વાસ્તવવાદી નાટક

વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં

ભરત દવે

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ઇ-બુક શ્રેણી : 6

શ્રી ગંભીરચંદ ઉમેદચંદ શાહ વિશ્વવિદ્યા શ્રેણી-19

વાસ્તવવાદી નાટક

(વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં)

લેખક

ભરત દવે

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના પ્રકાશનો ઓનલાઈન જોવા માટે લિંક

https://gujarativishwakosh.org/ebooks

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

અમદાવાદ

દવે, ભરત

વાસ્તવવાદી નાટક / ભરત દવે

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ પ્રકાશન, 2015, 12 + 412 પૃ. સે.મી. 21 x 14

શ્રી ગંભીરચંદ ઉમેદચંદ વિશ્વવિદ્યા શ્રેણી - 19

ISBN : 978-93-83975-29-7

DDC : 791.435 2

*

આવરણ ચિત્ર : ઇબ્સન લિખિત 'ડૉલ્સ હાઉસ'ની ભજવણી, જર્મની (1890)

Vastavwadi Natak by Bharat Dave

Published by Gujarat Vishvakosh Trust

Ahmedabad - 380 013

*

© ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

*

પહેલી આવૃત્તિ : 2015

*

કિંમત : રૂ. 400-00

*

: પ્રકાશક :

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, રમેશ પાર્કની બાજુમાં, વિશ્વકોશ માર્ગ, ઉસ્માનપુરા, અમદાવાદ – 380 013. ફોન નં. 2755 1703

Email : vishvakoshad1@gmail.com

website : www.vishwakosh.org

*

: મુદ્રક :

ભગવતી ઑફસેટ, 15/સી બંસીધર એસ્ટેટ, બારડોલપુરા, અમદાવાદ-4

*

: પ્રાપ્તિસ્થાન :

ગૂર્જર એજન્સીઝ, રતનપોળ નાકા સામે, ગાંધીમાર્ગ, અમદાવાદ - 1

ફોન નં. 22144663, 22149660

*

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ

પ્રકાશકીય

શ્રી ગંભીરચંદ ઉમેદચંદ શાહ વિશ્વવિદ્યા ગ્રંથશ્રેણીમાં શ્રી ભરતભાઈ દવેએ લખેલો નાટ્યસાહિત્યમાં વાસ્તવવાદની દીર્ઘયાત્રાનો આલેખ આપતો ગ્રંથ 'વાસ્તવવાદી નાટક' (વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં) પ્રકાશિત કરતાં અમે આનંદ અનુભવીએ છીએ. શિક્ષણ, સમાજસેવા અને ધાર્મિક ક્ષેત્રોમાં ઉદારતાથી સહયોગ આપનાર શ્રી પ્રવીણચંદ્ર ગંભીરચંદ શાહે આપેલા દાનમાંથી જ્ઞાનવિ-જ્ઞાનની આ શ્રેણી સતત ચાલતી રહી છે. આ શ્રેણીનો ઉદ્દેશ એ છે કે જુદા જુદા વિષયો પર માત્ર પરિચયાત્મક લખાણો આપવાને બદલે એને વિશે વિસ્તૃત, અભ્યાસપૂર્ણ અને પ્રમાણભૂત સામગ્રી આપવી અને એ રીતે આ શ્રેણીમાં 'લિપિ', 'તળની બોલી' જેવાં પુસ્તકોની સાથોસાથ 'શહીદ વીર કિનારીવાલા' અને પન્નાલાલ પટેલ જેવા સર્જક વિશેનું 'તરસ્યાં મલકનો મેઘ' ચરિત્ર તથા ઉચ્ચ કોટિના ન્યૂક્લિયર અને સમર્થ યુગપ્રવર્તક ખગોળભૌતિક વિજ્ઞાની મેઘનાદ સહાનું 'મેઘનાદ સહા' નામે ચરિત્ર પણ પ્રકાશિત થયું છે. આ શ્રેણીમાં 'ઊર્જા', 'ભૂમિતિ : સ્વરૂપ અને પ્રકાર' અને 'આપણાં રાષ્ટ્રીય પ્રતીકો' પુસ્તકોએ સહુનું ધ્યાન ખેંચ્યું છે. જુદી જુદી વિદ્યાશાખાનાં પુસ્તકો પ્રકાશિત કરવાનો આશય ધરાવતી આ શ્રેણીમાં 'પૃથ્વીનો ભૂસ્તરીય ઇતિહાસ', 'હિંદ મહાસાગર', 'વિશ્વનું શિલ્પસ્થાપત્ય', 'માનવ જનીનવિજ્ઞાન' અને 'મમ્મી, તું આવી કેવી ?' જેવાં પુસ્તકો પ્રગટ થયાં છે.

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ 'વાસ્તવવાદી નાટક' (વૈશ્વિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં) પ્રકા-શિત કરતાં સવિશેષ આનંદ અનુભવે છે. આમાં શ્રી ભરત દવેનો ઊંડો અભ્યાસ અને બહોળો અનુભવ પ્રગટ થાય છે. ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ આવો અભ્યાસ-પૂર્ણ ગ્રંથ આપવા માટે એમનો આભાર માને છે. સવિશેષ તો ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ ગુજરાતી ભાષામાં નાટ્યકોશ તૈયાર કરે છે, ત્યારે આ ગ્રંથનું પ્રકાશન મહત્વનું બની રહેશે.

અમારા સ્વજન શ્રી હસમુખ બારાડીએ આ પુસ્તક વિશે આવકારનોંધ લખી આપી તે બદલ અમે તેમના આભારી છીએ.

આશા રાખું છું કે ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટના આ પ્રકાશનને એનાં અન્ય પુસ્તકોની માફક આવકાર મળશે.

- કુમારપાળ દેસાઈ

પ્રાસ્તાવિક

છેલ્લાં સો–દોઢસો વર્ષમાં આપણી રંગભૂમિ પર મોટું પરિવર્તન એ આવ્યું છે કે આપણાં નાટકો હવે 'આધુનિક' બની ગયાં છે. સંસ્કૃત રંગમંચના, ભાંગવાડી જેવી જૂની રંગભૂમિનાં કે ભવાઈ–નૌટંકી જેવાં લોકનાટ્યોનાં નાચગાન અને ગીત–કવિતાઓ હવે સદંતર લુપ્ત થઈ ગયાં છે. નાટકોમાં હવે દૈનિક, સામાન્ય બોલચાલની ભાષા છે, ઓળખી શકાય તેવાં સાધારણ પાત્રો છે, વાર્તા કે વિષયોમાં આજનો સમાજ, વર્તમાનના પ્રશ્નો, સંબંધોના આટાપાટા, આધુનિકતાના નામે બદલાતા પ્રવાહો વગેરે કેન્દ્રસ્થાને છે. ટૂંકમાં, છેલ્લાં સો–દોઢસો વર્ષમાં ભારતીય અથવા કહો કે ગુજરાતી રંગભૂમિનાં રંગરૂપ પૂરેપૂરાં બદલાઈ ચૂક્યાં છે.

આ બધાંનો આખરી મતલબ શો? એક જ કે આપણી રંગભૂમિ પર હવે મહદ્અંશે વાસ્તવવાદી (Realistic) શૈલી પ્રસ્થાપિત થઈ ચૂકી છે અને સામે પ્રેક્ષકવર્ગ પણ બહુધા આ જ પ્રકારનાં નાટકો જોવાની પસંદગી ધરાવતો થઈ ગયો છે. 'વાસ્તવવાદી' રંગભૂમિ એટલે સાધારણ મનુષ્યને તેના ખાસ પ્રકારના સામાજિક–રાજકીય–આર્થિક–સાંસ્કૃતિક પરિવેશમાં – તેની તમામ નબળાઈઓ અને વિશેષતાઓ સાથે સમકાલીન રંગરૂપમાં રજૂ કરે છે. આપણને સૌને પ્રશ્ન થાય કે તેમાં વળી નવું શું? નાટકો તો આ જ શૈલીમાં એટલે કે વાસ્તવિક (realistic) જ હોય ને ? પણ ના, એવું નથી.

શું તમે જાણો છો કે આજનું આપણું આ વાસ્તવિક નાટક – જેની સાથે આપણો સૌથી વધારે પરિચિત નાતો છે – તે આપણું પોતીકું, પારંપરિક નાટક

છે જ નહીં? આ શૈલી કે સ્વરૂપ આપણે જાતે સર્જ્યાં જ નથી. આજે સાવ સામાન્ય, આપણું પોતાનું લાગતું વાસ્તવવાદી – નાટ્યસ્વરૂપ (Realistic Form) દોઢસો–બસો વર્ષ પહેલાં અથવા કદાચ તેની પણ પહેલાં કેટલાંક ઐતિહાસિક કારણોસર, પશ્ચિમમાંથી આયાત થયેલું જે આજે આપણી ગુજરાતી (તેમજ ભારતીય) રંગમંચકલાનો એક કુદરતી બહુસ્વીકૃત હિસ્સો બની ચૂક્યું છે.

વાસ્તવિક શું ને અવાસ્તવિક શું તે સમજવા આપણે ભૂતકાળના કલાવારસા પર નજર ફેરવીએ. આપણાં પ્રાચીન ભારતીય ભીંતચિત્રો કે ગુફાચિત્રો, આપણું કથાસાહિત્ય, વિવિધ કલાઓના ઉદભવ વિશેનો આપણો ઇતિહાસ, આપણી લોકકથાઓ કે ધાર્મિક આખ્યાનો, આપણાં સંસ્કૃત તેમજ પ્રાદેશિક ભાષાંના જૂનાં નાટકો, આપણા નટોનો અભિનય વગેરેમાં ક્યાંય વાસ્તવવાદી માવજત (realistic portrayal) છે જ નહીં. બધાંમાં એક પ્રકારની શૈલીબદ્ધતા (stylization) છે. તેમાં ભરપૂર કલ્પનો, રૂપકો અને પ્રતીકોનો ઉપયોગ છે. આમ ભારતીય કલા તેના મૂળથી જ અ-વાસ્તવિક છે.

પશ્ચિમમાં પણ આજે આપણે જેને વાસ્તવવાદી કહીએ છીએ તેનું લેખન કે ભજવણીનું માળખું એકાએક નથી જન્મ્યું. ઈ. સ. પૂર્વે પાંચમી સદીમાં ગ્રીક રંગભૂમિના આરંભનો ઇતિહાસ જાણીએ તો ખબર પડે છે કે યુરોપમાં વાસ્તવવાદ આવ્યો ઈશુના જન્મ બાદ છેક 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં. અર્થાત્ લગભગ બે સહસ્રાબ્દીઓ કરતાં વધુ સમયગાળો વીતી ગયો! પશ્ચિમના દેશોમાં આ વાસ્તવવાદ વિકસવા પાછળ જાત જાતનાં ઐતિહાસિક પરિબળો કારણભૂત બન્યાં. પ્રાચીન જગતમાંથી મનુષ્યે અર્વાચીન જગતમાં પ્રવેશ કર્યો. પરંપરાનો ગુલામ માનવી બૌદ્ધિક ભૂમિકાએ વિચારતો થયો. ધર્મ અને નૈતિકતાના અર્થો સાંગોપાંગ બદલાયા. જીવનને જોવાનો અભિગમ મૂળથી બદલાયો. માનવઅસ્તિત્વની બહાર રહેલ વિરાટ સૃષ્ટિનાં રહસ્યો જાણવાની માણસમાં ઉત્સુકતા જાગી. આમ નાટ્યલેખન અને ભજવણીના ક્ષેત્રે ‘વાસ્તવવાદ’નું નિશ્ચિત પોત બંધાતાં 2000 વર્ષ કરતાં પણ વધારે સમય લાગ્યો એમ કહી શકાય.

આ એક નિઃશંકપણે રસપ્રદ અભ્યાસ છે. અહીં વાત તો મુખ્યત્વે વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખન અને તેની ભજવણીના ઇતિહાસની જ છે; પરંતુ વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોતાં આ ઇતિહાસ છે મનુષ્યના બૌદ્ધિક વિકાસનો, સર્વશક્તિમાન એવા ઈશ્વરના અસ્તિત્વના સ્વીકાર કે અસ્વીકારનો, જ્ઞાનની વિવિધ શાખાઓના વિસ્તારનો, માનવજીવનને અસર કરતાં પરિબળોને વિશ્લેષણાત્મક દૃષ્ટિથી ઓળખવાનો, માનવીય ન્યાય અને મૂળભૂત અધિકારો માટેની ચળવળોનો, ધાર્મિક આસ્થા કે સામાજિક પરંપરાથી વિરુદ્ધ ઊઠી બૌદ્ધિક કે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ-

કોણના આધારે નવું જગત રચવાના માનવીય પુરુષાર્થનો અને અંતે સમયપરિ-વર્તનની સાથે સાથે આ બધાંને કલાના માધ્યમથી રંગમંચ પર નિતનવી શૈલીમાં પ્રસ્તુત કરતા જવાનો.

ટૂંકમાં જરૂરી એ છે કે આ લખાણને ફક્ત રંગભૂમિના એકદમ સંકુચિત દાયરામાં મૂકીને વાંચવા–વિચારવામાં ન આવે. નાટકનો જન્મ કે વિકાસ કેવળ નાટ્યકારના આંતરિક કલ્પનાજગતમાં નથી થતો. નાટ્યકાર સ્વયં જે જટિલ વાસ્તવિકતાઓની ઊથલપાથલ વચ્ચે જીવે છે તેનાથી પ્રભાવિત થયા વગર તે રહી શકતો નથી. તેથી નાટકના જન્મ અને વિકાસનો સાચો સંબંધ છે અલગ અલગ કાળખંડમાં જન્મતાં કેટલાંક નિર્ણાયક પરિબળો જોડે. સાચો નાટ્યકાર આ પરિબળોથી પ્રભાવિત થયેલાં માનવજીવનનાં વિવિધ પાસાંઓને સમજવા કે ઉકેલવા મથામણો કરે છે અને તેમ કરવા જતાં બીજી અનેક જ્ઞાનશાખાઓને પોતાના ખપમાં લે છે, અને છેવટે તેની સર્જનપ્રક્રિયામાંથી ચળાઈને આવેલું તેનું સત્વ રંગભૂમિ પર આગવી શૈલીમાં અભિવ્યક્તિ પામે છે. આમ જગતમાં વિવિધ ક્ષેત્રે ઊગતી–આથમતી ગતિવિધિઓને ઊંડાણપૂર્વક સમજવાથી જ નાટકનો ખરો અસરકારક ઘાટ કે આકાર બંધાય છે.

બીજી વાત વાસ્તવવાદથી વેગળા કે વિરોધી પ્રવાહની છે. વાસ્તવવાદ આવ્યા પહેલાંનાં નાટ્યસ્વરૂપો, કે જેથી વાસ્તવવાદનું આગમન ફરજિયાત બન્યું; અને વાસ્તવવાદ પછીનાં સ્વરૂપો, જે તેના વિરોધ રૂપે વિકસ્યાં, તો વળી કેટલાંકે વાસ્તવવાદમાં જ ઉચિત ફેરફારો કરી તેમાંથી વાસ્તવવાદનાં જ બીજાં અવનવાં સ્વરૂપો વિકસાવ્યાં. આમ વાસ્તવવાદને એકદમ પૃથક્ કે અલગ રાખીને તેનો સાચો અભ્યાસ શક્ય નથી, ફળદાયી પણ નથી. તેની આગળ--પાછળનાં પ્રવાહો કે પરિબળોને ન જાણીએ તો તેની યથાર્થતા સમજવી અધૂરી રહી જાય. સામે એક સ્પષ્ટતા એય જરૂરી છે કે વીસમી સદીમાં વિકસેલાં, વા-સ્તવવાદ સિવાયનાં બીજાં કેટલાંય નાનાંમોટાં નાટ્યસ્વરૂપોની ઊંડી વિગતોમાં જવાનું અહીં સહેતુક ટાળ્યું છે અને બદલામાં વાસ્તવવાદની તુરંતની પ્રતિક્રિયા રૂપે વિકસેલો તત્કાલીન સ્વરૂપોનો સંક્ષેપમાં ઉલ્લેખ કરી સંતોષ માન્યો છે.

ઇતિહાસનું જ્ઞાન આપણને મનુષ્ય તરીકે વધુ વિનમ્ર બનાવે છે. ખાસ તો આ જન્મમાં કશુંક પ્રાપ્ત કરી લીધાનો અહંકાર તત્ક્ષણ નાશ પામે છે. આપણી પહેલાં જીવી ગયેલા લોકોએ આજને મુકાબલે કેટલી બધી ઓછી સાધનસગવ-ડોની મદદથી માનવજાતને સદીઓ સુધી યાદ રહે તેવું ભવ્ય પ્રદાન કર્યું છે તે જાણી એ મહાન માણસોની સ્મૃતિમાં મસ્તક નમી પડે છે. આપણને ખરી વાસ્ત-વિકતાનું ભાન થાય છે કે આજની આપણી ઊંચાઈ, આપણો ગર્વ અને ઉન્નત

મસ્તકનું કારણ, એ વીતી ગયેલી પેઢીઓના ખભા પર આપણે ચડીને ઊભા છીએ તે છે. આપણે ખાતરી રાખીએ કે દૂર ભૂતકાળમાં વિલીન થઈ ગયેલા એ ભવ્ય સર્જકો અને વિચારકો હર યુગે અને હર ક્ષણે જરૂર પડ્યે આપણો હાથ ઝાલીને નવી કેડી કંડારવામાં સહાયરૂપ બનતા રહેશે.

બીજી એક ખાસ વાત નાટકના સંદર્ભે. મોટા ભાગનાં ઉમદા નાટકોના વિષયોમાં છે સતત બદલાતો રહેતો માણસ, વહેતા જળની જેમ બદલાતી રહેતી આસપાસની ભૌતિક પરિસ્થિતિ અને તેની સામે સ્થૂળ નજરે ન દેખાતી માનવમનની અસંખ્ય જટિલ આંટીઘૂંટીઓ. અહીં નટપ્રેક્ષક બંનેએ સમજવા જેવી સૌથી અગત્યની વાત એ છે કે હજારો વર્ષના સુદીર્ઘ કાળખંડમાં માનવ-જાતિએ પ્રાપ્ત કરેલ બેસુમાર જ્ઞાન અને અનુભવનો જથ્થો ફક્ત અઢીથી ત્રણ કલાક ચાલતા નાટકની ભીતર આવરી લેવામાં આવે છે. આમ અત્યંત સઘન એવા આ કલાસ્વરૂપને પચાવવા ભાવકને કેટલી બૌદ્ધિક સજ્જતાની (અથવા હાલ તમારા હાથમાં રહેલ વાસ્તવવાદનો ઇતિહાસ જાણવાની કેટલી) જરૂર પડે તે નક્કી કરવાનું કામ વાચકો પર જ છોડીએ તે કદાચ વધુ ઇષ્ટ ગણાશે !

મારી વિનંતી માન્ય રાખીને શ્રી હસમુખ બારાડીએ નાદુરસ્ત તબિયતે પણ આટલું દળદાર પુસ્તક વાંચી જવાની તસ્દી ઉઠાવીને તેને યોગ્ય પ્રસ્તાવના લખી આપી તે માટે હાર્દિક આભાર અને આનંદની લાગણી પ્રગટ કરું છું. આ ઉપરાંત શ્રી કુમારપાળ દેસાઈએ મારાં લખાણમાં દર્શાવેલ વિશ્વાસ માટે અને પુસ્તકની છપાઈ પાછળ ભારે કઠિન શ્રમ ઉઠાવવા બદલ પ્રીતિ શાહ માટે પણ આભાર--આનંદનો ભાવ પ્રગટ કરું છું.

31 જુલાઈ 2015, ગુરુપૂર્ણિમા **– ભરત દવે**

દિગ્દર્શકનો નવો અવતાર

ગુજરાતીમાં નાટકો વિશે કોઈ દિગ્દર્શકે લખેલો આ મહત્વનો દસ્તાવેજ છે. સાહિત્યિક કરતાં, એમાં થતી મુલવણી પ્રસ્તુતકર્તાની દૃષ્ટિએ થઈ છે. અહીં ચર્ચાયેલાં નાટકોમાંથી અમુકની જ પ્રસ્તુતિ લેખકે જોઈ હોઈ શકે, પણ એને હું આ પુસ્તકની મર્યાદા કરતાં વિશિષ્ટતા ગણું, કારણ કે અહીં પ્રયત્ન નાટકના ફૉર્મ કરતાં 'વાસ્તવવાદ', 'એના ઇતિહાસ' અને 'એના દેશ-વિદેશમાં વિ-કાસ'ના અભ્યાસનો અભિગમ છે. વાસ્તવ એ નાટ્ય, કથા, એના અંતઃતત્વ કે પ્રસ્તુતિ સમયની સેટ-ડિઝાઇન, એની પ્રતીકાત્મકતાની તપાસ આ પુસ્તકમાં પાનેપાને થયા કરી છે.

દુર્ભાગ્યે ગુજરાતમાં એના સમાંતરો નથી. ગઈ ત્રીસી–ચાલીસી કે પચાસીમાં વિદેશોમાં નાટ્યકલામાં લેખન, પ્રસ્તુતિ, અભિનય, સેટ-ડિઝાઇન વગેરેમાં જે હરણફાળો ભરવામાં આવેલી અને ધરમૂળથી અનેક વિચારોનો સ્વીકાર–અસ્વીકાર થયો છતાં નાટક બળૂકી રીતે પડકાર ઝીલતું રહ્યું. એ વખતે, આપણે અહીં ગુજરાતમાં કહેવાતા ઐતિહાસિક, ધાર્મિક અને સામાજિક નાટકોમાં જૂની રંગભૂમિમાં સુધારાનો બોધ દેવાતો રહ્યો અને નવી રંગભૂમિએ તો હજુ કાઠું કાઢવાનું પણ બાકી હતું. પછી કેટલાકના હાથમાં 'ઍબ્સર્ડનું નાળું' પકડાઈ ગયું અને વયવિશેષ માટે વર્ગવિશેષની એ નાટ્યલેખન પ્રવૃત્તિ ચાલી ! એ સમયે વિદેશોમાં તો ઍબ્સર્ડથી નાટક અને એની પ્રસ્તુતિ યોજનો દૂર નીકળી ગઈ હતી.

પ્રવીણ જોષી કે કાન્તિ મડિયા અનેક પ્રકારનાં નાટકો કરે, વાર્તાલાપ કે

ઇન્ટરવ્યૂમાં પોતાની અને પોતાની કલા વિશે વાત પણ કરે પરંતુ લખે નહિ. એવા અનેકોમાં એવો વળાંક જ નહોતો. તો જશવંત ઠાકર, વિષ્ણુકુમાર વ્યાસ, મધુકર રાંદેરિયા જેવા રંગકર્મની સાથે લખે, કામનું લખે અને ભવિષ્યમાં પોતાના કામની મુલવણી જુદી રીતે કરી શકાય એવી તક તેઓ એ રીતે આપે.

આ ગ્રંથને મહત્વનો દસ્તાવેજ એટલે પણ ગણવો પડે કે વધતી જતી શારીરિક મર્યાદાઓ છતાં આટલા વિશાળ પટ પર નજર નાખી, એની નોંધો કરી અને આવો દળદાર ગ્રંથ કરવો એ અભિનંદનીય છે. કલ્પના કરો દિગ્દર્શક – કમ્પ્યૂટર સામે !

ગુજરાતી થિયેટર વિશે અહીં ઓછી છણાવટ થઈ છે, પણ એટલું વિશ્લે-ષણ થઈ શકે એવું નોંધપાત્ર કેટલું મળે ? આપણા નજીવા પ્રસ્તુતિ અહેવાલો અને મહદ્અંશે મૈત્રીલક્ષી પુસ્તકસમીક્ષાઓમાંથી તારવવું એ ગુજરાતી થિયેટ-રના ઇતિહાસકારને અઘરું થઈ પડે છે.

વાચકો સામે પણ પ્રશ્ન તો એ જ રહેવાનો કે એમણે અહીં ચર્ચાયેલાં નાટકો વિશે, આ પુસ્તકમાં વર્ણન પરથી કલ્પના જ કરવી રહે. આવા પ્રકારના સર્જક-ના એકપક્ષી સંવાદો સામાન્ય રીતે નક્કર દીવાલો સામે અથડાયા કરે. સામા-ન્યજનને તો એની પ્રસ્તુતિ જોવાનો કે એમના વિશે વાચન કે વાત કરવાનો બહુ જ ઓછો મોકો મળતો હોય છે.

આવકારનો લેખક એવો પ્રશ્ન પૂછી શકે ખરો કે આજનો નટદિગ્દર્શક અથવા નાટ્યકાર આવા ગ્રંથો વાંચે છે, વાંચશે ખરા ? કૉલેજ–યુનિવર્સિટીઓના સાહિત્યિક વિભાગોમાં નાટકના અભ્યાસ દરમિયાન તો, સુરેશ જોષી કહેતા તેમ કવિતા ‘ચાલી જાય છે’, એ જ રીતે નાટક તો ‘દોડી જાય છે’ ! ચેખૉવના નાટકની વાત કેવી રીતે થાય જ્યારે એ નાટક જિંદગીમાં પણ જોવા મળ્યું નથી, કે જોવા મળવાનું નથી એ તો ઠીક, પણ એ સો અથવા દોઢસો શ્રોતાઓમાંથી આંગળીના વેઢે ગણાય એટલા શિક્ષકોએ જ નાટક વાંચ્યું હોય તો એ ચર્ચામાંથી શું નીપજે? કારણ કે ચેખૉવ, ઇબ્સન, બેકેટ કે કાલિદાસ-ભાસ વાંચવા માટે થોડા લખતા હતા ? એમના નાટ્યઆલેખોને વિઝયુઅલાઇઝ કેવી રીતે કરવા એની તાલીમ આપણે વિદ્યાર્થીઓને આપીએ છીએ ?

આવા પ્રયત્નો ભલે ઓછા વંચાય, કે ઓછા ચર્ચાય તોપણ આવા એકસો ગ્રંથો-અભ્યાસો લખાવા અને પ્રસિદ્ધ થવા જોઈએ. ભલે નાની આવૃત્તિઓમાં. કારણ કે ક્યારેક સાચા જ્ઞાનની ભૂખ ઊઘડશે, અને ઊઘડશે જ, એ આશાએ કામ થયા કરવું જોઈએ. અને એમને ઉચિત પ્રોત્સાહન મળ્યા કરવું જોઈએ.

યુનિવર્સિટીઓમાં એમ. ફીલ. કે પીએચ.ડી. માટે થતા અભ્યાસના ઢાંચાના ખાંચામાંથી નીકળતાં લખાણો વિશે આપણે જાણીએ છીએ.

એવું નથી કે ભરતભાઈનાં બધાં વિધાનો સાથે દરેક વાચક સંમત થાય, પણ કોઈ અસંમત થઈને ઉશ્કેરાટમાં વળતો પત્ર કે ફોન કરશે, તો એક વિચા-રશીલ વાચક હોવાની ખાતરી થશે.

આવો ગ્રંથ લખવો, એ ભારે હિંમતનું કામ છે. સક્રિય નાટ્યપ્રસ્તુતિથી અળગા થઈને ભરત દવેએ લેખનનો આટલી સાહજિકતાથી પડકાર ઉપાડ્યો એનું ભારે મોટું મૂલ્ય છે.

ભરત દવેનો આ નવો અવતાર છે. આપણે એમની પીઠે ધબ્બો મારીએ !

હસમુખ બારાડી

અનુક્રમ

વાસ્તવવાદનો અર્થ	17
પ્રાચીન પંરપરાનો વર્તમાન પર પ્રભાવ	30
રંગભૂમિનો ઇતિહાસ : ગ્રીસ અને ભારત	38
પશ્ચિમની ઇતિહાસદષ્ટિ સામે	59
પૂર્વની દૈવી સંકલ્પનાઓ	59
યુરોપીય રંગભૂમિ અને વાસ્તવવાદ	74
રંગભૂમિને પ્રભાવિત કરનારા પરિબળો	88
1. ચાર્લ્સ ડાર્વિન (1809–1882)	93
2. કાર્લ માર્કસ (1818–1883)	97
3. રિચાર્ડ વાગ્નર (1845–1882)	101
યુરોપની રંગભૂમિ	109
(1) રંગદર્શીવાદ (Romanticism, 1780–1840)	109
(2) ગેટે અને શિલર (સર્જનકાળ 1800–1840) : Goethe and Schiller :	113
(3) વિક્ટર હ્યુગો (1802–1885) : Victor Hugo	116
4. ‘મેલૉડ્રામા’ની લોકપ્રિયતા :	119
5. યુજિન સ્ક્રાઇબ (1791–1861) : Eugene Scribe	121
6. ઍલેક્ઝાંડર ડ્યૂમા (1824–1895) : Alexandre Dumas	127
7. એમિલ ઑગિયર (1820–1889) : Amil Augier	129
8. વિક્ટોરિયન સારદોઉ (1831–1908) : Victorien Sardou	132
9. રંગદર્શિતા કે પછી ભ્રામક વાસ્તવિકતા ?	134
વાસ્તવવાદનું આગમન	137
1. બાલ્ઝાક (1799–1850) Honore de Balzac	137
2. ગુસ્તાવ ફ્લૉબર્ટ (1821–1880) Gustave Flaubert	139
3. રશિયન સાહિત્યકારો	140
4. ગૉનકોર્ટ બંધુઓ (1822–1896) : Goncourt brothers	141

5. એમિલ ઝોલા (1880–1940) અને નિસર્ગવાદ : Naturaism 142

એમિલ ઝોલા(1840–1902) Emile Zola 144

(6) નિસર્ગવાદ-વાસ્તવવાદ 150

વાસ્તવવાદના અગ્રણી નાટ્યકારો 158

(1) હેનરિક ઇબ્સન (1828–1906) Henrik Ibsen : 163

(2) ઓગસ્ટ સ્ટ્રીન્ડબર્ગ (1849–1912) Johan August Strindburg 181

(3) એન્તોન ચેખોવ (1860–1904) : Anton Pavlovich Chekhov 189

(3) હેન્રી બૅક (1837–1899) : Henry Francois Becque 204

(4) ગેરહાર્ટ હૉપ્ટમૅન (18621946) : Gerhart Hauptmann 211

(6) લિયો ટૉલ્સ્ટોય (1828–1910) : Count Lev Nikolayevich Tolstoy 217

(6) મેક્સિમ ગોર્કી (1868–1936) Maxim (Maksim) Gorky : 224

વાસ્તવવાદી રંગમંચના અગ્રણી દિગ્દર્શકો 233

1. ડ્યૂક ઑફ સેકસ મેનિન્જન (1826–1914) : 237

2. આન્દ્રે એન્તૉઇન (1858–1943) 240

3. ઑટો બ્રાહમ (1856–1912) : Otto Brahm 244

4. કોન્સ્ટૅન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી (1863–1938) 246

5. જેક્વિસ કૉપો (1879–1949) 251

6. લી સ્ટ્રેસબર્ગ અને હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન 253

હેરૉલ્ડ–ક્લરમૅન (1901–1980) : 256

બે મહાન શોધો વીજળી અને સિનેમા 258

વીજળીના પ્રકાશની શોધ : 258

સેટ્સ-લાઇટ્સના કલાકસબીઓ 264

(1) એડૉલ્ફ એપિયા (1862–1928) 264

(2) ગૉર્ડન ક્રેગ (1872–1966) 268

(3) Robert Edmond Jones (1887–1954)	278
(4) Lee Simonson (1888–1967)	278
(5) Normon Bel Geddes (1893–1958)	279
(6) Jo Mielziner (1901–1976)	280
વાસ્તવવાદથી અળગો પ્રવાહ	281
મેયરહોલ્ડ (1874–1940)	286
વખ્તાંગોવ (1883–1922)	296
ઍલેક્ઝાંડર તૈરોવ (1885–1950)	300
મેક્સ રેનહાર્ટ (1873–1943)	305
પ્રતીકવાદી(Symbolic)નાટક	309
મૉરિસ મેટરલિંક (1862–1949)	312
એડમન્ડ રોસ્ટાન્ડ (1868–1918)	319
પિરાન્દેલો (1867–1936)	321
ફ્રેડેરિકો ગાર્શિયા લૉર્કા (1898–1936)	328
ઝયાં પોલ સાર્ત્ર (1905–1980)	337
અસ્તિત્વવાદનો સિદ્ધાંત	338
સાર્ત્રનાં નાટકો	343
બ્રિટિશ રંગભૂમિ	348
જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ (1856–1950)	349
ઑસ્કર વાઇલ્ડ (1854–1900)	356
ત્રણ આઇરિશ નાટ્યકારો	365
જે. એમ. સિન્જ (1871–1909)	365
સીન ઑ'કેસી (1884–1964)	369
વિલિયમ બટલર યીટ્સ (1865–1939)	372
અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionism)	375
સામાજિક રાજકીય પરિબળોની રંગભૂમિ	375

(1) ઇરવિન પિસ્કાટર (1893-1966)	381
(2) અર્ન્સ્ટ ટૉલર (1893–1939)	383
(2) બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત (1898–1956)	385
વેગળાપણું(Alienation)	388
બ્રેખ્તનું 'એપિક થિયેટર'	392
બ્રેખ્તનાં નાટકો	398
ડ્રામૅટિક થિયેટર અને એપિક થિયેટર વચ્ચેના ભેદ આ પ્રમાણે છે	401
અમેરિકન નાટકોમાં અભિવ્યક્તિવાદ	408
(1) યુજિન ઑ'નીલ (1888–1953)	411
(2) ટેનિસી વિલિયમ્સ (1911–1983)	423
(3) આર્થર મિલર (1915–2005)	430
ભારતીય નાટક	436
મોહન રાકેશ (1925–1972)	441
વિજય તેન્ડુલકર (1928–2008)	444
બાદલ સરકાર (1925–2011)	446
ગિરીશ કર્નાડ (1938)	448
હબીબ તનવીર (1923–2009)	451
રતન થિયમ (1948)	454
કવાલમ નારાયણ પનિકર (1928)	456
ગુજરાતી નાટક	460
1. જૂની રંગભૂમિ (1853–1920)	461
2. નવી રંગભૂમિ (1920થી 1950)	465
3. આધુનિક રંગભૂમિ (1950થી 1970)	470
4. પ્રાયોગિક રંગભૂમિ (1970થી આજ સુધી)	473
ઉપસંહાર	482
Reference Material	489

'સમાજ, કલા કે સાહિત્યક્ષેત્રે લાંબી મથામણો બાદ કશુંક નવું શોધનારાઓને આખરમાં હંમેશાં એવો વહેમ જતો હોય છે કે તેમણે જીવનનું 'the Truth' – આખેઆખું નિરપેક્ષ સત્ય ખોળી કાઢ્યું છે. જ્યારે વાસ્તવમાં તેઓએ બહારથી સત્ય જેવાં દેખાતાં તારણો કે વલણોમાંથી જ કોઈ એકાદની આછેરી ઝલક 'a Truth', 'a formula', 'a new approach' જોયાં હોય છે. એ વાત નિશ્ચિત છે કે ઝોલાએ તે કાળે જે કંઈ સત્ય ખોળ્યું તેનાથી આખાય યુગને તેણે પ્રભાવિત કર્યો. હકીકતમાં તેણે પણ આધુનિક નવલકથા અને નાટક માટે માત્ર એક નવી જણાતી ફૉર્મ્યુલા કે દૃષ્ટિકોણ જ ખોળેલાં. આમ છતાંય હું નિખાલસપણે સ્વીકારું છું કે નિસર્ગવાદની અનુપસ્થિતિમાં ન ઝોલા હોત, ન ઇબ્સન હોત, ન શૉ હોત કે ન ચેખૉવ હોત, ન સ્નિત્ઝર, ન ઑકેસી કે ન ઑડેટ્સ હોત.'

● એરિક બેન્ટલી ●

1

વાસ્તવવાદનો અર્થ

જ્ઞાનના ક્ષેત્રે એવું કહેવાય છે કે કોઈ પણ નવો વિષય શીખતી વખતે શિક્ષણનો ક્રમ જ્ઞાતથી અજ્ઞાત (Known to Unknown) તરફ લઈ જતો રાખવો જોઈએ. મતલબ કે લોકો અગાઉથી જે જાણે છે એ બિંદુએથી શરૂ કરીને ધીમે ધીમે તેઓ જે નથી જાણતા તેવા જ્ઞાનના અજાણ દુર્ગમ પ્રદેશમાં તેમને પ્રવેશ કરાવવો કદાચ વધુ સરળ પડે. સાક્ષર કે નિરક્ષર લોકો માટે નાટક ખૂબ જાણીતો વિષય છે. પણ નાટકનો ઇતિહાસ, નાટકની વિવિધ શૈલીઓ, લોકનાટ્યો, નાટકનું વિધિવત્ શાસ્ત્ર, તેના સિદ્ધાંતો, નાટ્યલેખન – સર્જકતા તેમજ ટૅકનિક, અને ભજવણીમાં કાળક્રમે આવેલ જુદાં જુદાં પરિવર્તનો વગેરે બાબતે સ્વાભાવિક છે કે સામાન્ય પ્રેક્ષકો માહિતગાર ન જ હોય. અને નાટક માણવા માટે કદાચ એ બધું જરૂરી પણ નથી એવું પણ ઘણા બધાને લાગે. પરંતુ લાભશંકર ઠાકરનું નાટક ચંદ્રવદન મહેતાના નાટકથી જુદું ક્યાં પડે છે ? અથવા રતન થિયમ અને હબીબ તનવીરનાં નાટકો અને આપણાં મુંબઈ–અમદાવાદનાં વ્યાવસાયિક નાટકો વચ્ચે મોટો ભેદ કયો દેખાય છે ? અથવા વિદેશી નાટ્યકારની વાત કરીએ તો બ્રેખ્તનું નાટક ઇબ્સનના નાટકથી ક્યાં જુદું પડે છે ? આર્થર મિલરનું 'Death of a Salesman' બૅકેટના 'Waiting for Godot'થી અલગ શા માટે દેખાય છે ? નસીરુદ્દીન શાહનો અભિનય શંભુ મિત્રાના અભિનયથી કઈ બાબતમાં જુદો પડે છે ? મનમોહન દેસાઈની ફિલ્મો ઝડપી અને બિમલ રૉયની ફિલ્મો ધીમી શા માટે જણાય છે ? પિટર બ્રુકનું મહાભારત બી. આર. ચોપરાની મહાભારત ટીવી શ્રેણીથી કઈ કઈ બાબતમાં અલગ લાગે છે ?

કમસે કમ નાટ્યક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત કલાકારોએ તેમજ ગંભીર રસવૃત્તિ ધરાવનાર પ્રેક્ષકોએ આ બધાં અંગે થોડુંક અવશ્ય જાણવું જોઈએ. કારણ કે તેનાથી જુદી જુદી પ્રાયોગિક શૈલીનાં નાટકો અને ફિલ્મો માણવા–મૂલવવાની તેમની ક્ષમતા-

માં વધારો થશે. દરેક પ્રેક્ષકને તેની મર્યાદિત પસંદગી પ્રમાણે નાટકો અને ફિલ્મો જોવાનો બેશક અધિકાર છે. પણ તેમ કરવાથી તે પોતે જ કેટલીક મહાન કૃતિઓના અવર્ણનીય આનંદથી વંચિત રહી જાય છે. કમસે કમ માણસે ચીલાથી હટીને થયેલા નાટ્યપ્રયોગો અને ફિલ્મો જોવા–સમજવાના ઉમળકાભેર પ્રયાસો કરવા જોઈએ. ત્યાર પછી પણ જો એ ન જ ગમે તો એમાં બળજબરીનો કોઈ સવાલ નથી. પણ અહીં ભાર એક મુદ્દા પર છે કે કલાજગતમાં સર્જાતી પ્રત્યેક ઉત્તમ વસ્તુ પ્રત્યે જો પ્રામાણિકતાપૂર્વક ધ્યાન દઈ રસ લેવામાં આવે તો સૌ કોઈ તેનો રસાસ્વાદ માણી શકે છે. ખાસ તો એ કે ઉમદા ગણાતી નાટ્યકૃતિઓ માત્ર મનોરંજન જ નથી આપતી પણ જીવનને જોવા–સમજવાની દૃષ્ટિમાં બહુ મોટું ગુણાત્મક પરિવર્તન લાવે છે.

અહીં આપણે સૌપહેલાં એ સમજવા પ્રયત્ન કરીએ કે વાસ્તવવાદ (Realism) શું છે? આપણે વાસ્તવિકતા (Reality) કોને કહીએ છીએ? કલાના સંદર્ભમાં વાસ્તવિકતાની વ્યાખ્યા શી? આપણે ત્યાં વાસ્તવવાદની વિભાવના (Concept) શું ભૂતકાળમાં હતી અથવા વર્તમાનમાં પણ છે? સામાન્ય બોલચાલમાં આપણે વાસ્તવિકતાનો જે અર્થ કરીએ છીએ તે જ શું તેનો ખરો અર્થ છે? વાસ્તવિકતા નાટ્યલેખનની શૈલીમાં હોય કે તેની ખાસ પ્રકારની ભજવણીમાં? તેના બાહ્ય સ્થૂળ ઢાંચામાં હોય કે તેના મુખ્ય ધ્વનિમાં? વાસ્તવિકતા કલાના ઉદભવ સાથે જ સંકળાયેલી છે કે કલાની લાંબી વિકાસયાત્રાના અનેક નોખનોખા પડાવોમાંનો માત્ર એક મહત્વપૂર્ણ પડાવ છે ? વાસ્તવિકતાનો અર્થ સમય સાથે બદલાતો રહે કે કાયમ માટે એક જ રહે ?

શબ્દકોશની રીતે જુઓ તો વાસ્તવ એટલે તથ્ય, સચ્ચાઈ, અથવા ઠોસ, નક્કર હકીકત, નજર સામે જે છે તે, અથવા તત્વજ્ઞાનના સંદર્ભે, ભીતરમાં ક્યાંક સત્વ (essence)રૂપ છે, પરંતુ સ્થૂળ નજરે દેખાતું નથી. વાસ્તવનો બીજો અર્થ છે કુદરતી, નૈસર્ગિક, સાહજિક, કોઈ જ પ્રકારના દંભ, દેખાવ કે પ્રયાસ વગરનું. વાસ્તવમાં ક્યાંય કશું ખોટું ન હોય, ભ્રામક ન હોય, દેખાવ કે બનાવટ ન હોય, દૈવી કે પારલૌકિક ન હોય, અસત્ય કે અવૈજ્ઞાનિક ન હોય. તેના લેખનમાં દર્શકોના સ્થૂળ મનોરંજન માટેની કોઈ પૂર્વનિયોજિત ગોઠવણો ન હોય. વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખનમાં ગીતો, કાવ્યો કે જેને આપણે પદ્ય કહીએ છીએ તેને સ્થાને પાત્રોચિત ગદ્ય ભાષાને પ્રાથમિકતા આપવામાં આવે. કારણ કે અસલ જિંદગીમાં આપણે વિચારોની આપલે કવિતા કે ગીતોથી નથી કરતા. આ ઉપરાંત તેમાં પાત્રો તરીકે રાજા-મહારાજા કે દેવી-દેવતા નહીં પણ જેની સાથે દર્શકો તરત તાદાત્મ્ય સાધી શકે એવા સાધારણ માણસોનાં જીવન કેન્દ્રમાં

હોય. વાસ્તવવાદમાં માત્ર નાટકની કથા જ નહીં પણ મુખ્ય વિચાર અને તેના પાત્રોના મનોભાવોનું મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણ પણ એટલું જ અગત્યનું બને. આની સાથે સાથે એ સમજવું પણ જરૂરી બને કે વ્યક્તિની સમસ્યાઓ તેની આસપાસની પરિસ્થિતિથી ક્યારેય પૃથક્ કે અળગી ન હોઈ શકે. તેથી આ પાત્રગત સમસ્યાઓ આલેખતી વખતે તેની વિશિષ્ટ એવી આર્થિક–સામાજિક–રાજકીય પરિસ્થિતિનો સંદર્ભ પણ એટલો જ અનિવાર્ય બની જાય.

આમ સાર એટલો જ કે નજર સામે રહેલા સમસામયિક પ્રશ્નોને રોજિંદી ભાષા, પાત્રો અને પરિવેશની મદદથી ઉજાગર કરે તે વાસ્તવિક (Realistic). વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ હોય, વાસ્તવિક પાત્રો હોય તેમજ વાસ્તવિક વિષયો અને ઘટનાઓ હોય. તેમાં ભાષા પણ આજની, સમજાય તેવી, બધા ઉપયોગમાં લે તેવી હોય. નાટકનો સન્નિવેશ (Set-design) પણ આપણા સૌનાં ઘર જેવો સાચુકલો–વાસ્તવિક હોય. પાત્રોનો મેકઅપ, વસ્ત્રો, દેખાવ, બોલી, અભિવ્યક્તિ, છટા બધું આજના જેવું, તરત સમજી શકાય, ઓળખી શકાય, identify કરી શકાય તેવું હોય, તેમ છતાં અહીં એક સ્પષ્ટતા જરૂરી કે નાટ્યલેખક માટે આવા કોઈ જડબેસલાક નિયમો નથી. લેખનના પ્રકારો કે શૈલીઓનાં વર્ગીકરણનું કામ મુખ્યત્વે નિષ્ણાતોનું છે. સર્જકને તેની સાથે કોઈ નિસબત નથી. તેઓ ધારે તો વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખનમાં પણ અવનવા પ્રયોગ કરી શકવાને મુક્ત છે.

પરંતુ આજનો કોઈ પણ પ્રેક્ષક આ વાંચીને તરત કહી શકે કે વર્ષોથી આપણે જે પ્રકારનાં ગુજરાતી નાટકો અને હિન્દી ફિલ્મો જોતાં આવ્યાં છીએ તે આ વ્યાખ્યા મુજબનાં 'વાસ્તવિક' એટલે કે realistic જ હોય છે ને? પરંતુ ના, આ બાબતે આપણી સમજણ પૂરતી નથી. આપણે કદાચ એ નથી જાણતા કે માત્ર બાહ્ય ઢાંચો વાસ્તવિક હોવાથી નાટકનું મૂળ સત્વ, કથા, પરિસ્થિતિ કે પાત્રવિકાસ વાસ્તવિક બની જતાં નથી. વિષય વાસ્તવિક હોય પણ ઢાંચો પ્રયોગાત્મક હોય તોપણ નાટક વાસ્તવિક નથી કહેવાતું. પાત્રોની ભાષા સરળ અને રોજિંદી બોલચાલની હોય પણ સંવાદરીતિ અને તેમાંથી નીકળતો અર્થ ભારે સંકુલ અને પ્રતીકાત્મક હોય તોપણ કદાચ એ નાટક વાસ્તવિક ન હોઈ શકે. ઍબ્સર્ડ શૈલીનાં નાટકોમાં મોટા ભાગના શબ્દો રોજિંદી બોલચાલના જ હોવા છતાં તેની એકંદર ભાષાનું સ્વરૂપ ગૂઢ, સંકુલ તથા ક્યારેક અનેકાર્થી જોવા મળે છે. વળી ક્યારેક વાસ્તવવાદી ગણાયેલાં નાટકોમાં વચ્ચે વચ્ચે અપવાદરૂપ કેટલાંક અવાસ્તવિક કે ચમત્કારિક દૃશ્યો પણ વ્યક્તિની વિક્ષિપ્ત મનોદશાના ભાગ રૂપે આવી શકે છે!

આપણાંમાંના ઘણા એ બાબતે સભાન નહીં હોય કે નાટકો અને ફિલ્મોમાં

આજકાલ જોવા મળતી 'વાસ્તવિકતા' ભલે આજે આપણને ગમે તેટલી સામાન્ય લાગે પણ સદીઓ પહેલાંના રંગમંચ પર એ બિલકુલ અસ્તિત્વમાં નહોતી. આજે જોવા મળતી વાસ્તવિકતા, સેંકડો-હજારો વર્ષના અનેક પ્રયોગ–અખતરાઓ પછીનું આખરી પરિણામ છે. વિશ્વરંગભૂમિનો ઇતિહાસ લગભગ અઢી હજાર વર્ષ જૂનો છે. તેમાંથી વાસ્તવવાદનો વિચાર જન્મ્યે હજુ માંડ સવાસો–દોઢસો વર્ષ થયાં. આપણે ત્યાં 1930–40ના સમયગાળામાં સામાજિક–કૌટુંબિક સમસ્યાઓ પર જે પ્રકારનાં નાટકો ભજવાતાં હતા અથવા ફિલ્મો બનતી હતી તેને આજની સાથે સરખાવો તો આજની રજૂઆતો તમને ત્યારના કરતાં અનેકગણી વધારે વાસ્તવિક, વધારે સહજ, વધારે સ્વાભાવિક અને સ્વીકારવાયોગ્ય જણાશે. કારણ કે જેને આપણે આજે 'વાસ્તવિક નિરૂપણ' (realistic depiction) કહીએ છીએ તેનાં બધાં જ પાસાંઓ – વાર્તા, પ્રસંગો, પાત્રાલેખનો, સંવાદો, ગીતો વગેરેમાં આ વર્ષોમાં અનેક પરિવર્તનો આવી ગયાં. અરે, 60–70ના દાયકામાં બનેલી વ્યાવસાયિક હિન્દી ફિલ્મો પણ આજની સરખામણીમાં દરેક મુદ્દે વધારે નાટકીય અને બોલકી લાગે છે. આનો એક અર્થ એ પણ નીકળે છે કે વાસ્તવિકતાને જોવા–મૂલવવાની દૃષ્ટિ પણ દર પચાસ–સો વર્ષે બદલાય છે. 200–300 વર્ષ પહેલાં જે વાસ્તવિક ગણાતું હતું તે આજે વર્તમાનમાં વાસ્તવિક ન જ લાગે. કારણ કે વાસ્તવિકતા સમજવા માટે જે તે કાળના સામાજિક, બૌદ્ધિક અને સાંસ્કૃતિક પરંપરાના પ્રવાહો અને સંદર્ભો પણ ધ્યાન પર લેવા પડે.

આપણા મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો દીવાનખંડના સન્નિવેશની આસપાસ ભજવાતાં પારિવારિક નાટકો જોવા જ ટેવાયેલા છે. એટલે જ તેમને માટે મુંબઈથી આવતાં કેટલાંક ગંભીર સ્વરૂપનાં કલાત્મક નાટકો 'તુમ્હારી અમૃતા', 'પત્રમૈત્રી', 'મેરે પિયા ગયે રંગૂન' અથવા લાભશંકરનું 'પીળું ગુલાબ', ચિનુ મોદીનું 'શુકદાન' કે સિતાંશુનું 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા' વગેરે પરિચિત ફૉર્મ્યુલાથી હટીને તૈયાર કરાયેલાં અઘરાં નાટકો લાગે છે. દીવાનખંડની વાસ્તવિક શૈલી સિવાય પણ નાટકની ભજવણીઓમાં બીજા ઘણા પ્રકારો છે – જેવા કે, આત્મકથનાત્મક નાટકો, ફક્ત એકપાત્રીય કે બે-પાત્રીય નાટકો ('પત્રમૈત્રી' જેવાં), બોલકી કે દેખીતી ઘટના કે ખાસ હલનચલન વગરનાં નાટકો, ધાર્મિક, પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક પાત્રો કે કથાનકો પસંદ કરીને ભજવાતાં (ગિરીશ કર્નાડ તથા રતન થિયમ જેવાઓનાં) આધુનિક નાટકો, કાવ્ય અને સંગીત સાથેનાં (એન.એસ.ડી.–દિલ્હી દ્વારા નિર્મિત) વૈવિધ્યમય શૈલીનાં નાટકો, તમાશા કે નૌટંકીનો ઉપયોગ કરી આધુનિક સંદર્ભ સાથે ભજવાતાં (હબીબ તનવીર કે બી. વી. કારન્થ જેવાનાં) લોકનાટ્યશૈલીનાં નાટકો વગેરે. મુંબઈનાં ફક્ત વ્યાવ-

સાયિક મનોરંજક નાટકો જોવા ટેવાયેલ ગુજરાતી પ્રેક્ષકો પણ આવી વૈવિધ્યમય મંચનકલાના જાદુથી પરિચિત નથી. આ બાબતે મોટા ભાગે તેઓ અજાણ કે ઉદાસીન છે અથવા તે દિશા તરફનું વલણ જ નથી.

રંગમંચ પર તેમજ સિનેમાક્ષેત્રે જાત જાતની શૈલીઓ વિકસી હોવા છતાં દુનિયાભરના પ્રેક્ષકો મોટે ભાગે 'realistic genre' – વાસ્તવવાદી શૈલીને જ સૌથી વધુ માણે છે. આ જ કારણસર આપણે ત્યાં પણ મોટા ભાગનાં નાટકો, ટીવી શ્રેણીઓ અને ફિલ્મો 'વાસ્તવિક' શૈલીની જ બને છે. પ્રયોગ–અખતરા તો અનેક પ્રકારના થતા રહે છે પણ લોકોની સૌથી વધારે પસંદગી વાસ્તવિક માવજત કરાયેલ ભજવણીઓને જ મળતી જોવા મળે છે. પરંતુ વિચારવાનો મુદ્દો એ છે કે આ બધું કહેવાય છે એટલું ખરેખર 'વાસ્તવિક' હોય છે ખરું?

દા. ત., આપણી ફિલ્મોમાં દેખાડવામાં આવે છે તેમ વાસ્તવમાં કયા માણસો તેમના જીવનમાં સુખ, દુઃખ કે રોમાન્સની ક્ષણોએ સ્થળ–સમય જોયા વગર ગમે ત્યાં, ગમે ત્યારે જાહેરમાં મોટે મોટેથી ગીતો ગાવા લાગે છે? કયા લોકોનાં વસ્ત્રો બબ્બે મિનિટે ઝડપભેર બદલાયાં કરે છે ? કેટલાના નસીબમાં અવારનવાર સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ કે વેનિસની રમણીય કુદરત વચ્ચે મસ્તીથી મહાલવા-નું લખાયું હોય છે ? કેટલાના જીવનમાં 'વિલન' જેવા માણસો આખો જન્મારો તેમની પાછળ પડેલા રહે છે ? કેટલા લોકોનાં ઘરો – મહેલો જેવાં ભવ્ય હોય છે? કયો માણસ પહેલવાન જેવા દેખાતા દસ દસ શત્રુઓની એકલે હાથે ધોલાઈ કરી શકે છે? કયો માણસ શત્રુના ઊડતા હેલિકૉપ્ટરને પકડી પાડી અંદર બેઠેલા શત્રુ સાથે એકલે હાથે મારામારી કરી શકે છે ? ફિલ્મોના અંતમાં જે રીતે ખોટું કરનારાઓની આંખો પશ્ચાત્તાપના ભાવથી એકાએક ખૂલી જાય છે એટલી ઝડપથી ક્યારેય આપણને દૂભવનારાઓનાં હૃદયપરિવર્તન થતાં આપણે ક્યારેય જોયાં છે? ભલે એમ કહેવાય કે 'Truth is stranger than fiction', પરંતુ સામાન્ય માણસોના જીવનમાં તો સત્ય કાયમ માટે જુદું છે અને કાલ્પનિ-કતા જુદી છે! એટલે જ તેઓ કઠોર અને અણગમતાં સત્ય કરતાં પોકળ, કા-લ્પનિક સ્તરે મળતા આનંદ અને અનુભવોને પસંદ કરતાં અચકાતા નથી.

જોકે આ બધાં ઉદાહરણોમાં મોટા ભાગના વાચકોને કશું જ અવાસ્તવિક કે અસ્વાભાવિક (unreasonable) નહીં લાગે. કારણ કે આપણે સૌએ વર્ષોથી સ્વેચ્છાએ સ્વીકારી લીધું છે કે નાટકો અને ફિલ્મો આવાં જ હોય. તેનું કામ જ બધી ચિંતાઓ છોડી બે ઘડી મોજમજા કરાવવાનું છે. તેમાં બહુ ગંભીર બનીને સાચા–ખોટાનું વિશ્લેષણ કરવાની જરૂર નથી. 'વાસ્તવિકતા'ના સંદર્ભમાં એ બધું તદ્દન ખોટું, ભ્રામક અને ક્યારેક તો મૂર્ખામીભર્યું લાગવા છતાં જ્યાં સુધી

પ્રેક્ષકોને ભરચક મનોરંજન મળે છે ત્યાં સુધી તે બધી અવાસ્તવિકતાઓ તેમને માટે ક્ષમ્ય અને આવકાર્ય છે !

આપણાં મુખ્ય પ્રવાહનાં નાટકો અને ફિલ્મોને આપણી સામાન્ય બોલચાલની ભાષામાં આપણે ભલે 'વાસ્તવિક' તરીકે ઓળખીએ પરંતુ હકીકતે એ બધાંમાં રોજબરોજના જીવનથી કંઈક જુદું, ક્યારેક સાવ અશક્ય, અવાસ્તવિક, કાલ્પનિક અથવા કલ્પનાતીત, ભારે રોમૅન્ટિક અથવા સામાન્ય જીવનથી અતિ-વિશાળ અને ભવ્ય (larger than life) જોવા મળે છે. માણસ રોજિંદા જીવનની ચીલાચાલુ, કંટાળાજનક, એકધારી ઘટમાળમાંથી છૂટવા જ નાટક–સિનેમા જોવા જવાનું પસંદ કરે છે એવો મોટા ભાગના લોકોનો ખ્યાલ છે. તેમના પોતાનાં જીવનમાં જે જે ખૂટે છે તે બધું તે ફિલ્મ કે રંગભૂમિના તખ્તા પર ભ્રામક તો ભ્રામક પણ એક વાર જોઈને તેનો રોમાંચ માણી લેવા ઇચ્છે છે. તેઓ સાચી જ વાત કહે છે કે 'રોજ રોજની સમસ્યાઓ સાથે તો અમે ચોવીસ કલાક માથાં ફોડીએ જ છીએ. બે ઘડી તેને ભૂલવા, હળવા થવા કે મોજમઝા કરવા નાટક–સિનેમા જોવા જઈએ તો ત્યાં પણ એના એ જ પ્રશ્નોની ગંભીર રજૂઆતો જોઈને મગજ શા માટે વાપરવાનું?' તેઓ દઢતાથી માને છે કે 'નાટક–સિનેમાનું એ કામ જ નથી. ત્યાં તો ભરપૂર મનોરંજન એ જ એકમાત્ર લક્ષ્ય!'

વાસ્તવમાં પહેલી નજરે સામાન્ય પ્રેક્ષકોની આ બધી અપેક્ષાઓ એકદમ સાચી અને સ્વાભાવિક છે. એટલે જ દુનિયાભરના નાટ્યકારો અને ફિલ્મસર્જકો જાણે જ છે કે તેમનું કામ મુખ્યત્વે મનોરંજન પીરસવાનું છે. પરંતુ અહીં સામાન્ય કક્ષાના કલાકારો અને પ્રેક્ષકો – બંને એક મહત્વની વાત ચૂકી જાય છે કે 'મનો-રંજન' પીરસવાનું પણ પોતાનું એક વ્યવસ્થિત શાસ્ત્ર છે, વ્યાકરણ છે, વિજ્ઞાન કે કલા છે. તેના પણ કેટલાક નિશ્ચિત નિયમો છે, તેનો એક નિશ્ચિત સુઘડ ઢાંચો છે, એક નિશ્ચિત હેતુ કે લક્ષ્ય છે. આ વાત જો સાચી ન હોત તો દુનિયા આખીમાં નાટકો અને ફિલ્મોનાં વ્યવસ્થિત શિક્ષણ અને તાલીમ આપતી અનેક સંસ્થાઓ ન હોત. તેઓ શિખવાડે છે કે મનોરંજન એટલે ફક્ત હસવું કે રડવું નહીં પરંતુ મનોરંજન એટલે એવી ચુસ્ત ભજવણી; એવી પ્રભાવશાળી રજૂઆત, એવી ચોટદાર વાર્તા અને પાત્રાલેખનો કે જે બે-અઢી કલાક માટે પ્રેક્ષકોને તેમની બેઠક પર રસપૂર્વક જકડી રાખે. પરંતુ પ્રેક્ષકને જકડી રાખવા માટે ક્યાંય કૃત્રિમ, બેહૂદા, હલકા, અવાસ્તવિક, મૂર્ખતાપૂર્ણ અને સાવેસાવ અર્થહીન, કે સત્વહીન ઉપાયો અજમાવવાના નથી. લેખક અને દિગ્દર્શક તેના વિષયવસ્તુની સચ્ચાઈ કે વાસ્તવિકતાને ક્યાંય છેહ આપતા નથી. પ્રેક્ષકોને મનોરંજિત કરવા ક્યાંય ટૂંકા, નિમ્ન સ્તરના નુસખા અપનાવતા નથી. આનો અર્થ એ પણ નથી કે આવાં

નાટકોનો પ્રેક્ષક તેની અપેક્ષાને અનુરૂપ આનંદ કે ઉત્તેજના મેળવતો નથી. આવાં નાટકોમાં પણ પ્રેક્ષક ચોક્કસપણે હસે, રડે, વિચાર કરે, વિસ્મય અનુભવે, ભયભીત બને, લાગણીથી તરબતર થઈ જાય, રોષથી સમસમી ઊઠે, મનમાં ઘૃણા કે તિરસ્કાર અનુભવે, શાંત, પવિત્ર, ઉચ્ચતર લાગણીઓમાંથી પણ પસાર થાય, ભીતરમાં જાત જાતના સંકલ્પો–વિકલ્પો જાગે આમ દરેક પ્રેક્ષકની વત્તી-ઓછી સંવેદનશીલતા પ્રમાણે તેને અવનવા અનુભવો ચોક્કસપણે થઈ જ શકે. શરત એટલી જ કે તેની બુનિયાદ પૂરેપૂરી 'વાસ્તવિક' હોય.

જાણકારો કહે છે કે મહદંશે વાસ્તવિક શૈલીનું નાટક જીવનનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. જીવનમાં બનતી ઘટનાઓ જ્યારે નાટકમાં બનતી દર્શાવાય ત્યારે તે વાસ્તવિક નાટક બન્યું કહેવાય. સમાજ કેવો બનવો જોઈએ ? માણસે કેવું જીવવું જોઈએ ? હાલ તે કેવી રીતે જીવે છે ? તેની સમસ્યાઓ શી છે ? સમાજના સદ-સ્યોના પારસ્પરિક સંબંધો કેવા છે ? ક્યાં કેટલા અવરોધો છે ? માણસની કઈ કઈ નબળાઈઓ સંઘર્ષ પેદા કરે છે ? કેવી કેવી ઘટનાઓ માણસના જીવનમાં સુખ અને દુઃખ ઊભાં કરે છે ? માણસને જીવનભર શેની એષણા કે અસંતોષ તડપાવે છે ? આખરે તે શું પામવા માટે જીવનભર સંઘર્ષ કરે છે ? વગેરે બાબતો તેમાં આલેખવામાં આવે છે.

માણસની આસપાસ બનતી ઘટનાઓ અને સંજોગો ઉપર માણસની કોઈ સત્તા નથી. માણસની પોતાની ઇચ્છાઓ, નબળાઈઓ અને વૃત્તિઓ પર પણ માણસનો કોઈ અંકુશ નથી. માણસ શું નિયતિના હાથનું એક રમકડુંમાત્ર છે કે માણસની પોતાની વ્યક્તિગત ઇચ્છાશક્તિ કે પુરુષાર્થનું પણ કોઈ મહત્વ છે ? જેવી રીતે માણસ તેના બાહ્ય જગતથી જ્ઞાત છે તેવી રીતે તેના અત્યંત સંકુલ અને અગમ્ય–અગોચર એવા આંતરિક મનોજગતથી પણ પૂરેપૂરો જ્ઞાત છે ખરો ? માણસની તમામ પીડાઓ માટે મુખ્યત્વે કોણ જવાબદાર છે : બહારનાં પરિબળો કે માણસ પોતે ? આવા આવા અનંત પ્રશ્નોની વણથંભી વણજાર વા-સ્તવિક નાટકો રચવા માટેની વૈચારિક ભૂમિકા પૂરી પાડે છે.

માણસ પોતે પણ જિંદગીમાં ઓછેવત્તે અંશે એવા જ અનુભવોમાંથી નીકળતો હોવાથી તેને નાટકનાં પાત્રો અને ઘટનાઓ તરત સ્પર્શી જાય છે. નાટક જોઈને માણસ હસે છે, રડે છે, હળવો થાય છે, વિચારે ચડે છે, ઉત્તેજિત થાય છે, ખળભળી ઊઠે છે, ક્યારેક ઉત્સાહ મેળવે છે, તો ક્યારેક ઉદાસ બને છે, માર્ગદર્શન મેળવે છે, ઊંધે રસ્તે દોરવાય છે, મૂંઝાઈ જાય છે, તો ક્યારેક વધુ સ્પષ્ટ બને છે, બૌદ્ધિક રીતે ઉપર ચઢે છે યા નીચે પડે છે, માણસ તરીકે વિકસે છે યા ગજું ન હોય તો અવળી ગતિને પ્રાપ્ત કરે છે. આ તમામ પ્રતિભાવો જુદાં

જુદાં નાટકોની સારી–નરસી નીપજ હોઈ શકે છે.

આપણે ત્યાં છેલ્લાં પચાસસો વર્ષમાં ટેકનૉલૉજીના ઝડપી વિકાસની સાથે સાથે તેમજ એકંદર સમાજની સુખસંપન્નતા વધતાં નાટક–સિનેમા જેવાં માધ્ય-મોની અગાઉની ભૂમિકા તેમજ ગુણવત્તા બદલાવા માંડી. સમાજમાં શિક્ષણનો વ્યાપ વધ્યો. મોટી સંખ્યામાં લોકો લખતા–વાંચતા થયા. જ્ઞાન મેળવવા માટે બીજાં અલાયદાં સાધનો અને માધ્યમો વિકસ્યાં. હવે અગાઉની માફક સાચું–સુખી જીવન જીવવાનો બોધ આપવાનું કાર્ય માત્ર નાટકો જેવાં માધ્યમોનું ન રહ્યું. તે માટે બીજા અનેક વિકલ્પો પ્રજા સમક્ષ ખૂલી ગયા હતા. આર્થિક વિકાસ, શહેરીકરણ, ઝડપી વાહન અને સંદેશાવ્યવહાર વગેરેને કારણે વ્યક્તિની આસ-પાસનું જગત અગાઉને મુકાબલે ઘણું નાનું અને સાંકડું બની ગયું. સાથે સાથે જીવન પણ સંકુલ બન્યું, માણસનું માનસિક સ્વાસ્થ્ય પણ કથળ્યું, મનની શાંતિ અને પ્રસન્નતા પણ દુર્લભ બનતી ગઈ, માણસ વધુ ને વધુ તનાવગ્રસ્ત બનતો ચાલ્યો. આ બધાંના પરિણામે નાટક–સિનેમા પાસેથી લોકોની અપેક્ષાઓ ધરમૂ-ળથી બદલાઈ ગઈ. તેને હવે ફક્ત આનંદ, ઉત્તેજના, સ્ફૂર્તિ, હળવાશ મળે તેવું જ મનોરંજન નાટકો પાસેથી જોઈતું હતું. તેમને કંઈક એવું જોવું ને માણવું હતું કે જે તેમને બધા માનસિક ઉત્પાત ભુલાવી દે, 'ઇન્સ્ટન્ટ' નશો કરાવી દે, બે ઘડી ઉત્તેજિત કરી દઈ બસ, મજા મજા કરાવી દે!

યાદ કરો, અગાઉ હૃષીકેશ મુખર્જી અને બિમલ રૉય જેવા દિગ્દર્શકો મુખ્ય ધારાની (એટલે કે લોકપ્રિયતાના વર્ગમાં આવતી) ફિલ્મો બનાવતા હતા અને છતાંય તેમની ફિલ્મો જીવનની વાસ્તવિકતાની વધારે નિકટ હતી. બિમલ રૉયની ફિલ્મ 'દો બીઘા જમીન' તો ભારતીય ફિલ્મઉદ્યોગમાં વાસ્તવવાદના પ્રવેશનું પહેલવહેલું સફળ ઉદાહરણ છે. જોકે તે પહેલાં ચાલીસના દાયકામાં ખ્વાજા અહમદ અબ્બાસે 'ધરતી કે લાલ' અને ચેતન આનંદે 'નીચાનગર' જેવી ફિલ્મો બનાવીને ભારતીય ફિલ્મજગતને વાસ્તવવાદના મુદ્દે એક સન્માનજનક ઊંચાઈ અર્પેલી. પછીથી રાજ કપૂરની 'બૂટ પૉલિશ' અને 'જાગતે રહો' જેવી ફિલ્મોને પણ તે વર્ગમાં મૂકી શકાય. 1970 બાદ આવેલી શ્યામ બેનેગલ અને ગોવિંદ નિહલાનીની બધી જ ફિલ્મો મુખ્ય પ્રવાહની ફિલ્મોની તુલનામાં ઘણી વાસ્તવવાદી ગણાયેલી. વર્તમાનમાં બનતી વ્યાવસાયિક ફિલ્મોમાં પણ 'ચાંદની બાર', 'લાઇફ ઇન મેટ્રો', 'ખોસલા કા ઘોસલા', 'પાનસિંગ તોમર' વગેરે જેવી ફિલ્મો વાસ્તવિકતાની નિકટ છે એમ ચોક્કસ કહી શકાય. કેરળમાં અરવિંદાન અને અડૂર ગોપાલ ક્રિષ્નન જેવા તેમજ કર્ણાટકમાં ગિરીશ કસરાવલ્લી, બી. વી. કારંથ અને ગિરીશ કર્નાડ જેવા પુરસ્કૃત દિગ્દર્શકોએ ભારતીય ગ્રામીણ વાસ્ત-

વિકતાનાં અદ્દભુત દર્શન કરાવ્યાં. બંગાળમાં સત્યજિત રે, મૃણાલ સેન, રિત્વિક ઘટક અને ગૌતમ ઘોષ તેમની ફિલ્મોની માવજતમાં પૂરેપૂરા વાસ્તવિક હતા. અભિનયમાં પણ અગાઉના નટો મોતીલાલ, બલરાજ સહાની, અશોકકુમાર, દિલીપકુમાર, નૂતન, વહીદા રહેમાન ઉપરાંત આજના નસીરુદ્દીન શાહ, ઓમ પુરી, અનુપમ ખેર, શબાના આઝમી વગેરે ‘વાસ્તવિક અથવા સ્વાભાવિક’ (natural and truthful) અભિનય આપી શકવાનાં શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણરૂપ છે.

તેમ છતાંય વાસ્તવિકતાના સંદર્ભમાં એ જાણવું રસપ્રદ થઈ પડશે કે આપણા સ્ટાર-કલાકારોની સરખામણી હજુ પણ જો હોલિવૂડના કલાકારો માર્લોન બ્રાન્ડો, રૉબર્ટ ડી નેરો, ડસ્ટિન હૉફમૅન, અલ પચીનો, મેરિલ સ્ટ્રીપ, ઉમા થર્મન વગેરેના અભિનય સાથે કરશો તો તેમનો અભિનય અનેકગણો વધારે વાસ્તવિક લાગશે. આપણી તુલનામાં પશ્ચિમની આખીય ફિલ્મનિર્માણશૈ-લી ઘણીબધી રીતે વાસ્તવિક – નેચરલ લાગે છે. વળી હજુ પણ આગળ જઈને હોલિવૂડના અતિવાસ્તવિક ગણાતા કલાકારોની તુલના European Neo--realist Films સાથે કરશો તો રોઝેલિની, બર્ગમેન, પોલન્સ્કી, રેન્વા, ફેલિની, આંદ્રે વાજદા, કે વિક્ટોરિયા દ સિકકા સાથે કામ કરી ચૂકેલા મહાન યુરોપિયન કલાકારોનો અભિનય અને એ ફિલ્મોની સમગ્ર માવજત આપણને અનેકગણી વાસ્તવિક અને ‘સાચુકલી’ (truthful) લાગશે.

આપણે ત્યાં ભારતમાં મનોરંજનનો ઇતિહાસ જુદો છે. રંગમંચજગતમાં વર્ષો સુધી ધાર્મિક, પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક વિષયો પર નાટકો લખાતાં રહ્યાં. પછી સમય બદલાવાની સાથે સામાજિક નાટકો શરૂ થયાં પણ ભજવણીની શૈલી ‘નાટકીય’ જ રહેવા પામી – ભારોભાર કૃત્રિમ અને અતિરેકભરી. તેમાં વર્તમાન સમસ્યાઓને મારીમચડીને અતિતીવ્રતાથી રજૂ કરવામાં આવતી. તે જમાનાના પ્રેક્ષકોને પણ તે પ્રકારની શૈલી જ માફક આવી ગયેલી. તેમાં ઘણી વાર તદ્દન અસ્વાભાવિક લાગે તે રીતે આઘાત અને સનસનાટી ઊભાં કરવામાં આવતાં. તેવી જ રીતે સાથે સાથે લોકોને સાચું જીવન જીવવા માટેની પ્રેરણા મળે, બોધ મળે તે પ્રકારનાં નાટકોની સંખ્યા પણ મોટી રહેતી. સમાજમાં મોટા ભાગના સામાન્ય વર્ગમાં એકંદરે ઓછી સમજણ અને બૌદ્ધિક પરિપક્વતાનો અભાવ હોવાને કારણે પરિવારોમાં સ્થિરતા અને સુમેળ બેસાડતા રહેવાની જવાબદારી જાણ્યેઅજાણ્યે આ પ્રકારનાં નીતિપ્રધાન નાટકોએ લઈ લીધેલી! કેટલાક ઉચ્ચસ્તરનું સામાજિક ચિંતન ધરાવતા કવિ-નાટ્યકારો સુખી જીવન જીવવાનું દર્શન પ્રેક્ષકોને મળે, તેમનો કહેવાનો સાર તરત ગળે ઊતરી જાય તે પ્રકારે સરળ અને છતાંય ચોટદાર શૈલીમાં નાટકોની રચના કરતા. એટલા માટે

જ તે સમયનાં નાટ્યગૃહો 'નાટકશાળા'ના નામે ઓળખાતાં. આ પ્રકારના સંસ્કારી કવિ-નાટ્યકારો તેમજ તેમનાં પ્રેરણાદાયી નાટકોની પ્રેક્ષકોના મનમાં બહુ ઊંચી પ્રતિષ્ઠા હતી. આવાં નાટકોએ તે સમયના રૂઢિચુસ્તોમાં 'નાટક જોવા જવું હલકું ગણાય' તેવી માન્યતાને બદલવામાં બહુ મોટો ફાળો આપેલો. એ અર્થમાં જોઈએ તો આ બોધપ્રધાન નાટકો તે સમયે નાટ્યકલાને સામાજિક સ્વીકૃતિ અપાવવા તરફનું આવકારદાયક પગલું હતું.

દેશમાં પૃથ્વીરાજ કપૂર એવા પ્રથમ નાટ્યકાર હતા કે જેમણે તેમની સિનેમાની ટોચની કારકિર્દી હોવા છતાંય તે સમયે 'પૃથ્વી થિયેટર'ની સ્થાપના કરી. 1944થી સમસામયિક પ્રશ્નો પર મૌલિક નાટકો નવેસરથી લખાવી તેને શક્ય એટલી વાસ્તવિક શૈલીથી ભજવવાનો ભવ્ય પુરુષાર્થ તેમણે કરેલો. સામ્પ્રત પ્રશ્નો પર વાસ્તવિક શૈલીનો આધુનિક રંગમંચ ઊભો કરવાનો મોટો યશ પૃથ્વીરાજ કપૂરને ફાળે જાય છે. તેમણે 'પૈસા', 'પઠાન', 'કિસાન', 'દીવાર', 'આહુતિ' વગેરે જેવાં નાટકો ભજવીને તે સમયે તાકીદની જણાતી રાષ્ટ્રીય સમસ્યાઓને રંગમંચના માધ્યમથી ધારદાર રીતે ઉઠાવવાનો જંગી પુરુષાર્થ કરેલો. તે સમયે લોકપ્રિય ગણાતા ઐતિહાસિક, પૌરાણિક તેમજ અતિરેકભર્યા સામાજિક ફૅમિલી–મેલોડ્રામાને સ્થાને વૈચારિક સ્તરે પ્રભાવિત કરે તે પ્રકારનાં સમાજલક્ષી નાટકો ભજવવા તરફનો દેશવ્યાપી માહોલ ઊભો કરેલો. બંગાળના કલાકારો બીજોન ભટ્ટાચારજી અને શંભુ મિત્રાએ પણ 'ભારતીય લોકનાટ્યમંચ – ઇપ્ટા' તરફથી 1943ના ભયાનક દુષ્કાળ પર 1944માં રજૂ કરેલ 'નવ્વના' તથા ઉત્પલ દત્તે ભજવેલાં 'કલ્લોલ' અને 'અંગાર' નામનાં નાટકોએ 'વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખન તેમજ ભજવણી'ના સંદર્ભે એક સાવ નવો જ ચીલો પાડેલો.

20મી સદીનાં નાટકો અને સાહિત્યની માફક સિનેમાની કલા પણ તેની વિષયવસ્તુ માટેની સામગ્રી અને ઘણી વાર તો તેના ઢાંચા કે બાંધણી સંદર્ભે પણ મહદંશે 19મી સદીની વાસ્તવવાદી પરંપરા પર જ આધારિત હતી. અલબત્ત ફિલ્મ એક સ્વતંત્ર માધ્યમ તરીકે એક વધારાની તક પૂરી પાડે છે કે જેમાં તમે જીવનની સચ્ચાઈ અને કલ્પનાની અધવચ્ચે રહેલી વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ કરી શકો છો. નવવાસ્તવવાદની સંકલ્પના અસલમાં સૌપ્રથમ ઇટાલીમાં આકાર પામી. આવી ફિલ્મોને જ ઇટાલીમાં 'નવ-વાસ્તવવાદી' (neo-realist) ફિલ્મો તરીકે અને ફ્રાન્સમાં 'cinema verite' તરીકે ઓળખાવવામાં આવી.

આપણી ફિલ્મોમાં 'વાસ્તવિકતા' કોને કહેવાય, વાસ્તવિકતાનું ચોટદાર નિરૂપણ કેવી રીતે કરાય તેની સૌપ્રથમ જાણ આપણને 1955માં સત્યજિત રેએ તેમની પહેલી ફિલ્મ 'પથેરપાંચાલી' દ્વારા કરાવી. 'પથેરપાંચાલી'માં એ વાસ્ત-

વિક શૈલીનું ભારતીય સંદર્ભમાં એટલું તો સચોટ રીતે નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું કે 1956ના આંતરરાષ્ટ્રીય કાન્સ ફિલ્મ સમારોહમાં એ ફિલ્મને 'Best Human Document'(શ્રેષ્ઠ માનવીય દસ્તાવેજ)નું પારિતોષિક મળ્યું. 'પથેરપાંચાલી'નું સર્જન હકીકતે 'European neo-realism' – નવવાસ્તવવાદની નવી વિકસેલી સંકલ્પનાથી જ પ્રેરાયેલું.

અસલમાં નવવાસ્તવવાદની શરૂઆત બીજા વિશ્વયુદ્ધના અંતે, લગભગ તેને જ કારણે થઈ તેમ કહી શકાય. તેમાં દુનિયાના મોટા મોટા દેશોને વિનાશક એવા મહાયુદ્ધ તરફ ઘસડી જનારી વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિઓને તેમજ યુદ્ધને કારણે જન્મેલી અનેકવિધ સામાજિક, માનવીય સમસ્યાઓને 'વાસ્તવિક' ઢબે આલેખવામાં આવી. યુદ્ધ પૂરું થયા પછી યુરોપના તમામ દેશોમાં ઊભી થયેલી ભયાનક આર્થિક–સામાજિક પરિસ્થિતિએ લોકો સમક્ષ અધિકતમ કઠોર અને નિર્દય 'વાસ્તવિકતા'ને જન્મ આપ્યો. યુદ્ધોની ભયાનક કઠોર અને કરપીણ વાસ્તવિકતાઓએ માણસના મનમાં પરંપરાગત ભરી રાખેલા સોનેરી આદર્શોનાં સપનાંઓને આઘાતજનક હદે રગદોળી નાખ્યાં. કલાનાં વિવિધ માધ્યમો થકી આ વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ કરવાની લેખકો, ચિત્રકારો, નાટ્યકારો અને ફિલ્મદિગ્દર્શકોની અભિવ્યક્તિ-શૈલીમાં જબ્બર પરિવર્તન આવ્યું. ઇટાલીમાં તે કાળે નવવાસ્તવવાદી લેખકોમાં ઈટાલો કાલ્વિનો, આલ્બર્ટો મોરિવિયા અને સિસારે પાવેઝ જાણીતા હતા. ફાસીવાદી શાસન દરમિયાન આવા અનેક લેખકો ભૂગર્ભમાં જતા રહેલા. કેટલાકે વળતી લડતમાં સક્રિય ભાગ લીધેલો. કેટલાક કેદ થયેલા અને કેટલાક દેશ છોડી ગયેલા.

પરંતુ આ નવવાસ્તવવાદી ચળવળ અસલમાં પુરજોશથી શરૂ થઈ યુદ્ધ પૂરું થયા બાદ. ફિલ્મોમાં વાસ્તવવાદની વિભાવના દસ્તાવેજી (ડૉક્યુમેન્ટરી) ફિલ્મો જેવી સચ્ચાઈ અને નિષ્પક્ષતા લાવવા સંબંધી હતી. નવવાસ્તવવાદી ફિલ્મો મારી-મચડીને કૃત્રિમ સનસનાટી જગવતાં દશ્યો ધરાવતી પરંપરાગત વ્યાવસાયિક ફિલ્મોની સામેના છેવાડેના બિંદુએ હતી. તેમાં લેખક–દિગ્દર્શકનો સમગ્ર અભિગમ પ્રેક્ષકોને પલાયનવાદ તરફ દોરવાને બદલે સમસ્યાઓને મોઢામોઢ કરાવવાનો હતો જેથી તેના ઉકેલની દિશામાં તેઓ નક્કરપણે વિચારતા થાય. સહજતા, વાસ્તવિકતા, અધિક વિશ્વસનીયતા લાવવાના હેતુથી આવી ફિલ્મોમાં ઇરાદાપૂર્વક જાણીતા ફિલ્મસ્ટાર્સને બદલે મુખ્ય ભૂમિકામાં બિનઅનુભવી નટોને પસંદ કરવામાં આવ્યા. ક્યારેક તો ફિલ્મનાં દશ્યોની સાથે તેના અંતર્ગત ભાગ તરીકે દસ્તાવેજી ફિલ્મોના અસલ ટુકડા જોડી દઈ ફિચર-ફિલ્મમાં દસ્તાવેજી ફિલ્મ જેવી અસલિયત અને વસ્તુલક્ષિતા લાવવાના પ્રયોગો કરવામાં આવ્યા. તે

કાળે ઇટાલીની નવવાસ્તવવાદી ફિલ્મોના બે અગ્રગણ્ય સર્જકો હતા – રોબર્ટો રોઝેલિની ('Open City 1945') અને વિટ્ટોરિયા દ સિકા ('The Bicycle Thief – 1948').

1955માં સત્યજિત રેની ફિલ્મ 'પથેરપાંચાલી' બની તે પહેલાં તમામ ભારતીય ફિલ્મો તેની કથાના કોઈ પણ એક કેન્દ્રવર્તી પાત્રની આસપાસ ઘૂમતી હતી. બાકીનાં તમામ પાત્રો, પરિસ્થિતિ, ઘટનાઓ બધાંનું નિરૂપણ ફક્ત તે એક જ પાત્રના દૃષ્ટિકોણથી રજૂ કરવામાં આવતું હતું. જ્યારે નવ-વાસ્તવવાદની આ નવી વિભાવનાએ કથાની વધારે વાસ્તવિક રજૂઆત કરવાના હેતુથી એક જ પાત્ર પરના ધ્યાન(Focus)ને બદલે આસપાસના સામાજિક, રાજકીય અને આર્થિક પરિસ્થિતિ – સમગ્ર ભૌતિક પરિવેશ(physical surroundings)ને પણ તેની ગણતરીમાં લીધો. આ દ્વારા એવું કહેવાનો અર્થ હતો કે કોઈ પણ એક વ્યક્તિ યા પરિવારની કથા અલગતામાં (isolated) નથી રચાતી પરંતુ તેના તાણાવાણા તેની આસપાસની સમગ્ર પરિસ્થિતિ અને પાત્રો સાથે વણાયેલા હોય છે. આ સચ્ચાઈ લાવવા માટે દિગ્દર્શકે ફિલ્મનું શૂટિંગ પણ બનાવટી સેટ્સ અને અવાસ્તવિક લાઇટ્સ દ્વારા સુસજ્જ અદ્યતન સ્ટુડિયોમાં નહીં કરતાં વાસ્તવિક આઉટડોર લૉકેશન્સ (બહારનાં સાચુકલાં સ્થળો) પર કરવાનું નક્કી કર્યું, સ્ટુડિ-યોના બનાવટી 'ગ્લેમર'થી બચવા તેણે ફિલ્મની માંગ અનુસાર ખુલ્લી જગ્યામાં અસલ ગામડાંનાં આબેહૂબ દૃશ્યો ઊભાં કર્યાં. કલાકારોની પસંદગીમાં પણ બહુ મોટા ને જાણીતા, ચૉકલેટી દેખાવના ફિલ્મસ્ટાર્સ લેવાને બદલે કેટલાક નવા અને ઓછા જાણીતા પરંતુ કથાનાં પાત્રો જેવા દેખાતા કલાકારોને લેવાનો દિગ્દર્શકે આગ્રહ રાખ્યો. સત્યજિત રેએ ભારતમાં પહેલી વાર વાસ્તવિકતા અંગેની પોતાની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ એવી રીતે સિદ્ધ કરી આપી કે લોકો વિચારતા થઈ ગયા કે બીજી કલાઓની માફક સિનેમા પણ શું કલાનું એક આગવું સ્વરૂપ (art-form) છે કે જે જીવનની વાસ્તવિકતાના એક જીવંત દસ્તાવેજ(truthful human document)ની માફક પ્રેક્ષકોને હૃદયસ્પર્શી દૃશ્યશ્રાવ્ય અનુભવ કરાવી શકે?

આ આખાય પ્રકરણમાં નાટકની જોડાજોડ ફિલ્મોનો વિગતવાર ઉલ્લેખ પણ ઇરાદાપૂર્વક કર્યો છે. કારણ કે આ લખનાર માને છે કે પ્રેક્ષકો પર નાટકો કરતાં આજકાલ ફિલ્મો અને ટેલિવિઝનની અસર અધિકતર છે. વળી ખાસ કરીને ગુજરાતી નાટકો તો સામાન્ય પ્રેક્ષકો માટે રહ્યાં જ નથી કારણ કે તેની ટિકિટોના દર એટલા ઊંચા હોય છે કે જે કોઈને ન પરવડે. એટલે ફિલ્મોનો પ્રભાવ જેટલો પ્રેક્ષકોની પસંદગી પર છે એટલો જ નાટકોના લેખકો, દિગ્દર્શકો,

નટો અને તેના ટૅકનિશિયનો પર છે. નાટક ભજવનારાઓ ફિલ્મ જેવી વાસ્તવિકતા લાવવાના પ્રયાસો કરે છે પરંતુ તેઓ ખુદ એ ભેદ જાણતા નથી કે તેઓ જે ફિલ્મોને વાસ્તવિક માને છે તે ખરા અર્થમાં વાસ્તવિક છે જ નહીં અને છતાંય પ્રેક્ષકોની રુચિને સંતોષવા તેઓ બધુંયે કરવા તૈયાર છે. આ અર્થમાં વાસ્તવિકતાના યથાર્થ નિરૂપણની દલીલ ફિલ્મો અને નાટકો – બંનેમાં સર્વસાધારણ છે.

●

2

પ્રાચીન પંરપરાનો વર્તમાન પર પ્રભાવ

પ્રસ્તુત વિષયમાં આપણો સવાલ એ છે કે પશ્ચિમની સરખામણીએ આપણે ભારતીયો (અથવા એકંદર પૂર્વીય જગત – ભારત, ચીન, જાપાન, થાઇલૅન્ડ, ઇન્ડોનેશિયા વગેરે એશિયાઈ દેશોની કલા) શા માટે ઓછા 'વાસ્તવિક' છીએ અથવા બિલકુલ વાસ્તવિક નથી? આપણને સાચેસાચું – realistic ભજવવાને બદલે શા માટે 'નાટકીય' (theatrical) (ટીકાના નકારાત્મક અર્થમાં નહીં પણ નાટકની એક સ્વતંત્ર કલાસ્વરૂપ તરીકેની ભજવણીના ચોક્કસ અર્થમાં – જેને માટે કદાચ આપણે 'નાટકીય'ને બદલે 'રંગમંચીય' શબ્દ પણ પ્રયોજી શકીએ) અથવા 'પ્રતીકાત્મક' સ્વરૂપ ભજવવું વધારે અનુકૂળ આવે છે? આપણે હમણાં જ આગળ જણાવ્યું કે હવે આપણા સૌનો પ્રાચીન ભૂતકાળ સાથેનો નાતો પૂરો થઈ ગયો છે અને આપણે પૂરેપૂરા અર્થમાં 'modern and realistic' બની ગયા છીએ. પરંતુ આ વાત શું વાસ્તવમાં સાચી છે ખરી?

હા, બહારથી તો દેખાય છે કે મુખ્યત્વે શહેરોમાં ભજવાતાં આપણાં મોટા ભાગનાં આધુનિક નાટકોમાં વર્તમાન સંદર્ભો સાથેના સમસામયિક વિષયો છે. નાટકની ભાષા આજની – સરળ બોલચાલની ભાષા છે, તેમાં વચ્ચે વચ્ચે અંગ્રેજી ભાષાના શબ્દપ્રયોગો પણ છૂટથી કરાય છે, નાટકનો સન્નિવેશ બહુધા આધુનિક દીવાનખંડ છે, બધાં જ પાત્રો આજનાં વસ્ત્રોમાં સુસજ્જ છે, સંવાદ તેમજ અભિનયશૈલી સહજ–સ્વાભાવિક–વાસ્તવિક છે, નાટ્યાત્મક અસરો ઉપજાવવા પાર્શ્વભૂમાં વગાડાતું સંગીત પણ આધુનિક ઓળખ આપતું છે. આજનાં નાટકોમાં ક્યાંય પ્રાચીન સંસ્કૃત કે લોકનાટ્યપરંપરાની આગવી ઓળખ સમા ઘટકો, જેવા કે શરૂમાં ગવાતી પ્રાર્થના–આરતી, ગણેશવંદના, નાન્દી, સૂ-ત્રધાર, રંગલા–રંગલી, પદ્યસંવાદો, કાવ્યો, ગીતો, સ્વગતોક્તિઓ કે એકો-ક્તિઓ, પ્રેક્ષકો સાથેનો સીધો અનૌપચારિક સંવાદ અને નૃત્યો બધું છોડી દેવાયું

છે. સમગ્ર રજૂઆતમાં વાસ્તવિકતા અને આધુનિકતા નજરે ચડે છે. આપણા વર્તમાન પ્રેક્ષકોને હવે ઐતિહાસિક, પૌરાણિક, ધાર્મિક કે લોકકથાઓમાં રસ નથી કારણ કે તેમની જીવનશૈલીમાં ધરમૂળથી પરિવર્તનો આવી ગયાં છે.

અલબત્ત ભારતનાં ઘણાં ગામડાંઓમાં આજે પણ જુદાં જુદાં લોકનાટ્યો પરંપરાગત સ્વરૂપમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે. છેલ્લાં પાંચસો વર્ષમાં તેમાં કોઈ જ ફેરફાર નથી આવ્યો તેમ તો ન કહેવાય, છતાં તેણે અધિકતર પોતાનું પરંપરાગત સ્વરૂપ જાળવી રાખ્યું છે. સમય અને પરિસ્થિતિની સાથે સાથે કથાના વિષયોમાં, સંવાદની ભાષામાં, ગીતસંગીત સાથેનાં કેટલાંક પરંપરાગત વાદ્યો કે ગીતોની તરજોમાં નાનામોટા ફેરફારો અવશ્ય આવ્યા હશે પણ ભજવણીની એકંદર શૈલીમાં બહુ મોટાં પરિવર્તનો આવ્યાં નથી. વિકસેલી આર્થિક–સામાજિક પરિસ્થિતિ અને ટીવી –સિનેમાનો પ્રભાવ આજે દૂર અંતરિયાળ ગામડાંઓ સુધી પહોંચ્યો છે એટલે પ્રેક્ષકોની પસંદગીને અનુસરવાના હેતુથી પણ કેટલાક લોકકલાકારો તેમની ભજવણીમાં ધરાર ફેરફારો કરવા મજબૂર બન્યા છે.

બીજી એક કડવી સચ્ચાઈ એ પણ છે કે ઘણાં રાજ્યોમાં લોકનાટ્યોની હાલત એટલી હદે વણસી ચૂકી છે કે જેને લાંબો સમય ટકાવી રાખવી સરળ કે શક્ય નથી રહી. (ઉદાહરણ રૂપે આપણા ગુજરાતમાં જ 'ભવાઈ' એક નબળું પડી ગયેલું dying folk–form છે.) બીજાં કેટલાંક લોકનાટ્યોમાં કોઈ પણ ભોગે ટકી રહેવાના પ્રયત્નોના ભાગ રૂપે ફિલ્મી ગીતોનો પ્રભાવ, સંવાદોમાં અશ્લીલતા, ફૂવડ અને નિમ્નસ્તરનું હાસ્ય વગેરે દૂષણો પણ પેસી ગયાં છે. તેમ છતાં કહી શકાય કે પરિસ્થિતિ સાવ નિરાશાજનક પણ નથી. જે તે પ્રદેશોની કલારસિક, સંવેદનશીલ અને સંસ્કૃતિપ્રિય પ્રજાને કારણે આજે પણ તમાશા, યક્ષગાન, જાત્રા, મયૂરભંજ, છાઉ, કથકલી, કુડિયાટ્ટમ્, ઉત્તરપૂર્વનાં લોકકલાસ્વરૂપો વગેરે પોતપોતાના અસલ ગૌરવ અને અસ્મિતા સાથે પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી શક્યાં છે. કલારસિકોના એક નાનકડા વર્ગને બાદ કરતાં શહેરની ભણેલીગણેલી, કહેવાતી સુધરેલી પ્રજા આપણાં લોકનાટ્યોને જરા ઊતરતી નજરે જુએ છે. આમેય સમાજનો એક ઉચ્ચ ભદ્ર વર્ગ ભૂતકાળમાં પણ ભવાઈ જેવાં લોકનાટ્ય જોવાને હલકું જ ગણતો આવેલો. હવે આજે ટીવી–સિનેમા જોતી શિક્ષિત–આધુનિક પેઢીને ભવાઈમાં બધું સ્થૂળ, ભદ્દું, અપ્રાસંગિક લાગે તેમાં કંઈ નવાઈ પામવા જેવું નથી. આમ સંસ્કૃત નાટકોની જેમ લોકનાટ્યો પણ લગભગ નિર્મૂલનની કગાર પર ઊભેલાં છે યા તો છેલ્લા શ્વાસ લઈ રહ્યાં છે.

પરંતુ આ બધી ચર્ચા કર્યા બાદ આપણું ધ્યાન કદી એ બાબત પર ગયું છે કે આપણે ભલે સંસ્કૃત થિયેટરને ભૂલી ગયા, ભલે લોકનાટ્યોને અપ્રાસંગિક

કહીને અવગણના કરી યા ખતમ થવા દીધું, ભલે આધુનિક નાટકોમાંથી પ્રાચીન ભજવણીકલાની (ગીતો, કાવ્યો, સંગીત અને નૃત્ય જેવી) કેટલીક સમૃદ્ધ પરંપ-રાઓને જાકારો દઈ દીધો પરંતુ આમાંની કેટલીક પરંપરાઓને થોડાંક જુદા સ્વરૂપે આજે પણ આપણે એક માધ્યમમાં બરાબર જાળવી રાખી છે. જાળવી રાખી છે એટલું જ નહીં પણ તે સિવાય તેનું કોઈ ભવિષ્ય જ સુરક્ષિત નથી! અને તે અનોખું લોકપ્રિય માધ્યમ છે ભારતની ફિલ્મો!

છેલ્લાં 100 વર્ષથી ભારતમાં બનતી ફિલ્મો યાદ કરો. તમને તરત જાણવા મળશે કે દોઢ હજાર વર્ષ પહેલાં નિર્ધારિત સંસ્કૃત રંગમંચનું શિષ્ટ સ્વરૂપ હોય કે પંદરમી સદીથી વિકસેલાં આપણાં પરંપરાગત લોકનાટ્યો હોય– એ બધાંનાં કેટલાંક આગળ પડતાં આછાંપાતળાં લક્ષણો આપણી ભારતીય ફિલ્મોમાં આજે પણ સચવાઈ રહ્યાં છે! પ્રાચીન ભજવણીઓના અંતરંગ હિસ્સાસમાન ગીત--સંગીત-નૃત્યના ઘટકોને ભલે આપણે જુનવાણી ગણીને આધુનિક વ્યાવસાયિક નાટકોમાંથી હાંકી કાઢ્યાં પણ આપણી લોકપ્રિય ફિલ્મોમાં તેને આજ દિન લગી બરાબર સંઘરી રાખ્યાં છે. આખી દુનિયામાં ભારત જ એક એવો દેશ છે કે જ્યાં આધુનિકમાં આધુનિક વાર્તા અને પાત્રો સાથે બનતી વાસ્તવવાદી શૈલીની ફિલ્મોમાં પણ ગીત અને નૃત્ય તો ફરજિયાતપણે સામેલ કરવાં જ પડે છે. આમ કહી શકાય કે આપણો પ્રેક્ષક ભલે આધુનિક બન્યો કહેવાતો હોય પરંતુ આજે પણ તે ‘total theatre’ની પ્રાચીન પરંપરામાંથી સંપૂર્ણ મુક્ત નથી થયો.

ગમે તેવા પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શકને પણ તેની ફિલ્મનો ખર્ચ સરભર કરવા નાચગાન મૂક્યા વગર ચાલ્યું નથી! બિમલ રૉય, ગુલઝાર, હૃષીકેશ મુખર્જી અને શ્યામ બેનેગલ જેવા વિચારશીલ દિગ્દર્શકો પણ ગીતસંગીત વગરની ફિલ્મો બનાવવાની કલ્પના નથી કરી શક્યા. અલબત્ત કેટલાકે ચોક્કસ ગીત વગરની ફિલ્મો બનાવવાના એકલદોકલ પ્રયત્નો જરૂર કર્યા છે પણ તેનાથી વર્ષોથી ચાલી આવતી આખેઆખી પરંપરાને નથી બદલી શકાઈ. અત્યંત વાસ્તવિક એવી ફિલ્મોમાં પણ નાયક–નાયિકા જાહેરમાં દોડાદોડી કરતાં પ્રેમનાં ગીતો ગાય તેમાં આજે પણ કોઈને કશું જ અસ્વાભાવિક નથી લાગતું. હા, કેટલાક સમજુ દિગ્દર્શકો વાર્તાની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિમાં ગીત ગાતાં પાત્રો બેહૂદાં ન લાગે તે માટે ગીતોને બૅકગ્રાઉન્ડમાં મૂકી પાત્રોના ફક્ત આંતરિક ભાવોને ઉઠાવ આપવાનો પ્રયાસ કરે છે.

વિદેશોમાં પણ ગીતસંગીત કે નૃત્ય સાથેનાં નાટકો ને ફિલ્મો ચોક્કસ બને છે પણ તે આખું Genre – ભજવણીનો પ્રકાર જ સાવ સ્વતંત્ર અને અલાયદો છે. ગીતસંગીત સાથેના સ્ટેજશો કે ફિલ્મોને Opera અથવા Musicals કહેવાય

છે. આપણી જેમ ત્યાં વાસ્તવિક આધુનિક નાટકોમાં કે ફિલ્મોમાં નાયક–નાયિકા ગીતો નથી ગાતાં. ઉદાહરણ તરીકે 'My Fair lady', 'Sound of Music', 'Moulin Rougue', 'Amedius' વગેરે સંગીતપ્રધાન ફિલ્મો હતી. તે બધાંમાં સંગીતના આધારે જ વાર્તાઓ રચાયેલી. એ ફિલ્મોનું આખું 'Format' સંગીતમય હતું. એ ચાલુ અર્થમાં 'realistic films' જ નહોતી.

આપણે ત્યાં બધી રીતે વાસ્તવિક એવી ફિલ્મોમાં પણ ગીતસંગીતની અનિવાર્ય સેળભેળ મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો દ્વારા સ્વીકારાયેલી છે. અને તેમાં કોઈને કશું વિચિત્ર કે અસ્વીકાર્ય નથી લાગતું. સમસ્ત દક્ષિણ ભારત, મહારાષ્ટ્ર, કર્ણાટક, બંગાળ વગેરે એવા પ્રદેશો છે જ્યાં ભજવણીનાં મોટા ભાગનાં સ્વરૂપોમાં ગીતસંગીત અને નૃત્યોનો સમાવેશ ત્યાંની પ્રણાલીને એકદમ અનુરૂપ અને સર્વસ્વીકાર્ય છે. આખાય દેશના પ્રેક્ષકો તરફથી જોવા મળતું આ વિશિષ્ટ લક્ષણ આપણી પ્રાચીન (સંસ્કૃત, લોકનાટ્ય, પારસી ઉર્દૂ થિયેટર અને દેશી નાટક સમાજના મિશ્રણથી બનેલી) પરંપરાગત કલાસંસ્કૃતિની સીધી અસર સાબિત કરે છે. આપણે આપણી જાતને આજે ગમે તેટલા મૉડર્ન અને રિયાલિસ્ટિક ગણતા હોઈએ તોપણ આજ દિન લગી મનોરંજનના એ પરંપરાગત (સંગીતપ્રધાન) માળખામાંથી આપણે મુક્ત નથી થઈ શક્યા એ ઠોસ હકીકત છે.

આજનાં નાટકોમાંથી સંગીત નીકળી જવા પાછળનાં કારણોમાં એવું નહોતું કે સામાન્ય પ્રેક્ષકોનો ગીતસંગીતમાંથી રસ ઊઠી ગયેલો. કારણ કે સામે ફિલ્મોનાં ગીતસંગીત તો સાધારણ પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિય હતાં જ. તો પછી ફક્ત નાટકમાં જ ગીતસંગીત સામે પ્રેક્ષકોને શો વાંધો નડ્યો? પહેલું તો એ કે પશ્ચિમી પ્રભાવ હેઠળ વાસ્તવવાદી શૈલીનાં નાટ્યમાળખાં સાથે જે પ્રકારનાં નાટકો રચાયાં તેમાં વચ્ચે વચ્ચે ગીતસંગીત મૂકવાને કોઈ અવકાશ જ ન રહ્યો. બીજું વાસ્તવિક બોલચાલની શૈલી ધરાવતાં સંવાદપ્રધાન નાટકોમાં પાત્રોના મુખેથી ગવાતાં ગીતો કૃત્રિમ અને અસ્વાભાવિક લાગશે તેવો લેખક–દિગ્દર્શકનો ભય પણ બિલકુલ વાજબી હતો. કદાચ એ બધાથી સૌથી મોટું કારણ એ પણ હતું કે ગીતસંગીત કે 'ટોટલ થિયેટર'ના ઘટકો ધરાવતી રંગભૂમિનો યુગ આથમી ગયા પછી પહેલાંની જેમ સારું ગાનાર અને સાથે એટલો જ સારો અભિનય કરી શકનાર કલાકારોની પણ મોટી ઊણપ જણાવા લાગી! કારણ કે ફિલ્મોની માફક નાટકોમાં જીવંત માધ્યમ હોવાને કારણે પ્રતીતિકર લાગે તે રીતે પ્લેબૅકમાં ગીતો ગવડાવવાની શક્યતા ટૅકનિકલી સંભવ નહોતી. તેમ છતાંય નાટકમાં કેટલાકે પ્લેબૅક આપવાના પ્રયત્નો કરી જોયા પણ તે પ્રતીતિજનક ન લાગવાને કારણે સ્વીકાર્ય ન બન્યા.

હવે આપણે પ્રાચીન કલાસ્વરૂપોની બીજી પણ એક નોંધપાત્ર અસર નોંધીએ. જેમ કે ક્લાસિકલ સંસ્કૃત નાટકની એક વિશેષતા હતી કે તેમાં દરેક નાટકના મુખ્ય નાયક (Hero) સાથે હંમેશાં વિદૂષકનું પાત્ર રહેતું, જે વાર્તાના વિકાસ સાથે નાયકના મિત્ર, મંત્રી, અને જરૂર પડ્યે સેવકનું કામ પણ કરતું. મુખ્યત્વે તેનો ફાળો રમૂજ દ્વારા પ્રેક્ષકોને મનોરંજન પૂરું પાડવાનો રહેતો. આ પ્રાચીન પરંપરાની કડી તમને લોકનાટ્યોમાં પણ મળી આવશે. ત્યાં પ્રેક્ષકોને હાસ્ય કે ગમ્મત પૂરી પાડવા અલગથી રંગલો હોય, રાજાનો સેવક હોય, શેઠનો નોકર હોય અથવા એવું બીજું કોઈક અલાયદું રમૂજી પાત્ર અવશ્ય હોય. આ જ પરંપરાને આપણે આગળ જતાં દેશી નાટક સમાજનાં નાટકોમાં પણ થોડીક જુદી રીતે સમાવી લીધી. જેમ કે નાટકમાં એકાદ પાત્ર, પછી તે નોકર હોય, પરિવારનો કાકો–મામો હોય કે નજીકમાં રહેતો પડોશી હોય પણ તે ચોક્કસપણે રમૂજી હોય, જે આખાય નાટક દરમિયાન વચ્ચે વચ્ચે આવીને પ્રેક્ષકોને ભરપેટ હાસ્ય પૂરું પાડતો રહે.

પ્રાચીન સંસ્કૃત અને લોકનાટ્યપરંપરાની આપણી ફિલ્મો પર હજુ પણ ચાલી આવતી એક વધારે પ્રગાઢ અસર પણ તમે નોંધી શકો. યાદ કરો, સંસ્કૃત નાટકોમાં આવતી નાયક–વિદૂષકની જોડી હજુ થોડાંક જ વર્ષો પહેલાંની હિન્દી ફિલ્મો સુધી એનાં એ જ સ્વરૂપે ચાલુ હતી. નાયક–વિદૂષકની જેમ જ જૂની ફિલ્મોમાં પણ આપણા નાયક–હીરો સાથે યાકુબ કે ભગવાન જેવું એક કૉમેડિયન પાત્ર દોસ્ત કે સેવકના રૂપમાં હંમેશાં સાથે રહેતું. યાદ કરી જુઓ, દિલીપકુમાર સાથે હંમેશાં મુકરી કે જોની વૉકર રહેતો. રાજેન્દ્રકુમાર સાથે મહેમૂદ જોવા મળતો અને શમ્મીકપૂર સાથે રાજેન્દ્રનાથની જોડી બનતી. તે ઉપરાંત ફિલ્મની ચાલુ કથાની જોડાજોડ અદ્દલ દેશી નાટક સમાજના ‘કવર-સીન’ની માફક હાસ્યનટો સુંદર–મનોરમા, ધુમાલ–ટુનટુન, મહેમૂદ–શોભા ખોટે વગેરેની કૉમિક ઉપકથા પણ ફિલ્મની મૂળ વાર્તાને સમાંતર ચાલતી જે ફિલ્મનાં ગંભીર દૃશ્યોની વચ્ચે વચ્ચે આવીને પ્રેક્ષકોને ‘કૉમિક રિલીફ’ પૂરો પાડતી.

વિદૂષક કે રંગલાના પાત્રની અથવા તો નાટકના આકર્ષક એવા પ્રધાન હાસ્યરસની પ્રાચીન પરંપરાને ચાલુ રાખવા અગાઉનાં દેશી નાટકોમાં બીજી પણ એક તરકીબ વિચારવામાં આવેલી. તખ્તા પરના મુખ્ય પડદાની બહાર, મૂળ નાટકને સમાંતર પણ તેનાથી સાવ જુદું, એવાં બે જ પાત્રોનું (મોટે ભાગે પતિ–પત્નીનું) પ્રહસન (Farce) ભજવવામાં આવતું. પડદાની બહાર ભજવાતું હોવાથી તે Cover–Sceneના નામે ઓળખાતું. ‘કવર-સીન’ પાછળનો બીજો ખુલાસો એ હતો કે નાટકના બે અંક કે બે દૃશ્ય વચ્ચે ભારે સીનસીનેરી બદલ-

વાની જરૂર હોય તો બંધ પડદાની પાછળ નેપથ્યના માણસોને એ સમય આપવા માટે બહાર પ્રેક્ષકોને એટલો વખત રોકી રાખવા મુખ્ય પડદાની આગળ એક નાનકડું હાસ્યરસિક દૃશ્ય ભજવવામાં આવે. પાછળ મુખ્ય સ્ટેજ પર જેવો બીજી ડિઝાઇનનો સેટ બદલાઈ જાય કે તરત આગળનું પ્રહસન પૂરું થાય અને પડદો ઊઠતાંની સાથે જ મૂળ નાટક ફરી આગળ વધે. 'કવર-સીન'નો હજુ એક વધારે ઉદ્દેશ એ પણ હતો કે તખ્તા પર ભજવાતું મૂળ નાટક જોતાં જોતાં પ્રેક્ષકો એકદમ ગંભીર બની જાય તો આ રમતિયાળ પ્રહસન તેમને વારે વારે હળવા થવાની તક આપે. (નાટ્યકલાના અભ્યાસીની દૃષ્ટિએ અહીં એક વિચાર એ પણ ઝબકી જાય કે આ નાટકો 'realistic performance' હોવા છતાં સંપૂર્ણપણે 'બ્રેખ્ત્યિન પદ્ધતિ'નો સાવ અજાણતાથી જાણે ઉપયોગ કરી નાખે છે, જેમાં પ્રેક્ષક જેવો લાગણીની સર્વોચ્ચ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે કે તરત તેને અળગો (alienate) કરી દઈ, પોતે જે જોઈ રહ્યો છે તે માત્ર નાટક જ છે તે હકીકતથી તેને સભાન રાખે અને પરિણામે નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ પ્રતિ તેની વિવેકબુદ્ધિ સતત જાગતી રહે. ખેર, બ્રેખ્તના Epic Theatreનો એ સિદ્ધાંત આપણે આગળ ઉપર વિગતે ચર્ચીશું.)

પ્રાચીન ભજવણીકલાની પરંપરાને ક્યાં સુધી આપણે જાળવી રાખી તેનાં હજુ વધારે ઉદાહરણ જુઓ. પૌરાણિક કથાઓમાં રાક્ષસો કે ખલનાયકો આવતા. આધુનિક નાટકો અને ફિલ્મોમાં તેને સ્થાને લુચ્ચા–લબાડ–અપરાધી કક્ષાનાં પાત્રોને આપણે વિલનના વેશમાં દાખલ કર્યાં. જૂનાં નાટકોમાં રાજામહા-રાજાઓ મુખ્ય હતા, હવે તેની જગ્યા અઠંગ રાજકારણીઓએ લીધી. પહેલાં શોષણખોર જમીનદારો ને વ્યાજખાઉ શેઠિયાઓ હતા, હવે કોઈ પણ ભોગે નફો કરતા બિઝનેસમૅન અને મિડલમૅન આવી ગયા. આપણી પ્રજાની નસ નસમાં રામાયણ-મહાભારતની ફૉર્મ્યુલા તેમની મજબૂત વાર્તા, અદભુત સંદેશ અને એ દૈવી પાત્રો પ્રત્યેની ઊંડી શ્રદ્ધા અને ભક્તિભાવને કારણે એટલી બધી હળીમળી ગઈ કે આજનાં નવાં માધ્યમો પર પણ દેવ–દાનવ વચ્ચેનો, સદ્–અસદ્ વચ્ચેનો, સાચજૂઠ વચ્ચેનો કે પ્રામાણિક–ભ્રષ્ટાચારી વચ્ચેનો સંઘર્ષ દર્શા-વવામાં આવે તો આપણને તરતોતરત સ્પર્શી જાય છે. આપણે એના એ પૌરાણિક સંઘર્ષને નવાં આધુનિક નામરૂપ, નવાં વસ્ત્રો અને સમયની સાથે બદલાયેલા એકદમ નવા પરિવેશમાં રજૂ કરીને પ્રેક્ષકોની એ જ ઉમળકાભરી દાદ મેળવ-વામાં સફળ થઈએ છીએ.

તેવી જ રીતે પહેલાં પણ હંમેશાં પૌરાણિક કથાઓમાં સત્યનો વિજય થતો દેખાડાતો હતો, આજે પણ નાટક કે ફિલ્મના અંતે સૌ સારાં વાનાં થતાં દર્શાવાય

છે. પરંપરાગત વાર્તાઓમાં જે ‘છેવટે સૌએ ખાધું પીધું ને રાજ કર્યું’ આવતું હતું તેવી જ રીતે આજનાં નાટક–ફિલ્મોમાં પણ ભલભલા ખૂંખાર ગુનેગારોનો કે અધમ ચરિત્રોનો કથાને અંતે નાશ થાય છે અથવા કથા પૂરી થતાં સુધીમાં તેઓનું ઝડપભેર હૃદયપરિવર્તન થઈ જાય છે. સંસ્કૃત નાટકો, દેશી નાટકો કે લોકનાટ્યોમાં કદીય દુ:ખદ અંત અથવા નાયક–નાયિકાનું મૃત્યુ બહુધા નહોતું દર્શાવવામાં આવતું. મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો એવા દુ:ખદ અંત નહોતા પચાવી શકતા. એટલે કેટલાક અપવાદોને બાદ કરતાં મોટા ભાગે સુખદ અંત જ પસંદ કરવામાં આવતો. અને તે જ આપણી સાંસ્કૃતિક પ્રણાલીની એક આગવી ઓળખ હતી જે આજે પણ મહદ્અંશે જળવાઈ રહી છે. પોતાનાં માનીતાં ફિલ્મ હીરો–હીરોઇનને કથાના અંતે મરતાં જોવા આપણો કોઈ પ્રેક્ષક તૈયાર નથી!

ઘણી વાર એવો પ્રશ્ન જાગે કે કોઈ પણ કલાના ક્ષેત્રે પોતાની સમૃદ્ધ પરંપરા, પોતાની આગવી ઓળખ કે પોતાનાં સાંસ્કૃતિક મૂળિયાં સાથે જડાઈ રહેવું અસલમાં સારું ગણાય કે જુનવાણી? શા માટે ભારત જેવા મહાન પ્રાચીન દેશે તેની નાટ્યકલાના કે ફિલ્મકલાના વિકાસ માટે પશ્ચિમની નકલ કરવી જોઈએ? શું પ્રત્યેક દેશની કલાની આગવી ઓળખ અને સ્વરૂપ હોય તે જરૂરી નથી? દુનિયાભરમાં એવી મૌલિક કૃતિઓની જ ઉમળકાભેર નોંધ લેવામાં આવે છે. મહત્વનો મુદ્દો એ છે કે આપણો વર્તમાન સંદર્ભ વ્યક્ત કરવા માટે આપણે આપણી આગવી સાંસ્કૃતિક પરંપરામાંથી નિષ્પક્ષ અને બિનલાગણીશીલ અભિગમ જાળવી રાખીને કઈ બાબતો જાળવી રાખીએ છીએ અને કઈ બાબતો સહેતુક છોડી દઈએ છીએ અને આખરે આપણી કૃતિને કેવો નવો, મૌલિક તાજગીસભર ઉઠાવ આપીએ છીએ તેના પરથી આપણી ક્ષમતા નિર્ધારિત થાય છે.

આપણી રામલીલા, આપણાં દેશી નાટકો (ભાંગવાડી તેમજ પારસી થિયેટર) અને 1913માં દાદા ફાળકેથી શરૂ થયેલી ભારતીય ફિલ્મો વર્ષો સુધી આપણાં મહાકાવ્યો, કથાપુરાણો, ઇતિહાસ, દંતકથાઓ અને લોકકથાઓને જ સહારે ચાલતાં રહ્યાં અને કરોડો રસિકોનું મનોરંજન કરતાં રહ્યાં. દર દસપંદર વર્ષે નાટકના વિષયોમાં, માવજતમાં, ભાષામાં, વેશભૂષામાં, ટૅકનિક્સમાં નાનામોટા ફેરફારો આવતા રહ્યા. આજે લોકો ભાંગવાડી(દેશી સમાજ)નાં કે પારસી થિયેટર કંપનીનાં નાટકો (જો જોયાં હોય તો) યાદ કરી જુએ અને તેની સરખામણીએ આજની તારીખે આધુનિક ગુજરાતી રંગમંચ પર ભજવાતાં નાટકને જુએ અને પછી નોંધે કે તે બંનેની રજૂઆતોમાં આજે કેટલું મોટું પરિ-વર્તન આવી ગયું છે? નિ:શંકપણે ઘણુંબધું બદલાઈ ગયું છે. આપણાં આજનાં

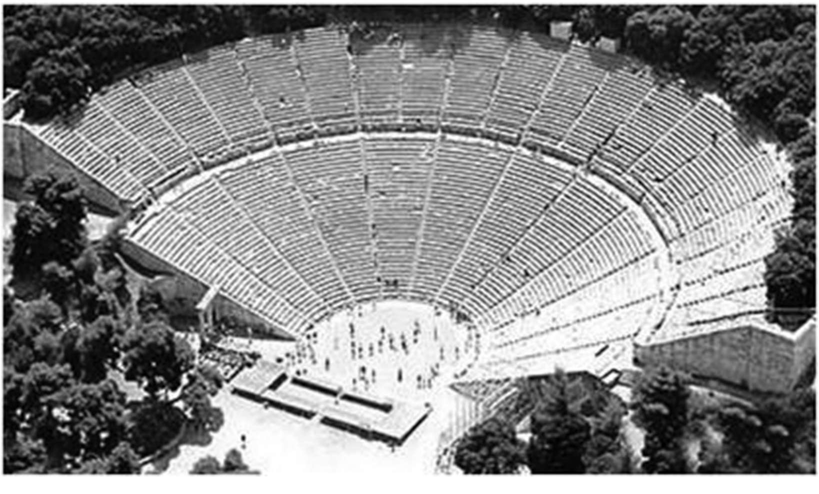
નાટકો સંસ્કૃત પરંપરાનાં નથી, લોકનાટ્ય-પરંપરાનાં પણ નથી અને દેશી નાટક સમાજની અતિનાટકીય શૈલીનાં તો બિલકુલ નથી. તો પછી શું આનો અર્થ એ કે હવે આપણે ભૂતકાળના દેશી–વિદેશી પ્રભાવની પકડમાંથી મુક્ત થઈને આત્મનિર્ભર અને મૌલિક બની ગયા છીએ? શું આપણે 'મૉડર્ન' અથવા 'રિ-યાલિસ્ટિક' બની ગયા છીએ?

●

3

રંગભૂમિનો ઇતિહાસ : ગ્રીસ અને ભારત

આપણે ક્યારેય એ વિચારી જોયું છે કે આપણાં વ્યાવસાયિક લોકપ્રિય ભારતીય નાટકો અને ફિલ્મો, ભારતીય અભિનય, ભારતીય નાટ્યલેખન અને ભારતીય પ્રેક્ષકોની પસંદગી, બધું જ એકંદરે વાસ્તવિક માવજતની જ તરફેણ કરતું લાગતું હોવા છતાં શા માટે પશ્ચિમી નાટકો અને ફિલ્મોની તુલનામાં એ બધું ભારોભાર અવાસ્તવિક, નાટકીય, અતિરેકભર્યું, બોલકું (loud) અને બનાવટી (artificial) લાગે છે? આજે આપણે જેને 'વાસ્તવિક' કહીએ છીએ અને પશ્ચિમનાં માધ્યમો જેને 'વાસ્તવિકતા' ગણે છે એ બે વચ્ચે બહુ મોટો ભેદ છે. અને તેના મૂળ શોધવા માટે આપણે યુરોપ તેમજ ભારતીય ઉપમહાખંડમાં વિકસેલી રંગભૂમિના ઇતિહાસને સમજવા ભૂતકાળમાં અઢી હજાર વર્ષ પાછળ જવાની જરૂર છે.



ઈ. સ. પૂર્વે છઠ્ઠી–સાતમી સદીના ગ્રીસમાં એથેન્સની બેચાર ટેકરીઓની

વચ્ચે આવેલી તળેટીમાં ભગવાન ડાયોનિસસ (God of Fertility) તરીકે પૂજાતા પથ્થરના પ્રતીકની આસપાસ પૂજા-અર્ચના રૂપે પશુની ખાલ ઓઢેલા નર્તકો નૃત્ય કરતા જેને ગ્રીક ભાષામાં 'Dithyramb' કહેવાતું. ઈસુ પૂર્વેની છઠ્ઠી સદીમાં વિશ્વરંગભૂમિનો આ પ્રસૂતિકાળ હતો. કાળક્રમે ગીતસંગીત અને નૃત્યના એક-ધારાપણામાંથી છૂટવા કે કંઈક નવીનતા લાવવાના હેતુથી થેસ્પિસ નામના એક કલ્પનાશીલ નટે શરૂઆતમાં ફક્ત એકપાત્રીય અને પછીથી મહોરાંની મદદ લઈને એકલપંડે જુદાં જુદાં પાત્રો ભજવવાની શરૂઆત કરી અને એમ 'નાટક' નામની આછેરી ઘટનાને જન્મ આપ્યો.

કહેવાય છે કે થેસ્પિસ દુનિયાનો પહેલો નટ હતો. શક્યતા એ છે કે સામાન્ય પ્રેક્ષકોનું કેવળ મનોરંજન કરવાના હેતુથી થેસ્પિસ પ્રેક્ષકો સમક્ષ ગદ્યમાં જ સંવાદો બોલતો હશે. તેના અભિનય-કૌશલ્યમાં પણ કદાચ મુખ્યત્વે વિદૂષક--ડાગલા કે રંગલા(Jester)ના રસપ્રદ ચેનચાળા કરવાના ગુણો વિશેષ હશે જેથી તે હજારો પ્રેક્ષકોને હાસ્યને સહારે એકલપંડે વશમાં રાખી શકે. થેસ્પિસમાં સમાજના જાણીતા લોકોની નકલ કરવાની કે ચાળા પાડવાની વિશિષ્ટ આવડત પણ હોઈ શકે. બહુ સ્પષ્ટ છે કે તે કાળે હજુ અભિનયની વિભાવના સ્પષ્ટ નહોતી બની કે તે માટેનાં બન્યાં–બનાવેલાં વિષયો કે કથાનકો પણ હાથવગાં નહોતાં. એટલે થેસ્પિસ એકલો જ માઇમ અને એકપાત્રીય કે બહુપાત્રીય અભિનય દ્વારા રોજબરોજના જીવનસંબંધી નાનકડા પ્રસંગો ભજવતો હોય જેમાં મોટા ભાગની વિગતો જાતે જ improvise કરતો જતો હોય એ શક્ય છે! ટૂંકમાં આ રીતે દુનિયાની રંગભૂમિનાં આછાંપાતળાં મંડાણ થયાં તેમ કહી શકાય. પરંતુ એક વાત ચોક્કસ કે આપણાં સંસ્કૃત નાટક અને લોકનાટ્ય-ભવાઈ કે તમાશાની જેમ જ ગ્રીક રંગભૂમિના પાયામાં પણ ઈશ્વરની સ્તુતિ, પૂજા–અર્ચના–ભક્તિ ને શ્રદ્ધાનાં તત્વો હાજર હતાં. સમગ્ર ભજવણી ભગવાન ડાયો-નિસસને સમર્પિત હતી. રંગમંચ પર લેખકના આગમનને હજુ બેચાર સદીની વાર હતી.

કોઈને વિચાર આવે કે શા માટે આપણે દુનિયાના બીજા બધા દેશોને ભૂલીને ફક્ત ગ્રીસની જ વાત આટલી વિગતે કરીએ છીએ. તો તેનો જવાબ એ છે કે 'Greece is considered to be the cradle of western civilization'. પરંતુ કેટલાકને મતે તે 'Cradle of ancient human civilization' પણ છે. પરંતુ કમસે કમ દુનિયાની રંગભૂમિના ઉદભવને લાગુ પડે છે ત્યાં સુધી ચોક્કસ કહી શકાય કે તેનાં પ્રાચીનમાં પ્રાચીન મૂળિયાં ગ્રીસમાંથી નીકળે છે. તેના આધારરૂપ અનેક ઐતિહાસિક દસ્તાવેજો, સ્થાપત્યો, શિલ્પો અને નાટક સહિત

જુદા જુદા વિષયો પરનું અઢળક સાહિત્ય આજે આપણી પાસે ઉપલબ્ધ છે.

થેસ્પિસના આગમન બાદ લગભગ સો–દોઢસો પછી વિશ્વનો પહેલો નાટ્યકાર આવ્યો ઇસ્કિલસ (જીવનકાળ ઈ. સ. પૂર્વે 525–456), બીજો સોફોક્લીઝ (ઈ. સ. પૂર્વે 496–405) અને ત્રીજો યુરિપિડિઝ (ઈ. સ. પૂર્વે 480–406). ત્રણેય નાટ્યકારોએ આપણા રામાયણમહાભારતની જેમ તેમના ગ્રીક કવિ હોમરનાં મહાકાવ્યો 'ઇલિયડ' અને 'ઓડિસી'માંથી તથા ગ્રીસ અને રોમમાં પ્રચલિત દંતકથાઓ પરથી અનેક મૌલિક નાટકો રચ્યાં જેમાં નાટકોનું મુખ્ય વર્ગીકરણ બે ભાગમાં હતું – કૉમેડી અને ટ્રેજેડી (પ્રહસન અને કરુણાન્ત નાટકો). આગળ ઉપર 'સેટિર' (Satyr) નામનો એક વ્યંગ્યાત્મક પ્રકાર પણ ઉમેરાયેલો. વર્ષમાં એક વાર નાટ્યોત્સવ ઊજવાતો જેમાં દિવસો સુધી સળંગ જુદાં જુદાં નાટકો ભજવાતાં. લેખક પોતે પણ નાટકમાં ભાગ લેતો. તે કાળે બહુમત પ્રજામાં સાક્ષરતા નહોતી, છાપખાનાં નહોતાં. નાટકો દિવસના ભાગમાં જ ભજવાતાં. એથેન્સની ચોતરફના પર્વતોના ઢોળાવોમાંથી કોતરી કાઢેલું નાટ્યગૃહ અર્ધવર્તુળાકાર હતું (જેને આજે આપણે 'એમ્ફી થિયેટર' તરીકે ઓળખીએ છીએ). તેમાં એથેન્સની સમસ્ત પ્રજા – લગભગ સાઠેક હજાર પ્રેક્ષકો નાટક જોવા બેસતા. સ્વયં રાજા પણ તેના દરબારીઓ જોડે નાટકો જોવા આગલી હરોળમાં બેસતો અને નાટકના અંતે શ્રેષ્ઠ નાટક, લેખક અને નટોને મોંઘાં ઇનામો આપી સન્માનિત પણ કરતો.

નીચે તળેટીમાં રંગમંચ – ગોળાકાર વર્તુળ હતું જેને 'Orchestra Circle' કહેતા. કેન્દ્રમાં ડાયોનિસસના પ્રતીકરૂપ ગોળ પથ્થર ('Altar') રાખવામાં આવતો જ્યાં નાટકના આરંભમાં ધાર્મિક ક્રિયાકાંડો કરવામાં આવતાં. તેની ગોળ ફરતા વર્તુળમાં અભિનય કરવામાં આવતો અને ખાસ તો ત્યાં ઊભા રહીને ગાયકવૃંદ(Chorus)ના સદસ્યો કથાગાન કરતા. કોરસનો વડો – મુખ્ય ગાયક પણ ક્યારેક પાત્ર ભજવતો. સર્કલની પાછળ 'Skine Building' નામે ઓળખાતું એક લાકડાનું બે

માળનું મકાન હતું. નાટકના કલાકારોને અભિનય કરવાની તે મુખ્ય જગ્યા હતી. તે વખતે આજની જેમ મુખ્ય પડદા (Main Curtain) જેવું કશું જ નહોતું. સ્કીને બિલ્ડિંગની બંને બાજુએથી કલાકારો પ્રવેશતા. પહાડમાંથી કોતરી કાઢેલાં ખુલ્લાં નાટ્યગૃહમાં પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેની બેઠકો પથ્થરમાંથી બનાવેલી. આરસમાંથી બનાવેલી આગલી પ્રથમ હરોળની બેઠકો પર રાજામહારાજા અને સેનાપતિઓ આસન ગ્રહણ કરતા. આટલા વિશાળ ખુલ્લા નાટ્યગૃહનું Acoustics (ધ્વનિવ્ય-વસ્થા) ચોતરફની પહાડીઓને કારણે કુદરતી રીતે જ શ્રેષ્ઠ કક્ષાનું હતું. કલા-કારોનો અવાજ (વગર માઇકે) હજારો પ્રેક્ષકો બરાબર સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકતા. વધુમાં કલાકારો મેગાફોનની ટેકનિક ધરાવતા (ટ્રેજેડી કે કૉમેડીને અનુરૂપ) ખાસ પ્રકારનાં મહોરાં (માસ્ક) પણ પહેરતા જેથી અવાજની માત્રા વધારવામાં વિશેષ મદદ મળતી. છેલ્લી હરોળમાં બેઠેલ પ્રેક્ષકને તળેટીમાં રહીને અભિનય કરતો નટ વામણો ન દેખાય તે માટે તે ‘Cothornos’ નામે, લગભગ છ ઇંચની ઊંચાઈ ધરાવતાં પગરખાં પહેરતો, જેને કારણે તેની ઊંચાઈ સારી એવી વધેલી દેખાતી. આજના લોકોને નવાઈ લાગશે કે સ્વર્ગમાંથી ઊતરતા દેવતાઓને દર્શાવવા તે કાળે પણ ઊંટડાઓ(crane)નો ઉપયોગ થતો અને તેવી જ રીતે નરક દર્શાવવા માટે મંચ પર ‘Trap Door’ હતું જે નીચે ભૂગર્ભ તરફ ખૂલતું. મતલબ કે તે જમાનામાં પણ આજના જેવી યાંત્રિક તરકીબો (Mechanical Technics) દ્વારા પ્રેક્ષકોને રોમાંચિત કરી દેવાના તમામ પ્રયાસો કરવામાં આવતા.

ગ્રીક નાટકોની ભજવણી પરંપરાને આધીન હતી. નાટકનું લેખન તેમજ ભજવણીમાં નવા પ્રયોગોને અવકાશ હોવા છતાં ઘણુંબધું પૂર્વનિર્ધારિત અને રીતિબદ્ધ (stylized) હતું. સાર એટલો જ કે નાટકો ભલે જુદાં જુદાં હોય, તેની બાંધણીમાં સ્થળ, કાળ અને કાર્યની એકતા (unity of time, place and action) નજરે ચડતી. પ્રહસન અને કરુણાન્ત નાટકો માટેનાં નિશ્ચિત મહોરાં હતાં. નાટકનાં મુખ્ય પાત્રો સામાન્ય માનવીઓ નહોતા પણ રાજા–મહારાજાઓ હતા. તેમનાં મહાન ચરિત્રો જીવનથી વિશાળ (larger than life) હતાં. નાટકમાં પ્રારબ્ધ અને દૈવી તત્વો બહુ મોટો ભાગ ભજવતાં. નાટકના સંવાદો પદ્યમાં હતા. કથાગાયન (કોરસ) નાટકનું મહત્વનું અંગ હતું. આમ આગળ ઉપર આપણે જેને વાસ્તવવાદી નાટકો ગણવાના છીએ તેનાથી આ કાળનાં ગ્રીક નાટકો સાવ જુદાં હતાં. તેમ છતાંય આ નાટકોમાં એવાં ઘણાં બીજ રહેલાં જે આગળ ઉપર વાસ્તવવાદી નાટકના જન્મ માટે કારણભૂત બન્યાં એમ ચોક્કસ કહી શકાય.

જેમ કે ગ્રીક રંગભૂમિ એ મુક્ત ચિંતનનો યુગ હતો. સૌને અભિવ્યક્તિનું સ્વાતંત્ર્ય હતું. ધર્મનાં મૂળિયાં તે સમયે ગમે તેટલાં મજબૂત હોય તોપણ વ્યક્તિ-ની સ્વતંત્ર વિચારશક્તિ પર તે સમયના પાદરીઓનું કોઈ વર્ચસ્વ નહોતું. આજે આપણા દેશમાં 21મી સદીમાં પણ ધર્મ અને સત્તાના રાજકારણની સેળભેળ દેખાય છે જ્યારે 25 સદી પહેલાંના પ્રાચીન ગ્રીસમાં ધાર્મિક કર્મકાંડો સિવાય બીજાં કોઈ ક્ષેત્રોમાં પાદરીઓનો પગપેસારો નહોતો. ધર્મ સિવાયની બાબતોમાં ગ્રીક નાગરિક ક્યારેય પાદરીઓ પાસે ન જતો. જીવનનાં રહસ્યો વિશે જાણવા–સમજવા તેની પાસે સૉક્રેટિસ હતો, પ્રોટેગોરાસ હતો, પ્લેટો હતો અને બીજા ધુરંધર વૈયાકરણીઓ હતા.

સમાજના ઉપલા વર્ગમાં વિશદ અને ગહન ચિંતન હતું. cosmopolitan – સર્વસમાવેશક દૃષ્ટિ હતી. ગ્રીક પ્રજા પણ બુદ્ધિવાદી હતી, તેની પાસે વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિ હતી, તત્વદૃષ્ટિ હતી. ગ્રીક જીવનમાં કવિતાને જે સ્થાન હતું તે જોતાં તે અવ્યવહારુ અને સ્વપ્નદ્રષ્ટા જ લાગે, પણ એ હકીકત નથી. ગ્રીક પ્રજા વ્યવહા-રુ અને વાસ્તવવાદી હતી. ઇતિહાસ અને દંતકથાઓનાં અમર ચરિત્રોને મહાન સર્જકો તેમની અપ્રતિમ કલાદૃષ્ટિથી તત્કાલીન સમાજના મનુષ્યો જોડે સાંકળી કવિતાના મર્મને વધારે વ્યવહારુ અને પ્રતીતિકર બનાવતા.

ગુજરાતી ભાષામાં પ્રસ્તુત વિષય પર પ્રકાશિત થયેલ ફક્ત એક અભ્યા-સપુસ્તક, શ્રી નંદકુમાર પાઠકલિખિત 'પાશ્ચાત્ય નાટ્ય-સાહિત્યનાં સ્વરૂપો'માં લેખકે ખૂબ ઊંડી માહિતીપ્રદ ચર્ચા કરી છે. તેમના કહેવા મુજબ કોઈ પણ યુગમાં મહાન સાહિત્યનાં મૂળ રોજબરોજ બદલાતી બાહ્ય પરિસ્થિતિ કે જીવ-નશૈલીમાં નહીં પણ માનવજીવનનાં ચિરંતન મૂલ્યોમાં હોય છે. માનવજીવનનાં બાહ્ય તત્વો પરિવર્તનશીલ છે, જ્યારે જીવનને ઊર્ધ્વમાર્ગે લઈ જનારાં ગૂઢ તત્વો અચલ છે. આ મૂળ અચલ અને ગૂઢ તત્વ જ ઉમદા સાહિત્ય કે કલા માટેની પ્રેરણા અથવા એ પરમ જ્ઞાનની ગંગોત્રી છે. આ સનાતન, ચિરંતન, શાશ્વત મૂલ્યો જ એ મહાન સાહિત્યનું ઉદભવસ્થાન બને છે. માનવજીવનમાં બાહ્ય કે જે ચલ છે, અને આંતર મન કે જેની કેટલીક અચલ અવધારણાઓ છે તે બંને વચ્ચે સતત ઘર્ષણ ચાલ્યા કરે છે. ગ્રીક કલા બાહ્ય અને આંતરઘર્ષણના ઉકેલ, મુક્તિ કે મોક્ષ શોધવાના મનોમંથનમાંથી જન્મી છે.

સર્વપ્રથમ ગ્રીક નાટ્યકાર ઇસ્કિલસ માત્ર લેખક ન હતો, યોદ્ધો પણ હતો. સૉફોક્લીઝને પણ આપણે સેનાપતિ, રાજપુરુષ કે પાદરી જેવાં વિવિધ સ્વરૂપો-માં જોઈએ છીએ. જીવન અને જગતના વ્યવહાર સાથે નિસબત ન હોય એવો ગ્રીક કલાકારોનો કે સાહિત્યકારોનો સ્વતંત્ર કે અલગ વર્ગ, વાડો ન હતો. વિ-

દ્વાનોની અલગ જમાતો ન હતી, સાહિત્યરસિકોના અલગ ચોકા ન હતા. તેઓનું સામાજિક જીવન સામાન્ય ગ્રીક નાગરિકથી જુદું, અળગું ન હતું. તેમની ટ્રૅજેડી-માં રોમૅન્ટિક(રંગદર્શી) દૃષ્ટિકોણ નથી. આ ગ્રીક પ્રજાનો ગુણ છે. યુદ્ધમાં ખપી ગયેલા વીરોને અંજલિ આપતાં પેરિક્લીઝ મૃત વીરોનાં માતાપિતાઓને એમ નથી કહેતો કે, ‘‘આવા વીર પુત્રોના બલિદાન માટે તેઓએ ગૌરવ લેવું જોઈએ’’, પણ એ તો કહે છે કે, ‘ભવિષ્યમાં આવાં યુદ્ધો જ ન થાય એ માટે આપણે સતત જાગ્રત રહેવું જોઈએ.’

ગ્રીક શ્રદ્ધા હતી કે દેવ કર્તા, હર્તા અને ધર્તા છે. ભારતીય પૌરાણિક ચિંતનનો જ નમૂનો જોઈ લો. બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને મહેશ. ધારણ, પોષણ અને વિસર્જન. ગ્રીક નાટકો જીવનનો સંઘર્ષ દર્શાવે છે. ભારતીય દર્શન પ્રમાણે ગ્રીક લોકો પણ માને છે કે ઈશ્વર સુખકર નથી, દુઃખકર પણ નથી; કલ્યાણકર છે – ગીતાના સંદેશ પ્રમાણે જે થયું, થઈ રહ્યું છે ને થશે તે બધું સારું છે એવી અટલ શ્રદ્ધા. ગ્રીક નાટકોમાં માનવ કેન્દ્રસ્થાને છે. ઈશ્વર કે નિયતિ સર્વસ્વ હોવા છતાં માનવીનો સંઘર્ષ કરતા રહેવાનો હક, હિંમત અને સ્વતંત્ર પસંદગીની વાત નાટ્યકારો અસરકારકતાથી મૂકે છે. આ સંઘર્ષ દરમિયાન વ્યક્તિના જીવનમાં એક એવો તબક્કો આવે છે જ્યારે પ્રશ્નોનો તોડ વ્યક્તિએ પોતે જ કાઢવો પડે છે. પરિણામે માનવીએ આચરેલાં બધાં કૃત્યોની – પાપોની અપ્રતિકાર્ય શિક્ષા માનવીને ભોગવવી જ પડે છે. પૂરેપૂરી હિંમતથી સામનો કર્યા છતાં પણ પરિ-સ્થિતિ ઉપરથી સદંતર કાબૂ ગુમાવી બેસતા માનવીનો જે અંત, જે પરિણામ આવે તેને ટ્રૅજેડી કહે છે. આ જોઈને પ્રેક્ષકોને સંતૃપ્તિનો અનુભવ થાય છે. અહીં કોઈ ધર્મનો નહીં પણ શ્રદ્ધાનો જયજયકાર થતો અનુભવાય છે.

જીવનનું મૂલ્યાંકન પ્રેમમાં રહેલી અખૂટ શ્રદ્ધા દ્વારા થાય છે તો એવી જ રીતે ભવ્ય ભ્રાંતિઓ દ્વારા પણ થાય છે. ‘tragic fallacy’ (ભૂલભરેલી કરુણ માન્યતા) દ્વારા માનવી માને છે કે પોતાના અહંના વર્તુળની બહાર કોઈ તત્વ છે – પછી એ ઈશ્વર હોય, પ્રકૃતિ હોય કે નૈતિક વ્યવસ્થા હોય. આ તત્વો એના

નિર્ણયને, એના કાર્યને ટકાવી રાખે છે અને એ રીતે નિર્ણયો, કાર્યો અને પ્રચંડ લાગણીઓમાં એ મહત્તાનું સ્થાપન કરે છે. જ્યારે આંતર અને બાહ્ય જગતનો મેળ બેસતો નથી ત્યારે આ જ શ્રદ્ધા માણસને ટકાવી રાખે છે. એ શ્રદ્ધા નથી હોતી ત્યારે પ્રેમ, ટ્રૅજેડી – પછી ગમે તે હો – આ બધાંનું એના માટે વાસ્તવમાં અસ્તિત્વ નથી રહેતું. ટ્રૅજેડી શ્રદ્ધાનો પંથ છે અને તેથી એક દૃષ્ટિએ એક પ્રકારનો ધર્મ છે.

ટ્રૅજેડીનું બીજ, ઉદભવસ્થાન માણસને પીંખી નાખતું પ્રારબ્ધ માનવજીવનમાં બહુ મોટો ભાગ ભજવે છે. બીજી તરફ માનવસ્વભાવ પણ રહસ્યમય છે. જીવનનું રહસ્ય વ્યક્તિનું પોતીકું રહસ્ય છે. એ રહસ્યને લીધે જ જાગતો સંઘર્ષ આંતરિક છે. આ દૃષ્ટિએ માનવજીવનને જોતાં દોષ ભાગ્યનો નથી પણ વ્યક્તિનો છે એમ પણ કહી શકાય. સદભાગ્ય કે દુર્ભાગ્ય ક્યારેય હેતુશૂન્ય ન હોઈ શકે એવી ગ્રીક સર્જકો અને પ્રજાની અચળ શ્રદ્ધા આના પરથી બળવત્તર બને છે. ટ્રૅજેડીનો કવિ જીવનનો આનંદ મેળવવા માટે વેદનાનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. આ એના માટે શક્ય છે કારણ કે તેને માનવમાં શ્રદ્ધા છે. માનવસ્વભાવમાં, વૃત્તિઓમાં શ્રદ્ધા છે. ટ્રૅજેડીના કવિને ઈશ્વરમાં શ્રદ્ધા નહીં હોય તો ચાલશે પણ એને માનવમાં તો શ્રદ્ધા હોવી જ જોઈએ.

***

ગ્રીક રંગભૂમિ વિશેની પાયારૂપ માહિતી મેળવી લીધા બાદ હવે આપણે ભારતીય મહાઉપખંડના ઇતિહાસ તરફ વળીએ. આપણો ઇતિહાસ આજથી 2000–2200 વર્ષ પૂર્વે ભરતમુનિ નામના નાટ્યાચાર્યે કરેલ ‘નાટ્યશાસ્ત્ર’ની રચના અને તે પછીના ગાળામાં વિવિધ મહાન કવિ–નાટ્યકારોએ લખેલાં સંસ્કૃત નાટકોની ભજવણીથી આરંભાય છે. ભરતે રચેલ નાટ્યશાસ્ત્રનો રચનાકાળ ઈસુ પૂર્વેની પહેલી તેમજ ઈસુ પછીની પહેલી સદી વચ્ચેનો ક્યાંક અંદાજવામાં આવે છે. જુદા જુદા કવિઓ અને નાટ્યકારોનાં સંસ્કૃત નાટકો ઈ. સ. પાંચમીથી આઠમી સદી દરમિયાન લખાયાં અને નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતો અનુસાર ભજવાયાં. શિષ્ટ (classical) શૈલીનાં સંસ્કૃત નાટકો કાવ્ય, નૃત્ય, નાટ્ય, સંગીત, રસ અને સૌંદર્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોને આધારે રચાયેલાં. અહીં એક ખાસ વાતની નોંધ લેવી જોઈએ કે ઈ. સ. પૂર્વે 335માં ગ્રીસના મહાન ચિંતક એરિસ્ટોટલે રચેલો ‘Poetics’ નામનો ગ્રંથ પણ કાવ્ય તથા નાટ્યને લગતા સિદ્ધાંતોને આવરી લેતો પ્રાચીન ગ્રંથ ગણવામાં આવે છે. ઘણા વિદ્વાનોને મતે ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્ર એરિસ્ટોટલેના ગ્રંથની સમકક્ષ તો છે જ પણ તેમાં અભિનયકલા સંબંધી વર્ણવાયેલ બારીકમાં બારીક વિગતોને લક્ષ્યમાં લેતાં તે ‘Poetics’થી પણ ચડિયાતું

શાસ્ત્ર છે અને તે સિદ્ધિ દુનિયાભરના કલાક્ષેત્રે ભારતની એક ગૌરવશાળી છબી પ્રસ્થાપિત કરે છે.

પૂર્વ અને પશ્ચિમની રંગમંચીય અવધારણાઓ એકબીજાથી ઘણી ભિન્ન છે. વળી પશ્ચિમની રંગભૂમિનાં મૂળિયાં ભલે પ્રાચીન ગ્રીસમાં હોય પરંતુ રંગભૂમિને લઈને પશ્ચિમનો અભ્યાસ માત્ર ગ્રીસના સંદર્ભમાં ન થઈ શકે. કારણ કે ગ્રીક રંગભૂમિના અસ્ત પછી, એટલે કે લગભગ ઈ. સ. બીજી સદી પછીનો પશ્ચિમી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ અને ખાસ કરીને 15મી સદી પછી યુરોપમાં આવેલાં પરિવર્તનો એકદમ જુદાં છે. અલબત્ત આવી જ રીતે પૂર્વ એટલે ભારત એવું પણ નથી. પૂર્વની રંગભૂમિની લાક્ષણિકતાઓ ગણાવીએ ત્યારે તેમાં સ્વાભાવિક રીતે જ ચીન, જાપાન, મ્યાનમાર(બર્મા), શ્રીલંકા, થાઇલૅન્ડ, ઇન્ડોનેશિયા, મલેશિયા વગેરે દેશોનો સમાવેશ થઈ જાય છે. પરંતુ પૂર્વના આ તમામ દેશોની ભજવણીની કલાઓમાં એક સામ્ય અચૂક જોવા મળે છે.

અલબત્ત ગ્રીક અને ભારતીય નાટ્યસિદ્ધાંતોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ ખૂબ રસપ્રદ છે. આ અભ્યાસ આપણને એરિસ્ટોટલના ગ્રંથ 'Poetics' અને ભરતમુનિના 'નાટ્યશાસ્ત્ર' – બંનેને પશ્ચિમ અને પૂર્વ એવાં બે અંતિમબિંદુઓ તરીકે મૂલવવાને બદલે સરેરાશ ભારતીય–યુરોપિયન સંસ્કૃતિ તેમજ બંનેમાં જોવા મળતી પવિત્ર આસ્થાને અંતર્ગત, કેટલીક સમાનતાઓને મૂલવવા તરફ પણ ધ્યાન દોરે છે. તેનાથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે ધર્મ સાથે અભિન્નપણે સંકળાયેલી પવિત્ર ગ્રીક નાટ્યકલા 'રેનેસાં' (નવજાગરણ) પછીની યુરોપીય નાટ્યકલાથી એકદમ જુદી હતી. જ્યારે તેની સામે 'Poetics' અને 'નાટ્યશાસ્ત્ર' એ રંગમંચીય ઇતિહાસનો એ હિસ્સો હતાં જેમાં નાટ્યકલાનું મુખ્ય પ્રયોજન ભગવાન અને મનુષ્ય (દર્શક) બંનેને પ્રસન્ન કરવાનું હતું. બંને નાટ્યશૈલીનું સર્વસાધારણ લક્ષણ હતું રૂપકાત્મક અથવા સાંકેતિક (allegorical or suggestive) કથાવસ્તુ, પદ્ય સંવાદો, અભિનય, સંગીત અને નૃત્ય સાથેની રૂઢિબદ્ધ (stylized) ભજવણી. તેમાં જીવનમાં આવતી મુસીબતો સામે ટકી રહેવાનો બોધ આપવા માટે અર્થાલંકારિક દૃષ્ટાંતો તેમજ લોકરંજક કથાનકોનો સફળ વિનિયોગ કરવામાં આવતો. બંનેમાં ભજવણીની રૂપકાત્મક શૈલી તે સમયની રંગમંચીય વાસ્તવિકતાની દ્યોતક હતી. આ ભજવણીઓનું લક્ષ્ય સામાન્ય મનોરંજન આપવાથી વિશેષ, પ્રેક્ષકને જીવનનો કોઈ ઉચ્ચતમ, ઉદાત્ત, ઉત્કૃષ્ટ (sublime) અનુભવ કરાવવાનો હતો.

ભારતીય કલાના નિષ્ણાત પ્રો. કીથ તેમના એક પુસ્તક 'The Sanskrit Drama'માં લખે છે કે, 'જે અર્થમાં ગ્રીક નાટક લોકભોગ્ય હતું તે અર્થમાં

સંસ્કૃત નાટક કદી પણ લોકભોગ્ય નહોતું. એ કલા વસ્તુતઃ શિષ્ટભોગ્ય હતી. આર્યાવર્તના ઇતિહાસમાં અસલના વખતથી વર્ણભેદ ભાષાભેદમાં પ્રતિબિમ્બિત થતો નજરે પડે છે. બુદ્ધિસંસ્કાર એ મોટે ભાગે બ્રાહ્મણ અને ક્ષત્રિય એ બે ઉપલા વર્ણોનો અધિકાર ગણાતો. આ સંકુચિત વાતાવરણમાં સંસ્કૃત નાટક અસ્તિત્વમાં આવ્યું. ધર્મ અને વીરકાવ્યોમાં રહેલાં સૂચનોને આધારે તેનું સર્જન ઉચ્ચ સંસ્કાર પામેલા વિદ્વાન વર્ગને હાથે થયું હતું. આ એક ઐતિહાસિક તથ્ય છે કે બીજી અનેક બાબતોમાં નિંદાપાત્ર થયેલો બ્રાહ્મણવર્ગ જ હિન્દુસ્તાનમાં બૌદ્ધિક ઉત્કર્ષનું મૂળ હતો અને હિન્દુ દર્શનશાસ્ત્રનું સર્જન પણ એ જ વર્ગે કર્યું. આ કારણથી જ સંસ્કૃત નાટકોમાં બ્રાહ્મણોના સંસર્ગનાં તાત્વિક ચિહનો જોવા મળે છે.'

આગળ જણાવતાં પ્રો. કીથ કહે છે કે, 'આ બ્રાહ્મણ સર્જકો તેમની ઉચ્ચ સ્તરની આદર્શ વિચારસૃષ્ટિમાં વિહરનારા, વ્યાપક વર્ગીકરણ કરવાની શક્તિ-વાળા, પરંતુ વિગતોની ચોકસાઈ આલેખવા પૂરતા બેદરકાર હતા. તેને કારણે રેનેસાં પછીના પશ્ચિમી નાટ્યકારોની માફક 'વાસ્તવવાદી' નાટક સર્જવાનું કામ આ ભારતીય સર્જકોની પ્રકૃતિથી તદ્દન વિપરીત હતું. નાટકમાં પાત્રોનું સાચેસાચું નિરૂપણ કરવાનો તેમનો હેતુ જ નહોતો. વાસ્તવિકતા તેમની નાટ્યકલાનું મુખ્ય અંગ ક્યારેય નહોતી. તેમનો હેતુ તો પ્રેક્ષકવર્ગના મનમાં ફક્ત રસ જાગ્રત કરવાનો રહેતો અને એ પૂરતો તેઓ શ્રમ ઉઠાવતા. તેઓ માનતા કે કોઈ પણ સુંદર કવિતાનું પ્રમુખ કાર્ય તેના પાઠક(કે દર્શક)ના હૃદયમાં 'ભાવ' પ્રેરવાનું છે. અને આ કામ સવિશેષપણે નાટકનું છે. એટલા જ માટે આપણા દેશમાં નાટક કે કવિતાનો ખરો આસ્વાદ લઈ શકનાર વ્યક્તિને 'ભાવક' કહેવામાં આવે છે. કારણ કે તમામ પ્રાચીન ભારતીય કલાઓમાં 'ભાવ' અગ્રસ્થાને છે.

આ સિદ્ધાંત પરથી એ ફલિત થાય છે કે નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિરૂપાયેલાં 'દશ-રૂપક'માંના ઉચ્ચતમ સ્વરૂપ 'નાટક'માં કથાવસ્તુ ગૌણ તત્વ છે. તેને સંકીર્ણ કરવા જતાં દર્શકનું મન ભાવને બદલે બૌદ્ધિક વ્યાપાર તરફ વળે છે અને રસનિષ્પત્તિને હાનિકારક નીવડે છે. આ જ કારણસર નાટકકાર સામાન્યતઃ (કોઈ નવો વિષય શોધવાને બદલે) લોકોમાં જાણીતો, સુપ્રસિદ્ધ વિષય પસંદ કરતો અને એ વિષય એવો રહેતો કે જેનાથી પ્રેક્ષકની માનસિક સ્થિતિ ઉદ્દિષ્ટ ભાવની અસરને અનુકૂળ બની શકે. ત્યાર બાદ તેનું કર્તવ્ય વિષયનિરૂપણ કરવાની પોતાની કુશળતા દ્વારા વાર્તાને ઉચિત રસની પરાકાષ્ઠા જમાવવાનું હતું. મહાન નાટકકારોએ પોતાના ધ્યેય તરીકે સ્વીકારેલા કાર્યનો તે એક આવ-શ્યક ભાગ હતો.

ગ્રીક અને ભારતીય બંને નાટ્યપરંપરામાં વત્તા-ઓછા અંશે ધર્મ કેન્દ્રમાં હતો અને પરિણામે કલાકારો તેમજ પ્રેક્ષકો બંને તેને પવિત્રતાના ભાવ સાથે જોતા હતા. બંનેમાં ઇષ્ટદેવની પૂજા--અર્ચના, ઉપરાંત (સંસ્કૃત નાટકોમાં તો ઈશ્વરની સાથે સાથે રાજાઓના પણ આદર રૂપે) રજૂ કરવામાં આવતું સ્તુતિ-ગાન (ભરતવાક્ય) નાટકના અભિન્ન હિસ્સારૂપ હતું. બંનેની ભજવણીઓનાં સમાન લક્ષણો હતાં – જીવન પ્રત્યેનો દાર્શનિક અભિગમ અને તેની 'નાટકીય-તાપૂર્ણ' પ્રસ્તુતિ (theatrical representation). બંનેમાં પ્રેક્ષકોનાં નૈતિક મૂલ્યોને એક ઊંચાઈ પર લઈ જવાની ગર્ભિત પ્રેરણા હતી. ગ્રીક રંગભૂમિએ આ હેતુ માટે તેના પ્રેક્ષકોને ગ્રીક દેવી-દેવતાઓના પરિચય દ્વારા સિદ્ધ કરવાના પ્રયત્નો કર્યા જ્યારે ભારતીય રંગભૂમિએ માનવજીવનને ઉન્નત બનાવવા વૈદિક મૂલ્યોને આગળ કર્યાં.

આમ એક અર્થમાં બંને રંગભૂમિ ઉદાત્ત અને ભવ્ય 'અવતારો' અથવા દૈવી કથાઓ(incarnations and myths)ની આસપાસ રચાયેલી હતી. તેમના મતે જીવનમાં કલાઓનું સ્થાન આત્મસંયમ અને અનાસક્તિ કેળવવાની દિશામાં એક સાધનરૂપ હતું. અલબત્ત બેમાંથી એક પણ રંગભૂમિ તેની કલા એકદમ નિર્મળ, વિશુદ્ધ હોવાનો ચુસ્ત અભિગમ ધરાવતી નહોતી. આ કારણે જ નવા નવા આવનારા ધરખમ કોટિના નાટ્યકારો શિષ્ટ પરંપરાનું એકંદર સ્વરૂપ જાળવી રાખીને તેમાં પોતાના તરફથી નાનાંમોટાં પરિવર્તનો કરતા રહ્યા. આ તફાવત આપણને ગ્રીક નાટ્યકાર ઇસ્કિલસ (525–456 BC) અને તેના અનુગામી યુરિપિડીઝ (480–406 BC)નાં નાટકોમાં તથા આપણે ત્યાં કવિ–નાટ્યકાર ભાસ (ઈસુ પૂર્વેની તેમજ બીજી સદી વચ્ચે) અને ભવભૂતિ (ઈ. સ. આઠમી સદી)નાં નાટકોમાં જોવા મળે છે.

શિષ્ટ ભારતીય નાટક તેમજ કથા–કાવ્ય–સાહિત્યમાં ભાવ (state of mind) અને રસ (emotional flavour/essence)નો બહુ મોટો મહિમા ગવાયો છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં તો રસસિદ્ધાંત (theory of rasas) દ્વારા 'રસ' વિશે વિગત-

વાર કહેવાયું છે. માટે જ ભારતીય કલાના ભાવકો સહૃદયી (with positive taste and mind) હોવા ખૂબ જરૂરી છે. ભારતીય પ્રેક્ષકો નાટકો કે ફિલ્મો જોયા બાદ ‘રસ’ પડ્યો કે ન પડ્યો બાબતે ટિપ્પણી કરે છે. અત્યંત મઝા પડે તેવી મનોરંજક ફિલ્મો માટે પણ ઘણી વાર તેઓ ‘મસાલેદાર’ જેવો શબ્દપ્રયોગ કરતા પણ સંભળાય છે. સાધારણ દર્શકવર્ગને અનહદ આનંદ આપતી એ ફિલ્મોને સ્વાદિષ્ટ–સમતોલ ભોજનની થાળી-સમાન ગણી શકાય! જેવી રીતે સ્વાદિષ્ટ રસોઈ માટે વિવિધ મરીમસાલાઓનાં યોગ્ય મિશ્રણનું ધ્યાન રાખવામાં આવે છે, જે રીતે ભોજનની થાળીમાં વૈવિધ્યમય રસો પીરસવામાં આવે છે તેવી જ રીતે જો (નાટક કે ફિલ્મ જેવી) મનોરંજક કલાનો મસાલો (spicies) ધ્યાનપૂર્વક તૈયાર કરવામાં આવે, તમામ રસોની સપ્રમાણ અભિવ્યક્તિ કરવામાં આવે તો તેનાથી એ કલા પણ લોકરંજક બની શકે છે.

* * *

ભારતીય સંસ્કૃતિ અને પશ્ચિમી સંસ્કૃતિનું કલા અને જીવન વિશેનું દર્શન એકબીજાથી નોંધપાત્ર રીતે જુદું છે. સૌંદર્યશાસ્ત્ર(Aesthetics)ના સંદર્ભે બંનેની લાક્ષણિકતાઓનો તુલનાત્મક અભ્યાસ આપણને બંનેનાં વૈશ્વિક દૃષ્ટિબિંદુઓને સમજવામાં સહાયરૂપ બને છે. અહીં એક વાત ખાસ યાદ રાખવી ઘટે કે બંને સંસ્કૃતિનાં અત્રે પ્રસ્તુત કરેલાં લક્ષણો કેવળ તેના પ્રતિનિધિરૂપ છે, અપવાદો માટે તેમાં હંમેશાં અવકાશ છે.

પૂર્વીય કલાઓ મુખ્યત્વે જીવન જીવવા સાથે જ સહજ રીતે હળીમળી ગયેલી છે. તેમાં કલા અને સૌંદર્ય વિશેના ઔપચારિક ખ્યાલો માણસના દૈનિક જીવન જોડે અનૌપચારિક રીતે, કુદરતી રીતે જ વણાઈ ગયેલા છે. તેમાં સામાજિક પ્રસંગો, ધાર્મિક ઉજવણીઓ, લોકગીતો અને લોકકથાઓ, ઉત્સવો, શાસ્ત્રીય ઢબે વિકસેલી (નાટક, સંગીત, નૃત્ય જેવી) કલાઓ; ઉપરાંત ચિત્રકલા, શિલ્પ-સ્થાપત્યો, પોશાકો, સાજસજાવટ વગેરેનો સમાવેશ થઈ જાય છે. આની સરખામણીએ પશ્ચિમની કલાઓ માણસના એકધારા દૈનિક જીવનથી સાવ જુદી એવી ઉત્કૃષ્ટ અને ઉન્નતિ પામેલી કલા છે. આ કલાઓના નમૂના સંગ્રહાલયો, પ્રદર્શનો તેમજ સુખી-સંપન્ન લોકોનાં ઘરોમાં સજાવટ રૂપે જોવા મળે છે.

પૂર્વની કલાઓનું સર્જન મોટા લોકસમૂહોની સહજ–સ્વાભાવિક અભિવ્યક્તિ છે. તેમને માટે કલા ફક્ત રંગમંચ પર કે સંગ્રહસ્થાનોમાં કે દીવાનખંડોમાં સજાવટ રૂપે મૂકવાની વસ્તુ નથી. એ તો અહીંના માણસોની રગેરગમાં, શ્વાસોશ્વાસમાં, તેમના દૈનિક જીવનનાં નાનાંમોટાં કાર્યોમાં સહજપણે જોવા મળે છે. જેમ કે, ખેતરમાં વાવણી–લણણી કરતી વખતનાં ગીતો, જન્મ–મરણ કે લગ્ન

વખતનાં વિધિવિધાનો, ગીતો, પોશાકો વગેરેમાં કલાના ઘટકો રહેલા છે. તેવી જ રીતે કુદરત સાથે સંકળાયેલા – વર્ષા, વસંત કે વૈશાખીનાં ગીતો તેમજ ઉત્સવો, ધાર્મિક પ્રસંગોએ કરાતાં પૂજા–અભિષેક–કથાકીર્તનો, ધાર્મિક સરઘસો, સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પરંપરા રૂપે થતી ઉજવણીઓ વગેરે તેના દૃષ્ટાંતરૂપ છે. રોજિંદા જીવનમાં વપરાતી ચીજવસ્તુઓના સુંદર આકાર, નકશીકામ અને રંગસજાવટમાં પણ કલાનાં દર્શન થાય છે. જેમ કે ઘરોની બાંધણી, વાસણો, પાણીનાં માટલાં, ઘડો, ઈંઢોણી, પહેરવેશ, અલંકારો, ઊંટો અને બળદોનો શણગાર, ઘરઆંગણની રંગોળી ને સુશોભન, ઝૂંપડાંની ભીંતો પરનું કલાત્મક ગારલીંપણ, પ્રસંગોપાત્ત ઘોડા તેમજ બળદગાડાંની સજાવટ વગેરેમાં ભોળા–અભણ ગ્રામજનોની અવનવી કલ્પનાશીલતાનાં દર્શન થાય છે. અને આ બધી કલાઓના સર્જકો મોટા ભાગે વપરાશ કરનાર પોતે જ અથવા આસપાસના સ્થાનિક કારીગરો હોય છે જે કલા સર્જ્યાનો કોઈ વિશેષ ભાર રાખ્યા વગર ફક્ત નિજાનંદથી અથવા ક્યારેક આજીવિકાના ભાગ રૂપે આ બધું સર્જનકાર્ય કરે છે. આની સામે પશ્ચિમનું કલાસર્જન સામૂહિક નહીં પણ વ્યક્તિગત ધોરણે થયેલું છે. તે એક વ્યક્તિની પોતાની અભિવ્યક્તિ છે. ત્યાં વસ્તુની મૌલિકતા, તેનું અનોખાપણું અને નવીનતાનું મૂલ્ય છે. કલાનાં બજારોમાં પણ તેનું ઊંચું મૂલ્ય અંકાય છે.

પૂર્વની કલામાં અવનવી ભાતોની આગવી લાક્ષણિકતાઓ ચકાસીએ તો આપણને મોટા ભાગની ભાતોમાં ઊભી, આડી, ત્રાંસી, ગોળ વર્તુળાકાર રેખાઓ સાથેની બિનસમપ્રમાણ (asymmetrical) છતાંય એક અનોખી સમતુલા જોવા મળશે. તેમાં કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપે આસપાસના જીવો અને પર્યાવરણની છાંટ અચૂક જોવા મળશે. તેનાં રંગો, આકાર, ભાતો વગેરેમાં કલાકારોની માનવસહજ અધૂરપ, થોડુંક ખરબચડાપણું, થોડુંક અણઘડપણું, પરંતુ એ બધાંથી વિશેષ, ખાસ કરીને તેમાં જીવનની સચ્ચાઈ, નિર્દંભ અને ઉલ્લાસ નજરે ચડશે. તેને કારણે આ કલાઓ જીવંત, કુદરતી અને માટીમાંથી જન્મેલી, પાંગરેલી અનુભવાય છે અને તેમાં તેનું આગવું સૌંદર્ય અને આકર્ષણ રહેલું છે. જ્યારે પશ્ચિમી કલાઓમાં સમપ્રમાણ અને બિનસમપ્રમાણની સમતુલાની સાથોસાથ યંત્ર જેવી પૂર્ણતા – પરફેક્શન અને વ્યાવસાયિક કુશળતા જોવા મળે છે. તેનાં રંગો અને રેખાઓ અત્યંત સાફસુઘડ દેખાય છે. પરંતુ તેમાં ક્યારેક એકધારાપણું પણ જોવા મળે છે. આ કલાકૃતિઓનું નિર્માણ ખૂબ મોટા જથ્થામાં થાય છે, પરિણામે આ 'માસ પ્રોડક્શન'ની અસર તેની ડિઝાઇન પર પડે છે.

પૂર્વની કલાઓનો વૈશ્વિક અભિગમ ફક્ત માનવકેન્દ્રી (anthropocentric)

નથી. આસપાસની સમગ્ર પ્રકૃતિ, તમામ જીવો અને પર્યાવરણ સાથે પણ તે મૈ-ત્રીપૂર્ણ–સંવાદી–સહઅસ્તિત્વની અવસ્થામાં છે. તે કુદરતને જ એક મહાન સર્જન માને છે અને તેને જાળવવા માટેનાં વણલખ્યાં નીતિનિયમોનો તે સદાય આદર કરે છે. જ્યારે પશ્ચિમી કલાઓનો દૃષ્ટિકોણ મહદ્અંશે 'માનવકેન્દ્રી' છે. તેને માટે માનવ એ સમગ્ર બ્રહ્માંડનું કેન્દ્ર છે. ઈશ્વરના શ્રેષ્ઠતમ સર્જન તરીકે તે પ્રકૃતિથીય વિશેષ માનવજાતનો આદર કરે છે.

પૂર્વની કલા જીવન અને પ્રાકૃતિક ચીજવસ્તુઓના ક્ષયનો – તેની નાશવંત (perishable) લાક્ષણિકતાનો સ્વીકાર કરે છે. એટલે જ તેમાં જુદી જુદી ઋતુઓની બદલાતી વિશિષ્ટતાઓનો હાર્દિક આવકાર જોવા મળે છે. આની તુલનાએ, પશ્ચિમની કલાઓમાં સ્થાયીપણા(permanence)નો ખ્યાલ રહેલો છે. પશ્ચિમના મતે વિચારો, ખ્યાલો, સાધનો, ઉપલબ્ધિઓ વગેરે કાયમી, સ્થાયી છે. અને એટલા માટે જ તેઓ કલાની તેમજ ઇતિહાસની ઉમદા ચીજવસ્તુઓને, એટલે સુધી કે મહાન માણસોના મૃતદેહ અથવા તેમની શેષ નિશાનીઓ સુધ્ધાં સંગ્રહાલયમાં કાળજીપૂર્વક સંઘરી રાખે છે. અલબત્ત ભવિષ્યની પેઢી માટે ઇતિ-હાસનાં વિવિધ પ્રકરણોની શ્રેષ્ઠ જાળવણીનો તેમનો ગુણ પૂર્વની સરખામણીએ પ્રશંસનીય જ ગણવો પડે.

પૂર્વની કલા પ્રતીકાત્મક કે સાંકેતિક છે, વાસ્તવિક નહીં. તેમાં કોઈ પણ વસ્તુનું આંતરિક સત્વ પ્રગટ કરવાનો હેતુ રહેલો છે. તેની અભિવ્યક્તિમાં સંયમ અને નિરાડંબર છે. તેમાં બુદ્ધિ કરતાં માણસની સ્વયંસ્ફુરણા (intuition) અથવા કોઠાસૂઝને ચડિયાતી દર્શાવી છે. તેવી જ રીતે વાસ્તવવાદી બારીક નિરૂપણની ઉપરવટ જઈને, વાતાવરણને ઉપસાવવા માટે એકંદર મનઃસ્થિતિ(mood) પર વધારે ભાર મૂકે છે. સામે પશ્ચિમની કલાઓ વાસ્તવવાદી – રિયાલિસ્ટિક છે. તેમાં પ્રકૃતિનું કે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું યથાતથ પ્રતિબિંબ છે. વાસ્તવિકતાની આંટીઘૂંટીઓ સામે વૈજ્ઞાનિક અભિગમ રાખીને તેમાં સવાલો ઉઠાવવામાં આવે છે. અનેક જટિલ અને ચર્ચાસ્પદ સામાજિક પ્રશ્નો ત્યાંની કલાઓમાં મુખ્ય વિષય તરીકે સ્થાન પામે છે.

પૂર્વની કલાઓમાં 'સુંદરતા'(beauty)ની અવધારણા પશ્ચિમની તુલનાએ અપૂર્ણ – incomplete હોવા અંગેની છે. અને એટલે જ ચંદ્રમાં રહેલા ડાઘની જેમ પ્રત્યેક સુંદર ગણાતી વસ્તુમાં થોડીક અધૂરપ કે ખોડ રહી જાય તો તેનુંય એક વિશેષ મૂલ્ય સ્વીકારાયું છે. પૂર્વની કલાઓનો એક આગવો વિચાર એ છે કે અવ્યક્ત અથવા વણકહેવાયેલી વાતને ભાવક સુધી પહોંચાડવા માટે રૂપકો, પ્રતીકો કે કલ્પનાશીલતાનો ઉપયોગ કરાય છે. આની સામે સુંદરતા સંબંધે

પશ્ચિમનો દૃષ્ટિકોણ જુદો છે. પશ્ચિમની કલાઓમાં સુંદરતાના માપદંડો આદર્શ-લક્ષી (idealised) છે. અહીં એ પણ નોંધવું ઘટે કે ઇતિહાસમાં આ જ આદર્શ-લક્ષી માપદંડો સામે યુરોપના તે સમયના છાયાવાદી (impressionist) કલાકા-રોએ પ્રચંડ વિરોધ નોંધાવેલો.

પૂર્વની કલાઓમાં એક ખાસ પ્રકારની સાદગી અને નિખાલસતા, પારદ-ર્શિતા છે. કોઈ કલ્પિત ઊંડાણની ભ્રમણા સર્જવાને બદલે સપાટી પર જોઈ શકાય તેવી પ્રતીતિજન્ય ડિઝાઇન પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. તેમાં મૂળ રંગો તેમજ જૈવિક (organic) સ્વરૂપોને અધિક અગત્ય આપવામાં આવે છે. જ્યારે તેની સામે પશ્ચિમની કલાઓમાં સંકુલતા (complexity) છે. વસ્તુનું ઊંડાણ દર્શાવવા માટે મૂલ્યો અને વસ્તુની આસપાસનાં વિવિધ પાસાંઓને ખપમાં લેવામાં આવે છે. દ્વિપરિમાણી સપાટી પર ત્રિપરિમાણી સ્થાનોની ભ્રમણા સર્જ-વામાં આવે છે.

પૂર્વની કલાઓની યાંત્રિક ખૂબીઓ અથવા તેના કલાકસબ બાબતે એવું કહી શકાય કે સૌંદર્યલક્ષી વિષયોનાં સર્જન પાછળ ત્રણ ગુણોનું મૂલ્ય અધિક અંકાય છે – અભિવ્યક્તિમાં સીધું, સરળ અને સ્વયંસ્ફુરિત. આથી વિરુદ્ધ પશ્ચિ-મની કલાઓની યાંત્રિક કે કલાકસબ સંબંધી ખૂબીઓમાં આદર્શવાદી પરિપૂર્ણ-તા કલ્પવામાં આવે છે. તેવી જ રીતે શૈક્ષણિક શ્રેણીમાં આવતી કલાઓમાં ઉચ્ચ કક્ષાની યાંત્રિક નિપુણતા અપેક્ષિત છે. આ પરંપરાને પણ પશ્ચિમમાં છાયાવાદી અને અન્ય કલાકારો દ્વારા પડકારનો સામનો કરવો પડેલો.

પૂર્વની કલાઓમાં 'સૌંદર્યની એકતા' અને 'સ્વરૂપનું કાર્ય' (unity of beauty and function of form) બરાબર ધ્યાનમાં રાખવામાં આવે છે. કલાનું સ્વરૂપ તેના અપેક્ષિત કાર્યને અનુસરે છે. તેની સાથે સાથે પ્રસ્તુત કલાનું બાહ્ય રૂપ (અથવા દેખાવ), તેમાં મર્મ અને તેની રજૂઆતશૈલી એટલાં જ જરૂરી છે. જ્યારે પશ્ચિમની કલાઓમાં 'કલા ખાતર કલા' (art for artsake)નો પણ એક મહિમા છે. ડિઝાઇનની નાવીન્યપૂર્ણ પ્રયોગશીલતા તથા વસ્તુનું સ્વરૂપ (Form), તેના મુખ્ય કાર્યને જ અતિક્રમી જાય તેવું પણ બને! કલા સ્વયં એક સ્વરૂપ છે

જેના અસ્તિત્વ માટે કોઈ પ્રતીતિકર કારણ આપવાની જરૂર નથી.

પૂર્વની કલાઓમાં સર્જકની પોતાની માનવ તરીકેની વિનમ્રતા છતી થાય છે. આખરે માનવજાત પ્રકૃતિને આધીન છે. તેમાં જે અનિવાર્ય છે તેનો તે નતમસ્તકે સ્વીકાર કરે છે. જ્યારે પશ્ચિમની કલાઓમાં અવારનવાર માનવજાતની અસાધારણ શક્તિ, તેની તાકાત અને પ્રભાવને આગળ કરાય છે. પશ્ચિમની કલાઓમાં પ્રકૃતિ માનવજાતને આધીન છે. મનુષ્ય કુદરત પર વિજય પ્રાપ્ત કરે છે અને મનુષ્ય જ પર્યાવરણનું સંચાલન અને નિયંત્રણ કરે છે.

* * *

ભારતના વેદોનો રચનાકાળ અનિશ્ચિત છે. પ્રથમ વેદ ‘ઋગ્વેદ’ની રચના આશરે ઈ. સ. પૂર્વે 1700થી 1100 વચ્ચે થઈ હોવાનું અનુમાન છે અને બાકીના ત્રણેય વેદો – સામવેદ, યજુર્વેદ અને અથર્વવેદના પૂરા થયાનો આખરી સમયગાળો ઈ. સ. પૂર્વે 500થી 150 વચ્ચેનો અંદાજવામાં આવે છે. એવી જ રીતે નાટ્યશાસ્ત્ર રચાયાનો સમય પણ એટલો જ અનિશ્ચિત છે, અર્થાત્‌, ઈસુના જન્મ પૂર્વેની બીજી સદી અને ઈસુ પછીની બીજી સદી વચ્ચેનો કોઈક ગાળો હોઈ શકે. નાટકને જ્યાં સુધી લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી અનેક વિદ્વાનોના મત મુજબ આપણા ચારેય વેદોમાંથી એકેયમાં નાટ્ય માટે પ્રયોજાયેલ ‘દશ્યપ્રયોગ’નું સૂચન જોવા મળતું નથી. પરંતુ તેમ છતાં નાટ્યનિર્માણને ઉપયોગી સર્જન-સામગ્રી ચાર વેદોમાંથી લેવામાં આવી હોય તેનાં ઘણાં પ્રમાણ વિવિધ શાસ્ત્રોમાંથી મળી રહે છે.

કાલિદાસ રચિત ‘શાકુંતલ’

એમ તો ઈસુ પહેલાં 140 વર્ષે થઈ ગયેલ મહર્ષિ પતંજલિએ રચેલા 'મહાભાષ્ય'માં પણ 'સંસ્કૃત નાટ્ય' અંગેનાં થોડાંક બીજ મળી આવે છે. વ્યાકરણ પર રચાયેલા આ ગ્રંથ ભારતીય નાટકની ઉત્પત્તિ અંગે થોડોક અણસાર આપે છે. 'કર્ણભાર' અને 'ઊરુભંગ' જેવાં નાટકોના વિલક્ષણ રચયિતા કવિ ભાસનો સમયકાળ ઈસુના જન્મ પૂર્વેની પહેલી સદીથી ઈસુ પછીની ચોથી સદી વચ્ચેનો, નાટક 'મૃચ્છકટિક'ના સર્જક શૂદ્રકનો સમયકાળ ઈ. સ. પૂર્વેની બીજી સદી, 'શાકુન્તલ'ના વિશ્વવિખ્યાત સર્જક કાલિદાસનો સર્જનકાળ ઈસુ પછીની ત્રીજી કે ચોથી સદી અને 'ઉત્તરરામચરિત'ના કર્તા કવિ ભવભૂતિનો સમયકાળ ઈસુ પછીની સાતમી સદી માનવામાં આવે છે. આમ ઈસુ પૂર્વે ગ્રીસમાં થઈ ગયેલા ત્રણ નાટ્યકારો ઇસ્કિલસ, સૉફોક્લીઝ અને યુરિપિડીઝની માફક આપણા કોઈ જ સંસ્કૃત નાટ્યકારનો ચોક્કસ સમયકાળ આપણી પાસે ઉપલબ્ધ નથી. આટલી વિગતો પણ આપણા દેશના અને ખાસ તો વિદેશના સંખ્યાબંધ વિદ્વાનોએ ભારે જહેમત ઉઠાવીને સદીઓના અભ્યાસ-સંશોધનોના અંતે એકત્ર કરી છે જેમાં પણ અનેક મતમતાંતર જોવા મળે છે.

જેને આપણે સંસ્કૃત રંગમંચનો સુવર્ણકાળ ગણીએ છીએ તેનો સમયકાળ ઈસુ પૂર્વેની બીજી સદીથી ઈસુ પછીની સાતમી સદી સુધીનો અંદાજવામાં આવે છે. આમ જોવા જાઓ તો આપણે ગૌરવ અનુભવવા જેવી વાત છે કે દુનિયાના બીજા કોઈ પણ દેશના પ્રાચીન રંગમંચનો સમયગાળો એટલો લાંબો – લગભગ 800–900 વર્ષનો રહેવા પામ્યો નથી. સાતમી સદીથી ભારત પર વિદેશી આક્રમણો દ્વારા તેમાં અંતરાય ઊભા ન થયા હોત તો કદાચ ભારતની રંગભૂમિનો ઇતિહાસ સાવ જુદી રીતે રચાયો હોત! આપણી પોતાની મૌલિક કલા અને સાંસ્કૃતિક પરંપરામાં સંસ્કૃત નાટકોની અગત્યને જોતાં વર્તમાન સમયમાં કોઈને પણ લાગે કે આપણા લેખકો તેનાથી પ્રભાવિત થઈને ભારતીય ઓળખ સ્થાપિત થાય તેવાં નાટકો સર્જશે. પણ વીસમી સદીના કોઈ લેખકે – કેટલાક વિદ્વાનોના મતે – ટાગોર સુધ્ધાંએ ભારતીય નાટ્યસર્જનમાં સંસ્કૃત શૈલીને કોઈક રીતે પણ આત્મસાત્ કરી પોતાની રીતે પુનર્જીવિત કરવાના પ્રયાસો કર્યા નહોતા.

સામાન્ય વાચકોને એ જાણીને આનંદ સાથે આશ્ચર્ય થશે કે દક્ષિણ ભારત, કેરળનાં 'કુથમબલમ્' નામનાં મંદિરોમાં આજે પણ 'કુટિયાટ્ટમ્' નામની ભજવણી છેલ્લાં એક હજાર વર્ષથી ચાલતી આવે છે. દેશ–વિદેશના તમામ વિદ્વાનોએ સ્વીકારેલું છે કે આ ભજવણી અક્ષરશઃ ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો મુજબ, તેમાં નિર્ધારિત નાટ્યધર્મી શૈલીને જ અનુરૂપ કરવામાં આવે છે. 'કુટિયાટ્ટમ્' નાટકો પૌરાણિક વિષયો પરનાં પરંપરાગત નાટકો તેમજ સંસ્કૃત

કુડિયાટ્ટમ

સાહિત્યમાંથી પસંદ કરેલાં નાટકો ભજવે છે. આપણા નાટ્યદિગ્દર્શક કવાલમ્ નારાયણ પનિકર ભારતીય રંગમંચ પર એક એવી બેમિસાલ હસ્તી છે જે નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિર્ધારિત ધોરણો પર વર્તમાન સંદર્ભ સાથે આજે પણ સંસ્કૃત નાટકો ભજવે છે અને ખાસ તો તેઓ ફક્ત ભૂતકાળને જાળવી રાખવાના હેતુને બદલે એ પ્રાચીન નાટકોને આજના સમય અને પરિસ્થિતિ સાથે જોડી તેને સમસામયિક સંદર્ભ સાથે ભજવે છે અને વર્તમાન પ્રેક્ષકોને પ્રભાવિત કરી શકવામાં પણ સફળ થયા છે.

ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્ર એ નાટકની ભજવણીની તમામ નાનીમોટી વિગતોને નિર્ધારિત (codified) કરી આપતું એક અધિકૃત શાસ્ત્ર છે. નાટકના આરંભમાં પ્રસ્તાવના રૂપે ‘નાન્દી’ અને અંતમાં સમાપન રૂપે ‘ભરતવાક્યમ્’ ગવાય છે. નાટકોમાં આલેખાતાં નાયક–નાયિકાના પણ પ્રકારો છે. અભિનયના વિવિધ રસો છે, ઉપરાંત વિવિધ વૃત્તિઓ, ભાવો વગેરેની બારીકમાં બારીક વિગતો વર્ણવવામાં આવી છે. ભરતનાટ્યમ્ અને કુચિપુડી–ઓડિસી જેવી ભારતની પ્રાચીન શાસ્ત્રીય નૃત્યશૈલીઓ પણ કેટલીય સદીઓથી આ જ નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી પાયાનું માર્ગદર્શન અને પ્રેરણા મેળવતી આવી છે. આ શાસ્ત્રમાં નાટકના પ્રકારો, નાટકની ભાષા, નાટકની બાંધણી, અભિનય, કાવ્ય, સંગીત, રાગરાગિણી, નૃત્ય, હસ્તમુદ્રાઓ, ભાવનિરૂપણ, વેશભૂષા, રંગભૂષા, રંગમંચ, યવનિકા, નાટ્યગૃહની બાંધણી વગેરે અંગેના માર્ગદર્શક સિદ્ધાંતો વિગતવાર આલેખવામાં આવ્યા છે. સંસ્કૃત નાટકોની ભજવણી માટે ભરતમુનિએ નાટ્યશાસ્ત્રમાં (મોટું, મધ્યમ અને નાનું એમ) ત્રણ કદ અને આકારનાં નાટ્યગૃહોનાં બાંધકામ અંગેની પણ તલ-સ્પર્શી વિગતો આપેલી છે. ખાસ કરીને નાટકના અભિનયમાં આંગિક, વાચિક, સાત્વિક અને આહાર્ય એવા ચાર પ્રકારો વર્ણવવામાં આવ્યા છે. આંગિક એટલે કે નટના દેહની વિવિધ ક્રિયાઓથી તેમજ ચહેરાના હાવભાવથી કરાતો અભિનય, વાચિક એટલે કે નટના અવાજથી–નાટકમાં આવતા સંવાદ અથવા

કાવ્ય કે ગીતોથી વ્યક્ત કરાતો અભિનય, સાત્વિક એટલે હૃદયના શુધ્ધ નિર્મળ ભાવોથી પ્રગટતો અભિનય અને આહાર્ય એટલે કે રંગભૂષા, વેશભૂષા, સન્નિ-વેશ રચના વગેરે. આ ઉપરાંત નાટક દરમિયાન જે કોઈ ચીજવસ્તુઓનો ઉલ્લેખ થયો હોય તેને નક્કરપણે દેખાડવાને બદલે ફક્ત આંગિક અભિનય અને ચેષ્ટાઓથી નટ દ્વારા ઊભા કરાતા આભાસને પણ 'આહાર્ય' અભિનય કહેવાય છે. તેમાં સ્વગતોક્તિ તેમજ પ્રેક્ષકોને સીધું સંબોધન કરનાર સૂત્રધાર દ્વારા રજૂ કરાતા 'પૂર્વરંગ'ની પણ વિગતો છે.

સંસ્કૃત ભાષાનાં ક્લાસિકલ નાટકોની ભજવણી બાબતે મુખ્યત્વે બે શૈલીઓ નિર્ધારિત કરવામાં આવી છે : નાટ્યધર્મી અને લોકધર્મી. નાટ્યધર્મી શૈલી કેળવાયેલા સુજ્ઞ પ્રેક્ષકો સામે ભજવાતી શાસ્ત્રોક્ત શૈલી છે, જેમાં નાટ્ય-શાસ્ત્રના તમામ નિયમોને અનુસરવામાં આવે છે. જ્યારે લોકધર્મી શૈલી સામાન્ય પ્રેક્ષકોની મર્યાદિત આસ્વાદક્ષમતાને ધ્યાનમાં રાખીને નક્કી કરવામાં આવેલી છે. તેમાં ભાષા, સંગીત, અભિનય વગેરેમાં બહુ કઠિન સૂક્ષ્મ અભિવ્યક્તિનો આગ્રહ સેવવામાં આવતો નથી. નાટ્યશાસ્ત્રના પાયાના સિદ્ધાંતોને સીમિત રહીને લોકધર્મીમાં બધું અધિક સરળ અને લોકભોગ્ય બનાવવામાં આવે છે. શૂદ્રકનું 'મૃચ્છકટિકમ્' તેમજ બોધાયનનું 'ભગવદજ્જુકિયમ્' આ શૈલીમાં બંધ બેસે તે પ્રકારનાં નાટકો ગણી શકાય. (આ અર્થમાં કહી શકાય કે લોકધર્મી શૈલી આપણે જે વાસ્તવિકતાની ચર્ચા કરી રહ્યા છીએ તેની વધુ નિકટ છે.)

કાલિદાસનું 'માલવિકાગ્નિમિત્ર'

પ્રાચીન કાળમાં સંસ્કૃત નાટકોની શાસ્ત્રોક્ત ભજવણી બાબતે એક મોટી વિશેષતા એ હતી કે ગ્રીક નાટકોની જેમ જે હજારો સામાન્ય પ્રેક્ષકો સમક્ષ નહીં પણ ફક્ત રાજા, શ્રેષ્ઠીઓ, ઉચ્ચ દરબારીઓ, સાક્ષરો, વિદ્વાનો વગેરે પ્રકારના

એક નાના કેળવાયેલા વર્ગ સમક્ષ રજૂ કરવામાં આવતી હતી. તે સમયે તમામ, કવિઓ, લેખકો અને નાટકમાં ભાગ લેતા કલાકારો સંપૂર્ણતઃ રાજ્યાશ્રિત હતા. રાજ્ય તરફથી તેઓને શ્રેષ્ઠતાના પુરસ્કારો પણ આપવામાં આવતા. લોકનાટ્ય-થી વિપરીત આ નાટકોમાં સ્ત્રીઓ જ સ્ત્રીના પાઠ કરતી.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં સંસ્કૃત નાટક અંગેનો એક શ્લોક છે – 'કાવ્યેષુ નાટકમ્ રમ્યમ્' – જેનો અર્થ થાય છે, 'કોઈ પણ નાટક કાવ્યથી – એટલે કે મધુર ગીત-સંગીતથી જ આનંદદાયક અને પ્રેક્ષણીય બને છે.' આ માટે જ નાટક સમયે ગાયકો અને વાદકોની ઉપસ્થિતિ અનિવાર્ય ગણવામાં આવતી. સંસ્કૃત રંગમંચના બે ભાગ હતા – અગ્રભાગ 'રંગપીઠ' અને પાછળનો મધ્ય ભાગ 'રંગશીર્ષ' તરીકે ઓળખાતો. રંગમંચની આગળની ધાર પર રહેલી કમાન મત્તવારિણી તરીકે ઓળખાતી. નાટ્યગૃહમાં મુખ્ય પડદો (Main Curtain) નહોતો પણ કોઈ અગત્યના પાત્રના પ્રવેશ પહેલાં બે નટો બે છેડેથી 'યવનિકા' (પડદો) પકડી રાખીને થોડીક ક્ષણો પાત્રની ઓળખ ગોપિત રાખતા જેથી પાત્રનો પ્રવેશ અધિક નાટ્યાત્મક બની રહેતો. નેપથ્યમાંથી મંચ પર પ્રવેશ અને પ્રસ્થાન કરવા માટેના મંચની પાછળની બંને તરફ બે દ્વારો હતાં. નાટકની ભજવણી આજની રીતે જુઓ તો 'પ્રોસિનિયમ' પ્રકારે એટલે કે નટ-પ્રેક્ષકના નિશ્ચિત સ્થળવિભાજન સાથેની હતી. નાટકના આરંભમાં સૂત્રધાર સંબોધન કે નટ-નટીના સંવાદ છતાં લોકનાટ્યોની જેમ તેમાં પ્રેક્ષકો સાથેનો સીધો અનૌપ-ચારિક સંવાદ નહોતો. નાયક, નાયિકા અને વિદૂષક જેવાં પાત્રો મોટા ભાગનાં નાટકોમાં આવતાં હોવાથી 'stock characters' ગણાતાં. પ્રકાશ માટે તેલના દીવાઓ અને મશાલોનો ઉપયોગ થતો.

નાટકમાં નક્કર રીતે કોઈ જ પ્રકારનો સન્નિવેશ નહોતો કે ચીતરેલા પડદા નહોતા. નટ પોતે જ સંવાદ તેમજ આંગિક અભિનયની મદદથી પ્રેક્ષકોને સૂચિત કરી દેતો કે તે મહેલમાં છે કે ઉપવનમાં. દૃશ્યપરિવર્તનની માંગ પણ આજની જેમ પ્રકાશપરિવર્તનની મદદથી નહીં પણ નટોના સૂચિત સંવાદ અને સાંકેતિક અભિનયથી જ પુરાઈ જતી. જેમ કે, કલાકાર મંચ પર વર્તુળાકારે ચાલીને બોલે એટલે તરત પ્રેક્ષકો સમજી જતા કે હવે એ પાત્ર ઘરેથી ચાલીને મંદિર પાસે પહોંચ્યું. તેવી જ રીતે પાત્ર રથમાં બેસે અને અશ્વ દોડે એ તમામ વિગતો નટના આંગિક અભિનય અને સંગીતનાં સંયોજન દ્વારા જ જોનારને પ્રતીતિકર લાગે તે રીતે ભજવાતી. નટની કલ્પનાશીલતા પર જ દૃશ્યના ઉઠાવનો બધો આધાર રહેતો. આમ ટૂંકમાં કહી શકાય કે સંસ્કૃત રંગમંચ આજની જેમ સહેજ પણ 'વાસ્તવિક' (realistic) નહીં પણ શાસ્ત્રોક્ત પરંપરાને આધીન એવો શૈલીબદ્ધ

(stylised) રંગમંચ હતો. નાટ્યલેખનથી માંડીને ભજવણીની બારીક વિગતો સુધીનું બધું જ નાટ્યશાસ્ત્ર અનુસાર નિશ્ચિત થયેલું. તેમાં ક્યાંય સ્વેચ્છાએ છૂટછાટો કે પરિવર્તન શક્ય નહોતાં.

શું આ બધા પરથી એમ કહી શકાય કે સંસ્કૃત નાટકોની શૈલીમાં કશું જ વાસ્તવિક, સામ્પ્રત કે સાધારણ પ્રેક્ષકોને આકર્ષે તેવું નહોતું? શું બધું જ પંડિ-તાઈપૂર્ણ સંસ્કૃત ભાષામાં, કાવ્યમય શૈલીમાં, પ્રતીકાત્મક અને ગર્ભિત સ્વરૂપે જ કહેવાયેલું? આનો જવાબ નકારમાં છે. સંસ્કૃત નાટક પૂર્વે પણ પ્રચલિત એવાં ભવાઈ શૈલીના કોઈક સર્વસ્વીકૃત સામાજિક મનોરંજન પર ભાર મૂકતા એક અભ્યાસી પ્રો. લેવિ કહે છે કે, ‘આરંભમાં સૂત્રધાર તેમજ નટ–નટીનો સંવાદ (જે લોકનાટ્યમાંથી જ આવ્યો હોવાનું અનુમાન છે) દર્શકોને સરળતાથી સમજાય તે રીતે નાટકની પ્રસ્તાવના બાંધી આપે છે તેમજ આપસમાં અનૌપચારિક સંવાદ રચીને એક વિશ્વાસનું વાતાવરણ સર્જે છે. નાયકનો સાથ આપનાર વિદૂષક અન્ય પાત્રો સાથે મળીને વિવિધ પ્રકારે રમૂજ પૂરી પાડે છે. તેવી જ રીતે ગાયન–વાદન અને નર્તન પણ દર્શકોનું ભરપૂર મનોરંજન કરે છે.’

આ ઉપરાંત પ્રો. લેવિ નાટ્યશાસ્ત્ર નાટકની ઉત્પત્તિના વૃત્તાંતમાં તેની ઐતિહાસિકતા અને લોકભોગ્યતા બંનેનો સ્વીકાર કરે છે. અને એટલે જ ના-ટ્યશાસ્ત્ર મહદ્અંશે સંસ્કૃત ભાષામાં રચાયું હોવા છતાં તેમાં નટ તેમજ ગાયક--વાદકને સમજવું સુગમ પડે તે માટે અનેક શબ્દો પ્રાકૃતમાં કે અર્ધમાગધીમાં લખવામાં આવ્યા હોવાનું જણાવે છે. તેમના કહેવા પ્રમાણે તે કાળે પૂરેપૂરી શક્યતા છે કે નાટકમાં ભાગ લેનાર કલાકારોને પ્રાકૃત અથવા તેની પોતપોતાની ભાષા બોલવા દેવાની છૂટ આપવામાં આવતી હશે. લગભગ તમામ સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક, સારથિ, સૈનિક, દાસદાસીઓ વગેરે જેવાં નાનાં પાત્રો વાસ્ત-વિક કે સ્વાભાવિક લાગે તે માટે પ્રાકૃત કે અર્ધમાગધી શબ્દપ્રયોગો અવારનવાર કરે છે. પ્રો. લેવિ દઢતાથી માને છે કે પહેલવહેલું નાટક પ્રાકૃતમાં આવ્યું અને લાંબા કાળ સુધી ધર્મભાષા (અથવા દેવોની ભાષા) તરીકે સીમિત રહેલું. સંસ્કૃત જ્યારે વર્ષોના અંતરાલ બાદ સાહિત્યની ભાષા તરીકે પ્રચારમાં આવ્યું ત્યાર પછી જ નાટકમાં સ્થાન પામ્યું.

તેમની એવી પણ દલીલ છે કે ‘‘પ્રેક્ષક સુધી પહોંચવા માટે ભારતવર્ષ કદીય ‘વાસ્તવિક’ (realistic) ભજવણીનું આગ્રહી હતું જ નહીં!’’ પ્રો. લેવિએ કહેલ આ મહત્વપૂર્ણ વિધાનનું સમર્થન કરતાં અનેક પ્રમાણો આપણને આપણાં ભરતનાટ્યમ્, કુચિપુડી અને ઓડિસી જેવાં શાસ્ત્રીય નૃત્યોમાં, યક્ષગાન અને કથકલી જેવા તેમજ છાઉ અને મયૂરભંજ જેવા રૂઢિબદ્ધ (stylized) નૃત્ય-

-નાટ્યપ્રયોગોમાં મળી આવશે. તેમાં ક્યાંય પશ્ચિમ જેવું વાસ્તવિક નિરૂપણ (realistic representation) જોવા મળતું નથી. ભારતીય કલાનાં આ ઊર્ધ્વગામી રીતિબદ્ધ (stylized) સ્વરૂપોએ જ વર્ષો અગાઉ ગેટે, મેક્સમૂલર, બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત અને ત્યાર પછીના પીટર બ્રુક, રિચાર્ડ શેખનર, ફ્રીટ્ઝ બેનેવિટ્ઝ, કાર્લ વેબર વગેરે જેવા સમર્થ સર્જકો અને નાટ્યદિગ્દર્શકોનું વશીકરણ કર્યું છે અને તેનાથી જ પ્રેરાઈને તેઓએ પોતાનાં કીર્તિમાન સર્જનો કર્યાં છે.

આપણા આધુનિક વાસ્તવવાદના અર્થ સંદર્ભે જોવા જઈએ તો ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકોમાં નાટ્યલેખન તેમજ ભજવણીની શૈલી બિલકુલ સમસામયિક, વાસ્તવિક કે સામાન્ય લોકોના રોજિંદા જીવનને મળતી આવતી નહોતી. તેમાં મુખ્યત્વે રાજામહારાજાઓ, દેવ-દાનવો અને બીજા એ પ્રકારનાં પ્રતાપી પાત્રોની ભવ્ય ગાથાઓ રજૂ કરવામાં આવતી. નાટકોની સંવાદશૈલી પણ સામાન્ય બોલચાલથી જુદી હતી. તેમાં પદ્ય સંવાદો આવતા, ગીતો આવતાં, અપદ્યાગદ્ય આવતું, સ્વગતોક્તિ ને એકોક્તિ આવતી. લાંબાં લાંબાં આલંકારિક ભવ્ય સંભાષણો આવતાં, દૈવી–આસુરી–પારલૌકિક પાત્રોનો પ્રવેશ થતો, નટો મહોરાં ધારણ કરતા, નાટકમાં ચમત્કારો આવતા, વચ્ચે વચ્ચે કોરસ કે સૂત્રધાર આવીને પ્રેક્ષકોને સીધું સંબોધન કરતા. જુદાં જુદાં દૃશ્યોને જોડી આપતું, પાછલા દૃશ્યની ટીકાટિપ્પણ કરતું કથાકથન (narration) પણ તે સમયના રંગમંચનું આગવું લક્ષણ હતું.

હા, આપણાં લોકનાટ્યોની ભાષા ગામઠી, તળપદી, બોલચાલની હતી. તેમાં કહેવતો, રૂઢિપ્રયોગો વગેરેનો છૂટથી ઉપયોગ થતો એટલા પૂરતું ચોક્કસ વાસ્તવિક કહી શકાય; પરંતુ તેની સાથે સાથે તેમાં ગીતો, નૃત્યો, કથાકથન, સાંકેતિક દૃશ્યો, પદ્યસંવાદો પણ આવતાં. લોકનાટ્યોમાં મોટા ભાગે સમાજનાં જ જાણીતાં જુદાં જુદાં ચરિત્રોને રજૂ કરવામાં આવતાં. ત્યાં બધું સાદું–સરળ–અનૌપચારિકખુલ્લું અને માત્ર સૂચનાત્મક કે સાંકેતિક (suggestive–indicative or symbolic) હતું. પ્રેક્ષકોને ખાતરી કરાવવા તેનો સાચોસાચ – વાસ્તવિક – દેખાવ ઊભો કરવાની જરૂર પડતી નહીં. આપણાં રંગભૂમિના તેમજ પ્રસ્તુતિ-કલાના મૂળમાં જ કશુંક એવું છે જે આપણને 'presentational' બનાવવાને બદલે 'representational' બનાવવા તરફ દોરે છે.

●

4

પશ્ચિમની ઇતિહાસદષ્ટિ સામે પૂર્વની દૈવી સંકલ્પનાઓ

ચિંતન અને અભ્યાસના વિકાસની દૃષ્ટિએ ભારતીય પ્રજાનો પ્રાચીન ઇતિહાસ ખૂબ ભવ્ય અને સમૃદ્ધ રહ્યો છે. રામાયણ–મહાભારત જેવાં મહાકાવ્યો, કૃષ્ણ, મહાવીર અને બુદ્ધ જેવા પરમ જ્ઞાની અવતારપુરુષો, આર્યભટ્ટ અને ભાસ્કરાચાર્ય જેવા ગણિતજ્ઞો અને વૈજ્ઞાનિકો, ભરતમુનિ ઉપરાંત રામચંદ્ર–ગોમચંદ્ર તથા અભિનવગુપ્ત જેવા નાટ્યાચાર્યો, વેદ–ઉપનિષદ–સ્મૃતિ–ષડ્દર્શન જેવાં તત્વજ્ઞાન અને અધ્યાત્મનાં શાસ્ત્રો, પાણિનિનું વ્યાકરણ, પતંજલિનું યોગદર્શન, કણાદનું વૈશેષિક, કપિલનું સાંખ્ય, રામાનુજનું પૂર્વવેદાંત (અદ્વૈતવાદ) અને શંકરનું ઉત્તરવેદાંત (દ્વૈતવાદ), વલ્લભાચાર્યનું દ્વૈતાદ્વૈત, ચરક–સુશ્રુત જેવા વેદોએ રચેલા આયુર્વેદના ગ્રંથો વગેરેએ આપેલ યોગદાનથી આ પ્રાચીન ભારતભૂમિએ જ્ઞાનવિજ્ઞાનનાં વિવિધ ક્ષેત્રે અપાર પ્રગતિ સાધી છે.

પરંતુ દોઢ-બે હજારની લાંબી ગુલામી અને સાથે સાથે આપણે સેવેલી ઘોર ઉદાસીનતાને પગલે આપણે એ જ્ઞાનને નજર સામે ચોરાતું, લૂંટાતું, નષ્ટ થતું જોઈ રહ્યા. ઘણુંખરું ભારતીય જ્ઞાન વિદેશોમાં પગ કરી ગયું પણ આપણે તેનું મૂલ્ય ન સમજ્યા. ઊલટા તેને નીચી હલકી નજરથી જોવા લાગ્યા. પશ્ચિમની તુલનામાં તેને નબળું ને પછાત માનતા રહ્યા. પાછી વિડંબના જુઓ કે પશ્ચિમનો પ્રભાવ એટલો પ્રબળ કે જ્યાં સુધી ભારતમાં ઉદભવેલા આપણા જ્ઞાનને પશ્ચિમનો સિક્કો ન લાગે ત્યાં સુધી તેને પ્રમાણિત ગણવા આપણે તૈયાર નહોતા. આ બધાં કારણોસર દેશનો નાનકડો શિક્ષિતવર્ગ પશ્ચિમ તરફ ઓશિયાળી નજર માંડી કામ કરતો રહ્યો અને બીજી બાજુ સામાન્ય પ્રજા અનેક પ્રકારના સંપ્રદાયો, નાતજાતના વાડા, આભડછેટ, અંધશ્રદ્ધા વગેરેમાં અટવાયેલી રહી. ઘરઆંગણે

લખલૂંટ સંપત્તિ હોવા છતાં તેનો ઉચિત લાભ ઉઠાવવામાં આપણે નિષ્ફળ રહ્યા.

પરિણામે ગત શતાબ્દીઓમાં જે રીતે પશ્ચિમમાં થઈ ગયેલ દેકાર્તે, ન્યૂટન, ડાર્વિન, ફ્રૉઇડ, માર્ક્સ, લિબનિઝ, ઇમેન્યુઅલ, કાન્ટ, સ્પીનૉઝા, શૉપેનહૉર વગેરે વૈજ્ઞાનિકો અને દાર્શનિકોનો બુદ્ધિવાદી સંસ્પર્શ યુરોપીય પ્રજાએ ઝીલ્યો તે રીતે ભારતીય પ્રજાએ પોતાને મળેલ જ્ઞાનસંસ્કારનો પ્રભાવ નથી ઝીલ્યો. વિદેશના વૈજ્ઞાનિકો કે ચિંતકોએ ભલે સદીઓ પહેલાંના ભારતીય ગણિત, વિજ્ઞાન, અધ્યાત્મ અને દર્શનશાસ્ત્રમાંથી પ્રેરણા મેળવી હોવાનું કહેવાતું હોય પણ આજની ભારતીય પ્રજા માટે તો વેદ–ઉપનિષદ જેવાં શાસ્ત્રો તથા પાણિનિ, પતંજલિ, યાજ્ઞવલ્ક્ય, આર્યભટ્ટ અને નાટ્યાચાર્ય ભરત જેવા જ્ઞાની પુરુષો દૂર અતીતના ગાઢ અંધકારમાં ઓગળી ગયા છે જેમનો કદાચ તેમને આજે કોઈ જ ખપ નથી.

ઊલટું, પશ્ચિમના જ્ઞાનથી અંજાયેલા આપણા બુદ્ધિજીવીઓએ આપણાં શા-સ્ત્રોમાં પ્રતીકાત્મક રીતે કહેવાયેલી ઊંડી અર્થસભર વાતોને પછાત અને અંધ-શ્રદ્ધામાં ખપાવી. હજારો વર્ષ પહેલાં રચાયેલાં આપણાં શાસ્ત્રોમાં જટિલ દેખાતી બાબતો સામાન્ય માનવીને સરળતાથી સમજાય એ હેતુથી ભરપૂર માત્રામાં પ્રતીકો (symbols) તેમજ રૂપકો(metaphors)નો ઉપયોગ કરવામાં આવેલો. સદીઓની ઉદાસીનતાને કારણે આપણાં શાસ્ત્રોને વ્યાખ્યાયિત કરીને તેના ખરા મર્મને સમજાવનારા વિદ્વાનોની મોટી ખોટ પડી. ઊલટું એ શાસ્ત્રો પશ્ચિમની તુલનામાં પછાત અને અવૈજ્ઞાનિક છે એવો ચોમેર પ્રચાર કરવામાં આવ્યો. પરિણામે સમય વીતતાં આપણું અધ્યાત્મ, તત્વજ્ઞાન, ધર્મ, જ્યોતિષ, આયુર્વેદ, યોગ – બધું નકામાં લેભાગુ તત્વોના હાથમાં જતું રહ્યું. લોકોએ ઉપલી સપાટી પરનાં પ્રતીકો અને રૂપકોને જ અસલી સચ્ચાઈ કે વાસ્તવિકતા માનીને પકડી લીધાં અને ભીતરનો મર્મ ચૂકી ગયા. એટલે જ આપણે જોઈએ છીએ કે શરૂ-આતથી જ આપણો અભિગમ પશ્ચિમના ઇતિહાસકારોની માફક 'વાસ્તવિક-તા'નું યથાતથ નિરૂપણ કરવા તરફનો નથી. દરેક વાતને આપણે પ્રતીક કે રૂપક – allegorical સ્વરૂપે મૂકવાનું વલણ ધરાવીએ છીએ. એટલે આપણામાં ઇતિ-હાસદૃષ્ટિ નથી તેમ કહેવું કદાચ અર્ધસત્ય ગણાશે. હકીકતમાં ઇતિહાસને રજૂ કરવાનાં આપણાં શૈલી–સ્વરૂપ તદ્દન આગવાં છે.

બીજું એ પણ નોંધપાત્ર છે કે આપણી આઝાદીનાં આંદોલનપૂર્વે પશ્ચિમની પ્રજા જેવા સ્વતંત્રતા, લોકશાહી અને માનવીય હક્ક માટેના લોકતાંત્રિક કે સમા-જવાદી રાજકીય બળવાઓ પણ ભારતમાં ક્યારેય નથી થયા. યુરોપની નવજા-ગરણ કે જ્ઞાનોદય (Renaissance or Enlightenment) જેવી, માનવસમાજનાં

વિભિન્ન ક્ષેત્રે એકીસાથે જ્ઞાનનો દીપ પ્રજ્વલિત કરે તેવી અદભુત ઘટના પણ ભારતમાં કદી ઘટી નથી. ભારતીય પ્રજાએ નથી હિંસક રાજકીય ક્રાંતિઓ જોઈ કે નથી મહાવિનાશક વિશ્વયુદ્ધો જોયાં. લગભગ એક હજાર વર્ષથી ભારતે કેવળ ગુલામી અને પરવશતા વેઠ્યાં છે; પરંતુ તેમ છતાં દેશના કેટલાક પ્રદેશોમાં આપણે આપણી અસલ રંગભૂમિ તથા બીજી અનેક સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓને આંશિકપણે જીવંત અવશ્ય રાખી છે; પરંતુ ઇતિહાસના કોઈ જ તબક્કે આપણા સર્જકોએ તેમાં ધરખમ પ્રયત્નો કરીને તેમાંથી પશ્ચિમની જેમ નાટકનાં નવાં નવાં શૈલીસ્વરૂપોનો વિકાસ નથી સાધ્યો.

પરિણામે યુરોપના દેશોમાં જે રીતે નાટ્યસાહિત્ય અને રંગભૂમિ પર રંગદર્શીવાદ, નિસર્ગવાદ, વાસ્તવવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ, અસ્તિત્વવાદ, પ્રતીકવાદ, ઍબ્સર્ડ વગેરે પ્રકારો વિકસ્યા, ભજવણીની તેમજ અભિનયની અવનવી શૈલીઓ અને સિદ્ધાંતો અસ્તિત્વમાં આવ્યાં તે રીતે ભારતીય રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં ક્રમાનુસાર જોઈએ તો સંસ્કૃત નાટકો–વિવિધ લોકનાટ્યો–રામલીલા–સંગીત નાટકો–નૃત્યનાટિકાઓ –પારસી થિયેટર–દેશી રંગભૂમિ અંગ્રેજી થિયેટર અને છેલ્લે આપણે સૌ પરિચિત છીએ તેવી આધુનિક, વિદેશી ઢાંચાની પ્રોસિનિયમ રંગભૂમિ – તે સિવાય કોઈ તબક્કા જોવા નથી મળતા. અલબત્ત, આઝાદી પછી કેટલાક બૌદ્ધિકો અને સંવેદનશીલ લેખકોએ ‘મૂળિયાં તરફ પાછા ફરો’ (Back to your roots)ની ચળવળ સાથે લોકનાટ્યો અને પારંપરિક કથાસાહિત્યને આધારે તદ્દન મૌલિક એવો આધુનિક ભારતીય રંગમંચ સર્જવાના ભવ્ય પુરુષાર્થ કર્યા પણ એ પ્રકારના પ્રયાસો તો છેક વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના આરંભે શરૂ થયા છે. તે પહેલાંના એક હજાર વર્ષ દરમિયાન રંગમંચ પર એવી કોઈ જ નવી મૌલિક શૈલીઓ, સિદ્ધાંતો કે વિચારધારાઓ અમલમાં આવ્યાં હોય તેવું ભારતીય ઇતિહાસમાં ક્યાંય નોંધાયું નથી.

વર્તમાનમાં આપણે ત્યાં સંસ્કૃત નાટકની પ્રાચીન રંગભૂમિશૈલી કેરળમાં આંશિકપણે ટકી રહી છે જે ભરત-નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોને આધારે રચાઈ છે. કેરળના કુથમબલમ્ જેવાં મંદિરોમાં ‘કુટિયાટ્ટમ’ના નામે ભજવાતાં આ સંસ્કૃત નાટકો કહેવાય છે કે અસલ ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રના નીતિનિયમો મુજબ, એ જ પ્રાચીન, પ્રશિષ્ટ પરંપરા પ્રમાણે ભજવાય છે. તેની બીજી બાજુ ભારતભરનાં મોટા ભાગનાં નગરો–શહેરોમાં મોટા ભાગે આધુનિક રંગભૂમિ છે જે બ્રિટિશ પ્રોસિનિયમ મૉડલ તરીકે 19મી સદીમાં ભારતમાં દાખલ થયેલી અને આજે પણ એ જ રીતે લોકરંજન કરી રહી છે. બાકી ભારતનાં લાખો ગામડાંઓમાં વસતી સાધારણ પ્રજા માટે તો આજે પણ તમાશા, જાત્રા, નૌટંકી વગેરે શૈલીના

પ્રાદેશિક લોકનાટ્યોની એક સાંસ્કૃતિક પરંપરા જેમતેમ કરીને ટીવી–સિનેમાની સ્પર્ધા સામે ટકી રહી છે.

આપણી પ્રજા મુખ્યત્વે ભક્તિપ્રધાન, શ્રદ્ધાળુ અને પ્રારબ્ધવાદી છે. નાટક–સિનેમા જોવા પાછળની તેમની મુખ્ય પ્રેરણા અણગમતા તત્કાલીન વાસ્તવથી પલાયન કરવા માટેની છે. સ્વસ્થ વૈજ્ઞાનિક દષ્ટિકોણથી આસપાસની ભૌતિક તેમજ માનવીય વાસ્તવિકતાઓનું નિષ્પક્ષપણે અભ્યાસપૂર્ણ વિશ્લેષણ કરી તેમાંથી તથ્યો તારવવાની બુદ્ધિ અને તર્કઆધારિત પરંપરા આપણે ત્યાં પહેલેથી જ ઊભી નથી થઈ. આધુનિક સર્જક વિજય તેન્ડુલકર જેવાઓનાં નાટકોમાં એ હિંસક, ખરબચડી, કદરૂપી, નિષ્ઠુર, કડવી વાસ્તવિકતાની ઝલક ચોક્કસ જોવા મળે છે. પરંતુ એ સો પ્રતિશત ભારતીય અને મૌલિક સર્જન હોવા છતાં તેના મૂળમાં તો પશ્ચિમી રંગભૂમિ પર અરધી સદી પહેલા વિકસેલા વાસ્તવવાદી કે નવ-વાસ્તવવાદી વિચારધારાનો પ્રભાવ જ ઝિલાયેલો જોવા મળે છે. તેની પાછળનાં પાંચસો વર્ષમાં આપણાં કલાસાહિત્યમાં કે ધર્મ અને તત્વજ્ઞાનની શાખાઓમાં આપણે પશ્ચિમી નિત્ઝેની સામે પૂર્વીય ચાર્વાક જેવા અન્ય કોઈ કઠોર કે નાસ્તિક વાસ્તવવાદીઓ આપણે પેદા નથી કર્યા તે એક નક્કર હકીકત છે.

* * *

જીવનનું ખરું સત્ય અને સૌંદર્ય સમજવાના પ્રયાસોમાં પૂર્વ–પશ્ચિમ વચ્ચેનો મહત્વનો દાર્શનિક ભેદ જોઈએ તો લાગે છે કે પૂર્વમાં વસતા લોકો પશ્ચિમની તુલનામાં તેમના સાંસ્કૃતિક અને દાર્શનિક ઇતિહાસને આલેખવામાં પણ સંસ્કા-રગત કાવ્યમય અને કલ્પનાશીલ ભાષા પ્રયોજે છે! પશ્ચિમના લોકો વિજ્ઞાનની ભાષા બોલે છે. ત્યાંના ઇતિહાસકારો અને અભ્યાસીઓ તેમની ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિવિષયક કડીબદ્ધ હકીકતોને એકદમ સીધી, સ્પષ્ટ અને વસ્તુલક્ષી દષ્ટિ-કોણ સાથે રજૂ કરે છે. જ્યારે પૂર્વના લોકો ઇતિહાસની નક્કર ઘટનાઓ, પાત્રો, સમયકાળ અને અન્ય સ્થૂળ વિગતોને કેવળ શુષ્ક દસ્તાવેજીકરણ કરવાના વસ્તુલક્ષી હેતુથી નથી નોંધતા પરંતુ એ દસ્તાવેજોની પાછળના મૂળ સત્વને કે વિચારને કેન્દ્રસ્થાને મૂકીને તેમની કલ્પનાશીલ તેમજ મનહર શૈલીમાં તેનું નિરૂપણ કરે છે. આપણા આદિકવિઓ, ચિંતકો અને સર્જકો વાસ્તવિકતાની અભિવ્યક્તિ અસાધારણ કક્ષાએ ઉપર ઊઠીને કરવા સમર્થ જણાય છે.

કોઈ એક વિચારની ઉત્પત્તિ કે મહત્વપૂર્ણ ઐતિહાસિક ઘટના અંગેની તેમની અભિવ્યક્તિ સીધી કે પ્રત્યક્ષ નહીં પણ પરોક્ષ અને ગર્ભિત શૈલી–સ્વરૂ-પમાં જોવા મળે છે. એક ઠોસ ઐતિહાસિક હકીકતને તેઓ કોઈ રમણીય પ્રતીક કે કાવ્યમય રૂપકમાં ઢાળી દઈ તેને હૃદયસ્પર્શી તેમજ કલાત્મક અભિવ્યક્તિ

આપે છે. તેમના કાવ્યમય વિવરણમાં વિશ્વનું સનાતન સત્ય અને જીવનસંબંધી અનેક જટિલ અર્થો ગૂંથાયેલાં છે. જેમ કે આપણાં મહાકાવ્યો, વેદો, ઉપનિષદો, પુરાણો, મહાકાવ્યો, ભગવદગીતા, ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર, નંદીકેશ્વરનું 'અભિનય-દર્પણ', અભિનવગુપ્તનું 'અભિનવભારતી', પતંજલિનું 'મહાભાષ્ય' વગેરે દિવ્ય ગ્રંથો તેમજ નૃત્ય–નાટક–સંગીત–ચિત્ર–શિલ્પ જેવી મહાન કળાઓ પૃથ્વીલોક-ના કોઈ માનવે રચી હોય એવું તેઓ માનતા જ નથી. તેઓ માને છે કે તેઓ સ્વયં કશું જ નથી. કોઈક દૈવી પ્રેરણા કદાચ તેમના થકી આવું મહાન સર્જન કરાવડાવે છે. આપણા મહાન આધ્યાત્મિક કે દાર્શનિક ગ્રંથો, નાટ્યશાસ્ત્ર અને કાલિદાસ–ભવભૂતિ જેવાઓનાં નાટકો અને અનુપમ કાવ્યોનાં સર્જન પાછળ પણ તેઓ માનવીય નહીં પણ દૈવી, પારલૌકિક અને દંતકથારૂપ પરિબળોને યશ આપે છે.

આપણે માત્ર નાટ્યશાસ્ત્ર અથવા ભારતીય પ્રશિષ્ટ નાટકની ઉત્પત્તિ પાછળનો જ ખુલાસો જોઈએ. ''ભારતીય નાટકની ઉત્પત્તિનું કારણ નાટ્યપ્રયો-ગના 'પૂર્વરંગ'(મૂળ નાટકના આરંભ પૂર્વે ભજવાતું પ્રસ્તાવનારૂપ દશ્ય) વખતે અનેક રંગ અને પતાકાથી શણગારેલા એક દંડ-સમાન ઇન્દ્રધ્વજના વંદનને આપવામાં આવતા ખાસ મહત્વમાંથી જડી આવે છે. આ પૂર્વરંગ પરથી એટલું જાણવા મળે છે કે દેવોની પ્રસન્નતાને આપવામાં આવતા આ મહત્વ પાછળ પરંપરાગત ચાલી આવતી કોઈક દૈવી કથાવાર્તા જવાબદાર રહી છે. જો નાટકની ઉત્પત્તિ સામાજિક હોત તો ઇન્દ્રધ્વજ જેવાં દૈવી-પ્રતીકોની જરૂર ન રહેત.

પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ વિશે એવું જાણવા મળે છે કે હજારો વર્ષ પૂર્વે સતયુગને નાટક જેવા વિનોદની જરૂર નહોતી. તેથી સાહિત્યનું આ નવું (નાટ્ય) સ્વરૂપ ત્રેતાયુગમાં જન્મ્યું. તેની દંતકથા એવી છે કે એક વાર સ્વર્ગના બધા દેવો સર્વપિતા બ્રહ્મા પાસે ગયા અને તેમણે પ્રાર્થના કરી કે ''આંખ અને કાન બંનેને સરખો આનંદ આપે એવો કોઈ 'ખેલ' (સંસ્કૃત શબ્દ 'ક્રીડનક') અમને આપો.'' આ પ્રાર્થના ધ્યાનમાં લઈને બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ્ય, સામવેદમાંથી સંગીત, યજુર્વેદમાંથી અભિનય અને અથર્વવેદમાંથી રસ લઈ ઇતિહાસ સાથે સઘળા માનવપુરુષાર્થનો બોધ આપે તેવો ચાર વેદ પછીનો પાંચમો 'નાટ્યવેદ' સર્જ્યો અને દેવોને તે ગ્રહણ કરવા નિમંત્ર્યા. દેવોએ તેનો અસ્વીકાર કર્યો. કારણ કે તેઓ માત્ર 'આનંદ'થી જ પરિચિત હતા, જ્યારે નાટ્યવેદમાં તો આનંદની સાથે ઇતિહાસ થકી રજૂ થનાર દુઃખો પણ સામેલ હતાં. આથી દેવો આકરી તપસ્યા કરનાર ભરતઋષિ પાસે ગયા. દેવોએ ભરતને આ નવી કલા પોતાના વતી ધારણ કરવાની યાચના કરી. બ્રહ્માએ ભરતને દાનવ પર દેવોએ મેળવેલ

વિજય પર એક સુંદર નાટક રચી આપવા વિનંતી કરી. આ નાટક જ્યારે ભજવાયું ત્યારે રોષથી ધસી આવેલા દાનવોએ દેવો પર હુમલો કર્યો. ઇન્દ્રએ દેવોના બચાવમાં પોતાના કીર્તિધ્વજદંડ વડે દાનવોને મારી મારીને ભગાડ્યા જ્યાં સુધી તેનો ધ્વજ જર્જરિત ન થઈ ગયો! (ત્યારથી આપણા ભવાઈવેશની ભજવણી વખતે પણ 'જર્જર ધ્વજ' ખોડવાની પ્રણાલી અસ્તિત્વમાં છે.)

ત્યાર બાદ બ્રહ્માએ વિશ્વકર્માને બોલાવીને એવી રંગભૂમિની રચના કરવાની આજ્ઞા કરી કે જે દેવો અને દાનવો, બ્રાહ્મણો અને શૂદ્રો, સ્ત્રીઓ અને પુરુષો – સમગ્ર સૃષ્ટિના જીવોને સમાન ધોરણે આનંદ આપે. આખરે દેવ અને દાનવોએ બ્રહ્માએ આપેલ આ નવા સર્જનને હર્ષપૂર્વક વધાવી લીધું. ત્યારબાદ ખરા નાટ્યના ઉદભવ હેતુ ભગવાન શિવે પોતાનું ઉગ્ર ભાવસૂચક તાંડવનૃત્ય આપ્યું, પાર્વતીએ લલિત અને મોહક લાસ્ય આપ્યું અને વિષ્ણુએ નાટકમાત્રની સિદ્ધિને જરૂરી ચાર વૃત્તિઓ યોજી આપી. આ સ્વર્ગીય વેદને 'નાટ્યશાસ્ત્ર' નામ આપી તેને નિકૃષ્ટ અને સંક્ષિપ્ત રૂપમાં પૃથ્વી પર ઉતારવાનું કાર્ય આચાર્ય ભરતને સોંપવામાં આવ્યું.

આમ કોઈક અગત્યનો ગ્રંથ ક્યારે કોના દ્વારા કયા સંજોગોમાં લખાયો તે ખોળી કાઢવા માટે કોઈ ઠોસ ઐતિહાસિક કારણો કે પ્રમાણોમાં જવાને બદલે એ બધું કોઈ દૈવી રીતે – ક્યાંક ઉપર આકાશમાં રહેતા દેવતાઓ દ્વારા હાંસલ થયેલું એવું માનવા તરફ આપણી એ સમયની પ્રજાનું વલણ જોવા મળે છે! પરંતુ આની પાછળ શું આપણે માત્ર ભારતીય પ્રજાની અંધશ્રદ્ધા, પારલૌકિક અવધારણાઓ, અવૈજ્ઞાનિક માનસ કે ઇતિહાસને જોવાની દૃષ્ટિના અભાવને જ જવાબદાર ગણીશું? શું એવું અર્થઘટન ન થઈ શકે કે ભારતના કવિઓ, લેખકો, ઇતિહાસકારો, સંસ્કૃતિવિદો કોઈ જ વિષયને ખંડિત દૃષ્ટિકોણથી નહીં પણ તેની સમગ્રતામાં જોવાનું પસંદ કરતા હશે? જેમ કે, દરેક બાબતમાં ઈશ્વરીય તત્વ કેન્દ્રમાં રહેતું. નદી, પહાડ, વૃક્ષો, પૃથ્વી, બદલાતી ઋતુઓ, ખેતીકાર્ય, યાત્રા, યુદ્ધ, ભોજન, રમતગમત, વિવિધ કલાઓ, કવિતા–સાહિત્ય, જીવનમૃત્યુ વગેરે વિષયોમાં કર્તા તરીકે માણસ ક્યાંય કેન્દ્રમાં નહોતો, બધેય કુદરત અને દૈવી તત્વનું જ પ્રાધાન્ય હતું. માણસ ફક્ત એ ઈશ્વરકૃપાનો હકદાર હતો. આનો બીજો અર્થ એ પણ થઈ શકે કે માણસની કોઈ જ ઉપલબ્ધિ તેની પોતાની, વ્યક્તિગત નથી. માણસમાત્ર નિમિત્ત છે. બધું કુદરત અથવા દિવ્યકૃપા વડે જ પ્રાપ્ત થાય છે. મતલબ કે નાટ્યશાસ્ત્રની મહાન રચના માટેનો યશ આચાર્ય ભરતને ફાળે નથી પણ દેવો, ઇન્દ્ર, બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, શિવ અને પાર્વતીને ફાળે છે! રચના ભરતની જ હોવા છતાં એ ખાસ રચના માટે ભરતને પ્રેરનાર પેલાં દૈવી

તત્વોની જ અગત્ય છે, વ્યક્તિ તરીકે ભરતની નહીં.

હજુ એક આવું જ બીજું ઉદાહરણ જોઈએ. તમે જાણો છો કે નાટ્યવેદની માફક જ પ્રાચીન શાસ્ત્રોમાં આયુર્વેદ(આરોગ્ય અને ઉપચારશાસ્ત્ર)ની ઉત્પત્તિનું રહસ્ય પણ નાટ્યશાસ્ત્રની માફક એવી એક દિવ્ય ઘટનાને જ આભારી ગણવામાં આવ્યું છે? વાસ્તવમાં હજારો વર્ષ પહેલાં ધન્વંતરિ નામના એક પ્રાચીન વૈદ્ય થઈ ગયા. જેમણે ઔષધો અને શલ્યક્રિયામાં ખૂબ પ્રગતિ કરી. એ જ પ્રગતિને ચરક અને સુશ્રુતે આગળ ધપાવી એવું મનાય છે. વેદપુરાણોમાં ધન્વંતરિ બાબતે એવી દંતકથા આલેખવામાં આવી છે કે ધન્વંતરિ વાસ્તવમાં ભગવાન વિષ્ણુનો અવતાર હતા. તેઓ આરોગ્યના દેવ હોવાથી બાકી તમામ દેવોના પણ વૈદ્ય હતા! પૌરાણિક કથા એવી છે કે દેવો અને અસુરો દ્વારા મંદાર પર્વતના ફરતો વાસુકિ નાગ વલોણા રૂપે વીંટાળીને જ્યારે સાગરમંથન કરવામાં આવ્યું ત્યારે એ વલોણાને અંતે તેમાંથી અમૃત નીકળ્યું. અસુરો આ અમૃત ઝૂંટવીને ભાગ્યા. ત્યારબાદ ભગવાન વિષ્ણુએ મોહિની રૂપ ધારણ કરીને અસુરો પાસેથી એ અમૃત પરત મેળવ્યું અને અંતમાં પૃથ્વી પર જ્યારે માનવજીવોનાં રોગો અને કષ્ટો વધી ગયાં ત્યારે તેમની રક્ષા કાજ એ જ પેલા અમૃત સાથે ભગવાન વિષ્ણુ ધન્વંતરિના રૂપમાં એક ખભે જીવનવર્ધક અમૃતકુંભ અને બીજા હાથમાં આયુ-ર્વેદનો પવિત્ર ગ્રંથ ધારણ કરી સમુદ્રમાંથી પ્રગટ થયા અને માનવજાતને બચાવી લીધી. આ દંતકથાને જ ઇતિહાસ માનીને આજે પણ હિન્દુઓમાં દર વર્ષે દિવાળી પહેલાં ધનતેરસના દિવસે સૌનાં સુખ–આરોગ્ય માટે ભગવાન ધન્વંત-રિની પૂજા-અર્ચના કરવામાં આવે છે. આમ પૌરાણિક ઘટનાઓનો ઇતિહાસ આલેખવાની આપણી આ જ કાવ્યમય, કલ્પનાશીલ, શ્રદ્ધાપૂર્ણ શૈલી રહી છે.

