स्पिरिट गम व केस कपडचाला चिकटतील व उपटून येतील. यानंतर केसांना पाहिजे तसें वळण देऊन कातरीनें नको असलेले केस कापून काढावे व स्पिरिट गमचा ब्रश मिशीच्या खालच्या भागावरून व सबंध मिशीवरून फिरवावा. उभे केस लावण्यापूर्वी केसाचे आडवे तुकडे (Base) लावण्याचें कारण एवढेंच कीं, त्यामुळें मिशीला भरीवपणा येईल व तीच मिशी व्यवस्थित काढून ठेवली तर अनेक प्रयोगांत वापरतां येईल.

बावळट किंवा विनोदी भूमिकेसाठीं ढेकूण–कट् मिशी किंवा चार्ली–चॅपलीन मिशीचा नेहमीं उपयोग करण्यांत येतो. ही मिशी लावण्यास सोपी आहे. ओठांच्या मध्यभागीं, फक्त नाकपुडचांखाली स्पिरिट गम लावून त्यांवर उभ्या केसांची एक वळकटी चिकटवून द्यावी व केस चिकटल्यानंतर ओठांच्या वरच्या कडेपर्यंतचे केस ठेवून त्याखालचे केस कापून काढावे. ओठाच्या मध्यभागीं फट दाखविण्याकरतां त्या भागावर लावलेले थोडे केस उपटून काढावे. किंवा केस लावतांनाच मधें फट ठेवून दोन निराळचा वळकटचा

चिकटवाव्यात.

घरंदाज भूमिका असेल तर कानाच्या काठांवर थोडे केस लावल्यास म्हातारें सोंग रुबाबदार व गंमतीदार दिसेल.

दाढी

नवशिक्या किंवा तयार नटाला सुद्धां स्वतःची दाढी, स्वतः लावणं शक्य नसल्यामुळें तिचा विचार करण्याचें कारण नाहीं. शिवाय दाढीचे व मिशांचे इतके अनेक प्रकार आहेत कीं त्या विषयावर एक स्वतंत्र सचित्र पुस्तक लिहितां येईल. माझं हें पुस्तक हौशी व नवशिक्या नटांच्या सोयीसाठीं असल्यामुळें या पुस्तकांत त्याचा विचार करण्याचें कारण नाहीं. स्वतः लावतां येण्यासारखा दाढीचा एक प्रकार म्हणजे दारिद्र्य, बेकारी, किंवा आजार दाखविणारी ८–१० दिवसांची वाढलेली दाढी. ही दाढी दाखविण्यासाठीं केसांचे, रव्यायेवढे बारीक तुकडे करावे व चेहऱ्याच्या ज्या भागावर केस दाखवायचे असतील त्या भागावर स्पिरिटगम लावून कातरलेले केस चिमटींत धरून स्पिरिटगमवर सारखे व विरळ चिकटवावेत. कार्डबोर्डाच्या तुकड्यावर थोडे केस ठेवून व त्यांवर फुंकर मारून केस गालांवर उडविण्याची एक प्रथा आहे. केस चिकटल्यानंतर चेहऱ्याच्या बाकीच्या भागावर उडालेले केस बेबी ब्रशानें झाडून काढावे.

याशिवाय हनुवटीवर नूर (मुसलमानी किंवा ख्रिस्ती दाढी) व कानांवरील कल्ले नटाला स्वतः लावतां येतील व हे प्रकार ढेकूण कट् मिशींसारखेच असून तितकेच सोपे आहेत.

प्रत्येकानें एवढें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं रंग, वेशभूषा व कपडे हें नाट्यप्रयोगाचं शरीर असून, नाटक, नट व त्याचं नाट्यकौशल्य हा नाट्य प्रयोगाचा आत्मा आहे.

० ० ०

१५ : नांदी, मध्यंतर, राष्ट्रगीत

तीन घंटा व सुरुवात

नाटक सुरू होण्यापूर्वी तीन घंटा होत असतात. पहिली घंटा नाटक सुरू होण्यासाठीं ठरलेल्या वेळेच्या आधीं १० मिनिटें देण्यांत येते. दुसरी घंटा पांच मिनिटांनीं दिली जाते व तिसरी घंटा नाटक सुरू होण्यासाठीं ठरलेल्या वेळीं दिली जाते, असा नियम असायला पाहिजे. तिसरी घंटा दिल्यानंतर पांच–दहा सेकंदांत पडदा वर जातो व नाटकाला सुरुवात होते.

नांदी

नाटकांत सूत्रधार नटी असल्यास त्यांचा प्रवेश कव्हरच्या पडद्यावर घेतात. व हा प्रवेश संपल्यावर कव्हर पडदा वर जातो व नाटकाला सुरुवात होते. नाटकांत सूत्रधार नटी नसून, नुसती नांदीच असेल तर ही नांदी कधीं पडदा वर जाण्यापूर्वी पुरी केली जाते तर कधीं पडदा वर नेऊन म्हटली जाते. साधारण नियम असा आहे कीं, नांदी म्हणणारीं पात्रें स्टेजवर येत नाहींत व तीं प्रेक्षकांना दिसत नाहींत. नाटकाला सुरुवात होतेवेळीं पात्रें रंगभूमीवर हजर असतील व संवादानें नाटकाला सुरुवात होत असेल, तर पडदा खालीं ठेवून नांदी संपल्यानंतर तो वर नेणें इष्ट; पण सुरुवातीच्या प्रवेशांत जर स्टेजवर पात्रें नसतील किंवा एखादें दुसरें पात्र वाचीत किंवा

असेंच कांहीं करीत बसलें असेल व पडदा वर जातांच तावडतोव संवाद सुरूं करणें अपरिहार्य नसेल तर पडदा वर नेऊन नांदी म्हणण्यास हरकत नाहीं.

मध्यंतर

नाटकाचा अंक संपून पडदा पडल्यावरोबर किंवा पडत असतांनाच एक घंटा दिली जाते. ही पुढील अंकाची पाहिली घंटा असते. पण ती अंक पडतांक्षणींच देण्याचें कारण एवढेंच कीं प्रेक्षकांना कळावें कीं, अजून नाटक संपलें नाहीं. अजून भाग शिल्लक आहे. पुष्कळ वेळां आपल्याला अशीं नाटकें पहाण्याचा प्रसंग येतो कीं, प्रत्येक अंकानंतर नाटक संपल्यासारखें वटतें. त्यावेळीं ही घंटा वाजल्यानंतर कळतें कीं अजून नाटक शिल्लक आहे, म्हणून ही घंटा पडदा पडतांक्षणींच देणें जरूर आहे. असें न केल्यास प्रेक्षक सभागृहांतून निघून जाण्याचा संभव असतो. असें झाल्याचीं उदाहरणें माझ्या माहितींत आहेत.

मध्यंतर किती मोठा असावा हें मध्यंतरांत स्टेजवर लावावयाच्या सेटवर अवलंबून असतें. साधारणपणें मध्यंतर दहा मिनिटांपेक्षा अधिक नसावा. मध्यंतरांतील दुसरी घंटा तिसऱ्या घंटेपूर्वी म्हणजे पुढला अंक सुरू होण्याच्या दोनच मिनिटें आधीं द्यावी. म्हणजे थिएटरबाहेर चहा पीत किंवा गप्पा मारीत असलेल्या प्रेक्षकांना आंत येऊन वसण्यास पाहिजे तेवढा वेळ मिळतो.जास्त लवकर घंटा दिल्यास प्रेक्षकांना निष्कारण आधीं येऊन आंत बसावें लागतें. प्रत्येकानें हा नियम पाळल्यास प्रेक्षकांची थोडी गैरसोय दूर होईल व तिसऱ्या घंटेनंतर, नाटक सुरू झाल्यानंतर प्रेक्षकांची आंत जाण्यासाठीं होणारी धडपड व धांवपळ टळेल. कारण नक्की नाटक केव्हां सुरू होईल हें प्रक्षकांना दुसऱ्या घंटेवरून कळेल.

वर उल्लेख केला ती अंमलांत आणण्यासारखी एक सूचना आहे. साधारण नियम असा आहे कीं, पहिल्या घंटेनंतर सुमारे पांच मिनिटांनीं दुसरी घंटा दिली जाते व त्यानंतर जेव्हां सजावटीची व पात्रांची तयारी होईल त्यावेळीं तिसरी घंटा वाजून प्रयोगाला सुरुवात होते. ही तिसरी घंटा केव्हा वाजेल याचा नेम नसल्यामुळें पडदा वर जाईपर्यंत प्रेक्षक सभागृहांत येतच नाहींत.

अेका प्राचीन नाटकाचा आधुनिक प्रयोग

नव्यानें बसविलेल्या फारच जुन्या नाटकांचे कांहीं प्रयोग मध्यंतरीं झाले. हें नाटक अनेक प्रवेशी म्हणजे, नाटकाचे प्रत्येक अंकांत बरेच प्रवेश असलेले असें आहे. कांहीं प्रवेश कव्हर पडद्यावर आहेत. कांहीं मिड्-कव्हरवर आहेत. पण आपल्या रंगभूमीवर कांहींतरी नवीन असावें, कव्हर पडद्यावर प्रवेश नसावेत, मूळ नाटक एकांकी एक प्रवेशी नसतांहि तें तसें करावें वगैरे उच्च विचारानें प्रेरित होऊन निर्मात्यानें प्रत्येक प्रवेश बैठका वगैरे व्यवस्थित रचून डीपवर म्हणजे संबंध स्टेजवर घ्यावयाचें ठरविलें. हें साधण्यासाठीं त्यानीं प्रयोगाच्या वेळीं, प्रत्येक प्रवेशानंतर मेन-ड्रॉपचा पडदा खालीं पाडला व दोन-तीन मिनिटें तो खालीं ठेवून, पुन्हां वर नेऊन पुढचा प्रवेश सुरू केला. प्रवेश संपून पडदा खालीं येई तेव्हां अंकाची घंटी वाजत नसे. पण ज्यावेळीं अंक संपून मेन-ड्रॉप खालीं येई त्यावेळीं अंकाची घंटा देण्यांत येत असे. या घंटेमुळें प्रेक्षकांना कळत असे, कीं आतां अंक संपला आतां चहा पिण्यासाठीं बाहेर जावयाला हरकत नाहीं. तेव्हां ज्याप्रमाणें मेन-ड्रॉप पडल्यानंतर वाजणारी घंटा, आतां फक्त अंक संपला अजून नाटक शिल्लक आहे, हें दर्शविते त्याप्रमाणें ह्या नाटचप्रयोगाचे वेळीं ती घंटा प्रवेशाचा पडदा पडल्यानंतर न वाजल्यामुळें फक्त प्रवेश संपला अंक संपला नाहीं, हें सूचित करीत असे. प्रवेशावर ड्रॉप पडल्यानंतर घंटेच्या तंत्राची माहिती नसलेल्या प्रेक्षकांना अंक संपला किंवा नाटक संपलें असें वाटून त्यांनीं सभागृहाबाहेर जाऊं नये म्हणून निर्मात्यानें आणखी एक काळजी घेतली होती. ती म्हणजे प्रवेश संपल्यानंतर सभागृहांतील दिवे न लावण्याची. ही काळजी घेतली गेली नसती तर या तीन तासांच्या नाटकांत जवळजवळ तेरा वेळां प्रेक्षक बाहेर जाण्यासाठीं उठले असते.

हें टाळण्यासाठीं करण्यासारखा एक उपाय होता व तो म्हणजे मेन-ड्रॉपच्या मागें दुसऱ्या कसल्या तरी रंगाचा एक पडदा ठेवणें. प्रवेश संपल्यानंतर हा पडदा पाडणें व अंक संपल्यानंतर मेनड्रॉप पाडणें. असें केलें असतें तर प्रेक्षकांना अंधारांत नुसतेंच बसून रहावें लागलें नसतें. उजेड ठेवतां आला असता. अंधारांत तीनचार मिनिटें बसून राहाणें हें तीसचाळीस मिनिटांसारखें वाटतें.

राष्ट्रगीत

नाटक संपल्यानंतर बहुधा त्या वेळीं रंगभूमीवर असलेलीं पात्रें राष्ट्रगीत म्हणतात. पण त्या वेळीं रंगभूमीवर अगदींच थोडीं पात्रें असतील, तर पडदा पाडण्यांत येतो व प्रयोगांत भूमिका करणारा सर्व नटवर्ग रंगभूमीवर येतो व पुन्हां पडदा वर जाऊन राष्ट्रगीताला सुरुवात होते व राष्ट्रगीत संपतांच पुन्हां पडदा खालीं येतो व नाटक संपतें.

नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं रंगभूमीवर प्रयोगांतील सर्व पात्रांनीं वंदे मातरम् किंवा राष्ट्रगीत म्हणण्याची प्रथा १९२० सालापर्यंत नव्हती. विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस किंवा त्यापूर्वी जीं नाटकें लिहिलीं गेलीं व त्यांचे नाट्यप्रयोग झाले त्या प्रयोगांच्या सुरुवातीस सूत्रधार–नटीचा एक लहानसा प्रवेश असे. नाटकाचें कथानक, नाटकाचा विषय व स्वरूप प्रेक्षकांना समजावून देणें व नाटकांतील पात्रांची व कधीं कधीं त्यांच्या स्वभाववैचित्र्याची प्रेक्षकांना ओळख करून देणें ही कामगिरी त्या नटी–सूत्रधाराकडे होती. ही कामगिरी तीं गद्य–पद्यमिश्रित संवादांत किंवा फक्त स्वगतांत पार पाडीत असत. नाटकाचा शेवट भरतवाक्य गायल्यानंतर होत असे.

अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकांतील कॉंग्रीव, शेरिडन् वगैरे आंग्ल नाटककारांच्या नाटकांतसुद्धां अशाच तऱ्हेची म्हणजे सूत्रधार नटी व भरतवाक्य ह्या सारखीच नाटकांच्या सुरवातीला प्रोलॉग (Prologue) व नाटकाच्या शेवटीं अेपिलॉग (Epilogue) म्हणण्याची प्रथा होती. हा प्रोलॉग व एपिलॉग म्हणजे प्रस्तावना व उपसंहार. नाट्यप्रयोगांतील एकादें मुख्य पात्र किंवा प्रयोगांत मुळींच भूमिका नसलेलें एकादें पात्र रंगभूमीवर उभें राहून म्हणत असे. मराठीप्रमाणेंच ह्या प्रोलॉगचा उपयोग साधारणपणें कथाविषय व पात्रपरिचय करून देण्याकडेच होत असे. कांहीं आंग्ल नाटककारांच्या नाटकांतील प्रोलॉग फारच परिणामकारक आहेत. नायिकेचें कारुण्य, नायकाचें शौर्य, खलनायकाचा खुनशीपणा ह्यांचें चटकदार वर्णन करून नाट्यप्रयोग सुरू होण्यापूर्वीच नाट्य-प्रयोगाचें गांभीर्य, कथेची हृदयद्रावकता व प्रसंगाची भयानकता प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविण्याकडे ह्याचा उपयोग करण्यांत आलेला दिसून येतो.

कांहीं नाटककारांनीं प्रोलॉगचा उपयोग आपल्या नाट्यकृतीच्या

विषय वादग्रस्त किंवा आक्षपार्ह असेल, तर त्याचें व स्वतःचें समर्थन करण्याकडे केलेला आढळून येतो. त्याचा एक मजेदार दाखला म्हणून प्रसिद्ध आंग्ल नाटककार विलीयम् काँग्रीव ह्यांच्या "The old Bachelor" ह्या अगदीं पहिल्या नाटकाच्या प्रोलॉग व अेपिलॉगमधील कांहीं भाग पुढें देत आहें

PROLOGUE.

.....In former Days,
.....Poets bugg'd a Blessing from their Guests,
But now, no more likes Suppliants we come;
A Play makes war, and Prologue is the Drum.
Arm'd with keen Satire, and with pointed wit,
We threaten you who do for Judges sit,
To save our plays, or else we'll damp you Pit.
But for your comfort, it falls out to day,
We've a young Author and his first born play,
Well, I'm his Advocate–by me he prays you,
O Lord for Heavens sake excuse the play.

(प्राचीन काळीं नाटककार प्रेक्षकांकडून आणि पाहुण्यांकडून आशीर्वादाची याचना करीत असत. पण हल्लीं आम्हीं एखाद्या अतिथीप्रमाणें येत नाहीं. रंगभूमीवरील नाटक म्हणजे रणांगणावरील रणसंग्राम आणि ही नांदी त्या युद्धाची नौबत. विनोद, उपहास, निंदा, कुचेष्टा वगैरे शस्त्रास्त्रांनीं सज्ज होऊन आजकाल आम्हीं तुम्हांला आव्हान देतों कीं आजचें नाटक तुम्हीं उचलून धरलेंच पाहिजे. पण आजची परिस्थिति थोडी निराळी आहे. आज एका नवोदित नाटककाराचें पहिलें अपत्य आपल्या सेवेला सादर करीत आहोंत आणि माझ्या मध्यस्थीनं आमचा नवोदित नाटककार आपली प्रार्थना करतो कीं त्याच्या त्या पहिल्या अपत्याला जीवदान द्या. नाहींतर तुम्हांला आण आहे.)

EPILOGUE.

