ಶ್ರೀರಂಗ : ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ

ವಿಜಯಾ

ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು - ೨೬

SRIRANGA : RANGA SAHITYA a study of Sri Ranga's plays by Dr. Vijaya
Published by ILA Prakashana, # 36, 40 Feet Road, Raghavanagar
New Timberyard Layout, Bangalore - 560 026

Pages : xvi + 200

First Edition : 2002

© : ಅದ್ವೈತ - ಚಂದನಾ

Price : **Rs. 150/-**

ಮುಖ ಪುಟ : ಯು.ಟಿ. ಸುರೇಶ್

ಬೆಲೆ : ರೂ. ೧೫೦/-

ಇಳಾ ಮುದ್ರಣ
ನಂ. ೩೬, ೪೦ ಅಡಿ ರಸ್ತೆ, ರಾಘವನಗರ
ನ್ಯೂ ಟಿಂಬರ್ ಯಾರ್ಡ್ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು - ೫೬೦ ೦೨೬
ದೂರವಾಣಿ: ೬೭೫೫೭೪೬

ಬದುಕಲು ಕಲಿಸಿದ ನನ್ನ ತಂದೆಗೆ

ನಂ ಕಾರಣ

'ಅಮ್ಮ'ನಿಗೆ ಅರುವತ್ತು. ನಮ್ಮ ವಿಜಯಮ್ಮ, ನಮ್ಮಮ್ಮ. ಏನೆನ್ನುವುದು ಈ ಅಚ್ಚರಿಗೆ! ಅಂದು ಹಾರಿ ಹೊರಬಂದ ನಮ್ಮಂಥ ಕೋತಿಗಳಿಗಳಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಅನೇಕರಿಗೆ 'ಅಮ್ಮ' ಆಗಿಬಿಟ್ಟ ನಮ್ಮಮ್ಮ ಷಷ್ಟ್ಯಬ್ದಿ ಪೂರ್ತಿಯ ಸಂಭ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭ್ರಮವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ನಮಗೆ, ವಿಜಯಮ್ಮನಂಥಾ ಅಮ್ಮನನ್ನು ಪಡೆದವರಿಗೆ.

ಈ ಅರುವತ್ತರ ಅಮ್ಮನಿಗೆ ನಾವು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನ ಆಕೆ ನಮಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜೀವವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಜೀವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ತಲೆ ಒಡೆಯದೆ ತಲೆಎತ್ತಿ ಬದುಕಬಹುದೆನ್ನುವ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೊಡುತ್ತಲೆ ಬೆಳೆಸಿದ ಆಕೆಗೆ ನಾವು ಏನನ್ನಾದರೂ ಕೊಡುವುದು ಅಶಕ್ಯ. ಆದರೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬೀಜಮಂತ್ರವನ್ನ ಉಸುರಿಯೇ ಊಡಿಸಿದ ಆಕೆಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನ ತೋರುವ ಬಗೆಯೇನು?

ಈ ಮೆಟೀರಿಯಲ್ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೊಡುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮೆಟೀರಿಯಲ್ಲೂ ಸೇರಿ ಹೋಗಬಾರದಲ್ಲವೆ? ಅದೂ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸಮ್ಮನ್ನು ಬದುಕಿನ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಾಕೆಗೆ ನಾವೂ ಮತ್ತೊಂದು ಮೆಟೀರಿಯಲ್ಲನ್ನೇ ನೀಡಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ?.....

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ....ಅಮ್ಮನೇ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಅರುವತ್ತರ ಆನಂದಕ್ಕೆಂದು ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದು 'ಅಮ್ಮ'ನ ಋಣ ಸಂದಾಯವಲ್ಲ, ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ 'ಅಮ್ಮ'ನ ಮಕ್ಕಳು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಕಾಣಿಕೆ.

ಅಮ್ಮ ವಿಜಯಮ್ಮ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಪದವಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಸಂಶೋಧನ ಲೇಖನಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅಪರೂಪದ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಸ ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವಂತಹದು. ಇಂತಹದೊಂದು

ಸಂಶೋಧನಾ ಗ್ರಂಥ ಬೇಗ ಬರಲಿ ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಅನೇಕ ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಆಗ-ಈಗ ಎಂದು ಸಬೂಬು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದ ನಾವು, "ಅಮ್ಮ ಅರುವತ್ತು" ಕಾರಣವಾಗಿ ಅಲವತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅಲವತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಸಹ ಅಮ್ಮನಿಗಾಗಿಯೇ.

ಈ ಅಮ್ಮನಿಗೆ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನ ಸನ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲ. "ಅರುವತ್ತು" ಅಪರೂಪದ್ದು ಎಂದೆನಿಸುವ ಪೈಕಿಯವರಲ್ಲ ಈಕೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅರುವತ್ತಾಯ್ತು ಎಂದಾಗ ಸಂಭ್ರಮದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಸುವುದು, ಬಿಡುಗಡೆ ಸಮಾರಂಭ ಮಾಡುವುದು, ಅಮ್ಮನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಈ ಪ್ರಕಟಣೆಯನ್ನೂ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುವ, ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಬಯಲಿಗೆ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅಪರೂಪದ ಆದರ್ಶವಾದಿಯಾದ, ರಚ್ಚೆ ಹಿಡಿವ ಸ್ವಭಾವದ ನಮ್ಮ ಅರುವತ್ತರ ಮಗುವಿನೆದುರು ನಮಗಿದ್ದ ದಾರಿಯೂ ಇದೊಂದೇ.

ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಯೇ ಕಷ್ಟವಾದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಇತರರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ನಡುವೆ ನಮ್ಮವರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿ ಹೊರಬರಲೆಂದು ಪ್ರೀತಿಯ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೇರುತ್ತಲೇ ಬಂದ ಅನೇಕ ಹಿತೈಷಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಹಕ್ಕೊತ್ತಾಯವೆ ಹರಕೆ ಎಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅಮ್ಮನ ಅರುವತ್ತಕ್ಕೆ ಹಾರೈಸುತ್ತಾ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಸ್ವೀಕರಿಸಿ.

ಪ್ರಕಾಶಕರು.....

೨೮-೩-೨೦೦೨

ಬಿ. ಗುರುಮೂರ್ತಿ
ಮತ್ತು
ಬಿ. ಸುರೇಶ್

ಗೋಕಾಕ್ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿ-ಕಲಾವಿದರು ದಸ್ತಗಿರಿಯಾದದ್ದು.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಎಂ.ಎಸ್. ವ್ಯಾಸರಾವ್, ಶ್ರೀ ಕೊ. ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪ, ಶ್ರೀ ಶ್ರೀರಂಗ. ಡಾ. ವಿಜಯಾ, ಶ್ರೀ ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ, ಶ್ರೀ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಮುಂತಾದವರು.

ಧನ್ಯತೆಯ ಕುಸುಮಗಳನರ್ಪಿಸಿ......

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ನನಗೆ ಇದು ಕೊಂಚ ಸಂತೋಷ, ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂಕೋಚ ತರುವ ಸಂಗತಿ.

ಎತ್ತರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ-ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಾನು ತುಂಬ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಿದೆನೋ, ಅದು ಸರಿಯೆ ಎಂಬ ಒಳಗಿನ ಆತಂಕ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕಳಾಗಿಲ್ಲ, ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಬಂಧ ಸಿದ್ಧಮಾಡುವಾಗ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ನೇಹ-ಗೌರವಗಳು ಅಡ್ಡಗಾಲಾಗಬಾರದು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನಂತೂ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಮೌಲ್ಯಮಾಪಕರೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲೇ ಓದಿದ ಹಲವು ಮಿತ್ರರೂ ಹೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ನಿಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪದವಿಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಿದ್ದು ೧೯೯೦ರಲ್ಲಿ. ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ರಂಗ ಮಿತ್ರರು, ಹಿತೈಷಿಗಳು ಬಹುವಿಧದಲ್ಲಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದರೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮನಸ್ಸೇ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು. ಮತ್ತೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಇತಿ-ಮಿತಿಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಲ್ಲವರೂ ಆದ ಮತ್ತೂ ಕೆಲವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಇದಾವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಹೊರಗಿನ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತು ಸ್ವಂತದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದೂಡುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವ ನನ್ನಂಥವರ ಪಾಡೇ ಇಷ್ಟು.

•
•

ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ 'ವಿಶೇಷ' ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿನ್ನೆಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಸಿದ್ಧವಾದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಬದುಕು ಇದೆ. ೧೯೭೮-೭೯ರಲ್ಲಿ ಆಚಾರ್ಯ ಪಾಠಶಾಲೆಯ ಸಂಜೆ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪಿ.ಯು.ಸಿ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯಾಗಿ ಸೇರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರೂ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಾಲೆಗೆ ಆಗಷ್ಟೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರು.

ಪದವಿ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಅನೂಹ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ಪತ್ರಕರ್ತೆಯಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗ ಹಿಡಿದಿದ್ದೆ. ಇಳಾ ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಂದೋಳನಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಬದುಕಿಗೆ ಹಲವು ತಿರುವುಗಳು, ಒಂದು ಖಚಿತ ನಿಲುವು ದಕ್ಕಿತು. ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೂ ಬಹಳವೇ ಇತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆಯೂ ಮನಶ್ಯಾಂತಿಗೆ-ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಸಿರಿ ಎಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅಂಚೆ ತೆರಪಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಕಲಿಯಲು ಮನ ಒಲಿಸಿದವರು ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಾದ ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕರು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಿ.ಎ. ಮುಗಿಸಿ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಓದು, ಪರೀಕ್ಷೆ, ಪದವಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನನಗೆ ನಕ್ಕು ತೇಲಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. 'ಅದರಿಂದ ನನಗೇನಾದೀತು, ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಪತ್ರಕರ್ತೆ' ಎಂಬ ನನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಎಂ.ಎ. ಮಾಡಿಸಿದವರು ಹಾಮಾನಾ. ಪಾಸಾದುದಕ್ಕೆ ಅಭಿನಂದಿಸಿ ಅವರು ತಂತಿ ಕಳಿಸಿದ ದಿನ ನನ್ನ ಮಗನ ಮದುವೆ ನಡೆದಿತ್ತು! ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರು ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯಣ್ಣನಂತೆ ಪ್ರೀತಿ ಇಟ್ಟವರು. ಈಗ ಹಾಮಾನಾರೊಂದಿಗೆ ಗೋಕಾಕರೂ ಸೇರಿದರು. ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಸುಮ್ಮನಿರಕೂಡದು ಎಂದು ಹಟ ಮಾಡಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದರು. ನನಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಗೌರವ - ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ವಿಶ್ವಾಸ ಗಮನಿಸಿದ್ದ ಹಾಮಾನಾ 'ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ' ಎಂದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ತ್ರೀ ಪರವಾದ ನಿಲುವು, ಅವಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಹೊರಡಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದವು. ಶ್ರೀರಂಗರೂ 'ನೀನು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಕೈಗೊಂಡರೆ ಸಂತೋಷ' ಎಂದಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ನಿಬಂಧ ಗೊತ್ತಾದ ಅವಧಿಯ ಒಳಗೇ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು ಸುಲಭವಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ರಜೆ ಕೋರಿದ್ದೇ ನೆಪ ಮಾಡಿ ಅವರೆಗೆ ಹಗಲಿರುಳೂ ರಜೆ ರಹಿತವಾಗೇ ದುಡಿದ ನನ್ನನ್ನು ಪತ್ರಿಕಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹಿಂಸೆ ಪಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ನನ್ನ ಹಟಮಾರಿತನ - ಕೆಟ್ಟ ಸಿಟ್ಟುಗಳಿಂದಾಗಿ 'ನಿಮ್ಮ ಕೆಲಸವೇ ಬೇಡ' ಎಂದು ಇಚ್ಛಾ ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾನಸಿಕ - ಆರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ನಡುವೆ ನಿಬಂಧ ನೆನೆಗುದಿಗೆ ಬಿತ್ತು.

ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿ ಹೋದರೂ ನನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ

ತಿಳಿದಿದ್ದ ಹಾಮಾನಾ 'ನಾನೇ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತೇನೆ' ಎಂದರು. ಅವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೇ ವಿರಾಮ ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದೆನೇನೋ.

ಹಾಮಾನಾ ಅವರ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದು ನನ್ನ ಆತ್ಮದ ಗೆಳೆಯನಂತಿರುವ ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಅವರ ಬಳಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದೆ. ಬರೆದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ಪುಟಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಸಮುದ್ರದಷ್ಟು ಅಗಾಧ ಅನ್ನಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ನಾನು ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಪತ್ರಿಕೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಬ್ಬ ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ತೋರಬೇಕಾದ ಶಿಸ್ತು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಇಲ್ಲ. (ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೆಚ್.ಎಸ್.ಆರ್. ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ) ಅನಿವಾರ್ಯಗಳ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಏನೇನೋ ಆಗುತ್ತ ಬಂದ ನಾನು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಣ ಮರವೇ ಆಗಿದ್ದೆ. ಅವಧಿ ಕೊಟ್ಟು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿ ಎಂಬ ಒತ್ತಾಯ ತಂದ ಎಚ್.ಎಸ್.ಆರ್. ಈ ನಿಬಂಧ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ. ಇಲ್ಲಿಯ ಬಹುಪಾಲಿನ ಯಶಸ್ಸು ಅವರಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಕೊನೆಯ ಮೂವತ್ತು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಗಲಿರುಳೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆವು. ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಹೊಂದಿಸಿ ಕೋದ ಕೌದಿ ಇದು ಎಂದರೆ ಸರಿಯಾದೀತು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿಯ ಒತ್ತಾಯವಿತ್ತು. ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ಪದೇ ಪದೇ ಇದು ನಿಮಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿದ ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು, ನನ್ನ ಕಾಕಲಿಪಿಯನ್ನು ಮುದ್ದಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಮಾಡುವುದು, ಬೇಕಾದ ಪುಸ್ತಕ ಒದಗಿಸುವುದು, ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದ ಶೀಘ್ರಲಿಪಿಗಾರ್ತಿ ವಿಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಅವರ ಮನೆಗೆ ಸರಿರಾತ್ರಿಯಾದರೂ ಸರಿಯೇ ಓಡಿಹೋಗಿ ಸಿದ್ಧವಾದ ಬೆರಳಚ್ಚು ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ತರುವುದು ಹೀಗೆ ನನ್ನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋದ ಚಿಕ್ಕ ಸುರೇಶ ಹೀಗೆ ನಾನು ನೆರವಾದವರ ಹೆಸರುಗಳ ದೊಡ್ಡಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೊಡಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದ ಜಿ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯನವರ ಬಳಿ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಲು ಕರೆದೊಯ್ದವರು ಎನ್.ಎಸ್. ತಾರಾನಾಥ್. ತಾರಾನಾಥ್ ಅವರಿಗೆ ಇದು ತುಂಬ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಜೀಶಂಪ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹರ್ಷ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದರು. ಅದು ಅವರು ಆ ವಿಭಾಗದ ಆಡಳಿತದ ಕೊನೆಯ ದಿನವೆಂದು ನೆನಪು. "ಅಂಚೆ ತೆರಪಿನ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಪಡೆದವರಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಿಎಚ್.ಡಿ.ಗಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಮಹಿಳೆ ನೀವು. ಇದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿದೆ" ಎಂದಿದ್ದರು ಜೀಶಂಪ.

ಶ್ರೀರಂಗರೊಂದಿಗಿನ ನನ್ನ ನಂಟು ಹಳೆಯದು. ೧೯೭೦ರಲ್ಲೇ ಅವರ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಗಳಿಸಿದ್ದೆ. ಮುಂದೆ ನಾಟಕ ಕೊಡಿ ಲೇಖನ ಕೊಡಿ ಅಂದರೆ 'ಇಲ್ಲ' ಅಂದುದೆ ಇಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಜ್ವರದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಾ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಹೇಳಿಕಳಿಸಿದರು. ಅವರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೇ ಅಪರೂಪ ಎನ್ನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಇದು ನೋಡು. ಅಗತ್ಯ ಕಂಡರೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ತಿದ್ದಿಕೋ" ಎನ್ನುತ್ತ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ 'ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರ'. ಆ ಮೊದಲೇ ಅವರ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಸ್ವಾರ್ಥ ತ್ಯಾಗ' ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅವರ ಮಗಳು ಬರೆದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕತೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ,

ಮಾಡಿಸಿ 'ನೀನು ಪ್ರಕಟಿಸು' ಎಂದು ಮನೆಗೇ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದುಂಟು. ತುಷಾರದ ಅಂಕಣಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಸರ್ಕಾರ-ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗೆಲ್ಲ ರಾ.ಶಿ., ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ ಮತ್ತು 'ಈ ನಿನ್ನ ನಿಷ್ಠುರ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗೇ ನೀನು ಇಷ್ಟ' ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಮಹತ್ವವೇ ತಿಳಿಯದ ವಯಸ್ಸು-ಮನಸ್ಸು ಅದು. ಈ ಹೊತ್ತು.... ಮೊನ್ನೆ, ನಿನ್ನೆಗಳನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಈ ಎಲ್ಲ ಒಡನಾಟಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸರಿಯಾಗಿ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿ-ಚಿಂತನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಇರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂಬ ವ್ಯಥೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ.

ಗೋಕಾಕ ಚಳವಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದ ದಿನಗಳು. ಒಂದು ದಿನ ಕಬ್ಬನ್ ಪಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೆವು. ಪೊಲೀಸರು ಬಂದು ನಿಷೇಧಾಜ್ಞೆ ಇದೆ ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದರು. ನಾವು ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ-ನಾನೂ ಮೊದಲು ದಸ್ತಗಿರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಾನ್ ಹತ್ತಿದೆವು. ಹಿಂದೆಯೇ ಜಿಎಸ್‌ಎಸ್, ಸಿದ್ಧಯ್ಯ ಪುರಾಣಿಕ್, ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿಗಳು, ಲಂಕೇಶ್, ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗರು ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ಮಂದಿ ದಸ್ತಗಿರಿಯಾಗಿ ಕಬ್ಬನ್ ಪಾರ್ಕ್ ಪೊಲೀಸ್ ಸ್ಟೇಷನ್ನಿನ ಅಂಗಳದ ತುಂಬ ಕೂತೆವು. 'ಅವರು ಕೊಡುವ ಊಟ ಒಲ್ಲೆ' ಎಂತ ಹಟ ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಗ್ಯಾಸ್ಟ್ರಿಕ್, ಅಸಿಡಿಟಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗ್ತದೆ ಕೊಂಚ ಏನಾದರೂ ತಿನ್ನಬೇಕು ಎಂತ ತಿಂಡಿ ತಿನ್ನುವಂತೆ ಮನ ಒಲಿಸಿದ್ದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಹುಪ್ರಯಾಸದಿಂದ ಪಡೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇಷ್ಟು ವಿವರ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂಥ ಅಪರೂಪದ ಚಿತ್ರ ಹುಡುಕಲು ಶ್ರೀ ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಡಾ|| ಪರೇಶ್‌ಕುಮಾರ್, ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಕಂಠಗುಂಡಪ್ಪ, ರಂಗಾಯಣದ ಗೀತಾ ಹಾಗೂ ಗುಡಿಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜರ ನೆರವು ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ, ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟದ ಹಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಎಂದಾದರೂ ದಾಖಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಗೇ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು - ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇನ್ನೂ ಬಹಳ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು ಉಳಿದಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಬರೆದೇನು. ದೂರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ದಿನಗಳು. ದಾಖಲೆಗೆ ಸಂದರ್ಶನ ಬೇಕು ಅಂದಾಗ 'ನೀನೇ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡು ಅಂದರು. ಜ್ವರದಲ್ಲಿ ಬಳಲುತ್ತಲೇ ಮಾತಾಡಿದರು. ಅವರು ಬಹಳ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟು ಮನಬಿಚ್ಚಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದ ಸಂದರ್ಶನ. ಅದೇ ಕೊನೆಯ ಸಂದರ್ಶನ.

ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರದೂ ತುಂಬು ಪ್ರೀತಿ-ವಿಶ್ವಾಸ. ಒಂದೆರಡಲ್ಲ ಹತ್ತಾರು ಬಾರಿ ಅವರ ಬಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ-ಚಿಂತನೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೆ. ಮುಲಾಜಿಲ್ಲದ ಕಟು ವಿಮರ್ಶಕಿ ಆಕೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ, ಲೇಖನಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕೊಟ್ಟರು, ಜೀವನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಬಹಳಷ್ಟು ನೆರವಾದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೋದ ಮೇಲೂ ಅವರು ಅಲ್ಲೇ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬಂತೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾರ್ಯ, ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನೇ ಉಸಿರಾಡಿದರು ಶಾರದಾ. ಆಕೆ ಬರೆದ 'ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ ೫೦ ವರ್ಷ' ಕೃತಿಯನ್ನು

ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸಂತೋಷ ನನ್ನದು. ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರೂ ಇಂದು ಇಲ್ಲ. 'ಒಮ್ಮೆ ಬಂದು ಹೋಗು. ತುಂಬಾ ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕಿದೆ' ಎಂತ ಆಕೆ ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳ ರಾಶಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಕಳೆದು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ನೆನಪುಗಳೇ ಮಾಸಿ ಹೋಗುತ್ತವೇನೋ ಎಂಬ ಆತಂಕ.

ಹಾಮಾನಾ, ಜೀಶಂಪ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಗೋಕಾಕರು, ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ ಇವರೆಲ್ಲ ಇಂದು ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿಲ್ಲ. ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ದುಃಖ ಮಡುಗಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಲು ಮಿತ್ರರು - ಹಿರಿಯರು ಎದುರಿಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಅವರುಗಳಿಗೇ ಅರ್ಪಿತ ಎಂದು ಧನ್ಯಭಾವದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಇವೆಲ್ಲ ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೊರಮುಖವಾಗಿ ನಿಂತು ಸಾಧಿಸಲು ನೈತಿಕ ಧೈರ್ಯ ತುಂಬಿದ ಕಲಾಮಂದಿರ, ಅ.ನ. ಸುಬ್ಬರಾಯರು, ಅವರ ಕುಟುಂಬದ ಎಲ್ಲ ಬಂಧುಗಳಿಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

•
•

ನಿನಗೆ ಅರುವತ್ತು ಎಂದು ನೆನಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಿನ್ನೆಗಳ ಲೆಕ್ಕ ಇಡುವ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ಮೈ ಭಾರವಾಗಿದೆ; ಮನಸ್ಸು ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಹಾರಲು ಬಯಸುತ್ತಿದೆ. ಅಂದು ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಸಮಸಮವಾಗಿ ನಿಂತು ಹೆಗಲು ಕೊಟ್ಟವರು ಮಕ್ಕಳು. ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅಮ್ಮನ ಜೊತೆ ನಿಂತರು. ಸಹಜವಲ್ಲದ ಜೀವನ ರೀತಿ, ಸಾಮಾಜಿಕರ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆಗಳು ಆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಆಗೀಗ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿವೆ.

ಒದ್ದ ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡುವವರನ್ನು ಒದ್ದೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸುರೇಶ, ಅವರಿವರ ಕುಹಕದಿಂದ ಮನಸ್ಸು ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಅಮ್ಮನೆದುರು ತೋರಿಸದಂತೆ ನಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಾಮೌನಿ ಅಂತರ್ಮುಖಿ ಗುರುಮೂರ್ತಿ ನನ್ನ ಯಶಸ್ಸಿನ ರಥ ಎಳೆದ ಜೋಡೆತ್ತುಗಳು. ಇದ್ದಾಗ ಉಂಡರು; ಇಲ್ಲದಾಗ ನಗುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಅದೇ ಪ್ರೀತಿ, ಭರವಸೆ. ದೊಡ್ಡವರಾದೆವೆಂಬ ಬೀಗು ಬಿಮ್ಮು ನವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಬದುಕಿನ ಸಂಗಾತಿಗಳಾಗಿ ಬಂದ ಭಾರತಿ-ಶೈಲಜಾ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಾದ ಅದ್ವೈತ, ಚಂದನಾ ಇದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಬದುಕು ನನಗಿತ್ತ ಬಳುವಳಿ. ಇದು ಯಾವ ತಾಯಿಯೂ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವಂಥ ಭಾಗ್ಯನಿಧಿ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸಂತೋಷವೇ ನನ್ನ ಸಂತೋಷ.

"ನಿಮ್ಮಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೇನಾಯಿತು? ಏನು ಕಟ್ಟಿದಿರಿ? ಕುಟುಂಬ - ಮಕ್ಕಳೇ ಪರಮಗುರಿ, ಅದಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ಸು-ಸಾಧನೆಯೆ?" ಎಂತ ಪದೇ ಪದೇ ರೇಗಿಸಿದ್ದಾರೆ ಆತ್ಮೀಯ ಬಂಧು ಹರಿಹರಪ್ರಿಯ. ಆಗೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸು ಖಿನ್ನವಾಗಿದೆ. 'ಏನು ಮಾಡಿದೆ ನಾನು?' ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲೋಕ ಕಂಟಕರಲ್ಲದ, ಎಲ್ಲರೂ ಇವರು ಜೊತೆಗಿರಲಿ ಎಂದು ಬಯಸುವಂಥ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಏನಾದರೂ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊಡಲಿ ಎಂಬ ಆಸೆ; ಕೊಡಬಲ್ಲರೆಂಬ ಸಮಾಧಾನ ಇದೆ. ಇವರಂಥ ನೂರಾರು ತರುಣ-ತರುಣಿಯರು 'ಅಮ್ಮ' ಅಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರಿಂದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದು

ಸಿಗಲಿ. ಎಲ್ಲ ಸತ್ಕಾರ್ಯಗಳ ಹಿಂದೆ ನನ್ನ ಸದಾಶಯವಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ತುಂಬಿ ಬಂದಿದೆ; ಇನ್ನು ಸಾಕು ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ.

:

ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ, ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಇವರುಗಳಿಗೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ತಂತ್ರದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾದ ಬಿ. ಸುರೇಶನಿಗೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ರಿಚರ್ಡ್ ಲೂಯಿಸ್, ವೈಶಾಲಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ನಾಗಾಭರಣ ಇವರಿಗೆ, ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲೂ ಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಂದವಾಗಿ ಬೆರಳಚ್ಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಮತಿ ಎಚ್.ಎನ್. ವಿಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ, ಚಂದ್ರು ಇವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಅನೇಕ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಗೆಳೆಯರುಗಳಿಗೆಲ್ಲ

ಮತ್ತು

ಎಂತ ಸಂಕಟದಲ್ಲು ನಗುತ್ತಿರುವ ಧೈರ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಎನ್. ಗುರುರಾಜ್‌ನಿಗೆ,

ಪ್ರೀತಿಯೇ ಮೈವೆತ್ತಂತಿರುವ ರಾ.ನಂ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ, ರಮೇಶ್ ಮೊದಲಾದ 'ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ'ದ ಎಲ್ಲ ಮಿತ್ರರಿಗೆ,

ಇಳಾ ಮುದ್ರಣದ ಮಳಲಿಗೌಡರು, ವೆಂಕಟೇಶ್, ಕಿಟ್ಟಿ, ಆಂಟನಿ, ದೇವರಾಜ್ ಮೊದಲಾದ ಬಂಧುಗಳಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞಳಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಚದುರಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಹಾಳೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಸರಿಹೊಂದಿಸಿ 'ಅಮ್ಮಾ, ಇನ್ನಾದರೂ ಅಚ್ಚಿಗೆ ಕಳಿಸಿ' ಎಂದು ಮುದ್ದುಗರೆದ ಸರಸ್ವತಿ, ಪುಷ್ಪಾರಿಗೆ ನನ್ನ ನೆನಕೆಗಳಿವೆ.

- ವಿಜಯಾ

ಒಳಪುಟಗಳಲ್ಲಿ...

ಹಿನ್ನೆಲೆ — ೧

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ರಮ — ೧೯

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು :

ವಸ್ತು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆ — ೪೧

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪ — ೭೩

ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು — ೧೧೭

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ:

ಶೋಕ ಚಕ್ರ — ೧೨೯

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ — ೧೩೯

ಏನು ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು? — ೧೫೧

ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ-ಉಪಸಂಹಾರ — ೧೫೮

ಅನುಬಂಧ — ೧೬೩

ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಆಂದೋಳನಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ - ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಪರಕೀಯರನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಭಾವನೆಯನ್ನೂ ಉದ್ದೀಪಿಸಲು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿತ್ತು. ಆಳುವವನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಪರಿಚಯವಾದಂತೆ ಸ್ವದೇಶಾಭಿಮಾನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ನಾಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಇತರರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯದೇನಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿಮಾನ, ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಗಳೂ ಸಹ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಭೂತದ ನೆನಪಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ಹಿಂಸೆ - ಅಪಮಾನಗಳನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ವಿರೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆ ಅಜ್ಞಾನಗಳ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯಡಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಆಳುವವರನ್ನು ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿ ದೇಸೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಜೀವ ಕೊಡುತ್ತ, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತ, ಈ ಮೂಲಕ ಜನತೆಯನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳವಳಿಯತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಒಟ್ಟು ಭಾರತದ ಪುನಾರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಯಕರು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಬ್ರಿಟಿಷರ ಔದಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಸುಧಾರಣೆ ಚಿಗುರೊಡೆಯಬೇಕೆಂಬ, ತಕ್ಷಣವೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಯಸದ ಮಂದಗಾಮಿ ಗುಂಪು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದ ತೀವ್ರಗಾಮಿ ಗುಂಪು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ. ರಾನಡೆ, ಗೋಖಲೆಯಂಥವರು ಒಂದೆಡೆ, ಲಾಲಾ ಲಜಪತರಾಯ್, ತಿಲಕ್, ಬಿಪಿನ್ ಚಂದ್ರಪಾಲ್‌ರಂಥವರು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ. ಆಗಲೇ ವಿದೇಶೀ ಬಹಿಷ್ಕಾರ, ವಂಗಭಂಗ ವಿರೋಧಿ ಚಳವಳಿ, ಸ್ವದೇಶೀ ಚಳವಳಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಎಂದು ಹೋರಾಡಿದ ನಾಯಕರಿವರು.

೧೯೧೪ರಲ್ಲಿ ತಿಲಕರು ಜೈಲಿನಿಂದ ಮರಳಿದ್ದು, ೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ ಗೋಖಲೆಯವರ ನಿಧನ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಜಲಿಯನ್ ವಾಲಾಬಾಗ್ ದುರಂತದಿಂದಾಗಿ ಬಯಲಾದ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಉದಾರನೀತಿಯ ಪೊಳ್ಳುತನ ಮಂದಗಾಮಿಗಳಿಗೆ ಭ್ರಮನಿರಸನವಾಗಿ ತೀವ್ರಗಾಮಿಗಳ ಕೈ ಮೇಲಾಯಿತು.

೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯವರು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ನಾಯಕರಾಗಿ ಅಸಹಕಾರ ಚಳವಳಿಗೆ ಕರೆಯಿತ್ತು, ಸಂಘಟನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಅನಿಬೆಸೆಂಟ್‌ರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ಹೋಂ ರೂಲ್ ಲೀಗ್' ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಗಾಂಧಿಯವರ ಹದಿನೆಂಟು ಅಂಶಗಳ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಾಮಸೇವೆಯ ಕಾರ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರೂ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನ, ಶ್ರೀನಿಕೇತನಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಾಮಭಾರತ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ದೇಶದ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದರು.

ದೇಶದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದರು. ಹಿಂದೆ ಜನತೆಯನ್ನು ಆಂದೋಳನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿದ್ದು ಆಳುವವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ನಮ್ಮ ದೇಸೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂಥದ್ದೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವ, ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ ಮೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಡಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ತಿಲಕರು, ಅರವಿಂದರು, ಲಾಲಾ ಲಜಪತರಾಯ್ ಇಂಥವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಮದರಾಸಿನ ಕಡೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಾರತಿಯಾರ್ ಅವರು ಉಗ್ರವಾದಿ ಮುಖವಾಣಿಯಾಗಿದ್ದ 'ಭಾರತ' ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರೂ ಆಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹಗಳ ಮೂಲಕ ಜನ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಪರಕೀಯರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಎಚ್ಚರ ಕೊಡುತ್ತ ಬಂದರು.

ಅತ್ತ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ವೀರೇಶ ಲಿಂಗಮ್ ಪಂತುಲು ಅಂಥವರು, ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ವಲ್ಲತ್ತೋಳ್, ರಾಜವರ್ಮ, ಕೇರಳವರ್ಮ ಮೊದಲಾದವರು; ಬಂಗಾಳದ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಂದೋಳನಗಳು; ರಾಜಾರಾಂ ಮೋಹನರಾಯ್, ಈಶ್ವರಚಂದ್ರ ವಿದ್ಯಾಸಾಗರ, ಮಹರ್ಷಿ ದೇವೇಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಶರಶ್ಚಂದ್ರ, ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ, ಮೊದಲಾದವರು; ಅಸ್ಸಾಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರಖಿನ್, ಮೈಥಿಲೀ ಶರಣಗುಪ್ತ, ಪ್ರೇಮಚಂದ್, ಮೊದಲಾದವರು; ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಂತೂ ರಾನಡೆ, ಗೋಖಲೆ, ತಿಲಕ್ ಮೊದಲಾಗಿ ಅನೇಕರು; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಗೋವಿಂದ ಪೈ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಅನೇಕ ಹೊರಭಾಷೆಗಳು ಮತ್ತು ದೇಶೀಯ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುವಾದಗಳೂ ಆದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಕೆಲಸದ ಹಿಂದೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ, ತನ್ಮೂಲಕ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಾಭಿಮಾನ ಮೂಡಿಸಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದವು.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಸ್ವದೇಶೀ ಚಳವಳಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಜನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳೇ ಇವೆ. ಬದುಕಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಆಶೋತ್ತರಗಳೇ ಇವೆ. ಭಗತ್‌ಸಿಂಗರ ನೌಜವಾನ ಭಾರತ ಸಭಾ (೧೯೨೬), ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನ್ ಸೋಷಲಿಸ್ಟ್ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ (೧೯೨೮) ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಉದಾರನೀತಿಯ ಸೋಗನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಯಲು ಮಾಡಿದವು. ಭಾರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರರು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದರು. ಸಮಾಜದ ಅನಾರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಹಾರ ಮಾಡುತ್ತ ನಡೆದರು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಡಿ. ಕೆ. ಭಾರದ್ವಾಜ್ (೧೮೯೧-೧೯೫೩) ನಾಟಕ ಬರೆದು, ಆಡಿಸಿದರು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರು ಹಲವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾದರು.

ಅತ್ತ ಹೈದರಾಬಾದು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಡಿ. ಕೆ. ಭೀಮಸೇನರಾಯರು ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಹೈದರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಂದಿರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಡಿಯಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಹೊರಗಿನವರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿತ್ತು. ದಾಳಿ-ದಮನಗಳಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿದ ರೊಚ್ಚು-ರಾಷ್ಟ್ರಾಭಿಮಾನ ಅವರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ. ನೆರೆಯ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಭಾವ - ತಿಲಕರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಆಂದೋಲನ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿತ್ತು. ಅದು ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ತೀವ್ರಗಾಮೀ ನಿಲುವಿನದಾಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ - ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಅದೇ ಅಂಶಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಾಳಿಕೊಂಡು ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕಂಡುಬಂತು. ಈ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಹಟವಿಲ್ಲದ ಇತರರ ರೀತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಧೋರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆಯ ಆಂದೋಲನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯಿದೆ.

•
•

ಬ್ರಿಟಿಷರು ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ ಅನಂತರ ರಾಜ್ಯ ವಿಭಜನೆಯಾಗಿ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವ ಜನ ಇರುವ ಪ್ರದೇಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಬೇಕೆಂಬ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿತ್ತು. ಪ್ರತಿ ಬಿಡಿ ಭಾಗವೂ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಅಥವಾ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಕರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆಯುವುದೇ ಏಕೀಕರಣ. ಇದು ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಾಜಕೀಯ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು, ಸ್ವಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದವು. ಆದರೂ ಮರಾಠರ ಅನೇಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಗಳೂ ಮಾದರಿಗಳೂ ಆದವು. ಸಂಘ-ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತರುವ, ಹೊಸ ರೂಪ-ರೀತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಬಗೆ

ಇತ್ಯಾದಿ. ಕಡೆಗೆ ತಿಲಕರು ಗಣೇಶೋತ್ಸವವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಂದೋಳನಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ ಕೂಡಲೇ (೧೮೯೦) ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ರೂಢಿಸಲಾಯಿತು. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ್ದೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಅತ್ತಣಿಂದಲೇ.

೧೮೫೬ರಲ್ಲೇ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಏಕೀಕರಣ ಚಳವಳಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆಯಿಂದ. ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯರು, ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರು ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ರಾಮಚಂದ್ರ ಹಣಮಂತರಾವ ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಗಂಗಾಧರ ಮಡಿವಾಳೇಶ್ವರ ತುರಮುರಿ, ಶಾಂತವೀರ ರಾಜಿದೇವ, ಕಿತ್ತೂರ, ಫ. ಗು. ಹಳಕಟ್ಟಿ, ಶಾಂತಕವಿ ಮೊದಲಾದವರು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದರು.

ವೆಂಕಟರಂಗೋಕಟ್ಟಿಯವರು ಗ್ರಂಥರಚನೆ, ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ಬಾಲವಿಧವೆಯರ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಅಭ್ಯುದಯ ಕುರಿತು ಶ್ರಮಿಸಿದರು.

ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘವು ಗಳಗನಾಥ, ಗದಗಕರ, ಮೊದಲಾದ ಲೇಖಕರನ್ನು ನಾಡು-ನುಡಿಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಾಗಲೇ ವಿಧವಾ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸ್ತ್ರೀ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಉದ್ದೇಶವಾದ 'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ' ರಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ವೆಂಕಟರಾಯರು, ಅಣ್ಣಾಜಿರಾಯರು, ಬೋಳಾರ ಬಾಬೂರಾಯರು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸುಧಾರಣಾವಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರು. ಕರ್ಕಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ಪ್ರಹಸನ' (ಹವ್ಯಕ ಸುಬೋಧಿ ಪತ್ರಿಕೆ), ಧಾರೇಶ್ವರರ 'ಕನ್ಯಾ ವಿಕ್ರಯ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಗಾಳಿಯ ಬಿರುಸು ಜೋರಾಗಿತ್ತು.

ಕಡಪಾ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾಯರು, ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು, ಗದಿಗೆಯ್ಯ ಹೊನ್ನಾಪುರ ಮಠ ಮೊದಲಾದವರ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೊದಲ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲೇ ಏಕೀಕರಣದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ ವಹಿಸಿದ್ದ ಬೆಳಗಾವಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರಕಿತ್ತು. ರಾಜ್ಯ-ಕೇಂದ್ರ ಶಾಸನ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ದುಂಡು ಮೇಜಿನ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಏಕೀಕರಣದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಯಿತು.

ಇತ್ತ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಜನರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬರಹ, ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಏಕೀಕರಣದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಸಿದರೆ, ಏಕೀಕರಣ ಸಂಘವನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಬೆನಗಲ್ಲರೇ ಮೊದಲಾದವರು ಏಕೀಕರಣದ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ್ದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಟದ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಏಕೀಕರಣದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಒತ್ತಡವನ್ನೂ ಕೂಡ ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಡವಾಗಿಯಾದರೂ ಈ ಮಾತು ನಡೆದು ಏಕೀಕರಣ ಸಾಧಿತವಾಗಿತ್ತು! ವಿಶಾಲ ಮೈಸೂರು (ನವೆಂಬರ್ ೧, ೧೯೫೬) 'ಕರ್ನಾಟಕ'ವೆಂದಾದದ್ದು ನವೆಂಬರ್ ೧, ೧೯೭೩ರಂದು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿಯೂ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಜನರಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರ ಮೂಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದರು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ನಾಯಕರು, ಬರಹಗಾರರು.[೧]

•
•

ಜಾತಿ ಈ ದೇಶದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ, ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರಿಹಾರ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿಬಿಡುವಂಥ ಸಮಸ್ಯೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರವೂ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ-ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಚಳವಳಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರ ಕೂಡ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿಗಿಂತ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಈ ಜಾತಿ ವೈಷಮ್ಯದ ಪ್ರಖರತೆ ಕಾಡಿತ್ತು. ಮೈಸೂರು ಕಡೆ ಒಕ್ಕಲಿಗರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಲಿಂಗಾಯತ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಹಳೇ ಮೈಸೂರಿನ ಒಕ್ಕಲಿಗರಿಗಿಂತ ಅತ್ತಲ ಲಿಂಗಾಯತರು ಮೇಲ್ಜಾತಿಯವರನ್ನು ತತ್ತರಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಅವಕಾಶಗಳಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿ ಹಪಹಪಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಒದಗಿತ್ತು.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಂಶಜರೂ ಆಗಿ, ಜಾತಿ, ಮತಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ತನ್ನ ಜಾತಿಯ ಒಳಗೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ಕೂಡ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆಗೂ ಒಳಗಾದ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಈ ಜಾತೀಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತ, ಜಾತಿವಾದವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಲೇ ಹೋದರೂ ಅವರು ಮೇಲ್ಜಾತಿಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅನೇಕ ಅವಕಾಶಗಳಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದೂ ಹೌದು. ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು. ಅವರ ಕೃತಿ-ಸ್ವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ.

ಈ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವ ವೇಳೆಗೆ ಇದ್ದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ನೋಟ ಇದು.

•
•

ವೈಯಕ್ತಿಕ - ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆದ ಪಂಡಿತರೂ ಆದ ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಜಹಗೀರಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನೇ ಆಗಿನ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾ ಶ್ರೀಮಂತ ಮನೆತನದವರು. 'ಶ್ರೀರಂಗ', 'ಆಚಾರ್ಯ', 'ಆದ್ಯ', 'ಜಾಗೀರದಾರ' ಹೀಗೆ ಈ ಮನೆತನಕ್ಕೇ ಬಂದ ಪಟ್ಟಿಗಳುಂಟು.

---

೧. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ 'ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ' ವನ್ನು ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಬುದ್ಧಿ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗಿದ್ದ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರದು ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಸ್ವಭಾವ. ವಾದಪಂಡಿತರು, ಟೀಕಾಕಾರರು, ಗ್ರಂಥಕರ್ತರುಗಳ ಪರಂಪರೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದೇ ವಂಶದಲ್ಲಿಯ ಹಿರಿಯರೊಬ್ಬರು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಆದ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹದಂಥ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದಿದ್ದರು. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿಯೂ ಜಮೀನು, ಹಾಲು-ಹಯನುಗಳು, ಆಳು-ಕಾಳುಗಳು, ದೊಡ್ಡಮನೆ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹಲವು ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬವೇ. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಬಾಲ್ಯವೆಲ್ಲ ಈ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ನೆರಳಲ್ಲಿ ನದಿಯ ದಡ, ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಪ್ರಕೃತಿ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗುವ ಆಟ-ಪಾಠಗಳ ನಡುವೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತು.

ಆದರೆ, ವಿಚಿತ್ರ ಛಲ ಮತ್ತು ಇತರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎನ್ನಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಇವರದು. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಮುಂದಾಳಾಗುವ, ತನ್ನ ಮಾತೇ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ, ಹಾಗೇ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಯಮಾನ; ಸಾಹಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ಎಳೆತನದಲ್ಲೇ ಅತಿ ಎತ್ತರದಿಂದ ಜಿಗಿದು ಪೆಟ್ಟು ತಾಗಿ ಅಸಾಧ್ಯ ನೋವಾದರೂ ಸಹಿಸಿದ್ದು, ಮೊಳೆ ಚುಚ್ಚಿ ರಕ್ತ ಸುರಿವ ಪಾದಗಳ ನೋವನ್ನು ನುಂಗಿ ತಾಳಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಓಟ, ಆಟ, ಗರಡಿ ಸಾಧನೆ, ಕಡೆಗೆ ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ ಅಗಿದು ತಿನ್ನುವ ಪಂದ್ಯದಲ್ಲೂ ಗೆದ್ದು ತನ್ನದೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಬಾರದ ಹಾಗೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡವರು. ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠ ಮನೆತನದವರಾದರೂ ರೈತಾಪಿ ಜನರ ಜತೆ ಒಡನಾಟ, ಸಹ ಭೋಜನಗಳಿಗೆ ಅಳುಕಿದವರಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಅವರ ವಿದೇಶ ಪ್ರವಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯ - ಮಾಂಸಾದಿಗಳಿಗೂ ಒಗ್ಗಿಕೊಂಡರು. ಹುಟ್ಟು, ಜನಿವಾರಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ತನಗೆ ಸರಿ ಎನ್ನಿಸಿದ ಆಲೋಚನೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರು.

ಕ್ರಮೇಣ ಕರಗಿದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ಮಾಸ್ತರಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದ ತಂದೆಯವರ ವರಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಅತಿ ಸಂತಾನದ ಫಲವಾಗಿ ಕುಟುಂಬ ನಿರ್ವಹಣೆ ಒಂದು ಹೊರೆಯಾದದ್ದು, ರೋಗ-ರುಜಿನಗಳು, ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಕಂಡ ಅನೇಕ ಸಾವುಗಳು, ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸಂಕಟಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕಿನ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವರ ತಾಯಿ. ಆಕೆಯ ಸಹನೆ, ಛಲ, ಧೈರ್ಯಗಳೇ ಅವರ ಹೃಯದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಯಾದವು. ಮುಂದಿನ ಬಾಳ ಪುಟಗಳಿಗೆ ಅವು ನೆರವಾದವು.

ಬಾಲ್ಯದ ಒಡನಾಟವೆಲ್ಲ ಜೊತೆಯ ಹುಡುಗರೊಂದಿಗೆ. ಸಾಹಸಪ್ರಿಯತೆ, ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಸ್ತಿಪಟುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದು ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯದ ಕಡೆಗೇ ಗಮನ. ಹೀಗಾಗಿ ಹೆಂಗಸರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಗರಡಿ ಮನೆಯ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಹೆಣ್ಣು ಪೌರುಷ ನಾಶದ' ಸಾಧನ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬೇರೂರಿತ್ತು. ಅವು ಪೊಳ್ಳು ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಅರ್ಥಹೀನ ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿಕೊಂಡರಾದರೂ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಕತೆಗಳ ಭಾವುಕ ನಿರೂಪಣೆಯೇನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ.

"......ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಹೆಣ್ಣುತನಕ್ಕಿಂತ ಪೋಷಕ ತಾಯ್ತನವೇ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ...."[೧] ಅವರಲ್ಲಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಬಾಲ್ಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಪ್ರಧಾನವಲ್ಲದ್ದು. ಮತ್ತು ಎಳೆತನದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳು ಬೇರೆಯಾದರೂ ಕಡಿದು ಹೋಗದೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಎಳೆತನದಿಂದ ಬುದ್ಧಿವಂತನೆಂಬ, ಓದಿನಲ್ಲಿ ಜಾಣನೆಂಬ ಪಟ್ಟಿ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು. ತುಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಯದಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಇತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿತರು. ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ ಐ.ಸಿ.ಎಸ್.ಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪದವಿ ಪಡೆದರು. ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಪದವೀಧರನಾಗಲು, ಒಂದು ನೌಕರಿ, ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿನ ಗುರಿ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅನ್ನಿಸಿ, ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳೇ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಇಂಥ ರೂಢಿಯ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಕೆಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಬಹುದಾದರೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡ, ಮುಂದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್-ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತ್ರ ಕಲಿತ ಅವರು ಅನಂತರ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳಾವುವೂ ಅವರು ಪಡೆದ ರೂಢಿಯ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಅನುಭವ-ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಂಥದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ, ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಕಲಿತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಅನುಭವದಿಂದ ಬರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಬಂಧವಾದ ಭಾವನೆಗಳು, ಅಲಂಕರಣ ಸಾಧನಗಳು, ಒಡವೆ, ಜಾತಿ, ಪ್ರಗತಿಪರ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಅವರಿದ್ದ, ಕಲಿತ ವಾತಾವರಣಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿವೆ.

•
•

ಸಾಹಿತ್ಯಕ - ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಎಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಳಿ ಹುಣ್ಣಿಮೆ, ರಂಗಪಂಚಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಗು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ರಾಮ-ರಾವಣರ ಆಟ ನೋಡಿದುದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಹೋಗಿ ಬಾಣ ಹೂಡಿ ಹೊಡೆದಾಗ ಪುಟ್ಟ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ನೋವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

ತಾವು ಮೊದಲು ನೋಡಿದ ನಾಟಕ 'ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ'. ಅದರಲ್ಲಿಯ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ಅಳುತ್ತಿದ್ದ ತಾರಾಮತಿ ಇನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗೆಲ್ಲ ನಿದ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತ, ಪೆಟ್ಟು ಸದ್ದಾದಾಗ ಎಚ್ಚರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತ ಕಳೆದ ಬಾಲ್ಯದ

---

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ', ಭಾಗ-೧ : 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ' ಶ್ರೀರಂಗ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು-೧, ೧೯೭೫, ಪು. - ೧೫.

ತಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯದಲ್ಲಿ "....'ಆಟ'ದ ರಾಕ್ಷಸನ ಪಾತ್ರಗಳು, ಹಲಗೆ ತಮಟೆಗಳ ಸದ್ದು ಗಾಢವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದವು, ಮತ್ತು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ....ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಅನುಪ್ರಾಸದ ಆರ್ಭಟೆ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಚಮತ್ಕೃತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದವು....."[೧] ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು ಬರೆದ ಆರಂಭದ ನಾಟಕ, ಹಾಗೆ ಬರೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ".....ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಆಟಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುವುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಎಳೆತನದಲ್ಲಿಯೇ ಮನಸ್ಸು ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡಿರಬೇಕು....."[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೆ ಅವರು ಕೀಚಕವಧಾ, ಶಾಕುಂತಲಾ, ಜಯದ್ರಥವಧಾ ಮೊದಲಾದ ಹಳ್ಳಿಯ 'ಆಟ'ಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಅನುಭವ, ಹಳ್ಳಿಗರ ಮುಗ್ಧತೆ, ಮಾತು ಮರೆತ ಆಭಾಸಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ-ಧನ್ಯತೆಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವು. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಾಗಲೇ 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಎಷ್ಟೋ ಹಟಮಾಡಿದರೂ ಎಳೆಯರಿಗೆ ಹಿರಿಯರು ಅಂಥ ಆಟ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಹೊರತಲ್ಲ.

ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಟ, ನಟಿಯರಿಗೆ ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನ ಇಲ್ಲದಿದ್ದು, ಅವರು ಅಶಿಕ್ಷಿತರೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ಭಾವಪ್ರಧಾನವಾದ ಜೀವನವಾದ್ದರಿಂದ 'ಕಾಮ' ಯಾವ ಬಂಧನವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ನಿಯಮೋಲ್ಲಂಘನೆ ಮಾಡಿ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸ್ವೈರವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ನಟ-ನಟಿಯರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳಾದರೆ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು.

ಆಟಗಳಲ್ಲಿಯ ವೇಷಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ 'ರಸ್ತಾಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಂಪು ಮಾಡಿದ್ದು, ಪ್ರವೇಶಧನವೂ ಇದ್ದದ್ದು ಅಚ್ಚರಿಯ ವಿಷಯ. ಅವರ ತಾಯಿಯ ತಂದೆಗೆ ಇದ್ದ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಗೀಳು ನೆರವಿಗೆ ಬಂದು ಅವರಿಗೂ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದಕ್ಕಿತ್ತು.

ಒಂದೆರಡು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಿರೀಟ ತೊಡಿಸಿ ಅವರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಳಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ತೃಪ್ತಿ ಸಿಗದೆ ಜಂಗಮ ವೇಷ ಕಟ್ಟಿ 'ಕರಪಲ್ಲವಿ'ಯನ್ನು ತಾವೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಶಾಲೆಯ ಪಾಠಗಳು, ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಅಲೆದಾಟ ಇವುಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ನೆನಪುಗಳಾಗಿ ಬಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದವು. ಆಟ, ಬಯಲಾಟ, ಹಗಲು ವೇಷ, ಕಾರ್ತೀಕ ದೀಪೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಇಂಥ ಅನೇಕ ನೆನಪುಗಳು ಅವರ ಬದುಕಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಪ್ತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು.

---

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ' : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, 'ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು', ಪು. ೧೫೧

೨. ಅದೇ, ಪು. ೧೫೧

ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಲುವಾಗಿ ವಿಜಾಪುರಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ಮೇಲೆ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು. ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಉಡುಪಿನ ಸೊಗಸು, ದೀಪಾಲಂಕಾರ, ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲದಾಗಲೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಾಡುಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್‌ಗಳ ಗದ್ದಲದಿಂದಾಗಿ ಮುಜುಗರ ಅನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೂ ಹಳ್ಳಿಯ 'ಆಟ'ದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಂಡರು. ಅವರೊಳಗೆ ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿ 'ಆಟ'ದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಹಾಗೆ ಆತ್ಮೀಯನಾಗದೆ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗೇ ಉಳಿದ.

ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠೀ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿಗಳು ಅದ್ಭುತ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾದಾಗ ರಸಭಂಗವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದ 'ಶನಿಪ್ರಭಾವ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದಿತ್ತು. "ಗಾಣಿಗನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸಹಜ ಶೈಲಿ ಆಪ್ತವಾಯಿತು" ಎನ್ನುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನೋಧರ್ಮ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಹಜತೆಯನ್ನೇ ಬಯಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕಿನ್ನರ ಲೋಕವನ್ನಾಗಲೀ ಅದ್ಭುತ ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಇಂಥ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನೇಕ ಆಭಾಸಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ ಪಾತ್ರ, ಸಹಜ ಅಭಿನಯ, ಭಾಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಗಣಪತರಾವ ಜೋಷಿ, ಗಣಪತರಾವ ಬೋಡಸ ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಇವರ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದವು. ಇವರುಗಳು ರೌದ್ರ, ಹಾಸ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವಾದರೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಭಾವ ತರಂಗವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆ ಕಂಡಾಗ ನಟನಿಗೆ ರೂಪ-ನಿಲುವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಜಾಣತನ ಮತ್ತು ಸಮನಾದ ಪರಿಳಿತ ಸಾಧಿಸಿ ಭಾವ ತುಂಬಬಲ್ಲ ಕಂಠತ್ರಾಣ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗ್ರಹಿಸಿದರು.

ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳನೇಕವು ಮರಾಠೀ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವೈಭವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿದ್ದು, ಹಿಂದೂ ದೇಶಾಭಿಮಾನವನ್ನು ವೈಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಬಿಜಾಪುರದ ಕೋಟೆ ಕೊತ್ತಲುಗಳನ್ನೇ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿಸಿ ಗೆಳೆಯರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು 'ನಾಟಕ' ಆಡಿದ್ದಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಅವರ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ 'ನಾರಂಗೀ ನಿಷಾಣ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು. ಆ ವೇಳೆಗೆ ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದ ಒತ್ತಡವೂ ಸೇರಿತ್ತು.

ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣಾಜಿ ಪ್ರಭಾಕರ ಖಾಡಿಲಕರ ಮತ್ತು ಗಣೇಶ ಗಡಕರೀ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇಲೆ ಗಡಕರಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಒಂದು ಗಂಭೀರ, ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡಿ ನಾಟಕ ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗಡಕರೀ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ

ರೀತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಈ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಾಗಲೇ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹೆಸರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಡತೊಡಗಿದ್ದರು.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುಂದೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿಯೂ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪರಿಚಯದಿಂದಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅವರಿಗೆ ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವೂ ಹತ್ತಿರದವೂ ಆದವು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ರತ್ನಾವಳೀ', ಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣನ 'ವೇಣಿ ಸಂಹಾರ'ಗಳು ತಾವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಹಾಗೇ ಅವರು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಆಗ ಇದ್ದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರಾಗುತ್ತವೆ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಓದಿದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್' ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಗಡಕರಿಯವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲೋ ತಾಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಪುಸ್ತಕದ ರೀತಿಗೂ, ಪ್ರಯೋಗದ ರೀತಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ 'ಪಂಡಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರಾಭ್ಯಾಸದ ವ್ಯಾಯಾಮ' ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಲವು ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿಯರು ಅವರ ಮೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೂರಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ, ಚಿಂತಕ ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಛಲವೆಂದರೂ ಸರಿಯೇ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾಳಿದಾಸ-ಭವಭೂತಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಗಾಂಧಿಯವರ ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಳಿದಾಸನೂ ಇದ್ದಾನೆ, ಭವಭೂತಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದವು. ಅಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಕಾಮೆಡಿ (No No Nanette) ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಸಹಿತ ನಗೆನಾಟಕ. ಅವರಿಗೆ ಇದು ತೀರಾ ಹೊಸದಾದ ಅನುಭವ. ಕತೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಾಡುತ್ತಲೇ ಹಾಡಿಗೆ ಇಳಿಯುವ ವೈಖರಿ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಾಡುಗಳು, ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ನರ್ತಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಕಂಡಾಗ ಅವರಿಗೆ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಜನೆ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು.

ದೀರ್ಘ ಅವಧಿಯವರೆಗೆ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ಅಭ್ಯಾಸವಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಎರಡೂವರೆ ಗಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿದು ಹೋದದ್ದು ವಿಸ್ಮಯ, ಸಂತೋಷ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವಾರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ದಿನ

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳು ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ, ಕೇವಲ ಎರಡೂವರೆ ಗಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾನುವಾರದ ರಜೆಯೊಂದುಳಿದು ವಾರದ ಎಲ್ಲ ದಿನ ಒಂದೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡಿತ್ತು. ಆಗಲೇ ತಾವೂ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಹಾಕಿಯೂ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಪುರುಷರು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದೂ ಕೂಡ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡಿತ್ತು, ಮೆಚ್ಚೆನಿಸಿತ್ತು. ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ರಂಗ ರಚನೆ, ಅಸಹಜವಾಗದ ಮೇಕಪ್, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ - ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆ, ಪರದೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಹೆಚ್ಚು ಏರಿಳಿಯದ ವಿಧಾನಗಳು ಅವರ ಗಮನ ಸೆಳೆದವು. ಇವೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ಅವರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳಿದ ಮೇಲೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ತರಲು ನೆರವಾದವು.

'The Last of Mrs. Cheney' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರು. ಜೆರಾಲ್ಡ್ ಡಿಮೋರೀರ್ ಎಂಬ ನಟ ಮತ್ತು ಗ್ಲ್ಯಾಡೀಸ್ ಕೂಪರ್ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತ ನಟಿ ಇವರುಗಳ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಅವರಿಗೆಷ್ಟು ಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ಕನಿಷ್ಠ ಎಂಟು ಸಲ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರಂತೆ! ಒಂದೆರಡು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಆ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ನೋಡಲೆಂದೇ ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪದೇಪದೇ ಹೋಗಿದ್ದರಂತೆ. ".....ನಮ್ಮ ದೇಶದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗಲೇ ನಟನೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು; ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆ ಕೂಡ ನಟನಾಚಾತುರ್ಯದ ತಳಹದಿಯಾಗಿತ್ತು....."[೧] ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗ. "ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೇ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆ ನಾಟಕ"[೨] ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು.

ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ ಅವರ 'ಸೇಂಟ್ ಜೋನ್' ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಾರದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಟಿಕೇಟುಗಳನ್ನು ಮುಂಗಡ ಪಡೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ನಾಟ್ಯ ಗೃಹಕ್ಕೆ ತುಸು ಮುಂಚಿತವಾಗೇ ಹೋಗಿ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ ಅವರು ಸಿಬಿಲ್‌ಥಾರ್ನ್‌ಡೈಕ್ ಎಂಬ ರಂಗ ನಟಿಗೆ ತಾಲೀಮು ಮಾಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರ ವಿವರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೂ ಹೊಸದೇ, ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮುಗಿಬೀಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಿಯರು ಸದಾ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರು. ಆದರೆ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಷಾನ ಎರಡೇ ನಾಟಕಗಳು 'ಸೇಂಟ್ ಜೋನ್', 'ಮ್ಯಾನ್ ಅಂಡ್ ಸೂಪರ್‌ಮನ್' ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ': ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, 'ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು', ಪು. ೧೮೯
೨. ಅದೇ, ಪು. ೧೯೦

ಮತ್ತು ಷಾ ಬಗ್ಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಗಳಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳಿದ್ದರೂ ಜನ ನಾಟಕ ನೋಡಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ಖ್ಯಾತ ನಟ-ನಟಿಯರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಯಶಸ್ಸು ನಿಂತಿತ್ತಾಗಲೀ ನಾಟಕಕಾರನ ಹೆಸರಿಗಲ್ಲ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾರ್ಡಿಯ 'ಟೆಸ್' ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪ, ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯ 'ಸಿಲ್ವರ್‌ಬಾಕ್ಸ್' ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದ ಹೆಸರಾಂತ ನಟ-ನಟಿಯರು ಕಾರಣ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮ್ಯಾಜಿಕ್ ಹಾಲ್‌ನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೂ ತಪ್ಪದೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಜಕಾರಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಗಳು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಹತ್ವದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಟುವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೂ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಬ್ಸನ್-ಷಾ ಪ್ರಭಾವ ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಆದದ್ದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದ್ದ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಷಾ ನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರ ಆಯಿತು. ಆತನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆಯೇ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಹಳವಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಅವರ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆ ಪ್ರಭಾವಗಳೇ ಕಾರಣ. ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳಿದ್ದರು.

•
•

ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾದ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ನೋಡುವ, ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ತನಗೆ ಸರಿ ತೋರಿದ ಹಾಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸ್ವಭಾವ ಎಳೆತನದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಅದಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಸೇರಿತು.

ಧಾರವಾಡದ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸತೊಡಗಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ, ನಂಬಿಕೆಗಳಾದ ಪೂಜೆ - ಆರತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮುರಿದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಕೊಂಚ ಕಠಿಣವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಹಲವು ಕಾಲ ಭಾರತದಿಂದಾಚೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಈ ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆದ ಸೂಚನೆ ಅವರಿಗೆ

ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳೇ ಎದ್ದು ಕಂಡವು. ಅವರಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೂತು ನೋಡುವುದೂ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಪಂ. ತಾರಾನಾಥರು ಮತ್ತು ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಒತ್ತಾಯದ ಮೇಲೆ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಎದುರು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು ಬರೆದ 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದರು. ಗರೂಡರು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ 'ಇಂಥ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇನ್ನೂ ಐವತ್ತು ವರ್ಷವಾದರೂ ಬೇಕು' ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಈ ಮಾತು ಅಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಅನಿವಾರ್ಯವನ್ನ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ' (೧೯೩೦) ಅನೇಕರ ಒತ್ತಾಯದ ಮೇರೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಿತು. ಈ ಸಾಹಸದ ಹಿಂದೆ ಮುದವೀಡರು, ಸಾಸನೂರರು, ಗರೂಡರೇ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಪ್ರೀತಿಯ ಒತ್ತಾಯವಿತ್ತು. ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ದುಡಿಯಬೇಕಾಯಿತು. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ಅಭಿನಯ, ನಿರ್ದೇಶನ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಿದ್ಧತೆ, ತಾಲೀಮು ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಅವರೇ ಅವರು. ಈಗಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದ ನಟರಿಗೆ ರಂಗು ರಂಗಾದ ಉಡುಪು ಮುಖ್ಯ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರೌಚಿತ್ಯ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಿ, ಸೂಕ್ತ ಉಡುಪು ಧರಿಸುವಂತೆ ಒಪ್ಪಿಸಲು ಬಹು ಶ್ರಮ ಪಡಬೇಕಾಯಿತು. ಪಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ನಟಿಸುವುದು, ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಪ್ತೇಷ್ಟರು ಮೆಡಲ್‌ಗಳು, ನೋಟುಗಳನ್ನು, ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಇಂಥವನ್ನೆಲ್ಲ ತಪ್ಪಿಸಲು ಹೆಣಗಬೇಕಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರು 'ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆ' (೧೯೩೩) ಕಟ್ಟಿದರು. 'ಅಮೆಚ್ಯೂರ್' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ 'ವಿಲಾಸಿ' ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದರು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟಲು ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ವರ್ಷಕ್ಕೆರಡರಂತೆ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಊರು, ಹೊರನಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು. ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದಕ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದವು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಗೌರವಸ್ಥ ಕುಟುಂಬದ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರು. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಮಿತಿಗಳು ನೇರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸೌಲಭ್ಯಗಳ ಅಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ,

ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ಣಯ, ನಡೆದಾಟದ ಸೂಚನೆ, ಉಡುಪುಗಳ ವಿವರ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಂಗ ರಚನೆ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಾಗಿ ನಕ್ಷೆ ಹಾಕಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ರಂಗ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಇವು ವಿಚಿತ್ರ, ಅಸಹಜ, ಅನಗತ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ತೊಡಗುವ ವೇಳೆಗೆ ಆಗಲೇ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಮೊದಲಾದ ನವೋದಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲೆತ್ನಿಸಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬರೆದ, ಅನುವಾದಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ಹೀಗೆ ಹಲವು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎದುರು ಇದ್ದವು. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಹಿಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಸಹಜವಾಗೇ ಇದ್ದವು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಭಾಷೆಯದೇ ಕಾಳಜಿ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೆಂಥ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ನವೋದಯದ ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದ್ದಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ಸಹಜ. ಸಹಜತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಬರೆವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರಂಥವರಿಗೆ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಹಳೆಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ, ನವೋದಯದ ಕವಿಗಳ ಹೊಸ ಭಾಷಾ ವಿಧಾನ, ಅತ್ತ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಭಾಷೆಯ ರೀತಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದ 'ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲೊ' - ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಯದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತುಡಿತ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿತ್ತು.

ಇಲ್ಲಿ ಅವರ ನೆರವಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ತಮ್ಮ ಎಳೆತನದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ತೀಕ ದೀಪೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಜನೆಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರು ಓದಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದಗಳ ಭಾವಪೂರ್ಣ ತಿಳಿಗನ್ನಡದ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆಗೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆ. ಅವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಹಟ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯವರೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಧಾಟಿ-ಛಾಯೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ, ಬೇಂದ್ರೆ ಮೊದಲಾದವರ ಹಾಗೆ ಅತ್ತಲ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಅವರದೇ ಆದ ರೀತಿಯ ಸರಳ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಲಿದರು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬ, ಅದೇ ವಸ್ತು, ದೈನಂದಿನ ಬದುಕು, ರಾಜಕಾರಣಗಳು ನಾಟಕವಾದಾಗ ಹೀಗೊಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಸರಳ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ

ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆ ಇದೆ. ಅವರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಹೆಸರೂ ಕೂಡ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ದಾಸರ ಪದಗಳ ಪಲ್ಲವಿಯಿಂದ ಆಯ್ದವುಗಳು.

ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಅತಿ ಭಾವುಕತೆ, ವೈಭವಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಹೀಗಾಗಿ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರೊಂದಿಗೆ ಭಾಷೆ, ಶಿಲ್ಪ, ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಇವರು ಹೋಲಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಬೇರೆಯಾಗೇ ಉಳಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ನವೋದಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹಂಬಲಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಆ ದಿನಕ್ಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದರೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯದ ಹಲವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಓದು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಹಾ ವಸ್ತುವನ್ನಾಯ್ದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂತು. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತ, ಅಲ್ಲಿಯ ಹುಸಿತನವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಬದುಕಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಬಹುಬೇಗ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಪೊಳ್ಳುತನವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಧೈರ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು.