માનવજાતના સર્વોચ્ચ એવા આધ્યાત્મિક ગ્રંથ ‘ભગવદગીતા’ની રચના પણ કેવી રીતે કલ્પાઈ છે તે વિચારો! કોઈ પણ સર્જક દ્વારા આવા મહાન ગ્રંથની રચના સ્વાભાવિક છે કે અથાગ ભ્રમણ, અનુભવો અને લાંબાં મનનચિંતનના અંતે એકાંતમાં, એકાગ્રચિત્તે અને શાંત વાતાવરણમાં જ શક્ય બને. અને કોઈ પણ દાર્શનિક ગ્રંથના સર્જન પાછળ એ જ એક બૌદ્ધિક ખુલાસો હોઈ શકે. પરંતુ ભગવદગીતાના સર્જનની પાર્શ્વભૂમિકા તેના દશ્ય–શ્રાવ્ય સંદર્ભે કેટલી ભવ્ય, કેટલી નાટ્યાત્મક અને કેટલી અભૂતપૂર્વ છે? તેના સર્જનનું ‘locale’ સ્થળ કુરુક્ષેત્રની રણભૂમિ (battleground) છે. પાંડવ–કૌરવની સેનાઓ સામસામી યુદ્ધ લડવાને તત્પર, શસ્ત્રો સજતી ઊભી છે. શૂરવીરોને ચાનક ચઢાવવા ચારે દિશાએથી શંખનાદ, રણશિંગાં અને દુંદુભિ વાગી રહ્યાં છે. ચોતરફ ઘોડાઓનો હણહણાટ, હાથીઓની ચિંઘાડ, શસ્ત્રોનો ખણખણાટ, હજારો યોદ્ધાઓના

હોંકારા–પડકારા અને બધાની વચ્ચોવચ એક બાજુ ધનુર્ધર અર્જુનનો રથ ઊભો છે જેના સારથિ સ્વયં ભગવાન શ્રીકૃષ્ણ છે અને બીજી તરફ અઢાર અક્ષૌહિણી કૌરવસેના લડવાને તત્પર ઊભી છે – આવા ભયંકર ઉત્તેજનાપૂર્ણ વાતાવરણ વચ્ચે સામે ઊભેલી સેનામાં પોતાના ભાઈઓ, ગુરુજનો અને પિતા-મહોને શત્રુ રૂપે ઊભેલા જોઈને ઊંડી દ્વિધામાં મુકાઈ ગયેલો અર્જુન તેના મનમાં ઘેરો વિષાદ અનુભવે છે, ‘મારા આ સ્વજનો સામે યુદ્ધ કરું કે ન કરું?’ તે વખતે કૃષ્ણ અર્જુનના સવાલોના જવાબ રૂપે ગીતાનો ઉપદેશ આપે છે. ગીતાના સર્જન પાછળનું પ્રેરકબળ (અર્જુન), અને તેની પ્રાસંગિકતા (‘ધર્મપાલન’ ખાતર સ્વજનો સામે શસ્ત્રો ઉઠાવવાની દ્વિધા) સાથે સંકળાયેલ રણભૂમિ, ગીતા જેવી કૃતિનું સર્જનસ્થળ બને છે! વળી આ ઉપદેશ એકપક્ષીય સંભાષણ નથી, પણ જાણે કોઈ ઉત્કૃષ્ટ નાટ્યરચનાને અનુરૂપ એવા સંવાદ સ્વરૂપે છે.

વાસ્તવિક રીતે બુદ્ધિથી વિચારો તો ગીતા જેવો મહાન ગ્રંથ આવા કોલા-હલભર્યા વાતાવરણમાં કઈ રીતે બોલી કે લખી શકાય? પરંતુ અહીં મહાભારતના સર્જક વેદ વ્યાસની માવજત ‘વાસ્તવવાદી’ નથી. તે વિચારે છે કે ગીતા જેવા ભવ્ય વિચારો શાંત અલાયદા ખંડમાં ક્યારેય સ્ફુરી ન શકે. તે માટે ચિત્ત પર કોઈક પ્રબળ વિચારોના વિસ્ફોટને જરૂરી એવી પ્રચંડ ઊર્જાનો ધક્કો અનિ-વાર્ય બની જાય, જે કામ અહીં અર્જુનના સવાલો કરી આપે છે. આ કોટિના સવાલ–જવાબ કોઈક શાંત આશ્રમના એકાંત ખૂણે ન હોય પરંતુ કેવળ ભયાનક રણસંગ્રામની વચ્ચોવચ્ચ, જીવન યા સર્વનાશની કપરી પસંદગી સમયે, આર યા પારના આખરી નિર્ધાર રૂપે જ હોય. આમ અહીં ‘રણભૂમિ’ (Battleground) પ્રત્યેક મનુષ્યના ચિત્તનું રૂપક (metaphor) બની રહે છે જ્યાં સત્–અસતનાં બે વિરોધી પરિબળો જીવનમાં ડગલે ને પગલે આવીને શસ્ત્રો ખખડાવતાં ઊભાં થઈ જાય છે અને માણસને ભયંકર દુવિધામાં મૂકી દે છે. કૃષ્ણ કહે છે કે આવા સંઘર્ષમાં સામાન્યતઃ માણસ ઇચ્છા, લોભ, સ્વાર્થ, લાગણી વગેરેથી દોરવાઈને ખોટી પસંદગી કરી બેસે છે અને પરિણામે પીડા, પશ્ચાત્તાપ અને વિનાશને પામે છે. વાસ્તવમાં સત્અસત્ની લડાઈ માણસે નિષ્કામભાવે, ફક્ત ધર્મના પક્ષે ઊભા રહીને લડવી જોઈએ.

તેવી જ રીતે આગળ ઉપર જગતના તમામ સજીવ–નિર્જીવ પદાર્થો, તેની તમામ ગતિવિધિઓ તેમજ જુદી જુદી અનેક ઘટનાઓમાં એક જ સર્વસામાન્ય વૈશ્વિક ચેતના કામ કરી રહી છે તે દર્શાવવા (ગીતાના જ એક ભાગ રૂપે) શ્રી-કૃષ્ણ અર્જુનને ચાલુ રણસંગ્રામે ‘વિશ્વરૂપદર્શન’ કરાવે છે. આપણો અતિશ્રદ્ધાળુ હિન્દુ તેમાં ફક્ત વિરાટકાય (દૈહિક) ઈશ્વરનું ભવ્ય દર્શન કરીને ધન્યતા અનુભવે

છે. (મૂળમાં સર્જક જે ઇચ્છે છે તે – વિશ્વના તમામ વિવિધ ઘટકો તેમજ ઘટનાઓમાં (ઈશ્વરરૂપી) ચૈતન્યનો અંશ નિહાળી તેનો નમ્રભાવે સ્વીકાર કરવો, સ્થિતપ્રજ્ઞ મનોદશા કેળવીને આનંદ કે વિષાદની પળોને નિષ્કામ ચિત્તે ઝીલવાની સમ્યક્ દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત કરવી – એવી જીવનની વાસ્તવિક સમજણ માણસ પ્રાપ્ત કરતો નથી.) હકીકતમાં ગીતામાં આલેખાયેલ વિશ્વરૂપદર્શનની આ અદભુત અલૌકિક ઘટના કોઈ ચમત્કાર કે અવૈજ્ઞાનિક ઘટના નથી. તેને ફરી એક વાર, એક જટિલ, ઊંડા, દુ:સાધ્ય વિચારને સરળ–સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરવા માટે સર્જક દ્વારા નિર્માયેલ એક ભવ્ય રૂપક, એક allegory રૂપે જ જોવું-સમજવું રહ્યું.

હજુ એક વધારે રસપ્રદ ઉદાહરણ સમજીએ. આપણે સૌ તાંડવનૃત્યની મુદ્રામાં ઊભેલ ભગવાન શિવની 'નટરાજ' તરીકે ઓળખાતી વિશ્વવિખ્યાત આકૃતિથી પરિચિત છીએ. ચતુર્ભુજધારી આ મૂર્તિમાં આમ જુઓ તો કશું જ દૈવી કે ચમત્કારિક નથી. મૂળ તો આપણે તેના ગર્ભિતાર્થને જાણતા નથી. દક્ષિણના ચિદમ્બરમ્ મંદિરમાં રહેલી 'નટરાજ'ની આ શિલ્પાકૃતિ ઈશ્વરને એક વિરાટ વૈશ્વિક નર્તક('the Lord as the Cosmic Dancer')ના રૂપમાં રજૂ કરે છે. સામાન્યતઃ કેવળ લિંગ સ્વરૂપે પૂજાતા ભગવાન શિવને અહીંયાં પ્રથમ વાર બહુ અસાધારણ કહી શકાય એ રીતે માનવ ગુણધારક રૂપે આલેખવામાં આવ્યા છે.

સંસ્કૃતમાં 'નટરાજ'નો અર્થ થાય છે 'નર્ત–રાજન' અર્થાત્ નૃત્યોનો રાજા, 'Lord of Dance'. નટરાજના નૃત્ય દ્વારા મુખ્યત્વે પાંચ દૈવી ક્રિયાઓ અથવા 'પંચક્રિયા' વ્યક્ત થાય છે : સૃષ્ટિ (સર્જન), સ્થિતિ (સંવર્ધન અથવા પોષણ), સંહાર (વિનાશ), તિરોભાવ (ભ્રમણા) અને અનુગ્રહ (કૃપા અથવા મોક્ષ). નટરાજની આ મુદ્રા એકીસાથે દ્વિઅર્થ પ્રગટ કરનારી છે – સ્થિર તેમજ ગતિશીલ. નટરાજની 'સ્થિર' પ્રતિમા ભગવાન શિવની ઘનીભૂત 'ગતિશીલતા'ને ગર્ભિતપણે વ્યક્ત કરનારી છે. તેની ચોતરફ જન્મ-મૃત્યુના પ્રતીકરૂપ અગનજ્વાળાઓ (પ્રભામંડળ) પ્રસરી રહી છે. એવા ઉલ્કાપાત સમા વાતાવરણ વચ્ચે શિવનું પ્રશાંત મુખ તેની સ્વસ્થતા, સંયમ અને સ્થિતપ્રજ્ઞતા સૂચવે છે. પોતાની આસપાસનાં તમામ બળો પ્રત્યે તે નિઃસ્પૃહ નિરાસક્ત છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ અને તત્વજ્ઞાનના પ્રખર અભ્યાસી શ્રી આનંદ કુમારસ્વામીના મત પ્રમાણે 'ભારતના પ્રાચીન ઋષિમુનિઓએ ધારેલ ઈશ્વરની અજ્ઞાત ગતિવિધિઓની આટલી ભવ્ય દૃશ્યાત્મક કલ્પના વિશ્વના કોઈ જ ધર્મ કે કલામાં આટલી સ્પષ્ટપણે ઊપસીને આવી નથી. નૃત્યમુદ્રામાં ઊભેલ શિવની આકૃતિ કરતાં વધારે પ્રાસાદિક અને ઊર્જામય દૈવી પ્રતીક જગતની વિવિધ સંસ્કૃતિઓમાં ભાગ્યે જ ક્યાંક જોવા મળે.'

1972માં પ્રસિદ્ધ અમેરિકન ભૌતિકવિજ્ઞાની ફ્રિત્ઝોફ કાપ્રાએ એક વિજ્ઞાન--સામયિકમાં લખેલા નિબંધમાં પરમાણુઓ(sub-atoms)ની આંતરિક હલનચલનને શિવના વૈશ્વિક નૃત્ય (cosmic dance) સાથે સરખાવેલી. આધુનિક વિજ્ઞાન કહે છે કે 'જીવન અને મૃત્યુ, સર્જન અને વિસર્જન જેવી ઘટના માત્ર સજીવોને જ નહીં, નિર્જીવ વસ્તુઓને પણ એટલી જ લાગુ પડે છે. સૃષ્ટિની તમામ ચીજો કાળક્રમે સર્જાય છે અને નાશ પામે છે.' 1975માં પ્રકાશિત થયેલાં તેમના પુસ્તક 'Tao of Physics'માં પણ નટરાજની આ પ્રતીકાત્મક આકૃતિનો કાપ્રાએ આધુનિક ખગોળીય શોધખોળોના સંદર્ભમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે. તે કહે છે કે 'જગતમાં સર્જનની પ્રક્રિયા વિનાઅવરોધે નિરંતર ચાલતી રહે છે એવા હિન્દુ વિચારનો આજનું આધુનિક વિજ્ઞાન સ્વીકાર કરે છે. આજે વર્તમાન સમયમાં આપણા ભૌતિકવિજ્ઞાનીઓએ આ જ વૈશ્વિક નૃત્ય (અંતરીક્ષમાં થતાં પરિવર્તનો) સમજવા માટે સૌથી વધારે આધુનિક ટૅકનૉલૉજીનો ઉપયોગ કર્યો છે. વૈશ્વિક નૃત્યનું આ અદભુત રૂપક (metaphor) હિન્દુ ધર્મની પૌરાણિક દંતકથાઓને તેમજ આધુનિક પાશ્ચાત્ય ભૌતિકવિજ્ઞાનને પરસ્પર જોડી આપે છે.'

પ્રત્યેક ભારતીય નાટ્યપ્રયોગના આરંભે કલાકારસમૂહ દ્વારા પ્રાર્થના રૂપે ગવાતા શ્લોક 'આંગિકમ્ ભુવનમ્ યસ્ય, વાચિકમ્ સર્વવાંગમયમ્, આહાર્યમ્, ચંદ્રતારાદિ, તુમ નમઃ સાત્વિકમ્ શિવમ્'માં પણ કેટલી ભવ્ય કલ્પના કરવામાં

આવી છે! 'સમગ્ર સૃષ્ટિ જેનો આંગિક અભિનય છે, ચારે દિશાએથી સંભળાતો ધ્વનિ જેનો વાચિક અભિનય છે, અને વિરાટ આકાશમાં દેખાતા ચંદ્ર અને તારા–નક્ષત્રો જેનો આહાર્ય અભિનય છે એવા સાત્વિક શિવને હું નમન કરું છું'. આપણા માનવજીવનરૂપી રંગમંચને જાણે વિરાટ બ્રહ્માંડ સંદર્ભે જોવાનું આ કેવું મહાન દર્શન ! 'As You Like it' નામના તેના એક નાટકમાં શેક્સપિયરે લખેલું કે 'All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entraces.' આપણા ઉપરોક્ત શ્લોક પાછળની ફિલૉસૉફી પણ લગભગ એ જ છે!

જે પ્રજા કલાનું, અધ્યાત્મનું, વિજ્ઞાનનું કે ઇતિહાસનું આ શૈલીમાં આલેખન કરતી હશે તે પ્રજા કેવી કલ્પનાશીલ હશે તે વિચાર આવે છે? આ પ્રજાએ કવિતા કે ઇતિહાસને કેવળ શબ્દદેહ નહીં પણ મનમોહક રૂપકો વડે દશ્યાત્મક બનાવ્યાં છે. વાસ્તવમાં અહીં કોઈ દેવો નથી કે દેવ–દાનવ વચ્ચેનું કોઈ યુદ્ધ નથી, અહીં કોઈ ખરેખર બ્રહ્મા નથી કે વિષ્ણુ નથી, નથી તાંડવ કરવા શિવ પધારતા કે નથી લાસ્ય પ્રદાન કરવા ઉપરથી પાર્વતી ઊતરતાં. આ બધી 'ફેન્ટસીઝ' ઇતિહાસની મૂળ બાબતોને વર્ણવવાની એક મૌલિક ભારતીય આલેખન–પદ્ધતિ છે. તેમાં કશું અવૈજ્ઞાનિક કે બિનઐતિહાસિક નથી. નાટ્યશાસ્ત્ર રચતી વખતે આચાર્ય ભરતે ક્યાં ક્યાંથી પ્રેરણા મેળવી હશે તે આ દેવ–દાનવના નાટ્યાત્મક રૂપક પરથી આપણને જાણવા મળે છે. દરેક વસ્તુની દિવ્ય ઉત્પત્તિ માનવા તરફ હિન્દુઓનું વલણ જોતાં આવી બધી આખ્યાયિકાઓ ઘણી પ્રાચીન હોવાનો સંભવ છે પણ સમર્થનના અભાવે નિશ્ચયાત્મક કશું કહી શકાય તેમ નથી.

એવું પણ નથી કે ભારત પાસે તેનો નક્કર ઇતિહાસ કે સાંસ્કૃતિક વારસો જળવાયો નથી. ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં પ્રેક્ષાગૃહો માટે સભા, સમાજ, સભામંડપ, રંગમંડપ, ઉપસ્થાનશાળા, સમન, રંગવાહ વગેરે જેવા પર્યાયો વપરાય છે. અનેક ભારતીય અને વિદેશી સંશોધકોએ આ વિષય પર અઢળક અભ્યાસ--સંશોધન કર્યાં છે. નાટ્યકાર હસમુખ બારાડી તેના પુસ્તક 'થિયેટર નામે ઘટના'માં આ સંદર્ભે નોંધે છે કે ભારતમાં મધ્યપ્રદેશ, આંધ્રપ્રદેશ, બિહાર, ઓરિસ્સા, મહારાષ્ટ્ર, દક્ષિણ કોંકણ, ગુજરાત (ધોળાવીરા) અને દક્ષિણ ભારતનાં રાજ્યોમાં ખોદકામ કરતાં નૃત્યનાટ્ય-મંડપોના કેટલાક અવશેષો જોવા મળ્યા છે. એ સંશોધનનો વિષય છે કે આ બધા કેવળ સભામંડપો હતા કે નાટક માટેનાં પ્રેક્ષાગૃહો હતાં. હા, એ વાત ખરી કે ઈ. સ. પૂર્વે 300–400 વર્ષ પહેલાંનાં ગ્રીક થિયેટરોના ભગ્નાવશેષો અને તેમાંય 'એપિડોરાસ' નામનું આખેઆખું એમ્ફી થિયેટર આજે અઢી હજાર વર્ષ પછીય આપણને ગ્રીસમાં

જોવા મળે છે જે દુનિયાભરમાંથી આવનારા પર્યટકોને આજેય રોમાંચિત કરે છે. તેની સરખામણીએ ભારતમાં ત્યાર પછી લગભગ 500 વર્ષ બાદ, એટલે કે ઈ. સ. બીજી અને સાતમી સદી વચ્ચે સંસ્કૃત રંગમંચ પાંગર્યો હોવા છતાં આપણને એકદમ નિશ્ચિત કહી શકાય એવું કોઈ નાટ્યગૃહ જોવા મળતું નથી. વળી આપણે ત્યાં પ્રાચીન નાટ્યગૃહો નાટ્યાચાર્ય ભરતે નિર્ધારિત કરેલ નિયમો પ્રમાણે એ કાળે લાકડાંમાંથી તૈયાર કરવામાં આવતાં હોવાથી બનવાજોગ છે કે ગ્રીક થિયેટરોની માફક તેની જાળવણી શક્ય ન બની હોય. પણ તે સિવાય અનેક ગ્રંથો, દસ્તાવેજી પુરાવાઓ, મંદિરો અને ગુફાઓમાં બનાવેલા સભામંડપોના ભગ્ન અવશેષો, ભીંતચિત્રો અને શિલ્પો દ્વારા પૂરતા પ્રમાણમાં આધારભૂત વિગતો મળી રહે છે.

આ બધું છતાં ઘણા લોકોની એવી ફરિયાદ તો રહે જ છે કે ભારતની પ્રજા પાસે તેનો ઇતિહાસ જાળવવાની ઊંડી દૃષ્ટિ (Sense of History) કે પદ્ધતિ નથી. આપણી પ્રજામાં મૂળથી જ ભક્તિ અને શ્રદ્ધાનાં લક્ષણો રહેલાં છે એટલે સામાન્ય અર્થ મુજબની 'વાસ્તવિકતા'થી દૂર રહેવામાં તેને કશું અજુગતું નથી લાગતું. તેને પોતાના પ્રાચીન વારસાના અસ્તિત્વ માટે કોઈ નક્કર ઐતિહાસિક પ્રમાણોની બિલકુલ જરૂર નથી લાગતી. દૈવી ભક્તિ અને શ્રદ્ધાથી પરંપરાગત રીતે જળવાઈ રહેલી માન્યતા જ તેમને માટે એકમાત્ર સચ્ચાઈ છે. પોતાની સાંસ્કૃતિક વિરાસતના મૂલ્યને બહારની દુનિયા સમક્ષ પુરવાર કરવા માટે તેમને કોઈ નક્કર સાબિતીઓ દેખાડવાની આવશ્યકતા નથી લાગતી. અલબત્ત યહૂદી, ખ્રિસ્તી અને મુસ્લિમ પ્રજા પણ આજે તેમના ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિનાં અનેક પ્રમાણો મોજૂદ હોવા છતાં પણ આપણી જેમ જ પોતાની કોમના વહી ગયેલા કાળના દૈવી મૂલ્યને કેવળ પોતાની આંતરિક શ્રદ્ધાના બળે જ સંકોરીને બેઠી છે અને વાસ્તવિક રીતે જુઓ તો તેમાં કશું અજુગતું નથી. આખરે સઘળું તમારા માનવા – ન માનવા ઉપર અવલંબે છે. બહારનાં પ્રમાણો કે દાખલા–દલીલોમાં કાળક્રમે પરિવર્તન આવી શકે છે પણ સદીઓથી ભીતરમાં પ્રાણપ્રતિષ્ઠિત કરેલી શ્રદ્ધા ગમે તેવા સંજોગોમાં પણ પોતાની સ્થિરતા જાળવી રાખે છે. આમ ભારતના ઇતિહાસકારો તેની પ્રજાની શ્રદ્ધા, અભિગમ અને સાંસ્કૃતિક સંવેદનાને નજર સમક્ષ રાખીને એ જ ઐતિહાસિક વિગતોને દાર્શનિક અને કાવ્યાત્મક શૈલીમાં આલેખે તેમાં કશું અતાર્કિક કે અજુગતું નથી.

* * *

20મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પશ્ચિમી જગતમાં થઈ ગયેલા ઍબ્સર્ડ અને અસ્તિત્વવાદી લેખનશૈલીના મહાન નાટ્યકારો બેકેટ, આયોનેસ્કો, કામુ, કાફકા,

સાર્ત્ર વગેરેને વાંચીએ ત્યારે દુનિયાના અનેક નાટ્યરસિકોની જેમ આપણે પણ ભારે પ્રભાવિત થઈ જઈએ છીએ. આ લેખકોએ પોતાના ગૂઢ નાટ્યાર્થોને પ્રગટ કરવા સર્જેલાં (ચિત્રવિચિત્ર) પ્રતીકો અને રૂપકોને તેમજ તેમના નાટ્યકસબને આજેય આપણે હૃદયપૂર્વક બિરદાવીએ છીએ. પરંતુ તેમની તુલનાએ આપણા પોતાના ઋષિકવિઓએ તેમના આદિગ્રંથો અને બીજા સાહિત્યમાં કલ્પનાના સર્વોચ્ચ ઉડ્ડયન દરમિયાન જે કક્ષાનાં જટિલ અને છતાંય અર્થપૂર્ણ રૂપકો પ્રયો-જેલાં તે જોઈને ખરેખર તો આપણને એ વિચાર આવવો જોઈએ કે આ કવિઓ અને કથાકારો તો યુરોપના 'થિયેટર ઑફ ઍબ્સર્ડ'ના વિશ્વવિખ્યાત લેખકોનાય પુરોગામી ગણવા પડે એટલા સમર્થ હતા!!

ઉદાહરણ તરીકે સૅમ્યુઅલ બેકેટના 'Happy Days' નામના એક એક-પાત્રીય નાટકમાં મુખ્ય નાયિકા મંચ ઉપર રાફડામાં દટાઈને પડી છે અને માત્ર તેનું મસ્તક બહાર છે. બેકેટના બીજા એક નાટક 'Endgame'માં ઘરડાં પતિપ-ત્ની સમગ્ર નાટક દરમિયાન બે કચરાપેટી(dustbins)માં જ બેસી રહી સંવાદ કરે છે. આયોનેસ્કોના એક નાટક 'The Leader'માં લાંબા સમય સુધી એક લીડરના આવી રહ્યાની પ્રતીક્ષા બાબતે આતુરતા ઊભી કરવામાં આવે છે. નાટકના અંતમાં લીડર પ્રવેશ કરે છે તો તેના દેહ પર મસ્તક જ નથી, માત્ર તેનું ધડ પ્રવેશ કરે છે! આ જ લેખકના બીજા એક નાટક 'Amidee'માં એવી કથા છે કે ઘરના ભંડકિયામાં સંઘરી રાખેલ એક માણસનું શબ કદમાં મોટું ને મોટું થતું જાય છે. છેવટે ઘરની ભીંત ફાડીને શબનો મહાકાય પગ બહાર નીકળી આવે છે! આયોનેસ્કોના હજુ એક નાટક 'Rhinoceros'માં નાટકનો નાયક ઘરની બહાર કશોક કોલાહલ થતો સાંભળીને ઝડપથી બારીની બહાર જુએ છે તો શહેરના જાહેરમાર્ગ પરથી સંખ્યાબંધ ગેંડાઓ દોડતા નજરે ચડે છે! નાટકના બીજા અંકમાં ધીમે ધીમે ખબર આવતી જાય છે કે લોકોનું ગેંડામાં રૂપાંતર થઈ રહ્યું છે. નાટકના અંતમાં નાયક અરીસામાં પોતાનું મોં જુએ છે અને ચોંકી ઊઠે છે. કારણ કે તેના મોં ઉપર પણ ગેંડા જેવું શિંગડું ઊગી રહ્યું છે! કાફકાના એક નાટક 'Metamorphosis'માં એક માણસનું ધીમે ધીમે વંદા(Cocroach)માં રૂપાંતર થઈ જાય છે! આ લેખકોનાં નાટ્યલેખનની અસાધારણ ખૂબી એ છે કે કોઈ સમર્થ દિગ્દર્શક તેને ભજવે તો તેનો પ્રભાવ એટલો તીવ્ર મળે છે કે તેના અર્થને પ્રગટ થતાં વાર નથી લાગતી. બહારથી સાવ અવાસ્તવિક, અવૈજ્ઞાનિક લાગતાં આ પાત્રો અને પ્રસંગો માનવજીવનની કરુણ વિડંબનાઓ પર ધારદાર વ્યંગ કરી જાય છે.

એ વર્ષોમાં આ પ્રકારનાં નાટકોએ વિશ્વભરના નાટ્યરસિકોમાં સારી એવી

ચકચાર જગાવેલી. તેના પર અનેક અભ્યાસલેખો અને ઊંડાણથી વિવેચન કરતાં પુસ્તકો પણ લખાયેલાં. 20મી સદીના આ વિદેશી નાટ્યકારોને આપણે આટલી ઊંચી પ્રતિષ્ઠા અને દાદ આપી, પરંતુ હજારો વર્ષ પહેલાં આપણા ભારતીય ઋષિમુનિઓ અને તપસ્વી ચિંતકોએ તેમનાં મહાકાવ્યોમાં, શાસ્ત્રોમાં, પુરાણોમાં કેવી કેવી ભવ્ય અને રમણીય કલ્પનાઓ કરી છે અને તે પણ કેટલા ઊંડા, ગહન અર્થો સાથે તેનો વિચાર કદી કોઈ નાટ્યરસિકને આવ્યો છે? આજે તો હવે આપણે આપણાં દેવીદેવતાઓની તસવીરો અને પ્રતિમાઓ જોવા ટેવાઈ ગયા છીએ (અને આપણામાંના ઘણા આ બધી બાબતોને દૈવી પરંપરા, ભક્તિ કે અંધશ્રદ્ધામાં ખપાવે છે); પરંતુ સદીઓ પૂર્વે એ દેવોની આવી અટપટી (તદ્દન અવાસ્તવિક, અવૈજ્ઞાનિક અને અસંભવિત લાગતી અને છતાંય દાર્શનિક કવિઓનાં લખાણો પાછળના જટિલ અર્થોને સરળ–સ્પષ્ટ કરી આપતી) કલ્પના કરનાર કલાકારો કેવા હશે? દેવરૂપી મૌલિક ‘છબી’(image)નું સર્જન કરી તેમાં ગહન આધ્યાત્મિક અર્થોને આરોપિત કરનાર એ મહાન દાર્શનિક સર્જકોની કલ્પનાશક્તિ કેટલી ઊંચી હશે?

ઉદાહરણ રૂપે આપણા ઇષ્ટદેવનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપો પર પણ જરા ધ્યાનપૂર્વક નજર નાખો! બ્રહ્મા, વિષ્ણુ, મહાદેવ, પાર્વતી, ગણેશ, કાર્તિક, નારદ, ઇન્દ્ર, દેવી લક્ષ્મી, સરસ્વતી, મહાકાળી, ભગવાન દત્તાત્રેય વગેરેનો દેખાવ કેવો ભિન્ન ભિન્ન અને તેમના વિશિષ્ટ ગુણો અને લાક્ષણિકતાઓનું કેટલું ગહન અર્થનિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે? ક્યાંય વાસ્તવવાદી નિરૂપણ છે? બધેય કવિતાસભર, અર્થપૂર્ણ કલ્પના અને અવનવાં રૂપકો ભર્યાં પડ્યાં છે. આ દરેક દેવના હાથમાં આગવાં શસ્ત્રો છે – ત્રિશૂળ, ચક્ર, ગદા, ધનુષ્ય વગેરે; દરેક દેવનાં વિશિષ્ટ વાહન છે – ઉંદર, મોર, હાથી, ગરુડ, નંદી વગેરે; દરેક દેવનાં વિશિષ્ટ વાદ્યો છે – શંખ, બંસરી, વીણા, ડમરુ, તાનપૂરો વગેરે; દરેક દેવનાં વિશિષ્ટ આસન છે કમળ, શેષનાગ, વાઘ, મયૂર, નંદી વગેરે. વળી આ બધું જે તે દેવને ફાળવવા પાછળ પણ તેના વિશિષ્ટ ગુણો-લાક્ષણિકતાઓ નિહિત છે.

આ ઉપરાંત પશ્ચિમની ‘ઍબ્સર્ડિટી’ની પરાકાષ્ઠા સમા કલ્પનાશીલ પ્રતીકરૂપ વિષયો જેવા કે ગણેશનું હાથીનું મુખ ધરાવવા પાછળની કથા, ભક્ત પ્રહલાદ સાથે ‘નૃસિંહાવતાર’ (અડધો સિંહ અને અડધો માણસ) પ્રગટ થવાની કથા, કૃષ્ણલીલામાં આવતાં બકાસુર અને પૂતના જેવાં ચમત્કારી રાક્ષસી પાત્રો, ગોવર્ધન પર્વત ઉઠાવી વ્રજવાસીઓનું રક્ષણ કરવાની કથા કે હનુમાન દ્વારા આખેઆખો સંજીવની પર્વત ઉઠાવી લાવી લક્ષ્મણનો પ્રાણ બચાવવાની કથા, ભગવાન વિષ્ણુ દ્વારા મોહિનીરૂપ ધારણ કરી ભસ્માસુર રાક્ષસને ખતમ કરવાની

કથા, રાવણને દસ માથાં હોવાની કે કુંભકર્ણ છ મહિના નિદ્રાધીન રહેતો હોવાની કલ્પના, નહીં પાતાળ, નહીં પૃથ્વી કે નહીં સ્વર્ગ એમ અધવચ્ચે લટકી રહેલા ત્રિશંકુની કથા, ભગીરથના તપના અંતે ભગવાન શંકરની જટામાં થયેલ ગંગાવતરણની કથા, દેવદાનવ દ્વારા થયેલ સમુદ્રમંથનના અંતે નીકળેલ વિષ પી જઈને 'નીલકંઠ' બની જવાની કથા, આ ઉપરાંત ત્રિમૂર્તિ, ચતુર્ભુજ અને અર્ધનારીશ્વર જેવાં પ્રતીકો વગેરેમાં પશ્ચિમના આધુનિક સર્જકોને ટક્કર મારે તેવી અદભુત કલ્પનાઓ વણાયેલી છે. અને કોઈ રખે માને કે આ બધી કથાઓ પાછળ ફક્ત ગાંડો ભક્તિભાવ અને અભણ માણસોની શ્રદ્ધા બહેકાવવા માટેની ગાંડીઘેલી તરકીબો માત્ર રહેલી છે! ભારતીય પુરાણો તેમજ મહાકાવ્યોની એક એક કથા અને એક એક પાત્ર પાછળ તેના આદિ સર્જકોનું ગહન ચિંતન અને દૃષ્ટિ રહેલાં છે અને એટલે જ આ કથાઓની પ્રસ્તુતિ પાછળનો વ્યાપક સંદેશ ભારતીય પ્રેક્ષકને મનોરંજન ઉપરાંત ઉચ્ચતર જીવન તરફ દોરી જવાની શક્તિ અને પ્રેરણા આપી રહે છે.

આમ ફરી એક વાર સમજી લઈએ કે ભારતીય કલા, સાહિત્ય, ધર્મ, ઇતિહાસ વગેરેની સાથે સાથે ભારતીય રંગમંચ પણ ક્યારેય 'વાસ્તવવાદી' (realistic) નહોતો. માત્ર રંગમંચ જ નહીં, બાકી તમામ કલાઓમાં વાસ્તવિકતાના પ્રતીક કે સંકેતરૂપ એવી 'શૈલીબદ્ધતા' (stylisation) સહજ રીતે વણાયેલી હતી. પશ્ચિમના દેશોમાં પૂર્વના દેશોથી વિપરીત એવી જે જે પ્રકારની રાજકીય ક્રાંતિઓ થઈ, બળવાઓ થયા, નવા નવા બૌદ્ધિક વિચારો ઉદભવ્યા, અવનવી વૈજ્ઞાનિક શોધખોળો થઈ, સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે વિવિધ ચળવળો જન્મી વગેરેના પરિપાકરૂપ 'વાસ્તવવાદી રંગભૂમિ'નો આકાર બંધાયો. આજે આપણે રંગભૂમિની જે પ્રકારની વાસ્તવવાદી શૈલીથી પરિચિત છીએ તેની અગાઉની લાંબી સર્જનપ્રક્રિયાને સમજવા માટે 500–1000 વર્ષ પૂર્વેના યુરોપના વૈચારિક–સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસને વિગતે જાણવો ખૂબ માહિતીસભર અને રસપ્રદ બની રહેશે.

●

5
યુરોપીય રંગભૂમિ અને વાસ્તવવાદ

19મી સદીના અંતમાં રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદનો પાયો નાખનાર ભલે નૉર્વેનો ઇબ્સન કે સ્વીડનનો સ્ટ્રીન્ડબર્ગ હોય અથવા તેની પૂર્વે સાહિત્યમાં બાલ્ઝાક કે ઝોલા જેવા સર્જકો હોય પરંતુ વાસ્તવવાદનાં મૂળિયાં આમ જુઓ તો રંગભૂમિના ઉદય સાથે જ જોવા મળે છે. અગાઉ આપણે ગ્રીક ટ્રૅજેડીના ત્રણ મહાન નાટ્યકારોની વાત કરી. ઇસ્કિલસ, સૉફોક્લીઝ અને યુરિપિડીઝ, આ ત્રણેયમાં સૌથી મહાન ભલે સૉફોક્લીઝ ગણાયો હોય પરંતુ રંગમંચ પર વાસ્ત-વવાદના વિકાસના ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં જોઈએ તો યુરિપિડીઝનું યોગદાન અત્યંત મહત્વપૂર્ણ છે. વાસ્તવવાદને જો આધુનિકતા સાથે સીધો સંબંધ હોય તો યાદ રાખવું જોઈએ કે અઢી હજાર વર્ષ પહેલાં થઈ ગયેલો યુરિપિડીઝ (ઈ. સ. પૂર્વે 485–406) વિશ્વરંગભૂમિ પર આધુનિક નાટકના જનક તરીકેનું આદરપૂ-ર્ણ સ્થાન પામ્યો છે. કોઈકે સાચું જ કહ્યું છે કે 'યુરિપિડીઝના પ્રદાનને લીધે આ જગત અગાઉની તુલનામાં વધારે વિનમ્ર, પ્રેમાળ, વધારે માનવીય અને સર્વસ-માવેશક બન્યું'. લેખકોમાં એ કદાચ સર્વપ્રથમ હતો જે આજથી અઢી હજાર વર્ષ પહેલાં તેના લેખન અને વિચારો દ્વારા પોતાના દેશની સીમાઓને ઓળંગીને સમસ્ત વિશ્વનો ઉમદા નાગરિક બની શક્યો.

ઇસ્કિલસ અને સૉફોક્લીઝની તુલનામાં યુરિપિડીઝનાં નાટકો સાથે આજે પણ આપણે આપણી જાતને વધારે જોડી (correlate) શકીએ. તેવી જ રીતે તેનાં પાત્રો કે વિષયવસ્તુ સાથે પણ તાદાત્મ્ય કે પોતાપણું (identify) સાધી શકીએ. યુરિપિડીઝને દરેક મનુષ્ય પ્રતિ અને ખાસ તો પીડિતો પ્રતિ શ્રદ્ધા અને અનુકંપા હતી. મનુષ્યોમાં પણ ખાસ કરીને સ્ત્રીઓ પ્રત્યે તેને વિશેષ પક્ષપાત હતો. એ કાળે પણ તે સ્પષ્ટ જોઈ શકેલો કે પિતૃસત્તાક સમાજમાં સ્ત્રીને મનુષ્ય તરીકેનું ગૌરવ આપવામાં નથી આવ્યું. એવી જ રીતે તેની દષ્ટિએ ગુલામો પણ ખરીદ-

વેચાણની બજારુ ચીજ નહોતી પરંતુ બીજા સૌ જેવા જીવતાજાગતા માનવીઓ હતા. યુરિપિડીઝ પોતે પણ એ જ ગ્રીક સમાજમાં રહેતો હતો જ્યાં લોકોને ગ્રીક દંતકથાઓ માટે પારાવાર શ્રદ્ધા અને આદર હતાં. અને છતાં એક બુદ્ધિવાદી અને ખાસ તો માનવતાવાદી કવિ હોવાને નાતે યુરિપિડીઝ એ દંતકથાઓને પરંપરાગત આસ્થા અને અંધભક્તિથી તેના નાટકોમાં ઢાળવા હરગિજ તૈયાર નહોતો. તેણે માત્ર વાર્તાતત્વ જ ત્યાંથી લીધું અને તે સમયની પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં તેનું નવું મૌલિક અર્થઘટન કર્યું.

યુરિપિડીઝ પહેલો એવો આધુનિક નાટ્યકાર છે જે નાટકમાં પ્લૉટના મહત્વને કેન્દ્રમાં સ્થાપે છે અને એટલી જ બીજી અગત્ય આપે છે સૂક્ષ્મ, અભ્યાસાત્મક પાત્રાલેખનમાં. (આગળ ઉપર આ જ પ્રકારનાં બારીક પાત્રાલેખનનો આગ્રહ ઝોલા અને ઇબ્સને સેવેલો તેની વાત આવશે.) નાટકમાં તેના બે પૂર્વજ લેખકોને મુકાબલે ઉચ્ચ આદર્શ કે ઉમદા હેતુ હોવાની ઝંઝટ છોડીને યુરિપિડીઝે ફક્ત વ્યક્તિના આંતરિક સંઘર્ષ પર જ ધ્યાન આપ્યું. તેનાં પાત્રો માનવજીવનમાં જોવા મળતી તમામ અધૂરપોથી ભરેલાં છે. અગાઉનાં ગ્રીક નાટકોમાં જોવા મળેલાં પ્રતાપી અને ઉદાત્ત ચરિત્રોની (Heroic and noble characters-ની) આશા જો યુરિપિડીઝનાં પાત્રોમાં રાખવામાં આવે તો નિષ્ફળતા જ મળે. દા.ત., ઇલેક્ટ્રા, ઑરેસ્ટસ, મીડિયા જેવાં intense psychological characters તેણે આલેખ્યાં. ફ્રૉઇડે તો ઘણાં વર્ષો પછી માનવસંબંધો પર વ્યક્તિની કામુકતા-(libido)ના પ્રભાવની વાત કરી. પરંતુ યુરિપિડીઝે તો ઈ. સ. પૂર્વેથી તેનાં નાટકોમાં 'કામવાસના એક પ્રબળ જીવનઊર્જા – એક પ્રબળ શક્તિ' તરીકે પ્રસ્થાપિત કરી દીધેલી. તેણે ભારપૂર્વક કહેલું કે માનવજાત આ સત્યને પાપ કે દૂષણ સમજીને કાયમ માટે આંખ આડા કાન નહીં કરી શકે.

'Medea' જેવા તેના પ્રસિદ્ધ નાટકમાં પાત્રનું ઊંડું મનોવિશ્લેષણ અથવા પછીના સમયગાળામાં એમિલ ઝોલાએ ચીંધેલ પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનની શરતોને નાટકોમાં લાગુ પાડવાની વાત પણ યુરિપિડીઝની કલમે સિદ્ધ કરી આપી. સામાજિકઆર્થિકરાજકીય પરિવેશ (physical environment) એ વાસ્તવવાદને જોવા સમજવાની એક મહત્વની શરત છે. તે રીતે જોતાં યુરિપિડીઝનાં નાટકો classic શ્રેણીનાં હોવા છતાં આજે પણ સામાજિક–રાજકીય અને નૈતિક દૃષ્ટિએ એકદમ સુસંગત લાગશે. સામાજિક–રાજકીય ટીકાટિપ્પણ અથવા આસપાસની પરિસ્થિતિનું આજના સંદર્ભમાં વેધક વિવેચન તેનાં નાટકોનો અભિન્ન હિસ્સો છે. દા.ત., તેના નાટક 'Trojan Women' દ્વારા યુરિપિડીઝ Military aggression (લશ્કરી આક્રમણ), Destruction of war (યુદ્ધની વિનાશકતા)

અને Colonialis- (સામ્રાજ્યવાદ)નાં દૂષણો અંગે વાત કરે છે. કોઈ પણ વ્યક્તિ ગ્રીક સાહિત્ય, ગ્રીક તત્વચિંતન અને ખાસ તો ગ્રીક ટ્રૅજેડીઝનો ઊંડો અભ્યાસ કરશે તો એ બધાંમાં તેને યુરિપિડીઝ ઘણો જુદો અને પ્રગતિશીલ લાગશે. તેનાં પાત્રોમાં ભવ્યતા ઓછી પણ લાગણીની ઉત્કટતામાં કે નિર્ણયશક્તિમાં એના પુરોગામી નાટ્યકારો કરતાં વધારે ગાઢ અસર કરી જાય છે. એટલા માટે એક વિવેચકે સાચું જ કહ્યું છે કે Remove Euripides, and the modern theatre cease to exist.

આમ ચોક્કસ કહી શકાય કે ઈ. સ. પૂર્વે પાંચમી સદીમાં યુરિપિડીઝે વાસ્તવવાદનો પાયો નાખ્યો. તેનાં નાટકો બુદ્ધિને સતેજ–સજાગ કરી શકે એટલાં સક્ષમ છે. તેની જીવનદૃષ્ટિ 18મી–19મી સદીના બુદ્ધિવાદી નાટ્યલેખકોને મળતી આવે છે જેઓ આધુનિક વાસ્તવવાદનો પાયો નાખવા માટે જવાબદાર હતા. તેના જમાનામાં યુરિપિડીઝે બધાથી નોખો ચીલો ચાતર્યો અને પરિણામે તેના જીવન દરમિયાન જ એ સમાજમાં ભારે અપ્રિય થઈ પડ્યો; પરંતુ મૃત્યુ બાદ લોકોએ તેને ખૂબ આદર અને યશ આપ્યાં. જ્હૉન ગાસ્નર કહે છે કે ‘ઈ. સ. પૂ. 406માં જ્યારે યુરિપિડીઝ મૃત્યુ પામ્યો ત્યારે ટ્રૅજેડીના કલા-કસબને તે એ બિંદુએ લઈ ગયો જ્યાં માનવજાતને ફરીથી પહોંચવા માટે 2000 વર્ષ સુધી શેક્સપિયરની વાટ જોવી પડી. અને તેવી જ રીતે પરિપક્વ (mature) કહી શકાય એવાં સમસ્યાપ્રધાન અને મનોવૈજ્ઞાનિક નાટકો મેળવવા માટે આ દુનિયાએ ઇબ્સન અને તેના અનુગામીઓની 23–24 સદી સુધી વાટ જોવી પડી.’

* * *

પ્રસ્તુત અભ્યાસમાં આપણો મુખ્ય હેતુ આધુનિક વાસ્તવવાદના ક્રમિક વિકાસનો છે એટલે વચ્ચેના ગ્રીક રંગભૂમિ પછીનાં 1500 વર્ષના રંગભૂમિ ઇતિહાસમાં આપણે વિગતે જતા નથી અને સીધું ધ્યાન આપીએ છીએ વાસ્તવવાદના આરંભકાળના સાહિત્ય પર. 1880થી શરૂ થયેલું આધુનિક વાસ્તવવાદી શૈલીનું નાટ્યસાહિત્ય શિખરોનું સાહિત્ય નથી પણ તળેટીમાં રહેલી સમથળ ધરતીનું સાહિત્ય છે. આ સાહિત્યમાં કદાચ એટલી ઊંચાઈ નહીં હોય પણ ચોતરફનો ફેલાવ – સર્વવ્યાપકતા જરૂર છે. આધુનિક વાસ્તવવાદી સાહિત્યની તે એક મર્યાદા ગણી શકાય; પરંતુ એ જ તેની વિશેષતા પણ રહી છે. આધુનિક નાટકોમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડીઝ જેવી ઊંચાઈ કે ભવ્યતા ભલે ન હોય પરંતુ એ નાટકો એક સામાન્ય માણસના રોજિંદા જીવનને સ્પર્શતી સમસ્યાઓને ઉજાગર કરતાં હોવાથી પ્રેક્ષકોને તે વધારે નિકટનાં ને પોતીકાં અનુભવાય છે. માનવવસવાટ ઊંચે શિખરો પર નહીં પણ નીચે તળેટીમાં, ખીણોમાં અને સમથળ ધરતી પર

જ પાંગરે છે. આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટક આ બહુસંખ્યક સાધારણ માણસોના જીવનનું નાટક છે; શિખર પર પહોંચેલા ગણ્યાગાંઠ્યા પ્રતાપી માણસોનું નહીં. આર્થર હોપકિન્સ નામનો એક નાટ્યવિદ કહે છે કે 'અંતે તો ઉત્તમ નાટ્યસાહિત્ય એ જ છે કે જે સમસ્ત માનવજાતિને જીવન અંગેની વધુ ઉમદા સમજણ, વધુ ઊંડી સામાજિક નિસબત અને પ્રત્યેક માનવહૃદયમાં વધુ સહિષ્ણુતા અને અનુકંપા કેળવવા તરફ દોરી જાય.'

છેલ્લાં અઢી હજાર વર્ષના નાટ્યસાહિત્યમાં અનેક તબક્કાઓ આવ્યા અને ગયા. ઇતિહાસના આ દીર્ઘ કાળ દરમિયાન અનેક મહાન સર્જકોએ નિતનવાં નાટકો લખ્યાં અને એવા જ મહાન દિગ્દર્શકોએ તેને ભજવ્યાં – ભક્તિપ્રધાન, શૌર્યપ્રધાન, બોધપ્રધાન, લાગણીપોચાં, શ્રદ્ધા–અંધશ્રદ્ધાથી ભરેલાં, વ્યંગ અને ઠઠ્ઠો કરતાં, નર્યાં સ્થૂળ હલકાં પ્રહસન તથા મનોરંજનથી છલોછલ, નાચગાન અને સમૂજનાં પૅકેજ રૂપે રજૂઆત કરતાં (Voudeville), આ બધાં ઉપરાંત બુદ્ધિવાદી વાસ્તવવાદી, નિસર્ગવાદી, અસ્તિત્વવાદી, અભિવ્યક્તિવાદી, ઍબ્સર્ડ વગેરે શૈલીઓ પણ નાટ્યલેખનના લાંબા ઇતિહાસમાં આવી અને ગઈ, પરંતુ ખાસ તો દર વખતે તત્કાલીન રંગભૂમિ પર પોતાનો વધતોઓછો પ્રભાવ પાથરતી રહી. દરેક નવી શૈલીએ પ્રવર્તમાન શૈલીમાંથી કેટલુંક છોડ્યું ને કેટલુંક ઉમેર્યું. આમ નાટ્યકલાની લગાતારપણે કાયાપલટ થતી રહી. સતત પરિવર્તનની આ પ્રક્રિયામાં એક સર્વસામાન્ય બાબત એ રહી કે જાતજાતના વાદો અને વિચારધારાથી પ્રભાવિત આ તમામ પ્રકારનાં નાટકોનાં કેન્દ્રમાં માનવીય પાસું (Humane Aspect) સદાય પ્રબળ રહેવા પામ્યું.

પશ્ચિમી રંગભૂમિની 25 શતાબ્દીઓ દરમિયાન જે કંઈ ઉતારચઢાવ આવ્યા તેના ત્યારથી માંડીને આજ લગીના કાળને આપણે મુખ્યત્વે ત્રણ તબક્કામાં વહેંચી શકીએ. ઈસુ પૂર્વેની પાંચમી સદીને એથૅનિયન કાળ, ઈસુ પછીની સોળમી સદીનો સમય એલિઝાબેથન કાળ, 17મી સદી ફ્રેન્ચ ટ્રૅજેડીઝ. આજે આપણે જીવીએ છીએ તે કાળ ચોથા ક્રમે આવે જે ઈ. સ. 19મી સદીના છેલ્લા દસકાઓમાં શરૂ થયો અને વચ્ચે કેટલાંક વિઘ્નો, વિરોધો, પરિવર્તનો વગેરે આવવા છતાં હજુ સુધી તે પૂરો નથી થયો. આધુનિક ગાળો ગ્રીક સમયના જેટલો જ લાંબો ટક્યો. 17મી સદીના ફ્રેન્ચ કરતાં પણ લાંબો અને એલિઝાબેથનના સમયગાળા કરતાં બમણો. આમ સ્વાભાવિક રીતે જ આ ગાળાનું મહત્વ અને તેની અસરકારકતા પુરવાર થાય છે.

આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકોની ખાસિયત તેની વ્યાપકતા છે. તે મોટા ભાગના માનવસમૂહોને પોતાની સાથે જોડે છે. આ શૈલી – તેના વત્તાઓછા

ફેરફારો સાથે – તમામ દેશોમાં લોકપ્રિય અને સ્વીકાર્ય બની છે. ગ્રીક ટ્રેજેડી એક જ શહેરના ગણ્યાગાંઠ્યા સર્જકોનું સર્જન હતું. નવજાગરણ (Reinessance) સમયગાળાનો મહાન રંગમંચ મુખ્યત્વે એલિઝાબેથન અને જેમ્સ પહેલાના રાજ્યકાળ દરમિયાનના અંગ્રેજ સર્જકો બૅન જૉન્સન, માર્લો, શેક્સપિયર, બ્યુમૉન્ટ અને ફ્લેચરનું સર્જન હતું. 17મી–18મી સદીમાં લૂઈ ચૌદમાના શાસનકાળ દરમિયાન યાદગાર નવપ્રશિષ્ટ (neoclassic) ફ્રેન્ચ ટ્રેજેડી સર્જનાર બે મહત્વપૂર્ણ લેખકો હતા કૉર્નેઈલ અને રેસિન. તેની સાથે સાથે 17મી સદીના એ જ ગાળામાં નવપ્રશિષ્ટ પ્રહસન – 'neoclassic comedy' મોલિયૅરે સર્જેલ. જ્યારે આની સામે ખૂબ જ નોંધપાત્ર ગણાય તેવું આધુનિક નાટ્યલેખન આખેઆખા યુરોપ અને અમેરિકાના ખંડોમાં રચાયું. પ્રાચીન પરંપરાગત નાટકોની તુલનામાં આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકોમાં સર્જકોના હિસ્સે વૈવિધ્ય લાવી શકવાને પૂરતો અવકાશ હતો અને કેટલાક ઊંચા ગજાના સર્જકોએ તેમની અનોખી શૈલી અને ભાષા દ્વારા એ પુરવાર પણ કરી આપ્યું. પરંતુ ગ્રીક ટ્રેજેડીઝ વિશે આવું કહી શકાય તેમ નથી. ગ્રીક નાટકોને આગળ જતાં રોમમાં અશ્લીલ અને નિરર્થક બનાવી દેવામાં આવ્યાં. તેવી જ રીતે ફ્રેન્ચ નાટક યુરોપના અન્ય દેશોના સામાજિક–રાજકીય વાતાવરણમાં પોતાની તાજગી અને ઉપયોગિતા ગુમાવી બેઠું. અને છેલ્લે અંગ્રેજી નાટકે સ્વયં ઇંગ્લૅન્ડમાંથી જ પોતાનો પ્રભાવ ઝડપથી ગુમાવી દીધો.

યુરોપની રંગભૂમિના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો ઈ. સ. 9મીથી 15મી સદીનો ગાળો મધ્યયુગી નાટક(Medieval Drama)નો કહેવાય છે જેમાં ચર્ચના પ્રભુત્વ હેઠળ નૈતિકતાપ્રધાન નાટકો (Morality Plays) ચાલુ રહ્યાં. ત્યાર બાદ 1670થી 1816 સુધીનો સમય પુનઃસ્થાપનકાળ (Restoration Period) તરીકે ઓળખાયો જેમાં કોંગ્રીવ અને શેરિડન જેવા સમર્થ નાટ્યકારોએ કૉમેડીઝનું સર્જન કર્યું. 1749થી 1885 સુધીમાં રંગદર્શી નાટકો (Romantic Plays) ગેટે, શિલર અને વિક્ટર હ્યુગો દ્વારા સર્જાયાં. 1856થી 1900 સુધી 'રીતભાત'નાં પ્રહસનો (Comedy of Manners) ઑસ્કર વાઇલ્ડ, સમરસેટ મૉમ, નોએલ કાવર્ડ, કૉફમેન અને બૅહરમેનની કલમે લખાયાં. 1860થી 1910 સુધી ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ચેખૉવ અને ટૉલ્સ્ટૉય જેવા લેખકોએ વાસ્તવવાદી રંગમંચ સર્જ્યો (જે સમયગાળો આપણા આ અભ્યાસના કેન્દ્રમાં છે.) અને છેલ્લે 1919થી 1939 દરમિયાન ફરી એક વાર રંગદર્શીવાદ – રોમૅન્ટિસિઝમ પ્રચલનમાં આવ્યો. આ નિયો-રોમૅન્ટિસિઝમ એટલે કે નવ-રંગદર્શીવાદના અગ્રેસર નાટ્યકારો હતા મેટરલિંક, ઍન્નુન્ઝીઓ અને યીટ્સ, અને તેમના પછી જર્મનીમાં ઇરવિન પિસ્કેટર

અને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે સામાજિક–રાજકીય પરિસ્થિતિને મહત્વ આપીને ‘એપિક થિયેટર’(Epic Theatre)ની ક્રાંતિકારી વિભાવના અમલમાં મૂકી.

વિગતવાર જોઈએ તો 19મી સદી દરમિયાન સમસ્ત યુરોપમાં સૌપ્રથમ વાર આધુનિક નાટકોના છૂટાછવાયા પ્રયોગો થયા. માનવજીવનની અવનવી સમસ્યાઓ ઉપર વિશ્લેષણાત્મક વાસ્તવવાદી આધુનિક નાટકોનો ઉદય વિધિસર રીતે 1870–80 દરમિયાન સ્કેન્ડિનેવિયાના દેશોમાં અને તે પણ મુખ્યત્વે નૉર્વેના હેનરિક ઇબ્સન અને સ્વીડનના ઑગસ્ટ સ્ટ્રીન્ડબર્ગના હાથે થયો. તેની સાથે ફ્રાન્સમાં પણ અલબત્ત આ બંનેથી સહેજ ઓછી પણ ઘણી મહત્વપૂર્ણ ગુણવત્તા ધરાવતા અનેક નાટ્યસર્જકો સક્રિય થયા જેમાં મુખ્યત્વે હૅનરી બૅક, મધ્ય યુરોપમાં હૉપ્ટમેન અને ફ્રેન્ક વિડૅકીન્ડ, રશિયામાં ટૉલ્સ્ટૉય, ચેખૉવ અને ગોર્કીએ વાસ્તવવાદી રંગભૂમિને નિશ્ચિત ઘાટ આપવાનું પ્રશંસનીય કામ કર્યું. વાસ્તવવાદી શૈલીમાં કાળક્રમે અનેક પરિવર્તનો આવ્યાં. જેમ કે ફ્રાન્સમાં આ શૈલી વધુ ચુસ્ત, લાઘવપૂર્ણ અને મુદ્દાસરની બની. રશિયન સાહિત્યમાં જોવા મળતું માનવીય પાસું તેનાં નાટકોમાં પણ ઊજળું અને ધ્યાનાકર્ષક બન્યું. આયર્લૅન્ડમાં યીસ્ટ, સિન્જ અને ઑકેસીનાં નાટકોમાં કાવ્યતત્વનો વિકાસ થયો. અમેરિકાનાં નાટકોમાં વાસ્તવવાદી શૈલી વધુ ચુસ્ત, દૃઢ, સ્થાયી અને અસરદાર બની. ઇંગ્લૅન્ડનાં બર્નાર્ડ શૉ, પ્રિસ્ટલી અને ગાલ્સવર્ધી જેવાનાં નાટકો હાસ્ય, વ્યંગ, રહસ્ય અને બુદ્ધિચાતુર્યને કેન્દ્રમાં રાખી નાટ્યરસ વિકસાવવામાં સફળ રહ્યાં. આ રીતે સમગ્ર યુરોપખંડમાં જુદા જુદા સર્જકોએ લખેલ આધુનિક નાટકોનાં પોતપોતાનાં આગવાં લક્ષણો પ્રત્યેકની આગવી ઓળખ પ્રસ્થાપિત કરતાં રહ્યાં.

1905માં ફ્રાન્સમાં આધુનિક નાટ્યસાહિત્યમાં વાસ્તવવાદથી પણ નોખો એક નવો પ્રવાહ અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionism) નામે શરૂ થયો જેની આગવી ઓળખ બેલ્જિયમના પ્રતીકવાદી લેખક મેટરલિંક અને ફ્રાન્સના નવ--રંગદર્શી (Neo-romantic) નાટ્યકાર એડમંડ રોસ્ટાંડે ઊભી કરી. તે શ્રેણીમાં આવનાર બીજા નાટ્યકારો હતા જર્મનીમાં જ્યૉર્જ કૈઝર, અર્ન્સ્ટ ટૉલર અને ફ્રેન્ક વિડકીન્ડ; ઇટાલીનો ગેબ્રિયલ ઍન્નુન્ઝીઓ. વાસ્તવવાદથી નોખા ઊઠેલા આ સૂરનો અસરકારક પડઘો પાડ્યો ઇટાલીના બીજા એક નિરાળા સર્જક લુઈજી પિરાન્દેલોએ અને સ્પેનના ગાર્સિયા લૉર્કાએ. ત્યાંથી આગળ વધીને તેની અસરો પડી આઇરીશ નાટ્યકારો યીટ્સ, સિન્જ અને ઑકેસી પર, અંગ્રેજી નાટ્યકાર જેમ્સ બેરી પર, અમેરિકાના થોર્નટન વાઇલ્ડર, યુજિન ઓ’નિલ, આર્થર મિલર અને ટેનિસી વિલિયમ્સ પર. એક પણ પશ્ચિમી દેશ એવો ન રહ્યો

જેણે આ કલ્પનાશીલ રંગભૂમિ તરફ પોતાનો સર્જનાત્મક પ્રતિભાવ સક્રિયપણે ન આપ્યો હોય.

એ વાત ખરી છે કે પ્રાચીન કાળના મહાન ભવ્ય નાટ્યસાહિત્યની તુલનામાં વાસ્તવવાદ શ્રેણીનાં આવતાં આ નાટકો – તેનું કથાતત્વ, તેની ભાષા અને તેના વિસ્મયકારક તેમજ સંમોહક રૂપકોથી મઢેલી નવીનતમ શૈલીના સંદર્ભે નિશ્ચિ-તપણે ઊણાં ઊતર્યાં. છતાંય એ કબૂલ કરવું પડે કે આ સમગ્ર નાટ્યસાહિત્યની અભિવ્યક્તિવાદી શૈલી પર તાજગીસભર નાટ્યસર્જકોનો કાવ્યાત્મક ભાવ સતત આચ્છાદિત રહેવા પામ્યો. વાસ્તવવાદી લેખનની સાથે કવિતાનો એવો યુક્તિસભર સમન્વય કરાયો કે જેમાં ગદ્ય સાથે કવિતા સહજ રીતે ભળી ગઈ. એમ પણ કહી શકાય કે નાટકનું મૂળ તત્વ કાવ્યાત્મક હોવાને કારણે એક નવા પ્રકારનું નાટ્યલક્ષી ગદ્ય અસ્તિત્વમાં આવ્યું. આધુનિક નાટ્યકારોની ભિન્ન ભિન્ન રસરુચિને કારણે અનેક જાતનાં નાટ્યસ્વરૂપો અને શૈલીઓનું વ્યાપક ખેડાણ થયું.

આ નવા રંગમંચની અવનવા પ્રયોગો કરતા રહેવાની ઇચ્છાશક્તિની સર-ખામણીએ પુરાતન શિષ્ટ રંગભૂમિ સારી એવી રૂઢિચુસ્ત અથવા પરંપરાઓથી બંધાયેલી હતી. તે કાળે કોઈ લેખક પૂર્વનિર્ધારિત માર્ગને ચાતરવાનો વિચાર સુધ્ધાં નહોતો કરી શકતો. જ્યારે અહીંયાં કોઈ પણ પ્રકારના પ્રયોગો–અખતરા કરી શકવાને દરેક દેશનો નાટ્યસર્જક મુક્ત હતો. પરિણામે રંગભૂમિ પર શરૂ-આતમાં અવનવાં એકાંકી નાટ્યસ્વરૂપનો વિકાસ થયો. નાટકના સ્વરૂપમાં ફક્ત બે પાત્રો વચ્ચે કોઈ મુદ્દા પર બૌદ્ધિક ચર્ચા–વિવાદ મૂકવા શક્ય બન્યાં. સાથે સાથે નૈસર્ગિક અને છતાં કાવ્યાત્મક નાટકને ગતિ મળી. નાટકને 'A slice of life', સાક્ષાત્ જિવાતા જીવનનો જ એક ટુકડો માનીને તેને વાસ્તવિક અભિવ્યક્તિ મળી. કેવળ પ્રેક્ષકોને સ્થૂલ મનોરંજન મળે તે હેતુથી મારીમચડીને સનસનાટી જગવતા પ્લૉટની રચના કરવામાંથી કંઈક નવું લખવા માંગતા સર્જ-કોને આઝાદી મળી. તે ઉપરાંત ટોળાં કે સમૂહનું નાટક, સ્મૃતિ કે સંસ્મરણો વાગોળવાનું નાટક, 'નાટકની અંદર નાટક' (play within play) વગેરે પ્રકારના પ્રયોગો શક્ય બન્યા. અહીં એવો દાવો ન કરી શકાય કે આ તમામેતમામ તરકીબો આ નવા નાટ્યકારોએ જ પહેલવહેલી વાર ખોળેલી. છતાં એમ તો ચોક્કસ કહી શકાય કે પહેલી વાર કોઈ જ જાતના પૂર્વગ્રહ કે વિરોધની પરવા કર્યા વગર તેઓએ સ્વતંત્ર રીતે પોતાની સર્જકતાને કામે લગાડી અને સતત વાસ્તવિક જગતને કેન્દ્રમાં રાખતી વિવિધ પ્રકારની નાટ્યલેખનકલા આત્મસાત્ કરી.

બીજું એ કે આ તમામ આધુનિક નાટ્યકારોનું જ્ઞાન ફક્ત રંગભૂમિ પૂરતું સીમિત નહોતું. જ્ઞાનવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે થયેલી નવી શોધખોળોના સંદર્ભે તેમનાં જ્ઞાન અને સમજણની ક્ષિતિજો ઘણી વિસ્તરેલી. તેમને મન રંગભૂમિ એક વિચા-રસંપ્રેષણ માટેનું સૌથી વધુ અસરકારક માધ્યમ હતું. પરિણામે આ નાટ્યકારોએ સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, પ્રકૃતિવિજ્ઞાન, જીવવિજ્ઞાન, તત્વવિજ્ઞાન વગેરે જ્ઞાન-શાખાઓમાંથી નીપજેલા નવા વિચારો અને સિદ્ધાંતોને પોતાનાં નાટકોમાં સહજ રીતે ભેળવી દઈને પરોક્ષ રીતે તેનો પ્રચાર–પ્રસાર કર્યો. તેમાંના કેટલાક સર્જકો તો જુદા જુદા વિષયો પરની ઘનિષ્ઠ તાલીમ મેળવ્યા પછી નાટ્યલેખનક્ષેત્રે પ્રવે-શેલા. જેમ કે ઇબ્સન ફાર્મસીનું ભણેલો. સ્ટ્રીન્ડબર્ગ રસાયણશાસ્ત્ર અને 'Sementics' (શબ્દનો ઉત્પત્તિ અને તેના વિકાસને લગતું 'અભિધાશાસ્ત્ર') ભણેલો. હૉપ્ટમેન વિજ્ઞાન અને ખગોળશાસ્ત્ર ભણેલો. ગાલ્સવર્ધી કાયદાનો નિષ્ણાત હતો. ચેખૉવ, સ્નિત્ઝર અને સમરસેટ મૉમ મેડિસીનના અભ્યાસીઓ હતા. પિરાન્દેલો, કૉપેક અને સાર્ત્ર, તત્વજ્ઞાન અને માનસશાસ્ત્ર ભણેલા બર્નાર્ડ શૉએ અર્થશાસ્ત્ર અને સંગીતનો અભ્યાસ કરેલો. સાર્ત્ર, ગોર્કી, લૉર્કા જેવા ઘણા સર્જકો તેમની કારકિર્દીના કોઈના કોઈ સમયે રાજકારણ તથા જાહેરજીવન સાથે સંકળાયેલા. આ લેખકોએ હાસ્ય, પ્રણય, વેદના, સંઘર્ષ વગેરે વર્ષોથી વણાતી આવેલી લાગણીઓની સાથે સાથે તેમનાં નાટકોમાં મુખ્યત્વે વાસ્તવવા-દના પાયારૂપ એવું, બુદ્ધિ(reasoning)નું તત્વ દાખલ કર્યું.

આ નાટ્યકારોએ કેવા કેવા ઊંચા ગજાના ચિંતકો, દાર્શનિકો અને માનસ-શાસ્ત્રીઓના વિચારોને પોતાનાં નાટકોમાં અસરકારક રીતે વણી લીધા! આ ચિંતકો હતા : શૉપેનહૉર, નિત્ઝે, કિર્કગાર્ડ, હૅગલ, ડાર્વિન, માર્કસ, ફ્રૉઇડ, જ્હૉન સ્ટુઅર્ટ મીલ, ઑગસ્ટ કૉમ્ટે, ક્લૉડ બર્નાર્ડ વગેરે. કેટલાંક નાટ્યકારોએ તો આ મહાન ચિંતકોના વિચારને સીધેસીધા ઉઠાવી લઈને તેમનાં નાટકો લખ્યાં છે એવો એક આક્ષેપ પણ તે કાળે કરવામાં આવેલો. મેક્સબીયર બ્હૉમ નામના તે સમયના ખૂબ જાણીતા કાર્ટૂનિસ્ટે આ તમામ આધુનિક નાટ્યકારોની ઠેકડી ઉડાવવા માટે એક ખાસ કાર્ટૂન બનાવેલું, જેમાં એવું દર્શાવવામાં આવેલું કે બર્નાર્ડ શૉ જેવો દેખાતો એક વેપારી કપડાંથી ભરેલું પોટલું ઊંચકીને 19મી સદીના વિખ્યાત વિવેચક જ્યૉર્જ બ્રાન્ડીઝ પાસે વેચવા આવે છે. એ વેપારીના ઠઠ્ઠાચિત્ર (caricature) પર લખ્યું છે 'વિચારોનો વેપારી' (A Merchant of Ideas). શરૂમાં બ્રાન્ડીઝ એ પોટલાંની કિંમત પૂછે છે તો શૉ જવાબ આપે છે : 'Immortality' (અમરતા). બ્રાન્ડીઝ પોટલું ખોલીને એક પછી એક કપડું જુએ છે ને આશ્ચર્ય પામતાં કહે છે : 'આ તમારો માલ જ નથી. આ બધાં કપડાં તો

મારાં જાણીતાં લાગે છે. આમાં શૉપેનહૉરનો ડગલો છે, ઇબ્સનની બંડી છે. નિત્ઝેનું પાટલૂન છે. ડાર્વિનની ટોપી છે. ફ્રૉઇડનું ખમીસ છે...' ત્યારે વચ્ચેથી તેને રોકતાં પેલો બર્નાર્ડ શૉ જેવો દેખાતો વેપારી કહે છે કે 'હા, હા, એ બધી વાત સાચી. પણ અહીં તો જુઓ! આ બધાં કપડાં પર ક્યાંક ક્યાંક થીંગડાં પણ મારેલાં છે! (અને તમારે એ માટે ખાસ દાદ આપવી જોઈએ કે કમસે કમ એ થીંગડાં બધાં મારાં – એટલે કે માત્ર એટલું જ મારું પોતાનું – મૌલિક છે!)' આ ધારદાર કટાક્ષ સાથેની રમૂજ છતાં અંતમાં એ કબૂલ કરવું જ પડે કે એ ગાળાના સમગ્ર આધુનિક નાટ્યસાહિત્યનો અસાધારણ પ્રભાવ રંગભૂમિ પર પડેલો.

* * *

જીવન જેવું છે તેવું, સચ્ચાઈની લગોલગ દર્શાવવાના પ્રયત્નોને કારણે આધુનિક નાટક લગભગ ગદ્યમાં જ રચાયું. એ prose (ગદ્ય) બન્યું પણ prosaic (શુષ્ક કે નીરસ) બન્યું એમ કોઈ નહીં કહી શકે. હા, એ વાત ખરી કે તેઓએ એવી મહાન દિવ્ય નાટ્યકૃતિઓ નથી રચી જેનું અંતરતત્વ મહાન કાવ્ય દ્વારા અભિવ્યક્તિ પામતું હોય. કારણ કે નવલકથાની તુલનાએ નાટક એક ખાસ વિચાર કે વિષય પર કેન્દ્રિત, ઘનીભૂત (concentrated, condensed) તેમજ પસંદગીયુક્ત (selective art-form) સાહિત્યકલા-સ્વરૂપ છે. નાટક તેના સ્વરૂપગત જ કાવ્યનો અનુભવ કરાવી શકવાને સક્ષમ છે. અને તેથી જ કદાચ જગતના મોટા ભાગના મહાન નાટ્યકારો મૂળમાં કવિ છે. પશ્ચિમના હોમર, સૉફોક્લીઝ, ગેટે, શેક્સપિયર અને ઇબ્સનથી માંડીને ભારતના કાલિદાસ અને ટાગોર સુધીના પ્રાચીન અને અર્વાચીન કવિ–નાટ્યકારોએ ગદ્ય તેમજ પદ્ય અથવા અપદ્યાગદ્યમાં તેમનાં નાટકોની રચના કરેલી છે. પરંતુ તે પછીની સદીના કોઈ જ આધુનિક નાટ્યકારો સૉફોક્લીઝ કે શેક્સપિયરની ઊંચાઈને આંબી શક્યા નથી. આધુનિક નાટકના કેટલાક આલોચકો તો અતિશયોક્તિ કર્યાનો આરોપ સ્વીકારી લઈને પણ એવો પ્રામાણિક અભિપ્રાય ધરાવે છે કે 'ઉત્તમમાં ઉત્તમ ગણાયેલ આધુનિક નાટકમાંથી તમને એક પણ એવો યાદગાર ફકરો વાંચવા નહીં મળે જે એથેન્સ કે એલિઝાબેથનના સમયગાળાનાં લખાયેલાં નબળાં ગણાયેલાં નાટકોમાંથી પણ મળી આવે!'

પરંતુ આ ટીકા નાટકમાં રહેલાં સાહિત્યિક અથવા ભાષાકીય મૂલ્યને સાવ નોખું તારવીને કરવામાં આવેલી છે. માનવસમાજની આર્થિક, સામાજિક અને બૌદ્ધિક ભૂમિકા બદલાવાની સાથે જ કલાની અભિવ્યક્તિશૈલીના માપદંડ પણ ધરમૂળથી ફરજિયાતપણે બદલાય. જૂનાં અને આધુનિક નાટકોની ભાષાની

તુલનાત્મક મુલવણી જ્યારે કરીએ ત્યારે તે પૃથક્ (isolated) રીતે નહીં કરતાં નાટકની સમગ્રતાને લક્ષ્યમાં લઈને તેમજ જે તે સ્થળકાળના સંદર્ભમાં જ કરવી જોઈએ.

ગદ્યને કારણે આધુનિક નાટકો ફક્ત વાસ્તવિકતા કે સચ્ચાઈની નિકટ નથી પહોંચ્યાં પણ લેખનની વિગતોમાં તેઓ વધારે સ્પષ્ટ, ચોક્કસ અને મુદ્દાસરનાં બન્યાં. પ્રાચીન નાટકોમાં વપરાતાં મોટા મોટા શબ્દો, અલંકારો, ઉપમાઓ, ભવ્ય લાગતા દીર્ઘ સંવાદો, ક્યારેક તો અકારણનું લંબાણ, ભાવવાહી આત્મમંથન વગેરે બાબતોને આધુનિક નાટ્યકારોએ દઢતાથી તિલાંજલિ આપી. આધુનિક નાટ્યકલાએ લેખકોને પરોક્ષ કથાકથન (narrate) કરવાને બદલે તેની કૃતિઓને નાટ્યાત્મક (dramatise) બનાવવાની ફરજ પાડી. તેને કારણે અગાઉની તુલનાએ વધુ તર્કસંગત અને પ્રતીતિકર નાટકો લખાયાં. ભાષાકીય તડકભડક સાથે ઉચ્ચારાતા સંવાદોના ધ્વનિથી પ્રેક્ષકોને સ્તબ્ધ અને સંમોહિત કરી દેનાર અગાઉનાં નાટકોને સ્થાને એકદમ જરૂરી, વાજબી મુદ્દાસરની તેમજ ગળે ઊતરે તેવી અને છતાંય અનુભવમાં ચોટદાર એવી રોજિંદા જીવનને પ્રતિબિંબિત કરતી સહજ–સ્વાભાવિક સંવાદશૈલીનો ઉપયોગ પ્રેક્ષકોમાં વધારે સ્વીકાર્ય બન્યો. નાટકને એક ઉચ્ચ કલાસ્વરૂપની મહદ્ ઊંચાઈએ પહોંચાડવામાં ગદ્યાત્મક સંવાદશૈલી કદાચ થોડીક અવરોધક નીવડી શકે; પરંતુ બદલાયેલ સ્થળકાળના સંદર્ભમાં કલાની સાથે સાથે વિચારના સંપ્રેષણની પણ એટલી જ જરૂર હતી અને તે મામલે ગદ્યનો ઉપયોગ લેખકો માટે એક અનિવાર્ય શિસ્ત (discipline) પણ હતી અને પડકાર (challenge) પણ!

વાસ્તવવાદ ક્યાં હોય છે? શું તેનો સંબંધ તત્કાલીન સમય, સ્થળ, ભાષા, પરિસ્થિતિ અને સમાજની ધારણાઓ સાથે હોય છે? શું આજના નાટ્યકારો આ વાત સમજે છે અને ગત વર્ષોના લેખકો તેનાથી સાવ અજાણ હતા? કોણ કહી શકે કે સૉફોક્લીઝ કે શેક્સપિયર તેમનાં નાટકોમાં જે વિચાર મૂકતા હતા તેને તત્કાલીન સમય અને પરિસ્થિતિ સાથે કોઈ લેવાદેવા નહોતી? શું માત્ર ભવ્ય આલંકારિક પદ્યશૈલી વાપરતા એ લેખકો જીવનના યથાર્થથી અજાણ હતા અને કોઈ આકાશી સ્વપ્નાંઓમાં વિહરતા રહીને જ નાટકોનું સર્જન કરતા હતા? બિલકુલ નહીં. ગદ્ય હોય, પદ્ય હોય કે અપદ્યાગદ્ય, કવિતા હોય કે શુષ્ક જણાતા ગદ્ય ફકરા, ભવ્ય આલંકારિક ભાષા હોય કે સીધીસાદી બોલચાલની ભાષા, નાટકમાં લોકકથા હોય કે આધુનિક કથા, કથાના કેન્દ્રમાં કોઈ રૂપક (metaphor) હોય કે સીધીસાદી વાસ્તવિક કથા હોય, કથાના પ્રસંગો કાલાનુક્રમે હોય કે હેતુપૂર્વક આડાઅવળા, પરિસ્થિતિ વાસ્તવિક હોય કે અવાસ્તવિક – વિચિત્ર અને

અસંબદ્ધ, પ્રત્યેક સાચો સંવેદનશીલ નાટ્યકાર તેના સ્થળકાળના માનવસમાજ સાથે ગાઢ નિસબત ધરાવતો જ હોય છે એટલે સ્વાભાવિક રીતે કોઈ પણ શૈલીમાં રચાયેલ નાટકોનો અનુબંધ તેના પ્રેક્ષકો સાથે અનિવાર્યપણે જોડાયેલો હોય છે. વાસ્તવ સાથે પનારો પાડતી સર્જકની પ્રતિબદ્ધતા ગાઈ–વગાડીને બોલવાની વસ્તુ નથી, એ તો કોઈ પણ સાચા સર્જક સાથે સહજપણે સંકળાયેલી હોય છે.

વાસ્તવમાં ગત વર્ષોમાં થઈ ગયેલા સૉફોક્લીઝ કે શેક્સપિયર જેવા લેખકો મહાન નાટ્યકારો તરીકે સાહિત્યના ઇતિહાસમાં સ્થાન પામ્યા તેનું કારણ જ એ છે કે તેઓની કૃતિઓ સ્થળ–કાળમાં સીમિત ન રહેતાં આગળની તમામ સદીઓ પર છવાયેલી રહી. આજે કદાચ આધુનિક જગતમાં બીજા અનેક વિકલ્પો ખૂલી ગયા હોવાથી વ્યાવસાયિક દૃષ્ટિએ ભલે તેની અગત્ય ન સ્વીકારાઈ હોય પણ દુનિયાભરમાં સાહિત્ય ભણતા હજારો–લાખો વિદ્યાર્થીઓ તેમજ ગંભીર અભ્યાસદૃષ્ટિ ધરાવતા રંગભૂમિના અગણિત કલાકારોની નજરમાં એ કાળના લેખકોની અમર નાટ્યકૃતિઓ સદાય અગ્રસ્થાને રહી છે. કારણ કે તેઓ સમજે છે કે આ કૃતિઓ માનવજીવનની શાશ્વત સમસ્યાઓને બહુ વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યમાં અને ઊંડાણથી રજૂ કરવાની તાકાત ધરાવે છે.

એટલે જ કહેવાય છે કે જીવનનો યથાર્થ રજૂ કરવા માટે વાસ્તવવાદ અથવા 'Realism' શબ્દ અપૂરતો છે. જેમ કે અગાઉનાં ગ્રીક નાટકોમાં કોરસનો ઉપયોગ થતો હતો, લાંબાં સંભાષણો, સ્વગતોક્તિઓ કે એકોક્તિઓનો ઉપયોગ વગેરેમાંથી કશું જ વાસ્તવિક ન હતું. અને છતાંય એ નાટકો તે કાળના વાસ્તવને, માણસને સ્પર્શતી સમસ્યાઓને ધારદાર રીતે ઉજાગર કરતા અને પ્રેક્ષકોને બરાબર સ્પર્શતા એ એક નક્કર હકીકત હતી. આધુનિક નાટકો માટે કહેવાય છે કે તે 'photographic' છે તેવી જ રીતે 'phonographic' પણ છે. એટલે કે ઘટના વાસ્તવમાં જે રીતે બને છે તદ્દન તેનો જ દૃશ્યશ્રાવ્ય આભાસ ઊભો કરી આપે છે. પ્રાચીન કાળના સર્જકોની વિશેષતા એ હતી કે તેઓ તેમની સર્જનપ્રક્રિયા દરમિયાન જીવનની ઘટના, વિચાર કે અનુભવને વિશુદ્ધ (distil) કરીને તેના આખરી સત્વને જ તેમની આગવી શૈલીમાં રજૂ કરતા હતા. આ સત્વને રજૂ કરવા માટેનું સર્જનાત્મક માળખું (structure or format) તેમની પોતાની આગવી મૌલિકતા હતી. પરંતુ જીવનની કોઈ ઘટનાને નાટ્યસ્વરૂપમાં ઢાળવા દરમિયાન આધુનિક પરિભાષામાં કહીએ તો તેનું દેખીતી રીતે જ એક 'અવાસ્તવિક' (unreal) રૂપ ઘડાતું હતું. આ અવાસ્તવિક રૂપ લેખકને અભિપ્રેત એવા વિચારના સંક્રમણ માટે એકદમ જરૂરી, અસરકારક રૂપ હતું. કારણ કે આ

સ્વરૂપ પ્રેક્ષકની સંવેદનાઓને પરોક્ષપણે છંછેડતું હતું. પ્રેક્ષકનાં બાહ્યાંતરને ઝકઝોરી દેનારો તે એક સર્વગ્રાહી જીવંત (organic) અનુભવ હતો.

વિવેચક ઍલેક્ઝાંડર બાક્સી આ જ વાત જરા જુદી રીતે મૂકે છે : 'Moderns have represented dramatic experience, whereas the olders have presented it'. આનો અર્થ એટલો જ કે આધુનિક વાસ્તવવાદી રંગમંચ (ઇબ્સન, ચેખૉવ વગેરેનાં નાટકો) 'Representational Theatre' છે. કારણ કે એ તેનાં પાત્રો અને ઘટનાઓને વાસ્તવવાદી શૈલીમાં રજૂ કરે છે. અહીં નટોએ ધારી લેવાનું છે કે સામે પ્રેક્ષકો છે જ નહીં. મંચ પર ઘરનો સેટ લાગેલો હોય તો તેની ત્રણ દીવાલો અને નટો માટે 'ચોથી દીવાલ' (સ્ટેજના મુખ્ય પડદા રૂપે) અદશ્ય સ્વરૂપે હોય છે જે ઉપર ઊઠતાંની સાથે જ 'ચોથી દીવાલ' ખસી જાય છે અને સામે બેઠેલા પ્રેક્ષકો ઘરમાં બનતી ઘટનાઓને જાણે સાચેસાચી હોય તેમ નિહાળી શકે છે. તમામ આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકો આ પ્રકારનાં 'representational' છે. આથી વિપરીત, શૈલીબદ્ધ ક્લાસિકલ ગ્રીક નાટકો અથવા શેક્સપિયરનાં નાટકોની રંગભૂમિ 'Presentational Theatre' છે. જેમાં નટો સીધા જ પ્રેક્ષકો સામે જોઈને સંવાદો બોલે છે અને અભિનય કરે છે. કારણ કે તેઓ સ્વીકારે છે કે આ નાટક છે, કેવળ ભજવણી છે અને પ્રેક્ષકો માટે જ તેઓ ભજવે છે. વાસ્તવવાદી નાટકથી વિરુદ્ધ અહીંયાં નટ મંચ પરની 'ચોથી દીવાલ'ને સ્વીકારતો નથી. તેમાં ક્યાંય કશું વાસ્તવિક દેખાડવાનો પ્રયાસ નથી.

બીજી રીતે કહેવું હોય તો કહી શકાય કે અગાઉનાં (ક્લાસિકલ) નાટકો વિધિ, પરંપરા કે સંસ્કાર(Rites)ના સ્વરૂપે હતાં જ્યારે આધુનિક (રિયાલિસ્ટિક) નાટકો માનવસમાજના લાંબા કઠોર અનુભવ અને પરીક્ષણને અંતે ઘડાયેલ કેટલાંક નિયમો કે ધારાધોરણો (Rule)ના સ્વરૂપે છે. પ્રાચીન કાળના વિધિ કે સંસ્કાર પાછળ તે કાળનાં ધર્મ, નીતિ, આદર્શ, પ્રાચીન રૂઢિ અને પરંપરા, ભક્તિ, આસ્થા વગેરેનું પીઠબળ હતું. જ્યારે બૌદ્ધિક સમજણથી બનાવાયેલ નિયમો પાછળ વૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણ, દસ્તાવેજી પુરાવાઓ, જીવનનો નક્કર અનુભવ, અને તર્કસંગત આયોજનનો આધાર હોય છે. આ અર્થમાં પ્રાચીન નાટકો 'Rites' હતાં જ્યારે આધુનિક નાટકોને 'Rules' કહી શકાય.

જીવન જેવું છે તેવું એટલે કે સચ્ચાઈની લગોલગ દર્શાવવાના પ્રયત્નોને કારણે આધુનિક નાટક લગભગ ગદ્યમાં જ રચાયું. તેનાં પાત્રોમાં પણ પ્રેક્ષકોને ગ્રીક પાત્રોના આત્માની ઉદાત્તતા કે ભવ્યતા કરતાં સચ્ચાઈ અને માનવીય ઉષ્માનો અનુભવ વધારે પ્રાપ્ત થાય છે. આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકો પ્રાચીનની તુલનામાં 'Heroic Drama' નથી. અહીં પાત્રોની અભિવ્યક્તિ 'Larger than

Life' નથી. 'Average or Middle Size' છે. આ પાત્રોની ભાષા ગદ્ય છે પણ પાત્રોની સ્થિતિ કે મર્યાદાના સંદર્ભમાં એ વધુ પ્રતીતિકર અને સ્વીકાર્ય છે. હેમ્લેટ કે એન્ટિગનીમાં જે કાવ્યાત્મક ભાષા બંધબેસતી હતી એટલી જ અહીંયાં ગદ્ય ભાષા ઇબ્સન કે ગોર્કીનાં પાત્રો સાથે બંધ બેસે છે.

આધુનિક નાટકોમાં બૌદ્ધિક સમજણ તેમજ તર્કબદ્ધ ખુલાસાઓ કેન્દ્રમાં રહ્યા તેથી વારંવાર પ્રાચીન નાટકોમાં આવતાં ભવ્ય ઉદાત્ત ચરિત્રોની થતી રહેતી પ્રશંસાના તુલનાત્મક જવાબમાં આધુનિક નાટકોના સમર્થકો કહે છે કે 'Intellect is the Hero in modern plays'. (આધુનિક નાટકોનો મહાનાયક માનવબુદ્ધિ છે.) રંગભૂમિના લાંબા ઇતિહાસમાં તેમજ આધુનિક નાટકોમાં મુખ્ય સંઘર્ષ હંમેશાં વાસ્તવવાદ અને વાસ્તવવાદ–વિરોધીઓ વચ્ચે Presentational V/s Representational – સ્વરૂપે રહ્યો છે.

* * *

વાસ્તવવાદનો સૌપ્રથમ પ્રયોગ રંગભૂમિ પર જ થયો એમ કહેવું કદાચ યોગ્ય નહીં કહેવાય. સાહિત્યમાં નવલકથાક્ષેત્રે વાસ્તવવાદ અગાઉથી જ પ્રવેશી ચૂકેલો. આમ વાસ્તવવાદની રચનામાં મહત્વનો ફાળો 18મી સદીના મધ્યમવર્ગી (બુર્ઝવા) વિષયો ને પાત્રો પર આધારિત નાટકોનો નહીં પણ નવલકથાઓનો હતો. નવલકથાનું વાસ્તવવાદી સ્વરૂપ, તેના સામાન્ય સ્તરનાં પાત્રો, વાતાવરણ, તેમની પ્રવૃત્તિઓ, સંબંધો અને ઘટનાઓ નાટકમાં સ્થાન પામ્યાં. (ફ્લૉબર્ટલિખિત 'માદામ બૉવરી' તેનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે.) તે કાળના આધુનિક નાટ્યકારોને આ વાત શીખવા મળી. 19મી સદીના પ્રભાવશાળી નવલકથાકારોએ રંગદર્શી (romantic) તેમજ સુઆયોજિત (well-made plays) નાટકોને એકદમ નકારી કાઢ્યાં. લોકોને નિર્હેતુક આકર્ષતી બનાવટી ગળચટ્ટી નાટ્ય-બાંધણીને તિલાંજલિ આપવામાં આવી. નાટ્યલેખન પ્રત્યે નવી દિશા અને દૃષ્ટિ કંડારનાર એમિલ ઝોલાએ 1870માં નૈસર્ગિક શૈલીમાં લખેલી નવલકથા 'Therese Raquin'(1867) દ્વારા બહુ નોંધપાત્ર પ્રયોગ કર્યો. નવા નાટ્યકારોએ માત્ર વાસ્તવિકતા અને જીવનસરીખા અનુભવોને જ પોતાનાં નાટકોમાં સ્થાન ન આપ્યું પણ મુખ્યત્વે તેમણે એવા વિષયોને પોતાનાં નાટકોમાં સામેલ કર્યા કે જે ઇબ્સન પહેલાંની બનાવટી–અવાસ્તવિક શૈલીમાં શક્ય નહોતા. હવે પછીનાં નાટકોમાં નવા પ્રગતિશીલ વિચારો, જૂનાં-નવાં જીવનમૂલ્યોનું વર્તમાન સંદર્ભમાં પુનર્મૂલ્યાંકન વગેરે શક્ય બન્યું. કૉનરાડ, પ્રાઉટ્ઝ, કાફકા અને જોઈસ જેવા વાર્તાકારોએ નાટ્યકારોને વિચારની અભિવ્યક્તિ માટે ભાષા, શબ્દો, રૂપકો, લાઘવ અને સમસામયિક અસરકારકતાના સંદર્ભે કેટલાં બધાં વેધક દિશાસૂચનો કર્યાં!

આ સમગ્ર પરિવર્તનને એ રીતે પણ મૂકી શકાય કે તે કાળનો આધુનિક રંગમંચ કેટલી બધી ચોટદાર અને સીમાચિહ્નરૂપ નવલકથાઓનાં આગવાં શૈલી-સ્વરૂપને રંગમંચ પર ઉતારવા માટેનો યજમાન(Host) બન્યો! આનો અર્થ સાવ એવો પણ નથી થતો કે આધુનિક નાટકની વિશેષ ગુણવત્તા ફક્ત આધુનિક પ્રયોગશીલ વાર્તાસાહિત્યને જ આભારી હતી. વાસ્તવમાં પુરવાર તો એ થયું કે આધુનિક વાર્તાસાહિત્યના સમૃદ્ધ તત્વને પોતાનામાં એકરસ કરી દઈ તેને અદ્યતન મૌલિક આકાર આપવા માટે આધુનિક રંગમંચ પૂરેપૂરો સક્ષમ સાબિત થયો. કદાચ વિક્ટોરિયન યુગમાં આ બિલકુલ શક્ય ન બન્યું હોત કારણ કે ત્યારે વાર્તાસાહિત્યે ખૂબ વિકાસ સાધેલો; પણ તેની તુલનામાં રંગભૂમિ સાવ ક્ષુલ્લક વિષયોમાં અટવાયેલી પડેલી. વાર્તાસાહિત્ય નિઃશંકપણે નાટકનું તેજસ્વી પૂર્વજ હતું. એ કાળે કેટલા બધા સમર્થ નાટ્યકારો એવા હતા કે જેમણે તેમની કારકિર્દી ટૂંકી વાર્તાઓ લખવાથી શરૂ કરેલી ! દા. ત. ટૉલ્સ્ટૉય, ચેખૉવ, ગોર્કી, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ઝોલા, મૉમ, ગાલ્સવર્ધી, પિરાન્દેલો, સાર્ત્ર, કૉપેક, વાઇલ્ડર, વિલિયમ સેરોયાન વગેરે નાટ્યકાર બન્યા એ પહેલાં ઉમદા વાર્તાકારો બની ચૂકેલા. તેની સામે એવાય કેટલાક નવલકથાકારો છે જેમણે નવલકથાઓ પર હાથ અજમાવી લીધા બાદ નાટકો લખ્યાં છે. જેમાં જેમ્સ જોઈસ, હેમિંગ્વે, સ્ટેઈનબૅક, આન્દ્રે ગીડે, ટૉલ્સ્ટૉય વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

કહેવાનું એટલું જ કે તે સમયના યુરોપિયન સમાજમાં આધુનિક સભ્યતા અને સંસ્કૃતિના તમામ માર્ગો રંગભૂમિ તરફ વળ્યા. યીટ્સ, ઇલિયટ, લૉર્કા અને બ્રેખ્ત જેવા કવિઓ પણ આ માધ્યમ સાથે કામ કરવા તત્પર બન્યા. પ્રતીકવાદી નાટકો પર કવિતાની સીધી અસરો ઝિલાઈ. તેવી જ રીતે આધુનિક સંગીત માત્ર ગાયકોની સંગત પૂરતું અથવા સંગીત-પ્રહસન કે સંગીત-નાટકના સહાયક અંગ તરીકે જ નહીં પણ નાટકમાં વણાયેલ કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિને ભાવસભર રીતે ઉપસાવવામાં કારગત નીવડ્યું. દા.ત., શૉ અને ચેખૉવનાં નાટકોમાં શબ્દમાં રહેલા અંતર્ગત ભાવને પ્રગટ કરવામાં તેમજ પ્રેક્ષકની સંવેદનાઓ જગવવામાં સંગીતનો ફાળો નોંધપાત્ર રહ્યો.

●

6

રંગભૂમિને પ્રભાવિત કરનારા પરિબળો

જીવસૃષ્ટિની માફક રંગભૂમિની પણ પોતાની એક ઉત્ક્રાંતિ (Evolution) છે જેમાં તે અવનવાં પરિબળોની મદદથી ઘડાતી ને વિકસતી ચાલી છે. આપણે જાણ્યું કે અઢી હજાર વર્ષ પહેલાંના ગ્રીસમાં રંગભૂમિનાં ઔપચારિકપણે શુભ-મુહૂર્ત થયાં. ગ્રીસથી પણ પહેલાં ઇજિપ્ત અને એશિયા માઇનોરમાં 'Passion Plays' તરીકે જાણીતાં નાટકો અસ્તિત્વમાં હતાં. એ જ રીતે ઇટાલીમાં પણ 'Atellan' તરીકે જાણીતાં લોકનાટ્યો પ્રજામાં લોકપ્રિય હતાં. પરંતુ એ બધાંમાં હજુ ક્યાંય લેખકનું નામોનિશાન નહોતું. સૌપ્રથમ વાર ગ્રીસમાં ઈ. સ. પૂર્વે 525માં વિશ્વરંગભૂમિ પર લેખક(ઇસ્કિલસ)નો જન્મ થયો. ત્યારબાદ એ સવાસો વર્ષના ગાળામાં થઈ ગયેલા ગ્રીક ટ્રેજેડીઝના ત્રણ મહાન લેખકો(ઇસ્કિલસ, સૉફોક્લીઝ અને યુરિપિડીઝ)એ પહેલી વાર લિખિત સ્વરૂપે નાટકો આપ્યાં અને તે સમયના નટોએ ભજવ્યાં.

લેખક પહેલાંની રંગભૂમિ પર નટ સર્વેસર્વા હતો. ભજવણીઓમાં મહદ્અંશે આંગિક અભિનયનું જ પ્રભુત્વ હતું. નટ તેને આવડે એવા ચેનચાળા કરીને સ્વયંસ્ફુરિત (improvised) સંવાદો બોલતો અને પ્રેક્ષકોનું મનોરંજન કરતો. પણ એ બધાંમાં ક્યાંય 'નાટક'નું તત્વ નહોતું. નાટક બનવા માટે તો વ્યવસ્થિત પ્લૉટ, ઘટનાઓ, પાત્રો, સંવાદો અને એ બધાંથી ઉપર કેન્દ્રવર્તી વિચારનું તત્વ હોવું જરૂરી હતું. રંગભૂમિ પર લેખક પહેલવહેલી વાર 'વિચાર' લઈને આવ્યો. લેખકે પહેલી વાર જાહેર કર્યું કે રંગભૂમિ કોઈ ગંભીર અર્થ કે સંદર્ભ વગર કેવળ હસાવવા–રડાવવાનું કે દિલ બહેલાવવાનું સ્થાન નથી. અહીં જીવનનું વિશાળ અને ઊંડું દર્શન (vision) રજૂ કરવું સંભવ જ નહીં, જરૂરી પણ છે. આમ લેખકના આગમન બાદ રંગભૂમિ એક સ્વતંત્ર કલા તરીકે અસ્તિ-ત્વમાં આવી તેમજ સૌનો આદરસત્કાર પામી. સમય જતાં દુનિયાના મોટા મોટા

ચિંતકો, કવિઓ અને સાહિત્યકારોનું ધ્યાન આ સૌથી તાકતવર અને વ્યાપક પ્રેક્ષક વર્ગને આવરી લેતા માધ્યમ પ્રતિ આકર્ષાયું.

ઇતિહાસમાં દર પચાસ–સો વર્ષે નાટક અને તખ્તાનો ચહેરો બદલાયો. અને તેમાં કારણભૂત બન્યા શિક્ષણ અને જાગૃતિના ખ્યાલો, સામાજિક ફેરફારો, નૈતિકતાનાં બદલાતાં મૂલ્યો, ધર્મ અને રાજસત્તામાં થતાં પરિવર્તનો, વૈજ્ઞાનિક શોધખોળો, માનવહક્ક માટેની ચળવળો, શહેરીકરણ, ઔદ્યોગિકીકરણ અને યાંત્રીકરણ, લોકોનું બદલાતું જીવન અને તેને પરિણામે ઉદભવેલી અવનવી સમસ્યાઓ. આ ઉપરાંત અર્થકારણમાં આવેલાં પરિવર્તનોએ પણ નાટકનાં વિષયો, પાત્રાલેખનો, શૈલી વગેરે પર જબરી અસરો પાડી. જીવનનાં અન્ય મૂલ્યોને મુકાબલે નાણાંનું મૂલ્ય વધવા પામ્યું. બજારનાં પરિબળો પણ સમાજ પર હાવી બન્યાં. પરિણામે કૌટુંબિક સંબંધોમાં પણ ઊથલપાથલ મચી. વધુમાં જ્ઞાનવિજ્ઞાનની જુદી જુદી શાખાઓના ઝડપી વિકાસને કારણે વર્ષોથી ચાલી આવતી જડ પરંપરાઓ, રૂઢિઓ, શ્રદ્ધા–અંધશ્રદ્ધાનાં પરિબળો વગેરે વિરુદ્ધ જોરદાર અવાજો ઊઠ્યા. બુદ્ધિ અને તર્ક દ્વારા નિર્માયેલી નવી સમજણે લોકોને હજારો વર્ષનાં માનસિક બંધનોમાંથી આઝાદ કર્યા.

18મી સદીમાં સમસ્ત યુરોપના જુદા જુદા દેશોમાં રાજાશાહી અથવા આપખુદશાહી વિરુદ્ધ અનેક રાજકીય બળવાઓ તેમજ સમાનતા અને ન્યાય માટેની લોકચળવળોએ જન્મ લીધો. સમાજમાં દરેક સ્તરે પરિવર્તનની હવા ફૂંકાઈ. અનેક પ્રકારની વિચારધારાઓએ સમાજના પ્રબુદ્ધ વર્ગને નવેસરથી વિચારવા પ્રેર્યો અને તેનાથી સામાન્ય જનતા પણ પ્રભાવિત થઈ. પરંતુ રાજકીય વ્યવસ્થામાં સુધારો લાવવાના પ્રયાસો સહિતના બનાવો લોકોને સાવ જુદી જ દિશા તરફ વિચારવા લઈ ગયા. 19મી સદીનો અંત આવતાં પહેલાં શેલી અને બાયરન જેવા કવિઓએ તેમજ ગેટે, શિલર અને હ્યુગો જેવા નાટ્યકારોએ રચેલ રોમૅન્ટિસિઝમનો અસ્ત થયો અને વિવાદાસ્પદ એવા ભૌતિકવાદ(Materialism) ની નવી ભૂમિકા પર સાવ નોખા જ પ્રકારની સામાજિક–આર્થિક પરિસ્થિતિ નિર્માણ થવા પામી. લોકોમાં સામાજિક, રાજકીય અને આર્થિક રીતે પાયાગત સુધારા લાવવાની તીવ્ર ઇચ્છા જાગી. કેટલીય સરકારોએ પ્રજાના આક્રોશથી ગભરાઈ જઈને માંગેલ સુધારાઓ દાખલ કરવાનાં પ્રજાને વચનો તો આપ્યાં પણ જેવી સામૂહિક હિંસા અને આવેશ શાંત પડ્યાં કે વ્યવસ્થા-પરિવર્તનનાં એ વચનો પાળવામાં સરકારોએ ઉલાળિયાં કર્યાં.

1948માં યુરોપમાં ઔદ્યોગિકીકરણ અને યંત્રની બોલબાલા વચ્ચે જીવનની અનેકવિધ સમસ્યાઓનો ઉદભવ થયો. એક નવો વિચાર એ જન્મ્યો કે જે રીતે

યંત્રની આંતરિક રચના અને તેના કાર્યમાં જે પ્રકારે નિયમિતતા, સાતત્ય અને નિશ્ચિતતા જોવા મળે છે તેવી જ રીતે જીવનને પજવતી સમસ્યાઓના પૃથક્કરણમાં અને તેના ઉકેલમાં પણ એટલી જ નિશ્ચિતતા કે સ્થિરતા લાવી શકાય કે કેમ. ઈશ્વર, પ્રારબ્ધ, સ્વર્ગ–નરક, પૂર્વ કે પુનર્જન્મ વગેરે પ્રકારની માન્યતાઓને સ્થાને જીવનને તેમજ તેની સમસ્યાઓને જોવા–ઉકેલવા બુદ્ધિગમ્ય તેમજ તર્કસંગત વલણ અપનાવવા તરફ માણસનો ઝોક વધ્યો. લોકો તરફથી ઉદ્યોગ-વેપારમાં આવેલ ધરખમ યાંત્રિક પ્રગતિને ખુશી ખુશી આવકારવામાં આવી. તેનાથી મળતી સુખાકારી જોઈને પ્રજામાં એક લાગણી બળવત્તર બની કે સમાજનાં તમામ પ્રશ્નો અને સમસ્યાઓનું નિરાકરણ વિજ્ઞાન લાવી શકે તેમ છે. પરંતુ કમનસીબે કામદાર વર્ગો માટે તેમના એક એક અધિકારને પામવા લાંબી કષ્ટદાયી લડતો આપવી પડે તેમ હતી.

1860 પછી સામાજિક ન્યાય મેળવવા સંગઠનો બનાવવાં અને હડતાળો પાડવી એ તમામ કામદાર વર્ગોની લડતનાં મુખ્ય હથિયાર બની ગયાં. રોજગારીમાં અનેક અવરોધો અને હિંસા સહન કર્યા બાદ આ વર્ગોને નહીં જેવી જ સફળતા સાંપડી. ટૂંકમાં વાતાવરણ અને પરિસ્થિતિ એટલી હદે વકર્યાં કે માણસને પરાપૂર્વથી ચાલ્યા આવતા નર્યા આદર્શો અને કાલ્પનિક કે રોમૅન્ટિક ખ્યાલો પરથી વિશ્વાસ ઊઠવા લાગ્યો. માણસને તેની આસપાસની સચ્ચાઈનો સ્વીકાર કરી વ્યવહારુ બનીને નિર્ણયો લેવાની અનિવાર્યતા સમજમાં આવી. સાધારણ માણસમાં પહેલી વાર એવી તીવ્ર માંગ ઊઠી કે શાસન દ્વારા તેની વ્યક્તિગત ઓળખનો, તેના અસ્તિત્વનો પૂરેપૂરો સ્વીકાર થવો જોઈએ. અને તેની આ ભાવના કામદાર સંઘો દ્વારા ચલાવાતી સામૂહિક લડત(collective action)માં તેને સાકાર થતી જોવા મળી.

19મી સદીના પાછલા ભાગમાં રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદની, ઠોસ સચ્ચાઈનો પૂર્ણ સ્વીકાર કરવાની કલ્પના સાકાર બની. લેખકો તેમજ કલાકારોને પ્રવર્તમાન સામાજિક પ્રશ્નોને જોશભેર ઉઠાવવા માટેના એક સબળ સમૂહમાધ્યમ તરીકે રંગભૂમિના અનન્ય પ્રભાવની પહેલી વાર જાણ થઈ. વાસ્તવવાદના પ્રયોગ પાછળનો હેતુ ‘નાટ્યકલા ફક્ત લોકોનાં મનોરંજન માટે નહીં, પરંતુ સમાજને ક્યાંક કોઈક રીતે માર્ગદર્શક બને, પ્રેરણારૂપ બને, પ્રેક્ષકોની સમજ વિકસે, સૌ સ્વતંત્રપણે વિચાર કરતા થાય’ એ હતો. તે કાળની કલાઓ અલબત્ત લોકરંજક હતી તેનો ઇન્કાર થઈ શકે તેમ નથી; પરંતુ હવે બદલાયેલા સમયમાં કેવળ દિલ બહેલાવવા કે મુગ્ધ થતા રહેવાને પ્રાથમિકતા આપવી આવશ્યક નહોતી, આવકાર્ય પણ નહોતી.

1859થી 1900 સુધી મુખ્ય ધારાની વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ પર બે પ્રકારનાં નાટકોનું વર્ચસ્વ હતું : 'મેલૉ-ડ્રામા' (અતિરંજિત) અને બીજાં વૈભવી પોશાક અને સજાવટ ધરાવતાં ભવ્ય નાટકો (Grand Spectacles). આ ઉપરાંત પ્રહસનો, ઑપેરા, નાચગાન–હાસ્યમિશ્રિત નાટકો (vaudevilles) પણ એટલાં જ જાણીતાં હતાં. આ પરિવર્તન લાવવામાં જે જે ચિંતકો અને અનેકવિધ જ્ઞાનશાખાના નિષ્ણાતોએ જે કંઈ યોગદાન આપ્યું તેમાંથી હાલ આપણે ફક્ત ત્રણ મુખ્ય પ્રતિભાઓના પ્રદાનને લક્ષ્યમાં લઈએ. જેઓ નાટકની કલા સાથે સંકળાયેલા નહોતા અને છતાં વાસ્તવવાદી શૈલી તરફ આગળ વધી રહેલી રંગભૂમિની યાત્રાને પરોક્ષ રીતે દિશા અને વેગ આપવાનું ઐતિહાસિક કાર્ય કર્યું. 1859, એટલે કે 19મી સદીના મધ્યભાગમાં યોગાનુયોગ ત્રણ પ્રમુખ વિચારો એકીસાથે જન્મ્યા. 1. ચાર્લ્સ ડાર્વિન : જેણે વિવિધ સજીવ જાતિઓના મૂળ વિશે સંશોધન કરી જીવઉત્ક્રાંતિનો સિદ્ધાંત ઘડ્યો. 2. કાર્લ માર્કસ : જેણે સંચિત અને વંચિત એવા બે વર્ગ વચ્ચેના સંઘર્ષમાંથી જન્મતી ત્રીજી આર્થિક–સામાજિક–રાજકીય વ્યવસ્થાની વાત મૂકી 3. રિચાર્ડ વાગ્નર : જેણે પોતે સર્જેલ ઑપેરા (સંગીત રૂપે નૃત્યનાટ્ય પ્રસ્તુતિ) 'Tristan'માં રાજામહારાજા કે દેવીદેવતાઓને બદલે પહેલવહેલી વાર એક સાધારણ માણસને કેન્દ્રમાં સ્થાન આપ્યું.

ડાર્વિને વિજ્ઞાનની વાત કરી. માર્કસે અર્થશાસ્ત્રની વાત કરી અને વાગ્નરે કલાની વાત કરી. નાટ્યકારની તટસ્થ, વસ્તુનિષ્ઠ અભ્યાસવૃત્તિ ઘડવામાં તેમજ કલાને અવ્યવહારુ અને અવાસ્તવિક, ધૂંધળા, અસ્પષ્ટ આદર્શોની પરંપરામાંથી છોડાવવામાં માર્કસ અને ડાર્વિનનો બહુ મહત્વનો ફાળો હતો. ડાર્વિને કહ્યું કે પૃથ્વી પરના તમામ જુદા જુદા જીવો એક જ જીવ પરથી કાળક્રમે ઊતરી આવ્યા છે જે પ્રક્રિયાને તેણે ઉત્ક્રાંતિ (Evolution) નામ આપ્યું. તેણે લોકોની પરંપરાગત શ્રદ્ધાને એમ કહીને બહુ મોટો ધક્કો પહોંચાડ્યો કે આપણામાંથી કોઈને પ્રભુએ કે ઈશ્વરે નથી સર્જ્યા, આપણી આખીય માનવજાત વાનરમાંથી ઊતરી આવી છે! માર્કસે કહ્યું કે મનુષ્ય અંતે સામાજિક–આર્થિક પરિસ્થિતિની નીપજ છે. તેના મત, વ્યવહાર કે વલણો પર આસપાસનું વાતાવરણ નિર્ણાયક અસરો પાડે છે. (એટલે જ ઇબ્સન જેવા વાસ્તવવાદીઓ માટે નાટકમાં ભૌતિક વાતાવરણ – Physical Environment, પાત્રોનું Background નહીં પણ Foreground બની ગયું.) આર્થિક પરિબળો સમાજને અને અંતમાં વ્યક્તિને પ્રભાવિત કરે છે. તેથી મનુષ્યનો અભ્યાસ તેના વાતાવરણથી નિરપેક્ષ રહીને સંભવ નથી એવું માર્કસને લાગ્યું. વાગ્નરે પહેલી વાર ઑપેરામાં પૌરાણિક પાત્રો અથવા રાજારાણી કે દેવદૂતોને સ્થાને સાવ સામાન્ય માણસને કેન્દ્રમાં સ્થાપ્યો. વાગ્નર મહાન

સંગીતકાર હતો પણ પહેલી વાર તેણે ઑપેરામાં સંગીતની સાથોસાથ નાટ્યતત્ત્વ પર પણ પૂરતો ભાર મૂક્યો.

કેટલાકનો આરોપ હતો કે વિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર અને કલાના ત્રણ પયગંબરોએ સહિયારું કાવતરું કરીને મનુષ્યમાંથી વ્યક્તિનો છેદ ઉડાડી દીધો. માણસ જાણે કે એક જંગી આર્થિક–રાજકીય વ્યવસ્થાતંત્રનો પુરજો હોય એ રીતે માત્ર ગુલામની દશામાં આવી પડ્યો. માણસને દિનરાત પજવતી સમસ્યાઓના નિરાકરણ માટે કરવામાં આવેલાં ઊંડાં ચિંતન અને વિશ્લેષણોમાં તેની આસપાસની પરિસ્થિતિ અને સંજોગો પર એટલો બધો ભાર મૂકવામાં આવ્યો, એ બધાંની એટલી બધી અગત્ય અંદાજવામાં આવી કે અંતમાં માણસનું પોતાનું કહી શકાય તેવું કશું જ ન રહ્યું. ન પોતાનો પૈસો, ન પોતાનો આત્મા કે ન પોતાનો ઈશ્વર. આ ત્રણેય પયગંબરોના અલગ અલગ પ્રયાસોથી આખી દુનિયા તો ડામાડોળ ન થઈ પરંતુ એક પરિણામ ચોક્કસ આવ્યું કે આસપાસનાં તમામ પરિબળોએ આ ત્રણ વિચારકોના મહાન ઇરાદાઓને ન કેવળ શક્ય બનાવ્યા પણ અનિવાર્ય બનાવી દીધા.

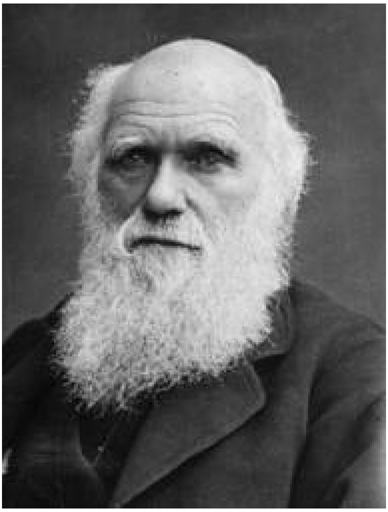
વિજ્ઞાન અને અર્થકારણના આ ક્રાંતિકારી પરિવર્તને તત્કાલીન મનુષ્યની અસ્થિર તેમજ જીવન પ્રત્યેની અધકચરી સમજણ અને ગેરમાર્ગે દોરાયેલી લાગણીઓને નિશ્ચિત ઘાટ આપ્યો અને વાસ્તવિક પરિસ્થિતિમાં આકાર લઈ રહેલી વિવિધ સમસ્યાઓ સાથે કઈ રીતે પનારો પાડવો તે માટે દિશા સૂચવી. આ સામાજિક, આર્થિક અને વૈજ્ઞાનિક પાર્શ્વભૂમિકામાં આધુનિક નાટ્યસાહિત્યનો વિકાસ થયો. નવા નાટ્યકારોએ ઉપરના ત્રણેય મહાનુભાવોની ક્રાંતિકારી વિચારધારાને પોતપોતાના સાહિત્યમાં અસરકારક રીતે ઝીલી.

વર્ષોથી ધર્મ, નૈતિકતા, પાપપુણ્ય વગેરેની જડ માન્યતાઓનાં રંગીન ચશ્માંથી જિંદગી જોવા ટેવાયેલા લોકોને તેમાંથી મુક્ત કરવાનું કામ સહેલું નહોતું. માણસની આસપાસનાં ભૌતિક પરિબળો કઈ રીતે તેના જીવનને અસર કરે છે એ તથ્યોનું વિશ્લેષણ – factual analysis અતિઆવશ્યક હતું. વ્યક્તિની બુદ્ધિ, ચેતના કે સંવેદનાને ઢંઢોળી સમાજમાં વ્યાપકપણે પ્રવર્તમાન વિજ્ઞાન--વિરોધી, બુદ્ધિ અને તર્કવિહોણી માનસિકતાને નિર્મૂળ કરવી અનિવાર્ય હતી. પરંતુ માનવવર્તનને અસર કરનારાં પરિબળોને સમજવા માટેના વાસ્તવવાદીઓના પ્રયાસોને રોમૅન્ટિસિઝમના સમર્થકોએ ‘વ્યક્તિ નાબૂદ થઈ ગઈ’ની બુમરાણ મચાવી દઈને ગૂંચવી માર્યા. વાસ્તવમાં તો વ્યક્તિને નિરાધાર કરી મૂકનાર તત્વો રાજકીય કે ધાર્મિક નહોતાં પણ તે સિવાયનાં કોઈક હતાં જે હજુ ખોળવાનાં બાકી હતાં.

માણસનો સ્વતંત્ર હોવાનો ભ્રમ આ આખાય સવાલના હાર્દરૂપ હતો. માણસ પોતાને ગમે તેટલો સ્વતંત્ર માનતો હોય પણ તેની આસપાસની પરિસ્થિતિથી પ્રભાવિત થયા વગર તે રહી શકતો નથી. ઇબ્સન તેનાં નાટકો દ્વારા આ ભ્રમ પર જ આકરા પ્રહારો કરતો જણાય છે. આપણે સૌ કહીએ છીએ કે રંગભૂમિ એ ભ્રમની કલા છે. અને માણસ પોતાના જીવન દરમિયાન જે જે ભ્રમણાનો અનુભવ કરે છે તેને વ્યક્ત કરવાની કલા પણ અંતે ભ્રમ પર જ આધારિત છે એ કેવી વક્રતા છે? પરંતુ તમે જેને સત્ય કહો છો તે જ નાટકના અંતમાં ભ્રમણા પુરવાર થાય તો શું? તો બેશક એટલું તો કહી જ શકાય કે વાસ્તવિકતાનો માપદંડ શોધવાના પ્રયાસોમાં રંગભૂમિ સફળતાની સહેજ નિકટ સરકી છે!

આપણે ડાર્વિન, માર્કસ અને વાગ્નર ત્રણેયના સમાજ પરના પ્રભાવ વિશે વિગતથી વાત કરીએ.

1. ચાર્લ્સ ડાર્વિન (1809–1882)



હજારો વર્ષ પહેલાં માનવઉત્પત્તિ વિશે લોકોમાં જાતજાતની દંતકથાઓ, લોકકથાઓ અને દૈવીકથાઓ, પરાપૂર્વથી ચાલી આવતી હતી. એક માન્યતા એવી હતી કે મનુષ્ય બીજ રૂપે ધરતીની ભીતરમાં હતો. ત્યારબાદ એ ઝાડપાનની માફક જ ધરતીમાંથી ઊગી નીકળ્યો. જર્મન ધારણા એવી હતી કે ઝાડના બે થડમાંથી પુરુષ અને સ્ત્રીની ઉત્પત્તિ થઈ. ગ્રીક દંતકથા એવી હતી કે કરોડો વર્ષ પહેલાં ભગવાન ઝિયસે ટાઇટન પ્રોમિથિયસમાંથી માટીનો માણસ નિર્માણ કર્યો. બીજી એવી પણ માન્યતા હતી કે દેવ ક્રોનસ અને દેવ ઝિયસે વારાફરતી પાંચ યુગો સુધી માણસજાતનું સર્જન કર્યું. ઑસ્ટ્રેલિયાની દંતકથા તો ભારે વિચિત્ર હતી. ત્યાંના લોકો માનતા હતા કે મેઘધનુષ્ય રંગના ફણિધર નાગના આકારના તેમના પુરાતન ઇષ્ટદેવ એક વાર આદિમ મનુષ્યોને ગળી ગયા અને ફરી બહાર ઓકી કાઢ્યા અને આ પ્રક્રિયા ચાલુ રાખવાને પરિણામે પૃથ્વી પર માનવવસ્તીમાં ઉત્તરોત્તર વૃદ્ધિ થતી ગઈ! તિબેટના લોકો એવું માનતા કે પ્રાચીન

તિબેટમાં ભગવાનના આદેશથી દિવ્ય લુહારોએ પક્ષીઓનાં ઈંડાં તોડ્યાં અને તેમાંથી મનુષ્ય પેદા કર્યો.

આ બધી જ દંતકથાઓમાં એક સામાન્ય લક્ષણ એ તારવી શકાય કે માણસની ઉત્પત્તિ માટેનાં તમામ કારણો પાછળ બુદ્ધિથી ન સ્વીકારી શકાય તેવું કોઈ ને કોઈ દૈવી ચમત્કારિક તત્વ જવાબદાર ગણવામાં આવેલું. આ બધા મતમતાંતરો બાદ આખરે માણસ એ નિષ્કર્ષ પર આવ્યો કે સૌ મનુષ્યો પ્રભુનાં સંતાનો છે. જ્યાં સુધી વિજ્ઞાનનો ઉદય ન થયો, માનવબુદ્ધિની સર્વોપરીતાનો સ્વીકાર ન થયો ત્યાં સુધી કરોડો લોકો એ અંધશ્રદ્ધામાં રાચતા રહ્યા કે સૃષ્ટિ સર્જનાર કોઈ વૈજ્ઞાનિક ભૌતિક પરિબળો નથી પણ ફક્ત ઈશ્વર જ છે.

ચાર્લ્સ ડાર્વિન એવો પ્રથમ પ્રકૃતિવિદ હતો જેણે સામાન્ય માણસની પરંપરાગત શ્રદ્ધાને ખળભળાવી નાખનારું વિસ્ફોટક વિધાન કર્યું, 'આપણે કોઈ પ્રભુનાં કે કોઈ દિવ્ય શક્તિનાં સંતાનો નથી. પરંતુ 'ઉત્ક્રાંતિ' (evolution) નામની એક અસાધારણ અને અટપટી કુદરતી ઘટનાનાં ફળરૂપ છીએ. ઉત્ક્રાંતિની દીર્ઘ સાંકળમાં છેલ્લી કડીરૂપ આપણો જો કોઈ પૂર્વજ હોય તો તે ઉપર સ્વર્ગમાં રહેતો ઈશ્વર નહીં પણ અહીં ધરતી પર જંગલમાં રહેતો સામાન્ય વાનર છે!' ડાર્વિનના ઊંડા અભ્યાસ-પ્રયોગોના તારણ મુજબ માનવજાતમાં ચિમ્પાન્ઝીનાં 97 % આનુવંશિક તત્વો રહેલાં છે. ઉત્ક્રાંતિની લાંબી સફરમાં માણસ વાંદરાથી જુદો પડ્યો ત્યારથી માંડીને આજ લગીમાં આપણે ચિમ્પાન્ઝી કરતાં અધિક માત્રામાં DNA ગુમાવી દીધાં છે અને માનવજાતિ પહેલાંના મુકાબલે ઘણી નબળી પડી છે. ગ્રીક દંતકથા મુજબ સેમસનના વાળનાં ઝુલ્ફાં કપાતાં જ તેની શક્તિ જતી રહેલી. આપણું પણ એ જ થયું છે. આપણા નિકટના એ પૂર્વજને મુકાબલે આપણા દેહના – ખાસ કરીને જડબાંના સ્નાયુઓને તાકતવર બનાવનારાં DNA ખતમ થઈ ગયાં છે.

1809માં જન્મેલો ચાર્લ્સ ડાર્વિન, બ્રિટિશ પ્રકૃતિવિદ (Naturalist) હતો. નાનપણથી જ તેને પ્રાકૃતિક જગતમાં ખૂબ રસ હતો. માત્ર 22 વર્ષની વયે 1831થી 1835 દરમિયાન ડાર્વિને એક પ્રકૃતિવિદ તરીકે HMS Beagle નામના જહાજ દ્વારા કૅપ વર્દે તેમજ ઍટલાન્ટિક મહાસાગરમાં આવેલા કેટલાક ટાપુઓ, દક્ષિણ અમેરિકાનો સાગરકાંઠો, ગલાપૅગોસ ટાપુઓ, તાહિટી, ન્યૂઝીલૅન્ડ, ઑસ્ટ્રેલિયા, માલદીવ્ઝ, મોરિશિયસ, સેન્ટ હેલિના, બ્રાઝિલ વગેરે સ્થળોનો પ્રવાસ કરીને તેના રસ પ્રમાણે અઢળક સંશોધનકાર્ય કર્યું. તેણે હજારો પ્રકારની વનસ્પતિ અને પ્રાણી–પશુઓનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો. આ અભ્યાસને અંતે ડાર્વિનને ખાતરી થઈ ગઈ કે વિવિધ જાતિઓ નિરપેક્ષ (absolute) નથી પણ

એકમાંથી બીજી એમ કાળક્રમે વિકસતી ગઈ છે.

તેણે સાબિત કરી આપ્યું કે જીવસૃષ્ટિમાં દેખાતી વિવિધ જાતિઓ (species) તેના એક જ સરખા પૂર્વજોમાંથી કાળક્રમે ઊતરી આવી છે. આ પરથી તેણે વૈ-જ્ઞાનિક સિદ્ધાંત (Theory) તારવ્યો કે ઉત્ક્રાંતિનું અનેકવિધ શાખાઓમાં વિસ્ત-રણ એ કુદરતી પસંદગી(Natural Selection)ની દીર્ઘ પ્રક્રિયાનાં પરિણામસ્વ-રૂપ છે જેમાં પસંદગીયુક્ત પ્રજનન સાથે સંકળાયેલી કૃત્રિમ પસંદગીને અસ્તિત્વ માટેનો સંઘર્ષ (struggle for existence) પ્રભાવિત કરે છે. મતલબ કે તમામ જીવો કરોડો વર્ષની પ્રક્રિયાના પરિણામે એક જ જીવ પરથી ઊતરી આવ્યા છે. દરેક જીવે પ્રકૃતિની સામે ટકી રહેવા માટે વ્યક્તિગત સંઘર્ષ કરવો પડે છે. તેમાં જે બળવાન છે તે ટકી જાય છે અને નબળા છે તે નાશ પામે છે.

પસંદગીની જાતિઓ વચ્ચેના પ્રજનનની સાથોસાથ કૃત્રિમ પ્રજનન ઉપર પણ વિવિધ જાતિઓ વચ્ચે રહેલો અસ્તિત્વ માટેનો સંઘર્ષ પ્રભાવ પાડે છે. તેને પરિણામે વાતાવરણને અનુરૂપ ટકી રહેવાની તીવ્ર મથામણમાં દરેક જીવ પોતાના દૈહિક બંધારણમાં કાળક્રમે ફેરફાર કરતા જાય છે અને આ રીતે એકમાંથી બીજી અને બીજામાંથી ત્રીજી એમ અનેકવિધ જાતિ–પ્રજાતિની જીવશૃંખલા આગળ વધે છે. પોતાના દૈહિક બંધારણમાં પેઢી-દર-પેઢી નજીવા ફેરફારો સાથે પ્રજનન કરતી આવતી જાતિમાં એકત્ર થતું જતું દેહવૈવિધ્ય (accumulated variations) ઉત્ક્રાંતિના એક તબક્કે એટલું બધું બદલાઈ જાય છે કે તે જાતિ સાવેસાવ જુદો જ દેખાવ ધારણ કરી લે છે અને ત્યાર બાદ પોતાના જ વર્ગના અગાઉના સાથી જોડે પ્રજનન કરી શકવાને લાયક રહેતી નથી અને આમ એક સાવ નવી સ્વતંત્ર જાતિ (seperate species) જન્મ લે છે.

ડાર્વિને 1959માં પોતાનું 'On the Origin of Species' પ્રસિદ્ધ કર્યું જેમાં તેણે જાતિઓના બંધારણમાં થતા વિવિધ ફેરફારોને નકારી કાઢતી અગાઉની ધારણાઓને પોતાના તરફથી વૈજ્ઞાનિક પુરાવાઓ સાથે દઢપણે નકારી કાઢી. તેણે જણાવ્યું કે જીવનના ધીમા ક્રમિક વિકાસ પાછળ એકસમાન પૂર્વજ–જાતિ (Common Ancestry) જવાબદાર રહી છે. જીવન હંમેશાં તાકતવર જીવોને જ ટકાવી રાખવાની (survival of the fittest) તરફેણ કરે છે. ડાર્વિનના ત્રણ મુખ્ય મુદ્દા હતા : 1. માણસો વારસા અને વાતાવરણ દ્વારા નિયંત્રિત છે. 2. આપણું વર્તન આપણા અંકુશની બહાર છે. 3. કુદરતનાં બાકી તમામ સર્જનોથી માન-વજાત સહેજેય ઉપરવટ નથી. તે પણ અન્યની જેમ એક કુદરતી સર્જન જ છે.

નાટ્યલેખનના સંદર્ભે ડાર્વિનના વિચારોનો પરોક્ષ સંદેશ એ છે કે આ

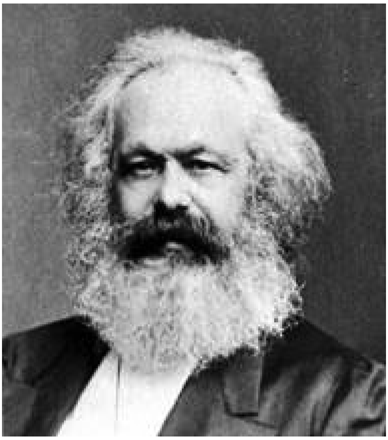
સૃષ્ટિ કે માનવીના સર્જન પાછળ કોઈ દૈવી કે ચમત્કારિક શક્તિ જવાબદાર નથી. તેની પાછળ કોઈ ભેદી રહસ્ય નથી. એ સઘળું કેટલાક ખાસ કુદરતી, વૈજ્ઞાનિક નિયમોને આધીન રહીને અસ્તિત્વમાં આવ્યું છે. આ નિયમોને જેટલા ઊંડાણથી સમજીએ એટલું જ તેનાથી માનવજાતને પ્રભાવિત કરી શકનારી સમસ્યાઓના ઉકેલની દિશામાં ધ્યાનપૂર્વક વિચારી શકીએ. બીજું તેણે એ સમજાવ્યું કે અગાઉની વિવિધ દંતકથાઓ એવું પ્રતિપાદિત કરતી હતી કે સૃષ્ટિના સર્જન પહેલાંનું બધું ઉજ્જ્વળ અને પ્રકાશિત હતું. પણ માનવજાતનું આગમન થતાં જ તેની સાથે અપરંપાર દુઃખો અને કષ્ટો આવી પડ્યાં. પરંતુ આ વાતમાં કોઈ તથ્ય નથી. ડાર્વિન કહે છે કે ફક્ત ભૂતકાળ જ સારો હતો એવું નહીં પણ ભવિષ્ય પણ સારું હશે એવી આશા માણસજાતને આગળ ધપવામાં પ્રેરણારૂપ બની શકે છે. મૂળમાં સચ્ચાઈ એ છે કે આ પૃથ્વી પર કશું જ સ્થિર, અચલ કે બંધિયાર નથી. બધું પરિવર્તનશીલ છે. જગતમાં સારું (good) અને ખરાબ (evil) એ કેવળ મનુષ્યે ઊભા કરેલ સાપેક્ષ ખ્યાલો છે. સૃષ્ટિને સંચાલિત કરનાર કુદરતી પરિબળોને તેની સાથે કોઈ જ લેવાદેવા નથી.

બીજું, ડાર્વિને કરેલી શોધ કે ‘તમામ જીવો અને સૃષ્ટિનાં તમામ ઘટકો એકમેક સાથે સંકળાયેલા છે’ તે હકીકત વિજ્ઞાન સિવાય મનુષ્યના વ્યક્તિગત તેમજ સામાજિક જીવનને પણ તેનાં કેટલાં બધાં પરિમાણો સાથે સ્પર્શે છે તે વિચાર કરવા જેવો છે. અહીં વ્યક્તિગત અહંકારનો છેદ ઊડી જાય છે કારણ કે તમામ જીવો પરસ્પર એકસૂત્રે જોડાયેલા છે અને એ જ તેમની નિયતિ છે. તેવી જ રીતે ‘અસ્તિત્વ માટેનો સંઘર્ષ’ એ માનવસહિત તમામ જીવોને લાગુ પડતી એક નક્કર હકીકત છે. તેને પગલે દુઃખ કે હતાશામાં સરી પડતા માણસને એક દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થાય છે કે ‘જીવવા માટેનો સંઘર્ષ’ એ કંઈ પૂર્વજન્મનાં નબળાં કર્મોનું ફળ નથી પરંતુ તમામ સજીવોને કુદરતે જ આપેલી દેણ છે. ઉપરાંત, જીવવા તેમજ ટકી રહેવા માટે આસપાસનાં આર્થિક–સામાજિક પરિબળો સાથે અનુકૂલન એ જીવનનું કાયમી સત્ય છે એ કોઈએ ભૂલવા જેવું નથી.

પરંતુ અહીંયાં એક ખાસ કરુણ હકીકત પણ નોંધવી રહી કે ડાર્વિનની થિયરી ‘might is right’ – ‘સબળા ટકે છે અને નબળા નાશ પામે છે.’ – એવા વૈજ્ઞાનિક નિષ્કર્ષને દૈનિક વ્યવહારમાં બળવાનો દ્વારા થતા નબળાઓના શોષણને કુદરતી અને ન્યાયી ઠેરવવા માટે અનેક લોકોએ ખપમાં લઈ લીધો! સમગ્ર માનવઇતિહાસમાં આજ દિન સુધી આચરાયેલાં તમામ અન્યાય, શોષણ, અત્યાચાર, હિંસા, યુદ્ધો, ગુલામી, સત્તાની સાઠમારી વગેરેમાં માણસજાતે ડાર્વિ-

નના 'might is right' સિદ્ધાંતનું જ જાણે વફાદારીપૂર્વક અનુસરણ કર્યું અને એમ કરીને પોતાનાં અપકૃત્યોને કુદરતી રીતે ન્યાયી અને અનિવાર્ય ઠેરવ્યાં !

2. કાર્લ માર્ક્સ (1818–1883)



ઈ. સ. 1818માં જર્મનીમાં જન્મેલો કાર્લ માકર્સ એક પ્રસિદ્ધ તત્વજ્ઞાની અર્થશાસ્ત્રી, સમાજવિજ્ઞાની, ઇતિહાસકાર, પત્રકાર અને ક્રાંતિકારી સમાજવાદી (Revolutionist Socialist) હતો. દુનિયા આખીમાં સમાજવાદી ચળવળ ઊભી કરવામાં અને મનુષ્યના અનેકવિધ પ્રશ્નોના નિરાકરણ માટે દિશારૂપ થનાર સામાજિક વિજ્ઞાન(Social Science)ને વિચારના કેન્દ્રસ્થાને સ્થાપવામાં તેનો બહુ મોટો ફાળો હતો. માનવઇતિહાસમાં પ્રસિદ્ધ એવા એક અર્થશાસ્ત્રી તરીકે પણ કાર્લ માર્ક્સનું સ્થાન અજોડ છે. તેના જીવનકાળ દરમિયાન તેણે ખૂબ વિચાર્યું અને ખૂબ લખ્યું. તેનાં ખૂબ જાણીતાં પુસ્તકોમાં The Communist Manifesto (1848) અને Das Capital (1867–1894) ખૂબ અગત્યનાં છે. આ સમગ્ર કાર્ય તેણે તેના સાથીમિત્ર અને ક્રાંતિકારી સમાજવાદી ફ્રેડરિક એંજલ્સની સાથે રહીને પાર પાડ્યું.

સમાજ રચાયો ત્યારથી માંડીને આજ સુધી બધા સારા ગણાતા માણસોના હૃદયમાં બધા માણસોને સમાન રોજી–રોટી–રહેઠાણ મળે, વિકસવાની સમાન તકો મળે, સહાનુભૂતિપૂર્ણ વર્તાવ મળે, નાગરિક તરીકેના સમાન હક્કો મળે વગેરે માટે ઇચ્છા રહેતી આવી છે. ઘણાખરા પયગંબરોએ પણ આવી જ ઇચ્છા દર્શાવી છે. બાઇબલમાં જ કહ્યું છે કે 'મારા પિતાના દરબારમાં કોઈ આસ્તિક કે નાસ્તિક નથી, કોઈ શેઠ કે ગુલામ નથી. બધાં તેનાં જ સંતાનો છે.' અને તેમ છતાં સમાજમાં ચારેકોર અમીરી–ગરીબી, અન્યાય, શોષણ, ભેદભાવ, ભૂખમરો વગેરે કેમ ચાલુ રહ્યાં છે? આ બધું શા કારણે છે? કાર્લ માર્ક્સનું મહત્વ આ બધાં પાછળનું કારણ શોધવામાં અને તેનું નિરાકરણ આપવામાં છે. માર્ક્સનો અભિગમ શુભ વિચારણા કે આદર્શવાદી રજૂઆતનો નથી. તે એક જાગરૂક વૈજ્ઞાનિક છે. માનવજીવન વિશેનું માર્ક્સનું આ બુદ્ધિવાદી વિશ્લેષણ પશ્ચિમના તે

કાળના અનેક જ્ઞાનીપુરુષોની જોડે જોડે નાટ્યલેખકોને પણ પ્રભાવિત કરી ગયું.

માકર્સની દૃષ્ટિમાં ‘વૈજ્ઞાનિક અભિગમ’ એટલે શું? વૈજ્ઞાનિક અભિગમ એટલે કોઈ પણ ઘટના પાછળ રહેલ કાર્યકારણનો સંબંધ તપાસવો. જેમ કે તેને લાગ્યું કે સમાજમાંથી ગરીબી દૂર થવી જોઈએ. મથામણોના અંતે તેણે શોધ્યું કે ગરીબી એ માણસના ફૂટલા નસીબનું પરિણામ નથી પણ ઉત્પાદનનાં સાધનોની અસમાન વહેંચણીનું પરિણામ છે. માકર્સ એક સામાજિક વૈજ્ઞાનિક હતો. તેણે વર્ષો સુધી કઠોર અભ્યાસ, વાચન, સંશોધન અને ઘટનાઓનાં તર્કબદ્ધ વિશ્લેષ-ણોને આધારે સમાજમાં ગરીબાઈ, અસમાનતા, આર્થિક મંદી, હડતાળો, વર્ગ-વિગ્રહો, યુદ્ધો વગેરેનાં કારણો શોધ્યાં. માણસની સમસ્યાઓનાં કારણો અને ઉપાયો ખોળવામાં તેણે સ્વપ્નો, કલ્પનાઓ, આદર્શો, આસ્થા, ભક્તિ, પૂજા–પ્રા-ર્થના વગેરે પર વિશ્વાસ મૂકવાને બદલે પૂરેપૂરો વૈજ્ઞાનિક બુદ્ધિવાદી અભિગમ અપનાવ્યો.

માર્કસની એક વાત બહુ મહત્વની છે. તે કહે છે કે માણસ–માણસ વચ્ચે વિચારની પદ્ધતિમાં ફેર છે. એક વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ છે ને બીજી પારંપરિક છે. એક અનુભવ-પ્રામાણ્યમાં માને છે ને બીજી પરંપરાથી ચાલ્યા આવતા શબ્દ-પ્રામા-ણ્યમાં અથવા ગુરુ કે ગ્રંથ-પ્રામાણ્યમાં માનીને ચાલે છે. એક હકીકતને આધારે છે, બીજી માન્યતા કે શ્રદ્ધાને આધારે. માર્કસ સમાજની ગઈ કાલની અને આજની ગતિવિધિ તપાસવા અને તે માટેનો ચોક્કસ રસ્તો ચીંધવા નીકળ્યો છે. આ જાતના અભ્યાસને તે ‘સમાજગતિશાસ્ત્ર-મીમાંસા’ (Social Dynamics) કહે છે. તે સાફ કહે છે કે ‘તત્વજ્ઞાનીઓએ જગત કેવું હોવું જોઈએ તેની ખૂબ ચર્ચા કરી છે. પણ ત્યાં સુધી પહોંચવાના નિશ્ચિત માર્ગો નથી દર્શાવ્યા (અને જે દર્શાવ્યા છે તે વાસ્તવમાં પલાયનવાદના છે, હકીકતો સામે નકારના છે અથવા તદ્દન અસંભવિત એવા પારલૌકિક છે.)’ આપણો મૂળ પ્રશ્ન પ્રવર્તમાન વ્યવસ્થા અમુક ચોક્કસ પદ્ધતિથી બદલવાનો, જગતની નવરચના કરવા અંગેનો છે.’

આ અર્થમાં માર્કસ ચિંતક અને ક્રાંતિકારી બંને છે. તે ક્રાંતિકારી હોવાથી જ એમ કહી શકે છે કે જગતની નવરચના કંઈ ઠાલી કલ્પના કે શૂન્યમાં નથી થતી. તેને માટે હકીકતોનો ઠોસ આધાર અને સામૂહિક પ્રયાસો અનિવાર્ય બને. માર્કસે દૃઢપણે માન્યું છે કે કોઈ પણ ક્ષેત્રમાં ક્રાંતિ ગમે ત્યારે નથી થઈ શકતી. વિરોધ, ઝઘડા, મતભેદો, ચળવળો વગેરે ચાલુ રહી શકે પણ ક્રાંતિ તો આવ-શ્યક પૂર્વતૈયારી કરી લીધા પછી જ શક્ય બને છે. જેવી રીતે બાળકનો જન્મ નવ મહિના પછી જ થાય છે એવી રીતે ક્રાંતિ સંભવિત બનવાનો પણ એક નિશ્ચિત સમયગાળો હોય છે. આ બાબતે માર્કસનું એક પ્રસિદ્ધ વાક્ય છે : ‘જૂના

સમાજના ઉદરમાં જ નવો સમાજ ગર્ભ રૂપે વિકસે છે. જ્યાં સુધી જૂના સમાજમાં મૂડીવાદ-આધારિત ઉત્પાદનની સંભાવનાઓ મોજૂદ હોય ત્યાં સુધી ક્રાંતિ શક્ય બનતી નથી.'

માર્કસ માટે સામાજિક પરિવર્તન એટલે બે વિરોધી હિતો વચ્ચે ઘર્ષણ, જે આર્થિક પરિબળોના પ્રભાવ થકી દોરાય છે. આ જ બાબત માર્કસ માટે સંઘર્ષ-ના સિદ્ધાંત (Conflict Theory) પર વિગતે અભ્યાસ–વિશ્લેષણ કરવા માટેની પ્રેરણા બની. તેના ઇતિહાસના ઉત્ક્રાંતિ અંગેના મૉડલ સંદર્ભે માર્કસે દલીલ કરી કે માનવઇતિહાસનો આરંભ મુક્ત, ઉત્પાદનશીલ, સર્જનાત્મક કાર્યો દ્વારા થયો પરંતુ વર્ષો વીતતાં એ જ કાર્યોમાં બળજબરી, સખ્તાઈ, શોષણ, સ્વાર્થ પ્રવેશતાં ગયાં અને મૂડીવાદ સ્થાપિત થતાં સુધીમાં આખીય ઉત્પાદનવ્યવસ્થા તેનો અગાઉનો માનવીય ચહેરો ગુમાવી બેઠી. માર્કસ કહે છે કે આ સમગ્ર પ્રક્રિયા ઇરાદાપૂર્વકની નહોતી. વાસ્તવમાં કઠણાઈ એ હતી કે પ્રવર્તમાન આર્થિક પરિ-બળોની વિરુદ્ધ જઈ શકવાની ક્ષમતા એક પણ વ્યક્તિ કે રાજ્યમાં નહોતી.

સમાજ, અર્થકારણ અને રાજકારણ અંગે માર્કસે તારવેલા તમામ સિદ્ધાંતો એકંદરે 'માર્કસવાદ' (Marxism) તરીકે ઓળખાય છે. માર્કસવાદનો સાર એ છે કે દુનિયાના બધા સમાજો – 'સંચિત' (Haves) અને 'વંચિત' (Have nots) એવા બે વર્ગના સંઘર્ષ પર ચાલતા તર્કબદ્ધ વાદવિવાદ(Dialectic of Class Struggle)ને અંતે તેમાંથી નીપજતાં સમન્વયરૂપ તારણને આધારે પ્રગતિ કરે છે. આ બે વર્ગમાં ઉપલો વર્ગ માલિક છે, પૂંજીપતિ છે, જે ઉત્પાદનનાં તમામ ઘટકો પર અમર્યાદ અંકુશ ધરાવે છે. અને બીજો મજૂર કે કામદાર વર્ગ છે જે ઉત્પાદનની પ્રક્રિયામાં પોતાનો અધિકતર શ્રમ આપે છે. હાલની શોષણ-આધા-રિત સામાજિક–આર્થિક વ્યવસ્થાને માર્કસ સુખીસંપન્ન વર્ગોની સરમુખત્યારી (Dictatorship of Bourgeoisie) તરીકે ઓળખાવે છે. આ એવો વર્ગ છે જે ફક્ત પોતાના જ ફાયદા માટે ઉત્પાદનકાર્યમાં રોકાયેલો છે.

માર્કસ એવી આગાહી કરે છે કે ભૂતકાળની સામાજિક–આર્થિક વ્યવસ્થા-ની માફક આજનો મૂડીવાદ અનિવાર્યપણે આ બે વર્ગ વચ્ચે આંતરિક સંઘર્ષ પેદા કરશે અને તેને પોતાના સંહાર તરફ દોરી જશે. આ ઘર્ષણને અંતે એક નવી જ વ્યવસ્થા આકાર લેશે જેને માર્કસ સમાજવાદ (Socialism) કહે છે. આ વાતને માર્કસ thesis, antithesis and synthesis મારફતે સમજાવે છે. આગળ ઉપર તે કહે છે કે સમાજવાદ હેઠળ સમાજનું સમગ્ર સંચાલન કામદાર વર્ગના હાથમાં રહેશે. માર્કસ તેને 'કામદાર વર્ગની સરમુખત્યારી' (Dictatorship of Proletariat) કહે છે. તે ઉપરાંત માર્કસ આ વ્યવસ્થાને 'કામદારો(શ્રમિકો)નું

રાજ્ય' અથવા 'કામદારોની લોકશાહી' તરીકે ઓળખાવે છે. તે માનતો હતો કે સમાજવાદ પણ આખરે સમય જતાં રાજ્યવિહીન (Stateless), વર્ગવિહીન (Classless) સમાજ એટલે કે સામ્યવાદ(Communism)માં ફેરવાઈ જશે.

માર્કસના વિચારો પર હેગલ, એડમ સ્મિથ, રિકાર્ડો, રુસો, ચાર્લ્સ ફૉરિયર અને ફ્રેડરિક એન્જલ્સ જેવા દાર્શનિકો, રાજકીય દ્રષ્ટાઓ તેમજ અર્થશાસ્ત્રીઓ-નો મોટો પ્રભાવ હતો. માર્કસનો ઇતિહાસ પરત્વેનો દષ્ટિકોણ, જે ઐતિહાસિક જડવાદ (Historical Materialism) તરીકે ઓળખાયો અને પછીથી વિવાદા-સ્પદ રીતે એન્જલ્સ અને લેનિન દ્વારા વિરોધવિકાસી જડવાદ(Dialectical Materialism)ના નામે જાણીતો થયો. વિરોધવિકાસીનો અર્થ કાર્લ માર્કસ એવો કરે છે કે સમાજની એક જાતની વ્યવસ્થામાંથી તેની વિરોધી વ્યવસ્થા આપોઆપ ઊભી થાય છે અને સમય જતાં તેનાથી પણ વિરોધી, એવી નવી જ વ્યવસ્થા આકાર લે છે.

કાર્લ માર્કસે બીજો એક અગત્યનો સિદ્ધાંત તારવ્યો – theory of alienation – વેગળાપણાનો સિદ્ધાંત. સમગ્ર ઉત્પાદન-પ્રક્રિયામાં શ્રમિકોની શ્રમ સિવાય કોઈ જ કક્ષાએ ભાગીદારી નથી. ઉત્પાદનને લગતા કોઈ જ નિર્ણયોમાં શ્રમિકોનો અવાજ નથી. પરિણામે શ્રમિક ઉત્પાદન-પ્રક્રિયા સાથે કોઈ જ લગાવ અનુભવતો નથી. ઉપરાંત; ઉત્પાદનમાં દાખલ કરાયેલી યાંત્રિક વ્યવસ્થા કંટા-ળાજનક બારીક શ્રમવિભાજન પર આધારિત છે જેને કારણે ઉત્પન્ન થયેલ માલ બાબતે કામદારના મનમાં કોઈક સંતોષનો ભાવ રહેતો નથી. આવી પરિ-સ્થિતિમાં શ્રમ આપતો કામદાર ધીમે ધીમે સમગ્ર આર્થિક વ્યવસ્થાથી માનસિક સ્તરે અળગો (alienated) ને અળગો થતો જાય છે. ઉપરાંત વેગળાપણું – alienation, એટલે એક જ વસ્તુને તેની સમગ્રતાથી છૂટી કરીને જોવી. એ સમગ્રતામાં રહેલી પ્રત્યેક વસ્તુઓ વચ્ચે હકીકતે કુદરતી સંબંધ અને સંવાદિતા હોવા છતાં અનુભવે તેને એકબીજાના વિરોધી રૂપે સમજવી. આ જ સિદ્ધાંતનો ઉપયોગ જર્મનીના નાટ્યકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે તેની એપિક થિયેટરની વિભાવનામાં સાવ નોખી રીતે કર્યો. અલબત્ત માર્કસનો સિદ્ધાંત નકારાત્મક ભાવ દર્શાવે છે જ્યારે બ્રેખ્તનો સિદ્ધાંત વિધેયાત્મક અર્થમાં વપરાયો છે.

માર્કસે જ્ઞાનનાં અનેક ક્ષેત્રોને પ્રભાવિત કર્યાં જેવાં કે પુરાતત્વશાસ્ત્ર, નૃવંશ-શાસ્ત્ર, રાજનીતિશાસ્ત્ર, સમાજશાસ્ત્રીય સિદ્ધાંતો, અર્થશાસ્ત્ર, ભૂગોળ, ઇતિહાસ, શિક્ષણ, સાહિત્યિક વિવેચન, તત્વજ્ઞાન, રંગભૂમિ, લલિતકલાઓ, સૌંદર્યશાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિઓનો અભ્યાસ, માધ્યમો(media)નો અભ્યાસ, વગેરે. લોકોના અભિ-પ્રાયો જાણવા માટે દુનિયામાં યોજાતી વિવિધ મોજણીઓમાં કાર્લ માર્કસને અનેક

વાર 'Thinker of Millennium' (છેલ્લા એક હજાર વર્ષના શ્રેષ્ઠ વિચારક) તરીકેના મત મળ્યા. એરિક ફ્રોમે માર્કસને ફ્રૉઇડ અને આઇન્સ્ટાઇનની સમકક્ષ મૂક્યો અને એ ત્રણેયને આધુનિક યુગ(Architects of Modern Age)ના ઘડવૈયા ઘોષિત કર્યા. રૉબર્ટ સી. ટકરના કહેવા પ્રમાણે 'માર્કસના વિચારોએ સૌથી વધારે વિશ્વ રાજકારણ અને બૌદ્ધિક વિચાર પર પ્રભાવ પાડ્યો, તત્વજ્ઞાનની વિવિધ શાખાઓને દિશા આપી, કલા અને સાહિત્યની અભિવ્યક્તિમાં પણ જંગી પરિવર્તન લાવીને તેને નિશ્ચિત ઘાટ આપ્યો'. ફિલિપ સ્ટ્રોક્સ કહે છે કે 'કાર્લ માર્કસ તેના મૌલિક વિચારોને કારણે સમસ્ત યુરોપ અને અમેરિકાના બૌદ્ધિક વર્ગ પર આખીય 19મી શતાબ્દી દરમિયાન છવાયેલો રહ્યો.' પિટર સિંગરે તો ત્યાં સુધીનું વિધાન કહી નાખ્યું કે 'માર્કસના આખીય દુનિયા પરના જબરદસ્ત પ્રભાવને ફક્ત જિસસ અને મહમ્મદ સાથે સરખાવી શકાય!'

3. રિચાર્ડ વાગ્નર (1845–1882)

રંગમંચ પર વાસ્તવવાદ ઊતર્યાના પ્રારંભકાળમાં સંગીતજ્ઞ રિચાર્ડ વાગ્નર દ્વારા ઑપેરામાં કરવામાં આવેલા કેટલાક ક્રાંતિકારી પ્રયોગો વાસ્તવવાદ સંદર્ભે જાણવા બહુ રસપ્રદ છે. એ જમાનામાં સમસ્ત યુરોપમાં ચારેકોર ઑપેરાની જ બોલબાલા હતી. ઑપેરા એટલે ભજવણીનું એક એવું અનોખું સ્વરૂપ જેમાં નૃત્ય–નાટકની સાથે સાથે સંગીતનું પ્રાધાન્ય હોય. અને એટલે જ 'Opera was considered to be a wholesome entertainment in those days' એક પ્રકારે વાગ્નર એ કાળે તેના ઑપેરા થકી એક અજીબોગરીબ 'દંતકથા-સર્જક' (Myth-Maker) બની ગયેલો. એક રીતે જુઓ તો આ વાસ્તવવાદથી એકદમ વિપરીત ઘટના હતી! તેના ઑપેરા વાસ્તવવાદી ન હોવા છતાંય તેની ભજવવાની કેટલીક રીતો એવી હતી જેનાથી વાગ્નર વાસ્તવવાદી હોવાનો આભાસ ઊભો થતો હતો. વાગ્નર તેની ઑપેરાની કલા સંગીતકારો ક્રિસ્તૉફ ગ્લક અને મૉઝાર્ટ પાસેથી શીખ્યો. પરંતુ તેને વધારે શીખવા મળ્યું રંગદર્શીઓ (Romanticists) પાસેથી. જેમાં શ્રેષ્ઠ હતા બિથોવન અને મૅયરબીયર. હકીકતમાં વાગ્નરનું લક્ષ્ય રંગમંચ પર સંપૂર્ણતઃ ભ્રમણાઓની સૃષ્ટિ સર્જવાનું હતું. એને તો ઊલટાનો ભય હતો કે ભજવણીની તમામ

વિગતોને વાસ્તવવાદી શૈલીમાં ઝીણવટપૂર્વક પ્રસ્તુત કરવાના હઠાગ્રહમાં નાટ્યકાર એક સર્જકને બદલે માત્ર 'રેકૉર્ડિસ્ટ' ન બની જાય! તેનું કામ માત્ર અસલ જગતને પુનર્સર્જિત કરવાનું નથી પણ પોતાની કલ્પનાનું આગવું મૌલિક જગત સર્જવાનું છે. તેને માટે ઑપેરામાં તેનો પોતાનો કલ્પનાશીલ દૃષ્ટિકોણ ઉમેરવો અનિવાર્ય હતો.

રિચાર્ડ વાગ્નર અપ્રતિમ પ્રયોગશીલ સર્જક હતો. તેણે સમસામયિક વાસ્તવવાદી નવી સંકલ્પનાને તેના સમયની રંગભૂમિમાં દાખલ તો કરી પણ ત્યાર પછી તેણે તેમાં અનેક સુધારાઓ અપનાવ્યા. જેમ કે ભજવણી દરમિયાન પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન કેવળ રંગમંચ પર જ એકાગ્ર કરવાના હેતુ, આરંભથી જ તેનું પ્રેક્ષાગૃહ અંધકારમાં ડૂબી જતું. (આજે પણ આપણે ત્યાં નાટકોની શરૂઆતમાં હાઉસલાઇટ બંધ કરવાની પ્રણાલી છે જ.) ઑપેરાના મુખ્ય પડદાની આગળનો રંગમંચ ત્રણ કમાનો(proscenium arch)થી મઢવામાં આવ્યો. તેના વાદકોને ઑરકેસ્ટ્રા પીટમાં બેસીને સ્વરો મેળવવા(tunning)ની તેણે મના ફરમાવી. તાળીઓના ગડગડાટ અને કર્ટન–કૉલની પરંપરાગત પ્રથા પણ તેણે બંધ કરાવી. ઑપેરાના પોશાકો અને સેટ્સની સજાવટમાં ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતા (authenticity) લાવવાના તેણે પ્રયાસો કર્યા (જે વાસ્તવવાદી રંગભૂમિનું એક અગત્યનું લક્ષણ હતું.) નાટ્યગૃહમાં બેઠકોની ગોઠવણી એવી રીતે કરવામાં આવી કે જેથી નાટ્યગૃહના કોઈ પણ ખૂણેથી આખોય રંગમંચ અવરોધ વગર જોઈ શકાય (રંગભૂમિની ભાષામાં તેને પ્રેક્ષકોની 'sight lines' કહે છે), મતલબ કે કોઈ જ અંતરાય–અવરોધ વગર રંગમંચ પર ગોઠવેલ સન્નિવેશ સાથેનાં તમામ દૃશ્યો થિયેટરની કોઈ પણ બેઠક પર બેઠેલા પ્રેક્ષકોને સમાન અસરથી જોવા મળે. આ બધી ટૅકનિક્સ અમલમાં મૂકવાને કારણે વાગ્નરના ઑપેરા કાલ્પનિક અને પૌરાણિક હોવા છતાં તેની સમગ્ર ભજવણીનો એક વાસ્તવવાદી રજૂઆત તરીકે સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો.

વાગ્નર કદાચ સૌથી વધારે જાણીતો તેની 'ફેસ્ટિવલ થિયેટર' તરીકે જાણીતી થિયેટર-બાંધણીને લઈને છે. વાગ્નરના આ થિયેટર-સ્થાપત્યની ડિઝાઇન હાથપંખાના આકારની હતી જે આગળ ઉપર વિશ્વનાં ઘણાંખરાં નાટ્યગૃહો બાંધતી વખતે સ્વીકારવામાં આવી. સમાજવાદી વિચારધારા તેના મનમાં હતી. એટલે વર્ગવિહીન સમાજ અંગેની પોતાની મહત્વાકાંક્ષા અમલી બનાવવા તેણે એક ખાસ પ્રકારનું થિયેટર ડિઝાઇન કર્યું. તેમાં પ્રેક્ષકોની બેઠકવ્યવસ્થા ઊંચનીચ વર્ગ પ્રમાણે નહીં પણ સમાન દરજ્જાની રાખવામાં આવી. નાટ્યગૃહની બંને બાજુએ પ્રેક્ષકોને બેસવા માટેના આરક્ષિત બૉક્સ રાખવાની તેમજ એકદમ મધ્યમાં પ્રેક્ષ-

કોને આવવા–જવાનો પૅસેજ રાખવાની પ્રથા પણ તેણે દૂર કરી. આ માટે વાગ્નરે થિયેટરની તમામ બેઠકોની ટિકિટોના દર પણ સમાન રાખ્યા. આમ વાગ્નરે ઑપેરા જોવા આવનાર પ્રેક્ષકવર્ગમાં અગાઉથી ચાલ્યા આવતા વિશેષાધિકારો નાબૂદ કરીને દરેક વર્ગના પ્રેક્ષકોને સમાન મહત્વ આપ્યું.

વાગ્નરના તમામ ઑપેરાની રજૂઆત હંમેશાં 'પ્રોસિનિયમ આર્ચ' ધરાવતાં બંધ નાટ્યગૃહમાં જ થતી. અને તેમ છતાં વાસ્તવવાદી નાટ્યકારોની માફક મંચ પરના સન્નિવેશની ત્રણ દીવાલો અને પ્રોસિનિયમ આર્ચને ઢાંકતા રંગમંચના મુખ્ય પડદાને 'ચોથી દીવાલ' તરીકે માનવાનો તેણે ધરાર ઇન્કાર કર્યો. વાગ્નરનું અર્થઘટન સાવ જુદું અને મૌલિક હતું. તેણે રંગમંચ અને પ્રેક્ષકગૃહ વચ્ચેની ભેદરેખાને કંઈક જુદી જ રીતે ઓળખાવી. તેણે કહ્યું કે પ્રોસિનિયમથી ઘેરાયેલો મંચ અને પ્રેક્ષક વચ્ચે આકાર લેતાં કાલ્પનિક જગત વચ્ચે કોઈ ગૂઢ 'રહસ્યમય ખાઈ' (વાગ્નરના શબ્દોમાં 'mystic chasm') અથવા અંતર છે. આ રહસ્યમયી ભેદરેખાને કારણે જ મંચની પેલી બાજુ બેઠેલો પ્રેક્ષક આ અદભુત કલ્પના-સૃષ્ટિ નિહાળીને મંત્રમુગ્ધ બની જાય છે. વાગ્નરે સંયોજેલ સંગીત-કાવ્ય અને નાટ્યનું જાદુઈ રસાયણ પ્રેક્ષકને કોઈ દિવ્ય અનુભૂતિ કરાવે છે.

એવું કહેવાય છે કે 'Opera is the academy of all performing arts'. વર્ષો પહેલાં મોઝાર્ટે ભાખેલું કે રંગભૂમિનું ભવિષ્ય ઑપેરામાં રહેલું છે. તેમાં નાટ્ય, કાવ્ય, સંગીત, નૃત્ય, સન્નિવેશ, પ્રકાશ, વેશભૂષા અને ડિઝાઇન સહિત કલાનાં વિવિધ સ્વરૂપોનો સુંદર સમન્વય થાય છે. ઑપેરાનું પ્રમુખ ઘટક સંગીત છે જે આ તમામ જુદાં જુદાં ઘટકોને એકસૂત્રે જોડે છે. ઑપેરા વિશે લોકોનાં મતમતાંતર હોઈ શકે પણ તેની એક શક્તિ ગણો કે મર્યાદા તે એ છે કે તેમાં નાટ્યાત્મક પાસાથી ઉપરવટ સંગીતનું પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે. મોઝાર્ટ સ્વયં સંગીતનો જ બીજો પર્યાય છે એટલે એ તો ભારપૂર્વક જણાવે છે કે 'The poetry must be the obedient daughter of music!' ('ઑપેરામાં કવિતા સંગીતની કહ્યાગરી દીકરી બની રહેવી જોઈએ', અર્થાત્ કવિતાએ સંગીતને જ અનુસરતા રહેવાનું છે.)

જોકે વાગ્નરનું કહેવું છે કે મોઝાર્ટનો સંગીત પરત્વેનો પક્ષપાત એટલો બધો હતો કે નાટ્યાત્મક પાસાને તેણે લગભગ નહીં જેવું જ ધ્યાન પર લીધેલું. જ્યારે તેની તુલનાએ વાગ્નરે તેના ઑપેરામાં નાટ્યાત્મક પ્રસંગોને ઊપસવાની પૂરેપૂરી તક આપી. કારણ કે તેના માટે રંગમંચ પર નાટ્યાત્મક પાત્રોની પ્રમત્ત લાગણીઓ(passionate feelings)ની નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ પણ એટલી જ જરૂરી હતી. તેમ છતાં વાગ્નર મોઝાર્ટની મૂળ વાત સાથે બિલકુલ સંમત હતો

કે 'Music is the soul of drama and drama is the body of music'. 'નાટક' ભલે ઑપેરાનું શરીર કે ખોખું હોય પણ તેનો આત્મા, તેની ધરી તો કેવળ સંગીત જ છે. મોઝાર્ટના મુખ્ય ત્રણ ઑપેરા 18મી સદીની રંગભૂમિની અતિ ઉજ્જ્વળ ગાથા ગણવામાં આવે છે. તે સમયકાળ દરમિયાન કેટલાં બધાં રોમૅન્ટિક શૈલીમાં લખાયેલાં ઉત્કૃષ્ટ નાટકોનાં રૂપાંતરો ઑપેરા શૈલીમાં ભજવાયેલાં!

પરંતુ તેમ છતાંય જાણકારોના કહેવા મુજબ હજુય રંગભૂમિ પર તે કાળના જગતની સમસામયિક અભિવ્યક્તિ ઑપેરાના માધ્યમથી નહોતી થવા પામી. તે કાળે કલાવિશેષજ્ઞોમાં કમનસીબે એક વ્યાપક માન્યતા પ્રચલિત હતી કે અન્ય લલિતકલાઓની માફક નાટક એવું કોઈ ઉચ્ચ સ્તરનું કલાસ્વરૂપ જ નથી. સાહિત્ય અને સંગીતની તો દીર્ઘકાળથી ચાલી આવતી એક સર્વોચ્ચ સન્માનનીય પરંપરા હતી. જેમ કે કવિતા, વાર્તા, નવલકથા વગેરે સાહિત્યસ્વરૂપો હંમેશાં લાંબા કાળથી સમાજમાં લોકપ્રિય અને આદરપાત્ર રહેલાં. પરંતુ તેની સરખામણીમાં નાટક કે રંગભૂમિ સાથે હંમેશાં સાવકા બાળક જેવો પક્ષપાતી વ્યવહાર થતો રહેલો. 'Theatre has always remained a step-child'. આની ખાતરી કરવી હોય તો શિષ્ટ સાહિત્યસંગ્રહ(Collection of Classical Literature)ને ખંખોળી જુઓ. તેમાં તમને અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની તુલનાએ નાટકોનું વિવેચન ભાગ્યે જ જોવા મળશે. સામાન્ય માણસોની પસંદ પણ તમે ચકાસી શકો છો. તમને જાણવા મળશે કે દુનિયાએ નાટ્યકારોની સામે કવિઓ અને વાર્તાકારોને વધારે પ્રેમ અને આદરથી યાદ રાખ્યા છે.

નાટકની એક મોટી મર્યાદા એ છે કે જ્યાં સુધી તે ભજવણી રૂપે મંચ પર અવતરતું નથી ત્યાં સુધી તેની જનસામાન્યમાં કે વિવેચકોમાં નોંધ સુધ્ધાં નથી લેવામાં આવતી. કારણ કે કવિતા કે વાર્તાની માફક નાટકોનું લોકો ઘરેબેઠાં વાચન નથી કરતા! એટલે રંગભૂમિને ધ્યાનમાં રાખીને લખવામાં આવેલાં ઉત્કૃષ્ટ કક્ષાનાં ફક્ત નાટ્યલેખન દ્વારા કોઈ રંગભૂમિ આપમેળે ઉત્કૃષ્ટ નથી બની જતી. જ્યાં સુધી લેખન અને તેની ભજવણી વચ્ચે કોઈ ખાસ પ્રકારનું રાસાયણિક સંયોજન નથી રચાતું ત્યાં સુધી બંનેની ઓળખ એકબીજાથી ભિન્ન, અલાયદી જ રહેવા પામે છે. વળી સંગીત, ચિત્ર, નૃત્ય, શિલ્પ વગેરે કલાઓની માફક નાટકને કેટલા લોકો એક 'કલા' તરીકે ઓળખે છે? અને જો એ કલા તરીકે સ્વીકાર્ય કે સન્માનનીય ન હોય તો પછી સાહિત્યમાં તેની વિવેચનાનો પ્રશ્ન જ ક્યાં રહે છે ? એરિક બેન્ટલી જેવા રંગમંચના વિદ્વાને તો એક વાર ત્યાં સુધીની શંકા વ્યક્ત કરી દીધેલી કે "whether there could be theatre as

high art at all?'' (મૂળમાં રંગભૂમિ ક્યારેય કલાનું ઉચ્ચ સ્વરૂપ બની શકે ખરી ?) આ સવાલ 17મી સદીથી ઊઠતો આવેલો છે.

આમ સમસ્ત યુરોપમાં ચારે તરફ નાટકને મુકાબલે ઑપેરાની, સંગીતની જ બોલબાલા હતી. નાટકને હજુ ઉચ્ચ કલા તરીકેનું ગૌરવ હાંસલ નહોતું થયું. સંગીતને રજૂ કરવા માટે નાટકને ફક્ત એક બાહ્ય માળખા તરીકે પ્રયોજવામાં આવતું હતું. કલાકાર–ગાયકો અને ઑપેરા જોવા આવતા પ્રેક્ષકોનું સંપૂર્ણ ધ્યાન સંગીતનાં રસપ્રદ પાસાંઓ પર જ કેન્દ્રિત થયેલું. [આ વાતને સમજવા માટે આપણે આપણો જ પરિચિત સંદર્ભ લઈએ. મહારાષ્ટ્રનાં સંગીત-નાટકો કે ગુજરાતી દેશી નાટક સમાજમાં આવતાં ગીતો પ્રેક્ષકોમાં કેટલાં બધાં લોકપ્રિય હતાં? તે જમાનામાં સંગીતરસિક પ્રેક્ષકો માત્ર શાસ્ત્રીય શૈલીનાં અથવા સુંદર તરજ પર સ્વરબદ્ધ કરેલાં મીઠાંમધુરાં ગીતોની લિજ્જત ઉઠાવવા જ નાટ્યગૃહોમાં જતા. કથાનાં નાટ્યતત્વમાં તેમને ઝાઝો રસ નહોતો. હિન્દી ફિલ્મક્ષેત્રે પણ ધ્વનિના આગમન પછીનો શરૂઆતનો ગાળો (1933થી 1944) સાયગલ, કાનનબાલા, પંકજ મલિક વગેરે પ્રસિદ્ધ ગાયક–ગાયિકાઓથી જ જાણીતો બનેલો. લોકોને તેમના અભિનયમાં ઓછો અને ગીતસંગીતમાં જ અધિકતર રસ હતો.] આ જ રીતે 17મી સદીના યુરોપમાં પ્રેક્ષકોનાં દિલોદિમાગ પર ફક્ત ઑપેરા છવાયેલા હતા. સંગીત વગરનાં નાટકનું સમાજમાં આદરભર્યું સ્થાન નહોતું.

1791માં મોઝાર્ટના વિખ્યાત ઑપેરા 'The Magic Flute' અને 1805માં બિથોવનના 'Fidelio' બાદ જર્મનીનો રિચાર્ડ વાગ્નર તેના 'Tristan' ઑપેરા દ્વારા સંગીતની દુનિયા પર છવાઈ ગયો. વાગ્નરે ઑપેરાને તમામ કલાઓના સંયોજનરૂપ (synthesis of the arts) ગણાવી છે. 'Tristan' વિશેના પ્રેક્ષકોના અભિપ્રાય કહે છે કે પ્રાચીન ગ્રીક ટ્રૅજેડીઝ પછીના સમયગાળામાં રંગમંચ પર આટલો તીવ્રતમ નાટ્યાત્મક અનુભવ ક્યારેય માણવા નથી મળ્યો. એક જાણકારે લખ્યું છે : 'વાગ્નરનો ઑપેરા કલાનું એક સૌથી વધુ સુસંકલિત એવું સર્વોચ્ચ શિખર છે જેની ટોચે પહોંચ્યા પછી સૌને દિવ્ય સમાધિ જેવો પ્રગાઢ, પ્રસન્નકર અનુભવ થાય છે. તેમાં કાવ્ય અને સંગીત બંનેની રચના એક જ સર્જકના હાથે થયેલી હોવાથી તેનો સાર અને સૂર – બંનેમાંથી અદભુત સંવાદિતા નીપજે છે.' કહેવાય છે કે વાગ્નરે તેની રચનાઓમાં ઍલેકઝાંડર ડ્યૂમા અને વિક્ટર હ્યુગો પાસેથી ઑપેરાને ઉત્કટ બનાવવા જરૂરી એવી પ્રમત્ત લાગણી (passion) ઉઠાવી અને યુજિન સ્ક્રાઇબ પાસેથી નાટકનું સંઘેડાઉતાર ચુસ્ત માળખું તફડાવી લીધું!

પશ્ચિમી શિષ્ટ શૈલીના સંગીતમાં મોઝાર્ટ પછીનું મોટું નામ રિચાર્ડ વાગ્ન-

રનું છે. જેમ ઇબ્સને પણ પોતાની આયુના પાછલા ભાગમાં તેના યુગને અનુરૂપ નાટકો લખ્યાં તેમ વાગ્નરે પણ તેની કારકિર્દીમાં પાછળથી સાવ નોખી જ શૈલીનાં ઉત્તમ સંગીત-નાટકો આપ્યાં. તેમાં સૌથી વધારે ઉલ્લેખનીય 'The Ring' છે. આ ઑપેરામાં 19મી સદીના માનવસમાજનું પ્રતિબિંબ પણ છે અને તેની કટુ આલોચના પણ. અલબત્ત, ગેટેના 'Faust' અને ઇબ્સનના 'Peer Gynt' કરતાં તે ઓછું મહાન છે '...but as a theatre it is greater than both'.

વાગ્નરની સર્વોચ્ચ કૃતિ છે 'Tristan', એક મહાન નાટક, એટલું જ મહાન સંગીત, તદ્દન નિરાળું અને અપ્રતિમ. વાગ્નર એકીસાથે જુદા જુદા ઑપેરા પર કામ કરતો અને છતાંય બધાંમાં તેની સંગીતમય અભિવ્યક્તિ સાવ નોખી અને નિરાળી! તેમાંય 'Tristan' તો એકદમ અલગ અને અદ્વિતીય! વાગ્નર પોતાના ઑપેરામાં યુરોપના શૂન્યવાદ(Nihilim)નું વેધક આલેખન કરે છે. 19મી સદીના વિચારો અને સંવેદનાને વાચા આપે છે. પ્રકાશ અને અંધકારના સંદર્ભમાં પ્રેમ અને મૃત્યુની તુલના કરે છે. મનુષ્યના મંથર ગતિના રૂપાંતરણની પણ વાત કરે છે. વાગ્નરના કહેવા પ્રમાણે 'સાચું નાટક સંગીતના ચમત્કારિક જળમાં ઝબોળાયેલું હોવું જોઈએ. ભજવણી દરમિયાન બોલાતા શબ્દો કરતાં સંગીતનું પ્રભુત્વ જળવાઈ રહેવું જોઈએ'. વાગ્નર ઇચ્છતો હતો કે ભજવણીના એક એક પાસા પર નાટ્યકારનું સંપૂર્ણ નિયંત્રણ રહેવું જોઈએ કે જેથી કરીને અંતમાં પ્રેક્ષકોને એક બેનમૂન ભવ્ય કલા (master art work) જોયાનો સંતર્પક અનુભવ થાય.

19મી સદીમાં વાસ્તવવાદને પગલે સાધારણ વર્ગને પોતાની કૃતિઓમાં સમાવવાનું વિવિધ સર્જકોનું વલણ વધ્યું. કલા અને સંસ્કૃતિ સાથે સંકળાયેલા અનેક સર્જકોએ સમાજના મામૂલી વર્ગના મનુષ્યના મનને તેમની અભિવ્યક્તિ-નું કેન્દ્ર બનાવ્યું. 19મી સદીનાં સાહિત્યમાં – નવલકથા તેમજ નાટક બંનેમાં – આ સાધારણ વર્ગમાંથી આવતો મામૂલી માણસ પહેલી વાર ઑપેરામાં નાયકના કેન્દ્રસ્થાને આવી ગયો. વાગ્નરની અગાઉના સર્જકોનું ધ્યાન શા માટે સામાન્ય માનવી તરફ નહોતું આકર્ષાયું તેનો ખુલાસો આપતાં કેટલાક લોકોનું કહેવું એમ છે કે દરેક ઉમદા સર્જક પોતાની જાતને – અલબત્ત ઉચ્ચતર કવિત્વ કે સર્જ-કશક્તિના અર્થમાં – 'સમૃદ્ધ અને ઐશ્વર્યવાન' (aristocrate) માને છે! (અહીંયાં 'aristocrate' હોવાનો અર્થ વ્યક્તિની 'આંતરિક સમૃદ્ધિ' સૂચવે છે.) કારણ કે એવા 'સમૃદ્ધ' લોકો દરેક મુદ્દા પર હંમેશાં સર્વોચ્ચ ગુણવત્તા (excellence) હાંસલ કરવાની કપરી સાધનામાં લાગેલા હોય છે. તેથી જ મહાન ગ્રીક કવિ--નાટ્યકારોએ સર્જેલી ટ્રેજેડીઝ(કરુણાન્તિકાઓ)ના કરુણ ઉદાત્ત મહાનાયકો

માટે ઍરિસ્ટૉટલ જેવો ચિંતક 'વાસ્તવિક જીવનથી અનેકગણા વિશાળ' (larger than life) અને કૉમેડીઝ(પ્રહસન)ના કૉમિક નાયકો માટે 'વાસ્તવિક જીવનથી ઓછા કે નાના સ્તરના' (smaller than life) શબ્દ પ્રયોજે છે. આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈએ તો 19મી સદીનું નાટ્યસાહિત્ય 'મધ્યમ અથવા સરેરાશ માનવજી-વન'(middle or average life)ને અથવા સામાન્ય માનવીને તેના કેન્દ્રસ્થાને પસંદ કરે છે.

વાસ્તવવાદી નાટ્યસાહિત્યનો પ્રણેતા ઇબ્સન તેનાં નાટકોનાં પાત્રોને અમુક ખાસ શૈલીમાં 'આલેખે' (depict) છે અથવા 'વર્ણવે' (describe) છે અથવા 'ચિત્રિત' (portray) કરે છે એમ કહેવાય; જ્યારે વાગ્નર તેના ઑપેરાનાં માનવીય પાત્રોને હૂબહૂ 'મૂર્તસ્વરૂપ' આપે છે. અંગ્રેજીમાં કહીએ તો What Ibsen portrays, Wagner embodies. એક 'જિનિયસ' 'અલ્પતમ–જિનિયસ'ની તરફેણમાં બોલતો થાય છે. અર્થાત્ શ્રેષ્ઠતમ બુદ્ધિ અને કલ્પનાશ-ક્તિ ધરાવતો વાગ્નર એકદમ સાધારણ કક્ષાના જનસમૂહનો જુસ્સાદાર પ્રવ-ક્તા

બને છે. ઍરિસ્ટૉટલ જ્યારે 'સમૃદ્ધ' (aristocrate) અથવા સર્વોચ્ચ ગુણ-વત્તા(excelllence)ની પાછળ વ્યસ્ત રહેતા મહાન સર્જકોની વાત કરે છે ત્યારે અહીંયાં વાગ્નર પણ ભીતરથી એટલો જ 'સમૃદ્ધ' અને 'ગુણવત્તા'નો આગ્રહી હોવા છતાં સૃષ્ટિમાં જે ધરાતલ પર છે, સાવ સાધારણ છે, નીચલા સ્તરે છે, જે અસ્તિત્વ ટકાવવાને સંઘર્ષરત છે તેને ઉવેખવાને બદલે તેનો આદર કરી, પોતાની કલાના કેન્દ્રમાં તેની પ્રાણપ્રતિષ્ઠા કરે છે.

નિત્ઝેની નજરમાં વાગ્નર એક પરમ મિત્ર તેમજ પ્રેરણામૂર્તિ (Idol) હતો. અને છતાંય વખત આવ્યે તેણે વાગ્નરની ટીકા પણ એટલા જ કડક વેધક શબ્દોમાં કરી. એક બાજુ તેણે વાગ્નરના પ્રભાવને સ્વીકાર્યો, અમુક અંશે દાદ પણ આપી અને છતાં વાગ્નરની ઊંટવૈદા જેવી બનાવટી, જીવનના બિહામણા યથાર્થથી દૂર, ધાંધલધમાલ જેવી સંગીતમય રજૂઆતોની સખત શબ્દોમાં આલોચના પણ કરી. નિત્ઝેના કહેવા પ્રમાણે 'વાગ્નર સમાજના સાધારણ (mediocre) વર્ગને કેન્દ્રમાં લાવી તેના સમયગાળાના નબળા, નીચલા, નકારાત્મક પાસાનો પ્રવક્તા બની ગયો.' આ બાજુ નિત્ઝે માનવસંસ્કૃતિમાં જે કંઈ ઉત્કૃષ્ટ – excellent છે તેનો જ પ્રબળ ચાહક, પૂજક અને સમર્થક હતો. નિત્ઝેએ કહેલું કે 'વાગ્નર નિઃશંક જિનિયસ છે પરંતુ 'Compromising Genius છે'. કારણ કે વાગ્નર તેના યુગની આલોચના પણ કરે છે અને સાથોસાથ નબળાઓ સાથે સમાધાન પણ સાધી લે છે.' નિત્ઝેને વાગ્નરનું આ

વલણ ન રુચ્યું અને ‘Wagnerism’ને સાફ નકારી કાઢ્યું. તેના મત પ્રમાણે વાગ્નરના ઑપેરામાં મધ્યમવર્ગના પાત્રને મુખ્ય સ્થાન આપવાથી રંગભૂમિને કોઈ જ વિશેષતર લાભ ન થયો.

એવું નથી કે નિત્ઝે વાગ્નરની કલાનો પ્રશંસક નહોતો. પરંતુ કલા અને સાહિત્યના સર્વોચ્ચ માપદંડો બાબતે નિત્ઝે કોઈ પણ પ્રકારના સમાધાનની વિરુદ્ધ હતો. તેણે જાતે કબૂલ કરેલું કે પશ્ચિમના સંગીતજગતમાં વાગ્નરનો જાદુ અભૂતપૂર્વ હતો. નિત્ઝેએ વાગ્નરની સર્જનશક્તિને બરાબર પારખી, તેની વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ અને કાર્યના ઐતિહાસિક મૂલ્યને પણ તે સમજ્યો. તે બંને વચ્ચેની મિત્રતા તૂટ્યા પછી પણ નિત્ઝે જેટલી વાગ્નરની પ્રશંસા બીજું કોઈ જ ન કરી શક્યું. નિત્ઝેની પીડા એ હતી કે તેને વાગ્નરની અસાધારણ શક્તિ પર પૂરો ભરોસો હતો. તેણે જાતે કહેલું કે વાગ્નરમાં એવી જબરદસ્ત ક્ષમતા છે કે ક્યાંય કોઈ જ તડજોડ કર્યા વગર પણ તે માનવજીવનની દિવ્યતાને રંગમંચ પર પુનઃ-સ્થાપિત કરી શકે, પણ કમનસીબે તેણે સાવ ઊલટો માર્ગ પસંદ કર્યો જે નિત્ઝેને મંજૂર નહોતો. વાગ્નર તેને કેટલો પ્રિય હતો એ હકીકત તેના પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે એક વાર કોઈ સંગીતકાર સાથેની ખાનગી ચર્ચામાં નિત્ઝેએ ત્યાં સુધી કહી નાખેલું કે ‘હું વાગ્નરને સરાસર ધિક્કારું છું પણ મારી મોટી મુશ્કેલી એ છે કે વાગ્નર સિવાય બીજા કોઈ સંગીતકારને હું વધુ વાર સાંભળી પણ નથી શકતો!’

નિત્ઝેની માફક બીજો પણ એક જિનિયસ હતો જે કોઈ પણ પ્રકારના ‘સમાધાન’ની વિરુદ્ધ હતો અને તે હતો ઇબ્સન. વાગ્નરનો બીજો ગોળાર્ધ (other halve) નિત્ઝે નહોતો, ઇબ્સન હતો. પરંતુ ઇબ્સન સુધી પહોંચતાં પહેલાં વિશ્વરંગભૂમિએ હજુ અનેક મુકામ પાર કરવાના બાકી હતા.

●

7
યુરોપની રંગભૂમિ

(1) રંગદર્શીવાદ (Romanticism, 1780–1840) :

આધુનિક નાટકની મૂળભૂત સંકલ્પના બંધાવાની શરૂઆત 18મી સદીના પાછલા દાયકાઓથી જાગેલા ક્રાંતિકારી વિચારો અને વિવિધ ચળવળોના સીધા પ્રતિભાવરૂપ છે. 17મી–18મી સદી દરમિયાન યુરોપમાં ચાલેલ જ્ઞાનોદય ચળવળ(Age of Enlightenment)ના પાયામાં હતા બુદ્ધિશક્તિ અને સમાનતાના ખ્યાલો. ફ્રેન્ચ ક્રાંતિની માફક જ્ઞાનોદયની ઘટનાને પણ પશ્ચિમની રાજકીય અને બૌદ્ધિક સંસ્કૃતિની આધુનિક બુનિયાદ ગણીને બિરદાવવામાં આવી; પરંતુ આ બૌદ્ધિક ચળવળે રંગદર્શીવાદ (Romanticism) નામે એક બીજી ચળવળ માટે પણ માર્ગ મોકળો કરી આપ્યો. જ્ઞાનોદયની વિરુદ્ધ દલીલ કરતા રંગદર્શીવાદીઓએ એમ કહ્યું કે માનવ-વ્યવહારોમાં દરેક મામલે બુદ્ધિશક્તિને લાગુ પાડવાનો વિચાર અનુચિત છે, વધારે પડતો મહત્વાકાંક્ષી છે અને ભાગ્યે જ ઇચ્છિત પરિણામ લાવી શકવાને સમર્થ છે. પરિણામે તેઓના પ્રયાસોથી બુદ્ધિ અને તર્કને બદલે માણસમાં રહેલી ઊર્મિઓ, લાગણીઓ, ભાવનાઓ કેન્દ્રસ્થાને આવી ગઈ. આગળ ઉપર તેને પગલે જ્ઞાનોદયને પડકારરૂપ એવાં અનેક જુદાં જુદાં પરિબળો વિકાસ પામ્યાં. સમાજમાં એક એવો પણ આદર્શવાદી વર્ગ ઊભો થયો જેણે સ્વતંત્રતા, માનવઅધિકાર, પ્રજાની આકાંક્ષાઓ વગેરે આદર્શો પર ભાર મૂક્યો. આ બધું 'રંગદર્શીવાદ'ની વિચારધારા હેઠળ ચાલ્યું અને આગળ ઉપર તેનો પ્રભાવ ધીમો પડ્યો અને છેવટે ખતમ પણ થયો; પરંતુ તેમ છતાં તેનાં કેટલાંક લક્ષણો બહુ લાંબો સમય કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપે ટકી રહ્યાં.

'રંગદર્શીવાદ' એક કલાત્મક, સાહિત્યિક અને બૌદ્ધિક ચળવળ હતી જે 1780થી યુરોપમાં આરંભાઈ અને 1800–1840ના ગાળા વચ્ચે કેટલીક જગ્યાઓએ લોકપ્રિયતાની ટોચે પહોંચી. આ શૈલી માટે આપણે ત્યાં ગુજરાતી-

માં શબ્દ પ્રયોજાયો 'રંગદર્શીવાદ'! કેટલાક તેને 'સ્વપ્નદર્શીવાદ' પણ કહે છે. માનવબુદ્ધિ જ્યારે તેની આસપાસમાં વકરેલી સામાજિક–આર્થિક પરિસ્થિતિનો કોઈ સાચો સ્થાયી ઉકેલ ન ખોળી શકે ત્યારે તેને ચોક્કસ હતાશા–નિરાશાનો અનુભવ થાય. મનથી ભાંગી પડેલા માણસને જ્યારે આશાનું એક પણ કિરણ નજરે ન ચડે ત્યારે જીવનમાં કોઈ ને કોઈ રીતે ટકી રહેવા માટે તે યા તો કપો-ળકલ્પિત સ્વપ્નાં જોવા લાગે યા તો સમસ્યાથી પોતાનું મોં ફેરવી લે – એટલે કે પલાયનવાદી બની જાય. આવે વખતે જો કોઈ કલ્પનાશીલ નાટ્યકાર તેના પ્રેક્ષકોને – અવાસ્તવિક તો અવાસ્તવિક – પણ આશા, ઉમંગ અને જુસ્સો પ્રેરે એવું કોઈ સુખી-જગત તેની લેખનશૈલીનાં ગુલાબી ચશ્માં દ્વારા દેખાડી શકે તો માણસને થોડીક ધરપત મળી રહે. રંગદર્શીનો અર્થ જ એ કે જગતને તમે તમારાં નાટકોમાં એ અસલમાં જેવું છે તેવું નહીં પરંતુ તમારી કલ્પનામાં રહેલ વિવિધ આદર્શોના રંગબેરંગી કાચમાંથી દેખાડશો ત્યારે જગત તમને નોખા નોખા મનભાવન રંગરૂપમાં દેખાશે અને તેને કારણે તમે મનોમન સુખ અને રાહતની લાગણી અનુભવશો, પરંતુ (અગાઉ ઉપર વાસ્તવવાદીઓએ કહ્યું તેમ) સાથે સાથે જિંદગીની ઠોસ અસલિયત પણ તમારી નજર બહાર રહી જવા પામશે!

વાસ્તવમાં યુરોપના અતિશ્રીમંત વર્ગે પોતાના સ્વાર્થ માટે પ્રસ્થાપિત કરેલાં (ભેદભાવયુક્ત અને અન્યાયકારી એવાં) સામાજિક–રાજકીય ધારાધોરણોની વિરુદ્ધ એક સ્વયંભૂ બળવા રૂપે પણ રંગદર્શીવાદ પ્રગટ થયો તેમ કહી શકાય. તે કાળે માનવજાતની સમસ્યાઓના ઉકેલ રૂપે રજૂ થયેલ વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિકોણ સામે સદીઓ જૂની પરંપરાના પ્રભાવ હેઠળ જીવતી પ્રજાએ શરૂ શરૂમાં વિરોધ અને નારાજગી દર્શાવ્યાં. દરેક પ્રશ્નના ઉત્તર રૂપે પ્રકૃતિ(natural or environment)ને કેન્દ્રમાં રાખીને કરવામાં આવતા વૈજ્ઞાનિક તર્કબદ્ધ ખુલાસાઓ સામે પણ લોકોએ પોતાના ઉગ્ર પ્રતિભાવ આપ્યા જેનાથી રંગદર્શીવાદને પૂરતું પ્રોત્સાહન મળ્યું.

આ ઉપરાંત 18મી સદીમાં વિકસેલા ઔદ્યોગિકીકરણે પણ આંશિક રીતે સમાજમાં હર ક્ષેત્રે જાતજાતની સમસ્યાઓ પેદા કરી. શહેરીકરણ, ગીચ રહેણાકો, કામનો અસંતોષ, વેગળાપણાનો ભાવ વગેરેમાંથી કોઈનો બુદ્ધિગમ્ય ઉકેલ તાત્કાલિક ધોરણે ઉપલબ્ધ નહોતો. અંગ્રેજી ભાષામાં તેના અગ્રણી કલાકારો અને કવિઓ હતા વિલિયમ બ્લેક, વર્ડ્ઝવર્થ, કૉલરિજ, કીટ્સ, બાયરન અને શેલી. આ ચળવળે (બ્લેકની કવિતા 'Dark satanic mills'માં જણાવ્યા મુજબનાં) રાક્ષસી યંત્રો અને કારખાનાંઓના વિરોધમાં કલા અને ભાષાનાં ક્ષેત્રે પ્રકૃતિના મહત્વ પર ભાર મૂક્યો.

રંગદર્શી ચળવળનાં મૂળ 'Storm and Stress' નામની જર્મન વિચારધારામાં રહેલાં જે 1760–1780ના ગાળા દરમિયાન જર્મન સાહિત્ય અને સંગીતક્ષેત્રે અમલમાં હતાં. રંગદર્શીવાદે અંતઃસ્ફુરણા, કલ્પનાશીલતા અને લાગણીઓ પર વિશેષ ભાર મૂક્યો. તે એટલી હદ સુધી કે જેને કારણે કેટલાક રંગદર્શી ચિંતકો પર અવિચારીપણાના કે બુદ્ધિહીનતાના આરોપો પણ લાગ્યા. કેટલાક તત્વજ્ઞાનીઓ ઉપરાંત ગેટે અને શિલર જેવા મહાન સર્જકો પણ શરૂ શરૂમાં થોડા સમય પૂરતા તેના સમર્થનમાં રહેલા. કારણ કે સર્જકની આત્મલક્ષિતા (subjectivity) રંગદર્શી ચળવળના કેન્દ્રમાં હતી અને તેના સર્જનમાં કલાકારની આત્યંતિક લાગણીઓના ઊભરાને એકદમ નિર્બંધ, મુક્ત અભિવ્યક્તિ આપવા દેવાનો મત હર ક્ષેત્રના સર્જકવર્ગમાં સ્વીકાર્ય બનેલો. રંગદર્શી વિચારને સમર્થન કરનારાઓની મુખ્ય દલીલ એ હતી કે 'દરેક મુદ્દે બૌદ્ધિકતાનો આગ્રહ કલા અને સાહિત્ય જેવાં સર્જનકાર્યમાં બંધનકર્તા નીવડી શકે છે.'

રંગદર્શીવાદની પ્રાથમિક શરત એ હતી કે તેમાં કલાકારોને તેમની લાગણીઓની મુક્ત અભિવ્યક્તિ કરવાની છૂટ આપવામાં આવે. જર્મન ચિત્રકાર કૅસ્પર ડેવિડ ફ્રેડરિક રંગદર્શીવાદને સ્પષ્ટ કરવા જૂજ શબ્દો પ્રયોજે છે. 'The artist's feeling is his law' (કલાકારની લાગણી એ જ તેનો કાયદો.) આ લાગણીઓને વ્યક્ત કરવા માટે કલાનું વિષયવસ્તુ કલાકારની કલ્પનામાંથી સ્ફુરવું જોઈએ. બહારથી કોઈ પણ જાતનાં કૃત્રિમ નિયમો કે બંધનો લાદી શકાય નહીં. કૉલરિજ સિવાય પણ ઘણા કવિઓ અને નાટ્યકારોનો એવો મત હતો કે કલાના સર્જનમાં ફક્ત 'કુદરતી કાનૂન' (Natural Law) કામ કરે છે. સાચો સૃજનશીલ કલાકાર હંમેશાં પોતાના અવચેતનમાંથી ઊઠતી કલાત્મક પ્રેરણા થકી દોરવાય છે. તેને એકલો સ્વતંત્ર છોડી દેવો તે જ ઉત્તમ કલાપ્રવૃત્તિની પ્રાથમિક શરત છે. કોઈ પણ વ્યક્તિને આપણે ત્યારે જ કલાકાર કે 'જિનિયસ' કહી શકીએ, જ્યારે તે મૌલિકપણે શૂન્યમાંથી સર્જન ('creation from nothingness') કરી શકવાને શક્તિમાન હોય.

ભાવકોને કલાસૌંદર્યનો ગહન અનુભવ કરવા માટેના એક પ્રમાણભૂત સ્રોત તરીકે આ ચળવળે માણસની પ્રબળ લાગણીઓને વિધિવત્ અભિવ્યક્તિ પ્રદાન કરી. તેમાં પણ ભય, ત્રાસ, આશંકા અને દહેશતપૂર્ણ પ્રભાવ જેવી લાગણીઓ પર વિશેષ જોર આપ્યું. એટલે જ કવિ ચાર્લ્સ બૉદલેરે રોમૅન્ટિસિઝમની વ્યાખ્યા આ રીતે આપેલી : 'Romanticism is precisely situated neither in choice of subject nor exact truth, but in the way of feeling.' (રંગદર્શીવાદ ચોક્કસપણે નથી વિષયની પસંદગીમાં રહ્યો કે નથી વિશુદ્ધ

સત્યમાં, તે માત્ર લાગણી કઈ રીતે અનુભવાય છે તેમાં રહ્યો છે.)

રંગદર્શીવાદે બૌદ્ધિક અને પ્રશિષ્ટ એવા આદર્શ નમૂનાઓને છોડીને મધ્ય-કાલીન કલામાં આવતાં વાર્તાકથનશૈલી જેવાં સ્વરૂપોને પુનર્જીવિત કર્યાં. તેના વર્તમાનના પ્રશ્નો જેવા કે વસ્તીવધારો, શહેરીકરણની સમસ્યાઓ, ઔદ્યોગિકી-કરણ, ગરીબી, શોષણ વગેરે જેવા તનાવગ્રસ્ત નક્કર વિષયોને સ્થાને કલા અને સાહિત્યમાં અજાણ્યાં, આકર્ષક, રંગીન, આંજી દેનારાં, જાદુઈ, ભેદી, વિચિત્ર, અસામાન્ય, કાલ્પનિક, સ્વપ્નિલ, મુગ્ધાકારી તત્વોનો પ્રવેશ કરાવ્યો. રંગદર્શી-વાદમાં કલાકાર એક આદર્શ સૌંદર્યની કલ્પના – થોડીઘણી અધૂરપ સાથે પણ – કરવા માગે છે. તે પોતાની વ્યક્તિગત સર્જનશીલતા અને આંતરિક સ્વાતંત્ર્ય પર ખૂબ ભરોસો મૂકે છે. આ શૈલીમાં કવિ, નાટ્યકાર કે ચિત્રકાર સમાજ સામે દર્પણ ધરવાનું કામ કરતો નથી પછી ભલે તે ગમે તેટલું આદર્શ ગણાતું હોય; તેના બદલે તે કશુંક નવું મૌલિક શોધે છે. તે કોઈની નકલ નથી કરતો પરંતુ પોતે જે મેળવવા વ્યાકુળ છે તે માટેનાં સાધનનું જ નહીં, સાધ્યનું પણ નિર્માણ કરે છે. સાધ્ય એટલે કે કલાકારના આંતરિક દર્શનનું પ્રકટીકરણ. એવી આત્મા-ભિવ્યક્તિ, જે બહારના કૃત્રિમ અંકુશો – જેવા કે ચર્ચ, રાજ્ય, લોકમત, કૌટુંબિક મિત્રો, જાહેર રસરુચિના થઈ બેઠેલા નિર્ણાયકો – વગેરેથી મુક્ત હોય.

‘રંગદર્શીવાદ’ મોટા ભાગે દૃશ્યકલાઓ – સંગીત અને નાટકો દ્વારા મૂર્ત થયો. મોટા ભાગના રંગદર્શીવાદીઓ માટે કહી શકાય કે તેઓ પ્રગતિશીલ વિચાર ધરાવતા હતા. પણ તેઓમાં સારો એવો વર્ગ રૂઢિચુસ્તોનો પણ હતો. રાષ્ટ્રવાદનો ખ્યાલ પણ તે વખતે ઘણા બધા દેશોમાં રંગદર્શીવાદ સાથે જ સંક-ળાયેલો હતો. રંગદર્શીવાદના આલોચકોના મતે તત્વજ્ઞાન અને વિવિધ વિચાર-ધારાઓના ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ રંગદર્શીવાદે લગભગ એક સદી કરતાંય વધારે સમય સુધી અસ્તિત્વમાં રહેલ પશ્ચિમની પ્રશિષ્ટ બૌદ્ધિક પરંપરા, નિરપેક્ષ નૈતિક ધોરણો અને સમાજનાં સર્વસ્વીકૃત મૂલ્યોને કેવળ અવરોધવાનું કામ કર્યું. આ અવરોધને કારણે વસ્તુગત સત્ય ખોળવાનો સમગ્ર અનુક્રમ ખોરવાઈ જવા પામ્યો. ‘રંગદર્શીવાદ’ની વ્યાપક અસરો ઇતિહાસ, શિક્ષણ અને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન પર પણ નોંધાઈ. રાજકારણ ઉપર તેની અસરો નોંધપાત્ર તેમજ વિવા-દાસ્પદ રહી. અલબત્ત તેના સૌથી વધુ પ્રભાવકારી ગાળા દરમિયાન રંગદર્શી યુગ ઉદારીકરણ (Liberalisation) અને ઉદ્દામવાદ(Redicalisation) બંને સાથે સંકળાયેલો રહ્યો. તેની પ્રેરણાથી ઉદભવેલા ‘રાષ્ટ્રવાદ’ના ઉત્થાન પર લાંબા ગાળે પડેલો તેનો પ્રભાવ ભવિષ્યમાં સારાં પરિણામો લાવી શક્યો નહીં. રંગદર્શી વિચારોથી પ્રભાવિત દેશોએ ફાસીવાદ અને સરમુખત્યારી કે આપખુદશાહી

જેવાં દુષ્પરિણામો ભોગવ્યાં પછી પણ તેમનું ભ્રમનિરસન તો છેક બીજા વિશ્વ-યુદ્ધના અંતે માનવજાતે અનુભવેલ ઊંડા 'Catharsis' વડે થયું.

કલા-સંસ્કૃતિનાં કેટલાંક ક્ષેત્રોમાં રંગદર્શી કાળનો અંત વાસ્તવવાદની નવી શૈલીનાં આગમન રૂપે નોંધપાત્ર ગણવામાં આવે છે. સૌપહેલાં તેની અસરો નવ-લકથા અને નાટક જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપો પર અને પછીથી ચિત્રકલા, સંગીત, ઑપેરા વગેરે ક્ષેત્રો પર પડી. ફ્રાન્સમાં બાલ્ઝાક અને ફ્લૉબર્ટે તેમનાં સાહિત્ય-ક્ષેત્રે આ નવ-વાસ્તવવાદની અસરો ઝીલી. ચિત્રકલાક્ષેત્રે કુર્બેટ, સ્ટેન્ધલ અને ગૉયાને ખૂબ રસ પડ્યો અને તેઓ વાસ્તવવાદના અગ્રદૂત બન્યા. તે કાળે રંગદર્શી શૈલી સમાજમાં પ્રસ્થાપિત કે સુરક્ષિત ગણાતી હતી જેની વિરુદ્ધ વા-સ્તવવાદીઓએ બળવો કર્યો. આમ છતાં રંગદર્શીવાદના પ્રકૃતિ તેમજ કલાના મુખ્ય હેતુ અંગેના વિચારો ખાસ કરીને સર્જકની સર્વોપરીતા બાબતે – તે પછીની પેઢીઓ માટે પણ એટલું જ મહત્વ ધરાવતા રહ્યા. એટલી હદ સુધી કે અનેક વિરોધીઓના શોરબકોર વચ્ચે પણ રંગદર્શીવાદના વિચારો આધુનિક દૃષ્ટિકોણમાં પણ કોઈ ને કોઈ રીતે વણાયેલા રહ્યા.

(2) ગેટે અને શિલર (સર્જનકાળ 1800–1840) : Goethe and Schiller :

રંગદર્શીવાદનો જાદુ નાટક સહિત બધીય કલાઓ પર એકસરખો છવાઈ ગયો. રંગભૂમિ પરથી તમામ પૂર્વનિર્ધારિત નીતિનિયમો તેમજ અંકુશોને દૂર કરવામાં આવ્યા અને વૈયક્તિક સ્તરે નટની પ્રમત્ત લાગણીઓને સ્વતંત્ર ખુલ્લી અભિવ્યક્તિની છૂટ મળી. નવપ્રશિષ્ટ (neo-classical) નાટકોના સર્વસાધારણ પ્રતિનિધિરૂપ (representative) ભજવણીના આગ્રહને સ્થાને નિસર્ગવાદ તરફ દોરી જતી વિગતસભર ભજવણી પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો. બીજી બાજુ વ્યક્તિલક્ષી કલ્પનાને વ્યક્ત કરતું નાટક લોકોમાં પ્રચલિત બન્યું. લગભગ તમામ જાણીતા કવિઓની કલમ નાટ્યલેખન તરફ વળી. એ બધા માટે મુખ્ય પ્રેરણાસ્રોત શેકસપિયર હતો. તેનાં નાટકોનાં અનેક ભાષાંતરો અને ભજવણીઓને આખાય યુરોપમાં નવી તાજગી અને અર્થઘટનો સાથે પ્રસ્તુત કરવાની ઉત્સાહજનક પરંપરા ચાલુ થઈ.

જર્મનીમાં તે સમયે મંચસજાવટ અને વેશભૂષામાં કૃત્રિમ ચમકદમકને સ્થાને ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતાનો આગ્રહ અમલી બન્યો. નાટ્યગૃહોનાં સ્થા-પત્યમાં પણ ક્રાંતિકારી પરિવર્તનો આવ્યાં. નાટ્યલેખનમાં જર્મન રંગદર્શિતાનાં લક્ષણો જોવા મળતાં હતાં. 19મી સદીનાં તત્વજ્ઞાન અને દશ્યકલાથી પ્રભાવિત

જર્મન નાટ્યકારો તેમના 'ટ્યૂટૉનિક ભૂતકાળ'(ઈ. સ. પૂર્વે પહેલી સદીનો સમયગાળો જેમાં જર્મન પ્રજાને રોમનો તરફથી ભયાનક યંત્રણાઓ ભોગવવાની આવેલી)ને લાગણીસભર યાદ કરી, તેમનાં નાટકોમાં 'રાષ્ટ્રવાદ'ને ભાવનાત્મક અભિવ્યક્તિ આપવા તરફ ઢળી રહ્યા હતા. લેસ્સિંગ, ગેટે અને શિલર જેવા લેખકોએ તેમનાં નાટકોમાં માણસની નૈતિક વર્તણૂકમાં દિશા ચીંધનાર પ્રેરકબળ તરીકે લાગણી અને સંવેદના માટે ઊંડી શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરેલી.

19મી સદીની શરૂઆતમાં રશિયા, પોલૅન્ડ, હંગેરી અને સ્કૅન્ડિનૅવિયન દેશોમાં ગંભીર પ્રકારનાં રંગદર્શી નાટકો માટે શેક્સપિયરની કરુણાન્તિકાઓ જ મુખ્ય પ્રેરકબળ બની રહી. આ ગાળામાં જોકે બહુ ઓછી સંખ્યામાં ગુણવત્તાસભર નાટકો લખાયાં. ફ્રેન્ચ ક્રાંતિ પછી સ્થપાયેલી શાંતિ અને સ્થિરતાને પગલે મહાન નટ ટાલ્માએ ફ્રેન્ચ રંગમંચ પર ઘણા સુધારાઓ કર્યા. ખાસ તો તેણે નટો દ્વારા સ્વીકૃત બનેલી પારંપરિક નાટકીય, લાઉડ, બનાવટી અને મેલોડ્રામૅટિક સંવાદશૈલીને એકદમ નામંજૂર કરી. ઇંગ્લૅન્ડમાં 1814માં વિશ્વરંગભૂમિના મહાન ગણાયેલા નટોમાંના એક એવા એડમન્ડ કીનનો પણ તખ્તા પર પ્રવેશ થયો. શેક્સપિયરના નાટક 'Merchant of Venice'માં શાયલૉકની ભૂમિકા ચોટદાર રીતે ભજવીને તેણે અભિનયના નવા તાજગીસભર માપદંડો સ્થાપિત કરી દીધા અને પ્રશિષ્ટ નાટકોમાં એડમન્ડ કીન સદીનો મહાન અભિનેતા પુરવાર થયો.

અંગ્રેજ કવિઓ બાયરન, કીટ્સ અને શેલી તેમના સમયના પ્રેક્ષકોની રસરુચિને અનુકૂળ નાટકો લખી શકવામાં લગભગ નિષ્ફળ નીવડ્યા. તેનાં કારણોમાં કેટલાક અંશે તેઓ પ્રેક્ષકોને સંતોષવા તેમના જેટલી નીચલી કક્ષાએ ઊતરીને લખવા તૈયાર નહોતા. કારણ કે તેમને મન પ્રેક્ષકોની અપેક્ષા હલકી ને અશ્લીલ હતી. અને અમુક અંશે તેઓ ઇંગ્લૅન્ડના સમૃદ્ધ નાટ્યસાહિત્ય-વારસાના ભારથી એટલા બધા દબાઈ ગયેલા કે તેમાં ભાગ્યે જ કશુંક નવું ઉમેરી શકવાની સ્થિતિમાં હતા. આનાથી ઊલટું, જર્મનીમાં શેક્સપિયરના પ્રભાવે નાટ્યકારોને જાણે કે મુક્તિનો અનુભવ કરાવ્યો. ફ્રેન્ચ નવપ્રશિષ્ટવાદ (neo-classicism), જેને ત્યજી દેવાના નિર્ણયને 1760માં લિસ્સિંગે બિરદાવેલો – તેને ગેટે દ્વારા શરૂ કરાયેલી 'Storm and Stress' ચળવળે પૂર્ણ અભિવ્યક્તિ પૂરી પાડી.

ગેટેની મહાન કલાપ્રતિભા દેશકાળના તમામ સીમાડાઓ ભેદીને સર્વત્ર પ્રમાણવામાં આવી. તેની સર્વાંશે આવરી લેતી અસંતુષ્ટ જિજ્ઞાસા, જાતને અસરકારકતાથી વ્યક્ત કરવાની તેની અસાધારણ આવડત તથા જીવનની ગહનતા અને જટિલતાને સમજવા માટે તેણે ઉઠાવેલ પ્રશ્નો એક સાહિત્યસર્જક તરીકેની તેની સર્વોપરીતાને પુરવાર કરે છે; પરંતુ સાહિત્યક્ષેત્રનો મહાન કવિ કમનસીબે

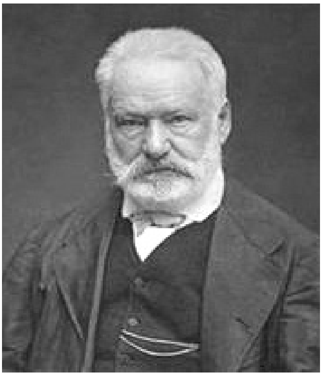
રંગભૂમિ પર મહાન ન નીવડ્યો. ગેટે જન્મજાત નાટ્યકાર નહોતો. એક નાટ્યલેખક તરીકે તેનામાં પ્રેક્ષકો પર અચૂક પ્રભાવ પડી શકે એવી જોરદાર યુક્તિ–પ્રયુક્તિ અજમાવી શકવાનો અભાવ હતો. એક સાચા–સફળ નાટ્યકારની હેસિયતથી પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિને પ્રેરિત કરે એવી શ્રેષ્ઠ પદ્ધતિ પ્રયોજી શકવાની કાબેલિયત તેને હસ્તગત નહોતી. વધુ કમનસીબી એ હતી કે પોતાની ઊણપોને નમ્રતાથી સ્વીકારવાને બદલે આખોય દોષનો ટોપલો તેણે પ્રેક્ષકો ઉપર ઢોળ્યો. 'વાયમાર થિયેટર'ના ડાયરેક્ટર તરીકે એક વાર તે બોલી ગયેલો કે ''the public must be controlled.''

વિક્ટર હ્યુગોએ એક વાર કહેલું કે 'પ્રેક્ષકવર્ગ ત્રણ પ્રકારના હોય છે. એક, કે જે નાટકોમાં ફક્ત 'ઍક્શન' એટલે કે તખ્તા પર ભજવાતી ઉત્તેજક સનસનાટીભરી ઘટનાઓ જ જોવા માગે છે. બીજો સ્ત્રીવર્ગ, જે નાટકોમાં વ્યક્ત થતી લાગણીઓના તાણાવાણાથી ભારે વિચલિત થવાનું પસંદ કરે છે. અને ત્રીજો વિચારકો કે ચિંતકોનો પ્રેક્ષકવર્ગ, જે પાત્રોની સમજ, તેનાં કાર્યો અને નિર્ણયોને બારીકાઈથી જોઈને ચકાસવાનું બુદ્ધિગમ્ય વલણ ધરાવે છે.' નાટક જોવા આવતા મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો તખ્તા પર ભરપૂર મજા પડે, આનંદ પમાડે, લાગણીઓને ઉત્તેજે, હૃદયને હચમચાવે, વિચલિત કરે એવું જ ઇચ્છતા હોય છે. અને એ બધાંમાં – ખાસ તો સ્ત્રી-પ્રેક્ષકો તેમની સમસંવેદનાઓ રણઝણી ઊઠે તેનાથી જ ખરી પરિતૃપ્તિ પામે છે. આ બધાંમાંથી ખૂબ નાનો એવો વર્ગ વૈચારિક ભાથું મેળવવા, નાટકમાંથી મનોવૈજ્ઞાનિક બારીકીઓ તેમજ કથાનાં તાત્વિક ઊંડાણને સમજવાની ઇચ્છાથી નાટક જોવા આવે છે. (ઇતિહાસમાં જે જે મહાન નાટ્યકારો ગણાયા તેઓમાં એ આવડત હતી કે પ્રેક્ષકોના આ ત્રણેય વર્ગોને લગભગ સમાન રીતે ખુશ રાખી શકે. 'કિંગ ઇડિપસ', 'હૅમ્લેટ' અને 'તારતુફ' એ શ્રેણીમાં આવતાં નાટકો હતાં.) ગેટેનો પ્રમુખ દોષ અથવા મર્યાદા એ હતાં કે તેણે પેલા ત્રીજા, સૌથી નાના (પ્રબુદ્ધ) પ્રેક્ષકવર્ગને જ દૃષ્ટિસમક્ષ રાખ્યો. જેમ કે ''Iphigenia' ગેટેના નાટક કરતાં વધારે નાટ્યાત્મક કવિતા હતી. અલબત્ત શિલરે તેની પ્રશંસા કરતાં કહેલું. ''Iphigenia has sensuous power, the life, the agitation, and everything which specifically belongs to a dramatic work.'' ગેટેનું એકમાત્ર નાટક 'Faust' એવું હતું કે જેમાં તેની તાત્વિક સમજૂતીનો બોજ ઉઠાવી શકે એવી રસપ્રદ નાટ્યગૂંથણી તે કરી શકેલો, જે પ્રેક્ષકોનો રસ સતત જાળવી શકે.

રંગદર્શીવાદ(રોમૅન્ટિસિઝમ)નો સૌથી મોટો અગ્રણી કવિ–નાટ્યકાર શિલર (1759–1805) હતો. શિલરે જ્યારે તેનું પ્રથમ નાટક 'Robbers' લખ્યું ત્યારે રંગભૂમિ માટે તે નવોસવો હતો. તેનો નાટ્યકસબ પ્રાથમિક સ્તરનો તેમજ તદ્દન અનાકર્ષક હતો. તેના પછીનાં નાટકો 'William Tell' અને 'Mary Stuart'માં તેણે સારી એવી પ્રગતિ કરી હોવાનું જણાય છે અને લાગે છે કે તેના સમયનાં લોકપ્રિય નાટકો સાથે તે બરાબરીની કક્ષાએ પહોંચી શક્યો છે. શિલરની મોટી મર્યાદા એ રહી કે નાટ્યગૃહમાં આવતા લોકોને તે પ્રેક્ષકને બદલે વધારે વાચક સમજતો રહ્યો અને એ જ સમજણને આધારે તેનું નાટ્યકર્મ ચાલ્યું. રંગભૂમિની સફળતાનાં રહસ્યને પામવાના કોઈ જ પ્રામાણિક પ્રયાસો તેણે કર્યા નહીં. તેની કૃતિઓમાં નાટ્યાત્મક પ્રભાવ ચોક્કસ જણાય છે પણ તેનું કારણ નાટ્યલેખન-કલા કે કસબની આવડત નથી પરંતુ ફક્ત એક ઉમદા કવિ હોવાનું પ્રતિબિંબ જોવા મળે છે એટલું જ. વાસ્તવમાં શિલરના સમયગાળામાં જર્મન રંગમંચ ભારે અસ્તવ્યસ્ત સ્થિતિમાં હતો. તેણે એક પણ 'માસ્ટરપીસ' ગણી શકાય તેવું સંતોષજનક નાટક જોયું નહોતું. તેની અનેક મર્યાદાઓ હોવા છતાં શિલર 18મી સદીનો નાટ્યકવિ હતો જેને સૉફોક્લીઝ કે શેક્સપિયર સાથે તો ન સરખાવી શકાય; પરંતુ કમસે કમ કાલ્ડેરૉન અને હ્યુગોની હરોળમાં તો ચોક્કસ મૂકી શકાય. જોકે તેનામાં નાટકીય અસર ઉપજાવવા સંબંધી તેઓના જેટલો આત્મસંયમ નહોતો પરંતુ સામે જમા પાસે તેની વિપુલ ભાષાસમૃદ્ધિ હતી તથા ઊર્જા અને ઉલ્લાસસભર કાવ્યત્વ હતું. ગેટે અને શિલર બંને વાયમારના 'કૉર્ટ થિયેટર' સાથે સંકળાયેલા. ડાયરેક્ટરના પદે રહેલા ગેટેએ જ્યારે જોયું કે 'Storm and Stress' ચળવળ અતિરેક અને બેહૂદાપણા પ્રતિ ઘસડાઈ રહી છે ત્યારે તે રંગભૂમિની પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિકલ) શૈલી તરફ પાછો વળ્યો.

(3) વિક્ટર હ્યુગો (1802–1885) : Victor Hugo

1802માં ફ્રાન્સમાં જન્મેલો વિક્ટર હ્યુગો અને ઍલેક્ઝાંડર ડ્યૂમા મુખ્યત્વે વાર્તાસાહિત્યના સર્જકો હતા. આલ્ફ્રેડ મ્યુસેટ અને હ્યુગો વાર્તાકારની સાથે કવિ પણ હતા.



આલ્ફ્રેડ દ વિગ્ની પણ ફ્રાન્સનો નોંધપાત્ર કવિ હતો. આ તમામ કવિ–વાર્તાકારોએ તેમનાં સાહિત્ય-સર્જનમાં નાટ્યલેખન પણ કરેલું. વિશ્વભરમાં સૌથી વધારે જાણીતા ફ્રેન્ચ રંગદર્શી સાહિત્યકાર તરીકે વિક્ટર હ્યુગોની ગણના થાય છે. હ્યુગોની આરંભિક પ્રસિદ્ધિ તેની કવિતાઓને લઈને હતી પરંતુ પછીના ગાળામાં તેની નવલકથાઓ અને નાટકો પણ એટલાં જ સફળ નીવડ્યાં. ફ્રાન્સની બહાર લોકપ્રિયતા પામેલી તેની બે મહાન સાહિત્યકૃતિઓ છે : 'Les Miserable' અને 'The Hunchback of Notre–Dame'. વિક્ટર હ્યુગોની ધગશ અને ભાષાશક્તિ એટલી પ્રબળ હતી કે માત્ર 20 વર્ષની વયે પ્રસિદ્ધ થયેલી તેની રંગદર્શી કવિતાએ તેને કીર્તિ અને સફળતા બંને અપાવ્યાં. 1822માં પ્રસિદ્ધ થયેલા કાવ્યસંગ્રહે તેને એટલી પ્રતિષ્ઠા અપાવી કે રાજ્ય તરફથી તેને માસિક વેતન મળતું થઈ ગયું. 1826માં પ્રકાશિત થયેલ 'Odes et Ballades'ને પગલે હ્યુગો મહાન કવિ, પદ્યરચના પર કુદરતી પ્રભુત્વ ધરાવનાર એક સર્જનાત્મક ગીતકાર તરીકે દેશભરમાં નામના પામ્યો.

હ્યુગોનું સૌપ્રથમ પરિપક્વ સર્જન 1826માં પ્રસિદ્ધ થયેલી તેની એક વાર્તા 'The Last Day of a Condemned Man' હતી, જેમાં આખાય સમાજના અંતરાત્માની તીવ્ર અભિવ્યક્તિને પ્રભાવક ઢબે આલેખવામાં આવેલી. તેમાં એક એવી સત્યઘટનાનું આલેખન હતું કે 1834માં એક ખરેખરા હત્યારાને ફ્રાન્સમાં મૃત્યુદંડ આપવામાં આવેલો. એ હત્યા કરવા પાછળ તેની હિંસક-ઉશ્કેરણીનાં કયાં કારણો કે સંજોગો જવાબદાર હતાં તેની કરુણ આઘાતજનક વિગતોમાં હ્યુગોની સર્જક-સંવેદના આલેખાયેલી. હ્યુગોની આ કૃતિએ તેના પછીના સાહિત્યકારો આલ્બર્ટ કામૂ, ચાર્લ્સ ડિકન્સ અને દોસ્તોઓવ્સ્કી પર જબરો પ્રભાવ પાડેલો. ઘણા જાણકારોના માનવા મુજબ હ્યુગોની આ કથા જ તેની ભવિષ્યની વિશ્વપ્રસિદ્ધ કૃતિ 'Les Miserables'ની પુરોગામી સાબિત થયેલી.

હ્યુગોની સર્જનકલામાં તેની સંગીતક્ષેત્રે રહેલી આગવી શક્તિની પણ નોંધ લેવાવી જોઈએ. તેની આ ક્ષમતાનો ભવિષ્યના સંગીતજગત પર પણ જબરો પ્રભાવ પડ્યો. હ્યુગોની ઘણીખરી કૃતિઓએ 19મી–20મી સદીના ઑપેરાસર્જકોનું ધ્યાન આકર્ષ્યું. આ ઉપરાંત હ્યુગો અસાધારણ કૌશલ્ય ધરાવતો ચિત્રકાર પણ હતો. તેણે 4000થી વધારે રેખાચિત્રો દોર્યાં છે. તેના એકધારાં સાહિત્યલે-

ખનમાંથી હળવાશ ને તાજગી મેળવવા તે ચિત્રકલા તરફ વળેલો; બાકી એ ક્ષેત્રે તેની કોઈ વિશેષ મહત્વાકાંક્ષા નહોતી. છતાંય તેના સમકાલીન વાનગૉગ અને દાલક્રોએ હ્યુગોનાં ચિત્રોની ખૂબ પ્રશંસા કરેલી. એમ કહેવાય છે કે હ્યુગો લેખકને બદલે ચિત્રકાર બન્યો હોત તો તેના સમયના ચિત્રકારો જેટલી જ અથવા કદાચ તેમનાથી પણ વધારે કીર્તિ કમાયો હોત!

વિક્ટર હ્યુગો અલબત્ત તેની યુવાનીમાં રાજાશાહીને વફાદાર હતો. પરંતુ દાયકા વીતતાં તેની દૃષ્ટિ અને વલણો બદલાયાં અને પછીથી તે પ્રજાસત્તાકનો કટ્ટર સમર્થક બની ગયો. તેણે સામાજિક અન્યાય તેમજ રાજ્ય દ્વારા અપાતા મૃત્યુદંડના મુદ્દાઓ વિરુદ્ધ જોરશોરથી અવાજ ઉઠાવ્યો. તેની સાથે સાથે વર્તમાનપત્રોનાં સ્વાતંત્ર્ય માટે તથા પોલૅન્ડને સ્વશાસન આપવાની તરફેણમાં પણ પોતાનો અવાજ બુલંદ બનાવ્યો. આગળ જતાં હ્યુગોએ પ્રજાસત્તાક શાસન સ્થાપવાની દિશામાં જોરદાર નાગરિક-ચળવળ ઉપાડી. છેલ્લે સુધી તેણે સામાજિક ન્યાય, સમાનતા, પ્રજાતાંત્રિક અધિકારો, અને અભિવ્યક્તિના સ્વાતંત્ર્ય માટેની માંગને બુલંદ રાખી.

હ્યુગોએ તેનાં નાટકોમાં રંગદર્શી (Romantic) શૈલીની તરફેણ કરવા પ્રાચીન પ્રશિષ્ટ રંગભૂમિએ નિર્ધારિત કરેલાં ધારાધોરણોનો અસ્વીકાર કર્યો. પ્રાચીન ગ્રીસમાં એરિસ્ટોટલે અધિકૃત નાટ્યલેખન માટે સૂચવેલ એકતાના તમામ સિદ્ધાંતો(unity of time, place and action)ને હ્યુગોએ સાફ નકારી કાઢ્યા. પરિણામે અનેક સ્વરકારોએ તેનાં નાટકો ઑપેરા રૂપે રજૂ કરવામાં રસ દાખવ્યો. 1824માં મહાન ફ્રેન્ચ નટ ટાલ્માને ધ્યાનમાં રાખીને લખાયેલું તેનું નાટક ‘Cromwell’ એ સિદ્ધાંતોની બહાર રહીને રચાયેલું. પરંતુ કમનસીબે ટાલ્માના આકસ્મિક મૃત્યુને કારણે તે ભજવી શકાયું નહીં. 1830માં હ્યુગોએ નાટક ‘Hernani’ લખીને સમાજમાં મોટો વિવાદ જગવ્યો. 1832માં નાટક ‘The King Amuses Himself’ પર શાહી લાગણી દુભાવાના ભયથી સરકારે પ્રતિબંધ લાદી દીધો. હ્યુગોનાં આ તમામ નાટકો પદ્યમાં લખાયેલાં. ત્યારબાદ હ્યુગોએ ફ્રેન્ચ ટ્રૅજેડીઝને પદ્ય પરંપરામાંથી મુક્ત કરીને ગદ્યમાં લખવાની શરૂઆત કરી. હ્યુગોએ આ દિશામાં ખૂબ પરિશ્રમ ઉઠાવ્યો. રંગભૂમિની તવારીખમાં તે એક મનનીય વ્યક્તિત્વ તો ચોક્કસ હતો. પરંતુ આ કવિનું નાટ્યકર્મ ભવ્ય વધારે અને સંગીન ઓછું હતું. એ વાત સાચી કે ફ્રેન્ચ ક્લાસિક્સમાં જે ધીમી સુસ્ત ગતિ હતી, ભાષણ કે પઠન જેવી સંવાદશૈલી હતી તે બધું તેણે દૂર કર્યું અને રંગભૂમિ પર સર્જક ચાહે એવા મૌલિક પ્રયોગો કરી શકે એ માટેની સ્વતંત્ર ભૂમિકા તૈયાર કરી.

પણ હ્યુગોએ અજમાવેલા ઉપાયો પણ આખરે બનાવટી જ હતા અને તેથી તેનું કાર્ય પણ ઝડપથી આટોપાઈ ગયું. કોઈ પણ સમયકાળનું નાટ્યલેખન જો સાધારણપણા(common place)ને વળગી રહે તો કોઈ ક્રાંતિકારી પરિવર્તન નથી આવતું. ઉપરછલ્લા, છીછરા વાસ્તવવાદને સાધારણપણાના નામે વ્યક્ત કરતા રહેવાનો કશો જ અર્થ નથી. આ સાધારણપણાને અસાધારણમાં પલટી નાખનારો અનોખો સર્જક હતો ઇબ્સન. ઇબ્સને વાસ્તવમાં તેના કાળના નાટ્ય-સાહિત્યમાં બે મહત્વના મુદ્દા ઉમેર્યા : એક વિશ્લેષણ અને બીજું પ્રામાણિકતા. 'જેવું છે તેવું નહીં' પણ 'તે એવું શું કામ છે' તેના વિશ્લેષણમાં – પાત્રવિકાસની મદદથી ઊંડા ઊતરીને વિષયની નાટ્યાત્મક રજૂઆત કરવાનો તેણે આગ્રહ સેવ્યો. સમાજ, રાજ્ય, ધર્મ, ચર્ચ, સાંસ્કૃતિક પરંપરા વગેરે તેને સ્વીકારશે કે નહીં તેની પરવા કર્યા વગર પૂરેપૂરી પ્રામાણિકતા અને સચ્ચાઈથી તેણે વાસ્ત-વિકતાનું નિરૂપણ કરવાની હિમાયત કરી. 1885માં 83 વર્ષની વયે જ્યારે હ્યુગોનું અવસાન થયું ત્યારે તેની અંતિમ ક્રિયામાં હજારોની સંખ્યામાં દેશવાસીઓ જોડાયા અને દેશના મહાન કવિ, સાહિત્યકાર, નાટ્યકાર અને સમાજચિંતક તરીકે તેને અભૂતપૂર્વ માન આપવામાં આવ્યું.

4. 'મેલૉડ્રામા'ની લોકપ્રિયતા :

1780થી 1790ના દસકામાં ફ્રાન્સની રંગભૂમિ પર નાટ્યકસબને લઈને અનેક પરિવર્તનો આવ્યાં. આ ગાળામાં કૉમેડી અને મેલૉડ્રામાની જબરી બોલબાલા હતી. આ 'મેલૉડ્રામા' વિશે થોડુંક વિગતે જાણવું રસપ્રદ અને જરૂરી લાગશે. કારણ કે નાટ્યક્ષેત્રે રહેલા કલાકારોમાં આ શબ્દ વર્ષોથી પ્રચલિત છે. આપણે ત્યાં આજે પણ આધુનિક સંદર્ભમાં મેલૉડ્રામા તરીકે ઓળખાતાં નાટકો ઊતરતી કક્ષાનાં ગણાય છે કારણ કે તેના દરેક પાસામાં ભારોભાર નાટકીયતા અને અતિલાગણીશીલતાનું બેમર્યાદ પ્રદર્શન જોવામાં આવે છે.

મેલૉડ્રામા શબ્દની ઉત્પત્તિ ગ્રીક શબ્દ melos એટલે કે music અને ફ્રેન્ચ શબ્દ drame એટલે કે drama પરથી 19મી સદીનો ફ્રેન્ચ શબ્દ melodrame અને તેના પરથી અંતે melodrama શબ્દ બન્યો. મેલૉડ્રામા એટલે નાટકનું એક એવું સ્વરૂપ જે વૈજ્ઞાનિક 'કાર્ય-કારણના નિયમ'ને અનુસરતું નથી. અતિરંજિત-પણું તેની લાક્ષણિકતા છે. આ ઉપરાંત તે પ્રતીતિકર પાત્રાલેખનના ભોગે ઉપ-લકિયા ગતિશીલ પ્લૉટ અને ઍક્શન પર વધારે ભાર મૂકે છે. મેલૉડ્રામામાં પ્રે-ક્ષકોની લાગણીઓને બહેકાવવા નાટકની કથામાં આવતાં પ્રસંગો (plot), ભાષા અને પાત્રોને બઢાવી-ચઢાવીને રજૂ કરવામાં આવે છે. આ પ્રકાર સાથે બંધબેસતાં

નાટકોનાં પાત્રો હંમેશાં એકસરખાં બીબાંઢાળ લક્ષણો ધરાવતાં હોય છે. જેમ કે હીરો (હંમેશાં બહાદુર અને નિર્ભય જ હોય), હીરોઇન (હંમેશાં હીરોના પ્રેમમાં હોય. ખાસ કરીને બદલા રૂપે, જ્યારે હીરોએ તેની જિંદગી બચાવી હોય!), વિ-લન(જે પોતે પણ હીરોઇનના પ્રેમમાં હોય), વિલનનો સહાયક (અથવા ચમચો જે વારંવાર વિલનનો અવરોધક બને યા તેને ચીડ ઉપજાવે, યા રમૂજ પેદા કરે) – બધાં પાત્રો એકસરખાં (stereotype/typecast/stock characters) હોય.

ફ્રાન્સમાં ક્રાંતિ દરમિયાન નાટ્યગૃહોની ઇજારાશાહી નાબૂદ થયા બાદ મેલૉડ્રામાની લોકપ્રિયતા રાજ્યાશ્રિત નાટકો અને ઑપેરાની તુલનાએ ખૂબ વધારે પામી. મેલૉડ્રામાનાં મૂળિયાં તો અઢી હજાર વર્ષ પહેલાંના ક્લાસિકલ ગ્રીસમાં નીકળે છે પણ ત્યાર બાદ છેક ઈ. સ. 1766 સુધી તેણે દેખા નહોતી દીધી. વાસ્તવમાં તેની લોકપ્રિયતા 1800 પછી જ વધવા પામી. શરૂઆતમાં મેલૉડ્રામા એક ટૅકનિક હતી જેમાં પાત્રોના કાર્યાભિનય(action)ની જોડાજોડ વાદ્યવૃંદ(orchestra)ની પણ સંગત કરવામાં આવતી. પાત્રનાં મૂક અભિનય અને ક્રિયાઓ (pantomime) જોડે પણ સંગીતનો ઉપયોગ થતો. ‘મેલૉડ્રામા’ શબ્દપ્રયોગ 18મી અને 19મી સદીના વિદ્વત્તાપૂર્ણ તેમજ ઐતિહાસિક સંગીતમ-ઢ્યાં નાટકોના સંદર્ભમાં પણ પ્રયોજવામાં આવતો. સૌપ્રથમ જાણીતા મેલૉડ્રામા તરીકે રુસોએ લખેલ ‘Pygmalion’(1770)ને યાદ કરવામાં આવે છે. અહીં 18મી સદીના છેલ્લા દસકાઓમાં ‘Monodrama’ (એકપાત્રીય નાટક), ‘Duodrama’ (બે પાત્રોનું નાટક) અને ઑપેરા જેવા (બહુપાત્રી) નાટ્યપ્રકારો પ્રેક્ષકોમાં જાણીતા હતા. મોઝાર્ટ જેવા સંગીતજ્ઞે પણ તેના ઑપેરા ‘Zaide’(1780) માં અને બિથોવને તેના ‘Fidelio’માં મેલૉડ્રામા શૈલીનો ભરપૂર ઉપયોગ કરેલો.