As a rash girl, who will all Hazards run,
And be enjoy'd tho' sure to be undone;
Soon as her Curiosity is over,
Would give the world she could her Toy recover.
So fares it with our poet; and I'm sent
To tell you, he already does repent
Now the Deed's done, the Giddy-thing has Leisure
To think.....
What will the world Say ? Where's my Reputation?
.....Shall I call him ?
But then you cruel Criticks would so maul him !
Yet, may be, you'll encourage a Beginner,
But how ?--Just as the Devil does a Sinner.

(एकादी अविचारी युवती परिणामाची पर्वा न करितां सुखोपभोगाचा आस्वाद घेते व कुतूहल आणि जिज्ञासा शांत झाल्यानंतर शोक, पश्चात्ताप पावते. नाटककारांचेहि थोडेंफार तसेंच आहे. नाट्यरूपी अत्याचार संपल्यानंतर आतां आमच्या नाटककाराला विचार पडला आहे कीं, 'जग काय म्हणत असेल ? आज माझी बेअब्रू तर झाली नाहीं ना ? मी त्याला बाहेर आणला असता पण तो बाहेर आला तर तुम्हीं त्याच्या चिंधड्या कराल. त्याचा अगदीं निकाल लावाल, पण कदाचित् तुम्हीं त्याला प्रोत्साहन द्याल ; पण हें कसलें प्रोत्साहन ? सैतान पापी माणसाला देतो तसलेंच हें प्रोत्साहन.)

राष्ट्रगीताची सुरवात

विसाव्या शतकाच्या सुरवातीनंतर आपल्याकडे जीं नाटकं लिहिलीं गेली त्यांत नाट्यप्रयोग सुरू होण्यापूर्वी नमन व प्रयोगाच्या शेवटीं भरतवाक्य ऐकावयास सांपडतें. दोन्हींमध्यें परमेश्वराचे, रंगदेवतेचे व प्रेक्षकांचे कृतज्ञतापूर्वक किंवा प्रशंसापर आभार मानण्याचें काम असतें.

१९१६ सालीं लिहिलेल्या मामा वरेरकरांच्या 'हाच मुलाचा बाप,

ह्या मूळ गद्य नाटकाचा संगीत प्रयोग १९१८ सालीं ललितकलादर्श नाटक मंडळीनें केला. त्यावेळीं त्या नाटकाला नटी सूत्रधाराच्या प्रवेशाची जोड देण्यांत आली. ह्या प्रवेशांत "आजचा प्रयत्न जरी अगदींच नवीन आहे असें नाहीं तरी नित्य परिचित झालेल्या चमत्कृतिपूर्ण वेषांच्या आणि प्रसंगांच्या अभावीं होत असलेली ही साधी सेवा गोड करून घ्या." अशा तऱ्हेचें समर्थन आणि क्षमायाचना आहे. शिवाय ललितकलादर्श मंडळीचा "भरीभार सर्वस्वी लोकाश्रयावर आहे" असेंहि ह्या प्रवेशाद्वारें कळविण्यांत आलें आहे. नाटकाच्या शेवटीं भरतवाक्यदेखील आहेच.

१९२२ सालापर्यंत नाटकांच्या शेवटीं भरतवाक्य म्हणण्याची वहिवाट होती. परंतु कोणीहि राष्ट्रगीत म्हटल्याचें माझ्या माहितींत नाहीं. १९२२ सालीं मामा वरेरकर यांच्या 'सत्तेचे गुलाम' ह्या नाटकाचा प्रयोग झाला. ह्या नाटकाच्या शेवटीं वैकुंठ "माझ्या मातृभूमीनें मला आज एक माता दिली. धन्य आमच्या मातांची आणि धन्य धन्य आमच्या मातृभूमीची!" हें नाटकांतील शेवटचें वाक्य म्हणून राष्ट्रगीत गाऊं लागतो व मग सहाजिकपणें रंगभूमीवरील इतर पात्रें त्याला साथ देतात. 'वंदे मातरम्' हें ह्या नाटकाचें भरतवाक्य ठरतें. 'सत्तेचे गुलाम' हें नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं वंदे मातरम् हें राष्ट्रगीत म्हणण्याची प्रथा सुरू झाली. त्यापूर्वी ती प्रथा नव्हती.

साधारणपणें प्रत्येक महाराष्ट्रीय वंदे मातरम् हेंच राष्ट्रगीत मानीत असल्यामुळें तेंच गीत गायलें जातें. जनगणमन ह्या गीताचें प्रस्थ स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर वाढलें. त्यापूर्वी फारसें तें कुणाला माहीत नव्हतें आणि मराठी समुदायांत अजूनहि त्याला म्हणावा तसा मान नाहीं. जनगणमन बँडच्या चालीवर असून गायकीच्या सोपेपणामुळें गुजराती समाजाला तें अधिक प्रिय वाटतें. परंतु 'वंदे मातरम्' ह्या पदाच्या गायकींतील भारदस्तपणा आणि गांभीर्य त्यांत नाहीं. 'जनगणमन' हें पद अलीकडील असून सर्वांना पूज्य आणि परिचित असलेल्या श्री. रवींद्रनाथ टागोर यांनीं हें लिहिलें व श्री. रवींद्रनाथ टागोर त्यांच्या लोकप्रिय व्यक्तित्वामुळें त्या पदाला लोकप्रियता व प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. 'वंदे मातरम्' हें पद किंचित् पुरातन असून

आजच्या समाजाला तितकेसे परिचित नसलेल्या श्री. बंकीमचंद्र चॅटर्जी यांनीं तें लिहिलें आहे.

'सत्तेचे गुलाम' या नाटकांशील 'वंदे मातरम्' गीत नाटकांतील वाक्याच्या ओघानें येतें. तें ओढून ताणून आणावें लागत नाहीं. तें पद नाटकाचा एक भागच आहे असें वाटतें. इतर नाटकांच्या शेवटीं तें इतक्या सहजरीत्या येत नाहीं. नाटकाचा शेवट कोणत्या भावनांमध्यें, कोणत्या रसांत व कोणत्या वातावरणामध्यें झाला आहे याची पर्वा न करतां, नाटकाच्या प्रभावाच्या प्रेक्षकांच्या मनावर झालेल्या परिणामावर पांघरूण घालून त्याच्या वाङ्मयीन व बौद्धिक गुणाग्राहकतेचा रसभंग व रंगभंग करून त्यांच्यावर हें राष्ट्रगीत जबरदस्तीनें लादलें जातें व बिचाऱ्या प्रेक्षकांना खालीं मान घालून व उभें राहून तें निमूटपणें ऐकणें अपरिहार्य होतें. गर्दीतून गुपचूप पळ काढण्याची इच्छा असूनहि आजूबाजूचीं माणसें काय म्हणतील या भीतीनें तसें करतां येत नाहीं. ही अडचण टाळण्याकरितां पुष्कळ प्रेक्षक आतां राष्ट्रगीत आणखी दोन मिनिटें खाणार या भीतीनें शेवटचा पडदा पडतांक्षणींच तो राष्ट्रगीतासाठीं पुनः वर जाण्यापूर्वीच पलायन करतात !

नाटकाच्या शेवटीं राष्ट्रगीत म्हटलें गेलें तर मातृभूमीला मान देण्याकरतां प्रत्येकानें उभें राहिलेंच पाहिजे याबद्दल वाद नाहीं. पण प्रत्येक नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं राष्ट्रगीत म्हणणें आवश्यक आहे किंवा काय ? तें तसें म्हणणें, नाट्यप्रयोगामुळें प्रेक्षकांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाला कितपत पोषक वा मारक आहे ? का तें म्हणणें भावनाभंग व रसहानी करणार आहे याचा आपण विचार करूं.

अवेळीं व अस्थानीं राष्ट्रगीत

उदाहरणार्थ, आपण राग गणेश गडकरी कृत 'एकच प्याला' या लोकप्रिय नाटकाचा विचार करूं. ज्यावेळीं नाटकाचा शेवटचा पडदा पडतो, त्यावेळीं रंगभूमीवर सुधाकर, सिंधु व त्यांचें मूल मरून पडलेलें असतें. अशा प्रसंगीं पुनः पडदा वर गेल्यानंतर कपाळावरील जखमेंतून रक्त वहात आहे अशा सिंधूच्या रक्तचुंबनामुळें ज्याचें तोंड रक्तानें माखलेलें आहे अशा सुधाकरानें व नाटकांत आधींच मेलेल्या तळीरामानें, मेकप काढून घरीं जाण्याचे कपडे चढवून रंगभूमीवर यायचं व

राष्ट्रगीत म्हणायचें हा देखावा किती हास्यास्पद होईल ? 'साऱ्या अनर्थाचं कारण हा दारूचा पहिला एकच प्याला असतो ! त्याच्यापासून दूर रहा ! जो जो भेटेल त्याला सांग–सिंधूच्या पवित्र रक्तानं तोंड धुऊन मीं सांगतों आहें–मला मोठ्यानं ओरडवत नाहीं–तूं मुक्तकंठानं प्रत्येकाला सांग कीं, काय वाटेल तें पातक कर–पण दारू पिऊं नकोस !' या सुधाकराच्या वाक्यामुळें व 'काय हा अनर्थ ! एकदम तीन जिवांच्या तीन परी झाल्या ! मूल मेलं, सिंधू मेली, सुधाकर गेला, घर बुडालं, नांव बुडालं आणि वंश बुडाला ! या जगांत सुधाकराचं आतां काय राहिलं आहे ? सर्वस्वासह हे तीन जीव ज्याच्यांत बुडाले तो तेवढा दारूचा हा एकच प्याला !! या रामलालच्या वाक्यामुळें व एकंदर नाट्यप्रयोगामुळें प्रेक्षकांच्या मनावर जर कांहीं परिणाम झाला असेल तर तो वरील देखाव्यानंतर कितपत टिकेल ? नाट्यप्रयोगापासून प्रेक्षकांच्या मनावर झालेला परिणाम बरोबर घेऊन त्या विचारांत व त्या तंद्रींत जर प्रेक्षक नाट्यगृहाबाहेर पडतील तर तो परिणाम अधिक टिकाऊ होईल. नाट्यलेखकानें नाटकाच्या द्वारें जो प्रचार, जो उपदेश केला असेल त्याचें सार्थक होईल व नाट्यसंस्थेनें केलेला नाट्य-प्रयोग अधिक यशस्वी व प्रभावी वाटेल. 'एकच प्याला' नाटकाच्या शेवटीं राष्ट्रगीत सहसा म्हटलें जात नाहीं. पण यदाकदाचित् एकाद्या नाट्यसंस्थेनें तें म्हटलें, तर काय परिस्थिति निर्माण होईल हें उदाहरणादाखल दाखविण्याचा मी प्रयत्न केला आहे.

राष्ट्रगीत-गायन जर नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं जो रस, जी मनःस्थिति, ज्या भावना, निर्माण झाल्या असतील, त्यांना पोषक नसेल, तर अशा प्रसंगीं राष्ट्रगीत गाणें योग्य होणार नाहीं असें मला वाटतें. नाट्यप्रयोगाच्या शेवटीं जर, शोकरसाचा किंवा करुणरसाचा कळस होत असेल, विशेषतः नाटकाच्या शेवटीं नाटकांतील कांहीं पात्रें जर रंगभूमीवर मरण पावत असतील तर अशा वेळीं राष्ट्रगीत-गायन प्रयोगाच्या गुणाला मारक होईल.

नाट्यप्रयोगाचा शेवट जर अति विनोदांत किंवा हास्यकल्लोळांत होत असेल तर त्यानंतर राष्ट्रगीत गाणें देखील प्रयोगाच्या परिणामकतेला व विनोदी वातावरणाला आणि विशेषतः प्रत्यक्ष राष्ट्रगीताच्या भावनेला व गांभीर्याला मारक होईल. हास्यरसाचे बेफाम फवारे उडत आहेत, हंशा व

टाळ्या यांनीं प्रेक्षकांनीं थिएटर अगदीं डोक्यावर घेतलें आहे, अशा वेळीं जर राष्ट्रगीताला सुरुवात झाली तर तें गीत चालूं असतांना देखील प्रेक्षकांना संयम सांभाळतां येणार नाहींच, पण नाट्यांत नैपुण्य संपादन केलेल्या नामवंत नटांनासुद्धां तें पुष्कळ वेळां जमत नाहीं. सांगण्यास अतिशय वाईट वाटतें कीं, ललितकलादर्श मंडळींत मामा वरेरकरांच्या 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकांत डॉ. पशूची भूमिका करीत असतांना इच्छा नसतांनाहि केवळ संयम न राहिल्यामुळें मी स्वतः कैक वेळां वंदे मातरम् ह्या पदाची वाट लावली आहे !

हाच मुलाचा बाप या नाटकांतील डॉ. पशु शेवटच्या प्रवेशांत मंजिरीशीं लग्न लावण्याच्या तयारीनें येतो. जरीचा पटका, त्यावर मुंडावळ्या व बाशिंग, कपाळाला उटचा व गंध, जरीचा अंगरखा, त्यावर भला मोठा चपलाहार, गळ्यांत व मनगटांत फुलांचे यथेच्छ हार व गजरे, कमरेला रजपूत पद्धतीचा भरजरी शेला गुंडाळलेला, बोटावर भरपूर आंगठ्या व हातांत भली मोठी चांदीच्या मुठीची काठी अशा थाटांत मीं रंगभूमीवर प्रवेश करीत असें. या प्रवेशांत डॉ. पशूला चार पांचच वाक्यें आहेत. पण तीं फारच मजेदार रीतीनें म्हणण्यासारखीं असून विनोदाला भरपूर वाव आहे व त्यामुळें खूप हंशा पिकत असे. त्यानंतर गुलाब-रावबहादुर यांचा महत्त्वाचा भाग आहे. पण त्यांतहि वाक्यांच्या किंवा अभिनयाच्या—म्हणजे अर्थात् विदूषकीच्या जोरावर डॉ. पशु आपलें अस्तित्व प्रस्थापित करीत असल्यामुळें रंगभूमीवर प्रवेश केल्यापासून पडदा पडेपर्यंत डॉ. पशू प्रेक्षकांचें लक्ष आपल्याकडे वेधून घेत असतो. शेवटीं 'वंदे मातरम्'ला ज्या वेळीं सुरुवात होई त्या वेळीं माझी मोठी पंचाईत होत असे. प्रसंगामुळें पडलेला मूर्ख बावळट चेहरा, चार्ली चॅपलीन छाप मिशा, डोळ्याला मोठा गॉगल व तो तऱ्हेवाईक पोशाख, या एकंदर वेशामुळें चेहरा गंभीर ठेवणें मोठें मुष्कील होत असे. शिवाय सबंध नाटकांत कधींहि न हसतां चेहऱ्यावर सदा बावळट गांभीर्य ठेवून ती भूमिका मी करीत असल्यानें जितका मी गंभीर होण्याचा प्रयत्न करीं तितका हंशा अधिक पिकत असे. आणि त्यांत जर का माझी व एकाद्या प्रेक्षकाची नजरानजर झाली तर तो माझ्याकडे पाहून हंसे व मला हंसविण्याचा प्रयत्न करी. प्रेक्षकांत पुढल्या रांगेंत लहान मुलें बसलेलीं असलीं तर हा त्रास (?)

विशेष जाणवत असे. आतां मी स्वतः वंदे मातरम् कधींच म्हणत नसल्यामुळें डोळे मिटून, मान खालीं घालून, निश्चल उभें रहाणेंच मला इष्ट होतें. परंतु येनकेन प्रकारेण हशा व टाळ्या घेण्याचा मोह हें साधारणपणें प्रत्येक नटाचें अभिजात व्यसन माझ्याहि अंगीं थोडथाफार प्रमाणांत त्यावेळीं असल्यानें मी अगदींच निर्दोष नव्हतों, हें प्रांजलपणें कबूल करणें मला भाग आहे. सारांश हाच कीं, 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकाचा शेवट राष्ट्रगीताला पोषक असूनही राष्ट्रगीताचा पूज्यभाव अशा तऱ्हेनें मारला जाण्याचा संभव असतो.

ज्या नाटकानें वंदे मातरम् रूपी भरतवाक्याची सुरुवात केली त्या 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकाची शेवटीं शेवटीं तीच गत होऊं लागली होती. नाटकाचे शेवटीं कान्होबा व क्षमा यांचें मीलन वैकुंठ घडवून आणतो. अति भिडस्त या स्वभावानुसार कान्होबामास्तर लाजतो व म्हणून कारण नसतांहि केवळ हंशा घेण्याकरितां धीट स्वभावाची क्षमा पुरडते आणि या हंसण्यामुरडण्याच्या अमदानींत वैकुंठ-रेवेचीं शिल्लक राहिलेलीं दोनचार वाक्यें प्रेक्षकांच्या नकळत निघून जात, व वंदे मातरम्ची सुरवात होई. कधीं कधीं हंसण्यामुरडण्याचा व प्रेक्षकांच्या हंशाचा शेवट, राष्ट्रगीत संपून शेवटचा पडदा पडेपर्यंत कांहीं होत नसे. अशा तऱ्हेचे प्रसंग केव्हां केव्हां येत असले तरी हीं दोन्ही नाटकें राष्ट्रगीताला पोषक आहेत यांत शंका नाहीं. काय होणें शक्य आहे तेवढंच दाखविण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. ज्या नाटकांनीं वंदे मातरम्ची सुरुवात केली त्या नाटकांचे शेवटीं गाइलेल्या वंदेमातरम्ची ही दशा होऊं शकते.

