



बर्टोल्ट  
ब्रेस्टचा  
नाट्यविचार

अनुवाद : डॉ. अशोक कृष्णाजी जोशी

# बर्टोल्ट ब्रेख्टचा नाट्यविचार

अनुवाद : अशोक कृष्णाजी जोशी



---

लोकवाङ्मय गृह

बर्टोल्ट ब्रेख्टचा नाट्यविचार / अनुवाद : अशोक कृष्णाजी जोशी  
Bertolt Brechtcha Natyavichar / Trans. : Ashok Krishnaji Joshi

म / ६३१

© अशोक कृष्णाजी जोशी

पहिली आवृत्ती © : जानेवारी २०००

मुखपृष्ठ : कमल शेडगे

मूल्य : १०० रुपये

ISBN 81-86995-73-0

मुद्रक/प्रकाशक :  
प्रकाश विश्वासराव  
लोकवाङ्मय गृह  
भूपेश गुप्ता भवन  
८५, सयानी रोड, प्रभादेवी  
मुंबई-४०० ०२५

मुद्रणस्थळ :  
न्यू एज प्रिंटिंग प्रेस  
भूपेश गुप्ता भवन  
८५, सयानी रोड  
प्रभादेवी  
मुंबई-४०० ०२५

## अनुक्रम

१. इंग्रजी आवृत्तीची प्रस्तावना	१
२. एक ताळेबंद	५
३. शाँचे कौतुक	८
४. बर्ट ब्रेख्टशी एक संवाद	१३
५. सौंदर्यशास्त्राला आपण हद्दपार करावे का?	२०
६. एपिक थिएटर आणि त्याच्या मार्गातील अडचणी	२४
७. अभिनय : एक संवाद	२७
८. रूपबंध आणि कथावस्तू	३२
९. पेडॅगॉगिक्सचे एक उदाहरण	३५
१०. आधुनिक थिएटर हे एपिक थिएटरच आहे	३८
११. सिनेमा, कादंबरी आणि एपिक थिएटर	४९
१२. अभिनयाचे परीक्षण करण्याचे मानदंड	५६
१३. एका निर्वासिताबरोबरील मुलाखत	६२
१४. आनंदाकरिता नाटक, की शिक्षणाकरिता नाटक	६८
१५. एपिक थिएटरमधील संगीताचा वापर	७८
१६. लोकप्रिय आणि वास्तव	८६
१७. रस्तादृश्य : एपिक थिएटरच्यादृष्टीने एक मूलभूत स्वरूपाचे मॉडेल	९६
१८. प्रायोगिक नाट्यावर	१०६
१९. एलिअनेशन परिणाम निर्माण करणाऱ्या अभिनयाच्या नव्या तंत्राचे थोडक्यात वर्णन	११५
२०. हौशी अभिनयावरील दोन निबंध	१३१
२१. लोकनाट्यावरील टीप	१३८
२२. एका आदर्शाची समर्थ हाताळणी	१४४
२३. मदर करेज मॉडेलवरून	१५३
२४. मॉडेलचा उपयोग केल्याने लेखकाचे स्वातंत्र्य कमी होते का?	१६२
२५. थिएटरच्या नव्या आशयातून निर्माण होणारे रूपात्मक प्रश्न	१६८
२६. एपिक थिएटरकरिता रंगमंचाचे डिझाईन	१७४
२७. द सेट (देखावा)	१७८
२८. एका अभिनेत्याला लिहिलेल्या पत्रातून	१८०

## प्रास्ताविक

ब्रेख्ट ऑन् थिएटर (१९६४) या जॉन विलेट याने संपादित केलेल्या व जर्मन भाषेमधून इंग्रजीत अनुवादित केलेले व लंडन येथील मेथ्यून आणि कंपनीने प्रसिद्ध केलेले पुस्तक बर्टोल्ट ब्रेख्ट याच्या नाट्यविषयक सैद्धान्तिक लिखाणाबद्दल प्रसिद्ध आहे. त्यात ब्रेख्टचे प्रकाशित तसेच अप्रकाशित लिखाण असून त्याचा मराठीत अनुवाद होणे आवश्यक होते. मराठी रंगमंचावर नाटके अखंडपणे सादर झाली आहेत. मराठी व नाटक यांचे अतूट स्वरूपाचे असे नाते आहे. मराठी प्रेक्षकांचा लोकप्रिय तसेच प्रायोगिक स्वरूपाच्या नाटकांना प्रतिसाद मिळाला आहे. नाट्यसादरीकरणाचे अनेक प्रयोगही इथे झालेले आहेत. एकोणिसाव्या शतकापासूनच इथे धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजकीय, शोकांतिक व सुखांतिक अशी सर्व प्रकारची लोकप्रिय नाटके जशी सादर झाली, तशीच अगदी आधुनिक स्वरूपाची प्रायोगिक अँग्री यंग जनरेशन, अँबसर्ड नाटके व न-नाट्येही सादर झाली. १९६० पासून इथल्या रंगमंचावर व नाट्यविषयक सैद्धान्तिक लिखाणावर ब्रेख्टचाही प्रभाव पडला. इतर भारतीय भाषांशी तुलना करता मराठी भाषा याबाबतीत निश्चितपणे भाग्यवान होती असे म्हणता येणे शक्य आहे.

कवी चि. त्र्यं. खानोलकर यांनी ब्रेख्टच्या **कॉकेशन चॉक सर्कल** या नाटकाचा **अजब न्याय वर्तुळाचा** या नावाने अनुवाद केला. रंगायनच्या श्रीमती विजया मेहता यांनी त्याचा प्रयोगही मराठी रंगमंचावर सादर केला. पुढे विजया मेहता यांनी जर्मन दिग्दर्शक श्री. फ्रिट्झ बेनेविट्झ यांच्याबरोबर त्या नाटकाचे दिग्दर्शन केले. त्याचे प्रयोग जसे महाराष्ट्रात झाले, तसे जर्मनीतही झाले. त्या प्रयोगाच्या वेळी श्री. खानोलकर हे जर्मनीला गेले होते. श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी नंतर ब्रेख्टच्या **द श्री पेनी ऑपेरा** या नाटकाचा मराठी अनुवाद **तीन पैशाचा तमाशा** या नावाने केला. लोकरंगभूमीच्या तंत्राचा त्यात वापर केला गेला. त्याचे बरेच प्रयोगही झाले. ब्रेख्टचा प्रभाव मराठी नाटक व रंगमंचावर विशेषतः १९६० नंतर झाला.

बर्टोल्ट ब्रेख्टचा जन्म जर्मनीतल्या ऑग्जबर्ग येथे १८९८ साली झाला. नाटके लिहायला त्याने आयुष्यात फार लवकर सुरुवात केली. १९१८-१९ साली म्हणजे स्वतःच्या वयाच्या २०-२१ व्या वर्षीच त्याने बाल हे नाटक लिहिले. त्या नाटकाचा जाहीर प्रयोग १९२३ साली झाला. **द श्री पेनी ऑपेरा** हे गाजलेले नाटक त्याने १९२८ मध्ये लिहिले. त्याने एकूण ३५ नाटके लिहिली. त्यापैकी विशेष प्रसिद्ध असलेली नाटके म्हणजे **द श्री पेनी ऑपेरा (१९२८)**, **गॉलिलिओ (१९४५)**, **मदर करेज (१९४६)**, **द गुड वुमन् ऑफ सेट्झुआन् (१९४७)**, आणि **द कॉकेशन चॉक सर्कल (१९४८)** ही होत. १९३३ साली जर्मनीत वंशवादी नाझीपक्ष जेव्हा सत्तेवर आला, तेव्हा ब्रेख्टने जर्मनी सोडली. मधल्या काळात तो बऱ्याच युरोपीय देशात होता. १९४१ ते १९४७ ही सात वर्षे ब्रेख्ट अमेरिकेत राहिला. १९४९ मध्ये ब्रेख्ट पूर्व जर्मनीतल्या साम्यवादी पूर्व बर्लिनमध्ये रहायला गेला. तिथे त्याने बर्लिनचे आन्सेंबलची स्थापना केली. त्याने आयुष्यात नाटकावर, नाट्य सिद्धांतावर जे चिंतन केले, ते आपल्या लेखातून व भाषणातून मांडले. अॅरिस्टॉटलच्या धारणेपेक्षा वेगळी अशी भूमिका त्याने मांडली. खुलेपणाने त्याने साम्यवादाशी असलेली आपली जवळीक साऱ्या जगासमोर मांडली. त्याच्या हयातीतच साऱ्या जागतिक नाटकाला व रंगभूमीला वळण देणारा नाटककार म्हणून ब्रेख्ट प्रसिद्ध झाला. १९५६ मध्ये ब्रेख्ट वारला. १९६४ मध्ये त्याच्या नाट्यविषयक मतांचे संकलन व संपादन जॉन विलेट याने **ब्रेख्ट ऑन थिएटर** या नावाने प्रसिद्ध केले.

ब्रेख्टने नाटक या वाङ्मय प्रकाराला समाजाभिमुख व प्रेक्षकाभिमुख केले. प्रेक्षक हा नाटक पाहणारा निष्क्रिय घटक नाही, तर त्या नाटकांचा अर्थ लावणारा तो सक्रीय घटक असतो हे त्याचे मत त्याच्या काळात क्रांतिकारक होते व आजही ते नवे आहे. सामाजिक घटक माणसांना व त्यांच्या स्वभावाला घडवतात हे त्याचे मत असल्याने व्यक्तीपेक्षा समाजालाच तो घटितांबद्दल व माणसांच्या स्वभावाकरिता जबाबदार धरित होता. म्हणूनच त्याच्या नाटकात ढोबळ अशी पात्ररचना नसते. त्याच्या नाटकात एखादे श्रीमंत पात्र केवळ श्रीमंत म्हणून वाईट नसते, तर गरीब पात्र गरीब म्हणून चांगले नसते. माणसांच्या चांगले किंवा वाईट असण्यासाठी तो भांडवलशाहीला जबाबदार मानीत होता. भांडवलशाहीमुळेच काही श्रीमंत लोक भ्रष्टाचारी बनतात, तर काही गरीब लोक दुष्ट व पाशवी बनतात असे ब्रेख्टचे मत होते.

नाटकांतल्या पात्रांबरोबर प्रेक्षकांनी एकरूप होऊ नये यासाठी ब्रेख्टने विशेष प्रयत्न केले. पात्रांच्या कृतीचे प्रेक्षकांनी बौद्धिक विश्लेषण केले पाहिजे असे ब्रेख्ट मानीत होता. अभिनेत्यांनी म्हणूनच आपल्या वाट्याला आलेली नाटकातील वाक्ये भावनारहिततेने म्हटली पाहिजेत असे ब्रेख्ट म्हणत असे. नाटकाचा संदेश

महत्त्वाचा असल्याने तो प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवण्यासाठी नाटकात ज्या ज्या तंत्रांचा वापर करणे आवश्यक आहे त्या त्या तंत्रांचा नाटकाने उपयोग करावा, असे ब्रेख्टचे मत होते. नाटकाचा संदेश पोहोचवण्यासाठी त्याने नाटकाची शैली विकसित केली. त्याला एपिक थिएटर असे म्हणतात. पारंपरिक नाटकाच्या नाटकीय तंत्रापेक्षा या रंगमंचावर निवेदनाला अधिक महत्त्व होते. या एपिक थिएटरमध्ये नाट्यतंत्रे प्रेक्षकांपासून न लपविणे, हे वास्तव नाही, तर नाटक आहे ही कल्पना प्रेक्षकांसमोर सतत मांडणे, अभिनेत्याने आपल्याला प्रेक्षकांपासून वेगळे न काढणे, आपले नाट्यवस्तूबद्दल असलेले मत अभिनेत्याने नाटकात मांडणे, नाटकामध्ये निवेदनावर भर देणे, प्रेक्षकांनी नाटकातल्या पात्रांबरोबर एकरूप न होणे व नाटकातील सामाजिकता या घटकांना एपिक रंगमंचाची प्रमुख वैशिष्ट्ये मानता येतील. **ब्रेख्ट ऑन थिएटर** या पुस्तकात ब्रेख्टची ही सर्व मते स्पष्ट झाली आहेत.

त्यातील काही वेचे ब्रेख्टचा नाट्यसिद्धान्त समजून घेण्यासाठी महत्त्वाचे आहेत, असे जवाहरलाल नेहरू विद्यापीठाचे प्रा. गो. पु. देशपांडे यांचे मत होते व ते वेचे मराठी वाचकांपर्यंत गेले पाहिजेत अशी त्यांची धारणा होती. ते वेचे प्रा. गो. पु. देशपांडे यांनी निवडले. त्यांचा मराठी अनुवाद मी करावा असे लोकवाङ्मय गृह या नामवंत प्रकाशनसंस्थेने मला सुचविले. अनुवादाचे हे काम फार सोपे आहे व थोड्या वेळात तो होईल अशी माझी कल्पना प्रत्यक्ष अनुवाद करू लागल्यावर नाहीशी झाली. माझी इतर सर्व व्यवधाने सांभाळून या अनुवादाला जवळजवळ दोन वर्षे लागली. ब्रेख्टची मांडणी व त्याचे सैद्धान्तिक मत समजायला काहीसे अवघड होते हे त्या विलंबाचे एक प्रमुख कारण मानता येईल. काही जर्मन शब्दांच्या उच्चारणासाठी प्रा. गो. पु. देशपांडे यांची मदत झाली व आमच्या विद्यापीठातील फ्रेंचचे व्याख्याते श्री. प्रसाद बर्वे यांचीही मदत झाली. याचा इथे आवर्जून उल्लेख करणे आवश्यक आहे. ब्रेख्टच्या जन्मशताब्दीवर्षाच्या अखेरच्या टप्प्यात तरी या पुस्तकाचे प्रकाशन व्हावे असा लोकवाङ्मय गृह या प्रकाशनसंस्थेचा आग्रह होता. याबद्दल मी लोकवाङ्मय गृहाचे श्री. प्रकाश विश्वासराव यांचे आभार मानतो. प्रा. गो. पु. देशपांडे यांनी **ब्रेख्ट ऑन थिएटर** या पुस्तकाचे प्रकाशक लंडन येथील मेथ्यून आणि कंपनी यांची त्यातील निवडक वेचे मराठीत प्रसिद्ध करण्यासाठी परवानगी घेतली व हे वेचे निवडले याबद्दल मनापासून त्यांचा मी आभारी आहे. या पुस्तकामुळे मराठीतील जिज्ञासू वाचकांना ब्रेख्टची नाट्यविषयक मते काय होती हे कळेल अशी आशा इथे मी व्यक्त करतो.

— अशोक कृष्णाजी जोशी

गोवा विद्यापीठ, गोवा

## इंग्रजी आवृत्तीची प्रस्तावना

ब्रेख्टने केलेल्या नोंदी, टिपणे आणि त्याने केलेले सैद्धांतिक लिखाण यावरून इंग्रजी भाषा जाणणाऱ्या वाचकाला ब्रेख्टच्या महत्त्वाच्या लिखाणाची ओळख होईल. त्याच्या लिखाणाची मांडणी इथे कालक्रमानुसार केली असल्याने त्याच्या कला व नाट्यविषयक विचारांचा विकास कसा होत गेला, त्याचे स्वतःचे असे सौंदर्यशास्त्र कसे निर्माण होत गेले, त्याने मांडलेले नाट्यविषयक विचार नाट्येतर क्षेत्रालाही कसे लागू पडतात हे या लेखांवरून लक्षात येते. ब्रेख्टच्या मनात नाट्यासंबंधीचे विचार व सिद्धांत स्पष्ट व तयार रूपातच अस्तित्वात होते असे कित्येकदा समजले जाते. असे समजत असताना आपल्या सिद्धांताची न थकता त्याने केलेली मांडणी व पुनर्मांडणी, आपले विचार, कल्पना यांना सिद्धांताची चौकट पुरविण्यासाठी त्याने केलेली धडपड, आरंभीचा बीजस्वरूपी विचार व कल्पनेपासून अखेर साकार केलेल्या अगदी वेगळ्या कल्पनेपर्यंत त्याने केलेला प्रवास आणि मधल्या काळात त्यात त्याने केलेल्या सुधारणा, त्याला नंतर सुचत गेलेले विचार... या साऱ्याच गोष्टी खूपदा नजरेआड केल्या जातात.

या पुस्तकातील लेखांची निवड श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर Schriften Zum Theater या ग्रंथातून केली आहे. हा ग्रंथ ब्रेख्टच्या मृत्यूनंतर वर्षभराने म्हणजे १९५७ साली फ्रंकफूर्ट येथील सूरकाम्प फेरलाग Suhrkamp Verlag या प्रकाशन संस्थेने प्रकाशित केला होता. हा ग्रंथ अनेक अर्थाने अपूर्ण आहे. कारण त्यात ब्रेख्टचे १९३० पूर्वीचे लिखाण, तसेच त्याचे बरेचसे महत्त्वाचे लिखाण समाविष्ट नाही, आणि त्याने न लिहिलेले काही लेख समाविष्ट केलेले आहेत. म्हणूनच आम्ही श्री. वॉल्टर नूबेल Walter Nubel यांनी ब्रेख्टवर तयार केलेल्या संदर्भसूचीतील सैद्धांतिक स्वरूपाच्या इतर लेखांच्या प्रतीसाठी ब्रेख्ट इस्टेटला लिहिले. (ही सूची झिन अँड फॉर्म Sinn and Form या शीर्षकाखाली पोस्टडाम Postdam या नियतकालिकाच्या १ ते ३ अंकात प्रसिद्ध झाली होती.) शिवाय



आम्ही बर्लिनेर आनसेंबलच्या **टिआटर आर्बाइट** (प्रकाशक : ड्रैस्डेन फेल्राग, ड्रैसडेन, १९५२) या प्रकाशनाचा व ब्रेख्टच्या मृत्यूनंतर काही नियतकालिकातून त्याच्यावर प्रसिद्ध करण्यात आलेल्या लेखांचा आधार घेऊन ही निवड केली आहे.

ब्रेख्टने वेगवेगळ्या कालखंडात लिहिलेले अप्रकाशित लेख, तसेच लेखांश १९५७ नंतर ब्रेख्ट आर्काइवमध्ये जमा झाले. त्यांचा सर्वप्रथम वापर करण्याचा अधिकार मात्र त्याच्या जर्मन प्रकाशकांना होता. आम्हाला मात्र (संपादकांना) त्यातील केवळ दोनच लेख पुनःप्रकाशित करण्याची परवानगी मिळाली. आता ते सर्व लेख सात खंडातील पुनर्संपादित ग्रंथाच्या स्वरूपात **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर** या नावाने प्रसिद्ध झाले असून त्यात अगदी लहानसहान लेख, तसेच लेखांशही समाविष्ट करण्यात आले आहेत. मधल्या कालखंडात आम्ही ब्रेख्ट आर्काइवमधील बहुतेक फायली नजरेखालून घातल्या आणि अप्रकाशित लिखाणातून टीपांमध्ये उद्धृते भाषांतरित स्वरूपात घेऊ शकलो. या टीपा अनोळखी संदर्भाचे स्पष्टीकरण देतात व पृष्ठभूमीचे स्पष्टीकरण देतात. त्याचबरोबर अपूर्णावस्थेत राहिलेल्या ब्रेख्टच्या महत्त्वाच्या सैद्धांतिक लिखाणाची जुजबी स्वरूपाची माहितीही या टीपांमध्ये दिलेली आहे.

प्रस्तुत पुस्तकाची योजना व संघटन आम्ही केले असून त्यात एकदोन नव्या गोष्टी केलेल्या आहेत. **टिआटर आर्बिट** किंवा **दि मूटेर**साठी वेगवेगळ्या काळात लिहिलेल्या टिपणांतील मुद्दे वेगवेगळे करून त्यातील महत्त्वाच्या गोष्टी कालानुक्रमे मांडलेल्या आहेत. जिथे जिथे शक्य होते, तिथे आधी केलेले लेखन व त्यात नंतर केलेल्या सुधारणा ह्या वेगळ्या स्वरूपाच्या कशा आहेत हे दाखवले आहे. काही भाग अनावश्यक म्हणून गाळला असून, पुनरावृत्ती व असम्बद्धता टाळल्या आहेत व पुस्तकाचा आकार मर्यादित ठेवण्यात आला आहे. ब्रेख्टने थिएटरवर लिहिलेल्या कविता संपादनात गाळण्याचे कारण म्हणजे **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर**मध्ये प्रकाशित झालेल्या कवितांखेरीज त्याच्या इतर कितीतरी कविता आहेत आणि ब्रेख्टच्या कवितांचा संग्रह प्रसिद्ध झाल्यास त्यात त्या येतीलच. पुनरुक्तीभयामुळे इथे त्या घेतल्या नाहीत. त्यातील काही कविता जॉन बेर्गर आणि अॅना बॉस्टक यांनी अनुवादित केलेल्या **पोएम्स ऑन द थिएटर** या काव्यसंग्रहात आधीच प्रकाशित झाल्या आहेत. जिथे काही भाग गाळला आहे, तिथे त्याची सविस्तर माहिती देणारी टीप दिलेली असून, मूळ संहिता कोणती आहे हेही स्पष्ट केले आहे. (भाग १, ३ ते ७ आणि ९ ते ११ हे मूळ संहितेवरून घेतले नसून तिच्या नकलेवरून घेतलेले आहेत.)

कालानुसार ब्रेख्टची शैली कशी विकसित होत गेली हे दाखवण्याचा या अनुवादात प्रयत्न केला आहे. त्याच्या लिखाणाच्या आरंभकाळात जी आक्रमकता

होती ती नंतरच्या काळात कमी झाली व त्याचे निबंध औपचारिक स्वरूपाचे होत गेले हे अनुवादात आणायचा प्रयत्न केला आहे.

या अनुवादात वापरलेल्या मूळ जर्मन आवृत्त्या अशा आहेत :

फेर्सूखं (Versuche) : १९३०-३२ च्या दरम्यान कीपेनहॉयरने (Kiepenheuer) ब्रेख्टच्या लिखाणाचे प्रसिद्ध केलेले १५ खंड.

गेझामेल्ट वेर्क (Gesammelte Werke) : लंडन येथील मलिक फेर्लागने (Malik Verlag) १९३८ मध्ये संकलित व प्रसिद्ध केलेले त्याच्या तोवरच्या नाटकांचे दोन खंड.

श्टूक (Stucke) : सूरकाम्प आणि आउफबाऊ (Suhrkamp & Aufbau) यांनी १९५३ पासून ब्रेख्टच्या समग्र नाटकांचे प्रसिद्ध केलेले १२ खंड.

गेडिक्टं (Gedichte) : याच प्रकाशकांनी प्रसिद्ध केलेली त्याची संकलित कविता.

श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर (Schriften Zum Theater)

सूरकाम्पने १९५७ मध्ये प्रकाशित केलेले ब्रेख्टचे सैद्धांतिक लिखाण.

सूरकाम्प आणि आउफबाऊ १९६३ आणि १९६४ मध्ये **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटरचे** १, २ असे सात खंड (ब्रेख्टच्या सैद्धांतिक लिखाणाचे) प्रसिद्ध करणार आहेत. (होते.)

या पुस्तकातील इतर संदर्भ टीपांमध्ये पूर्णांशाने दिलेले आहेत. पुस्तकाच्या अखेरीस दिलेल्या संदर्भसूचीत ब्रेख्टच्या सैद्धांतिक लिखाणाची इंग्रजीत जी भाषांतरे झाली आहेत त्यांची सूची दिली आहे.

शिवाय टीपांमध्ये **हेख्ट** Hecht (वेर्नर हेख्ट : ब्रेख्टस वेग त्सूम एपिशेन टिआटर : हेन्शाल फेर्लाग, ईस्ट बर्लिन, १९६२), **एस्लीन** (मार्टीन एस्लीन : **ब्रेख्ट : ए चॉइस ऑफ इवल्स**, आयर अँड स्पॉटिसवूड, लंडन, १९५९) आणि **मितेन्स्वाय** (वेर्नर मितेन्स्वाय बर्टोल्ट ब्रेख्ट फॉन देर 'माझनाम' झुम **लेबेन देस गॅलिली**, आउफबाऊ फेरलाग, ईस्ट बर्लिन, १९६२) यातील पहिले पुस्तक **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर** ब्रेख्टच्या १९३३ पर्यंतच्या सैद्धांतिक लिखाणाची सुधारित आवृत्ती तयार करणाऱ्या संपादकाने लिहिले आहे. त्यातला काही भाग संक्षिप्त रूपाने **द टुलेन ड्रामा रिव्यूच्या** सप्टेंबर १९६१ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला आहे. याशिवाय ब्रेख्टच्या सैद्धांतिक लिखाणाचा मुख्यत्वे विचार करणारे एकमेव पुस्तक म्हणजे हेल्गा हूल्टबर्गचे **मुंक्सगार्ड** या प्रकाशन संस्थेने १९६२ साली कोपनहागन येथून

प्रसिद्ध केलेले दि एस्थेटिशन आनशाभूंगन बर्टोल्ड ब्रेख्टस् हे आहे. त्या पुस्तकाचा अभ्यास आम्हाला उपयोगी ठरला. इतर संदर्भही योग्य त्या ठिकाणी पूर्ण स्वरूपात दिलेले आहेत.

ब्रेख्ट दफतर व श्री. श्टेफान ब्रेख्ट यांचे त्यांनी केलेल्या मदतीबद्दल आम्ही मनःपूर्वक आभारी आहोत. हेलन वायगेल आणि सुरकाम्प फेर्लांगचे डॉ. उनझेल्ड यांनी जे स्वातंत्र्य आम्हाला दिले त्याबद्दल आम्ही आभारी आहोत. शिवाय सर्व प्रकारची साधनसामुग्री पुरविल्याबद्दल, तसेच प्रश्नांना पत्राव्दारे वा प्रत्यक्ष भेटित उत्तरे दिल्याबद्दल आम्ही हेर हेख्ट, फ्राउ एलिझाबेथ हाउप्टमान, श्री. नूबेल, प्रफेसर बेंटली, प्रफेसर गोरेलिक, हेर पिस्काटोर आणि डॉ. राइनहोल्ड ग्रिम् यांचेही आभारी आहोत.

सप्टेंबर १९६३

## २. एक ताळेबंद

नाटकांच्या संपूर्ण हंगामात आमच्या थिएटरला वारंवार भेट देऊन त्या नाटकांवर गंभीरपणे समीक्षा करणाऱ्यांची मुख्य अडचण म्हणजे त्यांत उकलून दाखवण्यासारखे काहीही गूढ नसते हे त्यांना दिसते. आपले निबर बोट थिएटरकडे करून तो (समीक्षक) असे म्हणू शकणार नाही की, “तुम्हाला वाटत असेल की हे नाटक फार अर्थपूर्ण आहे. पण मी तुम्हाला सांगतो की हा तसला काही प्रकार नाही, ही फसवणूक आहे. हे तुम्ही पाहिलंत ही तुमची दिवाळखोरीच म्हणायला हवी किंवा तुमचा मूर्खपणा, बौद्धिक आळस आणि न्हास यांचा जाहीर पंचनामा आहे” तो बिचारा समीक्षक असे म्हणू शकणार नाही. कारण या प्रकारच्या नाटकात आश्चर्यचकित करणारे काहीच नाही. त्यात दाखवलेले वास्तव तुम्हाला नेहमीच माहिती होते व त्या वास्तवाविषयी काहीच करता येण्यासारखे नाही हेही तुम्हाला माहिती होते. ते वास्तव वाईट आहे हे खरेच आहे, पण ते इतके वाईट आहे हे सांगणे आवश्यक होते का? हे सारे सनसनाटी तर होत नाही ना? हे फार अतिशयोक्त, नाटकी आणि उगीच स्वतःचे महत्त्व वाढवणारे झाले का? तुम्ही उदारमतवादी! जगा व जगू द्या हे तुमचे घोषवाक्य असायचेच. तुम्ही नैतिक दृष्टी बाळगून म्हणणार होऊ द्या त्या सर्वांचे तुकडे. तोंड बंद ठेऊन पूर्ण शांतता पाळावी. स्वतःच्या स्मरणशक्तीची कवाडेही बंद करा. परंतु समजा की अधिक बुद्धिमान प्रेक्षकांना कोणीतरी सांगू लागला की तुम्ही तुमचे थिएटर सुधारण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. आताची स्थिती काही चांगली नाही. त्याचे एक ठराविक उत्तर संभवते. हे थिएटर आउसबर्ग शहराच्या दृष्टीने ठीक आहे. पण असे सांगणारे प्रेक्षक मात्र स्वतःला सर्वसामान्यांपेक्षा वेगळे, खास असे प्रेक्षक समजत असतात. माझ्या प्रिय वाचकांनो थिएटरमध्ये अपवाद ठरण्यासारखे, म्हणजे खास प्रयोग करायला काहीच हरकत नाही. असे जर प्रयोग केले गेले तर त्यांचे अनुकरण होईल. यावर नाटकांचे दिग्दर्शक खांदे उडवून म्हणतील की : नाटकांना तर प्रेक्षकच येत नाही. थिएटर तर अर्धरिक्तामेच असते. या परिस्थितीत मी जास्त पैसे का खर्च करावेत?

परंतु आपण पैसे खर्च करित नसतो म्हणून थिएटर अर्धरिकामे राहते इकडे कोणाचेच लक्ष नसते. आज आहे त्यापेक्षा जर आपले थिएटर अधिक चांगले असते, त्याला ऑपेरा इतकी जर प्रसिद्धी मिळाली असती, त्याची परंपरा जोपासण्यासाठी जर ऑपेरा परंपरा जोपासण्यासाठी जेवढे कष्ट घेतले तितके कष्ट घेतले असते, वर्गणी जमा करून जर नाटकांकरिता नाटकांचा असा प्रेक्षकवर्ग निर्माण केला असता तर नाटकांना जास्त प्रेक्षक मिळाले असते, नाटक कंपन्यांनाही जास्त पैसा मिळवता आला असता. परंतु पैशाच्या राशी ऑपेराकडे वळल्या. खूप पैसे खर्च करून लब्धप्रतिष्ठितांना कार्यक्रमांकडे आकर्षित करण्याचा प्रयत्न केला गेला. अगदी नवेकोरे ऑपेरा रंगमंचावर सादर केले गेले. आणि नाटकाच्या वाट्याला नवे काहीच आले नाही. नाटकाला कच्चे, नवखे, तरुण अभिनेते मिळाले आणि प्रमुख अभिनेते म्हणून मध्यम दर्जाची माणसे मिळाली. तरुण माणसेही अधून-मधून अभिनयाची चमक दाखवू शकतात, नाही असे नाही. परंतु सगळेच जर त्यांच्यावर सोपवले तर तेही बिघडण्याची शक्यता निर्माण होते. एका अगदी योग्य अभिनेत्याला डॉन कार्लोसची अतिशय अवघड अशी भूमिका मिळाली. त्याला पुरेशा तालमीही करायला मिळाल्या नाहीत. तरीही त्या भूमिकेसाठी त्याला सतत आमंत्रणे येत असतात. त्याचा परिणाम म्हणून त्याच्या अभिनयात तोचतोचपणा येऊ लागला आहे. उज्ज्वल भविष्य पाहणाऱ्या एका अभिनेत्रीला अत्यंत महत्त्वाच्या काही भूमिका मिळाल्या. तिला एलिझाबेथ आणि मॅदलीनच्या भूमिका कराव्या लागल्या. मग ती अनुभवाची कसर भरून काढण्यासाठी काही उथळ स्वरूपाच्या गोष्टींचा आधार घेऊ लागली. अशा परिस्थितीत ती अडचणीतून कसा मार्ग काढायचा एवढेच शिकली. कठीण परिस्थितीला तोंड द्यावे लागणाऱ्या अभिनेत्यांवर फार ताण पडतो, त्यांचे शोषणच होते. निर्मात्याकडे क्वचितच स्पर्धेत टिकण्याची शक्ती व कष्टाळूपणा असतो. वाड्मयीन महत्त्वाकांक्षेने त्याला पछाडलेले असते. जुन्या तसेच अगदी नव्या अभिनेत्यांना एका मापाने मोजून त्यांच्यावर तो मेहनत घेतो, कारण त्यांचा अभिनय त्याला प्रेक्षकांच्या दृष्टीने सुसह्य बनवायचा असतो. सेटिंग्ज व्यवस्थित नसतात, रंगमंच सामग्री दारिद्र्य दाखविणारी असते. थिएटरमध्ये कसे वागावे हे ज्यांना समजत नाही असे प्रेक्षक मागच्या रांगात बसलेले असतात. आणि अशा परिस्थितीत त्याला नाट्यप्रयोग सादर करावा लागतो. हुशार अभिनेतेही सर्वसामान्य किंवा जाणकार प्रेक्षकांची गर्दी खेचू शकत नाहीत.

नाटकाच्या पूर्ण हंगामभर अशा थिएटरमध्ये प्रामाणिकपणे काम केल्यावर व थिएटरची अभिनयक्षमता आणि त्याच्यासमोरील आदर्श पाहिल्यावर असे वाटू लागते की लहानसहान पाहुण्या नाटक कंपन्यांना बोलावण्याची पूर्वीची पद्धती तर चांगली नव्हती ना? मी फार टोकाचा विचार करू लागलो आहे असे तुम्हाला

वाटेल. पण माझा विचार अगदीच निरर्थक नाही. आज थिएटर फारसे उपयोगाचे नाही अशी जी भावना निर्माण झाली आहे तिची कारणे अशा टोकाच्या विचारात शोधणे शक्य आहे. ऑगजबर्गमध्ये फक्त ऑपेराच यशस्वी ठरतो आणि चांगल्या नाटकांनाही प्रेक्षक मिळत नाहीत ही वस्तुस्थिती आहे. याविरोधी असा प्रतिवाद करता येईल : लोकांना कदाचित ऑपेराचा मोठा आवाज किंवा गाजावाजा आवडत असेल. (तसे पाहिले तर नाट्यगृहात व त्यासाठीही असा गाजावाजा करणे शक्य आहे.) परंतु लोकांना संगीत आवडते, लोकांना भपका आवडतो किंवा सवयीनेच लोक ऑपेराला जातात ही कारणे समाधानकारक ठरणार नाहीत. दुसऱ्या शहरातील प्रेक्षक इथल्या प्रेक्षकांपेक्षा अधिक बुद्धिमान आहेत असे म्हणता येणार नाही. तरीही तिथे नाटकाइतकेच प्रेक्षक ऑपेराला मिळतात. ऑगजबर्गमध्ये सुमार दर्जाचा ऑपेरा सादर करण्यासाठी जेवढा पैसा खर्च होतो तेवढा जर चांगले नाटक सादर करण्यावर केला तर अत्यंत चांगले नाटक सादर करणे शक्य होईल. ऑगजबर्गच्या प्रेक्षकांनी वाईट नाटके पाहणे जाणीवपूर्वक सोडून दिले पाहिजे असे मला वाटते.

(झिन् उण्ड फॉर्मधील 'ऑगजबर्गर टिआटर-क्रिटिकेन'वरून घेतलेला 'आइनं आब्रेशुंग' या शीर्षकाचा भाग)

**टीप :** ऑक्टोबर १९१९ ते जानेवारी १९२१ च्या दरम्यान यु.एस्.पी.डी. या डब्या विचारसरणीच्या संघटनेच्या ऑगजबर्गर फोल्क्सवील (Augsburger Volkswille) या वृत्तपत्रासाठी ब्रेख्टने सुमारे बारा लेख लिहिले. त्यापैकी हा लेख असून तो १४ मे १९२० ला प्रकाशित झाला. ब्रेख्टची नाट्यविषयक भूमिका मांडणारा महत्त्वाचा लेख म्हणून तो प्रसिद्ध आहे. यात उल्लेखिलेला निर्माता फ्रेडरिक मेर्झ (Merz) हा होय. १९०३ पासून कार्ल हाउस्लरने नाट्यदिग्दर्शन केले. ब्रेख्टच्या टीकेनंतर तीन वर्षांनी या नाट्यगृहात केवळ ऑपेराच सादर केले गेले. म्युनिक येथून येणाऱ्या नाटक कंपन्या मात्र अधूनमधून इथे नाटके सादर करीत.

१९२१ च्या उन्हाळ्यात ब्रेख्टने विद्यापीठ सोडले व तो म्युनिकला राहायला गेला. तिथेच त्याच्या आरंभ काळातील चार नाटकांपैकी तीन नाटकांचे मुहूर्ताचे प्रयोग झाले. १९२४ साली बर्लिनला जाऊन तिथे स्वतंत्र लेखक (फ्री लान्सर) म्हणून स्थिरावेपर्यंत त्याने नाटकावर कोणतेही लेख लिहिले नाहीत.

□□□

## शाँचे कौतुक

शाँचे मत व अनुभव यावर आधारलेले त्याचे पक्के मत असे आहे की कोणत्याही विषयावर मुक्तपणे आपले मत घ्यायचे असेल तर लोक आपल्याला दांभिक म्हणतील ही भीती मनातून काढून टाकली पाहिजे.

शाँने आपल्या लेखनप्रपंचाच्या आरंभापासूनच आपल्याभोवती कोणी आरत्या ओवाळणार नाही हे पाहिले होते. (असे करण्याने आपण अधिकच प्रसिद्ध होऊ याचीही त्याला कल्पना असणार! पण प्रसिद्ध होण्याचे भय त्याने कधीच बाळगले नव्हते. कुठल्याही सभ्य गृहस्थाच्या हाती स्वतःची तुतारी स्वतः वाजवणे हे एक महत्त्वाचे साधन असते हे त्याला नीट माहीत होते. हे खणखणीत नाणे आपल्या हाती आहे हे त्याने कधी लपवून ठेवले नाही.)

आपल्या प्रतिभेचा वापर शाँने लोकांना इतके भयचकित करण्यासाठी केला की त्याच्यापुढे लोटांगण घालण्याचे धाडस करणेही त्यांना अशक्य झाले.

शाँ हा एक दहशतवादी आहे हे आपण आता पाहू या. शाँची दहशत वेगळ्या प्रकारची आहे. त्यासाठी तो विनोदाचे लोकविलक्षण हत्यार वापरतो. या लोकविलक्षण माणसाचे असे मत आहे की सर्वसामान्य माणसांच्या शांत व निर्मळ डोळ्यांची आपल्याला सर्वात जास्त भीती वाटली पाहिजे. आणि कोणत्याही परिस्थितीतही ही भीती वाटली पाहिजे. त्याच्या या मतामुळे त्याला सहजसिद्ध असे श्रेष्ठत्व मिळाले आहे. प्रत्यक्ष जीवनात, रंगमंचावर किंवा छापील शब्दांद्वारे त्याला जे विरोध करतात त्यांना क्षणभरही असे म्हणता येणार नाही की सामान्य माणसाच्या त्या शुद्ध नजरेला न पटणारे शाँने काही लिहिले किंवा केले आहे.

आपल्या सिद्धांताचा पद्धतशीर वापर शाँने केला आहे. आक्रमकतेलाच गुणवत्ता मानणाऱ्या तरूण पिढीलाही शाँच्या संदर्भात आपली आक्रमकता काबूत ठेवावी लागते. शाँच्या कोणत्याही सवयींवर - अगदी तो वापरीत असलेल्या

विशिष्ट छापाच्या अंतर्वस्त्रांवरही - टीका करणे म्हणजेच स्वतःचे वस्त्रहरण करून घेणे आहे याची जाणीव त्यांनाही आहे. शॉने किती मोठे व्यक्तिस्वातंत्र्य मिळविले होते हे स्पष्ट होण्यासाठी दोनच उदाहरणे पुरी होतील. त्याने प्रार्थनास्थळी कुजबुजत बोलण्याची पद्धती मोडून काढली आणि तिथे मोठ्याने व आनंदाच्या सुरात बोलण्याचे धैर्य त्याने दाखविले. कोणत्याही महत्त्वाच्या गोष्टीकडे पाहण्याचा योग्य दृष्टिकोण म्हणजे तिच्याकडे सहजतेने व तिरस्काराने पाहणे हाच आहे हे त्याने सिद्ध केले. असे पाहणे म्हणजेच पूर्ण लक्ष देऊन पाहणे आणि जागरूक असणे अशी त्याची धारणा होती.

सर्व प्रसंगी सभ्यता, विनोद आणि तर्क यांचा वापर करण्याचा प्रत्येक माणसाला हक्क आहे आणि हा हक्क बजावीत असताना होणाऱ्या विरोधाला जुमानायचे कारण नाही हे मत शॉच्या दहशतवादात बसते. करमणूक करणाऱ्या गोष्टीकडे पाहून हसायला धैर्य लागते हे जसे शॉला माहित आहे, तसेच करमणूक करू शकणाऱ्या गोष्टी शोधणे हे फार गंभीर काम आहे हेही त्याला माहिती आहे. त्याच्यासमोर निश्चित ध्येय आहे म्हणून त्याला माहिती आहे की वाङ्मयात जी एक प्रकारची गंभीरता आहे त्यामुळे आपले लक्ष दुसरीकडे वळवले जाते, विचलीत होते आणि आपला वेळही वाया जातो. (इतर तरूण लेखकांप्रमाणे त्याचाही नाट्यलेखनविषयक दृष्टिकोण अपरिपक्व आहे.) या अपरिपक्वतेचा तो मुक्तपणे वापर करतो, आणि ती लपवीतही नाही. थिएटरला जेवढी गंमत देणे शक्य आहे तेवढी गंमत तो देतो. प्रेक्षक नाटक बघायला का जातात? मोठ्या आणि प्रगत नाटककारांना ज्या वास्तवात रस असतो तेच वास्तव एखाद्या दुःस्वप्नासारखे होते आणि तेच त्यांना नाटकप्रवण करीत असते. शॉच्या नाट्यनिर्मितीमागचे हे तर्कशास्त्र आहे. तो हाताळीत असलेले प्रश्न इतके नेमके व चांगले असतात की त्यांना दुसऱ्याच आवरणाखाली दडवणे त्याला सोपे जाते. मग त्याने निर्माण केलेले हे मनस्वी आवरणच लोकांना हवेहवेसे वाटू लागते.

### स्वतःच्याच निराशावादी भाकितांपासून शॉचा बचाव

नाटकाच्या भवितव्याविषयी शॉची स्वतःची अशी काही मते होती याची मला थोड्या वेळापूर्वी आठवण झाली. माहिती मिळविण्यासाठी म्हणून भविष्यकाळात लोक नाटक पाहायला जाणार नाहीत असे त्याने म्हटले होते. वास्तवाची पुनर्निर्मिती करून सत्याचा आभास निर्माण करता येतो यावर त्याचा विश्वास नव्हता. हेच त्याच्या या लोकविलक्षण मतातून व्यक्त होते. त्याच्या या लोकविलक्षण मताला तरूण पिढीचा विरोध असणार नाही. त्याच्या समकालिनांपेक्षा शॉची नाटके श्रेष्ठ असण्याचे कारण म्हणजे त्यांचे आवाहन विवेकशक्तीला होते.



त्याच्या स्वतःच्या मताशी त्याचे नाट्यजग निगडीत आहे. त्याच्या नाटकातील पात्रांचे दैव, त्यांचे विचार व दृष्टिकोण घडवितात. शॉने केलेल्या समस्यांच्या मांडणीमुळे त्याच्या पात्रांना त्यांची स्वतःची मते व भूमिका पूर्णपणे विकसित करण्याची संधी मिळते, तसेच प्रेक्षकांच्या मतांना विरोध करणेही त्यांना शक्य होते. (आपल्या नाटकातील समस्या मोठ्या प्रगल्भ व प्रसिद्ध स्वरूपाच्या असतात असा दावा शॉने कधीही केला नाही. एखादा सर्वसामान्य कवडीचुंबक नफेखोर सावकार त्याला सुवर्णमुद्रा करण्याच्या लायकीचा वाटतो. मग त्याच्या नाटकातील कथानकात एखादी देशप्रेमी मुलगी आढळते. त्या मुलीची कथा ओळखीची वाटावी आणि त्या सावकाराची अखेरही स्वाभाविक आणि समाजहिताशी सुसंगत वाटावी याची तो काळजी घेतो. पात्रांच्या संबंधीच्या आपल्या जुन्या धारणा उघड्यावागड्या करून, त्यांचे सत्य रूप आपल्याला दाखवून अशा पात्रांच्या मतांवर त्याला टीका करायची असते.)

लोकांच्या साचेबंद स्वरूपाच्या कल्पना मोडीत काढण्यात शॉला रस असल्याने त्याने पात्रनिर्मिती करताना त्यांची पात्रगत वैशिष्ट्ये जणू त्याच दृष्टीने कल्पिली असावी असे वाटते. एखाद्या विशिष्ट प्रकारच्या पात्राची सारी शक्य ती वैशिष्ट्ये एकत्र करायची आणि त्या पात्राला ती चिकटवायची ही आपली सवय शॉला माहिती आहे. नफेखोर सावकार हा भिन्ना, गुप्तता पाळणारा आणि निर्दय असतो असा एक समज असतो. तो धैर्यवान, विचारी व दयाळूही असू शकतो हा विचार आपण क्षणभरही करू शकत नाही. शॉ मात्र नेमके तेच करतो.

नायक हे सत्प्रवृत्तीचे नमुने नसतात आणि ज्याला नायकत्व वा वीरत्व म्हणतात ते म्हणजे परस्परविरोधी गुणधर्माची जिवंत आणि फार मजेदार अशी मिसळ किंवा खिचडी असते हे शॉचे मत त्याच्याइतकी श्रेष्ठ गुणवत्ता नसलेल्या त्याच्या वारसदारांनी मांडायचा प्रयत्न केला. ते अशा दुःखद निर्णयाप्रत आले की नायक व नायकत्व नावाची गोष्टच अस्तित्वात नसते. नायकत्वासंबंधीचा हा प्रश्न शॉला बहुधा महत्त्वाचा वाटत नसणार. नायकांबरोबर राहण्यापेक्षा सामान्य माणसांच्या बरोबर राहणेच तो पसंत करील.

आपल्या नाट्यरचनेसंबंधीची शॉची भूमिका अगदी स्पष्ट, उघडीवागडी असते. लोक आपली लेखनप्रक्रिया पाहत आहेत, त्यांची आपल्यावर सतत नजर आहे याचे त्याला काही वाटत नाही. आपली लेखनप्रक्रिया निरखण्याचे लोकांचे काम तो सुकर करीत असतो व ते करताना तो आपली सारी वैशिष्ट्ये, अभिरूची आणि अगदी लहानलहान मर्मस्थानेही लोकांसमोर स्पष्टपणे मांडत असतो. त्याच्या या सवयीबद्दल आपण त्याचे आभारच मानले पाहिजेत. आजच्या तरूणांच्या विरोधी मत त्याने मांडले, तर ते तरूण त्याची मते लक्ष देऊन ऐकतील.

तो फार चांगला माणूस आहे. (यापेक्षा कोणाविषयी अधिक चांगले असे आपण काय म्हणू शकतो?) शिवाय त्याने ज्या कालखंडात लिखाण केले, त्या कालखंडात मूड्स आणि भावनांपेक्षा मतांचा आदर करणे महत्त्वाचे मानले जात होते. आज ज्या ज्या गोष्टी लिहिल्या जात आहेत त्यातील सर्वात अधिक टिकणारी गोष्ट म्हणजे लोकांची मते किंवा भूमिका हीच आहे.

### मौज : सतत वाढणारी साथ

युरोपमधील दुसऱ्या लेखकांची मते काय आहेत हे समजणे अवघडच आहे. परंतु वाङ्मयाच्या संदर्भात त्यांना काय वाटत असावे याविषयी मी तर्क करू शकतो. वाङ्मयनिर्मिती हा एक करूण उद्योग आहे असे त्यांचे मत असावे. आपल्या अन्य सहकाऱ्यांहून शाँचे याबाबतचे मतही वेगळेच आहे. (इतर युरोपीयन लेखकांपेक्षा त्याची मते फार वेगळी आहेत. प्रत्येक विषयावर त्याचे असे स्वतःचे मत आहे, इतर युरोपीय लेखकांना मते असली तरी ते ती व्यक्त करीत नाहीत. म्हणूनच शाँची मते इथे स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. वेगळी मते असणे हा काही त्याचा दोष नाही. फार तर तशी मते बाळगणे त्याच्या दृष्टीने गैरसोयीचे आहे, ती मते त्याला स्वतःलाच बोचणारी आहेत असे म्हणता येईल.) शाँचे माझ्याशी एका मुद्द्यावर एकमत होईल : त्याला लिहिणे आवडते. लिखाण करून हुतात्मा होता येते अशी कल्पना त्याच्या मनात वा मनाबाहेर कोठेही नाही. साहित्यसेवा करीत असताना त्याने जीवनाशी असलेले अतूट नाते तोडलेले नाही, ते तर अधिकच दृढ झाले आहे. कोणालाही जिचे अनुकरण करता येईल अशी उल्हसित वृत्ती आणि आपला आनंदी मूड दुसऱ्यांपर्यंत संक्रमित करण्याची त्याची क्षमता व दुसऱ्यावर होणारा परिणाम अपवादस्वरूप मानावे लागतील. त्याने जीवनाशी राखलेला संपर्कच त्याच्या श्रेष्ठत्वाचा मापनदंड मानावा का हे मला समजत नाही. तो लिहीत असलेल्या प्रत्येक वाक्यागणिक त्याचे शारीरिक व मानसिक बल वाढत असते असा भास आपल्याला होतो. त्याचे लिखाण वाचून बाकीक (bacchic) स्वरूपाची नशा येत नसली तरी असे नक्की म्हणता येते की त्याचे लिखाण वाचणे निःसंशयपणे आरोग्यवर्धक आहे. आपल्या तब्येतीची पर्वा न करणारे लोकच त्याचे शत्रू असू शकतील.

शाँच्या उदंड विचारधनातील एखादा विचार वा कल्पना साचेबंद स्वरूपाची आहे असे अजिबात म्हणता येणार नाही. त्याने मात्र दुसऱ्यांच्या कोणत्या कल्पना साचेबंद स्वरूपाच्या आहेत हे सहज ओळखले आहे हे मला माहिती आहे. स्वतःची वास्तवाकडे पाहण्याची दृष्टी अधिक महत्त्वाची आहे असे शाँला वाटणे साहजिक आहे. त्याच्यासारख्या माणसाला असे वाटणे अगदी स्वाभाविक आहे.

मला असे वाटते की शॉच्या अनेक मतांचा संबंध त्याच्या वैशिष्ट्यपूर्ण उत्क्रांती सिद्धांताशी आहे. त्याचा उत्क्रांतीसिद्धांत दुसऱ्या कमी दर्जाच्या उत्क्रांतीसिद्धांतापेक्षा निश्चितपणे फार वेगळा आहे. स्वतःमध्ये सुधारणा घडवून आणण्याच्या माणसाच्या अमर्याद शक्तीवर त्याचा जो विश्वास आहे त्याचा त्याच्या लिखाणावर सर्वाधिक प्रभाव आहे. मला या उत्क्रांतीसिद्धांतापैकी कोणताही सिद्धांत नीट माहिती नाही. तरीही मी उत्स्फूर्तपणे शॉचा सिद्धांत पसंत करीन. असे करणे म्हणजे शॉच्या नावाने चांगभले करणेच आहे. म्हणजेच शॉ सारखा निर्भय, तीक्ष्ण बुद्धीचा आणि आपले म्हणणे प्रभावीपणे मांडणारा माणूस विश्वास ठेवण्यासारखा आहे, असेच मला वाटते. एखाद्या विधानामागचे बळ त्या विधानाच्या उपयोजनापेक्षा अधिक महत्त्वाचे असते आणि एखाद्या माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वाची उंची तो करीत असलेल्या कामापेक्षा अधिक महत्त्वाची असते असे मला नेहमीच वाटत आले आहे.

(२५ जुलै १९२६ च्या बर्लिन-कूरिअरमधील ओवेशन फ्युर शॉ (Ovation fur Shaw) या लेखावरून.

**टीप :** ब्रेख्टचे **दिकिश्ट (Dickicht)** हे नाटक एरिक एंगल याने दिग्दर्शित केले होते. त्याच्या सादरीकरणाच्या १५ दिवस आधी शॉच्या **सेंट जोन** या नाटकाचा प्रयोग डॉइशेस टिआटर या नाट्यगृहात १४ ऑक्टोबर १९२४ ला झाला. त्याचे दिग्दर्शन मॅक्स राइनहार्ड्टने केले होते तर त्यातील मुख्य भूमिका एलिझाबेथ बर्गनेट आणि रुडोल्फ फॉरस्टर यांनी केल्या होत्या. त्यावेळी ब्रेख्ट त्या नाट्यगृहात काम करीत असे. त्याने राइनहार्ड्टच्या तालमी पाहिल्या होत्या. बर्गनरचे असे मत आहे की 'शॉने स्वतः तो प्रयोग (राइनहार्ड्टने दिग्दर्शित केलेल्या **सेंट जोन**चा प्रयोग) पाहिला नाही आणि ब्रेख्ट व शॉची प्रत्यक्ष भेट कधीच झाली नाही.

एलिझाबेथ हाउप्टमानचे असे मत आहे की शॉच्या सत्तराव्या वाढदिवसाच्या निमित्ताने हा गौरवपर लेख ब्रेख्टने विएन्ना येथील **नॉय फ्राय प्रेस** (न्यू फ्री प्रेस) साठी लिहिला होता. त्यावेळी ब्रेख्ट विएन्नाजवळच राहत असे.

इंग्रजी लेखकांवर ब्रेख्टने १९२० पासून लिहिलेले लेख उपलब्ध आहेत. १९ मे १९२५ ला त्याने स्टीवन्सनवर लेख लिहिला होता. स्टीवन्स हा अमेरिकन लेखक आहे अशी ब्रेख्टची समजूत होती. दुसऱ्या एका लेखात त्याने **द वे ऑफ ऑल् फ्लेशचे** परीक्षण केले आहे. तो लेख बर्लिनमध्ये **दास तागेबुश**मध्ये २१ डिसेंबर १९२९ ला प्रसिद्ध झाला होता. मॉमवरील 'रेसिगनेशन आयनस ड्रामाटिक्स' हा अपूर्ण लेखही **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर**मध्ये समाविष्ट केला आहे.

या निबंधातील 'तरूण लेखक', 'तरूण पिढी' हे उल्लेख त्याचे त्यावेळचे मित्र आर्नोल्ड ब्रॉनेन, आल्फ्रेड ज्लोब्लिन, याकोब गाइस, मेलिकओर फिशर आणि एरिक एंगल यांच्या संदर्भातील असावेत.

□□□

## बर्ट ब्रेख्टशी एक संवाद

- प्र. तुम्ही एक कवी व नाटककारही आहात असे मी समजतो. माझा हा समज बरोबर आहे ना?
- उ. माझी कविता बरीचशी व्यक्तिगत स्वरूपाची कविता आहे. ती बॅन्जो किंवा पियानोसारख्या वाद्याच्या साथीने गायची कविता आहे, त्याचबरोबर ती नाट्यमयरीत्या सादर करणेही आवश्यक आहे. माझ्या नाटकात मात्र मी व्यक्तिगत भावनांवर भर देत नाही, तर साऱ्या जगाच्या भावनांचा आविष्कार करित असतो. काव्यातील भावाविष्काराच्या अगदी विरुद्ध टोकाचा असा हा वस्तुनिष्ठ भाव मी नाटकातून व्यक्त करित असतो असेही म्हणता येईल.
- प्र. पण तुमचे हे मत तुमच्या नाटकांच्या प्रयोगातून नेहमीच स्पष्टपणे सादर केले जात नाही.
- उ. ते कसे शक्य आहे? माझी नाटके नेहमीच चुकीच्या पद्धतीने सादर केली जातात. सादर करणारी माणसे त्यांना भावलेल्या माझ्यातल्या कवीला सादर करण्याचा प्रयत्न करतात - खरं पाहिलं तर ते ज्या पद्धतीने मला सादर करतात तसा मी माझ्या नाट्यसंहितेतही नसतो व नाटकांबाहेरही नसतो.
- प्र. आपल्या पात्रांच्या जीवनात व नाट्यप्रसंगात नाटककार एक साहित्यिक या नात्याने सहभागी होत असतो आणि अखेरीस नाटकातून जे आविष्कृत होते त्यातही त्याचा सहभाग असतो ही कल्पना तुम्हाला मान्य नसून तुम्ही ती नाकारता असे समजायचे का?
- उ. माझ्या नाटकात मी माझ्या व्यक्तिगत भावनांना लुडबूड करू देत नाही. मी तसे केले तर जगासंबंधी मी चुकीचा दृष्टिकोण व्यक्त केल्यासारखे होईल. मी एका अभिजात्य, थंड, निर्मम व बुद्धिनिष्ठ सादरीकरण शैलीच्या दृष्टीने प्रयत्न करित आहे. नाटकामुळे आपल्या हृदयाला थोडी ऊब, दिलासा

मिळेल या अपेक्षेने नाटके पाहायला येणाऱ्या निर्बुद्धांकरिता मी नाटके लिहीत नसतो.

- प्र. मग तुम्ही कोणाकरिता लिहिता?
- उ. केवळ मजेकरिता नाट्यगृहात येणाऱ्या आणि स्वतःची विचारशक्ती जागृत ठेवून नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांकरिता मी लिहितो.
- प्र. पण बहुसंख्य प्रेक्षकांना तर हृदय हेलावणारी नाटके हवी असतात.
- उ. प्रेक्षकांना पूर्ण बुद्धिमान समजून त्यांना मान देणे मला योग्य वाटते. सतराव्या वर्षीच प्रौढ होणाऱ्या प्रेक्षकांना साधीसुधी माणसे समजणे पूर्णपणे चुकीचे आहे. मी प्रेक्षकांच्या बुद्धीला आवाहन करतो.
- प्र. काही वेळा आपल्या नाट्यसामुग्रीवर बौद्धिक पकड बसविण्यास तुम्ही कमी पडता असे मला वाटते. तुम्ही नाट्यप्रसंग स्पष्ट करीत नाही.
- उ. मी नाट्यप्रसंगांची उघडीबोडकी मांडणी करतो. कारण माझ्या प्रेक्षकांनी त्यावर विचार करावा असे मला वाटत असते. म्हणूनच मला तल्लख प्रेक्षकांची जरूर भासते. नाटक कसे पाहावे, नाटक पाहताना आपल्या बुद्धीचा वापर करून कसा आनंद मिळवावा हे या प्रेक्षकांना समजते.
- प्र. आपल्या प्रेक्षकांना गोष्टी सुलभ करून सांगाव्यात असे तुम्हाला वाटत नाही असा याचा अर्थ घ्यायचा का?
- उ. जे काही मी नाटकातून सादर करीत असतो ते समजण्याइतकी मानसिक गती वा तयारी माझ्या प्रेक्षकांकडे असली पाहिजे असे मला वाटते. माझ्या नाटकात घडणारे सारे पूर्णतः बरोबर व खरे आहे याची त्यांना मी खात्री देतो. मनुष्यजीवनाबद्दल मला असलेल्या ज्ञानावर भरवसा ठेवण्याची माझी तयारी आहे. परंतु त्या साऱ्याचा अर्थ कसा लावायचा हे मात्र मी प्रेक्षकांवरच सोपवतो. माझ्या नाटकाचा अर्थ नाटकाशीच संबंधित असतो आणि तो नाट्यकृतीतूनच साकारतो. तुम्हाला तो नाटकातूनच मिळवावा लागतो.
- प्र. तुमच्यापेक्षा वेगळ्या रस्त्याने जाऊन एखाद्या अभिनेत्याने नाट्यार्थ सरळपणे प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवायचा प्रयत्न केल्यास तुम्ही विरोध कराल काय?
- उ. जे घडत असते ते प्रेक्षकांपर्यंत सरळ पोहोचवणारे काही नाटककार असतात. मी त्यातलाच एक आहे. माझ्या नाटकाचा अर्थ सहज समजू शकतो. माझ्या नाटकातील घटनांचा अर्थ मला स्पष्ट करून सांगावा लागत नाही. काही लेखकांना नाटकातल्या घटना मांडण्याबरोबरच त्यांचे सैद्धांतिक स्पष्टीकरणही घ्यायची गरज भासते. शिवाय एक तिसरा पंथ आहे. जिवंत अशी नाट्यसामग्री

आणि संकल्पनात्मक विश्लेषण या दोन्हींचे मिश्रण काही नाटककार सादर करीत असतात. मला मात्र नाट्यकलेच्या दृष्टीने पहिला प्रकारच सर्वात योग्य वाटतो.

- प्र. तुमचे म्हणणे खरेच आहे. परंतु त्यामुळे काही वेळा प्रेक्षकांच्या मनात गोंधळ निर्माण होऊ शकेल. ते मूळ नाट्यसूत्र हरवून बसतील.
- उ. असे झाल्यास तो आधुनिक नाट्यतंत्रकलेचा दोष मानावा लागेल. कारण ते विश्लेषण व गूढार्थावर भर देते.
- प्र. लेखकाबरोबरच निर्मात्यालाही नाट्य घटनाक्रम प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचविण्यात रस असतो असे तुम्हाला म्हणायचे आहे काय?
- उ. आपण प्रत्यक्ष सादरीकरणाच्या काळाचा विचार केला तर याचे उत्तर 'होय' असेच द्यावे लागेल. सादरीकरणद्वारेच चांगली नाटके समजू शकतात. परंतु आपण यासाठी सध्या अस्तित्वात असलेल्या प्रचंड गोंधळाच्या परिस्थिती पासून दूर गेले पाहिजे. नाटकांची वाईट भिक्तीचित्रे ही या गोंधळाची परिसीमा आहे. मला एपिक थिएटरच हवे आहे. नाट्यनिर्मितीत नाटकातल्या घटना पूर्णपणे सौम्य व वास्तव रीतीनेच मांडल्या पाहिजेत. अलिकडे नटमंडळीच प्रेक्षकांच्या भावनांना हात घालायचा प्रयत्न करून नाटकाचा अर्थ धूसर करू लागली आहेत. नाटकातील पात्रे साकार करीत असताना त्या पात्रांचे विशिष्ट रूपच प्रेक्षकांच्या मनावर बिंबवण्याचा प्रयत्न होतो आणि या प्रक्रियेत मूळ पात्राचे चुकीचे चित्रण होते. या आजच्या प्रथेपेक्षा अगदी वेगळे करणे आवश्यक आहे. अत्यंत वस्तुनिष्ठपणे, अभिजात्य पद्धतीने व थंड डोक्याने पात्रे सादर करणे आवश्यक आहे. प्रेक्षकांनी पात्रांशी एकरूप होऊ नये. पात्रे समजून घ्यायची असतात, त्यांच्याशी एकरूप व्हायचे नसते. भावना या खाजगी वा व्यक्तिगत स्वरूपाच्या असतात आणि त्यांना मर्यादा असतात. याउलट विवेकशक्ती व्यापक स्वरूपाची व विश्वसनीय असते.
- प्र. हा तर कोणतीही तडजोडीची भूमिका नाकारणारा बुद्धिवाद झाला. आजकालच्या बुद्धिवादविरोधी भूमिका मांडणाऱ्या फॅशनपेक्षा तुम्ही वेगळी भूमिका घेता हे फार महत्त्वाचे आहे.
- उ. असेही असू शकेल. लोकांना वाटतो तसा काही गोंधळ माझ्या भूमिकेत नाही. माझ्या नाटकाची मूळ सामग्री असते तिच्या पुरतीच मी माझी नाटके मर्यादित ठेवतो. हे खरे आहे, परंतु जे प्रातिनिधिक स्वरूपाचे आहे तेच मी मांडीत असतो. माझ्या नाट्यसामग्रीची मी निवड करीत असतो. या निवडीतच एक शिस्त असते. माझ्या नाटकातील पात्र जेव्हा विसंगत वर्तन करतात, तेव्हा असे

म्हणता येते की कोणाचेही वागणे दोन वेगवेगळ्या प्रसंगी अगदी एकसारखे असू शकत नाही. पात्राच्या बाह्यजीवनात जे फरक होतात त्यांचा परिणाम त्याच्या अंतर्जीवनावर होऊन तिथेही बदल घडतात. 'अहम्'चे सातत्य हे एक मिथ आहे. माणूस हा अणूसारखा असून त्याचे सतत विघटन व पुनर्घटन होत असते. मला जाणवणारे हे वास्तव मी नाटकातून दाखवलेच पाहिजे.

- प्र. वास्तव जग गोंधळाच्या अवस्थेला पोहोचले आहे हे मतच तुम्ही बौद्धिक पातळीवर अधोरेखित करीत आहात आणि त्या अवस्थेपर्यंत तुमची वाटचाल झाली आहे.
- उ. मी माझी बुद्धी वापरून या मतापर्यंतची वाटचाल केली आहे. या गोंधळाच्या अवस्थेचे कारण आपली बुद्धी हे जग जाणण्यासाठी असलेले साधन अजूनही पूर्णत्वाला पोहोचलेले नाही. त्यापलिकडील गोष्टींना बुद्धिपलिकडील किंवा इर्रेशनल असे आपण म्हणतो.
- प्र. सध्या तुम्ही काय लिहित आहात हे समजून घेतल्याशिवाय ही मुलाखत संपू शकत नाही.
- उ. सध्या मी दोन कामात मग्न आहे. त्यातील एक म्हणजे सॅम्सन क्योर्नर ह्या मुष्टियोध्याचे चरित्र.
- प्र. तुम्ही हे चरित्र लिहिण्याचे काम कसे काय मनावर घेतले?
- उ. सॅम्सन क्योर्नर हा महत्त्वाचा व मोठा माणूस आहे. स्वतःकरिताच म्हणून हे जीवनचरित्र लिहावे असे मला वाटले. त्याकरिता सर्वोत्तम मार्ग म्हणजे त्याने आपली जीवनागाथा मला सांगणे. जीवनातील वास्तवाचा मी फार आदर करतो. सॅम्सन क्योर्नरसारखी माणसे नेहमीच्या जीवनवास्तवात भेटतातच असे नाही, तसे योग दुर्मिळच असतात. सॅम्सनसंबंधीची पहिली लक्षणीय गोष्ट म्हणजे त्याची मुष्टियुद्ध खेळण्याची शैली जर्मन नाही. तो अगदी रोखठोक पद्धतीने मुष्टियुद्ध खेळतो. त्याच्या खेळण्याच्या शैलीत चपळ हालचाली आकर्षक ठरतात. उदाहरणार्थ, सॅम्सन क्योर्नर ज्या शैलीत बसचे तिकीट खिशात ठेवतो तिचे अनुकरण अशक्य आहे. या शैलीमुळेच तो फार मोठा चित्रपट अभिनेता ठरतो.
- प्र. त्याच्या चरित्रलेखनाचे काम तुम्ही कसे करता?
- उ. खरं म्हणजे त्याला काम म्हणण्यापेक्षा आनंददायी अनुभव म्हटले पाहिजे. माझ्याशी बोलायला सुरू कर असे मी त्याला सांगतो. त्याच्या मतांबद्दल मला फार आदर आहे. खरं म्हणजे कोणाच्याही भावनांपेक्षा मतांमध्ये मला अधिक

रस आहे. भावना मतांवर आधारलेल्या असतात. मते मात्र निर्णायक स्वरूपाची असतात. काही वेळा अनुभव मात्र मतांपेक्षा वरचे स्थान पटकावतो. प्रत्येक मत हे काही अनुभवजन्य असतेच असे नाही हे आपल्याला माहिती आहेच.

- प्र. हा विचारही पुनः शुद्ध बुद्धिवादी विचार झाला.
- उ. कोणत्यातरी जाणिवेतून किंवा उमजण्यातून प्रत्येक कृतीचा जन्म होत असतो. उत्स्फूर्त अभिनय नावाची गोष्टच खरोखर अस्तित्वात नाही. प्रत्येक गोष्टीमागे बुद्धीचे अधिष्ठान असतेच.
- प्र. याशिवाय दुसऱ्या कोणत्या विषयावर तुम्ही लिहीत आहात?
- उ. **मान इस्ट मान** नावाची एक सुखांतिका लिहीत आहे. एका माणसाचे अवयव सुटे करून दुसरा माणूस म्हणून विशिष्ट हेतूने त्यांची पुनर्जोडणी करित आहे हा त्या नाटकाचा विषय आहे.
- प्र. ही पुनर्जोडणी करण्याचे काम कोण करते?
- उ. भावनांचे तीन अभियंते हे काम करतात.
- प्र. त्यांचा हा प्रयोग यशस्वी झाला का?
- उ. होय. या प्रयोगाने त्यांना समाधानही मिळते.
- प्र. ते पूर्णावस्थेतील माणूस तयार करू शकले का?
- उ. असं काही म्हणता येणार नाही.

(३० जुलै १९२६च्या 'दी लिटररिश्च वेल्ड'वरून)

टीप : ही मुलाखत ब्रेख्टच्या स्वतःच्या शब्दातील नाही. मुलाखतकार बर्नर्ड गिलेमिनने सुरुवातीच्या टिपेत म्हटले आहे की, ब्रेख्टने आपल्या खास शैलीत जे सांगितले ते त्याने जाणिवपूर्वक नेहमीच्याच सर्वसामान्य भाषेत मांडले. या मुलाखतीचे खास वैशिष्ट्य म्हणजे ब्रेख्टच्या विचारव्यूहातील 'एपिक थिएटर' या महत्त्वाच्या कल्पनेचा पहिला उच्चार तीमध्ये आढळतो. नंतर ही कल्पना विवेकशक्तीशी जोडण्यात आली आणि समतानता वा एम्पथीच्या विरोधी कल्पना म्हणून तिला मान्यता मिळाली. एम्पथी या प्रक्रियेने प्रेक्षकांचे रंगमंचावरील पात्रांशी तादात्म्य होते व त्या पात्राच्या भावना प्रेक्षक अनुभवू लागतात असे मानण्यात येते.

याच सुमारास ब्रेख्ट जो. पी. फ्लाइशहाकरआउस शिकागो Joe P. Fleischhacker aus Chicago या नाटकाचे लेखन करित होता. हे नाटक अपूर्णावस्थेत राहिले. अमेरिकन गृह बाजार हा गुंतागुंतीचा विषय त्या नाटकाचा मुख्य विषय होता. त्याचा नव्या नाट्यविष्काराचा शोध चालू असताना ही मुलाखत घेतली गेली. श्रीमती हाउप्टमान यांनी आपल्या डायरीत या मुलाखतीआधी चार दिवस लिहिले आहे :



ब्रेख्ट म्हणाला : 'आपण ज्याला नाट्य समजतो त्या अर्थाने हा विषय नाट्यमय नाही. आपण जर त्या गोष्टी जशाच्या तशा लिहिल्या, तर त्या खऱ्या आहेत असे वाटणारही नाही व त्यांची नाट्यमयताही संपून जाईल. आधुनिक जग व नाटक यांची सांगड घालणे कठीण आहे हे कळले की नाटक आणि आधुनिक जग यांच्यात तडजोड घडवणे कठीण आहे हे आपल्या लक्षात येते.' अशा प्रकारचे संशोधन करीत असताना ब्रेख्टने एपिक थिएटरची कल्पना विकसित केली.

'एपिक नाट्य' हा शब्दप्रयोग नवा नव्हता. त्याचवर्षी २३ मार्चला श्रीमती हाउर्टमान यांनी लिहून ठेवले आहे की ब्रेख्टने एपिक नाट्याचा फॉर्म्युला शोधून काढला असून तो करीत असलेले हावभाव, त्याचा दृष्टिकोण त्याच्या मनात काय चालले आहे हे दर्शवतात. त्याच्या लिखाणाची हीच दिशा आहे हे दिसते. ब्रेख्टच्या एपिक सिद्धांताची तीन प्रमुख सूत्रे होती - अवतरण चिन्हात सूचना देणे, नवीन व जटिल स्वरूपाच्या प्रक्रियांचे चित्रीकरण करणे, भावनारहित अलिप्त अशी शैली ठेवणे. या पुढील भागात ही तिन्ही सूत्रे वारंवार आढळतील.

ब्रेख्टने मार्क्सवादाचा गंभीरपणे अभ्यास सुरू करण्याआधी त्याची एपिक थिएटर ही कल्पना नॉय साखलिशकाइट (Neue Sachlichkeit) म्हणजेच नववास्तववाद या चळवळीला फार जवळची वाटत असे. साखलिश म्हणजे वास्तवपूर्ण (मॅटर ऑफ फॅक्ट). या सौम्य, कृतिशील, सौंदर्यवादी चळवळीचा संबंध बाउहाउस (Bauhaus)शी होता, त्याचप्रमाणे ग्रॉस्ज, शिलश्टर, बेकमान या चित्रकारांशी होता, हिण्डेमिथच्या आरंभीच्या संगीताशी होता; रिपोर्टाज व डॉक्युमेंटरीशी होता आणि वरच्या भागात अक्षराची छापणी थांबविण्यासाठी झालेल्या अक्षरजुळणी तंत्रातील चळवळीशीही होता. १९२४ मध्ये सर्वप्रथम साखलिश ही संज्ञा जी. एफ. हार्टलाउब (Hartlaub)ने समाजवादाचा वास असणाऱ्या नव्या वास्तववादाकरिता वापरली. १९२८ मध्ये आपल्या एका अपूर्ण लेखात (जे त्याने **श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर**करिता पुन्हा लिहिला) ब्रेख्टने लिहिले की : समकालीन बूर्ज्वा थिएटरमधील वास्तवाचा अभाव मला आवडत नाही. त्या नाटकातील वास्तवाचा अभाव मला हास्यास्पद वाटतो. पण तुमच्या नववास्तववादासंबंधीची माझी प्रतिक्रिया काही कमी कडवट नाही. वास्तववाद येणार आहेच. चित्रकलेत तो आहेच, नाटकातही तो येईल. साखलिककाइट येणारच. तो जेव्हा येईल तेव्हा चांगलेच होईल. पण तोपर्यंत त्यासंदर्भात काही करता येणार नाही. परंतु आवश्यक व अटळ स्वरूपाचा वास्तववाद यावा म्हणून टाकलेले पाऊल प्रतिक्रियावादी असू शकते. तुमचा नववास्तववाद प्रतिक्रियावादी आहे असे माझे मत आहे.

तळटीपेत ब्रेख्ट म्हणतो की लेनिनचे नाव घेऊन मी अशी आशा व्यक्त करतो.

या मुलाखतीनंतर सुमारे दोन महिन्यांनी **मान इस्ट मान**चा पहिला प्रयोग झाला. ब्रेख्टने या नाटकाच्या संहितेवर सुरुवातीस कोणत्याच नोंदी लिहिल्या नव्हत्या. मग त्याने रेडिओवर भाषण दिले. त्यानंतर नोंदी लिहिल्या. (त्याचे रेडिओवरील भाषण पुढे या पुस्तकात येणार आहे) सॅम्सन क्योर्नर हा जर्मनीतील मिडलवेट चॅपिनन होता.

लढणारे मानवी यंत्र (दि मेन्शलिख काम्फ़माशीन) या नावाने ब्रेख्ट त्याचे जे चरित्र लिहिणार होता ते पूर्ण झालेच नाही. हान्स मायरच्या Brecht und die Tradition ब्रेख्ट आणि परंपरा या पुस्तकात त्या चरित्राचा सुरुवातीचा भाग उद्धृत केला आहे.

□□□

## ७. सौंदर्यशास्त्राला आपण हद्दपार करावे का?

प्रिय श्री क्ष

सध्या सादर केले जाणारे नाटक समाजशास्त्रामुळे संपुष्टात येईल या आशेने मी तुम्हाला समाजशास्त्रीय दृष्टीने नाटक पाहण्याचे आमंत्रण दिले होते. समाजशास्त्रासमोर अगदी साधी पण क्रांतिकारी स्वरूपाची जबाबदारी आहे हे तुमच्या लगेच लक्षात आले. आज अस्तित्वात असलेले नाटक आहे त्याच स्वरूपात पुढे चालू राहणे समर्थनीय नाही. ज्या प्रमेयांवर आजचे नाटक उभे राहिले आहे त्या प्रमेयांवर आधारलेल्या कोणत्याही गोष्टीला भविष्य नाही हे सिद्ध करणे समाजशास्त्राचे काम आहे. आपल्या दोघांना ज्याचा विचारव्यूह मान्य आहे त्या समाजशास्त्रज्ञाच्या भाषेत बोलायचे तर आमच्या नाटकाला समाजशास्त्रीय अवकाश (स्पेस) नाही. अन्य ज्ञानशाखांशी तुलना केली तर असे म्हणता येईल की तुमच्याच ज्ञानशाखेच्या क्षेत्रात पुरेसे विचारस्वातंत्र्य अस्तित्वात आहे. अन्य ज्ञानशाखा आपल्या काळातील संस्कृतीच्या पातळीवरच राहतात व तीच पातळी पुढे चालविण्यात धन्यता मानतात.

माणसाच्या चिरंतन प्रेरणांचे समाधान करणे हा नाटकाचा मुख्य हेतू असतो या नेहमीच्या गैरसमजुतीपासून तुम्ही दूर आहात. खरे पाहिले तर नाटकाचा एकाच 'चिरंतन' प्रेरणेशी संबंध आहे. ती प्रेरणा म्हणजे नाटक बघावेसे वाटणे. दुसऱ्या प्रेरणा बदलत असतात. त्या का बदलतात हे तुम्हाला माहिती आहे. एखादी प्रेरणा नाहीशी झाली की मानवजात कोसळून पडेल असे तुम्हाला वाटत नाही. म्हणूनच आपल्या नाटकांचा आधार असलेली शेक्सपीअरची नाटके आता तितका परिणाम घडवून आणीत नाहीत हे तुम्ही मान्य करू शकता. हे मान्य करणारे तुम्ही एकटेच समाजशास्त्रज्ञ आहात. शेक्सपीअरने नाटके लिहिल्यानंतरच्या तीन शतकात काही

माणसे भांडवलदार झाली. भांडवलशाहीचा परिणाम म्हणून शेक्सपीअरची नाटके प्रभाव गमावून बसली असे नसून भांडवलशाहीमुळेच त्यांचा प्रभाव संपला. शेक्सपीअरनंतरचे नाटक फारच दुबळे असल्याने त्याबद्दल बोलण्यात अर्थ नाही. जर्मनीत तर लॅटिन प्रभावामुळे ती भ्रष्टही झाली आहेत. केवळ जर्मनांच्या देशी अभिमानामुळे त्यांना काहीसा लोकाश्रय मिळाला आहे.

समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण स्वीकारल्यावर आपल्या लक्षात येते की साहित्यक्षेत्रात आपण एक दलदलीतच अडकलो आहोत. आजचे नाटक सुमार दर्जाचे आहे हे आपण कदाचित सौंदर्यशास्त्रज्ञाला पटवून देऊ शकू. परंतु हे नाटक सुधारू शकेल हा त्याचा विश्वास मात्र आपण कदापि हिरावून घेऊ शकणार नाही. (सौंदर्यशास्त्रज्ञ न कचरता सांगतील की ठराविक मार्ग वापरूनच नाटकात 'सुधारणा' करता येईल - जुन्या क्लृप्त्या वापरणे, अधिक चांगली 'रचना' करणे, नाटकांविषयी प्रेक्षकात नवजागृती निर्माण करणे) जुन्या प्रकारचे नाटक सुधारण्यापलिकडचे आहे आणि म्हणूनच ते दूर सारले पाहिजे असे जर आपण म्हटले तर ते सौंदर्यासक्ताला कळायचे नाही, मात्र समाजशास्त्रज्ञ आपल्या या मताचे समर्थनच करतील. काही विशिष्ट प्रकारच्या परिस्थितीत सुधारणा करायचा प्रयत्न काही उपयोगाचा नसतो हे समाजशास्त्रज्ञाला समजते. चांगल्याकडून वाईटाकडे असे त्याच्या लंबकाचे परिमाण वा त्याचा मापनकाटा नसून, बरोबर ते 'चूक' असे परिमाण तो वापरतो. एखाद्या नाटकातून वास्तवदर्शन होत नसले तर सौंदर्यशास्त्रीय कसोट्या वापरून त्याची स्तुती तो करणार नाही. अवास्तव नाट्यनिर्मितीच्या सौंदर्यात्मक आवाहनाकडे तो कानाडोळाच करेल. काय अवास्तव आहे हे त्याला समजते. त्याचे मत सापेक्ष स्वरूपाचे नसते. खऱ्याखुऱ्या आस्थेवरच त्याचे मत आधारलेले असते. प्रत्येक गोष्ट सिद्ध करण्यात तो रस घेत नाही, तर सिद्ध करण्यासारखी गोष्ट कोणती याचा शोध तो घेतो. प्रत्येक गोष्टीची जबाबदारी घेण्याचा तो प्रयत्न करीत नाही, तर सिद्ध करावयाच्या गोष्टीचीच तो जबाबदारी घेतो. नाटककारांचा असा हितकर्ता म्हणजे समाजशास्त्रज्ञ होय.