•
•

ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿ, ಗಮನಿಸಿ ಕೂಡಾ ತಾನೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತವರು ಶ್ರೀರಂಗ. ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳವಳಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಅಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಒದಗಿದ ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದತ್ತ ದಾಪುಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತ ಗಾಂಧಿಯವರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾರತದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ ರೀತಿ, ದೇಶ ವಿಭಜನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೇ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೋಯಿಸಿದವು. ಅವರು ಸಮಾಜವಾದೀ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿದಾಗಲೂ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಕ್ವಿಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಚಳವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ "I would prefer anarchy to slavery" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟೇ ಇತ್ತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಹಲವು ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ".....ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರಿಸಮಾನತೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ...."[೧] ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು "....ಅನಾದ್ಯನಂತದ ಜೀವನ ನಾಟಕವು

೧. ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಸಂ.೧ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೭, 'ಪ್ರಗತಿ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ: ಪು. ೧೫೯.

ಅಧಿಕಾರ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತತ್ತ್ವ ಇವುಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ...... ಈ ಘರ್ಷಣೆ ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳ ಘರ್ಷಣೆ....."[೧] ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದರು.

ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯಗಳು ಅವರ ಖಚಿತವಾದ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬಲಿಷ್ಠರಿಂದೊದಗುವ ಅನ್ಯಾಯ, ದುರಾಚಾರಗಳನ್ನು ಅಸಹ್ಯದಿಂದ ಖಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ, ಬಡಜನರ ದೈನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ಅವರು ಮನಃಕ್ಲೇಶಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆ ಕ್ಲೇಶ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರನೇಕರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅತಿ ಅನುಕಂಪ, ಭಾವುಕತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮೊನಚು ಮಾತು, ನೈಷ್ಠುರ್ಯಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಡಿತವನ್ನ ನಾವು ಹುಡುಕಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಲೀ, ಹಾಗೆ ಹಾಡಿ ಅಳುವ ಜಾಯಮಾನದವರಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗ. ಕೋಮಲವಾದ ಭಾವನೆ, ಮಾತು ವಿರಳ. ತಿಳಿವಿಲ್ಲದವರ ಬಗ್ಗೆ, ತಪ್ಪು ಮಾಡುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಕಟುವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಡಮರುಗದ ಸದ್ದು ಇತ್ತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ, ಗಾಂಧಿಯವರ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೇನೋ, ತರಬಹುದೇನೋ ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಮಾಜವಾದೀ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರು. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರು ನೇರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೊಂಚ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಉತ್ತಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಇದ್ದವು. ಬಾಳಪ್ಪ ಏಣಗಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಶಿವಲಿಂಗಸ್ವಾಮಿ, ಅಬ್ಬಿಗೇರಿ ನಾಟಕ ಸಂಘ (೧೯೨೬), ಮೈಲಾರೀ ಪ್ರಸಾದಿತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ (೧೯೨೮), ಗುರುಸೇವಾ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ (೧೯೩೨) ಮೊದಲಾದ ಗಣ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು - ನಟರೂ ಇದ್ದರು. ಆಗಿನ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಸಂಘಗಳು ದೇಶಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವಂಥ ಕಿತ್ತೂರು ಚೆನ್ನಮ್ಮ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಬಸವೇಶ್ವರ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು, ಕೈಲಾಸಂ ಮೊದಲಾದವರು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗಿ ಕೈಸಾಗದೆ ಹೊರಬಂದು ಆ ನಾಟಕಗಳ ವೈಖರಿಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಹಾಗೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು ನೋಡಿದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

---

೧. ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ 'ಪ್ರಗತಿ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ; ಪು. ೧೨೯.

ಕನ್ನಡದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೆದರಿಕೆ ಬರುವಂತಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾ ಅಲ್ಲಿಯ ".....ಸಖೀ, ಈ ಶಾರದೀಯ ಚಂದ್ರಮನ ಸಾಂದ್ರ ಶೀತಲ ಕಿರಣಗಳಿಂದ ನಿನ್ನ ಕಂಠದಲ್ಲಿಯ ಸ್ವೇದ ಪರಿಸರ ಬಿಂದುಗಳು ಧವಳಾಯಮಾನ ಮುಕ್ತಾಮಣಿಗಳಂತೆ ಶೋಭಾಯಮಾನವಾಗಿವೆ....." ಎಂಬ ಕೆಲವು ಸಾಲನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೇ ಮುಖದ ತುಂಬ ಬೆವರು ಸುರಿಸುತ್ತ ಬಂದ ವೇಷಧಾರಿ "...ಆಹ! ಎಷ್ಟು ಶಾಂತವಾಗಿದೆ ಈ ತಪೋವನ!" ಎನ್ನುತ್ತ ಬೆವರು ಒರೆಸಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ತಾವು ಸುತ್ತಿ ಬರುವ ನಗೆಯನ್ನು ತಡೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಡೆ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರೆಂದರೆ ಮಹಾಪ್ರೀತಿ. ಅವರನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್', 'ನಾಟ್ಯ ಕವಿಕೇಸರಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಂದಗಲ್ಲರ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಎಂಥದೇ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲೂ 'ನಟ' ಪಾಸಾದ ಹಾಗೆ, ಅಷ್ಟು ಕಠಿಣವಾದ ಮಾತುಗಳು ಅವರವು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಕಂದಗಲ್ಲರ 'ಅಗ್ನಿಕಮಲ' ಅಥವಾ 'ಅದ್ಭುತ ರಾಮಾಯಣ' ಎಂಬ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾವಲುಗಾರನೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ : "....ಕಾಲಂದೀ! ನಾನೇ ಜೀವಂತ ಹೆಂಡದ ಹೊಂಡ! ಹೆಂಡದ ಪುಂಡ! ಎಲೆದುಂಡೆ ನಿನ ಪುಂಡ ಉದ್ದಂಡ ಪ್ರಚಂಡ, ದಿವಿಜರ ಗಂಟಲಗಾಣ, ದೈತ್ಯರ ಹೃತ್ಪ್ರಾಣ, ಏನಂದೀ ಕಾಲಂದೀ ಮಾರ ಶರದ ನಂಜಯೇರಿದ ಮೈಗೆ ಮಂಬು ಹಿಡಿದದ....."

ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತರ್ಕವಿಲ್ಲ. ಬರೀ ಮಾತು-ಹಾಡು. ಪರದೆಗಳು - ಫುಲ್ ಉಪವನ, ಪ್ಲ್ಯಾಟ್ ಸೀನ್‌ದಲ್ಲಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಅರಮನೆ, ಫುಲ್ ಜಂಗಲ್, ರಸ್ತೆ ಪರದೆಯೇ ಪ್ರೇಮೋದ್ಯಾನ, ಉಪವನದ ಪರದೆಯೇ ಅರಮನೆಯ ಉದ್ಯಾನ, ಪಲ್ಲಂಗ ಇರುವ ಪ್ಲ್ಯಾಟ್ ಸೀನ್ ಶಯನಗೃಹವಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ್ತೆಯ ಪರದೆಯಂತೂ ಆಶ್ರಮ, ಅರಮನೆ, ರಸ್ತೆ, ಉದ್ಯಾನ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟೇ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕವಿಕೇಸರಿ ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಕಬೀರದಾಸ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನು ಕೃಷ್ಣನ ಗೀತೋಪದೇಶದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ! ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನ ಗೌರವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಲ್ಲದೆ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈಚೆಗೆ 'ಪರಿಷ್ಕೃತ'ಗೊಂಡು ಅಚ್ಚಾದ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

---

೧. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಅಭಿನೇತ್ರಿ ಬಿ. ಜಯಮ್ಮನವರೂ ಸಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅಭಾಸಗಳನ್ನು ಕುರಿತು, ಅಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಲ್ಪನೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅಭೀಪ್ಸೆ, ಏಕೀಕರಣದ ಅಗತ್ಯ, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಆ ಹೊತ್ತಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ, ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ತ ವೇದಿಕೆ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಭಾರತದಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಇದ್ದ ಬಡತನ, ಅಜ್ಞಾನ, ಅಸಮಾನತೆಗಳು, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳ ದುರ್ವರ್ತನೆಗಳ ಖಂಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಭಾವನೆಗಳು. ಇವು ಇಬ್ಸನ್, ಷಾ ಮೊದಲಾದವರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ಸಹಜ. ಅನುಭವದ ಕಹಿ ಅವರನ್ನು ನಿಷ್ಠುರಿಯಾಗಿಸಿತ್ತು. ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮೊನಚು ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಂಡನೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು, ಹೊಸದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ತವಕಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರ ಈ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ರಮ

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ರಮವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತ

ಸುಮಾರು ಆರು ದಶಕಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಾವಧಿಯವರೆಗೆ ಆರ್.ವ್ಹಿ. ಜಾಗೀರದಾರ, ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಶ್ರೀರಂಗ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು, ಏಕಾಂಕಗಳು ಅನೇಕ. ಸಮ ಸಮವಾಗಿಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಂದಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿತೋ ಅದನ್ನು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಒಳಗೇ ದಾಖಲಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಒಡಲೊಳಗೆ ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಆ ಕೃತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭದ ಸಮಾಜದ ಹಲವು ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಶೋಧಿಸಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಮೂಡಿಬರುವುದುಂಟು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಆರಂಭಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಹಂತವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ (ಅ) ವಿದೇಶ ಗಮನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, (ಆ) ವಿದೇಶದಿಂದ ಆಗಮಿಸಿದ ಅನಂತರ ಎಂದು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

(ಅ) ವಿದೇಶ ಗಮನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಸಮಕಾಲೀನ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರು ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಯಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಖ್ಯಾ ಭಾರತ ವನಿತಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರು. ಅದು ಮೇಘಸಂದೇಶದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ರೂಪು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದು, ಹೇಗೆ ಬರೆದರೂ, ವಸ್ತುವು ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಏನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಬರಹವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಂದೇಶ ನೀಡುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ನಂಬಿಕೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿದ್ದರು. ಅವರ ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಯಾರಿಂದಲೋ ಅಪಹರಣಗೊಂಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದೇವಿ ತನ್ನ

ಪತಿಯಾದ ಭರತಕುಮಾರನಿಗೆ ಖಗ (ವಿಮಾನ!)ದ ಮೂಲಕ ಸಂದೇಶ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಭರತಕುಮಾರ - ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದೇವಿಯರ ಸಮಾಗಮವೇ ಆ 'ಕಾವ್ಯ'ದ ಆಶಯ ಕೂಡಾ.

ಅವರಿಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳವಳಿಯ ಕರೆಗೆ ಓಡಿಹೋಗಿ ಸೇರುವ ತವಕ. ಆದರೆ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಹೋಗಲು ಆಗದಾಗ ಒಳಗೇ ಸಂಕಟಪಟ್ಟರು. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ದಾರಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ. ನೇರವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಆಗದೇ ಹೋದರೂ ಹೇಗಾದರೂ ತಾನು ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕೆಂಬ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಇಂಥದೊಂದು ದಾರಿ - ಹೊಳಹು ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮ್ಮ ನವೋದಯದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಇಂಥದೇ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು, ನೇರ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುತಿನ ಅವರ 'ವಿಕಟಕವಿ ವಿಜಯ'ದ ರಚನೆಗೆ ಇದೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ 'ಗಂಡುಗೊಡಲಿ'. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಮರದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸದೆಯೂ ಕಾವ್ಯ-ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರೀ ಉದ್ಯೋಗ, ಅನಗತ್ಯ ತೊಂದರಗೆಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸು, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಹನ್ನೊಂದು ಕಾರಣಗಳು. (ಮಾಸ್ತಿ, ಕೆ.ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಸ್ವಾಮಿ ಮೊದಲಾದವರು). ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಸಹ ಅಂಥದೇ ಒಂದು ಹೊರದಾರಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡರು. ಬಹಿರಂಗ ಸಭೆಯ ಭಾಷಣದ ಬದಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದುರು ನಾಟಕ ಆಡುವದು ಅವರಿಗೆ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿತ್ತು. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಒಂದು ಗದ್ಯನಾಟಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಬರೆದರು. 'ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ', 'ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ', 'ಪ್ರಣಯಭಂಗ' ಈ ಮೂರೂ ಹೆಸರನ್ನು ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿಯವರೇ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ. ಪ್ರಣಯಭಂಗದಂಥ ವಿಚಾರವೂ ಇದೆಯಾದರೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನನಾಯಕರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ಜೈಲುವಾಸ, ಪ್ರೇಮವಿವಾಹ, ಜನತೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕಾರ ಇಂಥವು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿದ್ದ 'ಮಾಂಟೆಗ್ಯೂ' ಸುಧಾರಣೆಯಿಂದ ಜನ ಸುಪ್ರೀತರಾದ್ದರ ಸೂಚನೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ನಾರಂಗೀ ನಿಶಾಣ' ಎಂಬ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಂಡ ದೇಶಪ್ರೇಮದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಬರೆದ 'ಧರ್ಮವಿಜಯ' ಒಂದು ಗದ್ಯನಾಟಕ. ಮಹಾಭಾರತದ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಭೀಮನೂ ಸಹ ವಿಧೇಯನಾಗುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೌಕತ ಅಲಿ ಅಂಥವರು ಗಾಂಧೀಯವರ ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸುತ್ತ, ಬ್ರಿಟಿಷರನ್ನ ಕೌರವರೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಶೌಕತ ಆಲಿಯಂಥ ಆಜಾನುಬಾಹುವೂ ಮಹಾತ್ಮರಿಗೆ ಮಣಿದುದರ ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ಮಾತು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ.

"......ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಚಳವಳ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ನಾನು ನೋಡಿದ ಒಂದೆರಡು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು - ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದೆನಲ್ಲದೆ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಎಚ್ಚರದಿಂದ

೧. ೧೯೮೭ರ ಉದಯವಾಣಿ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಬರೆದಿರಲಿಲ್ಲ....."[೧] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆ ನಂತರ ಅವರು ಕಾಲೇಜಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯ ಜನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವ ರೀತಿ ಕುರಿತು 'ಕನ್ನಡಶ್ಯಾಮ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದರು. ಅವರ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ಮೂಲಕ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿತು. 'ಇದೇ ಸಂಸಾರ', 'ಅಧಿಕಮಾಸ' ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಈ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳೂ ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ್ಯ ರಚನಾ ವ್ಯವಸಾಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲಿಲ್ಲ ಎಂತಲೂ ಅವರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಜಾನಪದದ ಪ್ರೇರಣೆ ಇತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಸಂದೇಶದ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದು ಆದರ್ಶವಾದದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ. ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಗಾಂಧೀವಾದದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿವೆ. ವಿದೇಶದಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ (೧೯೨೮) ಅವರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದವು. ಆದರೆ ಅವರೊಳಗಿದ್ದ ಸುಪೀರಿಯಾರಿಟಿ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಯಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಒಳ್ಳೆಯದೆಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು "....ಬ್ರಿಟಿಷರು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ತಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದು ಇರದಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೇ ಅವರು ದುಷ್ಟರು.[೨] ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಕನಸು ಕಂಡರು. ಮತ್ತು ".....ಧನವಂತಿಕೆ, ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರ್ಥ ವೃತ್ತಿಗಾಗಿ ನನಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ.....ನಾನು ರೊಟ್ಟಿಗಾಗಿ ನಾಯಿ ಬಾಯ್ಬಿಡುವಂತೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ನೌಕರಿಗಾಗಿ ಬಾಯ್ಬಿಡದೆ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿ, ರಕ್ತ-ದೇಹಗಳನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ, ದೇಶ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಸವೆಸುವೆ.....[೩] ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದರು.

ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೈಮನ್ ಕಮಿಷನ್ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗಗಳು ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಇದರ ಬಿಸಿ ತಾಗಿತು. ಸಮುದ್ರಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದರ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸ್ವಜಾತಿಯವರಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಸ್ವತಃ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಬಡತನ, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಅನಾರೋಗ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ, ಮನಸ್ಸು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮೊನಚುಗಳನ್ನೇ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾರ್ದವಸಹಿತವಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗತೊಡಗಿತು. ಕೆಲಕಾಲ ಮುಂಬೈ ವಾಸ, ಅನಂತರ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅವರು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟದ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆದರು. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ' 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ".....ಇಲ್ಲಿಯ ಜೀವನದ ವಾತ-ಪಿತ್ತ-ಕಫಗಳಂತಿದ್ದ ಜಾತಿ, ನೌಕರಿ, ವಶೀಲಿಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗೀಣವಾಗಿ

೧. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಭಾಗ : ೧, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಶ್ರೀರಂಗ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೩, - ಪುಟ ೪೨

೨. ಅದೇ, ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು - ಪುಟ : ೧೬೫

೩. ಅದೇ, ಜೀವನದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ - ಪುಟ : ೧೫೨

ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದವು....[೧] ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಧರ್ಮದ ಮೌಢ್ಯ, ಸಮಯ ಸಾಧಕತನದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಯುವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ನಿರುದ್ಯೋಗದ ದಳ್ಳುರಿಯಲ್ಲಿ ತಳ್ಳುವಿಕೆ, ಜಾತೀಯತೆ, ಸ್ವಜನ ಪಕ್ಷಪಾತಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂಚೆಯೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸಿವೆ. ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿ, ಕಲಾವಿದನಾಗಿ, ಮಹತ್ತನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಯಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನಸ್ಸು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧ, ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಸಮಾಜಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವು, "ನಮ್ಮಂಥ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಸದುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ....." ಎಂಬ ಕೋಪ. ".....ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಹರಗಬೇಕು. ಅವನ ಎದೆಯನ್ನು ಸೀಳಬೇಕು. ಅವನ ಮಿದುಳೊಳಗಿನ ಹುಲ್ಲು ಕೀಳಬೇಕು. ಅವನ ತಲೆಯೊಳಗಿನ ಹೆಂಟೆ ಒಡೆಯಬೇಕು......"

> 'ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ನನ್ನ ಹಾದಿಗೆ ತರುವೆ' ಎಂಬ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಹಂಕಾರ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದಂಥ ಮಾತಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ".....ನನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ, ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಸತ್ತ ವಸ್ತುಗಳಿವೆ....ಬೇಕಾದಾಗ ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ನನ್ನ ಲೋಕದವರಿಗಿದೆ.....ಜಾತಿಯ ತತ್ವದಿಂದ ಜಾಣರನ್ನ ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವೆವು.... ನೀತಿಯ ತತ್ವದಿಂದ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವೆವು...ಜಾಣರು ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷುಕರಾಗಿ ಉರುಳಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ...." (ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ)

ಇಂಥ ಆಕ್ರೋಶ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಸರಿಪಡಿಸಿ ಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೯೩೦ರ ದಶಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ, ಆರ್ಥಿಕ ಹಿನ್ನಡೆ (ಏಕನಾಮಿಕ್ ಡಿಪ್ರೆಷನ್)ಯಿಂದಾಗಿ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ಯುವ ಜನಾಂಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ಕುಶಲ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳ ಗ್ರಾಮೀಣ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಎದುರಾದ ನಿರುದ್ಯೋಗ ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಿವಾರಣೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ನಾಟಕ 'ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ'ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸರಕಾರದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಲಾಭ ತರುವ ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಶ್ರೂವಾಲ, ಗಾಂಧಿ, ಕುಮಾರಪ್ಪರಂಥವರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕೊಂಕಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೆರಲಾರದ ಶಕ್ತಿಹೀನ ಅಥವಾ ನಿರ್ಜೀವ ಶಿಶುವಿಗೆ ಜನ್ಮಕೊಟ್ಟು ಬದುಕಿ ಬಾಳಬೇಕಾದ ಹೆಣ್ಣು ಜೀವಕ್ಕೇ ತೊಂದರೆ ಕೊಡುವ ಬದಲು 'ಮಿತ ಸಂತಾನ' ಒಳಿತು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರು 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಾಲ್ಯ ವಿವಾಹವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮರು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಹರಿಜನೋದ್ಧಾರದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ರಚಿಸಿ, ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಂದಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ' : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು, ಪುಟ : ೧೯೩

ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ "......ಲೇಖನಿಯಿಂದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದುಸಾಧ್ಯ"[೧] ಎಂಬ ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯ ದಿನಗಳ ಭೂಗತ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಕ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದ ರೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು 'ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'ಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ, ತೀವ್ರವಾದ ಚಳವಳಿಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ, ಅನಂತರವಾಗಲೀ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರನ್ನು ಪಾತ್ರವಾಗಿ, ಅಥವಾ ಬೇರೆಯಾಗಿಯಾಗಲೀ ನೇರವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. (ಒಂದೆರಡು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಹೊರತಾಗಿ) ಪ್ರಾಯಶಃ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದೇ ಪರಿಹಾರವಲ್ಲ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದರಲ್ಲೇ ನಂಬಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ, ಅದೂ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರು ತೊಡಿಸುವುದು ಖಾದಿ, ಆದರೆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವತ್ತಿನ ರಾಜಕಾರಣಿ, ದೇಶಭಕ್ತರುಗಳೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಖಾದಿ, ಚರಖಾದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಾಸ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಮದ್ಯಪಾನ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆರಂಭದ ದಿನಗಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯಪಾನ, ಚುಂಬನದಂತಹ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗೇ ಬರುತ್ತವೆ!. ಅವರು ಮದ್ಯಪಾನ ನಿರೋಧ ಸಮಿತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗಲೂ ಈ ಅಂಶ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬಲವಾದ ವಿರೋಧ ಇಲ್ಲ.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾದ ಅಹಿಂಸೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ('ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ' ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ) ಆದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಯುವತಿಯರಿಗಿಂತ ಪ್ರೌಢ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಹಿಂಸೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ.

"Women are the incarnation of Ahimsa. Ahimsa means infinite which again means infinite capacity for suffering"[೨] ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ'ದ ಕಮಲಾಬಾಯಿ, ಕಲಾವತಿ, 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'ದ ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿ - ಸುಂದರಮ್ಮ, 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ವೇಣಕ್ಕ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಅಹಿಂಸೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವರ ಕ್ರಿಯೆ-ಮೌನಗಳು ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರ ಸಂಪರ್ಕ, ಎಳೆತನದಿಂದ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಮನಸ್ಸು ಕಾರಣವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ

೧. ಹರಿಜನ್ವಾರ : ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುನ್ನುಡಿ.

೨. **Mahatma : D.G. Tandulkar P: 227, Volume V**

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಕೆಯ ಒಳತೋಟಿಯನ್ನು, ಪ್ರೀತಿ-ಸ್ನೇಹ ಮೊದಲಾದ ಭಾವಸಂಘರ್ಷ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾರದೇ ಹೋದರು.

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳವಳಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಚಳವಳಿಯು ೧೯೩೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮತ್ತೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಆಚರಿಸಲಾದ ವಿಜಯನಗರ ಸಂಸ್ಥಾಪನೆಯ ಆರುನೂರನೆಯ ವರ್ಷದ ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ 'ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ' ನಾಟಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣದ ಆಶಯವನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕವು ಶೈಲಿ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ರಮ್ಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. "......To day the youth educated in our universities either run after Government jobs or fall into devious ways and seek an outlet for their frustration by promoting unrest. They are not ashamed even to beg or sponge upon others......"[೧]

ಇಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ ಯುವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ತೋರಿದವರು. ಆದರೆ, ಅಂಥ ಸ್ವಾಗತ, ಉತ್ಸಾಹ ತೋರದ ಭಾರತದ ಸ್ಥಿತಿ, ಮತ್ತು ಅವರೇ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದ್ದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಿಕ್ಕುಗಳು ಅವರನ್ನು ವ್ಯಥೆ-ಕೋಪಗಳತ್ತ ತಳ್ಳಿತು. ಮತ್ತೆ ಅವರು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ಒಳಗಿನ ಭಾವನೆಗೆ ಮಾತು ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ತಾವು ಹೊಸ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದನ್ನು ಅದರ ವಸ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಅಮೆಚ್ಯೂರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕು, ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚಲಿಸಬೇಕಾದ ವಿಧಾನದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನವೀನವಾಗಿ ರೂಪಿಸತೊಡಗಿದರು. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ತಂತ್ರ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಕಾಲ ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಮೂರು ಅಂಕಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವಗಳು ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತುಂಬಾ ನೇರ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೋಲಿಕೆಗೆ ಸಿಗುವಂಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ - ಅದೂ ಭವಭೂತಿ, ಕಾಳಿದಾಸರ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಒಲವು, ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರನ್ನು ತಂದರು. ಮತ್ತು ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕದ ಒಳಗೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗುವಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಇವರ ಆರಂಭಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾನ ಹಾಗೆ ಬಹು ದೀರ್ಘ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ವಿಧಾನವೇ ಹೊಸದಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರಬಹುದು.

೧. **Mahatma :** D.G. Tandulkar P: 107, Volume I

ಅನಂತರ ಹೀಗೆ ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವರೆದುರಿಗಿದ್ದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ, ಭಾಷೆ ಮೊದಲಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತು- ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕುರಿತು ವಿವರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೆಲಕಾಲದ ಅನಂತರ ಈ ವಿವರಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಬೆಳಕು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಕ್ಷೆಗಳನ್ನೇ ಹಾಕಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದೀಗ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ 'ವಿಲಾಸಿ' ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ವಿವರಗಳ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಅಂದು 'ನಿರ್ದೇಶಕ' ಇವತ್ತಿನ ಹಾಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಧಾನಗಳು, ಒತ್ತಾಯಗಳು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಟ ಮಾಡುವ ಸತತವಾದ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇವತ್ತಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೆಲಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಗುರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಯ್ದಾಗ ಅನೇಕ ಅಪಾಯಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಲೇಖಕ ಪಾರಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವಿಗೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟವರು. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಸ್ತ್ರೀ, ವಿಧವೆಯ ಸ್ಥಿತಿ, ಅಜ್ಞಾನ, ಜಾತಿವಾದ, ಧಾರ್ಮಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಡಾಂಭಿಕತೆ, ಬಾಲ್ಯ ವಿವಾಹ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸಲ ಎದುರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಈ ವಿಚಾರಗಳೇ ನುಸುಳುತ್ತವೆ.

ಪರಿಮಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಪರಿಮಿತ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ಸಿಗುವುದು ದುಸ್ತರ. ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಿಂಸೆ, ಅಸಹನೆಗಳನ್ನು ಆಕ್ರೋಶದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಕೂಡ ಅವರು ಅತಿ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ದಾಟಲಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ಕಾರಣವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಬಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚರ್ಚಿತವಾಗುವ ವಿಷಯ ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸದೇ ಹೋಗುವ - ಕೇವಲ ಉದ್ಘೋಷಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತುಬಿಡುವ, ಅಥವಾ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಬೇರೆ -ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಏಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳುಂಟು.

"ಒಂದು ಗದ್ಯ-ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೇ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೊಡೆದೆಬ್ಬಿಸಿತೆಂದರೆ - ಕಲೆಯ, ಲೆಕ್ಕಣಿಕೆಯ-ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿಭಾ ಪ್ರಭಾವವು ಎಂತಹದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು? ಇದು! ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆಯಲ್ಲ, ಸಮಾಜದ ವಿಷಯವಾದ ಆಶಾವಾದ...."[೧] ಎಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೋಮಿನವರನ್ನು ಗೇಲಿ ಎಬ್ಬಿಸುವುದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ದೊರೆತ ವಿದ್ಯೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದರ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೆ...." ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಇನ್ನೂ ಹದಗೆಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಹೊತ್ತು ಬುದ್ಧಿ, ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗೂ, ನಾಯಕತ್ವಕ್ಕೂ, 'ಸಂಬಂಧ' ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ"[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೧. ಹರಿಜನ್ವಾರ : ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುನ್ನುಡಿ.

೨. 'ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಗಾಳಿ' ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಸ್ತೂರಿ ಪತ್ರಿಕೆ, ಮೇ ೧೯೭೦, ಪುಟ : ೧೯೦

ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರು 'ಪ್ರಪಂಚಪಾಣಿಪತ್ತು'ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕೋಮಿನವರನ್ನು 'ಟೀಕಿಸಿ' - ಕೋಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ! ಅದೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳು. ಯಾರ ಮುಲಾಜೂ ಇಲ್ಲ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಒಂದು ಉತ್ತಮ-ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕ. ಅದೂ ಕೂಡಾ. "ಒಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅವಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುವುದರಲ್ಲಾಗಲಿ, ದಂಭದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಾಗಲಿ ನಾಟಕ ಅಸಫಲವಾಗಿದೆ.... ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ...."[೧]

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಲು ಅದು ಹೆಣಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಕರಣವು ಅಂತರಂಗದ್ದಾದಾಗಲೇ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು. ಬಹಿರಂಗದ ಅನುಕರಣೆ ಮಾತ್ರ ಆದಾಗ ಬುದ್ಧಿ-ವಾಚಾಳಿತನಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪೀಡೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಷ್ಟು ಆಶಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣವನ್ನೇ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸಿಟ್ಟು ಸೆಡಕುಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಜೀವನದೊಳಗಿನ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನೂ-ಬದುಕನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬುದ್ಧಿಯೊಂದನ್ನೇ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಏರ್ಪಡುವ ಅನೇಕ ಕೊರತೆಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಹೋದವು. ಆದರೆ ಜನರ ಮೌಢ್ಯ, ಅಧಿಕಾರದಾಹಿಗಳ ಸ್ವಾರ್ಥ ಅವರನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ನಿರಾಶಾವಾದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದವು.

(ಆ) ಭ್ರಮನಿರಸನದ ಹಂತ

ಅದು ನವೋದಯದ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಕಾಲ. ಆಗ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪಾರತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿತ್ತು. ವಿಚಾರವಂತರಲ್ಲಿ ತೋರಿದ ತೀವ್ರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದ ಸ್ಥಿತಿ-ಸ್ವಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ಮರಿಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಕಳೆದು ಹೋದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಹಲುಬುವ ಜೊತೆಗೇ ಹಕ್ಕಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂಬಲ ಮೂಡಿತ್ತು. ಇಂಥ ತೀವ್ರವಾದ ಹಂಬಲಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ವೇಳೆಗೆ ನವೋದಯ-ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಎರಡರ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಬರಹಗಾರರು ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ಹಾಗೇ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾದ ತಿರುವುಗಳು

೧. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೮೭, ಪುಟ : ೯೯

ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರಂಥವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವು ತೋರಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅವರದೇ ಆದ ನಂಬಿಕೆ, ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನೇನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ರಾಮರಾಜ್ಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹುಸಿಯಾದವು. ಅಲ್ಲದೆ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹೋಗಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆದರ್ಶಮಯತೆ-ವಾಸ್ತವದ ಕಟುಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ನಿರಾಸೆ ಎದುರಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಸರ್ವರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಗಾಂಧಿವಾದವು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ದುರಂತಗಳು ಈಗ ಅವರಿಗೆ ವೇದ್ಯವಾಗತೊಡಗಿದವು. ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದ 'ಜರಾಸಂಧಿ' ನಾಟಕ ದೇಶ ವಿಭಜನೆಯ ನೋವು, ಜಾತಿ-ಗಲಭೆ, ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ಆದರೆ ಶೋಕಚಕ್ರ (೧೯೫೭) ಗಾಂಧಿವಾದದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ದುರಂತಗಳು, ಕಟು ಎನ್ನಿಸುವ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಥೆಗಳನ್ನು, ಭ್ರಮನಿರಸನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' (೧೯೬೪) ನಾಟಕದ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಏಕೋ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಾವು ಇನ್ನು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾರೆನೇನೋ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮುಂದೆ ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲದ್ದು ಕಂಡ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೇ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಧ್ವನಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯತ್ತ ಹರಿಸಿದ್ದರು. 'ಕ್ವಿಟ್ ಇಂಡಿಯಾ' ಚಳವಳಿ, ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳತ್ತ ವಿಶೇಷ ಆಸ್ಥೆ ತಾಳಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಜಯಂತಿ' ಪತ್ರಿಕೆಗೆ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು, ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಅವರು ನೇರವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿದ್ದ ದಿನಗಳವು. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಜತೆಗೆ ಶಾಮೀಲಾಗದೆ, ಹಾಗೂ ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಜಾತೀಯತೆಯ ಪ್ರಬಲ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟ ಕಾರಣವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ವ್ಯಥಿತವೂ ಆದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಸರ್ಕಾರೀ ಹುದ್ದೆಗೇ ರಾಜೀನಾಮೆಯಿತ್ತು ಹೊರಬಂದರು. ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ಇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವರು ಆರ್.ವ್ಹಿ. ಜಾಗೀರದಾರ ತನದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರೂ ಆದರು! ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದ ಅನಂತರ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕ ರಚನೆಯವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದದ್ದು ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕೈದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಅನಂತರದ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು-ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪೂರ್ವ

ಸಿದ್ಧತೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಒಂದೊಂದು ಏಕಾಂಕವೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿವೆ. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾದಂಬರಿ ರಚನೆಗೂ ಕೈ ಹಾಕಿದ್ದರು. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂತೇ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯಂಥ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ಆಗಲೇ ಹುಟ್ಟಿತು. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹರಿಜನರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಏರ್ಪಡಬಹುದಾದ ವರ್ಗ ಭೇದ, ಸವರ್ಣೀಯರ ಅನುಕರಣೆ, ಸ್ವಜಾತಿ-ಸ್ವಂತದವರನ್ನೂ ದೂರ ಇರಿಸುವ ವೈಪರೀತ್ಯ-ದುರಂತಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಯಾದ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅವರ 'ಪ್ರಕೃತಿ', 'ಪುರುಷ' ಕಾದಂಬರಿಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದವು. ಇವರ 'ಅನಾದಿ', 'ಅನಂತ' ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. 'ಪುರುಷಾರ್ಥ' ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಮವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರ ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕುಗ್ಗು-ಕರಗು-ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಏರ್ಪಡಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜನತೆಯನ್ನು ಎಂಥ ದುಗುಡ-ನಿರಾಶೆಗಳಿಗೆ ತಳ್ಳಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದರು; ನವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ ಮೈದಳೆದಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತದ ತುಡಿತಗಳು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಜಾತಿಗಳ ವರ್ತನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಟು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಧೋರಣೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣದೇ ಹೋಯಿತು. ಶತಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಒಂದು ವರ್ಗ ಹಲವು ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪಡೆದಾಗ ಆಗಬಹುದಾದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ತಲ್ಲಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಈ ನಿರಾಶಾವಾದ, ಕಟುವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಾಯಃ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವೊತ್ತಿನ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ. ಆದರೆ ಒಂದು ವರ್ಗದ ನಿರಾಶೆ ಸಮಾಜದ ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂದಿನ ಯಾವುದೇ ಹರಿಜನ ಯುವಕ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಚೆನ್ನ ಎಂದು ಹೇಳಲಾರ. 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಪಕ್ವತೆ, ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳು ಅನಂತರ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳೊಡನೆ ಒಡನಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ, ಅಥವಾ ಒಂದು ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಆಚೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಜದಲ್ಲಿಯೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ನುಡಿಕೊಡಲು

ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇಂಥ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬರಹಗಳನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಂಥ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ತೂಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರವೂ ಒಂದು ಅನಿಶ್ಚಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತೃಪ್ತಿ ಇದ್ದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಯೋಚಿಸಿದ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗದಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಮೂಡಿದ್ದ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು "....ರಾಜಕೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆ; ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಅದು ಇಲ್ಲ.....ಗಾಂಧಿಯವರಿದ್ದಂತೆ ನಾಯಕರಿಲ್ಲ....ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ನಾಯಕರಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ....ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಇಳಿದು ಬಂದ ನಂಬುಗೆಗಳಿಗಾಗಿ, ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ನಾವು ಒಂದೇ ಸಮಾಜ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇಲ್ಲ...."[೧] ಎಂಬುದನ್ನು ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದರು. ಮತ್ತು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದ್ದ ಇತರ ಬರಹಗಾರರು ಏಕೆ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಇದು ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಕಟ್ಟುವ ಬದಲು ವರ್ಗ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಮತ್ತು ಸದ್ಯದ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೂ ಸರಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಧೋರಣೆಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದವು. ಒಳ್ಳೆಯದು, ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಇದೆ; ಪರಂಪರೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಅದರ ಮೂಲೋತ್ಪಾಟನೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಪರಂಪರೆ, ಜನಜೀವನ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಾಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಹೊರ ಬಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊರಟ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಪರಂಪರೆ ನಿಂತ ನೀರು, ಒಣಗಿದ ಮರ, ಆ ನೀರನ್ನು ನಾನು ಮುಂದೆ ಹರಿಯಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮರವನ್ನು ಚಿಗುರಿಸುತ್ತೇನೆ'[೨] ಎಂಬ ಸವಾಲು ಹೊತ್ತು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಹಾಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದಂಥ ಧೋರಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದೇ ಅವರಿಂದ. ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಗ ಕಲಹಕ್ಕೆ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಎಡೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯವರುಂಟೇ ಎಂದು ಶೋಧಿಸಹೊರಟ 'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು', ತರುಣರ ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುದುಕರು ಕಾಲ್ತೊಡಕೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡ 'ಶತಾಯು ಗತಾಯು', ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿರುವ ದಲಿತ (ಹರಿಜನ!)ರನ್ನೂ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡುವ ಮೊದಲೇ ಬಂಡಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು' ಮುಂತಾದುವು ನಿದರ್ಶನಗಳು. ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನಾಳೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಇಂತಾಗಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರದು. ತಮ್ಮ 'ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ'ಯಲ್ಲಾಗಲೇ ತುರ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಹೇರಿಕೆಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

---

೧. ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ : ನೆನ್ನೆ ಇಂದು ನಾಳೆ : ಸಂ: ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಲಲಿತಕಲಾ ಕಾಲೇಜು, ಮೈಸೂರು ೧೯೮೪, ಪುಟ : ೧೬೯

೨. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ

ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಕಥೆ ಎದುರಿಗೇ ನಡೆದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಪರದಾಡುವ ಕಂಪನಿ ಯಜಮಾನರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ಆ ದಿನಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ. ಅಧಿಕ ಯಶಸ್ಸು-ಮೆಚ್ಚಿಗೆ, ಹೊಸ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ ನಾಟಕವಿದು. ಜೀವನ, ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ಬರೆಸಿ ಆಡಿಸುವ ವರ್ತಕ ಈ ಎಲ್ಲರ ಸಂಬಂಧಗಳ ರೂಪಣ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು'ಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ', 'ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು'ನಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಅದೇ ಮಾತನ್ನೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಬದುಕಿನ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು'ಗಳ ಆಟ ಮೊದಲಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ನೋಟಗಳಿವೆ ಇಲ್ಲಿ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡು ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆಯ ಭ್ರಮನಿರಸನವೂ ಕೂಡ. ಸರಿ ಸುಮಾರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಣಾಮವೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಯುಗದ ನೋವುಗಳನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡುವ ಮಹತ್ವದ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಲು ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸ್ಪಾಟ್‌ಲೈಟ್ ಇತ್ಯಾದಿಯಾದ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ದೊರೆತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಬೆಳೆದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸರಳವಾಗತೊಡಗಿದ್ದರು. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಅವರು ಬಹಳಷ್ಟು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಗಟ್ಟಿ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ವಿನೋದ ಸಹಜವಾಗೇ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ವಿಧಾನದ ಅಳವಡಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಾತುಗಳು ಯಂತ್ರದ ಹಾಗೆ, ಕತ್ತರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಒಂದೇ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳು ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಚಲಿಸುವ ಬಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ವಿ. ಸೀ.ಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಹೃದಯಕ್ಕಿಂತ, ಬುದ್ಧಿಯ ಭಾಗವೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ, ಕಥಾಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ,"[೧] ".....ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಹನೆ, ಮೃದುತೆ, ಅಂತಃಕರಣಗಳಿಂದ ನೋಡಿದ್ದರೆ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾನವ ಹೃದಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ರಸಾರ್ದ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದಿತ್ತು....." ".....ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಂಗ, ಸಮಕಾಲೀನಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಾಹಸ

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಮನ : ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೫, (ಜುಲೈ-ಆಗಸ್ಟ್ ಸಂಚಿಕೆ-೬ ಸಂಪುಟ-೬)

ಮತ್ತು ಜೀವನದಿಂದ ಕಲಿಯದವರಿಗೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂಬ" ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಢವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ವಿ.ಸೀ. ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಹಳೆಯ ನಮೂನೆಗಳ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ತಾತ್ವಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಅಧಿಕವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡವು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವೂ ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸತೊಡಗಿತು. ಹಸಿವು, ಗೊಂದಲ, ಮುಖಹೇಡಿತನ, ಹತಾಶೆಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗುವುದು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದಾಳಿಯಿಟ್ಟವು. ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಕೃತಿ, ರೂಪ, ಶೈಲಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿದ ನವ್ಯ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮರಸ್ಯ ಕಾಣಲಾಗದ ಕೇವಲ ಹಂಬಲವಾಗಿ, ವಾಸ್ತವದ ಬರ್ಬರತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಕನಸುಗಳಿಲ್ಲದ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಭ್ರಮನಿರಸನದ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಬರೆದರು. ಕಥಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಧಾನ (ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದ್ದೇ ಹೀಗೆ ಎಂಬ ನಿರೂಪ!)ಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದರು. ಮಾನವತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂಥ ವಸ್ತು, ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಅತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಅವರ ಈ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನ-ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಹಿರಿಯ ಫಲ ದಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಮಯಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ನಾಟಕೀಯತೆ, ಹಾಸ್ಯ ದರ್ಶನ, ಲಘು ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಕಡೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ಅಥವಾ ಕಲ್ಯಾಣದರ್ಶನದ ಅಂಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದವು. ಬಯಲಾಟ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಇವೆರಡರ ಕ್ರಿಯೆ ಸೇರಿಸಿ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೇಳವನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹೊಂದಿಸಿ, ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ತತ್ತ್ವ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುವ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆಗಿ ಇವರು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. (ಉದಾ: ಸಾವಿತ್ರಿ, ಸಿರಿ ಪುರಂದರ). ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ-ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುವಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರದ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತಾರುಣ್ಯದ ಸೃಜನಶೀಲ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯ ವಯಸ್ಸಿನ ವಿವೇಕಗಳ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸಮನ್ವಯ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗದೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಜೀವನದ ಶೋಧನೆಯ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ವಸ್ತು-ತಂತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಬೇರಾವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ಕಾಣಲಾರೆವು.

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಮನ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ : ಹೊಸ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ, ಪುಟ ೬೫-೬೬

ಕಲಾವಿದ-ವಿಮರ್ಶಕ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುತ್ತ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ವಿಚಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ವಾಹಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಸೋಲು-ಗೆಲುವುಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಶೋಕಚಕ್ರ, ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ರಂಗಭಾರತ, ನೀ ಕೊಡೆ-ನಾ ಬಿಡೆ, ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರಿ, ಸಿರಿಪುರಂದರ ಹೀಗೆ ಅವರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಡ್ಡಬಲ್ಲಂಥವಾಗಿವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹತ್ತಿರವಾಗಿಸುವ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಸ್ಥಾನ-ಮಾನಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸಂದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಇವರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದೇ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು

'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆ ಉತ್ತಮವಾದ್ದು, ಮಾಧ್ಯಮದ ಶೋಧನೆಯ ಜತೆಗೇ ತಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದ ಅಸಹಾಯಕರ, ಅಜ್ಞಾನಿಗಳ ಹಿಡಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸೂತ್ರಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು-ವಿಸ್ತಾರಗಳು ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿವೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಇದ್ದೂ ನಾಟಕಕಾರ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡಲಾಗದೆ ಕೈ ಚೆಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ.... ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಬಹುದಾದ್ದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಹುಪಾಲು ಸಂದಾಯವಾದದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವತ್ತ, ತಾವು ಜೀವಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದ ದಾಖಿಲೆಯಾಗಿ, ಆ ಸಮಾಜದ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಅಗತ್ಯ ಕಂಡರೆ ಪುನರ್‌ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪಣತೊಟ್ಟು ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು, ಅವರೆಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದು.

ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವೇ, ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದಲೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುವ, 'ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ' ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ನಾಟಕ ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೋರಾಟದ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿವೆ.

"ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯಷ್ಟೇ ಉತ್ಕಟವಾಗಿದೆ. ಅಜ್ಞಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಸಹನೆಯಿರದ ಅವರು, ಸಮಾಜದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಹೊರಟರು. ಈ ರೊಚ್ಚೇ ಅವರ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮೂಲಭಾವವಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರದೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಿರುವುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಅದೆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಂಘರ್ಷ (conflict) ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯದ ಅಂಶವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಳೆಯದು-ಹೊಸದು, ಮುಪ್ಪು-ಯೌವ್ವನ, ಡಾಂಭಿಕತೆ-ಸರಳತನ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ-ಕುತಂತ್ರ ಇವುಗಳ ಹೋರಾಟದ ಸ್ಥೂಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅವರ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಶ್ರೇಷ್ಠ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ."[೧]

"ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಾಟಕ ಕಲೆ, ಜೀವನ ರೀತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಆಸಕ್ತಿ ಇನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಇತರ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂಡೆದ್ದಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ ಇದಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇದು ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಆರಂಭವನ್ನೇ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.....[೨] ನಿಜಕ್ಕೂ ಈ ನಾಟಕ-ಪ್ರಯೋಗ, ಬರಹಗಾರ-ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರಿಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು ಮತ್ತು ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದ್ದವು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ಒಳಗನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಓದು ನಾಟಕವಾಗಿ ಸಂವಹನ ಸುಲಭವೇನಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ 'ಓದುವುದೇ' ಮುಖ್ಯ. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಂಥ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಸರಿಸುಮಾರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆದ್ಯರ ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ...."[೩] ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ.

ಅವರ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪವಾದ 'ರಂಗಭಾರತ'ದಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆ ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಮತ್ತು ಅಂಥ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಬದುಕು ಸಹನೀಯವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುವುದರ ಹಿಂದೆ ನಾಟಕಕಾರನ ನೋವು-ಅಳಲು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ, ಸಮಾಜದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋದವರು ಶ್ರೀರಂಗ.

---

೧. **ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ :** ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೨, ಪುಟ : ೧೦೬

೨. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ:** ಸಂ. ಶ್ರೀರಂಗ, ಲೇ: ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ, (ಅನುವಾದ: ಕುಲಕರ್ಣಿ) ಪ್ರ: ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೬೭, ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು, ಪುಟ: ೩೪೦

೩. ಅದೇ, ಪುಟ : ೩೪೦.

ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಒಳಗಿನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಬಯಕೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಬರೆದರೂ ಇವತ್ತಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ - ಸನ್ನಿವೇಶ ತರುವುದು 'ಗೆಳೆಯ ನೀನು-ಹಳೆಯ ನಾನು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಅವಳದೇ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರ ಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಇಡೀ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾತ್ರ!

ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ, ಅಧಿಕಾರ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚಿಸಿದವರು ಸಿರಿಪುರಂದರ, ಸಂಜೀವನಿ-ಸಾವಿತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದತ್ತ ಒಲಿದದ್ದು ವಿಶೇಷವಾದ ಬದಲಾವಣೆ! ಒಂದೆಡೆ ನಿರಾಶೆ ಎಲ್ಲವೂ ತಟಸ್ಥ ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವ ಚಿಂತನೆ, ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವಿದೆ, ಅದು ಮತ್ತೊಂದರ ಆಗಮನದ ಸಿದ್ಧತೆ ಎಂಬ ಜೀವನಪರವಾದ ನಿಲುವನ್ನ ತಳೆದದ್ದು ಮುಖ್ಯ. ಅವರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ-ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದೇ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ. ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಉಳಿದದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಜೀವಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಯಶಸ್ಸು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅನೇಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೆನೆಗಟ್ಟಿ ಮುಂದೆಯೂ 'ನಾಟಕ'ವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದವು. ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾದ ಅಂಶಗಳಿದ್ದೂ ಮುಖ್ಯ -ಗಂಭೀರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾದ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಚಿಂತನೆ-ಆಶಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತ, ಮೈಯೊಡ್ಡಿ ತರ್ಕ-ಬುದ್ಧಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುವ ರೀತಿಗಾಗಿ ಅವು ಮುಖ್ಯ.

ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ರೀತಿಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದವೆನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನ ಸೂಕ್ತ. ಬಹುಪಾಲು ನವೋದಯ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಆದ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಶಿಖರಸ್ಥಿತಿಯು ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಮುಗಿಯಿತು. ಆದರೆ ರಂಗಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಗಾಢ ಆಸಕ್ತಿಯ ಫಲವಾಗಿ, ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸಿಯೂ ಆಯಿತು.

(೩) ಸಿನಿಕತನದ - ಪುನರುಕ್ತಿಯ ಹಂತ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬದುಕಿನ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದರು. ಒಂದು ಹಂತದವರೆಗೆ ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ-ಹೊಸದು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಮತ್ತೆ ಅವರು ರಂಗ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ನಾಟಕಕಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಟರನ್ನು ಕುರಿತೇ ಚರ್ಚಿಸಿದರು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರತೊಡಗಿದರು. ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ, ಇಡಿಯಾಗಿ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದರು. ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೊದಲಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಆದರೆ, ಈ ದಿನಗಳ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರ ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳೇನೂ ದಕ್ಕಿದಂತಿಲ್ಲ.

ತಮಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಆಗುವಂಥ ನಾಟಕ ವರ್ಗವೊಂದು ಅವರೆದುರು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರೇನೂ ರಂಗ ಚಳವಳಿಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಹೊಸ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ, ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಂಥದನ್ನೂ ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಾಗಲೂ ಮಾತಾಡಿದಾಗಲೂ ಪರಂಪರೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಚಿಸಿದರು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನುವಾದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನ, ಅಂಥ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವರ ಹಳೆಯ ಆಲೋಚನೆ-ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೇ ಮುಂದುವರಿದವು.

'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದ ನಿರಾಶೆಯ ನಂತರ ಬಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿದರು. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸ್ಥಗಿತವಾಯಿತೆಂಬ ಭಾವ 'ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಹೋದ ಹಾಗೆ ಕಂಡರೂ ಹಿಂದು-ಮುಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದಾಗಲೀ ಅದು ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎಂದು 'ಜೋಕಾಲಿ'ಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರು. ಮತ್ತೆ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲಾರೆ ಎಂಬ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾನೆ! ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಮೊದಲಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ, ಅನಂತರವೂ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಹಾಗೇ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ ಅಜ್ಞರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ, ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮರೆತು ಕೃತಕತೆಗೆ ಧಾವಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ' ವಸ್ತುವನ್ನು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಟ್ಟು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅನಂತರವೂ 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿ.ಸೀ. ಅವರು 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'ದ ಈ ಮೂರೂ ಹಂತಗಳ ವಿಂಗಡನೆಯು ಬರ್ನಾರ್ಡ್‌ಷಾನ Man and Superman ನಾಟಕದ 'ಡಾನ್ ಜುವೆನ್ ಇನ್ ಹೆಲ್'ಅನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ ಅಂದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇಲೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಆರೋಪ ಬಹಳವಿದೆ. ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾನ ಪ್ರಭಾವ, ಆತನ ಹಾಗೇ ಸುದೀರ್ಘ ಮುನ್ನುಡಿ-ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ದಿನದಲ್ಲಿ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾನ ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಆಯಿತು ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲೂ ರಂಜನೆ ಹಾಗೂ ನಟ-ನಟಿಯರೇ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾನ ನಾಟಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆತನ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಜನರೂ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಪಿರ್ಯಾಂಡಲೋನ 'ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್

ಇನ್‌ಸರ್ಚ್ ಆಫ್ ಆ್ಯನ್ ಆಥರ್' ನಾಟಕದ ಮತ್ತು ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರನ 'ಆಫ್ಟರ್ ದಿ ಫಾಲ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವ ಎಂದು ಅವರ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪುಕಾರುಗಳಾದವು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಆ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ತಾವು ನಾಟಕ ಬರೆದುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು "....ನಾನು ಶೇಕಡಾ ನೂರರಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರ ಲೇಖಕ ಎಂದು ಹೇಳಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತ, ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿ ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವನ್ನಾಗಲೀ, ಘಟನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನೋಡುವ ನನ್ನ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ದೃಷ್ಟಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿದೆ....[೧] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹಿಸದೆ ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟ ಡಾ. ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕರು ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವದ ಆರೋಪವನ್ನು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ನಿರಾಕಸಿದ ಘಟನೆಯನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತ ".....ನಾನು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನಾಗಲೀ ಕಾರಂತರನ್ನಾಗಲೀ ಅನುಮಾನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಓದದಿರಬಹುದು. ಅನ್ಯರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಇರಬಹುದು. ಪ್ರಭಾವ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದದ್ದು. ಅದು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಆವರಿಸಿರಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನನ್ನೇ ಓದಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಪುಸ್ತಕದ ವಿಮರ್ಶೆ ಓದಿದರೆ ಸಾಕು; ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ನೇಹಿತರ ಮಾತು ಕೇಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಹೇಗೋ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತು ದಿನದಿನಕ್ಕೂ ಸಂಕುಚಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ; ಅರಿವು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳ ವೇಗ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿಯಾದದ್ದು ಎಂದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

"ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಹೀಗೆ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಅದರಿಂದ ನಷ್ಟವೇನು? ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ವಿನಾ ಪ್ರಭಾವವನ್ನಲ್ಲ. ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಲೇಖಕ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ; ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನತನವನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ; ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ; ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ, ಹಸಿರನ್ನು ಉಂಡು ಬಿಳಿ ಹಾಲನ್ನು ಕೊಡುವ ಹಸುವಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸುತ್ತ ದೆಂದು ನಾನೇ ಬೇರೊಂದು ಕಡೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವಾದರೇನು? ಸೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮದೆನ್ನಿಸುವ ಹಾಗಿರಬೇಕು; ಹೊಸದೆನ್ನಿಸುವ ಹಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಕೃತಿಯಾಗಿರಬಾರದು; ಹಾಗೆ ಹಸಿಯಾಗಿರಬಾರದು; ಇದು ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ತೋರುವಂತಿರಬಾರದು...."[೨] ಎಂಬ ಸುದೀರ್ಘ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ "ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಳಲು ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಭಾವದ ಫಲವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಲೇಖಕರು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ': ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು : ಪುಟ ೨೩೮-೨೩೯

೨. ರಂಗಭೂಮಿ ನಿನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ: ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ : ೧೭೬

ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ...." ಎಂದು ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಈ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಎಳೆದಿದ್ದಾರೆನ್ನಬಹುದು.

ಆಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಭಾಸಗಳನ್ನು, ನಾಟಕಕಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಟ, ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ತರುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವರುಗಳೇ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುತ್ತಾರೆ!

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ. ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅವನೇ ಉತ್ತರ ಎಂಬ ನಿಲುವು. ಅವರ 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'ದ ಭಿಕ್ಷುಕ-ಸಾಮಾನ್ಯರು 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು', 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕ', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ಅವತರಿಸಿದ್ದಾರೆ! ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ-ಪರಿಹಾರ ಆಗಿ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಅವರ ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡರು ನಿಜ. ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅನಂತರದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದವು. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ಮಾತನ್ನೇ 'ರಂಗಭಾರತವೂ' ಮಾತಾಡಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮುಖಂಡ. ಇದ್ದರೆ 'ರಂಗಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಜಯ, ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರರು. ಅದೇ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಬಲಾಬಲಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ-ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧ, ನಾಯಕರ, ಅಧಿಕಾರಾರೂಢರ ಮುಖವಾಡಗಳ ಅನಾವರಣ. ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತನ ಪಾಡು ಕುರಿತು (ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಪ್ರಗತಿ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ' ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ.

ಸ್ಥಾನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಧಿಕಾರಿಗಳು' ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ಶಾಸನ ಸಭೆಗಳಲ್ಲೂ 'ಮುಂದಾಳು'ಗಳೂ ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ದೆಹಲಿ ವಾಸ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಅಧಿಕಾರ ಸ್ಥಾನದ ಲೋಲುಪತೆ, ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಜಾತೀಯತೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಇನ್ನೂ ಇರುವಾಗಲೇ ತಲೆದೋರಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಮಹಾತ್ಮ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲೇಬಾರದಿತ್ತು ಎಂತಲೂ ವ್ಯಥಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ದೇಶದ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟ-ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಿ ಸ್ವಾರ್ಥ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಸಾತ್ವಿಕ ವೀರರಿವರು' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. "ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟ-ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಿದವರು. ಆದುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸುಖೋಪಭೋಗ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು; ತರುವಾಯದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚುನಾವಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕಷ್ಟ-ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಿದವರು, ಆದುದರಿಂದ ಚುನಾವಣೆಗಳ ವಿಷಯ ಅವರಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿರಬೇಕು....[೧] ಎಂಬ ಒಪ್ಪಂದದ ಮೇಲೆ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಕಾದಿರಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡರು. ಹಾಗೇ

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ' : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ: ೨೮೧

ಯುವ ಜನಾಂಗದ ಮುಖಹೇಡಿತನ ಮತ್ತು ವಂಚಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅವರ ಬೇಸರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಬರೆದದ್ದು 'ತೇಲಿಸೋ ರಂಗ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ'. ಇದೇ ಭಾವದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳ ಸಾಲು ಸಾಲೇ ಬರತೊಡಗಿತ್ತು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ತಂದು ಅಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರಾರೂಢರನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಲೇವಡಿ ಎಬ್ಬಿಸಿ, ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ ನಮಗೆ ಅವರ 'ಶತಾಯ ಗತಾಯ'ದಲ್ಲಿ 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಮತ್ತೆ ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ವೈರುಧ್ಯ ಕಂಡರೆ, 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಪತ್ರಕರ್ತನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪತ್ರಕರ್ತ ಆ ನಂತರದ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ'ದ ಕವಿಯ ಹಾಗೆ ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ 'ನೀ ಕೊಡೆ - ನಾ ಬಿಡೆ'ಯ ಪತ್ರಕರ್ತನಂಥವರು ಪದೇ ಪದೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ. 'ನೀ ಕೊಡೆ-ನಾ ಬಿಡೆ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಗಳ ಗೊಂದಲ, ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳು ಇಂಥವು ಹಲವೆಡೆ ನುಸುಳಿವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯ 'ವೈದ್ಯರಾಜ' ನಾಟಕದ ವೈದ್ಯನಿಗಿಂತ 'ನೀ ಕೊಡೆ -ನಾ ಬಿಡೆ'ಯ ಡಾಕ್ಟರನೇನೂ ಬೇರೆಯಲ್ಲ.

"ಪ್ರಗತಿಯ ಮುನ್ನಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ" ಎಂಬ 'ತೇಲಿಸೋ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ'ದ ಧ್ವನಿಯೇ ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ "ಇಂದಿನವರು-ಹಿಂದಿನವರು ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ" ಆದರೆ, ಇದರ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಮುನ್ನಡೆ 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ವೈಕುಂಠಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ'ಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾದ ಮುನ್ನಡೆ ಇಲ್ಲದ ದೇಶದ ಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ನಿಕಷವಾಗಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಕಂಡರೆ ಸಹಜವೇ. ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ಮಾತು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಶೇಷವಿದೆ ಅನ್ನಿಸಿದಾಗ ಪದೇ ಪದೇ ಅದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವೆ. ಇದು ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು "ಮಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಮಾಡುವ, ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುವ, ಬರೆದದ್ದನ್ನೇ ಬರೆಯುವ ರೀತಿಯು ನನಗೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಅಸಹ್ಯ...."[೧] ಎನ್ನುತ್ತ ಅವರನ್ನ ವಿಮರ್ಶಿಸುವವರಿಗೇ ಅಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಟೀಕಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ತೋರಿಸಿದಷ್ಟು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ - ಅಧ್ಯಯನವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅನಂತರದ ದಿನಗಳು ಅವರನ್ನ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿಸಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಹೊರಗೇ ಉಳಿಸಿದವು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾದ ರಾಜಕಾರಣದ ಹೊಲಬನ್ನು ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿವಂತರಿಗೆ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು

೧. 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ' : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ: ೨೪೧

ಕುರಿತು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅಂಥದೊಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒದಗಲಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ವರ್ಗಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ನಮಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ತರ್ಕ, ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆಯಾಗಲೀ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಅವರ ನಿಜವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳಲ್ಲ.

ಗಾಂಧಿಯವರ ರಚನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಲೇಬೇಕೆಂದು ಹಟತೊಟ್ಟು ಬರೆದಂತೆ ತೋರಿಯೂ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ವೇಣಕ್ಕನಾಗಲೀ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಜಯರಾಯ, ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ಶ್ಯಾಮರಾಗಲೀ, ಅಷ್ಟೇ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಅನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗುಲಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಣದ 'ಸ್ವರ್ಗ'ದ ಕಡೆಗೆ ಕೈ ಚಾಚುವ ಬದಲು ನವ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅವತಾರ ಪುರುಷನ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಖಚಿತ ನಿಲುವು "....ಈಗಿದ್ದ ಧರ್ಮ ನಾಶವಾಗಲಿ, ಪೂರ್ತಿ ಧ್ವಂಸವಾಗಲಿ. ಈಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೆಲ್ಲ ನೆಲಸಮವಾಗಿ ಮಣ್ಣು ಗೂಡಲಿ.....ಮುಂದೆ ನನ್ನ ಕೆಲಸ, ನಾಶವಿಲ್ಲದೆ ನಿರ್ಮಾಣವಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ತಿ ನಾಶವಿಲ್ಲದೆ ನವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಿಲ್ಲ....."[೧] ಎಂಬ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಮಾತಾಡುವ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಅನಂತರ ನಿರಾಶೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದರು. ಮತ್ತು ಈ ನಿರಾಶಾವಾದ ಇರುವ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ' ಎಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಇದನ್ನು ಅರ್ಜುನನ ವಿಷಾದಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ, 'ನಾಟಕಕಾರನ ವಿಷಾದಯೋಗ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಮಗೆ ಈ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಚಿಂತನೆಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ ನವ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಳಕಳಿ ಇರುವ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಾಂತತೆ, ಪಾರಮಾರ್ಥಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ನಿರಾಶೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಕತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಕುದುರೆ ಏರಿ ಬರುವ ಕಲ್ಕಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ 'ಕೂಟದಾರಿಯಲ್ಲಿ'ಯ ಆಕ್ರೋಶವೇ ಶ್ರೀರಂಗ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ ತರುವ ಕ್ರಿಯೆ; ಮಾತು.

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವರೇ ಕರೆಸಿ, ಕಟ್ಟಲು ಕರೆತಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಿರಸನಗೊಂಡರೇಕೋ. ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಒಲ್ಲದಾದ ಮನಸ್ಸು ಸರಳತೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಹೋಯಿತೆನ್ನಲು ಅವರ 'ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು'ವೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮೊದಲಾದವರು ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವು ರೀತಿಗಳು ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ರೂಂ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಗಿ ವಸ್ತುವಿನ ಹರಹು - ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಮಿತಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡವು.

೧. ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಕಾಶನ, ಅವಿನ್ಯೂ ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು. ೧೯೭೭. ಪು : ೮೦

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗ, ರಚನೆ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಹೊರ ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರು, ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ವಸ್ತುವಿಧಾನಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಲ್ಲದೆ ಸಿಡಿದರು. ಅಂಥವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಗೇಲಿಗಳಿಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಿ 'ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ' ನಾಟಕವನ್ನೇ ಬರೆದರು.

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಮುಂದು. 'ಕಟ್ಟುವ' ಕೆಲಸದಿಂದ ಎಂದೂ ದೂರ ಸರಿದವರಲ್ಲ. ರಂಗ ಮರ್ಯಾದೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಹಾಗೇ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಒಗ್ಗಿ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ, ಎಲ್ಲೊ 'ಖಾಲಿ'ಯಾಗುತ್ತ ಹೋದರೇನೊ ಎಂಬ ಸಂದೇಹಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಾಟಕ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಕಡೆ ತನಕ ಅದಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಆದ ರೀತಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ರಂಗ ಚಳವಳಿ, ಕಮ್ಮಟ-ನಿಯಮಾವಳಿ ಆದದ್ದಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಅವರೇ. ಅವರ ಅನುಭವದ ಮುಂದೆ ಕ್ಷಣ ಮುಖ ಚಿಕ್ಕದಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಸಹನೀಯವೇ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು :

ವಸ್ತು, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆ

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ವಿವಿಧ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಆ ವಸ್ತುವು ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬದುಕಿನ ಹಲವು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ತಳೆದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ತಲುಪಿದ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ, ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅವರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕವನ್ನೇ ಬರವಣಿಗೆಯ ಬದುಕಿನ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ, ಅವರು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಬಾಹುಳ್ಯ ಉಂಟು. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕನ ಸಂಘರ್ಷ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರುವಂಥದ್ದು. ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳ ಪೈಪೋಟಿಯ ಫಲಿತಾಂಶದಿಂದಲೂ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಾಗಲೇ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು-ಸೋಲುಗಳ ನಿರ್ಧಾರ ಸಹ. ವಿಮರ್ಶಕ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಕಲಾವಿದನದೇ ಮೇಲುಗೈ ಆದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಗೆದ್ದಿವೆ. ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಂದಾದಾಗ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಹತ್ವ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಜಗತ್ತು

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಆ ಸಂಬಂಧಗಳ ಆತ್ಮೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದೇ ಅಪರೂಪ. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ತಾವು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ವಾಹಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಏನೂ ಆಗದೇ ಉಳಿಯುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವರ ಮುಖವಾಣಿಗಳೇ ಆದವು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ವಾಗ್ವಾದ ಮಾಡುತ್ತ ನಿಂತವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು, ವರ್ತನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾರಣವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಅರಸಿದರೆ ಸಿಗಲಾರವು.

ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹಾಗೂ ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹುಳುಕುಗಳು ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು

ಅಂತರಂಗಕ್ಕೊಂದು ಮುಖವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬಗಳು ಒಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು' ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಪ್ರಗತಿಯಾಗವವರೆಗೆ...."[1] ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಮತ-ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಅರ್ಥಹೀನತೆಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷಾದ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ನಾಟಕವಿದು. ಅಣ್ಣ-ಅತ್ತಿಗೆಯರು, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಶ್ರೀಪತಿ-ಇವರುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ವಿದ್ಯಾವಂತ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಶ್ರೀಪತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಸ್ಯವೇ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ವಸ್ತುವಿಗಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ-ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಳ್ವಕವಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಅನುಭವ ಆಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಸರಳ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದರೊಳಗಿನ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಅವು ಇರುವ ಹಾಗೇ ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧ ಮಧುರವಾಗಿ ಬಂದದ್ದಿಲ್ಲ. ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಅಂತರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ತತ್ವದ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ - ಎಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡವರು, ಮಾತೃತ್ವವೇ ಪ್ರಧಾನ, ಮಾನವೀಯತೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯವರು, ಮುಗ್ಧರು ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. (ಹರಿಜನ್ವಾರದ ವೇಣಕ್ಕ ಶೋಕಚಕ್ರದ ರಂಗಮ್ಮ, 'ಹರಿಜನ್ವಾರದ' ಹರಿಜನ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು-ಅರ್ಥೈಸಲು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂಥ ಹೆಸರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವರು, ಕ್ರಮೇಣ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹೆಸರಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ಎಂಬ ಭೇದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ವಯೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು, ವೃತ್ತಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಆತ, ಆಕೆ, ತರುಣ, ತರುಣಿ, ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿ, ವಕೀಲ, ವೈದ್ಯ, ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ, ಮುಂದಾಳು, ಬೆಂಬಲಿಗ ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸತೊಡಗಿದರು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು "ಪರಸ್ಪರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಭೇದ ಇದ್ದದ್ದು ಏನದೆ ಅದನ್ನೇ ತಿಳಕೊಂಡು ನಾನು ಮನುಷ್ಯನ ಒಟ್ಟು ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟೆ...."[2] ಎಂದರು. ಮುಂದೆ 'ವಿಚಾರ' ಮಂಡನೆಗೆಂದೇ ಘಟನೆಗಳಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕಥೆಯನ್ನೇ ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

---

೧. 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು', ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ. ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೭, ತೃತೀಯ ಮುದ್ರಣದ ಮುನ್ನುಡಿ.