મેલૉડ્રામાનો વિકાસ બે પરિબળોમાંથી થયો : એક તો નાટ્યકાર ગેટે તથા રંગદર્શીવાદની લોકપ્રિયતા અને બીજું ઇંગ્લૅન્ડ તથા ફ્રાન્સના રંગભૂમિ-વિષયક કાયદાકાનૂનોની અવગણના. મેલૉડ્રામા-શૈલીનાં નાટકોની લેખનસંબંધી કોઈ જ ઊંચી ગુણવત્તા નહીં હોવા છતાં 19મી સદીમાં તે સૌથી વધારે લોકપ્રિય બન્યાં. તેમાં અજાણ્યાં આકર્ષક અને ભવ્ય ઐતિહાસિક સ્થળોની કલ્પના મૂર્ત કરવામાં આવી. તે શૈલીનાં નાટકોમાં પ્રેક્ષકોને હચમચાવી મૂકે કે ભયભીત કરી દે એવાં દશ્યો આલેખવાની એક પણ તક લેખકોએ જતી ન કરી. પ્રલય, આગ, ધરતી-કંપ, વંટોળ વગેરે જેવી અસરો પણ તેમાં ઉપજાવવામાં આવી! કેટલાંક નાટકોમાં તો રંગમંચ પર સાચોસાચ જીવતાં પશુ-પ્રાણીઓને લાવવામાં આવ્યાં! તેઓને માટે નાટકોમાં પાત્રાલેખનના વિકાસને બદલે સનસનાટીપૂર્ણ ‘ઍક્શન’ મૂકવું વધારે જરૂરી હતું. સંવાદ બોલતી વખતે દરેક વાર ભાવની તીવ્રતા વધારવા જોર

જોરથી સંગીત વગાડવામાં આવતું. (જે આજે પણ આપણી બધી ટીવી શ્રેણી-ઓમાં જોવા મળે છે.) તે સમયના શ્રેષ્ઠ અદાકારોને પણ મેલોડ્રામામાં અભિનય કરવાની ફરજ પડેલી. મેલોડ્રામામાં વપરાતાં ધારાધોરણો ખોટાં હતાં. ભાષા ચાલુ પ્રકારની પોકળ અને બનાવટી હતી, પાત્રો બીબાંઢાળ હતાં, તેમાં દર્શાવાતી નૈતિકતા અને ધાર્મિકતામાં વધુ પડતું સરળીકરણ હતું. તેમ છતાં પ્રેક્ષકો પર તેનો પ્રભાવ અસાધારણ અને સમજી શકાય તેવો હતો. ખાસ તો તેમાં સામાન્ય માણસોની જિંદગીને ગંભીરતાથી લેવાનો સફળતાપૂર્વકનો દેખાવ કરવામાં આવ્યો અને સાથોસાથ તેમના શાણપણ અને શુદ્ધિને આદર આપવામાં આવ્યો.

5. યુજિન સ્ક્રાઇબ (1791–1861) : Eugene Scribe :

ઇબ્સનના પ્રવેશ પહેલાં રંગભૂમિના ઇતિહાસ તેમજ વાસ્તવવાદના સંદર્ભમાં બીજું પણ એક જોરદાર પરિબળ જાણવું જરૂરી છે અને તે હતો ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર યુજિન સ્ક્રાઇબ. સ્ક્રાઇબના નાટ્યસર્જનનો સમયગાળો 1821થી 1852 સુધીનો ગણાય છે. 1791ની 21મી ડિસેમ્બરે જન્મેલો ઑગસ્ટિન યુજિન સ્ક્રાઇબ ફ્રાન્સના નાટ્ય-રસિક પ્રજાજનોને મળેલ નાતાલની અપૂર્વ ભેટ સમાન હતો. તે એક અત્યંત કાબેલ નાટ્યકાર અને ઑપેરા માટે પદ્યપંક્તિઓ લખી આપનાર(Librettist) સમર્થ કવિ હતો. યુજિન સ્ક્રાઇબ તેની સુનિયોજિત સંઘેડાઉતાર નાટ્યલેખન (Well-made plays) શૈલી માટે વિખ્યાત બન્યો જેનો પ્રભાવ એક સદી કરતાં પણ વધુ સમય સુધી સમસ્ત યુરોપના નાટ્યજગત પર છવાયેલો રહ્યો. આ ઉપરાંત જડબેસ-લાક નાટ્યગૂંથણી કરી આપવાનો તેનો અસાધારણ કસબ તે સમયના ઑપેરા લખી આપવા માટે વધારે અનુકૂળ હતો. નાટ્યલેખનની સાથે સાથે તેણે સંખ્યા-બંધ ઑપેરા માટે પણ ગીતો અને સંવાદો લખી આપેલાં.

ફ્રાન્સમાં 1791થી 1807 દરમિયાન નાટકોની ભજવણી પર જાતજાતનાં નિયંત્રણો અને સેન્સરશિપ લાદવામાં આવેલાં. આ દરમિયાન બે ચળવળો મહ-ત્વની બની :

1. હાસ્યરસિક પાત્રોનું પારંપરિક યંત્રવત્ આલેખન, અર્થાત્ મનુષ્યનું

સંચાલન કોઈક અદૃશ્ય કે અજ્ઞાત સૂત્રો દ્વારા થાય છે અને તેમાં પ્રારબ્ધ રમૂજી રીતે ભાગ ભજવે છે!

2. વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું વિગતવાર ઝીણવટભર્યું આલેખન.

આવા વાતાવરણમાં સ્ક્રાઇબનો પ્રવેશ થાય છે અને રેસિન અને શેક્સપિયરનાં નાટકોથી ઘડાયેલી ફ્રેન્ચ રંગભૂમિ પર બદલાયેલા સંજોગોમાં નવી તરકીબો અપનાવવાના પ્રયોગો કરે છે. 1816માં તેણે નાટકો લખવાં શરૂ કરેલાં. તેણે બધા જ પ્રકારનાં નાટકો લખ્યાં – કૉમેડી, ટ્રેજેડી, ફારસ વગેરે. ઉપરાંત જાતજાતનાં સેળભેળિયાં નાટકોનું પણ સર્જન કર્યું. 19મી સદીના ફ્રાન્સમાં યુજિન સ્ક્રાઇબે અગાઉ 'Well-made play' તરીકે પ્રસિદ્ધ થયેલો નાટ્ય-પ્રકાર (dramatic genre) ઘડી કાઢેલો. સ્ક્રાઇબે તેને પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિય બનાવ્યો અને આગળ જતાં વિટોરિયન સારદોઉએ તેને આગળ ધપાવવામાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો.

સ્ક્રાઇબે કેવળ લોકરંજન માટે નાટકો લખ્યાં. એ તેનાં નાટકોમાં પ્લૉટ(નાટકની કથા-બાંધણી)ને ખૂબ જ મહત્વ આપે છે. કથા-પ્રસંગોના સખત રીતે ગૂંથાયેલા તાણાવાણા અને તેમાં આવતી રોમાંચક ઘટનાઓ, રસપ્રદ પાત્રાલેખનો અને તેમના દ્વારા આચરાતો કોઈ ને કોઈ પ્રકારનો પ્રપંચ, કપટ, કાવતરું – બધું જ યોજનાબદ્ધ, ગણતરીપૂર્વક ગોઠવેલું. મારીમચડીને ઊભી કરવામાં આવેલી 'નાટકીય' પરિસ્થિતિઓ અને છતાં એકંદરે ચુસ્ત અને સુઆયોજિત લખાયેલ એક સંપૂર્ણ મજેદાર નાટકનો આભાસ કરાવે. સ્ક્રાઇબ દૃઢપણે માનતો કે પ્રેક્ષકોને તેમની ટિકિટના પૈસાનું પૂરેપૂરું વળતર મળવું જોઈએ. તે કહેતો કે 'નાટક અંતે નાટક છે. Play is play, a thing without organic life. એટલે કે નાટક માત્ર ઘડી–બેઘડી મોજમજા કરાવવા માટેની એક કાલ્પનિક દુનિયા છે. તેમાં કશું જ સાચું, જીવંત, પ્રતીતિકર નથી. બધું કેવળ કૃત્રિમ રીતે બન્યું – બનાવેલું છે. કેવળ ભ્રમ અને બનાવટ છે, તેમાં સચ્ચાઈનો એક પણ અંશ નથી, પછી તેમાં ઝાઝી માથાફોડ કરવાનો સવાલ જ ક્યાં ઊભો થાય છે?

નાટ્યલેખનમાં સ્ક્રાઇબને મનગમતો વિષય હતો સમકાલીન મધ્યમવર્ગ (bourgeoisie). સાધારણ પ્રેક્ષકવર્ગનું મનોરંજન કરી શકે તેવાં નાચગાન અને હાસ્યથી ભરપૂર પ્રહસનો(comedies / vaudevilles) લખવામાં તેની ગજબની નિપુણતા હતી. લોકપ્રિય કથાઓ, કથામાં આવતા આશ્ચર્યકારક વળાંકો અને આઘાતો તેમજ અંતમાં આખીય વાત સાવ ફોકટ, ગેરસમજણની નીકળે અને વળી આ ગેરસમજણનું રહસ્ય પ્રેક્ષકો તો શરૂઆતથી જ જાણતા હોય, પણ નાટકનાં મુખ્ય પાત્રને તેની જાણ ફક્ત નાટક પૂરું થતી વખતે જ થાય! નાટકમાં

પાત્રો અનેક પ્રકારની મુશ્કેલીઓ અને અવરોધોનો સામનો કરે, અને પ્રેક્ષકોની ઉત્તેજના ઓર વધવા પામે, તેને રોકવાના કે તેનું નિરાકરણ લાવવાના બધા પ્રયાસો તેમની મુસીબતોમાં વધારો જ કરતા રહે! અંતમાં રહસ્ય છતું થાય અને શ્વાસ થંભાવી દે તેવી જોરદાર ઉત્તેજના સાથે નાટકનો અંત આવે!

સ્ક્રાઇબ એક ધંધાદારી વ્યવહારુ નાટ્યકાર હતો. સ્ક્રાઇબનાં નાટ્યલેખન પર (આજકાલની કોઈ અત્યંત સફળ લાંબી ટીવી–નાટ્યશ્રેણીનાં લેખનની માફક) જોડાજોડ કામ કરનારા અજાણ્યા, અનામી સહલેખકો પણ અનેક હતા. આટલા જંગી સ્ટાફ સાથે લખાતાં નાટકોને લોકો સ્ક્રાઇબની 'ડ્રામાફૅક્ટરી' કહેતા! એક કથા લખે, બીજો સંવાદ લખે, ત્રીજો પ્રસંગો ઉમેરે, ચોથો સંવાદોની વચ્ચે આવતા રમૂજી ટુચકા લખે વગેરે. તેનાં તમામ નાટકોનું તેણે જાતે મૌલિક સર્જન કર્યું તેમ તો ન કહી શકાય. પણ ઇતિહાસ, લોકકથા, દંતકથા, નવલકથા, વર્તમાન વગેરે જ્યાંથી મળે ત્યાંથી વાર્તા, પાત્રો, પ્લૉટ જે ગમ્યું તે ભેગું કર્યું અને પ્રેક્ષકોને ભરપૂર મનોરંજન આપે, રોમાંચિત કરે તેવાં મજેદાર નાટકો લખીને તૈયાર કર્યાં.

ધારો કે તેને કોઈએ લખેલ નાટક, ઇતિહાસ, વાર્તા કે નવલકથામાંથી કોઈક વિચાર કે પ્લૉટ ગમી ગયા તો તેની સીધેસીધી ચોરી કે ઉઠાંતરી કરવાને બદલે કાયદેસર રીતે તે લેખકોને પૂરી પ્રામાણિકતાથી કૉપીરાઇટની રકમ રૉયલ્ટી પેટે ચૂકવીને પોતાની મરજી મુજબ તેને વાપરવાના હક્કો ખરીદી લેતો અને પછી તેને સહારે પોતાની સફળ કૃતિઓ રચતો. આમાંથી કેટલાક લેખકોને ખબર સુધ્ધાં નહોતી કે તેનાં લખાણોમાંથી કયા ટુકડાનો ઉપયોગ સ્ક્રાઇબે તેના કયા નાટકમાં કર્યો છે! આ બાબતે તેને કોઈ ક્ષોભ કે નાનમ નહોતાં. આ અર્થમાં સ્ક્રાઇબ પૂરેપૂરો વ્યવહારુ (practical) અને ધંધાદારી લેખક હતો. પૅરિસના મધ્યમવર્ગીય મનોરંજન-ભૂખ્યા પ્રેક્ષકો માટે તૈયાર કરવામાં આવતાં આ નાટકો સ્ક્રાઇબ માટે ચોખ્ખેચોખ્ખો ધંધો હતો. પરંતુ પોતાનાં અદભુત કૌશલ્ય અને અસાધારણ કાબેલિયત દ્વારા આ ધંધાને તેણે જબરદસ્ત નફાકારક બનાવ્યો.

સ્ક્રાઇબનાં નાટકો સ્પષ્ટ, સુરેખ, વિગતસભર, ચોકસાઈપૂર્વકનાં, રસપ્રદ ઘટનાઓથી ધ્યાનાકર્ષક, સફાઈદાર અને જકડી રાખે એવી વાર્તા ધરાવે છે. નાટકમાં દર્શાવાતો પ્રપંચ કે રહસ્ય એટલાં બધાં ચુસ્ત અને નાટ્યાત્મક છે જે નિયમિત સર્વિસિંગ કે ઑઇલિંગ કરાવેલા કાર્યકુશળ મશીનની માફક ક્યારેય નિષ્ફળ ન જઈ શકે. તેનાં નાટકોના સંવાદોમાં પણ શબ્દોની આકર્ષક ગોઠવણી સૌને મોહી લે તેવી, અને એ સંવાદો પણ એકદમ યોગ્ય સમયે અને ઉચિત માત્રામાં જ બોલાય. નાટકનાં રહસ્યને અંત સુધી કોઈ પણ ભોગે બરાબર

જાળવી રાખવામાં આવે. નાટક પૂરું થયા બાદ રહસ્યના એક એક અંકોડા તમે બરાબર ઉકેલી શકો એટલી વ્યવસ્થિત વાર્તા અને પ્રસંગોની ગૂંથણી. નાટક પત્યા પછી પ્રેક્ષકોને પોતાની બુદ્ધિ જરાક પણ કસવાની જરૂર ન પડે તેની કાળજી. લેખક તેના નાટક દ્વારા જ નાનામાં નાની વિગત સ્પષ્ટ કરી આપે. તેનાં નાટકોના વિષયોમાં સંપત્તિ માટે ઝઘડતા વારસદારો, ભટકેલ પત્નીઓ, બજારુ છોકરીઓ, ગર્ભશ્રીમંત ઈર્ષ્યાળુ સ્ત્રીઓ, કારકિર્દી માટે દેહ વેચતી મહત્વાકાંક્ષી લલનાઓ, લંપટ પુરુષો – આ તમામ ચર્ચાસ્પદ અને ચોંકાવનારા વિષયોનાં વિવરણમાં ક્યાંય કોઈ વિગત ઢીલી, અધૂરી, ન માનવાલાયક કે વણઊકલી રહેવા ન પામે તેની ખાસ કાળજી રાખવામાં આવતી. સ્ક્રાઇબની નાટ્યલેખનકલાનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ તેનું નાટક 'A Glass of Water' છે.

સ્ક્રાઇબમાં કોઈ જ પૂર્વતૈયારી વગર તરત જ કશુંક રોચક–રસદાર બનાવી દેવાની આવડત હતી. He was extraordinary improviser. તેનાં નાટકોનાં એવાં પાત્રો કે જે કોઈ જ રીતે પ્રતીતિકર ન લાગે તેમ છતાં પણ તેઓને કોઈ ગજબની ખૂબીથી પોતાની મરજી મુજબ ઘુમાવી શકવાની કલામાં તે ભારે પાવરધો હતો. સફળ નાટકો લખવાની તેની crafting skill વિશે બીજી એક રસપ્રદ ઉક્તિ પણ જાણવા જેવી છે. 'The playwright who knows man as Balzac or Musset did, and the theatre that Scribe did, will be the greatest of world dramatists!' (જે કોઈ નાટ્યલેખક બાલ્ઝાક અને મ્યુસેટની કક્ષાએ મનુષ્યને જાણતો હોય અને સ્ક્રાઇબની કક્ષાએ રંગભૂમિને જાણતો હોય તે નિઃશંક આખી દુનિયાનો શ્રેષ્ઠ નાટ્યકાર હોવો જોઈએ.)

યુવાન રિચાર્ડ વાગ્નર પણ સ્ક્રાઇબની લેખનકલાથી કેટલો પ્રભાવિત હતો! એક જગ્યાએ વાગ્નરે લખ્યું છે, 'What a colossas Scribe's genius must be! Without Scribe, no opera, no play, no genuine amusement'. એરિક બેન્ટલી લખે છે, 'Scribe, it will be remembered, was the Noel Coward of the nineteenth century : a man who knew nothing about drama and nearly everything about theatre.' અહીં બેન્ટલી સ્ક્રાઇબનાં નાટક અને તખ્તા પર ધૂમ મચાવતી તેની સફળ ભજવણીને અલગ પાડીને તેનાં નાટકોની ભીતર રહેલી અસીમ સંભાવનાઓ પ્રતિ આપણું ધ્યાન આકર્ષે છે.

ડ્યૂમાએ સ્ક્રાઇબની નાટ્યકલાને બિરદાવતાં કહેલું કે 'Scribe is an expert in manipulating his characters that have no life. He is a shadow Shakespeare'. શું કોઈ માની શકે કે સ્ક્રાઇબે 1821–1852

દરમિયાનના લગભગ 30 વર્ષના ગાળામાં 400થી ઉપરની સંખ્યામાં નાટકો લખ્યાં? તેના સમયના તેમજ તેના પછીના પ્રખર ટીકાકાર ગણાતા અનેક નાટ્યકારોએ પાછળથી સ્ક્રાઇબનાં જ નિર્જીવ ખોખાં જેવાં દેખાતાં નાટકોમાં પ્રાણ પૂર્યા. તેના અવાસ્તવિક મનઘડંત પ્લૉટને વાસ્તવિક બનાવ્યો. તેના બનાવટી તરકીબિયાં પાત્રોને જીવંત અને પ્રતીતિકર બનાવ્યાં. એ બધા ફેરફારો કર્યા પણ – નાટકની સફળતા માટે અચૂક અસરકારક એવી મૂળ સામગ્રી – સ્ક્રાઇબની જ રહેવા દીધી!

19મી સદીના મધ્યભાગે પહોંચતા સુધીમાં 'well-made plays'ની શબ્દ-રચના કોઈની કૃતિને વખોડવા માટે, નકારાત્મક અર્થમાં વપરાતી થઈ ગઈ. તેના લેખનના અસાધારણ કસબની પ્રબળ અસર વાગ્નરે પણ બરાબર ઝીલી. તેવી જ રીતે ઇબ્સન જેવો સમર્થ નાટ્યકાર પણ તેની શરૂઆતની સર્જનશૈલી પર સ્ક્રાઇબના પ્રભાવથી મુક્ત ન રહી શક્યો. તેણે સ્ક્રાઇબની ફૉર્મ્યુલાનો ઉપયોગ તેનાં ગંભીર નાટકોમાં એ રીતે કર્યો કે જેમાં સ્ક્રાઇબે સૂચવેલા સનસની જગવનાર અંતને સ્થાને ઇબ્સને મુખ્ય પાત્રો વચ્ચેના સંવાદોમાં તર્કસંગત સમજણભરી 'ચર્ચા'નું તત્ત્વ દાખલ કર્યું. ઇબ્સને એવો ખુલ્લો અંત આપ્યો કે જાણે નાટકના છેલ્લા અંકે પડદો પડી ગયા બાદ પણ એ પાત્રોનું જીવન ચાલુ જ રહેવાનું હોય! ઇબ્સન ઉપરાંત અન્ય વાસ્તવવાદી નાટ્યકારો ઝોલા, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ચેખૉવ, હૉપ્ટમેન, ઑસ્કર વાઇલ્ડ, જે. બી. પ્રિસ્ટલી વગેરેએ સ્ક્રાઇબની એ જ નાટ્યબાંધણીની ટૅકનિકને અનુસરીને તેને વધારે મઠારી, ચુસ્ત કરી અને તેને એક નવો આયામ આપ્યો. સ્ક્રાઇબના સૌથી મોટા ટીકાકાર સ્વયં બર્નાર્ડ શૉ પણ સ્ક્રાઇબની ટૅકનિકને વત્તાઓછા અંશે અનુસર્યા વગર ન રહી શક્યા! આ બધા નાટ્યકારોએ સ્ક્રાઇબની મૂળભૂત ટૅકનિકને જે રીતે પોતાની મૌલિક પદ્ધતિ સાથે આત્મસાત્ કરી તેને આધારે લેખક–સમીક્ષક માર્વિન કાર્લસને સ્વીકારેલું કે 'the well-made play became and still remains the traditional model of play construction.' વર્તમાનમાં પણ દરેક વ્યાવસાયિક સફળ નાટક કે ફિલ્મ તેની સાબિતી છે.

ઉચ્ચ સાહિત્યિક ગુણવત્તા ધરાવતાં નાટકો લખનાર લેખકો તેમજ ઉચ્ચ શિક્ષિત અને સંસ્કારી ભાવકવર્ગની દૃષ્ટિએ સ્ક્રાઇબનું નામ હકીકતે કચરા જેવા વાહિયાત નાટ્યલેખનનો પર્યાય બની ગયું! નાટ્યકસબના આ મિકૅનિકે ફ્રેન્ચ રંગમંચ પર 30થી 50 વર્ષ રાજ કર્યું. સાવ સામાન્ય લેખક હોવા છતાં નાટ્યબંધારણ અથવા નાટ્યશિલ્પ – dramaturgy or dramatic structure સાફ નકશીદાર કેવી રીતે બનાવાય તેનો અસાધારણ કસબ સ્ક્રાઇબે ઇબ્સન સુધી-

નાઓને શિખવાડ્યો. વાસ્તવવાદની વિચારધારાને અનુરૂપ જીવનની સચ્ચાઈને એવા સુંદર –સફાઈદાર–પ્રભાવકારી ઢાંચામાં ઇબ્સને કંડારવાની હતી જે શેક્સપિયર કે રોમૅન્ટિસિસ્ટ લેખકોની શૈલીમાં શક્ય નહોતી, પ્રતીતિકર પણ નહોતી.

સ્ક્રાઇબની નાટ્યકાર તરીકેની અનોખી ખૂબી અને ખાસિયતોને તેના સમકાલીનોએ તેમજ તેના પછી થઈ ગયેલા લેખકોએ ખૂબ બિરદાવી છે પરંતુ તેમ છતાં તેનાં નાટકોમાં ભાષાનું સ્તર, પાત્રોનું ઊંડાણ, તત્કાળ પ્રભાવિત કરે એવો કોઈ વિચાર કે સામાજિક વિશ્લેષણ, આલોચના વગેરેમાંથી કશું જ જોવા મળતું નથી. આનો મોટો પુરાવો એ છે કે સ્ક્રાઇબનાં નાટકો તેના જ સમયના વિક્ટર હ્યુગો જેવા શ્રેષ્ઠ રંગદર્શી નાટ્યકારનાં ઉમદા નાટકોની હરોળમાં ઊભાં રહી શકે એટલાં સક્ષમ નથી લાગતાં. તેમ છતાં સ્ક્રાઇબની અભૂતપૂર્વ સફળતા નિહાળીને સમીક્ષક થિયૉફાઇલ ગૉટિયર પ્રશ્ન ઉઠાવે છે કે 'તમામ સાહિત્યકારો અને આલોચકોની આટલી બધી ટીકાઓ અને વિરોધો પછી પણ કોઈ નાટ્યકાર – જેની પાસે કવિતાની કશી સમજ નથી, ભાષાનું ઊંડાણ નથી, પાત્રાલેખનની દૃષ્ટિ નથી, પોતાની કોઈ આગવી છટા કે શૈલી નથી, કોઈ ફિલૉસૉફી નથી, કોઈ ઉમદા વિચાર કે આદર્શ નથી તે આપણા યુગનો આટલો મોટો વિખ્યાત અસાધારણ રીતે સફળ નાટ્યલેખક કેવી રીતે બની શક્યો?'

સ્ક્રાઇબની લેખનશૈલીના ટીકાકારોનો જવાબ આપતાં તેના સમર્થકો બચાવ રૂપે કહે છે કે કુશળતાથી કંડારેલાં સ્ક્રાઇબનાં નાટકો (well-made plays) હકીકતે જીવનની સચ્ચાઈથી દૂર, બનાવટી હતાં તે વાત સાવ સાચી પણ એમ તો આખેઆખી રંગભૂમિ એક બનાવટી અને ભ્રામક કલા 'an art of make believe' જ છે ને? કોઈ પણ લેખકની અલગ પસંદ કે કુશળતા સામે આટલો વિરોધ ન હોઈ શકે. અલબત્ત, વિરોધ તેનાં પરિણામોને લઈને કદાચ ઉઠાવી શકાય. મતલબ કે સ્થૂળ, ઉપરછલ્લાં, અલ્પજીવી મનોરંજનથી વિશેષ સ્ક્રાઇબનું નાટ્યજગતમાં પ્રદાન શું? સ્ક્રાઇબનાં નાટકોએ સામાન્ય પ્રેક્ષકોને જે રવાડે ચડાવ્યા તેનો એકંદર ફાયદો કે નુકસાન આવનારી રંગભૂમિને શાં થયાં? વિકાસના ક્રમમાં રંગભૂમિ બે ડગલાં આગળ વધી કે પાછળ? પરંતુ આ બધાં પછી એક પ્રશ્ન રહે છે કે જો સ્ક્રાઇબનાં નાટકોએ પ્રેક્ષકોના મનમાં એક ખાસ પ્રકારનાં નાટકો જોવાની આટલી બધી ઘેલછા જગાડી તો પછી રંગભૂમિ પર સ્ક્રાઇબનું પ્રદાન ઝડપભેર ભૂંસાઈ જવાનાં કારણો કયા હતાં?

જાણકારોનું કહેવું છે કે સ્ક્રાઇબ તેની સામગ્રીનો ખૂબ ઉપરછલ્લી કે છીછરી રીતે ઉપયોગ કરતો હતો. તેને ફક્ત ઉપલી સપાટી પરનાં તત્વોમાં જ

રસ હતો. વિષયના ઊંડાણમાં જવાનું તેનું કુદરતી વલણ જ નહોતું. પાત્ર કે ઘટના બોલકી, અતિરેકભરી, આઘાતજનક, ચોંકાવનારી જણાય તેટલા પૂરતી જ તે ઉપયોગમાં લેતો. તેના અંતરતત્વમાં તેને કોઈ દિલચસ્પી નહોતી. તેણે તેની વાર્તા કે પાત્રો ઇતિહાસ, દંતકથા, રોમૅન્ટિક સાહિત્ય એમ ગમે ત્યાંથી ઉઠાવ્યાં. સ્ક્રાઇબ એ બધાંને રોજબરોજના વાસ્તવિક જીવનમાં કોઈ જ બુદ્ધિગત કારણ કે તર્ક આપ્યા વગર સીધેસીધાં રજૂ કરે છે. ઘટના કે પાત્રોના બીજા કોઈ સામાજિક કે મનોવૈજ્ઞાનિક આયામો ચર્ચવા કે ઉપસાવવામાં તેને રસ નથી. કદાચ તેનામાં એવી કોઈ દૃષ્ટિ કે ઊંડાણ જ નથી. તેના આલોચકો તો આકરા શબ્દોમાં તેના પર પ્રહાર કરતાં કહે છે કે સ્ક્રાઇબનાં નાટકો પાસેથી એવી આશા કરવી જ બેહૂદી છે. સ્ક્રાઇબમાં એ પ્રકારનું વલણ જ નથી, તેની એ તાકાત જ નથી, ઇચ્છા નથી, વૃત્તિ નથી. વાસ્તવમાં સ્ક્રાઇબ તમે ઇચ્છો છો એવો મહાન નાટ્યકાર બનવા જ નથી માંગતો, તે ફક્ત જાદુગર કે 'શો-મૅન' હતો અને એ જ બની રહેવામાં તેને પૂરતો સંતોષ હતો.

6. ઍલેક્ઝાંડર ડ્યૂમા (1824–1895) : Alexandre Dumas :

ડ્યૂમા તેની માતાનું અવૈધ સંતાન હતો. તેના પિતા પણ જાણીતા નવલકથાકાર અને નાટ્યકાર હતા. તેણે જ 1831માં ડ્યૂમાને કાયદેસરની માન્યતા અપાવી અને તેને શ્રેષ્ઠ શિક્ષણ મળે તે માટેની વ્યવસ્થા કરી આપી. તે વખતનો કાયદો એવો હતો કે માતાનો અવાજ અવગણીને પિતા તેનાં બાળકનો કબજો મેળવી શકે. આને પરિણામે (ઉપરાંત અભ્યાસને બહાને) ડ્યૂમાને તેની માતાથી અલગ રહેવું પડ્યું જેને તે ખૂબ ચાહતો હતો. માતા પણ તેનાં બાળક માટે મનથી એટલી જ હિજરાઈ. આ સમગ્ર ઘટના બાબતે ડ્યૂમાની લાગણી એટલી બધી પ્રબળ હતી કે આગળ ઉપર તેનાં નાટકોમાં તે સ્વાભાવિક રીતે જ અનેક કરુણ સ્ત્રીપાત્રોનું આલેખન કરવા પ્રેરાયો. નાનપણમાં બોર્ડિંગ સ્કૂલમાં ભણતા ડ્યૂમાને તેના કુટુંબની કથળેલી હાલતને કારણે તેના સાથીમિત્રો તરફથી ખૂબ મહેણાંટોણાં સાંભળવાં પડતાં. આ બધાંને કારણે ડ્યૂમાનાં વિચાર, વાણીવર્તન અને લખાણ પર બહુ ઘેરો પ્રભાવ પડ્યો.

તેના સમગ્ર સાહિત્યમાં તેણે નૈતિકતાને ટોચ પર મૂકી. તેણે કહ્યું કે સાહિ-ત્યનો મૂળ હેતુ સમાજને નૈતિક દિશા ચીંધવાનો છે. તેના નાટક ‘The Illegitimate Son’(1858)માં તેણે ભારપૂર્વક સૂચવ્યું કે જો પિતા તેના અવૈધ બાળકનો સ્વીકાર કરે તો તુરંત એ બાળકને કાયદેસરતા અપાવવાની તેમજ તેની માતા સાથે લગ્ન કરી લેવાની પિતાની કુદરતી ફરજ બની જાય છે. સમાજમાં હર ક્ષેત્રે વ્યક્તિની નૈતિકતા પર ભાર મૂકવામાં તે અગ્રેસર હતો. એ કાળે સાહિત્યમાં રંગદર્શી ચળવળ (Romantic Movement) તેની ટોચ પર હતી. તેના પોતાના સાથી તેમજ હરીફ એવા વિક્ટર હ્યુગોની સાથે તેણે એ જ રંગદર્શી શૈલીનાં નાટકોને આગળ ધપાવ્યાં. તે કાળે પૅરિસની રંગભૂમિ પર સ્થાપિત નવપ્રશિષ્ટ (Neoclassic)શૈલીને હટાવીને તેણે રંગદર્શી નાટકોને આદ-રપાત્ર સ્થાન અપાવ્યું. ડ્યૂમાને પહેલી ખ્યાતિ નાટ્યલેખનમાં જ મળી.

1844માં ડ્યૂમા તેના પિતા સાથે રહેવા ગયો. ત્યાં આગળ તે એક ગણિકાના પરિચયમાં આવ્યો જે તેની રંગદર્શી નવલકથા ‘The Lady of the Camellias’નો પ્રેરણાસ્રોત બની. ત્યારબાદ આ જ શીર્ષક પર તેણે અત્યંત લાગણીશીલ નાટક પણ લખ્યું જે શરૂમાં ઑપેરા રૂપે ભજવાયું. ડ્યૂમાએ જાતે કબૂલ કરેલું કે તેને પૈસાની તાતી જરૂરિયાત હતી એટલે જ તેણે નવલકથાનું નાટકમાં રૂપાંતર કરેલું. આ નાટકમાં વેશ્યા-વ્યવસાયમાં જીવન પસાર કરતી એક સ્ત્રીની કરુણ કથા છે જે અનેક દુઃખો સહન કરીને, પોતાનાં સર્વસ્વનું બલિદાન આપીને પણ સભ્ય સમાજમાં એક ઉમદા માણસ તરીકે જીવવાના મરણિયા પ્રયાસો કરે છે. 1852માં રજૂ થયેલી આ કરુણાન્તિકાને જંગી સફળતા મળી અને ડ્યૂમાની આર્થિક સ્થિતિ પણ સુધરી. ડ્યૂમાના આ નાટકમાં રંગભૂ-મિને ઉપકારક તત્વોથી વિશેષ ‘વર્ણનાત્મક વાસ્તવવાદ’(Descriptive Realism)નું નિરૂપણ હતું. આ નાટકથી તેણે સાહિત્ય તેમજ નાટ્યક્ષેત્રે તેના પિતાથી પણ વધુ પ્રગતિ કરી, પણ 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ફ્રેન્ચ રંગભૂમિ પર તેનું સારું એવું પ્રભુત્વ રહેવા પામ્યું.

આગળ ઉપર ડ્યૂમાએ ‘વર્ણનાત્મક વાસ્તવવાદ’ (descriptive realism) ની સાથે સાથે સામાજિક વિશ્લેષણ પણ દાખલ કર્યું. આ એક અલબત્ત નોંધપાત્ર ઉમેરો હતો. પરંતુ તેમ છતાં ડ્યૂમા નાટકની પ્રણાલિકાગત નાટ્યબાંધણી(Con-ventional Dramaturgy)ને તેમજ તે કાળનાં મનોરંજક નાટકોમાં વપરાતી જાતજાતની યુક્તિ–પ્રયુક્તિઓને યથાવત્ વળગી રહ્યો. તેના બીજા એક નાટક ‘The Outer Edge of Society’માં સભ્ય સમાજમાં પુનઃપ્રવેશ કરવા માંગતી એક દુઃખી બદનામ ગણિકાની કથા હતી. 1855માં રજૂ થયેલું આ

નાટક તત્કાલીન સમાજનું વાસ્તવવાદી નિરૂપણ – અલબત્ત ઉપલી સપાટીના સ્તરે જ – કરતું હોવાથી સાધારણ પ્રેક્ષકવર્ગમાં નોંધપાત્ર સફળતાને વર્યું.

બે વર્ષ બાદ તેણે ધંધાદારી સાહસમાં પડેલાં પાત્રોનાં નાટ્યાત્મક આલેખન દ્વારા નાણાંને કારણે થતાં ઘર્ષણ પર એક નાટક લખ્યું. ડ્યૂમા સ્વયં તેની માતાનું અવૈધ સંતાન હોવાથી એવા વિષય પરનું નાટક જાતઅનુભવને આધારે વધુ ચોટદાર ઢબે લખી શક્યો. અવૈધ સંબંધ, પતિત ગણાતી સ્ત્રીઓ, તેઓના પુનર્વસવાટની સમસ્યા. સંપત્તિ માટે થતા કાવાદાવા વગેરે વિષયો પર તેણે નાટકો લખ્યાં. પરંતુ અહીં એક વાત નોંધવી ઘટે કે ડ્યૂમા તેનાં નાટકોનાં વિષયો અને માવજતમાં એકદમ ચોક્કસ, સ્પષ્ટ અને એકધારો નથી રહી શક્યો. તેની સર્વોચ્ચ કાબેલિયતમાં સંવાદિતા(Harmoney)ને ક્યાંય સ્થાન નહોતું. તેનાં મૃત્યુના આઠ વર્ષ પહેલાં, એટલે કે 1887માં જ્યારે તે રંગભૂમિ પરથી નિવૃત્ત થયો ત્યારે તેણે પોતાની કારકિર્દી પર નજર નાખી જેમાં તેણે જાતે સ્વીકાર્યું કે તેનાં બધાં નાટકોમાં નર્યું 'પેચવર્ક' હતું. તેણે આલેખેલ વિવિધ વિચારો અને સિદ્ધાંતોમાં ક્યાંય કોઈ સાતત્ય કે સંવાદિતા નહોતાં.

વાસ્તવિકતાનું આથી વધુ આકરું નિરૂપણ તેમજ ચોક્કસ તરકીબોની અજમાયશ માટે ફ્રેન્ચ પ્રેક્ષકોએ નાટ્યકાર ઑગિયર તરફ આશાભેર નજર નાખી. સ્ક્રાઇબના સમયગાળા દરમિયાન 1844માં તેનું કામ શરૂ થયું અને ઇબ્સનના પ્રભાવકારી ગાળાની શરૂઆત પૂર્વે 1878માં તેની દુકાન બંધ થઈ ગઈ!

7. એમિલ ઑગિયર (1820–1889) : Amil Augier :

એમિલ ઑગિયરનો જન્મ 1820માં એક સુખીસંપન્ન મધ્યમવર્ગીય પરિવારમાં થયેલો. તે અડધો શ્રીમંત અને અડધો મધ્યમવર્ગીય હતો. રોમૅન્ટિક ચળવળ દરમિયાન તેનો ઉછેર થયેલો. પણ તેના રંગે તે ખાસ રંગાયો નહીં. ઑગિયરને પ્રાથમિક શિક્ષણ અને કાયદાની તાલીમ લીધા બાદ નાટ્યલેખનમાં રસ પેદા થયો. તેનું સર્વપ્રથમ દ્વિ-અંકી નાટક 'La Cigue' 1844માં વાજબી સફળતા સાથે પૅરિસના ઑડિયન થિયેટરમાં રજૂ થયું ત્યારે રંગદર્શીવાદ તેની પડતીની દિશામાં હતો. આ નાટકની પ્રસ્તુતિ સાથે જ ઑગિયર એક સફળ નાટ્યકાર તરીકે સ્થાપિત થઈ ગયો. ત્યારબાદ થોડા થોડા સમયના અંતરે તેણે વ્યક્તિગત તેમજ બીજા લેખકો(સારદોઉ અને ફૉઝિયર સહિત)ના સહકારમાં બીજાં નાટકો લખ્યાં અને સારી એવી સફળતા મેળવી.

તેનાં નાટકોમાં પસંદ કરાયેલા ઘરેલુ વિષયોમાં ઉચ્ચ સ્તરની કવિતાને કોઈ જ અવકાશ નહોતો. અને છતાં જે રીતે તેનાં નાટકનું ગદ્ય – તેના સીધા પ્રહારો, તેમાં રહેલી સજાગતા અને સૂક્ષ્મ અસરકારક વિનોદને કારણે પ્રેક્ષકોમાં પ્રશંસાને પાત્ર બને છે તેવી જ રીતે તેનાં નાટકોનું પદ્ય પણ ભલે કોઈ મહાન કવિએ રચેલું ન લાગે પણ તેમાં નાટ્યતત્વ તો ભારોભાર નજરે પડે છે જે કોઈ નકારી નહીં શકે.

ઑગિયરનું શ્રેષ્ઠ નાટક છે 1855માં લખાયેલ 'The Marriage of Olympia', જેમાં એક ગણિકા એક ભદ્ર સમાજમાંથી આવતા યુવકના બિન-અનુભવનો લાભ ઉઠાવી તેને પરણે છે. પણ પછી ભદ્રસમાજની સુધરેલી જીવનપદ્ધતિ તેને માફક નથી આવતી અને ફરીથી એ તેના બદનામ ધંધામાં જતી રહેવા ઇચ્છે છે. છેલ્લા દશ્યમાં તે પેલા યુવક અને તેના પરિવારને બ્લૅકમેઇલ કરવા સુધીની ધમકી આપે છે. અંતે બંદૂકની એક ગોળી તેના તમામ ઉદ્વેગોને કાયમ માટે શાંત કરી દે છે. આ નાટકમાં ફ્રેન્ચ સમાજનું વાસ્તવિક ક્લુષિત ચિત્ર – જે તે કાળની રંગભૂમિ પર દર્શાવવું લગીરેય સામાન્ય નહોતું – ખૂબ જ અસરકારકતાથી રજૂ થાય છે. આ નાટકમાં ગણિકાનું પાત્ર વાસ્તવિક જીવનમાં હોય તેવું જ અસલ આલેખવામાં આવેલું. ડ્યૂમાનાં પાત્રની માફક તેને બઢાવીચઢાવીને અથવા glorify કરતા હોય તે રીતે રજૂ કરવામાં નહોતું આવ્યું.

1849માં તેણે કૌટુંબિક વિષય પર ભારે ચોંકાવનારું નાટક 'Gabrielle' લખ્યું. તેમાં નાયિકાના પ્રેમીને બદલે તેના પતિને વધારે સહાનુભૂતિપૂર્ણ દર્શાવ-વામાં આવેલો. પત્નીના વ્યભિચાર પાછળ 'મોહપાશ'ના કારણને તેમાં આગળ ધરવામાં આવેલું. ધંધામાં અતિશય વ્યસ્ત રહેતો પતિ તેની અવગણાયેલી પત્નીને આખરે ગુમાવે છે. નાસીપાસ થયેલી પત્ની કોઈ બીજાથી સંમોહિત થઈને લગ્નેતર સંબંધોમાં અટવાય છે. નાટકના અંતે પત્નીને ભાન થાય છે કે ઘરની ચાર દીવાલ વચ્ચે જ રહીને ઘરની સમસ્યા સહન કરવાને બદલે કોઈની રખાત બનીને જીવવાના ગેરફાયદા પ્રમાણમાં વધારે છે. બહેતર એ છે કે ઘરની અંદર જ રહીને ઘરની સમસ્યાનો ઉકેલ શોધવામાં આવે. આ પ્રકારની શિખામણો આપતાં નાટકો જોઈને સમજી શકાય કે ઑગિયર એવી ભ્રમણામાં ફસાઈ ગયેલો કે ફ્રેન્ચ પરિવારોનાં નૈતિક મૂલ્ય જાળવવાની જવાબદારી જાણે તેના શિરે આવી પડી છે!

ઑગિયર તેનાં નાટકોમાં માત્ર ઉપદેશક જ હતો તેમ કહેવું કદાચ તેને માટે અન્યાયકારી કહેવાશે. મોલિયૅર અને તેના જેવા અન્ય મહાન નાટ્યકારો માટે નૈતિકતા જે અર્થ ધરાવતો હતો એ જ અર્થમાં ઑગિયર તેનાં નાટકોમાં

નૈતિકતા સંબંધી લખતો હતો. સ્ક્રાઇબથી અલગ પડીને તેણે એ બાબત પર ભાર મૂક્યો કે 'નાટકનો રસ માત્ર લાંબા વિગતસભર પ્લૉટ પર જ આધાર નથી રાખતો, રસ પડે તેવાં લાક્ષણિક પાત્રોનું આલેખન પણ તેમાં જરૂરી બને છે.' (આ મુદ્દો પણ વાસ્તવિક રંગમંચ તરફના વિકાસનો જ દ્યોતક છે.) ઑગિયરનાં સ્ત્રી--પુરુષપાત્રો અગાઉનાં નાટકોના મુકાબલે વધારે સાચાં અને વાસ્તવિક લાગે છે.

ઑગિયરે પોતાનાં ખુદના જીવનને ઘટના વગરનાં (without any dramatic incident) જીવન તરીકે ઓળખાવેલું. 1848માં લખાયેલ તેનું સૌપ્રથમ નોંધપાત્ર નાટક 'L' Aventurire' રંગદર્શી શૈલીથી હટીને લખાયેલું નાટક હતું. ઑગિયરે સમાજનું નૈતિકીકરણ, સોનાચાંદી મેળવવાની લાલસા, દેશનું વધારે પડતું ઇટાલીકરણ, સત્તાપ્રાપ્તિની લાલસા વગેરે વિષયો પરનાં વ્યંગ્યાત્મક નાટકો લખ્યાં. આગળ જતાં ઑગિયરે તેનો નાટક લખવાનો મૂળ ઉદ્દેશ સ્પષ્ટ કર્યો કે રંગભૂમિનો ઉપયોગ તે સમાજસુધારા માટે કરવા ઇચ્છતો હતો. તેણે તેનાં નાટકોમાં પરિવારો વચ્ચે પ્રવર્તતી શિથિલતા અને સ્વચ્છંદતા સામે ચેતવણીરૂપ લાલબત્તી ધરી. માણસની લોભવૃત્તિ માણસનાં જીવનને કેટલું નુકસાન નોતરી શકે તે બાબતે તેણે પ્રેક્ષકોને સભાન બનાવ્યા. જનમત પર જબરો પ્રભાવ પાડનારા નિરંકુશ પ્રિન્ટિંગ પ્રેસની કોઈ પણ ભોગે નફો રળી લેવાની લોભી માનસિકતા વિરુદ્ધ તેણે આકરા પ્રહારો કર્યા. ધર્મ તેમજ તેનાં નૈતિક મૂલ્યોને વારંવાર બૌદ્ધિક તર્ક અને સંશયથી પડકારનારા નાસ્તિકોનો પણ તેણે જબરો વિરોધ કર્યો. ઑગિયરનાં નાટકો મુખ્યત્વે સમાજની નૈતિક શિક્ષણ અને સમજણ આપનારાં હતાં. સમસામયિક વિષયો પર આ રીતે વાસ્તવિક શૈલીમાં નાટકો લખવાની નવી પરંપરા જ આગળ જતાં રંગભૂમિ પર 'વાસ્તવ-વાદ' સ્થાપવા તરફ લઈ ગઈ.

યુરોપિયન વાસ્તવવાદ જો ડ્યૂમા અને ઑગિયરને જ હસ્તક રહ્યો હોત તો કોઈ જ પ્રકારનાં ઊંડાં ચિંતન કે મૌલિકતા વગરના ચકરાવામાં ચડેલી રંગ-ભૂમિની વ્યર્થ કસરત બનીને રહી જાત. આ લેખકો પ્રેક્ષકોની ગહન સંવેદના અને ભાવનાઓનો સંસ્પર્શ કરાવી શકવાને અસમર્થ હતા તેવી જ રીતે સમાજ વચ્ચે જીવતા મનુષ્યને મૂલવવા માટેના તેમના માપદંડો પણ ખૂબ મર્યાદિત અને સંકુચિત હતા. માણસમાં રહેલાં પરંપરાગત દૂષણોને દૂર કરવાં, સભ્ય સમાજમાં સહિયારું જીવન જીવવાની નૈતિકતા શીખવવી, સંસ્કારી મધ્યમવર્ગનાં પારિવા-રિક મૂલ્યોને પુનઃપ્રસ્થાપિત કરવાં વગેરે તેમનાં ધ્યેયો હતાં. જ્યારે તેમણે સમાજમાં પૈસાની તાકાત સામે અવાજ ઉઠાવ્યો ત્યારે પણ તેમનો વિરોધ તો ફક્ત ગણ્યાંગાંઠ્યાં મૂડીવાદી સાહસો સામે જ હતો, જેઓ સાધનસગવડની

અછતમાં જીવતા મધ્યમવર્ગની જિંદગીને વધુ કપરી બનાવી રહ્યા હતા. સૈ-દ્ધાંતિક રીતે નાણાકીય માપદંડનો કે સમાજમાં પ્રસ્થાપિત ધનની પ્રતિષ્ઠાનો તેમણે ક્યારેય વિરોધ ન કર્યો.

ઑગિયરનું છેલ્લું પ્રહસન 'Les Fourchambault' 1979માં રજૂ થયું. ફ્રાન્સના શહેનશાહના સીધા હસ્તક્ષેપથી જ આ નાટકનું મંચન શક્ય બનેલું. ત્યાર પછી નબળી ગુણવત્તાના ભયથી બચવા આગળ પર તેણે નાટકો લખવાનું સદંતર બંધ કર્યું. નાટ્યકાર બ્રોક્સ લખે છે, 'એમિલ ઑગિયર હંમેશાં મધ્યમ-વર્ગની જોડે ઊભો રહ્યો. તેના આદર્શો હતા વ્યવસ્થા, નિયમિતતા, ન્યાય અને પારિવારિક સ્નેહસંબંધ'. બ્રોકસે ઑગિયરનાં નાટ્યકર્મને જે અંજલિ આપી છે તે અજાણપણે ઑગિયર અને ઇબ્સન વચ્ચેનું વૈચારિક અને સર્જનાત્મક અંતર સ્પષ્ટ કરી આપે છે. ઉદાહરણ રૂપે તે લખે છે, 'ઑગિયર હળવાશથી માત્ર ઘરની સફાઈ સૂચવે છે જ્યારે ઇબ્સન તાકીદે આખેઆખી ઝૂંપડપટ્ટીની સાફસ-ફાઈનું સૂચન કરે છે.'

8. વિક્ટોરિયન સારદૉઉ (1831–1908) : Victorien Sardou :

સ્ક્રાઇબનો વારસો તેનાથી 40 વર્ષ નાના સાર-દૉઉમાં ઊતર્યો. 1831માં જન્મેલો વિક્ટૉરિયન સારદૉઉ ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર હતો. સુંદર અદભુત નાટકોના રચયિતા યુજિન સ્ક્રાઇબની સાથે રહીને તેણે સુનિયોજિત નાટકો(well-made plays)ના વિકાસમાં ઘણો ફાળો આપ્યો. સારદૉઉ સ્ક્રાઇબની નાટ્યબંધારણ શૈલી સાથે પૂરેપૂરો સંમત હતો જે અગાઉનાં ત્રણ પ્રકારનાં પ્રહસનોનાં મિશ્રણથી બનેલી : 1. પાત્રોથી થતું પ્રહસન (Comedy of Characters), 2. રીત-ભાતથી થતું પ્રહસન (Comedy of Manners) અને 3. ચાલબાજી, છેતરપિંડી, બનાવટ કે કાવતરાથી થતું પ્રહસન (Comedy of Intrigue). સારદૉઉએ પણ પાત્ર કે પરિસ્થિતિનાં ઊંડાણની ચિંતા કર્યા વગર લોકોને ફક્ત મઝા કરાવે તેવાં નાટકો લખવાનું ચાલુ રાખ્યું. જ્યાં સુધી તેનું નાટક જંગી સફળતાને વરે ત્યાં સુધી તેને બિલકુલ ફિકર નહોતી કે તેનું નાટક વાસ્તવવાદી છે કે રોમૅન્ટિક! સારદૉઉની લેખનશૈલી વિશે સ્ટીફન સૅડલર જણાવે છે કે 'સૌપ્રથમ સારદૉઉ યુજિન સ્ક્રાઇબના કોઈ એક નાટકનો પહેલો અંક ધ્યાનપૂર્વક વાંચી જતો. અને

ત્યારબાદ બીજા અંકથી આખુંય નાટક તે પોતાની રીતે લખી નાખતો. આના પછી સ્ક્રાઇબના નાટકને અને પોતાના નાટકને સરખાવીને તેના ગુણદોષ ચકાસતો. તેનું લક્ષ્ય સૌપ્રથમ નાટકના કેન્દ્રવર્તી સંઘર્ષ પર અને ત્યાંથી આગળ જતાં તેની ચરમ રસનિષ્પત્તિ તરફ લઈ જનાર આખરી પડાવ (climax) પર રહેતું. ત્યાંથી તે ઊલટા ક્રમે આયોજન કરતો કે કઈ રીતે નાટકનું કાર્ય (action) આખરી પડાવ (climax) સુધી પહોંચાડી શકાય. તે માનતો કે સંઘર્ષ નાટકનું હાર્દ છે.

સારદૉઉએ તેની કૃતિઓની નાટ્યાત્મક રંગદર્શિતામાં મજબૂત એવું રસપ્રદ ઐતિહાસિક તત્વ દાખલ કરીને પ્રેક્ષકોની નાડને બરાબર પારખી. 16મી સદીના ઇટાલી, ગ્રીસ, સ્પેન અને ડચ ઇતિહાસનો આધાર લઈને તેણે ઑપેરા માટે વિવિધ નાટ્યકૃતિઓનું સર્જન કર્યું. ફ્રેન્ચ ક્રાંતિ પરથી પણ તેણે ત્રણ નાટકો લખ્યાં. 1894માં મહાન નટ સર હેન્રી ઇરવિંગ અને અભિનેત્રી ઍલન ટેરીને ધ્યાનમાં રાખીને તેણે એક નાટક લખ્યું. આમાંનાં ઘણાંખરાં નાટકોમાં આધુનિક વિચાર અને લાગણીઓને દર્શાવવાનો સમકાલીન હેતુ હોવા છતાં, પ્રેક્ષકોને ફક્ત મઝા પડે તે માટે ઉપર-ઉપરથી ઓઢાડવામાં આવેલું કૃત્રિમ ઐતિહાસિક આવરણ લેખકની પોતાની ઇતિહાસવિષયક અર્ધદગ્ધ સમજણને કારણે અત્યંત ઉપરછલ્લું અને સત્વહીન સાબિત થયું. તેમ છતાંય તેનાં અમુક નાટકો ઇતિહાસનાં પ્રાચીન પ્રકરણોમાંથી લેવામાં આવેલ પાત્રોની પ્રમત્ત લાગણીઓને આધુનિક સંદર્ભમાં રજૂ કરતાં હોવાને કારણે ઠીક ઠીક સફળતાને વર્યાં.

એ વખતે વિક્ટૉરિયન સારદૉઉનું મૂલ્યાંકન તેના સમયના અવિવાદિતપણે શ્રેષ્ઠ ગણાયેલા નાટ્યકારો ઑગિયર અને ડ્યૂમાની સમાન હરોળમાં મૂકીને કરવામાં આવતું. ઘણા સમીક્ષકોના મતે સારદૉઉમાં ઑગિયર જેવું હેતુસભર હાસ્ય, ભાષાશક્તિ કે નૈતિક બળ નહોતાં. તેવી જ રીતે તેનામાં ડ્યૂમાના જેવી દૃઢ આત્મપ્રતીતિ કે તીખો-તમતમતો વિનોદ પણ નહોતાં. પરંતુ તેમ છતાં એ સ્વીકારવું પડે કે પ્રેક્ષકોને તેના સંવાદો સરળ અને ચાતુરીભર્યા લાગતા. સામાજિક, વ્યંગ કરવામાં પણ સારદૉઉ અગ્રેસર હતો. તેનાં કેટલાંક નાટકોમાં મધ્યમવર્ગનાં સ્વાર્થી, લાલચુ, હલકાં અને વિકૃત જણાતાં પાત્રોની ગજબ ઠેકડી ઉડાવવામાં આવી છે.

19મી સદીમાં અપાર લોકપ્રિયતા ધરાવનાર ઑપેરાની શૈલીમાં પણ તેણે અનેક નાટકો લખ્યાં. 1882માં લખાયેલી તેની સૌથી જાણીતી મહાન કૃતિ 'ફેદૉરા' (Fedora) છે. અસલમાં આ નાટક મહાન અભિનેત્રી સારા બર્નહાર્ટને ધ્યાનમાં રાખીને લખવામાં આવેલું અને તેણે જ તેમાં નાયિકાની યાદગાર ભૂમિકા ભજવેલી. આ નાટકમાં વાસ્તવમાં જીવન પ્રત્યે સંપૂર્ણ હતાશા, નકારા-

ત્મકતા – શૂન્યવાદ(Nihilsm)ની વાત કરે છે. આ વિચારધારા પ્રમાણે જીવનમાં બધું જ નિરર્થક છે, કશાનું જ મૂલ્ય નથી એ પ્રકારનો આ વિચાર સારદૉઉને તુર્ગનેવની કથા 'Fathers and Sons' પરથી સૂઝેલો.

સારદૉઉને તીખી આલોચનાત્મક ભાષામાં 'Barometer Playwright' કહેવામાં આવતો. કારણ કે તે ઋતુ પ્રમાણે એટલે કે સમાજની બદલાતી પરિસ્થિતિ મુજબ કે પ્રેક્ષકોની તત્કાળ રુચિ પારખીને લખતો હતો. (જોકે આ રીતે લખવાની વૃત્તિ દરેક કિસ્સામાં ટીકાસ્પદ ન ગણાવી જોઈએ.) વાસ્તવમાં તો સ્થળકાળને પારખીને લખતો હોવાથી જ સારદૉઉ વાસ્તવવાદનો અગ્રદૂત (Forerunner of Realism) કહેવાયો. તેમ છતાં ઉચ્ચ કોટિના નાટ્યકારો તેમજ નિષ્ણાતો કલાત્મક તેમજ વૈચારિક ભૂમિકાના સંદર્ભે સારદૉઉને ઊતરતી કક્ષાનો નાટ્યસર્જક ગણે છે. તેમના કહેવા મુજબ તેની દષ્ટિ ઉપરછલ્લી છે, તેનાં પાત્રો જીવંત નથી, તેની કલા યંત્રવત્ મિકેનિકલ છે વગેરે પ્રકારના આક્ષેપો થયા.

બર્નાર્ડ શૉ સારદૉઉનાં આ પ્રકારનાં નાટકોના બહુ આકરા ટીકાકાર હતા. તેમણે કહેલું કે સારદૉઉ મારીમચડીને નાટક બનાવવાની ઘસાઈ–કટાઈ ગયેલી 'મશીનરી'નો ઉપયોગ કરે છે. તેનાં નાટકોમાં વિચારમાત્રનો અભાવ જોવા મળે છે. તેને માટે શૉએ 'Empty-headed ghost of a shocker!!' જેવો કઠોર વાક્યપ્રયોગ કરેલો! તેનાથીય આગળ વધીને તેના લખાણનો ઠઠ્ઠો ઉડાવવાના હેતુથી બર્નાર્ડ શૉએ તેને માટે એક ખાસ શબ્દપ્રયોગ પ્રયોજેલો, 'Sardoodledom'!! (અંગ્રેજીમાં 'doodle'એ એટલે જેમતેમ, સમજ્યા વગર કાગળ પર લીટોડા તાણવા!)

આ તમામ ટીકા–ટિપ્પણના અંતે એક હકીકત તો સ્વીકારવી પડે કે સ્ક્રાઇબ અને સારદૉઉએ રંગભૂમિ પરથી ઠાલી કલ્પનાઓ અને સ્વપ્નોને દૂર કર્યાં અને સાધારણ જનસમાજને સ્પર્શતા પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા. દેવી-દેવતાઓને પ્રસન્ન કરવાના આશયથી શરૂ થયેલી ભવ્ય નાટ્યકલા સાધારણમાં સાધારણ લોકજનોનાં દુઃખદર્દો કહેવા તરફ વળી તે આ ગૌરવવાન સર્જનયાત્રાની સાર્થકતા છે.

9. રંગદર્શિતા કે પછી ભ્રામક વાસ્તવિકતા ?:

રંગદર્શી નાટકોમાં અગાઉના મુકાબલે – જરા જુદી પ્રયુક્તિથી વધુ વાસ્તવિકતા દાખલ કર્યાનો દાવો કરવામાં આવેલો; પરંતુ તેમાં કાલ્પનિક તત્વો અને વાસ્તવિકતાની યોગ્ય સમતુલા નહીં જાળવી શકવાથી સમય જતાં રંગદર્શી નાટકોની વાસ્તવિકતા પ્રેક્ષકોને ભ્રામક અથવા છેતરામણી લાગવા માંડી.

હકીકતમાં એમ કહેવું જોઈએ કે ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર યુજિન સ્ક્રાઇબે કુશળતાપૂર્વક લખેલાં નાટકો (well-made plays) 'સર્જ્યાં' નહીં પણ 'બનાવ્યાં' – not created but made. આવાં નાટકોનાં પાત્રોને સૂત્રધારની દોરીથી સંચારિત કઠપૂતળીઓની માફક બનાવટી પ્લૉટ વાર્તામાં ઊભા કરવામાં આવ્યા. તેમાં કશું જ વાજબી, તર્કસંગત કે બુદ્ધિજન્ય નહોતું. લોકોને કોઈ ને કોઈ રીતે મઝા કરાવવા સિવાય બીજો કોઈ જ મોટો ઉદ્દેશ તેમાં નહોતો. ઊંચે બાંધેલા દોરડા પર ઊભા રહી સમતુલા જાળવવી, ધધકતા અંગારા પરથી ખુલ્લે પગે ચાલવું કે લાંબી તેજ તલવારને ગળામાં કાબેલિયતથી ઉતારી દેવા જેવા કરામતી ખેલોની સમકક્ષ યુજિન સ્ક્રાઇબે નાટકને લાવી મૂક્યું. આ નાટકોએ જન્માવેલી સનસનાટી, વિસ્મય, ઉત્તેજના, અતિરંજકતા વગેરે તત્વોએ પ્રેક્ષકોને કમાલનું ઘેલું લગાડ્યું પણ તેનાથી એકંદરે રંગભૂમિ ઊંચી ન આવી. સ્ક્રાઇબના આ વિશિષ્ટ લેખન-કસબની અસર તે કાળના યુવાન સર્જકો એમિલ ઑગિયર અને ડ્યૂમાઝ પર પડી. વળી આ બંનેની શૈલીનું અનુસરણ તેનાથી પણ વધારે કુશળ કસબી એવા વિક્ટોરિયન સારદૉઉએ કર્યું. 'Well-made plays'ની આ ફૉર્મ્યુલા સમગ્ર પશ્ચિમી જગતમાં તે કાળે જાણીતી ને લોકપ્રિય બની. એટલી હદ સુધી કે નૉર્વેમાં સ્વયં ઇબ્સને પણ બર્ગેન થિયેટરમાં યોજાયેલ સ્ક્રાઇબની લેખનશૈલી પરની કાર્યશિબિરમાં રંગમંચ-કસબ(stage-craft)ના તાલીમી-વિદ્યાર્થી તરીકે ઉત્સાહભેર ભાગ લીધો અને સાથોસાથ સ્ક્રાઇબનાં 21 નાટકોમાં કોઈ ને કોઈ હેસિયતથી કામ કર્યું. ઇબ્સન પર સ્ક્રાઇબનો કેટલો પ્રભાવ હતો એ તેના 1877માં લખાયેલ નાટક 'Pillars of Society'માં જોઈ શકાય છે જેમાં પહેલી વાર તેણે એ કસબનો ઉપયોગ કરેલો.

ઑગિયર અને ડ્યૂમાને સંપૂર્ણ વાસ્તવવાદી કહી શકાય ખરા? આપણે જેને કૃત્રિમ કે બનાવટી તરકીબો કહીને ઉતારી પાડીએ છીએ તેને જ તેઓ એક ધારદાર કસબ તરીકે બિરદાવતા હતા! મતલબ કે તેઓ વાસ્તવવાદી જરૂર હતા પરંતુ ભ્રામક, કાલ્પનિક, તરંગી કે બનાવટી વાસ્તવિકતાનું આલેખન કરનાર 'fake realists' હતા! તેઓને પોતાના એ કાળના જે કોઈ મુદ્દાઓ ઉઠાવવા જરૂરી લાગ્યા એ બધા પોતાનાં નાટકોમાં મજબૂતીથી ઉઠાવ્યા. અનૌરસ બાળકથી માંડીને વ્યભિચારી પત્નીઓ, ભ્રષ્ટ પત્રકારત્વ અને વેશ્યાઓ સુધીના વિષયો પર તેમણે નાટકો લખ્યાં. તેઓએ કાલ્પનિક જગતનાં અવનવાં પાત્રો કે પુરાણા રાજવીઓ અને અમીરોના શાહી ઠાઠ ધરાવતાં પાત્રોને સ્થાને તદ્દન સાધારણ મામૂલી માણસોની જિંદગીને સ્પર્શતા મુદ્દાઓ પર નાટકો લખ્યાં. તે વખતે લખાતાં નાટ્યસાહિત્યમાં તેઓએ પોતાને Most Moderns Amongst

the Modernists – 'આધુનિકોમાં પણ સૌથી વધારે આધુનિક' ગણાવ્યા. એ ઉપરાંત તે કાળે પ્રગતિશીલ ગણાતા અનેક વિચારોને તેઓએ પોતાનાં નાટકોમાં હિંમતપૂર્વક સ્થાન અપ્યું.

કેટલાકના મતે સ્ક્રાઇબનાં 'well-made plays' – સુઆયોજિત નાટકો આગળ ઉપર સમીક્ષકોના મતે હંમેશાં ટીકા કે નકારાત્મક અર્થમાં જ વપરાવા લાગ્યાં. વાસ્તવમાં સ્ક્રાઇબની આ ખાસ પ્રકારની નાટ્યલેખનશૈલીનો મુદ્દો સ્વસ્થ–સમતોલ વિચારણા માંગી લે તેવો છે. જ્યાં સુધી નાટકની આકર્ષક બાંધણીને લાગેવળગે ત્યાં સુધી રંગભૂમિ માટે સ્ક્રાઇબે આણેલ પરિવર્તન શાપ નહીં પણ વરદાન હતું. અગાઉના એલિઝાબેથન અને રોમૅન્ટિક નાટકોના ગૂંચવાડા અને જટિલતાથી જે કોઈ પરિચિત હશે તે આ મુદ્દો વધારે સારી રીતે સમજી શકશે. તે સમયમાં પણ જે કોઈ નાટ્યકાર અત્યંત કુશળ–કસબી હતા, ફક્ત તેઓ જ અટપટી કથા, નિરસ સંવાદો, લાંબાં કથાકથનો (narration), છટાદાર આવેશયુક્ત સંભાષણો વગેરેની લેખનપરંપરા છતાંય નાટકને મનોરંજક બનાવવામાં સફળ નીવડતા હતા. બાકી તે સિવાયના સાધારણ નાટ્યકારોના હાથે તો આ પ્રકારની સામગ્રી પ્રેક્ષકોમાં નર્યો કંટાળો ને ગૂંચવાડો જ ઉપજાવતી હતી!

વાસ્તવવાદના પ્રવેશ સાથે એક ખાસ પદ્ધતિ અને સ્પષ્ટતાનો આગ્રહ શરૂ થયો. સુનિયોજિત નાટક(well-made plays)ની અસરકારકતા નિશ્ચિત બની. 'The Father' (Strindberg), 'Hedda Gabler' (Ibsen), 'The Power of Darkness'(Tolstoy), 'Desire Under the Elms' (O'Neil), વગેરે એક અર્થમાં જુઓ તો સુનિયોજિત પ્રકારનાં જ નાટકો જ હતાં. સુનિયોજિત નાટકો એટલે બનાવટી અને છીછરાં નાટકો એવો નકારાત્મક અર્થ આગળ ઉપર તેનું અનુકરણ કરીને ઉપરછલ્લું લખનારા ચાલુ કક્ષાના તરકીબિયા લેખકોને કારણે થયો જેઓ માત્ર કૃત્રિમપણે આંજી દેનારી નાટકીયતાથી જ પ્રેક્ષકોને પ્રભાવિત કરી દેવા માંગતા હતા. અને બીજા વર્ગના લેખકો ઉપદેશિયા હતા જેઓને રંગમંચ પર જીવનની સચ્ચાઈ દેખાડવાને બદલે જીવન કેવી રીતે જિવાય તે અંગેની સલાહ કે ઉપદેશ આપવામાં જ રસ હતો. આ દ્વિધા અને ગૂંચવણો વચ્ચે ભવિષ્યમાં ઠોસ-નક્કર ભૂમિકા પર રચાનાર વાસ્તવવાદનો માર્ગ મોકળો થયો.

●

8

વાસ્તવવાદનું આગમન

રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદ આવ્યો તે પહેલાં ફ્રેન્ચ વાર્તાસાહિત્ય અને નવલકથાઓમાં તેનો પ્રવેશ થઈ ચૂકેલો. એ વાર્તાકારોમાં મુખ્ય હતા બાલ્ઝાક અને ફ્લૉબર્ટ. અધીરાઈ, નિરર્થક ગુસ્સો, છીછરાપણું અને નાટકીયવેડા ધરાવતા ફ્રાન્સના રંગમંચ પર નવલકથાઓએ આગળ ઉપર જાણીતા થયેલા 'Slice of Life'ના ખ્યાલને પહેલી વાર સ્થાન આપ્યું. બાલ્ઝાકે 1839માં નવલકથા દ્વારા અને પછી નાટક 'The Swindler' દ્વારા વાસ્તવવાદી પરિવેશ, ભાષા અને ચરિત્રચિત્રણમાં બહુ મોટો ફાળો આપેલો.

1. બાલ્ઝાક (1799–1850) Honore de Balzac :

બાલ્ઝાક તેનાં સાહિત્ય થકી વાસ્તવવાદનો પ્રણેતા બન્યો. પરંતુ તે માટેની આરંભિક પ્રેરણા તેણે સ્કૉટિશ નવલકથાકાર વૉલ્ટર સ્કૉટની રોમૅન્ટિક શૈલીમાંથી ઝીલી. વૉલ્ટર સ્કૉટ (1771–1832) સ્કૉટલૅન્ડનો ઐતિહાસિક વાર્તાકાર, કવિ અને નાટ્યકાર હતો અને તેના સમયમાં તે ખૂબ લોકપ્રિય બનેલો. બાલ્ઝાકે સ્કૉટનાં લેખનમાંથી વિગતસભર આલેખન અને તથ્યોનો સ્વીકાર જેવાં લક્ષણો અપનાવ્યાં. અને પોતાનાં વાર્તાસાહિત્યમાં પણ માનવઅસ્તિત્વની ઝીણી ઝીણી વિગતો સાથેનું જકડી રાખનારું આલેખન કરવાની શૈલી અપનાવી. અને પછી તો પોતાની મૌલિકતાના બળે તે વાસ્તવવાદનો અગ્રદૂત બન્યો.

વાર્તાસાહિત્યમાં વિગતસભર આલેખનનાં મહત્વ પર ભાર મૂકતાં એક સ્થળે બાલ્ઝાક કહે છે કે : 'હું પૂરી ખાતરી સાથે આગાહી કરું છું કે વાસ્તવિકતાની ઊંડી પ્રતીતિ કરાવવા માટે હવે પછી પ્રચલિત બનનારી લેખનશૈલીમાં વિગત-બાહુલ્ય ધરાવતું રસપ્રદ આલેખન સાહિત્યની શ્રેષ્ઠતાને નિર્ધારિત કરવાનો એકમાત્ર માપદંડ બનશે. ઝીણી ઝીણી વિગતો સાથેનું બારીક આલેખન એટલે વાર્તામાં દર્શાવાયેલી ઘટનાનો સમય, સ્થળ, પરિવેશ, વાતાવરણ, સજાવટ, આસપાસમાં સંભળાતા વિવિધ ધ્વનિસંકેતો, પવન સાથે વહી આવતી ગંધ, તેનાં વસ્ત્રો, આસપાસની ચીજવસ્તુઓ અને પાત્રો દ્વારા થતો તેનો ઉપયોગ વગેરે વિગતો લેખકના શબ્દદેહે રહેલાં કાલ્પનિક પાત્રોમાં પ્રાણ ફૂંકે છે અને વાચકના મનઃચક્ષુ સામે એ બધાં ચરિત્રો જીવંત બની જાણે તેની આસપાસ હરવા–ફરવા લાગે છે !'

બાલ્ઝાકે તેનાં પાત્રોને સાચુકલા(real) માણસોની જેમ જ રજૂ કર્યાં. અત્યંત સારાં પણ નહીં અને અત્યંત નઠારાં પણ નહીં, સંજોગવશાત્ સારાઈ–બૂરાઈ બંનેને ઓછીવત્તી માત્રામાં વ્યક્ત કરતા, તદ્દન માણસ જેવા માણસ તેણે તેની વાર્તાઓમાં આલેખ્યા! પોતાના એક પુસ્તકની પ્રસ્તાવનામાં બાલ્ઝાકે લખ્યું છે : 'સત્ય સુધી પહોંચવા માટે લેખક તેનાં પાત્રોને જીવનની તીવ્રમાં તીવ્ર અભિવ્યક્તિ આપી શકે તેવી ઉપયુક્ત સાહિત્યિક-તરકીબ પ્રયોજે છે.' રૉબ નામના વિદ્વાને કહેલું કે 'બાલ્ઝાકનાં પાત્રો તેને મન એટલાં સાચાં અને વાસ્તવિક હતાં કે જાણે હાલ ને હાલ તે પોતાની નજર સામે એ બધાં પાત્રોનું જીવંત અવલોકન કરી રહ્યો હોય!' બાલ્ઝાકની આ વાસ્તવિકતાની નોંધ નાટ્યકાર ઑસ્કાર વાઇલ્ડે પણ લીધેલી : 'મારા જીવનની કરુણમાં કરુણ ઘટના કોઈ હોય તો તે (બાલ્ઝાકની એક જાણીતી કથાનું પાત્ર) રૂબેન્પરનું મૃત્યુ છે જે અવારનવાર મારા સ્મરણપટ પર આવીને મારી અત્યંત આનંદની પળોમાં પણ મને વેદનાથી વિચલિત કરી દે છે. હું હસું ત્યારે પણ એ દુઃસ્મરણ મને છોડતું નથી.' બાલ્ઝાકના વાસ્તવવાદી લેખનનો આ પ્રભાવ હતો.

કેટલાક સમીક્ષકો બાલ્ઝાકનાં કાર્યને નિસર્ગવાદનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ માને છે. નિસર્ગવાદ એટલે વાસ્તવવાદનું જ એક કઠોર, આકરું, કંઈક અંશે નકારાત્મક, હતાશાજનક અને વિશ્લેષણાત્મક સ્વરૂપ કે જે માનવવર્તણૂકને સમજવા માટે વ્યક્તિને તેનાં વાતાવરણ સાથે જોડે છે. એમિલ ઝોલાએ બાલ્ઝાકને 'Father of Naturalist Novel' કહીને બિરદાવ્યો. ઝોલાએ કહ્યું કે 'રંગદર્શી (રોમૅન્ટિક) લેખકોએ જગતને રંગીન કાચનાં ચશ્માંથી નિહાળ્યું, જ્યારે નિસર્ગવાદના લેખકોએ સાદા કાચ વડે જ જગતને જોવાનું પસંદ કર્યું (જેથી માત્ર સચ્ચાઈ જ નજરે ચડે).' બાલ્ઝાકનાં લેખનમાં આ સચ્ચાઈ જોવા મળે છે.

2. ગુસ્તાવ ફ્લૉબર્ટ (1821–1880) Gustave Flaubert :

નાટક લખવામાં ભલે નિષ્ફળ રહ્યો પણ 1856માં પ્રસિદ્ધ થયેલી તેની વિખ્યાત નવલકથા 'માદામ બૉવરી'થી વાસ્તવ-વાદનું તલસ્પર્શી આલેખન કરવામાં તેને ભારે સફળતા મળી. 'માદામ બૉવરી' (Madame Bovary) વાસ્તવવાદી વાર્તાસાહિત્યનું સીમાચિહનરૂપ ઉદાહ-રણ છે. (વાચકોની જાણ ખાતર કે ભારતીય દિગ્દર્શક કેતન મહેતાની ફિલ્મ 'માયા મૅમસાહેબ' ફ્લૉબર્ટની નવલકથા 'માદામ બૉવરી' પર આધારિત હતી.) આ નવલકથા એક ડૉ-ક્ટરની પત્ની ઍમા બૉવરીનાં જીવન પર કેન્દ્રિત થયેલી. તેનો ડૉક્ટર પતિ એક નાનકડા કસબામાં દવાખાનું ચલાવે છે. આવા નાના સંકુચિત સમાજમાં રહેતી ઍમા તેની જિંદગીની નીરસતા અને ખાલીપણાને ભરવા માટે ગજા બહારના ખર્ચા કરે છે અને વાસ્તવિક જીવનના કંટાળાથી છૂટવા લગ્નેતર સંબંધોમાં રાચે છે. તે ઉપરાંત તેની અતૃપ્ત કામુક લાગણીઓનાં ઉત્કટ પ્રદર્શનોમાં પણ તેની એ જ આંતરિક દ્વિધા અને વણસંતોષાયેલાં સ્વપ્નોનું પ્રતિબિંબ ઝળકે છે. અલ-બત્ત કથાની રૂપરેખા સાવ સાદી અને પરંપરાગત છે. એક કલા તરીકે નવલક-થાની ખરી વિશેષતા તેની બારીક વિગતોમાં તેમજ પ્રસંગોની અધખુલ્લી ગોઠ-વણીમાં છે. સંપૂર્ણતાના આગ્રહી (Perfectionist) તરીકે વગોવાયેલો ફ્લૉબર્ટ હંમેશાં એવા દાવા કરતો કે 'સચ્ચાઈને પ્રગટ કરવા તે હરહંમેશ યોગ્ય શબ્દની ('the right word') ખોજમાં લાગેલો હોય છે!'

'માદામ બૉવરી' જ્યારે પહેલી વાર 1856માં પૅરિસમાં ઉદારમતવાદી વિચારો ધરાવતા અખબારમાં હપતાવાર પ્રસિદ્ધ થઈ ત્યારે સમાજના કેટલાક વર્ગોએ તે ભારોભાર અશ્લીલ અને બીભત્સ છે એવા આરોપસર મોટો ઊહાપોહ મચાવી દીધો. 1857માં તેના પર કાયદેસરનો ખટલો ચાલ્યો અને ફ્લૉબ-ર્ટ તેમાં બિનકસૂરવાર પુરવાર થયો. જોતજોતામાં 'માદામ બૉવરી' આખાય યુરોપમાં બેસ્ટસેલર તરીકે વિખ્યાત બની ગઈ. વાસ્તવવાદી સાહિત્યમાં 'માદામ બૉવરી' એક ઉમદા દૃષ્ટાંતરૂપ કૃતિ તરીકે તેમજ પછીના સાહિત્ય પર વિશાળ પ્રભાવ પાડનાર લેખનશૈલી તરીકે જાણીતી બની. બ્રિટિશ–અમેરિકન સમીક્ષક

જેમ્સ વુડ 'How Fiction Works'માં લખે છે : 'Flaubert established for good or ill, what most readers think of as modern realist narration, and his influence is almost too familiar to be visible.'

સ્વયં ગુસ્તાવ ફ્લૉબર્ટ પણ બાલ્ઝાકથી સારો એવો પ્રભાવિત હતો. અલબત્ત તેની ગદ્યશૈલીનો તે બહુ કડવો આલોચક હતો. પણ બાલ્ઝાકે કરેલ સમાજનાં આબેહૂબ આલેખનની પ્રશંસા કર્યા વગર તે રહી શકતો નહોતો. પોતાને લગાડવામાં આવેલ 'વાસ્તવવાદી' તરીકેના લૅબલને ફ્લૉબર્ટ ધિક્કારતો હતો પરંતુ બાલ્ઝાકે કરેલા મધ્યમવર્ગીય સમાજના વણઢાંક્યા ખુલ્લંખુલ્લા આલેખનના મુદ્દે તે પૂરેપૂરો સંમત હતો.

3. રશિયન સાહિત્યકારો :

19મી સદીના આરંભમાં આધુનિક રશિયન સાહિત્યના મુખ્ય પ્રણેતાઓ હતા ઍલેક્ઝાંડર પુશ્કિન, ગોગોલ અને મિખેઈલ લર્મોન્ટૉવ. આ ત્રણેય કવિલેખકો આમ તો રંગદર્શી વિચારોથી રંગાયેલા. છતાં પાછલા કાળમાં તેમણે આધુનિક વિચારોને અનુરૂપ કાવ્યો, નવલકથાઓ અને નાટકો લખ્યાં. કેટલાક અભ્યાસીઓ પુશ્કિનને 'Founder of Russian Realism' કહે છે. તેની જાણીતી કૃતિ 'Boris Godunov'માં વાસ્તવવાદનાં બીજ જોવા મળે છે. ગોગોલની કેટલીક 'Dead Souls' અને 'The Overcoat' જેવી ચોટદાર વાર્તાઓ વાંચનારા અભ્યાસીઓ પુશ્કિનની જેમ ગોગોલને પણ 'Father of Modern Russian Realism' ગણે છે. લર્મોન્ટૉવ પુશ્કિન જેટલો જ મહાન રંગદર્શી કવિ હતો; પરંતુ તેની વિખ્યાત નવલકથા 'A Hero of Our Times' (1840)માં પાત્રોનું મનોવૈજ્ઞાનિક વિશ્લેષણ રશિયન નિસર્ગવાદના પ્રારંભિક નમૂના જેવું છે. તે સમયના મોટા ભાગના રશિયન લેખકોએ તત્કાલીન સમાજ પર સીધી ટીકા કે ટકોર કરવાનું ટાળ્યું. તેને બદલે તેમની ભાષા અને પાત્રાલેખનમાં આલેખાયેલા વાસ્તવવાદે જ મોટા મોટા વિવેચકોનું ધ્યાન આકર્ષ્યું.

યુરોપ કરતાં રશિયાની રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદ વધારે ઝડપથી તેના ચુસ્ત અને બિનસમાધાનકારક સ્વરૂપમાં અવતર્યો. 1850 પછીના વાસ્તવવાદી સર્જકોમાં મુખ્ય હતા તુર્ગનેવ, દોસ્તોઓવ્સ્કી અને ટૉલ્સ્ટૉય. સામાજિક મુદ્દાઓને અસરકારક રીતે સાહિત્યમાં વણી લેવાનું કૌશલ્ય તુર્ગનેવને સહજ રીતે હાંસલ હતું. કથામાં પાત્રોનું આંતરિક મનોમંથન પ્રગટ કરવા તેણે પરિવારમાં થતા સંઘર્ષોને ધ્યાનમાં લીધા અને રોજબરોજના જીવનમાંથી સર્જાતી અથડામણોને ઝીણી ઝીણી વિગતો સાથે વાસ્તવવાદી ઢબે આલેખી. ખાસ કરીને તેની બે

કૃતિઓ 'Hunter's Sketches' અને 'Fathers and Sons' રશિયન સમાજના પ્રશ્નોને વેધક સ્વરૂપે દર્શાવે છે. દોસ્તોઓવ્સ્કીની મહાન સાહિત્યકૃતિઓ 'Crime and Punishment, The Idiot' અને 'The Brothers Karamazov' પરથી દુનિયાભરમાં સંખ્યાબંધ નાટકો અને ફિલ્મો બન્યાં છે. ટૉલ્સ્ટૉય પણ તેની બે વિશ્વપ્રસિદ્ધ કૃતિઓ 'Anna Karenina' અને 'War and Peace' માટે ખૂબ જાણીતો થયો. પછીના કાળમાં તો તેણે નિસર્ગવાદી પદ્ધતિ પર નાટકો પણ લખ્યાં. ઍલેક્ઝાંડર ઑસ્ટ્રૉવ્સ્કી રશિયાનો સર્વપ્રથમ વ્યાવસાયિક નાટ્યલેખક હતો. ઑસ્ટ્રૉવ્સ્કીનાં નાટકોમાં તેણે સુખીસંપન્ન મધ્યમવર્ગ(bourgeoisie)ની સખત ઝાટકણી કાઢી. આ ત્રણેય લેખકોની વાસ્તવવાદી શૈલી તત્કાલીન સામાજિક પ્રશ્નો સુધી જ સીમિત ન રહેતાં નૈતિકતા અને જીવનની મૂળભૂત પ્રકૃતિ જેવા વૈશ્વિક પ્રશ્નોને આવરી લેવા સુધી વિસ્તરી.

4. ગૉનકોર્ટ બંધુઓ (1822–1896) : Goncourt brothers :

આધુનિક વાસ્તવવાદી રંગમંચ પર ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, હૉપ્ટમેન અને બર્નાર્ડ શૉનાં નાટકોમાં જે રીતે સામાજિક પરિસ્થિતિનું વસ્તુલક્ષી નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે તેમજ જે કક્ષાએ પ્રશ્નોના ઊંડાણમાં જઈને વિશ્લે-ષણ કરવામાં આવ્યું છે, તેની તુલનાએ ફ્રેન્ચ રંગભૂમિનું મહત્વપૂર્ણ યોગદાન પ્રેમ અને લગ્નમાં વિકસતા માનવસંબંધોનાં તીવ્ર – વેધક વાસ્તવવાદી આલેખનમાં રહેલું છે. એ નાટકોમાં આલેખાયેલી બૌદ્ધિક સમજણ, ઉલ્લાસભરી તાજગી અને સર્જકોની વિનોદવૃત્તિને પ્રતાપે ફ્રેન્ચ રંગમંચ ટકી શક્યો તેમ ચોક્કસ કહી શકાય. ફ્રેન્ચ વાર્તાસાહિત્યમાં પ્રાયોગિક ધોરણે આલે-ખાયેલા વાસ્તવવાદને રંગમંચ પર ઉતારવાનું નોંધપાત્ર કામ કર્યું ગૉનકોર્ટ નામના બે નાટ્યકાર બંધુઓએ. આ બંને હતા એડમન્ડ ગૉનકૉર્ટ (1822–1896) અને જ્યુલ્સ ગૉનકોર્ટ (1830–1870). દુનિયાના સાહિત્યિક ઇતિહાસમાં સર્જનક્ષેત્રે આ એક વિશિષ્ટ ભાગીદારી છે જેમાં બધાં પુસ્તકો બંને સગા ભાઈઓએ સાથે મળીને જ લખ્યાં. એક દિવસથી વધારે સમય માટે તેઓ ક્યારેય એકબીજાથી જુદા નહોતા પડ્યા, સિવાય કે 1870માં નાના ભાઈ જ્યુ-લ્સના અકાળ મૃત્યુએ તેમની જોડીને ખંડિત કરી. આ બંને ભાઈઓએ સર્જેલું વાસ્તવવાદી નાટ્યસાહિત્ય અને તેમની અંગત નોંધપોથીઓ 19મી સદીના ફ્રેન્ચ

સાહિત્ય અંગેનો સારો એવો પ્રમાણભૂત દસ્તાવેજ પૂરો પાડે છે.

નાના ભાઈ જ્યુલ્સના મૃત્યુ બાદ એડમન્ડે પોતાનો પ્રતિભાવ લખેલો તેમાંથી કેટલાંક વાક્યો અત્યંત હૃદયસ્પર્શી છે : 'પ્રેમ જેવું કશુંક જો અસ્તિત્વ ધરાવતું હોય તો આજે મને પહેલી વાર જાણ થઈ કે પ્રેમ એ શું અનુભવ છે! આજે જ્યારે કાળે અમને બંનેને હંમેશ માટે છુટ્ટા પાડી દીધા છે ત્યારે જાણે કે અમે બંને અમારી જાતનો અડધોઅડધ હિસ્સો ગુમાવી દીધાની તીવ્રતમ લાગણી અનુભવી રહ્યા છીએ. બે ભાગમાં લખાયેલાં પુસ્તકનો કોઈ એક ભાગ ખોવાઈ જાય તે રીતે આજે અમે બંને અધૂરા, અપૂર્ણ, નિરર્થક બની ગયા છીએ. પ્રેમ વિશે મારી ધારણા આ છે : ''કોઈની ગેરહાજરીમાં તમારા અધૂરાપણાનો અનુભવ કરવો.''

ગૉનકોર્ટ ભાઈઓએ 1815માં જાહેરાત કરી કે સંવાદોમાં ઉચ્ચ આલંકારિક ભાષાને સ્થાને બોલચાલની સરળ સાધારણ ભાષા, નાટકમાં સન્નિવેશ ફક્ત નિરર્થક ઠાઠમાઠ દેખાડવા નહીં પણ નાટકનાં કાર્ય સાથે તેનો અર્થપૂર્ણ સંબંધ, નાટકના નટો દ્વારા સંવાદો બોલવાની અદા પણ કૃત્રિમ કે નાટકીય નહીં પણ રોજિંદા જીવનની વાતચીતની જેમ સહજ–સ્વાભાવિક હોવા પર ભાર મૂક્યો. આ બધા ઉપરાંત નાટકમાં રાજકીય, સામાજિક, મનોવૈજ્ઞાનિક કે એવો બીજો કોઈ કેન્દ્રવર્તી બૌદ્ધિક વિચાર હોવો તેમણે જરૂરી ગણ્યો. શરૂઆતમાં એડમન્ડ ગૉનકોર્ટના વાસ્તવવાદના પ્રયત્નો, આગળ ઉપર ઝોલાને લીધે વધુ સફળ રીતે પ્રચાર–પ્રસાર પામ્યા.

5. એમિલ ઝોલા (1880–1940) અને નિસર્ગવાદ : Naturalism

1946માં એક સામ્યવાદી કલાસમીક્ષકે કહેલું કે 'છેલ્લાં 100 વર્ષમાં કલાની વિવિધ શાખાઓમાં ચાલી રહેલી નવાં સ્વરૂપોની ખોજ સંસ્કૃતિની અવનતિ રોકવાના એક નિરર્થક ઉપાયરૂપ જણાય છે.' આ સામે તીખી ટકોર કરતાં એરિક બેન્ટલી કહે છે કે 'સારું છે કે આ મહાશયે એવું આશ્વાસન નથી આપ્યું કે આ બધાનો સાચો ઉકેલ એકમાત્ર સમાજવાદી ક્રાંતિમાં જ છે!' જુદા જુદા સમય પર કલામાં જોવા મળતી પ્રયોગશીલતા ઐતિહાસિક પરિસ્થિતિઓ પર નિર્ભર હોય છે. વર્ષોથી પ્રસ્થાપિત વિચારો અને મૂલ્યો સામેનો પ્રજાનો અસંતોષ અને નવા યુગનાં જાગી રહેલાં પરિવર્તનકારી સ્પંદનોને ઉમંગભેર આવકારવાનો નવોન્મેષ તેમાંથી પ્રકટ થાય છે.

થોડા થોડા સમયે કશુંક નવું શોધતા રહેવાના પ્રયત્નો મોટા ભાગે નવા નવા ગ્રાહકોને આકર્ષવા માટેની ચાલાક યુક્તિઓ અજમાવતા રહેતા ફેશનઉ-

ઘોગમાં જોવા મળે છે જેની પાછળ અગાઉ જણાવ્યાં એવાં કોઈ બુદ્ધિજન્ય કારણો નથી હોતાં. તેની પાછળ માત્ર બજારનું નફાકેન્દ્રી અર્થકારણ જ કામ કરતું હોય છે. પરંતુ આપણે કલાકારોએ જો પ્રવર્તમાન રંગભૂમિને અર્થપૂર્ણ રીતે બદલવી હશે તો તેનાં નવાં નવાં સ્વરૂપો(Forms)ની શોધખોળ પાછળ રહેલાં બુદ્ધિગત કારણો અને ખુલાસાઓની યોગ્ય સમીક્ષા કરવી પડશે.

આપણા મધ્યયુગીન પૂર્વજોમાં એક માન્યતા પ્રચલિત હતી કે 'Meterial seeks a form as woman seeks man'. સ્ત્રી જેમ (તેને અનુરૂપ) પુરુષને ખોળી લે છે તેવી રીતે પદાર્થ પણ તેના સ્વરૂપને છેવટે ખોળી જ કાઢે છે. જ્યારે પણ કોઈ સારી સાહિત્યકૃતિનું સર્જન થાય છે ત્યારે અનિવાર્યપણે કોઈક નવું સ્વરૂપ મળી આવે છે. સ્વરૂપ હંમેશાં પ્રવાહી હોય છે પરંતુ સાવ મનસ્વી કે નિયમરહિત પણ હોતું નથી. કલાકારના મન સાથે તેનો નિકટનો અનુબંધ રચાય છે. અને કલાકારનું આ મન પણ નિશ્ચિત સ્થળ અને સમયનાં આંદોલનોથી ઘડાયેલું હોય છે. એટલે કોઈ યુગમાં ભલે ગમે તેટલાં નવાં સ્વરૂપો પ્રચલિત બને, એ પ્રત્યેક સ્વરૂપ પોતાની તેમજ વ્યક્તિગત કવિસર્જકની આગવી પ્રકૃતિનો પડઘો પાડે છે. બનવાજોગ છે કે એ બધાંમાંથી માત્ર એકાદ-બે સ્વરૂપો જ આગળ પડતાં હોય. જેમ કે ક્લાસિકલ ગ્રીક ટ્રૅજેડીને આપણે ઈ. સ. પૂર્વે 300થી 500 વર્ષના ગાળા દરમિયાન સૌથી વધારે જાણીતું થયેલું કલાસ્વરૂપ માનીએ છીએ. આ રીતે આપણે કોઈ યુગને ક્લાસિકલ તો કોઈ યુગને રોમૅન્ટિક અથવા નેચરાલિસ્ટ યુગ તરીકે ઓળખીએ છીએ.

આ સંદર્ભમાં કહી શકાય કે 19મી સદીનું, કંઈક અંશે 20મી સદીનું પણ, જો કોઈ સૌથી વધુ પ્રભુત્વશાળી નાટ્યકલાસ્વરૂપ હોય તો તે 'નિસર્ગવાદ' (Naturalism) છે. 20મી સદીની આધુનિક રંગભૂમિને સમજવા માટે નિસર્ગવાદ વિશે જાણવું ખૂબ અગત્યનું છે. આ માટે એક જ પ્રયોગ કરી જુઓ. ગ્રીક ટ્રૅજેડી કે શેક્સપિયરનું નાટક વાંચી લીધા બાદ તરત જ્યારે કોઈ આધુનિક નાટક વાંચો ત્યારે તમને ભીતરમાં કેવો અનુભવ થાય છે? દસમાંથી નવ નાટકોમાં તમને 'dryness'નો અનુભવ થશે, અલબત્ત, 'dullness'નો થશે તેમ કહેવાનો અર્થ નથી. હકીકતમાં વિશ્વનાં શ્રેષ્ઠ ગણાયેલાં નિસર્ગવાદી નાટકોમાંથી એક પણ નાટક 'dull' નથી.

જોકે કેટલાંક નિસર્ગવાદીઓ આ ઇરાદાપૂર્વકની શૈલીગત 'શુષ્કતા કે નિ-રસતા'માંથી નિસર્ગવાદને મુક્ત કરવા પોતાની શૈલીમાં કેટલાક અગત્યના ફેરફારો લાવ્યા છે જેને 'અભિવ્યક્તિવાદ' (Expressionism) કહે છે. આ અર્થમાં 'અભિવ્યક્તિવાદ' એ વાસ્તવવાદમાંથી જ સુધારા-વધારા પામેલું પરિ-

સ્કૃત સ્વરૂપ છે. કારેલ કાપેકનું પ્રસિદ્ધ નાટક 'R.U.R.' નિસર્ગવાદી ગાળામાં જ લખાયું હોવા છતાં તે ચુસ્ત અર્થમાં નિસર્ગવાદી નથી પણ અભિવ્યક્તિવાદી (Expressionist) નાટક છે. ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ટેનિસી વિલિયમ્સ, આર્થર મિલર, યુજિન ઓ'નીલ કે આઇરીશ કવિનાટ્યકારોનાં કેટલાંક નાટકો વ્યાપક-પણે નિસર્ગવાદી જ ગણાયાં હોવા છતાં હકીકતે તેની શૈલી અને પ્રભાવ સંદર્ભે અભિવ્યક્તિવાદી નાટકો છે. આમ નિસર્ગવાદી સમયગાળામાં કેટલાક સમર્થ નાટ્યકારો દ્વારા કાવ્ય કે કલ્પનાઓને નાટકમાં અગ્રસ્થાન આપવાના અવારન-વાર પ્રયત્નો થયા, પણ આખરે એકંદર દૃષ્ટિએ નિસર્ગવાદ જ અધિકતર પ્રભા-વશાળી રહેવા પામ્યો છે.

નિસર્ગવાદ એ ગમે તે ભોગે કશુંક નવું શોધવાની ઘેલછાનું પરિણામ નહોતું. એ સમયે ભાગ્યે જ કોઈ અવગણી શકે એવાં શહેરીકરણ અને યાંત્રી-કરણને પગલે ઊભી થયેલી સમસ્યાઓ સામેની તે એક પ્રતિક્રિયા હતી. એવી જ રીતે જનસાધારણની પરિસ્થિતિ અને તેનાં હિતો સાથે ગાઢ નિસબત ધરાવતી લોકશાહી સુધારણાનું પણ તે કંઈક અંશે પરિણામ હતું. ભૌતિક વિ-જ્ઞાનની આગેકૂચનો પણ તે સમયગાળો હતો જેમાં કાર્યકારણની સમગ્ર પ્રક્રિયા સમજીને પ્રકૃતિનું નિયમન કરવાનો હેતુ હતો.

એમિલ ઝોલા(1840–1902) Emile Zola :

1840માં જન્મેલ એમિલ ઝોલા ફ્રેન્ચ લેખક હતો. સાહિત્યમાં નિસર્ગવાદ નામની શૈલીનો તે પુરસ્કર્તા હતો. આગળ ઉપર આ જ શૈલીને ના-ટ્યલેખનકલામાં દાખલ કરી રંગમંચલક્ષી નિસ-ર્ગવાદ (Theatrical Naturalism) વિકસાવવા-માં તેનો મહત્વનો ફાળો હતો. ફ્રાન્સમાં રાજકીય ઉદારીકરણ લાવવામાં પણ ઝોલાએ બહુ અગ્રિમ ભાગ ભજવ્યો. પૅરિસમાં ઝોલાની મૈત્રી વિખ્યાત છાયાવાદી ચિત્રકાર સૅઝાન જોડે થઈ જેણે શરૂમાં તેની તસવીર ચીતરી આપેલી. નિસર્ગવાદની સૌપ્રથમ વ્યાખ્યા આ રીતે વ્યક્ત થઈ : 'The candid presentation of the natural world'. ડિફૉથી ફૉકનર અને હેમિંગ્વે સુધી આપણે જોઈ શકીએ કે તેમના સાહિત્યમાં કેટલી હદ સુધીની ચોક્કસ અને વિગતસભર અભિવ્યક્તિ કરવામાં આવી છે! અને જિંદગીની એકદમ નિકટ જઈને તેનું બારીક આલેખન કરવાનો સર્જકનો પ્રયાસ

એક નિશ્ચિત શૈલી કે પદ્ધતિ માંગે છે. વસ્તુગત તથ્યો તરફ વધતી નિકટતા, તેનું પુનર્સર્જન કરવાની ખાસ ટૅકનિક અને પ્રયોગસિદ્ધ દષ્ટિકોણ – એ જ નિસર્ગવાદ છે.

ઝોલાની નિસર્ગવાદી નવલકથાઓ તે સમયના કેટલાક અગત્યના વૈજ્ઞાનિક પ્રયોગો વિશે વિસ્તૃત સમજૂતી આપવાનાં માધ્યમરૂપ હતી. ઝોલાનો કેન્દ્રીય વિચાર એ હતો કે આપણે સહેજ પણ લગણીશીલ કે પક્ષકાર બન્યા વગર જગતનાં બારીક અવલોકન દ્વારા તેનું યથાતથ દસ્તાવેજીકરણ કરવું જોઈએ. આ માટે ઝોલાએ ઘણાંબધાં સ્થળોનો પ્રવાસ પણ કરેલો. ઝોલાના નિસર્ગવાદી સર્જનપ્રક્રિયા અંગેના વિચારો મુખ્યત્વે પશુ–પ્રાણી પર વિવિધ ઔષધોની અસરો અંગે અભ્યાસ-સંશોધન કરી રહેલા ડૉ. ક્લૉડ બર્નાર્ડના પ્રયોગો પર આધારિત હતા. ક્લૉડ બર્નાર્ડે જીવંત પશુપ્રાણીઓ પર વિવિધ પ્રયોગો કરીને સિદ્ધ કરી આપ્યું કે તેઓને અપાતું પોષણ(nutrition) અને તેઓનાં જ્ઞાનતંત્ર (Nervous System) વચ્ચે સીધો સંબંધ રહેલો છે. બર્નાર્ડના નર્વસ સિસ્ટમ પરના પ્રયોગો નિસર્ગવાદી લેખકો માટે મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રે પણ એટલા જ જરૂરી બન્યા. બાલ્ઝાકે પણ તેની એક નવલકથામાં કામી, લંપટ માણસોનું મનોવૈજ્ઞાનિક સ્તર પર વિશ્લેષણ કરેલું.

સાચા આધુનિક નાટક માટેનો અધિકતમ દાવો કરનાર ઝોલા માણસના વિવિધ સંબંધો, તેની આસપાસની પરિસ્થિતિ અને એ બધાંના પરિણામસ્વરૂપ ઉદભવતા માણસના આઘાત–પ્રત્યાઘાત માટે મુખ્યત્વે નિસર્ગને એટલે કે પ્રકૃતિ અને પ્રાકૃતિક પરિબળોને જવાબદાર ગણે છે. ઝોલા પોતાની આ વૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદની વિભાવનાને પ્રકૃતિવાદ અથવા નિસર્ગવાદ (Naturalism) તરીકે ઓળખાવે છે. ડૉક્ટર જે રીતે નિષ્પક્ષ, વસ્તુલક્ષી દષ્ટિકોણ સાથે દરદીનું આરોગ્ય સુધારવા તેના શરીર પર વાઢકાપ કરે છે તે જ વાસ્તવમાં સાચું ચિકિત્સક વલણ 'Clinical Approach' છે જેને ઝોલા પોતાના સાહિત્યમાં અનુસરે છે અને થોડા જ વખતમાં આ પદ્ધતિ નાટ્યલેખનમાં પ્રચલિત બને છે. સત્યની શોધ માટે સમાજની ગમે તેવી ગંદકીને ઉઘાડી પાડવી તેને ઝોલા પ્રત્યેક આધુનિક નાટ્યકારની પ્રથમ ફરજ અને અધિકાર સમજે છે.

1870ના ગાળામાં ઝોલાએ જે લખેલું તે નિસર્ગવાદને સમજવામાં પાયારૂપ છે. ઝોલા જણાવે છે : 'I am absolutely convinced that we shall next see the Naturalist movement imposed on the theatre and bringing to it the power of reality, the new life of modern art. ... the experimental and scientific spirit of the century will enter the domain of

the drama, and in this lies the only possible salvation of the drama...... we must look to the future and the future will have to do with the human problem studied in the framework of reality. The drama will either die or become modern and realistic.'

નિસર્ગવાદી આલેખન તે સમયની નવલકથાઓમાંથી સીધું નાટ્યસાહિત્યમાં ઊતરી રહ્યું હતું. ઝોલાનું અનુસરણ બીજા પણ કેટલાક નવલકથાકારોએ તેમનાં નાટકોમાં કર્યું. ઍલ્હૉન્ઝ ડૉડેટ (Alohonse Daudet) અને મોપાસાં(Maupassant)નું તેમાં અગત્યનું પ્રદાન ગણી શકાય. પરંતુ નિસર્ગવાદને પ્રેક્ષકની સાચી સમજણ અને ખરા અનુભવ સુધી પહોંચાડનારા સર્જકો નવલકથાકારોથી કંઈક વિશેષ હતા અને રંગમંચની ટેકનિકલ આંટીઘૂંટીઓથી પણ સુપેરે પરિચિત હતા. તેમાં સૌથી મોખરે હતો ઇબ્સન. જેનાં નાટક 'Ghosts'ની પ્રસ્તુતિએ તેને વિશ્વભરમાં ખ્યાતિ અપાવી. એવો જ બીજો એક જન્મજાત નાટ્યલેખક બહાર આવ્યો – ફ્રાન્સનો હેન્રી બૅક, જેણે 'The Vultures' નામનું મહાન નાટક લખ્યું. આની સાથે સાથે કલ્પનાશીલ ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક આન્દ્રે એન્તૉઇનને પણ યાદ કરવો પડે જેણે પૅરિસમાં ખાસ નિસર્ગવાદી શૈલીનાં નાટકો ભજવવા માટે 'Theatre Libre'ની સ્થાપના કરી. રંગમંચની દુનિયામાં આરંભાયેલી આ એક આધુનિક ચળવળ હતી. તે કાળે સામાન્ય મધ્યસ્તરના પરિવારોમાં ઘર કરી ગયેલા ત્રણ મુખ્ય પૂર્વગ્રહો (taboos) : 'જાતીયતા (sex), ધર્મ અને અર્થકારણ'ને મુક્તપણે રંગમંચ પર રજૂ કરવાની શરૂઆત થયેલી. તેને કારણે હૉપ્ટમેન, બર્નાર્ડ શૉ, વિડેકિન્ડ, બ્રૉક્સ વગેરે જેવા લેખકોને અવારનવાર સરકારી પ્રતિબંધોનો સામનો કરવાનો આવેલો. 'લંડન ડેઇલી ટેલિગ્રાફે' ઇબ્સનના 'Ghosts' માટે લખેલું, 'this mass of vulgarity, egotism, coarseness and absurdity'. તેના તંત્રીલેખમાં તો એથીય વધારે કુત્સિત લખાણ છપાયેલું, 'an open drain, a loathsome sore unbandaged, a dirty act done publicly, a lazar house with all its doors and windows open'. ઇબ્સને તેના આ નાટક દ્વારા ખુલ્લેઆમ ગંદકી કરી હોવાના હીન આક્ષેપો થયેલા.

તે સમયની દરેક સાહિત્યિક ચળવળોની માફક 'Naturalism was not chiefly aesthetic but ethical'. તેમાં ફક્ત કલાસૌંદર્યને બદલે જીવનમાં જે કંઈ માનવીય કે નૈતિક ધારાધોરણ મુજબનું છે તેના પર વિશેષ ભાર મૂકવામાં આવેલો. બર્નાર્ડ શૉએ પણ મક્કમપણે કહેલું કે 'આજનો સમય અતિનિર્ણાયક છે જેમાં રૉમાન્સ નહીં પણ પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન આપણા સાહિત્યનો પાયો બનવું

જોઈએ. કારણ કે માણસોમાં ઊંડા પેસી ગયેલા પૂર્વગ્રહો આ વૈજ્ઞાન પ્રાકૃતિક ઇતિહાસ જોડે કોઈ રીતે સુસંગત નથી. એટલે સમાજની ચાલુ પરિસ્થિતિમાં સુધારો લાવવા પ્રેક્ષકોને ભારે આકરા અને હિંસક જણાતા આઘાતો આપવાની આવશ્યકતા છે.'

સમાજ, કલા કે સાહિત્યક્ષેત્રે લાંબી મથામણો બાદ કશુંક નવું શોધનારાઓને આખરમાં હંમેશાં એવો વહેમ જતો હોય છે કે તેમણે જીવનનું 'the Truth' – આખેઆખું નિરપેક્ષ સત્ય ખોળી કાઢ્યું છે. જ્યારે વાસ્તવમાં તેઓએ બહારથી સત્ય જેવાં દેખાતાં અલગ અલગ તારણો કે વલણોમાંથી કોઈ એકની આછેરી આભાસી ઝલક માત્ર જોઈ હોય છે – 'a truth', 'a formula', 'a new approach' જ માત્ર ખોળ્યો હોય છે. એ વાત નિશ્ચિત છે કે ઝોલાએ તે કાળે જે કંઈ સત્ય ખોળ્યું તેનાથી આખાય યુગને તેણે પ્રભાવિત કર્યો. હકીકતમાં તેણે પણ આધુનિક નવલકથા અને નાટક માટે માત્ર એક નવી ફૉર્મ્યુલા કે નવો દૃષ્ટિકોણ જ ખોળેલો. આમ છતાંય એક સમીક્ષક ખુલ્લા મને સ્વીકારે છે કે 'નિસર્ગવાદની અનુપસ્થિતિમાં ન ઝોલા હોત, ન બૅક હોત, ન શૉ હોત કે ન ચેખૉવ હોત, ન સ્નિત્ઝર, ન ઑકેસી કે ન ઑડેટ્સ હોત.'

ઇબ્સનને પણ પૂરેપૂરો વાંચીશું તો ખબર પડશે કે તે સોએ સો ટકા નિસર્ગવાદી નહોતો. તેના પર ચોતરફથી નિસર્ગવાદી વિચારોનું એટલું બધું દબાણ હતું કે જેણે ઇબ્સનને તેની અદમ્ય આંતરિક પ્રેરણા હોવા છતાં કાવ્યાત્મક નાટકો લખવાથી દૂર રાખ્યો. વાસ્તવમાં તો આ ઘટના આપણા સૌ માટે, ઇબ્સનના ચાહકો માટે કમનસીબ હતી. કારણ કે નહીં તો આપણને ઇબ્સન પાસેથી 'Peer Gynt' કક્ષાનાં કાવ્યાત્મક અને કલ્પનાશીલ નાટકો વધુ સંખ્યામાં ઉપલબ્ધ થયાં હોત, સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં પણ કેટલાંક 'Dream Plays' – કવિતાઓ, સ્વપ્નો અને પ્રતીકોથી ભરેલાં નાટકો, રૂઢ અર્થમાં નિસર્ગવાદી નહોતાં. ઇબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગ એક એવી હકીકતનું સ્પષ્ટ પ્રમાણ છે કે ઝોલાનો નિસર્ગવાદ ફક્ત એવા જ લેખકનાં સર્જનમાં અગત્ય ધરાવતો હતો જેઓ પૂરેપૂરા અર્થમાં નિસર્ગવાદી નહોતા! તેઓ નિસર્ગવાદી હોવાની સાથે સાથે અમુક માત્રામાં રંગદર્શી અને અભિવ્યક્તિવાદી પણ હતા. આનો સાર એટલો જ કે આધુનિક નાટકમાં નિસર્ગવાદ ખોળવા તે મૂલવવા માટે આપણને એકંદરે નિસર્ગવાદી ગણાતાં પરંતુ વાસ્તવમાં જુદી જુદી શૈલીઓને પોતાનામાં સમેટી લેતાં નાટકોને ફંફોસવાની જરૂર પડશે!

ઝોલાએ કહ્યું કે વાસ્તવિક સચ્ચાઈ અને પ્રયોગનિષ્ઠ વિજ્ઞાન સાથે જો રંગભૂમિનો નિકટનો સંબંધ સ્થાપવો હશે તો માનવસ્વભાવ અને તેના વર્તનનો

અભ્યાસ કરવાના હેતુથી નાટ્યલેખને પણ વિજ્ઞાનની વિવિધ પદ્ધતિઓને પોતાનામાં આત્મસાત્ કરવી પડશે. કુદરતનો કાયદો (Law of Nature) સમસ્ત બ્રહ્માંડમાં કાર્યરત છે અને માનવસહિતના તમામ સજીવ–નિર્જીવને સમાન રીતે લાગુ પડે છે. આ કાયદો માર્ગ પર પડેલા પથ્થર કે મનુષ્યના પ્રારબ્ધનું કોઈ જ ભેદભાવ વગર સંચાલન કરે છે. એક ફ્રેન્ચ સમીક્ષકના કહેવા પ્રમાણે ગુણ અને અવગુણ બંને ખાંડ અને નમક જેવી જ પેદાશો છે. નૈતિક જીવન પણ આ કાયદામાં અપવાદરૂપ નથી.

ઑગિયર અને ડ્યૂમાનાં વાસ્તવવાદી શૈલીનાં સમસ્યાપ્રધાન નાટકોમાં પણ વાસ્તવિકતાની (સ્ક્રાઇબ જેવી) સુનિયોજિત ગોઠવણી દ્વારા ઝોલાને વાસ્તવિકતાનું સાફ ખંડન જણાયું. તેણે કહ્યું કે સમસ્યામાં ઊંડા ઊતરવા માટે લેખકે નર્યો બોધ નથી આપવાનો, પણ નૈસર્ગિક વિજ્ઞાનની પદ્ધતિઓને બુદ્ધિપૂર્વક કામે લગાડવાની છે. ઝોલા ઇચ્છતો હતો કે 'સમગ્ર સજીવ તંત્રને પ્રભાવિત કરતા સંજોગો અને વાતાવરણનું નાટકનાં માધ્યમ દ્વારા રંગમંચ પર સ્પષ્ટ અને મુદ્દાસરનું વિશ્લેષણ થવું જોઈએ. પ્રેક્ષકો માટે એ જિંદગીનો યાદગાર અનુભવ બની રહેવો જોઈએ. એક એવો અનુભવ જે ઉપરછલ્લો ન બની રહેતાં પ્રેક્ષકોનાં મન, હૃદય અને દિમાગને હચમચાવી દઈને તેમને ગંભીરતાથી વિચારતા કરી મૂકે.'

1873–1878 દરમિયાન ઝોલાએ નાટકોમાં અગાઉથી ચાલી આવતા ખટપટિયા તેમજ તરકીબિયા 'પ્લૉટ'નો જોરદાર વિરોધ કર્યો. પ્રેક્ષકની સમજણ અને ધીરજ સાથે ખેલ ખેલતાં આ નાટકો માત્ર ઉપરછલ્લી રીતે લોકોની લાગણીઓ બહેકાવીને સસ્તું મનોરંજન આપવાનું કામ કરતાં હતાં. ઝોલાએ સત્ય દર્શાવવાના ભાગ રૂપે (વાગ્નરની પેઠે) સાધારણપણા(common place)ને સર્વોચ્ચ સ્થાને મૂક્યું. તેણે નાટ્યકલાની એ લોકપ્રિય ટૅકનિક સરાસર નકારી કાઢી જેમાં વાસ્તવિકતાની ફક્ત બનાવટી, સુનિયોજિત ગોઠવણી કરવામાં આવતી હોય. તેણે મનુષ્યના તેમજ આસપાસના જગતનું વ્યાપક છતાં સાદું સરળ આલેખન કરવાની જોરદાર હિમાયત કરી. તેણે કહ્યું કે વાસ્તવિક નાટકોમાં 'Characters should not play but live before the public' (પાત્રો પ્રેક્ષકો સમક્ષ માત્ર 'ભજવણી' ન કરે પણ હૂબહૂ 'જીવી' બતાવે).

સાચુકલા જિવાતા જીવનનો ટુકડો 'Fragment' or 'Slice of Life' નવા રંગમંચનો આદર્શ બન્યો. તેમાંય ઇબ્સન તો ઝોલાએ વાસ્તવવાદની જે વ્યાખ્યા કંડારેલી તેનાથી પણ આગળ નીકળ્યો. ઇબ્સનનું નાટક માત્ર 'Slice of life' નહોતું. જ્યારે ઝોલાને મન નૈસર્ગિક વિજ્ઞાનની માફક વસ્તુગત કેઇસ હિસ્ટરીથી આગળ કશાનું મહત્વ કે મૂલ્ય નહોતું. 1873માં ઝોલાની નવલકથા 'Therese

Raquin'નું અત્યંત ચોકસાઈપૂર્વક કરાયેલ નાટ્યરૂપાંતર બિલકુલ ઝોલાની વ્યાખ્યા પ્રમાણેનું, નૈસર્ગિક (Nutralistic) શૈલી પર આધારિત હતું. તેમાં પ્રેક્ષકોને જબરદસ્ત રીતે સ્તબ્ધ અને આતંકિત કરી દેવાની લાલચમાં ઝોલાએ અતિશય નિર્દય, ઘાતકી, ગંદી અને ઘૃણાસ્પદ વાસ્તવિકતાને તીવ્રતાપૂર્વક આલેખી. એક શક્તિશાળી પુરુષ અને લગ્નથી (કે કામવાસનાથી) અસંતુષ્ટ એવી એક સ્ત્રી પોતાની જ ભીતર એક હિંસક ઘાતકી પશુ જન્માવે છે અને પરિણામસ્વરૂપ બંને હિંસક કાતિલ સંઘર્ષમાં અટવાઈ જાય છે. ઝોલા કહે છે કે કોઈ ડૉક્ટર (સર્જન) પોસ્ટ-મૉર્ટમ વખતે મૃત્યુનું કારણ ખોળવા માટે જે ચોકસાઈ અને ઠંડી નિષ્પક્ષતાથી મડદા પર શસ્ત્રક્રિયા કરે તેવી જ શસ્ત્રક્રિયા મેં મારા આ નાટકનાં બે પાત્રોમાં ચરિત્ર-ચિત્રણ કરતી વખતે કરી છે. જોકે ઝોલાના આ નાટકને પ્રેક્ષકોએ સખત રીતે ઉબાઈ જઈને સાફ તરછોડી કાઢ્યું. ખ્યાતનામ નાટ્યસમીક્ષક ફ્રાંસિસ્ક સાર્સી(Francisque Sarscy)એ પણ આ નાટકને તેજ કે સત્વહીન કરુણાન્તિકા ગણાવીને ઝોલા માટે ભયંકર આકરું વિધાન કરેલું, 'This fellow, Zola makes me terribly sick'.

આ બધું છતાં ઝોલા બાલ્ઝાક કે ચાર્લ્સ ડિકન્સની માફક યાદગાર પાત્રાલેખનો ક્યારેય સર્જી શક્યો નહીં. તેનાં પાત્રોમાં પણ તેનો દાવો હતો એવી જીવનની સચ્ચાઈ પણ તે લાવી શક્યો નહીં. ઝોલા માટે એક વાત ખૂબ અગત્યની હતી કે નાટકમાં તેનું એક પણ પાત્ર (character) વાસ્તવિક જીવનથી વિશાળ (larger than life) થવું જોઈએ નહીં. તેની ખ્યાતિને નુકસાન પહોંચાડનારી સૌથી મોટી આલોચના એ કરવામાં આવી કે ઝોલાનાં ચરિત્રો 'કાર્ડબોર્ડ' જેવાં (Flat and two-dimensional) છે! પોતાની ઘણીબધી નિષ્ફળતાઓ છતાં નિસર્ગવાદના પાયાના સિદ્ધાંતો ઘડવામાં ઝોલા જરાય નિરુત્સાહ ન થયો. નિસર્ગવાદનાં મૂળભૂત તત્વો – એકાએક હિંસા ભડકી ઊઠે તેવી મનોવૃત્તિ, સામેના પર પ્રભુત્વ સ્થાપે અથવા પરાસ્ત કરે એવો તીવ્ર જાતીય આવેગ, માણસ ક્યારેય વારસો કે વાતાવરણને નાથી ન શકે તેવી પ્રબળ માન્યતામાંથી જન્મેલો પ્રારબ્ધવાદ – આ બધાંનું ઓછુંવત્તું પ્રમાણ સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, હૉપ્ટમેન, ઓ'નીલ વગેરે મહાન સર્જકોનાં નાટકોમાં વધારે અસરકારક રીતે રેખાંકિત થયા વગર ન રહ્યું. વિશાળ અર્થમાં જોઈએ તો તેમાં ઝોલાની જ જીત હતી.

હ્યુગો તેનાં એક નાટક 'The Man Who Laughs'માં કઢંગી કે વિચિત્ર લાક્ષણિકતાઓ (Grotesque) ધરાવતાં પાત્રોનું સર્જન કરે છે. જ્યારે તેની સામે ઝોલા રોજિંદી ચાલુ વાસ્તવિકતા આલેખવા કુરૂપ–બિહામણી (Ugliness) બાબતોનો છૂટથી ઉપયોગ કરે છે. ગલીચ કે ઘૃણાસ્પદ લાગતી ઝીણી ઝીણી

વિગતો તેના નાટકમાં ભરવાનો ઝોલાને જબરો ચસકો હતો. અને તેથી જ તે પ્રેક્ષકોની લાગણીઓને સંવેદનાના નીચલામાં નીચલા સ્તરે ઘસડી જતો હતો. આમાં કશું આશ્ચર્યકારક નથી કે ગંદી, ગલીચ, કદરૂપી બાબતોનું તલસ્પર્શી આલેખન અંતે પ્રેક્ષકોમાં અણગમો ને જુગુપ્સા તો પ્રેરે જ, પરંતુ તેથીય વધારે અનહદ માનસિક સંતાપ અને આઘાત પણ પહોંચાડે. તે પછીના ગાળામાં લખાયેલી ઝોલાની ટ્રૅજીકૉમેડી 'The Rabourdin Heirs' ફરી એક વાર ગંદી, નિરસ, હલકી, જુગુપ્સાજનક અને અનૈતિક લાગવાથી પ્રેક્ષકોએ સાફ નકારી કાઢી. 1874માં પ્રેક્ષકો દ્વારા નકારાયેલા, ફેંકી દેવાયેલા, અસ્વીકાર્ય પ્રતિષ્ઠિત લેખકો, જેવા કે ફ્લૉબર્ટ, તુર્ગનેવ અને એડમન્ડ દ ગૉનકોર્ટની યાદીમાં ઝોલા પણ ઉમેરાઈ ગયો! એ જ ગાળામાં આ તમામ લેખકો કોઈ ભોજન-સમારંભમાં એકત્ર થયેલા ત્યારે કોઈ પત્રકારે તેનો જાહેરમાં અહેવાલ છાપ્યો અને તેનું મથાળું બાંધ્યું : 'The Dinner of Hissed Authors!!'

(6) નિસર્ગવાદ-વાસ્તવવાદ

દરેકેદરેક વિચારધારા કોઈ ને કોઈ સમયના અંતરે વિવિધ કારણોસર પોતાની અસરકારકતા ગુમાવી બેસે છે. એલાર્ડિસ નિકૉલે 1936માં નિસર્ગવાદના અંત વિશે લખેલું. 1891માં 'Echo de Paris' નામના ફ્રેન્ચ વર્તમાનપત્રે તેના વાચકો માટે એક પ્રશ્નોત્તરી છાપેલી : '(ઝોલાનો) નિસર્ગવાદ શું માંદો પડી ગયો છે? મરવા પડ્યો છે? શું તેને કોઈ રીતે બચાવી શકાય? તેનું સ્થાન કોણ લઈ શકે?' એનેતૉલ ફ્રાન્સે બહુ નિશ્ચિતપણે જવાબ આપતાં લખેલું : 'નિસર્ગવાદ ખતમ થઈ ગયો છે'. રેમી દ ગૉરમોન્ટે તો વળી બહુ આકરી ભાષામાં લખેલું : 'વર્તમાન પેઢીનું નવું વલણ ઉગ્રપણે નિસર્ગવાદ-વિરોધી છે. તેમાં ભાગીદારી કે મિશ્રણનો પણ સવાલ નથી. અમે એવા ગંધાતા સાહિત્યથી કાયમ માટે પીછો છોડાવવા માંગીએ છીએ, જેના પાયાગત વિચારો જ ઊલટી થાય એટલા ઘૃણાસ્પદ છે! અમારો સંકલ્પ છે કે નવા સાહિત્યને નિસર્ગવાદી અસરોમાંથી સંપૂર્ણ રીતે આઝાદ કરવું.' આ ચળવળમાં પૅરિસવાસીઓ અગ્રેસર હતા. 1891માં 'Ghosts'ની રજૂઆતથી વયસ્ક લંડનવાસીઓ ભયભીત થઈ ઊઠ્યા. એ સમયની રંગભૂમિ પર નિસર્ગવા – ઝોલાએ આલેખેલ શૈલી-સ્વરૂપમાં તેની પ્રસિદ્ધ કારકિર્દી ઘડાવાની શરૂઆત પર જ હતો. એ જ સમયે 'નિસર્ગવાદની ચળવળ ખતમ થઈ ગઈ છે.' એવું કેટલાક સાહિત્યિક લોકો તરફથી કહેવું, એ નિસર્ગવાદ તરફનો સ્પષ્ટ અણગમો જાહેર કરવા બરાબર હતું. પરંતુ એ બધું છતાં નિસર્ગવાદ ટકી ગયો! એક પછી એક, તેના તીવ્ર વિરોધરૂપી

ઊછળતાં આક્રમક મોજાં નિસર્ગવાદના મજબૂત કિલ્લા સાથે અફળાયાં અને છતાં એ કિલ્લો અભેદ્ય રહેવા પામ્યો!

નિસર્ગવાદ ન કેવળ ટકી રહ્યો, પ્રત્યેક વિરોધ કે આલોચના સામે બમણા જુસ્સાથી પાછા ફરીને તેણે પોતાનું સ્થાન મજબૂત બનાવ્યું. અભિવ્યક્તિવાદના ચડતીના દિવસોમાં – 1920ના દસકા પહેલાંનાં વર્ષોમાં – આઇરિશ નાટ્યકાર સીન ઑકેસીએ 'The Plough and the Stars' નામનું નિસર્ગવાદી નાટક લખ્યું જે 'માસ્ટરપીસ' ગણાયું. (આ મુદ્દાને વધુ બળવત્તર કરવો હોય તો આ નાટકની તુલના આ જ લેખકના બીજા બિન-નિસર્ગવાદી નાટક 'The Stars Turn Red' સાથે કરી શકાય જેને સાવ નજીવી સફળતા મળેલી!) આવી જ રીતે યુજિન ઓ'નીલે નિસર્ગવાદના વિરોધી મિજાજ વચ્ચે 'Lazarus Laughs' નામનું નાટક લખેલું જેમાં કોરસના સદસ્યોને જુદા જુદા પ્રકારનાં 49 મહોરાં પહેરાવેલાં. આ જ લેખકે અગાઉ દરિયાકાંઠાની પાર્શ્વભૂમાં લખેલાં કેટલાંક ટૂંકાં નિસર્ગવાદી નાટકો ખૂબ સફળ રહેલાં, પણ આ નાટક સરિયામ નિષ્ફળ રહ્યું.

1891માં ગ્રેઇને લંડનમાં સ્થાપેલ 'Independent Theatre' દ્વારા નિસર્ગ-વાદી નાટકો ભજવવાની શરૂઆત કરી. જેકૉબ થૉમસ ગ્રેઇન (1862–1935) ડચ નાટ્યસમીક્ષક હતો. આન્દ્રે એન્તૉઇનના 'થિયેટર લિબ્રે'નાં કામથી તે બેહદ પ્રભાવિત થયેલો. 1885થી તેણે લંડનમાં નવી બિનવ્યાવસાયિક આધુનિક રંગભૂમિ સર્જવાનું કાર્ય હાથમાં લીધું અને બ્રિટિશ રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદી નાટકોનો મોટો સમર્થક અને પ્રચારક બન્યો. 1891માં સ્થાપેલ 'Independent Theatre Society' તેનું સૌથી મોટું અગત્યનું પ્રદાન હતું. આ નેજા હેઠળ તેણે ઇબ્સન, હૉપ્ટમેન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ અને શૉ સહિતના અનેક યુરોપિયન નાટ્યકારોનાં વૈચારિક અને કલાત્મક સત્વ ધરાવતાં વાસ્તવવાદી નાટકો ભજવ્યાં.

એ સમયે ઇંગ્લૅન્ડમાં ડબ્લીન ખાતે શરૂ થયેલું 'Abby Art Theatre' નિસર્ગવાદની પ્રેરણાથી ઊભું નહોતું થયું પરંતુ નાટ્યકાર ડબ્લ્યુ. બી. યીટ્સના નવરંગદર્શીવાદ(Neo-Romanticism)નું એ માનસ સંતાન હતું. અને તેમ છતાંય કહેવું જોઈએ કે. 'Abby Art Theatre'ની સર્વોત્તમ ઉપલબ્ધિ નાટ્યકાર જે. એમ. સિન્જના ખેડૂતોનો નિસર્ગવાદ હતો અથવા સીન ઑકેસીનો શહેરી નિસર્ગવાદ હતો. 1930માં નવ-રંગદર્શીવાદ અને અભિવ્યક્તિવાદ બંને અસ્ત થવા પર હતા. તે સમયે મૉસ્કો કે બર્લિનમાં કોઈ જ મહત્વાકાંક્ષી પ્રાયોગિક કે બિનનિસર્ગવાદી રંગમંચ હયાત નહોતો. તેવી જ રીતે ન્યૂયૉર્કમાં પણ કોઈ જ યુવા નાટ્યકાર જૂની અગાઉની શૈલીને જાળવી રાખવા તૈયાર નહોતો. અમેરિ-કામાં એ વખતે 'સામાજિક રંગભૂમિ'નું અને રશિયામાં 'સમાજવાદી વાસ્તવ-

વાદ'નું સૂત્ર પ્રવર્તમાન હતું. તે સમયે પાર્શ્વભૂમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તનું 'એપિક થિયેટર' આકાર લઈ રહ્યું હતું. આ એવી રંગભૂમિ હતી જે દુનિયાના ઠેકઠેકાણેથી પોતાને અનુરૂપ શૈલી-સ્વરૂપ પસંદ કરવા માટેની પ્રેરણા મેળવવા બદલ નિસર્ગવાદી પરંપરાની ઋણી હતી.

નિસર્ગવાદ સામેનો વિરોધ આધુનિક રંગભૂમિ તથા આધુનિક સંસ્કૃતિના વિકાસનો જ એક અભિન્ન હિસ્સો છે. જે રીતે નિસર્ગવાદ ટક્યો તે રીતે નિસ-ર્ગવાદ સામેનો વિરોધ પણ ટકી રહ્યો. ભલે નિસર્ગવાદે લોકપ્રિયતા કે સ્વીકૃતિ મેળવી પરંતુ સાથે સાથે બિનનિસર્ગવાદીઓની ઉપલબ્ધિઓ પણ કંઈ ઓછી નોંધપાત્ર નથી. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ વખતે છાયાવાદી (impressionist) તબક્કાને પસાર કરીને જ વીજળીના દીવા ધરાવતો રંગમંચ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. ગૉર્ડન ક્રૅગ દ્વારા રંગમંચ માટે સાવ નવી ભાષા કે અભિવ્યક્તિ ખોળવા માટેની મથામણો અથવા રંગમંચ પર સન્નિવેશ રૂપે ઊભાં કરેલાં ગૉથિક ટાવરો, બંને બાબતો અભિવ્યક્તિવાદ, અમૂર્ત કલા અથવા ભૌમિતિક ડિઝાઇન્સના ભાગરૂપ હતી. અભિવ્યક્તિવાદ અથવા રશિયનો દ્વારા પ્રયોજેલ ઉત્કૃષ્ટ બિનનિસર્ગવાદી મંચનકલાથી પણ ચડિયાતું થિયેટર હતું 'French avant garde' જેમાં જેકવીસ કૉપો જેવા દિગ્દર્શક અને ઝયાં કૉકતો જેવા નાટ્યકાર પ્રવૃત્ત હતા.

પરંતુ મૌલિક નાટ્યસર્જનની પ્રક્રિયામાં આવાં વિરોધાભાસી લક્ષણોનું કોઈ ચુસ્ત વિભાજન (watertight division) શક્ય નથી. મતલબ કે ઇબ્સન જેવો નિસર્ગવાદી 'Doll's House' જેવું વાસ્તવવાદી ગદ્યનાટક પણ લખે અને 'Peer Gynt' જેવું કલ્પનાશીલ પદ્યનાટક પણ લખે. 'Desire under the Elms' જેવું અદભુત નિસર્ગવાદી નાટક લખનારો યુજિન ઓ'નીલ 'Emperor Jones' કે 'Hairy Ape' જેવાં બિનનિસર્ગવાદી નાટકો પણ લખે. કોઈ નાટ્યકાર નિસર્ગવાદી શૈલીમાં લખતો હોય એટલે તેમાં કવિતા, પ્રતીકો કે કલ્પનશીલતા આવી જ શકે નહીં એવી શરત કોઈ ન સ્વીકારે. આર્થર મિલરના નાટક 'Death of a Salesman'માં નિસર્ગવાદ છે, અભિવ્યક્તિવાદ છે, કલ્પનશીલતા છે અને પ્રતીકોનો ઉપયોગ પણ છે. 'The Father' અને 'Ghost Sonnata' જેવાં સાવ વિરોધી લક્ષણો ધરાવતાં નાટકો લખનારા સ્ટ્રીન્ડબર્ગને સર્જન સમયે જુદી જુદી શૈલી કે પ્રતીકો ચોક્કસ આકર્ષી શકે છે અને એ જ તો સર્જકનું અબાધિત સ્વાતંત્ર્ય છે.

ઝોલાના નિસર્ગવાદના સિદ્ધાંતો રચાયાની પૂર્વે અને પશ્ચાત્ લખાયેલાં ઘણાં નાટકોની લેખનપદ્ધતિ સંદર્ભે ક્યાંક નિસર્ગવાદ શબ્દ વપરાય છે તો ક્યાંક વાસ્તવવાદ. હવે પછીના પ્રકરણમાં આવનારા વાસ્તવવાદી નાટ્યકારોનાં નાટકો

બાબતે પણ આ બંને શબ્દો અવારનવાર પ્રયોજાયા છે. ક્યારેક એ શબ્દો એક-બીજાની અવેજીમાં –એકબીજાના બદલામાં વપરાયા છે તો ક્યારેક બંને વચ્ચેનો નિશ્ચિત ભેદ સૂચવવા એ શબ્દોનો ઉપયોગ થયો છે. આને પરિણામે ઘણા વાચકોમાં નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદના ચોક્કસ અર્થ બાબતે મોટો ગૂંચવાડો સર્જાવાની શક્યતા રહે છે. હકીકતમાં અભ્યાસની રીતે જોઈએ તો વિશાળ અર્થમાં બંને સરખા દેખાય છે પરંતુ વિગતમાં ઊતરતાં સમજાય છે કે બંને વચ્ચે દૃષ્ટિકોણ તેમજ માત્રા સંબંધી ચોખ્ખો ભેદ રહેલો છે.

કોઈ પણ ઇતિહાસકાર કહી શકશે કે દરેક સમયગાળામાં ઓછાવત્તા વાસ્તવવાદી લક્ષણો ધરાવતું નાટ્યસાહિત્ય માનવજાત પાસે ઉપલબ્ધ હતું જ. પ્રથમ વાસ્તવવાદી નાટ્યકાર ગણાયેલ ઇબ્સનના પણ આગમન પહેલાંના ના-ટ્યકારો યુરિપિડીઝ અને ઍરિસ્ટૉફેનીઝથી માંડીને જર્મનીના વાગ્નર, ફ્રાન્સના મૉલિયેર, ગેટે, શિલર, હ્યુગો, સ્ક્રાઇબ વગેરેથી માંડીને હેબલ, બ્રૉક્સ અને ગૉનકૉર્ટ સુધીના નાટ્યકારોએ તેમનાં ઐતિહાસિક, કાવ્યાત્મક, સંગીતપ્રધાન ઑપેરા, પૌરાણિક, દંતકથા પર આધારિત, સામાજિક, કલ્પનાશીલ બોધપ્રધાન વગેરે – જાતજાતની શૈલી ધરાવતાં નાટકોમાં કોઈ ને કોઈ મુદ્દે ઓછીવત્તી માત્રામાં વાસ્તવવાદને ભેળવવાના પ્રયોગો કરેલા. અલબત્ત એ વર્ષોમાં એ પ્રયોગો વાસ્તવવાદ જેવા કોઈ નામથી નહીં ઓળખાતા હોય એ વાત ચોક્કસ. પરંતુ આજે આપણે વાસ્તવવાદનો જે અર્થ સમજીએ છીએ તે પ્રમાણે અગાઉનાં નાટકોનું વિશ્લેષણ કરીએ તો જાણવા મળશે કે વાસ્તવવાદના આંશિક ચમકારા દેખાડવા કોઈ લેખકે તેની કૃતિમાં સાધારણ માનવીને કેન્દ્રમાં રાખેલો તો કોઈકે બોલચાલની સાદી ભાષા પ્રયોજેલી, કોઈકે તત્કાલીન સમસ્યાઓને વિષય તરીકે પસંદ કરેલી તો કોઈકે પારંપરિક લોકમાન્યતાને બદલે વિષયના બૌદ્ધિક વિશ્લે-ષણને મહત્વ આપેલું, કોઈકે ધર્મ કે રાજસત્તાને બદલે સામાન્ય નાગરિકોના અધિકારોને પ્રાથમિકતા આપેલી, તો વળી કોઈકે ઇતિહાસનાં કથાનકો આલેખતી વખતે નાટકના સન્નિવેશ અને પોશાકોમાં ઐતિહાસિક અધિકૃતતાનો આગ્રહ રાખેલો. કહેવાનો મતલબ એ બિલકુલ નથી કે તમામ નાટકોના લેખકો વાસ્ત-વવાદી હતા. પરંતુ વાત એટલી જ કે વાસ્તવવાદના આગમન પૂર્વેની લાંબી તૈ-યારીરૂપ આ નાટકોમાં દોઢ-બે હજાર વર્ષથી વાસ્તવવાદી અભિગમના આછેરા અણસાર મળવા શરૂ થઈ ગયેલા. ખાસ મહત્વની વાત એ કે કોઈ પણ નાટ્ય-કારના મનમાં તે કાળે વાસ્તવવાદ જેવી કોઈ નિશ્ચિત વિચારધારા ઘડાઈ નહોતી. આજે માત્ર એટલું જ કહી શકાય કે ઇતિહાસની લાંબી પ્રક્રિયા દરમિયાન બદલાતા સમય અને પરિસ્થિતિ સાથે જુદા જુદા નાટ્યકારો પોતાની સૂઝ અને

શક્તિ પ્રમાણે નાટ્યલેખનમાં ફેરફારો કરતા ગયા.

18મી સદીમાં જગત ઈશ્વરસર્જિત છે કે માનવસર્જિત એ મુદ્દે લેખકોમાં બે ભાગ પડી ગયા. વૈજ્ઞાનિક પુરાવાઓ સાથે પ્રકૃતિનાં રહસ્યો જાણ્યાં બાદ લેખકોના એક વર્ગમાં જીવનને જોવા-સમજવાનો બૌદ્ધિક દૃષ્ટિકોણ વિકસ્યો. 19મી સદીના મધ્યકાળથી કેટલાક લેખકોએ જેને આપણે ભવ્ય કાવ્યાત્મક નાટકોની તુલનામાં નીરસ કે શુષ્ક (dull and prosaic) ગણીએ છીએ એવાં વાસ્તવવાદી ગદ્ય નાટકોની તરફેણમાં પોતાનો મત પ્રગટ કર્યો. નિસર્ગવાદ એ વાસ્તવવાદ પછીના વિકાસનું સ્વરૂપ અથવા વાસ્તવવાદ સામેનો બળવો કહી શકાય. તેનો હેતુ અગાઉ આપણે જોયું તેમ આપણી આસપાસના જગતને એકદમ નજીકથી પ્રામાણિકપણે જોવા–સમજવાનો પ્રયાસ હતો. સ્ક્રાઇબે વિક-સાવેલ 'well-made play'ની ટૅકનિકને અનુરૂપ કાળજીપૂર્વક બનાવેલા કૃત્રિમ પ્લૉટને સ્થાને ઝોલા દ્વારા 'જીવન જેવું છે તેવું' – a slice of life – પૂરી સચ્ચાઈ સાથે રજૂ કરવા પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો. 19મી સદીમાં પ્રકૃતિ તેમજ જીવવિજ્ઞાનમાં થયેલી પ્રગતિ તેમજ મનોવિજ્ઞાનમાં થયેલાં ક્રાંતિકારી અભ્યાસ--સંશોધનો નિસર્ગવાદી શૈલીના ઉદયનું મુખ્ય કારણ બન્યાં.

હાલ આપણે નિસર્ગવાદનાં મુખ્ય લક્ષણો જાણવા પ્રયાસ કરીએ.

1. એમિલ ઝોલાના સમયથી વ્યવસ્થિત વિચારધારાના સ્વરૂપે વિકસેલાં નિસર્ગવાદનાં લક્ષણોમાં પહેલું નિરાશાવાદ (pessimism) છે. તેમાં પાત્રો તેના સંવાદો બોલતી વખતે કેટલાક એવા શબ્દોનું ચોક્કસ પુનરાવર્તન કર્યા કરશે જેમાંથી હતાશાનિરાશાનો સૂર ઊઠતો હોય, ક્યારેક તો મરી જવાની ઇચ્છા સુધીના વિચારો પણ ઝબકી જતા હોય.

2. બીજું લક્ષણ છે લેખકનું તેની વાર્તાથી અળગાપણું (detachment). વાચકને બરાબર સમજાય કે લેખક સ્વયં કોઈ જ પાત્ર કે તેના દૃષ્ટિકોણનો પક્ષકાર નથી પણ તેનાથી સંપૂર્ણપણે અળગો અને તટસ્થ છે. અને આ અળગા-પણું દર્શાવવા ક્યારેક નામ વગરનાં પાત્રોનું પણ તે આલેખન કરે છે. (આ વલણ મુખ્યત્વે અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વે જેવા આધુનિકોમાં વધારે જોવા મળે છે.) તેને કારણે બધું ધ્યાન વાર્તાના પ્લૉટ પર તેમજ તેનાં પાત્રોને બદલે પાત્રો સાથે શું ઘટના ઘટે છે તેના પર કેન્દ્રિત થાય છે.

3. નિસર્ગવાદનું ત્રીજું લક્ષણ છે મુક્ત ઇચ્છાશક્તિથી વિરુદ્ધ એવો પ્રાકૃ-તિક કાનૂન અથવા પ્રારબ્ધવાદ. આનો અર્થ એ કે પાત્રોનાં જીવન અને કાર્યો પર પાત્રોનું નહીં પણ પ્રકૃતિ કે પ્રારબ્ધનું પ્રભુત્વ છે. નિસર્ગવાદી લેખક ઘણી વાર

વાચકને એ માનવા તરફ દોરી જાય છે કે પાત્રનું નસીબ (એટલે કે વાતાવરણ-નાં પરિબળો) પૂર્વનિર્ધારિત છે અને તેમાં પાત્ર જાતે કશું જ કરી શકે તેમ નથી.

4. ચોથું લક્ષણ વાર્તાના અંતમાં આવતો આશ્ચર્યકારક વળાંક (surprising twist). નિસર્ગવાદી વાર્તા અને નવલકથામાં એક વાત પ્રબળ રીતે ઊપસી આવે છે કે માણસના સંઘર્ષ પ્રતિ કુદરત એકદમ ઉદાસીન, અથવા કહો કે તટસ્થ છે. ટૂંકમાં આવાં કેટલાંક ચાવીરૂપ લક્ષણો વડે નિસર્ગવાદને નિશ્ચિત અભિવ્યક્તિ મળે છે. નિસર્ગવાદી શૈલીએ જિંદગીની કાળી નિષ્ઠુર બાજુને ઉઘાડી પાડવાનું કામ કર્યું. (જેને હેન્રી બૅક જેવા નિસર્ગવાદીએ 'Cruel theatre' જેવું નામ આપ્યું.) આ શૈલીમાં ગરીબી, હિંસા, રંગભેદ, પૂર્વગ્રહ, રોગચાળો, ભ્રષ્ટાચાર, વેશ્યાગમન, ગંદકી વગેરેને 'માનવીય' ગણીને ઊંડી નિસબત સાથે પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું. આને કારણે નિસર્ગવાદની સૌથી મોટી ટીકા એ થઈ કે નિસર્ગવાદ મુખ્યત્વે માનવજાતના દુર્ગુણો, નબળાઈઓ, અધૂરપો અને વિકૃતિઓને જ વધારે પડતા પ્રકાશમાં લાવવાનું કામ કરે છે.

નિસર્ગવાદ (Naturalism) એક ખાસ પ્રકારની સાહિત્યિક લેખનશૈલી છે જે જિવાતા જીવનની અસલી અનુભૂતિનું નાટકનાં માધ્યમથી પુનઃસર્જન કરે છે. આ શૈલીમાં સામાન્યઃ પાત્રનું આંતરિક મનોમંથન જોવા નથી મળતું. તેમાં ક્યાંય પ્રતીક, સંકેત, સૂચન વગેરે જેવી પ્રયોગશીલતા પણ ઉપયોગમાં નથી લેવાતી. આની સરખામણીએ વાસ્તવવાદ (Realism) એ નાટ્યલેખન પાછળની એક ખાસ વિચારધારા, એક ફિલૉસૉફી છે. વાસ્તવવાદમાં જગત સ્વયંસંચાલિત નિયમોને આધીન છે તેવું સ્વીકારવાને બદલે સામે આવતી નક્કર વાસ્તવિકતાઓ સાથે માણસે જાતે કઈ રીતે કામ પાર પાડવું તે દર્શાવે છે. આ વ્યાખ્યા પ્રમાણે મેક્સિમ ગોર્કી નિસર્ગવાદી (Naturalist) અને જેમ્સ જોઇસ વાસ્તવવાદી(Realist) છે, જ્યારે કાફ્કા એ બેમાંથી એકેય નથી.

ચેખૉવ હકીકતમાં નિસર્ગવાદી નથી. નાટકમાં તો બિલકુલ નહીં. તેનાં નાટકોમાં ઘણોબધો પ્રતીકવાદ રહેલો છે. નિસર્ગવાદ એ સામાન્ય રીતે અત્યંત સ્થાનિક એવી પરિસ્થિતિમાં જીવતા લોકોનાં ઉપલી સપાટી પર દેખાતાં વાણી-વર્તનને જ ધ્યાનમાં લઈને તેનું મર્યાદિત નિરૂપણ કરે છે, જે ક્યારેક કંટાળાજનક પણ બની જાય છે. જ્યારે વાસ્તવવાદ તેનું નિરૂપણ ઘણા વધારે વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્ય સાથે કરવાને મુક્ત છે. રંગભૂમિ, એ લખાયેલાં નાટકોની ભજવણી માટેનું માધ્યમ છે. નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદની ચર્ચા સંદર્ભે એક રસપ્રદ ઉદાહરણ જાણવા જેવું છે જેમાં એડવર્ડ બૉન્ડનું નાટક 'Saved' પૂરેપૂરું શુદ્ધ નિસર્ગવાદી શૈલીમાં લખાયેલું હોવા છતાં મંચ પર જ્યારે જ્યારે ભજવાતું ત્યારે

પોતાની નિયમબદ્ધ શૈલીના કોચલામાંથી ઉપર ઊઠી, અનેકવિધ પરિમાણો સાથે પ્રેક્ષકોને સ્તબ્ધ કરી દેનારો અનુભવ કરાવી શકતું!

વાસ્તવવાદની તુલનાએ નિસર્ગવાદ વધારે વૈજ્ઞાનિક અને ચિકિત્સક પદ્ધતિથી કલા સાથે કામ પાર પાડે છે. નિસર્ગવાદી નાટકો સર્જવાં મુશ્કેલ હતાં. તેની લોકપ્રિયતા પણ ઓછી હતી. કારણ કે તેનો લેખક નાટકના દરેક પાસાને એક વૈજ્ઞાનિકની હેસિયતથી, તેના વિષયથી દૂર, અળગો રહીને ચકાસતો હતો. જ્યારે વાસ્તવવાદી નાટકોમાં પાત્રોને તેમની મુસીબતો સામે બરાબર લડત આપીને ઉપર ઊઠતાં તેમજ સામે પ્રેક્ષકોને પણ એ પાત્રોના અધિકારો પ્રત્યે સમસંવેદના અનુભવતાં દર્શાવવામાં આવતાં. બીજી બાજુ નિસર્ગવાદી નાટકોમાં પાત્રો, પરિસ્થિતિ અને પરિબળોનો કશા જ મૌલિક અર્થઘટન વગરનો કેવળ અભ્યાસ જ રજૂ કરવામાં આવતો. એટલે સ્વાભાવિક હતું કે પ્રેક્ષકોને ઝાઝો રસ પડતો નહીં. વાસ્તવવાદી નાટકોનાં પાત્રો સાથે પ્રેક્ષકો પ્રમાણમાં વધુ પોતાપણું અનુભવી શકતાં.

ટૂંકમાં, આપણી આધુનિક રંગભૂમિ મુખ્યત્વે બે ભાગમાં વહેંચાયેલી છે : નિસર્ગવાદી અને નિસર્ગવાદ-વિરોધી. આ વિરોધાભાષી લક્ષણો કંઈક અંશે આ પ્રમાણે છે : ‘Well-made plays’ વિરુદ્ધ ‘slice of life’, વાસ્તવવાદ વિરુદ્ધ કાલ્પનિક(ફૅન્ટસી), સામાજિક વિરુદ્ધ વ્યક્તિગત, રાજકીય વિરુદ્ધ ધાર્મિક, પ્રચારાત્મક વિરુદ્ધ સૌંદર્યાત્મક, શુષ્ક ગદ્ય વિરુદ્ધ કાવ્યાત્મક અને છેલ્લે વસ્તુલક્ષી વિરુદ્ધ સ્વલક્ષી.

વાસ્તવવાદ અને નિસર્ગવાદ બંને એકબીજાથી જુદા અને સ્વતંત્ર છે :

1. વાસ્તવવાદ જીવનની એકદમ નિકટનું પ્રતિનિધિત્વ-રૂપ છે જ્યારે નિસર્ગવાદ નિરાશા–હતાશાની સીધી કેફિયત (Chronicle of Despair) આપે છે. વધારે સ્પષ્ટ કહેવું હોય તો કહી શકાય કે નિસર્ગવાદ એ વાસ્તવવાદનું જ અતિરેકભર્યું (exaggerated) સ્વરૂપ છે.

2. વાસ્તવવાદનું કેન્દ્રવર્તી લક્ષ્ય મધ્યમવર્ગ અને તેની સમસ્યાઓ છે. જ્યારે નિસર્ગવાદ અધૂરું શિક્ષણ પામેલા નીચલા વર્ગનાં પાત્રો, તેમની હિંસા અને તેમના અનેક પૂર્વગ્રહો સાથેના ગૂંગળાતાં જીવનની અંદર સીધી માથાભેર ડૂબકી લગાવે છે!

3. વાસ્તવવાદમાં વાસ્તવિકતાનું વફાદારીપૂર્વક નિરૂપણ મહત્વનું છે. નિસર્ગવાદમાં નિસર્ગ અથવા પ્રકૃતિ સ્વયં બેપરવાહ યા ઉદાસીન (indifferent) પરિબળ છે.

નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદ વચ્ચે કેટલાક સમાન મુદ્દાઓ પણ રહેલા છે :

1. બંને શૈલીઓ રંગદર્શીવાદનાં ભ્રામક આવરણોને હટાવી દઈ જગતમાં જે કંઈ કુદરતી કે વાસ્તવિક છે તેને જ પ્રગટ કરે છે.

2. આમ જુઓ તો નકારાત્મક અથવા બિનઉત્સાહપ્રેરક એવી આ બંને શૈલીઓ 19મી સદીના એવા જ સમયગાળામાં વિકસી જ્યારે સમાજ અનેક પ્રકારની મુસીબતો અને સંઘર્ષોનો સામનો કરી રહ્યો હતો.

3. આ બંને શૈલીઓમાં આંખે ઊડીને વળગતું એક સમાન લક્ષણ એ છે કે તેમાં ઈશ્વર નામની દૈવી શક્તિની સંપૂર્ણપણે ગેરહાજરી છે. લેખકોનું સમગ્ર લક્ષ્ય કેવળ સાચા, વાસ્તવિક જગત પર જ કેન્દ્રિત છે.

એક મુદ્દો સતત યાદ રાખવાનો કે વાસ્તવવાદ કે નિસર્ગવાદ એવી કોઈ જડબેસલાક શૈલીઓ નથી કે કોઈ સર્જકે સો ટકા તેને જ વળગી રહેવું પડે. સાહિત્યસર્જનમાં આમેય એવા કોઈ સરમુખત્યારી આદેશો કે ફરજિયાત નિયમોને સ્થાન ન હોય. એટલે દુનિયાના તમામ નાટ્યકારોએ પોતપોતાની રીતે આ શૈલીઓને વિકસાવી. સૌ પોતપોતાની રીતે સમય સાથે ફેરફારો લાવતા ગયા અને નિસર્ગવાદ–વાસ્તવવાદનું સ્વરૂપ બદલાતું રહ્યું. એક ઝીણવટભર્યા અભ્યાસ ખાતર એ જાણવું સૌ કોઈને ગમે કે આજ દિન સુધી લખાયેલાં વાસ્તવવાદી નાટકોમાં વાસ્તવવાદી લક્ષણો કયાં અને નિસર્ગવાદી લક્ષણો કયાં? વળી કેટલાંક નાટકોમાં નિસર્ગવાદી આલેખનની અંતર્ગત આપણને કાવ્યો, કલ્પના, સ્વપ્નો, ભ્રમણાઓ વગેરેનું પણ આછુંપાતળું સંમિશ્રણ જોવા મળશે જેની વિગતે વાત આપણે હવે પછીના પ્રકરણમાં કરીશું.

●

9

વાસ્તવવાદના અગ્રણી નાટ્યકારો

આધુનિક નાટકો વાસ્તવવાદી છે કે નિસર્ગવાદી? અસલમાં નિસર્ગવાદ એ વાસ્તવવાદના જ એક લડાયક દષ્ટિકોણ ધરાવતા નિષ્ણાતોએ વિકસાવ્યો છે જેની શરૂઆત આપણે જોઈ કે એમિલ ઝોલાએ તેનાં સાહિત્યમાં અને પછીથી તેનાં નાટકોમાં પ્રકૃતિવિજ્ઞાન વિશેના વિચારો ઉમેરીને કેવી રીતે એ શૈલીને વેગ આપ્યો. બીજી રીતે સમજીએ તો વાસ્તવવાદી ઘણું કરીને નાટકના બાહ્ય ઢાંચાને (Structure or Form), માળખાને કે તેના સ્વરૂપને લાગુ પડે છે. જ્યારે નિસર્ગવાદ નાટકનાં આંતરિક સારભૂત તત્વ(Substance)ને, પાત્રોની ખાસ લક્ષ્ય તરફની ગતિ અને એકંદર વિકાસને, તેનાં અન્ય પાત્રો સાથેના આંતર-સંબંધ, એ બધાંમાંથી આકાર લેતી ઘટના અને તેની અંતિમ પરિણતિને લાગુ પડે છે. નિસર્ગવાદમાં કોઈ ખાસ વિચારધારા, આદર્શ કે સિદ્ધાંત, કોઈ ઉચ્ચતમ હેતુ કે સંદેશ એમાંનું કશું જ નાટકનાં પાત્રને બહારથી પ્રભાવિત નથી કરતું. માણસ અંતે માણસ છે – અનેક પ્રકારની લાગણીઓ, ઇચ્છાઓ, સ્વાર્થ, અહંકાર, ઈર્ષ્યા વગેરે વૃત્તિઓની જટિલતાઓથી ભરેલો. કુદરત તેનું કામ કરે જ છે. સાથે માણસ પણ ઝઝૂમે છે. પરંતુ છેવટનું પરિણામ હંમેશાં આદર્શ (Ideal) સ્વરૂપે જ આવે તે જરૂરી નથી. આ અર્થમાં કહીએ તો ઘણા લેખકો નિસર્ગવાદી છે.

ઉપરાંત આધુનિક લેખકો મોટો ફેરફાર એ લાવ્યા કે ઇતિહાસ, ધર્મ કે દંતકથામાંથી વાર્તા કે પાત્રો ઉઠાવવાને બદલે પ્રવર્તમાન સમાજમાંથી સાધારણ સમાજને સ્પર્શતા મુદ્દાઓ એ જ સામાન્ય પાત્રોને કેન્દ્રમાં રાખીને રજૂ કરવામાં આવ્યા. અગાઉ જણાવ્યું તેમ આ નિસર્ગવાદીઓ તેમની કૃતિઓમાં કોઈ જ પ્રકારનાં નૈતિક તારણો કે ચુકાદાઓ (Moral Judgements) આપવાથી દૂર રહ્યા. તેમણે મનુષ્યનાં વાણીવ્યવહાર પાછળનાં પ્રાકૃતિક-વિજ્ઞાન(Natural science of

human behaviour)ને પોતાના નિસર્ગવાદી નાટ્યસાહિત્યનો પાયો બનાવ્યો. આ સંદર્ભે ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ વગેરેનાં નાટકોને સમસ્યાપ્રધાન નાટકો (problem plays) કહે છે. એક બીજો વર્ગ મનોવૈજ્ઞાનિક નાટકો(Psychological Plays) ની શ્રેણીનો પણ છે. ઓ'નીલનાં કેટલાંક નાટકો આ શ્રેણીમાં આવે છે. અચેતન અને સુષુપ્ત ચેતન (Conscious and Subconscious) જેવા શબ્દો અને તેની મનોવૈજ્ઞાનિક સમજણ બધા જ નાટ્યકારોના મનમાં ફ્રૉઇડનાં સંશોધન પહેલાંની હતી પણ તેની કોઈ સ્પષ્ટ ઓળખ કે બુદ્ધિગત ખુલાસા સાથેની એ ઠોસ સમજણ નહોતી. નાટ્યલેખન દરમિયાન આ દાર્શનિક સ્તરના નાટ્યકારોએ માનવીનાં મનના અતાગ ઊંડાણમાં ગોતાં લગાવીને તેનાં અનેક જટિલ રહસ્યો-ને અવલોક્યાં, પિછાણ્યાં અને નાટકોમાં તેની વિશ્લેષણાત્મક રજૂઆત કરી.

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે વાસ્તવવાદ સાથે આપણો પરિચય નવલક-થાના સ્વરૂપથી થયેલો. પરંતુ નવલકથામાં આલેખાયેલી વાસ્તવિકતાને રંગભૂમિ પર ભજવાતા નાટકમાં ઢાળવી એટલી સહેલી નથી. નવલકથા કોરા કાગળો પર મુદ્રિત થયેલું, લોકોને વ્યક્તિગત રીતે વાંચવા માટેનું એક જુદું સાહિત્યસ્વરૂપ છે. નાટ્યલેખનમાં જ્યારે વાસ્તવિકતા દાખલ કરો એટલે વર્ષોથી ચાલી આવતી ભજવણીની શૈલી, પરંપરાગત વપરાતી બનાવટી સીનસીનેરી, વેશભૂષા, તખ્તા પર દેખાતી ને વપરાતી ચીજવસ્તુઓ, વર્ષો પુરાણી વાચિક અને આંગિક અભિ-નયશૈલી, નાટ્યલેખનની પણ રૂઢિગત બાંધણી કે સ્વરૂપ, નાટકની કથામાં દર્શા-વાતો અંદાજિત સમયગાળો, પાત્રોની સંખ્યા, પાત્રોનાં નિશ્ચિત પ્રવેશ અને પ્ર-સ્થાન, દશ્યનો ઉપાડ અને અંત, દરેક અંકના અંતમાં આવતી પરાકાષ્ઠા (climax) વગેરે વગેરે અનેક મુદ્દાઓ ધ્યાન પર લેવા પડે.

નાટ્યકારોએ તેનાં વિષય, પાત્રો અને વાતાવરણને અનુરૂપ ચોક્કસ પ્રકા-રનું સ્વરૂપ ઉપસાવવા નટો તેમજ દિગ્દર્શકોને ધ્યાનમાં રાખીને નાટકની શરૂ-આતમાં રંગદર્શી (stage-related) સૂચનાઓ આપવાની નવી પ્રથા શરૂ કરી જે વાસ્તવવાદ પહેલાંના સર્જકોમાં નહોતી. કારણ કે વાસ્તવવાદી નાટકમાં વિષયને અનુરૂપ ભૌતિક વાતાવરણ કે ચોક્કસ પ્રકારનો પરિવેશ (Environment) સર્જ-વાની તેમની સર્વોચ્ચ પ્રાથમિકતા હતી. આ માટે નિશ્ચિત પ્રકારની દશ્યરચના, ચીજવસ્તુઓ, પ્રકાશનિયોજન, ધ્વનિ કે પાર્શ્વસંગીત વગેરે બાબતો અંગે સૂચવવું તેમને અનિવાર્ય લાગ્યું. નાટકનું એકંદર વાતાવરણ સર્જવામાં તેમજ પ્રેક્ષકો પર માનસિક પ્રભાવ પાડવામાં આ બધી બાબતો વાસ્તવવાદીઓને મન ખૂબ અગત્ય ધરાવતી હતી.

એ તો જાણીતી વાત છે કે ઇબ્સનથી રંગભૂમિએ ક્રાંતિકારી ઢબે ભૂતકાળ સાથેનો નાતો તોડ્યો અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગથી રંગભૂમિ જાણે કાળરહિત જગતમાં પ્રવેશ પામી. ઇબ્સનના પ્રભાવ હેઠળ નાટ્યલેખકોએ પોતાનું ધ્યાન બાહ્યજગત પરથી ખસેડી વ્યક્તિના આંતરજગત પર કેન્દ્રિત કર્યું. તેમણે નાટકનાં પાત્રોની ભવ્ય કથા, ઇતિહાસ કે જ્વલંત સફળતા આલેખવાને બદલે સાધારણ મનુષ્યની લાગણીઓ, મોહ, લાલસા, ઈર્ષ્યા કે આવેશને માનવીય સ્વરૂપે રેખાંકિત કરવાના પ્રયાસો કર્યા. ઇબ્સન અને એ પછી બર્નાર્ડ શૉએ તેમનું સમગ્ર ધ્યાન સમાજ પર જ કેન્દ્રિત કર્યું. જીવનને પીડતાં દૂષણો તેમણે કોઈ અદશ્ય નિયતિમાં ન જોતાં સમાજમાં જ જોવા-ચકાસવાનું પસંદ કર્યું. સમજી લો કે તેમનાં નાટકોમાં સ્વયં સમાજને જ નિયતિનું સ્થાન મળ્યું. ગ્રીક નાટ્યકારોને લાગેલું કે પ્રારબ્ધ કદી બદલી શકાતું નથી. થનારું અંતે થઈને જ રહે છે, તેને કેમેય મિથ્યા કરી શકાતું નથી. પરંતુ ઇબ્સન અને બીજા વાસ્તવવાદીઓએ તે માન્યતા સરાસર નકારી કાઢી અને ભારપૂર્વક જણાવ્યું કે સમાજ બદલી શકાય છે અને સુધારી પણ શકાય છે. પ્રારબ્ધ, નસીબ કે નિયતિના નામે માણસે તમામ પ્રયાસો છોડી દઈ, માથે હાથ ધરીને બેસી પડવાની કોઈ જરૂર નથી.

એમાંય સ્ટ્રીન્ડબર્ગ તો આ સર્જકોથીય એક ડગલું આગળ ગયો અને વ્યક્તિના માનસને ઢંઢોળીને ચકાસ્યું અને માનવચરિત્રનાં વરવાં–વિકૃત રૂપ પ્રસ્તુત કર્યાં. સાધારણ અને વિષમ, સ્વસ્થ અને વિકૃત જણાતાં પાત્રો આપણી આસપાસનાં ઘણાં કહેવાતાં સ્વસ્થ સ્ત્રી–પુરુષો કરતાં વધુ ડાહ્યાં અને બુદ્ધિમાન હોઈ શકે છે એવા સંકેતો આપ્યા. જ્ઞાનતંતુનો રોગ – Neurosis હવે માત્ર મનનો રોગ નથી પણ આપણા અસ્તિત્વમાં જણાતી અતાર્કિકતા કે વૈચારિક દ્વંદ્વ સામેના પ્રતિભાવમાંથી જન્મેલી ઉદ્વેલિત મનઃસ્થિતિનું જ પ્રતિબિંબ છે એ દર્શાવ્યું. આમ ઇબ્સન કરતાં પણ વિશેષ સ્ટ્રીન્ડબર્ગ આધુનિક નાટકની સૌથી વધુ પ્રભાવશાળી પરંપરાનો જનક ગણાયો.

20મી સદી આવતાં સુધીમાં માણસજાતે પ્રસ્થાપિત કરેલાં તમામ મૂલ્યો પરની માણસની શ્રદ્ધા હચમચી ઊઠી. માણસે ‘અખંડતા’માંથી વિશ્વાસ ગુમાવ્યો અને ‘અમરતા’ પ્રાપ્ત કરવાની એષણા જ ન રહી. માણસનું કેન્દ્ર અથવા ધરી જ ખસી જતાં તેનું જીવન માત્ર પરિઘ પરનું જ રહી જવા પામ્યું. આમ ‘ઈશ્વર અને સમાજ, બંનેથી વિચ્છેદ વેગળાપણું’ (alienation from God and Society), એ જ 20મી સદીના સાહિત્યનો કેન્દ્રીય વિષય બની રહ્યો. ઇલિયટ, યીટ્સ, ફ્રાય, ક્લૉઉડલ અને બીજાઓએ વાસ્તવવાદી વલણથી વિપરીત નાટકો લખ્યાં પરંતુ તેઓને સફળતા ન મળી. તેમનાં નાટકો એક નાટક તરીકે પણ

અસરકારક ન રહ્યાં. જ્યારે લૉર્કા, સિન્જ, પિરાન્દેલો અને તેવા બીજા નાટ્યકા-રોએ લખેલ નાટકો કલાત્મક તેમજ ભાવનાત્મક અર્થમાં સફળ રહ્યાં.

આપણે અગાઉ નોંધ્યું કે કોઈ પણ શૈલી કે વાદનો ઉદય ઇતિહાસની લાંબી ધીમી પ્રક્રિયાનાં કારણભૂત છે. ઇબ્સનના આગમન પહેલાં પણ યુરોપમાં બીજા કેટલાક નાનામોટા નાટ્યકારો થઈ ગયા જેમના વિશે ટૂંકમાં જાણવું કદાચ જરૂરી લાગશે. કારણ કે આ સર્જકોએ જ ધીમે ધીમે કરતાં નાટ્યલેખનમાં વા-સ્તવવાદની ભૂમિકા તૈયાર કરી. જેમ કે 1858માં પૅરિસમાં જન્મેલ નાટ્યકાર યુજિન બ્રોક્સે નાટકોમાં નિસર્ગવાદ આલેખતી વખતે ‘Justification’(કોઈ કાર્ય કે ઘટના પાછળનું વાજબી – પ્રતીતિકર કારણ)ની દૃઢ હિમાયત કરી. તેના શરૂઆતનાં નાટકો નિસર્ગવાદી કલાના ઉત્તમ નમૂના છે. બ્રોક્સ ચોક્કસ પ્રકાર-ની માન્યતાઓ સાથે માનવજાત પ્રત્યે ઉત્કટ પ્રેમ અને અનુકંપા ધરાવતો સર્જક હતો. કારણ કે તેણે નાનપણમાં અનહદ ગરીબી જોયેલી અને જાતે અનુભવેલી. તેના પ્રથમ નાટક ‘Blanchette’(1892)માં તેણે આધુનિક જગતની દરિદ્રતા, પીડા અને અન્યાયનું ચિત્રણ કર્યું. પરંતુ કમનસીબે તેનાં નાટકોની લાંબી યાદીમાં તમને મોટા ભાગે સમાજસેવાનો જ સંદેશ જોવા મળશે. સ્ત્રીઓને શિક્ષણની તકોમાં અન્યાય, માનવસેવાનાં કાર્યોમાં રહેલી ઊણપો, ન્યાયતંત્રનો દુરુપયોગ, અનધિકૃત પરિવારનિયોજન પાછળનાં જોખમો, સગવડિયાં લગ્નોથી ઊભી થતી સમસ્યાઓ, જાતીય રોગો ફેલાવાનો ભય વગેરે. ખેદજનક હકીકત એ છે કે બહુ ઉમદા સામર્થ્ય (potential) ધરાવતો નાટ્યકાર કેવળ સમાજસુધારનું લક્ષ્ય લઈને બેસી ગયો!

બ્રોક્સ નિસર્ગવાદની ઠંડી, ભાવનાહીન, યંત્રવત્, અભિવ્યક્તિથી જુદો ચાલ્યો. માત્ર પરિસ્થિતિ અને પાત્રોનાં આરંભિક આલેખન પૂરતો જ તે તટસ્થ કે વસ્તુલક્ષી રહ્યો. પરંતુ સમાજની ગંદી-ગલીચ વાસ્તવિકતાનાં નિરૂપણમાં તેણે થોડોક પણ સંયમ ન જાળવ્યો. જોકે તેનાં નાટકોમાં એક મહાન નાટ્યકારમાં હોવી જોઈતી ઉચ્ચ સ્તરની કવિતા કે સૂક્ષ્મતા નહોતી. છતાંય પ્રેક્ષકોને આકર્ષી શકવામાં તે સાવ નિષ્ફળ ન ગયો. તેણે પોતાના અનોખા કસબ વડે લોકોનું પૂરું મનોરંજન થાય તેમજ રંગમંચની અપેક્ષાઓ પણ સંતોષાય તે કક્ષાનાં નાટકો આપ્યાં. તેણે કબૂલ્યું કે ‘પ્રેક્ષકોને કોઈ ને કોઈ રીતે બોધ આપવાનું મારા સ્વભા-વમાં છે અને મારી દૃષ્ટિએ થિયેટર એક એવી જગ્યા છે જ્યાં તમે મોટા જનસ-મૂહ પર નિશ્ચિતપણે પ્રભાવ પાડી શકો છો.’ સ્ક્રાઇબની માફક તેણે ભલે પ્રેક્ષ-કોનું લોકરંજન કર્યું પરંતુ નાટકો દ્વારા બોધ આપવાની લાલચ તેમજ બોધના અતિરેકે બ્રોક્સને સાહિત્યિક સંદર્ભમાં સાધારણ લેખકોની શ્રેણીમાં લાવી દીધો.

1932માં જ્યારે તેનું અવસાન થયું ત્યારે રંગભૂમિએ તેને ગુમાવ્યાનો અફસોસ બહુ ઓછા લોકોનાં હૃદયમાં હતો.

ઝોલા, બૅક અને એન્તોઈન દ્વારા શરૂ થયેલી રંગભૂમિની ચળવળ તીવ્ર બુદ્ધિ, માનવીય સમજણ અને તર્કસંગત વિચાર પર આધારિત હતી. ખાસ તો તેમાં રહેલ બુદ્ધિતત્વ અને અત્યંત સાફસૂથરી નાટ્યરચના આપણા સૌનું ધ્યાન આકર્ષી શકવાને સમર્થ છે. ક્યારેક તે આપણને પાત્રોનાં આંતરિક જગતમાં પ્રવેશ કરાવીને વિચલિત કરી દે છે તો ક્યારેક માનવવર્તનની ઉપલી સપાટી પર દેખા દેતાં વિચિત્ર લક્ષણોની મદદથી પ્રેક્ષકોને હળવો આનંદ પણ કરાવે છે.

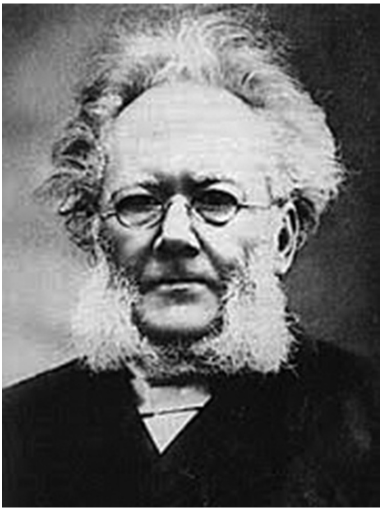
સૌપ્રથમ વાર પોર્ટો રીક, લૅવડન અને હૅરવ્યૂ નામના નાટ્યકારોએ આ નિસર્ગવાદના ઢાંચાને ઓગાળ્યો. તેમાં ઉચિત ફેરફારો કરીને તેની જડતા ઘટાડી. નાટ્યકાર ફ્રાન્કૉઇસ ક્યૉરેલે ઠંડી પરંતુ ચુસ્ત અને મુદ્દાસરની લેખનશૈલી અપનાવી. નાટકોમાં તેણે માણસના મનમાં દ્વિધા ઊભી કરનારાં બે વલણો દાખલ કર્યાં. મનોવૈજ્ઞાનિક વલણ અને બીજું વૈચારિક વલણ. પહેલા વલણમાં માણસનાં મનમાં જન્મતાં વિચારો, મનોવલણો, કોઈ ઘટનાના મન પરના આઘાત–પ્રત્યાઘાત, મન પર વારસા–વાતાવરણનો પ્રભાવ, મનનાં અકળ રહસ્યો, મનની જટિલતા, મનની શક્તિ તેમજ મર્યાદા વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. જ્યારે બીજામાં બહારથી નરી આંખે જોઈ શકાતાં જગતનું વસ્તુલક્ષી પૃથક્કરણ છે. બહારનું જગત, મનની અંદરના વિચારો એકબીજાને પ્રતિકૂળ કે સંપૂર્ણપણે વિરોધી હોઈ શકે.

ક્યૉરેલની વિશ્લેષણાત્મક બુદ્ધિ તેને અભ્યાસપૂર્ણ વિચારોને વણી લેતાં નાટકો તરફ દોરી ગઈ. સમાજવાદ, મજૂરસંગઠનો, આર્થિક–સામાજિક પ્રશ્નો, બદલાતી રાજકીય પરિસ્થિતિ વગેરેની ભીતર જઈ સમસ્ત માનવસમાજ પર પડતી તેની અસરોનો તેણે તેનાં નાટકોમાં અભ્યાસ કર્યો. પૂંજીવાદ અને સમાજવાદ વચ્ચેના વિરોધને તે બરાબર સમજ્યો. પારંપરિક શ્રદ્ધા અને આધુનિક વિજ્ઞાન વચ્ચેના ઘર્ષણને પણ તે ઓળખી શક્યો. 1897થી 1920ની વચ્ચે તેણે પોતાની અભિવ્યક્તિને વધારે અસરકારક ને ચોટદાર બનાવવા તે સમયે સ્વીકારાયેલા 'વાસ્તવવાદી' કોચલાને તોડ્યું અને પ્રતીકવાદ (Symbolism) તરફ વળ્યો. તે જાણતો હતો કે ધર્મ ખૂબ સંવેદનશીલ વિષય છે. માણસની શ્રદ્ધાનું તત્વ પણ અચલ અને પવિત્ર છે. આવા સંજોગોમાં માણસની લાગણીઓ અને ધર્મ વચ્ચેના – બહારથી બહુ સ્પષ્ટ રીતે ન જોઈ શકાતા–સંઘર્ષને સમાજ સ્વીકારી શકે તેવી વાજબી અભિવ્યક્તિ આપવાના હેતુથી તેણે બહુ યુક્તિપૂર્વક પ્રતીકવાદનો સહારો લીધો.

ટૂંકમાં ફ્રેન્ચ રંગભૂમિએ આધુનિક વાસ્તવવાદને આત્મસાત્ કરવા મનોવૈજ્ઞાનિક નાટકો (Psychological plays), જુદા જુદા વિચારો પરનાં નાટકો (Plays of Ideas), રીતભાતનાં પ્રહસનો (Comedy of Manners) વગેરે વિકસાવ્યાં. આમ છતાં તે કાળની રંગભૂમિનો અભ્યાસ કરનારાઓના મનમાં એક સવાલ ચોક્કસ ઊઠી શકે કે એકી સમયે ફ્રાન્સમાં આટલા બધા સક્ષમ (telented) નાટ્યલેખકો હોવા છતાં સર્વોચ્ચ ગુણો ધરાવતો 'જિનિયસ' નાટ્યકાર શા માટે એક પણ નહીં? તે સમયે હજુ કોઈને એટલો અંદાજ નહોતો કે દૂર નૉર્વેમાં ઇબ્સન નામનો નાટ્યકાર નાટ્યજગતમાં ક્રાંતિ સર્જવાની સ્થિતિ પર હતો. ફ્રાન્સના સર્જકો ભલે સફળ ન થયા પણ કમસે કમ આ ચળવળ દ્વારા તેઓએ ફ્રાન્સના નાટકને બુદ્ધિ કે વિચારના પરિવર્તનશીલ વાહક – ઉદ્દીપક (Catelist) તરીકે તૈયાર કરવામાં બહુ મોટો ફાળો આપ્યો.

હવે આપણે યુરોપના દેશોના કેટલાક પ્રસિદ્ધ અને પાયારૂપને નાટ્યકારો વિશે જાણીએ, જેમણે વાસ્તવવાદી નાટ્યસર્જનમાં અભૂતપૂર્વ યોગદાન આપ્યું.

(1) હેનરિક ઇબ્સન (1828–1906) Henrik Ibsen :



Henrik Ibsen : 'the father of realism' and the one of founders of Modernism in theatre. રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદનો મૂળ સ્થાપક હેનરિક ઇબ્સન ગણાયો છે એટલે અન્યોને મુકાબલે તેનાં જીવન અને કાર્ય વિશે થોડી વધારે વિગતથી જાણવા આપણે પ્રયત્ન કરીશું. 1828ની 20મી માર્ચે નૉર્વેના દરિયાકાંઠે સ્કીન (Skien) નામના નાનકડા ગામમાં ઇબ્સનનો જન્મ થયેલો. પોતાના કુટુંબની સુખાકારી તેણે કદી જોઈ જ નહોતી. નાનપણથી જ ગરીબી અને સંઘર્ષને કારણે તે અંતર્મુખી, એકલવાયો અને કંઈક અંશે કડવો બની ગયેલો. આ કડવાશ એટલી હદે તેના હાડમાં ઊતરી ગઈ કે મોટા થયા બાદ, આગળ ઉપર જ્યારે એક વાર તેણે પોતાનો દેશ છોડી દીધો પછી વર્ષો સુધી ત્યાં પાછો નહોતો ફર્યો. તેના કુટુંબ પાસેથી પણ તેને પૂરતા પ્રમાણમાં સહાનુભૂતિ નહોતી મળી.

1844માં 15 વર્ષની વયે ઇબ્સન સ્કીનની પેલે પાર આવેલ ગ્રીમસ્ટેડમાં એક ફાર્મસિસ્ટને ત્યાં તાલીમ માટે રહી ગયો. ગ્રીમસ્ટેડના પુસ્તકાલયમાં જઈને તેણે ડેનિશ કૉમેડી, ગેટે અને શિલરના રોમૅન્ટિક સાહિત્યમાં રસ લેવા માંડ્યો. આ જ ગાળા દરમિયાન ઇબ્સને બેત્રણ નોંધપાત્ર કવિતાઓનું પણ સર્જન કર્યું. સિસેરોના વાચનથી પ્રેરાઈને 1850માં તેણે સર્વપ્રથમ નાટક લખ્યું 'Catiline'. રોમૅન્ટિક પરંપરાથી લખાયેલું આ એક ઐતિહાસિક નાટક હતું જેને પ્રકાશિત કરવાના પ્રયત્નો છતાં એ નિષ્ફળ ગયો. ઇબ્સનના એક મિત્રે તેને ક્રિશ્ચિયાના યુનિવર્સિટીમાં આગળ ભણવા જવાની પ્રેરણા આપી. આ ગાળામાં તેણે 'The Warrior's Barrow' નામનું બીજું એકાંકી લખ્યું. ઇબ્સને પોતાનાં બે નાટકો અને કેટલીક કવિતાઓના હક્કો વેચ્યા જેનાથી તેને થોડીક આમદની થઈ. 1850માં 'Catiline' છેલ્લાં સાત વર્ષમાં લખાયેલ સૌપ્રથમ નૉર્વેજિયન નાટક હતું. 1851માં એક સક્રિય પત્રકાર તરીકે ઇબ્સન 'સોશ્યાલિસ્ટ લેબર યુનિયન'ના મુખપત્ર સાથે સંકળાયો. તે સમયે ઇબ્સન રાજકારણ અને રાજકારણીઓ પ્રત્યે ઘેરી અશ્રદ્ધા જાહેર કરી રહ્યો હતો. આની સાથે સાથે તે કવિતા, નાટ્યવિવેચન અને રાજકીય વિષયો પરના લેખો પણ લખતો અને પ્રસિદ્ધ કરતો રહ્યો.

બર્ગનના પ્રગતિશીલ થિયેટર-માલિકે ઇબ્સનનાં લખાણોથી પ્રભાવિત થઈ તેને બર્ગન થિયેટરના કવિ અને મૅનેજર થવાનું આમંત્રણ પાઠવ્યું. ઇબ્સનનાં કામથી પ્રભાવિત થયેલા થિયેટરમાલિકે તેને સ્ટેજ-મૅનેજમેન્ટની વિધિસરની તાલીમ લેવા ડેનમાર્ક અને જર્મનીનો સાંસ્કૃતિક પ્રવાસ ખેડવા નાણાકીય સહાય કરી. કૉપનહેગનના 'રૉયલ ઑપેરા' અને ડ્રેસ્ડનના 'કૉર્ટ ઑપેરા'માં તેણે સ્ટેજક્રાફ્ટની તાલીમ લીધી અને ત્યાં આગળ ભજવાતાં ઘણાં નાટકો જોયાં. ત્યાંથી પાછા ફર્યા બાદ 1851ના અંતભાગમાં ઇબ્સનને બર્ગનના ફક્ત મૅનેજર જ નહીં પણ કવિ અને નાટ્યકાર તરીકે વિધિસર નીમવામાં આવ્યો. 1857 સુધી તે બર્ગન થિયેટર જોડે સંકળાયેલો રહ્યો. એ દરમિયાનમાં તેણે નૉર્વેની સંસ્કૃતિ, લોકગીતો, દંતકથાઓ વગેરેનો ઊંડો અભ્યાસ કરી નાટકો લખ્યાં, ગીતો લખ્યાં અને આમ નૉર્વેનું પોતાનું નૅશનલ થિયેટર સર્જવાના ભગીરથ પ્રયાસો કર્યા. ઇબ્સન મધ્યમવર્ગીય કરુણાન્તિકાઓ(bourgeois tragedies)ની પરંપરાનો હતો. પરંતુ કવિતાઓ તેમજ નાટકોની લોકસ્પર્શી જનસાધારણ અભિવ્યક્તિ તેને રંગદર્શીઓ (Romanticists) પાસેથી શીખવા મળી. મતલબ કે રંગદર્શીવાદ એ ઇબ્સન પરનું બહુ મોટું મહત્વનું ઋણ છે.

ઇબ્સન જ્યારે 1851માં બર્ગન થિયેટરના કવિ તરીકેની નિયુક્તિ પામ્યો ત્યારે બારેક વર્ષના ગાળામાં તેણે લગભગ 145 જેટલાં નાટકો ભજવ્યાં જેમાંથી

અરધોઅરધ નાટકો હળવી શૈલીનાં ફ્રેન્ચ નાટકો હતાં અને તેમાંથી 21 સ્ક્રાઇબનાં લખેલાં હતાં. આ જ ગાળામાં ઇબ્સનને નાટકો લખવા–ભજવવા અંગેનો પુષ્કળ અનુભવ પ્રાપ્ત થયો જેનો ઉપયોગ તેણે ત્યાર પછીના પોતાના નાટ્યલેખનમાં બહુ ઉત્કૃષ્ટ રીતે કર્યો. શેક્સપિયર અને મોલિયૅરની માફક ઇબ્સન ત્રીજો એવો સફળ નાટ્યકાર હતો જેને રંગભૂમિની નક્કર તાલીમ અને અનુભવ હાંસલ થયેલાં. તેથી જ પિરાન્દેલોએ ક્યાંક કહ્યું છે કે '...after Shakespeare, I will put Ibsen first' (એટલે કે શેક્સપિયર પછી હું ઇબ્સનને પ્રથમ ક્રમાંકે મૂકીશ.)

1864માં ઇબ્સને નાટક 'Pretenders' લખ્યું. ઇબ્સનની નાટ્યલેખનકલા-નો ખરો આરંભ આ નાટકથી થયો તેમ કહી શકાય. એક કવિ અને નાટ્યકાર તરીકે રાજ્યાશ્રય મેળવવાના ઇબ્સને વારંવાર પ્રયાસો કર્યા પણ તેની નિર્ભીક, સ્વતંત્ર અને સ્પષ્ટ લેખનપદ્ધતિથી ઉચ્ચ અધિકારી વર્ગ પહેલેથી જ નારાજ હતો. તેના સમકાલીન વરિષ્ઠ સર્જક, ઇબ્સનના પરમ મિત્ર અને શુભેચ્છક બ્યૉર્નસને વ્યક્તિગત પ્રયાસો કરીને થોડીક રાજ્યની મદદ અને થોડોક જાહેર ફંડફાળો ભેગો કરી ઇબ્સનને માનભેર આર્થિક ટેકો અપાવ્યો.

1864માં ઇબ્સને નૉર્વે છોડ્યું, માર્ગમાં તેણે ઑસ્ટ્રિયા અને પ્રશિયા દ્વારા ડેન્માર્કનો કરુણ પરાજય નજરે નિહાળ્યો. પછી તે ઇટલી, રોમ ગયો. રેનેસાં પછીનું યુરોપ તેની નજર સામે વિકસી રહ્યું હતું. રોમમાં તે ચાર વર્ષ રહ્યો. 1866માં તેણે નાટક 'Brand' લખ્યું. આ નાટક પણ તેના પૂર્વસર્જનકાળનું પરિ-પક્વ ફળ ગણવામાં આવે છે. 1867માં તેણે 'Peer Gynt' લખ્યું. 1868થી એ રોમ છોડી જર્મની, ડ્રેસ્ડન રહેવા ગયો. 1874માં ત્યાંનું રાજકીય વાતાવરણ અનુકૂળ નહીં લાગવાથી તે મ્યુનિક ગયો. 1891 સુધી તે ત્યાં જ રહ્યો. 1891માં જ્યારે તે સ્વદેશ નૉર્વે, ક્રિશ્ચિયાના – પાછો ફર્યો ત્યારે તે જગવિખ્યાત નાટ્ય-લેખક તરીકે મશહૂર થઈ ચૂકેલો. પ્રજાએ તેને ખૂબ માનપાન આપીને વધાવ્યો. બાકીનું આયુષ્ય – 1906 સુધી તે ત્યાં જ રહ્યો.

ઇબ્સન દેખાવમાં ઠીંગણો પણ ઊર્જાવાન અને પ્રભાવશાળી દેખાતો. તેનું કપાળ વિશાળ હતું. આંખો નાની, વેધક અને આસમાની રંગની હતી. તેના સખત રીતે ભીડેલા હોઠ તેની દઢ સંકલ્પશક્તિનો પરિચય આપતા. મરતાં પહેલાં 1898માં તેની 70મી વર્ષગાંઠે તેના લોકો તરફથી તેને ખૂબ આદર--સન્માન મળ્યાં. 1899માં તેની હયાતીમાં જ નૅશનલ થિયેટરના પ્રાંગણમાં તેની કાંસાની પ્રતિમા મૂકવામાં આવી. છેલ્લાં વર્ષોમાં તે માંદો પડ્યો. તેને ચિત્તભ્રમ થઈ ગયું. 1906માં બેશુદ્ધ હાલતમાં જ તે મૃત્યુ પામ્યો.

ઇબ્સન એક સર્જક : ઇબ્સનના સમર્થકોએ ઇબ્સનને હંમેશાં એક ઉત્સાહી

સુધારક, સમાજશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિકોણ ધરાવનારા આધુનિક વાસ્તવવાદી તરીકે આલેખ્યો છે. 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં રંગભૂમિની જે દશા હતી તે સંજોગોમાં લડાયક વાસ્તવવાદ(Militant or forceful Realism)ની વિભાવના એકદમ જરૂરી હતી. ક્લિષ્ટ કે ગૂંચવાડાભરી વિચારસરણીથી સર્વથા મુક્ત એવો સાદો–સરળ ઇબ્સન એ જમાનાની એક મહત્વપૂર્ણ શોધ હતો! વિજ્ઞાન અને સમાજ-શાસ્ત્ર – બંનેમાં રહેલી તેની આર્ષદૃષ્ટિએ તેને નાટ્યઇતિહાસનો રચયિતા બનાવ્યો. તે આઝાદી, માનવ-હક્કો, સામાજિક ન્યાય, માનવીય ગૌરવ તેમજ સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય અને સ્ત્રીસમાનતાનો મુખ્ય પ્રવક્તા બન્યો.

1875 પૂર્વેથી આરંભાયેલ ધર્મ અને રાજકારણક્ષેત્રે ઉદારમતવાદી વિચારો ઇબ્સનના પ્રવેશ બાદ વધુ નિર્ણાયક પુરવાર થયા. ઇબ્સને તેના કાળમાં પ્રવર્તતી માન્યતાઓ અને ઘટનાઓ સામે તીવ્ર પ્રતિક્રિયા આપી. તેનાં બધાં નાટકોમાં તે ખૂબ હૃદયસ્પર્શી ઢબે પ્રતિબિંબિત થઈ. તેનાં નાટકોનાં કથાવસ્તુ અને શૈલીના સંદર્ભમાં ઇબ્સને તે કાળે રચાઈ રહેલા ઇતિહાસ જોડે સક્રિય ભાગીદારી કરી. અલબત્ત, એક વ્યક્તિ અને કલાકાર તરીકે તેણે 1875 પછી પોતાની આગવી શરતો સાથે સંખ્યાબંધ નાટકો લખ્યાં. ઇબ્સનનાં નાટકોને ત્રણ શ્રેણીમાં વહેંચી શકાય :

1. રંગદર્શી (Romantic) નાટકો : (1850–1873) : ‘Catiline’(1850) to ‘Emperor & Galilean’ (1873).

2. વાસ્તવવાદી (Realistic) નાટકો : (1877–1890) : The Pillars of Society (1877) to Hedda Gabler (1890).

3. પ્રતીકવાદી (Symbolic) નાટકો : (1888–1899) : ‘The Lady from the Sea’ (1888), ‘When We Dead Awaken’ (1899)

ઉપરોક્ત ત્રણેય શ્રેણીમાંથી વચ્ચેનો – વાસ્તવવાદી (Realistic) નાટકોનો તબક્કો જ રંગભૂમિ તેમજ માનવસમાજ માટે ટોચની અગત્ય ધરાવે છે. અને તેમાંય કેટલાંક નાટકો તો રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં સીમાચિહ્નરૂપ છે. ઇબ્સન પ્રગતિશીલો માટે મહાનાયક અને રૂઢિચુસ્તો માટે ઈશુવિરોધી પુરવાર થયો. તે આધુનિક નાટ્યસાહિત્યની એક કેન્દ્રવર્તી ઘટના બની ગયો. તેણે આધુનિક માનવસમાજના તનાવો અને સંઘર્ષોને પોતાનાં નાટકોમાં પૂરી સચ્ચાઈ અને સચોટતાથી આલેખ્યા. ‘પિયર ગિન્ટ’(Peer Gynt) તેનું રોમૅન્ટિક શૈલીમાં લખાયેલું એક મહાન નાટક છે. પરંતુ ‘ઘોસ્ટ્સ’ (Ghosts) નાટકથી ઇબ્સન આધુનિક રંગભૂમિનો સૌથી વધુ પ્રભાવશાળી નાટ્યકાર બન્યો.

ઇબ્સને બધી જ નાટ્યશૈલીઓ – શેક્સપિયર ફેન્ટસીઝથી માંડીને રોમન ટ્રેજેડીઝ, હળવા કાવ્યાત્મક પ્રહસનથી માંડીને ઐતિહાસિક શ્રેણીનું નાટક, સ્ક્રાઇબનાં સુનિયોજિત નાટકોથી માંડીને દાર્શનિક સ્તરની નાટ્યાત્મક કવિતા, ગદ્ય કટાક્ષથી માંડીને રાષ્ટ્રીય દંતકથા–વગેરે તમામ પર તેની કલમનો જાદુ ચલાવ્યો. ઇબ્સનની ખરી ખૂબી તેમજ પ્રદાન એ છે કે તેના ધારદાર વિચારોને વ્યક્ત કરવા માટે તેણે નવાં નવાં નાટ્યસ્વરૂપો સર્જ્યાં. નાટકની કલા પ્રત્યે, એક સબળ માધ્યમ તરીકે – વિચારોના પ્રત્યાયન સંદર્ભે, નાટકમાં રહેલી તાકાત અંગે સૌને સજાગ કર્યા. ઇબ્સનની વિવિધ શૈલીઓ તરફની તેની વિરોધાભાસી પસંદગીને સમજવા માટે તેનાં નાટકોને વર્ષવાર લખાયાંના ક્રમ પ્રમાણે વાંચવાથી એક સર્જક તરીકે થયેલો ઇબ્સનનો તબક્કાવાર વિકાસ પણ ખરા અર્થમાં સમજી શકાય છે.

ઇબ્સન જ્યારે બર્ગન થિયેટરમાં મૅનેજર, કવિ કે દિગ્દર્શક હતો ત્યારે તે સ્ક્રાઇબનાં લેખન-કલાકૌશલ્યથી ખૂબ પ્રભાવિત હતો. સ્ક્રાઇબનાં ઘણાં નાટકોની માળખાગત ખૂબીઓને તેના ટીકાકારો નર્યું કોતરકામ–carpentry, અથવા સુનિયોજિત – well-made plays – કહીને વખોડતા. જેમાં નર્યા દાવપેચ, પ્રપંચ જડબેસલાક રીતે ગૂંથાયેલાં દશ્યો જેવી તરકીબો શરૂ શરૂમાં ઇબ્સનને પણ આકર્ષી ગયેલી. તેવી જ રીતે પ્રેમ, લાગણી, ઊર્મિશીલતા દર્શાવતાં રોમૅન્ટિક નાટકોથી પણ તે એટલો જ પ્રભાવિત હતો. તેનાં 'Peer Gynt' સહિતનાં કેટલાંક ઉત્કૃષ્ટ નાટકો આનાં ઉદાહરણરૂપ છે. સમજવાનું એ છે કે પ્લૉટ કે દશ્યોની ગૂંથણીમાં તે ઘણી વાર સ્ક્રાઇબ અને રોમૅન્ટિક નાટકોને અનુસરતો હોવા છતાં તે જુદો ક્યાં પડતો હતો?

સૌપ્રથમ તો ઇબ્સન માટે નાટ્યલેખન ફક્ત લોકરંજનના હેતુ માટે નહોતું. તે તેની આસપાસની સામાજિક–રાજકીય પરિસ્થિતિ પ્રત્યે કેવળ સભાન જ નહોતો પરંતુ વ્યક્તિ અને સમાજ, બંનેને પીડી રહેલી સમસ્યાઓને નાટકના માધ્યમથી સમજવા તેમજ ઉકેલવાના સામૂહિક ચિંતનના ભાગ રૂપે યોગ્ય પ્રતિભાવો આપવા પણ એટલો જ ઉત્સુક હતો. આ બાબતે જેમ જેમ તે ગંભીર બનતો ગયો અને જરીપુરાણી નાટ્યશૈલીની ઊણપોને ઓળખતો થયો તેમ તેમ તેને સમજાવા લાગ્યું કે સ્ક્રાઇબનાં નાટકોમાં ઘણી પરિસ્થિતિ બહારથી વાસ્તવિક જીવન જેવી ભાસે છે ખરી પરંતુ મૂળમાં એ નાટકોની ગૂંથણી જ વાસ્તવિક કે માની શકાય તેવી નથી. તેમાંથી ઊઠતો સૂર કે સ્વાદ લૉલિપૉપ જેવો ગળ્યો છે જે લાંબો સમય ચગળવો ગમે તેવો છે; પરંતુ માણસને સહેજ પણ લાભદાયી નથી. રોમૅન્ટિક નાટકોનાં હિંમત, દિલાસો કે સાંત્વના આપતાં મધમીઠાં સિરપો

સામે ઇબ્સનને ધીરે ધીરે તિરસ્કાર થવા માંડ્યો. અને જ્યારે પણ શૈલી વિરુદ્ધ તેણે પોતાની સાહિત્યિક તેમજ રંગમંચલક્ષી સજ્જતા સંપૂર્ણ રીતે કેળવી લીધી, રંગભૂમિ પર પોતાનું કેન્દ્રીય લક્ષ્ય જ્યારે એકદમ નિશ્ચિત કરી લીધું ત્યારે તેણે તેના સંપૂર્ણ તેજપ્રકોપ સાથે ચોકસાઈપૂર્વક પ્રહારો કર્યા.

ઇબ્સન સ્ક્રાઇબની સ્કૂલમાં તૈયાર થયો હોવાથી બહુ કુશળ કસબી (Master Craftsman) છે. સ્ક્રાઇબમાં જે યાંત્રિક 'મિકૅનિકલ' હતું તે અહીં ઇબ્સને 'organic' – જીવંત, પરસ્પર હેતુથી જોડાયેલું – બનાવ્યું. ઇબ્સને ફૉર્મ્યુલા બનાવટી પ્લૉટ પર બહુ ભાર નહીં આપતાં પાત્રવિકાસ (character development) પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. મોટે ભાગે એક જ સ્થળે રજૂ થતાં તમામ દૃશ્યો દ્વારા આધુનિક નાટકોમાં તે 'unity of place' – 'સ્થળની એકતા' લઈ આવ્યો. તેણે તેનાં બધાં નાટકોમાં ખૂબ ઝીણવટથી ચોકસાઈપૂર્વક નાટક ભજવવા અંગેનાં માર્ગદર્શક સૂચનો (stage directions) આપવાની પ્રથા પણ શરૂ કરી.

ઇબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગ બંને વાસ્તવવાદી રંગમંચના સમર્થ સમકાલીન નાટ્યકારો હોવા છતાં ઇબ્સન તેનાં નાટકના અંદરના પરિવેશ(Interior Settings)ને ખૂબ વિચારપૂર્વક ઝીણવટથી આલેખે છે. ઇબ્સન માટે મંચ પર પડેલી વસ્તુઓ – 'things' ખૂબ મહત્વ ધરાવે છે. ઇબ્સનને તેમાં ખૂબ રસ પડે છે. તેને મન ચીજવસ્તુઓ નિર્જીવ હોવા છતાં નાટકનાં પાત્રો સાથે સંપર્કમાં આવતાં તેની પ્રેક્ષકો પર પડતી અસર બદલાઈ જાય છે. પાત્રની બાજુમાં કે તેના હાથમાં રહેલી વસ્તુ નટના અભિનયને એક વધારાનું પરિમાણ આપે છે. ઇબ્સનની સરખામણીમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં નાટકોમાં સાદાઈ છે. તેને માટે પાત્રનો વિકાસ જ સઘળું છે. જેમ કે તેનું નાટક 'The Father' ખાલી સ્ટેજ પર પણ એટલી જ અસરકારકતાથી ભજવી શકાય એમ છે.

જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ તેના 'Quintessence of Ibsenism'માં ઇબ્સનની ખૂબ પ્રશંસા કરે છે. ઇબ્સન જીવનની કડવી કઠોર વાસ્તવિકતાનું આબાદ નિરૂપણ કરતો હોવા છતાં તેનાં નાટકોનું માનવીય પાસું એટલું બધું સમૃદ્ધ છે કે નાટકના અંત સુધી પહોંચતા સુધીમાં તેનો કવિ-આત્મા માનવજીવનની લયબદ્ધ સૂરાવલિ છેડતો હોય તેવો શાંત, સંવાદી, પ્રગાઢ અનુભવ પ્રેક્ષકોને થાય છે. શૉ કહે છે કે ઇબ્સનની ધારણા પ્રમાણે માણસે બહારથી નહીં પણ ભીતરથી પોતાને મુક્તિ અપાવવાની છે. બહારથી તેમને કોઈ આઝાદ નથી કરવાનું, અને કરે તોપણ તેનું કોઈ મૂલ્ય નથી – જ્યાં સુધી માણસ સ્વયં પોતાની ભીતરથી પોતાની જાત જાતની રૂઢિ, પરંપરા, ગ્રંથિ, અને માનસિક જડતામાંથી મુક્ત ન થાય. ઇબ્સનનું

સઘળું ધ્યાન માણસની ભીતરની સાફસૂફી પર કેન્દ્રિત હતું.

ઇબ્સનનાં નાટકોમાંની ઘટનાઓ સામાન્ય છે. પણ તેનાં પાત્રો સાધારણ નથી. બધાં પાત્રોને (સારા અર્થમાં) કશાકનું ઘેલું વળગેલું છે. તેઓ કોઈ ને કોઈથી 'possessed' (વશીભૂત થયેલાં) દેખાય છે. 'Doll House'ની નાયિકા નોરા પહાડો સાથે, 'The Lady From the Sea'ની અલાઈડા સાગર સાથે અને 'Wild Duck'ની હેડવિગ કાતરિયા સાથે 'obssessed' છે. ઇબ્સનનાં નાટકોને બીજાં જગવિખ્યાત નાટકો સાથે સરખાવતાં એવું લાગે છે કે તેનામાં સૌંદર્ય અને સમતુલાનો ક્યાંક અભાવ છે. તેના કારણમાં, જે ઐતિહાસિક વાતાવરણમાં ઇબ્સને લખ્યું તે પરિબળો કદાચ વધારે જવાબદાર હોવાં જોઈએ. ઇબ્સન પોતે એક મહાન કવિનાટ્યકાર બનવાનું સામર્થ્ય ધરાવતો હોવા છતાં તેને એ પરિબળોને લઈને જ વાસ્તવવાદી ગદ્યશૈલીમાં નાટક લખવાની ફરજ પડી. અને પછીના સમયગાળામાં આ વાસ્તવવાદી રંગમંચે ઇબ્સનને તેની અસીમ કવિત્વ-શક્તિ અમલમાં મૂકીને (શરૂઆતનાં કેટલાંક નાટકો અને પછીનું તેનું વિખ્યાત નાટક 'Peer Gynt' સિવાય) પદ્યનાટકો લખવાનો મોકો જ ન આપ્યો. આના પરિણામે ઇબ્સનની કવિતા, કલ્પનશક્તિ, પ્રયોગશીલતા – બધું અનાયાસે કંઈક અંશે કુંઠિત પણ થયું. જો તેની કવિતાને વિકસવાનો યોગ્ય અવસર મળ્યો હોત તો તેની ચેતના–સંવેદના–કલ્પના વધારે ખીલીને વિસ્તાર પામી હોત. અને એ જો શક્ય બન્યું હોત તો પાછલી ઉંમરે ઇબ્સન જે રીતે હતાશ–નિરાશ થયો અથવા એક તરુણ જેવી વૈચારિક અવઢવ સહન કરવાની આવી તે ન આવી હોત. કમનસીબે શેક્સપિયર કે સોફોક્લીઝની ઊંચાઈને તે ન આંબી શક્યો.

***

ઇબ્સનનાં ઘણાં નાટકોમાં વાર્તા, પાત્રો, સંવાદો, ઘટનાઓ વગેરેમાં ક્યાંક ને ક્યાંક તેનાં પોતાનાં જીવનનું પ્રતિબિંબ છે. સમગ્ર નાટક તેમજ તેનાં પાત્રોના સ્વાભાવિક વિકાસના સંદર્ભમાં ઇબ્સનની પોતાની ઝંખના, વિચારો કે માન્યતાઓ વ્યક્ત થતાં રહે છે. જેમ કે તે માનતો કે મનુષ્ય માટે મોટામાં મોટી ઉપલબ્ધિ પોતાની જાતને ઓળખવી, જાણવી, પામવી, 'to realise one's self' – તે છે. તેથી જ તેણે માણસના વ્યક્તિઘડતર પર બહુ મોટો ભાર મૂક્યો. ઇબ્સને નવા પ્રકારના ઉમરાવ (Nobles) બનવા ઉપર ભાર મૂક્યો. ઇબ્સને કહ્યું કે જેની પાસે પૈસો કે ઉચ્ચ પદ નથી, જેઓનું ખાનદાન અમીર-ઉમરાવોનું નથી પરંતુ જેમનામાં પ્રખર બુદ્ધિમત્તા, શિષ્ટાચાર, ઉચ્ચ કાર્યક્ષમતા, સંસ્કારિતા, દઢ સંકલ્પશક્તિ અને શુદ્ધ ચારિત્ર્ય છે તેઓને વાસ્તવમાં 'Nobles' તરીકેનું સન્માન મળવું જોઈએ. ઇબ્સન કહે છે કે 'Nobles' એટલે માત્ર ઉચ્ચ અમીર ઘરાનાના

નબીરાઓ નહીં પણ 'Nobles' એટલે gracious or decent, જે સભ્ય-સંસ્કારી હોય, ચારિત્ર્યવાન હોય.

ઇબ્સન સમાજવાદી (socialistic) વિચારધારા ધરાવતી સંસ્થાઓ અને સંગઠનોમાં વિશ્વાસ મૂકે છે. તે અલગ અલગ કામ કરતી છૂટીછવાઈ ચળવળના પક્ષમાં નથી. તે મૂળે સમુદાયવાદી (Collectivist) છે. સામાજિક હેતુ ધરાવતાં કામોને તે સમૂહમાં, સામુદાયિક સ્વરૂપે ચલાવવાની હિમાયત કરે છે. એમાં ધારો કે નિષ્ફળતા મળે તો સમૂળગી લડત છોડી દેવી એમ પણ તે નથી કહેતો. ઊલટાનો તે એવા પ્રતિકૂળ સંજોગોમાં પાછા હટવાને બદલે હિંમતપૂર્વક એકલા લડી લેવાની વાત કહે છે. તેના જ એક નાટક 'જનશત્રુ'('An Enemy of the People')માં ડૉ. સ્ટૉકમૅન પૂરા સમાજને જાગ્રત કરી સંગઠિત ચળવળ ચલાવવા માંગે છે, તે માટે સંઘર્ષ પણ કરે છે, પણ દરમિયાનમાં ઘણાબધા લોકો સમાજનાં સ્થાપિત બળોની પડખે થઈ જાય છે અને ડૉ. સ્ટૉકમૅન એકલા પડી જાય છે પરંતુ તેમ છતાં પૂરી તાકાતથી છેવટ સુધીની લડત આપે છે. આમ ઇબ્સનને મન સર્વોચ્ચ ટોચે સત્ય બિરાજમાન છે. સમાજનો સહકાર ન મળે તોપણ સત્યની રક્ષા હર ભોગે કરવાનો તે આગ્રહ દેખાડે છે. એટલે જ ઇબ્સનના મુખ્ય પાત્રની કરોડરજ્જુ છે 'Fist duty to thyself'. ઇબ્સન એક સ્થળે લખે છે : 'No man is ever free of responsibility for the society to which he belongs or without a share in its guilt'. (કોઈ પણ વ્યક્તિ પોતાની સમાજ પ્રત્યેની ફરજો અદા કરવાથી અથવા ત્યાં કશુંક ખોટું આચરાયું હોય તો તેના અપરાધબોધમાંથી ક્યારેય મુક્ત રહી શકતો નથી.)

સમાજવિજ્ઞાનની રીતે ચકાસતાં ઇબ્સન તેનાં પાત્રોનાં આલેખનમાં કેટલો સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત હતો તે હકીકત તેનાં આ વિધાન પરથી ફલિત થાય છે : 'My depiction of human characters and human destinies have arrived at the same conclusions as the social-democratic moral philosophers had arrived at by scientific processes.' (માનવચરિત્રો અને માનવનિયતિ પરનું મારું આલેખન એ જ નિષ્કર્ષ પર પહોંચ્યું છે જેના પર સામાજિક, જનતાંત્રિક અને નૈતિક દાર્શનિકો લાંબી એવી વૈજ્ઞાનિક પ્રક્રિયાઓને અંતે પહોંચેલા.)

કેટલાક તજજ્ઞોનું કહેવું છે કે આધુનિક ઇબ્સન વિક્ટોરિયન ફર્નિચર, પોશાકો કે ચીજવસ્તુઓમાં નથી. ઇબ્સને સર્જેલી નિસર્ગવાદી કરુણાંતિકાઓ-(tragedies)નો વિરોધાભાસ એ છે કે તે પોતાની સફળતા માટે બિનનૈસર્ગિક તત્વો પર અવલંબિત છે. એ તમામ સ્ત્રીપુરુષ પાત્રોના બિન-નિસર્ગવાદી

પોશાકોની ભીતર 'પિયર ગિન્ટનાં' દુષ્ટ તત્વો (trolls, devils વગેરે) રહેલાં છે જેને ઇબ્સન માણસની અંતરચેતના(inner consciousness)માં પડી રહેલા પ્રેત તરીકે ઓળખાવે છે. ઇબ્સન એ પ્રકારનો વાસ્તવવાદી નાટ્યકાર નથી જેને માટે એમ કહી શકાય કે તેણે જીવનમાંથી નાટક લઈને ફરી એ જ નાટક લોકોને પરત કર્યું. નાટકનું અસ્તિત્વ તો ઇબ્સનના જન્મ પહેલાં પણ હતું જ. એટલે ઇબ્સને લોકોને 'નાટક' નથી આપ્યું. હકીકતમાં કહેવું એ જોઈએ કે ઇબ્સને લોકપ્રિય રંગમંચમાં પ્રાણ ફૂંકી તેને જીવન બક્ષ્યું. 'He did not give drama back to the people but he brought back the life to the popular theatre.'

વાગ્નરે કહ્યું હતું કે સંગીત હૃદયને, વાણી બુદ્ધિને અને નૃત્ય શરીરને પ્રભાવિત કરે છે. એટલે પ્રેક્ષકોને રીઝવવા માટે રંગમંચ પર આ ત્રણેયનો સમન્વય કરવો જોઈએ. પરંતુ કેટલાકને મતે કલાનો આ ખ્યાલ ગુણાત્મક (Qualitative) કરતાં વધારે સંખ્યાત્મક(Quontitative) ઝોક ધરાવતો લાગે છે. જ્યારે ઇબ્સનની બાબતમાં તેનું નાટક ભલે સાદું, સરળ અને મર્યાદિત પરંતુ એક સંપૂર્ણ નાટક હતું. ઇબ્સન મનુષ્યની આંતરિક ચેતનાને એટલી પ્રબળ રીતે વ્યક્ત કરી શક્યો જે આ યંત્રવત્ જગતમાં તેના મૂળભૂત હક્કો માટે, તેના ખરા અસ્તિત્વ માટે લડત આપવા હરદમ તૈયાર હતો.

ઇબ્સનનાં નાટકો : આપણે ત્યાં ગુજરાતના કલાકારોને ઇબ્સનમાં બહુ રસ પડ્યો દેખાય છે. ઇબ્સનનાં ઘણાંખરાં નાટકોનાં ગુજરાતી ભાષાંતર–રૂપાંતર ખૂબ થયાં છે જેમાંનાં મોટા ભાગનાં શ્રી જશવંત ઠાકરે ભજવ્યાં છે. 'ઢીંગલીઘર' ('Doll's House' અનુ. પ્રાણજીવન પાઠક, ભજવાયું 1946માં). 'હંસી' ('Wild Duck', અનુ. બાબુભાઈ વૈદ્ય, ભજવાયું 1946માં), નરબંકા ('Master Builder', અનુ. વજુભાઈ ટાંક, ભજવાયું 1953માં), 'રામદેવ' ('Rosmershom', અનુ. જશવંત ઠાકર, ભજવાયું 1950માં), 'પાનખરની ધૂળ' ('John Gabriel Borkman', અનુ. વજુભાઈ ટાંક, ભજવાયું 1982માં), 'પિયર ગિન્ટ' ('Peer Gynt', અનુ. દુર્ગેશ શુક્લ), 'સાગરઘેલી' ('A Lady from the Sea', અનુ. યશવંત શુક્લ), 'ભૂતાવળો' ('Ghosts', અનુ. ગુલાબદાસ બ્રોકર) 'લોકશત્રુ'('An Enemy of the People', ગુજરાતીમાં આઈએનટી મુંબઈ દ્વારા 1985માં ભજવાયું), વગેરેની નોંધ લઈ શકાય. આ તમામ નાટકોની વિગતવાર ચર્ચા અહીં શક્ય નથી એટલે આપણે નમૂનારૂપ 'ડૉલ્સ હાઉસ' વિશે સારા એવા ઊંડાણથી અને બાકી કેટલાંક નાટકોની ટૂંકાણમાં ચર્ચા કરીએ.

'Doll's House'(1879) : ઇબ્સનને સમજવા માટે આ વિશ્વપ્રસિદ્ધ નાટકના ઊંડાણમાં જઈને તેની ચર્ચા કરવી જરૂરી છે. આ નાટક એક સત્ય

હકીકત પરથી લખાયેલું. પુરુષપ્રધાન સમાજમાં રહેતી એક સંવેદનશીલ સ્ત્રી પોતાના પતિના વ્યવહાર-વર્તનથી કેટલી હદે પોતાની જાતને પરતંત્ર અને લાચાર સમજવા લાગે છે અને પરિસ્થિતિ અસહ્ય બનતાં કેવી હિંમત દેખાડીને પતિનું ઘર કાયમ માટે ત્યજી જાય છે તે નાટકની કેન્દ્રવર્તી ઘટના છે. આ નાટકના અંત બાબતે એક વાક્ય ખૂબ પ્રસિદ્ધ થયું છે કે નૉરાએ પતિનું ઘર છોડતી વખતે જે નિશ્ચયાત્મકતાથી તેના ઘરનું કમાડ વાસ્યું તેનાથી (ભક્કમ પ્રતિકારના પ્રતીકરૂપ) ઉત્પન્ન થયેલાં ધ્વનિ-આંદોલનો સમસ્ત યુરોપમાં ફરી વળ્યાં. અર્થાત્ 1880ના દાયકામાં ‘ડૉલ્સ હાઉસ’ની ભજવણી યુરોપમાં શરૂ થયેલી ‘નારીવાદી ચળવળ’ માટેની મુખ્ય પ્રેરણા બની ગઈ!

‘ડૉલ્સ હાઉસ’માં એવું શું વિશિષ્ટ છે જે તેને એક નોંધપાત્ર મૌલિક નાટક બનાવે છે? એક દલીલ એવી છે કે આ નાટકમાં સાચુકલાં પાત્રો સાચુકલી પરિસ્થિતિમાં મુકાય છે. પણ આ વિધાન સંપૂર્ણ સાચું નથી. અગાઉનાં રંગદર્શી (રોમૅન્ટિક) નાટકો કરતાં આ નાટકોનાં પાત્રો અને પરિસ્થિતિ બહુ જુદાં નથી. બધું જ જૂનાં પરંપરાગત કૂડકપટથી ભરેલાં નાટકો જેવું જ છે. નાટકની નવીનતા કે અનોખાપણું ત્યાં છે કે રોમૅન્ટિક નાટકો જેવાં કૃત્રિમ, કઠપૂતળી જેવાં દેખાતાં આ નાટકનાં પાત્રો એક જ જોરદાર ઝાટકો લાગતાં અચાનક જીવંત બની જાય છે! નાટકનાં પાત્રો અને પરિસ્થિતિ બીબાંઢાળ હોવા છતાં તેને બહુપરિમાણી જીવન બક્ષનાર – એક નવા ક્રાંતિકારી વિચારનો આવેશપૂર્ણ ધક્કો છે જે એકી ઝાટકે તે જ પરંપરાગત બીબાંને એક અનોખા મૌલિક નાટકમાં પલટી નાખે છે.

1878માં ઇબ્સને રોમમાં બેસીને આ કથાનક પરથી નાટક લખવાની શરૂઆત કરી. એ વખતે તેનાં મનમાં બિલકુલ સભાનતા નહોતી કે તે મહિલા-ઓના હક્કો માટેનું કોઈ ક્રાંતિકારી નાટક લખવા જઈ રહ્યો છે! કારણ કે 19મી સદીના અંતમાં કે 20મી સદીની શરૂઆતમાં લડાયક બની રહેલાં મહિલા-સંગ-ઠનો સાથે કે અન્ય રાજકીય–સામાજિક સંગઠનો સાથે પણ ઇબ્સનને લેવાદેવા નહોતી. અને છતાં તેના આ નાટકનો તીવ્ર પ્રભાવ યુરોપની મહિલા-અધિકારોની ચળવળ પર પડ્યો. નૉરાના સંવાદો આ સંગઠનો માટે નારી-મુક્તિ માટેનાં રાજકીય ભાષણો બની ગયા! છેલ્લા અંકમાં નૉરાને લાગે છે કે પત્ની તેમજ માતા તરીકે તે સંપૂર્ણ નિષ્ફળ નીવડી છે. આ બંનેમાં સાચું કયું અને બનાવટી કયું તે ભેદ પારખવા પૂરતી પણ તે અશક્ત છે. તે પોતાના અને તેના પતિના આદર્શો વચ્ચે બહુ મોટું અંતર જુએ છે. ઇબ્સન ભલે શરૂમાં નારીમુક્તિના હેતુથી નાટક લખ્યાનો ઇન્કાર કરે પરંતુ નાટકની વ્યાપક પ્રસિદ્ધિ બાદ જે હદે

વિશ્વભરની પીડિત અને દુઃખી મહિલાઓએ આ નાટકમાં કહેવાયેલી વાતનો ઉગ્ર પડઘો પાડ્યો ત્યારે જ ઇબ્સને કબૂલ કર્યું કે તેણે અજાણતાં જ વર્ષોથી ધરબી રાખેલી નારીજાતિની વેદના અને ગૂંગળામણને પ્રથમ વાર નાટક દ્વારા વાચા આપી છે.

ઇબ્સનનું માનવું હતું કે 'માનવસભ્યતા કે સંસ્કૃતિને એકલી સ્ત્રી જ ઉગારી શકે તેમ છે. કારણ કે જગતના બાહ્ય ભ્રષ્ટ વ્યવહારો સાથે તે સીધી રીતે સંકળાયેલી નથી. આ દુનિયાનો પ્રત્યેક માનવી તેની પહેલી તાલીમ કે સંસ્કાર તેની મા પાસેથી મેળવે છે. એટલે વાસ્તવમાં એકલી સ્ત્રીઓ જ સમાજના આધારરૂપ સ્તંભ – 'Pillars of Society' બની શકે તેમ છે.' ઇબ્સનની દૃઢ માન્યતા હતી કે માણસજાતના અડધોઅડધ સદસ્યો (એટલે કે સ્ત્રીઓ) જ્યાં સુધી પરવશ ને પરાધીન હોય ત્યાં સુધી માનવસભ્યતા પૂર્ણતઃ વિકસી ન કહેવાય.

'ડૉલ્સ હાઉસ' સાહિત્યિક કરતાં વિશેષ એક મહત્વપૂર્ણ સામાજિક ઘટના છે. આ નાટકને લઈને જાગેલી ઉત્તેજના નારીસ્વાતંત્ર્યને લઈને છે. નાટકની નાયિકા નૉરા તેના જીવનમાં નિષ્ફળ રહી છે. કારણ કે તેને ક્યારેય પોતાનો વિકાસ સાધી શકવાની સ્વતંત્રતા કે પસંદગી આપવામાં નથી આવી. નાનપણમાં તે પિતાની સંભાળ હેઠળ રહી અને પુખ્ત થયા બાદ પતિની. બેમાંથી કોઈએ તેને જગતની વ્યાપક સમજણ આપવી જરૂરી ન સમજી. એટલા માટે જ તેના પતિની જિંદગી બચાવવા તે બનાવટી સહીની મદદથી બૅન્કમાંથી ધિરાણ મેળવે છે અને પછી છેતરપિંડી કર્યાના ગંભીર આરોપસર જ્યારે તેના પર આફત આવી પડે છે ત્યારે જ તેને ભાન થાય છે કે તેને દુનિયાદારી શીખવાની જરૂર હતી. આ શીખવા–સમજવાનું હવે તો એને ત્યારે જ મળે કે જ્યારે એ તેના પતિના આધિપત્યમાંથી મુક્ત થાય જેણે તેને આ 'ઢીંગલીઘર'માં કેદ કરી રાખી છે. આ ડૉલ્સ હાઉસમાં રહેવા માટે તેને એવું ભરમાવવામાં આવ્યું છે કે તે એક સુંદર, મીઠડી, નાજુક પૂતળી કે ઢીંગલી છે. તે કેવળ તેના પતિને રમવા માટેનું, દિલ બહેલાવવા માટેનું એક રમકડુંમાત્ર છે – કહ્યાગરું, વફાદાર, કોઈ જ જાતના સ્વતંત્ર દિમાગ–વ્યક્તિત્વ વગરનું, ચાવીથી ચાલતું રમકડું!

નાટકનો ત્રીજો અંક એક ચિનગારી છે, એક ઝબકાર છે, 'take off' છે, 'breakthrough' છે જે સ્ત્રીની સદીઓથી બની બનાવેલી 'ઇમેજ'ને તેના પાયાથી હચમચાવી નાખે છે. સ્ત્રી જાગ્રત બની પહેલી વાર ગંભીરતાપૂર્વક આત્મનિરીક્ષણ કરવા પ્રેરાય છે. આ માટેની પ્રાથમિક શરત રૂપે તે તેના પિતા, પતિ કે સંતાનોનાં સ્વરૂપે રહેલાં તમામ પ્રત્યક્ષ–અપ્રત્યક્ષ અવલંબનોને તોડી નાખવા માંગે છે. પોતાના અસલી વ્યક્તિત્વને પહેલવહેલી વાર નિરપેક્ષ રીતે

જોવા–ચકાસવા માંગે છે. જે સમજ અથવા fundamental arguments પર તે ઘર છોડે છે તે – ત્રીજા અંકની દલીલો – સમગ્ર નાટકનાં હાર્દરૂપ છે. આ ઘટના દ્વારા પ્રજ્વલિત થયેલી આગ તેને દઝાડશે કે જીવનમાં નવો પ્રકાશ આપશે તે ભાવિ પર નિર્ભર છે. તેની અતિવ્યથિત ઉક્તિ કે 'મને પોતાને જ ખબર નથી કે મારું શું થશે?' તેના મનની most desperate condition દર્શાવે છે. તે કંઈ પણ કરવા, ક્યાંય પણ જવા તૈયાર છે પણ અહીં આ ઘરમાં તેનું મન ભરાઈ ગયું છે. નૉરાની આ મનઃસ્થિતિ નૉરાના દૃષ્ટિકોણથી સમજવાની જરૂર છે. નૉરાની ત્રીજા અંકની દલીલોમાં સ્ત્રીનું વ્યક્તિ તરીકેનું ગૌરવ અને મૂળભૂત સ્વતંત્રતા કેન્દ્રસ્થાને છે. અને તેના મનમાં ભડકેલી ચિનગારી એક એવો પવિત્ર અગ્નિ છે કે જે નૉરાનાં જીવનમાં આગ અને અરાજકતા નહીં પણ નિઃશંકપણે પ્રકાશ જ પાથરશે એવો સ્પષ્ટ સંદેશ નાટકના અંતમાં મળે છે.

'સ્ક્રાઇબિયન ટૅકનિક' અને પાત્ર ક્રોગસ્ટાડનું ઓચિંતું હૃદયપરિવર્તન ગળે ઊતરે એવું ન લાગવા છતાં આ નાટકમાં એક જબરદસ્ત શક્તિ છે. નૉરાની સામાન્ય માનવીય ભૂલ પરત્વે નૉરાના પતિ હેલ્મરનું કઠોર વલણ અથવા હેલ્મરના સ્વાર્થી વલણ પરત્વે નૉરાનો તીવ્ર આઘાત પ્રેક્ષકને સહજ સ્વીકાર્ય લાગે છે. પરંતુ એટલામાત્રથી નૉરાનો હેલ્મર પ્રત્યેનો પ્રેમસંબંધ નિર્મૂળ થઈ જાય, નૉરા તેનાં બાળકોને ત્યજી જાય તે બહુ જલદીથી માન્યામાં આવતું નથી. (એ પાછળ પણ કદાચ સ્ત્રીઓ પ્રત્યેની આપણી પોતાની જ પરંપરાગત માન્યતાઓ કે અપેક્ષાઓ કારણભૂત હોય!) ઇબ્સને નૉરામાં પ્રાંતીય સ્તરે જીવતી સામાન્ય સ્ત્રી તરીકેની શક્તિ અને બુદ્ધિચાતુર્ય મૂકેલાં જ છે જેના બળ ઉપર તેના પતિનું સ્વાસ્થ્ય અને જીવન બચાવવા વ્યવસ્થિત રીતે લોન પર પૈસા મેળવે છે. અને સાથે સાથે ક્યારેય દેવું નહીં કરવાના, ક્યાંયથી પૈસા ઉધાર નહીં લેવાના તેના પતિના નિયમને જાળવવા, પતિનું આત્મગૌરવ ટકાવી રાખવા બધા જ બનતા પ્રયત્નો કરે છે. આમ કરવા જતાં તેના પતિને જાણ ન થઈ જાય તેની પણ ખાસ કાળજી રાખી ચાલાકીપૂર્વક ગુપ્ત રીતે દેવું ભરપાઈ કરવાની જોગવાઈ કરે છે. આવી કાબેલ સ્ત્રી ગમે તેટલી બિનઅનુભવી હોય તોપણ એટલું તો જાણી જ ગઈ હોય કે તેનું લગ્ન હવે તકલાદી બની ગયું છે અને પોતાની જાતે સ્વતંત્ર બન્યા વગર હવે એક પણ મનધાર્યો નિર્ણય લઈ શકવાનો અધિકાર તેને મળવાનો નથી.

આ નાટક એક વાત તો ચોક્કસપણે સ્પષ્ટ કરે છે કે બનાવટી સહીની ઘટનાને બાદ કરતાં – તેણે તેના લગ્નજીવનમાં હંમેશાં ઢીંગલીની જેમ વર્તવાનો દેખાવ કર્યો છે (જે પ્રકારનું વર્તન કદાચ તેની પાસેથી અપેક્ષિત હતું.) પરંતુ

પછીની ઘટનાઓ પુરવાર કરે છે કે 'ડૉલ્સ હાઉસ'માં રહેતી આ 'ઢીંગલી' તેનામાં અજાણપણે રહેલી સુપુપ્ત શક્તિ (potential) મુજબ ખરેખરમાં 'ઢીંગલી' નથી. નૉરાનું ઘર અને બાળકોને છોડી જવું કદાચ પહેલી નજરે બિલકુલ અસ્વીકાર્ય નથી લાગતું. કારણ કે ઇબ્સને પ્રતીતિકર લાગે તેવા જડ-બેસલાક સંજોગો ઊભા કર્યા છે. અંતમાં પણ ઇબ્સન સમાધાન–સમજૂતીનાં દ્વાર હંમેશાં માટે બંધ કરી દેતો નથી. જ્યારે તેની પૂતળી તેની પાસેથી છીનવી લેવામાં આવે છે ત્યારે કદાચ હેલ્મર ઘરનો સ્વાર્થી – અહંકેન્દ્રી સર્વાધિદેવ ન બની રહેતાં બીજું કંઈક સારું બને તેવી ઉત્કટ આશા સેવે છે. અને જો આવો કોઈ ચમત્કાર સર્જાય તો નૉરા–હેલ્મરનો વૈવાહિક સંબંધ કદાચ વધુ પ્રતીતિકર અને મજબૂત ભૂમિકા પર પુનઃ જોડાય. આ શક્યતા જોતાં કહી શકાય કે આ તલ્લાક નથી પણ થોડા સમય પૂરતું જુદાં પડવાનું છે – 'a separation rather than a divorce'. ઘણા વિવેચકો માને છે કે નાટકમાં રહેલા સામાજિક સંદર્ભને બાદ કરતાં જગતનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોનાં લક્ષણો આ નાટક નથી ધરાવતું.

'Ghosts'(1881) : નિસર્ગવાદી નાટકના શ્રેષ્ઠ નમૂનારૂપ બે નાટકોએ ઇબ્સનને વિશ્વભરમાં ખ્યાતિ અપાવી તેમાં એક 'Doll's House' અને બીજું 'Ghosts'. યુરોપમાં 'Ghosts'ની ઠેર ઠેર થયેલી ભજવણીઓએ તે કાળે સમાજ તેમજ શાસનમાં બેઠેલાઓમાં જબરો ઊહાપોહ મચાવી દીધેલો અને ઘણે સ્થળે નાટક પર પ્રતિબંધ પણ લગાવી દેવામાં આવેલો. જર્મનીના સમીક્ષકોએ આ નાટકને 'a revolutionary play with destructive tendencies' ગણાવેલું. આ નાટકની વિસ્ફોટક રજૂઆતે એમિલ ઝોલા, ઓટો બ્રાહમ, યુવાન જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ જેવાઓને હચમચાવી મૂકેલા. તેમ છતાં આ નાટક બાદ બ્રિટને ઇબ્સનને નાઇટહૂડનો ખિતાબ આપેલો.

આ નાટક લખતી વખતે ઇબ્સન પ્રબળ રીતે ઝોલાના પ્રભાવ હેઠળ હતો. ઝોલાએ વર્ણવેલ વારસો અને વાતાવરણની સંતાનો પર પડતી અસરો તેમજ તેની વૈજ્ઞાનિક સમજૂતી ઇબ્સનને તેનાં નાટકોની વિષયપસંદગી અને પાત્રાલેખનોના વિકાસમાં બહુ ઉપયોગી લાગી. રોગ અથવા શારીરિક–માનસિક નબળાઈઓ (heredity and disease) અને વિકૃતિઓ માણસને વારસામાં ઊતરી શકે છે એ પ્રકારની નિસર્ગવાદી સમજૂતીને તેણે આ નાટકમાં સ્થાન આપ્યું. આ નાટક દ્વારા ઇબ્સન નાટકની બાંધણી કે માળખાને પણ કુદરતી રીતે વિકસવા દેવાના મતનો હતો જેને તે 'natural dramaturgy' કહે છે. આ સંદર્ભે તે પ્લૉટને બહુ મહત્વ નથી આપતો. તેવી જ રીતે નાટકમાં જેને ઘટનાઓ કહે છે તેને પણ ઇબ્સન નાબૂદ કરવા માંગે છે. (જોકે તેમ છતાં આ નાટકમાં યોગાનુ-

યોગ બનતી ઘટનાઓ – coincidences – સર્જવાનો મોહ તે છોડી શક્યો નથી! જેમ કે નાટકમાં અંતે થતો આગનો બનાવ, રેગિના અનૌરસ સંતાન છે તે રહસ્યનું ખૂલવું, ઑસ્વાલ્ડને મળેલો વારસાગત જાતીય રોગ વગેરે યોગાનુયોગ હોવા છતાં નાટકના સંદર્ભે કુદરતી, સ્વાભાવિક લાગે છે, એટલે જ કેટલાક વિવેચકોએ ઇબ્સનના નિસર્ગવાદને 'controversial naturalism' કહ્યો છે.) ઇબ્સન એક જ બાબત પર જોર આપવા ઇચ્છે છે કે નાટકની નાયિકા મિસિસ એલ્વિંગનો પતિ ચારિત્ર્યમાં ભલે હલકો હોય, એલ્વિંગનું ત્યારનાં સામાજિક નૈતિક બંધનોને આધીન થવું – તેમાં જ આગળ પર તેના જીવનમાં આવી પડનારી આફતોનાં બીજ રહેલાં છે.