सौंदर्यवादी दृष्टिकोणातून आज लिहिल्या जाणाऱ्या नाटकांचे अगदी योग्य मूल्यमापन केले गेले तरी हा दृष्टिकोण समकालीन नाटकांच्या दृष्टीने अप्रस्तुत आहे, असे माझे मत आहे. नवीन नाटककारांच्या समर्थनार्थ केल्या जाणाऱ्या कोणत्याही युक्तिवादाकडे पाहिल्यास हे लक्षात येते. ज्या नाटकांच्या मूल्यमापनाच्या संदर्भात समीक्षकांच्या सहजप्रेरणांनी त्यांना योग्य दिशा निर्देशन केले,

त्यांच्यासंदर्भातही त्यांना काही नाटके आवडतात यासंबंधी त्यांच्याजवळील सौंदर्यशास्त्रीय शब्दसंपदा पटण्यासारखा युक्तिवाद पुढे करण्यास अपुरी ठरली आणि लोकांना आपले मत ते नीट सांगू शकले नाहीत. नवीन नाट्य निर्मितीला प्रोत्साहन देणारे थिएटर व्यावहारिक व उपयुक्त असे मार्गदर्शन करू शकले नाही. अशा रीतीने नव्या नाटकांनी जुन्या थिएटरलाच पाठिंबा दिला. वास्तविक जुने थिएटर संपण्यावर नव्याची उभारणी व बांधणी होणे अवलंबून होते, परंतु नव्या नाटकांनी मात्र जुन्या थिएटरचे संपणे काहीसे पुढे ढकलले. आजवरच्या नाटकाला नवी पिढी जो सक्रीय विरोध करते तो समजून घेतल्याशिवाय आज काय लिहिले जात आहे हे समजून घेणे अशक्य आहे. आजच्या पिढीला सध्याच्या थिएटरवर किंवा सध्याच्या प्रेक्षकांवर ताबा मिळवायचा नाही; या थिएटरमध्ये, या प्रेक्षकांसमोर त्यांना केवळ चांगली किंवा समकालीन नाटके सादर करायची नाहीत; असे करण्याची संधीही त्यांना मिळणार नाही. वेगळे प्रेक्षक व वेगळे थिएटर मिळविण्याची संधी त्यांना मिळत आहे. असे करणे हे त्यांचे कर्तव्यच आहे. आज लिहिली जात असलेली नाटके महान अशा 'एपिक थिएटर'च्या दिशेने जात आहेत. ते नाटक आपण वर्णन केलेल्या समाजशास्त्रीय स्थितीच्या जवळ जात आहे. त्या नाटकाचा आशय आणि रूप फार थोड्यांच्या पचनी पडण्यासारखे आहे. ही नाटके जुन्या सौंदर्यशास्त्रीय कसोट्यांना उतरणार नाहीत, एवढेच नव्हे तर त्या कसोट्या व ते सौंदर्यशास्त्र त्यांना उद्ध्वस्त करायचे आहे.

तुमचा सहचिंतक,  
ब्रेख्ट

(२ जून १९२७ 'बर्लिनर बोर्सेन - कुरियर' मधील  
'सोल्टेन विर निश्ट दि एस्थेटिक लिक्विडिरेन' वरून)

टीप : या पत्रात ज्यांचा समाजशास्त्रज्ञ म्हणून उल्लेख केला आहे ते म्हणजे १९६३ मध्ये मृत्यू पावलेले प्राध्यापक फ्रिट्झ स्टर्नबर्ग हे होत. त्यांचे पत्र याच वृत्तपत्रात १२ मे रोजी प्रसिद्ध झाले होते. पहिल्या परिच्छेदात समाजशास्त्रज्ञ म्हणून त्यांचाच उल्लेख केलेला आहे. या दोघांचा संबंध पिश्कातोरशी होता व यानंतरच्या हिवाळ्यात **ज्यूलिअर सीझर** या नाटकाचा प्रयोग करण्याची योजना ते आखत होते. स्टर्नबर्गचे पत्र व ब्रेख्टला त्याने दिलेले उत्तर यातून दोघांचे संबंध स्पष्ट होतात. आपल्या उत्तरात स्टर्नबर्ग म्हणतो, "माक्सच्या लिखाणामुळे तू नाटकाच्या न्हासासंबंधी बोलू लागला नाहीस किंवा एपिक थिएटरची कल्पना काढली नाहीस. ती कल्पना तुझीच होती. एपिक थिएटर म्हणजे ब्रेख्ट तूच आहेस असे म्हणता येईल."

ब्रेख्टने १६ मे ला बर्लिन येथून प्रसिद्ध होणाऱ्या **देर नॉय वेगमध्ये** ही कल्पना मांडताना 'आपल्या युगाशी सुसंगत असणाऱ्या एका महान एपिक थिएटरची व

डॉक्युमेंटरी थिएटरची निर्मिती' अशा शब्दप्रयोग केला. जुलै महिन्यात महॉगनीच्या कार्यक्रम पत्रिकेवर ब्रेख्टची सही नसलेली, पण बहुधा त्यानेच लिहिलेली नोंद होती. ब्रेख्टने या नाटकासंबंधी असे म्हटले : 'सध्याच्या वर्गप्रधान समाजाच्या अटळ अशा विनाशाच्या घटितापासून तर्कशुद्ध निष्कर्ष काढणारे एपिक नाट्यप्रकारातील लहान नाटक.' त्याने असेही म्हटले आहे की, "निव्वळ मजेसाठी म्हणून आणि काहीशा भोळ्या भावाने नाटकाला जाणाऱ्या प्रेक्षकांसाठी कुर्ट वॉईलने Kurt Weill हे नाटक लिहिले आहे."



## ८. एपिक थिएटर आणि त्याच्या मार्गातील अडचणी

एखादे नवे नाटक सादर करण्याचा गंभीर प्रयत्न करणाऱ्या कोणत्याही रंगमंचाला आपल्या मूळ स्वरूपात क्रांतिकारी स्वरूपाचे बदल घडवून आणण्याची जबाबदारी पार पाडावी लागतेच. प्रेक्षकाला मात्र रंगमंच व नाटक यात चालणारे द्वंद्व तेवढेच दिसत असते. त्याच्या दृष्टीने रंगमंचाचे नूतनीकरण घडवून आणण्याच्या प्रक्रियेचाच तो एक बौद्धिक भाग असतो. या भयानक स्वरूपाच्या संघर्षात रंगमंचाचा विजय होतो की पराजय होतो एवढेच त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे असते. (सामान्यतः असे म्हणता येते की एखाद्या नाटकाने रंगमंच बदलण्याचा केलेला प्रयत्न जर रंगमंचाने यशस्वी होऊ दिला नाही, तर रंगमंचाने नाटकावर विजय मिळविला. सध्याच्या परिस्थितीत असे करण्यात रंगमंच यशस्वी होत आहे असे दिसते.) नाटकाचा प्रेक्षकांवर काय परिणाम होत असतो, यापेक्षा अधिक निर्णायक ठरणारी गोष्ट म्हणजे नाटकाचा रंगमंचावर होणारा परिणाम ही होय.

आज लिहिल्या जाणाऱ्या नाटकांसाठी आवश्यक असणारी व त्यांना प्रोत्साहन देणारी सादरीकरण शैली जोवर आमची थिएटरे निर्माण करित नाहीत, तोवर ही परिस्थिती अशीच चालू राहणार आहे. शेक्सपीअरची नाटके सादर करण्यासाठी म्युनिक शेक्सपीअर रंगमंच जसा निर्माण केला गेला तशीच या नव्या प्रकारच्या नाटकांकरिता आमची थिएटर्स नवी शैली निर्माण करतील अशा प्रकारचे उत्तर पुरेसे ठरणार नाही. सादरीकरणाच्या नव्या शैलीने रंगमंचीय रिपरटॉयर्सच्या एका पूर्ण विभागालाच नवी ताकद दिली पाहिजे, त्यात नवचैतन्य ओतले पाहिजे.

म्हणजेच थिएटरमध्ये क्रांतिकारी परिवर्तन घडविणे ही काही कलाक्षेत्रातील लहरीमुळे आपोआप घडणारी गोष्ट नाही हे स्पष्ट झाले पाहिजे. आपल्या काळात घडवायच्या क्रांतिकारी मानसिक परिवर्तनाशी त्याचा संबंध आहे. अशा क्रांतिकारी परिवर्तनाची लक्षणे आपल्याला माहिती आहेत, परंतु आजवर त्यांच्याकडे कोणत्यातरी आजाराची लक्षणे म्हणून पाहिले गेले. असे मानले गेले याचे काही

प्रमाणात समर्थनही करता येते. कारण आपल्याला प्रथम जाणवणारी गोष्ट म्हणजे जुन्याचा होत असलेला न्हास ही होय. परंतु या घटितांकडे अमेरिकेची भ्रष्ट नवकल किंवा आपल्या संस्कृतीच्या वृद्ध शरीरावर नव्या मानसिकतेमुळे होणारे अयोग्य वा अनारोग्यकारक परिणाम वा बदल म्हणून पाहणे योग्य होणार नाही. या नव्या कल्पना कल्पनाच नाहीत किंवा ती मानसिक घटितेच नाहीत असे मानणे चुकीचे आहे. तसेच या नव्या घटितांशी मुकाबला करण्यासाठी थिएटरचा एक अभेद्य बालेकिल्ला म्हणून वापर करणेही चूक आहे. याउलट कला व साहित्याकडे आपल्या युगाच्या जीवनपद्धतीची भक्कम, व्यावहारिक पुनर्बांधणी करणाऱ्या आयडिऑलॉजिकल सुपरस्ट्रक्चर म्हणून थिएटरकडे पाहणे योग्य होईल.

नव्या पद्धतीने नाट्यलेखन करणाऱ्या चळवळीतील लोक एपिक थिएटर ही आजची युगशैली आहे, हे आपल्या निर्मितीद्वारे मांडीत असतात. एपिक थिएटरची मूलतत्त्वे थोडक्या व आकर्षक शब्दात मांडणे शक्य नाही. त्या मूलतत्त्वांची मांडणी विस्ताराने करण्याची आवश्यकता आहे. अभिनेता, रंगमंचतंत्रज्ञ, नाट्यतंत्रकला, रंगमंचावरील संगीत, फिल्मचा वापर या साऱ्या गोष्टीद्वारा सादरीकरण कसे झाले पाहिजे याची विस्ताराने मांडणी करणे आवश्यक आहे. एपिक थिएटरसंबंधीचा सर्वात महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे ते प्रेक्षकांच्या भावनेला आवाहन करीत नाही, तर त्यांच्या विवेकशक्तीला आवाहन करते. रंगमंचावर सादर केल्या जाणाऱ्या गोष्टींशी एकरूप होण्याचा प्रयत्न करण्यापेक्षा प्रेक्षकांनी वास्तव जाणण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. याचा अर्थ एपिक थिएटरमध्ये भावनेला स्थानच नाही, असा होत नाही. आधुनिक विज्ञानात भावनेला स्थान नाही, हे म्हणणे जितके चुकीचे तितकेच एपिक थिएटरमध्ये भावनेला स्थान नाही, हे म्हणणेही चुकीचे आहे.

(२७ नोव्हेंबर १९२७च्या 'फ्रॅंकफुर्टर झायटुंग'मधील  
'श्विरिगायटन देस एपिशन टिआर्टर्स'

Schwierigkeiten des epischen Theatres या लेखावरून)

टीप : आयडिऑलॉजिकल सुपरस्ट्रक्चर्स हा मार्क्सवादी शब्दप्रयोग कोणत्याही समाजातील कला, विचार, नीती इत्यादी गोष्टींच्या संदर्भात वापरला जातो. या सुपरस्ट्रक्चर्सना आर्थिक हितसंबंध, आर्थिकनातेसंबंध या 'बेस'चा आधार मिळत असतो, असे मार्क्सने म्हटले आहे. या लिखाणापूर्वी एक वर्ष आधी ब्रेख्टने मार्क्सचे दास कॅपिटल वाचायला सुरुवात केली होती हे एलिझाबेथ हॉप्टमनने नोंदविले आहे. श्रिप्टेन त्सूम टिआटर मध्ये ब्रेख्टने नोंदविले आहे की -

मी जेव्हा मार्क्सचे लिखाण वाचले तेव्हा मला माझी नाटके अधिक चांगली समजली. म्हणूनच या पुस्तकाचा वाचकात अधिक प्रसार व्हावा असे मला वाटते. मी अजाणता



माक्सवादावर आधारलेली नाटके लिहिली होती असा याचा अर्थ नाही. पण माक्स हाच माझा नाटकाचा एकमेव चांगला प्रेक्षक झाला असता असे मला वाटते. त्याला इतक्या विविध गोष्टीत रस होता की माझ्या नाटकाचे वाचन करण्यात, ती पाहण्यात त्याने निश्चितच रस घेतला असता. 'मी नाटके फार हुशारीने लिहिली' आहेत, असा माझा दावा नाही, तर माक्स हा फार बुद्धिमान असल्याने त्याने माझ्या नाटकांचा विचार केला असता. ही नाटके लिहीत असताना माझ्याकडे पैशाची जशी उणीव होती, तशीच नीट सल्ला देणाऱ्यांचीही उणीव होती. पैसा व सल्ला या दोन्ही गोष्टींबद्दल माझे मत आहे की त्या साठवण्यापेक्षा खर्च करणे अधिक श्रेयस्कर असते.

१९२८ साली त्या वर्षातील तीन उत्कृष्ट पुस्तकात त्याने माक्सच्या चरित्राची निवड केली. त्यावर्षीचे सर्वोत्कृष्ट पुस्तक म्हणून ब्रेख्टने युलिसीजला स्थान दिले. ही शिफारस त्याने आल्फ्रेड डॉब्लिनच्या सांगण्यावरून केली. त्यावर्षीच २४ जुलैला त्याने हायडेलबर्ग येथे इम् डिक्रिस्ट देअर ब्याडस्च्या प्रयोगाच्या वेळी एक नोंद लिहिली की, "हे जग आणि हे नाटक मानसशास्त्रज्ञापेक्षा तत्त्वज्ञालाच अधिक चांगले समजणे शक्य आहे".

(श्रिफ्टेन त्सूम टिआटर २, पृ. ६७)

## अभिनय : एक संवाद

तुमच्या नाटकात काम करणारे अभिनेते नेहमीच मोठे यश मिळवीत असतात, परंतु तुम्ही स्वतः त्या नटांच्या संदर्भात समाधानी असता का?

- नाही.

- ते वाईट अभिनय करतात म्हणून हे असमाधान असते का?

- नाही. ते चुकीचा अभिनय करतात म्हणून मी असमाधानी असतो.

- त्यांनी कसा अभिनय करावा असे तुम्हाला वाटते?

- विज्ञानयुगातील प्रेक्षकांसाठी योग्य ठरणारा अभिनय.

- म्हणजे काय?

- त्यांच्या अभिनयातून नव्या युगासंबंधीचे त्यांचे ज्ञान व्यक्त झाले पाहिजे.

- कशासंबंधीचे ज्ञान?

- मानवी संबंध, मानवी वागणे व मानवी क्षमता यांचे ज्ञान.

- ठीक आहे. त्यांना हे सारे समजणे आवश्यकच आहे. परंतु, प्रेक्षकांपर्यंत हे ज्ञान त्यांनी कसे पोहोचवावे?

- जागृतपणे, सूचकपणे, नीट वर्णन करून.

- सध्या ते कशा प्रकारचा अभिनय करीत असतात?

- संमोहन विद्या वापरून ते स्वतः तर संमोहित होत असतात आणि आपल्याबरोबर प्रेक्षकांनाही संमोहित करीत असतात.

- एखादे उदाहरण दिले तर बरे होईल.

अशी कल्पना करा की त्यांना निरोप घेण्याच्या प्रसंगाचा अभिनय करायचा आहे. मग ते स्वतःच निरोप घेण्याच्या मूडमध्ये जातात. निरोप घेण्याचा मूड प्रेक्षकांच्या मनातही संक्रमित करण्याचा ते प्रयत्न करतात. एकदा का मूड संक्रमित करणारी अभिनेते-प्रेक्षक बैठक यशस्वी झाली की त्यापलिकडील काहीही त्यांच्यापैकी कोणालाही दिसत नाही. कोणीही कोणताही नवा धडा शिकायला तयार होत नाही. जास्तीत जास्त असे म्हणता येते की, प्रत्येक जण आठवणी उजळीत राहतो. थोडक्यात म्हणजे, प्रत्येक जण भावनेच्या आहारी जातो.

हे सारे एखाद्या शृंगारिक प्रक्रियेसारखे वाटते. परंतु अभिनय कसा करावा असे आपले मत आहे?

हजरजबाबी. उत्सवी स्वरूपाचा. एखाद्या धार्मिक विधीसारखा. प्रेक्षक व नट यांनी एकमेकांजवळ न येता एकमेकांपासून दूर गेले पाहिजे. प्रत्येकाने स्वतःपासूनही दूर गेले पाहिजे. अन्यथा नाटकाच्या अखेरीस येणारी जाण वा ज्ञान (रेकग्निशन) येण्यासाठी आवश्यक असणारा भयाचा भाग अपुरा पडेल.

थोड्याच वेळापूर्वी तुम्ही 'वैज्ञानिक' हा शब्दप्रयोग वापरला. एखादा माणूस जेव्हा एखाद्या अॅमिबाचे निरीक्षण करतो, त्यावेळी तो अॅमिबा निरीक्षण करणाऱ्या माणसाच्या सोयीसाठी कोणतीच हालचाल करीत नाही असे तुमचे म्हणणे आहे काय? एम्पथीचे तत्त्व वापरून तो माणूस त्या अॅमिबाच्या कातडीखालील गोष्टी पाहू शकत नाही. असे असूनही तो निरीक्षक त्या अॅमिबाविषयीचे ज्ञान मिळवू पाहतोच. अखेरीस तो निरीक्षक यशस्वी होतो असे तुमचे मत आहे का?

मला याचे निश्चित उत्तर देता येणार नाही. आपल्या आधीच्या निरीक्षणांशी त्या अॅमिबाचा संबंध तो निरीक्षक जोडू पाहतो असे म्हणता येईल.

(या उदाहरणावरून पुढे असे विचारता येईल की) एखादे पात्र रंगमंचावर उभे करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या अभिनेत्याने त्या पात्राला समजून घेण्याचा प्रयत्नच करू नये का?

त्या पात्राची व्यक्तिरेखा सादर करण्याचा प्रयत्न करण्यापेक्षा जे घडते ते समजावून देणे अधिक महत्त्वाचे आहे. मला असे म्हणायचे आहे की जर मी **रिचर्ड द थर्ड** पाहत असेन तर मी स्वतःच रिचर्ड द थर्ड आहे असे मला वाटण्याची काहीच जरूर नाही. यापेक्षा त्या नाटकातील घटिते त्यांच्या गूढ व वैचित्र्यपूर्ण रूपात पाहणे मला महत्त्वाचे वाटते.

- नाट्यात विज्ञान पहावे असे तुम्हाला म्हणायचे आहे का?

- नाही. नाट्य पहावे असेच माझे मत आहे.

- म्हणजे विज्ञानाच्या क्षेत्रातील माणसालाही इतरांप्रमाणेच आपले असे नाट्य अनुभवाला मिळावे असे तुमचे मत आहे का?

- होय. थिएटर जरी ही वस्तुस्थिती मान्य करायला तयार नसले तरी वैज्ञानिक दृष्टी असणारा प्रेक्षकवर्ग थिएटरला मिळालेला आहे. थिएटरच्या क्लोक रूममध्ये हॅंगरवर आपला कोट तो जसा टांगून ठेवतो तसा तो आपली बुद्धीही टांगून ठेवीत असतो.

- मग नटांना अभिनय कसा करावा हे तुम्ही सांगू शकत नाही का?

- नाही. आज नट पूर्णतः प्रेक्षकांवर अवलंबून असून त्यांच्या आधीन झालेले आहेत.

- तुम्ही तसा प्रयत्न करून पाहिलात का?

- होय. तसा प्रयत्न मी वारंवार केला आहे.

- मग त्या अभिनेत्यांना तुम्ही सांगितले तसे करता आले का?

- काही वेळा अभिनेत्यांना प्रयत्न करणे जमलेही. हुशार, परंतु अननुभवी नटांना क्वचित प्रसंगी तसा प्रयत्न करता आला व हा प्रयत्न करताना त्यांना मौजही वाटली. पण हे सारे तालमीच्या वेळी, माझ्या उपस्थितीत व इतरांच्या अनुपस्थितीत ते करू शकले. दुसऱ्या शब्दात असे म्हणता येईल की माझ्या मनातला आदर्श प्रेक्षक समोर असतानाच तसा अभिनय ते अभिनेते करू शकले. परंतु प्रत्यक्ष प्रयोगाची रात्र जसजशी जवळ येऊ लागली, तसे हे अभिनेते माझ्या आदर्श अभिनयाच्या संकल्पनेपासून दूर जात राहिले. माझ्या लक्षात आले की, त्यांचा अभिनय आता वेगळा होत आहे. बहुधा त्यांना असे वाटू लागले असावे की समोर येणाऱ्या प्रेक्षकांना या नव्या प्रकारचा अभिनय आवडणार नाही.

त्या प्रेक्षकांना या नव्या प्रकारचा अभिनय आवडणार नाही, असे तुम्हालाही वाटते का?

होय, मलाही तशीच भीती वाटते. या नव्या प्रकारचा अभिनय सादर करण्यात मोठा धोका आहे.

- अभिनयाची ही नवी शैली क्रमशः व हळूहळू प्रचारात आणली तर?

- नाही. मला अभिप्रेत असणारी अभिनयाची शैली क्रमशः प्रचारात आणल्यास नव्या प्रकारचा अभिनय आपल्या समोर साकारत आहे, असे प्रेक्षकांना वाटणारच नाही. त्यांना वाटेल की जुनी अभिनयशैली क्रमशः नष्ट होत आहे आणि हळूहळू प्रेक्षक नाटकापासून दूर जातील. अभिनयशैलीतील हे नवे परिमाण

जर क्रमशः सादर केले गेले तर ते अर्धवट रीतीनेच रंगमंचावर आणले गेले असा त्याचा अर्थ लावला जाऊन त्याचा परिणाम व सामर्थ्य कमी होईल. गुणात्मक सुधारणा करण्याचा हा प्रश्न नसून, थिएटरला एका नव्या नाट्यहेतूशी जुळवून घेता येण्यासंबंधीचा हा प्रश्न आहे. म्हणजे आता थिएटर जुना नाट्यहेतू अधिक चांगल्या रीतीने साध्य करणार आहे असे नसून एका नव्याच नाट्यहेतूची पूर्ती करणार आहे असा आहे. हे करित असताना सुरुवातीस थिएटरला अपेक्षित यश येणारही नाही. मग असे नवे प्रयोग थिएटरने गुपचुपपणे प्रचलित करण्याचा काय परिणाम होईल? प्रेक्षकांना नटच कंटाळवाणे वाटू लागतील. त्यांचा अभिनय तोच तोच किंवा कंटाळवाणा वाटण्याऐवजी नटच कंटाळवाणे वाटू लागतील. अशा नव्या अभिनयशैलीचा लोकांना सुरुवातीला काहीसा त्रासही होईल. अभिनय शैलीतील तोच किंवा तोचपणा या नव्या अभिनयशैलीचे महत्त्वाचे लक्षणच आहे. तसे वाटले नाही तर नट स्वतःविषयी फारच संवेदनशील आहे असा आरोप त्यांच्यावर केला जाईल. स्वतःविषयीची संवेदनशीलता हाही या नव्या अभिनयशैलीचा दुसरा विशेष आहे.

- अशा प्रकारचे प्रयत्न पूर्वी करण्यात आले होते का?
- होय, असे एक-दोन प्रयत्न झाले होते.
- त्याचे उदाहरण द्याल का?

या नव्या प्रकारचा अभिनय करणारी अभिनेत्री **इडिपस** या नाटकात सेविकेचे काम करित असताना आपल्या मालकिणीच्या मृत्यूची बातमी सांगत असताना अगदी भावनारहित, परंतु चिरत जाणाऱ्या आवाजात म्हणाली 'मरण पावली, मरण पावली.' तिने हे वाक्य इतक्या स्पष्टपणे व वजनदारपणे म्हटले की त्यामुळे तिने सांगितलेली मालकिणीच्या मृत्यूची बातमी फार परिणामकारक ठरली. सकृत्दर्शनी दुःख न दाखविता तिने 'जोकस्ता मरण पावली' हे वाक्य इतक्या स्पष्टपणे व वजनदारपणे म्हटले की त्यामुळे तिच्या मालकिणीच्या मृत्यूची बातमी त्याक्षणी फार परिणामकारक ठरली. केवळ स्वतःच्या चेहऱ्यावर दुःख दाखवून तिला हा परिणाम साधता आला नसता. तिने आपल्या आवाजात भयाची भावना आणली नाही, परंतु चेहऱ्यावर लावलेल्या पांढऱ्या मेक-अपमुळे मृत्यूची बातमी ऐकताना व देताना माणसांचे चेहरे पांढरेफटक पडतात हा भाव तिच्या चेहऱ्यावर स्पष्टपणे दिसला. आत्मघातामुळे जोकस्ता कोसळली ही बातमी त्या अभिनेत्रीने ज्या पद्धतीने सांगितली, तीमुळे आत्मघात करणाऱ्या जोकस्ताविषयी तिला अभिमान वाटला, दया वाटली नाही हे स्पष्ट झाले. भावनावेगाने भारावणाऱ्या प्रेक्षकांनाही त्यामुळे समजले की जोकस्ताचा निर्णय बरोबर व समर्थनीय होता. सेविकेची भूमिका करणाऱ्या त्या अभिनेत्रीने आश्चर्याने भरलेल्या एका वाक्यात मृत्युपंथाला

लागलेल्या त्या स्त्रीचा (जोकस्ताचा) उद्वेग व विवेकशून्यता स्पष्ट केली. तिने खास आवाजात म्हटले, “आणि अखेरीस ती कशी गेली हे आम्हाला समजले नाही.” तेव्हा या थोडक्या शब्दात व स्पष्टपणे मृत व्यक्तिविषयीचा तिला वाटणारा आदर स्पष्ट झाला. त्याहून अधिक बोलून त्या मृत्युविषयी अधिक काही माहिती घ्यायला तिने जणू काही नकारच दिला. मग रंगमंचाच्या पायऱ्या ती अशा रीतीने उतरली की तिच्या लहानखुऱ्या आकृतीने जोकस्ताचा अंत झालेल्या स्थळापासून खालील प्रेक्षागारापर्यंतचे प्रचंड अंतर पार पडले आहे, असे प्रेक्षकांना जाणवले. मग प्रथेला अनुसरून दुःख व्यक्त करताना तिने जेव्हा आपले हात पसरले तेव्हा वाटले की त्या दुर्घटनेची साक्षीदार असलेल्या त्या सेविकेविषयी लोकांच्या मनात करुणा उत्पन्न होणे आवश्यक आहे. तिने मोठ्याने एक वाक्य म्हटले : “आता तुम्हीही रडून दुःख व्यक्त करा आणि असे वाटले की याआधी घडलेल्या कोणत्याही दुर्घटनेतील दुःखाची तीव्रता कमी होती.

- प्रेक्षकांनी तिच्या अभिनयाला कशी दाद दिली?

- काही जाणकार सोडले तर त्यांनी दिलेली दाद फार मर्यादित स्वरूपाची होती. नाटकातील प्रमुख पात्राशी तादात्म्य पावलेल्या जवळजवळ साऱ्याच प्रेक्षकांना तिचा अभिनय समजला नाही. नाटकाची कथावस्तू ज्या नैतिक निर्णयावर आधारलेली आहे त्या निर्णयाचे महत्त्व त्यांना समजले नाही. त्या अभिनेत्रीने तो महान नैतिक निर्णय संक्रमित करायचा प्रयत्न केला, परंतु त्याचा परिणाम अशा प्रेक्षकांवर झालाच नाही.

(१७ फेब्रुवारी १९२९च्या बर्लिनर ब्योझैन कूरिअरमधील  
'डिआलोग युबेर शाउसपिलकुन्स्ट' या लेखावरून)

नोंद : अभिनेत्री म्हणून असलेला या लेखातील उल्लेख हेलेन वायगलसंबंधी आहे. ब्रेख्टने लिहिलेल्या 'युबेर आइनं ग्रोसऽ शाउसपिलेरिन उनसेरर नातश्याम' या लेखातही अशाच प्रकारचे वर्णन आहे. हा लेख बर्लिन येथे १९५९ साली प्रकाशित झालेल्या दी शाउसपिलेरिन हेलेन वायगेल या आल्बममध्ये आहे. त्यातील संदर्भ ईडिपस रेक्सच्या १२३४व्या ओळीशी संबंधित आहे. त्याची संगती जर जर्मन भाषांतराशी लागली नाही, तर तो जर्मन भाषांतरकारांचा दोष मानावा लागेल.

या संभाषणात ब्रेख्टने 'विज्ञानयुगाचा प्रेक्षक' हा शब्दप्रयोग सर्वप्रथम केला आहे. दास टिआटर मधील 'देर मान आम रेगिपुल्ट' या टीपेमध्ये ब्रेख्टने म्हटले आहे की निर्मात्याने थिएटरला विज्ञानाच्या पातळीवर उंच नेले पाहिजे. त्याने पुढे असे म्हटले आहे की जर्मन भाषेतील 'विज्ञानशाफ्ट' ही संज्ञा इंग्रजीतील 'सायन्स' या संज्ञेपेक्षा अधिक व्यापक आहे असे सांगताना ब्रेख्टने त्या संज्ञेत मार्क्सची ऐतिहासिक दृष्टी आणि निसर्गविज्ञाने या दोन्हींचा समावेश केला होता.

□□□

## ११. रूपबंध आणि कथावस्तू

१. अडचणींबद्दल बोलल्याशिवाय त्यांच्यावर मात करता येत नाही. एका पावलानंतर दुसरे पाऊल टाकले जावे एवढीच प्रत्यक्ष व्यवहाराची अपेक्षा असते. सिद्धांतन करताना मात्र सारा घटनाक्रमच (सीक्वेन्स) विचारात घ्यावा लागतो. नवा आशय ही पहिली अवस्था असते, पण घटनाक्रमाचे चक्र मात्र पुढे-पुढेच जाणारे असते. परंतु मानवाचे परस्परसंबंध या दुसऱ्या पायरीचा विचार करित असताना मात्र नवा विषय या पहिल्या पायरीवरील गोष्टीचा विचार करणे कठीण जाते. हेलिअमचे कार्य निश्चित केल्याने साऱ्या जगाचे चित्र रेखाटण्यात काही मदत होत नाही, परंतु हेलिअमचे कार्य कोणते हा प्रश्न वगळल्याने जगाचे व्यापक चित्र रेखाटण्याची शक्यताच नाहीशी होते. विवाह, रोगराई, पैसा, युद्ध असे नवे विषय शोधणे म्हणजे माणसा-माणसामधील नवे परस्परसंबंध शोधणे होय.
२. नवा आशय समजून घेणे हे पहिले काम आहे, दुसरे काम म्हणजे माणसा-माणसामधील नव्या संबंधांना काही आकार देणे. ह्याचे कारण म्हणजे कला वास्तवाचा मागोवा घेत असते. याचे एक उदाहरण घेऊ या. पेट्रोलचा शोध लावून त्याचे शुद्धीकरण करणे हा नवा आशय झाला; आपण जेव्हा या नव्या आशयाचा काळजीपूर्वक अभ्यास करतो तेव्हा आपल्याला नव्या नातेसंबंधांची जाणीव होते. मात्र आपल्याला व्यक्ती वा व्यक्तीसमूहाची वागण्याची विशिष्ट पद्धती दिसू लागते आणि पेट्रोलियम या नव्या आशयाच्या संदर्भात आपल्याला ती विशेषप्रकारे आढळते. परंतु माणसाच्या वागण्याच्या या नव्या विशिष्ट पद्धतीमुळे पेट्रोलशुद्धीकरणाची पद्धती ठरविली गेली असे कोणीच म्हणणार नाही. प्रथम पेट्रोलशी संबंधित नवा आशय निर्माण झाला. मग नवे मानवीसंबंध आले. हे नवे मानवीसंबंध नव्या आशयाशी संबंधित असलेल्या प्रश्नांना मानवाने दिलेले उत्तर आहे. निश्चित स्वरूपाच्या नियमांना अनुसरून आशयाचा विकास

होत असतो. स्पष्ट स्वरूपाच्या गरजांनुसार तो होत असतो. परंतु पेट्रोलियम मात्र नवे मानवी संबंध निर्माण करते. हे नातेसंबंध दुय्यमच असतात हे मात्र मी पुन्हा एकदा सांगितले पाहिजे.

३. नव्या प्रकारचा आशय समजून घेणे म्हणजे एक नवा, नाट्यमय, थिएट्रिकल आकार लादणे. पैशासंबंधीचे बोलणे आपण आर्यम्बिक छन्दात करू शकतो का? सुरुवातीस मार्क पन्नास डॉलरला होता, आता तो शंभर डॉलरला आहे, तो आणखी वाढण्याची शक्यता आहे हे छन्दात बद्ध करून म्हटले तर काय होईल? पेट्रोलियम संबंधीचे म्हणणे पाच अंकी नाटकाच्या स्वरूपात मांडता येणार नाही. आजच्या शोकांतिकांची मांडणी सरळ रेषेत म्हणजे एका अंकानंतर त्यापुढील आशय मांडणारा दुसरा अंक अशी करता येणार नाही. त्या वर्तुळाकार गतीनेच मांडाव्या लागतील व वेगवेगळ्या टप्प्यानुसार त्यांचे नायकही वेगवेगळे होऊन त्यांची अदलाबदलही होऊ शकेल. अयशस्वी कृतीमुळे लोकांच्या कृतीचा आलेख आणखीच अडचणीचा बनतो. दैव ही काही एकसंध, सुबद्ध स्वरूपाची शक्ती नाही. दैवाच्या शक्तीची विविध रूपे परस्परविरोधी दिशांनी किरणे फेकीत असतात. विविध शक्तिसमूह परस्परविरोधी पवित्रे घेतातच, शिवाय शक्तिसमूहांतर्गत घटकही परस्परविरोधी पवित्रे घेतात. वर्तमानपत्रातील साध्या रिपोर्टला नाट्यरूप घ्यायचे झाले तर इब्सेन किंवा हेबलच्या नाट्यतंत्रापेक्षाही अधिक महत्त्वाच्या तंत्राची आवश्यकता आहे. ही गर्वोक्ती नसून वास्तवासंबंधीचे हे क्लेशकारक विधान आहे. आपल्या वाडवडिलांच्या काळी जे नाट्यहेतू पुरेसे वाटत होते, त्यांचाच संदर्भ घेऊन आजच्या काळातील कृती किंवा आजच्या नाटकातील पात्रांची वैशिष्ट्ये स्पष्ट करणे अशक्य आहे. पात्रांना चुकीचे हेतू लावले जाऊ नयेत म्हणून माझ्या नाटकात मी हेतूंची चिकित्सा केलेली नाही. काही काळ नाटकात पात्रांना त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्यांशिवाय दाखवावे लागेल हे गृहीत धरूनच मी त्यांच्या कृती शुद्ध घटितांच्या स्वरूपात दाखवल्या.
४. महत्त्वाची नाटके लिहिण्याचा गंभीर प्रयत्न करणे हाच हे सारे करण्यामागील उद्देश होता. आजमितीस गंभीर नाटके आणि बागांमध्ये सादर केले जाणारे करमणुकीचे कार्यक्रम यातील फरक दाखविणे जवळ जवळ अशक्य झाले आहे.
५. नाट्याच्या आशयाच्या संदर्भात आपण जेव्हा नवा मार्ग शोधू लागतो, तेव्हा मानवीसंबंध शोधण्याचा आपला मार्ग सुलभ होतो. हे मानवीसंबंध आज अत्यंत गुंतागुंतीचे झाले आहेत. आणि सध्या तरी त्यांचे सुलभ दर्शन घडविण्याकरिता रूपसंबंधी (फॉर्म) घटकांचा वापर करणे आवश्यक ठरते. थिएटरचा हेतू पूर्णतः



बदलूनच हे नवे नाट्यरूप सिद्ध होऊ शकेल. नवा नाट्यहेतू समोर ठेवूनच नवी कला निर्माण करता येईल. या नव्या नाट्यहेतूला पेडॅगॉगिक्स म्हणता येईल.

(बर्लिनचे ब्योझैन कूरिअरच्या ३१ मार्च १९२९च्या अंकातील 'युबेर शटॉफ् अण्ड फोर्मेन' या लेखावरून)

**टीप :** यातील पेट्रोलिअमविषयक संदर्भ बहुधा लिनोलानिआच्या तेलविषयक नाटकाचा असावा. त्याचे **कोन्जुक्टर** हे नाटक ब्रेख्टने पिश्कातोरच्या कंपनीकरिता १९२८मध्ये अँडॅप्ट केले. त्याचप्रमाणे हा संदर्भ लायन फॉइशवांगरच्या **दि पेट्रोलिअम झेल्ल** या संदर्भातही असू शकतो. नाटकात नवे विषय यावेत म्हणून प्रोत्साहन द्यायचे हा प्रयत्न ब्रेख्टने **सेंट जोन ऑफ द स्टॉकयार्ड व देर ब्रोटलाडन** या नाटकांमध्ये चालू ठेवल्याचे दिसते.

आर्नॉल्ट ब्रोनेनचे **ऑश्टपोलत्सुग** हे नाटक येझनेरने श्टाट्सुतिआटरमध्ये सादर करताना फ्रिट्झ् कोर्टनरला आधुनिक कपड्यातील अलेक्झांडरची भूमिका दिली. आपल्यापेक्षा वीस वर्षांनी मोठ्या असलेल्या गेओर्ग कायझर या नाटककाराच्या बुद्धिवादित्वाची तारीफ करून ब्रेख्ट म्हणतो, "तरुण नाटककारांच्या **फाटरमोर्ड**, **ट्रोमेल्ल इन देर नाक्ट** या नाटकातून एक प्रतिक्रिया व्यक्त झाली. त्यापूर्वी मात्र एक मार्नचे युद्ध झाले. आपण मिळविलेले यश तरुण लेखकांना वृद्धिंगत करता आले नाही. त्याला जणू काही ते लोंबकळून राहिले. मग **मान इस्ट मान** आणि **ऑश्टपोलत्सुग** मधून प्रतिहल्ला केला गेला. त्याकरिता या दोन नाटककारांनी नव्या शस्त्रांचा वापर केला, नवी उद्दिष्टे समोर ठेवली.

थिएटरच्या हेतूत का बदल करणे आवश्यक आहे हे सांगताना एमिल बुरीने असाच मुद्दा त्या अंकात मांडला. त्यानंतर ब्रेख्टची शिक्षणपर दोन नाटके बाडन बाडन संगीत समारोहात जुलैमध्ये सादर केली गेली. त्यातील **देर फ्लुग देर लिंडेबर्गज** हे नभोनाट्य होते, तर दुसऱ्याचे नाव **बाडनलेहरश्टुक** असे होते.

□□□

## १२. पेडॅगॉगिक्सचे एक उदाहरण

(देर फ्लूग देर लिंडबेर्गजला लिहिलेली टीप)

देर फ्लूग देर लिंडबेर्गज्कडून काही शिकता आले नाही तर त्या नाटकाला काहीच मूल्य नाही, असे म्हणावे लागेल. बोधहेतू वगळल्यास त्या नाटकाला काहीच मूल्य नाही असे म्हणावे लागेल. ती कलावस्तू बोध देणारी असून तिचे दोन भाग आहेत. नाटकाचा पहिला भाग नाटकाची ओळख करून देण्यासाठी असून (या भागात गाणी, समूहगीते, पाणी-मोटारीचे आवाज इत्यादी गोष्टी येतात) त्याला अपॅरेंटसच्या स्वरूपाचा भाग म्हणता येईल. त्याचा दुसरा भाग पेडॅगॉगिकल असून अभ्यासासाठी असणाऱ्या संहितेसारखा तो भाग आहे. त्यात सहभागी असणारी पात्रे संहितेचा एक भाग ऐकून दुसरा भाग उच्चारतात. या रीतीने अपॅरेंटस व सहभागी असलेली पात्रे यांच्यातले सहकार्य वाढत जाते आणि बिनचूकपणापेक्षा अभिव्यक्तीला अधिक महत्त्व दिले जाते. संहिता व गाणी यांचे उच्चारण यांत्रिकपणे करायचे, प्रत्येक पद्य पंक्तीच्या अखेरीस थांबायचे आणि एकलेल्या भागाचे यांत्रिकपणे पुनरुच्चारण करायचे या पद्धतीने हे घडत जाते.

या सादरीकरणात असे दाखवायचे की शासनव्यवस्था समृद्ध होत जाते, तर माणसे गरीब होत जातात; राज्याची सर्वांगाने भरभराट होते, तर माणसांचा मात्र काही अंगांनीच विकास होतो. संगीताकरिता शासन सर्व प्रकारची साधने व कौशल्ये उपलब्ध करून देईल, व्यक्ती मात्र संगीताचा अभ्यासच करित राहतील. संगीतामुळे निर्माण होणारी मुक्त भावना, ते ऐकत असताना निर्माण झालेले खास प्रकारचे विचार, तसेच संगीत ऐकत असताना सहज निर्माण होणारा शारीरिक थकवा ही सर्व संगीतापासून दूर नेणारी ड्रिस्टॅकशन्स आहेत. ती टाळण्यासाठी आपण संगीतात सहभागी होतो. संगीताचे छापील नोटेशन वाचीन असताना गायचा भाग आपण गात असतो किंवा इतरांबरोबर गात जातो. एखाद्या गोष्टीने हेलावून जाण्यापेक्षा ती करणे अधिक चांगले या तत्त्वाचे पालन करून आपण संगीतात सहभागी होतो.

आजच्या नभोवाणीच्या दृष्टीने **देर फ्लूग देर लिंडेबेर्ग** उपयोगाचे नाही; आजची नभोवाणी बदलणारे ते नाटक आहे. यांत्रिक सांधनांची वाढ, आणि सतत वृद्धिंगत होणारे शिक्षण यामुळे श्रोत्यांनी आजच्या नभोवाणीला विरोध केला पाहिजे आणि स्वतः निर्माता होण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे.

१९२९ च्या बाडेन-बाडेन संगीत महोत्सवातील **देर फ्लूग देर लिंडेबेर्गचा** प्रयोग सादर करताना नभोवाणीचा वेगळ्या रीतीने उपयोग केला गेला. व्यासपीठाच्या डाव्या बाजूला आपली वाद्ये, गायक आणि साऱ्या साधनसामुग्रीसह रेडिओ वाद्यवृंद तयार होता, तर उजव्या बाजूला फ्लीरची पेडॅगॉगिकल भूमिका करणारा नट वाद्यवृंद वाजवीत असलेल्या संगीताचे नोटेशन हातात घेऊन ते संगीत ऐकत होता. संहितेत अभिव्यक्त झालेल्या भावनांशी तादात्म्य न होता तो त्यातील भाषणे वाचीत होता. प्रत्येक ओळीनंतर तो थांबत होता. दुसऱ्या शब्दात सांगाऱ्याचे झाले तर तो हे सारे एखादा पाठ ज्या रीतीने करावा त्या रीतीने करीत होता. व्यासपीठाच्या मागे जणू काही सिद्धांत उभा होता, तर त्याचे उपयोजन समोर सादर केले जात होते.

असा अभ्यास म्हणजे एक शिस्तपालनच होते. आणि असे शिस्तपालनच स्वातंत्र्याचा पाया ठरत असते. सुखदायक गोष्टीकडे माणूस सहजप्रेरणेने वळत असतो. परंतु ज्या गोष्टीमुळे त्याला काही शिकवण मिळत असते, परंतु फायदा व प्रतिष्ठेची शक्यता नसते तिच्याकडे मात्र तो सहजासहजी वळत नाही. अशा प्रकारचे शिक्षण व्यक्ती तसेच राज्यव्यवस्था या दोघांच्याही परस्पर हिताचे असते. जी राज्यव्यवस्था सर्व माणसांना समानतेची वागणूक देऊ इच्छिते, तिच्या दृष्टीने अशा प्रकारचे शिक्षण उपकारक असते. **देर फ्लूग लिंडेबेर्गजला** उपयोजनरहित सौंदर्यमूल्य किंवा क्रांतिकारी मूल्य नाही. राज्यव्यवस्थाच त्याचे उपयोजन, तसेच त्यासाठी आवश्यक असे संघटन करू शकेल. त्याचे योग्य रीतीने केलेले उपयोजन अत्यंत क्रांतिकारी स्वरूपाचे होऊ शकते आणि म्हणूनच आजच्या शासनव्यवस्थेला या नाटकाच्यासारखे प्रयोग करणे आवडत नाही.

संहितेच्या संदर्भात या नाटकाचे उपयोजन कसे केले जाते याचे एक उदाहरण पहा : **देर फ्लूग देर लिंडेबेर्गज्** मधल्या लोकनायकाच्या व्यक्तिरेखेचा उपयोग मैफिलीतील श्रोत्यांचे त्याच्याशी तादात्म्य घडविण्यासाठी जसा करता येतो, तसाच त्याला जनसमूहापासून अलग पाडता येण्यासाठीही करता येतो. मैफिलीत सादरीकरण करताना कोरसने फ्लीरचा भाग गायल्यास त्या कृतीचा अर्थ शाबूत राहिल, त्या अर्थाचे विरूपन होणार नाही. मैफिलीतला 'मी' गात आहे. या जाणिवेमुळे पेडॅगॉगिकल परिणामाचा काही भाग तरी सहज वाचवता येईल. (मग 'मी अमुक आहे', 'मी सुरुवात करतो', 'मी दमलेलो नाही' अशा प्रकारचे निवेदन

तो करील.

(१९३० मध्ये फेर्सूख १ या नावाने प्रसिद्ध झालेला आणि ब्रेख्ट सुरकाम्प अशी सही असलेला लेख)

टीप : देर फ्लूग देर लिंडेबेर्गज्जला कुर्ट वार्डल आणि हिंडेमिथने संगीत दिले होते. ब्रेख्टने त्याचे शीर्षक बदलले आणि देर ओझा फ्लूग असे नवे शीर्षक दिले. फेर्सूखच्या पुनर्मुद्रणात हेच नवे शीर्षक आहे. ब्रेख्टबरोबर नोंदी लिहिणारा सुरकाम्प १९४८ नंतर त्याचा जर्मन प्रकाशक झाला.

बोधहेतू समोर ठेवून लिहिलेल्या कंटाटा या प्रकारातील एका पात्राने म्हणायची गाणी, समूहगीते आणि तुकड्यातुकड्यांनी केला जाणारा अभिनय या घटकांनी बनलेला कलाप्रकार लेहरश्टुक याचे स्वतःचे असे एक तत्त्व होते: सादरीकरणात भाग घेतल्यानेच नैतिक व राजकीय पाठ शिकविता येतात. एका नोंदीत (ब्रेख्टने) असे म्हटले आहे की लेहरश्टुक सादर करताना... तुम्ही विद्यार्थ्यांप्रमाणे अभिनय केला पाहिजे. कठीण उतारे शिकत असताना विद्यार्थी स्पष्ट उच्चार करतात. त्यामुळे त्या उताऱ्याचा अर्थबोध होतो आणि तो स्मरणात ठेवणे सोपे जाते. त्यांचे हावभावही स्पष्ट असतात. त्यामुळे अर्थ समजणे सोपे जाते. अशा उताऱ्यांशिवायचे इतर उतारे पटकन आणि उडत्या शैलीत म्हणायचे असतात. त्यामुळे असा आभास होतो की ते नेहमीच म्हटले जाणारे आणि आपल्या नेहमीच्या कृतीशी संबंधित असे उतारे आहेत. असे उतारे महत्त्वाच्या घटनांची माहिती देणाऱ्या नाटकातील भाषणांशी संबंधित असतात. साऱ्या प्रक्रियेच्या दृष्टीने असे उतारे महत्त्वाचे असतात. म्हणून सादरीकरणात त्यांना स्थान देणे आवश्यक असते. त्याशिवायच्या काही उताऱ्यांसाठी जुन्या शैलीतील अभिनयाची जरूर असते. उदाहरणार्थ, एखाद्या खास शैलीचे वागणे दाखवायचे असते तेव्हा असे करावे लागते. काही प्रकारच्या व्यवहारी वागण्याने नवीन मार्ग दाखविणारी सिच्युएशन्स निर्माण होतात. हावभाव करून दुसऱ्याला आपले म्हणणे पटवून देण्याचा प्रयत्न करणारा माणूस दाखविताना अभिनयकलेचा वापर करावाच लागेल.

यापुढील काही निबंध पेडॅगॉगिक्सकडे वळल्यानंतर ब्रेख्टने लिहिले आहेत. त्यांच्याशी संबंधित नाटके आधीच लिहिली होती. १९२९ च्या उत्तरार्धात जर्मनीत निर्माण झालेल्या आर्थिक व राजकीय वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर हे निबंध वाचले जाणे आवश्यक आहे. क्रांतिकारी बदल लगेच घडवले जावेत असे त्यावेळी त्याला वाटत होते. ब्रेख्टच्या तीव्र स्वरूपाच्या साम्यवादी कला निर्मितीचा हा काळ होता.

□□□

## १३. आधुनिक थिएटर हे एपिक थिएटरच आहे

(आउफश्टीग उंड फॉल देर श्टाड्ट् महॉगनी या ऑपेराला जोडलेल्या टीपा)

### नवीन बदलांसहित सादर केलेला ऑपेरा

ऑपेरात काही सुधारणा व्हाव्यात हा विचार बराच काळ केला गेला. ऑपेराची रुची न बदलता त्याच्या रूपाचे आधुनिकीकरण करावे, त्याचा आशय अद्ययावत करावा या दृष्टीने हा विचार होत होता. ऑपेरा हा भूतकाळात रेंगाळणारा कलाप्रकार असल्याने प्रेक्षकांचे त्याच्यावर प्रेम आहे. म्हणूनच नवे प्रेक्षक आणि त्यांच्या अपेक्षा यांच्यासंदर्भात ऑपेराचा विचार होणे स्वाभाविक होते. ऑपेराचे लोकशाहीकरण करायचे, परंतु लोकशाहीची वैशिष्ट्ये मात्र बदलायची नाहीत असे करण्याचा या मागे हेतू होता. म्हणजेच लोकांना नवे हक्क बहाल करायचे, पण ते प्रत्यक्षात आणायची संधी मात्र घ्यायची नाही असे करण्यासारखा हा प्रकार होता. एखाद्या वेटरने वेगवेगळ्या लोकांना अन्न वाढावे यामुळे जसा फरक पडत नाही, तशासारखेच हे होते. अवा गार्द मंडळी जेव्हा ऑपेराच्या रूपात बदल करण्याच्या मागणीला पाठिंबा देतात किंवा असा बदल करण्याची स्वतः मागणी करतात तेव्हा त्यांना ऑपेरात सुधारणा व्हावी असे वाटत असते. परंतु ऑपेराच्या संदर्भात मूलभूत चर्चा मात्र ते उपस्थित करीत नाहीत, उदाहरणार्थ ऑपेराचा हेतू कोणता अशी चर्चा ते उपस्थित करणार नाहीत. आणि अशी चर्चा उपस्थित झालीच तर तिला फार पाठिंबाही मिळणार नाही.

अवा गार्द मंडळींच्या मागण्या नेमस्त स्वरूपाच्या असण्यामागे काही आर्थिक कारणेही आहेत आणि त्यांची त्यांना नीट जाणीवही आहे असे मात्र म्हणता येणार नाही. ऑपेरा, रंगमंच, वृत्तपत्रे इत्यादी प्रसाराची ताकदवान साधने नकळतच आपला दृष्टिकोण दुसऱ्यांवर लादीत असतात. बुद्धिमंतांनी तयार केलेले संगीत, लिहिलेली समीक्षा आणि लिखाण याचा वापर बराच काळ या साधनांनी केलेला

आहे, हे बुद्धिवंतदेखील ही साधने जो नफा कमवित असतात त्यातील थोडा का होईना काही हिस्सा मिळवीत असतात. म्हणजेच सध्याची व्यवस्था चालू ठेवण्यास हे बुद्धिवंत हातभारच लावीत असतात. ते स्वतः मात्र सामाजिकदृष्ट्या प्रोलेटारिअनच असतात. ही साधने—अपॅरेंटस—बुद्धिवंतांनी निर्मिलेल्या कृतींवर प्रक्रिया करून सार्वजनिक स्वरूपाच्या करमणूक उद्योगाला चारा म्हणून त्याचा वापर करतात. अशा कृतीचे मूल्यमापनही हे अपॅरेंटस आपल्या मोजपट्टीनेच करीत असते. आपल्या प्रवाहात या कृतींना सामील होण्यास अपॅरेंटस मदत करीत असते, सल्ला देत असते. हे सारे होत असताना या बुद्धिवंतांची मात्र अशी समजूत असते की अपॅरेंटस जे करीत आहे त्याचा संबंध केवळ त्यांच्या स्वतःच्या कृतींच्या सादरीकरणाशीच असून, सादरीकरणाची प्रक्रिया दुय्यम स्वरूपाची असून त्यांच्या स्वतःच्या कृतींवर त्याचा प्रभाव पडत नाही. उलट अपॅरेंटसमुळे त्यांना नवीन प्रभावक्षेत्रे उपलब्ध होत असतात. या संदर्भातील समीक्षक, लेखक, संगीतकार यांच्या मनातील वैचारिक गोंधळाचे फार मोठे परिणाम संभवतात व त्यांच्याकडे कोणी लक्ष दिलेलेच नाही. बुद्धिवंतांची कल्पना असते की त्यांनी अपॅरेंटसवर ताबा मिळविलेला आहे, वास्तवात मात्र अपॅरेंटसनेच त्यांच्यावर ताबा मिळविलेला असतो. आपल्या काबूत नसणाऱ्या गोष्टींचा ते पाठपुरावा करीत असतात. अपॅरेंटस आपल्या निर्मितीसाठी मदत करीत असते ही त्यांची कल्पना चुकीची असून, बुद्धिवंतांच्या निर्मितीत अपॅरेंटस अडथळा आणीत असते हे खरे आहे. विशेषतः जेव्हा बुद्धिवंत नव्या मार्गाचा शोध घेऊ पाहतात तेव्हा त्यांच्या कृती अपॅरेंटसच्या उद्दिष्टांच्या विरोधात जात असतात. अपॅरेंटसला त्या गैरसोयीच्या वाटू लागल्या की अपॅरेंटस त्यांच्या मार्गात अडथळे आणते. बुद्धिवंतांची निर्मिती मग यांत्रिक स्वरूपाची होऊ लागते. त्या निर्मितीसंदर्भातील मूल्येही चारा घालण्याच्या तत्वाचा (फॉंडर प्रिन्सिपल) आधार घेऊ लागतात. मग एक तत्त्वच तयार होते. कलाकृती अपॅरेंटसच्या दृष्टीने कशा योग्य आहेत हे पाहिले जाऊ लागते, कलाकृतीच्या दृष्टीने अपॅरेंटस योग्य आहे का याचा विचारच कोणी करीत नाही. लोक मग म्हणतात की ही किंवा ती कलाकृती चांगली आहे. असे म्हणताना लोकांना असे म्हणायचे असते (जे ते म्हणत नाहीत) की अपॅरेंटसच्या दृष्टीने त्या चांगल्या किंवा वाईट आहेत. परंतु अपॅरेंटसचे नियंत्रण तर तत्कालीन समाजाकडून होत असते. त्या समाजात ते अपॅरेंटस चालू राहण्याच्या दृष्टीने ज्या गोष्टींची मदत होत असते, त्या गोष्टी राखण्यासाठी अपॅरेंटस मदत करीत असते. संध्याकाळच्या वेळी करमणूक करावी हा अपॅरेंटसचा हेतू ज्या प्रयोगांमुळे धोक्यात येत नाही, ते सारे प्रयोग करण्याची, त्यांची चर्चा करण्याची आपल्याला मुभा असते. परंतु या हेतूला विरोध करणाऱ्या गोष्टी, तसेच शिक्षण व्यवस्था किंवा संपर्कमाध्यमांशी संबंध राखून अपॅरेंटसचा हेतू बदलायचा प्रयत्न करायला मात्र

मुभा नसते. स्वतःला पुनर्निमित्त करण्यासाठी जे जे आवश्यक असते ते ते सारे अपॅरेंटसच्या माध्यमातून समाज मिळवीत असतो. याचा अर्थ असा की सध्याच्या समाजव्यवस्थेत संजीवनी देणारी कोणतीही नवी गोष्ट स्वीकारली जाते, परंतु ही समाजव्यवस्था बदलू इच्छिणाऱ्या गोष्टीला मात्र विरोध होतो. ती भविष्यातील समाजव्यवस्था चांगली असो वा वाईट असो, तरीही असेच होते.

अपॅरेंटस बदलण्याचा विचार अवा गार्द करीत नाहीत कारण त्यांना वाटते की आपण जे काही शोधतो, ते प्रयोग करण्यासाठी आवश्यक असणारे अपॅरेंटस आपल्या हातारी आहे. आणि आपल्या कल्पनांना अनुसरून ते आपणहूनच स्वतःमध्ये बदल घडवून आणिल. परंतु वास्तवात मात्र असा शोध घेण्यासाठी, प्रयोग करण्यासाठी ते स्वतंत्र नसतात. त्यांच्याशिवायच अपॅरेंटस आपला कार्यहेतू साधत असते. रोज रात्री थिएटरमध्ये नाटके होतात. दिवसातून अनेकदा वर्तमानपत्रे प्रकाशित होत असतात, त्यांना जे हवे असते ते सारे ती मिळवीत असतात. त्यांना फक्त विशिष्ट प्रमाणातील सामग्री हवी असते.

तुम्हाला वाटते की हे सारे दाखवणे म्हणजे त्याचा (म्हणजे सर्जनशील लेखकाचा अपॅरेंटसवर अवलंबून राहण्याचा) धक्कार करणे आहे. पण तसे नाही. वास्तव लपवणे हेच अयोग्य व अपमानकारक आहे.

आणि तरीही मी म्हणून की शोध घेण्याचे व्यक्तीचे स्वातंत्र्य सीमित करणे हेच एक प्रागतिक पाऊल आहे. जग बदलू पाहणाऱ्या महान घटनांकडे माणूस दिवसेंदिवस खेचला जात आहे. तो आता केवळ आत्मविष्कार करू शकत नाही. व्यक्ती म्हणून होणारा त्याचा विकास थांबतो आणि तो सर्वसामान्य स्वरूपाची अधिकाधिक कामे करू लागतो. सध्या अपॅरेंटस सर्वसामान्यांच्या सर्वांगीण भल्यासाठी काम करीत नाही ही खरी अडचण आहे. सर्जनशील माणसांच्या ताब्यात निर्मितीसाधने नाहीत, म्हणून तो करीत असलेले काम क्रयविक्रयाच्या स्वरूपाचे असते. सर्वसामान्य व्यापाराचे नियम त्याला लागू पडतात. कला हा एक व्यापार झाला आहे आणि अपॅरेंटस या कलाव्यापाराची निर्मिती करीत असते. ऑपेरासाठी ऑपेरा लिहिला जात असतो.

## ऑपेरा

ऑपेरा म्हणजे काय, त्याचा उद्देश काय अशी चर्चा सुरू करायची झाल्यास प्रथम ऑपेरा लिहिला गेला पाहिजे हे लक्षात घेतले पाहिजे.

सध्या अस्तित्वात असलेले ऑपेरा जिभेचे चोचले पुरवणारे आहेत. त्यांचे व्यापारीकरण होण्याआधी प्रेक्षकांना आनंद देण्याचे ते एक साधन होते. प्रेक्षकांना

मार्गदर्शन करणे, त्यांची अभिरुची घडवणे अशा प्रकारचे शैक्षणिक हेतू पार पाडीत असतानाही ऑपेरा आपले आनंद देण्याचे काम करीतच असतो. आपल्या कथावस्तूच्या संदर्भात सुखकारी (हिडनिस्टिक) दृष्टीकोण घेत असतो. तो 'अनुभव' घेत असतो आणि स्वतःही 'अनुभव' या सदरात मोडत असतो.

महॉगनी हा ऑपेरा आहे का? या प्रश्नाचा विचार करताना आपल्याला म्हणावे लागेल की त्याची मूळ बैठक ऑपेराची आहे, म्हणजेच तोही जिव्हानंदासारखा अनुभव देत असतो. महॉगनी सुखवादी दृष्टीकोन स्वीकारतो का याचे उत्तर 'होय' असे द्यावे लागेल. तो अनुभव आहे असे मानता येईल का? या प्रश्नाचेही उत्तर 'होय' असेच द्यावे लागेल. कारण महॉगनी करमणूक करतो.

महॉगनी हा ऑपेरा, ऑपेरा या कलाप्रकाराला, त्याच्या निरर्थकतेला जाणीवपूर्वक अभिवादन करीत असतो. ऑपेरातील घटक बुद्धिजन्य असतात, ऑपेरा खऱ्याखऱ्या वास्तवाचा शोध घेत असतो. तरीही हे सारे त्यातील संगीतामुळे झाकोळून जाते. यातून बुद्धिनिष्ठतेपासून दूर जाण्याची ऑपेराची प्रवृत्ती स्पष्ट होते. मृत्युपंथाला लागलेला माणूस खराखुरा असतो. पण समजा त्यावेळी तो गायला लागला, तर आपल्या बुद्धीला अगम्य असणारा अनुभव मिळत आहे असे होईल. (त्याला पाहून त्यावेळी प्रेक्षकही गायला लागले तर एक वेगळाच मुद्दा उपस्थित होईल.) वास्तवाला संगीत जितके अवास्तव व धूसर बनविते, तेवढी ती प्रक्रिया अधिक आनंददायी स्वरूपाची होते. अवास्तवाचे प्रमाण जितके वाढेल तितके आनंदाचेही प्रमाण वाढते. (या प्रक्रियेत एक तिसरा अगदी वास्तव व जटिल घटक असतो. त्याचा परिणामही वास्तव असतो. परंतु ज्या वास्तवाशी तो संबंधित असतो त्यापासून तो फार दूर असतो.)

आपण 'ऑपेरा' या संज्ञेचे महत्त्व कमी लेखीत नाही आणि 'महॉगनी'ला ही संज्ञा लावल्यास इतर साऱ्या घटकानाही ती लावता येईल. त्यामागील हेतू असा की एका क्षणी त्यातील काही प्रमाणातील अवास्तवता, बुद्धिअगम्यता, गंभीरतेचा अभाव ऑपेरात सादर केला जावा. त्यातील दुहेरी अर्थयोजना अशा रीतीने परिणामकारक ठरावी.

अशा प्रकारच्या उपयोजनातून निर्माण झालेली बुद्धिअगम्यता (इर्रॅशनॅलिटी) ऑपेरातील प्रसंगांशी सुसंगत असते.

हा तसा शुद्ध सुखवादी दृष्टीकोण झाला.

आपण जर ऑपेराच्या आशयाचा विचार केला तर असे लक्षात येते की आनंद हाच ऑपेराचा आशय आहे. दुसऱ्या शब्दात असे म्हणता येते की मौज हाच ऑपेराचा आशय आणि आकार असतो. ऑपेरातील शोधाचा हेतू आनंद



हा होता आणि त्यातील आनंदाचे उद्दिष्ट शोध हे होते. इथे आनंदाची एक ऐतिहासिक भूमिका आहे. आनंद ही एक व्यापारवस्तू आहे.

ह्या आशयाचा आज प्रक्षोभक परिणाम होत आहे हे नाकारता येणार नाही. महॉगनी या ऑपेराच्या तेराव्या भागात तो खादाड अतिखाऊन मरतो असे दाखवले आहे. कारण भूक हे त्याभागातील महत्त्वाचे तत्त्व आहे. तो जेव्हा खात होता तेव्हा इतर लोक उपाशी होते अशी अंधुकशी सूचनाही आम्ही कुठे दिली नव्हती. तरीही या प्रसंगाचा परिणाम प्रक्षोभक असाच होतो. प्रत्येक जण काही अति खाऊन मरत नाही. तरीही अशा माणसाच्या अति खाण्यामुळे काही माणसे अन्नाला वंचित होऊन मरू शकतात. त्या खादाडाला मिळणाऱ्या आनंदामागे बराच अर्थ असल्याने त्याचा आनंद आपल्याला प्रक्षुब्ध करतो.

आनंदाचे साधन म्हणून होणारा ऑपेराचा प्रयोग आज प्रक्षोभक परिणाम घडवून आणतो. ऑपेरा पाहणाऱ्या काही प्रेक्षकांवर असा परिणाम होणार नाही हे स्पष्टच आहे. प्रक्षोभ निर्माण करण्याची ऑपेराची क्षमता पुन्हा एकदा वास्तवाचे दर्शन घडविते, कदाचित महॉगनी सुखकर होणारही नाही, काही अपराधी मनांना त्यात सुख देण्याची शक्ती नाही असेही वाटेल. परंतु महॉगनी पूर्णतः आस्वाद्य आहे असे माझे मत आहे. महॉगनी हा ऑपेराच आहे.

## नवे शोध

ऑपेराला आधुनिक थिएटरच्या तांत्रिक पातळीवर आणणे आवश्यकच होते. आधुनिक थिएटर एपिक थिएटरच आहे. खालील कोष्टकात पारंपरिक थिएटर आणि एपिक थिएटर यात कोणते महत्त्वाचे फरक आहेत हे दाखवले आहे.

पारंपरिक थिएटर	एपिक थिएटर
कथावस्तू (प्लॉट)	निवेदन (नॅरेशन)
प्रेक्षकाला रंगमंच सिच्युएशन्सचा भाग बनवून टाकते	प्रेक्षकाचे रूपांतर निरीक्षकात करते.
त्याची कृतिशीलता शबल बनविते.	त्याची कृतिप्रवणता वाढविते.
प्रेक्षकांना संवेदना पुरविते.	त्याला निर्णय घ्यायला भाग पाडते.
अनुभव	जगाचे चित्र

प्रेक्षकाला कशात तरी गुंतवून टाकते	त्याला कशालातरी सामोरे जायला लावते.
सूचना	मुद्दा मांडते
मूळ प्रेरणा सुरक्षित राखल्या जातात.	जाणिवेपर्यंत प्रेक्षकाला आणले जाते.
प्रेक्षक अनुभवाशी समरस होतो.	प्रेक्षक अनुभवाबाहेर राहून त्याचा अभ्यास करतो.
माणसाला गृहीत धरले जाते.	माणूसच शोधाचा ध्रुवबिंदू असतो.
माणूस बदलत नाही हे गृहीतक असते.	माणूस बदलू शकतो ही मुख्य धारणा असते.
नाटकाचा शेवट काय असेल यावर लक्ष असते.	नाटक घडण्याच्या प्रक्रियेवर लक्ष असते.
एका दृश्यातून दुसऱ्या दृश्याचा उलगाडा होतो.	प्रत्येक दृश्य आपल्या परीने स्वतंत्र असते.
विकास	मोन्टाज
सरळ रेषेतील विकास	वक्राकार विकास
उत्क्रांत होत जाणारी निश्चितता	उत्क्रमणाचा अभाव म्हणजे एका दृश्यातून दुसऱ्या दृश्यावर उडी मारते.
माणसाला स्थिरबिंदू मानले जाते.	माणूस हा प्रक्रियाशील घटक आहे ही मान्यता देते.
भावना	विचारशीलता, निर्णयशीलता (रीझन) यावर भरवसा.

जेव्हा एपिक थिएटरच्या पद्धती ऑपेरासारख्या कलाप्रकारात प्रवेश मिळवितात तेव्हा पहिला परिणाम म्हणजे, त्याचे घटक मोठ्या प्रमाणात

एकमेकांपासून अलग होतात. शब्द, संगीत व नाट्यनिर्मिती घटक यात होणाऱ्या मोठ्या संघर्षामुळे असा प्रश्न निर्माण होतो की त्यातील नेमकी कोणती गोष्ट कोणत्या गोष्टीचे निमित्त (pretex) आहे? रंगमंचावर घडणाऱ्या घटनांचे रंगमंचसंगीत हा बहाणा किंवा निमित्त आहे की या घटना संगीताचे बहाणे आहेत? अशा प्रकारचे प्रश्न टाळण्याचा मार्ग म्हणजे नाट्यनिर्मितीघटक परस्परांपासून पूर्णपणे अलग करणे. जोपर्यंत गेझाम्टकून्स्टवेर्क Gesamtkunstwerk किंवा एकात्मिक कलाकृती या शब्दाचा अर्थ ही एकात्मिक कलाकृती हा गोंधळ आहे (muddle) असा होतो, जोपर्यंत विविध कलाकृतींनी एकमेकीत मिसळून जावे असे मानले जाते, तोपर्यंत कलाकृतींच्या विविध घटकांचे अवमूल्यनच होणार आणि त्यातील प्रत्येक घटक इतरांचे पोषण करित राहणार. एकजिनसीकरणाची ही प्रक्रिया प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचते. प्रेक्षकही मग या साऱ्यात सामावून जातो आणि त्या संपूर्ण कलाकृतीचा एक निष्क्रिय भाग (पॅसिव) बनून जातो. अशाप्रकारच्या चेटूकाविरुद्ध झगडले पाहिजे. ज्या गोष्टींमुळे मोहनद्रा आणली जाते, संमोहन केले जाते, ती गोष्ट झिंग आणणारी असते. तिच्यामुळे सारे काही धूसर बनते. त्या साऱ्याचा त्याग केला पाहिजे.

शब्द, संगीत व नेपथ्य एकमेकांपासून स्वतंत्र झाले पाहिजे.

### (अ) संगीत

संगीताच्या स्वरूपात झालेल्या मुख्य बदलाचे स्वरूप असे होते :

#### ड्रॅमॅटिक ऑपेरा

संगीत आयती, तयार गोष्ट देते  
 संगीत संहितेला उंची मिळवून देते.  
 संगीत संहितेच्या संदर्भात घोषणा करते.  
 संगीत जणू उदाहरण देते.

#### एपिक ऑपेरा

संगीत संप्रेषण करते.  
 संगीत संहितेला पुढे नेते  
 संगीत संहितेला गृहीत धरते.  
 यातले संगीत निश्चित स्वरूपाची भूमिका घेते.  
 यातील संगीत एक दृष्टिकोण देते.

आपल्या सिद्धांतात संगीत प्रमुख भूमिका बजावते.

## (ब) संहिता

आपण करीत असलेली करमणूक तर्कशून्य स्वरूपाची होऊ नये म्हणून आपण काही शैक्षणिक हेतू समोर ठेवून सादरीकरण करीत असतो. आम्ही हे करण्यासाठी टॅब्लोचा फॉर्म वापरला. नाटकातील पात्रे टॅब्लो सादर करतात. संहिता नीतीउपदेश करणारी व भावनाप्रधान नसावी हे आम्ही पाहिले. नीती व भावनाप्रधानतेचे प्रत्यक्ष दर्शन संहितेने प्रेक्षकांना घडवावे हे आम्ही पाहिले. प्रत्यक्ष उच्चारलेला शब्द व लिखित शब्द हे दोन्ही महत्त्वाचे आहेत ही भूमिका ठेवली. संहितावाचनामुळे त्या कलाकृतीकडे पाहण्याचा सहज स्वरूपाचा दृष्टिकोण स्वीकारण्यास प्रोत्साहन मिळते याची आम्हाला कल्पना होती.

## (क) सेटिंग / नेपथ्य

नाट्यमय सादरीकरणाचा भाग म्हणून स्वतंत्र कृती सादर करणे हे नवा रस्ता शोधण्यासारखे होते. नेहरने चितारलेल्या खादाडासमोर नट जेव्हा बसतो, तेव्हा नेहरने केलेली मांडणी रंगभूमीवरील घटनांच्या संदर्भात निश्चित प्रकारचा दृष्टिकोण घेणारी ठरते. याच पद्धतीने पडद्यावर चितारलेले प्रसंग रंगभूमीवर प्रत्यक्ष सादर केले जातात. संगीत व संहितेप्रमाणेच नेहरची ही प्रक्षेपणे ऑपेराचे स्वतंत्र भाग मानता येतील. त्यांच्यामुळे रंगमंचाला दृक्माध्यमाची मदतच होते.

अर्थात्च असे नवे प्रयोग प्रेक्षकांकडून एका नव्या दृष्टिकोणाची अपेक्षा ठेवीत असतात.

## नव्या शोधांचा परिणाम : ऑपेराला त्यामुळे धोका संभवतो का?

जुन्या ऑपेराने प्रेक्षकांच्या काही इच्छा सहजगत्या पुऱ्या केल्या. परंतु नव्या ऑपेराने त्यांचा विचार केला नाही हे खरे आहे. ऑपेरा पाहत असताना प्रेक्षकांचा काय दृष्टिकोण असतो? तो दृष्टिकोण बदलण्याची कितपत शक्यता आहे?

भूमिगत रेल्वे स्थानकातून लॉॅण्ड्याने येणारी प्रौढ माणसे - ज्यांनी जीवनसंघर्षात ठाम भूमिका घेतलेली असते - रंगमंचावरील जादूगाराच्या हातातील मेण बनायला उत्सुक होऊन थिएटरकडे धाव घेतात. आपल्या टोप्या जसे ते सामान ठेवायच्या खोलीत ठेवून येतात, तशीच आपली नेहमीची वागण्याची पद्धतीही ते तिथेच ठेवून येतात. रोजच्या जीवनातला आपला दृष्टिकोणच जणू ते विसरून येतात. सामान ठेवायच्या खोलीतून बाहेर पडून ते जेव्हा आपली प्रेक्षागारातील जागा घेतात, तेव्हा त्यांचा रुबाब राजाचा रुबाब असतो. आपण त्यांना कसा दोष देऊ शकतो? तुमच्या माहितीचा एखादा वाणी राजापेक्षा अधिक रुबाबाने राहत असेल तर तुम्हाला ते

हास्यास्पद वाटेल. ऑपेराच्या वेळी प्रेक्षक घेत असलेला दृष्टिकोण त्यांना शोभत नाही. आपला दृष्टिकोण ते बदलण्याची शक्यता आहे का? त्यांचे मन वळवून त्यांची सिंगारची सवय आपण बदलू शकतो का?

नाटकाचा आशय तांत्रिक दृष्ट्या स्वतंत्र घटक बनल्यावर, त्याला संगीत, संहिता आणि नेपथ्य यांची योग्य साथ मिळाल्यावर, आभासमयतेने मुक्त विचारासमोर शरणागती पत्करल्यावर; प्रेक्षक अनुभूतीपेक्षा आपला दृष्टिकोण व्यक्त करण्यावर भर देऊ लागल्यावर एक बदल सुरू होईल. हा बदल रचनेपलिकडील गोष्टींशी संबंधित असेल आणि त्याचा थिएटरच्या सामाजिक हेतूवर परिणाम होऊ शकेल.

जुन्या प्रकारच्या ऑपेरात आशयाची चर्चा टाळली जात असे. एखाद्या प्रेक्षकाला जर अशा ऑपेरात एखादा प्रसंग सादर केल्याचे आढळले आणि त्यासंदर्भात त्याने स्वतःची अशी भूमिका घेतली तर या जुन्या प्रकारच्या ऑपेराचा पराजय झाल्यासारखे होईल 'त्याने प्रेक्षकांवर घातलेली मोहिनी नाहिशी होईल.' जुन्या ऑपेरात याशिवाय दुसरे काही घटक होतेच आणि तेही स्वादलौलित्याला आवाहन करणारे नव्हते. आपल्याला इथे ऑपेराचा विकास व न्हास यांच्या काळातील फरक करता येईल. **द मॅजिक फ्यूट, फिडेलिओ फिगारो** अशा ऑपेरांमध्ये तत्त्वज्ञानपर आणि गतिमान अशा गोष्टी होत्या आणि तरीही त्यातील रसनेशी संबंधित घटकांनी तत्त्वज्ञानपर घटकांवर प्रभुत्व मिळविले होते. त्यामुळे त्यांचा अर्थ जणू काही पंगु वा दुर्बल झाला होता आणि अर्थ आणि ऐंद्रिय समाधान या दोन्ही गोष्टी एक झाल्या होत्या. त्यांचा मूळ अर्थ लुप्त झाल्याने, त्यांचा अर्थ वा आशय पूर्णतः हरवला गेला आहे असे म्हणता येणार नाही, तर त्यांनी ऑपेराशी संबंधित नवा अर्थ मिळविला. ऑपेराचा आशय घुसमटला गेला. वाग्‍नरच्या आद्य शिष्यांना ऑपेराच्या आशयाला काही निश्चित अर्थ असतो ही जाणीव होती हे वाग्‍नरच्या आजच्या शिष्यांना समजले तर त्यांना बरे वाटेल. आपण तत्त्वज्ञ असल्याचा आव वाग्‍नरच्या परंपरेतील रचनाकार आणतात. परंतु ते तत्त्वज्ञान माणसे वा पशूंना उपयोगाचे नसून केवळ ऐंद्रिय समाधान देणारे आहे. (उदाहरणार्थ, इलेक्ट्रा, जॉनी स्पिएल्ट, आउफ इत्यादी ऑपेरा) ज्या तंत्रामुळे निश्चित स्वरूपाची भूमिका घेणे शक्य झाले आहे, त्या तंत्राचा आम्ही पुरस्कार करीत आहोत. सांस्कृतिकदृष्ट्या ज्यांचा विकास झाला नाही असे लोक तोच तोच युक्तिवाद करीत असतात. ऑपेराचा अर्थ संपला आहे असे मानून नवीन तंत्राच्या नावाने अडथळे आणणे आपण समजू शकतो. या कलेला मरणोत्तर अर्थ देण्याचा प्रयत्न आपण याच दृष्टीने समजू शकतो. हा 'नवा' अर्थ अखेरीस संगीतातच शोधावा लागतो. संगीत रचनेला तिचा घटनाक्रमच अर्थ मिळवून देतो. आणि बदल, प्रमाण वगैरे साधने साध्यामध्ये परिवर्तित केली जातात. जिला मूळ नाही, तसेच जिचा परिणामही होत नाही अशी प्रगती नव्या गरजांशी निगडित राहत

नाही आणि जुन्याच गरजांचे चाळवून समाधान करते, तसेच प्रतिगामी हेतू साध्य करण्यास मदत करते. नवी सामग्री 'या संदर्भात' समाविष्ट केली जाते, कारण हा नवा संदर्भ जेव्हा तयार झाला तेव्हा त्याचा असा काही स्वतःचा संदर्भ नव्हता. (रेल्वे इंजिने, कारखाने, विमाने, बाथरूम इत्यादी गोष्टी विविधता पुरविण्याचे काम करतात. अधिक चांगले संगीतकार लॅटिनमध्ये ऑपेरा सादर करून सारा आशयच गाळतात वा त्याचा कोंडमारा करतात. प्रगतीचा लावला जाणारा हा अर्थ एक गोष्ट स्पष्ट करतो की काहीतरी करायचे राहून गेले आहे. संगीताचा सर्वसामान्य हेतू लक्षात न घेता, न बदलता हे सारे केले गेलेले आहे असे वाटते. किंवा साध्यात असा काही बदल होता कामा नये ही दृष्टी ठेवून हे केले गेले आहे. मग गेब्राअुक्झमुझिक Gebrauchsmusik चे काय ?

सांगितिक अनुभववादाला (म्युझिकल इम्प्रेशनिझम) प्रतिक्रिया म्हणून जेव्हा नव्य - अभिजाततावाद (निओक्लासिसिझम) 'कलेसाठी कला' हे स्वरूप घेऊन समोर आला, तेव्हा उपयुक्ततावादी संगीत (गेब्राअुक्समुझिक) लाटांमधून प्रकटणाऱ्या व्हीनसप्रमाणे प्रकटले. आता संगीत हौशी कलाकारांचा वापर करणार होते. एखाद्या स्त्रीचा जसा वापर केला जावा, तसा संगीताचा आता वापर होणार होता. शोधामागून शोध, प्रयोगामागून प्रयोग होणार होते. बेहोशीत राहणाऱ्या श्रोत्यांना आता एकदम वाजवावेसे, गावेसे वाटले. निष्क्रिय ऐकण्याविरुद्धचा संघर्ष आता लक्ष देऊन ऐकण्यात परिवर्तित झाला आणि मग चांगले वाजवावे अशी तीव्र इच्छा निर्माण झाली. वाद्यवंदातील अनेक वाद्यांतील प्रमुख असणारे वाद्य चेलो हे वाजवणारा वादक कोणत्याही तात्त्विक भूमिकेचे अवडंबर न माजवता आता आनंदासाठी वाजवू लागला. आस्वाद्यतेचे तत्त्व आता सुरक्षित राहिले.