೨. 'ಶ್ರೀರಂಗ ನಮನ', ಶ್ರೀರಂಗ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ, ಲೇ: ವಿಜಯಾ, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೮೫, ಪುಟ: ೫೯

ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವನದಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನ ಎದುರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ "ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೇನ ಎದುರಿಸೋನು ನಾನು. ಹಾಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಇವತ್ತಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರ್ಬಲರಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ತೋರಿಸೋದೇ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಇರಬೇಕು...."[1] ಎಂದರು. ಹೀಗೆ ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರ ಬುದ್ಧಿಯ-ಭಾವನೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣವೇ ಇದೆ. ಅವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಅಪರೂಪ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಮರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಮಾದರಿ' (types)ಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಅನುಭವವಾಗದೆ ಒಣಗಿತು.

ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಾಫಲ್ಯ-ವೈಫಲ್ಯಗಳು ಅವುಗಳ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮೂರು ತಲೆಮಾರಿನ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದ ಮುದುಕ, ಅವನ ಮಗ, ಹೆಂಗಸು ಮನುಷ್ಯರಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಂಕೆಯನ್ನೂ ದಾಟಿ ಮೂಡಿದ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲೋ ಒಬ್ಬ ವೇಣಕ್ಕನಂಥವರು ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಸಿಗಬಹುದು.

ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲದ, ಸಂಶಯವೇ ಒಂದು ಗುಣವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಅಪಾಯ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲುಂಟು. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ('ಸಂಶಯವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಇತ್ಯಾದಿ) ಈ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸರಳವಲ್ಲ. ಅವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದವುಗಳು, ಹೇಳುವ, ಹೇಳಲಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅನೇಕ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರೇನೂ ಭಿನ್ನ, ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಈ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳು ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರವಾದಾಗ ಮೇಲುಗೈ ಯಾಗುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಂಥ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೇ ಗುಣವಾದವರೂ ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಈ ಬಗೆಯದೇ. ಬಾಲ್ಯ ವಿವಾಹವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಪ್ರೇಮವಿವಾಹವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದವರು, ಸ್ತ್ರೀಯ ಸಮಾನತೆಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದವರು, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ 'ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರ'ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗ. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ 'ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯವೇ ಜೀವನ, ವೀರ್ಯನಾಶವೇ ಮೃತ್ಯು' ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿಲುವಿಗೆ ಅವರ ಬಾಲ್ಯದ ಗರಡಿ ಮನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅನುಭವ-ಸಂಪರ್ಕಗಳು ಕಾರಣ.

ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿರೋಧಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದು ಸಾಂಘಿಕ ಸಂಕೋಚ ಅವರನ್ನು ಇಂಥ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ-ಮಿತಿಯಾಚೆಗೆ ಜಿಗಿಯಲು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಲೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಗಂಡು

---

೧. 'ಶ್ರೀರಂಗ ನಮನ' ಶ್ರೀರಂಗ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ, ಲೇ: ವಿಜಯಾ, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೮೫, ಪುಟ: ೫೯

ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪರಂಪರೆಗಳ ನಿಲುವುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಸಹಾನುಭೂತಿ, ತಿರಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆಂದು ಬೆರಳು ಮಾಡಿ ತೋರುವಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಆಸಕ್ತಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಪರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಾಜದ - ಸಾಮಾಜಿಕರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಸಿಟ್ಟೂ ಸಹ ಅನುಭವಜನ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ಅದೊಂದು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯ, ಪ್ರವಾದಿತನದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದಾಗಲೇ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಸಂದೇಹಗಳಿವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯ ಅಪನಂಬಿಕೆಯೇ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ-ನೇರವಾಗಿ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಖಂಡನೊಬ್ಬ ಒಳಗೊಳಗೇ ಹೊಂದುವ ವಿವಾಹೇತರ ಸಂಬಂಧ, ಪ್ರೀತಿಯೊಂದು ಕಡೆ ದಾಂಪತ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆದಾಗ 'ಸುಖ'ದಿಂದಲೇ ವಂಚಿತಳಾಗುವ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸ್ತ್ರೀ, ಕಿರಿಯ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಆದರೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅತ್ತಿತ್ತ ಹರಿಯಬಿಡದೆ ಪುರುಷನಿಗೆ ಬದ್ಧಳಾಗುವ ಹೆಂಡತಿ ಹೀಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಚಿತ್ರ ನಿಯಂತ್ರಣವಿದೆ.

"....ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಕುಸ್ತಿಯ ಆಳುಗಳೇ ನನಗೆ ಹೀರೋ. ಅವರಂತೆಯೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಹುಡುಗಿಯರಿಗಾಗಿ, ಹೆಂಗಸರಿಗಾಗಿ ಅಸಡ್ಡೆ, ತಿರಸ್ಕಾರ, ಅಲಕ್ಷ್ಯ.....ನಾನು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗಂಡಸು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂದು ನನ್ನ ಆಗಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೆಣ್ಣು ಎಂದರೆ ಪೌರುಷ ನಾಶದ ಖಂಡಿತ ಸಾಧನ ಎಂಬ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಇಂದಿಗೆ ನಾನು ಬರೆದ ೩೪ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಥೆ ಇಲ್ಲ!.... ಇಂದಿಗೂ ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಹೆಣ್ಣುತನಕ್ಕಿಂತ ಪೋಷಕ ತಾಯ್ತನವೇ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ. ಅಯ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚಿನ ಸಂಸ್ಕಾರವೇ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ...."[೧] ಎಂದರಾದರೂ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತು, ನಾಟಕ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲ ಇವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಹೇಗಿವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ತರುಣಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸಂಶಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕುತೂಹಲ ತರುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ತರುಣಿಯರು ನೇರವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡದ, ಆದರೆ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸದೆ ದೂರ ಇಟ್ಟ, ತಂದೆಯರಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಂಚನೆಗೊಳಗಾದ ಅಜ್ಞಾತ ತರುಣಿ ಅಮುಖ್ಯಳಾಗುತ್ತಾಳೇಕೆ? ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧ ವಸ್ತುವಾದಾಗಲೂ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವನಾನುಭವದ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದದ್ದು ಅಪರೂಪ.

ಕೊಂಚ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ತಂದ ನಾಟಕ 'ನೀ ಕೊಡೆ-ನಾ ಬಿಡೆ'ಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿವಾಹೇತರ ಸಂಬಂಧ ಸಂತಾನ ಡಾಕ್ಟರ್ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ

೧. **'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'** : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ: ೧೫

ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ವಿವಾಹವಾದ ಮುಂದಾಳುವೇ ಆತನ ತಂದೆ. 'ಮುಖಂಡ' ಆತ ಕೊಡುವ ಹಣ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯೇ ಗುರಿಯಾದ ಡಾಕ್ಟರನಿಗೆ 'ಆಕೆ'ಯ ಅಳಲು ಅರ್ಥವಾಗದು. ಕೈ ಹಿಡಿದವನೂ 'ಸುಖ'ದಿಂದ ವಂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ಅದೊಂದು ಶಿಕ್ಷೆ-ದುರಂತ. ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೆ ಅವರು 'ವೈದ್ಯರಾಜ'ದಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿ 'ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ'ದಲ್ಲಿ ಗೆಳೆಯನ ಮಡದಿ ಆತನಿಲ್ಲದ ವೇಳೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೆಳೆಯನೊಡನೆ ವರ್ತಿಸಿದ ರೀತಿ ತಂದು, ಒಟ್ಟಾರೆ ಎಲ್ಲ ಹೆಂಗಸರೂ ಹೀಗೇ ಇರಬಹುದೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನ ಮತ್ತು ಸಂಶಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಆತ ಗೆಳೆಯನನ್ನ ತನ್ನ ಮನೆಯೊಳಗೇ ಸೇರಿಸದೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಗುಣವಾಗುವುದನ್ನು ವೈಭವಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಅನಾದಿ-ಅನಂತ' ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂದೂ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರ-ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಅಗತ್ಯ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅವರಿಗೆ 'ಕಾಮ' ಸಹಜವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಚರ್ಚೆಗಿಂತ ತಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾಳಜಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕಿನ ಇಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಅವರ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅವರದೇ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರದ "ಭಾವನೆಗಳ ಬರಗಾಲದ ಈ ಕಾಡು ನನಗೆ ಬೇಡ" (ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ) ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ಒಟ್ಟು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೇನೆ ಬರಬಹುದಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬಹುದು.

ಅಜ್ಞಾನ, ಹಠಮಾರಿತನ, ಇತರರ ವಂಚನೆಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡುಗಳು ಸೋಲನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. (ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ, ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ, ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ, ಇದು ಭಾಗ್ಯ..... ಇತ್ಯಾದಿ) ತಮ್ಮದೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು 'ಆಕೆ'ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ತುಂಬಿಬಿಡುವುದರಿಂದಾಗಿ ಇವರ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ; ಹಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆಯ ಒಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲೋ, ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಲೋ - ಸಂದಿಗ್ಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೋ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇವರ 'ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು' ನಾಟಕ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ರಚಿತವಾದದ್ದು. ಮತ್ತೆ ಸಂಶಯವೇ ಪ್ರಧಾನ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. "....ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸೋದು, ಪ್ರೀತಿಸದೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಪಡೋದು ಗಂಡಸಿನ ಸ್ವಭಾವ; ಆದರೆ ಹೆಂಗಸಿನ ಸ್ವಭಾವ ಬ್ಯಾರೆ; ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸೋದು ಹೆಂಗಸಿನ ಸ್ವಭಾವ...." ಎನ್ನುವ ಈ ಶಕುಂತಳೆ ಸಹ ಮದುವೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಒಂದಾಗಿದ್ದ ಎರಡು ಹೃದಯಗಳ ಪ್ರೇಮ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲವಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮತ್ತೆ ಯಾವಾಗ ಬರುತ್ತೀ ಎಂಬ ಗಂಡನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಆಕೆ "....ಯಾವ ದಿನ,

ಒಂದು ವೇಳೆ ನಿಜವಾಗಿ ನಾನು ನಡತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾರಿದರೂ ನಿಮಗೆ ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆ ದಿನ.... ನಿಮ್ಮ ಪ್ರೇಮ ಸಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ ಆ ದಿನ...." ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ.

ಇಬ್ಸನ್ನನ ನೋರಾ ಕೂಡಾ ಹೆಲ್ಮರ್ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದಾಗ "....ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನೆ ಘಟಿಸಿದಾಗಲೇ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ನಿಜವಾದ ವಿವಾಹ" ಎಂದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು. ಸ್ತ್ರೀಯರು ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಹಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡ ಹಿಗ್ಗನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಿನ ದುಷ್ಯಂತ-ಇಂದಿನ ತರುಣರ ಮಧ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಸ್ತ್ರೀ ಹೃದಯದ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನಲ್ಲ.

'ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ'ದ ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತಾರ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ'ದ ಮಾಧವ-ಮಾಲತಿಯವರ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ, 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ', 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'ಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗ-ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತರುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಏಕಸೂತ್ರಕ್ಕೂ ಗಾಂಧಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ ಇತ್ತು. ಈ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ರೂಪಣ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ವಿಕಾಸ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಅಲಿಪ್ತತೆಯ ಮಿತಿ ಒದಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಗಳು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಿಂತ ಬಂಧನ-ಒತ್ತಾಯಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶಿತ ಬುದ್ಧಿಯ ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ.

'ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯು ದ್ರೌಪದಿಯ ಹಾಗೆ ಪುರುಷನಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ, ಬಲ, ಯಶಸ್ಸು, ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಯಸುತ್ತಾಳೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ, ನಾಟಕಕಾರನಿಗೂ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕಡಿದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಕಡೆಗೇ ಅವರ ಚಿಂತನೆ ಸಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಟಕ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿಮಿತ್ತವಾದ ವಸ್ತು ಇದ್ದು, ಆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯ ಅಗತ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯಬೇಕಷ್ಟೇ.

ಹಾಗೆ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದಾಗಲೇ 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇಮದ ಕಲ್ಪನೆ, ಅದು ಅನಾದ್ಯನಂತ ಎಂಬುದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹ-ಆತ್ಮಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಚಿಂತನೆಯೇ ಆದರೂ ಎಲ್ಲವೂ 'ಪ್ರೇಮ'ವೆಂಬ ಪವಿತ್ರವಾದ ಭಾವನೆ - ಅನುಭೂತಿಗಳಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಸತ್ಯ ಅವರ ಬುದ್ಧಿ, ತರ್ಕ, ವಾಚಾಳಿತನವನ್ನು ಮೀರಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಕೂಡ ಸಹಜ, ಭಾವನಾಮಯ. ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರಿಗೂ ಈ ಭಾವನಾಮಯತೆಯ ಮಧುರವಾದ ಸೋಂಕು ತಗುಲಿದ್ದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಭವಭೂತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡವರು. ಆತನ ಪ್ರಭಾವ ತಮ್ಮ ಮೇಲಿದೆ ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭವಭೂತಿಯು "....ಎರಡು ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಒಂದೆಡೆ

ಸೇರಿಸುವ ಯಾವುದೋ ಒಳಗಿನ ಕಾರಣ"[೧]ವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಟ್ಟಿದ ಕತೆಯೇ 'ಮಾಲತಿ-ಮಾಧವ'. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ'ದ ಮಾಲತಿ-ಮಾಧವರೂ ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದವರೇ. ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಿರುದ್ಯೋಗ ಸಮಸ್ಯೆ ತನ್ನಂಥ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಮಾಜ, ಸಾಮಾಜಿಕರ ಜಾತಿ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತು ಈ ಜೋಡಿಯ ಪ್ರೇಮ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಬಹುದಾದ 'ಒಳಗಿನ ಕಾರಣ'ವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನ ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ಅಂತರ್ಜಾತೀಯ ವಿವಾಹವಾಗಲೀ, 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್‌ಪುರುಷ'ದಲ್ಲಿ ಕವಿ-ವೇಶ್ಯೆಯ ವಿವಾಹ, ತರುಣನ ಅಂತರ್ಜಾತೀಯ ವಿವಾಹಗಳೂ ಸಹ ಅಂಥ ಒಳಗಿನ ಕಾರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಹತ್ತಿರವಾದ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲ. ಸುಧಾರಣೆ-ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆಯಂಥವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಉದಾರವಾಗಬಯಸಿದ ಮನಸ್ಸಿನ ತಕ್ಷಣದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮಾತ್ರ.

ಎಲ್ಲ ಉದಾರತೆಯ ನಡುವೆಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ಒಲವನ್ನೇನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತುಂಬು ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಹೇಳುವ "ರೀತಿಯ ತತ್ವದಿಂದ ಹೆಂಗಸರನ್ನ ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವೆವು" ಎಂಬಲ್ಲಿನ ವಿನ್ನತೆ, 'ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರ'ನ ಹಾಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು, "....ಯಾವ ಹೆಂಗಸು ಹೆಣ್ಣುತನದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇಳೀತಾಳೋ ಆಕೆ ಗಂಡಸಿನ ವೇಷ ಧರಿಸಿದ ಹಾಗೆ...." (ಸಿರಿಪುರಂದರ) ಅಂದಾಗ ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರನ ಕಲ್ಪನೆಗೇನರ್ಥ - ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಗಂಡಾ'ಗಿ ಗಂಡಿನಂತೆ ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಈ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿನ ಧ್ವನಿಯೇ!

"ಹೆಂಗಸಿನ ನೀತಿ, ಅಂಕದ ಪರದೆ ಎರಡೂ ಒಂದೇ" ಎನ್ನುತ್ತಾ ಮುಂದಾಳುಗಳ ತಪ್ಪು ನಡವಳಿಕೆಗೆಲ್ಲ ಮೋಹಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹೆಣ್ಣೇ ಕಾರಣ, ಆಕೆ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಎಂಬ ನಿಲುವು ತಾಳುವುದು ಏಕೆ? (ತೇಲಿಸೊ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ).

'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಅವರೇ ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಕಟ್ಟಬಲ್ಲ ಶಕ್ತರೆಂಬ ನಿಲುವು. 'ಸಂಜೀವನೀ' ನಾಟಕ ಸಹ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಂಕೇತವಾದ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಜೀವನಿಯಲ್ಲಿಯ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ-ದೇವಯಾನಿಯರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇರುವುದು ಪ್ರತಿಭಟನೆ - ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇರುವಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ, ಅಧೀನ ವಿಧೇಯ ಗುಣಗಳಿಗೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆ-ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬೇರುಗಳು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಒಣಗಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ 'ಇದು ಭಾಗ್ಯ.....' 'ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ', 'ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತಿ ಮ್ಯಾಂ', 'ಕಾಲಾಯ ತಸ್ಮೈ ನಮಃ'ಗಳೂ ಆಳವಾದ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದೆ

೧. ಭವಭೂತಿ - ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೮೫ ಪುಟ : ೬

ಸೊರಗಿವೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಅಜ್ಞಾನದ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾರಾಗಲೀ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದಿರಲಿ ದುರಂತವೊಂದೇ ಪರಿಹಾರವಾಗುವುದು ಒಪ್ಪಿತ ಮೌಲ್ಯದ ಆಚೆಗೆ ಬರಲಾಗದ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ತೋರಿಲ್ಲ. ಆಕೆಯ ಹಟ, ಅಜ್ಞಾನಗಳಿಗೆ, ಮತ್ತು ಎಷ್ಟೇ ವಿದ್ಯಾವಂತೆ - ದಿಟ್ಟೆ ಆದರೂ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಸಹಜ ಸಂಕೋಚ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು, ಅಂಥ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಗಿನ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಬಗೆಯದೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದು ಲೈಂಗಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದ ಅಜ್ಞಾನದ ಫಲಕ್ಕೆ ದುರಂತವೇ ಪರಿಹಾರ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

"ಏನ ಬೇಡಲಿ....."ಯ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು "ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು"ದ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗರೇ 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಸರಸೂ ಅಂಥ ಅಸಹಾಯಕಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ'ದ ವಿಧವೆ ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗರೇ 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ವಿಧವೆ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಅನಂತರದ ಅವತ್ತಿನ ಆಶಾವಾದ-ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಸರಸೂ, ವಿಧವೆ ತಂಗಿಯರೇ ಇವತ್ತಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಉಳಿದ ಶೇಷಗಳೇ? ಈ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಜತೆಗಿನ ಗಂಡುಗಳೇಕೆ ಪೌರುಷಹೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ? ಅವರೊಳಗಿರ ಬೇಕಾದ ಪ್ರೀತಿ-ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನಾಲೋಕಗಳೆಲ್ಲಿ ಹೋದವೆಂದು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ 'ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ'ಯ ರಾಮಣ್ಣ, 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ಶ್ರೀಪತಿಯಂಥವರು ನಮ್ಮೆದುರು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ಚಿಹ್ನೆಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ!

ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಜಗತ್ತು ಒಂದು ವರ್ಣಮಯ ಜಗತ್ತಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಕ್ಷಣಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಆಶಾವಾದವಿಲ್ಲ, ಸಿನಿಕತೆಯದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಅವಕ್ಕವೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಲ್ಲದ, ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಂದಿಸದ ಈ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಡುವೆ ಮಧುರವಾದದ್ದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ವಾಹಕಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಾಗಲೆ ಇದ್ದ ಹಳತು-ಹೊಸತಿನ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರವಣಿಗೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದರು.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾವು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟುವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸತೊಡಗಿದರು. ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಇದಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕರ ಮತ್ತು ಪರಂಪರಾಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಂಬಿದ ಸನಾತನಿಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಭರವಸೆಗಳು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಸಮಾಜದ ಪತನ ಕಂಡು ಹತಾಶವಾದವು. ಈ ಹತಾಶೆಯೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಿಟ್ಟು-ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಗಾಂಧೀವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಪರಿಣಾಮ ತಂದೀತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬು ಆಶಾವಾದದಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟ', 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಯಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೌಕರರಾಗಿದ್ದೂ ಅವರ ಗುಲಾಮರಾಗದೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾವೇ ತಂದೆವೆಂದು ಬೀಗುವ ಮುಂದಾಳುಗಳು ರಾಜ್ಯಭಾರ ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರೆ, ಗಾಂಧೀವಾದದ ಜಯವನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಾಗುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕ ಆಶೆ-ಉತ್ಸಾಹಗಳಿಂದ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ 'ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟ'ದಲ್ಲಿ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಡಂಭಾಚಾರಗಳ ವಿಡಂಬನೆ, ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗಬೇಕೆಂಬ ರೊಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಮೂಡಿದ್ದು. ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುವ ಆಶಾವಾದ ಕ್ರಮೇಣ ಕಪಟ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಮೌಢ್ಯಗಳು ಅಧಿಕವಾದುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನಿರಾಶಾವಾದಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿತು. ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ದಿವಾಳಿತನ, ಸಮಾಜದ ರೋಗಗ್ರಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ ಕಂಡಾಗ ಇದು ಸುಧಾರಿಸಲಾಗದ್ದು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅನಿವಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ವಹಿಸಿದ ತಾಟಸ್ಥ್ಯವೇ ಅವರ ಅನಂತರದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ದೊಡ್ಡವರೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಸಣ್ಣತನಗಳು, ಸಮಯ ಸಾಧಕರು, ವಂಚಕರುಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದರು. ಆದರ್ಶದ ಸೋಲು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳ ಪರದಾಟ, ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆ ಮೊದಲಾದವು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವೂ ಎದುರಿಗಿದ್ದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದ್ದ ಇಂಥ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸನ್ನಿವೇಶ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡಬೇಕಾದ ಸಂಘರ್ಷದ ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲವಾದದ್ದೂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಪ್ರವಾದಿಯ ಹಾಗೆ ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗತೊಡಗಿದ್ದೂ ಕಾರಣವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಚಿಂತನೆ-ದರ್ಶನಗಳು ಹಿಂದೆ ಸರಿದವು. ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಸರನೆ ಹೊರಹಾಕುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ವಾಚಾಳಿಯಾಗುತ್ತ ಕಲೆಯೊಂದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಕವಾಟವನ್ನು ತೆರೆಯದೆಯೇ ಉಳಿದರು.

ಎಲ್ಲ ಅಸಮತೋಲಕ್ಕೂ ಅಧಿಕಾರವರ್ಗವೇ ಕಾರಣ ಎಂಬ ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ಅಧಿಕಾರ ದಾಹಗಳನ್ನು ಉಗ್ರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸತೊಡಗಿದರು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ತಪ್ಪು-ಒಪ್ಪುಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಅವಕ್ಕಿರಬಹುದಾದ ಆಕರ್ಷಕ ಶಕ್ತಿ, ಉಪಭೋಗದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಅಧಿಕಾಂಶ ಕೆಡುಕನ್ನು ಕೆದಕಿ ತಿದ್ದುವ ಸ್ವಭಾವವೇ

ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಸೌಮ್ಯವಾದ್ದು ಒಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಲುವಿನಂಶ ಮರೆಯಾಯಿತು. (ಕರ್ಣಾರನ ಕಮ್ಮಟ-ಶೋಕಚಕ್ರ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, ಇತ್ಯಾದಿ) "…..ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದು ಹುಳುಕನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದರಲ್ಲಿ, ಸುಂದರವಾದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಲ್ಲ….."[೧]

ಮನುಷ್ಯನ ಪರಿಮಿತಿಗಳ ಆಚೆಗೆ ಬೇರಾವುದೇ ಅತಿ ಮಾನವ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ದೈವ-ದೆವ್ವಗಳೆರಡೂ ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಲ್ಲ. ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವೇ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಜೋತು ಬಿದ್ದುದನ್ನ ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತನೆಗಳು-ನಂಬಿಕೆಗಳು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಸರಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. (ಅಂತೇ ಅವರಿಬ್ಬರದೂ ಗೆಳೆತನವೂ ಇತ್ತು.) ಯಾವುದೇ ನಿಗೂಢತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ್ದು ತನ್ನೆದುರಿಗಿರುವ ಸಮಾಜ-ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಕೂಡ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನವೇ ವಿನಾ ಕೃಷ್ಣ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣ ಅವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಮಾತ್ರ. ಎಲ್ಲೇ ಇರಲಿ ಏನೇ ಮಾಡಲಿ ವಿಚಾರವಾದವೇ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ.

"….ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಧನವಿದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಹೊರತಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ…..ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಡೀ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ನರಕಕ್ಕೆಳಿಸಿಬಿಡಬಹುದು…."[೨]

ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸಮಾಜಗಳ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಈ ಬಗೆಯದು. ಅವರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾನನ್ನಿ' ಪದವನ್ನು (ವಿರಾಟ್‌ಪುರುಷ) ಬಳಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂದಿದ್ದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಗಾಂಧೀವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಏರ್ಪಡುವ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅವನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ತತ್ವದ ವಿಶಾಲಾರ್ಥವಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ್ದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತ ಬಂದಾಗ ಮೂಡಿದ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಕೆಲವು ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ-ನಡೆದ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವಷ್ಟು ವಿರುದ್ಧವಾದುದರ ಹಿಂದೆ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮೊಂಡುತನ ರೊಚ್ಚು ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ 'ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೋ ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ' ನಾಟಕವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಸಾವು, ಬುದ್ಧಿ, ಸಮಾಜ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವ ಮೊದಲಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ : ನಾಯಕ(!)ನೊಬ್ಬ, ತನ್ನ ಹೆತ್ತವರ ಅನೈತಿಕ ಬದುಕು, ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಿಗೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡು, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಾರಣ ಬಡತನವೇ

೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ : ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು : ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ, ಲೇ: ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ. ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೬, ಪುಟ : ೭೨-೭೩

೨. ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ : ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೮. ಪುಟ : ೧೧೪

ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುದ್ದು ದರೋಡೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು. ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಹಣವನ್ನು ಅಗತ್ಯ ಇರುವ ಜನರಲ್ಲಿ ಹಂಚುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ, ಆತನ ದರೋಡೆ ತಂಡದಲ್ಲೂ "…..ಒಬ್ಬನೂ ನನ್ನಂತೆ ನಡೀಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡಿರು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ದರೋಡೆ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧ….." ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಸಿ, ನೌಕರಿ ಸೇರಿದ. ಅಲ್ಲಿ "…..ಬುದ್ಧಿವಂತರೂ ಹೆಂಡಿರು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಅಂತಲೇ ದುಡ್ಡು ತಿನ್ನೋದನ್ನ ನೋಡಿದೆ… ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದು ತರಹದಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯ ಹಾದರ ಮಾಡ್ತಿದ್ದರು….." ಇವೆಲ್ಲ ಕಂಡಾಗ ಬದುಕಿನ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ, ಋಜುಮಾರ್ಗ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು ಅಜ್ಞಾನ, ಬಡತನ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ನೌಕರಿ ಬಿಟ್ಟು ಸಮಾಜವನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಮುಂದಾಗಿ ಬದುಕುವ ಬಯಕೆ. ಆತ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ-ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನರಸಿ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಬುದ್ಧಿ ಒಂದು ಮಾಯೆ' ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಬುದ್ಧಿಯೇ ಬಂಡವಾಳವೆಂಬಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ನಿರಸನ ವಿಸ್ಮಯ ತರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಎದುರು ಇರುವ ಸಮಾಜ, ಅಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ವ್ಯಥೆಯಿದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸದ್ಗುಣ, ಸದಾಚಾರಗಳು, ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಸಮಾಜದ ಬುನಾದಿ. ಅದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ನಿಂತ ನೀರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಚಲನಶೀಲತೆ ಯುಂಟು ಎಂದು ಬಲ್ಲರು. 'ಒಂದು ಕಾಲದ, ಒಂದು ದೇಶದ, ಒಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸತ್ಯವೆನಿಸುವುದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸತ್ಯ ಎನ್ನಿಸದಿರಬಹುದು…'[೧] ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗದ ಬುದ್ಧಿ 'ಮಾಯೆ'ಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅವರೆಂದೂ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. "….ಜೀವನ ಬದಲಾದಂತೆ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಬದಲಾಗುವುವು; ಆ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು…."[೨]

ನಾವು ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ ಸಮಾಜ, ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದ್ದ ಪರಿಸರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಂತೆ ರೂಪಿತವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನ ಅವರು ಅಧಿಕಾರ, ಸ್ವಲಾಭಗಳ ದುರ್ವರ್ತನೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಇಂಥವರಿಂದಾಗಿಯೇ ಸಮಾಜದ ಬೇರೆಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಶಕ್ತಿಹೀನವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಳಲು. ಯಾವುದೇ ಚಳವಳಿ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪರಿಣಾಮ, ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಸಂಭವಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವಿಲ್ಲ, ಅದು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿಗೂ ಹೋಗಬಹುದು. ಪ್ರಪಂಚದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ-

೧. ಗೀತಾ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ

೨. ಮುಂಬೈ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣ (ತಾ|| ೧೦, ೧೧, ಅಕ್ಟೋಬರ್, ೧೯೮೦)

ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಫಲಿತವಾದದ್ದರ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ರೂಪು ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಸ್ಥವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರಬಹುದಾದರೂ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಅನುಷ್ಠಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ನರಳಿಸಲೂಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ-ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಿನಿಕರಾಗತೊಡಗಿದರು.

ನಮ್ಮ ಮುಂದಾಳುಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖವಿದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತೋರುವ ಮುಖ. ಮತ್ತೊಂದು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ, ಖಾಸಗಿ ವ್ಯವಹಾರದ ಮುಖ. ಇವು ತುಂಬ ವಿಭಿನ್ನವಾದವುಗಳು. ಇದನ್ನು ಕಳಚಿ ಸತ್ಯದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವ ಯೋಧನ ಹಾಗೆ ವಿಜ್ರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗ. ಮತ್ತು ಇಂಥ ಸೋಗಿನ ಜನರನ್ನು ದೊಡ್ಡವರು ಮಾಡಿ ಮೆರೆಸುವ ಹಿಂಬಾಲಕರು, ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಾಧಕರ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಟ್ಟಾಗುತ್ತಾರೆ. "ಸಣ್ಣವರು ಅಂತ ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಅವರನ್ನೇ ದೊಡ್ಡವರು ಅಂತ ಹಿಡಿಯೋದು" ಎನ್ನುವ 'ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ' ನಾಟಕದ ಅದೇ ಮಾತು 'ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ', 'ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತಿ ಮ್ಯಾಂ' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯ.

'ಲೌಕಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುವ ಹೊಣೆ, ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಕೆಲಸ' ಎಂಬ ಖಚಿತ ನಿರ್ಧಾರದೊಡನೆ "ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಮಿತಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಕರ್ತವ್ಯ"[೧] ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದರು. ಸಮಾಜದ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಡಾಂಭಿಕರ ಬಗ್ಗೆ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಬರೆದರು. ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕಿಸಬೇಕಾದ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತ ಈಜಲು ಬಾರದವರಿಗೆ 'ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು' ಎಂದು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವ ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು.)

ದೆಹಲಿಯ ವಾಸ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಂಡ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಧಿಕಾರದಾಹ-ಹಕ್ಕೊತ್ತಾಯವಾಗುತ್ತ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಅವರು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳೇ ಸಮಾಜದ ಹಿರಿಯರು, ಅವರಿಗೇ ಸುಖ- ಸೌಲಭ್ಯ ಇರಬೇಕು, ಅವರು ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿರುತ್ತಾರಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಸುಖಪಡುವ ಅಧಿಕಾರ ಉದ್ಧಾರಕರೆಂದುಕೊಂಡ ಅವರದೇ. ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಈ ಸುಖೋಪಭೋಗಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಇದು ಉಳಿದವರ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯ ಎದುರು ನಾನೇ ಮಾಡಿದೆನೆಂಬ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆಯಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಡ್ಡಿ ಸಮೇತ ವಸೂಲ್ಮಾಡುವ ಹಕ್ಕು ನನ್ನದೆಂಬ ಮುಂದಾಳುತನವೂ ನನಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಸ್ಪೃಹ ಸಮಾಜ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು......, ಎಲ್ಲ ತಿಳಿದೂ ಪ್ರತಿಭಟಿಸದ ಯುವ ಜನಾಂಗದ ವಂಚಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ (ತೇಲಿಸೋ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ).

೧. ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ : ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಮುನ್ನುಡಿ.

ವರ್ಗರಹಿತ ಸಮಾಜದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ವರ್ಗ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಅವರಿಗಿದೆ. 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ'ದಲ್ಲಿ ತಂದ ಜಾತಿ-ವರ್ಗ-ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಲೀ ಅವರ 'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಲಿಝಂ' ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವಾದೀ ವಿಚಾರಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹರಿಜನರ ದೇವಸ್ಥಾನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅವರು ರಾಜ್ಯಾಂಗದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ತೂರಿಕೊಂಡು ಬಿಡಬಹುದೆಂಬ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದಲ್ಲಿಯ ಹೇಳಿಕೆ, ಇದರಾಚೆಗೆ 'ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಸುಧಾರಿಸಿದ ಹರಿಜನರು', 'ಸುಧಾರಿಸಿದ ಅವ್ಯತ್ರಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು' ಎಂಬ ಹೊಸ, ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗ ನೀತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಇವೆಲ್ಲದರ ಅರಿವಿದ್ದೂ ಎದುರಿಸಲಾಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆ ತುಂಬಿದ ಯುವ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದ ಸಾಧನ. ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಸಹ ದುರ್ಬಲರ ಮೇಲೆ. ಮುಂದಾಳುಗಳು "ದೇಶದ ಭವಿತವ್ಯವು ನಿಮ್ಮ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದೆ....ಅದು ವಜ್ರಮುಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ....." ಎಂದು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಪೊಳ್ಳುತನ ಬಲ್ಲ ಅಸಹಾಯಕ ಯುವಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಸುಖಜೀವನದ ಸಂಕೇತವೂ ಮೋಹಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವಳೂ ಆದ ಸ್ತ್ರೀಯೇ ಮುಂದಾಳುಗಳ ಈ ನಡತೆಗೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಆಕೆಯ ಕತ್ತು ಹಿಸುಕಿ ಸಾಯಿಸುವ ಮೂಲಕ. ಯುವ ಜನಾಂಗದ ವಜ್ರಮುಷ್ಟಿ ಸುಖವನ್ನ-ಮೋಹವನ್ನ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸಿ ಸಾಯಿಸಬೇಕೇ? ಅಥವಾ ಅಸಹಾಯಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಿಂತ ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಪರಿಹಾರವೇ ಎಂಬುದು ಶೇಷ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಇಂಡಿಯಾದೊಳಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ರಾಜ್ಯ, ನನ್ನದು ನಿನ್ನದು ಎಂಬ ಭೇದ ಇರದು ಎಂಬ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನ 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ತೋರಿದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನಂತರದ ಅಧಿಕಾರ ಲಾಲಸೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅರ್ಹತೆಯ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಜನರನ್ನ ಕಂಡರೆ ಜಿಗುಪ್ಸೆ.

ಪಾತ್ರವೊಂದು ತಾನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಚಾವಡಿ ಸುಟ್ಟಿದ್ದು, ಸ್ಟೇಷನಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಾಕಿದ್ದು, ಪೊಲೀಸರಿಗೆ ಬೇಸ್ತು ಬೀಳಿಸಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತ ತಾನೇ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ತನಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು ಎಂದಾಗ, ನಾಟಕಕಾರನ ಪಾತ್ರ (ಶ್ರೀರಂಗ) "ಹಾಂಗಿದ್ದರ ಜವಾಹರಲಾಲರ ಕಡೆ ಹೋಗು.... ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡಿಸಿದವರು ಅವರೇ ಅಂತ ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಮಂದಿ ಅವರನ್ನೇ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗು"[೧] ಎನ್ನುವಾಗಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಸಿತವಾದದ್ದು ಭವಿಷ್ಯದ ಚಿಂತನೆಗೇ ಸಮಯ ವ್ಯಯಿಸುತ್ತ ವರ್ತಮಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಮೂರ್ಖತನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಿಟ್ಟು ('ಶಬ್ದಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ' ಏಕಾಂಕ).....ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸುಧಾರಣೆಯ ಒಂದಂಶವನ್ನೂ ಕಾಣದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಮುಂದಾಳುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಠಿಣ ಆಗುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಸಮಾಜದ

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ, ಭಾಗ-೨ : 'ಭೂತಗನ್ನಡಿ', ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭, ಪುಟ : ೨೬೬

ರೀತಿಯನ್ನು, ಜನರನ್ನ ಅನಾವರಣ ಮಾಡುತ್ತ ಹೀಗಿದೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಿ ಎಂಬಂತೆ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನ ಜನರಿಗೇ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರು. ಸಮಾಜ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಧಃಪತನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಡಿಸಿಡಲು ತೊಡಗಿದರು. 'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ', 'ರಂಗಭಾರತ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವೇ ಚರ್ಚೆಗಳಾದವು.

ಪ್ರಗತಿ-ಯೋಜನೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ವಿನಾಶದ ದಾರಿಯೇ ವಿನಾ ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವರು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮಾನವನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ -ಸ್ವಭಾವಗಳು ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ ಹಾಗೇ ಇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಗತಿ ಸಹ ಒಂದು ಮುನ್ನಡೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೇ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ಅರಿವು-ಎಚ್ಚರಗಳು ಮೂಡದೇ ಹೊರಮೈಯ 'ಪ್ರಗತಿ'ಯೊಂದು ಅರ್ಥಹೀನ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದು ಬದುಕನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ನಾವು ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತೇವೆಂದು 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ವೈಕುಂಠಕೆ?'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನೇ ಆತನ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ವಿನಾಶವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕೀಯವೆಂದರೆ ನಾಯಕರ ವಂಚನೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನ, ಶ್ರೀಮಂತರೇ ಅದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆ ಕೊಡಲೆಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು, ರಾಜಕಾರಣಿಯೊಬ್ಬ ವಿದೂಷಕ, ಸೀಟುಗಳ ಹರಾಜಿನವರೆಗೆ ಅಧಿಕಾರಸ್ತರ ಭ್ರಷ್ಟತೆ, ಅತ್ಯಾಶೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಸ್ತ್ರೀ' ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲು ಶಕ್ತೆ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಚಪ್ಪಲಿಗಳ ಹಾರ ಹಾಕುವುದು....ಹೀಗೆ 'ಭಾರತ-ಭಾಗ್ಯ-ವಿಧಾತಾ' ನಾಟಕ ಸಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೇ ಇದೂ ಒಂದು ವಿಡಂಬನೆಯಾಗುತ್ತ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂಘರ್ಷವಾಗದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಂಥದ್ದು. ಈ ಯಾವ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆಯಿಲ್ಲದ್ದು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುವುದೊ, ವಿಫಲವಾಗುವುದೋ ಅಥವಾ ಜೊಳ್ಳಾಗುವುದೋ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸದೆ, ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಹೊರತೆಗೆದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಬಲದ ಮೇಲೆ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವ ಧೋರಣೆ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಬದುಕಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಷ್ಠುರ ಸಂಕಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದದ್ದು ಥಟ್ಟನೆ ಬಿದ್ದುಹೋಯಿತೆನ್ನಿಸಿದಾಗ ಭೂತ-ಭವಿಷ್ಯ-ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಅಳೆದು ಸುರಿಯುವ ಚಿಂತನೆ ಒಂದು ತುರ್ತಿನದು ಮತ್ತು ಅದು ಭ್ರಮಿತವೋ-ಸಿನಿಕತೆಯೊ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಹೀಗಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ, ಹೊಸ ಅನುಭವ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಜನ, ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವುದರಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೂ ಅದೇ ಆಗುತ್ತ ಅನುಭವ ಸರಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರವಾದ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಮೋಜಿನ ನಿಲುವು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಕೇವಲ ವಿಚಾರಜನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರೂ ಈ ಎಲ್ಲದರ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರು

ಎಂಬುದನ್ನ ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥದೊಂದು ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಅಧಿಕಾರಾರೂಢರ ಪಾಲಿದೆ ಎಂದ ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಪಾಲುದಾರರಷ್ಟೇ. ಅವರು ಅನ್ಯರಾಗಿ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ ಕೂರದೆ ವಿಷಯದ ಅಂತರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನ ಈಗವರು ಗುರುತಿಸಿದ ಸ್ವಾರ್ಥ-ಭ್ರಷ್ಟತೆಗಳು ತಪ್ಪು ಎಂಬ ಉಪದೇಶದ ಬದಲಿಗೆ ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನ ಶೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ".....ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಅನುಭವವನ್ನೇಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ? ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ವಿಶಾಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಲಿಲ್ಲ?...."[1] ಎಂದು ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ "ಶ್ರೀರಂಗರು ನೈತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಚರಿತ್ರೆ ಅದರ ಗತಿಶೀಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಿತಿಗಳೇ ಅವರ ಬಹುತೇಕ ಸಂಘರ್ಷಹೀನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ, ಸೋಲಿಗೂ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ...."[2] ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮಾತೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಆಶಯದ ಸೋಲು-ಗೆಲುವುಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರ ಎಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ತಂದು ಕಸಿ ಮಾಡಿದವರು. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಒಲವಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಭಾರತೀಯವಾದ್ದರ ಸ್ವೀಕಾರದ ಒತ್ತಡವೂ ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದ್ದು. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಸಾಧ್ಯ-ಅಸಾಧ್ಯಗಳ ಚಿಂತನೆಯೇ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ. ಮತ್ತು ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ, ಸ್ವೀಕಾರ-ನಿರಾಕರಣೆಯ ಗೊಂದಲ, ಸಹಜವಾಗೇ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕನ್ನ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಭಾಗವಾಗುತ್ತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕತೆಯೋ-ಒಪ್ಪಂದವೋ ಏರ್ಪಡುವುದು ಸಹಜ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾದುದನ್ನ ಒಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೇ ಸನಾತನವಾದುದರಲ್ಲಿಯೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅರಸುವಿಕೆ, ಇದು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಷ್ಟೇ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಅವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಎಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದವೇ ಎಂದು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದೀಯ ಗುಣಗಳೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಗಳು, ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಆ ತಲೆಮಾರಿನ ಲೇಖಕರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಭವವನ್ನ ಮೆರೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಜಾನಪದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿದ್ದು, ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ಜತೆಗೇ ಒತ್ತಾಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ.

---

೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ: ೮೦
೨. ಅದೇ

"ಒಂದೆಡೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮರೆತಿದ್ದೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಬೇರೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ಯುದ್ಧಗಳಿಂದಾಗಿ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಗಾಗಿ, ಯುದ್ಧ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುತ್ತಲಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನಿಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವೆನಿಸಿದ್ದ ಗಂಡಸಿನ ಭದ್ರತೆ ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರುಷನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಸಂಕೇತ ತಲೆ ಎತ್ತಿದೆ...."[೧] ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಬದಲಾದ ಸ್ವರೂಪದತ್ತ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹೋಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡಾ ಅವರು ಹೊಸದಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಹಳೆಯದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೆಷ್ಟು ಅಸಾಧ್ಯವೋ ಹಾಗೇ, ಹೊಸದನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗದೆ ಹೊರಗಿನದನ್ನ ಅನುಕರಿಸುವುದೂ ಶೋಭೆಯಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ತಂದುದನ್ನು (ಕದ್ದು) ಸೇರಿಸಿ, ಗಾತ್ರದಿಂದ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಅದೇ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವವರನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ - ಆಧಾರಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮದಲ್ಲದ ಅನುಭವ-ಪರಿಸರವನ್ನ ಆನಾಮತ್ತಾಗಿ ತಂದಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವಿದ್ದದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯ ರಂಗ ಚಳವಳಿಯನ್ನ ಕುರಿತಂತೆ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗ್ಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞರಂತೆ' ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅಸಹನೆಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು "....ಮುಂಚೆ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿಯರ ಕಾಫೀ ಕಾದಾಟಗಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು, ಇಂದಿನ ತರುಣರು ಲೈಂಗಿಕ ವಿಷಯದ ಜ್ಞಾನವೇ ಇಲ್ಲದಾಗ್ಯೂ ಜೀವನದ ಅನುಭವವೇ ಇಲ್ಲದಾಗ್ಯೂ ಕಾಮ ಪ್ರಚೋದನೆ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ ಪರಕೀಯ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಗಳ ಅನುಕರಣಗಳನ್ನು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ....ಹೊಸತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೆಲಕಾಲ ಮೆಚ್ಚಿದರೂ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ....."[೨] ಎಂದು ಸಿಡುಕಿದರು.

ಅಯನೆಸ್ಕೊ-ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೊದಲಾದವರನ್ನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವುದರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅವರೇನೂ ಸಂತುಷ್ಟರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ವಿಜ್ಞಾನದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಅಣುಶಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ವಿನಾಶ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ವೈಕುಂಠಕೆ?' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿ-ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ-ಯೋಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ದೊಡ್ಡ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಪ್ರಗತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿರುವುದರ ಪರಿಣಾಮ, ಭೂತ-ಭವಿಷ್ಯಗಳ ತಾಕಲಾಟದಲ್ಲಿ

೧. ಶ್ರೀಕಂಠತೀರ್ಥ ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥ : ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ

೨. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪುಟ : ೨೫೦

ಮರೆಯುತ್ತಿರುವ ವರ್ತಮಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಗತಿಯ ಫಲವಾಗಿ..... ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಂದೇ ಅಸ್ತ್ರದಿಂದ ಒಂದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕೊಲ್ಲುವುದು ಶಕ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೀವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆ, ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ, ಮಹತ್ವವಿದೆ; ಅವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಮಾನವರು ಮನುಕುಲವನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮನುಷ್ಯ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಧಿಕ್ಕಾರ...."[೧]

ಹದಿನೈದು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಈ ಮಾತನ್ನು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಾಗ ಒಂದೆರಡು ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಈ ವಿನಾಶಕಾರೀ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಈ ೧೯೬೫ರ ಮರುಮುದ್ರಣದ ವೇಳೆಗೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದರಿದ್ರವೆನ್ನಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೂ ಈ ಶಕ್ತಿ ಗಳಿಸಲು ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿವೆ.... ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "....ಅದೇ ಒಳ್ಳೇದು ಅಂತ ಒಬ್ಬ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಆಗಲಿರೋದು ಒಳ್ಳೇದು ಅಂತ ಇನ್ನೊಬ್ಬ. ಇಬ್ಬರೂ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲದ್ದು ಇತ್ತು ಅಂತ ವಿಚಾರ, ಬರೋದು ಬೇಕು ಅಂತ ವಾದ..... ಎರಡೂ ದಾರಿ ಹಿಡಿದವರು ಹೋದರು....."[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯ ಹೊಸ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು (ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ) ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ಇವರೇ ಎಲ್ಲೋ ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆಂದೂ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಬಳಸತೊಡಗಿದರೆಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟೀಕಿಸಲು ಕಾರಣವಾದರು.

ಅವರು ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಜತೆಗಿನ ಕಡಿದುಹೋದ ಸಂಬಂಧದ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು ಅವರು ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದೂ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದರು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಅವರು ಸಿಟ್ಟು-ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸೀಮಿತ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟರು. ವಾಸ್ತವವಾದೀ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಒಪ್ಪದ ಮನಸ್ಸು ಅವರು ಬರೆದ 'ಅಮೃತರಂಗ'ದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಗತತೆಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಧಾಟಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದವು. ಅಂದು ಬುದ್ಧಿ-ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಡದೆ, ಅಸಾಮಾನ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಬರೆದದ್ದು ಕೂಡ ಅವರಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಗಟ್ಟಿ ವಸ್ತುವೂ ಸರಳವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು.

'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಘಟನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಬರುವುದೇ ಹೀಗೆ. ಸಾಹಸವನ್ನ-ಅಮೆಚೂರಿಕ್

೧. **'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ'** (ನಾಟಕ), ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೮೨

೨. ಅದೇ.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀ, ಅದ್ಭುತ ರೋಮಾಂಚನಕ್ಕೆ ಸದಾ ತನ್ನನ್ನು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುವ ತರುಣ ಇವರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಹೊಸ ಯಂತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಅದ್ಭುತ ವಿಸ್ಮಯಗಳಿಗೆ ಬೆರಗಾದವರು. ಹಾಗಲ್ಲದ ಬೇರೊಂದು ವಾಸ್ತವ ಇದ್ದಾಗ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯೋ, ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಿರುಚುತ್ತ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನ ಅರ್ಥೈಸಬಲ್ಲವರೋ ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಮಿತಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅದೇ ಆದರ್ಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಈ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸದೆ ನಿಸ್ಸಹಾಯರಾಗುವುದು ಪಲಾಯನವೇ ವಿನಾ ವಾಸ್ತವ-ಆದರ್ಶಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ತಮ್ಮ ಚಿಂತನೆ-ವಿಚಾರಗಳೇ ಸರಿ ಎಂಬ ಅಹಂನಿಂದಾಗಿ ಈ ವಿಷಾದ-ಚೈತನ್ಯ ಹೀನಸ್ಥಿತಿ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಆಗದೆ ಅಂಥದೊಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೇ ನಾಟಕವಾಗಿಬಿಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಕರಗತ ಎಂಬುದು ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. (ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಅನಂತರವೂ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು) ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಾಟಕವೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ ನುಗ್ಗುವುದೇ ಒಂದು ಸೊಗಸು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಗ-ವರ್ಣಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪ ತುಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀವಾದದ ಆದರ್ಶದ ಸೋಲನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಭಾವ ಇದ್ದುದೇ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಜಾತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇಕೋ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾನತೆಯ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ; ವಾಸ್ತವದ ಏರುಪೇರನ್ನ ಸಹನೆಯಿಂದ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗದ ಒಂದು ವರ್ಗ ತನ್ನನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಕಾಲ, ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಮುಖ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಜಾತಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅನಂತರ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ವಿದೇಶದಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಅವತ್ತಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದನ್ನು 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ'ದಲ್ಲಿ, 'ಹರಿಜನ್ವಾರ', 'ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ'ಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತರ್ಜಾತೀಯ ವಿವಾಹ, 'ಸಂಪದ್ವರ್ಮ' ಮೊದಲಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿಡಂಬನೆ, 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ'ದಲ್ಲಿ, ಮುಂದೆಯೂ ಹಲವು ಕಡೆ ಅವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನ ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ಜಾತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸವಲತ್ತಿಗೆ ಕೊಂಚ ಕಹಿಯಾದ ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲೂ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕಹಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದರ ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಜಾತಿ-ವರ್ಗಗಳು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬಾರದೆಂಬ ನಿಲುವು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

"ಹೊಲೆಯ ಗುಡಿಗೆ ಹೋಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ಗುಡಿಯೊಳಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ....ಇಲ್ಲ ಅಂದರೆ ನಾಳೆ ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿ, ಲೋಕಲ್ ಬೋರ್ಡ್ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಸೇರಿಬಿಡುವರು...."[1] ಎಂದ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮಿಸಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ 'ಪ್ರತಿನಿಧಿ' ರಾಯರು, ಅಲ್ಲೂ ಜಾಣತನವನ್ನ ತೋರಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಜಾತಿಯ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಕೇವಲ ಉನ್ನತಿಯೇ ಆಗಿ 'ಜಾತ್ಯತೀತತೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬುಡಮೇಲಾದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಜನಾಂಗದ ಹಾಡೂ-ಪಾಡುಗಳನ್ನಂತೂ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅವರದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಸಹ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ, ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅವು ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇರಬೇಕಿದ್ದಷ್ಟು ಆಳವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳೇನಲ್ಲ.

"ಜಾತಿ ಹೋಗದೇ, ಜಾತಿ ಭಾವನಾ ಹೋಗ್ಬೇಕಂತೆ! It won't go out at all! ನಂ ನಂ ಹೆಸರಿನೊಳಗೇ ನಂ ಜಾತಿ ಇದೆ. ಹೆಸರು ಹೋಗದೇ ಜಾತಿ ಹೋಗೋದೇ ಇಲ್ಲ! No name, no caste!....that's good! ಅಪ್ಪ, ಅಜ್ಜ, ಅಣ್ಣ, ತಮ್ಮ....ಹೀಗೇ ಹೆಸರಿಡ್ಬೇಕು...."[2] ಎಂದರು. ಅನಂತರ ಅವರು ಅನೇಕ ನಾಟಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಖ್ಯೆ, ವರ್ಣ ಮಾಲೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳೂ ಸಹ ನಾಮಕರಣವಾದವು! ಇವೆಲ್ಲ ಜಾತಿಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ಒಂದು ಜನಾಂಗ ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಮಾನಸಿಕ ಯಾತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿ-ಪ್ರತಿಭೆ-ಯೋಗ್ಯತೆ ಗುರುತಿಸಿ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಕಾಗಲೀ ಜಾತಿಯ ಆಧಾರವೇ ಪ್ರಮಾಣವಾಗಬಾರದೆಂಬ ಮನೋಧರ್ಮ, ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂತರಗಳೂ ಹಣ - ಅಧಿಕಾರ ಬಲದ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಲಾರವು ಎಂಬ ಸರಳವಾದ ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅವರೇಕೋ ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆ, ನಡವಳಿಕೆಗಳು ತನಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದಾಗ ವಿಚಿತ್ರ ತಾಕಲಾಟವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಆ ತಾಕಲಾಟವನ್ನೂ ಕೂಡ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಕೆಯೊಳಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಲಾಗದಂಥ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡರು.

ದೈವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೇನಂಥ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಇತ್ತು. ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ, ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಲಘುವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದು, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಜ್ಞಾತ ಶಕ್ತಿ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡೆಸುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಮಡದಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಜನ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವುಕವಾದ ಮಾತುಗಳು ಇಂಥ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ-ತಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ-ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಹುಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದ 'ಮುಖ್ಯಪ್ರಾಣ'ನ ಗುಡಿಯೊಂದೇ ಗೊತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗಲೇ ಆಂಜನೇಯ, ಹನುಮಂತ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿದದ್ದು. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪನಿವಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ

---

೧. ಹರಿಜನ್ವಾರ : ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಪುಟ: ೨೭-೨೮ (ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ, ಸಂ.: ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ್ ಪುಟ: ೧೫೫)

೨. ಜರಾಸಂಧಿ : ಲೇ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೪೮, ಪುಟ ೧೮

ಭಜನೆ, ಕೀರ್ತನೆ ಕೇಳಲು ಗುಡಿಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಲ್ಯದ ದಿನಗಳು - "ಇಂದಿಗೂ ನಾನು ದೇವನ, ಭಕ್ತಿಯ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ದೇವ ಇರುವುದೇ ಆದರೆ 'ಇದ್ದಾನೆ' ಎನ್ನುವುದು ಪುನರುಕ್ತಿ, 'ಇಲ್ಲ' ಎನ್ನುವುದು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ...."[೧] ಎಂಬ ನಿಲುವು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ 'ದೇವರು'ಗಳು ಸಹ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತವಾಗಲೀ, ಎಲ್ಲೂ ಅವರು ಪುರಾಣಗಳ-ಪವಾಡಗಳ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯಕ್ಕೆ ಮನಸೋತಿಲ್ಲ.

"ಮನುಷ್ಯನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಗೆ ಅಧೀನನಾಗಿ 'ಬಲಾದಿವ ನಿಯೋಜಿತಃ' ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುವುದೆ?"[೨] ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ಅವತಾರ ಪುರಷನ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಖಚಿತವಾದ ಮನಸ್ಸು ಸಹ "ದೇಶವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದುವ ಬದಲು, ಶೋಷಣೆ, ಅನ್ಯಾಯಗಳ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಕ್ಷಣಿಕ ಭೌತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೆ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅವತಾರ ಪುರುಷನೇ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆ ಅವತಾರ ಪುರುಷ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗವನ್ನು ಝಳಪಿಸುವ ಕಲ್ಕಿಯಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ....."[೩] ಎನ್ನಬೇಕಾಯಿತು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ, ವಿಷಾದಯೋಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ವಿಷಾದವನ್ನ ಕುರಿತು ಸುದೀರ್ಘ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತ ಕೃಷ್ಣನನ್ನ ಒಬ್ಬ ಸಮಾಜವಾದಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಬಗ್ಗೆ ೧೯೩೫ರಲ್ಲೇ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಆಮೂರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಗರಿಕತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಹೊರಡಿಸಿದರೆ, 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ "ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಮರಣಭೀತಿಯೆ ಮಹತ್ವದ ಕಾರಣ" ಎನ್ನುತ್ತ 'ಜನಮೇಜಯ, ಮರಣಭೀತಿಯೇ ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆಯ ಮೂಲ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರದ ಬೀಜ! ಇನ್ನಾದರೂ ಕೇಳು...." ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗ.

ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ, ಇರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು 'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು'ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರೀ, ಸಿರಿಪುರಂದರರಗಳು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯವು. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಪುರಂದರದಾಸರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಳಗನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. (ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡಿನ ಒಂದೆರಡು ಪಂಕ್ತಿಗಳೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿವೆ!)

---

೧. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೩

೨. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೦೭

೩. ಕೊಟಡಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಏಕಾಂಕ, ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿ, ಮುನ್ನುಡಿ ಅಥವಾ ಒಂಬತ್ತು ಏಕಾಂಕಗಳು- ಮುದ್ರಕರು: ಇಳಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಪುಟ ೮೫

ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮರಣ-ಅಮರತ್ವ-ಪ್ರೇಮ ತತ್ವಗಳ ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗ. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಾಗಲೇ ಈ ಸಾವು-ಅಮರತ್ವಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಯ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವೋ ಎಂಬಂತೆ ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಪವಾಡರಹಿತ, ಬುದ್ಧಿಯ ಪಾರಮ್ಯ ಭಕ್ತಿ-ಪರಮಾರ್ಥ ಯಾವುದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅವರ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ 'ಯಮನ ಸೋಲು'ನಲ್ಲಿಯ ವಿಡಂಬನೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ದೇಹ-ಆತ್ಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತರ್ಕ, ನಶ್ವರ-ಶಾಶ್ವತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರಿವು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಮೃತ್ಯುವನ್ನ ಸೋಲಿಸಬಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು-ಶಕ್ತಿ 'ಪ್ರೇಮ'. ಜೀವನ್ಮರಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರಬಹುದಾದ ಅಂತರವನ್ನ ಕತ್ತರಿಸಿ ಪ್ರೇಮವು ಎರಡನ್ನೂ ಬೆರೆಸಿ-ಬೆಸೆದು ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲದ ಬರೀ ಪ್ರೇಮ ತುಂಬಿದ ಒಂದು ನಿರ್ವಲಯ ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಾವ.

'ಸಂಜೀವನಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಿಂದಲೂ ಮುಂದುವರಿದ ಮೃತ್ಯು-ಅಮರತ್ವದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಇದೆ. ಜನಮೇಜಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ತರುಣಿಯ ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲಿ ದೇವಯಾನಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ತರ್ಕ ಶುದ್ಧತೆಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೌರಾಣಿಕ ಸತ್ಯಗಳ ಶೋಧನೆಗೇನೂ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನಿಗೂಢಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿ ಗಮ್ಯವಾದುದೇ ಮಾನ್ಯ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ವಿಡಂಬನೆಗೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸ ಹೊರಟು ಮೂಲಕತೆಗಳ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಿದರು. ಇವರಿಗೆ "ಮುಪ್ಪು ಯೌವನಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಶಾಪ ಉಃಶಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ತಟ್ಟನೆ ಬದಲಾಗುವುದು, ಯಮನೊಂದಿಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿ ಮಾತ ನಾಡುವುದು. ಈ ತೆರನಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಷಯ ಮಾತ್ರ ಪಾಪ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮರತೇ ಹೋಯಿತು...."[೧] ಎಂದು ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಈ ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಡ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಿಥ್ ಅನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆ, ವಿಡಂಬನೆಯ ಕಾರಣಗಳೇ ಬೇರೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೀಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಬೇರಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಚಿಂತನೆ ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಚಿಂತನೆ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವುಕತೆ ತೋರಿಲ್ಲ.

ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

---

೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೭೭-೭೮

ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗಲೇ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಅವರೇ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಹೊಯ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು.

ಅವರು ವಿದೇಶದಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮಷಶೀತ ಜ್ವರದ ಬಾಧೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಸಂಬಂಧಿಗಳ ಭರ್ತ್ಸನೆ, ಅಪಹಾಸ್ಯಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗೂ ತುಂಬ ವ್ಯಥಿತರಾಗಿದ್ದ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯವೂ ಸೇರಿ ಅವಮಾನದಿಂದ ನಿತ್ಯ ಒದಗುತ್ತಿರುವ ಸಾವಿಗಿಂತ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸಾವನ್ನ ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಆಲೋಚನೆ. ಅಪಥ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.... ನಿದ್ರೆಯೋ...ಅರೆಪ್ರಜ್ಞಾವಸ್ಥೆಯೋ ಆದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ....ಆಗ ಯಮದೂತರು ಬಂದು ಕರೆದರೆ, 'ಬರುವುದಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಮಾತಿಗೆ ತಪ್ಪುವಂತಿಲ್ಲ. ಬರಲೇಬೇಕೆಂಬ ಯಮದೂತರ ಒತ್ತಾಯ, ಎಳೆದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಎಚ್ಚರವಾದಾಗ ಸ್ವಪ್ನ ಕಂಡೆನೆಂಬ ಅರಿವು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಎಳೆದಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಕೋತಿ, ಅವರ ಮೇಲು ಹೊದಿಕೆಯನ್ನು. "ಸಾಯುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲ ಸಲ, ಇದೇ ಕೊನೆಯ ಸಲ...."[೧] ಎನ್ನುತ್ತ, ಸಾವು ಮತ್ತು ಸಾಯಬೇಕೆಂಬ ಸ್ವಯಾಪೇಕ್ಷೆಗೂ ಧೈರ್ಯ ಬೇಕೆಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಯಮದೂತರು, ಮಂಗಗಳು ಎನ್ನಿಸಿದ್ದರ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಅರ್ಥವಾದಾಗ ಬದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ "....ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಲ್ಲ, ಯಾವುದೂ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಯಾವುದೂ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಇಡಿಯ ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಕಾರಣಮಾಲೆಯಾಗುವುದು...."[೨] ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. 'ಆತ್ಮ ಅವಿನಾಶ' ಎಂಬ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕ ಜ್ಞಾನದ ಆಚೆಗೆ 'ಸಾವು' ಎಂಬುದರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಣದ ವಿಚಾರ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಲುವಾಗಿ ಮರಣ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಬುದ್ಧಿ ಮುಖ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಮರಣವನ್ನ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಹೊಣೆಗೇಡಿತನ!

'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು'ನ ರಾಯರು ತಾವು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿ ಇತರರನ್ನು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಿದರು. ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದೆ. ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಕ್ಕಾಗಿ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳು, ಶಿಕ್ಷೆಗೊಳಗಾದ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಮಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇದ್ದರೂ ನೇರವಾಗಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ "ನನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಡ....." ಎಂದು ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡ (ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳನ್ನುಳಿದು) 'ನಾನು ಸಾಯುವುದಿಲ್ಲ, ಸಾಯಲಾರೆ' ಎಂದು ಗೋಳಿಡುತ್ತಾರೆ. 'ಮರಣ'ದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ವಯಸ್ಸಿನ ತಿಳಿವಿನದ್ದಲ್ಲ-ಅದು ವಿವೇಚನೆಗೆ ತೋರಿದಂಥದ್ದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ "ಸಾವು

---

೧. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೧೯೭
೨. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೧೯೭

ನಿನಗೂ ಬೇಕು. ನನಗೂ ಬೇಕು, ಆ ಸುಖ, ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟು ಸಾಯೋ ಸುಖ ನನಗೂ ಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಯುವತಿಯೇ ಬುದ್ಧಿವಂತೆ.

ತಾನು ಇಲ್ಲವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತರುವ ಮರಣವು ಸಂಜೀವನಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ದೇವಯಾನಿ ಇದ್ದಾಳೆ. ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ಮರಣವು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆದಿ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತು. 'ಮನುಷ್ಯತ್ವ'ಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾಲ. ಅವರಿಗೆ ಮರಣ ಕೊನೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಅದು ಕೊನೆಯಲ್ಲ "...ಕಾಮ ಮತ್ತು ಕಾಮೇಂದ್ರಿಯ ಇವು 'ಜೀವನ ಜನ್ಮ'ದ ಸಮವಾಯಿ-ಅಸಮವಾಯಿ ಕಾರಣಗಳಂತಿವೆ..... ಪ್ರಾಣಿಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ನಿಸರ್ಗದ ಅಧೀನದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಜನ ಪರವಾಗಿವೆ. ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಮಾನವ ಪ್ರಾಣಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಸಾಧನಗಳನ್ನು 'ಸಾಧ್ಯ'ಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು...."[೧] ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಅವನಿಗೆ ಮರಣದ ಭಯ. ಇದನ್ನು 'ಸಂಜೀವನೀ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಿದರೆ, ಸರಿಯಾಗಿ ಮರಣದ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದರೆ ಅದರ ಭಯ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾ, ಕೇವಲ ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಂಥ ಅರಿಷಡ್ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ 'ಪುರಂದರದಾಸ'ನಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆಯಲ್ಲ, ನಿಜವಾದ ಮೋಕ್ಷ ಎಂದರೆ 'ಮರಣದ ಭೀತಿಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು' ಅದೇ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾದ್ದು ಕೂಡ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಯುವಕರಿಗೆ ಕಾಲು ತೊಡರಾಗುವ ವೃದ್ಧರನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದೂ ಮರಣದ ಪರಿಹಾರದಿಂದಲೇ. 'ಶತಾಯ ಗತಾಯ'ದಲ್ಲಿಯ ಚರ್ಚೆ, ಅವರ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು-ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ'ದ ಗೌತಮನ ಸಾವು.....'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ' ಇತ್ಯಾದಿ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೋಕ್ಷಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅಜ್ಞಾನ. ಜೀವನದ ಕಡೆಗೆ ಮುಖ ಮಾಡುವುದೇ ಮುಖ್ಯ.... "ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆ, ಅಣಕು, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಕಠೋರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ಇಲ್ಲ...."[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾ ನರಜನ್ಮವೆನ್ನುವುದು ದೊಡ್ಡ ಭಾಗ್ಯ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ದ ಹಿಂದಿನ ಮುಕ್ತಾಯದ ಛಾಯೆ, 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು'ದಲ್ಲಿಯ ಲೇಖಿನ ಸಂನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಗತಿಯನ್ನ ಗುರುತಿಸದ ನಿರಾಶೆ, ಲೋಕ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾವು, ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಒದಗಿದ ಮರಣ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ-ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸತ್ತು ಹುಟ್ಟುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸುಖ ಬಯಸುವ ಸಂಕುಚಿತತೆಯಾಗಲೀ, ಬದುಕಿನ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಅಂಜಿ

---

೧. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೬೫
೨. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೨೪

ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ವೈರಾಗ್ಯ ಬಯಸುವವರಾಗಲೀ ಇಬ್ಬರೂ 'ಅ-ಸಾಮಾಜಿಕರು', ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿಯ ಮಾನವನು ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಸಾವು ಅವರಿಗೊಂದು ಕಾಡುವ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಅದು ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಆದಿ ಮತ್ತು ಭೀತಿ ರಹಿತವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನ ತಂದುಕೊಡುವ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಕಾಲ'ದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಶಾಶ್ವತ ಸುಖದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು 'ಪಂಡಿತ'ರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುವ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಸುಖವನ್ನ ಕಾಲಮಾನದಿಂದ ಅಳೆಯುವ ತರ್ಕ, ಮಾನವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದ, ಕಾಲವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಅಂದರೆ ಸಾವಿನ ಅನಂತರದ 'ಸುಖ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಅಪ್ರಿಯ. 'ಇಹ'ವನ್ನ ದೂರೀಕರಿಸಿ 'ಪರ'ದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡುವವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅನಗತ್ಯ. ಜೀವನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವೈಶಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಾಲಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳ ಕಾಲಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ.

