Chapter-4

· સુમનલાલ ટી. દવે ·

એલિયેનેશનની પ્રયુક્તિ અને સૂત્રધારની ભૂમિકા

kalpana's

સન્ ૧૯૮૨માં પ્રગટ થયેલ દ્વિઅંકી નાટક 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં નાટ્યકાર શ્રી સુભાષ શાહે એલિયેનેશનની નાટ્યપ્રયુક્તિ પ્રયોજવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. તે કેટલી હદે સફળ નિવડ્યો છે તેની સમીક્ષા કરતાં પહેલાં 'એલિયેનેશન'ની નાટ્યપ્રયુક્તિ સ્પષ્ટ કરી આપવી આવશ્યક છે.[૧]

[૧]પ્રેક્ષકમાં અનુકંપા અને ભયની લાગણી જન્માવી તેનું વિરેચન સાધવું તેને એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીનું મુખ્ય કાર્ય ગણાવ્યું છે. ટ્રેજેડીના નાયક પરત્વે અનુકંપાનો ભાવ જન્મે તે માટે નાયકનું પાત્ર ભજવતા નટે પાત્ર સાથે 'ભાવ-તાદાત્મ્ય' સાધવું જરૂરી બને છે કે જેથી પ્રેક્ષક એ પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધી શકે. જ્યાં સુધી પ્રેક્ષક ભાવતાદાત્મ્ય ન સાધે ત્યાં સુધી લાગણીનું વિરેચન શક્ય બનતું નથી. એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીના જે વિવિધ ઘટકતત્ત્વો જણાવ્યા છે તે અંતે તો ભાવતાદાત્મ્યની ભૂમિકા ઊભી કરવામાં ઉપકારક નિવડે છે. પાશ્ચાત્ય દેશોમાં વાસ્તવવાદના જુવાળ સુધી ભાવતાદાત્મ્યને કેન્દ્રમાં રાખી નાટકો લખાતાં રહ્યાં અને ભજવાતાં રહ્યાં. ૨૦મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં થઈ ગયેલા વિખ્યાત જર્મન નાટ્યકાર બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્તે એશિયાઈ રીતિબધ્ધ નાટ્યપરંપરાઓનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ કરી પોતાની આગવી નાટ્યવિભાવના વિકસાવી જેને 'ઍપિક થિયેટર' એવું નામ આપ્યું. પ્રેક્ષકો અને ભજવાતા નાટક વચ્ચેના ભાવતાદાત્મ્યનો છેદ ઉડાડી દઈ 'તાદાત્મ્યનિવારણ'ની 'એલિયેનેશન'ની નવી વિભાવના વિકસાવી જે પાછળનો મુખ્ય આશય પ્રેક્ષકને મંચ પર બનતી ઘટનાઓ પ્રત્યે જાગૃત અને વિચારશીલ રાખવાનો હતો. ભાવતાદાત્મ્યને કારણે પ્રેક્ષક પોતાના અસ્તિત્વથી અળગો થઈ પાત્રમય બને છે અને પોતાની આગવી વિચારશક્તિ ખોઈ બેસે છે. રંગમંચ પર બનતી ઘટનાઓ સાથે involve થઈ રંગમંચનાં પાત્રોનાં કાર્યમાં ભાગીદાર બને છે, પાત્ર જે લાગણીઓ અનુભવે તે લાગણીઓમાં લીન થઈ જાય છે ને પોતે થિયેટરમાં બેઠો છે અને 'નાટક' નિહાળી રહ્યો છે તે ભૂલી જાય છે.

બ્રેખ્ત પ્રેક્ષકોને રંગમંચની ઘટનાઓમાં ભાગીદાર બનાવવા માંગતા નથી પરંતુ અળગા રાખી એક જાગૃત સમીક્ષક બનાવવા માંગે છે.

વાસ્તવલક્ષી નાટકોમાં વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષક નાટક નહીં પણ પોતાના આસપાસના જીવનની વાસ્તવિકતા નિહાળી રહ્યો છે એવી ભ્રમણા ઊભી કરવામાં આવે છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો પ્રેક્ષકમાં તે નાટક નિહાળી રહ્યો છે એવી કોઈ સભાનતા જન્માવવામાં આવતી નથી. તેનાથી વિપરીત ઍપિક થિયેટરમાં પ્રેક્ષકને સતત એ વસ્તુથી સભાન કરવામાં આવે છે કે તે જે કાંઈ નિહાળી રહ્યો છે તે 'નાટક' છે ને સામે દેખાય છે તે 'રંગમંચ' છે. પ્રેક્ષકમાં આ પ્રકારની જાગરૂક્તા જન્માવવા તેમ જ ભાવતાદાત્મ્ય નિવારવા બ્રેખ્તે નાટ્યલેખન અને નાટ્યપ્રસ્તુતિની અનેક પ્રયુક્તિઓ વિકસાવી.

ટૂકડે ટૂકડે રજૂ થતી કથા, કુતૂહલ- suspense- ના તત્ત્વનો અભાવ, પાત્રનો પ્રેક્ષક સાથે સીધો સંબંધ પ્રસ્થાપિત કરતા સંવાદો, કાવ્યતત્ત્વ વિગેરે દ્વારા બ્રેખ્ત નાટ્યપ્રતમાં - script- માં, એલિયેનેશનનું તત્ત્વ લાવ્યા. એરિસ્ટોટેલિયન અથવા ડ્રામેટિક થિયેટરમાં વિવિધ તબક્કાઓ ધરાવતી વસ્તુસંરચના-plot- કેન્દ્રસ્થાને રહે છે. તે સમગ્ર નાટકનો પ્રાણ બની રહે છે. એક ઘટના બીજી ઘટના સાથે 'સજીવ એકતા'- organic unity- ધરાવે છે. વસ્તુવિધાન એટલું બધું ચુસ્ત હોય છે કે એકાદ પ્રસંગને દૂર કરવાથી સમગ્ર નાટ્યરચનાને હાનિ પહોંચે છે, જેમ શરીરના નાનામાં નાના અવયવને દૂર કરતાં સમગ્ર શરીરને એક યા બીજા પ્રકારે હાનિ પહોંચે છે તેમ. આને એરિસ્ટોટલ સજીવ એકતા organic unity કહે છે અને વસ્તુવિધાનમાં તેનો આગ્રહ રાખે છે. બ્રેખ્ત પોતાના થિયેટરને anti Aristotalian theatre કહી વસ્તુવિધાનગત આવી એકતા ફગાવી દે છે. પ્રેક્ષક ભજવાતા પ્રસંગો સાથે ભાવતાદાત્મ્ય ન સાધે તે માટે વસ્તુગૂંથણી episodic વૃત્તાંતાત્મક રાખવાનો

બ્રેખ્ત આગ્રહ રાખે છે. ઍપિક થિયેટરમાં વસ્તુગૂંથણી, જાણે તે વિવિધ ઘટનાઓની હારમાળા હોય અને તેમાંથી એકાદ બે ઘટનાઓ ભજવતી વખતે કાઢી નાંખવામાં આવે તો તેને કશી હાનિ ન પહોંચે એવી રાખવામાં આવે છે. ઘટનાઓના અંકોડા 'કથાકાર' દ્વારા જોડવામાં આવે છે.

ઍપિક થિયેટરમાં નાટકનું પાત્ર ઘડીકમાં નિવેદક narrator ને ઘડીકમાં જે તે પાત્ર એમ બેવડી ભૂમિકા ભજવે છે એટલે કે અહીં નટ ઘડીકમાં પાત્ર બને છે તો ઘડીકમાં વૃત્તાંતનિવેદક. આને કારણે તેમ જ ગીત, સંગીત અને નૃત્યને કારણે વસ્તુવિધાન શિથિલ બને છે. વળી પાત્ર ક્યારેક પ્રેક્ષક સાથે પણ સીધું સંભાષણ કરતું હોય છે.

બ્રેખ્તે જણાવેલી એલિયેનેશન સંબંધી ઉપર્યુક્ત પ્રતગત નાટ્યપ્રયુક્તિઓ 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં કેટલા અંશે દૃષ્ટિગોચર થાય છે તે તપાસવાનો અત્રે ઉપક્રમ છે. ગાંધીજીના સિદ્ધાંતોનું ચુસ્તપણે પાલન કરનાર એક અદનો આદમી સમાજમાં કેવો હાંસીપાત્ર ઠરે છે ને કેવો કરુણ અંજામ પામે છે તેનું નિરૂપણ કરતા આ નાટકમાં પ્રેક્ષકને, ગાંધીજીના સિદ્ધાંતોનું આજના જમાનામાં શું મૂલ્ય છે એ વિચારવા કે પછી ગાંધીજીના સિદ્ધાંતોની આધુનિક સાર્થકતા વિશે તટસ્થભાવે મૂલ્યાંકન કરવા પ્રેરવાના ઈરાદાથી 'એલિયેનેશન'ની પ્રયુક્તિ પ્રયોજાઈ હોય એવું લાગતું નથી. વળી અહીં સુમનલાલનું પાત્ર ક્યારેય નિવેદકની - narrator-ની ભૂમિકા ભજવતું નથી. અહીં તો નાટ્યકારે 'સૂત્રધાર'ના નામે પ્રવકતાનું, નિવેદકનું એક અલાયદું પાત્ર પ્રયોજ્યું છે જે, શ્રી જયંત ગાડીતના શબ્દોમાં કહીએ તો રેડિયો નાટકમાં આવતા પ્રવક્તા પાત્રની જેમ સુમનલાલ ટી. દવેના જીવનના ભૂતકાલીન સંદર્ભોને દૃશ્યથી અને કથનથી વ્યક્ત કરવાનું અને વર્તમાન સાથે એ સંદર્ભોને સાંકળી આપવાનું કાર્ય કરે છે.[૧]

સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા 'એલિયેનેશન' માટેની ભૂમિકા ઊભી કરવાનો પણ નાટ્યકારે પ્રયત્ન કર્યો છે. વાસ્તવિકતાનો આભાસ જન્માવવા ધંધાદારી રંગભૂમિ ઉપર અજમાવવામાં આવતી તરકીબો-gimmicks ની ઝાટકણી કાઢતા સૂત્રધારની ભૂમિકા આ નાટકમાં વિવિધ પ્રસંગોને જોડવાનું કામ કરતા સંકલનકારની ભૂમિકા પૂરતી મર્યાદિત બની ગઈ છે તેમ છતાં સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા એલિયેનેશન ક્યાં ક્યાં સધાય છે તે તપાસીએ.

નાટકની શરૂઆતમાં સૂત્રધાર પ્રેક્ષકોને 'સજ્જનો અને સન્નારીઓ' કહી સંબોધે છે અને નાટક શરૂ કરતાં પહેલાં નાટક વિષે થોડી વાત કરવાની ઈચ્છા પ્રગટ કરી આ નાટકમાં સુમનલાલ નામના એક માણસની વાત હોવાનું જણાવે છે. અહીં સૂત્રધાર પ્રેક્ષકોમાં તેઓ જે કાંઈ નિહાળે છે તે 'નાટક' છે એવી સભાનતા જન્માવે છે. વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવાની જગ્યાએ નાટ્યકાર અહીં સૂત્રધારના શરૂઆતના ચાર પાંચ વાક્યોથી પ્રેક્ષકોને તેઓ નાટક નિહાળી રહ્યા છે એ હકીકત પરત્વે સભાન કરી દે છે. તે પછી સૂત્રધાર તરત જ સંકલનકારની ભૂમિકામાં સરી પડે છે. સ્કૂલમાં ભણતા સુમનથી માંડી ૪૫-૫૦ વર્ષના સુમનલાલની વાત વણી લેતા આ નાટકની ધંધાદારી રંગભૂમિ ઉપર રજૂઆત કરવામાં આવે તો વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવા માટે કઈ કઈ તરકીબો અજમાવવામાં આવે તેનો ખ્યાલ આપતાં 'સૂત્રધાર' કહે છે,

સૂત્રધાર:... પહેલાં મેં એમ વિચાર્યું કે જીવન જેમ ચાલે છે એમ જ બતાવવું. પહેલાં સ્કૂલનો સુમન ને પછી એ ધીમે ધીમે મોટો થાય. મંચ પર નાનો અને મોટો સુમન જુદા જુદા હોય તોય તમે તો સ્વીકારી જ લેવાના કે આ એ જ સુમન મોટો થયો. પણ સુમનલાલ જ્યારે નાના હતા ત્યારે આવા જ હશે અથવા

સૂત્રધાર: આ સુમન મોટો થઈ સુમનલાલ જેવો જ લાગશે એમ તમે કે
હું દાવા સાથે કહી શકીએ તેમ નથી. નાટક મેઈક બીલીવ હોવા
છતાં મને થયું કે જાતને કે તમને છેતરવા નથી. એટલે એ વાત
જવા દીધી. આવા નાટકની ભજવણીમાં બીજી એક સહેલી ટેકનિક
એ ફ્લેશબેકની છે. સૌથી વધારે સહેલી, છેતરામણી અને જુઠ્ઠી.
છતાં ક્યારેક ઉપયોગી. આધેડ વયના સુમનલાલ વિચારમાં સરી
પડે. સંગીત સાથે પ્રકાશ આયોજનના પેંતરા થાય અને સુમનલાલ 3
નાના બની જાય. મને આ પણ મંજુર નથી એટલે એ ય જવા દીધું.

નાટકની વાસ્તવલક્ષી રજૂઆતમાં પ્રેક્ષક, મંચ ઉપર નાનો અને મોટો સુમન જુદા જુદા નટ દ્વારા રજૂ થતા હોવાં છતાં નાટકે જન્માવેલી ભ્રમણાને લીધે એ જ સુમન મોટો થયો એવું માની લે છે એ તરફ ઈશારો કરી એ ભ્રમણા તોડવા સૂત્રધાર, સુમનલાલ જ્યારે નાના હતા ત્યારે આવા જ હશે અથવા આ સુમન મોટો થઈ સુમનલાલ જેવો લાગશે એમ દાવા સાથે કહી શકાય નહીં એવો 'વિચાર' પ્રેક્ષકોના મનમાં રમતો કરે છે. ફ્લેશબૅકની પદ્ધતિ પણ વાસ્તવની ભ્રમણા ઊભી કરવા માટે પ્રયોજાતી હોય છે જ્યારે અહીં ભ્રમણા નિવારણનો ઈરાદો હોઈ સૂત્રધાર એ પદ્ધતિને - એ ટેકનિકને સૌથી સહેલી, છેતરામણી અને જુઠ્ઠી કહી તથા ફ્લેશબૅકની પદ્ધતિ છેતરામણી હોવાનું પ્રેક્ષકના મનમાં રોપી એ પદ્ધતિ પણ પડતી મૂકે છે. સંગીત અને પ્રકાશ--આયોજનના પેંતરા પણ વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરવા માટે પ્રયોજાતા હોય છે એટલે સૂત્રધાર એ પેંતરા પણ અજમાવતો નથી. તેની જગ્યાએ 'સુમનલાલ'નું પાત્ર ભજવતા નટને મંચ ઉપર બોલાવી "અહીં બેઠેલા સૌ કોઈ જાણે છે કે આ સુમનલાલ નથી પણ 'અ' ભાઈ છે"ને તેઓ સુમનલાલ બનવાની જગ્યાએ "સુમનલાલનો માત્ર 'અભિનય' કરવાના છે" એમ જણાવી સૂત્રધાર ઍપિક થિયેટરમાં નટ અને પાત્ર બંનેની સહોપસ્થિતિ

kalpana's

હોવાનો ઈશારો કરે છે. અને પછી નવલકથાકારની અદાથી કથન શૈલીમાં નાટકના પ્રથમ દશ્યની પૂર્વભૂમિકા બાંધતા સુમનલાલ સિટી સર્વેની ઑફિસમાં ટાઈપિસ્ટ કમ કલાર્કની નોકરી કરતા હોવાનું અને સરકારી નોકરી મેળવવાનું એમનું સ્વપ્ન હતું તે પાર પડ્યું હોવાનું જણાવી " એક દિવસ એક વિચિત્ર ઘટના બની ને એ ઘટનાથી નાટકની શરૂઆત કરીએ " એવું કહે છે ને નાટકનું પ્રથમ દશ્ય ભજવાય છે. આ આખી વાત સૂત્રધારની જગ્યાએ સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા નટના મુખે કહેવાઈ હોત તો સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા નટને ઘડીકમાં વૃત્તાંતનિવેદક ને ઘડીકમાં પાત્ર એવી બ્રેખ્ત કથિત એલિયેનેશન-પ્રયુક્તિનો આશરો લઈ તાદાત્મ્ય નિવારણ સાધવામાં મદદ મળી હોત! વિજય તેંડૂલકરે તેમના નાટક ' અશી પાંખરે યેતી ' (ગુજરાતી રૂપાંતર 'સપનાના વાવેતર' દિગ્દ: પ્રવીણ જોષી) માં આ ટેકનિક અજમાવી છે. અહીં નાટકનું મુખ્ય પાત્ર અરુણ સરનાઈક શરૂઆતમાં પ્રવક્તા બની પ્રથમ દશ્યની પૂર્વભૂમિકા બાંધી નાટકમાં આવતી અરુણની ભૂમિકા ભજવે છે એટલે અરુણ બનતા નટને વૃત્તાંતનિવેદક અને અરુણની ભૂમિકા ભજવવાનો મોકો મળે છે. વાસ્તવલક્ષી નાટકમાં બને છે તેમ અરુણના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધી પૂર્ણપણે અરુણની ભૂમિકામાં રજૂ થવાની જગ્યાએ અહીં નટ ઘડીકમાં પાત્રમય અને ઘડીકમાં પાત્રથી અળગો એવી દોહરી ભૂમિકામાં રજૂ થઈ પ્રેક્ષકોને ભાવતાદાત્મ્ય સાધવામાં અવરોધ ઊભો કરે છે અને એમ એલિયેનેશન શક્ય બને છે. અહીં એ કામગીરી સૂત્રધારના પાત્રને સોંપવામાં આવી છે.