आपल्या स्वतःच्याच शेषटीमागे धावण्याच्या या उद्योगाचा अर्थ काय? आनंदाच्या तत्त्वाला चिवटपणे पकडून ठेवण्याच्या या वृत्तीचा अर्थ काय? मादक द्रव्याच्या आहारी जाण्याच्या या प्रवृत्तीचा अर्थ काय? आपल्या घराबाहेर पाऊल टाकल्यावर स्वतःला आवडणाऱ्या गोष्टीबद्दल कमीतकमी आस्था बाळगण्याच्या या वृत्तीबद्दल काय म्हणावे? कोणतीही चर्चा न करण्याच्या निर्णयाबद्दल काय म्हणावे? याचे उत्तर असे होईल : चर्चेतून काहीच निष्पन्न होत नाही. आजच्या समाजरचनेचा विचार करणे किंवा त्यातील कमीतकमी महत्त्वाच्या गोष्टींबद्दल चर्चा करणे यामुळे आपल्या आजच्या समाजाला धोका संभवतो.

ऑपेरा संध्याकाळची करमणूक म्हणून लोकप्रिय आहे आणि त्यामुळे त्यात बदल घडवून आणण्याच्या प्रयत्नांवर निश्चित मर्यादा पडतात. ही करमणूक आभासात्मक आणि उत्सवी स्वरूपाची असते हे आपण पाहिले. पण याचे कारण काय?

आजच्या आपल्या समाजातून जुन्या पध्दतीचा ऑपेरा नाहीसा होईल अशी कल्पना करणे व्यर्थ आहे. ऑपेरात सादर केल्या जाणाऱ्या आभासांना निश्चित प्रकारचा सामाजिक हेतू आहे. त्याच्या मादकतेला पर्याय नाही, त्याच्याशिवाय चालणार नाही.

फक्त ऑपेरातच माणसाला माणूस म्हणून व्यक्त होण्याची संधी आहे. भिन्नेपणाने दुसऱ्यांवर अविश्वास दाखवण्यात, दुसऱ्यांचा हेवा करण्यात, स्वार्थी गणिते करण्यात माणसाची सारी मानसिक सामर्थ्ये फार काळपर्यंत व्यतीत होत आली आहेत. जुना ऑपेरा आजही अस्तित्वात असण्याचे कारण तो जुना आहे हे नाही. तर ज्या परिस्थितीत तो निर्माण झाला, त्याचे असे जे संदर्भ आहेत ते आजही तसेच आहेत. अर्थात हे म्हणणे पूर्णार्थाने खरे नाही, आणि इथेच नव्या ऑपेरासंबंधीची आशा करता येते. आज ऑपेरा अशा अवस्थेला आला आहे की ऑपेरात होणारे नवे बदल या कलाप्रकाराला पुनर्जीवन देणार की त्याचा विनाश घडविणार असा प्रश्न आपण उपस्थित करू शकतो.

कदाचित असेही म्हणता येईल की महॉगनी ऑपेराने जसे आस्वाद्य असावे तसाच हा ऑपेरा आहे. समाज बदलणे हाही त्याचा एक हेतू आहे. तो आस्वाद्यतेच्या तत्त्वांची चर्चा उपस्थित करतो. अशा प्रकारच्या ऑपेरांची ज्या समाजाला आवश्यकता असते, त्या समाजावर तो टीकाही करतो. तो अजून कदाचित जुन्याच फांदीवर विसावत असेल. परंतु विसरभोळेपणाने म्हणा की बॅड कॉन्शन्समुळे म्हणा, त्याने ती फांदी कापायला सुरुवात केली आहे ---- आणि इथे तुम्हाला नव्या शोधांचा आणि त्यात गायल्या जाणाऱ्या गाण्यांचा परिणाम जाणवतो.

खरेखरे शोध मुळावरच हल्ला करतात.

### नूतनीकरण विरुद्ध नवीन शोध

महॉगनी हा ऑपेरा तीन वर्षांपूर्वी १९२७ मध्ये लिहिला गेला. त्यानंतरच्या कृतींमध्ये आस्वादनयोग्य घटकांपेक्षा शैक्षणिक स्वरूपाच्या घटकांवर अधिक भर दिला होता. अशा रीतीने आनंद देणारी साधने ही शैक्षणिक साधने म्हणून विकसित केली गेली आणि करमणूक करणाऱ्या काही संस्थांचे परिवर्तन बहुजनांशी संवाद साधणाऱ्या केंद्रांमध्ये करण्याचा प्रयत्न केला गेला.

(फेर्सूख २, बर्लिन १९३० यावर ब्रेख्ट सूरकाम्य अशी सही आहे.)

□□□

## १५. सिनेमा, कादंबरी आणि एपिक थिएटर

(श्री पेनी लॉसूटवरून)

विरोधाभास ही आमची आशा !

काही पूर्वकल्पनांचे परीक्षण

### १. 'सिनेमावाचून कलेचे चालू शकेल, कला तगू शकेल.'

मला असे सांगण्यात आले आहे की (आणि कोर्टानेही हेच मत व्यक्त केले आहे) आमचे लिखाण आम्ही जेव्हा सिनेउद्योगाला विकतो तेव्हा त्यावरचे आमचे हक्क नाहिसे होतात. विकत घेणाऱ्याला आपण विकत घेतलेली वस्तू नाहीशी करण्याचा, तिचा नाश करण्याचाही हक्क असतो. कलाकृतीसंदर्भातील लेखकाला आपला दावा कराव्याशा वाटणाऱ्या गोष्टी पैसे मोजणारा विकत घेत असतो अशी या लोकांची भावना आहे. त्यांना असे वाटते की सिनेव्यवसायाबरोबर सहकार्य करणे म्हणजे आधी गटारात कपडे धुवायचे आणि मग ते खराब झाले अशी तक्रार करायची असे करण्यासारखे आहे. आम्ही सिनेमासारख्या नव्या साधनांचा वापर करू नये असा सल्ला देणारे लोक या नव्या साधनांचा वाईट काम करण्याचा हक्कच मान्य करित असतात असे म्हणावे लागेल. आम्हाला सल्ला देणाऱ्यांच्या मनाची कवाडे खुली आहेत असे मान्य करूनही म्हणावेसे वाटते की त्यांची भूमिका सिनेमासारखी नवी साधने केवळ वाईट वा घाण गोष्टीच निर्माण करतात असे मांडणारी आहे. निर्मितीक्षमतेला सहाय्य ठरू शकणारे सिनेमासारखे साधन या भूमिकेमुळे ते गमावूनच बसतात. नव्याने निर्माण झालेले सिनेमा हे साधन आज अस्तित्वात असणाऱ्या इतर निर्मितीसाधनांना भागे टाकणार आहे, या नव्या जटिल वा किचकट माध्यमाद्वारे लोकांना भविष्यकाळात अभिव्यक्ती करायला भाग पाडणार आहे. अस्तित्वातील अभिव्यक्ती साधने दिवसेंदिवस अभिव्यक्तीसाठी अपुरी आणि अपरिपक्व ठरणार आहेत. नव्या माध्यमांचा अभिव्यक्तीरूपांवर परिणाम होत



असतोच, आणि जुन्या अभिव्यक्तिरूपांना स्पर्धेत टिकणे कठीण जात असते. सिनेमाचे चाहते वेगळ्याच रीतीने कथा वाचायला शिकत असतात. त्यातील काही सिनेरसिक गोष्टी लिहिणारेही असू शकतात. वाङ्मय निर्मितीला आपण पुरातन काळाकडे ओढून नेऊ शकत नाही. एकदा का नव्या साधनांचा वापर सुरू झाला की त्यांचा वापर न करणारा कादंबरीकार (वा लेखक) आपल्यालाही हे नवे साधन वापरायला मिळावे अशी इच्छा करू लागतो. आपण मांडत असलेला विषय व वास्तवदर्शन घडवताना या नव्या तंत्राचा वापर करावा असे त्याला वाटू लागते. नवी साधने वापरणारे लोक जो दृष्टिकोण वापरतात तो आपल्यालाही वापरता यावा अशी इच्छा त्याला होते.

नव्या गोष्टींकडे त्या केवळ साधने आहेत म्हणून पाहणे किंवा त्या स्वयंभू आहेत असे मानणे अशा दोन प्रकारच्या भूमिका घेणे लेखकाला शक्य असते. सिनेमाच्या संदर्भात असे म्हणता येते की एखादा सिनेमा आपले स्वत्व व स्ववैशिष्ट्य सर्वसामान्य कलाप्रांतात कसे राखतो हे महत्त्वाचे आहे. सिनेमाशी निगडीत असलेल्या सर्जनशील कलाकारांपेक्षा एखादा नाटककार किंवा कादंबरीकार सिनेमातंत्राचा अधिक प्रभावीपणे वापर करू शकेल असे असणे शक्य आहे. एका ठराविक टप्प्यापर्यंत असे कलाकार हे उत्पादनसाधनांवर कमी प्रमाणात अवलंबून असतात, तरीही सिनेमाक्षेत्राच्या प्रगती वा अधोगतीचा त्यांच्यावर परिणाम होत असतोच. सिनेमाची निर्मितीसाधने पूर्णतः भांडवलशाही स्वरूपाची आहेत. बूड्वा कादंबरी आज एका जगाचे चित्रण करीत आहे. एका निश्चित जीवनविषयक दृष्टिकोण (वेल्टानशूंग) घेऊन ती शुद्ध अतिभौतिक (आयडिअलिस्टिक) दृष्टिकोण घेऊन जगाचे चित्रण करते आणि हा दृष्टिकोण खाजगी स्वरूपाचा म्हणजेच ती कादंबरी लिहिणाऱ्या लेखकाचा वैयक्तिक दृष्टिकोण असतो. या जगाच्या चौकटीत प्रत्येक तपशील चपखलपणे बसत असतो, पण त्या संदर्भ चौकटीबाहेर असा तपशील काढला तर वास्तव जगातील तपशीलाच्या तुलनेत तो क्षणभरही खरा वाटणार नाही. आपले वास्तव जगाचे ज्ञान खरे पाहिले तर लेखक जे काल्पनिक जग निर्माण करीत असतो त्याच्याविषयी आपण मिळविलेल्या ज्ञानाइतकेच मर्यादित असते. याचा दुसरा अर्थ हा की आपण जगाविषयी माहिती न मिळविता लेखकाविषयीच माहिती मिळवीत असतो.

सिनेमा कोणत्याही जगाचे चित्रण करीत नाही. (ज्या 'सेटिंग'मध्ये तो सिनेमा असतो ते वेगळेच असते.) आणि कोणालाही आत्माविष्कार करू देत नाही, आणि कोणतीही कलाकृती कोणाही व्यक्तीचा आत्मा-आविष्कार करीत नसते. सिनेमा मानवी कृतीचे विस्तृत स्पष्टीकरण करणारे निष्कर्ष पुरवू शकतो. त्याची विगमन पद्धती (इंडक्टिव मेथड) कादंबरीच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची ठरू शकते, कारण

कादंबरीलाही काही सांगायचे असते. कृती सादर करणाऱ्या व्यक्तीच्या बाबतीत सिनेमा जो दृष्टिकोण घेत असतो तो नाटककाराच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असतो. सिनेमा आपल्या पात्रांना एक जिवंतपणा देत असतो. असे करताना त्या परिस्थितीत ती पात्रे जे कार्य करीत असतात त्यावरून त्यांचे वर्गीकरण सिनेमा करीत असतो, तसेच पात्रे जे दृष्टिकोण त्या परिस्थितीत घेत असतात त्यांचाही उपयोग सिनेमा करून घेत असतो. प्रातिनिधिकतेवर भर देणारा सिनेमा पात्रांच्या वागण्यामागील हेतू विचारात घेताना त्यांची व्यक्तिवैशिष्ट्ये विचारात घेत नाही. पात्रांचे मानसिक विश्व हे सिनेमातील घटनांचे मुख्य कारण वा परिणाम आहे असे सिनेमा कधीच मानीत नाही. व्यक्तिकडे सिनेमा बाहेरून पाहतो. सिनेमाकडून प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष मदतीची अपेक्षा साहित्य करीत असते. कलेला शिस्तबद्ध ज्ञानशाखेमध्ये बदलण्यासाठी सादरीकरणाची साधने सतत बदलावी लागतात किंवा त्यांची मोठ्या प्रमाणात वाढ करावी लागते. त्यामुळे कलेच्या सामाजिक हेतू व उपयुक्ततेचा सतत विस्तार होतो. (इथे आपण लेहरश्टुकाचा विचार करीत नाही, त्यामध्ये भाग घेणाऱ्या सर्वांना सिनेमा एक साधन म्हणून पुरवले जाते.) जुन्या पद्धतीची तंत्रविहीन, तंत्रविरोधी, 'प्रकाशमान' कला आणि तिचे धार्मिक दुवे यांना मागे टाकण्यासाठी सिनेमा या अपॅरेंटसचा उपयोग फार चांगल्या रीतीने केला जाऊ शकतो. कलेच्या दृष्टीने पाहिल्यास सिनेमा या निर्मितीसाधनाचे सामाजिकीकरण फार महत्त्वाचे आहे.

आपण ही नवी भूमिका नीट समजून घेतली पाहिजे. प्रथम आपण आपल्या मनातून हे काढून टाकले पाहिजे की नवी साधने आणि नव्या संस्था यांच्यासाठी होणाऱ्या संघर्षाचा संबंध कलेच्या केवळ एखाद्या भागाशीच असतो. आज असे मानले जाते की कलेचा काही पक्का गाभा असतो आणि त्या गाभ्यावर नभोवाणी, सिनेमा, बुक क्लब अशा नव्या साधनांचा काहीच परिणाम होत नाही. आणि तो गाभ्याचा भाग छापिल पुस्तके, बाजारव्यवस्था, नाटक इत्यादी जुन्याच साधनांचा वापर करीत राहतो. याशिवायचा भाग तंत्रविद्येने प्रभावित झालेला असतो आणि नव्या साधनांनी त्याची निर्मिती केलेली असते. काही आर्थिक गणितांशी तो सारा भाग संबंधित असतो. आपण पाहिलेल्या कलेच्या भागांपैकी पहिला भाग म्हणजे कलेचा गाभा असे म्हणता येईल तो भाग (त्याच्यावर तंत्रविद्येचा विशेष प्रभाव पडत नाही) आपण जर अपॅरेंटसकडे सुपूर्द केला तर अपॅरेंटस त्याचे रूपांतर सहजपणे मालमत्तेत वा वस्तूंमध्ये करील. माझ्या मते हा विचार टोकाचा असून दैववादाकडे नेणारा चुकीचा विचार आहे. कारण तथाकथित 'पवित्र स्वरूपाच्या' कलाकृतींना आपल्या काळातील प्रभाव व प्रक्रियांपासून तो दूर ठेवू इच्छितो, त्यांना पवित्र मानतो. असे होण्याचे कारण म्हणजे संप्रेषण साधनातील विकास त्यांच्यापर्यंत पोहोचलेला नसतो. खरे म्हणजे

कोणताही अपवाद न करता सारे कलाक्षेत्रच या नव्या संदर्भात पाहिले पाहिजे. त्याचे विभाजन न करता त्याला पूर्ण रूपातच पाहिले पाहिजे. काळ जो बदल घडवून आणीत असतो, त्यापासून अस्पर्श असे काहीच राहत नाही, त्याचा परिणाम हा सर्वगामी आणि सर्वस्पर्शी असतो. थोडक्यात म्हणजे इथे आपण ज्यांचा सर्वसामान्यतः प्रचलित असलेल्या गोष्टी असा उल्लेख केला त्या फार नुकसान करणाऱ्या आहेत.

## २. 'सिनेमाला मानवी जीवनात रस असायला हवा'

वरील विधान हे 'सिनेमाने ग्राम्य किंवा वल्गर असायलाच हवे' या विधानासारखेच आहे. हे म्हणणे अत्यंत बुद्धिवादी स्वरूपाचे आहे कारण यापेक्षा कोणी वेगळ्या प्रकारचा सिनेमा बनवेल किंवा पाहील असे म्हणता येणार नाही. वृत्तपत्रसृष्टीतील अतिभौतिकी तत्त्वज्ञ कलात्मक घटकांवर भर देतात आणि सिनेमाने सखोल जीवनदर्शन घडवावे असे सांगत असतात. तेच तत्त्वज्ञ माणसामाणसातील संबंधात दैवाचा भाग असतोच अशा प्रकारचा आग्रह धरीत असतात. एकेकाळी दैव ही कल्पना काही महान् संकल्पनांपैकी एक आहे असे मानण्यात येत असे. आता बरेच दिवस ती कल्पना वल्गर वा ग्राम्य स्वरूपाची कल्पना मानण्यात येत आहे. परिस्थितीशी जुळवून घेणे म्हणजे 'परिवर्तन' करणे आणि 'प्रकाश मिळविणे' असा या कल्पनेचा एक वल्गर अर्थ झाला आहे, तसेच वर्गसंघर्ष म्हणजे एका वर्गाने दुसऱ्या वर्गाचे दैव घडवणे असाही अर्थ लावला जात आहे. तशा आपल्या या अतिभौतिकी वर्गाच्या मागण्या मान्य करणे फारसे कठीण नसते. ज्या ज्या गोष्टींना ते नकार देतात त्या सर्व गोष्टी त्यांना आवडणाऱ्या पद्धतीने सादर केल्यास त्यांचा स्वीकार ते उत्साहाने करतील असे मानणे शक्य आहे. आपण जर काही प्रेमकथांचे मूळ रोमिओ आणि ज्युलिएटमध्ये शोधले किंवा काही गुन्हेगारी कथांचे मूळ मॅकबेथसारख्या प्रसिद्ध नाटकामध्ये शोधले तर हे तत्त्वज्ञ म्हणतील की ग्राम्यता आशयावर अवलंबून नसून अभिव्यक्तीवर अवलंबून असते. (असे करताना ते हे लक्षात घेणार नाहीत की अशा प्रसिद्ध नाटकात 'मानवी वर्तनाच्या दुसऱ्या बाजू दाखविलेल्या नाहीत, तसेच जगातील घटनांमागे दुसऱ्या प्रकारच्या शक्तींचेही बळ असणे शक्य असते.) परंतु माझे असे मत आहे की त्यांचा अभिव्यक्तीवरील अतिरिक्त भरच ग्राम्य स्वरूपाचा आहे.

त्यांना प्रिय असणारी 'मानवी स्वारस्या'ची कल्पना, सादरीकरणाच्या शैलीवरील किंवा अभिव्यक्तीवरील त्यांचा भर (त्याला ते 'कायमचा' असे रंग न जाणाऱ्या कपड्याला लावायचे विशेषण वापरतात), हॅम्लेटचा 'आता काही न करता मागाहून काहीतरी करू' हा त्यांनी लावलेला अर्थ, तसाच मॅकबेथचा

‘यापेक्षा फार मोठे कार्य करण्यासाठी माझा जन्म झाला आहे’ हा त्यांनी लावलेला अर्थ, अशा गोष्टी या मोठे परिमाण वापरल्यास ग्राम्यच वाटतात. जर कोणाला अभिव्यक्तीवर व मानवी स्वारस्यावर भर घ्यायचा असेल तर तो याच प्रकारे घावा लागेल हे समजण्यासारखे आहे, पण केवळ अभिव्यक्तिवरच भर देत राहणे ग्राम्य स्वरूपाचे आहे. पूर्वी मानवी स्वारस्यासारख्या भावनांना असणारे मोठेपण आणि सांस्कृतिक श्रेष्ठत्व हे त्या त्या समाजातील क्रांतिकारी भूमिकेशी संबंधित होते. अगदी पॉटेम्किन (Potemkin) सारख्या कृतीचा विचार केल्यास दिसते की त्यातील रागाची भावना त्यांच्या (अशा लोकांच्या) बायकांनी त्यांना खराब मटण जेवायला दिले तर त्यांना जो राग येईल तशाच प्रकारची होती. (मला देखील खराब मटण जेवायला दिल्यास राग येईल हे मी इथे सांगतो.) चॅप्लीनचे उदाहरण घेतल्यास दिसते की त्याला हे कळून चुकले आहे की अभिनयाद्वारे प्रेक्षकांवर प्रभाव पाडायचा झाल्यास त्याला आपल्या अभिनयात शिष्टमान्य नसणाऱ्या गोष्टी आणाव्या लागतात, आपल्या सिनेमात अधिक मानवी स्वारस्य आणण्यासाठी त्याला ग्राम्यतेचा आधार घ्यावा लागतो. (उदाहरणार्थ, **सिटीलाईट्स** या सिनेमाच्या अखेरीस असलेल्या प्रसिद्ध क्लोज-अपमध्ये त्याच्या चेहऱ्यावर कुत्र्यासारखे भाव दाखवले आहेत.)

प्रत्यक्ष कृती वा घटना प्रेक्षकांना दाखवणे ही सिनेमाकडून अपेक्षा असते. पात्रांचे मानस उलगाडून दाखवण्याचे काम सिनेमा करीत नाही. सिनेमाद्वारे जणू मानवी गरजांचा मोठ्या प्रमाणात विचार केला जातो, त्यांच्यावर एक जादूच केली जाते, त्यांचा संघटितपणे विचार करून त्यांना एका यंत्रणेत बांधले जाते, त्यांच्यावर क्रांतिकारी प्रक्रिया करून भांडवलशाही आपले काम करीत असते. ज्यावेळी भांडवलशाही बाह्य कृतींवर भर देते, सर्व गोष्टींना प्रक्रियेचे स्वरूप देते, नायकाला सर्व गोष्टींचा वाहक मानीत नाही, मनुष्यजातीला सर्व गोष्टी मोजण्याचे परिमाण मानीत नाही आणि बूड्वा कादंबरीच्या अंतर्मुखी मानसशास्त्रावर ती भांडवलशाही जेव्हा प्रहार करते तेव्हा विचारप्रणालीचे फार मोठे क्षेत्र तिच्या दृष्टीने अस्तित्वात राहत नाही, ते विनाश पावते. बहिर्मुखीपणा हा सिनेमाच्या दृष्टीने योग्य असून त्यामुळेच सिनेमा या कलाप्रकाराला महत्त्व मिळते. एम्पथी व अनुकरण या अॅरिस्टॉटलच्या पद्धतीवर आधारित नसलेली नाटके आणि त्यांची तत्त्वे सिनेमाला लगेच स्वीकारार्ह वाटतात. **द रोड टु लाईफ** या अॅरिस्टॉटेलिअन पद्धतीत न बसणाऱ्या सिनेमाचा परिणाम, प्रभाव व त्यातील इफेक्ट्स प्रेक्षकांना उपयोगाचे वाटतात. त्यातल्या शिक्षकाचा दृष्टिकोण व त्याच्या विद्यार्थ्यांचा दृष्टिकोण यातील कार्यकारणसंबंध प्रस्थापित करायला प्रेक्षकांना या साऱ्याची मदतच होते. समाजात उपेक्षा झालेल्या मुलांचे सोशलिस्ट पद्धतीने केलेले पुनर्शिक्षण हा नाट्यविषय प्रेक्षकांना सहज लक्षात येतो. जुन्या एम्पथी तत्त्वावर

आधारलेली काही कारणे - उदा. घरातील असंतुष्टता, मानसिक धक्का - अगदी सहज बाजूला सारून त्यातील मुख्य प्रवेशात दाखवलेल्या सामाजिक कारणांवर (उदा. युद्ध, नागरी युद्ध) प्रेक्षकांचे लक्ष केंद्रित होते. कामाद्वारे प्रशिक्षण या तत्वावरही प्रेक्षक पटकन विश्वास ठेवत नाही कारण त्याला हे माहीत नसते की सोविएट युनियनमध्ये कष्ट ही गोष्ट केंद्रस्थानी ठेवूनच नीतीमतेचे मापन होत असते. एकदा का माणसाकडे एक वस्तू म्हणून पाहिले गेले की माणूस व इतर गोष्टी यांचे कार्यकारणसंबंध स्पष्ट होतात, निर्णायक ठरतात. श्रेष्ठ अमेरिकन सुखांतिकात माणसाला एक वस्तू म्हणूनच सादर करण्यात येते. त्या सुखांतिकांचा प्रेक्षक जणू काही वर्तनवादी मानसशास्त्रज्ञ पावलाव याचा अनुयायी आहे असे मानले जाते. वर्तनवाद ही मानसशास्त्राची शाखा औद्योगिक उत्पादने करणाऱ्या उत्पादकाच्या गिऱ्हाईकांवर प्रभाव पाडण्याच्या प्रयत्नांचा, त्यासाठी आवश्यक साधने त्याला मिळवून देण्याचा विचार करीत असते. मानसशास्त्राची ही शाखा एकाचवेळी गतिशील, प्रागतिक व क्रांतिकारी स्वरूपाची आहे. तिच्या मर्यादा तिला भांडवलशाही व्यवस्थेत जे कार्य पार पाडायचे असते त्याच्याशी निगडित आहेत. (आपल्या प्रतिक्षिप्त क्रिया प्राणिशास्त्राशी निगडित असतात, फक्त चार्ली चॅप्लीनच्या काही चित्रपटात त्या सामाजिक स्वरूपाच्या असतात.) आपण विचार करीत असलेल्या वर्तनवादाचा रस्ताही भांडवलशाहीच्या मृत शरीरावरूनच जातो. पण हा रस्ता चांगलाच आहे असे म्हणावे लागेल.

(फेर्सूख ३ वरून, बर्लिन १९३१ 'दर ट्रिगोशेन प्रोजेस'चा ३रा विभाग आणि ६वा विभाग म्हणजे 'कून्स्टब्रॉक्ट देन फिल्म निश्त' आणि 'इम फिल्म मूस दास मेन्शलिश आयनं रोल स्पिएलेन')

**टीप :** वरील दोन्ही विभागांचा संबंध पाब्ल्ट याने **द थ्री पेनी ऑपरारवरून** जो सिनेमा बनवायला घेतला होता, त्या संदर्भात जो कोर्टात खटला झाला होता त्याचा ब्रेख्टने जो प्रदीर्घ आढावा घेतला होता त्यावरून घेतले आहेत.) हा खटला बर्लिनला १७ आणि २० ऑक्टोबर १९३० ला चालला. हा खटला ब्रेख्ट हरला आणि त्याच्या नाटकाची कथा दि ब्यूल Die Beule या आपल्याच खड्यांप्रमाणे सादर केली पाहिजे हा त्याचा दावा फेटाळला गेला. पण या खड्यांच्या आधारेच त्याने आपली एकमेव कादंबरी **द थ्री पेनी नॉवेल** लिहिली.

या लेखाच्या सुरुवातीस त्याने उद्धरणात जो परस्परविरोधावर (कॉन्ट्रॅडिक्शन) भर दिला आहे तो नवा आहे. त्याच्या यापुढील लिखाणात परस्परविरोधावर दिलेला भर अधिकाधिक महत्त्वाचा बनत गेला. मार्क्सवादी भाषेत या संज्ञेचा अर्थ 'कोणत्याही व्यक्ती वा घटनेशी संबंधित असणाऱ्या गोष्टींमधील परस्परविरोध' असा होतो.

निकोलाय एकची **द रोड टु लाईफ** ही फिल्म सोविएट बोलपटातील पहिल्या काही बोलपटांपैकी एक होती. ती १ जून १९३०ला वितरित झाली. आईन्स्टाईनच्या

१९२९ च्या बर्लीन भेटीच्या वेळी ब्रेख्ट त्याला भेटला होता. त्यानंतर हॉलिवुड येथे त्याची चॅप्लीनशीही भेट झाली. **द गोल्ड रशवर** त्याने आधी लिहिलेल्या पण प्रकाशित न झालेल्या नोंदीत त्याने चॅप्लीनला एक दस्तऐवज असे म्हटले आहे (या नोंदीचे शीर्षक सुरक्षिततेचा अभाव असे होते.) त्या कथेची व कथाविषयाची स्तुती करताना त्याने म्हटले की ती साधी, सरळ रेषेत जाणारी सर्वसामान्य स्वरूपाची गोष्ट असल्याने नेहमीच्या स्वरूपाचे थिएटर ती गोष्ट नाकारेल. तो म्हणतो, 'सिनेमा जबाबदारी ओळखीत नाही. त्याची जास्त कष्ट घ्यायची तयारी नाही. त्याच्यातील नाट्यनिर्मितीचा अंश साधाच राहण्याचे कारण म्हणजे पत्र्याच्या डब्यातील काही मैल लांबी असलेले ते फिल्मचे भंडोळे आहे असे मानले गेले. माणूस जेव्हा वाकून करवतीने कापल्याची कृती करतो, तेव्हा तुम्ही 'फ्यूग' सारख्या सांगितिक तुकड्याची अपेक्षा करीत नाही.' या आधी लिहिलेल्या 'मोठ्या शहरातील नाटक' या नोंदीत तो लिहितो, 'या शहरांनी निर्माण केलेली' कला केवळ करमणूकप्रधान आहे. चार्ली चॅप्लीन व जाझ हीव ती कला आहे. जाझ म्हणजेच त्यांचे नाटक आहे.'

१९३१ मध्ये ब्रेख्टने **कूल वाम्प** हा साम्यवादी तत्त्वज्ञानाकडे झुकणारा अर्ध-अनुबोधपट (सेमि-डॉक्युमेंटरी) काढला. त्याचे दिग्दर्शन स्लेटन डुडो याने केले होते, त्यानंतरच्या वर्षातील मार्च महिन्यात त्यावर बंदी घालण्यात आली. हा अनुबोधपट त्याच्या इतर कोणत्याही फिल्मपेक्षा त्याच्या फिल्मविषयक कल्पनेला सर्वात जवळचा होता.

□□□

## १७. अभिनयाचे परीक्षण करण्याचे मानदंड

(मान ईस्ट मानला लिहिलेल्या टीपा)

श्टाटस टयाटरमध्ये मान ईस्ट मान या नाटकाचा एपिक पद्धतीने जो प्रयोग केला गेला, त्यातील लॉर या मुख्य पात्राच्या अभिनयाच्या संदर्भात लोकांची दोन प्रकारची मते होती. काहींना वाटत होते की नव्या दृष्टीने त्याकडे पाहिले तर लॉरची अभिनयशैली अगदी बरोबर होती, नव्हे ती आदर्श होती. दुसऱ्या गटाला वाटले की लॉरची अभिनयशैली योग्य नव्हती. मी यातील पहिल्या गटात मोडतो. हा सर्व प्रश्नच मला नीट रीतीने मांडायचा आहे. मी या नाटकाच्या सर्व तालमी पाहिल्या आहेत त्यामुळे मी असे म्हणू शकतो की अभिनेत्यात काही उणीव होती म्हणून प्रेक्षकांना नाट्यप्रयोग असमाधानकारक वाटला असे काही म्हणता यायचे नाही. प्रयोग पाहताना ज्यांना असे वाटले की हा अभिनेता नाट्यार्थ स्पष्ट करू शकत नाही किंवा प्रेक्षकांना 'आपल्याबरोबर नेण्याची' त्याच्याकडे ताकद नाही, त्यांनी आधी झालेल्या तालमींच्यावेळीच त्याच्या अभिनय नैपुण्याबद्दल खात्री करून घ्यायला हवी होती. 'नाट्यार्थ स्पष्ट होणे', आणि 'प्रेक्षकांना आपल्याबरोबर नेण्याची क्षमता असणे' ही श्रेष्ठ अभिनयाची आजवर मानली गेलेली दोन प्रमुख परिमाणे जर प्रयोगाच्या वेळीच अस्पष्ट झाल्यासारखी वाटली, तर आमच्या तालमींचाच तो परिणाम आहे असे म्हणावे लागेल. (माझ्या मते अभिनयशैलीचे मूल्यमापन करण्याची परिमाणे आता बदलली आहेत.) खरं म्हणजे आपणच या प्रश्नावर निर्णय दिला पाहिजे, यासंदर्भात मतभिन्नता होण्याची शक्यता आहे.

इथे आपण एक निर्णायक स्वरूपाचा प्रश्न उपस्थित करू शकतो. अभिनयाच्या संदर्भात आजवर जे निकष वापरीत आलो आहेत, त्यामुळे थिएटरच्या कार्यहेतूतच आपण जे बदल घडवून आणले आहेत ते कसे बाजूला सारता येतील? हा प्रश्न आणखी सोपा करून मांडण्यासाठी आपण लॉर या अभिनेत्याच्या अभिनयाच्या संदर्भात घेतलेल्या दोन प्रमुख आक्षेपांचा विचार करू.

लॉरने स्वतःला अभिप्रेत असणारा नाट्यार्थ प्रेक्षकांसमोर नीट मांडला नाही हा पहिला आक्षेप आणि त्याने केवळ नाटकातील घटनाच अभिनयातून सादर केल्या हा दुसरा आक्षेप आहे.

भाषणे म्हणण्याच्या त्याच्या पद्धतीला जे आक्षेप घेतले गेले ते मुख्यतः नाटकाच्या दुसऱ्या भागातील मोठ्या भाषणांच्या संदर्भातील होते अशी माझी समजूत आहे ही तीन मोठी भाषणे म्हणजे) १) न्यायाधीशांच्या निर्णयाविरुद्ध त्याने केलेले भाषण, २) त्याला भिंतीसमोर उभे करून गोळी घालायच्या प्रसंगाच्या आधी त्याने केलेले विनंतीवजा भाषण आणि ३) कफन पुरण्याआधी त्याने म्हटलेले स्वगतपर भाषण. त्याच्या बोलण्याच्या पद्धतीचे हावभावाला (जेस्टर्स) अनुसरून दोन भागात विभाजन केले आहे हे पहिल्या भागात स्पष्ट होत नाही. समारोपपर अशा लांबलचक भाषणातील एकसारखेपणा एकसूरी वाटून अर्थवहनात अडथळा आल्यासारखा वाटला. हावभाव व त्यांची गुणवत्ता लोकांना लगेच पहिल्या भागात समजली नाही. याचे मला काही विशेष वाटले नाही. दुसरा भाग लोकांच्या लक्षात न आल्यामुळे सारा नाट्यपरिणामच पूर्णपणे नाहिसा झाल्यासारखा वाटला. त्यातील सुट्या अशा वाक्यांच्या अर्थव्यतिरिक्त त्या भाषणात एक खास प्रकारचा भाव (जेस्ट) आणायचा प्रयत्न केला जात होता. तो निश्चितपणे सुट्या सुट्या वाक्यांच्या अर्थावर अवलंबून होता, त्याचवेळी त्या अर्थाचा अन्य हेतू साध्य करण्याच्या दृष्टीने साधन म्हणून वापरणाराही तो भाव होता. भाषणांचा आशय परस्परविरोधी (कॉन्ट्रॅडिक्शनस) भरलेला होता आणि अभिनेता प्रेक्षकांना सुट्या सुट्या अशा वाक्यांशी एकरूप व्हायला लावीत नव्हता आणि म्हणूनच परस्परविरोधी घटकात (कॉन्ट्रॅडिक्शनस) त्यांना न अडकविता त्यातून बाहेर ठेवू इच्छित होता. सम्यक्दृष्टीने पाहता असे वाटत होते की ती प्रक्रिया एका अंतर्विरोधी प्रक्रियेच्या वस्तुनिष्ठ मांडणीसारखी वाटत होती. म्हणून काही महत्त्वाच्या वाक्यांवर विशेष भर देण्यासाठी ती अधिक मोठ्याने म्हटली गेली. अशी वाक्ये निवडणे ही एक बौद्धिक उपलब्धी मानणे शक्य आहे. (हा कलात्मक प्रक्रियेचा परिणाम होता असेही म्हणता येणे शक्य होते.) खालील वाक्यांच्या संदर्भात अशी निवड केली होती असे म्हणता येईल - 'काल संध्याकाळी पाऊस पडत होता!' 'तू हे सगळे थांबवावेस असे मी आग्रहाने सांगत आहे!' अशा वाक्यांचा वापर प्रेक्षकांना त्या वाक्यांशी समरस न करता, त्यांच्यापासून दूर नेण्यासाठी करण्यात आला. अशा वाक्यांनी प्रेक्षकांना आकर्षित केले नाही. उलट अशा वाक्यांचा अर्थ काय असेल हे जाणण्यास प्रेक्षक उत्सुक होऊन त्यांच्या अर्थाचा त्यांनी शोध घ्यावा असा प्रयत्न केला गेला. 'त्या निर्णयाविरुद्ध पात्रांनी घेतलेले आक्षेप' हा भाग एखाद्या कवितेतील विराम चिन्हांच्या मांडणीप्रमाणे वेगवेगळ्या ओळीत विभागण्यात आला. त्यामुळे एकापाठोपाठ मुद्दे मांडण्याची



त्यांची धाटणी स्पष्ट झाली. त्यातील युक्तिवाद एकापाठोपाठ असा तार्किक पध्दतीने मांडला गेला नव्हता हे देखील प्रशंसनीय व अनुकरणीय होते. असे करण्यामागे एक आभास निर्माण करावा असा आमचा हेतू होता. हा आभास असा की एक माणूस वेगळ्याच प्रसंगी तयार केलेले बचावाचे भाषण वाचीत आहे आणि ते वाचीत असताना त्याचा अर्थ काय हे त्याला समजत नाही. ज्या प्रेक्षकांना हे नाटक कसे पहावे हे समजले होते त्यांच्यावरही याचा असाच ठसा उमटला. लॉर हा अभिनेता ज्या सुंदर रीतीने आपली भाषणांची नवी पद्धती वापरीत होता, तिच्याकडे सुरुवातीस दुर्लक्ष होणे शक्य होते. आता हे सारे जरा वेगळ्या पद्धतीचे आहे हे वाटणे स्वाभाविक आहे. आपल्याकडे प्रेक्षकांचे दुर्लक्ष होत नाही हे लक्षात घेऊन अभिनय करायला हवा हे सर्वासामान्य तत्त्व म्हणून मान्य करायला हवेच. इथे मात्र एका सुंदर गोष्टीचा शोध घ्यावा, तिचा पाठलाग करावा असे सुचविले आहे. निकषांची उलटापालट करण्याचा आग्रह धरण्यामागे एपिक थिएटरची स्वतःची अशी काही महत्त्वाची कारणे आहेत. प्रेक्षकांवर नेहमीप्रमाणे प्रभाव पाडायचा प्रयत्न करायचा नाही ही गोष्ट थिएटरचे सामाजिक रूपांतर घडवण्याच्या प्रयत्नाचा एक भाग होती. प्रेक्षकात नाटकाबद्दल आस्था निर्माण करणे हे थिएटरचे काम नसून त्याच्या मनांतील आस्थांचे समाधान करावयाचे ही नवी कल्पना आम्ही राबवीत होतो (म्हणूनच आपल्या नाटकाच्या गतिमानतेसंबंधीची, टेम्पोसंबंधीची कल्पना आता एपिक थिएटरच्या संदर्भात सुधारावी लागेल. भावनिक प्रक्रियेच्या गतिमानतेपेक्षा मानसिक प्रक्रियेची गतिमानता वेगळी असणार, त्या दोन्हींची गती एक असू शकणार नाही.)

आम्ही त्या प्रयोगाची एक लघुफिल्म बनवली. त्यांतील घटनांच्या महत्त्वाच्या बाजूंवर लक्ष केंद्रित केले, त्या घटनात काटछाट केली. त्यामुळे त्यातील भाव अगदी संक्षिप्त रूपात समोर आले. ह्या लक्षवेधी प्रयोगामुळे लॉर आपल्या लांबलचक भाषणात प्रत्येक अनुच्चारित वाक्यामागील मूलार्थ कशा रीतीने अभिनित करीत होता हे आश्चर्यकारक रीतीने समोर आले. दुसऱ्या आक्षेपाच्या संदर्भात असे म्हणता येईल की एपिक थिएटरचा व्यक्तीकडे पाहण्याचा अगदी वेगळ्या स्वरूपाचा दृष्टीकोण आहे. त्यामुळे नटाने नाटकाचा सारा भार आपल्या अंगावर घ्यावा ही कल्पना दूर होईल. आता जुन्या अर्थाने नट नाटक खांद्यावर घेत नाहीत. प्रमुख अभिनेत्याचा अभिनय संथ व सुसंगत रीतीने विकसित होऊन त्यामुळे नाटक प्रभावित होण्याची जुनी कल्पना आता विशेष अर्थपूर्ण राहिलेली नाही. एपिक थिएटरच्या अभिनेत्याला आता जुन्या पद्धतीच्या नटापेक्षा अधिक व्यापक स्वरूपाचा अभिनय येणे आवश्यक झाले आहे. कारण अडथळे आणि उड्या (Jumps) यांच्याद्वारेच त्याला आता पात्रांची सुसंगतता दाखवायची आहे. नाटकाचा कसा विकास होतो, ते पुढे कसे सरकते यावरच सारे अवलंबून असल्याने

त्यातील वेगवेगळे टप्पे स्पष्टपणे दाखवणे आवश्यक आहे. आणि हे सारे यांत्रिकपणे घडले आहे असेही वाटता कामा नये. खरं म्हणजे हे थिएटर अभिनयाचे नवे नियम प्रस्थापित करू इच्छिते. (असे करताना ते प्रवाहाविरुद्ध जाऊन सहअभिनेत्यांना मुख्य पात्राची वैशिष्ट्ये स्पष्ट करू देते.) एकाक्षणी लॉरचा चेहरा पांढराफटक पडतो ही वस्तुस्थिती त्याला एपिसोडिक पद्धतीचा अभिनेता बनविते असे प्रथमदर्शनी वाटणे शक्य आहे, परंतु वास्तविक त्यामागील सत्य हे वेगळेच आहे (हे दाखवताना त्याच्या मनातील मृत्यूच्या भीतीने त्याचा अभिनय प्रभावित झाला आहे असे न दाखविता ते दाखवायचे आहे.) पहिली गोष्ट म्हणजे नाटककाराला जो मुद्दा मांडायचा असतो तो मांडायला अभिनेता मदत करतो, आणि त्याशिवाय तो इतरही गोष्टी करू इच्छितो. नाटकातील पात्रविकास अगदी काळजीपूर्वक चार अवस्थांमध्ये विभागला आहे आणि त्याकरिता चार मुखवट्यांचा वापर केला आहे. खटल्यापर्यंत पॅकरचा मुखवटा दाखवला आहे, त्यानंतर त्याला गोळी मारल्यानंतर तो जागा होतो इथपर्यंतच्या क्षणापर्यंत त्याचा 'खरा' चेहरा दाखविला आहे. मरणोत्तर गौरव करणाऱ्या भाषणांनंतर त्याचे पुनर्संघटन (रिअसेम्बली) झाल्यानंतरच्या वेळचा त्याचा कोऱ्या कागदासारखा चेहरा आणि अखेरीस सैनिकाचा चेहरा, असे चार चेहेरे आम्ही दाखविले. या संदर्भात आम्ही काय विचार केला, कसा विचार केला याची कल्पना यावी म्हणून थोडी माहिती देतो. दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या अवस्थेत अभिनेत्याचा चेहरा पांढराफटक पडलेला दाखवावा का, याबद्दल मतभेद झाले. बऱ्याच विचारानंतर फ्लॉरने तसा चेहरा दाखविण्यासाठी तिसऱ्या अवस्थेची निवड केली, कारण त्या अवस्थेतच सर्वात मोठा निर्णय घ्यायचा होता व सर्वात अधिक तणाव सहन करायचा होता. मृत्यूची भीती आणि जगण्याची भीती यातली दुसरी भीती अधिक गहन, म्हणून ती दाखविण्यासाठी तिसऱ्या अवस्थेत चेहरा पांढरा पडलेला होता हे दाखवण्याचा निर्णय फ्लॉरने पसंत केला.

माणसा-माणसातील घडणाऱ्या विशिष्ट घटना अधिक परिणामकारकपणे दाखवण्याच्या या एपिक अभिनेत्याच्या प्रयत्नांमुळे - म्हणजे माणसांना सेटिंग म्हणून वापरण्याच्या त्याच्या प्रयत्नांमुळे - सुद्धा त्याच्याविषयी लहान पल्ला असणारा एपिसोडिस्ट नट अशी चुकीची प्रतिमा निर्माण होईल अशी गैरसमजूत करून घेणाऱ्या माणसांना तो वेगवेगळ्या घटनांना एकत्र आणून आपल्या सादरीकरणाच्या विशाल प्रवाहात कसे सामावून घेतो हे समजायचे नाही. पारंपरिक पद्धतीच्या नाट्यअभिनेत्यासमोर पात्रवैशिष्ट्ये आधीच स्पष्ट झालेली असतात. त्या शोकांतिकेची संकल्पना आणि त्या पात्रांची स्वभाववैशिष्ट्ये जगातील विरोधी प्रवाहांच्या संदर्भात कशी खुलतात वा स्पष्ट होतात हे पारंपरिक पद्धतीच्या अभिनेत्याला दाखवायचे असते. एपिक रंगभूमीवरच्या नटाला मात्र प्रेक्षकांसमोर

ते पात्र जसे वागते, त्यातूनच त्याची स्वभाववैशिष्ट्ये स्पष्ट करायची असतात. 'या रीतीने सामील होणे', 'या रीतीने हत्तीची विक्री करणे', 'या रीतीने त्या घटनेचा पाठपुरावा करणे' अशा सगळ्या गोष्टींची गोळाबेरीज करून एक अपरिवर्तनीय चरित्र निर्माण करायचे असते असे नाही, तर सतत परिवर्तनशील आणि परिवर्तनप्रक्रियेतच व्याख्यित होणारे चरित्र निर्माण करायचे असते. पारंपरिक नाट्याभिनय पाहण्याची सवय असणाऱ्या प्रेक्षकांच्या हे क्वचितच लक्षात येते. मी सांगितलेला नव्या प्रकारचा अभिनेता एकाच प्रकारच्या हावभावाचा उपयोग त्याला कपडे बदलण्यासाठी बोलावण्यात येत आहे हे दाखवण्यासाठी जसा करेल, तसाच त्याला गोळी घालण्यासाठी भिंतीजवळ नेण्यात येत असतानाच्या क्षणीचा भाव दर्शविण्यासाठीही करेल ही गोष्ट फार थोड्या प्रेक्षकांच्या लक्षात येते. किती प्रेक्षक नाट्यप्रयोगाशी संबंधित असणारा तणाव दूर ठेवू शकतात? किती प्रेक्षकांच्या लक्षात येते की एकसारख्या प्रसंगीही माणसांचे वागणे वेगवेगळे असू शकते. पुस्तकाची आधी वाचलेली पाने पुनःपुनः उलटून मुद्दा तपासून पाहण्याची काही वाचकांची सवय नाटकाच्या प्रेक्षकांनीही आत्मसात करून घेणे आवश्यक आहे. एपिक रंगमंचावरील अभिनेता आणि नाट्यअभिनेता यांनी अभिनयातील काटकसरीच्या वेगवेगळ्या सवयी आत्मसात करून घेणे आवश्यक आहे. (जाता जाता मी नमूद करतो की चॅप्लीनचा अभिनय हा नाट्यअभिनेत्यापेक्षा एपिक अभिनेत्याला जवळचा आहे.)

सर्वसामान्य स्वरूपाच्या थिएटरपेक्षा एपिक थिएटरला पूर्ण परिणाम साधण्यासाठी अधिक मदतीची आवश्यकता आहे हे मला मान्य आहे. कदाचित असेही असेल की एपिक अभिनेता अभिनयाद्वारे दाखवीत असलेले प्रसंग नेहमीच्याच वास्तवातले ओळखीचे प्रसंग असण्याची आवश्यकता असेल. असे पाहत गेल्यास आढळेल की ऐतिहासिक प्रसंग दाखवणे सर्वात सोयीचे आहे. एका अभिनेत्याने घडविलेल्या चरित्रदर्शनाची तुलना दुसऱ्या अभिनेत्याने घडविलेल्या चरित्रदर्शनाशी करणे फायदेशीर ठरू शकते. एपिक थिएटर अधिक प्रभावी करण्यासाठी हे सारे आणि याशिवाय आणखी बरेच काही करणे आवश्यक आहे. म्हणजेच हे थिएटर अधिक सुसंघटित करणे आवश्यक आहे.

(बर्लिनर बोर्सेन कूरिअरकरीता ८ मार्च १९३१ला लिहिलेली व नंतर मान ईस्ट मानमध्ये प्रसिद्ध झालेली नोंद)

टीप : मान ईस्ट मान या नाटकाच्या सुधारित प्रयोगात पीटर लॉरने गेली गे या पॅकरची भूमिका केली होती. त्याचा प्रयोग हा लेख लिहिण्याआधी महिन्यापूर्वी बर्लिन मधील स्टार्ट्‌सटायटर या रंगमंचावर झाला. त्या प्रथम प्रयोगानंतरच्या साडेचार वर्षात ब्रेख्टची

नाट्यविषयक कल्पना फार बदलली. त्याच्या बदललेल्या कल्पनेनुसार लॉरला प्रमुख अभिनेता म्हणून घेऊन केलेले प्रयोग फार विवादास्पद झाले. लॉरच्या भूमिकेवर फार प्रतिकूल टीका झाली आणि नाटक फार चालले नाही. त्याचे फार थोडे प्रयोग झाले. या आधी लॉरने अभिनेता म्हणून नाव कमावले होते. वेडेकिंडच्या फर्ग्युलिंगसेवांचेन या नाटकात शिट फेलची आणि ब्यूशनेरच्या **डॅन्स टॉड** या नाटकात त्याने सेंट-जस्टची भूमिका फोकस ब्यूलिनमध्ये गाजवल्या होत्या. **थिएटर आम् शिफ बोर्डाम्** मध्ये त्याने **दि पायोनिअर फॉन इंगोलश्टाड्ट** मध्ये काम करून मोठे यश कमावले होते. ब्रेख्टच्या दिग्दर्शनाखाली **हॅपी एन्ड** या नाटकात त्याने एका जपानी गुप्तहेराचे काम अत्यंत यशस्वीपणे केले होते. त्याची गाजलेली भूमिका असलेला फ्रिट्झ लांगचा **एम् हा सिनेमा १९३२** मध्ये दाखवला गेला.

वरील पत्रात उल्लेखिलेली तीन भाषणे ९व्या सीनच्या चौथ्या आणि पाचव्या उपविभागात येतात. या नाटकाची १६ मिलीमीटरची चित्रफीत कार्ल कौश याने बनवली होती.

□□□

## १९. एका निर्वासिताबरोबरील मुलाखत

तुम्ही जर मला थिएटरसंबंधी बोलायला सांगितले तर माझ्याकडून त्याचे काहीसे एकांगी चित्र उभे केले जाण्याचा संभव आहे. एखादा इंजिनीअर आपल्या कामाबद्दल जसे बोलेल, तसेच मी माझ्या कामाबद्दल बोलू शकेन. पण दुसरे लोक काय करीत आहेत याची मात्र मला नीट माहिती नाही. मी एकदोन नाटककारांची नावे मात्र ऐकली आहेत, पण ते महत्त्वाचे नाटककार आहेत असे मात्र मला वाटत नाही. खरीखुरी प्रतिभा नाटकाकडे वळतच नाही. सारे नाट्यक्षेत्रच गतिहीन झाले असून, आपण होतो तिथेच आहोत.

आमच्या दृष्टिने जर्मनीत काही गोष्टी लाभकारक होत्या. कामासाठी आमच्याकडे खूप पैसा उपलब्ध होता. प्रयोग सादर करून आम्ही आमचा विकास करून घेऊ शकत होतो, कारण खाजगी भांडवलाचा आम्हाला पाठिंबा होता. पण खरा त्रास सुरू होण्यापूर्वीच आमची वाट खुंटली होती. आमच्या प्रयोगांना कठोर प्रतिसाद मिळू लागला होता आणि प्रेक्षकांजवळील पैसाही संपून गेला होता. शिवाय नाट्यक्षेत्र असो, की आणखी कोणतेही क्षेत्र असो, सरकारच्या मदतीशिवाय क्रांतिकारी आणि युगप्रवर्तक प्रयोग करणे शक्य नसते. आम्हाला अशी मदत मिळत नव्हती.

नाट्यलेखनाचे कोणते नवे स्कूल जर्मनीबाहेर अस्तित्वात असेल असे मला वाटत नाही. कमीतकमी असे म्हणता येईल की नाव कमावलेले कोणतेही स्कूल आज जर्मनीबाहेर अस्तित्वात नाही. इंग्लंड किंवा फ्रान्सकडे कोणी तरी नवा नाटककार जरी उपलब्ध झाला, तरी त्याच्या नव्या आणि क्रांतिकारी नाटकावर कोणीही पैसे खर्च करणार नाही. योग्य मार्गाने जाणारा ट्रेटिआकाव हा एक नाटककार रशियात आहे. **रोअर चायना** या त्याच्या नाटकात त्याने अभिव्यक्तीची नवी साधने वापरली आहेत. त्याच्यात नक्कीच सामर्थ्य आहे आणि तो निश्चयाने आणि धीमेपणाने काम करीत आहे. मी बर्लिन सोडण्यापूर्वी मायरहोल्डने मॉस्को आर्ट थिएटर कंपनीच्या सहकार्याने हे नाटक सादर केले. आम्हाला माहिती नसणारे

असे दुसरे एक दोन नाटककार आहेत. मनोविश्लेषण सिद्धांताचा वापर करून ब्रूकनेरने काही उद्बोधक आणि महत्त्वाचे प्रयोग रंगमंचावर केले आहेत. कोपनहागन येथे त्याने **एलिझाबेथ ऑफ इंग्लंड** आणि **व्हर्बेचेर** ही दोन नाटके सादर केली आहेत.

या प्रयत्नांखेरीज नाटकांची आघाडी टयाटर आम नोलेनडारप्लाटझू या मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानावर आधारलेल्या पिशकातोरच्या थिएटरने खऱ्या अर्थाने सांभाळली. त्याचबरोबर माझ्या टयाटर आम शिफबावरडाम या थिएटरने ही आघाडी लढविली. नाटकातील कोणतीही गोष्ट कमी महत्त्वाची आहे असे आम्ही मानले नाही. आम्ही आमच्या संहिता लिहिल्या - मी नाटकेही लिहिली - आणि इतरांच्या नाटकात खूप काटछाटही केली. मग त्यांची जोडाजोड करून नव्या स्वरूपात त्यांना सादर केले. आम्ही नाटकात संगीत व फिल्मचा वापर केला. आणि सर्व गोष्टींची उलटापालट केली. शोकात्म नाटकांच्या आम्ही सुखांतिका बनविल्या, आणि सुखांतिकांच्या शोकांतिका बनविल्या. अगदी अनपेक्षित अशा क्षणी आमची पात्रे गाणी म्हणायला सुरुवात करीत. लोकांच्या नाट्यविषयक समजुतीला धक्का देऊन त्यांना आम्ही गोंधळात टाकले.

या साऱ्या उपक्रमात मीही भागिदार होतो. अभिनेत्यांना शिकविण्यात मी कितीतरी वर्षे खर्च केली. मला हव्या असणाऱ्या शैलीत संगीत रचना करणारे संगीतकारही होतेच. आयझलर, कूर्तवेल, हाइंडेमिथ हे ते संगीतकार होत. त्यांच्यातील हाइंडेमिथ हा सर्वात प्रसिद्ध असा रचनाकार होता. पण थिएटरची जाण असणारे माझ्यासारखे नाटककार मात्र मोजकेच होते. बहुतेक नाटककार रंगमंचावर पाऊलही ठेवीत नसत. मला मात्र नाट्यकला पूर्ण अवगत होती. माझे स्वतःचे नाटक सादर केले जाण्यापूर्वीच मी नाट्यनिर्माता झालो होतो. मी सेटची रचना करू शकतो, आणि अगदी थोड्याशा पूर्वसूचनेवरून प्रकाशयोजनाही करू शकतो. थिएटरमधल्या अनेक उणीवा दूर करण्याचा प्रयत्न पिशकातोर व मी करीत होतो. वजनदार वस्तूच्या भाराने पडद्यांचे नियंत्रण करणारी चाके (फ्लाइज) कोसळली, जास्त वजनाने स्टेज कोसळले, नाटकाची अत्यावश्यक यंत्रणा चालू ठेवणारी यंत्रे फार कुरकुर करू लागली.

परंतु आम्ही आमच्या योजना मार्गी लावल्याच. रंगमंचावर वेगवेगळ्या पातळ्या तयार करून आम्ही त्यांना वारंवार वरखाली सरकवले. पिशकातोरला स्टेजवर एक रुंद अशी ट्रेडमिल वापरायला आवडत असे, त्याचवेळी तिच्याविरुद्ध बाजूला तो फिरणारी दुसरी ट्रेडमिल ठेवीत असे. त्या दोन्ही ट्रेडमिल्स पात्रांचे प्रवेश घडवून आणीत. तो पात्रांना रंगमंचाच्या पातळीच्या वर वा खाली राहायला भाग पाडीत असे, आणि हे करताना काही वेळा त्यांच्या पायांना इजाही होत असे.

आम्ही हे सारे शांतपणे सहन करीत असू.

स्टेजवर जेव्हा काही आधुनिक प्रक्रिया दाखवायच्या असत, तेव्हा आम्हाला गुंतागुंतीची यंत्रसामुग्री वापरावी लागे. उदाहरणार्थ, लिओ लानिआने लिहिलेले व आम्ही संस्कारित केलेले **पेट्रोलिअम** नावाचे नाटक होते. तेलाची खोदाई कशी केली जाते, आणि त्यावर कशी प्रक्रिया करतात हे आम्हाला दाखवायचे होते. या नाटकात पात्रांना दुय्यम महत्त्व होते, ती निमित्तमात्रच होती. गुंतागुंतीची उपकरणे वापरून याशिवाय आम्ही बरीच नाटके सादर केली. प्रत्येक नाटकात आम्ही वेगवेगळ्या सामग्रीचा वापर करीत असू. अन्शर्ट टोलेर, फ्लायझर व मी या तिघांची ही नाटके होती. आर्थिक कारणाने पिश्कातोरने एका नाटकात एक वेगळीच पद्धती वापरली. त्याने **सेक्शन २१८** (हा सेक्शन गर्भपाताच्या कायद्याशी संबंधित आहे.) हे नाटक सादर करताना एक साधे तंत्र वापरले. ते फार यशस्वी ठरले. पण त्याला मात्र ते तंत्र आवडले नाही. ज्याच्याकडून सूक्ष्मदर्शक यंत्र काढून घेतले आहे, अशा सूक्ष्मजीवशास्त्रज्ञासारखी एक नाट्यनिर्माता म्हणून त्याची अवस्था झाली.

मग अत्यंत निराशेने तो मॉस्कोला सिनेमा तयार करायला गेला.

पारंपरिक थिएटरमध्ये आता काही विशेष अर्थ आहे असे मला वाटत नाही. त्याला केवळ ऐतिहासिक अर्थच उरला आहे. आधीच्या काळात माणूस-माणूस संबंध - विशेषतः स्त्री-पुरुष संबंध - कसे होते यावर हे जुने थिएटर प्रकाश टाकू शकते. इब्सेन व स्ट्रिंडबर्गची नाटके ऐतिहासिक दस्तावेज म्हणून महत्त्वाची आहेत, पण आज ती कोणालाही हेलावू शकत नाहीत. आजचा प्रेक्षक त्यांच्यापासून काहीच शिकू शकत नाही.

आधुनिक समाजात व्यक्तीचे मनोव्यापार फारच नीरस स्वरूपाचे असतात. सरंजामशाही समाजातच राजा किंवा पुढ्यांच्या भावनांना महत्त्व होते. आज त्यांना काहीच महत्त्व नाही. अगदी हिटलरच्या वैयक्तिक भावनांनाही काहीच महत्त्व नाही. जर्मनीच्या आजच्या दुर्दैवी अवस्थेबद्दल त्याच्या वैयक्तिक भावनांना जबाबदार धरता येणार नाही. त्याला वाटते त्याप्रमाणे तो मार्गदर्शक नाही वा इतिहासाला वळण देणारा माणूसही नाही. तो एक साधनमात्र मनुष्य आहे.

म्हणजे थिएटरची उपयुक्तता आज संपली आहे.

पारंपरिक कादंबरीकारांनी घटंचाई, डुकरांची निर्यात, कॉफीच्या भावासंबंधीचे अंदाज आणि सट्टेबाजी अशासारख्या दैनंदिन घटनांचे वर्णन केले आहे, त्यापेक्षा वेगळे असे आधुनिक घटना व प्रक्रियासंबंधीचे प्रातिनिधिक चित्रण उपलब्ध साधनांचा वापर करून नाटक करू शकेल असे वाटत नाही. मध्यम दर्जाच्या

किरकोळ व्यापाऱ्याने सारी काळजी घेऊन, प्रयत्न करूनही तो जेव्हा दुर्दैवाने पैसा गमावतो, तेव्हा नाटक त्याच्याकडे सट्टेबाज व दिवाळखोर म्हणून पाहिल, त्यापेक्षा वेगळ्या रीतीने अशा व्यापाऱ्याच्या जीवनाकडे पाहणे नाटककाराला जमणे कठीण आहे. एखाद्याला अचानकपणे झालेल्या न्यूमोनिआचे जसे स्पष्टीकरण देता येणार नाही, तसेच हे आहे.

खरे म्हणजे असे होता कामा नये. बदलत्या काळाबरोबर त्यात होणाऱ्या प्रगतीच्या बरोबरीने थिएटरने राहिले पाहिजे. आजच्यासारखे काळामागे शेकडो मैल मागे राहून त्याला चालणार नाही. पूर्वी कलाकारांनी विज्ञानाची काळजी करायची जरूर नव्हती व वैज्ञानिकांनाही कलाकारांची काळजी नसायची. पण आता कलाकारांना विज्ञानात रस घ्यावा लागेलच. कारण विज्ञानाची प्रगती झाली आहे. प्रथम विमानविद्येकडे लक्ष द्या. मग नाट्यप्रयोगाकडे पहा. लोकांच्या कृतीपाठीमागे आता नवे हेतू, नवी कारणे निर्माण झाली आहेत. अशा हेतूंचे मोजमाप करण्याची नवी शास्त्रीय परिमाणेही उपलब्ध होत आहेत. कलेने नवी अभिव्यक्तीसाधने शोधण्याची आता वेळ आली आहे.

आपल्या काळाने विज्ञानाचा आश्चर्यजनक असा विकास पाहिला आहे. नवे मानसशास्त्र आज उदयास आले आहे. उदाहरणार्थ, अमेरिकेतील डॉ. वॉट्सन यांचा वर्तनवाद. जेव्हा इतर मानसशास्त्रज्ञ मनाचा सखोल अभ्यास करण्याच्या प्रयत्नात मन या संकल्पनेचीच ओढाताण करीत होते, त्यावेळी हा विचार मनावरील बाह्य परिणामांचा आधार घेऊन उभा राहत होता, माणसाच्या वर्तणुकीचा अभ्यास करीत होता. वॉट्सनचे सिद्धांत अमेरिकेच्या व्यापारी जीवनाशी, नवीन जाहिरात तंत्राशी सुसंगत आहेत. सर्व जगभरच्या विक्रेत्यांचे प्रशिक्षण या नव्या विचाराला धरून होते व त्याचा परिणाम ग्राहकाच्या वर्तणुकीवर कसा होतो याचाही विचार केला जातो. काही सुस्पष्ट नियमांच्या आधारे लोकांच्या गरजा कशा भागवायच्या हे ते शिकत असतात. (उदाहरणार्थ, ते दाखवतात की एक माणूस शो-रूममध्ये जातो. तिथे जात असताना तो थोडा आजारी असतो, पण बाहेर येत असताना तो फार आजारी असलेला दिसतो. त्याच्याबरोबर एक मोटार असते.)

आजचा जमाना कसा आहे हे ओळखून थिएटरने जमान्याबरोबर राहिले पाहिजे. नव्या प्रकारची कला निर्माण करून या जमान्यातल्या आधुनिक लोकांना प्रभावित केले पाहिजे. माणसा-माणसामधील संबंध हा नाटकाचा मुख्य विषय आहे आणि त्याचाच शोध घेऊन मी त्याचा आविष्कार करीत आहे. वागण्याची नेमकी कोणती पद्धती माणसासाठी सर्वात अधिक उपयोगी आहे हे मला समजल्यावर मी ती अधोरेखित करून लोकांसमोर मांडतो. तात्पर्यकथांद्वारा बोधगोष्टींच्या रूपात मी त्या सादर करतो. तुम्ही असे वागलात तर असे होईल



व तसे वागलात तर त्याविरोधी होईल असे मी त्यांना सांगतो. ही कमिटेड आर्ट वा प्रतिबद्ध कलेची भूमिका आहे असे म्हणता यायचे नाही. फार तर तिला पेडॅगॉगिक्स असे म्हणता येईल.

बेकन हा व्यवहारवादी विचारवंत होता. आपली स्थिती कशी सुधारावी याचा विचार त्याच्या काळापासून लोक करीत आले आहेत. आज आपल्याला हे समजले आहे की वैयक्तिक पातळीवर हा विचार करून चालणार नाही. एकत्र येऊन, सामूहिक शक्ती एकवटून माणसाला संधी प्राप्त करून घेता येते. हे लक्षात आल्यावर माझ्या नाटकात राजकीय आशय मी समाविष्ट करू लागलो. एखाद्या आपद्ग्रस्त कुटुंबाच्या आपत्तीची कारणे मी अटळ दैवभागात किंवा आनुवंशिक दुर्बलतेत किंवा व्यक्तीच्या खास गुणवैशिष्ट्यात शोधीत नाही. मी असे दाखवतो की मानवी कृतीने ती दुर्घटना टाळता आली असती, बाह्य परिस्थिती बदलता आली असती. या विचाराने मी पुन्हा राजकारणाकडेच वळलो. सर्व प्रकारचे नाट्यलिखाण राजकीय प्रचाराच्या स्वरूपाचे असावे असे माझे मत आहे असा मात्र याचा अर्थ लावू नये. परंतु मला असे वाटते की एकाच प्रकारचे लिखाण करून नाटककाराने समाधानी राहू नये. अनेक हेतू समोर ठेवून नाट्यलेखन केले पाहिजे.

हे सगळे करण्यासाठी खास नवी तंत्रे वापरायला हवीत आणि तंत्रे निर्माण करणारा मी काही एकटाच नाटककार नाही. जॉर्ज कैसर आणि त्याचा अनुयायी ओनील यांच्या कल्पना काही माझ्यासारख्या नाहीत, तरी त्यांनी त्यांच्या कल्पना अत्यंत यशस्वीपणे, चांगल्या, मनोरंजक व नव्या रीतीने वापरल्या आहेत. त्याचप्रमाणे फ्रान्समधील पॉल क्लोदेल हा लेखक प्रतिगामी असला तरी मोठ्या कुवतीचा आणि मूलगामी विचार करणारा लेखक आहे. नवे विचार मनात नसणाऱ्या लेखकांनीही नवीन नाट्यतंत्राच्या दृष्टीने अत्यंत पायाभूत स्वरूपाचे काम केले आहे.

आमच्या नाटकातील अभिनेत्यांनाही आविष्काराची नवी पद्धती वापरावी लागते. त्यासाठी यानिंग, पॉल रुमेर व इतर अनेकांनी वापरलेल्या भावनाप्रधान नाट्याविष्काराच्या यथातथ्यवादी शैलीपासून दूर गेले पाहिजे. ती नाट्याविष्कारशैली आपल्या युगाचा आविष्कार करीत नाही. तिचा प्रभाव आधुनिक प्रेक्षकांवर पडणार नाही. या नव्या प्रेक्षकांकरिता कथाकथनसदृश एपिक शैलीचा वापर केला पाहिजे. चिनी लोक या शैलीचा हजारो वर्षे वापर करीत होते. आधुनिक काळात चॅप्लीनने या शैलीत प्रभुत्व मिळविले आहे.

आमच्या थिएटरमध्ये या शैलीचा वापर नेहमीच केला गेला आहे. **द श्री पेनी ऑपेरा**च्या संदर्भात मी काय म्हणत आहे हे तुम्हा डेन्मार्कवासियांना माहिती आहे. ज्या पात्राच्या जीवनाचा अभिनेता आविष्कार करीत असतो, त्या पात्रासारखे त्याने

असणे आवश्यक नाही. त्या पात्राचे संहितेत जसे वर्णन असेल, तसाच अभिनय अभिनेत्याने करणे आवश्यक आहे. समजा, चॅप्लीनने नेपोलिनची भूमिका करण्याचे ठरवले असते, तर तो नेपोलिनसारखा दिसणेही शक्य नसते. परंतु त्याने वस्तुनिष्ठपणे, चिकित्सकपणे सर्व गोष्टींचा विचार करून वेगवेगळ्या प्रसंगी नेपोलिन कसा वागला असता याचा संहितेवरून तर्क केला असता. मला वाटते की श्रेष्ठ विनोदी नट नेहमीच श्रेष्ठ चरित्रअभिनेते असतात.

माझ्या या निवेदनावरून मला नेमके काय वाटते याविषयी तुमची काही निश्चित कल्पना झाली आहे का? शेवटी कृपा करून एक लक्षात ठेवा की फॅसिझम कोणत्या टोकाला जाणार आहे हे समजू शकले नाही, तरी जर्मनीतील नवनाटककारांचा नैसर्गिक विकास तो थांबवू शकणार नाही.

(२० मार्च १९३४ रोजी कोपनहागन येथे प्रसिद्ध झालेल्या एक्स्ट्रा ब्लाडेटरून हेल्ग हूल्डबर्ग याने १९६२ मध्ये कोपनहागन येथेच प्रसिद्ध झालेल्या दि एस्थेटिशन आनशाॅगेन बर्टोल्ड ब्रेख्ट यात उद्धृत केले होते)

**टीप :** ही मुलाखत लूथ ऑटो याने घेतली होती. त्याने ब्रेख्टचे शब्द प्रथम डॅनिशमध्ये भाषांतरित केले आणि नंतर ते डॅनिशमधून पुन्हा जर्मनमध्ये भाषांतरित केले. त्यामुळे त्यांना ब्रेख्टचे शब्द मानता येणार नाही. मी छपाईच्या एक दोन चुका इथे दुरुस्त केल्या आहेत. पण मेयरहोल्ड थिएटरला मॉस्को आर्ट थिएटर मानणे, लानियाच्या कोन्जुफूरचे चुकीचे नामकरण करणे आणि टयाटर आम शिफबावरडामला माझे थिएटर संबोधणे अशा चुका मात्र तशाच राहू दिल्या आहेत. स्वतःचे नाटक लिहिण्यापूर्वीच मी नाट्यनिर्माता बनलो होतो हा ब्रेख्टचा दावा हेल्ग हूल्डबर्गला मान्य नाही. पण ही मुलाखतीतील चूक न मानता ब्रेख्टने केलेली अतिशयोक्ती आहे असे मानणे योग्य होईल. ट्रामेलन इन् देर नाश्ट हे ब्रेख्टचे नाटक सादर होण्यापूर्वी किमान वर्षभर आधी, ब्रेख्टचा संबंध ब्रॉनिनच्या फातेरमोर्ड या नाटकाच्या निर्मितीशी आला होता. (१९२२ च्या वसंत ऋतूतील बर्लिन येथील यूंग व्यूनच्या निमित्ताने.)

ही मुलाखत घेतली गेली तेव्हा ब्रेख्ट डेन्मार्कला स्थिरावला होता. कारीन मिकालीस या लेखकाने त्याला राहण्यासाठी घर दिले होते. त्यात तो १९३९ पर्यंत राहिला. नंतर तो स्वॅडबोर्ग जवळच्या स्कोफ बोस्ट्रांड येथे स्वतःच्या घरी राहायला गेला.

पान १४१ वर पोल रुमेर्ट या डॅनिश अभिनेत्याचा पुनःउल्लेख आला आहे. त्याचे टयाटर सक्न्ट हे पुस्तक १९६३ मध्ये कोपनहागन येथे प्रसिद्ध झाले.

इ.जे. आउफ्रिस्टच्या व्यवस्थापनाखाली टयाटर आम् शिफबावरडामध्ये द थ्री पेनी ऑपेरा आणि हॅपी एंड, तसेच कार्ल क्रीडच्या व्यवस्थापनाखाली मारिलुईस फ्लायझरचे दि पायोनिएर फॉन इंगेलश्टाड्ट ही नाटके सादर केली गेली.

□□□

## २०. आनंदाकरिता नाटक, की शिक्षणाकरिता नाटक?

मॉस्को, न्यूयॉर्क व बर्लिन येथील नाटक म्हणजे आधुनिक नाटक असे काही वर्षापूर्वी समजले जाई. असे म्हणताना जुवेटच्या पॅरिसमधील निर्मितीचा किंवा कोशरॅनच्या लंडनमधील निर्मितीचा किंवा हबिमाच्या द **डायबुकचा** उल्लेख केला जाई. (हे नाटक सर्वदृष्टीने रशियन थिएटरचा भाग होते कारण त्याचा दिग्दर्शक वाक्तानगॉव हा होता.) परंतु सर्वसामान्यपणे असे म्हणता येते की आधुनिक नाटकाच्या तीन राजधान्या होत्या.

रशियन, अमेरिकन आणि जर्मन थिएटर्स परस्परांपासून फार भिन्न स्वरूपाची होती. परंतु त्या सर्वांना आधुनिक थिएटर्सच म्हटले पाहिजे. कारण त्यांनी तंत्रविद्येचा वापर करून नाट्यकलेत कलापूर्ण नाविन्य आणले होते. एका दृष्टीने त्यांच्यात शैलीचे साम्य होते. तंत्रविद्या आंतरराष्ट्रीय स्वरूपाची झाली हे त्या साम्यामागचे कारण असावे. (तंत्रविद्या केवळ स्टेजशी संबंधित नसून त्यामध्ये नाटकात वापरल्या जाणाऱ्या फिल्मसारख्या गोष्टींचाही विचार येतो.) दुसरे कारण म्हणजे ही तिन्ही महानगरे प्रगतीशील आधुनिक संस्कृती जपत होती. जुन्या भांडवलशाही देशांचा विचार केल्यास बर्लिन थिएटर सर्वात आघाडीवर होते. आधुनिक थिएटरमध्ये जे सारे असते, ते तिथे होते आणि आधुनिक नाटकाचा आजवरील सर्वात प्रगल्भ आणि श्रेष्ठ आविष्कारही तिथेच झाला.

एपिक थिएटर हे बर्लिन थिएटरचे सर्वात प्रगत रूप होते. त्यात आधुनिक नाट्यविकासाचा सर्वात अतिशुद्ध आविष्कार झाला होता. ज्याला झिटश्ट्यूक किंवा पिश्कातोरब्यून किंवा लेहेरश्ट्यूक म्हटले गेले ते एपिक थिएटरचाच अंश होते.

### एपिक थिएटर

बऱ्याच लोकांना वाटते की एपिक थिएटर ही संज्ञाच अंतर्विरोध असणारी

संज्ञा आहे. याचे कारण म्हणजे ऑरिस्टॉटलच्या काळापासून असे मानण्यात आले की एपिक आणि ड्रॅमॅटिक (नाट्यमय) या दोन कथनपद्धती परस्परविरोधी आहेत. एक वाङ्मयप्रकार - नाट्य - खऱ्याखऱ्या जिवंत माणसांकडून प्रेक्षकांसमोर सादर होतो, तर दुसरा लिखित शब्दातून व्यक्त होतो. या दोन्हीमधला फरक एवढ्यापुरता मर्यादित नाही. होमर व मध्ययुगीन शाहिऱांच्या कलाकृती एकाच वेळी एपिक व ड्रॅमॅटिक स्वरूपाच्या होत्या, तर गोंयटेचे **फाउस्ट** नाटक व बायरनचे **मानफ्रेड** हे नाटक पुस्तकरूपात अधिक परिणामकारक होते. परंतु ऑरिस्टॉटलच्या व्याख्येच्या संदर्भात पाहिले तर ड्रॅमॅटिक व एपिक प्रकारचे सादरीकरण, त्याचबरोबर त्यांच्या निवेदनपद्धतीतला फरक, त्यांच्या रचनापद्धतीच्या भिन्नतेशी संबंधित होता, आणि या दोन पद्धतींचे नियम सौंदर्यशास्त्राच्या दोन भिन्न शाखांकडून ठरत होते. नाट्यप्रयोगाद्वारे की पुस्तकाच्याद्वारे प्रेक्षकांसमोर जायचे यावर त्यांची रचनापद्धती अवलंबून होती. नाटकात एपिक घटक आहेत, आणि महाकाव्यात नाट्यघटक आहेत का या प्रश्नाचा त्याच्याशी विशेष काहीच संबंध नव्हता. गेल्या शतकातल्या बूर्ज्वा कादंबरीने बरेचसे नाट्यघटक विकसित केले. म्हणजेच त्या कादंबरीने कथेवर लक्ष केंद्रित केले आणि कलाकृतीच्या विभिन्न भागांना समान नातेसंबंधाने जोडून कथानकाला गतिमान बनविले. संभाषणातील तीव्र भावनाविष्कार, विभिन्न शक्तींच्या संघर्षावरील भर ही नाटकाची मुख्य वैशिष्ट्ये मानली जातात. एपिक पद्धतीने लिखाण करणाऱ्या दिओब्लिन (Doblin) या लेखकाने एक चांगला निकष सांगितला आहे : नाट्याशी तुलना करता एपिक पद्धतीच्या कलाकृतीमध्ये आपण जणू काय कात्री घेऊन त्या कलाकृतीचे लहानलहान तुकडे करतो. या साऱ्या तुकड्यांना जणू स्वतःचा प्राण वा जिवंतपणा असतो.

एपिक व नाट्यशैलीतला न संपणारा वाद कसा नाहीसा झाला आणि वाङ्मयप्रकार म्हणून त्यांच्या वर्गीकरणातील कठोरता orthodoxy कशी कमी झाली याचा विचार मला इथे करायचा नाही. मला इतकेच दाखवायचे आहे की नाट्यतंत्रातील प्रगतीमुळे नाट्यप्रयोगात कथनाची काही अंगे समाविष्ट करणे शक्य झाले. प्रक्षेपणाचा (प्रोजेक्शन्स) वापर, तंत्रविद्येतील सुधारणांमुळे रंगभूमीची इतर गोष्टींशी जुळवून घेण्याची वाढलेली क्षमता, सिनेमातंत्राचा वापर या साऱ्यामुळे थिएटरजवळ असणारी सामग्री अधिक समृद्ध झाली. हे ज्या काळात झाले, त्याचेही स्वतःचे असे महत्त्व आहे. माणसामाणसामधील महत्त्वाची देवघेव जेव्हा जुन्या तंत्राचा वापर करून दाखवणे कठीण झाले तेव्हाच हे झाले. ही जुनी तंत्रे म्हणजे १) माणसाचे हेतू मानुषीकरणद्वारे (personification) दाखवणे, २) पात्रे अतिभौतिकी शक्तींना शरण जातात हे दाखवणे.

माणसामाणसातील ही नव्या प्रकारची देवघेव समजून घेण्यासाठी त्याच्या भोवतालचे वातावरण समजून घेणे, त्याचे महत्त्व समजून घेणे अटळ झाले.

तसे पाहिले तर माणसांभोवतालचे बदलते वातावरण त्या वेळच्या नाटकात दाखवले जायचेच, परंतु ते नेहमी प्रमुख पात्रांच्या नजरेतूनच दाखवले जायचे. वातावरणाला स्वतःचे असे स्वतंत्र स्थान व महत्त्व त्या नाटकात नसायचे. नाटकाचा नायक त्या परिस्थितीला कशी प्रतिक्रिया देतो यावर सारे अवलंबून असे. समुद्री तुफानात सापडलेली जहाजे जेव्हा शिडे सावरतात त्यावेळी त्या शिडात जसा तुफानी वारा भरतो त्यासारखे हे होत होते. एपिक थिएटरमध्ये मात्र वातावरणाला स्वतःचे स्वतंत्र अस्तित्व असते.