'ಕಾಲ'ದ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಅವರು ಅದ್ವೈತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ 'ನೀತಿ'ಯ ಆಧಾರವಿಟ್ಟು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಅವರಿಗೆ ಸಾವಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿರುವುದೂ ಕೂಡ. ಸಾವಿತ್ರೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಮನೊಂದಿಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುವ 'ಅಂತರ್ಮುಖಿ ಪುರುಷ' ಆತ್ಮದ ಜನ್ಮ ತಾಳುತ್ತ ಆತ್ಮಜನು ತಾನೆನಿಸುವುದು, ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಒಳನೋಟ ಇರುವುದೇ ದೇಹ-ಜೀವಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ-ಗರ್ಭ ಕುರಿತಂತೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ದೇಹ'ವು ಕಾಲವನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜೀವವು ಆತ್ಮವನ್ನು. ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಈ ಆತ್ಮವು ಆಕೆಯ ಗರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ತೊಡಗಿಸುವ ಅನಿವಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ. ಕಾಲಯಮನೂ ಕೂಡ 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯ ಮಾಯಾಜಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಸಿಗಲಾರೆ ಎನ್ನುವುದರ ಹಿಂದೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಕಾಲ-ಆತ್ಮಗಳ ತೊಡಗಿಸುವಿಕೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ತಿರುಳಿದೆ.

'ಕಾಲ'ದ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರಿವಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಿ ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವು ಇದ್ದುದರಿಂದಾಗಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಸಡಗರದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೀಮಿತಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ತಾವು ಆಯ್ದ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಜೀವನದ ಅನುಭವಗಳನ್ನ ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಶಕ್ಯವಾದಂತಿಲ್ಲ.

ಬದುಕಿನ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಅವರು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ "ನನ್ನ ಜೀವನದ ಪುರುಷಾರ್ಥವೆಂದರೆ ನೌಕರಿ ಹುಡುಕುವುದು. ಮಾನ ಕಳೆದರೂ ಸರಿ.... ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ

ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಅವಮಾನದ ಪರಮಾವಧಿ" ಎನ್ನುವಾಗ ಅವರೆದುರಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಕಟು ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಆದರೆ ಧರ್ಮ-ಅರ್ಥ-ಕಾಮ-ಮೋಕ್ಷಗಳೆಂಬ ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಶೋಧಿಸಿ - ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಬದುಕು-ಕೃತಿಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ತನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗದ, ಧರ್ಮ ಎಂಬುದು ಸ್ವಾರ್ಥದ ಆಚೆಗೆ ಉಳಿಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದರ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅರ್ಥ' ಸಂಚಯ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ನಂಬಿಕೆ, ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಬರುವ ಛಲವಿದ್ದವರು. ಅವರೇ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡರಿಸಿದಂತೆ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಯೇ ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯತೆ ತರಲು ಸಾಧನ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದೂ ತಮ್ಮ ಸಲುವಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಯೇ ಪರಮ ಗುರಿ ಅಂದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ನೆಲ-ಜನ-ಭಾಷೆಗೆ ದುಡಿಯುವುದಷ್ಟೇ ಧರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೊಸದನ್ನು ಕೊಡುವ, ಲೋಕ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನ. ಇಂಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯ ಬದುಕನ್ನು ತರುವುದು ಎಷ್ಟು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದಾದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬರಹ-ಬದುಕು ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಚಿಂತನೆಗಳೇ ಮೆರೆದವು.

ಈಗಾಗಲೇ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ಇವರಲ್ಲಿ 'ಕಾಮ'ವೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಆದರ್ಶ. ಎಲ್ಲೂ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯದಂಥ ಅಂಶಗಳು ಬರುವುದೇ ಅಪರೂಪ.

"....ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಮವೆಂಬ ಶಕ್ತಿ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ಇದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಯು.... ಸರ್ವಾಂಗ ಎನ್ನುವೆ.... ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ನಾನು ಸರ್ವಾಂಗ ಶಕ್ತಿಯಾಗುವೆ.... ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಕಾಮ, ಅವನೇ ಕಾಮ-ಒಂದೇ ಕಾಮ.... ಅಂಗ ಸಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗದಿಂದ ವಿಶ್ವ ಸಂಭೋಗಿಯಾಗುವೆ. ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಜನರ ಸಂಘಟಿತ ಶಕ್ತಿಯಾಗುವೆ...."[೧] ಎನ್ನುತ್ತಾ, ಮನ್ಮಥನ ಮೂಲಕವೂ ಲೋಕಹಿತದಂಥ ಜೀವಪರವಾದ ಚಿಂತನೆಯತ್ತ ನೋಟ ಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯಂಥ ಮುಗ್ಧ-ಶುದ್ಧ ಪ್ರಕೃತಿಯವರಿಂದ ಮಾತ್ರ ವಿಷಯ ಲೋಲುಪರೂ ಲಂಪಟರೂ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ಭ್ರಷ್ಟರೂ ಆಕ್ರಮಿಸಿರುವ ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಮೋಕ್ಷ, ಸುಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಯವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಮರಾಜ್ಯ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ನಿಲುವು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಉಳ್ಳ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಯೂ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದೆ ಅವರ ಮೋಕ್ಷ ಚಿಂತನೆ. ಸ್ವಂತಕ್ಕೆ ಮೋಕ್ಷ ಬಯಸುವ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಚಿಂತನೆಯತ್ತ ಮುಖ ಹಾಕಿದವರಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಾಧನೆಗಿಂತ ಸಮಾಜ-ದೇಶ ಎಂಬ ಕಾಳಜಿಯೇ ಅಧಿಕ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ

---

೧. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೫೦

ಅವರ ಮಾಗಿದ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಅವರಿಗೆ ಪುರುಷಾರ್ಥವು ಸ್ವಹಿತ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಮಾತೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜ ಜೀವಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು "....ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಆ ಶಕ್ತಿಯ ಸಫಲತೆ ವಿಫಲತೆಗಳಿಗಾಗಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕವಿಗಳೂ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಈ 'ಕಾಮ'ವನ್ನು 'ಪ್ರೇಮ'ವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ....ಕಾಮವು ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಒದಗಿಸಿದ್ದರು..... ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರೇಮವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮರೆತಿದ್ದರು....ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಪ್ರೇಮ'ವನ್ನೂ 'ಕಾಮ' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪು...."[೧] ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ ಅವರ ಅನಾದಿ-ಅನಂತ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ.

'ರಂಗಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಯುಗಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಂದು ಕಾಮ-ಲೋಭ-ಮದ-ಮೋಹ-ಮತ್ಸರಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾದ ಮಹಾಭಾರತದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕಾಲ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಲೇಖಕರು ಇಲ್ಲೂ ಮನುಷ್ಯ ಪುರುಷಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹೋರಾಟ ಕೂಡಾ, ಅದು ಅಂದೂ-ಇಂದೂ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಹರಹರ ಮಹಾದೇವ' ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಮನ್ಮಥ' ಕಾಮದ ಸಂಕೇತ. ಅರ್ಥಾತ್ ಅವನು 'ಆಸೆ'ಯ ಪ್ರತಿರೂಪ. ಆ ಆಸೆ ಕೂಡ ಲೋಕಹಿತದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಮನ್ಮಥ 'ಅನಂಗ'ನಾಗುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಒದಗಿದಾಗ ಆತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಂದು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲೇ ಅವರ ಯಶಸ್ಸು-ಸೋಲುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೀಮಿತಗಳೂ ಇವೆ.

ಲಂಚ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ'ನ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಮನುಷ್ಯನ ಒಳ್ಳೆಯತನ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವ ಸಹಜ ಆಸೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ, 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ವಿವರಣೆಯ ಆಚೆಗೆ ಇದೇ ನಾಟಕ ಜೀವನ್ಮರಣಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹಾಗೂ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮಹತ್ತಿನ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸೆ-ಸ್ವಾರ್ಥಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಕಾಡುವ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆ ಯಾವ ಪರಿಹಾರದಿಂದಲೂ ಶಮನವಾಗದ ರೀತಿಯ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ

---

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ, ಭಾಗ-೨ : 'ಹರಹರ ಮಹಾದೇವ' ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು ೧೯೬೭, ಪುಟ ೧೦೪

ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಡುತ್ತಲೇ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೇರುಗಳಲ್ಲೇ ಇರುವ ಉತ್ತಮಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಲಾಗದೆ, ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು ಹೇಗೆ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನ ಅಂತಃಸ್ಸಾಕ್ಷಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಗೊತ್ತುಮಾಡುವ ದೊಡ್ಡ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ 'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು'ನಲ್ಲಿ.

ಲಂಚದಂಥ ವಿಷಯದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮಾನವನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಹೀನನಾದರೆ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಪತನ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪ್ರಾಣಿ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಘರ್ಷ ತರುವ ಹಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ.

"ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಗತಿಯ ಮುನ್ನಡೆಯ ನಾಟಕ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಸಮಾಜದ ನಾಯಕರು, ಯುವ ಜನಾಂಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಿಡಿಸುತ್ತ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಸರಳ, ರಂಜನೀಯ ಅನ್ನಿಸುವ 'ತೇಲಿಸೋ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವನತಿಯೇ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಅಶಕ್ತತೆಯ ಮೂಲ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಿದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಿನಾಶದತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರದ ಜತೆಗೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯನಿಂದಲೇ ಎಂಬ ನಿಲುವು. ಮತ್ತು ಆತ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಉಳಿದುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ದರ್ಪಣವಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು, ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಸಹ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಮಾತಾಡುತ್ತ - ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಇದ್ದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯದತ್ತ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿ ಹೊರಳುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಿಯತೆ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಇಲ್ಲವಾದವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ನವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ-ಇಚ್ಛೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ, ಭಾವುಕತೆಗೆ, ಶಾಶ್ವತ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೆ, ಸ್ಥಾನವೇ ಇಲ್ಲದ ವಾತಾವರಣ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರೂರಿತು ಅವರಲ್ಲಿ. ಕತ್ತಿ ಹಿರಿದ ಕಲ್ಕಿಯೊಬ್ಬ ಉದಿಸಿ ಇವರ ತಲೆಗಳನ್ನು ಚೆಂಡಾಡಬಾರದೇ ಎಂದು ಹಾತೊರೆದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದ ಮನಸ್ಸು, ವಿಕೃತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿಸಿ 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯಂಥ ಕೃತಿ ಕೊಟ್ಟ ಮನಸ್ಸು ಅದೇಕೋ ಕೋಮಲವಾದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎರವಾಯಿತು. ಆ ಮನಸ್ಸು ಈ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲವೂ ಕುಸಿದು ಕರಗಿದೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಗಳು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿವೆ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ ಕನಸುಗಳು ಭಯಂಕರವಾಗುತ್ತವೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿತ್ತು. ತನ್ನ ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನದ ಬವಣೆಯ ನಡುವೆಯೂ ತನ್ನ ಸಮಾಜ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಸುಂದರವಾದ ಕನಸು ಕಂಡ ಮನಸ್ಸು ಕ್ರಮೇಣ ಖಿನ್ನವಾಯಿತು; ನಿರಾಸಕ್ತವಾಯಿತು. ಏನೂ ಸುಧಾರಿಸದ,

ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ ಇರುವ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಾಶೆಯೊಂದೇ ಉಳಿಯಿತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಸುಖ ಸ್ವಾರ್ಥಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ವಿನಾಶಕಾರಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಮುಂಗಾಣದ ಯುವಕರು ವಿನಾಶದತ್ತ ಧಾವಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ, ಇಂಥ ಯುವಕರಲ್ಲಿ ಜಾತಿ-ವರ್ಗಗಳ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿಸಿ ಬಿತ್ತುತ್ತ ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಾಧಿಸುವವರು ಅಧಿಕಾರ ಲಾಲಸೆಯ ಭ್ರಷ್ಟ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆಂಬ ನಿಲುವು ಶ್ರೀರಂಗರದು.

ಪ್ರೀತಿ, ಸ್ನೇಹ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾದ ಒಂದು ಭಾವ ನಿರ್ಭರ, ನಿಷ್ಠುರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗೆಗೂ ನಂಬಿಕೆ ಕುಸಿಯಿತು.

ನಿರ್ವಹಣೆ

ಬರಹಗಾರ ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಹೇಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಸೂಕ್ತ ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾವು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ಸಂಗತಿ ಎಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ತೀವ್ರತೆ, ಪರಿಣಾಮಗಳು ನಿರೀಕ್ಷೆಯಷ್ಟು ಸಫಲವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು.

ತಾನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಯೋಚಿಸಿ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು, ಅದು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡಿದೆ, ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ವಿಧಾನಗಳು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ:

(ಅ) ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಅವರ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು. ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಜತೆಗಿಟ್ಟು, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆನ್ನಬಹುದು. ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹೆಣೆಯುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅರ್ಥ-ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡುವ ಸ್ವಭಾವ. ಅವರ 'ರಂಗಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ "ಮಹಾಭಾರತದ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಕಾಲಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ"[೧] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಆದ್ಯರು.

೧. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೩೭೩

ಕೈಲಾಸಂ-ಶ್ರೀರಂಗರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಾಚೀನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅರ್ವಾಚೀನದ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಆಮೂರರು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ".....ಮಹತಿ ಅಥವಾ ಘನತೆಯ ಶೋಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಕೈಲಾಸಂ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಭಾವಾವೇಶದ ಏಕಾಯಾಮ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಆದ್ಯರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಥೆಗಳ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕಳೆದು ಸೀಮಿತ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿದರು"[೧] ಎನ್ನುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ".....ಪೌರಾಣಿಕ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಜೀವನದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರಾದರು...."[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಶೋಧಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಮೌಢ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯವು, ಇಂದಿಗೂ ಅಂದಿನಂತೆಯೇ ಇವೆ, ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡಾ ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. 'ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ'ದಲ್ಲಿ ಗೌತಮ, ಅಹಲ್ಯಾ, ರಾಮರ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಧುನಿಕವಾದವು. ಇಲ್ಲಿ ಗೌತಮ ಬೇಡೆಂದರೂ ಬಾಳುವ ಮುಪ್ಪಿನ ಸಂಕೇತ. ರಾಮ ಪ್ರಗತಿಯ-ಯುವಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತ. ಅಹಲ್ಯೆ 'ಕಲ್ಲು-ಎಂದೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸಾಯಲಾರದ, ಸಾಯಿಸಲಾಗದ ಕಲ್ಲು....' ಹೀಗೆ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ.

'ಸುರಾಸುರ ಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ದೇವಲೋಕದ ಸೋಮರಸವನ್ನ (ಸುರೆಯನ್ನ) ಮಾನವರು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೋಲಾಹಲ.... 'ಪ್ರಹಸನ'ದ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ. 'ರಾಮರಾಜ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರುಗಳು ಆಡಳಿತ-ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಗುದ್ದಾಟ ಮತ್ತು ಬೇಕಾದವರು, ನೆಂಟರುಗಳಿಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಹಂಚುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಏಕಾಂಕಗಳ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಇಂಥ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

(ಆ) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು, ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧಾನ. ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಂದು-ಇಂದು ಒಂದೇ, ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲ, ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ಹಲವು ಏಕಾಂಕಗಳು, ನಾಟಕಗಳು ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಹಾಗೇ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ-ಅರ್ವಾಚೀನಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ವಾದ ಮಂಡನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದರು.

೧. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೩೨೨
೨. ಅದೇ.

'ಶಬ್ದಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ' ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಾಗ್ವಾದದ ತಿರುಳೂ ಅದೇ ಆಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಹೇಗೆ ಬಂದರೂ ಭೂಮಿ ಗುಂಡಗಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇದ್ದಲ್ಲಿಗೇ ಬರುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ನಿಲುವು. ಇದನ್ನೇ ಅವರ 'ಶತಾಯ ಗತಾಯ' ನಾಟಕದ ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಂಬಿ ಬದುಕಿದ ವೃದ್ಧ ತಿರುಮಲರಾಯ ಮತ್ತು ಆಕ್ರಾಂತ ತರುಣ ರಾಮಸಿಂಗರ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇದ್ದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಾಳಿತನ, ತರ್ಕ ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದವು. ನಾಟಕಕಾರ-ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾಗಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಒಂದೇ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ?'ಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು 'ತೇಲಿಸೋ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ' ನಾಟಕದ ಆಕೆ, ಯುವಕ ಮತ್ತಿತರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಇದೇ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ. 'ಪುರುಷ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವು ಆನುವಂಶಿಕ ಎಂಬಂತೆ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ ಹಿರಿಯರು ದೇಶಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ತರಲಾರರು ಎನ್ನಿಸಿದೆ. ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಭರವಸೆ ತಾಳಬಹುದೇ ಎಂದು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರದಿಂದ ತಮ್ಮ ನಡೆ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೂ, ವಿಚಾರವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಯಥಾ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಯುವಕರು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಂಚಕರಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ಹಿರಿಯರದು ಸ್ವಾರ್ಥವಾದರೆ, ತರುಣರದು ಬರೀ ವಂಚನೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಇವರನ್ನು ಬತ್ತಲೆ ಮಾಡಲೆಂದೇ 'ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

(ಇ) ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಲ್ಲದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಬದಲಾಗುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅವರು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ವಿಧಾನ. 'ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ'ಯ ಡಾಕ್ಟರ್, ಮುಂದಾಳುವಿನ ಬೆಂಬಲಿಗ, ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಇವರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (ಮುಂದಾಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸತ್ತೇ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ.) ಬೆಂಬಲಿಗ ಅವನ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ! ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ "ಸಣ್ಣವರೆಂದು ತಿಳಿದೂ ಇಂಥವರನ್ನು ದೊಡ್ಡವರೆಂದು ಮಾಡುವ" ತಮ್ಮ ರೀತಿಯನ್ನೇ ಸಂಕೋಚದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಒಲಿವ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತಾರದೋ ಮಡದಿ ಆದಾಗಿನ ಅಳಲು, ಆಸ್ತಿಯ ಆಸೆ, ಪ್ರೀತಿ-ಸಂಗಗಳ ಹಂಬಲ ಮತ್ತು ತಾನೊಬ್ಬ ಜಾರಪುತ್ರನೆಂಬ ಅರಿವು ಇಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯುಳ್ಳ ಪಾತ್ರ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು-ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಇಂಥ ಹಲವು ಏಕಾಂಕಗಳು, ನಾಟಕಗಳೂ ಬಂದಿವೆ.

'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಲಿಝಂ' ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವೆಂಕ- "ಯಾವ ರಾಕ್ಷಸನೂ ಅಲ್ಲೊ! ದಮ್ಮಾಕ್ರಸಿ! ಕೂಲಿಗಾಗಿ ತೇಕುವ ಬಡವರು". ನೌಕರಿಗಾಗಿ ತೇಕುವ ತರುಣರು, ಸಾಯದ್ದಕ್ಕೆ ತೇಕುವ ಮುದುಕರು ಇಂತಹರ ರೋಗಕ್ಕೆ ದಮ್ಮು-ದಮ್ಮಾಕ್ರಸಿ ಅಂತ ಹೆಸರು...."[೧]

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ, ಭಾಗ-೨ : 'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಲಿಝಂ', ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೮೦

"ಕಾಲಾನುಸಾರ ಶ್ರಾದ್ಧದ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರಿಕೆ. ಇಂದು ಸಾಮ್ಯವಾದದ ಕಾಲ - ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಶ್ರಾದ್ಧವೂ ಸೋಶಲಿಸ್ಟ್ ಶ್ರಾದ್ಧವಾಯಿತು. ಎಂದರೆ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಶ್ರಾದ್ಧ...."[೧] ಎನ್ನುತ್ತ ಸತ್ತವರಿಗಾಗಿ ಪಿಂಡದ ಬದಲು ಅದು ಬದುಕಿದವರಿಗಾಗಿ ಎಂದರೆ, 'ಕೂಳಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ತವರಿಗೆ' ಸಂದಾಯ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

(ಈ) ನೇರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದೂ ಹೆಚ್ಚು. 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಶ್ಯಾಮ, ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಪಾತ್ರ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ನೇರವಾಗಿ ತಾವೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ವಸ್ತು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಬೇಕೆಂಬುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ, ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳು ಅವರಿಗೆ ನಗಣ್ಯ. ನೇರವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡವು. ಅನಂತರವೂ ನೇರವಾದ ನಿರೂಪಣೆ ಇದ್ದರೂ ಎಲ್ಲರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆನ್ನಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೊಂದು ಮಿತಿ ತಂತಾನೇ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ.

'ದೀಪೋತ್ಸವ' ಏಕಾಂಕದ ವೆಂಕಪ್ಪನ ೨-೩ ಪುಟಗಳ ಭಾಷಣವೋ ಎಂಬಂಥ ಮಾತುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇಡೀ ಜೀವನದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಇದೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಲೇಖಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತಾಡುವುದುಂಟು. 'ಶುದ್ಧಿ ಸಪ್ತಾಹ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೀಳಪ್ಪ, ಕೋಣಪ್ಪ, ಮಾಣಪ್ಪ, ಜಾಣಪ್ಪಗಳನ್ನು ತರುವಾಗ ಜಾಣಪ್ಪನ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಡಿಸುವ ಮಾತೆಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಪದೇ ಪದೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಇವರು 'ಉತ್ತರ-ರಂಗ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಾಗಿ ತಾವೇ ಬಂದು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. "ನಿಮ್ಮಂಥ ಮಾಲಕರು ಇವರಂಥ ನಟರು-ನಿಮ್ಮ ಕಾಟ ತಪ್ಪಿತು ಅಂದ್ರೆ ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕ ಬರೀಲೇಬೇಕು"[೨] ಎನ್ನುವ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಚರಮವಾಕ್ಯ ಕೇವಲ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮಾಲೀಕ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸ ಹೊರಟ 'ನಟ'ರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಕೋಪವನ್ನ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಹ ನಟ-ನಟಿಯರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೇ ಆಧಾರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೇಡಿಕೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದು, ನಾಟಕಕಾರ ಅಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಷಾದಿಸಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಮಾಡುವ ತುರ್ತನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು.

(ಉ) ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಬೀರಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧಾನ.

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ, ಭಾಗ-೨ : 'ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಲಿಝಂ', ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೮೦
೨. ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ, ಭಾಗ-೨ : ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಉತ್ತರ-ರಂಗ, ಪುಟ ೪೩೮

'ತೇಲಿಸೊ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ 'ರಂಗ' ಇಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ. 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ೭೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಬೆಕೆಟ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೊಡುವುದನ್ನೇ ಅವರು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಲಿಯುವುದು ಬಹಳಷ್ಟಿದೆ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರ ಇದೆ. ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಇವು ಮತ್ತು ಇಂಥ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ.

ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ರೂಪಿತವಾದವು. ನಾಟಕವೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಂವಾದೇಚ್ಛೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಆತ್ಮಸಮರ್ಥನೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭ ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಿನ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚ, ಆ ಮೂಲಕ ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಏಕಾಕಿತನದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಜಟಿಲ-ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಗುದಮುರಿಗೆ ಹಾಕಿ ಕೂತಾಗ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಅವರ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯದೇ ತೊಡಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವರ ವಸ್ತುವಿನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೊಡ್ಡದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಅವರ ಮನೋಧರ್ಮ ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಾಟಿ. ಒಂದು ಸುಸ್ಥಿತಿಯ ಬಯಕೆ-ತುಡಿತ, ಹಾಗಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಿಡಿಮಿಡಿಯ ಹಿಂದೆ ತನ್ನ ನೆಲ-ಜನದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅದಮ್ಯವಾದ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು, ಅವರ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸುವ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಶುದ್ಧವಾದ ಬದುಕು, ನೀತಿ, ನೈರ್ಮಲ್ಯ, ಕಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ತನ್ನ ಅಳವಿನೊಳಗೇ ದೊರಕುವಂತಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟವಾದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಇದು ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಮನಸ್ಸೊಂದರ ಲಕ್ಷಣ, ಅದು ಕೈ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ತುಡಿತವೇ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮದ್ದು.

●

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪ

ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು

ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಿಂದ ನೆರವು ಪಡೆಯುತ್ತ ತನಗೆ ತಾನೇ ಪೂರ್ಣವಾಗುವ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ 'ಓದುವು'ದನ್ನು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಾದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ದೊಡ್ಡದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಅಂಥ ಮೌಲಿಕವೆಂಬ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಯಶಸ್ವಿ ಆಗುವ ಸಂಭವವೂ ಇದೆ.

ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ

ನಾಟಕವೊಂದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಿದ್ಧತೆ, ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ವರ್ಣ, ಚಲನೆ, ಧ್ವನಿ, ಅಭಿನಯ, ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಬೆಳಕು ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳ ಸರಿಯಾದ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕು. ತುಸು ತೊಡಕಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದು. ನಾಟಕವು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ, ಬೆಳೆಯುವುದೋ ಸೊರಗುವುದೋ ಎರಡೂ ಸಾಧ್ಯ. ನಿರ್ದೇಶಕನಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಕೂಡ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು (Production Script) ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ. ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಬೇಡವಾಗುವ ಅಥವಾ ಸರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವರ್ಜ್ಯ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಉದಾ: ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಶಕುಂತಳೆಯ ಮುಖವನ್ನ ಹೂವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಬರುವ ದುಂಬಿ, ಆಕೆಯ ಭಯ, ದುಷ್ಯಂತ ಅದನ್ನು ಸಾಯಿಸುವುದು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಸುಂದರವೇ. ಹೂವಿನಷ್ಟೇ ಎಳೆಯ-ಸುಂದರ ಮುಖದ ಶಕುಂತಳೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸೊಗಸು. ಆದರೆ ಇದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕ್ರಿಯೆಯಾದಾಗ ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮೂಡಬಹುದೇ - ಹಾಸ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯ ಇಲ್ಲವೇ.....ಈ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಅನೇಕ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ನೃತ್ಯದ

ಬಳಕೆ ಹೀಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ-ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ. ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟೇ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯವಾಗುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು, ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೇವಲ ರಂಗಕೃತಿಯೇ ಆಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೂ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡದೆ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಆಗದಿರಬಹುದು.

ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಅದು ರೂಪಾಂತರವೋ-ಭಾಷಾಂತರವೋ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣವೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಭಾಷಾಂತರ ಅಥವಾ ಅದನ್ನ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ-ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಅಗತ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿದಂತೆ ಪುನಾರಚಿಸಿ(!) ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಾಗ ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಒಳನೋಟಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಿತಿ-ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿರಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಈ 'ರಂಗಕೃತಿ'ಯ ನಿರ್ಮಾಣವೂ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವು ರಂಗಮಂದಿರದ ಅನುಕೂಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವಿಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಮತ್ತಿತರ ಪರಿಕರಗಳ ಸಹಕಾರದ ಜೊತೆ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗೇ ಅಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸು ಅಥವಾ ಸೋಲು ಎರಡನ್ನೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಅಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಅದನ್ನು ಓದಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ್ಮಾನ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಇತಿಮಿತಿಗಳು ಇರುತ್ತ ವಾದ್ದರಿಂದ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ಸಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಓದಿಗೆ ನಿಲುಕುವುದಕ್ಕಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನ ರಂಗಕೃತಿ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಡಬಹುದು.

ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕೈಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ರೀತಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗತೊಡಗಿದ ಈಚಿನ ೨-೩ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಕೃತಿ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಅಧಿಕವಾಯಿತು. ಯಶಸ್ಸಿನ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ತಾನೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಗೌರವ-ಅಥವಾ ಗೌಣವೇ ಆಗಿಸಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹೊಸ ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿಗಿಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವೊಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡ ತೊಡಗಿದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವರು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗಾಗೇ ನಾಟಕ ಬರೆದದ್ದಿದೆ. ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರಂಥವರು ನಾಟಕವನ್ನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಓದಬಲ್ಲವನು ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತಳೆದರು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಕೃತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ. ಅದೇ ಮಾನದಂಡ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೂ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳೂ ನಡೆದವು. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು :

- ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ
  ಉತ್ತಮವಾದ ಕೃತಿಯೇ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ.
- ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದೆಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ
  ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.
- ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಅದರ ಭಾಗಗಳು
  ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೇ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ.
- ಭಾವಗೀತೆಗೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಇದ್ದಂತೆ,
  ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ
  ಕೇವಲ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೂ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ
  ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದ್ದೂ ಆಗಿರಬಹುದು....''[೧] ಎಂಬ
  ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಗಿರಡ್ಡಿಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ-ಅದಕ್ಕದೇ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಸೃಜನಶೀಲವೂ ಆದ ಮಾಧ್ಯಮ, ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳ ಹಾಗೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪರಿಕರ ಎಂಬುದನ್ನ ನಾಟಕಕಾರ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋಗುವುದು ಮತ್ತು ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮ-ನಿರ್ದೇಶಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗಿಂತ, ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಬರಬಹುದಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳಿಗಿಂತ ತನ್ನ ಪದ ಪುಂಜಗಳ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಅಂತಿಮ ಎಂಬ ಕಠಿಣ ನಿರ್ಧಾರ ತಾಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಹಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗುಲಿನಿಂದ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಾಫಲ್ಯ-ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮೂಲಕೃತಿಯ ಹಾಗಿಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಕ್ರಮಣ' ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ವಸ್ತು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳ ಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ, ಇನ್ನೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶಾಲ ಮನೋಧರ್ಮದ ಅಭಾವ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಮೂಲಕೃತಿಗೆ ಲೋಪ ಬಂತೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ - ಧ್ವನಿ ಕೊಟ್ಟ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರು ಅಪರೂಪ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಇಂಥ

---

೧. **ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ :** ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ಪು. ೧೨೫

ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದ ಮೊದಲು ಅವರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾ-ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆಸಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬಂದರು. ಸ್ವತಃ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದೂ - ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತಮ್ಮೆದುರು ಇರುವ ರಂಗ ಸೌಲಭ್ಯ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಸೌಲಭ್ಯ, ನಟ ನಟಿಯರ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟೇ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಮಿತಿಯ ನಡುವೆಯೇ ವಿಕಸನಗೊಂಡವು. ಅವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸುವಾಗ ತಾನೇ ಮೊದಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬರೆಯುವ ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೇ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ತುಂಬಾ ಕಠಿಣವಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಅದೆಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 'ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು' ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು, ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿಯೂ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಒಳಗಾದರು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದ, ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕಟ್ಟು-ನಿಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿ, ಅನುನಯಿಸಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮುಂದಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರಿಟನ್ನಿನ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್‌ನ 'ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ಘೋಷಣೆ - ೧೯೫೦' ಎಂಬ ಲೇಖನದ ಪ್ರತಿ ತೋರಿಸಿ "......ನೋಡಿ, ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರನೂ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಮಾರ್ಪಾಟಿಗೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ......" ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಥಿಯೋಟ್ರೋ-ಡಿ ರೋಮಾ'ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ವಿಸ್ಕಾಂಟಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಓಲ್ಡ್ ಟೈಮ್ಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ನಾಟಕಕಾರ : "It is certainly an inventive production. Signor Visconti has in fact invented a new play, where major significant and quite crucial pieces of action are introduced, into a play by the director, with consultation with the author.... let me remind you that a play is not a public property. It belongs to the author...." ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಧೋರಣೆ, ತಿದ್ದಿ ಬರೆಯಲೊಪ್ಪದ ಬಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಕಂಸಿನಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಹ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಒಪ್ಪದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆನಂತರ ಆ ಕಾಠಿಣ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲ ಮಾರ್ಪಾಡಿಗೆ ಅನುಮತಿ ಇತ್ತದ್ದು, ಮತ್ತು ಅವರು 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಪ್ರಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧] ನಾಟಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಸೊತ್ತು, ಅವನದೇ ಅಂತಿಮ

೧. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಮನ - 'ಶಿಕ್ಷಕ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ಶ್ರೀರಂಗ' ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಪು. ೩೬ ಮತ್ತು ೩೭

ನಿರ್ಣಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಗಿಂತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ, ಅನೇಕರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದಲು ಸಿದ್ಧವಾದ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಕರಗಳ ಸಮರ್ಥ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅನೇಕ ಮಗ್ಗಲುಗಳು ದಕ್ಕಬಹುದೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಂಚ ಬೇರೆಯಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಬಂದರೆ 'ಅವರೇ ಬೇರೆ ನಾಟಕ ಬರೆದು ಆಡಲಿ' ಎಂಬ ಮಾತೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತು ಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಿನಿಂದ ನೋಡಬಹುದೆಂದು ಅನ್ನಿಸಿದಾಗ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಗೌರವ ಕೊಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನೇಕೆ ಅಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣಬೇಕು? ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ, ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ ಅನ್ನಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಮಾನದಂಡಗಳೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತ ಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗಿಬಿಡುವುದು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವ ಮಾನವೇ ಪರಮ ಗುರಿಯಾಗಿಬಿಡುವುದೂ ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ಒಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯವಿರಬೇಕು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಜಯರಾಯ-ಶಾಮರ ಪಾತ್ರ, ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಆಶಯ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇದೆ. ಇದನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಶ್ಯಾಮ ಹೇಳುವ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಅಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಕ್ರಾಕಾರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ತ್ರಿವರ್ಣ ಧ್ವಜದ ಬಿಳಿ-ಹಸಿರು-ಕೇಸರಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹಾಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದು (ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಬಿಳಿ, ಹೆಂಡತಿ, ಪತ್ರಕರ್ತ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಹಸಿರು, ಶ್ಯಾಮನಂಥಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇಸರಿ) ರೀತಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣ-ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಇದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಂಟಪದ ಬೆಂಕಿ-ಕಲ್ಲೇಟು ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗೂ ರೂಪಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಏಕೆ ಬಳಸಬಾರದು?

ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ಕೃತಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅರಳುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಮಾತಿನ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವ ಎಷ್ಟೋ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿಸಬಹುದಾದ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇವತ್ತು ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿವೆ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿ ಸಿನಿಮಾ ಆಗದೆ, ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿಕೊಡುವ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ತರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಬ್ದ ವಾಕ್ಯಗಳ ಮಿತಿಗೆ ಜೋತು ಬೀಳದೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ. ಒಂದು ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಬೆಸೆದು ಬೆಳೆವ-ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾನದಂಡದ ಆಚೆಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ-ಸಹಾನುಭೂತಿಯ-ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಹಾಗೆ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ಮೆಲುಕು ಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಒಂದು ನಿಗದಿತ ಅವಧಿಯ ಒಳಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಲಿಖಿತ ಅಕ್ಷರಗಳ ಮೂಲಕ ದಾಖಲೆಯಾದ ಹಾಗೆ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುತ್ತ - ಹಿಂದೆ-ಮುಂದೆ ಹಾಳೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಪುನಃ ಅದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಓದುತ್ತ ಆ ಸಮಯ ಕಳೆದ ಮೇಲೂ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಭಾಗ ಬೇಕೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತ ಹೀಗೆ ಇರುವ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಧ್ಯತೆ ನಾಟಕದ ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮ, ನಿಗದಿತ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ಸೇರಿ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳಾದ ಪ್ರಸಾಧನ, ಬೆಳಕು ವಿನ್ಯಾಸ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟಕಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೋ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ, ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಒಳನೋಟವನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಕೊಡಬಹುದಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸವಾಲುಗಳು ಅನೇಕ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಹಾಗೆ ತೆಪ್ಪಗೆ ಕೂರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣ ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಲು ಹೆಣಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯ - ಶಬ್ದ ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದಾಚೆಗೆ ಅದು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗ ಭಾಷೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ ನಿಜ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅದೇ ಅಲ್ಲ. ಮಾತಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಮೌನ, ಆ ಮೌನ ಕೊಡುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲವು. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತನ್ನ ಮಾತು-ಚಲನೆಯ ಮೂಲಕ ಜೀವ ಕೊಡುವ ಬಗೆ, ಉಳಿದ ಪರಿಕರಗಳ ಸಹಕಾರ ಮುಖ್ಯ. ಪದ ಪುಂಜಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಿ ಅದನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ವಿವರಿಸಿಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಿವರಣೆಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಜಾಳು ಜಾಳಾಗುವ, ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ನೂರು-ಸಾವಿರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅತಿ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ, ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲದ, ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ - ನಿರ್ದೇಶಕರ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಒಂದು 'ಸ್ಕೆಲಿಟನ್' ಇದ್ದರೇ ಒಳಿತು ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲದೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಥ Production Script ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗೇ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಈ ಒಪ್ಪಂದಗಳಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದ ಅತಿ ವಾಚಾಳಿತನದ ನಡುವೆಯೂ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು Production Script ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಓದುವಾಗಿನ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗಲೇ ಸಂವಹನ ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಸೊಪ್ಪು ಹಾಕಿದವರಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಬರೆದವರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಅವರು ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಭವಭೂತಿಯ ಹಾಗೇ ಇವರು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು, ನಾಟಕದ ಒಳಗೂ. ಮುಂಬಯಿಯ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು "......ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆಯೆ? ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ಎಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ; ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಕ್ಕ ನಾಟಕ ಆದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ....." ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ!

ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚಲನೆ, ಬೆಳಕು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಗೇ ಏಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗದೇ ಹೋದರೂ ರಂಗನಿಯಮದ ಕೆಲವು ಚೌಕಟ್ಟು ಮುರಿದೋ ಹೊಸದನ್ನ ರೂಢಿಸಿಯೊ ಮಾಡುವ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಅದರ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪರಿಣಾಮದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುವಷ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಿದರೂ ಸಾಕು. ರಂಗ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಆಗಿಲ್ಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಹೊಣೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೇಲೆಯೇ ಇದೆ.

"ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಡುವೆ ಗೊಂದಲ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಟಕಕಾರ ಅನೇಕ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಶೌಲ್ಯಗಳೊಡನೆ ಸಲ್ಲದ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಪಲ....[೧]ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆನ್ನುವ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರ ಮಾತು ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮದ್ದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದರ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ. "ಲೇಖಕನಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಧೇಯವಾಗಿರಬೇಕಾದ್ದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಲ್ಲ, ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ, ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿಸುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನುಭವದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶ ಪಡೆದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಾಗಿ ಹೋಗಿವೆ. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಚಿತ ರಿಯಾಯಿತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಅಪಾಯಕರ ಸ್ಥಿತಿ....."[೨] ಎನ್ನುವ ಗಿರಡ್ಡಿಯವರ ಮಾತನ್ನು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಅಚ್ಚಿನ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಶಾಶ್ವತಕ್ಕೇ ಜೋತು ಬಿದ್ದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವ, ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳದ, ಆಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ದಾರಿ ಹುಡುಕದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಿಯರಾರೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು, ಪು.ತಿ.ನ., ಕುವೆಂಪು ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗಮನ ಸೆಳೆದಿವೆ? ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿ ವಿನಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಇವನ್ನು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತೆ?[೩] ತುಘಲಕ್, ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಯೋಗ - ಸಾಹಿತ್ಯ

---

೧. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಪು. ೧೩೧

೨. ಅದೇ, ಪು. ೧೩೨

೩. ಈಚೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಯಶಸ್ವೀ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿದ್ದು ನಿರ್ದೇಶಕನೇ. ಆ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಯೂ ಆಗುತ್ತಿದೆ.

ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಎರಡನ್ನೂ ಪಾಲಿಸುವ ಪರಿಶ್ರಮ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಎದುರು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಿರುವ ಸವಾಲು ಓದುಗನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು. ಒಂದು ಸುಖ - ದುಃಖ - ಸಂತೋಷ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿ ಸಾಮೂಹಿಕಗೊಳಿಸಲೂ ಬಹುದು. ಇದು ಅವನವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಯಮಗಳ ಹಿಡಿತದ ಒಳಗೇ ಆದರೆ, ಓದುವಾಗಿನ ಅನುಭವ ಹಾಗಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತರಬಹುದಾದ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸದೇ ಬೇಸರ ತರಲೂಬಹುದು. ಕತೆ - ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿರುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಉಲ್ಲಾಸದ ಓದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರ ಬಹುದು. ಮತ್ತೆ ಬೇಕೆಂದಾಗ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನೆನಪಿನ ಖಜಾನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಡಗದೇ ಹೋದರೆ....

ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಕೃತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಸ್ಥಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವ ತತ್ತ್ವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುತ್ತೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಗಳಾದರೂ ಒಂದರಿಂದ ಒಂದು ಭಿನ್ನ. ನಾಟಕಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವನಾಗಿದ್ದರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದ ಒಲವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಕಲೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇರದು. ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಸಾವಿಷ್ಕಾರದ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ನಿಷ್ಠುರವಾದ ನಿಯಮಗಳ ಪಾಲನೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕಾಳಜಿ ಮತ್ತು "ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಇಟ್ಟಾದ ನಂತರ ಬರೆದವನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ತಾನು ಪೋಣಿಸಿದ ಪದಮಾಲೆ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡಾಗ ಏನೇನು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರೀತು ಎಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾ ಕೂರಬಹುದೇ ಹೊರತು ಆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಂತರವೂ ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪದಗುಚ್ಛ ಮಾತಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ....."[೧] ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನ ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಉದಹರಿಸುತ್ತ ಹೇಳುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಗೌರವ, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, ಶಾಶ್ವತಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ ಅನುಭವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಇವು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಂತೂ ಅದು ಒಂದು ಸಾಧನ ಮಾತ್ರ. ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಯ್ದ ಭಾಷೆ ಅದರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು

೧. ನಾಟಕ - ರಂಗಕೃತಿ : ಪ್ರಸನ್ನ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ಭಾಷೆ, ಪುಟ-೭

ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ ದಿನಗಳಿಗೆ ಅದೇ ವಿಶೇಷವಿತ್ತು. ಪ್ರಯೋಗ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಕಾವ್ಯ, ಗುಣ, ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿ ಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದು ಆ ಕೂಡಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ - ನೇರ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಒಗ್ಗಬೇಕು ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಸಾಲು ಮಾತಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಇತರ ಅಂಗಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವೇ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ಮೌನಕ್ಕೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವೇ ಇದೆ. ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ಅನೇಕ ಎಚ್ಚರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನೋಡಿ. ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನೆದುರಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಇತರ ಸಂವಹನ ವಿಧಾನಗಳ ಮಿತಿ ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೌನ - ಅಭಿನಯದ ಮಾತಿಗೆ ಬಂದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ, ಬಯಲುಗಳಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಅಂತರ ಗಮನಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಮಾತು-ಮೌನಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಜಾಗರೂಕತೆ ಬೇಕಷ್ಟೇ. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ - ಇಂಟಿಮೇಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ನಟನಾದರೆ ಮಾತಿನ ವೈಖರಿ, ಏರಿಳಿತ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಒಳಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣ, ಧ್ವನಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳೂ ಸಹ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತವೆ, ಮೌನ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸ್ಥಳದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರ ಮತ್ತು ಸಂವಹನವು ಇತರ ಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಾಮಲೀಲಾ' ಉತ್ಸವ ನೋಡಿ ವಿವರವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ರಿಚರ್ಡ್ ಶಕ್ನರ್‌ನು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂಗಿಂತ ತುಂಬ ಬೇರೆಯಾದ ಬಯಲು ರಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಇತರ ವಿಭಾಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವನ್ನು ದೂರ ಇಟ್ಟು ಅಭಿನಯವಾಗುವ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶ (space), ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಕರ ಮತ್ತು ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

"Once one gives up fixed seating and bifurcation of space, entirely new relationships are possible. Body contact can naturally occur between performers and audience; voice levels and acting intensities can be widely varied; a sense of shared experience can be engendered, most important each scene can create its own space, either contacting to a central or a remote area expanding to fill all available space. The

action breathes and the audience itself becomes a major scenic element.......'[೧] ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು, ನಾಟಕವೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಾವ ಸ್ಥಳ - ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿದೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಳಿಕೆ ವಿಸ್ತಾರವೊ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವೋ ಆಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದಾಗಲೇ ಮಾತು, ಕ್ರಿಯೆ, ಮೌನಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ ಎಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಧಾರ ಕೂಡಾ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಬಂದರೆ ವಸ್ತು ಪೌರಾಣಿಕವಾದಾಗ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದಾಗ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆಯಷ್ಟೆ. ಅದು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಾದರೆ ನಾಟಕವೊಂದು ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನ ಕಾಲದ ಪರಿಮಿತಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಹಯವದನ'ದಂಥ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಮಗುವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಅಂಬೆಗಾಲಿಟ್ಟು, ತಪ್ಪು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವವರೆಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬರವಣಿಗೆಯ ಈ ಮಾತು ದೃಶ್ಯ ಆಗುವಾಗ ಸುಲಭವೇನಲ್ಲ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ಅದೇ ರೀತಿ ಈಗಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಜಯಶ್ರೀ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಲಕ್ಷಾಪತಿ ರಾಜನ ಕತೆ'ಯಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದೇ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಈ 'ಕಾಲ'ದ ಅಂತರ ತರುವಾಗ ಅದೆಷ್ಟು ಸೊಗಸಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಆದರೂ ಒಂದು ಮಗು ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡದಾಗುವ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ತಾಯಿ-ತಂದೆ ಅಥವಾ ಯಾರೇ ಇರಲಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ಇರುತ್ತಾರಲ್ಲ - ಅಲ್ಲಿ ಮೇಕಪ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಹಜ. ನಾಟಕವೊಂದು ಇಷ್ಟು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಮುಖಿ ಮಾಡಬೇಕೇ? ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ದಾರಿ ಉಂಟೇ ಎಂದರೆ ಹಯವದನ, ಲಕ್ಷಾಪತಿ ಅಂಥ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ ಆದೀತು. ಜಾನಪದೀಯ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗೇ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಲಾರ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪಾತ್ರವೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಜತೆಗೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ತನ್ನ ವಯೋಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡುತ್ತಾ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಅಂಶ ಇರುವ ಕತೆಯಾದಾಗ ಅಥವಾ ಶೈಲೀಕೃತವಾದಾಗ (ಮೈಮ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಈ ತರ್ಕ, ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಡೆ ಇವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಗೇಲಿಗೂ ಗುರಿಯಾಗಬಹುದು.

ನಾಟಕಕಾರ - ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಬ್ಬರೂ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ವಯೋಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ

೧. 'Performative Circumstances from Avant Garde to Ramleela', Richard Schecker, Seagull Books, Calcutta (1980-81)

ನಡೆಯುವ ಅವಧಿ ಗಮನಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕು. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣವೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರಲು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವೇ ಅದು. ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಅದೇ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿ

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಶೇಷಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ನೆರವು ನೀಡಿದೆ. ಭವಭೂತಿ, ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರೀತ್ಯಾದರಗಳೂ ಕೂಡ ಆಗೀಗ ಅವರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಣುಕಿವೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರಾದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾವಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೇನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಷಾ'ನ ಹಾಗೆ ದೀರ್ಘ ಮುನ್ನುಡಿ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಅಗತ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಕೊಡತೊಡಗಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ, ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದು ಮಾತಾಡತೊಡಗುವುದು, ಸೂತ್ರಧಾರ - ನಟಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅರ್ಥ, ಪ್ರಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪವಾರ, ಪ್ರಕರಿ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೇಗೆ ಅವು ನಾಯಕನ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ ಪ್ರಾರಂಭ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ರಸಾನುಭವ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಟರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಮೂಲ ಎಂದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಸಾನುಭವ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇರಬೇಕು, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನೇ ಮರೆತ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರು, ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರಾದರೂ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಎಂಬುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎಲ್ಲವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದುದೇ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕ ರಂಗದಿಂದ ಅಂಥ ಹೊಸ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು - ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯತೊಡಗಿದರು. ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದು ಮುಂದೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ಆಗುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿತ್ತು.

''ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ವಿಷಯ, ಅದನ್ನ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವಾಗಿನ ಶೈಲಿ, ಅದು ಸುಲಭವಾಗಲಿ ಎಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು. ಇವುಗಳಿಗಾಗಿಯೇ

ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಬರುವುವು....."[೧] ಎನ್ನುತ್ತ ಮೊದ ಮೊದಲು ಶಬ್ದಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಕ್ರಮೇಣ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ್ಧತೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದನ್ನೂ, "....ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದರಿಂದ ಒಂದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕಗಳೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ...."[೨] ಎನ್ನುತ್ತಾ "ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ವೈಕುಂತಕೆ" ನಾಟಕವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದಲೇ ಎದ್ದು ಬಂದವರು ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ"[೩] ಎನ್ನುತ್ತ ಭರ್ಜರಿ ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್ಸ್, ಬಣ್ಣ, ಬಣ್ಣದ ಸ್ಪಾಟ್ ಲೈಟ್ಸ್ ನಾಟಕದ ಅಂಗವಾಗಲಾರವು ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸತಂತ್ರ ಬಳಸಿ 'ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣ' ಬರೆದದ್ದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಯಾವುದೇ 'ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ' ಮಾಡಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಎಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕು. ಎಚ್ಚರವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಅಪಾಯ ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಚಾರದ ಕೈಗೂ ಸಾಗದೆ 'ಕಾಲ'ವು ನಿರವಧಿ, ಪೃಥ್ವಿ ವಿಶಾಲ; ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಎಂದಾದರೂ ಹೇಗಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನವಾದೀತು' ಎಂಬ ಭವಭೂತಿಯ ಮಾತನ್ನು ನಂಬುವುದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತ,

"ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಸು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜಾತಿಯವಿದೆ; ಅಧೋಗತಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಮಂಥನ ಸಾಕಷ್ಟಾಗಿದೆ; ಉತ್ತಮ ಬೆಣ್ಣೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ವಿಲಂಬವೆ?[೪] ಎಂದ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಮುಂದೆ ಅಷ್ಟೇ ನಿರಾಶೆಯ ಮಾತಾಡಿದ್ದು ಇನ್ನೇನೂ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳು' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗಿರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಾಂಶಗಳು, ಅವು ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವ 'ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಭಂಗ ತರುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗತಿ ದೋಷವೆನ್ನಿಸುವುದು, ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವ ಕ್ಷುಲ್ಲುಕ ಸಂಗತಿ ಕೂಡಾ ಗುಣವೆನ್ನಿಸುವುದು' ಎಂದು ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೫] ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೂ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ. ಆರ್. ವ್ಹಿ. ಜಾಗೀರದಾರರು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನೇನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ!

---

೧. ನನ್ನ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ, ಕಸ್ತೂರಿ, ಮಾರ್ಚ್ ೬೨
೨. ಅದೇ.
೩. ಅದೇ.
೪. 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' - ಲೇ : ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ; ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ದರ್ಶನ, ಸಂ.: ಬಿ. ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯ
೫. 'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳು' - ಲೇ : ಆರ್.ವ್ಹಿ. ಜಾಗೀರದಾರ; ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ, ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆ.

ಬದಲಾವಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವ ಹಾಗೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ತಂತ್ರ - ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಈವರೆಗಿನಷ್ಟು ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವೇಷದ ಕೃತಕತೆ, ಅತಿರೇಕದ ಅಭಿನಯ, ಮಾತಿನ ಆಡಂಬರ ಇಲ್ಲದೆ ಮಹತ್ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳಕಿನ ವಿಶೇಷ ಸೌಲಭ್ಯ ಪರದೆಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಗೋಜಲನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬಲ್ಲುದು. ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟದೇ ಹೋದರೆ ಕೇವಲ ಸಾಧನದ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿ, ಸ್ವರೂಪ ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಾದೀತು ಎಂಬ ಎಚ್ಚರವೂ ಅವರಿಗಿದೆ. ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ, ನೆರಳು-ಬೆಳಕಿನ ಬಳಕೆಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. "ಭವಿಷ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ" ಕುರಿತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ.

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ಆರಂಭದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಸಹ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದದ್ದುಂಟು (ಏನ ಬೇಡಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ).

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಅವಧಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳ ಅವನತಿ, ಈ ಹೊತ್ತೂ ಇರಬಹುದಾದ ಆ ಕೆಲವು ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಂಪನಿತನ'ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾವಿನ ಪೊರೆಯಂತೆ ಕಳಚುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕ-ತಂತ್ರಜ್ಞ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ 'ಬೀದಿಯ ದೊಂಬರಾಟದ' ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಜಾಗೃತಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಕರಣಗಳು ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆ, ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗಾಂಧೀವಾದ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿ, ನಾಯಕರುಗಳ ತ್ಯಾಗ ಇವುಗಳ ನೇರ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲದ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸಾಹಿತ್ಯ - ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ, ಹಿಂದಿನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದರು. ಮತ್ತು ಅವು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿಯದಿದ್ದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿದ್ದವು ಎನ್ನುತ್ತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವು ಗುರುತಿಸುವ 'ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಕಲೆ' ಎಂಬ ಅರಿವು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯ ಆರಂಭ,

ಮೊದಲಾದ್ದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಲೇಖನದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವೃತ್ತಿ-ವಿಲಾಸೀ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಆಗಿತ್ತೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಉದ್ದಿಶ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಗುರುತಿಸುತ್ತ, ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಅನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮುಲಾಜಿಲ್ಲದೆ ಹೊರದೂಡ ಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಕೂಡದು ಎನ್ನುತ್ತಾ "ನಾಟಕವು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಲೆ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಕಲೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜನತೆಯ ಮುಂದಾಳಾಗಬೇಕಲ್ಲದೆ ಜನತೆಯ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಬಾರದು" ಎಂಬ ಕಠಿಣವಾದ ನುಡಿಯಾಡುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಧನಾರ್ಜನೆಯ ಪರಮ ಗುರಿಯಾಗದೆ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ, ಸಾಹಸದಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಳಕಳಿ ಇದೆ.[೧]

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೈಲಿ - ವಿಧಾನ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಲೇಖನಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಮತ್ತು ಅವೆಲ್ಲವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. 'ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ನಾನು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಗಳೂ ಅಲ್ಲೇ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜೀವಂತಿಕೆ ಕೊಡುವ 'ಸಂಘರ್ಷ'ಗಳನ್ನು ಇವರು ಹೇಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆ-ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒರೆಗಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಇವರ ಆರಂಭದ ದೆಸೆಯಿಂದಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಯದೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಇವರ 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನೇಕ ಜಾಳುತನಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳ ಸಂಘರ್ಷ, ಆ ಮೂಲಕ ನವ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನ ತೋರುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತಲೆಮಾರುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಇರುತ್ತದೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನ ಹನುಮಂತಪ್ಪನ 'ಕಚೇರಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಾಗಲೇ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರು ಗಳಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹಗಳು ಆರಂಭವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಅವರವರಲ್ಲೇ ಪರಸ್ಪರ ದೋಷಾರೋಪಣೆಗಳು ಕೂಡಾ. ಇಡೀ ಒಂದು ಅಂಕವೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಮತ್ತು ಅದೇ ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿ ತತ್ತ್ವಗಳ ಒಳಗೇ ಇರುವ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ತತ್ತ್ವವೇ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷವಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಎದುರಿಗಿಟ್ಟು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುವುದು, ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು

೧. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳು' ಮತ್ತು 'ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' ಲೇಖನಗಳಿಂದ.

ಅವನ ಎದುರೇ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ 'ನಾಟಕ'ಗಳ ವಾಸ್ತವತೆ, ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮತ್ತಾವುದೋ ಸೂತ್ರ ಬದ್ಧತೆಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡ ಕಂಪನಿ ಯಜಮಾನರು ಇಂಥಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕಕಾರನ ಅಂತರ್ಯದ ಸಂಘರ್ಷವೂ ಆಗುವುದು ವಿಶೇಷ.

'ಸಂಜೀವನೀ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ - ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಸಂಘರ್ಷ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಕಚನಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತಳಾದ ದೇವಯಾನಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ವೇದನೆ-ನಿರಾಶೆಗಳು ಪ್ರಾಯಃ ವಿಚಿತ್ರ ಕಾಠಿಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಆಕೆ ಸಣ್ಣ ನೆಪವೊಡ್ಡಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಡನೆ ಜಗಳಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿದಾಗ ಹಟ - ಛಲ ಉಳಿದು ಆಕೆಯನ್ನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಳು. ಆದರೂ ಅವಳಿಗೇನೋ ಸಂಶಯ, ತನ್ನ ದಾಸಿಯಾಗಿಯೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅಪಾಯ ತರಬಲ್ಲಳೆಂಬ ಅರಿವು....

ಗಿಡದ ಕಟ್ಟೆಯ ಬಳಿ ಕುಳಿತ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಹೊರಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಘರ್ಷ ಹೀಗಿದೆ : ಕೈಲಿದ್ದ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಲೂ ಚೆಲ್ಲಿ ಅವನ್ನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ ದೇವಯಾನಿ.

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಬಾಗಿ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ, 'ಹಾಗೆ ಬಾಗಕೂಡದು' ಎಂಬ ಆಜ್ಞೆ. (ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಆಯ್ದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು).

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : *ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ, ಮೈಯನ್ನು ಬಾಗಿಸಬಹುದಷ್ಟೇ?*

ದೇವಯಾನಿ: *(ಒಮ್ಮೆಲೆ) ಬೇಡ, ಬೇಡ, ತಡೆ! ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೇ, ನಿನ್ನ ಕಪಟತನ ನನಗೆ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಯ್ಯಾರ, ಬಾಗಿದಲ್ಲಿ ಬಿನ್ನಾಣ, ಸುಳಿಯುವಲ್ಲಿ ಸಿಂಗಾರ ತೋರಿಸಿ ಮೆರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿನ್ನ ಕಪಟತನ ಗೊತ್ತಿದೆ - ಎಂದೆ.*

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : *ದೇವಯಾನೀ, ಮಾತಿನಿಂದ ನನ್ನನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನಿನ್ನನ್ನು ಯಾಕೆ ವ್ಯರ್ಥ ನೋಯಿಸುವೆ?*

ದೇವಯಾನಿ: *(ಹತಾಶಳಾಗಿ) ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಏನು ಮಾಡಲಿ? ನಿನ್ನನ್ನು ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆ ಯಾವುದೋ ವಿಷಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ. ಈಗ ನಾನೇ ನಿನ್ನ ದಾಸಿಯಂತಾಗಿರುವೆ. ನನ್ನ ಭವಿತವ್ಯವೇ ನಿನಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿದೆ.*

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : *ನನ್ನ ಸಹವಾಸ ನಿನಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ನಾನು ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವೆ (ಹೊರಡುವುದರಲ್ಲಿರಲು).*

ದೇವಯಾನಿ: *(ಹೆದರಿ ಕಿರುಚುವವಳಂತೆ) ಬೇಡ! ತಡೆ! (ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯು ಚಕಿತಳಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಲು) ನೀನು ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ನನಗೆ ಅಸಹ್ಯವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಭಯ. (ಅರ್ಧ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಎಂಬಂತೆ) ಕುರೂಪಿಯಾದವಳು ಅಂದದ*

ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಧರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದು. ಬಟ್ಟೆಯ ಅಂದವೇ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣನ್ನೊತ್ತುವುದು? ಕುರೂಪಿಣಿಯನ್ನು ನೋಡುವವರಾರು?

....
....
....
....

ದೇವಯಾನಿ: (ನಡುವೆಯೆ) ಬೇಡ, 'ಒಳಿತು' ಎನ್ನು. ತಪ್ಪು ನಿನ್ನದಲ್ಲ. ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ನೀನು ನಡೆಯುವಾಗ ಗಾಳಿಗೆ ಬಳ್ಳಿಯಂತೆ ನಿನ್ನ ಮೈ ಬಳುಕುವುದು ನಿನ್ನ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಯತ್ನವಲ್ಲ. ಬಾಗಿದ ನಿನ್ನ ಮೈಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹದೆಯೇರಿಸಿದ ಬಿಲ್ಲನ್ನು ನೋಡಿದಂತೆ ನೋಡಿದವನ ಮೈ ನಡುಗುವುದೆಂಬುದು ನಿನಗೆ ಅರಿಯದ ಮಾತು. ತಪ್ಪು ನಿನ್ನದಲ್ಲ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೇ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಶಕ್ತಿ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೆಳೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಸೆಳೆದು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಮೋಹಕ ವಾಗುತ್ತಿದೆ. ತಪ್ಪು-ತಪ್ಪು ನನ್ನದು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೇ, ತಪ್ಪು ನನ್ನದು. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳಾಗಿ ಅವನ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬರೀ ಸಂಜೀವನಿಯಾದ ನನ್ನ ತಪ್ಪು! ನನ್ನ ತಪ್ಪು (ಎನ್ನುತ್ತ ಮುಗ್ಧಳಂತೆ ಮಾತು ಸಾಲದೆ ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ).

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : (ಅವಳನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ, ಸಾವಕಾಶ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು, ನೆಲಕ್ಕೆ ಮಂಡಿಯೂರಿ, ಆಕೆಯ ತೊಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೈಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟು ಮುಖವೆತ್ತಿ ಆಕೆಯನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ) ದೇವಯಾನೀ ನಾನು ಮುಗ್ಧ ಬಾಲೆ. ನನಗೆ ಅರಿಯದ, ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಯೋಚನೆ ನಿನ್ನನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತಿದೆ, ಹೇಳು.

....
....
....

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : ದೇವಯಾನೀ ದೇವಯಾನೀ, ಕಠೋರಳಾಗಬೇಡ. ಸೈರಿಸು. ನಾನು ನಿನ್ನ ತಂಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿ, ನಾನೂ ನಿನ್ನಂತೆಯೆ ಹೆಣ್ಣು: ಅಕ್ಕಾ-ಅಕ್ಕಾ -

ದೇವಯಾನೀ : (ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅವಳನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಎದ್ದು, ಆಕ್ರೋಶಿಸುವವಳಂತೆ) "ಅಕ್ಕಾ! ಅಕ್ಕಾ! ಅಕ್ಕಾ!" ನಾನು ಅಕ್ಕ. ಇವಳು ತಂಗಿಯಂತೆ! ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲ. ಇವಳು ನನಗೆ ಸವತಿ! (ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ಎದ್ದು ನಿಂತು ಅವಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ) ನೀನು

ನನ್ನ ಸವತಿ! ತಿಳಿಯಿತೆ? ಸತ್ತ ಸತ್ತ ಎಂದು ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಸತ್ತುದನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ಕ್ರೂರ ಯಂತ್ರ ಸಂಜೀವನಿ ನಾನು; ಸುಖ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ, ಅನಿವಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೃದಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು, ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಸಹಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸುಖವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಡೆಯನನ್ನು ನನ್ನ ಯಜಮಾನನ್ನು ನಿನ್ನ ಕಡೆ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಸವತಿ ನೀನು, ಸವತಿ, ತಿಳಿಯಿತೆ?"[೧]

ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷ, ಭಾವನಾಮಯತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಪರೂಪದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇಂಥ ಸಂಘರ್ಷಗಳೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳು. ಇವೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಂದೆ ಇಂಥದೇ ಪ್ರಖರವಾದ ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ಶಿಖರವನ್ನ ತಲುಪುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣ. ನಾಟಕ - ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳು (ಇಂಥಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲವಾದರೂ) ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

•
•

ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಥೆಯ ಧಾರೆಗಳನ್ನು ತರುವುದನ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದು ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಾಟಕಗಳು, ಅದೂ ಬೆಳ್ಳಾವೆಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುಣ ವಿಶೇಷ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ', 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ', 'ವೈದ್ಯರಾಜ', 'ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ' ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಥೆಯ ಧಾರೆಗಳಿವೆ; ಅವೆಲ್ಲವೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಶಿಖರದ ವೇಳೆಗೆ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ, ಮುಖ್ಯ ಧಾರೆಗೆ ತೀರಾ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ನಡೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಂಗಮಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿನ - ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವದ ಮಗ್ಗುಲುಗಳು, ಹಾಗೇ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಸೆಯುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಗಮವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಮಾಧವ - ಮಾಲತಿಯರ ಪ್ರಣಯ, ತಂದೆ-ಮಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ನಡುವಣ ಇಬ್ಬಂದಿತನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಯೋಜನೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಮಗಳ ಸುಖ ಬಯಸುವ ತಂದೆ, ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭಾವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದ ಡಂಭಾಚಾರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಹಲವು ಧಾರೆ...... ಈ ಎಲ್ಲ ಧಾರೆಯನ್ನೂ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರ ಮನೋಹರನದು. ಮಾಧವ-ಮಾಲತಿಯರ ಮಿಲನದ

೧. ಸಂಜೀವನೀ; 'ಅಮೃತರಂಗ', ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೪, ಪು. ೧೧೪-೧೧೯, ೧೨೦

ಸಂತೋಷದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ, ಮನೋಹರ ಮಾಧವನ ಸ್ಥಾನ-ಕೀರ್ತಿಗಳಿಗೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬದಲಿಸಿದ ತರ್ಕ ಪಂಡಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಕರೆತರುವಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಇತರ ಧಾರೆಗಳೂ ಒಂದು ಕೊಂಡಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದೇನೂ ಅಂಥ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರವೊಂದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದರ ಹಿಂದೆ ಅವರಿಗಿನ್ನೂ ಹೊಸ ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಬರಲಾಗಿಲ್ಲದ್ದು ಮತ್ತು ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಗದ್ದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಇಂಥ ತಂತ್ರ ಅನಂತರವೂ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. (ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ, ಇತ್ಯಾದಿ.....) 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾವಿತ್ರೀ ನಾಟಕದ ಸತ್ಯವಾನ-ಸಾವಿತ್ರಿಯರ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರ ಪ್ರೇಮ ಎರಡು ಧಾರೆಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದವು. ಆದರೆ ಅವು ಬೆಸೆಯದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪವು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭಾವಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದರೂ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಗುರಿಯತ್ತ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. "ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಇದ್ದೇವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವ 'ತೇಲಿಸೊ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ವಿಮರ್ಶಕ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ಮತ್ತು ಮುಖಂಡರ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ತರುಣರ ವಂಚಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ವಿನಾಶಗಳ ಮುಖವನ್ನ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಪಾಲು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಸೂತ್ರಧಾರ - ನಟಿ ಮೊದಲಾದವರು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯದೆ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಾಟಕ, ಆಧುನಿಕ ವಿಧಾನ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ನಡೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪ ಏನೇ ಹೊಸ ಉಡುಗೆ ತೊಟ್ಟು ಬಂದರೂ ಅದು ತನ್ನ 'ಥೀಮ್'ಗಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಬದಲು ಪೂರಕವಲ್ಲದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು ಹೇಳುವ "ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಹುಶಾಖೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಅನುಭೂತಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನ ನಿಯಮಿಸು....."[೧] ಅಥವಾ "ನಾಟಕದ ಆಕಾರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪ ಮೂಡಿಬರಬೇಕಾದರೆ ಅನುಭವ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾರಸ್ಪರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರೇರಣ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಾರಣವಾಗಬೇಕೆಂಬ"[೨] ನಿಯಮಕ್ಕೆ

೧. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಲೇ: ಡಾ. ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥ, ನಾಟಕಾಂಕ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. ೪

೨. ಅದೇ.

ಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ).

•
•

"ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮಾತಾಡುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಈಗ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ"[೧] ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ಅನಂತರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕಗಳನ್ನ ರಚಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳನ್ನು ಈ ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸ ಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಥೆಯ ನೇರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಥೆಯಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ, ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ, ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ, ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ ಇತ್ಯಾದಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಥೆಯ ನೇರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅದರ ಜತೆಗೇ ಬೆಳೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಏಕೋ ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ - ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ವಿಷಯ, ನಿರೂಪಣೆ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಎಲ್ಲಾ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಎಬ್ಬಿಸಿದ 'ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ ಮ್ಯಾಂ' ನಾಟಕವಾಗಲೀ, ಘಟನೆಗಳ - ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕ ನಡೆದ ಕಾಲದ ಅವಧಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವುದೇ ಕಡಿಮೆ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ಆಗ - ಈಗ ಬರುವುದೂ ಕೂಡ ಸ್ಮೃತಿ ಕೇಂದ್ರ. ಅಲ್ಲೂ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಪಾತ್ರದ ಬದಲಾವಣೆ ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಸಹ ಕಾಲಾವಧಿ ಹಾಗೂ ಬದಲಾವಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿಯೂ, ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದ, ಬದಲಾದ ಲಕ್ಷಣವೇನೂ ಇಲ್ಲ. (ಸಂಜೀವನೀ, ಪುರಂದರರಗಳು ಒಂದು ಅಪವಾದ) 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳಂತೂ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಟ್ಯಾಬ್ಲೊಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ನಾಟಕಕಾರ - ವಿಮರ್ಶಕರ ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆದುರು ನಡೆವ ಈ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವೇನೂ ಪ್ರಗತಿಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾರುವಾಗ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವ,

೧. ಕುರ್ತಕೋಟಿ : ಉಲ್ಲೇಖ: ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ, ಸಂಪರ್ಕ-ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. ೭೫

ಆಯ್ಕೆಯ ಅಂತಿಮ ಅಧಿಕಾರಿ ನಾನೆಂದು ಹೇಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವೆಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವನ್ನಂತೂ ಬೆಳೆಸಿಲ್ಲ.

ನಿರುದ್ಯೋಗ, ವಶೀಲಿ, ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ ಕುರಿತು ಕಳಕಳಿ ಇದೆ; ಆಕ್ರೋಶವಿದೆ; ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬುಡಮಟ್ಟ ಕಿತ್ತುಹಾಕಬೇಕೆಂಬ ಸಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಾರಣವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂದರ್ಭವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು, ಸಂವಾದ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ ಸ್ತರದವೂ ಆಗಿರುತ್ತವಾಗಲೀ ಅಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದಾದ ಗಂಭೀರವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಘಟನೆ, ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವದ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಬದುಕನ್ನಂತೂ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಆಳವಾದ, ಬದುಕಿನ ಒಟ್ಟು ನೋಟ ಅವರ ಕೃತಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಯುವಕರ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಂತೂ ಇದು ತುಂಬ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ವಿಧವೆ ಸೋದರಿ ಏಕೆ ಕಠಿಣಳಾಗಿದ್ದಾಳೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಹಿನ್ನೋಟವೂ ಬೇಕಿತ್ತಲ್ಲವೆ? ಪ್ರೌಢ ವಯಸ್ಕರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಜೀವನವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಯಾರು. ಆದರೆ ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಯುವಜನಾಂಗ, ಜಾತಿ, ರಾಜಕಾರಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪರಿಣಾಮ - ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಅವರು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಿಸದೇ ಮೇಲು ಮೇಲಿನ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ, ಬರೀ ಜೋಕುಗಳಾಗಿ ಸಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. 'ತೇಲಿಸೊ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ'ದ ತರುಣ - ತರುಣಿಯರಾಗಲೀ, ಅಷ್ಟೇಕೆ ಅವರ ಆರಂಭದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಹರಿಜನ ಹುಡುಗಿ ಯಮುನೆಯಾಗಲೀ, ಇತ್ತೀಚಿನ 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯ ವಿಧವೆ ತಂಗಿ, ಸರಸೂ ಇವರೆಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ದುಡಿಯುತ್ತಾರಾಗಲೀ ಒಂದು ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಬದುಕಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಲೈಂಗಿಕ ಅಸಮಾನತೆ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದೆನೆಂದರೂ ಆ ಅವಜ್ಞತೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ಬದುಕು ಎಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

•
•

ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೇ ಬರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳೇ. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರ-ವಿರೋಧ ಮಾಡಿ ಡಿಬೇಟ್ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಕರಿ-ಬಿಳಿ ಆಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಅವರ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಜಯರಾಯ ಅಂಥ 'ಬಿಳಿ' ಪಾತ್ರಗಳಿಗೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳಿ

ಮಾಡುವುದರ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಲ್ಲಿಯ ಜಯರಾಯರ ಸೋಲಿಗೆ ಹನುಮಂತಪ್ಪನ ಸಂಗಡಿಗರ ವಂಚನೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನದಿಂದಾಗಿ ರಾಜಕಾರಣದ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಉಳಿದದ್ದು ಒಳ್ಳೆ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಗೌಣವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. "......ಗಾಂಧೀಜಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಿದ ವಿಶ್ವಾಸಭಂಗದ ಕಥೆಯನ್ನು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀವಾದ ಎದುರಿಸಿದ ಸೋಲನ್ನೂ, ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಯೂ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪಿತ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ರಚನೆಯಾಗಿ ಯಾವ ಗಾಢ ಅನುಭವವನ್ನೂ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತನ್ನ ಇರವನ್ನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸುವಂತೆ ಆತ್ಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಮರ್ಥವೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ....[೧] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಅವರು ಸಮಗ್ರವಾದ್ದನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲರಾಗುವುದನ್ನೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಡುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ನಾಟಕ - ನಾಟಕಕಾರ - ವಿಮರ್ಶಕ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆ ರಾಜಕಾರಣ - ದೊಡ್ಡವರ ಸಣ್ಣತನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕುರಿತದ್ದಷ್ಟೇ. ಇಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ದೂರ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಾನೂ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ, ತನ್ನ ಪಾಲೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದಲೇ 'ಆತ್ಮವ್ಯಂಗ್ಯ' ಅಪರೂಪ. 'ಭಾರತ-ಭಾಗ್ಯ-ವಿಧಾತಾ' ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವೇ ಸತ್ತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸುಧಾರಿಸ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ! ನಾಟಕಕಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತೋರುವ ಅನುಕಂಪ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗಳಂತೂ ಒಂದೆರಡಲ್ಲ. ಲೋಕದ ಎಲ್ಲಾ ಜನ - ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಕೆಟ್ಟಿವೆ - ಈ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನ ವಿನಾ - ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯಾಗಲೀ, ಅಂಥ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ - ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ಅವಜ್ಞತೆಯನ್ನು ದೂಷಿಸುವುದಾಗಲೀ ಒಂದು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಶ್ರೀರಂಗ ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ಅವನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಂಗನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಅವರು ಬರೆದ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ನಾಟಕ ಪರದೆಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಲ್ಲದ ಕೇವಲ ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂಥ ನಾಟಿಕವಾಯಿತು.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಕಾಲದ ಅವಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಅವಧಿಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು

೧. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ : ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ್, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. ೭೩.

ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಾಗ ಕೇವಲ ಭಾವನೆಗಳು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ - ಬೆಳವಣಿಗೆ ರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಂಥದೇನೂ ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನು ಒಲ್ಲದವರಾದ್ದರಿಂದ ಆ ತೀವ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತೋರುವುದು ಕಷ್ಟವೇ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯುವುದು, ಇದ್ದದ್ದರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದಾಗ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಾರಬ್ಧ' ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಆದೀತು. ಕೇವಲ ಶಾಕ್ ಕೊಡಲೆಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಿಸುವ, ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ತೋರುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಏಕಾಂಕ. ಇಲ್ಲಿಯ ಈ ಸ್ಮೃತಿ ಚಿತ್ರದ ಕಾರಣದಿಂದ ತಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಡುವ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಂಡುಬಂದೀತೇ ಎಂದರೆ 'ಇಲ್ಲ' ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಟು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಮಗ ಇವತ್ತು ಹಣ-ಕೀರ್ತಿ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವು, ಸ್ವಭಾವವೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಸಡಗರದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವಯೋಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು. ಬಾಲಕ ನಾರಾಯಣ, ಪ್ರೌಢ ನಾರಾಯಣನಾದಾಗಲೂ ಅಂಥ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅವನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಘಟನೆಗೆ, ಬರಲಿರುವ ಶಾಕ್ ಒಂದಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತಗಳಾಗಿ ಬಂದು ಮಾತಾಡುವ ಬೊಂಬೆಗಳ ಹಾಗೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರ-ಸ್ವಭಾವಗಳು ಅವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ವ್ಯವಧಾನವೇ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ.

'ಸಂಜೀವನೀ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದವೇ ಎಂದರೆ ಸಮಾಧಾನದ ಉತ್ತರ ಸಿಗಲಾರದು. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕೊನೆಯ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಯಾತಿಯ ಧ್ವನಿ ಬದಲಾದ ಸೂಚನೆ ಇದ್ದರೂ ಆತ ಎಂದೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾತಾಡಿದವನಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ, ಅನುಭವ ಕೊಟ್ಟ ಪಕ್ವತೆಯ ಫಲ ದೇವಯಾನಿ - ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವರ ಮಾತುಗಳು ಚರ್ಚೆ, ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರಂತರ ನಡೆ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ವಸ್ತು-ವಿಚಾರ ಇರುವ ಈ ನಾಟಕ ಸಹ ಇಂಥ ಕೆಲವು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನತೆಯಾಗಲೀ, ಮಾತನಾಡುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಲೀ ಕಾಣುವುದು ಅಪರೂಪ. ಒಂದೆರಡು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಬೇರೆಯಾದರೂ ಅವರಾರೂ ಅವರವರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾನಗಳ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವಕೀಲರ ಹಾಗೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಇದೇ ಮಾತು ಪಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಭಿನಯ-ಉಡುಗೆ-ಮೇಕಪ್ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ (ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವಾಗ) ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದರೆ ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಓದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಓದುಗನ ಒಳಗೇ, ಓದಿನ ಮೂಲಕ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಯಾವ ಭಾಷೆಗಳು, ಚಿತ್ರಗಳೂ ಥಟ್ಟನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಅವು ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆ ಹೊತ್ತಿನ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಗದ ಹೊಸ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಂದವುಗಳಾದ್ದರಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ಚರ್ಚೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುವ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು.

'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ'ದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕೀರ್ತನಕಾರ, 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ'ದಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರ ಇವರೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದೂ ಹಾಡು ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಜಾನಪದದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಗೀತೆಗಳನ್ನ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ ಅದರ ಮೂಲ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತಾಗಲೀ, ಅವರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಈ ಪರಿಕರಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಂತೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. 'ನಿರಾಹಾರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಉದಯವಾಗಲಿ' ರಚಿಸಿದ ಕವಿಯ ಕ್ಷಮೆ ಕೋರಿ 'ಕಲಿತ ಕನ್ನಡನಾಡು' ಎಂಬ ಅಣುಕುವಾಡನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಗುಣ ಅರ್ಥ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲೇ. "ದುರಭಿಮಾನದ ಗೂಡು, ಜಾತಿ ಜಗಳದ ನಾಡು, ಹೇಡಿಗೊಪ್ಪರನಾಡು, ಬರಗಾಲ ಬಪಣೆ ಬಿಡದ ನಾಡು.... ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

'ಗಣ-ಗಣರಾಜ್ಯ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಸಹ

> "ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚಾರಯ್ಯ ವಿಷ್ಣುವ ಸರಿಸಿ, ಒತ್ತಿ ಬರುವ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ,
> ತುತ್ತು ಕೊರತೆಗಳಿಂದ ಭಕ್ತರುದ್ಧರಿಸಿ, ನಿನ್ನ ರಕ್ಷಿಸು ಭಾರತ - ಡೆಮಾಕರಸಿ"

ಎಂಬಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶಬ್ದದೊಡನೆ ಆಟ ಇದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾತುಗಾರ, ಭಾಷಣಕಾರ ಕೂಡಾ. ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ೨-೩ ಪುಟದಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ; ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ ತೆಪ್ಪಗೆ 'ಹಾ-ಹೂಂ'ನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವೋ, ಲಘು ಲೇಖನವೋ ಆಗಬಹುದಿತ್ತು. ಏಕೆ ನಾಟಕ ಭಾಗವಾಯಿತು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಭಾಷಣಗಳು ಓದುವಾಗ ಆಗುವಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಬೋರ್ ಹೊಡೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇಷ್ಟು ಮಾತಾಡುವ ಔಚಿತ್ಯವೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆ, ಆದರೆ ನಟನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಇಂಥ ದೀರ್ಘ ಮಾತುಗಳು ಒಂದು ಸವಾಲು. ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ-ಸೋಲಿಗೆ ಆಧಾರ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಏರಿಳಿತಗಳು, ಭಾವನೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. 'ದೀಪೋತ್ಸವ'ದ ಈ ವಿಭಾಗ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸವಾಲಾದದ್ದು, ನಟರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. 'ದೀಪೋತ್ಸವ' ಓದುವಾಗಿನ ಒಣತನದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಸಮರ್ಥ ನಟನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಆ ನಾಟಕದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಕೂಡಾ. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಅನಿವಾರ್ಯವೇ, ಅಗತ್ಯವೇ ಎಂದರೆ ಉತ್ತರ ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರಯೋಗವಾದಾಗ ತೊಡಕಾಗಿದೆ. 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಜಯರಾಯನ ಭಾಷಣ, ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ದೀಪದ ವಿನ್ಯಾಸ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಅಂದಿಗೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರ, ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಇವತ್ತಿನ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದೊಂದು ಅನಗತ್ಯ ಅಂಶ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಸಂಭವ ಇದೆ. ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಯಾವ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಬರಬಹುದು. ಸೈಡ್ ವಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಎಷ್ಟೋ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಇವತ್ತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬಲ್ಲರು. ಇಂಥ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ೨-೩ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಂಚಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ತಂತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಳಸಬಹುದು.

ಸ್ಮೃತಿತಂತ್ರ ಸಹ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. 'ಪ್ರಾರಬ್ಧ', 'ನೆನಪಿನ ನೇಣು' ಮೊದಲಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿ ತಂತ್ರದ ಸೊಗಸಾದ ಬಳಕೆ ಕಾಣಬಹುದು.

'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು'ನಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿತಂತ್ರ ಹೌದೋ - ಅಲ್ಲವೋ, ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಡುವವರ ಕ್ರಿಯೆಯೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಬರುವಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಒಳ ಮನಸ್ಸನ್ನೇ ಬರೆಯಲು ಬಳಸಿದ ತಂತ್ರ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಳಸಿದಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಕಾಣೆವು ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವರ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು'ಗಿಂತ ಬೇರೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ, ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನಾಟಕವನ್ನ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಂದರಗಳನ್ನ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಬಳಸುವ ಮೂಕಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಮೌನಾಭಿನಯ ಇವತ್ತು ನಾವು 'ಮೈಮ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗದ ಸಲುವಾಗಿ ಕಂಸಿನಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳು ಅದನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿಬಿಡುವಷ್ಟು ಮೂಕಾಭಿನಯದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ :

> *(ಬೆಳಕು ಬಂದಾಗ ಮುಂಚಿನದೆ ದೃಶ್ಯ. ಒಂದು ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ೩ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಬಲಬದಿಯ ಕುರ್ಚಿಯ ಹಿಂದೆ ೨ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಬಿದ್ದು ಬಿದ್ದು ಗಹಗಹಿಸಿ ನಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಆದರ 'ಕ-ಕ-ಕ-ಹಹ!' ಎಂದೂ 'ಲಿಹೀ-ಲಿಹೀ-ಲಿಹೀ' ಎಂದೂ ಬಾಯಿ ತೆರೆದೊಡನೆ ನಗೆ ಉಕ್ಕಿ ಬಂದು, ಏನೂ ತಿಳಿಯದಂತಾಗಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ೨ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ, ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕವಾಗಿ ನೋಡಲು, ೨ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಕೈ-ಮೈ-ತಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸನ್ನೆಯಿಂದರೆ ೨-೩ ಹೆಂಗಸರು ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಸೆರಗನ್ನು ಸುತ್ತಿ, ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರ ತಲೆಗೂದಲನ್ನೆಳೆದು, ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರ ಮುಖ ಪರಚಿ ಜಗಳಾಡುವುದನ್ನೂ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಮೇಣ ದಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಗೆಯೂ ತಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ೩ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಏನೂ ತಿಳಿಯದಂತಾಗಿ ಅಸಹ್ಯಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇದಿರಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವನು. ಒಮ್ಮೆ ಬಲಕ್ಕೆ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ ೨ನೇ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ - ನಗೆ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿ ತಡೆಯದ್ದನ್ನು ಕಂಡು ಹೊರಟುಹೋಗಲು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ೨ನೇ-ನು ಅವಸರವಸರವಾಗಿ ಎಡಗೈಯನ್ನು ಎದೆಗೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಉಸಿರನ್ನು ಸಾವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ೩ನೇ-ನು (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ) ಬಲಬದಿಯಿಂದ ಹೊರಟು ಹೋಗಲು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಡಲು, ೨ನೇ-ನು ಧಾವಿಸಿ ಅವನ ಇದಿರು ಬಂದು ನಿಂತು ತಡೆಯುತ್ತ, ಉಸಿರನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ನಗೆಯನ್ನು ಯತ್ನದಿಂದ ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ-[೧]*

ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಲುವಾಗಿ ಕೊನೆಯ ಅಂಕವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಬರೆದಾಗ ಪೂರ್ತಿ ಮೂಕಾಭಿನಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಕಥೆಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಆ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ - ಭಾವಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಮನೋಧರ್ಮ ಅದೂ ಯೂನಿವರ್ಸಲ್ ಆಗುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ಅವರದೇ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದರೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯದೆ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇವೆ ಅನ್ನಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಾದವು. ಅವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನ, ವಿಚಾರ ಇದ್ದೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ 'ಪ್ರತಿಮೆ'ಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದ್ದೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ನಾಟಕ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಅವಕಾಶ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನ, ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆತನ ಹಾಗೆ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆಯೇಕೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲಿಲ್ಲವೊ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕೀಯತೆಗಾಗಿ ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದಲ್ಲಿಯ ಒಂದೊಂದು ಅಂಕದಲ್ಲೂ ಒಂದೊಂದು ಎಳೆ ಜನಿವಾರವನ್ನು ಹರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದರ ಮೂಲಕ, ಪಾತ್ರ - ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ 'ಶಿಖರ'ದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ.

೧. 'ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ', ಶ್ರೀರಂಗ, ಸಂ.: ಮಾವಿನಕೆರೆ ರಂಗನಾಥ, ಪುರೋಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು. ಪು. ೩೦೧

ನಾಟಕದ ಹೆಸರು, ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೇ ನಾಟಕೀಯತೆ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಆಚರಣೆಯಾಗುಳ್ಳ ಗಾಯತ್ರಿ ಮಂತ್ರ - ಜನಿವಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕಿಸಿ 'ಹರಿದು' ಬಿಡುವ ಮೂಲಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದರ ಜತೆಗೇ ದೊಡ್ಡರಾಯನಂತಹ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಾಧಕರ ಬದುಕನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಯರ ಮಗ ಶ್ಯಾಮ, ಆತನ ತಾಯಿ ವೇಣಕ್ಕ, ಸಾಕಿದ ಸಕೇಶಿ ವಿಧವೆ ಯಮುನಾರ ಮದುವೆಯೇ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾಗುವುದು, ದೊಡ್ಡರಾಯನ ರಾಜಕಾರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಏರುಪೇರಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೂ ಇದನ್ನೇ ಆದ್ದರಿಂದ. ಆದರೂ ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಹರಿಜನ ಮಗುವನ್ನು ಕೇವಲ ತಾಯ್ತನದ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ವೇಣಕ್ಕನ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ. ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇದೂ ಶಿಖರವೇ. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಕ್ಲೈಮಾಕ್ಸ್ ಘಟ್ಟಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು-ಮೂರು ಕಡೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಡಿವಾಣ ಇರುತ್ತದಾದ್ದರಿಂದ ಶಿಖರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಪರಿಣಾಮದ ಉತ್ಕಟ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನ ವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಣಾಮ ಥಟ್ಟನೆ ಬೇರೆಯಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮನ ವಿವಾಹದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಾಯರ ಅಧಿಕಾರದ ಆಶೆಗೆ ಒದಗಿದ ಆಘಾತ, ರಾಜಕೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರಿಣಾಮವಾದರೆ, ವೇಣಕ್ಕನದು ಮುಂದುವರಿದ ಬದುಕು ರಾಜಕೀಯವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ, ಮಾನವೀಯತೆಯದು ಎಂದು ಸಾರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ-ಆಂತರಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಸಮಾನಾಂತರವಾದಾಗ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತುವುದರಲ್ಲೇ ಕೃತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ.

'ಜರಾಸಂಧಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಬದಲಾವಣೆಯ ಚಿತ್ರ ಕೊಡುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮುಂದುವರಿದ ಕಾಲವನ್ನೂ ಸಹ ತರುವ ಮೂಲಕ ಘಟನೆ ನಡೆಯುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಮಂಡಿತವಾಗುವ ಕಾಲವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವಭಾವದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು ತೊಡಕಾಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಕಷ್ಟ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಜ್ಜ, ಮಗ, ಮೊಮ್ಮಗಳು ಹಾಗೂ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಇವರುಗಳು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಮಾಜದ ಜರಾಸಂಧಿ'ಎಂಬ ಲೇಖಕರ ಮಾತಿಗೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಹಳೆಯ ವಿಚಾರ ಹೋಗಿ ಹೊಸ ಕಾಲದ, ಪುನರುದ್ಧಾರದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮತ್ತು ಅಜ್ಜನು ಹೇಳುವ :

"ವಿಚಾರ ಹಳೆಯದು, ನನ್ನ ಹಾಗೆ, ಕಾಲ ಹೊಸದು, ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೆ.... ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಿಂತಿದೆ - ಜರಾಸಂಧಿ ಇದು..... ಅನುಭವದ ಮುದುಕ ಅರಿಯದ ಹರೆಯದವರನ್ನ ಕೂಡಿಸೋ ಜರಾಸಂಧಿ ಇದು" ೧ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ-

೧. ಜರಾಸಂಧಿ, ಲೇ.: ಶ್ರೀರಂಗ, ಮುಂಬಯಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ೧೯೪೮

ಹಳೆಯ ಕಾಲಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಯವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದರಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕೀಯತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಮೂರಂಕಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯ, ಸಂಘರ್ಷ, ಶಿಖರ, ನಿರಸನಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಕಲ್ಲೇಟು - ಗಾಂಧಿಯವರ ಹತ್ಯೆಯ ಸುದ್ದಿಯ ಆಘಾತ ಇವೂ ಕೂಡ ಶಿಖರಗಳೇ ಎಂಬಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮಂಟಪ ಸುಡುವಲ್ಲಿಗೆ ಒಂದು ಚರಮಘಟ್ಟ ತಲುಪಿದೆ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮನೆಯ ಒಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಯಾವ ಕಟ್ಟುಗಳೂ ಇಲ್ಲದ ಮಹಡಿಯ ಮೇಲೆ - ಆಕಾಶದ ಕೆಳಗೆ - ಸತ್ಯ ಗೋಚರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿವೆ. ಘಟನೆಗಳ ವಿವರ, ಆತಂಕದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಯನ್ನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರದೆಯೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಉತ್ಕಂಠಿತರಾಗುವಷ್ಟು ವಿವರಗಳಿವೆ, ಚಲನೆಯಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯದೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದ್ದು ಶ್ಯಾಮನು ಶೋಕಚಕ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಹನುಮಂತಪ್ಪನ ಬಳಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಶಿಖರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿಬಿದ್ದ ಅನಂತರದ ಕೆಲವು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಅನ್ನಿಸಿ ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿ ಇಳಿಯುವುದನ್ನು ಎಂದರೆ ನಿರಸನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವುದನ್ನ ಇವತ್ತಿನ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯ ೨-೩ ಪುಟಗಳೇ ಅನಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದುಂಟು.

'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು' ನಾಟಕದ ಕತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗ, ಸಮಾಜ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕುತೂಹಲ (ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್)ವನ್ನ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಭಾಷಣೆ-ಘಟನೆಗಳು ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಪುನರುಕ್ತಿಯಾಗುವ ಮಾತುಗಳೇ ನಾಟಕದ ತೀವ್ರತೆ (ಟೆಂಪೋ)ಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ವಿಶೇಷವೂ ಇಲ್ಲುಂಟು. ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳಾದ 'ನೆನಪಿನ ನೇಣು', 'ಮದನನ ಮೆಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ' ಮೊದಲಾದವು ಸಹ ಇದೇ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಿಖರ' ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ (ಅದೇ ಅಂತಿಮವಲ್ಲ) ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ದೀಪೋತ್ಸವ'ದಲ್ಲಿ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡನ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಮಾತುಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಕ್ಲೈಮಾಕ್ಸ್. ಅದು ನಟನಿಗೆ - ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲೂ ಆಗುವಂಥದ್ದು. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು (೩ ಅಂಕ) ಅಂಕದಲ್ಲೂ 'ಶಿಖರ'ಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ!

ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ತರುವ ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಾದ 'ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ', 'ಪ್ರಪಂಚ

ಪಾಣಿಪತ್ತು' ಇತ್ಯಾದಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ಕೂಡಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚೆ ಹೆಚ್ಚೆಗೂ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು

ಪಾತ್ರಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ - ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವು ಇರುವ ಸ್ಥಾನಗೌರವವನ್ನ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆಯೇ, ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆಯೇ ಎಂದಾಗ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅಂಥ ಎಚ್ಚರಗಳನ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೈ ತಪ್ಪಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹೆಸರುಗಳೂ ಕೈ ಬಿಟ್ಟವು. ಹೀಗಾಗಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಅವರವರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗಾಗದೆ ಅತಿ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ, ಅನಗತ್ಯ ಮಾತು ತೂರಿಸುವಿಕೆ, ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ.

ಎಷ್ಟೇ ಮೇಲ್ವರ್ಗ, ಜಾತಿಗಳ ಅಧಿಕಾರಾರೂಢರ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದ್ದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯನೇ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು ಆಗುವುದು ಅವರ ಇಚ್ಛೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಭಿಕ್ಷುಕ, ಜವಾನ, ರೈತ ಮೊದಲಾದವರು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಉಳಿಯುವರು. ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಬಾರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಆಗಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಕೆಳಗೆ ಇಳಿಯುವ ಸಂಭವ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ಥಾನ ಎಂದೂ ಎತ್ತರದಲ್ಲೇ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಅತಿ ಮಾನವರಲ್ಲ. ಅಂಥವು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಒಲವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತರುವ ದೇವರುಗಳು ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಹಾಗೇ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಾಟಕಕಾರ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಾತ್ರಧಾರ ಆಗಿ ಬರುವ ಶ್ರೀರಂಗರೇ. ಹೀಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವ, ಸ್ವಭಾವಗಳಿಂದ ದೂರ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾವುಕವಾಗುವುದು ಅಪರೂಪ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಾದ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ, ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷದಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಷ್ಟೂ ಅನಂತರದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವುಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಆ 'ಎಮೋಷನ್'ಗಳೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ - ವಿಡಂಬನೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಕೂಡ ವಿಚಾರ - ಸಂಯಮದ ಗಡಿದಾಟಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ-ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗೂ ಮೊದಲು ಎಮೋಷನಲ್ ಆಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಭಾವವನ್ನ ಮಾತ್ರ ಅವರ ತರುಣರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೊಡ್ಡವರೂ ಭ್ರಷ್ಟರೂ ಆದ ದ್ವಿವಿಧಾ ವೃತ್ತಿಯ ನಾಯಕರಿಗೂ ಈ ಭಾವನಾಮಯತೆಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿದೆ

('ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ ಮ್ಯಾಂ'ದ ಪಾತ್ರಗಳು). ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಸಂಜೀವನೀ'ಯ ದೇವಯಾನಿಯ 'ಕಚ'ನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಮಭಾವದ ಉತ್ಕಟತೆಯಾಗಲೀ, ಅನಂತರದ ಬದಲಾವಣೆ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಂದಿಗಿನ ನಡವಳಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೂಡಾ ಈ ಭಾವನಾಮಯತೆಯೇ ಇದೆ.

ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೌಢ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮಾತ್ರ ಭಾವುಕರೂ ಅಲ್ಲ, ಭಾವನಾಮಯರೂ ಅಲ್ಲ. ವಿವೇಚನಾಪರರಾದ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾನವತಾವಾದಿಗಳಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ. ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಒಂದೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ವಸಂತ, 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಶ್ಯಾಮ, 'ಕತ್ತಲೆ - ಬೆಳಕು'ನಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ, 'ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿ'ನ ಶ್ರೀಪತಿ, ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಲೀ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗಲೀ ಹೀಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ 'ಶ್ರೀರಂಗ'ರು ಇವರೆಲ್ಲಾ ಬುದ್ಧಿ (Intellectual)ಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಾದ ಮುಖಂಡರು, 'ರಾಯರು'ಗಳು, ಪ್ರೌಢ ಸ್ತ್ರೀಯರು (ಗೃಹಿಣಿ) ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಚಲನಶೀಲವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರುಗಳ ಸುತ್ತ ತಿರುಗುವ ಯುವಕ-ಯುವತಿಯರು, ಗೆಳೆಯರು ಮುಂತಾದವು ಚಲನಶೀಲವಾಗಿದ್ದು ಸುತ್ತಲ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಓಡಾಡುವ - ಗ್ರಹಿಸಿ ವರದಿ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವರ ನಾಟಕಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕಾಂಕಗಳಿಂದ ಹೊರತಾದ, ಆದರೆ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಅಂಶವೂ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ಥಾಯೀ ಆಗಿದ್ದು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಚಲಿಸುತ್ತಾ, ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಸಹಜವಾಗೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡುವವ ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಮುಖ್ಯವಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ನಟರು ದೊರಕುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು-ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗೇ ರಚಿತವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲದ, ಅನಗತ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲೆ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಪರಿಚಯ ಇದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಸಮಾಜದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನಿಸುವ ಆಳುಕಾಳುಗಳು, ಸೇವಕಿಯರು, ಜೋಯಿಸರು ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಪ್ರಾರಬ್ಧ' ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿಯ ಆಚಾರ್ಯರ ಪಾತ್ರ ಇಂಥ ಅನಗತ್ಯ ಪ್ರವೇಶ ಅನ್ನಿಸಿ, ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಆ ನಾಟಕ ಒಂದು ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಯೋಜಿಸಿದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನಗತ್ಯ - ಅಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೂ

ಸೂತ್ರಧಾರ - ನಟ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - ನಾಟಕಕಾರ - ವಿಮರ್ಶಕ, ನಾಗರಿಕ ಹೀಗೆ ಕೆಲವರನ್ನ ತಂದು ಮಾತಾಡುವ ದೌರ್ಬಲ್ಯ. ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿಯೋ ಏನೋ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕೊಡಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಹಲವು ಬಾರಿ ಆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವು ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ.

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಇವರಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಎಂಬ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡ ಕಥೆ - ಸನ್ನಿವೇಶ - ಸಂಭಾಷಣೆ - ಪಾತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವಿಶೇಷ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಸುತ್ತ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಅವರೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ, ಮಾತುಗಳೇ ಕೇಂದ್ರವಾದ್ದರಿಂದ, ಅವೇ ಪಾತ್ರಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸುಳಿವ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ 'ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ'ಯ ಮುಂದಾಳಿನ ಪ್ರವೇಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ (ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ!) ಅವನ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆಯಲಾದ ಕತೆ-ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪ ಗುರುತಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾದೀತು. 'ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು' ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ವಾಸ್ತವದ ಕಡೆಗೇ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕಡಿಮೆ. ಪಾತ್ರಗಳೂ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನಿಂದ ಬಂದವುಗಳು. ಹಾಗೇ ನಡೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಅಮೃತರಂಗ'ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಅತಿಮಾನವ ಆದರೂ ತತ್ಕಾಲೀನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕಕ್ಕೆ ಮುಖ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ವಿವರಣೆಗೂ ಹೀಗೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಅನಂತರ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ, ಸ್ವಭಾವವನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಬರುವ ಆಕೆ-ಆತ-ಅಜ್ಜ-ತರುಣ-ತರುಣಿ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅನ್ನಬಹುದೇನೋ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಅಕ್ಷರ ಮಾಲೆಗೆ ಶರಣಾದ್ದನ್ನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಒತ್ತಾಯದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಈಗಾಗಲೇ ತಾಳಿದ ನಿಲುವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯತ್ತ ಸಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಹಿತವೇ ಇದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ

ಅ. ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ದ್ವಂದ್ವಗಳು

ಯಾವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ನಡೆದಿರುವುದೋ, ಆ ಪರಿಸರದ ಭಾಷೆ ಜೀವನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಗತ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾವನೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ

ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧನ. ಆದರೆ ಭಾಷಾ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಭಾವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ದುರಂತವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಲವೆಡೆ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷಣಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ಚಳವಳಿಗಳು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನಿಲುವು, ಪ್ರೀತಿ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರಹದ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಂತೂ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒತ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿಯವರ ಪ್ರಭಾವ, ಅವರ ಮಾತನ್ನೆಲ್ಲ ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರುವ ಮೂಲಕ ಗೌರವ ತೋರುವ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜವನ್ನು ತಿದ್ದುವ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಗಾಂಧಿಯವರು ಹೇಳಿದ :

"All education must be imported through the medium of the provincial language. Enriching the provincial language" ಎಂಬ ರಚನಾತ್ಮಕ ಹೇಳಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮಾತಾಡುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಂದು ಆ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ವಾತಾವರಣ, ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಸಹ ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ 'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ'ದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ : "ಮಾತಾಡೋದೊಂದು, ಬರೆಯುವುದೊಂದು, ಓದುವುದೊಂದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು..." ಎಂದು ಮುಜಗರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ನೆರೆಭಾಷೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ವೈವಿಧ್ಯ, ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿನೋದದಿಂದ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹರಿಜನ್ವಾರದ ವಸಂತ "ಕರ್ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಮೊದಲು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದೊಳಗೆ ಮಾಡಿದರೇನೇ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಅದರ ಎಚ್ಚರ, ಅಭಿಮಾನ ಹೆಚ್ಚುವುವು...."[೧] ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ಭಾಷಾಭಿಮಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಕಟುವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಬಹು ತೊಡಕಾದದ್ದು ಭಾಷೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದ ಆಯ್ಕೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಆರಂಭಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ 'ಕನ್ನಡಿಗರ ನಂಬಿಕೆಯ ಆಳು, ಎದೆವಯ್ಯ'ನಾಗಿ ನಾಟಕ ರಂಜನೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ' ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕು-ಆಯ್ಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೆಗನ್ನಡ, ಹೊಸಗನ್ನಡ, ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮರೆಯಾದ ತಿಳಿಗನ್ನಡದ ಬಗ್ಗೆ ಕಳಕಳಿ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಬರಹಗಾರರ ಪ್ರಾಸ-ಶಬ್ದಾಡಂಬರ, ಸಂಸ್ಕೃತ ವ್ಯಾಮೋಹಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾ "ನಮ್ಮ ಸಲುವಾಗಿ ಭಾಷೆ; ಭಾಷೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ನಾವಲ್ಲ"[೨] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

---

೧. ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ

೨. ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ, ೧೯೩೦, ಮುನ್ನುಡಿ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಧನ ಎಂಬ ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳಿದಾಗ :

"ಚಿಕ್ಕವನಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕ ನೋಡ್ತಿದ್ದೆ. ಕಂಪನಿಯವರದ್ದು, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ. ಅಲ್ಲಿ ಉದ್ದುದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆ ಇರ್‍ತಿತ್ತು..... ನನಗೆ ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿದ್ರೆ ಭಾಷೆಯ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ವಿಳೋಲ್ಲ ಅನ್ನೋ ಅಂಥ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು.... ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಭಾಷೆ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ ಅಂತ.... ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತು ಇರುತ್ತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತಿರುತ್ತೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಳಗೆ ಯಾವಾಗ್ಲೂ ಒಂದು ವಿಚಾರಧಾರೆ ಇಲ್ಲದೆ ಏನೂ ಬರೆಯೋಲ್ಲ.... ವಿಚಾರಧಾರೆ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡೋಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಕಾಲದವರಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳೋದು, ಹಲ್ಲು ಕಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳೋದು ಸಾಕಾಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ, ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಹೀಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗುತ್ತೆ....."[೧]. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ವಿಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮವೆನಿಸಿತೇ ವಿನಾ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮವೆನಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಭಾಷೆ ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಂದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು, ಅಲ್ಲಿಯ ಸರಳ ನಿರೂಪಣೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವು. ಅಂಥದೊಂದು ಸರಳ ಆಡುನುಡಿ ಬಳಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಅವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ದಾಸರ ಪದದ ಸಾಲುಗಳು ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿವೆ, ಅವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದದಿದ್ದರೂ.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಸವಾಲುಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರು ನಡೆದ ದಾರಿಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಂತೆ ಉಪಭಾಷೆ(Dialect)ಯನ್ನ ಬಳಸದೆ ಅವರು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕೃತ (Standard) ಭಾಷೆಯನ್ನ ಆಯ್ದುದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದ ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮುರಿದು, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸ ಹೊರಟ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ನೋಟಕ್ಕೂ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲದಂಥ ವೇಗವಾದ ಓಟಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂಥ ಭಾಷೆ ಬೇಕಾಯಿತು.

ಅದೇ ಮುಂದೆ ಅನೇಕರ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಶೇಷ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಮೊದಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಅಭ್ಯಾಸ (ಮ್ಯಾನರಿಸಂ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ) ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಪದೇ ಪದೇ "ಯಾಕೆಂತಂದರೆ", 'ನನ್ನ ಕೇಳಿದರೆ', 'ಇದ್ದಾತು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಯಾರ ಹೆದರಿಕೆ' ಇತ್ಯಾದಿ - ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವು ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ

---

೧. ಶ್ರೀರಂಗ ನಮನ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ ಸಂದರ್ಶನ, ವಿಜಯಾ, ಪು. ೫೪

ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೆಗಳ-ರೆಟರಿಕ್ ಅನ್ನುವಂಥ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಶಬ್ದಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ ಚಕಮಕಿಯಿಂದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ತರುತ್ತಾರೆ. ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಿಡಂಬನೆಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ದೀರ್ಘ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿಗಳೆರಡೂ ಇವರಲ್ಲಿವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ :

ಗಿನೆಯ ಗೆಳೆಯ : *ಅದಲ್ಲ ನನ್ನ ವಿಚಾರ. ಆದರೆ ನೀ ಹೇಳೋದು ನಿಜ ಇದ್ದರೆ ಇಂಥಾ ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ ಸಂಗತಿ ನಾನು ಕೇಳಿಲ್ಲ, ಕಂಡಿಲ್ಲ ಅನ್ನಬಹುದು.*

ರಾಮಣ್ಣ : *(ಅವಸರದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ ತುಸು ಮುಂದೆ ಬಂದು) ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ?*

ಗಿನೆ ಗೆಳೆಯ : *(ಅವನನ್ನು ತಡೆಯುವವನಂತೆ ಕೈ ಎತ್ತಿ) ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ ಅಂದ್ರೆ, ತಾಯ್ತನದ ಇಚ್ಛೆ ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಅಂತ.*

ರಾಮಣ್ಣ : *(ನಡುವೆಯೆ) ಇದನ್ನ ಹೆಂಗಸರೆ ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ನಿಜ ಅನ್ನಿಸೋ ಹಾಂಗ ಮಾಡ್ಯಾರ (ಮುಂದೆ ಬಂದು, ಖಾಲಿ ಕುರ್ಚಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬದಿಯಾಗುವಂತೆ ಅದನ್ನಿಟ್ಟು, ಅದರ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಎರಡೂ ಮೊಳಕೈ ಗಳನ್ನೂರಿ, ಮುಖವನ್ನು ಮುಂದೆ ಚಾಚಿ) ಹೆಂಗಸರು-ಗಂಡಸರು! ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಇದೆ. (ಗಿನೆ-ನು ತಿಳಿಯದೆ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಥಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖವನ್ನೆತ್ತಿ ನೋಡಲು) ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮ್ಯಾಲೆ (ಮುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಗಿದು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತ) ಅಧಿಕಾರ ನಡೆಸೋ ಪ್ರವೃತ್ತಿ! ಕಾಲ್ಕೆಳಗೆ ಗಂಡಸಿನ್ನ ತುಳಿದು ನಿಂತ ಹೆಣ್ಣು ದೇವಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನ ನೋಡಿಲ್ಲ ನೀನು?*

ಗಿನೆ ಗೆಳೆಯ : *(ಮುಗುಳ್ನಗೆಯಿಂದ) ಯಾವದ್ಯಾವದಕ್ಕಾದ್ರೂ ಸಂಬಂಧ ಹಚ್ಚಿ ಮಾತಾಡಬ್ಯಾಡ. ಪ್ರೇಮದ ಗಂಡ ಹೆಂಡಂದಿರೊಳಗೆ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರ ಮ್ಯಾಲೆ ಅಧಿಕಾರ ನಡಸೋದಂದ್ರೇನು? ಹಹ!*

ರಾಮಣ್ಣ : *(ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿಂತು, ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಎಂಬಂತೆ) ಪ್ರೇಮ! (ತಿರಸ್ಕಾರದ ಮತ್ತನ್ನ ನಗೆ ನಕ್ಕು ಗೆಳೆಯನ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಅವನಿಂದ ದೂರ ನಡೆಯುವನು) ಪ್ರೇಮ ಅಲ್ಲ, ಮೋಸ ಅದು. (ಮೆಲ್ಲಗೆ ನಡೆಯುತ್ತ) ಆಕೀ ಬಣ್ಣಕ್ಕ, ಆಕೀ ಮೈಕಟ್ಟಿಗೆ ನಾನು ಮೋಸ ಹೋದೆ. ಆಕೆಗೆ ಅದು ಚನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಅದಕ್ಕಂತೇ ಆ ಬಣ್ಣ, ಆ ಮೈಕಟ್ಟು ಕೆಡಬಾರ್‍ದು ಅಂತ ಆಕೆಯ ನಿರ್ಧಾರ. ಅವೇ ಆಕೆಯ ಆಯುಧ ನನ್ನ ಮ್ಯಾಲೆ ಅಧಿಕಾರ ನಡೆಸಲಿಕ್ಕೆ. ['ನೀವೆ ಹೇಳಿರಿ' ನಾಟಕದಿಂದ]*

ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆಡುಮಾತು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅವರು ಅತ್ತ ಕಡೆಯವರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಛಾಯೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಅತ್ತ ಕಡೆಯ

ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಪ್ಪಟ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಲೀ, ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನುಡಿಗಟ್ಟಾಗಲೀ ಇವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಗ್ರಾಮ್ಯವೇ ಆದರೂ ಅವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಆಡುಮಾತಿಗೇ ಎಂದರೆ, ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾಹರಣೆ :

ಕನ್ನಡದವ : ದ್ವಿಭಾರ್ಯ, ಅಂದರೆ, ಹೆಂಡಿರು; ಅಂದರೆ ಹೆಂಗಸರು. ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಗಸರ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುವದು.

ಗುರುರಾಜ : ಒಳಗೆ ರಾಯರ ಹೆಂಡತಿ ಮನೆಯ ಒಕ್ಕಲಗಿತ್ತಿಯೊಡನೆ ಜಗಳಾಡುತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಿದಿರೇನು?

ಸತ್ಯ : ಏನು ಅಪದ್ಧ ಮಾತಿವು! ಏನು ಊಹೆ! ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಏನೋ ಒದರಾಡಿದ್ದು ಕೇಳಿ ನೀವು ಏನೋ ಹೇಳುತ್ತೀರಲ್ಲ?

ಶಾಸ್ತ್ರೀ : ನಾನು ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ತಮಗೆ ಎರಡೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಂದ ತೊಂದರೆ ಇದೆ ಅಷ್ಟೆ-

ಸತ್ಯ : ಹೌದು ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ಕಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಿಂದ ನನಗೆ ಎಷ್ಟ ಲಗಾಟವಾಗಿದೆ.

(ದೇವ್ರದ ಮನೆ : ಬೇಂದ್ರೆ)

-ಹೀಗೆ ಸಾಗುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಧಾಟಿ, ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಬೇರೆಯೇನಲ್ಲ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಗೆಳೆಯರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹೊಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾದದ್ದಿದೆಯಂತೆ!

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗಿಂತ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ ಭಾಷೆಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಜೋಶಿಯವರ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ :

ಶಿವಪ್ಪ : ಬಂದದ್ದು ಪಾಡ ಮಾಡಿದಿ ಗೂಳಪ್ಪ.....

ಗೂಳಪ್ಪ : (ಕಿಡಿಕಿಯ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತ ಮಲ್ಲಯ್ಯನನ್ನು ಆಪಾದಮಸ್ತಕ ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಿ) ಈ ಹುಡುಗಿ....ಮಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ?.....ಏಟು ಬೆಳೆದು ನಿಂತೈತಿ ಇದು ಆಗಾಲೆ.... ಅತ್ತಾಗ್ಯಾಕ ಮಾರಿ ಮಾಡೀದಿ....ಇತ್ತಾಗ ತಿರುವು....ನೋಡೋಣು ಹ್ಯಾಂಗ ಕಾಣತಿ? (ಮಲ್ಲಿ ಒಗರಿನಿಂದ ಮುಖವನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿದಾಗ ಸಂಕೋಚದಿಂದ ಗೂಳಪ್ಪನ ಕಣ್ಣು ಕೆಳಗೆ ಬಾಗುವುವು) ಬೇಶ ಕಾಣತಾಳು..... ಕೈಗೆ ನಿಲಕದ್ಹಾಂಗ ಆಳ್ಳಿದ ಕ್ಯಾದಗಿ ಹೊಡಿ ಆಗ್ಯಾಳು.....

ಶೆಟ್ಟಿ : (.....ಉಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ನಡುಗುತ್ತ) ಬಾಯಿ ತೊಳಕೊಂಡು ಮಾತಾಡು ಅಂದೆ.... ಸಿಕ್ಕಾಂಗ ಹೊಲಸ ಮಾತಾಡಬಾರದು ಸಿಕ್ಕವರ ಮನೀ ಹೊಕ್ಕು.

ಗೂಳಪ್ಪ : (.....ತಿರಸ್ಕಾರದ ನಗೆ ನಕ್ಕು) ಇದು ಯಾವಾಗ ಬಂದೈತಿಲ್ಲೆ ಅವ್ವಾಳ ಶೆಟ್ಟಿ? ಅಡಗಿಕೊಂಡು ಕುಂತಿದ್ದೇನು ಈಟೊತ್ತನಾ?....ಬಾ ಇತ್ತ.... ಆಯತಾ ಸಿಕ್ಕೀ ಬಾ..... ಇವೊತ್ತ ಆ ಅಂಗಡಿ ಸಿದ್ಧಪ್ಪನ ಇದರಿಗೆ ಏನ ಹೇಳಿದೆಲೆ ಪ್ಯಾಲಿ?.....

(ನಾಟಕ: ಕದಡಿದ ನೀರು, ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ)

ಈ ಬಗೆಯ ದಟ್ಟವಾದ ಗ್ರಾಮ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವರದು ನಾಗರಿಕ ಭಾಷೆಯೇ.

ಕುವೆಂಪು, ಪು.ತಿ.ನ.ರು ಬಳಸುವ ಹಳೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಿಂದ ಉದಾತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ರೀತಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಲಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಗೀತನಾಟಕಗಳ ಲಯಬದ್ಧ ನಡೆಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಾವಿತ್ರೀ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಹಾಗೆ ತೋರುವ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಟ್ಟರೆ 'ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸ್' ಎನ್ನಿಸುವಂತಿವೆ. ಈ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಪದ್ಯ, ಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿಯ ಲಯವನ್ನು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ಹೆಚ್ಚು ಗದ್ಯಶೈಲಿಗೇ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರು. ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೆಯ ಮಿತಿಗಳು ಗೊತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸರಳತೆ-ಸಹಜತೆ ಬಯಸಿದರು. ಭಾಷೆ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಮರೆಸಬಾರದೆಂಬ ಎಚ್ಚರವೂ ಇತ್ತು. ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಗೂ ಶಬ್ದಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೂ ಇದ್ದ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪಿತ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ನಟ, ವೈಭವದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೇ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿದ್ದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ - ಶ್ರೀರಂಗರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಸ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು.

ಸರಿಸುಮಾರು ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ 'ಶ್ರೀ'ಯವರು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಸಾವಿನಂಥ ಗಂಭೀರವಾದ್ದನ್ನೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದು ಬಿಟ್ಟರು. ಈ ಗಡಿ ದಾಟುವ, ಕಟ್ಟೆ ಕಿತ್ತು ಹಾರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಾಡಿದ 'ಶ್ರೀ'ಯವರೊಂದೆಡೆ, ಪ್ರಹಸನದ ಮೂಲಕ ಕೈಲಾಸಂ, ಹಾಸ್ಯ-ಗಂಭೀರದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತ, ಪದ್ಯ-ಗದ್ಯ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪದ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ (ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸ್) ಬಳಸಿದ ಶ್ರೀಯವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಚಿತ್ರಮಯತೆ ತಂದರು. ದೃಶ್ಯವಿಧಾನದಿಂದ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು ಭಾಷೆ ವರ್ಣನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿದರು 'ಶ್ರೀ'.

'ಕಂಪು ವಿಡಿದಿಂತು ಬರ್ಕುಂ, ಜಿಡದೆ ಬೇಂಟೆ ನಾಯ್', 'ಕರ್ಮಮೀಪರಿ ಮರಿಗೆ ಮರಿ ಇಕ್ಕುತಿರ್ಕುಂ', 'ಏನ್ ಪಾಡೊ ಆಳಬಾವಿ, ಬೀಸುವ ಬಯಲಗಾಳಿ ಪರಿದಡಂಗುವ ನೆಲಿಲ್!' ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀಯವರು ಹಳಗನ್ನಡದಂತೆ ತೋರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ದೂರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಮುದ್ದಣನ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಇದು ಸರಳ. ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

"ಮೊದಲಿನ ಕವಿಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಿರುಗಿ ತರಬೇಕೆಂಬ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ.....ಗಾವುದ ಉದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಮಾಸಗಳನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಬರೆದು ಅದು ಪ್ರೌಢ ಸರಣಿಯೆನ್ನುತ್ತ, ಗೀರ್ವಾಣ ಭಾಷೆಯ ಲಾಲಿತ್ಯ-ಮಾರ್ದವ್ಯಗಳಿಂದ ಬಡ ಕನ್ನಡದ ಕಟ್ಟನ್ನು ಸದಿಚ್ಛೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಕೆಲವರು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವದನ್ನು...., ಅರ್ಥವಾಗದ ಶಬ್ದಯೋಜನೆ, ಕೇವಲ ಪ್ರಾಸಕ್ಕೆಂದು ಜನ್ಮತಾಳಿದ ವರ್ಣ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳಿಂದ ಮೆರೆಯುವ ಪಲವು ಹೊಸ ಕವಿಗಳ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ...."[೧]ವನ್ನೂ ಒಲ್ಲದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮರಳಿಸಲಾರೆವು. ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪೋಣಿಸುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಮಾಜ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ, ವಿಚಾರ ವಿನಿಯಮದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆ, ಪ್ರೌಢ ಓದುಗನನ್ನ, ಭಾಷೆಯ ಲಾಲಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಒಲಿದವರನ್ನ ಆಲಂಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮಾತು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿಶೇಷ ನಿರ್ಮಿತಿಗಾಗಿಯೇ ತಳ ಊರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ ಉದ್ದೇಶವಿತ್ತು. ಅವರು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೇ ಕೂರುವವರಲ್ಲ. ಆದರಾಚೆಗೆ ಜನಸಮುದಾಯದ ಬದುಕಿಗೆ ಬರೆಯಬಯಸಿದವರು. ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಕು, ಅದು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಕೂಡಾ ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಕೇವಲ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ-ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ವಿಚಾರಗಳು ಒಳಸೇರಿ ಮಥಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅವರ ಚಿಂತನೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯೂ ಅಲ್ಲದ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತ್ತು. 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇನೋ ಎಂಬ ಆತಂಕದಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ :

ಸಾವಿತ್ರಿ ನಾಟಕದಿಂದ ಆಯ್ದು ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು :

ಯಮ : *(ತಿಳಿಯದ್ದಕ್ಕೆ ಹತಾಶನಂತೆ) ಮರ್ತ್ಯಲೋಕದ ಅಬಲೆ ಮಾಯಾರ್ತಿಯಳೆಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿಯ ಕೇಳಿದ್ದೆ. ದೇವನನೆ ಮೋಹಿಸುವ ಮಾಟಗಾರಿಕೆ ಇದೆಯೆ? ಯಾವ ಅಥರ್ವಣವ ಬೀಸಿರುವೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ? ದೇವನೊಳು ದ್ರೋಹವೆ? ಎಚ್ಚರದಿ ನಡೆ, ಬಾಲೆ!*

ಸಾವಿತ್ರೀ : *ಧರ್ಮದೇವನು ನೀನು; ಜನಿಸಿರುವೆ ವಿವಸ್ವತನ ವಂಶದಲಿ, ಎನಿಸಿರುವೆ ವೈವಸ್ವತನು ನೀನೆಂದು. ಎಲ್ಲರನು ಸಮನಾಗಿ ನೋಡುವವ ನೀನು ಎಂದು, ಎಲ್ಲರೊಳು ನಿನ್ನ ಧರ್ಮವು ಒಂದೆಯಾಗಿಹದೆಂದು, 'ಧರ್ಮರಾಜನು' ಎಂದು ಗಳಿಸಿರುವೆ ಖ್ಯಾತಿಯನು. ನಿನ್ನೊಡನೆ ಯಾವ ಅಥರ್ವಣವು ದೇವಾ? ಅಬಲೆ ಎಂದೆನುವಾಗ ದೇವನನು ಮೋಹಿಪೆನೆ? ಧರ್ಮ ನೀನೆನುವಾಗ ಧರ್ಮವನೆ ದ್ರೋಹಿಪೆನೆ, ಧರ್ಮ ಭಿಕ್ಷೆಯ ಬೇಡಬಂದಿರುವೆ ನಿನ್ನಿಂದ? ನಿನ್ನ ಧರ್ಮವೇ ನಿನ್ನ ಬಂಧಿಸಿದೆ, ಯಮದೇವ, ನನ್ನ ಮಾಯೆಯದಾವುದಲ್ಲ.*

ಯಮ : *(ಚಕಿತನಾಗಿ) ನನ್ನ ಧರ್ಮವೆ ನನ್ನ ಬಂಧಿಸಿದೆ?*

ಸಾವಿತ್ರೀ : *ನೆಲ-ನೀರು-ಕಿಡಿ-ಗಾಳಿ-ಬಯಲುಗಳ ಅಣುಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವು ದೇಹ, ಆ ಗೊಡವೆ ನನಗಿಲ್ಲ ಎಂದೆ. ನನಗಾದರೂ ಇಲ್ಲ ಆ ದೇಹದಾಗೊಡವೆ, ಸತ್ಯವಾನನು ನನ್ನ ಮನದರಸು. ಸತ್ಯವಾನನು ನನ್ನ ಹೃದಯೇಶ ಎನ್ನುವಾಗ ನೆಲ-ನೀರು-ಕಿಡಿ-ಗಾಳಿ-ಬಯಲುಗಳ ಬಯಸಿದೆನೆ? ಇಲ್ಲ. ನಿನ್ನಂತೆಯೇ ನಾನು ಬಯಸಿದ್ದು, ಮೆಚ್ಚಿದ್ದು ಅಂಗುಷ್ಠ ಮಾತ್ರ ಅಂತರ್ಯಾಮಿ ಪುರುಷ. ನೀನು ಬಯಸಿದ ಆ ಪುರುಷ ನನ್ನ ಹೃದಯದೊಳಿಹನು; ಅವನ ನೀ ಸೆಳೆವಾಗ ನನ್ನನ್ನೂ ಸೆಳೆಯುವೆ ಎಂಬುದನು ಅರಿತಿಹೆಯ, ದೇವಾ? ನನ್ನ ಮಾಯೆಯದಲ್ಲ, ನಿನ್ನ ಧರ್ಮವೆ ಬಂಧಿಸಿದೆ ನಿನ್ನ.*

....

....

ಸೂತ್ರಧಾರ : *(ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ) ಪ್ರಣಯದಂತರ್ಮಮ ಹೀಗಿಹುದೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ? ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಸಾವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದು ಮರ್ಮ!*

ನಟಿ : *(ಮೊದಲಿನಂತೆ) 'ಅಂತರ್ಯಾಮಿ ಪುರುಷ' ಎಂಥ ಸತ್ಯದ ಮಾತು ಸಾವಿತ್ರಿ? ನನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನ ಹೇಳುತಿಹೆ ಎನ್ನಿಸಿದೆ!*

ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರವಿದೆ ಎನ್ನಿಸಿದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಆ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಪದೇಪದೇ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಭಾಷೆ ನಾಗರಿಕ, ಸಮಕಾಲೀನ, ಆಡುಮಾತು ಮಾತ್ರ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಕಾರರ ಭಾಷೆ ಮತ್ತೂ ವೈವಿಧ್ಯವಾದುದು. ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕು, ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಲಯಬದ್ಧತೆ ಇದ್ದರೆ ಒಳಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಅತಿಯೂ ಆಗಬಾರದು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯದೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ. ಅದು ಹಲವು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿ-ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊರಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವೂ ಇರುವ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಂಥ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವರು ಆಡುಮಾತು, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿರುವ

೧. ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ, ಲೇ: ಶ್ರೀರಂಗ ಮುನ್ನುಡಿ.

'ಚಾಳೇಶ'ದಲ್ಲೂ ಭಾಷೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಘಟಕ[೧] ಎಂಬುದು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಾರಾಂಶ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುದೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೊಡಕಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಥಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಲುಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಲಯಬದ್ಧ ನಡೆಯಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನ ಹಾಗೇ ಬಳಸದೆ ಹೋದಾಗ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ತೊಡಕು ಏರ್ಪಡಬಹುದು.

ಹುರುಪ : "ಹನುಮಂತನಂಗ ಹಾರತಾನಂತ
ನವಿಲಿನಂಗ ಕುಣಿತಾನಂತ
ಗುಬ್ಬೀ ಹಾಂಗ ಜಿಗಿತಾನಂತ.....
ಹೌದಲೆ ಕುಂಟಾ ನನಗ ಕಾಲು ಇಲ್ಲೇನು?
ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ
ರಂಟೆ ಹೊಡೆಯೋ ಬಸವಣ್ಣ.....
....
....

ಕುಂಟ : ಎಷ್ಟು ಚೆಂದ ಕುಣೀತಿಯಲೇ ಎಪ್ಪಾ
ಸಣ್ಣಂವಿದ್ದಾಗ ಅಲಾವಿ ಕುಣೀತಿದ್ದೇನು?
ಅಲಾವಿ ಅಂದರ ಅಲಾವಿ ನೋಡು ಅವನೌನ
ಏನ ಹಾಡೂ, ಏನ ಗತ್ತು.....
ಕಣಕ ಮಣಿದಾಂಗ ಮಣೀದೇನೂ.....
ಮಣಕ ಕುಣಿದಾಂಗ ಕುಣೀದೇನೂ......

(ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ : ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ)

ಇದು ಪಾಟೀಲರು 'ಮಾತಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿ ಮಾತಾಡುವ ಚಂದ'. ಈ ಧಾಟಿ ಅವರ ಇನ್ನಿತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಥ ಪ್ರಾಸ-ಸಂಗೀತವನ್ನ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಲಂಕೇಶರಲ್ಲೂ ಭಾಷೆಯ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೂ ಲಂಕೇಶರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವದ ಪದರುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಡುತ್ತದೆ. ರೊಚ್ಚು, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹಾಸ್ಯ, ಉದ್ವೇಗಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಲಂಕೇಶರ ಭಾಷೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ತೆರೆಗಳು'ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಯೇ ಹೋರಾಟವಾಗುತ್ತ ಏಟು-ಎದಿರೇಟುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ವಿಶೇಷ.

---

೧. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ: ನಾಟಕ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, 'ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ', ಪು. ೧೬೨.

ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ಬಗೆಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಟೆಲಿಗ್ರಾಫಿಕ್ ರೀತಿಯ ಉತ್ತರ-ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನ ಸಾಧಿಸುವುದುಂಟು.

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಧೂಳಿಗಾಗಿ ಕೆಮ್ಮುತ್ತ, ಕಣ್ಣೊರಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ) ಥೂ! ಇದೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು!

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಕೆಳಗಿನಿಂದ

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಅನ-ನನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿ) ಓಹೋ! ಆ ಧೂಳಿನ ಕೆಳಗೆ ನೀ ಇದ್ದಿ ಏನು?.

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನಾನು ಕೆಳಗೆ ಇದ್ದೆ. ನನ್ನ ಮ್ಯಾಲೆ ಧೂಳು ಇದ್ದಿತು.

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಚಕಿತನಂತೆ) ನಾನೇನಂದೆ?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಏನಂದೆ?

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನೀನು ಕೆಳಗೆ, ನಿನ್ನ ಮ್ಯಾಲಿನ ಧೂಳು -?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಮ್ಯಾಲಿನ ಧೂಳು?

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನನ್ನ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಏನು ನೀನು?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನೀನು?

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ತಟ್ಟನೇ ಎದ್ದು) ಏನಂದೆ? ಯಾರು ನೀನು? ನಿನ್ನ ಹೆಸರೇನು?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನಾನು (ಎನ್ನುತ್ತ ಕೂಡ್ರುವನು)

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಯಾ-ಆ-ರು?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ನಾನು - ನನ್ನ ಹೆಸರು, ನಾನು ನಿನ್ನ ಹೆಸರು?

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಅವನನ್ನು ಕೆಣಕುವವನಂತೆ) ನಾನು

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಒಮ್ಮೆಲೆ ಎದ್ದು) ಇಬ್ಬರ ಹೆಸರೂ ಒಂದೇ! ಅಂದ್ರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ!

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸೋತು ತಲೆ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವನು)

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಯಾಕೆ? ಮ್ಯಾಲೆಯಾಕೆ ಕೂತೀ?

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಮುಖವೆತ್ತಿ ಅವನನ್ನು ನೋಡಿ) ನೀನು ಕೆಳಗೆ ಯಾಕೆ ನಿಂತೀ?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಯಾಕಂದ್ರೆ, ನಾನು ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಬಂದವ.

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಗಾಬರಿಗೊಂಡವನಂತೆ) ಕೆಳಗಿನಿಂದ? ಅಂದ್ರ ಎಲ್ಲಿ- (ಕೈಯಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತ) ಕೆಳಗಿನ ಈ ನೆಲದಿಂದ ಬಂದೆಯಾ?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಅದಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಗಿನಿಂದ? ಅಂದ್ರೆ-ಎಲ್ಲಿಂದ? ಅಲ್ಲ-ನೀನು ಇದ್ದದ್ದಾದರೂ ಎಲ್ಲಿ?

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : *(ರಂಗದ ಹಿಂತುದಿಯ ಮೇಲ್ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಿಂಚುವುದನ್ನ ತೋರಿಸುತ್ತ)* ಅಲ್ಲಿಂದ.

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : *(ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ನಕ್ಕು)* ಅಯ್ಯೋ! ಮಹಾರಾಯಾ? ನಾನು ಹೊರಟದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿಯೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೆಳಗಿಲ್ಲ ಮ್ಯಾಲಿದೆ, ಮ್ಯಾಲೆ ನೋಡು *(ಎಂದು ಮುಖವನ್ನೆತ್ತುವನು)*

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಛೆ! ಛೆ! ಕೆಳಗೆ *(ಕೈ ಕೆಳಗೆ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವನು)*

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಅಲ್ಲ, ಮಹಾರಾಯಾ! ಮ್ಯಾಲೆ! *(ಎಂದು ಎತ್ತಿದ ಕೈಯಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತ ತಾನೂ ಏಳುವನು).*

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : *(ತಲೆ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿ)* ಕೆಳಗೆ-ಕೆಳಗೆ! *(ಎಂದು ಕೈಯಿಂದ ನೆಲವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ ತಾನೂ ಕೂಡ್ರುವನು).*

ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಮ್ಯಾಲೆ! ಮ್ಯಾಲೆ! ಮ್ಯಾಲೆ!

ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಕೆಳಗೆ! ಕೆಳಗೆ! ಕೆಳಗೆ!

(ತಪ್ಪುಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ ಏಕಾಂಕದಿಂದ)

ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಭಾವಭರಿತ ಭಾಷೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ವಿಚಾರನಿಷ್ಠ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕೂಡಾ. ದಯೆ ಕರುಣೆಯಂಥದಕ್ಕಿಂತ ಸಿಟ್ಟು-ವ್ಯಂಗ್ಯ-ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಎಮೋಷನ್ಸ್ ಇರುತ್ತದೆ.

ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದು ನಾಟಕ ನಡೆಸುತ್ತ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಶ್ನೆ - ಉತ್ತರಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ತಂತ್ರ-ಭಾಷೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

'ನಾತಿ ಚರಾಮಿ'ಯ 'ನಾಚಿ ಕರಾಮಿ' ಆಗುವುದು, 'ಸಹನೌಭುನಕ್ತು'ವು 'ಸಹನೆ ಮೀರಿತ್ತು' ಆಗುವುದು. ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ನವ-ನಟ-ಅದನ್ನೇ 'ನಿಯೋ' (Neo) ಅಂತಾರೆ ಅನ್ನುವದೂ ಮತ್ತು

ಯುವಕ : "ಹಿಂದೂ"
ಶ್ರೀನು : ಸ್ವಾಹಾ *(ಎಂದು ಕುಡಿದು)* ಮುಸಲ್ಮಾನ!
ಯುವಕ : ಸ್ವಾಹಾ *(ಕುಡಿಯುವ)*
ಹೆಂಡತಿ : ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿದರೆ ಚಹಾ

ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಣಬಹುದು. ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೆಚ್ಚು.