સત્યપાલનનો અર્થ ' જે સાચું લાગે તે બીજાને કહી દેવું ' એવો ઘટાવી સુમનલાલ પોતાના શેઠસાહેબને તેમના ખરાબ અક્ષર વિષે ચોખ્ખે ચોખ્ખું કહી દે છે ને તેમની નારાજગી તથા ગુસ્સો વ્હોરી લે છે એ

પ્રથમ દૃશ્ય પૂરું થતાં સૂત્રધાર પ્રવેશીને નાટકને વાસ્તવવાદી શૈલીમાં રજૂ કરવામાં પડતી મુશ્કેલી તરફ ઈશારો કરતાં કહે છે,

સૂત્રધાર : બરાબર સાંજે પાંચ વાગ્યે ઑફિસનું કામ પતાવી સુમનલાલ ઘેર જાય છે. એટલે એમનું ઑફિસેથી નીકળવું, રસ્તામાં શૂન્યમનસ્ક ચાલવું, કોઈની સાથે અથડાવું, એની ગાળ સાંભળવી અને અંતે ઘેર પહોંચવું, આ બધું જ બતાવવું જોઈએ પણ એની વિગતો નવલકથામાં આપવી સહેલી છે, નાટકમાં મુશ્કેલ છે અને એ બધું બતાવવા મંચ પર વારંવાર અંધકાર કરવો પડે, સેટ બદલવા પડે, મંચ ખાલી રાખવો પડે એ બધું પ્રેક્ષકો લાંબો સમય સહન નથી કરી શકતા એટલે મેં કાઢી નાખ્યું છે અને માત્ર પ્રવક્તાને મોઢે ટૂંકમાં પતાવ્યું છે. હવે આ છે એમના ઘરનું દૃશ્ય.[૪]

પ્રથમ દૃશ્ય ઑફિસનું હતું જ્યારે બીજું દૃશ્ય ઘરનું છે. વાસ્તવલક્ષી નાટકમાં જે રીતે દૃશ્યપરિવર્તન સાધવામાં આવે છે તે રીતે દૃશ્યપરિવર્તન ન સાધતાં અહીં પ્રવક્તાના કથન દ્વારા દૃશ્યપરિવર્તનનો સંકેત કરવામાં આવ્યો છે. આવું જ દૃશ્ય વિજય તેંડુલકરના નાટક 'અશી પાંખરે યેતી'માં જોવા મળે છે. અહીં નાટકનો નાયક અરુણ સરનાઈક પ્રવક્તાની ભૂમિકા ભજવતાં પ્રેક્ષકોને કહે છે,

અરુણ : (પ્રેક્ષકોને) હવે જો અત્યારે મારી પાસે.... રિવૉલ્વિંગ સ્ટેજ હોત તો શું થાત, કહો જોઈએ! તો તો પછી આ આખું દૃશ્ય એવું ને એવું ગોળ ફરતું ફરતું પાછળ જતું રહેત અને તમારી સામે અંદરનો એ ઓરડો આવી જાત જેમાં સરુ બેઠી છે.

અરુણ: પરંતુ મારી અને તમારી લાખ ઈચ્છા હોવા છતાં આનું ગોળ ફરવું શક્ય નથી. આવી હાલતમાં આ રીતે બતાવીએ એક અલગ દૃશ્ય. [બગીચાનો પડદો સરકીને નીચે આવી જાય છે] આ આપણી પ્રાચીન પરંપરા. સુવિધાજનક અને જાણીતી વૈભવશાળી પરંપરા. સ્થળ બગીચો, પાત્ર સરુ.[5] [પ્રવીણ જોષી કહેતા-પડદા નંબર તીન, બગીચેકા સીન]

'સુમનલાલ ટી. દવે'માં જે સૂત્રધારના મુખે કહેવાયું છે તે અહીં અરુણના પાત્ર દ્વારા કહેવાયું છે. ફરક એટલો કે સૂત્રધાર કથન કરી ખસી જાય છે જ્યારે અરુણ પ્રવક્તાની કામગીરી બજાવી તરત જ બગીચાના દૃશ્યમાં પાત્ર બની પ્રવેશે છે અને સરુ સાથે સંભાષણ કરે છે.

ઘરના દૃશ્યમાં સુમનલાલ સત્યપાલનની પોતાની પ્રતિજ્ઞાના પાલનમાં પડતી મુશ્કેલીઓની વાત બાપુની તસ્વીર સમક્ષ કરે છે. પોતે પ્રાણાંતે પણ પ્રતિજ્ઞા છોડવાનો નથી ને 'બાપુ' જ પોતાની પ્રેરણા છે, શક્તિ છે એમ કહી બાપુને રસ્તો બતાવવા કરગરે છે ત્યાં મંચ પર અંધકાર થાય છે ને સૂત્રધાર પ્રવેશે છે. ગેબી વાતાવરણમાંથી સુમનલાલને પ્રેરણા મળી એવો આભાસ ઊભો કરવા માટે વાસ્તવલક્ષી નાટકમાં કેવો પ્રપંચ આદરવામાં આવે છે તે તરફ ઈશારો કરતાં સૂત્રધાર કહે છે,

સૂત્રધાર: હવે અહીં થોડી મુશ્કેલી ઊભી થઈ છે. મારે જાણે કે એવું બતાવવું છે કે ગેબી વાતાવરણમાંથી સુમનલાલને પ્રેરણા મળે છે. આપણે જોઈએ કે એ કેટલી રીતે બતાવી શકાય.
નં-૧. મંચ પર અંધકારમાં આ પ્રેરણાનાં વાક્યો બોલાય અને મંચ પર પ્રકાશ થાય ત્યારે રડતા સુમનલાલનો ચહેરો

સૂત્રધારઃ પ્રફુલ્લિત થઈ ગયો હોય.

નં-૨. મંચ પર પ્રકાશમાં જ એ વાક્યો પડઘાતા હોય એમ બોલાય અને એ દરમ્યાન ખુશીથી બેબાકળા સુમનલાલ આખા મંચ પર ફરી વળે. અને

નં-3. આખા મંચ પર માત્ર બાપુજીના જ ફોટા પર એક સ્પોટ આવી જાણે બાપુ પોતે જ બોલતા હોય અને સુમનલાલ અમૃત પીતા હોય એમ તાકી રહે. આપણે એમ કરીએ કે આ ત્રણેય રીત અજમાવી જોઈએ. એમાંથી જે સૌથી વધુ અસરકારક લાગે એ નાટકમાં રાખી છે એમ માની આપણે આગળ ચાલીશું.[૬]

તે પછી રંગનિર્દેશમાં સૂચવાયું છે તેમ મંચ પર ઉપરની ત્રણેય રીતો અજમાવાય છે. આ ત્રણ તરકીબો દર્શાવવા પાછળનો હેતુ પ્રેક્ષકમાં 'નાટક' જોઈ રહ્યા હોવાની સભાનતા જન્માવી તાદાત્મ્યનિવારણ સાધવાનો છે. એકના એક વાક્યોના ત્રણ વાર જુદી જુદી રીતે થતા પુનરાવર્તનને લીધે પ્રેક્ષક માટે સુમનલાલના પાત્ર સાથે તાદાત્મ્ય સાધવામાં અવરોધ ઊભો થાય છે. "હવે નાટક આગળ ચલાવીએ" એવું વાક્ય પણ નાટકની સભાનતા કેળવવા માટે જ પ્રયોજાયું છે. નાટ્યકાર અહીં બ્રેખ્તના એલિયેનેશનનો પ્રયોગ કરી જોવાનું સૂત્રધારના મુખે સ્પષ્ટપણે કહેવડાવે છે અને સુમનલાલ 'વૈષ્ણવજન તો તેને રે કહીએ' એ ગીત ગાતા અને નાચતા પ્રવેશે છે. સુમનલાલનું ગીત ગાવું અને નાચવું એ પણ બાપુ સાથેના દીર્ઘ સંવાદથી સધાયેલા તાદાત્મ્યને તોડવામાં ઉપકારક નીવડે છે.

અત્યાર સુધી નાટ્યકારે સુમનલાલે એવી તે કઈ પ્રતિજ્ઞા લીધી છે કે જેને લીધે આટલાં દુઃખો સહેવા પડે છે એ વાત ગોપિત રાખી હતી.

પરંતુ હવે, વાસ્તવલક્ષી નાટકોમાં છાશવારે જેવા મળતી ભ્રમણાસર્જક 'ફ્લેશબૅક'ની પધ્ધતિ અપનાવી એ રહસ્ય પ્રગટ કરતું દૃશ્ય બતાવવાની જગ્યાએ નાટ્યકાર સૂત્રધારના મુખે કથન દ્વારા પ્રગટ કરે છે. શાળામાં 'સત્યના પ્રયોગો' ભણાવતી વખતે શિક્ષકે કહેલી વાત 'કોઈનું પણ ભલું કરવું, કોઈને સત્ય વાત ડર્યા વગર કહેવી એ પ્રભુસેવા કર્યા બરાબર' સુમનના મનમાં ચોંટી ગઈ. કોઈનામાં કંઈ પણ કહેવા જેવું લાગે અને તે સત્ય જણાય તો તે નમ્રતાથી કહી દઈ એને સુધારવાનો પ્રયત્ન કરવાનું પણ તે લઈ બેઠો ને ત્યારથી આ તકલીફો શરૂ થઈ, એ રહસ્ય સૂત્રધાર ખૂલ્લું કરે છે. અહીં 'સત્યના પ્રયોગો' પુસ્તકના પોતે કરેલા વાંચનને કારણે, મનનને કારણે નહીં પણ શિક્ષકે આપેલી શિખામણને લીધે સુમનલાલ આવી પ્રતિજ્ઞા લઈ બેઠા ને પછી 'કોઈના અક્ષર ખરાબ લાગે તો તે સ્પષ્ટપણે જણાવી દેવું'- સત્યપાલનનો આવો સીમિત અર્થ કરતા થઈ ગયા એવું નાટ્યકારે બહુ સૂચક રીતે દર્શાવ્યું છે. નાટકના પ્રથમ દૃશ્યમાં સુમનલાલને સત્ય બોલવાની પ્રતિજ્ઞાના પાલનમાં પડતી મુશ્કેલીઓ દર્શાવતો પહેલો episode નિરૂપ્યા પછી નાટ્યકાર ફરી એકવાર એવો જ એક બીજો episode નાટકના ત્રીજા દૃશ્યમાં નિરૂપે છે. મનુભાઈ નામના એક માણસનાં વસ્ત્રો તેના શરીરને અને તેનું શરીર તેનાં વસ્ત્રોને અનુરુપ નથી એવું સુમનલાલ (પોતાને તે 'સત્ય' જણાયું તેથી) મનુભાઈને સ્પષ્ટપણે કહે છે ને તેમની જાહેરમાં ધોલાઈ થાય છે. આવા તો અનેક episode દર્શાવી શકાય. અહીં બે એક સરખા episode મૂકી દઈ નાટ્યકારે વસ્તુસંરચના શિથિલ બનાવી છે.

ઉપર્યુક્ત episode પછી સૂત્રધાર નાટકમાં સ્ત્રીપાત્રનો પ્રવેશ કરાવતી વેળા Realistic Theatre અને Epic Theatreમાં પ્રયોજાતા સન્નિવેશ

વચ્ચેનો ભેદ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. Realistic Theatre માં રસ્તાના દૃશ્ય પછી તરત બાગનું દૃશ્ય બતાવવું હોય તો ફરતા અને સરકતા મંચનો ઉપયોગ કરી 'એકઝેટ બાગ' બતાવવાની શક્ય તેટલી કોશિશ કરવામાં આવે છે કે જેથી પ્રેક્ષકને સામે દેખાય છે તે બાગનું 'દૃશ્ય' નહીં પણ 'સાચેસાચ' બાગ છે એવો આભાસ થાય છે. પોતે થિયેટરમાં નહીં બાગમાં આવી ગયો છે એવી ભ્રમણા થાય છે. ઍપિક થિયેટરમાં આવો આભાસ ઊભો કરવાની જગ્યાએ પ્રેક્ષકને નાટકનું હવે પછીનું દૃશ્ય બાગનું છે એવું સૂચવવા માટે એક ઝાડ, થોડા છોડ ને એક બાંકડો એમ 'સિમ્બૉલિક બાગ' ઊભો કરવામાં આવે છે એટલું જ નહીં આ દૃશ્ય પરિવર્તન અંધારામાં નહીં પ્રેક્ષકોની સામે, પ્રેક્ષકોને દેખાય તે રીતે સાધવામાં આવે છે જેથી પ્રેક્ષકને સતત એ વાતનું ભાન થતું રહે કે પોતે 'થિયેટર'માં બેઠો છે અને 'નાટક' નિહાળી રહ્યો છે અને એટલે જ નાટ્યકારે બે જણ મંચ પર બાંકડો મૂકી જાય છે એવો રંગનિર્દેશ મૂક્યો છે ને તેની સાથોસાથ સૂત્રધારના મુખે કહેવડાવ્યું છે કે, " લો આ આવી ગયો બાંકડો ને આ મંચ થઈ ગયો બાગ." પ્રેક્ષકોને દેખાય તે રીતે બે રંગકર્મીઓ (backstage workers) મંચ ઉપર આવીને બાંકડો મૂકી જાય છે ને પ્રવકતાના કથનથી પ્રેક્ષકોને ખબર પડી જાય છે કે હવે પછીનું 'દૃશ્ય' બાગમાં 'ભજવાય' છે. અગાઉ 'અશ્રી પાંખરે ચેતી' માંથી લીધેલા ઉદાહરણને મળતું આવતું આ ઉદાહરણ છે.

બાગના દૃશ્યમાં સુમનલાલ બાંકડા પર આવી બેસે છે. એક બાઈ પાનની પીચકારી મારતી ત્યાંથી પસાર થાય છે એટલે સુમનલાલ પોતાના અસલ મિજાજ પ્રમાણે એ બાઈને શહેરની સ્વચ્છતાનો, આરોગ્યનો ખ્યાલ રાખવા અને પાન ખાવાનું ખરાબ વ્યસન છોડી દેવાનું કહે છે તે સમયે પ્રેક્ષકોને એ રૂપજીવિની બાઈનો પરિચય આપવા સૂત્રધાર વચમાં ટપકી પડી દૃશ્યને અધવચ્ચેથી અટકાવે છે.

સુમનલાલનું પાત્ર ભજવનાર નટને તેના નામથી બોલાવી, પ્રેક્ષકમિત્રોને આ બાઈ વિષે પોતે બે શબ્દો કહેવા માંગે છે એવું જણાવે છે. આને લીધે સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા નટને પાત્રમાંથી બહાર સરકવાની તક મળે છે. સૂત્રધાર જ્યારે ચંપા વિષે પ્રેક્ષકને માહિતી આપે છે ત્યારે સુમનલાલ અને ચંપાનું પાત્ર ભજવતા નટ/નટી પોતપોતાની ભૂમિકામાંથી બહાર નીકળી કેવળ નટ/નટી તરીકે ચંપાનો પરિચય સાંભળે છે. ચંપાનો પરિચય પૂરો થતાંની સાથે સૂત્રધાર કલાકારોને 'બસ હવે તમે આગળ ચલાવો' એમ કહી પોતપોતાની ભૂમિકામાં પાછા સરકી જવાનો સંકેત કરે છે તે વખતે ચંપાની ભૂમિકા ભજવતી નટી સહેજ ઊભી થઈ મૂળ સ્થિતિમાં આવી સૂત્રધારને પૂછી લે છે, "અમે આમ જ હતા ને?" સૂત્રધાર 'હા' કહી પ્રસ્થાન કરે છે. આ સમગ્ર દૃશ્ય તાદાત્મ્યનિવારણની પ્રયુક્તિનો સફળ પ્રયોગ બની રહે છે. અહીં ત્રણેય પાત્રો ભજવતા નટ/નટી પ્રેક્ષક સમક્ષ નટ/નટી તરીકે ઉપસ્થિત થાય છે, પાત્ર રૂપે નહીં અને જાણે 'નાટક નાટક'ની રમત રમતા હોય તેવો ખેલ રચાય છે. વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરવા મથતા વાસ્તવલક્ષી નાટકમાં આવું દૃશ્ય સંભવી શકે નહીં. આવું દૃશ્ય 'ઍપિક થિયેટર'માં જ સંભવી શકે જેમાં પ્રેક્ષકને અવનવી પ્રયુક્તિઓ દ્વારા તે થિયેટરમાં બેસી નાટક નિહાળી રહ્યો હોવાનો અહેસાસ કરાવવામાં આવતો હોય.