आता स्टेज एक गोष्ट सांगू लागले. रंगमंचावरील चौथी भिंत जशी हरवलेली असते, तसा आता निवेदक हरवलेला नाही. स्टेजवर घडणाऱ्या घटनांच्या संदर्भात साऱ्या पार्श्वभूमीचाही एक दृष्टिकोण असू शकतो हे स्पष्ट होऊ लागले - त्याचवेळी मोठ्या पडद्यावर इतरत्र घडणाऱ्या घटना दाखवण्यात येऊ लागल्या. पात्रांच्या म्हणण्याला दुजोरा देणारी वा विरोध करणारी कागदपत्रेही दाखवली जाऊ लागली. यासाठी अमूर्त स्वरूपाच्या संभाषणाबरोबरच सहज समजण्यासारखी आकडेवारी, आकृत्या दाखवण्यात येऊ लागल्या. अर्थ स्पष्ट करण्यासाठी मूकाभिनयाबरोबरच आकृत्या, रेखाटने व वाक्यांचा आधार घेण्यात येऊ लागला. पात्रांशी एकरूप होण्यापेक्षा अभिनेते अभिनयात त्या पात्रांपासून अलिप्तता राखू लागले. मग त्या पात्रांवर टीका करणे, त्यांची समीक्षा करणे सोपे झाले.

प्रेक्षकांनी नाटकातील पात्रांशी समरस होण्याचा सुलभ मार्ग सोडला. त्यांना नाट्यानुभवकाडे पाहण्याची विलक्षण दृष्टी आहे हे मानले जाऊ लागले. नाट्यनिर्मितीमध्ये आशय व घटना समाविष्ट केल्यानंतर त्यांना वियुक्तीकरणाच्या (एलिअनेशन) प्रक्रियेमधून जावे लागते. हे वियुक्तीकरण खरे ज्ञान व समज निर्माण करू शकते. जेव्हा आपल्याला एखादी गोष्ट सहज समजण्यासारखी, अगदी उघड स्वरूपाची गोष्ट आहे असे वाटू लागते तेव्हा त्याचा असा अर्थ होतो की आपण हे जग समजून घेण्याचा प्रयत्नच सोडून दिला आहे.

ज्याला 'सहज' वा 'नैसर्गिक' असे समजण्यात येते, त्यामध्ये दुसऱ्यांना आश्चर्यचकित करण्याची ताकद पाहिजे. लोकांच्या कृती एकाचवेळी सहज आणि परस्परांपासून वेगळ्याही असल्या पाहिजेत.

अशा प्रकारे झालेला बदल फार मोठ्या स्वरूपाचा बदल होता.

ड्रॅमॅटिक थिएटरचा प्रेक्षक म्हणतो : होय, मलाही असेच वाटत आले आहे - मला वाटते तसेच हे आहे - हे सहज आहे - हे बदलणार नाही - ह्या माणसाच्या

वेदना अटळ असल्याने मी त्यापासून दूर जातो - ही श्रेष्ठ कला आहे; ती जगातील सर्वात उघड स्वरूपाची गोष्ट आहे - ते जेव्हा रडतात, तेव्हा मी हसतो. ते हसतात, तेव्हा मी रडतो.

एपिक थिएटरचा प्रेक्षक म्हणतो - मी असा विचार कधीच केला नसता - असे करायचे नसते - ते विलक्षणच आहे, अविश्वसनीय आहे - ते थांबले पाहिजे - या माणसाचे दुःख मला धक्का देते, कारण त्याने दुःख सहन करणे अनावश्यक आहे - ती फार श्रेष्ठ कला आहे; त्यात उघडेवागडे काही नाही - ते जेव्हा रडतात, तेव्हा मला हसू येते. ते जेव्हा हसतात, तेव्हा मला रडू येते.

### शैक्षणिक रंगभूमी (इन्स्ट्रुक्टिव थिएटर)

स्टेज शैक्षणिक भूमिका पार पाडू लागले.

तेल, चलनवाढ, युद्ध, सामाजिक संघर्ष, कुटुंब, धर्म, गहू, मांसाचा बाजार हे सारे थिएटरमध्ये दाखवायचे विषय झाले. कोरसमुळे अज्ञात गोष्टींची माहिती प्रेक्षकांना होऊ लागली. फिल्मसमुळे सर्व जगभरातील गोष्टींची सूचक दृश्यमालिका (मोन्टाज) प्रेक्षकांना दाखवता येऊ लागली. प्रक्षेपणामुळे (प्रोजेक्शन्स) संख्याशास्त्रीय सामग्रीची त्यात भर पडली. एरवी पार्श्वभूमीत राहणाऱ्या गोष्टी जसजशा रंगमंचावर दाखवता येऊ लागल्या, तसतशी लोकांच्या कृतीची समीक्षा होऊ लागली. कोणती कृती योग्य व कोणती अयोग्य हे लोकांना दाखवता येऊ लागले. आपली कृती समजणारे, तसेच न समजणारे असे दोन्ही प्रकारचे लोक प्रेक्षकांसमोर आणले गेले. थिएटर ही तत्त्वज्ञ माणसांनी लक्ष घालण्यासारखी गोष्ट ठरली. या तत्त्वज्ञांना जगाचा अर्थ समजून घेण्यात जसा रस होता, तसाच जग बदलण्यातही होता. या रीतीने आमच्या नाटकात तत्त्वज्ञानाचा प्रवेश झाला, शिकवणूक हा उद्देशही आला. मग करमणुकीचे काय झाले? हे नवे थिएटरवाले प्रेक्षकांना लिहिणे-वाचणे शिकण्यासाठी त्यांच्या थिएटर या शाळेत पाठवू लागले होते काय? आम्ही परीक्षा पास व्हाव्या, डिप्लोमा मिळवावेत असे तर त्यांना वाटत नव्हते ना?

शिकणे व करमणूक यात नेहमीच एक मोठा फरक असतो. शिक्षण उपयुक्त असते, तर करमणूक सुखदायी असते. एपिक थिएटर विशेष सुखदायी नाही, विनोदी नाही, ते ताणतणावांनी भरलेले आहे या एपिक थिएटरसंबंधीच्या अफवा आम्हाला दूर कराव्या लागतील.

अशा अफवा व शंकांना उत्तर देताना इतकेच म्हणता येईल की शिकणे व करमणूक यातला फरक काही दैवी नियमांनी ठरलेला नाही. तो फरक नेहमी तसाच

व त्याच प्रकारचा राहिला आहे असेही नाही.

आपण जे शाळेत शिकतो, पोटापाण्यासाठी जे शिकतो त्यातले बरेचसे कंटाळवाणे असते हे स्पष्टच आहे. परंतु इथे शिक्षणाचा उद्देश काय, ते कोणत्या परिस्थितीत घेतलेले असते हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

खरं पाहिलं तर शिक्षण ही एक व्यापारी देवघेवच आहे. ज्ञान ही देवघेवीची वस्तूच आहे. ती पुनः विक्री करण्यासाठी मिळवली जाते. शालेय व्यवस्थेतून बाहेर पडल्यानंतर आपल्याला गुप्तपणे आपले शिक्षण घ्यावे लागते. आपल्याला अजून बरेच काही शिकायचे आहे असे जो मानतो त्याचे ज्ञान अपुरे आहे असे समजण्यात येऊन त्याचे अवमूल्यन होते. त्याशिवाय शिकणाऱ्याच्या नियंत्रणाबाहेरचे अनेक घटक असतात, ते घटकही शिक्षणाची उपयुक्तता नियंत्रित करित असतात. उदाहरणार्थ, बेकारी ही गोष्ट अशी आहे की मिळविलेले कोणतेही ज्ञान आपल्याला तीपासून वाचवू शकत नाही. श्रम-विभागणीमुळेही कोणतेही सर्वसामान्य स्वरूपाचे ज्ञान अशक्य, तसेच अनावश्यक बनते. ज्यांना शिक्षणाबद्दल अनास्था असते, त्यांना कोणी पुरस्कर्ता मिळत नाही. बऱ्याच प्रकारचे ज्ञान आपल्याला सत्तास्थानाकडे नेत नाही. परंतु सत्ता मात्र बऱ्याच प्रकारचे ज्ञान मिळवून देते.

समाजातील विविध घटकांच्या दृष्टीने पाहिल्यास शिक्षणाची विविध प्रकारची कायें आहेत. समाजातील काही घटकांना आपली परिस्थिती कधीतरी सुधारेल असेही वाटत नाही. सद्यस्थितीविषयी ते समाधान बाळगून राहतात. तेलाच्या संदर्भात काहीही ज्ञाने तरी त्याचा आपल्याला फायदाच होईल असे त्यांना वाटत असते. त्यांचे वय जसे वाढते, तशी त्यांची वार्धक्याची जाणीव वाढत जाते. आता अधिक शिकण्यात काय अर्थ आहे असे त्यांना वाटत असते. त्यांनी आपला अखेरचा शब्द उच्चारलेला असतो : कंटाळा. याशिवायही समाजात आणखी एक वर्ग असतो. तो संधीची वाट पाहत असतो. सद्यस्थितीविषयी तो असमाधानी असतो. त्याला शिक्षणाच्या व्यावहारिक बाजूत फार रस असतो. आपण नेमके कुठे उभे आहोत हे त्याला काहीही करून समजून घ्यायचे असते. अशा प्रकारची माणसे सर्वांत उत्कृष्ट आणि तत्पर असे विद्यार्थी असतात. विभिन्न देश व विभिन्न लोक यावर आधारित असे फरक आपण नोंदवू शकतो. शिकण्याचा आनंद अनेक गोष्टींवर अवलंबून असतो. एक मात्र नक्की की शिकण्यात आनंद असतो, शिक्षण आनंददायी व आक्रमक असे असते.

शिक्षणापासून असा आनंद मिळाला नसता तर नाटकापासून शिकण्यासारखे काहीच नसते, नाटकाने काहीच शिकवले नसते.

शिकवण्याचा उद्देश समोर ठेवूनही थिएटर हे थिएटरच राहते. ते जोवर

चांगले थिएटर आहे असे समजले जाते, तोवर ते करमणूक करणारच.

## थिएटर आणि ज्ञान

ज्ञानाचा कलेशी कोणता संबंध आहे? ज्ञान करमणूकदायक असू शकते हे आपल्याला माहिती आहे, परंतु करमणूक करणारी प्रत्येक गोष्ट थिएटरशी संबंधित असतेच असे नाही.

योग्य रीतीने वापर केल्यास विज्ञान व ज्ञान यांचा कला व थिएटरसाठी फार मोठा उपयोग होऊ शकतो असे जेव्हा मी मांडतो तेव्हा मला असे सांगितले जाते की कला व ज्ञान ही क्षेत्रे आपल्यापरीने मौल्यवान असली तरी ती पूर्णतः वेगळी अशी मानवी क्षेत्रे आहेत. मला हा एक टुओझम (Truism) वाटतो. माझ्या मते इतर टुओझम प्रमाणे हा देखील एक पूर्णतः खरा असा टुओझम आहे. कला व विज्ञान हे वेगवेगळ्या रीतीने कार्यरत असतात हे खरेच आहे. परंतु काहीजणांना वार्डट वाटले तरी एक कलाकार म्हणून मी मान्य करतो की एखाददुसऱ्या विज्ञानशाखेच्या मदतीशिवाय माझे काम मी करू शकत नाही. मी अशी कबुली देतो म्हणून माझ्या कलाकार म्हणून असलेल्या क्षमतेबद्दल काही लोकांच्या मनात गंभीर शंका निर्माण होईल. लोक कवींना अलौकिक, तसेच काही प्रमाणात निसर्गनियमाने बद्ध नसलेले प्राणी मानतात. परमेश्वर ज्या सहजतेने जगासंबंधी साक्षात्कार घडवतो, त्या सहजतेने कवी कोणत्याही श्रमाशिवाय, घामाशिवाय जगाचे दर्शन घडवतात अशी लोकांची समजूत आहे. असे मानणाऱ्या निवडक लोकांमधील मी एक नाही हे सत्य रुचण्यासारखे नसले तरी मान्य केलेच पाहिजे. त्याचबरोबर हे देखील स्पष्ट केले पाहिजे की मी आता उल्लेखिलेला छंद हा लोकांनी आठवड्यानंतर श्रमपरिहार्य सुट्टीच्या दिवशी करावयाच्या छंदासारखा अवांतर छंद नाही. गप्तेला निसर्गाच्या उत्क्रांतीमध्ये किती आस्था होती, शिलरला इतिहासात किती रस होता हे आपल्याला माहिती आहे. त्यांना छंद समजणे बरोबर होणार नाही. या दोघांनाही आपल्या काव्यासाठी वरील गोष्टींची गरज होती असे मी म्हणणार नाही. या दोघांच्या पाठिमागे आसरा शोधण्याची माझी इच्छा नाही. पण विज्ञान आवश्यक आहे असे माझे मत आहे. मला हेही कबूल केले पाहिजे. शास्त्रीय जाणीवेच्या पातळीवर जे लोक काम करीत नाहीत, आपण पक्षांप्रमाणे सहज गातो किंवा आपल्या मनातील पक्ष्यांच्या गाण्याप्रमाणे आपण सहज गातो असे जे म्हणतात त्यांच्याकडे मी संशयाने पाहतो. याचा अर्थ असा नाही की पाकशास्त्र व नौकानयन शास्त्र येत नाही म्हणून त्याने तळलेल्या माशाच्या चवीसंबंधी लिहिलेली किंवा बोटींग पार्टीविषयी लिहिलेली कविता मला आवडणार नाही. उपलब्ध असलेल्या ज्ञान साधनांचा वापर करून पाहिल्याशिवाय



गुंतागुंतीच्या व श्रेष्ठ गोष्टी पूर्णतः समजणार नाहीत.

देशाचे भवितव्य ठरविणाऱ्या महान घटना व श्रेष्ठ भावना नाटकातून दाखवणे आवश्यक असते असे समजू या. सत्तेची हाव ही आज यातील तीव्र भावना वा पॅशन आहे. एखाद्या लेखकाला ही तीव्र भावना जाणवली, आणि सत्तेकरिता धडपडणाऱ्या व्यक्तींमधील सत्तासंघर्ष, तर ती यंत्रणा आणि तिची चौकट हे सारे त्याने कसे दाखवायचे? राजकारणी नायकाचे राजकारण त्याने कसे दाखवायचे? उद्योगपती नायकाचे उद्योगक्षेत्र त्याने कसे दाखवायचे? हे महत्त्वाचे प्रश्न अजूनही काही लेखकांना उद्योगक्षेत्र वा राजकारणातील व्यक्तींच्या सत्तालालसेइतके आकर्षक वाटत नाहीत. अशा लेखकांना मग या क्षेत्रांचे ज्ञान कसे मिळणार? विस्फारित नजरेने या क्षेत्रांकडे त्यांनी पाहण्यापेक्षा उघड्या डोळ्यांनी पाहिले तर त्यांना बरेच काही मिळेल. पण ते असे काही करणार नाहीत. **फोकिशेर बिओबाशेर** सारख्या वृत्तपत्राची किंवा स्टॅंडर्ड ऑईल कंपनीची स्थापना करून ती चालविणे ही प्रक्रिया फार गुंतागुंतीची आहे. त्याचा नीट अभ्यास केल्याशिवाय ती प्रक्रिया समजणार नाही आणि तिची माहिती दुसऱ्यांना देता येणार नाही. मानसशास्त्र हे नाटककारांच्या दृष्टीने दुसरे महत्त्वाचे अभ्यासक्षेत्र आहे. खुनी माणसाच्या कृतीमागील हेतू सामान्य माणसाला समजला नाही, तरी लेखकाला तो समजला पाहिजे, त्याने त्या खुनी माणसाच्या मनात प्रवेश करून त्याचे आतून दिसणारे चित्र वाचकांना सादर करावे अशी अपेक्षा असते. स्वतःच्या मनात डोकावले आणि स्वतःच्या प्रतिभेवर अवलंबून राहिले की हे सारे जमू शकते अशी एक कल्पना आहे. मी मात्र अनेक कारणांमुळे या समजुतीवर विश्वास ठेवायला तयार नाही. वर्तमानपत्रे आणि विज्ञान लोकसमूहात ज्या विविध हेतूंचा शोध घेत असतात, ते सारे माझ्या मनात असतातच असे काही मला दिसत नाही. शिक्षा जाहीर करणाऱ्या न्यायाधीशाप्रमाणे खुनी माणसाच्या मनाची अवस्था पूर्णतः जाणून घेता येते असा दावा मी तरी करणार नाही. मनोविश्लेषणशास्त्रापासून वर्तणूकवादापर्यंत विकसित झालेले मानसशास्त्र मला त्या केससंबंधीचे वेगळेच ज्ञान देऊ शकेल. समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, इतिहास या ज्ञानशाखा मला जे सांगतात त्याची नोंद केल्यावर मला हे ज्ञान अधिक प्रकर्षाने होते. हे सारे फारच किचकट आहे असे तुम्ही म्हणाल. माझे उत्तर असे की हे सारे किचकटच आहे. तुम्हाला जरी माझे हे मत पटले आणि साहित्याचा बराच भाग जुनाट किंवा प्रिमिटिव स्वरूपाचा आहे या माझ्या मताशी सहमत झालात तर तुम्ही मला मोठ्या आस्थेने विचाराल : हे सगळे दाखवणाऱ्या थिएटरमधल्या प्रयोगाची संध्याकाळ प्रेक्षकांना तणावात ठेवणारी, जागे ठेवणारी (अलार्मिंग) तर होणार नाही ना? माझे उत्तर असेल : नाही.

काव्यमय लेखनातील ज्ञानासंबंधीच्या भागाचे रूपांतर काव्यात होणे आवश्यक आहे हे मला मान्य आहे. अशा काव्यभाषेच्या उपयोगाने काव्यघटक ज्याला उत्तेजित करतात असा आनंद मिळेल. वैज्ञानिक घटक ज्याची पूर्ती करतात अशा घटकांची पूर्ती काव्यघटक करित नसले तरी नव्या क्रांतिकारी शोधांच्या या जगात आपल्याला प्रत्येक गोष्टीच्या मुळापर्यंत गेले पाहिजे. जगावर नियंत्रण ठेवण्याची माणसाची इच्छा समजून घेतली पाहिजे. तरच आपल्याला काव्यानंद मिळेल.

## एपिक थिएटरला एक नैतिक संस्था मानता येईल का?

फ्रेडरिक शिलरच्या मते थिएटर ही एक नैतिक संस्था असायला हवी. आपली ही अपेक्षा व्यक्त करताना शिलरच्या हे लक्षात आले नाही की थिएटर व स्टेजकडून नैतिकतेची अपेक्षा करित असताना तो प्रेक्षकांना थिएटरपासून दूर नेत होता. नाटकातून नैतिकतेचा जो पुरस्कार शिलरच्या काळात केला जात असे, त्याला त्याच्या प्रेक्षकांचा विरोध नव्हता. नंतर मात्र शिलरने नैतिकतेची तुतारी वाजवली याबद्दल फ्रेडरिक नित्शेने त्याच्यावर टीका केली. कोणत्याही प्रकारचा नीति उपदेश नित्शेला एक विषण्णता आणणारी गोष्ट वाटत असे. विचारांचा पुरस्कार केल्याने त्याला समाधान मिळे, त्याचे मनोरंजनही होई. त्याच्या काळातील बूड्वा वर्ग राष्ट्रासंबंधीच्या कल्पना मांडू लागला होता. स्वतःच्या घराची नीट मांडणी करणे, स्वतःची पाठ थोपटून घेणे, स्वतः काय काय केले हे इतरांना सांगणे या गोष्टी सर्वांनाच आवडतात. परंतु स्वतःचे घर कसे मोडले, आपल्याला पाठदुखी कशी झाली, आपण दुसऱ्याचे पैसे देणे लागतो या गोष्टी दुसऱ्याला सांगणे हा निराशाजनक अनुभव आहे. शिलरनंतर शंभर वर्षांनी फ्रेडरिक नित्शेने या दुसऱ्या दृष्टीनेच सर्व गोष्टींकडे पाहिले. त्याला नैतिकतेसंबंधीच्या गोष्टीत विशेष रस नसल्याने फ्रेडरिक शिलरच्या भूमिकेबाबतही त्याला काही आस्था नव्हती.

एपिक थिएटर हे नीतिउपदेश करते असा आक्षेप घेतला जातो. परंतु एपिक थिएटरचा मूळ उद्देश नीतिउपदेश हा नसून निरीक्षण करणे हा होता. प्रथम या थिएटरने निरीक्षण केले आणि नंतर कथानकातील नैतिक भाग महत्त्वाचा मानला. याचा अर्थ असा नाही की आम्ही केवळ निरीक्षणासाठी निरीक्षण अशी भूमिका घेऊन सुरुवात केली आणि त्याच्या व्यावहारिक उद्दिष्टांचा विचार केला नाही. अखेरीस ह्या निरीक्षणांच्या निष्कर्षांमुळे आम्ही पूर्णपणे स्तिमित झालो. आमच्या सभोवतालच्या वातावरणात काही ठुसठुसणाऱ्या विसंगती निश्चितपणे होत्या. काही गोष्टी सहज करण्यासारख्याही नव्हत्या आणि या साऱ्याचा नैतिक प्रश्नांशी संबंध होता असेही म्हणता येणार नाही. भूक, थंडी आणि जुलूम सहन करणे केवळ

नैतिक विचारामुळेच कठीण होते असेही म्हणता येणार नाही. त्यावेळच्या परिस्थितीच्या संदर्भात केवळ नैतिक विरोध नोंदवायचा हा आमच्या धडपडीचा उद्देश नव्हता, तर ती परिस्थिती बदलायची साधने शोधणे हा आमचा उद्देश होता. (हा विरोध सहज जाणवण्यासारखा होता. सर्व प्रेक्षकांना तो एकसारख्या रीतीने जाणवत होता असेही नाही. ज्यांना त्यावेळच्या परिस्थितीचा फायदा मिळत होता, त्यांना आम्ही करीत असलेल्या विरोधाची कारणे क्वचितच समजत असत.) आम्ही नैतिक प्रश्न पुढे करून बोलत नव्हतो, तर ज्यांच्यावर जुलूम-जबरदस्ती होत आहे अशा बळीच्या नावाने आमचा पुकार होता. खरोखर या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत. जे परिस्थितीचे बळी आहेत, जे दलित आहेत त्यांना असे सांगितले जाते की जे दैवात आहे ते स्वीकारून समाधानी राहण्यात नैतिकता आहे. ही भूमिका मांडणारे नीतिज्ञ, माणूस हा नैतिकतेकरिता असतो आणि माणसाकरिता नैतिकता नसते असे मानतात. या चर्चेवरून कमीतकमी हे लक्षात यावे की एपिक थिएटर नेमक्या कोणत्या अर्थाने आणि किती प्रमाणात नैतिक संस्था होती.

### एपिक थिएटरचा प्रयोग इतरत्र करता येईल का?

शैलीच्या दृष्टीने पाहिल्यास एपिक थिएटरमध्ये नवे असे काहीच नाही. त्याचे स्पष्टीकरणात्मक स्वरूप आणि सद्गुणावरील त्याचा भर यामुळे ते आशियातील थिएटरच्या जवळ येते. मध्ययुगीन नाटकात विशेषतः स्पॅनिश थिएटरमध्ये आणि जेझुइट्यांच्या थिएटरमध्ये अशा शैक्षणिक स्वरूपाच्या प्रेरणा दिसल्या. थिएटरची ही रूपे त्या काळातील विशिष्ट प्रवृत्तीशी संबंधित होती आणि त्या प्रवृत्ती लोपल्यावर थिएटरची ही रूपेही लोपली. अशाच प्रकारे आधुनिक थिएटरही काही प्रवृत्तीशी जोडले जाते. त्याचे प्रयोग सर्वत्र करता येतील असे आमचे म्हणणे नाही. बरीच मोठी राष्ट्रे थिएटरद्वारा आपले प्रश्न मांडण्याच्या अवस्थेत नाहीत. लंडन, पॅरिस, टोक्यो व रोम वेगवेगळ्या हेतूकरिता आपली थिएटर्स जोपासतात. एपिक व शैक्षणिक (डायडॅक्टिक) थिएटरला उपयुक्त असे वातावरण आजवर काहीच ठिकाणी, आणि तिथेही काही काळापुरतेच लाभले. बर्लिनमध्ये फॅसिझमच्या उदयामुळे या थिएटरचा विकास थांबला.

हा विकास होण्यासाठी तांत्रिक व्यवस्थेची उच्च पातळी आणि सबळ सामाजिक चळवळ या दोन गोष्टी आवश्यक आहेत. त्या असल्यास काही महत्त्वाचे प्रश्न मांडणे शक्य होते, काही प्रश्न सोडविण्याच्या दृष्टीने पावले टाकली जातात आणि विकासविरोधी गोष्टींपासून स्वतःला वाचविणे शक्य होते. एपिक थिएटर ही आधुनिक रंगभूमीवरील फार व्यापक व दूरगामी स्वरूपाची चळवळ आहे. ज्या प्रकारच्या अडचणींना राजकारण, तत्त्वज्ञान, विज्ञान व कलाक्षेत्रात तोंड द्यावे

लागते, तशाच प्रकारच्या अडचणी एपिक थिएटरसमोरही असतात.

(‘फेर्ग-न्यू गुंगटयाटर ओडेर लेहरटयाटर’ या  
श्रिफटेन त्सूम टयाटर (१९५७) वरील लेखावरून)

**टीप :** ब्रेख्टच्या जीवनकाळात हा लेख प्रकाशित झाला नाही. तो केव्हा व कोणत्या निमित्ताने लिहिला हे अप्रकाशितच राहिले. **श्रिफटेन त्सूम टयाटर**चे संपादन करित असताना डॉ. उनझेल्ड यांनी सुचविले की १९३६ च्या आसपास हा लेख लिहिला असावा. ब्रेख्टच्या साहित्यकृतीची सूची करणारे वाल्टर नूबल यांच्या मते त्या लेखातील टीपा व त्यांचे खडे त्यापूर्वीच अस्तित्वात असावेत. यापुढील घटनांचा विचार करताना असे आढळते की ब्रेख्टने १९३५ साली मॉस्को व न्यूयॉर्कला दिलेल्या भेटीचा त्यात उल्लेख नाही. त्यापैकी एका भेटीच्या संदर्भात हा लेख लिहिला असावा. अशी कल्पना करण्याचा मला मोह होतो. कदाचित्, पिश्कातोरने मॉस्को येथे आयोजित केलेल्या नाट्यनिर्मात्यांच्या परिषदेसाठीही हा निबंध लिहिला गेला असेल. असा तर्क करण्याचे कारण म्हणजे पिश्कातोरने २७ जानेवारी १९३५ ला लिहिलेल्या आमंत्रणपत्रात म्हटले होते की काही चांगल्या लोकांना विधायक चर्चेसाठी त्याने आमंत्रित केले आहे. ही परिषद एप्रिलमध्ये होणार होती. ब्रेख्ट आर्काईवमध्ये ब्रेख्ट-पिश्कातोर संभाषणाचे काही भाग उपलब्ध आहेत. ते त्या काळातीलच असावेत. त्यात ऑक्लोप्लाव व मेयरहोल्डच्या निर्मितीचा उल्लेख पिश्कातोरने केला आहे आणि ब्रेख्टने टोटल थिएटरची कल्पना मांडली आहे. या निबंधाच्या संदर्भात असे म्हणता येते की यातील काही मुद्दे आणि शब्द पुढल्या निबंधातही सापडतात.

यात एलिअनेशन किंवा वियुक्तता म्हणून भाषांतरित केलेली संज्ञा मार्क्स व हेगेलच्या आंतफ्रेमडुंग *Entfremdung* या शब्दावरून घेतलेली आहे, ती ब्रेख्टच्या *Verfremdung* फेर फ्रेमडुंग वरून घेतलेली नाही. यातील पहिली संज्ञा ‘एपिशे टयाटर, आन्तफ्रेमडुंग’ या लहान नोंदीत सापडते. तीमध्ये असे म्हटले आहे की एखादी गोष्ट सामाजिक दृष्टीने पाहण्यासाठी वियुक्तिकरणाची (एलिअनेशनची) जरूरी आहे. ब्रेख्टच्या आल्फ्रेड डॉब्लिन या मित्राचा उल्लेख यापूर्वी या निबंधात आला आहेच. त्याने लिहिलेल्या *दि ड्री स्प्रुंग दे वांग-लुन बर्लिन अलेक्झांडर प्लाट्झ* *Die drei sprung de wang-lung Berlin Alexanderplatz* या व इतर कादंबऱ्यांची तुलना त्या काळातल्या समीक्षकांनी जेम्स जॉयस व डॉस पॅससच्या कादंबऱ्यांशी केली होती. त्याला देखील एपिक फॉर्मच्या सिद्धांतात रस होता. **द वाल्किशेट बिओबॅश्टर** हे प्रमुख नाझी दैनिक होते.

□□□

## २३. एपिक थिएटरमधील संगीताचा वापर

माझ्या स्वतःच्या नाटकांपैकी खालील नाटकात संगीताचा वापर केला आहे. ट्रोमेल्ल इन् देर नाश्ट, लेबेनस्लॉफ दे असोत्सिआलेन बाल, दास लेबेन एदुआर्दस् II फॉन इंग्लंड, महॉगनी, द श्री पेनी ऑपेरा, दि मुटेर, दि रुंडकॉफ उंद दि स्पिट्झ्कॉफ.

यातील पहिल्या काही नाटकात पारंपरिक पद्धतीने संगीताचा वापर केला होता. त्यात मुख्यतः गाणी आणि कूचगीते (मार्चेस) होती आणि संगीताच्या प्रत्येक तुकड्याकरिता काही निसर्गवादी युक्तिवादाचे निमित्त (नॅचरलिस्टिक प्रिटेक्स) होते. त्यामुळे नाटक हलकेफुलके आणि आकर्षक झाले होते. प्रेक्षकांना थिएटर विविधांगी करमणूक देत होते. संगीताच्या वापरामुळे एक प्रकारचे वैविध्य आले आणि भावनावादी (इम्प्रेशनिस्टिक) नाटकाचा कोंदलेला अवकाश जणू मोकळा झाला, तर आविष्कारवादी (एक्स्प्रेशनिस्ट) नाटकाचा वेगळेपणाकडे झुकणारा एकांगीपणा दूर झाला. संगीताचा वापर केल्याने ज्या काव्यात्म थिएटरला आम्ही बरेच दिवस विसरलो होतो, ते करणे शक्य झाले. सुरुवातीस माझ्या नाटकातील संगीताचा भाग मीच तयार केला. पाच वर्षांनंतर मात्र **मान ईस्ट मान** या सुखांतिकेच्या बर्लिन येथील श्टाटसट्याटरमधील दुसऱ्या निर्मितीच्या वेळी कुर्ट वील याने तो भाग तयार (कंपोज) केला. यानंतर नाटकातील संगीताला एक प्रकारची कलात्मकता प्राप्त होऊ लागली, एक स्वतंत्र मूल्य मिळू लागले. नाटक म्हणजे एक प्रकारची नॉकअबाउट सुखांतिका होती. कुर्ट वील याने कास्पर नेहेरच्या प्रक्षेपणांच्या (प्रोजेक्शन्स) साथीसाठी क्लीन नाश्ट म्युझिकचा प्रथमच वापर केला. त्याशिवाय त्याने एक युद्धगीत, श्लाश्टम्युझिक आणि सीन बदलताना ओळीओळीने म्हणायचे एक गीत वापरले. त्यावेळेपर्यंत नाटकातील विविध घटकांच्या वेगळेपणाविषयीचे पहिले सिद्धांत मांडून झाले होते.

एपिक थिएटरचे अत्यंत यशस्वी दर्शन **द श्री पेनी ऑपेराच्या** १९२८ मधील

निर्मितीद्वारे झाले. नाटकातील संगीताचा त्यात नव्या दृष्टीने प्रथमच वापर केलेला होता. त्यापैकी सर्वात महत्त्वाचा प्रयोग म्हणजे संगीताला करमणुकीच्या अन्य साधनांपासून वेगळे काढून त्याचा वापर करणे हा होता. वरवर पाहिल्यासही हा वापर समजण्यासारखा होता. कारण सर्वांना दिसणाऱ्या ठिकाणी लहान ऑर्केस्ट्रा ठेवलेला होता. गाणी गात असताना प्रकाशयोजनेत खास बदल केलेला होता. ऑर्केस्ट्रावर प्रकाशझोत टाकला होता. गाण्यांची शीर्षके मागील पडद्यावर प्रक्षेपित केली होती. उदाहरणार्थ, त्यातील मानवी प्रयत्नांच्या अपुरेपणाचे गीत. धक्का बसलेल्या आपल्या आई-वडिलांना मिस् पॉलीपिचम् एका लहान गाण्यातून सांगते की तिने मॅकहीथ या खुन्याबरोबर लग्न केले आहे. गाणे सुरू होण्यापूर्वी नट आपली स्थाने बदलीत. या नाटकात द्वंद्वगीते, तिघांनी गायची गीते, एकाने गायचे गीत, तसेच नाटकाच्या अखेरीस गायची समूहगीते होती. बॅलडमध्ये आढळणारा निकडीचा भाव त्या गाण्यात होता. ती गाणी विचार जागवणारी आणि नीतिपरक अशी होती. या नाटकात बूड्वा समाजाचे भावजीवन व त्याचा गुन्हेगारी जगाशी असणारा संबंध दाखविलेला होता. नाटकातून, तसेच संगीतातून गुन्हेगार पात्रे असे दाखवित होती की त्यांच्या संवेदना, भावना, समज-गैरसमज हे सर्वसामान्य नागरीक व थिएटरमधील प्रेक्षकांसारखेच होते. सुखाचे आयुष्य म्हणजे भरपूर पैसा असलेले आणि कोणत्याही उच्च दर्जाच्या गोष्टी नसलेले आयुष्य असा त्यापैकी एका नाटकाचा विषय होता. प्रेमासंबंधीच्या एका द्वंद्वगीतात असे सांगितले होते की सामाजिक व आर्थिक दर्जाचा प्रभाव लग्नासंबंधीच्या निर्णयावर पडू नये. तिघांनी म्हटलेल्या एका गाण्यात सांगितले होते की या पृथ्वीवरील अनिश्चितता माणसाला स्वाभाविक चांगुलपणाच्या, चांगल्या वागणुकीच्या सहज अशा रस्त्याने जाऊ देत नाही. नाटकातील सर्वात मृदु आणि मन हेलावणाऱ्या एका प्रेमगीतात एका दलालाचे एका मुलीशी असणारे नाजूक व अविनाशी स्वरूपाचे नाते दाखवले होते. त्यातील हे प्रेमिक त्यांच्या लहान घरासंबंधीचे, म्हणजेच वेश्यागृहासंबंधीचे गाणे गात असताना पूर्वयुष्यातील स्मृतींना उजाळा देतात. अशा रीतीने आमच्या नाटकातील संगीताने शुद्ध भावनिक दृष्टिकोण स्वीकारला. नेहमीची धुंदी आणणारी आकर्षणे न टाळताही मध्यमवर्गाच्या कल्पना उघड्यावागड्या करण्यात संगीताने सक्रिय भाग घेतला. या रीतीने ते चिखल चिवडणारे, माहिती देणारे, बेहोशी आणणारे असे विविधांगी संगीत बनले. त्या संगीताला फार मोठा श्रोतृवर्ग मिळाला. त्यातील खास शब्द भाषणात, महत्त्वाच्या लेखात वापरण्यात येऊ लागले. खूप जण पियानोच्या साथीने ती गाणी गाऊ लागले. अशाच रीतीने म्युझिकल कॉमेडीतील गाणी म्हणत असत.

१९२७ च्या बाडन-बाडन फेस्टिवलप्रसंगी एक अंकी ऑपेरा सादर करण्यासाठी अशी गाणी तयार झाली. त्यावेळी लोकप्रिय झालेल्या अर्धाएक

डझन गाण्यांकरिता नवीन सेटिंग्ज लिहायला कुर्त वील याला सांगितले. या कामापूर्वी वीलने मानसशास्त्रीय वळण घेणारे काहीसे अवघड संगीत तयार केलेले होते. त्याने जेव्हा विशेष अर्थ नसलेल्या गाण्यांच्या साध्यासुध्या संहिता लिहिण्याचे मान्य केले, तेव्हाच तो गंभीर प्रकारची संगीतरचना करणाऱ्या बहुसंख्य संगीतकारांच्या पूर्वग्रहांपासून हिंमतीने दूर गेला. त्याने नवी वाट चोखाळली. जुन्या गाण्यांना आधुनिक संगीत देण्याच्या या प्रयोगाचे यश फार महत्त्वाचे होते. आजवर संगीताचा असा वापर केला गेलेला नव्हता. याशिवाय अशा संगीताचे आणखी वेगळेपण कोणते होते?

लोकांच्या एकमेकांकडे पाहण्याच्या सामाजिक-ऐतिहासिक, प्रातिनिधिक स्वरूपाच्या दृष्टिकोणात एपिक थिएटरला रस आहे. ज्या सामाजिक नियमांना अनुसरून लोक वागतात ते स्पष्ट होतील असे सीन्स एपिक थिएटरमध्ये दाखवले जातात. हे स्पष्ट होण्यासाठी आपल्याला काही कामचलाऊ स्वरूपाच्या व्याख्या करणे आवश्यक असते. त्या व्याख्यांचे स्वरूपच असे असले पाहिजे की त्यामुळे त्या प्रक्रियेतच हस्तक्षेप करता येणे शक्य व्हावे. एपिक थिएटरची संकल्पना ते एक व्यावहारिक थिएटर आहे यावर आधारलेली आहे. माणसाचे वागणे बदलत असते हे त्यात दाखवले जाते. माणूस राजकीय व आर्थिक घटकांवर अवलंबून असतो हे जसे खरे आहे, तसेच ते घटक तो बदलू शकतो हेही खरे आहे असे एपिक थिएटर मानते. उदाहरणार्थ, एकाने तीन माणसांना एका बेकायदेशीर कामासाठी भाडोत्री माणसे म्हणून घेतले. (असे **मान ईस्ट मान**मध्ये दाखवले आहे) हे दाखवताना एपिक थिएटर नाटकाबाहेर त्या चारही माणसांचे जे संदर्भ व दृष्टिकोण होते त्यासहित ते सारे दाखवील. वेगळ्या राजकीय व आर्थिक परिस्थितीत ती माणसे कशी बोलली असती, आपल्या परिस्थितीला त्यांनी कसा वेगळा प्रतिसाद दिला असता, त्यांच्या दृष्टिकोणानुसार त्यांनी आपले म्हणणे कसे मांडले असते याची आपल्याला कल्पना करणे त्या साऱ्यावरून शक्य झाले असते. थोडक्यात म्हणजे एका सामाजिक दृष्टिकोणातून माणसाची समीक्षा करण्याची संधी प्रेक्षकांना मिळाली असती. मानवी जीवनावर प्रभाव टाकणाऱ्या गोष्टी समजल्याने माणूस वेगवेगळ्या रीतीने का व कसे वागतो याचा तुलनात्मक विचार करण्याची संधी प्रेक्षकांना मिळते. म्हणजेच सौंदर्यवादी दृष्टीने अभिनेत्यांचा सामाजिक अभिनय किंवा जेस्ट **gest** विशेष महत्त्वाचा ठरतो. (म्हणजेच सामाजिकदृष्ट्या महत्त्वाचा असा अभिनय केवळ आविष्कारात्मक किंवा उदाहरणासारखा नसतो, त्याला एक पक्के सामाजिक, वास्तव अंगही असते.) अभिनयाचे हे नवे जेस्टिक तत्त्व अशा रीतीने प्रस्थापित होते.

या प्रयोगामुळे नाट्यकलेत मोठी क्रांती घडून आली. आपल्या काळातील

नाटक अजूनही ऑरिस्टॉटलचे कॅथर्सिसचे तत्त्व पाळते (व प्रेक्षकांच्या आत्म्याची नाटकांमुळे शुद्धता होते असे मानते.) ऑरिस्टॉटलच्या पद्धतीनुसार नाटकाच्या कथावस्तूत नायकाला ज्या घटनांना तोंड द्यावे लागते, त्यामुळे त्याचे आत्मतत्त्व (इनरमोस्ट बिईंग) स्पष्ट होत असते. नाटकातल्या सर्व घटनांचे अंतिम उद्दिष्ट नायकाला अध्यात्मिक आत्मसंघर्षाकडे (स्फिरिच्युअल कॉन्फ्लिक्ट) नेणे हे असते. आपण जर ब्रॉडवेच्या बर्लेस्क शोजशी तुलना केली, तर अशी तुलना पवित्र गोष्टींची निंदा करण्यासारखी (ब्लास्फेमस) आहे असे वाटेल. परंतु अशी तुलना उपयुक्तही ठरू शकते. ब्रॉडवेमधले प्रेक्षक ओरडतात : ते वस्त्र काढ ! आणि नाचणाऱ्या मुली आपले अंग अधिकाधिक उघडे करून दाखवतात. इथे ज्या व्यक्तीच्या अंतरंगाचा सर्वात खोलवरचा कप्पा उघडून दाखवला जातो, ती व्यक्ती साऱ्या मनुष्यजातीची प्रतिनिधी ठरते. मग सारे प्रेक्षक त्यांच्यासमोर त्या व्यक्तीच्या बाबतीत जे घडत असते त्यामुळे हेलावतात. आपल्याला मग **इडिपसच्या** सादरीकरण प्रसंगी थिएटरमधले सारे लहानलहान इडिपस झालेले दिसतात. **एम्परर जोन्स**च्या सादरीकरणप्रसंगी तेच प्रेक्षक एम्परर जोन्स झालेले दिसतात. या ऑरिस्टॉटेलिअन पद्धतीने न जाणारे नाटक मात्र काहीही झाले तरी चित्रित केलेल्या घटना एकत्र रीतीने पाहून त्यांना अटळ दैवभाग असे म्हणणे टाळील. माणसाच्या प्रतिक्रियांचे सौंदर्य व वैयर्थ जाणूनही त्याला दैवाच्या हातातील असहाय्य घटक म्हणून सादर करणे हे नाटक टाळील. याउलट हे नवे नाटक दैवाचा फार जवळून सूक्ष्म अभ्यास करील आणि माणसानेच दैव कसे घडवले आहे हे दाखवील.

माझा हा आढावा कोणताही आव व आवेश न घेता घेतलेला आढावा आहे. तो साध्यासुध्या गाण्यांच्या निरीक्षणावर आधारलेला आहे. ह्या गाण्यांनी जर नव्या आधुनिक थिएटरच्या उदयाचे प्रतिनिधित्व केले नसते, त्यातील संगीताचे प्रतिनिधित्व केले नसते तर या आढाव्याने वास्तवाशी फारकत घेतली असती. असा आढावा घेऊन सादरीकरणाच्या नव्या पद्धतीचा सामाजिक हेतू सिद्ध करणे आवश्यक आहे. तरच या संगीताचे जेस्टिक म्युझिक म्हणून असलेले स्वरूप स्पष्ट होईल. अगदी व्यावहारिक दृष्टीने पाहिले तर जेस्टिक संगीतात अभिनेत्याला रंगभूमीवर काही मूलभूत जेस्ट (म्हणजे सामाजिक स्वरूपाचा अभिनय) करून दाखवणे सोपे जाते. ज्याला स्वस्त संगीत (हलकेफुलके संगीत) म्हटले जाते ते कॅबेरेचे व ऑपरेटाचे संगीत जेस्टिक संगीत म्हणून अस्तित्वात आहे. गंभीर स्वरूपाचे संगीत मात्र अजूनही भावाविष्काराला चिकटून असून 'आविष्काराकरिता आविष्कार' ही भूमिका ते पार पाडीत राहिले आहे.

**आउफश्टिग उंद फॉल देर श्टाड्ट महॉगनी** ह्या ऑपेरामध्ये नव्या



तत्त्वांचा मोठ्या प्रमाणावर वापर केला आहे. वील्सने या ऑपेराकरिता तयार केलेले संगीत माझ्या मते पूर्णतः जेस्टिक स्वरूपाचे नसले तरी त्याचा बराच भाग त्याच प्रकारचा आहे. आणि आजकाल सादर केल्या जाणाऱ्या जिभेचे चोचले पुरविणाऱ्या (कुलिनरी स्वरूपाच्या) ऑपेराच्या दृष्टीने तेवढा भागही गंभीर आव्हान देणारा आणि धोकादायक आहे. महॉगनी या ऑपेराचा विषय हा खाद्यान्न प्रक्रियेसारखा (कुकिंग प्रोसेस) आहे. फेर्सूख ५ मधील माझ्या 'अनमरकूंगन त्सूर ऑपेर' या निबंधात त्याची कारणे स्पष्ट केली आहेत. त्यामध्ये तुम्हाला हाही मुद्दा सापडेल की भांडवलशाही समाजात ऑपेरा या माध्यमाचे नूतनीकरण अशक्य आहे. समाजातील या नव्या प्रयोगामुळे ऑपेराचा विनाश होईल. ज्या संगीतकारांना ऑपेराचे नूतनीकरण करावे असे वाटते, ते हार्डमिथ आणि स्ट्राविन्स्किप्रमाणे ऑपेराच्या अपॅरॅटसपाशी येऊन अडखळतील. (इथे ब्रेख्टने पान ३४ वरील ३४व्या ओळीपासून पान ३५ वरील ५ व्या ओळीपर्यंतचा भाग रिपीट केला आहे.)

**दि म्युटर**च्या न्यूयॉर्क येथील सादरीकरणाच्या वेळी अपॅरॅटसमधील धोके स्पष्ट झाले. त्यातील राजकीय भूमिकेमुळे **महॉगनी** सादर करणाऱ्या थिएटरपेक्षा ही थिएटरयुनियन वेगळ्याच वर्गात मोडू लागली. तरीही अपॅरॅटस गुंगीचे औषध घेतल्यासारखे, यंत्रवत वागले. त्या नाटकाचे व त्यातील संगीताचे विरूपन (डिस्टॉर्शन) केले गेले. त्याचा शैक्षणिक उद्देश बऱ्याच अंशी हरवला. एपिक थिएटरच्या अन्य कोणत्याही नाटकापेक्षा **दि म्युटर** या नाटकातील संगीत प्रेक्षकात वर उल्लेखिलेला चिकित्सक दृष्टिकोण निर्माण करण्यासाठी मुद्दामहून रचले होते. आयझलरच्या संगीताला केव्हाही सोपे म्हणता येणार नाही. संगीत म्हणून त्याच्याकडे पाहिल्यास ते गुंतागुंतीचे वाटते, त्यापेक्षा अधिक गंभीर स्वरूपाचे संगीत आढळणे कठीण आहे. कामगारवर्गाच्या दृष्टीने जीवन-मरणाचा विषय असणारे प्रश्न व अत्यंत अवघड अशा राजकीय समस्या त्यात अत्यंत उत्तम रीतीने सोप्या करून मांडल्या आहेत. साम्यवाद हा अराजकाकडे नेणारा प्रवाह आहे या आरोपाचे खंडन या लहानशा संगीतमय भागात केले जाते. तो भाग आपल्या सांगितिक व सौहार्दपूर्ण स्पष्टीकरणात विवेकबुद्धीचा आवाज ऐकण्यासाठी लोकांची मने तयार करतो. 'इन् प्रेज ऑफ लर्निंग' मधील सांगितिक भागात शिक्षणाच्या प्रश्नाची सांगड कामगारवर्गाच्या सत्तेवर येण्याशी घातली आहे. त्या संगीतात वीरश्रीयुक्त आणि अत्यंत स्वाभाविक व आनंददायी असा जेस्ट आहे. याच रीतीने 'इन् प्रेज ऑफ डायलेक्टिक्स' मधील शेवटचा कोरस सहज पाहिल्यास एका विजयगीताचा शुद्ध भावनिक आनंद देणारा भाग वाटला तरी संगीतामुळे त्याला एक बौद्धिक चौकट लाभली आहे. (एपिक थिएटरमध्ये भावनिक परिणाम नसतो असे समजण्याची चूक नेहमी केली जाते. परंतु वस्तुतः त्यात भावना स्पष्ट केल्या जातात. नेणीवेतील त्यांच्या मूलस्रोतापासून दूर राहिले जाते आणि कोणालाही वास्तवापासून दूर नेले

जात नाही.)

तुमची जर अशी कल्पना असेल की या संगीताद्वारा संवाहित केला जाणारा जोमदार तरीही नाजूक आणि बुद्धिनिष्ठ जेस्ट जनआंदोलनाकरिता योग्य नाही (कारण जनआंदोलनात शोषण, दमन व प्रचंड स्वरूपाच्या विरोधी शक्तींशी लढा घावा लागतो), तर या लढाईतील एक महत्वाचा मुद्दा तुमच्या लक्षात येत नाही असे म्हणावे लागेल. हे संगीत कसे सादर केले जाते, यावर त्याची परिणामकारकता अवलंबून आहे हे स्पष्ट आहे. जर अभिनेत्यांना सुरुवातीसच नेमका जेस्ट पकडता आला नाही, तर प्रेक्षकात विशिष्ट प्रकारचा दृष्टिकोण संक्रमित करण्यात ते यशस्वी होतील अशी आशा करता येणार नाही. इथे आम्ही कामाचा जो आढावा घेत आहोत आणि ज्या शक्यता दाखवीत आहोत, त्या आत्मसात करण्यासाठी आपल्या कामगार रंगभूमीला शिस्तबद्ध प्रशिक्षण व योग्य शिक्षण देण्याची आवश्यकता आहे. कामगार रंगभूमीनेही आपल्या प्रेक्षकांना प्रशिक्षित करायचे आहे. बूईर्वा शो-बिझिनेसच्या गुंगी आणणाऱ्या थिएटरपासून कामगार रंगभूमीच्या निर्मितीचे अपॅरेंटस वेगळे ठेवणेही महत्वाचे आहे.

**दि म्यूटर पेक्षा दि रुंद कोपफ उंद दि स्पिटस् कॉपफ** हे नाटक वेगळे असून ते आम प्रेक्षकांसाठी लिहिले आहे. त्यात करमणूक प्रधानतेचा विचार जास्त आहे. त्याकरिता आयझलरने गानप्रधान संगीत (साँग म्युझिक) रचले. एका अर्थाने हे संगीतही तात्त्विक स्वरूपाचे आहे. ते गुंगी आणणारे परिणाम टाळते. त्यातील प्रत्येक गीत स्पष्ट व सहज समजणाऱ्या राजकीय व तात्त्विक प्रश्नांशी सांगितिक प्रश्नांचा संबंध जोडते. सांगितिक प्रश्नांची उत्तरे राजकीय व तात्त्विक प्रश्न समजण्यावर अवलंबून आहेत हे अधोरेखित केले जाते.

या सगळ्याचा अर्थ हा की एपिक थिएटरच्या अपेक्षा पुऱ्या करणे संगीताला बरेच अवघड जाते.

बरेचसे 'प्रगत' संगीत अजूनही कॉन्सर्ट हॉलकरिता लिहिले जाते. संगीतसभाना जाणाऱ्या प्रेक्षकांकडे एक नजर टाकली की समजते की संगीताचा राजकीय व तात्त्विक हेतूसाठी या प्रेक्षकांसमोर उपयोग करणे फार अवघड काम आहे. प्रेक्षकांच्या रांगामागून रांगा एका विशिष्ट प्रकारच्या गुंगीत गेलेल्या आपण पाहतो. ते निष्क्रीय झालेले, संगीतात बुडालेले, जणू एखाद्या विषारी हल्ल्याच्या अमलाखाली असलेले आपण पाहतो. त्यांचे ताणलेले चेहरे दाखवतात की ज्यांच्यावर त्यांचा ताबा नाही अशा भावनांचे ते बळी आहेत. घामाने डबडबलेले त्यांचे चेहरे पाहिले की आपल्याला समजते की भावनातिरेकाने त्यांची दमणूक झाली आहे. गुंडगिरीवरील अगदी वार्डेट सिनेमेही तयार करताना आपले प्रेक्षक बुद्धिमान आहेत

असे मानले जाते. इथे मात्र संगीताला दैवाची भूमिका दिलेली असते. माणसाने इतर माणसांचे हेतूतः भयंकर शोषण या काळात केलेले आहे. संगीत मात्र अत्यंत जटिल, विश्लेषण न करता येण्यासारख्या भूमिकेतून सादर केले जाते. या संगीताची मग एकच महत्त्वाकांक्षा उरते : लोकांना चविष्ट गोष्टी सादर करणे. प्रेक्षकांची सारी हिंमत ते नाहीशी करते. त्यांच्या मनात अनुत्पादक स्वरूपाचा आनंद ते निर्माण करते. संगीताची आजच्या काळातील भूमिका काय हे सुसंस्कृत शब्दात सांगायचा कोणताही प्रयत्न ब्रॉडवेवरील बलेंस्कपेक्षा ते अधिक महत्त्वाचे कसे आहे हे मला पटवू शकणार नाही.

संगीताच्या उद्दिष्टात नैतिक घसरण झाली आहे आणि त्याविषयी गंभीर स्वरूपाची रचना करणारे संगीतकार तीव्र स्वरूपाच्या प्रतिक्रिया देत असतात हे आपण विसरू नये. आज केवळ सांगतिक गोष्टींचा विचार केला जात नसून संगीताच्या नव्या उपभोक्त्यांना आकर्षित करण्याचाही विचार केला जात आहे. आणि तरीही हे नवे संगीत कितीतरी प्रश्न सोडवू शकलेले नाही. बरेचसे प्रश्न सोडवण्याच्या दृष्टीने त्याने पहिली पावलेही टाकलेली नाहीत. महाकाव्यांना संगीत देण्याची कला पूर्णतः लुप्त झाली आहे. **ऑडिसी** आणि **निबेलुनोन** या महाकाव्यांचे संगीत कसे होते हे आपल्याला माहिती नाही. दीर्घ स्वरूपाच्या आख्यानकाव्यांना संगीत देणे आमच्या संगीतरचना करणाऱ्यांना जमत नाही. शैक्षणिक स्वरूपाच्या संगीताची अवस्थाही वाईटच आहे. आपण मात्र अशा काळाविषयी बोलत असतो की ज्यावेळी संगीताने रोग बरे केले जायचे... आपल्या संगीताचा लोकांवर काय परिणाम होतो हा प्रश्न आमच्या संगीतकारांनी कॅफेमालकांवर सोपविला आहे. यासंबंधीचे खरेखुरे संशोधन मला गेल्या दहा वर्षात पॅरिसमधील एका रेस्तेरॉ मालकाच्या विधानात आढळले. वेगवेगळ्या प्रकारच्या संगीताच्या प्रभावाखाली ग्राहक कोणकोणत्या पदार्थांची मागणी करतात याची माहिती त्याने मला दिली. विशिष्ट संगीतरचना ऐकताना ग्राहकांनी विशिष्ट प्रकारची पेयेच मागवून घ्याली हे त्याने सांगितले. जर संगीतकार आपल्या संगीताचा प्रेक्षकांवर नेमका कोणता परिणाम होईल हे सांगू शकले तर थिएटरचा निश्चितच फायदा होईल. त्यामुळे अभिनेत्यांच्या खांद्यावरचे मोठे ओझे कमी होईल. संगीत जी भावना निर्माण करते, त्याविरुद्ध भावना निर्माण करणारा अभिनय करण्याचा प्रयत्नही ते करू शकतील. (खोटा आव आणण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या नाटकांच्या तालमीना कोणतेही संगीत चालते.) मूक चित्रपटांमुळे काही सांगतिक प्रयोग करायची संधी मला मिळाली होती. त्यामुळे काही पूर्वनिश्चित भावावस्था निर्माण करायचा प्रयत्न केला गेला होता. हाइंडेमिथचे व त्यापेक्षा विशेष म्हणजे आयझरचे काही चांगले संगीत मी ऐकले. आयझरने तर सांकेतिक स्वरूपाच्या फिल्मसाठी संगीत तयार केले होते आणि त्यात कोणत्याही प्रकारचा दिखावूपणा

नव्हता.

गुंगी आणणाऱ्या मादक द्रव्यात मोडणाऱ्या बोलपटांनी मात्र हे प्रयोग फार काळ चालू ठेवले नाहीत.

एपिक थिएटरखेरीज आधुनिक संगीताचा दुसरा आविष्कार लेहरश्टुक किंवा डायडॅक्टिक कन्टाटामध्ये सापडतो. वील, हाइंडेमिथ आणि आयझर यांनी अशा एकदोन आविष्कारांकरिता अतिशय चांगले चित्ताकर्षक संगीत दिले. (वील आणि हाइंडेमिथ या दोघांनी मिळून शाळकरी मुलांसाठी असणाऱ्या **देर लिंडेबेर्गफ्लुग**, वीलने **देर याझागेर** या शालेय ऑपेराकरिता, हाइंडेमिथने **बाडनेर लेहरश्टुक फॉम आयन-फेरश्टांडनिस**करिता, आयझरने **दि मासनाम**करिता संगीत दिले.)

अर्थपूर्ण व सहज समजणारे संगीत रचणे हा त्यापुढील विचार म्हणजे केवळ सदिच्छेचा प्रश्न नसून अभ्यासाचा व पात्रतेचाही प्रश्न आहे. बहुजन व अन्य कलाकारांबरोबरील सततच्या संपर्कामुळेच हा अभ्यास शक्य होईल. एकांड्या शिलेदारीने तो होणार नाही.

(‘उबेर फेरवेन्डंग फॉन मुझिक फ्यूर आइन एपिशोस टयाटर’ ह्या **श्रिफ्टेन त्सूम टयाटर**, १९५७ मधील लेखावरून)

**टीप :** १९३५ साठी लिहिलेला **श्रिफ्टेन त्सूम टयाटर** मधील हा निबंध ब्रेख्टच्या अमेरिका भेटीनंतर लिहिला होता. परंतु त्याच्या हयातीत तो प्रसिद्ध झाला नाही. या लेखात तो इंग्रजीतील साँग या शब्दाचा वापर कॅबरे किंवा जाझ पद्धतीच्या गाण्यांसाठी करतो. (त्याविरोधी शब्द लीडेर Lieder हा आहे.) वीलने महॉगनी साँग्ज म्हणून ज्यांचा १९२७ मध्ये ऑपेरात वापर केला त्यांना ब्रेख्टने आधीच प्राथमिक स्वरूपाच्या चाली दिल्या होत्या. तशाच प्रकारे त्याने बाल आणि इतर नाटकांनाही प्राथमिक स्वरूपाच्या चाली दिल्या होत्या.

हाइंडेमिथने १९२८ आणि १९२९ च्या बाडन बाडन फेस्टिवल्सकरिता फिल्म म्युझिक दिले होते. आयझरने **कूल वाम्प**करिता त्रिवासच्या निमांडस्लांडकरिता, आयव्हनच्या **ए साँग अबाउट हिरोज** व इतर चित्रपटांना संगीत दिले.

□□□

## २७. लोकप्रिय आणि वास्तव

आजच्या जर्मन वाङ्मयाचे घोषवाक्य जर निश्चित करायचे झाले तर आपण हे लक्षात घेतले पाहिजे की साहित्य असल्याचा जे जे दावा करते, ते सारे परदेशी छापले जाते आणि काही अपवाद वगळता तिथेच वाचले जाऊ शकते. हे वास्तव लक्षात घेतले तर साहित्याची लोकप्रियता या शब्दप्रयोगाला वेगळाच अर्थ आहे हे लक्षात येईल.

ज्या वाचकांकरिता लेखक लिहितो, त्यांच्यामध्ये न राहता त्याने लिहिले पाहिजे अशी एक समजूत अस्तित्वात आल्यासारखे दिसते. पण नीट पाहिल्यास लक्षात येते की लोक आणि लेखक यांच्यातले अंतर आपण समजतो इतके वाढलेले नाही. तरीही हे अंतर वा दरी वरवरच्या स्वरूपाची आहे असे समजणे मात्र अवास्तव होईल. लोकांना आवडेल असे लिहिण्यासाठी खास प्रयत्न करणे आवश्यक आहे. एका अर्थाने ते सोपेही बनले आहे आणि निकडीचेही बनले आहे. सर्वसामान्य लोक आता उच्चस्तरीय लोकांपासून अलग झाले आहेत. लोकांवर जुलूम करणारे, त्यांचे शोषण करणारे लोकांपासून दूर गेले आहेत. लोकांविरुद्ध त्यांनी सुरू केलेल्या रक्तरंजित युद्धाकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. आज नक्की कोणाची बाजू घ्यावी हे पक्के झाले आहे. प्रेक्षका-प्रेक्षकांत जणू काही एक प्रत्यक्ष वा उघड युद्ध सुरू झाले आहे.

त्याचबरोबर वास्तववादी पद्धतीचे लिखाण हवे ही मागणीही यापुढे दुर्लक्षिता येणार नाही. ती मागणी अगदी स्पष्ट झाली आहे. सत्तास्थानी असणारा वर्ग असत्याचा वापर अगदी उघडपणे करू लागला आहे आणि ही असत्येही अगदी मोठ्या प्रमाणातली आहेत. म्हणून सत्य सांगणे निकडीचे झाले आहे. लोकांची दुःखे वाढली असून, दुःखी माणसांची संख्याही वाढली आहे. बहुजनांच्या अपार दुःखाशी तुलना करता लहान-सहान गटांच्या बारीकसारीक अडचणीची काळजी करणे तिरस्करणीय व क्षुद्र स्वरूपाचे झाले आहे.

जंगलीपणाविरुद्ध केवळ एकच फळी उभी राहू शकते. ज्या लोकांवर ही दुःखे लादली जात आहेत ते लोक आणि लोकांचे संघटन हीच भविष्यासंबंधीची आशा आहे म्हणूनच त्यांच्याकडे वळले पाहिजे. त्यांच्या भाषेत बोलले पाहिजे.

आज लोकप्रियता आणि वास्तववाद हे शब्द अधिक स्वाभाविक स्वरूपाचे सहयोगी झाले आहेत. साहित्यातून जीवनदर्शन घडविणे मोठ्या अशा कष्टकरी समूहाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे झाले आहे. हे जीवनदर्शन सूचक तसेच लोकप्रियही होईल. या कल्पनांचा वाक्यात वापर करून, त्यांना जणू काही वितळवून त्यांची साफसफाई करणे आवश्यक झाले आहे. त्या पूर्ण स्पष्ट झाल्या आहेत, अंधुक राहिल्या नाहीत, त्यांना भूतकाळातले रूप नाही असे मानणे चूक आहे. (त्यांचा अर्थ काय हे आम्हा सर्वांनाच माहिती आहे, त्याबाबतीत काथ्याकूट करण्यात अर्थ नाही ही भूमिका घेणे बरोबर नाही.) जर्मन भाषेत लोकप्रिय या शब्दाला असणारा प्रतिशब्द - फोकस्ट्युमलिच - विशेष लोकप्रिय नाही. तो लोकप्रिय आहे असे म्हणणे अवास्तव होईल. टुम (tum) या अंत्याक्षराने संपणाऱ्या शब्दमालिकेचा फार काळजीपूर्वक वापर केला पाहिजे. त्या मालिकेतील ब्रॉचटुम, क्रोनिगस्टुम, हेलिगटुम या शब्दांचा विचार केल्यास फोकस्ट्युमलाही एक संशयास्पद (ड्युबिअस) आणि उत्सवी स्वरूपाचा (सेरेमोनिअस, सॅक्रमेंटल) अर्थध्वनि आहे. आपण त्याच्याकडे दुर्लक्ष करू शकत नाही. कारण लोकप्रियता ही संकल्पना (फोकस्ट्युमलिश्किट्) आपण आवश्यक मानतो.

काव्यमय भाषा वापरून पीपल या शब्दाऐवजी फोक हा अर्थध्वनि निर्माण केला जातो. अंधश्रद्धा किंवा अंधश्रद्धेचे लक्ष या अर्थाने फोक हा शब्द वापरला जातो. तो वापरताना फोक म्हणजे त्याच्या अपरिवर्तनीय वैशिष्ट्यांसह तयार झालेल्या परंपरा, कलाप्रकार, चालीरीती, सवयी, धार्मिकता, परंपरागत शत्रू, अजिंक्य स्वरूपाचे सामर्थ्य आणि इतर गोष्टींचा निर्देशही केला जातो. छळणारा व छळ शोषणारा, शोषक व शोषित, खोटारडा आणि खोटारडेपणाचा बळी झालेला या विरोधी जोड्यांची वैशिष्ट्यपूर्ण एकताही या संकल्पनेद्वारा सुचवली जाते. याचबरोबर कष्ट करणारे बहुजन विरुद्ध उच्चस्थानचे श्रेष्ठी असा त्याचा सुलभ अर्थ लावणेही योग्य होणार नाही.

फोकस्ट्युम किंवा लोकप्रिय या कल्पनेच्या मदतीने अनेक असत्ये प्रचलित झाली. त्यांचा इतिहास मोठा व जटिल स्वरूपाचा आहे आणि वर्गयुद्धाच्या इतिहासाचाच तो भाग आहे. तो इतिहास मी इथे सांगणार नाही. परंतु जेव्हा जेव्हा आम्ही लोकप्रिय कलेच्या गरजेविषयी बोलू तेव्हा लोकप्रियता या कल्पनेची केलेली नक्कलही (फोर्जरी) आम्ही लक्षात ठेवू. (लोकप्रिय कला म्हणजे जनसामान्यांची कला, अल्पसंख्यांकांनी ज्या बहुसंख्यांकांचे शोषण केले आहे त्या 'खऱ्याखुऱ्या

लोकांची' कला, उत्पादकांचा जो समूह आजवर राजकारणाचे लक्ष्य वा ऑब्जेक्ट होता आणि आता कर्ता (सबजेक्ट) झाला आहे त्याची कला.) शक्तिमान अशा संस्थांनी दीर्घकाळापर्यंत या बहुजनांना पूर्ण विकासापासून वंचित ठेवले हे आम्ही लक्षात ठेवू. त्यांना बळाच्या जोरावर कृत्रिमपणे चालीरीतींनी बांधून ठेवले आहे हेही आम्ही ध्यानात ठेवू. फोकस्ट्यूमलिच या कल्पनेची पार्श्वभूमी किंवा विकास लक्षात न घेता स्थिर स्वरूपाची कल्पना म्हणून तिची संभावना केलेली आहे. या कल्पनेचा हा जो अर्थ लावला आहे त्याच्याशी आम्हाला काहीच कर्तव्य नाही. आम्हाला त्याच्याशी मुकाबलाच करावा लागेल. विकास कामात गढलेल्या लोकांना उद्देशूनच आमची लोकप्रियतेची संकल्पना बनवलेली असून, जे विकास कामे आपल्या ताब्यात घेत आहेत, जे त्याबाबतीत निर्णय घेत आहेत त्यांना अनुलक्षून देखील ही संज्ञा वापरली आहे. जे इतिहास घडवीत आहेत, जे जगाला तसेच स्वतःलाही बदलीत आहेत असे लोक आमच्यासमोर आहेत. आमच्यासमोर लढाऊ लोक आहेत. लोकप्रियतेची संकल्पना लढाऊ स्वरूपाची आहे.

लोकप्रिय म्हणजे बहुजनांना समजून घेणारे, बहुजनांच्या अभिव्यक्तीचे प्रकार आत्मसात करणारे, त्यांची समृद्धी करणारे, त्यांना आपलेसे करणारे, बहुजनांतील अत्यंत प्रगतीशील विभागाला एकत्र आणणारे, त्यांचे प्रतिनिधीत्व करून त्यांना पुढारीपण देणारे असे आम्ही मानतो. बहुजनांना जे समजते ते समाजातील दुसऱ्या विभागातील लोकांनाही समजते. परंपरेशी धागा जोडून ती पुढे चालवून तिचे यश, उपलब्धी, पुढे येण्याची धडपड करणाऱ्या दुसऱ्या विभागांना देणारे ते सर्व लोकप्रिय होत.

आता आपण 'वास्तवता' या संकल्पनेकडे वळू. ही संकल्पना जुनी असून खूप लोकांनी विविध कारणांसाठी तिचा वापर केला आहे. म्हणूनच तिचा वापर करण्यापूर्वी आपण ती स्पष्ट करून घेऊ या. असे करणे आवश्यक आहे, कारण जेव्हा लोक आपला वारसा जतन करू लागतात, तेव्हा त्यावर मालकी हक्क (एक्स्प्रोप्रिएशन) प्रस्थापित करण्याची प्रक्रिया घडते. वाङ्मयीन कलाकृती या काही कारखान्यांप्रमाणे ताब्यात घेता येत नाहीत. किंवा वाङ्मयीन अभिव्यक्तीप्रकार औद्योगिक पद्धतीप्रमाणे प्राप्त करता येत नाहीत. इतिहासातून आपल्याला मिळणारी उदाहरणे वास्तववादी लिखाण कसे, केव्हा, कोणत्या वर्गाकरिता आहे या प्रश्नांनी सीमित झालेली असतात. हे वास्तव जग बदलू इच्छिणारे लढाऊ लोक आपल्यासमोर असल्याने आपण गोष्ट सांगण्याच्या बरेचदा वापरल्या गेलेल्या नियमांना, वाङ्मयीन इतिहासाने घालून दिलेल्या यथायोग्य नमुन्यांना आणि सौंदर्यशास्त्राच्या कायम स्वरूपाच्या नियमांना चिकटून राहण्याचे कारण नाही. आपल्यासमोर असलेल्या काही कलाकृतींवरून आपण वास्तववादाच्या एकमेव

नमुन्यावर भिस्त ठेवता कामा नये. परंतु उपलब्ध असलेल्या कला आणि अन्य स्रोताकडून मिळणाऱ्या सर्व नव्या व जुन्या, तसेच वापरलेल्या आणि न वापरलेल्या सर्व साधनांचा आपण उत्साहाने उपयोग केला पाहिजे. त्यामुळे जिवंत वास्तव, जिवंत माणसांच्या हाती, त्यांनी आत्मसात करावे म्हणून आपण देऊ शकू. वास्तववादाचे शुद्ध व वाङ्मयीन निकष सिद्ध करण्यासाठी आपण वास्तववादाचा संबंध एखाद्या विशिष्ट काळातील कादंबरीच्या विशिष्ट रूपाशी (उदाहरणार्थ, बाल्झाक किंवा टॉल्स्टॉय यांच्याशी) जोडणार नाही. वास्तववाद म्हणजे चित्रित केलेले पाहणे, भावणे, त्याचा वास घेणे. ज्यात वातावरण निर्मिती केली आहे, ज्यात पात्रांच्या मनोविश्व चित्रणातून कथाविकास घडविला आहे ते म्हणजे वास्तववाद असा मर्यादित अर्थ आपण घेणार नाही. आपली वास्तववादाची कल्पना व्यापक व राजकीय स्वरूपाची असून ती सौंदर्यशास्त्रीय निर्बंध आणि रुढींपासून मुक्त आहे. वास्तववाद म्हणजे समाजाचा कार्यकारणभाव उघडा करून दाखवणे, समाजात प्रभावी असणारा दृष्टिकोण हा खरोखरच्या प्रभावी घटकांचा दृष्टिकोण आहे हे दाखवणे, अत्यंत निकडीच्या अशा सामाजिक प्रश्नांची व्यापक स्वरूपाची उत्तरे शोधणाऱ्या वर्गाच्या दृष्टिकोणातून लिहिणे, विकासाचे अधिनियम अधोरेखित करणे, प्रत्यक्षाला महत्त्व देऊन अमूर्ताला प्रोत्साहित करणे होय.

हे फार महत्त्वाकांक्षी काम असून ते अधिक महत्त्वाकांक्षी बनविणे शक्य आहे. ते पूर्ण करण्यासाठी आपण कलाकाराला त्याची प्रतिभाशक्ती, मूलगामीवृत्ती, विनोदबुद्धी व शोधकबुद्धी वापरण्याचा पूर्ण अवसर देऊ या. आपण अनावश्यकरित्या विस्ताराने तयार केलेल्या वाङ्मयीन नमुन्यांना तो चिकटून राहणार नाही किंवा कथा सांगण्याचे अतिसुस्पष्ट नियम पाळण्याची त्याच्यावर सक्ती करणार नाही.

आपण हे सिद्ध करू या की तथाकथित ऐंद्रिय (सेन्शुअस) साहित्य (ज्यामध्ये प्रत्येक गोष्टीचा वास, चव व भाव घेतला जातो.) म्हणजे वास्तववादी लिखाण नाही. कारण ऐंद्रियप्रधान साहित्यकृती वास्तववादी असतातच असे नसून वास्तववादी कृतीदेखील ऐंद्रियप्रधान असतातच असेही नाही. पात्रांची मानसिकता वगळून कथाविकास करता येईल का याचा आपण काळजीपूर्वक विचार केला पाहिजे. विविध कलाप्रकारांची जोडणी करून पुस्तकातील नायकांच्या भावनिक अंतर्विश्वाचे दर्शन आपल्या वाचकांना घडविण्याचा प्रयत्न केला तर आपल्या वाचकांना वाटेल की जे घडत आहे ते समजण्याची गुरुकिल्ली त्यांना दिली जात नाही. पूर्ण तपासापूर्वी जर आपण बाल्झाक आणि टॉल्स्टॉय यांनी दिलेले वाङ्मयप्रकार हाताळले तर या लेखकांप्रमाणे आपणही वाचकांची दमछाक करू.



वास्तववाद हा शुद्ध आकाराचा वा रुपासंबंधीचा प्रश्न नसून वास्तववादी लेखकांच्या पद्धतीची आपण जर नक्कल करीत राहिलो, तर आपण वास्तववादी राहणार नाही.

काळ पुढेच जात आहे आणि जर तो पुढे गेला नाही, तर ज्यांना सोनेरी टेबलाजवळ बसण्याची ऐपत नाही त्यांना भवितव्यच राहणार नाही. जुन्या पद्धती जीर्ण होत जातात, जुने चेतक (स्टिम्युलस) अयशस्वी ठरतात. नवीन प्रश्न उपस्थित होतात. ते सोडविण्यासाठी नव्या तंत्राची आवश्यकता असते. वास्तव बदलते, त्याचे दर्शन घडविण्याकरिता, सादरीकरणाची तंत्रेही बदलतात. शून्यातून नवे काहीच निर्माण होत नसते. जुन्यातूनच नवे निर्माण होत असते आणि त्यालाच नवे असे म्हटले पाहिजे.

जुलमी लोक तेच तेच मुखवटे घालून समोर येत नाहीत. मुखवटे एकाच पद्धतीने हटवता येत नाहीत. आपल्यासमोरच्या आरशात आपली छबी दिसू नये म्हणून अनेक युक्त्या योजता येतात. त्यांच्या लष्कर जाण्याच्या रस्त्यांना मोटाररस्ते असे म्हटले जाते. त्यांच्या रणगाड्यांना मॅकडफच्या झुडुपांसारखा रंग दिला जातो. आपण कामगार असल्याचा देखावा करण्यासाठी त्यांचे दलाल आपले खडबडीत हात इतरांना दाखवीत असतात. होय, शिकान्याचे शिकारीत रूपांतर करण्यासाठी फारच कुशाग्र अशी बुद्धी लागते. काल जे 'लोकप्रिय' असते, ते आज तसे नसते, कारण कालचे लोक आज 'तसे' नसतात.

पूर्वग्रह मनात बाळगून वागत असलेल्या कोणालाही माहित असते की सत्य दडपण्याचे जसे अनेक मार्ग आहेत, तसे सत्य सांगण्याचेही अनेक मार्ग आहेत. माणसाची दुरवस्था दाखवून क्रोध निर्माण करण्याचेही अनेक मार्ग आहेत. करुण घटनांचे सरळसरळ व वास्तवपूर्ण वर्णन करून, गोष्टी आणि पॅरबल्स सांगून, विनोदाद्वारा किंवा अतिशयोक्तीद्वारा किंवा उनोक्तीद्वारा (अंडरस्टेटमेंट) हे करता येते. थिएटरमध्ये वास्तवघटना किंवा काल्पनिकाद्वारे (फॅटसी) वास्तवाचे दर्शन घडविता येते. कमीतकमी मेक-अप वापरून किंवा अजिबात मेक-अप न वापरता अभिनेते वास्तव सादर करू शकतात. त्यावेळी ते सारे खोटेही (फेक) 'असू' शकते. विचित्र किंवा भयानक मुखवटे घालून ते सत्याचे दर्शन घडवू शकतात. या पद्धतीविषयी याठिकाणी काही वाद उपस्थित करण्यात अर्थ नाही. तुमचे साध्य काय हा प्रश्न साधनांना विचारला पाहिजे. तो प्रश्न कसा विचारायचा हे लोकांना माहिती असते. पिशकातोरच्या आणि माझ्या थिएटरसंदर्भातील प्रयोगांनी रुढ पद्धती वारंवार उध्वस्त केल्या. आणि त्यांना मुख्य पाठिंबा श्रमजीवी वर्गातील प्रगतीवादी गटांकडून मिळाला. एखाद्या गोष्टीत सत्यांश किती आहे हे पाहूनच कामगारांनी तिची परीक्षा केली. सत्य सादर करण्यासाठी सादर केलेल्या नव्या प्रयोगांचे,

समाजातील खऱ्याखऱ्या यंत्रणेचे त्यांनी स्वागतच केले. केवळ खेळासारख्या असणाऱ्या निरर्थक गोष्टी, तसेच स्वतःसाठी, स्वतःभोवतीच फिरणाऱ्या यंत्रणेला त्यांनी नाकारले. त्यांनी जे मुद्दे पुढे केले ते वाङ्मयीन स्वरूपाचे नसत की नाटकाशी पूर्णतः संबंधितही नसत. त्यांनी असे कधीच म्हटले नाही की “तुम्हाला थिएटर आणि सिनेमाचे मिश्रण करता येणार नाही.” आम्ही जर सिनेमादृश्याचा नीट वापर केलेला नसला तर आम्हाला ऐकू यायचे की “इतकी सिनेमादृश्ये अनावश्यक होती, त्यामुळे मूळ नाट्यावरून लक्ष विचलीत होते.” कामगारांच्या सामूहिक प्रतिवादात जटिल स्वरूपाची काव्यमयता आणि नादमयता असे. (ते म्हणत की जर यमक जमले तर ते घशाला न चिकटता लोण्यासारखे गळ्याखाली उतरेल. त्यांच्या सवयीचे नसणारे आयझलरचे संगीत ते गात. (ते म्हणतः हे संगीत दमदार आहे) पण यासाठी आम्हाला कठीण आणि चुकीचा अर्थ असणाऱ्या गोष्टी गाळाव्या लागल्या. जेव्हा कूचगीतात (मार्चिंग सांग्ज) काही अडथळा, अनियमितता, अवघडपणा किंवा सूक्ष्मता असे; त्याचवेळी लक्षात राहण्यासाठी म्हणून यमकांची योजना केलेली असे; आणि लोकांना आवाहन करणारी साधीसुधी लय असे तेव्हा ते म्हणत “हे मजेशीर आहे, यात जरा अवघड वळण आहे.” जुनाट, क्षुद्र आणि सामान्य स्वरूपाच्या गोष्टी त्यांच्या काहीच कामाच्या नसत तेव्हा ते म्हणत, “यात काहीच नाही” त्यांना जर कोणत्या सौंदर्यशास्त्राची गरज असती, तर त्यांनी ते केलेच असते, नव्हे त्यांनी ते केले होतेच. रशियासंबंधीच्या एका गाण्यात एका कामगाराच्या ‘आणखीन काही तरी’ या विनंतीला उत्तर देताना मी म्हणालो की त्यामुळे कलात्मक रूपावर परिणाम होईल. (त्यात ते चपखल बसले पाहिजे, नाहीतर त्याचा काय उपयोग?) तेव्हा त्याने माझ्याकडे ज्या नजरेने पाहिले, ती मी विसरणार नाही. आपले डोके त्याने एका बाजूला झुकवले आणि तो हसला. त्याच्या सौम्य हसण्यामुळे सौंदर्यशास्त्राची एक बाजूच कोसळली. आम्हाला शिकवायला व सांगायला कामगार कधीच कचरत नसत, नवीन शिकायलाही ते तयार असत.