"ಉರ್ವಿಯೋಳ್ ವೆಂಕಪ್ಪ ಪಡೆದ ಕುವರಿಯು
ಕಮಲೆಯೋರ್ವಳ್ ಆಕೆಯ ಮದುವೆ

ಯಾರ್‍ಯಾರಿಗೆ ಉದರ ನಿರ್ವಾಹ ಶಕ್ತಿ
ಆ ತರುಣಿಳಿವಳನ್ನು ಪಡೆದು ಮದುವೆಯಾಗಲಿ,

('ಅಶ್ವಮೇಧ' - ಏಕಾಂಕದಿಂದ)

-ಇಂಥಲ್ಲಿ ನಗೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕನ್ನಾಡಿತ್ವದ ವಿಷಾದ ಅವರು ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ತರುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಮಯ ಭಾವಗಳಾಗಿವೆ. 'ತಿಪ್ಪೆವ್ವಾ' ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಸಭಜ್ಜ, ಶುನಕಪ್ಪ ಕುಕ್ಕುಟರಾಯ, ಕಾಕಣ್ಣ, ಸ್ತ್ರೀಮುಖಿ ಇವು ಪಾತ್ರಗಳು. ಇವರ ಮಾತಿಗೆ ಬಳಸಿದ ಭಾಷೆ ಹೀಗಿದೆ :

ಕುಕ್ಕುಟರಾಯ : *ದೂರವಿರು! ದೂರವಿರು!*
ಕೂಕೂ ಕೂಕೂ!
ತಿಪ್ಪೆಯು ನನ್ನಯ ಅನ್ನದ ಭೂಮಿ
ತಿಪ್ಪೆಯು ನನ್ನಯ ನನ್ನಿಯ ಭೂಮಿ

ಕಾಕಣ್ಣ : *ಯಾರದು ಎನ್ನುವೆ ತಿಪ್ಪೆಯ ಒಡೆತನ?*
ಬಂದಿತೆ ನಿನ್ನಯ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಡತನ?
ಕಾಕಣ್ಣನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ಶಾಸನ! ಕಿರ್ ಕಾ!
ತಿಪ್ಪೆಯನು
ಹಗಲಿರುಳು
ಬಾಂದಳ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಕಾಯುವರು
ಯಾರವರು?

-ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಸ ಇರುವ, 'ಸರಳ ರಗಳೆ' ಅಲ್ಲದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಬಳಕೆಯೇ ಮುಂದೆ 'ಪಗದ್ಯ'ವಾಗಿ ಹಲವರು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿರಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿ'ನಂಥ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರ-ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಗೆದಷ್ಟೂ ಸಿಗುವ, ಅಕ್ಷಯ ಎನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. 'ಅದೊಂದು ಅಂಗ' ಎಂದವರು ಕಾರ್ನಾಡರು. ಈ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ವಾದ-ವಿವಾದಗಳು ಎದ್ದಿವೆ. ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಎರಡೂ ಇರುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಸೇರುವುದರಿಂದ, ಇದು ಕನ್ನಡದ ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯದ ನಡುವೆ ಕೊಂಚ 'ಅನ್ಯ'ವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಆ 'ಅನ್ಯ'ತನವೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಆಕರ್ಷಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. "ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾಷೆಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ..... ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂದೇ

ನೈಜವಾದ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.....[೧] ಎನ್ನುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರು ಅದನ್ನು ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು ಖಂಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದದ್ದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿಯಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವ ಉಪನ್ಯಾಸದ ರೀತಿಯ ದೀರ್ಘ ವಾಕ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟರೂ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯ ಈ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಚರ್ಚೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಕೆಲವು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ತಲುಪಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸಂವಹನದ ಉಪಕರಣವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕಡೆಗೆ ಇದ್ದ ತುಡಿತವು ಅವರನ್ನು ಅದರ ಇತರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕುರುಡರಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಭಾಷೆಯ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕತೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಗೇಯತೆ, ಲಯವಿನ್ಯಾಸ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲು ಹೊರಟ ಅವರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ 'ಸಹಜತೆ'ಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಕೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವವರು ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ, ಲಂಕೇಶರಂತೆ, ಭಾಷೆಯ ಇತರ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ, ಇದನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಕೇವಲ ತನ್ನ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ, ದಂಗುಬಡಿಸುವ ಮಾತು ಬಳಸಿದರು. ಮಾತು ಅವರಲ್ಲಿ ಗಾಜಾಗುವ ಬದಲು ಗೋಡೆಯಾಯಿತು. ಕೇವಲ ವಿಚಾರಗಳ ಭಾವಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಕುಸಿಯಿತು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕುತೂಹಲದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯಿತು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ .

ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಎಪಿಕ್' ಎನ್ನಬಹುದಾದಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದುದೇ ಕಡಿಮೆ. ಅವರಿಗೆ ತಕ್ಷಣದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ತುರ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಡಿತ್ತು. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಆಗುಹೋಗನ್ನು ಅವರದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ದಾಖಲು ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನಿಸುವಂಥ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರ-ವಸ್ತುಗಳನ್ನು

೧. ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪು. ೧೬೩

ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರು ವಿಮುಖರಾಗಿದ್ದರು. (ಒಂದೆರಡು ಅಪವಾದಗಳನ್ನುಳಿದು). ಹಾಗೆ ಬರೆಯಲೇಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯವಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆ ಅವರವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಒತ್ತಡದಿಂದಾಗುವಂಥದ್ದು. ಆದರೂ ಇಂಥದೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಂಥ ನಾಟಕಕ್ಕೇ ತೆತ್ತುಕೊಂಡವರಿಂದ ಮತ್ತೇನಾದರೂ ಹಿರಿದು ಲಭಿಸುತ್ತಿತ್ತೇನೋ ಎಂಬುದು ಅವರನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ನನ್ನಂಥವರ ಕೇವಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಾತ್ರ.

ಅಭಿನಯ, ಕೊರಿಯಾಗ್ರಫಿ, ಚಲನೆ (Movement) ಗುಂಪು ಸಂಯೋಜನೆ (grouping), ಬೆಳಕು, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣವೇ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆಗಬೇಕಾದ ಕೆಲಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳು ಮೌಲಿಕ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಾಟಕೀಯತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. 'ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು' ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನ ಇದೆಯಾದರೂ, ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೆ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಈ ನಾಟಕ ನಡೆಯಬಹುದೆನ್ನಿಸುವಾಗ ತಂತ್ರಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅವರದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಹ ಹುಸಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮುಂದೆ ನುಗ್ಗುವ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಥ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಆದದ್ದನ್ನು ಉದಹರಿಸಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೇ ಅಜ್ಞಾನಿಗಳೆಂದು ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದುಂಟು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗರು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಗೌರವಸ್ಥ ಕುಟುಂಬಗಳಿಂದ ಬಂದ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಭಾಗವಹಿಸಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದಂತೆ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗೇಕೋ ಅವರು ಗಮನ ಹರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದರು. ತಾನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಾಟಕ-ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ, ಹಂಗಿಸಿದರು. ಅನುಭವ ರಾಹಿತ್ಯವೆಂದರು. ಅವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅನುಕರಣೆಗಳೆಂದೂ ಬಹುಕಾಲ ನಿಲ್ಲಲಾರದೆಂದೂ ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿದ್ದ ಕಟ್ಟುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದ್ದರೆ, ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೆಲದ ವಾಸನೆಯ ಕಸಿ ಮಾಡಿಸಿ ಬೇರುಗಳನ್ನಿಳಿಸುವ ಅನುಕೂಲವಿತ್ತು. ಅವರು ಅತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಗತಿ ಇಲ್ಲದ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗದ, ಭ್ರಷ್ಟ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಲೋಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿದರು.

ಎಲ್ಲೋ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾದರು. ಅನಂತರ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ, ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಮಗ್ರ ನೋಟವನ್ನು ಕಂಡರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗದೇ ಉಳಿದವು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಗಳ ಹೊರಗೆ ಅವರು ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದೆನಿಸುವ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರೆಗೆ ಇದ್ದಿರದ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಂತ್ರ, ಇತರರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳು -ರಂಗ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುವ, ಆಸಕ್ತಿ ಮೂಡಿಸುವ ರೀತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಶಾಲೆಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಿಗೆ ಶಿಸ್ತು ಕಲಿತು ಬರಲು ಕೊಟ್ಟ ಕುಮ್ಮಕ್ಕು ಹೀಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಉಂಟು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನಿಂದಲೇ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಸಾಕಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಅನೇಕ. ಆದರೆ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗತೊಡಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಜಾನಪದ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಧಾನಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಕೂಡಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದದ್ದು, ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನೇಕ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ-ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವೂ ಆಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ವಿಧಾನ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದದ್ದು, ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಚಾರಗಳ ನೇರ ಭಾಗವಹಿಕೆಗಿಂತ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ತುಂಬುವ ಬಗೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಇಂಥ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮ-ಗಮನಾರ್ಹ ಕೆಲಸಗಳು ನೆನಪಿನಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು 'ವಾಚಾಳಿ'ಗಳು ಎಂಬಲ್ಲಿಗೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ನಿಂತುಹೋದವು.

•

ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು

ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನಟಿ, ರಂಗಕರ್ಮಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮೊದಲಾದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅಂಥ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಅವರುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುವ ಬದಲು ಅವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗಿನ ಅನುಭವಗಳು, ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಔಚಿತ್ಯ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಿಸಿ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಂತರ ಅವನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪುರಾವೆ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

•
•

ಅಭಿಪ್ರಾಯ - ೧

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ - ಅಭಿನೇತ್ರಿ ವೈಶಾಲಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ :

ನನಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ತುಂಬ ಇಷ್ಟ. ಏನೋ ತೃಪ್ತಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಅದರ ವಿವರಗಳು ಅರ್ಥಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿ ದುಃಖ-ಸಂತೋಷ-ಬೇಸರ ಇಂಥದ್ದು ಇರ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗೆಲ್ಲ ಮುಖಭಾವ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದೇ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೆಲಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಸೆಟ್‌ಪ್ರಾಪರ್ಟಿ - ಅವುಗಳ ಬಳಕೆ ಇದ್ದರೆ ಕೈ-ಕಾಲುಗಳೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆಗ ಮಾತು-ನಡೆ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನೋ ದೊಡ್ಡ ಮಾತು ಹೇಳ್ತಿದೀವಿ ಅಂತ ಒಂಥರಾ ಎಚ್ಚರ - ಗಂಭೀರ ಆಗಿಬಿಡ್ತಿತ್ತು. ಆ ಮಾತುಗಳು ತುಂಬ ವಿಚಾರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾವು ಹೀಗೆ ಯೋಚಿಸಲಿಲ್ಲವೇಕೆ ಅನ್ನಿಸೋದು. ಆದರೆ ಜೀವನ ಹಾಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ, ನಾಟಕದ ಸಾಲು ಹೇಗೆ ಹೇಳಿದರೂ ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ, ಸ್ವಭಾವಗಳು ಇದ್ದದ್ದೇ ತಾನೆ? ನಮಗೆ ಹೆಂಡತಿ, ಮುದುಕಿ, ಅಣ್ಣ, ಅತ್ತೆ ಹೀಗೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೂಡ್ಸ್‌ಗೆ ಬರಕ್ಕೇ ಆಗ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ವಯಸ್ಸಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಸಹ ಗೊತ್ತಾಗ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ-ಭಯ, ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದೆ.

ಅಭಿಪ್ರಾಯ - ೨

ಚಲನಚಿತ್ರ - ರಂಗಭೂಮಿ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಬ್ಯಾಕ್‌ಸ್ಟೇಜ್ ವರ್ಕರ್ ಬಹಳಷ್ಟು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಟಿ. ಎಸ್. ನಾಗಾಭರಣ :

ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜು ದಿನಗಳಲ್ಲಾಗಲೇ ನಾವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆವು. ಮೇಷ್ಟ್ರು ಎಂ. ಎಸ್. ನಾಗರಾಜ್ ನಮಗೆ ಗುರು. ಅವರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯ. ನಾಟಕ ಓದಿ "ಇದರಲ್ಲೇನಿದೆ? ಇದೆಂಥ ನಾಟಕ?" ಅಂತ ಅನ್ನಿಸೋದು. ತಾಲೀಮು ಆರಂಭಿಸಿ ನಾವು ಒಂದೆರಡು ಸಲ ಅಭಿನಯಿಸಿದೆವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗ್ತಿದ್ದೆವು. ಒಮ್ಮೆ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ದೀಪೋತ್ಸವ' ನಾಟಕ ಆಡಿಸಿದ್ರು, ಎರಡೇ ಪಾತ್ರ. ಗಂಡ ಹೇಳುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆ. ಮೊದಲು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅತಿ ದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲೂ ಅದೇನು ಪರಿಮಿತ, ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ ಎಂದರೆ ೪-೬ ಸಲ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋದ ಮೇಲೇ ನನಗೆ ಅದರ ಅರ್ಥವಾದದ್ದು. ಅಂಥ ಅನೇಕ ಅಪರೂಪದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಟ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಬಹಳಷ್ಟು ತನಗೇ ತಿಳಿಯದೆ ಕಲಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವೆಲ್ಲ ರಂಗನಟನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಮೂಲಭೂತ ತಿಳಿವಳಿಕೆ - ಶಿಸ್ತು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಇವರ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳು ಎಷ್ಟು ವಿಶೇಷ ಅಂದರೆ ಅನಂತರ ಬಂದ ಯಾವ ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ನಾಟಕವೂ ನಮಗೆ ಅಚ್ಚರಿ ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟೋ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಆಗೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. 'ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು, ಸ್ಪಾಟ್ ಲೈಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಥ್ರಿಲ್ ಆಗಲಿಲ್ಲ. 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದ ಜಯರಾಯನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಾಗಲೇ ಈ ತಂತ್ರ ಇತ್ತು.

ಅನಂತರದ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅನೇಕ ಗುಣಗಳು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭದ್ರ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಹಾಕಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗರೇ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅನಂತರ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಕಷ್ಟ ಅನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ದಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದವು.

ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ವಸ್ತು, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರ ಒಳಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದರೂ ಅದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಪ್ರಾಯ - ೩ :

ಶ್ರೀರಂಗರೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸ್ನೇಹ, ಆತ್ಮೀಯತೆ ಇದ್ದವರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದವರು. 'ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ' ವಿಲಾಸೀ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದವರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ನಟ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಿಚರ್ಡ್ ಲೂಯಿಸ್ :

ನನಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಏಕೆ ಇಷ್ಟವಾಯಿತು ಅಂದರೆ ಅವರಲ್ಲಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಅನೇಕರು ಈ ವಸ್ತು ಬಳಸಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವು ತತ್ಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವಂಥವು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದದ್ದು ಅಂಥ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ (system) ಬಗ್ಗೆ. ಅವು ಎಂದಿಗೂ ಅನ್ವಯ ಆಗುವಂಥವು. ಅವರ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಖರತೆಯೆ ಅದ್ಭುತವಾದ್ದು. ಅವರೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಥೆಯಿದೆ. 'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ'ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನ ವಿಡಂಬನೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಡಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ... 'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಬೇಡಿ ಬಂದವನಿಗೆ ಏಳು ಸುತ್ತು ಹಾಕಲು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ - ಕೊನೆಗೆ ಅವನಿಗೆ ಆಯಾಸವಾಗಿ ಇನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ನನಗೆ ನ್ಯಾಯವೇ ಬೇಡ ಅನ್ನುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಸಿಗುತ್ತೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ, ನ್ಯಾಯ ಸಿಗೋಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಆ ನ್ಯಾಯ ಬೇಡ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ಬಳಲಿಸಿಬಿಡುವ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಅರ್ಥ ಆಗದಿರಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುವಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಗ್ರಹಿಕೆ ಆಗಿರುತ್ತೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಶಿವ-ವಿಷ್ಣು ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಹ ಜನರಿಗೆ ಅಮೃತ ಕೊಟ್ಟರೆ ಬೇಡ, ಸುರೆ ಆದರೆ ಆಗಬಹುದು. ಯಾಕೆ ಅಂದರೆ ಅಮೃತದ ಅಮರತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಸುರೆಯ 'ಮತ್ತು' ಹೆಚ್ಚಿನ ಸುಖ ಅವನಿಗೆ. ಅಮರನಾಗಿ ಇದೇ ಕಷ್ಟ - ಬವಣೆಗಳ ನಡುವೆ ಇರೋಕ್ಕಿಂತ, ಸುರೆಯ ಮತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಮರೆಯೋದು ಬೇಕು. ಇದು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಗೋದೇ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸೋಕ್ಕಿಂತ ಮರೆತು, ದೂರ ಉಳಿಯೋ ಸುಲಭ ಪರಿಹಾರವೇ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುತ್ತೆ. ಅಲ್ಲವೆ? ಜನರನ್ನ ನಮ್ಮ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಇವತ್ತು ಆಡಳಿತದ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ, ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗಿಂತ ತಾಳಿ, ಸೀರೆ, ಪಂಚೆ ಕೊಟ್ಟು ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡೋದರ ಹಿಂದೆ ಇರೋ ಆಶಯ ಅದೇ ತಾನೆ? ಇಂಥ ಒಳನೋಟ ಶ್ರೀರಂಗರೊಬ್ಬರಿಗೇ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶಿವ-ವಿಷ್ಣು, ಅಮೃತ-ಸುರೆ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದು ತುಂಬಾ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು.

ಅತ್ಯಂತ ಹರಿತವಾದ ಗಟ್ಟಿ ಭಾಷೆ ಅವರದು. ಅವರು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದರೊ ಹಾಗೇ ಬರವಣಿಗೆ, ಅದೇ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ. ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ನಟ ಮಾತಿನ ಪರಿಮಿತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಅಂಥ ಸಮಸ್ಯೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಏನಾದರೂ ಸ್ವಂತ ಮಾತಾಡಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಅದರ ವಿಟ್-ಜೋಕ್ಸ್ ಯಾವುದೂ ಗಿಟ್ಟುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಪುಟಗಳ ದೀರ್ಘ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಸೋರು. ಆದರೆ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಿಚಾರ ಇದ್ದಿದ್ದುಂಟು. (Flow of thought) ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಕಷ್ಟ ಇರೋಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷೆ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರ ಭಾಷೆಗೆ ಹೋಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಅದು ತೀರಾ ಆಡುಮಾತೂ ಅಲ್ಲ. ಗ್ರಾಂಥಿಕವಂತೂ ಅಲ್ಲವೆ ಅಲ್ಲ. ಅವಕ್ಕವೇ ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿ - ಶೈಲಿ.

ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಒಪ್ಪಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟಕ ಸೋಲುತ್ತೆ. ಮತ್ತೆ ಅವರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅನಗತ್ಯ ಶಬ್ದವೂ ಇರೋಲ್ಲ. ಅನಗತ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ ಅಂತಷ್ಟೇ ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತಿಗೆ ಶಬ್ದ-ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಡೆ ಇರಬೇಕಾದ ವಿರಾಮ (pause) ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯೇ. ಆ ಆತಂಕ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಇತ್ತು. ಪದೇ ಪದೇ ಅವರು ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಅದಕ್ಕೇ.

ನಟ-ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇದ್ದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸುವಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿಯಮಟ್ಟ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ನಾಟಕ ಸಂವಹನವೇ ಅಸಾಧ್ಯ. ನಾವೆಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಆಡೋದೂಂದ್ರೆ ಹೆದರ್ತಿದ್ದೆವು. ಅಬ್ಬೂರು ಜಯತೀರ್ಥ ಅವರು ನಾಟಕ ಆಯ್ಕಾಗ ಕಲಾವಿದರ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೇ. "ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ. ಕಲಾವಿದ ಸಮರ್ಥ, ಬುದ್ಧಿವಂತ ಅಲ್ಲದಿದ್ರೆ ನಾಟಕ ನಿಲ್ಲೋಲ್ಲ" ಎಂಬ ಆತಂಕ ಇರ್ತಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದ ವಿಚಾರ ತನಗೆ ಸೂಕ್ತ ಕಂಡಂತೆ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಇತ್ತು. ಹೀಗೆ ನಾಟಕವೇ ಬದುಕಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಎಷ್ಟು ಜನ ನಾಟಕಕಾರರಿದ್ದಾರೆ? ಇದೊಂದು ಹೊತ್ತು ಕಳೆವ ಸಾಧನದ ಹಾಗೆ ಬಿಡುವಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದವರೇ ಹೆಚ್ಚು. ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಕಮರ್ಷಿಯಲೈಸ್ ಆಗುವ ಎಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಕಲೆಯ ಹೆಸರಿನ ಒಪ್ಪಂದವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕ ಗೆಲ್ಲುತ್ತೋ, ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತೊ ಎಂಬ ಕಾಳಜಿಯಿಲ್ಲ. ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು, ತಮಗೆ ಸರಿಕಂಡಂತೆ ಹೇಳುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಗುರಿ. ಈ ಹೊತ್ತು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಇದೆ ಅಂತ ಅಂಥದನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರೆಯಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರದೇ ವಿಚಾರ - ಶೈಲಿ ಅದು. ಬಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಲ್ಲ. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವರು ಅವರ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠರು - ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರು.

ವಿಚಾರಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವೆಷ್ಟೇ ಸೊಗಸಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟೆವು, ಅಂಥ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಕೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಸಿನಿಕರು ಅನ್ನಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಹ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್'ನಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ 'ನಾಟಕ' ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ 'ಇವತ್ತು ಹಾದರ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ನೋಡ್ತಾರೆ ಜನ' ಅಂತ ಹೇಳಿಸ್ತಾನೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬಾಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇವತ್ತು ಉಳಿದದ್ದು ಯಾರು? ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ರೇ ತಾನೆ? ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇದ್ದರು ಅಂತ ತಿಳಿಯೋದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದರಿಂದ. ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಟೀಕಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಅಂಥದಿತ್ತು ಎಂಬ ದಾಖಲೆ

ಆಗಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೂ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇವತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಎಲ್ಲಿದೆ ರಂಗಭೂಮಿ? ಯಾರಾದರೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಾಟಕರಂಗ ಬಳಸ್ತಿದಾರೆಯೇ ಇವತ್ತು? ಅಂದಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಆಡುವ-ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಹುಟ್ಟಿಬರಬೇಕಷ್ಟೇ.

ಅವರು ನಾಟಕಗಳು ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬ ಒತ್ತಡ ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಿಟ್ಟಾಗುತ್ತಿದ್ದರು, ನಿಜ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ವಿಚಾರ ನಾನು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದಾಗ "ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೊಸ ಧ್ವನಿ ಆಯಾಮ ಕೊಡಬಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇದ್ದರೆ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ವೈಭವ ಮುಖ್ಯ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಅರ್ಥ ಆಗಬೇಕು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಇಲ್ಲ" ಅಂದರು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಒಪ್ಪುವುದೇ ಅಪರೂಪ. ಅಂಥದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮರಾಠಿಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗ ನೋಡಿದಾಗ 'ನನ್ನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದೆಯೇ' ಅನ್ನಿಸಿತ್ತಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೇ. ಅಂಥ ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದರೆ ನಾನೆಂದೂ ವಿರೋಧಿಸೆನು ಅನ್ನುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಹಾಗೆ ಅರ್ಥೈಸಬಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈ ಮೈಲಾಗಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವೇ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗೇ ಇರುವಂಥವು. ತಂತ್ರದ ಭಾರ ಎಂಬ ಮಾತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವಾದರೂ ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಸವಕಲಾಗಿ ಹೊಸ ವಿಧಾನ ಹುಟ್ಟಿದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಂದೂ ಮಾಸದ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಂಥಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇನ್ನೂ ೧೦-೨೦ ವರ್ಷಕ್ಕಾದರೂ ಬಂದಾನು. ಇವತ್ತು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅವತ್ತು ಮತ್ತೆ ಜೀವ ಬರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಅರ್ಹತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದಾಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಕುಂದಿಲ್ಲ. ಅವರೆಂದೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅವರೇ ಉಳೀತಾರೆ.

ಅಭಿಪ್ರಾಯ - ೪ :

ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಿಯ, ರಂಗಕರ್ಮಿ. ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿ, ಆಡಿಸಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗೂ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲ ಶಕ್ತರು ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗಿದೆ :

೬೦ರ (ಅರುವತ್ತು) ದಶಕದಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿ, ಅವರ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ 'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ' ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಮುಂದೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೆಂದರೆ ಏನೋ ಭಯ-ಗೌರವ. ಒಡನಾಡಬೇಕೆಂಬ, ಅವರನ್ನ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇತ್ತು.

ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ ತುಂಬ ಪ್ರಿಯವಾಗ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಭಾಷೆ. ಅದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದೂ ಅಲ್ಲ, ಇತ್ತ ಕಡೆಯ ಭಾಷೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರದೇ ಬೇರೆ ಭಾಷೆ. ಈಚೆಗೆ ಬೆಂಗಳೂರು ವಾಸ್ತವ್ಯ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಭಾಷೆ ಬಳಸಲು ಕಾರಣ ಆಗಿತ್ತು.

ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಓದಿದಾಗ ಅರ್ಥ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ೪-೫ ಸಲ ಓದಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಅವರು ಅರ್ಥ ಆಗ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾರೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಹಾಗೇನೇ. ಒಂದೇ ಓದಿಗೆ ಸಿಗೋದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಓದ್ತಾ ಓದ್ತಾ ನಾಟಕಾನ ವಿಷ್ಯುಯಲೈಸ್ ಮಾಡ್ತಾ ಹೋಗೋದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರೋ ವಿವರಗಳು ನೆರವಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವರನ್ನ ಅರ್ಥ ಮಾಡ್ಕೊಳ್ಳೋದೇ ಕಷ್ಟ ಆಗೋ ಹಾಗೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಅಡ್ಡ ಬರೋದುಂಟು. ಒಮ್ಮೆ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಅರ್ಥ ಆದರೆ ಮಿಕ್ಕಾವುದೂ ತೊಡಕು ಅನ್ನಿಸೋಲ್ಲ.

'ತಂತ್ರ-ಪಾತ್ರ ಮೊದಲೇ ಯೋಚಿಸಿರೋಲ್ಲ, ಅವು ತಾನಾಗೇ ಬರುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಇದೆ. ಮೊದಲೇ ಯೋಚಿಸಿ ಅಳತೆ ಮಾಡಿಟ್ಟ ದೃಶ್ಯ, ಪಾತ್ರ, ಮಾತು ಅವರಲ್ಲಿ ಇರೋಲ್ಲ. ಅವರು ದೊಡ್ಡ ಚಿಂತಕ, ತತ್ವಪ್ರತಿಪಾದಕ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕ ಆಗಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದವರು. ಅವರು ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಿದ್ರೆ, ಹಟ ಮಾಡಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸದೇ ಇದ್ದಿದ್ರೆ ಇವತ್ತಿಗೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಡವಾಗಿಬಿಡ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಅವರು ನಿಜವಾದ ಆದ್ಯರು.

ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳ ವಿಚಾರವೇ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತೆ. 'ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸರ್ಕಾರ' ಏಕಾಂಕ 'ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ'ಯಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಸಲ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೂಡಾ ಒಂದರಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲೂ ಹಾಗೇ ಬಂದಿದೆ.

ಕೊನೆ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರ ಬಿಟ್ಟು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ತಗೊಂಡ್ರು. ಹಾಗೆ ಬಂದದ್ದು 'ಇದು ಭಾಗ್ಯ.....' 'ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ', 'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯಂಥವು. 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ' ಸಹ ಕೊಂಚ ಹುಬ್ಬೇರಿಸುವಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ಅವರ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಖುಷಿಯಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನನಗೆ ಅಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರೋ ಒಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಸೆ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಕೋಚ ಇರುತ್ತಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ರಕ್ಷೆಯಾದ್ದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಸರು. ಇಂಥವರ ನಾಟಕ ಅನ್ನೋ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ನಾನು ನನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೊರದಾರಿ ಕಂಡುಕೊಂಡೆನೇನೊ.

'ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ 'ಲೆಸ್ಬಿಯಾನಿಸಂ' ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ವಿಧವೆ, ತರುಣಿ ಸುಖವನ್ನ ಕೊಂದುಕೊಂಡವಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಆ ಸ್ವಭಾವದ ಹಿಂದೆ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳು ಇರ್ತವೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಈ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೀಗೆ ಬರೀತಿದಾರೆ ಅಂತ ಟೀಕೆಗಳು ಬಂದವು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಾಗೆ ತಮ್ಮ ಒಳ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದರು ಅನ್ನಿಸತ್ತೆ. ಅವರು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ

ಕಟ್ಟಾ ಅನುಯಾಯಿ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಹಟವಾದಿ. ಅವರ ಹಟವನ್ನ ಅಹಿಂಸಾ ವ್ರತದ ಅನುಷ್ಠಾನದತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಮುಚ್ಚಲು, ಸಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು ಗಾಂಧಿ. ಆದರೆ ಕಸ್ತೂರಿ ಬಾ ಅವರ ಬಳಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹನೆ ತೋರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ಹಟವಿತ್ತು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಟಮಾರಿತನಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಆಗೀಗ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ್ನ ಒಂದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೊಂದು ಜೋಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೇ ಇದೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಹೆಸರುಗಳು ಅವರ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವರು ಕೊನೆಕೊನೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಕುಚಿತವಾಗ್ತಾ ಬಂದವು. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಬಹುದಾದಂಥ ಪಾತ್ರ-ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲ, ಇವು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. (ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ ಇತ್ಯಾದಿ).

'ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ವೇಳೆಗೆ ಬಾಹ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಕಡಿಮೆ ಆಗ್ತಾ ಬಂತು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಇರ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬರೋ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅವರೇ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಮಾಡಿಬಿಡ್ತಾರೆ. 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದಲ್ಲಿ ಮಗನ ಗೆಳೆಯ ವಸಂತನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ (ಅವರೇ ಆ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸ್ತಿದ್ರಂತೆ) ಭಾವುಕವಾಗೋದನ್ನ ಬ್ರೇಕ್ ಮಾಡಿಬಿಡ್ತಿದ್ರು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗೋಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಆ ಶಕ್ತಿ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾನದ್ದೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ. ಅದೇ ಆದರ್ಶವಾಯ್ತು. ಏನೇ ಆದರೂ ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಬಂದ್ರು - ಹೋದ್ರು ಇವತ್ತಿಗೂ 'ಷಾ' ಇದಾನಲ್ಲಾ? ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಂಗರೂ.

'ಶ್ರೀರಂಗ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನೇ ಬೆಳಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರೇ ಅದನ್ನ ಬೆಳಸಿದ್ರೆ, ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಆಗೋದು. ಗ್ರೆಟೋಸ್ಕಿಯ ಹಾಗೆ ಒಂದು 'ಪೂರ್‌ಮ್ಯಾನ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್' ನಿರ್ಮಿಸೋದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು.

ತಾವು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇವರುಗಳು (ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ - ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ) ತಳೆದ ನಿಲುವು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನ ಗೇಲಿ ಮಾಡೋ ಬದಲು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಿದ್ರೆ ಇವತ್ತು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಬೆಳೆದಿರ್ತಿತ್ತು, ಈ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಇರ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೇನೊ. ವಿಲಾಸಿ-ವೃತ್ತಿ ನಡುವೆ ಇನ್ನು ಸೇರದ ಹಾಗೆ ಸಮಾನಾಂತರ ರೇಖೆ ಎಳೆದುಬಿಟ್ಟರು. ಇವರು ಹೊರದೇಶದ ಅನುಭವ,. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸಕಲ್ಪನೆ ತಂದೋರು ನಿಜ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕಸಿ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಯಾವಾಗ ಗೇಲಿ - ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿದರೋ ಅತ್ತ ಕಡೆಯ ಸಹಕಾರ ಇಲ್ಲವಾಯಿತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರುಗಳಿಂದ ಪರದೆ-ದೀಪಗಳ ಸಹಕಾರ ಸಹ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಕಷ್ಟವಾಗ್ತಿತ್ತು. ಆದರ

ಅಗತ್ಯವೆ ಹೊಸದನ್ನ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲು ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಕೊರತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇವರ ತಂತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು.

ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ - ಎಲಿಯಟ್‌ರ ಹಾಗೆ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸುವಂಥ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇಕಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದದ್ದೆಷ್ಟು? ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರೋ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರಹಗಳೆಷ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತೆ. ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುವ - ಬೆಳೆಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಅವರ ತಂತ್ರದ ತೊಡಕನ್ನ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರಬಹುದಾದ ಸಮರ್ಥರಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪುನರವತರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ.

ಅದೇ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಆಗಬೇಕು - ಬೆಳೆಸಬೇಕು. 'ಶ್ರೀರಂಗ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗೆ ಸಿದ್ಧತೆ ಆಗಬೇಕಿದೆ.

•
•

ಇವರುಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿಕೊಂಡೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಇಲ್ಲೂ ಅವರುಗಳು ವಸ್ತುವನ್ನ ಅದರ ವಿಚಾರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೂ ವಿಚಾರಗಳನ್ನ ನಂಬಿದವರಾದ್ದರಿಂದ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳೇ ಮಂಡಿತವಾಗುವುದು. ಅವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಸಹಜವೇ. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಇವರುಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯ ಚಕಮಕಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ತಾಲೀಮು ನಡೆದಂತೆ ಅವರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತುಗಳ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಲಂಕೇಶ, ಕಾರ್ನಾಡ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ಹೋದಾಗ ಇವರುಗಳು ಕೊಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕೂಡಾ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಗಿಂತ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಎದುರುಬದರಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಲೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸಿದವರು ಶ್ರೀರಂಗ. ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಹೊರಗಿನವೋ, ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಬರುತ್ತವೆಯೋ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಅವು ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗಿನವಲ್ಲ, ಹೊರಗಡೆಯ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವು ನಾಟಕಕಾರರವೇ ಆಗಿವೆ. ಈ ಸಂದರ್ಶಿತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಮಾತುಗಳೂ ಸಹ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಹೇರಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ

ಬರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಗೂ ಸಿದ್ಧವಿಲ್ಲದ ಧೋರಣೆಯನ್ನ ಕುರಿತೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ತುಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇನೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ರಿಚರ್ಡ್ ಅವರು ಹೇಳುವ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿಯ ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ವಿಚಾರ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡದೇ ಹೋಗುವುದು, ನಾಟಕಕಾರರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಗುಣ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳದ್ದೇ ಒಂದು ಲೋಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಹೊರಗಡೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ; ಅವನನ್ನು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಆತನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಮಾಡಿದರೂ ಕೂಡ ಇದು ಭ್ರಮಾಮೂಲ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ (ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗಲ್ಲ) ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂವಾದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆಯೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರವಾದ ಉತ್ತರ ಸಿಗಲಾರದು. ಇವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನ ಜತೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬೇಕಾದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು (narrating a story - having a story) ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಕಥೆ ಇದೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ನಾಟಕರಚನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅದು ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ವಸ್ತು ಗಹನವಾದ್ದಲ್ಲ. ಒಂದು ಎರಡು ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು (ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಜಾಣತನದಿಂದ ಧನಿಕನಾದುದು) ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಥೀಮ್ ಇದೆ. ಅದನ್ನ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ಲಾಟ್ ಅನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಕಥೆ ಇರಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಥೀಮ್‌ಗೆ ತನ್ನ ತಾನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಹೋದಾಗ ಥೀಮ್ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ವಿಚಾರ ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿರಲಿ, ಅತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆವುದಕ್ಕೂ ಆಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು.

ಇವರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಹಚ್ಚುವುದು. ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇವರ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವದಿಂದಲ್ಲ, ನಾಟಕದಂಥ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ, ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಡೆದು ಯೋಚಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಕಮಕಿಯಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕ್ರಿಯೆಗಿಂತ ವೇಗವಾದ್ದು, ಯೋಚಿಸಲು ಬಿಡುವು ಕೊಡದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೆ ನಿಂತು, ಮೆಲುಕು ಹಾಕಿ ಹೋಗಲಾಗದ ನಾಟಕದಂಥ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೆಷ್ಟು ಸರಿ? ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದೇನು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಲು ಕೊಂಚ ಸಮಯವಾದರೂ ಬೇಕಷ್ಟೇ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವೆ ಆಗದಿರುವಾಗ ನಾಟಕ ಹೇಗೆ ಸಂವಹನವಾಗುತ್ತದೆ?

ಕಂಬಾರರಂಥ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಕೆಲವು ಎಮೋಷನ್ಸ್ ತರುತ್ತಾರೆ. ದುಃಖ-ಪ್ರೀತಿ-ಸಿಟ್ಟು ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಒಂದು ಭಾವನಾಮಯತೆ ಇರುತ್ತದಾದ ಕಾರಣ ಮಾತು ಮುಂದೆ ಸರಿದರೂ, ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ದಾಟಿದರೂ ಅದರ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ 'ಅನುಭವ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗಿಂತ ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ಮುಖ್ಯ.

ಉದಾ : ಈಡಿಪಸ್ ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯ. ಮುಂದಿನ ಅವನ ಮಾತಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ (ಆ ಮಾತೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೇ). ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಈಡಿಪಸ್‌ನ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಸೂಚಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೈಶಾಲಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿಯವರ ಹೇಗೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕು ಅನ್ನೋದೇ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಂಥಾದ್ದೇ ಎಂಬ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಸಹ ತರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಅಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ - ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಿ ಆ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ವಿಚಾರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಥೆಯಾಗಿ ಸಹ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವಾಗದಾಗಲೂ 'ಈತನೊಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಜಾಣ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವು ದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಗೆಲುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಿಚರ್ಡ್ ಅವರು ಹೇಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋದರೂ ಕೊಂಚವಾದರೂ ತಿಳಿದು ನಕ್ಕುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಸರಿ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಅದೂ ಕೂಡ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಅದರ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣದಿಂದ ಧ್ವನಿತವಾಗದೆ ಕೇವಲ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹೊರಬೀಳುವುದಾದರೆ ಸಂವಹನ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಇವರು ರಂಗದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು, ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು, ಸಾಮಾನ್ಯನನ್ನು ತಂದಾಗಲೆ ಇವರುಗಳು ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲಿರುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಬುದ್ಧಿವಂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕರೆತರುವ ಅಂತಹ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ವಿಚಾರ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬಂತೆ ಅವನ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಲೇ, ಅವನನ್ನು ಗಾಬರಿಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. (ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ).

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಒಳಗಿನ ಹೊರಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟಿ, ನಾಟಕಕಾರ,

ಇಂಥವು ಒಂದು ಗುಂಪಾದರೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಜನಗಳಿಂದ ಬಂದಂಥದ್ದೊಂದು ಗುಂಪು ಇರುತ್ತದೆ. ಇವರು ಕಥೆಯ ಒಳಗಿನವರಲ್ಲ, ಕಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಇವರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪಿನ ಪರ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ವಿರೋಧವಾದ ಗುಂಪು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸಹ ಏನೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಇವರಿಗೆ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯಾಣಿಸುವವನನ್ನು ಗೈಡ್ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು. ನೋಡುವುದು, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅವರದೇ ದಿಗ್ದರ್ಶನ. ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ, ನಟನಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಲುವಾಗಿ ಕೊಡುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ತಿಳಿದುಕೋ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತನದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಈ ಮೊದಲ ಗುಂಪಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು (ಸೂತ್ರಧಾರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈವರೆಗೆ ನಾಟಕ ನೋಡುವುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿಕೊಂಡ ರೀತಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಂದಿದ್ದರಿಂದ 'ಇಂಥ' ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಣ್ಣು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಾಟಕದ ಒಳಗಿಂದ ತಾನಾಗಿಯೇ ಸಂಭವಿಸಬೇಕಾಗಲೀ ಅದೇ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ.

'ತೆರೆಗಳು', 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ', 'ಅಪ್ಪ'ದಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಒಬ್ಬರು ಬಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸದೆ ಅವು ಕೊಡುವ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕವೇ ಹೊಸತನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ನಾನು ಈವರೆಗೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಇವು ಬೇರೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪುನಃ ನಾಟಕ ನೋಡುವಾಗ ಆ ಹೊಸ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಪರೋಕ್ಷವಾಗದೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಆಗತೊಡಗಿದರೆ ಅದೊಂದು ಅಹಂಭಾವದ - ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೋಡುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ, ತೊಡಕು. ಅವರ ಅಭಿರುಚಿ ನಿರ್ಮಾಣದ ಉದ್ದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಮೂಡಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸುವ ಈ ವಿಧಾನ ಸರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂ ಅಂಥವರು 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ'ಯ ವಿನಾ ಬೇರಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಹೀಗೆ ವರ್ತಿಸಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ಪೂರ್ವರಂಗ - ಉತ್ತರರಂಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ ಕೈಲಾಸಂ ನುಗ್ಗಿ ಮಾತಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತ ಹೋದರು.

ಸಂದರ್ಶಿತರು ಭಾಷೆ - ವಸ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಹೆಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯಿಂದ ಮತ್ತೆ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ತಿರುಗಿದರು ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವಸ್ತುವಾದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಥೆಯೊಂದರ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ವೃತ್ತ ಪೂರ್ಣವಾದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಕುಟುಂಬ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಅದರ ವಸ್ತುವೊಂದೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಅವರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿ, ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿದೆ. ವಸ್ತು ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದರೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ.

ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಲೋಚನೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬದುಕಿನ ಒಳಗಿನ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದಿಲ್ಲ, ಹೊರಗೇ ಇದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವೈಶಾಲಿ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ.

ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟುವ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಂದರೆ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವನಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ - ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿಟ್ಟಿರುವ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಗೌರವ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೆ..... ರಾಜ್ಯಗಳು, ಕಾಯುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ 'ಅವತಾರ ಪುರುಷ' (?)ನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಬುದ್ಧಿ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಸ್ಥಗಿತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದೇನು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತುಂಬ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಗುಣವಾಗಿ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿ-ಗೌರವಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳು ಈ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳಿದೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಮರ್ಥರು ಶ್ರೀರಂಗರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೇ ದಕ್ಕಿಸಿ ಕೊಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಇತರೆ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಆಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ, ಅಂತಾಗಲಿ. ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿವರವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಬಹುದು.

•

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ

ಈವರೆಗೆ ಈ ನಿಬಂಧದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾದ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಲೆಂದು ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅನ್ನುವಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಶೋಕಚಕ್ರ

'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ-ಮನಸ್ಸಿನಾಳದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಮಾತು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಆ ವಸ್ತು ಅವರಿಂದ ಒತ್ತಾಯ ಮಾಡಿ ಬರೆಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಂತರದ ಭಾರತದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅನುಯಾಯಿ ಜಯರಾಯರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಮರದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿದ್ದವರು. ಗಾಂಧಿಯವರ ರಾಮರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದವರು. ಅವರ ಮಡದಿ ರಂಗಮ್ಮ, ಮಗ ಶ್ಯಾಮ, ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ವೆಂಕಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿಯ ಪಂಚಾಯತ್ ಸಭೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತ - ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿ ಸ್ವಾರ್ಥ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುವ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ದಿನದಿಂದ ಹಿಡಿದು-ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಹತ್ಯೆಯ ದಿನದವರೆಗೆ ಎಂದರೆ ೧೯೪೭ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೫ ರಿಂದ ೧೯೪೮ನೇ ಜನವರಿ ೩೦ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಊರಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ದೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಡಲೆತ್ನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಜಯರಾಯನಂಥವರನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಮುಂದೆ ತಂದು ಅಧಿಕಾರ ಕೈಗಿತ್ತು, ಆತ ತನ್ನ ಮುಖವಾಣಿಯಾಗದೇ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸತೊಡಗಿದಾಗ ತಂತ್ರ ಹೂಡಿ ಆತನನ್ನು ಕೆಳಗಿಳಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ - ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಾಯಿ ಬಾಯಿ ಬಿಡುವ ಮುಖಂಡರ ಮೂಲಕ ದೇಶದ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೇಕೆಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದು ಅರ್ಧ ಶತಮಾನ ಕಳೆದರೂ ಯುವಜನಾಂಗ ಏನೂ ಖಚಿತವಾದ್ದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಗೊಂದಲಗಳು ವಿಸ್ಮಯಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತಿವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಕೇವಲ ಕತೆಯಾಗಿ ಬಲ್ಲರು, ಆತನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿರದ ಯುವಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು ಇವತ್ತು ಆತನನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತ ಕೂತರೇ ವಿನಾ ಆತನ ರಾಜಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರವನ್ನು ಯುವಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ

ರಾಜಕೀಯ ಕಲ್ಪನೆ ತುಂಬಾ ದುರ್ಬಲವಾಗುತ್ತ ನಡೆದು, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳಿಗೆ ಕೈ ಬದಲಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಅಪಾರ.

ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ನಂತರದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಹೇಗೆ ರಚಿತವಾಯಿತು ಎಂಥ ನಾಯಕರ ಕೈ ಸೇರಿತು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ ಆವತ್ತಿನ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್‌ನ ಚಿತ್ರ, ತೊಂದರೆಗಳು, ಸಭೆಗಳು, ತಂತ್ರ-ಕುತಂತ್ರಗಳು, ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯ ಮೂಲಕ ಆದ ಹುನ್ನಾರಗಳು, ನಾಯಕರುಗಳು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನೆಹರೂ ತಲೆಮಾರಿನ ನಾಯಕರುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಬೆಳೀತಾ ಬೆಳೀತಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಸಂಘರ್ಷ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ನೆನಪೇ ಬದುಕಿನ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಇವರನ್ನು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಎಳೆತರುವ ಕೆಲವು ನಾಯಕರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಂಭ್ರಮದ ಜತೆಗೇ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಹೊರಟು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ತೊಂದರೆಗಳು, ಜಯರಾಯನಂಥವರಿಗೆ ಬೀಳುವ ಕಲ್ಲೇಟು ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿಯವರ ಸಾವುಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಮುಂತಾದವು ಕಥೆಯ ಹಂದರಲ್ಲಿವೆ.

ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕೇವಲ ವೈಭವ-ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿ ಸತ್ಯ ನಿಷ್ಠುರತೆಗೆ ತೆರ ಎಳೆದ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ, ಇತರರನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡುವ ಸಮಾಜವಾದಿ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಯುವಕರ ಫ್ಯಾನ್ಸಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಶ್ಯಾಮ ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸುತ್ತ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ತಂತ್ರ ಸಂಬಂಧೀ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮತ್ತೆ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲೂ ಪರಿಚಯ (Introduction) ಸಂಘರ್ಷ (Conflict) ಶಿಖರ (Climax) ನಿರ್ಧಾರ (Resolution)ಗಳಿವೆ. ಇವು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗೊಂದಲಗಳಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ನಾಟಕದ ಒಳಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು - ಹೊರಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಎಂಬ ವಿಂಗಡಣೆ ಇಲ್ಲ. ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮುಂತಾದ ಕಥೆಯಾಚೆಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಜಯರಾಯ, ರಂಗಮ್ಮ, ಶಾಮರಾಯ, ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ವೆಂಕಣ್ಣ ಮೊದಲಾದವರ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ, ಕಾಲ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಇವರುಗಳ ನಡುವಣ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಂಘರ್ಷ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೆ ಖಳನಾಯಕರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಸಹ ಚರ್ಚೆಯು ನಡೆದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ

ಗಾಂಧೀಜಿಗೆ ಗುಂಡೇಟು. ಇಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಕಲ್ಲೇಟು, ಚಪ್ಪರ ಸುಟ್ಟದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ 'ಅಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬದಲಾಗಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ಯಾಮನ ಮಾತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರದು ತುಂಬ ಗೋಜಲಾಗದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಸರಳ ತಂತ್ರ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆಯಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಜಯರಾಯರ ಭಾಷಣದ ದೃಶ್ಯವೊಂದು ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಾದ ದಿನಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಯೋಗ ಸಹ ಸವಾಲು ಎನ್ನಿಸುವಷ್ಟು.

ಶೋಕಚಕ್ರದ ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯದ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಂಧೀವಾದ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಕುರಿತು ನಾಟಕಕಾರರದೇ ಆದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಟ್ಟರು ಎನ್ನುವುದೊಂದು, ಇಲ್ಲ, ನಾವು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡೆವು ಎನ್ನುವುದಿನ್ನೊಂದು.

ಜಯರಾಯರ ಮಗ ಶ್ಯಾಮ ಸಮಾಜವಾದೀ ಧೋರಣೆಯ ತರುಣ. ಆತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ವಿರೋಧಿ. "ಸಿಕ್ಕಿತು, ಅಲ್ಲಾರೀ 'ಗಳಿಸಿದಿವಿ' ಅನ್ನಿರಿ.....ಹಂ.... ತಪ್ಪಿಸಿ ತಿರುಗುವ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಬೀದೀ ಒಳಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಒಡವೇ ಹಂಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು ಅಂತೀರೋ ಏನು?..... 'ಗಳಿಸಿದಿವಿ' ಅನ್ನಿರಿ, ಮಾತಿಗಾದರೂ ಗಂಡಸ್ತಾನ ಇರಲಿ" ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಜಯರಾಯನಂಥ ಗಾಂಧೀವಾದಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹನುಮಂತಪ್ಪನ ಪ್ರಯತ್ನ. ಆತ ಧ್ವಜಾರೋಹಣಕ್ಕೆ ಕರೀತಿದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ವೆಂಕಣ್ಣ ಎಂಬ ಪತ್ರಕರ್ತ. ಅವನಿಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಫೋರ್ತ್ ಎಸ್ಟೇಟ್ ಎಷ್ಟು ದುರ್ಬಲವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕಾ ಮಂದಿಗಳು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿದ್ದರ ಗುರುತು. ಆತ ವರದಿಗಾಗಿ ನೋಟ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡ: "ಸೂರ್ಯೋದಯದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಅರಳುವ ಕಮಲಗಳಂತೆ, ತೇಜಃ ಪುಂಜವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಹೂಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಭವ್ಯಮಾಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟೊಡನೆಯ ಕಣ್ಣೆದುರು...." ಎಂಬುದಾಗಲೀ, ಆತ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಹೇಳುವ : "ಅಲ್ಲ, ಸ್ವಾತಂತ್ರೋದಯ ಅಂದರೆ ಗಾಂಧೀಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭ ಎಂದು 'ರಣಹಲಗೆ'ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ರಾಮರಾಜ್ಯದ ರಕ್ತವರ್ಣದ ಸೂರ್ಯಕಿರಣಗಳು, ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಾತಃಕಾಲವಿದು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಕಿರಣ ತಾವು...." ಎಂಬ ಮಾತಾಗಲೀ ಅಂದಿನ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಅವಸಾನದ ವೈಭವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿವೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಗಾಂಧೀವಾದ ಕುರಿತ ಜಯರಾಯನ ಮಾತುಗಳು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿ, ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಆಗಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಕ್ಕೆ ಕುಂದಕ ಬರುತ್ತದೆ. ಜಯರಾಯರ ಭಾಷಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಘರ್ಷ'

ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಜಯರಾಯರು ಗೆದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಗೆ ಬಾಂಬ್ ಎಸೆದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಭವಿಸಿದೆ. ಜನವರಿ ೨೦ರಂದು ಹೇಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ 'ಗರ್ಭಪಾತ' ಎಂಬ ಮಾತು ಒಂದು ಕಾನ್ಸೆಪ್ಟ್ ಆಗಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಧ್ವನಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ, ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಕರಗಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅನ್ನುವುದು ಬೀಜವಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಆರು(೬) ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಪಾತ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ-ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಾರ್ಟಿಯ, ನಾಯಕರ ವರ್ತನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಹೇಳುವ ರೀತಿ, ಶ್ಯಾಮನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ 'ಅಶೋಕಚಕ್ರ'ವಾದರೆ, ಗಾಂಧಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಒಂದು ಘಟನೆ ಇಡೀ ದೇಶದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಆಗುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಬಗ್ಗೆ ಜಯರಾಯರ ನಂಬಿಕೆ, ಅಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ರಂಗಮ್ಮನ "ಬಡಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲ ತಣ್ಣಗಾಯ್ತು" ಎಂಬ ಮಾತು, ಅನಂತರದ ಮೌನ ಬಹಳಷ್ಟು ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯದ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ:

ವೆಂಕಣ್ಣ : *ಏನೋ ಅಪ್ಪ, ದೇವರು ಬುದ್ಧೀನೂ ಕೊಟ್ಟಾನ, ಭಾವನಾನೂ ಕೊಟ್ಟಾನ, ಆದರೆ.....*

ಶ್ಯಾಮ : *ಬುದ್ಧಿ ಇದ್ದದ್ದು ಸುಖ ಗಳಿಸಿ ಸಾಯಲಿಕ್ಕೆ, ಭಾವನಾ ಇದ್ದುದು ದುಃಖ ಅನುಭವಿಸಿ ಅಮರ ಆಗಲಿಕ್ಕೆ....*

ಶ್ಯಾಮ : *ಒಂದು ಅಶೋಕಚಕ್ರ. ಇನ್ನೊಂದು ಶೋಕಚಕ್ರ.*

ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿದಂತೆಯೇ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರ(೩) ಅಂಕವೊಂದು ಇದೆ. ಸೊಗಸಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನ ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗರಚನೆ, ವಿಶೇಷ ಬೆಳಕು ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಹತಾಶ ಆಗಿದೆ. ತಲೆಗೊಂದು ಮಾತಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವಕ್ಕವೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೂ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಮಾತು ಮುಗಿಯುವ ವೇಳೆಗೆ ರಾಮಣ್ಣನ "ನೀನೇ ಕೇಳು. ಇನ್ನು ನಿಂ ಜಯರಾಯ ಪದ ಹೇಳ್ತಾನ" ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ 'ರಘುಪತಿ ರಾಘವ ರಾಜರಾಮ' ಹಾಡು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಹಾಡಿನ ಬಳಿಕ ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಆಯತವಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂದರೆ ಅವರೆಗಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಲಯವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ನಾಟಕದ ನಡೆಯೇ ಬೇರೆ. ಮಂಟಪ ಸುಟ್ಟಿದ್ದು, ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಏಟು, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಸಾವಿನ ಸುದ್ದಿ, ನಾಟಕ ಶಿಖರ ತಲುಪಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಮನೆಯಿಂದ ರಸ್ತೆಗೆ, ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಮಾಳಿಗೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಬಯಲು, ಅದು ಸತ್ಯ ಗೋಚರಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿ.

ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಇಳಿಯುತ್ತಾ ಬಂದಂತೆ, ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ; 'ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಶಕ್ತತನದ ಪತಾಕೆ', ವಾಕ್ಯ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ 'ಧ್ವನಿ'ಯೇ ಬೇರೆ. ಇದು ದೇಶದ ಆತ್ಮ ಸಂಯಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಶೋಕ ಚಕ್ರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅವಕಾಶಗಳು ಅವರು ಸೂಚಿಸದೆಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕರು-ನಟರಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬಲ್ಲವು.

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು-ನಿರ್ವಹಣೆ-ಮನೋಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಸಮುದಾಯವೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಂಥ ಒಬ್ಬ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ನಾಟಕಕಾರನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೊದಲು ಅಥವಾ ಅಯ್ವತ್ತು(೫೦) ವರ್ಷದ ನಂತರದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ದೊರೆಯದ ಅವಕಾಶ ಇದು. ಇಂದು ಆಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ ನಾಳೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಲ್ಲ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಕಾರನ ಕ್ರಾಂತದರ್ಶಿತ್ವಕ್ಕೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆಯಿಂದ ಅವರಿಗಾಗಿರಬಹುದಾದ 'ಶಾಕ್' ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಕಾಲದವಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಇಡೀ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನೋಡತಕ್ಕಂಥ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು 'ಅಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಕನಸು ಕಂಡ ದೇಶಕ್ಕೆ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ನನಸು ಆದದ್ದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಅದು 'ಅಶೋಕಚಕ್ರ' ಆಗುತ್ತದೆಂಬ ಕನಸು, ಹಾಗಾದರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮ ತಂದ ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಿದೆ. 'ಕಟ್ಟುವೆವು ನಾವು....' ಎಂದು ಕನಸು ಕಂಡ ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು. ಇದು ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅದರ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೇ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟುವ ಕನಸಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನಿರಾಶೆ ಎದುರಾಗುವುದು ಕೇವಲ ಸಹಜ. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡವರಾರೂ ಇಂಥ ಹುಸಿ ಕನಸು ಕಾಣಲಾರರು. ಇಡೀ ದೇಶವೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮತ್ತು ದೇಶದ ಆ ಕನಸನ್ನು ಇವರುಗಳು ತಮ್ಮ ಕನಸಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರೆದರು. ಒಂದು ದೇಶದ ಕನಸು ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಭಾರತದ ಜನಕೋಟಿಯೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಹೀಗಾಗಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತೇ? ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಮರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗದ ಕನಸು ಇದಾಗಿತ್ತೆ? ಇದು ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಕನಸು ಮಾತ್ರ ಆಗಿತ್ತೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ವಯಸ್ಸಿನ ಉತ್ಸಾಹದ ಕಲ್ಪನೆಗಳ, ಸತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇಂಥ

ಕನಸು ಕಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಥವಾ ಆ ತಲೆಮಾರಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬರುತ್ತಾ ಅಥವಾ ಬಂತು ಅನ್ನೋದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗೋಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಿಶೇಷವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರದೇ ಇರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ - ಉತ್ಸಾಹಗಳು ಆ ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಇದ್ದವರಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಂಥ ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿದ್ದವು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಗೇ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಲ್ಲೂ ಅಂಥ ಕನಸುಗಳು-ಆಶಾವಾದಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕನಸು ಕಾಣುವುದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆದರೆ ಆ ಕನಸಿನಿಂದಾಚೆ ನಿಂತು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಂಥ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯೇ ದೋಷ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ನೀತಿವಂತರಾಗೇ ಇದ್ದಾರೆಂಬ ಕನಸು ಎಷ್ಟು ಹುಸಿಯೊ ಇದೂ ಹಾಗೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಸಾಧ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ದೂರ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ನಾಟಕವನ್ನು ಇಡೀ ದೇಶವೇ ಇಂಥಾ ಒಂದು ಹುಸಿ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡು, ನಿರಾಶೆಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಹೆಣಗಾಡಿ-ನಿರಾಶಾವಾದಕ್ಕೆ ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ಈ ನಿರಾಶೆ-ವಿಷಾದಗಳು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಹೃದಯದಲ್ಲೂ ಇಂದಿಗೂ ಮಡುಗಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅನುಮಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ನಿರಾಶೆ, ಮಡುಗಟ್ಟಿದ ವಿಷಾದವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಬೇರಾವ ಲೇಖಕರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪುತಿನ, ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಯಾವ ದೊಡ್ಡ ಲೇಖಕರೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದ).

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳು (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ) ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿದ್ದು ತಡವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿಯೇ ಹೊರತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಭಾಗವಹಿಸಿ, ರಾಜಕಾರಣದ ಒಳ-ಹೊರಗನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಅವರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ವಿಫಲತೆಗೆ ಕಾರಣ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಅನುಯಾಯಿಗಳೇ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಗೋಚರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತ್ತು.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ವರ್ಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ವರ್ಗ-ವರ್ಣಕ್ಕೆ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು, ತುಂಬಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಮೇಲು ವರ್ಣ, ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೇಗೆ ಇಲ್ಲವೋ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾದ ಅಬ್ರಾಹ್ಮಣನೂ (ಗೋವಿಂದಪ್ಪನನ್ನುಳಿದು) ಇಲ್ಲ. ಹನುಮಂತಪ್ಪ, ರಾಮಣ್ಣ, ಭೀಮಣ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಉನ್ನತವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿರವಂಥವರು. ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಭ್ರಷ್ಟತೆಗೂ ಕನಲುವ ಗುಣ ಶ್ರೀರಂಗರದ್ದು. ಅವರ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಗುಣ

ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರತಿಭೆಗೆ (ಮೆರಿಟ್‌ಗಳಿಗೆ) ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ತಮ್ಮ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಇರಬಹುದಾದರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹತಾಶೆಗಳು ಒಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಥೀಮ್‌ಗಳಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವುದು ಅಷ್ಟು ಸರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಒಂದು ಇಡೀ ಸಮುದಾಯದ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಹಾಗೂ ಅದರ ಕಾರಣಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ ಆಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಗಟ್ಟಿ ಮುಟ್ಟಾದ ಕಥೆಯನ್ನು, ಶರೀರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾಮೂಲಿ ತಂತ್ರಗಳು ತೂರಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಈ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರ ತಂತ್ರಗಳೇ ಅವರಿಗೆ ಹೇಗೆ ತೊಡಕುಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಇದೆ. ಜಯರಾಯರ ಪಾತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗಬಹುದು. ಈ 'ಬೆಳವಣಿಗೆ' ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಅಪರೂಪ. ಜಯರಾಯ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿದ್ದಾನೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿದ್ದಾನೆ-ಕೊನೆಗೆ ಹೇಗಾಗುತ್ತಾನೆ, ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಒಂದು ಖಚಿತವಾದ ಬದಲಾವಣೆ. ಪಾತ್ರವೊಂದು ನಡೆದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ, ಸುತ್ತಲ ದನಿಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳಿವೆ. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆಗಳು, ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಸೀಮಿತ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯವೊಂದರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಡುವ ಏಕೀಕರಣ, ಈ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ತೀರಾ ಆಡುಮಾತೂ ಅಲ್ಲದ ಗ್ರಾಂಥಿಕವೂ ಅಲ್ಲದ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಅಭಾವವನ್ನು ಅವರು ಹನುಮಂತಪ್ಪನನ್ನು ಹೊಡೆಯುವ ಒಂದು ಬೆತ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವನಿಗೆ 'ಶಾಫರ್' ಅನ್ನೋಕೆ ಬರೋದಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದೆ ದೋಷವಾಗಿಸುವಾಗ, ಕೆಳವರ್ಗದ ಒಬ್ಬ ನಾಯಕನನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಲೆಂದೇ ಈ ಕ್ರೂರತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಾಮಣ್ಣ ಒಬ್ಬ ಅಪ್ರಬುದ್ಧ - ಅಪಕ್ವ ಖಳನ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲೂ ಇವರು ಆತನನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ಅವನೆಲ್ಲ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಜೊತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದ ಅನೇಕ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ವರ್ಗ ವರ್ಣಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಆಲೋಚನೆ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ

ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಹ ಈ ನಾಟಿಕದ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾದ್ದು. ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, ಕಂದಾಚಾರ, ಮೂಢನಂಬಿಕೆ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಹಣಗಳ ಆಧಾರದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ವಿಭಜನೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಇವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಸಿಗುವ ಉತ್ತರಗಳು ಸಹ ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥವು. ಅವರು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಅಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥ ಗಂಭೀರವಾದ ಪರಿಗಣನೆ ಎಲ್ಲೂ ಮೂಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಗ್ರಂಥ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಜಾತಿಗಳ, ಕಂದಾಚಾರ - ಮೌಢ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಭಾರತೀಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ವಕ್ತಾರರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯವಾದ್ದರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ್ದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದಾವುದೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬಗೆಯಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಗೇಲಿ, ಚುಚ್ಚು ಇರುತ್ತವಾದರೂ ಅಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವರ್ಗ-ವರ್ಣದ ವಾಸ್ತವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಅರಿವು ಇಲ್ಲ ಎಂತಲ್ಲ, ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ವರ್ಗ-ವರ್ಣ ಎಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಶೋಕಚಕ್ರ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಅಪವಾದ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಗಮನಿಸುವಂಥ ಸಂಗತಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ಯಾಮನಿಗಿರುವ ತಿರಸ್ಕಾರದ ಧೋರಣೆ. ಅವನಿಗೆ ಜನ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೆ, ವೆಂಕಣ್ಣನಿಗೆ ಜನರಿಗೆ ಜಯರಾಯರ ಮಾತು ಇಷ್ಟವಾಗದೆ ದೊಂಬಿ-ಗದ್ದಲ ಆಗಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಆಗದೆ ಜಯರಾಯನ ಮಾತಿಗೆ ಜನ ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತಾರೆ, ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ, ಆತನನ್ನು ನಾಯಕನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಪುರಸಭೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಪ್ರಗತಿಪರ-ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಹಾಯ ಇದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಯಾರು ಸಹಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕರುಗಳ ಸಹಕಾರ ಇಲ್ಲ, ಜನರ ಸಹಾಯ ಇದೆ. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಯಾಕೆ ಜಯರಾಯ ಆ ಜನಗಳ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ?

ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡರೆ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದ ಆ ಜನ ಮೂಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದುವೇಳೆ ಈ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದೇ ಆದರೆ ಸ್ವಂತದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತಾನೂ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದು ಇವತ್ತೂ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುವ ನಡೆಯುವ ವಿಷಯ. ಇದು ಅನುಕರಣ-ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಿಂದ

ಬಂದಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಬರುವಂಥ ಭ್ರಷ್ಟತೆ, ಇಂಥಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅದು ಹಾಗಲ್ಲದೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸದೆ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ತೊಂದರೆಗೀಡು ಮಾಡಿದ ನಾಯಕರುಗಳ ಕರ್ತವ್ಯಹೀನತೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಾದ ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಲಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ವಿರೋಧ ಆಗುವುದು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ವಿನಾ ಜನಸಮುದಾಯ ಅಲ್ಲ. ಜಯರಾಯನ ಸೋಲು ಇರುವುದು ಈ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ತಿರುಗಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ. ಏಕೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಈ ಚಿಕ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಕೂಡ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಂಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಸುಲಭ, ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ ಅಪಾಯ ನಗರದಿಂದ ಬರುವ ಪೋಲೀಸ್ ಕಡೆಯದು.

ಹೀಗೆ ಹೊರಗಡೆಯಿಂದ ಸಿಗುವ ನೆರವು-ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಲ ಇರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಆದರ ಅಂಗವಾದ ಪುಟ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ಭದ್ರವಾಗಿರುತ್ತೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಿನ ಒಳಕೊಂಡಿಗಳ ಕಾರಣವಾಗಿ ಜಯರಾಯ ಪರಾಭವಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೆ?

ಗಾಂಧಿಯವರ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಪಾತ್ರ ಜಯರಾಯರದ್ದು. ಗಾಂಧಿಯ ಸೋಲಿನ ಹಾಗೆ ಜಯರಾಯನ ಸೋಲೂ ಸಹ. ಗಾಂಧಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಘನತೆ ಎಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾದರೂ ಅದು ಅವರ ತತ್ತ್ವದ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಜಯರಾಯರ ತತ್ತ್ವದ ವಿಜಯದಲ್ಲೂ ಪರಿಣಮಿಸಿಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಗಾಂಧಿಯವರಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ತತ್ತ್ವನಿಷ್ಠೆಯೂ ಜಯರಾಯನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಜಯರಾಯರು ಗಾಂಧೀಜಿ 'ಭಾರತ ಬಿಟ್ಟು ತೊಲಗಿ' ಕರೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಹೊರಗೆ ಬಂದವರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ತೀರ್ಮಾನದಲ್ಲೇ ತಪ್ಪಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ತನಗೇ ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲವ್ವೋ ಎಂಬ ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಅವರ ನಿಲುವು ಗಟ್ಟಿಯಾದ್ದಲ್ಲ, ಗೊಂದಲಗಳಿವೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಗಾಂಧಿಯವರ ಭೇಟಿಯಾದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಶೋಕಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಜಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು ಅದು:

> "ಆ ಮಹಾತ್ಮ ಬಂದ, ಅವನ ಧೈರ್ಯ-ಆ ಸತ್ಯ, ಅಂತಹ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಆ ವಿಶಾಲ ಹೃದಯ ನನಗೆ - ನಾನೇ ಏಕೆ ಇಡಿಯ ಸಂಸಾರ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಸತ್ಯ-ನ್ಯಾಯ-ಅಹಿಂಸೆ ಇವುಗಳನ್ನೇ ನೆನೆಸೋದರ ಮುಂದೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇಹ-ಪರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪುರುಷಾರ್ಥವೂ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಕೌನ್ಸಿಲ್, **Reforms** ಅಂತ ಯಾವಾಗ ರಾಜಕಾರಣ ಶುರುವಾಯಿತೊ ಆಗ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದೆ ನಾನು; ಈ ರಾಜಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ ವರ್ಷದೊಳಗೆ ಹನ್ನೊಂದು ತಿಂಗಳು ಕೈದಿ, ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಆರೋಪಿ ಆಗೋದರಿಂದ ಏನೂ ಸಾಧಿಸೋದಿಲ್ಲ ಅಂತ..... ಅಂತೂ ಆ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಅನ್ನು, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಚಳವಳದೊಳಗೆ ದಕ್ಕೋ ಧೈರ್ಯ ಇಲ್ಲದ್ದಕ್ಕ ಅನ್ನು..... ಬಿಟ್ಟಿಟ್ಟೆ....."