સુમનલાલ રૂપજીવિની એવી ચંપાને પોતાની સહજીવિની બનાવવા તૈયાર થાય છે. સોળ વર્ષની ઉંમરે કૂલવધૂ બનવાનું શમણું જોતાં જોતાં નગરવધૂ બની ગયેલી ચંપા સુમનલાલનો પ્રસ્તાવ હસી કાઢે છે પણ પછી સુમનલાલની મક્કમતા જોઈ એ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લે છે સુમનલાલના ભૂતકાળ વિષે ચંપા પૂછે છે ત્યારે તેઓ ભૂતકાળના એ ઘા હવે તાજા નહીં કરવાનું જણાવે છે અને બંને પાત્રોને હવે

બાગમાંથી ઘરમાં લઈ જવામાં આવે છે. બંને પાત્રો પ્રસ્થાન કરતા હોય છે ત્યારે સૂત્રધાર સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા નટને તેના નામથી સંબોધી અટકાવે છે. સૂત્રધાર અને નટ વચ્ચે વાતચીત ચાલે છે.[૭]

સૂત્રધાર : એક મિનિટ... (સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા કલાકારને નામ દઈને બોલાવે છે. બંને અટકે છે) તમે લોકો હવે સુમનલાલને ઘેર જાવ છો બરોબર?

કલાકાર : બરોબર, અમે અમારે ઘેર જઈએ છીએ.

સૂત્રધાર : (સુધારતાં) સુમનલાલને ઘેર.

કલાકાર : એટલે કે સુમનલાલને ઘેર.

અહીં પણ 'અમારે ઘેર નહીં' પણ 'સુમનલાલને ઘેર' શબ્દો નટ અને પાત્ર વચ્ચેના તાદાત્મ્યનિવારણનો સંકેત કરે છે. સુમનલાલનું પાત્ર ભજવતા નટને પોતાના પાત્રમાંથી બહાર સરકી સૂત્રધાર સાથે વાત કરતો નિરૂપી તથા નટ અને સુમનલાલ બંને ભિન્ન હોવાનું સૂત્રધારના કથન દ્વારા સૂચવી નાટ્યકારે તાદાત્મ્યનિવારણની પ્રયુક્તિ અજમાવી છે.

સૂત્રકાર પ્રેક્ષકોને સીધા સંબોધી પોતે હવે સુમનલાલના તેમની પ્રથમ પત્ની સાથેના ઘરસંસારના કેટલીક દૃશ્યો બતાવવા માંગે છે એવું જણાવે છે. પાત્રનું પૂર્વવૃત્તાંત દર્શાવવા માટે વાસ્તવલક્ષી મંચ પર જે તરકીબો અજમાવવામાં આવે છે તેનો ઉલ્લેખ કરી કલાકારને ફ્લેશ-બૅકના દૃશ્ય માટે સજ્જ થવા - વેષ બદલવા અને નવો મેક અપ કરવા સમય આપવા નાટ્યકાર કેવાં દૃશ્યો ઊભાં કરતો હોય છે તેની જાણકારી આપી સૂત્રધાર ઍપિક થિયેટરની આગવી પદ્ધતિનો અણસાર આપતાં પ્રેક્ષકોને કહે છે,

સૂત્રધાર: ... આ મંચ પર પલંગ પાસે અભિનય ચાલે તો તમારે એને બેડરૂમ સમજવો. જમવાનો મૂક અભિનય ચાલે તો તમારે એને રસોડું અને સુમનલાલ બેસીને છાપું વાંચતા હોય તો એમનો ડ્રોઈંગ રૂમ. અલબત્ત થોડી સરળતા ખાતર અને વિઝ્યુઅલી કઈંક ઠીક લાગે એટલે આ બધી જગ્યા પર જુદા જુદા સ્પોટ તો નાખવામાં આવશે જ. તો હવે શરૂ કરીએ છીએ સુમનલાલનો ઘરસંસાર.[૬]

સૂત્રધારના આ પ્રકારના સંવાદોથી નાટ્યકાર સતત એ વાત ભાગે પ્રેક્ષકના મન ઉપર ઠસાવવા માંગે છે કે આ 'નાટક' છે, ભજવાનું અને ભજવવા માટેનું 'નાટક' છે, વાસ્તવનો આભાસ કે ભ્રમણા નહીં. તાદાત્મ્યનિવારણ - ઍલિયેનેશન માટે આ પ્રકારની દૃશ્યયોજના અનિવાર્ય બને છે.

સુમનલાલ અને તેમની પ્રથમ પત્ની વચ્ચેના વિસંવાદના પ્રસંગોને ગૂંથતા દૃશ્યમાં પણ સૂત્રધાર ફરી એકવાર આ જ પ્રયુક્તિ અપનાવે છે. 'આ ઘરમાં એક દિવસ પણ રહેવું પાપ છે' એવો છણકો કરી સુમનલાલની પત્ની જતી રહે છે તે પછી સૂત્રધાર પ્રવેશ કરી પ્રેક્ષકોને સ્ત્રી કલાકારોની ખોટને લીધે ઉદ્ભવતી મુશ્કેલી નિવારવા પોતે યોજેલી યુક્તિની વાત કરે છે. હવે પછીના દૃશ્યમાં ચંપાનું પાત્ર ભજવતી નટીને સુમનલાલની પત્નીની બહેનપણીરૂપે પોતે રજૂ કરી રહ્યા છે એ વાતથી પ્રેક્ષકોને વાકેફ કરે છે. વળી એ દૃશ્યના ક્રિયાસ્થળ વિષે અને પાત્રો વિષે પ્રેક્ષકોને માહિતી આપતાં સૂત્રધાર કહે છે,

સૂત્રધાર: સુમનલાલનો બેઠક ખંડ, એમનાં વ્યગ્ર પત્ની રૂમમાં ફરે છે, છાપુ વાંચે છે વગેરે. દરમ્યાન એમની બહેનપણીનો

પ્રવેશ, પત્નીનું નામ ધારો કે કપિલા છે અને બહેનપણીનું નામ કમુ. ૧૦

પાત્રનું નામ પ્રેક્ષકોને ધારી લેવા કહેવું, એક જ નટી પાસે બે પાત્રો ભજવાવાં વગેરે ઍપિક થિયેટરની નિપજ છે. વાસ્તવદર્શી નાટકમાં એક જ નટી જો કમુ અને ચંપાની બેવડી ભૂમિકા ભજવે તો જે પ્રેક્ષક તેનાથી સભાન બની મોટેથી કે મનોમન બોલી ઊઠે કે અરે આ તો પેલી ચંપાનો રોલ કરતી'તી એ જ છે તો આભાસી દુનિયા તરત જ અલોપ થઈ જાય છે, માયાવી સૃષ્ટિ સંકેલાઈ જાય છે ને રસક્ષતિ સંભવે છે. ઍપિક થિયેટરમાં તો વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરવાની જગ્યાએ પ્રેક્ષકમાં નાટક નિહાળી રહ્યા હોવાની સભાનતા જન્માવી તેને જાગૃત રાખવા તાદાત્મ્ય નિવારવાનો જ પ્રયત્ન કરવામાં આવતો હોવાથી આ પ્રકારનાં દૃશ્યો ઉપકારક નિવડે છે.

સુમનલાલ અને કપિલા વચ્ચેનું વૈમનસ્ય વિસ્તરતું જાય છે. કપિલા ઘર છોડીને જતી રહે છે. પોતે ઘર છોડીને જઈ રહી છે એ વાત કપિલા સુમનલાલને એક પત્ર દ્વારા કહે છે. પત્ની માટે પ્રેમથી ખાદી સિલ્કની સાડી લઈ આવેલા સુમનલાલના હાથમાં એ પત્ર આવે છે. પત્ર હાથમાં લઈ ખોલે છે ત્યાં જ સૂત્રધારનો પ્રવેશ થાય છે.

સૂત્રધાર: તમે સૌ સમજી ગયા છો કે પત્ર કપિલાનો છે. એ ઘર છોડી ચાલી ગઈ છે. મંચ પર આવા પત્રોનું વાંચન ઘણી રીતે થાય છે. જેમકે સુમનલાલ સ્થિર હોય અને માઈકમાંથી કપિલાનો વેદનાગ્રસ્ત અવાજ 'પ્રિય પ્રાણનાથ.. ' કે એવું કંઈક અને પત્રની વિગતો. અથવા તો સુમનલાલનો થોડોક અસ્વસ્થ અવાજ. અથવા તો આખા પત્રનું પ્રત્યક્ષ વાંચન. મોટેથી.

સૂત્રધારઃ પણ ઘણી વખત આ બધું મંચ ઉપર ખૂબ જ બેહુદુ લાગતું હોય છે એટલે સુમનલાલે પત્ર વાંચી લીધો છે એમ માની આગળ ચાલીએ.[૧૬]

અહીં પણ વાસ્તવદર્શી નાટકમાં પત્રનાં દૃશ્યો વાસ્તવિક બનાવવા કેવા પેંતરા રચવામાં આવે છે તેનો ઉલ્લેખ કરી ઍપિક થિયેટરમાં આ પ્રકારની પ્રસ્તુતિ બેહૂદી નિવડતી હોવાનો સૂત્રધાર અણસાર આપે છે.

સુમનલાલના દુઃખી દાંપત્યજીવન સંબંધી આ પૂર્વ વૃત્તાંતની સમાપ્તિ પછી સુમનલાલ અને ચંપા પ્રવેશ કરે છે અને ગાંધીજીની છબિને પ્રણામ કરે છે ત્યાં પ્રથમ અંક પૂરો થાય છે.

બીજા અંકની શરૂઆતમાં સૂત્રધાર, બીજો અંક પોતાની દખલગીરી વિના સળંગ ચાલશે એવું જણાવી આવા પ્રયોગલક્ષી નાટકોની પ્રસ્તુતિ માટે ધંધાદારી નાટકોમાં કરવામાં આવતા પેંતરા ખર્ચાળ નિવડે તેથી તે ટાળવામાં આવ્યા છે અને આવાં નાટકો અલ્પજીવી નીવડે છે એવો અણસાર આપી વિદાય લે છે.

પ્રથમ અંકમાં સુમનલાલનું પાત્ર જે રીતે નિરૂપાયું છે તેનાથી તો સુમનલાલ જાણે સત્યકથનનો અર્થ સ્પષ્ટવકતા બની બીજાને તેની ઊણપો કહી દેવી એવો ઉપરછલ્લો કરતા હોવાનું અને તેથી હાસ્યાસ્પદ ઠરતા હોવાનું પ્રતીત થાય છે. નાટ્યકારે હળવી શૈલીમાં સુમનલાલનું પાત્ર ઉપસાવ્યું છે. પ્રથમ અંકમાંની સૂત્રધારની ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરી આપતાં શ્રી જયંત ગાડીત લખે છે, "આ નાટકમાં પ્રવક્તા પાત્ર ભૂતકાળના સંદર્ભોને વર્તમાન સાથે સાંકળવાનું જ કાર્ય નથી કરતું; એ નાટકના ગંભીર મિજાજને હળવો ટોન

આપવાનું કાર્ય પણ કરે છે" પરંતુ પછી ઉમેરે છે કે "આ હળવો ટોન નાટકના મિજાજને ઉપકારક નથી બનતો. એથી નાટકની ઘટનાને એવાનું નવું પરિમાણ પ્રાપ્ત થતું હોય એવું પણ નથી બનતું."[૧૨] શ્રી સતીષ વ્યાસની દૃષ્ટિએ, "પહેલા અંકમાં સૂત્રધાર અનેકવાર વચ્ચે આવીને નાટકની ઘટનાઓને જોડવા-તોડવાનું કામ કરે છે. મુખ્યત્વે તો એ જોડવાનું કામ કરે છે... સ્ટેજક્રાફ્ટની કેટલીક સમસ્યાઓ ઉદ્ભવે નહીં તેથી આ સૂત્રધાર દૃશ્ય સંકલનાઓ કરે છે... સૂત્રધાર કથકની જેમ સુમનના જીવનના કેટલાક પ્રસંગો વર્ણવતા તો કેટલાક દૃશ્યાત્મક સ્વરૂપે રજૂ કરતા જાય છે... પ્રથમ અંકમાં (સૂત્રધાર દ્વારા) રજૂઆતની પ્રક્રિયા, એની મૂંઝવણો અને સમસ્યાઓ અને તેના સરળ ઉકેલો સાથે સાથે જ રજૂ થતા રહે છે." ૧૩

જો કે આ અગાઉ સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે તેમ સૂત્રધાર દૃશ્યસંકલના કરતાં કરતાં, ધંધાદારી રંગભૂમિના વિવિધ પેંતરાઓની ઝાટકણી કાઢતાં કાઢતાં તાદાત્મ્યનિવારણનું કાર્ય પણ કરતો જાય છે. પ્રેક્ષકને ભજવાતા નાટક પરત્વે તાદાત્મ્ય સાધવામાં અવરોધ ઊભો થાય એ રીતે પોતાની ભૂમિકા ભજવતો જાય છે. નાટ્યકારે તાદાત્મ્યનિવારણની પ્રયુક્તિને સૂત્રધારના પાત્ર સાથે સાંકળી સૂત્રધારના પાત્રને દૃશ્યસંકલનકારની સીમિત ભૂમિકા-માંથી ઉગારી લીધું છે.

બીજા અંકમાં સત્યકથન કરતાં સત્યઆચરણને લીધે સુમનલાલના જીવનમાં ઉદ્ભવતી ઘેરી કટોકટીને નાટ્યકાર આલેખે છે. સુમનલાલ જ્યાં નોકરી કરે છે એ સરકારી ઑફિસમાં કરકસરના બહાના હેઠળ કેટલાક કર્મચારીઓને છૂટા કરવામાં આવે છે. તેની સામે લડત આપવા યુનિયન રચવામાં આવે છે ને સુમનલાલને તેના પ્રમુખ બનાવવામાં આવે છે.

અસહકાર, ઉપવાસ, સત્યાગ્રહ વિગેરે દ્વારા ગાંધીચીંધ્યા માર્ગે લડત આપી સુમનલાલ યુનિયનને વિજયી બનાવે છે. હેતુ સિદ્ધ થઈ ગયા પછી યુનિયન વિખેરી નાંખવાની સતત હિમાયત કરતા સુમનલાલ યુનિયન પ્રવૃત્તિમાં આડખીલીરૂપ બનતા જણાતાં તેમની હત્યા કરવામાં આવે છે. અંતે ગવર્નરના હાથે તેમની પ્રતિમા અનાવરણવિધિના દૃશ્ય સાથે નાટક પૂરું થાય છે. બીજા અંકમાં સુમનલાલનું જે ચરિત્ર ઉપસે છે તે પ્રથમ અંકમાંના ચરિત્ર કરતાં વધુ ઠોસ અને વિશ્વસનીય જણાય છે. અહીં નાટ્યકાર સૂત્રધારની જગ્યાએ 'કોરસ' પાસે 'સરકારી નુમારશાહી અને પ્રજાની તકલીફોના ગીત'ની તથા સુમનલાલની હત્યા પછી 'સત્યના પરાજયના ગીત'ની રજૂઆત કરાવી સુમનલાલની સત્યપ્રિયતા અને સાંપ્રત રાજકારણને આમને સામને મૂકી આપી પ્રથમ અંકની હળવાશને ઘેરી કરુણતામાં ડૂબાડી દે છે.

બ્રેખ્તે નાટ્યપ્રતની સાથે સાથે નાટ્યપ્રયોગમાં પ્રયોજાતી એલિયનેશનની વિવિધ પ્રયુક્તિઓ વિશે પણ છણાવટ કરી છે.'તાદાત્મ્યનિવારણ' માટે અભિનય, સન્નિવેશ, પ્રકાશ આયોજન, પાર્શ્વસંગીત, ધ્વનિ અસરો – નાટકની ભાષાનાં આ બધા અંગભૂત તત્ત્વો કેવી વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજવામાં આવે છે તેની મૂલગામી ચર્ચા કરી છે.