मी माझ्या अनुभवाने सांगतो की नव्या व धीट स्वरूपाच्या गोष्टी कामगारांसमोर मांडायला कधीच घाबरता कामा नये. फक्त वास्तवाचे भान मात्र सोडू नये. काही शिकलेले कलाविद तुम्हाला नेहमीच भेटतील. ते तुम्हाला सांगतील : “हे लोकांना समजायचे नाही.” पण लोक त्या लोकांना उतावळेपणाने लगेच बाजूला सारतात आणि कलाकार जे सांगतात ते समजून घेतात. मूठभर लोकांकरिता उच्च सांस्कृतिक दर्जाची कला निर्माण केली जाते. एखाद्या जुन्या प्रयोगात दोन हजाराव्या प्रयोगाच्या वेळी केलेला तो बदल असतो. एकेकाळी मान्यता असलेल्या, परंतु आता मात्र शिळ्या मासासारख्या असणाऱ्या गोष्टीला मसाला लावण्यासारखी ही प्रायोगिक कला असते. श्रमिकवर्ग अशा अविश्वसनीय

स्वरूपाच्या कलेकडे पाहून विचारपूर्वक ती नाकारताना म्हणतो “त्यांना काहीतरी, कसलीतरी काळजी करायला हवीच.” ते मसाला नाकारत नसतात, तर मांसालाच नकार देत असतात. ते दोन हजाराव्या बदलाला नकार देत नसतात, तर त्या जुन्या टोपीलाच नाकारतात. जेव्हा त्यांनी लिखाण करायला आणि अभिनय करायला सुरुवात केली तेव्हा ते अत्यंत मूलगामी स्वरूपाच्या गोष्टी करू लागले. ज्याला अँजिट-पॉप-आर्ट agit-prop-art हे नाव मिळाले आणि ज्याच्याकडे पाहून दुय्यम दर्जाची नाके मुरडली गेली, ती वस्तुतः अनेक नवीन कलात्मक मंत्रांची आणि अभिव्यक्तीची खाणच होती. खऱ्याखुऱ्या लोकप्रिय कलेतील दीर्घकाळ विस्मरणात गेलेले कलात्मक घटक तीमध्ये पुन्हा उदयास आले. नव्या सामाजिक ध्येयांशी त्यांचे धीटपणे सुसंवादीकरण झाले. त्यांच्या धीट स्वरूपाच्या रचनेत, तसेच कट्स (cuts) मध्ये सहजसुंदर अभिव्यक्तीत (तीमध्ये अनेकदा गफलतही होत असे) खूपदा आश्चर्यकारकपणे मोजकेपण (इकनॉमी), डौल व जटिलतेच्या बाबतीतील एक प्रकारची निर्भयता होती. त्यातील बरीचशी कला प्राथमिक स्वरूपाचीच होती. परंतु बूझाकलेतील वैविध्यपूर्ण मनोवैज्ञानिक स्वरूपाच्या चित्रणातील प्राथमिकतेपेक्षा तीमधील प्राथमिकता अधिक मूल्यवान होती. या नव्या आविष्कारणपद्धतीतील चुकीच्या पद्धतीने सादर केलेल्या स्टायलायझेशनला दोष देताना तिच्यातील मूलभूत स्वरूपाच्या गोष्टी आणि त्यापद्धतीने यशस्वीपणे सादरीकरण केलेला आविष्कार नाकारणे चुकीचे होईल. निसर्गवादातील उथळ वास्तवदर्शनातील इंगीत काय हे कष्टकऱ्यांच्या तीक्ष्ण नजरेने ओळखले. **फरमान हेन्शेल**मध्ये ते कष्टकरी जेव्हा म्हणाले की आमच्या अपेक्षेपेक्षा ते अधिक आहे, तेव्हा त्यांना म्हणायचे होते की पृष्ठभागाखालील खऱ्याखुऱ्या सामाजिक शक्तींच्या क्रीडेचे अधिक नेमके, वास्तवपूर्ण चित्रण त्यातून सादर करता आले असते. माझा असा अनुभव आहे की कल्पनापूर्ण वेशभूषा आणि **द थ्री पेनी ऑपेरा**तील अवास्तव स्वरूपाच्या सेटिंगमुळे ते नाराज झाले नाहीत. ते कोत्या मनाचे नव्हते. त्यांची घरे लहान असली तरी त्यांनी कोतेपणाचा नेहमीच तिरस्कार केला आहे. ते उदार होते. त्यांचे मालक मात्र कवडीचुंबक होते. कलाकारांना ज्या गोष्टी आवश्यक वाटतात, त्या आवश्यक वा अपरिहार्य आहेत अशी त्या प्रेक्षकांची कल्पना नव्हती. असे असूनही त्या गोष्टीबाबतची त्यांची भूमिका सौहार्दाचीच होती. ते उथळपणाच्या विरोधात नव्हते, तर काही उथळ लोकांच्या विरोधात होते. मळणी करणाऱ्या बैलाचे तोंड त्यांनी बंद केले नाही, तरीही त्या बैलाने मळणी केली पाहिजे असा आग्रह मात्र त्यांनी धरला. सर्वच प्रसंगाना लागू पडेल अशी निर्मिती पद्धती असते यावर त्यांचा विश्वास नव्हता. आपले ध्येय साध्य करण्यासाठी अनेक प्रकारच्या पद्धती वापरल्या पाहिजेत हे त्यांना माहित होते. हेच त्यांचे सौंदर्यशास्त्र होते.

म्हणूनच आपण वास्तववादी व लोकप्रिय कलेचे निकष काटेकोरपणे आणि खुल्या मनाने निवडले पाहिजेत. आज अस्तित्वात असलेल्या लोकप्रिय आणि वास्तववादी कलाकृतींवरून ते निकष बेतले जाऊ नयेत. ते तसे बेतले गेले तर केवळ रूपात्मक निकषच पुढे येतील व लोकप्रियता आणि वास्तवतेचा प्रश्न त्या रूपात्मक निकषांच्या आधारावर ठरविला जाईल.

समकालीन प्रथितयश कलाकृतींसारखी एखादी कलाकृती आहे का हा शोध घेऊन ती वास्तववादी आहे की नाही हे ठरविता येणार नाही. प्रत्येक कलाकृतींत चितारलेल्या आयुष्याची तुलना दुसऱ्या चित्राशी न करता प्रत्यक्ष आयुष्याशीच केली पाहिजे. अशाच रीतीने लोकप्रियतेच्या संदर्भातही पूर्णतः रूपात्मक पद्धतीचा वापर करण्यापासूनही सावध राहिले पाहिजे. लोकांना माहित असलेल्या आणि समजत असलेल्या साहित्यकलाकृतीप्रमाणे एखादी साहित्यकृती लिहिली म्हणजे लोकांना ती समजेल असे समजणे बरोबर होणार नाही. लोकांना समजत असणाऱ्या साहित्यकृतीही त्याआधीच्या साहित्यकृतीप्रमाणे लिहिल्या गेल्या नव्हत्या. लोकांना त्या समजाव्यात म्हणून त्या लेखकांनीही काहीतरी केले असावे. याचप्रकारे आपणही लोकांना नव्या कृती समजाव्यात म्हणून काही करणे आवश्यक आहे. लोकप्रिय असणे ही गोष्ट जशी खरी असते, तसेच लोकप्रिय होणे हेही महत्त्वाचे आहे.

आपल्याला जर जिवंत, वास्तव, लढावू, वास्तव आणि वास्तवाला कवेत घेणारे लोकप्रिय साहित्य हवे असेल तर आपण वास्तवाच्या मुसंडीचा मागोवा घेतला पाहिजे. श्रमजीविंचा महान समूह हलत आहे, कार्यरत आहे. त्यांच्या शत्रूंच्या हालचाली आणि पाशवीपणामुळे हे सिद्ध होत आहे.

(झिन् उंद फॉर्ममधील 'फोकश्ट्यूमलिश्किट उंद दि रिआलिस्मस' या लेखावरून)

**टीप :** ब्रेख्टने जुलै १९३५ ते मार्च १९३९ पर्यंत मॉस्को येथे जर्मनभाषेमध्ये प्रकाशित होणाऱ्या **दास फोर्ट** या रिक्ल्यूच्या तीन संपादकांपैकी एक संपादक म्हणून काम केले. १९३७मध्ये या रिक्ल्यूच्या स्तंभामधून वास्तववाद आणि आविष्कारवाद (एक्सप्रेसनिझम) यावर लिखाण सुरू झाले. त्याची चर्चा जॉर्ज लुक्सच्या मॉस्को येथून प्रकाशित होणाऱ्या **इंटरनॅशनल लिटररेचरच्या** जानेवारी १९३४मधील लेखापासून सुरू झाली. मग जर्मनीतून निर्वासित झालेल्या विचारवंतांनी ती चर्चा चालू ठेवली. त्या अंकाचे संपादन योहान्स बेशर हा करित होता. ब्रेख्टदेखील त्या मासिकात लिहित असे. या मासिकातील चर्चेची सुरुवात क्लॉस मान आणि आल्फ्रेड कुरेला यांच्या गॉटफ्रिड बेनवर टीका करणाऱ्या लेखांनी झाली. (त्यापैकी कुरेला हा पूर्व जर्मनीतील प्रमुख सांस्कृतिक राजकारणी-कल्चरल-पोलिटिशन-आहे. आधी तो बर्नहार्ड झिगलर या नावाने लिहित असे.) यानंतर त्या मासिकाच्या १९३८ मधील दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकात हेवर्थ वाल्डन, बेला बालास्झ, गुस्ताव फॉन वांगनहाइम आणि

इतरांनी या चर्चेत भाग घेतला. एप्रिलच्या अंकात प्राध्यापक लुकव्स यांनी वास्तववादी कादंबरीवर लेख लिहिताना टॉलस्टॉय आणि बाल्झाक यांना आदर्श कादंबरीकार मानले, गेलां आणि दोन्ही मान यांची स्तुती केली आणि गॉर्कीला समकालीन साहित्यिकातील अग्रणी साहित्यिक म्हटले. आविष्कारवादाचा पुरस्कार करणाऱ्या अन्स्ट ब्लॉकच्या मतावर त्याने जूनच्या अंकात टीका केली. (प्राध्यापक ब्लॉक यांचे दोन लेख त्यांच्या **एर्बाशाफ्ट दिझेर झीट**मध्ये पुनःमुद्रित झाले आहेत.) 'वास्तववाद पणाला लागला आहे' या लेखात लुकव्सने मोन्टाजच्या तत्त्वावर टीका केली. जॉयसला अतिवास्तवतावादी म्हटले आणि ब्रेख्टच्या **फर्श्ट उंद एलेंद दे द्रितन दिशेस** या विशेष प्रातिनिधिक नसलेल्या नाटकातील 'देर स्पिटझेल' (खबऱ्या) या सीनबद्दल त्याची पाठ धोपटली. या चर्चेचा समारोप कुरेला याने केला. (त्याचे लेख **त्स्पिशेनडुर्क**मध्ये १९६१ साली पुनर्मुद्रित झाले आहेत. त्याचा प्रकाशक वेर्लांग पूर्व जर्मनीतील आउफबाऊ हा होता.)

ब्रेख्टने प्रतिक्रिया म्हणून दोन लेख लिहिले. ते दास फोर्ट (Das Fort) मध्ये प्रकाशित झाले नाहीत. त्यापैकी हा एक लेख, दुसऱ्या लेखाचे नाव 'वीट उंद फेलफाल्ट देर रिआलिस्टिशेन श्रीब वीज' असे होते. त्याच्या मुद्रणप्रतीवर पेन्सिलीने जुलै १९३८ स्कोफस्बोश्टांड असे लिहिले आहे. हा लेख प्रथम १९५४ मध्ये **फेर्सुख**मध्ये प्रकाशित झाला. त्यात मुघाला सरळ हात घातला आहे.

“वास्तववादी लिखाणावर- विशेषतः ब्रूझा कादंबरीतील वास्तववादी भागावर - अनेक लेख लिहिले गेल्याने **दासफोर्ट**च्या वाचकांनी असे मत व्यक्त केले की या समीक्षणपूर्ण लेखात साहित्यातील वास्तववादाला फार मर्यादा घातलेल्या आहेत. त्यातील एखाद-दुसऱ्या लेखात वास्तववादी लिखाणाच्या रूपात्मक निकषांवर जास्त भर दिला गेला असावा. म्हणून काही वाचकांनी असा अर्थ काढला की जर एखादी साहित्यकृती गेल्या शतकातल्या वास्तववादी ब्रूझा कादंबरीसारखी लिहिली गेली असली, तर ती वास्तववादी साहित्यकृती आहे.”

या लेखात ब्रेख्टने बाल्झाकपेक्षा शेर्लीला अधिक मोठा वास्तववादी लेखक मानले आहे. त्यात 'द मास्क ऑफ अनार्की' चे पहिले सोडून बाकी सर्व कडवी भाषांतरासहित छापली आहेत. (त्या कवितेचा ब्रेख्टने फ्रेहाइट उंद देमॉक्रसी या बॅलडसाठी एक आदर्श वा नमुना म्हणून उपयोग केला.) सर्वाटे, स्विफ्ट, ग्रिमलशॉसन, डिकन्स, वोल्टेर, हासेक यांना या लेखात वास्तववादी लेखक म्हणून संबोधले असून त्यांनी टॉलस्टॉय आणि बाल्झाकपेक्षा वेगळ्या प्रकारचा वास्तववाद स्वीकारल्याचे ब्रेख्ट म्हणतो. तो म्हणतो, “वास्तववाद हा रूपाशी संबंधित नाही.”

“वास्तववादासारखी मोठी कल्पना केवळ काही नावांशी जोडणे - त्या व्यक्ती कितीही प्रसिद्ध असोत - धोकादायक आहे. तसेच काही वाङ्मयप्रकाशनां एकत्र आणून - ते वाङ्मयप्रकार कितीही उपयोगाचे असले तरी - एक सर्जनशील पद्धती निर्माण करण्याचा प्रयत्नही तितकाच धोकादायक आहे. वाङ्मयीनप्रकार आणि सौंदर्यशास्त्र यांची तुलना न करता वाङ्मयीनप्रकार आणि वास्तवता यांचा तुलनात्मक विचार केला पाहिजे. सत्य दडपण्याचे जसे अनेक मार्ग आहेत, तसे सत्य सांगण्याचेही अनेक मार्ग आहेत.”

ल्युकक्सने म्हटले होते की त्याचा उद्देश " पॉप्युलर फ्रंट साहित्याची लोकप्रियता आणि खरा वास्तववाद यातील परस्परसंबंध दाखवणे हा होता. ( १९३५ च्या सातव्या कॉमिन्टर्न परिषदेत कम्युनिस्टांनी हे धोरण मांडले होते. ) ल्युकक्सने मांडलेला मुद्दा आणि १९३४ च्या सोविएट रायटर्स कॉंग्रेस मध्ये पुरस्कारलेली समाजवादी वास्तववाद ही साहित्याची राजकीय-सौंदर्यशास्त्रीय पद्धती (सार्वात्रिक उपयोजन करता येण्यासारखी सर्जनक्षम पद्धती) यातील उघडउघड संबंध आधुनिक वाचकाच्या लक्षात येईल. या पद्धतीचा पुरस्कार करण्याच्या ए. ए. झाडनाव याने लोकप्रियतेवर दिलेला भर ही केवळ योगायोगाची गोष्ट नव्हती. आपले मत मांडताना ब्रेख्टच्यासमोर या नव्या पद्धतीचा विचार किती प्रमाणात होता हे स्पष्ट नाही. या पद्धतीच्या बाजूने वा विरोधी असे मत त्याने तेव्हा किंवा नंतरही स्पष्टपणे मांडलेले नाही. त्याला आवडणारी एलिअनेशनची कल्पना व त्याचे आवडते सोविएट लेखक रशियात रचनावादी-फॉर्मलिस्ट- म्हणून निषेधले जात आहेत. ब्रेख्टने मात्र रचनावाद या संकल्पनेचा उपयोग नेमका उलट्या अर्थाने केला आहे. ब्रेख्टची कल्पना आत्मसात करून तिच्यावर लिहिणारा रशियन लेखक ट्रेटिआकाद हा रशियातील शुद्धीकरण मोहिमेत नाहीसा झाला आणि त्याचा दुसरा पाठिराखा मेयरहोल्ड याला नंतर अटक होऊन पुढे त्याचा मृत्यू झाला. वास्तववादाचा पुरस्कार करणाऱ्या ब्रेख्टच्या या दोन अप्रकाशित प्रतिक्रिया त्याच्या लहानशा अशा पठडीवादी कालखंडाच्या अखेरीस याव्यात हे लक्षणीय आहे (हा सिनोरा कारार्स रायफल आणि फर्स्ट उंद एलेंदचा कालखंड होता.) गॅलिलिओ या नाटकाचा पहिला खर्डा त्याने २३ नोव्हेंबरला संपवला होता, पण आणखीन काही महिन्यांनी तो खर्डा त्याला फार प्रतिगामी स्वरूपाचा वाटू लागला. २५ फेब्रुवारी १९३९ च्या त्याच्या रोजनिशीतल्या नोंदीत त्याने लिहिले आहे - "तांत्रिकदृष्ट्या सिनोरा कारार्स रायफलप्रमाणे हे मागचे पाऊल आहे." नाटकाच्या शेवटी असणाऱ्या नोंदीत ब्रेख्ट म्हणतो की हे नाटक ॲरिस्टॉटलच्या पद्धतीचा एम्पथी ड्रामा आहे. आपल्या कलाकृतीपैकी याच कलाकृतीविषयी तो असे म्हणाला.

□□□

## २९. रस्तादृश्य : एपिक थिएटरच्यादृष्टीने एक मूलभूत स्वरूपाचे मॉडेल

महायुद्धानंतरच्या पंधरा वर्षात जर्मनीतील अनेक नाट्यगृहात एक नव्या प्रकारचा अभिनय सादर करण्याचा प्रयोग झाला. त्यामध्ये अत्यंत स्पष्ट वर्णने, रिपोर्टिंग, कोरसचा वापर आणि भाष्य म्हणून प्रक्षेपणाचा वापर (प्रोजेक्शन्सचा वापर) केला गेला आणि त्याला एपिक थिएटर असे नाव मिळाले. आपण ज्यांना सादर करीत आहोत अशा पात्रांपासून स्वतःला वेगळे काढण्यासाठी अभिनेत्यांनी काहीसे गुतागुतीचे असे एक तंत्र वापरले. नाटकातील सिच्युएशन्स किंवा प्रसंगांकडे पाहण्यासाठी एका दृष्टीचा वापर करण्यास अभिनेत्यांनी प्रेक्षकांना भाग पाडले. मग प्रेक्षक अशा प्रसंगांवर टीका-टिप्पणी करू लागले. एपिक थिएटरचे पाठीराखे म्हणू लागले की या नाटकांचा आशय वर्गयुद्धासंबंधीचा आहे. वर्गयुद्ध अतिशय तीव्र व भयानक अवस्थेला पोहोचल्याने अशा नव्या पद्धतीनेच त्याचा विचार होऊ शकतो असा त्यांचा दावा होता. सामाजिक प्रक्रिया आणि त्यांचा परस्परांशी असणारा कार्यकारीसंबंध अशा नव्या पद्धतीनेच सादर करणे शक्य होईल असे मलाही वाटते. या प्रयोगांचा एक परिणाम म्हणजे सौंदर्यशास्त्राला महत्त्वाच्या अडचणीना तोंड द्यावे लागले.

एपिक थिएटरचे मूलभूत मॉडेल तयार करणे तुलनेने सोपे आहे. मी माझ्या नाट्यप्रयोगासाठी नेहमी अगदी साध्या व सहज स्वरूपाचा रस्त्याच्या कोपऱ्यावर घडणारा प्रसंग माझ्या एपिक थिएटरसाठी निवडीत असे. उदाहरणार्थ, रस्त्यावरील अपघात कसा घडला हे सांगणारा साक्षीदार मी नाटकात सादर करीत असे. तिथे जमलेल्या लोकांनी तो प्रसंग पाहिलेलाही नसे किंवा त्या साक्षीदाराच्या मताशी ते सहमतही नसत. किंवा ती घटना पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोण वेगळाच असे. ती घटना पाहणारा तो साक्षीदार लोकांना वाहनचालकाची किंवा अपघातग्रस्ताची किंवा दोघांचीही कृती अशा हावभावाद्वारे किंवा शब्दाद्वारे दाखवीत असे की त्या

अपघातासंबंधीचे त्यांना स्वतःचे असे मत बनवायला मदत व्हावी.

आता दिलेले एपिक थिएटरचे हे उदाहरण फारच प्राथमिक व सहज स्वरूपाचे आहे असे वाटण्याची शक्यता आहे. परंतु रस्त्याच्या कोपऱ्यावर घडणारा हा देखावा नाटकाचा भाग म्हणून, विज्ञानयुगातील थिएटरचा भाग म्हणून पाहावा असे प्रेक्षकांना जेव्हा सांगण्यात येते तेव्हा त्यांच्यासमोर मोठ्या अडचणी उभ्या राहतात असे आमच्या प्रयोगावरून दिसून आले आहे. एपिक थिएटरची वैशिष्ट्ये जरी अधिक समृद्ध आणि गुंतागुंतीची वाटत असली तरी मूलतः त्याच्या पाठिमागे वर वर्णन केल्याप्रमाणे रस्त्याच्या कोपऱ्यावर घडणाऱ्या गोष्टींसारख्या गोष्टीच असतात. त्या देखाव्यातील महत्त्वाच्या गोष्टी जर एपिक थिएटरमध्ये आल्या नाहीत तर त्याला एपिक थिएटर असे म्हणताच येणार नाही. हा मुद्दा जर लक्षात आला नाही तर मी जे पुढे म्हणणार आहे, ते लक्षात येणे कठीण आहे. रस्त्याच्या कोपऱ्यावरील तो देखावाही थिएटरकरिता एक मूलभूत स्वरूपाचे समाधानकारक असे मॉडेल होऊ शकतो हे जर लक्षात घेतले नाही तर त्याची नवीनता, वेगळेपणा आणि त्याने आपल्या चिकित्साशक्तीला दिलेले आव्हान लक्षात येणार नाही.

तुम्ही विचार करावा म्हणून मी एक उदाहरण देतो. या उदाहरणातला प्रसंग काही कलात्मक असा प्रसंग नाही. इथला दर्शक हा कलाकार असलाच पाहिजे असेही नाही. त्याचे ध्येय साध्य करण्यासाठी आवश्यक असणारे गुण हे सार्वत्रिक स्वरूपाचेच आहेत. समजा तो एका बळीची (Victim) नक्कल करित आहे आणि त्याची विशिष्ट अशी हालचाल तो जलद रीतीने अभिनयातून दाखवू शकत नाही. मग त्यावेळी तो तिप्पट वेगाने हालचाली करित आहे असे शब्दांनी सांगितले तरी पुरेसे आहे. असे करण्याने तो अभिनेता मूळ मुद्यापासून दूर सरत नाही, की मूलभूत गोष्टी सादर करण्याच्या त्याच्या पद्धतीत काही उणीव येत नाही. उलट त्या सादरीकरणात त्याने पूर्णत्वाचा ध्यास धरणे बरोबर होणार नाही. ते डेमन्स्ट्रेशन पाहणारे जर हुबेहुब सादरीकरणाच्या त्याच्या शक्तीकडे जर जास्त लक्ष देऊ लागले, तर त्याचे डेमन्स्ट्रेशन बिघडले असे म्हणावे लागेल. समजा, त्याच्या सादरीकरणाच्यावेळी प्रेक्षकांपैकी कोणीतरी मोठ्याने म्हणाला की “शॉफरचे हे किती सजीव चित्रण आहे” तर ते सादरीकरण चांगले झाले असे म्हणता येणार नाही. त्याने कोणा प्रेक्षकावर जादू करता कामा नये. प्रेक्षकांना त्याने सर्वसामान्य पातळीपासून कोणत्यातरी उच्च पातळीवर नेण्याची गरज नाही. आपल्याकडे असणाऱ्या खास सूचकशक्तीचे दर्शन घडविण्याचीही जरूर नाही.

या रस्तादृश्यामधून नेहमीच्या नाट्यनिर्मितीतला भासनिर्मितिचा भाग वगळणे मात्र अगदी महत्त्वाचे आहे. रस्तानाट्य सादर करणारा मुख्यतः पुनरावृत्ती करित असतो. तो प्रसंग तर आधीच घडलेला असतो. आपण नाटकात त्याची पुनरावृत्ती



पाहत असतो. अशा रस्तादृश्याचे जर अनुकरण केले तर आज थिएटर, थिएटर नसल्याचे जे सोंग करीत असते ते बंद होईल. रस्त्याच्या कोपऱ्यावरचे डेमन्स्ट्रेशन हे डेमन्स्ट्रेशन आहे हे उघडपणे मान्य केले जाते. तो खरा प्रसंग आहे असे कोणीच मानीत नाही. असेच थिएटरबाबतीतही होईल. अभिनयाची तालीम करणे, नाट्यसंहिता पाठ करणे, यंत्रणेची अगदी सुरुवातीपासूनची उभारणी या साऱ्या गोष्टी अगदी स्पष्टपणे सर्वासमोर येतील. मग इथे अनुभवाला जागाच कुठे राहते? ज्या वास्तववादाचे चित्रण केलेले असते, त्याचा कोणत्या अर्थाने अनुभव घेतला जातो?

प्रेक्षकांसाठी कोणता अनुभव तयार करायचा हे रस्तादृश्यच ठरवीत असते. रस्तादृश्य सादर करणारा 'अनुभवातून' जात असतो हे खरे आहे, परंतु तो सादर करीत असलेली गोष्ट आपल्या प्रेक्षकांकरिता 'अनुभव' व्हावा म्हणून काही तो ती गोष्ट सादर करीत नाही. वाहनचालकाचा आणि अपघातग्रस्ताचा अनुभवही तो प्रेक्षकांपर्यंत अंशतःच पोहोचवीत असतो. आपले डेमन्स्ट्रेशन त्याने कितीही प्रमाणात प्रत्यक्ष जीवनासारखे केले, तरी त्यामुळे प्रेक्षकांना आनंद मिळावा अशी त्याची मांडणी तो करीत नसतो. अपघातामुळे होणाऱ्या भीतीची पुनर्निर्मिती त्याने केली नाही तरीही ते डेमन्स्ट्रेशन बरोबरच होईल. याउलट जर त्याने त्या डेमन्स्ट्रेशनची पुनर्निर्मिती केली तर त्याची समर्थनीयताच नाहिशी होईल. या थिएटरला शुद्ध भावना निर्माण करण्यात रस नाही. रस्त्यावर डेमन्स्ट्रेशन करण्याचा मार्ग चोखाळणारे थिएटर आपल्या उद्दिष्टात निश्चित स्वरूपाचा चांगला असा बदल करणारे थिएटर आहे हे समजून घेणे महत्त्वाचे आहे.

रस्तानाट्येचे एक अत्यावश्यक अंगदेखील या दृश्यात असले पाहिजे. तरच त्याला एपिक थिएटर म्हणता येईल. ते म्हणजे त्या नाट्यदृश्याला व्यवहाराच्यादृष्टीने अर्थपूर्णता असली पाहिजे. रस्त्यावरील अपघाताचे दृश्य लोकांसमोर उभे करू इच्छिणारा तो डेमन्स्ट्रेटर वाहनचालकाच्या चुकीमुळे की पादचाऱ्याच्या चुकीमुळे तो अपघात झाला हे जर लोकांसमोर स्पष्टपणे उभे करू शकला किंवा त्या अपघाताला नेमके कोण जबाबदार होते हे पटवून देऊ शकला तर त्या साऱ्याचा असा अर्थ होतो की तो सादर करीत असलेल्या गोष्टीला निश्चित असे सामाजिक आणि व्यावहारिक उद्दिष्ट आहे.

अनुकरण किती हुबेहूब करावे हे सादरीकरण करणाऱ्या व्यक्तीच्या हेतूशी संबंधित आहे. तो अभिनय करीत असलेल्या पात्राच्या व्यक्तिमत्त्वाची प्रत्येक बाजू समजून घेऊन ती लोकांसमोर मांडली जावी अशी आपण अपेक्षा करीत नसतो, तर तो प्रसंग लोकांसमोर उभा रहावा इतपत त्याने मूळ व्यक्ती व प्रसंगाशी समतानता दाखवणे आवश्यक आहे अशी आपण अपेक्षा ठेवतो. नाट्यदृश्यात

अधिक परिपूर्णता आणण्यावर भर देण्यात येतो व ते करीत असताना व्यापक आस्थांचा (इंटररेस्ट) विचार केला जातो. इथे रस्तादृश्य आणि नाट्यदृश्याची कशी सांगड घालता येईल? तपशीलाकडे पाहिल्यास दिसते की अपघातग्रस्त व्यक्तीच्या आवाजाचा व अपघाताचा प्रत्यक्ष असा काही संबंध नाही. अपघातग्रस्ताने किंकाळी मारली की त्याला कोणीतरी ओरडून सांगितले 'सांभाळ', यासारख्या तपशीलाबाबत अपघात पाहणाऱ्यात सहमती होणे कठीण आहे. परंतु ते दृश्य नाटकाद्वारे दाखवणाऱ्याला मात्र त्या आवाजाचे अनुकरण करीत असताना किंकाळी मारणाऱ्याचा हेतूही लक्षात घ्यावा लागेल. तो आवाज वृद्ध पुरुषाचा की स्त्रीचा होता, की केवळ वरच्या वा खालच्या पट्टीतील होता हे दाखवून हा प्रश्न सोडविता येईल. तो शिकलेल्या व्यक्तीचा आवाज होता की नाही याचेही उत्तर मिळवता येईल. तो आवाज मोठ्या की लहानपट्टीतील होता हे महत्त्वाचे आहे, कारण त्यामुळे वाहनचालकाची चूक किती प्रमाणातील होती हे ठरविता येईल. अपघातग्रस्ताची अनेक वैशिष्ट्येही अभिनित करता येतील. तो विसराळू व अनवधानी होता का? त्याचे लक्ष दुसरीकडे गेले होते का? कशामुळे? कोणत्या कारणामुळे त्याचे लक्ष दुसरीकडे गेले होते? दुसऱ्या कोणत्या कारणाने त्याचे लक्ष दुसरीकडे गेले असते का? आता तुमच्या लक्षात येईल की या रस्तादृश्यामुळे मनुष्यस्वभावाचे विविधांगी व समृद्ध असे दर्शन घडवता येणे शक्य होते. तसेच या दृश्याच्या संदर्भात तसेच त्यातील घटकांच्या संदर्भात थिएटरच्या काही मर्यादा आपल्याला मान्यही कराव्या लागतात. थिएटरच्या हेतूशी त्याची रूपरेखा सुसंगत आहे का याचे समर्थनही आपल्याला करावे लागते.

उदाहरणार्थ, अपघातग्रस्ताला घावयाच्या नुकसानभरपाईचा प्रभाव रस्तादृश्यावर पडणे अटळ आहे. ड्रायव्हरची नोकरी जाणे, त्याचा वाहनपरवाना जप्त होणे, त्याला तुरुंगात जावे लागणे अशा प्रश्नांचाही त्यात अंतर्भाव होतो. अपघातग्रस्ताला हॉस्पिटलचे किती मोठे बिल घावे लागेल, त्याची नोकरी जाईल का, त्याला अपंगत्व येईल का, तो काम करण्यालायक राहील का अशा प्रश्नांचा प्रभावही त्या दृश्यावर होतो. अशा प्रश्नांचे संदर्भ घेऊनच रस्तादृश्य सादर करणारा आपल्या पात्रांची निर्मिती करीत असतो. अपघातग्रस्तासोबत कोणीतरी असूही शकते. वाहन चालवणाऱ्यासोबत त्याची मैत्रीणही बसलेली असू शकते. असे संदर्भ दिल्याने त्या घटनेचे सामाजिक संदर्भही अधिक स्पष्ट होतात. पात्ररेखाटन अधिक पूर्णत्वाने करणे शक्य होते.

या रस्तादृश्याचा दुसरा भाग म्हणजे डेमन्स्ट्रेटरने आपली पात्रे त्यांच्या कृतीवरून रेखाटायची असतात. त्यांच्या कृतीचे तो अनुकरण करतो, आणि त्यांच्यासंबंधी कोणते मत बनवायचे हे प्रेक्षकांवर सोपवतो. त्याचे अनुकरण करणारे

थिएटर पारंपरिक थिएटरच्या पात्रांच्या स्वभावाप्रमाणे त्यांची कृती निश्चित करण्याच्या सवयीपासून दूर जाईल. तसेच निसर्गनियमाला धरून पात्रांच्या स्वभावाशी त्या कृती सुसंगत आहेत त्यामुळे त्यावर टीका करता येणार नाही, अशी भूमिकाही हे थिएटर घेणार नाही. रस्तादृश्य दाखविताना पात्रांची पूर्ण व्याख्या वा त्यांच्या स्वभावाच्या सर्व बाजू दाखविणे दर्शकाला आवश्यक नसते. त्या पात्रांचे संख्यात्मक वर्तन म्हणजेच त्या संदर्भातील वर्तनच महत्त्वाचे असते. तो कसा असावा वा असू शकेल हे दाखवणे महत्त्वाचे नसते. त्याची अपघात घडवण्याची वा टाळण्याची प्रवृत्ती डेमन्स्ट्रेटरच्यादृष्टीने महत्त्वाची असते. नाटकातील दृश्यात मात्र परिपूर्ण रेखाटनाचा उद्देश असतो. परंतु तिथेही त्यांची व्यक्तिमत्त्वे ही स्पेशल केस आहे असे समजून चित्रण केले पाहिजे. त्याचे सामाजिकदृष्ट्या महत्त्वाचे ठरणारे परिणाम कोणत्या क्षेत्रात होतात हे दाखविले पाहिजे. रस्तादृश्य सादर करणाऱ्यासमोर लहानसेच क्षेत्र असते. (आपण ते बंदिस्त अशा चौकटीतच बघत असतो.) नाट्यदृश्यातील आवश्यक घटक रस्तादृश्यातील घटकांपर्यंतच सीमित राहिले, तर त्यांची समृद्धता नाट्यदृश्याची समृद्धता वाढवायला उपकारक होईल. काही केसेस या सीमारेषेवरच्या असतात. त्यांचा प्रश्न निकडीचा प्रश्न बनतो.

(उदाहरणासाठी आपण एक निश्चित स्वरूपाचा असा तपशील घेऊ या . आपण फार वेळ वाहन चालवीत असल्याने थकलो होतो असे ड्रायव्हरचे म्हणणे आहे. रस्तादृश्य सादर करणारा आपला डेमन्स्ट्रेटर हे म्हणणे उत्तेजित सुरात सांगू शकेल काय? (राजाकडे जाऊन निरोप देऊन आलेला माणूस 'मी दाढीवाला राजा पाहिला' असे इतरांना सांगणे तात्त्विक व तर्कदृष्ट्या शक्य आहे का याचा विचार करा.) नाट्यमयतेचा जेव्हा रस्तादृश्यात काही सहभाग असतो, तेव्हाच रस्तादृश्यातील नाट्यमयतेचा आपण अटळ आणि शक्यतेच्या कोटीतील गोष्ट म्हणून विचार करू. (आपण वर दिलेल्या उदाहरणातील राजाने 'या गोष्टी झाल्याशिवाय मी दाढी करणार नाही' अशी प्रतिज्ञा केली असेल तर तो प्रसंगही नाट्यमय होईल.) रस्तादृश्यातील त्या डेमन्स्ट्रेटरने त्या बातमीवर उत्तेजित स्वरात भाष्य केले, तरच त्याचा काय दृष्टिकोण आहे याची आपल्याला नीट कल्पना येऊ शकेल. त्याने योग्य असा दृष्टिकोण स्वीकारला तरच त्याला ड्रायव्हरच्या उत्तेजित स्वराची नक्कल करता येईल. उदाहरणार्थ आपले वाहन चालवण्याचे तास कमी व्हावेत म्हणून ड्रायव्हर काहीही करित नाहीत याबद्दल त्याला दोष देता येईल. (तो डेमन्स्ट्रेटर म्हणेल, "याच्याकडे पहा. हा वाहनचालक युनियनचा साधा सभासदही नाही. जेव्हा अपघात होतो, तेव्हाच तो काळजीत पडतो आणि म्हणतो की "मी सतत दहा तास ड्रायव्हिंगव्हीलशी बसून आहे")

अभिनेत्याचा स्वतःचा असा दृष्टिकोण असावा इतपत थिएटर प्रगत

होण्यासाठी कितीतरी पावले आधीच उचलावी लागतील. आपली दृष्टी विस्तारताना आणि त्या वाहनचालकास अपघाताखेरीज अन्य प्रसंगात दाखवताना थिएटरने आपल्या चाकोरीबाहेर व आदर्शाबाहेर जावेच असेही म्हणता येणार नाही. त्याच नमुन्यावर आधारलेल्या दुसऱ्या प्रसंगांची, दुसऱ्या सिच्युएशन्सची निर्मिती थिएटर करू शकते. दुसरे प्रसंगही ते निर्माण करू शकते. रस्तादृश्य हे एक उदाहरण झाले; तशाच एखाद्या दृश्याची कल्पना थिएटर करू शकते. त्यांतून सुसंगत असणारा युक्तिवाद प्रात्यक्षिकाद्वारे (डेमन्स्ट्रेशन) दाखवून त्या ड्रायव्हरच्या भावना कशा प्रकट होतात हे दाखविता येईल. दुसरा एखादा प्रसंग दाखवून त्यात वेगवेगळ्या आवाजांची तुलनाही दाखविता येईल. आपण जो आदर्श नमुना मानला आहे त्याच्यापलिकडे जाऊ नये म्हणून थिएटरने आपण दाखवित असलेल्या भावनांकडे चिकित्सकदृष्टीने प्रेक्षक पाहत असतात हे नेहमीच लक्षात ठेवले पाहिजे. याचा अर्थ असा नाही की प्रेक्षकाने थिएटर दाखवित असलेल्या भावनात सहभागीच व्हायचे नाही. किंवा त्यांची अनुभूती घ्यायची नाही. भावनांचे संवहन करणे हीदेखील समीक्षेची एक अवस्था आहे, एक परिमाण आहे. अभिनेता हा थिएटरचा डेमन्स्ट्रेटर किंवा दर्शक आहे. आपण निर्मित असलेल्या पात्राचा टोन अभिनित करित असताना त्याने संयम व अलिप्तता राखण्याचे तंत्र विकसित केले पाहिजे. (कारण प्रेक्षकाने म्हटले पाहिजे की, 'तो उत्तेजित झाला आहे,' 'पण ते निरर्थक आहे', 'खूप उशीर झाला आहे' अखेरीस 'वगैरे') थोडक्यात म्हणजे अभिनेत्याने डेमन्स्ट्रेटर किंवा दर्शक म्हणूनच राहिले पाहिजे. आपण ज्याला अभिनित करित आहोत ते पात्र आपल्यापेक्षा वेगळे आहे, हे त्याने दाखविले पाहिजे. आपल्या सादरीकरणात त्याने 'पात्राने असे केले', 'तो असे म्हणाला' अशा प्रकारचा अर्थ आणि भाव लुप्त होऊ देता कामा नये. आपण सादर करित असलेल्या पात्रात आपले परिवर्तन होत नाही ना, याची त्याने सतत खबरदारी घेतली पाहिजे.

दर्शकाने घेतलेल्या दुपदरी दृष्टिकोणाशी रस्तादृश्यातील एक अत्यावश्यक घटक संबंधित असतो. तो दोन प्रसंग हिशेबात धरित असतो. अगदी सहजतेने तो दर्शकाच्या भूमिकेत जसा असतो, तसाच तो आपल्यात अभिनित केलेल्या पात्रालाही सहजतेने वावरू देतो. आपण दर्शक असून पात्र नाही. हे तो स्वतःही विसरत नाही, की दुसऱ्यालाही विसरू देत नाही. याचाच अर्थ असा की अभिनेत्यामध्ये पात्र आणि दर्शकाची युती झाली आहे असे प्रेक्षकांना दिसता कामा नये. परंपरागत थिएटर आपल्या निर्मितीत एक तिसऱ्याच प्रकारची सिच्युएशन दाखवित असते. ते दाखवित असलेल्या व्यक्तिरेखेत अंतर्विरोध नसतो, ती स्वतंत्र असते, ती मध्ये दर्शक व पात्राची वैशिष्ट्ये एकत्र आणलेली असतात. आमचे थिएटर मात्र दर्शकाची मते आणि भावना दर्शिताच्या मते व भावनात मिसळत नाहीत.

आता एपिक थिएटरचे वैशिष्ट्य मानले गेलेल्या इ. इफेक्ट किंवा एलिअनेशन इफेक्टकडे वळू. मानवी जीवनातील घटना सादर करण्याचे तंत्र या इफेक्टच्या अंतर्गत मोडते. त्या घटना विलक्षण असून स्वाभाविक नाहीत. त्या गृहीत धरता येत नाहीत, त्यांचे स्पष्टीकरण देणे आवश्यक आहे असे मानले जाते. एका सामाजिक दृष्टिकोणाने प्रेक्षकांनी त्या घटनांची समीक्षा करावी असा एलिअनेशन-इफेक्टचा हेतू असतो. आपल्या रस्तादृश्यासाठी हा एलिअनेशन-इफेक्ट महत्त्वाचा आहे असे आपण दाखवू शकू का?

त्या इफेक्टचा वापर करण्यात अभिनेता किंवा दर्शक अयशस्वी झाल्यास काय होईल याचे चित्र आपण रेखाटू या. असे होण्याची शक्यता आहे : एखादा प्रेक्षक म्हणेल : 'जर तुम्ही दाखविल्याप्रमाणे अपघातग्रस्त माणूस उजवा पाय पुढे करून पादपथावरून रस्त्यावर उतरला-' दर्शक त्याला थांबवून म्हणेल : 'तो माणूस डावा पाय पुढे करून पादपथावरून उतरला असे मी दाखविले.' नेमका कोणता पाय पुढे करून आपण अपघातग्रस्ताची कृती दाखविली यासंबंधी वाद उभा करून डेमन्स्ट्रेशनमध्ये एलिअनेशन-इफेक्ट आणता येईल. दर्शक हा परिणाम आपल्या हालचालींकडे नीट लक्ष देऊन, त्या काळजीपूर्वक करून, स्लोमोशनमध्ये दाखवून हा परिणाम साधू शकतो. म्हणजेच तो उपप्रसंग एलिअनेट करून, त्याचे महत्त्व अधोरेखित करून, त्याकडे तो प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून घेऊ शकतो. अशा रीतीने एपिक थिएटरमधल्या एलिअनेशन इफेक्टचा उपयोग आपल्या रस्तादृश्यासाठीही होऊ शकतो. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर कलेशी संबंधित नसणाऱ्या, रस्त्यावर रोज घडणाऱ्या नाट्यातही एलिअनेशन इफेक्ट शोधणे शक्य आहे. सादरीकरणाऐवजी भाष्य हे जर एपिक थिएटरचे वैशिष्ट्य मानले तर भाष्याचा वापर हा रस्तादृश्यातील महत्त्वाचा घटक आहे हे सहज लक्षात येईल. दर्शकाला जिथे अनुकृतीचा परिणाम खंडित करणे शक्य होते, तिथे तो तसे करतो आणि स्पष्टीकरण देतो. या तंत्राच्या मुळाशी एपिक थिएटरमधील कोरस, डॉक्युमेंटरी, प्रक्षेपणे (प्रोजेक्शन्स), अभिनेत्यांनी सरळपणे प्रेक्षकांशी बोलणे हीच तंत्रे आहेत.

रस्तादृश्याची आणि एपिक थिएटरची काही निश्चित अशी तत्त्वे मी दाखविलेली नाहीत हे लक्षात आल्यावर तुम्हाला आश्चर्य वाटणार नाही अशी मी आशा करतो. रस्तादृश्यातला डेमन्स्ट्रेशन इतरांप्रमाणेच यशस्वी डेमन्स्ट्रेशन दाखवू शकतो, मग एपिक थिएटरचे कला म्हणून काय मूल्य आहे?

रस्त्याच्या कोपऱ्यावर घडणाऱ्या घटनांमध्येच आपले मॉडेल आहे असे एपिक थिएटर सिद्ध करू इच्छिते. म्हणजेच अतिशय साध्या, सहज थिएटरकडे, एका सामाजिक उद्योगाकडे त्याला वळायचे आहे आणि त्या उद्योगाचे (एंटरप्राइज)

मूळ, त्याची साधने आणि साध्ये व्यावहारिक आणि ऐहिक स्वरूपाची आहेत. 'आत्माविष्काराची निकड', 'भूमिकेशी एकतान होणे', 'आत्मिक अनुभव', 'खेळाची प्रेरणा', 'कथानिवेदनाची कला' इत्यादी नाट्यविषयक शब्दांचा वापर केल्याशिवाय हे मॉडेल वापरता येते. याचा अर्थ एपिक थिएटरचा कलेशी संबंध नाही असा होतो का?

हाच प्रश्न वेगळ्या रीतीने मांडता येणे शक्य आहे : रस्तादृश्याकरिता आपण आपल्या कलात्मक शक्तींचा वापर करू शकतो काय? अर्थातच होय. रस्त्याच्या कोपऱ्यावर होणाऱ्या डेमन्स्ट्रेशनमध्येही कलात्मक शक्ती असतातच. जेव्हा आपण श्रेष्ठ कलेला सामोरे जातो तेव्हा हे लक्षात ठेवायला हरकत नाही. ज्यांना आपण कलात्मक शक्ती असे म्हणतो त्या निःसंशयपणे ज्याला 'रस्ता मॉडेल' असे म्हटले जाते, त्यामध्ये काही प्रमाणात वापरता येतातच. आपल्या मर्यादा न ओलांडताही त्या कलात्मक शक्ती म्हणून काम करतातच. (उदाहरणार्थ, दर्शकाचे पात्रात पूर्णतः रूपांतर करण्याचा त्यांचा उद्देश नसतो तेव्हा) एपिक थिएटर, ही कलात्मक गोष्ट असून कलाकार, कौशल्य, कल्पनाशक्ती, विनोद, भ्रातृभाव यांच्याशिवाय या थिएटरचा विचारच करता येत नाही. त्याने करमणूक केली पाहिजे आणि लोकशिक्षणही केले पाहिजे. काही कलात्मक घटकांची भर घातल्याशिवाय आणि काही वगळल्याशिवाय रस्तादृश्यातील घटकातून कला कशी विकसित करता येईल? मुद्दाम रचलेली कथा, शिक्षित नट, बोलण्याची उच्च (लॉफ्टी) शैली, वेषभूषा, अनेक अभिनेत्यांनी 'सहभावनेतून' केलेला प्रयोग या साऱ्यांसह त्याचा थिएट्रिकल सीन म्हणून विकास कसा होतो? सहज अशा डेमन्स्ट्रेशनपासून कृत्रिम स्वरूपाच्या डेमन्स्ट्रेशनपर्यंत पोहोचण्यासाठी आपण त्याच्या मूल्य घटकात भर घालणे आवश्यक आहे का?

एपिक थिएटरपर्यंत पोहोचण्यासाठी आपल्या मॉडेलमध्ये जी भर घालावी लागते ती मूलभूत स्वरूपाची आहे हे खरे नाही का? या प्रश्नाची थोडक्यात समीक्षा केल्यास लक्षात येईल की ही भर खरोखरच मूलभूत स्वरूपाची नाही. वरील गोष्टीचेच उदाहरण घ्या. रस्त्यावरील अपघाताच्या संदर्भात कोणतीच काल्पनिक गोष्ट नाही. जुने थिएटरदेखील केवळ कल्पितावर आधारलेले नव्हते, त्यातील ऐतिहासिक नाट्याकडे पहा. असे असले तरी एखाद्या कथेचा प्रयोग व सादरीकरण रस्त्याच्या कोपऱ्यावरही करता येते. आपला प्रयोगकर्ता केव्हाही म्हणू शकतो : "झायन्डरचीच चूक होती. मी जसे दाखवले तसेच सारे घडले. आता मी दाखवतोय या पद्धतीने सारा प्रसंग घडला असता तर त्याला अपराधी मानता आले नसते." मग तो आपल्या कल्पनेप्रमाणे प्रसंग कल्पून लोकांसमोर सादर करून दाखवील. किंवा दुसरी एक कल्पना करा : ती संहिता तोंडपाठ केलेली

आहे. कोर्टातील एका खटल्याच्यावेळी साक्षीदार म्हणून हजर असताना त्या डेमन्स्ट्रेटरने पात्राचे नेमके शब्द लिहून काढले असतील. मग ते पाठ केले असतील. मग त्यांची तालीम केली असेल. अशा परिस्थितीत असे म्हणता येईल की त्याने शिकलेली संहिताच तो सादर करीत आहे. किंवा बऱ्याच अभिनेत्यांनी एकत्र येऊन केलेल्या तालीमीचे उदाहरण घ्या. अशा प्रकारचे सादरीकरण नेहमीच कलात्मक कारणांसाठी असेल असे नव्हे. मुख्य आरोपींनी महत्त्वाच्या घटना पुनः पोलिसांसमोर करून दाखविण्याच्या फ्रेंच पोलिसांच्या पद्धतीचे उदाहरण इथे आपण घेऊ शकतो. किंवा मेक्-अपचे उदाहरण घेऊ शकतो. जरा वेगळे दिसण्यासाठी मेक्-अपच्या वेळी केस विस्कटतात. हा बदल जसा कलेच्या संदर्भात करता येतो, तसाच कलेबाहेरच्या संदर्भातही करता येतो. मेक्-अप केवळ नाटकात केला जातो असेही नाही. आपण रस्तादृश्यात उल्लेखिलेल्या ड्रायव्हरच्या मिशा विशेष महत्त्वाच्या असू शकतील. त्यांचा प्रभाव या उदाहरणातील कल्पित मैत्रिणीच्या साक्षीवरही पडला असेल. साक्ष कशी द्यावी हे आपल्या मैत्रिणीला सांगताना ड्रायव्हर मिशांना पीळ देत होता हा प्रसंग तो डेमन्स्ट्रेटर आपल्या काल्पनिक मिशांना हात लावून सादर करेल. असे केल्यामुळे त्या स्त्रीची साक्ष विश्वसनीय व खात्रीची नाही, हे आपल्या प्रेक्षकांना तो डेमन्स्ट्रेटर पटवून देऊ शकेल. थिएटरमध्ये खऱ्या मिशांचा वापर करण्यापर्यंतचे बदल सोपे नाहीत व सहजही झालेले नाहीत. हाच मुद्दा नाटकातील वेषभूषेच्या संदर्भातही (कॉस्ट्यूम्स) लागू पडतो. ड्रायव्हर प्यालेला होता हे दाखवण्यासाठी आपला डेमन्स्ट्रेटर त्याने टोपी सरळ न घालता, वेडीवाकडी घातली होती हे दाखवेल. पण ते विशिष्ट परिस्थितीत घडले हे त्याला दाखवावे लागेल. (सीमारेषेवरील गोष्टीसंबंधी आधी जे सांगितले आहे ते पहा.) परंतु जेव्हा अनेक डेमन्स्ट्रेटर्स वरच्यासारखे एक डेमन्स्ट्रेशन करून दाखवतात तेव्हा आपण वेषभूषेचा वापर वेगवेगळी पात्रे एकमेकांपेक्षा कशी वेगळी होती हे दाखवण्यासाठी करू शकतो. हादेखील वेषभूषेचा मर्यादित वापर झाला. अभिनेते हेच पात्रे आहेत असा भ्रम निर्माण करण्याचा इथे कोणताही प्रयत्न केलेला नाही. (असा भ्रम निर्माण होण्याची शक्यता असल्यास, त्या प्रतिक्रिया देताना एपिक थिएटर अतिरिक्त स्वरूपाची वेषभूषा वापरून हा भ्रम दूर करते.) याशिवाय आपण आपल्या मॉडेलएवजी याच मुद्याच्या संदर्भात दुसरे मॉडेल सुचवू शकतो. रस्त्यावरील फेरीवाले जसे डेमन्स्ट्रेशन करतात तसे दुसरे मॉडेल असेल. हे फेरीवाले आपले नेकटाय विकले जावेत म्हणून एक चांगला कपडे घातलेला, तर दुसरा वाईट कपडे घातलेला अशी दोन माणसे दाखवतात. काही प्रॉप्स व तांत्रिक करामतींचा वापर करून हे लोक लहानलहान पण चांगले सीन्स दाखवू शकतात. आणि आपल्या रस्तादृश्यातील डेमन्स्ट्रेटरवर जी बंधने असतात, तशाच प्रकारची बंधने

यांच्यावरही असतात. (हॅट, टाय, काठी, हातमोजे इत्यादी हातात घेऊन जगात यशस्वी ठरणाऱ्या माणसाची ते नक्कल करतील व त्याच्या संदर्भात 'तो' असा शब्दप्रयोग वापरतील.) आपल्या मूलभूत मॉडेलमध्ये काव्याचा जसा वापर केला जातो, तसाच काव्याचा वापर तेही करतात. वर्तमानपत्रे व गिरमिटे विकताना तशाच अनियमित तालाचा वापर ते करतात.

या रीतीने विचार केल्यावर दिसते की आपले मूलभूत मॉडेल समर्थ आणि सक्षम आहे. सहज घडणाऱ्या नाट्यमय घटनांमागील तसेच मुद्दामहून घडविलेल्या एपिक थिएटरची मूलतत्त्वे एकच आहेत. रस्त्याच्या कोपऱ्यावरील आपले थिएटर आदिम स्वरूपाचे आहे. त्याचे मूळ उद्दिष्ट आणि सादरीकरणाच्या पद्धती या सहजस्वरूपाच्या नाट्यमय घटनांच्या जवळ आहेत. रस्तादृश्यातील घटना ही अर्थपूर्ण असून तिला निश्चित स्वरूपाचे सामाजिक उद्दिष्ट आहे आणि सर्व घटकांवर तिचा प्रभाव आहे यात मूळीच संशय नाही. सादरीकरण केलेल्या घटनेचे मूळ ज्या प्रसंगात असते त्यासंबंधी विविध मते असू शकतात. त्या प्रसंगाची विविध रूपात पुनरावृत्ती होऊ शकते. तो अपूर्ण असू शकतो आणि त्याचे असे काही परिणाम असतात. त्या परिणामांमुळे ही विविध मते अर्थपूर्ण ठरू शकतात. त्या प्रसंगावर आधारून आपण आपले मत बनवावे हा सादरीकरणाचा उद्देश असतो. त्याची साधनेही याच उद्देशाने निवडलेली असतात. एपिक थिएटरचा आशय गुंतागुंतीचा असून त्याच्यासमोर दूर पल्ल्याचे सामाजिक हेतू आहेत. ते उच्च दर्जाच्या कौशल्यावर आधारलेले थिएटर आहे. रस्तादृश्य हे त्याचे मूलभूत मॉडेल आहे असे सांगून आपण त्याचा सामाजिक हेतू स्पष्ट स्वरूपाचा आहे असे सांगितले. त्याच्यासाठी स्पष्ट निकष पुरविले आणि त्यातील एखादा प्रसंग अर्थपूर्ण आहे की नाही हे ठरविण्यासाठी मदत केली. आपल्या या मूलभूत स्वरूपाच्या मॉडेलला व्यावहारिक महत्त्वही आहे. जेव्हा निर्माते आणि अभिनेते तांत्रिक तसेच सामाजिक प्रश्न लक्षात घेऊन एखादे सादरीकरण करायचा प्रयत्न करतात, तेव्हा आपल्या मॉडेलमुळे त्यांना नाट्य या अपॅरेंटसचा सामाजिक हेतू अभंग आहे की नाही हे पाहण्यास मदत होते.

(फेसूख १०, १९५० मधील  
'दि स्ट्रासेनल्सेन, ग्रुंडमॉडेल आयनस एपिशन टयाटर्स' हा लेख)

□□□



## ३०. प्रायोगिक नाट्यावर

युरोपातील गंभीर स्वरूपाचे नाटक कमीतकमी दोन पिढ्या तरी प्रायोगिकतेच्या कालखंडातून जात आहे. आजवर झालेल्या अनेक प्रयोगांतून काही निश्चित स्वरूपाची फलनिष्पत्ती झालेली नाही किंवा हा प्रायोगिक कालखंडही संपलेला नाही. हे प्रयोग मुख्यतः दोन प्रकारे केले गेले असे मला वाटते. काही प्रसंगी प्रयोगाच्या या दोन दिशा एकमेकींना छेद देत असल्या तरी त्या वेगवेगळ्या दिशा आहेत या दृष्टीने त्यांच्याकडे पाहणे शक्य आहे. करमणूक व शिक्षण या दोन कलाहेतूंच्या संदर्भात त्यांच्याकडे पाहणे शक्य होईल. थिएटरने करमणूक अधिक प्रमाणात व्हावी म्हणून जसे प्रयोग केले, तसेच नाटकाचे शैक्षणिक मूल्य वाढवण्यासाठीही प्रयोग केले.

प्रेक्षकांची करमणूक करण्याची थिएटरची क्षमता वाढविण्याचे आंतोईनपासूनचे जे विविध प्रयोग झाले त्यांची ब्रेख्टने नंतर यादी दिली आहे. त्यात त्याने वाक्तनघाव व कन्स्ट्रक्टिविस्ट म्हणून मानला गेलेला मेयरहोल्ड यांची नावे खास करून अधोरेखित केली आहेत. याचे कारण म्हणजे त्यांनी आशियन नाट्यप्रकारातून नृत्यसमान कलाप्रकार घेतले आणि नाटकांची कोरिआग्राफी निर्माण केली. त्याचप्रमाणे त्याने रिनहार्डचाही खास उल्लेख केला आहे. कारण त्याने फाउस्ट, फेडरमान, मिडसमर नाईट्स ड्रीम या नाटकांचे खुल्या रंगमंचावर प्रयोग केले आणि बूचनेरच्या डान्ट्स डेथ या नाटकात अभिनेत्यांना प्रेक्षकांत बसवायचा प्रयोगही केला. शिवाय त्याने ओल्कपकावचा उल्लेख केला, आणि स्टानिस्लावस्की, रीनहार्ड व येस्नर यांच्या नाटकातील प्रदीर्घ अशा गर्दीदृश्यांचाही उल्लेख केला. हे सर्व उल्लेख करूनही त्याने टिप्पणी केली की “तांत्रिक परिमाणांच्या आधुनिक पातळीला आजचे थिएटर आलेले नाही.”

नाटककारांनी नाटकाची दुसरी फळी सांभाळली असे सांगून उदाहरण म्हणून त्याने इब्सेन, टॉलस्टॉय, स्ट्रिंडबर्ग, गॉर्की, चेकॉव, हॉपमन, शॉ, जार्ज केसर,

युजिन ओनील यांची नावे घेतली आहेत. स्वतःच्या **द ग्री पेनी ऑपेराचा** उल्लेख करून तो म्हणतो की आयडिऑलॉजीचा फुगा फोडणाऱ्या पॅरबलसारखे ते नाटक आहे. अशा प्रयत्नातील सर्वात क्रांतिकारी थिएटर पिश्कातोरचे थिएटर होते. तो म्हणतो, “मी त्याच्या सर्वच प्रयोगात भाग घेतला आणि त्याचा प्रत्येक प्रयोग थिएटरचे शैक्षणिक मूल्य वाढवणारा होता.

त्याने पुढे मत व्यक्त केले आहे की या शोधांचा वापर अजूनही आंतरराष्ट्रीय थिएटरने केलेला नाही. स्टेजवरचे हे नवचैतन्य जवळजवळ पूर्णतः विसरले गेले आहे. ती सर्व कल्पक यंत्रणा गंजत आहे, त्यावर गवत उगवले आहे. असे का झाले?

राजकीय स्वरूप असणाऱ्या या थिएटरचा संबंध राजकीय कारणांशीच जोडला पाहिजे. लोकांचे राजकीय शिक्षण करणाऱ्या या थिएटरमध्ये जो विकास झाला, त्याला तशाच प्रकारची राजकीय प्रतिक्रिया लाभली. इथे मात्र आपण या थिएटरमधला संघर्ष सौंदर्यक्षेत्रात कसा वाढला, इतक्यापुरतीच चर्चा मर्यादित ठेवू.

पिश्कातोरच्या प्रयोगांची सुरुवातच थिएटरमध्ये पूर्ण गोंधळ (केऑस) निर्माण करून झाली. त्याने रंगमंचाला मशीनरूममध्ये बदलले, तर प्रेक्षागृहाला सार्वजनिक सभेत रूपांतरित केले. पिश्कातोरने थिएटरकडे पार्लमेंट म्हणून पाहिले, तर प्रेक्षकांकडे संसद सदस्य म्हणून पाहिले. उत्तरांची अपेक्षा करणारे महत्त्वाचे सार्वजनिक प्रश्न त्याने लवचिक स्वरूपात त्यांना निश्चित असा आकार देण्यासाठी या संसदेकडे सोपविले. संसदेत असह्य अशा सामाजिक परिस्थितीविषयी बोलले जाते, इथे त्या परिस्थितीची कलात्मक अशी नक्कल सादर करण्यात आली. आपल्या संसदेला म्हणजेच प्रेक्षकांना प्रतिमा, संख्यात्मक माहिती आणि घोषणा पुरवून त्यांच्यात राजकीय निर्णय घेण्याची क्षमता निर्माण व्हावी अशी स्टेजची महत्त्वाकांक्षा होती. पिश्कातोरच्या रंगमंचाला टाळ्या मिळवणे आवडत नव्हते असे म्हणता येणार नाही, परंतु त्या रंगमंचाने चर्चेला प्राधान्य दिले. प्रेक्षकांनी केवळ अनुभवच घ्यावा असे या रंगमंचाला वाटत नव्हते, तर आयुष्याच्या संदर्भात त्यांनी व्यावहारिक निर्णयही घ्यावा असे या थिएटरला वाटत होते. हे ध्येय साध्य करण्यासाठी उपलब्ध असणारी सर्व साधने या थिएटरला समर्थनीय वाटत होती. या स्टेजची तांत्रिक बाजू अत्यंत गुंतागुंतीची होत गेली. स्ट्राविन्स्किचा ऑपेरा फ्लूटपेक्षा जितका वेगळा होता तितकेच पिश्कातोरच्या स्टेज-मॅनेजरसमोरील गार्डबुक हे रिनहार्डच्या स्टेजमॅनेजर समोरील गार्डबुकपेक्षा वेगळे होते. त्याच्या स्टेजवरील यंत्रसामुग्री इतकी वजनदार होती की नॉलनडॉर्फ थिएटरची रंगभूमी लोखंड आणि काँक्रीटचा आधार देऊन अधिक मजबूत बनवावी लागली. घुमटाला टांगलेल्या वजनाने तो घुमट वाकू लागला. कलात्मक परिमाणे

राजकीय परिमाणावर आधारली जाऊ लागली. एखाद्या स्पॉटवर घेतलेली वास्तववादी फिल्म उपलब्ध असल्यास नाटकातून चितारलेले देखावे वगळण्यात येऊ लागले. प्रेक्षकांशी संवाद साधण्यास कार्टून्सचा अधिक उपयोग होतो असे वाटले, तर कार्टून्सही दाखवण्यात येऊ लागली. पिश्कातोरच्या मनात अभिनेत्यांना वगळून नाट्यप्रयोग सादर करण्याचेही होते. जर्मनीच्या पूर्वीच्या सम्राटाला जेव्हा आपले पात्र पिश्कातोर स्टेजवर सादर करणार असल्याचे समजले, तेव्हा त्याने पिश्कातोरला वकिलाद्वारे विरोध केला. त्याला उत्तर म्हणून पिश्कातोरने आपल्याद्वारे सम्राटाला निरोप पाठविला की सम्राटाला स्वतःच स्टेजवर यायला आवडेल का? असे काम करण्याचे करारपत्रही त्याने सम्राटाकडे पाठविले. याचा अर्थ असा की पिश्कातोरच्यादृष्टीने नाटकाचा उद्देश अत्यंत महत्त्वाचा असल्याने त्याकरिता कोणतेही साधन समर्थनीय मानता येईल. सादरीकरणात त्याने जसे प्रयोग केले, तशीच त्याने लेखकांकडून नाटकेही लिहून घेतली. एक नाटक लिहिण्यासाठी त्याच्याकडे लेखकांचा ताफाच उपलब्ध असे. आणि त्यांना मदत करण्यासाठी इतिहासतज्ज्ञ, अर्थशास्त्रज्ञ आणि संख्याशास्त्रज्ञही उपलब्ध असत. पिश्कातोरच्या थिएटरने जवळजवळ साऱ्या रूढी मोडल्या. त्याच्या प्रयोगांमुळे नाटककारांच्या सर्जनाच्या पद्धतीत बदल होई, अभिनेत्यांचे सादरीकरण बदले आणि स्टेज-डिझायनरच्या कामातही बदल होई. ते थिएटरला पूर्णतः नवा असा सामाजिक हेतू लाभावा म्हणून प्रयत्न करित होते.

एन्लायटनमेंटच्या (बुद्धिवादाच्या) काळातील दिदेरॉ व लेसिंग यासारख्या मोठ्या माणसांनी प्रस्थापित केलेले बूर्वा सौंदर्यशास्त्र करमणूक आणि लोकशिक्षण ही थिएटरची प्रमुख उद्दिष्टे आहेत असे मानत असे. एन्लायटनमेंटच्या काळात युरोपिन थिएटरचा फार मोठा विकास झाला. करमणूक आणि लोकशिक्षण या थिएटरच्या उद्देशात त्याकाळी संघर्ष असू शकतो हे मानले जात नसे. प्रेक्षकांच्या ज्ञानात जर थिएटरने भर घातली नाही, तर त्याने केलेली शुद्ध करमणूकही दिदेरॉसारख्या माणसाला अगदीच पोकळ व महत्त्वशून्य वाटत असे. त्या काळातील सौंदर्यशास्त्रज्ञांचे असे मत होते की, कलेतील लोकशिक्षणात्मक घटकांमुळे करमणूकप्रधानता कमी न होता करमणुकीला एक वेगळीच खोली या घटकांमुळे मिळते.

आपण जर आपल्या काळातील थिएटरकडे वळलो तर आपल्याला आढळेल की कलेच्या या दोन मुख्य उद्देशात संघर्ष वाढत आहे. नाटकाच्या या दोन प्रमुख उद्देशात परस्परविरोध आहे अशी कल्पना केली जात आहे. कलेचा समावेश विज्ञानात झाला पाहिजे या निसर्गवादाच्या घोषणेमुळे निसर्गाचे आपले असे सामाजिक प्रभावक्षेत्र सापडले तरी त्यामुळे काही महत्त्वाच्या कलात्मक शक्तींचे

आकुंचनही झाले. हा आघात विशेष करून कल्पनाशक्ती, क्रीडनेयतेची इच्छा व शुद्ध काव्यात्म घटक यावर झाल्याचे जाणवत आहे. लोकशिक्षणात्मक घटकांच्या प्रभावामुळे कलात्मक घटकांचे नुकसान झाल्याचे स्पष्ट होत आहे.

जग हे इच्छाशक्ती (विल) आणि आयडिआ यांच्याशी संबंधित आहे असे युद्धोत्तरकाळातील आविष्कारवादाने दाखविले आणि त्याचा परिणाम म्हणून एक वेगळ्याच प्रकारचा सॉलीप्सीझम तयार झाला. मॅशचे तत्त्वज्ञान हे ज्याप्रमाणे तत्त्वज्ञानातील संघर्षाला दिलेले उत्तर होते तसा थिएटरमधला हा प्रयोग समाजातील मोठ्या संघर्षाला दिलेले उत्तर होते. जग हे एका व्हिजनच्या स्वरूपात अस्तित्वात आहे असे यात मानले होते. त्या जगाचे विरूपन झाले असून अस्वस्थ आत्म्यांनी जादू वा चेटूक केलेला तो जणू एक महाराक्षसच (मॉन्स्टर) आहे असे मानले होते. थिएटरची आविष्कारसाधने आविष्कारवादाने मोठ्या प्रमाणात सुधारली आणि ज्यांची पूर्ण क्षमता वापरली गेलेली नाही असे सौंदर्यशास्त्रीय लाभ थिएटरला मिळवून दिले. मानवी कृतीचे लक्ष्य म्हणून जगावर पुरेसा प्रकाशझोत टाकण्यात मात्र आविष्कारवाद यशस्वी झाला नाही. थिएटरचे शैक्षणिक मूल्य अशा रीतीने आविष्कारवादाच्या काळात ढासळले.

पिश्कातोरच्या निर्मितीत म्हणजे **द श्री पेनी ऑपेरा**तच शैक्षणिक घटक समाविष्ट होते. त्या नाटकांच्या सेंद्रिय परिणामांच्या स्वरूपात ते नव्हते तर त्याविरोधात ते घटक होते. त्या शैक्षणिक घटकांनी नाटकाचा प्रवाह, तसेच त्यातील प्रसंग अवरुद्ध केले. प्रेक्षकांना त्यांनी एम्पथीचा अनुभव येऊ दिला नाही. ज्यांच्या भावना नाट्यानुभवाशी एकरूप होत होत्या, त्यांच्या अनुभवावर त्यांनी थंड पाणी ओतले. **द श्री पेनी ऑपेरा**तील नीतीउपदेश करणारे भाग आणि लोकशिक्षण करणारी गाणी पुरेशी करमणूक करत असावीत असे मला वाटते. परंतु हा करमणूकप्रधान भाग त्यांतील परंपरावादी (ऑर्थोडॉक्स) भागापेक्षा वेगळा आहे. ह्या नाटकाला दोन स्तर आहेत. करमणूक व लोकशिक्षण हे दोन नाट्यहेतू परस्परांना छेद देतात. पिश्कातोरच्या निर्मितीमध्ये अभिनेता आणि यंत्र यांच्यातला उघड असा संघर्ष दाखवला आहे.

अशा निर्मितीमुळे प्रेक्षकांचेही दोन परस्परविरोधी गटात विभाजन होते आणि कलेचा एक सर्वसामान्य अनुभव घेण्याची शक्यता संपते. ही एक राजकीय स्वरूपाची वस्तुस्थिती आहे; ती शिकण्यातील आनंद वर्गवास्तवाशी संबंधित आहे. कलेचे रसग्रहण आपल्या राजकीय दृष्टिकोणावर अवलंबून असते, आणि ते आत्मसात करता येते, चेतवताही येते. राजकीय पातळीवर आपल्याशी सहमत होणाऱ्या प्रेक्षकांपुरता जरी आपण विचार केला तरी आपल्या लक्षात येईल की करमणूक करणे आणि लोकशिक्षण करणे या दोन कलाहेतूंमधील संघर्ष अधिकाधिक

तीव्र होत आहे. आता आपल्यासमोर निश्चित स्वरूपाचे नवीन लोकशिक्षण असून ते जुन्या पद्धतीच्या करमणूकहेतूशी जुळणारे नाही. हे प्रयोग करित असतांना नंतरच्या एका अवस्थेत आढळले की कलाकृतीच्या शैक्षणिक मूल्यातील वाढ ही ती करित असलेल्या करमणुकीच्या घटीच्या प्रमाणाशी संबंधित आहे. (त्यावरची एक प्रतिक्रिया अशी होती : हे थिएटर नसून माध्यमिक विद्यालयात शोभणारी गोष्ट आहे.) याउलट, असे दिसते की भावोत्कट अभिनयाचा मनावरील परिणाम निर्मितीच्या शैक्षणिक मूल्यात अडसर निर्माण करतो. (लोकशिक्षणाचा हेतू साधण्यासाठी चांगल्या अभिनेत्यांपेक्षा वाईट अभिनेते नाटकात असणे अधिक सोयीचे असते.) दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर अभिनेत्यांची प्रेक्षकांच्या मनावरील पकड जितकी घट्ट, तितका शैक्षणिक हेतू साधला जाण्याची शक्यता कमी असते. स्वतःचे अनुभव आणि भावनानिर्मितीशी प्रेक्षक जितक्या अधिक प्रमाणात एकरूप होतात, तितक्या प्रमाणात ते कमी शिकतात. ज्या नाटकात शिकण्यासारखा भाग अधिक असतो, त्यापासून मिळणारा आनंदही कमी असतो.

इथे संघर्षाची एक शक्यता निर्माण होते. प्रत्येक सुसंस्कृत देशात अर्धशतकभर केलेल्या प्रयोगांमुळे थिएटरला नवे विषय मिळाले. नव्या प्रकारचे प्रश्नही मिळाले. सार्वजनिक जीवनात थिएटरला प्रधानस्थान मिळाले. त्याचवेळी या प्रयोगांनी थिएटरला अशा एका बिंदूपाशी आणले की त्यापुढील कोणताही बौद्धिक, सामाजिक, राजकीय अनुभव कलात्मक अनुभवाचे नुकसान करू शकेल. परंतु दुसरीही बाजू तितकीच खरी आहे : प्रयोगशीलतेचा विकास झाल्याशिवाय बौद्धिक, सामाजिक, राजकीय अनुभव या गोष्टीचाही आढळ व विकास होऊ शकत नाही. अनुभवाच्या एका शैलीने व तंत्राने विकास करून घेतला, पण त्यामुळे अनुभूती मिळवून देण्याऐवजी भ्रमच निर्माण केला जाण्याची शक्यता निर्माण झाली. उच्च स्वरूपाचा आनंद मिळवून देण्याऐवजी झिंग आणण्याची, नवे ज्ञान देण्यापेक्षा फसवणूक केली जाण्याची शक्यता त्यामुळे निर्माण झाली.

रचनात्मक रंगभूमी जर सामाजिकदृष्ट्या रचनात्मक व विधायक स्वरूपाची रंगभूमी नसेल तर तिचा काय उपयोग? अत्युत्तम प्रकाशयोजना साधनांचा जर जगाचे बालीश व वेडेवाकडे चित्रण करण्यासाठी उपयोग केला गेला, किंवा सूक्ष्म आणि सूचक अभिनयाचा वापर जर 'अ' हा 'ब' आहे हे सांगण्यासाठी केला गेला तर त्याचा काय उपयोग? आपल्या पोतडीतल्या अनेक क्लृप्त्या जर सच्चा अनुभवाच्या जागी आपल्याला केवळ कोणतातरी पर्याय (सरोगेट) पुरवीत असतील तर त्यांचा काय उपयोग? ज्या प्रश्नांची उत्तरेच शोधायचा प्रयत्न केला जात नाही, ते प्रश्न पुनः पुनः उपस्थित करण्याचा काय उपयोग? आपल्या मज्जारज्जूला, तसेच मेंदूला केवळ चाळविणाऱ्या गोष्टीचा काय उपयोग?

आम्हाला थिएटरचा कोणत्याही रीतीने अर्धवट स्वरूपाचा उपयोग करायचा नव्हता.

नाट्यक्षेत्रात घडलेल्या अलीकडील घडामोडीत लोकशिक्षण आणि करमणूक या दोन हेतूंचा मिलाप करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. या प्रयत्नांना जर काही अर्थ असेल तर कलात्मकसाधनांद्वारा जगाचे चित्र प्रेक्षकांपर्यंत प्रक्षेपित करायला त्यांची मदतच होईल. माणूस जे जगत असतो त्याचे नमुने सादर करून आपले सामाजिक वातावरण समजण्यास आणि बौद्धिक व भावनिक अशा दोन्ही रीतीने ते आत्मसात करण्यास या प्रयत्नांची मदतच होईल .

(यापुढील भागातील विवेचन करीत असताना ब्रेख्टने **शॉर्ट आरगॅनम** हे ऑटिसिपेट केल्याचे, त्याचा होरा केल्याचे आढळते. **गॅलिलिओ** या नाटकाच्या पहिल्या खड्यावर त्याने चिंतन केल्याचेही दिसते. सामान्य माणसाला आपल्या सामाजिक जीवनाचे नियम समजून घेण्यास जे अपयश येते त्याबद्दल त्याला खेद झालेला दिसतो. या गोष्टीसंबंधीचे त्याचे ज्ञान शास्त्रविषयक ज्ञानाइतके काटेकोर नाही हे उमजून तो लिहितो, “अलीकडे प्रत्येक नव्या वैज्ञानिक शोधाला एका विजयाच्या आरोळीचा प्रतिसाद मिळतो. पण पुढे मात्र त्या आरोळीचे भयाच्या आरोळीत रूपांतर होते. पहा : **गॅलिलिओ** नाटकाच्या चौदाव्या सीनमधील दीर्घ भाषण.) परंतु कलेने मात्र जगाविषयी एक कामचलाऊ (वर्केबल) चित्र दिले पाहिजे, असेही त्याने पुढे म्हटले आहे.

त्याचे असे म्हणणे आहे की कलेचे परिणाम अचूक चित्रणाशी निगडित असण्यापेक्षा एम्पथीशी निगडीत असतात. एम्पथी या कल्पनेवर तो टीका करतो. ‘एलिअनेशन’ पद्धती वापरून एम्पथीचा परिणाम दूर ठेवावा असे त्याचे मत आहे. हे तंत्र बर्लीनमधील टयाटर आम् शिफबावरडाममध्ये विकसित केले होते. त्यासाठी विगेल, पीटर लॉर, ऑस्कर होमोल्का, करोला नेटर आणि बुश या अत्यंत बुद्धिमान अशा अभिनेत्यांनी हातभार लावला होता. त्याचप्रमाणे हौशी गर्टांनी आणि कामगारांच्या कोरसनेही हातभार लावला होता.

हे सारे प्रयत्न पूर्वीचेच प्रयोग - विशेषत : पिश्कातोरचे - पुढे चालू ठेवण्यासाठी होते. त्याच्या अखेरच्या प्रयत्नात तांत्रिक साधनांचा किंवा अपॅरॅटसचा जो तार्किक विकास झाला, त्यामुळे सर्व यंत्रणेवर प्रभुत्व मिळविणे शक्य झाले आणि सादरीकरणात सहजता आणि सुंदरता आली. आम्ही शिफबावरडाममध्ये विकसित केलेल्या एपिक थिएटरने लवकरच आपली गुणवत्ता सिद्ध केली आणि या नॉन-ऑरिस्टॉटेलिअन पद्धतीच्या लेखनाने आशयसमृद्ध अशा सामाजिक वास्तवाला मोठ्या प्रमाणावर सादर केले. मेयरहोल्डच्या पद्धतीतील कोरीआग्राफिक आणि समूहात्मक भाग बदलून कारागिरीकडून कलेकडे जाण्याची तसेच

स्टानिस्लावस्कीच्या पद्धतीत बंदल करून निसर्गवादाकडून वास्तववादाकडे जाण्याची संधी उपलब्ध होती. संभाषणाचा संबंध जेस्टिकशी होता. दैनंदिन संभाषणाची भाषा आणि पद्याचा भाग जेस्टिक तत्त्व वापरून बनवला होता. रंगमंच डिझाईनात संपूर्ण क्रांती केली होती. पिश्कातोरच्या तत्वांची स्वतंत्र हाताळणी करून करमणूक आणि शिक्षण हे दोन्ही नाट्यहेतू साध्य करणारे डिझाईन करणे शक्य झाले. प्रतीकवाद व आभासतत्त्व (इल्यूजन) टाळले गेले आणि अभिनेते तालीम करित असताना ज्या गरजा भासत, त्यानुसार सेट बांधणीचे नेहरतत्त्व वापरून सेट डिझायनरना कलाकारांच्या सादरीकरणाचा लाभ घेता आला. त्याचप्रमाणे त्यांच्यावर प्रभावही टाकता आला. स्टेज डिझायनर आणि कलाकारांबरोबर सहकार्य करून नाटककाराला आपले काम करता आले. त्यांचा परस्परांवर प्रभाव पडला. याचबरोबर चित्रकार आणि संगीतकारांनाही स्वतंत्रपणे काम करता आले, ते कलात्मक साधनांद्वारे आपले नाटकासंबंधीचे मत व्यक्त करू लागले. विविध घटकांनी बनविलेली एकात्म कृती (गेझामकून्स्टवर्क) म्हणून नाटक प्रेक्षकांसमोर आले.

या प्रयोगांना सुरुवातीपासूनच अभिजात्य रिपरटॉयराचा आधार मिळाला. दुसऱ्या कालखंडातील नाटककारांच्या जिवंत कलाकृतींच्या संदर्भात एलिअनेशन तंत्रातील कलात्मक साधनांमुळे एक व्यापक दृष्टिकोण घेणे शक्य झाले. त्यांच्यामुळे जुन्या, मौलिक स्वरूपाच्या नाटकांचे प्रयोग आधुनिकतेचा अतिरेक टाळून तसेच म्युझिअमसारख्या जुनाट पद्धती टाळून करमणूकप्रधानता व लोकशिक्षण हे दोन्ही हेतू समोर ठेवून करता आले.

याचा समकालीन हौशी थिएटरवर (विशेषतः कामगार, विद्यार्थी व बालकलाकारांच्या थिएटरवर) विशेष परिणाम झाला आणि हिप्नॉसिसच्या तंत्राचा वापर करण्याची गरज उरली नाही. अशा रीतीने थिएटरच्या मूलभूत उद्दिष्टांचा त्याग न करता हौशी नट व व्यावसायिक नटांमधील सीमारेषा आखणे शक्य झाले.