પેસ્ટર મેન્ડર્સ એક જ વર્ષમાં લગ્નજીવનમાંથી પાછા ફરવાનાં મિસિસ એલ્વિંગનાં પગલાંને અકુદરતી (unnatural) તેમજ અનૈતિક ગણાવે છે. તે કહે છે કે એલ્વિંગે તેનો પતિ દુરાચારી હોવા છતાં તેની સાથે જ રહેવું જોઈએ. આની સામે 'ડૉલ્સ હાઉસ'ની વાત કરીએ તો તેમાં નૉરાનો પતિ હેલ્મર કોઈ જ રીતે દુરાચારી ન હોવા છતાંય નૉરા પોતે પરવશ–પરાધીન હોવાના તીવ્ર અનુભવને કારણે ઘર છોડી જાય છે. જ્યારે અહીંયાં' એલ્વિંગનો પતિ દુરાચારી હોવા છતાં પાદરીની સલાહ માનીને એલ્વિંગ ફરીથી શ્વશુરગૃહે પાછી ફરે છે. આમ ખરું જોતાં તો નૉરાના ઘર છોડવા કરતાં એલ્વિંગ દ્વારા દુરાચારી પતિના ઘર પાછા ફરવાની ઘટના વધારે અકુદરતી, અનૈતિક અથવા અનિચ્છનીય છે. સમાજે પ્રસ્થાપિત કરેલાં નૈતિક ધારાધોરણોને સ્વીકારીને એલ્વિંગ તેના પતિ સાથે પુનઃ જોડાય છે અને 18 વર્ષ જેટલું લાંબું લગ્નજીવન વિતાવે છે. આ નાટક એલ્વિંગે સહન કરેલી પીડા અને દુઃસ્વપ્નોની કરુણ કથા આલેખે છે. જિંદગીભર પીછો કરનારા અને જિંદગીને ધૂળધાણી કરી નાખનારા આવા મૃતપ્રાય આદર્શોને મિસિસ એલ્વિંગ 'Ghosts' – ભૂતાવળ કહે છે.

વારસાગત રોગ જેવા સાધારણ વિષયને ઇબ્સનમાં રહેલો કવિ ગ્રીક ટ્રેજેડીમાં રહેલ દુષ્કૃત્યનાં ફળ રૂપે (poetic justice) પલટી નાખે છે. મિસિસ એલ્વિંગનું ઘર જાણે કે 'Haunted House' (ભૂતિયું ઘર) હોય તેવું વાતાવરણ સર્જી ઇબ્સન ઑરેસ્ટિયન નાટ્યત્રયી (triology) અને સૉફાક્લીઝના 'ઇડિપસ રેક્સ'ની યાદ અપાવે છે. 'બ્રાન્ડ' અને 'પિયર ગિન્ટ'નો કવિ ઇબ્સન આ નાટકમાં સામાજિક સુધારક તરીકે ઊપસે છે. મિસિસ એલ્વિંગના પતિના દુરાચાર દ્વારા પેદા થતાં અનૌરસ સંતાનો અને સામે તેના જ પૈસાની મદદથી એક પાદરીએ ઊભો કરેલો અનાથાશ્રમ. આમ અનાથાશ્રમ સામાજિક તેમજ ધાર્મિક દંભ અને અનૈતિકતાનું જ નર્યું પ્રતીક બની રહે છે. અલબત્ત નાટકના

અંતે બળીને ભસ્મ થતા અનાથાશ્રમને જોઈને મિસિસ એલ્વિંગને જરૂર થોડીક શાતા ઊપજે છે કારણ કે વાસ્તવમાં એ અનાથાશ્રમ તેના પતિના દુરાચરણનાં જ એક પ્રતીક સમો હતો!

આમ આ નાટકમાં ઇબ્સને ઠેર ઠેર પ્રતીકો વાપર્યાં છે. નાટકનું શીર્ષક 'Ghosts' જ સૌપ્રથમ પ્રતીકાત્મક છે. પાદરી દ્વારા વ્યક્ત થતા જરીપુરાણા નૈતિક આદર્શો 'ભૂતાવળ' છે, મિસ્ટર એલ્વિંગે પુત્ર ઑસ્વાલ્ડને વારસામાં આપેલો જાતીય રોગ ભૂતાવળ છે, ઑસ્વાલ્ડનું રેગિના સાથેનું દુરાચરણ ભૂતાવળ છે અને અનાથાશ્રમનું અસ્તિત્વમાત્ર એક ભૂતાવળ છે. આ સંદર્ભે મિસિસ એલ્વિંગનો એક સંવાદ બહુ સૂચક છે. પેસ્ટરને સંબોધતાં તે કહે છે : 'આપણાં સૌની અંદર જાત જાતની ભૂતાવળો ભરી પડી છે. ફક્ત આપણાં માતાપિતા તરફથી વારસામાં મળતી સારી-નરસી બાબતો જ આપણી અંદર નથી હરતી–ફરતી. પોતાનું અસલી સત્વ અને અર્થ ગુમાવી બેઠેલા અનેક વિચારો અને વર્ષોથી નિષ્પ્રાણ થઈ ચૂકેલી જરીપુરાણી માન્યતાઓ પણ આપણી ભીતર ધરબાઈને પડી છે. તેમાં કોઈ જ પ્રાણ કે ઊર્જા હવે બચ્યાં નથી. અને છતાંય આપણે તેને વર્ષોથી છાતીએ વળગાડીને બેઠા છીએ. તેને તત્કાલ ઉખેડીને દૂર ફેંકી દેવાની હિંમત પણ આપણે દેખાડી શકતા નથી. જ્યારે જ્યારે હું વર્તમાનપત્રોમાં અલગ અલગ સમાચારો વાંચું છું ત્યારે ત્યારે તેમાં છપાયેલી પ્રત્યેક પંક્તિઓની વચ્ચે મને આ પ્રકારની ભૂતાવળો હરતી–ફરતી દેખાય છે.'

'Enemy of the People' (1882) : આ નાટક સામાજિક–રાજકીય સંદર્ભ પર લખાયું છે અને તે વિષય પર જ ઇબ્સન તીખી ટકોર કરે છે. નાટકમાં બે ભાઈઓ છે એક ડૉક્ટર છે અને બીજો નગરપાલિકાનો અધિકારી છે. શહેરનાં જળાશયનું પાણી દૂષિત થયાનો ડૉક્ટર રિપોર્ટ આપે છે. આ રિપોર્ટ જાહેર થાય તો નગરપાલિકાની આબરૂ જાય, અધિકારી પદે રહેલા ભાઈની રાજકીય કારકિર્દી પર પ્રશ્નાર્થ લાગે, લોકોમાં ભય અને આશંકા ફેલાય વગેરે કારણોસર નગરપાલિકા ડૉક્ટરના જળ-અશુદ્ધિ અંગેના અહેવાલને જાહેર થવા દેતી નથી. ડૉક્ટર મૂંઝાય છે. પ્રજાને મરવા શી રીતે દેવાય? તે છાપામાં આપે છે તો છાપાનો માલિક પણ રાજકારણીઓનો જ મળતિયો હોવાથી સમાચાર છાપવાનો ઇન્કાર કરે છે. અંતે કોઈ માર્ગ ન રહેતાં ડૉક્ટર જાહેરસભાનું આયોજન કરે છે અને પ્રજા સમક્ષ જળ અશુદ્ધ થયાની અને તેનો ઉપયોગ સ્વાસ્થ્ય માટે હાનિકારક હોવાની ગંભીર ચેતવણી આપે છે. સામે તેનો ભાઈ તેની વિરુદ્ધ બીજી સભાનું આયોજન કરે છે અને બહુમતીથી તેનો ભાઈ ડૉક્ટર સમાજનો શત્રુ હોવાની દરખાસ્ત મૂકે છે. ઇબ્સને આ નાટકના સંબંધમાં એક

વાર કહેલું કે 'He had lost faith in the people that they could bear the burden of full truth.'

નાટકના કેન્દ્રમાં રહેલું દૂષિત જળ સામાજિક બૂરાઈઓ તેમજ સડાનું પ્રતીક છે. દૂષિત જળ પોતે જ સમાજમાં વ્યાપેલા ભ્રષ્ટાચારનું, સામાન્ય જનતામાં રહેલાં નૈતિક મૂલ્યોનું અધઃપતન સૂચવે છે. દરેક સમયે દોષારોપણ માટે રાજકારણમાં આવાં પ્રતીકો શોધવાં પડે છે. લોકોની લાગણી ભડકાવી, તેમને ગેરમાર્ગે દોરી કૃત્રિમ રીતે બહુમતી ઊભી કરવામાં આવે છે. ઇબ્સન લોકશાહીમાં ટોળાંઓને કાચી સામગ્રી (raw material) ગણાવે છે જેને સમાજના ડાહ્યા આગેવાનોએ કેળવવા પડે છે. પરંતુ પોતાનો સ્વાર્થ સાધવા કેટલાંક માથાભારે તત્વો ટોળાંઓનો કેવળ 'mob' તરીકે જ ઉપયોગ કરી જાણે છે. આની સામે બીજા એવા પણ લોકો હોય છે જેઓ ટોળાંમાંથી લોકશાહીને ઉપકારક એવા 'people'નું નિર્માણ કરે છે. ડૉ. સ્ટૉકમેન આ પ્રકારના વર્ગનો જનપ્રતિનિધિ છે. કહેવાય છે કે 'Ghosts' નાટકની ભજવણી સામે જે પ્રકારે વ્યાપક ઊહાપોહ ઊઠ્યો તેના જવાબ રૂપે ઇબ્સને આ નાટક લખેલું. ઇબ્સન અભણ, ભોળા, શ્રદ્ધાળુ, લાગણીશીલ વગેરે પ્રકારના લોકોને જુદા જુદા સ્તરેથી અપીલ કરે છે. અરાજકતાવાદીઓથી માંડીને રૂઢિવાદીઓ અને લોકતંત્રમાં શ્રદ્ધા રાખનારા સુધીનાઓએ આ નાટકનો વખતોવખત ઉપયોગ કર્યો છે.

'Peer Gynt' (1867) : 'પિયર ગિન્ટ' (કેટલાક 'પિયર જિન્ટ' ઉચ્ચાર પણ કરે છે.) ઇબ્સનનું એક મહાન નાટક છે. આ નાટક વાસ્તવવાદની પેલે પારનું નાટક છે. તેમાં વાત તો સામાન્ય માનવીની જ છે પણ સમગ્ર પ્રસ્તુતિશૈલી કાલ્પનિક, કાવ્યાત્મક એટલે કે અ-વાસ્તવિક છે જેમાં ભરપૂર કલ્પનો છે, રૂપકો છે, ગીતો છે, ફૅન્ટસી છે તેમજ અસંખ્ય પાત્રો છે. તેની ભવ્ય કારકિર્દીના સંદ-ર્ભમાં આ નાટક એક પ્રયોગ(experiment) જ ગણી શકાય. ઇબ્સનના પોતાના મતે પણ આ નાટકની શૈલી પોતાને માટે તેમજ એ યુગ માટે અનુકૂળ નહોતી. તેનો આ મત નીચેના ફકરામાં વ્યક્ત થાય છે.

'પિયર ગિન્ટ' પદ્યમાં જ લખાયું હોવા છતાં ઇબ્સનને લેશમાત્ર પણ શ્રદ્ધા નથી કે ભવિષ્યની રંગભૂમિ પર પદ્યને કોઈ ગૌરવભેર સ્થાન મળશે. 'પિયર ગિન્ટ'માં પદ્યશૈલી (verse) વાપર્યા છતાં પાછળથી ઇબ્સન તેને માટે ભારે હતાશ કે નાસીપાસ થયો હોય તેવું લાગે છે. પદ્ય પરના ઇબ્સનના વિચારો તેના જ શબ્દોમાં વાંચો : 'Verse has been the most injurious to dramatic art. It is improbable that verse will be employed to any extent worth mentioning in the drama of the future, the aims of the dra-

matists of the future are almost certain to be incompatible with it. It is therefore doomed.'

'પિયર ગિન્ટ' આદિકાળથી ચાલ્યા આવતા માનવીય સંઘર્ષનું નાટક છે. મનુષ્યનાં સ્વપ્નો, આદર્શો, એષણાઓ, ઇચ્છા અને વાસનાઓ, આકાંક્ષા અને મનોરથો, અને આ બધાં માટે માણસ તરફથી કરવામાં આવતાં પ્રયત્નો, સંઘર્ષો અને મથામણો તથા ખાસ તો માણસની હિંમત અને પુરુષાર્થ. આ ઉપરાંત માણસને વેઠવી પડતી હતાશા –નિરાશા, એકધારી નિષ્ફળતાઓ, માણસની પોતાની પણ મર્યાદાઓ અને નબળાઈઓ. 'પિયર ગિન્ટ' એક અતિવિશાળ ફલક પરનું, મનુષ્યની પોતાની જાતને જ સાચા અર્થમાં પામવાની–ઓળખવાની સદાકાળની જદ્દોજહદમાંથી નીપજતું મહાનાટક છે. આખાય નાટકની શૈલી રૂપકાત્મક, પરીકથા સમી, કાલ્પનિક અને અજાયબીભરી છે. એક 'Metaphorical fantasy' જ સમજી લો. તેમાં થોકબંધ ગેલગમ્મત પણ છે અને કાજલઘેરી કરુણતા પણ. નાટકમાં ઉપલા સ્તરે હંસીમજાક અને ગપ્પાબા-જી ચાલે છે પણ ભીતરમાં જીવનનું ઊંડું વિશાળ દર્શન છે.

પિયર ગિન્ટ તેના સંઘર્ષ દરમિયાન સાચા–ખોટા, ઉચિત–અનુચિત, નૈતિક–અનૈતિક અનેક પ્રકારના ધંધા કરે છે. અંતમાં જ્યારે બટન ઘડનારો પિયર ગિન્ટને ભઠ્ઠીમાં ગાળી નાખી તેનો આત્મા કાઢી લેવાની વાત કરે છે ત્યારે પિયર તેનો વિરોધ કરે છે. બટન ઘડનારો કહે છે કે ઊકળતા ચરુમાં ઓગળી જઈને પિયર ગિન્ટે કશું જ ગુમાવવાનું નથી. આ દશ્યમાં જીવનની દાર્શનિકતા વ્યક્ત થાય છે. ઇબ્સન યાદ અપાવે છે કે પિયર ગિન્ટ પોતાના આ જનમમાં પૂરો પિયર ગિન્ટ પણ નથી બની શક્યો. તેણે પોતાનું સાચું વ્યક્તિત્વ જાણ્યું કે ખીલવ્યું જ નથી. પિયર ગિન્ટ પર આરોપ છે કે તેણે તેના ભાગ્યને નિષ્ફળ બનાવ્યું છે, અને તેની સજા એક જ છે કે તેને ભઠ્ઠીમાં નાખી ઓગાળી નાખવો. છેવટમાં ઇબ્સન સૂત્ર આપે છે. 'સ્વયંસંપૂર્ણ બન.' બીજાઓની નબળાઈઓ પર હસતાં પહેલાં તારી નબળાઈઓને દેશવટો આપ. બીજું અર્થઘટન એ પણ થઈ શકે કે 'તમે છો તેવા થાઓ. પ્રભુની પ્રતિકૃતિ બનો. પરંતુ પ્રભુની ઇચ્છા શી હોય? માણસે જ તેની કલ્પના કરવી રહી. પરંતુ આ કલ્પના અધૂરી કે ખોટી નીવડે તો?' ઇબ્સન કહે છે, 'કલ્પનાનો અભાવ જ શેતાનને તક આપે છે.'

'Wild Duck'(1884) : આ નાટકમાં ઇબ્સન નિસર્ગવાદથી દૂર જઈ પ્રતીકવાદ પ્રયોજે છે જે રંગદર્શીવાદીઓ તેમજ અભિવ્યક્તિઓને પણ પ્રિય હતો. નાટક ગ્રેગર અને હીલમર નામના બે મિત્રોની કથા આલેખે છે. ઇબ્સન અહીંયાં બહુ ગંભીર સવાલો ઊભા કરે છે. જીવનમાં ભૂતકાળને ઉખેળવાથી,

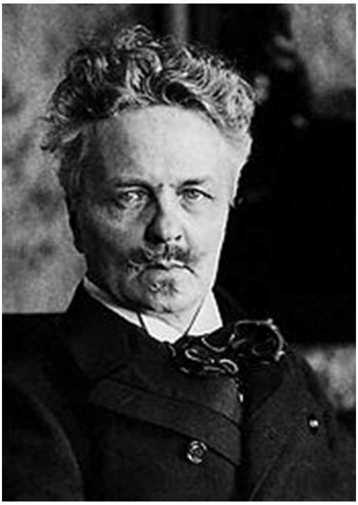
સતત લેખાંજોખાં કર્યા કરવાથી અંતમાં હાથ શું લાગે છે? જેને તમે પારિવારિક સુખ ગણો છે તેની બુનિયાદ કઈ છે? અસત્ય, દંભ, બનાવટ અને છેતરપિંડી? પરંતુ ધારો કે લાંબા પ્રયત્નોના અંતે સુખ મળી ગયું અને પછી ખબર પડી કે એ સુખ સુખ નથી પણ નરી બનાવટ છે, જૂઠ છે, ભ્રમણા છે, તો એ મેળવ્યાનો ફાયદો શો? પરંતુ સામે સત્યને જીરવવું પણ બહુ કપરું છે. એટલે જ ગ્રેગર જ્યારે એકડાલને સાચી વાત કહી દે છે ત્યારે એકડાલનું જીવન વેરણછેરણ થઈ જાય છે! ઇબ્સન કહે છે કે 'Ideal and illusion are the same.' ડૉ. રેલિંગ ગ્રેગરને સંબોધીને કહે છે : 'Don't use that foreign word 'ideals. We have the excellent native word 'lies'.'

ઇબ્સન માને છે કે માણસ વાસ્તવમાં માણસ જ છે, દેવ નથી; તમામ નબળાઈઓ અને ઊણપોથી ભરેલો માટીપગો માણસ. પ્રેમની સાબિતી માટે શું બલિદાનની અપેક્ષા કરવાની? જંગલી બતક – 'wild duck' એકલું છે, ઘાયલ છે, હિડવીગ પણ આંખેથી નબળી અને હૃદયથી દુભાયેલી છે. પિતૃપ્રેમથી તે જીવનભર વંચિત રહી છે. અંતે જંગલી બતકની જેમ તે પણ મોતને ભેટે છે. અમેરિકામાં વિલિયમ આર્ચર અને તેના મિત્રોએ 'wild duck'નું પ્રતીક જુદાં જુદાં પાત્રો પર લાગુ પાડવાના પ્રયત્નો કર્યા છે પણ તેમાં જવાબદાર સ્વયં ઇબ્સન જ છે. આ નાટકમાં બતક તૂટીફૂટી નિરાશ જિંદગીનું પ્રતીક છે જે સૌથી વધુ હિડવીગને લાગુ પડે છે. હીલમરની પોતાની જિંદગી પણ એક ઘાયલ, બીમાર, બંદી પક્ષીનું પ્રતીક જ છે જે તેની પુત્રીનું બલિદાન લે છે. તેવી જ રીતે હીલમર તેની પત્ની જીનાને પણ બતક ગણે છે. કારણ કે જીનાને તેના શેઠે (મિ. વર્લે) જ બેઆબરૂ કરી હીલમર જોડે પરણાવી દીધી છે. ઘાયલ બતકનું પ્રતીક હીલમર પિતા એકડાલ સાથે પણ સુસંગત છે જેને મિ. વર્લ દ્વારા પારાવાર નુકસાન પહોંચ્યું છે. ઘણા સમીક્ષકો 'Wild Duck'ને ઇબ્સનનું શ્રેષ્ઠ નાટક ગણે છે. Best in naturalistic style.

ઇબ્સનનાં નાટકોએ લોકપ્રિય રંગભૂમિની શુષ્ક, પ્રાણહીન, કૃત્રિમ પરંપરામાં પ્રાણનો નવસંચાર અવશ્ય કર્યો પણ ઇબ્સનનાં નાટકો ધંધાદારી રીતે લોકપ્રિય બન્યાં નહીં. તેની મોટા ભાગની રજૂઆતો મર્યાદિત વર્ગ પૂરતી જ થઈ. ઇબ્સન તેનાં નાટકો 'લોકો તરફ' લઈ જવાને બદલે 'પોતાના તરફ' લઈ ગયો. તેની અભિવ્યક્તિ બહારની બાજુએ નહીં, અંદરની બાજુએ હતી. અગાઉ જણાવ્યું તે પ્રમાણે કથન નહીં પણ આત્મકથન. તેના નાટક 'Peer Gynt'માં એક પાત્ર બોલે છે, 'Be whoever you are' or 'Be yourself.' ઇબ્સનનાં નાટકો નવા ઊગી રહેલ યુગનાં નાટકો નહોતાં. પરંતુ જૂનીપુરાણી, હતાશ થઈ

ગયેલી, હારેલી-ભાંગેલી માનવસભ્યતાનાં નાટકો હતાં. 19મી સદીના અંતભાગે લખાયેલ ઇબ્સનનું નાટક આત્મનિરીક્ષણનું, ઢળતા યુગનું, બદલાઈ રહેલી માનવસંવેદનાનું અને છતાંય અનેકગણું સશક્ત અને ઉકેલવી ગમે તેવી જટિલતાઓથી ભરેલું નાટક હતું. દરેક સમયે વાવણી પછી લણણીનો ગાળો આવે છે. જ્યારે ઇબ્સનનો ગાળો ઘણી બધી રીતે શરૂઆતનો નહીં પણ અંતનો હતો. ઇબ્સને જાતે નોંધ્યું છે : 'એવું કહેવાયું છે કે યુરોપની રંગભૂમિ પર નવો યુગ સર્જવામાં મેં બહુ મોટું યોગદાન આપ્યું છે. પણ હું તો ઊલટાનો એવું માનું છું કે આ ગાળો કેવળ વૈચારિક મનોમંથનનો, આંશિક તારણોનો છે. કશુંક નવું તો હજુ હવે પછી જન્મવાનું છે.'

(2) ઑગસ્ટ સ્ટ્રીન્ડબર્ગ (1849–1912)
Johan August Strindburg :



Johan August Strindburg : જોહાન ઑગસ્ટ સ્ટ્રીન્ડબર્ગ આધુનિક સ્વીડિશ સાહિત્યનો પિતા કહેવાય છે. તે એક સુપ્રસિદ્ધ નાટ્યકાર, કવિ, નવલકથાકાર, નિબંધકાર અને ચિત્રકાર હતો. તે એક આકરો પ્રયોગકાર, સંશોધક અને પ્રસ્થાપિત મૂલ્યો અને પરંપરાઓ પર આઘાત પહોંચાડનાર ક્રાંતિકારી સર્જક હતો. ઘણા નિષ્ણાતો સ્ટ્રીન્ડબર્ગને વાસ્તવવાદ નહીં પણ વાસ્તવવાદથી વેગળી દિશામાં ફંટાયેલ પ્રયોગશીલ નાટ્યલેખનના પ્રતિનિધિરૂપ જુએ છે. 1880 દરમિયાન નાટકોમાં નિસર્ગવાદ એક અગત્યના પરિબળ તરીકે બહાર આવ્યો અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગે તેના વિકાસમાં નિશ્ચિતપણે મહત્વનો ફાળો આપ્યો. તેની આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ તેની ત્રણ નિસર્ગવાદી કરુણાન્તિકાના પાયા પર રચાયેલી છે. 'The Father' (1887), 'Miss Julie' (1888) અને 'Creditors'(1889). આમાંથી રંગમંચ પર સફળ નીવડેલાં તેનાં સૌથી વિખ્યાત નાટકોમાં 'Master Olof', 'Miss Julie' અને 'The Father'નો સમાવેશ થાય છે. પરંતુ આગળ જતાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગે અનેક પ્રકારની નાટ્યપદ્ધતિઓ પર નોંધપાત્ર કામ કર્યું, જેવી કે નિસર્ગવાદી કરુણાન્તિકાઓ, એકપાત્રીય નાટકો, ઐતિહાસિક નાટકો, પરીકથા જેવાં કે સ્વપ્નદર્શી નાટકો, પ્રતીકાત્મક નાટકો, તથા અભિવ્યક્તિવાદી અને કાલ્પનિક ભૂમિકા પરની અતિવાસ્તવવાદી

(surrealist) નાટ્યશૈલીઓ વગેરે. સ્ટ્રીન્ડબર્ગના કહેવા પ્રમાણે તેના લેખનની મોટા ભાગની પ્રેરણા તેણે પોતાના જીવનમાંથી, પોતાના વ્યક્તિગત અનુભવો-માંથી મેળવી છે. ચાર દાયકામાં ફેલાયેલી તેની સાહિત્યિક કારકિર્દી દરમિયાન સ્ટ્રીન્ડબર્ગે 60 નાટકો, 30 વાર્તાઓ, નવલકથાઓ, આત્મકથા, ઉપરાંત ઇતિહાસ, રાજકારણ, સંસ્કૃતિ વગેરે વિષયો પર અઢળક લેખનકાર્ય કર્યું છે.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગનો જન્મ સ્વીડનના સ્ટૉકહોમમાં 1849માં થયેલો. તેનું બાળપણ ગરીબાઈ, પ્રેમ અને હૂંફની અસલામતી, ધાર્મિક કટ્ટરતાનું વાતાવરણ અને સતત ઉવેખાયાની લાગણીથી ખરડાયેલું હતું. કિશોરવયથી તેને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન, ફોટોગ્રાફી અને ધર્મમાં ઊંડો રસ હતો. તે ફક્ત 13 વર્ષનો હતો ત્યારે તેની માનું મૃત્યુ થઈ ગયું. તેના આઘાતમાં તે ફક્ત ત્રણ મહિના ગુમસૂમ રહેલો. પરંતુ પાછળથી જીવનમાં તેને તેની માની બહુ મોટી ખોટ સાલેલી અને જીવન-પર્યંત મા તરીકેની આદર્શ મૂર્તિને પામવા ઝંખતો રહેલો. માના મૃત્યુ બાદ એક જ વર્ષમાં તેના પિતાએ બાળકો સાચવનારી આયા જોડે લગ્ન કરી લીધેલું. સ્ટ્રીન્ડબર્ગ પોતાના પિતા તથા સાવકી માને કાયમ માટે પોતાનો શત્રુ માનતો રહ્યો. 1876માં તેની પારિવારિક મિલકતનો વારસો મેળવવા બાબત તેના પિતા સાથે તેને એટલી બધી બોલાચાલી થઈ કે તેના તમામ સંબંધોનો અંત આવી ગયો. એટલી હદ સુધી કે 1883માં પિતાના મૃત્યુની અંતિમક્રિયામાં પણ તે હાજર નહોતો રહ્યો.

1870માં તે ફરી ઉપાસલા યુનિવર્સિટીમાં સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને આધુનિક ભાષાઓ શીખવા માટે દાખલ થયો અને એ જ ગાળામાં તેણે કેટલાંક નાટકો પર કામ કર્યું. અહીંયાં જ તેણે સૌપ્રથમ વાર ડાર્વિનના વિચારો જાણ્યા અને સારો એવો પ્રભાવિત થયો. આ ગાળામાં તેને અનેક લેખકો, ચિત્રકારો, પત્રકારો વગેરે સાથે હળવામળવાનું થયું. 1871માં સ્ટ્રીન્ડબર્ગે તેની કારકિર્દીનું સર્વપ્રથમ નોંધપાત્ર નાટક ‘Master Olof’ લખ્યું. તે સમયની પરંપરાથી સાવ હટીને લખાયેલ આ નાટકને લાંબા સમય સુધી કોઈએ ન ભજવ્યું. છેવટે 1881માં સ્ટ્રીન્ડબર્ગની 32 વર્ષની ઉંમરે ‘ન્યૂ થિયેટરે’ તે નાટકનો સ્વીકાર કર્યો અને તે રંગમંચ પર ભજવાયું. પોતાની અનોખી શૈલી ધરાવતા નિસર્ગવાદ દ્વારા સ્ટ્રી-ન્ડબર્ગે તેના સમયની રંગભૂમિમાં ક્રાંતિ લાવી દીધી. અત્યંત પ્રભાવક ઢબે ‘મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદ’ રજૂ કરી શકવામાં આ નાટક સફળ રહ્યું.

પરંતુ તેની વચ્ચેના ગાળામાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગને અનેક વાર પોતે એક નિષ્ફળ લેખક હોવાની તીવ્ર પ્રતીતિ થઈ. 1879માં લખાયેલી ‘The Red Room’ તેની સૌપ્રથમ આધુનિક સ્વીડિશ નવલકથા ગણવામાં આવે છે. આ નવલકથાની પ્ર-

સિદ્ધ થયેલી એક સમીક્ષાની પ્રતિભા રૂપે સ્ટ્રીન્ડબર્ગે લખેલું, 'હું સમાજવાદી છું, શૂન્યવાદી છું, પ્રજાસત્તાકવાદી છું અને જે કંઈ પ્રત્યાઘાત-વિરોધી હોય તેનો સમર્થક છું. હું બધું ઊંધુંચત્તું કરી નાખીને જોવા માંગું છું કે નીચે તળિયે શું રહેલું છે? મારી માન્યતા એ છે કે આપણે સૌ એવી ખતરનાક જાળમાં ફસાઈ ગયેલા છીએ, એટલી ભયંકર રીતે બીબાઢાળ શિસ્તમાં ગોઠવાઈ ગયા છીએ, એટલા નીરસ અને નિરાશ બની ગયા છીએ કે આપણી સામેની પરિસ્થિતિમાં કોઈ જ સુધારો કે સાફસૂફી અશક્ય જણાય છે. એટલે તાકીદની જરૂરિયાત એ છે કે સૌપહેલાં આપણે સંપૂર્ણપણે બધું તોડીફોડી નાખીએ, સળગાવીને ખાક કરી દઈએ કે જેથી તેની ઉપર સાવ નવેસરથી તાજગીસભર શરૂઆત થઈ શકે.'

1880ના ઉત્તરાર્ધમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ નિસર્ગવાદ તરફ વળ્યો. તેનાં નિસર્ગવાદી નાટકો ડાર્વિનના વિચારો – સબળા અને નબળા વચ્ચેના તો ક્યારેક પુરુષ વિરુદ્ધ સ્ત્રી વચ્ચેના – સંઘર્ષને પ્રગટ કરનારા છે. આ વિષય પર તેણે લખેલ એક નાટક 'The Father'ની હસ્તપ્રત તેણે એમિલ ઝોલાને અભિપ્રાય માટે મોકલી આપેલી. અલબત્ત ઝોલાનો અભિપ્રાય મિશ્ર હતો. સમગ્ર નાટક – તેનું મુખ્ય પુરુષપાત્ર – કૅપ્ટન (જે પિતા, પતિ અને સાથે એક વૈજ્ઞાનિક પણ છે) અને તેની પત્ની લૉરા વચ્ચે તેની 14 વર્ષની એક માત્ર પુત્રી બર્થાના શિક્ષણ બાબતે ઊભા થયેલા કારમા મતભેદ અને સંઘર્ષની આસપાસ ફરે છે. પોતાનું ધાર્યું પાર પાડવા લૉરા એક અત્યંત અધમ માર્ગ અપનાવે છે. તેના પતિ કૅપ્ટનના ચિત્તમાં શંકાનો કીડો દાખલ કરે છે કે તે બર્થાનો સાચો બાપ નથી. લૉરાની આ હલકટ યોજના કૅપ્ટનના સંવેદનતંત્રને એટલી હદે પ્રભાવિત કરી દે છે કે તે પોતાનાં મન અને શરીરથી સદંતર ભાંગી પડે છે. કહેવાય છે કે આ નાટક લખતી વખતે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ સ્વયં પોતાનાં વીખરાતાં લગ્નની ગંભીર સમસ્યામાંથી પસાર થઈ રહ્યો હતો અને તેમાંય ખાસ કરીને તેનાં સંતાનોના પિતૃત્વ બાબતે શંકાશીલ હતો. તેને એવો પણ વહેમ ગયેલો કે ઇબ્સનના નાટક 'The Wild Duck' (1884)નું મુખ્ય પાત્ર – હજાલમર એકડાલ – ઇબ્સને તેના પરથી (એટલે કે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ પરથી) જ વિચારેલું. કારણ કે ઇબ્સનના મનમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ એક નબળો અને દયનીય પતિ હતો. સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ઇબ્સનના આ જ નાટકની પરિસ્થિ-તિને પોતાની રીતે પલટી નાખીને તેના નાટકને (નર અને માદા એવી) બે જાતિ વચ્ચેના જીવલેણ સંઘર્ષમાં ફેરવી કાઢ્યું.

1881માં એમિલ ઝોલાએ જાહેર કરેલ મેનીફેસ્ટો 'Naturalism in the Theatre' અને આન્દ્રે એન્તોઈને નવા સ્થાપેલા થિયેટર લિબ્રેનાં ઉદાહરણને સ્ટ્રીન્ડબર્ગે બિરદાવ્યું. 'Miss Julie'માં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ well-made play અને મે-

લૉડ્રામાની પારંપરિક રચનાથી સાવ વિરુદ્ધ જઈ, એક મહત્વના નાટ્યાત્મક ઘટક તરીકે પાત્રાલેખનને સ્થાને પ્લૉટ(ઘટનાક્રમ)ને મહત્વ આપે છે. ખાસ તો એ સિદ્ધ કરી આપે છે કે સતત દ્વિધા અને અનિર્ણયાત્મક મનોદશા વચ્ચે તૂટે-લી-ફૂટેલી મનોદશામાં જીવતાં પાત્રો ઉપર શારીરિક વારસો અને વાતાવરણ કેટલી હદે પ્રભાવ પાડી શકે છે. તેણે ઝોલાએ આપેલ 'slice of life'નો નિસ-ર્ગવાદી નિયમ નકારી કાઢેલો. તેનું માનવું હતું કે અંતમાં કોઈ ચોક્કસ પરિણામ સૂચવતાં નાટકો મોટા ભાગે નીરસ અને સામાન્ય સ્તરનાં નીવડે છે. કારણ કે ગણિતની માફક જીવનના પ્રશ્નોના કોઈ નિરપેક્ષ ઉત્તર કે પરિણામ હોતાં નથી.

તે ગંભીર પ્રકારના એકાંકી સ્વરૂપનો પણ અગ્રણી હતો. આ પ્રકારનું પ્રથમ નિસર્ગવાદી નાટક તેણે 'Miss Julie' સર્જ્યું અને તેના સમકાલીનોને આઘાત અને અચરજમાં નાખી દીધા. આ નાટક લખતી વખતે તેના મનમાં પૅરિસનો રંગમંચ – આન્દ્રે એન્તોઈને 1887માં સ્થાપેલો 'થિયેટર લિબ્રે' – હતો. એ નાટકમાં તેણે ચાર્લ્સ ડાર્વિનના સિદ્ધાંત 'survival of the fittest'નો મુખ્ય આધાર લીધેલો અને એક એવા ખળભળાવી મૂકનાર જાતીય સંબંધને નાટ્યરૂપ આપેલું કે જેમાં વર્ગીકૃત કરાયેલ સમાજના બે સદસ્યો તેમની વચ્ચેની બધી નૈતિક હદો પાર કરી જાય છે. એક સામાન્ય નોકર રહી ચૂકેલ પિતાના સંતાન તરીકે એક એવી પણ માન્યતા ફરતી થયેલી કે આ નાટક સ્વયં સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં એક ધનાઢ્ય સ્ત્રી સાથેનાં લગ્નથી પ્રેરિત થયેલું.

'Miss Julie' તેનાં સૌથી વધુ ભજવાયેલ નાટકોમાંનું એક છે જેમાં સત્તાનો સંઘર્ષ અનેક સ્તરે કામ કરે છે, જુદા જુદા બે સામાજિક વર્ગ વચ્ચે તથા પુરુષ અને સ્ત્રી વચ્ચે. આ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં જ સ્ટ્રીન્ડબર્ગે નિસર્ગવાદના માપદંડો તારવેલા : નાટક શક્ય એટલું વાસ્તવિકતાની નિકટ હોવું જોઈએ – ઉપર ઉપરથી કોઈ જ પ્રકારના 'રંગરોગાન' વગરનું અને ભીતરથી જેવું છે તેવું. બીજું, નાટકનો પ્લૉટ પ્રેક્ષકોને ફક્ત ઉત્તેજવાના હેતુથી, ખાસ કાળજીપૂર્વક બન્યો–બનાવેલો ન હોવો જોઈએ. અંકોમાં ક્યાંય વિભાજન ન જોઈએ. આગળ--પાછળ ચીતરેલો સન્નિવેશ ન જોઈએ. અને છેલ્લે, તમામ પાત્રો બહુપરિમાણી હોવાં જોઈએ.

તેનાં બીજાં નિસર્ગવાદી નાટકો 'The Stronger' અને 'Pariah'(1888–1889)માં બે સ્ત્રીઓ અને બે પુરુષો વચ્ચેનો સંઘર્ષ દર્શાવ્યો છે. 'The Dance of Death' (1990)માં લગ્નનું વિષાદપૂર્ણ ચિત્ર આલેખવામાં આવ્યું છે. અહીં વિશેષતા એ છે કે કેટલાંક કાલ્પનિક સ્વપ્નદશ્યોની મદદથી નિસર્ગવાદની જ અસરને લાક્ષણિક રીતે ઉપસાવવામાં આવી છે.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ઇબ્સનથી વિરુદ્ધ જઈ સ્ક્રાઇબના સુવ્યવસ્થિતપણે લખાયેલા (well-made plays) નાટકના માળખા(structure)નો સાફ અસ્વીકાર કર્યો અને તેનાં પોતાનાં નાટકોમાં તમામ સ્તરે નિસર્ગવાદ (greater naturalism) લાગુ પાડવાની ઇચ્છા જાહેર કરી. નાટકનાં પાત્રોની નિરૂપણાત્મક પૃષ્ઠભૂમિકા આપવાની ઇબ્સનની ખાસિયત તેને પસંદ નહોતી. સ્ટ્રીન્ડબર્ગના મતે સાચો નિસર્ગવાદ બે વ્યક્તિઓ વચ્ચે છેડાતા મનોવૈજ્ઞાનિક ઘર્ષણમાં રહેલો છે. તેઓ જે હદે પરસ્પર ધિક્કારની લાગણી અનુભવે છે અને એકબીજાને લગભગ ખતમ કરી નાખવા સુધી પહોંચી જાય છે એ આદિમ લાગણી વાસ્તવમાં બંનેનાં મનમાં ઊંડે સુધી ઊતરી ગયેલી શત્રુતા છે જેને સ્ટ્રીન્ડબર્ગ ઉઘાડી પાડવા ઇચ્છે છે. તેના મતે નાટકો એકદમ નિષ્પક્ષ અને વસ્તુલક્ષી હોવાં જોઈએ. તેનો આખરી મકસદ સાહિત્યને વિજ્ઞાનની નિકટતમ લઈ જવાનો હતો.

19મી સદીના સ્વીડનની સ્ત્રીઓના અધિકારો પ્રત્યે શરૂ શરૂમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ અપાર સહાનુભૂતિ ધરાવતો હતો. 1884માં તેણે તમામ રાજકીય ચૂંટણીઓમાં સ્ત્રીઓને મળવાપાત્ર મતાધિકાર માટે અવાજ પણ ઉઠાવેલો. પરંતુ આઘાતજનક રીતે પછીના ગાળામાં તે સ્ત્રીઓ પ્રતિ ઘૃણા દાખવતા અભિપ્રાયો આપતો થઈ ગયો. સ્ત્રીઓની મુક્તિ બાબતે સ્ટ્રીન્ડબર્ગના વિચારો ખૂબ ચર્ચાસ્પદ બની ગયા. આ જ સમયગાળામાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં નાટકોમાં જોવા મળતાં નકારાત્મક સ્ત્રીચરિ-ત્રો વાસ્તવમાં તેના પીડાગ્રસ્ત લગ્નસંબંધને સમાંતર સર્જાયેલાં. તેના સ્ત્રીવિરોધી વિચારો એટલી હદે ઉગ્ર હતા કે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ સ્ત્રીઓ પ્રતિ ઘૃણા ધરાવનાર (misogynist) તરીકે કુખ્યાત બની ગયો! શાસનમાં બેઠેલા અધિકારીઓને તેણે સ્ત્રીઓને આપવામાં આવેલ મુક્તિ બાબતે ફરી એક વાર પુનઃવિચારણા કરવા સુધીનું કહી નાખેલું. સ્ત્રીઓ માટે તેણે આપણે કલ્પી ન શકીએ એવા એવા હલકા શબ્દો વાપરેલા, 'half-apes..mad..criminal, instinctively evil animals' વગેરે. કોઈ પણ સાદી સમજ ધરાવનાર માણસ પણ સ્ટ્રીન્ડબર્ગને એક મહાન લેખક તરીકે નકારી કાઢે તે હદે તે સ્ત્રીજાતિનો કટુ આલોચક બની ગયેલો. જોકે તેના કેટલાક સમર્થકો એવો મત ધરાવે છે કે વાસ્તવમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ સ્ત્રીઓનો વિરોધી નહોતો પરંતુ સ્ત્રી-ચળવળનો વિરોધી હતો.

બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવતો સ્ટ્રીન્ડબર્ગ ક્યારેક વિચારના અંતિમ છેડે પહોંચી જતો હતો. આ બાબતે કેટલાક વિવેચકોનું માનવું છે કે 1890ના ગાળામાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ કોઈક અજ્ઞાત ભયથી તીવ્રપણે પીડાતો હતો અને તેને કારણે મર્યાદિત સમય પૂરતો તે ગાંડપણનો ભોગ પણ બનેલો. કેટલાકનું એમ પણ કહેવું છે કે તેણે ઇરાદાપૂર્વક પોતાને ગિનિપિગ બનાવી દઈ પોતાની જાત

પર કેટલાક મનોવૈજ્ઞાનિક તેમજ દવાઓનાં અખતરા–પરીક્ષણો કરેલાં. તેણે ત્રણ ત્રણ લગ્નો કર્યાં હોવા છતાં ઇચ્છિત સુખ નહોતો પામી શક્યો. સ્ટ્રીન્ડબર્ગનું વ્યક્તિગત જીવન તેના સાહિત્ય સાથે અતૂટ રીતે વણાયેલું છે. તેના જીવનથી અળગું કરીને તેનાં સાહિત્યને તમે ન તો માણી શકો, ન સમજી શકો. તે સ્વયં માનતો કે લેખકે સર્જેલું સાહિત્ય એ જ વ્યક્ત કરે છે જે લેખક જીવ્યો છે. તેનો સાહિત્યિક વિકાસ તેના વ્યક્તિગત જીવનના ઉતાર-ચડાવને જ અનુસરે છે. તેના તૂટતા વીખરાતા લગ્નસંબંધો અને સામાજિક-રાજનૈતિક વિવાદો તેના સાહિત્યને અવનવો આકાર આપતા રહે છે. સ્ટ્રીન્ડબર્ગના મૃત્યુ(1849–1912)ને આજે સો વર્ષ જેટલો લાંબો ગાળો વીતી ગયો હોવા છતાં આ ભેદી, વિચક્ષણ અને ધૂની સર્જક આજે પણ દુનિયાભરના વાચકોને આકર્ષી શકવા સમર્થ છે.

1897 બાદ સ્ટ્રીન્ડબર્ગે નિસર્ગવાદ સાથેનો નાતો તોડ્યો અને પ્રતીકવાદ તરફ વળ્યો. તમામ નાટ્યકારોમાં આધુનિક યુરોપિયન રંગમંચ અને અભિવ્યક્તિવાદના અગ્રગણ્ય સ્થાપકોમાંના એક તરીકે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ ખ્યાતિ પામ્યો. આ સમયગાળામાં તેણે લખેલાં નાટકોમાં ‘The Dance of Death’, ‘A Dream Play’ અને ‘The Ghost Sonata’ નોંધપાત્ર ગણાય છે. આ ઉપરાંત તેના વાસ્તવવાદી નાટકોના એકદમ વિરોધી છેડે સ્ટ્રીન્ડબર્ગે કેટલાંક પરીકથા-સમાં સ્વપ્નદર્શી નાટકો (dream plays) પણ લખ્યાં છે. આ નાટકોમાં રૂપકની સાથોસાથ કલ્પના–ફૅન્ટસીનાં તત્વો પણ ઉમેરાયાં છે. તેનું એક સુંદર ઉદાહરણ ‘Lucky Peter‘s Travels’ (1882) છે જે ઇબ્સનના ‘Peer Gynt’ પરથી પ્રેરાઈને લખાયું હોવાનું કહેવાય છે. આવાં જ બીજાં નાટકો ‘Simoom’ (1889) અને ‘The Keys of the Kingdom of Heaven’ (1892) છે. તેમાં વાસ્તવિકતા અને સ્વપ્નાંઓને એકબીજા સાથે વણી લેવામાં આવ્યાં છે.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગના માનવા મુજબ માણસના અવચેતનમાં જન્મ લેતા (અવાસ્તવિક) વિચારો અને આકૃતિઓ પણ આખરે તો એ જ માનવમનનો હિસ્સો છે જે મોટા ભાગનો સમય ચેતનમન દ્વારા થતા બૌદ્ધિક વ્યાપારોને જ વાસ્તવિક ગણવા ટેવાયેલો છે. જીવનમાં નિરંકુશ સંજોગો અને પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે સુખમય અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવા અવારનવાર અવાસ્તવિક વિચારો કે કાલ્પનિક ઘટનાઓમાં સરી પડવું તે પણ છેવટે તો એક પ્રકારની માનવીય વાસ્તવિકતા (human realities) જ છે. ફરક એટલો જ કે આ ‘વાસ્તવિકતા’ સાથે બુદ્ધિગત તર્ક કે વૈજ્ઞાનિક ખુલાસાનો કોઈ પુરવાર કરી શકાય તેવો સંબંધ નથી. અવાસ્તવિક કે કાલ્પનિક બાબતોની મદદથી કરાયેલાં સર્જનને કલા-સાહિત્યમાં ‘Surrealism’

કહે છે.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગનું 'Ghosts Sonata' ઘણીબધી રીતે એક અત્યંત અસામાન્ય કક્ષાનું નાટક છે. કેટલાંક નાટકો આપણને પાત્રો અને આસપાસની પરિસ્થિતિ અંગે ખૂબ જ ઓછી માહિતી પૂરી પાડે છે. ઉદાહરણ તરીકે બેકેટ અને પિન્ટર આ પ્રકારના લેખકો છે. એક સામાન્ય વાચક કે પ્રેક્ષકને જે પ્રકારે અગાઉથી જાણી લેવાની ટેવ પડી છે તે સંદર્ભે જોતાં આ પ્રકારનાં નાટકમાં કેટલીક પાયાગત માહિતી જાણે આપણને હાથતાળી દઈને છટકી જાય છે! 'Ghosts Sonata'માં પણ આવું જ કંઈક છે. આ નાટકનો પડદો ઊપડે તે પહેલાં જ સંબંધો તેમજ સંઘર્ષોનાં જાળાં સમયની દૃષ્ટિએ જૂનાંપુરાણાં થઈ ચૂક્યાં છે. નાટકમાં દર્શાવાતાં અપરાધો અને રહસ્યો હાલ અહીં આચરવામાં, ઢાંકવામાં કે સંઘરવામાં આવ્યાં નથી. પરંતુ નાટકના આરંભ પહેલાંના ભૂતકાળમાં આચરાઈ ચૂક્યાં છે. સ્ટ્રીન્ડ-બર્ગ કહે છે, 'The crimes of this world cannot be escaped anywhere'. માનવસમાજમાં આચરાયેલાં કોઈ પણ અપરાધો કે અપકૃત્યો, ભલે ગમે તેટલો સમય વીતી જાય, માણસજાતને છોડતાં નથી. પિતાના પાપની છાયા પુત્ર મેળવે છે અને તેવી જ રીતે ઇતિહાસમાં આચરાયેલ કોઈક જઘન્ય કૃત્યની સજા પછીની માનવપેઢીને ભોગવવાની આવે જ છે.

1907માં સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ઍક્ટર ઑગસ્ટ ફૅલ્કની સાથે રહી સ્ટૉકહોમમાં જર્મન દિગ્દર્શક મેક્સ રેનહાર્ટના 'Kammerspielhaus'ના મૉડલ ઉપર આધારિત નાના પાયા પરનું Intimate Theatre સ્થાપ્યું અને તેમાં 'The Ghost Sonnata' જેવાં 'Chamber Plays' ભજવ્યાં. 'Chamber Plays' એટલે કે મર્યાદિત પ્રેક્ષકો માટે ભજવાતાં નાટકો. અને 'Chamber Theatre' એટલે એવાં નાટકો ભજવવા માટેનું નાનકડું નાટ્યગૃહ જે ઊભું કરવામાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ખૂબ રસ લીધો. શરૂઆતનાં એકબે નાટકોને જ્વલંત સફળતા મળી પરંતુ સ્ટ્રીન્ડબર્ગે લાદેલા નિયમો અને કેટલાક આગ્રહોને કારણે પછીના સમયમાં તેનાં નાટકો ન ચાલ્યાં અને 1910માં તેના આ થિયેટરે નાદારી નોંધાવી. તેમ છતાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગના મૃત્યુ સુધી એ થિયેટર બંધ કરવામાં નહોતું આવ્યું. જીવનના અંત સુધી સ્ટ્રીન્ડ-બર્ગને એ વાતનો વસવસો રહ્યો કે તેને જોઈતી સફળતા ન મળી અને ખાસ તો ચોક્કસપણે તે જે પ્રકારનું થિયેટર કરવા ઇચ્છતો હતો તે ક્યારેય ન થઈ શક્યું. મેક્સ રેનહાર્ટ તેનો સૌથી મોટો સમર્થક હતો. 1902માં એક વાર ઓટો બ્રાહમે 'Deutsches Theatre'ના વડા તરીકેનું પદ છોડી દીધું પછી તેને સ્થાને રેનહાર્ટ આવ્યો અને પછીથી તેણે જ સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં નાટકો ત્યાં આગળ ભજવ્યાં.

સ્ટ્રીન્ડબર્ગ તેનાં નાટકોને તેની અભિવ્યક્તિનું સૌથી મહત્વનું અને શક્તિ-

શાળી સાધન ગણતો હતો. બધું મળીને સ્ટ્રીન્ડબર્ગે 120 પુસ્તકો લખ્યાં જેમાં અડધોઅડધ નાટકો હતાં. તેણે જુદી જુદી શૈલી અને પ્રકારોમાં કુલ મળીને 60 નાટકો લખ્યાં. છેલ્લાં 100 વર્ષમાં આટલી બધી નોખનોખી શૈલીઓ લખી શકનાર કલ્પનાશીલ નાટ્યકાર પાક્યો નથી. તેનાં અગાઉ લખાયેલાં નાટકો નિસર્ગવાદી ચળવળને અનુસરે છે જેની તુલના ઘણી વાર ઇબ્સન સાથે કરવામાં આવે છે. તેના જીવનનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ મધ્ય સ્ટૉકહોમના તેના ઍપાર્ટમેન્ટમાં રહ્યો જે મકાનને આજે સ્મારકમાં ફેરવી નાખવામાં આવ્યું છે. તેનો છેલ્લો પ્રેમ – ફૅની ફૉકનર નામની અભિનેત્રી પણ આ જ ઘરમાં રહેલી. લગભગ સાઠ હજાર લોકોએ તેની અંતિમક્રિયામાં હાજરી આપેલી. જે છાપાંઓ વર્ષો સુધી તેના કડકમાં કડક ટીકાકારો રહેલાં તેમણે પણ તેના મૃત્યુ બાદ તેની ભારોભાર પ્રશંસા કરતા લેખો છાપ્યા. નિયતિની વક્રતા જુઓ કે આખાય દેશે તેમજ શાસનમાં બેઠેલ વરિષ્ઠ અધિકારીઓએ તેના આ વિશ્વવિખ્યાત સર્જકને એકી અવાજે શ્રદ્ધાંજલિ આપી પણ સ્વયં સ્ટ્રીન્ડબર્ગ જીવનપર્યંત શાસનવિરોધી સૂર જ કાઢતો રહેલો!

સ્ટ્રીન્ડબર્ગે રશિયાની ક્રાંતિ પહેલાંના તેમજ પછીના લેખકો અને કલાકારોને સખત રીતે પ્રભાવિત કર્યા. તેની અસર ઝીલનારાઓમાં મેક્સિમ ગોર્કી, મૅયરહૉલ્ડ અને વખ્તાંગૉવ મુખ્ય હતા. ફ્રાન્સમાં તેનાથી એન્તોનિન આર્તુ પ્રભાવિત થયો જેણે પછીથી ‘Theatre of Cruelty’ની સંકલ્પના રજૂ કરી. અમેરિકામાં ટેનિસી વિલિયમ્સ યુજિન ઓ’નીલે સ્ટ્રીન્ડબર્ગની કલાથી પોતે પ્રભાવિત થયાનો ઋણસ્વીકાર કર્યો. બ્રિટનમાં જ્હૉન ઓસ્બૉર્ન તેની કલમ પર મુગ્ધ બનેલો. તે ઉપરાંત આ વિચક્ષણ સર્જકનો પ્રભાવ ‘Theatre of Absurd’ના કેટલાક સર્જકો આર્થર એડામૉવ, યુજિન આયોનેસ્કો, સેમ્યુઅલ બેકેટ, એડવર્ડ આલ્બી અને બીજા અનેક લેખકો, કવિઓ અને નાટ્યકારો પર પડ્યો. સ્ટ્રીન્ડબર્ગ એક એવો પ્રચંડ જીવંત અવાજ હતો જેણે પ્રેક્ષકો, લેખકો, વિવેચકો અને કલાકારો સમક્ષ પડકારો ફેંક્યા અને સાથોસાથ અઢળક પ્રેરણા પણ આપી. રેનહાર્ટ, ઍમા ગોલ્ડમૅન, ઇન્ગ્માર બર્ગમેન, વર્નર ફાસબાઇન્ડર, જ્હૉન કેની, રૉબર્ટ વિલ્સન, રૉબર્ટ લિપેજ અને કેરિલ ચર્ચિલે સ્ટ્રીન્ડબર્ગના સાહિત્યને અંજલિ આપીને તેના પ્રભાવને સ્વીકાર્યો છે.

આટલા ઊંચા ગજાના વિશ્વભરના સર્જકોએ સ્ટ્રીન્ડબર્ગની સર્જનશીલતાના પ્રભાવને સ્વીકાર્યો હોવા છતાં સૌને એ જાણીને આઘાત સાથે આશ્ચર્ય થશે કે સ્ટ્રીન્ડબર્ગને તેના જીવનકાળમાં નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું નહોતું. 1909ના નોબેલ પારિતોષિક માટે સ્ટ્રીન્ડબર્ગને આશા જાગેલી કે તેને મળશે પરંતુ તેને

બદલે એ પારિતોષિક સ્વીડનની જ એક લેખિકા સેલમા લેન્જરલૉફને ફાળે ગયેલું. (અહીં એક બીજી વાત પણ નોંધવી જોઈએ કે હેનરિક ઇબ્સન પણ નોબેલ પારિતોષિકથી વંચિત જ રહેલો!) વર્ષો બાદ અમેરિકન નાટ્યકાર યુજિન ઓ'નીલે સાહિત્યનું નોબેલ પારિતોષિક સ્વીકારતી વખતે પોતાના આભાર-વક્તવ્યમાં સારો એવો હિસ્સો સ્ટ્રીન્ડબર્ગે પોતાના સાહિત્યસર્જન પર પાડેલા પ્રભાવને વર્ણવવામાં ખર્ચેલો અને સાથોસાથ સ્ટ્રીન્ડબર્ગને 'The greatest genius of all modern dramatist' કહીને અંજલિ આપેલી.

(3) એન્તૉન ચેખૉવ (1860–1904) :
Anton Pavlovich Chekhov :

ચેખૉવ વાસ્તવવાદ(realism)ની શ્રેણીમાં આવતો અગ્રગણ્ય સર્જક છે. ચેખૉવે એક લેખક તરીકેનું ધારણ-પોષણ 19મી સદીના અંતભાગમાં પ્રસરેલા રશિયન વાસ્તવવાદના મહાન પ્રવાહમાંથી જ મેળવ્યું. તે કાળના રશિયન લેખકોને વાસ્તવવાદ તરફની પોતાની વફાદારી પુરવાર કરવા ચોતરફ ઢોલનગારાં વગાડવાની જરૂર નહોતી. એક વાર પ્રશિષ્ટ અને રંગદર્શી શૈલીના પ્રભાવને પૂરી સમજણ સાથે મક્કમતાથી ખંખેરી નાખ્યા બાદ તેઓએ આગવી રશિયન ઓળખ આપતું સાહિત્ય સર્જ્યું. સમસ્ત યુરોપમાં રશિયન લેખકો સૌથી વધુ અસરકારક વાસ્તવવાદી સર્જકો તરીકે ઓળખાયા. ગોગોલ, તુર્ગનેવ, ટૉલ્સ્ટૉય, દોસ્તોવ્સ્કી, બ્યુનિન, આન્દ્રયેવ, ઑસ્ટ્રોવ્સ્કી, અને ગોર્કી જેવા મહાન લેખકો તેમના સાહિત્યમાં કોઈ જ પ્રકારનું ભ્રામક 'ગળપણ' ઉમેર્યા વગર, ક્ષણિક ઉત્તેજના સર્જનારી બનાવટી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓને વચ્ચે લાવ્યા વગર કે તેમની કૃતિ ઉપર કોઈ જ પ્રકારનો 'સોનેરી ઓપ' ચડાવ્યા વગર, જીવન જેવું છે તેવું જ સચ્ચાઈપૂર્વક રજૂ કરવાના માનવતાલક્ષી સાહિત્યધર્મમાં માનનારા હતા. તેમની કલાનાં હાર્દમાં મનુષ્ય પ્રતિ નિરપેક્ષ કરુણાભાવ હતો. યુરોપના ફ્લૉબર્ટ, ઝોલા કે મોપાંસાના વાસ્તવવાદમાં બુદ્ધિ કે ઝનૂન ટોચ પર હતાં. જ્યારે આ રશિયન સાહિત્યસ્વામીઓના વાસ્તવવાદમાં માનવહૃદય બધાંની ટોચે હતું. કદાચ ઝારના લાંબા એકહથ્થુ શાસન, ક્રૂર વહીવટ, દાસત્વની અમાનવીય પ્રથા અને પ્રજાની એષણાઓનું નિર્દયતાપૂર્વકનું દમન વગેરેને કારણે હૃદયનાં પ્રાધાન્યની સૌથી વધુ જરૂર પણ કદાચ તે કાળે રશિયામાં જ હતી!

ચેખૉવની સંવેદનશીલ કલમ સામે બાહ્ય જગતમાં પ્રાચીન શાસન-પ્રણાલીનું રશિયા હતું – એક નિષ્પ્રાણ અને ચેતનહીન રાષ્ટ્ર. અહીં ક્રાંતિ પૂર્વેનો ગર્ભશ્રીમંત વર્ગ આળસુ અને પ્રમાદી હતો; બૌદ્ધિકો દંભી, પોકળ અને સુસ્ત હતા; ખેડૂતો અભણ અને નિરાશ હતા; વહીવટમાં બેફામ ભ્રષ્ટાચાર હતો તેમજ પ્રજાના અવાજને દબાવી રાખવા શાસનની પાશવિક દંડશક્તિ પૂરી સખ્તાઈથી અમલમાં હતી. આની સામે પ્રજાના એક વર્ગના આંતરજગતમાં આ બધી વાસ્તવિકતાઓથી રિબાતી-પીડાતી માનવચેતના નવા રક્તસંચાર માટે સળવળી રહી હતી. સરેરાશ પ્રત્યેક નાગરિકમાં હતો ભારોભાર ખાલીપો, પોતાની અવદશાની ગાઢ પ્રતીતિ અને છતાં લડત આપવાની દૃઢ ઇચ્છાશક્તિનો અભાવ અને નિકટના ભવિષ્યમાં વ્યવસ્થા-પરિવર્તનની દેખાતી નહીંવત્ શક્યતા; અને આ બધાથી ઉપર, આવી વિષમ પરિસ્થિતિ વચ્ચે પોતાના સર્જનકાર્યમાં રમમાણ એવા ચેખૉવને લાગુ પડેલો (તે કાળે નાઇલાજ એવો) ટીબીનો જીવલેણ રોગ, ચેખૉવના સાહિત્યકર્મ પાછળ આ પૃષ્ઠભૂમિ હતી. પોતે વ્યવસાયે ડૉક્ટર હોવાને કારણે પોતાના અલ્પાયુષ્ય માટે તે પૂરેપૂરો સભાન હતો અને તેમ છતાં જેટલાં વર્ષ જીવન મળ્યું છે એટલાં વર્ષ સમસ્ત માનવજાતને ઉપકારક એવું સફળ સાર્થક જીવન જીવી જવાનો મનમાં ભારોભાર તલસાટ હતો!

સામાન્ય વાચકો માટે ચેખૉવનો પરિચય ટૂંકી વાર્તાઓના સર્જક તરીકેનો છે. ટૉલ્સ્ટૉય, મોપાંસા, ઓ' હેનરી, સમરસેટ મૉમ વગેરેની માફક ચેખૉવની પણ મૂળ ખ્યાતિ વિશ્વના શ્રેષ્ઠ વાર્તાકાર તરીકેની જ છે. પણ નાટકોમાં ચેખૉવનાં પાત્રોની રંગમંચ પર શક્ય બનતી ઊંડી, સૂક્ષ્મ અને એટલી જ સંકુલ અભિવ્યક્તિની અપાર સંભાવના તેનાં નાટકો વાંચતી વખતે સહેજેય ચિત્તમાં કલ્પી શકાય છે અને તેના દ્વારા આપણને ચેખૉવ વધારે ને વધારે ગહન અને રહસ્યમય લાગવા માંડે છે. 'Ivanov', 'The Seagull', 'Uncle Vania', 'Three Sisters', 'The Cherry Orchard' જેવાં તેનાં પૂરા કદનાં નાટકો તેમજ ત્રણ ટૂંકાં પ્રહસનો – 'The Bear', 'The Proposal' અને 'A Jubilee' ચેખૉવની અદભુત સર્જનશીલતાના પર્યાપ્ત પ્રમાણરૂપ છે. આમ મહાન વૈજ્ઞાનિકો જે રીતે વિરાટ અંતરિક્ષના અજ્ઞાત પ્રદેશોમાં નવાં નવાં સંભવિત વિશ્વોની શોધખોળ ચલાવે છે તે જ રીતે ચેખૉવ માનવમનનાં વણઊકલ્યાં અગણિત પડળોને કેવળ વૈજ્ઞાનિક જિજ્ઞાસાથી નહીં પણ, મનુષ્ય પ્રત્યેની ગાઢ કરુણાભરી નિસબતને લીધે તેને ઉકેલવાના અણથક પ્રયાસો કરતો જણાય છે.

રશિયામાં તે કાળે નવી રંગભૂમિનું ખરું બીજ નાખ્યું ચેખૉવે, પણ તેણે કહેલું કે તખ્તા પર ન ભજવાય ત્યાં સુધી નાટકનો ખરો જન્મ થતો નથી.

ચેખૉવની ક્રાંતિકારી વિભાવનાને રંગમંચ પર મૂર્તિમંત કરી વિશ્વપ્રસિદ્ધ 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના સ્થાપક, રશિયાના મહાન દિગ્દર્શક અને નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ. ચેખૉવનાં ઘણાંખરાં નાટકોની ભજવણી શરૂ શરૂમાં નિષ્ફળ નીવડેલી. એટલી નિષ્ફળ કે સ્વયં ચેખૉવને તેની લેખનક્ષમતા માટે શંકાઓ થવા લાગેલી. શરૂ શરૂમાં તે જાતે પણ એટલો સ્પષ્ટ નહોતો. તેના લેખનમાં તે ક્રમે ક્રમે વિકસતો જતો હતો. એ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી હતા જેમણે ચેખૉવના તે કાળે સામાન્ય દર્શકગણથી સાવ અપરિચિત એવા સૂક્ષ્મ, સંકુલ ને સંગોપિત ભાવજગતને દર્શકો સમક્ષ પ્રતીતિકર લાગે તેવી માનવસહજ શૈલીમાં પ્રકટ કરી આપવાનું યુગકર્મ કર્યું. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી તે સમયના તેજસ્વી નટ, દિગ્દર્શક, શિક્ષક અને થિયૉરિસ્ટ હતા. અભિનયક્ષેત્રે તેમણે પોતાની મૌલિક એવી 'Method Theory' આપી. ઘણા નિષ્ણાતો તો ત્યાં સુધી કહે છે કે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી ન હોત તો દુનિયાને ચેખૉવનો ખરો પરિચય જ મળ્યો ન હોત.

એવી જ રીતે સામે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની આખીય સિસ્ટમ કે મેથડનો પાયો ચેખૉવ છે. ચેખૉવનાં નાટકોનાં સત્વને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કોએ બરાબર પકડ્યું. તેમના કહેવા મુજબ પાત્રમાં એકાકાર થવું, એકરસ થવું, તન્મય-તદ્રૂપ થવું, એકમેકમાં ઓગળી જવું એ તેની આધારશિલા છે. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પોતાની આત્મકથા 'My Life in Art'માં સ્વીકારે છે કે 'ચેખૉવના નાટકના પ્રથમ વાચને તેની નાજુક કાવ્યાત્મકતા તમને તરતોતરત પ્રભાવિત નથી કરતી.' સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી બહુ સાચું કહે છે, 'ચેખૉવના પહેલા વાચન બાદ તમે મનોમન વિચારો છો કે વાંચેલું બધું સારું છે પણ એટલું બધું સારું, વિશિષ્ટ કે અદભુત પણ નથી! પહેલા જ વાચનથી સ્તબ્ધ થઈ જવાય એવું તેમાં કશું જ નથી... તેમાં સઘળું વાસ્તવિક છે, જેવું હોવું જોઈએ તેવું... સાવેસાવ સાચું, આબેહૂબ, સુપરિચિત.. પરંતુ નવું... મુગ્ધ કે આશ્ચર્યચકિત કરી દે એવું તેમાં કશું જ નથી!' ચેખૉવનાં નાટકો વાંચ્યાં પછી કોઈ પણનો આ સ્વાભાવિક અભિપ્રાય છે.

'સાચે જ, ચેખૉવનું પ્રથમ વાચન લગભગ નિરાશાજનક નીવડે છે. તમને થાય કે તમારે આમાં કંઈ જ કહેવાનું નથી. કોઈ જ પ્રતિભાવ, કોઈ જ ટકોર, કશું જ નહીં. નાટકનો પ્લૉટ શો? વિષય શો? તમે ચારપાંચ વાક્યોમાં જ વર્ણવી શકો. તેમાં ભજવવાલાયક ચોટદાર ભૂમિકાઓ કઈ? બધી સારી, પરંતુ યાદ કરી જાય તેવી પ્રભાવશાળી એક પણ નહીં કે જે કોઈ મહત્વાકાંક્ષી નટને તાબડતોબ એ ભજવવા માટે ઉશ્કેરી શકે! પરંતુ... થોડોક સમય જવા દઈને... જેમ જેમ તમે તેનાં દશ્યોને, પાત્રોને, સંવાદોને યાદ કરતા જાઓ... તમને તેમના વિશે વધુ ને વધુ વિચારવાનું ગમવા માંડે... તમે ફરી ફરીને તે વાંચવા લાગો, ધીમે

ધીમે તમારી નજર સમક્ષ તેનું આંતરિક ઊંડાણ, સૌંદર્ય અને ભાવસમૃદ્ધિ ઊઘડવા લાગે... તમે તેના જાદુમાં આવી જાઓ, તમે ચેખૉવને ચાહવા લાગો...!!'

ઈ. સ. 1860માં જન્મેલ ચેખૉવનું બાળપણ બહુ ત્રાસદાયી સંજોગોમાં વીતેલું. તેના પિતા પોતાનાં સંતાનો જોડે જ નહીં પણ પોતાની પત્ની (ચેખૉવની મા) જોડે પણ ભયાનક નિર્દય અને અભદ્ર વ્યવહાર કરતા. પોતાના બીજા ભાઈભાંડુઓની હાજરીમાં પોતાની માતાને આ રીતે અપમાનિત થતી જોતાં ચેખૉવે આગળ ઉપર ક્યાંય લખેલું કે 'Despotism and lies so spoiled our childhood, as our mother's youth'. શરૂમાં પડેલી આ અસરોને કારણે જ ચેખૉવના મનમાં ઉચ્ચ ભદ્રવર્ગીય પરિવારોમાં જડ કરી ગયેલ પરંપરાગત ઘરેલુ ક્રમ(stereotype domestic routine)ની નિરર્થકતા વિરુદ્ધ તીવ્ર રોષ જન્મેલો જે તેની વાર્તાઓ તેમજ નાટકોમાં સચોટ રીતે વ્યક્ત થાય છે.

1887–1890ની વચ્ચે તેણે નાટક-સંગીત-હાસ્યથી ભરેલાં પાંચ મનોરંજક એકાંકીઓ લખ્યાં. 'The Bear', 'The Proposal', 'An Unwilling Martyar', 'The Wedding' અને 'A Jubilee' તેનું બીજું એક વિખ્યાત એકાંકી 'The Swan Song' તેની ટૂંકી વાર્તા 'Kalhas' પરથી લખાયેલું. આ નાટકોએ ચેખૉવને સારું એવું ધન અને લોકચાહના અપાવ્યાં. 1987માં ચેખૉવે પૂરા કદનું નાટક 'Ivanov' લખ્યું. પહેલી વાર આ નાટક નિષ્ફળતાને વર્યું. નાટ્યલેખન અને તેની ભજવણી બાબતે ચેખૉવની કેટલીક નિશ્ચિત અવધારણાઓ હતી. જેમ કે તે માનતો કે "રંગભૂમિએ માણસ અને જીવન જેવાં છે તેવાં જ દર્શાવવાં જોઈએ, નહીં કે પગઘોડી (stilts) પર ઊભાં કરી દઈને દેખાતાં હોય એવાં. મંચ પર દેખાડાતી ઘટના પોતાનામાં ગમે તેટલી જટિલ હોય પરંતુ જોનાર માટે એકદમ સાદી-સરળ રીતે રજૂ કરવી જોઈએ. ફક્ત એક જ વસ્તુની ખાસ કાળજી રાખવી જોઈએ અને તે છે ક્યારેય 'નાટકીય' (theatrical) ન બનો'. ચેખૉવ ઇચ્છતો હતો કે તેનાં નાટકો તેણે વિચારેલી રંગમંચલક્ષી માન્યતા અનુસાર જ રજૂ થાય. 'Ivanov'ની ભજવણી પણ તે એ જ રીતે ઇચ્છતો હતો. પરંતુ ચેખૉવ અભિનય અને એકંદર ભજવણી અંગેના વિચારો તેના કલાકારોને બરાબર રીતે સમજાવી ન શક્યો. આ બાબતે નિરાશ થઈ એક વાર ચેખૉવે તેના ભાઈ ઍલેક્ઝાંડરને કહેલું, 'Actors don't understand they talk nonsense don't act their parts as they should.'

1888–89માં ચેખૉવે બીજું એક નિષ્ફળ નાટક 'The Wood Demon' લખ્યું (જે પાછળથી 'Uncle Vanya'ના નામે નવસંસ્કરણ પામ્યું અને પછી તો સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ પણ ભવ્ય સફળતા સાથે તેને ભજવ્યું અને ચેખૉવનાં શ્રેષ્ઠ

નાટકોમાં તે સ્થાન પામ્યું). ત્યારબાદ લગભગ છએક વર્ષ બાદ 1895માં 'The Sea Gull' લખ્યું. આ નાટક પણ એટલી હદે વખોડાયું કે પહેલા જ પ્રયોગે ચેખૉવ નાટ્યગૃહમાંથી નાસી છૂટ્યો અને ભવિષ્યમાં ક્યારેય નાટક નહીં લખવાનો નિશ્ચય કરી નાખ્યો! છેવટે મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરના સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કોએ ચેખૉવને નવેસરથી 'The Sea Gull'ની ભજવણી માટે રાજી કર્યો. નાટક અભૂતપૂર્વ સફળતાને વર્યું. એ રાત્રે પ્રેક્ષાગૃહમાં મિનિટો સુધી ચાલેલા તાળીઓના દીર્ઘ ગડગડાટને અંતે દાન્ચેન્કોએ બહાર આવી પ્રેક્ષકોને સંબોધતાં સૌપ્રથમ ચેખૉવના આ અનોખા નાટ્યસર્જનનો ઋણસ્વીકાર કર્યો અને પછી કહ્યું, 'વર્ષો બાદ આજે ચેખૉવનું સ્વપ્ન સાકાર થયું છે. રશિયન રંગભૂમિએ પડખું ફેરવ્યું છે. A new theatre is born today...!'

ઇબ્સનનાં ઘણાં ઉત્તમ નાટકોનાં બંધારણમાં પણ કંઈક અંશે જેમ યુજિન સ્ક્રાઇબની અસર હતી તેવી જ રીતે ચેખૉવનાં શરૂ શરૂનાં નાટકો પર પણ તે સમયની રશિયાની પરંપરાગત રંગભૂમિનો આછોપાતળો પ્રભાવ તો છે જ, પરંતુ તેમ છતાં તેમાંથી બચી નીકળવાના તેના તમામ પ્રામાણિક પ્રયાસો છે. તે સમયે નાટકનો પ્લૉટ, સંવાદો, અભિનય, વિષયવસ્તુ વગેરેમાં એક પ્રકારનું બોલકાપણું ને ભારોભાર નાટકીયતા હતાં. મંચ પરના ચીતરેલા સન્નિવેશમાં પણ બધું અવાસ્તવિક અને ભ્રામક હતું. વાસ્તવવાદના આગમન પછી રંગભૂમિનાં આ તમામ છીછરાં ઉપલકિયાં તત્વો સાવ અપ્રસ્તુત બની ગયાં. ચેખૉવના સમયમાં જે પ્રકારની જરીપુરાણી રંગમંચ-પ્રણાલી અમલમાં હતી તેની સામે ચેખૉવના આગવા વિચારો 'The Sea Gull' નાટકના એક ઊગતા લેખકના પાત્રના મુખેથી વ્યક્ત થાય છે : 'જ્યારે એકની એક વાસી થઈ ગયેલી તરકીબને એક હજાર રીતે ફરી ફરીને રજૂ કરાતી જોઉં છું ત્યારે હું ભયંકર રીતે અકળાઈ ઊઠું છું. મને તાત્કાલિક બેઠક પરથી ઊઠી ક્યાંક નાસી છૂટવાનું મન થઈ આવે છે. મારી વાત ધ્યાનથી સાંભળો, આપણને હાલ ને હાલ નવું, બુદ્ધિજન્ય કલાસ્વરૂપ વિકસાવવાની જરૂર છે, અને જો આપણે તેમાં નિષ્ફળ રહ્યા તો સમજી લો કે આપણી પાસે કશું જ શેષ બચ્યું નથી.' આ સંવાદમાં તત્કાલીન રંગભૂમિ વિરુદ્ધનો ચેખૉવનો પોતાનો આક્રોશ વ્યક્ત થાય છે.

1901માં 'Three Sisters' ભજવ્યું જે દાન્ચેન્કોની દૃષ્ટિએ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની શ્રેષ્ઠ રજૂઆત હતી. 1904માં ચેખૉવનું હજુ એક વધારે નોંધપાત્ર નાટક 'The Cherry Orchard' ભજવ્યું. શૈલી અને ટેકનિકની રીતે આ નાટકની ચોમેર પ્રશંસા થઈ.

જેમ 'The Gull' શરૂમાં નિષ્ફળ રહ્યું તેમ 1899–1900માં 'Uncle

Vanya'ને પણ અપેક્ષિત સફળતા ન મળી. આની પાછળ કયાં કારણો હતાં? 'વાસ્તવમાં ચેખૉવનાં નાટકો ભજવવાં બહુ અઘરાં છે.' આમ કહી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી બારીકાઈથી સમજાવે છે, 'તેને સફળ કરવા માત્ર સારા નટ હોવું પૂરતું નથી. કાબેલ નટ તરીકેના બધા કલા-કસબ પણ પૂરતાં નથી. આ માટે સૌપહેલાં તમારે ચેખૉવને આખેઆખો ચાહવો પડે, નસેનસથી અનુભવવો પડે, તેના એ ખાસ ઐતિહાસિક સમયગાળાના એ સામાજિક વાતાવરણમાં ચાહીને પ્રવેશ કરવો પડે. અને સૌથી વધારે તો પોતાની આસપાસના સાધારણ માનવબંધુઓ જોડે સ્નેહના તાંતણે બંધાવું પડે જે રીતે ચેખૉવ બંધાયેલો. ચેખૉવનાં નાટકોમાં રહેલું એ જીવંત અને અમર તત્વ તમને એક વાર જડી આવે પછી તે નાટક કે ભૂમિકા તમે જેટલી વાર ભજવશો એટલી વાર તમને તેમાંથી નવું, કંઈક તાજગીસભર, અગાઉ ક્યારેય નહીં જાણેલું – નહીં અનુભવેલું જોવા મળશે.'

ચેખૉવનાં મોટા ભાગનાં નાટકોમાં જીવન પ્રત્યે ભારોભાર અજંપો, નિરાશા અને તલસાટ વ્યક્ત થાય છે. પરંતુ ચેખૉવના સાહિત્યને ધ્યાનપૂર્વક એકથી વધારે વાર વાંચો તો એ જ dark–gloomy ચરિત્રચિત્રણમાં ઊંડે ઊંડે ક્યાંક આશાની દીવડીનો ઝાંખો પણ સ્થિર ને નિશ્ચિત પ્રકાશ પણ જોઈ શકાય છે. મૂળભૂત રીતે ચેખૉવ એક સુખી, આધુનિક અને સંસ્કારી માનવસમાજનાં સપનાં સેવતો એક આશાવાદી સર્જક છે. જીવન પ્રત્યે ચેખૉવની આ અમર આશા તેની એક બહેન પર લખેલ, તેના મનગમતા ગુલાબના છોડની માવજત માટે ભલામણ કરતા પત્રમાં સુંદર રીતે વ્યક્ત થાય છે : 'Don't prune the rose until I come back. Just cut off those stems which have frozen during the winter, or else which are in a very poor condition, but carefully remember that the sick sometimes recover.'

ચેખૉવનાં પાત્રો એકલાં ને હતાશ ચોક્કસ છે પણ પોતાના ડગમગતા પગે ફરીથી બેઠાં થવા માટે સતત વલખાં મારે છે. એકબીજાનો હાથ ઝાલી વધુ ઉમદા સંસાર સર્જવાની કપરી મથામણ કરે છે. આ બધાં પાત્રો અવાર-નવાર સ્વપ્નાં નિહાળે છે, આવનાર સો–બસો વર્ષમાં માનવજીવન આજથી કેટલું જુદું હશે તેનાં સ્વપ્નાં. પરંતુ આ બધાં સ્વપ્નીલ પાત્રોમાંથી કોઈ સાદોસીધો એક સવાલ નથી પૂછતું કે જો આપણે સૌ સ્વપ્નાં જ જોતા રહીશું તો આવનાર વર્ષોમાં આપણી કલ્પના મુજબનું અદભુત જીવન સર્જશે કોણ? આ જ બાબત સ્પષ્ટ કરતાં ચેખૉવે તેના એક મિત્ર એ.એસ. સુવૉરિનને એક પત્રમાં લખેલું કે 'There is nothing more depressing and unpoetic, so to speak, than the prosaic battle to survive, which robes you of the joy of life and

carries you into apathy.'

રંગમંચ પર નાટકોની નાનીમોટી ભૂમિકાઓ માટે સદાય લડતા રહેતા નટો માટે ચેપકિન નામના એક લેખકે કહેલું કે 'There are no minor roles, only minor actors'. ચેખૉવ આ જ વાતને સાહિત્યના સંદર્ભમાં કહેતો કે 'There are no minor events, only minor writers'. નાનામાં નાની, તુચ્છમાં તુચ્છ લાગતી બાબતમાં પણ ચેખૉવને જીવનની સમગ્રતાનું દર્શન થાય છે. (આપણા રવીન્દ્રનાથ ટાગોરને જેમ ઝાકળના એક ટીપામાં વિશ્વસમસ્તનાં દર્શન થાય છે તેમ.) ચેખૉવને મન પણ કોઈ વસ્તુ, ઘટના કે વ્યક્તિ તુચ્છ કે મામૂલી નથી. 'Faust'માં આવે છે તેમ 'Reach into life, it is a teeming ocean. And where you seize it, it exerts a space.' તેનાં નાટકોમાં ચેખૉવ બહારના પરિવેશનું આલેખન જે રીતે કરે છે તેનાથી હતાશાનું વાતાવરણ બેશક સર્જાય છે પણ તેનાં લખાણોમાં ચેખૉવે ક્યાંય આંતરિક આશાવાદ ગુમાવ્યો હોય એવું લાગતું નથી. ચેખૉવને મન જીવનમાં ક્યાંય નિષ્ફળતા જેવું કશું છે જ નહીં. દરેક ઘટના માણસને ઘડે છે, બદલે છે ને વધુ ઊર્ધ્વ દિશા તરફ લઈ જવામાં સહાયરૂપ બને છે. ટૂંકમાં ચેખૉવની માણસ તરીકે માણસ પરની શ્રદ્ધા જ તેના આશાવાદી અભિગમની બુનિયાદ છે.

નાટક 'Uncle Vanya'નાં મુખ્ય પાત્રો ઍસ્ટ્રૉવ અને વાન્યા, સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીને જરાય નાનાં, સાદાં કે મામૂલી લાગ્યાં નથી. તેમની નજરે તો આ બંને, તે કાળના રશિયાની કારમી વાસ્તવિકતા સામે બાથ ભીડતા આદર્શ લડવૈયા છે. નાના નાના વ્યક્તિગત સુખ-સંતોષ મેળવવા ઝંખતા સાધારણ માણસોનો સંઘર્ષ ભલે તમે કોઈ મહાન રાજકીય ક્રાંતિકારીના સંઘર્ષ જોડે ન સરખાવો પણ વાસ્તવમાં આ જ નાના મામૂલી દેખાતા સંઘર્ષો કે પુરુષાર્થો જ સામૂહિક ચેતનાને, કટોકટીની પળે જાગી ઊઠતી વિરાટ જનતાના ખરા મિજાજને પ્રગટ કરે છે. આર્થિક–રાજકીય ઇતિહાસો ભલે રાજામહારાજાઓ, બળવાખોરો કે ક્રાંતિકારીઓનાં નામે લખાય પણ માનવસભ્યતાનો ખરો આલેખ તો જનસાધારણના રોજિંદા મામૂલી જણાતા સંઘર્ષોથી જ રચાતો હોય છે.

ઝારની મહત્વાકાંક્ષા રશિયાને મહાન સામ્રાજ્ય બનાવવાની હોય, નેપોલિયનની મહત્વાકાંક્ષા સમસ્ત યુરોપ પર વિજય મેળવવાની હોય પણ ચેખૉવનાં નાટક 'Three Sisters'ની નાયિકા ઑલ્ગાની મહાત્વાકાંક્ષા તો ફક્ત મૉસ્કો પહોંચીને સારી નોકરી અને સુખ-સગવડમય જીવન જીવવા પૂરતી જ મર્યાદિત

છે. આ ત્રણેય બહેનોની ઝંખના વધુ ઊજળા ભવિષ્ય માટે કેવળ મૉસ્કો પહોંચ-વાની છે. ઉપર ઉપરથી શાંત, સ્થિર, નીરસ ને કંટાળાજનક લાગતા આ સાધારણ સમાજની ઊંડે કોઈક 'હલચલ' થઈ રહી છે, કશુંક સળવળી રહ્યું છે જે કેવળ ઊંચે શિખરે ચડીને લખતા ખ્યાતનામ સર્જકોની નજરે ચડતું નથી. ચેખૉવને તો આ જ સાદા મામૂલી માણસો સમાજના ખરા મહાનાયકો લાગ્યા છે. તેમની સામાન્ય માનવીય આકાંક્ષાઓ ને દિવસરાતના સંઘર્ષોમાં જ તેમને જીવનનો સાચો મર્મ જોવા મળ્યો છે. ચેખૉવ તેના મૂળ સંદેશનું મહત્વ ઓછું નથી આંકતો કે નથી તેની કૃતિઓમાં સામે ચાલીને કોઈ સંદેશ તારવી આપતો. તેને પ્રેક્ષકોની સમજણ પર પૂરતો ભરોસો છે.

બીજું, ક્રાંતિ પૂર્વેના રશિયામાં આલેખેલા બુદ્ધિજીવી વર્ગનાં પાત્રો એકલાં, હતાશ અને દિશાહીન બની ગયાં હોવા છતાં પોતાનો દંભ અને આપવડાઈ છોડી શકતાં નથી. તેઓ કશું જ નક્કર કરી શકવાની સ્થિતિમાં નથી. ભણેલા હોવા છતાં જીવનની તત્કાલીન સમસ્યાઓને ઉકેલવામાં તેઓ સદંતર પછાત છે, બદ્ધ છે, જડ છે, આળસુ ને પ્રમાદી છે, તેમના જીવતરને સરાસર વેડફી રહ્યાં છે. આવા સૌ કોઈ સામે ચેખૉવ તેના સાહિત્યમાં પરોક્ષપણે ઉગ્ર આક્રોશ ઠાલવે છે. દીવાનખંડોમાં કે કલાપ્રદર્શનોમાં વોડકા કે શેમ્પેઇન પીતાં પીતાં ગરીબોની દુર્દશાની કે તેમની સેવા કરવા માટેના આદર્શોની દંભી ચર્ચાઓ જ કરતા રહેતા સુખી ને શિક્ષિત ભદ્ર વર્ગ સામે તે ભારે મોટી સૂગ ધરાવે છે. તેની એક કૃતિમાં એક પાત્રના મોંએ તેણે બોલાવરાવ્યું છે કે 'The world is wonderful place, there is only one thing that is not wonderful, and that is 'we ourselves'! How little justice and genuine concern for the poor do we have?'

ચેખૉવ કદીય ન ખૂટે તેવો સર્જક છે. તેના નાટકમાં તે જીવનના રોજિંદા ક્રમને આલેખતો જણાય છે. પ્રેક્ષકોને તત્કાળ ધ્રુજારી, રોમાંચ, ભય, ઉત્તેજના કે ફુવ્વડ હાસ્ય પ્રેરતી પરિસ્થિતિ તે બિલકુલ સર્જતો નથી. તે વાત કરે છે કેવળ માણસની, માણસપણાની, માણસની ભીતર ઢબૂરી રાખેલ અંગત લાગણીઓની, નાનીઅમથી આશાઓ કે એષણાઓની, પોતપોતાનાં સલામત અસ્તિત્વના સંઘ-ર્ષની કે આપસી સંબંધોના માનવસહજ તનાવોની. મહાન ટૉલ્સ્ટૉયની માફક 'Humane' (દયાળુ, વિનમ્ર, માનવતાવાદી) એ ચેખૉવના સમગ્ર સાહિત્યનો 'spiritual leitmotif' (અવારનવાર સતત સાંભળવા મળતો પ્રધાન આધ્યાત્મિક

સૂર) છે. તેનાં નાટકોમાં આમ જુઓ તો ક્રિયાતત્ત્વ (action element) ભરપૂર છે. સાધારણ કલાકારો અને દિગ્દર્શકોને નહીં દેખાતું આ 'ક્રિયાતત્વ' બહાર સ્થૂળ રૂપે નહીં પણ આંતરિક – તમામ પાત્રોનાં ચિત્તમાં ક્યાંક ઊંડે રહેલું છે. બહારથી દેખાતી સ્થિર, બંધિયાર, અ-ક્રિયાશીલતામાં જ આ ધીમું રચનાત્મક ક્રિયાતત્વ ઢબૂરાઈને પડ્યું છે. ચેખૉવનાં નાટકોની બાંધણીમાં અપાર વૈવિધ્યની શક્યતાઓ રહેલી છે. તેના મિશ્ર વ્યક્તિત્વની નોંધ લેતાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જણાવે છે કે તેનાં નાટકોમાં અમુક જગ્યાએ ચેખૉવ છાયાવાદી (Impressionist) જણાય છે તો બીજી જગ્યાએ પ્રતીકવાદી (Symbolist), કોઈ કોઈ જગ્યાએ વાસ્તવવાદી (Realist) દેખાય છે તો કોઈ જગ્યાએ નિસર્ગવાદી (Naturalist) નજરે પડે છે!

ટ્રેજેડી(કરુણાન્તિકા)ને લઈને ચેખૉવનો મત આગવો હતો. બીજા કોઈ પણ લેખકોની સરખામણીમાં ચેખૉવ ટ્રેજેડીના શિષ્ટ અને રંગદર્શી અભિગમમાં સાવ જુદો પડે છે. એ વાત અલબત્ત અમુક અંશે સાચી કે કોઈ પણ પ્રકારના ઘર્ષણનાં પરિણામસ્વરૂપ કરુણાન્તિકા જન્મે છે. પરંતુ ચેખૉવના મત પ્રમાણે સાધારણ માણસોના જીવનની મોટામાં મોટી કરુણાન્તિકા એ છે કે તેમાં સ્વયં જીવન ધીરે ધીરે ઘસારો (attrition) વેઠતું ચાલે છે. ઘસારો એટલે સત્વશીલ જીવનનું ક્રમશઃ ઘસાતું જવું, ક્ષીણ, શક્તિહીન, તેજોહીન થતું જવું – એ સ્થિતિમાં જ જીવનની ખરી ટ્રેજેડી રહેલી છે.

ચેખૉવનું સાહિત્ય ઉપર ઉપરથી ભારે ગંભીર ને ઉદાસીન જણાય છે પણ પ્રકૃતિથી તે વિનોદી હોવાથી તેનાં ગંભીર જણાતાં પાત્રો કે પરિસ્થિતિમાંથી પણ માર્મિક રમૂજ નીપજે છે. ચેખૉવનાં નાટકોને આ સંદર્ભમાં નહીં સમજનારા તેને રોતલની જેમ ભજવે છે. ચેખૉવનાં પાત્રો તેમના જીવનમાં કફોડી હાલતમાં મુકાયાં છે પણ તેમાંથી જ અવારનવાર હાસ્ય અને રમૂજ પેદા થાય છે. ચાર્લી ચેપ્લિન જેમ કહેતો કે 'The unbearable stage of any tragic situation results in to comedy'. કેળાની છાલ પરથી લપસીને પડનારા સામે કોઈ હસે તેવી આ વાત છે. ચેખૉવે તેના પ્રત્યેક નાટકમાં એક યા બીજી રીતે આવી ટીખળ મૂકી છે. ચેખૉવનાં નાટકોને સૌથી વધુ ન્યાય આપનાર સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જેવા પણ કોઈ વાર તેની આવી હળવી ક્ષણોને ચૂકી જતા હતા. એટલા જ માટે તેના અમુક નાટકને ટ્રેજેડી ગણવું, કૉમેડી ગણવું કે ટ્રેજી–કૉમેડી ગણવું તે અંગે ચેખૉવ સાથે વિવાદ થતો.

Ibsen's 'Doll's House'

Chekhov's 'Uncle Vanya'

Chekhov reading 'Sea Gull' with artists

Strindberg's 'Miss Julie'

Henry Becques' 'The Parisian Woman'

Hauptman's 'The Weavers'

Tolstoy's 'The Power of Darkness'

Maxim Gorky's 'The Lower Depths'

ચેખૉવ તેની જીવલેણ માંદગીને કારણે કોઈ લાંબા ગાળાનો સાહિત્યિક પ્રકલ્પ વિચારી શકતો નહોતો. પરંતુ તેને કારણે ચેખૉવના સાહિત્યને તો ફાયદો જ થયો. જીવન ટૂંકું અને અનિશ્ચિત હોવાથી તે પોતાનાં લેખનમાં પણ એકદમ લાઘવયુક્ત, મુદ્દાસર અને ચુસ્ત રહ્યો. ચેખૉવ તેની કૃતિઓમાં ક્યાંય બિનજરૂરી લંબાણ નથી કરતો કે નથી વિષયાંતર કરતો. નાટકના સંવાદો પણ જરૂર પૂરતા, બહુ ટૂંકા લખતો. શક્ય ત્યાં સુધી ઓછા શબ્દો, ક્યારેક વાક્યોને વચમાંથી જ અધૂરાં છોડી દેતો. એક નાટકમાં તેણે ભૂલથી એક લાંબો છટાદાર આલંકારિક ફકરો લખી નાખેલો. જ્યારે મંચ પર રિહર્સલ દરમિયાન એક ઉમદા નટ દ્વારા તેને ભજવાતો જોયો ત્યારે એ લાંબો સંવાદ પ્રેક્ષકોની સખત દાદ મેળવી જાય તેવો લાગવા છતાંય નાટકના અર્થસંદર્ભે બિનજરૂરી લાગતાં ચેખૉવે તેને તરત રદ કરી નાખવા સૂચવ્યું અને બદલામાં ફક્ત એક જ પંક્તિથી કામ ચલાવ્યું! આમ બહુ ટૂંકાણમાં ઘણુંબધું કહી નાખવાની કલા ચેખૉવને હસ્તગત હતી. ચેખૉવની આ ખાસિયતને બિરદાવવા તુર્ગનેવ હોમરના એક વાક્યનો ઉપયોગ કરે છે : ‘Taking the bull by the horns’. એટલે જ ચેખૉવની લેખનકલાનું અનુપમ સૌંદર્ય સૌથી વધારે નીખરી આવે છે તેની ટૂંકી વાર્તાઓ તેમજ એકાંકીઓમાં.

ચેખૉવની પ્રેમિકા હતી વિખ્યાત અભિનેત્રી ઑલ્ગા નિપર. ટીબીની સારવાર માટે ચેખૉવને બધો સમય ખુલ્લા વિશુદ્ધ હવામાન વચ્ચે ગામડામાં જ રહેવું પડતું. જ્યારે તેની નાટ્યપ્રવૃત્તિને કારણે ફરજિયાત મૉસ્કોમાં જ રોકાઈ રહેતી ઑલ્ગા ચેખૉવ સાથે પૂરતો સમય ગાળી શકતી નહોતી. પોતાની બીમાર એકલવાયી દશામાં પણ તેણે સહેજ પણ સ્વાર્થી કે લાગણીપોચા બન્યા વગર ઑલ્ગાને કાયમ મૉસ્કોમાં જ રહી નાટકો કરતાં રહેવાની આગ્રહભરી ભલામણ કરેલી. 1898થી 1904 સુધી યુવાન ઑલ્ગા તેના પ્રેમી ચેખૉવ સાથે પ્રણયસંબંધે તો રહી જ પરંતુ આ સંબંધની હદ તો ત્યારે થઈ કે ટીબીને કારણે ચેખૉવ ગણ્યાગાંઠ્યાં વર્ષોનો મહેમાન છે તે જાણવા છતાંય ઑલ્ગાએ 1901માં મૃત્યુપથારીએ પડેલા ચેખૉવ જોડે મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરના તમામ કલાકારોની ઉપસ્થિતિમાં લગ્ન કર્યાં અને 1904માં ચેખૉવ મૃત્યુ પામ્યો.

જ્હૉન ગાસનરે લખ્યું છે કે ‘જો ટૉલ્સ્ટૉય તેના અતિસમર્થવાન (heroic) અને નૈતિક (moral) આત્માના બળ થકી આધુનિક યુરોપનો ઇસ્કિલસ હતો તો ચેખૉવ તેની પ્રેમાળ પ્રકૃતિ, પવિત્ર સાદગી, નિર્મળ વિનોદ અને વ્યવહારની મધુરતા થકી તે કાળનો સૉફોક્લીઝ હતો. વ્યક્તિ તેમજ લેખક – બંને રીતે તેણે પ્રાચીન સૉફોક્લીઝનું ‘સમ્યક્ આત્મબળ’ (even-tempered soul) જાળવી

રાખી સાહિત્યસેવા કરી. બહારની તેમજ ભીતરની વાસ્તવિકતાઓનો સામનો કરતી વખતે સત્યનો એક કણ પણ ખરવા ન દેવો, સુખદ ભાવિ જીવનની તમામ સંભાવનાઓનો સટિક અંદાજ લગાવવો, માનવજાતને તે તેજસ્વી દિશા પ્રતિ હિંમતભેર ડગ માંડવા પ્રોત્સાહિત કરવી – એ જ ચેખૉવનાં સાહિત્યની પરમ ઉપલબ્ધિઓ હતી.

ચેખૉવના મૃત્યુ બાદ ઘણાં વર્ષે એક લેખકમિત્રે તેની કબરની મુલાકાત લીધી. આ મહાન લેખકનાં કાર્યને શ્રદ્ધાંજલિ આપતાં તેણે જે અનુભવ્યું તે આ રીતે શબ્દસ્થ કર્યું : 'No, he is still alive for us. He is with us in every grey day, in every girl pondering life, in every petal falling in a cherry orchard and in the bright hope that life will one day be wonderful.'

(3) હેન્રી બૅક (1837–1899) : Henry Francois Becque :

હેન્રી બૅક 19મી સદીની નિસર્ગવાદી ચળવળમાંથી નીકળેલો એક ખૂબ અગત્યનો ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર છે. તેની કારકિર્દીની શરૂઆતમાં તે ટિકિટબારી પર સફળ થતાં ધંધાદારી નાટકો અને નવાં કલ્પનાશીલ નાટકોની લેખનશૈલી વચ્ચેની પસંદગી બાબતે દ્વિધામાં અટવાતો રહ્યો. તેની બે શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ 'The Vultures' (1882) અને 'The Parisian Woman'(1885)માં જેવી રીતે બૅક તેનાં પાત્રોનાં કઠોર આલોચનાત્મક અવલોકનને નાટ્ય રૂપે પ્રદર્શિત કરવાની કુદરતી બક્ષિસ ધરાવે છે તેવી જ રીતે મારીમચડીને બનાવવામાં આવતા સુનિયોજિત પ્લૉટની સહેજ પણ મદદ લીધા વગર નાટકમાં પ્રભાવશાળી વાતાવરણ ઊભું કરી શકવાની કાબેલિયત પણ પુરવાર કરે છે.

હેન્રી બૅક 1837માં પૅરિસના એક સાધારણ પરિવારમાં જન્મેલો. તેના પિતા એક સરકારી કારકુન હતા. શરૂઆતથી જ તેનામાં કશુંક અસાધારણ સર્જવાની ઝંખના હતી. પરંતુ ઘરના સંજોગોને કારણે તેને ન ગમતી નોકરીઓ કરવી પડી. 1868માં તેણે એક લોકરંજક નાટક 'The Prodigal Son' લખ્યું અને મંચ પર આંશિક સફળતા સાથે ભજવાયું. 1870માં તેણે એક ગંભીર પ્ર-

કારનું પાંચ અંકી નાટક 'Michel Pauper' લખ્યું અને તેને બહુ મોટી નિષ્ફળતા સાંપડી. 1871માં બીજું એક નાટક 'The Elopement' લખ્યું જે ડ્યૂમાની શૈલીથી પ્રભાવિત, સમસ્યાકેન્દ્રી તેમજ કંઈક અંશે બોધદાયી હતું. પરંતુ તેને પણ પ્રેક્ષકો તરફથી ખાસ આવકાર ન મળ્યો. 1878માં લખેલાં 'The Shuttle' અને 'The Virtuous Woman' (1880) જેવાં નાટકોએ મધ્યમકક્ષાની સફળતા ચોક્કસ મેળવી, પરંતુ આમાંનું પણ એકેય નાટક બૅકની આર્થિક સ્થિતિને સધ્ધર કરવામાં સહાયરૂપ ન બન્યું. આ બધી લગાતાર નિષ્ફળતાઓ છતાં એક નાટ્યકાર તરીકે બૅકની કેટલીક ખૂબીઓની પ્રેક્ષકો અને સમીક્ષકો દ્વારા નોંધ અવશ્ય લેવામાં આવી. કેટલાકે નોંધ્યું કે 'હેન્રી બૅકમાં નિશ્ચિતપણે સુંદર અસરકારક નાટક લખવાની કાબેલિયત છે પરંતુ ક્યાંક ને ક્યાંક ક્ષતિ રહી જવાથી તેને દર વખતે સફળતા હાથતાળી દઈને સરકી જાય છે.' છેલ્લે હેન્રી બૅકે તેના જગવિખ્યાત નાટક 'The Vultures'નું સર્જન કર્યું અને ખરેખર તેનું ભાગ્ય પલટાયું.

તે કાળે ફ્રાન્સમાં રંગદર્શીવાદ(Romanticism)ની જંગી લોકપ્રિયતા વચ્ચે હેન્રી બૅક તરફથી નાટ્યલેખનમાં પ્રયોજાયેલી અપારંપરિક ટૅકનિક અને ચીલાચાલુ પ્લૉટ સામેના તેના કટ્ટર વિરોધને કારણે એક પણ નિર્માતા તેણે લખેલું નાટક ભજવવા તૈયાર નહોતો થતો. તેનાં નાટકોના સંવાદો તેમજ અભિનયમાં એકદમ સાધારણ બોલચાલની વાસ્તવવાદી શૈલી અપેક્ષિત હતી જ્યારે વાસ્તવમાં તે કાળે રંગમંચ પર અતિરેકભરી બનાવટી નાટકીય શૈલીની જ બોલબાલા હતી. આ કારણસર હેન્રી બૅકનાં નાટકો તેના યોગ્ય અર્થ-સંદર્ભ સાથે પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચી ન શક્યાં. ઉપરથી એ નાટકોની સમીક્ષાઓ પણ અર્ધદગ્ધ વિવેચકો દ્વારા ગોળ ગોળ, ગૂંચવાડાભરી, ન સમજાય તેવી છપાતી રહી જેણે તેની કારકિર્દીને ગંભીર નુકસાન પહોંચાડ્યું. બૅકના આ આગ્રહો અને મતભેદો સંદર્ભે થિયેટર મૅનેજરો અને નાટ્યસમીક્ષકો સાથેના અવારનવાર ઘર્ષણને કારણે તેના સ્વભાવમાં કટુતા આવી ગઈ અને તે બેહદ નિરુત્સાહ થયો. આવી વિપરીત પરિસ્થિતિનો સામનો નહીં કરી શકવાને કારણે બૅક તેની પોતાની કાબેલિયતને પણ પૂરેપૂરી ન પ્રમાણી શક્યો અને જાત પરનો આત્મવિશ્વાસ ગુમાવી બેઠો. આ જ કારણે તેણે એક અદભુત નાટક 'The Puppets' અડધેથી જ લખવાનું છોડી દીધેલું.

વિધિની વક્રતા જ ગણવી પડે કે હેન્રી બૅક જ્યારે ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદનો પાયો નાખવા કપરો સંઘર્ષ કરી રહ્યો હતો તેવી પળોએ જ ફ્રાન્સે તેની ઘોર અવગણના કરી. એ તો તેના અને ફ્રાન્સના સદનસીબે પાછળથી આન્દ્રે એન્તોઈન જેવા હોનહાર દિગ્દર્શકે તેના નાટકની, તેની ખાસ પ્રકારની લેખનશૈલીને

અનુરૂપ 'નિસર્ગવાદી' રજૂઆત કરી પ્રેક્ષકોને ભારે પ્રભાવિત કર્યા. સૌપહેલાં બૅકને ઇટાલીમાં સન્માન મળ્યું. પછીથી ફ્રાન્સે પણ તેને માનભેર સ્વીકૃતિ આપી. તમામ નાટ્યકારોએ હેન્રી બૅકની ગણના પાયાના નિસર્ગવાદી-સર્જક તરીકે કરીને ખૂબ સન્માન આપ્યું. પરંતુ સખત રીતે હામ તોડી નાખનારી ઘોર નિરાશામાંથી બૅક ક્યારેય સંપૂર્ણપણે બહાર ન આવી શક્યો. 'The Vultures' જેવા નાટકથી એક વાર તેનાં કૌશલ્યની પરખ થઈ ગયા પછી પણ બૅક તેની આગલી નિષ્ફળતાઓ અને હતાશાને કારણે એક પણ પૂરા કદનું નાટક લખવામાં કામયાબ ન નીવડ્યો.

1870માં એમિલ ઝોલા જોરશોરથી નિસર્ગવાદનો પ્રચાર–પ્રસાર કરી તેના સિદ્ધાંતો ઘડી રહ્યો હતો અને તેની તીવ્ર ઝંખના હતી કે જૂનાપુરાણા ઢાંચામાં અટવાઈ પડેલી ફ્રેન્ચ રંગભૂમિને ઉગારનાર કોઈ શક્તિશાળી સર્જક ચોક્કસપણે નીકળી આવશે. વિડંબના કેવી કે હેન્રી બૅક જ્યારે ફ્રેન્ચ રંગભૂમિ પર પોતાનું મોખરાનું સ્થાન મેળવવા જંગી પુરુષાર્થ કરી રહ્યો હતો તેવે વખતે ઝોલાએ તેની સરેઆમ ઉપેક્ષા કરીને બાકીના તમામ લેખકો પર નજર દોડાવી. ઝોલા તરફથી મળેલી ઉપેક્ષા બૅકના ધ્યાન બહાર નહોતી ગઈ. સમગ્ર જીવન અને કારકિર્દીથી ત્રસ્ત થઈ ગયેલ આ નાટ્યકારે જ્યારે તેનાં સંસ્મરણો લખ્યાં ત્યારે તેમાં ખાસ નોંધેલું કે 'Zola was an excellent lawmaker who wrote superb programmes and miserable plays'. અલબત્ત, આવી કડવી ટકોર કરવા છતાં ઝોલા અને બૅક વચ્ચેના સંબંધો આગળ ઉપર મધુર રહ્યા અને ફ્રેન્ચ નિસર્ગવાદના બે મુખ્ય પ્રણેતાઓ તરીકે બંનેનું નામ નાટ્યજગતમાં ગૌરવભેર પ્રસ્થાપિત થયું.

હેન્રી બૅકનું એક સપનું હતું અને તે હતું જીવનની રોજબરોજની ઘટનાઓ આબેહૂબ રંગમંચ પર જીવંત કરવાનું. બૅક એક ક્રાંતિકારી સર્જક હતો. પ્રેક્ષકોને પ્રભાવિત કરતાં લાગણીપોચાં નાટકો સામે તેનો ભયંકર વિરોધ હતો. આવાં નાટકો માણસનાં દુઃખો અને સમસ્યાઓને કૃત્રિમ રીતે બઢાવીચઢાવી(glorified) ને રજૂ કરતાં હતાં જે બૅકને ક્યારેય સ્વીકાર્ય નહોતું. તેવી રીતે બૅકે દરેક નાટકમાં સુખી અંત લાવવાની પરંપરાનો સાફ અસ્વીકાર કર્યો. ઉપરાંત તેના જમાનામાં પ્રચલિત એવી પ્રેક્ષકોની દાદ મેળવવાની લોકપ્રિય તરકીબોને પણ હેન્રી બૅકે સાફ નકારી કાઢી. ખાસ તો તેણે 'Cruel Theatre'(ક્રૂર રંગમંચ)નો એક નવો જ વિચાર રજૂ કર્યો. અહીં ક્રૂરનો અર્થ ઘાતકી નહીં પણ તેના અર્થઘટન મુજબ 'નાટકોમાં સત્ય પૂરી નિષ્ઠુરતાથી, કઠોરતાથી, મનમાં દયામાયા લાવ્યા વગર, પૂરી ઉગ્રતા સાથે, તટસ્થતાથી છડેચોક ઉઘાડું પાડવું જોઈએ. તેમાં

પાત્રોએ દોરીથી સંચાલિત કઠપૂતળીઓને બદલે હાડમાંસના જીવંત માણસોની માફક અભિનય કરવો જોઈએ. તેમાં દરેક કાર્ય, બનાવ અને ક્રિયા તર્કબદ્ધ અને પ્રતીતિજનક આગળ ધપવા જોઈએ.' આગળ બોલતાં બૅકે જણાવેલું કે 'આજકાલ કાલાતીત થઈ ચૂકેલ રંગદર્શીવાદ વિરુદ્ધની હવા ચાલી રહી છે. આજે આપણી સામે બુદ્ધિપૂર્વકના શુદ્ધ નિર્ભેળ વાસ્તવવાદનો વિકલ્પ મોજૂદ છે જેમાં નાટકીયતા ઓછી અને જીવનની સચ્ચાઈ વધારે છે, આપણે તેનું સ્વાગત કરવા તૈયાર રહેવું જોઈએ.'

આ સમયે સફળતા પામવા અધીરો બનેલો બૅક જો બજારુ માંગના છટકામાં સપડાઈ ગયો હોત તો એક નિરાળા સર્જક તરીકે ખતમ થઈ ગયો હોત. પરંતુ તે રંગમંચકલાનો અજોડ કસબી હતો. 1877માં લખાયેલા તેના 'માસ્ટરપીસ' – સીમાચિહ્નસમા નાટક – 'The Vultures' માટે ઉત્સાહી નિર્માતા–દિગ્દર્શક ખોળવા માટે બૅકને પણ ઠેર ઠેર ભટકવું પડ્યું. આખરે ના-ટક-કંપની 'Comedie Francaise'એ બૅકને તેનું નાટક ભજવવાની સંમતિ આપી અને 1882માં 'The Vultures'ની રજૂઆત થઈ. બૅક તેના નાટકને જે રીતે લખાયેલું તે જ સ્વરૂપે મંચ પર ભજવાતું જોવા સદભાગી બન્યો. 'The Vultures'માં બૅકનું લેખન નિસર્ગવાદી હતું પરંતુ તે સમયની રંગભૂમિ પર અભિનય અને સંવાદ બોલવાની શૈલી ભારે કૃત્રિમ, નાટકીય અને બોલકી હતી એટલે એ બે વચ્ચે સુમેળ ન બેઠો, પરિણામે નાટકને અપેક્ષિત સફળતા ન મળી.

આ નાટકનાં પાત્રો પોતાની જાતને શું સમજે છે અને સામે પ્રેક્ષકો તેમના વિશે કેવાં તારણો બાંધે છે તેના વિરોધાભાસમાંથી પેલા દંભી માલેતુજારવર્ગના નીચ ઇરાદાઓ વિરુદ્ધ, જાણે કે એક ગંભીર આરોપનામું ઘડાય છે. 'The Vultures'માં રજૂ થતા મધ્યમવર્ગનું પ્રત્યેક પાત્ર જ્યારે એક વિધવા સ્ત્રી અને તેની ત્રણ અનાથ દીકરીઓને તેમની વારસાગત સંપત્તિ અપાવવાના મામલે પોતાના સ્વાર્થનું નિશાન બનાવે છે ત્યારે પોતાની જાતને ફક્ત એક વ્યવહારદ-ક્ષ વેપારી જ સમજે છે! survival the fittest, 'આ દુનિયામાં બળવાન હોય તે જ ટકે છે.' એવા કુદરતી કાનૂનને વફાદાર રહીને જ તેઓ તમામ નિર્ણયો લે છે. આથી કહી શકાય કે આવા લોકો Social Dawrinist છે! 'The Vultures' નાટકનો પારિવારિક વકીલ આ સિદ્ધાંતને બરાબર અનુસરનારો છે. તે માને છે કે 'જેનો કોઈનો હાથ ઉપર હોય તેણે મળેલી તકનો લાભ ઉઠાવવો જ જોઈએ.' નાટકના અંતમાં ટિશિયર નામનું આધેડ વયનું પુરુષપાત્ર – જે કુટુંબને તેણે જાતે આર્થિક રીતે બરબાદ કરી નાખ્યું તેની જ, પોતાની દીકરી જેવડી ઉંમરની છોકરીને પરણે છે અને હવે એ કુટુંબની આસપાસ ઘુમરાતા (પોતાના જેવા જ)

અન્ય 'ગીદ્ધો'ને હાંકી કાઢવાની સુફિયાણી સલાહો આપે છે! (પોતાની વાસના સંતોષવા) પોતે જેને પૈસાના જોરે પરણી રહ્યો છે તે યુવાન છોકરીને તેમજ તેના પરિવારને ચેતવણી પણ આપે છે કે ઘરના મુખ્ય પુરુષ-સદસ્યના મરણ બાદ તેમનું કુટુંબ અનેક બદમાશોથી ઘેરાઈ ગયું છે!

અપેક્ષાથી વિપરીત 'The Vultures'ની ભજવણીએ ફ્રાન્સના પ્રેક્ષકોને ઊંડા આઘાતો આપ્યા, તેમને દુભવ્યા, મનથી વિક્ષુબ્ધ કરી મૂક્યા. નાટકમાં બૅકે ફ્રાન્સના મધ્યવર્ગનું જે ગંદું, દંભી, બીભત્સ, ત્રાસદાયક ચિત્ર આલેખ્યું તે જોઈને મોટા ભાગના રૂઢિચુસ્તો અકળાયા અને ભયંકર રીતે નારાજ થયા. સાથોસાથ જે કોઈ પ્રગતિશીલ પ્રેક્ષકો હતા તેમણે નાટકમાં કહેવાયેલી કદરૂપી છતાં સચ્ચાઈથી ભરેલી વાત બદલ નાટકને ખૂબ બિરદાવ્યું. વધુમાં જે રીતે અરધી સદી પહેલાં હ્યુગોના રોમૅન્ટિક મેલોડ્રામા 'Hermani' પર પ્રતિબંધ લાવવા બદલ 'Romanticist v/s Classicist'ની લડત ચાલેલી એવી રીતે જ હેન્રી બૅકની સામે અકળાઈ ઊઠેલા રૂઢિચુસ્તોએ તેના નાટક 'The Vultures' પર કાયદાથી પ્રતિબંધ મૂકી દેવાની જોરદાર માંગણી ઉઠાવી.

કોઈ જ પ્રકારની પ્રશંસા કે પ્રોત્સાહન નહીં પામેલા નાટ્યકાર હેન્રી બૅકે પૅરિસની સામાજિક અનૈતિકતાને આલેખતું બીજું એક નાટક 'The Parisian Woman' લખ્યું અને 1890માં તેને 'Comedie Francaise'એ રંગમંચ પર ભજવ્યું. બૅકનાં પાત્રો સુસંગત દેખાવા છતાં જાતે જ પોતાને હલકાં પાડે છે અને જ્યારે વિસંગત બનીને વર્તે છે ત્યારે પોતાને જ ખતમ કરી નાંખે છે. 'The Parisian Woman'ની વ્યભિચારી નાયિકા કલોટિલ્ડે પોતાની જાતને એક અત્યંત વફાદાર પત્ની સમજે છે પરંતુ તેના પતિ માટે જ્યારે રાજકીય ફાયદા મેળવવાની વાત આવે છે ત્યારે એ લક્ષ્યાંક સિદ્ધ કરવા લગ્નેતર સંબંધ બાંધતાં અચકાતી નથી! 'વફાદારી' અંગેની તેની સમજ એકદમ નિરાળી છે! તેનામાં સભ્યતા અંગે ખૂબ ઊંચી પરંતુ નૈતિકતા અંગે ખૂબ નીચી સમજ છે. હેન્રી બૅકનું દુર્ભાગ્ય જુઓ કે જૂની ચવાઈ ગયેલી મંચનશૈલીથી ભજવાવાને કારણે નિસર્ગ-વાદી રંગમંચ માટે પાછળથી 'માસ્ટરપીસ' ગણાયેલ આ નાટકનો કરુણ ફિયાસ્કો થઈ ગયો!

બંને નાટકોનો મુખ્ય મુદ્દો તેનાં પાત્રોના કુદરતી વ્યવહાર-વર્તનને કારણે ઉઘાડછોગે દેખા દેતી નૈતિક અંધાધૂંધી અંગેનો છે. બૅક એવા ખાસ વર્ગના માણસોને અહીંયાં લાવ્યો છે જેમનાં વાણીવર્તન આપણા નૈતિક સવાલો અને શંકાઓથી પર છે! તેઓના મતે તેઓની ચાલચલગતમાં કશું જ ખોટું કે અનુચિત નથી. અને ખાસ તો જે ઉચ્ચ સમાજમાંથી તેઓ આવે છે અને જે

પ્રકારનો માનમરતબો ભોગવે છે ત્યાં આગળ એ જ પ્રકારની જીવનશૈલી તેમનું અસલી ધોરણ ગણાય છે! પરંતુ તમામ વિઘ્નો છતાં નાટકની વ્યાવસાયિક સફળતા માટે હેન્રી બૅકની તાકીદની જરૂરિયાત તત્કાલીન રંગભૂમિને આધુનિક અને વાસ્તવવાદી બનાવવા માટેની હતી. આમ બૅક સહિતના નિસર્ગવાદીઓના મત મુજબ રંગભૂમિમાં સર્વાંગી પરિવર્તન લાવવા સૌપહેલી ક્રાંતિ નાટ્યલેખનમાં આવવી જરૂરી હતી અને ત્યાર બાદ ભજવણીશૈલીમાં પણ એક નિર્ણાયક પરિવર્તન લાવવું અનિવાર્ય હતું. અને જ્યાં સુધી 1887માં આન્દ્રે એન્તોઈને પૅરિસમાં 'થિયેટર લિબ્રે'ની સ્થાપના ન કરી ત્યાં સુધી એ શક્ય ન બન્યું.

1887માં બૅકના નિસર્ગવાદી લેખનને એકદમ અનુરૂપ એવી ભજવણી કરીને એન્તોઈને 'The Vultures'ને તેમજ તેના લેખકને રાતોરાત અસાધારણ સફળતા અપાવી. પછી તો 'The Vultures'ના પ્રયોગો યુરોપનાં લગભગ તમામ મોટાં શહેરોમાં થયા અને બધેય પ્રેક્ષકોએ તેને ભારે ઉમળકાથી વધાવ્યું. માત્ર એક જ નાટકની શાનદાર પ્રસ્તુતિએ હેન્રી બૅકને જોતજોતામાં દુનિયાભરમાં એક મહાન નિસર્ગવાદી નાટ્યસર્જક તરીકે પ્રસિદ્ધ કરી દીધો. તેવી જ રીતે અગાઉ એક વાર મોટી નિષ્ફળતાને વરેલા બૅકના નાટક 'The Parisian Woman'ને પણ આન્દ્રે એન્તોઈને ઈ. સ. 1888માં તેણે સ્થાપેલા Theatre Antoineમાં રજૂ કરીને સૌપ્રથમ વાર જબરદસ્ત સફળતા અપાવી. નિસર્ગવાદને અનુરૂપ નવા રંગમંચકલા-કસબના સફળ આગમન સાથે હેન્રી બૅકને પણ લાંબા સંઘર્ષ બાદ નવું બળ સાંપડ્યું.

ફ્રાન્સમાં વાસ્તવવાદી કલ્પનાને રંગમંચ પર મૂર્તરૂપ આપવામાં આન્દ્રે એન્તોઈનનો ફાળો ક્રાંતિકારી હતો. તેના જેવા કલ્પનાશીલ તેમજ પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શકની સહાય વગર એકલા લેખકોના પ્રયત્નો સફળ ન નીવડત. એ સમયે બૅકની સ્થિતિ ઘણીબધી રીતે રશિયાના ચેખૉવ જેવી હતી. ત્યાં પણ જ્યાં સુધી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ ચેખૉવને ભજવવા માટેની અનુરૂપ મંચનશૈલી ન ખોળી કાઢી ત્યાં સુધી ચેખૉવનાં નાટકોને પણ રશિયન ધંધાદારી રંગમંચ પર ક્યારેય સફળતા નહોતી મળી. હેન્રી બૅકના નાટકની આ જ ગતિ થઈ. તેને એવા રંગમંચની જરૂર હતી જે વાસ્તવિકતાને રજૂ કરતી નિર્લેપ અને અલિપ્ત (detached) કલાને પ્રેક્ષક સુધી સફળ રીતે પહોંચાડે.

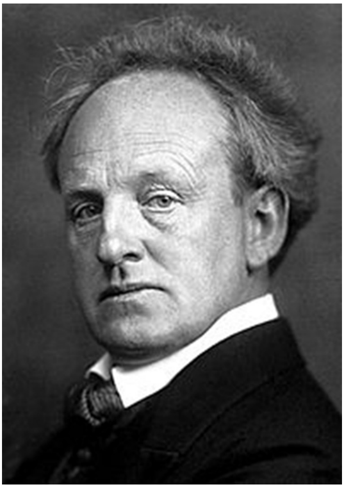
આમ ટૂંકમાં બૅક માટે જેટલું એન્તોઈનને સમર્થન કરવું જરૂરી હતું એટલું જ એન્તોઈન માટે બૅક જેવા નાટ્યકારના કૌશલ્યને રંગમંચના નવનિર્માણ માટે ખપમાં લેવું તાકીદનું હતું. બૅકનો ઇરાદો એક જ હતો. વાસ્તવિક જીવન પ્રકારની વાસ્તવિક રંગભૂમિ. તેણે કહેલું 'Make what you will of it'. અર્થાત્

'રંગમંચ માટે તમે એ જ લખો, એ જ કરો, જે તમે વાસ્તવમાં કરો છો, કરી શકો છો યા કરવાના છો. કારણે કે આપણા સમય અને સ્થળમાં માણસો આ જ રીતે વર્તે છે, આ જ રીતે વિચારે છે અને આ જ રીતે બોલે છે.' વધુમાં બૅકે નાટકમાં જીવનનો કુદરતી લય સર્જવા પર ભાર મૂક્યો. નાટકને કૃત્રિમ અથવા યાંત્રિક ગણતરી સાથે exposition, climax, crisis, denouement, resolution વગેરે જેવા ભારેખમ શબ્દો હેઠળ વર્ગીકૃત અને વિભાજિત કરવાને બદલે તેના પ્રસંગો, સંવાદો, વિરામો વગેરેને તેના કુદરતી સ્વાભાવિક પ્રવાહમાં મુક્ત રીતે વહેવા દેવાની હિમાયત કરી'.

તેના માનવા પ્રમાણે 'The Vultures' અને 'The Parisian Woman'ની સફળતા એટલા માટે નથી કે આ નાટકો વૈજ્ઞાનિક અને સમાજશાસ્ત્રીય સંદર્ભે નિસર્ગવાદી ફૉર્મ્યુલામાં રચાયાં છે; તેની ખરી તાકાત તેનાં અખંડ નીતિગત લખાણમાં અને માળખામાં છે'. 1905માં બૅક વિશે લખતા સમીક્ષક જેમ્સ હ્યુ-નેકરે લખેલું, 'The Vultures' was the bible of the dramatic realists.' જો આપણે મારીમચડીને બનાવાયેલ 'well-made plays'ના સપાટી પરના વાસ્તવવાદ અને 'જિવાતા જીવનના આબેહૂબ ટુકડા' (slice of life) જેવી બૅકની સહજ-સ્વાભાવિક શૈલી વચ્ચેનો ફરક સમજી શકીએ તો આ વિધાનમાં રહેલી ઘણીખરી સચ્ચાઈ જોઈ શકાશે. કારણ કે બૅકની આ શૈલીના આધારે જ તેના સમકાલીનોએ 'naturalism' (નિસર્ગવાદ) શબ્દ પ્રયોજેલો. અલબત્ત, નિ-સર્ગવાદના પ્રણેતા એમિલ ઝોલાની માફક હેન્રી બૅકે પોતાની શૈલી કે ટૅકનિક અંગે કોઈ નિશ્ચિત સિદ્ધાંતો નહોતા તારવ્યા.

કમનસીબે 1885 પછી હેન્રી બૅક કશું જ મહત્વપૂર્ણ લખી ન શક્યો, સિવાય કે 1897માં તેણે બે ટૂંકાં નાટકો 'The Start' અને 'Widowed' લખ્યાં. છેલ્લે 'The Puppets' નામનું પૂરા કદનું નાટક, જે નાણાક્ષેત્રે ઉઘાડા પાડતા ભ્રષ્ટાચાર વિશે લખાયેલું, તેના મૃત્યુને કારણે અધૂરું રહી જવા પામ્યું. જિંદગી-ભર તે સામાજિક વર્તુળોથી દૂર, આર્થિક તંગીમાં જ જીવતો રહ્યો. તેના પ્રશંસ-કોએ તેની પાસેથી ઉત્કૃષ્ટ નાટકો મેળવવા ઘણા પ્રયત્નો કરી જોયા. ખુદ એન્તો-ઈને પણ તેની પાસે સારું નાટક લખાવવા તેને જોઈતી તમામ સગવડો કરી આપવાની લાલચ આપી. પરંતુ ભીતરથી સદાય એકલો અને તૂટીફૂટી ગયેલો લેખક ભૂતકાળના સંઘર્ષોએ આપેલ વેદના, નકાર, અસ્વીકાર અને માનહાનિને ક્યારેય ન ભૂલી શક્યો અને 1899માં મૃત્યુ પામ્યો. અલબત્ત, ફ્રેન્ચ રંગમંચને આધુનિક બનાવવાના તેના અવિરત સંઘર્ષને ફ્રાન્સના પ્રેક્ષકો અને કલાકારોએ ભવ્ય અંજલિ આપી અને તેની કાયમી ખોટ બદલ ઊંડો ખેદ પ્રગટ કર્યો.

(4) ગેરહાર્ટ હૉપ્ટમૅન (18621946) : Gerhart Hauptmann :



ગેરહાર્ટ હૉપ્ટમૅન વાસ્તવવાદી રંગમંચનો અગ્રગણ્ય જર્મન નાટ્યકાર તેમજ નવલકથાકાર હતો. હૉપ્ટમૅનનો જન્મ 1862માં જર્મનીના સિલેસિયા નામના નાનકડા કસબામાં થયેલો. નાનપણથી હૉપ્ટમૅનને ચિત્રકલા તથા લેખનકાર્યમાં રુચિ હતી. તેણે જેના (Jana) યુનિવર્સિટીમાંથી ઇતિહાસનું શિક્ષણ લીધું અને 1883–84ના ગાળામાં ઇટાલી જઈ રોમમાં શિલ્પકાર તરીકે કામ કર્યું, પરંતુ તેમાં કોઈ સફળતા મળી નહીં. તેની પત્ની ખૂબ ધનવાન હતી એટલે ચારેક વર્ષ હૉપ્ટમૅને આર્થિક ચિંતા છોડીને પોતાનું સમગ્ર ધ્યાન લેખન પર કેન્દ્રિત કર્યું.

બર્લિનના રહેવાસ દરમિયાન તે પ્રયોગશીલ નાટ્યદિગ્દર્શક ઓટો બ્રાહમે સ્થાપેલા 'Free Stage' સાથે જોડાયો અને અભિનયમાં પણ રસ લેવાનું શરૂ કર્યું. સાથે સાથે વૈજ્ઞાનિકો, ઉદારવાદી ધર્મગુરુઓ, પત્રકારો, દાર્શનિકો, પ્રયોગલક્ષી લેખકો વગેરેના પરિચયમાં આવ્યો. આમાંથી કેટલાક સર્જકો સમાજવાદી અને નિસર્ગવાદી વિચારોમાં રુચિ ધરાવતા હતા. આ ગાળામાં હૉપ્ટમૅનનું વાચનચિંતન પણ વધવા પામ્યું. ખાસ કરીને એમિલ ઝોલા અને ઈવાન તુર્ગનેવને વાંચ્યા બાદ તે નાટકો લખવા પ્રેરાયો. તેણે અનેક નાટકો, નવલકથા, કવિતા વગેરેને આવરી લેતું સાહિત્ય સર્જ્યું. ખાસ કરીને તે નિસર્ગવાદી નાટકોના પ્રથમ રચનાકાર તરીકે જર્મનીમાં પ્રસિદ્ધિ પામ્યો. હૉપ્ટમૅનનાં બધાં નાટકોમાં પ્રેક્ષકોને સૌથી વધારે જકડી રાખનાર તેમજ તીવ્ર માનવીય સંવેદના જગવનાર નાટક હતું 'The Weavers'. 1892માં લખાયેલા આ નાટકે તેને વિશ્વભરમાં ખ્યાતિ અપાવી. એક ઉત્તમ નાટ્યકાર તરીકેની હૉપ્ટમૅનની પ્રતિષ્ઠા લગભગ બે દાયકા સુધી લગાતાર ટોચ પર રહી. તેની નવલકથાઓ, વાર્તાઓ, વિશાળ ફલક પરની તેની 'એપિક' કવિતાઓ અને પછીથી લખાયેલાં નાટકોમાં તેણે નિસર્ગવાદી શૈલીનો ત્યાગ કર્યો અને કલ્પનાશીલ અને રહસ્યવાદી એવા ધાર્મિક અને પૌરાણિક કથાનકો તેમજ પ્રતીકવાદી શૈલી તરફ વળ્યો. હૉપ્ટમૅનના 60 વર્ષની ઉજવણી પ્રસંગે બોલતાં થૉમસ માને તેને 'The Poet of the Poor'નું બિરુદ આપેલું. 1912માં તેને સાહિત્ય માટેનું સર્વોચ્ચ સન્માન નોબેલ પારિતોષિક અર્પણ થયેલું.

જર્મનીના વિલ્હેમ દ્વિતીયના સત્તાકાળ દરમિયાન હૉપ્ટમૅનને સમાજની મુખ્ય ધારાથી બહાર ફેંકાઈ ગયેલા ગરીબ અને પછાત વર્ગોના પક્ષકાર બનીને એક ઉદ્દામવાદી લેખક તરીકેની નામના પ્રાપ્ત કરી. 1889માં લખેલું તેનું સર્વપ્રથમ નાટક 'Before Dawn' વાસ્તવવાદી શૈલીમાં લખાયેલ એક ચોંકાવનારું સામાજિક નાટક હતું. તેમાં સિલેસિયા વિસ્તારમાં કોલસો જેવું ખનિજ મળી આવવાને કારણે ત્યાંના ગ્રામવાસીઓના હાથમાં પૈસો આવ્યો પણ તેમના જીવનમાં કોઈ સુધારો ન થયો અને ઊલટી અવનતિ જોવા મળી તેનું આલેખન થયું છે. આ નાટક દ્વારા કહી શકાય કે જર્મન સાહિત્યમાં પહેલી વાર નિસર્ગવાદી ચળવળ(naturalistic movement)નો આરંભ થયો. આ નાટક સમાજમાં ઝડપભેર ધનવાન બનાવી દેનારી અને બીજી તરફ એટલી જ ઝડપથી ખેડૂત-પરિવારોને ગરીબાઈમાં ધકેલી દેનારી વિષમ આર્થિક–સામાજિક પરિસ્થિતિની કારમી દુઃખદ કથાને આલેખે છે. સિલેસિયન લોકબોલીમાં લખાયેલું આ જર્મનીનું સૌપ્રથમ નિસર્ગવાદી નાટક હતું. આ નાટકે હૉપ્ટમૅનને મોટી સફળતા અપાવી અને તેનાથી 19મી સદીના અત્યંત રૂઢિબદ્ધ (stylized) એવાં જર્મન નાટકોનો અંત આવ્યો.

શોષિતો અને પીડિતોને કેન્દ્રમાં રાખીને સામાજિક વાસ્તવિકતાને ઉઘાડી પાડતાં હૉપ્ટમૅનનાં નિસર્ગવાદી નાટકોમાં વારસો અને વાતાવરણ, ગરીબોના માનવઅધિકારો, વ્યક્તિગત જરૂરિયાતો અને સામાજિક નિયંત્રણ વચ્ચેનું ઘર્ષણ વગેરેનું તટસ્થ અને છતાંય લાગણીસભર આલેખન કરવામાં આવેલું. અને તેમાંય ખાસ તો શ્રમિકવર્ગને આવરી લેનાર 'The Weavers' નામની ટ્રૅજેડીએ હૉપ્ટમૅનને તેના યુગના એક મહાન અગ્રગણ્ય જર્મન નાટ્યકાર તરીકે સ્થાપી દીધો. પ્રેક્ષકોનાં હૃદય રણઝણાવી મૂકનાર આ નાટકનાં આગવાં લક્ષણો હતાં મૃત્યુ, ભૂખમરો, નિરર્થકતા, શોષણ, ક્રાંતિ અથવા ન્યાય માટેનો સામૂહિક પોકાર. આ નાટકે ન કેવળ જર્મન રંગભૂમિ પર પરંતુ જર્મનીની બહાર, વિશ્વસમસ્તની રંગભૂમિ પર અભૂતપૂર્વ ખળભળાટ મચાવી દીધો. નિમ્ન મધ્યમવર્ગને કેન્દ્રમાં રાખીને, તેમની સામાજિક-આર્થિક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડતું અસલ નૈસર્ગિક શૈલીમાં રચાયેલું આ એક સીમાચિહનરૂપ નાટક હતું. તેમાં હૉપ્ટમૅને તેના વતન સિલેસિયાના ગરીબ વણકરોએ 1840માં ઔદ્યોગિક ક્રાંતિના પગલે આવેલ ગરીબી અને ભૂખમરાથી ત્રાસી જઈ પોતાના મૂડીવાદી માલિકો વિરુદ્ધ જે સામૂહિક બળવો કરેલો તેના પર આલેખાયેલી એક હૃદયસ્પર્શી કરુણાન્તિકા હતી.

નાટકમાં દર્શાવાયું છે કે ઔદ્યોગિક ક્રાંતિને કારણે કાપડવણાટક્ષેત્રે પાવર-લૂમ્સ જેવી વિવિધ યંત્રસામગ્રી દાખલ કરવાથી કેવી રીતે વણકરો મોટા પાયા

પર બેરોજગારી અને ભૂખમરામાં ધકેલાઈ ગયા; પોતાના અસ્તિત્વ સામેના ખતરાથી બચવા વણકરોએ કેવી રીતે એકતા સાધી પૂંજીપતિ માલિકો સામે લડત ઉપાડી. તેઓ કાપડમિલના ઘમંડી શોષણખોર માલિકની સામે પૂરી તાકાત સાથે સમૂહમાં કૂચ કરી જાય છે. વીફરેલા વણકરો બરબાદીનો બદલો લેવા તેમના માલિકના ઘર પર હુમલો કરે છે, તેના ઘરનો કબજો લઈ લે છે, ફૅક્ટરી પર પણ હલ્લો લઈ જાય છે અને તેમના દુર્ભાગ્યના પ્રતીકરૂપ નવી આવેલી યંત્રસામગ્રીનો નાશ કરી નાખે છે. માલિકોના રક્ષણમાં ગોઠવેલા સશસ્ત્ર સિપાઈઓની હાજરી છતાં વણકરોની જીત થાય છે.

આ નાટક રાતદિવસ પરસેવો પાડીને ગુજરાન ચલાવતા વણકરોની અવદશા પાછળની આર્થિક-સામાજિક વ્યવસ્થાની કઠોર આલોચના કરવાથી કંઈક વિશેષ છે. આ નાટકની અગત્ય કેવળ એક ખાસ જૂથ પૂરતી સ્થાનિક નથી પરંતુ સર્વવ્યાપી છે. જ્યાં જ્યાં આર્થિક વિકાસના નામે માનવઅધિકારોનું હનન થાય છે ત્યાં ત્યાં આ નાટકની પ્રાસંગિકતા અચૂક છે. તેમાં ભૂખ્યા વણક-રોના બળવાની પૃષ્ઠભૂમિમાં દુનિયામાં ઠેર ઠેર જોવા મળતી માનવદરિદ્રતાનું ભીષણ ચિત્ર રજૂ થાય છે. હા, એ વાત ખરી છે કે નાટક ભૂતકાળની ઘટના (ઈ. સ. 1840) પર આધારિત છે જેને આધુનિક વાસ્તવિકતાઓ સાથે બૌદ્ધિક સ્તરે પનારો પાડતા માનવપ્રયત્નો સાથે કોઈ સંબંધ નથી. તેમ છતાં હૉપ્ટમૅન ગરીબ વણકરોની ઉગ્ર રજૂઆતને ન્યાયી ગણાવતાં કહે છે કે ભૂખમરો ધનિક વર્ગની પ્રગતિને કોઈ રીતે ફાયદાકારક બની શકે નહીં. ધનિકોએ પોતાનાં વાજબી હિતો સાચવવા માટે પણ આ વંચિતોના માનવઅધિકારોનો આદર કરવો રહ્યો. 1840માં બળવો કરનાર સિલેસિયાના ગ્રામજનો ઔદ્યોગિક ક્રાંતિ વિશે ભાગ્યે જ પૂરતી માહિતી ધરાવતા હતા. એટલે પોતાની ફરિયાદોને રજૂ કરવા માટે તેઓ કોઈ પણ ભોગે મૂડીવાદીઓનો બદલો અને તેમણે લાવેલ યંત્રસામગ્રીનો નાશ કરવા સિવાય અન્ય કોઈ વિકલ્પ વિચારી શકવાની સ્થિતિમાં નહોતા. (વસ્તીના ભારણની સમસ્યાનો સામનો પણ ત્રીજા વિશ્વના દેશો કે જ્યાં પારાવાર બેરોજગારી છતાં ઉત્પાદનક્ષેત્રે માલિકોની નફાખોરી કે પછી આધુનિકતાના નામે યાંત્રીકરણ લાદવાની ઘેલછા છે ત્યાં આ નાટક આજે પણ એટલું જ પ્રા-સંગિક છે.)

નાટકમાં પ્રણાલિકાગત જોવા મળતાં એકદમ સારાં કે ખરાબ પાત્રો આ નાટકમાં નથી. મોટા ભાગનાં પાત્રો પોતાના બુનિયાદી હક્કો માટે લડનાર શ્ર-મિકવર્ગનાં છે. અહીં આપણે વ્યક્તિનું નહીં, સમૂહનું નાટક જોઈએ છીએ. No individual hero but a collective hero. બૅરૅટ એચ.કલાર્ક કહે છે કે 'The

Weavers'માં હૉપ્ટમૅને નાયક(Hero)ના બદલામાં ટોળાં(crowd)નું સર્જન કર્યું છે. પરિણામે અહીં વણકરોનું ટોળું જ મુખ્ય પાત્ર (protagonist) બની રહે છે. ઇબ્સન તથા અન્ય પુરોગામી નાટ્યકારોએ હંમેશાં કોઈ એક નાયક કે નાયિકાને કેન્દ્રમાં રાખીને નાટકો સર્જેલાં. જ્યારે અહીંયાં આર્થિક પરિબળોના અસહ્ય દબાવને કારણે વ્યક્તિને બદલે સમાજનો આખેઆખો સમૂહ નાટકના કેન્દ્રમાં આલેખાયો છે. આર્થિક પરિબળો નાટકનું 'કારણ' બને છે પરંતુ તેનું 'કાર્ય'માં અથવા 'dramatic action'માં રૂપાંતર ત્યારે જ થાય છે જ્યારે વણકરોએ ભોગવેલી યાતનાઓના વિરોધમાં તેઓ સામૂહિક રીતે લડવા ઊભા થઈ જાય છે.

આ નાટકમાં લેખક તેના નાયકો (heroes) અંગે વ્યક્તિગત રીતે કોઈ જ નૈતિક ચુકાદો જાહેર કરવાનું નકારી કાઢે છે. નાટકમાં નિશ્ચિત અને સ્પષ્ટ એવું સામાજિક વિશ્લેષણ કરવામાં આવ્યું છે. નાટકમાં સમાજની દારુણ પરિસ્થિતિની કડવી આલોચના ખુલ્લંખુલ્લા કરવામાં આવી હોવાને કારણે 'The Weavers' તે સમયના રાજકીય સત્તાધીશો માટે ગંભીરપણે ક્ષોભજનક બની ગયું. પહેલા જ પ્રયોગમાં નાટ્યગૃહમાં બેઠેલ કૈઝર વિલ્હેમ દ્વિતીયે નાખુશ થઈ આગળ ઉપર આ નાટક રજૂ કરવા પર તત્કાળ પ્રતિબંધ લાદી દીધો. પરંતુ વિવિધ જૂથોની આગ્રહભરી રજૂઆતને કારણે લગભગ એકાદ વર્ષના અંતરાલ બાદ ફરી એક વાર તેની જાહેર ભજવણી શક્ય બની. દિગ્દર્શક આન્દ્રે એન્તોઈને 1893માં થિયેટર લિબ્રેમાં 'The Weavers'ની શાનદાર રજૂઆત કરી અને નાટક અભૂતપૂર્વ સફળતા પામ્યું.

ત્યાર બાદ તે જ્યાં જ્યાં રજૂઆત પામ્યું ત્યાં ત્યાં પ્રેક્ષકો પર જબરદસ્ત અસર પાડી. તેમાં વ્યક્ત થયેલી કઠોર, દયાહીન, પ્રામાણિક અભિવ્યક્તિ અને સંવાદોમાં પ્રયોજાયેલી લોકબોલીમાંથી નીતરતી વંચિતોની વસમી વેદના પારખીને પ્રેક્ષકગણ હતપ્રભ થઈ ગયો. સમકાલીન સમાજ પર લેખકે કરેલા આટલા તીખા પ્રહારોને કારણે હૉપ્ટમૅનની ખ્યાતિ જર્મની બહાર દુનિયા આખીમાં પ્રસરી ગઈ. વાસ્તવમાં આ નાટક લખતી વખતે હૉપ્ટમૅનના અવચેતનમાં તેના દાદાનું સ્મરણ હતું. જેઓ સ્વયં એક વણકર હતા અને અન્યાય સામે લડત આપતી સામાજિક-લોકતાંત્રિક ચળવળ જોડે ગાઢ રીતે સંકળાયેલા. આમ એ નાટકની અભિવ્યક્તિમાં કથાવસ્તુ સાથેના સર્જકના ભાવનાત્મક સંબંધે તેને એક પ્રકારે સચ્ચાઈ અને પારદર્શિતા બક્ષેલી.

આ નાટકને પ્રથમ સમાજવાદી નાટક (first socialist play) તરીકેનું બહુમાન મળ્યું. બીલ માર્કસ કહે છે કે રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં ભૂખમરાની અમાનવીય દશાનું આટલું ઊંડું અને હૃદયવિદારક નિરૂપણ એક પણ નાટકમાં

કરવામાં નથી આવ્યું જેટલું 'The Weavers'માં કરવામાં આવ્યું છે. તેના પ્રશંસકોમાં વ્લાદિમીર લેનિનથી માંડીને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત, જેમ્સ જોઇસ અને યુજિન ઓ'નીલ સુધીના સામેલ છે. બ્રેખ્તે કહેલું કે 'હૉપ્ટમૅન તેના પુરોગામી ઇબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગની હરોળમાં ઊભા રહી શકવાનું સામર્થ્ય ધરાવે છે અને તેનું સૌથી વધુ બળકટ દૃષ્ટાંત છે 'The Weavers', જે આધુનિક રંગમંચને તેની મૃતપ્રાય કાલ્પનિક રંગદર્શી પરંપરામાંથી મુક્ત કરી સામાન્ય માનવીના જીવનની કઠોર વાસ્તવવાદી ભૂમિકા તરફ દોરી જાય છે.'

'The Weavers' લખતી વખતે શું હૉપ્ટમૅન જાણતો હશે કે એ જે નવો પ્રયોગ અમલમાં મૂકી રહ્યો છે તેની સમાજ પર શી અસરો પડશે? જેમ કે તેના પછી કેટલા બધા નાટ્યકારોએ શ્રમિકવર્ગનાં પાત્રોને કેન્દ્રમાં રાખીને નાટકો રચ્યાં? કેટલા બધાએ પોતાનાં નાટકોમાં 'individual hero'ને સ્થાને 'group'ને અગત્ય આપી? 1892માં 'The Weavers' લખાયા બાદ મૂડી અને શ્રમ વચ્ચેનું ઘર્ષણ સૂચવતાં બીજાં જે કોઈ નાટકો લખાયાં તેમાં ગાલ્સવર્ધીનું 'Strife' અને ઑડેટ્સનું 'Waiting for Lefty' નોંધપાત્ર ગણી શકાય. 'The Weavers' નાટકને હૉપ્ટમૅનનું સૌથી ઉત્કૃષ્ટ સર્જન ગણનારા જેમ્સ હ્યુનેકર નામના વિદ્વાને ત્યાં સુધી કહી નાખેલું કે 'If Hauptmann had died after writing 'The Weavers', he would have been acclaimed a great dramatist'.

હૉપ્ટમૅન વીસમી સદીના આરંભકાળનો એક ગણનાપાત્ર જર્મન નાટ્યકાર છે. તેના સાહિત્યનાં વિવિધ અંગોને એકસૂત્રે બાંધનાર તેનું લક્ષણ છે માનવયાતનાઓ પ્રત્યેની તેની કરુણાસભર નિસબત. એક સંવેદનશીલ સર્જક તરીકે હૉપ્ટમૅન એવાં શોષિત ચરિત્રો સર્જે છે જેઓ મોટે ભાગે સમાજ અને રાજ્યનાં શક્તિશાળી પરિબળોનો નિર્દોષપણે ભોગ બનેલાં છે. ઉપલી સપાટીએ જોતાં હૉપ્ટમૅનનાં નાટકો વાસ્તવવાદી જણાય છે, પરંતુ ભીતરથી તેનો આત્મા આદર્શવાદી ઝંખના વ્યક્ત કરતો રહે છે. જેમ કે 'The Weavers'નો સાર માત્ર બેચાર શબ્દોમાં કાઢવો હોય તો એ છે 'Every man must have a dream'. હૉપ્ટમૅનનાં નાટકોમાં વ્યક્તિ અને તેના સામાજિક-આર્થિક વાતાવરણ વચ્ચે કપરો સંઘર્ષ જોવા મળે છે. તેનાં પાત્રો માત્ર ધરાતલના સંઘર્ષને જ વ્યક્ત નથી કરતાં પરંતુ તેના આત્માનો ધીમો અવાજ સાંભળવા પણ સદા તત્પર અને સંવેદનશીલ રહે છે.

હૉપ્ટમૅનના સાહિત્યવિકાસ પર ઇબ્સન અને ટૉલ્સ્ટૉયનો જબરો પ્રભાવ હતો. તેણે જાતે કબૂલ કરેલું છે કે તેની સર્જનાત્મકતાનાં મૂળ ટૉલ્સ્ટૉયમાં રહેલાં છે. તેના કહેવા પ્રમાણે ઇબ્સનના નાટક 'ડૉલ્સ હાઉસ'માં તેને તેની સમસામ-

યિક સમસ્યાનો ઉગ્ર કાળધ્વનિ સંભળાયેલો. આમ આરંભના નાટ્યલેખનમાં તેણે તેની નૈસર્ગિક અભિવ્યક્તિને મદદરૂપ બને એવાં તમામ લક્ષણો ઇબ્સન અને ટૉલ્સ્ટૉય પાસેથી મેળવ્યાં. હૉપ્ટમૅને તેનાં નાટકોમાં નિસર્ગવાદી શૈલીને ન ફક્ત ઉત્તેજક બનાવી પણ તેમાં ઊંડી માનવીય કરુણા ઉમેરી. નિસર્ગવાદી નાટ્યકલાનો વ્યાપ પશ્ચિમી જગતમાં ફેલાવવાનો યશ હૉપ્ટમૅનને ફાળે જાય છે.

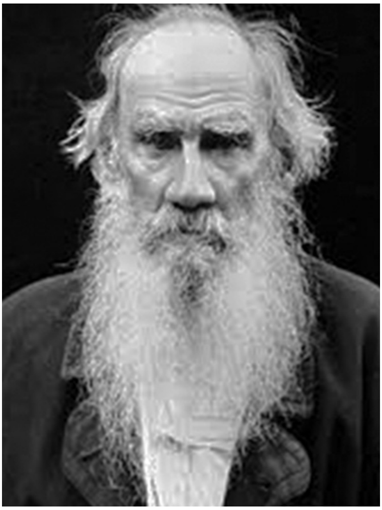
યાદ રહે કે તે સમયે રશિયા, ફ્રાન્સ અને સ્કૅન્ડિનેવિયાના દેશોમાં સાહિત્ય અને રંગમંચ પર સર્વત્ર નિસર્ગવાદ છવાયેલો હતો. એવા સમયે જર્મનીમાં ભાગ્યે જ કોઈ કલાક્ષેત્ર હતું જ્યાં રંગદર્શીવાદને કોઈ અધિકૃત સ્થાન હોય. તેવા સંજોગોમાં હૉપ્ટમૅને તેનાં નાટકોમાં નવરંગદર્શીવાદ અને પ્રતીકવાદને સામેલ કરીને સફળ નાટકો સર્જ્યાં. કેટલાંક નાટકોમાં હૉપ્ટમૅને નિસર્ગવાદી સૌંદર્યશાસ્ત્રની સીમાઓ ઓળંગી જઈને સર્જન કર્યું. જેમ કે 1895માં તેણે સમકાલીન વિષયો પર વાસ્તવવાદી નાટકો સર્જ્યાં અને તેની સાથોસાથ પરીકથા જેવાં રંગદર્શી અને પ્રતીકવાદી લક્ષણો ધરાવતાં નાટકોની પણ રચના કરી. જર્મન નાટ્યકારની આ લાક્ષણિકતા પર વિશેષ ધ્યાન આપતાં ટી. માન નામના વિદ્વાને લખેલું કે ‘હૉપ્ટમૅનના સમગ્ર સાહિત્યે તેના સમયની અનેક પ્રકારની સાહિત્યિક ચળવળોને પોતાનામાં ઝીલી છે – નિસર્ગવાદથી નવરંગદર્શીવાદ અને આગળ પર તેમાંથી વાસ્તવવાદ; વળી સાથોસાથ વાસ્તવવાદની આક્રમક અભિવ્યક્તિની જોડે કવિતાનું સંમિશ્રણ.’

હૉપ્ટમૅનની શૈલીમાં આવતા આ પ્રકારના આકસ્મિક ફેરફારોએ તેની ખુદની સર્જનશક્તિ વિશે ઘણા બધાને શંકાશીલ બનાવી દીધા. તેની કારકિર્દીનાં છેલ્લાં પચીસ વર્ષમાં તે એક પણ ઉત્કૃષ્ટ નાટક સર્જી શક્યો નહીં. આવી પરિસ્થિતિમાં તીખી ટકોર કરતાં એક સમીક્ષકે તો ત્યાં સુધી કહી નાખેલું કે ‘હૉપ્ટમૅનના સર્જનમાં કોઈ સાતત્ય જ નથી.’ સામે તેનું એટલું જ જોરદાર સમર્થન કરતાં સમીક્ષકો કહે છે કે હૉપ્ટમૅને એકદમ જુદા જુદા વિષયો પર નાટકો લખ્યાં હોવા છતાં તે બધાંમાં એક પ્રકારે આંતરિક એકતા જોવા મળે છે અને તે જ હૉપ્ટમૅનની કાબેલિયત છે. તેઓનું તો સાફ કહેવું છે કે બ્રેખ્તનું આગમન ન થયું ત્યાં સુધી હૉપ્ટમૅન બિનહરીફ રહીને જર્મન રંગમંચનું શાનદાર નેતૃત્વ કરતો રહ્યો.

1912માં નોબેલ પારિતોષિક અર્પણ સમારોહમાં જ્યુરીએ કહેલું કે ‘હૉપ્ટમૅનનાં નાટકોમાં રજૂ થતો વાસ્તવવાદ આપણને વધુ ન્યાયી અને મૈત્રીપૂર્ણ જગત રચવાનાં સ્વપ્નો જોવા તરફ દોરી જાય છે અને તેની પ્રેરણાથી સક્રિય બનેલ સામૂહિક પુરુષાર્થને પગલે એ જ સ્વપ્નો નક્કર વાસ્તવિકતામાં પરિવર્તન

પામે છે.' હૉપ્ટમૅને પણ સામે નોબેલ સ્વીકારતી વખતના ટૂંકા વક્તવ્યમાં કહેલું કે 'નોબેલ સંસ્થાનો છેવટનો આદર્શ વિશ્વશાંતિનો છે અને કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય કે તેમના દ્વારા કલા અને વિજ્ઞાનના પ્રયાસોનું સમર્થન એ જ આદ-ર્શને સિદ્ધ કરવા તરફ દોરી જાય છે.'

(6) લિયો ટૉલ્સ્ટૉય (1828–1910) :
Count Lev Nikolayevich Tolstoy :



સામાન્ય વાચકો માટે ટૉલ્સ્ટૉયનો પરિચય એક મહાન નવલકથાકાર તરીકે છે. 'War and Peace' અને 'Anna Karenina' જેવી ચિરસ્મરણીય સાહિત્યકૃતિઓ રચવા માટે ટૉલ્સ્ટૉય અમર થઈ ગયા છે. ટૂંકી વાર્તાઓ લખવામાં પણ ચેખૉવ, મોપાંસા, મૉમ વગેરે લેખકોમાં તેમનું નામ મોખરે છે. પરંતુ વાર્તાઓ અને નવલકથાઓની સાથે રંગભૂમિ પર પણ ટૉલ્સ્ટૉયનું પ્રદાન ઓછું મૂલ્યવાન નથી. તેમણે લખેલ નાટકોમાં 'The First Distiller' (1886), 'The Power of Darkness'(1886), 'The Living Corpse'(1900), 'The Cause of it All' (1910), 'The Fruits of Enlightment' (1891) અને 'The Light Shines in Darkness' વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

તેમની જાણીતી નાટ્યકૃતિઓ ભલે ઓછી હોય પરંતુ નિસર્ગવાદી સાહિ-ત્યસર્જનના ઐતિહાસિક ગાળા દરમિયાન તેમણે લખેલું એક મહત્વનું નાટક 'The Power of Darkness' ટૉલ્સ્ટૉયને એક સમર્થ નાટ્યકાર તરીકે ગણતરીમાં લેવા માટે પૂરતું છે. આ નાટક નિસર્ગવાદી લેખનનું એક ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ છે. ફ્રાન્સના યુવા દિગ્દર્શક આન્દ્રે એન્તોઈને 1888માં તેના 'થિયેટર લિબ્રે'માં એ નાટકની સૌપ્રથમ વાર ભજવણી કરીને એક પ્રતિભાસંપન્ન દિગ્દર્શક તરીકેની આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરેલી. ફ્રેન્ચ દર્શકોએ ઇબ્સનનું 'Ghosts' જોયા પહેલાં ખેડૂતજીવન પરની આ ખળભળાવી મૂકનાર ટ્રેજેડી (કરુણાન્તિકા) જોયેલી. ખાસ કરીને ફ્રેન્ચ વાસ્તવવાદના પ્રમુખ અગ્રણી નાટ્યકાર હેનરી બૅકને ખુદને પણ કહેવાય છે કે ઇબ્સન કરતાં ટૉલ્સ્ટૉયની આ કૃતિએ વધારે પ્રભાવિત

કરેલો. 1889માં જર્મન દિગ્દર્શક ઓટો બ્રાહમે બર્લિનમાં આવેલાં તેના ‘Free Theatre’માં ‘The Power of Darkness’ની ચોટદાર ભજવણી કરી અને પશ્ચિમ યુરોપની પ્રગતિશીલ નિસર્ગવાદી ચળવળમાં તેની આ ભજવણીએ એક ‘all time classic’નું સ્થાન મેળવી લીધું. એક જમીનમાલિક, લેખક અને સમાજસુધારક તરીકેની તેની લાંબી કારકિર્દી દરમિયાન ટૉલ્સ્ટૉયે રશિયાનાં ખેડૂતજીવનની ખૂબ જ ઊંડી સમજ આત્મસાત્ કરેલી જે તેના આ નાટકમાં વ્યક્ત થયેલી જોવા મળે છે.

1828માં જન્મેલા ટૉલ્સ્ટૉય અગાઉ જણાવ્યું તેમ મુખ્યત્વે નવલકથાકાર તેમજ લઘુવાર્તાકાર હતા. પછીથી તેમણે કેટલાંક મહત્વપૂર્ણ નાટકો અને નિબંધો પણ લખ્યાં. ટૉલ્સ્ટૉય બહુ ઊંચા શ્રીમંત અને ભદ્ર પરિવારમાંથી આવતા હતા. નાનપણમાં જ તેના માતાપિતાનું અવસાન થઈ ગયેલું. ટૉલ્સ્ટૉય શરૂઆતથી જ ભણવામાં ઓછો રસ ધરાવતા હતા. યુવાનવયે જુગારની લતે ચડી જઈને ખૂબ દેવું કરી નાખેલું અને પછીથી તેના મોટા ભાઈ સાથે લશ્કરમાં જોડાયેલા. એ જ સમયગાળામાં તેમની રુચિ લેખનકાર્ય તરફ વળેલી. ટૉલ્સ્ટૉય તેમના અત્યંત સંકુલ, વિસંગત તેમજ વિરોધાભાસી વ્યક્તિત્વ માટે પણ સારા એવા જાણીતા છે. પાછલા જીવનકાળ દરમિયાન તેમણે લખેલા સાહિત્ય પર તેમના નૈતિકતા સંબંધી વિચારો તેમજ સાદગી અને ત્યાગ અપનાવવા તરફનું તેમનું આત્યંતિક વલણ જોવા મળે છે. તેના મૂળમાં તેમના લગ્નજીવનમાં ઊભી થયેલી કટોકટી અને પછીના ગાળામાં ધર્મ અને આધ્યાત્મિક મનોમંથનના અંતે પ્રગટેલી આત્મ-જાગૃતિ તેમને એક પ્રખર નૈતિક ચિંતક અને સમાજસુધારક તરીકેની રચના-ત્મક ભૂમિકા ભજવવા તરફ દોરી જાય છે.

ભારોભાર નકામા અને અનૈતિક અને છતાં અતિશ્રીમંત અને પાર વગરના વિશેષાધિકારો ધરાવતા સમાજમાંથી આવતા એક લેખકમાંથી કાલાનુક્રમે એક અહિંસક અને આધ્યાત્મિક બળવાખોર વ્યક્તિમાં રૂપાંતર પાછળનાં કારણોમાં લશ્કરમાં ભરતી થયાનો અનુભવ અને વર્ષ 1857 તેમજ 1860–61 દરમિયાન તેમણે ખેડેલ યુરોપના બે પ્રવાસો જવાબદાર હતા. પૅરિસમાં તેણે જાહેરમાં જોયેલ એક મૃત્યુદંડની સજાનો અનુભવ તેને એટલો બધો હચમચાવી ગયેલો કે જીવનપર્યંત તે ઘટના તેમના સ્મૃતિપટ પર છવાયેલી રહેલી. આ વિશે તેમના મિત્ર વેસિલી બોટકિનને લખેલા એક પત્રમાં તેમણે નોંધેલું કે ‘સચ્ચાઈ એ છે કે રાજ્ય પોતે જ એક સૌથી મોટું ષડ્યંત્ર છે ન કેવળ તેના નાગરિકોના શોષણ માટેનું, પરંતુ તેથીય વધારે, તેને બધી જ રીતે ભ્રષ્ટ કરવા માટેનું. એટલે હું ક્યારેય કોઈ સરકારને આધીન રહીને સેવાઓ નહીં આપું.’ ટૉલ્સ્ટૉયના આ

વિધાનમાં 'anti-establishment' વિચારો સ્પષ્ટ થાય છે.

1860–61માં વિક્ટર હ્યુગો સાથેની મુલાકાત બાદ તેમના રાજકીય અને સાહિત્યિક વિચારોમાં મોટું પરિવર્તન આવેલું. હ્યુગોની નવલકથા 'લ' મિઝરેબલ' વાંચ્યા બાદ તેની સર્જનક્ષમતાથી ટૉલ્સ્ટૉય ભારે પ્રભાવિત થયેલા. ટૉલ્સ્ટૉયની મહાનવલ 'War and Peace'ની સરખામણી હ્યુગોની નવલકથા સાથે કરતાં ટૉલ્સ્ટૉયે આલેખેલાં યુદ્ધનાં દૃશ્યો પર હ્યુગોનો પ્રભાવ સાફ વર્તાય છે. ત્યાંથી રશિયા પાછા ફર્યા બાદ ટૉલ્સ્ટૉયે તેની વિશાળ સ્થાવર મિલકતમાંથી 'યાસ્નાયા પોલ્યાના' ખાતે તેના વેઠિયા મજૂરોનાં બાળકોને ભણાવવા માટે 13 શાળાઓ ઊભી કરેલી. અલબત્ત, ઝારની ગુપ્ત પોલીસે ઊભા કરેલ અવરોધોને કારણે ટૉલ્સ્ટૉયનો આ શાળાપ્રયોગ બહુ લાંબો સમય નહોતો ચાલી શક્યો.

જિસસનાં ગિરિપ્રવચનોમાંથી તારવેલ નૈતિક બોધપાઠ અને દૈનિક સામાજિક વ્યવહારમાં તેના વાસ્તવિક અમલ અંગે કરેલાં તેમનાં અર્થઘટનો તેમને ખ્રિસ્તી ધર્મના પ્રભાવી વ્યાખ્યાકાર તરીકે પ્રસ્થાપિત કરે છે. તેમનાં 'The Kingdom of God is Within You' પુસ્તકમાં તેમણે વ્યક્ત કરેલ અહિંસક પ્રતિકાર અંગેના વિચારોએ 20મી સદીના બે મહાપુરુષો મહાત્મા ગાંધી અને માર્ટિન લ્યુથર કિંગનાં જીવનકાર્યો પર જબરો પ્રભાવ પાડેલો. ગાંધીજીએ ટૉલ્સ્ટૉયની પ્રેરણા બદલ ઋણસ્વીકાર કરતા પત્રના પ્રતિભાવ રૂપે ટૉલ્સ્ટૉયે 'A Letter to a Hindoo' નામે લખેલ એક નિબંધ ખૂબ જાણીતો છે. તેમના ચીંધેલા આદર્શોને અમલમાં મૂકવાના હેતુથી જ ગાંધીજીએ 1910માં દક્ષિણ આફ્રિકામાં સ્થાપેલ તેમના આશ્રમને 'ટૉલ્સ્ટૉય ફાર્મ' નામ આપેલું.

ટૉલ્સ્ટૉયનું લગ્નજીવન અત્યંત કલેશમય અને દુઃખી હતું. ધર્મનું ખરું રહસ્ય એક વાર પામી ગયા બાદ 1870 પછી તેમના જીવનના તમામ મોરચે ધરખમ પરિવર્તનો આવ્યાં. તેમણે તે કાળના શ્રીમંતોના તમામ રાજવી શોખો શરાબ, શિકાર, માંસાહાર, વ્યભિચાર સઘળું ત્યજી દીધું. વર્ષોની વૈભવી જીવનશૈલી છોડી દઈને તેમણે સાદું સ્વાશ્રયી જીવન અપનાવ્યું. જાતે ખેતી કરતા, શ્રમ કરતા અને આસપાસના શ્રમિકોનાં ગરીબ બાળકોને પોતાનાં ઘરમાં બોલાવી આધુનિક શિક્ષણ આપતા. તેમણે પોતાની માલિકીની જમીન પણ જમીનવિહોણા ગરીબ ખેડૂતોમાં વહેંચી દીધી. તેના હાથ નીચે વર્ષોથી વેઠિયાની માફક કામ કરતા મજૂરો અને નોકરોને ગુલામીમાંથી કાયમી મુક્તિ આપી. કારમા દુકાળ વખતે ભૂખ્યાઓ માટે પોતાને ખર્ચે અનેક રસોડાં શરૂ કરાવ્યાં. તેમના આ પ્રકારના ત્યાગ અને પરોપકારી વલણને કારણે પારંપરિક સુખસગવડ સાથે જીવન જીવવા ઇચ્છતી પત્ની જોડેના તેમના સંબંધો વધુ વણસ્યા. પત્ની તેમના આ

વૈરાગ્યના વિચારો સાથે સંમત ન થઈ શકી. અંતે 1910માં જિંદગીથી કંટાળીને તેઓ મધરાતે, કોઈ ન જાણે તે રીતે ઘર છોડી ગયા. રેલવેમાં મુસાફરી કરતાં તેમની ઓળખ છતી થઈ ગઈ અને ટિકિટચેકર તેમને ઓળખી ગયો. શરીરમાં તાવ અને લથડેલી તબિયત સાથે માર્ગમાં આવતા એક નાનકડા સ્ટેશન પર ટિકિટચેકરે તેમને ઉતારી લીધા અને આરામ માટે પ્લૅટફૉર્મ પર આવેલા પ્રતીક્ષાલયમાં લઈ ગયો. થોડાક કલાકો પછી આ જ શાંત, અવાવરુ રેલવેસ્ટેશનના પ્રતીક્ષાલયમાં 82 વર્ષના વૃદ્ધ ટૉલ્સ્ટૉયે પોતાનો દેહ છોડ્યો.

ટૉલ્સ્ટૉય પોતાની પાછળ તેમણે સર્જેલ અઢળક સાહિત્ય છોડી ગયા. તેમની જગવિખ્યાત નવલકથાઓની તુલાનામાં તેમણે લખેલાં નાટકો ભલે બીજા ક્રમે આવે પરંતુ વિશ્વરંગભૂમિ માટે તેનું મૂલ્ય સહેજ પણ અલ્પ નથી. 1889માં તેમણે અધમ અને અહંકારી એવા શ્રીમંતવર્ગ પર 'The Fruits of Enlightenment' નામનું એક કટાક્ષમય પ્રહસન લખ્યું જેને માટે 1921માં બર્નાર્ડ શૉએ કહેલું, 'the first of the Heartbreak House.' રશિયાના આ ઉપલા વર્ગના ખતમ થવા અંગે લગભગ એક દાયકા બાદ ચેખૉવે કરેલી નિશ્ચિત આગાહી કદાચ ટૉલ્સ્ટૉયના આ જ નાટક પરથી જ કરાઈ હશે તેવું કેટલાક માને છે. ટૉલ્સ્ટૉયે લખેલાં આ પછીનાં નાટકોનું પ્રકાશન તેમના મરણ બાદ થયેલું. ગરીબ ખેડૂતવર્ગને વોડકાનાં વ્યસનમાંથી છોડાવવા માટે લખેલ લઘુનાટક 'The Cause of It All' 1910માં પ્રસિદ્ધ થયેલું જે કોઈ પણ સમસ્યાપ્રધાન નાટક કરતાં અનેકગણું વેધક હતું. 1900માં લખાયેલ નાટક 'The Living Corpse' જુદાં જુદાં શીર્ષક હેઠળ ભજવાયેલું. 1919માં અમેરિકામાં આ જ નાટક જ્હૉન બેરિમોરે 'Redemption' નામે ભજવેલું. અને છેલ્લે, ટૉલ્સ્ટૉયે એક ઉત્કૃષ્ટ કહી શકાય તેવું નાટક 'The Light Shines in Darkness' તેમની પોતાની આદર્શવાદી મથામણો અને આંતરવિરોધોને પરિણામે અધવચ્ચેથી જ છોડી દીધેલું. આ નાટકના છેલ્લા અંકનો ખાલી ટૂંકસાર જ હાથ લાગેલો.

ટૉલ્સ્ટૉયે 1886માં 'The Power of Darkness' લખીને (રંગમંચ જેવા) એક નવા માધ્યમ પર પોતાનું અસાધારણ કૌશલ્ય સિદ્ધ કરી આપ્યું. ત્યારબાદ તેને માટે નાટ્યલેખન લગભગ અઢી દાયદા માટે રસપૂર્વક જકડી રાખનાર મુખ્ય શોખ બની રહ્યો. 'The Power of Darkness' નાટકમાં માનવીયકરણ(Humanisation)નાં પ્રફુલ્લીકરણને શક્ય બનાવતી જબરદસ્ત વિચારસામગ્રી ભરી પડી છે જે ટૉલ્સ્ટૉયને જગતના ચિરકાલીન સર્જક તરીકે સ્થાપી દે છે. નિસર્ગવાદ સાથે જરૂરી ગણાયેલાં તમામ લક્ષણો અહીંયાં હાજર છેઃ માણસની આદિમ લાગણીઓ, ગંદું ઘૃણાસ્પદ જીવન અને એવાં જ હલકાં કાર્યો. અને

સાથે સામાન્ય બોલચાલની ભાષા – જે બધાંનો આધાર લઈને નાટકો સર્જવાને નિસર્ગવાદીઓ પોતાનું ગૌરવ સમજતા હતા.

આમ છતાં ટૉલ્સ્ટૉય નિસર્ગવાદીઓએ નિર્ધારિત કરેલા નિયમો કે તેના પુરોગામીએ સ્થાપેલ પરંપરાને ચુસ્તપણે અનુસરીને નાટકો લખનારાઓમાંના નહોતા. તેમનો મકસદ નિસર્ગવાદીઓની માફક માત્ર વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિથી માણસની લાગણીઓની ચીરફાડ કરવા પૂરતો સીમિત નહોતો. તેઓ તેનાં મૂળમાં જઈ કારણો ખોળવા કે વિશ્લેષણ કરવા જેવો નર્યો અભ્યાસી હેતુ પણ ધરાવતા નહોતા. ટૉલ્સ્ટૉય જેમ માણસની વિકૃતિઓથી પરિચિત હતા તેવી જ રીતે તેમને એવી શ્રદ્ધા પણ હતી કે માણસ ઇચ્છે તો આ વિકૃતિઓ પર જરૂર વિજય પ્રાપ્ત કરી શકે છે. એવી જ રીતે ટૉલ્સ્ટૉય નિસર્ગવાદીઓની થિયરી કે તેમનાં નાટ્યબંધારણની રીતે મનુષ્યને સૂક્ષ્મદર્શક યંત્ર હેઠળ મૂકી પરીક્ષણ કરવા યોગ્ય સૂક્ષ્મજંતુ માનવા તૈયાર નહોતા. તેમને ઊંડી શ્રદ્ધા હતી કે મનુષ્ય-દેહમાં સ્થૂળ વાસનાઓ રહેતી હોવા છતાં આ ચૈતન્યમય વિશ્વમાં મનુષ્યની અનોખી એવી એક આધ્યાત્મિક ઓળખ છે. અગાઉની બધી જ મહાન ગ્રીક કરુણાન્તિકાઓની માફક તેમનું આ નાટક પણ મનુષ્યજાતિની ઊર્ધ્વગામી ગતિ કરવા તરફની કુદરતી ઝંખના અંગેની દૃઢ પ્રતીતિ કરાવે છે. આમ નિસર્ગવાદી-ઓથી વિરુદ્ધ ટૉલ્સ્ટૉયનાં નાટ્યસાહિત્યમાં જીવન પ્રત્યેનો અપ્રતિમ આશાવાદ નજરે ચડે છે.

'The Power of Darkness'ને કોઈ વિવેચક ઠાલો આદર્શવાદ કે અવ્યવહારુ બોધકથા કહીને અવગણી શકે તેમ નથી. આ તો મનુષ્યનાં 'અંતરનાં અંધારાં'માં રહેલી એક અસાધારણ તેજોમય તાકાત છે કે જેનાથી છેલ્લા અંકમાં નાટકનું મુખ્ય પાત્ર ગામ આખાયની હાજરીમાં પોતે આચરેલ જઘન્ય પાપની જાહેર કબૂલાત કરવાની અકલ્પનીય નૈતિક હિંમત દેખાડી શકે છે. (એટલે જ આ નાટકના ગુજરાતી રૂપાંતરકાર મૂળશંકર ભટ્ટે નાટકના શીર્ષકનો અનુવાદ યોગ્ય રીતે જ 'અંધારના સીમાડા' કર્યો છે. અંતરમાં રહેલી તાકાતની કોઈ જ સીમા હોતી નથી. માણસ સામે એ જ મોટો પડકાર છે કે તે અંદર રહેલી અસીમ તાકાતને ઓળખે અને તેના થકી પોતાના જીવનનું નવેસરથી ચારિત્ર્ય-નિર્માણ કરે.) આ તાકાત, આ નૈતિક હિંમત, પશ્ચાત્તાપના અગ્નિમાંથી બળીઝ-ળીને પુનઃ એક વાર શુદ્ધ અને પવિત્ર બનવાનો દૃઢ સંકલ્પ જ આ નાટકનો મુખ્ય પાયો બને છે.

અંધકારના અસ્તિત્વ વગર પ્રકાશના ભવ્ય આગમનની પ્રતીતિ શક્ય નથી. અંધકારની કોખમાંથી જ ઉજાસ પ્રગટે છે. આખરી પરિણતિ 'પ્રકાશ'

(એટલે કે પોતે આચરેલાં દુષ્કર્મો માટેનો ખરો પશ્ચાત્તાપ અને તેની જાહેરમાં કબૂલાત) હોવા છતાં અહીંયાં ટૉલ્સ્ટૉય જાણીબૂજીને ‘અંધકાર’(અંતરાત્મા)ની અગત્ય પર ભાર મૂકે છે. આપણી ભીતર રહેલ અંતરાત્માની ગહનતા કે સંકુલતા આપણે પૂરેપૂરી જાણતા નથી. કારણ કે આપણે હંમેશાં કોઈ ને કોઈ રીતે આ અંતરાત્માને મૂર્છામાં સુવાડી રાખવાનું કે અવગણવાનું જ કામ કર્યું છે. એ અજ્ઞાત કાજળઘેરા અંધારિયા ખૂણાઓમાંથી ક્યારે કઈ રીતે જીવનને ઊર્ધ્વ દિશા તરફ લઈ જનાર ચૈતન્યશીલ ઊર્જા પ્રગટશે, ક્યારે જીવનને ઉજાળનાર પ્રકાશ પથરાશે તેની આપણને કલ્પના જ નથી. આ માટે માણસે ભીતરથી સ્વયં દાઝવું પડે, બળવું પડે. તેના બળવાથી પ્રગટતા ઉજાસમાં તે પોતાની કુત્સિત, બિહામણી સચ્ચાઈને દ્રષ્ટાભાવે નીરખી શકવાની હિંમત પ્રાપ્ત કરશે.

ટૉલ્સ્ટૉયના આ ગહન આધ્યાત્મિક દર્શનની સામે ઝોલાએ તેના નિસર્ગવાદમાં હંમેશાં માણસે પોતાની ભીતર સંઘરી કે દબાવી રાખેલી આદિમકક્ષાની સ્થૂળ લાગણીઓ પર જ ભાર મૂક્યો છે. કારણ કે ઝોલાનો નિસર્ગવાદ કોઈ પણ પ્રકારના આદર્શને નકારી કાઢે છે. જ્યારે ટૉલ્સ્ટૉયે રશિયન નાટ્યસાહિત્યમાં નિસર્ગવાદની સાથે માનવીય તત્વ ઉમેર્યું અને ઝોલાની જીવનસંબંધી હતાશા-નિરાશા અને વિકૃતિઓને નકારી કાઢી માનવ પરની શ્રદ્ધાને સર્વોચ્ચ પ્રાથમિકતા આપી. રશિયામાં જો એ કાળે સર્જનક્ષેત્રે મુક્તિની હવા લહેરાતી હોત તો ટૉલ્સ્ટૉયની કલમે આપણને હજુ આવી જ બીજી વધુ સાર્થક કૃતિઓ હાંસલ થઈ હોત.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું ‘મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર’ અસ્તિત્વમાં ન આવ્યું ત્યાં સુધી ટૉલ્સ્ટૉય સામે એવો કોઈ સશક્ત રંગમંચ નહોતો જેનાથી પ્રોત્સાહિત થઈને તે વધારે નાટકો લખે. અને જ્યારે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી નિસર્ગવાદી શૈલીનાં નાટકો ભજવવા સક્રિય બન્યા ત્યારે ટૉલ્સ્ટૉય તેમની ઉંમરના છેલ્લા પડાવ પર હતા. 1902માં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કોએ ‘મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર’ તરફથી ‘The Power of Darkness’ ભજવ્યું. નાટકની મુખ્ય સ્ત્રીભૂમિકા દ્વારા ધરાતલની સચ્ચાઈને પ્રગટ કરવા ઘણા પ્રયાસોને અંતે તેઓ બાજુના ગામડામાંથી એક અસલ સ્ત્રીને ખોળી લાવ્યા જે તેની ભાષા અને અભિનયમાં જોઈતી વાસ્તવિકતા અને અધિકૃતતા લાવી શકે. પરંતુ આ આત્યંતિક પસંદગી અવળી પડી. એ અસલ ગામઠી બાઈની સરખામણીમાં તેની સાથે અભિનય કરનારા મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરના બીજા નામી કલાકારો પ્રેક્ષકોને એકદમ બનાવટી લાગ્યા! વધુમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના આલોચકો તેમજ પ્રગતિશીલ દિગ્દર્શકોએ પણ તેની નિસર્ગવાદી પ્રસ્તુતિની આવી ઘેલછા બદલ ટીકાઓ કરી. સ્વયં ટૉલ્સ્ટૉયને પણ આ

પ્રસ્તુતિમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ દાખલ કરેલી ઉપરછલ્લી નિસર્ગવાદી માવજત બિનજરૂરી લાગેલી. પછીનાં વર્ષોમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ જાતે જ પોતાની એ ભજવણી માટે અસંતોષ જાહેર કરેલો. તેમણે કબૂલ કરેલું કે વ્યક્તિગત અભિ-નયની વાત જુદી હતી. એકંદર ભજવણીની દૃષ્ટિએ નાટકમાં જરૂરી ગ્રામીણ વાસ્તવિકતા પ્રગટ કરી શકવામાં તેઓ સરિયામ નિષ્ફળ નીવડેલા. ત્યાર બાદ ટૉલ્સ્ટૉયના બીજા એક નાટક 'The Living Corpse'ને 1911માં (લેખકના મૃત્યુ બાદ) રંગમંચ પર તેમણે સારો એવો ન્યાય આપેલો અને પ્રેક્ષકો તરફથી પણ ઉમળકાભેર આવકાર મળેલો.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ તેની આત્મકથા 'My Life in Art'માં આ નાટકની ભજવણી અંગે લખેલું, 'વાસ્તવવાદ ત્યારે જ નિસર્ગવાદ બને છે જ્યારે કોઈ કલાકાર ભીતરથી તેનાં પાત્રોને સાચો ન્યાય આપવામાં નિષ્ફળ નીવડે છે. 'The Power of Darkness'ની ભજવણીમાં જોવા મળતો બાહ્ય સપાટી પરનો વાસ્તવવાદ, કલાકારોના અભિનયમાં જણાતી આંતરિક ન્યાયીપણા (inner justification)ની અનુપસ્થિતિને જ પ્રગટ કરે છે. આવી ભજવણીમાં રંગમંચ કેવળ ચીજવસ્તુઓ, બાહ્ય સાજસજાવટ અને ઉપરછલ્લી સ્થૂળ ઘટનાઓ વડે જ હાવી થયેલો જોવા મળે છે. નિસર્ગવાદનો આ અતિરેક નાટકનાં તેમજ પાત્રનાં આંતરિક સત્વને પ્રગટ કરવામાં બાધારૂપ બને છે.'

હકીકતમાં ટૉલ્સ્ટૉયને આધુનિક રંગમંચ સાથે કોઈ જ સંબંધ નહોતો. વિવિધ પ્રકારની રંગમંચીય તરકીબોનું જ્ઞાન કદાચ તેમની વ્યવહારુ ગણતરીમાં જ નહોતું. સ્વયં પોતાનાં નાટકો પણ તેમણે કદીય મંચ પર ભજવાતાં જોયાં નહોતાં! ઇબ્સને તેના નાટક 'Doll's House'માં જે રીતે પાત્રાલેખન ઉપર વિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાની કલા વિકસાવી તે રીતે ટૉલ્સ્ટૉયે તેના ઉપર ખાસ ધ્યાન ન આપ્યું. કેટલાક સમીક્ષકોના મત પ્રમાણે 'The Power of Darkness'માં પૂરા બે અંક પછી ઇબ્સને કહ્યા પ્રમાણેનું 'point of attack' સૂચવતું શ્ય આવે છે જેની ગોઠવણી ઇબ્સને કદાચ પોતાના નાટકમાં સાવ જુદી જ રીતે કરી હોત. અલબત્ત, ટૉલ્સ્ટૉયને ઇબ્સન પ્રત્યે કોઈ ખાસ લગાવ નહોતો. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના દાન્ચેન્કોએ આપેલી માહિતી પ્રમાણે ટૉલ્સ્ટૉયને ઇબ્સનનાં એકેય નાટક 'An Enemy of the People' કે 'When the Dead Awaken' – ગમ્યાં નહોતાં. નિસર્ગવાદી અવધારણા પ્રમાણેની 'ચોથી દીવાલ'ના નિયમથી પણ તેઓ અપરિચિત હોવાનો પૂરતો સંભવ છે. કારણ કે જો તેઓ એ પરંપરા જાણતા હોત તો તેમનાં નાટકોમાં સ્વગતોક્તિઓ મૂકવાનું તેમણે ટાળ્યું હોત.

ટૉલ્સ્ટૉયના સમકાલીન સર્જકોમાંથી દોસ્તોવ્સ્કીએ તેમને માટે લખેલું, 'the

greatest of all living novelists.' ફ્લૉબર્ટે તેમની 'War and Peace' વાંચીને કહેલું, 'What an artist and what a psychologist!' આ ઉપરાંત સાહિત્ય-સર્જકો વર્જિનિયા વુલ્ફ, જેમ્સ જોઇસ, થૉમસ માન, પ્રાઉસ્ટ, ફૉકનર, નેબૉકૉવ વગેરેએ ટૉલ્સ્ટૉયના સર્જનને માનભેર અંજલિ આપેલી. ચેખૉવ, જે વારંવાર ટૉલ્સ્ટૉયની વિશાળ એસ્ટેટ 'યાસ્નાયા પૉલ્યાના' પર તેમની મુલાકાતે જતો, તેણે લખેલું, 'જે કાળે સાહિત્યજગતમાં ટૉલ્સ્ટૉય જેવા સર્જક આપણા સૌની વચ્ચે હયાત હોય તે કાળે લેખક તરીકે હોવું અત્યંત ગૌરવવાન લાગે છે. ખાસ કરીને જ્યારે તમે જાણતા હો કે આજ સુધીમાં તમે કશું જ હાંસલ નથી કર્યું અને હાલમાં પણ કશું જ એવું હાંસલ નથી કરી રહ્યા. પરંતુ આ કદાચ હજુય એટલું અકળાવનારું નથી જે અન્યથા હોઈ શકત. કારણ એક જ છે, ટૉલ્સ્ટૉય આપણા સૌને માટે કશુંક ભારે મૂલ્યવાન હાંસલ કરી રહ્યા છે. મનુષ્યને કેન્દ્રમાં રાખીને સાહિત્યમાં સર્જાયેલી તમામ આશાઓ અને એષણાઓને તેઓ તેમના કાર્ય થકી હૂબહૂ ચરિતાર્થ કરી રહ્યા છે.'

(6) મેક્સિમ ગોર્કી (1868–1936) Maxim (Maksim) Gorky :

Alexei Maximovich Peshkov : known as Maxim (Maksim) Gorky : મેક્સિમ ગોર્કી વાસ્તવવાદી લેખકોની શ્રેણીમાં આવતો એક મહત્વનો રશિયન, સોવિયેત લેખક હતો. તે એક પ્રસિદ્ધ વાર્તાકાર, નાટ્યકાર, સમાજવાદી વાસ્તવવાદ(Socialist Realism)નો સ્થાપક અને જાણીતો રાજકીય કર્મશીલ (political activist) હતો. ગોર્કીનો જન્મ 1868માં થયેલો. માત્ર 11 વર્ષની ઉંમરે તે અનાથ બની ગયેલો અને તેનો ઉછેર તેની દાદીએ કરેલો. 1880માં 12 વર્ષની વયે તે ઘર છોડીને નાસી ગયેલો. વૉલ્ગાની એક સ્ટીમરમાં એક સફાઈ કર્મચારી તરીકે પણ તેણે કામ કરેલું. આ જ ગાળામાં ત્યાંના એક રસોઇયાએ ગોર્કીને લખતાં–વાંચતાં શિખવાડ્યું અને થોડા જ વખતમાં સાહિત્ય એ ગોર્કીને મનગમતી પ્રવૃત્તિ બની ગઈ.

1898માં પ્રકાશિત થયેલ ગોર્કીના પહેલા પુસ્તક 'Essays and Stories'ને

અસાધારણ સફળતા મળી અને લેખક તરીકેની તેની કારકિર્દીનો શુભારંભ થયો. ગોર્કી માટે સાહિત્યસર્જનનું લક્ષ્ય કલા કે આંતરિક આનંદની ઉપલબ્ધિનું નહોતું, પરંતુ જગતની વિષમ પરિસ્થિતિઓને બદલવા ઇચ્છતી રાજકીય–સામાજિક અને નૈતિક ચળવળના ભાગરૂપ હતું. ગોર્કીનાં લખાણોનાં કેન્દ્રમાં હતા સમાજના સાવ નીચલા કે છેવાડેની હરોળ પર જીવતા કંગાલ, લાચાર, વંચિત લોકો, જેમની અસહ્ય હાડમારી, શોષણ, અપમાન, અત્યાચાર અને એ બધાં વચ્ચે તેમની જલતી રહેતી માનવતાની જ્યોતિ તેનાં સાહિત્યસર્જનનું મુખ્ય પ્રેરકબળ હતું. 1899માં તેને ત્યાં વિકસી રહેલી માર્કસવાદી–સમાજવાદી–લોકતાંત્રિક ચળવળ સાથે ગોર્કી ખુલ્લી રીતે સંકળાયેલો રહ્યો અને પરિણામે રશિયાના બૌદ્ધિક વર્ગમાં તેમજ સન્નિષ્ઠ કર્મશીલોમાં તે એક સેલિબ્રિટીનું સ્થાન પામ્યો. 1900થી 1905 સુધીમાં ગોર્કીનાં લખાણોમાં જીવન પ્રતિ આશાવાદ પ્રગટ થવા લાગ્યો. રાજકીય–સામાજિક પરિવર્તન લાવવા માટે ઝારવિરોધી લડતમાં તે વધારે સક્રિય બન્યો અને પરિણામે શાસન તરફથી અનેક વાર સહન કરવાનું પણ આવ્યું.

તેનાં તમામ કાર્યો અને વિચારોના પાયામાં એક દૃઢ માન્યતા ધરબાઈને પડેલી કે પ્રત્યેક મનુષ્યની ભીતર એક સુષુપ્ત શક્તિ પડેલી છે અને એટલે જ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું એક મનુષ્ય તરીકેનું સ્વીકારવું તે આપણા સૌની ફરજ છે. અને બીજું, મનુષ્યમાં પડેલી આ અજ્ઞાત શક્તિ બહાર લાવીને સમાજના ખપમાં લેવી તે એક પ્રકારે સર્વોચ્ચ સામાજિક સેવાનું ઉમદા કાર્ય છે. તેનાં લખાણોમાં ગોર્કીએ સાવ સામાન્ય જણાતાં પરંતુ ભીતરથી વિરાટ એવાં આશાવાન અને પ્રેરણાદાયી ચરિત્રો સર્જ્યાં છે; જેમ કે ચોતરફ શોષણ, અન્યાય, પીડા, ભૂખ, અત્યાચાર વગેરે વિપદાઓની વચ્ચે ઘેરાયેલા મોટા ભાગના લોકો જ્યારે લાંબો સંઘર્ષ કર્યા બાદ છેલ્લે હિંમત ખોઈ બેસી નતમસ્તક પરાજય સ્વીકારી લે છે ત્યારે એ જ સમૂહમાંથી કેટલાક સાવ સાધારણ દેખાતા માણસો હિંમતભેર બેઠા પણ થઈ જાય છે જેઓ પોતાનાં આત્મગૌરવનો એટલી આસાનીથી ભોગ આપી દેવા તૈયાર નથી હોતા. તેઓ પોતાના સઘળા સંકલ્પબળ વડે આસપાસના હારી ગયેલા લોકોને હિંમત આપી સામૂહિકપણે પરિસ્થિતિનો સામનો કરવા કટિબદ્ધ કરે છે.

ગોર્કીનાં લખાણો અને પાત્રોમાં એક અશાંત, બેચેન, ઉદ્વેલિત વિચારક નજરે ચડે છે. આ વિચારક જીવનની વિસંવાદી અને વિરોધાભાસી લાગણીઓમાંથી કોઈ એક સ્થિર સંવાદી ઉકેલ શોધવા મથામણ કરી રહ્યો છે. પરસ્પર ઘર્ષણમાં આવતી આ લાગણીઓ છે ‘શ્રદ્ધા વિરુદ્ધ સંશય, અથવા જીવન પ્રત્યે

પ્રેમ વિરુદ્ધ માનવપ્રકૃતિમાં રહેલી નીચતા સામે ઘૃણા'. ગોર્કીએ ઝારના આતતાયી શાસનને કેટલીય વાર જાહેરમાં વખોડી કાઢેલું. સરકાર તરફથી લાદવામાં આવેલ પ્રેસનિયંત્રણનો પણ તેણે પ્રચંડ વિરોધ કરેલો જે બધાના બદલામાં તેને વારંવાર જેલવાસ ભોગવવાનો આવેલો. અનેક ક્રાંતિકારીઓ ગોર્કીના નિકટના સાથીઓ હતા. સ્વયં લેનિન પણ 1902માં એક વાર ગોર્કીને મળ્યા બાદ તેનો અંગત મિત્ર બની ગયેલો.

ગોર્કીના જીવનમાં શરૂ શરૂમાં લેનિન સાથેના અને પછીના સમયગાળામાં સ્ટાલિન સાથેના સંબંધોમાં ન સમજી શકાય એવો ગંભીર ચડાવ-ઉતાર જોવા મળે છે. ગોર્કીના માનવતાવાદી વિચારો સાથે સ્ટાલિન જેવા ક્રૂર શાસક જોડેની મૈત્રીનો કોઈ રીતે મેળ બેસતો નથી. આમ મેક્સિમ ગોર્કી એક રાજકીય ચળવળકાર તરીકે તેમજ સાહિત્યકાર તરીકે ભારે ચર્ચાસ્પદ શખ્સિયત બની રહે છે. ગોર્કી સર્વપ્રથમ એવો રશિયન લેખક હતો જેણે સમાજથી બહિષ્કૃત એવાં ચરિત્રો જેવાં કે ચોરો, રખડુઓ, વેશ્યાઓ, હત્યારાઓ વગેરે ઉપર ખૂબ કરુણા અને સહાનુભૂતિના ઊંડા ભાવ સાથે લેખનકાર્ય કરેલું. તેને પરિણામે લાખો વાચકોના હૃદયમાં ગોર્કી 'Folk Hero' તરીકે વિખ્યાત બની ગયેલો.

અંતે ગોર્કીની ખ્યાતિ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' સુધી પહોંચી – 'A Tramp from the Volga with an anormous talent for writing has finally arrived.' અને 1900માં જ્યારે ચેખૉવે આર્ટ સ્કૂલ જોડે ગોર્કીનો પરિચય કરાવ્યો ત્યારે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ ગોર્કી પાસે તેમને લાયક નાટકની ઉઘરાણી કરેલી. સતત બે વર્ષ સુધી ગોર્કી બે નાટકો પર મહેનત કરતો રહ્યો. રંગમંચ પર રજૂ થયેલું તેનું પહેલું નાટક હતું, 'The Smug Citizen' (1902) જેમાં સરેરાશ બૌદ્ધિકની તુલનાએ ગોર્કીએ એક સામાન્ય કામદારને ચડિયાતો બતાવેલો. 1902માં મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરે આ નાટકની ભજવણી કરેલી. આ નાટક બહુ સારું નહોતું પણ (આજની જેમ જ) તેણે સારો એવો ધ્યાનાકર્ષક વિવાદ સર્જ્યો હોવાથી ટિકિટબારી પર તેને સારી એવી સફળતા મળેલી!

1904માં 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના નાટ્યગુરુ દાન્ચેન્કો સાથે કોઈ બાબતે ઘર્ષણ થતાં ગોર્કીએ તેનો સાથ છોડી દીધો અને પછીથી તેણે પોતાની એક સ્વતંત્ર નાટકમંડળી ઊભી કરી. તેના આ નવા રંગમંચ-સાહસને ટેકો કરવા સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને સાવા મોરોઝૉવે ન કેવળ ગોર્કીને આર્થિક મદદ પૂરી પાડી પણ આર્ટ થિયેટરના કેટલાક વિદ્યાર્થીઓને પણ તેની મદદ માટે મોકલી આપ્યા. સમાજના તદ્દન ગરીબ અને ઉપેક્ષિત લોકોને કેન્દ્રમાં રાખીને ગોર્કી જે પ્રકારનો

રંગમંચ ઊભો કરવા ઇચ્છતો હતો તેનાથી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીને એવી આશા બંધાયેલી કે તેના આ પ્રયાસોથી દેશ આખામાં પ્રાદેશિક રંગમંચોની એક વ્યાપક સંપર્કજાળ (network) ઊભી કરી શકાશે. પરંતુ ગોર્કીનાં એક પછી એક તમામ નાટકો સરકારી સેન્સર બોર્ડે અટકાવ્યાં. છેવટે હારીથાકીને ગોર્કીએ થિયેટર કરવાની આખીય યોજના જ પડતી મૂકી.

1905માં ઝાર સમક્ષ વિરોધી નિવેદન આપવા એકઠા થયેલા કામદારોની ઝારના સિપાઈઓએ સામૂહિક કતલ કરી. આ ઘટના ગોર્કીને અંતિમવાદી ઉપાયો તરફ દોરી ગઈ અને તે લેનિનની બૉલ્શેવિક પાર્ટી સાથે જોડાઈ ગયો. આ સમયગાળામાં તેણે શ્રેણીબદ્ધ રાજકીય–સામાજિક નાટકો લખ્યાં જેમાં 'The Lower Depths' (1902) સૌથી વધારે વિખ્યાત બન્યું. 1906માં બૉલ્શેવિકોએ તેને નાણાભંડોળ એકઠું કરવા અમેરિકા મોકલ્યો જ્યાં તેણે કામદારોના સંઘર્ષ અને ક્રાંતિને આવરી લેતી ('Mat') અથવા 'The Mother' નામની મહાન પ્રેરણાદાયી નવલકથા લખી જે જગતભરના શોષિતો અને વંચિતોમાં અનહદ આવકાર પામી.

ગોર્કીનાં નાટકોમાં સૌથી વધુ વિખ્યાત અને દુનિયાની લગભગ તમામ ભાષાઓમાં સર્વત્ર ભજવાયેલું નાટક છે 'The Lower Depths'. આ શીર્ષકમાં સૂચિત થયેલું સ્થળ વાસ્તવમાં ગરીબ લોકોને રહેવા માટેનું એક ગંદું, ગંધાતું કંગાળ આશ્રયસ્થાન છે કે જ્યાં સમાજથી ઉપેક્ષિત કે બહિષ્કૃત એવા દુર્ભાગી લોકો – જેવા કે ચોર, જુગારી, રંગભૂમિનો એક જૂનો નટ, પોતાની મિલકત ગુમાવી બેઠેલો ધનિક તથા એક રખડી પડેલી વેશ્યા વગેરે એકીસાથે રહે છે. આ પ્રત્યેકના જીવનમાં એક સમયે કશુંક કરી દેખાડવાની બહુ મોટી મહત્વાકાંક્ષા હતી, નિશ્ચિત ધ્યેય હતું, કેવાં કેવાં આયોજન હતાં પરંતુ નબળી ઇચ્છાશક્તિ અને સાથે દુનિયાના અન્યાય અને અત્યાચારના કારણે તેઓ લાચાર બનીને સમાજના તળિયે ધકેલાઈ ગયા અને જ્યારે જ્યારે તે અંધારિયા ખૂણામાંથી પોતાનું માનવીય ગૌરવ પાછું મેળવવા માથું ઊંચકવાની હિંમત કરી ત્યારે ત્યારે સખ્તાઈથી તેમને કચડી નાખવામાં આવ્યા. લાગલાગટ સહન કરેલા નિર્દય વ્યવહારને પરિણામે આજે તેઓની એકમાત્ર ઓળખ સમાજના ફાલતુ અને વણજોઈતા માણસો તરીકેની રહી ગઈ છે.

જ્યાં બધું જ ક્ષીણ થઈને મરી રહ્યું છે એવું ઝેરીલું વાતાવરણ ધરાવતા આ સ્થળે એક યુવાન છોકરી છે નટાશા, જે હજુય ઊંડે ઊંડે તેની સઘળી કુમળી લાગણીઓને અકબંધ સાચવી રહી છે. તેને ખબર જ નથી કે જીવનમાં પ્રેમ અને સહાનુભૂતિ એટલે શું? રાતદિવસ તેણે ફક્ત ભૂખનો અનુભવ કર્યો છે અને

વધુમાં જેના પર તે આધારિત હતી એવી નિષ્ઠુર બહેનનો બેરહમ અત્યાચાર પણ તેણે સહ્યો છે. વધુમાં આ સ્થળે એક યુવાન ચોરની પણ ઉપસ્થિતિ છે જે શુષ્કકઠોર થઈ ગયેલ નટાશાના હૃદયને પુનઃ પ્રેમની લાગણીઓથી આંદોલિત કરે છે અને તેને હૈયાધારણ આપે છે કે તેને હૂંફ અને સલામતી આપનારું આ દુનિયામાં કોઈક છે. તેના બદલા રૂપે નટાશા પર એ ચોરને નૈતિક કે આધ્યાત્મિક રીતે ઉત્પ્રેરિત કરી શકે તેમ છે. આ યુવાન છોકરીની જેમ પેલો યુવાન ચોર પણ વિષમતાની પરાકાષ્ઠા જેવા એ જ સામાજિક વાતાવરણની પેદાશ છે.

'The Lower Depths'ના ગંદા–ગંધાતા તિરસ્કૃત વાતાવરણને સુગંધિત અને સૌહાર્દપૂર્ણ બનાવનાર એક બીજી પણ આશાવાન વ્યક્તિ છે જેનું નામ છે લ્યુકા. તે એક વૃદ્ધયાત્રી સમાન છે. તે આખાય રશિયામાં અને દૂર સાઇબિરિયા સુધી ભટક્યો છે અને જાત જાતના લોકોના નિકટના પરિચયમાં આવ્યો છે. જીવનના લાંબા અનુભવોએ તેને શાણપણ આપ્યું છે. જિંદગીથી તે અનહદ દુભાયો છે, પીડાયો છે, હિજરાયો છે તેમ છતાં જીવનનાં આંતરિક સૌંદર્ય અને આદર્શવાદ પરની તેની શ્રદ્ધા હજુ ખતમ નથી થઈ. તે માને છે કે જો આપણે કોઈના અંતરાત્માને પ્રેમથી હૂંફાળો સ્પર્શ કરવાનું શીખી લઈએ તો પ્રત્યેક મનુષ્ય – પછી તે ગમે તેટલો હીન, પતિત કે અનૈતિક કેમ ન હોય – તેના હૃદય સુધી અવશ્ય પહોંચી શકાય છે. લ્યુકા જેને જેને મળે છે તેના હૃદયમાં આ પ્રકારની આશા અને હિંમતનો સંચાર કરતો ફરે છે, દરેકને તેનું જીવન નવેસરથી શરૂ કરવા પ્રોત્સાહિત કરતો રહે છે. લ્યુકાની અદભુત શ્રદ્ધા અને વિચારો જાણીને પ્રભાવિત થયેલા આ દુર્ભાગી લોકો તેમના આત્મઘાતી સામાજિક કળણમાંથી ઊગરવાના ભરચક પ્રયાસો કરે છે. પરંતુ લાગે છે કે આ બધાનાં જીવનમાં લ્યુકા જેવી વ્યક્તિનું આગમન ઘણું મોડું થયું છે. તેઓની શક્તિ અને સંકલ્પ – બંને ખલાસ થવા આવ્યાં છે. સાથોસાથ સંજોગો અને પરિસ્થિતિ પણ હિંમત આપીને બેઠા કરવાને બદલે વારંવાર તેઓને પાછા નીચે તળિયે ધકેલી મૂકે છે.

નટાશા અને વાસ્કા – બે નવયુવાન પ્રેમીઓ – એક નવા માર્ગ પર પોતાની જિંદગી શરૂ કરવાનું હજુ વિચારે જ છે ત્યાં તો અળવીતરું પ્રારબ્ધ એકાએક ત્રાટકી, અવરોધ બનીને ઊભું રહી જાય છે! આ તમામ 'ફાલતુ' અને 'વણજોઈતા' જીવો તેમના જીવનસંઘર્ષમાં પાછા પડે છે. તેની પાછળનાં કારણોમાં તેમની મૂળથી જ ગંદી કે હલકી માનસિકતા જવાબદાર નથી પરંતુ વણસંતોષાયેલી ભ્રામક લાગણીઓ છે જે ફરી એક વાર તેઓને ખીણ તરફ ઘસડાઈ જવા પ્રેરે છે. એ અંધારિયા તળિયે જ તેમને ઝાંઝવા જેવું સુખ કે સલામતી દેખાય છે. અલબત્ત તેઓ ખતમ થઈ જવાની કગાર પર આવી પહોંચ્યા છે અને

છતાંય તેઓમાં સીંચાયેલી લ્યુકાની જીવનદાયી પ્રેરણા સંપૂર્ણતઃ નાશ નથી પામતી. આ ભોગ બની ગયેલાઓના શબ્દોમાં વણાઈ જઈને તે કેવળ એક પ્રતીકરૂપ બની રહે છે. ગોર્કીના સંવાદોમાં છલકાતી માનવીય શ્રદ્ધા ધ્યાન પર લેવા જેવી છે : 'Man lives ever to give birth to strength. We must respect everybody. We cannot know who he is, for what purpose born, or what he may fulfill... perhaps he has been born for our good fortune ... or our great benefit.'

મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરના નટો જ્યારે 'The Lower Depths'ના પ્રથમ પ્રયોગ માટે રિહર્સલ્સ કરી રહ્યા હતા ત્યારે ગોર્કીએ નાટકમાં અધિકૃતતા લાવવા સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના નટોને ગામ બહાર એક અંધારા ખૂણામાં આવેલ નિરાશ્રિત છાવણી જોવા લઈ જઈને દસ્તાવેજ રૂપે તેની તસવીરો પડાવેલી. ગોર્કીનો સ્પષ્ટ હેતુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની નિસર્ગવાદી ભજવણીને મદદરૂપ બનવાનો હતો. તે માટે નાટકનો સન્નિવેશ, અભિનય, ભાષા, તેમની બોલવાની શૈલી, વેશભૂષા અને એકંદર વાતાવરણમાં પેલા અસલી સ્થળની વાસ્તવિક સચ્ચાઈ અને અધિકૃતતા લાવવાના સન્નિષ્ઠ પ્રયાસો હતા.

'The Lower Depths' જ્યારે પહેલી વાર રજૂઆત પામ્યું ત્યારે તેમાં આલેખાયેલી ઘેરી નિરાશા અને નાટક સાથે વણાયેલ નૈતિકતાના સંદિગ્ધ જણાતા સંદેશને લઈને ઘણી ટીકાટિપ્પણ થઈ. કેટલાકોના મતે 'આ નીચલા દલિત વર્ગની અવદશાનું ચિત્ર અતિશય હતાશાજનક અને તેમાંથી કાયમી રાહત કે મુક્તિ મળવાની શક્યતાને લગભગ નહીંવત્ દર્શાવનારું હતું. ગોર્કીનો તમામ રસ નાટકની કથાને આગળ ધપાવવાને બદલે કેવળ યાદગાર પાત્રો જ સર્જવામાં હતો. પરંતુ કમનસીબે નાટકનાં મોટા ભાગનાં પાત્રો પોતાની હૃદયદ્રાવક વાસ્તવિકતાને ભૂલવા માટે પોતાની જાતને છેતરવી વધારે પસંદ કરે છે. પરિણામે આરંભથી અંત સુધી, આખાય નાટક પર કઠોર સત્ય વિરુદ્ધ મનને પોકળ ભ્રમિત રાહત આપનારું જૂઠ છવાયેલું રહે છે.' આ ઉપરાંત પણ નાટક સંપૂર્ણપણે વાસ્તવવાદી નહીં હોવાનો મત પ્રગટ કરનાર કેટલાક તજ્જ્ઞોનું કહેવું છે કે વાસ્તવિકતામાંથી કોઈ એક ખાસ વિચાર પકડીને લેખક તેનું વાસ્તવવાદી સર્જન તો કરે છે. પરંતુ તેમાં જ્યારે તે પોતાના તરફથી કેટલાક મૌલિક વિચારો કે ઇચ્છિત આદર્શોને ઉમેરે ત્યારે કહેવું પડે કે તે લેખક વાસ્તવિકતામાં ઓઝલ રહેલી કેટલીક અજ્ઞાત ક્રાંતિકારી સંભાવનાઓને વણી લઈને તેની કૃતિને 'રંગદર્શીવાદી' (romanticist) ઓપ આપે છે. આમ વાસ્તવવાદ સાથે સર્જકના પોતીકા આદર્શોનું પણ ઉમેરણ થતાં સાહિત્યસર્જન વાસ્તવવાદની સાથે સાથે રંગદર્શી-

વાદનું રૂપ પણ ધારણ કરે છે. આ બધું જે હોય તે, ટૂંકમાં 'The Lower Depths' મેક્સિમ ગોર્કીએ રચેલું એક ઉત્કૃષ્ટ સર્જન (masterwork) ગણવામાં આવ્યું અને રશિયન સમાજવાદી વાસ્તવવાદીના પ્રતીક તરીકે ચોમેર જાણીતું બન્યું.

ગોર્કીની તમામ નવલકથાઓમાં સૌથી વધારે વિખ્યાત અને લોકપ્રિય નવલકથા છે 'Mother' (રશિયન ભાષામાં 'Mat'). જેના પરથી દરેક દેશમાં એ જ નામથી નાટક પણ ભજવાયું છે. આધુનિક પ્રયોગશીલ જર્મન નાટ્યકાર અને એપિક થિયેટરના પ્રણેતા બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે 1932માં ગોર્કીની આ જ નવલકથા 'Mat' ઉપરથી એ જ શીર્ષક જાળવી રાખી 'The Mother' નામનું નાટક લખ્યું. બ્રેખ્તનું આ નાટક કેટલાં બધાં વર્ષોથી શોષિતો અને વંચિતો માટે લડત આપનાર દુનિયાનાં સ્વૈચ્છિક જૂથો માટે જાણે કે બાઇબલ બની ગયું. 'Mother' 1917ની ક્રાંતિ પૂર્વેના શ્રમજીવી રશિયા પર આધારિત છે અને 1905ની ક્રાંતિની પૂર્વસંધ્યાએ રશિયાના કામદાર વર્ગે છેડેલ સંઘર્ષમાં રશિયન મહિલાઓએ ભજવેલી અનન્ય ભૂમિકા પર તેની વાર્તા રચાયેલી છે. 'Mother'માં મેક્સિમ ગોર્કીએ સ્ત્રીશક્તિ પર અપાર શ્રદ્ધા વ્યક્ત કરતું તેમજ માનવજાતને તેણે આપેલ મૂલ્યવાન ફાળા બદલ ભવ્ય અંજલિ આપતું એક યાદગાર વિધાન કરેલું કે 'જગતની માતાઓ ક્યારેય દયનીય નથી હોતી.' બીજા શબ્દોમાં સ્ત્રીઓ કદીય અબળા નથી હોતી. તેનામાં એટલી તાકાત, એટલું ધૈર્ય અને એટલી સહનશીલતા હોય છે કે ગમે તેવા આઘાતોને તે ખમી શકે છે અને સાથોસાથ વખત આવ્યે તેનો જોરદાર સામનો પણ કરી શકે છે.

કથાની મજબૂત લડાયક નાયિકા આમ જુઓ તો બીજી સાધારણ રશિયન સ્ત્રીઓથી બહુ નોખી નથી. દિવસભર તે ફૅક્ટરીમાં બીજાઓની જેમ તન તોડીને મહેનત કરે છે અને રાત્રે ઉદ્ધત સ્વાર્થી પતિના હાથનો માર ખાય છે. પતિના મૃત્યુ બાદ નાયિકાનો પુત્ર, કથાનો નાયક ફૅક્ટરીમાં જોડાય છે. કામદારોના સમૂહની સંગઠિત તાકાતનો સાચો પરિચય મળ્યા બાદ તેને સમજાય છે કે એક શ્રમિકવર્ગ જ છે જે આ પીડિત સમાજમાં મહત્વનું પરિવર્તન લાવી શકે તેમ છે. કથાનું મોટું આશ્ચર્ય એ છે કે મુખ્ય પુરુષ નાયક પાવેલ ભણેલો-ગણેલો અને પૂરતો સક્ષમ હોવા છતાં ગોર્કી શા માટે એક સામાન્ય ગૃહિણીના હાથમાં સામૂહિક નેતૃત્વની મોટી જવાબદારી સોંપે છે! અહીં ગોર્કીનો તર્ક એવો છે કે પુરુષોની તુલનામાં સ્ત્રીઓ જ આખીય વ્યવસ્થાનો સૌથી વધારે કારમો ભોગ બનેલી છે. એટલે એક સ્ત્રી જો શાસન વિરુદ્ધ અવાજ ઉઠાવતી દર્શાવાય તો કમસે કમ તેની શરમથી પણ બાકી સમાજને બેઠો કરી શકાય.

રશિયન સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ગોર્કીનું 'Mother' એક મહત્વપૂર્ણ સી-

માચિહ્ન ગણવામાં આવે છે. 20મી સદીના મહાન ચિંતક અને રાજકીય અગ્રણી વ્લાદિમીર લેનિને આ વાંચીને કહેલું, 'આ પુસ્તક આપણા સૌ માટે ટોચની અગત્ય ધરાવે છે. ઘણી વાર મને એવું લાગે છે કે આપણા સંખ્યાબંધ કામદારો આસપાસની પરિસ્થિતિ વિશે કશું જ વિગતવાર જાણ્યા–સમજ્યા વગર ફક્ત લાગણીના આવેશમાં આવી જઈને આપણી આ ક્રાંતિકારી ચળવળમાં જોડાઈ ગયા છે. પરંતુ 'Mother' વાંચ્યા બાદ મને મનમાં અચૂક વિશ્વાસ બેસે છે કે જે કોઈ આ પુસ્તક વાંચશે તે નિશ્ચિતપણે ક્રાંતિ પાછળની ખરી ઐતિહાસિક સમજણને પ્રાપ્ત કરી શકશે.'

ઍલેક્ઝાંડર સૉલ્ઝેનિત્સિનના કહેવા પ્રમાણે ગોર્કી સોવિયેત યુનિયનમાં તેનાં આર્થિક કારણોસર પાછો ફરેલો. ત્યારબાદ ગોર્કીએ તેના પ્રશંસકો અને સમર્થકોને આઘાત લાગે તે રીતે સ્ટાલિને ઊભા કરેલાં 'GULAG' નામના Labour Campsને બિરદાવતા કેટલાક લેખો લખ્યા જેને કારણે દેશની અંદર તેમજ ખાસ તો પશ્ચિમના દેશોમાં ગોર્કીની માનવતાવાદી પ્રતિષ્ઠાને બહુ મોટું નુકસાન પહોંચ્યું. ફાસીવાદી ઇટાલીથી કાયમ માટે સોવિયેત યુનિયન પાછા ફરેલ ગોર્કીના પુનરાગમનને સામ્યવાદીઓએ મોટો વિજય ગણાવીને મોટે મોટેથી પોતાના પ્રચારના ઢોલ પીટ્યા. પોતાનાં કુકર્મોને ઢાંકવા સ્ટાલિન સરકાર મેક્સિમ ગોર્કી જેવા જગવિખ્યાત માનવતાવાદી લેખકનો ઉપયોગ કરી તેને પોતાના પ્રવક્તા તરીકે રજૂ કરવા ઇચ્છતી હતી.

1930 પછી સ્ટાલિને શરૂ કરેલાં દમનકારી પગલાં અને ખાસ તો 1934માં સરગેઈ કિરોવની હત્યા પછી ગોર્કીને પણ તેના ઘરમાં જ નજરકેદ રાખવાની સ્થિતિ નિર્માણ થઈ. 1934માં ગોર્કીના પુત્ર પેશ્કૉવનું અવસાન થયું અને પછી થોડાક જ વખતમાં ગોર્કી રહસ્યમય સ્થિતિમાં મૃત્યુ પામ્યો. (1938માં બુખારિનના ખટલા દરમિયાન એક એવો આરોપ મૂકવામાં આવેલો કે સરકારના NKVD એજન્ટ્સ દ્વારા ગોર્કીની હત્યા કરી નાખવામાં આવેલી.) તેમ છતાં પણ વક્રતા જુઓ કે ગોર્કીની દફનક્રિયામાં દુનિયા જુએ તે પ્રમાણે સ્ટાલિન અને મોલૉટૉવે હાજરી આપેલી.

ઉપર વર્ણવેલ તમામ નાટ્યકારો ઉપરાંત યુરોપ–અમેરિકાના બીજા અનેક નાનામોટા નાટ્યકારોએ વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખનમાં પોતપોતાની રીતે યોગદાન આપ્યું છે. આ બધામાં બ્રિટનના જ્હૉન ગાલ્સવર્ધી, જે. બી. પ્રિસ્ટલી, આર્થર પિનેરો, નૉએલ કાવર્ડ, લૉરેન્સ હાઉઝમૅન, હાર્લે ગ્રેનવિલ બૅકર, સમરસેટ મૉમ, જે. એમ. બૅરી, જ્હૉન ઓસ્બૉર્ન; આઇરીશ નાટ્યકાર પૉલ કેરૉલ; રશિયાના ઑસ્ટ્રોવ્સ્કી, ગોગોલ, પિઝેમ્સ્કી, માયકૉવ્સ્કી, એલેક્સી ટૉલ્સ્ટૉય, આન્દ્રયેવ,

એસ. એંકસી; ફ્રાન્સના આન્દ્રે ગીડે, જેક્વિસ ડેવલ, ઝયાં ગર્દોક્સ; જર્મનીના ફ્રેન્ક વિડેકિન્ડ, જ્યૉર્જ કૈઝર, અર્ન્સ્ટ ટૉલર; ઇટલીના માર્ટિનેઝ સિયેરા, ચેકો-સ્લોવૅકિયાનો કારેલ કૉપેક; હંગેરીનો ફ્રેંક મૉલ્નર; ઑસ્ટ્રેલિયાનો આર્થર સ્નિ-ત્ઝર; અમેરિકાના ક્લિફૉર્ડ ઑડેટ્સ, મેક્સવેલ એન્ડરસન, રૉબર્ટ એન્ડરસન, થોર્નટન, વાઇલ્ડર, જ્હૉન સ્ટેઇનબૅક, ઍલ્મર રાઇસ, જ્યૉર્જ કૉફમૅન, રૉબર્ટ શેરવૂડ્સ, પૉલ ગ્રીન, એસ.એન. બૅહરમન, માર્ક કૉનેલી વગેરે અગત્યના ગણી શકાય.

●

10

વાસ્તવવાદી રંગમંચના અગ્રણી દિગ્દર્શકો

નિસર્ગવાદની સંકલ્પનાઓનું નાટકોમાં શબ્દદેહે નિરૂપણ કરવું એક વાત હતી અને એ જ સિદ્ધાંતોનો કથા દ્વારા, ઘટનાઓ દ્વારા, પાત્રોના અભિનય દ્વારા પ્રેક્ષકોને પ્રત્યક્ષ અનુભવ કરાવવો સાવ નોખી બાબત હતી. સંવાદોમાં કે મૌન--વિરામોમાં તાત્ત્વિક અને જટિલ જણાતી વાસ્તવવાદી વિગતોની બારીકીઓને રંગમંચ પર નટો દ્વારા મૂર્ત કરવાનો પડકાર ઝીલવો કઠિન હતો. અને જ્યાં સુધી તમે અવનવી નિસર્ગવાદી અવધારણાઓને રંગમંચ પર સેટ્સ, લાઇટ્સ, સંગીત, પોશાક, અભિનય વગેરે દ્વારા નક્કર રૂપ ન આપી શકો. પ્રેક્ષકોને વિશ્વાસજનક પ્રતીતિ ન કરાવી શકો ત્યાં સુધી એ બધી અવધારણાઓ કે સિદ્ધાંતોની ચર્ચા ફક્ત અભ્યાસાત્મક – ઍકેડેમિક જ બની રહેતી હતી. સમયે ઊભા કરેલા આ પડકારને ઝીલી લેવા યુરોપના કેટલાક કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શકો આગળ આવ્યા. નિસર્ગવાદી લેખકો અને સાહિત્યકારોએ નિરૂપેલી અજાણી અવધારણાઓને તેમણે પોતાની ભજવણીઓમાં પ્રત્યક્ષ કરી બતાવી. તાત્પર્ય એટલું જ કે નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદની ચર્ચાએ ન કેવળ સાહિત્યકારો, ચિત્રકારો, સંગીતકારો, ઑપેરાના સર્જકો વગેરેને પ્રભાવિત કર્યા પણ મેધાવી નાટ્યદિગ્દર્શકોને પણ એ નવી અવધારણાઓને રંગમંચ પર ઉતારવાને પ્રેરિત કર્યા.

આજે કદાચ આમાંની ઘણી બાબતો આપણને બિલકુલ આશ્ચર્ય ન પમાડે કે પ્રભાવિત ન કરે કારણ કે આજે તો રંગભૂમિ-કલાની ટૅકનિક્સ તે કાળના લોકો તો ક્યારેય કલ્પી પણ ન શકે એ હદે આગળ વધી ચૂકી છે. વળી આપણે તો નાનપણથી જ નાટક-સિનેમાનાં અતિવિકસિત સ્વરૂપને જ જોવા ટેવાયેલા છીએ. એટલે અનેક વર્ષો–સદીઓ પહેલાંના કલાકારોએ વાસ્તવવાદને રંગમંચ પર ઉતારવા કેટલો સંઘર્ષ તથા નિષ્ફળતાઓનો સામનો કર્યો હશે તે અંગે આજે

આપણે કલ્પના પણ કરી શકીએ તેમ નથી. આજથી 200-300 વર્ષ પહેલાંના રંગમંચની પ્રસ્થાપિત પરંપરાઓના સંદર્ભમાં તેને જોવા-સમજવાનો પ્રયાસ કરશો તો એ દિગ્દર્શકોની દીર્ઘદષ્ટિ માટે માન ઊપજશે કે તેઓએ કેવી રીતે તેમના નાટ્યપ્રયોગોમાં સર્વાંશે પરિવર્તનો લાવી એક વર્ષોજૂની આદતના ચોકઠામાં ગોઠવાઈ ગયેલા પ્રેક્ષકોને સાવ નવો અને અજાણ્યો અનુભવ લેવાને તૈયાર કર્યા હશે!

નવું નાટક નવી રંગભૂમિ માંગે છે. નવી શૈલીના નાટ્યલેખનને અનુરૂપ એવી નવી ભજવણીશૈલી સમયસર ન અપનાવાય તો લેખકની વાત પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચે નહીં અને નાટક નિષ્ફળતાને વરે. આ મુદ્દો અભિનય ઉપરાંત નાટ્યનિર્માણનાં તમામ ઘટકો પર પણ એટલો જ લાગુ પડે. વાસ્તવવાદના આગમન સુધી નાટકોના સન્નિવેશ(સેટ-ડિઝાઇન) પરંપરાગત શૈલીથી ચીતરેલા હતા. તેમાં આગળ-પાછળની આકૃતિઓનાં કદમાપમાં કોઈ ઠેકાણું નહોતું. સાચાં મકાન કે મહેલનો આભાસ ઊભો કરતા આ કૃત્રિમ દ્વિ-પરિમાણી (two--dimensional) સેટ્સની આગળ હરતાંફરતાં જીવતાં ત્રિપરિમાણી પાત્રો અસ્વાભાવિક અને વિચિત્ર લાગતાં હતાં. It was strange to watch moving actors against the static background. રજૂઆત વાસ્તવવાદી હોય તો તેની આસપાસનો સન્નિવેશ, પ્રકાશનિયોજન, નાટકમાં વપરાતી ચીજવસ્તુઓ, સંગીત, વેશભૂષા બધું વાસ્તવિક અને નાટકની કથાને અનુરૂપ, અધિકૃત લાગવું જોઈએ. પરંતુ પારંપરિક રંગમંચ પર નાટકોમાં બોલાતી સ્વગતોક્તિ અવાસ્તવિક હતી, પ્રેક્ષકો સામે મોં કરીને બોલાતા સંવાદો અવાસ્તવિક હતા, અતિરેકપૂર્ણ (loud) અભિનય અવાસ્તવિક હતો, છટાદાર આવેશભર્યા (ભાષણો જેવા) આલંકારિક સંવાદો – બધું અવાસ્તવિક હતું અને છતાં આ જૂની પ્રસ્થાપિત પરંપરાઓ વચ્ચે નવાં વાસ્તવવાદી નાટકો એકાએક ભજવાવાં શરૂ થયાં. આ નવી શૈલીને જૂના નટો–દિગ્દર્શકો તત્કાળ અનુકૂળ થઈ શક્યા નહીં, પરિણામે નાટક વાસ્તવવાદી શૈલીનું હોવા છતાં તેમાં થોડાક સમય માટે સન્નિવેશની, સંવાદ બોલવાની કે અભિનય કરવાની જૂની પ્રસ્થાપિત પરંપરા અગાઉની જેમ જ બરકરાર રહી. આ જ કારણસર હેન્રી બૅક અને એન્તૉન ચેખૉવ જેવા નિસર્ગવાદી લેખકોનાં ઉમદા નાટકો શરૂઆતમાં સાવ નિષ્ફળ રહ્યાં.

સમય જતાં વાસ્તવવાદી રંગમંચને અનુરૂપ સાચા નક્કર ત્રિપરિમાણી (three-dimensional) સન્નિવેશ ઊભા કરવાની પ્રણાલી શરૂ થઈ. ચીતરેલા પડદાઓને સ્થાને સાચા ઘર કે દીવાનખંડનો આભાસ આપતા ત્રિપરિમાણી

'બૉક્સ-સેટ'નો ઉપયોગ શરૂ થયો. તે પછી નટો સન્નિવેશની આગળ ઊભીને નહીં પણ તેની વચ્ચે, અંદર અને આસપાસ અભિનય કરતા થયા. અગાઉને મુકાબલે 'એપ્રૉન સ્ટેજ'(મુખ્ય પડદો બંધ થયા બાદ પ્રેક્ષકો તરફ આગળ ખેંચેલું – extended stage)નો ઉપયોગ ઘટ્યો. કારણ કે પ્રેક્ષકોની એકદમ નજીક જઈ તેમની સામે મોં કરીને સંવાદ બોલવાની પ્રથા એકદમ અવાસ્તવિક, અસ્વીકાર્ય ગણવામાં આવી. પાત્રો રોજિંદી વાતચીતની જેમ એકબીજાની સામે મોં કરીને બોલે તે જ વાસ્તવિક ગણવામાં આવ્યું. અગાઉથી સંઘરી રાખેલી એક જ પ્રકારની સેટસામગ્રી(stock sceneries)નો વારંવાર ઉપયોગ પણ નકારવામાં આવ્યો અને દરેક નાટક માટે અલાયદી, સ્વતંત્ર, કથાવસ્તુને અનુરૂપ એની નવી નવી સેટ-ડિઝાઇન બનવા લાગી. આ જ પ્રકારના ફેરફારો નાટકમાં વપરાતી ખાસ ચીજવસ્તુઓ, પોશાકો, પાર્શ્વસંગીત કે પાર્શ્વધ્વનિ, પ્રકાશનિયોજન વગેરે ક્ષેત્રે આવ્યાં.

એવી જ રીતે તે કાળનાં પ્રેક્ષાગૃહોની બેઠકવ્યવસ્થામાં આજના આધુનિક થિયેટરોની જેમ પ્રેક્ષકોને વિના અંતરાય સ્ટેજ દેખાય તે માટે પાછળથી આગળ તરફનો ઢાળ (slop) રાખવાની પરંપરા નહોતી. તેને બદલે સ્ટેજ જ પાછળથી આગળ તરફ ઢળતું રાખવાની પરંપરા હતી જેથી કરીને સપાટ નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકો મંચ પર આગળ તેમજ પાછળ ઊભેલાં પાત્રોને બરાબર જોઈ શકે. મંચ પર આ ઢાળ હોવાને કારણે જ તે જમાનામાં ઉપરના સ્ટેજ એરિયાને 'up-stage' અને આગળના સ્ટેજ એરિયાને 'down-stage' કહેવામાં આવતું. (આજે વર્તમાનમાં આ ઢાળ નીકળી ગયા હોવા છતાં સ્ટેજના અલગ અલગ વિસ્તારોને અપ-રાઇટ, ડાઉન-લેફ્ટ, અપ-સ્ટેજ વગેરે જેવાં નામોથી જ ઓળખવાની પ્રથા ચાલુ રહેવા પામી છે). વાસ્તવવાદી ચળવળના પ્રતાપે હવે સ્ટેજનો ઢાળ રદ કરીને તેને સમથળ (flat) બનાવવામાં આવ્યું અને બદલામાં નાટ્યગૃહને આજના જેવો ઢાળ આપવામાં આવ્યો જેથી પાછળ બેઠેલા પ્રેક્ષકો મંચ પરનાં દશ્યોને સંતોષપૂર્વક નિહાળી શકે.

વાસ્તવવાદના પ્રણેતાઓએ સમજાવ્યું કે મંચ પર ઊભા કરવામાં આવેલ દીવાનખંડના બૉક્સ-સેટમાં કોઈના અસલ ઘરની જેમ જ ત્રણ દીવાલો અને 'ચોથી દીવાલ' સ્ટેજ પરના મુખ્ય પડદા રૂપે છે. મુખ્ય પડદો ઊઠતાં જ એ કાલ્પનિક 'ચોથી દીવાલ' ખસેડી લેવાય છે અને પરિણામે પ્રેક્ષકો કોઈના જિવાતા જીવનને પ્રત્યક્ષ નિહાળી શકે છે. આમ નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેનો અંગત--અનૌપચારિક સંબંધ દૂર થયો. સ્ટેજના મધ્યભાગનો ઉપયોગ જે વારંવાર

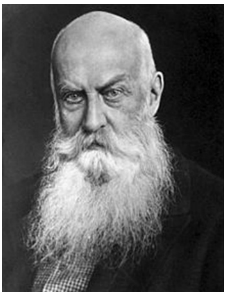
કૃત્રિમ રીતે સ્વગતોક્તિ માટે કરાતો હતો તે પણ બંધ થયો. સ્વાભાવિકતા લાવવાના આ તમામ પ્રયાસોમાં પાછી એ શરત તો રહી જ કે અંતે આ બધું પ્રેક્ષકોને બરાબર દેખાવું, સંભળાવું ને સમજાવું જોઈએ.

નવી રંગભૂમિ 19મી સદીના છેલ્લા દાયકાઓમાં જન્મી. રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદના ઉદયને પરિણામે અભિનય પદ્ધતિમાં પણ ધરખમ ફેરફારો આવ્યા. નાટકનું મુખ્ય પાત્ર દેખાવ અને બોલચાલમાં વાસ્તવિક જીવનને એકદમ મળતું આવે એવા પ્રયાસો અમલમાં મૂકવામાં આવ્યા. નાટકને અનુરૂપ સામાજિક અને ઐતિહાસિક સંજોગોનું દૃશ્યોના સંદર્ભે રંગમંચ પર પ્રતીતિકર આલેખન કરવામાં આવ્યું. આ બધી બાબતોએ રંગમંચના તમામ વિવિધ ઘટકોને પરસ્પર જોડાઈને સંવાદીપણે કામ કરવાની ફરજ પાડી જેમાં મંચ પરની ખાલી જગ્યા, સેટ-ડિઝાઇન, રંગો, પ્રકાશ અને ધ્વનિનો ખાસ સમાવેશ થતો હતો. 19મી સદીના પાછલા અને 20મી સદીના આગલા ભાગમાં દિગ્દર્શન, નાટ્યલેખન અને અભિનયકલા રંગભૂમિના ખૂબ જ અગત્યના ઘટકો બની ગયા.