પ્રેક્ષક રંગમંચ ઉપર રજૂ થતાં પાત્રો, પરિસ્થિતિ અને વાતાવરણમાં ખોવાઈ જવાને બદલે રંગમંચ પર રજૂ થતી પરિસ્થિતિના સામાજિક સંદર્ભને એક તટસ્થ સમીક્ષક તરીકે ઓળખે અને તેનું મૂલ્યાંકન કરે તે હેતુથી બ્રેખ્તે અભિનયની એક આગવી પદ્ધતિ વિકસાવી. એરિસ્ટોટલ પ્રેરિત અને સ્ટાનિસ્લાવસ્કી દ્વારા દૃઢપણે પ્રસ્થાપિત ડ્રામેટિક થિયેટરનો નટ, પ્રેક્ષક સામે શરીર, વાણી, લાગણી અને બુદ્ધિના સમન્વયથી પૂર્ણપણે પાત્ર

બનીને આવે છે અને પાત્રનો આભાસ ઊભો કરે છે. નટ પાત્ર સાથે પૂર્ણપણે રૂપાનુસંધાન અને ભાવાનુસંધાન કેળવે છે. બ્રેખ્તનો નટ પાત્ર સાથે અનુસંધાન સાધવાને બદલે પાત્રનું નિદર્શન કરે છે, પાત્રનો હવાલો આપે છે, ઘટનાઓનું નિવેદન કરે છે. બ્રેખ્તનો નટ alienus અર્થાત્ પરસ્પર વિરોધાભાસી એવું વ્યક્તિત્વ ધારણ કરે છે. એકીસમયે તે હેમ્લેટ પણ બને છે અને હેમ્લેટનો 'વિવેચક એવો સાક્ષી' (critical witness) પણ. વર્તમાન અને અતીત બંને એક સાથે ઉપસ્થિત થાય છે. નટ, તે જે પાત્ર ભજવતો હોય તે પાત્રની સંવેદનાઓ અભિવ્યક્ત કરે છે સાથે સાથે નટ તરીકેની સંવેદનાઓ પણ વ્યક્ત કરે છે. બંનેની સહોપસ્થિતિ સર્જાય છે. 'સુમનલાલ ટી. દવે.'ની પ્રસ્તુતિમાં સુમનલાલ બનતો નટ ઘડીકમાં સુમનલાલ બને અને ઘડીકમાં સુમનલાલના પાત્રનો critical witness બને એ જરૂરી છે તો જ સુમનલાલ પરત્વે પ્રેક્ષક, સમીક્ષકનો અભિગમ દાખવી શકે. એ પ્રકારનો અવકાશ મૂળ પ્રતમાં હોવો જરૂરી છે. નાટ્યકારે સુમનલાલના પાત્રની ગૂંથણી એવી રીતે કરવી જોઈએ કે જેથી ઘડીકમાં નટ સુમનલાલ બની શકે ને ઘડીકમાં તેનો વિવેચક. બ્રેખ્તનો નટ પોતે જે પાત્રની ભૂમિકા ભજવે છે તે પાત્રના આંતરજગતને, તેની માન્યતાઓને, એષણાઓને, સંવેદનાઓને તો તે પ્રગટ કરે જ છે, સાથે સાથે એ સૌ પરત્વેનું પોતાનું નટ તરીકેનું જે વ્યક્તિગત મંતવ્ય છે તે પણ પ્રગટ કરે છે એટલે જ નટ પૂર્ણપણે પાત્રમય બની જતો નથી. પાત્ર સાથે ભાવતાદાત્મ્ય સાધી પાત્રના દૃષ્ટિબિંદુને પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ બનાવી સમગ્ર ઘટનાને જોતો નથી પણ પાત્રથી અળગા રહી, પાત્ર વિશેનું પોતાનું સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ પ્રગટ કરતો રહે છે. તે હેમ્લેટ તો બને છે, હેમ્લેટની લાગણીઓ તો વ્યક્ત કરે છે પણ હેમ્લેટ વિશે એક વ્યક્તિ તરીકે પોતે શું માને છે, હેમ્લેટ અને તે જે પરિસ્થિતિથી ઘેરાયેલો છે એ સમગ્ર પરિસ્થિતિનું પોતે તટસ્થ રહી શું મૂલ્યાંકન કરે છે તે પણ પ્રગટ કરે છે અને આ આખીયે પરિસ્થિતિ માટે પ્રેક્ષકોને ચર્ચા કરવા આમંત્રી પ્રેક્ષકોને પણ પોતાનું અલગ

દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવા પ્રેરે છે. સુમનલાલ ટી. દવેનું પાત્ર ભજવતી વખતે નટ સુમનલાલ વિષે, તેણે સત્યપાલનની જે પ્રતિજ્ઞા લીધી છે તે અને સાંપ્રત સમાજ આ બધા વિષે એક વ્યક્તિ તરીકે પોતાનું સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ વ્યક્ત કરે તે તાદાત્મ્યનિવારણ માટે જરૂરી બને છે એટલું જ નહીં પ્રેક્ષકો પણ સુમનલાલ ટી. દવે સાથે ભાવતાદાત્મ્ય કેળવી તેના (સુમનલાલના) દૃષ્ટિબિંદુથી સમગ્ર પરિસ્થિતિ જોવાને બદલે સુમનલાલના દૃષ્ટિબિંદુથી ભિન્ન એવા અન્ય દૃષ્ટિબિંદુથી સમગ્ર પરિસ્થિતિને નિહાળે અને તેની સમીક્ષા કરે તે આવશ્યક બને છે.

નટ જ્યારે પાત્ર સાથે પૂર્ણપણે તાદાત્મ્ય સાધે છે ત્યારે પાત્રના દૃષ્ટિબિંદુને પોતાનું દૃષ્ટિબિંદુ બનાવી બેસે છે અને પાત્રની દૃષ્ટિથી બધું નિહાળે છે. પરિણામે પ્રેક્ષક પણ નટ જોડે તાદાત્મ્ય સાધી પાત્રનું દૃષ્ટિબિંદુ અપનાવે છે. અહીં નટ કે પ્રેક્ષક, પાત્રથી સ્વતંત્ર દૃષ્ટિબિંદુ કેળવી શકતા નથી અને જો એવું દૃષ્ટિબિંદુ કેળવવું હોય તો પછી પાત્ર ભજવતી નટે અને પાત્ર નિહાળતી વખતે પ્રેક્ષકે જે તે પાત્રથી અળગા રહેવું પડે. પાત્રના વ્યક્તિત્વ અને નટના વ્યક્તિત્વ વચ્ચે એક ભેદરેખા પ્રગટ થવી જોઈએ. પાત્રના વ્યક્તિત્વની સાથે સાથે નટનું વ્યક્તિત્વ પણ પ્રગટ થવું જોઈએ. નટ અને પાત્રની સહોપસ્થિતિ એ એલિયેનેશનની પ્રક્રિયાનો જ એક ભાગ છે.

ગલીના નાકે થયેલા અકસ્માતનું બયાન કરનાર, અકસ્માતની ઘટનાના સાક્ષી એવા માણસ જોડે બ્રેખ્ત નટને સરખાવે છે." ધારો કે કોઈ મોટા શહેરમાં એક અકસ્માત થતો હોય અને આપણે એ જગ્યા પર હાજર હોઈએ અને એ ઘટના એક આંખદેખ્યા હેવાલ તરીકે બીજાને કહીએ: બે ગાડી ધમમમ કરી આથડી, લોકોનું ટોળું એકઠું થઈ ગયું, બુઢ્ઢો માણસ જતો હતો તે ગાડીમાં અડફેટે આવી ચગદાઈ ગયો; બુઢ્ઢો ધીમે ધીમે ચાલતો હતો, તે ચાલવાની ક્રિયા -ધીમે

ધીમે ચાલવાની ક્રિયા- બતાવતાં અકસ્માતની વાત કહેવી, રજૂઆત કરવી એવી શૈલી. સાક્ષી તરીકે કોર્ટમાં જુબાની આપતાં વૃદ્ધ માણસ બતાવતાં સાક્ષી જરા વાંસો વાંકો વાળીને બોલે એમ, એ વૃદ્ધ માણસનો પાઠ કે ભાગ તો નથી જ ભજવતો - જે ચગદાઈ ગયો છે, એ પાત્ર સાથે આ હકીકત રજૂ કરનારને કશો ભાવાત્મક સંબંધ નથી; દયાભાવ - બિચારો એક શહેરી એક નિર્દોષ અડફેટે આવી ગયો, એટલો જ સંબંધ, બસ. આમ નટ, પોતે જે રીતે પોતાના કુદરતી સ્વભાવ અનુસાર, મન ઉપર પોતે ભજવે છે તે પાત્રના બોજ વિના, મોકળા અને સ્વસ્થ મનથી હરેફરે છે, પાઠ ભજવ્યે જાય છે."[૧૪] શ્રી ધીરૂભાઈ ઠાકર આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે, "રસ્તા પર બનતા અકસ્માતની ઘટનાને દૃષ્ટાંતરૂપે લઈને બ્રેખ્ત પોતાનો એપિક થિયેટરનો સિદ્ધાંત સમજાવે છે. અકસ્માતની ઘટના બની તેની હકીકત એક કથક વર્ણવે છે. પોતે જે ભૂમિકા ભજવતો હોય તેનાથી અળગા રહીને પ્રસંગ વર્ણવવાની જરા ગૂંચવણભરી પદ્ધતિ આ બ્રેખ્તના સંપ્રદાયનો નટ અખત્યાર કરે છે. થિયેટરમાં સામાન્ય રીતે ઊભું થતું સંભ્રમનું તત્ત્વ એપિક થિયેટરમાં નથી હોતું. કથક દર્શકને કોઈ 'અનુભવ' કરાવતો નથી, તેની લાગણી ઉશ્કેરતો નથી. તે અકસ્માતની ઘટનાનું વિશ્લેષણ કરીને અમુક ચોક્કસ વ્યક્તિ કે પ્રસંગને કારણરૂપ બતાવે છે ને તે દૃષ્ટિબિંદુ સાથે પ્રેક્ષકને પણ સંમત થવા પ્રેરે છે. એ દૃષ્ટિબિંદુને પ્રગટ કરવા પૂરતું કથક પાત્રના વર્તનનું અનુકરણ કરી બતાવે છે. પછી પાછો તે તેનાથી અળગો બનીને ઘટનાની નુક્તેચીની કરવા લાગે છે. અહીં નટ કથકનું કામ કરીને 'પછી તેણે આમ કર્યું, પછી તેણે તેમ કર્યું' એમ કહીને મૂળ પાત્રથી પોતાના અલગપણા (alienation)ની છાપ ઊભી કરે છે. પોતે કથક છે તે ભૂલતો નથી. એપિક થિયેટરની આ વિશિષ્ટતા છે."[૧૫]

સુમનલાલ ટી. દવેમાં પણ સુમનલાલ ટી. દવેની ભૂમિકા ભજવતા નટની ભૂમિકા

પેલા અકસ્માતની ઘટનાના સાક્ષી જેવી હોવી જોઈએ. ઘડીકમાં તે સુમનલાલનું પાત્ર બને. ઘડીકમાં નિવેદક બને. ઘડીકમાં ક્રિયા કરી બતાવે ઘડીકમાં વર્ણન કરવા માંડે. આમ વારાફરતી અનુકરણ અને નિવેદન કરતા રહેવાથી તાદાત્મ્યનિવારણ શક્ય બને. 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં નાટ્યકારે સુમનલાલને ઘડીકમાં પ્રવક્તા અને ઘડીકમાં પાત્ર બનાવવાની જગ્યાએ સૂત્રધારનું એક અલાયદું પાત્ર ઊભું કર્યું છે અને તે ઘડીકમાં નિવેદક અને ઘડીકમાં પાત્ર એમ દોહરી ભૂમિકા ભજવવાની જગ્યાએ માત્ર પ્રવક્તાનો પાઠ અદા કરે છે. એટલું જ નહીં સુમનલાલ ટી. દવે અને તેમને ઘેરી વળેલી પરિસ્થિતિની સમીક્ષા કરવાની જગ્યાએ ધંધાદારી રંગભૂમિ પર અજમાવવામાં આવતી વાસ્તવનો ભ્રમ ઊભો કરનારી ખર્ચાળ ટેકનીકની સમીક્ષા કરતો રહે છે. આ પાયાનો તફાવત છે. આ સંદર્ભમાં એલિયેનેશનની પ્રયુક્તિ ધરાવતા મરાઠી નાટક 'અશી પાંખરે યેતી' (લે૦ વિજય તેંડૂલકર) માં અરુણ સરનાઈકની ભૂમિકાનો વિચાર થઈ શકે. નાટ્યકારે અરુણ સરનાઈકનું પાત્ર એવી રીતે યોજ્યું છે કે ઘડીકમાં તે પાત્ર સાથે વાતચીત કરતું રહે ને ઘડીકમાં પ્રેક્ષક જોડે સાધું સંભાષણ કરતાં કરતાં પાત્ર અને પરિસ્થિતિ વિશે પ્રવક્તા બનીને નિવેદન પણ કરતું રહે. આ પ્રકારના ચરિત્રચિત્રણને લીધે બ્રેખ્તને અભિપ્રેત એવું તાદાત્મ્યનિવારણ શક્ય બને છે, જેમકે

અરુણ: (પ્રેક્ષકોને) ત્યારે મારી નજર દરવાજા ઉપર પડી. જોયું તો મા હતી.
રડી રડીને તેની આંખો સૂજી ગઈ હતી. મેં સરુને કહ્યું – સરુ
ખરેખર એટલે કે એમાં કશું તથ્ય નથી. ના કશું જ નહીં.

સરુ: મેં તમને ક્યારે પૂછ્યું

અરુણ: (પ્રેક્ષકોને) bold (સરુને) ના, ના વાત એમ નથી. પણ તું જે
વિચારે છે ને તે ઢંગધડા વગરની વાત છે.

. . . . .

સરુ : તમારે મુંબઈ જવું પડશે ને ! જાવ તમે ! આરામથી જાવ ! જાતની સંભાળ લો અને આનંદથી રહો.

અરુણ : (પ્રેક્ષકોને) હવે તમે જ કહો આખરે કઈ માટીમાંથી બનાવે છે ભગવાન આ છોકરીઓને. વિના કારણની તકલીફો સાલી. (સરુને) ફરીથી કહું છું. મારી વાત સાંભળ. મારા મનમાં એવું કશું જ નથી. એ દૃષ્ટિએ મેં તારા વિશે ક્યારેય વિચાર્યું નથી. જો. મારી સામે જો અને ધ્યાનથી વિચાર તો ખબર પડશે કે તું જે વિચારે છે એવું કશું જ નથી. [૧૫]

નટ પોતે જે પાત્ર ભજવવાનો છે તે પાત્ર સાથે અંતર કેવી રીતે કેળવી શકે તે માટે પૂર્વાભ્યાસની કેટલીક આગવી ટેકનિક બ્રેખ્તે વિકસાવી હતી; જેમકે, નાટકના રીહર્સલ દરમ્યાન નટને એમ કહેવામાં આવે છે કે તેણે પોતાના સંવાદો જાણે કોઈ ત્રીજી વ્યક્તિ બોલતી હોય તે રીતે બોલવા જોઈએ. 'તેણે આમ કહ્યું', 'પછી પેલાએ આમ કહ્યું', તેવી રીતે direct speech ને reported speech માં ફેરવી પાત્ર રજૂ કરવાનું સૂચવવામાં આવે છે. આને લીધે વર્તમાનકાળ પણ ભૂતકાળ બની જાય છે. જેથી નટ પોતે જે પાત્ર ભજવતો હોય તેને અળગો રહીને નિહાળી શકે છે.

શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષીએ આ સંદર્ભમાં બ્રેખ્તના 'ધ કૉકેશિયન ચૉક સર્કલ' નાટકમાંથી ઉદાહરણ આપતાં લખ્યું છે કે, "આ નાટકમાં બ્રેખ્તે એલિયેનેશન -ની યુક્તિનો હેતુપૂર્વક ઉપયોગ કર્યો છે. આમાં એક દૃશ્યમાં એક પાત્ર ગ્રુશાને તજેલા બાળકને ઊંચકી લેવાની, બચાવવાની વૃત્તિ થાય છે. ગ્રુશા આ પ્રસંગને મૂક અભિનય રૂપે જ રજૂ કરે છે, જે દરમ્યાન એક ગાનાર, ગ્રુશા જે કાર્ય કરી રહી છે એનું, ત્રીજા પુરુષનો અને ભૂતકાળનો ઉપયોગ

kalpana's

કરીને વર્ણન કરે છે. આ રીતે કોઈ અભિનેતા પોતાની ભૂમિકાને ત્રીજા પુરુષમાં અને પોતાની ક્રિયાને ભૂતકાળમાં વર્ણવાતી સાંભળે ત્યારે એ પોતાની ભૂમિકાથી અને પોતાના કાર્યથી માનસિક રીતે અલગ થઈ રહે છે અને પોતાનું કાર્ય એ જાણે કે ઈતિહાસગત ઘટના હોય એવો માનસઆભાસ સેવે છે. આ પ્રમાણે ગુશાના કાર્યનું પરકીયકરણ થાય છે, જેથી આપણે આપણી દ્રવિત ચિત્તવૃત્તિના પ્રવાહમાં ગરક થઈને ખોવાઈ જતા નથી." ૧૭

'સુમનલાલ ટી. દવે 'માં આ પ્રકારનાં દૃશ્યો નાટ્યકારે નિરૂપ્યાં નથી ને તેથી પ્રેક્ષાના અભ્યાસીઓના મતે અહીં સાચા અર્થમાં એલિયેનેશનનું તત્ત્વ જોવા મળતું નથી.

નાટ્યકારે કૌંસમાં આપેલા રંગનિર્દેશો સામાન્યપણે નટને ભાવ અભિવ્યક્તિ માટે માર્ગદર્શન મળે તે હેતુથી લખવામાં આવે છે. સામાન્ય રીતે આવા કૌંસમાં દર્શાવેલ રંગનિર્દેશો રીહર્સલ કરતી વખતે નટ બોલતો હોતો નથી. પરંતુ પ્રેક્ષા, અભિનય કરતી વેળા લેખકે લખેલા રંગનિર્દેશો પણ નટ મોટેથી બોલે તેવો આગ્રહ રાખે છે. આને કારણે નટ જાણે પાત્રનું નિદર્શન કરતો હોય તેવું જણાય છે.

ઘણી વાર નટને એમ કહેવામાં આવે છે કે પાત્ર પોતાના કાવ્યમય સંવાદોમાં જે કાંઈ કહે તે નટે લોકબોલીમાં કહી બતાવું. આને કારણે પાત્ર પરત્વે એક પ્રકારે અળગા રહેવાનો ભાવ જન્મે છે. વળી નટને રીહર્સલ દરમ્યાન પાત્રના પ્રત્યેક વિચારને વિપરીત રીતે રજૂ કરવા, પાત્રના વિચારથી તદ્દન વિરુદ્ધ એવા વિચારો વ્યક્ત કરવા જણાવવામાં આવે છે. આનાથી પાત્ર અંગેના અનેક વિકલ્પો ઊભા થાય છે. બે પાત્રો વચ્ચે ચાલતા સંવાદને એક જ નટ દ્વારા બોલાવવાનો પ્રયત્ન પણ થાય છે.