वाक्तनगाव किंवा ऑक्लोपकॉव कंपनीच्या तसेच कामगारसमूहांच्या अभिनयाच्या विभिन्न पद्धतीत एक सामंजस्य आणणे यामुळेच शक्य झाले. अर्धशतक केलेल्या विविध प्रयोगांमुळे जे पायाभूत स्वरूपाचे काम झाले, त्यामुळे त्या प्रयोगाचा अधिक फायदा करून घेणे शक्य झाले आहे.

असे असले तरी या प्रयोगांचे वर्णन करणे ही काही सोपी गोष्ट नाही. मला एक विश्वास आहे की आपण एलिअनेशनच्या आधारावर कलात्मक सामंजस्याला प्रोत्साहन देऊ शकतो यात आश्चर्य करण्यासारखे काहीच नाही. पूर्वी असलेल्या थिएटरनेदेखील एलिअनेशन परिणामाद्वारा योग्य असे फळ मिळविले होतेच. उदाहरणादाखल, चिनी थिएटर, स्पॅनिश क्लासिकल थिएटर, ब्रूगेलच्या

काळातील लोकप्रिय थिएटर आणि एलिझाबेथन थिएटर यांची नावे घेता येतील. मग निर्मितीची ही नवी शैली कितपत नवी आहे? प्रत्येक प्रयोगाचा अंतिम परिणाम समावेशकता व पूर्णता असे मानले तर या दोन गोष्टी त्यात होत्या का? याचे उत्तर 'नाही' असेच द्यावे लागेल. आम्ही स्वीकारलेला हा एक मार्ग आहे असे समजले पाहिजे. आपले प्रयत्न चालूच ठेवले पाहिजेत. ही समस्या सर्व क्षेत्रातील असून ती फार मोठी समस्या आहे असे समजून घेतले पाहिजे. आम्ही दिलेले उत्तर अनेक संभवनीय उत्तरांपैकी एक उत्तर आहे हे समजून घ्या. एकाचवेळी लोकशिक्षण आणि लोकरंजन ही उद्दिष्टे थिएटर कसे पार पाडते? थिएटरला त्याच्या एकप्रकारच्या अध्यात्मिक गुंगीतून जागे करून त्यांची भ्रमापासून सुटका करून, त्याला प्रत्यक्ष अनुभवाकडे कसे न्यायचे हा प्रश्न आहे. आपण ज्या शतकात राहतो, त्या शतकातला बद्ध, अज्ञानी असा माणूस स्वातंत्र्यासाठी तहानलेला असून त्याला ज्ञानाची भूक लागलेली आहे. ज्याची छळणूक झाली आहे, पण ज्याच्या अंगी वीरश्री आहे, ज्यावर अन्याय झाला आहे असा हा कल्पक माणूस स्वतःला बदलू शकतो व बदलू पाहत आहे, या श्रेष्ठ परंतु भयानक अशा शतकातला माणूस स्वतःला तसेच जगाला अंकित करणारे स्वतःचे असे थिएटर कसे मिळवील हा तो मूलभूत प्रश्न आहे.

(‘उबेर एक्स्पीरिमेंटलीस टयाटर’ या टयाटर देर ड्रीटमधील लेखावरून हे मासिक ईस्ट बर्लिनमध्ये १९५९ साली प्रसिद्ध झाले होते. नं. ४)

**टीप :** हे पूर्ण भाषण द टुलेन ड्रामा रिव्ह्यूच्या ऑटम १९६१च्या अंकात वेगळ्या भाषांतराच्या रूपात प्रसिद्ध झाले आहे. स्टॉकहोममध्ये एका विद्यार्थी रंगभूमीवर ब्रेख्टने मे १९३९ मध्ये हे भाषण दिले होते. पुढे त्यात त्याने काही सुधारणा केल्या आणि ऑक्टोबर १९४० मध्ये हेलसिंकी इथे पुन्हा एकदा ते भाषण दिले. (या वेळेपर्यंत ब्रेख्ट काही काळासाठी फिनलंडला स्थायिक झाला होता.) त्या व्याख्यानाच्या आराखड्याकडे लक्ष दिल्यास समजते की हे भाषण देताना ब्रेख्टला निश्चित जाणीव होती की आपण वैज्ञानिक दृष्ट्या शिक्षित अशा श्रोत्यांसमोर हे भाषण देत असून आपल्यासमोर सामान्य स्वरूपाचे थिएटरप्रेमी नाहीत.

या व्याख्यानात आपण पाहतो की सर्वप्रथम ब्रेख्ट करमणूक व नीतिप्रधान लोकशिक्षण यात समतोल साधू इच्छित होता. लेहरश्टुकच्या काळापासून ब्रेख्टचे सैद्धांतिक स्वरूपाचे लिखण लोकशिक्षणाला प्राधान्य देऊ इच्छित होते. त्यामुळे या निबंधाची तुलना आपण त्याच्या ‘आनंदाकरिता थिएटर की लोकशिक्षणाकरिता थिएटर’ या निबंधाशीच करू शकू. त्या निबंधात ब्रेख्टने मांडले होते की शिक्षणाच्या प्रक्रियेतच करमणूक अनुस्यूत आहे. परंतु पुढे लवकरच १२ जानेवारी १९४१ला त्याने जे लिहिले ते मिटनझ्वी याने बर्टॉल्ट ब्रेख्ट (१९६२) या ग्रंथात उद्धृत केले आहे. ब्रेख्ट म्हणतो :



“आपण हे विसरता कामा नये की अॅरिस्टॉटलच्या पद्धतीपेक्षा वेगळे असणारे थिएटर हाही थिएटरचाच एक प्रकार आहे. त्यात निश्चित स्वरूपाच्या सामाजिक हेतूंचा पुरस्कार केला जातो आणि आपल्याकडे सर्व थिएटरची मक्तेदारी आहे असा अभिनिवेश ते बाळगीत नाहीत. माझ्या काही नाट्यनिर्मितीत मी अॅरिस्टॉटेलिअन, तसेच नॉन-अॅरिस्टॉटेलिअन अशा दोन्ही थिएटरपद्धतींचा वापर केला आहे.”

ब्रेख्टचा हा कालखंड त्याच्या सर्वश्रेष्ठ निर्मितीचा कालखंड होता. गॅलिलिओ या नाटकाचा पहिला खर्डा नोव्हेंबर १९३८ मध्ये तयार झाला होता. मदर करेज १९३९च्या अखेरीस तयार झाले होते, तर द गुड पर्सन्स ऑफ् त्सेकवान जून १९४०च्या सुमारास जवळपास पूर्ण झाले होते. आणि शॉर्ट ऑरगॅनम् मधील सैद्धांतिक तडजोडीच्या दिशेने तो जाऊ लागला होता.

□□□

## ३१. एलिअनेशन परिणाम निर्माण करणाऱ्या अभिनयाच्या नव्या तंत्राचे थोडक्यात वर्णन

यापुढील काही भागात नाटकातील प्रसंग समजून घेण्यासाठी व ते प्रयोग नाटकाच्या प्रेक्षकांपासून एलिअनेट करण्यासाठी थिएटरमध्ये वापरलेल्या काही प्रकारच्या अभिनयतंत्राचे वर्णन करायचा प्रयत्न केला आहे. या एलिअनेशन परिणाम म्हणून प्रसिद्ध पावलेल्या तंत्राचा मुख्य उद्देश प्रेक्षकांनी शोधकाची भूमिका घेऊन या नाटकांतील प्रसंगांची समीक्षा करावी हा आहे. या तंत्रासाठी वापरलेली साधने कलात्मक स्वरूपाची आहेत.

एलिअनेशन परिणामाचे हे साध्य पूर्ण होण्यासाठीची पहिली अट म्हणजे रंगभूमीवरील आणि प्रेक्षागारातील जादूसदृश करामती काढून टाकणे आणि नाटकात हिर्नॉटिक परिणामांचा वापर न करणे ही आहे. ही अट स्वीकारली म्हणजे स्टेजवर विशिष्ट प्रकारचा स्थळाभास दाखवण्याच्या स्वरूपाचे प्रयत्न सोडून द्यावे लागतात. संभाषणाची गती वाढवून वातावरणनिर्मिती करायचा प्रयत्नही सोडून द्यावा लागेल. प्रेक्षकांच्या भावना उद्दीपित करून त्यांना हेलावून टाकणे, तसेच स्नायुआकुंचन करून आपल्या अभिनयाने प्रेक्षकांना वाहवून नेणेही या तंत्रात बसत नाही. थोडक्यात म्हणजे प्रेक्षकांना ट्रान्समध्ये नेण्याचा आणि आपण प्रत्यक्ष आयुष्यातील प्रसंगच पाहत आहोत असा आभास त्यांच्या मनात निर्माण करण्याचा प्रयत्न यात बसत नाही. अशा प्रकारच्या आभासात उडी घेण्याची प्रेक्षकांची मनोवृत्ती विशेष प्रकारची कलासाधने वापरून नियंत्रित कशी करायची हे आपण आता पाहू या.

एलिअनेशन परिणाम घडवून आणण्याची पहिली अट म्हणजे अभिनेत्याने आपल्या अभिनयात एक निश्चित स्वरूपाचा जेस्ट दाखवण्याची क्षमता दाखवली पाहिजे ही आहे. यासाठी प्रेक्षकांना स्टेजपासून वेगळे करणारी चौथी भित आहे ही कल्पना टाळली पाहिजे. त्याचबरोबर रंगमंचावरील कृती आणि हालचाली

वास्तवात घडत असून प्रेक्षकांच्या अनुपस्थितीतही त्या घडू शकतात हे गृहीतकही टाळले पाहिजे. मग अभिनेता सरळपणे प्रेक्षकांना उद्देशून बोलू शकेल.

प्रेक्षक व रंगभूमी यांचा संबंध साधारणतः एम्पथी तत्त्वाच्या आधारे ठरविला जातो. परंपरानिष्ठ अभिनेते मुख्यतः प्रेक्षकांवर मानसिक परिणाम घडवून आणण्याच्या उद्देशानेच आपले प्रयत्न करतात. म्हणून त्यांच्या कलेचा हेतू तोच असतो असे म्हणता येईल. एलिअनेशन तंत्र एम्पथी निर्माण करणाऱ्या पारंपरिक तंत्राच्या नेमक्या विरोधी टोकास असते असे आपण सुरुवातीसच म्हटले आहे. या तंत्राचा वापर करणाऱ्या अभिनेत्याने एम्पथीचा परिणाम प्रेक्षकांच्या मनावर होऊ नये याची काळजी घेतली पाहिजे.

असे असले तरी काही विशिष्ट चरित्रे उभी करण्यासाठी, त्यांचे वैशिष्ट्यपूर्ण वागणे दाखविण्यासाठी अभिनेत्याने जरूर वाटल्यास एम्पथीतंत्राचाही वापर केला पाहिजे. दुसऱ्यांचे गुणविशेष दाखविण्यासाठी खास अभिनय कौशल्य नसलेला माणूस, सर्वसामान्य माणूस, जसा या तंत्राचा वापर करेल, तसाच वापर आमच्या अभिनेत्यानेही करणे आवश्यक आहे. दुसरी माणसे कशी वागतात हे दाखवण्याचे प्रसंग सर्वसामान्य माणसाच्या आयुष्यात अनेकदा येतात. (उदाहरणार्थ, अपघात पाहणारे चौकशी करणाराना अपघातग्रस्त माणूस त्याप्रसंगी कसा वागला हे सांगत असतात. अयोग्य जागी विनोद करणारा माणूस मित्राच्या चालण्याची नक्कल इतरांना करून दाखवतो) त्यावेळी आपण हे प्रेक्षकांसाठी करीत आहोत असे काही माणसे सांगत नाहीत. आपल्या पात्रांच्या अंतरंगात डोकावून त्यांची स्वभाववैशिष्ट्ये कोणती आहेत हे ते समजून घेत असतात.

अशा प्रकारच्या मानसिक क्रियांचा वापर अभिनेते करीत असतात हे आपण आधीच पाहिले आहे. प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळी अभिनय करताना असे केले जाते कारण प्रेक्षकांच्या मनात तशीच मानसप्रक्रिया व्हावी असे अभिनेत्यांना वाटत असते. परंतु नव्या तंत्राचा वापर करणारा अभिनेता तालमीच्यावेळीच या क्रियेचा वापर करीत असतो.

प्रेरणाप्रधान, संघर्षरहित आणि चिकित्साशून्य पद्धतीने पात्र व प्रसंगांची निर्मिती करणे टाळले पाहिजे. त्यासाठी नाट्यवाचनाच्या अधिक तालमी करणे अत्यावश्यक आहे. आपल्या पात्राचे जीवन जगणे अभिनेत्याने टाळले पाहिजे हे स्पष्टच आहे. शक्य होईल तितकी त्याने वाचकाची भूमिका निभावली पाहिजे. (म्हणजे त्याने नाट्यसंहिता मोठ्याने वाचावी असे मात्र नाही) स्वतःच्या मनावर उमटलेला पहिला ठसा त्यादृष्टीने पहिले महत्त्वाचे पाऊल मानले पाहिजे.

नाट्यसंहितेतील आपला भाग वाचीत असताना अभिनेत्याने आश्चर्यचकित

झालेल्या आणि विरोधी भूमिका घेणाऱ्या माणसाचा दृष्टिकोण आत्मसात केला पाहिजे. संहिता वाचीत असताना संहितेतील प्रसंगच नव्हे, तर ज्या माणसाची तो भूमिका करणार असेल त्याच्या भूमिकेची अनुभूती लक्षात घेऊन त्याने पात्राच्या स्वभाववैशिष्ट्यांचा विचार केला पाहिजे. त्यासाठी नाटककाराने संहितेत ती गोष्ट अशा प्रकारे दिली आहे आणि अशा प्रकारच्या पात्राकडून असेच होणार अशा प्रकारचा विचार त्याने करता कामा नये. संहितेत दिलेले शब्द पाठ करण्यापूर्वी आपल्याला कशामुळे आश्चर्य वाटले आणि कोणत्या भागाला विरोध करावासा वाटला याकडे त्याने लक्ष दिले पाहिजे. कारण याच खरोखर क्रियाशील शक्ती असून सादरीकरणात त्याने त्यांना अबाधित राखले पाहिजे.

आपण कोणत्या गोष्टींचा शोध घेत नाही, नेमके काय अधोरेखित करीत नाही, कोणती गोष्ट सुचवीत नाही हेही अभिनेत्याने स्पष्टपणे सुचविले पाहिजे. म्हणजेच सादरीकरण करायच्या गोष्टी त्याला जशा नीट माहिती हव्यात, तशाच सादरीकरण न करण्याच्या गोष्टीही त्याला नीट माहिती हव्यात. समांतर जाणाऱ्या गोष्टी समोर याव्यात म्हणून तो अभिनय करीत असतो. तो एक शक्यता सादर करून दाखवित असतो. परंतु त्याचवेळी त्याने प्रेक्षकांना अनेक शक्यतांसंबंधी तर्क करणे शक्य व्हावे असा अभिनय केला पाहिजे. उदाहरणार्थ, तो जेव्हा म्हणतो की “तुला याची किंमत मोजावीच लागेल”, त्यावेळी तो “तुला मी क्षमा करतो” असे म्हणणार नाही. आपल्या मुलांचा तो जेव्हा तिरस्कार करीत असतो, तेव्हा त्यांच्यावर तो प्रेम करणार नाही. स्टेजच्या डाव्या बाजूला तो जेव्हा उतरेल, तेव्हा तो उजव्या बाजूने स्टेजवर चढत आहे असे दाखविता येणार नाही. तो ज्या गोष्टी करीत असतो, त्यातच तो काय करीत नाही हे समाविष्ट झालेले असते. त्याचे प्रत्येक वाक्य व हावभाव एक निर्णय दाखवित असते. त्याच्या पात्रांचे निरीक्षण केले जात असते, त्यांची परीक्षा घेतली जात असते. या सान्या प्रक्रियेसाठी एक तांत्रिक स्वरूपाचा शब्दसमूह निश्चित करता येईल : “नाही---परंतु.” हा तो शब्दसमूह असू शकेल.

रंगमंचावर आपण सादर करीत असलेल्या पात्रात आपले पूर्ण रूपांतर होणार नाही याची काळजी अभिनेता घेत असतो. तो लिअर नसतो, हार्पगॉन नसतो आणि श्वाइकही नसतो. ह्या पात्रांचे दर्शन तो प्रेक्षकांना घडवित असतो. त्यांचे शोरे, टिपण्या तो अत्यंत प्रामाणिकपणे पुनःनिर्मित असतो. त्याची वागण्याची रीत आणि माणसासंबंधीचे ज्ञान तो आपल्यापरीने सर्वासमोर आणीत असतो. पण याचा अर्थ असा नाही की दुसऱ्यांना किंवा स्वतःला आपण दुसरेच कोणीतरी आहोत असे सांगत असतो. निर्माता आपल्या सहकाऱ्यांना नाटकातील एखादा भाग कसा सादर करावा हे सांगत असतो. याचाच दुसरा अर्थ हा की अभिनेत्याचे

पात्रात रूपांतर होणे हे नाटक या संकल्पनेत अनुस्यूत होत नाही. मी हेच मांडीत आहे. अभिनेत्यांना माझे हे म्हणणे समजू शकेल. अभिनेता काही स्वतःचे आयुष्य लोकांसमोर मांडीत नसतो, तसेच त्याचेही पात्रामध्ये रूपांतर होत नसते. तो तांत्रिक बाजूवर भर देत असतो, केवळ एक सूचना करणाऱ्या माणसाची भूमिका घेत असतो अशा माणसाचा दृष्टिकोण तो स्वीकारीत असतो. आपले पात्रात पूर्ण रूपांतर होत नसते हे एकदा अभिनेत्याला समजले की मग तो आपण त्या पात्राला अभिनित करीत आहोत, improvise करीत आहोत ही भूमिका तो घेईल. आपण भूमिका करीत नसून एखाद्या उद्धरणासारखे आपले काम असते अशी त्याची भूमिका असते. त्याचवेळी त्याला उद्धरणाचे सारे ओव्हरटोन्स व्यक्त करावे लागतात. त्याचा पूर्ण मानवी, स्पष्ट आणि ठळक concrete आकार त्याला व्यक्त करावा लागतो. अशा रीतीने त्याचे हावभाव जरी एका नकलेचे प्रतिनिधित्व करीत असले, तरी मानवी कृतींचा पूर्णांशय त्यात असायला हवा.

अभिनय करीत असताना स्वतःचे पूर्ण रीतीने पात्रात रूपांतर होऊ द्यायचे नाही हे एकदा त्याने स्पष्ट केले की मुख्यतः तीन गोष्टींच्या मदतीने तो पात्रांच्या कृती, शैरे आणि मते एलिअनेट करू शकेल.

- १) तृतीय पुरुषी निवेदनाचा आधार घेऊन
- २) भूतकाळाकडे वळून
- ३) रंगमंचावरील सूचना मोठ्याने म्हणून.

अलिप्त दृष्टिकोण अभिनेत्याच्या दृष्टीने योग्य असल्याने तृतीय पुरुषी निवेदन आणि भूतकाळदर्शक रूपांचा वापर केला पाहिजे. नाटकात रंगमंचाविषयी काय सूचना आहेत, तो जी वाक्ये म्हणत असतो त्यावर कोणत्या टिप्पण्या आहेत हे तो नीट पाहील आणि तालमीच्या वेळी तो भाग मोठ्याने म्हणेल. उदाहरणार्थ, तो म्हणेल की तो उभा राहिला आणि रागाने म्हणाला 'त्याने खाल्ले नव्हते' किंवा तो म्हणेल : "त्याला पूर्वी असे सांगितले नव्हते आणि ते खरे की खोटे आहे हे त्याला माहिती नव्हते" किंवा तो असे म्हणेल : "तो हसला आणि बळेबळेच म्हणाला." रंगमंचीय सूचना तृतीय पुरुषी निवेदन पद्धतीने म्हटल्याने आवाजातील दोन सुरांचा संघर्ष होतो, त्यातील दुसऱ्या सुरांचे, म्हणजे संहितेच्या सुरांचे एलिअनेशन होते. ही शैली प्रथम शब्दाद्वारे आणि मग नाटकाच्या रूपरेखेत व्यक्त होत असते व मग प्रत्यक्ष रंगमंचावर ती एलिअनेशन घडवून आणते- भूतकाळाकडे वळल्यावर निवेदकाला एक विशिष्ट भूमिका (स्टँडपॉईंट) मिळते आणि तो त्या भूमिकेद्वारे मिळणाऱ्या विशिष्ट दृष्टिकोणाने आपल्या वाक्यांकडे पाहू लागतो. वक्त्याला कोणताही अवास्तव दृष्टिकोण न घेताही आपली वाक्ये एलिअनेट करता येतात. त्याने सारे नाटक वाचलेले असते आणि नाटकाच्या

शेवटाच्या संदर्भात, त्याच्या परिणामाच्या संदर्भात त्या वाक्यांसंबंधी निर्णय घेणे प्रेक्षकांपेक्षा त्याला अधिक सोपे जाते. कारण प्रेक्षकाला ते नाटक तितके माहीत नसते, त्या विशिष्ट वाक्याच्या संदर्भात तर तो परकाच असतो.

या साऱ्या संमिश्र अशा प्रक्रियेमुळे तालमीच्या वेळी संहितेचे एलिअनेशन घडून येते आणि सादरीकरणातही तसेच होते. अभिनेत्याच्या प्रेक्षकाबरोबरील सरळ स्वरूपाच्या नात्यामुळे तो करीत असलेली शब्दफेक त्या त्या वाक्याला असणाऱ्या महत्त्वानुसार बदलते. इथे न्यायालयातील साक्षीदाराचे उदाहरण घ्या. नाटकातील पात्रे जे अधोरेखित करीत असतात, आपल्या म्हणण्यावर जो भर देत असतात त्या साऱ्याचा परिणाम अभिनयात विकसित झाला पाहिजे. अभिनयातील वैविध्य परिणामकारकपणे विकसित केले पाहिजे. अभिनेता प्रेक्षकांकडे जेव्हा वळतो तेव्हा त्याने मनापासून वळले पाहिजे. जुन्या पद्धतीच्या थिएटरमधील अन्य पात्रांपासून दूर जाऊन (असाइड्स) किंवा स्वगत पद्धतीने अभिनय सादर करण्याच्या तंत्राचा त्याने वापर करता कामा नये. काव्यमाध्यमातून एलिअनेशन परिणाम मिळविण्यासाठी अभिनेत्याने तालमीच्या वेळी काव्यमय भागाचे गद्यात रूपांतर करून पाहिले पाहिजे आणि त्याचबरोबर त्या काव्याकरिता ज्या हालचाली ठरविल्या असतील त्या गद्याच्या वेळी देखील केल्या पाहिजेत. शब्दमाध्यमाचा धिटाईने आणि सुंदरपणे वापर करून संहिता एलिअनेट करणे शक्य होते. (अभिनेत्याच्या बोलीभाषेमध्ये गद्यभाषांतर करूनही एलिअनेशन करता येईल.)

आता मी इथे जेश्र (gesture)चा विचार करणार आहे. प्रथमच एक स्पष्ट केले पाहिजे की ज्यांचा ज्यांचा भावनांशी संबंध येतो, त्या सर्व गोष्टी बाह्य रूपात म्हणजेच प्रत्यक्षपणे सादर केल्या पाहिजेत, त्यांचे रूपांतर हावभावात (जेश्र) केले पाहिजे. नाटकातील पात्रांच्या भावनाविष्कारासाठी उघड व स्पष्ट स्वरूपाची अभिनय आविष्कारपद्धती अभिनेत्याने शोधली पाहिजे. त्या पात्राच्या मनात जे चालते, ते त्याने आपल्या कृतीतून व्यक्त करायचे असते. जी विशिष्ट भावना स्पष्टपणे समोर आणायची असते तीवरील सारी बंधने त्याने हटवायची असतात, म्हणजे हावभावातून सारे स्पष्ट करणे शक्य होईल. खास ऐटीत, डौलात आणि पूर्ण सामर्थ्यानिशी हा एलिअनेशन परिणाम साधणे शक्य होईल.

आपल्याला चिनी अभिनयशैलीत हावभावाचा (जेश्रचा) प्रभावी उपयोग पहायला मिळतो. चिनी अभिनेता आपल्या स्वतःच्याच हालचाली पाहत आहे असे दाखवून हा एलिअनेशन परिणाम साधला जातो.

हावभाव, काव्य इत्यादीद्वारा अभिनेता जे दाखवीत असतो ते परिपूर्ण स्वरूपाचे असले पाहिजे. आणि त्यावर तालीम पूर्ण केल्याचा शिक्का असला

पाहिजे. प्रेक्षकांना असे वाटले पाहिजे की हे सारे सहजसाध्य आहे आणि सर्व अडचणींवर अभिनेत्याने मात केली आहे. आपले तंत्रावरील प्रभुत्व, आपली कला अभिनेत्याने प्रेक्षकांना सहजपणे ध्यानात घ्यायला लावली पाहिजे. अभिनेता प्रेक्षकांसमोर जेव्हा सर्व प्रसंग उभा करतो तेव्हा प्रेक्षकांना वाटले पाहिजे की तो प्रसंग तसाच घडला आहे आणि त्याचप्रकारे तो घडला असता. अभिनय करीत असताना तो प्रसंग घडल्याचे आपले अर्थकथन (व्हर्शन), आपला दृष्टिकोण, आपली कहाणी यावरच त्याने भर दिला पाहिजे.

अभिनेत्याचे पात्राबरोबर तादात्म्य होत नसल्याने आपण चित्रित करीत असलेल्या पात्राच्या संदर्भात तो निश्चित स्वरूपाचा दृष्टिकोण घेत असतो. त्या पात्राच्या संदर्भात आपला काय विचार आहे हे तो दाखवू शकतो. प्रेक्षकांनी पात्राशी तादात्म्य होऊ नये, योग्य वाटेल तिथे त्यांनी पात्रांवर टीका करावी असे त्यांना तो सुचवीत असतो.

एक सामाजिक-चिकित्सक दृष्टीने तो पात्रांकडे पाहतो. नाट्यप्रसंग सादर करताना समाजासमोर येणाऱ्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या बाजू तो प्रकाशझोतात आणतो. त्याचे सादरीकरण म्हणजे त्याने प्रेक्षकांबरोबर समाजस्थितीबद्दल केलेली एक प्रकारची चर्चाच असते. तो स्वतः ज्या वर्गातून आलेला असतो त्याचा विचार करून तो प्रेक्षकांना सामाजिक स्थिती बदलायला तरी सांगत असतो किंवा तिचे समर्थन तरी करायला सांगत असतो.

एलिअनेशन परिणाम घडवून आणण्याचा हेतू प्रत्येक प्रसंगासाठी सामाजिक जेस्टला एलिअनेट करणे हा असतो. सामाजिक जेस्ट म्हणजे विशिष्ट काळातील लोकांमधील परस्पर सामाजिक संबंधांना अनुकरणाद्वारा किंवा हावभावाद्वारा अभिव्यक्त करणे.

त्यामुळे तो विशिष्ट प्रसंग एका निश्चित स्वरूपात प्रेक्षकांसमोर, समाजासमोर आणता येतो. प्रवेशांना शीर्षके दिल्यास समाजाला जणू ते समजण्याची किल्लीच दिल्यासारखे होईल. त्या शीर्षकांना एक ऐतिहासिक गुणवत्ता मिळाल्यासारखे होईल.

आपली ही चर्चा आपल्याला एका महत्त्वाच्या तांत्रिक साधनाकडे वळविते. ते साधन म्हणजे ऐतिहासिकीकरण होय.

नाटकातील प्रसंग एका व्यापक अर्थाने ऐतिहासिक आहेत असे समजून अभिनेत्याने सादर केले पाहिजेत. ऐतिहासिक प्रसंग हे विशिष्ट काळाशी संबंधित असणारे वैशिष्ट्यपूर्ण असे प्रसंग असतात. त्या प्रसंगात गुंतलेल्या व्यक्ती निश्चित स्वरूपाचे स्वभाववैशिष्ट्य असलेल्या किंवा माणसाचे वैश्विक पातळीवर प्रतिनिधित्व करणाऱ्या नसतात. त्यांच्या स्वभाव वैशिष्ट्यात इतिहासाच्या ओघात

निर्माण झालेले घटकही समाविष्ट असतात. आणि त्या कालखंडानंतर येणाऱ्या काळाच्या दृष्टीतून त्यांच्यावर टीकाही होऊ शकते. अशा रीतीने सतत होणाऱ्या उत्क्रांतीमुळे आपल्यासमोर जी पात्रे जन्मास येत असतात, त्यांचे वियुक्तीकरण (एलिअनेशन) होणे शक्य असते.

एखादा इतिहासकार जसा भूतकाळातील घटनांच्या संदर्भात एक अलिप्त असा दृष्टिकोण घेत असतो, तसाच दृष्टिकोण अभिनेताही समकालीन घटनांच्या संदर्भात आणि लोकांच्या वागण्याच्या संदर्भात घेऊ शकतो. त्या प्रसंगांना आणि पात्रांना त्याने एलिअनेट केलेले असते.

सर्वसामान्य जीवनातील प्रसंग आणि पात्रे आपल्या आजूबाजूच्या परिसरातील असल्याने आपल्या माहितीची असतात व म्हणून ती स्वाभाविक वाटतात. त्यांना एलिअनेट केल्याने ती लक्षणीय आहेत असे दाखवणे शक्य होते. विज्ञानाने दैनंदिन जीवनातील स्वयंस्पष्ट आणि सार्वत्रिक स्वरूपाच्या घटनांबद्दल नाराजी व्यक्त करणारे तंत्र अत्यंत काळजीपूर्वक निर्माण केले आहे. असे हे उपयुक्त तंत्र कलेने का वापरू नये हा प्रश्नच आहे. उत्पादकशक्तीत झालेल्या वाढीमुळे विज्ञानात असा दृष्टिकोण निर्माण झाला, कलाक्षेत्रातही हा दृष्टिकोण उपयुक्त ठरू शकेल.

जर्मनीतील एपिक थिएटरच्या निर्मितीत एलिअनेशन तंत्राचा जो प्रायोगिक वापर झाला त्यामुळे हे स्पष्ट झाले की एलिअनेशन तंत्राच्या वापरामुळेही भावनानिर्मिती शक्य आहे. या भावना पारंपरिक थिएटरपेक्षा वेगळ्या प्रकारच्या असू शकतात. प्रेक्षकांनी जर त्यांच्या संदर्भात चिकित्सक दृष्टिकोण बाळगला, तर त्याला कलात्मक दृष्टिकोण असे मानता येईल. एलिअनेशन तंत्राचे वर्णन जितके अस्वाभाविक वाटते, तितका त्याचा प्रत्यक्ष वापर मात्र वाटत नाही. नेहमीच्या पठडीतल्या शैलीवैविध्यापेक्षा (स्टायलायझेशन) हा वेगळ्या प्रकारे केलेला अभिनय असतो हे मात्र खरे. एपिक थिएटरमधील एलिअनेशन तंत्राचे सामर्थ्य त्याच्या सहजतेत, व्यावहारिकतेत आणि विनोदात जसे असते, तसेच त्याने प्राचीन काळापासून पारंपरिक नाटकाला जे गूढ घटक चिकटलेले आहेत त्यांच्या केलेल्या त्यागातही आहे. जगात सुव्यवस्था लावणे शक्य आहे हे दाखवणे हाही एलिअनेशन परिणामाचा एक उद्देश आहे.

### परिशिष्ट (निवडक नोंदी)

३.

स्टेजवरील झगमगीत प्रकाशयोजनेसारख्या तांत्रिक साधनांचा आणि

एलिअनेशन परिणाम निर्माण करणाऱ्या अभिनयाच्या नव्या तंत्राचे थोडक्यात वर्णन / १२१



प्रकाशयोजनेचा मूळ स्रोत काय आहे हे स्पष्टपणे दाखवण्याचा हे नवे तंत्र प्रयत्न करते.

(अर्धवट प्रकाशात असणारा रंगमंच आणि संपूर्ण अंधारातले प्रेक्षागृह यामुळे प्रेक्षकाला आपल्या शेजारच्या प्रेक्षकाच्या चेहऱ्यावर कोणता भाव आहे हे पाहता येऊन त्याचे चित्त ठिकाणावर राहते.)

### प्रकाशयोजनेचे मूळ स्पष्ट करणे

प्रकाशयोजनेच्या मुळाशी असणारे साधन प्रेक्षकांना दाखविले की इतर नाट्यप्रयोगात जो आभास प्रेक्षकांना होत असतो तो इथे होत नाही. त्यामुळे प्रेक्षकांची एकाग्रताही सहसा भंग पावत नाही. आपण अभिनेत्यांवर आणि त्यांच्या सादरीकरणावर प्रकाश टाकत असताना प्रकाश झोताची साधने जर प्रेक्षकांना दाखवली तर नाटक म्हणजे सहज घडलेला, तात्पुरता, असा तालीम न केलेला नाट्यप्रसंग अशी प्रेक्षकांची भावना आणि आभास कमी होईल. प्रेक्षकाला मग वाटेल की ही सारी खटाटोप आणि व्यवस्था आपल्याला काहीतरी दाखविण्यासाठी केलेली आहे. खास अशा चौकटीत, प्रखर प्रकाशात कशाची तरी पुनरावृत्ती करून दाखवण्यात येत आहे. जुन्या पद्धतीच्या थिएटरमध्ये प्रकाशसाधने लपविण्यात येत होती. इथे ती दाखवली जातात. मुष्टियुद्धासारख्या खेळाच्या वेळी प्रकाशसाधने लपविली जात नाहीत. खेळाचे सामने पुरस्कृत करणारे लोक आणि आधुनिक थिएटर करणारे लोक यात फरक जरूर आहे, पण त्यांच्यात समान असणारी गोष्ट म्हणजे त्यातील प्रकाशसाधने लपविली जात नाहीत.

(ब्रेख्ट : 'दर ब्यूननबाव देस् एपिशन टयाटर्स')

### ५. एका सुप्रसिद्ध डॅनिश अभिनेत्याचे हे उद्गार पहा :

“मला खरोखरच मी मरणपंथाला लागलो आहे असे वाटले, तर इतरांनाही तसेच वाटेल. माझ्या हातात खंजीर असल्याचा अभिनय मी केला आणि माझ्या समोरच्या मुलाला त्याने मारणार असे दाखवले तर प्रत्येकाचा भीतीने थरकाप उडेल... हा सारा खेळ आपण आपल्या भावनांच्या माध्यमाने दुसऱ्यांपर्यंत आपली मानसिक अवस्था व क्रिया पोहोचविण्यासाठी करीत असतो. दुसऱ्या पद्धतीने हे म्हणणे असे मांडता येईल : एखादी भावना इतकी प्रखर व्हावी की तिचे रूपांतर एक प्रकारच्या वेडात (ऑब्सेशन) व्हावे; ते वेड मग विचारात रूपांतरित व्हावे. अशा रीतीने हे सारे झाल्यास ती सर्वात जास्त संसर्गजन्य अशी गोष्ट होईल. आणि त्याबाहेरील कोणतीही गोष्ट दुर्लक्षण्यासारखी होईल.

“रंगमंचावरील अभिनेता पूर्णतः कल्पिताने वेढलेला असतो... आणि ते सारे खरेच आहे असे त्याला स्वतःला वाटले पाहिजे, त्याला जणू काही खात्रीने वाटले पाहिजे की रंगमंचावरील त्याच्या भोवतालच्या गोष्टी जिवंत, वास्तव आहेत. आपल्याबरोबर प्रेक्षकांनाही त्याने हे पटवून दिले पाहिजे. आपल्या काम करण्याच्या पद्धतीचा हा गाभाच आहे... उदाहरणासाठी टोपीसारखी गोष्ट घेऊ या. टेबलावर किंवा जमिनीवर ठेवून ती टोपी नसून उंदीर आहे असे माना. स्वतःलाही समजवायचा प्रयत्न करा की ती टोपी नसून उंदीर आहे. त्याचे चित्र मनाशी जुळवा, त्याचा आकार आणि रंग याची कल्पना करा... अशा रीतीने आपल्यासमोरच्या वास्तवाला आपण ते आहे यापेक्षा वेगळे आहे असे मानू लागतो. त्याचवेळी प्रेक्षकांनाही आपल्याला दिसणारी ती गोष्ट तशीच दिसावी याचे तंत्रही शिकावे लागते.

हे सारे जादूच्या शाळेतील पाठ्यक्रमासारखे तुम्हाला वाटेल. परंतु ते अभिनयातच मोडते. स्टानिस्लावस्कीच्या पद्धतीत ते मोडते. अभिनेता आपल्या तंत्रामुळे जिथे उंदीर नाही, तिथे उंदीर आहे असे समजून घ्यायला भाग पाडतो. आता हे तंत्र सत्याच्या प्रसारासाठी किती उपयोगाचे आहे हे सांगता येणार नाही. परंतु पुरेसे मादक द्रव्य दिल्यास प्रत्येक प्रेक्षकाला तो गुलाबी रंगाचा उंदीर आहे हे अभिनयाद्वारे पटवून देणे अवघड जाणार नाही.

### ७. उद्धरण

पात्राबरोबर मुक्त आणि सरळ स्वरूपाचे नाते असणारा अभिनेता आपल्या पात्राला जणू काही स्वतःहून बोलू देतो, हालचाली करू देतो. स्वतः तो एक रिपोर्टच सादर करतो. प्रेक्षकांना तो हे जाणवून देत असतो की तो सादर करीत असलेली नाट्यसंहिता उत्स्फूर्त नसून पाठ केलेली आहे. तिला निश्चित आकार व लांबी आहे. या वस्तुस्थितीचा खास अर्थ असतो असे नाही. कारण आपल्याला हे माहित असते की हा रिपोर्ट त्याच्यासंबंधी नसून दुसऱ्यासंबंधी आहे. जरी तो आपल्या स्मरणशक्तीवर अवलंबून राहून आपली भाषणे म्हणत असला तरी त्याचा दृष्टिकोण तोच राहिल. (---)

### ८.

आजवरच्या अभिनेत्यांच्या तुलनेत एपिक अभिनेत्याला बरीच सामग्री जमा करायला लागते. आपण राजे, विद्वान, कबर खणणारा आहोत असे त्याला लोकांसमोर आणायचे नसते; तर राजे, विद्वान, कबर खणणारेच लोकांसमोर

आणायचे असतात. म्हणजेच त्याला आपल्या सभोवतालच्या खऱ्या वास्तवाकडे पहावे लागते. याशिवाय अनुकरण कसे करावे हे त्याला शिकावे लागते. ही गोष्ट जणू काही त्याचे व्यक्तिमत्त्वच नाहीशी करते. म्हणून आधुनिक पद्धतीत तिला प्रोत्साहन दिले जात नाही.

९.

नाटक सादर करताना थिएटर अनेक प्रकारे एलिअनेशन परिणाम आणू शकते. म्युनिक येथे **एडवर्ड २** चा प्रयोग झाला त्यावेळी सीन्सच्या आधी शीर्षके दाखवली गेली आणि त्या त्या सीन्सचा काय आशय आहे, त्यात काय होणार आहे हे सांगितले गेले. **द थ्री पेनी ऑपेरा**च्या बर्लिनमधील प्रयोगात नाटकातील गाणी म्हटली जात असताना त्यांची शीर्षके प्रक्षेपित करण्यात आली. **मान ईस्ट मान**च्या बर्लिन येथील प्रयोगात प्रत्यक्ष कृतीच्या वेळी अभिनेत्यांच्या आकृती मोठ्या पडद्यावर प्रक्षेपित करण्यात आल्या.

१३.

अभिनेत्यांना प्रेक्षकांच्या संदर्भात जे स्वातंत्र्य असते त्याचा विचार करताना लक्षात येते की ते प्रेक्षकांना बिनचेहऱ्याची गर्दी मानीत नाहीत. प्रेक्षकांच्याकडे ते भावनांच्या खड्ड्यातील कचरा असे म्हणू पाहत नाहीत. प्रत्येकाला ते एकाच तऱ्हेने संबोधित नाहीत. प्रेक्षका-प्रेक्षकामधील संवाद केवळ चालूच रहावा असे नसून तो वाढावा म्हणून आपला अभिनेता प्रयत्न करीत असतो. प्रेक्षकात त्याचे शत्रू आणि मित्र असतात. एखाद्या प्रेक्षकांच्या गटाशी त्याचे मैत्रीपूर्ण संबंध असतात, तर दुसऱ्या एखाद्या गटाशी त्याचे भांडण असते. तो बाजू घेत असतो. आपल्या पात्राचीच तो नेहमी बाजू घेतो असे नसून कधी त्याच्या विरोधीही तो पवित्रा घेत असतो. (कमीतकमी त्याचा मूळ दृष्टिकोण असा असतो, मात्र वेगवेगळ्या वेळी असणाऱ्या मागणीप्रमाणे त्याचा दृष्टिकोण बदलतही असतो. काही वेळा साऱ्या गोष्टी सारख्याच महत्त्वाच्या असतात. अशा वेळी अभिनेत्याने आपला निर्णय राखून ठेवला पाहिजे. हे सारे त्याने आपल्या अभिनयातून दाखवले पाहिजे.)

१४.

जर **किंग लिअर**च्या पहिल्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात लिअरने आपल्या मुलींमध्ये राज्याची विभागणी करीत असताना राज्याचा नकाशा फाडला तर त्याने केलेल्या राज्यविभागणीचे एलिअनेशन होईल. त्यामुळे आपले त्याच्या राज्याकडे

जसे लक्ष जाईल, तसेच आपल्या हेही लक्षात येईल की राज्याला खाजगी मालमत्ता मानणारा लिअर हा कुटुंबालाही खाजगी मालमत्ता समजण्याची सरंजामशाही कल्पना बाळगून आहे. **ज्युलिअस सीझर**मध्ये ब्रुटसचे काम करणारा अभिनेता आपल्या स्वगतात जुलमी सीझरच्या जुलमीपणाविषयी भाषण करीत असताना आपली सेवा करणाऱ्या गुलामाला अपमानास्पद रीतीने वागवील तेव्हा जुलमी सीझरचा ब्रुटसने केलेला खून एलिअनेट होईल. मारिआ स्टुअर्टचे काम करीत असताना विगेलने आपल्या गळ्यातील क्रॉस काढला आणि वारा घेण्यासाठी त्याचा पंख्यासारखा व लाडिकपणे (कॉकेशिली) उपयोग केला.

### १७. दैनंदिन जीवनाचा भाग म्हणून एलिअनेशन परिणामाचा वापर

एलिअनेशन परिणाम ही नेहमी घडणारी, सर्वसामान्य गोष्टच आहे. एखाद्या गोष्टीकडे दुसऱ्या कोणाचे वा स्वतःचेच लक्ष वेधण्यासाठी वापरायचे ते एक तंत्र आहे. शिक्षणक्षेत्रात तसेच व्यापाराच्या क्षेत्रात त्याचा नेहमी वापर होत असतो. ज्या गोष्टीसंबंधी आपल्याला विशेष अशी माहिती घ्यायची असते ती वस्तू नेहमीच्या व्यवहारातील, तसेच आपल्या माहितीची सर्वसामान्य स्वरूपाचीच वस्तू असते, तिचे खास स्वरूपाच्या, लक्षणीय, अनपेक्षित रूपाच्या वस्तूत रूपांतर करण्यासाठी एलिअनेशन परिणाम तंत्राचा वापर करण्यात येतो. जे स्पष्ट स्वरूपाचे असते त्याला अस्पष्ट, अगम्य रूप दिले जाते. पण हे करण्याचा उद्देश मात्र ती गोष्ट समजावी, सोपी व्हावी हाच असतो. नेहमीच्या परिचयाच्या गोष्टीचे साधेपणाचे आवरण काढून घेतले पाहिजे. आपल्या नेहमीच्या परिचयाच्या वस्तूचे स्पष्टीकरण आवश्यक नाही ही कल्पना आपण सोडून दिली पाहिजे. ती गोष्ट कितीही वारंवार घडणारी, सर्वसामान्य, कमी दर्जाची असली तरी ती फार वैशिष्ट्यपूर्ण आहे असे एलिअनेशन परिणामामुळे मानले जाईल.

एलिअनेशन परिणामाचे नेहमीचे उदाहरण म्हणजे खालील प्रश्न : “तुम्ही तुमच्या घड्याळाकडे कधी लक्षपूर्वक पाहिले आहे काय?” हा प्रश्न विचारणाऱ्याला माहिती असते की मी खूपदा घड्याळाकडे पाहिलेले असतेच. परंतु त्याच्या प्रश्नामुळे मी नेहमी पाहत असलेली घड्याळ ही वस्तू माझ्या डोळ्यांसमोरून दूर केली गेली आणि त्या वस्तूने मला काही सांगणेही बंद केले. मी त्या वस्तूकडे वेळ पाहण्यासाठी बघत असे आणि आता मात्र तो प्रश्नकर्ता मला काहीशा उद्धटपणे विचारतो तेव्हा मला समजते की घड्याळाकडे आश्चर्यकारक नजरेने पाहणे मी सोडून दिले आहे. ते घड्याळ एक आश्चर्यकारक असे यंत्र आहे. अशाच पद्धतीने व्यापारासंबंधीची चर्चा जर या वाक्याने सुरू झाली तर एलिअनेशन परिणामाचे ते साध्यातले साधे असे उदाहरण होईल - “तुमच्या कारखान्यातील सांडपाणी सतत चौवीस तास

नदीत सोडले जाते, त्या सांडपाण्याचे काय होते याचा तुम्ही कधी विचार तरी केला आहे काय?’ आता हे सांडपाणी कोणीही न पाहता नदीत वाहून गेले असे म्हणता येणार नाही. ते नदीत सोडण्यासाठी पाट बनवलेले असतात, सांडपाण्याने नदीच्या पाण्याचा रंग बदलतो. सर्वांच्या देखतच ते पाणी वाहून गेलेले असते. पण ते सांडपाणीच असते. उत्पादनाच्या दृष्टीने ते सांडपाणी अगदीच निकामी असते. पण वर विचारलेल्या प्रश्नाने उत्पादनाच्या दृष्टीने त्याचा वापर होण्याची शक्यता जेव्हा सुचवली जाते तेव्हा आपण त्यात एकदम रस घेऊ लागतो. त्या प्रश्नाने सांडपाण्याचे हेतुपूर्वक एलिअनेशन केले गेले. एलिअनेशन परिणामामध्ये जी अगदी साधी अशी वाक्ये वापरली जातात ती बहुधा नाही -परंतु या स्वरूपाच्या रचनेची बनवलेली असतात. (उदाहरणार्थ त्याने ‘आत ये’ असे म्हटले नाही, तर ‘पुढे चालत रहा’ असे म्हटले किंवा ‘त्याला आनंद वाटला नाही’, तर ‘तो आश्चर्यचकित झाला.’) त्यात एक अपेक्षा व्यक्त केलेली असते. अनुभवाच्या आधारावर त्या अपेक्षेचे समर्थनही करता येते, परंतु ती अपेक्षा पुरी होत नाही. एखाद्याने तसा विचार केला असता... परंतु असा विचार त्याने करायला नको होता अशा प्रकारच्या वाक्यात दोन शक्यता असतात. त्या दोन्ही शक्यता दाखवून त्यातली दुसरी शक्यता प्रथम एलिअनेट करून मग पहिली शक्यताही एलिअनेट केली जाते. आपली आई कोणाची तरी बायको आहे हे लक्षात घेण्यासाठी एलिअनेशन परिणामाची गरज आहे. जेव्हा एखाद्याला सावत्र बाप मिळतो तेव्हा ही शक्यता निर्माण होते. कोर्टाचे बेलीफ वॉरंट घेऊन एखाद्या शिक्षकाच्यामागे लागतात, तेव्हा एलिअनेशन परिणाम घडतो. आपल्याला मोठे वाटणारे शिक्षक एकदम लहान वाटू लागतात. आधुनिक स्वरूपाची मोटरकार चालवल्यानंतर जर आपण जुन्या मॉडेलची ‘टी फोर्ड’ मोटर चालवली तर हा एलिअनेशन परिणाम मोटरकारच्या संदर्भात घडला असे म्हणता येईल. मोटर चालवताना आपल्याला अचानक स्फोट ऐकू येऊ लागतात कारण ती मोटरकार स्फोटाच्या तत्वावर चालते. प्राण्यांनी न ओढलेले वाहन चालू शकते हे पाहून आपल्याला आश्चर्य वाटते. थोडक्यात म्हणजे कार काय असते हे आपल्याला समजते. या मोटारी नव्या आहेत, विलक्षण आहेत, अभियांत्रिकी शास्त्राचा हा विजय आहे आणि त्या कृत्रिमही आहेत या नजरेने आपण त्यांच्याकडे पाहू लागतो. मोटरकारची संकल्पना तसे पाहिले तर निसर्ग या संकल्पनेतच येते, परंतु या संकल्पनेला आता एक कृत्रिम परिमाण मिळते. आणि यापुढे कृत्रिमता हे परिमाण निसर्ग या संकल्पनेचाही न पुसणारा भाग बनून जाते.

‘वस्तुतः’ किंवा ‘खरोखर’ हा शब्द एखादी गोष्ट प्रमाणित करतो किंवा एलिअनेट करतो. (तो वस्तुतः घरी नव्हता, त्याने म्हटले होते की तो घरी असेल, पण आम्ही त्याच्यावर विश्वास ठेवला नाही व त्याच्या घरी डोकावून पाहिले. किंवा

तो घरी असणार नाही ही गोष्टच शक्य नाही असे आम्हाला वांटले, पण ते खरे होते.) 'खरोखर' हा शब्दही एलिअनेशन घडवून आणण्यास मदत करतो. (मी खरोखर सहमत होत नाही) किंवा कार म्हणजे पंख नसलेले विमान असून ते जमिनीवर रांगते ही एस्किमोंची व्याख्या कारला एलिअनेट करते.

एका अर्थाने वरील स्पष्टीकरणामुळे एलिअनेशन परिणामच एलिअनेट होतो. आपण एक सामान्य स्वरूपाचे, नेहमी घडणारे, ज्याचा सार्वत्रिक वापर होतो अशा कृतीचे उदाहरण घेतले आणि त्याच्या वैशिष्ट्यांवर प्रकाश टाकून त्यांच्याकडे लक्ष वेधण्याचा प्रयत्न केला. परंतु हा परिणाम साधीत असताना आपण ज्यांनी खरोखरच प्रत्येक चित्रिकरणातून किंवा सादरीकरणामुळे एलिअनेशन परिणाम मिळत नसतो, तर काही चित्रणातूनच मिळतो आणि तो आपल्या नेहमीच्या परिचयाचाच असतो हे समजून घेतले आहे अशाच लोकांची मदत घेतली.

### बौद्धिक व भावनिक दृष्टिकोणासंबंधी

एम्पथीला नकार देणे म्हणजे भावनांना नकार देणे असे होत नाही. एम्पथीमुळे भावना निर्माण होतात हा स्थूल सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धांत चुकीचा आहे. असे असले तरी अॅरिस्टॉटलच्या पेक्षा वेगळ्या पद्धतीला अॅरिस्टॉटलच्या पद्धतीने सादर केल्या जाणाऱ्या भावनांची सावध समीक्षा केली पाहिजे. फ्युचरिस्ट, दादाइस्ट यांची प्रक्षोभक वागणूक आणि संगीत गोठवण्यासारख्या काही कलात्मक प्रवृत्ती भावनांचा संघर्ष झाल्याचे दाखवतात. वायमार रिपब्लिकच्या शेवटच्या वर्षात जर्मन नाटकात निश्चित स्वरूपाचा बौद्धिक प्रवाह निर्माण झाला. फॅसिझमने भावनांवर स्थूल प्रमाणात भर दिल्याने मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्रातील बौद्धिक भागाला धक्का बसला होता. त्यामुळे आम्ही बौद्धिक घटकांवर विशेष भर दिला. आज आपण बऱ्याच कलाकृतींमधील जोमदार बौद्धिक संदेशामुळे किंवा बुद्धिवादाच्या पुनरुज्जीवनाने किंवा बुद्धिवादाशी त्यांनी घेतलेल्या फारकतीमुळे त्यांची भावनिक परिणामकारकता कमी झाल्याचे पाहतो. ज्यांनी भावनांची पारंपरिक कल्पना सोडून दिली आहे त्यांना यापैकी कोणत्याही गोष्टीमुळे आश्चर्य वाटणार नाही.

भावनांना नेहमीच एक निश्चित स्वरूपाचा वर्गीय आधार असतो. कोणत्याही वेळी त्या जो आकार घेतात तो निश्चित रीतीने ऐतिहासिक आणि मर्यादित स्वरूपाचा असतो. त्या भावना कोणत्याही अर्थाने कालातीत किंवा वैश्विक अर्थाने मानवी भावना नसतात.

आपण जोवर कलाकृतींच्या भावनिक परिमाणांशी निगडीत असणाऱ्या हेतूंचा केवळ विचार करित असतो तोपर्यंत विशिष्ट भावनांचा विशिष्ट आस्थांशी संबंध जोडणे अवघड नसते. देलक्रायची Delacroix चित्रे आणि रिम्बॉ Rimbaud यांच्या Bateau Ivre मागील दुसऱ्या एम्पायरचे वसाहतवादी साहस कोणीही पाहू शकतो.

Bateau Ivreची तुलना जर कोणी किपलिंगच्या 'बॅलड ऑफ ईस्ट अँड वेस्ट'शी केली तर त्याला १९व्या शतकाच्या मध्यावरील फ्रेंच वसाहतवाद आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीचा ब्रिटिश वसाहतवाद यातील फरक लक्षात येईल. परंतु अशा कवितांचा आपल्यावर काय परिणाम होतो हे स्पष्ट करणे मात्र फार कठीण आहे. मार्क्सच्या लक्षात ही गोष्ट आली होतीच. आस्थांशी संबंधित असणाऱ्या भावनांप्रमाणे सामाजिक प्रगतीशी संबंधित असणाऱ्या भावनाही आपल्या मनात बराच वेळ घर करून राहतात. मधल्या काळात जर त्याविरोधी स्वरूपाच्या आस्था प्रबळ झाल्या नसत्या तर आस्थांशी आणि सामाजिक प्रगतीशी संबंधित असणाऱ्या कलाकृती आपल्या अपेक्षांपेक्षा अधिक प्रबळ आणि प्रभावी ठरतात. प्रत्येक पुढचे पाऊल हे आधी टाकलेल्या पुढल्या पावलाचा शेवट असतो. कारण तिथूनच हे पाऊल सुरू झालेले असते. त्याचवेळी या आधीच्या पावलाचाही वापर केला जातो. कारण माणसाच्या जाणिवेत पुढचे पाऊल म्हणून या अवस्थेत त्याची नोंद झालेली असते. यामध्ये एक मजेदार सामान्यीकरण (जनरलायझेशन), तसेच सतत चालू असणाऱ्या अमूर्तीकरणाची (अॅबस्ट्रॅक्शन) प्रक्रिया अनुस्यूत असते. जेव्हा आधीच्या पिढीतील लोकांनी आपल्यापर्यंत पोहोचविलेल्या कलाकृतींमुळे आपण आधीच्या युगातील वेगळ्या सामाजिक वर्गातील लोकांबरोबर काही भावनात्मक अनुभवात सहभागी होतो, तेव्हा आपल्याला म्हणावे लागते की सार्वत्रिक मानवी स्वरूपाच्या आस्थेच्या (इंटरेस्ट) अनुभवात आपण सहभागी होत असतो. त्या कलाकृतीतील माणसे जरी मृत असली तरी त्यांनी ज्या वर्गाच्या आस्थांचे प्रतिनिधित्व केले, त्यांच्यामुळे मानवी प्रगतीची वाट खुली झाली आहे. फॅसिझमच्या संदर्भातली मात्र आजची गोष्ट वेगळी आहे. फॅसिझम आज भावनांना मोठ्या प्रमाणावर आवाहन करित आहे. त्याच्या आवाहनाला बळी पडणाऱ्या बहुसंख्य लोकांच्या दृष्टीने त्या भावना त्यांच्या कोणत्याही आस्थांशी निगडीत नसतात.

### चिकित्सक दृष्टिकोण अकलात्मक असतो का?

एका जुन्या परंपरेतील लोक असे समजतात की चिकित्सक दृष्टिकोण मुख्यतः नकारार्थी स्वरूपाचा असतो. समीक्षकडे पाहण्याच्या शास्त्रीय व कलात्मक

दृष्टिकोणातील फरकाशी ही भिन्न मते निगडीत असतात. विरोधाभास व अलिप्तता हे कलात्मक रसग्रहणाचाच भाग आहेत हे काही लोकांच्या लक्षात येत नाही. अशा प्रकारचे रसग्रहण हे चिकित्सकपणे केलेले असल्याने वरच्या पातळीवरचे असते. ही चिकित्सा तंत्राशी संबंधित असते. ही गोष्ट साध्या निरीक्षणाशी संबंधित नसून चिकित्सक, वस्तुनिष्ठ, अलिप्त आणि विरोधाभास पद्धतीने जगाचे निरीक्षण करण्याशी संबंधित आहे.

असा चिकित्सक दृष्टिकोण कलेमध्ये आणण्यासाठी कलाकृतीतील नकारार्थी घटकांची होकारार्थी बाजू दाखविणे आवश्यक आहे. जगाची केलेली अशी समीक्षा क्रियाशील, व्यावहारिक व होकारार्थी स्वरूपाची असते. नदीच्या प्रवाहाची समीक्षा करणे म्हणजे तो सुधारणे, त्यात दुरुस्ती करणे होय. समाजाचे परीक्षण म्हणजे खऱ्या अर्थाने क्रांतीच होय. क्रांतिकाळात समीक्षा अगदी टोकाला नेली जाते आणि समीक्षक प्रत्यक्ष कृतिशील भूमिका बजावतो. अशा प्रकारचा कृतिशील, चिकित्सक दृष्टिकोण उत्पादनशीलतेतील कृतिशील घटक आहे. तो अत्यंत आनंददायी असाही घटक आहे. लोकजीवन समृद्ध करणाऱ्या गोष्टींना आपण कला हा शब्द वापरीत असलो तरी खऱ्याखऱ्या कलांनी लोकजीवनातील या कलांपासून वेगळे राहण्यात काय अर्थ आहे?

(फेर्सूख ११ मधील 'कूझबेशिबुंग आयनर नूअेन तेकनीक देर शॉसपिएलकून्स्ट दि आयनन् फेरफ्रॉमडुंगइफेक्ट' या लेखातील काही भाग)

**टीप :** हा लेख १९४० मध्ये लिहिला होता. परंतु तो त्यावेळी प्रसिद्ध झाला नाही हे सुरुवातीलाच स्पष्ट केले आहे. या लेखाच्या अखेरचा भाग गाळला असून तो पुनरावृत्तीच्या स्वरूपाचा आहे (त्यात चिनी अभिनयशैलीतील एलिअनेशन इफेक्ट्स मधला एक उताराही येतो.) 'स्टेज डिझाइन इन दि एपिक थिएटर' हा तिसऱ्या नोंदीतला लेख, ब्रेख्टच्या पेपर्समध्ये सापडत नाही. इथल्या संदर्भारूनच त्याचे अस्तित्व समजते. पहिल्या नोंदीतील नाटकांच्या यादीतील दोन नाटके ब्रेख्टची नाहीत. त्यावेळी त्याला जी नाटके महत्त्वाची वाटली त्यांची नावे त्याने दिली असावीत. त्याच्या बऱ्याच नाटकांचा त्यात उल्लेख नाही. आणि **द रुंडकॉफ उंद दि स्पिट्झ्कॉफ**चे नाव लिहिताना त्याने चूक केली आहे. या नोंदीची त्याच्या डायरीतील ३० जानेवारी १९४१ च्या नोंदीशी तुलना करणे उद्बोधक होईल.

“सहा पूर्ण नाटके (इथे ब्रेख्टची चूक आहे) थिएटरमध्ये सादर झाली नाहीत. **योहाना, फूर्श्ट उंद एलेंद, गॅलिलिओ, करेज आणि पुंटिला.**

सहा नाटके सादर केली गेली : **बाल, एडवर्ड, मान ईस्ट मान, श्री पेनी ऑपेरा, दि रुंडकॉफ उंद दि स्पिट्झ्कॉफ, दि मूटर.**

सोयीची वाटली नाहीत म्हणून गाळली : **योमेल्ल, दिकिशत.**”



या दोन्हीपैकी कोणतीही नोंद पूर्ण आहे असे म्हणता येणार नाही. त्यातील फरक पाहिला तर लक्षात येते की आपल्या स्वतःच्याच कलाकृतीविषयी ब्रेख्टची मते बदलत होती. आणि त्यांच्या बाबतीत तो कठोरता दाखवित होता.

१४व्या नोंदीच्या अखेरीस अभिनेत्यांनी अभ्यास करण्यासारखे सीन्स म्हणून ज्यांचा उल्लेख आहे ते सीन्स **हॅम्लेट**, **रोमिओ अँड ज्युलिएट** इत्यादींबरोबर अभ्यासायचे सीन्स आहेत. त्यातील पात्रे वेगळ्याच प्रकारे सादर केली आहेत. ते सीन्स **फेर्सूख** ११ मध्ये प्रकाशित झाले आहेत. त्यातील एकाचा प्रयोग **ब्रेख्ट ऑन ब्रेख्ट** या जॉर्ज टाबोरी, लॉट लेन्या प्रोग्रॅममध्ये झाला. ब्रेख्टची एक अप्रकाशित (आर्काइव १५४/१५६) नोंद असून त्यामध्येदेखील अभिनेत्यांच्यासाठी एका कोर्सचा प्रोग्रॅम दिला आहे. त्यात खालील गोष्टी समाविष्ट आहेत - १) बायबलमधील प्रवेश. २) शेक्सपीअरचे **हॅम्लेट** आणि **रोमिओ अँड ज्युलिएट** ३) ओस निश्ट विर्ड निश्टचा सुरुवातीचा आणि अखेरचा सीन (हे ब्रेख्टचे अखेरचे नाटक होते.) ४) **ए डॉग वेन्ट इन्टु द किचन** ५) **दि घुटेरचा** ५वा सीन.

□□□

## ३२. हौशी अभिनयावरील दोन निबंध

### अ. कामगार वर्गातील अभिनेत्यांच्या संदर्भातील एक-दोन मुद्दे

अभिनयातील सहजता ही कामगारवर्गातील अभिनेत्यांच्या संबंधातली सर्वात लक्षवेधक गोष्ट आहे. हा अभिनेता बूड्वा थिएटरमधला नट नसतो की कामगारांसमोर अभिनय करणारा बूड्वा नट नसतो. तो बूड्वा अभिनयशाळेत गेलेला नसतो. आणि सहजता आणि साधेपणा ही त्याच्या अभिनयाची वैशिष्ट्ये असतात. तो अभिनय या पेशाशी संबंध असलेल्या संस्थेचा सभासद नसतो. अभिनयातली सहजता ही त्याच्या अभिनयाची सुरुवात व अंतही असते.

साधा अभिनय हा चांगलाच अभिनय असतो असे मी मानत नाही हे मला सर्वप्रथम मान्य करू द्या. तसेच तो ज्यात कमी साधेपणा आहे अशा अभिनयापेक्षा आपोआप चांगला ठरत नाही हेही मी मान्य करतो. कलेविषयी आत्यंतिक ओढ असणाऱ्या परंतु अप्रशिक्षित व उत्साही अशा लोकांबद्दल मला आपोआप जिव्हाळा वाटत नाही, तसेच ज्यांची अभिरुची जुनाट झाली आहे म्हणजेच ज्यांना साधा पाव आणि खास बनवलेला उत्तम खाद्य पदार्थ यात आपल्याला फरक करता येत नाही याबद्दल अभिमान वाटतो अशा लोकांचे मला कौतुक वाटत नाही.

युरोप, आशिया आणि अमेरिका खंडांतील प्रमुख शहरातल्या छोट्या रंगभूमीवरील अभिनेत्यांवर फॅसिझमचा आघात झाला नाही. त्यांच्यात उच्चभ्रूपणाही आला नाही. त्यांचा अभिनय चौरस आहारासारखा नसला, तरी केवळ एका बाबतीतच तो साधा अभिनय आहे असे म्हणता येईल.

लहान जीव असलेली कामगार रंगभूमी नेहमीच गरीब परिस्थितीत असते. त्या रंगभूमीवर काम करणारे लोक नाट्यनिर्मितीवर फार खर्च करू शकत नाहीत. त्या रंगभूमीवरचे अभिनेते दिवसा श्रमाची कामे करतात. . . ज्यांना अशी श्रमाची कामे मिळत त्यांनाही जगण्यासाठी दुसरे काहीतरी काम करावेच लागते. शिवाय

कामाचा शोध घेणे हेही एक कामच आहे. असे अभिनेते जेव्हा संध्याकाळी तालमीसाठी येतात, तेव्हा ते इतरांइतकेच दमलेले असतात. त्यांच्या अभिनयातून त्यांची अतिरिक्त शक्ती (सरप्लस एनर्जी) व्यक्त होते. पुढे काही मोठे आश्वासन नसल्याने त्यांच्या अभिनयातील चमक कमी असते. माणसाच्या श्रेष्ठ अशा भावना वेगवेगळ्या व्यक्तिमत्त्वांची मानसशास्त्रीय बाजू, म्हणजेच त्यांचे समृद्ध असे अंतर्विश्व या कामगार रंगभूमीला दाखवणे शक्य होणारही नाही. या दृष्टीने पाहिल्यास या रंगभूमीवरचा अभिनय साधा, गरीब असतो.

तरीही त्यांच्या अभिनयात एक सहजता आढळते. ती सहजता विशिष्ट दृष्टिकोण आणि आस्थेशी निगडीत आहे. तिला काही निश्चित असा आधार आहे. जेव्हा जटिल प्रश्नांवर मात करून त्यांना सोपे बनवले जाते, समजायला सोपे केले जाते तेव्हा आपण साधेपणाची संकल्पना वापरतो. वरवर पाहता परस्परविरोधी वाटणाऱ्या गोष्टी, अत्यंत निराशा निर्माण करणाऱ्या गोष्टी, फार गुंतागुंतीचे प्रश्न विज्ञान फार व्यवस्थित मांडणी करून सोडवू शकते. त्यातून एक सहजसत्य उभे राहते. साधेपणा म्हणजे गरीबी किंवा दारिद्र्य नव्हे. श्रमिकवर्गातील उत्तम अभिनेते माणसांचे समूहजीवन जेव्हा यशस्वीपणे चितारतात तेव्हा याच साधेपणाचा अनुभव येतो.

कामगारवर्गाची लहानलहान नाट्यगृहे आजच्या जमान्यातील जटिल, गोंधळात टाकणाऱ्या परस्परसंबंधांवर वारंवार आश्चर्यकारक असा प्रकाश पाडतात. युद्धे कशी सुरू होतात; ती कोणाकोणात होतात, त्यांच्याकरिता कोण पैसा देत असते, दुसऱ्या लोकांवर जुलूम करण्यामुळे कोणता विनाश ओढवतो, बहुजनांचे प्रयत्न कोणत्या दिशेने होत असतात, काहींच्या सुखासाठी जीवनाची खरी कारणे कोणती, कोणाचे ज्ञान कोणाला मदत करते, कोणाच्या कृतीने कोणाला त्रास होतो या साऱ्या गोष्टी कामगारवर्गाची ही लहान आणि धडपडणारी थिएटरे दाखवित असतात. मी इथे केवळ नाटकासंबंधी बोलत नसून ही नाटके अत्यंत जिवंतपणे जे सादर करित असतात त्याबद्दल बोलत आहे.

अगदी थोडा अधिक पैसा खर्च केला तर कामगार रंगमंचावर दाखवलेली खोली खरीखुरी खोली वाटू लागते, थोडेसे बोलण्याचे प्रशिक्षण दिले तर या रंगमंचावरील अभिनेत्याचे बोलणे शिक्षित लोकांच्या बोलण्यासारखे होईल. लोकांनी थोडी अधिक दाद दिल्यास त्यांचे सादरीकरण अधिक जोमदार होईल. खाण्याकरिता आणि काही सुखसोयींकरिता थोडा अधिक पैसा पुरविता येणार नाही का? अभिनेत्यांना थकवा जाणवणार नाही इतपत सोयी आपण त्यांना पुरवू शकणार नाही का? समृद्ध बूड्वा थिएटरमध्ये उपलब्ध नसलेल्या सोयी पुरविणे कितीतरी अवघड आहे! त्या रंगमंचावरील युद्धासारखे युद्ध कसे दाखविता येईल?

बहुजनांचे प्रयत्न कोणत्या दिशेने होत असतात आणि मूठभरांची संपत्ती कोठून येत असते हे त्यांना कसे दाखविता येणार? माणसाच्या सामूहिक जीवनातील साधोसुधी पण श्रेष्ठ सत्ये त्यांना कशी सापडणार? ती सत्ये आपल्यापर्यंत ते कसे पोहोचविणार? कामगार रंगभूमीवरील दारिद्र्य जर दूर झाले, तर सादरीकरणातील दारिद्र्याची खूण असणाऱ्या साधेपणावर ती रंगभूमी मात करेल. परंतु समृद्ध असे बूड्वा थिएटर मात्र सत्याच्या शोधामुळे मिळणारा साधेपणा मात्र कधीच मिळवू शकणार नाही.

मग व्यक्तिगत जीवनातील भावना आणि विविध व्यक्तिमत्त्वांच्या मानसिक घडणीतील बदलाचे, समृद्ध अंतर्विश्वाचे काय? होय, बऱ्याच बुद्धिमंतांच्या मतानुसार समृद्ध जीवनाचा गरीब असा पर्याय असणाऱ्या समृद्ध अंतर्विश्वाचे काय? याचे उत्तर असे की जोवर कलेकडे पर्याय म्हणून पाहिले जाते, तोपर्यंत कलेला या प्रश्नाशी काहीच कर्तव्य नाही. जोपर्यंत व्यक्तिमत्त्व म्हणजे भौतिक वस्तू आणि 'व्यक्तिमत्त्व' मालकीचे असणाऱ्या मूठभर लोकांची ती मिरासदारी आहे असे मानले जाते तोपर्यंत हे असेच राहणार. तोवर श्रेष्ठ अशा व्यक्तिगत भावना कलाकृतीत केवळ विरूपित, कृत्रिम, जहाल स्वरूपाच्या आणि आक्रसलेल्या स्वरूपाच्या वाटतील. मानसिक घडणीतले बदल अयोग्य आणि आत्यंतिक स्वरूपाच्या अपवादासारखे वाटतील.

खरीखुरी अशी कला बहुजनांसमोर गरीबी स्वीकारते आणि त्यांच्याबरोबर विकसित आणि समृद्ध होत असते.

### (ब) हौशी रंगभूमीसंबंधीची चर्चा कितपत महत्त्वाची आहे?

रंगभूमीचा गंभीरपणे अभ्यास करणाऱ्या, तसेच रंगभूमीच्या सामाजिक हेतूचा विचार करणाऱ्या कोणालाही नाटकाच्या मुख्य धारेतील प्रमुख संस्थांबाहेरील रंगमंचाचा, म्हणजेच हौशी कलावंतांच्या प्राथमिक अवस्थेतील विरूपित (डिस्टॉर्टेड) आणि उत्स्फूर्त प्रयत्नाचा विचार करावा लागेल. व्यावसायिक कलावंतांच्या म्हणण्याप्रमाणे हौशी कलावंत जरी प्रेक्षकांना रंगमंचावर वावरायला वाव देत असले, तरी त्यांचे प्रयत्न करमणूक हा नाट्यहेतू साध्य करणारे असतातच. हौशी रंगभूमीच्या दृष्टीने स्वीडन हा देश विशेष सुसज्ज आहे. त्या देशातील अंतरामुळे तो जणू एक खंडच बनला आहे. राजधानीच्या शहरातील नाटककंपन्या प्रयोगासाठी त्या देशात दूरवर जाऊ शकत नाहीत. म्हणून दूरवर राहणारे लोक स्वतःचे असे थिएटर करीत असतात.

स्वीडनच्या हौशी रंगमंचावर सुमारे हजारभर हौशी नाटककंपन्या असून त्या

सुमारे पाच लाख लोकांसाठी वर्षातून किमान दोन हजार प्रयोग करित असतात. साठ लाख लोकांच्या देशातील अशा प्रकारची चळवळ म्हणजे एक फार मोठा सांस्कृतिक वारसा जपण्याची, पुरस्कारण्याची चळवळ आहे.

हौशी रंगमंचावरील प्रयोग कलात्मक व बौद्धिकदृष्ट्या कमी दर्जाचे असतात असे नेहमी म्हटले जाते. अशा प्रकारच्या दाव्याचा विचार आपण इथे करणार नाही. दुसऱ्या एका गटाचे असे मत आहे की हौशी रंगभूमीने सादर केलेल्या प्रयोगातील काही प्रयोग तरी या रंगभूमीच्या सहज कौशल्याची प्रचीती देतात, तर काही गटांनी केलेले प्रयोग पूर्णत्वाचा ध्यास घेणारेही असतात. असे असूनही हौशी रंगभूमीकडे ती कमी दर्जाची आहे या नजरेने पाहिले जाते. पण ती खरोखरच वाईट दर्जाची असती, तर इतकी टिकून कशी राहिली असती याचे मात्र आश्चर्य वाटते. ती खरोखरच हिशेबात घेण्यासारखी नाही का या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल.

हौशी कलावंतांच्या प्रयत्नांमुळे कलाक्षेत्राला काहीच फायदा होत नसला तर त्यांच्या प्रयत्नांचा विचार करण्यात अर्थ नाही या म्हणण्यात तथ्य नाही. चांगला प्रयोग जास्त चांगला परिणाम घडवित असतो, तसा रंगमंचावरील वाईट प्रयोग काहीच परिणाम घडवीत नाही असे काही म्हणता यायचे नाही. त्यामुळे चांगला प्रभाव पडत नसेलही, परंतु वाईट का होईना प्रभाव हा पडतोच. कलाक्षेत्रात त्यामुळे चांगले होत नसले, तरी नुकसानही होणार नाही हे म्हणणे बरोबर नाही. चांगल्या कलेमुळे कलासंवेदना जागृत होते, तर वाईट कलेमुळे तिचे नुकसान होते. त्या संवेदनेवर वाईट कलेचा परिणाम होतोच.

बऱ्याच लोकांना कलेच्या चांगल्या किंवा वाईट परिणामांची कल्पना नसते. त्यांना वाटते की एखादी कलाकृती चांगली नसली तरी प्रेक्षकांच्या मनाचा ती ठाव घेत नसल्याने त्यांच्यावर तिचा काहीच परिणाम होत नाही. परंतु चांगल्या कलेप्रमाणे वाईट कलाही प्रेक्षकांच्या मनाचा ठाव घेऊ शकते. जरी तसा ठाव घेतला गेला नाही, तरी कमीतकमी तिचा परिणाम तरी प्रेक्षकांच्या मनावर होतोच.

नाटक चांगले असो की वाईट, जगाचे प्रतिबिंब त्यात असतेच. विशिष्ट परिस्थितीत माणसे कशी वागतात हे अभिनेते दाखवितात. दुसऱ्यांचा हेवा करणारा माणूस या प्रकारे वागतो, किंवा ही किंवा ती कृती हेव्याचा परिणाम म्हणून केली जाते हे रंगमंच दाखवीत असतो. एखाद्या श्रीमंत माणसाच्या मनाचा ठाव या भावना घेतात. एखाद्या वृद्ध माणसाच्या मनात या विशिष्ट भावना असतात. खेड्यातील बाई अशा प्रकारे वागते हे रंगमंच दाखवितो. जग कसे चालते या विषयीचे निष्कर्ष काढायला नाटकाकडूनच प्रेक्षकाला प्रोत्साहन मिळते. नाटक त्याला सांगते की तो अशा अशा पद्धतीने वागला तर त्याला या या परिणामांना तोंड द्यावे लागेल.

रंगमंचावरील पात्रांच्या भावनात तो सहभागी होतो आणि त्याला पटते की त्या सार्वत्रिक स्वरूपाच्या सहज अशा मानवी भावना असून आपण त्या गृहीतच धरल्या पाहिजेत. याबाबतीत नाटक आणि सिनेमात साम्य असते. सिनेमा अधिक लोकांपर्यंत पोहोचत असतो. नाटकाद्वारे जे सांगायचे असते ते सिनेमाद्वारे सांगणेही शक्य आहे.

किर्पलिंगच्या लघुकथेवर आधारलेल्या **गंगादिन** या सिनेमात ब्रिटिश सैन्य भारतीय लोकांशी लढताना मी पाहिले. एका भारतीय जमातीने - जमात या शब्दाचा अर्थच जंगली व असंस्कृत असा होतो आणि लोक (पीपल) या शब्दाच्या विरुद्धार्थाने तो वापरला जातो - भारतातील एका ब्रिटिश लष्करी छावणीवर हल्ला केला. हल्ला करणारे हे भारतीय आदिमानवांसारखे दाखवल्याने एकतर दुष्ट तरी भासत होते किंवा हास्यास्पद भासत होते. जेव्हा ते ब्रिटिशांशी एकनिष्ठ होते, तेव्हा ते हास्यास्पद आणि विनोदी वाटत होते. आणि जेव्हा ते ब्रिटिशांच्या विरोधात होते तेव्हा ते दुष्ट वाटत होते. सिनेमातील ब्रिटिश सैनिक मात्र प्रामाणिक आणि चांगल्या स्वभावाचे वाटत होते. जेव्हा ते भारतीयांच्या समूहाला पिटीत तेव्हा प्रेक्षक हसत. भारतीयांपैकी एकाने देशबांधवांशी गद्दारी केली आणि तो ब्रिटिशांना मिळाला. आपल्या देशबांधवांचा पराजय व्हावा म्हणून त्याने आपला प्राण गमावला तेव्हा प्रेक्षकांनी त्याला मनापासून दाद दिली.

माझेदेखील हृदय हेलावले. मलादेखील दाद द्यावीशी वाटली. आणि सिनेमातील योग्य प्रसंगी हसावेसे वाटले. सर्व वेळ मला जाणवत होते की सिनेमात कुठेचरी चुकत आहे. भारतीय लोक असंस्कृत, आदिमानव नाहीत, त्यांची सुंदर अशी पुरातन संस्कृती आहे. आणि गंगादिन या पात्राला देशद्रोही म्हणून वेगळ्या रीतीने समजून घेणे शक्य आहे. त्या सिनेमाने माझी करमणूक केली आणि माझ्या मनाला हेलावून सोडले. भारतीयांचे चुकीचे दर्शन घडविणारा हा सिनेमा एक यशस्वी कलाकृती होता. हा सिनेमा बनविणारे फार हुशार व कल्पक असे लोक होते. आपल्या या गुणांचा सिनेमा बनवताना त्यांनी वापर केला.

कलेचे या प्रकारचे रसग्रहण निश्चित असा परिणाम घडविते हे उघड आहे. असे सिनेमा चांगल्या प्रेरणा दुर्बळ बनविते आणि वाईट प्रेरणांना खतपाणी घालते. ते खऱ्याखऱ्या अनुभवाच्या विरोधी जाते आणि गैरसमजही पसरविते. थोडक्यात म्हणजे आपली जगाविषयीची समजूत आणि आपल्या मनातील जगाचे चित्र ते बिघडवून टाकते. प्रेक्षकांवर परिणाम न करणारे, त्यांची कल्पनाचित्रे न बदलणारे कोणतेच नाटक वा त्याचे सादरीकरण अस्तित्वात नाही. कलेचे परिणाम होतच असतात. म्हणून तर ती महत्त्वाची असते.

थिएटरच्या राजकीय प्रभावाकडे, अगदी राजकारणविरहित थिएटरच्या

प्रभावाकडेही बरेच लक्ष दिलेले आहे. सामाजिक विचारवंत आणि धर्मोपदेशकही थिएटरचा आपल्या नैतिक जीवनावर परिणाम होत असतो हे अमान्य करणार नाहीत. प्रेम, लग्न, श्रम, मृत्यु या गोष्टी रंगमंचावर कशा सादर केल्या जातात हे महत्त्वाचे आहे. प्रेमिकांसमोर कोणते आदर्श ठेवले जातात, त्यांनी कोणत्या श्रेयांचा पाठपुरावा करावा, अस्तित्वासाठी धडपडणाऱ्या माणसांनी कोणते आदर्श व श्रेये समोर ठेवावी इत्यादी गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत. या अत्यंत गंभीर अशा प्रांतात रंगमंच एखाद्या फॅशन शो सारखे काम करीत असतो. त्यावेळी तो अद्ययावत् कपड्यांचे प्रदर्शन करीत नाही, तर वागण्याच्या अद्ययावत् पद्धतीचे प्रदर्शन करतो. कोणती वस्त्रे घातली जात आहेत, याचबरोबर काय केले जात आहे हेही दाखवले जाते.