तेव्हां ज्या नाटकाचा शेवट अति शोकांत किंवा अति विनोदांत होत असेल त्या नाटकाच्या शेवटीं राष्ट्रगीत-गायन इष्ट नाहीं. पहिल्या प्रसंगीं नाट्य-प्रयोगाचे परिणामाला व यशाला तें बाधक होईल तर दुसऱ्या प्रसंगीं नाट्यरसाचा विरस होईलच, पण शिवाय प्रत्यक्ष राष्ट्रगीताच्या पूज्य भावनांचा अवमान केल्यासारखें होईल.

० ० ०

१६ : नटांशीं हितगुज

तालमी

प्रयोगाच्या पूर्णत्वासाठीं, म्हणजे मी पूर्वी म्हटल्याप्रमाणें Perfection and nothing but perfection साधण्यासाठीं नटांनीं लक्षांत ठेवण्यासारख्या कांहीं गोष्टींचा आपण विचार करूं. पहिली गोष्ट म्हणजे तालमीला वेळेवर जाणें. सबंध प्रवेशांत तुम्हांला बोलायला दोन तीन वाक्यांचा संवाद असला तरी वेळेवर हजर राहून तो तुमचा तुम्हीच उच्चारा. तुम्ही नाहीं म्हणून दुसऱ्या कोणी तुमचीं वाक्यें बोलायची किंवा तुम्ही नाहीं म्हणून थांबून राहायचं असं होऊं देऊं नका. प्रत्येक पात्र वेळेवर आलं तर थोड्याच वेळांत तालमी संपतील. तालमीचा वेळ तीन वाजतांचा असला व सर्व मंडळी तीन वाजेपर्यंत आली. तर पांच वाजेपर्यंत तालमी संपतील. पण कांहीं पात्रें तीन वाजतां आलीं व इतर पात्रें चार किंवा पांच वाजतां आलीं तर तालमी सहा किंवा सात वाजेपर्यंत चालूं राहतील. पांच वाजतां येणारीं पात्रं दोन तास राहतील व नियमितपणानें तीन वाजतां येणारी मंडळी चार पांच तास अडकून बसतील. तेव्हां वक्तशीरपणानं तीन वाजतां हजर राहणारे नट म्हणूं लागतील कीं हा वेळेवर येण्याचा गाढवपणा आम्ही कां करावा ? आम्ही सुद्धां तालमीला सहा वाजतां येऊं.' असं

करतां करतां तालमीचा वेळ हळुहळू पुढें पुढें जाऊं लागतो; बिचारा दिग्दर्शक मात्र तीन वाजतां येऊन ताटकळत बसतो— तो वक्तशीर असतो असं आपण धरून चालू—

पण एकदां एक दिग्दर्शक खमक्या निघाला. मामुली भूमिका करणारा एक नट वेळेवर आला नाहीं. तेव्हां त्या दिग्दर्शकानं चार टॅक्सी मागवल्या व सर्व नटनटींना बरोबर घेऊन तो त्या नटाच्या घरीं गेला (अर्थात् निर्मात्याच्या खर्चानं) व म्हणाला, "तुम्ही आमच्याकडे तालमीला आलां नाहींत, तेव्हां आम्ही तुमच्याकडे तालमीला आलों." असं म्हणून त्यांनीं त्या नटाच्या घरीं तालमीला सुरुवात केली. त्या दिवशींच्या चहाचा खर्च त्या नटाला करावा लागला. त्या दिग्दर्शकाचा हा प्रयोग मोठा कौतुकास्पद आहे. पण हें सर्वांना साधत नाहीं. कारण टॅक्सी खर्चासाठीं लागणारा आर्थिक पाठिंबा देणारा निर्माता सर्वांच्या पाठीशीं नसतो. नियमितपणा आणि शिस्त हे नटाला आवश्यक गुण आहेत.

"माझं काम दुसऱ्या अंकाला आहे, मी लवकर येऊन काय करूं." असं म्हणणं चुकीचं होईल. कारण कांहीं अपरिहार्य कारणास्तव दुसऱ्या अंकापासून तालमीला सुरुवात करण्याचं दिग्दर्शकांनीं ठरविलें, तर तुम्हीं येईपर्यंत तालीम होणार नाहीं व सर्वांचा खोळंबा होईल.

तालीम चालूं असलेल्या प्रवेशांत तुमचं काम नसेल, तर तालीम पहात किंवा आपली नक्कल मनांतल्या मनांत पाठ करीत कुठेंतरी स्वस्थ बसून राहावें. एकमेकांशीं किंवा तालीम पाहण्यासाठीं बरोबर आणलेल्या आपल्या मित्रांशीं गप्पा मारीत बसूं नका. तालमीच्या ठिकाणीं गोंगाट झाला, तर नटाला किंवा दिग्दर्शकाला आपलं लक्ष तालमीवर केंद्रित करतां येत नाहीं व तालमीचं महत्त्व नष्ट होऊन पोरखेळ सुरू होतो.

तालमीला जातांना बरोबर आपली नक्कल व एक पेन्सिल घेऊन जा. तालमीच्या वेळीं संवादांत किंवा हालचालींत कांहीं नवीन बदल होण्याचा संभव असतो व हे बदल आपल्या नकलेच्या वहींत लिहून घेणें इष्ट असतें. कारण आज तुम्हीं तें लिहून घेतलं नाहींत तर उद्यां त्याच ठिकाणीं पुन्हां थांबावें लागेल. मला पुष्कळ वेळां असा अनुभव आला आहे कीं सर्व नटांजवळ एक एक पुस्तक असूनहि तालमीच्या वेळीं कोणीच पुस्तक घेऊन

येत नाहीं. प्रत्येकाला वाटतं दुसरा आणील व एकहि पुस्तक नसल्यामुळें तालीम बंद ठेवणें भाग पडलें आहे. दिग्दर्शकानें दाखविलेल्या हालचाली, (Business) बसण्या उठण्याच्या वेळा व बैठका, आगमन (Entry) करण्याचे व बाहेर जाण्याचे दरवाजे, व वाक्यांतील विराम व शब्दांवरील वजन या सर्वांची नकलेच्या पुस्तकांत नोंद करावी.

ज्यावेळीं आपलें आगमन असेल त्यावेळीं प्रवेश करावा, कोणीतरी हांक मारण्याची किंवा आठवण करण्याची वाट पाहूं नये.

प्रत्यक्ष नाटचप्रयोगाचे वेळीं करावयाच्या प्रत्येक हालचाली व हावभाव तालमीचे वेळी सुद्धां करा. उदाहरणार्थ दुसऱ्या पात्राला एकादें पत्र द्यावयाचें असेल तर तालमीच्या वेळीं खिशांतून कांहींतरी कागद काढून द्या. म्हणजे प्रयोगाचे वेळीं पत्र देतांना 'या हातानें देऊं का त्या' 'या खिशांतून काढूं का त्या,' अशी चलबिचल होणार नाहीं. त्याचप्रमाणें एकाद्या प्रवेशांत खाणें, पिणें व बोलणें एकवट असेल तर कांहीं ना कांहीं खाण्याचे जिन्नस खाण्याचे वेळीं आणून अवधि साधण्याचा प्रयत्न करा. बोलतांना श्वासोच्छ्वासाचा उपयोग करावयाचा असल्यामुळें, तो श्वासोच्छ्वास खातांना अडला, तर चांगलें बोलतां येणार नाहीं. शिवाय खोकला येईल किंवा ठसका लागेल ही गोष्ट निराळीच, खात असतांना आपल्याला किती वेळ थांबावें लागेल, केव्हां व किती बोलतां येईल याचा आडाखा तालमींतच जमवून घ्या. प्रत्यक्ष प्रयोगाची वाट पाहूं नका. त्याचप्रमाणें विडी पेटवणें, ती ओढणें वगैरे गोष्टीचा कालावधि जमवून घ्या.

नाटचप्रयोगांत संवादाइतकेंच, कालसंगतीला किंवा Timing ला महत्त्व असतें, 'विद्याहरण' नाटकांत देवयानीला मद्यप्राशनापासून परावृत्त करण्यासाठीं व तिच्या ओठांजवळ जाणारा दारूचा प्याला ओढून घेण्यासाठीं येणारा कच, देवयानीनं मद्यप्राशन केल्यानंतर येईल, तर त्या प्रयोगाचा आणि प्रवेशाचा विचका होईल.

संवाद बोलत असतांना जोरदार (Exit) करावयाचें असेल, तर वाक्यांत कोणत्या शब्दापर्यंत पोंचल्यानंतर मागं फिरून चालायला सुरुवात केली असतांना, वाक्य संपूर्ण होणं व दाराबाहेर पाऊल टाकणं एकावेळीं होईल याचा अदमास तालमींत घेत जावा. वाक्य आधीं संपलं व नंतर आपण

चार पावलं चालून बाहेर गेलों तर त्या जाण्याला गंमत येणार नाहीं. त्याचप्रमाणं स्टेजच्या बाहेर जाऊन नंतर वाक्य संपूर्ण होणें, हें सद्धां विसंगत होईल.

घरीं एकाद्या मोठ्या आरशासमोर उभें राहून आपले संवाद मोठ्यानें उच्चारा व ते उच्चारतांना आपला चेहरा कसा हलतो, संवादाच्या ओघाबरोबर आपले हावभाव, हातवारे कसे होतात, हें लक्षपूर्वक पाहा. व कुठें विशोभितपणा येत असेल तर तो काढून टाकण्याचा प्रयत्न करा.

ज्या वेळीं मनुष्य मजेंत गप्पागोष्टी करीत असेल, त्यावेळीं तो पायावर पाय चढवून बसतो, पण ज्यावेळीं एकाद्या प्रसंगामुळें किंवा एखाद्या बातमीमुळें त्याच्या मनाची चलबिचल होत असेल किंवा विचारांना ताण पडत असेल, तर अशा वेळीं कुणीहि पायावर पाय चढवून बसणार नाहीं. दोन्हीहि तळवे जमिनीवर ठेवून व दोन्ही गुडघे शेजारीं ठेवून तो बसेल. पायावर पाय चढवून एखादं पात्र बसलें असेल, अशा वेळीं कांहीं खळबळ उडालेली बातमी त्याच्या कानांवर आली व त्यानें वरचा पाय पटकन् खालीं घेतला, तर चेहरा हलता नसला तरी तो आपोआप पडलेला किंवा हलल्यासारखा दिसेल व जो अभिनय नुसत्या चेहऱ्याला शक्य होणार नाहीं, तें काम खालीं येणारा पाय, पार पाडील. विनोदी प्रसंगाचे वेळीं पाय झटक्यांत खालीं आणला तर तो हंशा–टाळ्यांना हातभार लावील. गंभीर प्रसंगाचे वेळीं सुद्धां पाय सावकाश खालीं घेऊन मान खालीं वाकविली तर मनाची खळबळ त्या हालचालींत व्यक्त होईल. नवशिक्या नटांसाठीं ही पळवाट आहे. अभिनयानें किंवा मुद्राविभावानें मनाची खळबळ दाखवितां आली तर उत्तमच.

एकाद्या नटीला चेहऱ्यावर लज्जा दाखवितां येत नसेल, किंवा मुरका मारतां येत नसेल तर त्यासाठीं एक पळवाट सांगतों. कल्पना करा कीं, हीं नटी स्टेजच्या डाव्या (नटीच्या डाव्या हाताकडील) टोंकाला उभी आहे व तिला चेहऱ्यावर लज्जा दाखवायची असेल, तर तिनें आपली मान डाव्या बाजूला कलवावी व त्याबरोबर सर्व शरीर डाव्या बाजूला वळवून मान खालीं घालून उभं राहावं व उजव्या हातांत (म्हणजे प्रेक्षकांच्या बाजूकडल्या हातांत) पदर धरून तो हात—विशेषतः पहिलं बोट—पदरावर

ठेवून उजव्या गालावर वरच्या ओठांजवळ ठेवून द्यावं. या सबंध कृतींत लाजण्याचा भास होईल, चेहरा डाव्या बाजूला कलविला असल्यामुळें प्रेक्षकांना नीटसं दिसणार नाहीं, आपल्या या कृतीचं त्या नटीलाच थोडं हंसूं येईल, व हें हंसूं पदरामुळं लपविलं जाईल व चेहऱ्यावर लज्जेचा भाव आहे, असा भास उत्पन्न होईल. मुरका मारायचा झाल्यास हीच कृति करावी. फक्त मान हळूंच डाव्या बाजूला न नेतां उजव्या खांद्यापासून किंचित् वर नेऊन झटकन् डाव्या बाजूला खालीं आणावी व शरीर डाव्या बाजूला वळविल्यानंतर एक दोन पावलं ठसक्यांत चालावं. मुद्दा एवढाच कीं, जर चेहऱ्यावर आविर्भाव आपोआप उमटत नसेल तर चेहरा लपवून कृतीनें (Action) काम भागवून न्यावं.

प्रवेशांत एक गुडघा टेकून, पाविऱ्यांत उभं राहणं असेल, तर प्रेक्षकांच्या बाजूचा गुडघा जमिनीवर ठेवावा व दुसरा पाय त्याच्यापुढं येऊं द्यावा म्हणजे पाविऱ्याला रुबाब येईल.

आपल्या बोलण्याच्या व थांबण्याच्या वेळा संभाळा. संवादांत खंड पाडून कांहीं विशिष्ट हेतु साधण्याकरितां थांबणं अपरिहार्य असलं, तरी ह कालखंड फार लांबवूं नका. चांगला नट हा कालखंड अभिनयानं, हावभावानं किंवा हालचालीनं भरून काढील. पण नवखा नट भकास व निर्विकार चेहरा ठेवून थांबला तर प्रेक्षकांना वाटेल, कीं हा नट आपलीं वाक्यं विसरला. म्हणून आपल्या दोन वाक्यांमध्यें किंवा दुसऱ्या पात्राच्या संवादानंतर आपल्या संवादापूर्वी अवश्य अभिनय येत नसेल तर फार वेळ थांबूं नका किंवा विराम घेऊं नका. विनोदी नाटकें किंवा ज्याला खेळकर नाटकें म्हणतात, अशा नाटकांचा वेग जलद असतो म्हणून संवाद एकामागून एक अखंड आले पाहिजेत. मधें कांहीं हालचाल (Business) असेल तर गोष्ट वेगळी.

शोकपर्यवसायी नाटक, गंभीर स्वरूपाचं नाटक किंवा ज्याला भावजड नाटक असं म्हणतात, अशा नाटकाची लय मंदगति असते. पण या नाटकांतसुद्धां संवाद बोलण्याची लय धीमी असली तरी, एकाचा संवाद संपल्यानंतर दुसऱ्यानं आपला संवाद बोलायला अकारण वेळ लावूं नये. सकारण वेळ लावणें आवश्यक असेल तर गोष्ट वेगळी.

नाटकांतील आपलें काम आपल्या सवंगड्यांच्या बरोबरीनं करा. त्यांच्या बाजूनं करा, त्यांच्याविरुद्ध करूं नका. दुसऱ्याला खालीं पाडून वर येण्याचा तुम्हीं प्रयत्न केलात तर तुमचा उत्कर्ष केव्हांहि होणार नाहीं. कारण नाटक हा एकाचा खेळ नसून, तो सांघिक खेळ आहे.

नट हा नकलाकार नाहीं. मोठ्या नटांचीं कामं लक्षपूर्वक पहा. त्यांची कला आत्मसात् करा; पण त्यांची आंधळी नक्कल करूं नका. त्यांचे गुण घ्या, पण त्यांच्या दोषांपासून दूर रहा पण पुष्कळ वेळां असं होतं, कीं मोठ्या नटांचे दोष तेवढे उचलले जातात, आणि गुणांकडे दुर्लक्ष होतं. कारण गुण नवीन नटांच्या आवाक्याबाहेर असतात.

स्त्रिया व रंगभूमि

सुशिक्षित, सुशील आणि कुलीन स्त्रियांनीं रंगभूमीवर यावं असं सर्वांनाच वाटतं. पण या स्त्रियांनीं आपला सुशीलपणा व कुलीनपणा नाट्यप्रयोगाच्या पूर्णत्वाच्या आड येऊं देऊं नये. अभिमान असलेल्या मुली आपल्या भूमिका पाहिजे तेवढ्या मोकळेपणानं करीत नाहींत. रंगभूमीवर काम करणाऱ्या सर्वच मुली कुलीन आहेत, असं धरून चाललं पाहिजे. अमुक कुलीन आहेत व अमुक आकुलीन आहेत असं मानून चालणार नाहीं. म्हणून जें करायला पाहिजे तें शिष्टसांप्रदायास सोडून नसेल, तर प्रत्येकानं केलंच पाहिजे. प्रणयाच्या प्रसंगीं किंवा इतर ज्या प्रसंगीं पुरुषाशीं लगट करण्याची आवश्यकता असेल, तिथं अंगचुकारपणा करूं नये. कुलीन म्हणविणाऱ्या बऱ्याच स्त्रियांच्या अंगीं हा दोष पुष्कळ वेळां दिसून येतो. कित्येक वेळां मला असा अनुभव आला आहे कीं, तालमीच्या वेळीं मुलींनीं तितकासा संकोच दाखविलः नाहीं, पण नाटकाचे वेळीं एका मुलीनें आपला हात धरणार असलेल्या नटाला बाजूला नेऊन सांगितलें कीं, "आज तुम्ही माझा हात धरूं नका. आमच्या घरची मंडळी आली आहेत, त्यांना तें आवडणार नाहीं." तो नट येऊन मला विचारूं लागला कीं, "ती मुलगी असं म्हणते आतां मी काय करूं?" मी त्याला सांगितलं, कीं "तालमीच्या वेळीं काय शिकवलं आहे, हें तुला माहीत आहे. आतां तुला बरं वाटेल तें तूं कर." पहिल्या प्रयोगाला त्या नटानं पटकन् हात पकडला. पण दुसऱ्या प्रयोगाचे वेळीं ती मुलगी अशा रीतीनें उभी राहिली कीं, त्याला हात पकडतांच आला नाहीं. अशासारखे

अनुभव मला बरेच वेळां आले. कित्येक वेळां मुलींच्या इच्छेकडे दुर्लक्ष करून जें करणं अवश्य होतं, तें नटानं केलं. कित्येक वेळां मुलीनं अशा चलाखीनं अंग चोरलं, मुलाला कांहीं करतांच आलं नाहीं; व कित्येक वेळां पुरुषांच्या स्त्रीदाक्षिण्यापुढं म्हणा किंवा स्त्रीला खूष करणाऱ्या पुरुषी प्रवृत्तीपुढं म्हणा दिग्दर्शकाची इच्छा लंगडी पडली.