ડ્રામેટિક થિયેટરમાં ઘટના, પરિસ્થિતિ એવી રીતે નિરૂપવામાં આવે છે જાણે કે તે ઘટના સાક્ષાત્ એ જ ક્ષણે બનતી હોય. અહીં ભૂતકાળ પણ વર્તમાન બનીને આવતો હોય છે અને તેનાથી ભાવતાદાત્મ્ય સઘન બને છે. પરંતુ બ્રેખ્ત ભાવતાદાત્મ્યના તદ્દન વિરોધી હતા એટલે તેમણે વર્તમાન પણ ભૂતકાળ બનીને આવે એવો આગ્રહ રાખ્યો. એટલે જ તેમણે રીહર્સલ દરમ્યાન નટને વર્તમાનકાળના વાક્યો ભૂતકાળમાં બોલાતા હોય તેવો મહાવરો પાડવાનો આગ્રહ રાખ્યો. તેમના નાટકમાં તેમણે ભૂતકાળમાં બનેલી ઘટનાનું પાત્ર નિદર્શન કરતું હોય એવું દર્શાવતા કેટલાંક દૃશ્યો નિરૂપ્યાં જેમ કે 'કૉકેશિયન ચૉક સર્કલ'માં નાટકના ગવર્નરની હત્યા બાદ ગવર્નરની પત્ની તેના બાળકને ભૂલી, જતી રહે છે. અન્ય કર્મચારીઓ જઈ રહ્યા હોય છે ત્યારે ગ્રુશાની નજર ગવર્નરના બાળક પર પડે છે. કથાકાર આ ઘટના ભૂતકાળમાં બની હોય તે રીતે ગાય છે. આમ તો અરેરાટી, ખૂનામરકી અને આગની વચ્ચે ત્યજાયેલા બાળકને નધણિયાતું પડેલું જોઈ નટ અને પ્રેક્ષક બંને લાગણીના પ્રવાહમાં તણાવા માંડે પણ બ્રેખ્ત અહીં કથાકાર દ્વારા જાણે આખી ઘટના ભૂતકાળમાં બની હોય તે રીતે નિરૂપે છે જેને કારણે distance ઊભું થાય છે, અંતર ઊભું થાય છે અને ભાવતાદાત્મ્યનું નિવારણ શક્ય બને છે. 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં આ પ્રકારનાં દૃશ્યો જોવા મળતાં નથી.

આમ બ્રેખ્તે વિકસાવેલી અભિનયની આ આગવી શૈલીને કારણે નાટકના પ્રયોગ દરમિયાન નટ કે પ્રેક્ષક 'સમાધિ'માં હોય એવું લાગતું નથી. નટ પોતાના પાત્ર સાથે તન્મયતા નથી સાધતો. લેબોરેટરીમાં કોઈ પ્રયોગ કરી વસ્તુને સમજાવે એ રીતે તે પાત્રને રજૂ કરે છે. પ્રેક્ષકો પણ લાગણીના પ્રવાહમાં ખેંચાઈ જતા નથી. ઠંડા કલેજે નાટકના કાર્યને તેઓ અનુસરે છે અને નિર્ણાયક તરીકે નાટકને જુએ છે. નાટકમાં રજૂ થતા પ્રશ્નનો બૌદ્ધિક દૃષ્ટિએ વિચાર કરે છે અને ચોક્કસ પક્ષની તરફેણમાં અભિપ્રાય આપે છે.[૧૮]

kalpana's

'ડ્રામેટિક થિયેટર'માં દિગ્દર્શક દૃશ્યરચના, પ્રકાશ આયોજન, રંગભૂષા અને વેષ-ભૂષા, સંગીત અને ધ્વનિ અસરો તેમજ વિવિધ પ્રકારની મંચવસ્તુઓ-નાટકની ભાષાના આ ઘટકતત્ત્વોનો વિશિષ્ટ પ્રકારે ઉપયોગ કરી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરે છે. પરંતુ 'એપિક થિયેટર'માં પ્રેક્ષકોને સતત જાગ્રત રાખવાના હેતુસર, વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવાનો કોઈ પ્રયત્ન થતો નથી. નાટ્યપ્રયોગ અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે તાદાત્મ્ય ન સધાય અને પ્રયોગ દરમિયાન સતત તાદાત્મ્યભંગ થયા કરે તે માટે નાટકની આગવી ભાષા વિકસાવવામાં આવી તદનુસાર,

- દૃશ્ય ચાલતું હોય અને એ દૃશ્યની પાછળ દૃશ્ય સમજાવતા પોસ્ટરો મૂકવામાં આવે. ફિલ્મ પ્રોજેક્શન પણ થાય. દૃશ્યને સમજાવતાં શીર્ષકો પણ અપાય. દૃશ્યને સમજાવવા માટે તખ્તાની પાછળ સ્ક્રીન-પરદો- રાખવામાં આવે. પરદા પર ટાઈટલ-મથાળાં-લખેલાં હોય. દા.ત. Song concerning the Insufficiency of Human Endeavour. આવાં મથાળાં બદલાતાં રહે.[૧૯]

'સુમનલાલ ટી દવે'માં નાટ્યકારે દ્વિતીય અંકમાં આવાં શીર્ષકો પ્રયોજ્યાં છે. જેમ કે 'સરકારી તુમારશાહી અને પ્રજાની તકલીફોનું ગીત' જે માઈકમાંથી ઘોષિત કરવામાં આવે છે તથા 'સત્યના પરાજયનું કાવ્ય.' આ બંને સમૂહગાન / સમૂહપઠનનાં શીર્ષકો પોસ્ટરો કે ફિલ્મ પ્રોજેક્શન દ્વારા મંચ ઉપર દર્શાવી શકાય.

- પ્રેક્ષકો જે જોઈ રહ્યા છે તે કોઈ ચોક્કસ ક્રિયાસ્થળ નહીં પણ જે તે સ્થળનો સેટ લગાડયો છે એવો સ્પષ્ટ અણસાર આપવામાં આવે છે અને તેથી masking કરવાનો કોઈ પ્રયત્ન થતો નથી. ક્રિયાસ્થળનો આભાસ નહીં પણ ક્રિયાસ્થળનો સેટ રંગમંચ ઉપર ઊભો કરવામાં આવ્યો છે તેવી સભાનતા.

'સુમનલાલ ટી. દવે'માં પણ સૂત્રધાર નાટકનાં વિવિધ ક્રિયાસ્થળો સૂચવતો રહે છે.

પ્રથમ અંકમાંનું ઑફિસનું દૃશ્ય, સુમનલાલના ઘરનું દૃશ્ય, રસ્તાનું દૃશ્ય, બાગનું દૃશ્ય વિગેરે દૃશ્યોમાં આવતાં ક્રિયાસ્થળો તથા સુમનલાલના ઘરનો શયનખંડ, બેઠકખંડ વિગેરે ક્રિયાસ્થળો, વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરે તેવા પ્રકારના દૃશ્ય-બંધ દ્વારા નહીં પણ ઓછામાં ઓછી મંચસામગ્રી વડે તેનું માત્ર સૂચન કરે તેવા પ્રકારની દૃશ્યરચના વડે મંચ ઉપર ઊભાં કરી શકાય. સુમનલાલ ટી. દવેમાં આ બધા ક્રિયાસ્થળો સૂત્રધારના કથન દ્વારા ઈંગિત થાય છે, ને પ્રેક્ષકોને સતત એ વાતનો ખ્યાલ આપવામાં આવે છે કે તેઓ થિયેટરમાં બેઠા છે અને નાટક નિહાળી રહ્યા છે. 'એબ્સ્ટ્રેટ બાગ' નહીં પણ 'સિમ્બોલિક બાગ', મંચ પર બાંકડો મૂકાય અને સૂત્રધાર કહે," લો આ આવી ગયો બાંકડો અને આ મંચ થઈ ગયો બાગ'. આ પ્રકારની દૃશ્યગૂંથણી અહીં 'એલિયેનેશન' માટે ઉપકારક નિવડે છે.

- એપિક થિયેટરમાં વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરે એવું વાતાવરણ સર્જવાને બદલે ખૂલ્લો મંચ રાખવામાં આવે છે. કોઈ પણ પ્રકારનો પડદો હોતો નથી. ઓછામાં ઓછી મંચસામગ્રી ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે.[૨૦] ડ્રામેટિક ફોર્મ ધરાવતા નાટકો મોટે ભાગે પ્રોસીનિયમ થિયેટરમાં ભજવાય છે પરંતુ ઍપિક ફોર્મ માટે પ્રોસીનિયમ થિયેટરનો આગ્રહ રખાતો નથી. જેને sport arena કહે છે તેવા theatre નો આગ્રહ રાખવામાં આવે છે.

જો કે 'સુમનલાલ ટી. દવે' ની રચના નાટ્યકારે પ્રોસીનિયમ થિયેટરને ધ્યાનમાં રાખીને કરી છે તેમ છતાં તે ખૂલ્લા મંચ ઉપર રજૂ કરી શકાય અને તેવા પ્રયત્નો પણ થયા છે.

- એપિક થિયેટરમાં તખ્તા પર દૃશ્યના કે કાર્યના વાતાવરણને જમાવવા પ્રકાશયોજનાનો ઉપયોગ નહીં પરંતુ સમગ્ર તખ્તાને આવરી લેતી

પ્રકાશયોજના રાખવામાં આવે છે. સુમનલાલ બાપુના ફોટાને સંબોધી પોતાની ઉક્તિ બોલે છે તે દૃશ્યમાં કે સુમનલાલની હત્યા થાય છે તે દૃશ્યમાં વાસ્તવ--વાદી દિગ્દર્શક વિશિષ્ટ પ્રકારની પ્રકાશયોજના કરશે. Spotlight અથવા Cut light દ્વારા ચયનશીલ Selective lightનો ઉપયોગ કરશે પણ એપિક થિયેટરની શૈલીમાં તો આ બંને દૃશ્યો સામાન્ય general lightમાં જ ભજવાશે. વાસ્તવવાદી નાટ્યપ્રયોગમાં પ્રકાશનાં સાધનો પ્રેક્ષકની નજરે ન ચઢે તે રીતે ગોઠવવામાં આવે છે પરંતુ એપિક થિયેટરમાં તખ્તાનું illusion તોડવા માટે પ્રકાશયોજનાનાં બધાં સાધનો પ્રેક્ષકો જોઈ શકે એવી રીતે તખ્તા ઉપર ગોઠવવામાં આવે છે. ક્યાંથી પ્રકાશ આવી રહ્યો છે, શા માટે આવી રહ્યો છે, કેવી રીતે આવી રહ્યો છે આ બધું પ્રેક્ષકોને સમજાય તો એ પ્રકાશયોજના પાછળ રહેલો હેતુ સમજવામાં પ્રેક્ષકોને સરળતા પડે એ તેની પાછળનો આશય છે.

- એપિક થિયેટરમાં સંગીતનો ઉપયોગ લાગણીને ઉત્કટ બનાવવા નહીં પણ એવી લાગણીની અસર ભૂંસી નાંખવા માટે થાય છે.[20] અહીં સંગીતનો ઉપયોગ ભાવોને ઉપકારક થાય તે રીતે કરવામાં આવતો નથી પરંતુ તેનાથી વિપરીત, વિવેચનાત્મક શૈલીમાં સંગીત પ્રયોજાય છે. શ્રી રામપ્રસાદ બક્ષી આ સંદર્ભમાં બ્રેખ્તના 'મધરકુરાઝ'નું દૃષ્ટાંત આપતાં નોંધે છે કે, "નાટકને અન્તે વૃદ્ધા, એણે પ્રારંભમાં જે ગીત ગાયું હતું તે ફરી ગાતી બેઠી છે. આ અન્ત સહેલાઈથી હૃદયસ્પર્શી, કરુણ બને. પણ બ્રેખ્તે એવી યોજના કરી હતી કે રણવાદ્યોનો - સૈનિકોથી વગાડાતાં સુષિર વાદ્યોનો - કઠોર ઘોંઘાટ વૃદ્ધાના આ ગીતને આ ક્ષણે આન્તરે છે. આમ કરવાનો એનો હેતુ એ હતો કે કરુણતાને ઓછી કરવી, પ્રેક્ષકગણને પીગળીને આંસુ સારવાથી રોકવો. પરિણામે બ્રેખ્તને આ દૃશ્યની નાટ્યાત્મકતાને અધિક સમૃદ્ધ કરવામાં સફળતા સાંપડી હતી. એ દૃશ્ય વધારે અને વિશિષ્ટ પ્રકારે વૃત્તિક્ષોભ ઉપજાવનારું બન્યું હતું."[21]

સુમનલાલ ટી. દવેમાં સુમનલાલની હત્યાવાળા દૃશ્યમાં કરુણતાને ઘેરી કરે તેવા પ્રકારના સંગીતનો ઉપયોગ કરવાની જગ્યાએ લાગણીની ઉત્કટતાને ભૂંસી નાંખે તેવા સંગીતનો ઉપયોગ કરી શકાય.

ડ્રામેટિક થિયેટરમાં દૃશ્યરચના, પ્રકાશ, મંચવસ્તુ, સંગીત વિગેરેનો ઉપયોગ લેખકે લખેલા નાટકને વધુ અસરકારક નિવડે તે રીતે કરવામાં આવે છે. લેખકે લખેલા શબ્દને – નાટકમાંની ભાષાને વધુ અસરકારક બનાવવા નાટ્યભાષા પ્રયોજવામાં આવે છે. તેનાથી વિપરીત એપિક થિયેટરમાં નાટકની ભાષા, નાટ્યપ્રત-નાટકમાં પ્રયોજાયેલી ભાષા જે દિશામાં ગતિ કરતી હોય તે જ દિશામાં ગતિ કરે એવું અનિવાર્ય નથી હોતું. ઘણીવાર તો લેખકનો શબ્દ જે દિશામાં જતો હોય તેનાથી તદ્દન વિરુધ્ધ દિશામાં નાટકની ભાષા ગતિ કરતી હોય છે. આમ કરવાનો મુખ્ય હેતુ 'તાદાત્મ્યનિવારણ'નો છે. ડ્રામેટિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણના વિભિન્ન અંગોથી રચાતી નાટકની ભાષા ભાવદશાને સઘન કરવા માટે પ્રયોજાતી હોય છે અને તેની ભૂમિકા નાટકની પ્રતને, નાટકમાંની ભાષાને સહાયક રહી વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવા પૂરતી મર્યાદિત રહે છે, પણ એપિક થિયેટરમાં 'ભાવતાદાત્મ્યના નિવારણ'નો હેતુ મુખ્ય હોવાથી અહીં નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ તત્ત્વોથી ઘડાતી નાટ્યભાષાની ભૂમિકા બદલાય છે.

ડ્રામેટિક થિયેટરમાં રજૂઆતની શૈલી એવી હોય છે કે જેથી પ્રેક્ષક ઘડીવાર માટે ભૂલી જાય છે કે પોતે થિયેટરમાં બેઠો છે, ને નાટક નિહાળી રહ્યો છે. પ્રેક્ષકને સતત ભૂલાવવામાં આવે છે કે તે 'નાટક' જોઈ રહ્યો છે. તેનાથી ઉલ્ટું એપિક થિયેટરમાં નાટ્યનિર્માણનાં તમામ અંગોને – નાટકની ભાષાને – એ રીતે પ્રયોજવામાં આવે છે કે જેથી પ્રેક્ષક એક ક્ષણ માટે પણ ન ભૂલે કે તે થિયેટરમાં બેઠો છે અને નાટક નિહાળી રહ્યો છે. નાટકની ભાષાનો આ વિશિષ્ટ ઉપયોગ પ્રેક્ષકને નાટકના પ્રેક્ષક હોવાનો તથા રંગમંચ ઉપર નિરૂપાતી ઘટનાઓનો તટસ્થ આલોચક

હોવાનો અહેસાસ કરાવવા માટે થતો હોય છે.

બ્રેખ્તના એપિક થિયેટરમાં નાટકની ભાષા દ્વારા તાદાત્મ્યનિવારણ 'એલિયે--નેશન' કેવી રીતે શક્ય બને છે તે સંબંધી ચર્ચા કર્યા પછી હવે 'સુમનલાલ ટી. દવે'ના નાટ્યપ્રયોગ સમયે નાટકના દિગ્દર્શકોએ પોતાની આગવી મંચભાષા દ્વારા તાદાત્મ્યનિવારણને કેવી રીતે શક્ય બનાવ્યું તે જોઈએ.

શ્રી યશવંત કેળકરે નાટ્યવિભાગ, ફેકલ્ટી ઑફ પરફોર્મિંગ આર્ટસ, મ.સ. યુનિ. ના ઉપક્રમે આ નાટક ભજવ્યું હતું. તેનો પ્રથમ જાહેર પ્રયોગ વડોદરા ખાતે મ.ગાંધી નગરગૃહ માં તા. ૨૬ ફેબ્રુઆરી ૧૯૮૦ના રોજ રજૂ થયો હતો. વડોદરા ઉપરાંત સૂરત, અમદાવાદ અને મુંબઈ ખાતે પણ તેના પ્રયોગો થયા હતા.