सर्वात महत्त्वाचा नसला तरी सर्वात अधिक प्रकाश टाकणारा मुद्दा म्हणजे अभिरुची घडविण्याच्या संदर्भातील थिएटरचा प्रभाव. आपले म्हणणे डौलदारपणे कसे मांडावे? सर्वोत्कृष्ट ग्रुपिंग कसे करावे? अखेरीस सौंदर्य म्हणजे काय? हलकेफुलके वागणे म्हणजे काय? नाटकातील कौतुक करण्यासारखे फसवणुकीचे प्रकार म्हणजे काय? टक लावून रंगमंचाकडे पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या अभिरुचीवर स्टेजचा अनेक प्रकारे बरा-वाईट असा परिणाम होतच असतो. वास्तववादी कलाक्षेत्रावर अभिरुचीचा सर्वाधिक प्रभाव पडत असतो. कुरुपता रंगमंचावर कशी सादर करावी याचे धडेही स्टेजकडूनच मिळत असतात. स्टेजवरील समूहसंघटन, पात्रांचा स्टेजवरील वावर, रंगसंगती आणि रंगप्रमाण, आवाजाचे व मानवी सौंदर्याचे नियंत्रण या सर्वांचाच संबंध अभिरुचीशी असतो.

थिएटर राजकीय, नैतिक, सौंदर्यशास्त्रीय गोष्टींवर प्रकाश टाकीत असते, थिएटर जेव्हा चांगले असते, तेव्हा हा प्रभाव चांगला असतो, थिएटर जेव्हा चांगले नसते, तेव्हा हा प्रभावही चांगला नसतो.

माणसाचे शिक्षणदेखील अत्यंत नाट्यमय पद्धतीने होत असते ही गोष्ट आपण सहज विसरतो. लहान मुलाने कसे वागावे हे त्याला नाट्यमयरीतीनेच शिकविले जाते, तार्किक पद्धतीने विचार करण्याची शक्ती उशीरा प्राप्त होते. जर असे असे झाले तर त्याने हसावे हे त्याला सांगितले जाते. इतर जेव्हा हसतात तेव्हा ते का हसतात हे समजून न घेता लहान मूल हसू लागते. ते का हसते हे त्याला विचारल्यास त्याचा गोंधळ उडेल. अशाच रीतीने लहान मूल अश्रूही गाळत असते. त्यावेळी ते मोठ्यांचे अनुकरणच करीत असते असे नसून त्याला खरोखरच दुःखही वाटत असते. शवयात्रेच्या प्रसंगी याचे निरीक्षण करता येईल. वस्तुतः त्याचा नेमका अर्थ लहान मुलांना समजत नसतो. आपले व्यक्तिमत्त्व घडविणारे हे नाट्यमय प्रसंग असतात. हावभाव, मूकाभिनय, आवाजाचा टोन याची नक्कल माणसे

करीत असतात. दुःखामुळे रडू येते, पण रडण्यामुळे दुःखही वाटते.

मोठ्यांच्या बाबतीतही असेच घडत असते. त्यांचे शिक्षण सतत चालू असते. फक्त मेलेली माणसे तितकी इतरांच्या प्रभावापासून मुक्त असतात. याचा तुम्ही विचार केल्यास तुमच्या लक्षात येईल की व्यक्तिमत्त्व घडणीत थिएटरचे फार महत्त्व आहे. काही हजार लोक काही लाख लोकांच्या समोर जो अभिनय करीत असतात त्याचा नीट अर्थ तुमच्या लक्षात येईल. इतक्या लोकांचा कलेशी संबंध येत असतो की कलेला बाजूला सारताच येणार नाही.

अगदी सामान्य पातळीवर, सहजपणे, निष्काळजीपणे, प्राथमिक स्तरावर जो कलाव्यवहार चालत असतो त्याचा कलासंकल्पनेवर परिणाम होतच असतो. थिएटर ही सर्वात मानवी आणि सार्वत्रिक स्वरूपाची कला असून तिचा सर्वत्र वापर होत असतो. तो वापर रंगमंचापुरता मर्यादित नसून प्रत्यक्ष दैनंदिन आयुष्यातही होत असतो. विशिष्ट लोकांचे, विशिष्ट काळातील थिएटर एक पूर्ण युनिट म्हणून विचारात घ्यायला हवे. एखाद्या जिवंत प्राण्याचे सारे अवयव जेव्हा निरोगी असतात, तेव्हाच आपण त्याला निरोगी म्हणतो. थिएटरचेही तसेच आहे. हौशी रंगभूमीची चर्चा करण्याचे हेही एक कारण आहे.

(थिएटरने त्सूम टयाटरच्या चौथ्या अंकातील लेखावरून पा. ५९-६८)

**टीप :** हे दोन्ही निबंध टाईप केलेल्या मजकुरावरून प्रसिद्ध केले आहेत. त्यातील फॅसिझम आणि स्वीडनच्या संदर्भावरून ते ब्रेख्टच्या हद्दपारीच्या काळातील निबंध आहेत हे स्पष्ट होते. त्यातला दुसरा निबंध बहुधा १९४०च्या आसपासचा असावा. त्या सुमारास ब्रेख्टचा व्यावसायिक रंगभूमीशी असलेला संबंध तुटलेला होता. हौशी रंगभूमीच त्याची नाटके करीत होती. त्याने मुख्यतः हौशी कलाकारांसाठीच १९३३ च्या आधीच **लेहरश्टुक** लिहिले होते. श्रमिक वर्गातील अभिनेत्यांशी आणि गायकांशी त्याची पहिली ओळख **दि मॅसनाहम्** आणि **दिमुटर**च्या निर्मितीच्यावेळी झाली. हद्दपारीच्या काळात त्याचा संबंध अर्धहौशी जर्मन कलाकारांशी पॅरिस येथे आला. ह्या कलाकारांनी **फूश्ट उंद एलेंद दि द्रितेन राइशेस** (१९३८) आणि **सेनोरा कारार्स रायफल्स** (१९३८)चे पहिले प्रयोग न्यूयॉर्क थिएटर युनियन, लंडन येथील युनिटी थिएटर, दागमार अँड्रिसनचे कोपनहागन रेन्डोल्युशनरी थिएटर आणि स्कॅंडिनेवियातील इतर हौशी नाटक कंपन्यांबरोबर केले. हिटलरच्या जमान्यात ब्रेख्टची गाणी आणि स्केचेस जर्मनीतून हद्दपार झालेल्या आणि इतर देशांच्या आश्रयास राहणाऱ्या जर्मन गटांच्या कार्यक्रमात सादर केली जात असत.

□□□



## ३३. लोकनाट्यावरील टीप

लोकनाट्य (फोकश्टुक) हे नेहमीच खडबडीत स्वरूपाचे आणि कमी क्षमतेचे थिएटर असते असे मानून बुद्धिजीवी समीक्षक त्याविषयी गप्प तरी राहतात किंवा ते कमअस्सल असल्याची टीका करतात. ह्यातील दुसऱ्या प्रकारचा प्रतिसाद देत असताना त्या समीक्षकांना हे नाट्य आहे त्या स्थितीतच रहावे असे वाटत असते. लोकांनी आज्ञाधारक आणि खडबडीत स्वरूपाचे रहावे असे काही शासनकर्त्यांनाही वाटत राहते. लोकनाट्यात लोकजीवनाशी निगडित असणारा विनोद आणि भावुकता, देशी स्वरूपाची नीतिमत्ता (होमस्पन मोरॅलिटी) आणि स्वस्त सेक्स असते. त्यात दुष्टांना शिक्षा दिलेली असते, तर चांगल्या लोकांचे विवाह होत असतात. उद्योगी लोकांना वंशपरंपरागत मालमत्ता मिळत असते आणि आळशी लोकांना काहीच मिळत नसते. अशी नाटके लिहिणाऱ्यांचे तंत्रही आंतरराष्ट्रीय स्वरूपाचे असते. आणि ते क्वचितच विविधांगी असते वा बदलत असते. त्यामध्ये काम करू इच्छिणाऱ्यांना कृत्रिम भाषणे करता यावी लागतात. सफाईदारपणे मोठा आव आणून त्यांना स्टेजवर वावरता यावे लागते. यासाठी वरवरच्या उथळ चलाखीचा थोडासा अंशही पुरेसा होतो.

काळाबरोबर मोठी शहरे पुढे पुढे जात राहिली. लोकनाट्य प्रगत होऊन त्याचा रेव्हू झाला. रेव्हूचे लोकनाट्याशी असणारे नाते लोकप्रिय गाण्याच्या लोकगीताशी असणाऱ्या नात्यासारखे आहे. अर्थातच, लोकगीताचे उमेदपण लोकनाट्यात आढळत नाही ही गोष्ट खरी आहे. अलिकडच्या काळातच रेव्हूला एक वाङ्मयप्रकार मानण्यात येऊ लागले आहे. जर्मनीत वांगनहाइम, डेन्मार्कमध्ये आबेल (Abell), अमेरिकेत ब्लिट्झ्श्टाईन आणि इंग्लंडमध्ये ऑडन यांनी रेव्हूच्या धर्तीवरची चांगली नाटके लिहिली आहेत. ही नाटके खडबडीत (क्रूड) नाहीत, की दीनवाणीही नाहीत. त्यांच्या नाटकात जुन्या नाटकातील काव्य आहे आणि जुन्या नाटकाची अपरिपक्वता (नायव्हिटी) नाही. जुन्या नाटकातील

पारंपरिक स्वरूपाचे प्रसंग आणि बेतलेली पात्रयोजना ते टाळतात. तरीही नीट पाहिल्यावर त्यांची नाटके जुन्या नाटकांपेक्षा अधिक रोमँटिक वाटतात. त्यांच्या नाटकातील प्रसंग विरूपित (ग्रेटेस्क) स्वरूपाचे असतात आणि त्यात पात्रयोजना अशी नसतेच. अभिनेत्यांना अभिनय करण्याइतका वाव देण्यासारखे पुरेसे पात्रांशही नसतात. सरळ रेषेतील कथा त्यांनी त्याजल्याने त्यांना कथा अशी नसतेच आणि त्यातल्या पात्रांना जोडणारा धागाही जवळजवळ नसतो. ही नाटके सादर करताना फार मोठे विविधांगी अभिनयकौशल्य लागते. हौशी अभिनेते त्यात काम करू शकत नाहीत, परंतु त्यातील अभिनयकौशल्य कॅबरेतील कौशल्यासारखे असते.

जुन्या लोकनाट्याची पुनर्निर्मिती करण्याचा प्रयत्न निरर्थक वाटतो. ते नाटक केवळ गाळात रुतून बसले आहे असे नसून, खरं म्हणजे त्याचा पूर्ण असा विकास झालाच नाही. त्याउलट साहित्यिक रेव्ह्यू कधीच लोकप्रिय झाला नाही. त्यात लहानसहान स्वस्त गोष्टींची खोगीरभरती असते. तरीदेखील ज्या गरजा हा रेव्ह्यू पूर्ण करू शकत नाही त्या गरजांचे अस्तित्व मात्र त्याने सिद्ध केलेले आहे. आता असे गृहीत धरायला हरकत नाही की आदिम (प्रिमिटिव) नसलेल्या, काव्यात्म असूनही रोमँटिक नसलेल्या, अल्पजीवी नसून वास्तववादी असलेल्या राजकीय थिएटरची गरज आहे. अशा नव्या प्रकारचे लोकनाट्य कसे असेल? त्यातल्या कथेचा विचार केल्यास आपल्याला वाड्मयीन रेव्ह्यूकडून काही उपयुक्त सूचना मिळू शकतात. त्याला पुढे पुढे सरकावणारी एकात्म कथा नसते हे आपण आधीच पाहिले आहे. त्या कथेऐवजी त्यात अनेक कथांश किंवा घट्टवीण नसलेली रेखाचित्रे (स्केचेस) असतात. त्यात जुन्या लोकप्रिय महाकाव्यातील चेष्टिते आणि साहसे (Pranks and adventures) पुनरुज्जीवित केली जातात. आपल्या लक्षात हे पटकन येणार नाही अशा रीतीने केले जाते. ज्याप्रमाणे लो यांच्या कार्टूनमध्ये होगार्थच्या प्रयत्नांशी तुलना करण्यासारखे फारसे काही नसते, त्याचप्रमाणे या आरेखनांचे असते. त्यांना एका निवेदनात बांधलेले नसते. आणि महाकाव्यात असणारे कोणतेच घटक त्यात नसतात. त्यात बुद्धीची चमक असून एखाद्याच गोष्टीवर विशेष भर दिलेला असतो. ह्या नव्या प्रकारच्या लोकनाट्याने स्वतंत्र स्वरूपाच्या वाड्मयीन रेव्ह्यूकडून काही गोष्टी घेतल्या पाहिजेत. परंतु मुख्यतः त्याने वास्तववादी झाले पाहिजे, त्याने महाकाव्याचा काही आशय आत्मसात केला पाहिजे.

वाड्मयीन रेव्ह्यू काव्याच्या संदर्भातही काही मार्गदर्शन करतो याचा प्रत्यय ऑडनने इशारवूडच्या सहाय्याने लिहिलेल्या नाटकात व त्या नाटकातील काव्यात्म सौंदर्यात येतो. त्याने कोरसचा आणि काही सुंदर कवितांचा वापर केला आहे आणि

काही घटनांचे उत्रयनीकरण केले आहे. त्यात प्रतिकात्मतेचा आणि रूपककथेचाही वापर केला आहे. ऑडनची ॲरिस्टॉफेनसशी तुलना केल्यास ऑडनचा त्याला विरोध असणार नाही. अशी तुलना केली तर त्याच्या साहित्यातील काव्य आणि प्रतीकात्मतेची व्यक्तिनिष्ठ बाजू दिसू शकेल. याचाच अर्थ हा की नव्या लोकनाट्याने काव्यापासून काही शिकले पाहिजे आणि काव्यात अधिक वस्तुनिष्ठता आणली पाहिजे. काव्याचा संबंध त्यातील घटनांशी असला पाहिजे. त्या प्रसंग व घटनांना पात्रांच्या मुखातून अभिव्यक्ती मिळाली पाहिजे, केवळ शब्दांद्वारे त्याची अभिव्यक्ती होता कामा नये.

एकाचवेळी कलात्मक असणारी, तसेच स्वाभाविकही वाटणारी सादरीकरणाची शैली शोधणे फार महत्त्वाचे आहे. युरोपियन रंगभूमीवरील सादरीकरणाच्या विविध शैलींचा बॅबिलोनियन गोंधळ पाहिल्यास आपल्या लक्षात येईल की असे करणे फार कठीण आहे. आजच्या रंगभूमीवर दोन मुख्य शैली असून त्या एकमेकीत मिसळल्या आहेत. श्रेष्ठ काव्यात्म नाटकांकरिता सादरीकरणाची उच्च पद्धती (एलेव्हेटेड स्टायल) शोधलेली होती, तरी आजही तिचा वापर चालूच आहे. उदाहरणार्थ, इब्सेनच्या आरंभीच्या काळातील नाटकांचे सादरीकरण करताना तिचा खिळखिळ्या स्वरूपात का होईना वापर झाला होता. सादरीकरणाची वास्तववादी शैली ही काव्यात्म शैलीला पूरक असणारी शैली आहे. म्हणून एक शैली संपल्यानंतर दुसरी शैली सुरू झाली असे म्हणता येणार नाही. जहाज आणि शिडाप्रमाणे या दोन शैली एकाच वेळी अस्तित्वात राहिल्या. अवास्तव काव्यात्म नाटकांसाठी सादरीकरणाची उच्च शैली वापरीत असत. आणि वास्तववादी नाटकांना त्यांची अशी खास शैली नव्हतीच. स्टायलाइज्ड थिएटर आणि एलेव्हेटेड थिएटर या दोन्हीचा अर्थ तेव्हा एकच होता. परंतु निसर्गवाद दुबळा होत गेला तेव्हा त्याने तडजोडी केल्या. म्हणून आजच्या वास्तववादी नाटकातही नैमित्तिक स्वरूपाच्या गोष्टी आणि अत्यावश्यक गोष्टींचे मिश्रण आढळते. अशा प्रकारच्या मिश्रणाने काहीच मिळविता येणार नाही. उच्च शैलीच्या वापराने एक प्रकारची अनैसर्गिकता आणि कृत्रिमता येते. निसर्गवादाचा उदय होण्यापूर्वी पोकळ बडेंजाव आणि कृत्रिम योजना बनवण्यात उच्च शैली मग्न राहून तिचा न्हास झाला. निसर्गवादाच्या श्रेष्ठ कालखंडाची खूण म्हणून आज आकारहीन, कल्पनाशून्य आणि केवळ योगायोगाने राहिलेले घटक उरले आहेत. असे घटक निसर्गवादाच्या चलतीच्या काळातही अस्तित्वात होतेच. म्हणून नव्या मार्गाचा शोध आता आवश्यक आहे. असे मार्ग कोणत्या दिशेने जातील? रोमँटिक-क्लासिकल आणि निसर्गवादी अभिनयशैलीच्या संयोगाने बनलेली रोमँटिक-निसर्गवादी कॉकटेल दुर्बळांच्या विवाहासारखी होती. झोकांड्या देत धडपडणारे विरोधक आपण पूर्णपणे पडू या भीतीने एकमेकांना आधार देत होते. अजाणताच

ते एकत्र आलेले होते. तत्त्वत्याग करून, भ्रष्टाचारी मार्गाने झालेली ही युती होती. परंतु हीच युती जर जाणीवपूर्वकरीतीने आणि जोमाने घडवलेली असती तर त्यातून वर्तमान समस्येला योग्य असे उत्तर मिळाले असते. निसर्ग आणि कला यांच्यातील विरोध एखाद्या कलाकृतीत एका संघर्ष बिंदूपाशी आणून संपविला नाही, तर त्या संघर्षाला उपयोगिता मूल्यही मिळाले असते. कलेने आपले असे जे जग घडविले त्याचा प्रत्यक्ष जगाशी फारच थोडा संबंध होता, कलाजगतालाही प्रत्यक्ष जगाशी काही संबंध ठेवायचा नव्हता. याउलट कलाजगताने दुसऱ्या प्रकारचाही प्रयत्न केला. तिने खऱ्या जगाची नक्कल करण्याचा प्रयत्न केला तेव्हा तिची दमणूक झाली. आणि तिचे मुख्य तत्त्व कल्पकता याचाही प्रसंगी तिला त्याग करावा लागला. निसर्गावर प्रभुत्व मिळवणारी कला आपल्याला हवी आहे. आपल्याला वास्तवाचे कलापूर्ण चित्रण हवे आहे आणि वास्तववादी कलाही हवी आहे.

एखाद्या थिएटरचा दर्जा त्याने उच्च आणि वास्तववादी अभिनयातील विरोध कमी करण्यात किती यश मिळवले आहे यावर अवलंबून असतो. कित्येकदा असे समजतात की वास्तववादी अभिनय हा स्वभावतःच कमी दर्जाचा असतो आणि उच्च प्रतीचा अभिनय अवास्तव असतो. अशी समजूत असण्यामागे अशी चुकीची कल्पना आहे की कोळी बायका उच्च कुलोत्पन्न नसल्याने कलेद्वारे घडविलेल्या त्यांच्या वास्तववादी चित्रणात उच्च दर्जाची कला असणार नाही. राजकुलातील स्त्रियांचे वास्तववादी चित्रण केल्यास त्या उच्चकुलीन वाटणार नाहीत अशी भीतीही अशा समजामागे असू शकेल. असे समज अर्थातच चुकीचे आहेत. अभिनेत्याला जेव्हा गावंढळपणा (क्रीडिटी), कमअस्सलपणा आणि कुरूपता यांचे दर्शन घडवायचे असते तेव्हा त्याचा विषय राणी असो की कोळीण असो त्याने ते सारे नाजुकपणे, न्यायबुद्धीने आणि सौंदर्यपूर्ण रीतीनेच दाखविले पाहिजे. कलात्मक सौंदर्याचा त्याग करून खरेखुरे सुसंस्कृत थिएटर वास्तववाद आणू शकत नाही. वास्तवात सौंदर्याचा अभाव असतो म्हणून त्याचा वापर स्टाईलाइज्ड रंगभूमीसाठी करता येणार नाही हे खरे नाही. सुखांतिकेत हावरटपणा, बढाईखोरपणा, मूर्खपणा, अडाणीपणा, वितंडवादीवृत्ती यांचे चित्रण होते, तर गंभीर प्रकृतीचे नाटक माणसाभोवती असणाऱ्या मानवविरोधी सामाजिक संदर्भांचे (dehumanized social setting) चित्रण करते यावरून परस्परविरोधी गोष्टींचे चित्रण नाटकात होते हे स्पष्टच आहे. सारवासारवी करणे हे नेहमीच कमअस्सल स्वरूपाचे असते, तर सत्यप्रेम नेहमीच उदात्त असते. कुरूप माणसाची कुरूपता कलेमध्ये सुंदरपणे सादर करता येते, तर नीच माणसाचा नीचपणा उदात्तपणे मांडता येतो. बेडौलपणाही डौलदारपणे सादर करणे कलाकाराला शक्य असते. नम्रतेचे चित्रणही तो समर्थपणे करू शकतो. सुखांतिकेत केलेले वास्तव जीवनाचे चित्रणही

उदात्त स्तरावर नेणे शक्य असते. थिएटरजवळ आपली अशी सामग्री म्हणजे नाजूक रंग, अर्थपूर्ण समूहरचना (ग्रुपिंग्ज), अगदी मूलभूत स्वरूपाचे भाव (ओरिजनल जेस्ट) असतात, म्हणजेच थिएटरची आपली अशी शैली असते. थिएटरजवळ विनोद, कल्पकता, शहाणपणही असते, त्यामुळे सादरीकरण करताना कुरूपतेवर मात करता येते.

हे सारे सांगणे आवश्यक आहे कारण आपले थिएटर लोकनाट्याचा बाज, आशय, आकृतीबंध असलेल्या नाटकावर आपला वेळ फुकट घालवू इच्छित नसते, जे आपल्याच उच्च शैलीच्या विचारात मग्न असते. आपले थिएटर वास्तववादी समस्याप्रधान नाटकापेक्षा वेगळ्या असलेल्या काव्यात्म नाट्याचा विचार करू शकेल. अशा नाटकांची शैली स्वच्छ असावी या मागणीला ते प्रतिसादही देईल. समस्यांकडे पाहण्याचा काव्यात्म नाट्याचा दृष्टिकोण आणि मानसशास्त्रीय घटक हाताळण्याची त्याची पद्धत वेगळी असू शकते हे या थिएटरला मान्य असेल. परंतु ज्या गद्यनाटकात किंवा सर्वसामान्यांच्या भाषेत लिहिलेल्या नाटकात मोठी काही समस्या मांडलेली नसते किंवा फार मोठी मानसशास्त्रीय गुंतागुंतही सादर केली नसते त्यांना थिएटरकडून अशी वागणूक मिळणे कठीण आहे. लोकनाट्यालाच वाङ्मयीन प्रकार म्हणून मान्यता मिळालेली नाही. बॅलड आणि एलिझाबेदन ऐतिहासिक नाटके या वाङ्मयीन संकल्पना आहेत, परंतु ज्या मॉरिटट (Moritat) आणि बिअरगार्डन गिग्नोलमधून beergarden guignol या प्रकारांची निर्मिती झाली आहे त्यांच्या विशिष्ट अशा सादरीकरण शैलीने त्याचे सादरीकरण झाले पाहिजे, मग त्यांना वाङ्मयीन प्रकार म्हणून मान्यता असो वा नसो. आजवर ज्या साहित्याकडे दुर्लक्षच झाले होते त्यावर अन्याय झाला आहे अशा प्रकारचा निर्णय कसा देता येईल?

एका लहानशा लोकनाट्याचे निमित्त करून फार व्याप्त स्वरूपाचे भाष्य करणे, मोठमोठ्या कल्पना लढविणे आणि अगदी नव्या प्रकारचे नाटक सादर करण्याची गरज प्रतिपादणे हे फारसे उचित ठरणार नाही असे कोणाला वाटणे साहजिक आहे. परंतु कोणाला आवडो वा न आवडो ही मागणी केलीच पाहिजे. आपली सारी नाट्यसामग्री (repertoire) भूतकाळातील श्रेष्ठ नाट्यकृती सादर करण्यासाठी आणि नव्या श्रेष्ठ नाट्यकृती निर्माण होण्यासारखी परिस्थिती निर्माण व्हावी म्हणून वाट पाहत आहेत, नव्या कलेच्या उदयाची ती वाट पाहत आहे. नव्या वास्तववादी कलेची मागणी नव्या लोकनाट्यालाही लागू पडते याची लोकांना आठवण करून देण्यासाठी ही सर्वे चर्चा केली आहे. आजवर लोकनाट्याकडे तिरस्काराच्या भावनेने पाहिले गेले आहे. ते हौशी लोकांच्या आणि सामान्य कुवतीच्या लोकांच्या ताब्यात होते. लोकनाट्य या शब्दातून सूचित होत

असलेल्या श्रेष्ठ उद्दिष्टांशी लोकनाट्य निगडीत होण्याची गरज आहे.

(फेसूख १०, १९५० मधील 'आन्मेरकून्नानत्सूम फोकश्टुक' या लेखावरून)

**टिप :** फिनिश लेखिका हेला वुओलिजिकी हिच्या सहकार्याने ब्रेख्टने सप्टेंबर १९४० च्या पहिल्या तीन आठवड्यात पुन्तिला हे सर्वसाधारण अभिरुचीचे नाटक लिहिले. त्या संदर्भात, ब्रेख्टने हा निबंध फिन्लंडमध्ये लिहिला.

गुस्ताव फॉन वानगनहाइम याने डाव्या विचाराची टूप १९३१ ही कंपनी चालवली होती. तिने 'दा लिग्ट देर हुड ब्रिगॅबन Da Liegt der Hund begraben हे नाटक टयाटर आम शिलफ बावरडाम इथे १९३२ मध्ये सादर केले. आता तो पूर्व जर्मनीत काम करीत आहे. (हेही आता जुने झाले) जेल्ड आबेल या स्टेज डिझायनरने लिहिलेले नाटक द मेलडी दॅट गॉट लॉस्ट कोपनहागन् येथील रिडरसालेन थिएटरमध्ये १९३६ साली सादर केले. ब्रेख्टला अर्पण केलेले मार्क ब्लिट्झशाईनचे द क्रेडल विल रॉक हे नाटक ऑर्सन वेलिसने मर्क्युरी थिएटरच्या सहाय्याने न्यूयॉर्क येथे ५ डिसेंबर १९३७ मध्ये सादर केले. ऑडनने ईशरवूडबरोबर लिहिलेली दोन नाटके १९३५ आणि १९३६ मध्ये प्रकाशित झाली. रुपर्ट डूनने लंडन गुप थिएटरच्या सहाय्याने ती सादर केली.

१९४१ च्या उन्हाळ्यात जर्मन सैन्य फिन्लंडमध्ये शिरण्यापूर्वी ब्रेख्टने फिन्लंड सोडले. रशिया आणि पॅसिफिक महासागर ओलांडून तो लॉस एंजेलिस बाहेरील सान्ता मोनिका येथे स्थायिक झाला.

□□□

## ३४. एका आदर्शाची समर्थ हाताळणी

आमचा देश आता भौतिक व नैतिकदृष्ट्या साफ कोसळलेला आहे आणि विद्ध झाला आहे. त्याला नव्याची भूक आहे. कलाक्षेत्रातही ही नव्या गोष्टीची निकड जाणवते. म्हणूनच नव्या कल्पनांची समीक्षा करणे आवश्यक झाले आहे. परंतु नव्या कल्पना कोणत्या आणि जुन्या कोणत्या यासंबंधी मात्र फार गोंधळ आहे. जुन्या कल्पना पुन्हा प्रवेशतील आणि नव्या गोष्टी मूळ धरतील या दोन परस्परविरोधी भीती एकमेकांत मिसळून गेल्या आहेत. पराजित लोकांना सतत सांगण्यात येत आहे की त्यांनी त्यांच्या जीवनातील नाझीझमचा उर्वरित नैतिक आणि बौद्धिक भाग काढून टाकला पाहिजे. अशा परिस्थितीत माझे कलाकारांना हे सांगणे आहे की त्यांनी नव्या कल्पना स्वागतार्ह आहेत या आश्वासनावर आंधळेपणाने विश्वास ठेवू नये. हे मात्र खरे आहे की पुढेपुढे जात राहण्यानेच कलेचा विकास साधत असतो. प्रगतिशील लोकांबरोबर राहून कलेने हा विकास साधला पाहिजे. दुसरा कोणीतरी आपल्यासाठी काही करेल याची वाट पाहत कलेने थांबू नये. तिने स्वतःच कृती केली पाहिजे. सार्वत्रिक पडझडीच्या वातावरणात कलेने स्वतःच आपला आरंभबिंदू शोधला पाहिजे.

आपल्या तांत्रिक साधनसामग्रीवर ताबा मिळवून नव्या दिशांनी तिचा विस्तार करणे कलेला सोपे जाणार नाही. नाझी राजवटीत झालेला कलेचा जलद न्हास पटकन लक्षात येत नाही. नाट्यगृहांचे झालेले नुकसान डोळ्यांना सहज दिसते, परंतु सादरीकरणाच्या दर्जावर झालेला परिणाम मात्र सहज लक्षात येत नाही. त्याचे एक कारण म्हणजे नाट्यगृहांचे नुकसान नाझी राजवटीच्या अखेरीस झाले, तर सादरीकरणातला न्हास हा नाझी राजवटीच्या उदयकाळी झाला. आजदेखील लोक गोअरिंगच्या पद्धतीच्या थिएटरमधील उत्कृष्ट तंत्राबद्दल बोलतात. परंतु त्या तंत्राची उत्कृष्टता थिएटरला कोणत्या दिशेने नेत आहे याचा ते विचारही करीत नाहीत. ते तंत्र सामाजिक घटनातील कार्यकारणभाव लपविण्यासाठी वापरले होते. त्याचा

उपयोग समाजातील कार्यकारणभाव दाखविण्यासाठी होऊ शकणार नाही. थिएटरमध्ये आता अधिक चौकस आणि जागरूक लोक येण्याची वेळ आली आहे.

बूड्वा समाजात उत्पादनाची अराजकतासदृशपद्धती असल्याने हा बूड्वा समाज केवळ संघर्षाच्या वेळीच आपल्या गतिनियमांसंबंधी जागृत होतो. बूड्वा समाजाच्या डोक्यावर कोसळणाऱ्या छपरामुळे त्या समाजाला गुरुत्वाकर्षणाच्या नियमांची ओळख होते असे मार्क्सने म्हटले होते. पण संकटाच्या वेळेला काही त्याला चांगला शिक्षक मानता येणार नाही. त्या प्रसंगी तहानभूक ही काय गोष्ट असते हे आपल्याला समजते, परंतु सत्याची भूक आणि ज्ञानाची तहान या गोष्टी काय असतात हे संकटप्रसंग शिकवू शकत नाही. मोठ्या व्याधीने त्रासलेला माणूस काही चांगला डॉक्टर होणार नाही. एखादी घटना जवळून वा लांबून पाहणारा साक्षीदार काही त्या घटनेतला तज्ज्ञ बनणार नाही. थिएटर जर सत्य सांगायला समर्थ असेल, तर त्याने ते सत्यदर्शन आनंददायी करायलाही सक्षम असले पाहिजे. अशा प्रकारचे थिएटर कसे निर्माण करता येईल? वास्तूच्या पडक्या अवशेषासंबंधानेही अडचण आपल्याला माहिती असते - घर तर मोडलेलेच असते आणि नवे काही बांधायला जागाही मोकळी नसते. शिवाय वास्तुशिल्पकाराचे योजना आराखडेही अस्तित्वात असतात. म्हणजेच पुनर्रचना केल्याने जुने आजार आणि असमानता पुन्हा अवतरतात. अतिशय धावपळीच्या आयुष्याला क्रियाशील आयुष्य मानले जाते. तळपायांची संवेदना हरवलेला क्षयरोगी जमिनीवर जेवढ्या जोराने पावले टाकीत असतो, तेवढ्या जोराने कोणीच पावले टाकीत नाही. कलेसमोर विशेष आशादायक चित्र नसले तरी तिला अत्यंत सहजपणे आणि संथपणे आपला व्यवहार पार पाडावा लागतो ही कलेसंबंधीची कल्पित आहे. पुनर्रचना काळात प्रगतिवादी कला निर्माण करणे सोपे नाही. त्याला आव्हान असेच मानले पाहिजे.

२

थिएटरमध्ये सादरीकरणासाठी अँटिगनीची कथा निवडण्याचे कारण म्हणजे तिच्यामुळे एक समकालीन विषय उपलब्ध होतो आणि कलारूपासंबंधी काही प्रश्न उपस्थित होतात. त्यांची राजकीय बाजू विचारात घेतल्यास लक्षात येते की बौद्धिक प्रक्रियेमुळे काही सादृश्ये (analogies) आश्चर्यकारकपणे समोर आली. पण सारासार विचार केल्यास ही सादृश्ये अडचणीच ठरतात हे लक्षात आले. आपल्याला हे जुने नाटक महत्त्वाचे वाटत असले तरी त्यातील व्यवस्थेला विरोध करणारे अँटिगनी हे श्रेष्ठ पात्र जर्मन रेझिस्टन्समधील लढवय्यांचे प्रतिनिधित्व करणारे नाही. हे नाटक काही जर्मन रेझिस्टन्समधील शूरांना काव्यात्म आदरांजली



देणारे नाही. त्यांची स्मृती जागविण्यासाठी फारच थोडे केले गेले आहे. लोकांनी त्यांना विसरून जावे म्हणून मात्र बरेच काही केले गेलेले आहे. ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. हे नाटक पाहणाऱ्या प्रत्येकाच्या हे लक्षात येणार नाही की ते काही या नाटकातील प्रजाजन नाहीत. बळाची किंवा सामर्थ्याची राजप्रमुखाच्या पतनातील प्रमुख भूमिका हा अँटिगनी या नाटकातील सर्वात महत्त्वाचा भाग आहे. तो समजून घेण्यासाठी, त्यापासून बोध घेण्यासाठी प्रेक्षकांनी आपण प्रजाजनांपैकी एक आहोत अशी भूमिका न घेता अलिप्तपणे नाटकातील घटनांकडे पाहिले पाहिजे. हे सर्वांच्या लक्षात येणार नाही. नाटकातील प्रलॉग देखील खरेखुरे वास्तव आणि व्यक्तींचे प्रश्न सादर करू शकेल. राज्यव्यवस्थेतील प्रमुख प्रक्रिया कशा घडतात हे वस्तुनिष्ठपणे सादर करण्याची संधी आम्हाला उपलब्ध होण्याचे कारण म्हणजे ते जुने नाटक इतक्या दूरच्या काळासंबंधीचे होते की कोणालाही त्यातील मुख्य पात्राशी एकरूपता साधाविशी वाटणे शक्य नव्हते. नाटकाचा एपिक फॉर्म या दृष्टीने महत्त्वाची भूमिका पार पाडीत होता. त्यातील एपिक फॉर्मची आपल्या थिएटरला मदतच झाली. ग्रीक नाटक कोरसच्या प्रवेशासारखी काही साधने वापरते आणि एलिअनेशन साधने ही वापरते. आपल्या कल्पनाशक्तीचा वापर करण्याचे स्वातंत्र्य कसे मिळवायचे हा शिलरला पडलेला प्रश्न नाटकाच्या संदर्भात ग्रीक रंगभूमीने आपल्या पद्धतीने सोडवला होता. अँटिगनीच्या कथेचा वापर भूतकाळाला पुनर्जीवित करण्याचे साधन म्हणून करण्याचा प्रश्नच उपस्थित होत नाही. तौलनिक भाषाविज्ञानाला अशा गोष्टीत जे स्वारस्य असते ते आपण विचारात घेणार नाही. अँटिगनीसारख्या नाटकाच्या संदर्भात आपल्याला जरी काही करावेसे वाटले, तरी आपण ते त्या नाटकावरच सोपवू.

३

नाटक लिहिण्याच्या कोणत्याही नव्या पद्धतीचा आपण इथे पुरस्कार करीत नाही. जुनेच नाटक नव्या पद्धतीने सादर करण्याची आपली भूमिका आहे. म्हणून ही नवी पद्धती रंगभूमीकडे नेहमीप्रमाणे देऊन चालणार नाही. ज्या कंपन्यांना हे नाटक सादर करावेसे वाटते, त्यांना बंधनकारक राहिल असा नमुना तयार करण्यात आला आहे. त्यात जी छायाचित्रे दिली आहेत आणि स्पष्टीकरणात्मक सूचना दिल्या आहेत, त्यावरून त्यांच्यासंबंधी नीट कल्पना येऊ शकेल. या नमुन्याचे अनुकरण करताना वा त्यात थोडाबहुत बदल करताना ज्या सहजतेने त्याचे सादरीकरण होईल त्यावरच त्यांचे यश वा अपयश अवलंबून राहिल. अशीही शक्यता आहे की पुनर्निर्मिती करताना सारे नाटक किंवा त्याचे काही भाग निर्जीव स्वरूपात सादर होऊ शकतील. अशा प्रसंगी ते सारे नाटक किंवा त्यातले ते भागच काढले पाहिजेत. जर नाटकाचे मॉडेल विशिष्ट असा सुंदर आवाज, आविर्भाव, हालचाली

किंवा सुंदर शारीरिक वैशिष्ट्ये अशा गोष्टींवर अवलंबून राहिले तर ते मॉडेल म्हणून सिद्धच होणार नाही. अनुकरणीय प्रयोग म्हणूनच त्याला पुढे आणता आले पाहिजे. अनुकरणासाठी पुढे करण्याची गोष्ट अनुकरणीय असली पाहिजे. त्यामध्ये अनुकरणीय गोष्टी तसेच अनुकरणासाठी समोर मांडलेले उदाहरण अशा दोन्हींचे मिश्रण पाहिजे.

मॉडेलचा वापर करण्याची कल्पना आजच्या कलाकारांना आव्हानासारखी वाटेल. कारण ते मौलिक, अतुलनीय, पूर्वी कधीही न पाहिलेल्या गोष्टींची स्तुती करीत असतात, आणि एकमेवाद्वितीय (युनीक) गोष्टींना प्रोत्साहन देत असतात. मॉडेल म्हणजे ब्लू प्रिंट नाही हे त्यांच्या लक्षात येईल, त्यांनी स्वीकारलेल्या पद्धतीत मॉडेलचा त्यांना काहीच उपयोग होणार नाही. काळाबरोबर राहण्याची मानसिक तयारी करणे आणि आपल्या तारुण्यातील उदाहरणे विसरणे शक्य नाही. ते आपल्या स्वतःच्याच भूमिकेवर आधारलेले सर्जन करायला शिकले आहेत आणि स्वतःच्याच साधनसामग्रीवर अवलंबून राहून ते सारे करू इच्छित आहेत. अशी मंडळी विचारतील की मॉडेलचा वापर करण्यात सर्जनशील असे काय आहे? त्याला आपण असे उत्तर देऊ की आज प्रचलित असलेल्या श्रमविभागणीच्या पद्धतीमुळे कितीतरी महत्त्वाच्या क्षेत्रातील सर्जनशीलतेची कल्पना बदललेली आहे. सर्जनशील कलाकृती आता एक सामूहिक निर्मितीप्रक्रिया झाली आहे. त्या संकल्पनेतील मूलसिद्धांत किंवा शोध याचे महत्त्व आता कमी झाले आहे. मॉडेलचा शोध मुळात केव्हा लागला हा प्रश्न आता तितका महत्त्वाचा नाही. कारण त्याचा वापर करणारा अभिनेता आपलेही योगदान त्या मॉडेलला देतच असतो. त्या मॉडेलमध्ये अधिक खरेपणा आणण्यासाठी, ते अधिक समृद्ध करण्यासाठी आणि कलात्मकदृष्ट्या ते अधिक समाधानकारक बनविण्यासाठी आवश्यक बदल करायला तो मोकळाच असतो. कोरिआग्राफीच्या दृष्टीने ज्या हालचाली, ग्रुप्स किंवा स्थाने त्याला ठरवावी लागतात त्यांचा विचार अनुकरणात्मकपद्धतीने किंवा माध्यमावर प्रभाव गाजवायच्या दृष्टीने त्याला करता येतो. माध्यमावर प्रभाव गाजवण्याचा विचार जेव्हा समोर असतो, तेव्हा कलावास्तवाचाही मुक्त संचार असतो. मॉडेलमध्ये केलेले बदल जेव्हा योग्य रीतीने केले जातात तेव्हा त्या बदलांसहित मॉडेलचे प्रारूप बनू शकते. म्हणजे शिकणाराच शिक्षक बनू शकतो आणि मॉडेलही बदलू शकते.

सादरीकरणाची एक शैली पक्की करण्यासाठी मॉडेल तयार केलेले नसते. वस्तुस्थिती अशी नाही. आपण विकास होण्यावर भर देतो. बदल घडवून आणून ते दृश्यस्वरूपात समोर आले पाहिजेत असे आपण पाहतो. अधूनमधून घडणाऱ्या, दिशाहीनस्वरूपाच्या सर्जनशीलतेची जागा टप्प्या टप्प्याने होणाऱ्या

किंवा उडीच्या स्वरूपाच्या प्रगतीने घेतली जाते. ह्या मॉडेलचा वापर चूर येथील म्युनिसिपल थिएटरमधल्या दीडेक डझन तालमींच्या वेळी केला गेला. त्यातील अपूर्णता दूर करून त्यात सुधारणा व्हावी अशा मागणीला थिएटरने प्रोत्साहनच दिले पाहिजे.

४

**अँटिगनी**करिता नेहरने बनविलेला रंगमंच. लांबलचक बाकडी. त्यावर नट बसू शकतात व आपल्याला मिळणाऱ्या सूचनांची वाट पाहू शकतात. किंवा ते लाल रंगाच्या मॅट कापडाने झाकलेल्या अर्धवर्तुळाकार पडद्यासमोर उभे राहू शकतात. या पडद्यांमागे एक मोकळी जागा सोडलेली आहे. त्या जागेत एक फिरते टेबल आहे आणि सर्वासमोर ते फिरवले जाते. नटांची हालचाल होत असणारा रंगमंचाचा भाग चार खांबांनी सीमित केलेला आहे. त्या खांबांवर घोड्यांच्या खोपड्या टांगलेल्या आहेत. स्टेजच्या डाव्या बाजूला, पण पुढच्या बाजूला रंगमंचसामग्रीकरिता (प्रॉप्स) बोर्ड आहे. त्यावर काठ्यांना लावलेले बाकीक (Bacchic) मुखवटे असून, क्रिअनसाठी बनविलेले तांब्याचे पुष्पचक्र, अँटिगनीकरिता बाजरी (मिले) ठेवायचे भांडे, तारांचे बनविलेले पाणी ठेवायचे भांडे आणि टिरेससला बसायला स्टूल आहे. मग एक वृद्ध माणूस तिथे येतो. क्रिअनची तलवार त्या बोर्डावर टांगून ठेवतो. उजव्या बाजूला लोखंडी पत्र्याची चौकट असून 'जीस्ट देर फ्र्यूड, देर द्यू फॉन देन वॉसर्न' हे समूहगीत चालू असताना एक वृद्ध आपल्या मुठीने ती चौकट वाजवतो. तारांना बांधलेली एक पांढरी भिंत स्टेजवर सोडली जाते. त्या भिंतीला एक दरवाजा आणि एक कपाट आहे. तिच्यासमोर एक जेवणाचे टेबल आणि खुर्च्या ठेवलेल्या आहेत. उजव्या बाजूला पुढे एक पोते आहे. नाटकाच्या सुरुवातीस तारीख व वेळ लिहिलेला एक बोर्ड भिंतीवर सोडण्यात येतो. या रंगमंचावर पडद्याचा वापर केलेला नाही. एकदा का नट रंगमंचावर आले की सर्व प्रेक्षकांसमोरच रंगमंचावर बसतात. आणि आपआपल्या भूमिकेला अनुसरून दृष्टिकोण स्वीकारतात. हे करण्याचे कारण त्या कथेतील दृश्यात त्यांना प्रवास करावा लागत आहे असे प्रेक्षकांना वाटू नये. प्रेक्षकांना असे वाटले पाहिजे की एका प्राचीन कवितेच्या पठनात भाग घेण्यासाठी त्यांना आमंत्रित करण्यात आले आहे. (मग ती कविता कशीही प्राप्त झालेली असो.)

रंगमंचाकरिता दोन प्रकारची योजना केलेली होती. पहिल्या योजनेप्रमाणे नट बसावयाच्या बाकांनी जणू काही त्या प्राचीन कवितेच्या देखाव्याचे प्रतिनिधित्व केले होते. त्या बाकांमागील पडद्यावर बैलाच्या रक्ताने रंगवलेली चित्रे असून ती तंबू

आणि शिडे यांची आठवण करून देतात. आणि त्यामध्ये घोड्यांच्या खोपड्या टांगलेले खांब असत. अभिनय जिथे घडतो तेवढाच भाग रंगमंचावर प्रकाशझोतात ठेवायचा असतो आणि लहान झेंड्यांनी तो दाखवला जातो. त्यामुळे मूळ कविता आणि तिचे निधार्मिक (सेक्युलर) रूप यातील अंतर दृश्य स्वरूपात दाखवणे शक्य होते असे आम्हाला वाटले. हळूहळू ही योजना आम्हाला असमाधानकारक वाटू लागली. अखेरीस आम्ही कथेचा नवा भागही युद्धाच्या रानटी चिन्हांच्या अवकाशातच बसवायचा विचार केला. तिसरी शक्यता अशी होती की प्रलॉग काढून टाकायचा आणि बाकांमागील पडद्यांच्या जागी एक बोर्ड ठेवून त्यावर बॉम्बहल्ल्याने झालेले शहराचे नुकसान दाखवायचे.

वेषभूषा आणि रंगमंचसामग्री: पुरुषांचे वेष न रंगवलेल्या गोणत्यांचे होते, तर स्त्रियांचे कपडे सुती होते. क्रीअनच्या आणि हॅमनच्या कपड्यांवर तांबड्या चामड्याचे काही तुकडे लावलेले होते. अँटिगनी आणि इस्मिनचे कपडे करड्या रंगाचे होते. रंगमंचसामग्रीची विशेष काळजी घेतली होती. चांगल्या कारागिरांनी ती सामग्री बनविली होती. ती सामग्री खरीखुरी दिसण्यासाठी बनवली नव्हती, तर प्रेक्षक व नटांना सुंदर वस्तू पहावयास मिळाव्यात म्हणून ते प्रॉप्स बनवले होते.

५

आमच्या सादरीकरणशैलीचा विचार केल्यास कथा ही शोकांतिकेचा आत्मा असतो या अॅरिस्टॉटलच्या मताशी आम्ही सहमत होतो असे म्हणता येते. परंतु सादरीकरण हेतूच्या बाबतीत मात्र आमचे मत वेगळे होते. आत्म्याचा शोध वा तत्सम काही हेतूसाठी आम्ही सादरीकरणात कथेचा वापर करित नव्हतो. तर तीमध्ये सारे काही यावे म्हणून आम्ही कथा सादर करित होतो. प्रेक्षकांचे लक्ष कथेने वेधून घेतले पाहिजे आणि कथा सांगून झाल्यावर सारे काही संपते असे आम्हाला वाटत होते. पात्रांचे समूहीकरण (ग्रुपिंग) आणि हालचाली यातून कथा सांगितली जाते. कथा म्हणजे प्रसंगांची साखळी असून ती सांगणे हे नटाचे सर्वात महत्त्वाचे काम असते. स्टायलायझेशनमुळे अभिनय कलेच्या पातळीला पोहोचतो. म्हणून अभिनयाची सहजता कमी होता कामा नये, तर ती वाढली पाहिजे. आपल्या स्वभाववैशिष्ट्यांमुळे अभिनेत्याने कथेच्या प्रवाहात अडथळा आणू नये. भाषणात अत्यंत स्पष्ट उच्चाराना प्राधान्य न देता, जे सहज व नैसर्गिक असते त्याचा सर्वसामान्य स्वरूपात विस्तार केला पाहिजे. यालाच स्टायलायझेशन म्हणता येईल आणि त्याचा हेतू कथेतील समाजाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असलेला भाग दाखवणे हा आहे. कवीचे स्वतःचे असे जे जग असते ते नियमरहित, समाजापासून अलग राहणारे,

स्वतःचेच असे वेगळे तर्कशास्त्र बाळगणारे नसते. त्याच्या 'त्या' जगातील वास्तव जगाचा अंश स्पष्ट करून दाखविला पाहिजे, त्याची परिणामकारकता स्पष्ट केली पाहिजे. कवीचे शब्द जोवर वास्तवाशी सुसंगत असतात तोवरच त्यांचे पावित्र्य मान्य करता येते. थिएटर ही कवीची बटीक नाही, तर समाजाची सेविका आहे.

## ६

आम्हाला आमच्या नाटकात कथेच्या तुलनेने सादरीकरणाला दुय्यम स्थान द्यायचे होते. यासाठी निवेदकाचा दृष्टिकोण नटांनी स्वीकारणे आवश्यक होते. म्हणून आम्ही तालमीच्या वेळी नटांना दोन प्रसंगांचा धागा जुळविणाऱ्या काव्यपंक्ति (bridge verses) म्हणायला लावल्या. रंगमंचावर प्रवेश करण्यापूर्वी हेलन विगेल म्हणत असे (त्यानंतरच्या तालमीत हा भाग प्रॉम्प्टरने म्हटला) :

अशा रीतीने इडिपसची मुलगी अँटिगनी गेली  
आपल्याजवळील मातीच्या भांड्यात तिने मातीच जमा केली  
जुलमी राजाने ज्याचे शरीर कावळ्या-कुत्र्यांना खायला फेकले होते  
त्या पॉलिनायकसला झाकण्यासाठी

इस्मिनची भूमिका करणारी प्रवेश करण्यापूर्वी म्हणत असे:

आणि अशा रीतीने तिची बहीण इस्मिन तिच्याकडे आली.

आपल्या पहिल्या पद्यभाषणापूर्वी विगेल म्हणे :

ती खूप रडली, आपल्या भावाची दुर्दशा पाहून.

पात्रे या काव्यपंक्ति म्हणत असत म्हणून त्यांची कृती आणि भाषणे त्यांना जणू वास्तवात आणीत असत. नटांचे पात्रात रूपांतर होणे थांबवले जाई. तो नट वा नटी आपल्यासमोर काहीतरी सादर करून दाखवीत आहे याची प्रेक्षकांना खात्री पटे.

नटांच्या चेहऱ्यावर जरा जास्तच मेकू-अपू लावला जाई. गोष्ट सांगण्यावर भर देण्याचेही कारण सादरीकरणावर भर देणे हाच होता. वृद्ध राजकारणी सतत आदेश देत असल्याने त्यांच्या चेहऱ्यावर कालमुद्रा उठवली जाई. आम्हाला अभिप्रेत असणारे परिणाम नेहमीच साधले जात असे नाही. छायाचित्रे सारे काही स्पष्टच करतात. आमचे सादरीकरण गतिमान असे.

## ७

या मॉडेलचा अभ्यास करणे काही प्रमाणात अवघड आहे. त्यातील बराचसा

निर्हेतुक आणि तात्पुरत्या स्वरूपाचा अंश तात्कालिक स्वरूपाचा आहे हे स्वाभाविक आहे. तो अंश शोधून काढून गाळला पाहिजे. त्या अंशात बराचसा मूकाभिनयाचा भाग आहे. विगेल सोडल्यास बाकी सर्व नट आपल्या उपजीविकेसाठी माईमवरच अवलंबून आहेत. नाट्यविक्रीच्या या जमान्यात विविध शैलींचा जो गुंता झाला आहे त्याचा विचार इथे अनिवार्यच आहे. प्रत्येक कालखंडातील आणि देशातील नाटक सादर करण्यासाठी आज विविध शैलींचा शोध घेतला जात आहे. म्हणून नाटकाची स्वतःची अशी शैलीच तयार होत नाही. शैलीनिर्मितीचे प्रयत्न म्हणूनच अयशस्वी होतात. एकाच सादरीकरणात आपण दर्दभरेपणा आणि विचित्रपणाचे मिश्रण पाहतो. त्यामुळे एस्किलस किंवा गॉझीचे नाटकच बिघडते. या असमाधानकारक परिस्थितीमुळे दृष्टिकोण आणि समूहरचनेवर (युपिंग्ज) आधारलेल्या या मॉडेलच्या स्वतःच्या क्षेत्रावरही परिणाम होतो. बरेचसे लक्ष सर्वसामान्यपणे समूहरचनेवर दिले जाते. आम्ही नटांच्या व नटसमूहांच्या हालचाली कमीत कमी ठेवल्या होत्या, त्यामागील भूमिका अशी की या हालचाली अर्थपूर्ण व्हाव्यात. पात्रांचे वेगवेगळे गटसमूह, त्यांच्यातील अंतर यांना नाटकात विशेष महत्त्व असे. काही वेळा नटांच्या हातांच्या एखाद्याच हालचालीमुळे सारा प्रसंगच (सिच्युएशन) बदलत असे. नटांची आणि निर्मात्यांची शोधकता थिएटरसंबंधीच्या नवकल्पनात प्रत्यक्ष साकार होताना दिसावी अशी अपेक्षा असे. या क्षेत्रात मोजमापाची काही परिमाणेच आता उपलब्ध नसल्याने लहान-मोठ्यातील फरकच नाहीसा झाल्यासारखा आहे.

इतर गोष्टींप्रमाणे इथेही चित्रे आणि टिपणे (नोट्स) पाहण्याचा मुख्य उद्देश हा अत्यंत प्राथमिक आणि स्पष्ट स्वरूपाचा दृष्टिकोण प्रेक्षकात निर्माण करणे हाच आहे. त्यामुळे त्यांच्या मनातील कलानिर्मिती संबंधीचा पूर्ण, खात्रीलायक व सर्वसामान्य स्वरूपाचा गोंधळ माजवणारा दृष्टिकोण नाहीसा होईल.

हा सारा प्रयोग-तो योग्य रीतीने केला आहे की नाही हेही लक्षात न घेता - कमी महत्त्वाचा म्हणून झटकून टाकला नाही, तर कलेसंबंधीच्या आपल्या आजवरच्या साऱ्या अनुभवासंबंधी आपल्याला कोणतीही भीती मनात बाळगावी लागणार नाही. थिएटरचे स्वरूप जेव्हा गुंतागुतीचे नसते, तेव्हा ते साधेच थिएटर असते हे स्पष्टच आहे. जेव्हा कोणी नाटकाचे वर्तुळ सोडून नाचू लागते, तेव्हा बरेचदा नृत्य उत्कर्षाबिंदूला पोहोचते. एखाद्या खेळाकरिता आवश्यक असलेल्या गंभीरपणापेक्षा अधिक गंभीरपणा नाटकाच्या मॉडेलच्या संदर्भात असायची गरज नाही. एखाद्या नीट जुळवलेल्या वाद्यासारखे (वेल टेम्पर्ड क्लॅविकॉर्ड) हे आहे.

(अँटिगनी मॉडेल - बर्लिन १९४९ वरून)

टीप : होल्डरलिनने सॉफक्लिजचे जे भाषांतर केले होते, त्यावर आधारलेला हा प्रयोग होता. त्यामध्ये युद्ध समाप्तीच्या काळात एक नवा प्रलॉग घातला होता. ब्रेख्त जेव्हा झुरिक बाहेर राहत होता, तेव्हा या नाटकाचा प्रयोग फेब्रुवारी १९४८ मध्ये स्विट्झर्लंडमधील चूर येथे झाला. आपल्या १९३३ पूर्वीच्या कालखंडाकडे तो तीन प्रकारे वळला होता. व्यावसायिक जर्मन भाषिक थिएटरचा दिग्दर्शक म्हणून तो प्रथमच काम करित होता. नेहरबरोबर तो प्रथमच सहकार्य करित होता. (नेहर कधीच विजनवासी नव्हता) आणि तिसरी गोष्ट म्हणजे त्याची पत्नी दहा वर्षांत प्रथमच नाटकात काम करित होती.

त्याची डॅनिश सहकारी रूथ बलों हिने छायाचित्रणकलेचे महत्त्व ब्रेख्टला पटवून दिले. त्यानंतर आपल्या प्रयोगांची छायाचित्रे काढून मॉडेल बुक्स बनवून ती प्रमाणित (स्टॅंडर्ड) आहेत म्हणून वापरता येणे शक्य आहे असे ब्रेख्टला वाटे. यातील काही मॉडेल बुक्स नंतर प्रकाशितही झाली.

□□□

## ४०. मदर करेज मॉडेलवरून

### मॉडेल्स

महायुद्धानंतर विनाश पावलेल्या आपल्या शहरातले जीवन सुरूच आहे. पण हे जीवन वेगळ्या प्रकारचे आहे. वेगळ्या प्रकारच्या समूहांचे हे आयुष्य आहे. नव्या वातावरणाचा प्रभाव असलेले किंवा त्या वातावरणामुळे अपंग झालेले असे हे जीवन आहे. त्याच्या नवेपणाचा संबंध विनाशाच्या परिमाणाशी आहे. पडलेल्या इमारतीच्या ढिगाऱ्याची महागडी पायाभरणी करायची आहे. ड्रेनेज व्यवस्था, गॅस, विजेचे जाळे या गोष्टीही करायच्या आहेत. नुकसान न झालेल्या मोठ्या इमातींवरही विनाशाचा व गोंधळाचा परिणाम झाला आहेच. या इमारतीही काहीवेळा नियोजनातले अडथळे बनतात. तात्पुरत्या निवाऱ्यांची उभारणी करणे आवश्यक झाले आहे. त्यातला एक धोका म्हणजे असे तात्पुरते निवारे दीर्घकालपर्यंत अस्तित्वात राहतील. या साऱ्यांचे प्रतिबिंब कलेत दिसत आहे. कारण आपल्या जीवनपद्धतीचा प्रभाव आपल्या विचार करण्याच्या पद्धतीवर पडत असतोच. जी पोकळी भरून काढण्यासाठी आपण थिएटरमध्ये मॉडेल्स उभारली, त्यांना जुन्या पद्धतीला पाठिंबा देणाऱ्यांनी विरोध केला. अनुभवाचा मुखवटा घातलेले चाकोरीबद्ध लोक आणि स्वतःला सर्जनशील म्हणवून घेणारे परंपरानिष्ठ लोक या दोघांचाही या मॉडेल्सना तीव्र विरोध आहे. या मॉडेल्सचा वापर कसा करावा हे जे लोक शिकले नाहीत, त्यांनी त्यांचा वापर केला तर मॉडेल्समध्ये कोणतीच भर पडणार नाही. वास्तवाची सुलभपणे मांडणी करण्यासाठी तयार केलेली ही मॉडेल्स वापरणे तितके सोपे नाही. त्यांच्यामुळे विचार करणे अनावश्यक बनत नाही, उलट विचार करण्यासाठी आपल्याला उद्युक्त केले जाते. मॉडेल्स हे कलानिर्मितीचे पर्याय नसून अशा निर्मितीला प्रोत्साहन देणारे चेतक आहेत.

सादरीकरण करणाराने अशी कल्पना करणे आवश्यक आहे की काही



घटना - या संदर्भात **मदर करेज**ची साहसे आणि तिला घ्याव्या लागणाऱ्या माधारी-काही प्रमाणात अधिक स्पष्ट झाल्या आहेत. आता असे सिद्ध झाले आहे की तिच्या मुलाचा मृतदेह जेव्हा तिच्याकडे आणला गेला, तेव्हा ती आपल्या मुक्या मुलीच्या शेजारी बसली होती. एखादा ऐतिहासिक प्रसंग प्रत्यक्ष पाहणाऱ्या साक्षीदाराची एखाद्या कलाकाराने उलटतपासणी घेऊन त्या प्रसंगाचे चित्रण करावे यासारखी ही गोष्ट आहे. त्या माहितीचा उपयोग करून त्या प्रसंगातील एखादा तपशील बदलता येईल. जोपर्यंत मॉडेलची जिवंत व बुद्धिनिष्ठ नक्कल करण्यातील श्रेष्ठ दर्जा मिळविता येत नाही, तोपर्यंत जास्त नक्कल करण्याचा प्रयत्न करणे चुकीचे आहे. स्वैपाक्याचा मेक-अप आणि करेजचा वेश अशा गोष्टींची नक्कल करण्यात अर्थ नाही. मॉडेल अति टोकाला नेण्याचा प्रयत्न करू नये.

सादरीकरणाची छायाचित्रे आणि वर्णने पुरेशी नाहीत. एखाद्या वाक्यानंतर एखादे पात्र कोणत्या दिशेने गेले अशी माहिती दिली किंवा भाषणाचा टोन, चालण्याची ढब किंवा पटण्यासारखे कारण दिले (खरं म्हणजे असे कारण देणे कठीण असते) तर अशा प्रकारच्या माहितीमुळे फार काही शिकता येत नाही. पॅटर्नमधल्या माणसांपेक्षा नक्कल करण्यासाठी उपलब्ध असलेली माणसे वेगळी असतात. तो पॅटर्न त्या माणसांद्वारे कधीच उपलब्ध होणार नाही. कलाकार हा वैशिष्ट्यपूर्ण असतो. सर्वसामान्य गोष्टी तो खास रीतीने सादर करीत असतो. त्याचे पूर्ण अनुकरण कोणी करू शकणार नाही. शिवाय कलाकाराने कलेचे अनुकरण करण्यापेक्षा जीवनाचे अनुकरण करणे महत्त्वाचे असते. मॉडेलचा उपयोग करणे ही एक वैशिष्ट्यपूर्ण कला असून ती पासून बरेच काही शिकता येते. पॅटर्नचे जसेच्या तसे अनुकरण करणे किंवा त्याच्यापासून फारकत घेणे हा आपला उद्देश नसावा.

एखाद्या नाटकाच्या तांलमीमधून ज्या गोष्टी लक्षात येतात किंवा जी स्पष्टीकरणे मिळतात ती पाहून हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे की प्रश्न सोडवत असताना ते प्रश्न नीट समजून घेता येणे शक्य असते.

(यानंतरच्या एका परिच्छेदात ब्रेख्टने छायाचित्रांच्या प्रत्यक्ष सादरीकरणाशी असलेल्या संबंधांची रंगमंचावरील प्रकाश, छाया इत्यादी संदर्भात चर्चा केली आहे.)

## संगीत

पॉल देसोने (Dessau) **मदर करेज**ला दिलेले संगीत सोपे नाही. प्रेक्षक स्टेजला जसे काही देत असतात, तसेच संगीताला देत असतात. आवाज आणि

संगीताचा नेमका मौखिक संबंध त्यांनीच सिद्ध करणे आवश्यक आहे. कला ही काही काँक्रेटची भूमी (Land of Cockaigne) नाही. सांगितिक भागाकडे जाण्यासाठी, सांगितिक 'शब्द' रुळण्यासाठी आम्ही काही युक्त्या केल्या. जेव्हा जेव्हा संगीत कृतिनिष्ठ अशा भागातून उभरत नव्हते, तेव्हा तेव्हा आम्ही पडद्यांचे नियंत्रण करणाऱ्या दोरीवरून सांगितिक चिन्हे खाली सोडली. ही चिन्हे म्हणजे तुतारी, नगारा, झेंडा, प्रकाशमान पृथ्वीगोल अशा स्वरूपाची असत. ती लहानखुरी, दिसायला सुखकर, नाजूक अशी असत. नवव्या सीनमध्ये त्यांचे तुकडे तुकडे झालेले पाहिले, तरी त्यांच्या या रूपावर त्याचा परिणाम होत नसे. काही लोकांना हे सारे अवास्तव आणि चेष्टा करण्यासारखे वाटे. आता चेष्टा जर मर्यादित ठेवली गेली, तर थिएटरमध्ये चेष्टेला विरोध करण्यात अर्थ नाही. परंतु ती अवास्तव चेष्टा नसावी हेही खरे आहे. कृतीशी संबंधित वा बांधल्या गेलेल्या संगीताला तिने वास्तवापासून वर उंचावले पाहिजे. तिच्यामुळे आपण संगीताच्या कलात्मक पातळीकडे जात आहोत हे आपल्या लक्षात येत असते. नाटकात संगीताचा भाग घातला गेलेला आहे असा योग्य संदेश तीमुळे दिला जाई. आणि कृतीमधून संगीताचा जन्म झालेला आहे असा आभासात्मक अनुभव दिला जात नसे. संगीताच्या अशा उपयोगाला ज्यांचा आक्षेप असे, त्यांचा एकूणच असंद्रिय रचनेला घडवून आणलेल्या गोष्टीला नाटकाच्या ओघात मध्येच दाखविलेल्या आंगंतुक अशा गोष्टीना विरोध असे. खरं म्हणजे त्यांनी संगीताच्या दृश्य चिन्हांना असा विरोध करायला नको होता, संगीतमय नाटकात कसेतरी घुसवण्याच्या प्रवृत्तीला त्यांनी विरोध करणे आवश्यक होते.

प्रेक्षकांना सहज दिसू शकतील अशा जागी आम्ही गाणाऱ्या-वाजवणाऱ्या माणसांच्या बसण्याची व्यवस्था करित असू. त्यांचे गाणे-वाजवणे जणू काही संगीताची लहानशी बैठक किंवा नाटकाने योग्य जागी घातलेला सांगितिक भाग बनत असे. आपल्या जागेवरूनच संगीतकार रंगमंचाशी संवाद साधीत असत. प्रसंगी त्यांच्यापैकी एखादा स्टेजपाठिमागे जाऊन तुतारी वाजवी किंवा त्यावेळी नाट्यप्रसंग व नाट्यकृतीशी संबंधित सांगितिक तुकडा वाजवला जाई.

आम्ही ओव्हरट्यूरने (Overture) सुरुवात करित असू. तो विशेष जोराने वाजवला जात नसे. कारण त्यात फक्त चौधेजणच वाद्ये वाजवीत. तरीही युद्धाचा गोंधळ दाखविण्याच्या दृष्टीने तो भाग प्रेक्षकांची पुरेशी मानसिक घडण करित असे.

## स्टेजची आखणी (Stage Design)

मी इथे बर्लिन येथील डॉईशेस ट्याटर मधील निर्मितीचे वर्णन करित आहे. त्या निर्मितीत आम्ही तिओ ऑटो झुरिक शॉसपिलॉससाठी युद्धकाळात वापरलेली

प्रसिद्ध योजना वापरली. मोठ्या पडद्यांच्या कायम स्वरूपाच्या चौकटी उपलब्ध होत्या. सतराव्या शतकातील मिलिटरी कॅम्पमध्ये वापरलेले साहित्यदेखील हाताशी होते. उदाहरणार्थ, तंबू, दोरांनी बांधलेले लाकडी खांब, धर्मगुरूंची घरे आणि शेतकऱ्यांच्या झोपड्या त्रिमितीय दाखवत असताना वास्तववादी बांधकाम साहित्याचा व त्याच प्रकारच्या रचनेचा वापर केला गेला. हे सारे करीत असताना कलात्मकतेला प्राधान्य देण्यात आले. बांधकामाचा अभिनयाशी जिथे संबंध आला, तिथेच त्याचा वापर केला. सायक्लोरामावर रंगीत प्रक्षेपणे केली. प्रवास केला जात आहे हे दाखवण्यासाठी फिरता रंगमंच वापरला. पडद्यांच्या जागा आणि आकार आम्ही बदलला. कॅम्पच्या दृश्यासाठीच त्यांचा वापर केला, त्यामुळे रस्तादृश्यापेक्षा त्यांचे असलेले वेगळेपण दाखवता आले. ही सर्वसामान्य तत्त्वे वापरून बर्लिनच्या स्टेज डिझायनरने दुसऱ्या, चौथ्या, पाचव्या, नवव्या, दहाव्या आणि अकराव्या सीन्समध्ये त्या बांधकामासंबंधीची आपली कल्पना प्रत्यक्षात आणली. झुरिक येथे झालेले प्रक्षेपण आम्ही गाळले. स्टेजवर काळ्या अक्षरात लिहिलेली विविध देशांची नावेही आम्ही गाळली. आमची प्रकाशयोजना पांढऱ्या रंगातील आणि आमच्या साधनांशी सुसंगत होती. त्यामुळे रोमॅंटिक रंग निर्माण करणाऱ्या वातावरणाला आम्ही काट देऊ शकलो. त्याशिवायचा सारा भाग अगदी लहानसहान तपशिलांसह (उदाहरणार्थ, शेकोटी, भाजी कापण्याचा भाग इत्यादी) तसाच ठेवला. विशेषतः वॅगनची वेगवेगळी स्थाने तशीच दाखवली कारण त्यामुळे घटनाक्रम नीट पाळता आला आणि समूहरचनाही (ग्रुपिंग) नीट ठरवता आली.

‘कलानिर्मितीचे संपूर्ण स्वातंत्र्य’ गमावून फार थोडे नुकसान होते. कुठेतरी, काहीतरी बरोबर घेऊन आपल्याला सुरुवात करावीच लागते. आणि ज्या गोष्टींचा आधी नीट विचार केला आहे, त्यांच्यापासून सुरुवात करणेच ठीक आहे. विरोधाभासाच्या तत्त्वाबरोबरच स्वातंत्र्याचे तत्त्वही येते आणि विरोधाचे तत्त्व तर सतत गतिशील असते, आपण त्याचा उच्चार करीत असतो.

## वास्तववादी थिएटर आणि आभासमयता

१८२६ मध्ये लिहिताना गोएथेने म्हटले होते की शेक्सपीअरकालीन थिएटर निर्जीव आणि अपूर्ण होते. तो लिहितो, “(नाट्यविषयक) दृष्टिकोण, तसेच कपडे, वेशभूषा इत्यादीत झालेल्या सुधारणांचा शेक्सपीअरकालीन थिएटरमध्ये अंशही दिसत नाही. अशा प्रकारची गोष्ट आता कोण सहन करील? शेक्सपीअरकालीन थिएटरचा विचार केल्यास त्याची नाटके अनेक नटांनी सादर केलेली परीकथाच वाटेल. कथेत आवश्यक असलेल्या हालचाली करून ते नट आतबाहेर करून आपण नाटकातील पात्रे आहोत असे भासवीत आणि अखेरीस रिकाम्या रंगमंचावर

किती स्वर्ग व राजमहाल आहेत ही कल्पना करण्याचे प्रेक्षकांवर सोपवीत.”

त्याने हे लिहून शंभर वर्षे झाली. या काळात थिएटरच्या साधनसामग्रीत अनेक यांत्रिक गोष्टींची भर पडून यथातथ्यता वाढवण्यासाठी ज्या यांत्रिक युक्त्या केल्या गेल्या त्यामुळे आभासात एवढी भर पडली आहे की आमच्यांसारख्या नव्या रंगकर्मींना कल्पनाशक्तीला कोणताही वाव न देणाऱ्या शेक्सपीअरच्या नाटकांच्या अशा प्रकारच्या प्रयोगांपेक्षा रिकाम्या स्टेजवर शेक्सपीअरच्या नाटकांचे प्रयोग कसे दिसतील याचा विचार करावा लागेल.

आभास निर्माण करण्यासाठी यांत्रिक गोष्टींमध्ये नंतर होऊ घातलेल्या सुधारणांची कल्पना करणे गोष्टेच्या काळी कठीण होते. त्याकाळातील यांत्रिक करामती इतक्या अपूर्ण होत्या, इतक्या बाल्यावस्थेत होत्या की थिएटर हीच वास्तवता होती. अशा वेळी शोधकता व प्रतिभा यांचा वापर करून वास्तवतेचे रूपांतर कलेमध्ये करावे लागे. नाटकातील घटना ज्या पार्श्वभूमीवर घडत, ती पार्श्वभूमी नाट्यपूर्ण असे अणि स्टेज डिझायनर त्या स्थळांचा काव्यात्म व कलात्म अर्थ लावीत असे.

अभिजात बूड्वा थिएटर नैसर्गिक आभासवादाची अर्धी वाट चालून गेले होते. वास्तवातील काही घटना सादर करण्यासाठी, वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यासाठी, काही रंगमंचयंत्रणा निर्माण झाली होती. परंतु तीमुळे प्रेक्षकाला आपण थिएटरमध्येच नाही आहोत असे जाणवण्याइतपत ती प्रगत झाली नव्हती - याचा अर्थ हा की कलेचे जे जीवनाच्या संदर्भातील दुवे असतात ते दुवे नाहिसे करण्याइतपत रंगमंचयंत्रणा उन्नत झाली नव्हती. त्याकाळी विजेचा शोध लागलेला नसल्याने प्रकाशयोजना जुन्या प्रकारचीच राहिली होती. अभिरूचीत बदल झालेला नसल्याने म्हणजे उत्तम अभिरूची निर्माण झालेली नसल्याने काही प्रेक्षकांना जर रंगमंचावर सूर्यास्ताचे दृश्य दाखवले जावे असे वाटले असते, तर त्यावेळच्या प्रकाशयोजनेकडे पुरेशा यांत्रिक सोयी ते दाखविण्यासाठी नव्हत्या. अस्सल वेषभूषेच्या संदर्भातला मेनिन्जरचा प्रयत्न त्या नंतरच्या काळातला. ज्यांना सुंदर नसले, तरी उत्तम म्हणता येतील असे कपडे त्याने तयार केले. त्याची भाषणे मात्र अस्सल वाटत नव्हती. याचा अर्थ हा की ते थिएटर जिथे प्रेक्षकाला फसवण्यात म्हणजे वास्तवाचा आभास निर्माण करण्यात अयशस्वी झाले, तिथे थिएटर हे थिएटरच राहिले. 'थिएटर हे थिएटरच आहे' ही समज मानवी जीवनाचे वास्तववादी चित्रण करण्याची पूर्वअटच आहे. सेटिंग्जमध्ये वास्तवाचा आत्यंतिक आभास निर्माण करण्याचा प्रयत्न करणे, चित्राकर्षक अभिनय करून प्रेक्षकांना आपण खऱ्याखऱ्या, क्वचित घडणाऱ्या, काही काळच टिकणाऱ्या घटनाप्रसंगी उपस्थित आहोत असे वाटायला लावण्यामुळे वास्तवाचा असा आभास निर्माण

केला जातो की त्यामुळे प्रेक्षकांना आपली निर्णयशक्ती वा प्रतिक्रिया देण्याची शक्ती वापरावीच लागत नाही. याचा परिणाम म्हणून प्रेक्षक स्टेजवरील अनुभवात सहभागी होतो व त्या वास्तववादी वातावरणाचा एक घटक बनून राहतो. थिएटरने निर्माण केलेला आभास आंशिक असावा, त्यामुळे थिएटर हा एक आभास आहे ही जाणीव शिल्लक राहिली पाहिजे. वास्तवाचे कलेमध्ये रूपांतर करताना त्यात बदल करावाच लागतो. त्यामुळे वास्तव बदलता येते ही भावना शिल्लक राहणे आवश्यक आहे.

म्हणूनच आपण सहजतावादाचा (नॅचरॅलिझमचा) विचार करित आहोत. आपल्या सामाजिक जीवनाचे स्वरूपच आपल्याला बदलायचे आहे.

### आभास उत्पन्न करणारे घटक?

प्रलॉगच्या तसेच सातव्या व शेवटच्या सीनच्या वेळी पूर्णपणे रिकाम्या असलेल्या रंगमंचामागील सायक्लोरामा पाहून प्रेक्षकांना निःसंशयपणे प्रचंड आकाशाच्या पार्श्वभूमीवरील सपाट लँडस्केपचा आभास होईल. असा आभास निर्माण होत असल्यास त्याला विरोध असण्याचे काही कारण नाही. कारण असा आभास निर्माण करण्यासाठी प्रेक्षकांच्या मनात काव्याची थोडी सळसळ निर्माण झालीच पाहिजे. ज्या सहजतेने हे केले जाते, त्या सहजतेमुळेच सुरुवातीसच नट सुचवू शकतात की कॅटिन चालविणाऱ्या त्या लहान कुटुंबाकरिता मोठे क्षितिज उपलब्ध झाले आहे आणि अखेरीस सुखामागे धावणाऱ्या त्या कुटुंबासमोर अमर्याद विनाश वाढून ठेवला आहे. आशयासंबंधीचे हे मत रूपविषयक गोष्टींशी जोडले जाईल अशी आशा आपण नेहमीच करित राहू. ज्या पोकळीतून सारे निर्माण झाले आहे त्या पोकळीच्या अनुभवात प्रेक्षक सहभागी होतील. प्रथम पूर्ण रिकामे असलेल्या आणि नंतर माणसांनी भरून जाणाऱ्या स्टेजच्या दर्शनाने हा अनुभव तो मिळविल. नट ज्यावर कित्येक आठवडे मेहनत घेत होते तीच ही मोकळी पाटी आहे (tabula rasa) हे त्याच्या लक्षात येईल. नटांनी प्रथम एकापाठोपाठ एक तपशील तपासले. या कथेतील प्रसंगाचे चित्रण करून ते प्रसंग ते शिकले आणि त्यांचा अदमास घेऊन त्यांचे चित्रण त्यांनी केले. आणि आता आम्ही सुरुवात करित आहोत. करेजची वॅगन सरकत सरकत रंगमंचावर येत आहे.

मोठ्या गोष्टींच्या बाबतीत सौंदर्याप्रत जाणे किंवा एक सौंदर्यपातळी गाठणे अशी गोष्ट शक्य असते. पण लहान गोष्टींच्या बाबतीत मात्र असे काहीच नसते. काळजीपूर्वक मांडणी करणे, वेषभूषा, रंगमंचसामग्री (प्रॉप्स) या गोष्टी वास्तववादी चित्रणात महत्त्वाच्या असतात. प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीला इथे काही विशेष वाव नसतो. कामाशी संबंधित तसेच खाण्याशी संबंधित गोष्टी मोठ्या प्रेमाने बनवल्या

पाहिजेत. यातील वेषभूषा लोककथा उत्सवातल्यासारखी असणार नाही. तीमध्ये त्या माणसाच्या खास अशा व्यक्तिमत्त्वाचे आणि त्याच्या सामाजिक वर्गाचे दर्शन घडले पाहिजे. ते कपडे थोडा वेळ घातले जातात की जास्त वेळ, ते स्वस्त कापडाचे की महाग कापडाचे बनवले आहेत, त्या कपड्यांची नीट काळजी घेतली जाते का अशासारखे तपशील इथे महत्त्वाचे ठरतात.

**मदर करेजच्या** या निर्मितीसाठी पाम Palm याची वेषभूषा होती.

**मदर करेज अॅडटर चिल्ड्रन** या सादरीकरणाचा मुख्य हेतू कोणता होता?

आम्हाला दाखवायचे होते की युद्धकाळात लहान माणसे मोठी कामे करू शकत नाहीत. युद्ध म्हणजे वेगळ्या साधनांसह चालू ठेवलेला व्यापारउदीम असून मानवी सद्गुण आचरणात आणण्याचा आग्रह धरणाऱ्यांच्या दृष्टीने मानवी सद्गुण विनाशकारक ठरतात असे आम्हाला दाखवायचे होते. युद्धविरोधी लढा चालू ठेवण्यासाठी केलेला कोणताही स्वार्थत्याग हा फार मोठा असू शकत नाही असे आम्हाला दाखवायचे होते.

(करेज मॉडेल १९४९, ईस्ट बर्लिन १९५८)

**टीप :** मदर करेजचा पहिला प्रयोग लिओपल्ड लिंडट्बर्ग याने १९४१ मध्ये झुरिक येथे शॉस पीलहॉस इथे केला. ब्रेख्ट आणि एरिक ऍंगल यांनी बर्लिनमधील डॉइश थिएटरमध्ये ११ जानेवारी १९४९ ला या नाटकाचा पहिला प्रयोग हेलन विगलला प्रमुख भूमिका देऊन केला. या प्रयोगाचे संपूर्ण छायाचित्रण उपलब्ध आहे. तसेच त्यात नंतर ज्या सुधारणा केल्या गेल्या त्यांचेही छायाचित्रण उपलब्ध आहे. ही मॉडेलस नंतर इतर ठिकाणी झालेल्या प्रयोगांकरिता वापरली गेली. असा वापर ब्रेख्टने १) म्युनिक येथील १९५० मध्ये केलेल्या कामर्स पी.एल.मधील प्रयोगात केला. २) १९५५ मध्ये इंग्लिशमध्ये थिएटर वर्क शॉपमधील निर्मितीत केला. ३) १९५८ मध्ये युनिटी थिएटरच्या प्रयोगात केला आणि ४) १९६१ च्या ब्रिस्टल ओल्ड विकच्या प्रयोगात केला.