‘મેનિન્જન થિયેટરે’ સમસ્ત ભજવણીની ઐતિહાસિક પ્રમાણભૂતતા પર ભાર મૂક્યો. ફ્રાન્સના એન્તોઇનના ‘થિયેટર લિબ્રે’એ વાસ્તવવાદી ભજવણીને લક્ષ્યમાં લઈને રંગમંચ પર અનેક સુધારા-વધારા કર્યા. બ્રિટનમાં ‘Independent Theatre’ અને પોલૅન્ડમાં ‘Krakow school’ તરફથી દિગ્દર્શક કૉઝમિયને વાસ્તવવાદી રંગભૂમિ સર્જવામાં ફાળો આપ્યો. વાસ્તવવાદને પદ્ધતિસર રીતે અમલમાં મૂકનાર અને તે સંબંધી અભિનયની વિશિષ્ટ થિયરીને નિશ્ચિત ઘાટ આપનાર દિગ્દર્શક હતા રશિયાના સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને નાટ્યશિક્ષક દાન્ચેન્કો જેમણે આ પદ્ધતિને નક્કર સ્વરૂપ આપવા ‘મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર’ની સ્થાપના કરી અને ચેખૉવ, ટૉલ્સ્ટૉય અને ગોર્કી જેવા વાસ્તવવાદી લેખકોનાં નાટકો અત્યંત સફળતા સાથે ભજવ્યાં. આમ રંગભૂમિ ક્ષેત્રે મોટી ક્રાંતિ થઈ. વાસ્તવ-વાદને અસરકારકતાથી રંગભૂમિ પર ઢાળવાના ક્રાંતિકારી પ્રયાસોમાં મુખ્યત્વે પાંચ દિગ્દર્શકોનાં નામો સૌથી વધારે મહત્વનાં છે જેઓએ પોતાની નાટકમંડ-ળીઓ દ્વારા વાસ્તવવાદના સિદ્ધાંતોને રંગમંચ પર નક્કર રૂપ આપવાના પ્રયા-સોને શક્ય બનાવ્યા.

આ મહાન દિગ્દર્શકો હતા : 1. ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જન 2. આન્દ્રે એન્તોઇન 3. ઓટો બ્રાહમ 4. જેકિસ કૉપો અને 5. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચે-ન્કોની જોડી. તે ઉપરાંત આધુનિક યુગમાં અમેરિકાના નાટ્યગુરુ લી સ્ટ્રેસબર્ગ અને હેરોલ્ડ કલરમેને વાસ્તવિક અભિનય વિકસાવવામાં મોટો ફાળો આપ્યો.

1. ડ્યૂક ઑફ સેકસ મેનિન્જન (1826–1914) :



Duke of Saxe–Meiningen : આપણે જે મુખ્ય દિગ્દર્શકોની વિગતે વાત કરવાના છીએ તેમાં પ્રથમ હતો બ્રિટિશ દિગ્દર્શક જ્યૉર્જ–ડ્યૂક ઑફ સેકસ મેનિન્જન. દ્વિતીય જર્મન સામ્રાજ્યકાળના ઉચ્ચસ્તરીય ઉમરાવોમાં તેની ગણતરી એક મહાન બૌદ્ધિક તરીકે થતી હતી. નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં 'મેનિન્જન એન્સૅમ્બલ'(નાટકમંડળી) વિકસાવવા માટે તે જાણીતો બન્યો. 'મેનિન્જન થિયેટર ગ્રૂપ'ની શરૂઆત કોર્ટથિયેટર તરીકે થયેલી પણ 1874માં તેણે તેના નાટકોના જાહેર પ્રયોગો પણ કર્યા. ડ્યૂકનાં સૌથી વધારે આવકાર પામેલાં બે નાટકો હતાં : શેક્સપિયરનું 'Julius Caesar' અને શિલરનું 'William Tell'. તેણે તેની મંડળી સાથે યુરોપના દેશોમાં 16 વર્ષ (1874–1890) પ્રવાસ કરી નાટકો ભજવ્યાં અને પૅરિસ અને મૉસ્કોની રંગભૂમિ પર સર્વાધિક પ્રભાવ પાડ્યો.

ડ્યૂક કલાના ઇતિહાસનો સારો એવો જાણકાર હતો. આબેહૂબ ચિત્રો દોરવાનું તેનું કૌશલ્ય પણ અજોડ હતું. નાટકમાં જરૂરી સન્નિવેશ, મંચસજાવટ, વેશભૂષા તેમજ નાટકમાં વપરાતી ચીજવસ્તુઓ વગેરેનું ઐતિહાસિક રીતે એકદમ પ્રમાણભૂત રેખાંકન કરીને, તમામ બારીકમાં બારીક વિગતો સાથે કામ કરી શકવાનું તેનામાં સામર્થ્ય હતું. લેખનશૈલી અને ભજવણીશૈલીમાં તે કાળે વારંવાર ઊભા થતા ગોટાળાઓનો કોઈ નિશ્ચિત ઉકેલ શોધવા તેને એક ખાસ નેતૃત્વની જરૂર જણાઈ અને આ જરૂરિયાતની પૂર્તિ કરવા તેણે નાટ્યનિર્માણની તમામ સત્તાઓ અને સર્જનાત્મક અધિકારો દિગ્દર્શકના હાથમાં સોંપ્યા. રંગભૂમિમાં નાટ્યદિગ્દર્શક સર્વાધિકારી બન્યો. વાસ્તવવાદે રંગભૂમિ પર નાટ્યદિગ્દર્શકની એક સ્વતંત્ર ઓળખ પ્રસ્થાપિત કરવામાં બહુ મોટો ભાગ ભજવ્યો. દિગ્દર્શક એટલે એવી હસ્તી કે જે આખાય નાટકની દૃશ્યાત્મક-કલ્પના તેના મનમાં કરી શકે, નાટકનાં હાર્દને, અર્થઘટનને, શૈલીને અને ભજવણીની તમામ વિગતોને પોતાનાં કૌશલ્ય તેમજ કલ્પનાશીલતાથી નિશ્ચિત આકાર આપી શકે, મઠારી શકે, અંતમાં તેની પ્રચંડ અસર ઊભી કરી શકે.

1830 પછીના ગાળામાં ડ્યૂકે લુડવિગ ક્રોનેકના સાથમાં રહીને 'મેનિન્જન–એન્સૅમ્બલ'નો વિકાસ સાધ્યો. ડ્યૂકની રંગભૂમિ પૂરી રીતે વાસ્તવવાદના પાયા પર રચાયેલી. પરંતુ તેણે ભજવેલાં નાટકો મુખ્યત્વે રોમૅન્ટિક હતાં. તેનાં અભિનય અને સમગ્ર મંચનમાં વાસ્તવવાદી માવજત હતી. નાટ્યનિર્માણનાં

તમામ પાસાંઓ – સેટ, પ્રકાશ, સંગીત, અભિનય વગેરેમાં સુગ્રથિત એકરૂપતા નજરે ચડતી. તેણે રંગભૂમિ પર એક અલગ પ્રકારની શિસ્ત દાખલ કરી. તે સમયની પ્રસ્થાપિત રંગમંચીય પરંપરાથી વિરુદ્ધ જઈને ડ્યૂકે તેની મંડળીમાંથી થિયેટર-મૅનેજર અને સ્ટાર-સિસ્ટમની નાબૂદી કરી. તેની એક નામાંકિત અભિનેત્રીએ એક નાટક દરમિયાન ટોળાના દશ્યમાં ઊભા રહેવાની અનિચ્છા દેખાડી તો ડ્યૂકે તેને કંપનીમાંથી રુખસદ આપી દીધી. તેણે તમામ કલાકારને ચેતવણી આપતાં કહ્યું કે 'તમારી 'star value'ની સમજણને બદલો. કારણ કે મારા નાટકમાં ટોળું એ ફક્ત ટોળું નથી. ટોળામાંનો એક એક નટ એક વિશિષ્ટ પાત્ર રૂપે છે જે બધાની જોડે પોતાનો સ્વતંત્ર પ્રતિભાવ આપે છે.'

ડ્યૂકે તેની નિર્માણશૈલી પર એક ખાસ લેખ પ્રસિદ્ધ કરેલો જેમાં તેણે નાટ્યદિગ્દર્શન અંગેના સિદ્ધાંતો વિસ્તારથી લખી જણાવેલા. તેમના શબ્દોમાં દિગ્દર્શકના ચિત્તમાં આખુંય 'Stage Picture'(નટો–સન્નિવેશ અને ચીજવસ્તુઓ (props) વગેરેનાં સંયોજન વડે સર્જવામાં આવતી દશ્યાત્મક અસર) ઊપસવું જોઈએ. નાટકની મંચ-સજાવટમાં તેણે એકદમ પ્રમાણભૂત (authentic) ઐતિહાસિક લાક્ષણિકતાઓ જાળવી, આંગિક અને વાચિક અભિનયમાં પણ તેણે ચોકસાઈ અને સ્વાભાવિકતાનો આગ્રહ રાખ્યો. ડ્યૂકે પોતાનાં નાટકોમાં આધારભૂત વાસ્તવિક પોશાકો, સન્નિવેશ, અભિનય વગેરેનો આગ્રહ રાખવાની નીતિ અપનાવી. મંચ પર ખાલી સપાટ (flat) સ્ટેજ રાખવાને બદલે અલગ અલગ સ્થળોને પ્રતીકાત્મક રૂપે દર્શાવવા ફક્ત ઓછી-વધતી ઊંચાઈના પ્લૅટફૉર્મ્સ – level of uneven hights–નો ઉપયોગ અમલમાં આવ્યો. સન્નિવેશ ઉપરાંત પ્રકાશનિયોજનને અસરકારક બનાવવામાં વાસ્તવવાદીશૈલીનાં ચિત્રો (paintings) બનાવતાં કેટલાક નામાંકિત ચિત્રકારોનાં પણ મેનિન્જને સલાહસૂચન લીધાં.

ડ્યૂક મેનિન્જન માટે પ્રાથમિક અગત્ય કુદરતી અસલ વાતાવરણની પ્રતીતિજનક ભ્રમણા સર્જવાની હતી જ્યાં નટો એકદમ સાચી લાગતી ઘટનાઓને અધિકૃતપણે પુનર્જીવિત કરી શકે અને તેમની ભજવણીનું પુનઃસર્જન કરી શકે. નટોએ અધિકૃત ઐતિહાસિક પોશાકો સાથે સન્નિવેશનાં વિવિધ ઘટકો વચ્ચે કે આગળ ઊભા રહી અભિનય કરતી વખતે રંગમંચ પર અત્યંત સ્વાભાવિક બની સહેજ, કુદરતી લાગણી સાથે કેવી રીતે હલચલ કરવાની તે અંદાજે નિર્ધારિત કરવા માટે ડ્યૂકે અનેક રેખાચિત્રો બનાવ્યાં. ડ્યૂક મેનિન્જનનાં નાટકોની અદભુત રજૂઆતોએ ઇબ્સન જેવા લેખકો પર, હેનરી ઇરવિંગ જેવા નટ પર અને એન્તોઇન અને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જેવા દિગ્દર્શકો પર ગાઢ પ્રભાવ પાડ્યો.

મંચ પર મોટાં મોટાં ટોળાંઓનાં દશ્યો(crowd scenes)ને આબેહૂબ ગો-

ઠવવાની તેની આવડત એટલી નિરાળી હતી કે જે જોઈને પ્રેક્ષકો સ્તબ્ધ રહી જતા. ટોળાંનાં દશ્યોમાં તે એક એક નટની સ્થિતિ (placement) અને ક્રિયા (movement) નિશ્ચિત કરી આપતો જેનાથી બહાર જવાની નટોને બિલકુલ છૂટ નહોતી. લશ્કરમાં અથવા પ્રાચીન ક્લાસિક નાટકોમાં જોવા મળે તે પ્રકારની 'symmetry' અથવા 'regimented group compositions' તેણે નકારી કાઢ્યાં. તેને લાગ્યું કે એ પ્રકારનાં 'group compositions' ક્યારેય વાસ્તવિક ન લાગે. ઉપરાંત તેણે આગ્રહ સેવ્યો કે નાટકનાં પાત્રો 'પ્રેક્ષકો સામે જોઈને' નહીં પણ 'એકબીજાની સામે જોઈને' સંવાદો બોલે અથવા પ્રતિભાવ આપે જે રીતે આપણે આપણાં રોજિંદા જીવનમાં કરીએ છીએ. તેની મંડળીએ અનેક દેશોમાં નાટકો ભજવીને આખાય યુરોપખંડની નાટ્યનિર્માણકલા પર ગંજાવર પ્રભાવ પાડ્યો.

જીવનની વાસ્તવિક ઘટનાઓ આપણને જગતના ખુલ્લા વાતાવરણમાં – રસ્તા પર, બગીચામાં, ઘરમાં કે બજારમાં જોવા મળે છે. બંધ જગ્યામાં પણ ચોતરફનું દશ્ય આપણે ઇચ્છીએ તો જોઈ શકીએ છીએ. જ્યારે તેની તુલનાએ નાટક કે સિનેમામાં જોવાઈ રહેલી ઘટનાનું દશ્ય કોઈ ચોક્કસ ફ્રેઇમના ચોકઠાથી ઘેરાયેલું હોય છે. નાટક આપણે બંધ નાટ્યગૃહમાં બેસીને સામે રહેલા રંગમંચ પર જોઈએ છીએ અને મંચ બે બાજુ લટકતા પડદા અને ઉપર ઝાલરથી ઘેરાયેલો, બંધાયેલો, મઢાયેલો હોય છે. મેનિન્જનનો નિરાળો આવિષ્કાર એ હતો કે તેણે 'પ્રોસિનિયમ આર્ચ' વચ્ચે ઘેરાયેલ ખાલી રંગમંચ પર પહેલી વાર વાસ્તવિક જીવનમાં જોવા મળે એવા કુદરતી અવકાશ(natural space)ની ભ્રમણા સર્જી.

મેનિન્જનના દષ્ટિકોણ પ્રમાણે નાટકના નટો રંગમંચની મર્યાદામાં રહીને રોજિંદા કુદરતી જીવનની ભ્રમણા સર્જી શકે એ માટે વાસ્તવવાદી પરંપરાઓ (realistic conventions) એક સાધનરૂપ હતી. તેને સમજાયું કે લેખક કે નાટકનાં પાત્ર તરફથી કોઈ સીધેસીધું વિધાન, અર્થઘટન કે 'well-made plays'ના ઢાંચા પર નાટકની તરકટી ઇમારત ખડી કરવાને બદલે જીવન જેવું છે તેવું જ રજૂ કરીને કલાએ વિજ્ઞાનની પદ્ધતિને અનુસરવી જોઈએ. ડ્યૂકે માન્યું કે જીવનસરીખી વાસ્તવિકતા નાટકના અભ્યાસ દ્વારા, નટોનાં હેતુપૂર્વકનાં હલ-નચલન દ્વારા, સમૂહનટોની પ્રભાવશાળી સ્થાન-સ્થિતિ-રચના (group compositions) દ્વારા અને સ્વાભાવિક લાગતા મંચકાર્ય (stage business) દ્વારા હાંસલ કરી શકાય છે. રંગભૂમિ પર તેનું મોટામાં મોટું પ્રદાન વાસ્તવવાદી મંચસજ્જા અને વેશભૂષાનો ખ્યાલ આપવામાં નથી, પરંતુ જે રીતે તેણે એ નિર્જીવ ઘટકોનો હરતાફરતા જીવંત નટો સાથે સાર્થક અનુબંધ જોડી આપ્યો તેમાં રહેલું છે.

નટોને એકદમ અધિકૃત ઐતિહાસિક પોશાકો પહેરાવવા પાછળનો તેનો

હેતુ પણ ફક્ત જે તે પ્રદેશકાળની પ્રમાણભૂતતા પુરવાર કરવાનો જ નહોતો પરંતુ તેની ગણતરી એ હતી કે તે પહેરીને અભિનય કરતો નટ તેના પાત્ર સાથે વધારે નિકટતા, વધારે તાદાત્મ્ય અનુભવશે અને એ પ્રમાણભૂત સંવેદનાઓ અનુભવવાને કારણે તેનું પાત્રાલેખન અધિક વાસ્તવવાદી અને સ્વીકાર્ય બનશે. ડ્યૂકનો આગ્રહ રહેતો કે નટનું પાત્ર લાંબું હોય કે ટૂંકું પણ તેણે તમામ રિહર્સલ્સમાં અચૂક હાજરી આપવી જ પડે કારણ કે તો જ તે નાટકને તેની અખિલાઈમાં સમજી શકે. નાટકના મુખ્ય નટો તેમજ ટોળાંના દૃશ્યમાં ભાગ લેતા નટો પાસેથી તે સમાન અપેક્ષા રાખતો કે તેઓએ તેમના પાત્રાલેખનમાં વધુ સચ્ચાઈ અને અસરકારકતા લાવવા માટે રિહર્સલમાં આવતાં પહેલાં તેમજ રિહર્સલ દરમિયાન પાત્રો પર ઊંડો વિચાર, અભ્યાસ અને સંશોધન કરવાં.

ડ્યૂકે પોતાના કાર્યકાળ દરમિયાન ઇબ્સન, શેક્સપિયર, શિલર વગેરેનાં નાટકો ભજવ્યાં. વાસ્તવવાદી રંગમંચના કલાકસબ(stage-craft)માં તે મહત્વપૂર્ણ ફેરફારો લાવ્યો. બ્રસેલ્સમાં આન્દ્રે એન્તૉઇન અને મૉસ્કોમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી ડ્યૂકના કામથી બહુ જ પ્રભાવિત થયા. સમગ્ર યુરોપમાં ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જને તેમનાં નાટકોના આ નવી શૈલીમાં હજારો પ્રયોગ કર્યા. ડ્યૂક તેની કલાનો મહાન દ્રષ્ટા (visionery) હતો. તેની યાદદાસ્ત સખત તેજ હતી. તેને આખેઆખું નાટક સ્મૃતિમાં, કંઠસ્થ રહેતું. રિહર્સલ વખતે તેને કશો જ આધાર લેવાની જરૂર પડતી નહીં. રંગભૂમિ પર તેણે કરેલ અભૂતપૂર્વ પ્રદાનને કારણે ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જનને 'First Modern Director' તરીકે ઓળખવામાં આવે છે.

2. આન્દ્રે એન્તૉઇન (1858–1943) :

Andre Antoine : આન્દ્રે એન્તૉઇન એક પ્રસિદ્ધ ફ્રેન્ચ નાટ્યદિગ્દર્શક, મૅનેજર અને સમીક્ષક હતો. શરૂમાં તે પૅરિસના સર્કલ ગોલોઈની અવેતન નાટકકંપની 'આર્ચર થિયેટર'માં અભિનય કરતો હતો અને સાથે પૅરિસ ગૅસ કંપનીમાં કારકુનની નોકરી કરતો હતો. એ દરમિયાન તેણે ઝોલાની એક વાર્તા પર આધારિત નિસર્ગવાદી શૈલીમાં એકાંકી લખીને તેને સ્વતંત્ર રીતે ભજવવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને તેમાં કોઈ બાબતે તેને ગોલોઈ જોડે મતભેદ પડ્યો.

પરિણામે એન્તોઇને 1887માં પૅરિસમાં ‘Theatre Libre’ની સ્થાપના કરી. આ એક પ્રકારનું ‘વર્કશૉપ થિયેટર’ હતું જેમાં નાટકોનું પ્રાયોગિક ધોરણે નિર્માણ થતું પણ તેના જાહેર પ્રયોગો કરવા બાબતે કોઈ ખાતરી નહોતી. આ એક નવા પ્રકારનું નાટ્યલેખન વિકસાવવા માટેનું સર્જનાત્મક સ્થળ હતું. આમ છતાંય એન્તોઇને નવા પ્રકારના ઘણા ઉમદા નાટ્યપ્રયોગો ભજવીને એક અલગ હવા ઊભી કરી. અલબત્ત એન્તોઇને પસંદ કરેલ વિષયો અને શૈલી-સ્વરૂપને પૅરિસની બીજી નાટ્યમંડળીઓ દ્વારા શરૂ શરૂમાં નકારી કાઢવામાં આવેલાં. 1897થી 1906 સુધી – નવ વર્ષ તેણે જાહેર જનતા માટે ‘થિયેટર એન્તોઇન’ નામે મોટી સંસ્થાનું સંચાલન કર્યું. ત્યારબાદ 1914 સુધી તે ‘સ્ટેટ થિયેટર ઑડિયન’ સાથે સંકળાયેલો રહ્યો. તેની કારકિર્દી દરમિયાન નાટ્યજગતમાં તે એક શ્રેષ્ઠ નટ અને નાટ્યસમીક્ષક તરીકે ખ્યાતિ પામ્યો.

તેણે પરંપરાગત ફ્રેન્ચ નાટ્યપરંપરાને તિલાંજલિ આપી. રંગમંચ પર વાસ્તવિકતા સાબિત કરવા તેણે લોકોને આઘાત લાગે તેવા કેટલાક અતિરેક કર્યા. ઉદાહરણ તરીકે નાટકમાં સાચું અધિકૃત વાતાવરણ ઊભું કરવા તેણે સેટ ઉપર કસાઈની દુકાનમાંથી તાજું ખરીદી લાવેલ માંસ લટકાવ્યું! અભિનયમાં પણ તેણે કેટલીક પરંપરા તોડી. જેમ કે પ્રેક્ષક તરફ પીઠ રાખી અભિનય કરવાની નટોને છૂટ આપી. શિષ્ટ એટલે કે ક્લાસિકલ ડ્રામા માટે તેણે સન્નિવેશને બીજા ક્રમાંકે મૂક્યો. પરંતુ વાસ્તવવાદ કે નિસર્ગવાદને અનુસરતાં નાટકો માટે સન્નિવેશને ખૂબ અગત્યનો ગણાવ્યો. તેણે કહ્યું કે નવલકથામાં જે જરૂરિયાત વર્ણનની છે તે રંગભૂમિ પર સન્નિવેશની છે. તેનો હેતુ રંગમંચ પર વાતાવરણ (mood) સર્જવાનો છે.

આરંભમાં એન્તોઇને નવી વાસ્તવવાદી શૈલીમાં કેટલાંક સફળ એકાંકીઓ ભજવીને પ્રેક્ષકોને ખૂબ પ્રભાવિત કર્યા. આ પ્રવૃત્તિમાં એન્તોઇનને ઝોલા ઉપરાંત બીજા ઉમદા સર્જકોનો પણ સહયોગ અને પ્રોત્સાહન સાંપડ્યાં. તેણે ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, હૉપ્ટમેન વગેરેનાં નાટકો ભજવ્યાં. સાત કરતાં પણ વધુ વર્ષ, 1894 સુધી, ‘થિયેટર લિબ્રે’એ લગભગ 111 નાટકો ભજવ્યાં. અને તેનું ફંડફાળાથી ચાલતું નાનકડું ‘થિયેટર લિબ્રે’ ‘European Naturalism’નું કેન્દ્ર બન્યું. તેના કાર્યે ફ્રાન્સની રંગભૂમિ પર તેમજ યુરોપની બીજી નાટકમંડળીઓ પર જંગી પ્રભાવ પાડ્યો. લંડનની ‘Independent Theatre Society’ અને જર્મનીની ‘Freie Buhne’ પણ એન્તોઇનના કામથી ભારે પ્રભાવિત થઈ. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ બાદ તેણે નાટ્યસમીક્ષક તરીકે પણ કામ કરેલું.

ઍન્તોઇને ‘પૅરિસ સંગીત–નાટ્ય શાળા’એ શીખવેલ પરંપરાગત પાઠોને

નકારી કાઢ્યા અને અભિનય અને મંચનમાં નિસર્ગવાદી શૈલી અપનાવવા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું. વાસ્તવમાં એન્તૉઇનનાં નાટકોની રજૂઆતશૈલી પર 'મેનિન્જન થિયેટર ગ્રૂપ'નો મોટો પ્રભાવ હતા. એન્તૉઇને ઝોલા, હેન્રી બૅક, બ્રોક્સ તેમજ જર્મન, સ્કેન્ડિનૅવિયન અને રશિયન નિસર્ગવાદીઓનાં સમકાલીન નાટકો ભજવ્યાં. 1894માં આર્થિક નુકસાન જવાથી એન્તૉઇનને નાટક છોડી દેવાની ફરજ પડી. પરંતુ છતાં આગળ ઉપર તેણે 'Theatre Antoine'ની સ્થાપના કરી. 'થિયેટર લિબ્રે'એ પ્રસ્થાપિત કરેલી પરંપરા પર જ 'થિયેટર એન્તૉઈને' દસ વર્ષ સુધી નાટકો ભજવ્યાં.

'થિયેટર લિબ્રે'નાં કામમાં વાસ્તવવાદ તેમજ નિસર્ગવાદ બંનેનાં લક્ષણો હાજર હતાં. એન્તૉઇન માનતો કે આપણાં ચરિત્રને દિશા આપનાર, આપણું વર્તન ઘડનાર આપણી આસપાસનું વાતાવરણ છે. ઘણી વાર તે સાવ અમસ્તો જ, માત્ર પ્રયોગ ખાતર કોઈ ખાસ પ્રકારનો સેટ, સજાવટ અને વાતાવરણ ઊભું કરતો અને તેના કલાકારોને તેમાં હરતાફરતા કરી કોઈ કાલ્પનિક પાત્રાલેખન વિકસાવવાનું કહેતો. કલાકારો એ વાતાવરણથી પ્રેરાઈને તેને અનુરૂપ શું શું વિચારે છે તેમજ વર્તન આચરવા પ્રેરાય છે તે એન્તૉઇનને માટે અભ્યાસ- સંશોધનનો વિષય બનતો. ઘણી વાર એન્તૉઇન બિનતાલીમી અને બિનઅનુભવી નટોને પોતાનાં નાટકોમાં કામ આપતો. તેનો અનુભવ એવો હતો વ્યાવસાયિક નટો (કદાચ તેમની વર્ષોની આદત અને પરંપરાને કારણે) અપેક્ષિત વાસ્તવિક અભિનય નહોતા આપી શકતા.

રિહર્સલ્સ દરમિયાન નટો જોડે વ્યક્તિગત તેમજ સમૂહમાં નાટકનાં અર્થઘટન પર તેમજ સેટ્સના ઉપયોગ અંગે થતી ચર્ચાઓ તેના નિત્યક્રમનો ભાગ હતી. એન્તૉઇન માનતો કે દરેકેદરેક નાટકને પોતાનો આગવો મૂડ અને વાતાવરણ હોય છે. એન્તૉઇન ભાગ્યે જ તેના સેટ્સ કે સજાવટનો એના એ સ્વરૂપે બીજી વાર ઉપયોગ કરતો. નાટક શરૂ કરતી વખતે (મુખ્ય પડદા-સ્વરૂપે રહેલી) ચોથી કાલ્પનિક દીવાલ ખસે છે એ નિસર્ગવાદીઓના વિચારને તે શબ્દશઃ સ્વીકારતો હતો. આના પ્રયોગ રૂપે કેટલાંક નાટકોમાં તેણે નાટકના સન્નિવેશ તરીકે ખરેખર ચાર દીવાલો ગોઠવીને અંદરની જગ્યામાં કલાકારો જોડે રિહર્સલો કરેલાં અને પછી સવાલ ઉઠાવેલો કે આ ચારમાંથી કઈ 'દીવાલ' ખસેડવી? મતલબ કે નાટકની ખરી અસરકારકતા પ્રેક્ષક કઈ બાજુએથી, કયા ઍંગલથી નાટક જુએ છે તેના પર આધાર રાખે છે એ વાત સૌ કલાકારોને સમજાવી.

એન્તૉઇનના 'થિયેટર લિબ્રે'એ ફક્ત નાનાં, ટૂંકાં, જુદા જુદા હપતાવાર રજૂ કરાતાં એકાંકી નાટકોની ભજવણી કરવાનું સ્વીકાર્યું. વ્યક્તિગત રીતે તેણે

નાટકનો પાઠ (સ્ક્રિપ્ટ) તૈયાર કરવા પર ધ્યાન આપ્યું. સાથે સાથે તેણે નૈસર્ગિક શૈલીની પણ હિમાયત કરી. દરેક પાત્રની અલાયદી વિશિષ્ટ વર્તણૂકનો આધાર જૂથના બીજા સદસ્યો જોડેનો તેનો આંતરસંબંધ છે. દરેક પાત્રની વર્તણૂક પાછળ તેની મનોવૈજ્ઞાનિક ઇચ્છા કે હેતુ સંકળાયેલાં હોય છે. દરેક નટે પોતાના પાત્રનો આ મનોવૈજ્ઞાનિક હેતુ અથવા અમુક નિર્ણય, કાર્ય કે વર્તણૂક કરવા પાછળની કારણભૂત પ્રેરણા (motivation) ખોળી કાઢવાની રહે.

'થિયેટર લિબ્રે'એ ભજવેલાં ઘણાં નાટકોમાં પ્લૉટ બહુ પાતળો રહેતો, પરંતુ પ્રેક્ષકો પર તેની સામાજિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક અસરો બહુ ઘેરી પડતી. તેનાં નાટકોમાં તે સમયે સ્વીકાર્ય એવી ઔપચારિક અભિનયશૈલી તેણે દૂર કરી અને ચોથી દીવાલની કલ્પના અમલમાં મૂકી. નિસર્ગવાદના નિયમ પ્રમાણે નાટકની ભજવણીમાં શક્ય એટલી સચ્ચાઈ કે વાસ્તવિકતાની ભ્રમણા ઊભી કરવાની હોય છે. પરંતુ આખરે તો નાટક પ્રેક્ષકો જોઈ શકે તે નિયમને કેન્દ્રમાં રાખીને ભજવવામાં આવે છે. તેથી એન્તૉઇન પણ નિસર્ગવાદનો હિમાયતી હોવા છતાં નાટકની ગોઠવણી કરતી વખતે પ્રેક્ષકને બરાબર ધ્યાનમાં રાખતો. જેમ કે એન્તૉઇનની ઉદાહરણરૂપ એવી નિસર્ગવાદી ભજવણીઓ સંદર્ભે એવો એક પણ પુરાવો મળ્યો નથી કે જેમાં નિસર્ગવાદી નિયમને વફાદાર રહેવા માટે એન્તૉઇને તેના નાટકના સેટ પરની ખુરશીનું મોં પ્રેક્ષકોથી ઊલટી દિશામાં ગોઠવ્યું હોય! કારણ કે વાસ્તવિક રીતે તો ચાર દીવાલની અંદર બેઠેલા માણસો એકબીજા સામે મોં કરીને જ વાતચીત કરતા હોય તે જ સ્વાભાવિક છે. પરંતુ વાસ્તવિકતાનો એટલો બધો આગ્રહ રાખવા જાય તો મંચ પર પ્રેક્ષકોને અમુક પાત્રોની પીઠ જ જોયા કરવી પડે! મતલબ કે એન્તૉઇન એટલી હદે નિસર્ગવાદી નહોતો! તે ખાસ યાદ રાખીને ખુરશી પર બેસનાર નટનો ચહેરો દેખાય તે હેતુથી ખુરશી પ્રેક્ષકોની સામે જ ગોઠવતો. તેવી જ રીતે ઘરમાં આપસમાં વાતચીત કરતાં પાત્રો (નિસર્ગવાદી નિયમ તરીકે) કદીય ઊંચા અવાજે ન બોલે. પરંતુ એન્તૉઇનને તે યાદ રાખવું પડે કે નટોના અવાજની માત્રા એટલી ઊંચી હોવી જોઈએ કે જેથી નાટ્યગૃહની છેલ્લી હરોળ સુધી નટનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકાય. ટૂંકમાં એટલું કહી શકાય કે એન્તૉઇનનો નિસર્ગવાદ તે સમયની રંગભૂમિથી સહેજ ઉપરની કક્ષાની ભ્રમણા સર્જી શકવાને કામયાબ નીવડી શકેલો.

1894માં એન્તૉઇને પોતાના જૂથમાં દિગ્દર્શન કરવાનું છોડી દીધું. બે વર્ષ બાદ તે 'ઑડિયન થિયેટર્સ' સાથે જોડાયો. ખૂબ આર્થિક દેવું ચડી જતાં છેવટે તેણે 1914માં ઑડિયન છોડ્યું અને સિનેમા તરફ વળી ગયો. તેણે નિસર્ગવાદી-

ના નિયમો ફિલ્મમાં પણ લાગુ પાડ્યા. ફિલ્મોમાં સીનસીનરીઝ, આસપાસના ભૌતિક પરિવેશને તેણે પ્રાથમિકતા આપી જે મુખ્ય પાત્રોનાં વર્તનને નિર્ધારિત કરે છે. તેની ફિલ્મોમાં તેણે બિનવ્યાવસાયિક નટોને લીધા જે પરંપરાગત ઢાંચામાં બંધાયેલા ન હોય અને જેને જરૂર પ્રમાણેની શૈલીમાં ઢાળવા સરળ તેમજ શક્ય હોય. તેણે તેના સમયના ફિલ્મસર્જકો પર ઘેરો પ્રભાવ પાડ્યો. આન્દ્રે એન્તૉઇન 'the true father of neo-realism' તરીકે જાણીતો થયો.

3. ઑટો બ્રાહમ (1856–1912) : Otto Brahm :

વાસ્તવવાદનો ત્રીજો રાઉન્ડ દિગ્દર્શક ઑટો બ્રાહમને આભારી છે. નાટ્યસમીક્ષકમાંથી દિગ્દર્શક બનેલ ઑટો બ્રાહમે જર્મની, બર્લિનમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ કરી. તે એક વિખ્યાત જર્મન (રંગભૂમિ અને સાહિત્યનો) વિવેચક, પ્રયોગશીલ નાટ્યદિગ્દર્શક અને થિયેટર મૅનેજર હતો. અનહદ ચોકસાઈ અને વાસ્તવવાદી માવજત ધરાવતાં તેનાં નાટકોએ 20મી સદીની રંગભૂમિને સખત રીતે પ્રભાવિત કરેલી. બ્રાહમ બર્લિન યુનિવર્સિટીમાં તેમજ હિડલબર્ગ અને સ્ટ્રૉસબર્ગ ખાતે સાહિત્ય, તત્વજ્ઞાન અને કલાનો ઇતિહાસ ભણેલો. તે સમયના સાહિત્યના પ્રસિદ્ધ ઇતિહાસકાર વિલ્હેમ શિરર હેઠળ તેણે આ વિષય પરનું વિશદ જ્ઞાન હાંસલ કરેલું. લેખક અને સમીક્ષક તરીકેની તેની કારકિર્દી દરમિયાન બ્રાહ્મે અનેક પુસ્તકો લખ્યાં જેમાં ક્લાઇસ્ટ, ઇબ્સન અને શિલર પરનાં પુસ્તકો ખાસ અગત્ય ધરાવે છે.

1880માં તેણે નાટ્યવિવેચક તરીકે કામ કરવાનું શરૂ કરેલું. તે સમયની પ્રવર્તમાન રંગભૂમિની દશાથી ઘેરો અસંતોષ અનુભવી રહેલો બ્રાહમ રંગભૂમિમાં સ્વાભાવિકતા, સરળતા અને વાસ્તવિકતા લાવવાના હેતુથી નિસર્ગવાદ તરફ વળ્યો. અલબત્ત, નિસર્ગવાદીઓથી સહેજ જુદી જ રીતે દિગ્દર્શક તરીકે તેણે રંગમંચને એક દર્પણ રૂપે અથવા કલાની તવારીખ રૂપે વિકસાવવા સખત મથામણ કરી. તેણે ઇચ્છ્યું કે સમાજના સમકાલીન પ્રશ્નો અથવા સમસ્યાઓ રંગમંચ પર અસરકારક શૈલીમાં પ્રતિબિંબત થવાં જોઈએ. આ કારણોસર જ તે ઇબ્સનનાં નાટકોનો જબરો ચાહક હતો.

બ્રાહમે જર્મનીના રંગમંચ પર એન્તૉઇન જેવા જ સુધારા કર્યા. તેના

સીધા, સરળ, સ્વાભાવિક સન્નિવેશ દ્વારા 'Brahm Style' પ્રચલિત બની. નટોને સંયમિત અવાજ અને હાવભાવ સાથે અભિનય કરવાને દોરવણી આપી. રંગમંચ પર કૃત્રિમતા અને નાટકીય વેડાની સખત આલોચના કરીને તેને જાકારો આપ્યો. બ્રાહમે કૃત્રિમ કે તરકટી લાગતી નાટકીયતાથી પ્રેક્ષકોને ખોટી રીતે પ્રભાવિત કરવાને બદલે નાટકની રજૂઆતમાં મદદરૂપ થતાં દરેક ઘટકમાં અધિકૃતતા (authenticity) લાવી પ્રેક્ષકોમાં વિશ્વસનીયતા ઊભી કરી. નાટકની બિલકુલ માંગ ન હોય છતાંય સંવાદોમાં બિનજરૂરી વજન કે લહેકા આપવામાં લલચાઈ ન જવાનો બ્રાહમે તેના નટોને કડક આદેશ આપ્યો. બ્રાહમના પ્રયોગોને જ્વલંત સફળતા મળી. માત્ર તે શેક્સપિયરનાં નાટકોને ગેરસમજથી વાસ્તવવાદી શૈલીમાં ભજવવા ગયો અને બહુ ખરાબ રીતે નિષ્ફળ ગયો!

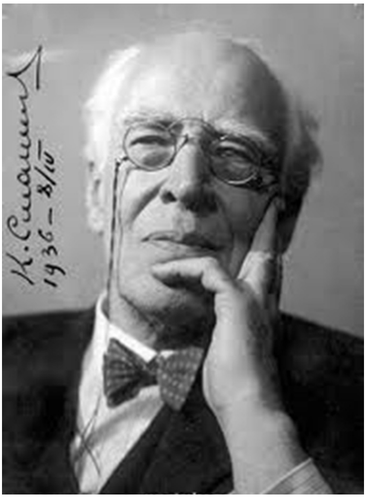
1889માં બ્રાહમ 'Free Stage' નામની સાહિત્યિક અને રંગમંચ સોસાયટીનો વડો બન્યો જેમાં સૌથી વધારે પત્રકારો અને વિવેચકો સક્રિય હતા. સોસાયટી તરફથી એ જ નામે પ્રસારિત કરવામાં આવતા એક સાપ્તાહિકનું પણ તેણે સંપાદન કરેલું. 'Free Stage' નાટક કંપની આન્દ્રે એન્તૉઇનના મૉડલને આધારે બનાવેલી. બ્રાહમે તેના સાથીઓને આગ્રહપૂર્વક જણાવ્યું કે આજની રંગભૂમિને તમામ પ્રકારનાં ધંધાદારી હિતોમાંથી મુક્ત કરવી જોઈએ. તેને સ્થાને પ્રેક્ષકોને સમસામયિક વિષયો સાથેના, બીબાંઢાળ ફૉર્મ્યુલાથી મુક્ત, કલાત્મક નાટકો જોવા મળે એવા પ્રયાસો આદરવા જોઈએ. કંપની પાસે પોતાની માલિકીનું નાટ્યગૃહ નહોતું તેથી તેનાં બધાં નાટકો બર્લિનનાં જુદાં જુદાં ભાડૂતી નાટ્યગૃહોમાં રજૂ કરવામાં આવતાં. 'Free Stage' કંપનીનું પ્રથમ નાટક ઇબ્સનનું 'Ghosts' હતું. ત્યારબાદ હૉપ્ટમેનનું 'Before Sunrise' ભજવ્યું, તે ઉપરાંત ઝોલા, બૅક અને ટૉલ્સ્ટૉયનાં નાટકો પણ ભજવ્યાં. ઑટો બ્રાહમે ભજવેલ હૉપ્ટમેન લિખિત 'Weavers' નાટકની ભજવણી રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં એક અગત્યની ઘટના પુરવાર થઈ.

1894માં બ્રાહમની નિમણૂક બર્લિનના 'Deutsches Theatre'માં ડિરેક્ટરપદે થયા બાદ તેણે તેના સંચાલનમાં અગ્રગણ્ય ફાળો આપ્યો. તેવી જ રીતે નાટકોની પસંદગીથી માંડીને તેની ભજવણીઓ સુધી સમગ્ર દૃષ્ટિકોણમાં તે જબરું આધુનિકીકરણ લાવ્યો. બ્રાહમે અગાઉથી રંગમંચ પર અસ્તિત્વ ધરાવતા જર્મન વાસ્તવવાદને નવેસરથી તાજગીભર્યા પ્રયત્નો આદરીને વધુ ચોક્કસ સ્વરૂપ આપ્યું. તે ઉપરાંત નાટ્યલેખકોને સમાજમાં જોવા મળતા અપરાધ, રોગ, અકુદરતી કે વિકૃતિની કક્ષાનું વર્તન અને શ્રમિકોનાં સંઘર્ષમય જીવન જેવા વિષયો પર નાટકો લખવાને પ્રોત્સાહિત કર્યા.

તેનાં નાટકો વાસ્તવિકતાની એકદમ પુનરાવૃત્તિસમાં હતાં. જેમાં કુદરતી સંવાદશૈલી, સઘન પાત્રાલેખન, ઘટનાઓ–વાતાવરણ–પાત્રોનું ઘનિષ્ઠ સંકલન સાધવામાં આવેલું. બ્રાહ્મનાં નાટકોમાં બારીક વિગતો સાથેની મંચસજ્જા અને પાત્રોના મનોવૈજ્ઞાનિક વિકાસનું જીવંત સંયોજન અસાધારણ કક્ષાનું હતું. તેનો મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદ 20મી સદીના દિગ્દર્શક અને નટોનાં કાર્યોમાં અધિક વિકસિત અને ફળદાયી સાબિત થયો. 1904માં જ્યારે તેણે ડિરેક્ટરપદ છોડ્યું અને મેક્સ રેનહાર્ટને જવાબદારી સોંપી ત્યાર બાદ બ્રાહમને બર્લિનના 'Lessing Theatre'ના ડિરેક્ટરપદે નીમવામાં આવ્યો જ્યાં તે જીવનના અંત સુધી કાર્યરત રહ્યો. અહીં પણ તેણે હૉપ્ટમેન અને ઇબ્સનનાં નાટકો ભજવેલાં.

ઑટો બ્રાહમના કાર્યકાળ દરમિયાન વાસ્તવવાદની યુરોપિયન ચળવળ જગતના દૂર દૂરના બે છેડા પર પહોંચી : મૉસ્કો અને લંડન. તેના ટેકેદારોમાં હતા થોમસ હાર્ડી, વિલિયમ આર્ચર, બર્નાર્ડ શૉ વગેરે. સાત વર્ષમાં તેણે 26 નાટકો ભજવ્યાં. એક નાટ્યલેખક તરીકે શૉને સૌપહેલી વાર રજૂ કરનાર દિગ્દર્શક ઑટો બ્રાહમ હતો. આના 6 વર્ષ બાદ મૉસ્કોમાં વધુ અગત્યના, વધુ લાંબા ગાળા સુધી છાપ મૂકી જનાર બાહ્ય સ્થૂળ વાસ્તવવાદને બદલે આંતરિક, અંતર્મુખી વાસ્તવવાદની તદ્દન નિરાળી થિયરી આપનાર રંગભૂમિનું સૌથી મહાન વ્યક્તિત્વ પ્રકાશમાં આવ્યું અને તે હતા કોન્સ્ટૅન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી.

4. કોન્સ્ટૅન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી (1863–1938) :



Konstantin Sergeievich Stanislavski : રશિયામાં વાસ્તવવાદી પાયા પર રચાયેલ નવી રંગભૂમિનું બીજ રોપ્યું ચેખૉવે, પરંતુ તેણે સ્વયં કહેલું કે કોઈ પણ નાટક જ્યાં સુધી અસરકારકપણે તખ્તા પર ન ભજવાય ત્યાં સુધી તેનો એક નાટક તરીકેનો ખરો જન્મ થયેલો ગણાતો નથી. ન માત્ર ચેખૉવનાં કે રશિયન નાટ્યકારોનાં પરંતુ બીજા અનેક જાણીતા યુરોપિયન નાટ્યકારોનાં વાસ્તવવાદી શૈલીમાં લખાયેલાં નાટકોને તખ્તા પર લઈ જઈ તેને ખરા અર્થમાં વાસ્તવવાદી ભજવણીનું રૂપ નિર્ધારિત કરી આપનાર વિશ્વના સૌથી વધુ પ્રતિભાસંપન્ન દિગ્દર્શકોમાંના

એક હતા કોન્સ્ટૅન્ટીન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી. તેમની સાથે તેમના જેટલા જ પ્રતિભાવાન જોડીદાર હતા નાટ્યશિક્ષક નેમિરોવિચ વ્લાદિમીર દાન્ચેન્કો. આ બંનેએ સાથે મળીને લાંબી ચર્ચાને અંતે 21 જૂન, 1897ના રોજ 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ની સ્થાપના કરી. તે સમયની રંગભૂમિની કાયાપલટ કરવામાં આ બે મહાન નાટ્યઋષિઓએ ઐતિહાસિક યોગદાન આપ્યું. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી ઉત્તમ નટ અને દિગ્દર્શક હતા, જ્યારે દાન્ચેન્કો ઉમદા નાટ્યલેખક, સમીક્ષક અને નાટ્યકલાના વિદ્વાન શિક્ષક હતા.

આ બંને નાટ્યકલાકારોને ચેખૉવના વિચારો જોડે ખૂબ સામ્ય હતું. એ ત્રણેયને રંગભૂમિ પર લાગણીનો અતિરેક, બનાવટી ઝાકઝમાળ, બૂમબરાડા, નાટકીયવેડા વગેરે સામે તિરસ્કાર હતો. તે સમયના કલાકારોમાં નાટ્યકલાની ગંભીરતા ન હતી. કોઈ પણ ભોગે લોકોનું મનોરંજન કરવાનો તેમનો ધંધો હતો. આ ત્રણેય ઇચ્છતા હતા કે અભિનય સાચો, સહજ, સંયમિત હોય. રજૂઆતમાં સચ્ચાઈ અને પ્રમાણભૂતતા હોય. દરેક પાસું જરા પણ ઓછું કે વધારે નહીં પણ એકદમ સપ્રમાણ, એકબીજાને પૂરક રહેવું જોઈએ. સમગ્ર નાટક વેરવિખેર નહીં પણ એકસૂત્રે બંધાયેલું – સુગ્રથિત હોય. તેમાં એકતા હોય, સંવાદિતા હોય, અખિલાઈ હોય. સન્નિવેશ અને પ્રકાશનું પણ સમજપૂર્વક કરાયેલ પૂર્વઆયોજન હોય. તે સમયે સંપૂર્ણ ડ્રેસ-રિહર્સલની પ્રથા જ નહોતી. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ સૌપ્રથમ વાર આવા છથી સાત ડ્રેસ-રિહર્સલની પ્રથા ચાલુ કરાવી. ડ્રેસ-રિહર્સલ એટલે પ્રથમ પ્રયોગ પહેલાના દિવસોમાં નાટક માટે બનાવવામાં આવેલ પોશાક, સેટ્સ, લાઇટ્સ, સંગીત વગેરે સાથેનાં છેલ્લાં રિહર્સલ્સ જેમાં તમામ ઘટકોનું એકદમ ચુસ્ત સંયોજન કરવાના પ્રયત્નો કરવામાં આવે.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ શોધી કાઢ્યું કે દિગ્દર્શક એક વિશિષ્ટ દર્પણ છે જે નટના વ્યક્તિગત ગુણોને ઉચિત માત્રા અને ખૂણામાં પરાવર્તિત કરી તેના પાત્રની અસરકારક ઓળખ પ્રસ્થાપિત કરાવી આપે છે. ડ્યૂક ઑફ મેનિન્જનની જેમ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કોએ પણ નાટક તૈયાર કરાવવામાં દિગ્દર્શકને સર્વોચ્ચ સત્તા આપી. દિગ્દર્શકના કામને તેમણે વિગતે વ્યાખ્યાયિત કરી આપ્યું. યોગ્ય નાટકની પસંદગી, તેનું સર્વાંગી અર્થઘટન, તેનો સન્નિવેશ, ચીજવસ્તુઓ, પોશાકો, પ્રકાશનિયોજન, સંગીત, ઉપરાંત નાટકની ભજવણીની શૈલી, અભિનયછટા, ભજવણીની એકંદર લય, માનસિક વાતાવરણ (mood) વગેરે નિશ્ચિત કરવાની જવાબદારી દિગ્દર્શકની હતી. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના કહેવા પ્રમાણે સાચો દિગ્દર્શક એ જ છે જે પોતાનું માર્ગદર્શન અને અર્થઘટન આપી નાટકનાં અનેકવિધ ઘટકો વચ્ચે એક પ્રકારની એકતા (unity) નિર્માણ કરી આપે. લેખકના ચિત્તમાં રહેલ નાટકને તખ્તા પર ચોટદાર રીતે મૂર્ત કરી આપનાર

દિગ્દર્શક છે.

'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' માત્ર ઉપલી સપાટીના બાહ્ય વાસ્તવવાદનું સમર્થક નહોતું. તેમનો બધો ભાર માત્ર સેટ્સ, પોશાકો, ચીજવસ્તુઓ, મંચસજાવટ પર જ નહોતો. તે જમાનામાં વાસ્તવવાદના ટીકાકારો તેને 'superficial realism' કહીને વખોડતા. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ને તો નાટકના અર્થની, પાત્રોની આંતરિક જટિલતાઓની, નાટકના એકંદર મૂડ કે વાતાવરણ પાછળ રહેલી સચ્ચાઈને વ્યક્ત કરવામાં મુખ્ય રસ હતો. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીને મન જીવનની યથાર્થતા કે આંતરિક સચ્ચાઈથી વિમુખ એવી કોઈ જ નાટ્યપરંપરા સ્વીકાર્ય નહોતી. એવી કોઈ રૂઢિ કે નિયમો તેમને પસંદ નહોતાં જે રજૂઆતને કોઈ ને કોઈ રીતે જૂઠી, બનાવટી કે અવાસ્તવિક પુરવાર કરે.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું મોટામાં મોટું યોગદાન એ હતું કે તેમણે રંગભૂમિ પર અભિનયની નૂતન થિયરી રજૂ કરી. તેમણે કોઈકના હાવભાવની બેહૂદી નકલ (Mimicry), તેમજ સત્યનો અંશમાત્ર પણ ન હોય એવી બનાવટી ભ્રામક શૈલીને અભિનયમાંથી દૂર કર્યાં. ચેખૉવ જેવા નાટ્યકારના સત્વને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ બરાબર પકડ્યું. અને તેને ભજવણીમાં નક્કર સ્વરૂપ આપવા સંબંધી એક થિયરી ઘડી કાઢી. તેણે સૂચવ્યું કે નટે તેનાં પાત્રોમાં પોતાની જાતને ઉતારી દેવાની છે. દરેક નટે પોતાને હિસ્સે આવેલ પાત્રને ભજવતી વખતે 'આંતરિક ન્યાયીપણાના સિદ્ધાંત'(Principle of Inner Justification)ને અનુસરવું જોઈએ. દિગ્દર્શકે પોતાના તરફથી નટ ઉપર પાત્રાલેખન લાદવાની જરૂર નથી. નટ અને પાત્ર વચ્ચેનું તાદાત્મ્ય સહજ રીતે વિકસવું જોઈએ. આ અર્થમાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પોતાની રંગભૂમિને 'A Theatre of Inner Feeling' (આંતરિક લાગણીઓને અભિવ્યક્ત કરનાર રંગભૂમિ) કહેતા હતા. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના કલાકારોએ પોતાની જાતનું તેમને મળેલ ભૂમિકામાં રૂપાંતર કરીને અભિનય કરવાની પદ્ધતિને 'Stanislavski's System or Method' નામ આપ્યું. ત્યારથી માંડીને આજ સુધી એ સિદ્ધાંતને અનુસરીને અભિનય કરનાર દુનિયાભરના નટોમાં અભિનયશૈલી બાબતે (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું નામ લીધા વગર પરંતુ હકીકતે તેમની જ સાથે સંકળાયેલ) 'સિસ્ટમ' કે 'મેથડ' શબ્દો પ્રચલિત બન્યા.

'ઑથેલો'ની ભૂમિકા કરતો લૉરેન્સ ઑલિવર, ટેનિસી વિલિયમ્સનાં નાટકોમાં અભિનય કરનાર માર્લોન બ્રાન્ડો, 'ગાંધી'ની ભૂમિકા કરતો બૅન કિંગ્સલી કે પછી આપણે ત્યાં 'દો બીઘા ઝમીન'માં અભિનય કરનાર બલરાજ સહાની વગેરે 'મેથડ' ઍક્ટર્સ હતા. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના કહેવા પ્રમાણે 'Sense Memory' એટલે શારીરિક હલનચલન, ક્રિયા વગેરે પર નટનું સંપૂર્ણ પ્રભુત્વ.

'Affective' or 'Emotional Memory' એટલે કોઈ પણ પાત્ર ભજવતી વખતે ભૂતકાળમાં સંપર્કમાં આવેલી અસલ એ જ પાત્ર જેવી કોઈ વ્યક્તિને સ્મૃતિમાં લાવીને તેની મદદથી નટે તેનું પાત્રાલેખન તૈયાર કરવું અને એ પાત્ર અંગેની સાચી સહજ વિશેષતાઓને પોતાના અભિનયમાં સહજપણે આત્મસાત્ કરવી. 'Improvisation' એટલે મનમાં પાત્રની પૂરેપૂરી સમજ હોય પણ તેના સંવાદોની લઢણ અને હાવભાવને આખરી સ્વરૂપ આપતાં પહેલાં નટે તાલીમ દરમિયાન પોતાની રીતે (spontaneously) પાત્રને અનુરૂપ અને અસરકારક નવી નવી અભિવ્યક્તિ ખોળવાના પ્રયાસો કરવા. રિહર્સલ્સ પહેલાં, રિહર્સલ્સ દરમિયાન ભૂમિકાને ખપમાં આવે તેવી ઘણીબધી કસરતો, વ્યાયામ, નાટ્યરમતો પર સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ ભાર મૂક્યો.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની અભિનય-થિયરી માટે 'system' અને 'method' – આ બે શબ્દો અવારનવાર વપરાય છે અને બે વચ્ચે ક્યારેક ગૂંચવાડો થાય છે. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ 1911માં અભિનય સંદર્ભે જે 'emotional memory'ના ઉપયોગની વાત કરી તેને 'મેથડ' કહે છે અને તેની એકદંર પદ્ધતિ કે થિયરીને 'સિસ્ટમ' કહે છે. 'મેથડ' એ શિખવાડે છે કે કોઈ પણ પાત્ર ભજવતી વખતે નટે એ પાત્ર સાથે મેળ ખાય એવું, તેના ભૂતકાળમાં તેણે જોયેલું –જાણેલું કોઈ સાચું પાત્ર સ્મૃતિપટ પર લાવવું અને તેની લાક્ષણિકતાઓમાંથી પ્રેરણા લઈ તેને આત્મસાત્ કરવાનો, ક્રમશઃ પોતાની જાતમાં ઉતારવાનો પ્રયત્ન કરવો. આમ કરવામાં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી ખાસ યાદ અપાવે છે કે નટે જોયેલ પાત્રની તેણે નકલ નથી કરવાની પણ એ પાત્રની શારીરિક–માનસિક લાક્ષણિકતાઓમાંથી મૂળભૂત પ્રેરણા લઈ તેને જોઈતું પાત્રાલેખન ધીમે ધીમે પોતાના શરીરમાં સહજપણે વિકસાવતા જવાનું છે. અલબત્ત, આગળ ઉપર સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ પોતે જ વિકસાવેલ એ પદ્ધતિને રદબાતલ કરેલી. તેમ છતાં અમેરિકાના નાટ્યશિક્ષક લી સ્ટ્રેસબર્ગે 'emotional memory'નું નવું નામકરણ 'effective memory' કરી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની 'મેથડ' તરીકે શિખવાડતા રહેલા.

'મેથડ' અને 'સિસ્ટમ' વચ્ચે મુખ્ય ભેદ એ હતો કે 'મેથડ'માં દોષ દેખાવા છતાંય મેથડ પાછળના એકંદર વિચારો બદલાયા નહોતા. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું સમગ્ર ધ્યાન આખી જિંદગી એક જ મુદ્દા પર કેન્દ્રિત નહોતું. તેની સિસ્ટમમાં તો લાંબી યાદી હતી અને તેમાં અનેક મુદ્દાઓ સામેલ હતા જેમાંથી નાટકોમાં નિયમિત રૂપે કામ કરતા નટો તેમની જરૂર મુજબ કોઈ પણ મુદ્દામાંથી દિશાસૂચન મેળવીને પોતાના પાત્રાલેખન પર કામ કરી શકે. અને એ બિલકુલ શક્ય છે કે દર નાટકે અને દરેક પાત્રે મુદ્દાની જરૂરિયાત જુદી જુદી જ હોવાની. આમ

'સિસ્ટમ'માં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની આખીય ફિલૉસૉફી સમાઈ જાય છે.

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ રંગમંચ પર નટની એક પાત્ર તરીકેની જિવાતી ક્ષણો પર, મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવિકતા પર, પાત્રની અધિકૃત (authentic) એવી ભાવનાત્મક અભિવ્યક્તિ પર જે સમજણ અને હેતુથી ભાર મૂક્યો તેણે જ દુનિયાભરના ગંભીર ગણાતા નટો, દિગ્દર્શકો, નાટ્યશિક્ષકો તેમજ ચિંતકોનું ધ્યાન આકર્ષ્યું. આ સિવાય પણ આ ગાળામાં ક્લિફૉર્ડ ઑડેટ્સ, આર્થર મિલર, ટેનિસી વિલિયમ્સ વગેરે નાટ્યકારો દ્વારા આ ક્ષેત્રે ખૂબ ઊંડું કામ થયેલું. તેથી 'મેથડ'નો ઉપયોગ શેક્સપિયર જેવા જૂના નાટ્યકારોનાં નાટકો ભજવતી વખતે કરવામાં આવ્યો. અલબત્ત આધુનિક ગાળાની પૂર્વે લખાયેલાં નાટકો સાથે 'મેથડ' અને 'સિસ્ટમ'માં ઘણી સમાનતા છે પરંતુ સાથે ભેદ પણ એટલા જ તીવ્ર છે જેની વધારે વિગતે ચર્ચા કદાચ અહીં ઉપયુક્ત નહીં બને.

1897માં 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ની સ્થાપના પછી જે કોઈ નાટકો ભજવાયાં તેમાં એક 'ઝાર ફિયોદોર' સફળ રહ્યું. શેક્સપિયરના 'મરચંટ ઑફ વેનિસ'ને ભારે નિષ્ફળતા સાંપડી. હૉપ્ટમેનના નાટક 'Hannele' પર પ્રતિબંધ મુકાઈ ગયો. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ની આર્થિક હાલત બગડી ગઈ. તેમાંથી બહાર આવવા દાન્ચેન્કોએ ચેખૉવનાં નાટક 'The Seagull' પર પસંદગી ઉતારી. પરંતુ અગાઉ આ નાટક એક વાર નિષ્ફળ ગયેલું તેથી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી તેને ભજવવા ખાસ ઉત્સાહી નહોતો. તેમની શંકા પાછળ બીજું પણ એક કારણ હતું. ઇબ્સનનાં ઘણાં ઉત્તમ નાટકોના બંધારણમાં જેમ સ્ક્રાઇબની અસર હતી તેવી જ રીતે ચેખૉવનાં 'ઇવાનૉવ', 'વુડ ડેમન', 'ધ સીગલ' વગેરે પર તે સમયની રશિયાની પરંપરાગત રંગભૂમિનો થોડોઘણો પ્રભાવ તો હતો જ. સ્વયં ચેખૉવ પણ સાધારણ પ્રેક્ષકોની કેટલીક રૂઢિગત પસંદગીઓને સાવ છોડી નહોતો શક્યો. આ બધું છતાં દાન્ચેન્કોના આગ્રહ અને સમજાવટથી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ 'The Seagull' ભજવવાનો નિર્ણય સ્વીકાર્યો. પરંતુ ચેખૉવનાં પાત્રોની ઝીણી ઝીણી વિગતોને દિગ્દર્શકે એટલી ઉત્કૃષ્ટ રીતે અભિનયમાં પ્રગટ કરી અને ઘટનાઓ પાછળ રહેલ માનવીય સત્યને ઉમદા રીતે ઉજાગર કર્યું કે છેવટે નાટકની ભજવણી પૂરી થયા બાદ સૌ કલાકારોના મોટા આશ્ચર્ય વચ્ચે પ્રેક્ષકો તરફથી નાટકને અભૂતપૂર્વ આવકાર મળ્યો. તાળીઓનો દીર્ઘ ગડગડાટ શમ્યા પછી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ મંચ પર આવી પ્રેક્ષકોને સંબોધતાં કહ્યું કે 'આજે ચેખૉવનું સ્વપ્ન સાકાર થયું છે. રશિયન રંગભૂમિએ પડખું ફેરવ્યું છે. A new theatre is born today...'

ત્યારબાદ તો સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરે' ચેખૉવનાં નાટકો

‘અંકલ વાન્યા’, ‘થ્રી સિસ્ટર્સ’, ‘ચેરી ઑર્ચાર્ડ’ વગેરે જ્વલંત સફળતા સાથે ભજવ્યાં. તેવી જ રીતે તેમણે મેક્સિમ ગોર્કી, ટૉલ્સ્ટૉય, ગોગોલ, ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, હૉપ્ટમૅન વગેરેનાં નાટકો પણ ભજવ્યાં. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી નિસર્ગવાદી વિભાવના સાથે કાયમી બંધાઈ નહોતા ગયા. આગળ ઉપર તેમણે મેટરલિંકનાં નાટકો ‘The Intruder’ અને ‘Blue Bird’ પણ ભજવેલાં. અભિનયશૈલીમાં ઉપયોગી થતી નટની આંતરિક સૃષ્ટિની અદભુત ખોજ સાથે વાસ્તવવાદી, નિસર્ગવાદી રંગભૂમિની ચળવળ તેની ચરમસીમાએ પહોંચી. નાટ્યલેખનકલામાં કોઈ અસરકારક સંપૂર્ણ પરિવર્તન આવે તે પહેલાં રંગમંચકલા-કસબમાં પરિવર્તનો લાવવાં જરૂરી હતાં. 1887થી 1900 સુધીમાં રંગભૂમિને પુરાણી જડતામાંથી મુક્ત કરવાની ચળવળ ચાલી અને આમ આધુનિક તખ્તા અને નાટકની કાયાપલટનો પહેલો મહત્વપૂર્ણ તબક્કો પૂરો થયો.

5. જેક્વિસ કૉપો (1879–1949) :

Jacques Copeau : સમર્થ ફ્રેન્ચ નટ અને દિગ્દર્શક તેમજ નાટ્યકલાનાં નવાં શૈલીસ્વરૂપોનો રચયિતા જેક્વિસ કૉપો 1879માં પૅરિસમાં જન્મેલો. નાનપણથી જ તેને નાટક, કવિતા અને સાહિત્યમાં અનહદ રુચિ હતી. યુવાન ઉંમરથી જ તેને તત્કાલીન વ્યાવસાયિક રંગમંચ જોડે અનેક પ્રકારના વાંધા–વિરોધો હતા અને તેમાં જો તક મળે તો પાયાગત સુધારા કરવા એ તત્પર હતો. 1909માં તેણે આન્દ્રે ગીડે, શુમબર્ગર અને પૉલ ક્લૉઉડેલની સાથે રહીને ‘Nouvelle Revue Francaise’ નામે થિયેટર જરનલ(સામયિક)ની સ્થાપના કરેલી. તેમાં નિયમિત રીતે કૉપો આધુનિક નાટ્યકલાનાં વિવિધ પાસાંઓ ઉપર અભ્યાસલેખો તેમજ નાટકોનાં વિવેચન લખતો રહેતો. તેના આગવા વિચારોને અમલમાં મૂકવા તેણે પૅરિસ ખાતે 20મી સદીના સૌથી વધુ ખ્યાતિ ધરાવનાર થિયેટર ‘Vieux Colombier’ની રચના કરેલી. કૉપોની મંડળીમાં કેટલાય કુશળ નટો કામ કરતા હતા જેમને તેણે કઠોર તાલીમ આપીને તૈયાર કરેલા. તે સમયે ‘Vieux Colombier’ સમસ્ત યુરોપના અગ્રગણ્ય લેખકો, નટો, દિગ્દર્શકો અને કલાકારોને હળવા-મળવા માટેનું એક મોટું કેન્દ્ર બની ગયેલું.

કૉપોનાં નાટકોમાં સેટ્સ, પડદા અને લાઇટ્સના સંદર્ભે એક પ્રકારની સાદગી અને સંવાદિતા હતી. આ માટેની મૂળ પ્રેરણા તેને એલિઝાબેથન રંગ-મંચમાંથી તેમજ ઍડૉલ્ફ એપિયા, ગૉર્ડન ક્રેગ અને જેક્વિસ દાલક્રો જેવા કલા-કારમિત્રો સાથેની ચર્ચાગોષ્ઠીમાંથી મળેલી. કૉપોએ નાટક ભજવવા માટે એવી જગ્યા નિર્માણ કરી જેમાં એક સ્થિર નિશ્ચિત રંગમંચ હોય, જે જાતજાતની અટપટી યંત્રસામગ્રી તેમજ પાર વગરની બિનજરૂરી સાજસજાવટ અને ફૂટ--લાઇટ્સથી સર્વથા મુક્ત હોય. તેણે ડિઝાઇન કરેલ નાટ્યગૃહમાં 400 બેઠકો હતી. તેનો મંચ દર્શકોની દિશામાં થોડો આગળ નીકળતો હતો જેથી કરીને દર્શકો સાથે નિકટનું તાદાત્મ્ય રચાઈ શકે. કૉપોનો રંગમંચ સાધનો અને ટૅકનિ-કની દૃષ્ટિએ સાદો, ઝાઝી ધાંધલધમાલ વગરનો અને છતાંય ભારે અસરકારક કામ આપતો functional રંગમંચ હતો. અહીં આગળ જ તેણે શેક્સપિયર અને મોલિયૅરનાં તેમજ લોકપ્રિય નીવડેલાં બીજાં અનેક નાટકો તેની વિશિષ્ટ શૈલીમાં ભજવેલાં.

પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ શરૂ થતાં કૉપોને પૅરિસથી અમેરિકા સ્થળાંતરિત થવું પડ્યું. 1914–1919ના ગાળામાં તેણે 'ગેરિક થિયેટર' સાથે રહીને ચાલીસેક નાટકો ભજવ્યાં અને ખૂબ નામના મેળવી. 1920માં તે પૅરિસ પાછો આવ્યો અને 'Vieux Colombier' સાથે જોડાઈને ફરી એક વાર નાટ્યપ્રવૃત્તિ ચાલુ કરી. કોઈ પણ નાટકની પૂર્વતૈયારી રૂપે કૉપો તેના નટોને પૅરિસની બહાર ગ્રામપ્રદેશોમાં સંશોધન તેમજ તાલીમના હેતુથી લઈ જતો. ત્યાં આગળ તેઓ વાસ્તવિક પરિ-સ્થિતિ તેમજ ત્યાંના સ્થાનિક લોકોનું નિરીક્ષણ કરતા, બહાર ખુલ્લામાં ક્યારેક રિહર્સલ પણ કરતા અને અમુક ખાસ પ્રકારના પાત્રાલેખન માટે શરીરને કસાયેલું તેમજ લચીલું બનાવવા જરૂરી વ્યાયામ પણ કરી લેતા. કૉપોની માંગ હતી કે નટોના કુદરતી હાવભાવમાં અવરોધરૂપ બનતી જૂની ટેવો અને ઘરેડો છૂટવી જોઈએ. કોઈ પણ પ્રકારના પાત્રને અનુરૂપ શરીરને ઢાળવા નટ તૈયાર રહેવો જોઈએ. ઉપરાંત કામ કરતી વખતે જૂથના વિવિધ નટોમાં પરસ્પર મૈત્રી અને સંવાદિતા જળવાઈ રહેવી જોઈએ.

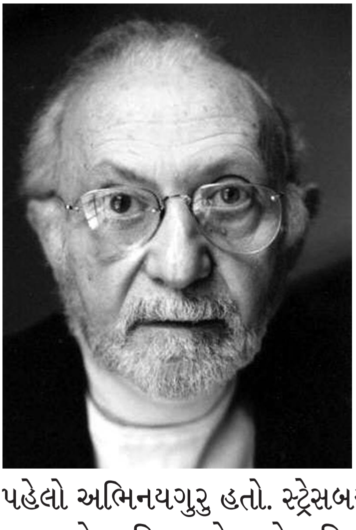
20મી સદીની શરૂઆતના દાયકાઓના ફ્રેન્ચ રંગમંચ ઉપર એક સમર્થ દિગ્દર્શક અને ઉમદા નાટ્યશિક્ષક તરીકેની જેક્વિસ કૉપોની પ્રતિષ્ઠા અભૂત-પૂર્વ રહેવા પામી. તે એટલો બધો કુશળ અને લચીલો દિગ્દર્શક હતો કે સમકા-લીન લેખક આન્દ્રે ગીડે કે પછી બેચાર સદી પૂર્વેના શેક્સપિયર અને મોલિયૅર જેવા પ્રશિષ્ટ લેખકોની કૃતિઓ જોડે કોઈ હિચકિચાટ વિના, ખૂબ સરળતાથી કામ પાર પાડી શકતો. શરૂઆતની તેની મોટા ભાગની રજૂઆતોમાં તે સખત મહેનત કરતો કે તેનાં નાટકો બને એટલાં નાનાં, સાદગીપૂર્ણ, સુંદર અને નિક-

ટતાનો સ્પર્શ કરાવનારાં બની રહે. પરંતુ પછીથી, એટલે કે 1920થી 1930 દરમિયાન તેણે ઘણા મોટા પાયા ઉપર તેમજ મોટા દર્શકસમૂહ સામે ભજવી શકાય તેવાં નાટકો કર્યાં.

કૉપો હંમેશાં લેખકે લખેલા નાટ્યપાઠ(text)ને તેની સમગ્રતામાં જોતો અને તેને વફાદાર રહેવા પ્રયત્ન કરતો. નાટકનો મર્મ, તેનો આંતરધ્વનિ તેમજ તેની એકંદર લયમાં તે બરાબર કાળજી રાખતો અને સાથે આશા સેવતો કે નાટકના શબ્દોને તે રંગમંચ ઉપર અસરકારક જીવન આપી શકે. કૉપોને માટે નાટ્યનિર્માણ એ નાટ્યલેખનથી સહેજેય જુદું નહોતું. તેના મતે એ બંનેમાં એકસરખી બૌદ્ધિક તેમજ કલાત્મક અવધારણાઓ રહેલી. એ બંને વચ્ચેનો ફરક માત્ર બે અલગ માધ્યમો અને તેના શિસ્ત અંગેનો જ હતો.

1917માં કૉપોએ તેનું ધ્યાન દિગ્દર્શનથી હટાવી અભિનય તરફ વાળ્યું. તેણે યુવાવયના કલાકારો માટે અભિનયની એક તાલીમશાળા પણ શરૂ કરી. તેમાં ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન, માઇમ, સંગીત, શરીર તેમજ અવાજને કેળવવાની વિવિધ કસરતો વગેરેનો સમાવેશ થતો હતો. પોતે કરેલ અથાગ પુરુષાર્થ બાદ પણ કૉપોને એવી આશા હતી કે આધુનિક થિયેટરમાં હજુ પણ આગળ ઘણો વિકાસ સધાશે. ઘણા સમીક્ષકોનું એવું માનવું છે કે જાણીતા પ્રયોગશીલ દિગ્દર્શક જર્ઝી ગ્રોટૉવ્સ્કીનો રંગમંચ કૉપોની જ એ ભાવિ આશા-અપેક્ષા પ્રમાણે સર્જાયેલો. જેક્વિસ કૉપોએ 1940 પછી નિવૃત્તિ લઈ લીધી અને 1949માં તેનું મૃત્યુ થયું.

6. લી સ્ટ્રેસબર્ગ અને હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન :



Lee Strasberg and Harold Edgar Clurman : સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની સિસ્ટમનો પ્રભાવ અમેરિકન રંગભૂમિ પર પણ પડ્યો. વાસ્તવવાદી અભિનય કેટલી હદ સુધી વાસ્તવવાદી બની શકે અને તે સિદ્ધિ હાંસલ કરવા નટને કયા પ્રકારની ઘનિષ્ઠ તાલીમ આપવી પડે તે ઊંડા અભ્યાસ અને સંશોધનનો મુદ્દો હતો. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના જ કામને પોતાની આગવી રીતે આગળ ધપાવીને ઇતિહાસમાં પોતાનું અલાયદું સ્થાન બનાવનાર લી સ્ટ્રેસબર્ગ અમેરિકન રંગભૂમિનો પહેલો અભિનયગુરુ હતો. સ્ટ્રેસબર્ગ એક પ્રસિદ્ધ અમેરિકન નટ, દિગ્દર્શક અને ખાસ તો અભિનયનો કાબેલ શિક્ષક હતો. તેણે હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન અને ચેરિલ

ક્રૉફર્ડના સહયોગમાં 1931માં ‘ગ્રૂપ થિયેટર’ની સ્થાપના કરી. 1951માં તે ન્યૂ-યૉર્ક ખાતે ‘ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયો’નો ડાયરેક્ટર બન્યો જે પાછળથી અમેરિકાની સૌથી વધારે પ્રતિષ્ઠિત અભિનયશાળા તરીકે દુનિયાભરમાં જાણીતી બની.

લી સ્ટ્રેસબર્ગ (1901–1982)ને અમેરિકામાં (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની પદ્ધતિથી પ્રેરિત થયેલ) ‘મેથડ ઍક્ટિંગ’નો જનક ગણવામાં આવે છે. અમેરિકન રંગભૂમિ અને ફિલ્મોની વાસ્તવવાદી અભિનયની ગુણવત્તા પર અસાધારણ પ્રભાવ પાડનાર સ્ટ્રેસબર્ગે તે સમયની પરંપરાગત અભિનયકલામાં જબ્બર ક્રાંતિ લાવી દીધી. 1969માં તેણે ન્યૂયૉર્ક અને હોલિવૂડમાં ‘Lee Strasberg Theatre and Film Institute’ની પણ સ્થાપના કરી. તેણે તૈયાર કરેલ વિશ્વપ્રસિદ્ધ નાટ્ય અને ફિલ્મ-કલાકારોમાં માર્લોન બ્રાન્ડો, ઇલિયા કઝાન, મેરિલીન મનરો, ડસ્ટિન હૉફમૅન, મોન્ટેગોમરી ક્લિફ્ટ, જેમ્સ ડીન, રૉબર્ટ ડિનેરો, અલ પચીનો, પૉલ ન્યૂમૅન, રૉડ સ્ટીગર, ઇલી વાલેચ, એન્ની બેનક્રૉફ્ટ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. લી સ્ટ્રેસબર્ગના આ ઐતિહાસિક પ્રદાન બદલ એક વાર આર્થર મિલરે કહેલું, ‘the Group Theatre was unique and probably will never be repeated. For a while it was literally the voice of Depression America.’

1923માં જ્યારે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી તેના મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર સાથે અમેરિકામાં પ્રવાસ પર આવ્યા ત્યારે સ્ટ્રેસબર્ગને સૌપહેલી વાર સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની અભિનય-પદ્ધતિનો જાદુ જોવા મળ્યો અને તેઓ ચકિત રહી ગયા. ઉત્તમ કહી શકાય તેવો અભિનય તેણે આ પહેલાં પણ જોયેલો. પણ એકીસાથે આટલા ઉત્કૃષ્ટ અને તાલીમબદ્ધ નટસમૂહને જોવાનો અવસર તેને ક્યારેય નહોતો મળ્યો. આ બધું જોઈને સ્ટ્રેસબર્ગ અવાક્ રહી ગયો. તેને એવું જ લાગ્યું કે જાણે એ તમામ નટોએ પોતાના અહંકારને રંગમંચની પવિત્ર વેદીમાં સ્વેચ્છાએ હોમી દીધો છે! નાની ભૂમિકા કરતો હોય કે મોટી – પ્રત્યેક નટની કામ તરફની પ્રતિબદ્ધતા અને તીવ્રતામાં કોઈ જ ભેદ નહોતો. એક પણ નટમાં તમને આળસ, બેપરવાહી કે અલગતાનો ભાવ જોવા ન મળે. સૌથી વધારે તો દરેક નટ વગર બોલ્યે અને છતાંય સમજી શકાય એ રીતે તેનાં પાત્રોના આંતરિક જીવનને અસરકારકપણે વ્યક્ત કરી શકવાને સમર્થ જણાય. આ કક્ષાનો અભિનય અમેરિકન રંગમંચ પર સ્ટ્રેસબર્ગે આ અગાઉ ભાગ્યે જ નિહાળેલો.

મેથડ ઍક્ટિંગની વાતોએ ત્યારે જોર પકડ્યું જ્યારે નટો અને દિગ્દર્શકો જેવા કે ઇલિયા કઝાન, રૉબર્ટ લ્યુઇ, હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન અને લી સ્ટ્રેસબર્ગે પહેલાં ‘ગ્રૂપ થિયેટર’ અને પછીથી ‘ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયો’ સ્થાપીને અવનવા પ્રયોગો કર્યા અને સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પદ્ધતિમાં રહેલી ભાવનાત્મક સ્મૃતિ (emotional memory)

ની ટૅકનિકને કામે લગાડી. આ ટૅકનિકે અમેરિકન રંગભૂમિ પર તેનો માર્ગ મોકળો કર્યો કારણ કે 1920ના ગાળામાં સ્ટ્રેસબર્ગને અમેરિકન લૅબોરેટરી થિ-યેટરમાં એવું શીખવા મળ્યું કે તે સમયના અમેરિકન નટની કેટલીક ખાસ પ્રકા-રની મનોવૈજ્ઞાનિક જરૂરિયાતો હતી. 1930થી 1940ના ગાળા દરમિયાન સ્ટ્રેસ-બર્ગ, હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન વગેરેએ કરેલ ચર્ચાવિચારણા અને ઘનિષ્ઠ તાલીમશિબિરો બાદ ન્યૂયૉર્કમાં કરેલા કેટલાક પ્રયોગોના અંતે ‘મેથડ’ શબ્દ અમેરિકન રંગમંચ પર પ્રચલિત બન્યો.

એવું કહેવાય છે કે તે સમયે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનાં પુસ્તકોમાંથી ફક્ત ‘An Actor Prepares’ સ્ટ્રેસબર્ગના વાંચવામાં આવેલું. કહેવાય છે કે જો એ વખતે (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું પછીથી પ્રકાશિત થયેલ બીજું પુસ્તક) ‘Building A Char-acter’ તેના વાંચવામાં આવ્યું હોત તો કદાચ સ્ટ્રેસબર્ગે અભિનયની આવી આત્યંતિક મેથડ ન વિકસાવી હોત. તેમ છતાં બધા જ અમેરિકન નટો કંઈ સ્ટ્રેસબર્ગની મેથડને અનુસર્યા નહોતા. અમેરિકન નટોને તાલીમ આપનારી તેમજ પ્રભાવ પાડનારી બીજી નોંધપાત્ર અભિનયગુરુ હતી સ્ટેલા એડલર જેણે અગાઉ ખુદ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પાસેથી પ્રત્યક્ષ તાલીમ મેળવેલી.

સ્ટ્રેસબર્ગ કહેતો કે માણસ જેનો પાઠ ભજવવાનો છે તે પણ એક માણસ જ છે જે તેની જેમ જ જીવે છે. વાસ્તવમાં માણસ એક કાલ્પનિક પાત્ર, એક પરિસ્થિતિ, એક સ્વપ્નને ભજવે છે. જીવનમાં કોઈ પણ વ્યક્તિ કે ઘટના સામે તત્ક્ષણ પ્રતિભાવ આપવાની ઉત્તેજના હંમેશાં વાસ્તવિક હોય છે. જ્યારે નાટકમાં એ ઉત્તેજના કાલ્પનિક હોય છે જે સ્ટ્રેસબર્ગ માટે નાટક શરૂ થાય એ વખતે નટ પાત્રનાં જીવનમાં પ્રવેશ કરે એટલું પર્યાપ્ત નહોતું. તેનો તો આગ્રહ રહેતો કે પડદો ઉપર ઊઠે એ પહેલાંથી નટ પાત્રની ભીતર પ્રવેશી ગયો હોવો જોઈએ. રિહર્સલ્સ (તાલીમ) દરમિયાન દરેક પાત્રનો પૂર્વઇતિહાસ, ભૂતકાળમાં – છેક તેના બાળપણ સુધીના ઉપયોગી સંદર્ભો ચર્ચવામાં આવતા અને એ તમામ બાબતોને ધ્યાનમાં રાખીને ભૂમિકા તૈયાર કરાવવામાં આવતી. નાટક એ તો વાસ્તવમાં પાત્રના અસ્તિત્વનું ચરમબિંદુ (climax) હતું.

સ્ટ્રેસબર્ગ અભિનય-તાલીમ દરમિયાન કહેતો કે નટે હંમેશાં પ્રતિભાવ આપવાનો હોય છે. અને આમ છતાં તે એવું પણ માનતો કે જીવનમાં જે રીતે બને છે તે જ રીતે નાટકમાં ન બનવું જોઈએ પરંતુ તેની પરિપૂર્ણતામાં, અત્યંત પ્રભાવકારી ઢબે વ્યક્ત થવું જોઈએ. અલબત્ત, રોજિંદા જીવનમાં નટ ઘણી વસ્તુઓને બહુ સરળતાથી પાર પાડી દેતો હોય છે પરંતુ જ્યારે એ જ વસ્તુ તેને રંગમંચ પર કાલ્પનિક પરિસ્થિતિ સંદર્ભે પાર પાડવાની આવે ત્યારે તેને મુશ્કેલી

અનુભવાય છે. કારણ કે માણસ તરીકે તે સાચુકલા જીવનની આબેહૂબ નકલ કરી બતાવવા જેટલો સુસજ્જ નથી બન્યો હોતો. એ કરવા માટે સૌપહેલાં તેણે એ કાલ્પનિક પરિસ્થિતિને મનથી સાચી માનવી પડે. બીજું, રંગમંચ પર તેને અસરકારક રીતે ભજવી બતાવે તે પહેલાં તેણે તેના મનને પણ ખાતરી કરાવવી પડે કે તે જે કંઈ કરી રહ્યો છે તે એકદમ સાચું અને વાસ્તવિક છે. વિખ્યાત નાટ્યકાર ટેનિસી વિલિયમ્સ સ્ટ્રેસબર્ગના તાલીમ પામેલા નટો વિશે લખતાં જણાવે છે કે : ‘They act from the inside out. They communicate emotions they really feel. They give you a sense of life.’

લી સ્ટ્રેસબર્ગે અભિનય શીખવવાની તેની ફિલૉસૉફી અંગે કહેલું કે ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયોમાં મારા કામમાં બે બાબતો અગત્યની હતી – ‘Improvisation’ અને ‘Affective memory’. આ બે ટેકનિક પર પ્રભુત્વ હાંસલ કર્યા બાદ નટ પોતાને ફાળે આવેલ પાત્રની લાગણીઓને અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરી શકે. તેણે નટો પાસેથી કડકમાં કડક શિસ્તનો તથા પાત્રની મનોવૈજ્ઞાનિક સચ્ચાઈનાં ઊંડાણનો સદાય આગ્રહ રાખ્યો. વિખ્યાત ફિલ્મદિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાન અભિનય-તાલીમ ક્ષેત્રે સ્ટ્રેસબર્ગના યોગદાનને અંજલિ આપતાં તેની આત્મકથામાં લખે છે : ‘He carried with him the aura of a prophet, a magician, a witch doctor, a psychoanalyst, and a feared father of a Jewish home... He was the force that held the thirtyodd members of the theatre together, and made them permanent.’

હેરૉલ્ડ–ક્લરમૅન (1901–1980) :

એક મહાન અમેરિકન મંચ દિગ્દર્શક, નાટ્યકલાના અસાધારણ વિદ્વાન અને બહુ પ્રતિષ્ઠિત નાટ્યવિવેચક હતા. વીસ વર્ષની ઉંમરે તે પૅરિસ ગયા અને ત્યાં તેમણે જેક્વિસ કૉપો અને મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરનું કામ જોયું ને અત્યંત પ્રભાવિત થયા. એ ગાળામાં તેમણે રિચાર્ડ બોલેસ્લાવ્સ્કી પાસેથી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પદ્ધતિનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો અને નાટક ‘બ્રધર્સ કારામેઝોવ’ના દિગ્દર્શક જેક્વિસ કૉપોના સહાયક તરીકે કામ કરીને અનુભવ મેળવ્યો.

1924માં અમેરિકા પરત આવ્યા બાદ બ્રોડવેના થિયેટરથી તેમને સંતોષ ન થયો. પોતાના જેવો જ મત ધરાવતા શેરિલ ક્રોફર્ડ અને લી સ્ટ્રેસબર્ગ સાથે તેમણે ન્યૂયોર્કમાં ‘ગ્રૂપથિયેટર’ની સ્થાપના કરી. જે પછીથી સ્ટ્રેસબર્ગના ‘ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયો’ના નામે વિખ્યાત બન્યું. દિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાન, ઍક્ટર માર્લોન બ્રાન્ડો અને અભિનેત્રી મેરિલીન મનરો જેવા કલાકારો આ સ્ટુડિયોની પ્રોડક્ટ્સ હતાં. 1935થી 1955 અમેરિકન રંગમંચ પર ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયોનું નામ ખૂબ આદરથી લેવાતું હતું. હેરૉલ્ડ ક્લરમૅન લી સ્ટ્રેસબર્ગના નિકટના સાથી હતા અને બંનેએ સાથે મળી અભિનયક્ષેત્રે જાત જાતના પ્રયોગો કર્યા હતા અને તે સમયના મહાન અમેરિકન નટોના તેઓ પ્રેરણાસ્રોત બની ગયેલા.

1935માં હેરૉલ્ડ ક્લરમૅને ક્લિફર્ડ ઑડેટ્સલિખિત ‘Awake and Sing’ બહુ સફળતા સાથે રજૂ કર્યું. તેમણે દિગ્દર્શિત કરેલ બીજાં વિખ્યાત નાટકોમાં Waiting for Lefty (1935), Caesar and Cleopatra (1925), Paradise Lost (1935) All My Sons (1947), Desire Under the Elms (1952) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. The New Republic (1948–1952) અને The Nation (1953–1980)માં તેમણે વર્ષો સુધી નાટ્યવિવેચક તરીકે કામ કર્યું.

હેરૉલ્ડ ક્લરમૅનના ચિંતનનો સાર એ હતો કે નાટકનો સમાજ સાથે સીધો સંબંધ છે. આ અર્થમાં રંગભૂમિનું સમાજ પ્રત્યે ઋણ છે. સમાજ કે દેશની આપત્તિના સમયે જરૂરી પ્રેરણા મેળવવા લોકો રંગભૂમિ તરફ નજર માંડી શકે એવી તેની પ્રભાવશાળી ઓળખ હોવી જોઈએ. નાટકો દ્વારા પ્રજાની ખરી નિસબત પ્રગટ થવી જોઈએ. લોકોની આશાઓ, આકાંક્ષાઓ, સમસ્યાઓ, સંઘર્ષો વગેરે રંગમંચ પર વ્યક્ત થાય એ જરૂરી છે. રંગભૂમિ એ કંઈ રાતનું વાળુ કરી સૂઈ જવાના સમયની વચ્ચેના ગાળામાં સમય પસાર કરવાની ફાલતુ પ્રવૃત્તિ નથી. ‘‘Theatre cannot be treated as pastime’. પ્રેક્ષકો જ્યારે એમના સવાલો અને પીડાઓને રંગભૂમિ પર પ્રતિબિંબિત થતા જુએ ત્યારે તેમને જીવન જીવવાની પ્રેરણા, જુસ્સો અને દિશાસૂચન મળવાં જોઈએ. 20મી સદીમાં રંગભૂમિએ એ જ હેતુ સિદ્ધ કરવાની કોશિશ કરવી જોઈએ જે હેતુ ઈશુના જન્મ પૂર્વેની ગ્રીક રંગભૂમિએ સિદ્ધ કર્યો હતો. હેરૉલ્ડ ક્લરમૅને તેના નિકટના સાથી લી સ્ટ્રેસબર્ગના અભિનય-કલા પરના પ્રયોગો વિશે કહેલું : ‘‘Lee Strasberg is the director of introverted feeling of strong emotion curbed by ascetic control, sentiment of great intensity muted by delicacy, pride, fear and shame.’’

●

11
બે મહાન શોધો
વીજળી અને સિનેમા

વીજળીના પ્રકાશની શોધ :

1879માં થૉમસ આલ્વા એડિસને વીજળીથી ચાલતા પ્રકાશની શોધ કરી. કૃત્રિમ પ્રકાશની શોધથી વિશ્વભરમાં જબરદસ્ત યાંત્રિક ક્રાંતિ આવી ગઈ. વીજળીના ગોળાને પરિણામે રાત્રિ પ્રકાશિત થઈ ગઈ અને તમામ જરૂરી માન-વપ્રવૃત્તિઓ શક્ય બની. કૃત્રિમ પ્રકાશનાં આગમનના પગલે સમગ્ર માનવજીવ-નમાં જંગી પરિવર્તન આવી ગયું. 19મી સદીના અંત ભાગમાં અમેરિકાનાં મોટા ભાગનાં નાટ્યગૃહોમાં પ્રકાશઆયોજન માટે વીજળીનો વપરાશ શરૂ થઈ ગયો. વીજળીના કૃત્રિમ પ્રકાશની જ્યાં સુધી શોધ નહોતી થઈ ત્યાં સુધી નાટકો મોટા ભાગે દિવસના સૂર્યપ્રકાશમાં જ ભજવાતાં. કૃત્રિમ પ્રકાશનાં લાંબો સમય ચલાવી શકાય તેવાં પ્રાથમિક ઉપકરણો શોધાયાં બાદ ધીમે ધીમે નાટકો રાત્રે પણ ભજવાવાં શરૂ થયાં. રંગમંચ પર સામાન્ય અજવાળું (general illumination) પાથરવા કાલાનુક્રમે મીણબત્તી, તેલના દીવા, ગૅસથી ચાલતા દીવા, લાઇમ-લાઇટ, કેરોસીનથી ચાલતા પેટ્રોમેક્સ, આર્ક-લાઇટ વગેરે વપરાશ-માં આવતાં ગયાં. કૃત્રિમ પ્રકાશમાં નાટક જોવાનો પ્રેક્ષકોનો આખો અનુભવ જ બદલાઈ ગયો.

વીજળીના પ્રકાશના આગમનની સાથે 19મી સદીનો અંત થતાં સુધીમાં રંગમંચ પર સન્નિવેશ, સંગીત, સંવાદો, અભિનય, નટોનું હલનચલન વગેરે વિવિધ ઘટકોને જોડતું પ્રકાશનું એક અતિમહત્વનું ઘટક ઉમેરાયું. પ્રકાશનાં વિશિષ્ટ ઉપકરણોની મદદથી કલ્પનાશીલ પ્રકાશઆયોજન કરવા પાછળનો હેતુ નાટકનાં ફક્ત બાહ્ય વાતાવરણને જ જોવાલાયક બનાવવાનો નહોતો, પરંતુ

પાત્રનાં આંતરિક મનોમંથનને અથવા આખાય નાટકની એકંદર અસરને ઉપ-સાવવાનો મનોવૈજ્ઞાનિક હેતુ પણ હતો. પ્રકાશના કીમિયાગર કલાકસબીઓને લાગ્યું કે નાટક માત્ર જોવાની વસ્તુ નથી પરંતુ જોઈને માનસિક ભૂમિકાએ અનુ-ભવવાની વસ્તુ છે અને વિવિધ ઉપકરણોની મદદથી કરાયેલ કલ્પનાશીલ પ્રકા-શઆયોજન પ્રેક્ષકના આ અનુભવને અનેકગણો તીવ્ર બનાવી શકે છે જે હકીકત આ કસબીઓએ અનેક પ્રયોગોના અંતે સાબિત કરી આપી.

1903થી 1913 સુધીમાં વીજળીના દીવાઓ સાથે તેના પ્રકાશનું ઇચ્છિત લયમાં નિયંત્રણ કરી શકે તે પ્રકારના ‘electric dimmers’ પણ શોધાયાં. (‘ડીમર’ અટલે પ્રકાશને ઇચ્છે ત્યારે ‘ડીમ’ – એટલે કે ઓછો કરી શકે) ડીમરની મદદથી રંગમંચ પરનો પ્રકાશ ધારી ગતિથી વત્તોઓછો કરી શકવામાં મદદ મળી. નાટક, અભિનય, સંવાદ અને સંગીતની ગતિ સાથે પ્રકાશની વત્તા-ઓછા થવાની ગતિનો મેળ બેસાડી શકવાથી નાટકના એકંદર મનોવૈજ્ઞાનિક પ્રભાવની અસર અનેકગણી વધી જવા પામી. આ ઉપરાંત પ્રકાશના પરિબળે રંગમંચ પરનાં નટો, સન્નિવેશ, વસ્ત્રો, સંગીત વગેરે વિભિન્ન ઘટકોમાં પરસ્પર એકરૂપતા લાવી દીધી.

વીજળીના પ્રકાશે નાટકની રજૂઆતને તેની પરંપરાગત કૃત્રિમ નાટકીય-તામાંથી બહાર લાવવામાં પણ બહુ મોટી સહાય કરી. રંગમંચ વધુ વાસ્તવિક – realistic બનવા તરફ આગળ વધ્યો. પરંપરાગત રીતે રંગમંચ પર દર્શાવાતો ઝળહળતો પ્રકાશ સહેજેય વાસ્તવિક નહોતો. વાસ્તવિક જીવનમાં એવો પ્રકાશ આપણને ક્યાંય જોવા નથી મળતો. કોઈ જ પ્રકાશ પડછાયા વગરનો કે પ્રકાશ–અંધકારના ઓછાવત્તા મિશ્રણ વગરનો હોઈ જ શકે નહીં. વીજળીનાં અવનવાં ઉપકરણો આવતાંની સાથે જ નાટકમાં તેની વાર્તા પ્રમાણે સવાર, સાંજ કે રાતનો સમય રંગમંચ પર દર્શાવવો શક્ય બન્યો. ગામડાના ઘરમાં કે શહેરના દીવાનખંડના પ્રકાશઆયોજનમાં પણ મૂળભૂત ફરક સ્થાપિત કરી બંનેની જુદી જુદી વાસ્તવિકતા દર્શાવવી સરળ બની. મંચ પર ગોઠવવામાં આવતા સેટ્સ પણ ખાસ પ્રકારનાં પ્રકાશઆયોજન વડે અર્થસભર અને ગતિશીલ બનાવી શકાયા. પ્રકાશની મદદથી સેટ્સને જાણે પોતીકું જીવન અને ઓળખ મળ્યાં. સૌથી વધુ સહાય તો ત્યારે મળી કે જ્યારે પહેલવહેલી વાર ડિઝાઇનરો અને દિગ્દર્શકોને ભાન થયું કે નાટકનો એકંદર મનોવૈજ્ઞાનિક ‘મૂડ’ ઊભો કરવામાં અથવા ઇચ્છિત વાતાવરણ સર્જવામાં અમુક પ્રકારનું પ્રકાશઆયોજન કેટલું બધું મદદરૂપ થઈ શકે છે! રંગમંચ પર બે પ્રકાશવર્તુળમાં રહેલ બે પાત્રોની ભિન્ન ભિન્ન માનસિક સ્થિતિને સમાંતર રીતે ઉપસાવવામાં પણ આ આધુનિક પ્રકાશ-

-નિયોજન કેટલું વરદાનરૂપ સાબિત થઈ શકે છે તેની કલાકારો તેમજ પ્રેક્ષકો – સૌને ગાઢ પ્રતીતિ થઈ.

વીજળીના દીવાની શોધ જે રીતે નિસર્ગવાદી રંગભૂમિને અમુક અર્થમાં મદદગાર સાબિત થઈ તેવી જ રીતે તેનો અંત લાવવામાં પણ કારણભૂત બની. તેના આગમનથી બિનનિસર્ગવાદી રંગભૂમિનો વિકાસ પણ તેજ બન્યો. અવનવા પ્રકાશ-આયોજનની મદદથી બિનનિસર્ગવાદી નાટકો લખવા–ભજવવાની અઢળક પ્રેરણા 20મી સદીના આરંભમાં રંગમંચના કલાકારોને મળી. તેનાથી રંગમંચકલાને એક 'Composite Art Work' (સંયોજિત કલાસર્જન) બનાવ-વાનું સંગીતજ્ઞ વાગ્નરનું સ્વપ્ન સાકાર થયું જેને તે પોતાના જીવનકાળ દરમિ-યાન અમલી નહોતો બનાવી શક્યો.

'સંયોજિત કલાસર્જન' અંગેનો સિદ્ધાંત એ પ્રતિપાદિત કરે છે કે નાટકમાં સમાયેલી તમામ કલાઓ – ભાષા, સાહિત્ય, કાવ્ય, અભિનય, ગીત, સંગીત, સન્નિવેશ વગેરેને એવી રીતે સંયોજવામાં આવે કે જેમાંથી આગવું અખંડ કલા-સ્વરૂપ પ્રગટ થાય. સૌપ્રથમ વાર સ્વિસ સ્ટેજ-ડિઝાઇનર એડૉલ્ફ એપિયાને વીજળીના દીવાને કારણે રંગમંચ પર કલ્પનાશીલ પ્રયોગો હાથ ધરવાની દિશામાં અસીમ સંભાવનાઓ નજરે પડી. એપિયાએ આપેલ મોટો પદાર્થપાઠ એ છે કે દિગ્દર્શક અને ડિઝાઇનરનું સૌથી મહત્વનું કાર્ય – 'artistic unity' – 'કલાત્મક એકતા'નું છે. તેણે જ્યારે સ્થિર સપાટ ઊભેલા દ્વિપરિમાણી ચીતરેલાં ચિત્રપટોની આગળ હરતાફરતા ત્રિપારિમાણી જીવંત નટોને જોયા ત્યારે તેને કંઈક ભારે વિચિત્ર અને વિસંવાદી લાગ્યું. રંગમંચ પરના એ સમગ્ર દૃશ્યની એકંદર એકતા–અખિલાઈ તેને ખંડિત તેમજ આંખોને જોવી ન ગમે તેવી અ-સુંદર (unaesthetic) લાગી. આ વિષય પર વધુ ને વધુ ચિંતન કરતાં એપિયાને સમજાયું કે જ્યાં સુધી રંગમંચ પરનાં તમામ છૂટાં છૂટાં ઘટકો – સન્નિવેશ, સજાવટ માટેની ચીજવસ્તુઓ, પ્રકાશ, પ્રકાશના રંગો, સંગીત, નટની ક્રિયાઓ વગેરે વચ્ચે પરસ્પર અર્થપૂર્ણ સંકલન ન સાધીએ ત્યાં સુધી તેની એક અખંડ – સમગ્રતયા– અસરકારક છબી ઉપસાવી શકાતી નથી.

સિનેમા :

વાસ્તવવાદ પર પ્રભાવ પાડનારી બીજી નિર્ણાયક શોધ સિનેમાની હતી. 19મી સદીના છેલ્લા દાયકામાં શોધાયેલ 'સિનેમૅટોગ્રાફ' 20મી સદીમાં સિનેમાના સંપૂર્ણ આવિષ્કાર તરફ દોરી ગયો. શરૂશરૂમાં તો ઘણાને એવું લાગ્યું કે 20મી સદીની ભાવિ નાટ્યકલા હવે સિનેમા રૂપે જ વિકાસ પામશે. મૂંગી

ફિલ્મોના એ જમાનામાં પણ લોકો આવો અભિપ્રાય આપતાં ખચકાયા નહોતા. ત્યાર બાદ બોલતી ફિલ્મો શરૂ થયાને હજુ દાયકો પણ પૂરો નહોતો થયો ત્યાં તો જે જે લોકોએ સિનેમા પ્રત્યે અગાઉ તિરસ્કાર દાખવેલો તેઓ પણ રંગમંચ પરના હાલતા-ચાલતા જીવંત નટને મુકાબલે સિનેમાને ઉત્સાહપૂર્વક રંગભૂમિનું અનુગામી ગણવા લાગ્યા. આના પ્રમાણ તરીકે વિખ્યાત નાટ્યકાર કિલફોર્ડ ઑડેટ્સ બ્રોડવે છોડી હોલિવૂડ પ્રયાણ કરી ગયો. તેણે કદાચ માની લીધું કે 'Drama became a thing of the past and the future belonged to the motion picture.'

અમેરિકાની 'યેલ ડ્રામા સ્કૂલ'ના પ્રો. ઍલાર્ડિસ નિકૉલે સિનેમા અને રંગમંચ વચ્ચેના સંબંધ અંગે સૂક્ષ્મ વિશ્લેષણ કર્યું છે. તે કહે છે કે 'સિનેમાની શૈલીમાં નિસર્ગવાદ (naturalism) દેખીતો છે. એટલે સ્વાભાવિક છે કે રંગભૂ-મિએ હવે પોતાની અલગ ઓળખ ઊભી કરવા બિનનિસર્ગવાદી (non--naturalistic) જ બનવું પડશે. કારણ કે એ જ હવે તેની આગવી વિશેષતા બની શકે. વાસ્તવવાદી જગતનાં યથાર્થ આલેખન પર સિનેમાનું એટલું નક્કર પ્રભુત્વ છે કે તેની તુલનામાં ગમે તેટલું વાસ્તવવાદી નાટક પણ તુચ્છ, કૃત્રિમ, અસ્વીકાર્ય અને અસંગત લાગ્યા વિના નહીં રહે. અને જેમ જેમ વાસ્તવલક્ષી સિનેમા વિકાસ સાધતું જશે તેમ તેમ રંગભૂમિને 'life-like' or 'slice of life' કહેવી એક નરી બનાવટ અને દંભ જ બની રહેશે. આમ છતાં પણ જો રંગભૂમિ નિસર્ગવાદને જ પૂર્વવત્ વળગી રહેવાનો આગ્રહ ચાલુ રાખશે તો તે જાતે જ પોતાનો અંત નોતરશે.'

અમેરિકામાં સિનેમાનાં આરંભનાં વર્ષોમાં આ પ્રકારની જાહેરખબર છપાયેલી : 'પ્રેક્ષકો, સિનેમા જોવા જાઓ ત્યારે તમારી જાતને પૂરેપૂરી છૂટી મૂકી દો. મગજને શ્રમ આપવાનું છોડી દો. સિનેમા તમને તમારા નાનકડા સંકુચિત જગતમાંથી મુક્ત કરી કોઈ વિશાળ અદભુત કલ્પના-પ્રદેશમાં લાવી મૂકે છે. તમે રોજબરોજનાં બીબાંઢાળ અસ્તિત્વનાં પીંજરામાંથી બહાર આવી જાઓ છો! ફક્ત એક સાંજ પૂરતું – એ શુષ્ક નીરસ અસ્તિત્વથી પલાયન!'

પ્રસ્તુતિના વિષય કે હેતુ સંદર્ભે આ કોઈ રીતે ઝોલાનો નિસર્ગવાદ નથી. ખરેખર તો સ્વપ્નદર્શી (રોમૅન્ટિક), રોજબરોજના જીવનથી દૂરનો આ અનુભવ છે. આ ફિલ્મનો નિસર્ગવાદ છે. અને તે માધ્યમથી નહીં પણ સામાજિક પરિબ-ળોથી ઉદભવે છે. સિનેમા એ આપણાં સ્વપ્નાં અને ટોળટપ્પાનું જ એક વિસ્ત-રણમાત્ર છે. તેનો જીવન પર સખત પ્રભાવ પડે છે જે આ અગાઉ કોઈ જ કલાનો નહોતો પડતો. કારણ કે વાસ્તવમાં તેનો પ્રભાવ કલા તરીકે છે જ નહીં,

પ્રેક્ષકો પર તે એક શક્તિશાળી આદેશ અથવા વશીકરણ જેવું કામ કરે છે. આજની સૌથી વધુ લોકપ્રિય કલા, એ ફિલ્મોનો પલાયનવાદી નિસર્ગવાદ છે. પરંતુ આને માટે આપણે સિનેમાને દોષિત ગણીએ તે પહેલાં એ પણ યાદ કરી લેવું જોઈએ કે ભૂતકાળમાં યુજિન સ્ક્રાઇબ અને વિક્ટર સારદૉઉ જેવા નાટ્યકારોએ પણ આવાં જ પલાયનવાદી નાટકો સર્જેલાં. એટલે કોઈ પણ માધ્યમની ટીકા કે પ્રશંસા કરતી વખતે આપણે સૌપહેલાં એ માધ્યમ કોને પ્રાથમિકતા આપે છે અને એ માધ્યમની અસલી તાકાત શું છે એ બે વચ્ચેનો ભેદ સમજી લેવો જોઈએ. સિનેમા જેમ રંગમંચ કરતાં વધુ વાસ્તવવાદી બની શકવાની ખાસિયત ધરાવે છે તેમ વધુ 'ફૅન્ટાસ્ટિક' બની શકવાની પણ વિશેષતા ધરાવે છે. આખરે લેખક–દિગ્દર્શકે જ નક્કી કરવાનું છે કે ફિલ્મ-માધ્યમનો તેઓ કઈ રીતે ઉપયોગ કરવા ઇચ્છે છે.

નિસર્ગવાદના વિરોધીઓએ એક વખતે એવી પણ બુમરાણ મચાવેલી કે જીવનની અસલી વાસ્તવિકતા જોવી હોય તો પ્રેક્ષકોએ નાટ્યગૃહોમાં જવાની શી જરૂર, તેમની આસપાસના વાસ્તવિક જગત પર જ નજર કરી લે! પરંતુ તેના પ્રતિભાવ રૂપે ઝોલાએ નિસર્ગવાદ અંગેનો ખુલાસો કરતાં પહેલાં સ્વયં કલાની જ વ્યાખ્યા કરતાં કહેલું કે, 'a part of life seen through temperament' પણ એમાં તેણે શરતો મૂકેલી, 'there is art only if the material of life is selected and intelligently arranged. Such arrangement is of course artificial. It imposes form on the formless.' આમ કલાની સમજણનો આધાર આપણી આસપાસનાં તથ્યોની યથાર્થ સમજણ પર છે.

20મી સદીના બીજા દાયકા પછી વાસ્તવવાદથી વેગળા જવાનો ખ્યાલ વધુ બળવત્તર થતો ચાલ્યો છે. સૌને લાગ્યું છે કે દુનિયાભરમાં ભલે આજે પણ વાસ્તવવાદી રંગભૂમિ જ સામાન્ય પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિયતા ધરાવતી હોય, પણ ખરેખરમાં સિનેમાનાં આગમન બાદ રંગમંચ પર વાસ્તવવાદ સર્જવાની મહેનત કરવા પાછળ હવે કોઈ જ વિશેષ હેતુ કે કલા રહ્યાં નથી. અહીં નાટકને એક કલાના અલગ માધ્યમ રૂપે જોવા અને વિકસાવવાની વાત છે. રશિયાના મૅયરહૉલ્ડ, તૈરવ, જર્મનીના બ્રેખ્ત, ઑસ્ટ્રિયાના મેક્સ રેનહાર્ટ વગેરેએ વાસ્તવવાદી રંગભૂમિને બદલવામાં બહુ ક્રાંતિકારી યોગદાન આપ્યું છે.

ઘણાની એવી પણ દલીલ છે કે રંગભૂમિએ કદી વાસ્તવવાદી દૃષ્ટિકોણ ન છોડવો જોઈએ. કારણ કે ફિલ્મો જે રીતે અસલ વાસ્તવવાદ સર્જે છે તેવી રીતે કલ્પનાતીત ફૅન્ટસીઝ સર્જવા માટે પણ એટલી જ સમર્થ છે. અને ફિલ્મોમાં દર્શાવાતી ફૅન્ટસીઝ નાટકોમાં લાવવાનું વિચારીએ તો રંગમંચની ઘણીબધી

મર્યાદાઓ બાધારૂપ બની શકે તેમ છે. સિનેમા કાવ્યાત્મક ફેન્ટસી દેખાડી શકે છે, ગમે તેટલી વિકસિત ટૅકનિક્સ અને સ્પેશ્યલ ઇફેક્ટ્સનો ઉપયોગ કરી શકે છે. માઇક્રોફોન્સ અને સાઉન્ડ રેકૉર્ડિંગ્ઝની મદદથી નટનો અવાજ અને ગીત-સંગીતના ગમે તેવા સૂક્ષ્મ-જટિલ પ્રયોગો કરી શકે છે. સાર એટલો જ કે નાટ્ય-કલા બંને માધ્યમ પર સંભવ બની શકે છે – ફિલ્મ તથા રંગમંચ પર માનવઅ-નુભવની સાચુકલી કથા સાચુકલી શૈલીમાં રજૂ થઈ શકે છે. બંનેમાં માત્ર જરૂર છે બંને માધ્યમોની આગવી વિશેષતા અને મર્યાદાઓને સારી રીતે જાણતા કુશળ કલાકારસર્જકોની.

●

12

સેટ્સ-લાઇટ્સના કલાકસબીઓ

(1) એડૉલ્ફ એપિયા (1862–1928) :

Adolphe Appia : 19મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પ્રકાશ તેમજ ડિઝાઇનના બે અજોડ જાદુગરો ગૉર્ડન ક્રેગ–એપિયાની જોડીએ રંગભૂમિમાં મોટી ક્રાંતિ આણી. તે ગાળામાં આ બંનેએ 'New Stagecraft'(નવા રંગમંચકલા-કસબ)ની ક્રાંતિકારી વિભાવનાનો જબરદસ્ત પ્રસાર કર્યો. સન્નિવેશ એટલે કે સેટ-ડિઝાઇન અને પ્રકાશનિ-યોજન એટલે કે નાટકોમાં કરવામાં આવતી લા-ઇટ-ડિઝાઇન, બંને ક્ષેત્રોમાં યાંત્રિક તેમજ કલ્પ-નાશીલ પ્રકારના ઐતિહાસિક ફેરફારો લાવનારા બે મહાન ડિઝાઇનરો હતા એડૉલ્ફ એપિયા અને ગૉર્ડન ક્રેગ. બંનેએ યુરોપિયન નાટક-કંપનીઓની પરંપરાગત સિનિક ડિઝાઇન્સને સદંતર નકારી કાઢી.

એપિયાએ કહ્યું કે 'રંગભૂમિનાં મુખ્ય' પાંચ કલાઘટકો છે – મંચ(floor), સન્નિવેશ (setting), તેમાં હરતોફરતો નટ (moving actor), ધ્વનિ (sound : સંવાદ અને સંગીત), અને ખાલી અવકાશ (space). પ્રકાશની મદદ વડે આ તમામ ઘટકોમાં એકતા સાધી શકાય છે. 'Light unifies all the stage elements.' કૃતિના આંતરિક સત્વને, અંતરતમ ભાવો અને લાગણીઓને પ્રભાવકારી ઢબે ઉપસાવવામાં પ્રકાશ બહુ મોટો ભાગ ભજવે છે. 1900 પછી મૅક્સ રેનહાર્ટની મહાન પ્રસ્તુતિઓમાં એપિયાનું પ્રદાન ઐતિહાસિક હતું.

એક સપાટ મંચ પર ત્રિપરિમાણી નટ ઊભો રહીને અભિનય કરે અને

તેની આસપાસ ચીતરેલા વાસ્તવવાદી પરિવેશની ભ્રમણા સર્જતાં દ્વિપરિમાણી ચિત્રપટો (painted sceneries with illusionery perspectives) લટકતાં હોય તે આખીય વાત તેમણે બેહૂદી, અવાસ્તવિક અને અસ્વીકાર્ય જાહેર કરી. રંગમંચ પરનાં એ સમગ્ર દશ્યની એકંદર એકતા અખિલાઈ તેને તૂટેલી તેમજ આંખોને જોવી ન ગમે તેવી–અ-સુંદર unaesthetic લાગી. આ વિષય પર વધુ ને વધુ ચિંતન કરતાં એપિયાને સમજાયું કે જ્યાં સુધી રંગમંચ પરના તમામ છૂટા છૂટા ઘટકો - સન્નિવેશ, સજાવટ માટેની ચીજવસ્તુઓ, પ્રકાશ, પ્રકાશના રંગો, સંગીત, નટની ક્રિયાઓ વગેરે વચ્ચે પરસ્પર અર્થપૂર્ણ સંકલન ન સાધીએ ત્યાં સુધી તેની એક અખંડ - સમગ્રતયા - અસરકારક છબી ઉપસાવી શકાતી નથી. આ બંનેના ચર્ચાસ્પદ વિચારો તેમણે લખેલાં પુસ્તકો અને સામયિકોમાં પ્રસિદ્ધ થયા અને આવતા નવા યુગના 'નવા રંગમંચકલા-કસબ'નો મુખ્ય આધાર બન્યા. તેમનો મંત્ર હતો – 'A stagecraft of simplification and suggestion' (સાદો અને સાંકેતિક રંગમંચ-કસબ).

એપિયાનો એવો મત હતો કે સાદા, સાંકેતિક સેટ તેમજ તેની જોડે અમુક ખાસ દિશા તરફથી ફેંકાતા પ્રકાશની મદદથી વધારે અસરકારક પરિણામ લાવી શકાય છે. એટલે એપિયાએ તખ્તા પર ચીતરેલા પડદા અને ફ્લૅટ્સને સ્થાને ત્રિપરિમાણી (three dimensional) પિલર્સ, (કૉલમ્સ-થાંભલા). પ્લૅટફૉ-મ્ર્સ, રેમ્પ્સ (ઢાળવાળા પ્લૅટફૉર્મ્સ), સ્ટેપ્સ (પગથિયાં) વગેરેથી રચેલાં સુસ્પષ્ટ રેખાત્મક (graphical) માળખાંનો સાવ નવો કલ્પનાશીલ વિચાર રજૂ કર્યો. સન્નિવેશનો એક મૌલિક, યુગવર્તી ખ્યાલ વ્યક્ત થયો. ઊભી-આડી, ઊંચી--નીચી રેખાઓનું વૈવિધ્ય ધરાવતાં આ માળખાંઓ (Horizontal and Vertical Structures) પર ખાસ દિશા અને ખૂણેથી ફેંકવામાં આવતા પ્રકાશની મદદથી સ્ટેજ પર કોઈ અજબનું વાતાવરણ સર્જાતું સૌએ પહેલી વાર જોયું અને તે સાથે જ વિશ્વરંગભૂમિ પર મંચસજ્જાને ક્ષેત્રે જબ્બર ક્રાંતિ આવી.

ઍડૉલ્ફ એપિયાએ તેની પ્રકાશની વિશિષ્ટ કલાની પ્રેરણા 'છાયા-પ્રકાશ'ની ટેકનિકથી ચિત્ર સર્જતા 17મી સદીના રેમ્બ્રાં અને અન્ય ડચ ચિત્રકારો તથા તેના સમયના કૉબર્ટ, મિલેટ અને દૌમિયૅર જેવા મહાન ચિત્રકારોનાં વાસ્તવવાદી ઢબે તૈયાર કરાયેલ ચિત્રોમાંથી મેળવેલી. આ કલાકારોનાં તમામ રંગચિત્રોમાં છાયાપ્રકાશની અનુપમ ગૂંથણી જોવા મળે છે. સ્ટેજ-લાઇટિંગમાં રસ લેતા દરેક કલાકારે નાટકોમાં લાઇટ-ડિઝાઇનની ખૂબીઓ સમજવા માટે

આ ચિત્રકારોની કલાનો ઊંડો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. જ્યારે વીજળીનો પ્રકાશ નહોતો શોધાયો ત્યારે આ કલ્પનાશીલ ચિત્રકારોએ તેમનાં ચિત્રોને વાસ્તવવાદી ઉઠાવ આપવા તેમજ ઘેરી નાટ્યાત્મક અસરો સર્જવા કુદરતી પ્રકાશ અથવા કોડિયું, મીણબત્તી, મશાલ કે ફાનસ જેવા પ્રકાશના સ્રોતોની મદદથી છાયા-પ્રકાશની તરકીબના પ્રયોગો કરેલા. આ ચિત્રોમાં જો તમે ધ્યાનથી જોશો તો પ્રકાશના સ્રોત (source of light)ની દિશા કે ખૂણા (angle) તમે આસાનીથી શોધી શકશો.

એપિયાના સમયમાં નાટકોની મંચસજ્જામાં બહુ બધી વિગતો ભરવામાં આવતી હતી. તેમાંય ઐતિહાસિક નાટકોમાં તો પાર વગરનો ઠાઠમાઠ ને ભભકો ઊભો કરવામાં આવતો હતો. પછીથી બૉક્સ-સેટ દાખલ થયો. તેમાં પણ નિસર્ગવાદની પ્રેરણાથી જાતજાતની ઘરવખરી, ફર્નિચર, બારીઓ પર પડદા, ભીંત પરનું સુશોભન વગેરેથી સ્ટેજ ભરી દેવામાં આવતું હતું. એડૉલ્ફ એપિયાએ મંચસજાવટના આ બેહૂદા નિરર્થક ઠઠારાને વાહિયાત કહીને ફગાવી દીધો અને દૃશ્યરચનાની સાદાઈની હિમાયત કરી. તેણે કહ્યું કે પ્રેક્ષકો જાણે જ છે કે રંગમંચ પર તેઓ સાચેસાચી જિંદગી નથી જોઈ રહ્યા પણ ફક્ત નાટક જોઈ રહ્યા છે. એટલે સચ્ચાઈના નામે તેઓને ભ્રમિત કરવા આટલી બધી જહેમત ઉઠાવવાની બિલકુલ જરૂર નથી. તેમાં ક્યાંય કલા નથી. નાટકમાં ચીજવસ્તુઓ કરતાં નાટકનો કેન્દ્રવર્તી ‘મૂડ’ અને તેને અનુરૂપ વાતાવરણ સર્જવાં વધારે જરૂરી છે. અને આ કાર્ય સાદા, સાંકેતિક સેટ તેમજ તેની જોડે અમુક ખાસ દિશા તરફથી ફેંકાતા પ્રકાશ (directional light)ની મદદથી વધારે પ્રભાવશાળી રીતે કરી શકાય છે.

ઍડૉલ્ફ એપિયા સંગીતજ્ઞ રિચાર્ડ વાગ્નરનો સ્વિસ-શિષ્ય હતો. તે વાગ્નર ઑપેરા માટે તૈયાર કરેલી અનેક સિનિક-ડિઝાઇન્સ માટે જાણીતો થયો. તે માનતો કે સમય (time) અને સ્થળ (space) સંદર્ભે નટ અને સન્નિવેશના પારસ્પરિક સંબંધને ઉપસાવવા માટે જેટલો પ્રકાશ જરૂરી છે એટલી જ છાયા (અંધકાર) પણ જરૂરી છે. વાગ્નરના ઑપેરામાં એપિયા પ્રકાશની દિશા, પ્રકાશની માત્રા અને (જિલેટિન પેપરની મદદથી બનાવેલ) પ્રકાશના રંગો વડે ચાર પ્રકારની અસરો જન્માવી શક્યો : ‘dazzling sunlight’, ‘blood-red light of sunset’, ‘twilight’ અને ‘hazy darkness.’

એપિયાએ કહ્યું કે પ્રકાશની મદદથી ઑપેરામાં પ્રકાશના બદલાતા રહેતા

સ્રોતની મદદથી પાત્ર કે ઘટનાની ભીતર રહેલ આંતરિક નાટ્યાત્મક ક્ષણો ઘેરી બને છે. તેમજ સંગીતની સૂરાવલિ બદલવાથી પ્રકાશમાં થતું પરિવર્તન પ્રેક્ષકોને પ્રમત્ત લાગણીઓનો ઊંડો અનુભવ કરાવે છે. સંગીતના સૂરો, પ્રકાશની તીવ્રતા, તેમાં વપરાતાં રંગો અને પ્રકાશના સ્રોત ગોઠવવાની ખાસ જગ્યાઓ નાટકનાં વાતાવરણ તથા મૂડને નિશ્ચિત વળાંક આપવામાં અત્યંત મદદરૂપ નીવડે છે. તેનું એક જ ઉદાહરણ જુઓ : નાટક 'Faust'માં રંગમંચ પર ઊભેલી માર્ગારિટાની ઉપર ઝળૂંબી રહેલો ગૉથિક સ્થાપત્યશૈલીનો માત્ર એક થાંભલો સામે બેઠેલ પ્રેક્ષકોની કલ્પનામાં ભૌતિક વાસ્તવિકતા અને ચર્ચની આધ્યાત્મિક શક્તિ બંને સર્જી શકવાને સમર્થ બની શકે છે.

ઍડૉલ્ફ એપિયા અને ગૉર્ડન ક્રેગની ડિઝાઇન્સ પાછળ મુખ્યત્વે પ્રતીકવાદ (symbolism) હતો. તેમણે વિચાર્યું કે નાટક આખરે 'make believe'ની કલા છે. તેમાં સેટ પર પાર વગરની બિનજરૂરી ચીજો કે વિગતો ખડકી દેવાની બિલકુલ આવશ્યકતા નથી.

એપિયાનો એવો મત હતો કે સાદા, સાંકેતિક સેટ તેમજ તેની જોડે અમુક ખાસ દિશા તરફથી ફેંકાતા પ્રકાશની મદદથી વધારે અસરકારક પરિણામ લાવી શકાય છે. એટલે એપિયાએ તખ્તા પર ચીતરેલા પડદા અને ફ્લૅટ્સને સ્થાને ત્રિપરિમાણી (three-dimensional) પિલર્સ, (કૉલમ્સ–થાંભલા) પ્લૅટફૉ-ર્મ્સ, રેમ્પ્સ (ઢાળવાળા પ્લૅટફૉર્મ્સ), સ્ટેપ્સ (પગથિયાં) વગેરેથી રચેલાં સુસ્પષ્ટ રેખાત્મક (graphical) માળખાનો સાવ નવો કલ્પનાશીલ વિચાર રજૂ કર્યો. સન્નિવેશનો એક મૌલિક, યુગવર્તી ખ્યાલ વ્યક્ત થયો. ઊભી-આડી, ઊંચી--નીચી રેખાઓનું વૈવિધ્ય ધરાવતાં આ માળખાંઓ (Horizontal and Vertical Structures) પર ખાસ દિશા અને ખૂણેથી ફેંકવામાં આવતા પ્રકાશની મદદથી સ્ટેજ પર કોઈ અજબનું વાતાવરણ સર્જાતું સૌએ પહેલી વાર જોયું અને તે સાથે જ વિશ્વરંગભૂમિ પર મંચસજ્જાને ક્ષેત્રે ક્રાંતિ આવી.

એપિયાએ મુખ્યત્વે ત્રણ પ્રકારની લાઇટ્સ તારવી આપી : 'diffused light,' જે અભિનય માટેની જગ્યાને પ્રકાશિત કરે, 'creative light' જે મંચ પર અર્થસભર પ્રકાશ અને છાયાની નાટ્યાત્મક ભાતો ઉપસાવે અને જેનાથી રંગમંચ પરની સૃષ્ટિ ત્રિપરિમાણી નજરે ચડે. ત્રીજી 'painted light', જેમાં સિનિક કલાકારે મંચ પર ગોઠવેલી સીનેરીઝ પરનું ચિત્રકામ છાયા-પ્રકાશની ટૅકનિકથી કર્યું હોય કે જેથી મંચ પરનો પ્રકાશ, પાછળ રાખેલી સીનેરીમાં

દેખાતા પ્રકાશ સાથે સુસંગત લાગે. એપિયાએ પહેલી વાર ધૂંધળો (blurred) પ્રકાશ અને ચોખ્ખો (defined) પ્રકાશ, સપાટ (flat) પ્રકાશ અને ત્રિપરિમાણી (three-dimensional) પ્રકાશ, ફ્લડ-લાઇટ (ચોતરફ ફેલાઈ જતી) અને સ્પૉટ-લાઇટ (ખાસ વિસ્તાર પૂરતી મર્યાદિત), એવું રંગમંચ-પ્રકાશનું વર્ગીકરણ કર્યું. તેણે આ કૃત્રિમ પ્રકાશને આડે જુદા જુદા રંગના જિલેટીન પેપર્સ મૂકીને રંગ રંગના પ્રકાશની મેળવણીથી કેવું પરિણામ હાંસલ કરી શકાય છે તે માટેના પ્રયોગો કર્યા.

એપિયાનાં કાર્ય અને તેની થિયરીની અગત્ય એટલા માટે છે કે એપિયા એ સમયગાળામાં સક્રિય બનેલો જ્યારે વીજળીની મદદથી શોધાયેલો પ્રકાશ હજુ તેના વિકાસની પ્રાથમિક કક્ષાએ હતો. બીજું કારણ એ પણ છે કે એપિયા એક મહાન દ્રષ્ટા હતો. તે પોતાનાં અનેક કાર્યો અને તારવેલા સિદ્ધાંતોની આગવી સંકલ્પનાઓ તેમજ તાત્વિક અર્થો બીજાઓને સમજાવી શકવાને તેમજ ભાવિ પેઢી માટે નોંધતા જવાને સમર્થ હતો. દુનિયાભરના દિગ્દર્શકો અને ડિઝાઇન-રોએ ઍડૉલ્ફ એપિયાના કામમાંથી ખૂબ પ્રેરણા ઝીલી.

(2) ગૉર્ડન ક્રેગ (1872–1966)

Edward Gordon Craig : આ જ અરસામાં રંગભૂમિ પર એવા જ એક બીજા 'જિનિયસ'નો પ્રવેશ થયો – મહાન અભિનેત્રી ઍલન ટેરીનો અસાધારણ કલાસૂઝ ધરાવનાર પુત્ર એડવર્ડ હૅનરી ગૉર્ડન ક્રેગ – જાણે એપિયાનો 'Spiritual Brother' હતો. તેણે અવનવા સેટ અને પ્રકાશના સુંદર અદભુત પ્રયોગો કર્યા. રંગભૂ-મિના કલાકારોને તેણે કહ્યું કે લાઇટ-ડિઝાઇન કરતાં પહેલાં નાટકના અંતરસત્વ(Inner substance)નો તેમજ તેને વ્યક્ત કરતા સેટની ખૂબીઓને ચોકસાઈપૂર્વક ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ. ક્રેગ ભારપૂર્વક યાદ અપાવે છે કે 'Beauty without any meaning and context has no place in theatre'. રંગમંચ પરની આ મુખ્ય બે કલા અથવા હુન્નર (સેટ્સ અને લાઇટ્સ) નાટ્યકારની કલમ અને નટના અભિનય જેટલી જ મહત્વની છે. ડિઝાઇનરોએ નાટકનાં હાર્દને પકડવાનું છે. નાટકના એકંદર ભાવ અને વાતાવરણ(mood

and atmosphere)ને અનુરૂપ સેટ અને લાઇટ ગોઠવવાનાં છે. ગૉર્ડન ક્રેગે તમામ દિગ્દર્શકો અને ડિઝાઇનરોને ભારપૂર્વક જણાવ્યું કે રંગમંચ પર ચોકસાઈપૂર્વકની પૂર્ણ વાસ્તવિકતા દર્શાવવાની કોઈ જરૂર નથી. કારણ કે 'થિયેટર' એ માટેની કલા જ નથી!

ગૉર્ડન ક્રેગે નાટકની મંચસજ્જા(સેટ-ડિઝાઇન)ને લગતા અનેક સિદ્ધાંતો (theories) તારવતાં પુસ્તકો અને લેખો લખ્યાં. 1903માં ગૉર્ડન ક્રેગે તૈયાર કરેલી શરૂ શરૂની ડિઝાઇન્સ તેની માતાની ઍક્ટિંગ કંપની લંડન 'ઇમ્પિરિયલ થિયેટર' માટે હતી. તેની ડિઝાઇન્સના 1902માં ગોઠવાયેલા પ્રદર્શને તેમજ તેનાં પુસ્તક 'The Art of the theatre'ની પ્રસિદ્ધિએ તે કાળે ચોતરફ ખળભળાટ મચાવી દીધો અને ક્રેગનું નામ આખાય યુરોપમાં જાણીતું થઈ ગયું. એપિયાની જેમ તેણે પણ સપાટ નિર્જીવ દેખાતા રંગમંચ(સ્ટેજ ફ્લોર)ના નિરસ દેખાવને નકારી કાઢ્યો અને આડા તેમજ ઊંચા-નીચા પ્લૅટફૉર્મ્સ, પગથિયાં, ઢાળિયા(રેમ્પ્સ), ઊભા થાંભલા વગેરે દાખલ કર્યાં. તેણે અનેક પ્રકારના પ્રતીકવાદી સેટ્સ ડિઝાઇન કર્યા અને બનાવ્યા. 1908માં આઇસાડૉરા ડંકને ક્રેગનો પરિચય સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જોડે કરાવ્યો અને પરિણામે ક્રેગને રશિયામાં 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' તરફથી 'હૅમ્લેટ'ની સેટ્સડિઝાઇન કરવાનું આમંત્રણ મળ્યું, ગૉર્ડન ક્રેગે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી જોડે સઘન ચર્ચાઓ બાદ 'હૅમ્લેટ' માટે આમતેમ ખસી શકતા પડદાઓ(movable screens)ની મદદથી કલ્પનાશીલ સેટ બનાવ્યો.

ક્રેગને લાગેલું કે તેના સમયમાં જોવા મળતા વાસ્તવવાદમાં ઘણીબધી મર્યાદાઓ હતી. પરિણામે તે સન્નિવેશ-રચનામાં આમૂલ પરિવર્તન લાવવા તરફ વળ્યો અને ડિઝાઇન સંબંધી નવા સિદ્ધાંતો વિકસાવ્યા. ક્રેગની ડિઝાઇન્સ સાદી હોવાથી કલાકારોને તેમની મૂવમેન્ટ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું વધારે સરળ બન્યું અને પ્રકાશનિયોજકો પણ નાટકના 'મૂડ' અથવા વાતાવરણ સર્જવા પર વધુ ધ્યાન આપી શક્યા. નાટકનાં આંતરિક સત્વ પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાના હેતુથી તેણે પોતાની ડિઝાઇન્સને કાવ્યાત્મક અને સાંકેતિક (suggestive) સ્વરૂપ આપ્યું. ક્રેગે મંચ પરના જુદા જુદા ઘટકોને એકરૂપતા આપતી ડિઝાઇન ('unified stage picture') પર ભાર મૂક્યો. રંગભૂમિના ડિઝાઇનરો પરંપરાગત ચોકઠાંમાંથી બહાર નીકળી અવનવા પ્રયોગો કરવા પ્રેરાયા. ક્રેગે નવો વિચાર આપ્યો કે મંચસજ્જાની ઉમદા તરકીબ તરીકે આપણે તટસ્થ એટલે કે કોઈ નિશ્ચિત ઓળખ વગરના, ખસેડી શકાય તેવા માત્ર પડદાઓ(screens)નો

ઉપયોગ કરવો જોઈએ. આનો અર્થ એ કે પડદાનો દેખાવ નાટકની ઐતિહાસિકતા, તેનો સમયગાળો, પાત્રોની આર્થિક-સામાજિક સ્થિતિ વગેરે જેવું કશું જ વ્યક્ત ન કરતા હોય. તેનો ઉપયોગ માત્ર સાંકેતિક રૂપે કોઈ સ્થળ સૂચવવા પૂરતો જ કરવામાં આવે. ગૉર્ડન ક્રેગનો કદાચ આ જ સૌથી વધારે જાણીતો બનેલો 'Scenographic Idea' હતો.

ક્રેગનો બીજો આવિષ્કાર પ્રકાશ-આયોજનનો હતો. તેણે નટોના પગ પાસે, મંચ પર નીચે મુકાતી foot lights બંધ કરાવી અને પ્રકાશના સ્રોત (source of light) મંચની ઉપર છત હેઠળ ગોઠવ્યા. મતલબ કે પ્રકાશનો સ્રોત નીચેથી ઉપર નહીં પણ ઉપરથી નીચે તરફ ગોઠવવામાં આવ્યો. આમ મંચ તેમજ નાટ્યગૃહની છત પર જુદા જુદા ખૂણાઓ (angles) સાથે મંચને આલોકિત કરવા લાઇટ્સ લટકાવવામાં આવી. રંગમંચ સંબંધી અનેકવિધ વિચારોમાં ક્રેગને માટે સૌથી અગત્યનો વિચાર હતો રંગ અને પ્રકાશ.

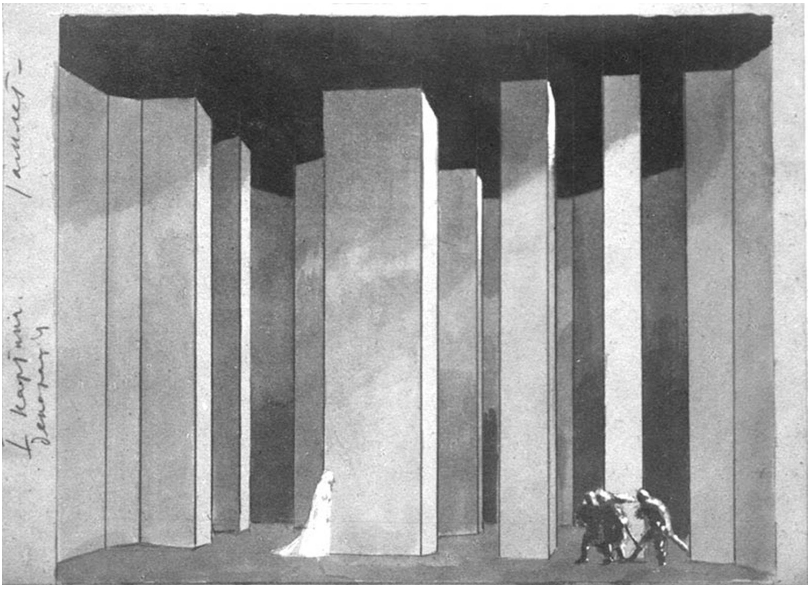
ગૉર્ડન ક્રેગનું પુસ્તક 'On the Art of the Theatre' (1911) દર્શક અને દિગ્દર્શક વચ્ચેના વાર્તાલાપ સ્વરૂપે લખવામાં આવ્યું છે. તેમાં ક્રેગે નાટ્યદિગ્દર્શન એટલે શું અને દિગ્દર્શકે કયા પ્રશ્નો સાથે કામ પાર પાડવાનું છે તે બાબતે વિગતે ચર્ચા કરી છે. ક્રેગની મુખ્ય દલીલ એ છે કે રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં 'નાટક'ને શક્ય બનાવનારા લોકો નાટ્યકારો નહોતા પરંતુ ભજવનારાઓ (એટલે કે નટો) હતા. જેમણે સૌપ્રથમ વાર અભિનય, શબ્દો, રંગો, રેખાઓ, સૂર અને લયની મદદથી 'નાટક' (Drama) નામની અજોડ 'કલા'ને પ્રસ્થાપિત કરી. ઇટાલીમાં સ્થાયી થયા બાદ 1913માં ક્રેગે હાવર્ડ દ વૉલ્ડનની મદદથી 'School of Theatrical Design'ની સ્થાપના કરેલી.

'રંગભૂમિના ખરા કલાકાર દિગ્દર્શકની ભૂમિકાને સર્વોચ્ચ અને હાર્દરૂપ ગણાવતાં ક્રેગ ભારપૂર્વક જણાવે છે કે એ દિગ્દર્શક જ છે જે સાચા અર્થમાં નાટકનું અર્થઘટન કરી શકવાને સમર્થ છે. એક સિદ્ધહસ્ત દિગ્દર્શક જ 'Art of Theatre'ની ખરી સ્થાપના કરી શકે. દિગ્દર્શકે નાટકના અધિકૃત પાઠ(text)ને વફાદાર રહેવું જોઈએ કે નહીં તે બાબતે ટકોર કરતાં ક્રેગ કહે છે કે પ્રેક્ષકો નાટ્યગૃહમાં નાટકો જોવા જાય છે, સાંભળવા નહીં. નાટકની ડિઝાઇનનાં પાસાંઓ વાસ્તવિકતાથી ઉપર ઊઠી કેવળ પ્રતીકો તરીકે જ કાર્ય કરે એવું બનવું જોઈએ. ક્રેગે વિચાર્યું કે માત્ર વાસ્તવિક જગતને જ રંગમંચ પર આબેહૂબ રજૂ કરવાને બદલે નાટકના ગહન અર્થને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચાડવો વધારે જરૂરી છે.

Adolph Appia's 'Oedipus'

Adolph Appia 'Murder in Cathedral'

Drawing by Gorden Craig

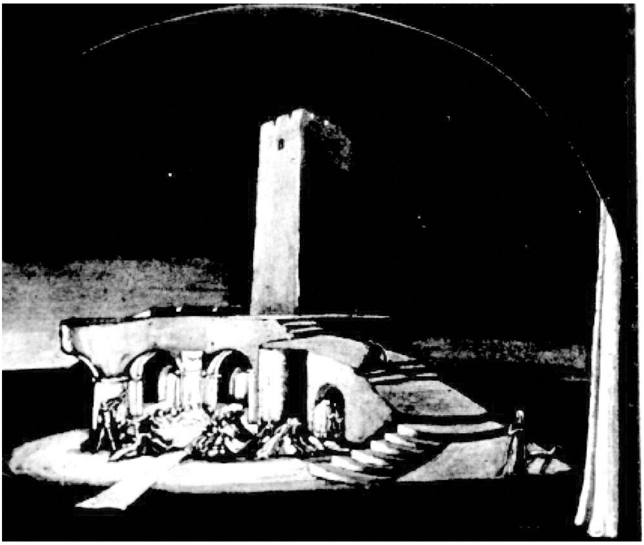


Drawing by Gorden Craig

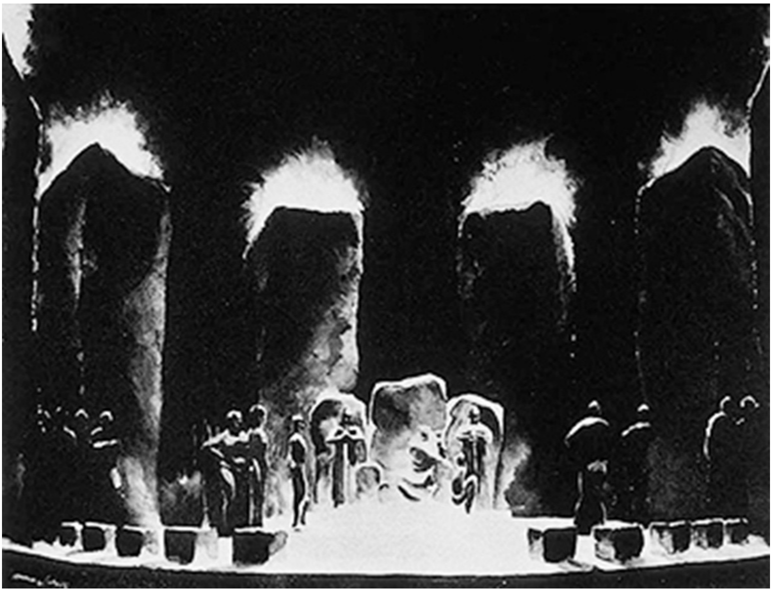
Jo Meilziner ('Faust' – 1927)

Jo Meilziner ('Death fo Salesnan' – 1949

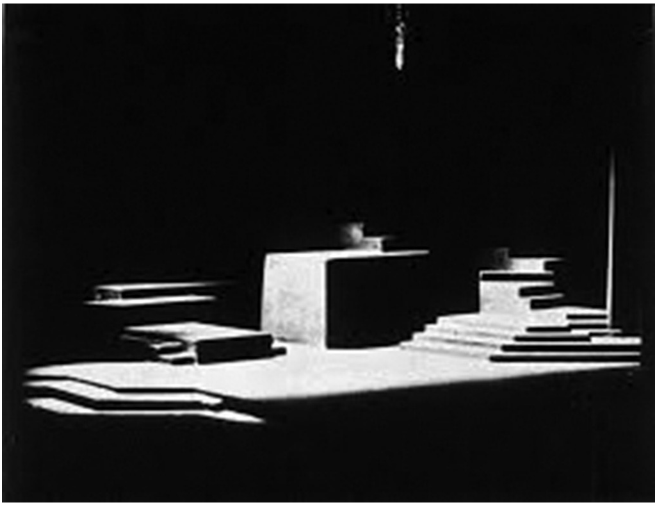
Lee Simonson ('Hemlet' – 1933)



Lee Simonson ('Faust' – 1928)



Norman Bel Gaddis ('King Lear' – 1919)



Norman Bel Gaddis ('Hamlet')

Robert Edmond Jones ('Macbeth')

Sed Design by Robert Edmond Jones

ડિઝાઇન તરીકે ક્રેગ સાથે કામ પાર પાડવું અત્યંત કઠણ હતું! દિમાગથી તે ખૂબ જ આઝાદ પ્રકૃતિનો હતો. તેને કારણે ઘણા દિગ્દર્શકો તેની સાથે કામ કરતાં અચકાતા અને ઘણી વાર તે પોતે પણ ડિઝાઇન કરવાની ચોખ્ખી ના પાડી દેતો. એક વાર તો તેણે એવું વિવાદાસ્પદ વિધાન કરી નાખેલું કે 'નટો વગર પણ નાટક થઈ શકે! નટોની અગત્ય કઠપૂતળીઓ (marionettes) કરતાં સહેજ પણ વિશેષ નથી.' આ વિધાન સાબિત કરી બતાવવા તેણે કઠપૂતળીઓ-

ને જ ધ્યાનમાં રાખીને ત્રણ નાટકો લખેલાં (three plays for marionettes). તેની આ મર્યાદાને કારણે જ ક્રેગ ધીમે ધીમે વ્યાવસાયિક નાટ્યપ્રવૃત્તિમાંથી દૂર હડસેલાઈ ગયો. પરંતુ એ બધું છતાં નાટ્યકલાકારોની ભાવિ પેઢીઓ માટે ક્રેગે કરેલું પ્રદાન અસાધારણ અગત્ય ધરાવે છે તે બાબતે ભાગ્યે જ કોઈ અસંમત થશે. ક્રેગની મહાન ઐતિહાસિક અગત્ય ટકાવી રાખવાના પ્રતીક રૂપે 1975માં તેના જન્મસ્થળ ઇંગ્લૅન્ડમાં સ્ટીવનૅજ ખાતે તેની સ્મૃતિમાં 'ગૉર્ડન ક્રેગ થિયેટર' બાંધવામાં આવ્યું છે.

રંગભૂમિના વિકાસમાં ઐતિહાસિક મહત્વ ધરાવતા આ બંને ડિઝાઇનરો-નાં વિચારો અને કાર્યોથી વિશ્વના અનેક બીજા કલાકારો અને નેપથ્ય-કસબીઓ પણ પ્રભાવિત થયા અને તેઓનાં અભૂતપૂર્વ કાર્યને આગળ ધપાવવા તે સૌએ પોતપોતાની મૌલિક રીતે પ્રકાશ અને સન્નિવેશકલાની આગેકૂચમાં અનન્ય ફાળો આપ્યો. તેમાંથી મુખ્યત્વે નીચેના ડિઝાઇનર્સની નોંધ ખાસ લેવી જોઈએ.

(3) Robert Edmond Jones (1887–1954) :

રૉબર્ટ જૉન્સ : તેને 'Father of American Scenic Design' કહેવામાં આવે છે. તે 1910માં હાર્વર્ડમાંથી સ્નાતક થયા બાદ 'New Stagecraft'નો અભ્યાસ કરવા યુરોપની સફરે ગયેલો અને પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ શરૂ થવાથી તેને પાછા ફરવું પડેલું. 1915માં તેણે પ્રથમ વાર 'The Man Who Married a Dumb Wife' નાટકમાં સાવ સાદી પ્રસ્તુતિરૂપ (presentational) સેટ-ડિઝાઇન કરીને અમેરિકન પ્રેક્ષકોને ચોંકાવી દીધેલા. આજે તેને નીચેની બાબતો માટે ખાસ યાદ કરવામાં આવે છે – 1. પ્રૉવિન્સટાઉનના કલાકારો સાથે ઉમદા પ્રયો-ગશીલ કામ કરવા માટે, 2. યુજિન ઑ'નીલનાં શરૂઆતનાં નાટકોમાં કરેલી સેટ-ડિઝાઇન્સ માટે, 3. 'Macbeth', 'Richard III', અને જ્હૉન બેરિમૉરના 'Hamlet'માં કલ્પનાશીલ પ્રકાશનિયોજન માટે.

(4) Lee Simonson (1888–1967) :

લી સિમૉન્સન : એક વિખ્યાત સિનિક ડિઝાઇનર ઉપરાંત કલાસમીક્ષક, સમર્થ ચિત્રકાર, સામયિકના સંપાદક તેમજ રંગમંચ-સલાહકાર તરીકે જાણીતો થયો. અમેરિકન સન્નિવેશ(set-design)ને પરંપરાગત વાસ્તવવાદી વિચારધા-રાએ લાદેલ અંકુશોમાંથી મુક્ત કરવાનો યશ તેને ફાળે જાય છે. 1915માં હા-ર્વર્ડ યુનિવર્સિટી અને પૅરિસમાં અભ્યાસ કર્યા બાદ ન્યૂયૉર્કમાં 'Washington Square Players' સાથે જોડાઈને સિનિક ડિઝાઇન કરવાની શરૂઆત કરી. તે પછીનાં 30 વર્ષના ગાળામાં તેણે 75થી વધુ નાટકો માટે સેટ-ડિઝાઇન તૈયાર કરી.

લી સિમૉન્સને વાસ્તવવાદી રંગમંચ પર પ્રચલિત, સચ્ચાઈની ભ્રમણા સર્જતી વિગતપ્રચુર સેટ-ડિઝાઇન નકારી કાઢી અને નાટકોના અર્થ અને ઍક્શનને પ્રાધાન્ય આપ્યું. કોઈ જ કૃત્રિમ આડંબર વગરની સાદી-સરળ ડિઝાઇન્સ તૈયાર કરી. નાટકના સેટ્સની જોડે પ્રકાશનિયોજન તેમજ વેશભૂષા-ડિઝાઇન પણ સિમોન્સન જાતે જ તૈયાર કરતો. થેરેસા હેલબર્ને સિમોન્સનની કલા માટે કહેલું કે તે પ્રકાશની મદદથી મંચ પર કમાલનો ચમત્કાર સર્જી શકતો. તેણે અમેરિકન રંગમંચ પર અકલ્પનીય કહી શકાય તેવા પ્રાયોગિક અને કલ્પનાશીલ સેટ્સ- ડિઝાઇન કરેલા. તેણે પ્રસિદ્ધ કરેલાં પુસ્તકોમાં 'The Stage is Set' – રંગમંચ સંબંધી વિસ્તૃત નિબંધ (1932), તેનો જીવનવૃત્તાંત 'Part of a Lifetime' (1943) અને 'The Art of Scenic Design' (1950) સામેલ છે.

(5) Normon Bel Geddes (1893–1958) :

નૉર્મન બૅલ ગૅડિઝ : તે અમેરિકન રંગમંચનો ડિઝાઇનર હતો જે ઍડૉલ્ફ એપિયાથી ભારે પ્રભાવિત હતો. આજે તેને અનેક નાટકો માટે કરેલી અવનવી ભારેખમ અને પ્રભાવશાળી ડિઝાઇન્સ માટે આદરપૂર્વક યાદ કરવામાં આવે છે. તેના સેટ અને લાઇટ-ડિઝાઇનનો જાદુ ઑસ્ટ્રિયન દિગ્દર્શક મેક્સ રેનહાર્ટ(1873–1943)નાં ગંજાવર નાટ્યનિર્માણો – 1924માં 'The Miracle' અને 1937માં 'The Eternal Road'માં જોવા મળે છે. કાર્લ વોલમૉલર લિખિત બિબિલિકલ પ્રસંગો પરથી બનેલાં નાટક 'The Miracle' માટે પણ બૅલ ગૅડિઝે 2000થી વધારે બેઠકો ધરાવતા 'સેન્ચ્યુરી થિયેટર'ના બાંધકામમાં ફેરફારો કરીને તેમાંથી 15મી સદીનું આબેહૂબ કૅથેડ્રલ તૈયાર કરી આપેલું! 1937માં સેંકડો પાત્રો ધરાવતા નાટક 'The Eternal Road' માટે તેણે સ્વર્ગ તરફ જતો વિરાટ ગોળાકાર રસ્તો દર્શાવવા ટનબંધ વજન ધરાવતી સૉલિડ સીનેરી બાંધેલી. તે સમયગાળાના બીજા ડિઝાઇનર્સની માફક નાટકમાં જરૂરી વાતાવરણની તીવ્રતા ઉપસાવવા તેણે મંચસજ્જા (scenic) તેમજ પ્રકાશ(lighting)ની ડિઝાઇનો તૈયાર કરેલી, જેવી કે 'Joan of Arc' નામના ફ્રેન્ચ નાટકની લાઇટ-ડિઝાઇન કરતી વખતે બેલ ગેડિઝે એ જમાનામાં 1000 વૉટ્સની 24 સ્પૉટલાઇટ્સ, 400 વૉટ્સની 3 બેબી સ્પૉટલાઇટ્સ, અને 1000 વૉટ્સની 18 સાઇક્લૉરામા ફ્લડ લાઇટ્સ વાપરેલી. તેની ભવ્ય ડિઝાઇન-કારકિર્દીમાં સૌથી વધુ વખણાયેલી ડિઝાઇન હતી 1921માં તૈયાર કરેલી કવિનાટ્યકાર દાન્તેના નાટક 'The Divine Comedy' માટેની ડિઝાઇન. આ નાટકના સ્ટેજની પહોળાઈ હતી 124' અને ઊંડાઈ 148'. એક મોટા ખાડાને બંને બાજુએથી ઘેરી લઈને ઊભા કરવામાં આવેલા બે મહાકાય ટાવરો 59' ઊંચા હતા!

(6) Jo Mielziner (1901–1976) :

જો મેઇલ્ઝાઇનર : તે અમેરિકન રંગમંચ પર કરવામાં આવેલાં કેટલાંક શ્રેષ્ઠ અને અત્યંત સફળ એવાં સીમાચિહનરૂપ નાટકોની ડિઝાઇન્સ સાથે સંકળાયેલો છે. તેનું નામ 'selective realism' સાથે સંકળાયેલું છે. તે માનતો કે ડિઝાઇન કરતી વખતે તમામ બિનમહત્વની લાગતી વિગતો કાઢી નાખવી જોઈએ. મંચસજ્જાના બાકી રહી ગયેલા ઘટકો સૌથી વધુ શ્રેષ્ઠ અને અસરકારક હોવા જોઈએ કારણ કે હવે ફક્ત તેની મદદથી સમગ્ર અસર ઊભી કરવાની છે. તેનું એક વિધાન ખૂબ જાણીતું છે : 'Realistic play does not necessarily need realistic setting' (વાસ્તવવાદી નાટકો માટે ફરજિયાતપણે વાસ્તવવાદી સેટ હોવો જરૂરી નથી.) મેઇલ્ઝાઇનરે ડિઝાઇન કરેલ સેટ્સમાં આર્થર મિલરનાં નાટકો 'Death of a Salesman' (1949) અને 'After the Fall'(1964), ટેનિસી વિલિયમ્સનાં 'The Glass Managerie' (1945) અને 'Streetcar Named Desire' (1947) ખાસ અગત્ય ધરાવે છે. તેની ડિઝાઇન્સમાં કાવ્યાત્મક લાગણીઓની પ્રબળ અભિવ્યક્તિ હતી. મંચસજ્જાના વિવિધ ઢાંચાગત (skeletal) સ્વરૂપો, સેટના કેટલાક ભાગો પર છૂટથી કરેલ કોતરકામ તથા બારીક પારદર્શક કપડાંનો ઉપયોગ જો મેઇલ્ઝાઇનરની ડિઝાઇનના હૉલમાર્કરૂપ હતો. મેઇલ્ઝાઇનરે કારકિર્દીની શરૂઆતમાં લી સિમૉન્સન અને રૉબર્ટ એડમન્ડ જૉન્સ હેઠળ કામ કરેલું. તેની આત્મકથા અને સિનિક ડિઝાઇન પરનું તેનું પુસ્તક 'Jo Mielziner : Designing for the Theatre' તેની મહાન કલા અને પુરુષાર્થ પર પ્રકાશ પાડે છે.

આ ઉપરાંત આ સમયગાળામાં બીજા અનેક મહાન સેટ અને લાઇટ--ડિઝાઇનરો થઈ ગયા જેમાંના પ્રત્યેક વિશે વિગતે જાણવું જરૂરી નથી એટલે માત્ર તેઓનાં નામોની નોંધ લઈને આપણે સંતોષ માનીશું. આ નામો લખવામાં યોગ્ય ઉચ્ચારદોષ નડે તે હેતુથી તેને અંગ્રેજીમાં જ લખવા ઉચિત માન્યાં છે કે જેથી ભવિષ્યમાં સ્ટેજક્રફ્ટ વિષયમાં રસ ધરાવતી કોઈ પણ વ્યક્તિને તેઓમાંથી કોઈ વિશે વધુ જાણવાની જિજ્ઞાસા જાગે તો તેઓ આગળ અભ્યાસ કરી શકે છે. આ ડિઝાઇનર્સ હતા : Abe Feder, Jean Rosethal, Jean Rosenthal, Peggy Clark, Thoma Skelton, Jules Fisher, Jennifer Tipton, Beverly Emmons, Ken Billington વગેરે.

●

13

વાસ્તવવાદથી અળગો પ્રવાહ

આધુનિક સમયગાળામાં વૈચારિક પરિવર્તનના પગલે રંગમંચ સાથે સરોકાર ધરાવતા કલાકારોએ વાસ્તવવાદી શૈલી વિરુદ્ધ બળવો જાહેર કર્યો. 1880માં નિસર્ગવાદી શૈલીનો પૂર્ણ પ્રભાવ જેવો રંગભૂમિ પર પ્રસ્થાપિત થયો ત્યાં જ નવરંગદર્શી નાટ્યકારો (Neo-Romantic) મેટરલિંક અને એડમન્ડ રો-સ્ટાન્ડે તેની સામે પડકારો ફેંક્યા. ગૉર્ડન ક્રૅગ અને એડૉલ્ફ એપિયાએ જીવનની હાસ્યાસ્પદ નકલ જેવાં વાસ્તવવાદી આલેખનો સરેઆમ નકારી કાઢ્યાં અને કલ્પનાશીલ રંગમંચ સંબંધી કલાકસબના પ્રણેતા બની ગયા. લુગ્ને પૉ અને મેક્સ રેનહાર્ટ જેવા નિર્માતા–દિગ્દર્શકોએ પણ વાસ્તવવાદ – 'ચોથી દીવાલ' વગેરેને 'Peep Show' કહીને ઉતારી પાડ્યાં. ત્યારબાદ ઘણી શૈલીઓ ઊગી અને આથમી. કેટલીક બદલાઈ અથવા એકબીજામાં વત્તાઓછા અંશે ભળી ગઈ અને અવનવાં સ્વરૂપ ધારણ કરતી રહી. ઉદાહરણ તરીકે : Expressionism, Formalism, Theatricalism, Constructivism, Futurism, Surrealism, Epic realism, Selective Realism અને એવી બીજી અનેક નિસર્ગવાદ-વિરોધી નાટ્યશૈલીઓ અમલમાં મુકાઈ. એક દૃષ્ટિએ જોતાં આ સમગ્ર પ્રક્રિયા નિસર્ગવાદ કે વાસ્તવવાદના તબક્કાવાર મૃત્યુ (phase-wise death of naturalism or realism)ની સૂચક હતી. કલાકારોએ જ્યારે 'Selective Realism' સ્વીકાર્યું ત્યારે નિસર્ગવાદમાં આચરવામાં આવતી અતિશયતામાં બેશક નોંધપાત્ર ઘટાડો થયો. પરંતુ આ થોડાઘણા સુધારા-વધારાથી કવિતા અને નાટ્યકલા પાછળ પ્રેરણાભૂત એવી સર્જકોની કલ્પનાશક્તિનો વિકાસ શક્ય ન બન્યો.

જેવી રીતે નાટ્યકારો, સામાજિક–રાજકીય દબાણોથી પ્રેરાઈને અમુક પ્રકારનું નાટ્યલેખન કરવા પ્રેરાયા, જેવી રીતે તેઓ મનોવિજ્ઞાન, પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન વગેરેના વિકાસને કારણે મનોવિશ્લેષણને પોતાના નાટકનો હિસ્સો

બનાવવા લાગ્યા તેવી જ રીતે એ બધાને વધુ રસપ્રદ રીતે વ્યક્ત કરવા માટે જુદા જુદા નાટ્યદિગ્દર્શકો પણ નાટકને યાંત્રિક સાધનોની મદદથી વધુ પ્રભાવશાળી બનાવવા 'ફરતો-સરકતો રંગમંચ' (રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ), પ્રકાશનાં અવનવાં આધુનિક ઉપકરણો જેવાં કે ફિલ્મ-પ્રોજેક્ટર, ફોટો-સ્લાઇડ્ઝ, સમાચાર-ચલચિત્રો(news reels) વગેરેનો લાભ લેવા પ્રેરાયા. આધુનિક રંગમંચ પરની કેટલીક સુંદર અદભુત પ્રસ્તુતિઓ પાછળ કુશળ ડિઝાઇનરો અને નેપથ્ય-કસબીઓની કલ્પનાશીલતા અને દિગ્દર્શકોની દૂરદષ્ટિ જવાબદાર હતી. એટલે જ તે કાળે રંગભૂમિમાં જંગી પરિવર્તન લાવવામાં જેટલું પ્રદાન નાટ્યકારોનું હતું એટલું જ અને કેટલાક કિસ્સાઓમાં તો તેથીય મોટું યોગદાન આ તેજસ્વી દિગ્દર્શકો અને કલાકસબીઓનું હતું.

વાસ્તવવાદથી દૂર હટવાના જે કંઈ પ્રયોગો થયા તે બધામાં મુખ્યત્વે મનુષ્યનું અજંપાગ્રસ્ત મન જ કેન્દ્રમાં હતું. બધાં નાટકો તેની આસપાસ જ લખાયાં. એમાં સૌથી મોટી દ્વિધા કે મુશ્કેલી નટોને ભોગવવાની આવી. માંડ હજુ એક શૈલીને અનુરૂપ થાય ત્યાં ફરી એક વાર એ શૈલીમાં મોટું પરિવર્તન આવે અને નટે તેના અભિનયની આખીય શૈલીને બદલવી પડે! જેમ કે નિસર્ગવાદી નાટકોમાં દરેક પાત્રમાં રહેલી કોઈ એક ખાસ વ્યક્તિના વિશિષ્ટ પાત્રાલેખનને સાંગોપાંગ આત્મસાત્ કરીને અભિનેતા માંડ સ્થિર થાય ત્યાં અચાનક તેને કહેવામાં આવે કે ''હવે તમે કોઈ ખાસ નામાભિધાન ધરાવતી વ્યક્તિ જ નથી. એક પાત્ર તરીકેની કોઈ જ શારીરિક વિશેષતાઓ (physical mannerism) દર્શાવવાની તમારે જરૂર નથી. હવે તમે વ્યક્તિ નહીં પણ કેવળ વ્યક્તિનું અંતરસત્વ (essence) અથવા ખાલી એક 'ભાવ' કે 'mood'ના વાહક છો!'' આવા સંજોગોમાં ઘડીક વિચારો કે બાપડો નટ કઈ રીતે પોતાની જાતને અનુકૂળ બનાવે ?

નાટકમાં કાવ્યતત્વ અને અ-વાસ્તવિકતા લાવવાના અવનવા પ્રયોગો યુરોપ અને અમેરિકામાં થયા. રોમાન્ટિસિઝમનું પુનરાગમન એડમન્ડ રૉસ્ટાન્ડના 'સિરેનો ધ બર્ગરેક'માં જોઈ શકાય છે. કાવ્યાત્મક પ્રતીકવાદ તેમજ સાંકેતિક (suggestive) લક્ષણો ધરાવતાં નાટકોમાં મેટરલિંકનું 'The Intruder', વાસ્તવવાદની ભૂમિકા પર રચાયેલ જે. એ. સિન્જનું 'The Riders to the Sea', ઉપરાંત સેરોયાન, લોર્કા, સાર્ત્ર, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, મિલર, વિલિયમ્સ, ઓ'નીલ, કૉપેક, વાઇલ્ડર સૌએ પોતપોતાની આગવી શૈલીમાં વાસ્તવવાદી ગદ્ય, કવિતા, પ્રતીકો, રૂપકો વગેરેના સમન્વયથી એકંદરે 1890થી સ્થાપિત વાસ્તવવાદનિસર્ગવાદથી અળગા ચાલીને અવનવાં નાટકોનું સર્જન કર્યું.

મેટરલિંકના વિખ્યાત નાટક 'The Blue Bird'ની પ્રસ્તુતિ પછી ફરી વાસ્તવવાદનો સમય આવ્યો. 1919થી 1925 વચ્ચે વાસ્તવવાદનું જ એક બદલાયેલું સ્વરૂપ 'Expressionism' – અભિવ્યક્તિવાદ પ્રચલિત બન્યો. તેમાં સૌથી મોખરે હતો જર્મનીનો નાટ્યકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત. બ્રેખ્તે અળગાપણા (alienation) નો સિદ્ધાંત રજૂ કર્યો જેમાં અભિનયશૈલી અને નાટકની સમગ્ર ભજવણીમાં આબેહૂબ વાસ્તવિકતા સર્જવાના ભ્રામક ખ્યાલને સરાસર નકારી કાઢવામાં આવ્યો. ભજવણીની વાસ્તવિકતાને બદલે નાટકમાં રજૂ કરાતા પ્રશ્નો કે સમસ્યાઓની 'વાસ્તવિકતા' પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો. આ 'વાસ્તવિકતા'ને પ્રેક્ષક સ્વસ્થ ચિત્તે સમજી શકે તે માટે નટો દ્વારા રજૂ કરાતી લાગણીઓથી પ્રેક્ષકો અમુક માત્રામાં અલિપ્ત, અળગા (alienate) રહે તે જરૂરી ગણવામાં આવ્યું.

ઇબ્સનનાં 'Rosmersholm' અને 'When We Dead Awaken' જેવાં નાટકો માનવ-નિયતિ પાછળ સતત ક્રિયાશીલ રહેતાં રહસ્યગામી પરિબળોનો ભાવ જગવે છે. પ્રતીકવાદી (symbolist) અને અસંબદ્ધતા (absurdity) સૂચવતી શૈલીમાં પણ આ જ પરિબળો જોવા મળે છે. ઇબ્સન બાદ બ્રિટનમાં આઇરિશ નાટ્યકારો યીટ્સ, ઑકેસી અને સિન્જે વાસ્તવવાદથી હટીને નવા પ્રયોગો કરવામાં બહુ મોટો ફાળો આપ્યો. રશિયામાં દિગ્દર્શક મૅયરહૉલ્ડ અને તૈરવે વાસ્તવવાદથી હટીને નવીનતમ પ્રયોગો હાથ ધર્યા. મૅયરહૉલ્ડે 'Constructivism'(સંરચનાવાદ) શૈલીમાં એવા પ્રયોગો કર્યા જેમાં નટને કડિયાઓને કામ કરવાની પાલખ, વાંસના માંચડા કે વિશાળ ઔદ્યોગિક એકમોમાં જોવા મળતા અધ્ધર લટકતા પુલ જેવા સેટ ઊભા કરી તેના પર ચડીઊતરીને અભિનય કરવા સૂચવ્યું. તેવી જ રીતે અભિનય કરતા નટોની આંગિક ક્રિયાઓમાં 'બાયૉડાયનૅમિક્સ' નામે ઓળખાતી પ્રયોગશીલતા દાખલ કરી. એવા જ બીજા એક રશિયન દિગ્દર્શક તૈરવે અભિનયમાં કોરિયોગ્રાફી(-મંચ પર કલાકારોના નયનરમ્ય હલનચલન વડે અવનવી અર્થપૂર્ણ ભાતો રચવા) ના પ્રયોગો કર્યા. જર્મનીના લિયોપૉલ્ડ જૅસનર અને જર્ગન ફેલિંગ અભિવ્યક્તિવાદના ખ્યાતનામ દિગ્દર્શકો હતા. તીવ્ર અવાજે ચીસો પાડીને બોલવું, વિદ્યુતવેગે દાદરનાં પગથિયાં ચડવાં–ઊતરવાં, અસામાન્ય સ્ફૂર્તિ બતાવવી વગેરે પ્રકારનો અભિનય જર્મન રંગભૂમિ પર પ્રચલિત બન્યો. ઇરવિન પિસ્કાટર નામના દિગ્દર્શકે તો નટ એટલે જાણે કોઈ એક નિશ્ચિત પાત્ર પ્રાધ્યાપક, ડૉક્ટર, વિદૂષક અથવા એમાંથી કોઈનું માત્ર પ્રતીક – આ બધાંનું એકમાં સંયોજન કર્યું. 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' કે 'ન્યૂયૉર્ક આર્ટ થિયેટર'ના કુશળ નટો પણ વારંવાર બદલાતી રહેતી અભિનયશૈલી સાથે સફળતાથી અનુકૂલન સાધી શક્યા નહીં.

અહીં એક હકીકત ખાસ નોંધવી જોઈએ કે આ સમયગાળામાં એવા એવા પ્રયોગો થયા જેમાંના કેટલાયને નટ કે પ્રેક્ષક કોઈ જ પચાવી શક્યા નહીં. સાથે લેખકોની કૃતિઓને પણ બરાબર ન્યાય થયો નહીં. નાટકો બનાવટી અને ગૂંચ-વડિયાં બન્યાં. નાટકના અંતમાં તેનો અર્થ તારવવામાં પણ પ્રેક્ષકોને ભારે મથામણો કરવી પડી! પરિણામે મોટા ભાગના કલાકારો અને પ્રેક્ષકો સાદી સરળ વાસ્તવવાદી શૈલીને જ વળગી રહ્યા.

'રંગમંચીયતા'(theatricality)નું માનભેર પુનરાગમન :

1890ના દાયકામાં નિસર્ગવાદ સામેનો વંટોળ ચાલુ રહ્યો. નિસર્ગવાદી-ઓએ 'theatricality' શબ્દને નાટકીયવેડા જેવા હલકા અર્થમાં ગણીને જે શબ્દને સમૂળગો બદનામ કરી નાખેલો તેને 'રંગમંચીયતા' જેવો નવો મૂલ્યવાન અર્થ આપી તેની માનભેર પુનઃસ્થાપના કરવામાં આવી. 19મી સદીના અંત અને 20મી સદીના આરંભમાં એન્તૉઇનના 'Theatre Libre' સામે નાનાં નાનાં આર્ટ થિયેટરોની કલાત્મક ચળવળ શરૂ થઈ, જેણે સૌંદર્ય અને આધ્યાત્મિક સત્યના નામે નાટ્યકલાની શરૂથી ચાલી આવતી વિશેષતા 'theatricality' (રંગમંચીય-તા)ને રંગભૂમિમાં પરત આણી. 'theatricality'નો એક અર્થ નાટકીયતા થાય. પરંતુ સામાન્ય બોલચાલની ભાષામાં આપણે 'નાટકીય' શબ્દનો પ્રયોગ મોટા ભાગે અતિરેકભરી ફૂવડ અભિનયશૈલી માટે કરવા ટેવાયેલા છીએ જેમાંથી અધિકતર ટીકાનો નકારાત્મક ભાવ નીપજે છે. જ્યારે અહીં 'નાટકીયતા' (theatricality) એટલે જે નાટક જેવાં માધ્યમનાં વિશિષ્ટ સ્વરૂપ સંદર્ભે યોગ્ય છે તે. ભજવણીની એવી શૈલી કે રજૂઆત જે રંગમંચકલાને એકદમ અનુરૂપ હોય. આમ 'નાટકીયતા' કહેવામાત્રથી સર્જાતી ગેરસમજને ટાળવા આપણે 'theatricality' માટે ગુજરાતીમાં 'રંગમંચીયતા' જેવો શબ્દપ્રયોગ કરીએ તે કદાચ વધારે અનુકૂળ નીવડશે.

વાસ્તવવાદ-વિરોધી કલાકારોએ બધાને યાદ અપાવ્યું કે નાટ્યસ્વરૂપની પોતાની કેટલીક વિશેષતાઓ છે, ખૂબીઓ છે તેમ કેટલીક મર્યાદાઓ પણ છે. જિવાતા જીવનની અસલ વાસ્તવિકતા નાટકમાં ઉતારવાની કોઈ જ આવશ્યક-તા નથી. નાટકમાં જીવનની યથાતથ નકલ કરવામાં કોઈ સાર નથી. નાટ્યગૃહ-માં આવનાર સૌ કોઈ પ્રેક્ષકો જાણે જ છે કે તેઓ નાટક જોવા આવ્યા છે. એટલે નાટકની અભિવ્યક્તિ નાટકની આગવી કલાની મર્યાદામાં રહીને જ કરવાની હોય, જેમ સિનેમાની પોતાની cinematic language છે તેવી રીતે રંગમંચની પણ પોતાની આગવી theatrical language છે. અહીં language એટલે બોલચાલ માટેની ભાષાના અર્થમાં નહીં પણ અભિવ્યક્તિશૈલીના અર્થમાં સમ-

જવાની છે. રંગમંચની પોતાની આગવી 'ભાષા' એટલે કે પોતાનાં પ્રતીકો, સંકેતો, ગર્ભિત નિર્દેશો, પૂર્વધારણાઓ વગેરે વર્ષોથી લોકોમાં જાણીતાં છે. અને આ બધું આપણા પ્રેક્ષકો વર્ષોથી સારી પેઠે જાણે જ છે. આ બધું ઊંડાણથી સમજનારા વાસ્તવવાદ-વિરોધી સર્જકોએ નાટ્યસ્વરૂપની મર્યાદામાં રહીને જ તેની વિશેષ લાક્ષણિકતાઓને ઉપસાવવાના ભરચક પ્રયાસો કર્યા.

વાસ્તવવાદથી ઉફરા ચાલવાની ચળવળના ભાગ રૂપે રંગમંચ પર સાદાઈ, કરકસર અને ચોક્કસ પ્રકારની શૈલીબદ્ધતા (stylization) દાખલ કરાયા. એલિઝાબેથન પ્લેફૉર્મ્સ, એપ્રન સ્ટેજ, મંચ પાછળનો રાખવામાં આવતો કાયમી સેટ અથવા પડદો 1913માં ફરીથી દાખલ થયાં. આધુનિક બ્રિટિશ દિગ્દર્શક ડ્યૂક ઑફ સેક્સ મેનિન્જને વાસ્તવવાદી ચિત્રકારોનો પોતાનાં નાટકોના સેટમાં ઉપયોગ કર્યો હતો. હવે આ વાસ્તવવાદ-વિરોધી કલાકારોએ બિનવાસ્તવવાદી ચિત્રકારોને ખપમાં લીધા. ભીતરમાં રહેલ અમૂર્ત – abstract મનોભાવોને પોતાની અનેરી કલ્પનાથી, અવનવી આકૃતિઓથી ચોટદાર ઢબે અભિવ્યક્તિ આપનાર આ ચિત્રકારો હતા પિકાસો, માતિસ, ડિરેઇન, બ્રાક અને લીગર – જેઓ આ નાટ્યદિગ્દર્શકોના કામને પૂરક સાબિત થયા.

જેવી રીતે સ્ટીલ ફોટોગ્રાફીના આવવાથી ચિત્રકલા પ્રભાવિત થઈ તેવી જ રીતે સિનેમા(ચલચિત્ર)ના આગમનની અસરો નિસર્ગવાદી રંગભૂમિ પર પડી. તેના અસ્તિત્વ સામે જ અનેક પ્રશ્નાર્થો મુકાઈ ગયા. કારણ કે સિનેમાથી મળતા એકદમ અધિકૃત વાસ્તવવાદી નિરૂપણ સામે નાના મર્યાદિત રંગમંચ પર સંવાદ, અભિનય અને સન્નિવેશની મદદથી આબેહૂબ વાસ્તવિક સૃષ્ટિ ઊભી કરવાના પ્રયત્નો કેમેય ટકી શકે તેમ નહોતા. કારણ કે આખરે રંગભૂમિ એક 'માની લેવાની કળા' (Art of Make Believe) હતી. આ જ સમયગાળામાં રંગમંચ પર ગેસથી ચાલતા દીવાઓનું સ્થાન વીજળીના દીવાઓએ લીધું. વીજળીના આગમને રંગભૂમિના વિકાસ પર ક્રાંતિકારી અસરો પાડી. તેણે એક પ્રકારે સ્ટેજ પર જાદુ જ સર્જ્યો. જેમ સિનેમાના પ્રભાવે રંગમંચ પર વપરાતા વાસ્તવવાદી પરંતુ અસલમાં કૃત્રિમ એવા સન્નિવેશ કે ચીજવસ્તુઓને નિરર્થક સાબિત કરી દીધાં અને નિસર્ગવાદી રંગભૂમિને તેનાથી બહુ મોટો ધક્કો પહોંચાડ્યો, તેવી જ રીતે વીજળીના દીવાઓને નિસર્ગવાદને સ્થાને બિનનિસર્ગવાદી રંગભૂમિના નવસર્જનની વૈકલ્પિક સંભાવનાઓ ઊભી કરી આપીને રંગભૂમિને પડનારી એકંદર ખોટને ભરપાઈ કરી આપી. પરિણામે નાટ્યકારો નિસર્ગવાદ ભૂલી કાવ્ય–નાટકો, પ્રતીક કે રૂપક નાટકો, સ્વપ્ન નાટકો વગેરે જેવાં બિનનિસર્ગવાદી સ્વરૂપો લખવા તરફ વળ્યા.

મેયરહૉલ્ડ (1874–1940) :

Vsevolod Emilevich Meyerhold: સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કો પછીની પેઢીના અને ક્રાંતિ પછીના સોવિયેત યુનિયનમાં ખ્યાતનામ બનેલા ત્રણ મુખ્ય દિગ્દર્શકો હતા : મેયરહૉલ્ડ, વખ્તાંગૉવ અને તૈરૉવ. (તેમાં નિકૉલાઈ ઓખ્લોપકૉવ અને સિમોનૉવનાં નામો પણ ઉમેરી શકાય.) આ દિગ્દર્શકોએ 20મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પોતપોતાના આગવા દૃષ્ટિકોણ અનુસાર જુદાં જુદાં નાટકો ભજવ્યાં જેનો સંદર્ભ તે કાળની સાંસ્કૃતિક-રાજકીય વાસ્તવિકતાઓનો હતો. આ દિગ્દર્શકોએ ક્રાંતિ તથા નાગરિક-યુદ્ધના કપરા સમયગાળામાં કલાક્ષેત્રે કેટલાંક પાયાનાં પરિવર્તનો અમલમાં લાવવાની હિંમત દર્શાવી. 1930થી 1940 વચ્ચેનો સમય સામાજિક વાસ્તવવાદનો જુનવાણી તબક્કો હતો, 1950થી 1960નો ગાળો પ્રમાણમાં વધારે સ્થિતિસ્થાપક, પ્રયોગશીલ અને કલાત્મક હતો.

મેયરહૉલ્ડનો જન્મ રુસો-જર્મન પરિવારમાં 1874માં થયેલો. તેઓ એક સમર્થ રશિયન-સોવિયેત નાટ્યદિગ્દર્શક, નટ અને નાટ્યનિર્માતા હતા. બિનપરંપરાગત રંગમંચ પર શારીરિક અસ્તિત્વને પ્રતીકવાદ સાથે સાંકળતા તેમના ઉત્તેજક નાટ્યપ્રયોગોને કારણે તેમની ગણના આજે આધુનિક આંતરરાષ્ટ્રીય રંગમંચ પરના એક નિર્ણાયક પરિબળ તરીકે કરવામાં આવે છે. હકીકતમાં મેયરહૉલ્ડ તેની પ્રારંભિક કારકિર્દી દરમિયાન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીથી ગજબના પ્રભાવિત થયેલા. પરંતુ યુરોપ અને રશિયામાં પ્રવર્તેલા વાસ્તવવાદ-વિરોધી વિચારોએ મેયરહૉલ્ડ પણ તેની શૈલીમાં ફેરબદલ કરવા પ્રોત્સાહિત કર્યા.

1896માં મેયરહૉલ્ડે 'મૉસ્કો ફિલહાર્મોનિક ડ્રામૅટિક સ્કૂલ'માં પ્રવેશ મેળવ્યો. આ સ્કૂલમાં તેમણે 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર'ના સહ-સંસ્થાપક દાન્ચેન્કોના માર્ગદર્શન હેઠળ અભિનય શીખવાની શરૂઆત કરી. આગળ ઉપર મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર સાથે જોડાઈને મેયરહૉલ્ડે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી દિગ્દર્શિત નાટકોમાં 18 જેટલી વિવિધ ભૂમિકાઓ પણ ભજવી. સમય વીતતા, સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની નિસર્ગવાદી પદ્ધતિ અતિરેકભરી લાગવાથી કે પછી મનમાં ઊછળકૂદ કરતા કલ્પ-

નાશીલ વિચારોને અમલમાં મૂકવાની તત્પરતાથી મેયરહૉલ્ડે 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' છોડ્યું અને રંગમંચલક્ષી બીજા અનેક પ્રોજેક્ટ્સમાં નટ-દિગ્દર્શક તરીકે સક્રિય રીતે સંકળાયા. મેયરહૉલ્ડ માટે એ પ્રત્યેક પ્રોજેક્ટ કોઈ નવતર પ્રયોગ અથવા અવનવી રંગમંચીય પદ્ધતિઓ શોધવા માટેનું નિમિત્ત બની રહ્યો. મેયરહૉલ્ડ રંગમંચમાં પ્રતીકવાદને ઉપયોગમાં લેનારા સૌથી આગળ પડતા સમર્થક હતા.

1907માં તેમના નાટ્યનિર્માણ અંગેના કલ્પનાશીલ વિચારો રંગમંચ પર અમલમાં મૂકવા માટે તેમને 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' તરફથી આમંત્રણ મળ્યું. 1907થી 1917 સુધી મેયરહૉલ્ડે અવનવા નાટ્યપ્રયોગો કરતા રહેવાનું ચાલુ રાખ્યું. તેમણે પ્રશિષ્ટ ગણાતાં નાટકોને સાવ નવી જ પ્રાયોગિક શૈલીમાં ભજવ્યાં. તે સમયના કેટલાક વિવાદાસ્પદ ગણાતા નાટ્યકારોનાં નાટકો પણ તેમણે કર્યાં. આમાંથી કેટલાંક નાટકોમાં તેમણે 17મી સદીના ફ્રાન્સની 'કૉમેડિયા દેલ આર્ટ' નામે ઓળખાતી અભિનયશૈલીને સમસામયિક રંગમંચીય વાસ્તવિકતાના સંદર્ભમાં પ્રયોજીને બહુ મોટી સફળતા પ્રાપ્ત કરી.

1920માં તેમણે મૉસ્કો ખાતે 'મેયરહૉલ્ડ થિયેટર'ની સ્થાપના કરી જે 1923થી 1938 સુધી કાર્યરત રહ્યું. આ દરમિયાન મેયરહૉલ્ડ રંગભૂમિના શૈક્ષણિક સ્તરે પ્રસ્થાપિત થયેલા કેટલાક સિદ્ધાંતોની પુનઃવિચારણા કરી. તેમને લાગ્યું કે બદલાયેલી નવી વાસ્તવિકતા સાથે એ સિદ્ધાંતોનો કોઈ મેળ બેસતો નથી. તેમણે કોઈક નવી, સર્વસ્વીકૃત બને એવી રંગમંચીય ભાષા ખોળવાની જોરદાર હિમાયત કરી. મેયરહૉલ્ડના ચિત્રાત્મક સંરચનાવાદ (Scenic Constructivism) અને તેમની સર્કસની અંગકસરતો કે શારીરિક કરતબોને મળતી આવતી અભિનય અને સમગ્ર ભજવણીની શૈલી તેમની બધી જ રંગમંચીય રજૂઆતોની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતા બની ગઈ.

મેયરહૉલ્ડનાં નાટકોમાં કામ કરતા નટો 'Biomechanics'(જીવયંત્રશાસ્ત્ર) ના સિદ્ધાંત અનુસાર અભિનય કરતા હતા. તેનો હેતુ રંગભૂમિની ભાવનાત્મક અભિવ્યક્તિની ક્ષમતાને વધુ વ્યાપક બનાવવાનો હતો. એવા વિચારો અને મંતવ્યોને તેના દ્વારા વ્યક્ત કરવાના હતા જે તે કાળે પ્રચલિત નિસર્ગવાદી રંગમંચશૈલીમાં શક્ય નહોતા. 1920થી 1930ના ગાળામાં જ્યારે રશિયામાં સામાજિક વાસ્તવવાદ(social realism)ની લોકપ્રિયતા ટોચે હતી ત્યારે દિગ્દર્શક મેયરહૉલ્ડે તેનાં શ્રેણીબદ્ધ નાટકોમાં રિહર્સલ્સ દરમિયાન બાયોમિકેનિક-શૈલીને વિકસાવવાના પ્રયત્નો કર્યા. આ શૈલીમાં નટને શરીરને લચીલું, સ્થિતિસ્થાપક અને શિસ્તબદ્ધ બનાવવાની જબરદસ્ત તાલીમ આપવામાં આવતી. તેમાં સર્કસમાં

જોવા મળતાં જિમ્નાસ્ટિક્સ અને એક્રોબેટિક્સનો સમન્વય હતો. નટો માટે પોતાની શારીરિક ઊર્જા અને ક્રિયાઓની યાંત્રિકતાને સજાગપણે નિયંત્રણમાં રાખવી જરૂરી હતી. બાયોમિકૅનિક્સમાં લાગણીઓ ઉત્તેજવા માટે મન કે હૃદય નહીં પણ નટનું શરીર મુખ્ય ભાગ ભજવે છે. એટલે જ કહેવાય છે કે ''Actor's body is the main asset in Meyerhold Theatre.''

'Biomechanics'ની પ્રેરણા મેયરહૉલ્ડે ઇટલીના લોકનાટ્ય કૉમેડિયા દેલ આર્ટ, જાપાનનાં પારંપરિક કાબૂકી અને ગૉર્ડન ક્રેગનાં પ્રયોગશીલ લખાણોમાંથી મેળવેલી. આ બધી પદ્ધતિઓમાં નટનું પોતાનું નિજી વ્યક્તિત્વ ઓગળી જાય છે અને તે માત્ર દિગ્દર્શકના આદેશોને જ અક્ષરશઃ અનુસરે છે. જિમ્નેસ્ટ અને ઍક્રોબૅટ તરીકેની તાલીમ પામેલો નટ શબ્દોને બદલે પેન્ટોમાઇમ(નિઃશબ્દ અભિનયક્રિયાઓ) મારફતે જ પોતાના આંતરિક ભાવોની અભિવ્યક્તિ કરે છે. દિગ્દર્શકની પસંદ–નાપસંદ સામે નટોનો અભિગમ ફક્ત કઠપૂતળી જેવો બની રહે છે. એકદમ ખાલી રંગમંચ પર જુદી જુદી ઊંચાઈના માંચડા, સીડી (લેડર) અને ઢાળિયા (રૅમ્પ) ગોઠવવામાં આવે છે જેના પર નટોની જિમ્નાસ્ટિક કે ઍક્રો-બૅટિક ક્રિયાઓ જોવી રસપ્રદ બની રહે છે. ભજવણી દરમિયાન રંગમંચને પૂર્ણ પ્રકાશિત રાખવામાં આવે છે.

એ ગાળામાં મેયરહૉલ્ડે સ્થાપેલી ડ્રામાસ્કૂલમાં આ પ્રકારનો અભિનય તેની નાટ્ય-તાલીમનું મુખ્ય અંગ બની ગયેલો. 1930 સુધીમાં બાયોમિકૅનિક્સની લોકપ્રિયતા ઘટવા પામી પરંતુ છતાં સોવિયેત નટોને અભિનય માટેની તાલીમ આપવા પૂરતો આ પદ્ધતિનો ઉપયોગ લાંબા ગાળા સુધી ચાલુ રહ્યો. રશિયામાં તે કાળે 'બાયોમિકૅનિક્સ'ની અસરકારકતા ભલે ખતમ થઈ પણ આગળ ઉપર આર્તુ, ગ્રોટોવ્સ્કી, પીટર બ્રુક અને રિચાર્ડ શેખનર જેવા દિગ્દર્શકોએ વિકસાવેલ 'Physical Theatre' મેયરહૉલ્ડની આ જ ટેકનિકથી પ્રભાવિત થયેલું.

રશિયાના ઈગોર આઇલિન્સ્કી, સરગેઈ માર્ટિન્સન અને ઇરાસ્ટ ગેરિન જેવા વિખ્યાત હાસ્યનટોની જ્વલંત કારકિર્દી મેયરહૉલ્ડની તાલીમ અને માર્ગ-દર્શનને આભારી હતી. 1926માં તેમણે ભજવેલ નિકૉલાય ગોગોલનું વિશ્વવિ-ખ્યાત વ્યંગ-પ્રહસન 'Inspector General' ઐતિહાસિક સફળતાને વર્યું. એ ભજવણી વિશે કોઈ વિવેચકે લખેલું : ''Energetic, mischievous, charming Ilyinsky(well-known comic actor of that time) left his post to the nervous, fragile, suddenly freezing, grotesquely anxious Garin. Energy was replaced by trance, the dynamic with the static, happy jesting humour with bitter and glum satire.''

મેયરહૉલ્ડની અભિનય-પદ્ધતિ અમેરિકન નટોએ અપનાવેલ (સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પ્રેરિત) 'મેથડ' પદ્ધતિથી સાવ નિરાળી હતી. મેથડ પદ્ધતિમાં એ જરૂરી હતું કે પાત્રનું આંતરિક ચાલકબળ (internal motivation) સર્જવા માટે નટની વ્યક્તિગત સ્મૃતિઓ તેનાં પાત્ર સાથે ભળી જાય. જ્યારે મેયરહૉલ્ડે મનોવિજ્ઞાન અને શરીરવિજ્ઞાન સંબંધી પ્રક્રિયાઓને પરસ્પર સાંકળેલી. વધુમાં તેમના નટો ફક્ત શરીરનાં માધ્યમ વડે લાગણીઓની અભિવ્યક્તિ થઈ શકે તે પ્રકારના હાવભાવ અને આંગિક ક્રિયાઓ કરી શકવા માટે તાલીમબદ્ધ હતા. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની સમજૂતીનો સ્વીકાર કરતાં મેયરહૉલ્ડે કહેલું કે નટની શારીરિક દશા (physiological state) તેમજ તેની ભાવનાત્મક મનોદશા (emotional state of mind) પરસ્પર જોડાયેલાં છે. મતલબ કે જ્યારે નટ પોતાના શરીરની મદદથી અમુક ખાસ સ્થિતિ (pose)ધારણ કરે, અમુક પ્રકારે હાવભાવ કે ચેનચાળા કરે, ખાસ ક્રિયા કે ગતિ ધારણ કરે ત્યારે ચહેરા પર અમુક પ્રકારની લાગણીઓ વ્યક્ત કરવા હાવભાવ તેની આપમેળે જ ઊપસી આવે છે. મેયરહૉલ્ડે નટો પાસે શરીરની અવનવી સ્થિતિઓ (poses, postures, gestures, compositions and movements including acrobatics) રચતા જઈને એ ખોળી કાઢ્યું કે અમુક ખાસ લાગણીઓ અથવા પાત્રાલેખનો સ્પષ્ટ કરવામાં અમુક પ્રકારની શારીરિક અભિવ્યક્તિ મદદગાર બની શકે છે. આની સરખામણીએ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ સૂચવેલી અભિનય-પદ્ધતિ મનોશારીરિક (psycho--physical) હતી.

મેયરહૉલ્ડ કહે છે કે રંગમંચ આખરે રંગમંચ છે, રંગમંચ એ સાચેસાચું જીવન નથી. 'slice of life' એકદમ નકામી, બિનજરૂરી વિભાવના છે. લોકોએ પણ સમજવું અને ખાસ યાદ રાખવું જોઈએ કે આ માત્ર રંગભૂમિ છે અને ત્યાં કેવળ અભિનય કરતા નટો છે. અલબત્ત, સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની માફક મેયરહૉલ્ડ પણ ગંદી બેહૂદી નાટકીય(vulgar theatricality)ના વિરોધી હતા. પરંતુ તેમણે નાટકીયતાને એક વિધિવત્ 'રંગમંચીય' વિશેષતા ગણીને ખપમાં લીધી. તેમના મતે ગંદી ભદ્દી નાટકીયતાને નાબૂદ કરવા રીતિબદ્ધ કલાત્મક રંગભૂમિ (stylized theatre) સ્થાપવાની જરૂર હતી. ચેખૉવનાં નાટકો ભજવવા દરમિયાન સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી રંગમંચ પર નિસર્ગવાદી સત્ય(naturalistic truth)ને લાવ્યા. જ્યારે મેયરહૉલ્ડે જીવનનાં સત્યમાં 'રંગમંચીય સત્ય'(theatrical truth)ને નિહાળ્યું, રંગમંચ પર તેમજ જીવનમાં લાગણી એકસમાન જ હોય છે, અલબત્ત તેને વ્યક્ત કરવાનાં સાધનો અને માર્ગો જુદાં હોય છે. આ તફાવત ઘરમાં જાતે રસોઈ બનાવાય અને પીરસાય અને કોઈ સરસ હોટલમાં રસોઈ બનાવાય અને

પીરસાય તેના જેવો છે ! સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી એકદમ સાચાં સાધનો વડે જ 'સત્ય' પીરસવા માંગે છે. જેમ કે નાટકમાં પાણી દર્શાવવા સાચેસાચ પાણી જ જોઈએ અને કૅક દર્શાવવા સાચેસાચી કૅક જ જોઈએ! જ્યારે મેયરહૉલ્ડ માટે કૅક દર્શાવવા કૅકના પ્રતીકરૂપ કાગળનો કોઈ એક ટુકડો પણ પર્યાપ્ત હતો.

1935માં અમેરિકન ફિલ્મદિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાને સૌપહેલી વાર તેના સાથીદાર લી સ્ટ્રેસબર્ગ પાસેથી મૅયરહૉલ્ડના અદભુત પ્રયોગો વિશે સાંભળેલું. સ્ટ્રેસબર્ગે મેયરહૉલ્ડ દ્વારા દિગ્દર્શિત બે નાટકો 'Camille' અને 'The Inspector General' વિશે બહુ રસપ્રદ વાતો કરેલી. આ નાટકોના અદભુત કલ્પનાશીલ સન્નિવેશ, દશ્યરચના વગેરે જોઈને સૌ દંગ રહી ગયેલા. આ સાંભળીને ઇલિયા કઝાનને ખાતરી થઈ ગયેલી કે રંગભૂમિ એ વાસ્તવવાદી કલા છે જ નહીં. વાસ્તવવાદી આલેખન કરવાનું કામ હવે ફિલ્મો પર છોડી દેવું જોઈએ. કઝાન મેયરહૉલ્ડના એક નાટકમાં બે પ્રેમીઓ વચ્ચેના સંબંધના એક વિશિષ્ટ પાસાને પ્રદર્શિત કરવા દિગ્દર્શકે કેવી આબાદ યુક્તિ અજમાવેલી તેની રસપ્રદ વાત કરે છે. એક દશ્યમાં બે પ્રેમીઓ ઊંચકનીચક(see-saw)પર બેસીને સંવાદો બોલે છે. સામસામા છેડે બેસી, ઉપરનીચે ઊછળતા રહીને પરસ્પરનો સંબંધ વ્યક્ત કરવાની આ કેવી પ્રતીકાત્મક અને કલ્પનાશીલ યુક્તિ કહી શકાય!

મેયરહૉલ્ડ સંવાદોને, તેના શબ્દોને બહુ અગત્ય નહોતા આપતા. શબ્દને બદલે તેઓ પાત્રના આંતરિક ભાવોને, આશાઓને, પાત્રના ઇરાદાઓને નૃત્ય જેવી દેખાતી રંગમંચીય ક્રિયાઓ દ્વારા પ્રગટ કરતા હતા. એ તો કહેતા કે શબ્દો (text) તો કેવળ અભિનયરૂપી વસ્ત્રની કિનાર પર ગૂંથેલી ભાત (design) જેવા છે, એ સ્વયં વસ્ત્ર નથી. ભીતરમાં જે અનુભવાય છે તે જ મૂળ ટેક્સ્ટ છે જેને મેયરહૉલ્ડ આંગિક ક્રિયાકલાપોથી વ્યક્ત કરવામાં માને છે. જે બહારથી બોલાય છે તે માત્ર ટેકારૂપ છે. ખરી અભિવ્યક્તિ ભાષાની નથી, આંતરિક સત્વ (subtext)ની છે અને આ આંતરિક સત્વ રંગમંચીય કલામાધ્યમથી વ્યક્ત થાય છે, નહીં કે સંવાદોથી. ક્યારેક જે બોલાય તેનાથી ભીતરનો અર્થ સાવ વિપરીત પણ હોય અને તે જ કદાચ મુખ્ય હોય એવું પણ બની શકે. મેયરહૉલ્ડ તો કહે છે કે ''The subtext is the play'' બહાર સ્થૂળ રૂપે દેખાતું નાટક જ અસલમાં 'subtext' છે. નાટકમાં જે બોલાઈ રહ્યું છે મુખ્ય નથી, મુખ્ય તો તેની ભીતર જે છે તે અમૂર્ત હોવા છતાં મેયરહૉલ્ડના ચિત્તમાં મૂર્ત છે અથવા તે હમણાં જ તેમની ભવ્ય કલ્પનાઓની મદદથી મૂર્ત સ્વરૂપ લઈ લેશે. મેટરલિંકની માફક મેયરહૉલ્ડ પણ ફરી સિનેમાની યાદ અપાવે છે. તે માને છે કે સિનેમા પાસે

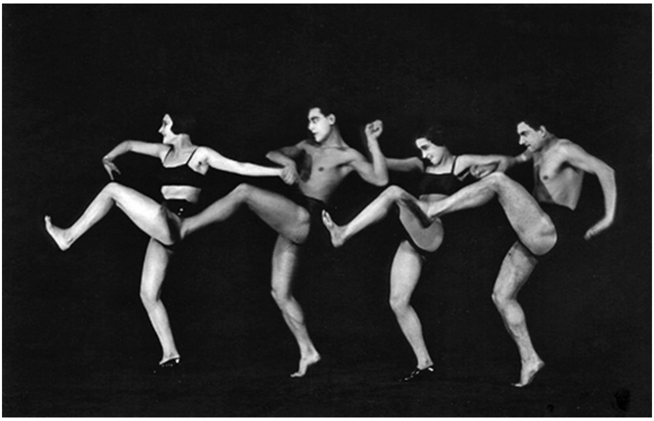
કૅમેરા, સાઉન્ડ, એડિટિંગ વગેરે ટૅકનિક્સ છે જ્યારે રંગમંચ પાસે કેવળ નટ છે અને એ જ તેની કીમતી મૂડી છે.

ચેખૉવ માનતો હતો કે તેનાં નાટકો માત્ર અભિનય કે ભજવણીનો આંગિક કસબ દર્શાવતાં નાટકો નથી. નટ કે દિગ્દર્શકનો માત્ર બાહ્ય, સ્થૂળ અને સપાટી પરનો કસબ નિરર્થક છે. અહીં તો નટે પાત્રની ભીતર પેસી ક્રમશઃ પોતાની સ્મૃતિ, ભાવના, શારીરિક ગતિક્રિયા વગેરેને જે તે પાત્ર સાથે એકરૂપ કરવાની છે. આ સમગ્ર પ્રક્રિયા ધીરે ધીરે નટની અભિવ્યક્તિમાં સૂક્ષ્મ સ્તરે રૂપાંતર લાવે છે. પોતાનાં નાટકોમાં અભિનય બાબતે ચેખૉવ આટલો બધો બારીક અને આંતરિક સ્તરે વિચારતો હોવાથી મેયરહૉલ્ડે વિકસાવેલી ‘બાયોમિકૅનિક્સ’ અભિનય-પદ્ધતિ સાથે તે બિલકુલ સંમત થઈ શકેલો નહીં. મૅયરહૉલ્ડના પ્રયોગો વિશે નિહાળીને ચેખૉવે તેને એક આલોચનાત્મક પત્ર લખેલો : ‘‘તમારા નવતર પ્રયોગો વિશે જાણ્યું. મારી તમને ખાસ વિનંતી છે કે અત્યંત સંવેદનશીલ પાત્રોનો અભિનય તૈયાર કરાવતી વખતે તમે સાવ અંતિમ છેડો ન પકડો. દરેક માણસ ઓછાવત્તા અંશે સંવેદનશીલ હોય જ છે પરંતુ મોટા ભાગના લોકો પોતાની સમસ્યાઓને ચૂપચાપ સહી લેતા હોય છે. બહુ ઓછા લોકો પોતાના દુઃખને ઉઘાડી રીતે વ્યક્ત કરે છે. તમે જાતે જ તમારા અનુભવને આધારે કહો. ઘરની અંદર કે બહાર જાહેરમાં તમે એવા કેટલા માણસોને જોયા છે જે દુઃખના માર્યા ચીસો પાડવા લાગે છે, મોટે મોટેથી રડવા લાગે છે, યા માથું પછાડવા લાગે છે? દુઃખ સહન કરવાની અભિનયશૈલી એવી જ અપનાવવી જોઈએ જે મોટા ભાગના સામાન્ય (નૉર્મલ) માણસોમાં આપણને જોવા મળતી હોય – જેમ કે એકદમ સંયમપૂર્વક અવાજના જરૂરી ઉતાર-ચઢાવથી અને ચહેરા પરના સૂક્ષ્મ હાવભાવથી, નહીં કે (બાયોમિકૅનિક્સમાં કલ્પેલ) હિસ્ટીરિકની માફક પોતાના હાથ-પગ કે માથું ઉછાળીને. ઊંડા અસરકારક અભિનય માટે કોઈ જ પ્રકારના શારીરિક ધમપછાડાની જરૂર નથી, એ માટે કેવળ સ્થિર, સંયમી છતાં ચોટદાર હાવભાવની જ જરૂર પડે છે. સુધરેલા સમાજના સદસ્યોની લાક્ષણિક એવી નાજુક લાગણીઓ વ્યક્ત કરવાની શૈલી પણ સુધરેલી અને નાજુક જ હોવી ઘટે. અતિરેકપણાને ભલે તમે નવી વિકસાવેલી પ્રાયોગિક નાટ્યશૈલી ગણો, પણ મારું તો મક્કમપણે માનવું છે કે કોઈ પણ નવતર શૈલી સરાસર જૂઠને ન્યાયી ન જ ઠેરવી શકે.’’

અલબત્ત, આ તો ચેખૉવનો સ્વતંત્ર મત હતો, બાકી મેયરહૉલ્ડના નવતર પ્રયોગોએ તે સમયે સૌ કોઈને ઘેલું લગાડ્યું. સરગેઈ આઇઝનસ્ટાઇન જેવા ક્રાંતિકારી ફિલ્મસર્જક પણ મેયરહૉલ્ડની પદ્ધતિથી ખૂબ પ્રભાવિત થયા. તેમણે

પોતાની અમુક ફિલ્મોમાં પણ મેયરહૉલ્ડની અભિનયપદ્ધતિને અનુસરતા ખાસ નટોને પસંદ કરેલા. મેયરહૉલ્ડ સામાજિક વાસ્તવવાદ (social realism)ના સખત વિરોધી હતા. 1930ની શરૂઆતમાં જ્યારે સ્ટાલિને કલાક્ષેત્રે ચાલતી તમામ અપારંપરિક રજૂઆતો અને અવનવા પ્રયોગોને કડક હાથે ડામી દીધા ત્યારે મેયરહૉલ્ડના રંગમંચકાર્યને પણ તેણે સોવિયેત પ્રજા માટે અજાણ્યું, પારકું, આક્રમક અને શાસનવિરોધી ઘોષિત કર્યું. 1938માં તેનું થિયેટર બંધ કરાવી દેવામાં આવ્યું.

Meyerhold's Biomechanics



Meyerhold's Biomechanics

Meyerhold's Theatre Productions 'Les Aubes'

'The Dawn'

1938માં સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીનું અવસાન થયું. મેયરહોલ્ડે એકાદ વર્ષ ત્યાં આગળ દિગ્દર્શનકાર્ય કર્યું. તેમાં અચાનક રુકાવટ ત્યારે આવી જ્યારે 20 જૂન, 1939ના રોજ સ્ટાલિન-શાસને મેયરહોલ્ડની ધરપકડ કરી. ત્યારબાદ થોડા જ સમયમાં 15મી જુલાઈએ મેયરહોલ્ડની પત્ની ઝિનાઇડા રીખ તેના મૉસ્કો ઍપાર્ટમેન્ટમાં રહસ્યમય સ્થિતિમાં મૃત હાલતમાં મળી આવી. તેના શરીર પર તીક્ષ્ણ હથિયાર વડે કરાયેલા અસંખ્ય ઘાવ હતા. તે પછીના વર્ષે કેદમાં રહેલ મેયરહોલ્ડને અત્યંત ક્રૂરતાપૂર્વક રિબાવવામાં આવ્યા. તેમની પાસેથી જબરદસ્તીથી એ કબૂલ કરાવવામાં આવ્યું કે તેઓ જાપાનીઝ અને બ્રિટિશ જાસૂસી સંસ્થાઓ વતી કામ કરી રહ્યા હતા. (જોકે પાછળથી તેમણે સોવિયેત અધિકારી મોલોટૉવને પત્ર લખીને પોતાની કબૂલાત પાછી ખેંચી લીધેલી.) અંતે 2 ફેબ્રુઆ-

રી, 1940ના રોજ મેયરહૉલ્ડને મૃત્યુદંડ ફટકારવામાં આવ્યો અને તેના બીજા જ દિવસે તેમને બંદૂકની ગોળીએથી ઠાર મારવામાં આવ્યા. 1955માં જ્યારે સોવિયેત યુનિયનમાં પ્રથમ વાર સ્ટાલિનવિરોધી મોજું પ્રસર્યું ત્યારે છેક મેયર-હૉલ્ડને સોવિયેત સરકારે તેમના તમામ કહેવાતા ગુનાઓમાંથી મુક્ત કરી નિર્દોષ જાહેર કર્યા. રંગભૂમિના દુનિયાભરના ઇતિહાસમાં કોઈ પ્રતિભાશાળી રંગકર્મીનો આટલો દુઃખદ અંત ક્યારેય આવ્યો નથી.

વખ્તાંગૉવ (1883–1922) :

Evgeni Vakhtangov : વખ્તાંગૉવ એક પ્રસિદ્ધ રશિયન નટ અને દિગ્દર્શક હતો. તેણે 'વખ્તાંગૉવ થિયેટર'ની સ્થાપના કરેલી. તે સમયે સોવિયેત યુનિયનમાં સા-હિત્યક્ષેત્રે સમાજવાદી વાસ્તવવા-દ(Socialist Realism)નું પ્રભુત્વ હતું. 'વાસ્તવવાદ' શબ્દને લોકો હકારાત્મક, અને 'વાસ્તવવાદ-વિરોધી' શબ્દને નકારા-ત્મક અર્થમાં જોતા હતા. વખ્તાંગૉવ મનો-વૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદ અને સુસ્પષ્ટ અભિ-વ્યક્તિવાદ (Graphic Expressionism), એકબીજાને એકદમ વિરોધી એવી આ બે પદ્ધતિઓ વચ્ચે અંગચેષ્ટાઓ, ક્રિયાઓ અને ધ્વનિની સહાય વડે એકતા લાવી શકયો. બ્રેખ્તે કહેલું, "Vakhtangov was the 'meeting point' between Stanislavski and Meyerhold."

1917ની ઑક્ટોબર ક્રાંતિ પછી વાસ્તવવાદ-વિરોધી પ્રવાહને વેગ મળ્યો. બધી કલાઓમાં પ્રતીકવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ, ભવિષ્યવાદ (ફ્યુચરિઝમ), અતિ-વાસ્તવવાદ (સરરિયાલિઝમ) અને 'દાદાઇઝમ' પ્રચલિત બનેલા. વાસ્તવવાદ–વિરોધી ચળવળમાં મેયરહૉલ્ડ અને માયકૉવ્સ્કી મુખ્ય હતા. પાછળથી તેમાં વખ્તાંગૉવ અને તૈરૉવ પણ ઉમેરાયા. 1902માં વેલેરી બ્રાઝૉવે (Valery Briusov : 1873–1924) વાસ્તવવાદી રંગભૂમિને નકારી કાઢી. તેણે મૉસ્કો આર્ટ થિયેટરની બહુ કડક આલોચના કરીને કહ્યું કે "To reproduce life faithfully on the stage is impossible. The stage is conventional by its very nature."

વખ્તાંગૉવ મેયરહૉલ્ડના વિશિષ્ટ નાટ્યપ્રયોગો, તેની અભિનય ટેકનિક તેમજ તેના ગુરુઓ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી, સુલેરઝિત્સ્કી અને દાન્ચેન્કોની મનોવૈજ્ઞાનિક તરકીબોથી સખત રીતે પ્રભાવિત હતો. તેનાં નાટકોમાં અવનવાં મહોરાં, સંગીત, નૃત્ય, અકલ્પ્ય વેશભૂષા, અદભુત કલાત્મક મંચસજ્જા તથા નાટકોનું ઊંડું વિસ્તૃત વિશ્લેષણ અને પાત્રોનું મનોવૈજ્ઞાનિક ચાલકબળ ખોળી કાઢવાનું તેનું વલણ વખ્તાંગૉવના થિયેટરની આગવી વિશેષતાઓ હતી. મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદનું નાટકમાં નિરૂપણ કરવા વખ્તાંગૉવ તેના કલાકારોને પાત્રોનાં આંતરિક જીવનને બહાર લાવવા માટે પ્રોત્સાહિત કર્યા; જેમ કે નાટક ‘The Princess Turandot’ના રિહર્સલ્સ દરમિયાન તેણે કહ્યું કે તમે સ્વયં જો આ પાત્રની પરિસ્થિતિમાં મુકાઈ જાઓ તો તમે કઈ રીતે વર્તન કરશો? એવી જ રીતે હૉપ્ટમૅનના ‘Holiday of a Peace’ અને ઇબ્સનના ‘Rosmersholm’ની પૂર્વતૈયારી દરમિયાન તેણે તેના કલાકારોને પાત્રોનાં આંતરિક ભાવજગતને જાણવા માટે પોતાનું આત્મવિશ્લેષણ કરી જોવાનું સૂચવેલું.

વખ્તાંગૉવની રંગમંચીય વિચારધારાનાં અગત્યનાં પાસાં આ પ્રમાણે ગણાવી શકાયઃ (1) ‘Theatre is theatre’(રંગભૂમિ અંતે રંગભૂમિ છે.), (2) The ‘how’, not the ‘what’ (નાટ્યસર્જનમાં ‘શું’ નહીં પણ ‘કેવી રીતે’ વધારે અગત્યનું છે), (3) More compositions (નાટકમાં વધારે અગત્ય ‘સ્થાન-સ્થિતિ-રચના’ની હોવી જોઈએ), (4) Greater inventiveness and imagination (દિગ્દર્શક તેમજ નટોનું વધુમાં વધુ સર્જનશીલ અને કલ્પનાશીલ વલણ).

અમેરિકાના ઍક્ટર્સ સ્ટુડિયોના સ્થાપક અને અભિનયગુરુ લી સ્ટ્રેસબર્ગે એક વાર કહેલું કે જો તમે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ ખપમાં લીધેલ ‘સિસ્ટમ’ અથવા ‘મેથડ’ કઈ રીતે કામ કરે છે તે ચકાસવાનો પ્રયાસ કરશો તો તમને એક પ્રકારનું પરિણામ જોવા મળશે. પરંતુ એ જ સિસ્ટમને જો તમે તેના સૌથી વધુ પ્રતિભાશાળી શિષ્ય વખ્તાંગૉવનાં નાટ્યસર્જનોમાં જોશો તો તમને એકદમ અભિભૂત કરી દેનારું, સાવ અનોખું જ પરિણામ જોવા મળશે. એ સમયની રંગભૂમિ પર વખ્તાંગૉવે પ્રગાઢ અસરો છોડી. તેનું કામ અત્યંત પ્રયોગાત્મક અને કુનેહપૂર્ણ હતું. ‘મેથડ પદ્ધતિ’નો તેનો ઉપયોગ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી કરતાં પણ વધારે ચડિયાતો અને કલ્પનાશીલ હતો જેને કારણે તે પોતાનાં નાટકોમાં તદ્દન નિરાળી અસરો ઊભી કરી શક્યો. વખ્તાંગૉવે કહેલું કે “રોજિંદા જીવનની સચ્ચાઈ કે વાસ્તવિકતા દર્શાવવા (મૉસ્કો) આર્ટ થિયેટરે ઉપયોગમાં લીધેલી રીતિનીતિઓમાં ક્યાંય ‘આર્ટ’ નહોતી! કારણ કે તેમાં કશું જ સર્જનાત્મક નહોતું. તેમાં માત્ર જીવનના દૈનિક વ્યવહારો અને આસપાસની ઝીણી ઝીણી

વિગતોની મદદથી કરવામાં આવેલું કુશળ અનુકરણ હતું. હું તેને ફક્ત 'કલ્પનાશીલ વાસ્તવવાદ' (imaginative realism) કહીશ.''

વખ્તાંગૉવ કહેતો કે નિસર્ગવાદ એ ફક્ત એક પ્રકારે 'છબીકલા' (photography) છે. કોઈ પણ વાસ્તવવાદી છબીકાર કૅમેરામાં જે જુએ છે તેમાંથી જ અગત્યનો તેમજ અર્થપૂર્ણ લાગતો ભાગ પસંદ કરી તેની છબી ઉતારે છે. તેવી જ રીતે હર કોઈ વાસ્તવવાદી કલાકાર વાસ્તવિક લાગતી ઘટના કે દૃશ્યમાંથી મહત્વનો તેમજ સારભૂત લાગતો ટુકડો પસંદ કરીને તેના પર કામ કરે છે. વખ્તાંગૉવ કહે છે કે ''રંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદ એટલે વાસ્તવિકતાનું સમાધાનકારી સ્વરૂપ (compromised form). જે પ્રકારના સ્વરૂપની મને તલાશ છે તે કદાચ મારા મતે Imaginative Realism છે.'' ઉચિત પ્રકારનાં રંગમંચીય સંસાધનો અને પદ્ધતિઓ લેખકને રંગમંચ પર સાચુકલું વાસ્તવિક જીવન આલેખવામાં સહાયરૂપ બને છે. સાધનો(means)નો ઉપયોગ શીખી શકાય છે. પરંતુ સ્વરૂપ (form) લેખકે જાતે સર્જવું પડે છે. સ્વરૂપ એ લેખકની કલ્પનામાંથી નીપજતી પેદાશ છે. એટલા માટે જ હું તેને 'કલ્પનાશીલ વાસ્તવવાદ' (Imaginative Realism) કહું છું. પરિપૂર્ણ કલા હંમેશાં શાશ્વત નીવડે છે. અને પરિપૂર્ણ કલા એ જ છે જેમાં વિષયવસ્તુ, સ્વરૂપ અને અન્ય સામગ્રીની સંપૂર્ણ સંવાદિતા સધાયેલી હોય.''

વખ્તાંગૉવ બહુ કડક શબ્દોમાં કહે છે કે ''The 'slice of life' means theatre must die''. આ સાથે તે એક બીજું મહત્વપૂર્ણ વિધાન પણ કરે છે. તે કહે છે કે નાટકોમાં હવે કોઈ 'character actors'ની જરૂર નથી. કારણ કે અભિનયમાં એવી બાહ્ય વાસ્તવિકતા લાવવી ચીલાચાલુથી વિશેષ કશું જ નથી અને સૌથી વધારે તો રંગમંચ-કલાનો તેમાં ક્યાંય કોઈ સાર્થક ઉપયોગ જોવા નથી મળતો. 'કૅરેક્ટર' (ચરિત્ર) ભૂમિકા ભજવી શકવાને લાયક હર કોઈ ઍક્ટરે એ જ પાત્રની આંતરિક વાસ્તવિકતા પ્રગટ કરવા કોઈક જુદી જ પ્રયોગશીલ પદ્ધતિ કામે લગાડવી જોઈએ. આજ દિન લગી આપણે મોટા ભાગનું કામ ચેતન-મન પાસેથી જ લીધું છે. અવચેતન (subconscious mind) મનની સંભવિત એવી અજ્ઞાત-અપ્રગટ તાકાતથી આપણે સાવ અજાણ રહ્યા છીએ. સર્જનશીલતાનો તે ભરપૂર સ્રોત છે. નટ તેના પરંપરાગત જગતમાંથી બહાર નીકળી તાજગીપૂર્ણ કલ્પનાઓ કામે લગાડે તો તેનું અવચેતન મન ભારે સર્જનાત્મક બની શકવાની સંભાવના ધરાવે છે. કલાકારે પોતાના અવચેતનમાં ભરી પડેલી કલાત્મક સંભાવનાઓને વિવિધ વ્યાયામોની મદદથી પુનઃ સક્રિય કરવી જોઈએ. નટે તેના અભિનયમાં નવા નવા સ્વયંસ્ફુરિત પ્રયોગો (improvisations)

અજમાવતા રહેવાની આદત પાડવી જોઈએ.

વખ્તાંગૉવ કહે છે, ''નાટ્યતાલીમ-શાળાઓની મોટામાં મોટી ભૂલ એ છે કે તેઓ નટોને 'કેળવવા'ને બદલે 'ભણાવે' છે (teach them instead of educating). નટોએ સુંદર રીતે નાચી શકવા કે આકર્ષક અંગભંગિઓ કરી શકવાના હેતુથી નૃત્ય અને હલનચલનની ક્રિયાઓ શીખવાની નથી. એ શીખવાનો એકમાત્ર મુખ્ય હેતુ નટનું શરીર લચીલું–સ્થિતિસ્થાપક–નયનરમ્ય (graceful) બનાવવવાનો છે.''(An actor's body should have a sense of 'plasticity'). લચીલાપણા માટે વખ્તાંગૉવે આપેલાં દષ્ટાંતો વિશિષ્ટ છે : ''હવામાં લહેરાતો બારીનો પડદો, શાંત તળાવની સપાટી પરનું નીર, બાગમાં મહેકતા ફૂલછોડ, આરસપહાણની સ્થિર શાંત પ્રતિમા, ટૂંટિયું વાળીને સૂતેલી નિષ્ફિકર બિલાડી વગેરે.''

પાત્રાલેખનો અંગે બોલતાં વખ્તાંગૉવ જણાવે છે કે, 'સમાજમાં ક્યારેય સારા અને ખરાબ એવા બે વર્ગના માણસો હોતા નથી. સમાજમાં હંમેશાં થોડાક વધારે સારા અને થોડાક ઓછા ખરાબ માણસો હોય છે. અને મોટા ભાગના લોકો પોતપોતાના કિસ્સાઓમાં દુષ્ટબુદ્ધિથી નહીં પણ કેવળ ગેરસમજથી ખોટું કાર્ય કરવા પ્રેરાતા હોય છે. નટ શું અનુભવે છે તે અગત્યનું નથી. તે તેના પ્રેક્ષ-કોમાં કઈ લાગણીઓ જન્માવી શકે છે તે અગત્યનું છે. બનવાજોગ છે કે નટ પોતે અંદરખાને લાગણીઓના ઊભરાથી ખળભળી ગયો હોય, પરંતુ પ્રેક્ષકોને તેમાંની એક પણ લાગણી સ્પર્શી ન હોય! નટ માટે રંગમંચ પર લાગણીઓ દર્શાવવી અને એ જ લાગણીઓ જાતે અનુભવવી એ બંનેમાં બહુ મોટો ફેર છે. આ બંને માટે વખ્તાંગૉવ 'નાટકીયતા' (theatricality) અને 'અભિનય--કસબ'(acting skill) એવા બે શબ્દો વાપરે છે. નાટકીયતા (theatricality) એટલે અકુશળ કે બિનઅનુભવી નટો દ્વારા કરવામાં આવતો કૃત્રિમ, આડેધડ, અતિરેકભર્યો, ગંદો, બેહૂદો (vulgar) અભિનય. રજૂઆત ગમે તેટલી વાસ્તવિક હોય તોપણ અંતે તો તે વાસ્તવિકતાનો નર્યો આભાસ જ છે. એટલે રંગમંચક-લાનાં વ્યાકરણને તેમજ તેનાં સાધનોને કલ્પનાશીલ રીતે અને વિવેકપુરઃસર ખપમાં લેવામાં આવે તો તેમાંથી પણ સુંદર કલાનું સર્જન થઈ જ શકે છે.

વખ્તાંગૉવે કહ્યું કે, ''આ પ્રકારના અભિનયે રંગમંચ પર રજૂ કરાતી દરેક પ્રકારની – એટલે કે સાચી-ખોટી બધી 'theatricalities' (નાટકીયતા) માટે નકારાત્મક અર્થ જ નિશ્ચિત કરી મૂક્યો. પરિણામ એ આવ્યું કે તેની સામે ઊઠેલા પ્રચંડ રોષને પગલે અકળાયેલા સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીએ કેટલીક સારી, ઉપયોગી લાગતી નાટકીયતાઓને પણ પૂરેપૂરી નકારી કાઢી. વખ્તાંગૉવે કહ્યું કે

નાટક આખરે એક કલા છે. સારી, સાચી અને ઉપયોગી લાગતી 'નાટકીયતા' એટલે ખાસ રંગમંચ માટેની વસ્તુ, રંગમંચીય ભાષા, કે રંગમંચીય સંજ્ઞા–સંકેતોની મદદથી જે કંઈ વ્યક્ત કરવામાં આવે તે. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની 'સત્ય' માટેની શોધ તેમને ભાવાત્મક સત્ય (emotional truth) તરફ દોરી ગઈ. આ માટે તેમણે રંગમંચ પર સાચેસાચી કુદરતી લાગણીઓની અપેક્ષા રાખી. પરંતુ તેમાં તેઓ એ ભૂલી ગયા કે નટોની લાગણીઓ પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચાડવા રંગ-મંચીય કે નાટકીય (theatrical) પદ્ધતિઓને વધુ અસરકારકપણે ખપમાં લઈ શકાય છે.''

સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને વખ્તાંગૉવમાં ફરક એ હતો કે વખ્તાંગૉવ માનતો હતો કે ''Stage is after all a stage and not a life. 'Slice of life' is useless concept. People should know that this is theatre, these are actors.''

ઍલેક્ઝાંડર તૈરૉવ (1885–1950) :

Alexander Yakovlevich Tairov : ઍલેક્ઝાંડર તૈરૉવ રંગમંચીય કલાનો કલ્પનાશીલ પ્રયોગકાર અને સોવિયેત યુગ દરમિયાન સર્વત્ર છવાઈ રહેનારો અત્યંત તેજસ્વી રશિયન દિગ્દર્શક હતો. તૈરૉવને રંગભૂમિનું ઘેલું લગાડનાર તેની કાકી હતી જે એક જાણીતી અભિનેત્રી હતી. તેણે જ તૈરૉવમાં રંગભૂમિ પ્રત્યે આકર્ષણ જન્માવ્યું અને થોડા જ વખતમાં તે નાનાંમોટાં અવેતન નાટકોમાં કામ કરતો થઈ ગયો. યુવાવયથી જ તૈરૉવ દેશના સામાજિક–રાજકીય પ્રશ્નો પ્રતિ જાગ્રત હતો. 1905માં તેણે કીવ ખાતે યહૂદી કોમ સામે થઈ રહેલા અત્યાચા-રોનો જાહેરમાં વિરોધ કર્યો જેને કારણે ઝારની પોલીસે તેની ધરપકડ કરી જેલમાં નાખ્યો. આવી જ રીતે જ્યારે તે બીજી વાર પકડાયો ત્યારે તેણે કેદમાંથી છૂટ્યા બાદ કીવ છોડી પિટ્સબર્ગ સ્થાયી થવાનો નિર્ણય કર્યો. 1906માં તે અભિનેત્રી વીરા કૉમિસરઝેવ્સ્કાયાના આમંત્રણને માન આપીને તેની નાટકમંડ-ળી સાથે જોડાયો, જેના દિગ્દર્શક હતા મેયરહૉલ્ડ.

અહીં તેનો પરિચય એનેતૉલી લ્યૂનચરસ્કી સાથે થયો જે મૈત્રીસંબંધ જી-વનભર ટકી રહ્યો. પૉલ ક્લૉડેલલિખિત એક નાટકમાં તેણે મેયરહૉલ્ડ સાથે સહદિગ્દર્શક તરીકે કામ કર્યું. આ બંને દિગ્દર્શકો રશિયન રંગભૂમિ પર નવા

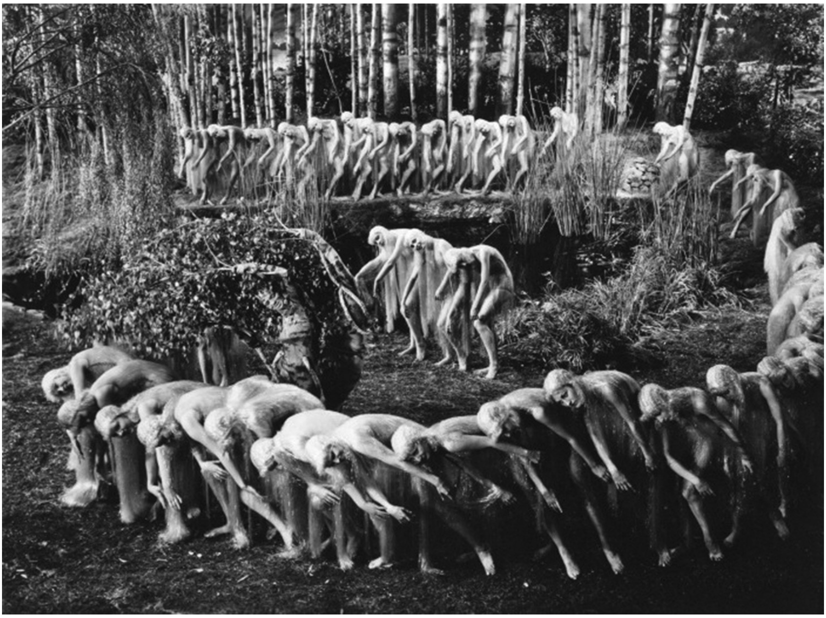
પ્રયોગશીલ નમૂનાઓ સર્જવાની ઇચ્છા ધરાવતા હતા. આ દરમિયાન મેળવેલા અનુભવો પરથી તૈરૉવને લાગ્યું કે મેયરહૉલ્ડને નટો અક્ષરશઃ દિગ્દર્શકના પૂર્વ-નિર્ધારિત આદેશોને જ અનુસરે છે. મતલબ કે મેયરહૉલ્ડના કલાકારો એક કઠપૂતળીથી વિશેષ કશું જ નથી. ક્યાંય તેમની પોતાની આગવી સર્જકતા જોવા નથી મળતી. આ અસંતોષને કારણે થોડા જ વખતમાં તૈરૉવ એ મંડળી છોડી ગયો અને પાવેલ ગેઇડબ્યુરૉવની નવી મંડળી સાથે જોડાયો જેણે તૈરૉવને સ્વ-તંત્ર દિગ્દર્શન કરવાની તક આપી.

સમય વીતતાં તૈરૉવ એક વાસ્તવવાદ-વિરોધી દિગ્દર્શક તરીકે જાણીતો બન્યો. તેની અભિનેત્રી પત્ની અલાઇઝા કૂનનના સહયોગમાં તૈરૉવે 1914માં તેની આગવી કલ્પનાના નમૂનારૂપ 'કેમર્ની' (ચેમ્બર) થિયેટરની સ્થાપના કરી જે આગળ ઉપર તેના ઉચ્ચ ધ્યેયને અનુરૂપ 'સિન્થેટિક થિયેટર'ની સંકલ્પનામાં પરિણમ્યું. તેમાં બૅલે, ઑપેરા, સર્કસ, સંગીત અને નાટકનો સમન્વય હતો. 'The idea of Tairov's 'Synthetic Theatre' was the integration of set, costume, actor and gesture.'' તૈરૉવનાં નાટકોની ભજવણી તેના લેખનને આધીન હતી જ નહીં. તે દઢપણે માનતો કે રંગભૂમિનું ધ્યેય લેખકોએ સર્જેલા સાહિત્યને ભાવકો સુધી પહોંચાડવાનું છે જ નહીં. કારણ કે રંગભૂમિ પોતે જ એક સ્વતંત્ર કલા છે. તૈરૉવે જે અભિનયશાળા વિકસાવી તેનો હેતુ 'માસ્ટર ઍક્ટર્સ' તૈયાર કરવાનો હતો જેઓ તેના સિન્થેટિક થિયેટરના દરેક પાસા પર કાબેલિયત હાંસલ કરે અને નાટકની પ્રભાવકારી ભજવણીનાં મૂળભૂત ઘટકો બની રહે. તૈરૉવ રશિયાનો પ્રથમ દિગ્દર્શક હતો જેણે બ્રેખ્તનું 'Three Penny Opera' ભજવ્યું, કાલિદાસનું 'શાકુન્તલ' ભજવ્યું. ઉપરાંત યુજિન ઓ'નીલ, જે. બી. પ્રિસ્ટલી, ઑસ્કર વાઇલ્ડ અને એવા કેટલાય બીજા સમકાલીન લેખકોનાં નાટકો ભજવ્યાં. તૈરૉવનું આ થિયેટર રશિયાના અનેક નટો, કલાકારો, લેખકો, સંગીતકારો ડિઝાઇનરો વગેરે માટે પ્રયોગાત્મક રંગમંચ સર્જવાની મથામણનું મુખ્ય કેન્દ્ર બની ગયું.

એક દિગ્દર્શક તરીકે તૈરૉવે મંચન, અભિનય, વ્યક્તિગત તેમજ સામૂહિક ક્રિયાકલાપો, મંચસજ્જા, વેશભૂષા વગેરેને લઈને નિતનવા પ્રયોગો કર્યા અને પ્રણાલિકાગત રંગભૂમિથી ચીલો ચાતરવા ભજવણીની નાનામાં નાની સૂક્ષ્મ વિગતો પર ઊંડાણથી ધ્યાન આપી કામ કર્યું. તેના કલાકારોને અભિનય દરમિ-યાન યથોચિત મનઃસ્થિતિ સર્જવામાં સહાયરૂપ થાય એ હેતુથી તૈરૉવે બિથોવન અને ચૉપિનના સંગીતનો પણ કલ્પાનાશીલ ઉપયોગ કર્યો. તેણે દરેક નાટક માટે અલગથી સંગીત તૈયાર કરાવવાનો આગ્રહ રાખ્યો અને મંચ પર પાત્રોનાં હલ-

નચલનની ડિઝાઇન તૈયાર કરતી વખતે પણ મંચ પરનાં દૃશ્ય અને શ્રાવ્ય ઘટકોને બરાબર ધ્યાનમાં લેવામાં આવ્યાં. તૈરૉવનો પોતાનો મત એવો હતો કે તે પ્રશિષ્ટ (Classics) તથા પરીકથા (Fairy Tales) સમાં નાટકોને વધારે યોગ્ય રીતે ન્યાય આપી શકે તેમ છે. રેસિન-લિખિત નાટકની રજૂઆત તૈરૉવના 'સિન્થેટિક થિયેટર'ના શ્રેષ્ઠ નમૂનારૂપ હતી. પશ્ચિમનાં નાટકો સોવિયેત યુનિયનમાં ભજવવાની બાબતમાં તૈરૉવ બધામાં અગ્રેસર હતો. તેણે બર્નાર્ડ શૉનું 'Saint Joan', યુજિન ઑ'નીલનાં 'The Hairy Ape' (1926) અને 'Desire Under the Elms' (1926) અને વૉલ્ટર હેઝનકલેવરનું 'Antigone' (1927) વગેરે નાટકો ભજવ્યાં. તેણે તેના 'ચેમ્બર થિયેટર'માં આદર્શ શિસ્ત પ્રસ્થાપિત કરી. નાટકોની તાલીમ અને ભજવણી દરમિયાન ધ્યાનમાં લેવાં જોઈતાં તમામ પાસાંઓ પર તૈરૉવનો પ્રયોગશીલ દૃષ્ટિકોણ સમાન રીતે છવાયેલો રહ્યો. 1917માં બૉલ્શેવિક ક્રાંતિ પછી પણ તૈરૉવે તેના રંગમંચ પ્રત્યેના સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણને વિકસાવવાના અવનવા પ્રયોગો ચાલુ રાખ્યા. ચેમ્બર થિયેટર ખૂબ લોકપ્રિય બન્યું અને તૈરૉવનાં નાટકોએ આખાય સોવિયેત યુનિયનમાં પ્રવાસ કર્યો. 1923માં યુરોપમાં અને 1930માં દક્ષિણ અમેરિકામાં તેનાં ચેમ્બરનાટકો પ્રસ્તુત થયાં અને તૈરૉવને જબરો આવકાર મળ્યો. સમીક્ષકોએ તેની પ્રશંસા કરતાં લખ્યું કે : "a total victory of the famous Russian innovator and a genius of staging."