શ્રી કેળકરે સ્થાયી (permenant) તેમ જ બહુસ્થળી (multiple) શૈલીના દશ્યબંધોનું મિશ્રણ કરી આ નાટકનો સન્નિવેશ રચ્યો હતો. જે નાટકોમાં દશ્યબંધ દ્વારા વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરવાની જરૂરિયાત રહે નહીં અને અભિનયમાં હલનચલન અને સમૂહન માટે વધારે અવકાશ રહે તથા ખાસ કરીને જેમાં વધારે દશ્યો હોય તેવા પ્રકારના નાટકોની રજૂઆત માટે સ્થાયી દશ્યબંધ permenant set વપરાય છે. આ પ્રકારના દશ્યબંધમાં નાટકની દષ્ટિએ યોગ્ય એવા અનેક રૂપબદ્ધ formal પાટો rostrums વિશિષ્ટ રીતે ગોઠવવામાં આવે છે અને તેનો જે રીતે અભિનયમાં ઉપયોગ થાય તે રીતનો અર્થ તેને પ્રાપ્ત થાય છે. 'હેમ્લેટ' માટે તૈયાર કરેલા આ પ્રકારના દશ્યબંધમાં રૂપબદ્ધ પાટો વિશિષ્ટ રીતે ગોઠવી અભિનય દ્વારા, ડેન્માર્કના કિલ્લાનું બાહ્ય દશ્ય, રાજાનો મહેલ, રાણીનો શયનખંડ, પોલોનિયસનું ઘર, શયનખંડ વિગેરે દશ્યો સૂચિત કરવામાં આવ્યા હતા. આ પ્રકારના

દૃશ્યબંધનો ઉપયોગ 'પરિત્રાણ' નાટકમાં પણ કરવામાં આવ્યો હતો. તેમાં પણ રૂપબદ્ધ પાટો વિશિષ્ટ રીતે ગોઠવી અભિનયની સહાયથી વિદૂરજીની હવેલી, રાજભવનમાંનો મંત્રણાખંડ, પાંડવોની છાવણી, કુરુક્ષેત્ર, રાજમહેલનો ખંડ વિગેરે દૃશ્યો સૂચિત કરવામાં આવ્યા હતા. એ જ રૂપબદ્ધ પાટો એક દૃશ્યમાં કૌરવોની સભા ઈંગિત કરતી તો બીજા દૃશ્યમાં પાંડવોની સભા.

જે નાટકોમાં એક જ સમયે બહુસ્થળી કાર્યવ્યાપાર ચાલતો હોય તેવાં નાટકોની રજૂઆત માટે 'બહુસ્થળી' પ્રકારનો દૃશ્યબંધ ઉપયોગમાં લેવાય છે. Spot light દ્વારા વિશિષ્ટ પ્રકાશ આયોજન તેમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આર્થર મિલરના 'Death of a Salesman' નાટકમાં એક જ રંગમંચ ઉપર બહુસ્થળી દૃશ્યબંધ દ્વારા નાટકના નાયક વિલિના ઘરનું દીવાનખાનું, તેનો શયનખંડ, રસોડું તેમ જ તેના બે પુત્રોના શયનખંડ એમ ચાર સ્થળોનો નિર્દેશ કરવામાં આવ્યો હતો. જે સ્થળે અભિનય-વ્યાપાર ચાલતો હોય તે સ્થળને Spot light વડે પ્રકાશિત કરવામાં આવતું. બે સ્થળોએ એક જ સમયે અભિનયવ્યાપાર ચાલતો હોય તો Spot lightથી આ બંને સ્થળો પ્રકાશિત કરવામાં આવતાં.[૨૨]

આ બંને પ્રકારના દૃશ્યબંધોનું મિશ્રણ કરી 'સુમનલાલ ટી. દવે' માટેનો દૃશ્યબંધ તૈયાર કરવામાં આવ્યો હતો. ચંદ્રવદન મહેતાના એકાંકી 'અત્ર લુપ્તા સરસ્વતી'માં જેમ સ્થાયી અને બહુસ્થળી દૃશ્યબંધોનાં મૂળ તત્ત્વોનો ઉપયોગ કરી એકાંકીમાં આવતા સ્વર્ગ, હિમાલય પર્વત તથા સાગરનો કિનારો જેવાં ત્રિવિધ દૃશ્યો રૂપબદ્ધ પાટ તથા ઢાળનો ઉપયોગ કરી એક જ સમયે એક જ દૃશ્યબંધ દ્વારા સૂચિત કરવામાં આવ્યાં હતાં તેમ અહીં પણ વિશિષ્ટ રીતે ગોઠવેલી રૂપબદ્ધ પાટો ઉપર વિવિધ પ્રકારની મંચવસ્તુઓ મૂકી સુમનલાલની ઑફિસ, સુમનલાલનું ઘર - તેમાંનો શયનખંડ અને

અને બેઠકખંડ – તેમ જ બગીચો, રસ્તો, સુમનલાલની શોકસભા વિગેરે બહુવિધ સ્થળો ઊભા કરવામાં આવ્યાં હતાં. 'લોકસત્તા'(વડોદરા)ના સોમવાર તા.૧૦ માર્ચ ૧૯૮૦ના અંકમાં પ્રગટ થયેલી શ્રી દીપ્તેશ દેસાઈની નાટ્ય-સમીક્ષામાં 'જુદા જુદા સ્થળોનો નિર્દેશ માત્ર પ્રતીકાત્મક સાધનોના ઉપયોગ દ્વારા કરી બતાવાયો એ પણ તખ્તા માટેની ઊંડી સૂઝ વ્યક્ત કરે છે' એ અવલોકન દૃશ્યબંધના વિશિષ્ટતા ઈંગિત કરે છે. 'સંદેશ 'વડોદરાના રવિ. ૯મી માર્ચ ૧૯૮૦ના અંકમાં 'જવનિકા' કોલમમાં શ્રી દિનેશ પાઠક, 'પ્રતીકાત્મક રંગમંચરચના' શબ્દો દ્વારા દૃશ્યબંધની વિશેષતા વર્ણવે છે.

શ્રી નિમેષ દેસાઈએ જ્યારે અમદાવાદના હઠીસિંહ વિઝ્યુઅલ આર્ટ ખાતે 'સુમનલાલ ટી. દવે'ની રજૂઆત કરી ત્યારે તેમણે ચારે બાજુ પ્રેક્ષકો બેસે અને વચ્ચે ખૂલ્લા મંચ ઉપર નાટક ભજવાય એ માટે વિશિષ્ટ પ્રકારના સન્નિવેશની યોજના કરી હતી. શ્રી શશીકાન્ત નાણાવટી 'રંગભૂ' કોલમમાં નોંધે છે, " હઠીસીંગ વીઝ્યુઅલ આર્ટ સેન્ટરના ખંડમાં ચોકડી આકારે ગોઠવાયેલા પ્લેટફોર્મ અને તેના એક અંત ભાગ પર દવેની ઑફિસ, બીજા અંતભાગ પર દવેનું ઘર, ચોકડીના વચલા ચઢાવેય પ્રસંગો આકાર ધરે, બ્રેખ્તની શૈલીએ સર્જેલ નાટકમાં પહેલા અંકમાં વારંવાર રજૂ થતો પ્રવક્તા 'આ નાટક છે, સત્ય નથી.' તેની યાદ આપ્યા કરે.. સાથે સાથે પ્રકાશની આવન-જાવન સાથે એક છેડેથી બીજા છેડે ભમ્યા કરતી આંખો ... આ બધું જ એક રસસભર અનુભૂતિ બની રહ્યું." સંનિવેશની આ લાક્ષણિકતા ધ્યાનમાં રાખીને તેઓ કહે છે, " નિમેષ દેસાઈએ આ નાટકને શેરીનું નાટક બનાવી શહેરના ચકલા અને ચૌટાઓમાં તથા પરાઓના ચાર રસ્તાઓના ચોગાનમાં રજૂ કરવાની યોજના કરવી જોઈએ." (ગુજરાત સમાચાર: અમદાવાદ આવૃત્તિ: ૨૦ એપ્રિલ ૧૯૮૦). નિમેષ દેસાઈના સૂઝભર્યા નિર્દેશનમાં વિઝ્યુઅલ આર્ટ ખાતે રજૂ થયેલા આ પ્રયોગમાં

kalpana's

જે સ્થળે જે દૃશ્ય ભજવાતું હોય તે સ્થળને spotlight દ્વારા અજવાળી ત્યાં થતો અભિનયવ્યાપાર દર્શાવવામાં આવતો. વળી ચાર ખૂણે ચાર અલગ અલગ Speakers ગોઠવવામાં આવ્યા હતા. જ્યારે સુમનલાલના ઘરનું દૃશ્ય ચાલતું હોય ત્યારે તે ખૂણે આવેલા સ્પીકરમાંથી સંવાદ સંભળાય અને જ્યારે ઑફિસનું દૃશ્ય ચાલતું હોય ત્યારે તે ખૂણે આવેલા સ્પીકરમાંથી સંવાદ સંભળાય અને તે વખતે બાકીના સ્પીકર off કરી દેવામાં આવે એ પ્રકારનું આયોજન કરવામાં આવ્યું હતું.

નાટકના લેખક સુભાષ શાહ જેઓ પોતે પણ એક સારા દિગ્દર્શક છે તેમણે પોતે જ્યારે આ નાટક ભજવ્યું ત્યારે કોઈ પણ પ્રકારનો દૃશ્યબંધ ઊભો કરવાની જગ્યાએ માત્ર મંચવસ્તુઓ property નો ઉપયોગ કરી દૃશ્યો રજૂ કર્યાં હતાં. આમ નાટકની ભાષા, મંચભાષાના આગવા ઘટક એવા દૃશ્યબંધની રચનામાં ફેરફાર થતા સમગ્ર નાટકની રજૂઆત બદલાઈ જવા પામી હતી. જો કે આ ત્રણેય દિગ્દર્શકોએ selective પ્રકાશઆયોજનનો ખૂબીપૂર્વક ઉપયોગ કર્યો હતો અને આ પ્રકારના પ્રકાશ આયોજન દ્વારા વિવિધ ક્રિયાસ્થળો ઉપસાવ્યાં હતાં.

'સુમનલાલ ટી. દવે'ના પ્રથમ અંકમાં સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા એલિયેનેશનની પ્રયુક્તિ પ્રયોજવામાં આવી છે જ્યારે બીજા અંકમાં સદંતર ટાળવામાં આવી છે. આ અંગે તેના લેખક શ્રી સુભાષ શાહ અને દિગ્દર્શક શ્રી યશવંત કેળકર બંનેએ તેમની સાથેની અંગત મુલાકાતમાં પ્રતીતિ-કર એવા બે ભિન્ન ખુલાસાઓ આપ્યા હતા. લેખક સુભાષ શાહની દૃષ્ટિએ એલિયેનેશન, પ્રેક્ષકના પક્ષે 'તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્ય'ને ઇંગિત કરે છે. આપણી રસમીમાંસામાં પણ તાટસ્થ્યપૂર્વકના તાદાત્મ્ય અંગે વિચારણા થઈ હોવાનો તેમણે ઉલ્લેખ કર્યો હતો. રસવિદ્ શ્રી રામપ્રસાદ

બક્ષીનો મત આ સંદર્ભમાં નોંધવા જેવો છે. તેઓ જણાવે છે કે," રસ-
-સિદ્ધાન્તમાં સામાજિક (પ્રેક્ષક)નું અભિનીયમાન ભૂમિકા સાથે જે
તાદાત્મ્ય સ્વીકારવામાં આવ્યું છે તે પૂર્ણ તાદાત્મ્ય નથી પણ કેવળ ભાવ-
-તાદાત્મ્ય છે. નાટકના પાત્રનો જે ભાવ હોય તે પ્રેક્ષકના ચિત્તમાં સંક્રાન્ત
થાય તેટલા પૂરતું જ એ તાદાત્મ્ય છે, તેથી અધિક નહિ. લૌકિક જીવનમાં
આપણા રાગદ્વેષ તદનુરૂપ ક્રિયામાં પરિણમે છે; પ્રેક્ષક તરીકે આપણે,
મૂળ પાત્રના રાગદ્વેષનું આપણા ચિત્તમાં પ્રતિફલન થવાથી જે રાગદ્વેષ
અનુભવીએ છીએ તે લૌકિક અનુભવ જેવા ક્રિયાપરિણામી નથી. ભાવ-
- વિષયક તન્મયતાની સાથોસાથ બૌદ્ધિક તટસ્થતા આપણે જાળવી
રહીએ છીએ... મને લાગે છે કે, રસાસ્વાદ માટે આપણે ત્યાં તાટસ્થ્ય
આવશ્યક મનાયું છે એવી જ તાટસ્થ્યને આવશ્યક ગણતી દૃષ્ટિ બ્રેખ્તના
પરકીયકરણ (alienation)ના મૂળમાં રહેલી હોય, એના પૂર્વગામી નાટ્યપ્રયોજકો
પ્રેક્ષકને તાદાત્મ્યાનુભવની ઈન્દ્રજાળમાં ઘસડી ગયા હતા તેથી એ માયાભ્રમના
વાતાવરણને રંગભૂમિ ઉપરથી દૂર કરીને ખરા રસાસ્વાદ માટે જરૂરની એવી [23]
તટસ્થતાની મનોદશાની પુનઃપ્રતિષ્ઠા કરવાની બ્રેખ્તની ઈચ્છા હોય, એ સંભવે છે."

નાટકના લેખક શ્રી સુભાષ શાહના મતે 'સુમનલાલ ટી. દવે.'માં સૂત્રધારનો
ઉપયોગ documentation' દસ્તાવેજીકરણ' દ્વારા નાટક પ્રસ્થાપિત કરવા માટે
થયો છે. નવલકથાકારની જેમ કથન દ્વારા સુમનલાલ વિષે, તેમને ઘેરી વળેલી
પરિસ્થિતિ વિષે સઘળી માહિતી આપતો જાય અને એ રીતે documentation
દ્વારા પાત્ર અને પરિસ્થિતિ ઉઘડતાં જાય તે માટે સૂત્રધારનું પાત્ર પ્રયોજવામાં
આવ્યું છે. આ નાટકના અગાઉના draftમાં નાટ્યકારે સૂત્રધારનું પાત્ર બીજા
અંક સુધી વિકસાવ્યું હતું પણ પછી એકવિધતા monotonyના ભયને લીધે
તેને માત્ર પ્રથમ અંક સુધી મર્યાદિત રાખ્યું હતું. સુમનલાલને જ જો પ્રવક્તાની
કામગીરી સોંપવામાં આવી હોત, પ્રેક્ષક સાથે સીધું સંભાષણ કરતું હોય એ રીતે

જો સુમનલાલનું પાત્ર નિરૂપવામાં આવ્યું હોત તો તે બ્રેખ્તની શૈલીની વધુ નજીક રહેત એ વાત સાથે અસંમતિ દર્શાવતાં તેમણે 'સુમનલાલ પોતે પોતાના વિષે તટસ્થતાપૂર્વક કહી ના શકે; તેમના વિષેની વાત તો સૂત્રધાર જેવું કોઈ અન્ય પાત્ર જ કરી શકે એવો મત પ્રગટ કર્યો હતો. Theatre Cliche અને Theatre Language વચ્ચેનો ભેદ પ્રગટ કરવા, નાટ્યરૂઢિને નાટ્યભાષાથી અલગ તારવવા માટે જ સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા, ધંધાદારી રંગભૂમિ પર વપરાશના અતિરેકને લીધે ચવાઈ ગયેલી ને લપટી પડી ગયેલી તરકીબો-theatre cliche પર પ્રહાર કરવાનું વલણ પોતે દાખવ્યું હોવાનું લેખકે જણાવ્યું હતું. જેકે નાટ્યસમીક્ષક ઉત્પલ ભાયાણીના મતે, "સૂત્રધાર દ્વારા બ્રેખ્તની એલિયનેશન થિયરીનો ઉપયોગ કરી સાંપ્રત રંગભૂમિનાં સઘળાં પાસાં પરનો કટાક્ષ પણ સમાવી લેવાયો છે અને આ મિશ્રણ કૃતિની પ્રેક્ષણીયતાને અવરોધે છે. કન્ટેન્ડ અને ફોર્મ વચ્ચેની વિસંગતિ કૃતિમાંથી રસ ઉડાડી મૂકે છે... આવા વિષય સાથે વ્યવસાયી રંગભૂમિમાં પ્રયોજાતી વિવિધ ટેકનીકો પરનો કટાક્ષ સાંકળવાની ચેષ્ટા (અસહ્ય છે.) બ્રેખ્તની થિયરીનો આવો બાલિશ ઉપયોગ બહુ ઓછો જોવા મળે." ૨૪

નાટકના દિગ્દર્શક શ્રી યશવંત કેળકરે બીજા અંકમાં એલિયનેશનની પ્રયુક્તિના સદંતર અભાવ વિષે ચર્ચા કરતાં જણાવ્યું હતું કે આ દ્વારા લેખક એવું પ્રસ્થાપિત કરવા માંગે છે કે સુમનલાલની વાત એલિયનેશનની પ્રયુક્તિ દ્વારા એપિક થિયેટરની પદ્ધતિએ અસરકારક રીતે કહી શકાય છે તે વાત તાદાત્મ્યની પ્રયુક્તિ દ્વારા ડ્રામેટિક થિયેટરની પદ્ધતિએ પણ એટલી જ અસરકારકતાથી કહી શકાય છે. જો નાટ્યકારે 'સુમનલાલ ટી. દવે'ની સાથે નાતો ધરાવતા કોઈ અંતરંગ પાત્રને પ્રવક્તાની ભૂમિકા સોંપી હોત – જેમ કે સુમનલાલની ઑફિસ-માં જ કામ કરનારો તેમનો કોઈ colleague – તો નાટ્યકાર તેને બીજા અંક સુધી લંબાવી શક્યા હોત ને તેનાથી કદાચ નાટકને નવું પરિમાણ પ્રાપ્ત થયું

હોત એવું મંતવ્ય પણ દિગ્દર્શકે વ્યક્ત કર્યું હતું. આમ નાટકની પ્રત દ્વારા નાટ્યકારને પામતો દિગ્દર્શક નાટ્યકારથી ભિન્ન એવું અર્થઘટન તારવી તેને નાટકની ભાષા દ્વારા 'દૃશ્યશ્રાવ્ય' રૂપ આપવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે.