ज्या स्त्रियांना स्वतःच्या सुशीलतेचा वा कुलीनतेचा फाजील अहंकार असेल, त्यांनीं रंगभूमीच्या वाटेला जाऊंच नये हेंच बरें.

खलनायक

खलनायकाची भूमिका वठविण्याबद्दल नवोदित नटांच्या चमत्कारिक कल्पना असतात. अस्ताव्यस्त लांब केस मागें वळविलेले, अेका बाजूला डोळ्यांपर्यंत ओढलेली हॅट किंवा टोपी, अेक भुंवई सदा वर चढवलेली, ओठाच्या अेका टोंकाला असलेला पाईप किंवा लांब होल्डरमध्यें अडकवलेली सिगरेट, भडक रंगाचा टाय, वरच्या खिशांतून डोकावणारा रंगीबेरंगी रुमाल, हातांत अेक बॅटन (तोकडी कांठी), अेक पाय खुर्चीवर ठेवून व पायाच्या गुडघ्यावर अेका हाताचें कोंपर ठेवून, दुसऱ्या हातांतील बॅटन पहिल्या हाताच्या तळहातावर मारीत रहाणें, व मधून मधून डोळे मिचकावीत व मिस्कील हंसत मुलीच्या कानांशीं बोलणं, कधीं अति हळूं बोलणं, कधीं अकारण ओरडत राहणं, अेवढं सर्व प्रकार केले म्हणजे संपूर्ण खलपुरुष घडविला गेला, असा पुष्कळ नव्या नटांचा समज आहे.

अशा तऱ्हेचा अभिनय करणारे नट अज्ञान आणि अशिक्षित प्रेक्षकांना प्रिय झाले तरी वरच्या वर्गांतील सज्ञान, सुविद्य आणि चोखंदळ प्रेक्षकांना ते कधींहि आवडणार नाहींत.

खलपुरुष, उघड उघड खलपुरुष दिसून चालणार नाहीं. आपण खलपुरुष आहोंत, आपण दुष्ट, दगाबाज व्हिलन आहोंत असें जर तो मिनिटा-मिनिटाला ओरडून सांगेल तर त्याच्या हातून कांहीं खलकृति होणार नाहीं. तो श्रीमंतांना लुबाडूं शकणार नाहीं, सुंदर स्त्रीला आपल्या मोहजालांत पकडूं शकणार नाहीं. आपण सज्जन आहोंत, संभावित आहोंत, असें भासविण्याचा अर्थात्—दांभिकपणानें-तो प्रयत्न करील.

खलनायकाच्या संवाद—अभिनयाच्या खुळचट कल्पना हिंदी चित्र-

पटांतून चोरलेल्या आहेत. हिंदी चित्रपटांतील प्रसिद्ध खलपुरुष 'प्राण' व इतर सिनेमा नटांची नक्कल करण्याचा प्रयत्न ह्यांच्या मागें आहे असें दिसतें.

मराठी रंगभूमीवरील प्रसिद्ध खलपुरुषांचा आपण विचार करूं. 'भाव-बंधन' नाटकांतील घनःश्याम याच्या आकांक्षा आक्षेपार्ह असल्या तरी त्याची वाणी आणि वागणूक सर्व नाटकांत सभ्य व सोज्वळपणाची आहे. तो मालतीशीं किंवा लतिकेशीं लगट करीत नाहीं. तो त्याच्या शरीराला किंवा हाताला सुद्धां स्पर्श करीत नाहीं. त्यांच्या पासून तो दोन हात दूरच राहतो. लतिका ज्यावेळीं त्याच्या जवळ येऊं पाहते त्यावेळीं तो तिला झिडकारतो. पण घनःशाम हा परिस्थितीमुळें झालेला खलपुरुष आहे, असें तो स्वतः समर्थन करतो. आपण मराठी रंगभूमीवरील दोन जन्मजात खलपुरुष, 'पुण्यप्रभाव' नाटकांतील वृंदावन व 'प्रेमसंन्यास' नाटकांतील कमलाकर यांच्याकडे वळूं. दोघेहि दिसायला देखणे व ठाकठीक, एक ऐतिहासिक पेहरावांत, दुसरा सामाजिक पोषाखांत. दोघांचेहि कपडे शोभिवंत व रुबाबदार, भडकपणा कोठेंच नाहीं. बोलणं, चालणं, वागणं, चार साधारण माणसांसारखं साधं आणि सरळ. त्यांत कुठेंहि विक्षिप्तपणा किंवा व्हीलनची छाप नाहीं. सत्तेचे गुलाम ह्या नाटकांतील खलनायक केरोपंत याचें बोलणें तर पुष्कळ ठिकाणीं नायक वैकुंठापेक्षांहि गोड व मोहवणारें आहे. वागणूक अधिक संभावित व आकर्षक वाटते. खलनायकाचा आधुनिक आचरटपणा कोणत्याहि प्रतिष्ठित व प्रसिद्ध नटानें केलेला माझ्या पाहण्यांत नाहीं.

नाट्यकलेंत किंवा इतर कोणत्याहि कलेंत एक सुभाषित नेहेमीं लक्षांत ठेवावं कीं, " True art is that which conceals art. "

रंगीत तालीम

रंगीत तालीम नाट्यप्रयोगाचे दोन-तीन दिवस आधीं घेण्यांत यावी. प्रत्यक्ष प्रयोगाचे वेळीं जें जें करावयाचें असेल, तें सर्व रंगीत तालमीच्या वेळीं करावें. मेकअप् करावा व रंगायला व पेहराव करायला किती वेळ लागतो याचा अंदाज घ्यावा. त्याचप्रमाणें प्रवेशामध्यें पेहराव (विशेषतः स्त्रियांचे पेहराव) बदलणें असल्यास त्याला किती वेळ लागतो हें पाहावें. नाटकाचे दिवशीं दोन

प्रवेशांमधें कपडे बदलणें असल्यास, ते बदलण्यास वेळ लागला तर रंगभूमीवर प्रवेश करावयाला उशीर होईल. म्हणून भरपूर वेळ नसल्यास बदल करूं नये, किंवा बदल करणें अपरिहार्य असल्यास, रंगभूमीवरील आगमन वेळेवर होण्यासाठीं किती झटपट केला पाहिजे याचा अंदाज तालमीच्या वेळीं घ्यावा. दोन अंकांमध्यें कपडे बदलण्यास भरपूर वेळ मिळतो.

नाटकांत वापरण्यासाठीं तुम्ही आणलेले किंवा संस्थेनें तुमच्यासाठीं आणविलेले कपडे तुमच्या अंगाला बसतात किंवा नाहीं, हें रंगीत तालमींत पाहावें. तसें न केल्यास नाटकाचे वेळीं अति मोठे किंवा अति लहान असे गबाळ कपडे घालून रंगभूमीवर जावें लागेल, किंवा पाहिजे असलेले विशिष्ट कपडे अंगाला बरोबर बसत नाहींत, म्हणून कसले तरी भूमिकेला न शोभणारे असे कपडे वापरावे लागतील.

रंगीत तालीम वाईट झाली तर " कांहीं हरकत नाहीं, नाटकाचे दिवशीं सर्व व्यवस्थित होईल. " असें स्वतःचें समाधान करून घेऊं नये. उलटपक्षी निराश होण्याचेंहि कारण नाहीं. माझा स्वतःचा असा अनुभव आहे, कीं रंगीत तालीम वाईट झाली तरी, त्या तालमीनंतर थोडी जास्त मेहनत घेतल्यास प्रयोग चांगला होतो. असं म्हणतात कीं, " A poor dress rehearsal makes a good show. " याचें कारण असें असावें कीं रंगीत तालीम वाईट झाली तर नट पाठांतराची वगैरे जास्त काळजी घेतो. दिग्दर्शकही अधिक कसून तालीम घेतो. रंगीत तालीम चांगली झाली तर सर्वच बेफिकीर असतात व आत्मविश्वास मारक ठरतो.

नाट्य-प्रयोग

नाट्यप्रयोगाचे दिवशीं सकाळीं आपली नक्कल एक दोन वेळां मोठ्यानें वाचून काढा. विशेषतः तालमीच्या वेळीं तुम्हीं ज्या जागीं नेहमीं अडखळत होतां तो भाग जास्त वेळां वाचा.

नाट्यगृहांत थोडचा लवकर जाऊन आपला मेकअप् करून व पेहराव चढवून एका बाजूला बसून आपल्या संवादाचा व आपल्या भूमिकेच्या स्वभावचित्रणाचा विचार करा. त्या भूमिकेचा मेकअप् व कपडे तुमच्या अंगावर असल्यानें आपल्या भूमिकेशीं समरस होणें तुम्हांला जास्त सोपें जाईल.

सेटिंग्जमध्यें दरवाजे असतील तर प्रत्यक्ष प्रवेशापूर्वीं एक दोन वेळां

ऱ्या दरवाज्यांतून जाऊन यावें, म्हणजे उंबरठा किंवा इतर कांहीं असल्यास प्रवेशाच्या वेळीं अडखळावयास किंवा धडपडावयास होणार नाहीं. त्याच-प्रमाणें सेटिंग्जमध्यें बैठका असतील व त्यावर तुम्हांला बसावयाचें असेल, तर प्रवेश सुरू होण्यापूर्वी त्यावर एकदां बसून व उठून पहा. कारण खुर्ची मोडकी असण्याचा संभव असतो व कोचाची बैठक फार खोल असली तर तुमचा तोल जाऊन तुम्हीं एकदम खालीं जाल व उठतांना तुम्हांला अवघडल्यासारखें होईल. या सर्वांमुळें तुमच्या कामावर परिणाम होईल.

प्रवेशाच्या वेळीं एकदम जागे होऊन किंवा दुसऱ्या कुणीतरी जागें केल्यामुळें पळत जाऊन रंगभूमीवर पदार्पण करूं नका. प्रवेशाच्या अगोदर थोडा वेळ प्रवेशाचे जागीं–विंगेमध्यें किंवा दारांत जाऊन उभे रहा व रंग-भूमीवर चाललेला प्रवेश नीट लक्ष देऊन ऐका. म्हणजे तुम्हांला त्या प्रवेशाला पोषक मनःस्थितींत येतां येईल व यामुळें तुमचें आगमन रंगमंचावर परि-णामकारक होईल. सबंध नाटकांतील तुमचें काम चांगलें व्हावयास पाहिजे पण तुमचा पहिला प्रवेश व तुमचीं पहिलीं वाक्यें व्यवस्थित व परिणामकारक झालीं तर पहिल्या सटक्याला प्रेक्षकांमध्यें तुमच्याबद्दल कौतुक व सहानुभूति उत्पन्न होईल व तुमच्या पुढच्या चुकांकडे प्रेक्षक राहानुभूतीनें पहातील. तुमचा पहिला प्रवेश कसातरीच झाला व तुमचीं सुरुवातीचीं वाक्यें चुकूं लागलीं तर प्रेक्षक तुम्हांला "उचलायला" सुरुवात करतील.

तुमच्या आगमनाच्या वेळीं त्यापूर्वी झालेल्या कांहीं विनोदांमुळें प्रेक्षकाच्या हंशा व टाळ्या चालूं असतील तर मात्र प्रवेश करूं नका. हंसणें व टाळ्या ओसरण्याची वाट पहा व नंतर प्रवेश करा.

हंशा व टाळ्या नाटकाच्या व नटांच्या यशाची कसोटी असली तरी कांहीतरी माकडचेष्टा करून ओढून ताणून हंशा निर्माण करण्याचा प्रयत्न करूं नका. एखाद्या प्रवेशांत गांभीर्य व विनोद यांचें मिश्रण असेल तर संपूर्ण नाट-काच्या यशाच्या दृष्टीनें, हंशा उत्पन्न करण्यापेक्षां पुष्कळ वेळां होणारा हंशा दाबून टाकणेंच अधिक उचित असतें. संपूर्ण विनोदी नाटकांत हंशा चालूं ठेवणें किंवा तो लांबविणें नाट्यप्रयोगाच्या यशाच्या दृष्टीनें फायद्याचें असतें.

नाटकाचे कांहीं प्रयोग झाल्यानंतर कोणत्या जागीं प्रेक्षक हंसतील याचा तुम्हांला अंदाज येईल. हा अंदाज तुम्हांला तालमींत देखील थोडाफार

येईल व तुमचे दिग्दर्शक तुम्हांला तो अंदाज देऊं शकतील. पण माझा असा अनुभव आहे कीं तालमीच्या वेळीं आपल्याला ज्या ठिकाणीं हंशा होईल असें वाटतें त्या ठिकाणीं तो नेहमींच होत नाहीं, अनपेक्षित ठिकाणीं होतो. इतकेंच काय पण पुष्कळदां ज्या कोटीला मुंबईत हंशा होतो त्या कोटीला पुण्यांत हंशा होत नाहीं व जो विनोद पुण्याचें नाट्यगृह डोक्यावर घेतें तो विनोद मुंबईचे प्रेक्षक निर्विकार चेहेऱ्यानें ऐकून घेतात. परळ दामोदर हॉलमध्यें हंशा निर्माण करणारीं वाक्यें गिरगांव येथील संघ–मंदिरांतील प्रेक्षकांवर कांहींच परिणाम करीत नाहींत व संघ–मंदिरांत विनोदी वाटणारे संवाद परळ–दामोदर हॉल-मधील प्रेक्षकांच्या डोक्यावरून जातात.

रंगभूमीवर असतांना नटानें प्रेक्षकांमधील कोणत्याहि व्यक्तीकडे सरळ पाहूं नये किंवा प्रेक्षकांची नजर चुकवून खालीं मान घालून आपले संवाद उच्चारूं नयेत. आपण ज्या व्यक्तीबरोबर बोलत आहोंत त्या व्यक्तीकडे किंवा सरळ नाकासमोर म्हणजे साधारणपणें एखाद्या नाट्यगृहांत गॅलरी असते त्या गॅलरीची खालची कडा येते तेथें पहावें. प्रेक्षकांना किंवा त्यांतील एखाद्या व्यक्तीला प्रत्यक्ष संबोधून आपले संवाद बोलूं नयेत. पण अप्रत्यक्षरीत्या प्रेक्षकांना उद्देशून, प्रेक्षकांना विश्वासांत घेऊन, संवाद उच्चारिले तर ते परिणामकारक होतात.

'एकच प्याला' नाटकांतील सुधाकराचे 'दुर्दैवाचे दशावतार आतां माझ्यानें पहावत नाहींत.' हें स्वगत जरी सुधाकर स्वतःला उद्देशून बोलत असला, त्यांतील प्रश्न तो स्वतःलाच विचारीत असला तरी ते प्रश्न तो प्रेक्षकांना विश्वासांत घेऊन त्यांच्यावरून सहज नजर फिरवून, त्यांना अप्रत्यक्षपणें विचारील तर त्या नटाबद्दल प्रेक्षकांना अधिक सहानुभूति व आपलेपणा वाटेल व तें स्वगत अधिक परिणामकारक होईल.

० ० ०

१७ : नाट्य व व्यवसाय

हौशी व घंदेवाईक नट

मीं पूर्वीच लिहिलें आहे कीं, या माझ्या लेखाचा कोणाला उपयोग झालाच, तर होतकरू व हौशी नटांनाच होईल. हौशी नटांनींच आज रंगभूमि धंदा म्हणून नसली तरी कला म्हणून जगविली आहे. धंदेवाईक रंगभूमि आज मुंबईत नांवापुरतीच शिल्लक राहिलेली आहे. एखाद्या हौशी मक्तेदारानें आपल्या लहरीनें क़ेव्हां तरी फेकलेली एखादी नाईट चार-पांच नटांना मिळाली, म्हणजे तें नाटकधंद्यावर जगणें नव्हे किंवा त्यामुळें नाटकधंदा जिवंत आहे असेंहि म्हणतां येणार नाहीं.