Max Reinhardt's 'Jedermann'



'Midsummer Night's Dream' (Shakespeare)

'The Miracle' (Karl Vollmoller)

1929માં જૉસેફ સ્ટાલિને રશિયામાં બધી જ કલાઓ પર કડક નિયંત્રણો લાદ્યાં અને ખાસ કરીને નાટકને 'બુર્ઝવા'(સુખીસંપન્ન વર્ગ માટેની) કલા જાહેર કરી. સોવિયેત માધ્યમોમાં તૈરૉવ પર સુઆયોજિત હુમલાઓ થવા લાગ્યા. તૈરૉવે તેના રંગમંચનો બચાવ કરવાના અનેક પ્રયત્નો કર્યા. તેણે કહ્યું કે રંગભૂમિની સ્થાપના પણ સમાજ કે વિજ્ઞાનક્ષેત્રે સંશોધન કરતી પ્રતિષ્ઠિત સંસ્થાઓને સમાંતર જ થવી જોઈએ. જેમ કે પાવલૉવની વૈજ્ઞાનિક સંસ્થા માટે જે રીતે અઢળક નાણાં ખર્ચવામાં આવે છે તેવી જ રીતે સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની સંસ્થાને પણ એટલો જ સહયોગ અને આદર મળવા જોઈએ. તૈરૉવની આ આલોચના સામે કડક વલણ અખત્યાર કરી સામ્યવાદી શાસને તેનાં ચેમ્બર નાટકો સાઇબીરિયા જઈને ભજવવાની સજા કરી. જોકે સ્ટાલિને જ્યારે તેના (કહેવાતા કે ધારી લીધેલા) શત્રુઓનો દેશવ્યાપી સફાયો કરવાનું મહાઅભિયાન આદર્યું ત્યારે તેમાં ઝડપાયેલા કમભાગી લેખકો અને કલાકારોમાંથી તૈરૉવ સદભાગ્યે ઊગરી ગયેલો.

તૈરૉવની નાટ્ય-રજૂઆતોમાં રચનાકારી સન્નિવેશ(Constructivist Sets)નો ઉપયોગ ખૂબ જાણીતો બનેલો. તેનાં નાટકો 'સલૉમ' અને 'રોમિયો ઍન્ડ જુલિયેટ'માં પ્રસિદ્ધ રશિયન ડિઝાઇનર ઍલેક્ઝાંડ્રા એક્સટરે યાદગાર સેટ્સ તૈયાર કરેલા. તેણે નાટકના કેન્દ્રવર્તી કાર્યમાં સહાયરૂપ બને તેવા 'functional sets' બનાવેલા. રંગમંચ પર પરંપરાગત શૈલીથી ચીતરેલાં કોઈ જ સીનસીનેરી નહીં, કોઈ સજાવટ કે સુશોભન નહીં, ખાલી રંગમંચ પર ફક્ત જુદી જુદી ઊંચાઈ પર બનાવેલા અને પરસ્પર જોડીને ઊભા કરેલા માંચડા. રંગમંચ પ્રતિ તૈરૉવનો અભિગમ નાટ્યગુરુ સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના અનુયાયીઓથી એકદમ ઊલટો, એટલે કે વાસ્તવવાદ-વિરોધી અને શૈલીબદ્ધ (stylized) હતો. સન્નિવેશ તૈયાર કરાવતાં પહેલાં તૈરૉવ પ્રયોગશીલ ડિઝાઇનરોનાં સલાહસૂચન લેતો. તેનો આગ્રહ રહેતો કે મંચસજ્જાના વિવિધ ઘટકોની આપસમાં એકતા અને સંવાદિતા જળવાઈ રહે. સન્નિવેશ સંદર્ભે તેની શૈલી 'Cubism' વર્ગમાં આવતી હતી.

તૈરૉવનાં નાટકોના આવકારની સાથે સાથે અમુક વર્ગો તરફથી તેની ટીકાઓ પણ બહુ થઈ. તેનાં નાટકોમાં દર્શાવાતી ઔપચારિકતા (Formalism) તેની ઝાટકણીનું મુખ્ય કારણ બની. બીજું તૈરૉવનાં નાટકો સમસામયિક નહોતાં. તે પણ ચર્ચાનો બહુ મોટો મુદ્દો બન્યો. તૈરૉવના કેટલાક અંતિમવાદી વિચારો પણ લોકોમાં અળખામણા બન્યા. જેમ કે તેણે કલા અને માનવીના જીવન વચ્ચે કોઈ જ સંબંધ ન જોયો. તેવી જ રીતે રાજકારણને પણ તેણે કલાથી સાવ નોખું પાડ્યું. આ બધાંને કારણે વાસ્તવવાદી રંગભૂમિ જોતા થયેલા દર્શકો તૈરૉવના

આ પ્રકારના ઉદ્દામવાદી (radical) વિચારોથી સખત રીતે આઘાત પામ્યા.

1935માં ઑલિવર સેયલકે ઍલેક્ઝાંડર તૈરૉવની રંગભૂમિ માટે કહેલું : "Alexander Tairov believed theatre as ritual... theatre to be a sacred dance. He saw no relationship between art and life. Tairov was one of the greatest directors of 20th Century who had no followers..."

મેક્સ રેનહાર્ટ (1873–1943) :

Max Reinhardt : ડિઝાઇનર ગૉર્ડન ક્રેગનો મત એકદમ અસાધારણ અને વિસ્મયકારી હતો. "Theatre has to be more spectacular and artificial." આ એ દાયકો હતો જ્યારે રશિયાના મહાન નિસર્ગવાદી દિગ્દર્શક સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીના તેજસ્વી યુવાન સાથી મેયરહૉલ્ડ તેમને છોડીને નવા રસ્તે ફંટાઈ ગયેલા. જે જે લોકો તે સમયની આધુનિકતા અને બૉલ્શેવિઝમ બંનેનું સમાનપણે સમર્થન કરતા હતા અથવા ધિક્કારતા હતા તેઓના મતે મેયરહૉલ્ડે નિર્માણ કરેલી નવી આધુનિક નાટ્યકલા બૉલ્શેવિઝમના ફલસ્વરૂપ હતી. વાસ્તવમાં મેયરહૉલ્ડ અને તૈરૉવની રંગભૂમિ યુરોપની ઉન્નતભ્રૂ રંગભૂમિનો જ એક ભાગ હતી. જેનો મોખરાનો મહાન પ્રતિનિધિ હતો ઑસ્ટ્રિયામાં જન્મેલો અમેરિકન નટ-દિગ્દર્શક મૅક્સ રેનહાર્ટ.

1890ના દાયકામાં રેનહાર્ટ જર્મનીના આન્દ્રે એન્તૉઇન ગણાતા ઇબ્સનવાદી ઑટો બ્રાહમની નાટકમંડળીનો એક યુવા નટ હતો. રેનહાર્ટે પોતે કદીય નિસર્ગવાદનો ત્યાગ નહોતો કર્યો. તે પોતાની કલાદૃષ્ટિમાં ખૂબ ઉદાર, વિશાળ દૃષ્ટિકોણ ધરાવતો કલાકાર હતો. મતલબ કે અસંખ્ય જુદાં જુદાં સાધનો અને તરકીબોમાંથી તે પોતાને અનુરૂપ એવી શ્રેષ્ઠ પસંદગી કરવાનું ખુલ્લાપણું ધરાવતો હતો. હકીકતે રંગમંચના દરેક વિભાગમાં તે ઉત્કૃષ્ટ હતો. તેને પણ વાગ્નરની માફક ફૅન્ટસી પ્રતિ વિશેષ અનુરાગ હતો. પરંતુ તેની ફૅન્ટસી કેવળ બહારથી જ વિરાટ કે ભવ્ય નહોતી પણ ભીતરથી પણ નક્કર હતી. બીજું કે

રેનહાર્ટ માટે ફક્ત શૈલીની મહાનતા કેન્દ્રમાં નહોતી. અમુક ખાસ નાટકો કે નાટ્યલેખકો પણ તેને માટે મહત્ત્વનાં હતાં. સૌથી વધારે તો તેને માટે મંચની સર્વોચ્ચતા કેન્દ્રમાં હતી. કહેવાય છે કે “સંગીતજ્ઞ વ્લાદિમિર હોરોવિત્ઝ સંગીત કરતાં પિયાનોને વધુ પ્રેમ કરતો તેવી જ રીતે રેનહાર્ટ નાટક કરતાં તખ્તાને વધારે ચાહતો હતો!”

રેનહાર્ટના કિસ્સામાં અસામાન્ય એ હતું કે તેણે સમયને બરાબર પારખ્યો અને અત્યંત ત્વરાથી, એક જિનિયસને છાજે તેવી જોરદાર પ્રતિક્રિયા આપી. અનેક કલાકારોમાં રેનહાર્ટ પહેલો હતો જેણે નવાં આવેલાં યંત્રોની પ્રબળ કાર્યક્ષમતાને સમયસર પારખી, જેમાં લાઇટ્સ માટેનાં આધુનિક ઇલેક્ટ્રિક ઉપકરણો, રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ અને એવાં બીજાં ઘણાં સાધનોનો સમાવેશ થતો હતો. અને માત્ર આ પ્રકારનાં યંત્રો જ નહીં, સમગ્ર મંચનકલા પર તેણે પાયાથી પુનર્વિચાર શરૂ કર્યો. તે ગમે ત્યાંથી, ગમે તે યુગની ટૅકનિક ઉઠાવીને પોતાની જ હોય એટલી મૌલિકતાથી પ્રયોજી શકતો હતો. રેનહાર્ટના સમય સુધી દરેક સ્થળ અને યુગની પોતપોતાની આગવી તરકીબો હતી. રેનહાર્ટ માટે ચોતરફ વિખરાયેલ વિવિધતાના ઉપલબ્ધ ભંડારમાંથી ઉપયુક્ત સાધનની પસંદગી કરવી, અર્થાત્ એવા કીમિયાઓ અને વિચારો માટે રંગભૂમિના ઇતિહાસને ફંફોસવો અને તેમાંથી પોતાને જોઈતી વસ્તુઓને નવતર સ્વરૂપે રંગમંચ પર ઉતારવી તેનું એ મનગમતું ધ્યેય હતું.

તેણે મુખ્ય ત્રણેય પ્રકારના રંગમંચો પર કામ કર્યું. સરકસ રિંગ (વર્તુળાકારે બેસતા પ્રેક્ષકો ધરાવતો ગોળ રંગમંચ), ઍપ્રન સ્ટેજ (મુખ્ય પડદાથી આગળ પ્રેક્ષકો તરફ વિસ્તરેલો રંગમંચ) અને ‘પીપ શૉ સ્ટેજ’ (એટલે કે ઝોલાનું પ્રોસેનિયમ સ્ટેજ જેમાં મુખ્ય પડદો ચોથી દીવાલ તરીકેનો અર્થ ધરાવે છે અને કોઈનાં ખાનગી જીવનમાં ડોકાચિયાં (peeping) કરવાની તક આપે છે) તેને સેંકડો પ્રેક્ષકો જોઈ શકે તેવો ગ્રીક રંગમંચ પણ ફરી જીવતો કર્યો. અને સાથે સાથે અત્યંત ખાનગી વ્યક્તિગત નાટ્યપ્રસંગો અસરકારક બની શકે, આત્મીયતા સધાઈ શકે તે માટેનાં અત્યંત નાનાં, મર્યાદિત ‘ચેમ્બર પ્લેહાઉસ’ જેવાં નાટ્યગૃહોમાં પણ નાટકો ભજવવાના પ્રયોગો કર્યા. તેણે નટોમાં હીરોગીરી કે મહાન અદાકારી જેવી ભ્રમણાઓ દૂર કરી પોતાની અલગ ‘રેપર્ટરી મંડળી’ ઊભી કરી જેમાં રેનહાર્ટ સાથેનું નાટ્યનિર્માણ પૂરું થતાં સુધીમાં પ્રત્યેક નટ સ્ટાર બની જતો હતો!

રેનહાર્ટ એક મહાન હસ્તી હતો. પરંતુ રંગમંચ પરના તેના ચોંકાવી દેનારા જાત જાતના ઉત્કૃષ્ટ પ્રયોગોએ તેને વધારે ને વધારે મહાન - શૉમેન, અને ઓછો

ને ઓછો રંગભૂમિનો સેવક સિદ્ધ કર્યો. પહેલા વિશ્વયુદ્ધ બાદ પ્રસરેલી આર્થિક મંદીએ તેની રેપર્ટરી નાટક મંડળીને વિખેરી નાખવામાં મોટો ભાગ ભજવ્યો. ત્યાર બાદ માત્ર બર્લિન પૂરતું જ મર્યાદિત ન રહેતાં રેનહાર્ટની નાટ્યપ્રવૃત્તિ જૂના તેમજ નવા જગતમાં ચોતરફ વિસ્તરી. દર થોડા મહિને નવા નાટ્યનિર્માણ મારફતે યુરોપમાં નવો જિનિયસ, નવી અજાયબી, નવી સનસનાટી પેદા થઈ. તે હૉફબર્ગ કે સાલ્ઝબર્ગનાં કેથીડ્રલમાં તેનાં નાટકો ભજવ્યે જતો હતો. તે તેના અદભુત નિર્માણ 'The Miracle'થી લંડન અને ન્યૂયૉર્કના પ્રેક્ષકોને અચંબિત કરી રહ્યો હતો. હોલિવૂડમાં રહીને તે A Midsummer Night's Dream પરની ફિલ્મનું શૂટિંગ કરી રહ્યો હતો. નવા યુગની રંગભૂમિ પર નવચેતના જગવવા માટે એ કાળના લેખકોએ એપિયાના સિદ્ધાંતો અને વિચારોને ચોક્કસ ગણતરીમાં લીધા હશે. પરંતુ જ્યાં સુધી કોઈ પણ સિદ્ધાંતને નક્કરપણે રંગમંચ પર અમલી બનાવવાનો સવાલ હતો ત્યાં સુધી તેઓને ફક્ત અને ફક્ત રેનહાર્ટને જ ગણતરીમાં લેવો પડ્યો હશે એ નિશ્ચિત છે! તે વર્ષોમાં ભજવાયેલાં હેરતભર્યાં નાટકોનો જાદુ હકીકતે એપિયા અને રેનહાર્ટના સમન્વયથી બનેલી રંગભૂમિનો એક ઊર્જાસભર ક્રાંતિકારી વિચાર હતો જેનું સર્જન વીજળીના પ્રકાશની પ્રેરણામાંથી થયેલું.

રેનહાર્ટનું દિગ્દર્શક તરીકેનું કામ ઘણું મોટું અને વ્યાપક છે. જર્મની અને ઑસ્ટ્રિયામાં પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પહેલાં અને પછી તેણે કેટલાક અસાધારણ છાપ છોડી જનારા નાટ્યપ્રયોગો કર્યા. અમેરિકામાં પણ તેણે તેની ભજવણીઓ કરી. 1905 પછી જર્મનીમાં 'Lessing Theatre' ખાતે ઑટો બ્રાહમ પછી તેની નિમણૂક કરવામાં આવી. રેનહાર્ટે મેટરલિંક, ગેટે, શિલર, શેક્સપિયર વગેરેનાં નાટકો જાતજાતની શૈલીમાં ભજવ્યાં. સાવ સાદામાં સાદી રીતેથી માંડીને જબરદસ્ત મોટા સેટ્સ, લાઇટ્સ વગેરે રંગમંચીય ઉપકરણો સાથે તેણે પ્રેક્ષકો સ્તબ્ધ રહી જાય એવી બેનમૂન રજૂઆતો કરી. રેનહાર્ટનાં નાટકોએ યુરોપ–અમેરિકા પર જબ્બર પ્રભાવ પાથર્યો. ફક્ત 1905થી 1930 સુધીના ગાળાનાં રેનહાર્ટે તેનાં 452 નાટકોના 23,374 જેટલા પ્રયોગો કર્યા!

તેણે અગાઉથી ચાલી આવતી વાસ્તવવાદી વિભાવનાને સદંતર તોડીફોડી નાખી. નટ અને પ્રેક્ષક વચ્ચેનો પ્રાચીન સંબંધ તેણે ફરી એક વાર જોડ્યો. એવી જ રીતે રંગમંચ પર ફરી એક વાર તેણે 'રંગમંચીયતા' (theatricality) દાખલ કરી. સૌને જાણીને ભારે આશ્ચર્યકારક લાગશે કે 1910માં 'The Miracle' નામના એક નાટકની ભજવણી દરમિયાન અમુક ખાસ પ્રકારની દૃશ્યરચના ઊભી કરવા માટે રેનહાર્ટે ખુદ સાચેસાચા થિયેટર બિલ્ડિંગમાં મોટી તોડફોડ

કરીને પોતાને જોઈતી કેથીડ્રલની ચોક્કસ પ્રકારની ડિઝાઇન નિર્માણ કરેલી! ઘડીક વિચારી જુઓ કે તેની આ ક્ષેત્રની વિશેષતા પર લોકોનો ભરોસો કેટલી હદ સુધીનો હશે કે એક સાચી ઇમારતમાં જંગી પાયે તોડફોડ કરવાની મંજૂરી પણ રેનહાર્ટને રાજીખુશીથી મળી ગયેલી!

રેનહાર્ટે બેશક વાસ્તવવાદી પરંપરાને તોડી પરંતુ કોઈ જ બાબતમાં તે જડ કે બંધિયાર નહોતો. નાટકને અસરકારક બનાવવા તે કોઈ પણ નિયમ કે પરંપરા જોડે સમાધાન કરવા તૈયાર હતો. જૂની કે નવી કોઈ પણ શૈલીને પોતાની જરૂર પ્રમાણે અપનાવવામાં તેને આભડછેટ નહોતી. તેને માટે હેતુ સિદ્ધ થવો સૌથી વધારે જરૂરી હતું. તદ્દન નાનકડું બંધ Intimate Theatre કે સમૂહોનું Mass Theatre, નાટક ભજવવા માટે સાવ સાદું સ્ટેજ અથવા રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ, એરિના કે પ્રોસિનિયમ નાટ્યગૃહ – રેનહાર્ટને કશું જ અસ્પૃશ્ય નહોતું. જાણકા-રોના કહેવા મુજબ એપિયા અને ક્રેગની કલા સૌથી વધારે રેનહાર્ટનાં નાટકોથી પૂરી પ્રભાવકતા સાથે દીપી ઊઠી.

રેનહાર્ટના મોટા ભવ્ય નાટ્યનિર્માણ પાછળની પ્રેરણા તેની ભીતરમાં રહેલ કુતૂહલ અને મુગ્ધતાના ભાવ સાથે બહારનું રોમાંચક જગત જોવા ઇચ્છતું બાળક હતું. આ અંગે એક વાર રેનહાર્ટે કહેલું : ''I belive in the immortality of the Theatre, it is a most Joyous place to hide, for all those who have secretly put their childhood in their pockets and run off and away with it, to play on to the end of their days.''

●

14

પ્રતીકવાદી(Symbolic)નાટક

19મી સદીનો અંત આવતા સુધીમાં નિસર્ગવાદ અને પ્રતીકવાદ નામની બે રંગમંચીય ચળવળો પરસ્પર આંતરીને વિકસિત થઈ. અલબત્ત, આ બેમાંથી નિસર્ગવાદી ચળવળ લાંબો સમય ટકી. જ્યારે નાટક તેમજ કવિતાક્ષેત્રે વિકસેલી પ્રતીકવાદી ચળવળ એટલો લાંબો સમય ટકી ન શકી. પ્રતીકવાદી લેખકો તેમની કૃતિઓમાં લાગણીઓ તેમજ ભાવનાઓની અભિવ્યક્તિ ઇચ્છતા હતા. વાસ્ત-વવાદથી અળગી થયેલી રંગભૂમિ પહેલાં નવા સ્વરૂપે રોમૅન્ટિસિઝમ અને પછીથી સિમ્બોલિઝમ તરફ વળી. રોમૅન્ટિસિઝમ તો આમેય રંગભૂમિ પરથી તદ્દન અદશ્ય નહોતું થયું તે આ પરિવર્તન આવતાં neo-remanticism નામે પુનર્જીવિત થયું. 1890 પછી ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર એડમન્ડ રોસ્ટાન્ડના 'Cyrano de Bergrac' અને ઇટાલિયન નાટ્યકાર સૅમ બનેલ્લીના 'The Jest' નાટકમાં પ્રયોજાયેલ રોમૅન્ટિક નાટ્યસ્વરૂપ કંઈક વધુ સુરેખ, વ્યવસ્થિત, સંયમિત અને પ્રમાણસર હતું. અભિવ્યક્તિમાં ભારોભાર વ્યંગ અને વક્રતા હતાં. ભાષામાં પણ લોકબોલીની રૂઢિગત લાક્ષણિકતા, બરડતા, ઉલ્લાસ, વ્યવહારમાં પ્રયોજાતા શબ્દો વગેરેનો સમાવેશ હતો.

વાસ્તવમાં 'પ્રતીકવાદ' રોમૅન્ટિસિઝમનો જ એક જુદો પ્રકાર હતો. આ સ્વરૂપની કવિતાલક્ષી ચળવળ(poetic movement)થી અધિક કોઈ નિશ્ચિત વ્યાખ્યા બની શકી નહીં. આ પ્રતીકવાદી શૈલી બર્ગસનના તત્વદર્શી આદર્શવા-દથી તેમજ બૉદ્લેર, રીમબૉર્ડ અને વર્લેઇન જેવા કવિઓની કવિતાઓથી, 'Impressionist' છાયાવાદી ચિત્રકારોથી તથા વાગ્નરના સંગીતથી સારી એવી પ્રભાવિત થયેલી. 19મી સદીના પાછલા ભાગમાં કેટલાક ફ્રેન્ચ કવિઓ દ્વારા પ્રતીકવાદી વિચારસરણી અસ્તિત્વમાં આવી અને થોડા જ સમયમાં તેનો ફેલાવો દશ્યકલાઓ અને રંગમંચ જેવાં ક્ષેત્રો સુધી થયો. 1885થી 1910 સુધીનાં

વર્ષોમાં પ્રતીકવાદનો પ્રભાવ તેના શિખરે હતો. ફ્રેન્ચ કવિ જિન મૉરિસે 1886માં પ્રતીકવાદી મેનિફેસ્ટો જાહેર કર્યો અને તેની પ્રગાઢ અસર દૃશ્ય તેમજ ભજવણીની કલાઓ પર પડી. 20મી સદી આવતાં સુધીમાં પ્રતીકવાદનો ઉદભવ યુરોપમાં ફેલાયેલ નિસર્ગવાદ અને વાસ્તવવાદથી પ્રભાવિત નાટ્યકલાના વિરોધમાં એક મૌલિક પ્રતિભાવ રૂપે થયો.

રંગમંચ એ સામાન્યતઃ દૃશ્યકલા અને ભજવણીકલાને સંવાદી બનાવનાર સંમિશ્રણ છે. પ્રતીકવાદી નાટકોમાં પ્રયોજાતી મંચસજ્જા(સેટ્સ) અને ચીજવસ્તુઓ પણ વાસ્તવવાદી-વિરોધી કે બિનનિસર્ગવાદી અર્થ પ્રગટ કરનારી હોય છે. મોટા ભાગે તે સમાજમાં પ્રવર્તમાન મૂલ્યો અને લાગણીઓને જુદા જુદા પ્રતીક રૂપે વ્યક્ત કરે છે. જેમ કે મંચ પર ગોઠવેલ સિંહાસન સત્તાનું પ્રતીક, ઘરમાં લટકાવેલા પક્ષીનું પિંજરું બંધનનું પ્રતીક અથવા મંચ પરના સેટની મધ્યમાં મુકાયેલ બારી કદાચ મુક્તિનું પ્રતીક, અથવા તેવી જ રીતે પાત્ર દ્વારા કરાતી કોઈ સાદી અમથી ક્રિયા નાટકના સંદર્ભમાં કોઈ ખાસ લાગણી, વિચાર કે આદર્શનું પ્રતીકરૂપ પણ હોઈ શકે.

કલામાં પ્રતીકવાદ ગર્ભિતપણે એક ઉચ્ચતર, આધ્યાત્મિક અભિવ્યક્તિ સૂચિત કરે છે અને દૃશ્યાત્મક સાધનો કે રૂપકોની મદદ વડે પ્રેક્ષકોને ઊંડો ભાવનાત્મક અનુભવ કરાવવાનું લક્ષ્ય ધરાવે છે. એક શબ્દ જે કંઈ વ્યક્ત કરે છે તેના કરતાં પ્રતીક એ જ વાતને અનેકગણી વધારે અસરકારકતાથી વ્યક્ત કરી શકે છે. અને સામાન્ય રીતે તેનો ઉપયોગ ત્યારે જ કરવામાં આવે છે જ્યારે ઉપલી સપાટી પર દેખાતા તેના અર્થથી કંઈક નોખી જ વાત રજૂ કરવાની હોય. નાટકોમાં પ્રયોજાતો પ્રતીકવાદ પાત્રો, રંગો, ક્રિયાઓ, વસ્ત્રો અને ચીજવસ્તુઓ દ્વારા પ્રગટ થાય છે.

સૌથી મોટા સફળ પ્રતીકવાદી લેખક તરીકે બેલ્જિયમનો મૉરિસ મેટરલિંક દુનિયામાં જાણીતો બન્યો. પરંતુ તેની સાથે કેટલાક નિસર્ગવાદી લેખકો પણ છે (જેવા કે ઇબ્સન અને ચેખૉવ) જેઓએ પોતાનાં નાટકોમાં વાસ્તવવાદ ઉપરાંત પાછળથી પ્રતીકવાદનો પણ ઉપયોગ કર્યો. તેઓનાં કેટલાંક નાટકોનાં શીર્ષકો પણ પ્રતીકવાદને સ્પષ્ટ કરવામાં મદદરૂપ બને છે. જેમ કે, ચેખૉવનાં 'Seagull', 'Cherry', 'Orchard', 'Swan Song'; ઇબ્સનનાં 'Dolls House', 'Wild Duck', યુજિન ઑ'નીલનું 'Desire Under the Elms'; ટેનિસી વિલિયમ્સનું 'Glass Menagerie' વગેરે.

ઑરેલિયન લુગ્ને પૉ (1869–1940) 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધનો નટ, દિ-

ગ્દર્શક અને નાટ્યનિર્માતા હતો. લુગ્ને પૉએ તેનાં નાટકોની અત્યંત અનોખી પ્રભાવશાળી તેમજ ખાસ 'મૂડ' સર્જનારી ભજવણીઓ કરી. કવિતા અને સ્વ-પ્ન-દશ્યોથી સુગ્રથિત બિનવાસ્તવવાદી રંગમંચ સર્જવા પૉએ તેનાં નાટકોમાં રૂઢિબદ્ધ (stylized) અભિનય દાખલ કર્યો. એક વાર પ્રતીકવાદી રંગભૂમિનો સ્વીકાર કર્યા બાદ બીજા કોઈ પણ સ્વરૂપ પર કામ કરવાની તેની ઇચ્છા ન રહી. 'Theatre Libre' અને 'Theatre d'Art' સાથે અભિનય-કારકિર્દી શરૂ કર્યા બાદ લુગ્ને પૉમાં ધીરે ધીરે પ્રતીકવાદી ચળવળ વિશેની સમજણ દઢ બનતી ગઈ અને તેના વધુ વિકાસ માટે તેણે એક સ્વતંત્ર થિયેટર ગ્રૂપની રચના કરી. 1892થી 1929 સુધી એ તેના મૅનેજર તરીકે રહ્યો. અહીં તેણે અનેક પ્રતીકવા-દી શૈલીનાં નાટકો સફળતાપૂર્વક ભજવ્યાં જેમાં આલ્ફ્રેડ જૅરીલિખિત વિખ્યાત નાટક 'Ubu Roi'(1896)નો પણ સમાવેશ થાય છે. આ જ ગાળા દરમિયાન લુગ્ને પૉએ ફ્રેન્ચ દર્શકોને ઇબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગનાં કેટલાંક પ્રતીકવાદી નાટકોનો પરિચય કરાવ્યો.

મેટરલિંક, આન્દ્રેયેવ અને યીટ્સનાં નાટ્યસાહિત્યમાં પણ આ પ્રતીકની સહાય વડે પ્રેક્ષકોને 'અદભુત' રસનો રોમાંચક અનુભવ થાય છે. એક તરફ ભૂમિગત વાસ્તવિકતા અને બીજી તરફ અગમ્ય, અગોચર, અનિર્ણીત, આધિ-ભૌતિક આંતરપ્રવાહોમાં ઘેરાયેલી બે વ્યક્તિઓ વચ્ચેના વૈચારિક આદાન-પ્રદા-નની શક્યતા પ્રતીકનાં માધ્યમથી પ્રેક્ષકો ઝડપથી પામી શકે છે. આ નાટકોમાં ઘણુંખરું સાફ સાફ દર્શાવવાને બદલે પરોક્ષ રીતે ઇંગિત છે, સાંકેતિક છે, ગર્ભિત છે અને સંભવતઃ કાવ્યમય છે. આ નાટકોની ભજવણી દરમિયાન સામે બેઠેલા પ્રેક્ષકો પણ ભાવાવસ્થાના સ્તરે સક્રિય બને છે. નાટકમાં જે અંતર્નિહિત – પ્રતીક રૂપે સૂચવાયેલું છે એ પ્રેક્ષકોની અંતરચેતનાને જગાડે છે, ગતિશીલ બનાવે છે. હૉપ્ટમૅનનું નાટક 'The Sunkun Bell', જેમ્સ બૅરીનું 'Peter Pan' વગેરે આ સંદર્ભમાં જાણીતાં છે. પરંતુ તેમાં પ્રતીકોનો ઉપયોગ ક્યાંક છેતરામ-ણો છે તો ક્યાંક બળજબરીપૂર્વકનો છે. 1890થી 1914 સુધીના પ્રતીકવાદના ચલણ દરમિયાન નાટકોમાં મનુષ્યના અમૂર્ત (abstract) ભાવોનું 'વ્યક્તીકરણ' (personification) થતું રહ્યું તેમ કહી શકાય.

પ્રતીકવાદની લાંબા ગાળાની શ્રેષ્ઠ અસરો બિન-વાસ્તવવાદી નાટકો પર નહીં પણ દરેક શ્રેણીના વાસ્તવવાદી રંગમંચ પર પડી. અને તેમાંય મોટું પ્રદાન સન્નિવેશકારો (Scenic Designers) તેમજ નાટ્યદિગ્દર્શકોનું હતું. કલાકારોને પણ એક વાત સમજાઈ ગઈ કે 'Make Believe'(કશુંક ધારી લઈને ચાલવા)ની તેમની રંગમંચકલામાં વાસ્તવિકતાનું નિરૂપણ કરવાનો નાટ્યકારનો પ્રયાસ

એકદમ બિનજરૂરી, કંઈક અંશે હાસ્યાસ્પદ અને નાટક જેવા કલાસ્વરૂપના નર્યા બગાડરૂપ હતો. તેમની દલીલ મુજબ ‘ચોથી દીવાલ’ આખરે તો એક ખાલી અવકાશ રૂપે જ છે. દુનિયાભરના કલાકારો કોઈ પણ ભાષાનું નાટક પોતાને ત્યાં ભજવે ત્યારે પોતાના પ્રેક્ષકો સમજી શકે તે જ ભાષા અને અભિવ્યક્તિમાં ભજવે છે. આમ ધીરે ધીરે મોટા ભાગના નટ-દિગ્દર્શકોએ પરંપરાગત રીતે જડ બની ગયેલી વાસ્તવવાદી શૈલીને તિલાંજલિ આપી અને વિવેકપુરઃસરનો, પોતાની દૃષ્ટિ અને પસંદગી પ્રમાણેનો, માત્ર ખપપૂરતો વાસ્તવવાદ (Selective Realism) અપનાવ્યો.

આ બધું છતાં પ્રતીકવાદની આયુ બહુ ટૂંકી નીવડી. પ્રતીકવાદ એટલે સ્વપ્નસમી અવાસ્તવિક સીનસીનેરીઝ, શૈલીબદ્ધ અભિનય, નાટકના પ્લૉટ સાથે વણાયેલી કલ્પનાશીલ ઘટનાઓ અને ભાષામાં કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ. નાટકમાં સર્જેલી કાલ્પનિક સૃષ્ટિની ભીતરમાં રહેલાં પાત્રોનાં સ્વપ્નો, વિચારો, લાગણીઓ વગેરે પર મુકાતો ભાર પ્રતીકવાદી રંગમંચની મુખ્ય લાક્ષણિકતા રહી. આ જ કારણે તે ગાળામાં શરૂ થયેલી અવનવી શૈલીઓએ પ્રતીકવાદને રંગભૂમિ પર વધુ લાંબો સમય સ્થિર નહીં થવા દીધો.

મૉરિસ મેટરલિંક (1862–1949) :

Maurice Maeterlinck : નિસર્ગવાદ સામેનો પ્રેક્ષકોનો ઉગ્ર પ્રતિભાવ અપેક્ષિત હતો. નવ-રંગદર્શી (neo-roamantic) કવિઓએ કહ્યું કે લાગણી તરલ, અસ્થિર અને ચંચળ હોય છે. સામે માણસનું ચિત્ત પણ અસ્થિર સંવેદનાઓ અને વિવિધ આકૃતિઓ અને છાયાઓ(images and impressions) થી ભરેલું રહે છે જેનું વિજ્ઞાન કે સમાજશાસ્ત્રને કોઈ મૂલ્ય નથી અને છતાં માનવઅસ્તિત્વનાં એ પ્રતીકો છે જેનો કેમેય અસ્વીકાર થઈ શકે તેમ નથી. સાહિત્યમાં અમૂર્ત અનુભૂતિને વ્યક્ત કરવા કોઈ મૂર્ત પ્રતીકની જરૂર ઊભી થાય છે. માત્ર બુદ્ધિ કે વૈજ્ઞાનિક ખુલાસાથી તે વાસ્તવિકતાની સમજૂતી આપી શકાતી નથી. ત્યાં કોઈ ને કોઈ પ્રતીકનો સહારો અવશ્ય લેવો પડે છે.

સમગ્ર યુરોપના નાટ્યકારોએ આ વૈચારિક આંદોલનમાં ભાગ લીધો. અસ્તિત્વના એક ભાગ રૂપે અજ્ઞાતનો સ્વીકાર, નક્કર ઘટનાઓનાં સત્વને જ પ્રધાન બનાવવા માટે એ ઘટનાઓનું કોઈ પ્રતીક કે ભાવમાં રૂપાંતર, અથવા જરૂર જણાય ત્યાં કલ્પિત-કથા મૂકી શકવાની સ્વતંત્રતા આ સૌ લેખકની માંગણી હતી. તે સમયના ઘણા સર્જકોએ હજુ હ્યુગો કે ડ્યૂમાના રોમૅન્ટિસિઝ-મને છોડ્યું નહોતું. પણ તેઓ તેમનાથી આગળ નીકળ્યા હતા. તેમને અજ્ઞાત અજાણ્યું લાગ્યું તેથી તેના સંભવિત અર્થો સૂચવતાં પ્રતીકોમાં તેમને વધારે રસ પડ્યો. તેમને બાહ્ય પરાક્રમોની તુલનાએ મનુષ્ય અને વિશ્વના આત્મામાં, કેન્દ્રમાં, સત્વમાં રસ પડ્યો હતો.

1862માં જન્મેલ બેલ્જિયમ સર્જક મૉરિસ મેટરલિંકે આ વૈચારિક ચળ-વળને એક ચોક્કસ દિશા આપી. નાટકનાં બંધારણની નૂતન રચના કરવાની તેનામાં ક્ષમતા હતી. તે જીવનનાં અદભુત અને સ્વપ્નિલ તત્વોને પુનઃ રંગમંચ પર લાવ્યો. કાયદાની કારકિર્દી દરમિયાન તે 1886માં ફ્રાન્સ પહોંચ્યો. કવિતા અને નાટકો લખવાના આરંભિક પ્રયાસો પછી 1890–1895 દરમિયાન તે નૂતન પ્રયોગશીલ રંગભૂમિનો મસીહા બની ગયો. એવી રંગભૂમિ, એવું નાટક જે જીવનનાં અંતરતમને, જીવનના ભેદ, રહસ્યને ખંખોળતું હોય. તેણે આવનારી પેઢી માટે નવી રંગભૂમિની નિશ્ચિત માર્ગદર્શકરેખા દોરી આપી.

મેટરલિંક એક કવિ, ચિંતક, નિબંધકાર, રહસ્યવાદી, ઍન્ટોમોલૉજિસ્ટ, તત્વજ્ઞાની અને નાટ્યકાર હતો. 1889માં તેણે પ્રતીકવાદી કવિઓના સંગાથમાં કેટલીક નોંધપાત્ર કવિતાઓ લખી અને આ જ ગાળામાં તેણે ભય અને પ્રારબ્ધ-ને સાંકળતી ‘La Princess Maleine’ નામની કરુણાન્તિકા(ટ્રૅજેડી) પણ લખી જેનાં કેટલાક નિસર્ગવાદી લેખકોએ ભારોભાર વખાણ કર્યાં. પણ 1890માં તે એ વખાણોને ખરેખર લાયક ઠર્યો જ્યારે તેણે ‘The Intruder’ અને ‘The Blind’ જેવાં સશક્ત પ્રતીકવાદી નાટકો લખ્યાં. મેટરલિંકે સૌનું ધ્યાન એ બાબતે ખેંચ્યું કે નાનીઅમથી ઘટના દ્વારા, સહેજ પણ નાટકીય તડકભડક કે ઉત્તેજના-ભરી તરકીબો અજમાવ્યા વગર પ્રેક્ષકો પર ચોટદાર અસર ઊભી કરી શકાય છે. ખાસ કરીને 1890 બાદ મેટરલિંકે લખેલા નાટક ‘The Intruder’ દ્વારા પુરવાર થયું કે “The uneventful drama can be a moving drama”. બીજું એ કે “Untheatrical theatre can make a good theatre”. (કોઈ પણ દેખીતી ઘટનાના અભાવમાં પણ ચિત્તને હચમચાવી નાખનારું નાટક લખી શકાય છે. ‘બિન-નાટકીય’ રંગભૂમિ પણ અસરકારક રંગભૂમિ બની શકે છે.)

1896માં તેણે તેના પુસ્તક 'The Treasure of the Humble'માં મનુષ્ય-ના આંતરજીવન પર રચાયેલાં નાટકોની જોરદાર હિમાયત કરી. નિસર્ગવાદી-ઓની સંગાથે રહી તેણે પણ કહ્યું કે રોજિંદા જીવનની કરુણાન્તિકા બીજા કોઈ પણ કરતાં વધારે વાસ્તવિક છે. ખરેખર તો બહારથી દેખાતાં દુર્ગમ અસંભવિત સાહસોની તુલનાએ આ આપણા ખરા અસ્તિત્વની નિકટ છે. પરંતુ સાથે તેણે એ પણ ઉમેર્યું કે મોટા ભાગે ટ્રેજેડી આંતરિક હોય છે, અર્થાત્ બહારથી જોઈ શકાય એવી સ્થૂળ, હલચલ વગરની હોય છે. ટ્રેજેડી જેટલી વધારે ઘેરી, જેટલી તીવ્ર; બહારની હલચલ એટલી જ વધારે શાંત, સ્થિર, સ્તબ્ધ અને લગભગ શૂન્યવત્. મેટરલિંકે આ વિચારસરણીને વ્યક્ત કરતાં શ્રેણીબદ્ધ 'સ્થિર નાટકો' (Static Plays) લખ્યાં. ઉદાહરણ તરીકે આવા જ એક નાટકમાં "આરામખુરશીમાં હલ્યાચાલ્યા વગર બેસી રહેલો એક વૃદ્ધ શબવત્ માણસ, આસપાસના જગતને તે જે કક્ષાએ સંવેદી રહ્યો છે તે જોતાં એમ કહી શકાય કે એ વૃદ્ધ બધું જ તેના હૃદયની ગહરાઈથી, વધુ માનવીય રીતે, વધુ સહજ સામાન્ય સ્થિર જીવન જીવી રહ્યો હોવો જોઈએ.

મેટરલિંકની આ સમજૂતીમાં નિઃશંકપણે વજૂદ રહેલું છે. રશિયન નાટ્ય-કાર ચેખૉવ તેનાં નાટકોમાં તદ્દન સાધારણ નાનાં પાત્રોનાં આલેખનોમાં પણ મનુષ્યની આંતરિક ભાવાત્મક પળોને એકદમ જીવંત બનાવી દે છે અને એ રીતે જાણે મેટરલિંકની થિયરીને સાચી પાડી રહ્યો હોય તે રીતે નાટકમાં વણાયેલી અવ્યક્ત, અમૂર્ત લાગણીઓને મજબૂત નાટ્યાત્મક વાસ્તવિકતામાં પલટી નાખે છે. મેટરલિંકને તો ગતિહીન 'Motionless' નાટક જોઈતું હતું. વાસ્તવમાં 'Motionless Drama' વિરોધાભાસી શબ્દ નથી લાગતો? કારણ કે પરંપરાગત આપણે તેને જ 'dramatic' કહીએ છીએ જેમાં દેખીતી રીતે કોઈ ગતિ હોય, ઉત્તેજના હોય, હલચલ હોય, 'ટેમ્પો' હોય. પરંતુ મેટરલિંક માટે ગતિ કે વેગની વ્યાખ્યા જ સાવ જુદી છે. તેનું સમગ્ર ધ્યાન ફક્ત માણસના આંતરજગત પર કેન્દ્રિત થયેલું છે જેમાં બહારથી દેખાતી સ્થૂળ ક્રિયાઓનો સ્પષ્ટ અભાવ હોવા છતાં ભીતરથી તે એટલું જ 'dramatic', ગતિશીલ છે. એટલે મેટરલિંકના મનમાં કોઈ વિરોધાભાસ નથી!

મેટરલિંકના એક નાટક 'The Interior'માં એક છોકરી ડૂબી ગયાના સમાચાર લઈને કેટલાક માણસો તેના ઘરની બહાર ઊભા છે અને ઘરની ભીતર રહેલાં છોકરીનાં નિકટતમ સગાંઓને આ આઘાતજનક સમાચાર કઈ રીતે આપવા તેની વિમાસણમાં પડેલા દેખાય છે. નાટકમાં મંચ ઉપર છોકરીનાં એ સગાંની હાજરી છે જ નહીં. આખાય નાટક દરમિયાન તેની ફક્ત છાયા

જોવા મળે છે. બહાર ઊભેલા માણસોની વાતચીત અને હાવભાવ દ્વારા જ તે ગેરહાજર વ્યક્તિની વ્યથા છતી થતી રહે છે. એવી જ રીતે બીજા એક નાટક 'The Blind'માં કેટલાક વૃદ્ધ અંધજનો માર્ગમાં ભૂલા પડી ગયા છે. કારણ કે તેને જંગલમાં લઈ આવેલ પાદરી અચાનક મૃત્યુ પામે છે જે ઘટનાની પેલા અંધ લોકોને કશી જ જાણ નથી. તેવામાં મોટું તોફાન આવે છે અને તેઓની સ્થિતિ દયાજનક બની જાય છે. મેટરલિંક કહે છે "I don't know, if it is true that a static theatre is impossible, somehow it seems to me that it does exist."

20મી સદીની શરૂઆતમાં જેમ્સ હ્યુનેકર નામના અમેરિકન વિવેચકે મૉરિસ મેટરલિંકને એવા કાગડા સાથે સરખાવેલો જે હંસનાં પીંછાં ખોસીને સૌનું ધ્યાન આકર્ષવા મથે છે! પરંતુ યુરોપના મોટા ભાગના વિવેચકોએ મેટર-લિંકના ક્રાંતિકારી વૈચારિક પ્રદાનને ઊંચા સાદે બિરદાવ્યું છે. યુરોપના નૂતન પ્રયોગશીલ રંગમંચનો તે એક સીમાચિહનરૂપ સર્જક મનાયો છે. નિસર્ગવાદ--વિરોધી પ્રતીકવાદી રંગભૂમિનો તે પ્રમુખ પ્રણેતા બન્યો છે. નાટકને નક્કર પરંતુ ભીતરથી ભ્રામક સચ્ચાઈનાં બંધનોમાંથી મુક્ત કરીને એ તેને કલ્પનાના અદભુત પ્રદેશમાં લઈ ગયો છે. નિસર્ગવાદનો મહાન સર્જક સ્ટ્રીન્ડબર્ગ ભાગ્યે જ કોઈની પ્રશંસા કરી શકે પરંતુ મેટરલિંક બાબતે તે અપવાદ હતો. મેટરલિંકને તે અત્યંત આદરથી જોતો. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને દાન્ચેન્કો સ્થાપિત, નિસર્ગવાદનો અગ્રિમ દુર્ગ મનાતું 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' પણ મેટરલિંકના જાદુ હેઠળ આવી ગયેલું. તેઓએ 'The Blind', 'The Interior' અને 'The Blue Bird' નાટકો ભજવેલાં.

મેટરલિંકનું કહેવું હતું કે નાટકે વાસ્તવિકતાની ઉપલી સપાટી ભેદીને અંદર ઊતરવું જોઈએ. માણસની ભીતરની અનિશ્ચિત, અનિર્ણીત ભાવાવસ્થા અને બાહ્ય જગતનાં કઠોર પરિબળો એકબીજાથી એટલાં બધાં નોખાં છે કે નટો ગમે તેટલા પ્રયત્નો કરે તોપણ નાટકમાંથી ઉદભવતી બાબતો વૈજ્ઞાનિક ધારા-ધોરણ પ્રમાણે એકદમ ચોક્કસ અને નક્કર દેખાવી શક્ય જ નથી. તેના મુખ્ય કારણમાં જીવન પોતે જ એક ન સમજાય તેવું મોટું રહસ્ય છે. મેટરલિંકની મોટી દ્વિધા નટો પર વિશ્વાસ મૂકવા અંગેની હતી. તેઓ માનતા કે નાટકમાં વણાયેલા વિચારો સિવાય નટોના પોતાના પણ વ્યક્તિગત વિચારો, માન્યતાઓ, પૂર્વગ્રહો, ગમાઅણગમા વગેરે હોય છે. સંવાદ બોલતી વખતે અથવા હાવભાવ આપતી વખતે નટોની આ ધરાર હાવી બનવા માંગતી વ્યક્તિગત પ્રકૃતિ તેના નાટકની અભિવ્યક્તિમાં બાધારૂપ બની જવાનો મોટો ભય રહે છે. પરિણામે લેખક પ્રેક્ષ-કને જે પ્રગાઢ, નિઃશબ્દ અનુભવ કરાવવા ઇચ્છે છે તેમાં તેને સફળતા મળતી

નથી. કોઈ પણ નાટ્યરસિકને આશ્ચર્ય થાય કે હસવું પણ આવે કે નટ વગરની રંગભૂમિ કેવી રીતે સંભવે? પણ મેટરલિંકે તેનાં 'Static' મનાતાં નાટકો નટ દ્વારા નહીં પણ નિર્જીવ કઠપૂતળીઓ(puppets or marrionettes)ના માધ્યમથી જ ભજવાવાં જોઈએ એવી ક્રાંતિકારી વાત મૂકી.

'Static plays' લખવાની શ્રેણીમાં મેટરલિંકે કઠપૂતળીના માધ્યમને ધ્યાનમાં રાખીને કેટલાંક નાટકો લખ્યાં છે. (ડિઝાઇનર ગૉર્ડન ક્રેગને પણ રંગમંચ પર માણસના અંતરની અભિવ્યક્તિમાં જીવતોજાગતો ક્રિયાશીલ નટ મોટા અવરોધરૂપ લાગતો હતો. એટલે તેણે પણ કઠપૂતળીઓ સાથે ભજવી શકાય તેવાં કેટલાંક નાટકો વિચારેલાં). રંગમંચ પર બધું જ સ્થિર, હલચલ વગરનું, ક્રિયા વગરનું જોઈએ તે બાબતે મેટરલીંકે આ પ્રકારના કેટલાક અતિરેક પણ કરી નાખ્યા, જેમાં સ્વાભાવિક હતું કે પ્રેક્ષકોનો ઝાઝો સહકાર ન મળ્યો. આ સંદર્ભમાં જ કોઈકે મેટરલિંકના આ 'Static' અંગેના વળગણ બાબતે લખ્યું છે : ''Maeterlinck's colors were subdued to the point of invisibility. Rostand's plays are like Sun in Vangough's paintings''. (મેટરલિંકે પસંદ કરેલા રંગો બિલકુલ દેખાય જ નહીં એટલી હદ સુધીના આછા છે. જ્યારે રૉસ્ટાન્ડનાં નાટકો વાનગૉગના ચળકતા રંગો જેવાં જણાય છે.)

મેટરલિંકની દૃષ્ટિએ 'The Interior' સર્વોચ્ચ કોટિનું નાટક બને છે. જેમાં રાતના સમયે, એક વૃદ્ધ માણસ આરામખુરસીમાં બેઠો છે. બાજુમાં એક દીવો સળગે છે. બહારથી તદ્દન નિષ્ક્રિય, સ્થિર જણાતી રજૂઆત : દરવાજા અને બારીઓનું મૌન, દીવાની જ્યોતના કંપનનો સૂક્ષ્મ થરથરાટ ધ્વનિ, નીચે માથું ઢાળી દઈ પોતાના આત્મા અને પ્રારબ્ધનો કરાયેલ પૂર્ણ સ્વીકાર – આવો માણસ, પછી ભલે સ્થિર હોય કે ગતિશૂન્ય – પ્રેક્ષકને તે વધુ માનવસહજ, વધારે ઊંડી એવી વૈશ્વિક વાસ્તવિકતામાં જીવી રહેલો જણાય છે. ખાસ કરીને એવી વાસ્તવિકતા આલેખતાં નાટકોની સાપેક્ષમાં જેમાં પ્રેમી તેની પ્રેયસીને ગળે ટૂંપો દે છે અથવા સેનાપતિ યુદ્ધમાં જ્વલંત વિજય મેળવે છે અથવા પતિ તેના આત્મગૌરવ માટે હિંસક બદલો લે છે!

બિનઘટનાત્મક જીવન અંગેનાં ગંભીર ચિંતનને પરિણામે – પછી ભલે તે જીવન ગમે તેટલું શાંત, અબોલ, નરમ હોય – નાટ્યકાર હંમેશા ઉચ્ચ ગૌરવશાળી કલાના આવિર્ભાવનો સાક્ષી બની શકશે. હિંસક સંઘર્ષની ટ્રેજેડી કરતાં જીવનની ભૂમિગત સચ્ચાઈ સાથે વધારે મેળ ખાતી માણસની અંતરતમ સંવેદનાઓને વધુ તીવ્રતાથી વ્યક્ત કરી શકશે. એક અસરકારક નાટક બનાવવા માટે દર વખતે સંઘર્ષ (conflict) લાવવો અનિવાર્ય નથી. ચતુર તેમજ પ્રભાવશાળી

સંવાદોને સ્થાને મૌન, સ્થિર, ચૂપચાપ બેસીને કરાયેલ સૂક્ષ્મ અભિવ્યક્તિમાં ક્યારેક વધારે ઊંડું વક્તૃત્વ, સચોટ સંદેશ અને અસરકારક પ્રત્યાયન સમાયેલ હોઈ શકે છે. મેટરલિંકે ભાખેલું કે ''હવે પછીનું આધુનિક નાટક પ્રેક્ષકોનાં હૃદયમાં કરુણ અને આધિભૌતિક (Metaphysical) અસરો જન્માવવા વાચાળ અભિવ્યક્તિને સ્થાને નાટ્યાત્મક મૌનનો ઉપયોગ કરશે.''

મેટરલિંક કહેતો કે મહાન કલા એ છે જેમાં પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન સ્થૂળ કાર્યો માટે પ્રયોજાતા ઉપરછલ્લા સંવાદોને બદલે અધિકતર ઉદાત્ત પાત્રોની ભીતર રહેલાં ગૂઢ સત્ય અને સૌંદર્ય તરફ આકર્ષાય. મહાન નાટ્યકલામાં સંવાદોનું કામ કંઈક કહેવા માટે નહીં પણ કશુંક આડકતરી રીતે સૂચવવા માટે, માત્ર ઇંગિત કરવા પૂરતું જ હોવું જોઈએ. બાકીનું કામ નાટકનાં પાત્રોએ ઊભા કરેલ વાતાવરણને ઊંડાણથી અનુભવી રહેલ પ્રેક્ષકોની કલ્પના અને ભાવાવસ્થા પર છોડી દેવું જોઈએ. ટૂંકમાં મેટરલિંકના વિચારોનો સાર એ જ છે કે પરંપરાગત આવેગશીલ કાર્ય, હિંસા અને પાશવી મનોવૃત્તિ વ્યક્ત કરતાં અનેક 'action pack' નાટકોથી સાવ જુદું છતાંય એટલું જ અસરકારક, અથવા કદાચ એક સાર્થક નાટ્યાનુભવ તરીકે વધુ ઇચ્છવાયોગ્ય એવું 'સ્થિરનાટક' જ હોઈ શકે. આ દૃષ્ટિએ મેટરલિંક એક ઉદાહરણ રૂપે 'હેમ્લેટ'ને 'ઑથેલો' કરતાં વધારે ચડિયાતું નાટક માને છે. ઑથેલો હેમ્લેટ જેવી રોજિંદી ભવ્ય જિંદગી જીવતો જણાતો નથી. જ્યાં સુધી તે કોઈ દેખીતું કાર્ય (action) કરતો નથી ત્યાં સુધી તેની પાસે જીવવાનો સમય છે. આવું ધારી લેવાની આપણી એક પ્રાચીન પરંપ-રાગત ભૂલ છે કે જ્યારે આપણે ઉત્કટ આવેશમાં જકડાયેલા હોઈએ છીએ ત્યારે જ જાણે કે આપણે સાચા અર્થમાં જીવીએ છીએ! નાટ્યકલાનો આદર્શ અર્થગંભીર 'સ્થિરતા'('statis')ની અભિવ્યક્તિમાં રહેલો છે.

મેટરલિંકની આ થિયરી સામે મોટો વિવાદ ઊઠી શકે છે અને ઊઠ્યો પણ! 1902 સુધીમાં તેને ખુદને પણ ભાન થઈ ગયું કે ક્રિયાશીલ ઘટનાઓનો સહારો લીધા વગર લાંબાં અસરકારક નાટકો લખવાં અશક્ય છે. અને થોડાંક વર્ષ પછી તેણે તેના સંવાદદાતા બેરેટ ક્લાર્કને કહ્યું પણ ખરું કે તેનાં નાટકોની વાત કરતી વખતે 'static' શબ્દ પર વધુ પડતો ભાર ન મૂક્યા કરે. તેણે ઇબ્સનના નાટક 'Ghosts' તથા ટૉલ્સ્ટૉયના 'The Power of Darkness' પર બહુ પ્રભાવશાળી વિવેચનલેખો લખ્યા. તેની અભિનેત્રી પત્ની જ્યૉર્જેટ લૅબલેંકથી પ્રભાવિત થઈને મેટરલિંક અંતે 'static drama'ની વિફળતાને સમજ્યો. અસલમાં આ તેની પ્રારંભની, યુવાકાળની થિયરી હતી. 1901થી તેણે જીવન પ્રત્યેનો હતાશા–નિરાશાનો દૃષ્ટિકોણ ત્યજી દીધો. તેમ છતાં તેના પૂર્વકાળના સ્પષ્ટ મુદ્દાસરના

વિચારો અને ચોટદાર અભિવ્યક્તિથી અંજાઈને 1911માં તેને સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર અર્પણ થયો.

મેટરલિંકની થિયરીનું અતિરેકભર્યું અર્થઘટન ભલે મેટરલિંક સહિતનાઓ-ની દૃષ્ટિએ નિષ્ફળતાને પામ્યું હોય; પરંતુ રશિયન નાટ્યકાર એન્તૉન ચેખૉવના પાછલા ગાળામાં લખાયેલ કેટલાંક નાટકો(ચેરી ઓર્ચાર્ડ, અંકલ વાન્યા, થ્રી સિસ્ટર્સ વગેરે) હતાશાનો નિર્દેશ કરતી (મેટરલિંકની) પ્રતીકવાદી વિચારસર-ણીથી જ પ્રભાવિત થયાં હોય તેવું લાગ્યા વગર રહેતું નથી. સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી અને મેયરહૉલ્ડ જેવા સમર્થ દિગ્દર્શકોએ પણ આ નાટકોની પ્રતીકવાદી લાક્ષણિક-તાઓને અસરકારકપણે જાળવી રાખીને તેની 'મૉસ્કો આર્ટ થિયેટર' તરફથી અદભુત ભજવણીઓ કરેલી. 'સ્થિર નાટક' અંગેની મેટરલિંકની થિયરી ચેખૉવની જેમ બીજા એક મહાન સર્જક જે. એમ. સિન્જની શ્રેષ્ઠ નાટ્યકૃતિ 'The Riders to the Sea'માં સુપેરે સિદ્ધ થઈ. 1914માં જેમ્સ જોઈસે પણ તેની નવલકથામાં આ જ વાત કરી.

મેટરલિંકના આત્યંતિક લાગતા વિચારો એક વાત સ્પષ્ટ કરે છે કે લાંબી મથામણો પછી તારવેલો કોઈ પણ સિદ્ધાંત જો સ્વસ્થ સમતોલપણે ખપમાં લેવાય તો તેનાં ઉત્તમ પરિણામો મેળવી શકાય છે. અગાઉ ઝોલાના નિસર્ગવાદી સિદ્ધાંતો સ્વયં ઝોલાનાં જ નાટકોમાં સફળ ન રહ્યા પણ ત્યારબાદ આવેલા અનેક લેખકોએ તે સિદ્ધાંતોને આધારે અદભુત નાટકો સર્જ્યાં. આવું જ કંઈક મેટરલિંક સાથે થયું. સાર એટલો જ કે આવા મહાન લેખકોએ તારવેલા સિદ્ધાંતો સંપૂર્ણપણે વિફળ જતા નથી. એ જ વિચારોને તેના પછી આવનારા સર્જકો પોતપોતાની રીતે ઉચિત માત્રામાં તેનો સમજણપૂર્વક ઉપયોગ કરી એ જ સિ-દ્ધાંતોની સાર્થકતા પુરવાર કરી આપે છે.

સ્થિર નાટકોની નિષ્ફળતા બાદ મેટરલિંકના શિષ્ય લિયોનિદ આન્દ્રેયેવે કહ્યું કે કાર્ય કે ક્રિયા બિનજરૂરી છે. કારણ કે આધુનિક જગતમાં જીવન ભીતર ગયું છે (Life has gone within). આન્દ્રેયેવ કહે છે કે આપણને પાત્રમાં રસ છે કારણ કે તે માનવવિચારને પ્રગટ કરે છે તેની તમામ યાતનાઓ, ઉલ્લાસો અને સંઘર્ષો સાથે. મેટરલિંકની 'Static drama' વિશેની થિયરી ભલે નિષ્ફળ ગયેલી લાગે પરંતુ તેની આસપાસના સમયગાળામાં થઈ ગયેલા દુનિયાનાં શ્રેષ્ઠ નાટ્યસાહિત્યનાં કેટલાંક ઉદાહરણો ચકાસશો તો માલૂમ પડશે કે મેટરલિંકના સ્થિર નાટક વિશેના આ જ વિચારો તમને ચેખૉવનાં પાત્રોનાં મનોમંથનમાં, યુજિન ઑ'નીલનાં નાટકોમાં રજૂ થતી મનોવૈજ્ઞાનિક ગૂંચવણોમાં અને છેલ્લે બેકેટ જેવાની વિશ્વવિખ્યાત કૃતિ 'Waiting for Godot'માં સ્પષ્ટ જોવા મળશે.

એડમન્ડ રૉસ્ટાન્ડ (1868–1918) :

Edmond Rostand : ફ્રેન્ચ કવિ અને નાટ્યકાર એડમન્ડ રૉસ્ટાન્ડનો સંબંધ મુખ્યત્વે નવ-રંગદર્શીવાદ(Neo-Romanticism) જોડે છે. તેણે લખેલાં નવ-રંગદર્શી નાટકોએ 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં નિસર્ગવાદી રંગમંચને એક નવો વળાંક આપ્યો. નિસર્ગવાદ પહેલાંના રંગદર્શીવાદની કાયાપલટ કરી તેની નવા સ્વરૂપે પુનઃ પ્રસ્તુતિ કરી. તેનું સૌથી વધારે જાણીતું - વિશ્વવિખ્યાત નાટક 'Cyrano de Bergerac' છે. હ્યુગોના નાટક 'Hernani' પછી કોઈ પણ પદ્ય નાટકને ન મળે એટલો જબરદસ્ત આવકાર રૉસ્ટાન્ડના 1897માં લખાયેલ નાટક 'Cyrano de Bergerac'ને મળેલો. આ નાટક યુરોપની લગભગ તમામ ભાષાઓમાં ભજવાયેલું. તેમાં હીરોની ભૂમિકા તે સમયના મહાન અભિનેતા કૉકેલિને ભજવેલી. એ હીરોનું ચરિત્ર રૉસ્ટાન્ડે ફ્રાન્સની 17મી સદીના ઇતિહાસમાંથી પસંદ કરેલું. આ નાટકના તે વખતે સળંગ 500 પ્રયોગો થયેલા. 'સિરૅનો' તે યુગનું સૌથી વધારે લોકપ્રિય નાટક સિદ્ધ થયેલું. એ પછીના ઇતિહાસમાં એવો એક પણ સમયગાળો નહોતો કે જેમાં દુનિયાના કોઈ ને કોઈ દેશમાં આ નાટક ભજવાયું ન હોય! નવાઈની વાત એ હતી કે નાટકમાં ફ્રેન્ચ સંસ્કૃતિની આગવી કહી શકાય તેવી અનેક સ્થાનીય લાક્ષણિકતાઓ હોવા છતાં આ નાટક દરેક દેશમાં ઉમળકાભેર સ્વીકારાયું. એટલી હદ સુધી કે જ્યારે જ્યારે તેને વત્તીઓછી કાપકૂપ સાથે રજૂ કરાયું ત્યારે પણ પ્રેક્ષકોએ તો તેને એટલી જ ઉત્કટતાથી માણ્યું!

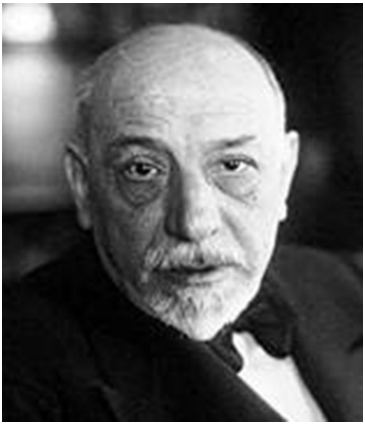
નાટકની કથા એવી છે કે હરક્યુલ સેવિનીન (સિરૅનો) ફ્રેન્ચ લશ્કરમાં સૈનિક છે. તે પ્રકૃતિએ ખૂબ ઉતાવળિયો પરંતુ દૃઢ મનોબળ ધરાવતો અને વિવિધ કલાઓનો જાણકાર છે. ખૂબ કુશળ લડાકુ ઉપરાંત જન્મથી જ સહજપણે આનંદ-ઉલ્લાસનાં ગીતો સર્જનાર કવિ અને સુરીલો ગાયક પણ છે. તેની એક જ ખોડ છે. તેનું નાક તેના મોંના પ્રમાણમાં સારું એવું લાંબું છે. તે પોતાની દૂરની પિતરાઈ, અત્યંત સુંદર અને બુદ્ધિશાળી રોકઝૅનને મનોમન ખૂબ પ્રેમ કરે છે. પરંતુ પોતાનું નાક લાંબું હોવાથી પ્રેમનો એકરાર કરતાં અચકાય છે. અંતે

તેને એક તરકીબ સૂઝે છે. તેનો એક મિત્ર છે ક્રિશ્ચિયન, જે દેખાવડો છે પણ તેનામાં સિરૅનો જેવી સમૃદ્ધ ભાષા, કલ્પનાશક્તિ કે આકર્ષક વક્તૃત્વકલા નથી. લાંબા નાકવાળો સિરૅનો પોતાની ખોડથી સભાન હોવાને કારણે જાતે તેની પ્રેય-સીની સન્મુખ ઉપસ્થિત નહીં થતાં દરેક વાર પોતાની વતી તેના મિત્ર ક્રિશ્ચિય-નને પ્રેમાલાપ કરવા મોકલે છે. રોકઝૅન સમજે છે કે ક્રિશ્ચિયન જ સિરૅનો છે. ક્રિશ્ચિયન તેના મૂંગા હાવભાવથી રોકઝૅન સમક્ષ પ્રેમનો એકરાર કરતો રહે છે, દેખાવ અને અભિનય ક્રિશ્ચિયનના તેમજ શબ્દ અને અવાજ સિરૅનોના!! અંતમાં જ્યારે ક્રિશ્ચિયનની ઓળખ ખુલ્લી પડે છે અને લાંબું નાક ધરાવતો સિરૅનો પ્રગટ થાય છે ત્યારે રોકઝૅનને ભયંકર આઘાત લાગે છે. તે કહે છે કે સિરૅનોનો ખચકાટ બિનજરૂરી હતો. કારણ કે તે દેખાવને નહીં, આટલો અતૂટ પ્રેમ કરનાર વ્યક્તિના આત્માને ચાહે છે જે તેના ઢગલાબંધ પત્રો, કવિતા, સુમધુર લાગણી-ઓથી આજદિન લગી વ્યક્ત થતો રહ્યો છે. નાટકના પ્લૉટમાં જ ગજબનાક નાટ્યાત્મકતા રહેલી છે!

ઘણા માને છે કે ‘સિરૅનો’ જેવું અદભુત નાટક ફ્રાન્સનાં નાટ્યસાહિત્યે ક્યારેય સર્જ્યું નથી! આ નાટકથી રૉસ્ટાન્ડ ફ્રાન્સની રંગભૂમિ પર 19મી સદીની શરૂઆતમાં જ આથમી ગયેલ રંગદર્શીવાદ(Romanticism)ને (અલબત્ત નવા સ્વરૂપમાં) ફરી એક વાર માનભેર લઈ આવ્યો. આ નાટક હાથમાં લેતી વખતે તેના નિર્માતાને તેની સફળતાનો બિલકુલ અંદાજ નહોતો. એટલે તેણે નાટકના નવા ઐતિહાસિક પોશાકો બનાવવા માટેનો તમામ ખર્ચ રૉસ્ટાન્ડ પાસેથી વસૂલ કરેલો. પરંતુ તેના પ્રથમ પ્રયોગના અંતે જ્યારે પડદો પડ્યો અને આનંદથી ભાવવિભોર થઈ ગયેલ પ્રેક્ષકવર્ગે સતત 30 મિનિટ સુધી તાળીઓનો ગડગડાટ કરીને નાટકને ભવ્ય આવકાર આપ્યો ત્યારે નિર્માતા તેનું ખરું મૂલ્ય સમજ્યો. નાટકમાં સિરૅનોનું પાત્ર ભજવનાર નટ (કૉકેલિન) આખાય ફ્રાન્સની નાટ્યરસિક જનતાનો લાડકો બની ગયો. વિશ્વભરમાં આ નાટક પરથી આજ દિન સુધીમાં દસેક ફિલ્મોનું નિર્માણ થઈ ચૂક્યું છે અને હજુય તેની અપીલ એવી ને એવી તાજી રહેવા પામી છે.

એડમંડ રૉસ્ટાન્ડનાં આ ઉપરાંત બીજાં કેટલાંક અગત્યનાં નાટકોમાં ‘La Princesse Lointaine’ (1895), ‘L’ Aiglon’ (1900), ‘Chantecler’ (1910), ‘The Last Night of Don Juan’ (1921), ‘Le Cantique de L’Aile’ (1922), ‘Le Vol de la Marseillaise’ (1922), ‘Les Romanesques’ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

પિરાન્દેલો (1867–1936) :



Luigi Pirandello : 1867માં જન્મેલો લુઈજી પિરાન્દેલો એક પ્રસિદ્ધ ઇટાલિયન નાટ્યકાર, નવલકથાકાર, કવિ અને લઘુ-વાર્તાકાર હતો. પિરાન્દેલોનાં સાહિત્યસ-ર્જનમાં સેંકડો ટૂંકી વાર્તાઓ અને ચાલીસેક જેટલાં નાટકોનો સમાવેશ થાય છે. પિરા-ન્દેલોનાં કેટલાંક કરુણ પ્રહસનો (tragic farces) બેકેટ, આલ્બી વગેરેનાં 'અસંબદ્ધ' (absurd) ગણાતાં પ્રાયોગિક નાટકોની ચળવળનાં પુરોગામી ગણાય છે. લુઈજી પિરાન્દેલો 20મી સદીનો સૌથી વધારે લોકચર્ચિત, રહસ્યમયી અને પ્રભાવશા-ળી નાટ્યકાર ગણવામાં આવે છે. તેનાં સૌથી વધુ જાણીતાં વિખ્યાત નાટકોમાં 'Six Characters in Search of an Author', 'Right You Are, If You Think You Are' અને 'Henry IV'નો સમાવેશ થાય છે. તેના નાટ્યસાહિત્યમાં તેણે કરેલ ''bold and brilliant renovation of the drama and the stage'' માટે 1934માં તેને સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર અર્પણ થયેલો.

પિરાન્દેલોની મૌલિકતામાં રહેલ અનોખા ચુંબકીય જાદુનો કોઈ ગમે તેટલો દાવો કરે તોપણ તેની સર્જકતાનાં મૂળિયાં વાસ્તવમાં પ્રાચીન ગ્રીક અને રોમન કૉમેડી તથા પછીથી ઇટાલીના મધ્યયુગીન લોકનાટ્ય 'કૉમેડિયા દેલ આર્ટ'ની પરંપરા સાથે સૂક્ષ્મ અર્થમાં જોડાયેલાં હતાં. આ શૈલીનાં નાટકોમાં આલેખાયેલી ઇટાલિયન–સિસિલીની સ્થાનિક સમસ્યાઓને ત્યાંના નટો પોતાના ચહેરાને વિચિત્ર અનાકર્ષક મહોરાં પાછળ છુપાવીને ભજવતા! પિરાન્દેલો પણ તેનાં લખાણોમાં અવારનવાર એ પ્રાચીન પરંપરાના 'મહોરા' અને 'ચહેરા'નો ઉલ્લેખ કરતો જણાય છે, પણ સાવ જુદા જ અર્થમાં. ક્યારેક તે પોતાનાં નાટકોમાં મહોરા અને ચહેરાને એકબીજાની અવેજીમાં પ્રયોજે છે. તો ક્યારેક ચહેરા--મહોરાની આ અદલાબદલીને દુન્યવી દષ્ટિએ સગવડમય ગણાવવાને બદલે પૂરી હિંમતથી તેની પાછળ રહેલાં માણસનાં દંભ અને અસત્યને ખુલ્લાં પાડે છે.

શરૂઆતમાં પિરાન્દેલોના સર્જનાત્મક પ્રયત્નો પદ્ય લખવા તરફના હતા. તેણે ગેટેની કેટલીક કૃતિઓનો અનુવાદ પણ કરેલો. પરંતુ પછીના સમયમાં પિરાન્દેલોએ તેનું ધ્યાન નિસર્ગવાદી વાર્તાલેખન તરફ વાળ્યું. તે વખતે પિરાન્દે-

લો ઇબ્સનના વાસ્તવવાદથી પ્રેરાઈને લખતા કેટલાક ઇટાલિયન વાર્તાકારો અને નાટ્યકારોની અસર તળે હતો. પરંતુ તેને ખરી પ્રસિદ્ધિ તો ત્યારે જ મળી જ્યારે તેણે આ શૈલીથી ફંટાઈને પોતાની આગવી – ઘણા બધા અંશે વિચિત્ર, વિકૃત, તેજ ચાબખા વીંઝતી વ્યંગ્યાત્મક ગણી શકાય તેવી સાવ નિરાળી શૈલી અપનાવી. તેનાં લખાણોમાં જોવા મળતી નિર્દય કઠોર વાસ્તવિકતા પિરાન્દેલોને પોતાના જ ભોગે શીખવા ને જાણવા મળી. તેને એ વાત સમજમાં આવી કે માણસના આંતરમનનાં ઊંડાણમાં ચાલતી ઊથલપાથલ તમામ બૌદ્ધિક તર્કવિતર્કોને બળજબરીપૂર્વક વિસારે પાડી દે છે. જે કોઈ તીવ્રતાથી લાગણીનો અનુભવ કરે છે તેને માટે વસ્તુલક્ષી જગત છે જ નહીં. ‘‘અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવાનો પીડાગ્રસ્ત સંઘર્ષ, સ્વતંત્ર અલાયદી ઓળખને પામવાની મથામણ, માનવસમૂહની વચ્ચોવચ હોવા છતાં મનને પીડી રહેલી એકલતા, પોતાનાંઓથી અળગા પડી ગયાની કે ઉચ્છેદાઈ ગયાની વેદના, કુદરતી ચહેરા પર અવનવાં મહોરાં ધારણ કરવાની અનિવાર્યતા’’ વગેરે જેવા વિચારો પિરાન્દેલોનાં લખાણોમાં 1904થી પહેલી વાર જોવા મળેલા.

પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ શરૂ થતાં જ પિરાન્દેલોએ તેનું ધ્યાન રંગભૂમિ તરફ વાળ્યું. તેનું સર્વપ્રથમ સફળ નાટક હતું ‘Right You Are, If You Think You Are’. આ નાટક એક એવી સ્ત્રી પર કેન્દ્રિત છે જેની સાચી ઓળખ સમાજથી ગોપિત – ઢંકાયેલી છે. તેના એક જ ખોળિયામાં બે જુદાં જુદાં વ્યક્તિત્વો સમાયેલાં છે. 1920માં સમીક્ષકોની દૃષ્ટિએ વખણાયેલાં નાટકો આવ્યાં ‘As Before’ અને ‘Better than Before’. 1921માં તેણે ભવિષ્યમાં માસ્ટરપીસ જાહેર થયેલાં બે નાટકોનું સર્જન કર્યું : ‘Six Characters in Search of an Author’ અને ‘Henry IV’. ‘Six Characters –’ પ્રસ્થાપિત લોકપ્રિય પરંપરાથી એકદમ હટીને લખાયેલું, પરિણામે શરૂમાં તેને નિષ્ફળતા હાથ લાગી. નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકો પિરાન્દેલોના સમર્થકો અને વિરોધીઓ, એમ બે છાવણીઓમાં વહેંચાઈ ગયા. કેટલાકે તેની પાગલ પત્નીની જોડે જોડે પિરાન્દેલોનું પણ ચસકી ગયું છે કહીને ‘‘Asylum, Asylum!’’ની મોટે મોટેથી બૂમો પાડી. પોતાના પર હુમલો થવાની બીકે પિરાન્દેલોને સ્વબચાવમાં તેની પુત્રી સાથે નાટ્યગૃહ છોડી નાસી જવું પડ્યું.

આ જ નાટક જ્યારે ફરી મિલાનમાં રજૂ થયું ત્યારે જબરદસ્ત સફળતાને પામ્યું! 1922માં મિલાન ખાતે જ તેનું બીજું નાટક ‘Henery IV’ રજૂ થયું અને તેને વિશ્વભરમાંથી દાદ મળી. આ સમયે પિરાન્દેલોની કીર્તિ ઇટાલીની સરહદો ઓળંગીને દુનિયાભરમાં ફેલાઈ ગઈ. ત્યાર બાદ થોડા જ સમયમાં ‘Six

Characters –' લંડન અને ન્યૂયૉર્ક - બ્રોડવે પર રજૂઆત પામ્યું ત્યારે પ્રેક્ષકો પિરાન્દેલોનાં અદભુત લખાણથી દંગ રહી ગયા. ત્યાર બાદ Off Broadway પર આ નાટક એક વર્ષથી પણ લાંબો સમય ચાલ્યું. તેનાં નાટકોમાં આવતી વિચિત્ર અને અસંબદ્ધ પરંતુ પ્રતીતિજનક તેમજ તીખી વ્યંગ્યાત્મક લાગતી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓએ જાગ્રત પ્રેક્ષકોને પિરાન્દેલોનું ઘેલું લગાડ્યું.

તેના તમામ વિચારોની અભિવ્યક્તિ માટે પિરાન્દેલોને રંગમંચ સૌથી વધારે ઉપયુક્ત માધ્યમ લાગ્યું. પરંતુ પછીથી તેણે એ જ રંગમંચનાં પ્રસ્થાપિત ધારાધોરણોને નામંજૂર કરી દૂર ફગાવી દીધાં. તેનાં નાટકોમાં દર્શાવેલી વિચિત્ર ગૂંચવણો અને વણઊકલ્યા કોયડાઓ, અથવા જેનો ઉકેલ ક્યારેય શક્ય નથી એવા જટિલ સવાલોના જવાબો ખોળવામાં તેના પ્રેક્ષકોને મદદગાર બનવાનું તેણે સાફ નકારી કાઢ્યું. 'Tonight We Improvise' અને તેનાથીય વધારે 'Six Characters in Search of an Author' જેવાં નાટકો દ્વારા તો તેણે વાસ્તવવાદી રંગમંચના સમૂળગા પાયા જ હચમચાવી નાખ્યા. વાસ્તવિકતાનું અક્ષરશઃ અનુકરણ કરવાનો ડોળ કરતી રંગભૂમિનો તેણે સંપૂર્ણપણે અસ્વીકાર કર્યો.

પિરાન્દેલોની અભિવ્યક્તિ પૂરેપૂરી જીવંત હતી અને તેનામાં ભરપૂર હાસ્ય અને વિનોદ હતાં અને એ પાછળનું રહસ્ય એટલું જ હતું કે તેણે જીવનમાં ભરપૂર વિસંગતતાઓ અને અસંબદ્ધતાઓ (absurdities) જોયેલી અને તે જાણી ગયેલો કે આ અસંબદ્ધતાઓએ જ સામાન્ય માનવીને ભયાનક હદે અકળાવેલો, વિચલિત કરેલો. આ જ વસ્તુને પિરાન્દેલો તેનાં નાટકોમાં 'dark comedy' રૂપે રજૂ કરે છે. પિરાન્દેલો તેની 35 વર્ષની વયે એવું લખી શકેલો કે, "કોઈ અનુભવી કવિને પૂછી જુઓ કે તમે જોયેલ દશ્યોમાંથી ઉદાસમાં ઉદાસ દશ્ય કયું?' તો તેનો જવાબ હશે "માણસના ચહેરા પર છલકાતું હાસ્ય!" અને પછી પિરાન્દેલો ઉમેરે છે, "જે હસે છે તે જાણતો નથી(કે તેના હાસ્ય પાછળ કેટલા તણાવો અને વેદનાઓ દબાયેલાં પડ્યાં છે?), પરંતુ હું જાણી ગયો છું કે મારું (તેમજ જેઓ જાણતા નથી તેવા સૌનું) હાસ્ય મોટા ભાગે ભીતરથી ઉદાસ અને ભારેખમ હોય છે."

પિરાન્દેલોનું નાટક 'Six Characters in Search of an Author' (લેખકની ખોજમાં નીકળેલાં છ પાત્રો) ઈ. સ. 1921માં મૂળ ઇટાલિયન ભાષામાં લખાયેલું. આ નાટકનાં કેન્દ્રમાં છે લેખક અને તેણે સર્જેલાં પાત્રો વચ્ચેનો તેનો સંબંધ. (સમજી લો કે મનુષ્ય અને તેને સર્જનાર કોઈક દૈવી શક્તિ, અદશ્ય તત્વ, પ્રકૃતિ, પ્રારબ્ધ કે પછી ઈશ્વર અને તેમના વચ્ચેનો સંબંધ). કેટલાક સમી-

ક્ષકો આ નાટકને ''absurdist metatheatrical play'' કહે છે. આ નાટકની રચના જ વિશિષ્ટ છે. અહીં નાટકની અંદર નાટક છે. આ ''play-within-the--play'' જેવી પ્રયોગશીલ તરકીબ અજમાવીને પિરાન્દેલો વાસ્તવવાદી લાગતા નાટકનાં માળખામાં પ્રવેશ તો કરે છે; પરંતુ ત્યારબાદ આપણા આશ્ચર્ય વચ્ચે તખ્તા પર પ્રવેશેલાં અજાણ્યાં પાત્રોની ન સમજાય તેવી વીતકકથા સાંભળવાને આપણને મજબૂર કરી દે છે.

આ ભટકી ગયેલાં છ પાત્રો (Six Characters) રંગમંચ પર ચાલી રહેલા એક બીજા નાટકના રિહર્સલમાં પ્રવેશ કરી તેઓને ખલેલ પહોંચાડે છે અને પછી તેના દિગ્દર્શકને ફરિયાદના સૂરમાં કહે છે કે તેઓ તેમના લેખકની, (તેમના સર્જનહારની) તલાશમાં છે જેણે તેમને સર્જ્યાં છે. લેખકે તેમને અડધાંઅધૂરાં સર્જીને છોડી દીધાં છે અને હવે તેમને પૂરાં કરવાનું એ નકારી રહ્યો છે. તેઓ લેખક સામે બળવો કરતાં કહે છે કે ભલે તેમને લેખકે સર્જ્યાં હોય પરંતુ હવે તેઓ એક પાત્ર તરીકે સ્વતંત્ર અલાયદી હસ્તી છે. તેઓનું પોતાનું સ્વતંત્ર જીવન અને આગવી ઇચ્છાઓ છે. આ પાત્રો તેમના લેખકે આપેલા દિશાનિર્દેશોને પણ અનુસરવાની ચોખ્ખી ના પાડી દે છે અને નાટકના પાયા પર જ હુમલો કરી તેણે સર્જેલ નાટકનું માળખું જ નકારી કાઢે છે, એટલી હદ સુધી કે જ્યાં સુધી તે માળખું હાસ્ય અને કરુણરસના સંખ્યાબંધ ટુકડાઓ-માં ભાંગીને વિખરાઈ ન જાય.

આ પાત્રોની એ પણ ફરિયાદ છે કે તેઓને તેમના લેખક અને નટો દ્વારા યોગ્ય અર્થમાં, યોગ્ય સ્વરૂપે રજૂ કરવામાં નથી આવ્યાં. તેઓને કેવળ 'પપેટ્સ' બનાવી દેવામાં આવ્યાં છે, જ્યારે વાસ્તવમાં તેઓ જીવતાજાગતા મનુષ્યો છે. તેમની જોડે પપેટ જેવા વ્યવહારને કારણે આજે તેઓ ભારે વિક્ષુબ્ધ અને વિચલિત છે. નાટક 'Six Characters –'માં જેમ જેમ પ્રેક્ષકો સમક્ષ આ બધાં 'પપેટ્સ'નું ધીમે ધીમે આપમેળે મનુષ્યમાં રૂપાંતર થતું જાય છે તેમ તેમ (વાસ્તવવાદી) રંગભૂમિ દ્વારા તેઓને બાજુ પર ધકેલી દેવાની પરાપૂર્વ (નાટ્ય) પરંપરાને આ પાત્રો મક્કમ અવાજે નકારી કાઢે છે. અને આમ વાસ્તવવાદના નામે બુદ્ધિજન્ય અને પ્રતીતિજનક લાગતો 'સ્ટેજપ્લૉટ' ઘડવાની નાટ્યલેખન--પરંપરાને પિરાન્દેલો અંતમાં એક નરી મૂર્ખામી સાબિત કરે છે.

'Six Characters –'માં નટ જે ભૂમિકા ભજવે છે તેની સાથેનાં તેનાં તાદાત્મ્ય કે એકતાનો પ્રશ્ન ઊભો થાય છે. નટ જાણે છે કે આ પાત્ર, (મતલબ કે તે પોતે), માત્ર લેખકે આપેલા સંવાદો જ બોલે છે. પરંતુ જ્યારે નટ તેનાં પાત્ર

સાથે ઓતપ્રોત થઈ જાય છે ત્યારે લેખકે આપેલા લખાણથી ફંટાઈને સ્વપ્રેરિત, કંઈક જુદું જ બોલવા લાગે છે. જીવતું-જાગતું, હરતું-ફરતું, હાડમાંસનું બનેલું પાત્ર, નથી લેખકના નિયંત્રણ હેઠળ જીવવા માંગતું, કે નથી નટના દોરવ્યે દોરવાવા માંગતું. એક વાર લેખકે પાત્રનું સર્જન કરી દીધા પછી એ પાત્ર જાણે કે એક સ્વતંત્ર અલાયદી હસ્તી બની જાય છે! આ પ્રક્રિયા દરમિયાન જીવનમાં હર પળે માણસ, ક્યારેક વાસ્તવિકતા પ્રમાણેની તો ક્યારેક સ્વસર્જિત ભ્રમણા પ્રમાણેની ભૂમિકા ભજવતો રહે છે અને પિરાન્દેલો આ જ વાસ્તવિકતા અને ભ્રમણા વચ્ચે રહેલા નિરપેક્ષ અસ્તિત્વ(absolute existence)ની શોધ કરતો જણાય છે.

પિરાન્દેલો તેના આ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે કે અહીં કેવળ પાત્રો જ એકલાં નથી જે તેમના લેખકની શોધમાં છે, પરંતુ ખેદજનક રીતે સ્વયં પ્રેક્ષકો પણ (પોતાને સર્જનાર કોઈ) 'લેખક'ની જ ખોજમાં છે. ''લેખક શું કરવા ધારે છે?'' એ સવાલ પ્રેક્ષકોને વિચારોના ચકરાવે ચડાવે છે. પોતે ગેરહાજર હોવા છતાં રંગમંચ પર કેવળ 'લેખક' જ મંડરાયેલો અનુભવાય છે. તે તેનાં અન્ય પાત્રો જેવો સ્થૂળ દેહધારી નથી. પરંતુ પરોક્ષપણે દરેક પાત્રનું મુખ્ય કાર્ય કે મહોરું બનીને એ બધામાં વ્યાપી રહે છે. તેની પ્રસ્તાવનામાં પિરાન્દેલો સર્જકત્વ(authorship)ને એક દૈવી રૂપક તરીકે અથવા એક વિશુદ્ધ, પ્રાંજલ, પવિત્ર ઉગમસ્થાન તરીકે જુએ છે, તેમાં તેને ચમત્કાર પણ દેખાય છે અને વિભિન્ન વિચારો અને કલ્પનાઓની દૈવી ઉત્પત્તિ પણ દેખાય છે.

કહેવાય છે કે મનુષ્ય સહિતની સૃષ્ટિનું સર્જન ઈશ્વરે કર્યું. છતાંય મનુષ્ય જીવનભર એવી ભ્રમણામાં રહે છે કે તે એક સ્વતંત્ર હસ્તી છે અને ફક્ત પોતાની જ ઇચ્છા અને પસંદગી પ્રમાણે જીવે છે. પરંતુ વાસ્તવમાં તેનાં તમામ સૂત્રો અદૃશ્ય, અપ્રગટ, અશરીરી 'લેખક'ના હાથમાં છે જે અજ્ઞાતપણે 'પાત્રો'ને દોર્યા કરે છે. આપણે નટ છીએ? લેખકે (કે સર્જનહારે) બનાવેલું કોઈક પાત્ર છીએ? કે પછી નટ અને પાત્રથી પણ અલગ એવી કોઈક સાવ અલગ, સ્વતંત્ર હસ્તી છીએ? આપણે ભીતરમાં આપણું પોતાપણું જાળવી રાખીને, કે પછી અવારનવાર તે ગુમાવતાં જઈને જિંદગીભર જુદાં જુદાં પાત્રો ભજવતાં રહીએ છીએ. આપણો અસલી ચહેરો (જો યાદ હોય તો) અને આપણાં 'મહોરાં' (આપણી કામનાઓ, અપેક્ષાઓ વગેરે) એ બે વચ્ચેની આપણી કોઈ અલાયદી સ્વતંત્ર ઓળખ બચી છે કે નહીં તે ખોળવા માટેની આંતરિક મથામણ જિંદગીભર ચાલતી રહે છે. લેખક(સર્જનહાર) સામે ફરિયાદો કરીએ છીએ, બળવો

કરીએ છીએ, ક્યારેક હતાશ બનીને જીવન પણ ટૂંકાવી દઈએ છીએ પરંતુ નાટકનાં છ પાત્રો લેખક પાસેથી જે સ્વાતંત્ર્ય ઝંખે છે અને પોતાની રીતે જ પોતાનો માર્ગ નિર્ધારિત કરવા ઝંખે છે તે હકીકતમાં ક્યારેય શક્ય બનતું નથી. મનુષ્યપક્ષેથી મુક્તિ માટેનો તમામ સંઘર્ષ છતાં પડદા પાછળ રહેલો સર્જનહાર પરોક્ષપણે મનુષ્યના જીવનની દિશા અને દશા નિર્ધારિત કરતો રહે છે.

'Six characters –'ની શરૂઆતમાં લખેલી તેની પ્રસ્તાવનામાં પિરાન્દેલો રંગભૂમિ પર પ્રતીકો(symbols)ના ઉપયોગ પ્રતિ થોડોક અણગમો જાહેર કરે છે. તેમ છતાં તેનાં મોટા ભાગનાં નાટકોમાંથી એ સૂર પ્રગટે છે કે જીવંત પાત્રોની તુલનાએ પ્રતીકો નાટકનાં સત્ય(dramatic truth)ને વધુ અસરકારક રીતે વ્યક્ત કરી શકવામાં સક્ષમ નીવડે છે. આનો બીજો અર્થ એ પણ નીકળે છે કે 'વાસ્તવિકતા'ને મંચ પર પુનઃસર્જિત કરવાના પ્રયાસોને બદલે વધારે તો રંગભૂમિનું સારતત્ત્વ 'રંગમંચીયતા' (theatricality) ઉપસાવવા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ. તેથી જ પિરાન્દેલો આ નાટકને 'theatre of the theatre' કહે છે. તેના કહેવા પ્રમાણે ''નાટક તેના સ્વરૂપ અને માળખાંની રીતે જ 'theatrical' બની રહેવા સર્જાયું છે.''

વાર્તાના સંદર્ભે પાત્રોની વાસ્તવિકતા એક પૂરેપૂરી સચ્ચાઈ છે. નટોના કિસ્સામાં એવું નથી. પિરાન્દેલોના શબ્દોમાં ''Character is somebody, Actor is nobody.'' આપણું પોતાનું કોઈ નિશ્ચિત ચરિત્ર ન હોય તો આપણે કશું જ નથી. કેવળ ચરિત્ર જ આપણી ઓળખ છે. નટ કશું જ નથી કારણ કે તેનું અસ્તિત્વ ''only in time'' એટલે કે વર્તમાનમાં જ છે. તેની વાસ્તવિકતા ક્ષણભંગુર, અલ્પજીવી છે, દર વખતે પોતાને એક ભ્રમણા તરીકે વ્યક્ત કરવા તૈયાર, જ્યારે તેની તુલનામાં કોઈ નાટક કે કથાનાં પાત્રની વાસ્તવિકતા શાશ્વતીમાં કાયમ માટે સ્થિર જળવાઈ રહે છે. પરંતુ આ સિવાય સામાન્ય માણસ માટે એક માત્ર સમય જ એવું કારણભૂત ઘટક છે જે વાસ્તવિકતા અને ભ્રમણા વચ્ચેના સંઘર્ષની પ્રતીતિ કરાવે છે. સમય વીતતાં માણસને ભાન થાય છે કે તે જેને વાસ્તવિકતા માનતો હતો તે અસલમાં એક ભ્રમણામાત્ર હતી. 'Six Characters –' પૂરું થાય છે ત્યારે પિરાન્દેલો આપણી એ માન્યતાના ભાંગીને ભુક્કા કરી નાખે છે કે આપણે બીજા માણસોને સાચોસાચ જાણી કે સમજી શકીએ છીએ.

પિરાન્દેલોની પત્નીની વર્ષો સુધી લંબાયેલી માનસિક બીમારીની ગંભીર અસરો પિરાન્દેલો પર પડી. પરિણામે તેનાં મોટા ભાગનાં લખાણોમાં ગાંડપણ,

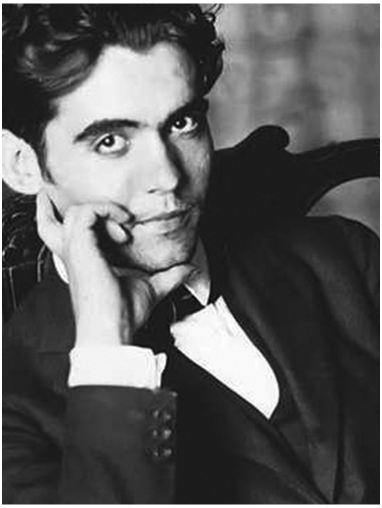
ભ્રમણાઓ અને અળગાપણું જેવા વિષયો ડોકાતા રહ્યા. આમાંના જ એક વિષય પર 1921માં લખાયેલું પિરાન્દેલોનું બીજું એક એટલું જ વિખ્યાત નાટક છે 'Henry IV'. તેની કથા એવી છે કે રંગમંચ પર 'હેનરી ચોથા'નું નાટક ભજવાઈ રહ્યું છે ત્યારે હેનરી ચોથાની ભૂમિકા ભજવનારો નટ રાજમાર્ગ પર નીકળેલી એક વિજયી કૂચ દરમિયાન ઘોડા પરથી ગબડી પડે છે. તેને થયેલી ગંભીર ઈજાઓથી તે ગહન વિસ્મૃતિમાં સરી પડે છે અને મનોમન એવું માનવા લાગે છે કે પોતે સાચોસાચ હેનરી ચોથો જ છે! તેનો ભત્રીજો કાઉન્ટ દ નૉલ્લી તેને આઘાત ન લાગે અને લાંબા ગાળે તે સાજો થઈ જાય તેવા શુભ હેતુથી, psychological therapyના ભાગ રૂપે એક ભવ્ય મહાલયમાં અસલ હેનરીની માફક જ જીવન વિતાવી શકે તે પ્રકારનું તરકટી રાજવી વાતાવરણ સર્જે છે. 11મી સદીનો અસલ રાજદરબાર ઊભો કરવામાં આવે છે અને તેને મનથી સારું લાગે તે માટે 'હેનરી'ને સતત ચિત્રવિચિત્ર સેવકો અને દરબારીઓથી ઘેરાયેલો રાખવામાં આવે છે.

આખરે 12 વર્ષના ગાળા પછી બીમાર નટની અસલ સ્મૃતિ પાછી ફરે છે અને તે સાજો થઈ જાય છે. પરંતુ જે વાસ્તવિક જગતમાં તે પોતાની ખૂબ ગમતી સ્ત્રીને ગુમાવી બેઠો છે તેના અસહ્ય ઊંડા આઘાત અને રોષને કારણે તે વિસ્મૃતિનો દેખાવ કરવાનું ચાલુ રાખી ભ્રમણાના જગતમાં જ જીવવાનું પસંદ કરે છે. વાસ્તવિક પીડાથી છૂટવા તે હેનરીનું મહોરું ધારણ કરીને ભ્રમણામાં જીવવાનો વિકલ્પ સભાનપણે પસંદ કરે છે. એક વાર સંજોગોવશાત્ તેની પ્રેમિકા અને તેનો નવો પ્રેમી હેનરીની મુલાકાતે આવે છે. પ્રેમિકાને ખબર જ નથી કે આ હેનરી ચોથો જ પોતાનો જૂનો પ્રેમી છે. તેણીને જોતાં જ હેનરી ભયાનક રીતે ગુસ્સામાં આવી જઈને તેના હરીફ પર હિંસક હુમલો કરી બેસે છે અને તેને ગંભીર ઈજાઓ પહોંચાડે છે. હવે તો હેનરીનો પાઠ ભજવતા નટને માટે પહેલાં કરતાં પણ વધારે અનિવાર્ય બની જાય છે કે તે ગાંડા હોવાનો દેખાવ ચાલુ રાખે! કારણ કે જો તેણે કાયદાની લાંબી ખટપટમાંથી બચવું હોય તો હવે તેને વિસ્મૃતિનો ભોગ બનેલ હેનરી ચોથા તરીકે જીવવા સિવાય છૂટકો જ નથી! નાટકની શ્રેષ્ઠતા હીરો દ્વારા તેની વાસ્તવિકતાના ઇરાદાપૂર્વકના ઇન્કારમાં રહેલી છે જે અન્યથા તેને માટે અત્યંત પીડાકારી છે. લેખકને ઊંડો ખેદ છે કે માણસજાતને વાસ્તવિકતા કે ભ્રમણા સાથે સંબંધ જ નથી. તેનો સંબંધ છે ફક્ત પીડા અને યાતનામાંથી કાયમની મુક્તિ – પછી તે કોઈ પણ માર્ગથી મળે.

એ તો નિઃશંક વાત છે કે પિરાન્દેલો વિશ્વનો એક મહાન નાટ્યકાર સિદ્ધ

થયો. તેના પછી આવનાર તમામ નાટ્યલેખકો પર તેણે લાંબા ગાળાની અસરો પાડી. એક ભ્રમણારૂપ લાગતા પોતાના અસ્તિત્વ અંગેની વેદના, કે પછી પોતાને પીડી રહેલી ભયાનક એકલતા, કે પછી પોતાના લાગતા લોકોથી સાવ અળગા પડી ગયાની કે ઉચ્છેદાઈ ગયાની તીવ્ર લાગણી, વાસ્તવિકતા અને ભ્રમણા વચ્ચેની દ્વિધામાં મોટા ભાગના લોકો દ્વારા ભ્રમણાની પસંદગી વગેરે વિચારો તેના પછી આવેલા મહાન નાટ્યકારો સૅમ્યુઅલ બેકૅટ, આલ્બૅર કામુ, યુજિન આયોનેસ્કો અને હેરોલ્ડ પિન્ટરનાં નાટકોમાં જોવા મળે છે. પોતાની કલાને કદાચ પિરાન્દેલો આ શબ્દોમાં શ્રેષ્ઠ રીતે મૂકી આપે છે : "I have tried to tell something to other men, without any ambition, except perhaps that of avenging myself for having been born." (મેં લોકોને કશુંક કહી જોવાનો પ્રયાસ કર્યો છે – મનમાં કોઈ જ મહત્વાકાંક્ષા રાખ્યા વગર, સિવાય કે, કદાચ હું જન્મ્યો તે માટેનો બદલો લેવાનો મારો આશય રહ્યો હોય!)

ફ્રેડેરિકો ગાર્શિયા લૉર્કા (1898–1936) :



Federico Garcia Lorca : સ્પૅનિશ કવિ-નાટ્યકાર ફ્રેડેરિકો ગાર્શિયા લૉર્કાનાં નાટકોમાંનું એક પાત્ર કહે છે કે "The earth is a mediocre planet." પરંતુ વાસ્તવમાં તેનાથી ઊલટું "લૉર્કાનું આખુંય જીવન, અકાળે મૂરઝાઈ ગયેલું તેનું યુવા અસ્તિત્વ, હર ક્ષણે એ પુરવાર કરવા તત્પર હતું કે પૃથ્વી એ ઊલટું, પ્રમત્ત લાગણીઓની હરીભરી કવિતાઓથી લથપથ એક અજબગજબનું પ્રેરણાસ્થળ છે!" મોટા ભાગના સમીક્ષકોના મતે આધુનિક રંગમંચ પર પ્રથમ વાર આટલી અધિક સુંદરતા પ્રસ્તુત કરવા બદલ લૉર્કા સમસ્ત વિશ્વના નાટ્યરસિકો માટે એક યાદગાર સર્જક બની ગયો છે. આપણી પાસે તેની અગાઉ અંગ્રેજી ભાષામાં તેના જેવો કવિ-નાટ્યકાર જે. એમ. સિન્જ સિવાય બીજો એક પણ નહોતો. સમીક્ષક સ્ટાર્ક યંગના એક વિધાન સાથે સૌ કોઈ સંમત થશે કે "there has been no more beautiful mind that Lorca's".

Meterlincks' 'Blue Bird'

Pirandello's 'Six Characters In Search of an Author'

Edmond Rostand's 'Cyrano the Bergerac'

Federico Garcia Lorca's 'Blood Wedding'

‘Yerma’

‘The House of Bernarda Alba’

ફેડેરિકો ગાર્સિયા લૉર્કા 1898માં ગ્રેનેડા નજીકના એક ઍન્ડાલુસિયા નામનાં ગામડામાં જન્મેલો. નાનપણથી જ એ તેનાં વતન ઍન્ડાલુસિયાની કાવ્યપરંપરાથી પરિચિત હતો. આ જ ભૂમિએ વિશ્વને પિકાસો જેવા ચિત્રકાર અને દ ફલ્લા જેવા મહાન સ્વરનિયોજક(Music Composer)ની પણ ભેટ ધરેલી. શરૂઆતથી જ તેને સાહિત્ય કરતાં નાટકો અને સંગીતમાં વધારે રસ હતો. તેની માતા સારી પિયાનોવાદક હતી. એટલે તેને જોઈને લૉર્કા પણ નાનપણથી પિયાનો વગાડતાં શીખેલો. તે મહાન સંગીતકારો દેબુસી, ચૉપિન અને બિથોવનનાં સ્વરાંકનોથી ભારે પ્રભાવિત હતો. 1916માં તેના પિયાનો-શિક્ષકના અવસાન સુધી હજુ લૉર્કાની લેખન-કારકિર્દી શરૂ નહોતી થઈ. 1916 પછી તેણે સંગીતસ્વરૂપે ત્રણ કૃતિઓની રચના કરી : ‘Nocturne’, ‘Ballade’ અને ‘Sonata’.

મેડ્રિડમાં તેની દોસ્તી ઉત્કૃષ્ટ સર્જકો મેન્યુઅલ દ ફલ્લા(મહાન સ્વરનિયોજક), લુઈ બુનવેલ (મહાન ફિલ્મકાર) અને સાલ્વાડૉર ડાલી (જગપ્રસિદ્ધ સર્રિયાલિસ્ટ ચિત્રકાર) સાથે થઈ. આ બધાની સોબતને કારણે તેને સ્પૅનિશ લોકકથાઓ અને લોકગીતોમાં રસ પાડવા લાગ્યો અને પછી તો તેને તેનું રીતસરનું ઘેલું જ લાગ્યું. ત્યાર બાદ તેના એક અધ્યાપકમિત્ર સાથે તેણે ઉત્તર સ્પેનના અંતરિયાળ ગ્રામપ્રદેશમાં પારંપરિક કલા અને લોકસાહિત્યનાં અભ્યાસ-સંશોધનના હેતુથી લાંબો પ્રવાસ ખેડ્યો. આ દરમિયાન લૉર્કાએ ઘણીબધી વિગતો એકઠી કરી અને 1918માં ‘Impressions and Landscapes’ નામનું પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કર્યું.

1921માં લૉર્કાની છેલ્લાં ચારેક વર્ષમાં લખાયેલી કવિતાઓનું સંકલન પ્રકાશિત થયું જેમાં ધાર્મિક શ્રદ્ધા, અળગાપણું અને પ્રકૃતિ જેવા વિષયો વણી લેવાયેલા. તેની ઉત્કૃષ્ટ કવિતાઓને કારણે 1927માં તો લૉર્કા દેશનો જાણીતો અને માનીતો કવિ બની ગયો. 1928માં તેણે ‘Songs’ અને ‘Gypsy Ballads’નું પ્રકાશન કર્યું, જેમાં કથાકાવ્યો, ઊર્મિગીતો, લોકઢાળનાં ગીતો વગેરેનો સમાવેશ થતો હતો. વાસ્તવમાં જુઓ તો આ તમામ ગીતો સ્પેનના ગ્રામીણ પ્રદેશોમાં સાંભળવા મળતાં પરંપરાગત લોકગીતોના આધારે પરંતુ મૌલિક ઢબે નવેસરથી રચવામાં આવેલાં. લૉર્કાની ગીતકાર તરીકેની આ કાબેલિયત આગળ ઉપર તેની પૂરી સુંદરતા સાથે ખીલી ઊઠી જ્યારે તેણે આ ગીતોને તેનાં (લોકકથા પર આધારિત) નાટકોમાં એકરસ બનાવીને પ્રયોજ્યાં.

લૉર્કાએ જ્યારે નાટ્યલેખનમાં રસ લેવા માંડ્યો ત્યારે મહત્ત્વના સ્પૅનિશ નાટ્યકારો વાસ્તવવાદી હતા જેમણે સહેજ મોડેથી ઇબ્સનનો પ્રભાવ ઝીલેલો

અને સામાજિક નિસબત ધરાવતાં નાટકો તરફ વળેલા. લૉર્કાના દાવા પ્રમાણે તેનું સર્વપ્રથમ નાટક 'Mariana Pineda' 1926માં લખાયેલું. એ ગાળામાં તેણે લૉ અને ફિલૉસૉફીમાં યુનિવર્સિટી ડિગ્રી હાંસલ કરી. પરંતુ તેને ભણાવા કરતાં લેખનમાં વધારે રસ હતો. 1928માં તેણે 'Songs' અને 'Gypsy Ballads'નું પ્રકાશન કર્યું જેમાં કથાકાવ્યો, ઊર્મિગીતો, લોકઢાળનાં ગીતો વગેરેનો સમાવેશ થતો હતો. વાસ્તવમાં જુઓ તો આ તમામ ગીતો સ્પેનના ગ્રામીણ પ્રદેશોમાં સાંભળવા મળતાં પરંપરાગત લોકગીતોના આધારે જ, પરંતુ મૌલિક ઢબે નવે-સરથી લખવામાં આવેલાં. લૉર્કાની આ ગીતકાર તરીકેની કાબેલિયત આગળ ઉપર જ્યારે તેણે લોકકથા પર આધારિત નાટકોમાં આ પ્રકારનાં ગીતોને તેનાં અવિભાજ્ય અંગ તરીકે પ્રયોજ્યાં ત્યારે તેની પૂરી સુંદરતા સાથે ખીલી ઊઠી. 1927માં તેણે બીજું એક નાટક લખ્યું 'Shoemaker's Prodigious Wife' જે 1930 સુધી ભજવી નહીં શકાયું. આ નાટક એક કાલ્પનિક પ્રહસન હતું જેમાં એક નખરાળી પત્ની અને તેના કહ્યાગરા પતિ વચ્ચેના સંબંધની કથા હતી. તેનું અગાઉ લખેલું ઐતિહાસિક નાટક 'Mariana Pineda' 1927માં સાલ્વાડૉર ડાલીએ તૈયાર કરેલી સેટ-ડિઝાઇન સાથે બાર્સિલૉનમાં રજૂઆત પામ્યું અને તેને ભારે સફળતા પ્રાપ્ત થઈ.

1931માં લૉર્કા ''યુનિવર્સિટી સ્ટુડન્ટ થિયેટર કંપની'' (Jitney Theatre)ના ડિરેક્ટર તરીકે નિમાયો. સરકારના શિક્ષણ વિભાગે લૉર્કાને નાણાકીય સહાય કરીને સૂચવ્યું કે તે સ્પેનના ગ્રામપ્રદેશમાં પ્રવાસ કરી, દેશના પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિ-કલ) તેમજ પરંપરાગત નાટકો કે વાર્તાઓને ખોળી કાઢી, વર્તમાન અર્થઘટન સાથે તેનું પુનર્લેખન કરી તેની સ્થાનિક પ્રજા સમક્ષ નિઃશુલ્ક પ્રસ્તુતિ કરે. લૉર્કાએ આ પડકાર ઝીલી લીધો અને સખત પરિશ્રમ કરી આખી યોજના તૈયાર કરી. આ જ ગાળામાં તેને વિવિધ નાટકોમાં અભિનય તેમજ દિગ્દર્શન કરવાનો અનુભવ મળ્યો. સ્પેનના આ વિસ્તારોમાં રહેતા લોકો અત્યંત ગરીબ હતા. એક સમયે તેમનાં જીવન સાથે વણાઈ ગયેલી તેમની પરંપરાગત રંગભૂમિ અને તેનાં ગીતો આજે મૃતપ્રાય સ્થિતિમાં હતાં. છેલ્લાં ઘણાં વર્ષોમાં તેઓને એક પણ નાટક જોયાનો અનુભવ નહોતો.

આ પ્રવાસ દરમિયાન જ લૉર્કાએ ત્રણ નાટકોને આવરી લેતી અત્યંત વિખ્યાત નાટ્યત્રયી (triology) લખી અને સ્પેનના ગ્રામપ્રદેશોમાં ઠેર ઠેર ફરીને ભવ્ય સફળતા સાથે તેની ભજવણી કરી. આ ત્રણ નાટકો હતાં : 'Blood Wedding' (1933), 'Yerma' (1934) અને 'The House of Bernarda Alba' (1936). આ ત્રણેય નાટકો સ્પૅનિશ મધ્યવર્ગમાં પ્રચલિત એવી અન્યાયી

તેમજ અમાનવીય પરંપરાઓ સામેના એક ઉગ્ર બળવારૂપ હતાં. પ્રેક્ષકોના હાર્દિક ઉમળકાને જોઈને લૉર્કાએ તીવ્રતાથી અનુભવ્યું કે ''જાણે એમની જ કલાસંસ્કૃતિનો ખોવાઈ ગયેલો, ભુલાઈ ગયેલો અમૂલ્ય ખજાનો અમે વર્ષો બાદ તેમને પરત મેળવી આપ્યો! આ માટે અમારાં સૌનાં હૃદયમાં ગજબનો સંતોષ હતો''. ગરીબ અછતગ્રસ્ત પ્રેક્ષકો માટે ભજવેલ નાટકોના આ યાદગાર અનુભવે લૉર્કાને સામાજિક હેતુઓ માટેની પ્રતિબદ્ધ રંગભૂમિનો પ્રબળ સમર્થક બનાવી દીધો.

ત્યારબાદ લૉર્કાએ સમસ્ત યુરોપમાં માત્ર 'ડ્રૉઇંગરૂમ–ફારસ' ભજવતી રહેતી લોકપ્રિય રંગભૂમિના અસ્તિત્વ સામે ગંભીર સવાલો ખડા કરીને યુરોપીય રંગભૂમિનો તેનાં આદિ-સાંસ્કૃતિક મૂળિયાંઓના આધાર પર કાયાકલ્પ કરવાનો ઐતિહાસિક નિશ્ચય જાહેર કર્યો. તેણે તેનાં નાટકોમાં સ્ત્રીઓની પરંપરાગત ભૂમિકા અને સમાજમાં તેઓની પરાધીન સ્થિતિ સામે ઉગ્ર સવાલો ઉઠાવ્યા. એ સમયના સમાજ માટે આઘાતજનક એવા સમલૈંગિક સંબંધો તથા વર્ગ-વર્ગ વિરુદ્ધ ચાલી આવતા પૂર્વગ્રહો સામે પણ લોકોને જાગ્રત કર્યા. તેના જીવનના છેલ્લા ગાળામાં લૉર્કાએ બહુ થોડી કવિતાઓ લખી. 1936માં તેણે જાહેર કરેલું, 'theatre is poetry that rises from the book and becomes human enough to talk, shout, weep and despair.''

કવિતા જેટલી લૉર્કા માટે સહજ હતી એટલી જ સ્પૅનિશ પ્રજા માટે પણ સ્વાભાવિક હતી. ગીતો અને કાવ્યો તરફની જનસાધારણની સહજ પ્રીતિ સ્પેનની ધરતી કે પ્રકૃતિ સાથે જડાયેલી હતી. લૉર્કાએ પોતાનાં નાટકો ક્યારેય એક નાનકડા મર્યાદિત વર્ગને ધ્યાનમાં રાખીને નહોતાં લખ્યાં. એક નાટ્યકાર અને ખાસ તો લોકોના કવિ તરીકે તેનો સમગ્ર પ્રયાસ એ ધબકતું પ્રાણવાન જીવન અને એ સમૃદ્ધ લોકપરંપરાઓને ઝીલવાનો હતો, જેનો અંતર્ગત લય કુદરતી રીતે જ કાવ્યાત્મક હતો. લૉર્કા ભદ્રવર્ગીય ઉન્નતભ્રૂ સર્જકોના કલા--વિષયક માપદંડોને બળજબરીથી પ્રજા પર થોપવાના મતનો નહોતો. જેવી રીતે 20મી સદીમાં યીટ્સ અને ઇલિયટે કાવ્યનાટકો લખેલાં તેમનાથી વિરુદ્ધ લૉર્કાએ ગામડાંની ભીની ભીની તાજગીભરી સોડમને તેનાં નાટ્યસર્જનોમાં આત્મસાત્ કરી. લૉર્કાનો જાદુ એ છે કે ધરતી પ્રત્યેનો તેનો ઉત્કટ અનુરાગ પ્રેક્ષકોની સમાન અભિરુચિ સાથે તત્કાળ અનુબંધ રચી આપે છે. તેના રસાળ ઊર્મિલ પદ્યમાં તડપ અને રજૂઆતમાં હળવી, તરલ અને ઉલ્લાસમય નાટ્યાત્મકતા જોવા મળે છે.

લૉર્કાનાં સૌથી વધારે પ્રભાવશાળી નાટકો એવા લોકો સાથે સંકળાયેલાં છે

કે જેઓની પ્રકૃતિદત્ત આશા અને એષણાઓ તેમના યુગની રૂઢ પરંપરાઓ અને રીતરિવાજો, બૌદ્ધિક કારણો કે પછી એવાં જ બીજાં, માણસને અંકુશમાં રાખનારાં પરિબળો જોડે સતત ઘર્ષણમાં આવતી રહે છે. અને આવા દરેક કિસ્સામાં છેવટે પ્રકૃતિ જ વિજયી નીવડે છે. દા.ત., નાટક 'Blood Wedding'માં પ્રેમમાં પડવાની ઇચ્છા કુદરતી છે પરંતુ સાથે સંહારક પણ છે. તેવી જ રીતે નાટક 'Yerma'માં માતૃત્વ ધારણ કરવાની એક સ્ત્રીની ઝંખના છેવટે આત્મઘાતી ઘેલછામાં પરિણમે છે. 'The House of Bernarda Alba'માં ઊંડી દબાવી રાખેલી ઇચ્છાઓ એક ગૌરવાન્વિત ઘરને ખેદાનમેદાન કરી નાખે છે.

આ ત્રણેય નાટકોમાં વ્યક્તિના પોતાપણાની ખોજનો તેમજ વાસ્તવવાદી નાટ્યસંકલનાનો એક નિશ્ચિત વિકાસક્રમ જોઈ શકાય છે. આ ત્રણેયમાં 'Blood Wedding' સૌથી વધુ ભાવવાહી, ઊર્મિશીલ કાવ્ય-નાટક બન્યું છે. પારંપરિક લોકકથાનાં સૌથી વધારે લક્ષણો પણ આ નાટકમાં જ જોવા મળે છે. નાટ્યસમીક્ષકોએ આ નાટકને ગ્રામીણ ભૂમિકા પર રચાયેલ નાટ્યત્રયીમાંના સર્વશ્રેષ્ઠ નાટક તરીકે બિરદાવ્યું છે. તેનું વિષયવસ્તુ છે જીવનનું ચક્ર, સમયની આગેકૂચ, પસંદગી, છેતરપિંડી, પ્રારબ્ધ અને પ્રકૃતિ. આખુંય નાટક લગ્નની આસપાસ રચાયેલું હોવાથી તેમાં જીવનનું ચક્ર અને સમયની આગેકૂચ આપોઆપ પ્રતીક રૂપે વ્યક્ત થાય છે. 'Yerma'ની નાયિકાને બાળક મેળવવાની એટલી બધી ઝંખના છે કે બાળક નહીં આપી શકતા પતિને તે ગળે ટૂંપો દઈ મારી નાખે છે. ગ્રામીણ ધરતીનાં મૂળિયાં સાથે જોડાયેલી આ કરુણાન્તિકાઓ દુનિયાભરની સ્ત્રીઓનાં હૃદયને સ્પર્શી જાય છે. 'The House of Bernarda Alba' વધુ પડતું કઠોર આધિપત્ય ધરાવતી એક માને કારણે ઘેરી નિરાશામાં સરી પડેલી, પોતાના પ્રેમસંબંધોને તીવ્રપણે ઝંખતી ત્રણ હતભાગી દીકરીઓની આપવીતી રજૂ કરે છે. પરંતુ આ નાટકમાં ભાવવાહિતાથી વિશેષ વાસ્તવિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક તત્ત્વોનો પણ સહારો લેવામાં આવ્યો છે.

1936માં સ્પેનમાં આંતરવિગ્રહ ફાટી નીકળ્યો તેના ત્રણ દિવસ પહેલાં લૉર્કા ગ્રૅનેડામાં આવેલા તેના પારિવારિક ઘરે પાછો ફરવા મૅડ્રિડથી નીકળ્યો. સ્પેનનું રાજકીય-સામાજિક વાતાવરણ અત્યંત સ્ફોટક બની ગયેલું. લૉર્કાના મનમાં ભય હતો કે જમણેરી વિચારસરણી તરફ ઢળતા તેના વધુ પડતા ઉદારવાદી મતને કારણે તે ચોક્કસ શંકાના ઘેરામાં આવી જશે. બીજા જ મહિને તેના સાળા - ગ્રૅનેડાના ડાબેરી મેયરને ઠાર મારવામાં આવ્યો. એ જ દિવસે બપોરે લૉર્કાની ધરપકડ કરવામાં આવી. એવું કહેવાય છે કે રાષ્ટ્રવાદી લશ્કરી દળોએ લૉર્કાને પકડીને થોડા જ વખતમાં તેની હત્યા કરી નાખી.

1933માં લૉર્કાએ આર્જેન્ટિનાનો પ્રવાસ કરેલો. ત્યાં તેને વ્યાખ્યાન આપવાનું હતું તેમ જ ત્યાંના કલાકારો જોડે તેવાં નાટક 'Blood Wedding'નું દિગ્દર્શન કરી નાટકનો પ્રિમિયર શૉ યોજવાનો હતો. લૉર્કાએ તેનાં વ્યાખ્યાનમાં કલાત્મક સર્જન અને તેની ભજવણી અંગેના તેના પરિશુદ્ધ સિદ્ધાંતોની વાત કરી. ઉચ્ચતમ કૃતિ માટેની પ્રેરણા વ્યાખ્યાતિક કરતાં તેણે કહ્યું કે, 'any great art depends upon a vivid awareness of death, connection with a nation's soil, and an acknowledgement of the limitations of reason.'

સ્પેનના આપખુદ શાસન જનરલ ફ્રાન્કોએ 1936માં લૉર્કાના મૃત્યુ બાદ તેનાં તમામ લખાણો અને નાટકો પર પ્રતિબંધ લાદી દીધેલો જે છેક 1953માં ઉઠાવવામાં આવ્યો. ત્યારબાદ તેનાં ઘણાંખરાં જાણીતાં નાટકો સ્પૅનિશ રંગભૂમિ પર ભજવવામાં આવ્યાં. ફ્રાન્કોના મૃત્યુ બાદ લૉર્કાનાં જીવન અને કવન પર દેશભરમાં મુક્ત ચર્ચા શક્ય બની. દક્ષિણ આફ્રિકાના રૉમન કૅથલિક કવિ રૉય કૅમ્પબેલ જેણે સ્પેનના આંતરયુદ્ધ દરમિયાન ત્યાંના રાષ્ટ્રવાદીઓનું સતત સમર્થન કરેલું. તેણે લૉર્કાની કૃતિઓના અનુવાદો કર્યા.

ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર (1905–1980) :

Jean-Paul Sartre : ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર વિશ્વપ્રસિદ્ધ તત્વચિંતક, નવલકથાકાર, નિબંધકાર, નાટ્યકાર, પટકથાલેખક, રાજકીય ચળવળકાર, સાહિત્ય-વિવેચક અને અસ્તિત્વવાદ નામે જાણીતી વિચારધારાના સ્થાપક હતા. 1920માં હેન્રી બર્ગસનનો નિબંધ વાંચ્યા બાદ સાર્ત્ર તત્વજ્ઞાન પ્રતિ આકર્ષાયા. આગળ ઉપર કૅન્ટ, હેગલ, કિર્કગાર્ડ, હેઝલ, હાઇડેગર વગેરેને વાંચવાથી તેઓ પશ્ચિમી તત્વજ્ઞાનનાં વિવિધ પાસાંઓથી પ્રભાવિત થયા. 1929માં ઇકૉલ નૉર્મલ ખાતે સાર્ત્રનો પરિચય સિમૉન દ બુવા નામની એક તેજસ્વી મહિલા જોડે થયો જે સ્વયં આગળ ઉપર એક પ્રસિદ્ધ દાર્શનિકા, લેખિકા અને નારીવાદી ચળવળની આગેવાન તરીકે જગપ્રસિદ્ધ બની. સાર્ત્ર અને સિમૉન બંને રોમૅન્ટિક સંબંધે જોડાયા બાદ જીવનપર્યંતના અવિભક્ત સાથીદાર બની રહ્યાં.

1951માં સાર્ત્ર અને સિમૉન દ બુવાનો પરિચય અલ્જિરિયન-ફ્રેન્ચ લેખક, નાટ્યકાર, દાર્શનિક, આલ્બર્ટ કામુ સાથે થયો અને કામુની નવલકથા 'The Rebel' પ્રકાશિત થયા બાદ ગાઢ મિત્રો બની ગયા. ફ્રાન્સના જર્મન નાઝીઓના કબજા દરમિયાન ચાલેલી પ્રતિકારક ચળવળમાં સાર્ત્રની પ્રતિબદ્ધતા બાબતે જ્યારે કેટલાક લોકોએ પ્રશ્નો ઉઠાવ્યા ત્યારે તેના બચાવમાં આવીને કામુએ કહેલું, ''Sartre was a writer who resisted, not a resister who wrote.'' તે સમયે પ્રવર્તમાન સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક ઉછેર પાછળની અવધારણાઓ અને અપે-ક્ષાઓને સાર્ત્ર અને સિમૉન દ બુવાએ સાથે મળીને હિંમતભેર પડકારી જે તેમની નજરે વિચાર અને જીવનશૈલીની રીતે મધ્યમવર્ગમાંથી આવતા સુખવાદીઓ(-bourgeois)ની પેદાશ હતી. 1960માં ફિડૅલ કાસ્ટ્રો અને ચે ગ્યુવૅરાને મળવા સાર્ત્ર ક્યૂબા ગયા. ગ્યુવૅરાની ભેદી હત્યા બાદ સાર્ત્રએ પોતાની જાતને માત્ર બૌદ્ધિક ન ગણાવતા આ યુગના સૌથી વધુ પૂર્ણ મનુષ્ય તરીકે ગણાવી. બીજા મહાયુદ્ધ પછી સાર્ત્ર ઘર ઘરમાં જાણીતું નામ બની ગયેલા. 1960 બાદ લઘુતમ જરૂરિયાતો સાથે સાર્ત્ર ખૂબ સાદું જીવન જીવતા રહ્યા અને છેલ્લી ઘડી સુધી પોતાના ધ્યેયને વફાદારપણે વળગી રહ્યા. 1968માં પૅરિસમાં સવિનય કાનૂનભંગ સાથેની એક હડતાળમાં જ્યારે તેમની ધરપકડ કરવામાં આવી અને ચાર્લ્સ દગૉલની દર-મિયાનગીરીથી જ્યારે તેમને છોડી મૂકવામાં આવ્યા ત્યારે દગૉલે કહેલું વિધાન સાર્ત્ર માટે મહાન અંજલિ સમાન છે : ''You can't arrest Voltaire''.

સાર્ત્રનું અવસાન 15 એપ્રિલ, 1980ના રોજ થયું. તેની અંતિમયાત્રામાં કહેવાય છે કે 15,000થી માંડીને 50,000 ચાહકો અને પ્રશંસકોએ હાજરી આપેલી.

અસ્તિત્વવાદનો સિદ્ધાંત :

વીસમી સદીમાં તત્વજ્ઞાનનો વિકાસ માત્ર તત્વજ્ઞાનના અધ્યાપકો અને તેના ચિંતકો દ્વારા જ થયો છે. આ વિષયને જાણે કે સામાન્ય લોકો સાથે લેવાદેવા જ નથી! તત્વચિંતકોએ તારવેલા નિષ્કર્ષોની સામાન્ય માણસના રોજિંદા વ્યવહારો પરની અસરો ઘટતી ગઈ છે. વિજ્ઞાનના નિયમો જેમ તેના તજ્જ્ઞો સિવાય કોઈ સમજી શકતું નથી એવું તત્વજ્ઞાનની બાબતમાં બન્યું છે. સાર્ત્રનું કહેવું હતું કે તત્વજ્ઞાન જો સામાન્ય માણસને જીવન જીવવાની સાચી નવી દૃષ્ટિ ન આપી શકે તો તે ફક્ત ગણ્યાગાંઠ્યા તત્વચિંતકો માટે બંધ ઓરડામાં અવનવા સિદ્ધાંતો તારવ્યા કરવાનો નિજાનંદી અને નિરર્થક એવો એક બૌદ્ધિક વ્યાયામમાત્ર બની રહે.

19મી–20મી સદીમાં યુરોપ-અમેરિકામાં તત્ત્વજ્ઞાનની આ દશા હતી ત્યારે બીજા વિશ્વયુદ્ધના અંતે ફ્રાન્સમાં સાર્ત્ર, કામુ વગેરેએ અસ્તિત્વવાદની વિચારધારાને સાધારણ જનમાનસ સુધી પહોંચાડવાના અથાગ પુરુષાર્થ કર્યા. 20 વર્ષના અંતરાલમાં થયેલાં બે વિશ્વયુદ્ધોના અંતે થયેલ લાખો માણસોનાં મૃત્યુ, માણસના માણસ પરના અસહ્ય અત્યાચારો, સંખ્યાબંધ ગામડાં અને શહેરોનો મોટા પાયે વિનાશ, વર્ષોની કાળી મહેનત પછી માણસજાતે સર્જેલી અઢળક સાધનસામગ્રીનો ખુડદો, રાષ્ટ્રો-રાષ્ટ્રો વચ્ચે ભયંકર શંકા અને અવિશ્વાસનું વાતાવરણ વગેરેને કારણે જીવનનો અર્થ, પ્રેમ અને ભાઈચારાનો અર્થ, માનવપ્રગતિનો હેતુ, ઈશ્વર અથવા ધર્મ પરની માણસજાતની શ્રદ્ધા આ બધુંય તેનાં મૂળસોતું હચમચી ઊઠ્યું. પરિણામે આ વૈચારિક ચળવળ ફક્ત તજજ્ઞો પૂરતી મર્યાદિત ન રહેતાં સાહિત્ય અને રંગભૂમિ સુધી પ્રસરી.

સાર્ત્રની ફિલસૂફીનો પાયો એ છે કે ‘‘અસ્તિત્વ સત્વનું પુરોગામી છે.’’ (Existence precedes essence). સત્વની વાત ત્યારે જ કરી શકાય, જ્યારે પહેલાં અસ્તિત્વ હોય. આમ સાર્ત્રનો આ દાવો પરંપરાગત ચાલી આવતા દાર્શનિક દૃષ્ટિકોણને ઉલટાવી કાઢે છે જે મુજબ સત્વ (essence) અથવા તો કોઈ પણ પદાર્થનો અંતર્ગત સ્વભાવ તેના અસ્તિત્વ (existence) કરતાં વધારે પાયાગત, અચલ, અવિવાદિત અને સંપૂર્ણ છે. અસ્તિત્વવાદીઓ માટે મનુષ્ય અંતઃકરણ દ્વારા તેનાં મૂલ્યો સર્જે છે અને જીવનનો અર્થ નિર્ધારિત કરે છે. કારણ કે મનુષ્ય તેના આરંભથી કોઈ જ વારસાગત ઓળખ કે મૂલ્ય ધરાવતો નથી. આગળ જતાં તે જે પ્રકારે વિચારે છે અને જે પ્રકારનાં કાર્યો કરે છે તેના આધારે જ તેના અસ્તિત્વની મહત્તા અને સાર્થકતા પુરવાર થાય છે. સાર્ત્રની નિકટની સાથીદાર સિમોન દ બુવા પણ આ સંકલ્પનાનો ઉપયોગ તેના નારીવાદી અસ્તિત્વવાદમાં એ વિચારને વિકસાવવા માટે કરે છે કે ‘‘one is not born a woman, but becomes one’’.

સાર્ત્રના 1946ના એક ભાષણ ‘‘Existentialism is a Humanism’’ (અસ્તિત્વવાદ એ જ માનવતાવાદ છે)માં જ તેની ત્રણ શબ્દોની એક ફૉર્મ્યુલા રચાય છે. હેઝલ બાર્ન્સે સાર્ત્ર, સિમોન દ બુવા અને આલ્બર્ટ કામુને માનવતાવાદી અસ્તિત્વવાદીઓ તરીકે ઓળખાવ્યા છે. માનવીય પરિસ્થિતિનું તત્વગામી આલેખન અસ્તિત્વવાદી સાહિત્યમાં રજૂ કરવામાં આવે છે. સ્વાતંત્ર્ય એ માણસનું મૂલ્ય છે એટલે સાહિત્યસર્જનની ક્રિયા આ મૂળભૂત ચેતનાની મુક્ત અભિવ્યક્તિ છે. માનવજીવનની અપ્રગટ શક્યતાઓને સાકાર કરવાનું સાહિ-

ત્યનિર્માણનું ધ્યેય છે. આ સંદર્ભમાં અસ્તિત્વવાદી સાહિત્ય એ શક્યતાઓનું સાહિત્ય છે તેમ બાર્ન્સ માને છે.

એક દૃષ્ટિએ તમામ તત્વજ્ઞાન અસ્તિત્વવાદી જ હોય છે. કારણ કે જીવ, જગત અને ઈશ્વર અથવા પરમતત્વના અસ્તિત્વની વિચારણા કોઈ પણ તત્વ-જ્ઞાનમાં અનિવાર્ય છે. આ સંદર્ભમાં અહીં અસ્તિત્વનો અર્થ વિશાળ છે. સાર્ત્રનો મૂળભૂત વિચાર કે ''અસ્તિત્વ એ સત્વનું પુરોગામી છે'' અર્થાત્ વ્યક્તિત્વનું ગઠન કોઈ એક પૂર્વનિર્મિત નમૂના કે નિશ્ચિત હેતુની આસપાસ કરવામાં આવતું નથી. કારણ કે મનુષ્ય જાતે જ એ પ્રક્રિયા સાથે જોડાવાની પસંદગી કરે છે. માનવઅસ્તિત્વને અવરોધરૂપ બનતી પરિસ્થિતિને નકાર્યા વગર સાર્ત્ર સ્પીનો-ઝાને જવાબ આપે છે કે આસપાસનાં પરિબળો જ મનુષ્યને ઘડે છે. તેના જ શબ્દોમાં ''ત્રાસદાયક પરિસ્થિતિ તેના પોતાનામાં અસહ્ય નથી, પરંતુ ત્રાસનો ભોગ બનેલાઓ દ્વારા એક વાર તેને અસહ્ય માની લેવામાં આવે પછી એ પરિ-સ્થિતિ ખરેખર ત્રાસદાયક બની જાય છે. આમ મારી હાલની પરિસ્થિતિ વિશે મારા ઇરાદાઓ સ્પષ્ટ કરતી વખતે – તે હું જ છું જે સ્વતંત્રપણે તેને કાર્યમાં રૂપાંતરિત કરું છું.''

સાર્ત્રએ જ્યારે કહ્યું કે જગત એ મારી જ સ્વતંત્રતાનું દર્પણ છે. ત્યારે તેનો કહેવાનો અર્થ એટલો જ છે કે જગતે મને પ્રતિભાવ આપવાની તેમજ મારી જાતની ઉપરવટ થવાની ફરજ પાડીને મને તેનો ઋણી બનાવ્યો છે. મારાં કાર્યોનો પ્રતિભાવ આપવાની તેણે કૃપા કરી છે.'' હાલની અવરોધજનક પરિ-સ્થિતિની ઉપરવટ જઈ શકવાને સાર્ત્ર સર્વોત્કૃષ્ટ સ્તરે પહોંચ્યાનું સમજે છે. વધુમાં ઉમેરણ કરતાં સાર્ત્ર કહે છે, ''આપણને સ્વતંત્ર બની રહેવાની જ સજા મળેલી છે'' (We are condemned to be free).

માણસ અન્ય વસ્તુઓની જેમ પરિમિત છે, અપૂર્ણ છે, માણસ સ્વતંત્ર પણ છે; પરંતુ પોતાના જ સ્વાતંત્ર્યના દુરુપયોગથી એ સ્વાતંત્ર્ય ગુમાવી પણ દે છે. માણસના અસ્તિત્વમાં વિરોધાભાસ છે. તેનો અનુભવ વ્યક્તિને હતાશ કરે છે. જીવનનો અર્થ પામવાની વ્યક્તિની જિજ્ઞાસા માત્ર બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિથી સંતોષાતી નથી. મનુષ્યજીવનની સંદિગ્ધતાનું ભાન તીવ્ર બનતું જાય તેમ બુદ્ધિથી શોધેલો તાત્વિક ઉકેલ મિથ્યા જણાય છે. અસ્તિત્વલક્ષી વિચારકો તાત્વિક વિચારણામાં બુદ્ધિની પ્રતિષ્ઠા જરૂર સ્વીકારે છે પરંતુ બુદ્ધિની સર્વોપરિતાને સ્વીકારતા નથી. જ્ઞાનની પ્રક્રિયામાં કલ્પના, લાગણી, અંતઃસ્ફુરણા, મનઃસ્થિતિ વગેરે અબૌદ્ધિક વ્યાપારોનું પણ ઘણું મહત્વ છે. આમ બૌદ્ધિક જ્ઞાનની મર્યાદાઓ પ્રત્યે સતત

જાગ્રત રહેવાનો અસ્તિત્વવાદીઓનો આદેશ છે.

હેગલ અને માર્ક્સની વિચારધારાઓથી અસ્તિત્વવાદ ક્યાં ભિન્ન છે તે બાબતનો ઉલ્લેખ કરતાં પ્રો. હાઇન્માન સૂચવે છે કે હકીકતમાં વિરાટ માનવસમાજમાં સાધનસામગ્રીની વિપુલતા હોવા છતાં માણસને પોતાને એકલા પડી ગયાનો જે કારમો અનુભવ થાય છે તે અસ્તિત્વવાદની મૂળ સમસ્યા છે. માનવસમસ્યાઓનો હેગલ અને માર્ક્સે સૂચવેલો ઉકેલ નિષ્ફળ ગયો માટે અસ્તિત્વલક્ષી વિચારણા ઉદભવી તેવું હાઇન્માન માને છે. અસ્તિત્વવાદીઓની કેન્દ્રીય સમસ્યા માણસના અસ્તિત્વ અંગેની છે. વસ્તુઓ કરતાં માણસનું અસ્તિત્વ કઈ રીતે જુદું પડે છે તે જાણવું આવશ્યક છે. માનવઅસ્તિત્વ જગત સાથે અવિભાજ્યપણે સંકળાયેલું છે. જગત મિથ્યા નથી. મનુષ્ય પામર નથી. જીવ આ વિરાટ સૃષ્ટિનો એક અંશમાત્ર નથી. પ્રત્યેક જીવનું વૈયક્તિક અસ્તિત્વ છે.

માનવીના અસ્તિત્વનું પ્રધાન લક્ષણ છે સભાન પરિવર્તનશીલતા અને ધ્યેયગામિતા. મનુષ્ય ભવિષ્યમાં પ્રક્ષેપણ કરી શકે છે. 'સ્વ'ની સીમાઓને ઓળંગી શકે છે. અલબત્ત, દરેક માનવી પોતાની આંતરિક ચેતનાનો આટલો વિસ્તાર સાધી શકતો નથી. મોટા ભાગના માણસો તો ફક્ત ટેવની સપાટીએ પોતાનો જીવનવ્યવહાર ટકાવી રાખે છે અને ખાસ તો પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય વેચીને સલામતી ખરીદતા રહે છે. વહેણથી વિરુદ્ધ તરવું જેમ અઘરું છે તેમ જગત વચ્ચે રહેવા છતાં ટોળામાં પોતાના વ્યક્તિત્વને ઓગળી જતું બચાવવું તે પણ એક બહુ મોટો પડકાર છે.

માણસ જગતમાં એકલો નથી. પરંતુ બીજા માણસોનું અસ્તિત્વ તેના પોતાના સ્વાતંત્ર્યને ભયમાં મૂકે છે. એક બાજુ માણસ સમાજમાં પોતાના વ્યક્તિત્વને ઓગાળી નાખવા માગતો નથી અને બીજી બાજુ પોતાના આંતરિક જીવનની સમૃદ્ધિ અથવા રિક્તતા બીજી વ્યક્તિને પહોંચાડી શકતો નથી. તેની સમક્ષ આ કરુણ વિકલ્પો છે. આજકાલ પ્રચાર અને માહિતી-પ્રસારણનાં અઢળક સાધનોની મદદ છતાં વ્યક્તિનો આ વિયોગ ઘટતો નથી. વિરાટ માનવસમૂહો વચ્ચે જોવા મળતી મનુષ્યની એકતા કૃત્રિમ અને ઉપરછલ્લી છે. કારણ કે તેના મૂળમાં કેવળ સામૂહિક અનુકરણ છે. આધુનિક યુગનો માનવી વધુ સૂચનવશ બન્યો છે. તેની ફરિયાદો અને વ્યક્તિગત ચિંતાઓમાં પણ ટીવી અને છાપાંઓમાં જે કંઈ જોયું-સાંભળ્યું હોય તેનો પ્રભાવ વર્તાય છે. તેના કહેવાતા અનુભવો અને અભિપ્રાયો પણ ઉછીના લીધા હોય તેવું લાગે છે. બીબાંઢાળ માન્યતાઓમાં તેના વ્યક્તિગત વિચારો દટાઈ જાય છે. વ્યક્તિ જાણે સમાજ નીચે દટાઈ ગઈ છે.

માણસનું આ બિનઅધિકૃત અસ્તિત્વ છે. જોકે અસ્તિત્વવાદમાં સમાજ-વિરોધી વલણ નથી પણ સામાજિકતા એ જ વ્યક્તિની સમસ્યાઓનો તાત્ત્વિક ઉકેલ છે તેવું પણ તેઓ માનવા તૈયાર નથી.

યુરોપ અને અમેરિકાના 20મી સદીનાં સાહિત્ય પર દૃષ્ટિપાત કરતાં એક વિસંવાદી ચિત્ર ઊભું થાય છે. આઇરિશ કવિ યીટ્સ તેની એક કવિતામાં કહે છે : ‘‘Things fall apart; the centre can not hold, mere anarchy is loosed upon the world’’. તે કાળે બધા લેખકો કોઈક મૂળભૂત હતાશાનો અનુભવ કરી રહ્યા હશે તેવું જણાય છે. સર્જક એકલો પડી ગયાનો અનુભવ કરી રહ્યો છે. વિરાટ સમાજમાં સર્જક એક બાજુ ફેંકાઈ ગયાનો અનુભવ કરે છે. પોતાની અનુભૂતિ વાચકને પહોંચતી હશે કે નહીં તે વિશે પણ સાહિત્યસર્જકોને શંકા ઊઠે છે.

બર્ટ્રાન્ડ રસેલે 1959માં એક ટીવી ઇન્ટરવ્યૂમાં કહેલું, ‘‘જ્યારે માણસો પોતાની સામાજિક સમસ્યાઓ ઉકેલી શકવા સમર્થ થશે ત્યારે ધર્મનું જીવનમાં સ્થાન જ નહીં રહે.’’ સાહિત્ય વિશે પણ આવું વિધાન કરી શકાય ખરું ? આધુનિક સમાજમાં સાધનોની વિપુલતા અને મૂલ્યોની દરિદ્રતા છે એવું કેટલાક ચિંતકો માને છે. હકીકત અને મૂલ્યોને જ્યારથી વિખૂટાં પાડવાનું તટસ્થ વૈજ્ઞાનિક વલણ અપનાવવામાં આવ્યું ત્યારથી જાણે મૂલ્યો અદૃશ્ય થતાં જતાં હોય તેવી ફરિયાદ બધા સર્જકોએ કરી. 20મી સદીનાં સાહિત્યમાં રોમૅન્ટિક શૈલીનું વર્ચસ્વ રહ્યું છે. ટી. એસ. ઇલિયટની ઉપમા મુજબ ‘‘માણસનું વ્યક્તિત્વ એવું તો છિન્નભિન્ન થયું છે કે હવામાં ઊડતા છૂટાછવાયા કાગળના રદ્દી ટુકડાઓ સાથે તેને સરખાવી શકાય.’’

પહેલા વિશ્વયુદ્ધ પછીની અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ પહેલાંની રંગભૂમિનું અવલોકન કરતાં સાર્ત્ર સૂચવે છે કે તે સમયે પાત્રાલેખનનું મહત્વ પરિસ્થિતિ-નિરૂપણ કરતાં વધારે હતું. પાત્રોને અમુક નિશ્ચિત ગુણો કે અવગુણો દ્વારા મૂલવવામાં આવતાં હતાં. અસ્તિત્વવાદ માટે આવું સાહિત્ય સહેજ પણ અનુકૂળ નથી. વ્યક્તિ પોતાની મુક્ત પસંદગીથી પોતાનાં જીવનને ગમે ત્યારે બદલી શકે છે. માણસનો મૂળ સ્વભાવ એકસરખો નથી જ્યારે મૂળ પરિસ્થિતિઓ એકસરખી છે અને કઈ રીતે વ્યક્તિ તેમાં જવાબદારી સાથે નિર્ણયો લે છે તે વધારે અગત્યનું છે.

સાહિત્યનું કામ માત્ર માનવસ્વભાવનું જ્ઞાન આપવાનું નથી પણ સમાજની ચેતના જાગ્રત કરી તેને કાર્યાભિમુખ કરવાનું છે. તત્વજ્ઞાનીઓએ જગતને સમ-

જવાની કોશિશ કરી, હકીકતે તેમાં જરૂર પરિવર્તન લાવવાની છે. માર્કસનું તત્વચિંતકો માટેનું એક વિધાન સાર્ત્ર સાહિત્યકારોના સંબંધમાં લાગુ પાડે છે. સાર્ત્ર કહે છે, ‘‘માણસ પોતાનો યુગ પસંદ કરી શકે નહીં પરંતુ જે યુગમાં જીવે છે તેમાં યોગ્ય રીતે જીવવાની પદ્ધતિ ચોક્કસ પસંદ કરી શકે.’’ દરેક સાહિત્યકાર પોતાના યુગ માટે જ લખે છે. કારણ કે તે ભવિષ્યનું પ્રક્ષેપણ કરે છે.

કામુ લખે છે : ‘‘જગત અર્થપૂર્ણ છે કે નહીં તે હું નથી જાણતો, કદાચ માનવબુદ્ધિથી પર એવો તેનો કોઈક પારગામી અર્થ હોય તોપણ માનવીય પરિસ્થિતિ માટે એવો અર્થ નિરર્થક છે’’. કામુ એવી દલીલ કરે છે કે ‘‘વિશ્વના સંદર્ભમાં માનવજીવન નિરર્થક છે તેના પરથી માણસનું જીવન જીવવાલાયક નથી એવું ફલિત થતું નથી. અર્થ પામવાની જરૂરિયાત અને જગતની અ-પારદર્શકતાને પરિણામે ‘ઍબ્સર્ડ’નો ખ્યાલ ઉદભવે છે’’. 1945માં કામુએ લખેલું, ‘‘I continue to believe that this world has no higher meaning, But I know that something in it has a meaning and that is man.’’

માણસ કશુંક બનવા માટે ઇચ્છા રાખી શકે છે. માણસ જે કંઈ કરે છે તેની જવાબદારી માણસની પોતાની છે. જે માણસ બીજા માણસો પ્રત્યે ક્રૂરતાથી વર્તે છે તે ક્રૂર માણસ તરીકે ઓળખાય છે. જોકે આની સામે તેના ઉપચાર સંદર્ભે માણસ સામે એક વિકલ્પ પણ છે. માણસ ધારે તો બીજી રીતે વર્તવાનો વિકલ્પ પણ પસંદ કરી શકે છે. જેમ કે, ક્રૂર બનવું કે પ્રેમાળ બનવું, સારો માણસ બનવું કે ખરાબ માણસ બનવું. સાર્ત્ર કહે છે કે માણસ સામે જ્યારે મુક્ત પસંદગી ઉપલબ્ધ હોય ત્યારે એક બાબત સિદ્ધ થઈ જાય છે કે મૂળભૂત રીતે કોઈ માણસ સારો કે ખરાબ હોતો નથી.

સાર્ત્રનાં નાટકો :

સાર્ત્રની રંગભૂમિનો પરિચય કરાવતા ગોઈખારનૌડ જણાવે છે કે સાર્ત્ર અને કામુનાં નાટકોનો હેતુ વર્તમાન યુગના માનવીના અસ્તિત્વની સમસ્યાઓ પ્રગટ કરવાનો છે. મૃત્યુ, ખૂન, યુદ્ધ, અત્યાચાર, દમન વગેરે વિષયોનું નિરૂપણ માનવીના અસ્તિત્વને માટે પડકારરૂપ છે. માણસનું સ્વાતંત્ર્ય જોખમમાં મુકાય ત્યારે જ તેના અસ્તિત્વની ચેતના ખળભળી ઊઠે છે. જીવનની પરિસ્થિતિઓ વ્યક્તિઓ સામે વિકલ્પ રૂપે આવે છે. તમામ સંઘર્ષો વચ્ચે પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવા વ્યક્તિ કઈ પસંદગી કરે છે, કેવી રીતે સંઘર્ષ કરે છે તે સમસ્યા સાર્ત્રનાં નાટકોમાં વ્યક્ત કરવામાં આવી છે. ‘‘માણસ અમુક પ્રકારનો છે માટે તે

અમુક રીતે વર્તન કરે છે'' તેવો સિદ્ધાંત સાર્ત્ર સ્વીકારતા નથી. ''માણસ અમુક રીતે વર્તન કરે છે માટે તે અમુક પ્રકારનો છે'' તેવું તેઓ માને છે.

1943માં વિખ્યાત દિગ્દર્શક ચાર્લ્સ ડુલિને(Charles Dullin) સાર્ત્રનું પહેલું નાટક 'The Flies' ભજવ્યું. 'The Flies'માં સાર્ત્ર તેના અસ્તિત્વવાદ સંબંધી વિચારો વ્યક્ત કરવા માટે ગ્રીક ક્લાસિક ઑરેસ્ટિયન દંતકથાને નાટકનો વિષય બનાવે છે. આખુંય નાટક ઑરેસ્ટસ તેની માતા ક્લિટેમનેસ્ટ્રા અને તેના પ્રેમી એજિસ્થિયસ દ્વારા તેના પિતાની હત્યાનાં ઘણાં વર્ષો બાદ તેના વતન આર્ગોસ પાછો ફરે છે તેની આસપાસ ઘૂમતું રહે છે. કોઈ પણ પ્રકારના અપરાધભાવની લાગણી અનુભવવાનો સાફ ઇનકાર કરીને આ હત્યારા પ્રેમીઓ આર્ગોસની પ્રજા પર બળજબરી કરે છે. ઑરેસ્ટસ તેમની કતલ કરીને તેના પિતાની હત્યાનો બદલો લે છે અને પોતાના દેશને મુક્તિ અપાવે છે. આ નાટકમાં પાપપુણ્યની સમસ્યા ધર્મના સંદર્ભમાં રજૂ થાય છે. નાટકમાં સાર્ત્રનો રાજકીય સંદેશ બહુ સ્પષ્ટ છે. ''ન કેવળ જર્મનોની, પરંતુ તેમની સાથે ભળી ગયેલા ફ્રેન્ચ દેશદ્રોહી-ઓ(Nazi collaborators)ની હત્યા કરતાં પણ અચકાઓ નહીં. ફ્રાન્સને આઝાદ કરવાનો આ જ એક સાચો માર્ગ છે.''

એક જ વર્ષ બાદ સાર્ત્રનું બીજું નાટક 'No Exit' (આ એકાંકી નાટક 'In Camera' શીર્ષકથી પણ ઓળખાય છે) ભજવાયું. (આપણા ગુજરાતી લેખક ચંદ્રવદન મહેતાએ 'કરોળિયાનું જાળું' નામે આ નાટકનો સરસ અનુવાદ કરેલો છે). 'No Exit' નર્કના કેદખાનામાં ફસાઈ ગયેલ વંઠેલા સમાજની એક શેતાની સમલૈંગિક ઔરત અને તેની સાથેના એક કાયર પત્રકારની કથા કહે છે. આ સ્થાનમાં માણસોને પ્રવેશ છે પણ એક વાર અંદર આવી ગયા પછી બહાર ની-કળવાની કોઈ શક્યતા નથી. જગતમાં આવી ગયા બાદ મનુષ્યની પણ આ જ દશા છે. નાટકનાં બંને પાત્રો એક બંધ કમરામાં પુરાઈ ગયાં છે અને થોડા સમય બાદ નર્કનું જ એક ત્રીજું પાત્ર પણ પ્રવેશે છે. આ બંધ ઓરડા(Hell)માં એક મનુષ્ય તરીકે તેમની ઘોર નિષ્ફળતાઓનો અને તેમનાં દુ:સ્વપ્નો કે ભ્રમણાઓ અંગેની પૂરી સભાનતા સાથે તેઓએ અનંતકાળ સુધી જોડાજોડ રહી એકબીજાને પીડા પહોંચાડતા રહેવાનું છે. નાટકના અંતમાં બંનેને ભાન થાય છે કે તેઓએ એકબીજાના શરીરમાં 'ગરમ ધગધગતા સળિયા' ભોંકવાની જરૂર નથી. કારણ કે સાથે રહેવું તેમની અનિવાર્ય નિયતિ છે. ''નર્ક એટલે બીજા માણસો'' (Hell is ... other people), અર્થાત્ તમારી સાથે રહેલો પ્રત્યેક બીજો માણસ તમારા માટે 'નર્ક' ઊભું કરે છે. સામે તેની નજરમાં તમે પણ એ જ કરો છો.

Sartre's 'No Exit'

આ નાટકમાં 'પર'ના, 'બીજા'ના અસ્તિત્વની સમસ્યા રજૂ થઈ છે. તમામ માનવસંબંધો એકમેક સાથેના ઘર્ષણથી ખરડાયેલા છે. દરેક વ્યક્તિ માટે 'પર'(other)નું અસ્તિત્વ જોખમકારક છે. કારણ કે 'પર' સાથે સંપર્કમાં આવતાં જ કોઈ ને કોઈ ઘર્ષણની શક્યતા ઊભી થાય છે જે બંને માટે પીડાદાયી નીવડે છે (જેને તમે ચાહો તો નર્ક કહી શકો). 'પર'ની દૃષ્ટિમાં દરેક વ્યક્તિ પોતાની આંતરિકતા ગુમાવી બેસે છે અને પોતે માત્ર એક વસ્તુ (object) બની રહે છે. બે સાથે રહેતી વ્યક્તિઓ વચ્ચે કોઈ ત્રીજી વ્યક્તિનો પ્રવેશ માત્ર ક્ષુબ્ધતા જન્માવે છે. 'No Exit' જ્યારે 1948માં અમેરિકામાં ભજવાયું ત્યારે તેને ત્યાં બહુ પ્રોત્સાહક આવકાર મળ્યો નહોતો. આ સમાચાર જાણીને શરૂમાં તો સાર્ત્ર ગુસ્સામાં આવી અકળાઈ ઊઠેલા પરંતુ પછીથી રમૂજમાં ટકોર કરેલી, "Sorry I forgot, Americans will never understand existentialism!"

સાર્ત્રના ત્રીજા નાટક 'Lucifer and the Lord'માં નૈતિકતા અને માનવ-સંબંધોના પ્રશ્નો ઈશ્વરના સંદર્ભમાં રજૂ થાય છે. સાર્ત્ર અહીં કૅથલિક ચર્ચ પર કટાક્ષ કરે છે. ન્યાયી ઈશ્વરનું અસ્તિત્વ જગતમાં પ્રવર્તતા અનિષ્ટ સાથે જરાય સુસંગત નથી તેવું સાર્ત્ર આ કૃતિ દ્વારા દર્શાવવા માંગે છે. ઈશ્વર સમક્ષ બે પ્રકારનું વર્તન શક્ય છે : એક તો તેની સંપૂર્ણ શરણાગતિ કે આધીનતા સ્વીકારી લેવામાં આવે, અર્થાત્ ઈશ્વરને નિરપેક્ષ સાક્ષી (absolute subject) તરીકે માન્ય ગણવામાં આવે. (પરંતુ આમાં જવાબદારી અને સ્વાતંત્ર્યનો અનાદર કરીને

માણસ એક તુચ્છ પામર જીવ બની જાય છે.) બીજી શક્યતા ઈશ્વરનો ખુલ્લો અનાદર કરી પોતાના સ્વાતંત્ર્યથી અનિષ્ટનું સર્જન કરીને ઈશ્વરને પડકારવાની છે. સાર્ત્ર જણાવે છે કે આ બંને વિકલ્પો તર્કસંગત નથી. જો ઈશ્વર નિરપેક્ષ સાક્ષી હોય તો તેને પડકારવાના પ્રયત્નો મિથ્યા છે અને જો ઈશ્વરને પડકારી શકાતો હોય, તેની વિરુદ્ધ બળવો કરી શકાતો હોય તો તેને નિરપેક્ષ સાક્ષી ગણી શકાય નહીં. નાટકના એક પાત્ર ગોએટ્ઝનું માનવું છે કે "હું પોતે જ ઇષ્ટ અને અનિષ્ટનો સર્જક છું, ઈશ્વરનું મૃત્યુ થાય છે", આ કથનના સંદર્ભમાં એક બીજું પાત્ર તેને પૂછે છે : "ઈશ્વરનું જીવન કે મૃત્યુ મારે શા કામનું?" પાપ કે પુણ્યના ખ્યાલને ઈશ્વરના ખ્યાલ સાથે સાંકળી લેવામાં આત્મપ્રપંચ છે એવું સાર્ત્ર માને છે.

1946માં લખાયેલું તેનું એક અત્યંત અસરકારક નાટક છે 'Men without Shadows'. 1944ના ફ્રાન્સમાં પ્રતિરોધક જૂથ (resistence group) દ્વારા એક ગામડાને નાઝી કબજામાંથી આઝાદ કરવાની એક ભયંકર લડત દરમિયાન શાસકો બહુ ઘાતકી રીતે ગ્રામવાસીઓની કતલ કરે છે અને તેમનાં ઘરોને આગ લગાડી દે છે અને અંતમાં પાંચ ફ્રેન્ચ પ્રતિરોધી લડવૈયાઓ પકડાઈ જાય છે. તેઓને કડક પૂછપરછ માટે પ્રતિકારવિરોધી અને નાઝી-સાથીદાર જમણેરી અર્ધલશ્કરી અધિકારી સમક્ષ હાજર કરવામાં આવે છે. ત્યાં આગળ સાર્ત્ર એક પેચીદો સવાલ ઉઠાવે છે : "ભયાનક શારીરિક યંત્રણાઓના ભય હેઠળ અહીં ચૂપ રહેવાનું શું મૂલ્ય હશે અને બોલી નાખવાની શી કિંમત હશે?" ચુસ્ત પ્લૉટ અને એવાં જ જકડી રાખનાર પાત્રોનાં વૈવિધ્ય સાથે સાર્ત્ર યુદ્ધના અત્યંત ઘાતકી અને નૈતિક રીતે સંદિગ્ધ કહી શકાય તેવા સમયગાળામાં સત્ય અને સ્વતંત્ર ઇચ્છાશક્તિ કઈ રીતે કામ કરી શકે તેવા વિચારની ભીતર જાય છે. સૌપહેલી વાર આ નાટક 1947માં લંડનમાં પીટર બ્રુકે ભજવેલું. આજની તારીખે પણ આ અસ્તિત્વવાદી થ્રિલર ત્યારના જેવી જ ધ્રુજારી જન્માવી શકવાને સમર્થ છે.

1960માં સાર્ત્રનું એક અતિરસપ્રદ નાટક 'The Condemned of Altona' પ્રગટ થયેલું. હેઝલ બાર્ન્સના મતે સાર્ત્રની કલાકાર તરીકેની કેટલીક ઉત્તમ ક્ષણો આ નાટકમાં મઢી લેવામાં આવેલી. નાટકમાં ફ્રાન્ઝ નામનો એક નાઝી લશ્કરી અધિકારી બીજું વિશ્વયુદ્ધ પૂરું થયા બાદ તેના પિતા સાથે એક જ ઘરમાં લાંબો સમય એકલો પુરાઈ રહે છે અને બહારની દુનિયા સાથેનો તમામ સંપર્ક તોડી નાખે છે. નાઝી સૈનિક તરીકે યુદ્ધકાલીન જર્મનીમાં તેણે આચરેલ દુષ્કૃત્યોથી તે તીવ્ર અપરાધભાવ અને સંઘર્ષથી મનોમન પીડાય છે. ફ્રાન્ઝ તેની બહેન જોડે ગુનાહિત સંબંધ રાખે છે. તેના પિતા કૅન્સરથી પીડાય છે અને તેમનો અંત

નિશ્ચિત છે એટલે તેઓ ફ્રાન્ઝના ભાઈની પત્ની જોહાના મારફતે ફ્રાન્ઝનો એકાંતવાસ તોડાવવા માંગે છે. જોહાનાને તેની સાથે પ્રેમ થઈ જાય છે. આ બાજુ ફ્રાન્ઝની બહેન ઈર્ષ્યાથી એ બંનેનો સંબંધ તોડાવે છે અને અંતમાં ફ્રાન્ઝને સાચી પરિસ્થિતિનું ભાન થાય છે. ફ્રાન્ઝ પોતાના એકાંતવાસમાંથી બહાર આવીને તેના પિતાને મળે છે અને બંને આપઘાત કરે છે. ફ્રાન્ઝના પાત્રમાં સાર્ત્ર એક શાપિત અંતરાત્માનો સંઘર્ષ વ્યક્ત કરે છે. એકાંતવાસ અને મનોવિકૃતિનો આશરો લઈને ફ્રાન્ઝ પોતાના અંતરાત્માનો ભાર હળવો કરવા ફાંફાં મારે છે. સાર્ત્રનાં બીજાં નાટકોમાં 'The Respectful Prostitute' (1946), 'Dirty Hands' (1948) અને 'The Devil and the Good Lord'(1951)નો સમાવેશ થાય છે. તેના સાહિત્યમાં નાટકો ઉપરાંત તત્વજ્ઞાન સંબંધી નિબંધો, લેખો અને નવલકથાઓનો સમાવેશ થાય છે.

અહીં એક બાબત ખાસ ઉલ્લેખનીય છે કે સાર્ત્રએ 1964માં પોતાને જાહેર થયેલ સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર એમ કહીને નકારી કાઢેલો કે "a writer should not allow himself to be turned into an institution." નોબેલ જેવો સર્વોચ્ચ પુરસ્કાર સ્વૈચ્છિકપણે નકારનાર ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર પ્રથમ વ્યક્તિ હતા. સ્વીડિશ પ્રેસના પ્રતિનિધિઓ સમક્ષ બોલતાં સાર્ત્રએ જણાવેલું કે "લેખક પાસે એક જ સાધન છે – શબ્દ. લેખકને કોઈ પણ પ્રકારનું સન્માન મળે તે લેખક તેમજ વાચકો ઉપર એક પ્રકારનું બંધન લાદે છે. 'ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર' તરીકે ઓળખાવું એક બાબત છે, પરંતુ 'ઝયાં પૉલ સાર્ત્ર – એક નોબેલ વિજેતા' તરીકે ઓળખાવું સાવ નોખી બાબત છે. લેખકે પોતે વ્યક્તિ મટી સંસ્થા બની જવું સહેજેય ઇચ્છનીય નથી.

સાર્ત્રની આંખો પહેલેથી જ નબળી હતી. 1973માં તે સાવ અંધ બની ગયેલા. 1975માં એક વાર તેમને કોઈકે પૂછેલું કે તમને કઈ રીતે યાદ કરવામાં આવે તો તમને ગમે, તેના જવાબમાં તેમણે કહેલું, "લોકો મને મારી નવલકથા 'Nausea' તથા મારાં નાટકો 'No Exit' અને 'The Devil and the Good Lord' માટે, તેમજ મારાં દાર્શનિક લખાણો માટે, ખાસ કરીને 'Critique of Dialectical Reason' માટે, મારા નિબંધ 'Genet, Saint Genet....' માટે યાદ રાખે, બસ, આથી વિશેષ મારી બીજી કોઈ મનોકામના નથી."

15

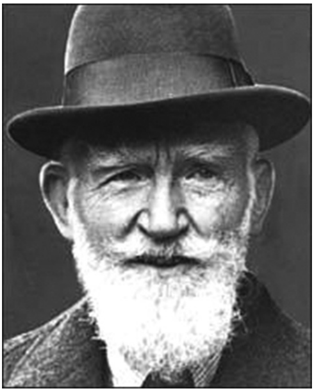
બ્રિટિશ રંગભૂમિ

19મી સદીના મધ્યકાળમાં ઇંગ્લૅન્ડમાં રંગભૂમિના નામે બહુ ઊજળું ચિત્ર નહોતું. આયર્લૅન્ડમાં તો તેનાથીય વધારે ખરાબ સ્થિતિ હતી. આઇરિશ રેનેસાંનો હજુ આરંભ નહોતો થયો. ઇંગ્લૅન્ડમાં ભલે ઉત્કૃષ્ટ દરજ્જાના નાટ્યકારો નહીં પણ કમસે કમ ઉત્કૃષ્ટ કવિઓ, નવલકથાકારો અને બેલે લખનારા કવિ અને ગીતકારો તો ચોક્કસ હતા. 19મી સદીના ઇંગ્લૅન્ડમાં મેલોડ્રામા, હળવાં પ્રહસ-નો, ઓપેરા, પેન્ટોમાઇમ, શેક્સપિયર અને બીજા ક્લાસિકલ લેખકોનાં તેમજ ફ્રેન્ચ પ્રહસનોનાં ભાષાંતરિત નાટકો પ્રજામાં અત્યંત લોકપ્રિય હતાં. 1860થી ફ્રેન્ચ ઓપેરા અને વિક્ટોરિયન પેરોડી (ઠઠ્ઠો ઉડાવતાં નાટકો) બહુ લોકપ્રિય બનેલાં. એ સમયના સૌથી વધારે જાણીતા નાટ્યકારો James Planche અને Dion Boucicault હતા. તે સમયની વૈજ્ઞાનિક શોધખોળોને નાટકના પ્લૉટમાં સ્થાન આપવાના તેમના વલણે તત્કાલીન રંગભૂમિ પર બહુ મોટો પ્રભાવ પાડ્યો. ગિલબર્ટ અને સુલિવાનનાં કૉમિક ઑપેરા પણ પ્રેક્ષકોમાં ખૂબ જાણીતાં થયાં. તેને પગલે પ્રેક્ષકોમાં મ્યુઝિકલ થિયેટર પ્રત્યેનું આકર્ષણ વધવા પામ્યું. 1890માં મધ્યમવર્ગીય પ્રેક્ષકવર્ગમાં એડવર્ડિયન સંગીતપ્રહસનો પણ ખૂબ લોકપ્રિય બન્યાં. આ પ્રકારનાં મનોરંજને આગળ ઉપર યુરોપની પ્રજાને પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ વખતની હતાશા અને તણાવમાંથી પલાયન કરી જવામાં ખૂબ સહાય કરી. ત્યાર બાદ નાટ્યક્ષેત્રે પરિવર્તન લાવનાર બ્રિટિશ લેખકો હતા : આર્થર પિનેરો, વિલિયમ આર્ચર, ડી. એચ. લૉરેન્સ, જ્હૉન ગાલ્સવર્ધી, હાર્લે ગ્રેનવિલ બેકર, મેડૉક્સ ફૉર્ડ, જ્યૉર્જ રૉબર્ટ સિમ્સ વગેરે , જેમણે અંગ્રેજી રંગભૂમિને ફરી એક વાર પ્રાણવાન બનાવવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો.

આ બધાંમાં 19મી સદી પૂરી થતાં સુધીમાં ઑસ્કર વાઇલ્ડ અને જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉના સાફ-સુઘડ, સામાજિક વ્યંગ કરતાં વિનોદી નાટકોએ બ્રિટિશ

રંગભૂમિ પર જબ્બર ગુણાત્મક પરિવર્તન આણ્યું. એ વખતના સમકાલીન ગંભીર લેખકોની તુલનામાં શૉ અને વાઇલ્ડે પોતાની વાત કહેવા મુખ્યત્વે પ્રહસનની શૈલી પસંદ કરી. આગળ ઉપર અન્ય ત્રણ આઇરિશ નાટ્યકારો પણ ઉમેરાયા : વિલિયમ બટલર યીટ્સ, જે. એમ. સિન્જ અને સીન ઑ'કેસી. ઇંગ્લિશ સર્જકો માને છે કે આયર્લૅન્ડના આ નાટ્યકારોએ આયર્લૅન્ડની પ્રજાને જગાડવાનું કાર્ય કર્યું, તેનાથી અધિક ઇંગ્લૅન્ડને જગાડવાનું કાર્ય કર્યું. તેમણે ઇંગ્લૅન્ડને પોતાનું ઘર બનાવ્યું. આ આઇરિશ નાટ્યકારોનાં પ્રદાન બદલ ઇંગ્લિશ પ્રજા સદાય ઋણી રહેશે.

જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ (1856–1950) :



George Bernard Shaw : જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ પ્રસિદ્ધ આઇરિશ નાટ્યકાર અને સાહિત્યક્ષેત્રે બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવનાર વિદ્વાન લેખક હતા. તે બહુ ઊંડા સમીક્ષક પણ હતા. ઘણા નહીં જાણતા હોય કે તેઓ 'લંડન સ્કૂલ ઑફ ઇકૉનૉમિક્સ'ના સહસ્થાપક હતા. શૉ એક મુક્ત વિચારક હતા. તેમનાં લગભગ તમામ લખાણોમાં તેમની રાજકીય-સામાજિક નિસબત વ્યક્ત થતી હતી. શિક્ષણ, લગ્નસંસ્થા, ધર્મ, સરકારી તંત્ર, આરોગ્ય, સ્થાપિત વર્ગના વિશેષાધિકારોનો વિરોધ વગેરે તેમના ગમતા વિષયો હતા. તે મહિલાઓ માટેના અધિકારો તેમજ આવકની સમાનતાના સમર્થક હતા. શ્રમિકોનાં શોષણ સામે તેમનો ભયંકર આક્રોશ હતો. તેઓ કટ્ટર સમાજવાદી હતા. 'ફેબિયન સોસાયટી' માટે તેમણે ઘણું પ્રચારસાહિત્ય લખેલું. તેમણે 60થી વધારે નાટકો લખેલાં. આ ઉપરાંત શૉએ અનેક નિબંધો, નવલકથાઓ અને લઘુવાર્તાઓ લખેલાં. ઘણાનું માનવું છે કે બર્નાર્ડ શૉના સાહિત્યસર્જનનો કુલ જથ્થો શેક્સપિયર પછી બીજા ક્રમે આવે છે.

જ્યૉર્જ બર્નાર્ડ શૉ કહે છે કે "19મી સદીની યુરોપીય રંગભૂમિ શેક્સપિયરનાં વધ્યાંઘટ્યાં ગાભાચીંથરાં અને સ્ક્રાઇબનાં સસ્તાં રંગબેરંગી પીંછાંઓથી જાતને શણગારીને ગમે તેમ ટકી રહેવા સંઘર્ષ કરતી, પરંતુ અસલમાં મરણપથારીએ પડેલી માંદલી નકામી રંગભૂમિ હતી. આ ઉપરાંત તેનાં પર સસ્તાં અને સ્થૂળ ફાર્સિકલ નાટકો, લાગણીપોચાં, ઉપરછલ્લાં પ્રહસનો અને કૃત્રિમ,

અ-વાસ્તવિક રંગદર્શી નાટકો ભજવાતાં હતાં. એ રંગભૂમિ પર સાચું ધબકતું જીવન નહીં પણ નર્યાં દિવાસ્વપ્નો હતાં. ઉત્તેજક વિચારો નહીં, કેવળ ઢીલીપોચી લાગણીઓનું પ્રદર્શન હતું. કોઈ અનુભવ નહીં, ફક્ત પરંપરાએ સર્જેલા નિષ્પ્રાણ વિકલ્પો હતા. માત્ર બે જ વ્યક્તિઓએ – રિચાર્ડ વાગ્નર અને હેનરિક ઇબ્સને – આ પરિસ્થિતિ સામે પડકાર ઝીલ્યો.''

આ બંને મેધાવી સર્જકોના પ્રયાસો એટલા સફળ નીવડ્યા કે બર્નાર્ડ શૉને સાફ શબ્દોમાં કહેવું પડ્યું કે ''હવે પછી સંગીત વગરનાં નાટકોનું કોઈ ભવિષ્ય નથી, સિવાય કે ''the drama of thought.'' 1890ના દાયકામાં શૉએ પોત-પોતાની કલાના બંને મહાન સર્જકો – શૉના શબ્દોમાં - ''the two greatest living masters of their respective arts'' – વાગ્નર અને ઇબ્સ – પર પુસ્તકો લખ્યાં. એ વખતે શૉનું ધ્યાન તેના પોતાના કાર્ય પર પણ હતું; પરંતુ શૉ પોતે પણ શું એટલો જ મહાન સર્જક નહોતો? કદાચ શૉ એ વાત નહીં સ્વીકારે, કારણ કે તેણે પોતાની કારકિર્દી આ બંનેની પ્રચંડ અસર તળે એક તાલીમાર્થી તરીકે શરૂ કરેલી. એક ગ્રહણશીલ સર્જક તરીકે તે કદાચ વાગ્નરથી વધારે પ્રભાવિત થઈ ગયેલા. પરંતુ ધરાતલ પર પગ ખોડીને કલમ ચલાવવા ઇચ્છતા શૉએ ઇબ્સનના પગલે જ ચાલવાનું પસંદ કર્યું અથવા જેને તે 'Quintessence of Ibsenism' (ઇબ્સનવાદનું પ્રાણભૂત સત્ત્વ) કહે છે તેને અનુસરવાનો માર્ગ લીધો.

શૉએ તેની લેખક તરીકેની કારકિર્દી એક વિવેચક તરીકે શરૂ કરેલી. પહેલાં તે સંગીતના કાર્યક્રમોની સમીક્ષા કરતા. પછીથી એ છોડીને તે નાટકોનાં વિવેચન તરફ વળ્યા. તેમના સમકાલીન નાટ્યકારોના કામથી તે ચોક્કસ નિરાશ થયા હોવા જોઈએ. તે સમયના આગળ પડતા નાટ્યલેખકોમાં સર એ. ડબ્લ્યુ. પિનેરો અને એચ. એ. જૉન્સ હતા. બંનેના પ્રયત્નો આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકો સર્જવા તરફના હતા. પરંતુ તે જમાનાની રંગભૂમિ પર જે હદે બનાવટી પ્લૉટ્સ અને બીબાંઢાળ પાત્રાલેખનો પ્રેક્ષકોમાં લોકપ્રિય થઈ પડેલાં તેને સાંગોપાંગ બદલવાનું ગજું આ બેમાંથી કોઈ લેખકનું નહોતું. ઇંગ્લિશ સ્ટેજની આ કંગાલિયત ત્યારે ઊડીને આંખે વળગી જ્યારે ઇબ્સનનાં એક પછી એક નાટકો ઇંગ્લૅન્ડમાં ભજવાયાં અને પરંપરાગત આછકલાં અને મોજમઝા કરાવતાં ચાલુ નાટકો જોવા ટેવાયેલા અંગ્રેજી પ્રેક્ષકોને સૌપહેલી વાર નાટક-નાટક વચ્ચેનો ગુણાત્મક ભેદ નજરે ચડ્યો! 1890માં પહેલી વાર લંડન સ્ટેજ પર ઇબ્સનનું 'Doll's House' રજૂ થયું. તેના બીજા જ વર્ષે 1891માં 'Ghosts'ની ભજવણી થઈ. પહેલી વાર અંગ્રેજી રંગમંચ પર કોઈ નવી કલ્પનાશીલતા અને તાજગીસભર મુક્તિની આબોહવા પ્રસરી ગઈ. લાંબા સમય બાદ અંગ્રેજી રંગભૂમિ પર

કોઈ ગંભીર કથાવસ્તુની અસાધારણ રજૂઆતો જોવા મળી.

1890 પછીના ગાળામાં તેમણે પોતે નાટકો લખવાની શરૂઆત કરી. બર્નાર્ડ શૉએ બહુ હિંમત અને વિશ્વાસથી રંગભૂમિને નૈતિક, રાજકીય અને આર્થિક મુદ્દાઓ રજૂ કરવા માટેના સૌથી યોગ્ય અને અસરકારક સમૂહ માધ્યમ તરીકે વિકસાવી. આ બાબતે શૉ પોતાને હેનરિક ઇબ્સનનો ઋણી ગણાવે છે, જેણે 19મી સદીના પાછલા ગાળામાં આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટકનો પાયો નાખ્યો. ઇબ્સને સિદ્ધ કરી આપ્યું કે ખૂબ અગત્ય ધરાવતા સામાજિક મુદ્દાઓને નાટકનાં કેન્દ્રમાં લાવવા જોઈએ. શૉનું વાસ્તવવાદી શૈલીનાં ઉદાહરણરૂપ નાટક 'Widowers' House' હકીકતે તેના સાથીમિત્ર વિલિયમ આર્ચરના સહયોગમાં લખાયેલું. સૌપહેલી વાર વિલિયમ આર્ચરે જ ઇબ્સનનાં નાટકો અંગ્રેજીમાં ઉતારેલાં અને ત્યારથી શૉ ઇબ્સનનો ચાહક બની ગયેલો.

ઑસ્કર વાઇલ્ડની જેમ બર્નાર્ડ શૉએ પણ તેમનાં પ્રહસનોમાં પારંપરિક ફારસમાં આવતી બેવકૂફીભરી સ્થૂળ રમૂજોને સ્થાને બુદ્ધિચાતુર્ય અને ધારદાર વ્યંગનાં તત્વો દાખલ કર્યાં. બર્નાર્ડ શૉનો વિનોદ વધારે સૂક્ષ્મ અને અર્થસભર હતો જે વિક્ટૉરિયન યુગના નાટ્યકારોમાં જૂજ જોવા મળતી લાક્ષણિકતા હતી. પરંતુ બર્નાર્ડ શૉના આ વિનોદની વૈશ્વિક પ્રશસ્તિ પાછળ બ્રિટિશ નાટકમાં આમૂલાગ્ર પરિવર્તન લાવવાની તેમની ક્રાંતિકારી ભૂમિકા ઢંકાઈ જવી જોઈએ નહીં. સમાજના વિવિધ વર્ગોને શિક્ષિત કરવા તેમજ તેઓમાં સમયોચિત પરિવર્તન લાવવાના હેતુથી શૉએ તેનાં નાટકોમાં તેઓની ગજબની ઠેકડી ઉડાવીને તેમને સભાન બનાવ્યા. આ બંને નાટ્યકારોને દુનિયાભરમાં તેમનાં ઉચ્ચ સ્તરનાં પ્રહસનો માટે બહુ પ્રેમથી યાદ કરવામાં આવે છે.

આ સંદર્ભે શૉ પર એવા આક્ષેપો થયેલા છે કે તેમનાં નાટકોમાં 'action element' હોતું નથી. પરંતુ આ વાત સાચી નથી. 'Arms and the Man'થી માંડીને 'Millionaires' સુધીનાં નાટકોમાં તેની કક્ષાના અન્ય નાટ્યકારો જેવું જ ઍક્શન-તત્વ જોવા મળે છે. અલબત્ત, સામાન્યતઃ આપણે જેને 'ઍકશન' ગણીએ છીએ તેમાં અને શૉની તે અંગેની સમજણમાં મોટો ફરક છે! ચીલાચાલુ નાટકોમાં આપણે હીરોને સાચી કે ખોટી પરિસ્થિતિમાં ભયજનક હદે ઘેરાયેલો જોવો પડે છે. જલ અને અગ્નિની આકરી કસોટીમાંથી તેણે પાર નીકળવું પડે છે. આ પ્રકારની માવજતને બર્નાર્ડ શૉ 'ઍક્શન'ના નામે કરવામાં આવતા મૂરખવેડા ગણે છે. એક વખત નૈતિક પ્રશ્નને વ્યક્તિની અગવડ-સગવડ કેન્દ્રમાં રાખીને કરાતા કાયદાપાલન સાથે જોડવાને બદલે વ્યક્તિની પ્રામાણિકતા અને તેના અંતઃકરણ સાથે જોડીએ, પછી નાટકમાં દર્શાવાતાં ઘટનાપ્રચુર દશ્યો

આપણને ઉપરછલ્લાં અને બીભત્સ લાગશે. આ માટે જ બર્નાર્ડ શૉ નાટકોમાં અપરાધ, મારામારી, મસમોટી વસિયતો, આગ લાગવી, વીજળીના કડાકા થવા, વહાણ ડૂબી જવું, યુદ્ધો ફાટી નીકળવાં વગેરે ઘટનાઓ નકારી કાઢે છે. અપવા-દરૂપ લેખકની આવી તરકીબો પ્રેક્ષકોને ઉત્તેજિત કરવામાં સફળ થઈ જાય તોપણ શૉ તેને અનૈતિક અને અસ્વીકાર્ય ગણે છે.

ઘણાને પ્રશ્ન ઊઠે છે : 'Shawian Comedy' એટલે કે શૉનાં પ્રહસનની ખાસિયત કઈ? મેક્સ બિયરબોહમ જેવો પ્રસિદ્ધ કાર્ટૂનિસ્ટ અને સમીક્ષક આ માટેનું બધું શ્રેય શૉના સંવાદલેખનને આપે છે. પરંતુ સાથે સાથે તે એ પણ કહે છે કે ભલે શૉને ભાષા પ્રત્યે અપાર પ્રીતિ હોય પણ છતાં તેનું કૌશલ્ય માત્ર સંવાદલેખનમાં જ નથી પરંતુ નાટકની સમગ્ર બાંધણીમાં છે. જોકે આ જ બિય-રબોહમે શૉની એમ કહીને અગાઉ ટીકા કરેલી કે ''Shaw is only a writer of conversations, and not plays.'' પાછળથી તેણે પોતાનું આ વિધાન પાછું ખેંચતાં કહેલું કે ''this view collapses when you actually see shaw in the theatre.'' ઘણી વાર વાંચતી વખતે વાચાળ લાગતાં નાટકો જ્યારે સ્ટેજ પર ભજવાય ત્યારે ગતિશીલ અનુભવાય છે!

શૉનાં નાટકોમાં પહેલાં અગાઉ સ્થાપિત થઈ ગયેલાં સામાજિક મનોવલ-ણને દર્શાવવામાં આવે છે અને પછી એ વલણોને તેણે સૂચવેલ ઉપાયો દ્વારા ધ્વસ્ત કરવામાં આવે છે. 'Arms and the Man'(1894)માં પ્રેમ, યુદ્ધ અને સન્માનની વાત કરવામાં આવી છે. 'Mrs. Warren's Profession'(1894)માં વેશ્યાગમનનો મુદ્દો ચર્ચવામાં આવ્યો છે. 'Major Barbara'(1905)માં શસ્ત્રઉ-ત્પાદન કરતી ફૅક્ટરીનો માલિક દુનિયાને (રોજગારી, સુરક્ષા વગેરે) ઘણુંબધું આપે છે, જ્યારે (સંકટગ્રસ્ત ગરીબોની સેવા-સહાયતા કરતું) 'સાલ્વેશન આર્મી' વાસ્તવમાં ગરીબોની ગરીબાઈને લાંબો સમય જેમની તેમ ટકાવી રાખવાનું જ કાર્ય કરે છે!

શૉનાં નાટકો સમાજને સ્પર્શતા મુદ્દાઓ, વિચારો અને પ્રશ્નો પર પોતાનું ધ્યાન ઠેરવે છે અને અંતમાં પ્રેક્ષકોને ગંભીરતાથી વિચારતા કરી મૂકે એટલા અગત્યના પુરવાર થાય છે. તેનાં યાદગાર પાત્રાલેખનો રંગમંચ પર પૂરી તાકાત સાથે જીવંત થતાં જોવા મળે છે. તેનું ભાષા પરનું ઉત્કૃષ્ટ પ્રભુત્વ, સામાજિક જાગૃતિનો પરોક્ષ સંદેશ અને સૂક્ષ્મ ચોટદાર વ્યંગ સાથેનો વિનોદ પ્રેક્ષકોને સીધો જ અસર કરે છે. શૉ પોતાનાં નાટકને બે વર્ગમાં વહેંચે છેઃ ''pleasant plays and unpleasant plays!'' પ્રથમ 'pleasant' વર્ગમાં આવતાં નાટકો છે – પ્રેમ અને યુદ્ધ પરત્વે કટાક્ષપૂર્ણ રોમૅન્ટિક દૃષ્ટિકોણ ધરાવતું નાટક 'Arms and the

Man'(1894), જાતીય સંબંધો પ્રત્યે સમાજનું વલણ સ્પષ્ટ કરતું કટાક્ષનાટક 'Candida' (1893); 'કૉમેડી ઑફ એરર્સ'ની માફક પાત્રોની ઓળખનો ગૂંચવાડો સર્જતું હળવું પ્રહસન 'You Never Can Tell' (1895). અને બીજા 'unpleasant' વર્ગમાં મુકાયેલાં નાટકોમાં ગરીબોનાં શોષણ પર ધનાઢ્ય બનતા વર્ગ પર કટાક્ષ કરતું નાટક 'Widower's House' (1892), સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય, છૂટાછેડા, લગ્ન અને મૈત્રી અંગેના તે કાળના મૉડર્ન વિચારોની ઠેકડી ઉડાડતું નાટક 'The Philanderer' (1893), અને વેશ્યાગમન પ્રત્યે વિક્ટોરિયન યુગના લોકોનાં વલણ પર લખાયેલું નાટક 'Mrs. Warren's Profession' (1893). આ ઉપરાંત શૉનાં કેટલાંક નાટકોની વિસ્તૃત નોંધ આ પ્રમાણે છે :

'Widower's House' : 'વિડૉવર્સ હાઉસ' એક ઍન્ટિ-રોમૅન્ટિક નાટક છે. જ્યારે એક ધનાઢ્ય વેપારી પિતા ઘરમાં પ્રવેશતાં જ તેની પુત્રીને કોઈ અજાણ્યા પુરુષના બાહુપાશમાં જકડાયેલી જુએ છે ત્યારે તે તત્કાલ ઘોડાના ચાબુકથી તેને ફટકારવાને બદલે એ બંનેનાં સંભવિત લગ્ન અંગેની મંત્રણામાં ગૂંથાઈ જાય છે. અને હકીકતમાં આ મંત્રણા સામાજિક માનમરતબો મેળવવા નાણાકીય સોદાબાજીમાં ઊતરવા જેવા કડવા નગ્ન તથ્યને ઉઘાડું કરે છે. નાટકની કથા એવી છે કે એક યુવાન પ્રામાણિક અંગ્રેજ એક સાધનસંપન્ન વ્યક્તિની પુત્રીના પ્રેમમાં પડે છે. ત્યારબાદ તેને ખબર પડે છે કે તેની તેમજ તેના થનાર સસરાની આવકનો મૂળ સ્રોત ગરીબોના શોષણ પર આધારિત છે. દેખીતી રીતે જ આ એક કરુણ પરિસ્થિતિ છે. પરંતુ શૉ હંમેશની જેમ કોઈ ને કોઈ રીતે ટ્રૅજેડી ટાળવાને મક્કમ હતા. અહીંયાં પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ સામાન્ય નાટકોમાં જોવા મળે તેમ, પરસ્પર ઉષ્માની ઓછપ અનુભવતા બે પ્રેમીઓ તરફ ખેંચાતી નથી. નાટકની રચના જ એવી છે કે જેમાં પ્રેક્ષકોનું સમગ્ર ધ્યાન બે યુવાન હૃદયોના રોમાન્સ તરફ નહીં પણ પેલા ઘેરા દુર્ભાગ્યપૂર્ણ સામાજિક અનિષ્ટ ઉપર કેન્દ્રિત થાય છે. અને અંતમાં પ્રેક્ષકોને એક મનોરંજક વક્રોક્તિપૂર્ણ, વ્યંગ્યાત્મક પ્રહસન સાંપડે છે.

'Pygmalion': 'Phonetics'(ધ્વનિ-ઉચ્ચારનું શાસ્ત્ર)ના અભ્યાસ હેઠળ મધ્યમવર્ગીય નૈતિકતા અને બે વર્ગ વચ્ચેના ભેદભાવને ખુલ્લા પાડતું 'Pygmalion' (1912) બર્નાર્ડ શૉનું સૌથી વિખ્યાત અને લોકપ્રિય પ્રહસન છે. હૉલિવૂડની વિખ્યાત સંગીતમઢી ફિલ્મ 'My Fair Lady' આ જ નાટકનું રૂપાંતર હતું જેણે 'Pygmalion'ને વિશ્વપ્રસિદ્ધિ અપાવી. (આપણે ત્યાં ગુજરાતી રંગમંચ પર પણ તે મધુ રાય-રૂપાંતરિત 'સંતુ રંગીલી'ના નામે રજૂ થયેલું). આ નાટકમાં બે અલગ અલગ દુનિયા વચ્ચેની રમૂજી-ટકરામણનું રસપ્રદ નિરૂપણ

કરવામાં આવ્યું છે. ઉચ્ચ ભદ્રવર્ગીય તેમજ આડંબરી પ્રોફેસર હેનરી હિગીન્સ ઝૂંપડપટ્ટીમાં રહેતી ઍલાઇઝા ડુલિટલ નામની એક તુંડમિજાજ અણઘડ યુવતીને લંડનની શહેરી છાંટવાળું અંગ્રેજી શીખવવાના પ્રયોગના ભાગ રૂપે ઉઠાવી લાવે છે. તાલીમના અંતે એ ફૂલ વેચનારી સાધારણ છોકરીનું કેળવાયેલી ભદ્રવર્ગીય સન્નારીમાં રૂપાંતર થઈ જાય છે. આ દરમિયાનમાં શૉ, કહેવાતા ઉચ્ચ ભદ્રસ-માજની દંભી પોકળતાને ઉઘાડી પાડે છે. ઍલાઇઝામાં જેવી પેલા પરિવર્તનની શરૂઆત થાય છે કે હેનરી અંગત રીતે અનુભવ કરે છે કે એ તેના 'મનગમતા પ્રોજેક્ટ' તરફ કોઈ અનેરા આકર્ષણથી ખેંચાઈ રહ્યો છે. શૉની એવી યોજના નથી કે નાટકના અંતે પ્રો. હિગીન્સ અને ઍલાઇઝા ડુલિટલ એક દંપતીનાં રૂપમાં ગોઠવાઈ જાય! તેમ છતાં ભજવણી વખતે મોટા ભાગના દિગ્દર્શકોનું સૂચન હતું કે 'પિગ્મેલિયન'ના અંતમાં એવું કંઈક બનવું જોઈએ કે જેથી કજોડાં જેવાં આ બે પાત્રો એકબીજાને ઝનૂનપૂર્વક ચાહવા લાગે અથવા એકબીજા વગર રહી જ ન શકે !

'Major Barbara' : શૉની ધારણા એવી હતી કે કોઈ પણ નાટકનું મૂળ તત્ત્વ સંવાદ (dialogue or discussion) હોવું જોઈએ. આ પરથી સમજાશે કે તેનાં નાટકોમાં શા માટે આટલાં બધાં બોલકાં કે વાતોડિયાં પાત્રો હોય છે! 'મેજર બાર્બરા'માં પણ ઘણું કરીને બે વિપરીત વિચારો ધરાવનારાઓ વચ્ચેની ચર્ચા છે. – શૉના શબ્દોમાં ''વાસ્તવિક જીવન અને સ્વપ્નદર્શી કલ્પના વચ્ચેનો સંઘર્ષ!'' મેજર બાર્બરા સાલ્વેશન આર્મીની એક સમર્પિત સદસ્ય છે. તે ગરીબીની સમસ્યાને હળવી કરવા મથે છે. અને આ માટે પોતાના ધનાઢ્ય પિતા જેવા કેટલાય શસ્ત્રોના ઉત્પાદકો જોડે તે સંઘર્ષમાં ઊતરે છે. થોડા સમય બાદ એક ઘટનાથી તેની શ્રદ્ધા હચમચી ઊઠે છે અને સામે મોટો પડકાર આવી પડે છે. જ્યારે તેને જાણ થાય છે કે તેના પિતાએ ગેરમાર્ગે એકઠી કરેલી સંપત્તિમાંથી તેની ધાર્મિક સંસ્થા દાન તરીકે મોટી રકમ મેળવે છે. ઘણા વિવેચકોએ આની સમીક્ષા કરતાં મુદ્દો ઉઠાવ્યો છે કે નાટકના મુખ્ય પાત્રની આખરી પસંદગી ઉમદા છે કે હકીકતે દંભી છે!

'Saint Joan' : શૉના પોતાના અભિપ્રાય મુજબ સૌથી અધિક શક્તિશાળી ઐતિહાસિક નાટક તરીકે 'સેન્ટ જૉન' તેમના શ્રેષ્ઠતમ સર્જનનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. નાટકમાં સુવિખ્યાત 'જૉન ઑફ આર્ક'ની કથા વણાઈ છે. તેનું સમગ્ર આલેખન અહીંયાં એક બહાદુર, જાગરૂક, અંતર્જ્ઞાની અને જેની જીભ પર સાક્ષાત પ્રભુની વાણી ઊતરી આવી હોય એવી એક યુવાન નિર્ભય સ્ત્રી તરીકે થયું છે. બર્નાર્ડ શૉએ તેમની સમસ્ત સાહિત્યિક કારકિર્દીમાં અનેક શક્તિશાળી

નારીચરિત્રો સર્જ્યાં છે. પરંતુ કોઈ પણ સમર્થ અભિનેત્રી માટે 'જૉન ઑફ આર્ક'નું આ પાત્ર તખ્તા પર જીવી બતાવવું એક મહાન પડકારરૂપ છે.

'Man and Superman' : અતિશય લાંબું પરંતુ અતિશય વિનોદી એવું આ વિચારપ્રેરક નાટક 'મૅન ઍન્ડ સુપરમૅન' ઘણાના અભિપ્રાય મુજબ શૉનું શ્રેષ્ઠ નાટક છે. આમ તેજસ્વી પરંતુ બીજી રીતે અનેક નબળાઈઓ ધરાવતાં પાત્રો આપસમાં કેટલાક જટિલ મુદ્દાઓ ચર્ચી રહ્યાં છે. નાટકનો પ્લૉટ ખૂબ સીધો - સરળ છે : જૅક ટેનર પરણ્યા વગર એકલો જીવવા માંગે છે. સામે ઍન વ્હાઇટફિલ્ડ નામની સ્ત્રી તેને લગ્નનાં બંધનમાં ફસાવવા ઉત્સુક છે. સ્ત્રી અને પુરુષ બંને વચ્ચે ખેલાઈ રહેલી લડતના આ પ્રહસનની ઉપલી સપાટી હેઠળ એક જોરદાર ફિલૉલૉફી કામ કરી રહી છે જેમાં જીવનનો કોઈ અર્થ ખોળવાની મથામણ છે! અલબત્ત, બર્નાર્ડ શૉના સમાજ અને પ્રકૃતિ વિશેના અભિપ્રાયો સાથે બધાં જ પાત્રો સંમત નથી થતાં. ત્રીજા અંકમાં ડૉન જુઆન અને ડેવિલ વચ્ચે જબરદસ્ત ચર્ચા છેડાય છે. કહે છે કે રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં બૌદ્ધિક સ્તરે આટલી હદે છંછેડી મૂકતો વાદવિવાદ અગાઉ ક્યારેય રજૂ નથી થયો.

'Arms and the Man' : બર્નાર્ડ શૉનું સૌથી વધારે જાણીતું પ્રહસન. માનવપ્રકૃતિના દંભને વ્યંગ અને રમૂજ સાથે ઉઘાડા પાડતું આ નાટક વાસ્તવમાં યુદ્ધની નિરર્થકતા પર ભાર મૂકે છે. આ નાટકને બર્નાર્ડ શૉની પહેલી વ્યાવસાયિક સફળતા ગણવામાં આવે છે. આ સંબંધમાં જ્યૉર્જ ઑરવેલે કહેલું કે બર્નાર્ડ શૉ જ્યારે તેમની લેખનકારકિર્દીની ટોચ પર હતા ત્યારે તેમણે આ નાટક લખેલું. તેનાં તમામ નાટકોમાં આ સૌથી વધારે વિનોદી કે રમૂજી નાટક છે. ટૅકનિકલી તેમાં એક પણ ઊણપ જોવા નથી મળતી. ઑરવેલ કહે છે કે ''આ નાટકમાં શૉ માણસની મૂળભૂત નૈતિકતા સામે સવાલ ઉઠાવે છે.'' તે અત્યંત ભારપૂર્વક જણાવે છે કે ''સમગ્ર નવી પેઢીએ સ્પષ્ટપણે સમજી લેવાની જરૂર છે કે યુદ્ધ સહેજ માત્ર પણ અદભુત ઘટના કે રોમાંચક સાહસ નથી. કોઈ પણ ભોગે યુદ્ધનો વિરોધ સૌ કોઈએ કરવો જ રહ્યો.''

આ નાટકની પ્રથમ પ્રસ્તુતિ 1894માં ઍવેન્યૂ થિયેટર ખાતે થયેલી અને નાટકનું પ્રકાશન 1898માં કરવામાં આવેલું. નાટક પૂરું થયા બાદ પ્રેક્ષકો એટલા બધા ખુશ થઈ ગયેલા કે તાળીઓના ગડગડાટ વચ્ચે શૉને અભિવાદન ઝીલવા ખાસ રંગમંચ પર માનભેર બોલાવવામાં આવેલા. શૉ જ્યારે મંચ પરથી પ્રેક્ષકોનો આનંદભર્યો પ્રતિભાવ ઝીલી રહ્યા હતા ત્યારે નાટ્યગૃહમાંથી કોઈક અળવીતરાએ મોટેથી નાટકને ઉતારી પાડતો અવાજ કરી શૉને અપમાનિત કરવાનો પ્રયાસ કર્યો. શૉએ તરત તેમની લાક્ષણિક હાજરજવાબી અદામાં એ પ્રેક્ષક સામે

જોઈને કહ્યું, "My dear fellow, I quite agree with you, but what are we two against so many?" નાટ્યગૃહમાં ઉપસ્થિત બધા પ્રેક્ષકો હસી પડ્યા અને શૉને શાબાશી આપતા હોય તે રીતે ફરી એક વાર તાળીઓથી વધાવી લીધા. પેલો ટીકાખોર પ્રેક્ષક નીચી મુંડીએ ચૂપચાપ નાટ્યગૃહ છોડી ગયો!

શૉનાં આ ઉપરાંતનાં કેટલાંક અગત્યનાં નાટકોમાં 'Caesar and Cleopatra' (1901), 'The Doctor's Dilemma' (1906), 'The Apple Cart' (1928), 'Candida' વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. બર્નાર્ડ શૉ એક જ માત્ર એવા નાટ્યકાર છે જેને 1925માં સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર અને 1938માં ફિલ્મ 'પિગ્મેલિયન'ની પટકથા માટે ઑસ્કર એવૉર્ડ મળેલો. બર્નાર્ડ શૉનું મૃત્યુ 94 વર્ષની ઉંમરે 1950માં થયેલું. વિખ્યાત બ્રિટિશ સમીક્ષક સિરિલ જૉડે સદગત બર્નાર્ડ શૉને અંજલિ આપતાં લખ્યું છે : "Shaw bacame for me a kind of God. I considered that he was not only the greatest English writer of his time but the greatest English writer of all time. Performances of his plays put me almost beside myself with intellectual excitement."

ઑસ્કર વાઇલ્ડ (1854–1900) :

Oscar Wilde : ઑસ્કર વાઇલ્ડ એક પ્રસિદ્ધ આઇરિશ લેખક, કવિ અને નાટ્યકાર હતો. 1880ના ગાળામાં સાહિત્યનાં તમામ સ્વરૂપો પર સફળતાપૂર્વક હાથ અજમાવ્યા બાદ ઑસ્કર વાઇલ્ડ 1890 પહેલાંના લંડનનો સૌથી વધારે લોકપ્રિય અને પ્રતિષ્ઠિત નાટ્યકાર બની ગયેલો. વાઇલ્ડને આજે તેની વ્યંગ અને વિનોદથી ભરપૂર એકોક્તિ કે કહેવતો માટે, તેની એકમાત્ર નવલકથા "The Picture of Dorian Gray" માટે અને તેનાં નાટકો માટે દુનિયાભરમાં યાદ કરવામાં આવે છે. ઑસ્કર વાઇલ્ડે શરૂઆતમાં પોતાનાં પહેરવેશ, જીવનશૈલી, જાહેર મંતવ્યો, જાહેર લખાણો વગેરે દ્વારા વિક્ટોરિયન સમાજના ડહોળ અને

દંભ ઉઘાડા પાડી તેની ખૂબ ઉશ્કેરણી કરી. ઑસ્કર વાઇલ્ડનાં વિખ્યાત સફળ નાટકોમાં – "Lady Windermere's Fan" (1892), "A Woman of No Importance"(1893), "An Ideal Husband" (1898), અને "The Importance of Being Earnest" (1898)ની ગણના થાય છે.

વૉલ્ટર પેટર-લિખિત પુસ્તક "Studies in the History of the Renaissance" વાંચીને ઑસ્કર વાઇલ્ડ ખૂબ પ્રભાવિત થયેલો. પેટરના કહેવા પ્રમાણે "સુંદરતા પ્રત્યેની માણસની સમજ અને સંવેદનશીલતા બીજી કોઈ પણ બાબત કરતાં વધુ સંસ્કારાયેલી હોવી જોઈએ. સાથોસાથ જીવનની પ્રત્યેક ક્ષણ એ સુંદરતાના અનુભવથી પરિપૂર્ણ બનવી જોઈએ." તેનાથી પ્રેરાઈને તેણે સમાજમાં નીચલા સ્તરે રહેલા વર્ગને ખૂબ આઘાતો આપ્યા અને પોતાની બરાબરીના વર્ગને ભરપૂર રમૂજ પૂરી પાડી. કહેવાય છે કે વૉલ્ટર પેટરના લખાણે વાઇલ્ડમાં કલા પ્રત્યે છીછરો કે ઉપરછલ્લો કહી શકાય તેવો 'સમર્પણભાવ' જન્માવેલો. વધુમાં જ્હૉન રસ્કિનનો પણ તેના પર પ્રભાવ હતો જેણે વાઇલ્ડને તેના જીવનમાં કોઈ નિશ્ચિત હેતુ કે અર્થ ખોળવા તરફ વિચારવાને પ્રેરિત કર્યો. રસ્કિને કહેલું કે "કલાની અગત્ય સમાજના ઉત્કર્ષ માટેના તેના કુદરતી સામર્થ્યમાં રહેલી છે." રસ્કિન પણ સુંદરતાનો પ્રશંસક હતો. પરંતુ સાથે તે એવું પણ માનતો હતો કે "સુંદરતા સારાં નૈતિક કામો જોડે સંકળાયેલી તેમજ એ દિશામાં કામ કરવાયોગ્ય હોવી જોઈએ".

તેનાં શરૂઆતનાં બે નાટકો 'Vera of The Nihilists' અને મેલૉડ્રામા 'The Duchess of Padua'ને જોઈતી સફળતા નહોતી મળી. પણ તેમ છતાં રંગભૂમિમાં રસ લેવાનું તેણે ચાલુ રાખેલું. તેમાંય જ્યારે તેને પોતાના એ સામર્થ્યની જાણ થઈ કે પદ્યની માફક તે ગદ્ય પર એટલું જ અસરકારક લખી શકે છે ત્યારે નાટકનાં સાહિત્યસ્વરૂપે તેના મગજનો બરાબરનો કબજો લઈ લીધો અને બાઇબલના પ્રસંગોમાંથી – 'સલૉમ'ને લગતી વાતો અને કલ્પનાઓથી તેનું મન ભરાઈ ગયું. ટૂંકા ગાળામાં તેણે ફ્રેન્ચ ભાષામાં 'Salome' નામનું એકાંકી લખી નાખ્યું. આ નાટક ટેટ્રાર્ક હેરૉડ એન્ટીપસની સાવકી પુત્રી સલૉમની અતિકરુણ કથાને ચોટદાર રીતે આલેખે છે. નાટકનાં રિહર્સલ્સ ચાલુ થયાં જેમાં સલૉમનું મુખ્ય પાત્ર તે સમયની મહાન અભિનેત્રી સારા બર્નહાર્ટ ભજવતી હતી. પૂર્વતૈયારી દરમિયાન જ નાટકની હવા એવી બંધાઈ કે પૅરિસનાં અગ્રગણ્ય અખબારોએ તેને 'le great event' કહીને ખૂબ ખ્યાતિ અપાવી. પરંતુ કમનસીબે તેમાં બાઇબલના પ્રસંગો આલેખાયા હોવાના વિવાદને પગલે લૉર્ડ ચેમ્બરલીને નાટક ભજવવાની મંજૂરી જ ન આપી. સમીક્ષક પિટર રેબીએ વા-

ઇલ્ડનાં નાટકો વિશે લખતાં જણાવેલું : "Wilde, with one eye on the dramatic genius of Ibsen, and the other on the commercial competition in London's West End, targeted his audience with adroit precision."

1892માં પોતાની શરતો ઉપર તત્કાલીન સમાજની કડક આલોચના કરતું નાટક 'Lady Windermere's Fan' લખ્યું, જેની પહેલી ભજવણી 1892માં લંડનના સેન્ટ જેમ્સ થિયેટરમાં સમાજના ઉચ્ચ વર્ગના ચૂંટેલા પ્રેક્ષકોની ચિક્કાર હાજરી વચ્ચે થઈ. નાટકમાં ઉપલી સપાટીએ રમતિયાળ વિનોદ છે પરંતુ ભીતરમાં બરબાદી કે ઊથલપાથલના ગર્ભિત સંકેતો છે. અહીંયાં ઑસ્કર વાઇલ્ડ એક પતિત સ્ત્રીને ઊંડી સહાનુભૂતિથી જુએ છે અને સામે વિક્ટૉરિયન સમાજની ભદ્ર સન્નારીઓની "તમારા સૌ કરતાં અમે વધુ પવિત્ર" (holier than thou) જેવી દંભી માન્યતાને જાહેરમાં વખોડી કાઢે છે. અહીંયાં વાઇલ્ડ એવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરે છે જેનાથી વિક્ટૉરિયન સૌજન્યનાં નામે ઉચ્ચ-વર્ગીય મહિલાઓનું નર્યું ચિબાવલાપણું વ્યક્ત થાય છે. વાઇલ્ડનો ધારદાર વ્યંગ જુઓ : "Wicked women bother one. Good women bore one. That is the only difference between them."

1895માં વાઇલ્ડનું છેલ્લું નાટક 'The Importance of Being Earnest' ફરી એક વાર ઓળખની અદલબદલ પર આધારિત હતું. નાટકનાં બે મુખ્ય પાત્રો શહેરમાં અને ગામડામાં જતી-આવતી વખતે પોતાની અસલી ઓળખને વારાફરતી બદલી નાખે છે. આ પાછળની લાલચ એક જ છે : વિક્ટૉરિયન યુગના રૂઢિચુસ્ત નૈતિક ધારાધોરણોથી છુટકારો! વાઇલ્ડનાં અગાઉનાં પ્રહસનો-ને મુકાબલે આ નાટક પ્રમાણમાં હળવું છે. 'Earnest'ને વાઇલ્ડનું 'માસ્ટરપીસ' સર્જન ગણવામાં આવે છે. 1894 પછીની વાઇલ્ડની કલાત્મક પરિપક્વતાનું એ ફળ છે. સૌપહેલાં આ નાટક 1895માં લંડનના સેન્ટ જેમ્સ થિયેટરમાં ભજવા-યેલું. થિયેટરના ઍક્ટર-મૅનેજર જ્યૉર્જ ઍલેક્ઝાંડરની સંગાથમાં રહીને વાઇલ્ડે નાટકને વધુ અસરકારક બનાવવા તેના પ્રત્યેક સંવાદ, પ્રત્યેક દૃશ્યને ફરી ફરીને લખી આપેલાં. વિક્ટૉરિયન કાળ વીતી ગયાના થોડા વખત પછીના સમાજનું તેણે ચોકસાઈપૂર્વક નિરૂપણ કરેલું જેમાં તેની વ્યંગ્યસભર ઠેકડી પણ સામેલ હતી. નાટક 'Earnest' ને પ્રેક્ષકો તેમજ વિવેચકો તરફથી અભૂતપૂર્વ આવકાર મળ્યો. વાઇલ્ડનાં અત્યાર સુધીનાં સર્જનોમાંથી સર્વશ્રેષ્ઠ એવા આ નાટકની તત્કાળ સફળતાએ એક નાટ્યકાર તરીકેની તેની પ્રતિષ્ઠાને ટોચ પર મૂકી આપી. તેનું આ નાટક તેના સર્વાધિક લોકપ્રિય નાટક તરીકે વિશ્વભરમાં ખ્યાતિ પામ્યું.

'Importance of being earnest' લખતી વખતે વાઇલ્ડ બરાબર જાણતો હતો કે તેની કાબેલિયત તેને દગો નહીં દે. પ્રથમ પ્રયોગ પૂર્વે કોઈકે વાઇલ્ડને પૂછ્યું કે તમે ધારો છો કે તમારું નાટક સફળ જશે? તેના જવાબમાં વાઇલ્ડે કહેલું : ''My dear fellow, the play is a success. The only question is whether the audience will be success!'' અને પ્રેક્ષકોએ નાટકને ખરેખર બિરદાવ્યું. 1939માં જ્હૉન ગિલગુડ દ્વારા લંડનમાં અને પછીથી 1947માં ન્યૂયૉર્કમાં ભજવાયું. આ નાટકની સમીક્ષા કરતાં સમીક્ષક ઍટકિન્સને કહેલું : ''hard, lucid, metallic, artifice – very modern in materials despite the age of tradition.'' વાઇલ્ડ જ્યારે આ નાટકના લંડન સ્ટેજ પરના લગાતાર સફળ પ્રયોગોને કારણે કીર્તિ અને સમૃદ્ધિનાં શિખરે હતો ત્યારે તેણે મારકવિસ ક્વીન્સબૅરી ઉપર માનહાનિનો મુકદ્દમો ઠોકી દીધો. આ ક્વીન્સબૅરી વાઇલ્ડના સજાતીય પ્રેમી લૉર્ડ આલ્ફ્રેડ ડગ્લાસનો પિતા હતો. મુકદ્દમા દરમિયાન એવા એવા પુરાવા બહાર આવ્યા કે જેને પગલે માનહાનિનો આરોપ પડતો મૂકી વાઇલ્ડને ખુદને સજાતીય સંબંધો રાખવા બદલ ધરપકડનો સામનો કરવાનો આવ્યો. વાઇલ્ડ ગુનેગાર પુરવાર થયો અને તેને બે વર્ષની જેલની સજા થઈ.

1897માં વાઇલ્ડે તેના જેલના અનુભવો પરથી એક નાટક લખ્યું 'De Profundis', જે 1905માં પ્રકાશિત થયું. 'De Profundis'માં ઑસ્કર વાઇલ્ડ તેની ધ્વસ્ત થઈ ગયેલી કારકિર્દી પર પાછળ નજર નાખતાં કહે છે : ''મને સંતોષ છે કે કલાસાહિત્યનાં ક્ષેત્રે સૌથી વધારે હેતુલક્ષી તરીકે જાણીતાં એવા નાટ્યસ્વરૂપને મેં મારા લેખનમાં પસંદ કર્યું અને કવિતા કે સૉનેટની માફક તેને પણ મારી વ્યક્તિગત અભિવ્યક્તિનું પ્રમુખ માધ્યમ બનાવ્યું; સાથોસાથ તેનો ક્ષેત્રવિસ્તાર પણ કર્યો અને તેના પાત્રાલેખનને સમૃદ્ધ બનાવ્યું.'' કેદીની બંધનાવસ્થામાં તેના સાથીમિત્રોને ઉદ્દેશીને લખાયેલા તેના કેટલાક પત્રોમાં તેની અગાઉની ઉપલકિયા આનંદની ફિલૉસોફીથી વિપરીત એવા ગંભીર આધ્યાત્મિક અનુભવની ઝાંખી અનુભવાય છે.

1898માં લખાયેલ 'An Ideal Husband' એક રાજકીય નાટક છે. વાઇલ્ડ જ્યારે દીવાનખંડ છોડીને બીજા પરિવેશમાં નાટક સર્જવાનો પ્રયાસ કરે છે ત્યારે બહુધા સફળ થતો નથી. ઇંગ્લૅન્ડની પારંપરિક રંગભૂમિ પર વાઇલ્ડના વિષયો તેના સમયથી ઘણા આગળ હતા. કારણ કે તે ખુદ વિક્ટૉરિયન સમાજનાં ચોખલિયાં મૂલ્યો અને લક્ષણોથી સાવ મુક્ત હતો. તેના વિચારોમાં બહુ ઊંડાણ નહોતું પરંતુ આ વિચાર પ્રત્યેનું તેનું ખેંચાણ નાટકમાં આવતા વાર્તાલાપને મદદ મળી રહે તે હેતુથી નહીં પણ ફક્ત એક આકર્ષક બળ તરીકે જ મહત્ત્વ ધરાવતું

હતું. 'An Ideal Husband'ના એક પાત્ર પાસે વાઇલ્ડે બોલાવરાવ્યું છે : ''All thought is immoral. Its very essence is destruction. If you think of anything, you will kill it. Nothing survives being thought of.''

તેમ છતાં વાઇલ્ડનાં નાટકો બાબતે એક ટીકા વારંવાર થઈ છે કે મહત્ત્વાકાંક્ષી પ્રહસનોમાં પણ વાઇલ્ડની પ્લૉટ-રચના અંતરાયરૂપ બને છે. સમસ્યાપ્રધાન નાટકોમાં તેના પ્લૉટ યંત્રવત્, ઉપરછલ્લા અથવા મારીમચડીને બનાવેલા જણાય છે. અને એટલા જ માટે તે 'The Importance of Being Earnest' જેવા ચોખ્ખા પ્રહસનમાં બીજાને મુકાબલે વધારે સફળ નીવડે છે. આ નાટક માટે નાટ્યસમીક્ષક બર્ન્સ મેન્ટલ કહે છે કે એક નાટ્યસ્વરૂપ તરીકે 'ફારસ' (Farce) એકદમ નિરાળી ખાસિયતો ધરાવે છે. ફારસમાં બધું જ માનવા કે સ્વીકારવાયોગ્ય હોય એ જરૂરી નથી. ફારસ પ્રકારનાં નાટકોમાં ગણતરીપૂર્વકનો લાગતો પ્લૉટ વખોડવાલાયક નહીં, પણ આવકારદાયક ગણવો જોઈએ.... Wilde has succeeded in turning flippancy into a fine art.''

વાઇલ્ડે બ્રિટિશ સમાજનું જે આલોચનાત્મક ચિત્ર આલેખ્યું એ તેની પહેલાં ફક્ત બર્નાર્ડ શૉએ આલેખેલું. સાહિત્યના ઇતિહાસકારોએ કહેલું કે વાઇલ્ડનાં સમસ્યાપ્રધાન નાટકો (problem plays) અગાઉના ડ્યૂમા અને ઑગિયરની યાદ અપાવે છે. માત્ર દીવાનખંડમાં આકાર લેતાં પ્રહસનો પરની તેની અસાધારણ હથોટીના મુદ્દા પર જ ઑસ્કર વાઇલ્ડ પેલા બે નાટ્યકારોથી જુદો તરી આવે છે. કેટલાક સમીક્ષકોના અભિપ્રાય પ્રમાણે તેનાં નાટકોમાં હળવાશ અને તાજગીભર્યો વિનોદ અચૂક જોવા મળે છે પણ કમભાગ્યે તેને મજબૂત પાત્રાલેખનો અને ચુસ્ત નાટ્યગૂંથણીનો જોઈતો ટેકો મળતો નથી.

બે વર્ષની કેદમાંથી છૂટ્યા બાદ તરત જ વાઇલ્ડ ફ્રાન્સ જતો રહ્યો અને ફરી ક્યારેય આયર્લૅન્ડ કે બ્રિટન પાછો ન ફર્યો. ત્યાં આગળ તેણે 1898માં જેલમાં વિતાવેલી જિંદગીના કપરા કાળને આલેખતું છેલ્લું દીર્ઘકાવ્ય 'The Ballad of Reading Gaol' રચ્યું. છેલ્લે છેલ્લે વાઇલ્ડે તેનાં નાટકો 'An Ideal Husband' અને 'The Importance of Being Earnest'ની સુધારાવધારા સાથેની નવી આવૃત્તિઓ પ્રકાશિત કરવામાં રસ લીધો પરંતુ ત્યાર બાદ આગળ કશું જ નવું લખવાની સાફ અનિચ્છા દર્શાવતાં તેણે કહ્યું કે ''I can write, but have lost the joy of writing.'' તેની પાસે જે કંઈ રહીસહી રકમ હતી એ તેણે દારૂ પીવા પાછળ ખર્ચી નાખી અને નશા અને નિરાશાની દશામાં આમતેમ ભટકતો રહ્યો. ફક્ત 46 વર્ષની યુવા વયે ઑસ્કર વાઇલ્ડ નિર્ધન-કંગાલ-હતાશ દશામાં મૃત્યુ પામ્યો.

તેના મૃત્યુ બાદ એક સમર્થ નાટ્યકાર તરીકે વિવિધ નિષ્ણાતો તરફથી તેને અપાયેલ અંજલિઓ તેની માનભેર પ્રતિષ્ઠાની સૂચક છે. બ્રિટિશ રંગભૂમિના આદ-રપાત્ર સમીક્ષક વિલિયમ આર્ચરના કહેવા પ્રમાણે "Wilde became the most exquisite stylist that had written for the stage since Congreve." આ જ વાત બીજા એક વિવેચકે પોતાની શૈલીમાં કહી, "His light, elegant comedies were unsurpassed in wit and epigrammatic brilliance since Sheridan."

George Bernand Shaw's 'Pygmalion'

George Bernard Shaw's 'Arms and the Man'

Oscar Wilde's 'The Importance of Being Earnest'

J. M. Synge's 'The Playboy of the Western World'

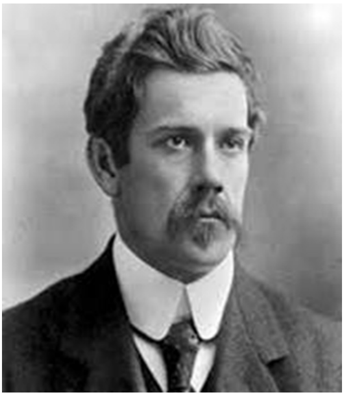
Sean Ocasey's 'Juno and the Paycock'

W. B. Yeat's 'The Death of Cuchulain'

ત્રણ આઇરિશ નાટ્યકારો :

આઇરિશ નાટ્યલેખનનો એકાએક થયેલો ઉદય એ 19મી સદીની આધુનિક રંગભૂમિના વિકાસનું સૌથી વધારે ધ્યાન ખેંચતું પાસું છે. 19મી સદીના છેલ્લા દસકા સુધી વિશ્વરંગભૂમિ પર આયર્લૅન્ડનું કોઈ જ પ્રદાન નહોતું. રાષ્ટ્ર-વાદના પ્રતિભાવ રૂપે જાગેલી સંવેદનાઓએ દુનિયાને ન કેવળ કુદરતી અભિનય અને સુરીલા સંવાદો સાથેની 'Abbey Theatre' નામે પ્રાયોગિક અને કલ્પના-શીલ રેપર્ટરી નાટક કંપની આપી પરંતુ એક એકથી ચડિયાતાં 'માસ્ટરપીસ' નાટકો આપ્યાં. આયર્લૅન્ડનું યોગદાન જેટલું આકસ્મિક અને ત્વરિત હતું એટલું જ સમયસરનું હતું. યુરોપમાં વાસ્તવવાદનું સ્થાન ટોચ પર હતું. પરંતુ તેની ચોક્કસ પ્રકારની નાટ્યગૂંથણી અને સમય સાથે નવી પ્રેરણા અને ઉત્સાહ જગ-વવામાં નિષ્ફળ નીવડેલા તેના આત્યંતિક અભિગમે 1890 બાદ મેટરલિંક અને રૉસ્ટાન્ડ જેવા લેખકોને રંગદર્શી બળવો કરવા ઉશ્કેરી મૂક્યા. પરિણામે નવી સદીના પ્રથમ દસકાથી જ વાસ્તવવાદી શૈલી તેની પકડ ગુમાવવા લાગી. આવા સમયે આયર્લૅન્ડના નાટ્યલેખકોએ વાસ્તવવાદ અને રંગદર્શીવાદનાં શ્રેષ્ઠ લક્ષ-ણોને સંયોજીને નવેસરથી નાટકો લખવાના પ્રયાસો કર્યા. આ નવા લેખકોમાં શ્રેષ્ઠ રીતે બહાર આવ્યો જે. એમ. સિન્જ અને સાથે બીજા - જ્હૉન ઑ'કેસી અને વિલિયમ બટલર યીટ્સ.

જે. એમ. સિન્જ (1871–1909) :



John Millington Synge : સૈદ્ધાંતિક રીતે સિન્જ રંગદર્શીવાદનો પક્ષકાર હતો. તેની છેલ્લી કરુણાન્તિકા 'Deirdre of the Sorrows' આઇરિશ રંગદર્શી (રોમૅન્ટિક) નાટકોમાં એક મહાન નાટક ગણાય છે. પરંતુ જોતજોતામાં તેની સર્જક-સંવેદના સામાન્ય સ્તરનાં લોકોનાં જીવન સાથે તાદાત્મ્ય સાધવામાં સફળ થઈ અને ફલસ્વરૂપે તેણે વાસ્તવિકતા અને કલ્પનાનાં મિશ્રણ સમાં અદભુત નાટકો લખ્યાં.

સિન્જ છએક જેટલી યુરોપિયન ભાષાઓ જાણતો હતો. રેસિન તેના ગમતા લેખકોમાંનો એક હતો. 1899માં મહાન કવિ વિલિયમ બટલર યીટ્સે

તેની શક્તિ પારખી અને સિન્જને પૅરિસથી આયર્લૅન્ડ પરત આવવાનું સૂચન કર્યું. આખરે તે આયર્લૅન્ડના પશ્ચિમ કાંઠે આવેલ ઍરન ટાપુઓ પર રહેવા આવ્યો અને ત્યાંના સ્થાનિક આદિવાસીઓની અત્યંત પ્રાથમિક જીવનશૈલી અને લોકબોલીથી સારો એવો પ્રભાવિત થયો. એ પ્રજાનું જમીન અને સમુદ્ર સાથે સંકળાયેલ શ્રમ અને સંઘર્ષભર્યું સાદું વાસ્તવિક જીવન સિન્જે પ્રત્યક્ષ નિહાળ્યું. તેઓની જીવનશૈલી અને આસપાસનાં વાતાવરણમાં સિન્જને રોમૅન્ટિક દૃષ્ટિ-કોણ જોવા મળ્યો તેમજ તેમની લોકબોલીમાં તેને કાવ્યત્વ નજરે ચડ્યું. સિન્જના આ પ્રત્યક્ષ અનુભવે આઇરિશ સાહિત્યને મોટો ફાયદો કરાવ્યો. જે. એમ. સિન્જ સર્વપ્રથમ અગ્રગણ્ય આઇરિશ નાટ્યકાર તરીકે બહાર આવ્યો.

સિન્જે તેના મહાન પ્રહસન 'The Playboy of the Western World'ની પ્રસ્તાવનામાં તેના ઊજળા ભવિષ્ય વિશે લખ્યું છે. બધી જ કલાઓમાં પરસ્પર સંકલન, સમાનતા અને સહયોગ રહેલાં છે. અને આમાં સૌથી વધારે સહયોગ તેને તેના સાદા ભોળા પડોશી આદિવાસીઓ પાસેથી સાંપડ્યો. સિન્જને મન શહેરોમાં રચાતું આધુનિક સાહિત્ય સંતોષકારક નહોતું. એક બાજુ આ શહેરી સાહિત્યકારોએ સામાન્ય વાચકો માટે પારકું, પરાયું, અજાણ્યું લાગે એવું સાહિત્ય સર્જ્યું અને બીજી બાજુ ઝોલા અને ઇબ્સનનું ફિક્કા અને નિસ્તેજ શબ્દોમાં રચાયેલ આનંદ-ઉત્સાહ વગરનું વાસ્તવવાદી નાટ્યસાહિત્ય પ્રસિદ્ધ થયું. સિન્જે જણાવ્યું કે "રંગમંચ પર વાસ્તવિકતા દર્શાવવી એકદમ જરૂરી છે પરંતુ સાથે સાથે આનંદ પણ એટલો જ જરૂરી છે."

વાસ્તવિક આલેખનનું પ્રાકૃતિક અને ઉચ્ચતમ પાસું એ હતું કે એક સર્જક તરીકે તેમાં કલાત્મક તૃપ્તિનો અનુભવ થતો હતો. કોઈ પણ સારા નાટકની ભાષા એવી હોવી જોઈએ જેમાં અખરોટ કે સફરજન જેવી કુદરતી સુગંધ ભળેલી હોય! સિન્જને લાગ્યું કે "આયર્લૅન્ડમાં હજુ સામાન્ય પ્રેક્ષકોમાં ભરપૂર કલ્પનાશક્તિ ટકી રહી છે. જે કોઈ લખવામાં રુચિ ધરાવે છે તેમને માટે સહજ પ્રાકૃતિક જનજીવન ઉમળકાભર્યું આમંત્રણ પાઠવે છે. કમનસીબે દૂર દરિયાકાંઠે વસતા આદિવાસીઓનું સાદું પ્રાથમિક જીવન નગરવાસીઓને મન ભુલાઈ ગયું છે. વાવણી ને લણણી કેવળ સ્મૃતિશેષ રહી ગયાં છે. ઘાસની જગ્યાએ ઈંટો આવી ગઈ છે અને ખેતરોની જગ્યાએ મહોલ્લાઓ વિકસી ગયા છે."

યીટ્સે તેના આ લેખકમિત્ર માટે લખેલું, "He favoured all that has edge, all that is salt in the mouth, all that is rough to the hand, all that heightens the emotions by contest, all that stings into life the sense of tragedy." ત્યાર પછી એક ઋષિની અદાથી ઉમેરતાં યીટ્સ લખે છે,

"The food of the spiritual-minded is sweet, Indian scripture says, but passionate minds love bitter food." સિન્જના હરીફો તેને જે રીતે વખોડે છે એ પ્રકારનો તે વાંકદેખો નહોતો. તેના લખાણમાં બિનલાગણીશીલ કરુણા જોવા મળે છે. પરંતુ સાથે સાથે કટુતા અને નિર્ભ્રાન્ત મનોદશા પણ તેના સાહિત્યમાં સતત ડોકાયા કરે છે. અલબત્ત ઇબ્સન વિરુદ્ધમાં પોતાનો પ્રતિભાવ આપતા સિન્જ કહે છે, "આજકાલ ઢંગધડા વગરની કેટલીય સમસ્યાઓના ઉકેલ નાટ્યગૃહોમાં ઉપલબ્ધ છે!"

સિન્જ માટે જીવન સ્વયં એક સમસ્યા હતી. તેણે તેનાથી નાસી છૂટવાના પ્રયાસો કર્યા. પ્રકૃતિની રંગદર્શી ચેતના તરફ પાછા ફરવાના પ્રયાસો, જે વાસ્તવમાં 19મી સદીની ઘટના હતી. પરંતુ તે પોતાની ઉદાસ પ્રકૃતિથી મુક્ત થઈ શક્યો નહીં જેના વડે તેણે જીવનને નિહાળ્યું. તેના પહેલા એકપાત્રીય નાટક 'In the Shadow of the Glen'માં સિન્જે એક યુવાન ખેડૂત સ્ત્રીના અશાંત લગ્નજીવનનું બહુ ગંભીર અને સંયમિત ચિત્ર આલેખ્યું છે જે સ્ત્રીને તેના અડિયલ પતિએ ઘર બહાર હાંકી કાઢી છે. 'Riders to the Sea' અને 'Deirdre of the Sorrows' એ બંને પૂર્ણસ્વરૂપ ધરાવતી મહાન કરુણાન્તિકાઓ છે. 'The Well of Saints' આત્મવંચના દ્વારા સ્વબચાવ કરતા રહેવાની માણસજાતની જરૂરિયાત પર વ્યંગ કરે છે. 'The Playboy of the Western World'માં ચેતનવંતું હાસ્ય હોવા છતાં તેમાં ભ્રમનિરસન થયાની છાંટ વર્તાય છે. પ્રકૃતિ તરફ રુસો જેવો લગાવ હોવા છતાં સિન્જ આદિવાસીઓની માફક પ્રકૃતિનો ભલોભોળો ઉપાસક નહોતો. 'Riders to the Sea'માં તેણે નિષ્ઠુર કુદરત સાથે બાથ ભીડતા સામાન્ય માનવીના સંઘર્ષની નોંધ લીધી. તેના વિચારશીલ પ્રવાસની નોંધપોથીમાં પણ તેણે ગરીબોની યાતનાઓ અને કઠણાઈઓ વિશે લખ્યું. 'The Tinker's Wedding'માં તેણે આવડત વગરના તેમજ દારૂડિયા આઇરિશ ચરિત્રોને આલેખ્યાં.

સિન્જ વાસ્તવવાદી નજર ધરાવનાર કવિ હતો. અથવા બીજા શબ્દોમાં, સામાન્ય ધાતુને સોનામાં પલટાવી શકનાર કવિત્વશક્તિ ધરાવતો વાસ્તવવાદી સર્જક હતો. આઝાદી માટેનો સંઘર્ષ કરતા આઇરિશ દેશભક્તો સિન્જનાં કેટલાંક લખાણોથી એટલા બધા ઉશ્કેરાઈ ગયા કે તેના ધારદાર વ્યંગને પામી શકવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યા અને તેમનાં રાષ્ટ્રીય ધ્યેયને હાનિ પહોંચાડવાનો તેમજ તેમની લડતને અપજશ અપાવ્યાનો ગંભીર આરોપ સિન્જ પર ઝીંકી દીધો. 'In the Shadow of the Glen' નાટકમાં આઇરિશ સ્ત્રીત્વનું અપમાન કરવામાં આવ્યું છે કહીને તેનો પણ વિરોધ કર્યો. 'The Playboy of the

Western World' નાટક પણ દેશની માનહાનિ કરે છે એવો આક્ષેપ કરીને તેના શરૂઆતના પ્રયોગોમાં તોફાનો કરાવ્યાં. આ પ્રકારની ટીકાઓ અને આરોપોએ સિન્જ જેવા જિનિયસની સર્જનશક્તિને બહુ મોટું નુકસાન પહોંચાડ્યું. 1903થી 1909 સુધીના અત્યંત ટૂંકા ગાળા પૂરતો તે સર્જનશીલ રહ્યો અને 38મા વર્ષે તો તેનું અવસાન થઈ ગયું.