ಇಲ್ಲಿ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಅವರು ಬಿಟ್ಟರು ಅನ್ನೋದು ವಾಸ್ತವ, ಆದರೆ ಯಾಕೆ ಬಿಟ್ಟರು ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜಯರಾಯರು ಚಳವಳ ಬಿಟ್ಟರು -

ಆದರೆ ಆದಾದ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗಲು ಬಯಸಿದರು. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದುಬಿಡುತ್ತೆ. ಬದಲಾವಣೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತರುವ ಶಕ್ತಿ ಆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಚಲನಶೀಲ-ಕೆಲವು ಸ್ಥಗಿತ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಶೋಕ ಚಕ್ರ ಶುರುವಾದಾಗಿನ ರಂಗಮ್ಮ-ವೆಂಕಣ್ಣ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಹಾಗೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಹನುಮಂತಪ್ಪನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆ ಇಲ್ಲ. ಜಯರಾಯನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸೃಜನಶೀಲ ಮತ್ತು ಸ್ಥಗಿತಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಇತರ ಸಣ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾಗದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಇವೆ. ಹೀಗಾಗುವುದು ಸಹಜ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡೀಲಿಯ ಆಗಲಿ, ಅವಳ ಅಕ್ಕಂದಿರಾಗಲೀ ಬದಲಾಗೋದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ ಇರುತ್ತಾರೆ; ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಇತರ ವಿಧೇಯ, ದುಷ್ಟಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಾಗೇ. ಆದರೆ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್‌ನ ಪಾತ್ರ ಹಾಗಲ್ಲ. ಅವನು ಅಹಂಕಾರಿ, ಆತ್ಮರತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವನು. ಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ಹೇಗಾಗುತ್ತಾನೆ? ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಲಿಯರ್‌ನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. (ಗ್ಲಾಸ್ಟರ್‌ನನ್ನುಳಿದು). 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದಲ್ಲೂ ಜಯರಾಯನ ಬದಲಾವಣೆ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಗಿತತೆ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

'ಶೋಕಚಕ್ರ' ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಂದಿಡುವ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

●

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಹಂತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ಮತ್ತು 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಟಕಗಳು. 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ತಂತ್ರ ವಸ್ತು ವಿಭಿನ್ನವಾದುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ ಕಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿದೆ; ಹಿಂದೀ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ತುಂಬಾ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದೆ. ಮತ್ತು "ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಕನ್ನಡೇತರ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ವನ್ನೇ ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ" ಎಂಬಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟಕ ಇದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮನೋಧರ್ಮದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನ್ಮರಣಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹಾಗೂ 'ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ'ಯ ನಡೆ ಇದೆ ಎಂದೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಕುರಿತಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕವೇ ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು' ಎಂಬುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅನೇಕ 'ವಸ್ತುಗಳು' ಇವೆ. (ಹಿಂದೀ ಅನುವಾದ ಪ್ರಕಟವಾದ ನಂತರ ಇದರಲ್ಲಿಯ ಒಂದೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರೆದಂತೆ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡೇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.) ಆದರೆ ಈ ಅನೇಕ 'ವಸ್ತು'ಗಳು ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮರಣದ ವಿಚಾರವು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ಮನುಷ್ಯನ 'ಮನುಷ್ಯತ್ವ'ದ ಗುಣಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿವೆ. ಮರಣವು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ; ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿಯಬೇಕಲ್ಲವೆ? ತಿಳಿಸಿದೆ. ಆದರೂ ಮರಣವನ್ನ ತಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಬುದ್ಧಿಗೇಡಿತನವೂ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ." ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಅವರ ನೌಕರಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯಗಳು-ಬೇಸರಗಳು ಇದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಲೇಖಕ 'ಶೀರ್ಷಾಸನ' ಹಾಕುವ ವಿಡಂಬನೆಯೊಂದನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ.

ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ಅವರೇ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ,

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಧರಿತ್ರೀ
ಪಾಲ ವಿದುರನ ಬೋಧೆ ಗಂಧ ಸ್ವ
ಪಾಲನಂತಃಕರಣ ಶುದ್ಧಿ ಯನೆಯ್ದಿದನು ಬಳಿಕ |
ಹೇಳು ಹೇಳೆನ್ನಾತ್ಮ ವಿದ್ಯೆಯ
ಮೂಲ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರದ ಬೀಜವ
ನಾಲಿಸುವೆನೆನೆ ನಗುತ ಕೈಮುಗಿದೆಂದನಾ ವಿದುರ ||

-ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳು.

ಈ ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಮುದುಕ, ಯುವಕ, ಯುವತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೊರಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮುಂದಾಳು ಇದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗಗಳ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನ ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತ ಯಾವುದು ಅಂತರಂಗ-ಯಾವುದು ಬಹಿರಂಗ ಎಂಬುದೇ ಖಚಿತವಾಗದ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆಸೆದು ಹೋದ ಹಾಗೆ ತೋರುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು. ತರ್ಕ ಅನಂತರ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎರಡನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಉಸಿರಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಎಳೆಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಜತೆಗೂ ಹರಿದು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ 'ಸ್ಥಾನ' ಸಂಪಾದನೆ, ಬಯಸಿದ್ದನ್ನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಇತರರನ್ನು ಅಡಿಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮುದುಕ ಅನುಭವ ಇರುವ ಆಫೀಸರ್. ಯುವಕ, ಆ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಗುಮಾಸ್ತ. ಯುವತಿ, ಟೈಪಿಸ್ಟ್. ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಅಲ್ಲಿಯ ಜವಾನ. ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಜಾಣರೆಂದುಕೊಂಡವರ ದಡ್ಡತನದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ತಿರುವುಮುರುಗಾಗುತ್ತದೆ. ಯುವತಿಯನ್ನ ವಿವಾಹವಾಗಿ, ತನ್ನ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಮುದುಕ, ಯುವಕರನ್ನ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ! ಇದೆಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ 'ನವಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣ' ಕಛೇರಿ ಇದೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಕಥೆ.

ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತರುವ ನಾಟಕವು ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷದಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿತ್ತು.

ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರೂ ಅಂಕಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗೂ ಒಂದೇ ಆಗಿಯೂ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೆ ನಿರ್ಜೀವತೆ, 'ಜೀವ'ಗಳ ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲೂ ಚಲನೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ನಿರ್ಮಮತೆ ತಂದುಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಿವಿಗೊಂದೇ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಒಂದೊಂದೇ ಅಂಕವನ್ನು ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿ ಅಂಕದಲ್ಲೂ ಪರಿಚಯ, ಸಂಘರ್ಷ, ಶಿಖರ ಮತ್ತು ನಿರ್ಧಾರ (ನಿರಸನ)ಗಳು ಇವೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮುಂದಾಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ 'ಪರಿಚಯ' ಆಗುತ್ತಾ

ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಯ ಹಾಗೆ ನಿಂತ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತಾಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಯುವಕ-ಯುವತಿಯರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಂಘರ್ಷ' ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ಮಾತು, ಅನಂತರ ಮುಂದಾಳು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಶಿಖರ' ನೆಲೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾತನಾಡಿ ಮುಂದಿನ ಅಂಕಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರ (Resolution) ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಹೇಳುವ ರಂಗತಂತ್ರ ವಿಧಾನವೇನೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಫೀಸಿನ ವಾತಾವರಣ, ಯುವಕ, ಯುವತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ಮಾತುಗಳು, ಮುದುಕನ ಭೇಟಿಗೆ ಹೊರಡುವವರೆಗೆ 'ಪರಿಚಯ'. ಆದರೆ ಯುವಕ-ಮುದುಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ. ಯುವತಿಯ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ'ಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮುಂದಾಳುಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮುಂದಾಳು, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ-ಮುದುಕರ ಮಾತಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ 'ಪರಿಚಯ'ವಾದರೆ, ಯುವಕ, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಯುವತಿ, ಮುದುಕ ಇವರ ನಡುವೆ ಮಾತು-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ. ಯುವಕ-ಯುವತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನೊಂದಿಗೆ ಯುವತಿಯ ಮಾತು ಇಂಥಲ್ಲಿ 'ಶಿಖರ' ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮುಂದಾಳಿನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ನಿರ್ಧಾರ'ವಿದೆ.

ಒಂದು ಸರಳ ಗ್ರಾಫ್‌ನ ಅಳತೆಗೆ ಸಿಗುವ ನಾಟಕ ತಂತ್ರ ಇದು. ಈ ಮೂರೂ ಅಂಕವನ್ನ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಎಳೆಯಾಗಿ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಧ ನೃಪಾಲ (ಮುಂದಾಳು)ನನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಎರಡು-ಮೂರನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂಧ ನೃಪಾಲ - 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಹಾಗೆ ಥಟ್ಟನೆ ಬರೆದ ಒಂದು ಕಥೆ, ಅಥವಾ ಪಾರಾಗಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಆಗಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಇತರ ಅಂಶಗಳು, ಅವರೆಗಿನ ನಡೆಗೆ ಒಂದು 'ಏಕೀಕರಣ' ಆದಂತಿಲ್ಲ. 'ಇಡಿ'ತನ ಬಂದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಎಷ್ಟೇ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ಅವು ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಫಲವಾಗಲಾರವು. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಸಿನಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಸಹಾಯಕವಾದರೂ ಉಳಿದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂಥಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೇ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ಮಾನಲಾಗ್‌ಗಳು ಬರುವುದರಿಂದಾಗಿ ಇಂಥದ್ದರ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಡಿಸಲು ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಪಿಂಟರ್, ಅಯನೆಸ್ಕೋ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂಥ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುವಂಥ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಲ್ಲ, ಬರೀ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಳಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿರುವ ಜೀವನದರ್ಶನ ಅಥವಾ ವೇದಾಂತವನ್ನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಾರವು. ಕನಿಷ್ಠ ಒಂದು ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದ ಸಹ ಸಮಾಧಾನ ಸಿಗುವುದೆಷ್ಟು

ಎಂಬುದೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಮಿಶ್ರಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲಯ (ರಿದಂ) ಬೇಕಿತ್ತು. ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಸಾತತ್ಯ, ಮಗ್ನತೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ರಿದಂ' ತುಂಬ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರಿದಂ ಎಂದರೆ ತುಂಬ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ, ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ನಡೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು 'ಲಯ' ಇರಬೇಕು. ಅದು ಭಾಷೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹಂತದಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಮುದುಕನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ 'ಲಯ', ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಸೇರಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆ ಲಯವೇ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಕೂಡಿದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಗತಿ (ಟೆಂಪೊ) ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಅನುಕೂಲಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದೂ ಅನೇಕ ಹೊಸದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸವಾಲು-ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತವೆ.

ಇದಿಷ್ಟು ಮಾತನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದಾಗ ತಂತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಅನುಕೂಲ-ಅನಾನುಕೂಲಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

•
•

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಹೇಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನ, ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಭಾಷೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನ ಕೊಂಚ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎಂಬಂತೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವು ಅನುಭವ, ಉತ್ಸಾಹ, ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುದುಕ, ಯುವಕ, ಯುವತಿ, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳನ್ನ ಕೊಟ್ಟು ಅವು ಯಾವ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅವರ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ 'ನವನಿರ್ಮಾಣ'ದ ಕಛೇರಿ, ಇಲ್ಲಿ ಮುದುಕ ಎಲ್ಲೋ ದುಡಿದ ಅನುಭವ ಇದ್ದ ನಿವೃತ್ತನನ್ನು ಅನುಭವದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗೇ ಕರೆಸಿ ಅಧಿಕಾರ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಡಿಗ್ರಿಯ ಬಲದ ಮೇಲೇ ಅನುಭವರಹಿತನಾದರೂ ಗುಮಾಸ್ತನಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಯುವಕ, ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ಆಗಿರುವ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯ, ಆಕರ್ಷಣೆ, ಅನುಕೂಲಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುವ ತರುಣಿ. ಜವಾನನಾಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಇದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ.

'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ-ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ

ಕೊಟ್ಟಂಥ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ.

'ಅನುಭವ'ದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಲಾದ ಮುದುಕ ತನ್ನ ಅನುಭವದ ಜ್ಞಾನವನ್ನ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಯುವತಿಯನ್ನು ತನ್ನವಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ವಿನಾ, ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲರ ಮಾತೂ ಸಹ ತುಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ದರ್ಜೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿದೆ.

ನಾವು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಏನು ಬೇಡಲಿ.......', 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ಗಳನ್ನ ಪಕ್ಕ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಕ್ಲರ್ಕ್ ಇದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಕ್ಲರ್ಕ್ ಇದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲೂ ಟೈಪಿಸ್ಟ್ 'ಸಾವಿತ್ರಿ' ಇದ್ದಾಳೆ. ಇಲ್ಲೂ ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ಇದ್ದಾಳೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ಕ್ಲರ್ಕ್‌ಗಳಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಆಕೆಯನ್ನು ತನ್ನವಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇದೆ, ಆದರೆ ಆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಆ ಪಾತ್ರ ಹೇಳುವ 'ಉತ್ಸಾಹ'ದ ಬಗೆಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಕೇವಲ ಮಾತಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ, ಏನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ? ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅದೇ ಸರಿಯಾದ, ಅಂತಿಮವಾದ ಗುಣವೆ? ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿಲುವು-ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮೀರಿವೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಅವರ ನಿಜವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬಂದುಬಿಡುತ್ತವೆ. 'ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ' ಎಂತ ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಆಕೆಯ ಮಾತು ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ (ಮೇಕಪ್ ಇತ್ಯಾದಿ) ಏನು ತರುತ್ತಾರೋ ಅದೇ ಹೆಣ್ಣೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿಜವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ - ಕಲ್ಪನೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ :

ಮುದುಕ : ಶಿಸ್ತು, ಓರಣ ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟಿಲ್ಲ, ಆದರೂ....

ಯುವತಿ : ನಾಳೆನಿಂದ ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ Flower pot ಇರೋ ಹಾಗೆ ಮಾಡ್ತೀನಿ.

ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ : (ಯುವಕನಿಗೆ) ಇನ್ನೂ ನಿಮ್ಮ Flower pot ಬಂದಿಲ್ಲವಲ್ಲ?

ಯುವಕ : (ತುಸು ಅಧಿಕಾರದ ದನಿಯಲ್ಲಿ) ಏನಂದೆ?

ಮುದುಕ : ನನಗೆ ಕೇಳಿದರೆ ಅದರದೇನು ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಹೂಗಳನ್ನು ತಂದು ಒಂದು ಕಡೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡೋದಕ್ಕಿಂತ ನೀವು ಮುಡಿದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಆಡ್ತಾ ಓಡಾಡೋದೇ ಆಫೀಸಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶೋಭೆ. ಆಂ? ಹಹ....

ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಒಂದು flower potನಂಥ ಶೋಪೀಸ್ ಎಂಬುದನ್ನ ಮುದುಕ-ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಯುವತಿ 'ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ'ಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಾಳೆ!

(ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎರಡು ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬನ ಮಾತಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಉತ್ತರ ಸರಿಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಜೋಡಿಸುವ ಮಾತಿನ ವಿಧಾನ ಗಮನಿಸಬಹುದು). ಮತ್ತು ಅವಳಿಗೆ ಸ್ವಭಾವ-ಸ್ಥಾನಗಳಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಎಲ್ಲೋ ಹಣದ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದ್ದ ಹಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ಮಾತಿಗೆ ಅವಳ ನಾಚಿಕೆ-ಬಳುಕುವ ಭಂಗಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು, ಅವನ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ 'ಆಸ್ತಿ ಬಂದಾಗ ನನ್ನ ಮರೀಬೇಡ' ಎನ್ನುವುದು, ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ 'ಬಿದ್ದಾಗ ತಾಯೀನ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳೋದು, ಗೆದ್ದಾಗ ಹೆಂಡತೀನ ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ಳೋದು' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ 'ಹೋಗೋ ಹುಚ್ಚುಂಡೇ ಗಂಡ' ಎಂದಾಗಲೂ ಆತನ ಸ್ಥಾನ ಮೀರಿದ ಅಂಕೆ ಮೀರಿದ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ಆ ಸಾಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳು ತೆರಳಿದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಹೇಳುವ "ಯಾರು ಯಾರ ಗಂಡ ಆಗ್ತಾರೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಆಕೆ ಇಂಥ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮಾತೇ ಮುಂದೆ ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಮುದುಕನಿಗೆ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸಹ 'ಬಲಿ'ಯಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನನ್ನು ಆಕೆ ವಿವಾಹವಾದಳು ಎಂಬರ್ಥದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಆಗಲೇ ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳ ತಾಯಿ. ಗಂಡನನ್ನ ಬಲು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಡದಿ. "ಹೆಂಡತಿ ಅಂದರೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು, ಅತ್ತರೆ ಅತ್ತಿ ಯಾಕೆ ಅಂತ ಕೇಳಬೇಕು, ನಕ್ಕರೆ ನಕ್ಕಿಯಾಕೆ ಅಂತ ಕೇಳಬೇಕು" ಎಂದು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೆಂಡತಿಯ ಸ್ಥಾನ-ಇತರರ ಸ್ಥಾನ ಸಹ ನಿರ್ಧರಿಸಿಬಿಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಇದ್ದಾರೆ. ಯುವಕನಿಗೆ ತಾನು ಆತನನ್ನ ಮದುವೆ ಆದ ಕಾರಣ ಗೊತ್ತೆ ಎಂದು ಆಕೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ಯುವಕ,

"ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಕತೆ ಕೇಳೋದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಆತುರ ಇಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥದೇ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂದೆ ತನ್ನ ಗಂಡನಾಗುವವನು ಹೇಳಿದ್ದ ಎನ್ನುತ್ತಾ ಆಕೆ:

ಯುವತಿ : *(ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಮುಖ ಉಲ್ಲಸಿತವಾಗುವುದು)* ಆ ದಿನ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಬಂದಿದ್ದೆವಲ್ಲ ಈ ಜಾಗವನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ? ನೋಡುತ್ತಾ ನೀವಿಬ್ಬರೂ ಏನೋ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಮಾತಾಡತಾ ಅಲ್ಲಿ-ಆ ಗಿಡ ಕಾಣ್ತದೆ ಅಲ್ಲ- ಆ ಕಡೆ ಹೋದಿರಿ. ನಾನು ಒಬ್ಬಾಕೀನೇ ಈಗ ಈ ಗೋಡೆ ಇದೆ ನೋಡು, ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೆ; ಮೇಲೆ ಮುಗಿಲು ಓಡಾಡ್ತಾ ಇದ್ದುವು. ಏನೋ ಒಂದು ತರ ಚಂದ ಕಾಣಿಸ್ತಿತ್ತು ಅಂತ ಮೇಲೆ ನೋಡ್ತಾನೇ ಈ ಕಡೆ ಬರ್ತಿದ್ದೆ; ನನಗ್ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಿಡದ ಬೊಡ್ಡೆ ಮುರಿದು ನಿಂತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ತಗ್ಗು ಇದ್ದಿತು - ಇನ್ನೂ ಆ ಮನೆ, ಗೋಡೆ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ನಾನು ಹಾಗೇ ಮೇಲೆ ನೋಡ್ತಾ ನಡೀತಾ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದೆ - *(ಯುವಕ ನೆಟ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಥಟ್ಟನೆ ತಡೆದು, ಆಯಾಸವಾದವಳಂತೆ ನಗುತ್ತ)* ಯಾಕೆ? ಏನ್ನೋಡ್ತಾ ಇದ್ದೀ ನನ್ನ ಅಂಥಾ ಪರಿಯಿಂದ?

ಯುವಕ : ಅಲ್ಲ, ಆ ಮಾತಿಗೆ ಏಳೋ - ಎಂಟೋ ವರ್ಷ ಆದುವು, ನಿನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ನಡೆದದ್ದೇನೋ ಅನ್ನೋ ಹಾಗೆ -

ಯುವತಿ : *(ಚಕಿತಳಾಗಿ)* ಏಳೆಂಟು ವರ್ಷ: ನಿಜವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ದಿವಸ -

ಯುವಕ : *(ತಿರಸ್ಕಾರದ ದನಿಯಲ್ಲಿ)* ಈಗ ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳ ತಾಯಿ ನೀನು! ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ದಿವಸ ಅನ್ನುವೆ!

ಯುವತಿ : ಏನೋ-ಏನೋ! ನನಗಂತೂ ನಿನ್ನೆ-ಮೊನ್ನೆ ನಡೆದ ಹಾಗೆ - *(ಒಮ್ಮೆಲೆ)* ನಾನು ಏನೋ ಹೇಳ್ತಿದ್ದೆನಲ್ಲ?

ಯುವಕ : *(ಮೇಲಿನಂತೆ)* ಏನು ಹೇಳ್ತಿದ್ದೆ ದೊಡ್ಡ ಮಾತನ್ನು! ಮೇಲೆ ನೋಡ್ತಾ ನಡೆದಿದ್ದೆ ನೀನು, ನಿನ್ನ ಮುಂದೆಯೇ ಕೆಳಗೆ ತಗ್ಗು ಇದ್ದಿತು.

ಯುವತಿ : *(ಒಮ್ಮೆಲೆ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನಂತೆ)* ಹಾಂ-ಹೌದಲ್ಲ? ಇನ್ನು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಬಿದ್ದು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆ ನಾನು. ಆಗ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಏನೋ ಥಟ್ಟನೆ ಬಂದು ನನ್ನ ಎದುರು ನಿಂತುಬಿಟ್ಟರು ನನ್ನ ನೋಡುತಾ-ನೀನು ಇದೇ ಈಗ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆಯಲ್ಲ! - ಹಾಗೆಯೇ. ನನ್ನ ಮೈ ಜುಮ್ಮೆಂದು ಬೆವರಿಟ್ಟಿತು. ಎಚ್ಚರ ಆದ ಹಾಗೆ ಆಯಿತು. ಎದುರು ನೋಡಿದೆ. ನಗತಾ ನಿಂತಿದ್ದರು. "ನಿನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಯಾವ ವಿಚಾರ ಇತ್ತು ಹೇಳಲಿಯಾ?" ಅಂದರು. ನಾನು ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಹಾಗೇ ನಿಂತ್ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆ. "ನೀನು ಮುಗಿಲ ನೋಡ್ತಾ ಇದ್ದಿ" ಅಂದರು. "ನೀನು ನೆಲ ಮರೆತಿದ್ದಿ" ಅಂದರು. ನನ್ನ ಬಾಯಿಗೆ ಮಾತೇ ಬರಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಕತೆ ಕೇಳುವವರ ಹಾಗೆ 'ಹುಂ' ಅಂದೆನೋ, ಬರೀ ತಲೆ ತೂಗಿದೆನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. "ನೆಲದ್ದೂ, ಮುಗಿಲದ್ದೂ ಕತೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ಏನು ನಿನಗೆ?" ಅಂದರು. ನನ್ನ ಮುಖ ಹುಚ್ಚೆಟ್ಟಿತ್ತೋ ಏನೋ! ಇಷ್ಟು ಯಾಕೆ ಹೆದರೀದಿ? ಗೊತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ನಾನು ಹೇಳ್ತೀನಿ, ಕೂಡ" ಅಂದರು. ಕೈ ಹಿಡಿದು ನನ್ನ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಮುರಿದು ಒಣಗಿ ಬಿದ್ದ ಆ ಗಿಡದ ಬುಡದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ್ರಿಸಿದರು. "ಹೇಳ್ತೀನಿ ಕೇಳು. ನೆಲ, ಮುಗಿಲು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬಿಟ್ಟಿರೋದಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಕಣ್ಣು ಮುಂದೆಯೆ ಇರಬೇಕು; ಅಷ್ಟು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನೋಡುತ್ತಾ ನೋಡುತ್ತಾ ಒಂದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಎಚ್ಚರಾನೇ ಮರೆತು ಹೋಗ್ತದೋ ಏನೋ! ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನೆಲ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಮುಗಿಲು ಆಗ್ತದೆ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮುಗಿಲು ಕೆಳಗೆ ಬಂದು ನೆಲ ಆಗ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೊಂದು

ಅವು ಸಮರಸ ಆದುವು ಅಂದರೆ ಬೆಳೆ-ಭತ್ತ, ದನ-ಕರು; ಅನ್ನ-ಅರಿವೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಜಗತ್ತೇ ಹುಟ್ಟಿದೆ ನೋಡು". ಈ ಕತೆ ಈಗ್ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದಿರಿ? ಅಂತ ಕೇಳಿದರೆ ಏನು ಹೇಳ್ತಾರೆ ಗೊತ್ತೆ?" ನೀನು ನೆಲ, ನಾನು ಮುಗಿಲು" ಅಂದರು.

ಇಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಆಗಲೇ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಜಾರಿದ್ದಾಳೆ. ಅಂಥವಳ ಉದ್ಧಾರ ಮಾಡಿದನೆಂದು ಆಕೆ ಅವನ ಅಧೀನಳಾದ ಹಾಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಅಂತರಂಗಗಳ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. "ಹೋಗೋ ಹುಚ್ಚು ಮುಂಡೇಗಂಡ...." ಅಂದಳು "ಹಣ ಬಂದಾಗ ನನ್ನ ಮರೀಬೇಡ" ಎಂದಳು. ಈಗ ಅವರು - ಇವರು ಎಂತ ಗೌರವದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಂಡನ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿಗಿಂತ ಒಂದು ಋಣ-ಕೃತಜ್ಞತೆ-ಭೀತಿಯ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ 'ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ'ಯ ಮಹತ್ವ ಏನು?

ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಆತನ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಅವನ ಗುಣ. ಅವನು ಆ ಮೂಲಕ ಮೋಸದಿಂದಾದರೂ ಆಸ್ತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು. ಅಂಥವನಲ್ಲಿ ಈ 'ನೆಲ-ಮುಗಿಲು' ಎಂಬೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಗುಣಗಳೂ ಇವೆ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಭ್ರಷ್ಟರಾಗಿದ್ದ ಮುದುಕ-ಯುವಕರನ್ನೇ ಹಂಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನೂ ಅದೇ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಮಾರ್ಗದಿಂದಲೇ ಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಭ್ರಷ್ಟತೆ-ಮುಗ್ಧತೆಗಳ ಗೊಂದಲ ಇರುವ ಗುಣದ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನ ಪಾತ್ರದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನಂಥವರಿಗೆ, ತಮ್ಮ ಆಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ತೊಂದರೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಂಥ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕ ಅನುಕೂಲ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇತರ ಸ್ವಭಾವವೆಂದು ಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯೊಂದೇ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಹೇಗೇ ಇರಲಿ ಆಕೆಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಎಂಥದ್ದು? ಅವಳ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ-ಅವನ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು?

ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಮಾಡಿದ್ದು ಮೋಸ; ಅವನು ೫೦ ಎಕರೆ ಮಾರಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಮೋಸದಿಂದ ಅರ್ಧ ಎಕರೆ ಉಳಿಸಿದ್ದು, ೩೦ ಸಾವಿರ ಕಮಿಷನ್ ತಗೊಂಡಿದ್ದು, ತನ್ನದೇ ಭೂಮಿಗೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹುನ್ನಾರ ನಡೆಸಿದ. ಅವನ ಅನುಭವ-ಉತ್ಸಾಹದ ಗುಣಗಳನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ಸಾಧಿಸಿ, ಅವರನ್ನು ಸುಳಿಯೊಳಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಚಿತ್ರ ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಮೇಲ್ ತಂತ್ರ ಅವನದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಆಕೆ ಹೇಗೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಳು? ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಗುಣ-ಮಿತಿಗಳು ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತವೆಯೆ? ಶ್ರೀರಂಗರು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗೆ ಹೇಳುವ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥ ಈ ಮೋಸಗಾರಿಕೆಯೆ? ಅಥವಾ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವೆ? ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂಥಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಲವಲವಿಕೆ - ತಾರುಣ್ಯ ತುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ಉಳಿದ ಕಡೆ ಸೊರಗಿ, ನಿದ್ರಿಸಿ, ಪೆದ್ದುತನದಿಂದ ಮೋಸಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವಷ್ಟು ಜಡವಾಗುತ್ತದೆಯೇಕೆ? ಅನುಭವ ಇಷ್ಟು ಸೀಮಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆಯೆ?

'ಉತ್ಸಾಹ'ದ ಸಂಕೇತವಾದ ಯುವಕನೇಕೆ ಹಾಗೆ ಎಡಬಿಡಂಗಿಯಾಗಿ (ಖಚಿತವಲ್ಲದ ನಿಲುವುಗಳು) ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ? ಬಹುಪಾಲು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯುವಕರೆಲ್ಲ ಹೀಗೆಯೇ ಇದ್ದಾರೆ, 'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಶ್ಯಾಮನಿಂದ ಹಿಡಿದು. ಶೋಕಚಕ್ರದ 'ಶ್ಯಾಮ'ನಿಗೆ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಕೆಟ್ಟೋನು, ಅಪ್ಪ ಜಯರಾಯನ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ, ಅಮ್ಮನಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ವೆಂಕಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಗೇಲಿ. ಆದರೆ ತಾನೇನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ?

ಸೋಶಿಯಲಿಜಂನಲ್ಲಿ ಒಲವಿರಬಹುದು, ಎಂದೋ ಪೊಲೀಸ್ ಸ್ಟೇಷನ್ ಸುಟ್ಟಿರಬಹುದು, ಭೂಗತ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದ್ದರೂ ಆ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನೇನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಾನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಯುವಕರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಡೀ ಯುವಕ ಗಣದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದಂತಹ ಕಹಿಯನ್ನೇ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಯುವಕರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರೆಷ್ಟೇ ಉತ್ಸಾಹ-ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಇವರ ಯುವಕರಲ್ಲಿ ಸೊನ್ನೆಯಾಗಿದೆ, ಅವರು ಬೆನ್ನೆಲುಬಿಲ್ಲದ ಯುವಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯುವತಿಯಲ್ಲಿ 'ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಹಜ'ವಾದ ಚಂಚಲತೆ, ಭೋಗಪ್ರಿಯತೆ ಇದೆ ಅಂದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಲ್ಲೋ ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕರ್ತೃತ್ವ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ನಿರಾಶರಾಗಿದ್ದಾರೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಇಂಥ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿಲುವು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಯೂ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ ಪೀಳಿಗೆಯವರನ್ನ, ಹೋರಾಟಗಾರರನ್ನ ಇಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಮಾತು ಕೊಂಚ ಅನ್ವಯ ಆದೀತು. ಇಲ್ಲೂ ಪ್ರಗತಿಯ ಸಾಧನೆ ಕಡಿಮೆಯೇನಲ್ಲ, ಕರ್ತೃತ್ವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಭಾವ ಆಗೋದು ಸಾಧನೆಯಲ್ಲ, ನೈತಿಕತೆಯ ಅಭಾವ ಅನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮದು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಪೀಳಿಗೆ (ಜನರೇಷನ್) ಅನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ತಲೆಮಾರಿನವರು. ಅವರೇ ಅಧಿಕಾರ ಕೈಗೆತ್ತಿ ಕೊಂಡವರು. ಅವರೆಲ್ಲಾ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೂಲಕ ಏನನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟರು? ಹೀಗಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಮೇಲೂ ಯಾಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರೋಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ?

'ಕೇಳು ಜಯಮೇಜಯ'ದ ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಮಹತ್ವ ಅನುಭವ, ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗೆ. ಅವು ಮುಂದಿನ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಏನೂ ಆಗದೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದೆ ಈ ನಾಟಕದ ದುರಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಈ ದುರಂತವನ್ನು ಮುಂದಾಳುವು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮೂಲಕ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಮುಂದಾಳಿನ ವಿಷಾದ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಹತ್ವದ ಸಂಕೇತ-ಗುಣಗಳ ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕುಸಿದಿವೆ ಎನ್ನುವುದೆ? ಇಲ್ಲಿ ಸಾವು ಯಾರದು? ಮೌಲ್ಯಗಳದ್ದೆ?

ವ್ಯಕ್ತಿಗಳದ್ದೆ? ಅವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮರೆಯಾಗುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿ? ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರು-ಯಯಾತಿ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವು ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೇ 'ಹಯವದನ'ದ ಕಪಿಲ-ದೇವದತ್ತರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಪಿಲ-ದೇವದತ್ತ-ಪದ್ಮಿನಿಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತವೋ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆಯೇ ಎಂದಾಗ ನಮಗೆ ನಿರಾಶೆಯೇ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನಡುವೆ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಉಳಿಸದೆ, ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಒಂದು ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಆಫೀಸ್ ರೂಮಿನ ವರ್ತನೆಯಾಗಿ ಮಾಡಿದರೇ ವಿನಾ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗೆ ಸಹಜವಾದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ; ಎಂದರೆ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಎಲ್ಲ ಮಹತ್ವಗಳನ್ನೂ ಆ ಯುವತಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಕೆಯ ಆಸಕ್ತಿ ಆ ಮೂವರಲ್ಲಿ ಯಾರಲ್ಲಿ ಇತ್ತು? ಎಲ್ಲೋ ಸಾಮಾನ್ಯವೇ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನದೇ ಉತ್ಸಾಹ, ಅದು ದೊಡ್ಡದು. ಆದರೆ ಅದು ಬಂದದ್ದು ಮೋಸಗಾರಿಕೆಯಿಂದ. ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಮೋಸದಲ್ಲೆ ಇದೆಯೆ? ಯಾವುದೇ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರ ಒಂದು ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಕೆಯಾಗದಿದ್ದರೆ, ಕೇವಲ ವಿಶೇಷ ತಂತ್ರ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ಮುಖ್ಯ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೊಂದು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗಾಗುತ್ತೆ ಎಂತ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ ಅದರ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಮುಖ್ಯ ಆಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ತಾವು ನಡೆಸಿರುವ ಆಲೋಚನೆಯ ಫಲಿತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೀತಿಯೊಳಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಹೇರಿದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಭಾರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಸಿರುಗಟ್ಟುತ್ತವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದಿರುವುದು. ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇದೇ ತೊಂದರೆಯಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊದಲೇ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳ ವರ್ತನೆಯಿಂದ ತಾನಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ, ನಾಟಕಕಾರನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅವು ಹೊರಹಾಕಲಾರವು. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಂತರಂಗದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ತನಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ-ಊಹಿಸಲಾಗದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗದೇ ಇರಲು ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾರಣ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೀಗೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತರ್ಕವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸದೇ ಇರಲು ಇದೇ

ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರುವಂಥ ತರ್ಕದಾಚೆಗಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಒಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಸಹ ಕಾವ್ಯ ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ದೂರ ಇರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಹೀಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿ-ತರ್ಕವನ್ನೇ ಬಳಸುವ ಲೇಖಕ ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ನಿಂತು ಹೋಗುತ್ತಾನೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆ. ತಂತ್ರವೊಂದೇ ಆದಾಗ ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಹೊಸದಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ 'ಕಾಲ'ದ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥ ಶಕ್ತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

'ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕುರಿತಂತೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗೌರವಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವರೇ ಹೇಳುವ "ಮರಣ ಭೀತಿಯೇ 'ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆ'ಯ ಮೂಲ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರದ ಬೀಜ" ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಎಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ? ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುದುಕ ಸತ್ತನೇನೋ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ. ಅಂದರೆ..... ಮರಣದ ಭೀತಿ ಮುದುಕನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅವನ ಸುತ್ತ ಇದ್ದ ಜನರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬಗೆಯ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವನ್ನ ಮೂಡಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡರೆ, ಪಾತ್ರಗಳಾಗಲೀ, ಮುಂದಾಳು-ಸೂತ್ರಧಾರರಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಂಥ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದರ ಅರಿವು ಹೇಗೆ ಒಳಸೇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ. ಅದೊಂದು ಗಲಿಬಿಲಿಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ : (ನಗುತ್ತಾ) ಸತ್ತವರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರೇ ಭೂತಗಳು.

ಮುಂದಾಳು : ಆದರೆ ನಾನು ಭೂತ! ಅಲ್ಲ-ಅಲ್ಲ-ನಾನು ಭೂತನಲ್ಲ, ಸತ್ತವರು ಅವರು; ನಾನು ಜೀವಂತ. ಸತ್ತವರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾನೇ ಜೀವಂತ. (ಒಮ್ಮೆಲೇ) ಅಲ್ಲಲ್ಲ-ನಾನು ಜೀವಂತ-ನನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅಲ್ಲ-ಅಲ್ಲ-ಅದೂ ಅಲ್ಲ ನಾನು-ನಾನು...."

ಗಲಿಬಿಲಿ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಅದರಲ್ಲೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಾನೊಬ್ಬ 'ಅಂಧ' ಅಂದುಬಿಡೋದು. ಆರಂಭದಲ್ಲೂ ಅವನು ಅಂಧನೇ, ಕೊನೆಗೂ ಅವನು ಅಂಧನೇ. ಅವನಿಗೇನೂ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆಯೆ? ಅಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಶ್ಚಲವಾಗುತ್ತ ಗೋಣಗುತ್ತ-ಗೋಣಗುತ್ತ-ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ನಿಲ್ಲೋದು. ಇಂಥ ದ್ವಂದ್ವಗಳು-ಗೊಂದಲಗಳು ಯಾಕೆ? ಖಚಿತವಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಹೇಳದೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆಯೆ?

ನಮ್ಮ ನಾಯಕರುಗಳು ಕುರುಡರ ಹಾಗೆ ನಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು, ಅವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದ ಪ್ರಜಾಕೋಟಿಗೆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ದಕ್ಕದೆ ಹೋದದ್ದು ಮತ್ತು ಅವರವರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ-ನೈತಿಕ ಸಾವು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿತ ಅದೇ ಜನ ನಾಯಕರ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಅಂಧನಾದ್ದರಿಂದ ಅತನನ್ನು ತಾನೇ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕಾದ ಹೊಣೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳಹೊರಟಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಮರಣ ಭಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬೇಕಿದೆ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಒಂದು ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಮರಣದ ಬಗ್ಗೆ

ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ದುಡಿದಿಲ್ಲ. 'ಸಾಯಲಾರೆ-ಸಾಯಲಾರೆ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಳಲು ಅನುಭವ-ಉತ್ಸಾಹಗಳಿಗೆ ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದೆಯೆ? ಅವರು ಉಳಿಸಿರುವ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ-ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ನಾಳೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವವರೆಂಬ ಭರವಸೆಯ ಮಾತನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ತರದೇ ಕೇವಲ ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಗೆಗಿನ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅದೆಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತದೆ? ಮತ್ತು ಆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಯಾವ ದಾರಿಯಿಂದ ಯಶಗಳಿಸಿದವು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇಂಥ ವಂಚನೆ-ಮೋಸಗಳೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳೇ ಕಟ್ಟುವ-ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತಾರೆಯೋ-ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆಯೋ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

●

ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು?

ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದು ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು"ವೂ ಒಂದು. ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆಯಾಗಲೀ ಅವರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದಲ್ಲ.

೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ನಾಟಕ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಪರಿಕರಗಳು-ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ವೈಭವ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ನಾಟಕವೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದ್ದರೆ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಹೊರಟಿದೆ. ಇದು ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇರುವ ನಾಟಕ. ನಿರ್ದೇಶಕ - ನಟರುಗಳು ತುಂಬ ಶ್ರಮ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗುವಂಥ ನಾಟಕ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕದ ಒಳಗೆ-ಹೊರಗೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಇಂಥ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ಭಾವದ ಬಿಚ್ಚುವಿಕೆಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಮನೋಧರ್ಮದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಶಾಕ್, ನಿಷ್ಠುರವಾದ ಸತ್ಯವು ಅಸಹನೀಯವಾಗಬಹುದಾದ - ಅಸಹ್ಯ ಅಶ್ಲೀಲ ಅನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿಯೇ ಅಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಖಾಂತರ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ನಾಟಕ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಇದೊಂದು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಇರವನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ಅರಿವಿಗೆ ತರುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ನಾಯಕಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಾವು ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರೆವು. ಕೇವಲ ಕಿವಿ ಕಣ್ಣುಗಳು ಗಮನಿಸುತ್ತವೆ, ಮನಸ್ಸಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಮನಸ್ಸು ಬೆತ್ತಲಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳು-ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋದರೆ ಇದು ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವ ಸಮಾಜ ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳಬಹುದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆ ತೆರದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುವ ಹಾಗೆ ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಹರಿದು ಚೂರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಮುಲವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಗಂಡೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಮಿತಿಗಳ ಒಳಗಡೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡೆಯಬಹುದೋ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕರು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದರಲ್ಲೂ ಇದೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ

ಸಂದೇಹವೇನಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಾಗೂ 'ಸಂಜೀವನೀ'ಯಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾವೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಂಜೀವನೀ ನಾಟಕವಂತೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಬ್ಬರು ಆಕರ್ಷಕ ಹೆಂಗಸರಾದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ, ದೇವಯಾನಿಯರ ನಡುವೆಯೇ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. 'ಕಚ' ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ಕಾಮ-ಪ್ರೇಮ ಕುರಿತಂತೆ ಚರ್ಚಿಸಿವೆ.

ಆದರೆ ಈ 'ಏನ ಬೇಡಲಿ....' ನಾಟಕ ಏಕೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗುತ್ತದೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೇ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಪಡೆಯುವಿಕೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಇದು ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ಯಾರದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಗೇ ಇರುವ ಬಯಕೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು, ಅಥವಾ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳು ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕೀಭವಿಸುವ ಸಂಭವ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದೊಡ್ಡ ಮಾತೇನಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳು ತನ್ನ ಆದರ್ಶದ ಪತಿ ಅಥವಾ ಪತ್ನಿ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ, ಆದರ್ಶ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಂದುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಆ ಆದರ್ಶಗಳ ಮುದ್ದೆಯನ್ನೇ ಬಯಸಿ, ಅದು ದಕ್ಕಿದರೆ ತೃಪ್ತಿ, ಸಂತೋಷವೇ ಎಂದರೆ ಉತ್ತರ ಸರಳವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೇನೋ ಬೇಕೆನ್ನಿಸಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯೇ ಪರಮಗುಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ತುಡಿಯುತ್ತ ಜೀವವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಂದುವಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ತವಕಿಸುತ್ತವೆ ಜೀವಗಳು.

"ಏನ ಬೇಡಲಿ....' ನಾಟಕದ ಸಾವಿತ್ರಿಗೆ ಹಲವು ಗುಣಗಳನ್ನು ತನ್ನವನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಬೇಕು ಎಂದರೆ ಆಕೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲರೊಂದಿಗೆ ಸ್ನೇಹ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರುಕ್ಮಾಂಗದ, ಸರೇಂದ್ರಪ್ಪ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಇದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಇದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಕೇಂದ್ರ ಸಾವಿತ್ರಿ. ಆಕೆ ರುಕ್ಮಾಂಗದನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಹೌದು, ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಟೈಪಿಸ್ಟೂ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ 'ಅ-ವ-ರು' ಯಾರೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನ ಹಠಮಾರಿತನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ತನ್ನವರು ಎಂದರೆ "ನನ್ನ ಸಂಸಾರದ ಆಧಾರ, ನನ್ನ ಸ್ತ್ರೀತ್ವದ ಧಣಿ, ನನ್ನ ಮಾಂಗಲ್ಯದ ಕಣಿ, ನನ್ನ ಸೌಭಾಗ್ಯದ ಸಾರ್ವಭೌಮ, ನನ್ನ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಪರದೇವ, ನನ್ನ ಕುಂಕುಮದ ಕರಂಡಕ........." ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದ ಹೇಳಿದ ಮೇಲೂ ಆಕೆ ಉಗುಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ; (ಇಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಮುಖ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಇದೆ) "ಪತಿವ್ರತೆಗೆ ಐದು ಜನ ಗಂಡಂದಿರು...." ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರದ ಬದಲು ಸೀರೆ ಬದಲಾಯಿಸ

ತೊಡಗುವುದು ಒಂದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಓದಲು ನೆರವಾಗುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಂಚಲತೆಗೆ ಕಾರಣವೇ ಒಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ್ದು. ಮತ್ತು ಇದೇ ಬಹುಪ್ರೇಯಸಿಯರು, ಬಹು ಪ್ರಿಯಕರರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥವು ಸಂಭವಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ನೈತಿಕತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಇಂಥ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸುಳ್ಳಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕದ ಸಾವಿತ್ರಿ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಯಕೆಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಗೆ ರೂಪ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ಒಳ್ಳೆಯತನಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಕಂಡಾಗ ಈ ಮೂರೂ ತನ್ನವಾಗಬೇಕು ಅನ್ನಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಮೂರರ ಸಾಹಚರ್ಯವೂ ಬೇಕು, ಮತ್ತು ಈ ಗುಣಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಾಗಿಯೇ ಮೂವರೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳೋದು ಅನೈತಿಕ ಅನ್ನುವ ಎಚ್ಚರವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನೈತಿಕ, ಅವಾಸ್ತವ ಮೊದಲಾದ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಗಳು ಕೃತಿಗಿಳಿಯದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ, ಹಲವು ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುವ ಗುಣ-ಸಂಬಂಧಗಳು ಎಂಥವು? ಇಂಥವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಹಲವನ್ನು ಬಯಸಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯುವುದು ಅಥವಾ ಅನೇಕವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ, ಏಕವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂಥ ದುರಂತ ಎಲ್ಲರ ಬಾಳಿನಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಇದು ಸಹಜ. ಈ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಬಹುಮುಖತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ 'ಏಕ'ವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ದಾಂಪತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಸಂತೃಪ್ತಿಯು, ಎಲ್ಲ ವಿವಾಹ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವುದೇ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಉತ್ತರ ಪಡೆಯುವ ಸಂಭವಗಳೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ. ಸುಖಕರವಲ್ಲ ಎಂತ ಆಗುವುದು ಅತಿಯಾದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಫಲವೋ ಅಥವಾ ಅದೇ ಸತ್ಯವೋ ಎಂಬುದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮಾತು.

'ಹಿತ್ತಲಗಿಡ ಮದ್ದಲ್ಲ' ಎಂದ ಹಾಗೆ 'ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ ಹುಲ್ಲು ಯಾವಾಗಲೂ ಹಸಿರಲ್ಲ' ಎಂಬ ಸತ್ಯವೂ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿಲ್ಲದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ರುಕ್ಮಾಂಗದನು-ಅಸಹಾಯಕ-ಧೈರ್ಯ ಇಲ್ಲದವನಾದರೂ-ಹೆಂಡತಿ ಸಾವಿತ್ರಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಟೈಪಿಸ್ಟ್‌ಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಎಷ್ಟು ದುರ್ಬಲ ಅಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ಎದುರಿಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲೂ ಆಗದು. ಅವನ ವಾಕ್ಯಗಳು ಅವನ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳ ಹಾಗೆ ಅರ್ಧದಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಗಂಡ ಆಫೀಸಿಗೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಸಿಂಗಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ-ಹೊರಡುವ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಧರ್ಮ ಕುರಿತು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ ಪತಿವ್ರತೆಯರನ್ನು ಕುರಿತು

ಹೇಳುತ್ತ ಅವರೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿವ್ರತೆಯರೆ ಎಂದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತು ಪತಿವ್ರತೆಯ ಧರ್ಮವೆಂದರೆ:

"ಗಂಡನ ಹೆಜ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಅವನು ನಡೆದಂತೆ, ಅವನು ನಡೆದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು. ಈಗ ನನ್ನ ಗಂಡನು ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವನು" ಎಂದರೆ, ಅತ್ತ ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಟೈಪಿಸ್ಟ್ ಜೊತೆ ಸರಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಹಾಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅಂತರಂಗದಲ್ಲೂ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಸಾವಿತ್ರಿಗೆ ತನಗೊಂದು ಮಗು ಇಲ್ಲದ ವ್ಯಥೆ. ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆ ಬಳಕೆಯಾಗದ ಜೀವನ, ಗಂಡನಿಗಾಗಿ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಬದುಕುವ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮಧ್ಯೆ "ಕಸದ ಕೂಡ ಇಂಥ ಗಂಡಸಿನ್ನೂ ಗುಡಿಸಿ ತೊಟ್ಟೀವಳಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಿಬಿಡಬೇಕು" ಅನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡ ಮನಸ್ಸಿನವಳು ಆಕೆ. ಗಂಡನಂತಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬಲ್ಲ ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನಿಗಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿಕೋ ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ ಗಂಡನ ಬಗ್ಗೆ "ಮನೇ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚೆದೆ ಅಂತಿ ತಿಳಿದಿರೋ ಏನೋ" ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅವಳು ಅದೆಷ್ಟೋ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಬಾಗಿಲನ್ನೇ ತೆಗೆದುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ.

ರುಕ್ಮಾಂಗದನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಾವಿತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ವಿವಾಹದ ಬಂಧನದ ಒಳಗೇ ಆಕರ್ಷಣೆಗಿಂತ ಆ ಮನುಷ್ಯರ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. ಯಾವುದೋ ಬಂಧನವಾಗದಿದ್ದಾಗಿನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಅದು ಬಂಧನವಾದಾಗಿನ ಮಿತಿ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ, ಮತ್ತು ಅಂಥ ಸೀಮೆಗಳಾಚೆಗಿನದರತ್ತ ಬಯಕೆಗಳು ಧಾವಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದು ಸಾವಿತ್ರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆಕೆ ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನ ಗುಣಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತಳು. ಆದರೆ ಆತನೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದು ಆಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಆತನ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಾದ ರೋಮಾಂಚಕ ಅನುಭವದ ಕಾರಣ ಆತನ ಹಿಂದೆ ತಾನು ಓಡಿಹೋಗಲು ಸಿದ್ಧ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಕೆ ಬಲ್ಲಳು. ಅಥವಾ ತಾನು ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಇಲ್ಲದಾಗ ಅವನ ಜತೆ ಮಾತಾಡಿದ್ದೇ ಪ್ರೀತಿ ಅಂತ ತಪ್ಪು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬರುವುದೇ ಹೀಗೆ. ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಕೇವಲ ಅಷ್ಟರ ಆಸಕ್ತಿಗಳೇ ವಿನಾ ಅದನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವ ಗೊಂದಲಗಳು ಮತ್ತು ಅದು ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧದ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

'ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇನೆ'
'ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೇನೆ'

ಎಂಬುದರ ನಡುವೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ. ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾದವು. ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡೋದು ಬೇರೆ. ಈ ಇಷ್ಟಗಳ ಮಿತಿಗಳ ಆಚೆಗೆ ಪ್ರೀತಿ

ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೀತಿ ಇರುವ ಕಡೆ ಈ ಗುಣ ಸ್ವಭಾವಗಳ ವಿಗಂಡಣೆಗಳ ಅವಕಾಶವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಗುಣಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಇಷ್ಟಗಳ ಆಚೆಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅವಳು ಇಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಂಡಿಲ್ಲ.

'ಹಯವದನ'ದ ಪದ್ಮಿನಿ ಸಹ ಕಪಿಲ-ದೇವದತ್ತರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗುಣಗಳಿಗಾಗಿ ಇಷ್ಟ ಪಡುವುದಾಗಲೀ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರ-ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಬಂಧಗಳ-ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಾಗಲೀ ಇಂಥದೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರೀತಿ ಈ ಬಗೆಯದಲ್ಲ. ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಗುಣ ಇದೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೀನು ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ. ನಿಜವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದು ಗೆರೆ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಇಂತಿಂಥ ಗುಣಗಳೆಂದು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ಅವೆಲ್ಲಾ ಇದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ 'ಪ್ರೀತಿ' ಉಂಟಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾವಿತ್ರಿ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದಾಳೆಯೇ ವಿನಾ ಯಾರನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಸಿಲ್ಲ. ಅವಳಿಗೆ ಅದು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಪ್ರೀತಿಯ ಅನುಭವ ಆಗಿಬಿಟ್ಟರೆ, ದಕ್ಕಿದರೆ ಈ ಗುಣಗಳ ಅರಸುವಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೆ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾಹದಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಮತೆ-ನಿಜವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ನಿರಂತರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದೂ ಬಹುಪಾಲು ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ ಗುಣಗಳ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೀತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಲಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಪ್ರೀತಿಯೊಂದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿ-ದಾಖಲಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದ, ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಇವರ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ೧೯೭೦ರಿಂದಾಚೆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಿರುವು ಒಲ್ಲೆನೆಂದರೂ ಬಿಡದೆ ಅವರನ್ನು ಮುತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ; ಕಾಡಿದೆ.

'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇವಲ ಮಾತಾಡಿದವರು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗುಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಒಳಗೆ-ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು. ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಅನ್ನುವಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತನೆಯೆ ಒಳಗಿನದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗ-ಅಂತರಂಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ.

ಸಾವಿತ್ರಿಯಂಥ ಅನೇಕ ಜನರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಅವಕಾಶ ಜೀವನದ ಮೊದಲ ದಿನದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಗೃಹಿಣಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯವಷ್ಟೇ. ಇಂದು ಆಧುನಿಕ ಹೆಣ್ಣು ಕೊಂಚ ಮೈಚಳಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾವಿತ್ರಿಯಂಥ ಗೃಹಿಣಿಯರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆರೆದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಬ್ಸನ್ನನ 'ನೋರಾ'ದಲ್ಲಿಯ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮಾತು ನಿರ್ಣಯ-ನಿರ್ಧಾರ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಪ್ರೋಸೆಸ್ ಆಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು' ನಾಟಕದ

ಶಕುಂತಲೆ ಸಹ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನೋರಾಳ ಹಾಗೆ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅವಳು ಮತ್ತೆ ಪತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಳೇ ಇಲ್ಲವೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಹೊರಗೆ ಹೋದಾಗ ಗರ್ಭಿಣಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ ಹಿಂತಿರುಗಿಬರಬಹುದೆಂಬ ಊಹೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸೃಷ್ಟಿ. ಈಕೆ ಅವರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾಳಾಗಲೀ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜೀವಂತಿಕೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ವರ್ತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯ 'ಉಷಾ'ಳ ಪಾತ್ರದ ಹಾಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉಷಾಳಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಎರಗಿದವನು ರುದ್ರನಾಗಿದ್ದ. ಆಮೇಲೆ ಅವನು ಆ ರುದ್ರ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ' ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಸತ್ಯದ ಹಿಂದೆ ಅವಳ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನಿಸಿಕೆ ಮತ್ತು ಅವಳದೇ ಆದ ಪಾತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಆದರೆ 'ಏನ ಬೇಡಲಿ....'ಯ ಸಾವಿತ್ರಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆ. ಆದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಭೂತಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶ ತಂದು ರುಕ್ಮಾಂಗದ, ನರೇಂದ್ರಪ್ಪರ ವರ್ತನೆಗಳು ಆಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ.

ಮತ್ತು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಇಂಥ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ, ಅದು ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಅನ್ನುತ್ತೆ, ಅಥವಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಎಚ್ಚರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಒಬ್ಬ ವಾಚಕ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ) ನನ್ನ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಇಡುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಷ್ಟೆ ಮಹತ್ವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟು ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಗುಣವು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನ ತಣಿಸಲು ಅವಳು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗುಣಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾಳೆ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸುಖಕ್ಕೇ ಆದರೂ ಹೀಗೆ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸಹ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಗಾಗದೆ ಒಂದರತ್ತ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು ಇತರರು ಬಂದ ಹಾಗಾಗಿದೆ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಮನಸ್ಸು-ಬಯಕೆ ಇದೆ. ಅವು ಇಂಥ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಎದುರಿಗೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಗುಣಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ನೇಹಮಾಡಿ ದೂರ ಸರಿಯುವ ಮನಸ್ಸಿನ, 'ಪತಿವ್ರತೆ'ಯ ರೀತಿಗೆ ಬ್ಲಾಟಿಂಗ್ ಪೇಪರ್‌ಗಳ ಹಾಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯೇನು? ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಕಷ್ಟು ಯೋಚಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲೇ ಇರುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬೇಕಾದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಇತರ ಪಾತ್ರ - ಪರಿಕರ ಬಳಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಅನೇಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವಂಥ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ಇವು ಜೀವಂತ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಐದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಹ್ಲಾದನ 'ಹೆಣ್ಣು ಬೇಕು; ಹೆಂಡತಿ ಬೇಡ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನಿಂದ ಸಿಗುವ ಸಂತೋಷ ಬೇಕು, ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಬೇಡ. ಅದೆ ರುಕ್ಮಾಂಗದನಿಗೆ 'ಹೆಂಡತಿ ಬೇಕು; ಹೆಣ್ಣು ಬೇಡ' ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಂಡತಿ ಸಾಕು. ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಗಂಡಿನಿಂದ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಹೆಣ್ಣು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ, ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ-ಹೆಣ್ಣು ಎರಡೂ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವರೆಡೂ ಬೇರೆಯವರದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ಬೇರೆಯವನ 'ಹೆಂಡತಿ-ಹೆಣ್ಣು'ಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಿತ್ರ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆಕೆ ರೂಪವಂತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಕ್ಕಲ್ಲ-ಅವಳ ಗಂಡನಿಗೆ ಅಪಮಾನ ಮಾಡಲೆಂದು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಆದರೆ ಸಾವಿತ್ರಿ ಇದನ್ನು ಏಕೆ ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾಳೆ, ಪ್ರಾಯಃ ಕೃಷ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಇರುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಇದು ಹೋಲುತ್ತದೆಯೇನೊ! ಆದರ್ಶವಾಗಬಹುದಾದ ರಾಮನ ಗುಣಗಳಿಗಿಂತ ಕೃಷ್ಣನ ಉತ್ಸಾಹ ಉಲ್ಲಾಸವೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಬಹುದು. ನನ್ನನ್ನು ನಾನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ತಕ್ಷಣದ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದನ್ನು ಮರೆಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇನೊ! ತುಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಗುಣವಿದು. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರು ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನಲ್ಲಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆಕೆ ಇವರಾರೊಂದಿಗೂ ಅನೈತಿಕವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಧೈರ್ಯ ಅವಳಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅವಳಿಗೆ ನೈತಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳ ಬಂಧನದಿಂದ ಹೊರಬರುವುದಾಗಿಲ್ಲ; ಆ ಮನಸ್ಸು ಅವಳಿಗಿಲ್ಲ.

ಸಾವಿತ್ರಿ ಹುಡುಕಾಡುತ್ತ ಹೊರಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇದು ಪ್ರಾಯಃ ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಈ ವ್ಯಾಪಾರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಹಂತ ಮಾತ್ರ. ತಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತವಾಗದ, ಅತೃಪ್ತಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಹುಡುಕುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಮಹಿಳೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಕಾಸ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಹಂತವಾಗಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ.

ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವಂತಹ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಪರಿಮಿತವಾದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ - ಉಪಸಂಹಾರ

ಈವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಧೋರಣೆ, ಉದ್ದೇಶ-ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನದ ಕೆಲಸವೂ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ, ಕೆಲವು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ತಲಪುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತ, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಇಲ್ಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದರು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಅವೆರಡರ ಮಧ್ಯೆ ಅವಿನಾಸಂಬಂಧವನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದದ್ದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆ.

ಇಂಥದೇ ಆಶಯವನ್ನುಳ್ಳ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಅತಿ ರಂಜಿತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಸರಿಸಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ನಗೆಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಬಿಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅಪಾಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಡಂಬನೆ-ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಅವರು ಬದುಕಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ, ನಾಟಕದ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿ-ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಂಥಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಧಾರೆಗಳಾದ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಯೂ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗಾಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣತೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದವರು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲರೊಡನಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಆವೇಶ, ಭಾವುಕತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು.

ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಬುದ್ಧಿಯ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಮಸೆದು, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯ ಅನ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನಸ್ಸು. ಒಂದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ

ವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಮೊಂಡುತನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೂ ಕಲಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ವಿಚಾರವಂತಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ ಹೆಮ್ಮೆನಿಂದ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೆ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಕದ ತೆರೆಯಲು, ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ನೆರವಾಯಿತು.

ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಯಕ್ಕಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಮೊದಲೇ ಅಂಥ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕ ಲೇಖನಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅವರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದವು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ತೊಡಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಈ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಕಂಡು ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತಕನೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದದ್ದು ದುರಂತವೇ ಸರಿ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪ, ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗಪರತೆಯ ಒಲವು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವ ಅನಿವಾರ್ಯಗಳಿದ್ದವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರು ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಅವರ ಈ ವೈವಿಧ್ಯ, ಹೊಸತನಗಳು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಮೌಲಿಕವಾದ ಕೆಲಸ. ಈ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅವರು ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಾಂಶದತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆ ಈ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರುಗಳ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಒದಗಿದ ಹಾಗೇ ಅವೇ ಅವರ ಪರಿಮಿತಿಗಳೂ ಆದವು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಯ್ದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಪ್ರಯೋಗ. ಈ ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಓದಿಗಿಂತ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೆ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತವೆ; ಸಫಲವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅನುಕರಣೆಗಳಲ್ಲ; ಅದ್ಭುತಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ರಂಗರಚನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಸೋಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಸೋತಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ, ಈ ಪ್ರಯೋಗ, ರಂಗ ರಚನೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಸೋಲಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವು ಪರಿಮಿತಿಗಳು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ, ಆಂತರಿಕವಾಗಿ, ಕೊನೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಹಾನುಭೂತಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇರಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಭಾವನೆಗಳು, ತೀವ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಮಾತು, ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮಿಡಿಯಬಲ್ಲವು, ಸಿಡಿಯಬಲ್ಲವು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋದ ಶ್ರೀರಂಗರದು ಸ್ವಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಜೀವಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾನುಭೂತಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಅವರ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳ ವೈಫಲ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವೆಷ್ಟೋ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಥಿತವಾದ ವಿಚಾರಗಳು 'ನವನೀತ'ವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ ಸಲ ಬರೆದು ಮುಗಿಸುವ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಪ್ರತಿಮಾಡದ, ತಿದ್ದದ ಮತ್ತು ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿವರ್ತನೆಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡದ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೊರತೆ ಇತ್ತು. ಇದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಅವಕಾಶದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಅವರ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಖರತೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ತೆಗೆದು ನೋಡಿದರೆ ಅವು ಇಂದಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ವಿಚಾರಗಳು ನಾಟಕದ ರಕ್ತ ಮಾಂಸಗಳಾಗಿ ಬೆರೆಯದೆ, ಹೊರಗಿನ ತೊಡುಗೆಯಾದವು ಮತ್ತು ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಅನೇಕ ತಂತ್ರಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಭಾರದಿಂದ ತೂಗಿದರೆ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ತಂತ್ರದ ಭಾರದಿಂದ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಅವರು ವಾಸ್ತವವಾದೀ ರೂಪದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಅಸಹಜವೆನಿಸುವ ಲೋಕೋತ್ತರವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಬಿಡುವುದರಿಂದಾಗಿ ಅವು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳಾಗಬಹುದು.

ವಸ್ತು-ಪರಿಸರ-ತಂತ್ರ-ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅರಿವು ಇದ್ದೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಪರಿಪೂರ್ಣ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅವರು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸದ ತುರ್ತು ಇಂಥ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವನ್ನೂ ಮರೆಸಿರಬೇಕು. ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಬೇರೆಯಾದ ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ ತನ್ನನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಭಾವನೆಯ ನೆರೆಯ ಮೂಲಕ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿತೆಯ ಮೋಹ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಎರವಾಯಿತು. ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಶ್ರಮದ ನಡುವೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ನಿಜವಾದ 'ನಾಟಕ' ಕೊಡಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ!

ಛಲ, ಪ್ರತಿರೋಧ, ನಿಷ್ಠುರವಾದಿ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವವೇ ಆಗಲೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರವೇ ಆಗಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೇರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಧಾರಣೆಯ ಅಗತ್ಯ, ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಕಂದಾಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ, ವೈಚಾರಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯನ್ನು ವಿದೇಶೀಯರೂ ವಿರೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಾಸ್ತವ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉದಾರವಾದರೋ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಎದುರಿಸದೆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂತಲೂ ತೋರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ, ಭೂಗತ ಚಟುವಟಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಎರಡನೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಸರಿ ಇರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಭುತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಸೆಣಸಾಡಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಹಾಗೆ ಈಗೆರಡು, ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಏಕೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ? ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಸಿದ್ಧವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಹಾಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಅವರು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸ ಹೊರಟಿದ್ದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ಎಂದರೆ ಅವರು ಬಳಸಿದ ಸೂತ್ರಧಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ನಟಿ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವಾಸ್ತವಿಕ. ಅವು ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನುಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಸಿದರೂ ಅವು ಹೊರಗೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಡಲು ಹೊರಟದ್ದೇ ತಪ್ಪಾಯಿತು.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಗಾಗಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಕೂಡ ಭಾಷೆಗಿರುವ ವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಂದರೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಭಾಷೆ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಅಲ್ಲದ ಭಾಷೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋದರೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಮೋಹವೇ ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿತ್ತು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಜೀವನದ ಹಿಂದೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮೂಲಭೂತ ವೈಚಾರಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು, ಆ ವಿಚಾರಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲಾರದೆ ಹೋದರು; ಸೋತರು. ನಾಟಕದಂಥ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಸೋಲು ಅಕ್ಷಮ್ಯ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯು "ತನ್ನ ಭಾವ, ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಮ ಪ್ರಯೋಜನವಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಹಿರಿಯರಾದ ವಿ.ಸೀ. ಅವರು ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ:

"ಭಾವ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ರಸ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಹೃದ್ವಿಲಾಸಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸು ಹೋಗಿ ಹಣ್ಣಾದರೆ, ಸವಿಗೊಂಡರೆ ಅವರ ದೃಶ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಮೋಘ ಕೃತಿದಾನ ಮಾಡೀತು..... ಇಲ್ಲಿನ ತಂತ್ರ.... ಎಷ್ಟು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಸಾರ ಜೀವನವನ್ನೂ,

ರಾಜಕೀಯವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇವೆಂದಾಗಲೂ ರಂಗದ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಒಲವುಳ್ಳವೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಹೃದಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಬೆಳಗುವ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಹೊರಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೇನೋ''

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದೆ ಖಚಿವಾದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರವೇಶಿಕೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಇದನ್ನೇ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಯಾರೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಚರ್ಚೆಗೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಹಂದರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗ ತಂತ್ರ, ರಂಗ ಪರಿಕರಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ, ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವಿತವಾಗುವ ಸಂಭವವೂ ಇವೆ. ಕುವೆಂಪು, ಪು.ತಿ.ನ.ರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಎಂದಮೇಲೆ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು, ಆಗಲಿ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜೊತೆಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಟ್ಟು ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಒಟ್ಟು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಶ್ವಕ್ಕೇ ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನ ಗಮನಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ನಾವು ಅವರ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಅವರ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಸೃಜನಶೀಲವಲ್ಲದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದ್ದರೂ, ಒಟ್ಟರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅನುಮಾನವೂ ಇಲ್ಲ.