आज मुंबईत क्वचितच एखाद्या नटाला स्वतःचें म्हणतां येण्यासारखें बॉक्स ऑफीस शिल्लक राहिलें असेल. ज्यांना स्वतःचें बॉक्स ऑफीस होतें, अशा बऱ्याच नांवाजलेल्या नटांचें गल्लामूल्य त्यांच्याबरोबर काम करणाऱ्या सिनेतारकांवर किंवा ज्या संस्थेसाठीं तें काम करतात, त्या संस्थेच्या सभासदशक्तिरूपी बांधलेल्या गिऱ्हाइकावर किंवा तिच्या तिकीटविक्रीसामर्थ्यावर अवलंबून असतें. आज मुंबईत निव्वळ नाटकधंद्यावर उपजीविका करणारे नट हाताच्या बोटांवर मोजण्याइतके राहिले आहेत; नटी मात्र बऱ्याच आहेत. पण त्यांना स्वतःची हौस पुरविण्यासाठीं गांठचें खर्चून चालविलेल्या हौशी

संस्थांनीं व कलावंतांनीं जगविलें. या हौशी संस्थांत पुरुष फुकट कामें करतात. इतकेंच नव्हे, तर खिशाला थोडीफार चाट लावून घेतात. पैसे मिळतात फक्त नटींना व कधीं कधीं साथवाल्यांना. या परिस्थितीबद्दल मीं कोणाला दोष देत नाहीं; फक्त वस्तुस्थितीचें विवरण करीत आहें.

कला आणि जीवन

हौशी नटांनीं नाट्यकला कितीहि सांवरून धरली, तरी त्याला ती पूर्णत्वाला नेतां येणार नाहीं. कोणतीहि कला—मग ती कोणत्याहि क्षेत्रांतील असो, चित्रकाराची शिल्पकाराची-कला असो किंवा क्रीडांगणावरील क्रिकेट-पटूची कला असो किंवा कांचा कसणाऱ्या कुस्तीवाल्याची कला असो, जर ती कला जीवनाचें साधन होऊं शकत नसेल, तर ती कला पूर्णत्वाचें उच्च शिखर गांठूं शकणार नाहीं. त्याचप्रमाणें नाट्यकलेच्या हौशी नटांना आपलें सर्वस्व नाट्यकलेला अर्पण करणें शक्य नसेल, आपले इतर व्यवसाय सांभाळून फुसतीच्या वेळीं ते नाट्यकलेची सेवा करणार असतील, तर त्या सेवेला नाट्यकला जगविण्याचें पवित्र कार्य या हौशी मंडळीनें केलें, एवढेंच महत्त्व राहील. जी कला साध्य करायची असेल, त्या कलेला कलावंतांनीं वाहून घेतलें पाहिजे. पण जर ती कला त्याच्या जीवनाचें साधन होत नसेल, आपल्या कलेवर त्याला आपलें पोट भरतां येत नसेल, तर त्याची कला तशीच अपरिपक्व परिस्थितींत पडून राहील.

हौशी नट हौस आहे तोंपर्यंत नाटकांत कामें करतील. पंचवीस वर्षांपूर्वी हौशी नाट्यसंस्थांतून कामें करणाऱ्या बहुतेक हौशी नटांनीं रंगभूमीला केव्हांच राम राम ठोकला; पण पन्नास वर्षांपूर्वी धंदेवाईक नाट्यक्षेत्रांत पाऊल टाकणारे नट अजूनहि रंगभूमीवर दिसतात. नाट्यसंन्यास घेतल्यानंतरसुद्धां आकर्षक आर्थिक फायदा दिसला, तर मधूनमधून डोकें वर काढतात.

हौशी नट वर्षाकाठीं १० ते १२ खेळांतून काम करील. पूर्वी धंदेवाईक नट महिन्याला १३ वार नाटकें करीत, (त्या वेळीं थिएटर करार महिन्याचे १३ वार धरून केला जात असे) पूर्वी मुंबईंत पिला हाऊसवरील तीन थिएटरांत एका वेळीं तीन नाटक मंडळ्या खेळ करीत असत; त्यावेळीं सुद्धां हौशी नाट्यसंस्था होत्या. कॉलेजीससुद्धां वर्षसंमेलन प्रसंगीं नाट्यप्रयोग

करीत; पण त्यावेळीं नटांकडे पहाण्याची हौशी नटांची दृष्टि वेगळी होती. त्यांच्याकडे ते कौतुकानें व आदरानें पाहत. त्यांच्या खांद्याला खांदा लावून, त्यांच्या बरोबरीनें काम करण्याची महत्त्वाकांक्षा त्यावेळीं कोणी धरीत नसे. कांहीं हौशी नट धंदेवाईक नटांचा पेशा पत्करून नाटक कंपन्यांत जात, पण केव्हां तरी मजेखातर मोठ्या नाटक मंडळींत कामें करणारा हौशी नट माझ्या माहितींत नाहीं. नाहीं म्हणायला राजाराम मुरारजी नांवाचे एक गुजराती गृहस्थ (एक वेळचे मुंबईचे टेनीस चॅंपियन) ज्या वेळीं रंगबोद्धेच्छु नाटक मंडळी मुबईंत मुक्काम करीत असे, त्यावेळीं, गाण्याच्या शोकामुळें 'संशयकल्लोळ' नाटकांत आश्विनशेटची भूमिका करीत. याव्यतिरिक्त नाटक मंडळचांत कामें करणारा हौशी नट माझ्या माहितींत नाहीं.

रंगभूमीच्या जिवंतपणाचें लक्षण!

पूर्वी हौशी नाट्यसंस्था व धंदेवाईक नाटक कंपन्या यांचीं दोन निराळीं क्षेत्रें होतीं. या दोन क्षेत्रांमधील सरहद्द ओलांडून दुसऱ्या बाजूला आक्रमण करण्याचा कोणीहि प्रयत्न करीत नसे. आजची परिस्थिति अगदीं निराळी आहे. पूर्वीच्या त्या प्रतिबंधक सरहद्दीचें उच्चाटन झालेलें असून हौशी नटांनीं धंदेवाईक क्षेत्रांत आक्रमण केलें आहे. याचा कार्यकारणभाव शोधण्याचा मी प्रयत्न करीत आहें. हें आक्रमण केव्हां व कां सुरूं झालें? १९४४ नंतर या आक्रमणाला सुरुवात झाली याबद्दल शंका नाहीं. आतां हें आक्रमण कां झालें हा संशोधनाचा व वादाचा विषय आहे. धंदेवाईक नाटक मंडळचा लयाला गेल्या व त्याबरोबर तसे नटहि नाहींसे झाले, म्हणून हौशी नटांना त्यांची जागा भरून काढावी लागली कीं हौशी नटांनीं आक्रमण केल्यामुळें धंदेवाईक नटांची हकालपट्टी झाली? या विषयाचा उहापोह करण्याची विनंति मीं माझ्यापेक्षां अधिक अनुभवी व सुज्ञ अशा माझ्या वयोवृद्ध व ज्ञानवृद्ध व्यवसायबंधूंना करीत आहे. माझ्या अल्प बुद्धीला एवढें मात्र वाटतें कीं हें आक्रमण असमान आहे, समान नाहीं. योग्यतेच्या दृष्टीनें मी म्हणत नाहीं, तर आर्थिक व व्यवहारी दृष्टीनें ही स्पर्धा विषम आहे. कोणत्याहि आक्रमणांत आवश्यक असलेली आर्थिक सामुग्री हौशी नटांकडे आहे. नाटचकलेवर त्यांचें पोट अवलंबून नाहीं, आणि म्हणून मला असें वाटतें कीं जगा आणि जगवा या न्यायानें हौशी नटांनीं आपल्या

क्षेत्रांत राहून आपली हौस मनसोक्त पुरवावी व ज्यांना असें वाटत असेल कीं धंदेवाईक नटांची बरोबरी करण्याइतकी आपली तयारी आहे, त्यांनीं तो पेशा पत्करून पलीकडील क्षेत्रांत पदार्पण करावें. या धंद्यावर ज्यांचें पोट अवलंबून आहे, त्यांच्या पोटावर पाय आणूं नये. हा अर्धवट धंदेवाईकपणा कोणत्याहि धंद्याला मारक असतो. नाटक धंद्याइतका अर्धवट धंदेवाईकपणा दुसऱ्या कोणत्याहि धंद्यांत किंवा व्यवसायांत नाहीं. किंबहुना 'हौशी' हा शब्दच दुसऱ्या कोणत्याहि व्यवसायांत क्वचितच ऐकूं येतो.

रंगभूमीची ही दुर्दशा कां झाली, त्याच्या अनेक कारणांची मीमांसा अनेक पत्रपंडितांनीं व साहित्यपंडितांनीं केलेली आहे, पण ही मीमांसा फक्त तर्कसिद्ध, तात्त्विक आणि ध्येयवादी आहे. व्यवहारी दृष्टीनें, व्यवहारतः व आंकडेशास्त्रदृष्ट्या या विषयाचा कोणी विचार केलेला माझ्या पाहाण्यांत किंवा ऐकण्यांत नाहीं.

धंदा म्हणून रंगभूमीची परिस्थिति काय आहे, यावरच तिच्या प्रकृतीचें मोजमाप अवलंबून राहील, नटाचा पेशा पत्करलेल्या प्रत्येक प्राण्याला पोसण्याचें व जीवंत ठेवण्याचें सामर्थ्य जर रंगभूमींत असेल, तरच रंगभूमी जिवंत आहे असें म्हणतां येईल. हौशी नाट्यसंस्थेचें शेकड्यांनीं किंवा हजारोंनीं प्रयोग होणें ही रंगभूमीच्या आरोग्याची कसोटी नव्हे, कारण ही जर कसोटी असेल, तर आजच्याइतकी रंगभूमि कधींच सुदृढ व आरोग्यसंपन्न नव्हती असें म्हणावें लागेल.

० ० ०

१८ : प्रात्यक्षिक

अभिनयाची फारशी तयारी नसलेल्या नवशिक्या नटाला हालचालींच्या जोरावर प्रवेश कसा वठवितां येईल, हें दाखविण्याकरितां, मी यापूर्वी जें कांहीं लिहिलें आहे, त्याचें प्रात्यक्षिक म्हणून गडकरीकृत भाववंधन या नाटकांतील तीन प्रवेशांचें प्रत्यक्ष दिग्दर्शन कसें करतां येण्यासारखें आहे, हें आतां सांगणार आहें. मी पूर्वी केलेल्या ' बहुतेक सर्व सूचनांचा यांत समावेश झाला आहे. मी स्वतः तयार केलेली नाटकाची रंगावृत्ति कशी असते तें दाखविण्याचा मी प्रयत्न केला आहे. अर्थातच रंगावृत्तींत फक्त तांत्रिक बाजूचा विचार केला आहे. योग्य हालचालींच्या साह्यानें नवशिक्या नटालासुद्धां आपली भूमिका कशी वठवितां येईल हें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. भावना, अभिनय, मुद्राविर्भाव, हावभाव, वेग, कालसंगती वगैरे प्रश्नांची चर्चा करणें शक्य नाहीं. या गोष्टी प्रत्येक दिग्दर्शकानें स्वतःच्या स्फूर्तीनं, अनुभवानं व अवलोकनानं ठरविल्या पाहिजेत.

या रंगावृत्तींत प्रत्येक पानाच्या मार्जिनमध्यें, पानाच्या वरच्या व खालच्या बाजूला व पानांवर जिथें जिथें मोकळी जागा असेल, त्या जागीं प्रवेशांतील प्रत्येक पात्राच्या वेळोवेळीं होणाऱ्या हालचाली नमूद केल्या आहेत. कोणता शब्द उच्चारतांना बसल्यास, उठल्यास किंवा उठून पुढं गेल्यास

वाक्याला जोर येईल किंवा अभिनयाला उठाव येईल. कोणत्या वेळीं एका पात्रानें दुसऱ्या पात्राच्या जवळ गेल्यास किंवा त्या पात्रापासून दूर गेल्यास प्रवेशाची रंगत वाढेल वगैरे गोष्टींचा विचार करून हया हालचाली बसविल्या आहेत कांहीं विशिष्ट ठिकाणीं बोलणाऱ्या किंवा ऐकणाऱ्या पात्रांनीं चेहरा बरोबरच्या पात्रांसमोर ठेवावा का प्रेक्षकांसमोर ठेवावा हें दाखविलें असून कांहीं महत्त्वाच्या ठिकाणीं शब्दांमधील विराम व शब्दांवरील आघातांच्या खुणासुद्धां पाहावयास सांपडतील.

भावबंधन नाटकांतील पुढील प्रवेशांत बरीच छाटाछाट केलेली आहे. ही काटछाट करण्याचीं दोन कारणें आहेत. पहिलें कारण पांचतासी नाटकाचा प्रयोग तीन–साडेतीन तासांत करणें हें, आणि दुसरें आणि तितकेंच महत्त्वाचें कारण म्हणजे नाटचाचा वेग वाढवून व त्याला गति देऊन त्यांतील प्रश्नोत्तरवजा खटके (Repartees) अधिक उठावदार करणें हा आहे. हें दुसरें कारण साध्य करण्यासाठीं कांहीं ठिकाणीं वाक्यांत फेरबदलही केला आहे. नाटकाची प्रत समोर ठेवून त्याच्याशीं पुढील प्रवेशाची तुलना केल्यास हा प्रयत्न यशस्वी झाला आहे किंवा नाहीं याचा अंदाज वाचकांना घेतां येईल.

इंग्रजी लिखाणाचा अधिक सराव असल्यामुळें सर्व संक्षिप्त खुणा मी इंग्रजी अक्षरांतच करीत असतों. तशाच या प्रात्यक्षिकांतही केल्या आहेत. पात्रांचीं नावें वगैरे इतर संक्षिप्त खुणांपासून या खुणा वेगळ्या दिसाव्या हें इंग्रजी अक्षरांत खुणा करण्याचें दुसरें एक कारण आहे. या खुणांचा खुलासा मी पुढें केला आहे.

आपण आतां वाचणार आहांत, त्या प्रवेशांतील सेटिंगला (Setting) तीन दरवाजे आहेत. एक उजव्या बाजूला, एक डाव्या बाजूला व एक मागील. उजव्या बाजूच्या (प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें) दरवाजाचा उल्लेख RT. (Right), डाव्या दरवाजाचा उल्लेख LT (Left) व मागल्या दाराचा उल्लेख BK (Back) अशा संक्षिप्त खुणांनीं केला आहे. कोणत्याहि नाटकाच्या पुस्तकांत डावी बाजू किंवा उजवी बाजू असा उल्लेख असेल तेव्हा ती प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें उजवी व डावी असें समजावें.

या सेटिंगमधें एक सोफासेट, म्हणजे दोन खुर्च्या व एक कोच आहे. एक लहान रायटिंग टेबल व त्यामागें एक लहान सरळ पाठीची खुर्ची आहे. या

सर्व बैठकांची व सेटिंगची मांडणी यापूर्वी आकृति मधें दाखविल्याप्रमाणें आहे.

सोफासेटपैकीं पहिल्या खुर्चीला 'एक' नंबर दिला आहे. त्यानंतर असलेल्या कोचाला त्यावर तीन माणसें बसूं शकतात म्हणून २, ३, ४, असे नंबर दिले आहेत व पुढल्या खुर्चीला ५ नंबर दिला आहे. टेबलामागील सरळ पाठीच्या खुर्चीला ६ नंबर दिला असून त्यापुढं असलेल्या टेबलाला, त्यावर बसतां येतं म्हणून ७ नंबर दिला आहे. इतर संक्षिप्त खुणांचा खुलासा खालीलप्रमाणें आहे.

Ent. Rt. : (Enter Right), उजव्या बाजूच्या दरवाज्यानें आंत येणें.

Ext. Bk : (Exit Back) मागील दरवाज्यानें बाहेर जाणें.

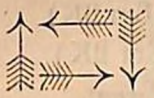
S : 2 (Sit 2) दोन नंबरच्या खुर्चीवर बसणें.

S. Fl : (Sit on Floor) जमिनीवर बसणें.

R. : (Rise) उठणें.

AD. : (Advance) पुढें येणें.

Kl. : (Kneel) गुडघ्यावर बसणें.

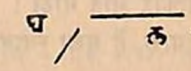


: या दिशेला जाणें.

। ही उभी रेषा, शब्दांमधील विराम, म्हणजे वाक्य कुठें तोडावें, हें दर्शविते.

हात : शब्दांखालील ही आडवी रेघ, आघात, म्हणजे कोणत्या शब्दांवर जोर द्यावा हें सुचविते.

थांब : शब्दांवरील ही आडवी रेघ, कोणता शब्द उच्चारला असतांना पात्र उठतं, बसतं, किंवा इतर हालचाली करतं हें दाखविते.



अशा रेघांमागें पात्रांचें नांव असल्यास पात्र त्या खुर्चीच्या किंवा कोचाच्या मागं उभं आहे असें समजावें व रेघेला लागून पुढं असल्यास पात्र त्या बैठकीवर बसलं आहे असं समजावं. घनश्याम एक नंबरच्या बैठकीमागें उभा असून लतिका चार नंबरच्या बैठकीवर बसली आहे.

× (Cross) आंगावरून पलीकडल्या दिशेला जाणें.

पात्रांचीं नांवें– ल=लतिका, घ=घनश्याम इं=इंदू, ध=धनेश्वर, मा=मालति.

भावबंधन

अंक तिसरा––प्रवेश पांचवा––

(या प्रवेशांतील सुरवातीची महेश्वराची उपस्थिति सर्वस्वी वगळून, लतिका वाचीत बसली आहे, इथून सुरवात केली आहे.) (लतिका कोचावर वाचीत बसली आहे.) (इं. Ent Bk)

इंदू––ताई, घनश्याम तुला भेटायला आले आहेत.