ह्या मॉडेलला जी प्रसिद्धी मिळाली, त्यातून हे प्रास्ताविक घेतले आहे त्यात छायाचित्रे आणि विविध प्रदेशांवरील टीपा आहेत. त्यापैकी तीन टीपा विशेष महत्त्वाच्या आहेत. त्यावरून ब्रेख्ट आपल्या नाटकाचे भावनात्मक आवाहन स्वीकारायला कितपत तयार होता, ते आवाहन प्रेक्षकांच्या आणि निर्मात्यांच्या गैरसमजूतीवर किती प्रमाणात अवलंबून होते आणि त्याची स्वतःची कोणती मते होती हे सर्व समजते. यापैकी पहिल्या टीपेमध्ये नाटकातील सुरुवातीच्या आणि मदर करेजच्या गाडीने फिरत्या रंगमंचावर केलेल्या आवाजाचे ब्रेख्टने वर्णन केले आहे. त्या गाडीने आजवर किती प्रवास केला आहे याचा तो पुढावाच आहे असे ब्रेख्ट सांगतो.

“त्या दुकानदार बाईने युद्धात स्वतःहून घेतलेला सक्रीय भाग दाखविण्यासाठी तिने किती दूरवरचा प्रवास केला आहे हे दाखविणे आवश्यक आहे असे आम्हाला वाटले.

वर्तमानपत्रात प्रसिद्ध झालेल्या अनेक प्रतिसादांवरून, तसेच प्रेक्षकांशी केलेल्या चर्चेवरून असे दिसले की जे युद्धाच्या सापळ्यात अडकतात, युद्धाच्या बाबतीत जे काहीच करू शकत नाहीत, जे दैवासमोर हतबुद्ध होतात अशा लहान लोकांची मदर करेज ही प्रतिनिधी आहे. प्रेक्षकांच्या मनात खोलवर रुजलेल्या सवयीमुळे नाटकाचा प्रेक्षक पात्रांच्या भावपूर्ण शब्दांवर विसंबून राहून बाकी सारे विसरतो. एखाद्या कादंबरीतील लँडस्केप आपण जितक्या सहजपणे स्वीकारतो, तितक्या सहजपणे व्यापारी सौंदर्य स्वीकारले जातात. आजच्या हवेत व्यापाराचेच वातावरण असून तीच हवा आपण श्वासाने घेत असतो. तिच्याकडे खास जाणीवपूर्वक लक्ष देत नसतो. आपल्या चर्चेत युद्ध हा कधीही न संपणारा विषय झाला आहे. युद्ध ही प्रत्येकाचीच एक व्यापारी कृती (बिझनेस ऑपरेशन) झाली आहे.”

व्यापार चालू ठेवायचाच हा करेजचा निर्णय अशा रीतीने व्यक्त होतो. (यासाठी १९५० मध्ये म्युनिक येथे केलेल्या प्रयोगानंतर आम्ही संहितेत एक वाढीव ओळ घातली : “मी पुन्हा व्यापारात लक्ष घातले पाहिजे.”).

१९३८ मध्ये जेव्हा नाटक लिहिले त्यावेळी युद्धाची निरर्थकता समजून घेण्याची करेजची असमर्थता भविष्यसूचक होती असे म्हणावे लागेल. १९४८ च्या बर्लिनमधल्या प्रयोगानंतर अशी अपेक्षा व्यक्त करण्यात आली. किमान नाटकात तरी तिला सत्य समजावे. प्रेक्षकाला काहीतरी बोध व्हावा, नाटकातील वास्तववादी दृष्टीचा प्रेक्षकाला फायदा व्हावा म्हणून नाटकात अशी अभिनयशैली निर्माण केली पाहिजे की प्रेक्षकांचे प्रमुख पात्रांशी (इथे मदर करेज या नायिकेशी) तादात्म्य होता कामा नये.

उदाहरणार्थ, वर्तमानपत्रातील जाहिराती व प्रेक्षकांकडून आलेल्या रिपोर्ट्सवरून दिसले की झुरिकमधला प्रयोग कलात्मकदृष्ट्या जरी श्रेष्ठ दर्जाचा झाला तरी युद्ध ही एक नैसर्गिक आपत्ती असून तो दैवाने दिलेला अटळ स्वरूपाचा धक्का आहे असा प्रेक्षकांचा समज झाला आणि पेटी बूड्वां प्रेक्षकांचा आपल्या अविनाशीपणावरील, तसेच जीवन संघर्षात टिकून राहण्याच्या शक्तीवरील विश्वास अधोरेखित झाला आणि तरीही या नाटकात युद्धात आपण सामील व्हायचे की नाही हे ठरविण्याचे स्वातंत्र्य मदर करेजला दिले गेलेच. त्या निर्मितीत करेजचा उद्योग, तिला मिळणारे कमिशन, धोका घेण्याची तिची तयारी अगदी सहज आणि मानवी स्वरूपाची वाटून तिच्या समोर दुसरा कोणताही पर्याय नव्हता असे चित्र त्या नाटकात उभे राहिले.

टयाटर आर्बेटमधील नोंदीत लिहिले आहे, “अनुभवावरून असे दिसते की नाटकाच्या शेवटच्या सीनमध्ये त्यामधील शोकात्म परिणाम घडविण्यासाठी अभिनय करणे सोपे जाते, तसेच आवडतेही. नाटककाराच्या उद्देशाशी हे पूर्णतः विसंगत आहे. त्याला शोकात्म अंतापासून दूर जायचे नसले, तरी आणखी काही नाटकाद्वारे सांगायचे आहे. त्याला लोकांना धोक्याची सूचना द्यायची आहे की एवढे सगळे होऊन देखील करेज काहीच शिकली नाही.

नाटकातला अकरावा प्रवेश निःसंशयपणे भावनापूर्ण आहे. कॅटीन नगारा वाजवते तेव्हा असणारा हा प्रवेश ब्रेख्टच्या स्वतःच्या निर्मितीतही भावनापूर्ण प्रवेशच होता. त्याने ‘नाट्यमंच प्रवेश’ या शीर्षकाखाली त्याची चर्चा केली आहे. तो म्हणतो :

“नगारा वाजवण्याचा हा प्रवेश प्रेक्षकांवर विशेष परिणाम करतो. काहींनी त्याचे स्पष्टीकरण देताना म्हटले की नाटकातील तो सर्वात नाट्यपूर्ण असा प्रवेश आहे आणि प्रेक्षकांना एपिक थिएटरपेक्षा नाट्यपूर्ण थिएटर अधिक आवडते. वास्तविक, एपिक थिएटरमध्ये उत्सुकता, संघर्ष, कटकारस्थाने, अध्यात्मिक उपाय इत्यादींचे चित्रण होतेच, परंतु त्याशिवाय इतर गोष्टींचेही चित्रण होते. त्या प्रवेशात प्रेक्षक मुव्या कॅट्रीनशी तादात्म्य पावू शकतात. एम्पथीचा वापर करून ते तिच्याजागी स्वतःला कल्पून अशी सुखावह भावना अनुभवू शकतात की त्यांच्यामध्येही तसेच सुप्त सामर्थ्य आहे. असे असले तरी पूर्ण नाटकभर मात्र त्यांना एम्पथीचा अनुभव येणार नाही. उदाहरणार्थ, सुरुवातीच्या प्रवेशात त्यांना तसा अनुभव येणार नाही.”

सर्वसाधारण महत्त्वाची आणखी एक नोंद ब्रेख्टने शेवटच्या परिच्छेदात केली आहे. ‘नोंदीसंबंधी’ हे तिचे शीर्षक आहे तो म्हणतो, “माझी अशी अपेक्षा आहे की या नोंदीमध्ये नाटकाच्या निर्मितीसंबंधी जी अनेक स्पष्टीकरणे दिलेली आहेत व सादरीकरणाची जी आवश्यक तंत्रे सुचविली आहेत त्यामुळे सत्तीच्या गंभीरतेचा (फोर्सड सॉलेमिटी) आभास निर्माण होत नाही. अशा प्रकारचे विश्लेषण करून थिएटरसाठी आवश्यक असणारा हलकेफुलकेपणा आणि insouciance चा sense प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवणे सोपे नाही. कला आणि तीमधील बोधमय भाग हा खरोखर करमणूक या सदरातच मोडतो.”

या निर्मितीनंतर बर्लिनर आन्सेंबलची स्थापना झाली. हे आनसेम्बल स्थापन करण्यामागे ब्रेख्टचा एक हेतू असा होता की त्याच्या इतर नाटकांचीही अशीच निर्मिती मॉडेलस तयार करावी. त्याने स्वतःच पुन्तिला, दि मूटर, सिनोरा कारारस रायफल्स आणि द कॉकेशन चॉक सर्कल ही नाटके दिग्दर्शित केली. (देर हॉफ मिस्टर हे त्याने खास तयार केलेले रूपांतर-अॅडप्टेशन - वेगळ्या प्रकारचे होते.) त्याच्या मृत्यूच्या सुमारास तो गॅलिलिओच्या तालमी घेत होता.

□□□



## ४१. मॉडेलचा उपयोग केल्याने लेखकाचे स्वातंत्र्य कमी होते का?

(ई. ए. विंड्स, वूपरटाल म्युनिसिपल थिएटर, पश्चिम जर्मनी या संस्थेचा माजी डिरेक्टर याच्याबरोबरील संभाषण)

**विंड्स :** आम्ही जेव्हा **मदर करेज**चा इथे प्रयोग केला तेव्हा तुम्ही आम्हाला बर्लीनमधील निर्मितीत वापरलेली सारी सामग्री आमच्या निर्मितीसाठी वापरायला देऊन मदत केली. फ्रॉ बर्लो या तुमच्या प्रतिनिधीने मला, निर्मात्याला, सीन डिझायनरला आणि नटांना तुमच्या अपेक्षांसंबंधी पूर्ण माहिती दिली. तुमच्या प्रयोगाची खूप छयाचित्रे, संहितेवरील स्पष्टीकरणे आणि तुमच्या लिखित रंगसूचना यासाठी त्यांनी आम्हाला उपलब्ध करून दिल्या. आपल्या स्वतःच्या नाटकाच्या निर्मितीसाठी लेखक तपशिलांबाबतीत क्वचितच इतकी काळजी घेत असतात. वूपरटाल थिएटरसाठी असा प्रयोग 'आम्ही प्रथमच करीत होतो. मॉडेल निर्मिती करून इतरांसमोर उदाहरण प्रस्तुत करण्याच्या संदर्भात तुमचा काय हेतू होता हे स्पष्ट कराल काय?

**ब्रेख्ट :** तसं पाहिल्यास **मदर करेज** जुन्या पद्धतीनेही सादर करता येईल. (आपले स्टेज **इडिपस**पासून हॉपमनच्या **बिबेरपेल्झ**पर्यंतचे कोणतेही नाटक सादर करू शकते. याचे कारण विविध लेखकांची नाटके वैशिष्ट्यपूर्ण ढंगाने सादर करून त्यांची विविधता एकाच साच्यात घालण्याची त्याची क्षमता होती हे नव्हे, तर या थिएटरला आपली अशी खास शैलीच नाही.) पण याचा अर्थ अशा नाटकाचे वैशिष्ट्यपूर्ण परिणाम अशा सादरीकरणात मिळविता येणार नाहीत. आणि आपले सामाजिक हेतूही त्याला साध्य करता येणार नाहीत. मोटारकारबरोबर घोडागाडी चालविणाऱ्याला जर एकटेच राहू दिले असते तर तो

म्हणाला असता : “यात नवे असे काय आहे?” मग घोड्यांच्या चार जोड्या तिला जोडून ती कार त्याने हाकली असती. (याचा अर्थ हा की) कोणत्याही विशुद्ध सैध्दांतिक मार्गाने एपिक थिएटर समजून घेता येणार नाही. प्रत्यक्ष व्यवहारात मात्र त्याची नक्कल करता येईल. शिवाय इच्छा असल्यास त्यातील समूहरचना, हालचाली, हावभाव कसे असतात हेही समजून घेता येईल. कदाचित मॉडेल बनवण्याच्याआधी स्वतः नक्कल करणे आवश्यक असेलही.

साहित्य मानवतेचे प्रतिनिधित्व करते आणि कलात्मक साधनांद्वारे तिचा विकास करून ते मानवाच्या आत्मबोधात भरच घालीत असते. जे नवे असते, त्याच्या उत्क्रांतिची पहिली अवस्था साहित्याद्वारे प्रत्यक्ष दृश्य रूपात दाखवता येते. कलेचे हे श्रेष्ठ स्वरूपाचे स्वतंत्र प्रयोजन खऱ्याखऱ्या वास्तववादी कलेलाच पार पाडता येते. म्हणजे वास्तववाद हा काही गूढ (इझोटेरिक) साहित्यचर्चेचा विषय नाही. कलेच्या श्रेष्ठ आणि योग्य स्वरूपाच्या सामाजिक महत्तेचा तो आधारस्तंभच आहे. अशा रीतीने कलाकाराचे सामाजिक स्थान वास्तववाद निश्चित करीत असतो. आपली चित्रे, थिएटर्स, सिनेमा आणि संगीत निश्चितपणे महत्त्वाच्या राष्ट्रीय प्रश्नांना उत्तरे देऊ शकतात आणि त्यांनी तशी उत्तरे दिलीच पाहिजेत. आपल्या स्वतंत्र देशाच्या व्यवस्थेत विद्वत्ता आणि कला यांना मोठे स्थान असण्याचे कारण तेच प्रगतीवादी विद्वत्ता आणि वास्तववादी कलेचे योग्य स्थान आहे. हे सांस्कृतिक धोरण सामाजिक ध्येयांच्या संदर्भात बुद्धिमंतांकडून सृजनात्मक सहकार्याची अपेक्षा ठेवते. या धोरणावर साहित्यिक, थिएट्रिकल, सिनेमाक्षेत्रांतील चळवळींचा परिणाम झाला असून त्यामुळे हजारो जणांना भूतकाळ व वर्तमानकाळ समजायला मदत होते आणि भविष्याची चाहूल लागते. ज्यांच्या कलेमध्ये आपल्या काळाचे सत्त्व (इसेन्स) अनुभवायला मिळते आणि ज्यांचा आशावाद हजारोंना मदतीचा हात देतो, अशा चित्रकार, शिल्पकार व संगीतकारांकडून आपल्याला ही समज प्राप्त होते.

**विंड्स :** तुम्ही ज्या अर्थाने निर्मिताच्या आदर्श नमुन्याचा (मॉडेल प्रॉडक्शन) विचार मांडीत आहात, त्यामुळे स्टेजवरील सादरीकरणाच्या संदर्भातील स्वातंत्र्याचा काही प्रमाणात लोप होतो असे तुम्हाला वाटत नाही का?

**ब्रेड :** ज्या काळात नाट्यनिर्मिती अत्यंत गोंधळलेल्या स्थितीत आहे, अशा आजच्या काळात सर्जनशील लेखकाचे स्वातंत्र्य हरवत आहे अशी तक्रार लोकांनी केल्यास त्याबद्दल आश्चर्य वाटायचे कारण नाही. परंतु

मॉडेलचा उपयोग केल्याने लेखकाचे स्वातंत्र्य कमी होते का? / १६३

अशा काळातही विकासाचा धागा सातत्याने जोडला जात असतो. उदाहरणार्थ, विज्ञान व तंत्रज्ञानाच्या क्षेत्रात ज्ञान देण्याचे कार्य दर्जेदारपणे चालू आहे. शिवाय जवळून पाहिल्यावर, आपल्याला दिसते की ज्यांना आपण स्वतंत्र बाण्याचे कलाकार म्हणतो, ते खरोखर स्वतंत्र बाण्याचे कलाकार नसतातच. बरेचदा असे दिसते की ते सर्वात शेवटी शेकडो वर्षांचे गैरसमज, चालीरीती, मनोगंड त्यागतात. सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ते पूर्णतः आपल्या प्रेक्षकांवर अवलंबून असतात. (ही गोष्ट खरोखर प्रशंसनीय नाही.) आपल्या प्रेक्षकांचे लक्ष वेधून त्यांना आपल्या पकडीत ठेवायचा ते प्रयत्न करीत असतात. उदाहरणार्थ, नाटकातील पाहिल्या प्रवेशाची ते अशी जुळणी करतील की नंतरचे प्रवेश त्यांच्या प्रेक्षकांना स्वीकारार्ह वाटतील. आपल्या प्रेक्षकांना ते जणु कोणता तरी अध्यात्मिक संदेश देत असतात. प्रेक्षकांच्या अभिरूचीची खात्री करून घेऊन, त्या अभिरूचीलाच ते आपल्या कलेचा मार्गदर्शक बनवतात. थोडक्यात म्हणजे त्यांच्या कामामुळे त्यांची करमणूक होत नसते, तर ते दुसऱ्यांच्या आज्ञा पाळित राहतात. लोकांकडे पाहून आपला माल विकणाऱ्या विक्रेत्यांसारखी आपल्या थिएटरची स्थिती आहे. अशा थिएटर्सकडे गमावण्यासारखे मौल्यवान स्वातंत्र्य कसे असू शकणार? लोकांना काय द्यावे आणि कसे द्यावे हे निवडण्याचे स्वातंत्र्यही महत्त्वाचे आहे.

**विंड्स :** मॉडेलचा सिद्धांत चाकोरीबद्धतेकडे, तसेच कठोर अशा चौकडीकडे नेऊ शकतो आणि निर्मितीदेखील एक नक्कल होण्याचा धोका संभवत नाही का?

**ब्रेख्ट :** आपण हे लक्षात घेतले पाहिजे की नक्कल ही गोष्ट लोकांना जितकी तिरस्करणीय वाटते, तितकी तिरस्करणीय नाही. अशी नक्कल करणे वाटते तितके सोपे नाही. कलाकाराने खाली पाहण्यासारखी ती गोष्ट नाही. नक्कल ही कलाकृतीच असते. किंवा असे म्हणता येईल की चाकोरीबद्धता व कठोर चौकटीचा प्रश्नच उपस्थित होणार नाही अशा बिंदूपर्यंत नक्कल नेल्यास तिचे रूपांतर कलाकृतीत होते. माझाच नक्कल करण्याचा एक अनुभव मला सांगू द्या. नाटककार म्हणून मी जपानी, ग्रीक, एलिझाबेदन नाटकांच्या नकला केल्या. तरीही माझ्या स्वातंत्र्यावर काही बंधन आले असे मला कधीच वाटले नाही. **किंग लिअर**चे अत्यंत हुशारीने बनविलेले मॉडेल मला द्या आणि मी त्या मॉडेलप्रमाणे ते नाटक बसवीन. करेजने जाताना त्या शेतकऱ्याला

कात्रिनच्या अत्यंविधीसाठी पैसे दिले असे संहितेत आहे असे तुम्हाला वाटले, तर मॉडेलमध्ये मात्र असे दाखविलेले असू शकेल की पैसे देण्यापूर्वी करेजने ते हातात घेऊन मोजले आणि त्या शेतकऱ्याच्या हातात ते पैसे देत असताना चलाखीने एक नाणे आपल्या पर्समध्ये घातले. यामुळे काय फरक पडतो? संहितेत यापैकी पहिली गोष्ट आढळेल, तर विगेलच्या मॉडेलमध्ये यापैकी दुसरी गोष्ट दाखवली आहे. या दोन्ही गोष्टी सत्य आहेत. त्यातील फक्त एकाच गोष्टीची नोंद करून दुसरीकडे दुर्लक्ष करायचे असे करून कसे चालेल? अखेरीस थिएटरमध्ये आपण माणसाच्या वागण्याच्या नकलाच सादर करीत असतो. समूहरचना व समूह हालचाली अर्थपूर्ण असतात म्हणजे माणसाच्या वागण्याच्या संदर्भातील काही विधाने त्या करीत असतात.

निरीक्षण करण्याच्या गरजेकडे दुर्लक्ष केल्यामुळे आपले थिएटर आधीच अवास्तव स्वरूपाचे झाले आहे. आपले नट जगाकडे पाहण्याऐवजी स्वतःकडेच पाहत असतात. ज्यावर सारे काही अवलंबून असते त्या माणसा-माणसातील संबंधांकडे ते केवळ भावदर्शन घडवण्याचे साधन आहे म्हणून नट पाहतात. नाटकांकडे, अगदी नव्या नाटकांकडेही निर्माते आपली व्यक्तिगत दृष्टी व्यक्त करणारे चेतक म्हणून पाहतात. वास्तविक ती व्यक्तिगत दृष्टी नसून वास्तवाचे केलेले विरूपण असते. हे आपण जितक्या लवकर थांबवू तितके उत्तम. अर्थात् मॉडेलची रचना करायला जसे शिकणे आवश्यक असते, तसेच एक कला म्हणून नक्कल करणेही शिकले पाहिजे. अनुकरणीय गोष्ट आदर्श नमुन्याहून वेगळी काढता आली पाहिजे. शिवाय गुलामीच्या स्वरूपाचे अनुकरण आणि अधिकारयुक्त अनुकरण हाही फरक आहेच. हे पण लक्षात घेतले पाहिजे की अधिकारयुक्त अनुकरणात सादृश्याचे घटक असतातच.

मॉडेलने सुचविलेल्या समूहरचनांचे अनुकरण करून गोष्ट सांगितली तर नाटकाची तालीम सुरू करण्याच्या दृष्टीने ते पुरेसे आहे असे व्यावहारिक दृष्टीने पाहिल्यास म्हणता येते. सर्वच निर्माते समूहरचनांचा वापर करून गोष्ट सांगत नाहीत, तसेच नवीन प्रकारच्या नाटकांची कथानके त्यांना माहिती नसतात, नव्या प्रकारच्या नाटकांशी त्यांचा संवादही नसतो. ही वस्तुस्थिती काही वेळ नजरेआड करून म्हणता येते की थिएटरने आता नव्या युगाशी सुसंगत असणारी आणि संपूर्ण अनुभवावर आधारलेली सामूहिक कार्यपद्धती विकसित केली पाहिजे. आता आपण वास्तवाची अधिकाधिक काटेकोर वर्णने देण्याच्या पद्धतीच्या दिशेने गेले पाहिजे. म्हणजेच सौंदर्यशास्त्राच्यादृष्टीने पाहिल्यास अधिकाधिक समर्थ तसेच नाजूक पद्धतीचा विकास आपण केला पाहिजे. आजवर आपण जे जे सारे

मिळविले आहे, त्या सर्वांचा वापर करून आपण तिथे न थांबता पुढे गेले पाहिजे. वास्तवाचे दर्शन घडविणाऱ्या प्रक्रियेला अधिक काटेकोरपणा, वेगळेपणा, कल्पनापूर्णता, सौंदर्य देऊन त्या प्रक्रियेद्वारा वास्तवावर प्रभाव टाकतील असे बदल मॉडेलमध्ये घडवून आणले पाहिजेत. मग हे बदल अधिक आविष्कार करू लागतील आणि वास्तवातील सामग्रीला नकार देऊ शकतील, त्यात बदल घडवून आणू शकतील.

(द्वंद्वात्मकतेच्या भोक्त्यांकरिता मी हे सांगतो.)

**विंड्स :** **मदर करेज** सादर करण्यासाठी ज्या सूचना तुम्ही दिल्या आहेत त्यात एपिक थिएटर किंवा अभिनयाची एपिक शैली असा उल्लेख केलेला आहे. म्हणून ती कल्पना तुम्ही स्पष्ट कराल काय? थिएटरशी संबंधित असणाऱ्या सर्वांनाच त्यासंबंधी सविस्तर माहिती करून घ्यावीशी वाटत असणार असे मला वाटते. कारण सादरीकरण करणाऱ्या एका नव्या शैलीशी ही बाब संबंधित आहे.

**ब्रेख्ट :** एपिक शैली म्हणजे काय हे थोडक्यात स्पष्ट करून सांगणे सोपे नाही. असे स्पष्टीकरण देण्याचे प्रयत्न बरेचदा मिसलीडींग वल्गरायझेशनसारखे होतात. (त्यांच्यामुळेच लोकांना असे वाटले की एपिक थिएटरमध्ये भावना, व्यक्तित्व, नाट्यमयता इत्यादी गोष्टी दडपल्या जातात.) या संदर्भातील विस्तृत वर्णन **फेर्सूख**मध्ये आढळेल. माझे असे म्हणणे आहे की अभिनयाची ही शैली विकास पावण्याच्या अवस्थेत आहे, बाल्यावस्थेत आहे. अनेकांनी तिला योगदान देणे आवश्यक आहे.

**विंड्स :** **मदर करेज** सारख्या ऐतिहासिक कथाप्रधान (क्रॉनिकल) नाटकाच्या संदर्भात एपिक शैली जशी प्रस्तुत आहे, तशीच ती समकालीन, अभिजात्य, स्वच्छंदतावादी किंवा १९०० सालच्या सुमारास सादर केलेल्या नाटकातही वापरता येण्यासारखी आहे असे तुम्हाला वाटते.

**ब्रेख्ट :** एपिक अभिनयशैली प्रत्येक अभिजात्य कलाकृतीच्या संदर्भात प्रस्तुत असते असे मी म्हणणार नाही. परंतु शेक्सपीअरच्या नाटकांच्या बाबतीत किंवा आपल्या नाटकाच्या सुरुवातीच्या **फाउस्ट** सारख्या अभिजात्य स्वरूपाच्या नाटकांच्या संदर्भात ती चपखल बसेल असे मी म्हणेन. अशा नाटकांच्या सामाजिक हेतूंच्या संदर्भात म्हणजेच वास्तव सादर करून वास्तवाला प्रभावित करण्यावर, एपिक शैलीचे उपयोजन अवलंबून आहे.

(श्रिफ्टेन त्सूम टयाटर, पा. २२१ वरून)

टीप : विंडस्चे अखेरचे शेरे इथे गाळले आहेत. ही तसेच यानंतरची ब्रेख्टची मुलाखत १९४९ मध्ये घेतली गेली. मद्र करेज मॉडेलवर आधारलेल्या वूपरटाल येथील निर्मितीची छायाचित्रे टयाटर आर्बिटच्या ३१४व्या पानावर आढळतात. श्री. विंडस् हे आता पूर्व बर्लिनच्या स्टेट ऑपेरामध्ये निर्माता म्हणून काम करित आहेत.

या मुलाखतीत ब्रेख्टने आपल्या मुद्याची पुनरुक्ती केली आहे. पण आपण हे लक्षात घेतले पाहिजे की ब्रेख्टचे कार्य आणि दृष्टिकोण जिथे माहिती नव्हता अशा देशात तो परतला होता. म्हणजेच श्री. विंडस यांनी एपिक थिएटरसंबंधी विचारलेली माहिती त्या देशात नवीनच होती. पूर्व जर्मनीच्या सांस्कृतिक धोरणासंबंधीचे त्याचे आशावादी विचार नंतर काहीसे बदलले. परंतु कलेतील आशावादासंबंधीचा त्याचा या वेळचा विश्वास काहीसा मनोरंजक होता. हा आशावाद झाडनावच्या समाजवादी वास्तववादातील आवश्यक असे तत्त्व होते. आणि पूर्व जर्मनीत या तत्त्वाला प्रोत्साहन दिले जात होते. ब्रेख्टच्या लिखाणातील द्वंद्वात्मकतेचे, परस्परविरोधाचे तत्त्व इथे प्रथमच व्यक्त झालेले दिसते.

ज्या कार्ल वालेन्तिन या विनोदी नटाच्या सामूहिक हालचालीची आपण नक्कल केली असे त्याने म्हटले आहे तो कार्ल वालेन्तिन १९२० च्या आसपास म्युनिकमध्ये काम करित होता. त्याच्या ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स अजूनही उपलब्ध आहेत. आणि त्याच्या एका शोमध्ये तरुण ब्रेख्ट अभिनय करित आहे असे छायाचित्रही उपलब्ध आहे.

□□□

## ४२. थिएटरच्या नव्या आशयातून निर्माण होणारे रूपात्मक प्रश्न

(फ्रेडरिक वोल्फ या नाटककाराबरोबरील संभाषण)

**वोल्फ :** जरी नाटककार म्हणून आपल्या भूमिका वेगळ्या असल्या तरी नाट्यजगतात आपण एकच ध्येय समोर ठेवून वावरलो. तुमच्या **मदर करेज** या नाटकाला जे मोठे आणि अगदी योग्य असे यश मिळाले, त्यामुळे आजच्या नाटकाच्या प्रेक्षकासमोर तुमच्या नाट्यलेखना संबंधीच्या दृष्टिकोणाची सर्वसामान्य स्वरूपाची चर्चा करणे आवश्यक आहे. तुम्ही **मदर करेज**ला इतिहासकथा - क्रॉनिकल असे म्हटले. हा केवळ योगायोग म्हणता येणार नाही. तुमच्या एपिक थिएटर या संकल्पनेत बसणारा क्रॉनिकल हा नाट्यप्रकार आहे. इतिहासकथेचा तुम्ही जो जाणीवपूर्वक वापर केला त्याबद्दल असे म्हणता येईल का की प्रेक्षकांपर्यंत केवळ घटना व वस्तुस्थितीच पोहोचावी हे तत्त्व तुम्हाला पुनः प्रस्थापित करायचे होते? थोड्याशा कूडली असे विचारता येईल. लोकांवर घटनांचा नेहमीच प्रभाव पडत नसतो. असे असूनही मानसशास्त्राधारित थिएटरपेक्षा वस्तुनिष्ठतेवर आधारलेले थिएटर तुम्ही पसंत करता असे म्हणणे योग्य होईल का?

**ब्रेव्ह :** **मदर करेज** अँड **हर चिल्ड्रन** हे कथानाट्य-क्रॉनिकल हा शब्द एलिजाबेथन नाटकातील इतिहास या संकल्पनेशी मिळताजुळता आहे- उघड उघड वास्तव मांडून कोणाचेही कोणत्याही प्रकारे मतपरिवर्तन करण्याचा उद्देश समोर ठेवित नाही. वास्तवाभोवतीच्या आवरणाशिवायचे वास्तव क्वचितच अस्तित्वात असते, आणि तुम्ही म्हणता त्याप्रमाणे वास्तव क्वचितच भुरळ पाडणारे असते. असे असले तरी इतिहासकथातील कथा व घटना वास्तव असतात आणि त्या तशा असणे आवश्यकच

आहे. तसाच वास्तववादी थिएटर आणि मानसशास्त्राने प्रभावित झालेले थिएटर आपल्याला विशेष मदत करू शकत नाही. जेव्हा मानसशास्त्रीय सामग्री कलात्मक सादरीकरणाची कच्ची सामग्री म्हणून वापरली जाते तेव्हा वस्तुनिष्ठता राखायचा प्रयत्न केला गेला तर वास्तववादी मानसशास्त्रीय थिएटर निर्माण करणेही शक्य आहे. आपल्या समोरच्या इतिहासकथेचा सर्व बाजूने विचार केल्यास प्रेक्षकांच्या मनावर वास्तववाचा ठसा उमटतो असे मला वाटत नाही. त्यामुळे प्रेक्षकाची चिकित्सावृत्ती जागृत व्हावी अशी माझी अपेक्षा आहे, असा मला विश्वास आहे.

**वोल्फ :** तुमच्या थिएटरचे मुख्य आवाहन प्रेक्षकांच्या आकलनशक्तीला आहे. वास्तव व संभाव्य स्वरूपाच्या सामाजिक घटनांच्या परस्परसंबंधाचे प्रेक्षकांना ज्ञान मिळावे, त्यांना त्यातून योग्य निष्कर्ष काढता यावा, त्यांनी योग्य ते निर्णय घ्यावेत या उद्देशाने तुम्ही नाटके लिहायला सुरुवात केली. परंतु मानवी भावना, न्यायबुद्धी, स्वातंत्र्याची ऊर्मी, जुलमी सत्तेविरुद्धचा पवित्र राग (सेक्रेड राथ) अशा प्रश्नांना सरळ हात घालायला तुम्ही उत्सुक नसता असे म्हणता येईल का? तुमच्याकडून स्पष्टीकरण मिळावे म्हणून हाच प्रश्न मी अत्यंत सरळपणे असा मांडेन: शिलरच्या **गोट्झ फॉन् बर्लिचिंगेन**सारखे ऐतिहासिक नाटक आजच्या प्रेक्षकांसमोर सादर करणे योग्य नाही असे तुम्हाला वाटते का? (अशा प्रकारच्या नाटकातील पात्रांचा क्वचितच विकास होतो वा मतपरिवर्तन होते वा कॅथर्सिस घडून येतो, तरीही आपल्या भावनेला ते आवाहन करीत असते.) हिटलरच्या कालखंडातील विकृत भावनांच्या प्रपातामुळे अशी नाटके इतकी बदनाम झाली आहेत की आपल्याला त्यांच्याविषयी प्रथमदर्शनीच संशय वाटतो असे तुम्हाला वाटते का?

**ब्रेख्ट :** काही लोकांना वाटते तसे एपिक थिएटर हे अनाट्य थिएटर नाही. लोक म्हणतात की ते थिएटर बौद्धिक स्वरूपाचे असून त्यांत भावनाना वाव नाही. परंतु हे म्हणणे खरे नाही. या थिएटरने भावनांचा त्याग केलेला नाही. न्यायबुद्धी, स्वातंत्र्याची ऊर्मी, सदसद्विवेकबुद्धीतून निर्माण होणारा राग याचाही त्याग त्याने केलेला नाही. अशा गोष्टींचा त्याग करण्याच्या भूमिकेपासून हे थिएटर खूप दूर आहे. या गोष्टींचे अस्तित्व गृहीत न धरता त्या निर्माण करण्यासाठी, त्या सबळ करण्यासाठी एपिक थिएटर प्रयत्न करीत असते. अशा स्वरूपाच्या आग्रहातून हे थिएटर आपल्या प्रेक्षकात चिकित्सावृत्ती निर्माण करण्याचा प्रयत्न करते.

**वोल्फ :** **द थ्री पेनी ऑपेरा**, **करेज** अशी आपल्या नाटकांची उपशीर्षके,



प्रेक्षकांसमोर आधीच मांडून प्रेक्षकांना त्या नाटकांच्या कथानकासंबंधी तुम्ही आधीच माहिती देत असता. 'तणाव' आणि 'आश्चर्य' हे नाट्यघटक तुम्ही जाणीवपूर्वक टाळता. काहीही करून प्रेक्षकांची नाटक समजण्याची क्षमता तुम्हाला वाढवायची आहे असा याचा अर्थ घ्यायचा का? तुमच्या नाटकात एक निश्चित स्वरूपाचा नाट्यक्रम (थिएट्रिकल सीक्वेन्स) आहे असे म्हणता येईल का? कथानक व तीमधील ताणतणाव याशिवाय नाटक समजणे, कर्ता व प्रतिकर्ता (अॅक्टर आणि रिअॅक्टर) पात्रांचा विकास आणि त्यांच्यात होणारा बदल असा हा क्रम आहे का? **हॅम्लेट, ऑथेल्लो** किंवा शिलरच्या **कबाले उंद लीब** यासारख्या नाटकात सुरुवातीच्या भागात गाठ मारणे आणि नंतर ती सोडवत नाटकाचा विकास करणे अशा प्रकारचा रहस्यप्रधान कलाकृतींसारखा नाट्यतणाव आहे. तुमचा नाट्यपंथ (स्कूल ऑफ रायटिंग) त्याचे विश्लेषण कसे करील?

**ब्रेख्ट :** नाट्यतणाव आणि आश्चर्य हे नाट्यघटक आमचे थिएटर कसे निर्माण करते हे अगदी थोड्या शब्दात सांगणे अशक्यच आहे. समस्या आणि तिचे निरसन हा जुना पॅटर्न आम्ही **किंग जॉन** किंवा **गोट्झ फॉन बर्लिचिंगेन** या ऐतिहासिक नाटकात झुगारलेला आहे. त्या नाटकातील पात्रांचा विकास होतो, त्यांचे मतपरिवर्तन होते हे खरे असले तरी ते आंतरिक परिवर्तन (इनर कन्व्हर्शन) आहे किंवा त्यांची समज विकसित झाली आहे असे निश्चितपणे म्हणता येणार नाही. असा दावा करणे बऱ्याच संदर्भात अवास्तव ठरेल. माणसाला भौतिक अस्तित्व देणाऱ्या कलेमध्ये पात्रांच्या सामाजिक अस्तित्वाने त्यांची जाणीव घडली जाणे महत्त्वाचे आहे असे मला वाटते, काही विशिष्ट नाट्यहेतूसाठी ती जाणीव मॅनिप्युलेट केली जाऊ नये.

**वोल्फ :** करेजमध्ये तुम्ही एपिक शैलीला सातत्याने व सर्वाधिक प्रमाणात चिकटून राहिलात असे माझे मत आहे. मी जेव्हा तुमच्या प्रेक्षकांच्या प्रतिक्रियांकडे पाहतो तेव्हा माझ्या लक्षात येते की नाटकातील भावनात्मक भागावरच साऱ्या सादरीकरणाचा भर होता. (मुक्या कात्रिनने नगरा वाजवून इशारा देणे, करेजच्या मोठ्या मुलाचा मृत्यू, मदरने युद्धाला दिलेला शाप हे ते प्रमुख भाग होत.) आपल्या या सुंदर सादरीकरणाचा फॉर्म काय या प्रश्नाचे उत्तर तुम्हालाही शोधावे लागेल. नाटकाच्या आशयाशी संबद्ध असलेला माझा खरा प्रश्न मी आता विचारतो : मदर करेजच्या जेव्हा लक्षात येते की युद्धामुळे काहीच फायदा होत नसतो,

जेव्हा केवळ तिचे भांडवलच नव्हे, तर मुलेही नाहीशी झाली तेव्हा या मंदर करेजने बदलणे आवश्यक नव्हते का? नाटकाच्या सुरुवातीस तिचे जे रूप होते त्यापेक्षा तिचे वेगळे रूप नाटकाच्या अखेरीस दिसणे आवश्यक नव्हते का? युद्ध संपेपर्यंत जर्मन जनता म्हणत राहिली की “आम्ही त्याबाबतीत काय करू शकतो? युद्ध हे युद्धच असते; आज्ञा ही आज्ञाच असते; गाडी चालूच राहिली पाहिजे. अशा जर्मन जनतेला मंदर करेजमधील बदल दाखवणे आवश्यक नव्हते का?

माय डिअर ब्रेख्ट, तुम्ही सादर केलेला हा सुंदर प्रयोग, तुमची सुंदर निर्मितीच माझ्या मूलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नाकडे नेते आणि तुम्हालाही त्याच प्रश्नाकडे वळावे लागेल. मानव जातीत बदल घडवून आणण्यासाठी, तिचा विकास साधण्यासाठी आपण दोघेही स्टेज हे माध्यम वापरीत असून आपले अंतिम उद्दिष्ट स्टेजवर माणसातील परिवर्तन दाखवून प्रेक्षकांची जाणीव परिवर्तित झालेली दाखवणे हे आहे. आता तुम्ही म्हणाल : वस्तुनिष्ठपणे व जोमदारपणे जीवनवास्तव सादर करण्यासाठी मी माझी कला वापरतो, म्हणून बऱ्यावाईटातील निवड करणे मी प्रेक्षकांवर सोपवतो. वोल्फ, तू मात्र स्टेजवरील मुख्य दुखण्यावर बोट ठेवतोस. निर्णयाचा क्षण तू स्टेजवर सोपवतोस आणि समकालीन प्रेक्षकांच्या दृष्टीने ही तुझी पद्धती बरीच क्लेशकारक आहे. होमिओपथीतील औषधे वापरणारा तू सर्जनप्रमाणे स्टेजजवळ जातोस. मी मात्र याच्या विरुद्ध बाजूचा मार्ग स्वीकारतो. नेमकी काय उपाययोजना सुचवली आहे हे प्रेक्षकांच्या लक्षात न आल्याने ते औषध गिळतात हे तुझे म्हणणे खरेही आहे. **सेंट जॉन ऑफ द स्टॉकयार्ड्स** या नाटकाचे तू उत्तम व कौतुकास्पद सादरीकरण करावेस असे मला वाटते. तू जर तसे केलेस तर तो सारा कळप कसा ओरडेल याची मी कल्पना करू शकतो. एखाद्या कलाकृतीशी खेळणे, तिच्यावर पूर्ण नियंत्रण ठेवून तिला वळण लावणे हे अर्थशून्य आहे. आजचे थिएटर बॅबिलोनियन स्तरावरील गोंधळाच्या स्थितीत असताना मी जे प्रश्न उपस्थित करीत आहे त्यांचा उद्देश एकच आहे. आमची जर्मन रंगभूमी सर्वात निकडीचे काय आहे हे लोकांना कसे दाखवू शकेल? लोकांच्या दैववादी दृष्टिकोणासंबंधी त्यांना जाग आणून नव्या युद्धाविरुद्ध त्यांची मने कशी घडविता येतील? **मंदर करेज**च्या अखेरीस मंदरनेही कात्रिनप्रमाणे जर आपल्या कृतीद्वारा युद्धाला शाप देणारा स्पष्ट आविष्कार केलेला दाखवला असता आणि तिचे मतपरिवर्तन घडून जर तिने तर्काधिष्ठित स्पष्ट निष्कर्ष काढले असते तर हे नाटक अधिक परिणामकारक झाले असते. (मी इथे असे दाखवू इच्छितो की **मंदर करेज**मध्ये दाखविलेल्या तीस वर्षीय युद्धाच्या काळात शेतकरी एकत्र आले आणि सैनिकांपासून ते स्वतःचे रक्षण करू लागले.)

**ब्रेख्ट :** स्वतःवर कोसळलेल्या आपत्तीपासून करेज काहीच शिकली नाही हे नाटकात दाखवले आहे हे तुमचे म्हणणे अगदी खरे आहे. ते नाटक १९३८ मध्ये लिहिले होते. मोठे युद्ध होऊ घातले आहे हे मला त्यावेळी स्पष्ट दिसत होते. पुढे होऊ घातलेल्या शोकांतिकेपासून मानवजात काही शिकेल असे मला त्यावेळी खात्रीलायकपणे वाटत नव्हते. माय डिअर वोल्फ, त्यावेळी मी वास्तववादी भूमिकाच घेतली होती हे तू मान्य करशील. जरी करेज काही धडा शिकली नाही, तरी तिची अवस्था पाहून प्रेक्षक काहीतरी शिकतीलच. आपल्या प्रेक्षकांना आपण नाटककार कोणती सामाजिक प्रेरणा देतो, त्यांना त्या दिशेने जाण्यास कसे उद्युक्त करतो हाच खरा कलात्मक साधनासंबंधीचा प्रश्न आहे या तुमच्या मताशी मी पूर्णतः सहमत आहे. हा हेतू समोर ठेवूनच आपण कोणतेही नवे वा जुने कलात्मक साधन वापरले पाहिजे.

(टयाटर आर्बिट, ड्रेस्डेन, १९५२ पा. २५३)

**टीप :** ही मुलाखत १९४९ साली झाली. फ्रेडरिक वोल्फ (१८८८ ते १९५३) हा पेशाने डॉक्टर होता. पुढे तो प्रसिद्ध कम्युनिस्ट नाटककार बनला. त्याची नाटके पारंपरिक स्वरूपाची होती. त्याने प्रफेसर मॅमलॉक आणि द सेलर्स कॅटरो ही नाटके लिहिली. त्याचा मुलगा आता पूर्व जर्मनीतील आघाडीवरचा सिनेदिग्दर्शक आहे. त्याच्या मदर करेजवरील टीकेतून ब्रेख्टची नाटके पुरेशी आशावादी व होकारार्थी आशयाची नाहीत हा सर्वदूर पसरलेला समजच व्यक्त झाला आहे. या टीकेला ब्रेख्टने दिलेले उत्तर नाट्यसंहितेच्या अखेरीस दिलेल्या नोंदीत आहे.

मदर करेजनंतर पुन्तिलाची निर्मिती झाली, मग देर हॉफ मायस्टरची. हे दुसरे नाटक जे.एम्.आर. लेन्झच्या १८ व्या शतकातील नाटकावर बेतले होते. ब्रेख्ट आणि कॅम्पर नेहर यांनी ते एप्रिल १९५० मध्ये सादर केले.

**टयाटर आर्बिटमधील पा. ८३ वरील एक नोंद या नाटकाची निवड का केली हे स्पष्ट करते :**

“या निवडीमागील एक कारण म्हणजे पतनाच्या या काळात जर्मन थिएटरची अभिजात नाटकांची सामग्री खूप आक्रसली होती आणि त्यात काही भर घालावी अशी आमची इच्छा होती. शिवाय शेक्सपीअरकडे जाणारा रस्ताही आम्हाला आखायचा होता. (त्याशिवाय आमचे राष्ट्रीय थिएटर उभारणे संभवत नव्हते.) म्हणून आम्ही अभिजाततावादाच्या आरंभकाळाकडे जाणारा निर्णय घेतला. त्या काळातील नाटके जशी वास्तववादी होती, तशीच काव्यात्मही होती...”

‘काव्य आणि विविधता यावर’ या शीर्षकाची नोंद नाट्यसंहिता प्रकाशित झाल्यानंतरची आहे. (फेब्रुवारी ११, १९५१) तीमध्ये सविस्तर टिपणे असून ती असे दर्शविते की राजकीय उद्दिष्टे असणाऱ्या व राजकारणाशी संलग्न असणाऱ्या, वास्तववाद

जोपासणाच्या प्रवृत्तींना पर्याय म्हणून, करेक्टिव म्हणून या नाटकाची निवड केली असावी. त्या नोंदीत म्हटले आहे.

“काही काळ तरी आम्हाला नाट्यातील काव्य व सादरीकरणाची वैविध्यता अशा प्रकारची शब्दयोजना करावी लागेल. नजीकच्या भूतकाळाकडे पाहिल्यास दिसते की ही गोष्ट लोकांना कमी महत्त्वाची वाटली असे नसून चुकीच्या दिशेने जाणारीही वाटली. याचे कारण काव्यात्म घटक पुरेसे विकसित केले गेले होते असे नसून, काव्याच्या नावाने वास्तवाशी खेळ केला गेला होता हे आहे. जिथे वास्तवदर्शन थांबते, तिथे काव्य आढळले पाहिजे अशी लोकांची कल्पना बनली होती. मग शोधकतेचा बुरखा घेऊन असत्य समोर आले. अचूकता नसणे म्हणजे उदारता असे मानले जाऊ लागले. चलनात असलेल्या साहित्यशैलीची गुलामी म्हणजे त्या शैलीवरील प्रभुत्व असे मानले जाऊ लागले. म्हणून वास्तवाच्या आविष्काराची परीक्षा तो आविष्कार वास्तवाशी कितपत सुसंगत आहे हे पाहून करावी लागली. मग काव्यापेक्षा सत्य वेगळे आहे अशा प्रकारची भाषा आपण वापरू लागलो. अलीकडच्या काळात मात्र आपण कलाकृतींची काव्यात्म बाजू तपासून पाहत नाही. ज्या काव्यात्म उद्देशाना आवाहन करीत नाहीत, ज्यांच्या सादरीकरणात वैविध्यता नाही अशा प्रकारच्या नाट्यकृतींपासून आपल्याला समाधान मिळू लागले आहे. अशा कलाकृती आणि अशा प्रयोगांचा काही परिणाम जरूर होत असेल, परंतु असा परिणाम राजकीयदृष्ट्याही सखोल स्वरूपाचा परिणाम असणार नाही. नाट्यमाध्यमाचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे ते जाणीवा आणि प्रेरणा दोन्हीही आनंदाच्या स्वरूपात संप्रेषित करीत असते. जाणीवा आणि प्रेरणांची खोली आनंदाच्या खोलीशी समांतर असते.”

या नोंदीनंतरही पूर्व बर्लिनमधील काही समीक्षकांनी देर हॉफमायस्टरवर नकारार्थी नाट्य म्हणून टीका केली. या टीकेला अनामिक राहून पण नेमके उत्तर टयाटर आर्बिट्र्या १२० व्या पानावर ब्रेख्टने दिले आहे : “तारत्युफ, डॉन क्विओती, द इन्स्पेक्टर जनरल आणि कॅडिड अशा कलाकृतींवरून स्पष्ट होते की उपरोधावर आधारलेल्या कलाकृतीत ज्या प्रकारच्या पात्रांवर टीका केली जाते, त्यांच्या विरोधात असणाऱ्या आदर्शस्वरूपी व्यक्तीला सादर करणे त्या कलाकृती टाळत असतात. ज्या पात्रांवर टीका केली जाते त्यांच्या चुकांवर भर देण्यासाठी, त्या अतिशयोक्त स्वरूपात मांडण्यासाठी जो अंतर्गोल (कॉन्क्वेव) आरसा समोर मांडलेला असतो त्यामध्ये आदर्शवादी पात्रांचेही विरूपन होऊ शकते. असमर्थनीय ठरणाऱ्या विशेष हक्कांच्या विरोधात, तसेच विकृत विचारधारेवर आधारलेल्या अमानवी जीवनवास्तवाच्या विरोधात देर हॉफमायस्टरमध्ये जो राग व्यक्त केला आहे तोच त्या नाटकातील होकारार्थी भाग आहे.

□□□

## ४३. एपिक थिएटरकरिता रंगमंचाचे डिझाईन

रंगमंच डिझाईनच्या कोणत्याही ज्ञानाशिवाय आपण नाटकाच्या तालमी करीत असतो आणि आपला डिझायनर मित्र जे प्रसंग दाखवायचे असतात त्यांची केवळ लहान लहान स्केचेस काढीत असतो. (उदाहरणार्थ, श्रमिक वर्गातील एका माणसा भोवती सहा माणसे जमा झाली आहेत आणि ती त्यांच्यावर रागावली आहेत.) मग आपल्याला तिथे केवळ पाचच माणसे आहेत असेही संहितेत दाखविलेले दिसेल. आणि आपला मित्रही तसा साधासुधा नसतो. जे अत्यावश्यक असते तेच तो आपल्यात दाखवीत असतो. अशा प्रकारचे स्केच नेहमीच एक लहानशी, नाजूक कलाकृती असते. त्या स्त्रीने, तिच्या मुलाने व पाहुण्यांनी स्टेजवर कुठे बसायचे हे आपणच ठरवायचे असते. आणि सेट बनवायला येणारा आपला मित्र त्यांची तिथेच बसायची व्यवस्था करतो. काही वेळा सेट बनवणारा आपली डिझाईन्स आधीच देत असतो. आणि आपण कशी समूहरचना करावी, कसे हावभाव करावे हे ठरविण्यात तो आपल्याला मदत करतो. बरेचदा पात्रापात्रातील, त्यांच्या बोलण्यातील फरक काय असतो हेही तो सांगत असतो. त्याने आखून दिलेल्या जागेतच अभिनेत्यांनी अभिनय करावा अशी आकांक्षा निर्माण होते.

तो अधिकारवाणीने नाटके वाचतो. एक उदाहरण घ्या. मॅकबेथचा पहिला अंक, सहावा सीन. डॅकन आणि त्याचा जनरल बँको यांना मॅकबेथने आपल्या किल्यात बोलावलेले असते. त्या किल्ल्याचे ते या प्रसिद्ध ओळीत कौतुक करतात:

उन्हाळ्यातला हा पाहुणा

त्याच्या कपाळाला भुरळ पाडणारे हे ठिकाण पसंत करतो

त्याला आवडणाऱ्या राजप्रासादावर

स्वर्गाचा श्वास प्रेमाने विसावला आहे

नेहरने आग्रह धरला की अर्धवट कोसळलेल्या स्थितीत असलेला, करड्या रंगाचा, अत्यंत गरीबी दाखविणारा सेट करायचा. पाहुण्यांचे स्तुतीपर भाषण केवळ उपचाराच्या स्वरूपात होते. मॅकबेथ हा वेड्या महत्वाकांक्षेने झपाटलेला एक सामान्य स्कॉटिश सरदार होता असे त्याला वाटत होते.

नेहरचे सेट्स महत्वाच्या टिप्पणी वा विधानासारखे होते. तो एक धाडशी पाऊल टाकणारा नेपथ्यकार आहे. त्याचे पाऊल अत्यंत कलापूर्ण आणि बुद्धिमान असे असते. त्यावेळी अनावश्यक सजावट आणि तपशीलांसाठी तो मूळ उद्दिष्टांपासून थोडाही विचलित होत नाही. याचवेळी त्याने केलेली प्रत्येक गोष्ट सौंदर्यपूर्ण असते; आणि अत्यावश्यक गोष्टी अत्यंत जिद्दाळ्याने साकार केलेल्या असतात.

किती काळजीने तो एखाद्या खुर्चीची निवड करतो, किती विचारपूर्वक ती खुर्ची तो योग्य जागी ठेवीत असतो! या सर्वांचा सादरीकरणाला उपयोग होतो. एखाद्या खुर्चीचे पाय लहान असल्यास तो त्या बरोबरच्या टेबलाची उंचीदेखील काटेकोरपणाने ठरवितो. त्या टेबलाशी बसून जेवणारालादेखील मग एक निश्चित स्वरूपाचा दृष्टिकोण घ्यावा लागतो. मग नेहमीपेक्षा जरा जास्त वाकून जेवणाऱ्यांचे संभाषणही विशिष्ट प्रकारचेच होते. या साऱ्यामुळे तो सारा प्रसंग उठावदार होतो. त्याने डिझाईन केलेल्या वेगवेगळ्या उंचीच्या दारांमुळे तर कितीतरी प्रकारचे परिणाम दाखवणे शक्य झाले आहे.

या समर्थ दिग्दर्शकाला प्रत्येक प्रकारची कारागिरी माहीत आहे. अगदी सामान्य दर्जाचे फर्निचरही तो अत्यंत काळजीने व कलात्मक रीतीने मांडू शकतो. गरीबी व सस्तेपणा यांच्या खुणाही कलेद्वारा दाखवाव्या लागतात हे त्याला माहिती आहे. मग लोखंड, लाकूड, कॅनव्हास अशा प्रकारचे साहित्य तो कुशलतेने हाताळतो. त्यांची योग्य रीतीने सांगड घालून नाटकाच्या मागणीप्रमाणे त्या साऱ्यातून काटकसरीचा वा वैभवाचा भास तो निर्माण करतो. लोहाराकडे जाऊन तो तलवारी करून घेतो तर कृत्रिम फुले बनवण्याऱ्याकडे जाऊन तो पत्र्याची पुष्पे कापून वा जोडून घेतो. त्याने बनविलेले कितीतरी प्रॉप्स म्युझिअममध्ये ठेवण्यासारखे झाले आहेत.

अभिनेत्यांच्या हातात तो हत्यारे, साधने, पर्सस, कटलरी इत्यादी ज्या लहानसहान गोष्टी ठेवतो त्या साऱ्या खऱ्याखुऱ्या वाटतात, अगदी जवळून पाहिल्या तरी त्या खऱ्या वाटतात. परंतु जेव्हा वास्तुकलेचा प्रश्न येतो-म्हणजे जेव्हा एखाद्या वास्तूच्या अंतर्भागाची किंवा बाह्यभागाची तो जेव्हा रचना करतो-तेव्हा एखाद्या झोपडीचे वा तिच्या एखाद्या भागाचे तो काव्यात्म आणि कलात्मक चित्रण करून आपली कल्पकता व निरीक्षणशक्ती यांचे समाधान होईल असे दर्शन घडवितो.

त्यातून मग नाटककार व त्याची कल्पनाशक्ती यांचे सुंदर मिश्रण दिसते. शिवाय त्याने दाखविलेले घर, आवार, वर्कशॉप वा बाग यांच्यावर त्याचा जसा ठसा उमटतो, तसाच ते बांधणाऱ्यांचा, त्यात वावर करणाऱ्यांचाही उमटलेला असतो. तो सेट बांधणाऱ्यांचे ज्ञान व हस्तकौशल्ये, त्यामध्ये राहणाऱ्यांची जीवनपद्धती तो प्रत्यक्ष साकार करित असतो.

त्याच्या डिझाईन्समध्ये आपला मित्र नेहर प्रत्यक्ष लोकांपासूनच सुरुवात करतो. ते काय करतात, त्यांच्या बाबतीत काय घडते याचा तो विचार करतो. तो डेकोर, फ्रेम्स किंवा पार्श्वभूमी यांची रचना करित नसून अनुभव घेण्यासाठी लोकांना अवकाश पुरवतो. स्टेज डिझायनरची कला असे ज्याला म्हणतात ती शीर्षासन करून तो साध्य करतो. शेक्सपीअरचे रोम रासीनच्या रोमपेक्षा वेगळे आहे हे स्पष्टच आहे. आपला मित्र नाटककाराचे स्टेज निर्माण करतो आणि ते झळ्याळू लागते. करड्या व पांढऱ्या रंगाच्या शेडस्ची वैविध्यपूर्ण रचना करून तो इतर कलाकारांनी सारे रंग वापरून केलेल्या रचनेपेक्षा अधिक समृद्ध रचना करतो. तो एक श्रेष्ठ चित्रकार आहे. परंतु त्यापेक्षाही अधिक म्हणजे तो कल्पकतापूर्ण कथा सांगणारा कथानिवेदक आहे. इतर कोणाहीपेक्षा तो नीट जाणतो की कथानकाला जे पुढे नेत नाही ते कथानकाच्या दृष्टीने मारक आहे. म्हणूनच कथानकाशी संबंध नसलेल्या गोष्टींचा तो केवळ सूचक उल्लेखच करतो. आणि तरीही त्याची सूचकता चेतना देणारी असते. त्यामुळे प्रेक्षकांची कल्पनाशक्ती जागृत होते. परिपूर्ण निर्मितीच्या मागे लागून केलेल्या प्रयोगांमुळे मात्र ती बोथटच होते.

तो वापरत असलेले एक तंत्र आता आंतरराष्ट्रीय स्तरावर गेले असून त्याच्या मूळ अर्थापासून त्याची फारकत झाली आहे. रंगमंचाची विभागणी करून एखादी खोली, आवार वा कामाची जागा अर्ध्या उंचीपर्यंत बांधायची व त्यामागे दुसरे दृश्य प्रक्षेपित करायचे वा चितारायचे हे ते तंत्र होय. पार्श्वभूमी वरच्या सीनप्रमाणेही रचना बदलू शकते वा पूर्ण नाटकभर तशीचही राहू शकते. हे दृश्य एखाद्या चित्राने, टॅपेस्ट्रीने किंवा डॉक्युमेंटरीद्वारा दाखविता येते. अशा प्रकारच्या दुहेरी व्यवस्थेने कथानकाला एक खोली प्राप्त होते. म्हणूनच प्रेक्षकांना सतत सांगितले जाते की सीन डिझाईन करणाऱ्याने सेटिंग केले आहे. प्रेक्षक बाह्य जगात जे पाहत असतो, त्यापेक्षा नाट्यजगत वेगळे आहे याची जाणीव त्याला राहते.

ही पद्धती लवचिक स्वरूपाची असून त्या शिवाय इतर अनेक पद्धतींचाही वापर केला जातो. नाटके जशी एकमेकाहून वेगळी असतात, तशीच त्यांची सेटिंगही वेगळी असू शकतात. नेहरने केलेल्या सहज बदलता येणाऱ्या स्कॅफोल्डिंगच्या सुंदर तुकड्यांच्या रचनेमुळे अभिनय करायला मदतच होते आणि जणू काही शिळोप्याच्या गोष्टी सांगायला प्रोत्साहन मिळते. ज्या जोमाने नेहर हे

सारे करीत असतो तो जोम, दिखाऊ सौंदर्याचा आणि हेतूशून्यतेचा त्याला असलेला राग, त्याच्या रचनातील सजीव असे सौंदर्य या साऱ्या गोष्टी एकत्र आणून पाहिल्यास आजच्या काळातील हा सर्वश्रेष्ठ डिझायनर कसे काम करीत असतो हे तुम्हाला समजेल.

(‘देर ब्यूटनबाव दे एपिसेन टयाटर्स’ शिफ्टेन त्सूम टयाटर पा. २५६)

**टीप :** ही टीप १९५१ मध्ये लिहिली गेली आणि टयाटर आर्बिटमध्ये प्रकाशित झालेल्या ‘मेसिंग कॉफ’ या सदरात तिचा समावेश केला गेला. त्यात ज्याचे वर्णन केले आहे तो डिझायनर कास्पर नेहेर हा होय. ब्रेख्टबरोबरच ऑगजबर्ग येथे त्याचे शालेय शिक्षण झाले. ब्रेख्टच्या १९३३ पूर्वीच्या बहुतेक नाटकांकरिता त्यानेच सेटिंग्जचे डिझाईन केले. १९४५ नंतर अँटिगनी, पुन्तिला आणि म्युनिकमध्ये सादर केलेल्या मदर करेज, देर हॉफमायस्टर, दि म्युटेर, गॅलिलिओ, कोरिओलेनस आणि दि ताग देर कम्पून या नाटकांच्या प्रयोगांसाठी त्याने ब्रेख्टबरोबर काम केले. १९६२ मध्ये तो वारला. टयाटर आर्बिटमधील दुसऱ्या उताऱ्यात (त्या उताऱ्यात त्याची बरीच आरेखने आहेत.) पुन्तिला या नाटकाचा निश्चित उल्लेख आहे त्यात असे म्हटले आहे:

“आविष्कारवादी आणि अस्तित्ववादी थिएटरमधल्या प्रतीकात्मतेचा वास्तववादी थिएटरला काहीच उपयोग नाही. वास्तवतावादी थिएटरमध्ये सर्वसाधारण स्वरूपाच्या कल्पना व्यक्त केल्या जातात. ते निसर्गवादी (नॅचरलिस्टिक) थिएटर जे प्रस्तुत अप्रस्तुताचे कूड मिश्रण करीत असते त्याकडे वळूच शकत नाही. वास्तवाची नक्कल करणे पुरेसे नाही. वास्तवता केवळ ओळखायची गोष्ट नसून जाणून घ्यायचीही गोष्ट आहे. नाटकातले देखावे कलात्मक असावेत आणि ते बनवणाऱ्याचे व्यक्तिमत्त्व त्यातून व्यक्त झाले पाहिजे. विशेषकरून सुखांतिकात स्टेज डिझायनरची बुद्धी आणि कल्पनाशक्ती व्यक्त झालेली असली तर ते स्वागतार्ह असते.

या नोंदीच्या बरीच आधी लिहिलेली परंतु तारीख नसलेली एक नोंद हाच मुद्दा स्पष्ट करते. (ब्रेख्ट आर्काइव ३३१/१७३)

□□□



## द सेट (देखावा)

सेटने प्रेक्षकाला असे सांगणे आवश्यक आहे की तो थिएटरमध्ये असून आउलिस (Aulis) मध्ये नाही. मृष्टियुद्धाच्या रिंगणाप्रमाणे थिएटरनेही आपल्याला आकर्षक बनवले पाहिजे आणि वास्तवही असले पाहिजे. त्यासाठी सेटसाठी वापरलेली यंत्रसामग्री, दोर आणि पडदे सरकवायची साधने प्रेक्षकांना दाखविली पाहिजेत.

सेटद्वारा जर शहर दाखवायचे असेल, तर फक्त दोन तास टिकणारे (म्हणजे नाटकाच्या काळापुरते) शहरच दाखवले पाहिजे. काळाची वास्तवतादेखील आपल्याला कल्पनाशक्ती वापरून समजून घेतली पाहिजे.

सेटवरील प्रत्येक गोष्टीत एक प्रकारची नम्रता हवी आणि सेट हा तात्पुरत्या अवधीकरिताच असावा. सेटद्वारा दाखवलेल्या स्थळाची विश्वासाहता ही स्वप्नातल्या स्थळाच्या विश्वासाहतेसारखीच असावी.

समूहरचनेच्या ज्या तालमी होत असतात, त्यातूनच सेटची कल्पना उभारली पाहिजे. म्हणजेच सेट हा जणू काही सहअभिनेता झाला पाहिजे.

अवकाश या कल्पनेला सेटच्या उभ्या पातळीचा वापर करून जिवंत साकारले पाहिजे. त्यासाठी जिन्यांचा वापर करता येईल. परंतु या जिन्यावर माणसांची गर्दी मात्र असता कामा नये.

काल या परिमाणाचा विचार केल्यास सेटला एक प्रकारची घनता मिळवता आली पाहिजे. त्याचा स्वतःचा असा उत्कर्षबिंदू असावा आणि त्याला प्रेक्षकांकडून टाळीही मिळविता आली पाहिजे.

सेटकरिता वापरलेली सामग्री स्पष्टपणे दिसली पाहिजे. एखादे नाटक पेस्टबोर्डावर किंवा लाकूड आणि पेस्टबोर्ड किंवा कॅनव्हास किंवा तत्सम पार्श्वभूमीवर

सादर करता येते. पण जे काही सादर केले जाते ते खोटे आहे असे वाटता कामा नये.”

या नोंदीत ब्रेख्टने जी तत्त्वे मांडली आहेत त्यातील कोणती तत्त्वे ब्रेख्टच्या नंतरच्या नाटकात पाळलेली दिसली हे पाहणे उद्बोधक होईल. उदाहरणादाखल, त्याच्या नंतरच्या निर्मितीत जिने वगैरे क्वचितच दिसले.

□□□

## ४४. एका अभिनेत्याला लिहिलेल्या पत्रातून

लोकांनी माझ्या असे लक्षात आणू दिले आहे की, माझी थिएटरबद्दलची मते, टिप्पण्या, श्रेे चुकीच्या रीतीने समजले गेले आहेत. माझ्याकडे माझ्या भूमिकेशी सहमती दाखविणारी जी पत्रे येतात व जे लेख लिहिले जातात त्यावरून हे लक्षात येते. एखाद्या गणितज्ञाला खालील आशयाचे पत्र मिळाल्यावर जसे वाटेल तसे या गोष्टी वाचल्यावर मला वाटते : “प्रिय महोदय, दोन आणि दोन मिळून पाच होतात या तुमच्या मताशी मी पूर्ण सहमत आहे. माझे काही श्रेे नीट समजून घेतले गेले नाहीत. कारण त्यातील काही मुद्दे मी गृहीत धरले आणि नीट स्पष्ट केले नाहीत.

मी नाटकासंबंधी केलेली बरीचशी विधाने ही त्या नाटकांना लिहिलेल्या टीपाच होत्या. त्या टीपांमुळे माझी नाटके नीट रीतीने सादर केली जातील अशी माझी अपेक्षा होती. एखाद्या शिल्पकाराने आपल्या शिल्पकृती ठेवण्याच्या जागेचे वर्णन करून ती कशी आणि कोठे ठेवावी हे जसे सांगितले असते, त्याच रीतीने मी या नोंदी लिहिल्या होत्या म्हणून त्यांच्यात एक प्रकारचा कोरडेपणा आणि व्यावहारिक भाग होता. ज्यांना उद्देशून त्या नोंदी लिहिल्या होत्या त्यांना असे वाटत असावे की मी नाटक ज्या स्फिरिटमध्ये लिहिले असेल त्यासंबंधी काही सांगावे. परंतु मी ज्या पद्धतीने त्या नोंदी लिहिल्या होत्या, त्यामुळे त्यांची अपेक्षा पूर्ण होणे कठीण होते.

उदाहरणादाखल अष्टपैलूपणाचे वर्णन घेऊ या. कारागिरीशिवाय कला असू शकत नाही हे खरेच आहे. म्हणूनच कलाकृती कशी घडत जाते हे सांगणे आवश्यकच आहे. विशेषकरून कला गेल्या पंधरा वर्षात बाह्य वातावरणातील ज्या रानटी वातावरणाला तोंड देत राहिली आहे ते पाहिल्यावर असे वर्णन आवश्यकच वाटते. परंतु कारागिरीची ही बाजू अत्यंत थंडपणाने शिकायची असते आणि प्रत्यक्ष आचरणात आणायची असते असा विचार कोणी क्षणभरही करू नये. बहुसंख्य

अभिनेत्यांकरिता अत्यावश्यक असलेले 'भाषण-शिक्षण' (स्पीच ट्रेनिंग) देखील यांत्रिकपणे किंवा थंडपणे करायचे नसते.

अभिनेत्यांनी स्पष्टपणे उच्चार करणे आवश्यक आहे आणि ही गोष्ट केवळ स्वर आणि व्यंजने म्हणण्याशी संबंधित नसून मुख्य अर्थाशीच संबंधित आहे. आपण ज्या ओळी म्हणतो त्यांचा अर्थ उच्चरणाबरोबर कसा व्यक्त होईल हे जर अभिनेत्याने लक्षात घेतले नाही, तर त्याचे उच्चरण यंत्रवत होईल आणि आपल्या सुंदर आवाजाने तो त्या ओळीचा अर्थच नाहीसा करील. स्पष्टपणाचेही विभिन्न प्रकार असून कमीअधिक प्रमाणातील स्पष्टता हा देखील एक फरक आहेच. वेगवेगळ्या सामाजिक वर्गातील उच्चरणातील स्पष्टताही वेगवेगळ्या प्रकारची असते. एखाद्या शेतकऱ्याची दुसऱ्या शेतकऱ्याशी तुलना करताना दुसरा पहिल्यापेक्षा अधिक स्पष्ट बोलतो असे म्हणता येईल, परंतु त्यांच्या बोलण्यातली स्पष्टता ही एखाद्या एंजिनअरच्या उच्चरणेतील स्पष्टतेशी तोलून पाहता येणार नाही. म्हणून उच्चरण शिकणाऱ्या अभिनेत्यांनी आपला आवाज लवचिक व बदलता राहिल याची काळजी घेणे आवश्यक आहे. लोक प्रत्यक्षात कसे बोलतात हे अभिनेत्यांनी नेहमीच लक्षात ठेवले पाहिजे.

याशिवाय बोलीभाषेचाही प्रश्न आहेच. या संदर्भातल्या तंत्राची सांगड सर्वसामान्य विचारांशी घातली पाहिजे. आमच्या नाटकात उच्च वर्ग जे जर्मन बोलतो त्याचा वापर केला जातो, परंतु काळाबरोबरही जर्मन साचेबंद आणि शिळी झाली असून रोजच्या संभाषणातील उच्च (हाय) जर्मनची लवचिकता ती गमावून बसली आहे. थिएटरने स्वतःकरिता जी उच्च भाषा विकसित केली आहे, ती बद्दल मला काहीच म्हणायचे नाही. परंतु ती भाषा जिवंत, वैविध्यपूर्ण आणि विकासमान असावी असे मात्र मी म्हणेन. लोक बोलीभाषेत बोलतात. बोलीभाषा हे सौहार्दपूर्ण अभिव्यक्तीचे माध्यम असते. बोलीभाषांकडे वळले पाहिजे, त्यात होणारे बदल, त्यातील उच्चाराचे ढंग स्टेजवरील हाय जर्मनमध्ये आणल्याशिवाय आपल्या अभिनेत्यांना लोकचरित्रे रंगवून लोकांपर्यंत कशी पोहोचवता येतील? दुसरे उदाहरण घेऊ या. आपला आवाज तणावरहित असावा, तो काढण्यासाठी कमीतकमी शक्ती वापरावी हे अभिनेत्याने शिकले पाहिजे. आपला आवाज अति ताणून त्याने घोगरा होऊ देता कामा नये. परंतु भावनेच्या आहारी जाऊन मोठ्याने बोलणारा, म्हणजेच ओरडणारा माणूस दाखवताना मात्र त्याला तशा प्रकारचा आवाज वापरता आला पाहिजे. तो शिकत असणाऱ्या धड्यात अभिनय शिकण्याचे धडेही असले पाहिजेत. अभिनयतंत्र शिकताना खऱ्याखऱ्या जित्याजागत्या लोकांचे चित्रण करणे हे अभिनेत्याचे काम आहे. हे आपण क्षणभरही नजरेआड करता कामा नये, नाहीतर आपला अभिनय पोकळ, वरवरचा आणि यांत्रिक स्वरूपाचा होईल.

मी सतत सांगत आलो आहे की अभिनेत्याचे पात्रात पूर्णतः रूपांतर होऊ नये. पात्राबरोबर अभिनेताही साकारला पाहिजे, उभा राहिला पाहिजे. त्याने पात्राबरोबर सहमती दाखवली पाहिजे व त्यावर टीकाही केली पाहिजे. माझ्या या आग्रहामुळे अभिनय शुद्ध तांत्रिकस्वरूपाचा व कमी मानवीस्वरूपाचा (लेस ह्यूमन) होतो का या तुमच्या प्रश्नाकडे मी आता वळतो. असे काहीही होत नाही असे माझे मत आहे. माझी लिहिण्याची पद्धती बरेच काही गृहीत धरते, त्यामुळे मी तांत्रिकतेवर भर देतो असा समज होतो तो चुकीचा आहे. माझे लिखाण जर असा आभास निर्माण करीत असेल, तर त्याचा मी निषेध करतो. वास्तववादी थिएटरमध्ये जिवंत, तीन मिती असलेले, परस्परविरोधी घटकांना सामावून घेणारे, तीव्र भावना असणारे, आपल्या कृती आणि भाषेचा पूर्ण विचार न करणारे लोकच दाखवले पाहिजेत. रंगमंच हे काही भुसा भरलेल्या निर्जीव प्राण्यांचे प्राणीसंग्रहालय नाही की कृत्रिमरित्या झाडे वाढवणारे काचघरही नाही. खरेखुरे जिवंत लोकच नटाने आपल्या अभिनयातून दाखवले पाहिजेत. (आमचे प्रयोग जर तुम्ही पाहिले तर त्यात असे लोक तुम्हाला दिसतील. आम्ही जी तत्त्वे मांडीत आलो आहोत त्यामुळेच आमचे अभिनेते खऱ्या व वास्तव लोकांचे चित्रण करण्यात यशस्वी होतात.)

काही वेळा अभिनेत्याचे पात्राबरोबर तादात्म्य होते आणि ते पात्र इतके वास्तववादी वाटायला लागते की त्या पात्राचा अन्य कोणत्याही प्रकारे विचारच करता येत नाही. आपण जसे आहोत तसे प्रेक्षकांना स्वीकारायला लावायला ही पात्रे भाग पाडतात. याचा परिणाम म्हणून सारे वातावरणच tout comprendre c'est tout pardonner बनून निर्जीव होते. निसर्गवादाच्या प्रभावामुळे असे झाले आहे.

सामाजिक प्रभावामुळे व्यक्ती बदलू शकेल अशी परिस्थिती जेव्हा निर्माण होते त्यावेळी माणूस व इतर गोष्टीही बदलू शकतात या गोष्टीवर विश्वास ठेवणाऱ्यांनी प्रकाश टाकण्याचे मार्ग शोधले पाहिजेत. याचा अर्थ हा की अभिनेत्याने वेगळाच दृष्टिकोण स्वीकारला पाहिजे. अभिनेत्याने जी अभिनयकला शिकली होती त्याचे गृहीतक हे होते की माणसे आहेत तशीच राहणार. समाजाला तसेच त्या व्यक्तीला त्याची काहीही किंमत द्यावी लागली तरी माणसे तशीच राहणार, माणसांचा स्वभाव बदलत नाही. म्हणून आपल्या भूमिकेसंबंधी, विशिष्ट सीनसंबंधी अभिनेत्याने बौद्धिक व भावनिकदृष्ट्या निर्णय घेणे आवश्यक झाले आहे. अभिनेत्यात आवश्यक असणारा बदल हा थंड वा यांत्रिक स्वरूपाचा नसून कलात्मक स्वरूपाचा आहे. मानवी प्रगतीसंबंधी भावनिक जिद्दाळा व नव्या प्रेक्षकांशी खराखुरा संवाद असल्याखेरीज त्याला असे करता येणार नाही.

म्हणूनच आमचे थिएटर करीत असलेल्या अर्थपूर्ण समूहरचनांना (ग्रुपिंज) केवळ एक नाट्यपरिणाम असे मानता येणार नाही. किंवा सौंदर्यशास्त्रातील रूपतत्वाशी संबंधित असणारी सौंदर्यशास्त्रीय घटनाही मानता येणार नाही. नव्या सामाजिक व्यवस्थेशी सुसंगत असणाऱ्या भव्य अशा थिएटरचा ही ग्रुपिंज एक भाग आहेत. आणि ते समजून घेण्यासाठी मानवी संबंधाच्या नव्या रचनेचे सखोल ज्ञान असणे, तसेच तिला भावनात्मक आधार देण्याची भूमिका घेणे आवश्यक आहे.

माझ्या नाटकांवरील सर्वच टीपांचे मी पुनर्लेखन करू शकत नाही. आज मी जे लिहित आहे त्याला नाटकाचे तात्पुरते ॲपेंडिक्स किंवा आजवरची चुकीची गृहीतके सुधारण्याचा प्रयत्न असे मानायला हरकत नाही.

मला अजून एका गोष्टीचे स्पष्टीकरण करायचे आहे : बर्लिन आनसेंबल पाहायला येणाऱ्या प्रेक्षकांना अभिनयाच्या संयत शैलीचे जे आश्चर्य वाटते त्या संदर्भातील हे स्पष्टीकरण आहे. या संयत शैलीचा संबंध बळेबळे साध्य केलेल्या वस्तुस्थितीशी नाही, कारण अभिनेते आपल्या भूमिकांच्या संदर्भात काही निश्चित स्वरूपाचा दृष्टिकोण घेत असतात. शिवाय त्याचा संबंध कृतक् बुद्धिवादाशीही नाही, कारण विवेकबुद्धी स्वतःला कधीही थंडपणे झोकून देत नसते. आमच्या नाटकातील संयत शैलीच्या वापराचे मुख्य कारण म्हणजे आता नाटके गरमागरम अभिनयशैली (रेड हॉट टॅंपरामेंटल ॲक्टिंग)समोर नमुना ठेवून केली जात नाहीत. खऱ्याखऱ्या सामग्रीमुळेच खरी नाट्यकला स्फुरत असते, चेतावली जाते. जेव्हा जेव्हा प्रेक्षकांना नाट्यानुभवात थंडपणाचा अनुभव येतो तेव्हा तेव्हा कलेवरील प्रभुत्वाचे ते दर्शन घेत असतात. अशा प्रभुत्वाशिवाय नाटकाला कलेची पातळी गाठता येणार नाही.

(‘ओस आयनम ब्रीफ आयनन् शॉसपिएलर’ थ्रिप्टेन त्सूम टयाटर पा .२८  
आणि टयाटर आर्बिट, पा. ४१४)

**टीप :** (१९५१ मध्ये लिहिलेली): या लेखात ज्या अभिनेत्याचा उल्लेख आहे तो नेमका कोण हे लक्षात येत नाही. या लेखात ब्रेख्टने आपल्या टोकाच्या सैद्धांतिक भूमिकेत फार महत्त्वाचा बदल केल्याचे जाणवते. शॉर्ट ऑर्गनमध्ये जी तत्त्वे मांडली होती त्यांची बर्लिन आनसेंबलमध्ये कधीच चर्चा झाली नाही की ती प्रत्यक्षात आणायचा प्रयत्न झाला नाही. या थिएटरमध्ये १९४९ पासून काम करणारी महत्त्वाची अभिनेत्री रेजिन लूट्झ (Regine Lutz) हिने मला १९५७मध्ये सांगितले की तिने ब्रेख्टचे सैद्धांतिक लिखाण केव्हाही वाचले नव्हते.

□□□

## आमची काही प्रकाशने

- ◆ मराठी नाटकांवरील इंग्रजी प्रभाव  
डॉ. आनंद पाटील / १७५ रु.
- ◆ नाटकी निबंध  
गो. पु. देशपांडे / ७५ रु.
- ◆ साहित्य : निर्मिती व समीक्षा  
दि. के. बेडेकर / ७५ रु.
- ◆ संशोधन : सिद्धान्त आणि पद्धती  
डॉ. सदा कऱ्हाडे / ७० रु.
- ◆ मो. ग. रांगणेकरांची नाट्यसिद्धी  
प्रा. मोहिनी वर्दे / ७५ रु.
- ◆ प्रश्नशोध  
प्रा. केशव मैश्राम / ५० रु.
- ◆ भाषा, साहित्यकला आणि संस्कृती  
डॉ. सदा कऱ्हाडे / १०० रु.
- ◆ साहित्य, समाज आणि संस्कृती  
दिगंबर पाध्ये / १५० रु.
- ◆ दलित विद्रोह  
अर्जुन डांगळे / १०० रु.
- ◆ अण्णा भाऊ साठे : समाजविचार आणि साहित्यविवेचन  
बाबुराव गुरव / १५० रु.
- ◆ महात्मा फुले आणि सांस्कृतिक संपर्ष  
भारत पाटणकर / २० रु.