નાટ્યપ્રયોગના આધારે સૂત્રધારની ભૂમિકા મૂલવવાનો પ્રયત્ન નાટ્યસમીક્ષકોએ કર્યો છે. શ્રી દીપ્તેશ દેસાઈ લખે છે," નાટકમાં ઘટનાઓ બને છે ને વચ્ચેની વાત પહેલા અંકમાં સૂત્રધારના વાક્યોમાં ગોઠવી દેવાઈ છે પણ બીજા અંકમાં એ સૂત્રધાર જ ગાયબ ક્યાં થઈ ગયા? પહેલા અંકમાંનો ખડખડાટ હસાવતો કટાક્ષ બીજા અંકમાં ગંભીર પળો ધારણ કરી લે છે."[૨૫] શ્રી દિનેશ પાઠક નોંધે છે, " શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટે શરૂઆતમાં જણાવ્યું હતું તેમ આ નાટકમાં બ્રેખ્તની સ્ટાઈલની છાંટ છે. આ પદ્ધતિમાં પાત્ર અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે તાદાત્મ્ય સધાતું પ્રયત્નપૂર્વક અટકાવવાનું હોય છે. પ્રેક્ષકને નાટક જોતાં સતત એ ભાન કરાવવાનું હોય છે કે આ વાસ્તવિકતા નથી પરંતુ તે નાટક જુએ છે. આ ધ્યેય હાંસલ કરવા વિરામ સુધીના નાટકમાં વારંવાર સૂત્રધાર ડોકાય છે અને એ રીતે આ ધ્યેય કંઈક અંશે સિદ્ધ પણ થાય છે. પરંતુ બીજા અંકમાં લેખક અગમ્ય કારણસર આ પદ્ધતિ પડતી મૂકે છે. નાટકને ગંભીર વળાંક આપવા કદાચ આ જરૂરી લાગ્યું હશે કે પછી નાટક નહિ જમેના ભયે લેખક ડરી ગયા હશે."[૨૬] ડૉ. લવકુમાર મ. દેસાઈના શબ્દોમાં કહીએ તો આ એક આભાસી પાયા પરનો બેનમૂન તાજમહેલ છે એવું પણ શ્રી પાઠક નોંધે છે. એક અન્ય સમીક્ષકના મતે..' આ નાટકમાં સુમનલાલના પાત્ર દ્વારા, તેના વેદિયાવેડા દ્વારા, હાસ્ય નિપજાવવાના પ્રયાસો થયા છે તે સાથે નાટક પ્રયોગલક્ષી છે એમ પુરવાર કરવા પ્રથમ અંક જર્મન નાટ્યકાર બ્રેખ્તની શૈલીમાં સૂત્રધાર નાટકને અનૌપચારિકતાના સ્પર્શ આપવાનો તથા વચ્ચે વચ્ચે નાટકની કથા કહેવાનો યા તેનું ભાષ્ય રચવાનો પ્રયત્ન કરે છે પણ તેનાથી તો એકંદરે રસક્ષતિ અનુભવાય છે."[૨૭] અહીં નાટ્ય સમીક્ષક તાદાત્મ્યનિવારણના સ્થાને 'રસક્ષતિ' સંજ્ઞા પ્રયોજે છે।

kalpana's

સુમનલાલના પાત્રની બાબતમાં પણ લેખક અને દિગ્દર્શકના મંતવ્યો ભિન્ન છે. પ્રથમ અંકમાં હાંસીને પાત્ર બનતા સુમનલાલ બીજા અંકમાં પ્રેક્ષકના સમભાવના, અનુકંપાના અધિકારી બને છે. લેખકની દૃષ્ટિએ તેની પાછળનું કારણ એ છે કે પ્રથમ અંકમાં સત્યપાલનનો આદર્શ બહારથી લાદવામાં આવ્યો છે જ્યારે બીજા અંકમાં તે પાત્રની આંતરિક અનુભૂતિ બનીને આવે છે. તેમાં સચ્ચાઈનો રણકો છે. ઉપવાસ પર ઉતરેલા સુમનલાલ પોતે સ્વયં સત્યનો સાક્ષાત્કાર કરે છે. સુમનલાલની લગભગ સ્વગતોક્તિમાં સરી પડતી નિમ્ન ઉક્તિ તેનું પ્રમાણ છે.

સુમનલાલઃ સાંભળ ચંપા.. જેમ સમય પસાર થતો જાય છે એમ મારી શુદ્ધિ વધતી જાય છે. આત્માની અનુભૂતિ અને બાપુજી સાથેનું તાદાત્મ્ય વધુ ને વધુ સ્પષ્ટ થતું જાય છે. એક ખીણ છે ચંપા. અતલ ઊંડી ખીણ. એમાં યુગોના અંધકારના થર પર થર જામી ગયા છે. ક્યાંય કશું જ દેખાતું નથી. એ ખીણમાં કંઈ કેટલાય જંતુઓ સળવળ્યા કરે છે, ટળવળ્યા કરે છે. આ અંધકારને ભેદી એ સૌ જાણે બહાર આવવા મથે છે પણ આ તોતિંગ ખડકો તો મૌન છે! કોણ એમને રસ્તો બતાવશે? કોણ એમને આ ગર્તામાંથી ઉગારશે? અને ત્યાં જ... દૂર એક નાની તેજરેખા ધીમી ગતિએ આવતી દેખાય છે. બધાં જ જંતુઓની આંખ એ તેજરેખા પર મંડાઈ છે. એ આવી રહી છે. એ કોણ છે? એ શું છે? મને ખબર પડી ગઈ છે ચંપા એ રેખાનું રહસ્ય. એનું ભાવિ પણ મને ખબર છે. એ તેજરેખાનેય પોતાનું ભાવિ ખબર છે ને તોય એ તો બસ ચાલ્યા જ કરે છે... ચાલ્યા જ કરે છે... ચાલ્યા જ કરે છે. (અંધકાર) (લાંબો વિરામ)[૨૮]

લેખકની દૃષ્ટિએ આ સત્યના સાક્ષાત્કારની ઉક્તિ છે. નાની તેજરેખા એ આંતરિક

અનુભૂતિનું પ્રતીક છે. સુમનલાલના પાત્રનો graph ઉપરથી લાદેલા આદર્શથી માંડી આંતરિક અનુભૂતિ પર્યંતના આત્મિક વિકાસને આવરી લે છે.

નાટકના દિગ્દર્શક શ્રી યશવંત કેળકર 'સુમનલાલ ટી. દવે'ના પાત્રને વાસ્તવિક નહીં પણ પ્રતીકાત્મક લેખે છે. કેવળ બાહ્ય આચારમાં નિમગ્ન રહેતી વ્યક્તિનું તે પ્રતીક બનીને આવે છે. કોઈ પણ વિચારસરણીનું હાર્દ સમજ્યા વિના તેનું આંધળું અનુકરણ કર્યે જવું એ પ્રકારની મનોદશાનો તે સંકેત કરે છે. પોતે સુમનલાલનું પાત્ર કેવી રીતે ભજવ્યું એ વિષે શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટે, હરીશ વ્યાસ સાથેના ઈન્ટરવ્યૂમાં કરેલી ચર્ચા આ સંદર્ભમાં ઉપકારક નીવડે તેવી છે.[૨૯]

પ્રશ્ન: સુમનલાલ ટી. દવે નાટક જોતાં 'તમે' જેમને અમે ઓળખીએ છીએ તે ન લાગતાં એમ લાગ્યું જાણે કોઈ નવી વ્યક્તિનો પરિચય થયો. તો આ કેવી રીતે બન્યું?

ઉત્તર: આ નાટક મેં વાંચ્યું ત્યારે જ મને થયું કે આ challenge છે. મને ગમ્યું. પછી જ્યારે બેઠો બેઠો સંવાદ વાંચતો હતો ત્યારે આ પાત્ર બોલશે કેવી રીતે તેની રીત શોધતો હતો. સેવાદળમાં કામ કર્યું છે. એટલે ત્યાંના દંભી કે સાચા ગાંધીવાદી કાર્યકરોની બોલવાની રીત યાદ આવી. અમુક લહેકાથી બહુ ચોખ્ખું ચીપીને બોલતા. એટલે મારા સંવાદમાં મારી સ્મૃતિના આધારે style ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો અને એ પ્રકારે બોલતાં મને જ રોમાંચ થયો અને રીહર્સલ દરમિયાન થોડા સંવાદ તે પ્રમાણે બોલ્યો. દિગ્દર્શક પ્રા. કેળકરે કહ્યું, "આ રીતે જ બધા સંવાદ બોલો. તે characterમાં સરસ બેસી જાય છે." આગળ વિચારતો ગયો કે આ પ્રકારના સુમન--લાલ જેવા ગાંધીવાદી અન્યાય સામે લડનાર દૃઢ અને મક્કમ હોય,

સાથે દીનદુઃખીને મદદ કરનાર એટલે લાગણીશીલ પણ હોય. વળી એનું ભગ્ન લગ્નજીવન છે. ૫૦ની વય છે. એટલે એને સુદૃઢ બાંધાનો ન બતાવતાં શિથિલ શરીરનો, મૃદુ ચાલવાળો છતાં લોહ જેવો મક્કમ મનવાળો ઘડ્યો. એની ચાલ નક્કી કરી. એની બેસવાની, ઊઠવાની એક રીત વિચારી અને ધીમે ધીમે એમાંથી સુમનલાલ પ્રગટતો ગયો. વળી એનો અધિકારી મિ. શેઠ જ્યારે એને લાંચ આપવા આવે છે ત્યારે 'ફૂલછાબ'ના તંત્રીએ વાઈસ-રૉયના એજન્ટને આપેલ ઉત્તર જેનો હું સાક્ષી હતો તે યાદ આવ્યો અને એ દુર્બળ શરીરમાં એ મક્કમતાની અસર આણી શકાઈ."

નટનો પોતાનો સ્વાનુભવ, ઝીણવટભર્યું અવલોકન, આંતરિક અનુભૂતિ પાત્રઘડતરની પ્રક્રિયામાં અને એ રીતે નાટકની આગવી ભાષા નિપજાવવામાં કેવી ઉપકારક નિવડે છે તેનો આ નક્કર પુરાવો છે.

સુમનલાલની ચીપી ચીપીને બોલવાની લઢણને દિગ્દર્શકે પાત્રની પ્રતીકાત્મકતા સિદ્ધ કરવા માટે ખપમાં લીધી હતી. નાટકના લેખક શ્રી સુભાષ શાહે જાતે પોતાના નાટકનું દિગ્દર્શન કર્યું ત્યારે તેમણે સુમનલાલની ભૂમિકા જેને કોઈ 'હીરો' તરીકે 'સ્વીકારે' જ નહીં તેવા નટ (સમીર બક્ષી) પાસે કરાવી હતી જેથી સુમનલાલની ભૂમિકા તે underplay કરી શકે. માર્કન્ડભાઈનો સુમનલાલ સફાઈદાર હતો, રૂઆબદાર હતો જ્યારે નિમેષ દેસાઈનો સુમનલાલ સાવ લઘરવઘર. બંનેની ભૂમિકાઓને નિહાળનાર નાટ્યસમીક્ષક શ્રી S.D. Desaiનું અવલોકન આ સંદર્ભમાં નોંધવા જેવું છે,

"Markand Bhatt's Sumanlal delightfully outgrows the playwright's ...." "Nimesh Desai presents a brilliant caricature in the role of Sumanlal." [30]

સૌ નાટ્યવિવેચકોએ માર્કન્ડભાઈએ ભજવેલી સુમનલાલની ભૂમિકા એકી અવાજે વખાણી છે. જેને જેને પણ નાટકની રજૂઆત ગમી નથી તેણે પણ માર્કન્ડભાઈની ભજવણીની પ્રશંસા કરી છે. તેમના પ્રખર ટીકાકાર ઉત્પલ ભાયાણી લખે છે," સુમનલાલ બીજા કરતાં જુદા છે એ દર્શાવવા એમને શબ્દો છૂટા પાડીને, ચીપી ચીપીને બોલાવવાની પ્રયુક્તિ (નાટકની ભાષાનું જ એક અંગ) માં યશવંત કેળકર ધારી સફળતા મેળવે છે.... સાનંદાશ્ચર્ય માર્કન્ડ ભટ્ટ પાત્રોચિત અભિનય કરીને આપે છે. પહેલા જ દૃશ્યથી સુમનલાલની લાક્ષણિ-કતાઓ એ તખ્તા પર સ્વાભાવિકતાથી જીવંત કરી આપે છે." ૩૧

'લોકસત્તા'ના નાટ્યસમીક્ષક તો 'માર્કંડલાલ ટી દવે : નેતા કમ અભિનેતા' એવા મથાળા હેઠળ નાટકની ચર્ચા કરે છે અને અભિનયને બિરદાવતાં લખે છે," સુમનલાલના પાત્રમાં શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટે કમાલ કરી નાંખી એવું વડોદરાના ગાંધી નગરગૃહ બહાર નીકળતી વખતે પ્રેક્ષકો બોલતા હતા, ને એ વાત સત્ય હતી. તખ્તા ઉપર માર્કન્ડ ભટ્ટ અને સુમનલાલ વચ્ચેની ભેદરેખા શ્રી ભટ્ટે માત્ર વાચિકના ઉપયોગથી તાણી બતાવી." ૩૨ રંગમંચ ઉપર જ માર્કન્ડ ભટ્ટમાંથી સુમનલાલ અને સુમનલાલમાંથી પાછા માર્કન્ડ ભટ્ટ બનવામાં વાચિક અભિનયનો કેવો સૂક્ષ્મભર્યો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તેનું આ પ્રમાણ છે.

'સંદેશ'ના નાટ્યસમીક્ષક નોંધે છે," ગાંધીજીની વિચારસરણીને જીવનમાં નખશીખ ઉતારનારની વર્તમાન દંભ, છળકપટ અને મોજમઝાને સર્વસ્વ ગણનાર સમાજમાં શી વલે થાય તેનું તાદૃશ્ય ચિત્ર ખડું કરતા આ નાટકનું સૌથી ઉજળું પાસું હોય તો તે પ્રા. માર્કન્ડ ભટ્ટનો અભિનય છે. પ્રા. માર્કન્ડ ભટ્ટને વડોદરાવાસીઓએ અનેકવિધ ભૂમિકાઓમાં જોયા છે પરંતુ જ્યાં સુધી સૂક્ષ્મ અને વેધક અભિનયનો સવાલ છે ત્યાં સુધી તેમનો આ નાટકનો

અભિનય તેમની કારકિર્દીનો કદાચ શ્રેષ્ઠ અભિનય ગણાશે. હાસ્યાસ્પદ કહી શકાય તેટલી હદે ગાંધીવાદી આદર્શનું નખશિખ પાલન કરતા સુમનલાલના પાત્રમાં ડગલે ને પગલે બાપુ માટે ડોકાતો આદરભાવ, ચોખલિયા વૃત્તિ, ચંપા સાથેના વ્યવહારમાં નિખાલસતા, સત્ય માટે મરી ફીટવાની નિડરતા, જીવનનાં છીછરાં સુખો પ્રત્યે નિઃસ્પૃહતા વિગેરે ભાવોના આટાપાટા તેઓ રંગમંચ પર એટલા તો આસાનીથી રમી ગયા કે જે લાંબો સમય યાદ રહી જશે. એક ચોખલિયા વેદિયા માણસને તખ્તા પર જીવંત કરવાની સાથે વચ્ચે એમણે જે ભજન ગાયું છે કે 'ન પૂછો વાત.'' 33