लतिका––मग त्यांना पाठवून दे इकडे. (इं. Ext BK)

हा त्रास कशाला आला कुणास कळे! (घ. Ent BK)

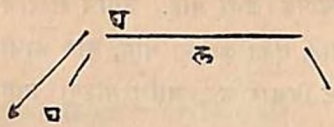
घनश्याम––(दारांतून स्वगत) महेश्वर फसतां-फसतां पुरतेपणीं माझ्या हातीं सांपडल्यामुळें आज लतिकेच्या हाताची मागणी करण्यापर्यंत मजल येऊन ठेपली.



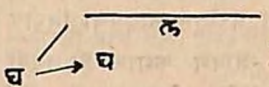
घनश्यामः––(उघड) लतिकाताई, मी आलों आहें.

लतिकाः––चमत्कार आहे मोठा! तुम्हीं याउप्पर माझी भेट घेण्यासाठीं याल, हें मला स्वप्नांतसुद्धां अशक्यच वाटलें असतें.

Ad घनश्यामः—हें जग इतकं चमत्कारिक आहे कीं,

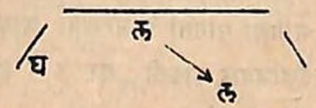


त्यांत एका वेळीं अशक्य वाटणाऱ्या गोष्टी दुसऱ्या वेळीं सहज घडून येतात. रामावतारी श्रीरामाचं नांव घेण्याची एकाद्या स्त्रीची प्राज्ञा नव्हती, पण तेंच रामनाम आज पोरी–बाळींच्यासुद्धां हातीं सांपडलेलं पाहायला मिळतं! लतिके,–क्षमा करा हं. आपल्या मोठ्या नांवाला आटोपशीर एकवचनांत—पण तेंच मी सांगणार आहें.––लतिके,



त्या दिवशीं तुझं नांव काढण्याची माझी योग्यता नव्हती; पण तुला आज माझ्या नांवानं नटविण्याकरतां मी आलों आहें. लतिके, तुझे शब्द तुला आठवतच असतील––"उद्यां तुम्हीं मला मागणी घालाल." ती उतावळी उद्यां/आजच उगवली आहे. लतिके, आज मी तुला मागणी घालण्यासाठीं S. I. आलों आहें.

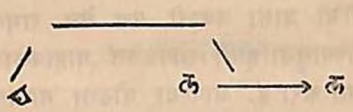
लतिकाः––घनःश्याम तुम्हीं काय बोलतां आहां, याचा R. Ad. तुम्हाला अर्थतरी समजतो आहे का?



घनश्यामः––मूर्ख पोरी, माझ्या बोलण्याचा अर्थ समजण्याची तुला मात्र नवेपणामुळं जरा पंचाईत पडेल. पुन्हां

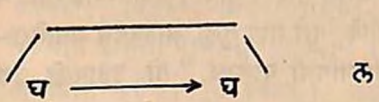
नीट समजून घे, लतिके, हा घनःश्याम तुला मागणी घालण्यासाठीं तुझ्यापुढं उभा आहे. उगीच शब्दांचा पाल्हाळ मला नको आहे. एका शब्दांत सांग, मात्र आधीं सर्व परिस्थितीचा नीट विचार कर, आणि माझ्या मागणीचं मला उत्तर दे.

लतिका:—नीट विचार कसला करायचा त्यांत ?



घनःश्याम, इथून चालते व्हा आधीं; नाहींतर बाबांना हांक मारून, तुम्हांला या घरांतून कायमचा निरोप देववीन.

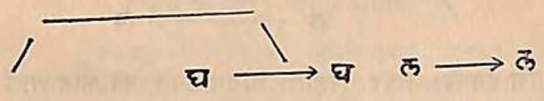
घनश्याम:—आपण कशाला ही तसदी घेतां ? मीच R आपल्या वडिलांची भेट घेणार आहें. आणि ती याच कामासाठीं



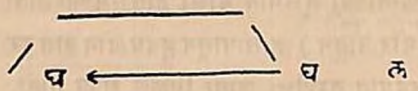
वा ! जुन्या पद्धतीनं मालतीला मागणी घालण्यासाठीं तिच्या वडलांना भेटलों / तों त्यांनीं संमतीसाठीं मालतीकडे बोट दाखविलं / म्हणून यावेळीं नव्या पद्धतीप्रमाणें मागणीसाठीं प्रथम आपणांकडे आलों /, आणि आपण वडलांच्याकडे जायला सांगतां ? आपल्या लग्नाची गोष्ट मी आपल्या वडलांजवळ काढली / तर काय होईल असा आपला उर्मट अंदाज आहे ?

लतिका:—माझ्या लग्नाबद्दलचीं मुक्ताफळें तुमच्या

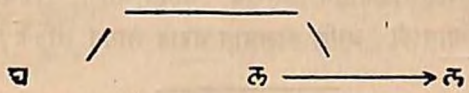
तोंडांतून निघतांच बाबा हातोहात तुम्हांला वाटाण्याच्या अक्षता देतील.



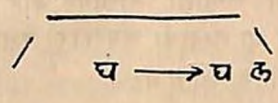
घनश्यामः—आपल्या वडलांपाशीं माझं किती वजन आहे याची आपल्याला कल्पना नाहीं. तुमचा हात मात्र ते हातोहात। माझ्या हातीं देतील.



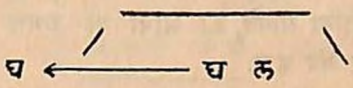
लतिकाः—माझा प्राण गेला तरी माझा हात तुमच्या हातीं देणार नाहीं.



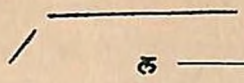
घनश्यामः—शिष्टाचार सांप्रदाय सोडून बोलायचं म्हणजे, तूं हात दिला नाहींस, तर तुझा बाप (लतिका



त्याच्याकडे रागानें पाहाते) हो, हो, तुझा बाप तुझा हात माझ्या हातीं देईल.

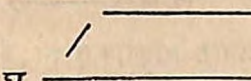


लतिका:—असं कल्पांतींही व्हायचं नाहीं.



आणि इतक्या उप्पर तुम्हांला सांगून ठेवते, कीं फार झालं तर माझे बाबा माझा हात तुमच्या हातीं देतील, पण माझं हृदय तुमच्या हातीं देणं/, हें (समोर पाहून) बाबांच्या हातीं तर नाहींच, पण माझ्याही हातीं नाहीं. (त्याच्याकडे पाहून) लग्नाच्या जुलमानं माझा हात तुमच्या हातीं येईल, पण (समोर पाहून) हातापासून हृदय/दोन हात दूर असतं. माझ्या हृदयांत तुम्हांला जागा मिळणं शक्य नाहीं.

घनश्याम:—बरोबर आहे. तुम्हां नटव्या पोरींच्या हृदयांत स्थळ मिळण्यासाठीं/तरुणाच्या मूर्तीला प्रतिबिंबरूपानं डोळ्यांतून उतरावं लागतं/आणि डोळ्यांतून उतरण्यासाठीं / आणि डोळ्यांत भरावं लागतं. लतिके /,



तुझ्या दृष्टीनें मी लग्नाला नालायक आहें /, पण तुझ्या बापाच्या दृष्टीनं या लग्नाचा चमत्कार कसा दिसतो तो आतां पहा ! लतिके, जातों मी.

(Ext Bk.)

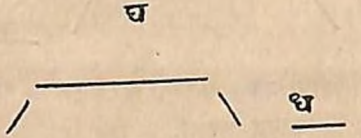
लतिका:—(स्वगत) काय बेमुर्वतखोर मनुष्य आहे. माझं मस्तक फिरायला लागलं आहे. आतां बाबा आले म्हणजे बाबांना सांगते, कीं आधीं या उन्मत्त मनुष्याला आपलं घर बंद करा.

(Ext Lt.)

भावबंधन

(अंक तिसरा – प्रवेश सातवा)

(स्थळः--धनेश्वराचा दिवाणखाना. धनेश्वर टेबलाच्या खणांतील कागद शोधीत आहे. मागें बराच दूर हातांत एक कागद घेऊन घनःश्याम उभा आहे.)

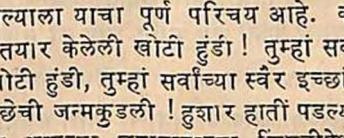


धनेश्वरः--(स्वगत) म्हणजे ? झाले काय कागद ?
[इकडेतिकडे शोधतो]

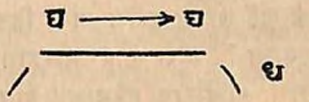
घनश्यामः--काकासाहेब, आपल्याला जें पाहिजे तें हें पहा ! [धनेश्वर मागें पाहतो]

धनेश्वरः--काय आहे तें ? काय पहातों आहें हें मी ?

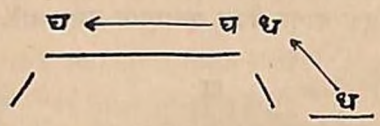
घनश्यामः--हें आम्हांला नवीन आहे.



आपल्याला याचा पूर्ण परिचय आहे. काकासाहेब, ही आपण तयार केलेली खोटी हुंडी ! तुम्हां सर्वांच्या स्वैर इच्छांची खोटी हुंडी, तुम्हां सर्वांच्या स्वैर इच्छांचें मृत्युपत्र, माझ्या इच्छेची जन्मकुंडली ! हुशार हातीं पडल्यामुळें हिचा बाजारभाव आपल्या घरादाराच्या किंमतीपेक्षांहि हल्लीं जास्त चढलेला आहे ! हा एकच कागद पाहिल्याबरोबर आपले डोळे पांढरे होतील.



म्हणून उगाच बाकीचे कागद बरोबर आणण्याची मी तसदी घेतली नाहीं. बाकी या हुंडीच्या जोडीचे आणि तोडीचे सारे कागद – आपल्या सर्व खोटचा हुंड्या आणि खोटे दस्तऐवज हल्लीं सुरक्षितपणें माझ्या कबजांत आहेत.

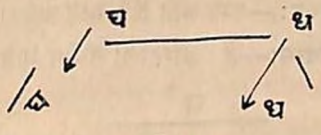


दंगाधोपा करून फारतर हा एकच कागद आपण मजकडून हिसकावून घ्याल.

धनेश्वरः––कसे मिळाले हे कागद तुला ?

धनश्यामः––(हंसून) हे कागद मी आपल्या घरांतून चोरले.

S. I.

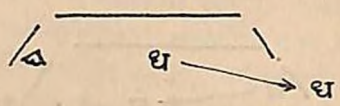


धनेश्वरः––चोर, हरामखोर !

हंसत हंसत, हें सांगायला तुला लाज वाटत नाहीं ? तुझ्या जिवाला कांहीं भय भीति आहे कीं नाहीं ?

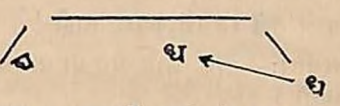
धनश्यामः — माझा काय संबंध यांत ! या गोष्टीची सारी लाजलज्जा आपल्या मनाला आणि भयभीति आपल्या जिवाला वाटायला हवी ! त्राग्याच्या भरांत आरडाओरडा कसला करितां आहां ? काकासाहेब, आपण कुठें आहां आणि काय करितां आहां—निदान आपण हें काय केलें आहे, आणि यामुळें कुठें जाऊन पडाल याचा विसर पडला आहे वाटतें आपल्याला ? करा पाहूं आरडाओरड ! जमवा चार चौघांना ! हा चोरीचा मुद्देमाल ! यासकट या आपल्या

चोराला सरकारी शिपायांच्या ताब्यांत द्या पाहूं ! करून पाहतां कां ही मौज जरा ?



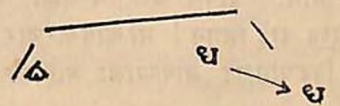
मेहरबान, ही अशी चमत्कारिक चोरी आहे कीं, जी मुद्देमालानिशीं उघडकीस आली तर चोरांऐवजीं मालकालाच भयंकर भुर्दंड भरीत बसावें लागेल. बेअकलीपणामुळें कधीं कधीं चोरांसाठीं तिन्हाईत संन्याशालाच सुळीं जावें लागतें; पण अकलेच्या कसरतीनें चोराबद्दल मालकालाच सुळावर चढवितां येतें तें असें ! याच त्या चोराच्या उलटचा—

धनेश्वर—उलटचा काळजाच्या राक्षसा



घनश्याम:—बस धनेश्वरपंत ! आतां शब्दांच्या देवघेवी करायला मला वेळ नाहीं. तुमच्यावर वेळ काय आली आहे ती नीट ओळखा, आणि माझें म्हणणें नीट ऐकून घ्या. मालतीच्या आणि आपल्या लग्नाचा तिथिनिश्चय केव्हां करायचा ?

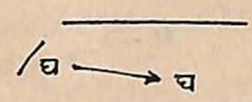
धनेश्वर:—यापुढें लग्न न करण्याचा मी निश्चय केलेला आहे.



घनश्याम:—(कागद दाखवून) या लग्नकुंडलींत तसा योग दिसत नाहीं. आपण मालतीशीं लग्न केलेंच पाहिजे.

धनेश्वर--म्हणजे ?

घनश्यामः--ही माझी इच्छा आहे. आपल्याला काय वाटलें ? Rad.

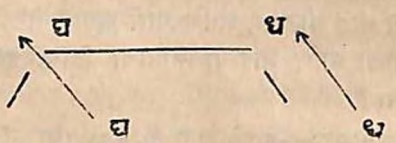


आपल्या लग्नाच्या खटपटींत मी पडलों तो आपल्या थेरड्या शोकासाठीं ? मालतीच्या जन्माचा सत्यानाश करायचा हा माझ्या प्रतिज्ञेचा एक भाग आहे. आपल्या अमर्याद मुलीनेंच मला या प्रतिज्ञेच्या भरीस पाडलें; आणि तिच्याशीं आपल्या लाडक्या लतिकेशीं--। माझें लग्न लावणें हा त्या प्रतिज्ञेचा उत्तरार्ध.

धनेश्वरः--नीचा, काय म्हणतोस तरी काय हें ! चल जा, मला तुझें म्हणणें कबूल नाहीं !

घनश्यामः--ठीक आहे. मग मी आपला निरोप घेतों (जाऊं लागतो.)

धनेश्वरः--थांब चांडाळा !



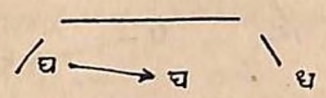
काय करण्याचें योजिलें आहेस मनांत तूं ?

घनश्यामः—आपण जाणतच आहां, कीं मी पाजी मनाचा मनुष्य आहें म्हणून ! मीं काय करणार आहें होय ? बेचाळीस पिढ्यांसकट आपल्याला मातीला मिळविणार आहें मी !

धनेश्वरः--दम खा, घनःश्याम, जरा थोर मनानें विचार करा--

धनेश्वर--म्हणजे ?

घनश्यामः--ही माझी इच्छा आहे. आपल्याला काय वाटलें ? Rad.

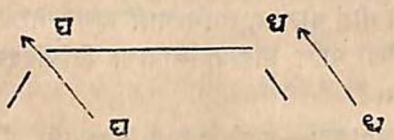


आपल्या लग्नाच्या खटपटींत मी पडलों तो आपल्या थेरड्या शोकासाठीं ? मालतीच्या जन्माचा सत्यानाश करायचा हा माझ्या प्रतिज्ञेचा एक भाग आहे. आपल्या अमर्याद मुलीनेंच मला या प्रतिज्ञेच्या भरीस पाडलें; आणि तिच्याशीं आपल्या लाडक्या लतिकेशीं--। माझें लग्न लावणें हा त्या प्रतिज्ञेचा उत्तरार्ध.

धनेश्वरः--नीचा, काय म्हणतोस तरी काय हें ! चल जा, मला तुझें म्हणणें कबूल नाहीं !

घनश्यामः--ठीक आहे. मग मी आपला निरोप घेतों (जाऊं लागतो.)

धनेश्वरः--थांब चांडाळा !



काय करण्याचें योजिलें आहेस मनांत तूं ?

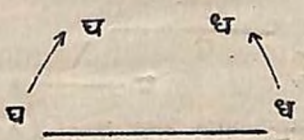
घनश्यामः—आपण जाणतच आहां, कीं मी पाजी मनाचा मनुष्य आहें म्हणून ! मीं काय करणार आहें होय ? बेचाळीस पिढ्यांसकट आपल्याला मातीला मिळविणार आहें मी !

धनेश्वरः--दम खा, घनःश्याम, जरा थोर मनानें विचार करा--

घनश्यामः—धनेश्वरपंत, ही दर्शनी हुंडी आहे. ही नाकारून तर चालत नाहींच, पण वायदे सवलतींचीसुद्धां अळंटळं केल्यावांचून पहातांक्षणींच पटवावी लागते. मणी हरपल्यामुळें सापाप्रमाणें नुसती आपलीच फणा आपटींत बसाल, तर नाहक प्राणाला मुकाल. पण आपल्याला माझें बोलणें रुचत नाहींसें दिसतें! उगीच आपण मला परत बोलाविलें.

(जाऊं लागतो.)

धनेश्वरः—निर्दया, थांब! तुझा हुकुम मला कबूल आहे.