•

ಅನುಬಂಧ

ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಮೀಸಲೋ ಎಂಬಷ್ಟು ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ಬರೆದರು. 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಕಾವ್ಯನಾಮದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದವು. 'ಶ್ರೀರಂಗ - ಭೂಮಿ', 'ಶ್ರೀರಂಗ - ಸಾರಸ್ವತ', 'ಶ್ರೀರಂಗ - ನಾಟ್ಯತರಂಗ' ಇವುಗಳು ಇವರ ನಾಟಕ ಮಾಲಿಕೆಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೇ ಒಂದು ಖಂಡಕಾವ್ಯ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಮತ್ತು ಬಾಲಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕರಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯವೊಂದು ಅದರ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದರೆ 'ಬಾಲಗಂಗಾಧರ' ಎಂದು ಓದುವಂತೆ ಬರೆದಿದ್ದರೆನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆ ಶ್ಲೋಕವು 'ಇಂದುಪ್ರಕಾಶ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರೆಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

'ಶ್ರೀರಂಗ' - ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಅವರು 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'ಯ ಸ್ವಕಥನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಲ್ಯದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಕುಟುಂಬದ ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಅವರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ಕುರಿತೇ ಇದೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಆತ್ಮಕಥೆಯಿದು. ಆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ಇದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದರೂ ಅತಿಶಯವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸಂಗಡಿಗರು, ನೆರವಾದವರು, ಕಡೆಗೆ ತೊಂದರೆ ಕೊಟ್ಟವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಆ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಎನ್ನಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ತಮ್ಮ ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ 'ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ' ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾಳಿದಾಸನ ಭಕ್ತ' ಎಂದು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾಳಿದಾಸ' ಎಂಬ ರಸವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕುರಿತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ವಿಚಾರ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆವಾದ ಸಂಶೋಧನ ಗ್ರಂಥವಿದು. ದಂತಕಥೆಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿಸುತ್ತ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಭಾಸ-ಭವಭೂತಿಯರಿಗಿಂತ ಕಾಳಿದಾಸ ಹೆಚ್ಚು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಕಾಳಿದಾಸ' ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕೊಡುಗೆ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಲಭಿಸಿದೆ.

'ಸಂಸ್ಕೃತ ಡ್ರಾಮಾ' (೧೯೪೭) ಎಂಬ ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾಳಿದಾಸ' (ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆ) ಎಂಬ ಪುಟ್ಟ ಕೃತಿ ೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. 'ಕವಿಕುಲಗುರು ಕಾಳಿದಾಸ' ಎಂಬ ವಿಸ್ತೃತ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅವರ ಕಾಳಿದಾಸನ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಗವದ್ಗೀತೆ ಕುರಿತಂತೆ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಅವರ ಚಿಂತನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನದಿಂದ ೧೯೪೧ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ' ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿ-ಪರವಶತೆಗಳಂಥ ಭಾವಾನಾಮಯತೆಯನ್ನು ತರದೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವೂ ವಿಚಾರಪೂರಿತವೂ ಆಗಿ ಬರೆದ ಈ ಕೃತಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಕರವಾಗುವಂಥದ್ದು. ಮಹಾಭಾರತ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ, ಮುತ್ಸದ್ದಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಜುನ ವಿಷಾದಯೋಗ' 'ಅರ್ಜುನ ಪ್ರಸಾದಯೋಗ' ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವರದೇ ಆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ವಿಶೇಷ.

೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಗೀತಾದರ್ಪಣ'ವು ಕೃಷ್ಣನು ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ವಿಚಾರಗಳ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಸುಖ-ಶಾಂತಿಗಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಗತಿ, ಈ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಘ - ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಾಫಲ್ಯ - ವೈಫಲ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ 'ಪ್ರಕೃತಿಧರ್ಮ'ವಾಗಿ ಬರುವ ಸ್ವರಕ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹದ ಅಗತ್ಯ ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸೋಲು - ಗೆಲುವಿಗೆ 'ಅವತಾರ ಪುರುಷ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಮರ್ಥ ನಾಯಕನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತುಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ, ತರ್ಕಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ವಿವೇಚನೆ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ಆದ್ಯರು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತತ್ತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಒಲವಿತ್ತು. ಅವನ್ನು ಉಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯ ಅನೇಕ ವಿಧಾನಗಳ ಬಳಕೆ ಆಗಿದೆ. ಅವರು ಆ ಕುರಿತ ಹಲವು ಲೇಖನ, ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ (Drama in Sanskrit) ನಾಟಕ ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥ. ಹೊಸ ನಾಲ್ಕು ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯೊಂದಿಗೆ ೧೯೬೭ ರಲ್ಲಿ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿತು. ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿ-ನಾಟಕ ತಂತ್ರ ಕುರಿತಂತೆ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರೆಗೆ ಇದ್ದ ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಆರ್ಯರಿಂದ ಬಂದದ್ದಲ್ಲ ಎಂದೂ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ 'ಸೂತ'ದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕ, ಭವಭೂತಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯರನ್ನು ತುಂಬ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ.

೧೯೬೬ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ Introduction to Bharata's Natya Shastra'ದಲ್ಲಿ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಮೆರಗು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಎರಡೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿರುವ ಅತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಗತ್ಯವಿರುವಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್‌ನವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'Indian Theatre' ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ - ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅನುಭವಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು - ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮೊದಲಾದೆಡೆ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪತ್ರಿಕಾ ಬರಹಗಳು, ವಿವಿಧ ವಿಷಯಯುತವಾದ ಲೇಖನಗಳು ಅವರ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ ವಿಚಾರಗಳು, ತತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳುವ ಅಥವಾ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ.

ರಾಜಕೀಯವಾದ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳು, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ನಲವತ್ತೆರಡರ ಚಲೇಜಾವ್ ಚಳವಳಿ' ಕೃತಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅನೇಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ 'ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ' ರಂಗಭೂಮಿ ಕುರಿತ ಸಮಗ್ರ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುವಂಥ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ಅವರ ಈ ವೈಚಾರಿಕ ಲೇಖನ ವ್ಯವಸಾಯದ ಪಟ್ಟಿಯೇ ದೊಡ್ಡದು. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಬ್ಬರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕೆಮಾಲಪಾಷಾ, ಇನ್ನೊಂದು ನೆಹರೂ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧೋಗತಿ ಮತ್ತು ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯ ವಿಷಮಯ ವಾತಾವರಣವಿದ್ದ ಭಾರತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಧೋಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ತುರ್ಕಿಸ್ಥಾನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕೆಮಾಲಪಾಷಾ ಹಸನುಗೊಳಿಸಿದನೆಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಆತನನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದ ಜೀವನ ಆತನದಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದಿ, ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಅಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ-ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಮಾಲಪಾಷನು ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕಥೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದು ಭಾರತದ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಮದಲ್ಲಿ ಆ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ'ಗಾಗಿ ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ನೆಹರೂ ಅವರನ್ನು ಮುಖತಃ ಭೇಟಿ ಆಗಿದ್ದರು. ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನೆಹರೂ ಬಗ್ಗೆ ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಇಡೀ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಗಾಂಧಿಯವರ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿ, ಗಾಂಧಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದೆ.

●

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರು 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ 'ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ'ದವರೆಗೆ ಹದಿಮೂರು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ (೧೯೩೪-೧೯೭೯) ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗದ ಎಷ್ಟೋ ಹೊಸ ವಿಚಾರ, ಚಿಂತನೆಯ ವಿವರಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ

ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದೇ ಇವರ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ' ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮಾರ್ಗ ತೋರುತ್ತದೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿ ವಿವಾಹದ ಮೊದಲ ದಿನವೇ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ನಾರಾಯಣ ಎಂಬ ಯುವಕನ ಪ್ರಯಾಣ, ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನಾಯಕನಾಗಿ ಪರ್ಯವೇಕ್ಷಣೆ ನಡೆಸಿದಂತಿದೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವರದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ವಿನೋದ ವಿಡಂಬನೆಗಳ ನಡುವೆ ನಾರಾಯಣನ ಕರುಣಾಜನಕ ಕಥೆ ಸಾಗಿದೆ.

"೧೯೩೪ ರವರೆಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ನನ್ನ ಊಹೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು (experiments) ಮೊದಲು ಮಾಡಿದವ ನಾನು ಎಂಬುದು ಅನೇಕರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ" ಎಂದು 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇದು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದು ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿ : 'ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ'ಗೆ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಆರೋರ ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನವೊಂದು ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ 'ಸ್ವಸ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಪುರುಷಾರ್ಥ

'ಶೋಕಚಕ್ರ'ದ ಹಾಗೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಜೀವನವನ್ನೇ ಮುಡಿಪಿಟ್ಟವರ ಆತ್ಮಶೋಧನ - ಭ್ರಮನಿರಸನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧಿ ತತ್ತ್ವ,

ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆತ್ಮಾವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಬೆನ್ನು ಬಿಡದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಇಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ದುರಂತ ಮಡುಗಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕುಮಾರಸಂಭವ

ರತಿವಿಲಾಪ-ಪಂಚಬಾಣ ಅವಳಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಮುಂದುವರಿದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. 'ರತಿವಿಲಾಪ'ದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಕಥನದ ರೀತಿಯಾದರೆ, 'ಪಂಚಬಾಣ'ದ ಭಾಗ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷ ಸಂಬಂಧಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಹಾಗೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಅಂಶ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ 'ಕುಮಾರಸಂಭವ'ದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತರೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಿತ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಸಾಧನೆ, ಮುಂದಿನ ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ನಾಯಕರುಗಳು - ಜನತೆ ಸೇರಿ ತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆಶಯವಿದೆ.

ಅನಾದಿ-ಅನಂತ

ಇವೂ ಕೂಡಾ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಪುರುಷನ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಂಥ ಚಿಂತನೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಖಾಯಿಲೆ, ಆಶ್ರಿತಳಾಗಿ ಬಂದ ಸುಂದರ ಹೆಣ್ಣು ಇಂಥ ಒಂದು ಯೋಜಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆಗಾಗಿ ತರುವ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಕ್ರಿಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವದಂತೆ ಭಾಗಿಯಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಇವಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸು, ಸ್ಪಂದಿಕೆ ಇದೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಾಗಿ ರೂಪ ಪಡೆದ ಕೀಲು ಗೊಂಬೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಕೃತಿ - ಪುರುಷ

ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಚಿಂತನೆಗೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾತ್ರ - ವಸ್ತುವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ವರ್ಗದ ಜನರೇ ಓದಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ (ನಾನೇ ಕೆಲವರಿಗೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಕೊಟ್ಟು ಓದಿಸಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರ) ಇದು ಅಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನ್ನಿಸಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ತಾನೇ ತನ್ನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕಾರಣ ಪುರುಷ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಉದ್ದೇಶ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ - ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಆಳವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಹೋದಾಗ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಲೀಕ - ಶ್ರಮಜೀವಿ ವರ್ಗಗಳಿಂದಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿ, ಇವು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗೊಂಡಾಗ ಏರ್ಪಡಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಪರೀತ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಗಾಂಧಿವಾದದ ಬೆಂಬಲಿಗ ಶಾಮಣ್ಣ (ಬ್ರಾಹ್ಮಣ)ನಿಂದ, ಅವನ ವಿವಾಹದಿಂದ (ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಶಾಂತಾ ರಘುನಾಥರಾಯನ

ವಿಧವೆ ಮಗಳು) ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂಬ ಸರಳ ತೀರ್ಮಾನವೂ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆ

ಗೌತಮನ ಶಾಪ

ಇವು ಸಹ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿವೆ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆಗೊಳಗಾಗದೆ ಸೊರಗಿವೆ. ಬಾಲಕ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು, ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಹೀನತೆಯ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿ ಆಗಿಯೂ ಸಮಾಜವನ್ನು ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದ ಲೀಲಾವತಿ ಎಂಬ ಪಾತ್ರದ ಸುತ್ತ ಕಥೆಯ ಹಂದರ ಹಬ್ಬಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹ

ರಾಜಕೀಯವೇ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾದಂಬರಿ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ನಡುವಣ ಅಂತರವಿದೆ. ಗಾಂಧೀ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ತಂದೆ, ಬದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಕಡೆ ವಾಲಿದ ಯುವಜನಾಂಗ. ಅಹಿಂಸಾ ತತ್ತ್ವದ ಒಂದು ಕಾಲದ ಯಶಸ್ಸು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲದೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಳನೋಟಗಳಿರುವ ಕಾದಂಬರಿ.

ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಮೂವರು ಸಹಪಾಠಿಗಳು - ಜೀವದ ಗೆಳೆಯರು. ಬದುಕಿನ ದಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆದರೂ ಕಳಚದ ಸ್ನೇಹದ ಕೊಂಡಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಸ್ವಭಾವ, ನಡೆದುಕೊಂಡ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಗೆಳೆಯ ಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ಹೆಂಡಿರೂ ಗಂಡಸರೂ ಹೀಗೇ ಎಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸಂಶಯವೇ ಒಂದು ಗುಣ ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಗೆಳೆಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ತಾಕಲಾಟವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಗೌಣವಾಗಿವೆ.

ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ

ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಹರಟೆ ಪ್ರಬಂಧ ನಾಟಕವೂ ಆಗುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆ ಇರುವ ಕೃತಿ. ಹೊಸತು ಹಳಕಿನ ಸಂಘರ್ಷ. ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಈವರೆಗೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನ-ನಾಟಕಗಳ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹಳೆ ಬೇರುಗಳು ಹೊರನಡೆದು ಹೊಸ ಚಿಗುರಿಗೆ ತೆರವು ಮಾಡುವ ತಿರುವಿನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬರಮಪ್ಪನ ಭೂತ

ಒಂದು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆಗಳು

ಸ್ವಭಾವತಃ ವಿನೋದಪ್ರಿಯರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾತನಾಡಿದರೇ ನಗೆಯ ಅಲೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರು ಬರೆದ ಲಘುಹಾಸ್ಯ ತುಂಬಿದ ಹರಟೆಗಳು ಅನೇಕ. ನಾಟಕ-ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹಾಗೇ ಹರಟೆಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ಇದೆ. ಇದೂ ಕೂಡ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಆದರೂ, ಈ ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮಾಡಿದ, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಹೆಸರಾದ ಅನೇಕರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು, ರಾ.ಶಿವರಾಂ, ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯರೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಅ.ರಾ.ಸೇ. ಮೊದಲಾದ ಹಲವರು ಇಂದಿಗೂ ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ, ದ.ಬಾ. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಮೊದಲಾದ ಗೆಳೆಯರ ಗುಂಪಿನ ಲೇಖಕರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಈ ಕಲೆ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹರಟೆಯ ಬರಹದ ವಿಪುಲ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಇದೆ. 'ಜಯಂತಿ' ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಒಂದು ಅಂಕಣವನ್ನೇ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮೀಸಲಿಟ್ಟು, 'ಹಕ್ಕಿಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪ' ಮಂಗನ ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಕಾವ್ಯನಾಮದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಿಡುಗು ಪುಢಾರಿಗಳು', 'ನಾನು ಆಗಿದ್ದರೆ?' ಅಂಕಣಗಳು ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೊನಚಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವು.

ವ್ಯಂಗ್ಯ - ವಿಡಂಬನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿನೋದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಅವರ ಲೇಖನ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಿಷಯದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಆ ವಿಷಯದ ಎಲ್ಲ ಒಳ-ಹೊರನೋಟಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಿಂದ ದಾಖಲಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು.

"ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂದ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗ ಅಥವಾ ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು." ಹೀಗೆ 'ಕನ್ನಡದ ಕಾಲು ಶತಮಾನ' ಎಂಬ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು 'ಆದ್ಯ' ಕುಲನಾಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕವಾಯಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ 'ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ'ಯಲ್ಲಿ.

ಲಲಿತ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ ಬಹು ದೊಡ್ಡದು. ಸಂಖ್ಯೆ, ಗುಣ ಹಾಗೂ ಹೊಸತನಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

ಆಹ್ವಾನ

ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಂದು ಕವನ ಸಂಕಲನವೂ ಇದೆ. ಕವಿತೆ-ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇನೂ ಅವರು ತುಂಬಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಅದೂ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು.

ಸಾಯುವವರೆಗೂ ಸಾಗು
ಸಾಗುವವರೆಗೂ ಬದುಕು
ಸವಿಯಾಗಿಯೆ ನೀ ಬದುಕು,
ಬದುಕಿ, ಬದುಕಲ್ಲರ ಬಾ
ಪ್ರೀಯ ಸವಿಮಾಡು, ಬದುಕು
ಸಾಯುವವರೆಗೂ ಸಾಗು.

ನೋವನು ಪಡೆಯದ ಹೇಡಿ
ಸಾವನು ಬಯಸುವೆಯಾ?
ನೋವಿಗೆ ಮಿಗಿಲೆ ಸಾವು?
ಸಾಯುವವರೆಗೂ ಸಾಗು.

ಜೀವನದ ಅತಿ ಸಂಕಟದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಂಥ ಚಿಂತೆ ಬಂದಾಗ ಇಂಥದೊಂದು ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಇತ್ಯಾದಿಯಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಸಭಾವಗಳು ಇರುವ ಕವಿತೆಗಳಿವೆ. ಅವರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ವಚನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗ

ತಾ. ೨೬, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೦೪ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ, ಬಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅಗರಖೇಡ ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಜನನ.

೧೯೪೧-೧೯೨೧ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾಠಶಾಲಾ ಹಾಗೂ ಬಿಜಾಪುರದ ಸರ್ಕಾರೀ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಡೆದಿದ್ದು.

೧೯೨೧-೧೯೨೫ ಪುಣೆಯ ಡೆಕ್ಕನ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಪದವೀಧರರಾದರು.

೧೯೨೫ ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ.

೧೯೨೫-೧೯೨೮ ಲಂಡನ್ನಿನ 'ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸ್ಟಡೀಸ್'ನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಪದವೀಧರರಾಗಿ, ಐ.ಸಿ.ಎಸ್. ಮಾಡಿದರು. ಅವರು ಅಂದುಕೊಂಡಂತೆ ಬ್ಯಾರಿಸ್ಟರ್ ಪದವಿಗೆ ಓದಲಾಗಲಿಲ್ಲ.

೧೯೨೮ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೨ರಂದು ಹಿಂತಿರುಗಿದರು.

೧೯೩೦ ಹಾಫ್‌ಕಿನ್ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಅನಂತರ ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

೧೯೩೩ ರಂಗತಂಡವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು.

೧೯೩೪ ಶಾರದಾ ಚಂದ್ರಚೂಡರನ್ನು ಕೈಹಿಡಿದರು ಮತ್ತು ಇದೇ ವರ್ಷ ಗಾಂಧಿಯವರೊಡನೆ ಭೇಟಿ, ಮಾತುಕತೆ ನಡೆಸಿದರು.

೧೯೪೮ ಈವರೆಗೆ ಆರ್. ವ್ಹಿ. ಜಾಗೀರದಾರ ಎಂದಿದ್ದ ಹೆಸರು ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಯಿತು. ಇದೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಶ್ರೀರಂಗ'ರೂ ಆದರು.

೧೯೪೯ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಟ್ಟರು.

೧೯೫೪ ದೆಹಲಿಯ ವಾರ್ತಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ.

೧೯೫೫ ರಾಯಚೂರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ ವಹಿಸಿದರು.

೧೯೫೬ ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ನಾಟಕ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

೧೯೫೯ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು.

೧೯೬೩ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಂದಿತು.

೧೯೬೭ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿಯ 'ಫೆಲೊ' ಆಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಆದರು.

೧೯೬೯ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇರೆಗೆ, ಬರ್ಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ೧೩ನೆಯ ಸಂಗೀತ ಮಹೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದರು. ನೆರೆ ರಾಜ್ಯವಾದ ಹಂಗೆರಿಗೂ ಭೇಟಿಯಿತ್ತು 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ - ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ಕುರಿತು ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರು.

೧೯೭೨ ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರ 'ಪದ್ಮಭೂಷಣ' ಗೌರವ ನೀಡಿತು ಮತ್ತು ಅದೇ ವರ್ಷ ಅವರ 'ಕಾಳಿದಾಸ' ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಲಭಿಸಿತು.

- "An introduction to the Comparitive Philology of Indo-Aryan languages" ಎಂಬ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಗ್ರಂಥ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಬುಕ್ ಏಜನ್ಸಿ, ಪೂನಾ ಇವರಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು, ಅದರಲ್ಲಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಪಡೆಯಿತು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ' ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು.
- ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸಂಸ್ಕೃತ - ಪಾಲಿ, ಪ್ರಾಕೃತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಂಡಲದ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ೯ ವರ್ಷ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು.
- ಪುಣೆಯ ಭಂಡಾರ್‌ಕರ್ ಪ್ರಾಚ್ಯ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕಾಲೇಜಿನ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಮಂಡಳಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ವರ್ಷ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರು.
- ನೌಕರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಇತರ ಅನೇಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ದೇವರಾಜ ಬಹದ್ದೂರ್ ಪಾರಿತೋಷಕ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಂಚಾಲಕ ಸಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಚಳವಳಿಯ ಸಂಚಾಲಕರಾಗಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಯಾಗಿ-ಕಾರ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿ, ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಪುನರುದ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಪುನರುದ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

- ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೂ ಅವರ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ, ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಹತ್ತಾರು ಸಂಸ್ಥೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ - ಸಂಗೀತ - ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ದುಡಿಯಬೇಕಾಯಿತು. ಅನೇಕ ಗ್ರಂಥ ಸಂಪಾದನೆ, ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶನ, ರಂಗ ಶಿಬಿರಗಳು, ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು, ರಂಗ ಚಳವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕೆಲಸಗಳೂ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೂ ಇವರ ದಕ್ಷ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. ಕನ್ನಡಪರ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಎಂದೂ ಮುಂದೆ.

೧೭, ೧೯೮೪ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಿಧನರಾದರು.

- ಸಕಲ ಸರ್ಕಾರೀ ಗೌರವದೊಂದಿಗೆ ಪಾರ್ಥಿವ ಶರೀರವನ್ನು ಕಳಿಸಿಕೊಡಲಾಯಿತು. ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆ ಕೂಡದೆಂಬ ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. **'ಶ್ರೀರಂಗ' ನಮನ**
ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು
೧೯೮೫ ಜುಲೈ - ಆಗಸ್ಟ್

೨. **ಶ್ರೀರಂಗ** (೧೯೪೧)
ನೆಗಳೂರು ರಂಗನಾಥ್
ರಂಗ-ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ
ಧಾರವಾಡ.

೩. **ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ** (೧೯೩೭)
ಲೇ : ಎ. ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೪. **ನಾಟಕ - ರಂಗ ಕೃತಿ** (೧೯೮೫)
ಪ್ರಸನ್ನ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೫. **ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ** (೧೯೭೫)
ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ)
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೬. **ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆ** (೧೯೭೮)
ಸಂ. : ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೭. **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ** (೧೯೭೬)
ಡಾ. ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್
ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ
ಮೈಸೂರು.

೮. **ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ** (೧೯೮೨)
(ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು)
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೯. **ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ** (೧೯೬೩-೧೯೬೪)
ಸಂ. : ಅ.ನ.ಕೃ.
ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೦. **ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ** (೧೯೮೩)
ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ
ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೧. **ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ** (೧೯೭೪)
ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೧೨. **The Dramatic History of the World**
(ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಂಥ)
ಕೋಲಾಚಲಂ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾವ್.

೧೩. **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪದ**
(ಶ್ರೀರಂಗರ ೭೫ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ
ನೆನಪಿನ ಕಿರುಹೊತ್ತಿಗೆ)
ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
ರಂಗಸಂಪದ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೪. **ಸಂವಾದ** (೧೯೮೬) (ಏಪ್ರಿಲ್-ಜೂನ್)
ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೫. **Performative Circumstances** (1983)
Richard Schechner
Seagull Books
Calcutta.

೧೬. **ಸಾಕ್ಷಿ** (೧೯೭೧)
ಹೇಮಂತ ಸಂಚಿಕೆ
ಸಂ. : ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೧೭. **ಶೂದ್ರ** (೧೯೭೯ ಏಪ್ರಿಲ್)
ಸಂ. : ಶೂದ್ರ ಶ್ರೀನಿವಾಸ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೧೮. **ಸಮಕಾಲೀನ** ೧೯೭೩
ಜಿ. ಎಚ್. ನಾಯಕ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ

೧೯. **ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ** ೧೯೮೪
ಸಂ. : ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೦. ಅಂಕಣ (೧೯೮೭ ಜುಲೈ-ಆಗಸ್ಟ್)
ಸಂ. : ಎ. ಆರ್. ನಿರುಪಮಾ
ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೧. **ನವ್ಯವಿಮರ್ಶೆ** (೧೯೭೫)
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೨೨. ಅಂಕಣ ೧೯೭೯-೮೦-೮೧
ಪಿ. ಪಿ. ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೩. **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ; ನೆನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ** (೧೯೮೪)
ಸಂ. : ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮನಾಥ್
ಲಲಿತಕಲಾ ಕಾಲೇಜು
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೨೪. **ಮನ್ವಂತರ** (೧೯೬೭)
(೫-೬ನೆಯ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಪುಟ)
ನಾಟಕಾಂಕ
ಸಂ. : ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಷಿ
ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಧಾರವಾಡ.

೨೫. **ಕದಡಿದ ನೀರು** (೧೯೬೩)
'ಅನಾಮಧೇಯ'
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ
ಧಾರವಾಡ.

೨೬. **ದೆವ್ವದ ಮನೆ** (೧೯೭೯)
ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಹಸನ
ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ.

೨೭. **ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಗಳು** (೧೯೮೬)
ಸಂ. : ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ
ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ
ಮೈಸೂರು.

೨೮. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ; ಅಂದು-ಇಂದು** (೧೯೭೪)
(ಆರು ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು)
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ.

೨೯. **ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ** (೧೯೭೭)
ಸಂಪುಟ - ೧
ಪ್ರ. ಸಂ. : ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೩೦. **ಕಾದಂಬರಿ : ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ** (೧೯೭೬)
ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ
ಬಾಪ್ಕೋ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೩೧. **ಧರ್ಮಸಂಭವ ಅಥವಾ ಧರ್ಮದ ಮೂಲತತ್ವಗಳು** (೧೯೮೧)
ಲೇ : ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥ
ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ.

೩೨. **ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕ** (೧೯೮೬)
ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೩೩. **ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ - ನಾಟಕ** (೧೯೮೫)
ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ
ಧಾರವಾಡ.

೩೪. **ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ** (೧೯೮೧)
ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ
ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ
ಧಾರವಾಡ.

೩೫. **ನಾಟಕ ರಚನೆ** (೧೯೮೭)
ಸಂ. : ಎ. ಆರ್. ನಾಗಭೂಷಣ
ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ
ಶಿವಮೊಗ್ಗ.

೩೬. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ** (೧೯೮೭)
ಸಂ. : ಶ್ರೀರಂಗ
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್
ಬೆಂಗಳೂರು

೩೭. **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ** (೧೯೭೧)
ರಂ. ಶ್ರೀ. ಮುಗಳಿ
ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ
ಮೈಸೂರು.

೩೮. **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ (೧೯೭೫)**
ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೩೯. **ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ** (ಪ್ರಥಮ ಸಂಪುಟ, ೧೯೫೯, ಸಂಪುಟ-೨, ೧೯೬೦, ಸಂಪುಟ - ೩ - ೧೯೬೧)
ಸಂ. : ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ
ಕೆ. ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ
ಧಾರವಾಡ.

೪೦. **ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ** (೧೯೬೨)
ಕೆ. ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ
ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ
ಧಾರವಾಡ.

೪೧. **ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ** (೧೯೭೫)
ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೪೨. **ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ** (೧೯೮೧)
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್
ಬೆಂಗಳೂರು.

೪೩. **ಎಚ್ಚೆಸ್ಕೆ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು** (೧೯೮೧)
ಎಚ್ಚೆಸ್ಕೆ ಅವರ ಅಭಿಮಾನಿ ಬಳಗ
ಮೈಸೂರು.

೪೪. **ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ** (೧೯೬೯)
ಚಿನ್ನದ ಸಂಚಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪುಟ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೪೫. **ಸ್ವಸ್ತಿ** (೧೯೮೩)
ತ.ಸು.ಶಾ. ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ
ಸಂ. : ಹಾ.ಮಾ.ನಾ.
ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.
ಟಿ.ವಿ.ವಿ.
ತಳುಕಿನ ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ
ಮೈಸೂರು.

೪೬. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ** (೧೯೪೮)
ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ
ಸಂ. : ಎನ್. ಎಸ್. ವೀರಪ್ಪ
ಎ. ಸಿ. ಮಹದೇವಸ್ವಾಮಿ
ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವದ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ.
ಬೆಂಗಳೂರು

೪೭. **ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ** (೧೯೬೯)
ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ
ಮೈಸೂರು.

೪೮. **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ** (೧೯೮೫)
ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್
ಬೆಂಗಳೂರು.

೪೯. **ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ** (ಸಂಪುಟ - ೪, ೧೯೭೨)
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೫೦. **ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವಕೋಶ** (ಸಂಪುಟ-೧೧, ೧೯೮೩)
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಮೈಸೂರು.

೫೧. **ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ** (೧೯೭೩)
ಕಲೆ-ಸಾಹಿತ್ಯ (ಸಂಪುಟ-೫)
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೫೨. **ಜ್ಞಾನಗಂಗೋತ್ರಿ** (೧೯೭೪)
ಭಾರತದ ಕಥೆ (ಸಂಪುಟ - ೭)
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೫೩. **ಶ್ರೀರಂಗ (ಹಸ್ತಪ್ರತಿ)**
ಎನ್ಕೆ
ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
ದೆಹಲಿ

೫೪. **ಕೈಲಾಸಂ ಕೃತಿಗಳು** (೧೯೮೭)
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಮೈಸೂರು.

೫೫. ಅನಿವಾರ್ಯ (೧೯೮೦)
ಜಿ. ಎಚ್. ನಾಯಕ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಸಾಗರ.

೫೬. **ಬುದ್ಧಿ ಭಾವ ಬದುಕು** (೧೯೮೪)
ನಿರಂಜನ
ಸ್ಪಂದನ ಪ್ರಕಾಶನ
ಬೆಂಗಳೂರು.

೫೭. **ಸಮೂಹ** (೧೯೮೨)
ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ
ಮಿತ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ
ಮೈಸೂರು.

೫೮. ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ (೧೯೬೧)
ಕುವೆಂಪು
ಉದಯರವಿ ಪ್ರಕಾಶನ
ಮೈಸೂರು.

೫೯. ಅಗ್ನಿಕಮಲ ಅಥವಾ ಅದ್ಭುತ ರಾಮಾಯಣ (೧೯೪೯)
(ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ)
ಲೇ. : ಹನುಮಂತರಾವ್ ಭೀಮರಾವ್ ಕಂದಗಲ್ಲ
ಪ್ರ : ಪಿ. ಸಿ. ಶಾಬಾದಿಮಠ - ಬುಕ್ ಹೌಸ್
ಗದಗ. (೧೯೬೮).

೬೦. ವೀರಕುವರ ಅಭಿಮನ್ಯು (೧೯೬೬)
ಲೇ. : ಎಚ್. ಟಿ. ಮಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು
ಪ್ರ : ಶಾಬಾದಿ ಮಠ
ಗದಗ.

೬೧. **ಲಂಕಾದಹನ ನಾಟಕಂ**
(ಮುದ್ರಿಕಾ ಪ್ರದಾನ ನಾಟಕಂ)
ಲೇ : ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರೀ
ಪ್ರ : ಟಿ. ಕೆ. ಆನಂದಶೆಟ್ಟಿ ಅಂಡ್ ಸನ್ಸ್
ಬೆಂಗಳೂರು.

೬೨. **ಸಾರಸಂಗೀತ ಲಿಖಿತ ಲೀಲಾ ನಾಟಕವು**
ಲೇ : ಶ್ರೀಕಂಠಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅನುಕಾರ್ಯ, ಹಿರೇಮಠ, ನಲವಡಿ
ಪ್ರ : ಶಾಬಾದಿಮಠ,
ಗದಗ. (೧೯೪೮)

೬೩. **ಚಪಲ ಚಂದ್ರ**
ಲೇ : ಸದಾಶಿವರಾವ ಗರೂಡ
ಪ್ರ : ಎ. ಎಮ್. ಕರಡಿ
ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ. (೧೯೬೯)

೬೪. **ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಗಾರುಡಿ** (೧೯೬೯)
ಲೇ : ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ ಗರೂಡ
ಪ್ರ : ಮಲ್ಲಪ್ಪ ವಿರೂಪಾಕ್ಷಪ್ಪ ಅರಳಿ
ಗದಗ (೧೯೫೦).

೬೫. **ರುಕ್ಮಿಣೀ ಸ್ವಯಂವರ** (೧೯೪೬ - ದ್ವಿತೀಯ ಮುದ್ರಣ)
ಲೇ : ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಪ್ರ : ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ
ಬೆಂಗಳೂರು. (೧೯೫೨-ತೃತೀಯ ಮುದ್ರಣ).

೬೬. **ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ** (ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ)
ಲೇ. : ಹನುಮಂತರಾವ ಭೀಮರಾವ್ ಕಂದಗಲ್ಲ
ಪ್ರ : ಶಬಾದಿ ಮಠ
ಗದಗ. (೧೯೫೬)

೬೭. **ಬಡತನದ ಭೂತ** (ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ) (೧೯೪೮)
ಲೇ : ಹನುಮಂತರಾವ ಭೀಮರಾವ ಕಂದಗಲ್ಲ
ಪ್ರ : ಪಿ. ಸಿ. ಶಾಬಾದಿ ಮಠ
ಗದಗ (೧೯೫೨).

ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ಬರಹಗಳು, ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ - ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಈ ನಿಬಂಧದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

‘ಶ್ರೀರಂಗ’ರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರಹಗಳು: ಸಂದರ್ಶನಗಳು

೧.	ನಾಟಕದ ಮಂದಿಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರ - ಶ್ರೀರಂಗರ ಕರೆ	‘ಪ್ರಜಾವಾಣಿ’	
೨.	ಅ) ಅರವತ್ತರ ಹರೆಯದ ಶ್ರೀರಂಗ ಆ) ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಪೂರ್ವಸಂಗಮ ಇ) ಶ್ರೀರಂಗ ಕಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಥೆ (ನಾಟ್ಯಸಂಘ)	‘ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ’	೯.೧೨.೧೯೬೩
೩.	ಉಪದೇಶದಿಂದ ಸುಧಾರಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿ	‘ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ’	೨೩.೩.೧೯೬೯
೪.	ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಚಾರ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಕಿಡಿಯಾಗಿ ಸಿಡಿಯುವ ನೂತನ ನಾಟಕಗಳು, ಸಮಕಾಲೀನ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು	ಪ್ರೊ. ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ‘ಪ್ರಜಾಮತ’	೨೦.೭.೧೯೬೩
೫.	ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೋರಾಟದ ಬದುಕು	‘ಪ್ರಜಾವಾಣಿ’	೧೪.೧.೧೯೭೧
೬.	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಹೊಸ ದಾರಿ	‘ಪ್ರಜಾಮತ’	೧೯೬೪
೭.	ಶ್ರೀರಂಗ-ವಾರದ ವ್ಯಕ್ತಿ	‘ಸುಧಾ-ಎಚ್ಚೆಸ್ಕೆ’	೧೪.೧೧.೧೯೭೧
೮.	ಅಭಿನಂದನೆಗಳು	‘ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ’	೧೨.೧೦.೧೯೭೧
೯.	ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ಸೇವಕನೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ	‘ಪ್ರಜಾವಾಣಿ’	೨೯.೨.೧೯೭೨
೧೦.	ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು	‘ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ’	೧೨.೩.೧೯೭೨
೧೧.	ಶ್ರೀರಂಗ ರಂಗ ೧೨.೩.೧೯೭೨	ಎಂ. ಎಸ್. ನಾಗರಾಜರಾವ್	
೧೨.	ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಕ್ಕೆ (ಸಂದರ್ಶನ)	‘ಪ್ರಜಾವಾಣಿ’	೧೯.೩.೧೯೬೯
೧೩.	ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮರ್ಯಾದೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗ (ಸಂದರ್ಶನ)	ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು (ಉದಯವಾಣಿ)	೨೯.೪.೧೯೬೯
೧೪.	ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಇತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗ	ವೆ.ಮು. ಜೋಶಿ	೨೫.೩.೧೯೬೯
೧೫.	ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಲ್ಲುಮಣ್ಣಿನ ಅಧಿಕಾರಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅಪಮಾನ	‘ಪ್ರಜಾವಾಣಿ’	೪.೭.೧೯೬೩
೧೬.	ರಂಗಸಾಧಕನಿಗೆ-೭೫	ಡಾ. ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕ (ಪ್ರಜಾಮತ)	೨೦.೧೦.೧೯೬೯
೧೭.	ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಶ್ರೀರಂಗ	ಡಾ. ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕ (ಕನ್ನಡಪ್ರಭ)	೨೦.೧೦.೧೯೭೧
೧೮.	ಅನಾಸಕ್ತಿಯೇ ಆಸ್ತಿ	ಬಿ.ವಿ. ವೈಕುಂಠರಾಜು	—
೧೯.	ಅನುಭವ ನಿಷ್ಠೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗ	ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಂ (ಮಲ್ಲಿಗೆ)	ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೯೭೩
೨೦.	ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ	‘ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ’	

‘ಶ್ರೀರಂಗ’ ಸಾಹಿತ್ಯ

- ನಾಟಕಗಳು
- ಕಾದಂಬರಿಗಳು
- ಕವನ ಸಂಕಲನ
- ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ
- ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ
- ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ
- ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನ
- ಅನುವಾದ
- ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೃತಿಗಳು
- ವಿಮರ್ಶೆ
- ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದಕ ಗ್ರಂಥಗಳು
- ಹರಟೆ
- ಲಘು ಪ್ರಬಂಧ
- ಆತ್ಮ ವಿಮರ್ಶೆ
- ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖನಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳು

ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ / *(ಉದಯವಾಣಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ)* / ೧೯೨೦
ಧರ್ಮವಿಜಯ / ೧೯೨೦
ಇದೇ ಸಂಸಾರ / ೧೯೨೩
ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ / ೧೯೨೩
ಅಧಿಕಮಾಸ / ೧೯೨೯
ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ / ಗ್ರಂಥಕರ್ತ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೦
ವೈದ್ಯರಾಜ / ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಷನ್, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೨
ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ / ಜಯಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೩
ಹರಿಜನ್ವಾರ* / ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೪
ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು* / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೪
ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ* / ಆದರ್ಶ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಹೈದರಾಬಾದ್ / ೧೯೩೬
ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ / ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕಟನಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೭
ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ* / ಪ್ರಥಮ ಆವೃತ್ತಿ / ೧೩೩೯
ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೪
ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೫,
ಜರಾಸಂಧಿ / ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಮುಂಬಯಿ / ೧೯೪೮

ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟ* / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೫೫
ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ / ಸಾಧನ ಪ್ರಕಾಶನ, ರಾಯಚೂರು / ೧೯೫೭
ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು / ಜಲಂಧರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೫೮
ಕತ್ತಲೆ–ಬೆಳಕು* / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೫೯
ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ* / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೦
ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹುಲಿಯೂರು / ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಗರ / ೧೯೬೧
ಸಿರಿಪುರಂದರ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೬೧
ಸಂಜೀವನಿ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೬೧
ಸಾವಿತ್ರಿ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೬೧
ರಂಗಭಾರತ / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೬೫
ತೇಲಿಸೋ ರಂಗ ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೋ / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೬೫
ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ ವೈಕುಂಠಕೆ? / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೬೯
ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ / ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮುಂಬಯಿ / ೧೯೬೯
ಶತಾಯು ಗತಾಯು / ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೬೯
ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೭೦
ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸು / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೭೧
ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು / ರವೀಂದ್ರ ಪ್ರಕಟಣೆ / ೧೯೭೫
ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತಿ ಮ್ಯಾಂ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೭೫
ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ / ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೭೬
ಇದು ಭಾಗ್ಯ, ಇದು ಭಾಗ್ಯ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೭೭
ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೭೭
ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೭೭
ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ / ರಂಗಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೭೯
ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೋ ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ?/ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ,ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೭೯

ಭಾರತ ಭಾಗ್ಯವಿಧಾತ / ಸುಂದರ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೮೧
ಕಾಲಾಯ ತಸ್ಮೈ ನಮಃ / ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ / ೧೯೮೨
ನೀವೇ ಹೇಳಿ /ಪುರೋಗಾಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೮೨
ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ / ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೮೫
ಸೌಭಾಗ್ಯವತೀಭವ
ಹೆಣ್ಣೋ ? ಗಂಡೋ?

* ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಆವೃತ್ತಿಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕಗಳು

೧. ಪೂರ್ವರಂಗ
೨. ಮುಹೂರ್ತ
೩. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಸಭೆ
೪. ಯಮನ ಸೋಲು
೫. ದೀಪೋತ್ಸವ (ವೆಂಕಪ್ಪನ ವೈಕುಂಠ)
೬. ನನ್ನದಲ್ಲ
೭. ಅಶ್ವಮೇಧ
೮. ಶರಪಂಜರ
೯. ಮೈರಾವಣ
೧೦. ತ್ರಿಶೂಲ
೧೧. ಕಾಮದಹನ
೧೨. ಸಂಕಷ್ಟ ರಾಮಾಯಣ
೧೩. ಕತ್ತರಿ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಬಸ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್
೧೪. ಉತ್ತರರಂಗ
೧೫. ಸುರಾಸುರ ಯುದ್ಧ
೧೬. ಪ್ರಾರಬ್ಧ
೧೭. ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವಾಹ
೧೮. ಹನ್ನೊಂದೂವರೆ
೧೯. ತಾರಕ ಸಂಹಾರ
೨೦. ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ
೨೧. ಭದ್ರೋಕನ
೨೨. ಹೌಹಾರಿದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ
೨೩. ಪೋಟಿಮ್ ಬಾಂಬ
೨೪. ಭೂತಕನ್ನಡಿ
೨೫. ತಿಪ್ಪವ್ವ
೨೬. ರಾಮರಾಜ್ಯ
೨೭. ಮೂಕನಾಯಕ
೨೮. ಶುದ್ಧಿ ಸಪ್ತಾಹ
೨೯. ಗಣಗಣ ರಾಜ್ಯ
೩೦. ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ
೩೧. ಶ್ರದ್ಧಾ ಸೋಶಿಲಿಸಂ
೩೨. ದಾಂಪತ್ಯದ ಬೊಂಬೆ
೩೩. ನೆನಪಿನ ನೇಣು
೩೪. ಮದನನ ಮೆಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ
೩೫. ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆ
೩೬. ಮಂಗಲಾರ್ಪಣಂ
೩೭. ಭಕ್ಷಣ ಬಾಂಧವ್ಯ
೩೮. ಸಹನೌಭುನಕ್ತು ಸಹನೇ ಮೀರಿತು
೩೯. ಹರಹರ ಮಹಾದೇವ
೪೦. ಭಾಮಿನಿ ಭಾಗ್ಯೋದಯ
೪೧. ನಿರುತ್ತರಕುಮಾರ
೪೨. ಏಕೀಕರಣ ಪ್ರಸಂಗ
೪೩. ಕೊನೆಯ ಗುಟುಕು
೪೪. ಪ್ಲಾನ್ ಪ್ರಯಾಣ
೪೫. ಮುನ್ನೋಟ ಇಲ್ಲವೆ ಬರೆಯುವ ಕೈ ಬರಿಗೈ
೪೬. ಭಾಗ್ಯದ ಬರಗಾಲ
೪೭. ಬೀದಿಯ ಭೂತ
೪೮. ಹಸಿವೆಯ ಹಗಲುಗನಸು
೪೯. ಬಕಾಸುರ ಅಥವಾ ಬರದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ
೫೦. ಬಾಲ ರಾಮಾಯಣ
೫೧. ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ
೫೨. ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸರಕಾರ
೫೩. ಗಾಳಿಗೆ ಗಿರಿ ನಡುಗುವುದೆ
೫೪. ಶಬ್ದಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ
೫೫. ಗಣೇಶಾಯ ನಮಃ
೫೬. ಕೊಟಡಾರಿಯಲ್ಲಿ
೫೭. ಅರ್ಧನಾರಿ ನಟೇಶ್ವರ
೫೮. ಸಂಭವಾಮಿ ಯುಗೇ ಯುಗೇ
೫೯. ದೇವಯಾನಿ
೬೦. ಯಯಾತಿ
೬೧. ಹೆಂಗಸಂದ್ರೆ ಹೆಂಗಸು
೬೨. ಕಪಟ ನಾಟಕ
೬೩. ಊರ್ಧ್ವ ಮೂಲಮಧಃ ಶಾಖಿಃ
೬೪. ಸಂಕ್ರಮಣ
೬೫. ನಿತ್ಯ ನಾಟಕ

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ* / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೪
ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತ / ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೨
ಪುರುಷಾರ್ಥ / ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೭
ಕುಮಾರ ಸಂಭವ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೪೯
ಪ್ರಕೃತಿ* / ವಾಹಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೫೪
ಪುರುಷ / ಸುಧಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೫೦
ಅನಾದಿ / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೫೯
ಅನಂತ / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೫೯
ಗೌತಮನ ಶಾಪ / ಸುದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೨
ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆ / ಗೀತಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೬
ವಿಷಚಕ್ರ ವ್ಯೂಹ / ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೬೭
ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ / ಪುಲಕೇಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೭೯
ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ / ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾವ್ಯ

ಆಹ್ವಾನ (ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ) / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳು

೧. **"U.R. Graduates"** (a sincere Joke in one scene)
೨. **A peasant and his life**

ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ

೧. ಶ್ರೀರಂಗರ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಯಾತ್ರೆ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೭೦

ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ

೧. ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾಸ್ರವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೦
೨. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೭೩
(ಮೊದಲ ಭಾಗ)
೩. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ /
(ಎರಡನೆ ಭಾಗ)

* ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಆವೃತ್ತಿಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳು

೧. ಅತಾತುರ್ಕ್ ಕೆಮಾಲ್ ಪಾಷಾ / ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೭
೨. ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರೂ / ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ / ೧೯೬೪

ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನ

೧. ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಶಾಸ್ತ್ರ / ನವಜೀವನ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೩೩
೨. **Introduction to the comparative philology of Indo-Aryan languages pune** (English) / ೧೯೩೨

ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ

೧. ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧ / ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾದೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ / ೧೯೫೬
(ಮೂಲ : ಧರ್ಮಾನಂದ ಕೋಸಂಬಿ)
೨. ಹಾಳ ದೇಗುಲ / ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಮದರಾಸು / ೧೯೬೦
(ಮೂಲ : ಮಡಗೊಳ್ಕರ್)
೩. ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಮತ್ತು ಕಾಡು-ಕೋಳಿ / ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾದೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ / ೧೯೬೧
(ಮೂಲ : ಇಬ್ಸೆನ್)
೪. ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ / ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾದೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ / ೧೯೬೬
(ಮೂಲ : ಜಯಶಂಕರ್ ಪ್ರಸಾದ್)

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಹ (ಕನ್ನಡ)

ನಗೆ / ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೪
ನಾಟ್ಯ ದರ್ಪಣ / ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೫
ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ / ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೬೮
ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ: ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ/ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು/ ೧೯೬೯
ರಂಗ ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ / ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ / ೧೯೭೧
ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ / ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೭೩
ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೮೨

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೮೨

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೮೩

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ(ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅನುವಾದ) / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೮೪

ON THE THEATRE (English)

1. **Drama in Sanskrit** / Popular Prakashana, Bombay / 1947
2. **Indian Theatre** / National Book Trust, New Delhi / 1971
3. **Introduction to Bharata's Natya Shastra** / Popular Prakashana, Bombay / 1966

ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃತಿಗಳು

Article on Bhasa's Ten plays / The Trivandrum sanskrit series

The above improvised-and re-written / Society journal, Indian Atiquary Bombay Royal Asiatic / 1939

Laugakshi Bhaskar's Artha - sangraha / The author / 1932

ಕಾಳಿದಾಸ / ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೬೦

ಕಾಳಿದಾಸ / ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು / ೧೯೬೦

ಭವಭೂತಿ / ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೮೫

ವಿವಿಧ ಬರಹಗಳು

ನಗೆ / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೪

ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ (ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / —

ಋತು ಸಂಹಾರ (ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / —

ಜಾತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ / ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೪

ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಗಣರಾಜ್ಯ ಘಟನೆ / ಶಂಭುಲಿಂಗಪ್ಪ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೫೨

ಕಿಟ್ಟಣ್ಣನ ಕ್ಲಬ್ಬು (ಲಘು ಪ್ರಬಂಧಗಳು) / ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೫೬

ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯು ಪತ್ರ / ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು / ೧೯೮೪

ನಲವತ್ತೆರಡರ ಚಲೇಜಾವ್ ಚಳವಳಿ / ಪುರೋಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯ / ೧೯೮೯

ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದಕ ಗ್ರಂಥಗಳು

ಗೀತಾ ಗಾಂಭೀರ್ಯ / ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ / ೧೯೪೭

ಗೀತಾ ದರ್ಪಣ / ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ / ೧೯೬೨

ಇತರ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು

ಸಾವಿತ್ರಿ / ಸಾವಿತ್ರಿ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ಸಂಜೀವನ / ಸಂಜೀವನಿ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ಶೋಕಚಕ್ರ / ಶೋಕಚಕ್ರ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು / ಲೈಟ್ ಅಂಡ್ ಡಾರ್ಕ್‌ನೆಸ್ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ / ಲಿಸನ್ ಓ.. ಜನಮೇಜಯ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯ / ಲೈಫ್‌ಸ್ ದಿಸ್ಸಿಮಿಸ್ಸಿ ರೋಡ್ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) / ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ

ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು / ಮೂಲ: ಪುರುಷ ಪಮಯ (ಮರಾಠಿ) / ನಾಗೇಶ ಜೋಶಿ

ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ / ನಾಯಕ್ ಕಿ. ವಿ. ನಾಯಕ (ಮರಾಠಿ) / ನಾಗೇಶ ಜೋಶಿ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲೇಖನಗಳು

ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ / ವಾಕ್ಚಿತ್ರ (ವಾರ್ಷಿಕ ಸಂಚಿಕೆ) / ೧೯೫೦

ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ / 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' ವಿಶೇಷಾಂಕ / ೧೯೬೮

ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ / 'ತಾಯಿನುಡಿ', ಮುಂಬಯಿ / ೧೯೮೪

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು / 'ಕರ್ಮವೀರ' ವಿಶೇಷಾಂಕ / ೧೯೬೨

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರನ ವಿದೇಶಯಾತ್ರೆ

ಅ) ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ / 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' / ೭-೩-೧೯೬೬

ಆ) ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆ / 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' / ೧೯-೩-೧೯೬೬

ಇ) ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಘಟಕ / 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' / ೨೧-೩-೧೯೬೬

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ / 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' / ೨೫-೬-೧೯೬೮

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆ?

ನನ್ನ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ (ಸ್ವಕಥನ) / ಕಸ್ತೂರಿ (ವಸಂತ ಸಂಚಿಕೆ) / ೧೯೬೨

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು /

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದು-ಇಂದು /

ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕಗಳು 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ' /

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉನ್ನತಿಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದರು ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಬೇಕು/ 'ಕರ್ಮಚಾರಿ'/ ೧೯೬೫

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ / ಸಾಕ್ಷಿ / -

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ರೂಪಕಶೈಲಿ / ವಾಹಿನಿ (ದ್ವಿತೀಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಸಂಚಿಕೆ)

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದಲಾವಣೆ /
ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳು /
ಭವಿಷ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ /

ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ

ನನ್ನ ನಾ ಕಂಡಂತೆ / 'ಕಸ್ತೂರಿ' / ೧೯೭೩
ಜೀವನದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ / 'ಕಸ್ತೂರಿ' / ೧೯೮೪
ನಾನು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ / 'ಅಂಕಣ' / ೧೯೮೨
ಆದ್ಯರೊಂದಿಗೆ (ಸಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಪ್ರಭು) / 'ಸುಧಾ' / ೧೯೮೪
ಕೆಲವು ನೆನಪುಗಳು (ರಾ.ಶಿ. ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ) / 'ಅಪರಂಜಿ' / ೧೯೮೪

ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು

ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಅವತಾರ ಪುರುಷ / ಜಾಗ್ರತ ನಾಗರೀಕ / ೨೬-೧-೧೯೮೪
ಪ್ರಜಾಪ್ರಭು-ಭೂತತ್ತ್ವ / ಕನ್ನಡಪ್ರಭ / ೧೯-೬-೧೯೮೧
ಬೇಕಾಗಿದೆ-ಪಕ್ಷಾಂತರ ಅಕಾಡೆಮಿ / 'ಕನ್ನಡಪ್ರಭ' / ೧೯-೬-೧೯೮೧
ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ-ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆ / 'ಕನ್ನಡಪ್ರಭ' / ೨೯-೬-೧೯೮೧
ಆಕಾಶ ಭಾರತಿ-ಒಂದು ಆಲೋಚನ / (ಅಪ್ರಕಟಿತ)
ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಪರಿಷತ್ತು / (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ / ಶ್ರೀಕಂಠತೀರ್ಥ(ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ) -
ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆ / 'ಅಧ್ಯಯನ' / ೧೯೮೪
ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವನೆ / 'ರುಜುವಾತು' / -
ಮುಂಬೈ ಕನ್ನಡಿಗರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ-ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣ / ೧೯೮೧
ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ / ಪ್ರಗತಿಪಂಥ ದ್ವಿತೀಯ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮ್ಮೇಳನ / ೧೯೭೭
ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ / (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಙ್ಮಯ

ವೇದ ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತು / (ಅಪ್ರಕಟಿತ) -
ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ,ಮಾಳವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ / (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಹರಟೆಗಳು

೧. ಸ್ವಮ್ಮ-ನಿದ್ರೆ ಸಮ್ಮೇಳನ ಅರ್ಥಾಥ್ ಬಳ್ಳಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲ
೨. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರ್ಥಾಥ್ ಯುದ್ಧದ ಸ್ವಂತ ಸುದ್ದಿಗಾರ
೩. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರ್ಥಾಥ್ ಕುದುರೆಮೋತಿ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರು
೪. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರ್ಥಾಥ್ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರು ಕಮ್ಯೂನಿಷ್ಟರಾದರೆ
೫. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರ್ಥಾಥ್ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರ ಕಾನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯುಯೆಂಟ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿ
೬. ಜೀವನ ಸಂಗ್ರಾಮ ಅರ್ಥಾಥ್ ಗ್ರಾಮ ಸಂಜೀವನ
೭. ನಮ್ಮ ಪಿಡುಗು ಪುಡಾರಿಗಳು: ಕರ್ನಾಟಕ-ವನ-ಕಂಠೀರವ ಅರ್ಥಾಥ್ ಕನ್ನಡ ಕಂಠರವ
೮. ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದ ಹುಲಿ ಅರ್ಥಾಥ್ ಬಾಯಿಯ ಬಾವುಲಿ
೯. ಅರಿಯದ ಅಜಾತಶತ್ರು ಅರ್ಥಾಥ್ ದಡ್ಡು ಬಿದ್ದ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ
೧೦. ಕಡೆಗೈ ಕುಬೇರ ಅರ್ಥಾಥ್ ಫಂಡಾನಾಂ ಜಾನ್ಮಿ ಪಾಲ್ಗುನ
೧೧. ಕಾಳೆಗದ ಕಲ್ಲಪ್ಪ ಅರ್ಥಾಥ್ ಇದ್ದೂ ಇಲ್ಲಪ್ಪ
೧೨. ಪಕ್ಷದ ಲಕ್ಕಪ್ಪ ಅರ್ಥಾಥ್ ಗೊಂಬೆಯಂತಹ ಗುಂಬಪ್ಪ
೧೩. ಪುಂಡ ಪುಡಾರಪ್ಪ ಅರ್ಥಾಥ್ ಹಂಡ ಬಂಡ ಹನುಮಪ್ಪ
೧೪. ಲಢಾಯಿಯಲ್ಲ ಲೆಕ್ಕಣಿಗೆ ಅರ್ಥಾಥ್???
೧೫. ನಮ್ಮೂರ ಮುನ್ಸಿಪಾಲಿಟಿ
೧೬. ಚಟ ಮತ್ತು ಆಟ
೧೭. ಕೋಳಿಯೇ ನಮ್ಮ ಕಹಳೆ ಅರ್ಥಾಥ್ ಕಂದಾಯ ಮಂತ್ರಿ ತಿಂದಾವ ಕೋಳಿ
೧೮. ಗಂಡನ ಗಂಡಾಂತರ ಅರ್ಥಾಥ್ ಸಂಸಾರದ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ-ಲೆಕ್ಕ ತಪ್ಪದ ಲೇವಡಿ
೧೯. ಕಟ್ (   ) ಉ ಅರ್ಥಾಥ್ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಎಂಬ ಮಹಾತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಮಹಾಭಾಷ್ಯ
೨೦. ಶಿಕ್ಷಣ ಎಂಬ ಶತಕ್ರತು ಅರ್ಥಾಥ್ ಬೇಕಾದ್ದುಣ್ಣೊ (   ) ಬಿ.ಎ., ರಾಯ
೨೧. ಪ್ರಾಣಹಿಂಸೆ ಅರ್ಥಾಥ್ ಜೀವನವೇ ಬಿದ್ದು
೨೨. ಕಲಿಯುಗದ ಕೈಪಿಡಿ ಅರ್ಥಾಥ್ ಭವಿಷ್ಯದ ಭವಿಷ್ಯ
೨೩. ಜಾಣತನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅರ್ಥಾಥ್ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಣತನ
೨೪. ಸಂಶೋಧನ ಸಂತಾಪ (ಮೂರು ಭಾಗಗಳು)
೨೫. ಸೋಮಾರಿರ್ಘುಂ ಎಂದರೆ ಅನರ್ಥದ ಅತಿರೇಕಿರ್ಘುಂ 'ವಾಣಿ' ೧೯೪೨
೨೬. ಮುಷ್ಕರ ಮೀಮಾಂಸೆ 'ಕರ್ಮವೀರ' (ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ) ೧೯೬೮
೨೭. ಪಕ್ಷಾಂತರ ಪಕ್ಷ 'ಅಪರಂಜಿ'
೨೮. ನಾನು ರಾವಣನಾಗಿದ್ದರೆ
೨೯. ನಾನು ದಶರಥನಾಗಿದ್ದರೆ
೩೦. ನಾನು ದುರ್ಯೋಧನನಾಗಿದ್ದರೆ
೩೧. ನಾನು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಾಗಿದ್ದರೆ
೩೨. ನಾನು ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪುವಾಗಿದ್ದರೆ
೩೩. ನಾನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾಗಿದ್ದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾಸ್ರವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೬೦

'ನರಸಿಂಹ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ' (ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಂಪಾದಕೀಯ)
ನರಸಿಂಹವಲೋಕನ

೧. ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೯೪೯
'ತನ್ನಂತೆ ಪರರ ಬಗೆದೊಡೆ' / ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ / ಕುಸ್ತಿಗೂ ಕುಲಬೇಕು / ತರ್ಕವ್ವೊ ತಲೆತಿ(ರೆ)ತ ವ್ವೊ? / ಜಾತೀಯತೆಗೆ ಒಂದೇ ಜಾತಿ / ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನ್ಯಾಯ - ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಗೌರವ

೨. ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ ೧೯೪೮
ಸೌಜನ್ಯದ ಸಲಹೆ / ಚಪ್ಪಾಳೆಗೆ ಎರಡು ಕೈ / ಮನಸ್ಸೇ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲವೆ ಅರಿತಿಲ್ಲ / ಆಡಳಿತೆಯ ಅತಂತ್ರತೆ / ಬಾಂಧವರ ಬ್ಯೂರಾಕ್ರಸಿ / ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳ ಸಹಕಾರ / ಹೈದರಾಬಾದದ ದೃಷ್ಟಾಂತ / ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ / ಚೆಟ್ಟಿಯವ ರಾಜೀನಾಮೆ / ಭಾಷಾವಾರ ಪ್ರಾಂತ-ಪ್ರಶ್ನಾವಲಿ

೩. ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೪೮
(ಗಾಂಧಿ)ನರಸಿಂಹನ (ಜೀವನ) ಅವಲೋಕನ
ಮೊದಲ ಮಾತು/ ಗಾಂಧಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆ / ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸದ ಹುಟ್ಟು / ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ / ರಾಜಕೀಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ / ಗೋಖಲೆ ಮತ್ತು ಬೆಳಕು / ಗಾಂಧೀಜಿ ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸು / ರಾಜಕೀಯ ನೀತಿ: ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆ / ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ / ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ / ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧೀ ಕೀ ಜೈ / ಗಾಂಧೀವಾದದ ಮುನ್ನಡೆ / ಮಹಾತ್ಮರ ಮಹತ್ವ.

೪. ನವೆಂಬರ ೧೯೪೮
ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ / ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಲೌಕಿಕತೆ / ಯಾವುದು ಸತ್ಯ / ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಚಾರವಲ್ಲ / ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ / ಜೀವನ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ / ಅಳತೆಗೋಲು / ವಿಮರ್ಶೆ / ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ / ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕಲೆ / ಪ್ರಮಾಣಿಕತೆ / ಕೊನೆಯ ಸಮಾಧಾನ.

೫. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೪೮
ಡಾ: ಪಟ್ಟಾಭಿಯವರ ಪಟ್ಟ / ಅವಿರೋಧದ ಅನಾರೋಗ್ಯ / ವಿರೋಧವೆಂದರೇನು?/ ಯಾವುದು ಗಂಡಾಂತರ / ಅಸಹನೆಯ ಮುಂದಾಳುತನ / ಘಟನೆಯ ಕರುಡು / ದುರ್ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ /ಭಾಷಾಪ್ರಾಂತಗಳು / ಕೊನೆಯ ಮಾತು.

೬. ಜನವರಿ ೧೯೪೯
ಅನಾದರ್ ಸಮಿತಿ / ಅವ್ಯಾಪಾರೇಷು ವ್ಯಾಪಾರ / ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ / ಆಹ್ವಾನ / ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಅಪವ್ಯಯ / ಗೌರವ ತಂದ

ಕನ್ನಡಿಗರಿಬ್ಬರು / ಜಯಪುರದ ಜಯಭೇರಿ / 'ಗೆಜೆಟ್' ಗರ್ಜನೆ / ಇದೆಂತಹ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ / ಇನ್ನೊಂದು ತರ್ಕ /ಒಂದು ಸೂಚನೆ / ಕೊನೆಯ ಮಾತು.

೭. ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೪೯
ಪ್ರವಾಹದ ಪೂರ / ಮುಂದಾಳುಗಳ ಹಿಂಜೋಲಿ / ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ / ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ /ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ / ಭಾರತದ ಪ್ರಭುತ್ವ / ನಡೆದುದರ ನೀತಿ ಪಾಠ.

೮. ಜೂನ್ ೧೯೪೯
ರಾಷ್ಟ್ರ ಕುಟುಂಬ / ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ / ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ಹೊಸ ಸ್ಥಾನ / ಇದರ ಅಗತ್ಯವೇನು? / ತೊಡಕಿನ ಹೊಣೆ ಇಲ್ಲ/ ಹಿತ್ತಲ ಕೊಳೆ / ಜಾತೀಯತೆಯ ರೋಗ.

೯. ಜುಲೈ ೧೯೪೯
ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಜನತೆ / ಸರ್ವಾಧಿಕಾರತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ / ರಾಜಕೀಯದ ಅಸಂಗತ / ಅಲ್ಪನ ಅಧಿಕಾರ / ಬೇಲಿಯೇ ಹೊಲವನ್ನು ಮೇಯ್ದಂತೆ.

೧೦. ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೪೯
ಆತ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ / ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಸುವರ್ಣ ಸಂಧೀ / ಮೂಲ ಕಡಿಯದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೆ ಚಿಗುರೀತು / ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ ಅಧಃಪಾತ / ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ / ಆಲ್ಬಂಗೆ ಐಸಿರಿ ಕೊಟ್ಟರೆ / ಪ್ರಜಾ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ.

೧೧. ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೪೯
ಎಚ್ಚರಿಕೆ / ಆಯೋಗ್ಯ ಮುಂದಾಳುತನ / ಮಿಕ್ಕವರ ಮುನ್ನಡೆ / ನಮ್ಮವರ ನಪುಂಸಕ ನೀತಿ / ಮುಂದಾಳುಗಳೆ, ಮುಂದೇನು?/ ಕೈಲಾಗದ ಲಕ್ಷಣ / ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಇದೆಯೆ/ ರಾಜೀನಾಮೆ ಬೇಕು; ಆದರೆ ಯಾರದು? / ಇದೇ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯವಾಗಲಿ / ಸುಸಮಯ ಎಂತಹದು / ಹೊಸಯುಗ.

WRITINGS ON THEATRE

- Theatre in Karnataka
- The Story of Indian Theatre — 27.9.1979
- National Theatre
- Post-Independence Trends
- The way of Kudiyattam
- Production of Sanskrit Plays — Natya Sangha, Bangalore
- Uparupakas and the folk Tradition — Natya

■ Kannada Stage then and now	from the quarterly Journal of the National Centre of Performing Arts. V. II.NO. 4	Dec. 1973
■ Indian Theatre		
■ Dramatic Criticism Some Musings	L. Paul	18.4.72

MISCELLANEOUS ARTICLES

■ Achievements of Inspiring Great men	Inspiring incidents in the lives of great men	
■ Have we a Culture?	The Radical Humanist	3.1.1983

SELF ANALYSIS OR CANDID JUDGEMENT ON SELF

■ Why do I write	Paper read at a symposium on the occasion of the visit of the Mague wilson	3.1.1984
■ My own self		—

ESSAYS ON LITERATURE

■ Literature and our Democracy, Sameeksha.	Indian Renaissance Number.	
■ Literature and Inspiration (A drama first speaks)	Karnatak College Miscellany	
■ Indian Literature		
■ War and Literature Vol. XV - No. 3	Triveni quarterly	Sept. 1943
■ Prose in Modern Kannada	Triveni. journal of Indian Renaissance Vol. XI. No. 7 & 8	Jan. Feb. 1939
■ Kannada Literature	India Literature Vol. VI-No. 2	1962

ARTICLES ON SANSKRIT LITERATURE AND ALLIED SUBJECTS

■ A note on a few Sanskrit Abjectives ending in-la		
■ Notes on Vedanta, Badarayana etc.		
■ Charudatta and Mrichhakatik (A-study of Authorship)	Bulletin of the Sanskrit Literary Association, Karnataka College, Dharwad	1936
■ Speculation on vedic speculation	The Journal of the University of Bombay, Vol. IV Part III	Nov 1935
■ The Doctrinair - Drama	The Journal of the University of Bombay Vol. IX Part III	Nov. 1936
■ Kalidasa - An appreciation	Published by R.V. Jagirdar (The Author)	
■ Reality and Realisation (According to Sankar)	Bulletin of the Sanskrit Literary Association, Karnataka College, Dharwad	1931
■ Main Tendencies of earlier dramas	Karnataka College Dharwad, Miscellany	
■ The god of gods or god unmasked		March 1930

WRITINGS ON SHRIRANG A IN ENGLISH

Title	Author's Name & wherein it was Published	Date
■ Shriranga, a dramatic genius	R.G. Sheshachalam *The Hindu Weekly*	1872
■ Classical temper and profound Humanism	G. S . Amur *The Hindu*	16. 1.1977

■ High priest of a new awakening	*Indian Express* (Saturday page) by V.N.S.R	20.6.1970
■ Dramatic Course	*Diarist*	
■ Profile of a Dramatist	*Indian Express* *Indian News -London*	5.11.1966
■ Prominent Kannada Dramatist in City	*Bombayman's Diary*	28.1. 1966
■ Kannada Adya Rangacharya	Shankar Mokashi *Times of India*	21. 4. 68
■ Shriranga-The coming of age of Kannada Drama	V.M. Inamdar *Sunday Standard*	25.3.79
■ Jantar-Mantar	*Hindustan Times*	15.10.1971
■ "Shriranga"	*Sunday Standard*	4.8.63
■ Play wright who is a force to reckon with	*Indian Express* New Delhi	28.10.1966
■ Adya Rangacharya	*The Journal of the National Centre for the performing Arts*	July 1977