માર્કન્ડ ભટ્ટના અભિનય ઉપર ઓવારી જતાં 'સુમનલાલ'ના સર્જક સુભાષ શાહ પોતે લખે છે કે, ''...આવો સર્જનાત્મક અભિનય ઘણા સમય પછી શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટનો જોયો - નાટક 'સુમનલાલ ટી. દવે'માં સુમનલાલ તરીકે. એક અભિનેતા તરીકે માર્કન્ડભાઈએ આ નાટકના પાત્રને પૂર્ણતાની લગભગ ચરમસીમાએ પહોંચાડયું છે. જ્યારે હું એ નાટક જોતો હતો ત્યારે એક લેખક તરીકે મેં કલ્પેલા સુમનલાલની ત્રુટિઓ મને જણાતી હતી જે અભિનય દ્વારા સતત સુધરતી જતી હતી અને એટલે જ માર્કન્ડભાઈએ ઉત્કૃષ્ટ અભિનયનો એક સંતર્પક અનુભવ કરાવ્યો. પાત્રના ચિત્તતંત્રમાં ચાલતા અનેક ચિત્ર-વિચિત્ર મનોવ્યાપારોને અભિનય દ્વારા આટલી સાહજિક રીતે અભિવ્યક્ત કરવાનો પડકાર માર્કન્ડ-ભાઈએ બરોબર ઝીલ્યો હતો અને ખૂબ જ સરસ રીતે પાર પાડતો હતો... હાથમાં કરતાલ લઈ ભજન ગાતા કે ઉપવાસ પર ઉતરી શાંતિથી ભાષણ કરતા કે ચંપા જેવી બાઈને સહારો આપતા સુમનલાલને એટલે કે મંચ પર માર્કન્ડભાઈને જુઓ તો ક્યાંય માનસિક તાણ કે વર્તનમાં અસાહજિકતાનો ખૂણો ક્યાંય પણ વાગ્યો હોય એમ ના લાગે. ટૂંકમાં 'સુમનલાલ'ના લેખક તરીકે અને પ્રેક્ષક તરીકે આપણે તો માર્કન્ડભાઈ પર ખુશ છીએ.'' 34

kalpana's

એપિક થિયેટરમાં વાસ્તવના આભાસને નેસ્તનાબૂદ કરવા માટે પ્રકાશના સાધનો પ્રેક્ષકને દેખાય તે રીતે ગોઠવવામાં આવે છે. દશ્યબંધ એવી રીતે ઊભો કરવામાં આવે છે કે જેથી તે કોઈ વાસ્તવિક સ્થળ નહીં પણ રંગમંચનો જ એક ભાગ છે એવું પ્રેક્ષકને સતત ભાન થયા કરે. દિગ્દર્શક શ્રી યશવંત કેળકરે 'એલિયનેશન'ની આવી કોઈ બાહ્ય પ્રયુક્તિઓ પ્રયોજવાની જગ્યાએ 'અભિનય' દ્વારા એલિયનેશનની અસર ઊભી કરવા ઉપર સવિશેષ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું. સૂત્રધારનો સંવાદ છે,

સૂત્રધારઃ હું... તો હવે નાટક આગળ ચલાવીએ. પણ એ પહેલાં મને મહાન જર્મન નાટ્યકાર બ્રેખ્તના એલિયનેશનનો પ્રયોગ કરી જોવાનું મન થાય છે એટલે કે સુમનલાલ પાસે આ ખુશીમાં હીંદી ફીલ્મની જેમ એક ગીત ગવડાવી જોવું છે. ૩૫

અને તે પછી રંગનિર્દેશમાં જણાવ્યાનુસાર સુમનલાલ ગીત ગાતા પ્રવેશે છે. "વૈષ્ણવજન તો તેને રે કહીએ..." અહીં દિગ્દર્શકે કબીરનું ભજન ગવડાવ્યું હતું," મન લાગ્યો મેરો ફકીરી મેં" અને એ ગાતી વખતે સુમનલાલ બનતા નટ શ્રી માર્કન્ડ ભટ્ટે, સુમનલાલના પાત્રમાંથી બહાર નીકળી જાતજાતના ચેનચાળા કર્યા હતા જેથી પ્રેક્ષકોના મનમાં એવો પ્રશ્ન ઊભો થાય, 'Why? - આવું શા માટે?' અને પ્રેક્ષકની આ મનઃસ્થિતિ જ એલિયનેશન માટે ઉપકારક નિવડે છે. આ ઉપરાંત ગેબી વાતાવરણમાંથી સુમનલાલને પ્રેરણા મળી એ બતાવવાની ત્રણ વિવિધ તરકીબો સૂત્રધાર વર્ણવે છે તે દશ્યમાં ગાંધીજીના ત્રણ જુદા જુદા સ્વરૂપો કલ્પી તે પ્રમાણે તેમના અવાજ રજૂ કરવામાં આવ્યા હતા. પહેલી વાર ગાંધીજી જાણે એક વૃદ્ધ વ્યક્તિ હોય અને સુમનલાલ નાનું બાળક હોય તે રીતે, પછી ગાંધીજી જાણે શિસ્તપાલનના ચુસ્ત આગ્રહી હોય અને કડક, રૂઆબદાર અવાજમાં સુમનલાલને ધમકાવતા હોય તેવી

કલ્પના કરી માઈક પરથી ગાંધીજીનો અવાજ પ્રક્ષેપિત કરવામાં આવ્યો હતો. આ પણ એલિયનેશન માટેની જ એક પ્રયુક્તિ હતી જે આગવી મંચભાષા દ્વારા પ્રયોજવામાં આવી હતી.

એલિયનેશનની અસર ઊભી કરવા માટે દિગ્દર્શકે 'વિપરીત સંગીત'નો ઉપયોગ કરવા ધાર્યો હતો. સુમનલાલની હત્યા વખતે કે સુમનલાલની પ્રતિમા આગળ રડતી ચંપાના દૃશ્ય વખતે પ્રસંગને અનુરૂપ કરુણ સંગીત પ્રયોજવાની જગ્યાએ પ્રસંગથી તદ્દન વિપરીત સંગીત પ્રયોજવાનું તેમણે વિચાર્યું હતું. વળી સુમનલાલની પ્રતિમાની જગ્યાએ કોઈ અમૂર્ત શિલ્પ મૂકવાનું પણ તેમણે ધાર્યું હતું. પણ સંજોગોવશાત્ તેમ થઈ શક્યું નહિ.

એલિયનેશન માટે સૌથી વધુ અસરકારક ઉપયોગ તેમણે 'કોરસ' દ્વારા કર્યો હતો. સરકાર સાથે ચર્ચાવિચારણા કરી શાંતિથી પ્રશ્ન ઉકેલવાનો પ્રયત્ન કરવાનું અને જો તેમ કરતાં ના ફાવે તો, બંધારણીય રીતે લડત આપવાનું સુમનલાલ નક્કી કરે છે તે પછી સત્યના વિજય માટે ખપી જવાનું ઑફિસના કર્મચારીઓ આહ્‌વાન આપે છે. દરમ્યાન મંચ પર ધીમે ધીમે અંધકાર થાય છે ને માઈકમાંથી 'સરકારી તુમારશાહી અને પ્રજાની તકલીફોનું ગીત' એક પુરુષના અવાજમાં સંભળાય છે. અહીં લેખકે એક પુરુષ અવાજમાં માઈક પરથી ગીત સંભળાતું હોવાની કલ્પના કરી છે. અહીં ગીત કેવળ સંભળાય છે. જ્યારે દિગ્દર્શક શ્રી કેળકરે મંચ પરના બધા જ કલાકારો દ્વારા - પછી તેઓ સરકારી તુમારશાહીનું પ્રતિનિધિત્વ કરતાં પાત્રો ભજવતા હોય કે પ્રજાની તકલીફોને વાચા આપતા પાત્રો ભજવતા હોય તે સૌ દ્વારા - કોરસરૂપે આ ગીતનું પઠન થાય અને તે સમયે સમગ્ર મંચને આવરી લે તેવા સમૂહનો રચાય એવી રીતે દૃશ્ય ઉપસાવ્યું હતું.

સુમનલાલની હત્યા પછીના દૃશ્યમાં પણ આ જ રીતે કોરસનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો હતો. નાટ્યસમીક્ષકોએ સમૂહ દૃશ્યોને આવકાર્યા હતા. "Crowd scenes are impressive",[35] "મોબસીન અત્યંત પ્રભાવક રહ્યો",[37] "બીજા અંકમાંના કેટલાંક સમૂહ દૃશ્યો સારી રીતે રજૂ થયાં છે."[38] વિગેરે અવલોકનો તેનું પ્રમાણ છે.

મોટા ભાગના વિવેચકોએ બંને અંકના મિજાજ એકબીજાથી તદ્દન વિપરીત હોવાનું નોંધ્યું છે. નાટ્યપ્રતના આધારે શ્રી જયંત ગાડીત આ સંદર્ભમાં જણાવે છે કે, "નાટકના બંને અંકોનો ટોન જુદો છે. પહેલો અંક હળવો ગંભીર છે. જાણે લેખક કોઈ પ્રહસન તરફ ગતિ કરવાના છે એવી શંકા ઉદ્દ્ભવે છે પણ બીજા અંકથી નાટક ગંભીરરૂપ લઈ લે છે.. પ્રથમ અંકમાં પ્રહસનની અપેક્ષા જગાડતું નાટક બીજા અંકમાં પોતાનો ટોન સાવ બદલી નાંખે છે. નાટકમાં થતું આ ટોનપરિવર્તન નાટકના સમગ્ર એકાન્વિત અનુભવ પર વિપરીત અસર પાડે છે."[39] શ્રી નિમેષ દેસાઈના નાટ્યપ્રયોગના સંદર્ભમાં S.D. Desai નોંધે છે કે, "The first act entertains as well as amuses the audience with the Brechtian 'alienation effect' - the Sootradhar time and again intervening and characters asking him whether their positions are alright and so on. And the modestly equipped Quixotic dwarf trying to scale Himalayan heights is a source of fun. But the mock seriousness suddenly vanishes and the second act assumes rather a serious tone."[40] બંને અંકના મિજાજભેદ પાછળની ભૂમિકા સ્વયં લેખકે સ્પષ્ટ કરી આપી છે તદનુસાર ઉપરથી લાદવામાં

આવેલો આદર્શ અને આંતરિક અનુભૂતિથી અંદરથી સ્ફુરેલો આદર્શ - આ બે વચ્ચેનો ભેદ પ્રગટ કરવા માટે આ પ્રકારનું ટોન પરિવર્તન આવશ્યક છે.

નાટ્યકાર સુભાષ શાહે સૂત્રધારની ભૂમિકા દ્વારા એલિયેનેશનની પ્રયુક્તિ પ્રયોજવાનો અહીં સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો છે. દૃશ્યસંકલનાનું કાર્ય કરવાની સાથે સાથે, વાસ્તવદર્શી રંગમંચ પર અજમાવવામાં આવતી વાસ્તવનો આભાસ ઊભો કરવાની વિવિધ તરકીબો ઉપર કટાક્ષ કરતા રહી સૂત્રધાર પ્રેક્ષકોમાં તેઓ નાટક નિહાળી રહ્યા હોવાની સભાનતા જન્માવતો રહે છે અને ભજવાતા નાટક સાથેના તાદાત્મ્યનું વિવિધ યુક્તિઓથી નિવારણ કરતો રહે છે એ તેની વિશેષતા છે પણ તેના પાત્રથી નાટકને કે સુમનલાલના પાત્રને કોઈ નવું પરિમાણ પ્રાપ્ત થતું નથી એ તેની મર્યાદા છે.

kalpana's

સંદર્ભ:

૧ અહીં તેમજ અન્યત્ર, બ્રેખ્તની પ્રત, પ્રયોગ તથા અભિનય સંબંધી એલિયેનેશન વિભાવના સ્પષ્ટ કરી આપવા માટે નીચે જણાવેલા ગ્રંથોનો આધાર લેવામાં આવ્યો છે.

- Brecht on Theatre: Edited by John Willet, Eyre Methun Ltd, London, 1977
- Brecht : A Choice of Evils : Martin Esslin, 1959
- The Art of Bertolt Brecht : Walter Wedelli 'The Actor in the Scientific Age', 1963
- Understanding Brecht : Walter Benjamin, 1973
- Acting Methods : Brecht and Stanislavsky : Margaret Eddershaw, 1973
- ભવાઈના નાટ્યપ્રયોગમાં એલિયેનેશન - તાદાત્મ્યનિવારણ-નાં તત્ત્વો - એક અભ્યાસ (શોધનિબંધ) : ડૉ. ભાનુપ્રસાદ આર. ઉપાધ્યાય.

૨ '૧૯૭૨નાં નાટકો' - ગ્રંથ, જૂન ૧૯૭૩, પૃ. ૫૦

૩ સુમનલાલ ટી. દવે – સુભાષ શાહ, પ્રકાશક : નક્ષત્ર ટ્રસ્ટ, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ : એપ્રિલ ૧૯૮૨, પૃ. ૧/૨

૪ એજન પૃ. ૮

૫ 'અશી પાંખરે યેતી' - વિજય તેંડૂલકરના આ મરાઠી નાટકનો હિન્દી અનુવાદ 'પંછી ઐસે આતે હૈં' અનુવાદિકા : સરોજિની વર્મા, લોકભારતી પ્રકાશન, ઈલાહાબાદ, પૃ. ૮૧

૬ સુમનલાલ ટી. દવે : પ્રથમ આવૃત્તિ : પૃ. ૧૦

kalpana's

૭ એજન પૃ. ૨૭/૨૮

૮ એજન પૃ. ૨૯/૩૦

૯ શ્રી સતીશ વ્યાસ : નૂતન નાટ્ય આલેખો : પૃ.૭૨

૧૦ સુમનલાલ ટી. દવે : પ્રથમ આવૃત્તિ : પૃ.૩૭

૧૧ એજન પૃ.૪૧/૪૨

૧૨ ૧૯૮૨ નાં નાટકો : ગ્રંથ : જૂન ૧૯૮૩ : પૃ.૫૦

૧૩ નૂતન નાટ્ય આલેખો : પૃ. ૬૭/૬૮/૬૯

૧૪ શ્રી ચંદ્રવદન મહેતા : નાટ્યરંગ : યુનિ. ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ : અમદાવાદ 'બ્રેખ્ટ : વ્યાખ્યાન બીજું' પૃ. ૧૧૭-૧૧૮

૧૫ નાટ્યકળા : પૃ.૫૯/૬૦

૧૬ પંછી ઐસે આતે હૈં : પૃ. ૮૭/૮૮

૧૭ નાટકમાં પરકીયકરણ - તાદાત્મ્યનિવારણ : વાઙ્‌મય વિમર્શ : એન. એમ. ત્રિપાઠી પ્રા.લિ. (મુંબઈ) : પ્રથમ આવૃત્તિ : ૧૯૬૩, પૃ.૩૧૭ થી ૩૨૭

૧૮ શ્રી નંદકુમાર પાઠક : પાશ્ચાત્ય નાટ્યસાહિત્યના સ્વરૂપો : ગુજરાત વિદ્યાપીઠ : ૧૯૬૮ : પૃ.૨૦૦

૧૯ એજન

૨૦ એજન

૨૧ વાઙ્‌મયવિમર્શ, પૃ.૩૨૬

૨૨ રંગતંત્ર : શ્રી યશવંત કેળકર : યુનિ. ગ્રંથનિર્માણ બોર્ડ : અમદાવાદ : ૧૯૭૨ પૃ.૮૧-૮૮

૨૩ વાઙ્‌મયવિમર્શ, પૃ.૩૨૩

૨૪ ગુજરાતી સાહિત્યનો આઠમો દાયકો : નાટક : પૃ.૧૦૮

૨૫ લોકસત્તા - વડોદરા આવૃત્તિ : ૧૦ માર્ચ ૧૯૮૦

૨૬ સંદેશ - વડોદરા આવૃત્તિ : ૯ માર્ચ ૧૯૮૦

૨૭ સૂરતની એન્ડ્રુઝ લાયબ્રેરી તથા રંગદર્શન સંસ્થાના લાભાર્થે રંગઉપવન ખાતે યોજાયેલા નાટ્યમહોત્સવમાં રજૂ થયેલ 'સુમનલાલ ટી. દવે' (દિગ્દ: યશવંત કેળકર)ના પ્રયોગની 'ગુજરાતમિત્ર'ના પ્રતિનિધિ દ્વારા સમીક્ષા.

૨૮ સુમનલાલ ટી. દવે : પ્રથમ આવૃત્તિ : પૃ.૬૦/૬૧

૨૯ નડીઆદ બાલકન-જી-બારી દ્વારા પ્રકાશિત 'માર્કન્ડ ભટ્ટ : અભિનન્દનિકા' સંપાદન : પ્રવીણ શાહ, મહેશ ચંપકલાલ : ૧૯૮૭, પૃ. ૪/૫

30 Happenings : Theatre in Gujarat in the Eighties : Gujarat Sahitya Akademi : પૃ. ૩૨ અને ૮૬

૩૧ મુંબઈના ભાઈદાસ હૉલ (વિલે પારલે) ખાતે રજૂ થયેલા 'સુમનલાલ ટી. દવે.' ના નાટ્યપ્રયોગની સમીક્ષા (પ્રયોગ રજૂઆત ૨૮ જૂન ૧૯૮૦) પ્રેક્ષા : પૃ.૨૨૦/૨૨૧

૩૨ લોકસત્તા-વડોદરા આવૃત્તિ : ૧૦ માર્ચ ૧૯૮૦

૩૩ સંદેશ-વડોદરા આવૃત્તિ : ૯ માર્ચ ૧૯૮૦

૩૪ માર્કન્ડ ભટ્ટ : અભિનન્દનિકા : પૃ. ૨૨

૩૫ સુમનલાલ ટી દવે : પ્રથમ આવૃત્તિ : પૃ.૧૧

૩૬ Happenings પૃ.૮૬

૩૭ લોકસત્તા-વડોદરા આવૃત્તિ : ૧૦ માર્ચ ૧૯૮૦

૩૮ સંદેશ-વડોદરા આવૃત્તિ : ૯ માર્ચ ૧૯૮૦

૩૯ ૧૯૮૨નાં નાટકો : ગ્રંથ જૂન ૧૯૮૩ : પૃ.૫૦

૪૦ Happenings પૃ. 32