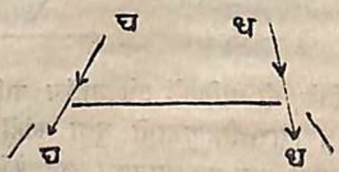


घनश्याम.—ठीक आहे. मात्र एवढें लक्षांत ठेवा, आपण जरा हालचाल केलीत कीं, या गळफांसाची सरक गांठ ओढून मी आपला गळा आवळलाच!

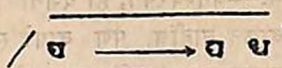
धनेश्वरः—तुमचें म्हणणें मला अक्षरशः कबूल आहे.

घनश्यामः—मग हीं दोन्ही लग्नें तीन दिवसांच्या आत उरकलींच पाहिजेत.

धनेश्वरः—पण मी मालतीला वचन दिलें आहे कीं—



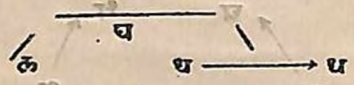
घनश्यामः—मोडून टाका तें वचन! हं, ही आपली लतिका येते आहे. आतांच हिचें भविष्य हिला सांगून टाका.



तुमच्या लग्नाचाहि निश्चय तिला सांगा. एकेका शब्दानें एकेक कामांतून पार पडा. गोडीगुलाबीनें तिची समजूत घालणें किती दुरापास्त आहे हें आपल्याला मजपेक्षां जास्त S. 3 माहीत आहे. (लतिका येते Lt)

लतिका:--बाबा, या उद्दाम मनुष्याला आधीं....

धनेश्वर:--लतिके, उगीच कांहींतरी बोलत सुटूं नकोस ! लतिके, मालतीशीं लग्न करण्याचा माझा विचार पुनः कायम झालेला आहे.

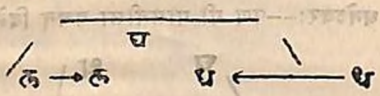


लतिका:--बाबा, काय बोलतां हें ?

धनेश्वर:--पोरी, आणखी काय बोलतों तें ऐकून घे आधीं. तुझें लग्न या घनःश्यामाशीं करायचें मी कायमचें ठरवून टाकलें आहे.

लतिका:--माझी मान कापली तरी मी याच्या गळ्यांत माळ घालणार नाहीं !

धनेश्वर:--मग माझी मान काप !



लतिके, मी सांगितलें तसें झालेंच पाहिजे ! माझ्या नांवाची, घरादाराची, कुळाची तुला कांहीं चाड असेल तर मुकाट्यानें तुला घनःश्यामाशीं लग्न केलेंच पाहिजे ! चल घनश्याम.

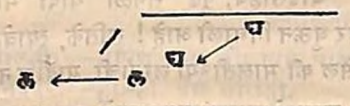
R घनश्याम:--चला. (दोघे जाऊं आगतात. R T.)

लतिका:--घनश्याम, थांबा जरा!

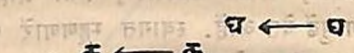
घनश्याम:—काकासाहेब, आपण व्हा पुढें; मी आंलोंच. (घनेश्वर जातो) काय म्हणणें आहे आपलें? S. 3

लतिका:--आपण आपलें म्हणणें शेवटास नेलें तरी माझें हृदय आपल्याला मिळेल असें का वाटतें आपल्याला?

घनश्याम:—आपल्या हृदयाची किंवा संमतीची या लग्नाला काडीइतकीही जरूर नाहीं. रविकरांच्या स्पर्शानें उषेचें तोंड फिकें पडतें, तद्वत् माझ्या हस्तस्पर्शानें आपलें तोंड गोरेंमोरें झालें काय, किंवा रंगाऱ्याचा हात लावल्याप्रमाणें माझ्या हातानीं आपलें श्रीमुख रंगून निघालें काय, (नुसता हात वर उचलतो लतिका किंचित् दूर जाते)



मला दोन्ही प्रकार सारखेच वाटणार आहेत. लतिके, गुलाबाचा वास कसाही घेतला, (तिच्या वेणींतील गुलाबाचा वास घेतो. ती दूर जाते)



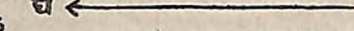
तरी गुलाबासारखाच यायचा; आंसवांच्या दंवानें झाली तर रंगाची खुलावट तेवढीच जास्त मात्र होईल! लतिके, या रंगेल गोष्टी बोलायला पुढें पुष्कळ वेळ आहे. तूर्त मला आपल्या लग्नसमारंभाच्या व्यवस्थेला लागलें पाहिजे.



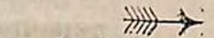
(जरा पुढें जाऊन पुन्हां मागें फिरून) हो, ही तुझ्या लग्नाची व्यवस्था झाली. मालती तुझी जिवाभावाची मैत्रीण

तेव्हां तुझ्या जिवाबरोबर तिचीहि दैना कशी होणार हें कळलेंच तुला ! बाईसाहेब, त्या दिवशींच्या धनीपणाच्या धुंदींत आपण मला मालतीच्या लग्नांत सामानाची यादी लिहिण्यासाठीं हजर रहाण्याला फर्माविलें होतें ! आपल्या हुकुमाप्रमाणें मालतीच्या लग्नाची एकंदर यादी तयार आहे. ही पहा, ऐका नीट.





(एक कागद वाचीत) प्रथम श्रीकार आहे. / "मालतीच्या लग्नाच्या सामानाची यादी:--तपशील एक--नवरदेव, धनेश्वर नांवाचा एक रंगेल, स्वार्थी पंचावन वर्षांचा म्हातारा ! " बाईसाहेब, पुढें सगळी यादी मालतीच्या आंसवांनीं पार धुऊन निघाली आहे ! लतिके, त्यावेळीं तुला कल्पनाहि नसेल कीं मालतीच्या लग्नाची यादीच नाहीं, पण तुम्हां सर्वांचे ललाटलेखसुद्धां खरडण्याचें या घनःश्यामाच्या हातीं आहे म्हणून ! (Ext Rt.)



(मनोहरचा स्मशानांतील पहिला प्रवेश गाळून हा अंक मी एक-अंकी एक-प्रवेशी [One–Act, One Scene] केला आहे, त्यापैकीं सुरवातीचा थोडासा भाग पुढें देत आहें. स्वागत म्हणणारें पात्र रंगमंचावर एकटेंच असल्यास त्याला बांधून घेण्याचें प्रयोजन नाहीं.)

भावबंधन

(अंक चौथा, प्रवेश दुसरा व तिसरा)

धनेश्वर:--(स्वगत) पातकांच्या भयप्रद जाणीवेनें तळमळणाऱ्या अंतःकरणाचें ओझें वागविण्याइतकी भयंकर शिक्षा नरकयातनांत तरी असेल का ? बिचाऱ्या कोमल वृत्ति लतिका आणि मालती तर आपापल्यापरीनें माझ्या हृदय-

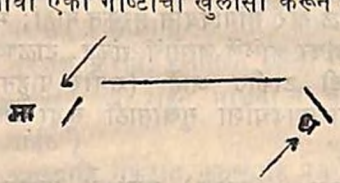
तापामुळें दुरूनहि पोळून निघत आहेत ! नाहीं, मी लतिकेलाहि जळूं देणार नाहीं आणि मालतीलाहि जळूं देणार नाहीं. माझी गुंतलेली मान सोडविण्यासाठीं या हरामखोर घनःश्यामाच्या गळ्यांत माझ्या मुलीला तिच्या मनाविरुद्ध मी बांधणार नाहीं. मालतीला बोलाविलेंच आहे. ती माझ्याशीं लग्न करायला कशी तयार झाली याची शहानिशा करून घेतों. आज माझी लतिका दुःखांत पडल्याची मला जाणीव झाली, तेव्हां मालतीच्या मनःस्थितीची मला आठवण झाली! परमेश्वरा, तशी वेळ आलीच तर प्रसंगीं आत्मह–देवा-बिदेवा, मी पातकी आहें, भेकड आहें, स्वार्थी आहें; मला इतकें बोलण्याचा धीर कुठून होणार ? पण आपण सर्वज्ञ आहां ? (मालती येते. BK.)

मालतीः––आपण मला बोलावणें पाठविलें होतें ?

धनेश्वरः––हो–हो. बैस मालती.

मालतीः––आपण बसावं.

धनेश्वरः––ठीक आहे. मला तुझ्याशीं बरेंच बोलायचें आहे पण आधीं एका गोष्टीचा खुलासा करून टाकूं. S. 5

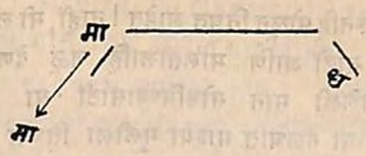


तुला कळलेंच असेल कीं, तुझ्याशीं लग्न करण्याचा विचार मी पुन्हां कायम केला आहे ?

मालतीः––हो !

धनेश्वरः––या वचनभंगामुळें तुला माझा तिरस्कार वाटूं लागला असेल ?

मालतीः––(स्वगत) वचनभंगामुळें दुसऱ्याचा तिरस्कार करण्याचा या मालतीला काय अधिकार आहे ?



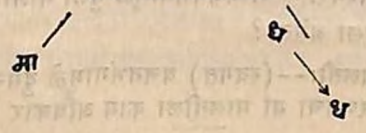
धनेश्वरः—तूं बोलत नाहींस ! या वचनभंगानंतरहि तूं या लग्नाला पहिल्याप्रमाणें तयार आहेस ?

मालतीः—(त्याच्याकडे न पाहतां) काल आपणच होऊन हा विचार रहित केला होता ! आपली इच्छा असली म्हणजे मी केव्हांही या लग्नाला संतोषानें तयार आहेंच.

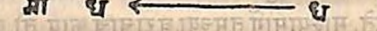
धनेश्वरः—हेंच सध्यां मला गूढ वाटत आहे. मालती, कोणत्या मोहानें तूं या लग्नाला आनंदानें तयार होत आहेस ? धुंडिराज एखाद्या संकटांत का सांपडले आहेत ? तुझ्या वडिलांना संकटमुक्त करण्यासाठीं का तूं या संकटांत उडी टाकीत आहेस ?

मालतीः—(समोर पाहून) स्वतः संकटमुक्त होण्यासाठीं माझे वडील मला संकटांत टाकतील ! छेः छेः ! असें कधीं—कधींही व्हायचें नाहीं. (त्याच्याकडे पाहून) आपल्याजवळ खरें सांगावयास हरकत नाहीं; माझ्या लहानग्या भावंडांवर आलेलें जन्माचें संकट टाळण्यासाठीं मी संकटांत उडी टाकीत आहें. (समोर पाहून) आम्हां या मुलांच्या एवढ्याशा सुखासाठीं सुद्धां बाबा आपला जीव देतील.

धनेश्वरः—(स्वगत) मुलांच्या एवढ्याशा सुखासाठींसुद्धां बाबा आपला जीव देतील ! नीच मनाच्या धनेश्वरा,



हें ऐकूनसुद्धां आतां कसला विचार करीत आहेस ! लहानग्या भावंडांसाठीं मालती जिवावर उदार झाली, मालतीसारख्या मैत्रिणीसाठीं लतिका मोरेश्वरांशींहीं लग्न करायला तयार झाली; आणि या बिचाऱ्या कोवळ्या जिवांच्या हत्या टाळण्यासाठीं तुला म्हातारडी आत्महत्त्या करायला धीर होऊं नये ? बस, ठरला माझा विचार. (उघड) मालती,



मला तुझ्याकडून एक वचन हवें आहे. मालती, तें वचन तूं दिलेंस तर तुझ्याशीं लग्न करण्याचें कारण राहणार नाहीं, आणि लतिका घनःश्यामाला देण्याचेंहि कारण उरणार नाहीं.

मालती:—ताईच्या सुखासाठीं मी आपल्याला नुसतें शब्दाचेंच वचन काय पण माझ्या प्राणाचें वचन द्यायलासुद्धां तयार आहें. काय वचन हवें आपल्याला ?

धनेश्वर:—मला तुझ्याकडून एवढेंच वचन हवें कीं, माझ्या पश्चात् तूं आणि तुझ्या पतीनें माझ्या लतिकेचें सर्वतोपरी संरक्षण करावें. (लतिका डाव्या दारानें आंत येते व तेथेंच स्तब्ध उभी राहते. मालती व धनेश्वर यांना ती दिसत नाहीं.)

कसल्याहि संकटांत, कुठल्याहि प्रसंगीं तुम्हीं तिला अंतर देऊं नये. मालती, मालती; माझा सर्व नीचपणा विसरून जाऊन उदार मनानें मला एवढें वचन देशील का ?

मालती:—पण माझ्याकडून असें वचन मागण्याचें आपणांला कांहींच कारण नव्हतें. हें घ्यावें वचन ! माझ्या बाबांचे पाय साक्षीला स्मरून सांगते कीं, आपली आज्ञा मला प्रमाण आहे. (लतिका हळूच डाव्या दारानें निघून

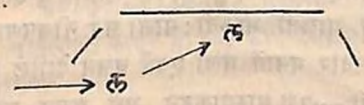
जातें पण दारांतून संभाषण ऐकते.) पण आपणांला ही कल्पना तरी कां आली ? लतिकेवर कसलें संकट येणार ? आपल्याशीं असें वैर तरी कोण धरणार ?

धनेश्वर--समज, उद्यां हा घनश्यामच तिच्यावर संकट कशावरून नाहीं-आणणार ? मालती, कुणाजवळ बोलूं नकोस-आपल्या लतिकेनें या घनश्यामाला बोलण्यानें केव्हां तरी दुखविलेलें आहे, आणि म्हणून तो तिच्याशीं लग्न करण्याच्या हट्टास पेटलेला आहे. मला त्याची फार भीति वाटते. माझ्यामागें तुमच्या घराचाच काय तो लतिकेला आधार ! मी आतां म्हातारा झालों. मनुष्यदेहाचा काय नेमानेम सांगावा ! आज आहे उद्यां नाहीं !

मालती--आपली ही भीति निराधार वाटते मला.

धनेश्वर--(हंसून) भिण्यासारखें कांहीं नाहींच ! बरें, मालती, मी जातों. तुझ्या वचनामुळें धीर येऊन मी किती निश्चित झालों ! तुझ्याशीं लग्न करणार नाहीं असें तुला आज मीं पुन्हां वचन दिलें आहे. पण कांहीं झालें तरी तूं मात्र आपलें वचन विसरूं नकोस. तुझ्या वचनाचाच काय तो माझ्या मनाला आधार वाटतो. मालती, जातों मी. (धनेश्वर उजव्या दारानें जातो. मालती मागील दारानें जाते. कांहीं वेळानें लतिका डाव्या दारानें प्रवेश करते.)

लतिका--या सर्व जीवांच्या वरचें संकट टाळण्यासाठीं मी आतां करूं तरी काय ? S. 3



(कांहीं वेळ स्वस्थ बसून) घनश्यामांना दीनपणें शरण जाऊं ? या दुखावलेल्या निर्दोष जीवांसाठीं त्यांच्या जवळ करुणा भाकूं ! याखेरीज दुसरा मार्गच नाहीं.

माझ्या बोलण्यानेंच घनश्यामाना दुखविलें, आतां माझ्या बोलण्यानेंच सारें निस्तरायला हवें. देवा, देवा, काय ही वेळ आणिलीस माझ्यावर ! (तोंड झांकून बसते. कांहीं वेळां-नंतर इन्दु प्रवेश करिते.)

इंदू --लतिकाताई, लतिकाताई, अशी काय बसली

S. 2 आहेस ? बरूं कां जराशी तुझ्याजवळ ! कां आपली फटदिशीं रागावशील कीं अशी वेडीबिद्री दिसतेस आणि जवळ कशाला बसतेस म्हणून ? मला तुझ्या बोलण्याची भारी भीति वाटते.

लतिका--(स्वगत) माझ्या बोलण्याची भीति ! ज्याला त्याला माझ्या बोलण्याची भीति वाटते. पण आतां मलाच माझ्या बोलण्याची भीति वाटूं लागली आहे.

इंदु--ताई बोलत कां नाहींस ?

लतिका--इंदुताई, आज माझें जरा डोकें दुखतें आहे.

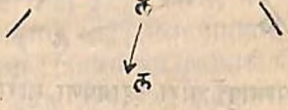
इंदु--मग डोकें चेपूं कां थोडा वेळ ?

लतिका--नको, हें पहा अशीच जा आणि घनश्याम कुठें असतील त्यांना म्हणावें, मी बोलावलें आहे, जरा येऊन जा. लवकर पाठवून दे त्यांना.

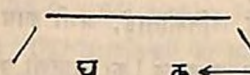
इंदु--बरें, पण डोक्यासाठीं कांहीं औषध आणूं का ?

(इंदु जाते, Bk)

लतिका--नको, (स्वगत) घनश्यामांच्या पायांवर डोकें ठेवणें हेंच औषध काय तें माझ्या कपाळीं आहे. घनश्यामांना मी बोलवायला पाठविलें खरें; पण हें कडू जहर औषध माझ्याच्यानें घेववेल का ? R– ad

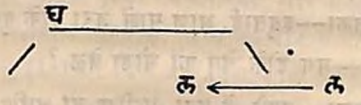


सारा स्वाभिमान सोडून–पण हा कसला स्वाभिमान ! ज्या स्वाभिमानानें स्वतःची उन्नति होण्याऐवजीं आसपासच्या जीवांची तिसऱ्यांच्या हातीं पायमल्ली होते, तो कसला स्वाभिमान !