સિન્જનાં છયે નાટકો યાદગાર છે. છતાંય તેમાંથી 'Riders to the Sea'ને સર્વાંગસંપૂર્ણ નાટ્યકૃતિ ગણવામાં આવે છે. નાટ્યસાહિત્યમાં એકાંકી સ્વરૂપનું પણ તે એક સર્વશ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. આ નાટકની તીવ્ર અસર તેમાં દર્શાવેલ અત્યંત સાદગી તથા તેની ઘનીભૂત બાંધણીને કારણે છે. પ્રારબ્ધ દ્વારા ઉત્પ્રેરિત તેનું સમગ્ર વાતાવરણ નાટકનાં મુખ્ય વિચારવસ્તુને આબેહૂબ વ્યક્ત કરે છે. આ નાટકનો પ્રભાવ એટલો જબરદસ્ત છે કે આયર્લૅન્ડના નાટ્યસાહિત્યમાં તેની સહેજ પણ અવગણના થઈ શકે તેમ નથી. બેલ્જિયમના પ્રતીકવાદી નાટ્યકાર મેટરલિંકને પણ સિન્જના આ નાટકે સખત રીતે પ્રભાવિત કરેલો. વાસ્તવમાં તો આ નાનકડાં હૃદયસ્પર્શી નાટક દ્વારા મેટરલિંકના 'static drama'ના ક્રાંતિકારી વિચારને માન્યતા મળે છે. નાટકમાં રજૂ થયેલી વિપદા પ્રત્યક્ષ રંગમંચ પર દર્શાવવામાં નથી આવી; પરંતુ પાર્શ્વભૂમાં બની ગયાનો માત્ર ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે અને તે અર્થમાં આ નાટક 'statis' (સ્થિરતા)નું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે તેમ કહી શકાય. વિપદા આવી રહી હોવાની અગમચેતી, કાગના ડોળે આઘાતજનક સમાચારની પ્રતીક્ષા, અને અંતમાં એ હૃદયવિદારક સમાચાર ઝીલનારી ઘરડી ઓરત મૌર્યા વગેરે ઘટકો નાટકને ચરમબિંદુએ પહોંચાડવામાં જવાબદાર બને છે. કેટલાક સમીક્ષકોએ તો એમ પણ કહ્યું છે કે "..here we have drama without plot."

જ્યાં સુધી સંઘર્ષનો સવાલ છે ત્યાં સુધી – માણસના સાગર સાથેના સંઘર્ષ સિવાય – માત્ર તેનાથી પડતી અસરને જ દર્શાવવામાં આવી છે અને આમ લેખકે નાટ્યાત્મક સત્ત્વ તરીકે સફળતાપૂર્વક 'ટેન્શન'ને પ્રયોજ્યું છે. જોકે આનાથી એ પુરવાર નથી થતું કે સિન્જની આ તરકીબ અન્ય નાટકોમાં પણ નિશ્ચિતપણે ઉપકારક નીવડે. વિલિયમ બટલર યીટ્સ લખે છે કે "Riders to the Sea' represents the triumph of a very personal sensibility and of a disciplined talent given to few who have served the theatre in any style or period. Although an artist of limited scope, Synge was touched with greatness; 'Riders to the Sea' is pervaded with that greatness."

સીન ઑ'કેસી (1884–1964) :

Sean O'Casey : સીન ઑ'કેસી ભયંકર ગરીબાઈમાં ઊછરેલો. તેર વર્ષની નાની વયથી તેને ભણવાનું છોડી મજૂરી કરવાની ફરજ પડેલી. જીવનનિર્વાહ માટે તેને જાત જાતનાં શ્રમકાર્યો કરવાં પડેલાં. પરંતુ અનેક પ્રકારના કડવા અનુભવો છતાં તેના ઉત્સાહ અને લગનમાં સહેજ પણ ઊણપ નહોતી આવી. વ્યક્તિગત તે પારાવાર નિરાશ હતો; પરંતુ ભીતરમાં નિરંતર ચાલતા વિચારમંથનને કારણે તેની નિરાશા વ્યક્તિગત ન રહેતાં સામાજિક, સર્વવ્યાપી બની ગયેલી. અગાઉના અનેક દાર્શનિકોની માફક ઑ'કેસી પણ સંગઠિત ધર્મનો કટ્ટર વિરોધી હતો. ખાસ કરીને રૉમન કૅથલિક ચર્ચ પર તેણે બહુ આકરા પ્રહારો કરેલા. 1913માં તેણે ડબ્લિનની વાહનવ્યવહારની રાષ્ટ્રવ્યાપી હડતાળમાં ભાગ લીધેલો. માર્કસના વર્ગસંઘર્ષની થિયરીની દૃષ્ટિએ જ નહીં પણ નજર સમક્ષ ચોખ્ખે ચોખ્ખી દેખાતી વાસ્તવિકતા – દારુણ ગરીબી અને અસમાનતા – ઑ'કેસીને હચમચાવી ગઈ. એટલી હદ સુધી કે આઇરિશ સ્વતંત્રતા કે રાષ્ટ્રવાદની ચળવળ કરતાં પણ વધારે તેને માટે સાધારણ માણસના જીવનનિર્વાહ માટેનો કાતિલ સંઘર્ષ તાકીદનો મુદ્દો બની રહ્યો. વર્ગ-સંઘર્ષથી સભાન એવા શ્રમજીવી ઑ'કેસીનું કોણ જાણે ક્યારે, કઈ ક્ષણે એક કલાકારમાં, એક સર્જકમાં રૂપાંતર થઈ ગયું.

કહેવાય છે કે એ જમાનામાં પ્રત્યેક યુવાન આઇરિશ નાટ્યકારનું એવું સ્વપ્ન રહેલું કે "Heaven would some day drop the mantle of Synge on his shoulders!" શરૂ શરૂમાં કેટલાંક અવેતન પ્રકારનાં નાટકો લખવાના અનુભવ બાદ ઑ'કેસીને લાગ્યું કે દુનિયામાં આજ દિન લગી તેણે જે કંઈ જોયું, સાંભળ્યું, અનુભવ્યું અને વિચાર્યું તેને ધારદાર રીતે વ્યક્ત કરવા માટે તેની પાસે રંગભૂમિ જ એકમાત્ર સર્વશ્રેષ્ઠ માધ્યમ છે. લંડનના 'Abby Theatre'માં જ્યારે સૌપ્રથમ વાર સીન ઑ'કેસીને નાટક લખવા આમંત્રણ અપાયું ત્યારે ઘણાબધા-નું એવું માનવું હતું કે તેના સંચાલકોને તેનામાં સિન્જનાં કોઈક લક્ષણો જોવા મળ્યાં હશે! કારણ કે જે. એમ. સિન્જ એ કાળે સફળ નાટ્યકારનો સર્વોચ્ચ અને સર્વમાન્ય માપદંડ બની ચૂકેલો. અલબત્ત અગાઉના લાંબા સંઘર્ષને પગલે

ઑ'કેસીની પ્રગતિ અત્યંત ધીમી અને અકળાવી દેનારી હતી. એબી થિયેટરે જ્યારે 1923માં તેનું પહેલું નાટક 'The Shadow of a Gunman' ભજવવાનું હાથ પર લીધું ત્યારે જ ઑ'કેસી ચાલીસ વર્ષનો થઈ ગયેલો. રાષ્ટ્રવાદના હવાઈ આદર્શ પર આધારિત આ એક કરુણ નાટક હતું જેમાં કહેવાતા બળવાખોરોના ઉપરછલ્લા વિચારોને હિંમતપૂર્વક ઉઘાડા પાડવામાં આવેલા.

ઑ'કેસીએ તેનાં શ્રેષ્ઠ નાટકો 'Juno and the Paycock' અને 'The Plough and the Stars' લખ્યાં ત્યારે તે પોતાના પરિવારને જીવતું રાખવા ગમે તેટલી હાડમારીઓ વચ્ચે પણ સંઘર્ષ કરતી તેની માને, ભાઈની ગંભીર માંદગીને કે બહેનના અકાળ મૃત્યુને ભૂલ્યો નહોતો. એટલે જ ઑ'કેસીનું દૃઢપણે માનવું હતું કે ''કોઈ પણ શ્રેષ્ઠ અસરકારક નાટક લખવાનો મૂળભૂત સ્રોત માનવજીવનના નિકટતમ અનુભવનો છે.'' આ સંદર્ભે યુવાલેખકોને સલાહ આપતાં તેણે કહેલું કે ''કલાકારનું જીવન ત્યાં જ છે જ્યાં અસલમાં જીવન છે, સક્રિય અને સતત સંઘર્ષરત જીવન, આઇવરી ટાવર કે સિમેન્ટ-કૉંક્રીટનાં મહાલયોમાં જોવા મળતું જીવન નહીં. બે વિરોધી તાકતવર પરિબળો વચ્ચે ખેંચાતું-રહેંસાતું જીવન. કલાકાર હંમેશાં તેની આસપાસનાં જગતને જોવા અને વિચારવા તત્પર રહેવો જોઈએ.''

ઘણા સમીક્ષકોના મતે તેનું નાટક 'Juno' વાસ્તવવાદ અને કવિતાનું શ્રેષ્ઠ સંયોજન છે. ઉપરાંત તેમાં પ્રહસન અને કરુણાન્તિકાના અંશો પણ સહજ રીતે વણાયેલા છે. લેખનમાં જોવા મળતાં આ આંતરવિરોધી તત્વો ઑ'કેસીના વ્યક્તિગત અનુભવોની સચ્ચાઈ અને તેનાં એકંદર દર્શનને પ્રગટ કરે છે. ''The Plough and the Stars'' અગાઉ નિસર્ગવાદીઓએ સર્જેલા 'Mass Drama'નું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આ નાટકના પ્રથમ સફળ પ્રયોગ વખતે ઑ'કેસીને હૃદયપૂર્વક બિરદાવતાં યીટ્સે કહેલું, ''You have once more rocked the cradle of a reputation. The fame of O'cascy is born tonight. This is apotheosis.''

'The Shadow of a Gunman' નાટકમાં ફાલતુ લોકોની ક્રાંતિકારી નારાબાજી પ્રત્યે ઑ'કેસીને શા માટે બેહદ તિરસ્કાર હતો તે પાછળનાં કારણો તરત સમજાઈ જાય છે. ઑ'કેસીનાં નાટકોમાં પ્રયોજાયેલ એકંદર સ્વરૂપ (form) વિશે સમીક્ષકોએ બહુ ટીકાટિપ્પણ કર્યાં. ખાસ કરીને 'Within the Gates', 'Cock-a-Doodle Dandy' and 'Purple Dust' વગેરે નાટકોમાં આવતાં પ્રતીકોને લઈને ખૂબ ચર્ચા ઊઠી. પરંતુ સામે તેની ધારદાર સંવાદકલા, કલ્પનાશીલતા અને વૈચારિક ચિનગારીએ તમામ વિવાદોને બિનઅસરકારક બનાવી

તેના ભાવકોને પ્રભાવિત કર્યા. એક વિવેચકે ઑ'કેસીની શૈલીને "a great and lovely tide of rhetoric" કહીને ખૂબ બિરદાવી.

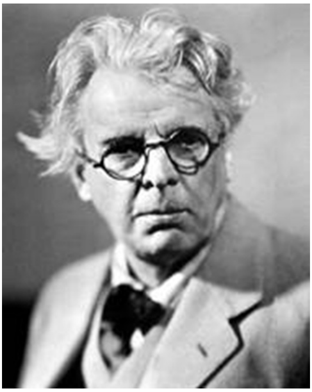
ઑ'કેસીએ જ્યારે વાસ્તવવાદી શૈલી છોડી ત્યારે તેના ચિત્તમાં જડ કરી ગયેલા પાયાગત સત્યને તે ભૂલ્યો નહોતો. અને એટલે જ 1927માં તેણે અરધું વાસ્તવવાદી અને અરધું અભિવ્યક્તિવાદી એવું શાંતિનો ઉદ્દેશ ધરાવતું યુદ્ધવિરોધી નાટક 'The Silver Tassie' લખ્યું. 1933માં પ્રતીકવાદી નાટક 'Within the Gates' લખ્યું અને ત્યાર બાદ અરધું કાવ્યાત્મક ક્રાંતિકારી નાટક 'The Star Turns Red' લખ્યું જેમાં તેણે આયર્લૅન્ડને સામ્યવાદી અને ફાસિસ્ટ એવી બે છાવણીઓમાં વહેંચાઈ ગયેલા દેશ તરીકે આલેખ્યો. આ ઉપરાંત 'Red Roses For Me' લખ્યું જેમાં હડતાળની પરિસ્થિતિને કાવ્યાત્મક રીતે જ્ઞાનના સાક્ષાત્કારમાં પલટાઈ જતી દર્શાવી. અહીંયાં ઑ'કેસી કામદારવર્ગ તેમજ સમાજવાદ તરફનો પોતાનો ઝોક સ્પષ્ટ કરવા વાસ્તવવાદનું એક અલાયદું મૌલિક સ્વરૂપ સર્જે છે જેમાં ભારોભાર વ્યંગ સાથે અનુકંપા પણ રહેલી છે. સૌથી વધુ પ્રભાવિત કરી દેનારી બાબત એ છે કે પરિસ્થિતિનો એ ખુદ કરુણ ભોગ બન્યો હોવા છતાં તેનાં નાટકોમાં અવારનવાર વ્યંગ્યાત્મક વિનોદ પણ એટલી જ માત્રામાં જોવા મળે છે.

1930ના ગાળામાં વાસ્તવવાદની તરફેણમાં ચાલી રહેલા પ્રવાહની વિરુદ્ધમાં અભિપ્રાય આપતા ઑ'કેસીએ કહેલું કે નાટકનું સૌંદર્ય, નાટકનું કાવ્ય અને નાટકમાંથી ઊઠવી જોઈતી વૈચારિક ચિનગારી કોઈ ને કોઈ ભોગે સાચા-ખોટા વાસ્તવવાદ લાવવાના દુરાગ્રહમાં ખતમ થઈ જાય છે. આપણે આંખથી જે જોઈએ છીએ અને કાનથી જે સાંભળીએ છીએ તેના કરતાં માનવજીવન અનેકગણું વધારે ગહન અને સંકુલ છે. અને આપણા માટે આ જ જીવન વધારે અગત્યનું અને લાંબો સમય ધ્યાન આપવા યોગ્ય છે. વાસ્તવવાદનો વિરોધ કરતાં આગળ ઉપર તેણે લખેલું : "Let real birds fly through the air; real animals roam through the jungle, real fish swim in the sea, but let us have art in the theatre." આટલું કહ્યા બાદ ઑ'કેસી કઠોર શબ્દોમાં વાસ્તવવાદને ભાંડતાં કહે છેઃ "So to hell with so-called realism, for it leads nowhere."

ઑ'કેસી હંમેશાં કહેતો કે "Shakespeare was my education." શેક્સપિયરનાં નાટકોના આખેઆખા ફકરાના ફકરા તેને કંઠસ્થ હતા. આયર્લૅન્ડના પ્રાચીન રાષ્ટ્રીય સાહિત્યનો ઊંડો અભ્યાસ કરી તેણે આઇરિશ વાણી અને આઇરિશ સંગીતના અનેરા જાદુને આત્મસાત્ કરેલો જે તેનાં નાટકોમાં ઠેકઠેકા-

ણે નજરે ચડે છે. એવું નહોતું કે આયર્લૅન્ડની સ્વતંત્રતા ઑ'કેસીના હૈયે નહોતી. એવું પણ નહોતું કે બીજાઓથી તે સહેજ પણ ઓછો દેશપ્રેમી કે રાષ્ટ્રવાદી હતો. પરંતુ તેનું હૃદય જગતની તમામેતમામ કંગાલ, કચડાયેલ, પીડિત માનવજાત માટે એકસરખી સંવેદનાથી દ્રવતું હતું. તેની આ સાચુકલી સંવેદના જાતિ અને રાષ્ટ્રના સીમાડા પાર કરી જગતમાં ચોમેર વ્યાપ્ત હતી. એક સાચા કલાકાર તરીકે પોતાના દેશને ખૂબ ચાહતો હોવા છતાં બહોળા અર્થમાં તે એક વિશ્વનાગરિક હતો.

વિલિયમ બટલર યીટ્સ (1865–1939) :



William Butler Yeats : યીટ્સ મૂળભૂત રીતે વિખ્યાત આઇરિશ કવિ હતો. તેને શરૂથી જ સમૃદ્ધ પુરાતન આઇરિશ સાહિત્ય-વારસાના પુનરોત્થાનમાં ખૂબ રસ હતો, પરિણામે એ દિશામાં કામ કરતી અનેક સંસ્થાઓ સાથે તે સક્રિય રહેલો. તેનો પહેલો કાવ્યસંગ્રહ 1887માં પ્રસિદ્ધ થયેલો. પરંતુ શરૂઆતના ગાળામાં તેનું નાટ્યસર્જન તેના કાવ્યસર્જનને વળોટી ગયેલું. લેડી ગ્રેગરીના સંગાથમાં તેણે 1899માં ડબ્લિન ખાતે આઇરિશ થિયેટરની સ્થાપના કરેલી જ્યાં યીટ્સનું સૌપહેલું નાટક 'Cathleen ni Houlihan' રજૂ થયેલું. આ જ થિયેટર 1904 પછી ઍબી (Abby) થિયેટર તરીકે ઓળખાયું.

અગાઉ સિન્જે લખેલું નાટક 'Deirdre of the Sorrows' તેના અકાળ મૃત્યુને કારણે અધૂરું રહી જવા પામેલું જે પાછળથી યીટ્સે પૂરું કરી 'Deirdre' નામે ભજવેલું. અલબત્ત, એ જોયા બાદ ઘણા સમીક્ષકોને લાગેલું કે યીટ્સની તુલનામાં સિન્જનાં નાટકોમાં વધારે કાવ્યાત્મકતા અને ઊર્મિશીલ ભાષાકૌવત હતાં. આ ઉપરાંત નારીશક્તિ બંને નાટ્યકારોની કૃતિઓમાં એટલી જ મજબૂત રીતે ઊપસી આવેલી. યીટ્સના સમયે સંગઠન બનાવવામાં, ગણવેશ ધારણ કરવામાં અને મતાધિકારની માંગ ઉઠાવવામાં આઇરિશ સ્ત્રીઓ મોખરે હતી. ઘણા માને છે કે ઇબ્સનના 'ડૉલ્સહાઉસ'ની માફક આઇરિશ સ્ત્રીશક્તિને જગવવામાં કે પ્રેરિત કરવામાં યીટ્સના નાટક 'Cathleen ni Houlihan'નો મોટો ફાળો હતો. 1904માં ત્યાં યીટ્સનું રજૂ થયેલું નાટક હતું 'On Baile's Strand'. તે ગાળામાં યીટ્સના એક પછી એક મુખ્યત્વે 'The Countess Cathleen',

'The Land of Heart's Desire', અને 'The King's Threshold' વગેરે નાટકો ભજવાયાં. યીટ્સની આ રંગમંચ-ચળવળ સાથે જ્યાં સુધી જે. એમ. સિન્જ ન જોડાયો ત્યાં સુધી ઍબી થિયેટરના પ્રમુખ નાટ્યકાર તરીકે યીટ્સ જ કેન્દ્રમાં રહ્યો.

તેનાં નાટકો મુખ્યત્વે આઇરિશ દંતકથાઓને આધાર બનાવીને લખાયાં છે. યીટ્સને સદાય રહસ્યવાદ અને આધ્યાત્મિક વિચારનું આકર્ષણ રહેલું. (એટલે જ કદાચ અંગ્રેજી સાહિત્યજગતમાં ટાગોરનાં કાવ્યોમાં સર્વપ્રથમ રસ લેનારો યીટ્સ હતો. 'ગીતાંજલિ'ની પ્રથમ અંગ્રેજી આવૃત્તિમાં પ્રસ્તાવના પણ તેણે જ લખી આપેલી. ઉપરાંત ટાગોરને સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર મળે તે માટેનું વાતાવરણ સર્જી આપવામાં પણ યીટ્સ જ આગળ રહેલો. તેનાં અગત્યનાં નાટકોમાં : 'The Countess Cathleen' (1892), 'The Land of Heart's Desire' (1894), 'Cathleen ni Houlihan' (1902), 'The King's Threshold' (1904) અને 'Deirdre'(1907)નો સમાવેશ થાય છે. તેનાં નાટકોમાં વિષયવસ્તુ તરીકે તેણે જીવન અને મૃત્યુ, પ્રેમ અને ધિક્કાર, માણસની સ્થિતિ, ઇતિહાસના અર્થો વગેરેને લક્ષ્યમાં લીધાં. યીટ્સે Post-Romantic Heir તરીકે શરૂઆત કરી અને પાછળથી મોખરાનો બ્રિટિશ પ્રતીકવાદી કવિ-નાટ્યકાર બની ગયો.

1910 પછી યીટ્સના નાટ્યસર્જને જબરો વળાંક લીધો અને તે કાવ્યાત્મક, સ્થિર અથવા ગતિરહિત તેમજ રહસ્યવાદી લેખનશૈલી તરફ વળી ગયો. આ પછીનાં તેનાં નાટકો નાનકડા મર્યાદિત પ્રેક્ષકવર્ગ માટેનાં હતાં. યીટ્સનું ધ્યાન જાપાનના પ્રશિષ્ટ અને શૈલીબદ્ધ(Classical & Stylised) એવાં 'નોહ'(Noh) નાટકો પ્રતિ આકર્ષવાનું કાર્ય મિત્ર એઝરા પાઉન્ડે કરેલું. 'નોહ' શૈલીથી યીટ્સ એટલો બધો પ્રભાવિત થયો કે આગળ ઉપર એ શૈલીનાં કેટલાંક માળખાંગત લક્ષણો તેણે તેનાં પોતાનાં નાટકોમાં સહજ રીતે આત્મસાત્ કરી લીધાં. 'નોહ'ના પ્રભાવ હેઠળ લખાયેલાં યીટ્સનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોમાં 'At the Hawk's Well' (જે 1917માં ઍબી થિયેટરમાં રજૂ થયું) અને 'The Death of Cuchlain'(જે 1945માં ભજવાયું)નો સમાવેશ થાય છે. આ નાટકોમાં મહોરાં, નૃત્ય અને સંગીતનો યથોચિત ઉપયોગ કરવામાં આવેલો. 'નોહ'માં પ્રચલિત ચીતરેલા પડદાને સ્થાને યીટ્સે રંગમંચ સાવ ખાલી રાખવાનું સૂચન કરેલું. તેને શ્રદ્ધા હતી કે કલાકારોની જેમ જ પ્રેક્ષકો પણ કલ્પનાશીલ હોય છે. નાટકની રજૂઆતમાં જ એવી સંભાવના છોડવી જોઈએ કે જેથી પ્રેક્ષકો આપણે ઇચ્છીએ તેવું સ્થળ (location) કલ્પી શકે.

યીટ્સે આધુનિક ભૌતિકતાવાદ(Modern Materialism)ને સ્પષ્ટ નકારી કાઢેલો. તેના મતે ભૌતિકવાદમાં ધર્મ, કવિતા, કલા, સૌંદર્ય અને નિસર્ગાતીત પરિબળો પ્રત્યે ભારોભાર અનાદર અને તિરસ્કારનો ભાવ હતો જે યીટ્સને માટે ક્યારેય સ્વીકાર્ય નહોતું. ઇંગ્લૅન્ડ અને ઍબી થિયેટરના તત્કાલીન નિસર્ગ-વાદી રંગમંચ પર મનુષ્યોના પારસ્પરિક સંબંધોમાં જે ‘familiar distance’(જા-ણીતાં અંતર)નો ભાવ હતો તે યીટ્સનાં નાટકોમાં વિલક્ષણ રૂપે ‘strange intimacy’(અજાણી નિકટતા)ના ભાવમાં પરિવર્તિત થઈ ગયો.

યીટ્સ પોતે ખરો દેશપ્રેમી હોવા છતાં રાષ્ટ્રવાદી ચળવળને નામે ફેલાઈ રહેલી કટ્ટરતાવાદી માનસિકતાનો પ્રચંડ વિરોધી હતો અને પરિણામે તે પછીનાં તેનાં કાવ્યોમાં આ રોષની અભિવ્યક્તિ છતી થયા વગર રહેતી નથી. જોકે યીટ્સનું વધારે ચડિયાતું સાહિત્યસર્જન 1923માં તેને નોબેલ પુરસ્કાર મળી ગયા પછીનું ગણવામાં આવે છે; પરંતુ નોબેલ તેને મુખ્યત્વે તેના નાટ્યસર્જન માટે જ આપવામાં આવેલો. અને છતાંય એ જાણવું રસપ્રદ બનશે કે આજે તેની પ્રતિષ્ઠા મુખ્યત્વે તેના કાવ્યસર્જન પર ટકેલી છે! અંગ્રેજી કાવ્યજગતમાં 20મી સદીના સૌથી વધારે અગત્યના અને પ્રભાવકારી કવિઓમાં યીટ્સની ગણતરી થાય છે.

●

16

અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionism)

સામાજિક રાજકીય પરિબળોની રંગભૂમિ

જેવી રીતે છાયાવાદ (Impressionism) તેની લાક્ષણિકતાઓના સંદર્ભે ફ્રેન્ચ છે તેવી રીતે અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionism) જર્મન છે. 'છાયાવાદ' શબ્દ માણસની મનઃસ્થિતિ (mood) વર્ણવવામાં ઉપયોગી થાય છે અથવા સમજો કે તે માત્ર એક કલાત્મક અભિવ્યક્તિનો પ્રકાર છે જેમાં સ્થિર નાટક (static drama) અને મૌનના નાટકનો (drama of silences) સ્વીકાર છે. છાયાવાદ નામની કોઈ વિશિષ્ટ નાટ્યશૈલી કે ટેકનિક નથી. જ્યારે બીજી તરફ અભિવ્યક્તિવાદ નાટકની વિષયવસ્તુ સંબંધી સામગ્રી પ્રત્યે તેમજ તેનો અસરકારક ઉપયોગ કરવાની પદ્ધતિ બાબતે એક નિશ્ચિત દૃષ્ટિકોણ ધરાવે છે.

છાયાવાદ અને અભિવ્યક્તિવાદ – આ બે ચળવળ વચ્ચેનો તફાવત આપણા ધ્યાનમાં એક મુદ્દો લાવે છે કે પાત્રોની અંતર્મુખી મનઃસ્થિતિને વ્યક્ત કરતી, એકબીજાને વિરોધી એવી જુદી જુદી છાયાવાદી રંગમંચીય વિચારધારાઓની તુલનામાં અભિવ્યક્તિવાદની સમજૂતી આપવી વધુ સરળ છે. અભિવ્યક્તિવાદ બર્લિનમાં 1910થી 1920 દરમિયાન વિકસ્યો. જુદી જુદી કલા સાથે સંકળાયેલ વૈવિધ્યમય પ્રતિભાઓ આ વિચારધારા પ્રતિ આકર્ષાઈ; પરંતુ દરેકના મનમાં તેનાં મૂળ અને તેની અભિવ્યક્તિ બાબતે જુદા જુદા મતો વિકસ્યા.

કલાકારોમાં આ મતવૈવિધ્ય બે કારણોસર હતુંઃ એક તો અભિવ્યક્તિવાદનાં સાધનો (means) અને તેના હેતુઓ (aims) બાબતે તેના સમર્થકોમાં થોડોક ગૂંચવાડો હતો. બીજું, આ કલાકારો એ જોવા-સમજવામાં નિષ્ફળ ગયેલા કે અભિવ્યક્તિવાદ તેના હેતુ પ્રમાણે મૂળભૂત રીતે જ વાસ્તવવાદ-વિરોધી હતો અને તેમ છતાં કેટલાય અભિવ્યક્તિવાદના સમર્થકોએ વાસ્તવવાદની ટેકનિકને

સર્વથા ત્યજી નહોતી. દા.ત., સૌને અપેક્ષા હતી કે સ્ટ્રીન્ડબર્ગ અને વિડેકિન્ડે તેમનાં લખાણોમાં અજમાવેલી કેટલીક પદ્ધતિઓ, અભિવ્યક્તિવાદીઓએ વિકસાવેલી આગવી પદ્ધતિઓને જ અનુરૂપ હશે; પરંતુ એવું નહોતું. જો કોઈ એવો દાવો કરે કે આ બંને નાટ્યકારોનાં સાધનોની જેમ તેમના હેતુઓ પણ અભિવ્યક્તિવાદી હતા તો તેમનો દાવો સાવ ખોટો અને સંદિગ્ધ પુરવાર થાય. આમ અભિવ્યક્તિવાદને પ્રયોજવાની પદ્ધતિઓ અને અભિવ્યક્તિવાદના હેતુઓ બંને વચ્ચે સારું એવું અંતર અને વિરોધાભાસ રહેતાં આવેલાં.

સામાન્યતઃ અભિવ્યક્તિવાદી નાટ્યકારોએ એકબીજાથી જુદી નાટકીય તરકીબો અજમાવીને અલગ અલગ પ્રયોગો હાથ ધર્યા, જેમાં હૉપ્ટમૅન, વિડેકિન્ડ અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગનો સમાવેશ થાય છે. જેમ કે લાંબા અંકોને સ્થાને ટૂંકાં દશ્યો આવ્યાં. પાત્રો દ્વારા સંવાદો અણધાર્યા, અધવચ્ચેથી અને ત્રૂટક રીતે બોલાતા. વાસ્તવવાદી પાત્રોને સ્થાને પ્રતીકવાદી સ્વરૂપો દાખલ કર્યાં. વાસ્તવવાદી સન્નિવેશ પણ પડતો મૂકવામાં આવ્યો અને તેને બદલે પ્રકાશનિયોજન પર અધિક ધ્યાન આપવામાં આવ્યું. એક વ્યક્તિને બદલે સમૂહની અસર ઉપસાવવામાં આવી અથવા વ્યક્તિગત પાત્રોને ઉપર ઉઠાવી તેઓને વિશાળ પરિબળોનાં પ્રતિનિધિ રૂપે રજૂ કરવામાં આવ્યાં.

1920ના દાયકામાં અનેક નાટ્યકારોએ આ તરકીબોને અમલમાં મૂકી, પરંતુ જ્યાં સુધી અભિવ્યક્તિવાદીઓના હેતુઓનો સવાલ હતો ત્યાં સુધી આ નાટ્યકારોના હેતુઓ તેમનાથી ઘણેબધે અંશે જુદા હતા. ખાસ કરીને આ પદ્ધતિથી એવા લેખકો આકર્ષાયા જેઓને મનોવિશ્લેષણને લગતાં નવાં સંશોધનોમાં તેમજ સ્વલક્ષી નાટકો (subjective theatre) સર્જવામાં રસ હતો. અહીં એક વાત સ્પષ્ટ થઈ જવી જોઈએ કે જો તમારો હેતુ સ્વલક્ષી કે વ્યક્તિલક્ષી (subjective) હોય તો તેનો અભિવ્યક્તિવાદ સાથે મેળ ક્યારેય ન ખાઈ શકે, કારણ કે અભિવ્યક્તિવાદ અંતર્મુખી માનસને નિરૂપતા છાયાવાદી રંગમંચથી તદ્દન વિરુદ્ધનો ખ્યાલ હતો. વ્યક્તિની ભીતર રહેલ આત્માની સમૃદ્ધિ ખોળવાને બદલે તેઓએ ટોળામાં રહેતા માણસની પ્રતિનિધિરૂપ રજૂઆતોને રંગમંચ પર લાવવી વધારે ઉચિત સમજી. મનોવિશ્લેષણથી પ્રભાવિત આ લેખકો રંગમંચ પર ટોળાંઓની લાગણીઓને વ્યક્ત કરવાની ઇચ્છા ધરાવતા હતા. એમ કહી શકાય કે જો છાયાવાદીઓ રંગદર્શી કવિઓના છેલ્લા વંશજો હતા તો અભિવ્યક્તિવાદીઓનો નાતો આધુનિક પ્રશિષ્ટવાદ (classicism) જોડે હતો.

1920ના અભિવ્યક્તિવાદી (Expressionist) નાટ્યકારો અને 1940ના

અસ્તિત્વવાદી (Existantialist) નાટ્યકારોના ઉદય સાથે જૂના જમાનાનો ગળચટ્ટો લાગતો આદર્શવાદ ક્યાંક ખોવાઈ ગયો. લોકો પરંપરાગત ધર્મ તેમજ રાજકીય વ્યવસ્થાતંત્ર વિશે સ્વતંત્ર રીતે વિચારતા થયા તેમજ તેને લાગતાવળગતા પ્રશ્નો ઉઠાવતા થયા. ગળે ન ઊતરે તેવી છેતરામણી બાબતો પ્રત્યે નિર્ભયતાથી પોતાનો મત પ્રગટ કરતા થયા. તેઓ એવી વ્યાકુળ ઉદ્વેગપૂર્ણ દશામાં ફેંકાઈ ગયા જ્યાં તેમને ઠંડી ભાવશૂન્યતાનો અનુભવ થયો. તે કાળે ઊઠેલી સમસ્યાઓએ જે રીતે લોકોના ચિત્તમાં ભારે ઉલ્કાપાત મચાવ્યો તેનાથી પણ તીવ્રતર અનુભવ તેણે આ અભિવ્યક્તિવાદી લેખકોને કરાવ્યો. ઉદાહરણ રૂપે બ્રેખ્ત માર્કસિસ્ટ બન્યો, ગૅનેટ ગુનેગાર બની ગયો, આયૉનેસ્કોએ તેનાં નાટકોમાં મનુષ્યનો ખૂબ કરુણ રીતે ઠઠ્ઠો ઉડાવ્યો. સાર્ત્રએ માનવજીવનને સારહીન, બેહૂદું જાહેર કર્યું. ઓ'નીલે દરેક મનુષ્યની સામે એવા પ્રકારની શાંતિનો વિકલ્પ આગળ ધર્યો કે જે મનુષ્યને જડમૂળથી ઉચ્છેદી નાખ્યા પછીની મૃતઃ પ્રાય નીરવતાને સમાન હોય.

આ નાટકોના મોટા ભાગના વિષયોમાં માણસને સતત અનુભવવી પડતી ઘૃણા, ત્રાસ, તુચ્છકાર, ઉબાઈ ગયાની તીવ્ર પ્રતીતિ, ભીતરની અકળામણ અને આક્રોશ, જાતે બંધાઈ કે ગૂંગળાઈ રહ્યાનો ભય, મૃત્યુનો ઇંતજાર, પોકળતા કે ખાલીપણાનો ઊંડો અહેસાસ, કોઈ પણ પ્રકારના વૈચારિક સેતુ(Communication Link)નો અભાવ વગેરે આધુનિક અભિવ્યક્તિવાદી નાટકની પ્રમુખ વિષયવસ્તુઓ (themes) છે. આ નાટકનાં પાત્રો એવા માણસો છે જે પરંપરાથી સ્થાપિત થયેલાં બધાં જ જીવનમૂલ્યોથી દૂર ફેંકાઈ ગયા છે. તેમ છતાં આ બધાં નાટકોમાં લોકોને ન સમજાતી કે શબ્દોમાં વ્યક્ત ન કરી શકાતી મૂંઝવણો અને પીડાઓ પાછળનાં કારણોને કલાત્મક તેમજ ચોટદાર શૈલીમાં મૂકવાનો પ્રયાસ છે. આ નાટકોની બાંધણીમાં તાજગી છે, નવીનતા છે. જકડી રાખી શકવાનો કસબ છે. તેમની ભાષામાં ધ્યાનાકર્ષક કાવ્યત્વ નજરે ચડે છે. પ્રત્યેક નાટકમાં સર્જકની ઊંડી દૃષ્ટિ અને સમજણ હોવાની પ્રતીતિ થયા વગર રહેતી નથી.

એ કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય કે 20મી સદીનાં નાટ્યલેખને નાટ્યકલા અંગેની નૂતન અને વ્યાપક સંભાવનાઓ ખોલી આપી છે. અભિવ્યક્તિવાદ ગઈ સદીની સૌથી વધુ પ્રભાવશાળી શૈલી હતી. તેના વિકાસ અને આવકાર વગર નાટક એક મૃતપ્રાય કલા બની ચૂકી હોત. 20મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં પણ એ માન્યતા પ્રચલિત રહી કે અભિવ્યક્તિવાદી (Expressionist) હોવું એટલે આધુનિકતાવાદી (Modernist) હોવું.

ખરેખર તો બધાય અભિવ્યક્તિવાદી નાટ્યકારોએ તેમની શરૂઆત વાસ્તવવાદી લેખક તરીકે જ કરેલી. સ્ટ્રીન્ડબર્ગે પણ પ્રતીકવાદી અને અભિવ્યક્તિવાદી નાટકો લખવાનો આરંભ કર્યો તે પૂર્વે વાસ્તવવાદી નાટકો જ લખેલાં. ઓ'નીલે પણ વાસ્તવવાદથી જ શરૂઆત કરી હતી. આ સદીનાં કેટલાંક શ્રેષ્ઠ અભિવ્યક્તિવાદી નાટકો તેણે લખ્યાં અને ફરીથી વાસ્તવવાદ તરફ જ પાછો ફર્યો. એલ્મર રાઇસ, આર્થર મિલર, ટેનિસી વિલિયમ્સ, થોર્નટર્ન વાઇલ્ડર અને બીજા ઘણા નાટ્યકારોએ એવું જ કર્યું. અમેરિકન લેખકોમાં ફક્ત ઓ'નીલ, મિલર અને વિલિયમ્સ જ તેમની અભિવ્યક્તિવાદી શૈલીની સાથે સાથે વાસ્તવવાદને પણ પોતાનાં નાટકોમાં અસરકારકતાથી વણી શક્યા.

અભિવ્યક્તિવાદ એકદમ નવો વિચાર કે નવી શૈલી નથી. જિજ્ઞાસુઓ તેનાં મૂળ સદીઓ પહેલાંનાં ગ્રીક નાટકો અને શેક્સપિયરનાં નાટકોમાં પણ જોઈ શકશે. ઇસ્કિલસના નાટક 'Promitheous Bound'માં ઇઓ નામની ભટકતી સ્ત્રીનું પાત્ર, શેક્સપિયરના વિખ્યાત નાટક 'Macbeth'માં આવતી ડાકણો, 15મી સદીમાં કોઈ અજ્ઞાત લેખકના હાથે લખાયેલ નાટક 'Everyman'માં પણ Fellowship, Knowledge, Beauty વગેરે નામનાં રૂપકાત્મક metaphorical પાત્રોની કલ્પના કરવામાં આવી છે. 20મી સદીના અભિવ્યક્તિવાદની વિભાવના સદીઓ અગાઉ જ્યારે કોઈએ વિચારી સુધ્ધાં નહોતી ત્યારે આ બધી નાટ્યકૃતિઓ તેનાં અગ્રેસર રૂપે સર્જાયેલી.

અભિવ્યક્તિવાદી રંગભૂમિની ભૂમિકા છે મનોવૈજ્ઞાનિક વાસ્તવવાદ (Psychological Realism). ફર્નિચર કે કપડાંમાં દેખાતો સ્થૂળ વાસ્તવવાદ નહીં પણ વ્યક્તિની ચિંતા, પીડા, માનસિક સંઘર્ષ, અર્થાત્ માણસનાં મનની ભીતર રહેલો વાસ્તવવાદ. અભિવ્યક્તિવાદી નાટ્યકારના મતે વાસ્તવવાદ એ ચીજ છે જેમાં માણસ અમુક વસ્તુ માની લઈને સતત છેતરાતો રહે છે. તેમની માન્યતા મુજબ વાસ્તવવાદ એક ભ્રમણા છે. એવી ભ્રમણા જે માત્ર વાસ્તવવાદનો બાહ્ય દેખાવ જ પકડી રાખે છે, તેની આંતરછબી પ્રગટ કરતો નથી. અને એટલા જ માટે અભિવ્યક્તિવાદી નાટ્યકારો તેમનું સમગ્ર ધ્યાન નાટકનાં બાહ્ય કલેવરથી ખસેડી આંતરતત્ત્વ પર કેન્દ્રિત કરે છે. અને આ આંતરિક વિશ્વને પ્રગટ કરવા માટે જ તેઓ તેમનાં નાટકોમાં વિવિધ પ્રતીકો અને રૂપકોનો સહારો લે છે.

એલ્મર રાઇસના શબ્દોમાં અભિવ્યક્તિવાદ નિરૂપણ કે આલેખન(Depiction)ને ઓળંગીને અર્થઘટન અથવા પ્રગટીકરણ(Interpretation or

Revelation) તરફ જાય છે. અહીં લેખકનો પ્રયત્ન ફક્ત ઘટનાનું યથાતથ વફાદારીપૂર્વકનું નિરૂપણ કરવાનો નથી પરંતુ પ્રેક્ષકને એ ઘટનાની ભીતરમાં રહેલ અર્થ, સત્ત્વને, તેના અંતરધ્વનિને સ્પષ્ટ કરવાનો છે. આ લક્ષ્ય હાંસલ કરવા ઘણી વાર લેખક વસ્તુગત વાસ્તવિકતા(Objective Reality)થી દૂર હટીને પ્રતીકો, સંકેતો, મુદ્દાસરના સંવાદો, ઘનીભૂત દશ્યો વગેરે જાતની તરકીબો અજમાવે છે જે પરંપરાગત નાટ્યલેખકોને કદાચ સાવ બેહૂદી કે અર્થ વગરની લાગે!

અભિવ્યક્તિવાદી લેખક વાસ્તવવાદીની માફક જીવન જેવું છે, એવું ને એવું દર્શાવવાનો દંભ કે આગ્રહ નથી રાખતો. જીવનનાં આબેહૂબ આલેખનનો તેમના તરફથી કોઈ મિથ્યા કે બાલિશ પ્રયત્ન કરવામાં નથી આવતો. અભિવ્ય-ક્તિવાદી લેખક નાટકના નાયક(Hero)ના પ્રશ્નો કે પીડાની આસપાસના નિસર્ગ-વાદી વિશ્લેષણની ઝંઝટમાં પડ્યા વગર સીધું જ એ પાત્રના ચિત્તની ભીતર જે ચાલી રહ્યું છે તેના પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. આ માટેનો સન્નિવેશ પણ તે ઇરાદાપૂર્વક અપરિચિત ઘટકો વડે રચે છે. ક્યારેક તો તે એટલો બધો અપરિ-ચિત હોય, છે કે જોનારને તે એકદમ નાટકીય (theatrical) કે અવાસ્તવિક જ લાગે. રંગમંચ પર અજબ-ગજબની કાલ્પનિક દુનિયાનો પ્રેક્ષકોને આભાસ કરાવે !

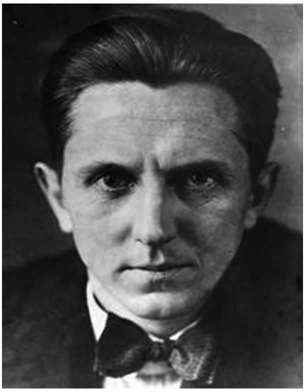
અભિવ્યક્તિવાદી લેખકોએ ઘણી જૂની પ્રણાલિકાઓનો જુદી જુદી રીતે ઉપયોગ કર્યો છે. જૂનાં નાટકોમાં સમૂહગાન 'કોરસ' અથવા કથાગાયક એક પ્રકારે સૂત્રધારની ભૂમિકા કરતા. નાયક તેના મનની અંદર ઘૂમરાતા વિચારો તેમની સામે પ્રગટ કરતો અને પ્રત્યુત્તર રૂપે તેમની ટીકાટિપ્પણ બહાર કઢાવતો. ક્યારેક નાયકના સ્વગત બોલાતા સંવાદો તેના અંતરતમને, તેની એષણા કે લક્ષ્યને પ્રગટ કરતા. ગ્રીક અને રોમન નાટકોમાં પાત્રના મનમાં ચાલી રહેલ દ્વિધા કે જટિલ વિચારોને વ્યક્ત કરવા વિવિધ મહોરાંઓ(Masks)નો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવતો. અભિવ્યક્તિવાદી નાટકોમાં વિચારવસ્તુ, નાટકમાંની પરિસ્થિતિ અને નાટ્યકારની કલ્પનાને આધારે આ બધી જુદી જુદી સર્જનાત્મક તરકીબોનો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવતો.

ઓ'નીલ જેવા નાટ્યકારે પણ સદીઓ બાદ મહોરાં પહેરવાની એ પ્રાચીન તરકીબનો કલ્પનાશીલ ઢબે ઉપયોગ કર્યો. તેણે 'The Emperor Jones'માં તેનાં પાત્રોને મહોરાં પહેરાવ્યાં. તેવી જ રીતે નાટ્યકાર આર્થર મિલરે 'The Death of a Salesman'માં ફિલ્મોમાં જોવા મળતી 'ફ્લેશબેક' તરકીબ પ્રયોજી.

વિલી લોમનના ચિત્તમાં ઊપસતી તેના ભાઈ સાથેની સ્મૃતિરૂપ ઘટના મંચ પર નક્કરપણે ભજવાય છે. થૉર્નટન વાઇલ્ડરના નાટક 'The Skin of Our Teeth'માં મનુષ્ય પૂર્વેનો પ્રાગૈતિહાસિક સમયગાળો દર્શાવવા મંચ પર ડાયનોસૉર અને મહાકાય હાથી બતાવવામાં આવે છે. ફર્નાન્ડો અરાબેલના 'The Automobile Graveyard' નામના નાટકમાં મંચ ઉપર લોકો દ્વારા ત્યજી દેવાયેલી જૂની ભંગાર મોટરોમાંથી બનાવેલ એક રેસ્ટોરન્ટનો સેટ લાગેલો છે. સેમ્યુઅલ બૅકેટના 'Waiting for Godot'માં દર્શાવેલ સન્નિવેશમાં છે માત્ર એક સૂકું વાંકું ઝાડ અને તેની પાસે બે વિદૂષક જેવાં દેખાતાં માર્ગમાં ભટકી ગયેલાં બે પાત્રો જોવા મળે છે. આર્થર એડેમૉવના 'Professor Taranne'માં પ્રોફેસર નાટકના અંતભાગમાં એક નકશા સામે તાકી રહે છે – લેખક આ આખાય નાટકને એક સ્વપ્નની જેમ નિહાળે છે. ઓ'નીલના 'Emperor Jones'માં બ્રૂટસ જૉન્સ સાવ નજીવા, અકળ અને આકારહીન એવા ભયથી વિચલિત બની જાય છે. તેની નજરે એક બાળકની જેમ ભાખોડિયાભેર ચાલતો ગંદો વિચિત્ર કીડો દેખાય છે. સ્ટીન્ડબર્ગના'A Dream Play'માં એક કવિને સ્વપ્ન આવે છે. જાણે સ્વર્ગમાંથી દેવાધિદેવ ઇન્દ્રની પુત્રી નીચે ઊતરી આવી માનવજાત સાથે બધાં દુ:ખો સહન કરે છે. તેના જ એક બીજા નાટક 'The Ghost Sonnata'માં રાસાયણિક દ્રવ્ય ભરેલા મૃતદેહો અને ભૂતપિશાચો કબાટોમાં રહે છે. તેઓ અવારનવાર દેખા દે છે, મરી ગયેલા માણસો બહાર આવી વિચરણ કરે છે અને પછી તરત અલોપ થઈ જાય છે.

જોકે 1940ની આસપાસ કેટલાક ઉદ્દામવાદીઓના હાથે અભિવ્યક્તિવાદના ખતમ થવાનાં ચિહ્નો નજરે ચડ્યાં. તેઓ અભિવ્યક્તિવાદના હાર્દમાં રહેલ વાસ્તવવાદથી દૂર ફંટાયા અને પ્રયોગશીલતાના અતિઉત્સાહમાં તેને છેલ્લામાં છેલ્લા બિંદુ સુધી ઘસડી ગયા. તેમણે એક હકીકત નજરઅંદાજ કરી કે નાટ્યકલાની એ જ નવી શૈલી કે તરકીબ ટકી શકે જેનો પાયો કોઈ ને કોઈ રીતે નક્કર વાસ્તવિકતા સાથે જોડાયેલો હોય. વાસ્તવવાદના બંધારણીય ઘટક વગરનું નાટક એકદમ અધ્ધર, હવામાં કે શૂન્યમાં કઈ રીતે સંભવે અથવા કઈ રીતે લાંબો સમય ટકી શકે ? ઇતિહાસમાં જે જે નાટ્યકારો મહાન હતા તેઓ એક વાતથી પૂરેપૂરા સજાગ હતા કે અમુક કિસ્સાઓમાં વાસ્તવવાદી શૈલી ઢીલી, સુસ્ત, કંટાળાજનક બની જવાનો ભય રહેલો. અને તેમ છતાં તેઓએ કોઈ પણ નવતર પ્રયોગ કરતી વખતે મજબૂત નાટક માટેની 'વાસ્તવિક' ભૂમિકાને ઉવેખી નહોતી.

(1) ઇરવિન પિસ્કાટર (1893-1966) :



Irwin Piscater : ઇરવિન પિસ્કાટર જર્મન રંગમંચ-દિગ્દર્શક, નિર્માતા અને બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તની સંગાથમાં ‘એપિક’ (Epic) નામની રંગમંચ--શૈલીનો વિખ્યાત સ્થાપક અને સમર્થક હતો. એપિક એટલે હોમરનાં ‘ઇલિયડ’, ‘ઓડિસી’ની માફક વિશાળ ફલક પરનું, વિવિધ દશ્યોમાં વહેંચાયેલું, ખુલ્લા પ્રકારનું સાહિત્ય-સ્વરૂપ આ એપિક શૈલીમાં રજૂ થતાં તેનાં નાટકોમાં લાગણીઓના બનાવટી ઊભરાઓને સ્થાને લોકોને તત્કાળ સ્પર્શે અને બુદ્ધિથી વિચારવા પ્રેરે તેવા સામાજિક-રાજકીય મુદ્દાઓને જ પ્રાથમિકતા આપવામાં આવતી અને તેના આખરી સંદેશમાં પણ એ જ બાબતો કેન્દ્રસ્થાને રહેતી.

ઈ. સ. 1920ની આસપાસ ઇરવિન પિસ્કાટરે બર્લિનમાં એક લેખકમિત્રની ભાગીદારીમાં ‘લોકોનો રંગમંચ’ (People‘s Stage) નામે એક નાટ્યમંડળી સ્થાપી. 1921–1922 દરમિયાન તેણે મેક્સિમ ગૉર્કી, રોમાં રોલાં અને લિયો ટૉલ્સ્ટૉયનાં લખેલાં નાટકો તેના નેજા હેઠળ ભજવ્યાં. તેણે પોતાની વિચારધારાને અનુકૂળ પડે તેવા સામાજિક અને રાજકીય વિષયો ધરાવતાં નાટકો પર પસંદગી ઉતારી. રંગભૂમિ પર તેનો હેતુ ઉપયોગિતા (Utilitarian) સંબંધી હતો. જેમ કે તે નાટકના માધ્યમથી તેના વિચારોને મતદાતાઓ સુધી પહોંચાડવા તેમજ ડાબેરી નીતિઓથી માહિતગાર કરવા ઇચ્છતો હતો.

રાજકીય વિષયોની પ્રધાનતા ધરાવતાં આ નાટકોમાં પિસ્કાટરે તે સમયની ચીલાચાલુ પરંપરાથી હટીને પ્રભાવશાળી ભાષણો, પ્રેક્ષકો સાથે સીધાં સંબોધનો, સૂત્રો, જકડી રાખતી યાંત્રિક તરકીબો, વિષયને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકવા આર્કાઇવ–ફોટોસ્લાઇડ્ઝ, દસ્તાવેજી ફિલ્મો, ઉપરાંત યંત્રની મદદથી ચાલતા--બદલાતા સેટ્સનો કલ્પનાશીલ ઉપયોગ કર્યો. 1926માં તેણે બર્લિન ખાતે શિલરનું લખેલું નાટક ‘The Robbers’ ભજવ્યું. ભજવણી પહેલાં પિસ્કાટરે તેમાં ઘણી કાપકૂપ કરી હોવા છતાં નાટકની રજૂઆતે પ્રેક્ષકોમાં ભારે ઉત્તેજના ફેલાવી. એટલી હદ સુધી કે નાટકને કારણે કામદારવર્ગ દ્વારા બળવો ફાટી નીકળે એવી જોરદાર હવા ફેલાઈ ગઈ !

1927માં પિસ્કાટરે ફરી એક નવી મંડળી ઊભી કરી અને 1928માં એક ઝેક-નવલકથા 'The Good Soldier Schveik'નું નાટ્યરૂપાંતર ભજવ્યું, જેનાં લેખનમાં બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે પણ ફાળો આપ્યો. 1929માં પિસ્કાટરે રંગમંચ પર તેની રાજકીય થિયરીને સ્પષ્ટ કરતું 'The Political Theatre' નામનું પુસ્તક પ્રકાશિત કર્યું. 1955માં પિસ્કાટરે ભજવેલ લિયો ટૉલ્સ્ટૉયની ઐતિહાસિક મહાનવલ 'War and Peace'નું નાટ્યરૂપાંતર લગભગ 16 દેશોમાં ભજવાયું.

જર્મનીમાં હિટલરના આગમન પહેલાંનાં વર્ષોમાં પિસ્કાટરની રશિયન ક્રાંતિ તરફની પ્રતિબદ્ધતા તેનાં વિવિધ નાટકોમાં પ્રગટ થતી રહેતી હતી. 1933માં હિટલરના સત્તા પર આવ્યા બાદ પિસ્કાટરને સામ્યવાદના પક્ષકાર હોવાને કારણે પોતાનો દેશ છોડી રશિયામાં રોકાઈ રહેવું પડ્યું. 1936માં કોઈકના આમંત્રણથી તેણે અમેરિકામાં બ્રોડવે પર લી સ્ટ્રેસબર્ગના દિગ્દર્શનમાં થિયોડૉર ડ્રેઇઝરની નવલકથા 'An American Tragedy'નું નાટ્યરૂપાંતર ભજવ્યું. 1939માં એલ્વિન જ્હૉનસન('The New School'ના સ્થાપક- દિગ્દર્શક)ના આમંત્રણથી પિસ્કાટરે રંગમંચ પરની એક નાટ્ય-કાર્યશિબિરનું પણ આયોજન કર્યું, જેમાં પાછળથી હૉલિવૂડમાં ખ્યાતનામ બનેલા ફિલ્મસ્ટાર્સ માર્લોન બ્રાન્ડો, ટોની કર્ટિસ, વૉલ્ટર મૅથ્યૂ, રોડ સ્ટીગર, ઇલી વાલૅસ અને નાટ્યકાર ટેનિસી વિલિયમ્સે ભાગ લીધો.

ઇતિહાસકાર ગુન્થર રુલ દ્વારા ઇરવિન પિસ્કાટરનું રંગભૂમિ પર યોગદાન 'The boldest advance made by German stage during the 20th century' શબ્દોમાં બિરદાવાયું. ગઈ સદીના વીસના દાયકામાં પિસ્કાટરે પ્રયોજેલ સ્થિર ફોટો-સ્લાઇડ્ઝ અને સિનેમૅટિક પ્રોજેક્શન્સ તેમજ વિવિધ સ્થળો દર્શાવવા સેટ્સના ભાગ રૂપે ઊભા કરવા ઊંચા-નીચા માંચડા (scaffolds) યુરોપ અને અમેરિકાની રંગભૂમિએ એક અત્યંત પ્રભાવકારી મંચસજ્જાના ભાગ રૂપે અપનાવી લીધા. વિરોધી વિચારોને કેન્દ્રમાં રાખીને સર્જેલી પિસ્કાટરની નાટ્યગૂંથણી તીવ્ર રાજકીય વ્યંગ ઉપસાવવામાં સહાયભૂત નીવડી અને પરિણામે એપિક થિયેટરમાં બે દૃશ્ય વચ્ચે કરાતી સીધી ટીકાટિપ્પણ સહજપણે ઉપયોગી સાબિત થઈ.

એપિક થિયેટર બાબતે અનેક દિગ્દર્શકોના મનમાં મૂંઝવણ હતી. પિસ્કાટરે સૂચવેલાં સાધનો અને તરકીબો વડે નાટકોમાં શું વ્યક્ત થવું જોઈએ ? એપિક ટેકનિક્સનું ઉપયોગિતાલક્ષી લક્ષણ કયું ? પિસ્કાટરે કહેલું કે વાસ્તવમાં

નાટકનું વિષયવસ્તુ અને તેની ભજવણીની શૈલી અથવા તેને સ્પષ્ટ કરવા ઉપયોગમાં લેવાતાં સાધનો બંને આપસમાં અવિભાજ્ય છે. વાસ્તવમાં ખાસ પ્રકારના વિષયવસ્તુની રજૂઆત ખાસ પ્રકારનાં ટેકનિક અને સાધનોની અપેક્ષા રાખે છે તેનાથી ઊલટું ક્યારેય નહીં. મતલબ કે નાટકનો વિચાર કર્યા બાદ ટેકનિક પસંદ કરાય; નહીં કે ટેકનિક પરથી નાટકની પસંદગી ! 1966માં તેના મૃત્યુ સુધી પિસ્કાટર 'Contemporary and Documentary Theatre'(સમકાલીન અને દસ્તાવેજી રંગમંચ)ના દિગ્દર્શક તરીકે નામના પામ્યો.

(2) અર્ન્સ્ટ ટૉલર (1893–1939) :

Ernst Toller : અર્ન્સ્ટ ટૉલર ડાબેરી વિચારસરણી ધરાવનાર જર્મન નાટ્યકાર હતો. વિશ્વનાટ્યક્ષેત્રે તેની પ્રસિદ્ધિ તેનાં અભિવ્યક્તિવાદી નાટકોને કારણે બની. તે એક સાધારણ સૈનિકની હેસિયતથી પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ લડેલો. 1919માં તેણે પોતાના અનુભવો પર આધારિત પહેલું નાટક 'Transformation' લખેલું જેના બર્લિન ખાતે 100 પ્રયોગો થયેલા. વર્ષ 1919માં રાજકીય ચળવળમાં ભાગ લેવા માટે તેને છ વર્ષની જેલ થઈ. આ જ ગાળામાં તેણે કેટલાંક અસાધારણ નાટકો 'Man and Masses', 'The Machine Wreckers', 'Hinkemann' અને કેટલાંક કાવ્યોની રચના કરી જેણે દુનિયા આખીમાં તેને ખ્યાતિ અપાવી. ટૉલરનાં નાટકો લંડન, ન્યૂયૉર્ક અને બર્લિનમાં ભજવાયાં. (અહીં એક ખાસ નોંધ કે આપણા કવિ સુંદરમે અર્ન્સ્ટ ટૉલરનાં એકથી વધુ નાટકોના ગુજરાતી અનુવાદો પુસ્તકાકારે પ્રગટ કરેલા છે.)

લાંબો સમય જેલમાં રહેવાને કારણે ટૉલર તેના એકેય નાટકને ભજવાતું જોઈ શક્યો નહોતો. 1925માં તેણે તેનું સૌથી વધારે વિખ્યાત અને ઇરવિન પિસ્કાટર દ્વારા દિગ્દર્શિત નાટક 'Hoppla, We're Alive!' પહેલી વાર બર્લિન-સ્ટેજ પર ભજવાતું જોયું. નાટકની કથા એવી હતી કે આઠ વર્ષના ગાળા બાદ એક ક્રાંતિકારીને માનસિક રોગીઓની હૉસ્પિટલમાંથી રજા આપવામાં આવે છે. બહાર આવ્યા બાદ તેને જાણ થાય છે કે તેની આ દશા કરવા પાછળ

તેનો જ એક બળવાખોર સાથી જવાબદાર હતો જેણે સ્વયં પણ શરૂઆતમાં આ જ શાસનની ઉગ્ર આલોચના કરી હોવા છતાં પોતાનો પ્રાણ બચાવવા પાછળથી સમાધાન કરી લીધેલું. આ ખબર જાણીને ભયંકર આઘાત પામેલો એ ક્રાંતિકારી અંતમાં આપઘાત કરી લે છે.

1933માં નાઝી સત્તા પર આવ્યા તે સાથે જ ટૉલર જર્મની છોડી ગયો. કારણ કે આધુનિક કલાનો અંશમાત્ર પણ નાઝીઓને પસંદ નહોતો. શરૂમાં તે લંડન ગયો અને ત્યાં માંચેસ્ટર પ્રોડક્શનના નેજા હેઠળ 1935માં ભજવાયેલાં તેના જ એક નાટક ‘Rake Out the Fires’માં સહદિગ્દર્શન કર્યું. 1936-37માં તેણે અમેરિકા તથા કૅનેડાનાં જુદાં જુદાં શહેરોમાં વ્યાખ્યાનો આપવા પ્રવાસ ખેડ્યો. કેલિફૉર્નિયામાં સ્થાયી થયા બાદના થોડાક સમય પછી જર્મની છોડીને આવેલા તેના બીજા લેખક અને કલાકાર સાથીઓ જોડે તે ન્યૂયૉર્ક રહેવા જતો રહ્યો. આ ગાળામાં ટૉલરનાં અગાઉ લખાયેલાં બે નાટકો ન્યૂયૉર્કમાં ભજવાયાં. પહેલું નાટક ‘The Machine Wreckers’ 1937માં રજૂ થયું જેમાં પ્રથમ વિશ્વ-યુદ્ધ અને તેની વિઘાતક અસરોની વાત આલેખાયેલી. બીજું નાટક ‘No More Peace!’ જેમાં નાઝીશાસન આવ્યા પહેલાંની રાજકીય પરિસ્થિતિનો ચિતાર હતો. નાટકનાં વિષયવસ્તુ અને શૈલી અમેરિકન પ્રેક્ષકોને પચ્યાં નહીં અને ટૉલરની બેહદ હતાશા વચ્ચે નાટકના વધુ પ્રયોગો સમેટી લેવાયા.

આગળ ઉપર ટૉલરને આઘાતજનક સમાચાર મળ્યા કે તેનાં ભાઈ અને બહેનને જર્મનીમાં નાઝીઓએ નજરબંદી છાવણી(concentration camp)માં ધકેલી દીધાં છે. આ અરસામાં તેની નાણાકીય હાલત પણ ખૂબ નબળી હતી, કારણ કે પોતાની રહીસહી બચત તેણે સ્પૅનિશ નાગરિક યુદ્ધના નિરાશ્રિત--ફાળામાં દાન કરી દીધેલી. છેવટે માનસિક અને આર્થિક બદહાલી અસહ્ય બનવાથી 1939માં ટૉલરે આપઘાત કરી મોતને વહાલું કર્યું.

ટૉલરને સારી રીતે જાણનાર અંગ્રેજી લેખક રૉબર્ટ પાઈને તેની ડાયરીમાં અર્ન્સ્ટ ટૉલરે પોતાનાં મૃત્યુ અગાઉ જે કંઈ કહેલું તેની નોંધ લખેલી જે ખૂબ જ સૂચક છે : ‘જો ક્યારેય તમારા વાંચવામાં એવું આવે કે મેં આત્મહત્યા કરી છે તો મારી ખાસ અપીલ છે કે એ સમાચારને સાચા માનશો નહીં’. આગળ ઉપર પાઈને લખ્યું છે, ‘બે વર્ષ પહેલાં ન્યૂયૉર્કની એક હોટેલમાં નાઇટગાઉનની રેશમી દોરીની મદદથી અર્ન્સ્ટ ટૉલરે ગળાફાંસો ખાઈ લીધો’. તે વખતે છાપાંઓમાં આવું કંઈક લખાણ છપાયેલું; પરંતુ હું (રૉબર્ટ પાઇન) આજદિન સુધી દઢપણે માનતો આવ્યો છું કે ટૉલરની હત્યા જ કરવામાં આવેલી.’

(2) બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત (1898–1956) :

Bertolt Brecht : બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત વિશ્વનો સૌથી વધારે ખ્યાતિપ્રાપ્ત અને નાનામોટા તમામ દિગ્દર્શકોમાં સર્વાધિક લોકપ્રિય એવો એક પ્રયોગશીલ તેમજ પ્રબુદ્ધ જર્મન નાટ્યકાર હતો. તેની નાટ્યશૈલીનો પ્રભાવ જગતના તમામ ઉત્કૃષ્ટ ગણાતા દિગ્દર્શકોએ ઝીલ્યો છે. પિસ્કાટર પાસેથી 'એપિક' નાટ્યશૈલીની પ્રેરણા ઝીલીને બ્રેખ્તે તેને આગવું મૌલિક રૂપ આપ્યું અને તે શૈલીમાં એક એકથી ચડિયાતાં નાટકો લખીને તેણે જાતે જ મંચ પર ભજવ્યાં. 'બર્લિનેર એન્સેમ્બલ' તેની સુવિખ્યાત નાટકમંડળી હતી. રશિયાના સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કી પછી બ્રેખ્ત એવો બીજો નાટ્યકાર હતો, જેણે નાટ્યલેખન, અભિનય તથા સમગ્ર ભજવણી અંગેની સાવ અલાયદી થિયરી જગત સમક્ષ મૂકી. બ્રેખ્તની નાટ્યશૈલીથી આપણા બે ભારતીય નાટ્યકારો બાદલ સરકાર અને હબીબ તનવીર સર્વાધિક પ્રભાવિત થયેલા.

1930 બાદની પરિસ્થિતિ જોતાં બ્રેખ્તને લાગ્યું કે સમાજને પજવતી સમસ્યાઓનો જવાબ રંગભૂમિ 'અભિવ્યક્તિવાદ'ના અમલીકરણ દ્વારા જ સૌથી વધુ અસરકારક રીતે આપી શકે. વાસ્તવમાં નાટ્યકલાનાં માધ્યમથી તત્કાલીન સામાજિક-રાજકીય પરિસ્થિતિ સામે ઉઠાવેલો આ એક વૈચારિક તેમજ સાંસ્કૃતિક બળવો હતો. લોકોને માટે જીવનનું અસ્તિત્વ એક સ્વપ્ન સમાન હતું. વિક્ષિપ્ત આત્માઓ દ્વારા નજરબંદ થયેલો જાણે કોઈ રાક્ષસ! બ્રેખ્તે નાટ્યલેખનમાં છૂટાં છૂટાં કથાનકો અને પાત્રો દ્વારા નાટક ભજવવાની રીતરસમોને ક્રાંતિકારી હદે બદલી નાખી અને નિષ્પક્ષ રહીને નાટક જોઈ શકાય તે પ્રકારે તેનું સ્વરૂપ ઘડ્યું. રંગભૂમિની કેટલીય ભુલાઈ ગયેલી, નષ્ટ થઈ ગયેલી શૈલી, પરંપરાઓ અને તરકીબો તે દુનિયાભરમાંથી ખોળી લાવ્યો અને તેને આજના યુગને અનુરૂપ નવાં રંગરૂપમાં રજૂ કરી. માર્કસવાદી હોવાને નાતે બ્રેખ્તને 'અભિવ્યક્તિવાદ' લોકોના જીવનમાં આમૂલાગ્ર પરિવર્તન લાવવાની દિશા ચીંધી શકવામાં અસમર્થ જણાયો. તેને અભિવ્યક્તિવાદની અવનવી પ્રયોગશીલતા વચ્ચે રંગભૂમિનું શિક્ષણાત્મક મૂલ્ય પડી ભાંગતું દેખાયું.

બ્રેખ્ત ઇચ્છતો હતો કે કલા માર્ગદર્શક અને શિક્ષણાત્મક હોવી જોઈએ, નહીં કે ભ્રમણા અને સ્વપ્નોને દેખાડ્યાં કરતી ! માણસને કલા દ્વારા જગતનું વ્યવહારુ તર્કસંગત ચિત્ર મળવું જોઈએ. બ્રેખ્તને તેના સમકાલીનોમાં મોટો દોષ એ જણાયો કે તેઓ તેમનાં નાટકોમાં લોકોની સમજણ વધારવાને બદલે ફક્ત ભ્રમણાઓ વધે એ જ પ્રકારની તરકીબો અજમાવતા હતા! બ્રેખ્ત અભિવ્યક્તિવાદમાં પોતાના તરફથી કેટલાંક નવાં તત્વો ઉમેરવા માંગતો હતો. એના સૌપ્રથમ પગલા તરીકે બ્રેખ્તે ઍરિસ્ટૉટલની કાલાનુક્રમે એકધારી રીતે (linear way) કહેવાતી વાર્તાશૈલીને નકારી કાઢી. એટલે કે અસરકારક નાટક સર્જવા માટે સ્થળ-સમય અને કાર્યની એકતા (Unity of time, place and action) તેણે બિનજરૂરી ગણી. અહીં કાર્ય સીધી ગતિ કરીને પરાકાષ્ઠા સુધી પહોંચવાને બદલે કેન્દ્રીય પરિસ્થિતિની આસપાસ ફરતા સ્વયંપર્યાપ્ત (self-sufficient) એકમો વડે વર્તુળાકારે વિકાસ પામતું રહે છે. આ નાના નાના ખંડો કે પ્રકરણો-(Episodes)ને કારણે નાટકમાં વસ્તુગત દૃષ્ટિકોણ લાવી શકાય છે. ('ઇલિયડ', 'મહાભારત' જેવાં મહાકાવ્યો(epics)ની રચના આ જ રીતે થયેલી છે). બ્રેખ્તે નોંધ્યું કે મહાકાવ્યોનો વાર્તાફલક ખૂબ વિશાળ હોય છે. તેમાં પરસ્પર સંકળાયેલાં અનેક પાત્રો અને ઘટનાઓ હોય છે. તેની સમગ્ર બાંધણી ખુલ્લી અને લચીલી હોય છે. તેમાં ગીતો, કાવ્યો અને દશ્યાત્મક ઘટકોની ભરમાર હોય છે. તેને કાળ કે સ્થળમાં કોઈ બંધન નડતાં નથી. આ બધાં પરથી જ બ્રેખ્તે તેના વિશ્વપ્રસિદ્ધ થયેલા 'એપિક થિયેટર'ની સંકલ્પનાને વિકસાવેલી.

બ્રેખ્તની નજરે નાટકનાં કેન્દ્રમાં વ્યક્તિ નહીં, સમાજ હોવો જોઈએ. તેનું માનવું હતું કે સામાજિક-રાજકીય-આર્થિક પરિબળો જ વ્યક્તિની ભાવિ દશાને, તેના પ્રારબ્ધને સુનિશ્ચિત કરે છે. આ દર્શાવવા તેણે રંગમંચ પર નાનાં મર્યાદિત આકારનાં શ્યો સર્જવાને બદલે વિશાળ ફલક પરનો શહેરી-સામાજિક પરિવેશ રજૂ કર્યો. જેમ કે, બહુપ્રચલિત દીવાનખંડની જગ્યાએ કોઈ મહાનગરની અજાણી ઉપેક્ષિત ગલીકૂંચીઓનાં અણગમતાં બેડોળ દશ્યો ઊભાં કર્યાં. ગરીબી, ભૂખમરો, શોષણ, વેશ્યાવૃત્તિ, લુચ્ચાલફંગાઓની ગુનાહિત પ્રવૃત્તિઓ, રાજકીય ઊઠકપટક, સમાજના ઉચ્ચવર્ગોમાં પ્રવર્તતો સ્વાર્થ, દંભ વગેરે તેની કથાના કેન્દ્રમાં આવ્યાં.

બ્રેખ્તે વાસ્તવવાદ સાથે જોડાઈ ગયેલા પ્રતીકવાદને નકારી કાઢ્યો. પ્રતીકવાદ નાટક સર્જવાને બદલે ફક્ત સુંદર કલાત્મક વાતાવરણ સર્જી આપે છે. વાસ્તવવાદ પણ માત્ર છેતરામણી કૃત્રિમ વાસ્તવિકતા અને ફક્ત જે કંઈ પરિચિત અને અપેક્ષિત છે એટલું જ દર્શાવે છે. તેથી બ્રેખ્ત તેના એપિક વાસ્ત-

વવાદને ટોચની પ્રાથમિકતા આપવા માટે વાસ્તવવાદ અને પ્રતીકવાદ બંનેને નકારી કાઢે છે. તે ઇચ્છતો હતો કે મંચ પર પ્રેક્ષકોથી કશું જ ઢાંકવું કે છુપાવવું જોઈએ નહીં. નાટકની ભજવણીના કોઈ જ અંશ વિશે પ્રેક્ષકોને ભ્રમમાં રાખવા જોઈએ નહીં. સન્નિવેશ પણ પ્રેક્ષકોની દેખતા જ પૂરા પ્રકાશમાં બદલવો કે ગોઠવવો જોઈએ. બ્રેખ્તે નાટકના વિચારોને વધુ વિશ્વસનીય અને અસરકારક માર્ગે પ્રગટ કરવા પોસ્ટર કે પ્લેકાર્ડ્ઝ, બેનર્સ, સમાચાર - ચલચિત્ર(News Reels)ના ઉપયોગી અંશો, ફોટો-સ્લાઇડ્ઝ વગેરે યાંત્રિક ઉપકરણોને પ્રોત્સાહન આપ્યું.

બ્રેખ્તની થિયરી સ્ટાનિસ્લાવ્સ્કીની થિયરીથી સાવ ઊલટી હતી. તેણે સૂચવ્યું કે કલાકારોએ નાટકમાં અભિનય કરતી વખતે એવો ડોળ કરવાની સહેજેય જરૂર નથી કે તેઓ સાચોસાચ એ જ પાત્ર છે જે તેઓ પાત્ર ભજવી રહ્યા છે. પાત્ર સાથે એટલી બધી અવિભાજ્યતા, તાદાત્મ્યતા દેખાડવાની બિલકુલ જરૂર નથી. વાસ્તવમાં તો તેઓએ સ્પષ્ટ કરી દેવું જોઈએ કે તેઓ માત્ર અમુક પાઠ માત્ર ભજવી રહ્યા છે. સામે પ્રેક્ષકો પણ એ બાબતે સતત સભાન રહેવા જોઈએ કે મંચ ઉપર તેઓ કોઈ સાચેસાચું જીવન નહીં પણ ફક્ત નાટક જ જોઈ રહ્યા છે.

રંગમંચ પર કોઈ કાલ્પનિક પાત્ર કે ઘટનાને એક હકીકત તરીકે માની લેવાની વાતનો બ્રેખ્ત કટ્ટર વિરોધી હતો. અને તેથી જ રંગમંચ પર કોઈ જ પ્રકારની ભ્રમણા કે બનાવટી માયાજાળ સર્જવાનો તેણે સ્પષ્ટ ઇન્કાર કર્યો. બ્રેખ્તે કહ્યું કે મંચ પરની ઘટનાઓને પ્રેક્ષકો પોતાનો અંગત અનુભવ ગણીને તેની સાથે ઓતપ્રોત થઈ જાય એ ચેષ્ટા જ વખોડી કાઢવા લાયક છે. પ્રેક્ષક પાત્ર સાથે જેટલું તાદાત્મ્ય કે એકરૂપતા સાધે છે એટલું ઓછું તે અંગત રીતે શીખવા પામે છે. તેના વિચારવા મુજબ વાસ્તવમાં તો પ્રેક્ષક નાટકમાંની ઘટના સામે એક જિજ્ઞાસુની માફક પ્રશ્નો કરે, આલોચના કરે અને બધું ચર્ચવા, વિચારવા તેનું ચિત્ત સ્વસ્થ રહે તે ખાસ જરૂરી છે. પરંતુ બ્રેખ્તના આ તમામ પ્રયત્નોનું પરિણામ મર્યાદિત આવ્યું. કારણ કે ઝનૂનપ્રેર્યા પ્રયાસોને પગલે બ્રેખ્તનું ‘એપિક રિયાલિઝમ‘ અભિનયક્ષેત્રે ખુલ્લા વાસ્તવવાદનું એક આત્યંતિક સ્વરૂપ બની ગયું.

બ્રેખ્ત પર અનેક દેશોની પારંપરિક રંગમંચશૈલીઓનો પ્રભાવ પડેલો જેમાં ચાઇનીઝ, જાપાનીઝ અને ભારતીય રંગમંચનો સૌથી વધારે પ્રભાવ જોવા મળે છે. બ્રેખ્ત એલિઝાબેથન કાળના લેખકો – ખાસ કરીને શેક્સપિયરથી પણ પ્રભાવિત હતો. તે ઉપરાંત તેણે ગ્રીક કરુણાન્તિકાઓ, જર્મન નાટ્યકાર જ્યૉર્જ બુખનર, ફ્રૅન્ક વિડેકિન્ડ, બવૅરિયન લોકનાટ્યો વગેરેની અસરો પણ ઝીલેલી.

આ બધા મહાન લેખકોની સરખામણીએ ઓછા મહાન એવા બ્રેખ્ત પર તે સૌની અસાધારણ અસરો મોટા ભાગે હાવી જ બની જાય. પરંતુ બ્રેખ્તમાં એવા અજોડ સ્રોતોમાંથી પોતાને લાયક કામની વિગતો ચૂંટી લેવાની, તે બધાનો ઉચિત માત્રામાં સમન્વય કરી શકવાની અને અંતે તેને પોતીકું મૌલિક સ્વરૂપ આપી શકવાની કોઈ ગજબની આવડત હતી.

તેણે એ પણ જોયું કે આખુંય મહાભારત અપ્રત્યક્ષ રીતે કહેવાયું છે (indirectly narrated). અંધ ધૃતરાષ્ટ્રને સંજય દૂર અંતરે આકાર લઈ રહેલી ઘટનાઓને તેની દિવ્યદૃષ્ટિથી તબક્કાવાર, પ્રકરણવાર કહી સંભળાવે છે. આને પરિણામે વાચક કે પ્રેક્ષકને દ્રષ્ટાભાવ (objective attitude) કેળવવામાં આસાની રહે છે. આપણું ભાગવત પણ એ જ શૈલીથી લખાયેલું છે જેમાં શુકદેવજી રાજા પરીક્ષિતને કથા સંભળાવે છે. આપણાં આખ્યાનો પણ આ જ શૈલીથી લખાયેલાં છે. ભગવદ્ગીતાનું સ્વરૂપ પણ એવું જ છે. આખીય ગીતા કૃષ્ણ-અર્જુન વચ્ચેના સંવાદ રૂપે કહેવાઈ છે. વાચક, શ્રોતા કે પ્રેક્ષક સામે કથાકાર કે સૂત્રધારને લાવ્યા વગર સીધેસીધી પ્રત્યક્ષ રજૂઆત કરવામાં નથી આવી. આપણાં આવાં તમામ કાવ્યો કે શાસ્ત્રો કથનાત્મક (narrative) યા સામસામા સંવાદ રૂપે રચાયાં છે. આને પરિણામે શ્રોતા કે પ્રેક્ષક તરબોળ થાય છે પણ છતાં પૂરેપૂરો સભાન રહે છે કે પોતે માત્ર કથા સાંભળી રહ્યો છે, વાસ્તવિક જીવન નથી જોઈ રહ્યો, પરિણામે તે દ્રષ્ટાભાવ કેળવી શકે છે.

બ્રેખ્ત તેના પ્રેક્ષક પાસેથી જે પ્રકારની વસ્તુલક્ષિતા, તાટસ્થ્યભાવ કે વિ-શ્લેષક દૃષ્ટિ ઝંખે છે તે સઘળું આપણી કૃતિઓમાં અંતર્ગત વણાયેલું છે. ગીતામાં દ્રષ્ટાભાવની જે વાત આવે છે તે પણ એક પ્રકારે પોતાની જાતથી વેગળા (alienate) થઈને જ પ્રશ્નને જોવા-ચકાસવાની છે. અંતે તો પાઠક કે દર્શકની મનઃસ્થિતિ સ્વસ્થ અને સજાગ રાખવાની છે જેથી ગમે તેટલી લાગણીશીલ ઘટનાના સાક્ષી બનતી વખતે તેના વિવેક કે વિચારની સ્વતંત્રતા અને સમતુલા જોખમાય નહીં. ભારતનું સમગ્ર અધ્યાત્મશાસ્ત્ર એ દ્રષ્ટાભાવ (જાતથી નોખા થઈને પોતાના મનોવ્યાપારને નિર્લેપ - નિઃસ્પૃહ ભાવે જોવા-સમજવાની વાત) પર જ ભાર મૂકે છે.

વેગળાપણું(Alienation) :

આ પ્રકારનું નાટ્યનિર્માણ કરવા બ્રેખ્તે એક નવી વૈજ્ઞાનિક તરકીબ વિકસાવી જે જર્મન ભાષામાં 'Verfremdung' એટલે કે 'Alienation'ના નામે જાણીતી બની. વાસ્તવમાં એ કાર્લ માર્કસની દેણ હતી જે બ્રેખ્તે નાટકની ભજ-

વણીમાં લાગુ પાડી. 'Alienation'નો અર્થ થાય કશાકથી વેગળાપણાની લાગણી. એક પ્રકારની દૂરી, અંતર કે જુદાપણું જે માણસને આસપાસના સમાજ કે પરિસ્થિતિથી અળગા કે છૂટા પડી ગયેલાનો હતાશાજનક અનુભવ કરાવે છે. બીજું વેગળાપણું અભ્યાસીઓ કે વૈજ્ઞાનિકો, એક વ્યાવસાયિક શિસ્ત તરીકે સહેતુક કેળવે છે જે તેઓના તમામ અભ્યાસ-સંશોધન કે પ્રયોગો દરમિયાન જળવાઈ રહે છે. (આને કદાચ આપણે વેગળાપણું ન કહેતાં તટસ્થતા કે વસ્તુ-લક્ષીતા (objectivity) કહેવાનું વધુ પસંદ કરીએ. પરંતુ તટસ્થ કે વસ્તુલક્ષી બનવા માટે પણ સૌપહેલાં પોતાની જાતને અભ્યાસ હેઠળની વિષયવસ્તુથી દૂર કે અળગી તો રાખવી જ પડે.) આ પ્રકારનું અંતર દરેક અભ્યાસીની બુદ્ધિ અને વિશ્લેષક દૃષ્ટિએ નિષ્પક્ષ-સ્થિર-સમતોલ રાખે છે અને અભ્યાસ હેઠળની વસ્તુ સાથે પોતાની અંગત લાગણી, પૂર્વગ્રહ કે માન્યતાની સેળભેળ થતી અટકાવે છે. આ જ વિચારને માર્કસે તેની સમાજવાદી થિયરીમાં સામાજિક-આર્થિક સંદર્ભ-માં લાગુ પાડેલો.

મૂડીવાદી ઉત્પાદનવ્યવસ્થા હેઠળ કામ કરતો એક મજૂર એ વ્યવસ્થાનાં એક અવિભાજ્ય અંગ તરીકેનું ગૌરવ લઈ શકતો નથી. સમય વીતતાં પોતાના જીવન કે ભાવિ યોજના અંગે નિર્ણય લઈ શકવાની વ્યક્તિગત ક્ષમતા તે ખોઈ બેસે છે. કારણ કે પોતે નિર્માણ કરેલી વસ્તુ અંગે, પોતાનાં આર્થિક વળતર અંગે, ઉત્પાદનની આખીય પ્રક્રિયા અંગે કે પછી પોતાનાં જ શ્રમથી બનેલી વસ્તુનું મૂલ્ય નિર્ધારિત કરવા અંગે બાકીનાઓ સાથે ભળીને સક્રિય ભાગ ભજ-વવાના મળવાયોગ્ય અધિકારથી તે વંચિત રહી જાય છે. આ કારણે સમય વીતતાં પ્રત્યેક શ્રમિકના મનમાં ઉપલા સ્તરે રહેલા સમાજ કે વ્યવસ્થાતંત્રથી પોતે વેગળા (isolated) હોવાનો ભાવ જન્મે છે. વ્યક્તિ જ્યારે જુએ છે કે સમાજને તે બધી જ સેવાઓ આપતી હોવા છતાં સમાજ તેને પૂરેપૂરી રીતે અપનાવતો નથી. તેની ઇચ્છા કે અભિપ્રાયો કે અસ્તિત્વને ધ્યાનમાં લેતો નથી ત્યારે એ વ્યક્તિ સમાજથી વેગળી કે અવગણાયેલી હોવાનો તીવ્ર ભાવ અનુભવે છે. સમાજમાં હોવા છતાંય તે જાણે એ સમાજનો હિસ્સો નથી એવો તિરોહિત ભાવ તેના મનમાં આકાર લે છે.

આ જ 'alienation'ના વિચારને બ્રેખ્તે પોતાની 'એપિક થિયેટર'ની વિ-ભાવનાને સફળ કરવામાં સાવ જુદી જ રીતે ખપમાં લીધો. મૂડીવાદી વ્યવસ્થા-માં જે વેગળાપણું એક મજૂર માટે દુઃખદાયી કે નકારાત્મક અર્થમાં છે તે જ વેગળાપણું બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરની વિભાવનામાં રચનાત્મક અર્થમાં પ્રયોજા-યું છે. બ્રેખ્તે માન્યું કે મંચ પર ભજવાઈ રહેલ નાટક સાથે પ્રેક્ષકોનું લાગણીથી

એકરૂપ થઈ જવું ખતરનાક છે. માટે જરૂરી છે કે પ્રેક્ષક આ એકરૂપતા સાધવાથી સતત દૂર, વેગળો રહે. નાટકમાં બનતી ઘટનાઓ અને પાત્રાલેખનોથી પ્રેક્ષકોને 'alienate' કે વેગળા રાખવા પાછળ બ્રેખ્તનો તર્ક એ હતો કે નાટ્યગૃહમાં બેઠેલ પ્રેક્ષકની સ્વતંત્ર બુદ્ધિ તેમજ વિશ્લેષણશક્તિ સુરક્ષિત રહેવાં જોઈએ. નાટક નિહાળતી વખતે તેણે સામાજિક અન્યાય અને શોષણની એટલી ગંભીર નોંધ લેવી જોઈએ કે જેથી કરીને નાટ્યગૃહની બહાર નીકળ્યા બાદ સમાજથી વેગળા થઈ ગયેલા વર્ગ સાથે તે ન્યાયી અને સમાન વ્યવહાર કરી શકવા સમર્થ બને. એવી જ રીતે સમાજની પરિસ્થિતિમાં પાયાગત પરિવર્તન લાવવામાં સક્રિય ફાળો આપી શકે. બ્રેખ્તના કહેવા મુજબ સમાજની વસ્તુલક્ષી આલોચના (critical analysis) એ જ સાચી ક્રાંતિ છે, કારણ કે આલોચના કે વિશ્લેષણ કરવાથી જ કોઈક ઉપયોગી તારણ મેળવી શકાય છે. આ માટે બ્રેખ્તે તેનાં નાટકોમાં એવી ટૅકનિક્સ ઉપયોગમાં લીધી કે જેથી પ્રેક્ષકોને સતત યાદ રહે કે નાટક એ વાસ્તવિકતા(presentation of reality) નથી પરંતુ વાસ્તવિકતાની ફક્ત પ્રતિનિધિરૂપ રજૂઆત (representation of reality) છે.

એટલે જ બ્રેખ્તે કહ્યું કે નાટકમાં એવી કોઈ પણ વસ્તુ જે પ્રેક્ષકોને આંજી દે, સંમોહિત કરી દે, મંત્રમુગ્ધ કરી દે, લાગણીઓના અતિરેક વડે ભાવવિભોર કરી દે તેનાથી નાટ્યગૃહમાં બેઠેલા પ્રેક્ષકો અને રંગમંચ પરના કલાકારો બંનેને છોડાવવા તેમજ પરિશુદ્ધ કરવા જોઈએ. મંચ પર રજૂ થતાં અત્યંત લાગણીશીલ કે ઉગ્ર આવેશમય દશ્યો જોઈને પ્રેક્ષક તેનાં હૃદય અને બુદ્ધિથી હદ બહારનો વિચલિત નહીં બનવો જોઈએ. પ્રેક્ષકના મનમાં એ ભ્રમ પેદા ન થવો જોઈએ કે તેની સામે (રિહર્સલ કર્યા વગરની) કોઈક સાચેસાચી ઘટના ઘટી રહી છે! આ 'વેગળાપણું' જેટલું પ્રેક્ષક માટે જરૂરી છે એટલું જ કોઈ પાત્ર ભજવતા નટ માટે પણ જરૂરી છે. નટે પણ યાદ રાખવું ઘટે કે તે ખરેખરમાં ફાઉસ્ટ, હૅમ્લેટ કે લિયર નથી. તે માત્ર કોઈકનો પાઠ ભજવી રહ્યો છે. પોતે જે પાત્ર ભજવે છે તેની સાથે એકતા કે તાદાત્મ્ય સાધી લેવાની લાંબા ગાળાની આદતમાંથી દરેક નટે છૂટવું જ રહ્યું. અભિનય ઉપરાંત રંગભૂમિનાં તમામ ઘટકોમાં પણ તેને અનુરૂપ ફેરફારો લાવવા જોઈએ જેથી કરીને નટ અને પ્રેક્ષક બંનેનાં દષ્ટિકોણમાં પાયાનું પરિવર્તન આવે. અહીં બ્રેખ્ત ઍરિસ્ટૉટલના ક્લાસિકલ ગ્રીક થિયેટર અંગેના વિચારથી સાવ જુદો પડે છે. બ્રેખ્ત સ્પષ્ટપણે કહે છે કે રંગભૂમિ એ કંઈ Catharsis (આંતરિક આવેગો અને તનાવોનું શુદ્ધીકરણ) કે Empathy (સમસંવેદના) મેળવવાનું સ્થળ નથી.

પાત્રનાં નસીબમાં નહીં આવવી જોઈતી યાતનાઓ સાથે પોતાપણું (identification) સાધીને પ્રેક્ષકની નૈતિક હિંમત તૂટી ન પડે તે માટે આ ‘અળગાપણા’(alienation)ની અસર પ્રેક્ષકને સુરક્ષાકવચ આપે છે. બ્રેખ્ત ઇચ્છતો હતો કે નટ અને પાત્ર વચ્ચે એક અંતર રહે તેવી જ રીતે પાત્ર અને પ્રેક્ષક વચ્ચે પણ અંતર રહે. આ અંતર વગર પ્રેક્ષક બીમાર માંદલી લાગણીઓના કળણમાં ખૂંપી જશે. ‘અળગાપણા’ની અસર મેળવવા માટે બ્રેખ્તે નટને રિહર્સલ દરમિયાન મદદરૂપ થાય તેવા ત્રણ ઉપાયો સૂચવ્યા : 1. નટે ત્રીજી વ્યક્તિમાં સ્થાનાંતરિત થવું (એટલે કે અભિનય કરતી વખતે પોતે સ્વયં પણ નથી, પાત્ર પણ નથી, પણ ત્રીજો જ (may be some ‘idea’) કોઈક ઘટક છે જેને નટે અભિવ્યક્ત કરવાનો છે). 2. રંગમંચ-નિર્દેશો મોટેથી બોલવા (જેથી નટ પ્રેક્ષકને સતત યાદ રહે કે આ ફક્ત નાટક છે). 3. ભૂતકાળમાં સ્થાનાંતરિત થવું (જેથી નટ-પ્રેક્ષક યાદ રાખે કે નાટકની વાર્તા વર્ષો પહેલાંની છે પરંતુ તેનો સંદર્ભ કદાચ આજનો હોઈ શકે છે !).

જૂનાં પરંપરાગત નાટકોમાં દુઃખી કરુણ પાત્રોને જોઈને પ્રેક્ષકો રડતા અને ટીખળી, રમતિયાળ પાત્રોને જોઈને પ્રેક્ષકો ખડખડાટ હસતા. બ્રેખ્ત આનાથી સાવ ઊલટું ઇચ્છતો હતો. તેનું કહેવું હતું કે તેનાં નાટકોમાં ‘પાત્રો રડે ત્યારે પ્રેક્ષકો હસે અને પાત્રો હસે ત્યારે પ્રેક્ષકો રડે’. બ્રેખ્તનો કહેવાનો ભાવાર્થ એટલો જ હતો કે જ્યારે પાત્ર રડે ત્યારે ભાવાવેશમાં આવી જઈને પ્રેક્ષકે પણ વિહવળ બની જઈ રડવા બેસવાને બદલે હૃદય ભલે લાગણીભીનું બને, પણ પાત્રની અવદશાનાં કારણોમાં જવા જેટલું પોતાનું ચિત્ત તો સ્થિર અને સ્વસ્થ રાખવું જોઈએ જેથી એ પાત્રની અવદશાને તેના યોગ્ય પરિપ્રેક્ષ્યમાં સમજી શકે. એવી જ રીતે નાટકમાં ગમ્મતની ક્ષણોએ આપણે જરૂર હસીએ પરંતુ સાથે સાથે એ હાસ્ય પાછળના ઊંડા વ્યંગ્યાર્થને પણ ન ચૂકી જઈએ જેથી પ્રવર્તમાન પરિસ્થિતિ પર કરાયેલી તીખી ટકોરને સમજી શકવા જેટલા આપણે સ્વસ્થ-સભાન ન રહીએ.

બ્રેખ્તે નિરૂપેલ ઐતિહાસિકીકરણ, ‘અળગાપણું’ અને બીજા એપિક ઘટકોનો હેતુ પ્રેક્ષકને નિષ્ક્રિય, સુષુપ્ત અને લાગણીપોચો બનાવવાને બદલે સ્વસ્થ – સક્રિય – રચનાત્મક નિરીક્ષક બનાવવાનો હતો. નાટક જોવા દરમિયાન પ્રેક્ષકોમાં ઊઠતા પ્રતિભાવથી પ્રેક્ષકને કંઈક ખપજોગું સાંપડવું જોઈએ. સંમોહનની સ્થિતિમાં મૂર્છિત પડ્યા રહેવાને બદલે અથવા પોતાની જાતને ખોઈ કે ભુલાવી દેવાને બદલે તે એમ કહી શકવાને સક્ષમ હોવો જોઈએ કે ‘જો હું

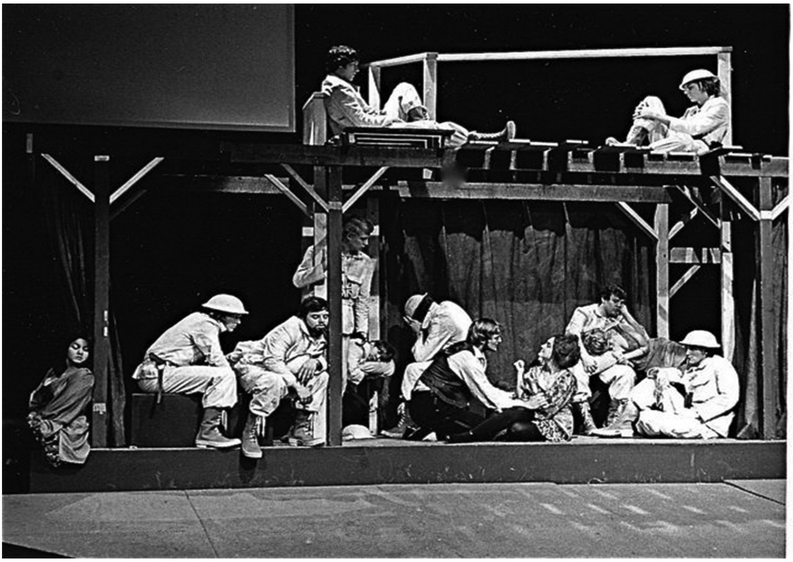
જીવ્યો હોત તો મેં કંઈક કરી બતાવ્યું હોત'. બ્રેખ્ત દ્વારા સમસંવેદના(Empathy) ના અનાદરનો અર્થ લાગણીનો અનાદર નથી થતો. તે માત્ર લાગણીઓની કઢંગી અને હાસ્યાસ્પદ અતિશયોક્તિની વિરુદ્ધમાં હતો. તે નહોતો ઇચ્છતો કે અભિ-વ્યક્તિની શૈલી રંગભૂમિની બૌદ્ધિક ભૂમિકાને જ ખતમ કરી નાખે. અને એટલા માટે જ તે 20મી સદીની કલાસાહિત્યની પ્રણાલીથી જુદી એવી પરિવર્તનકારી શૈલીનો વિરોધી હતો જે લાગણીના ઊભરા પર આધારિત હતી.

બ્રેખ્તનું 'એપિક થિયેટર' :

અગાઉ આપણે જોઈ ગયા કે પિસ્કાટરની રંગભૂમિ અને તેના નાટ્યરચના સંબંધી વિચારોએ બ્રેખ્તને જરૂરી પૂર્વભૂમિકા પૂરી પાડી. બ્રેખ્તના થિયેટર-વિકા-સનું આ આરંભબિંદુ હતું. બ્રેખ્તે માન્યું કે 'કોઈ જ માણસનો સંબંધ તેની જાત સાથે નથી, ભગવાન સાથે પણ નથી, ફક્ત સમાજ સાથેનો માણસનો સંબંધ અહીં મુખ્ય મુદ્દો છે. કોઈ પણ માણસનું પ્રારબ્ધ હવે વ્યક્તિગત કે ફક્ત તેના એકલાનું નથી પણ સમસ્ત યુગનું છે. જગતનાં માનવસમૂહોનું પ્રારબ્ધ એ હવે નવી નાટ્યશિલ્પકલાનું પ્રતાપી ઘટક છે. નાટ્યલેખકોએ તેના વિષય સંબંધી તમામ હકીકતોને ચકાસ્યા બાદ તેને નાટ્યરૂપ આપતાં શીખવું જોઈએ.' બ્રેખ્ત-નું દૃઢપણે માનવું હતું કે 'આજે આપણને ભૂતકાળમાં ક્યારેક જાણી કે શીખી ન હોય તેવી, તદ્દન નવાં ધારાધોરણો સાથેની, સીધી-સ્પષ્ટ-અસંદિગ્ધ અને બિન-મનોવૈજ્ઞાનિક અસરો ધરાવતી વૈકલ્પિક રંગભૂમિની આવશ્યકતા છે'.

'એપિક થિયેટર' માટે જરૂરી નાટ્યલેખન અંગે સમજૂતી આપતાં બ્રેખ્ત કહે છે કે સાહિત્ય ત્રણ પ્રકારનું હોય છે : એપિક, એટલે કે વિશાળ, ભવ્ય અને પ્રભાવક સ્તરનું; બીજું, લોકરંજન માટેનું ચીલાચાલુ, પરંપરાગત; અને ત્રીજું કાવ્યાત્મક એવું પદ્ય-સાહિત્ય. તેના પુરોગામી વરિષ્ઠ સર્જકોથી ઊલટું બ્રેખ્તે આ ત્રણેય પ્રકારોનો એકમાં સમન્વય કર્યો. તેણે લખેલ એપિક થિયેટરનાં નાટકોનો વ્યાપ મોટો છે, પાત્રો અને દૃશ્યો અનેક છે. નાટકની વાત ભૂતકાળમાં ક્યાંય ક્યારેક બની ગયેલી છે, નાટકનો વિકાસ સીધી લીટીને બદલે આગળ--પાછળ છે, તેમાં સ્થળ, કાળ, કાર્યની એકતા નથી, તેમાં ભરપૂર નાટ્યાત્મકતા છે, ભાગદોડ અને ગેલગમ્મત છે, તેમાં કોરસ છે, ગીત-સંગીત છે, સૂત્રધાર કે કથાગાયક છે, તેમાં વર્ણન છે, સાંકેતિક સન્નિવેશની સંભાવના છે, બિનપરંપ-રાગત લાગતી વેશભૂષા છે, મહોરાં-સ્લાઇડ્ઝ, ફિલ્મ્સ, બૅનર્સ અને પ્લે-કાર્ડ્ઝ જેવી યાંત્રિક તેમજ કલાત્મક સાધનસામગ્રીનો ઉપયોગ છે.

Brecht's 'The Caucasian Chalk Circle'



'The Threepenny Opera'

'Mother Courage and Her Children'

Brecht's 'The Good Woman of Setzuan'

'The Life of Galileo'

'The Exception and the Rule'

બ્રેખ્ત સમજાવે છે કે નાટ્યલેખન-માળખાના પરંપરાગત બે પ્રકારો છે : 1. ખુલ્લું, પથરાયેલું, કથનાત્મક, અનેકવિધ દશ્યો ધરાવતું માળખું. 2. બીજું બંધ, ચુસ્ત, સુગઠિત, મર્યાદિત પાત્રો અને દશ્યો ધરાવતું માળખું. આ બીજા પ્રકાર-નું માળખું પરંપરાગત સ્વીકારાયેલ માળખું છે – સ્ક્રાઇબ, ડ્યૂમા, ઇબ્સન, વગેરેએ તે માળખું અપનાવેલું. જ્યારે ગ્રીક અને ફ્રેન્ચ નાટ્યકારોએ ખુલ્લું, કથનાત્મક (open - narrative structure) માળખું પસંદ કરેલું. શેક્સપિયરે પ્રયોજેલ ખુલ્લાં માળખાંને ગેટેથી લઈને હ્યુગો સુધીનાઓ અનુસરેલા. બ્રેખ્તનું નાટ્યલેખન આ ખુલ્લા લેખન-પ્રકારને અનુસરે છે.

બ્રેખ્ત તેના નાટકમાં એપિકની સાથે સાથે ઑપેરાના ઘટકોનો પણ છૂટથી ઉપયોગ કરે છે. તેથી જ તેનાં તમામ નાટકોમાં સંગીત બહુ પ્રધાન પાસું છે. સંવાદ કરતાં પણ તેનાં ગીતો વધારે અસર પાડે છે. આ સંદર્ભે બ્રેખ્તનું નાટક 'Three Penny Opera' સંગીતમય નાટકનું સ્વરૂપ ધારણ કરે છે. આ બાબતે બ્રેખ્તનો વાગ્નર સાથેનો તુલનાત્મક અભ્યાસ રસપ્રદ બની શકે. વાગ્નર-ઑપે-રાનું સંગીત આનંદ-ઉલ્લાસ આપે છે જ્યારે બ્રેખ્તસર્જિત એપિક-ઑપેરાનું સંગીત સમાજોપયોગી વિચારોનું સંપ્રેષણ કરે છે. વાગ્નર-સંગીત કૃતિના પાઠને વધુ તીવ્રતાથી ઉપસાવી આપે છે જ્યારે એપિકનું સંગીત કૃતિના પાઠને સમજા-વીને સ્પષ્ટ કરી આપે છે. વાગ્નરનું સંગીત કૃતિના પાઠ, (text) પર ભાર મૂકે છે, જ્યારે એપિકનું સંગીત કૃતિના પાઠને સ્વીકારીને જ આગળ વધે છે. વાગ્ન-રનું સંગીત ફક્ત નિદર્શન(demonstrate) કરે છે જ્યારે એપિકનું સંગીત એક નિશ્ચિત મત ધારણ કરે છે that holds opinion. વાગ્નરનું સંગીત પાત્રોની આંતરિક મનઃસ્થિતિને પ્રેક્ષકો સમક્ષ મૂર્ત કરી આપે છે જ્યારે એપિકનું સંગીત પાત્રોનાં ફક્ત વર્તન-વ્યવહારને સૂચિત કરે છે.

1890નો નિસર્ગવાદ વારસો અને વાતાવરણ પર ભાર મૂકતો હતો. નાટકની રજૂઆતમાં શક્ય એટલી વધારે વાસ્તવિકતાની રજૂઆત. સન્નિવેશમાં સાચેસાચી લાગતી દીવાલો, બંધ-ખોલ થાય તેવાં બારીબારણાં, ઉપયોગમાં લઈ શકાય તેવું મજબૂત ફર્નિચર, સાચાં તાજાં ફૂલો, ઊકળતી ચા, ઠંડો બિયર, પિંજરામાં સાચું પક્ષી વગેરે. ટૂંકમાં નિસર્ગવાદીઓનો મંત્ર હતો, 'A play is a slice of life'. ઉપરાંત નાટકના સંવાદોમાં સ્વગતોક્તિ(soliloquies)ને સ્થાન નહીં, પ્રેક્ષકોને ધ્યાનમાં રાખીને મનોમન બોલતા સંવાદો ('asides') પણ નહીં, ગીતો નહીં – વગેરે નિસર્ગવાદની વિશેષતાઓ હતી. આ માપદંડો પ્રમાણે બ્રેખ્ત

જરા પણ નિસર્ગવાદી નહોતો. ઊલટું બ્રેખ્તે તો નિસર્ગવાદીઓએ પ્રબોધેલી વાસ્તવિકતાની તમામ ભ્રમણાઓને તોડીફોડી નાખી.

આ સંદર્ભે 'એપિક થિયેટર' કૃત્રિમ – 'artificial' થિયેટર છે. સાચેસાચા ઓરડા, બારીબારણાં, ફર્નિચર વગેરેને બદલે બ્રેખ્ત ફક્ત સાદી-સરળ સાંકેતિક મંચસજ્જા, ફોટો-સ્લાઇડ્ઝ, ચાટર્સ, બૅનર્સ, પ્લે-કાર્ડ્ઝ, ફિલ્મ પ્રોજેક્શન, એકી-સમયે દર્શાવાતાં સમાંતર શ્યો વગેરે તરકીબોનો ઉપયોગ કરે છે. પિરાન્દેલિયન અભિનયની માફક બ્રેખ્તનાં નાટકોનો અભિનય પણ ભ્રમણા-વિરોધી છે. નટે પોતે કોઈક પાત્ર છે તેવી ભ્રમણામાં રાચવાની જરૂર જ નથી. તેણે પાત્રની બહાર રહીને અભિનય કરવાનો છે શૈલીબદ્ધ (stylized) કે બિનવ્યક્તિગતપ-ણે નહીં પણ એકદમ સાફ-સુઘડ રીતે. લેખકે કથાના સળંગ પ્રવાહને ગીતો કે કથાકથનની મદદ વડે અવારનવાર તોડવો જરૂરી છે, એટલા માટે કે પ્રેક્ષક કથાના લાગણીશીલ વાતાવરણમાં ઓતપ્રોત બની જઈ પોતાની સ્વતંત્ર વિચા-રશક્તિ ગુમાવી ન બેસે !

વળી એક અર્થમાં બ્રેખ્ત નિસર્ગવાદી છે, તે પણ વસ્તુલક્ષી તથ્યોને વળગી રહેવામાં દઢપણે માને છે. અને છતાં 'ચોથી દીવાલ', fourth wall'ની થિયરીનો અસ્વીકાર કરે છે. ઝોલાની ભ્રામક વાસ્તવિકતાને પણ તે નકારી કાઢે છે. એપિક થિયેટર વાસ્તવિક જીવન અંગેની વધારે ઉમદા સમજણ રજૂ કરે છે. વાસ્તવિક જગત અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને એ જ આપણો મુખ્ય વિષય છે એમ બ્રેખ્ત કહે છે. જો અગાઉનો નિસર્ગવાદ ડાર્વિનના વિચારો સંદર્ભે જીવનના ખરા અર્થની શોધ સાથે આવેલો તો તેના પછીનો એપિક ડ્રામા માર્કસના વિજ્ઞાન સંદર્ભે રજૂ કરાયેલ જીવનના ખરા અર્થની શોધ સાથે આવ્યો છે. મનુષ્યને સામાજિક સંબંધોની સમગ્રતામાં સમજવા-ચકાસવાની જરૂર છે. એપિક ડ્રામા જગતની તટસ્થ અભ્યાસલક્ષી સર્વાંગી છબીને ઉજાગર કરે છે.

બ્રેખ્તનાં નાટકો :

બ્રેખ્ત જે કાળમાં જીવ્યો તેની વિગતોમાં ઊતરીએ ત્યારે આપણને સમજાય કે યુદ્ધ, રાજકીય ઊથલપાથલ અને આર્થિક અરાજકતાને કારણે એ કાળની તીવ્રતા કેટલી બધી વધી જાય છે. 20મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં થયેલું પ્રથમ વિશ્વયુ-દ્ધ જર્મની માટે આર્થિક અને સામાજિક પીછેહઠનો આરંભ હતું. આ યુદ્ધ અગાઉનાં યુદ્ધો જેવું નહોતું. આ યુદ્ધે વેરેલ ભયાનક માનવસંહારનો વ્યાપ કલ્પનાતીત હતો. વધુમાં તે કાળે નવી શોધાયેલી ટૅકનૉલૉજીએ તે મહાવિનાશ-

ને અનેકગણો વધારી દેવામાં અભૂતપૂર્વ ફાળો આપેલો. રણમેદાન તેમજ ઘરઆંગણે થયેલ જીવન તેમજ સાધન-સંપત્તિનો આત્યંતિક વિનાશ સમસ્ત યુરોપની પ્રજાને ઘેરા આઘાતથી હચમચાવી મૂકનારો હતો.

યુદ્ધની સમાપ્તિ પછી પણ જર્મનીમાં શાંતિ ન સ્થપાઈ. જબરદસ્ત રાજકીય બળવાઓએ રાજાને ઉથલાવી દીધો અને 1918માં જર્મનીમાં પ્રજાસત્તાકની સ્થાપના થઈ. વર્સેઇલની સંધિએ આ વિનાશક યુદ્ધ માટે જર્મનીને જવાબદાર ઠેરવ્યું. જે જે યુરોપિયન રાષ્ટ્રોને યુદ્ધને કારણે જંગી નુકસાન વેઠવાનું આવ્યું એ ખોટ ભરપાઈ કરી આપવા જર્મની પર આકરો યુદ્ધદંડ લાદવામાં આવ્યો. આમ છતાં પ્રજાસત્તાકનું નેતૃત્વ કરનારા સમાજવાદીઓએ અનેક જાતના સુધારાઓ-ને પ્રાથમિકતા આપી સ્થિતિને નિયંત્રણ હેઠળ લાવવાના ઉપાયો હાથ ધર્યા. સ્ત્રીઓને મતાધિકાર, ધંધાઉદ્યોગોને બેઠા કરવામાં મદદ, સામાજિક કલ્યાણ--યોજનાઓનું અમલીકરણ વગેરે કરવા છતાં લગભગ આખાય દાયકા દરમિયાન જર્મનીની આર્થિક હાલત અત્યંત કંગાળ રહેવા પામી. તેમાંય જ્યારે કલ્પનાતીત હદે ફુગાવો ત્રાટક્યો ત્યારે તો ભાગ્યે જ કોઈ તેનાથી બચી શક્યું. વીસીના દાયકામાં જર્મનીએ અમેરિકન બૅન્કોમાં જંગી રોકાણ કર્યું અને આર્થિક રીતે થોડીક સ્થિરતા પ્રાપ્ત કરી. આ જ સમયગાળામાં જર્મનીમાં મધ્યમવર્ગનો પણ મોટા પાયે ફેલાવો થયો.

આ ઐતિહાસિક સંદર્ભે બ્રેખ્તનાં નાટકો સમજવાનાં છે.

'The Three Penny Opera'(1928) : બ્રેખ્ત તેના આ જગવિખ્યાત નાટકમાં આ જ ઉપર જણાવેલ મધ્યમવર્ગને ધ્યાનમાં રાખીને ટકોર કરે છે. આ વર્ગ સમાજનાં મૂલ્યો, નીતિમત્તા અને સભ્યતાનો નર્યો દંભ કરે છે અને અસલમાં પાછળથી મોટા પાયે અનૈતિક વેપારધંધા ચલાવે છે. જો તમે ધ્યાન-પૂર્વક જોશો તો આ સંજોગો અને પરિસ્થિતિ તમને સમસામયિક શોષણખોર મૂડીવાદી વ્યવસ્થાના જ પ્રતિબિંબરૂપ લાગશે. વૈશ્વિક સ્તરની આર્થિક કટોકટી, ગરીબાઈમાં જીવતા લોકોની વધતી જતી સંખ્યા, જાહેર ક્ષેત્રે ભ્રષ્ટાચાર, કાયદેસરની વેશ્યાવૃત્તિ, મોહક (glamourised and glorified) સ્વરૂપે રજૂ કરાતું ગુનાહિત જગત વગેરે બાબતો એ સમાજની કડવી સચ્ચાઈ છે. નાટકમાં રજૂ થતી આ તમામ બાબતો પ્રેક્ષકોને વિચારવા મજબૂર કરે છે કે ક્યાં ક્યાં તેમના જીવનમાં આવી અન્યાયી પરિસ્થિતિઓ સર્જાય છે અને કઈ રીતે તેનો ઉકેલ લાવી શકાય છે ?

ડ્રામૅટિક થિયેટર અને એપિક થિયેટર વચ્ચેના ભેદ આ પ્રમાણે છે :

ડ્રામૅટિક થિયેટર		એપિક થિયેટર	
1.	નાટકનો તખ્તો નાટકની સમગ્ર ઘટનાશ્રેણીને દૃશ્યરૂપ (embo--diment) આપે છે.	1.	નાટકનો તખ્તો ઘટનાશ્રેણીને ફક્ત વર્ણવે (narrate) છે.
2.	નાટકના ઍક્શન સાથે પ્રેક્ષક ઓતપ્રોત થઈ જાય છે.	2.	નાટકના ઍક્શન સાથે પ્રેક્ષક ફક્ત નિરીક્ષક (observer) બની રહે છે.
3.	ઍક્શનથી પેદા થયેલી ઉત્તેજના પ્રેક્ષકની ઊર્જાને ખતમ કરે છે.	3.	પ્રેક્ષકની ઊર્જા જાગ્રત થાય છે.
4.	પ્રેક્ષક ફક્ત લાગણીઓના ઊભરામાં વહી જાય છે.	4.	લાગણીનું સ્તર તેના વિવેક--વિચારને સુરક્ષિત રાખે છે અને પરિણામે કોઈ સ્વતંત્ર નિર્ણય લઈ શકવાની તેની ક્ષમતા જળવાઈ રહે છે.
5.	અનુભવો સંક્રમિત થાય છે.	5.	જ્ઞાન સંક્રમિત થાય છે.
6.	પ્રેક્ષક નાટકના ‘ઍક્શન’ સાથે જોડાઈ જઈ તેમાં ભળી જાય છે.	6.	પ્રેક્ષક ઍક્શનથી વેગળો, મોઢામોઢ ઊભેલો અનુભવે છે.
7.	નાટકના અંતે કોઈ ચોક્કસ ‘સૂચન’ રજૂ થાય છે.	7.	અંતમાં વિકલ્પ રૂપે વિવિધ ‘દલીલો’ રજૂ કરાય છે.
8.	પ્રેક્ષક માટે લાગણીઓ કે સંવેદ-નાઓ ઇરાદાપૂર્વક જાળવવામાં આવે છે.	8.	લાગણીઓને ત્યાં સુધી જ જાળ-વવામાં આવે છે જ્યાં સુધી તે પ્રે-ક્ષકની આંતરદૃષ્ટિ ન બની જાય.
9.	માણસની અમુક ક્ષમતા અગાઉથી જ ધારી લેવામાં આવી છે.	9.	માણસ હજુ અભ્યાસ-સંશોધ-નની જ એક વસ્તુ છે.

10.	એવી પૂર્વધારણા છે કે માણસ બદલી શકાતો નથી.	10.	એવો વિશ્વાસ છે કે માણસ બદલી શકાય છે અને બદલાઈ રહ્યો છે.
11.	નાટકના છેવાડાના પરિણામ બાબતે તીવ્ર ઉત્સુકતા રહે છે.	11.	માત્ર અંત બાબતે જ નહીં પણ સળંગ જે કંઈ બની રહ્યું છે તે બાબતે ઉત્સુકતા જળવાઈ રહે છે.
12.	એક દૃશ્યને કારણે બીજું દૃશ્ય છે.	12.	પ્રત્યેક દૃશ્યનું સ્વતંત્ર – આગવું અસ્તિત્વ છે.
13.	નાટકની ઘટનાઓ સમયની સીધી સળંગ રેખા(linear)ને અનુસરે છે.	13.	ઘટનાઓનો વિકાસ આડોઅવળો (non-linear) છે.
14.	એ ધારીને ચાલવામાં આવે છે કે જગત જે કંઈ છે તે છે.	14.	એવો વિચાર છે કે જગત એ છે જે પળેપળ બની રહ્યું છે.
15.	એ સૂચવવામાં આવે છે કે માણસ શું કરી શકે.	15.	એ સૂચવવામાં આવે છે કે માણસે શું કરવું જોઈએ.
16.	પ્રેક્ષકોની લાગણીઓને સ્પર્શે છે.	16.	પ્રેક્ષકોની બુદ્ધિને સંચારિત કરે છે.
17.	માણસના વિચારો તેની વાસ્તવિકતાઓને નિર્ધારિત કરે છે.	17.	સામાજિક વાસ્તવિકતાઓ વિચારોને નિર્ધારિત કરે છે.

1928માં લખાયેલું બ્રેખ્તનું નાટક 'The Three Penny Opera' આર્થિક દૃષ્ટિએ સૌથી સફળ ગયેલું નાટક ગણાય છે. આ નાટક 18મી સદીના લેખક જૉન ગેના સામાજિક વ્યંગ નાટક 'The Beggar's Opera' (1728) પર આધારિત હતું. આ મૂળ કૃતિનું જર્મન ભાષાંતર બ્રેખ્તની સેક્રેટરી એલિઝાબેથ હૉપ્ટમૅને કરેલું જે વાંચ્યા બાદ બ્રેખ્તને તેમાં રસ પડેલો. આ નાટક એપિક થિયેટરનું સર્વશ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે જેમાં વેગળાપણાના સિદ્ધાંત (alienation) દ્વારા બ્રેખ્ત પ્રેક્ષકોને તેમની સામાજિક જવાબદારી પ્રત્યે સભાન બનાવે છે. એપિક થિયેટરની તમામ વિશેષતાઓ – કથાકથન, ગીતો, પ્લે-કાર્ડ્ઝ, સ્લાઇડ-પ્રોજેક્શન, વાસ્તવિકતાની ભ્રમણા ન સર્જાય અને કદાચ સર્જાય તો પણ થોડી જ

વારમાં તેનો ભંગ થઈ જાય તે પ્રકારનાં સંગીત અને પ્રકાશ, અને ખાસ તો પ્રેક્ષકોની પારંપરિક મનોરંજક અપેક્ષાથી વિપરીત – છૂટાં છૂટાં દૃશ્યો દ્વારા કથાના સળંગ પ્રવાહને તોડતા જવાની ટૅકનિક વગેરે આ નાટકમાં સ્પષ્ટ જોવા મળે છે. બ્રેખ્ત ઇચ્છતો હતો કે પ્રેક્ષકો નાટકમાંથી મનોરંજન ઉપરાંત પણ કોઈક સંદેશ મેળવે અને કઠોર વાસ્તવિકતાઓ જોડે બાથ ભીડવાની દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત કરે.

'The Three Penny Opera' નાટકનું સ્થળ જૂના જમાનાનું વિક્ટૉરિયન લંડન છે અને તેનું કેન્દ્રીય પાત્ર – મૅકીથ – નાટકનો નાયક નથી પણ પ્રતિનાયક છે, અપરાધી છે, જેને નૈતિકતા સાથે બાર ગાઉનું છેટું છે. મૅકીથ પૉલી નામની સ્ત્રીને પરણે છે. તે જાણીને પૉલીનો બાપ સખત રીતે નારાજ થાય છે. કારણ કે લંડનમાં રખડતા ભિખારીઓને નિયંત્રણમાં રાખવાની જવાબદારી તેની છે. તે ઉપરાંત પૉલીનો બાપ પીચમ મૅકીથને ફાંસીએ ચડાવી દેવાની તજવીજમાં પડેલો છે. તેના તમામ કાવાદાવા નિષ્ફળ જાય છે, કારણ કે લંડનનો પોલીસ વડો ટાઇગર બ્રાઉન મૅકીથનો એક સમયનો દોસ્ત છે જ્યારે તે અને મૅકીથ લશ્કરમાં સાથે હતા. આ છતાંય પીચમ હારી નથી જતો પણ મૅકીથને પકડાવી દેવા સત્તાવાળાઓ પર દબાણ ચાલુ રાખે છે. અંતે મૅકીથની ધરપકડ થાય છે અને તેને ફાંસીની સજા જાહેર થાય છે. સજાનો અમલ થાય તે પહેલાં મૅકીથ નાસી છૂટવામાં સફળ થાય છે. સુખદ અંતની પૅરોડી ત્યારે થાય છે જ્યારે છેલ્લી ઘડીએ રાણીનો સંદેશાવાહક આવીને મૅકીથનો મૃત્યુદંડ માફ કર્યાની જાણ કરે છે. એટલું જ નહીં પણ તેને 'બૅરૉન'ની ઉપાધિથી નવાજવામાં આવે છે !

'The Three Penny Opera' એપિક થિયેટરનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. આ નાટક સમાજના સાધનસંપન્ન ભદ્ર વર્ગનો દંભ ઉઘાડો પાડે છે અને ભૂગર્ભમાં વિકસતા અપરાધી જગતને મૂડીવાદી આર્થિક-સામાજિક વ્યવસ્થાનું દુષ્પરિણામ ગણાવે છે. આ નાટક ખાસ કરીને કુટુંબ, વિજ્ઞાન, દાન અને ધર્મની કટુ આલોચના દ્વારા મુખ્યત્વે બ્રેખ્તની માકર્સવાદી વિચારધારાને વ્યક્ત કરે છે. જેમ કે નાટકમાં બ્રેખ્ત બહુ મહત્વનો સવાલ ઉઠાવે છે મોટો અપરાધી કોણ છે; બૅન્ક લૂંટે છે તે કે બૅન્ક સ્થાપે છે તે?

બ્રેખ્તનું મહાન નાટક 'Caucatian Chalk Circle' એપિક થિયેટરનું બીજું શ્રેષ્ઠ દૃષ્ટાંત છે. નાટકની ઘટના મધ્યયુગી કૉકેશિયામાં બને છે. નાટકનો અંત સામાન્ય રીતે ચાલી આવતા પ્રણાલિકાગત તર્કને ઊંધોચત્તો કરી સામાજિક અને નૈતિક પ્રશ્નો ખડા કરે છે. અઝદક નામનો ગાંડો ધૂની માણસ અકસ્માતે ન્યાયાધીશના આસને બેસે છે અને એક બાળકની માલિકિયતને માટે ઝઘડો

કરતી બે માતાઓમાંથી એ બાળક કુદરતી માતાને નહીં સોંપતાં પાલક માતાને સોંપવાનો વિચિત્ર નિર્ણય લે છે. ધનવાન ગવર્નરની પત્ની જે એ બાળકને જન્મ આપનાર સાચી માતા છે તેના કરતાં પણ – પાલક માતા તરીકે નાટકની નાયિકા ગૃશાનો ત્યાગ અને નિઃસ્વાર્થ પ્રેમ નાટકના અંતમાં વધારે ચડિયાતો પુરવાર થાય છે. કથાગાયક ગીત ગાય છે કે 'જમીનની ખરી માલિકી એની જ હોય જે જમીન ખેડતો હોય, બાળકની ખરી મા પણ એ જ હોય જે બાળકનું પ્રેમથી લાલન-પાલન કરતી હોય'.

કોઈ પરાયા નિરાધાર બાળકને અસાધારણ પ્રેમ અને સલામતી આપનારી સામાન્ય નોકરાણી ગૃશા સિવાય આ નાટકમાં બીજું કોઈ પાત્ર આદર્શ નથી. કોઈ જ પરિસ્થિતિમાં ઢીલીપોચી લાગણીઓનું પ્રદર્શન કરવાની તક બ્રેખ્તે નાટકમાં ક્યાંય રહેવા નથી દીધી. જ્યાં સુધી લોકો પોતાના પર શાસન કરનારી ઉચ્ચ સત્તાની નજરમાં પોતે 'ગિનિપીગ' કે પ્રયોગ માટેની કોઈ વસ્તુ છે એવું માને છે ત્યાં સુધી જીવનમાં કોઈ જ સુધારો કે પરિવર્તન શક્ય નથી.

બ્રેખ્તનું આવું જ એક બીજું અદભુત નાટક છે, 'Mother Courage and Her Children'. નાટકનાં કેન્દ્રમાં એક વયસ્ક વિધવા સ્ત્રી છે જેને બે યુવાન દીકરા છે. તે જ્યાં રહે છે તેની નિકટમાં સ્વીડિશ અને શાહીવાદી લશ્કર વચ્ચે ભીષણ યુદ્ધ ચાલી રહ્યું છે. પોતાના ગુજરાન અને સૈનિકોની સુવિધા માટે આ નિરાધાર સ્ત્રી (મધર) એક મોટા 'હૅન્ડ-વૅગન'(હાથલારી)માં ખોરાક, કપડાં, ફળો, બ્રાન્ડી, સિગારેટ વગેરે ભરી તેને વેચવા લશ્કરી છાવણીઓમાં ફરતી રહે છે. તેના બે જુવાન દીકરાઓ ચોતરફથી ફેંકાતા તોપગોળાઓ વચ્ચે એ વૅગનને હાથ વડે ખેંચે છે. અને આમ આ વેચાણમાંથી એ સ્ત્રી તેના પરિવારનું પેટ ભરે છે.

નાટકની કેન્દ્રીય પરિસ્થિતિમાં જ નાટ્યાત્મક કરુણતા અને વિરોધાભાસ જોવા મળે છે. હિંસક યુદ્ધમેદાનમાં ગુજરાન માટે તેનાં દીકરાઓ સાથે ભટકતી એક ઘરડી વિધવા સ્ત્રી ! ચોતરફના લોકો એ બાઈને સમજાવે છે કે અહીં રહેવું જરાય સલામત નથી; પરંતુ એમ એ સ્ત્રી ડરી જાય તેમાંની નથી. તેના માટે એક તરફ મૃત્યુનો સતત ભય છે તો બીજી તરફ પરિશ્રમ કરી જીવતા રહેવા માટેનો સંઘર્ષ છે. આ ગરીબ અને ઘરડી અને છતાંય બહાદુર સ્ત્રી બીજા વિકલ્પની પસંદગી કરે છે. બહારથી એ સ્ત્રી યુદ્ધની ઘોર નિંદા કરે છે, પણ અસલમાં યુદ્ધ જ તેને આજીવિકા આપતું હોવાથી એ સતત ચાલતું રહે એવું પણ ભીતરથી ઝંખે છે. આમ પરોક્ષ રીતે આ ગરીબ અભણ સ્ત્રી પેલા યુદ્ધખોરો સામે માનવતા સંબંધી ગંભીર સવાલો ખડા કરે છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે બ્રેખ્ત પોતાનાં નાટકોમાં લાગણીને મુકાબલે બુદ્ધિ પર વિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. તેણે આ નાટક સંદર્ભે પહેલેથી જ એવું માનેલું કે નાયિકા(મધર)ની વેદના પ્રત્યે સહાનુભૂતિ જન્માવવાના નટ-દિગ્દર્શ-કના ઉત્સાહમાં યુદ્ધની આ કરુણ–કઠોર વાસ્તવિકતા પ્રેક્ષકોની નજર બહાર જવી જોઈએ નહીં. પરંતુ તેમ છતાં વિડંબના એ બનેલી કે 'Mother Courage and Her Children'ની રજૂઆત વખતે મધરનું મુખ્ય પાત્ર ભજવતી બ્રેખ્તની પત્ની તેમજ પ્રસિદ્ધ અભિનેત્રી હેલિના વાયગલ એટલો ચોટદાર અભિનય કરતી કે બ્રેખ્તની હજાર કોશિશો છતાં આ નાટક જોનાર પ્રેક્ષકો અંદરથી અત્યંત વિહવળ થયા વગર રહી નહોતા શકતા! મૂળમાં 'મધર'નું પાત્ર અને તેની આસપાસની નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિ જ એવી રચાયેલી કે જેમાં મધરનું પાત્ર પ્રેક્ષકોની મહત્તમ સહાનુભૂતિ ખેંચી જતું હતું. એ વિચારણીય મુદ્દો હતો કે ત્યાં લેખનની ખામી હતી કે અભિનયની ? ટૂંકમાં બ્રેખ્તને પોતાની એ ભજ-વણીમાં 'એપિક થિયેટર' તેમજ વેગળાપણાના તેના બહુચર્ચિત સિદ્ધાંતની ઘોર નિષ્ફળતા જ નજરે ચડેલી. આમ એક રીતે જોતાં આ નાટક ભજવણીની દૃષ્ટિએ જબરદસ્ત સફળ પરંતુ તેના સિદ્ધાંતોની કસોટીની રીતે નિષ્ફળતાને વરેલું. પ્રેક્ષકો તરફથી બ્રેખ્તે ધારેલ વસ્તુલક્ષી તેમજ લાગણીરહિત પ્રતિભાવ ન મળવાથી તેને તેના સિદ્ધાંતો પર પુનઃવિચારણા કરવાની ફરજ પડેલી.

તેના બીજા એક નાટક 'The Life of Galilio'માં બ્રેખ્ત એક એવા વૈજ્ઞા-નિકનું પાત્ર સર્જે છે જે તેની શોધખોળ અંગે એકદમ નિષ્ઠાવાન અને તલપાપડ છે; પરંતુ પરિસ્થિતિએ તેને અકથ્ય એવી યાતનાપૂર્ણ દશામાં લાવી મૂક્યો છે. ગૅલિલિયોએ શોધી કાઢ્યું છે કે પૃથ્વી એ બ્રહ્માંડનું કેન્દ્ર નથી. પૃથ્વી અને બીજા ગ્રહો સૂર્યની આસપાસ પરિભ્રમણ કરે છે. ગૅલિલિયોનું આ વિધાન ધાર્મિક અગ્રણીઓ(પાદરીઓ)ને ધર્મની ઘોર અવમાનના જેવું લાગે છે. તેની કડક પૂછ-પરછ(Inquisition)ના અંતે ગૅલિલિયોને તેની આ વૈજ્ઞાનિક શોધ જાહેરમાં પ્ર-કાશિત ન થાય તેવો આદેશ આપવામાં આવે છે. આઠ વર્ષ સુધી ગૅલિલિયો મૌન જાળવી રાખે છે. અંતમાં જ્યારે ગૅલિલિયો પર શારીરિક ત્રાસ અને યંત્રણા ગુ-જારવાની ઉપરથી ધમકી મળે છે ત્યારે ગૅલિલિયો તેણે કરેલ શોધ 'સાચી નથી' એવી કબૂલાત કરે છે અને પોતે કરેલ ઘોષણા પાછી ખેંચે છે. ગૅલિલિયોનું આ કાયર કૃત્ય જોઈને તેના શિષ્યો આઘાત પામે છે.

પોતાનાં જ ઘરમાં બંધનાવસ્થામાં પડેલ વૃદ્ધ અને અશક્ત ગૅલિલિયોને મળવા તેનો એક શિષ્ય આવે છે. ગૅલિલિયો તેના હાથમાં પોતાની શોધખોળનું સાહિત્ય ગુપચુપ ઇટાલીની બહાર લઈ જઈ જાહેરમાં પ્રકાશિત કરવાની સૂચના

સાથે સુપરત કરે છે. આ ક્ષણે શિષ્યને ખાતરી થાય છે કે ગૅલિલિયોનો નિર્ણય કાયર નહીં પણ વીરતાભર્યો હતો. તેણે માત્ર ધાર્મિક સત્તાને મૂર્ખ બનાવવા જ પોતાની શોધ પાછી ખેંચ્યાનું નાટક કરેલું. ગૅલિલિયો કહે છે કે તેનાં કૃત્યમાં કોઈ વીરતા નહોતી, ફક્ત વ્યક્તિગત રસ હતો નવા વૈજ્ઞાનિક સત્યને જગત સમક્ષ મૂકવાનો. આ નાટકમાં ધર્મના નામે જડ વિચારો અને તેની સામે વૈજ્ઞાનિક પુરાવાઓ વચ્ચેનો સંઘર્ષ દર્શાવવામાં આવ્યો છે. તેમાં ધારદાર વ્યંગ એ છે કે કહેવાતા ધર્મ પ્રત્યેની આસ્થા કે વફાદારી પુરવાર કરવા પાદરીઓ દ્વારા ગૅલિલિયો જેવી જ્ઞાની વ્યક્તિ પર કરવામાં આવતા શારીરિક અત્યાચારને પણ માન્ય ગણવામાં આવે છે.

'The Good Woman of Setzuan' સૌપ્રથમ વાર 1943માં ઝુરિક, સ્વિટ્ઝરલૅન્ડમાં રજૂ થયેલું. બ્રેખ્તનું આ નાટક 'નૉન-ઍરિસ્ટૉટેલિયન ડ્રામા'નું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. નાટકનું સ્વરૂપ બોધવાર્તા – 'parable'નું છે. શેન-ટે નામની એક યુવાન ગણિકા છે. નાટકનું આ મુખ્ય પાત્ર પોતાનું ગુજરાન ચલાવવા સામાજિક દૃષ્ટિએ અનૈતિક એવા વ્યવસાયમાં જીવવાને મજબૂર છે. તે એક અત્યંત ભલી સ્ત્રી છે. તેની આસપાસના લોકો બોલવા ખાતર ધર્મ અને માનવતાની વાતો કરે છે, જીવનનાં ઉચ્ચ મૂલ્યો પણ યાદ અપાવતાં રહે છે પણ શેન-ટેને કોઈ ખરેખર મદદ કે સલામતી આપવા તૈયાર નથી. ઊલટું, આ બધા લોકો તો ફક્ત તેની સારાઈ અને ભોળપણનો ગેરલાભ જ ઉઠાવે છે. અંતમાં સ્વર્ગમાંથી પૃથ્વીભ્રમણ કરવા નીકળેલા દેવતાઓને રાતવાસો કરવા જ્યારે એ ગામમાં કોઈ આશરો નથી આપતું ત્યારે આ ગણિકા તેમનું સ્વાગત કરી તેમની પ્રેમથી મહેમાનગતિ કરે છે. આ બાઈની ઉદારતા અને મૈત્રીભાવ જોઈને દેવતાઓ ગદગદ થઈ જાય છે અને બક્ષિસ રૂપે તેને નાણાંની મદદ કરે છે. જેથી તે સ્ત્રી ગણિકાનું કામ છોડી કોઈ બીજો સારો ધંધો કરી શકે. પરંતુ આગળ ઉપર એક લુચ્ચો લોભી પરિવાર કોઈક જૂનું સગપણ શોધી કાઢીને શેન-ટે સાથે બનાવટ કરે છે અને તેનાં ઘરમાં જબરદસ્તીથી ઘૂસી આવીને રહી પડે છે. વધુમાં તેની સાથે દગોફટકો કરી તેને કાયદાની ચુંગાલમાં ફસાવી દે છે.

છેલ્લે અદાલતમાં ગણિકા પર ખટલો ચાલે છે જેમાં ન્યાયાધીશ તરીકે પેલા ત્રણ દેવતાઓ જ બેઠેલા છે. સમગ્ર હકીકત જાણી લીધા બાદ તેઓને ખાતરી થાય છે કે તેમણે દુનિયામાં સંજોગો જ એવા સર્જ્યા છે જેમાં કોઈ ભલો માણસ સુખેથી જીવી શકે તેમ જ નથી. અને તેમ છતાં એ સારાઈને કારણે ઊભા થતા જોખમથી તેના ભક્તને પ્રત્યક્ષપણે આવીને બચાવી લેવા દેવતાઓ તૈયાર નથી ! અંતમાં સૂત્રધાર પ્રેક્ષકોને પૂછે છે કે નઠારા સમાજમાં એક ભલો

માણસ કઈ રીતે સુખ-સલામતીથી જીવી શકે ?

સામાજિક અને આર્થિક સંદર્ભમાં નૈતિકતા અને પરોપકારની સમસામયિક વ્યાખ્યા નિશ્ચિત કરી આપવામાં અહીંયાં ઐતિહાસિક ભૌતિકવાદ તરફનું બ્રેખ્તનું નમતું વલણ પુરવાર થાય છે. ગણિકાની પરોપકારી વૃત્તિ શોષણના પાયા પર રચાયેલા મૂડીવાદ સાથે સીધી સંઘર્ષમાં આવે છે. નાટકનો સાર એ છે કે 'આર્થિક વ્યવસ્થાતંત્ર સમાજની નૈતિકતાને નિર્ધારિત કરે છે'. બ્રેખ્તના માનવા મુજબ નાટકના અંતે પ્રેક્ષકોને ભાન થવું જોઈએ કે આમ થવા માટે સમાજની વ્યવસ્થામાં પરિવર્તન લાવવું અનિવાર્ય છે. શેન-ટે જેવાં સાચાં-ભલાં ચરિત્રની બાબતમાં બ્રેખ્તે કહેલું, 'No one can be good for long if goodness is not in demand! '

દુનિયાના તમામ દેશોના આધુનિક રંગમંચ પર ભાગ્યે જ એવું હશે જેના પર બ્રેખ્તના વિચારો, સિદ્ધાંતો કે આગ્રહોનો પ્રભાવ ઝિલાયો ન હોય. કેવા કેવા મહાન લેખકો, દિગ્દર્શકો, રંગકર્મીઓ અને દશ્યકલાના નિષ્ણાતોએ બ્રેખ્તની અસરો સ્વીકારી છે જેમાં દરિયા ફો, ઑગસ્ટો બૉલ, જૉન લિટલવુડ, પીટર બ્રુક, પીટર વેઇઝ, હેઇનર મુલર, પાઇના બૉખ, ટૉની કુશનર, રૉબર્ટ બૉલ્ટ અને સિરીલ ચર્ચિલ, ઉપરાંત ભારતમાં હબીબ તનવીર, બાદલ સરકાર વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. બ્રેખ્તિયન સિદ્ધાંતો (થિયરીઝ) અને ટૅકનિક્સની અસરો ફિલ્મ-થિયરી પર પણ એટલી જ ઝિલાઈ છે અને ઘણી ફિલ્મોમાં તે ખપમાં લેવામાં આવી છે. બ્રેખ્તની અસરો તમે ગૉદાર્દ, લિન્ડસે ઍન્ડરસન, ફાસબાઇન્ડર, જૉસેફ લોઝી, લાર્સ વોન ટ્રાયર, જાન બુકૉઇ, હાલ હાર્ટલી, નાગીશા ઓશીમા, રિત્વિક ઘટક, કેતન મહેતા વગેરેની ફિલ્મોમાં જોઈ શકશો. ઘણાને એ જાણીને નવાઈ લાગશે કે મૃત્યુ પહેલાંના દિવસોમાં બ્રેખ્ત સેમ્યુઅલ બૅકેટના નાટક 'Waiting for Godot'ના પ્રતિભાવ રૂપે એક નાટક લખવા માંગતો હતો !

●

17
અમેરિકન નાટકોમાં અભિવ્યક્તિવાદ

20મી સદીમાં અમેરિકન નાટકને દુનિયાભરમાં ખ્યાતિ અપાવનાર સૌથી વધુ અગત્ય ધરાવતા નાટ્યકારો છે યુજિન ઑ'નીલ, ટેનિસી વિલિયમ્સ અને આર્થર મિલર. આ ઉપરાંત થોર્નટન વાઇલ્ડર, જહૉન સ્ટાઇનબૅક, મેક્સવેલ એન્ડરસન, ક્લિફૉર્ડ ઓડેટ્સ વગેરેએ પણ અમેરિકન નાટકને આજના મુકામ સુધી પહોંચાડવામાં બહુ અગત્યનો ફાળો આપ્યો છે. શરૂમાં ગણાવેલ ઑ'નીલ, વિલિયમ્સ અને મિલર મૂળમાં વાસ્તવવાદી નાટ્યકારો હોવા છતાં તેમનાં કેટલાંક નાટકોમાં તેમજ નાટકોનાં કેટલાંક દશ્યોમાં અભિવ્યક્તિવાદી પ્રભાવ પણ જોવા મળે છે. એટલે ઘણા તજ્જ્ઞો આ લેખક-ત્રિપુટીને અભિવ્યક્તિવાદી વર્ગમાં મૂકે છે. વળી ઑ'નીલ અને વિલિયમ્સ જેવાનાં નાટકોમાં તો ક્યારેક પ્રતીકવાદ પણ ઝળકે છે. આ નાટ્યકારોએ તેમનાં સર્જનોમાં યુરોપની અસરો ઝીલી હોવા છતાં તેમનો એકંદર મિજાજ અને અભિવ્યક્તિ મૌલિકપણે અમેરિકન જોવા મળે છે. એક સમીક્ષકે સાચું જ કહ્યું છે કેઃ 'Each country and each writer across the Europe and American dared to adapt 'realism' is its own way. And in this context I should point out that America became well-known for its unique style of robust realism'.

20મી સદીના આરંભની પહેલાંનાં 100 વર્ષ દરમિયાન અમેરિકન રંગભૂમિ માટે અનેક દેશી-વિદેશી નાટકો લખાયાં અને ભજવાયાં છતાંય બાકી દુનિયા માટે અમેરિકન નાટ્યકારોની કોઈ વિશેષ અગત્ય નહોતી. કારણ કે અમેરિકા કોઈ પ્રાચીન ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિ ધરાવતો દેશ નહોતો. અમેરિકા વસાહતીઓનો દેશ હતો. તેઓની સૌની પોતપોતાની ભાષા અને કલા-સંસ્કૃતિ હતી. નવી સદીના પહેલા દશકમાં પણ અમેરિકન નાટકોને પ્રોત્સાહિત કરનાર વ્યાવસાયિક નિર્માતાઓ ખૂબ ઓછી સંખ્યામાં હતા. કલાને પોષક એવાં નાટ્ય-

ગૃહોની સંખ્યા પણ ગણીગાંઠી હતી. બીજી બાજુ બહુ લાંબા સમયથી અમેરિ-કનો તેમની વધી રહેલી ભૌતિક સંપત્તિ, ફૂલીફાલી રહેલા વેપારવાણિજ્ય અને પાર વગરની વિવિધ સુખસગવડોથી ધરાઈ જવા આવેલા. નવાં સમૃદ્ધ જીવન-ધોરણથી આનંદવિભોર કે પ્રભાવિત થવાના દિવસો પૂરા થઈ રહ્યા હતા. હવે જરૂર હતી થોડુંક ભીતર ઝાંકવાની, મનને થોડુંક વિશાળ, સંવેદનશીલ અને ઉદાર બનાવવાની અને ખાસ તો દેહ પ્રત્યેની ફરજ પૂરી થઈ, હવે તાકીદ હતી કલા, સાહિત્ય કે સંસ્કૃતિના નવપ્રવાહો સર્જીને તેમના આત્માને પરિતૃપ્ત કરવાની. ટૂંકમાં, જૂનાં ચીલાચાલુ શૈલી-સ્વરૂપો અને પરંપરાઓને છોડી તેને સ્થાને નવું સર્જવાનું હતું.

અત્યાર સુધીમાં સાહિત્ય અને કવિતાનાં ક્ષેત્રે યોગદાન આપી ચૂકેલા અમેરિકન સર્જકો બેન્જામિન ફ્રેન્કલિન, અપ્ટૅન સિંકલૅર, જેમ્સ કૂપર, ઇમર્સન, થૉરો, માર્ગારેટ ફુલર, હર્મન મૅલવિલે, માર્ક ટ્વેઇન, વૉલ્ટ વ્હીટમૅન, રૉબર્ટ ફ્રૉસ્ટ વગેરેએ અમેરિકન જીવન અને નવી પાંગરી રહેલી સંસ્કૃતિનાં ગીતો ગાયાં, રસભરી ગાથાઓ રચી અને અમેરિકાના સ્થાપકોએ ઘડી આપેલા લોકશાહી, સ્વતંત્રતા અને સમાનતાના મૂળ આદર્શોને વિવિધ શૈલી-સ્વરૂપે રજૂ કરી પ્રજાનાં ચારિત્ર્યઘડતરમાં અનન્ય ફાળો આપ્યો.

1911થી સ્થાનિક તેમજ વિદેશી મૂળનાં સાહિત્યિક નાટકોનો વિકાસ કરવાના હેતુથી ‘Drama League of America‘ની સ્થાપના થયેલી. 1914–15ના અરસામાં આ ચળવળ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી, જ્યારે ન્યૂયૉર્કનું ‘ગ્રીનવિચ વિલેજ’ અમેરિકાના નાટ્યકલાકારો માટે મક્કા બની ગયું. 1914માં અનેક નામી ઉત્સાહી કલાકારો રૉબર્ટ એડમન્ડ જૉન્સ, લી સિમૉન્સન, ફિલિપ મૉલર, હેલન વેસ્ટલી વગેરેએ ‘વૉશિંગ્ટન સ્ક્વૅર’ ખાતે એક નાટ્યગૃહ ઊભું કર્યું અને ત્યાં શરૂમાં મૌલિક એકાંકીઓ ભજવવાં શરૂ કર્યાં. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ દરમિયાન, તેઓએ ‘Theatre Guild’ બનાવ્યું જે અમેરિકામાં સૌથી લાંબો સમય ટકી રહેનાર ‘આર્ટ થિયેટર’ તરીકે પ્રતિષ્ઠા પામ્યું. તેણે અનેક પ્રગતિશીલ યુરોપિયન નાટ્યકારોનાં નાટકોને સૌપ્રથમ વાર અમેરિકા લાવવાનો ઉત્સાહ દેખાડ્યો. તેમાં સામેલ હતા ઇબ્સન, ટૉલ્સ્ટૉય, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, બર્નાર્ડ શૉ, લિયૉનિદ આન્દ્રેયેવ, અર્ન્સ્ટ ટૉલર, હૉપ્ટમૅન, હેન્રી બૅક, વિડેકિન્ડ વગેરે.

1915માં ગ્રીનવિચ વિલેજના બીજા એક જૂથે ‘Provincetown Players’ની સ્થાપના કરી અને આવનાર વર્ષોમાં તેને પૅરિસના આન્દ્રે એન્તોઇનના ‘Theatre Libre’ જેવી પ્રતિષ્ઠા કમાવાના ઊંચા મનસૂબા સાથે નાટ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ કરી. અહીંયાં જ પ્રથમ વાર અમેરિકન નાટ્યકારોનાં મૌલિક નાટકોની જાહેર પ્રસ્તુ-

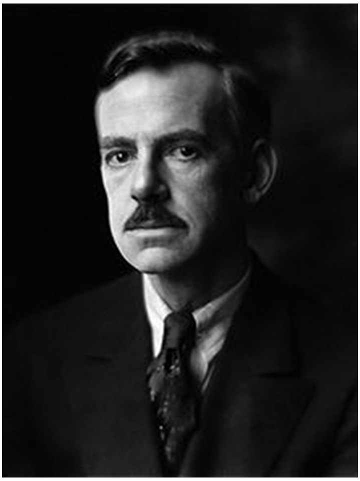
તિઓનો આરંભ થયો. તેમાં સૌથી અગ્રસ્થાને હતો યુવાન પ્રતિભાશાળી લેખક યુજિન ઑ'નીલ. તેનાં ઘણાં મૌલિક એકાંકીઓ અહીં ભજવાયાં. આ તમામ ભજવણીઓ બાદ ઑ'નીલની અસાધારણ પ્રગતિ થઈ અને ન કેવળ અમેરિકામાં પણ સમસ્ત યુરોપમાં તે 20મી સદીના એક મહાન કલ્પનાશીલ નાટ્યકાર તરીકે પ્રસિદ્ધિ પામ્યો.

1918થી 1929 સુધીમાં અમેરિકા વિશ્વભરમાં એક સમૃદ્ધ દેશ તરીકે સ્વીકૃતિ પામ્યો. તેના નાગરિકોએ બધા મોરચે અસાધારણ વિકાસ અને પ્રગતિનાં ફળ ચાખ્યાં. એથી વિશેષ, દેશની ઉદારવાદી લોકશાહી વ્યવસ્થાએ વિવિધ નાગરિકોમાં સ્વતંત્રતા અને સમાનતાની લાગણી મજબૂત બનાવી. એક રાષ્ટ્ર તરીકે અમેરિકાનું 'હાઇબ્રિડ કેરેક્ટર' ઇંગ્લિશ, જર્મન, ઇટાલિયન, આઇરિશ, સ્કૅન્ડિનેવિયન, અથવા ધર્મ સંબંધે કૅથલિક, બૅપ્ટિસ્ટ, ગ્રીક ઑર્થોડૉક્સ, યહૂદી (જ્યુ) વગેરેનાં વૈવિધ્ય છતાં કોઈ એકબીજાનાં ઘર્ષણમાં ન આવ્યું. પ્રત્યેકને તેમના વ્યક્તિગત જીવનમાં તેમની મૂળભૂત ધાર્મિક-સાંસ્કૃતિક લાક્ષણિકતાઓ જાળવી રાખવાના અધિકાર મળ્યા અને જાહેર જીવનમાં સૌ કોઈએ અમેરિકન બંધારણની સર્વોચ્ચ સત્તાને માનભેર સ્વીકારી. આને કારણે દુનિયાભરના દેશોમાંથી એકઠી થયેલી પ્રજાની જુદી જુદી ભાષા, ધર્મ, વંશ વગેરે હોવા છતાં કાળક્રમે તેઓની એક સંયુક્ત અમેરિકન ઓળખ(American Entity) આકાર પામી, જેને જોઈને આખી દુનિયા દંગ રહી ગઈ ! પ્રત્યેક અમેરિકન નાગરિક માટે કે પછી પોતાનું નસીબ અજમાવવા અવસરોની ભૂમિ(land of opportunities) પર આવી પહોંચેલા વિશ્વભરના વસાહતીઓ માટે અમેરિકા નવાં ભવિષ્યો, નવાં સાહસોનો, નવા વિચારોનો, નવા પ્રયોગો તેમજ અભ્યાસ--સંશોધનોનો લોભામણો દેશ બની રહ્યો.

બીજી બાજુ વિચારશીલ મૌલિક નાટ્યકારોએ આ ભૌતિક પ્રગતિની કાળજીપૂર્વક નોંધ લીધી કે નહીં તેની જાણ નથી. પરંતુ એક વાત સ્પષ્ટ હતી કે આખા દેશમાં જાગી ઊઠેલી રાષ્ટ્રીય ચેતના અને અભૂતપૂર્વ માનવઊર્જાની અસરોથી તેઓ ઝાઝો વખત અલિપ્ત રહી શક્યા નહીં. દેશની ભૌતિક આગેકૂચનાં સારાંનરસાં પાસાં તેમજ તેને પગલે આવેલાં સામાજિક-સાંસ્કૃતિક પરિવર્તનો તેમના નાટ્યસાહિત્યમાં સશક્ત રૂપે અભિવ્યક્તિ પામ્યાં. યુજિન ઑ'નીલ અને તેના અનુગામી નાટ્યકારોએ જ્યારે અમેરિકાની આંતરખોજ કરીને નિષ્કર્ષ તારવ્યો કે રંગભૂમિ તે ઉદ્યોગ નથી પરંતુ કલા છે ત્યારે અમેરિકન કલાકારો, લેખકો અને પ્રેક્ષકોમાં એ પ્રતીતિ દૃઢ બની કે તમામ નૈસર્ગિક સ્રોતોમાં નાટક એ સૌથી મોટો અને શ્રેષ્ઠ પ્રેરણાસ્રોત છે.

અમેરિકાએ જગતને અનેક ગણનાપાત્ર નાટ્યકારો આપ્યા. જેમાં ઍલ્મર રાઇસ, જ્યૉર્જ કૉફમૅન, રૉબર્ટ શેરવૂડ, પૉલ ગ્રીન, એસ. એન. બૅહરમન, એડના ફર્બર, મૉસ હાર્ટ, માર્ક કૉનેલી, મેક્સવેલ એન્ડરસન, જ્હૉન સ્ટાઇનબૅક, થોર્નટન વાઇલ્ડર, રૉબર્ટ એન્ડરસન, ક્લિફૉર્ડ ઓડેટ્સ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. આ તમામ નાટ્યકારો વિશે અહીં વિગતે લખવાનું પ્રયોજન નથી; પરંતુ 20મી સદીની વિશ્વરંગભૂમિ પર વાસ્તવવાદ યા અભિવ્યક્તિવાદ સંદર્ભે પ્રગાઢ અસર પાડનારા ફક્ત ત્રણ અમેરિકન નાટ્યકારો વિશે આપણે અહીં વિગતવાર જાણીએ તે પૂરતું થશે. આ નાટ્યકારો છે યુજિન ઑ’નીલ, ટેનિસી વિલિયમ્સ અને આર્થર મિલર.

(1) યુજિન ઑ’નીલ (1888–1953) :



Eugene Gladstone O’Neill તે આઇરિશ અમેરિકન નાટ્યકાર હતો. તેના પ્રયાસોને કારણે 1920ના અરસામાં અમેરિકન રંગભૂમિનો આગવો વિકાસ સધાયો. અમેરિકાની શ્રેષ્ઠ વાર્તાઓ, ચિત્રો અને સંગીતની માફક અમેરિકન રંગભૂમિ પણ ઑ’નીલના પ્રયાસોને કારણે એક કલાત્મક માધ્યમ રૂપે સ્વીકાર પામી. રંગભૂમિ સાથે સંકળાયેલા ઘણા લોકો – નટો, લેખકો, દિગ્દર્શકો, વિવેચકો, પ્રેક્ષકો – એ સૌ માટે ઑ’નીલ અમેરિકન શેક્સપિયર હતો. અમેરિકન નાટકોનો પિતા. 20મી સદીના આરંભે તે ‘એકે હજારા’ જેવો હતો. તે એક જ એવો પ્રભાવશાળી હતો જેણે ચીલાચાલુ લોકરંજક નાટકને ગંભીર કલાસ્વરૂપમાં પલટી નાખ્યું.

ઑ’નીલનાં ઘણાંખરાં નાટકો આત્મકથનાત્મક છે. એ તેના પારિવારિક સદસ્યોના આપસી સંબંધોની કરુણ, ઉદાસ અને ભયાવહ જણાતી અસરોમાંથી સીધાં જ સર્જાયાં છે. તેની મા અને પિતાએ પ્રેમ પણ કર્યો અને એકબીજાને બેહદ પીડાઓ પણ આપી. તેના મોટા ભાઈએ પણ પ્રેમ કર્યો, બરબાદ થયો અને છેવટે દારૂના વધુ પડતા સેવનથી અકાળે મૃત્યુ પામ્યો. ઑ’નીલ સ્વયં પણ આ ત્રણેય પ્રત્યેના પ્રેમ અને આક્રોશ વચ્ચે હરદમ ભીંસાતોરહેંસાતો રહી સાહિત્યમાં પોતાની વેદનાને શક્ય એટલી વસ્તુનિષ્ઠા જાળવીને વ્યક્ત કરતો રહ્યો.

ઑ’નીલે ભીતરમાં નજર સ્થિર કરીને સર્જેલાં નાટકોમાં તેનાં અંગત પાપ કે વ્યસનો, ઘરેલુ વિપદાઓ કે બેહૂદાં વળગણો વગેરે ઉપર ઢાંકપિછોડો કરવાના પ્રયત્નો ક્યારેય કર્યા નહીં. આખી દુનિયા જુએ તેમ તેણે પોતાની નબળાઈઓ અને વિફળતાઓને પોતાનાં નાટકોમાં ઉઘાડી કરી. ઑ’નીલની ભીતર રહેલા ‘રાક્ષસો’એ ભલે તેને અનહદ હાનિ પહોંચાડી પરંતુ તેની કલામાં તે એ તમામ રાક્ષસો સામે વિજયી નીવડ્યો. ‘Long Day’s Journey into Night’, Ah, Wilderness’ અને ‘Moon for the Misbegotten’ જેવાં નાટકો દ્વારા ઑ’નીલ પરિવારની ‘neurotic history’ અમેરિકન રંગભૂમિના ‘great masterpieces’માં સ્થાન પામી.

1920માં તેનું નાટક ‘Beyond the Horizon’ જ્યાં સુધી બ્રોડ-વે પર રજૂ નહોતું થયું ત્યાં સુધી અમેરિકન રંગભૂમિ ચીલાચાલુ ફારસ, મેલોડ્રામા, સંગીતમય નાટ્યપ્રસ્તુતિઓ (musicals) અને ક્યારેક યુરોપથી આવતી નાટ્ય-મંડળીઓની લોકરંજક ભજવણીઓમાં લિપ્ત હતી. આ સંજોગોમાં ઑ’નીલે વિચાર્યું કે રંગભૂમિ ગંભીર વિચારોને કલાત્મક રીતે મૂકવાનું એક સશક્ત માધ્યમ બની શકે એમ છે. જીવનની કરુણતાના અનુભવોથી છલકાતા ઑ’નીલે એવા સમકાલીન રંગમંચના નિર્માણનું સ્વપ્ન જોયું જેનાં મૂળિયાં શક્તિશાળી ગ્રીક નાટ્યસાહિત્યની મહાન કરુણાન્તિકાઓમાં રહેલાં. એવાં નાટકો જે શેક્સ-પિયરની ભાવનાત્મક ઊંચાઈને આંબી શકે. ઑ’નીલ એવો સર્વપ્રથમ અમેરિકન નાટ્યકાર હતો જેણે રંગમંચની ગણના સાહિત્યના માધ્યમ રૂપે કરી. તેણે જોત-જોતાંમાં અમેરિકન નાટ્યલેખનની કાયાપલટ કરી બહોળા અર્થમાં તેને ગ્રીક કરુણાન્તિકાઓના વિષયવસ્તુ સાથે જોડી આપી. ઑ’નીલને કુલ ચાર ‘પુલિત્ઝર પ્રાઇઝ’ મળ્યાં અને તેથીય વિશેષ, 1936માં સાહિત્યનો સર્વોચ્ચ પ્રતિષ્ઠિત નોબેલ પુરસ્કાર મેળવનાર તે પહેલો અમેરિકન નાટ્યકાર બન્યો.

તેનાં નાટકોની વિશિષ્ટતા એ છે કે તેમાં વાસ્તવવાદની સાથોસાથ સુંદર કાવ્યાત્મક ભાવો અને પ્રતીકો પણ અસરકારકપણે વ્યક્ત થયાં છે. ઑ’નીલ અગાઉ આ પ્રકારની કાવ્યાત્મકતા રશિયાના ચેખૉવે, નૉર્વેના ઇબ્સને અને સ્વી-ડનના સ્ટ્રીન્ડબર્ગે તેમનાં નાટકોમાં પ્રયોજેલી. આ ઉપરાંત ઑ’નીલની બીજી વિશેષતા એ છે કે તેના સંવાદોમાં પહેલી વાર અમેરિકાની પ્રાદેશિક અંગ્રેજીનો ઉપયોગ થયો છે. તેનાં અધિકતર પાત્રો સમાજની છેવાડેના ઉપેક્ષિત લોકો છે જેઓ પોતાની આશાઓ કે એષણાઓની પૂર્તિ માટે દિવસરાત સંઘર્ષ કરે છે અને છેવટે હતાશા, નિરાશામાં સરી પડી વિવિધ ભ્રમણાઓનો ભોગ બને છે.

ઑ’નીલનો જન્મ ઈ. સ. 1888માં ન્યૂયૉર્કમાં ટાઇમ્સ સ્ક્વૅર પાસે આવેલી

બ્રોડવે હોટેલમાં થયો હતો. આજે પણ એ સ્થળે તકતી મારેલી જોવા મળે છે : "Eugene O'Neill, October 16, 1888 November 27, 1953 America's greatest playwright was born on this site then called Barrett Hotel." તે આઇરિશ વસાહતી ઍક્ટર જેમ્સ ઑ'નીલ અને મેરી ઍલન ક્વીનલૅનનો પુત્ર હતો. યુવાન ઉંમરથી જ તે વિવિધ કારણોસર અસહ્ય ગૂંગળામણ, એકલતા, હતાશાનો ભોગ બન્યો. દારૂના વ્યસને ચડી ગયો અને એક વાર આપઘાત કરવાનો પણ પ્રયત્ન કરી જોયો. તેની ગર્ભવતી પત્નીને પણ ત્યજી દીધી. તે કીમતી સોનું અને રૂપાળી વેશ્યાઓની લાલચમાં હૉન્ડુરાસ અને આર્જેન્ટીનામાં ભટક્યો. છેવટે કનેક્ટિકટના દરિયાકાંઠે આવ્યા બાદ તેને પરમશાંતિનો અનુભવ થયો.

ઑ'નીલની પહેલી વ્યાવસાયિક સફળતા 'The Emperor Jones'ને આભારી હતી જે બ્રોડવે પર 1920માં રજૂ થયું અને સારું ચાલ્યું. આ નાટકને આજે સામાજિક વિશ્લેષકો એક 'પ્રત્યાઘાતી' નાટક તરીકે મૂલવે છે; પરંતુ તે કાળે આ નાટકે આખી અમેરિકન રંગભૂમિને હચમચાવી નાખેલી. કારણ કે તેમાં એક આફ્રિકન-અમેરિકન(નીગ્રો) બ્રૂટસ જૉન્સની કથા છે જે એક માણસની હત્યા કરવા બદલ જેલમાં જાય છે. ત્યાર બાદ જેલ તોડીને નાસે છે અને કૅરેબિયન ટાપુ પર પોતાની જ જાતિના લોકોનું દમન કરી તેમનો શહેનશાહ(Emperor) બની બેસે છે. ઑ'નીલ તેની કવિપ્રકૃતિની રીતે એક મુક્ત સર્જક હતો. તે કોઈ 'વાદ'(ideologyના જડ બંધનમાં બંધાઈ રહે તેવો નાટ્યકાર નહોતો. 'Emperor Jones' ફ્લૅશબૅક સ્વરૂપે રજૂ થાય છે અને તેમાં વાસ્તવવાદ અને અભિવ્યક્તિવાદનું સંમિશ્રણ થયેલું જોવા મળે છે.

આ જ વર્ષમાં ઑ'નીલનું બીજું એક પ્રસિદ્ધ નાટક 'Anna Christie' પણ રજૂઆત પામ્યું. નાટકમાં એક ગરીબ સ્વીડિશ-અમેરિકન છોકરીના આંતરિક સંઘર્ષની વાત છે જેને તેનાં પૂર્વજીવનમાં જબરજસ્તીથી દેહસોદાના ધંધામાં ઘસડાવું પડેલું. પણ આજે સદભાગ્યે તેને એક પ્રેમાળ પણ ખાસ ઊંડું ન વિચારી શકતા જુવાન નાવિક સાથેની મૈત્રીમાં કોઈક ગજબનું સુખ પ્રાપ્ત થાય છે. તેના સૌથી ઓછા જટિલ એવા આ કરુણાન્ત નાટકની માવજત ઑ'નીલે ખૂબ ગંભીર રીતે કરેલી. કહેવાય છે કે ઑ'નીલને આ નાટક તેણે પૂરું કર્યું ત્યારથી ખાસ ગમ્યું નહોતું. કારણ કે, તેના જ શબ્દોમાં "it had been too easy!!"

1924માં ઑ'નીલનું બહુચર્ચિત અને ખૂબ બિરદાવાયેલું નાટક 'Desire Under the Elms' પ્રકાશિત થયું. આજે આ નાટકને અમેરિકન ક્લાસિક

ગણવામાં આવે છે. ઑ'નીલના બીજા એક નાટક 'Morning Becomes Electra'ની માફક અહીંયાં પણ ઑ'નીલના પ્રયત્નો ક્લાસિકલ ગ્રીક નાટકની કથારચના (plot) અને વિચારવસ્તુ(theme)-નાં મૂળભૂત તત્ત્વોને અમેરિકાના ન્યૂ ઇંગ્લૅન્ડના ગ્રામીણ વાતાવરણમાં ગોઠવી આપ્યાં છે. આ સંદર્ભે કહી શકાય કે ઑ'નીલનાં પાત્રો ફેદ્રા, હિપ્પોલિટસ અને થિસિયસને આદરસહ અંજલિ સમાન છે. નિસર્ગવાદી સર્જનકાળમાં લખાયેલાં તેનાં તમામ શ્રેષ્ઠ અને સૌથી વધારે સાતત્યપૂર્ણ નાટકોમાં 'Desire Under the Elms' શિરમોર સમું છે. આ એક સાચેસાચ હચમચાવી મૂકનાર કરુણાન્તિકા છે : મનુષ્યના અનિયંત્રિત આવેગોની તાકાત, પાત્રોની અસરકારકતા અને પિતા-પુત્ર વચ્ચે અનંતકાળ-થી ચાલી આવતા અદાવતી સંઘર્ષે આ કરુણાન્તિકાને અનેકગણી કરુણ-વેધક બનાવી છે. આ નાટકથી ઑ'નીલે સાચા અર્થમાં અમેરિકન નિસર્ગવાદી નાટકને જન્મ આપ્યો. આ નાટકમાં ગ્રીક નાટકની ઉઘાડી વરવી સચ્ચાઈ અને તેની ધારદાર અભિવ્યક્તિની અનિવાર્યતા સિદ્ધ થઈ છે. ગ્રીક વિષયવસ્તુ તરીકે જાણીતા એવા મુદ્દાઓ – પરિવારની ભીતરના પારસ્પરિક જાતીય સંબંધો, બા-ળહત્યા, પ્રારબ્ધ દ્વારા લેવાતો બદલો વગેરેને ઑ'નીલે પોતાના કૌટુંબિક સંઘ-ર્ષોમાંથી જ પસંદ કરેલા, તે કાળે અમેરિકન રંગભૂમિ પર પ્રવર્તમાન સામાજિક ધારાધોરણોના સંદર્ભે, આ નાટકની કથા અને વિષય ભયંકર રીતે ચોંકાવના-રાં તેમજ આઘાત ઉપજાવનારાં હતાં. પરંતુ તેમ છતાં ઑ'નીલની સાદગીભ-રી સંયમિત લેખનશૈલી, મેલોડ્રામૅટિક અંશો પ્રત્યે અરુચિ, અને લાગણીઓની અભિવ્યક્તિમાં ડોકાતી નખશિખ પ્રામાણિકતાને કારણે આ નાટક એક પ્રભા-વશાળી કરુણાન્તિકા તરીકે ભવ્ય સફળતાને પામ્યું. (આ નાટક વાંચ્યા બાદ આપણને ટૉલ્સ્ટૉયનું 'Power of Darkness' પણ અચૂક યાદ આવી જાય.)

'Strange Interlude' ઑ'નીલનું એક પ્રાયોગિક નાટક છે. આ નાટક તેણે લખ્યું 1923માં અને મંચ પર ભજવાયું 1928માં. આ નાટકે ઑ'નીલને ત્રીજું પુલિત્ઝર પ્રાઇઝ અપાવેલું. 1920ના દાયકાના સંદર્ભે આ નાટકનો વિષય પણ ઘણો ચર્ચાસ્પદ હતો. પરિણામે ન્યૂયૉર્ક બહાર ભજવતી વખતે નાટકમાં કાપકૂપી કરવામાં આવેલી અથવા સર્વથા પ્રતિબંધ મૂકવામાં આવેલો. 'Strange Interlude' લખતી વખતે ઑ'નીલ સમકાલીન મનોવિજ્ઞાનના પ્રવાહોથી, જેમ્સ જોઇસની નવલકથાઓથી અને એલિઝાબેથન થિયેટરમાં પ્રચલિત સ્વગતોક્તિ-ની ટૅકનિકથી પ્રભાવિત થયેલો. 'Strange Interlude'માં સારા એવા પ્રમાણમાં સ્વગતોક્તિની ટૅકનિકનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે જેમાં પાત્રો પોતાના આંતરિક વિચારોને પ્રેક્ષકો સમક્ષ પ્રગટ કરે છે. કેટલાક પ્રયોગોમાં પાત્રો દ્વારા

બોલાતા સંવાદો અને સ્વગતોક્તિઓને જુદી પાડવા મહોરાંઓ(masks)નો પણ ઉપયોગ કરવામાં આવેલો. મોટા ભાગના પ્રયોગોમાં તો પાત્રોની અભિનયશૈલી-માં જ થોડોઘણો ફેરફાર લાવી આ ભેદ દર્શાવવામાં આવેલો. આ સ્વગતો-ક્તિઓ શેક્સપિયરનાં પાત્રોનાં સુદીર્ઘ સંભાષણોને બદલે ચાલુ સંવાદે ટૂંકમાં બોલાતી 'side comments' તરીકે જ પ્રયોજાયેલી.

'Morning becomes Electra' – 1931માં બ્રોડવેના ગિલ્ડ થિયેટરમાં રજૂ થયેલું જ્યાં તેના સળંગ 150 પ્રયોગો થયેલા. આ નાટક ગ્રીક નાટ્યકાર ઇસ્કિલસના 'ઑરેસ્ટિયા'નું નવું આધુનિક રૂપ છે. તેનાં તમામ પાત્રો ગ્રીક નાટકને મળતાં આવે છે. આ નાટકમાં ગ્રીક ટ્રૅજેડી આધુનિક બનતાંની સાથે જ તેની જોડે હત્યા, પરપુરુષ કે પરસ્ત્રી-સમાગમ, પારિવારિક સદસ્યો વચ્ચેના જાતીય સંબંધો, વેરવૃત્તિ વગેરેનું પ્રગટીકરણ શક્ય બને છે. નાટકમાં દર્શાવેલ આસપાસના નગરજનોનું જૂથ અહીંયાં ગ્રીક કૉરસની ગરજ સારે છે. અલબત્ત ગ્રીક નાટકોમાં હંમેશાં પાત્રોનાં કાર્યની દિશા નિશ્ચિત કરનાર પ્રારબ્ધ હોય છે જ્યારે ઑ'નીલનાં પાત્રોનાં કાર્યોની ચાલકવૃત્તિ 1930ના દાયકામાં પ્રવર્તમાન મનોવૈજ્ઞાનિક સિદ્ધાંતોમાં રહેલી છે. નાટકની વિગતોને 'ઇડિપસ કૉમ્પ્લેક્સ' કે 'ઇલેક્ટ્રા કૉમ્પ્લેક્સ' જેવા ફ્રૉઇડના દૃષ્ટિકોણથી પણ મૂલવી શકાય.

'Long Day's Journey into Night' – ઑ'નીલનાં સર્વશ્રેષ્ઠ નાટકમાં આજે તેની ગણના થાય છે. આખુંય નાટક 1912, ઑગસ્ટ મહિનાના એક કમ-નસીબ, પીડાકારી, હૃદયને હચમચાવી નાખનારા દિવસે સવારે સાડા આઠ વાગે શરૂ થાય છે અને મધરાત સુધી ચાલે છે. આ સમગ્ર ઘટનાનું સ્થળ કનેક્ટિકટ-માં દરિયાકાંઠે આવેલું ટાયરૉન પરિવારનું ઘર છે. નાટકનું કેન્દ્રીય વિષયવસ્તુ જીવલેણ વ્યસન અથવા કોઈ વસ્તુનું ઝનૂની વળગણ છે. અને તેના પરિણામ-સ્વરૂપ આખેઆખો પરિવાર ધીમે ધીમે નકામો, વાહિયાત, રેઢિયાળ બની જાય છે. તેનાં ત્રણેય પુરુષપાત્રો દારૂડિયાં છે અને મા મૉર્ફિનની વ્યસની છે. નાટક દરમિયાન આ તમામ પાત્રો વારંવાર એકબીજાથી હકીકતો છુપાવે છે. એકબીજા પર દોષારોપણ કરે છે, વિરોધ કરે છે, દિલગીરી અનુભવે છે, આક્ષેપો કરે છે અને છતાંય આ આપસી સંઘર્ષના અસ્તિત્વમાત્રને નકારી કાઢે છે. કારણ કે વચ્ચે વચ્ચે બહારથી દેખાડો કરવા આત્મીયતા, પ્રોત્સાહન અને સાંત્વના પાઠ-વવાની ભાંગીતૂટી કોશિશ પણ કરતા રહે છે.

વાસ્તવમાં ઑ'નીલ, તેના મોટા ભાઈ અને માતાપિતાને સાંકળતી આ

આખીય કથા લેખકનું લગભગ પોતાનું જ આત્મકથનાત્મક નાટકરૂપ છે. નાટકમાં બનતી તમામ ઘટનાઓ ઑ'નીલે લેખક તરીકેની કારકિર્દી ઘડવાનો નિર્ણય કર્યો તેની એકદમ પહેલાંની છે. નાટકનાં તમામ પાત્રો અને પ્રસંગો સમાંતરપણે ઑ'નીલના અસલી જીવનને મળતાં આવે છે. નાટકમાં દર્શાવેલું સ્થળ પણ અસલમાં કનેક્ટિકટમાં આવેલ ઑ'નીલનું પોતાનું જ પારિવારિક ઘર 'મોન્ટેક્રીસ્ટો કૉટેજ' છે. 1912માં ઑ'નીલે દરિયાકાંઠે આ જ ઘરમાં ઘણાં વર્ષો શરાબના નશામાં અને ઘેરી હતાશાના આત્મઘાતી વાતાવરણમાં વિતાવેલાં. નાટકનો પરિવાર પણ ઑ'નીલના પરિવારને મળતો આવે છે. તેના પણ તમામ સદસ્યો આઇરિશ-અમેરિકન છે, માત્ર નામો જુદાં છે. અહીંયાં ઑ'નીલને બદલે ટાયરૉન પરિવાર છે. ઑ'નીલના પિતા જેમ્સ ઑ'નીલ પણ નાટકમાં આલેખાયેલાં પાત્રની માફક રંગમંચના નટ હતા. તેણે વિખ્યાત નટ એડ્વિન બૂથ જોડે અભિનય કરેલો જેનો ઉલ્લેખ નાટકમાં પણ થાય છે. ઑ'નીલની મા મેરી પણ મિડવેસ્ટ ઇન્ડિયાનામાં આવેલી કૅથલિક સ્કૂલમાં ભણેલી. ઑ'નીલનો મોટો ભાઈ શરાબનો એટલો વ્યસની બની ગયેલો કે છેવટે તેણે આત્મહત્યા કરેલી.

ઑ'નીલ અમેરિકામાં ચાલેલી રંગમંચની નવી આધુનિક ચળવળનો એક મોખરાનો નાટ્યકાર હતો. બીજા કોઈ પણ મહત્ત્વપૂર્ણ લેખકની જેમ ઑ'નીલ ફક્ત રંગમંચીય વિકાસ કે તે માટેના કોઈ આંતરિક આવેગોની પેદાશ નહોતો. બધાંયથી ઉપર તેનું એક અનોખું વ્યક્તિત્વ હતું. કોઈ પણ સાચો નાટ્યકાર પ્રથમ સાચી વ્યક્તિ હોય છે. ઑ'નીલ એકી વખતે વિવિધ વિચારો, વિભિન્ન દૃષ્ટિબિંદુઓ અને નવા યુગની અવનવી એંધાણી સૂચવનાર એક આધારભૂત 'સિસ્મોગ્રાફ' રૂપે હતો. અમેરિકાના સર્જનાત્મક યુવાનોમાં ચોમેર વધી રહેલી સાધન-સંપત્તિની પ્રચુરતા વચ્ચે પણ વધી રહેલાં અસંતોષ, નિરાશા અને માનસિક તણાવને ઑ'નીલે તેનાં નાટકોમાં કેન્દ્રસ્થાને લાવી, યુરોપિયન વિચાર અને સુરેખ નાટ્યકલા જોડે તેને એકરસ બનાવી તેનાં સર્જનોને ચોટદાર અભિવ્યક્તિ આપી. ભૂગર્ભમાં વલોવાઈ રહેલા આ રાષ્ટ્રવ્યાપી વિચારમંથન દરમિયાન તેણે અલબત્ત થોડીક ઉદ્ધતાઈ કે સખ્તાઈથી પરંતુ એકદમ જરૂરી અને અસરકારક પ્રતિક્રિયા આપી. ઑ'નીલની અસરકારકતા તેના વિશિષ્ટ વિચારોમાં નહોતી પરંતુ એ વિચારોને ઊંડા મંથન બાદ અંગત વિવેક અનુસાર આત્મસાત્ કરવામાં અને તેથીય વધારે, તેની કાર્યધગશમાં હતી, જેને તેણે રંગમંચ પર અસરકારક ઢબે પ્રયોજી.

જ્હૉન ગાસનરે એક જગ્યાએ લખ્યું છે, ''O'Neill is one of the most imperfect of the theatre's great man''. પરંતુ તેની અપૂર્ણતાને જ લક્ષ્યમાં લઈને તેની મહાનતાને અવગણી કાઢવી તે એક મોટી ગંભીર ભૂલ ગણાશે. ઑ'નીલે આપેલ ફાળાના જમા અને ઉધાર – બંને પાસાં વાસ્તવમાં એકબીજા સાથે સંકળાયેલાં છે. આ અરાજકતાભર્યા જગતમાં દુઃખ અને પીડાથી રહેંસાતા એક ઉચ્ચ કોટિના આત્માના સંઘર્ષ દરમિયાન વ્યક્તિની અપૂર્ણતા તેમજ મહાનતા – બંનેનું સાથે હોવું તદ્દન કુદરતી, સ્વાભાવિક છે. જો તેના સર્જનમાં અધૂરપ કે અરાજકતા હોય તો તે પણ 20મી સદીના આરંભમાં વ્યાપેલી વધારે મોટી અરાજકતામાંથી જ લેવામાં આવેલી જેને પૂર્ણતઃ ઉકેલી શકવાનો ડોળ કોઈક તત્વવેત્તા કે સમાજશાસ્ત્રી જ કરી શકે !

તેનાં શ્રેષ્ઠ નાટકોમાં રહેલ એકંદર ઉત્તેજના(excitement) અને 'sheer theatre'ના ગુણો પર ઑ'નીલની મહાન નાટ્યકાર તરીકેની પ્રતિષ્ઠા ઊભી છે. તેનાં નાટકો સાથે સંકળાયેલ આત્મનિરીક્ષણ, પાત્રસંયોજન અને આધ્યાત્મિક કાવ્યાત્મકતામાં પ્રેક્ષકોને પકડી રાખે તે પ્રકારની કોઈ સ્થૂળ ગતિશીલતા જોવા નથી મળતી. એટલે આ સ્થગિત કે નિરસ અસરોને ઓગાળવા ઑ'નીલે સર્જેલી 'ઉત્તેજકતા' ખપમાં આવે છે. સમગ્ર નાટક પર છવાઈ રહેતી 'ઉત્તેજકતા' અને પ્રેક્ષકનાં ચિત્તમાં સર્જાતો તનાવગ્રસ્ત 'ડ્રામા' સ્થૂળ ગતિમયતાનો ભ્રમ પેદા કરી પ્રેક્ષકોને હચમચાવી નાખે છે.

ઑ'નીલનો રસ ફક્ત સપાટી પરની 'ફોટોગ્રાફિક વાસ્તવિકતા' પકડવામાં નહોતો. એટલે થોડાં જ વર્ષોમાં તેનો ભ્રમ ભાંગી ગયો અને સાધારણ પ્રેક્ષકોમાં લોકભોગ્ય એવી રંગભૂમિને તે કાયમ માટે છોડી ગયો. ઑ'નીલને બર્નાર્ડ શૉની માફક સમાજને મૂંઝવતાં વિવિધ આંતરવિરોધી પરિબળોને સમજવામાં શરૂઆતથી જ કોઈ રસ નહોતો. તે કદાચ પોતાની જાતને સંતોષવા વધુ ઊંચું ધ્યેય રાખી ફક્ત આંતરિક સંઘર્ષોને જ વ્યક્ત કરવા પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા માંગતો હતો. તે ઉપરાંત બનવાજોગ છે કે ઑ'નીલને તેની અપરિપક્વતા કે (તેના માનવા મુજબની) પૂરતી મૌલિકતાના અભાવે કદાચ પોતાની જ ફિલૉસોફીથી નિરાશા હાથ લાગી હોય. અને તેને કારણે બીજા લોકોને તેના સંવાદો કે આખરી ખુલાસા ગૂંચવાડાભર્યા લાગ્યા હોય. પરંતુ એક વાર તેને તેના વિચારો રંગમંચ પર પ્રભાવશાળી ઢબે રજૂ કરવા વાસ્તવિક પાત્રો અને પરિસ્થિતિઓનું મૂલ્ય સમજાઈ ગયું, પછી તે દીર્ઘકાલીન અસરો પાડે એવાં આવેગમય નાટકોનું સર્જન કરી શક્યો.

Arthur Miller's 'Death of a Salesman'

Williams-Kazan-Miller

Tennessee Williams's 'The Glass Menagerie'

Eugene O'neill's 'Strange Interlude'

Tennessee William's 'A Street Car Named Desire'

Thornton Wilder's 'Our Town'

John Steinbeck's 'Of Mice and Men'

મેક્સવેલ એન્ડરસન, ટેનિસી વિલિયમ્સ, આર્થર મિલર, એડવર્ડ આલ્બી વગેરે જેવા સમર્થ નાટ્યકારોમાંથી કોઈ જ યુજિન ઑ'નીલની ઊંડાણભરી કાવ્યાત્મક તેમજ કલાત્મક રંગમંચીય ઉપલબ્ધિઓની નિકટ પહોંચી શક્યું નહીં અથવા અમેરિકન રંગભૂમિ પર આ લેખકોમાંથી કોઈનો પણ પ્રભાવ ઑ'નીલની તોલે આવે તેવો નહોતો. ઑ'નીલ અમેરિકા અને યુરોપમાં ખૂબ વિખ્યાત થયો. તેને સૌથી વધુ માન-સન્માન અને પ્રેમ સ્વીડન તરફથી મળ્યાં. તેના ખાસ કારણમાં ઑ'નીલે તેના નાટ્યલેખન પર સ્ટ્રીન્ડબર્ગના પ્રભાવની અનેક વાર જાહેરમાં કબૂલાત કરેલી. તેનાં નાટકોથી પ્રભાવિત થયેલી સ્વીડિશ અકાદમીએ ઑ'નીલને 1936માં સાહિત્યનો નોબેલ પુરસ્કાર આપેલો.

1936માં ઑ'નીલને નોબેલ પ્રાઇઝ મળ્યું તે જ અરસામાં વિવેચકોની નવી પેઢી રંગભૂમિમાં આવી જેણે ઑ'નીલનાં નાટકોનું વધારે કડકાઈથી વિશ્લેષણ કરવાનું શરૂ કર્યું. તેનાં નાટકોને કઠોર શબ્દોમાં વખોડી કાઢતી વિવેચનાઓએ ઑ'નીલની કારકિર્દીને ઘણું નુકસાન પહોંચાડ્યું જેમાંથી તે ક્યારેય બહાર આવી શક્યો નહીં. તેના વ્યક્તિગત જીવનમાં ઑ'નીલે ત્રણ વાર લગ્ન કરેલાં જેનાથી તેને કુલ ત્રણ સંતાનો થયેલાં એક પુત્રી અને બે પુત્રો. 1943માં ઑ'નીલને સૌથી મોટો આઘાત ત્યારે સહન કરવાનો આવ્યો જ્યારે તેની 18 વર્ષની દીકરી ઊનાએ 54 વર્ષના વિશ્વવિખ્યાત હાસ્યઅભિનેતા-દિગ્દર્શક ચાર્લી ચેપ્લિન જોડે લગ્ન કરી લીધું. આ આઘાતને પગલે ઑ'નીલે ઊનાને હંમેશ માટે ત્યજી દીધી અને ભવિષ્યમાં ક્યારેય તેને મળ્યો નહીં. આ વેદના પણ ઑ'નીલ-ને વર્ષો સુધી સાલતી રહી.

ઑ’નીલનાં છેલ્લાં વર્ષો ખૂબ હતાશામાં વીત્યાં. તે લખી શકવાને કે કોઈ પણ કામ કરી શકવાને અશક્ત બની ગયો. આરોગ્યની અનેક ફરિયાદો – ખાસ કરીને ઘેરી નિરાશા અને પરિણામે શરાબસેવન સાથે ઝઝૂમતા રહેવાને કારણે છેલ્લે છેલ્લે તે પાર્કિન્સનનો ભોગ બન્યો. આ રોગને કારણે છેલ્લાં દસ વર્ષમાં તે કશું જ લખી શક્યો નહીં. પછીના દિવસોમાં પ્રતિક્ષણ તે મોતને ઝંખતો રહ્યો અને બૉસ્ટન હોટેલના બિછાના પર પડ્યા પડ્યા તેના જીવન પર આખરી પડદો પડવાની વાટ જોતો રહ્યો. અંતિમ ઘડીઓમાં તેની પથારી પાસે ફક્ત ત્રણ વ્યક્તિઓ હાજર હતી ડૉક્ટર, નર્સ અને તેની ત્રીજી પત્ની ચારલૉટા મૉન્ટેરી.

અંતે 1953માં પાંસઠ વર્ષની ઉંમરે, એક કરુણ ભગ્ન વ્યક્તિ તરીકે, બૉ-સ્ટનમાં બે સ્ટેટ રોડ પર આવેલી શેરેટૉન હોટેલના રૂમ નં. 401માં યુજિન ઑ’નીલ એવી જ રીતે મૃત્યુ પામ્યો – જેવાં પાત્રો તેણે તેનાં નાટકોમાં સર્જેલાં. મૃત્યુની અંતિમ ઘડીઓમાં અત્યંત ધીમા અવાજે તેણે છેલ્લા શબ્દો કહેલા : ‘‘I knew it. I knew it. Born in a hotel room and died in a hotel room!’’

‘The Times’ના વિવેચક બ્રૂક્સ ઍટકિન્સને ઑ’નીલના મૃત્યુ બાદ આપેલી અંજલિમાં કહેલું, ‘‘O’Neill was a giant. He shook up drama as well as audiences and helped to transform the theater into an art seriously related to life!’’.

(2) ટેનિસી વિલિયમ્સ (1911–1983) :

Tennessee Williams : ટેનિસી વિલિયમ્સ ગઈ સદીનો એક મહાન અમેરિકન નાટ્ય-કાર હતો. અલબત્ત, તેણે નાટક ઉપરાંત ટૂંકી વાર્તાઓ, નવલકથાઓ, કાવ્યો, નિબંધો, સંસ્મરણો અને ફિલ્મોની પટકથાઓ પણ લખેલાં; પરંતુ દુનિયા તેને મુખ્યત્વે એક રસ-પ્રદ નાટ્યકાર તરીકે જ ઓળખે છે. તેની લેખક તરીકેની કારકિર્દી 1930થી શરૂ કરીને 1983, તેના મૃત્યુ સુધી અવિરત ચાલુ રહી. તેનાં ઘણાં નાટકોની આજે અમેરિકન નાટ્યસાહિત્ય અને રંગભૂમિ પર ‘all time classics’માં ગણના થાય છે.

વિલિયમ્સ નાનપણથી જ તબિયતમાં નબળો હતો. પરિણામે તેને ઘરની અંદર જ ગોંધાઈ રહેવું પડતું. તેના પિતા ભારે ઉગ્ર સ્વભાવના હતા. ક્યારેક મારપીટ પણ કરી બેસતા. શરીરે નબળા અને સ્વભાવે એકલવાયા વિલિયમ્સ પ્રત્યે તેને ઘણી વાર તિરસ્કારની લાગણી થતી. માતાપિતા વચ્ચે પણ કોઈ સુમેળ નહોતો. બંનેનું જીવન સતત ક્લેશમય રહેતું, જેની ઊંડી નકારાત્મક અસરો નાનકડા વિલિયમ્સ પર પડેલી. ઘણા અભ્યાસીઓનું માનવું છે કે વિલિ-યમ્સને તેના લેખન માટેની મૂળભૂત પ્રેરણા તેના પોતાના જ પારિવારિક સદસ્યો વચ્ચેના વિસંવાદી અને છિન્નભિન્ન સંબંધોમાંથી મળેલી. વિલિયમ્સના સમગ્ર લેખન પર નજર કરો તો તેમાં તમને તેના પોતાના જ પીડાદાયી અનુભવો અને વિચારોનું પ્રતિબિંબ જોવા મળશે.

1938માં વિલિયમ્સ ન્યૂયૉર્ક સિટીની ન્યૂ સ્કૂલની ડ્રામૅટિક વર્કશોપમાં દાખલ થયો અને નાટ્યસંબંધી શિક્ષણ મેળવ્યું. નાટ્યપ્રવૃત્તિમાં ભાગ લેવાથી અને તેમાં ખૂબ રસ પડવાથી તેના એકધારા જીવનમાં જાણે નવી આશા અને ઉમંગનો સંચાર થયો. તેના જ શબ્દોમાં "The laughter ... enchanted me. Then and there the theatre and I found each other for better and for worse. I know it's the only thing that saved my life." 1939માં તેણે પોતાના વ્યાવસાયિક લેખનમાં 'ટેનિસી વિલિયમ્સ' નામ ધારણ કર્યું.

વિલિયમ્સને રંગભૂમિ પ્રત્યે રસ ત્યારે જ જાગ્રત થયો, જ્યારે તેણે ઇબ્સ-નનું નાટક 'Ghosts' જોયું અને તેના મનમાં તત્ક્ષણ ઝબકારો થયો કે "મારે રંગભૂમિ માટે લખવું જોઈએ". ત્યારે હજુ તે યુનિવર્સિટી ઑફ મિસ્સોરીમાં સ્નાતકનો અભ્યાસ કરતો હતો. 1944-45માં તેનું 'સ્મૃતિ નાટક' 'The Glass Menagerie' શિકાગોમાં અસાધારણ સફળતા સાથે ભજવાયું અને ચોમેર તેની ભરચક પ્રશંસા કરતી સમીક્ષાઓ પ્રકાશિત થઈ. ત્યાર બાદ થોડા જ અરસામાં એ નાટક ન્યૂયૉર્કમાં ભજવાયું અને બ્રોડવે પર તત્કાલ ભવ્ય સફળતાને પામ્યું.

'The Glass Menagerie' વિલિયમ્સના પોતાના જ જીવન પરનું આત્મકથનાત્મક નાટક છે. આ એક 'memory play' છે. 'Glass Menagerie' કંઈક અંશે કાવ્યાત્મક (lyrical) નાટક છે. આવા નાજુક નાટ્યસર્જનમાં પણ વિલિયમ્સ જીવનની કરુણ નિષ્ફળતાઓ દર્શાવતી વખતે પોતાનો વસ્તુલક્ષી દ-ષ્ટિકોણ બરાબર જાળવી રાખી શકે છે. તેની વાર્તાનો સંદર્ભ વિશાળ છે જેમાં બીજા વિશ્વયુદ્ધને પરિણામે તૂટીફૂટીને નબળા, બીમાર થઈ ગયેલા સમાજ પ્રત્યે ઉદાર, જાગ્રત અભિગમ રાખવાનો સૂર ઊઠે છે. આ ભયંકર પરિસ્થિતિ વચ્ચે કશુંક નક્કર કરી બતાવવા માટે આપણી બુદ્ધિ અને કાર્યક્ષમતા સામે મોટા

પડકારો સર્જાયા છે! નાટકમાં ટૉમ નામનો એક યુવાન માણસ, તેની અપંગ બહેન લૉરા અને તેઓને વશમાં રાખનારી તેમની મા આમંડાની કથા વિશિષ્ટ શૈલીમાં આલેખાઈ છે. નાટકમાં મા, પુત્રી અને પુત્રની વાત કહેવા માટે જે રીતે સૂત્રધારની તરકીબ અજમાવાઈ છે તે સમગ્ર રજૂઆતને એક વધારાનું પરિમાણ આપે છે અને સાથોસાથ વસ્તુલક્ષી વાસ્તવિકતાનો માપદંડ પણ પૂરો પાડે છે.

ટેનિસી વિલિયમ્સ અંગ્રેજી લેખક ડી. એચ. લૉરેન્સનો જબરો ચાહક હતો. તેનાં નાટકોમાં લૉરેન્સે વર્ણવ્યું છે એવું 'વળગણ' - જેવું કે ''supressed sexuality and his search for liberation through uninhibited animality'' (''દબાવી રાખેલી કામવાસના અને ગ્રંથિરહિત પાશવિક લાગણીઓ મારફતે પરમ મુક્તિની તેની ખોજ'') સતત ડોકાયા કરે છે. કેટલાક એવું પણ માને છે કે તેનાં પાત્રોની અત્યંત વૈજ્ઞાનિક, પ્રમાણસિદ્ધ ઢબે કરાયેલી રજૂઆતોમાં જે મરડાઈ-તરડાઈ ગયેલા આત્માઓ અને વાહિયાત અસંવેદનશીલ વ્યવહારો જોવા મળે છે તેમાં ચોખ્ખો ફૉકનરનો પ્રભાવ રહેલો છે. એટલે જ કહેવાય છે કે ''વિલિયમ્સનું એકમાત્ર નાટક 'Glass Menagerie' છે જેમાં અંધકારની તુલનાએ અધિક માત્રામાં પ્રકાશ જોવા મળે છે''.

દિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાન ('On the Waterfront' fame) અને ટેનિસી વિલિયમ્સ વચ્ચે સારી એવી દોસ્તી અને મનમેળ હતાં. વિલિયમ્સનાં ઘણાંખરાં નાટકો કઝાને ભારે સફળતાપૂર્વક ભજવેલાં. તેણે વિલિયમ્સ વિશે કહેલું : ''તેના જીવનની તમામ વાતો તેનાં નાટકોમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે.'' અને તેમ કરવામાં ટેનિસી વિલિયમ્સનું એક અજોડ કૌશલ્ય છતું થાય છે. અત્યંત સ્વલક્ષી (subjective) બાબતને તે કલામાં વસ્તુલક્ષી (objective) બનાવીને રજૂ કરી શકે છે. તેની સૌથી મોટી સાબિતી તેનાં નાટકો છે જે મોટા ભાગે તેના પોતાના જીવન પર જ આધારિત હોવા છતાં ક્યાંય તેણે તેની સ્વલક્ષિતા ડોકાવા દીધી નથી, પરિણામે એ નાટકો માનવપ્રકૃતિ અને માનવસંબંધોના વસ્તુલક્ષી દસ્તાવેજ બની શક્યાં છે.

વિલિયમ્સ તેના પોતાના પારિવારિક સંબંધોને જ મુખ્ય પ્રેરણા રૂપે લે છે. જેમ કે 'The Glass Menagerie'માં વિલિયમ્સ ખુદ ટૉમ રૂપે છે, તેની મા એડ્વિના આમંડા રૂપે અને તેની માનસિક રીતે અસ્થિર-ઉત્તેજિત રહેતી બહેન રોઝ લૉરા રૂપે છે. આખુંય નાટક ટૉમના દૃષ્ટિકોણથી રજૂ થાય છે. ટૉમ જે નાટકનો પ્રસ્તુતકર્તા, સૂત્રધાર અને મુખ્ય નાયક છે તેના દ્વારા પ્રેક્ષકો સમક્ષ નાટક રજૂ થાય છે. વિલિયમ્સ જાતે અત્યંત વ્યક્તિવાદી અને બેફામ ઊભરાતી અટપટી લાગણીઓ ધરાવતો એક અકળ શખ્સિયત હતો. તેના લેખનમાં ના-

ટ્યાત્મક અસરો જન્માવવા તેમજ તેના મુખ્ય વિચારને આખરી નિષ્કર્ષ સુધી પહોંચાડવાના હેતુથી તે પોતાની આ વિસ્ફોટક લાગણીઓને નિયંત્રિત કરતાં શીખ્યો. બાકી તેના માટે આ સહેજ પણ સરળ નહોતું કે પોતાની ઘેરી અંધારી એકલતાભરી સ્વલક્ષિતામાંથી બહાર આવી જીવનનું વસ્તુલક્ષી, એક સ્પષ્ટ દર્શન કરાવી શકે.

વિલિયમ્સનું બીજું નાટક 'A Street Car Named Desire' એક 'intense drama' છે. આ નાટકનો 20મી સદીની રંગભૂમિ પર જબ્બર પ્રભાવ પડ્યો. 19મી સદી પૂરી થતાં સુધીમાં રંગભૂમિ પરથી મેલોડ્રામા પ્રત્યે લેખકો અને કલા-કારોનું વલણ બદલાવા લાગેલું અને અભિનયશૈલીમાં પણ 'નાટ્યાત્મક નિસર્ગ-વાદ' (dramatic naturalism) કેન્દ્રમાં આવી ગયેલો. 'A Streetcar Named Desire' નિસર્ગવાદી ભજવણીનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. બ્રોડવે પર દિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાને રજૂ કરેલા તેના શરૂઆતના પ્રયોગોમાં માર્લોન બ્રાન્ડો અને જેસિકા ટેન્ડી મુખ્ય ભૂમિકામાં હતાં. પછીના પ્રયોગોમાં બ્રાન્ડોનું સ્થાન એન્થની કવીને લીધેલું. 1949માં લૉરેન્સ ઑલિવરના દિગ્દર્શનમાં અને વિવિયન લીની મુખ્ય ભૂમિકા સાથે આ નાટક લંડનમાં પણ રજૂ થયું અને બેહદ આવકાર પામ્યું. આ નાટકને એટલી ભવ્ય સફળતા મળી કે ટેનિસી વિલિયમ્સ આખાય અમેરિકા અને યુરોપમાં રાતોરાત એક મહાન નાટ્યકાર તરીકે ખ્યાતનામ થઈ ગયો.

વિલિયમ્સનાં આ બંને નાટકોમાં પાત્રોની ભીતરની શાંત આકુળવ્યાકુળ મનોદશામાં પરાજયની માત્રા વર્તાય છે. કારણ કે તેઓ ગમે તેવી દશામાં સબડતા હોય, તેમને કોઈ પણ પ્રકારની રાહત કે આશ્રય આપવાનું આ જગતને કદીય સૂઝયું નથી. એક ભયંકર વંટોળ ઊઠ્યો છે જેને કોઈ ખાળી શકે તેમ નથી. પછી તે ઢળતી ઉંમરે પતિથી તરછોડાયેલી દક્ષિણની બૅલે ડાન્સર હોય (નાટક : 'Street Car ') કે આ નિષ્ઠુર જગતમાં મનોમન પીડાગ્રસ્ત દશામાં જીવતી કોઈ શરમાળ છોકરી હોય ('Glass Menagerie'), અલબત્ત, પાત્રોનાં દુ:ખદ સંસ્મરણોનો નાજુકાઈભર્યો 'મૂડ' નાટકો પર છવાયેલો રહેતો હોવા છતાં વિલિયમ્સ તેમાં માનવમનની દઢતા અને વસ્તુલક્ષિતા (objectivity) બરાબર જાળવી રાખીને તેને પ્રસ્તુત કરે છે.

1948-1959 વચ્ચે વિલિયમ્સનાં આટલાં નાટકો બ્રોડવે પર રજૂઆત પામ્યાં : 'Summer and Smoke' (1948), 'The Rose Tattoo' (1951), 'Camino Real' (1953), 'Cat on a Hot Tin Roof' (1955), 'Orpheus Descending' (1957), 'Garden District' (1958), અને 'Sweet Bird of Youth' (1959). 1959 સુધીમાં તેને બે પુલિત્ઝર પારિતોષિક મળ્યાં, ત્રણ

ન્યૂયૉર્ક ડ્રામા ક્રિટિક સર્કલ ઍવૉર્ડ્ઝ મળ્યા, ત્રણ ડૉનાલ્ડસન ઍવૉર્ડ્ઝ અને એક ટોની ઍવૉર્ડ મળ્યો. ઉપરોક્ત નાટકોમાંથી ઘણાંબધાં નાટકો પરથી ફિલ્મો પણ બની.

1940થી 1970 સુધી અનેક સફળતાઓ મળ્યા બાદ વિલિયમ્સના જીવનમાં વ્યક્તિગત અશાંતિ અને નાટકોની નિષ્ફળતાનો દોર શરૂ થયો. અંગત મોરચે ખૂબ ધન અને કીર્તિ કમાઈ લેવા છતાં વિલિયમ્સ સતત અસલામતી અનુભવતો રહ્યો કે આવી ને આવી સફળતાઓ ભવિષ્યમાં પણ તેને મળતી રહેશે કે નહીં! જોકે તેણે નાટ્યલેખન છોડ્યું નહીં પરંતુ વધારે પડતો શરાબ અને ડ્રગ્ઝના નિયમિત સેવનથી તેમજ ખોટા સંગ અને વ્યાવસાયિક જોડાણોને પગલે તેના લેખનની ગુણવત્તા પર સ્વાભાવિક રીતે પ્રતિકૂળ અસરો પડી. તેનાં શ્રેણીબદ્ધ નાટકો ટિકિટબારી પર નિષ્ફળતાને વર્યાં. સાથે સાથે તેનાં નાટકોની પ્રેસમાં છપાતી નકારાત્મક સમીક્ષાઓએ પણ તેને વ્યથિત કરી મૂક્યો. તેનું છેલ્લું નાટક 'A House Not Meant to Stand' 1982માં શિકાગોમાં રજૂ થયું અને સદનસીબે તેને ઘણી સફળતા મળી. નાટકની સમીક્ષાઓ પણ ઘણી સારી પ્રસિદ્ધ થઈ. પરંતુ તેમ છતાં નાટક 40 પ્રયોગોમાં બંધ થઈ ગયું.

1960ના દાયકામાં ટેનિસી વિલિયમ્સે તત્કાલીન અમેરિકન રંગભૂમિ માટે વિકસાવેલી નવી શૈલી અને નવા દૃષ્ટિકોણને યોગ્ય રીતે સમજીને બિરદાવી શકવામાં પ્રેક્ષકો તેમજ વિવેચકો બંને નિષ્ફળ ગયા. આ સંદર્ભે પોતાનો પ્રતિભાવ આપતાં વિલિયમ્સે કહેલું કે, 'હું 1969થી નાટ્યલેખનમાં નવી કલાત્મક શૈલી વિકસાવવા મથી રહ્યો છું. હું ઇચ્છું છું કે હું નવાં માળખાં અને વિચાર સાથે પુનરાગમન કરું; પરંતુ કોણ જાણે કેમ વિવેચકો જાણે મારી હકાલપટ્ટી કરવા ઇચ્છતા હોય એવા રોષ અને ઝનૂનથી મારાં નાટકોને વખોડવા અધીરા જણાય છે. તેઓ વારંવાર મારાં નાટકોને બિનજરૂરી રીતે મારાં અગાઉનાં લખાણો સાથે સરખાવ્યાં કરે છે. મારા વિવેચકો (અને કદાચ મને ચાહનાર પ્રેક્ષકો પણ) સમયના એક ચોકઠામાં બંધાઈને સ્થિર થઈ ગયા છે. હું તેઓને કઈ રીતે સમજાવું કે હું ત્યાં ને ત્યાં અટકી ગયો નથી. હું હવે સાવ જુદી જ શૈલીમાં લખું છું. સતત કંઈક નવું સર્જવા મથામણ કરતો રહું છું.'

લેવરિક નામનો સમીક્ષક વિલિયમ્સની આ ફરિયાદનો ખુલાસો કરતાં કહે છે કે, ''વિલિયમ્સને છેલ્લે સુધી મનુષ્યની લાગણીઓ અને તેના પ્રેરણાસ્રોતોના ઊંડાણને, તેના મૂળને સમજવાની ભારે ઝંખના હતી. મુશ્કેલી ત્યારે ઊભી થઈ કે જ્યારે તે માનવમનની અજ્ઞાત જટિલતાઓનાં અતિઊંડાણમાં ગયો જેને કારણે તેની ભીતરનો કવિ અધિક માત્રામાં બહાર આવ્યો અને તેમ કરવા જતાં

કમભાગ્યે પ્રેક્ષકોને સીધી રીતે આકર્ષીને જકડી રાખે તેવો સમર્થ નાટ્યકાર ક્યાંક પાછળ છૂટી ગયો''.

25 ફેબ્રુઆરી, 1983ના રોજ ટેનિસી વિલિયમ્સ ન્યૂયૉર્કની એલિસી હોટેલના તેના પ્રાઇવેટ સ્યૂટમાં મૃત હાલતમાં મળી આવ્યો. એ વખતે તેની વય 71ની હતી. મેડિકલ તપાસમાં જાણવા મળ્યું કે તેણે પોતાની જાતને કોઈક રીતે ગૂંગળાવીને આત્મહત્યા કરેલી. કેટલાકનો મત એવો હતો કે તેનું મૃત્યુ દારૂ અને ડ્રગ્ઝના અધિકતર સેવનથી થયેલું. આમ તેના મૃત્યુનાં કારણો અંગે જાત જાતના તર્કવિતર્ક થતા રહ્યા. તેના મૃત્યુ પૂર્વે વિલિયમ્સ તેનું છેલ્લું નાટક 'In Masks Outrageous and Austere' પર કામ કરી રહ્યો હતો જેમાં ઇલિયા કઝાનના કહેવા મુજબ ફરી પાછું તેના જ જીવનને અસર કરનાર વિવિધ પરિબળો અને તથ્યોનું તેમાં પ્રતિબિંબ હતું. વર્ષ 2012માં આ નાટક ડેવિડ સ્વેઇઝરના દિગ્દ-ર્શનમાં ન્યૂયૉર્કમાં રજૂ થયેલું.

1959માં પ્રકાશિત થયેલાં તેનાં ત્રણ નાટકોના એક સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં ટેનિસી વિલિયમ્સે તેના આંતરિક વિચારો મૂર્ત-અમૂર્ત શૈલીમાં વર્ણવવા પ્રયાસ કર્યો છે જે વિલિયમ્સના નાટ્યલેખનમાં મૂળભૂત સત્ત્વને ઊંડાણથી સમજવામાં સારા એવા મદદરૂપ નીવડી શકે છે. વિલિયમ્સ લખે છે :

''મનુષ્ય સભ્ય (civilised) પ્રાણી છે એમ કોઈ કહે તો તેનો અર્થ એટલો જ થાય કે ભીતરથી આપણે હજુ એટલા જ જંગલી છીએ, સખ્ત અને ખરબ-ચડા. માત્ર બહારથી સંસ્કારી વર્તન કરતાં શીખી ગયા છીએ. મારા પૂરતી વાત કરું તો મને તો ક્યારેય સામેનાઓના વર્તનમાં સંસ્કાર જેવું ખાસ કંઈ જોવા મળતું નથી... ના, આમાં કશુંય વિચિત્ર નથી. હું એ જ કહેવા માંગું છું કે હજારો વર્ષથી સંસ્કારી બનવાની ઉત્ક્રાંતિની લાંબી પ્રક્રિયા છતાં ભીતરથી આપણું સખ્તાઈપણું, ખરબચડાપણું ઢાંકેલું રહી શક્યું નથી.

''એક વાર એક માનવંતા મહેમાનને મેં મારા ઘરે રાત્રિભોજન માટે નિમંત્રેલા. જમી લીધા બાદ જ્યારે અમે વાતો કરવા બેઠા ત્યારે તે મને કહે, ''ટેનિસી, તને નથી લાગતું કે એક લેખક તરીકે તું એક ચોકઠા (writer's block)માં પુરાઈ ગયો છે ?'' મેં સહેજ પણ વિચાર્યા વગર તત્ક્ષણ જવાબ આપ્યો, ''હા, એકદમ સાચી વાત. એક લેખક તરીકે હું હંમેશાં 'ચોકઠા'માં પુરાયેલો રહ્યો છું. પરંતુ મારી લખવાની તાલાવેલી એટલી બધી છે કે જે દર વખતે એ 'ચોકઠું' તોડીને બહાર આવે છે અને મારી પાસે ધાર્યું લખાવરાવે છે.'' મારા માનવા મુજબ મેં સાચી વાત કહી દીધેલી. કેમ કે આટલી ઝડપથી જૂઠું ક્યારેય ન બોલી શકાય. જૂઠ અને દંભ હંમેશાં પૂર્વઆયોજિત વાણીમાં સંભવે.

તત્ક્ષણ સ્વયંસ્ફુરત બોલી નાખો ત્યારે મોંમાંથી સચ્ચાઈ જ નીકળે.

“મને યાદ છે, લખવાનું શરૂ કર્યું ત્યારે એકાદ-બે અઠવાડિયાંમાં જ ‘લેખકનાં અવરોધક ચોકઠાં’(writer’s blocks)માં અટવાઈ ગયો હતો. આખી જિંદગી એક ‘વળગણ’ મારો પીછો કરતું રહ્યું છે અને તે એ કે કોઈ પણ વસ્તુ કે પ્રેમને પ્રાપ્ત કરવાની ઝંખના તમને હંમેશાં સહન કરતા રહેવાની નિર્બળ પરાધીન સ્થિતિમાં મૂકી દે છે. અને બને છે એવું કે જેની રાતદિવસ તમે કામના કરો છો તેને જ તમારે ગુમાવવાનો વખત આવે છે. લેખન દરમિયાન આ અવરોધરૂપી ‘વળગણ’ (block or obsession) હંમેશાં મારી વચ્ચે આવીને ઊભું રહી જાય છે. અને મારી કંઈ પણ મેળવવાની, પામવાની, બનવાની ઇચ્છા આ ‘વળગણ’ કે ચોકઠાંરૂપી અવરોધને કારણે શેષ બનીને રહી જાય છે. મારું ધારવું છે કે મનનાં ઊંડાણમાં પડેલા આ ભયજનક અવરોધે મારાં લેખનમાં હિંસા અને હિસ્ટીરિયા (જ્ઞાનતંતુનો રોગ) સર્જવા તરફનું વલણ પેદા કર્યું હોવું જોઈએ.

“મેં 14 વર્ષની વયે લખવાની શરૂઆત કરેલી. અને જો તમે મારાં લખાણોથી પરિચિત હો તો મારે તમને કહેવાની જરૂર નથી કે તે પછીનાં વર્ષોમાં મેં જે કંઈ લખ્યું તેમાં આ જ પ્રધાન સૂર હતો હિંસા, સંઘર્ષ, આક્રમકતા, હિસ્ટીરિયા અને મનની અશાંતિ. મારાં પહેલાં ચાર નાટકોમાંથી બે નાટકો સારાં એવાં હિંસક હતાં. વ્યાવસાયિક રીતે બ્રોડવેમાં ભજવાયેલું મારું પહેલું નાટક ‘Battle of Angels’ તમે કલ્પી ન શકો તે હદનું હિંસક હતું. તે પછીનાં 19 વર્ષ સુધીમાં મેં પાંચ જ નાટક એવાં ભજવ્યાં છે જેને હિંસક ન ગણી શકાય. તે નાટકો છે : ‘Glass menagerie’, ‘You Touched Me’, ‘Summer and Smoke’, ‘The Rose Tattoo’ અને હમણાં જ ફ્લૉરિડામાં ભજવાયેલ એક ગંભીર પ્રહસન ‘Period of Adjustment’. ખરેખરમાં તો મને ઊંડે ઊંડે ભય હતો કે અમેરિકન જીવનમાં દર્શાવેલી આટલી બધી હિંસા જોઈને સૌ કોઈ મારા પર રોષે ભરાશે અને એક નાટ્યકાર તરીકે અમેરિકન થિયેટરમાં મારું કોઈ ભવિષ્ય જ રહેવા નહીં પામે. તેને બદલે મને મોટું આશ્ચર્ય થયું કે મારાં નાટકોમાં આલેખાયેલી એકધારી આક્રમક હિંસા છતાં પ્રેક્ષકો તેમજ સમીક્ષકો – બંને તરફથી મારાં નાટકોને અસાધારણ આવકાર મળ્યો.

“અમૂર્ત(abstract) ભાષામાં મેં ઘણીબધી વાતો કરી નાખી. રંગભૂમિ માટે જ્યાં સુધી લખવાનો સવાલ છે ત્યાં સુધી ઍરિસ્ટૉટલનો સિદ્ધાંત જો સાચો હોય કે “રંગમંચ પર દર્શાવાતી હિંસા તેની કાવ્યાત્મક રજૂઆતને કારણે આપણા મનનું શુદ્ધીકરણ (કૅથાર્સિઝ) કરે છે અને તેના ફલ સ્વરૂપે આપણને અધિક પ્રસન્નતા, તાજગી અને સ્વસ્થતા પ્રાપ્ત થાય છે”, તો હું મારાં હિંસક ગણાતાં

નાટકોને નૈતિક રીતે માન્ય ગણું છું. કરુણતા સર્જવાના આશય સાથે કરાયેલા પ્રયત્નોને અંતે જ્યારે ખરેખર એ આશય સિદ્ધ થાય – થોડોઘણો પણ – ત્યારે મને હંમેશાં અર્થહીનતામાંથી અને મૃત્યુની ગૂંગળાવનારી લાગણીમાંથી રાહત-ભરી મુક્તિ મળ્યાનો પ્રગાઢ અનુભવ થાય છે. હું તો ત્યાં સુધી કહીશ કે આપણાં જીવવા અને મરવામાં જેની આપણને જાણ નથી એવું કશુંક આ જગતમાં છે જે મૂળભૂત રીતે જીવન અને મૃત્યુ કરતાં પણ વધારે મહાન અને ચડિયાતું છે. કમનસીબે આજની આપણી રંગભૂમિ પર ટકી રહેલાં બેશરમ, વાહિયાત રોમૅન્ટિસિઝમને કારણે તે અજ્ઞાત તત્વ સ્પષ્ટ થવાને બદલે વધારે ધૂંધળું બને છે, વધારે ગૂંચવાય છે. આપણી નવી રંગભૂમિ અભિવ્યક્તિનાં એવાં માળખાંની તલાશમાં છે જે એ ચડિયાતાં તત્વને ખોળવામાં સહાયરૂપ બને''.

(3) આર્થર મિલર (1915–2005) :

Arthur Miller : આર્થર મિલરનો જન્મ 1915માં, હાર્લેમ, ન્યૂયૉર્કમાં થયેલો. માતાપિતા બંને પોલૅન્ડમાંથી વસાહતી તરીકે આવેલ યહૂદી હતાં. પરિ-વારની આર્થિક સ્થિતિ એકદમ સધ્ધર હતી. 1929–30ની મહામંદી દરમિયાન મિલરના પિતાને જબ્બર નાણાકીય ખોટ ભોગવવાની આવી. 1932માં અબ્રાહમ લિંકન હાઈસ્કૂલમાં શિક્ષણ પૂરું કર્યા બાદ મિલરને પૈસા કમાવા અનેક નાનાંમોટાં પરચૂરણ કામો કરવાં પડ્યાં. અંતે મિશિગન યુનિવર્સિટીમાં પ્રવેશ મેળવ્યા બાદ તેણે મુખ્ય વિષય તરીકે 'પત્રકારિત્વ'ને પસંદગી આપી અને અભ્યાસ દરમિ-યાન ખબરપત્રી તેમજ રાત્રિસંપાદક તરીકે કામ કર્યું. કૉલેજકાળ દરમિયાન મિલરે 'No Villain' નામનું પહેલું નાટક લખ્યું અને તે માટે તેણે 'Avery Hopwood Award' પણ મેળવ્યો. ત્યારબાદ મિલરે યુનિવર્સિટીમાંથી અંગ્રેજી વિષય સાથે પણ સ્નાતક ડિગ્રી મેળવી.

આ દરમિયાન કૉલેજના અધ્યાપક-નાટ્યકાર કેન્નિથ રૉવ પાસેથી આર્થર મિલરે નાટ્યલેખન-કસબ અંગેની ખાસ તાલીમ મેળવી. પ્રેક્ષકો પર અસર પાડી શકે તે પ્રકારે નાટકની બાંધણી કઈ રીતે કરવી તે મિલરને આ અધ્યાપક પાસેથી શીખવા મળ્યું. 1938માં અંગ્રેજી સાથે સ્નાતક થયા બાદ મિલર 'ફેડરલ થિયેટર પ્રોજેક્ટ' સાથે જોડાયા. તે દરમિયાન હૉલિવુડની ફિલ્મનિર્માણ કંપની 20th Century Fox તરફથી મિલરને પટકથાકાર તરીકે કામની ઑફર આવી પણ ફિલ્મોમાં તે વખતે તેમણે રસ ન દેખાડ્યો. તેના બદલે તેણે બ્રુકલિન નેવી યાર્ડમાં થોડો સમય નોકરી કરી અને એ દરમિયાન બે રેડિયો-નાટકો લખ્યાં જે CBS પર પ્રસારિત થયાં. 1940માં આર્થર મિલરે તેની કૉલેજકાળની મિત્ર મેરી ગ્રેસ સ્લેટ્ટરી સાથે લગ્ન કર્યું.

મિલરની કારકિર્દીની શરૂઆત બહુ ક્ષોભજનક હતી. 1940માં તેણે લખેલું નાટક 'The Man Who Had All the Luck' ન્યૂ જર્સીમાં ભજવાયું અને તેને 'Theatre Guild's National Award' પણ મળ્યો પરંતુ નાટક ચાર જ પ્રયોગોમાં બંધ થઈ ગયું અને નાટકને વખોડતી સમીક્ષાઓ ચોમેર પ્રસિદ્ધ થઈ. તેના છ વર્ષ બાદ 'All My Sons' બ્રોડવે પર ભજવાયું અને તેને અસાધારણ સફળતા હાથ લાગી. આ નાટકનો નાયક કથાના અંતમાં ગુનાહિત જવાબદારી જાતે ન સ્વીકારતાં ચાલાકીપૂર્વક એક નાના માણસ પર સેરવી દે છે. મિલર કહે છે કે ''કોઈ પણ વ્યક્તિએ આચરેલ અપરાધનાં દુષ્પરિણામો પોતાના કે પોતાના કુટુંબ પૂરતાં જ મર્યાદિત ન રહેતાં આખાય સમાજે ભોગવવાનાં આવે છે''. નાટકનાં વિષયવસ્તુ વિશે એક લેખમાં મિલર જણાવે છે : ''the responsibility of man to society'' or ''the responsibility of a man for his actions, a recognition of his ethical responsibility to the world outside his home as well as in his own home''.

'All My Sons' બ્રોડવે પર રજૂ થયું ત્યારે સમીક્ષકોએ તેને Ibsenesque (ઇબ્સનને મળતું આવતું) હોવાનો અભિપ્રાય આપેલો. કારણ કે આ નાટકમાં વ્યક્તિગત નીતિમત્તાનો, અંતરાત્માના અવાજનો, કે સમાજ પ્રત્યેની પ્રામાણિક ફરજ અંગેનો મુદ્દો મજબૂત રીતે ઉઠાવવામાં આવેલો. આ સિવાય પણ એક માણસ હોવાને નાતે બીજા માણસની જિંદગીની દરકાર કરવાની મૂળભૂત નિસબત હોવા પર મુખ્યત્વે ભાર મુકાયેલો. 'All My Sons'ને મોટા ભાગે 'Moral Play' ગણવામાં આવ્યું છે. મોટા ભાગના સમીક્ષકો માને છે કે અહીં પ્રશ્ન વ્યક્તિની નીતિમત્તાનો છે. પરંતુ લેખકના માનવા પ્રમાણે નાટકનું સમગ્ર માળખું જ એવી રીતે બનાવાયું છે કે જેમાં પોતે આચરેલ અપકૃત્યનાં આનુષંગિક પરિણામોનો વ્યક્તિએ મોઢામોઢ સામનો કરવાનો આવે છે.

મિલરે એક પ્રેસ-મુલાકાતમાં જણાવેલું કે ''મારાં તમામ નાટકો અને પુસ્તકોમાં હું જીવનમાંથી નાટ્યાત્મક પરિસ્થિતિઓ અને તેની આસપાસના પરિવેશને પસંદ કરું છું જેની સાથે મુખ્યત્વે સત્-અસત્(right and wrong)ના પ્રશ્નો ગાઢ રીતે સંકળાયેલા હોય. ત્યારબાદ હું સખ્તાઈપૂર્વક સૌથી વધારે વાસ્તવિક લાગતી પરિસ્થિતિઓ વચ્ચે અટવાયેલા માનવીની નૈતિક દ્વિધા પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી તેનો અત્યંત વાસ્તવિક પરંતુ દુર્ગમ લાગતો માર્ગ દેખાડવાના પ્રયાસ કરું છું.''

1948માં આર્થર મિલરે કનેક્ટિકટમાં બાંધેલા સ્ટુડિયોમાં બેસી 'Death of Salesman'નો પ્રથમ અંક એક દિવસ કરતાં પણ ઓછા સમયમાં બેસીને લખી

નાખ્યો અને પછીનું આખુંય નાટક માત્ર છ અઠવાડિયાંમાં પૂરું કર્યું જે દુનિયાનાં શ્રેષ્ઠ ક્લાસિક્સમાં સ્થાન પામ્યું. 'Death of Salesman'ની પ્રથમ રજૂઆત 1949માં મૉરોસ્કો થિયેટરમાં થઈ. તેના દિગ્દર્શક હતા ઇલિયા કઝાન અને વિલી લૉમનની મુખ્ય ભૂમિકામાં હતા મહાન નટ લી. જે. કૉબ. નાટકને વ્યાવસાયિક રીતે ગંજાવર સફળતા મળી. ઉપસ્થિત પ્રેક્ષકગણમાંથી પ્રત્યેકે નાટકને ભરપેટ વખાણ્યું. સાથે સાથે રંગભૂમિના વિદ્વાન સમીક્ષકો તરફથી પણ નાટકની ચોતરફ પ્રશંસા કરવામાં આવી. આ પહેલું નાટક એવું હતું જેને એકીસાથે ત્રણેય મહત્વનાં પારિતોષિકો પ્રાપ્ત થયાં : પુલિત્ઝર પ્રાઇઝ, ન્યૂયૉર્ક ડ્રામા ક્રિટિક્સ સર્કલ ઍવૉર્ડ અને ટોની ઍવૉર્ડ. નાટકના કુલ 742 પ્રયોગો થયેલા. તેમાંથી 71 પ્રયોગોમાં વિખ્યાત નટ જ્યૉર્જ સી. સ્કૉટે વિલી લૉમનની ભૂમિકા કરેલી અને 97 પ્રયોગોમાં ડસ્ટિન હૉફમૅને એ ભૂમિકા ભજવેલી. મહાન નટ પૉલ મુનીએ પણ કેટલાક પ્રયોગોમાં આ ભૂમિકા ભજવેલી.

'Death of a Salesman' પહેલી વાર રજૂ થયું ત્યારે જમણેરી વિચારધારા ધરાવતા એક સમીક્ષકે લખેલું "time bomb expertly placed under the edifice of Americanism". મતલબ કે એક મૂડીવાદી અર્થવ્યવસ્થામાં કંપનીનો નફો મુખ્ય લક્ષ્ય છે. આ લક્ષ્ય હાંસલ કરવા માટે વિવિધ માણસોને કામે લગાડાય છે. જેમ એક મશીનરી જૂની થાય અને તેને બદલી નાખવામાં આવે અથવા ગમે તેમ કરીને તેનો નિકાલ કરી દેવામાં આવે તેવી જ રીતે રોજગારી પર રખાયેલા માણસો સાથે પણ એવો જ વ્યવહાર કરવામાં આવે છે. આખુંય નાટક તેના મુખ્ય પાત્ર(protagonist)ના દૃષ્ટિકોણથી રજૂ થાય છે – રંગમંચ પર વિલી લૉમન અને તેનું પૂર્વજીવન વર્તમાનમાં એક પછી એક દૃશ્ય રૂપે ભજવાતું આવે છે. નાટકમાં એવાં પાત્રો પણ આવે છે જે કેવળ વિલીને જ દેખાય છે અને સંભળાય છે. વળી આ પાત્રો સાથેની મુલાકાતનાં સ્થળ અને સમય પણ જુદાં જુદાં છે. નાટકમાં સમયનું પરિવર્તન દર્શાવવા મિલરે અનેક રંગમંચીય તરકીબોનો ઉપયોગ કર્યો છે.

આર્થર મિલર તે કાળની વ્યક્તિના અવચેતનમાં રહેલા 'અમેરિકન ડ્રીમ'ની આલોચના કરતો જણાય છે. તેનો ગંભીર આરોપ એ છે કે કૉર્પોરેટ અમેરિકા માણસના જીવનમાંથી ઉત્સાહભેર જીવન જીવવાની ચેતના શોષી લે છે અને ઉંમરના કોઈક પડાવે જ્યારે તેઓ ઘરડા થઈ જાય ત્યારે તેમને જૂનીપુરાણી ચીજવસ્તુઓની જેમ ફેંકી દે છે. આ નાટકમાં વિલી લૉમનની સામે નવેસરથી એક બહેતર જિંદગી શરૂ કરવાની તક આવીને ઊભી થાય છે; પરંતુ વર્ષોથી મનમાં સેવી રાખેલાં દુષ્કર સપનાંઓ અને જાત વિશેની અવાસ્તવિક ભ્રમણા-

ઓને વિલી એટલી આસાનીથી છોડી દેવા તૈયાર થઈ શકતો નથી. નાટકના હીરો વિલી લૉમનના જીવનની આ જ સૌથી મોટી કરુણતા કે 'ટ્રૅજેડી' છે.

વિલી ખૂબ સ્પષ્ટ રીતે 'અમેરિકન ડ્રીમ'ને સમજે છે અને જાતે પણ તેને પામવા ઝંખે છે. આ ડ્રીમ એટલે ઝડપી સફળતા અને અઢળક સંપત્તિ. પરંતુ તેનું પોતાનું જ વ્યક્તિત્વ તેની સમસ્યાઓનું કારણ બને છે. જ્યારે તે પોતાનું સ્વપ્ન સાકાર કરવામાં વિફળ નીવડે છે ત્યારે તે આત્મસંતોષ ખાતર, કેવળ મન મનાવવા, પોતાના પુત્રને સફળ અને વિજયી થતો જોવામાં લાગી જાય છે. પરંતુ તેણે પોતાના પુત્રોને જિંદગીના જે કંઈ પાઠ ભણાવ્યા છે તે જ તેઓની સફળતા આડે અવરોધ બનીને ઊભા રહી જાય છે! અંતમાં વિલી લૉમન એક સારા પગારની નોકરી સ્વીકારવાને બદલે આત્મહત્યા પસંદ કરે છે. નાટકના અંતમાં તેની પ્રેમાળ, વફાદાર પત્ની તેની કબર પાસે આવીને બેસે છે. તેને સમજાતું નથી કે તેના પતિએ શા માટે જાતે જ પોતાનો પ્રાણ લીધો ? આર્થર મિલરનું કડવું તારણ એ છે કે વિલીને કમોતે મારનાર પરિબળ અમેરિકન સમાજનાં નકામાં–નિરર્થક બની ગયેલાં જીવનમૂલ્યો છે.

ઘણા પૂછે છે કે 'The Death of a Salesman'નું કેન્દ્રીય પાત્ર વિલી લૉમન શું 'ટ્રૅજિક હીરો' છે ? આપણા પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિકલ) નાટ્યસાહિત્યમાં 'ટ્રૅજિક હીરોઝ' કોણ છે? આપણને તરત રાજા ઇડિપસ કે હૅમ્લેટ યાદ આવે. આ નાયકો વીર, ઉદાત્ત અને સામાન્ય જીવનથી અનેકગણા વિરાટ larger than life હતા. કરુણતા (ટ્રૅજેડી) કદાચ તેમનાં ચરિત્રની એક 'ઊણપ' હતી. કેટલાક સમીક્ષકો આ 'ઊણપ'ને પોતાની જાત માટે કંઈક વધારે પડતા આત્મ-ગૌરવ ('Hurbies') તરીકે પણ ઓળખાવે છે. આ મહાન ઉદાત્ત પાત્રોના વિરો-ધાભાસમાં ઊભેલો 'The Death of Salesman'નો હીરો વિલી લૉમન નાટકનો 'ટ્રૅજિક હીરો' હોવા છતાં એક અત્યંત સામાન્ય માનવીનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આર્થર મિલરને લાગ્યું કે સાધારણ માણસોની જિંદગીમાં પણ એટલી જ દુઃખદ અને કરુણ પરિસ્થિતિઓ પેદા થઈ શકે છે. જીવનમાં ટ્રૅજેડી તેની ચરમ સીમાએ ત્યારે જ પહોંચે જ્યારે માણસ સામે પસંદગીના વિકલ્પો ખૂટી જાય. આ પરિ-સ્થિતિ શતરંજના ખેલાડી જેવી છે, જેને રમતાં રમતાં અચાનક જ ખબર પડે કે તે ચારે બાજુએથી ઘેરાઈ ગયો છે અને હવે તેની એક પણ ચાલ રહીસહી બાજીને ઉગારી શકે તેમ નથી.

'Death of a Salesman' નાટકનું સમગ્ર માળખું, ચેતનાના પ્રવાહ 'stream of consciousness' સાથે સરખાવી શકાય. જ્યારે નાટક વર્તમાનમાં ભજવાય છે ત્યારે પાત્રો સેટના નિયમોને અનુસરે છે એટલે કે ડાબી તરફનાં

બારણાંમાંથી જ સૌ પ્રવેશ કરે છે; પરંતુ જેવા આપણે વિલી લૉમનના ભૂતકાળમાં જઈએ છીએ ત્યારે આ નિયમો અમલમાં રહેતા નથી. ભૂતકાળનાં પાત્રો દીવાલ ભેદીને આરપાર પ્રવેશ કરે છે. ભૂતકાળનાં દૃશ્યોને તાજાં કરવાની ટૅકનિકને સિનેમામાં ફ્લૅશબૅક' કહે છે. ફ્લૅશબૅકમાં દર્શાવાતાં દૃશ્યો હંમેશાં વસ્તુલક્ષી (objective) રજૂઆત પામે છે જ્યારે વર્તમાનમાં એક પછી એક લગાતાર ભજવાતાં દૃશ્યો સ્વલક્ષી (subjective) સ્મૃતિઓને દર્શાવે છે. વિલીની મનોદશા જ્યારે બેહદ કથળી જાય છે ત્યારે વર્તમાન અને ભૂતકાળના આ ભેદો નાશ પામે છે અને બંને જોડાજોડ અસ્તિત્વ ધરાવવા લાગે છે.