नाहीं; हा भलता स्वाभिमान सोडून दिलाच पाहिजे. माझ्या जिभेला प्रायश्चित्त हें मिळालेंच पाहिजे. (घनश्याम येतो. B k)

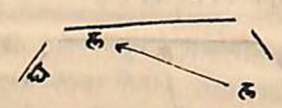
घनश्याम––आपण पुनः मला बोलावणें पाठविलें ! मला तूर्त आपल्याला भेटण्याची किंवा आपल्यापाशीं बोलण्याची कांहींच गरज नव्हती. आलों म्हणून आलों झालें !



लतिका––आपल्याला तसदी दिल्याबद्दल क्षमा करा ! आपल्याला माझ्याशीं बोलण्याची गरज नाहीं, पण आज मला आपणांशीं बोलण्याची गरज आहे.

घनश्यामः––काय बोलणार आहां तुम्हीं ? S. 1

लतिकाः––माझ्या सर्व प्रियजनांचे प्राण आपल्या हातीं आहेत हें मला माहीत आहे. माझ्या उद्दाम भाषणामुळें खवळून आपण सर्वांचा छळ करण्यास तयार झालां S. 2 आहांत घनश्याम,



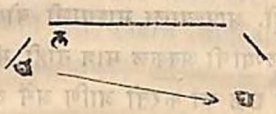
आज आपल्यापुढें सारा उद्दामपणा, सारा स्वाभिमान-

मी सोडून दिला आहे. माझ्या निरपराधी प्रियजनांवर दया करा अशी आज मी तुमच्या चरणीं दीनपणानें याचना करीत आहें. माझ्या बोलण्याच्या प्रायश्चित्तासाठीं मी आपल्या देहाचें दान करायला तयार आहें.

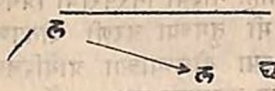
घनश्यामः—पण हें दान मी काय म्हणून घेत बसूं ? जें आज मला हातानें हिसकावून घेतां येतें त्याच्यासाठीं हात पसरण्याचें मला काय कारण ? शिवाय आपल्या देहाचें दान कोणत्या नांवानें घेऊं ? भिक्षा म्हणून, जोगवा म्हणून कीं गोग्रास म्हणून ?

लतिकाः—भिक्षा म्हणा, जोगवा म्हणा किंवा गोग्रास म्हणा; काय वाटेल तें म्हणा, पुन्हां पदर पसरून सांगतें कीं, मला माझ्या अपराधासकट पदरांत घ्या.

घनश्यामः—पण मला वाटतें आपणांला पदरांत घेतलें तरी आपल्या हट्टी हृदयाचा मला लाभ होणार नाहीं. आपण हें मला असें बजावून सांगितलें आहे. आपल्या मनाचा पीळ तसाच राहणार ! कालपर्यंत आपली कुरकुर चालूच होती ! मला कसें खपेल ? मी तर असा बेपर्वाईनें वागणारा ? पायांतली वाहाण पायातच बाळगणारा व्यवहारी मनुष्य मी ! आज आपले डोळे उघडलेले दिसतात.



लतिकाः—कालच्या बोलण्याची मला क्षमा करा. नव्यानें पायमल्ली होऊं लागली म्हणजे मेल्या कातडयांची वहाणसुद्धां थोडी कुरकुर करिते; मग मी तर जित्या रक्तामांसाची मुलगी आहें! मला पायांतली वहाण म्हणा किंवा कांहीं म्हणा ! प्रियजनांच्या सुखासाठीं मी वाटेल तो कमीपणा घ्यायला तयार झालें आहें. पायांतली वहाणच काय, पण



माझ्या अपराधामुळें माझ्या निर्दोष प्रियजनांना आपण पायांखालीं तुडवून टाकूं नयें म्हणून आपली पायधूळ व्हायला सुद्धां मी तयार आहें.

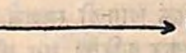
घनश्यामः--आपल्या मनांतला खराखुरा पीळ अजून जसाच्या तसाच आहे. तुमच्या आमच्यासारखीं वाणेदार माणसें स्वतःच्या सुख-दुःखाची फारशी पर्वा करीत नाहींत, हें मी स्वानुभवानें जाणतों. त्यादिवशींसुद्धां आपला अभिमान आपल्या प्रियजनांना सुखी करण्याबद्दलच होता. आजहि त्याच हेतूनें आपण या स्वार्थत्यागाला पिळदारपणानें तयार होत आहां. लतिके, तुझ्या प्रियजनांना सुखी व्हायला सवड करून देऊं ? नाहीं. स्वार्थत्यागाचें हें अभिमानी समाधान मी तुला ×



लाभूं देणार नाहीं. तुझ्या प्रियजनांच्या सुखाची माती माती केल्याशिवाय मी राहणार नाहीं.

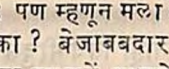
लतिकाः--घनश्याम, घनश्याम, कांहो असें निष्ठुर होतां ! असा छळ कां करतां ! असें दुःख कां देता !

घनश्यामः—गरजवंताला अक्कल नसते म्हणतात तें कांहीं खोटें नाहीं. आपल्याला माझ्याशीं बोलण्याची गरज आहे; पण बोलण्याची अक्कल मात्र नाहीं. मी असा निष्ठुर कां होतों, असा छळ कां करतों आणि असें दुःख कां देतों असें विचारतां ? शरम नाहीं वाटत असें विचारायला !



त्या दिवशींच्या आपल्या वाग्बाणांचा आपणाला विसर पडला वाटतें ? लतिके, बाण जिथून सुटतो तिथें त्याची कांहींच साक्ष रहात नाहीं; पण जिथें जाऊन भिडतो

तिथें जखम होते, आणि जखम बरी झाली तरी कायमचा वण तरी राहतोच. (समोर पाहून) कुठल्याशा आजारांत रोगी देहासाठीं वाटेल त्या दुसऱ्या जित्या मांसाचा पुरवठा केलेला चालतो; पण हृदयाची जखम भरून काढण्यासाठीं वैरी हृदयाच्या तडफडत्या तुकड्यांची भर करावी लागते. (तिच्याकडे) त्या दिवशीं आपल्या शिकलेल्या कळपांतून एखाद्या नवशिक्या जनावराप्रमाणें माझी हकालपट्टी करितांना आपण कांहींतरी विचार केला का? असा काय मोठा अपराध केला होता मी आपला? मी हलक्या दर्जाचा असेन, सर्पाप्रमाणें दुष्ट असेन, किंवा वाघाप्रमाणें क्रूर असेन; पण म्हणून मला सुःखदुःखें, मनोवृत्ती हीं कांहींच नसतील का? बेजाबबदार मुली, शस्त्रानें वाघाचे सुळे पाडतांना किंवा दगडानें सापाचें डोकें ठेचतांना माणसाला काय वाटतें कीं, त्या प्राण्यांना दुःखच होत नाहीं म्हणून! अखेरच्या अवसानामुळें वाघाच्या सुळ्यांनीं त्या शस्त्राला करकोचे पडले किंवा दगडाला सापाच्या डोक्यांतलें वीष लागलें तर त्याबद्दल जबाबदार कोण? या प्रश्नाचा आपल्या मनाशीं नीट विचार करा आणि मग आपले बेअकली प्रश्न करा.



लतिका:—आपलें सारें बोलणें सर्वस्वी मान्य आहे, मी आपल्याला अतिशय कठोर बोललें खरी. पण त्याबद्दल माझें मलाच शासन करा एवढीच आपल्याजवळ प्रार्थना

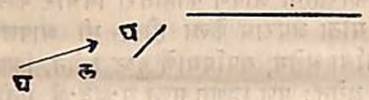


आहे. बोलण्याबद्दल शासन त्या गरीब सालस, निर्दोष माणसांना कां देता? माझ्या वडिलांनीं आपला काय अपराध केला होता? मालतीनें आपल्या मनाला कधीं दुखविलें? एकाच्या अपराधासाठीं दुसऱ्याला शिक्षा करण्याचें काय कारण?

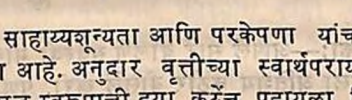
घनश्यामः—एकीला मागणीसाठीं विचारलेल्या प्रश्नांचीं दुसरीनें उत्तर देत सुटण्याचें जें कारण तेंच !

लतिकाः—घनश्याम, इतकें आर्जवून जीव तोडून सांगितलें तरी तुम्हांला दयामाया कशी हो येत नाहीं ?

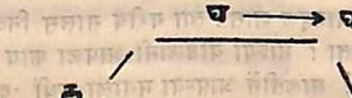
घनश्यामः—काय संबंध दयामाया येण्याचा ? ज्या गोष्टीचा



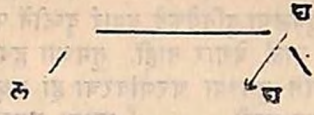
मला मुळींच अनुभव नाहीं तिचें मी दुसऱ्याला कसें प्रत्यंतर पटवून देऊं ? कोणी कधीं माझ्यावर दयामाया केली आहे म्हणून मोबदल्याखातर मी दुसऱ्यावर दया करूं ? कोणत्या मनुष्यानें माझ्यावर निरपेक्ष, शुद्ध असंबद्ध दया केली आहे ? टीचभर उघड्या नागड्या देहाच्या देणगीखेरीज मानव-जातीनें आजवर या एकलकोंड्या घनश्यामावर काय उपकार केले आहेत (समोर पाहून) जिथें तिथें मला अनादर—, तिर-



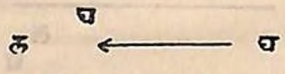
स्कार, साहाय्यशून्यता आणि परकेपणा यांचाच अनुभव येत गेला आहे. अनुदार वृत्तीच्या स्वार्थपरायण अशा या जगांत शुद्ध स्वरूपाची दया कुठेंच पहायला मिळत नाहीं. स्वार्थनिरपेक्ष, हेतुशून्य दयेचा एक शब्द मला कुणी दिला असता तर मी त्याचा सात जन्मांचा ऋणी होऊन बसलों असतों. नाहीं—



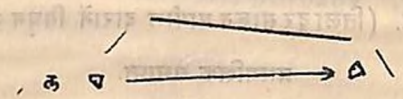
घनश्यामाला—अजून कुठें अशी दिव्य दया दिसली नाहीं. बापानें मुलाला पोसायचें



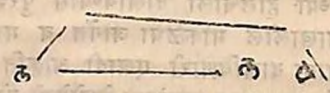
आईनें मुलीला जपायचें किंवा नवऱ्यानें बायकोला नटवावयाची ही काय निरपेक्ष दया झाली ! स्वार्थासाठीं एकमेकांना साहय करायचें, सुखाच्या वेळीं नांवलौकिकांसाठीं दुबळ्यांना हात द्यायचा, ही दयेचीं दरिद्री सोंगें आहेत. माणसाची मादी आपल्या भुकेल्या पिलांना दूध पाजिते. आणि राक्षसीण काय आपल्या पोरांचा फराळ करून आपली भूक



भागविते. मग एकीला राक्षसीवृत्ति कां म्हणायचें, आणि दुसरीला माणुसकीचा दाखला कां द्यायचा ? लतिके, दया-माया हे सारे शब्द रिकामटेकड्या भाषापंडितांनीं कोशाच्या खोगीरभरतीसाठीं तयार केले आहेत. जगाच्या बाजारांत निर्व्याज दयेची हुंडी ओळखीवांचून व्यवहारी मनाला पटत नाहीं. S.5



लतिका:--धनश्याम, तुम्ही अलौकिक बुद्धीचे पुरुष आहांत. अशी निरपेक्ष दया जगाला अजून दिसली नसेल



तर तुम्ही दाखवा, आणि या पहिल्या यशाचे भाग्यशाली अधिकारी व्हा. धनश्याम क्षमा करा; दया करा माझ्या प्रिय S. 4
आप्तांच्या सुखासाठीं,बेजबाबदार बडबडण्याच्या प्रायश्चित्ता-

साठीं, हें तुमच्या पायांवर मी मस्तक ठेवते. घनश्याम, S.Floor माझ्या दीनदुबळ्या दुनियेकडे दयार्द्र दृष्टीनें पाहिल्यावांचून मी तुम्हाला जाऊं देणार नाहीं. तुमच्या हृदयाला दयेचा पाझर फुटेपर्यंत तुमच्या चरणांवरचा हा अश्रूंचा अभिषेक मी थांबविणार नाहीं. [त्याला नमस्कार करिते]

घनश्यामः--असल्या बेवकूफ सोंगानें मी फसायचा नाहीं. माझ्या हृदयाला पाझर! हृदयाची क्रिया बंद पडल्यामुळें मनुष्य तावडतोब मरतो हा वैद्यशास्त्रांतला सिद्धान्त माझ्या बाबतींत सर्वस्वी चुकीचा ठरलेला आहे. हृदयाची क्रिया तर काय, परंतु मला मुळीं हृदयच उरलें नाहीं. R.

/ ल \
ध

आपला नुसता हात धरल्यामुळें आपलें हृदय ज्याप्रमाणें माझ्या हातीं लागल्यासारखें नाहीं, त्याप्रमाणें नुसते मोझे पाय धरल्यामुळें आपल्याला माझें मस्तकहि मिळायचें नाहीं; कारण हातापासून हृदय दोनच हात दूर असेल तर पायांपासून डोकें साडेतीन हात अंतरावर असतें! लतिके, जातों मी. (तिला दूर सारून मागील दारानें निघून जातो)

प्रात्यक्षिक समाप्त.

(प्रात्यक्षिकांत दाखविलेल्या सर्वच आकृति रंगावृत्तींत काढण्याची आवश्यकता नसते. मार्जीनमधील सूचक खुणा पात्रांच्या हालचाली दाखविण्यास पुरेशा असतात. प्रत्येक पानाखालील मोकळ्या जागेंत व मध्यें कुठेंतरी पात्रांच्या जागा दाखविणारी एखादी आकृति काढली तर काम भागतें. वाचकांना पात्रांच्या वेळोवेळीं होणाऱ्या हालचाली व्यवस्थित समजाव्या म्हणून त्यांच्या सोयीसाठीं गरजेपेक्षां अधिक आकृति प्रात्यक्षिकांत दाखवित्या आहेत.)

[समाप्त]

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ... ग्रंथ ...
क्रमांक ... ६४७१७ ... दिः ... निबंध ...
क्रमांक ... ९८५४ ... दि ... ८३८७


REFBK-0010289



सुमारें पंचवीस वर्षांपूर्वी ललितकलादर्श मंडळी पुणें येथें असतांना, आपल्या नाट्य-संस्थेच्या 'बेबी' या नाटकाचा प्रयोग करण्यासाठीं श्री. नंदू खोटे हे तेथें आले असतां, त्यांचा माझा प्रथम परिचय झाला. नाटकाचा प्रयोग पाहिल्यानंतर या बांधेसूद शरीर असलेल्या तरुणाचें अंतःकरण उत्साही कलावंताचे आहे याची मला पूर्ण जाणीव झाली. या परिचयाचे रुपांतर स्नेहांत झाल्यानंतर त्यांच्याशी बोलण्याचे जे कांहीं प्रसंग आले, त्यावेळीं नाट्यकला हाच नेहमीचा विषय असे. विशेषतः टकाचें दिग्दर्शन कसें असावे याविषयीं ते आपले स्तुत्य विचार, मोठ्या ळमळीनें मांडीत असत.

आपल्या आवडत्या कलेची सेवा त्यांनीं प्रसंगी पदरमोड करून देखील नेक वर्षे केली आहे. झीज सोसून नाट्यकलेच्या क्षेत्रांत त्यांनीं विविध प्रयोग रून पाहिले आणि आपल्या अनुभवाचा व ज्ञानाचा फायदा अनेक ह्यियापीठां-ील व हौशी संस्थांतील हौशी नटांना, त्यांचे नाट्यप्रयोगाचे वेळीं, कोणतीही पेक्षा न करिता दिलेला आहे.

या पुस्तकांतील त्यांचे सुसूत्र व मननीय असलेले विचार वाचकांना सहज टतील अशी आशा आहे. नाट्यसृष्टीसंबंधी आजपर्यंत लिहिली गेलेली पुस्तके इतिहास व आत्मचरित्र या स्वरूपांतच वाचकांसमोर ठेवली गेली आहेत. ाट्यशिक्षण व भूमिकांविषयीं विवेचन, हे विषय त्यांत प्रामुख्यानें हाताळले लेले दिसत नाहींत. म्हणून एका विशिष्ट दृष्टीकोनांतून हे पुस्तक लिहिल्याबद्दल ी. नंदू खोटे हे अभिनंदनाला पात्र आहेत. सिनेमासृष्टीशीं जरी त्यांचा थोडा ार संबंध असला तरी त्यांचे मुख्य कार्यक्षेत्र रंगभूमी हेच आहे. आणि या त्रांत ते आपले उर्वरित आयुष्य खर्ची घालतीलच असें वाटते आहे. अशी स्तकें लिहिली गेली पाहिजेत आणि छापून रसिकांसमोर ठेविली पाहिजेत.

नानासाहेब फाटक
(अध्यक्ष, मराठी नाट्यपरिषद)

व्हर : सर्वोदय प्रिंटर्स, मुंबई ४