ઈ. સ. 1692માં અમેરિકાના સાલેમ ખાતે ચલાવાયેલા એક વિશિષ્ટ ઐતિહાસિક ખટલાના આધારે આર્થર મિલરે 1952માં ‘The Crucible’ નામનું એક ચર્ચાસ્પદ નાટક લખ્યું, જેમાં અમેરિકન શાસકોને અકળાવનારી વાત હતી. વાસ્તવમાં 200-250 વર્ષ પહેલાં ચલાવાયેલા એ ખટલાનો હેતુ એક ખાસ વર્ગના કમભાગી લોકોને ભૂતપિશાચ સાબિત કરી મૃત્યુદંડ આપવાનો હતો. આ નાટકને શરૂઆતમાં બહુ સારો પ્રતિભાવ ન મળ્યો પણ પછીથી તેની કીર્તિ દુનિયાભરમાં ફેલાઈ અને અનેક સ્થળોએ આ નાટક ભજવાયું. અમેરિકન શાસકોને શરૂમાં આ નાટકમાં તત્કાલીન ‘મૅકાર્થિઝમ’ પર ધારદાર વ્યંગ કરેલો જણાયેલો. નાટક પર પ્રતિબંધ લગાવવા સમિતિની રચના કરવામાં આવી. મિલરે સમિતિના દબાવમાં આવવાનો એમ કહીને સાફ ઇનકાર કરેલો કે “લોકશાહીમાં કોઈ પણ વ્યક્તિના સ્વતંત્ર રાજકીય વિચારો બદલ તમે તેને દંડી શકો નહીં. પ્રત્યેક અમેરિકન નાગરિકને વાણી અને વિચારોને મુક્ત રીતે વ્યક્ત કરવાનું સ્વાતંત્ર્ય મળેલું છે. તેમના વંશીય મૂળ(યહૂદી વસાહતી)ને કારણ બનાવીને તેના ન્યાયપૂર્ણ માનવીય અધિકારોને કચડી શકાય નહીં”. આ જ વિવાદ દરમિયાન પોતાના પક્ષે સાક્ષી નહીં આપવાને કારણે પોતાના જૂના સાથીદાર ઇલિયા કઝાન સાથેની મિલરની મૈત્રી જોખમાઈ ગઈ.

1956માં આર્થર મિલરનાં બે એકાંકીઓ બ્રોડવે પર રજૂ થયાં : પદ્યશૈલીમાં લખાયેલું ‘A View from the Bridge’ અને બીજું ઓછું જાણીતું પણ ખૂબ અસરકારક નાટક ‘A Memory of Two Mondays’. પછીના વર્ષે મિલરે ફરીથી ‘A View from the Bridge’ બે અંકોમાં તેમજ ગદ્યમાં લખ્યું અને લંડનમાં પિટર બ્રુકના દિગ્દર્શનમાં રજૂઆત પામ્યું. 1961માં આર્થર મિલરે તૈયાર કરેલી પટકથા પર આધારિત ફિલ્મ ‘The Misfits’માં મેરિલીન મનરોએ મુખ્ય ભૂમિકા ભજવી અને લગભગ એ જ વર્ષે મિલર અને મનરો છૂટાં પડ્યાં.

મિલરનું છેલ્લું નાટક 'The Price' 1968માં લખાયેલું જેમાં પારિવારિક સંઘર્ષની વાત વણાયેલી.

1964માં લખાયેલું નાટક 'After the Fall' મિલરના મેરિલીન મનરો સાથેના લગ્નસંબંધ દરમિયાન થયેલા અંગત અનુભવો પર આધારિત હતું. આ નાટકથી મિલરનું તેના જૂના મિત્રદિગ્દર્શક ઇલિયા કઝાન જોડે પુનઃ જોડાણ થયું. 1964માં જ્યારે આ નાટક પ્રથમ વાર વૉશિંગ્ટનમાં રજૂ થયું ત્યારે તેની કથા મેરિલીન મનરો પર આધારિત હોવાથી અગાઉથી જ પુષ્કળ જાહેરાતો અને પ્રચાર થયેલાં, પરિણામે પ્રેક્ષકોમાં સ્વાભાવિક જ ભારે ઉત્તેજના અને અપેક્ષાઓ હતાં. એ જ વર્ષે મિલરે બીજું એક નાટક 'Incident at Vichy' રજૂ કર્યું. 'Death of a Salesman'ની ભવ્ય સફળતા પછી વર્ષો બાદ આ નાટક સૌથી વધારે સફળ નાટક નીવડ્યું.

2005માં કેટલાક નિકટના મિત્રોથી ઘેરાયેલા આર્થર મિલરે 89 વર્ષની વયે હૃદયરોગના હુમલાથી દેહ છોડી દીધો. તેના મૃત્યુ સમયે આર્થર મિલર 20મી સદીના મહાન નાટ્યકારોમાંનો એક હતો. અમેરિકન રંગભૂમિના તેમજ ફિલ્મોના અનેક નામી-અનામી કલાકારોએ મિલરને અંજલિ આપતાં કહેલું કે ''અમેરિકન રંગભૂમિને વિશ્વભરમાં ખ્યાતિ અપાવવામાં મિલરનો ફાળો બહુ મહત્ત્વનો છે''. મિલરના અવસાનના દિવસે તેના પ્રત્યેના આદર રૂપે બ્રોડવેનાં તમામ થિયેટરો-ને અંધકારમાં ડુબાડી દેવામાં આવેલાં.

જ્હૉન ગાસનરે એક જગ્યાએ મિલર વિશે લખતાં કહ્યું છે : ''In several respects, the dramatic contribution of Arthur Miller represents a culmination of American playwrights' efforts to create a significant American drama, to find more expressive dramatic forms than the realistic technique permits, and to develop a poetic drama rooted in American speech and manners.''

●

18

ભારતીય નાટક

પાશ્ચાત્ય નાટ્યપ્રવાહોનો આટલો વિશદ અભ્યાસ કર્યા પછી એક ભારતીય નાગરિક તરીકે આપણા મનમાં એક પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે જ જાગે કે આપણા દેશમાં શા માટે આટલા વૈવિધ્ય સાથેની રંગભૂમિનો વિકાસ જોવા નથી મળતો ? આ પ્રશ્નના કેટલાક ખુલાસાઓ અલબત્ત આપણને આ ગ્રંથનાં શરૂઆતનાં પ્રકરણોમાંથી મળી રહે છે; પરંતુ ત્યાર બાદ આલેખાયેલી અઢળક વિગતો જાણ્યા પછી પણ એ પ્રશ્ન તો આપણો પીછો નથી જ છોડતો કે શા માટે સંસ્કૃત--રંગમંચના સુવર્ણ ઇતિહાસને બાદ કરતાં આપણી પ્રજા સદીઓ સુધી માત્ર ને માત્ર લોકનાટ્યોમાં જ રચીપચી રહી. અને પછીથી, છેલ્લે અંગ્રેજી અથવા પશ્ચિમી પ્રભાવ તળે આવી જઈને 'પ્રોસિનિયમ' (બંધ નાટ્યગૃહ) થિયેટરમાં વિદેશી ઢાંચાને અનુકૂળ આવે તેવાં વાસ્તવિક શૈલીનાં નાટકો જ ભજવતાં રહેવામાં સંતોષ માની લીધો? અંગ્રેજો તો છેલ્લાં બસો-ત્રણસો વર્ષથી ભારતમાં આવ્યા; પરંતુ તે પહેલાં કે તે પછી પણ કોણે આપણી રંગભૂમિના વિકાસને રોક્યો ? યુરોપીય રંગભૂમિની માફક આપણા ભારતીય રંગમંચ પર શા માટે નવા નવા વાદો, વિચારો, સિદ્ધાંતો કે શૈલીઓ જોવા મળતાં નથી ? ઇબ્સન, સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ચેખૉવ કે બર્નાર્ડ શૉ જેવા પ્રખર બુદ્ધિશાળી નાટ્યકારો, સ્ટાનિસ્લા-વ્સ્કી કે બ્રેખ્ત જેવા નવી નાટ્યશૈલીના પુરસ્કર્તાઓ, એપિયા કે ગૉર્ડન ક્રેગ જેવા સ્ટેજલાઇટ્સના કીમિયાગરો કે પછી વાસ્તવવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ, અસ્તિત્વ-વાદ, ઍબ્સર્ડ, કન્સટ્રક્ટિવિઝમ, ક્યૂબિઝમ, 'ફિઝિકલ થિયેટર' કે 'થિયેટર ઑફ ક્રૂઅલ્ટી' જેવા નોખા નોખા વાદો, વિચારો, સર્જકો અને શૈલીઓનું અપાર વૈવિધ્ય શા માટે આપણે ત્યાં જોવા નથી મળતું?

દરેક રાષ્ટ્રના ઇતિહાસમાં આફતો અને વિઘ્નો તો આવ્યાં જ હોય એટલે દરેક બાબતમાં આપણી દીર્ઘકાલીન ગુલામી દશાને જ બહાના તરીકે આગળ

ધરીને બચાવ કરવાનો ન હોય! ટૂંકમાં રંગભૂમિક્ષેત્રે આપણે અવનવાં ખેડાણો નથી કરી શક્યાં તે એક કડવી અને છતાં સ્વીકારવી પડે તેવી ઠોસ હકીકત છે. છેલ્લાં બે હજાર વર્ષની આપણી ભારતીય રંગભૂમિ પર નજર દોડાવો તો આપણો સમગ્ર ઇતિહાસ ક્લાસિકલ સંસ્કૃત થિયેટર, કેરળનું કુડિયાટ્ટમ, દેશ-ભરમાં જુદા જુદા ગ્રામીણ પ્રદેશોમાં પથરાયેલાં લોકનાટ્યો (ભવાઈ, તમાશા વગેરે), અંગ્રેજોના પ્રભાવને લઈને અસ્તિત્વમાં આવેલ પારસી કે ઉર્દૂ રંગમંચ, સ્થાનિક લાક્ષણિકતાઓ ધરાવતાં (દા.ત. મરાઠી સંગીત-નાટકો) પ્રાદેશિક શહેરી નાટકો અને સમયની સાથે સાથે વિદેશી મૉડલ પર દેશભરમાં વિકસેલાં દેશી--વિદેશી નાટકોની ખીચડી જેવા વ્યાવસાયિક શહેરી રંગમંચો અને આઝાદી પશ્ચાત્ અસલ 'ભારતીય નાટક' સર્જવાના ગંભીર પ્રયાસો – બસ આટલામાં (આપણો રંગભૂમિનો ઇતિહાસ) સમાઈ જાય છે.

અલબત્ત, આનાં નિશ્ચિત કારણો કે વિગતોના ઊંડાણમાં જવાનો અહીં ઉપક્રમ નથી છતાં ઉપર ઉપરથી દેખાતાં કેટલાંક કારણો તેનો ખુલાસો આપવામાં ઘણાખરા અંશે પર્યાપ્ત જણાય છે. આપણો દેશ બહુ મોટો, વિશાળ વસ્તી, જાત જાતની ભાષા, અનેક પ્રકારના ધર્મો, લાખો ગામડાંઓમાં વસતી સામાન્ય પ્રજા, ભાતભાતની કલા-સંસ્કૃતિની પરંપરા, અંદાજે એક હજાર વર્ષની ગુલામી, પારાવાર શોષણ અને ગરીબી, સાક્ષરતાનો નિમ્નતર દર, સમાજના દરેક સ્તરે પ્રવર્તતી આર્થિક-સામાજિક અસમાનતાઓ, દેશનું શાસન અસંખ્ય છૂટાંછવાયાં રાજા-રજવાડાંઓમાં વહેંચાયેલું હોવાને કારણે રાજકીય ક્ષેત્રે રાષ્ટ્રીય સ્તરનાં બળવા કે જનઆંદોલનોનો સદંતર અભાવ, આ ઉપરાંત વિજ્ઞાન અને ટેકનૉલૉ-જીનો અભાવ, નવા આધુનિક વિચારો અને માહિતી-સમાચારનો અત્યંત ધીમો ફેલાવો વગેરેને કારણે આ દેશનો સામાન્ય નાગરિક સૌપહેલાં તો તેની પાયાગત ભૌતિક જરૂરિયાતોથી જ ઉપર ઊઠી શક્યો નહીં. મોટા ભાગની પ્રજાનો મુખ્ય સંઘર્ષ કેવળ જીવનની મૂળભૂત જરૂરિયાતો મેળવવાની કડાકૂટમાં જ રોકાયેલો રહ્યો. પરિણામે તેની વિચાર કે કલ્પનાશક્તિનો વિકાસ રૂંધાયેલો રહ્યો. જ્યાં જ્યાં જે કોઈ સ્તરે થોડુંઘણું અસાધારણ કામ થયું તેનો પ્રભાવ ન તો વિશાળ ફલક પર પડ્યો કે ન તો તેની કોઈ લાંબી પરંપરા ઊભી થઈ.

આની સરખામણીએ પશ્ચિમમાં મોટા ભાગની પ્રજા ખાધેપીધે સુખી. વિજ્ઞાન અને ટેકનૉલૉજીની હરણફાળને પરિણામે થયેલી અનેક આધુનિક શોધખોળો, પ્રજામાં એકંદરે સારો એવો શૈક્ષણિક, બૌદ્ધિક વિકાસ, જનસાધાર-ણમાં એકંદરે, સંસ્કારિતા અને જાગૃતિ; રાજાશાહી તથા ધર્મની સત્તા સામેના વિરોધ રૂપે અવારનવાર ઊઠેલો જનાક્રોશ, 'નવજાગરણ' અને 'જ્ઞાનયુગ' જેવી

ચળવળો, માનવઅધિકાર અને લોકશાહીની સ્થાપના માટે થયેલી લોકચળવળો, સમગ્ર વિશ્વને પ્રભાવિત કરી દેનારી ફ્રેન્ચ ક્રાંતિ, અમેરિકન ક્રાંતિ, અને રશિયન ક્રાંતિ જેવી ઘટનાઓ અને કાળક્રમે તેની શાસનકર્તાઓ તેમજ જનમાનસ પર પડેલી પ્રગાઢ અસરો, એ ઉપરાંત કાર્લ માર્ક્સ, ડાર્વિન, ફ્રૉઇડ, જ્હૉન સ્ટુઅર્ટ મિલ, કેઇન્સ, બર્ટ્રાન્ડ રસેલ, હેરૉલ્ડ લાસ્કી, આઇન્સ્ટાઇન વગેરેએ ફેલાવેલ રાજકીય-વૈજ્ઞાનિક-મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારોનો સમાજના દરેક ક્ષેત્ર પર પ્રભાવ.

20મી સદીના આરંભથી આપણા દેશમાં વર્ષો સુધી બે પ્રકારની રંગભૂમિ સમાંતર ધોરણે ચાલતી રહી. શહેરોમાં વિદેશી નમૂના પર આધારિત 'પ્રોસિનિયમ'(બંધ નાટ્યગૃહ)માં ભજવાતાં દેશીવિદેશી નાટકો અને હજારો લાખો ગામડાંઓમાં ખુલ્લા ચોકમાં, મંદિરનાં પ્રાંગણમાં કે ગામની ભાગોળે ભજવાતાં લોકનાટ્યો. ધીમે ધીમે સમય બદલાતાં, શહેરી રંગભૂમિ પર વર્તમાન સમસ્યાઓ પર સામાજિક નાટકો લખાવાં અને ભજવાવાં લાગ્યાં. શહેરી પ્રેક્ષકોને સીધું તાદાત્મ્ય સધાય તેવા સાપ્રંત વિષયો પરની કથાઓ વાસ્તવિક સ્વરૂપે, આધુનિક રંગઢંગ અપનાવી નાટકોમાં રજૂ થવા લાગી. ભજવણીમાં શક્ય એટલી વાસ્તવવાદી માવજત અને સેટ-લાઇટ્સ વગેરેમાં આધુનિકીકરણ દાખલ થયાં. બીજી બાજુ ગીતસંગીત અને નૃત્યના ઘટકો ધરાવતો પ્રાદેશિક લોકનાટ્ય-રંગમંચ 'total theatre' તરીકે ભારતના લાખો ગ્રામવાસીઓનું મનોરંજન કરતો રહ્યો.

હિંદી નાટ્યસાહિત્યના પ્રશિષ્ટ નાટ્યકારો તરીકે ભારતેન્દુ હરિશ્ચંદ્ર (1850–1885) અને જયશંકર 'પ્રસાદ' (1889–1937) હિંદીભાષી રંગમંચ પર ખૂબ મોટું નામ અને પ્રતિષ્ઠા ધરાવે છે. ભારતેન્દુનાં નાટકોમાં 'અંધેરનગરી', 'ભારતદુર્દશા', 'સત્યવાદી હરિશ્ચંદ્ર', 'નીલદેવી' વગેરે અગત્યનાં છે. તેમાંય 'અંધેરનગરી' આજે પણ એટલું જ પ્રાસંગિક નાટક ગણાય છે. જ્યારે પ્રસાદનાં નાટકોમાં મુખ્યત્વે 'સ્કંદગુપ્ત', 'ચંદ્રગુપ્ત', 'ધ્રુવસ્વામિની' અને 'કામના' જાણીતાં છે. આ ઉપરાંત આગા હશ્ર કશ્મીરી, કૃષ્ણ ચંદર, ભીષમ સહાની, હબીબ તનવીર, શાંતા ગાંધી, અસગર વજાહત વગેરે લેખકોએ ભારતીય વાસ્તવને અવનવી શૈલીથી ઉજાગર કરવાના પ્રયત્નો કર્યા છે.

ઉર્દૂ લેખક આગા હશ્ર કશ્મીરી (1879–1935) કવિ અને નાટ્યકાર હતા. તેમણે શેક્સપિયરનાં ઘણાં નાટકો ઉર્દૂમાં ભાષાંતર કર્યાં હોવાને કારણે ઉર્દૂના શેક્સપિયર તરીકે તેઓ જાણીતા થયેલા ! તેમનાં જાણીતાં નાટકોમાં 'આંખ કા નશા', 'બિલ્વમંગલ', 'રૂસ્તમ-ઓ-સોહરાબ', 'સીતા વનવાસ' વગેરે હિંદી રંગમંચ પર ખૂબ ભજવાયેલાં છે. શેક્સપિયરનાં સૌથી વધુ જાણીતાં રૂપાંતરો 'સફેદ ખૂન'(કિંગ લિયર) અને 'ખ્વાબ-એ-હસ્તી' (મૅકબેથ) છે. 1940 –50ના

દસકામાં હિન્દી લેખક કૃષ્ણ ચંદરે(1914–1977) ઉર્દૂ–હિંદી ભાષામાં વાર્તાઓ, રેડિયો-નાટકો અને ‘ધરતી કે લાલ’ જેવી રિયાલિસ્ટિક ફિલ્મની પટકથા લખેલી. ભીષમ સહાની(1915–2003)એ ‘હાનુશ’, ‘કબીરા ખડા બાઝાર મેં’, ‘માધવી’ અને ‘મુઆવઝે’ નામનાં નાટકો લખેલાં. વિખ્યાત ટીવી શ્રેણી ‘તમસ’ની પટકથા પણ તેમણે જ લખેલી. હબીબ તનવીરે (1923–2009) પંદર જેટલાં નાટકો લખેલાં અને એટલી જ સંખ્યામાં ફિલ્મોની પટકથા લખેલી. તેનાં નાટકોમાં ‘આગ્રા બઝાર’, ‘પોંગા પંડિત’, ‘ચરનદાસ ચોર’, ‘લાલા શૌહરતરાય’ વગેરે મશહૂર છે. આ તમામ નાટકો હબીબ તનવીરે જાતે જ તેના ‘નયા થિયેટર’ના નેજા હેઠળ ભજવ્યાં છે. શાંતા ગાંધી (1917–2002) સંસ્કૃત નાટક, લોકનાટ્ય અને આધુનિક નાટક ત્રણેય સાથે જોડાયેલાં. તેમનાં નાટકોમાં ‘રઝિયા સુલતાન’ અને ભવાઈ પર આધારિત ‘જસમા ઓડન’ સૌથી વધારે જાણીતાં છે. 1946માં જન્મેલા અસગર વજાહત વર્તમાનના એક પ્રસિદ્ધ હિંદી વાર્તાકાર, વિવેચક અને નાટ્યકાર છે. તેમનાં અગત્યનાં નાટકોમાં ‘જિસ લાહોર નહીં દેખ્યા’ (જે હબીબ તનવીરે ભજવેલું), ‘પાક-નાપાક’, ‘વીરગતિ’, ‘ફિરંગી લૌટ આયે’ વગેરે જાણીતાં છે.

1950–60ના ગાળામાં રંગભૂમિ સહિત તમામ કલાઓમાં (પોતપોતાના પ્રદેશોના સાંસ્કૃતિક) ‘‘મૂળિયાં તરફ પાછા ફરો’’ - ‘‘return to the roots’’ નામની સાંસ્કૃતિક ચળવળનો આરંભ થયો. આ નવા મંત્રે તમામ કુશળ લેખક–દિગ્દર્શકોને અસલ ભારતીય કહી શકાય તેવું કંઈક સાવ નવું, કલ્પનાશીલ નાટ્યકર્મ કરવા ઉત્તેજ્યા. આ પ્રકારના નાટ્યકારની કસોટી એ હતી કે એ તેની સમગ્ર પ્રેરણા પોતાની સાંસ્કૃતિક માટીમાંથી લેતો હોવા છતાં કથાની માવજત, તેનું અર્થઘટન અને તેની રજૂઆતશૈલીમાં તે આજના પ્રતીતિજનક તેમજ પ્રગ-તિશીલ સાહિત્યના સંદર્ભે ક્યાંય regressive and revivalist ન બન્યો.

આમ આપણે ત્યાં મુખ્યત્વે બધું મળીને કુલ ચાર પ્રકારની રંગભૂમિ વિકસી : 1. જુદા જુદા પ્રદેશોના ગ્રામીણ વિસ્તારોમાં પારંપરિક ભજવાતાં લોકનાટ્યો (તમાશા, નૌટંકી વગેરે). 2. શહેરોમાં ચાલતી વાસ્તવિક શૈલીની ધંધાદારી રંગભૂમિ (જેમ કે મુંબઈ અમદાવાદમાં ચાલતાં લોકપ્રિય નાટકો), જેમાં લક્ષ્ય એક જ હોય કે જે કંઈ ભજવાય તેનાથી પ્રેક્ષકોને વધુમાં વધુ મનોરંજન અને નિર્માતાઓને વધુમાં વધુ નફો મળી રહેવો જોઈએ. બાકી રહેતા બે પ્રકારોમાં 3. કલા અને સાહિત્યની ઉચ્ચ ગુણવત્તા ધરાવતાં વાસ્તવવાદી નાટકો અને 4. બિનવાસ્તવવાદી પ્રયોગશીલ નાટકો, જેના વિશે વિગતે જાણવું ખૂબ જરૂરી છે.

આમ તો આ બંને પ્રકારના નાટ્યલેખનમાં ફાળો આપનારા દેશભરમાં

ફેલાયેલા વિવિધભાષી લેખકો અનેક છે પરંતુ હાલ તો પ્રતિનિધિરૂપ બે જ લેખકોને યાદ કરીને આજનો રંગમંચ સમજવાનો પ્રયાસ કરીએ, જેમાંના એક છે આઝાદી પછીના ભારતીય વાસ્તવને ઉજાગર કરનાર હિંદી-સર્જક શ્રી મોહન રાકેશ અને બીજા મરાઠીમાં શ્રી વિજય તેન્ડુલકર. એવી જ રીતે વાસ્તવવાદથી હટીને લખાયેલાં પ્રયોગશીલ નાટકોમાં બીજાં બે નામો અગ્રગણ્ય છે. એક બંગાળના શ્રી બાદલ સરકાર અને બીજા કર્ણાટકના શ્રી ગિરીશ કર્નાડ જેમનાં પ્રાદેશિક ભાષામાં લખાયેલાં નાવીન્યપૂર્ણ મૌલિક નાટકોએ આપણી રંગભૂમિને રાષ્ટ્રીય સ્તરે સમૃદ્ધ કરવામાં મોટો ફાળો આપ્યો અને સાથોસાથ આપણી રંગ-ભૂમિને અસલ ‘ભારતીયતા’ની સ્વતંત્ર ઓળખ પણ આપી. આ તમામ નાટકોને યશસ્વી રીતે રંગમંચ પર રજૂ કરનારા કાબેલ દિગ્દર્શકોમાં હતા પં. સત્યદેવ દુબે, જબ્બાર પટેલ, વિજયા મહેતા, શ્યામાનંદ જાલાન, બી. વી. કારન્થ, અલકાઝી, ઓમ શિવપુરી વગેરે. આપણે અગાઉ નોંધ્યું છે કે દૃષ્ટિવાન અને કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શક વગર કોઈ પણ શૈલીનું નાટ્યલેખન અધૂરું છે.

આ ચાર લેખકોની સાથે ત્રણ એવા દિગ્દર્શકો વિશે પણ જાણવું જોઈએ કે જેમણે લિખિત નાટકો કરતાં વિશેષ તેમની આગવી કલ્પનાશીલતાથી રંગમંચ ઉપર ગીત-સંગીત-કાવ્ય-અભિનય-મુદ્રા-અંગકસબ-પ્રકાશનિયોજન-વસ્ત્રસજ્જા વગેરેનું શ્રેષ્ઠ સંકલન કરી નાટકનું એક સાવ નિરાળું સ્વરૂપ વિકસાવવામાં અગ્રિમ ફાળો આપ્યો. આ દિગ્દર્શકો છે હબીબ તનવીર, રતન થિયમ અને કે. એન. પનિકર.

પરંતુ રખે કોઈ એવું માની લે કે ભારતીય નાટ્યલેખકોનું વાસ્તવવાદી અને અ-વાસ્તવવાદી જેવું આ વર્ગીકરણ ચુસ્ત કે જડબેસલાક છે. ‘સખારામ બાઇ-ન્ડર’ અને ‘ગીધાડે’ જેવી કઠોર ‘વાસ્તવવાદી’ કૃતિના રચયિતા તેન્ડુલકરે ‘ઘાસીરામ કોતવાલ’ જેવી ‘બિનવાસ્તવવાદી’ - ગીતસંગીતથી સભર પ્રયોગશીલ કૃતિ પણ આપી જ છે અને તેની સામે પાછળના સમયમાં ખુલ્લા આંગનમંચના (કે ‘Third Theatre’ના) સમર્થક બની ગયેલા બાદલ સરકારે પણ ‘પ્રોસિનિયમ’ માટેની તેમની શ્રદ્ધા તૂટી એ પહેલાં ‘એવમ્ ઇન્દ્રજિત’, ‘પગલા ઘોડા’ અને ‘બાકી ઇતિહાસ’ જેવાં નાટકો લખીને ભારતીય ‘વાસ્તવવાદ’ને પોતાની વિલક્ષણ શૈલીમાં આલેખ્યો છે. તેવી જ રીતે ‘હયવદન’ અને ‘નાગમંડલા’ જેવી ‘બિન-વાસ્તવવાદી’ લોકનાટ્ય આધારિત કલાત્મક નાટ્યકૃતિઓ રચનાર ગિરીશ કર્નાડે ‘યયાતિ’ અને ‘તુઘલક’ જેવાં પૌરાણિક અને ઐતિહાસિક કથાનકો પર રચાયેલાં આધુનિક અર્થઘટન સાથેનાં નાટકો પણ આપ્યાં છે. અહીંયાં વધુ એક કવિ-નાટ્યકાર ધર્મવીર ભારતીની યશસ્વી હિંદી પદ્યનાટ્યકૃતિ ‘અંધાયુગ’ને

પણ યાદ કરવી પડે જે મહાભારતના એક કથાનક પર રચાઈ છે, જેની ભાષા કાવ્યાત્મક છે પણ તેમાંથી ઊઠતો પ્રધાનસૂર તત્કાલીન ભારતીય ઇતિહાસના એક કરુણ પ્રકરણ(દેશના કોમી ભાગલા)ને પરોક્ષપણે ઉજાગર કરે છે.

આઝાદી બાદ આધુનિક ભારતીય રંગભૂમિની કાયાપલટ કરનાર આ મુખ્ય ચારપાંચ નાટ્યકારોએ ભારતીય રંગમંચ ઘડવામાં બહુ મોટો ફાળો આપ્યો. આ લેખકો અને દિગ્દર્શકોએ સર્જેલાં – વાસ્તવવાદી તેમજ બિનવાસ્તવવાદી નાટકો નવા આધુનિક ભારતીય રંગમંચનો પાયો બન્યાં. પશ્ચિમી નાટ્યસાહિત્ય અને ત્યાંની નવી પ્રાયોગિક રંગભૂમિની ચળવળોથી પ્રભાવિત આ નાટ્યકારોએ દેશની આઝાદી બાદ શરૂનાં વર્ષોમાં આવેલાં સામાજિક-આર્થિક પરિવર્તનોને કારણે બદલાયેલા માનવસમાજને મૂંઝવતા અત્યંત જટિલ એવા સાઇકોલૉજિકલ તેમજ ફિલૉસૉફિકલ પ્રશ્નોને વાચા આપી. એક સાધારણ મનુષ્યની અસ્તિત્વ માટેની લડાઈ, માનવજીવનનો અર્થ, સંબંધોની સાર્થકતા, પરંપરાગત ભાષાની ઓગળતી જતી અસરકારકતા, નૈતિકતાનાં બદલાતાં મૂલ્યો અને અર્થઘટનો, વ્યક્તિ-સ્વાતંત્ર્યની હવાથી તૂટી રહેલા લગ્નસંબંધો તેમજ પરિવારો, ભૌતિક ભાગદોડ વચ્ચે ઉપેક્ષિત થતાં બાળકો અને વૃદ્ધો વગેરે મુદ્દાઓ આઝાદી પછીના ભારતીય નાગરિક સમાજને વ્યક્ત કરવા માટે એકદમ પ્રાસંગિક જણાયા. અહીં આપણે વાસ્તવવાદી તેમજ વાસ્તવવાદ-વિરોધી નાટ્યશૈલીને પ્રગટ કરનારા કેટલાક પ્રતિનિધિરૂપ નાટ્યકારોનાં પ્રદાન વિશે સંક્ષેપમાં જાણીએ.

મોહન રાકેશ (1925–1972) :

આઝાદી પછીના ભારતના સૌપ્રથમ આધુનિક વાસ્તવવાદી નાટ્યકાર તરીકે હિંદી લેખક મોહન રાકેશની ગણના થાય છે. તેમનું સૌથી વધારે વખણાયેલું ને વ્યાપકપણે ભજવાયેલું નાટક છે 'આધેઅધૂરે', જેમાં આઝાદી પછી ભારતની જબરદસ્ત પલટાઈ રહેલી નગરોની સામાજિક, આર્થિક પરિસ્થિતિમાં ભીંસાતો મધ્યમ વર્ગ, પરિવારનો પ્રત્યેક સભ્ય જે રીતે પોતાની સ્વતંત્ર ઓળખ કે વજૂદ જાળવી રાખવા તીવ્ર

સંઘર્ષ ને મનોમંથન અનુભવે છે તેનું ચોટદાર આલેખન કરવામાં આવેલું. રાકેશે આ નાટક થકી રંગમંચ માટે ઉપયુક્ત એવી નવી ભાષા આપી, સ્વયં પાત્ર જ સૂત્રધાર બની પ્રેક્ષક સાથે સંવાદ કરે તેવી નવી ટેકનિક આપી, અને એક જ નટ ચાર પાત્રો (ચાર મહોરાં સાથે) ભજવી શકે એવી નાટ્યાત્મક સંભાવના તેના પ્લૉટમાં જ મૂકી.

'આધેઅધૂરે'ની ભાષાના સંદર્ભમાં નાટ્યવિદ નૈમિચંદ્ર જૈને કહેલું કે ''નાટકની ભાષા સાદી, સાચુકલી અને સતત તણાવગ્રસ્ત છે. સંવાદોમાં એક બાજુ સામાન્ય બોલચાલની લય અને બાંધણી છે તો બીજી બાજુ તેમાં એક પ્રકારની પ્રવાહિતા અને સ્વયંસ્ફુરણા છે. અનુભૂતિની સૂક્ષ્મતાને પ્રગટ કરી શકનાર ધ્વનિ અને મૌનના અર્થયુક્ત સમન્વયની ઊંડી સમજણ ધરાવતો કોઈ ઉત્તમ સર્જક જ આ ઉપલબ્ધિને પામી શકે જે અહીં મોહન રાકેશે સિદ્ધ કરી બતાવ્યું છે. ઘણા કુશળ દિગ્દર્શકો માને છે કે નાટકમાં તીખા-તમતમતા સંવાદોને સ્થાને બોલકું મૌન પ્રેક્ષકોને વધારે પ્રભાવિત કરી જાય છે. નાટકમાં આવતા વિરામોમાં અધિકતર નાટ્યતત્વ પ્રગટ થાય છે. 'નાટકીય શબ્દ' અથવા નાટક માટેની ઉચિત ભાષા ખોળવા માટેની રાકેશની સતતની મથામણ સૌથી વધારે ગણનાપાત્ર છે. અસ્તિત્વના જટિલ, ગહન અને સૂક્ષ્મ સ્તરોની અભિવ્યક્તિને ઉપયુક્ત ભાષા જેના થકી આપણા સમયકાળનાં ખંડિત વ્યક્તિત્વો તેમની સાચુકલી, પ્રામાણિક કેફિયત રજૂ કરી શકે''. (અહીં 'static drama'ની ભલામણ કરતો મેટરલિંક, અસ્તિત્વવાદી અવધારણાઓને તેનાં પાત્રાલેખનોમાં ઉતારતો સાર્ત્ર અને વિલી લૉમન જેવું ચરિત્ર આલેખનાર અભિવ્યક્તિવાદી આર્થર મિલર યાદ આવી જાય છે.)

દિગ્દર્શક અલ્કાઝીનું કહેવું હતું કે, '' 'આધેઅધૂરે' મધ્યમવર્ગીય જીવનની વિનાશકારી રિક્તતાનો શુષ્ક, તેમજ એકાકીપણાનો એક કરુણ પરંતુ તીવ્ર ચોટ આપતો દસ્તાવેજ છે. અને આ બધાં પાછળનાં કારણો છે સમાજનાં વિકૃત મૂલ્યો, અનેકવિધ ભ્રમણાઓ અને સંબંધોમાં રહેલી પોકળ નૈતિકતા''. આ પહેલાંના હિંદી નાટ્યસાહિત્યમાં આ વસ્તુઓ દુર્લભ હતી. આ નાટકોની રૂઢિ-મુક્ત (unstylised) બાંધણી અને બહુપરિમાણી કથાવસ્તુ દિગ્દર્શકોને અવનવી શૈલીઓમાં આ નાટકો પ્રસ્તુત કરવાની શક્યતા પ્રદાન કરે છે.

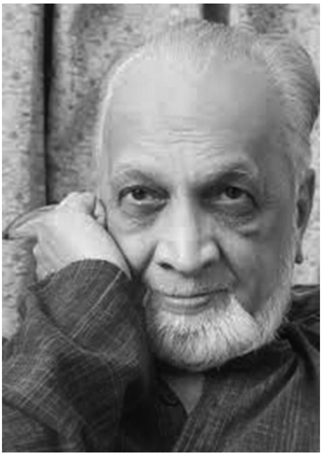
તેનાં બીજાં સફળ નાટકોમાં 'આષાઢ કા એક દિન' અને 'લહરોં કે રાજહંસ' ગણવામાં આવે છે. આ બંને નાટકોમાં વર્તમાનનું વિશ્લેષણ કરવા માટે પ્રશિષ્ટ (ક્લાસિક) સાહિત્યમાંથી કથાનકો પસંદ કરવામાં આવ્યાં છે.

'આષાઢ કા એક દિન' એક વર્તમાન લેખકની અંગત જીવનની સંઘર્ષમય દ્વિધા સૂચવતું એક ઐતિહાસિક પરિવેશનું નાટક છે. રાકેશના ત્રીજા નાટક 'લહરોં કે રાજહંસ'ની પ્રસ્તાવનામાં તેમણે લખ્યું છે કે 'મેઘદૂત' વાંચતી વખતે મને સતત એવું લાગ્યા કરતું હતું કે આ કથા નિર્વાસિત યક્ષની એટલી નથી જેટલી સ્વયં પોતાના આત્માથી નિર્વાસિત એવા એક કવિની છે જેણે પોતાની જ આપરાધિક અનુભૂતિને અજ્ઞાતપણે આ પરિકલ્પનામાં ઢાળી દીધી છે. બસ, આ અનુભૂતિએ જ મને નાટક 'આષાઢ કા એક દિન' લખવા માટેની પ્રેરણા પૂરી પાડેલી.''

વાસ્તવિક નાટ્યલેખનશૈલીમાં મોહન રાકેશે નવા યુગની નવી સંવેદનશીલતા ઉમેરી. તેમનાં નાટકોનું સરેરાશ કેન્દ્રબિંદુ ચકાસો તો જાણવા મળશે કે દરેકમાં તેમની પ્રાથમિક નિસબત માનવસંબંધો સાથે રહી છે. નાટક 'આષાઢ કા એક દિન'માં એક સર્જનાત્મક કલાકારની ભીતર ચાલી રહેલ મનોમંથનના સંદર્ભે મનુષ્યની જાતીયતા (sexuality) પર તેઓ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. 'લહરોં કે રાજહંસ'માં ભૌતિકતા અને આધ્યાત્મિકતા વચ્ચેનો સંઘર્ષ આલેખાયેલો છે. 'આધેઅધૂરે'માં શહેરના મધ્યમવર્ગોમાં ઝડપથી બદલાઈ રહેલાં વ્યક્તિગત મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ નિરૂપાયો છે. એકંદરે આ તમામ કૃતિઓમાં બધો ભાર તેમની અવિરત ચાલતી ખોજ ઉપર છે જે વાસ્તવમાં તેમના સ્વાનુભવની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ છે. તેઓ હંમેશાં ચીલાચાલુ સામાજિક ધારાધોરણોની બહાર વિકસેલા અર્થપૂર્ણ માનવસંબંધોની અગત્ય પર ભાર મૂકે છે. તેમની કલાત્મક અભિવ્યક્તિમાં ક્યાંય કોઈ સમાધાન કે બાંધછોડ નથી. તેનાથી પણ વિશેષ, ખાસ તો તેમાં ક્યાંય તેમના પોતાપણાના ભોગે સાહિત્યમાં પોકળ ચિરસ્થાયીત્વને પામવાની કોઈ મનોલાલસા નથી.

મોહન રાકેશનાં નાટકો ભારતમાં નવા રંગમંચની લાંબી ખોજની ઉત્કૃષ્ટ નીપજ છે. આ નાટકોમાં વિષયવસ્તુની પ્રામાણિકતા છે તેમજ વાસ્તવિકતામાં અંતર્નિહિત સત્યને નિર્મમતાપૂર્વક ઉજાગર કરી શકવાની એક સર્જક તરીકેની નીડરતા છે. તેમની કૃતિઓમાં શૈલી-સ્વરૂપ-ભાષાના સંદર્ભે નટો ને દિગ્દર્શકો માટે પ્રયોગશીલતાની અપાર સંભાવનાઓ રહેલી છે. મોહન રાકેશ પાસેથી હજુ વધારે ઉમદા નાટકો મળી શક્યાં હોત પરંતુ ભારતીય હિંદી નાટ્યસાહિત્યની અપાર કમનસીબી જ ગણવી પડે કે આવી શ્રેષ્ઠ કાબેલિયત ધરાવનાર નાટ્યકાર બહુ લાંબું જીવ્યા નહીં અને 1972ના રોજ ફક્ત 47 વર્ષની વયે તેમનું હૃદયરોગના હુમલાથી અવસાન થઈ ગયું.

વિજય તેન્ડુલકર (1928–2008) :



1970–80ના દાયકામાં પ્રવર્તમાન સામાજિક અને રાજકીય જીવનમાં થતી ઊથલપાથલનાં મૂળમાં રહેલાં કારણોને નિર્ભીક અને સ્પષ્ટ અવાજે નાટ્ય સ્વરૂપે રંગમંચ પર ઉજાગર કરનારા મરાઠી નાટ્યસર્જકોમાં શ્રી વિજય તેન્ડુલકર ભારતીય નાટ્યસાહિત્યના શિખરે બિરાજે છે. તેમનું નાટ્યલેખન અત્યંત વાસ્તવવાદી, જમીન પરની વાસ્તવિકતાની કઠોર નિર્મમ ભૂમિકા પર રચાયેલું. તેન્ડુલકરને શરૂઆતનો આર્થિક સંઘર્ષ અને પરિણામે મુંબઈની જૂનીપુરાણી ‘ચાલ’વાળા ઘરમાં રહેવાની મજબૂરીને કારણે તેમને જુદા જુદા ગરીબ, નિમ્ન મધ્યમવર્ગીય લોકોને નજીકથી જોવા-જાણવાની અઢળક તકો મળી. એ સમયગાળામાં એક સંવેદનશીલ સર્જક તરીકેનું તેમનું એ અવલોકન એટલું બધું સૂક્ષ્મ અને વિગતસભર હતું કે જેને કારણે પછીનાં નાટકોમાં તેઓ ધરતીની એ કઠોર વાસ્તવિકતાનું સચ્ચાઈપૂર્ણ અધિકૃત નિરૂપણ કરી શક્યા. તેમનાં કેટલાંક જાણીતાં નાટકોમાં ‘શ્રીમંત’, ‘ઘાસીરામ કોતવાલ’, ‘ગીધાડે’, ‘શાંતતા કોર્ટ ચાલુ આહે’, ‘સખારામ બાઇન્ડર’, ‘કમલા’, ‘અસિ પાખરે યેતિ’, ‘જાત હી પૂછો સાધુ કી’ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. આમાંથી તેમનાં કેટલાંક નાટકો મરાઠી તખ્તાનાં ‘ક્લાસિક્સ’ ગણાયાં છે.

તેન્ડુલકરનો મુખ્ય આક્રોશ જુનવાણી રૂઢિચુસ્ત ઉચ્ચસમાજનાં અન્યાયકારી સ્થાપિત મૂલ્યોની સામે હતો. આપણી નજર સામેના ઠોસ સામાજિક વાસ્તવને મજબૂત જડબાતોડ અભિવ્યક્તિ આપવામાં જ્યારે દેશના સમકાલીન લેખકો વધારે પડતી સંભાળ, સાવચેતી, સંકોચ અને સુરક્ષાભાવથી કલમ ચલાવતા હતા ત્યારે વિજય તેન્ડુલકર ખુલ્લંખુલ્લા પૂરેપૂરી હિંમતથી એ દૂષણોને ખતમ કરવાના પડકાર સાથે નાટ્યલેખનમાં કૂદી પડ્યા. તેમણે તેમનાં નાટકોમાં સમાજની આખીય વ્યવસ્થા ઉપર ધનિકો, રાજકારણીઓ અને ઉપલા સામાજિક વર્ગોનો અંકુશ, અને સામે ભારતીય સમાજમાં મહિલાઓની પરાધીનતા, નાતજાતનાં દૂષણો, ધર્માંધતા, નીતિવિહીન રાજકારણ વગેરે સામે હિંમતપૂર્વક અવાજ ઉઠાવ્યો. આવું નિર્ભીક ચોટદાર નાટ્યલેખન કરવાથી એક તરફ તેન્ડુલકરને પ્રેક્ષકો અને સમીક્ષકોનો જંગી આવકાર મળ્યો તો બીજી તરફ સમાજના માથાભારે વર્ગો અને શાસકો દ્વારા અવારનવાર હિંસક ધમકીઓ અને વિરોધી

દેખાવોનો પણ સામનો કરવાનો આવ્યો.

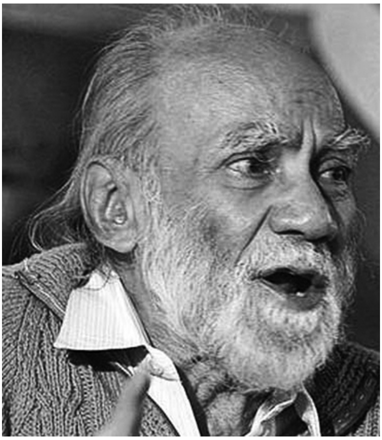
તેમના લેખનની વિશેષતા એ હતી કે તે સમગ્રતયા બિનપરંપરાગત હતું. તેમના લેખનમાં સામાજિક મુદ્દાઓને સીધેસીધા ઉઠાવવામાં નહોતા આવતા, અથવા તો બની ગયેલી ઘટનાનું સીધેસીધું આલેખન નહોતું કરવામાં આવતું. તેઓ કોઈ સાચો વ્યક્તિગત અનુભવ યા સામાજિક સંઘર્ષની બની ગયેલી એકાદ ઘટનામાંથી કેવળ પ્રેરણા ઝીલતા. તેમના લેખનનો હાર્દરૂપ ભાગ માન-વવર્તન અને માનવજીવન હતાં. તેમાં સત્તા, રાજકારણ, સેક્સ, હિંસા, ગંદીગ-લીચ ગાળો બધું જ તેન્ડુલકર માટે તેમનાં વાસ્તવવાદી લેખનનું અવિભાજ્ય અંગ હતું. 'ગીધાડે' અને 'સખારામ બાઇન્ડર' જેવાં નાટકોમાં માનવવર્તનમાં રહેલ હિંસા, સેક્સ અને બેશરમી સ્પષ્ટ રીતે જોઈ શકાય છે. તેવી જ રીતે 'ઘાસીરામ કોતવાલ'માં પુરુષ હોવાની જાતીય સભાનતા, અસહિષ્ણુતા, વંશીય ઘમંડ, પૂર્વગ્રહ, રાજકીય ખટપટો વગેરે સ્પષ્ટ જોવા મળે છે. 'શાંતતા કોર્ટ ચાલુ આહે' સ્ત્રીની શોષિત પરાધીન અવદશા અને સામે પુરુષની પોકળ, ખોખલી બહાદુરી અને ઉપરછલ્લી શિષ્ટ રીતભાત પર તીક્ષ્ણ પ્રહારો છે. તેંડુલકરનાં બધાં સ્ત્રીપાત્રો પુરુષોની જોહુકમીને ચૂપચાપ તાબે થનારાં નથી પણ મોકો આવ્યે ભલભલા માથાભારે ભદ્રવર્ગીય પુરુષોને પણ છડેચોક ઉઘાડા પાડવાની અસા-ધારણ હિંમત અને આક્રોશ ધરાવે છે. તેંડુલકરની તેજાબી કલમની આ ધાર શ્યામ બેનેગલની અત્યંત વાસ્તવવાદી ફિલ્મોમાં પણ જોવા મળે છે.

1972માં તેન્ડુલકરે લખેલું નાટક 'ઘાસીરામ કોતવાલ' રાજકીય હિંસા જોડે સંકળાયેલું હતું. નાટકની રચના 18મી સદીના પુણે શહેરમાં, રાજકીય કટાક્ષ કરતાં સંગીત-નાટક (Musical play) રૂપે કરવામાં આવેલી. તેમાં પરંપ-રાગત મરાઠી લોકસંગીત અને વર્તમાન નાટ્ય તરકીબોનો સુંદર સમન્વય સાધીને મરાઠી રંગભૂમિ પર કોઈ નવતર શૈલીના આવિષ્કારનો લેખકનો ગંભીર પ્રયાસ હતો. 'ઘાસીરામ કોતવાલ' એક લેખક તરીકે તેન્ડુલકરના 'સમૂહની માનસિકતા' (Group psychology) પરના ઊંડા અભ્યાસને સિદ્ધ કરે છે. મરાઠી તેમજ બીજી ભાષાઓમાં આ નાટકના છ હજારથી અધિક પ્રયોગો સાથે 'ઘાસીરામ કોતવાલ' ભારતીય રંગમંચ પર સૌથી વધારે લાંબો સમય ચાલતાં નાટક તરીકેનો વિક્રમ સર્જી શક્યું છે.

વિજય તેન્ડુલકરને આટલા બધા બિરદાવવાનું કારણ એ પણ છે કે તેમણે બંધિયારસ્થગિત થઈ ગયેલા મરાઠી રંગમંચમાં નવી ચેતના, નવી ઊર્જા ભરી આપી. ધરતીની કઠોર વાસ્તવિકતાથી જોજનો દૂર, માત્ર નૈતિકતા અને જીવનનાં ઉચ્ચ મૂલ્યોની જ પોકળ વાતો કરતી મરાઠી રંગભૂમિ દંભી ને ખોખલી થઈ

ચૂકેલી. તેન્ડુલકરે આઝાદી પછીની બદલાયેલી પેઢીનો અસલી મિજાજ દર્શાવ-વા આવી સુષ્ઠુ સુષ્ઠુ વાતો કરનારી એ રંગભૂમિ વિરુદ્ધ પોતાની કલમની તાકાત વડે ખુલ્લો બળવો જાહેર કર્યો. તેમના દરેક નાટકની વાર્તામાં પ્રેક્ષકોને સચ્ચાઈ, નીડરતા અને બંડખોરીની ઝલક જોવા મળી. મરાઠી પ્રેક્ષકવર્ગ જે 1955થી ચાલી આવતાં નૈતિકતાપ્રધાન નાટકો, ફૅમિલી-મેલોડ્રામા, મનભાવન સંગીતના-ટકો અને બાલ કોલ્હાટકરનાં હૃદયંગમ નાટકો જોવા ટેવાયેલા એ તેન્ડુલકરનાં એક પછી એક આવેલાં આકરાં તેજાબી નાટકો જોઈને ખળભળી ઊઠ્યો!

બાદલ સરકાર (1925–2011) :



1963માં પોતાની નોકરીના ભાગ રૂપે જ્યારે બાદલ સરકાર નાઇજિરિયામાં હતા ત્યારે ત્યાં આગળ જ તેમણે તેમનું સીમાચિહનરૂપ નાટક 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત' લખ્યું. નાટક 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત' મારફતે આઝાદી પશ્ચાતના શહેરી યુવાવર્ગની વિચલિત ને વિભ્રમિત કરી મૂકનારી ભયાનક એકલતા એટલી તો ધારદાર રીતે રંગમંચ પર પ્રગટ થઈ કે એક સમર્થ નાટ્યકાર તરીકે બાદલ સરકાર તત્કાળ દેશભરમાં વિખ્યાત બની ગયા. ત્યાર પછી તો તેમણે ઉપરાઉપરી એક એકથી ચડિયાતાં નાટકો આપ્યાં. જેમાં 'બાકી ઇતિહાસ', 'પ્રલાપ', 'ત્રિંગ્શા શતાબ્દી', 'પગલા ઘોડા', 'શેષ નાઈ', 'સારા આકાશ' વગેરે મુખ્ય છે. 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત' નાટકમાં ત્રણ યુવકોની વાત છે – અમલ, વિમલ, કમલ અને સાવ એકલો ને અનોખો એવો ઇન્દ્રજિત – જેને વર્તમાન બીબાઢાળ – regimented સમાજવ્યવસ્થામાં પોતાની સાવ અલગ અને સ્વતંત્ર એવી મૌલિક ઓળખની તલાશ છે. બીજાઓથી જુદા પડવાની આ ઝંખના આગળનાં એકસરખાં ત્રણ નામો પછી આવતા પોતાના સાવ અલગ ધ્વનિ સૂચવતાં ઈન્દ્રજિત જેવાં નામના પ્રતીક દ્વારા પણ વ્યક્ત થાય છે. પાંચ વર્ષના ગાળામાં બાદલ સરકારે અનેક નાટકો લખ્યાં ને ભજવ્યાં અને તે સાથે સાંપ્રત ભારતીય રંગમંચ પર પોતાની આગવી છાપ છોડી.

શહેરી રંગમંચની લગાતાર પ્રવૃત્તિ દરમિયાન જ નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેના પ્રત્યા-યન અંગે બાદલદાના ચિત્તમાં જે સતત ઘમસાણ ચાલતું તેમાંથી જ તેમને

શહેર-સ્થિત પ્રોસિનિયમ થિયેટરની વ્યર્થતાનું તીવ્રપણે ભાન થયું. અનુભવે તેમને લાગ્યું કે આ શહેરના ઉજળિયાતોનો રંગમંચ સામાન્ય દર્શકોની એષણાઓ ને સમસ્યાઓથી સાવ જ વિપરીત અને અજ્ઞાત છે. પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં મંચ ઉપર નટો ભજવણી કરે અને નીચે પ્રેક્ષાગારમાં બેઠેલા દર્શકો ચૂપચાપ જોયા કરે તેમાં બાદલદાને થિયેટર એકપક્ષીય લાગ્યું. તેમને થયું કે આવી ભજવણીમાં પ્રેક્ષકોની અવગણના તો છે જ, પણ તેમની બુદ્ધિ અને સમજણ પ્રત્યે એક પ્રકારે અનાદર પણ છે. ભારતનાં પારંપરિક લોકનાટ્યોમાં રહેલી પ્રેક્ષકો સાથે અનૌપચારિકપણે વાર્તાલાપ – દ્વિપક્ષી-પ્રત્યાયન (two-way communication) કરી શકવાની મોકળાશ તેમણે તેમના બંગાળના લોકનાટ્ય ‘જાત્રા’માં જોઈ અને એ ટૅકનિકે તેમને બહુ પ્રભાવિત કર્યા.

જીવનના લગભગ બે દાયકા સુધી પ્રોસિનિયમ રંગભૂમિ પર વિવિધ પ્રયોગો અને ઊંડાણભરી વૈચારિક મથામણ બાદ બાદલ સરકારને એક જુદી પરંતુ નિશ્ચિત દિશા મળી. એન્તૉનિન આર્તુ, ગ્રોટૉવ્સ્કી, ઑગસ્ટો બૉલ, પીટર બ્રુક અને રિચાર્ડ શેખનર જેવા મેધાવી દિગ્દર્શકોના બિનપરંપરાગત પ્રાયોગિક રંગમંચે બાદલદાના ચિત્તમાં ચાલી રહેલી ઊથલપાથલને સ્પષ્ટ કરી આપી. ત્યાર પછી કહી શકાય કે તે સમયના બંગાળના દિગ્ગજ નાટ્યકારો શંભુ મિત્રા અને ઉત્પલ દત્તની નાટ્યશૈલીથી બાદલ સરકારની નાટ્યપ્રવૃત્તિ સાવ ઉફરી દિશામાં ચાલી. 1969 પછી બાદલ સરકારે ઊંડા ચિંતન અને અવલોકન બાદ પ્રોસિનિયમ સ્ટેજ પર પોતાની અત્યંત સફળ રહેલી કારકિર્દીને કાયમ માટે અલવિદા કરી અને ‘Third Theatre’નો ખ્યાલ રજૂ કરી તેમની રંગયાત્રામાં વધુ સંઘર્ષમય કઠોર માર્ગ અપનાવ્યો. તેમણે નાટ્યગૃહની અંદર તેમજ બહાર નવેસરથી લખેલાં નાટકો ભજવવાની શરૂઆત કરી. અને આ દરમિયાન તેમની કલ્પનાનો આંગનમંચ (courtyard theatre) અસ્તિત્વમાં આવ્યો.

શહેર અને ગામડા વચ્ચે, ભણેલા ને અભણ વચ્ચે, સુખી અને અભાવગ્રસ્ત વચ્ચે એક સેતુ બનવાનો બાદલ સરકારનો આ પ્રયાસ હતો. 1976થી તેમના જૂથ ‘શતાબ્દી’ને કૉલકાતામાં સુરેન્દ્રનાથ પાર્ક (તે સમયના કર્ઝન પાર્ક) ખાતે દર શનિરવિ નાટકો ભજવવાની પરંપરા શરૂ કરી. બાદલદાનાં નાટકોમાં ટિકિટો નહોતી. તેમાં દર્શકોને મુક્ત પ્રવેશ હતો. અલબત્ત, સ્વૈચ્છિક અનુદાન – ડૉનેશન જરૂર સ્વીકારવામાં આવતું. નાટ્યકલામાં ખરીદવેચાણ અથવા વેપારી-ગ્રાહક જેવાં બજારુ સમીકરણોમાં બાદલદાને શ્રદ્ધા નહોતી. નાટકને તેઓ market commodityની સમક્ષ મૂકવા હરગિજ તૈયાર નહોતા. નાટકો ભજવનાર કલાકારોની તેમજ તેમને જોવા આવનાર દર્શકોની સમજણ અને

સંવેદના બંનેમાં તેઓ ક્રાંતિકારી પરિવર્તન ઇચ્છતા હતા.

બાદલદાનાં નાટકોમાં નક્સલવાદી ચળવળ પાછળનાં માનવીય કારણોની શાસનવિરોધી anti-establishment છણાવટ બહુ અગત્ય ધરાવતી હતી. ઉચ્ચ શિક્ષિત વર્ગમાં રહેલી સામંતશાહી માનસિકતા, ગરીબો-દલિતો-આદિવાસીઓ-ની લાચારી, અસ્તિત્વનો સંઘર્ષ, પોલીસ કે શાસનનાં બીજાં અંગો દ્વારા આચરાતી હિંસા, સ્ત્રીઓનું શોષણ વગેરે મુદ્દા મહત્વના હતા. બાદલદાના ખુલ્લા, આકાશી રંગમંચે બંગાળી રંગભૂમિ પર શેરીનાટકોનો પણ એક નવો શક્તિશાળી દોર શરૂ કર્યો. તેમનાં નાટકો ‘ભોમા’, ‘મિછિલ’, ‘બાસી ખબર’, ‘સ્પાર્ટેક્સ’, ‘સગીના મહતો’, ‘વલ્લભપુર કી દંતકથા’ વગેરેને પ્રજાએ બહુ હોંશથી આવકાર્યાં અને ભારતભરમાં અનેક ભાષાઓમાં ભજવાયાં.

બાદલદાનો થિયેટરને લઈને મુખ્ય સંઘર્ષ એ હતો કે ‘‘થિયેટર શું કામ વાસ્તવવાદી (realistic) જ હોય? થિયેટરે ટકી રહેવા માટે સિનેમાની હરીફાઈ કરવાની શી જરૂર? એવી હરીફાઈ શક્ય પણ છે ખરી ? થિયેટર અને સિનેમામાં મુખ્ય ફર્ક કયા છે? થિયેટરની જણસ - asset કઈ ? ખરેખર તો થિયેટર એટલે એક જીવંત કલા, નટનું શરીર, નટનો અવાજ, તેની કલ્પનાશીલતા, ખુલ્લી જગ્યાની ભજવણીમાં દેખાતી મોકળાશ, સ્થિતિસ્થાપકતા, નટ-પ્રેક્ષક વચ્ચેનો સીધો જીવંત સંબંધ. શા માટે આ પાસાંઓ પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી એક નવા પ્રકારના કલ્પનાશીલ થિયેટરની કલ્પના ન કરી શકાય ? બસ આ જ વિચારોને લઈને બાદલદા સમાજને સંલગ્ન એવા કોઈ થિયેટરની વૈકલ્પિક ભાષા કે શૈલીને ખોળવા આજીવન મથતા રહ્યા.

ગિરીશ કર્નાડ (1938) :

સાઠના દાયકામાં કર્ણાટકના નાટ્યકાર ગિરીશ કર્નાડનો એક કલ્પનાશીલ મૌલિક નાટ્યકાર તરીકેનો ઉદય, એ કન્નડ ભાષામાં આધુનિક ભારતીય નાટ્યસાહિત્ય રચવાના આરંભનો એક સુવર્ણ અવસર છે. ‘યયાતિ’, ‘હયવદન’, ‘તુઘલક’, ‘નાગમંડલા’, ‘અગ્નિ અને વર્ષા’ વગેરે નાટકોની ગણના આજે આધુનિક ભારતીય રંગમંચની ચોટદાર ઓળખ આપતા ‘માસ્ટરપીસ’માં થાય છે. છેલ્લા ચાર દાયકા-

ઓથી શ્રી કર્નાડ દેશના સાંપ્રત પ્રશ્નોની અસરકારક અભિવ્યક્તિ માટે ઇતિહાસ, દંતકથાઓ અને પુરાણકથાઓનો આધાર લઈને સાવ નવતર શૈલીનાં નાટકો લખતા રહ્યા છે. ભારતભરના રંગકર્મીઓએ તેમજ નાટ્યરસિક પ્રેક્ષકોએ આ તમામ નાટકોને ભારે અહોભાવથી આવકાર્યાં છે અને ઇબ્રાહીમ અલ્કાઝી, બી. વી. કારન્થ, એલેક પદમશી, અરવિંદ ગૌડ, સત્યદેવ દુબે, વિજયા મહેતા, શ્યા-માનંદ જાલાન અને અમાલ અલ્લાના જેવા સમર્થ દિગ્દર્શકોએ તેને પોતપોતાની આગવી શૈલી મુજબ ભજવ્યાં છે.

શરૂમાં ગિરીશ કર્નાડ અંગ્રેજી કવિ બનવાની આકાંક્ષા સેવતા હતા. કર્ના-ડના જ શબ્દોમાં, ''મને ખબર નથી કેવી રીતે, પરંતુ મારા પ્રથમ નાટક 'યયા-તિ'નું કથાબીજ મેં મહાભારતમાં આવતી એક દંતકથામાંથી ખોળેલું. મને આશ્ચ-ર્ય એટલા માટે થયું કે તે ઘડી સુધી હું એવી ગેરસમજમાં રાચતો હતો કે પોતાની ભાષા અને પોતાનાં સામાજિક-સાંસ્કૃતિક માળખાંથી અળગા થઈને જીવવું એ જ સાચી આધુનિકતા (Modernity) છે ! સાહિત્યમાંથી નાટ્યસ્વરૂપ (play format) પકડવા પાછળનું એક કારણ એ પણ હોઈ શકે કે મને વર્તમાન નાટ્યસાહિત્યમાં કોઈ આકર્ષક, ધ્યાન ખેંચનારાં નાટકો લાગ્યાં નહોતાં. આ સાથે મારે એ પણ કબૂલ કરવું જોઈએ કે શેક્સપિયર અને ઇબ્સનનાં નિસર્ગવા-દી નાટકો તેમજ બર્નાર્ડ શૉનાં નાટકોના પ્રભાવે પણ મારું પૂર્વનિર્ધારિત વલણ બદલવામાં બહુ મોટો ભાગ ભજવ્યો.''

'યયાતિ'ને તરત જ અસાધારણ સફળતા મળી અને દેશભરના નાટ્યકલાકારોએ પોતપોતાની ભાષામાં તેનો અનુવાદ કરી તેની ભજવણી પણ કરી. વિચારો અને અંતરતમ લાગણીઓની આ ગડભાંજ દરમિયાન કર્નાડને પોતાની સશક્ત અભિવ્યક્તિ માટે ઇતિહાસ અને પુરાણોનાં કથાબીજોમાંથી નાટકના માળખાસ્વરૂપ (structure & format) સંદર્ભે એક સાવ અનોખી પ્ર-યુક્તિ હાથ લાગી ગઈ. તેણે તેનાં નાટકોમાં પૌરાણિક કે દંતકથારૂપી પાત્રો દ્વારા વર્તમાન સવાલોને હલ કરવા તરફ તેમજ મનોવૈજ્ઞાનિક અને દાર્શનિક સંઘર્ષમાં જકડાયેલા આજના આધુનિક માનવની અસ્તિત્વસંબંધી કટોકટીને ઉકેલવા તરફ પોતાના કલ્પનાશીલ નાટ્યલેખનનો ઝોક રાખ્યો.

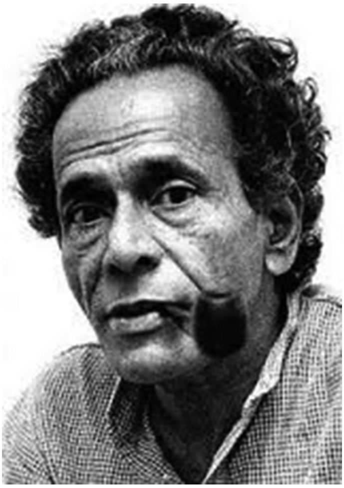
1964માં તેમનું સૌથી યાદગાર એવું બીજું નાટક લખાયું 'તુઘલક'. ચૌદમી સદીમાં દિલ્હીની ગાદી પર બેઠેલો આદર્શવાદી, સ્વપ્નસેવી સુલતાન મુહમ્મદ--બિન-તુઘલક. નાટક વાંચો ને જુઓ તો તરત મનમાં એ કાળનું ગિરીશ કર્નાડે કલ્પેલું ઐતિહાસિક રૂપક સમજી શકાય. પં. જવાહરલાલની આદર્શવાદી સ્વ-

ખ્નિલ છબી, જેના પ્રભાવ તળે એક મહત્વાકાંક્ષી નેહરુયુગનો ઉત્સાહભેર આરંભ થયેલો, જેનો અંત પણ કમભાગ્યે નિર્ભ્રાંતિમાં પરિણમ્યો. જોકે કર્નાડને આ અર્થઘટન ગમ્યું હોવા છતાં એ વાતનો તેઓ સાફ ઇન્કાર કરે છે, પરંતુ સાથે સાથે કર્નાડ એ પણ સ્વીકારે છે કે ‘‘જેટલો લેખક તેનાં ચિંતન અને સંવેદનશીલતાથી સમકાલીન એટલું જ તેનું નાટક પણ સમકાલીન બને છે. લેખકના ચિત્તમાં જો વર્તમાન સમયના પ્રશ્નો અંગેની કોઈ દઢ પ્રતીતિ (convictions) ન હોય, પ્રતિબદ્ધતા ન હોય, નિસબત ન હોય, અને ફક્ત એક જાણીતા ‘ટ્રેન્ડ’ને અનુસરીને જ નાટકો લખતો હોય તો તેમાંથી સાંપ્રતને સ્પર્શતા કોઈ જ પેચીદા મુદ્દાઓ પ્રભાવકારી ઢબે નીકળી શકે નહીં.’’

1970-71માં કર્નાડે બીજું એક સુંદર નાટક લખ્યું ‘હયવદન’. 1970ની આસપાસ સાહિત્યજગતમાં ચોતરફ લોકનાટ્યની ચર્ચા હતી. કર્નાડે પણ પોતાના નાટક ‘હયવદન’માં કર્ણાટકના લોકનાટ્ય ‘યક્ષગાન’ની કેટલીક યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો મૌલિકપણે ઉપયોગ કર્યો અને નાટકને દેશભરમાં જબ્બર આવકાર મળ્યો. કર્નાડ કહે છે કે ‘‘નાટક ‘હયવદન’ લખતી વખતે મેં લોકનાટ્ય-તત્વને સભાનપણે પ્રયોજ્યું, પણ યક્ષગાનની સાથે સાથે, મારે નોંધવું જોઈએ કે તે સમયે મારા ચિત્તની ભીતરે બ્રેખ્ત અને બાદલ સરકાર – બંનેની ખૂબીઓ પણ પ્રચ્છન્નપણે કામ કરી રહી હતી.’’ આમ છેવટે સૌ કોઈ ભજવવા લલચાય તેવી એક સર્વાંગસુંદર નાટ્યકૃતિ ભારતના રંગકર્મીઓને હાથ લાગી. તેની સૌપહેલી મંચપ્રસ્તુતિ બી.વી. કારન્થના જ દિગ્દર્શન હેઠળ કન્નડમાં થઈ. 1988માં કર્નાડે એ. કે. રામાનુજમની એક સુંદર લોકકથા ઉપરથી ‘નાગમંડલા’ નામનું નાટક લખ્યું જેને 1989માં શ્રેષ્ઠ સર્જનાત્મક નાટ્યકૃતિ તરીકે કર્ણાટક સાહિત્ય અકાદમીનો પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો.

મુંબઈના અંગ્રેજી નાટ્યકાર મહેશ દત્તાની કહે છે કે ‘‘કર્નાડ ભલે ઇતિહાસના દ્રષ્ટા હોય પણ તેમનો અવાજ સાંપ્રત છે. આ કારણથી જ તેમનું નાટ્યલેખન વિશ્વસ્તરનું છે. જેમ કે ‘નાગમંડલા’ વૈશ્વિક તેમજ શાશ્વત કાળનું નાટક બન્યું છે.’’ જ્ઞાનપીઠ પુરસ્કૃત કન્નડ સાહિત્યકાર અનંતમૂર્તિ જણાવે છે કે ‘‘કર્નાડ નાટકોના (રંગમંચના) કવિ છે. સાંપ્રત સમસ્યાઓને ધ્યાન પર લાવવા તેઓ પોતાનાં નાટકોમાં ઇતિહાસ અને પુરાણકથાઓને સમજપૂર્વક પ્રયોજે છે. વર્તમાન પ્રેક્ષકને ટકોર કરવામાં એ પ્રાચીન કથાઓ ને ચરિત્રો લેખકને એક સલામત, મનોવૈજ્ઞાનિક અંતરે રાખે છે. ‘તુઘલક’ની અસર પણ આટલી પ્રબળ એટલા માટે જ પડી કારણ કે ‘તુઘલક’ વાસ્તવિક નાટક નહોતું.’’

હબીબ તનવીર (1923–2009) :



આઝાદી મળ્યા બાદનાં વર્ષોમાં દિલ્હીના અવેતન કલાકારો મોટે ભાગે યુવાવર્ગને ગમતાં નાટકો જ કરતા હતા. ખાસ કરીને તેઓ અંગ્રેજીમાં નાટકો ભજવતા હતા અથવા સુખીસંપન્ન અને ભદ્રવર્ગીય પ્રેક્ષકો-ને આકર્ષે તેવા હિંદી અનુવાદો ભજવતા હતા. 1959માં રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયના આરંભ પછી મોટા ભાગનું થિયેટર પ્રોસિનિ-યમ વિદેશી ધારાધોરણો પર જ ચાલતું હતું. અભિનય, દિગ્દર્શન, સન્નિવેશ, કથાનક – દરેકમાં યુરોપિયન મૉડલના જ અંશો હતા. નાટકની કથાવસ્તુને કે તેની ભજવણીને સ્થાનિક પ્રેક્ષકોના પ્રશ્નો કે ભારતીય સાંસ્કૃતિક પરંપરા સાથે કોઈ સંબંધ જ નહોતો.

અલબત્ત હબીબસાહેબે પોતાની નાટ્યપ્રવૃત્તિ શરૂ કરી ત્યારે તત્કાલીન શહેરી રંગમંચ પર કામ કરતા નાનામોટા કલાકારોમાં ‘લોકનાટ્ય’નો કોઈ ખાસ મહિમા નહોતો. આઝાદી પૂર્વે દેશમાં વ્યાપેલી રાષ્ટ્રીય ચેતના અને લોકકલામાં ‘લોક’ (ફોક) એટલે કે ગ્રામજન વિશે બંધાયેલી તેમની આમધારણા – બંનેને તેમના સમયની ડાબેરી વિચારસરણી ધરાવતી સાંસ્કૃતિક ચળવળે એક નિશ્ચિત ઘાટ આપેલો. 1954માં તેઓ નવી દિલ્હી આવ્યા અને તેમની સંગીત અને કવિતા તરફની બેવડી અભિરુચિને સશક્ત અભિવ્યક્તિ મળી તેમના સૌપ્રથમ નાટક ‘આગ્રાબઝાર’ની રજૂઆતથી. આ નાટકથી જ હબીબસાહેબને લોક--કલાકારો તેમજ વણકેળવાયેલા કલાકારો સાથે વધુ કામ કરવાનો સૌપહેલી વાર રસ પેદા થયો જે આગળ જતાં છત્તીસગઢી શૈલીના લોકકલાકારો સાથે કાયમી ધોરણે કામ કરવાના નિર્ણયમાં પરિણમ્યો.

1955માં તેઓ નાટ્યકલાક્ષેત્રે વધુ જ્ઞાન હાંસલ કરવા ઇંગ્લૅન્ડ ગયા. ત્યાં તેમણે ‘Royal Academy of Dramatic Arts’(RADA)માં અભિનયનો અને 1956માં ‘Bristol Old Vic Theatre School’માંથી દિગ્દર્શનનો અભ્યાસ કર્યો. તેઓએ બે વર્ષ લગાતાર સમસ્ત યુરોપનો પ્રવાસ કર્યો અને ઠેર ઠેર અવનવા નાટ્યપ્રયોગો નિહાળ્યા. તેમાં સૌથી વધુ સમય તેઓ બર્લિનમાં બર્ટોલ્ટ

બ્રેખ્તનાં નાટકો જોવા ને સમજવા રોકાઈ ગયા. બેત્રણ વર્ષ અગાઉ પોતે જાતે પણ આ પ્રકારની નાટ્યપ્રસ્તુતિઓ કરી ચૂકેલા, તેમ છતાં બ્રેખ્ત જેવા ઊંચા ગજાના નાટ્યકાર અને સામાજિક ચિંતકની રંગમંચને લઈને કરાયેલી વિશિષ્ટ અવધારણાઓએ તેમને બેહદ પ્રભાવિત કર્યા અને 'ટોટલ થિયેટર' કરવા તરફના તેમના સંકલ્પને બળ આપ્યું. વક્રતા જુઓ કે ખુદ બ્રેખ્તનું 'એપિક થિયેટર' ભારતીય તેમજ સમગ્ર એશિયાની લોકકલાથી અંજાયેલું અને છતાં અહીં હબીબ તનવીર પોતે બ્રેખ્તની કલાથી પ્રભાવિત થયા. નાનપણમાં પોતે જોયેલ સ્થાનિક લોકનાટકોની જાદુઈ ભૂરકી વર્ષોથી તેમના ચિત્તની પછવાડે સંઘરાયેલી પડેલી જ. આ નાટકોની ભજવણીના જાદુએ તેમનો આત્મવિશ્વાસ વધાર્યો.

1958માં ભારત પરત આવ્યા બાદ સૌપહેલું કામ તેમણે ઇંગ્લૅન્ડમાં 'RADA' ખાતે શીખેલું જ્ઞાન મનમાંથી ભૂંસી કાઢવાનું કર્યું. અને ત્યારબાદ સંપૂર્ણપણે પશ્ચિમી રંગમંચના પ્રભાવ હેઠળ નાટ્યકર્મ કરતા ભારતીય દિગ્દર્શ-કોથી એકદમ જ વિપરીત એવી નાટ્યશૈલી નિર્માણ કરી. હબીબ તનવીરના મનમાં પોતીકી રંગભૂમિ(Theatre of Roots)નો ખ્યાલ દઢીભૂત બન્યો. તેમનાં ખુદનાં નાટકોમાં લોકકથાનકો, લોકબોલી, લોક-ગીત-સંગીતની રંજકતા, અભિ-વ્યક્તિની પોતીકી એવી સાંસ્કૃતિક છાંટને જ ભરપૂર પ્રાધાન્ય આપ્યું. આટલાં વર્ષોથી ભારતીય રંગમંચ પર કબજો જમાવીને ચડી બેઠેલી સંસ્થાનવાદી શહેરી માનસિકતાને તેમણે એક ઝાટકે નકારી કાઢી અને પોતાના દેશની માટીમાંથી અંકુરિત થતી લોકકલામાંથી રંગમંચની નવી ભાષા, નવાં રૂપકો, પ્રતીકો ખોળવાનો નિશ્ચય કર્યો.

આ માટે યુરોપથી પરત થયા બાદ સૌપહેલાં તેમણે છત્તીસગઢના લોકનટો જોડે કામ કરવાનું, તેમજ એ લોકનાટ્યનાં શૈલી-સ્વરૂપ અને ટેકનિક્સને સમજ-વાનું નક્કી કર્યું. છત્તીસગઢનાં મંદિરોમાં પ્રયોજાતી ગીત-સંગીતની લોકશૈલી 'પાંડવાણી' તેમને અનહદ સ્પર્શી ગઈ જે પછીથી તેમની તમામ રજૂઆતોનું અભિન્ન અંગ બની ગઈ. એમની જ લોકપરંપરાનાં કથાનકો અને દશ્યો તેમણે જેમનાં તેમ રાખીને ભજવવાનું સ્વીકાર્યું. ખાસ તો બે દશ્યો વચ્ચે આવતાં લો-કગાયક વૃંદ (કોરસ) દ્વારા ગવાતું કથાકથન (Narration) તેમનાં નાટકોની પ્રધાન ઓળખ બની ગઈ. છત્તીસગઢી લોકકલાકારોનો સ્ફૂર્તિલો અભિનય, નાચવા-કૂદવાની પૂર્ણ સ્વતંત્રતા, બેનમૂન 'ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન', અનૌપચારિકતા,

આંગિક ચપળતા, ગાયન દરમિયાન કંઠની બુલંદી, લોકવાદ્યોની રમઝટ વગેરે ઘટકો દિલ્હી, મુંબઈ જેવાં મહાનગરોના દર્શકોને પણ મંત્રમુગ્ધ કરી દેવા સમર્થ બન્યા.

બીજું મહત્વનું પગલું 1972માં હબીબ તનવીરે એ ભર્યું કે તેમણે છત્તીસ-ગઢની 'નાચ' શૈલી પર રાયપુરમાં એક સઘન કાર્યશિબિરનું આયોજન કર્યું. આ શિબિરમાં તેમને એ જ શૈલી પર પરંપરાગત રીતે વર્ષોથી ગામડાંમાં ભજવાતાં આવતાં ત્રણ પ્રહસનો જડી આવ્યાં. જેમાંથી તેમણે એક સળંગ નાટક તૈયાર કર્યું. આ નાટક તે ''ગાંવ કા નામ સસુરાલ, મોર નામ દામાદ'', એક રમૂજી લોકકથા પર આધારિત નાટક જેમાં એક બુઢ્ઢો માણસ યુવાન છોકરીના પ્રેમમાં પડે છે ને અંતમાં એ છોકરી એક જુવાનિયા જોડે નાસી જાય છે ! સંપૂર્ણ રીતે 'ઇમ્પ્રોવાઇઝેશન' ઉપર બનેલું આ નાટક હબીબ તનવીરનાં ઉત્તમ પ્રહસનોમાંનું એક ગણાયું.

અસલ ભારતીય રંગમંચ સંબંધી તેમના વિચારો અને લોકકલાની અસર-કારકતા સંબંધી તેમનો દૃઢ વિશ્વાસ તેની સર્વોચ્ચ ટોચે પહોંચ્યા વર્ષ 1975માં જ્યારે હબીબ તનવીરે તેમનું સૌથી વધુ વખણાયેલું – 'માસ્ટરપીસ' – નાટ્યસ-ર્જન 'ચરનદાસ ચોર' રજૂ કર્યું. આમાં પણ 'નાચ' શૈલીનો સમાવેશ હતો જેમાં વચ્ચે વચ્ચે લોકનટોનું નાનકડું ગાયકવૃંદ (કોરસ) તેનાં ઝમકદાર ગીતસંગીત વડે કથાકથન કરતું જતું હતું. તેમના આ વિક્રમસર્જક નાટકની ભજવણીથી હબીબસાહેબે વિકસાવેલી વિશિષ્ટ લોકનાટ્યશૈલી તેના ચરમોત્કર્ષ પર પહોંચી. આ નાટકે જાણે ભારતીય રંગમંચની આખીય સિકલ જ ફેરવી નાખી.

માત્ર લોકનાટકો કે સંસ્કૃત નાટકો જ નહીં પણ વિદેશી નાટકો પણ હબી-બસાહેબે લોકશૈલીમાં સર્વસ્વીકૃત બને, સમજી ને માણી શકાય એ ઢબે તૈયાર કર્યાં. જેમ કે શેક્સપિયરના નાટક 'A Mudsummer Night's Dream'નું છત્તીસગઢી રૂપાંતર 'કામદેવ કા અપના, બસંત રિતુ કા સપના', બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત-ના નાટક 'The Good Woman of Szechwan'નું રૂપાંતર 'શાજાપુર કી શાંતિબાઈ', મોલિયેરના કૉમેડી વ્યંગ-નાટક 'Wood Be Gentleman'નું રૂપાંતર, 'લાલા શોહરતરાય,' અસગર વજાહતનું 'જિસ લાહોર નહીં દેખ્યા' વગેરે અત્યંત સફળ રજૂઆતો છે. નટ-દિગ્દર્શક-ગાયક અને લેખક શ્રી હબીબ તનવીરનો રંગમંચ એ પરંપરાગત લોકનાટ્ય અને આધુનિક સંવેદનશીલતા વચ્ચેના સમન્વયનો રંગમંચ છે.

રતન થિયમ (1948) :

સાઠના દાયકામાં પ્રચલિત બનેલ ''સાંસ્કૃતિક મૂળિયાં તરફ પાછા ફરવા''ના નવા કલામંત્રને મણિપુરી નાટ્યદિગ્દર્શક રતન થિયમે ખરા હૃદયથી અપનાવ્યો. રતન સ્વયં એક પ્રતિભાવાન લેખક, ડિઝાઇનર, નર્તક, સંગીતકાર, ચિત્રકાર, અભિનેતા અને દિગ્દર્શક છે. સમયની સાથે સાથે તેણે તેનાં નાટકોની એક આગવી, વિશિષ્ટ, મૌલિક શૈલી વિકસાવી છે. તેમાં ખાસ કરીને ભારતની ઉત્તરપૂર્વીય કલાસંસ્કૃતિનો ભારોભાર ઉપયોગ જોવા મળે છે. પશ્ચિમની વાસ્તવવાદી શૈલીથી સાવ વિપરીત મણિપુરી નૃત્ય-નાટ્ય-સંગીતશૈલી પર આધારિત પોતાની તદ્દન અનોખી એવી કલ્પનાશીલ રંગભૂમિ તેણે ઊભી કરી છે. તેનાં નાટકોની ઠેર ઠેર સફળ પ્રસ્તુતિઓ કરી એક સમર્થ દિગ્દર્શક તરીકે તેણે વિશ્વભરમાં અસાધારણ ખ્યાતિ પ્રાપ્ત કરી છે. આજે ભારતીય રંગમંચના વિકાસમાં તેમજ તેની ઉચ્ચ કક્ષાએ આંતરરાષ્ટ્રીય ઓળખ સ્થાપિત કરવામાં રતન થિયમનું પ્રદાન અત્યંત નોંધપાત્ર લેખાય છે.

થિયમનો રંગમંચ ફક્ત અગાઉથી છપાયેલા, મંચ પર બોલાયેલા સંવાદોથી બનેલો રંગમંચ નથી. માત્ર સંવાદોના અર્થોને થિયમ તેની કલ્પનાશીલ દશ્ય-શ્રાવ્ય પ્રસ્તુતિ વડે ઓળંગી જાય છે. નટોનો આંગિક અભિનય, શબ્દરહિત અને છતાંય વિવિધ ધ્વનિસંકેતો સૂચવતો અભિનય અને અવનવા રંગો સાથે સંગીત અને પ્રકાશનો ગતિશીલ (dynamic) ઉપયોગ રતન થિયમનાં નાટકોની કોઈ અનેરી મનમોહક સૃષ્ટિ સર્જે છે. થિયમનાં નાટકો તેની દરેકેદરેક બાબતમાં સખત રીતે શિસ્તબદ્ધ, ચુસ્તપણે મંજાયેલાં જોવા મળે છે. અત્યાર સુધીમાં તેણે ભજવેલાં યાદગાર નાટકોમાં મહાભારતના કથાનક પરનું 'ચક્રવ્યૂહ'; ભાસનું 'કર્ણભારમ્', 'ઉત્તરપ્રિયદર્શિની'; કાલિદાસનું 'ઋતુસંહારમ્', 'ઇમ્ફાલ ઇમ્ફાલ'; ધર્મવીર ભારતીનું 'અંધાયુગ'; ઇબ્સનનું 'When We Dead Awaken', 'Nine Hills, One Vally', 'Prologue' વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. થિયમ તેણે પસંદ કરેલ દરેક નાટકને તેની પોતાની વિશિષ્ટ એવી દશ્યભાષામાં વિકસાવી શકાય તે રીતે તેનું જાતે જ પુનર્લેખન કરે છે. આમ સિનેમાના પટકથાલેખકની જેમ જ

થિયમ પોતાનાં નાટકની સ્ક્રિપ્ટ પર અલગથી કામ કરે છે. તેણે જાતે પણ વર્તમાન તેમજ સાહિત્યમાંથી આધાર લઈને મૌલિક નાટકો રચ્યાં છે. 1986માં તેણે બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે લખેલ ગ્રીકકથા પર આધારિત 'એન્ટિગની'ની રજૂઆત 'Lengshonnei' નામે મણિપુરી શૈલીમાં કરેલી. આ નાટકમાં વણસેલી રાજકીય પરિસ્થિતિને સંભાળવામાં નિષ્ફળ નીવડેલા રાજકારણીના વ્યક્તિગત ઇરાદા અને વ્યવહારો કેટલા પ્રામાણિક હતા તેના વિશે ધારદાર ટકોર કરવામાં આવેલી.

નટના દેહ વડે જ નાટકની તમામ વસ્તુ કે ક્રિયાને કાવ્યાત્મક સ્વરૂપે વ્યક્ત કરવી તેવી જાણકારી આપણને નાટ્યશાસ્ત્રમાંથી મળે છે. તેથી કહી શકાય કે રતનની તમામ ભજવણીઓ નાટ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોથી પ્રભાવિત રહી છે. આ ઉપરાંત તે પ્રાચીન ગ્રીક નાટકો તેમજ જાપાનની શાસ્ત્રીય પરંપરા પર આધારિત 'નોહ' નાટ્યશૈલીનાં કેટલાંક રસપ્રદ તત્વોને પણ પોતાની આગવી મૌલિક ઢબે પ્રયોજે છે. નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરાંત રતને મણિપુરના આદરણીય કલાગુરુઓએ પ્રચલિત કરેલી વિધવિધ પરંપરાગત મણિપુરી નાટ્યશૈલીઓનો પણ વર્ષો સુધી ઊંડો અભ્યાસ કર્યો છે. થિયમ પોતાનાં નાટકોમાં જરૂર પડ્યે મણિપુરની પરંપરાગત માર્શલ આર્ટ 'થાંગટા'નો ઉપયોગ પણ પ્રભાવક ઢબે કરી જાણે છે. દા.ત., તેણે ભજવેલ ભાસલિખિત નાટક 'ઊરુભંગ'માં તેમજ 'ચક્રવ્યૂહ'માં આ યુદ્ધકલાશૈલીનો બહુ અસરકારક ઢબે ઉપયોગ કરેલો.

થિયમનો રંગમંચ આપણાં મહાકાવ્યો, ઇતિહાસ અને દંતકથાઓમાંથી પોતાની વિચારસામગ્રી ખોળે છે. ક્યારેક શિષ્ટ સાહિત્ય અને કવિતાનો પણ આધાર લે છે. તેની ભજવણીનાં મંત્રમુગ્ધ કરી દેનારાં પાસાં છે તેનું અત્યંત ધ્યાનાકર્ષક કર્ણપ્રિય લોકસંગીત, મણિપુરી ભાષામાં બોલાતા સંવાદોમાંનું કાવ્યતત્વ, છાયા-ઉજાસ (light & shade) સાથેનું કલ્પનાશીલ પ્રકાશ-આયોજન, તેમાં ક્યારેક અવનવા રંગોનો પ્રતીકાત્મક ઉપયોગ, રંગબેરંગી વસ્ત્રો, ધ્વજપતાકા વગેરે. આ તમામ ઘટકોનો રતન થિયમ એટલો તો મૌલિક રીતે ઉપયોગ કરી જાણે છે કે એ બધાંનું કલાત્મક સમાયોજન મંચ ઉપર એક ભવ્ય મનોહર વાતાવરણ સર્જવામાં ઉપકારક નીવડે છે.

રતન થિયમનાં નાટકો વર્તમાન જગતમાં વ્યાપ્ત રાજકીય અરાજકતા વચ્ચે ખોવાઈ ગયેલ સામાજિક હિત અને માનવીય લાગણીઓને કોઈ પણ રીતે બચાવી લેવાની તીવ્ર મથામણોને વ્યક્ત કરે છે. તેનાં નાટકો આપણને આજની અનેક વિકટ સમસ્યાઓનું બૌદ્ધિક ધોરણે બહુપરિમાણી વિશ્લેષણ કરવા તરફ પ્રેરિત કરે છે. એ પોતાના રંગમંચીય કલાકસબનો કલ્પનાશીલ ઉપયોગ કરીને દર્શકોને તેનાં નાટકોનું સાહિત્યિક સૌંદર્ય અને અર્થપ્રાગટ્ય સુલભ બનાવી આપે છે. રતન થિયમનાં બધાં જ નાટકો તેનાં વિષયવસ્તુ અને શૈલી-સ્વરૂપના સંદર્ભે

પૂરેપૂરાં ભારતીય હોવા છતાં બહોળા અર્થમાં વૈશ્વિક પ્રભાવ ધરાવે છે.

મૉસ્કો - રશિયા રેડ સ્ક્વેર ખાતે પણ ભજવાયેલ રતન થિયમનાં નાટકોએ હજારો રશિયનવાસીઓને મંત્રમુગ્ધ કરી દીધેલા. તેમાંય વળી એક નાટકમાં એક પાત્ર દ્વારા ફૂંકાયેલ શંખધ્વનિથી દર્શકોમાં બેઠેલાં શ્રીમતી ગોર્બોચૉવ એટલાં બધાં પ્રભાવિત થઈ ગયેલાં કે શંખધ્વનિનો અદભુત નાદ સાંભળવા અન્ય દર્શકોની જોડે ‘વન્સમોર વન્સમોર’ના પોકારો કરવા લાગેલાં! મૉસ્કોથી ન્યૂયૉર્ક જઈ અમેરિકન પ્રેક્ષકોને પોતાની મણિપુરી નાટ્યકલાનું ઘેલું લગાડનાર રતનને ત્યાંના નિષ્ણાતોએ ‘જિનિયસ’ કહીને ખૂબ પ્રશંસા કરેલી. તેવી જ રીતે ઘરઆંગણે કૉલકાતામાં ‘ઊરુભંગ’નો પ્રયોગ જોઈને ત્યાંના એક રંગમંચ-તજ્જ્ઞે એવો અભિપ્રાય આપેલો કે “ભવિષ્યમાં ભારતીય નાટકની ગુણવત્તાનો સર્વોચ્ચ માપદંડ રતન થિયમે ભજવેલ ‘ઊરુભંગ’ની આ પ્રસ્તુતિ બની રહેશે એ બાબતે મને કોઈ શંકા નથી.”

કવાલમ નારાયણ પનિકર (1928) :

આધુનિક ભારતીય રંગમંચના સર્જનની પૂર્વભૂમિકા રૂપે પોતપોતાની પ્રાદેશિક રંગભૂમિનો વિકાસ સાધવાની સાંસ્કૃતિક ચળવળમાં કેરળના રંગકર્મી શ્રી કવાલમ નારાયણ પનિકરે દેશભરમાં પોતાનું એક અનોખું સ્થાન ઊભું કર્યું છે. શ્રી પનિકરે એક બાજુ વિસરાતાં જતાં પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકને શાસ્ત્રોક્ત પદ્ધતિથી ભજવવાની ‘નાટ્યધર્મી શૈલી’ને પુનર્જીવન બક્ષ્યું છે, તો બીજી બાજુ આજસુધીમાં વિકસેલાં કલાસ્વરૂપોને પારંપરિક લોકકલા સાથે સાંકળી લઈને એ બંને વચ્ચે રહેલ જન્મજાત આંતરિક એકસૂત્રતા ખોળી બતાવી છે. પનિકર સંસ્કૃત અને લોકનાટકનાં ઉત્તમ તત્વોનો સુંદર સમન્વય કરી સાવ નોખું જ ભારતીય નાટ્યરૂપ સર્જે છે.

1950માં શ્રી પનિકરે તેમની માતૃભાષા મલયાળમમાં પહેલું નાટક લખ્યું ‘પંચાયત’ જેમાં તેમણે અભિનય પણ કર્યો. ત્યારપછી તેમણે તે સમયની પરંપરા મુજબ કેટલાંક મૌલિક નાટકો લખવાના પ્રયત્નો કર્યા. પરંતુ પછીથી શ્રી પનિકર કબૂલે છે કે વાસ્તવવાદી લોકપ્રિય રંગભૂમિની રૂઢ થઈ ગયેલી ઘરેડમાં બેસી શકે તેવાં મૌલિક નાટકો લખવાના તેમના પ્રયત્નો એટલા સફળ ન રહ્યા. 1964માં તેમણે ‘સાક્ષી’ નાટક લખ્યું. 1973માં ‘દૈવતાર’ લખ્યું. 1974માં

પનિકર કાયમ માટે તિરુવનંથપુરમ સ્થળાંતર કરી ગયા. તે વખતે તેમનું પ્રથમ મૌલિક નાટક ‘અવાનવન કટમ્પા’ વિખ્યાત ફિલ્મસર્જક જી. અરવિંદના દિગ્દ-ર્શનમાં રજૂ થયું. આ નાટકની બાંધણી અને પ્રસ્તુતિ નવો પથ કંડારનાર સિદ્ધ થયાં. પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં રહેલી મંચ અને પ્રેક્ષકગૃહ વચ્ચેની કાલ્પનિક દીવાલ અહીં દૂર કરવામાં આવી. આને તમે બ્રેખ્તના ‘એપિક થિયેટર’ની ખૂબી ગણો કે આપણાં પોતાનાં લોકનાટ્યોની ખૂબી ગણો, અભિનય માટેની નિર્ધારિત જગ્યા આગળ તરફ વિસ્તારવામાં આવી કે જેથી પ્રેક્ષકો સાથે પરસ્પર અનૌ-પચારિક સંબંધ સ્થાપિત થઈ શકે.

શ્રી નારાયણ પનિકરની દિગ્દર્શક તરીકેની કારકિર્દીમાં નિર્ણાયક ઉછાળ(breakthrough) ત્યારે આવ્યો કે જ્યારે ઉજ્જૈનમાં નિયમિતપણે યોજાતા પ્રતિષ્ઠિત ‘કાલિદાસ નાટ્ય સમારોહ’માં તેમણે ભાસના નાટક ‘મધ્યમવ્યાયોગ-મ્’ની પ્રભાવશાળી ભજવણી કરી. આપણી શાસ્ત્રીય નાટ્યપરંપરાના જાણકાર પ્રેક્ષકો ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણેની અધિકૃત નાટ્યધર્મી શૈલીની અભૂતપૂર્વ ક્ષમ-તાને – નટોની વિવિધ હસ્તમુદ્રાઓ, અંગભંગિઓ અને હલનચલન દ્વારા પોતાની નજર સમક્ષ સાકાર થયેલી જોઈને અહોભાવથી દંગ રહી ગયા.

આગળ ઉપર શ્રી પનિકરે NSDના વિદ્યાર્થી-કલાકારો સાથે મહેન્દ્ર વિક્રમ વર્મનલિખિત નાટક ‘મત્તવિલાસમ્’ તૈયાર કરાવીને ભજવ્યું. તે ઉપરાંત કવિ ભાસનાં બે નાટકો ‘પ્રતિજ્ઞાયૌગંધરાયણમ્’ અને ‘સ્વપ્નવાસવદત્તમ્’ પણ વિદ્યા-ર્થીઓ સાથે ભજવ્યાં. શરૂઆતમાં શ્રી પનિકરે ભજવેલાં નાટકોને લોકો ફક્ત પ્રયોગની નજરે જોતા. પરંતુ પનિકરની પોતાની નજરમાં તે નાટકો માત્ર પ્રયોગ રૂપે નહીં પણ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં સૂચવાયેલ આંગિક, વાચિક અને આહાર્ય અભિનય, કાવ્ય અને સંગીતની વિગતો તથા નર્તન અને મુદ્રાઓ સંબંધી વર્ણ-વાયેલ સિદ્ધાંતોને અનુસરતી અધિકૃત ભજવણી રૂપે હતાં. પનિકરની એ ભજ-વણીઓ તેમની સંસ્કૃતિમાં આજેય જોવા મળતી પ્રાચીન નાટ્યપરંપરાના પ્રતિ-નિધિરૂપ એક સંપૂર્ણ કલાત્મક અભિવ્યક્તિસમાન હતી.

તેમનાં નાટકોમાં કલાકારો રંગબેરંગી વેશભૂષા તેમજ મહોરાં ધારણ કરે છે. ક્યારેક ચહેરા પર કથકલીમાંથી અમુક અંશે આયાત કરેલ રીતિબદ્ધ રંગભૂષા stylized makeupનો ઉપયોગ કરાય છે. ઉપરથી તેમાં આધુનિક પ્રકાશનિયોજનની બુદ્ધિપૂર્વક ગોઠવેલી અવનવી તરકીબોનો ઉમેરો કરાય છે. આમ બધું મળીને પનિકરનાં નાટકો રંગમંચ ઉપર દર્શકોને આંજી દેનારી ભવ્ય સૃષ્ટિ ‘total spectacle’ નિર્માણ કરે છે. આ અર્થમાં પનિકરનું થિયેટર ‘ટોટલ થિયેટર’ છે. નાટકની અભિવ્યક્તિને વધુ પ્રભાવકારી બનાવવા માટે ઉપરથી પ્રયોજાતાં સંગીત અને નૃત્યનાં ઘટકો ભજવણીની સમગ્રતાને આવરી લઈને

દર્શકો માટે આકર્ષક સંયોજકની ભૂમિકા અદા કરે છે.

શ્રી પનિકરને રવીન્દ્રનાથ ટાગોરનાં નાટકો પ્રતિ અપાર પ્રેમ ને આદર છે. તે માને છે કે ટાગોર તેમના સમયથી બહુ આગળ હતા. તેમનાં નાટકો ભારતીય સંવેદનશીલતા અને અભિનયકલાની પ્રાચીન સૈદ્ધાંતિક પ્રણાલીને અનુસરે છે. ટાગોરના સમયમાં, તેમની સ્વયંની ઉપસ્થિતિમાં ભજવાયેલાં તેમનાં નાટકોની અર્થસભર રજૂઆતોમાં પૂરતી સચ્ચાઈ નહોતી. કારણ કે તેમના સમયનો રંગમંચ આપણાં પ્રાચીન કલાત્મક મૂલ્યોને સમજીને તેને આકર્ષક ભજવણી રૂપે રજૂ કરી શકવા જેટલો સાધનસજ્જ અને કાર્યક્ષમ નહોતો. પનિકરે ટાગોરનાં પ્રસિદ્ધ નાટક 'રાજા'નું મંચન કરેલું. શ્રી પનિકરના મતે ટાગોરનાં નાટકો ભારે આકર્ષક, દર્શકોને મુગ્ધ કરનારાં fascinating છે.

એક સફળ લેખક અને રૂપાંતરકાર તરીકે પણ શ્રી નારાયણ પનિકરે નોંધપાત્ર કામ કર્યું. તેમણે શેક્સપિયરનું નાટક 'ધ ટેમ્પેસ્ટ' અને યુરિપિડિઝના ગ્રીક નાટક 'ટ્રોજન વિમેન'નાં ભાષાંતરો કરી તેને ભજવ્યાં. આ ઉપરાંત જે સંસ્કૃત નાટકોનાં મલયાળમમાં રૂપાંતર કરીને જેની ભજવણીઓ તેમણે કરી તે નાટકો હતાં ભાસનું 'મધ્યમવ્યાયોગમ'; કાલિદાસનાં 'વિક્રમોર્વશીયમ્', 'શાકુન્તલમ'; ભાસનાં ચાર નાટકો : 'કર્ણભારમ્', 'ઊરુભંગમ્', 'સ્વપ્નવાસવદત્તમ્' અને 'દૂતવાક્યમ્' અને બોધાયનનું 'ભગવદ્દજ્જુકિયમ્'. શ્રી પનિકરનાં નાટકો જોઈને કોઈ પણ કહી શકે કે તેની પાછળ એ નિષ્ઠાવાન સર્જકની કેટલી ગંભીર દૃષ્ટિ, કેટલાં સંશોધન-અભ્યાસ, કેટલા પ્રયોગ-અખતરા, કેટલો પુરુષાર્થ અને ખાસ કરીને સમર્પિત કલાભાવના રહેલાં છે ! એટલે જ તેઓ કહી શકે છે કે :

"મારી પછીની નાટ્ય-કારકિર્દીમાં હું ફક્ત લોકકલામાં સીમિત રહેલી મારી મર્યાદિત આવડતને હિંમતભેર પાર કરી જઈને વધારે વિકસિત રીતે રીતિબદ્ધ (stylized) રંગભૂમિની વધારે ચડિયાતી વિભાવનાને સાકાર સ્વરૂપે પામી શક્યો. શાસ્ત્રીય અને લોકકલાના સંમિશ્રણ થકી મારી સર્જનાત્મક કલ્પનાઓ પળેપળ કાર્યરત હતી. મારા માટે પ્રેરણાનો મુખ્ય સ્રોત નાટકના આંતરધ્વનિની સાચી ઓળખ હતી જેની મથામણ સતત મારા મનમાં ચાલ્યા કરતી. દેશવિદેશમાં પ્રશસ્ત થયેલ, પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓને આજના કલાકારો સાથે પ્રતીતિજનક સ્વરૂપ આપી શક્યો. કાલિદાસ, ભાસ અને ટાગોરની કોટિના મહાન કવિ-નાટ્યકારોએ લખેલાં આ ક્લાસિક નાટકોનું હું વર્તમાન દર્શકોની પસંદગી અને સંવેદનશીલતા સંદર્ભે ઉચિત અર્થઘટન કરી શક્યો."

●

19
ગુજરાતી નાટક

આ બધું વાંચ્યા પછી કોઈ પણ ગુજરાતી વાચકને એ જાણવાની જિજ્ઞાસા થાય કે આખી દુનિયાની તેમજ ભારતની વાત તો સમજ્યા, પણ આપણા પોતાના ગુજરાતી નાટકમાં આપણે કેટલે અંશે વાસ્તવવાદ તેમજ તેમાંથી વિકસેલાં બીજાં અવનવાં સ્વરૂપોને ઘાટ આપવામાં સફળ રહ્યા છીએ? પશ્ચિમ-ના દેશો તેમજ અખિલ ભારતીય નાટ્યક્ષેત્રે આવેલાં પરિવર્તનોનો પ્રભાવ ગુજરાતી નાટકમાં કેટલે અંશે ઝિલાયો છે ?

'ગુજરાતી નાટકમાં વાસ્તવવાદ અને તેનાં વિવિધ રૂપો' એ રંગભૂમિના કોઈ પણ અભ્યાસી માટે વિચારવા-સમજવા માટેનો એક રસપ્રદ વિષય બની શકે તેમ છે. અલબત્ત, હાલ એ વિષયે બહુ લંબાણમાં જવાનો આપણો હેતુ નથી; પરંતુ યુરોપના વાસ્તવવાદને સમજવા માટે આપણે જેમ આખીય ઐતિ-હાસિક પ્રક્રિયાને વિગતવાર જાણી તેવી જ રીતે ગુજરાતી નાટકના સંદર્ભે પણ વાસ્તવવાદને સમજવા માટે આપણે ગુજરાતી રંગભૂમિના કેટલાક ખાસ તબ-ક્કાઓ વિશે સંક્ષેપમાં જાણવાનો પ્રયત્ન કરીશું.

પશ્ચિમની સરખામણીમાં જોવા જઈએ તો ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ બહુ ટૂંકો છે. વર્ષ 2014માં તેને હજુ માંડ 160 વર્ષ પૂરાં થયાં. પરંતુ આ ટૂંકા ગાળામાં પણ નાટ્યબાંધણી, વિષયવસ્તુ, ભાષા અને શૈલીસ્વરૂપે ઘણાં પરિવર્ત-નો આવ્યાં છે. એટલે ગુજરાતી નાટકના વિકાસને એકંદરે ચાર તબક્કામાં સમજી શકાય : 1. જૂની રંગભૂમિ(1853–1920), 2. નવી રંગભૂમિ(1920–1950), 3. આધુનિક રંગભૂમિ (1950–1970) અને 4. પ્રાયોગિક રંગભૂમિ(-1970થી વર્તમાન સુધી). આ વર્ગીકરણ વિશાળ અર્થમાં લેવું જોઈએ. કારણ કે આ વિભિન્ન તબક્કાઓ જડબેસલાક (watertight) નથી. દરેક તબક્કે જુદા જુદા સમયગાળાનાં નાટકો લેખકો-કલાકારો દ્વારા સમાંતર ધોરણે લખાતાં--ભજવાતાં રહ્યાં છે.

1. જૂની રંગભૂમિ (1853–1920) :

ભારતની ઘણી પ્રાદેશિક ભાષાઓની માફક ગુજરાતી નાટકનો આરંભ પણ બ્રિટિશ શાસનમાં અંગ્રેજી સાહિત્યના સંપર્ક બાદ કવિતા, નાટક, નવલકથા વગેરે સાહિત્યપ્રકારોના ખેડાણના પ્રારંભ સાથે 19મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયો છે. બાકી એ પૂર્વે તો ગુજરાતી જનસામાન્યની ભાષાનો લોકપ્રિય નાટ્યપ્રકાર હતો ભવાઈ.

યુરોપમાં વિકસેલો ઝોલા કે ઇબ્સનનો વાસ્તવવાદ એક સાવ નોખી વસ્તુ છે. અહીં આપણે વાસ્તવવાદનો મુદ્દો એક વિશાળ અર્થમાં, માત્ર તેના સારતત્વને પકડી રાખીને સમજીએ તો કહી શકાય કે આપણી ભવાઈના સામાજિક વેશોમાં ‘વાસ્તવવાદી નાટક’નાં થોડાંઘણાં બીજ અવશ્ય પડેલાં છે. પ્રત્યેક વેશ તેના અંતમાં પ્રેક્ષકોને કોઈક મુદ્દે ટપારે છે, ચેતવે છે, વિચારવા મજબૂર કરે છે – પછી તે ‘કજોડાનો વેશ’ હોય, ‘ઠીકરી પારેખ’નો વેશ હોય, જૂઠણનો વેશ હોય કે ‘ઝંડાઝૂલણ’નો વેશ હોય. અલબત્ત, આ લોકનાટ્યમાં વાસ્તવવાદી નાટકો જેવો આંતરિક મનોસંઘર્ષ નથી કે ઊંડું પાત્રાલેખન નથી કે પછી બૌદ્ધિક વિશ્લેષણ પણ નથી. પરંતુ એમ ચોક્કસ કહી શકાય કે ભવાઈનો ઉદભતા અસાઇત ઠાકોર અમુક અર્થમાં આપણો આદિ ‘ઇબ્સન’ છે. ભારતનાં અન્ય લોકનાટ્યોની તુલનાએ ભવાઈમાં તેણે ઇતિહાસ, દંતકથા, પુરાણો અને દૈવી ચમત્કારોને બદલે અધિકતર સમકાલીન સામાજિક પ્રશ્નોને અગ્રસ્થાન આપ્યું છે. અસાઇત અને ભવાઈનો ઇતિહાસ જ તેનું પ્રમાણ છે કે ભવાઈના ઉદભવ પાછળ અસલમાં તત્કાલીન સામાજિક સમસ્યાઓ જ કારણભૂત બનેલી.

ત્યાર બાદ 19મી સદીના આરંભથી બ્રિટિશ શાસને ફેલાવેલી અંગ્રેજી કેળવણી તથા પાશ્ચાત્ય વિચારોના પ્રભાવને કારણે ભવાઈ એક રુચિકર માધ્યમ તરીકે બહુ લાંબો સમય ટકી ન શકી. 18મી સદીના વચગાળામાં અંગ્રેજ અધિકારીઓના મનોરંજન માટે અંગ્રેજી ભાષામાં નાટકો ભજવવાની પરંપરા શરૂ થઈ. અંગ્રેજોની જોડાજોડ ભારતીય પ્રેક્ષકોએ પણ માતાજીના ખુલ્લા ચોકમાં ભજવાતા ‘નાટ્ય’ને સૌપહેલી વાર ‘પિકચર ફ્રેઇમ’ જેવા દેખાતા ‘પ્રોસેનિયમ થિયેટર’ની ચાર દીવાલો વચ્ચે બંધાઈ જતાં નિહાળ્યું અને કશુંક નવું જોયાનો રોમાંચ અનુભવ્યો. ધીમે ધીમે યુરોપિયન કલાકારોએ ભજવેલાં નાટકોથી સ્થાનિક પારસીઓ તેમજ જુવાન ગુજરાતી કલાકારોને પણ નાટક ભજવવાનો ચસકો લાગ્યો. આરંભમાં નાટકના વિષયો ધાર્મિક, પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક રહેતા. પછીથી સામાજિક વિષયો ઉપર પણ નાટકો લખાવા લાગ્યાં. સમય જતાં

એ નાટકોની બાંધણીમાં પણ નિર્ણાયક બદલાવ આવ્યો. નાટ્યવસ્તુમાં સંઘર્ષને પ્રાધાન્ય મળ્યું. કાર્યવેગ(action)ને અવકાશ આપે એવું પાત્રાલેખન વિકસ્યું. અહીં એક વાત ખાસ નોંધવી જોઈએ કે નાટકનું વિષયવસ્તુ ભલે સમાજમાંથી કે આસપાસના પ્રવાહોમાંથી ઝિલાયું પણ બાકી એકંદરે પરંપરાગત રંગભૂમિનાં લક્ષણો જેવાં કે ભરપૂર ગીત-સંગીત, રાસગરબા, હાસ્યસભર કવરસીન, બેતબાજી, વચ્ચે વચ્ચે આવતા પદ્યસંવાદો, અતિરેકભર્યાં પાત્રાલેખનો, આલંકા-રિક શબ્દો સાથેની વાક્છટા વગેરે યથાવત્ રહેવા પામ્યું.

વાસ્તવિક નાટક તરફની ગતિને વેગ આપવામાં જે વિદ્વાન નાટ્યકારો કારણભૂત બન્યા તેમાં કવિ દલપતરામ, કવિ નર્મદ, નવલરામ, રણછોડભાઈ ઉદયરામ, ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદી, મૂળશંકર, મૂલાણી, પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, બૅરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકર, મણિલાલ ‘પાગલ’, કવિ જામન, નાટ્યકાર ‘વૈરાટી’, પારસી નાટ્યકારોમાં કેખુશરૂ કાબરાજી વગેરેને ખાસ અગત્યના ગણી શકાય. જૂની રંગભૂમિનાં નાટકોમાં વાસ્તવદર્શી કથાનકો હોવા છતાં તેમાં બૌદ્ધિકતા કરતાં લાગણીશીલતાનું પલડું વધારે ભારે હતું. એવી જ રીતે નાટકના અંતે પ્રેક્ષકોને સ્વતંત્ર વિચારતા કરવાને બદલે તેમને સીધેસીધો બોધ કે શિખામણો આપવાનો આગ્રહ વધારે રહેતો. પાત્રોનું તત્કાળ હૃદયપરિ-વર્તન અપ્રતીતિકર લાગવા છતાં પ્રેક્ષકો તેને આવકારતા.

નાટ્યકાર રણછોડભાઈના ઉદય સાથે ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ સંકળાયેલો છે. 1878માં તેમનું સર્વપ્રથમ સામાજિક નાટક ‘લલિતાદુઃખદર્શક’ ભજવાયું અને પ્રેક્ષકોમાં અત્યંત સફળ રહ્યું. નર્મદે ‘કૃષ્ણાકુમારી’ અને નવલરા-મે ‘ભટ્ટનું ભોપાળું’ નાટકો લખ્યાં. ગુજરાતી નાટ્યલેખનના પાયામાં રણછોડ-ભાઈ ઉદયરામ પછી બીજું મોટું નામ કવિનાટ્યકાર દલપતરામનું છે. 1850માં દલપતરામે ગ્રીક નાટક ‘પ્લુટસ’ પરથી ‘લક્ષ્મી’ (1851) નાટક લખ્યું હતું. ‘ભૂંગળ વિનાની ભવાઈ’ તરીકે ઓળખાયેલું તેમનું સૌથી વિખ્યાત નાટક ‘મિથ્યાભિમાન’ (1869) ઘણીબધી રીતે ગુજરાતી રંગભૂમિનું સર્વપ્રથમ સર્વાંગસંપૂર્ણ મૌલિક નાટક ગણવામાં આવે છે. મણિલાલ નભુભાઈ દ્વિવેદીનું નાટક ‘કાન્તા’ પણ ગુજરાતી નાટકનો નવોન્મેષ દર્શાવે છે.

ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી જૂની રંગભૂમિના એક અત્યંત સક્ષમ એવા નાટ્ય-કાર હતા. તેમણે ‘ઉમાદેવડી’ (1898), ‘વીણાવેલી’ (1899) અને ‘તારાસુંદરી’ (1899) જેવાં સફળ નાટકો લખેલાં. તત્કાલીન રાજકીય-સામાજિક પ્રશ્નોને ઉજાગર કરે એવાં વાસ્તવદર્શી નાટકો લખવાની પરંપરા તેમનાથી શરૂ થયેલી. પાત્રોચિત ભાષા, પાત્રની મનઃસ્થિતિને અનુરૂપ પ્રબળ વાક્છટાવાળા સંવાદો

વગેરે તેમનાં નાટકોનાં લક્ષણો હતાં. તેમના જ પ્રયત્નોથી ગુજરાતી નાટક નિવેદનાત્મક(narrative)માંથી ક્રિયાત્મક (action-oriented) બનવા તરફ વળ્યું. તેમણે વિદૂષકના પાત્રને નાટ્યવસ્તુમાં સહજ રીતે ગૂંથી લીધું. તેમની એકોક્તિઓ લાંબી અને કંટાળાજનક બનવાને બદલે ક્રિયાસભર, લય અને પ્રાસયુક્ત વાક્યરચનાવાળી હોવાથી પ્રેક્ષકોને જકડી રાખવાને સક્ષમ બની. ડાહ્યાભાઈનાં પાત્રો ગુણદોષનાં પ્રતીક સમાં છે. સામાન્યમાં સામાન્ય માણસને નાટકમાં પાત્ર તરીકે સ્થાન આપીને ગુજરાતી નાટકનું કલેવર તેમણે પલટી નાખ્યું. આ પાત્રો સત્ય, ધર્મ, સદાચાર, પરોપકાર, પ્રેમ વગેરે જીવનમૂલ્યોનો આગ્રહ રાખે છે. તેમનાં ગૌણ પાત્રોમાં વૈવિધ્ય પણ એટલું જ જોવા મળે છે. ગણિકા, બાવા, ફકીર, ટહેલિયા, માળી, દરજી, મોચી, ઠગ, દારૂડિયા વગેરે પાત્રોનો શંભુમેળો તેમનાં નાટકોમાં જોવા મળે છે.

આવું જ બીજું નોંધપાત્ર નામ છે કવિ-લેખક મૂળશંકર મૂલાણી. આ લેખકે 1904માં ‘સૌભાગ્યસુંદરી’, ‘જુગલ જુગારી’, ‘ભાગ્યોદય’, ‘એક જ ભૂલ’ વગેરે નાટકો લખેલાં. ગંભીર અને વિચારપ્રેરક સાહિત્યિક સુગંધવાળાં કરુણાન્ત નાટકોની પ્રથા એમણે શરૂ કરી. સુશિક્ષિત એવા નાટ્યકાર બૅરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકરે ‘રંગભૂમિ’ નામના તેમના ત્રૈમાસિકમાં વ્યવસાયીકરણ, નિરક્ષરતા, તેજોદ્વેષ, સનસનાટી અને અણઆવડતથી સબડતી તત્કાલીન ધંધાદારી રંગભૂમિ પ્રત્યે ઘોર નારાજગી વ્યક્ત કરી અને તેને સ્થાને નવા યુગના પ્રશ્નોને વાચા આપતાં આધુનિક નાટકો લખવાનો આરંભ કર્યો. તેમણે લખેલાં ‘સ્નેહસરિતા’, ‘સુધાચંદ્ર’, ‘મધુબંસરી’ વગેરે જાણીતાં નાટકો ગણાય છે. સ્વરાજ આંદોલનને લગતાં અનેક નાટકો તેમણે લખેલાં. આથી પ્રેરાઈને બીજા પણ અનેક નાટ્યકારોએ આઝાદીના આંદોલનને વેગ મળે તે હેતુથી રાષ્ટ્રપ્રેમનાં, સ્વતંત્રતાનાં તેમજ ત્યાગ અને બલિદાનને સૂચવતાં નાટકો લખેલાં.

શરૂઆતનાં પહેલાં પચાસ વર્ષ (1853–1902) ગુજરાતી રંગભૂમિએ ખૂબ પ્રગતિ કરી. પ્રભુલાલ દ્વિવેદી નાટ્યમહર્ષિ તરીકે જાણીતા હતા. ‘દેવી વત્સલા’, ‘વડીલોના વાંકે’, ‘માલવપતિ મુંજ’ અને ‘વિદ્યાવારિધિ ભારવિ’ જેવાં તેમનાં નાટકો સાહિત્યિક સત્વ ધરાવે છે. લેખક જામને 1921માં ‘ભૂલનો ભોગ’ લખેલું. બીજું નાટક ‘સોનેરી જાળ’ વૈષ્ણવ ધર્મગુરુઓના ઢોંગધતિંગ ઉપર લખાયેલું. તેની સામે વૈષ્ણવોમાં ભારે ઊહાપોહ મચેલો. કવિ ‘જામન’ વિદ્રોહી લેખક તરીકે ખ્યાતિ પામેલા. 1902માં સમર્થ નાટ્યકાર પરમાનંદ ત્રાપજકરે ‘વીરપસલી’ લખીને ભજવેલું અને ખૂબ સફળ ગયેલું. ‘વૈરાટી’એ 1916માં ‘કનકકેસરી’ લખીને ભજવેલું. મણિલાલ ‘પાગલ’ પણ એક વિખ્યાત લોકપ્રિય નાટ્યકાર

હતા. તેમનાં નાટકોમાં 'વીરગર્જના', 'દિલનાં દાન' અને 'હૈયાનાં હેત' ખૂબ જાણીતાં થયેલાં. એ વખતે એવું પણ કહેવાતું કે 'દુનિયા કેવી હોવી જોઈએ' તે જાણવું હોય તો પ્રભુલાલ દ્વિવેદીનું નાટક જુઓ. અને 'દુનિયા કેવી છે' એ જાણવું હોય તો 'પાગલ'નું નાટક જુઓ!

ગુજરાતી રંગભૂમિના ચડતીપડતીના ઇતિહાસમાં 1880થી 1910 સુધીનો ગાળો સુવર્ણકાળ લેખાય છે. આ ગાળામાં જ ગુજરાતી નાટક અને ગુજરાતી રંગભૂમિનું પોત બંધાયું અને તેની અસ્મિતા પ્રગટ થઈ. પરંતુ દુર્ભાગ્યે નાટકનો ધંધો આર્થિક લાભનો ધંધો છે એવી હવા ફેલાતાં ઘણા વેપારી ગણતરી ધરાવતા માલિકો નાટ્યક્ષેત્રે આવી ગયા. સમગ્ર નાટકની ગૂંથણી અને માવજતમાં માલિકોની દખલગીરી વધતી ચાલી. આમ તો રણછોડભાઈ ઉદયરામની વિદાય સાથે જ રંગભૂમિ અને સાહિત્યને છેટું પડી ગયેલું. લેખક બૅરિસ્ટર નૃસિંહ વિભાકર અને રણજિતરામ વાવાભાઈ જેવા વિવેચકે આ નફ઼ાલક્ષી માલિકો અને તેમને હાથ વેચાઈ ગયેલા લેખકો સામે બંડ પોકાર્યું પણ તેમ છતાં રંગભૂમિના નૈતિક પતનને તેઓ ન રોકી શક્યા.

કહેવાય છે કે રણછોડભાઈનાં નાટકો જોઈને જ કવિ ન્હાનાલાલે 'જયા-જયંત' અને 'ઇન્દુકુમાર' જેવાં પદ્ય નાટકો લખેલાં. 1914માં રમણભાઈ નીલકંઠે 'રાઈનો પર્વત' લખ્યું. પણ આ ત્રણેયમાંથી એકેય નાટક ભજવવાની તૈયારી વ્યવસાયી રંગભૂમિએ બતાવેલી નહીં. આ જ ગાળામાં બાપુલાલ નાયક અને જયશંકર 'સુંદરી'ની જોડીને આ સાહિત્યકારો સાથે નિકટનો સંબંધ બંધાયો. રામનારાયણ વિશ્વનાથ પાઠક અને રસિકલાલ છો. પરીખના સૂચનથી જ બાપુલાલે 'રાઈનો પર્વત' ભજવેલું. ત્યાર પછીના દસકામાં બીજા બે સમર્થ કવિઓ 'કાન્ત' અને બળવંતરાય ઠાકોરનાં નાટકો પ્રસિદ્ધ થયાં. 'કાન્ત'ની નજર વ્યવસાયી નાટક તરફ હતી. પરંતુ બળવંતરાયે તેમના 'ઊગતી જવાની' નામના નાટકમાં વાસ્તવલક્ષિતા અને આધુનિકતા તરફનું પ્રગતિશીલ વલણ દર્શાવેલું. મૂંગી ફિલ્મો બોલતી થઈ ત્યાર બાદ, એટલે કે લગભગ 1930–40ની આસપાસ આ રંગભૂમિમાં નિર્ણાયક ઓટ આવવાની શરૂઆત થઈ. નાટકમાં કેવળ નફ઼ાખોરીનાં તત્વો ઘૂસી ગયાં. લેખક-દિગ્દર્શક કરતાં કંપનીના માલિકોનું જોર વધી ગયું. પરિણામે નાટકોનું સત્વ હણાવા લાગ્યું. ધીમે ધીમે મંડળીઓ બંધ પડવા લાગી. કલાકારોમાંથી કેટલાક ચલચિત્ર તરફ વળી ગયા તો કેટલાક બેકાર થઈ ગયા. અને આમ આઝાદી આવતાં સુધીમાં ગત સૈકાની ગુજરાતી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિના એક લાંબા ભવ્ય યુગ પર પડદો પડી ગયો.

2. નવી રંગભૂમિ (1920થી 1950)

જૂની રંગભૂમિમાં નાટકીય સંવાદો અને અભિનયની અતિશયતા, ઘણી વાર તદ્દન અસંગત એવું ફુવ્વડ કૉમિક, અતિલાગણીશીલતા, કાવ્યતત્વવિહોણાં ગાયનો, વન્સમૉર મેળવવાની બેહૂદી તરકીબો વગેરે પ્રતિ ધીમે ધીમે નવા જમાનાના શિક્ષિત સંસ્કારી વર્ગની રુચિ ઓસરવા માંડી. સમાજમાં હર ક્ષેત્રે વધી રહેલ શિક્ષણ, જીવન પ્રત્યેનો ઉદાર દૃષ્ટિકોણ, પારિવારિક સંબંધોનાં બદલાતાં સમીકરણો, લોકોની રહેણીકરણી પરની પાશ્ચાત્ય અસરો, નારી--સન્માન અને નારી-સમાનતાનું સર્જાઈ રહેલું વાતાવરણ અને બદલાતાં સામાજિક મૂલ્યોએ નવી તરાહનાં નાટ્યલેખનની માંગ ઊભી કરી. ગઈ સદીમાં યુરોપમાં ઇબ્સન જેવાને હાથે સફળ સિદ્ધિને પામેલાં સમસ્યાપ્રધાન વાસ્તવદર્શી ગદ્યનાટકોએ તથા તે પછી વિકસેલા એકાંકી નાટ્યપ્રકારે આપણા યુવાન સાહસિક લેખકો તેમજ અવેતન કલાકારોને આકર્ષ્યા. સામે પ્રેક્ષકો પણ નાટકનાં કથાવસ્તુ અને ભજવણી સંદર્ભે સાંપ્રત વાસ્તવિકતાને આવકારવા તૈયાર હતા.

મુનશી અને ચંદ્રવદનનું મુંબઈની અવેતન રંગભૂમિ પર આગમન થયું ત્યારે સાહિત્યતત્વ ધરાવતાં તેમજ પ્રસ્થાપિત પરંપરાથી હટીને લખાયેલાં નવી શૈલીનાં નાટકો રંગભૂમિ પર કરવા ઇચ્છતા યુવાકલાકારોને સુલભ થયાં અને એ સાથે જ નવી રંગભૂમિનો આરંભ થયો તેમ કહી શકાય. મુનશીએ ડૂમા, હ્યુગો, ઇબ્સન, શૉ વગેરેના સર્જનથી પ્રેરાઈને વાસ્તવદર્શન અને રંગદર્શિતાનાં તત્વોને ગુજરાતી નાટકમાં ઉતાર્યાં. તેમનાં નાટકોમાં ધસમસતો કાર્યવેગ, જીવંત પાત્રનિરૂપણ, ચોટદાર સંવાદો, આંતરમનને આલેખતાં તીવ્ર મંથનો, સંઘર્ષ, પરાકાષ્ઠા વગેરે આગવાં લક્ષણો છે. મુનશીએ સામાજિક, ઐતિહાસિક અને પૌરાણિક પ્રકારનાં નાટકો લખ્યાં છે. એમનાં સામાજિક નાટકોનું મુખ્ય પ્રયોજન મહદ્ અંશે વ્યંગ-કટાક્ષ સાથે સમાજનાં અનિષ્ટો પર પ્રકાશ ફેંકવાનું છે. ‘વા-વાશેઠનું સ્વાતંત્ર્ય’, ‘બે ખરાબ જણ’, ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ અને ‘કાકાની શશી’ તેમનાં નીવડેલાં પ્રહસનો છે. મુનશીના દરેક પ્રહસનમાં મોટાભાગે વ્યક્તિસ્વા-તંત્ર્ય અને સામાજિક રૂઢિ વચ્ચેનો સંઘર્ષ છે. પહેલાંના લેખકોની સરખામણીમાં મુનશીનાં પાત્રોમાં સમાધાનની નહીં, વિદ્રોહની દૃષ્ટિ છે. ‘બે ખરાબ જણ’ની પ્રસ્તાવના રૂપે મુનશી લખે છે કે “સામાજિક નીતિઓના ઠેકેદારોને આઘાત આપવા તેણે આ ત્રિઅંકી નાટક લખ્યું છે!” એમાં કન્યાવિક્રયના પ્રશ્ન સંદર્ભે સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય પર ભાર મૂક્યો છે. 1927માં લખાયેલ ‘આજ્ઞાંકિત’માં કુટુંબ અને સમાજમાં સ્ત્રી પ્રત્યે કેવી તુચ્છતાભરી દૃષ્ટિ પ્રવર્તતી હતી તેનો અણસાર મળે છે. ‘બ્રહ્મચર્યાશ્રમ’ કેટલાક દંભી ગાંધીવાદીઓને મનમાં રાખીને લખાયેલું હા-

સ્ય-વ્યંગપ્રધાન નાટક છે. શ્રી રા. વિ. પાઠકે 'બ્રહ્મચાર્યાશ્રમ'ને ફારસના શ્રેષ્ઠ નમૂના તરીકે બિરદાવેલું. બ્રહ્મચર્યનું વ્રત લેવાને નામે થતી વિડંબના પર મુનશીએ આ પ્રહસનમાં જોરદાર પ્રહારો કર્યા. એવી જ રીતે વીસમી સદીમાં સ્વતંત્રતા અને સમાનતાના નામે સ્વચ્છંદ બનતી યુવાન સ્ત્રીઓની સમસ્યાને રજૂ કરવા મુનશીએ 1929માં 'કાકાની શશી' લખ્યું. તેમનાં આ પ્રકારનાં નાટકો સામાજિક સુધારાના પ્રચારક બની રહેવાને બદલે સુગ્રથિત નાટ્યકલાનાં ઉચ્ચ ધોરણોને સિદ્ધ કરે છે.

એવા જ બીજા સમર્થ નાટ્યકાર હતા ચંદ્રવદન મહેતા. મુનશીની તુલનાએ ચંદ્રવદન તો સ્વયં તખ્તાના અનુભવી નટ અને દિગ્દર્શક હતા. ચંદ્રવદનને માત્ર નાટક લખવામાં રસ નહોતો. એ નાટક જ્યાં સુધી તખ્તા પર ભજવાય નહીં ત્યાં સુધી એને મન તેની કોઈ કિંમત નહોતી. કાળજીપૂર્વકની નાટ્યગૂંથણી; કલ્પના-શીલ કથાવિસ્તાર; સ્પષ્ટ અને ચોટદાર વિષયવસ્તુ અને અનોખું ભાષાકર્મ ચંદ્રવદનનાં નાટકોને સફળ બનાવવામાં કારણભૂત નીવડે છે. ઉદાહરણ રૂપે તેમનું પહેલું નાટક 'અખો' પરંપરાગત ચીલો ચાતરવાના ઉદ્દેશથી લખાયેલું નાટક છે. સડી ગયેલી અને નકામી થઈ ગયેલી જૂની રંગભૂમિનો નાશ કરવાનો આક્રોશ તેમાં પડઘાય છે. 'આગગાડી' વળી સાવ નવી જ તરેહનું નાટક છે. પાત્રો બધાં જ સામાન્ય ગરીબ મજૂર વર્ગનાં અને આમ જુઓ તો કોઈ નાયક નહીં. રેલવેમાં તે કાળે પ્રવર્તતા જાત જાતના ભેદભાવ નાટકને કરુણ અને વા-સ્તવલક્ષી રૂપ આપે છે. 'નાગાબાવા' નામના નાટકમાં લેખક ભિખારીવર્ગની એક અજ્ઞાત સૃષ્ટિને આપણી સામે ખુલ્લી કરે છે. પૈસાદારો ભિખારીઓનો કેવી રીતે દુરુપયોગ કરે છે તેનો વાસ્તવિક ચિતાર આપ્યો છે. 'ધરાગુર્જરી' ચંદ્રવદ-નનું એક મહત્વાકાંક્ષી સર્જન છે. રંગભૂમિનો આદર્શ કેવો હોઈ શકે તેની પરિ-કલ્પનાને ચંદ્રવદને પ્રતિભા, પુરુષાર્થ અને સંશોધનથી 'ધરાગુર્જરી'માં સાકાર કરી છે. 'પરમ માહેશ્વર'માં દશાનન રાવણ પ્રચલિત અર્થમાં રાક્ષસ નહીં પણ વેદો અને સંગીતકલા, ત્રિકાળ જ્ઞાતા દર્શાવાયો છે જે પોતાનો મોક્ષ પામવા શ્રીરામ સામે ખુલ્લી છાતીએ લડે છે. 'મૂંગી સ્ત્રી' એક સફળ રૂપાંતર છે. ક્યારેય કાલગ્રસ્ત ન થાય તેવું આ ફારસ છે. સાર્ત્રના 'No Exit'નું પણ તેમણે 'કરોળિ-યાનું જાળું' નામે સશક્ત રૂપાંતર કર્યું છે. ટૂંકમાં સાર એટલો જ કે ચંદ્રવદનનાં નાટકો બીબાંઢાળ નથી. તેમનાં બધાં નાટકોના ઘાટ નોખા. વિષયોનું વૈવિધ્ય પણ અપરંપાર. તેઓ જીવનમાંથી, અનુભવોમાંથી, ઇતિહાસમાંથી અને વિદેશી કૃતિ-ઓમાંથી નાટકની વસ્તુ લઈ આવે છે. તેમનાં નાટકોનું પ્રધાનલક્ષણ 'અભિનેય-તા' છે. મુનશીની જેમ ચંદ્રવદનનું ગદ્ય પણ બેનમૂન છે. તેમની વૈવિધ્યમય

પાત્રોની સંકુલ ભાવસૃષ્ટિ તખ્તા પર માણી શકાય તેવી છે.

આ બંને સિદ્ધહસ્ત લેખકોએ પ્રહસન તેમજ કરુણાન્ત બંને પ્રકારનાં નાટકો લખ્યાં. મુનશી અને ચંદ્રવદનનાં નાટકોએ નાટ્યાત્મક અસર ઉત્પન્ન કરવા વાસ્તવિક અને સ્વાભાવિક રંગત જમાવે તેવું ગદ્ય વિકસાવ્યું. સમકાલીન વિષયો અને સંયમિત અભિવ્યક્તિ આ નવાં નાટકનાં લક્ષણો હતાં. આ બંને લેખકોને કારણે રંગભૂમિ પર નવો યુગ અવતર્યો હોય તેવું લાગ્યું. સાહિત્ય અને રંગભૂમિ વચ્ચેનું અંતર ઘટાડી આપવામાં આ લેખકોનો બહુ મોટો ફાળો હતો. (અલબત્ત અહીં એક વાત નોંધવી ઘટે કે વ્યવસાયી રંગભૂમિએ આ બંને લેખકોની લગભગ એક પણ કૃતિ તે કાળે ભજવી નહોતી!)

બીજી બાજુ અમદાવાદમાં આ જ પ્રકારનું નેતૃત્વ જયંતિ દલાલે સંભાળ્યું. તેમણે ‘જવનિકા’, ‘પ્રવેશ બીજો’, ‘પ્રવેશ ત્રીજો’ અને ‘પ્રવેશ ચોથો’ નામે ઘણા એકાંકીસંગ્રહો પ્રસિદ્ધ કરી કૉલેજમાં ભણતા શિક્ષિત કેળવાયેલા યુવાકલાકારો-ને નાટક ભજવવા યોગ્ય સામગ્રી પૂરી પાડી. ‘અવતરણ’ તેમનું વક્રોક્તિસભર ત્રિઅંકી નાટક છે. તેમાં એક ગર્ભસ્થ શિશુ દંભ, અનીતિ અને અત્યાચારથી ભરપૂર એવા જગતમાં અવતરવાનો ઇનકાર કરે એવી કલ્પિત વસ્તુ લેખકે લીધી છે. 1930 પછી શરૂ થયેલી વ્યવસાયી રંગભૂમિની અવદશાની પરિસ્થિ-તિમાં ધીમે ધીમે અવેતન રંગભૂમિ વધારે સક્રિય બનવા લાગી. રેડિયો જેવા નવા ધ્વનિમાધ્યમ માટે ચંદ્રવદને ‘રંગભંડાર’, જયંતિ દલાલે ‘પ્રવેશ બીજો’ અને યશોધર મહેતાએ ‘રણછોડલાલ અને બીજાં નાટકો’ નામે નાટ્યસંગ્રહો પ્રસિદ્ધ કરી આ ક્ષેત્રે ખૂબ સફળતા હાંસલ કરી. અદી મર્ઝબાન અને ફીરોઝ આંટિયાએ પણ પોતાની પારસી બોલીમાં મુંબઈ રેડિયોને ઘણાં નાટકો લખી આપ્યાં. આ ઉપરાંત નંદકુમાર પાઠક, દામુભાઈ શુક્લ, ઇન્દુલાલ યાજ્ઞિક, ધનંજય ઠાકર, પરમસુખ પંડ્યા અને ધીરુબહેન પટેલે પણ કેટલાંક રસપ્રદ નાટકો આપ્યાં.

આ પહેલાં આરંભાયેલી એકાંકી નાટ્યલેખન-પ્રવૃત્તિ એ ગુજરાતી નાટ્ય-લેખન-કલાનું એક નિર્ણાયક વળાંકબિંદુ હતું. કારણ કે લઘુનાટકના વિકસેલા આ નવા સાહિત્યપ્રકારે તે સમયના ઘણા કવિઓ અને સાહિત્યકારોને રસપૂર્વક નાટક લખવા તરફ વાળ્યા. એકાંકી નાટ્યસ્વરૂપના પુરસ્કર્તા તરીકે બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, પ્રાણજીવન પાઠક અને યશવંત પંડ્યા ખૂબ જાણીતા થયા. 1920ના ગાળામાં આ લેખકત્રિપુટીએ રચેલી શરૂ શરૂની સામાજિક વાસ્તવદર્શી નાટ્ય-કૃતિઓ મોટા ભાગે એકાંકી સ્વરૂપે જ હતી; પરંતુ ગુજરાતી નાટકને ધરાતલ પર લાવી તેને આધુનિક બનાવવામાં તેમનો ફાળો ખૂબ મહત્ત્વનો ગણાય છે. બનવાજોગ છે કે ઇબ્સન, ઑસ્કર વાઇલ્ડ, ગાલ્સવર્ધી, શૉ વગેરેનાં નાટકોના

વાચનને પરિણામે આ લેખકો મુદ્દાસરનાં વાસ્તવિક નાટકો લખવા પ્રેરાયા હોય. બટુભાઈએ 'મત્સ્યગંધા અને ગાંગેય અને બીજાં નાટકો' તથા 'માલાદેવી અને બીજાં નાટકો' નામે નાટ્યસંગ્રહો આપ્યા. યશવંત પંડ્યાએ 1925માં એકાંકીઓ ઉપરાંત 'પડદા પાછળ' અને 'અ. સૌ. કુમારી' નામે બે મોટાં નાટકો પણ લખ્યાં. પ્રાણજીવન પાઠકે પણ 'અનંતા', 'અનુપમ અને ગૌરી' અને 'હિમકાન્ત' નામની નાટ્યકૃતિઓ લખી. તે કાળે કૉલેજમાં ભણતા યુવાકલાકારોને ઍમેટર નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરવા માટે આકર્ષક સામગ્રી હાથ લાગી. પ્રેક્ષકોનો રસ જળવાઈ રહે તેવાં લાંબાં નાટકો લખવાનું બધા લેખકોનું ગજુ નહોતું એટલે એકાંકી જેવાં લઘુનાટકો લખવા સૌ કોઈ આકર્ષાયા.

આ પછીના સમયગાળામાં ગુજરાતના બીજા ઘણા પ્રતિષ્ઠિત કવિઓ અને લેખકોએ એકાંકી તેમજ દીર્ઘનાટકો લખવા પર હાથ અજમાવ્યો. જેને પરિણામે ગુજરાતી રંગમંચને શક્તિશાળી વૈવિધ્યપૂર્ણ નાટ્યકૃતિઓ હાંસલ થઈ. જેમ કે પન્નાલાલ પટેલે 'જમાઈરાજ', 'ચાંદો શેં શામળો', 'ઢોલિયા સાગ સીસમના' અને 'અલ્લડ છોકરી' જેવાં નાટકો લખ્યાં. ચુનીલાલ મડિયાએ 'રંગદા' સહિત ત્રણ એકાંકીસંગ્રહો તથા 'શૂન્યશેષ', 'રક્તતિલક' અને રાજકીય પ્રહસન 'રામલો રોબિનહૂડ' જેવાં ત્રિઅંકી નાટકો આપ્યાં. ગુલાબદાસ બ્રોકરે ધનસુખલાલ મહેતા સાથે લખેલ નાટક 'ધૂમ્રસેર' અને સ્વતંત્ર રીતે 'ઇતિહાસનું એક પાનું' અને 'જ્વલંત અગ્નિ' નામનાં નાટકો લખ્યાં. દુર્ગેશ શુક્લનાં નાટકોમાં 'પૃથ્વીનાં આંસુ', 'હૈયે ભાર', 'પલ્લવી પરણી ગઈ', 'રૂપેરંગે રાણી' વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. રમણલાલ વ. દેસાઈએ જૂની-નવી રંગભૂમિનાં સાંકળરૂપ એકાંકી 'શંકિત હૃદય' તેમજ અન્ય એકાંકીઓ આપ્યાં. આ ઉપરાંત ચુનીલાલ મડિયાનું 'મરેલા જીવ' ('મળેલા જીવ' નહીં), પન્નાલાલનું 'વૈતરણીને કાંઠે', પુષ્કર ચંદરવાકરનું 'પિયરનો પડોશી', ઇન્દુલાલ ગાંધીનું 'પગરખાંનો પાળિયો', સુંદરમનો સંગ્રહ 'કાદવિયાં' વગેરે એટલાં જ અગત્યનાં છે. ધીરુબહેન પટેલનું નાટક 'વિનાશના પંથે'માં ભાંગતાં જતાં ગામડાં અને કુટુંબનું ગંભીર ચિત્ર આલેખવામાં સફળ થયાં છે.

આવા જ બીજા એક ખમતીધર સર્જક કવિ કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણીએ સંખ્યામાં ઓછાં પણ બહુ સુંદર નાટકો આપ્યાં. જેમાં 'મોરનાં ઈંડાં', 'પીળાં પલાશ', 'પદ્મિની' અને 'વડલો' તથા 'પિયો ગોરી' નામે એકાંકીસંગ્રહ અગત્યના છે. શ્રીધરાણીનું 'પિયો ગોરી' આજે પણ એક ઉમદા નાટક સિદ્ધ થઈ શકે તેવું છે. તેમાં 'નાટકની અંદર નાટક'ની, ઉપરાંત ફિલ્મની માફક 'ફ્લૅશબૅક'ની તરકીબ વાપરેલી. નાટકનો નાયક વર્તમાન અહીં અર્વાચીન ઑથેલોની જેમ વર્તે

છે પણ તેનાં જીવનની કરુણતા ઑથેલો કરતાં અદકી છે. ઇટાલિયન નાટ્યકાર પિરાન્દેલોની દ્વિધા 'વાસ્તવ કયું અને ભ્રમણા કઈ' – તે વાત આમાં ચોટદાર રીતે વ્યક્ત થઈ છે. અહીં આપણે એક વાત ખાસ નોંધવી જોઈએ કે આ લેખકો પાસેથી આપણને ભલે ત્રિઅંકી કરતાં મોટી સંખ્યામાં એકાંકી જ મળ્યાં પરંતુ વાસ્તવદર્શી નાટ્યલેખનની ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ ભારતની અન્ય ભાષાઓને મુકાબલે આપણે ત્યાં વધુ મોટી સંખ્યામાં ગુજરાતી એકાંકી લખાયાં એ હકીકત આપણને ગૌરવનો અનુભવ કરાવે છે.

1934–35માં નવલકથાકાર મનુભાઈ પંચોળી 'દર્શકે' રાષ્ટ્રપ્રેમને લગતાં બે નાટકો 'અઢારસો સત્તાવન' અને 'જલિયાંવાલા' લખ્યાં. કાચી વયે લખાયેલાં આ નાટકોમાં દર્શકની વ્યાપક જીવનદૃષ્ટિ ચોક્કસ જોવા મળે છે પણ 20-22 દૃશ્યો સાથેની આ કૃતિઓ ભજવવાલાયક નાટક નથી બની શકતી. પરંતુ આ પ્રકારના નાટ્યલેખનને કારણે એ કાળમાં (1930–1942) રાષ્ટ્રપ્રેમ, ત્યાગ અને બલિદાનનો જે પ્રજાકીય ઊભરો આવ્યો તેને કથામાં વણી લઈને પ્રજાને જાગ્રત કરનારાં બીજાં અનેક નાટકો લખાયાં. જેમાં શ્રીધરાણીનું 'ઝબકજ્યોત', ગુલાબદાસ બ્રોકરનું 'ઇતિહાસનું એક પાનું', શિવકુમાર જોશીનું 'મુક્તિ પ્રસૂન' વગેરે જાણીતાં છે.

રસિકલાલ છો. પરીખે 'રૂપિયાનું ઝાડ' નામે નાટક લખેલું. આ ઉપરાંત સંસ્કૃત નાટકો 'મૃચ્છકટિક' અને 'દરિદ્રચારુદત્ત'નો આધાર લઈને રાજકીય ભૂમિકા પરનું એક સાવ નવું મૌલિક નાટક 'શર્વિલક' લખેલું જે ઘણાં વર્ષો બાદ તખ્તા પર જશવંત ઠાકરે ભજવેલું. તેમાં રમાતા રાજકીય આટાપાટાને વર્તમાન પરિસ્થિતિના સંદર્ભમાં સારી રીતે મૂલવી શકાય તેમ છે. કવિશ્રી ઉમાશંકર જોશીએ 'સાપના ભારા' અને 'શહીદ' નામે બે સંગ્રહો લખ્યા. જ્યાં સુધી વાસ્તવવાદને લાગુ પડે છે ત્યાં સુધી આ પ્રકાર વધુમાં વધુ પ્રભાવક ઢબે ઉમાશંકરનાં ઉપરાંત બીજા કેટલાક લેખકોનાં એકાંકીઓમાં સાકાર થતો લાગ્યો. ગામડાંઓમાં ચાલતું સ્ત્રીઓ તેમજ નબળી જાતિઓનું શોષણ અને સામાજિક અન્યાયને ઉજાગર કરતાં વાસ્તવદર્શી નાટકોએ સ્વરાજના આગમન પૂર્વે પ્રજામાં એક નવી હવા ઊભી કરી. આ નાટકોમાં ગ્રામપરિવેશને અનુકૂળ સાધારણ પાત્રો, ગામડાનો અસલ પરિવેશ અને તેમની પ્રાંત પ્રમાણેની ગામઠી બોલી વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. આપણાં સૌનાં મનમાં ગામડાંઓની એક આદર્શ છબી રહેલી છે. ત્યાંનું સાદું જીવન, ભોળા ગ્રામજનો, સંપ અને ભક્તિનું વાતાવરણ વગેરે વિશે આપણે વર્ષોથી સાંભળતા આવ્યા છીએ; પરંતુ આ નાટકો આપણાં ગામડાંની વરવી અણગમતી વાસ્તવિકતા ઉઘાડી કરે છે. ત્યાં દરેક

ખૂણે ઉકરડા અને ગંદકી છે, નાતજાતના ભેદો છે, દલિતો અને સ્ત્રીઓનું પાર વિનાનું શોષણ છે, પુરુષવર્ગમાં ઊંડું સામંતશાહી માનસ છે. આવાં નાટકોમાં કવિ ઉમાશંકરના 'હવેલી' તેમજ 'સાપના ભારા' નામના સંગ્રહમાં આવતાં લગભગ તમામ નાટકો – 'સાપના ભારા', 'કડલાં', 'શલ્યા', 'ઢેડના ઢેડ ભંગી', 'ગાજરની પિપૂડી' ઉપરાંત 'પડઘા', 'બારણે ટકોરા' વગેરે ધ્યાન ખેંચે છે.

ઝોલાની જેમ સમાજની વરવી વાસ્તવિકતાને હિંમતભેર ઉઘાડી પાડવામાં નાટ્યમાધ્યમનો ઉપયોગ કરવા બાબતે શ્રી ઉમાશંકરે 'સાપના ભારા' સંગ્રહની પ્રસ્તાવનામાં જે લખેલું તે વાસ્તવવાદી નાટ્યલેખનના સંદર્ભે ઘણું સૂચક છે. તેમણે લખેલું કે ''આ નાટકની સૃષ્ટિ જોઈને લેખકને કોઈ દોષદેખો કે અનિષ્ટ-ચિંતક (cynic) ન ગણે તેવી વિનંતી કરું છું. જિંદગી સૌને જૂજવા રૂપે જોવા મળે છે. લેખકને જેવી જોવા મળી તેવી તેણે સહાનુભૂતિ રાખીને રજૂ કરી છે''. આવી જ રીતે આ સંગ્રહ વિશે રા. વિ. પાઠકે પણ લખેલું કે ''આ નાટકોમાં નિરૂપણ દુઃખ અને નિરાશાનું છે, પણ લેખકની દૃષ્ટિ આશાપ્રદ છે. રસિક વર્ગ વધતો જાય છે તેમ તેમ ખોટા લાગણીવેડાથી ન રીઝતાં (કટુ અને કઠોર પરંતુ) સાચી વસ્તુનું નિરૂપણ માગતો જાય છે''. આ નાટકોનો પ્રભાવ જાણ્યા બાદ ઉમાશંકરની કલમે આપણને પૂરા કદનાં નાટકો નહીં મળ્યાંનો ખેદ અનુભવાય છે. એકાંકી જેવા લઘુસ્વરૂપમાં તેમણે જે ચમત્કૃતિ દેખાડી છે તે જોતાં ચોક્કસ મનમાં થઈ આવે કે તેમણે દીર્ઘનાટકો લખ્યાં હોત તો ગ્રામજીવનની વાસ્તવિકતાને ઉજાગર કરતાં કેટલાં ચોટદાર નાટકો આપણને મળ્યાં હોત !

અહીં એક વાત ખાસ નોંધવી પડે કે બધાં નાટકોથી ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્ય સમૃદ્ધ ચોક્કસ થયું, પરંતુ આમાંનાં ભાગ્યે જ કોઈ નાટકો વ્યાવસાયિક નાટક તરીકેનું સ્થાન પામી શક્યાં. નાટકની સાહિત્યિક ગુણવત્તાને આપણે ગમે તેટલી બિરદાવીએ પરંતુ એક હકીકત આપણે સ્વીકારવી પડે કે જ્યાં સુધી કોઈ નાટક તખ્તા પર ન ભજવાય અને જ્યાં સુધી મોટી સંખ્યામાં પ્રેક્ષકો તેને જુએ અને માણે નહીં ત્યાં સુધી એ નાટકો પુસ્તકનાં બે પૂઠાં વચ્ચે કેદ જ રહી જાય. આમ ઉપરોક્ત યાદીમાંનાં ભાગ્યે જ કોઈ નાટકને વ્યાવસાયિક નાટકમંડળીએ હાથમાં લીધાં. આ દુર્ભાગ્ય નાટ્યલેખકોનું ગણવું કે ગુજરાતી રંગભૂમિનું, તે નાટક અને સાહિત્યના સર્જકમિત્રો વચ્ચે કાયમ ચાલતી ચર્ચાનો મુદ્દો રહ્યો છે.

3. આધુનિક રંગભૂમિ (1950થી 1970)

આધુનિક નાટકનો પ્રારંભ લગભગ આઝાદી પછીનાં વર્ષોમાં થયેલો ગણાય. 1945માં શરૂ થયેલી 'ઇપ્ટા' જેવી સાંસ્કૃતિક ચળવળે ભારતની બીજી

ભાષાઓની જેમ ગુજરાતી નાટ્યકલા ઉપર પણ પ્રભાવ પાથર્યો. આ ગાળા દરમિયાન નવા અને જૂના નાટ્યસર્જકોની કલમ થોડાંક વર્ષો સુધી સમાંતર રીતે ચાલી. તે સમયે પ્રાગજી ડોસા, મૂળરાજ રાજડા અને વજુભાઈ ટાંક જેવા લેખકો હજુય પરંપરાગત ઢાંચામાં રહીને વ્યવસાયી રંગભૂમિ માટે લોકરંજક નાટકો લખતા હતા અને એ જ સમયે પ્રબોધ જોશી જેવા લેખકે મુંબઈના યુવાન કલાકારોને ધ્યાનમાં રાખીને 'પત્તાંની જોડ' અને 'કદમ મિલાકે ચલો' જેવાં અત્યંત સફળ ત્રિઅંકી નાટકો લખેલાં. 'પત્તાંની જોડ' એક સફળ પ્રહસન હતું જેના સેંકડો પ્રયોગો થયેલા. પ્રબોધ જોશીએ તે કાળે કૉલેજમાં ભજવી શકાય તેવાં નવા જમાનાનાં એકાંકી-પ્રહસનો લખી આપેલાં જે ગુજરાતના દરેક શહેરની કૉલેજોમાં વર્ષો સુધી હોંશે હોંશે ભજવાતાં રહેલાં. એવી જ રીતે તારક મહેતાનું વિખ્યાત પ્રહસન 'દુનિયાને ઊંધાં ચશ્માં' પણ વ્યાવસાયિક દૃષ્ટિએ ખૂબ સફળ નીવડેલું. દરેક વ્યક્તિ સામેની વ્યક્તિના મનના વિચારો પકડી પાડે તો માણસમાં જૂઠ અને દંભ ઘટે એવી ટકોર સાથે આ નાટકમાં પ્રેક્ષકોને મઝા પડે એવા અનેક ગમ્મતગોટાળા ચાલતા રહે છે.

ગુજરાતમાં આધુનિક નાટકના વિકાસની સાથે સાથે એ કાળે ગુજરાતી લોકનાટ્ય અને લોકકલાને જાળવી રાખવાનું પણ એક મોટું સાંસ્કૃતિક આંદોલન આરંભાયેલું. દેશમાં ગુજરાતી નાટકને એક પોતીકી ઓળખ મળે એ હેતુથી કેટલાક નાટ્યકારોએ આવાં લોકનાટ્યતત્ત્વોને વણી લેતાં નાટકો સર્જ્યાં હતાં. કવિ-નાટ્યકાર શ્રી રામજી વાણિયાએ લોકશૈલી પર આધારિત 'ધન્ય સૌરાષ્ટ્ર ધરણી', 'વસુંધરાનાં વહાલાં-દવલાં' અને 'મોતી વેરાણાં ચોકમાં' જેવાં તળપદાં નાટકો લખ્યાં અને ભજવ્યાં. આઈ.એન.ટી.ના મનસુખ જોશીએ 'જેસલ તોરલ' અને 'ઊંચો ગઢ ગિરનાર' ભજવ્યાં. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'ધરાગુર્જરી', 'હોહોલિકા' અને 'અખો' જેવાં નાટકો સર્જ્યાં. ગુજરાતના સાક્ષરવર્ય શ્રી રસિકલાલ છો. પરીખે પ્રાચીન લોકગરબાનો આધાર લઈને ભવાઈ તેમજ લોકનાટ્યનાં અન્ય તત્ત્વોને મૌલિકપણે પ્રયોજીને 1955માં 'મેનાં ગુર્જરી' રચ્યું જેની કથામાં પરંપરાગત શરણે જતી સ્ત્રીને સ્થાને બહાદુરીથી સ્વમાન માટે લડતી અને સામાજિક અન્યાયનો હિંમતભેર સામનો કરતી બળકટ સ્ત્રીનું ચરિત્ર નિર્માણ કરેલું. આ નાટકમાં જયશંકર 'સુંદરી' અને દીના પાઠકે મહત્વપૂર્ણ યોગદાન આપેલું અને તમામ વર્ગના પ્રેક્ષકોમાં તે ભવ્ય સફળતાને વરેલું. શ્રી જયંતિ પટેલે (રંગલો) ભવાઈને કેન્દ્રમાં રાખીને 'રંગીલો રાજા' અને 'નેતા--અભિનેતા' જેવાં સફળ નાટકો લખેલાં.

આ ઉપરાંત નવલકથાકાર, નટ, દિગ્દર્શક અને નાટ્યલેખક શિવકુમાર

જોશીએ પણ મોટી સંખ્યામાં એકાંકી અને ત્રિઅંકી નાટકો લખેલાં જેમાં 'પાંખ વિનાનાં પારેવાં' જેવો એકાંકીસંગ્રહ અને 'સુમંગલા', 'સુવર્ણરેખા', 'એકને ટકોરે', 'કૃત્તિવાસ', 'સંધિકાળ' વગેરે ત્રિઅંકી અગત્યનાં ગણી શકાય. તેમનાં નાટકોમાં વેગ અને ક્રિયાતત્વનો અભાવ લાગવાથી તેમણે મોટી સંખ્યામાં નાટકો આપ્યાં છતાં વ્યવસાયી નિર્માતાઓ તેના તરફ ખાસ આકર્ષાયા નહીં. અલબત્ત અવેતન સંસ્થાઓ દ્વારા થયેલી તેની ભજવણીઓને તેમજ નાટ્યલેખનને અકાદમી તરફથી અવારનવાર પારિતોષિકો મળતાં રહેલાં. 1950 પછી કેટલીક પ્રખ્યાત નવલકથાઓનાં નાટ્યરૂપાંતરો પણ મુંબઈ –ગુજરાતમાં રજૂ થયેલાં જેમાં 'જય સોમનાથ' (મુનશી), 'પૂર્ણિમા' તેમજ 'ભારેલો અગ્નિ' (ર. વ. દેસાઈ), 'અલ્લાબેલી' (ગુણવંતરાય આચાર્ય), 'ઝેર તો પીધાં જાણી જાણી' ('દર્શક'), 'શેતલને કાંઠે' અને 'વેવિશાળ' (ઝવેરચંદ મેઘાણી), 'મળેલા જીવ' અને 'વળામણાં' (પન્નાલાલ પટેલ) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

સિત્તેરના દાયકાથી પ્રવીણ જોશી, કાંતિ મડિયા, અરવિંદ ઠક્કર, ચંદ્રકાન્ત ઠક્કર, શૈલેશ દવે, જગદીશ શાહ, લાલુ શાહ, વિજય દત્ત વગેરે ક્રમશઃ નાટ્ય-ક્ષેત્રે પ્રવેશ્યા. એકદમ મૉડર્ન દૃષ્ટિકોણ ધરાવતા આ દિગ્દર્શકોને ગુજરાતી મૌલિક નાટકોમાં, લોકનાટ્યોમાં કે ગુજરાતી નવલકથાઓમાં કોઈ ખાસ રસ હતો નહીં. 1950 બાદ શહેરનો પ્રેક્ષક તેમના મતે ઘણો બધો બદલાઈ ગયેલો. મનોરંજન માટેની તેમની માંગ પણ ધરખમ રીતે બદલાઈ ચૂકેલી. રંગભૂમિનું આર્થિક ગણિત પણ બદલાઈ ગયેલું. આમાંના કેટલાક દિગ્દર્શકોએ લંડન અને બ્રૉડવેમાં હીટ નીવડેલાં ફારસ, મિસ્ટરી અને રોમૅન્ટિક નાટકો વાંચેલાં અને કેટલાકે રૂબરૂમાં જોયેલાં. તેઓ મુંબઈમાં બેઠાં બેઠાં સતત વિદેશમાં ભજવાતાં લેટેસ્ટ નાટકો અને પ્રકાશિત થતી બેસ્ટસેલર વાર્તાઓની ખોજ ચલાવ્યા કરતા. મુંબઈમાં વિકસી રહેલ નવા સુખીસંપન્ન પ્રેક્ષકવર્ગને અનુકૂળ આવે તેવી 'એન્ટ-રટેઇનમેન્ટ રેસિપી' તૈયાર કરવી એ તેમની પ્રાથમિકતા હતી. નાટક મૌલિક ગુજરાતી જ જોઈએ એવું કોઈ સુફિયાણું વળગણ તેમને નહોતું. જ્યાંથી મળે ત્યાંથી મજબૂત વ્યાવસાયિક નાટક બને એ માટેની રોચક સામગ્રી તેઓ ખોળી કાઢતા અને ભાષાંતરકારો તેઓ માંગે તે રીતે તેને સ્થાનિક રૂપરંગમાં ઢાળી આપતા. વિદેશની સાથે સાથે મુંબઈનો મરાઠી તખ્તો એક બીજો માતબર સ્રોત હતો જ્યાંથી આ નિર્માતા-દિગ્દર્શકોને ફારસ તેમજ લાગણીપોચાં મેલોડ્રામા મળી રહેતાં. એ વખતનાં એકલદોકલ મૌલિક ગુજરાતી નાટકો સિવાય આ બધા દિગ્દર્શકો વિદેશી નાટકો ઉપરાંત મરાઠી, બંગાળી વગેરે ભાષામાં લખાતાં લોકપ્રિય નાટકોનાં ભાષાંતર-રૂપાંતર ભજવતા રહ્યા.

4. પ્રાયોગિક રંગભૂમિ (1970થી આજ સુધી)

આ પ્રકારને તમે પ્રાયોગિક ગણો, કલ્પનાશીલ ગણો, કલાત્મક ગણો કે એકદંરે ચીલાચાલુ પ્રવાહથી હટીને લખાતાં ને ભજવાતાં નાટકો ગણો. આમ તો, 60ના દાયકાના આરંભમાં મુંબઈનાં ધંધાદારી નાટકોના વિષચક્રમાં ફસાતાં પહેલાં પ્રવીણ જોશી જેવા યુવાન કાબેલ દિગ્દર્શકે 'માણસ નામે કારાગાર' (Twelve Angry Men), 'કોઈનો લાડકવાયો'(All My Sons), 'કુમાર અસંભવમ્' (ચિરકુમારસભા) અને 'એવમ્ ઇન્દ્રજિત' જેવાં વિચારશીલ નાટકો ભજવવાની હિંમત કરેલી. પરંતુ આગલી પૂરી એક સદીથી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિની જડો એકદમ મજબૂત બની ગયેલી. એ પરંપરા અને અપેક્ષાને તોડવી અશક્ય તો નહીં પણ બહુ કઠિન હતી. એટલે મુંબઈમાં નાટ્યક્ષેત્રે પ્રારંભિક પગલાં માંડનાર હર કોઈ કલાકારને આવતાંની સાથે જ સમજાઈ જતું કે "પ્રેક્ષકોમાં ચાલે તે જ સાચું નાટક".

આમ પ્રવીણ જોશી, ચંદ્રકાંત ઠક્કર કે અરવિંદ ઠક્કર જેવા સાહસિક દિગ્દર્શકોને ટેકો આપનાર નિર્માતાઓ ચીલાથી હટીને થયેલા આ પ્રયોગો સામેના પ્રેક્ષકોના ઠંડા પ્રતિભાવને લાંબો સમય જીરવી ન શક્યા અને થોડાં જ વર્ષોમાં ધંધાદારી માળખામાં ગોઠવાઈ જઈને ભરપૂર લોકરંજન કરાવે અને મોટો નફો રળી આપે તેવાં ભાષાંતર, રૂપાંતર કે સંપાદિત કરેલાં નાટકો તરફ વળી ગયા. (અલબત્ત નાટકોની ચીવટભરી પસંદગી અને ઉત્કૃષ્ટ ભજવણી બાબતે આ દિગ્દર્શકોએ તેમની અસાધારણ ગુણવત્તા અકબંધ જાળવી રાખી.) આને પરિણામે ધંધાદારી ગુજરાતી રંગભૂમિ સમૃદ્ધ તો અવશ્ય થઈ પણ મૌલિક ગુજરાતી નાટ્યલેખનનો વિકાસ થંભી ગયો. અમદાવાદ-વડોદરાની જેમ પ્રાયોગિક સ્તરે થતા ગંભીર પ્રયત્નો પણ મુંબઈમાં જોવા ન મળ્યા. તારક મહેતા, જયંત પારેખ, પ્રવીણ સોલંકી, અનિલ મહેતા, મધુ રાય, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, ચિનુ મોદી, ઉત્તમ ગડા, મિહિર ભુતા, વિહંગ મહેતા વગેરે સમર્થ લેખકોની કલમનો ઉપયોગ નિર્માતાઓ દ્વારા અવારનવાર રૂપાંતરો કરવા પૂરતો જ થયો. 'કુમારની અગાશી', 'પીળું ગુલાબ', 'લાલની રાણી' કે 'ચાણક્ય' જેવાં બેચાર નાટકો સિવાય મૌલિક લખાયેલાં નાટકોને ધંધાદારી દિગ્દર્શકોએ ક્યારેય હાથ લગાડ્યો નહીં. મુંબઈની રંગભૂમિ વ્યાવસાયિક ધારાધોરણો મુજબ જ ચાલે છે. પ્રેક્ષકોમાં નહીં ચાલે એવો સંકેત આપતાં નાટકોને ગમે તે ભોગે ભજવવાનો આગ્રહ રાખવાનું સાહસ કોઈ વ્યક્તિ કે સંસ્થાને પરવડી શકે તેમ નથી એ પણ એક ઠોસ હકીકત છે.

આની સામે જ્યારે ગુજરાતનાં નાનાંમોટાં શહેરોમાં અવેતન ધોરણે ચાલતી

નાટકમંડળીઓએ આ કઠણ લાગતું સાહસ ટાંચાં સાધનો વડે કરી દેખાડ્યું. ’60–’70ના દાયકાઓથી જોઈએ તો તે કાળના સિનિયર કલાકારો જશવંત ઠાકર, કૈલાસ પંડ્યા, માર્કન્ડ ભટ્ટ, યશવંત કેળકર વગેરેએ મુનશી, મેઘાણી, ચંદ્રવદન, ર. છો. પરીખ, શિવકુમાર જોશી, રઘુવીર ચૌધરી, બકુલ ત્રિપાઠી ઉપરાંત શરદબાબુ, ટાગોર, કાલિદાસ, બોધાયન, શૂદ્રક, વિશાખાદત્ત વગેરેનાં નાટકો ભજવ્યાં. આ ઉપરાંત તેમણે પશ્ચિમી નાટ્યકારો શેક્સપિયર, ઇબ્સન, લૉર્કા, પ્રિસ્ટલી, મોલિયૅર, સ્ટાઇનબૅક, ગોર્કી, બ્રેખ્ત વગેરેને પણ ભજવ્યાં. આ વરિષ્ઠ દિગ્દર્શકોએ જે ભૂમિ તૈયાર કરી તેના જ ઉપર આગળ જતાં ભરત દવે, નિમેષ દેસાઈ, ચિનુ મોદી, હસમુખ બારાડી ઉપરાંત વડોદરામાં પી. એસ. ચારી, મહેશ ચંપકલાલ; સૂરતમાં કપિલદેવ શુક્લ, સોનલ વૈદ્ય; રાજકોટમાં ભરત યાજ્ઞિક વગેરેએ પ્રયોગશીલ અને કલાત્મક નાટકો ભજવતાં રહીને હેતુ-લક્ષી રંગભૂમિનું નિર્માણ કર્યું. 1980 બાદ આ નવી યુવા પેઢીએ અગાઉ જણાવેલ લેખકોનાં તેમજ વધુમાં મધુ રાય, લાભશંકર, શ્રીકાન્ત શાહ, ચિનુ મોદી, સુભાષ શાહ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, હસમુખ બારાડી, ઇન્દુ પુવાર ઉપરાંત ‘દર્શક’, સુંદરમ્, પન્નાલાલ પટેલ, રઘુવીર ચૌધરી તેમજ નવી યુવા પેઢીના પરેશ નાયક, પ્રવીણ પંડ્યા, અભિજિત જોશી, સૌમ્ય જોશી વગેરેનાં નાટકો પણ ભજવ્યાં તેમજ કેટલાંય વિખ્યાત દેશી-વિદેશી ભાષાંતરો પણ ભજવ્યાં.

ગુજરાતમાં રહીને ચીલાથી હટીને પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ કરવા ઇચ્છતા આ કલાકારો માટે નાટક વ્યવસાય નહોતો, તેમાંથી પૈસા કમાવાનો હેતુ નહોતો, એટલે બહારથી કોઈની તેમના પર જબરદસ્તી નહોતી. તેમને માટે નાટક એક કલાસ્વરૂપ હતું, એક શોખ હતો. વળી આ જ ગાળામાં અમદાવાદ અને વડો-દરામાં ઔપચારિક નાટ્યશિક્ષણને કારણે જુવાનિયાઓમાં ભરપૂર ઉત્સાહ અને જાગૃતિનું વાતાવરણ સર્જાયેલું. એ ઉપરાંત આ શહેરોના અધ્યાપકો, સાહિત્ય-કારો અને શિક્ષણ-સંસ્થાઓએ પણ આવી નાટ્યપ્રવૃત્તિને વેગ આપવામાં તેમજ ઉચ્ચતર કક્ષાનાં નાટકો ભજવવાની પ્રેરણા આપવામાં આગળ રહીને ખૂબ મદદ કરેલી.

એ કાળની યુવાન લેખકપેઢીની સાથે સાથે કેટલાક વયસ્ક સાહિત્યસર્જ-કોએ પણ એ જમાનામાં વિચારશીલ નાટકો આપવામાં મહત્ત્વપૂર્ણ ફાળો આપ્યો. લબ્ધપ્રતિષ્ઠિત સાહિત્યકાર ‘દર્શકે’ મહાભારત પરથી ‘પરિત્રાણ’, નાઝી જર્મનીના ઇતિહાસ પરથી ‘અંતિમ અધ્યાય’, ‘સોદો’ અને ‘હેલન’, ઉપરાંત ટૉલ્સ્ટૉયના વિખરાતા લગ્નજીવન પરથી ‘ગૃહારણ્ય’, સૉક્રેટિસના ખટલા પર આધારિત ‘લોકોત્તર’ અને મહાભારતના કથાનક ઉપર ‘વસ્ત્રાવરણ’

નામનાં નાટકો લખ્યાં. આ નાટકોની લેખનશૈલીમાં કદાચ ઝાઝી પ્રયોગશીલતા નહોતી પણ તેનો વિશાળ વૈશ્વિક ફલક અને તેનું ઉમદા વિચારવસ્તુ ધ્યાનાકર્ષક હતાં. સાંપ્રત સામાજિક-રાજકીય વાતાવરણ પર પ્રભાવ પાડતાં આ નાટકોએ ગુજરાતી નાટ્યલેખનને એક વ્યાપક ઐતિહાસિક પરિમાણ અને માનવતાલક્ષી મૂલ્યોનું અધિષ્ઠાન કરતાં નાટકો આપ્યાં. દર્શકનું 'પરિત્રાણ' એ મહાભારત પર આધારિત, સ્વાતંત્ર્યોત્તર ભારતીય રંગભૂમિની, વિસરાઈ રહેલાં જીવનમૂલ્યોને યાદ અપાવતી એક સશક્ત નાટ્યકૃતિ છે. ગુજરાતમાં જશવંત ઠાકર અને પછીથી માર્કન્ડ ભટ્ટે તેની પ્રભાવશાળી રજૂઆતો કરીને આ નાટકની મંચીય ક્ષમતા સિદ્ધ કરી આપી છે.

મૌલિક નાટ્યલેખન તેમજ ભજવણીક્ષેત્રે મુંબઈ કરતાં ગુજરાતમાં વધુ નક્કર કામ થયું છે તેમ બેશક કહી શકાય. ગઈ સદીના '70ના દાયકામાં અમદાવાદમાં સુભાષ શાહ અને લાભશંકર ઠાકરે બેકેટ જેવા લેખકોના સાહિત્યમાંથી પ્રેરણા મેળવીને ઍબ્સર્ડની નાતનું કહી શકાય એવું 'એક ઉંદર અને જદુનાથ' નામનું નાટક લખ્યું. 'રે મઠ' નામે ઓળખાતી કવિ-લેખક-મંડળીમાં આદિલ મન્સૂરી, લાભશંકર ઠાકર, મધુ રાય, ચિનુ મોદી, શ્રીકાન્ત શાહ વગેરે સામેલ હતા. 'રે મઠ'ની 'આકંઠ સાબરમતી'માં કાયાપલટ થઈ ત્યારે આ કવિઓની અવારનવાર મળતી બેઠકોમાં નવી નવી સ્ફુરેલી કવિતાઓનું પઠન થતું. પરંતુ એક સમયે 'લીલાનાટ્યો' (improvised plays) પર કામ કરવા જતાં આ તમામ કવિઓને વ્યવસ્થિત નાટકો લખવા માટેના સર્જનાત્મક વિચારો સ્ફુર્યા. અને તેના ફલસ્વરૂપ દરેક કવિ-લેખકે પોતાનો એક એક નાટ્યસંગ્રહ પ્રસિદ્ધ કર્યો. તેમાંનાં તમામ નાટકો ઍબ્સર્ડ કુળનાં હતાં. તેમાં વ્યંગ, કટાક્ષ, વિનોદ, હાસ્ય, વક્રતા, કરુણતા, અસંબદ્ધતા, ચમત્કૃતિ બધું જ હતું. પણ સૌથી વધારે નોંધનીય બાબત એ હતી કે તેમાં પરંપરાગત વાર્તા નહોતી, પ્લૉટ નહોતો, પરિચિત પાત્રો નહોતાં, કોઈ ઉપયોગી સંદેશ આપવાનો દાવો નહોતો. એક પ્રકારે કહીએ તો ચીલાચાલુ, ઘસાઈ-કટાઈ ગયેલ ગુજરાતી નાટક સામેનો આ એક તોફાની બળવો હતો.

આ નવી શૈલીનાં નાટકોમાં મધુ રાયનાં નાટકો 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો', 'કુમારની અગાશી', ઉપરાંત 'ઝુમરીતલૈયા', 'ઝેરવું' અને 'અશ્વત્થામા' જેવાં એકાંકીઓ ઉપરાંત મૌલિક જેવી તાકાત ધરાવતાં રૂપાંતરો 'સંતુ રંગીલી', 'ખેલંદો' અને 'શરત'; લાભશંકર ઠાકરે લખેલાં લાંબાં નાટકો 'પીળું ગુલાબ', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા' અને ઉપરાંત ખરા અર્થમાં કલ્પનાશીલ એકાંકી કહી શકાય એવાં 'વૃક્ષ', 'મરી જવાની મઝા',

'બાથ ટબમાં માછલી' વગેરે; ચિનુ મોદીનાં 'નવલશા હિરજી', 'અશ્વમેધ', 'નૈષધરાય', 'જાલકા', 'ઔરંગઝેબ' જેવા લાંબા અને 'હુકમ માલિક' અને 'કૉલબેલ' જેવા એકાંકીસંગ્રહો ઉપરાંત કુશળ રૂપાંતરો 'બકરી', 'ઢોલીડો', 'શુકદાન' વગેરે. આ પછી વડોદરા-સ્થિત કવિશ્રી સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રે લખેલાં નાટકોએ ગુજરાતી નાટ્યસાહિત્યમાં અનેરી ભાત પાડી. તેમાં 'આ માણસ મદ્રાસી લાગે છે', 'અશ્વત્થામા હજુય જીવે છે', 'ખગ્રાસ' અને 'કેમ મકનજી ક્યાં ચાલ્યા' જેવાં મૌલિક અને 'તોખાર', 'વૈશાખી કોયલ' અને 'લેડી લાલ-કુંવર' નામે અત્યંત સફળ રૂપાંતરો ખૂબ અગત્ય ધરાવે છે.

સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર નખશિખ પ્રયોગશીલ નાટ્યકાર છે. દેશવિદેશનાં નાટકોના ઊંડા અભ્યાસે તેમજ આપણી પોતાની ભવાઈ-આખ્યાન વગેરે લોક-પરંપરાના નિકટના પરિચયે સિતાંશુની સર્જકદૃષ્ટિ ઘડવામાં બહુ મોટો ભાગ ભજવ્યો છે. દરેક નાટકમાં તે નવો પ્રયોગ કરે છે. નાટક 'આ માણસ' દૃશ્ય કે અંકને બદલે સળંગ રચના રૂપે રજૂ થાય છે. તેમાં કંઈક અંશે બ્રેખ્તની અળગા રહેવાની પ્રયુક્તિ પણ ખપમાં લેવાઈ છે. 'ખગ્રાસ' આખ્યાનશૈલીમાં રચાયું છે. આ ઉપરાંત પણ અન્ય પરંપરાગત રીતિઓનો પણ તેમાં ઉપયોગ કરાયો છે. 'કેમ મકનજી'માં પાત્રાનુસાર તળપદી ભાષા અને ભવાઈ-સ્વરૂપનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કર્યો છે. ભાષામાં લય અને પ્રાસ જાળવીને નાટકને આસ્વાદક્ષમ બનાવ્યું છે. તેનાં વિદેશી કૃતિઓનાં નાટકો રૂપાંતર નહીં લાગતાં અનુસર્જન લાગે છે.

લાભશંકર ઠાકરનાં નાટકોમાં પરંપરાગત ઘટનાપ્રધાન કથાવસ્તુને સ્થાને તદ્દન સામાન્ય લાગતી ઘટના પ્રતિ તીવ્ર પ્રતિભાવ સાથે આધુનિક સંવેદનાઓને મૂર્ત કરતું વસ્તુવિધાન, વિવિધ નાટ્યસ્વરૂપોનો પરિચય અને નિજ મૌલિકતાથી વિકસેલા કૌશલ્ય દ્વારા પ્રયોજેલી આકર્ષક નાટ્યપ્રયુક્તિઓ, પોતાની આગવી ઓળખ ગુમાવી બેઠેલા અને જીવનનો અટવાઈ ગયેલો અર્થ ખોળવાની મથામણ કરતાં ચરિત્રો લાભશંકરની વિશિષ્ટતા છે. તેમનાં નાટકોમાંથી નીપજતી કુતૂહલ-પૂર્ણ રમૂજ લોકરંજન માટે નથી પણ નાટકને ઠાવકું અને ધીરગંભીર બની જતું રોકી, જીવનની કરુણતા અને વક્રતાને હળવાશથી રજૂ કરવાની લેખકની એક તરકીબ માત્ર છે.

ગુજરાતી નાટ્યકારોમાં મધુ રાય રંગમંચના માધ્યમથી જાણે સૌથી વધારે સભાન અને સુસજ્જ હોવાની છાપ પાડે છે. આ જ કારણે બીજા લેખકોને મુકાબલે તેમનાં નાટકો સાધારણ પ્રેક્ષકોને પણ આકર્ષવામાં સફળ રહ્યાં છે. તેમનાં નાટકો માત્ર પ્રયોગ નહીં બની રહેતાં આધુનિક ભાવજગતની નિઃસારતા,

સંબંધોની સંકુલતા અને વ્યક્તિગત સંવેદનાઓની તીવ્રતાને કલાત્મક પણ બહુ રોચક રીતે આલેખી શકે છે. 'કુમારની અગાશી' અને 'કોઈ પણ ફૂલનું' જેવાં મૌલિક જ નહીં પણ તેમનાં રૂપાંતરો પણ પ્રેક્ષકોની નાડ જાણનાર મધુ રાયની નાટ્યોન્મેષ સર્જક પ્રતિભાની ગવાહીરૂપ છે. સાહિત્યના નૂતન પ્રવાહોનું ચયન અને તખ્તાની આગવી માંગ બંને બાબતો મધુ રાયમાં સહજ હોઈ એક નાટ્ય-કાર તરીકે તેઓ વિશેષ સફળ રહ્યા છે. નાટકની જડબેસલાક બાંધણી, દશ્યોની ચુસ્ત ગોઠવણી, પાત્રાનુસાર ચોટદાર ભાષા, સહજ રીતે નીપજતું હાસ્ય અને ધસમસતા વેગ અને ત્રાટકતાં વિસ્મયો સાથે ઊઘડતું નાટક એ મધુ રાયની વિશેષતાઓ છે.

ચિનુ મોદી આધુનિક સમયના પ્રયોગશીલ પરંતુ તખ્તા પર સફળતાની સંભાવના જગાડનાર નાટ્યકાર છે. '60ના દાયકામાં 'મૂળિયાં તરફ પાછાં ફરો'ની કલાલક્ષી રાષ્ટ્રીય ઝુંબેશ ચિનુ મોદીને બરાબર સ્પર્શી છે. તેને કારણે તેમનાં નાટકો વર્તમાનને સાંકળતાં હોવા ઉપરાંત મહાકાવ્યો, પુરાણો, જૂનું શિષ્ટ નાટ્યસાહિત્ય, લોકકથા, ઇતિહાસ વગેરેમાંથી નાટ્યવસ્તુ ચૂંટે છે અને વર્તમાન સંદર્ભે તેનું અર્થઘટન કરે છે. પોતે ગઝલકાર અને કવિ હોવાને નાતે નાટકોમાં અવારનવાર ગીતો કે પદ્યપંક્તિનો સહારો લે છે. નાટકને એક સોહામણું રોચક સ્વરૂપ આપવામાં તે ઉપયોગી નીવડે છે. ચિનુ મોદીને દેશીવિદેશી જેવાં કોઈ વળગણો નથી. પરિણામે 'Fiddler on the Roof' અથવા 'Cyrano de Bergerac' જેવી વિદેશી કૃતિઓ પણ તેની કલમે અસલ ગુજરાતી ગીત-સંગીતમઢ્યાં નાટક રૂપે અવતરે છે. વિશેષમાં તેમણે કર્નાડ(હયવદન), સર્વેશ્વર દયાલ('બકરી') કે મણિ મધુકર('રસગાંધર્વ') જેવા ભારતીય નાટ્યકારોને પણ ગુજરાતીમાં ઉતાર્યા છે અને 'ઔરંગઝેબ' જેવા પારંપરિક નકારાત્મક છબી ધરાવતા ઐતિહાસિક પાત્રને એક નવા જ અર્થઘટન સાથે તેમના મૌલિક નાટકમાં આલેખ્યું છે. સૉક્રેટિસના ખટલા પર તેમણે 'હત્યા એક વિચારની' નામનું એક રેડિયોનાટક પણ લખ્યું છે.

આ નાટ્યકારો ઉપરાંત શ્રીકાન્ત શાહે લખેલાં ત્રિઅંકી 'તિરાડ', 'કારણ વિનાના લોકો', 'બાલ્કનીમાંથી દેખાતું આકાશ' તથા 'અને હું' અને 'કૅનવાસ પરના ચહેરા' નામના એકાંકીસંગ્રહો; આદિલ મન્સૂરીનો નાટ્યસંગ્રહ 'પેન્સિલ-ની કબર અને મીણબત્તી'; મુકુંદ પરીખનો 'ચોરસ ઈંડાં અને ગોળ કબર'; સુભાષ શાહે સર્જેલાં નાટકો 'બહારનાં પોલાણ', 'રંગાદાદા', 'પ્રપાત', 'સુમન-લાલ ટી. દવે' વગેરે; ઇંદુ પુવારનાં 'હું પશલો છું' અને 'ટાઇમબૉમ્બ'; હસમુખ બારાડીએ લખેલાં નાટકોમાં 'કંકુમતી જશુમતી', 'રાઈનો દર્પણરાય', 'શકાર',

'આખું આયખું ફરીથી' વગેરે અમદાવાદ–વડોદરાના કલાકારો દ્વારા સફળ રીતે ભજવાયાં છે.

અહીં એક મુદ્દો આપણે ખાસ નોંધવો જોઈએ કે 'આકંઠ સાબરમતી' જૂથના કવિનાટ્યકારોએ આરંભેલ નવી પરંપરાથી પ્રભાવિત થઈને મોટા ભાગે જે પ્રકારનાં મૌલિક નાટકો સર્જાયાં તેનાથી અમેરિકાના 'Off Broad-way' અથવા 'Off Off Broad-way' પ્રકારની રંગભૂમિ શક્ય બને; પરંતુ મોટી સંખ્યાના પ્રેક્ષકોને સંતોષ આપે તેવી નિયમિત ચાલતી રંગભૂમિ ફક્ત એવાં નાટકો પર ક્યારેય ન ચાલી શકે. એ માટે તો વર્તમાન સમયના બહુસંખ્યક પ્રેક્ષકોની રુચિ અને કક્ષાને ધ્યાનમાં લઈને નાટકો સર્જવાં પડે. કમભાગ્યે આવી કૃતિઓ ઓછી લખાઈ અથવા કેટલાક લેખકોના મતે નવા દિગ્દર્શકોએ પોતાની સર્જકતા વાપરીને આમાંના કોઈ નાટકને વ્યાવસાયિક ઢબે રજૂ કરવાની હિંમત દેખાડી નહીં. સિતાંશુ, લાભશંકર, ચિનુ મોદી, રઘુવીર ચૌધરી, હસમુખ બારાડી, શ્રીકાન્ત શાહ વગેરેની ભાગ્યે જ કોઈ નાટ્યકૃતિ ધંધાદારી રંગમંચ પર પ્રસ્તુત થવા પામી.

વર્તમાનમાં અમદાવાદના અભિજિત જોશી જે હવે વધારે તો સિનેમાક્ષેત્રે સક્રિય છે તેણે અગાઉ લખેલાં નાટકોમાં 'સનક', 'મર્મભેદ' અને 'આઠમા તારાનું આકાશ' આધુનિક નાટ્યલેખનક્ષેત્રે સાવ નવી ભાત પાડે છે. તેમના લઘુબંધુ કવિનાટ્યકાર સૌમ્ય જોશીએ પણ 'દોસ્ત એક નગર અહીં વસતું હતું', 'તુતુતુ તુતુ તારા', 'મહાત્મા બૉમ્બ' વગેરે સફળ એકાંકીઓ અને 'મૂંઝારો', 'વેલકમ જિંદગી' અને '102 નોટઆઉટ' જેવાં ત્રિઅંકી નાટકો લખીને મુંબઈ-ગુજરાતના પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન આકર્ષવામાં ખૂબ જ સફળ નીવડ્યાં છે. આ ઉપરાંત હાલમાં ભજવાયેલ નારાયણ દેસાઈલિખિત 'કસ્તૂરબા' અને ધ્રુવ ભટ્ટની નવલ-કથા પર આધારિત, તેમની જ કલમે લખાયેલ નાટકો 'અગ્નિકન્યા' અને 'અકૂપાર' ગુજરાતી રંગમંચ પર નવી આશા જન્માવે છે. આજકાલ ગુજરાતમાં એક મોટી ખોટ એ વર્તાય છે કે છેલ્લાં કેટલાંય વર્ષોથી આપણા કલાકારો પહેલાંની જેમ રાષ્ટ્રીય કક્ષાનાં પ્રસિદ્ધ નાટકો અથવા ગુજરાતી સાહિત્યકૃતિઓ પરથી સર્જી શકાય એવાં નાટકો ભજવવાની ઉત્કંઠા દર્શાવતા નથી.

અહીં એવો આરોપ નથી કે મૌલિક નાટ્યલેખનક્ષેત્રે મુંબઈમાં બિલકુલ કામ નથી થયું. મુંબઈમાં પણ વ્યાવસાયિક નાટકોની ભીડ વચ્ચે પણ કેટલાક સાહસિક લેખકો–દિગ્દર્શકોએ ઉમદા કામ કર્યું છે અને આજે પણ કરી રહ્યા છે. પૃથ્વી થિયેટર અને છબીલદાસ સ્કૂલ જેવાં સ્થળોએ ચીલાથી હટીને હિંદી, મરાઠી અને અંગ્રેજી નાટકો કરનાર કલાકારોએ આપણા ગુજરાતી લેખક–દિ-

ગ્દર્શકોનું પણ ધ્યાન આકર્ષ્યું છે. લગભગ ’80ના દાયકાથી કાંતિ મડિયા અને શૈલેષ દવે પછીની પેઢીનો યુવાન દિગ્દર્શક હતો મહેન્દ્ર જોશી. જેણે નવાસવા પરેશ રાવલને લઈને ‘તોખાર’ નામનું વિસ્ફોટક નાટક ભજવેલું. સિતાંશુના સશક્ત રૂપાંતર અને મહેન્દ્રનાં કૌશલ્યે પ્રયોગશીલ રંગભૂમિ પર જબરદસ્ત ચમત્કાર કરી દેખાડેલો. ત્યાર પછી તો મહેન્દ્રએ ચંદ્રકાન્ત શાહલિખિત ‘ખેલૈયા’, ભરત નાયકલિખિત (ગ્રીક નાટક ‘મિડિયા’ પરથી) ‘મેરાન્દે’ અને ભૂપેન ખખ્ખરલિખિત ‘મોજીલા મણિલાલ’ ભજવીને મુંબઈના પ્રાયોગિક નાટ્ય-ક્ષેત્રે એક નવી તાજગી પેદા કરેલી.

આ પછી મુંબઈના ગુજરાતી રંગમંચ ઉપર પ્રયોગશીલ તેમજ કલાત્મક અને સાહિત્યિક નાટકો સર્જવાનો અવિરત પ્રવાહ આરંભાયો. તેના અગ્રેસર સર્જકો હતા નૌશિલ મહેતા, ચંદ્રકાન્ત શાહ, મનોજ શાહ, ઉત્તમ ગડા, મિહિર ભુતા, આતિશ કાપડિયા, હરીશ નાગ્રેચા, ભરત નાયક, ભદ્રકાન્ત ઝવેરી, ઉત્ક-ર્ષ મજુમદાર, સનત વ્યાસ, ધર્મેન્દ્ર ગોહિલ, મનોજ જોશી, દર્શન જરીવાલા વગેરે. તેઓએ ‘મરીઝ’, ‘નર્મદ : મારી હકીકત’, ‘નરસૈંયાનો નાથ’, ‘જાગીને જોઉં તો’, ‘અખો આખાબોલો’, (કવિ કલાપી પર આધારિત) ‘હૃદયત્રિપુટી’, ‘ચાણક્ય’, ‘લાલની રાણી’, ‘શિરચ્છેદ’, ‘પત્રમૈત્રી’, ‘માસ્ટર ફૂલમણિ’, ‘ગાંધી વિ. ગાંધી’ વગેરે નાટકો લખ્યાં અને સફળતાપૂર્વક ભજવ્યાં. આમાંથી પણ બેત્રણ નાટકોને બાદ કરતાં અન્ય નાટકો ધંધાદારી ગુજરાતી રંગભૂમિની મૂળભૂત કાયાપલટ કરી શકવામાં નિષ્ફળ રહ્યાં.

વાસ્તવવાદ કે એવાં કોઈ અવનવાં નાટ્યસ્વરૂપોની વાત તો જવા દો પરંતુ શું એક વાતે આપણું મન ઉદાસ ન થઈ આવે કે આપણી મુંબઈની ગુજરાતી રંગભૂમિ, દેશ અને દુનિયાના ગુજરાતી પ્રેક્ષકોમાં અપાર લોકપ્રિયતા અને લા-ખો-કરોડો રૂપિયાનું ટર્નઓવર કરતી હોવા છતાંય તેની પાસે પોતાનું કહી શકાય એવું મૌલિક પોતીકું ગુજરાતી નાટક જ નથી? જે છે તે એકદમ નાનકડા સંસ્કારી કેળવાયેલા પ્રેક્ષકવર્ગ સુધી જ સીમિત છે. તેમાંય અપવાદરૂપ સફળ નીવડેલાં ગણ્યાંગાંઠ્યાં મૌલિક નાટકો ચોક્કસ છે, પરંતુ માત્ર ભાષાંતર-રૂપાંત-રના સહારે કોઈ ભાષાની રંગભૂમિ કઈ રીતે લાંબો સમય પોતાની ઓળખ જાળવી શકે ? વળી મુંબઈમાં તો કાયમ મરાઠી, હિંદી અને અંગ્રેજી ભાષામાં એક એકથી ચડિયાતાં નાટકો ભજવાતાં રહે છે. ઉપરાંત બહારના દેશોથી પણ આમંત્રિત મંડળીઓ આવીને અવનવા પ્રયોગો કરી જાય છે. એ બધું જોયા-જાણ્યા પછી પણ આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિ પોતાનાં નાટકની શકલો–સૂરત બદલવાનું નામ લેતી નથી. ગણ્યાગાંઠ્યા લેખક-કલાકારોના પ્રયત્નો તેમને

આનંદ-સંતોષ જરૂર આપે છે પણ, આખીય ગુજરાતી રંગભૂમિનું કલેવર બદલાતું નથી.

આ બાજુ અમદાવાદ–વડોદરામાં પરિસ્થિતિ થોડી જુદી છે. અહીં તો સ્થાયી તેમજ નિયમિત કહી શકાય એવી વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ જ નથી. જે છે તે માત્ર શોખ અને લગનથી થતી નાટ્યપ્રવૃત્તિ છે કે જેનો કોઈ નિયમિત પ્રેક્ષક-વર્ગ નથી. એટલે તેઓને ભાગે કેવળ સંઘર્ષ જ રહ્યો છે. આ બાજુ ગુજરાતના શહેરી પ્રેક્ષકોને બારે મહિના મુંબઈથી આવતાં નાટકો ભરપેટ મઝા કરાવી જાય છે એટલે અહીં સ્થાયી રંગભૂમિ નથી એવો કોઈ અભાવ તેમને સાલતો નથી. ગુજરાતી તખ્તા પર ચીલાથી હટીને કોઈ મૌલિક કે રૂપાંતર ભજવવું એક મોટો પડકાર છે. નથી પૂરતા સક્ષમ કલાકારો, નથી જરૂરી ફંડની વ્યવસ્થા કે નથી મોટા પ્રેક્ષકવર્ગની ખાતરી. નાટકોની ગુણવત્તા સુધારવા અંગે જ્યારે જ્યારે ફરિયાદો કે ચર્ચા ઊઠે ત્યારે બંને બાજુના ગુજરાતી કલાકારો પ્રેક્ષકો પર દોષારોપણ કરતાં કહે છે કે ‘‘તેઓને આ જ પ્રકારનું મનોરંજન જોઈએ છે!’’ ખબર નથી પડતી કે આ મર્યાદા તેઓની છે કે પ્રેક્ષકોની? આપણો લેખક સારું લખતો નથી કે દિગ્દર્શક તેને ભજવવાની કાબેલિયત ધરાવતો નથી?

ટૂંકમાં આપણા માટે રંગભૂમિ હજુય ‘ટાઇમ-પાસ’ અથવા બે-અઢી કલાક હંસીમઝાકની સાથે સાથે સામાજિક મિલન-મેળાવડા માટેનું સ્થળ છે. તેમાં અસલી મૌલિક ગુજરાતી નાટક ભજવાય કે ભાષાંતર ભજવાય – જોનારને તે સાથે કોઈ લેવાદેવા નથી. લેખક-દિગ્દર્શકે પણ પ્રેક્ષકો પર દોષારોપણ કરતા રહેવાને બદલે જાતે આત્મનિરીક્ષણ કરવું પડશે કે ખરો દોષ ક્યાં રહેલો છે? હર પળ બદલાઈ રહેલી વર્તમાન પરિસ્થિતિ પણ સાવ નજરઅંદાજ થઈ શકે તેમ નથી. આજકાલ યુવાવર્ગમાં ચોમેર ફેલાઈ રહેલો અંગ્રેજીનો મહિમા, નાનપણથી જ પોતીકી ભાષા, ઇતિહાસ કે પરંપરાથી વધી રહેલું અંતર, જીવનના દરેક મોરચે જોવા મળતો પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ, ટીવી-મોબાઇલ-શૉપિંગમૉલ-ઇન્ટરનેટ વગેરેની માણસ પર વધી રહેલી પકડ, માતૃભાષા પ્રત્યે વધતું જતું ઓરમાયું વલણ, ટેકનૉલૉજી સંગાથે વિકસી રહેલા ‘વર્ચ્યુઅલ‘ સંબંધો અને છેલ્લે જીવનમાં સુખ-સંતોષ અને પ્રગતિ માટેના બદલાઈ રહેલા માપદંડો – આ બધાં વચ્ચે જીવનમાં કઈ મૌલિકતા બાકી રહી છે કે આપણે નાટકમાં મૌલિકતાને લઈને રડવા બેસીએ ?

●

ઉપસંહાર

નાટક જો સમાજનું પ્રતિબિંબ કહેવાતું હોય તો જે રીતે યુગે યુગે સમાજની ઓળખ બદલાતી રહે છે તે રીતે નાટક પણ બદલાતું રહે છે. જગતમાં કશું જ સ્થિર કે અપરિવર્તનશીલ નથી. ગઈ કાલે નકામી કે અસ્વીકાર્ય લાગતી વસ્તુ આજે કદાચ નવું મૂલ્ય પ્રાપ્ત કરે અને આજે લોકપ્રિય ગણાતી વસ્તુ આવતી કાલે નકામી ગણાઈને દૂર ફેંકાઈ જાય. ટૂંકમાં કશું જ બદલી ન શકાય, રદ કરી ન શકાય, આજે સ્વીકારેલું કાલે નકારી ન શકાય, ભૂતકાળની ગર્તમાં ખોવાઈ ગયેલાને પાછું ખોળી લાવીને વર્તમાનમાં પુનઃ મહિમામંડિત ન કરી શકાય એવું કશું જ 'sacrosanct' નથી. નાટક વાસ્તવવાદી હોય કે બિનવાસ્તવવાદી, જ્યાં સુધી એ વર્તમાન સમસ્યાઓના સંદર્ભે પ્રજાની આશા અને એષણાઓનો ઉચિત પડઘો પાડી શકવાની કાબેલિયત ધરાવે છે ત્યાં સુધી પ્રેક્ષકો તેને આવકારતા રહેવાના જ છે. કોઈ પણ શૈલી કે સ્વરૂપનો કાયમ માટે મૃત્યુઘંટ કદીય વાગતો નથી. સમયના ફેરફારો સાથે તેનો નવો નવો ઘાટ ઘડાતો આવે છે.

વિશ્વરંગભૂમિ પર તેમજ એકદંર નાટ્યલેખનમાં આજે જબરાં પરિવર્તનો આવી રહ્યાં છે. નવાં નવાં આવી રહેલાં ટૅકનૉલૉજિકલ ઉપકરણોએ વર્તમાન જગતને ઊંધુંચત્તું કરી નાખ્યું છે. પ્રેક્ષકોને ચકાચૌંધ કરી દેતાં અત્યંત ખર્ચાળ નાટકો આજકાલ વિશ્વરંગમંચ પર ભજવાઈ રહ્યાં છે. જીવનની વધતી જતી ગતિએ પરંપરાગત મનોરંજનની વ્યાખ્યા અને સમજ ધરમૂળથી બદલી નાખ્યાં છે. લોકોનાં બુદ્ધિ અને સંવેદનતંત્ર પણ સારી એવી માત્રામાં બદલાઈ ચૂક્યાં છે. આજનો પ્રેક્ષક પહેલાંની જેમ હવે લાગણીપોચો કે શ્રદ્ધાળુ રહ્યો નથી. તે પળેપળ વર્તમાનમાં અને ઠોસ વાસ્તવિકતામાં જીવનારો છે. બેહદ માનસિક તણાવના બોજ હેઠળ જીવતો પ્રેક્ષક આજે નાટક જોઈને હળવો થવા માંગે છે. આર્થિક પ્રવૃત્તિના ઝડપી વ્યાપે દુનિયા આખીને ઘેરી લીધી છે. ધંધાવ્યાપાર કે આનંદપ્રમોદ માટે આંતરરાષ્ટ્રીય પ્રવાસોમાં ભારે વૃદ્ધિ થવા પામી છે. ખાસ કરીને અમેરિકા અને યુરોપના વિકસિત દેશોમાં જનાર વિશ્વપ્રવાસીઓની સંખ્યા બહુ મોટી છે. લખલૂટ ખર્ચે તૈયાર થતાં ગંજાવર નાટકોનાં ધારાધોરણોને પ્રભાવિત કરવામાં આ પ્રવાસીઓનો બહુ મોટો ફાળો છે. કારણ કે ન્યૂયૉર્ક, પૅરિસ, લંડન કે ટૉરન્ટો જેવી જગ્યાએ નાટક જોવા જનારાઓમાં મોટી સંખ્યા બહારથી આવેલા વિદેશી પ્રેક્ષકોની હોય છે. થિયેટર આજે કરોડોનું ટર્નઓવર કરતો

'most lucrative business' બની ગયો છે.

પશ્ચિમનાં મહાનગરોના પ્રેક્ષકોને રસપ્રદ આંચકા અને આશ્ચર્યોથી મંત્રમુગ્ધ કરી દેનાર ફૅન્ટસી નાટકોની માંગ આજે ટોચ ઉપર છે. હાલમાં જોવા મળતું 'The Phantom of the Opera' ફૅન્ટસી પ્રકારની લોકપ્રિય રંગભૂમિનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. આ ઉપરાંત magic play તરીકે લોકપ્રિય બનેલું 'The Illusionists Witness the Impossible' પણ લાંબા સમયથી બ્રોડવે પર ચાલી રહ્યું છે. અમેરિકા તેમજ યુરોપના દેશોમાં 'ઑપેરા' કે 'મ્યુઝિકલ્સ'(નૃત્ય-સંગીત-નાટક) તરીકે ઓળખાતી ભજવણીઓની લોકપ્રિયતા ફરી એક વાર વધવા તરફ છે. છેલ્લા ત્રણ દાયકામાં સંગીત-નાટકક્ષેત્રે અસાધારણ કૌશલ્ય ધરાવતા કલાકારોએ તેમની અતિસફળ રજૂઆતો કરી છે જેમાં 'Evita' (1978), 'Cats' (1981), 'Jesus Christ the Super Star' (1982), 'Le Miserable'(1988), '42nd Street' (1988) વગેરે જાણીતાં છે. હાલમાં બ્રોડવે પર સંગીતનાટકો ધૂમ ચાલે છે. જેમાં 'Cabaret', 'The King and I', 'The Lion King', 'Chicago', 'Jersey Boys', 'Mamma Mia!' વગેરે ખૂબ લોકપ્રિય થયાં છે. એવી જ રીતે નાટકોમાં 'A Delicate Balance', 'Of Mice and Men', 'The Elephant Man' વગેરે પ્રેક્ષકોમાં જાણીતાં છે. અલબત્ત નાટકો(plays)ની તુલનામાં સંગીત-નાટકો(musicals)ની લોકપ્રિયતા ઘણી વધારે છે. અમુક 'musicals' અથવા 'mousetrap' જેવાં રહસ્યનાટકો બેત્રણ દાયકા સુધી ચાલુ રહીને તેની લોકપ્રિયતા ટકાવી શકે છે!

આ બાજુ ત્રીજા વિશ્વના કેટલાક દેશોમાં રાજકીય-સામાજિક રંગભૂમિ એ નાટ્યકલાનાં હેતુ, સ્વરૂપ અને કાર્યને પુનઃ ચકાસવાનો એક ગંભીર પ્રયાસ છે. વર્તમાન પ્રવાહો સંદર્ભે નાટકના માધ્યમથી સમાજની આશાઓ તેમજ મર્યાદાઓનું નિષ્પક્ષ વિશ્લેષણ અને નાટકની ભજવણી દરમિયાન પ્રેક્ષકોની સહભાગિતા આ પ્રકારની રંગભૂમિને એક નવો ઘાટ આપે છે. માનસિક સ્તરે સક્રિય બનેલો પ્રેક્ષક નાટક પૂરું થયા બાદ પણ એ વિષય પર આગળ વિચાર કરવા પ્રેરાય છે. આ પ્રકારની રંગભૂમિ 'Epic Theatre', 'Theatre of the Oppressed', 'Poor Theatre', 'Third Theatre', 'People's Theatre' વગેરે નામોથી ઓળખાય છે. ભારતમાં કેટલીય મંડળીઓ દ્વારા થતાં શેરીનાટકો, મૂળમાં આ જ પ્રકારની રંગભૂમિ છે જેનો મૂળ હેતુ પ્રેક્ષકોને જાગ્રત કરવાનો કે અમુક દિશામાં વિચાર કરતા કરવાનો છે. બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ત, બ્રાઝિલના ઑગસ્ટો બૉલ તથા આપણા ભારતમાં બાદલ સરકાર તથા હાલમાં દિલ્હીની 'સહમત' જેવી અન્ય સંસ્થાઓ 'રાજકીય રંગભૂમિ'નો વિકાસ સાધવામાં અગ્રગણ્ય છે.

'Theatre of Cruelty' (ક્રૂરતાની રંગભૂમિ) એ ફ્રેન્ચ કવિ, નાટકકાર, નટ અને દિગ્દર્શક એન્તૉઇન આર્તુએ વિકસાવેલું એક અતિવાસ્તવવાદી નાટ્યસ્વરૂપ (Surrealist Dramatic Form) છે. આર્તુનું સ્પષ્ટ માનવું છે કે "કોઈ પણ ઘટના ત્યાં સુધી નાટકનું રૂપ લેતી નથી જ્યાં સુધી તેના મૂળમાં ક્રૂરતાનો, પીડા કે વેદનાનો અંશ ન હોય". અહીં 'ક્રૂરતા' એટલે બીજાઓને દુ:ખ કે પીડા પહોંચાડવાના અર્થમાં નહીં, પરંતુ આપણી આસપાસની જુઠ્ઠી અને ભ્રામક વાસ્તવિકતાને તોડીફોડી નાખવા માટે માણસજાતે અત્યંત કઠોર, આક્રમક અને મક્કમ અભિવ્યક્તિ આપવાના અર્થમાં છે. એટલે જ આર્તુએ આ રંગભૂમિને 'physical theatre' તરીકે ઓળખાવી. 'Theatre of Cruelty'માં આર્તુ રંગભૂમિ પર ક્રાંતિ લાવવા માંગતો હતો તેને બાળીને રાખ કરી દેવા તત્પર હતો કે જેથી તેના પર પુનઃનિર્માણ થઈ શકે. ગ્રૉટોવ્સ્કી, પીટર બ્રુક અને રિચાર્ડ શેખનર જેવા ઘણા દિગ્દર્શકોએ આર્તુના વિચારોમાંથી પ્રેરણા લઈને પોતપોતાની શૈલીઓ વિકસાવેલી.

***

વર્તમાન જગતના સૌથી શ્રેષ્ઠ એવા દશ સાંપ્રત નાટ્યકારોમાં આજે હેનરી મૂલર, થૉમસ બર્નહાર્ડ, બોથો સ્ટ્રૉસ, લાર્સ નૉરેન, હાવર્ડ બાર્કર, ડેવિડ મમેટ, બર્નાર્ડ મેરી કૉટ્સ, માર્ટિન ક્રિમ્પ, જોન ફૉસ, સારા કેઇન વગેરેની ગણના થાય છે. આમાંના મોટા ભાગના લેખકોએ વાસ્તવવાદી સ્વરૂપને મૌલિક ઘાટ આપી, સમાજના નબળા, વંચિત, શ્રમિક કક્ષાના વર્ગોને કેન્દ્રમાં રાખીને તેમનાં નાટકો લખ્યાં છે.

જર્મન નાટ્યકાર હાઇનર મૂલર (1929–1995) : તેનાં નાટકોમાં ભૂત અને વર્તમાનકાળની ઘટનાઓ તેમજ વિચારોની વિવિધ અર્થચ્છાયાઓને આવરી લે છે. આધુનિકતાના ધસમસતા પ્રવાહમાં લોકો કઈ રીતે પોતાની અસલી ઓળખ ગુમાવતા જાય છે તેની એ વિચારોત્તેજક રજૂઆત કરે છે. તેનું એક બહુ જાણીતું નાટક 'The Emmigranht' છે. એવી જ રીતે ઑસ્ટ્રિયન નાટ્યકાર થૉમસ બર્નહાર્ડે (1931–1989) તત્કાલીન શાસન પર સખત પ્રહારો કરતાં નાટકો લખ્યાં છે. તેમનાં વિખ્યાત નાટકોમાં 'Eve of Retirement' અને 'Heroes' Square'ની ગણના થાય છે. તેમાં કાવ્ય અને કલ્પનાનું સંયોજન કરી તેણે ઑસ્ટ્રિયા પ્રતિ પ્રેમ અને તિરસ્કાર સમાંતર રીતે વ્યક્ત કર્યા છે. આખાય યુરોપમાં સૌથી વધુ નાટકો જર્મન નાટ્યકાર બોથો સ્ટ્રૉસ(1944–)નાં ભજવાયાં છે. તેનું સૌથી જાણીતું નાટક 'Trilogy of Goodbye' છે. સ્ટ્રૉસનાં નાટકો વાસ્તવવાદનું એક નવું સ્વરૂપ દર્શાવે છે. રંગદર્શી સંબંધોમાં ભંગાણ, એકલતા,

અળગાપણું અને હાર્દિક પ્રેમમાં પુનઃ સંપર્ક સાધી શકવાની માણસની ઘોર નિ-ષ્ફળતા તેનાં નાટકોનાં આગવાં લક્ષણો છે. સ્વીડિશ નાટ્યકાર લાર્સ નૉરેન(1944–)નાં ઘણાંખરાં નાટકોમાં માબાપ-સંતાન વચ્ચેના સંબંધોમાં એકા-ધિકાર, અત્યાચાર, બળવાખોરી, અવિસ્મરણીય ઊંડા ઘાવ વગેરે જોવા મળે છે. તેનાં હાલનાં નાટકોમાં સમાજના વંચિત, ઉપેક્ષિત અને બહિષ્કૃત વર્ગો કેન્દ્રમાં છે. તેના સંવાદોમાં અસ્તિત્વ માટેના સંઘર્ષ સાથેની ધગધગતી ઊર્જા અને આક્ર-મકતા જોવા મળે છે. લાર્સ નૉરેનને ઇબ્સન અને સ્ટ્રીન્ડબર્ગનો જ અનુગામી સર્જક માનવામાં આવે છે. 'Sang', 'Autumn and Winter' અને 'The Vigil' તેનાં જાણીતાં નાટકો છે.

બ્રિટિશ નાટ્યકાર હાવર્ડ બાર્કર (1946–) : શરૂમાં વાસ્તવવાદી હતો; પરંતુ પાછળથી તેણે વર્તમાન પરિસ્થિતિ પર અનોખી શૈલી વડે ધ્યાન દોરવા ઐતિહાસિક પાત્રો અને વિષયો પસંદ કરીને નાટકો લખવાં શરૂ કર્યાં. હાવર્ડ બાર્કર પ્રસ્થાપિત નૈતિક ધારાધોરણોને નકારી કાઢે છે. નાટ્યલેખનને તે ખૂબ જ ગંભીરતાથી લે છે અને એટલે જ એ તેને કેવળ 'મનોરંજન'થી અધિકતર મૂલવે છે. તેનાં વિખ્યાત નાટકોમાં 'The Possibilities' (1988), 'Seven Lears' (1990), 'Wounds to the Face' (1994) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

ડેવિડ મમેટ (1947–) : અમેરિકાના જાણીતા નાટ્યકાર ઉપરાંત નિબંધ-કાર, પટકથાકાર અને ફિલ્મસર્જક છે. શરૂથી જ તેના પર સેમ્યુઅલ બૅકેટ અને હેરોલ્ડ પિન્ટરનો પ્રભાવ હતો. તેને બહાર કરતાં મનુષ્યની ભીતરના નાટકમાં વધુ રસ હતો. રોજબરોજના જીવનમાં જોવા મળતી, ઝીણી ઝીણી વિગતો પાછળ છુપાયેલાં જીવનનાં રહસ્યને સમજવાનો તેનો હેતુ હતો. તેનાં પાત્રો મજૂર, કારીગર, શ્રમજીવી કે સમાજના છેવાડેથી આવે છે. તેનાં જાણીતાં નાટકોમાં 'American Buffalo' (1976), 'Writing in Restaurants' (1986), 'Oleanna' (1994) વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

બર્નાર્ડ મેરી કૉટ્સ(1948-1989) : 20મી સદીના યુરોપિયન થિયેટરની એક અગ્રગણ્ય પ્રતિભા છે. 1977માં નાટક 'La Nuit juste avant les forets' ભજવવાની સાથે જ એક કુશળ ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર તરીકે તેને વિશ્વભરમાંથી આવકાર મળ્યો. તેનાં પાત્રો કંગાલ અને સમાજમાંથી મૂળસોતાં ઊખડેલાં અભાગી લોકો છે. તેમના પ્રશ્નોનું આલેખન કરતી વખતે સચ્ચાઈ સાથેનો તેનો બિનસમાધાનકારી અભિગમ અને ભાષામાં બળબળતું કાવ્યત્વ અસરકારક રીતે નીખરી આવે છે.

બ્રિટિશ નાટ્યકાર માર્ટિન ક્રિમ્પ(1956) : 1982માં ભજવાયેલ તેના પહેલા નાટક 'Living Memories'થી જાણીતો થયો. ત્યારબાદ તેનાં નાટકોના સંવાદો ધારદાર છે, તેની માવજત બિનલાગણીશીલ છે, માનવસંબંધો પ્રત્યેનો તેનો દૃષ્ટિકોણ હતાશાભર્યો છે. તેનાં એકેય પાત્રો જીવનમાં પ્રેમ કે આનંદનો અનુભવ કરતાં નથી. 'Attempts on Her Life' (1997) અને 'The Country' (2000) નાટકોએ લેખકને ખ્યાતનામ બનાવવામાં મોટો ફાળો આપ્યો છે.

જોન ફૉસ(1959–) : તેનો જન્મ નૉર્વેમાં થયેલો. તેણે નવલકથા, ટૂંકી વાર્તા, કવિતા, બાળસાહિત્ય, નિબંધ અને નાટક જેવાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં સાહિત્યસર્જન કર્યું છે. તેણે લખેલું સર્વપ્રથમ નાટક 'And Never we'll be Parted' 1994માં ભજવાયું. ત્યારબાદ બીજાં નાટકો 'The Name' (1995), 'The Child' (1996) પ્રગટ થયાં. તેનાં પુસ્તકોના દુનિયાની ચાલીસેક ભાષામાં અનુવાદ થયા છે. જોન ફૉસે ત્રીસથી વધારે સંખ્યામાં નાટકો લખ્યાં છે જેમાં 'Shadows', 'Sleep', 'Afternoon', 'Beautiful' વગેરે અગત્યનાં છે.

સારા કેઈન(1971–1999) : અંગ્રેજી નાટ્યલેખિકા હતી. તેનાં નાટકોના વિષયો મોટા ભાગે મુક્ત પ્રેમ, જાતીય ઇચ્છા, શારીરિક તેમજ માનસિક પીડા, યાતના, ત્રાસ અને મૃત્યુ રહ્યા છે. આની હૃદયસ્પર્શી અભિવ્યક્તિ માટે લેખિકાનું વેધક કાવ્યત્વ, નવું નાટ્યસ્વરૂપ ખોળવાની મથામણ અને (શરૂનાં નાટકોમાં) આત્યંતિક હદે જોવા મળતું હિંસક નાટ્યકર્મ સહાયરૂપ બને છે. અભિવ્યક્તિવાદ અને જેકૉબિયન ટ્રેજેડીમાંથી એ તેની નાટ્યસર્જક તરીકેની પ્રેરણા મેળવે છે. 1995માં તેનું પ્રથમ નાટક 'Blasted' અને 2000માં છેલ્લું નાટક '4.48 Psychosis' રજૂ થયું.

***

આપણે ત્યાં દિલ્હી, કૉલકાતા, મુંબઈ, બૅંગાલુરુ વગેરે શહેરોમાં વ્યાવસાયિકની જોડાજોડ કલાત્મક, પ્રયોગશીલ અને હેતુલક્ષી રંગભૂમિ પણ સક્રિય છે. દિલ્હીમાં એમ. કે. રૈના, બંસી કૌલ, અમાલ અલ્લાના, ફૈઝલ અલ્કાઝી, અરવિંદ ગૌડ ઉપરાંત રાષ્ટ્રીય નાટ્ય વિદ્યાલયના સ્નાતકો ચીલાચાલુથી હટીને રાષ્ટ્રીય રંગમંચ સર્જવાના કાર્યમાં લાગેલા છે. ચંડીગઢ અને સિમલામાં પણ આ પ્રકારનાં નાટકો ભજવતી કેટલીક મંડળીઓ છે. કૉલકાતામાં તો પ્રયોગશીલ નાટકો ભજવતી સંખ્યાબંધ મંડળીઓ કાર્યરત છે. આમ છતાં છેલ્લે રુદ્રપ્રસાદ સેનગુપ્તા જેવા પીઢ દિગ્દર્શકના મત પ્રમાણે ટીવી-સિનેમાની અસરોએ બંગાળી રંગભૂમિને કંઈક અંશે પ્રભાવિત કરી છે. મુંબઈમાં નસીરુદ્દીન શાહ, મકરંદ દેશપાંડે, મહેશ દત્તાની, ફીરોઝખાન, નૌશિલ મહેતા, મનોજ શાહ, ચંદ્રકાન્ત

શાહ વગેરે; બૅંગાલુરુમાં ગિરીશ કર્નાડ, અરુંધતી નાગ, જયશ્રી બી. વગેરે અપારંપરિક રંગમંચ સર્જવામાં સક્રિય જોવા મળે છે.

મોટાં શહેરોમાં ચાલતી ધંધાદારી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓ પર પ્રવર્તમાન આર્થિક પરિબળોનો જબરો પ્રભાવ છે. નાટ્યનિર્માણ આજે અતિશય મોંઘું થઈ ગયું છે. નાટકો ભજવવાનું આખુંય અર્થતંત્ર અગાઉને મુકાબલે બદલાઈ ગયું છે. નાટકનો ખર્ચ કાઢવા નિર્માતાઓએ ટિકિટના દર ઊંચા રાખવા પડે છે. એટલા ઊંચા દર ચૂકવીને આવનારા સુખી પ્રેક્ષકોની પસંદગી સાવ અલગ હોય છે. તેમને આમઆદમીના સવાલોમાં કે ઉચ્ચ કક્ષાની સાહિત્યકૃતિઓમાં બિલકુલ રસ હોતો નથી. ઝડપી શહેરી જીવનની માનસિક તાણ તેમને વાસ્તવિકતા ભુલાવી પલાયન કરવા પ્રેરે છે. તેમને તો નાટકો જોવા પાછળ 300–500 રૂપિયા ખર્ચીને (જાણીતા શબ્દાર્થમાં) ‘હળવા’ થવું છે. તેમને માટે નાટકનો અર્થ હળવા મનોરંજનથી વિશેષ નથી.

એકંદર ભજવણીમાં પણ કૃત્રિમ આડંબર, ઠાઠમાઠ અને ચકાચૌંધ કરી દેનારી તરકીબો કેવળ રૂપિયા કમાવા માટેની ધંધાદારી તરકીબો જણાય છે, નહીં કે નાટકના મૂળધ્વનિને અસરકારક બહાર લાવવા માટેની અનિવાર્ય કલાત્મક જરૂરિયાત. બાહ્ય સપાટી પરની ઝાકમઝોળ નિહાળીને પ્રેક્ષક અચંબિત થઈ જાય, વશીભૂત થઈ જાય, સ્વતંત્ર વિચાર કે નિર્ણયશક્તિ ગુમાવી બેસે એ જ એકમાત્ર લક્ષ્ય. નાટકોમાં શાનદાર ફર્નિચર, વસ્ત્રો, રંગો, પ્રકાશ, સાજસજાવટ વગેરેની બોલબાલા છે. પ્રેક્ષકોને જાણે નિસબત જ નથી કે કથા કે પાત્રોના સંદર્ભે આ ઠાઠમાઠ કે ઝાકઝમાળ સુસંગત છે કે નહીં. નાટકો, ટીવી શ્રેણી કે ફિલ્મોમાં જોવા મળતો રાજવી ઠાઠમાઠ અને કથામાં તેની ન્યાયોચિત માંગ – એ બે વચ્ચે તાર્કિક અનુસંધાન જોવાની આપણા પ્રેક્ષકોને કોઈ ટેવ જ નથી પડી. આ બધું જોવા-માણવામાં તેમને ‘પૈસા વસૂલ’ની લાગણી થાય છે!

આજકાલનાં લોકભોગ્ય નાટકો સુખીસંપન્ન પ્રેક્ષકોની ચીલાચાલુ પરિપાટીને પોષે તે રીતે જ તૈયાર કરવામાં આવે છે. તેમાં ક્યાંય કોઈ પ્રહાર નથી, ચીલો ચાતરવાની હિંમત નથી, માનવજીવનનું ક્યાંય વ્યાપક દર્શન નથી. નાટકનો સઘળો પ્રભાવ પ્રેક્ષકને ફક્ત ઉપર ઉપરથી સ્થૂળ સંવેદના-સનસનાટી જગાડનારો છે. એકેય વાત ઉપરી ત્વચાને ભેદીને આરપાર, ઊંડે હૃદયમાં કે મસ્તિષ્કમાં પહોંચતી નથી, પહોંચાડવાયોગ્ય પણ હોતી નથી. તેમ કરવા જતાં પ્રેક્ષકો નાટ્યગૃહ છોડી જાય તેવો (વાજબી) ભય રહેલો હોય છે!

બીજું, સમગ્ર લેખન અને ભજવણીમાં બૌદ્ધિક અને વૈજ્ઞાનિક અભિગમ

લાવવાના મુદ્દે પણ આપણે ક્યાં છીએ? ગમે તેટલું ભણીએ, નવું નવું જાણીએ, પશ્ચિમની આધુનિક રીતભાતને અપનાવીએ, દેશવિદેશની સફરો ખેડીએ, એ બધું છતાં નાતજાત, ભાષા, પ્રાંત, ધર્મ કે સંપ્રદાયોની વાડાબંધીમાંથી આપણે આજેય મુક્ત નથી. વાતે વાતે શુકન-અપશુકન, જ્યોતિષ, ગ્રહો, કુંડળી કે જાત જાતના વહેમોમાંથી આપણે સહેજેય બહાર નથી આવ્યા. એવી જ રીતે સ્ત્રીસ્વાતંત્ર્ય અને સમાનતાની વાતો તો ખૂબ કરીએ છીએ પણ આપણાં કેટલાંય નાટકો અને ટીવી શ્રેણીઓમાં કાયમ સ્ત્રીના ભોગે જ રમૂજ થતી રહે છે અને સ્ત્રીપ્રેક્ષકો સહિતના સૌ કોઈ તેને ભરપેટ માણે છે!

સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ વાસ્તવવાદી સ્વરૂપ માટે હવે નાટક કરતાં સિનેમા વધારે અનુકૂળ માધ્યમ ગણાય છે. ફિલ્મોમાં રજૂ કરાતી વાસ્તવિકતાનો મુકાબલો રંગભૂમિ કોઈ સંજોગોમાં કરી શકે તેમ નથી. વાસ્તવવાદને બીજી એવી જ તીવ્ર સ્પર્ધા ટેલિવિઝન આપી રહ્યું છે. 24 કલાક ચાલતાં ટેલિવિઝનમાં સેંકડો ચેનલો છે જે વાસ્તવવાદ ઉપરાંત અઢળક એવાં વૈવિધ્યમય ‘‘programme formats’’ રજૂ કરતી રહે છે. સવાલ એ છે કે માત્ર વાસ્તવવાદી શૈલીનાં નાટકો ભજવતાં રહીને રંગભૂમિ હવે લાંબો વખત પોતાની વિશિષ્ટતા જાળવી શકે તેમ નથી. પરંપરાગત ઓળખ ધરાવતી દુનિયા આખીની રંગભૂમિએ પોતાનાં રૂપરંગ મૂળથી જ બદલવાં પડે તેવા ખાસ સમય-સંજોગો સર્જાયા છે.

વર્ષો પહેલાં આપણા નાટ્યકાર શ્રી ચંદ્રવદન મહેતાએ દુનિયાભરના બદલાતા નાટ્યપ્રવાહોને વહેલાસર પારખી જઈને આપણા લેખકો અને કલાકારોને ચેતવેલા કે પ્રોસિનિયમ થિયેટર આપણે જ્યાંથી ઉઠાવ્યું એ પશ્ચિમના નાટ્યકારો પણ આજકાલ તેનાથી અંતર કરવા માંડ્યા છે અને વાસ્તવવાદને છોડી જાત જાતની કલ્પનાશીલ રંગભૂમિના વિકાસની સંભાવનાઓ તલાશી રહ્યા છે. અને બીજી બાજુ દુર્ભાગ્યે આપણું ગુજરાતી નાટક હજુ પણ એ જ પ્રોસિનિયમ થિયેટરમાં ભજવાતાં ચીલાચાલુ રિયાલિસ્ટિક ડ્રૉઇંગરૂમ-ફારસમાં અટવાઈને પડ્યું છે. તેનાથી આગળ જઈને કશુંક નવું, કલ્પનાશીલ સર્જવાની શક્તિ જ કદાચ આપણે ગુમાવી બેઠા છીએ. ભારતીય તેમજ ગુજરાતી નાટક સવેળા આંખ ચોળીને બેઠાં થાય અને આ સંદર્ભે કોઈક વૈકલ્પિક વિચારણા હાથ ધરે એવી આશા રાખીને વિરમીએ.

●

Reference Material

1. 'Masters of the Drama' by John Gassner
2. 'From Ghosts to Death of a salesman' by John Gassner
3. 'World Drama (From Aeschylus to Anouilh)' by Allardycee Nicoll
4. 'Sixteen Famous European Plays' Compiled by Bennett A. Cerf and Van H. Cartmell
5. 'Sixteen Famous British Plays' Compiled by Bennett A. Cerf and Van H. Cartmell
6. 'Masterpieces of the Russian Drama' (Volume 1-2) Complied by George Rapall Noyes
7. 'The Playwright as Thinker' by Eric Bentley
8. 'The Theatrical Image' by James H. Clay and Dainel Kempel
9. 'Stanislavsky' by Elena Polyakova
10. 'An Actor Prepares' by Stanislavsky
11. 'My life in Art' by Stanislavsky
12. 'Evgeny Vakhtangov' - Progress Publishers Moscow
13. 'People's Theatre : From the Box Office to the Stage' - Progress Publishers

14. 'Milestones of the Drama' by Helen Louise Cohen
15. 'Quintessence of Ibsenism' by George Bernard Shaw
16. 'Anton Chekhov' (selected works in two volumes)- Progress Publishers
17. 'Anton Chekhov and His Times' - Progress Publishers
18. 'A Life' by Elia Kazan
19. 'On Acting' by Lawrence Olivier
20. Collected Works of Arthur Miller
21. Three Plays by Tennissee Williams
22. Three Plays by Anton Chekhov
23. 'Leo Tolstoy' : Philip Rahv
24. 'Leo Tolstoy and Yasnaya' Polyana by E. Kassin, G. Rastorguyev & V. Yankov
25. 'Intellectuals' by Pual Johnson
26. 'Victor Hugo' by Raymond Escholier
27. 'Jean Paul Sartre' Edited by VP Gupta
28. 'On the Origin of Species' by Charles Darwin
29. 'The Communist Manifesto' by Karl Marx
30. 'The Sanskrit Drama' by Prof. Kith
31. 'From the Wings'(Notes on Indian Theatre) by Naimichandra Jain
32. Theatre Journals 'Theatre India'(English) and 'Rangprasang'(Hindi)

    Pulished by NSD Delhi
33. Deep Focus : Satyajit Ray

34. Our Films Their Films by Satyajit Ray
35. 'સાર્ત્ર અને અસ્તિત્વવાદ' : મધુસૂદન બક્ષી
36. 'પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યનાં સ્વરૂપો' : નંદકુમાર પાઠક
37. 'ગુજરાતી રંગભૂમિ : રિદ્ધિ અને રોનક' : સંપાદન - મહેશ ચોકસી, વિશ્વકોશ પ્રકાશન
38. 'યશવંત પંડ્યા : સ્નેહી અને સર્જક' : તખ્તસિંહ પરમાર અને જયેન્દ્ર ત્રિવેદી
39. 'મુનશીનાં સામાજિક નાટકો' : ડૉ. બાબુ દાવલપુરા
40. 'મુનશી અભ્યાસ : જીવન અને સાહિત્ય' : રતિલાલ નાયક અને સોમાભાઈ પટેલ
41. 'શિવકુમાર : વ્યક્તિ અને વાઙમય' : સંપાદન - રઘુવીર ચૌધરી
42. 'ચંદ્રવદન મહેતા : અમૃત મહોત્સવ ગ્રંથ' : આઈએનટી પ્રકાશન
43. 'ચંદ્રવદન મહેતા : સર્જક પ્રતિભા' : સંપાદક - મફત ઓઝા
44. 'ચંદ્રવદન ચી. મહેતા' : મોહનભાઈ શં. પટેલ
45. 'સાઠોત્તરી ગુજરાતી મૌલિક નાટકો' : ડૉ. પ્રભુદાસ પટેલ
46. 'ઉમાશંકરનો વાગ્વૈભવ' : ચંદ્રકાન્ત શેઠ
47. 'સાપના ભારા' : ઉમાશંકર જોશી
48. 'શ્રેષ્ઠ એકાંકીઓ' : સંપાદન - ચુનીલાલ મડિયા
49. 'દર્શકના દેશમાં' : રઘુવીર ચૌધરી
50. 'દર્શક અધ્યયન ગ્રંથ' : સંપાદન - રમેશ દવે
51. 'ગુજરાતી નાટકોમાં સમાજચિત્ર' : ડૉ. પ્રફુલ્લ મહેતા
52. 'સઘન અનુભવ રસનો' : સતીશ વ્યાસ
53. 'ગુજરાતી નાટક ': સતીશ વ્યાસ
54. 'થિયેટર નામે ઘટના' : હસમુખ બારાડી

❑

ગુજરાતી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ ભલે હજુ માંડ ૧૬૦ વર્ષનો હોય પણ રંગભૂમિનો ઇતિહાસ અઢી-ત્રણ હજાર વર્ષ જેટલો પુરાણો છે. આજે આપણે રંગભૂમિનું જે વાસ્તવતાદી **(Realistic)** સ્વરૂપ જોઈએ છીએ તે જગતભરના અનેક ચિંતકો, લેખકો અને કલાકારો દ્વારા જાત જાતના વાદો, વિચારો, સિદ્ધાંતો, શૈલીઓ, સ્વરૂપો, પ્રયોગો, પરિવર્તનો વગેરેને અંતે ઘડાયેલું આધુનિક સ્વરૂપ છે. માનવઉત્ક્રાંતિની માફક રંગભૂમિની પણ પોતાની ઉત્ક્રાંતિ છે. આજે લોકપ્રિય ગણાતાં નાટકોની દશા (કે અવદશા!) સમજવા માટે પણ આ ઉત્ક્રાંતિની જાણકારી આપણી આસ્વાદક્ષમતાને વધારનારી છે.

જે વાસ્તવવાદી નાટ્યસ્વરૂપ સાથે આપણે સુપરિચિત છીએ તે સ્વરૂપ આપણું પોતાનું, ભારતીય કલાસ્વરૂપ છે જ નહીં પણ મુખ્યત્વે યુરોપમાંથી જન્મેલું અને ત્યાંની જ્ઞાનવિજ્ઞાનની પ્રગતિ સાથે ક્રમશઃ વિકસેલું એક વિચારપ્રધાન આધુનિક કલાસ્વરૂપ છે. ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકથી શરૂ થયેલી રંગભૂમિએ તેના સદીઓના વિકાસ દરમિયાન રંગદર્શીવાદ, નિસર્ગવાદ, વાસ્તવવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ, પ્રતીકવાદ વગેરે અનેક પ્રકારનાં નોખનોખાં શૈલી-સ્વરૂપો જોયાં છે. કોઈ પણ કલાનું સ્વરૂપ તેના સત્ત્વથી અળગું નથી હોતું. વળી આ સત્ત્વ અને સ્વરૂપ બંને તેના આનુષંગિક કાળ-સંજોગોથી સીધું જ પ્રભાવિત હોય છે. નાટ્યસાહિત્યમાં વાસ્તવવાદની આ તેજોમય દીર્ઘયાત્રા તેના નિર્ણાયક મુકામની ઐતિહાસિક અગત્યને સમજવામાં ઉપકારક નીવડે તેવી છે.

ગુજરાત વિશ્વકોશ ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