ಬಹುರೂಪಿ

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ

ಬಹುರೂಪಿ

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥ

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಬೆಂಗಳೂರು

1991

BAHUROOPI Prof. B. C. Felicitation Volume, Published by Prof. B. C. Felicitation Committee, 35, 3rd Cross, Kodandaramapura, Bangalore-560 003, pp. xvi+276, Price : Rs. 60-00.

© ಲೇಖಕರು

ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ :

ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಜಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ

ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಎಚ್. ಎಂ. ನಾಗೇಶ್

ಬೆಲೆ : ರೂ. 60–00

ಪ್ರತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಿಸಿ :

ಸುಚಿತ್ರಾ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ

36, 9ನೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಬನಶಂಕರಿ 2ನೇ ಹಂತ

ಬೆಂಗಳೂರು–560 070

ಪ್ರಕಾಶಕರು :

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ

35, 3ನೇ ತಿರುವು, ಕೋದಂಡರಾಮಪುರ

ಬೆಂಗಳೂರು–560 003

ಮುದ್ರಕರು :

ರಶ್ಮಿ ಮುದ್ರಣ

ಸುಧಾಮನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು–560 027

ಮುನ್ನುಡಿ

'ಬಿ.ಸಿ' ಎಂಬುದು ಬೆಂಗಳೂರು ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಹು ಪರಿಚಿತ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ನಾಮ. ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ, ರಂಗತಜ್ಞ, ರಂಗಶಿಕ್ಷಕ–ಹೀಗೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ನಿಕಟತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಕೊಂಡವರು. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಅದು ಹಾಯ್ದು ಬಂದ ವಿವಿಧ ಮಜಲುಗಳು, ತಳೆದ ಆಕಾರಗಳು ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಬಿ.ಸಿ' ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಅದರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ ; ತಾವೂ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅವರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅವರು ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಬಗೆ, ಅದನ್ನು ನಟರೊಡನೆ ಬೆಳಸುವ ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅದರೊಡನೆ ತಳೆಯುವ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದವರಿಗೆ ಈ ಅಂಶದ ಅರಿವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ರಂಗ ಜೀವನದಲ್ಲಿ 'ಬಿ.ಸಿ' ನಿಜ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ.

'ಬಿ.ಸಿ' ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಪಾಠ ಹೇಳಿದವರು. ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗೆ ರಂಗಸಂಪರ್ಕ ಒದಗಿದಾಗ ರಂಗ ವಾಚಕದ ಮಾತಿನ ಹಂದರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಒಲುವೆ ಸಹಜ. ಇದರಿಂದ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಬಿ.ಸಿ' ಈ ಒಲುವೆಗೆ ಅತಿಯಾಗಿ ಪಕ್ಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಕರ್ಮಿಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದಷ್ಟನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ತಮ್ಮ ರಂಗಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆಯೂ 'ಬಿ.ಸಿ'ಗೆ ಸಂಬಂಧ ವಿದೆ. ಅವರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಹಲವು ವಿಧದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗದೊಡನೆ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಮುಖ್ಯ ಸೇತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಖಂಡಿತ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಜನಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಗಿದೆ.

ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ತುಂಬುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಬಿ.ಸಿ' ಸಂದ ಜೀವನಕ್ರಮವ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಸಹಜ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ತೀವ್ರ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗದ ತಾಳಿಕೆಯೇ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ 'ಬಿ.ಸಿ' ಇನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎಳೆಯರೊಡನೆ ಬೆರೆಯುವ ಉಮೇದು ತೋರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಯಸ್ಸಿನೊಡನೆ ನಿರಾಸೆಯನ್ನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಹಕ್ಕಾಗುತ್ತಿರುವ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ 'ಬಿ.ಸಿ' ಒಂದು ಅಪವಾದವೇ ಸರಿ. ಇವರ ಈ ಯತ್ನಗಳು ರಂಗದ ಚೇತರಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಯ್ದು ನೋಡೋಣ.

'ಬಿ.ಸಿ'ಯವರಿಗೆ ಅಭಿನಂದನೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಸನ್ಮಾನಗ್ರಂಥ 'ಬಹುರೂಪಿ' ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಬಿ.ಸಿ- ಎರಡೂ ನೆಲೆಗೂ ಸಲ್ಲುವ ಸೂಕ್ತ ಹೆಸರು. ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದವರು ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಾದ ಶ್ರೀ ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದುದು ಹೀಗೆ: ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿತವಾದ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನವಾಗಬೇಕು. ಈ ಬಗೆಯ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದೂ ನಮ್ಮ ಗಮನದಲ್ಲಿತ್ತು. ಇಂಥದೊಂದು ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಗ್ರಂಥದ ಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಹಲವು ಅಡೆತಡೆಗಳಿವೆ. ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿ ಬೆನ್ನುಹತ್ತುವ ಗುಣವುಳ್ಳವರು ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಒಂದು ಕೊರತೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ಹಲವರಿಗೆ ಬರೆಯಲು ಬಿಡುವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಬರೆಹ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮವಲ್ಲವೆಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಬಯಸಿದ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಸಂಕಲನಗ್ರಂಥ; ಪ್ರಕಟಿತ ಹಾಗೂ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಲೇಖನಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯ. ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖನಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ, ಪರಿಚಯಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳ ಕರ್ತೃಗಳಿಗೆ ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಲಿ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದ ಅಭಿನಂದನಾ ಸಮಿತಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಈ ಗ್ರಂಥ ತಕ್ಕಂತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಿತಿಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆಯೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರಗತಿಯಿಂದ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರಶ್ಮಿ ಮುದ್ರಣದ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು. ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿಯಷ್ಟೇ ದುಡಿದಿರುವ ಶ್ರೀ ಪ್ರಕಾಶ್ ಕಂಬತ್ತಳ್ಳಿ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀ ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಅವರಿಗೆ ನೆನಕೆಗಳು. ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಗುಜ್ಜಾರಪ್ಪ ಹಾಗು ಶ್ರೀ ವಲ್ಲೀಶ್ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಸಂಪಾದಕರು

ನಮ್ಮ ವಿನಯ

ಐದು ದಶಕಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ರಂಗಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ಶಿಬಿರ, ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿರುವ ಬೆಳವಾಡಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಸಿ. ಎಂದೇ ಸುಪರಿಚಿತರು. ಅವರಿಗೆ 75 ತುಂಬುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರು, ಅವರೊಂದಿಗೆ ರಂಗಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರು ಮತ್ತು ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ಸೇರಿ ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಒಂದು ವರ್ಷದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡೆವು.

ಅಂತೆಯೇ 1990 ಆಗಸ್ಟ್ 16ರಂದು ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗದ 'ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ' ಅಭಿನಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆರಂಭವಾದ ಬಿ. ಸಿ. ನಾಟಕ ಸರಣಿ, ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜ ಅವರ ಉಪನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಸಿ. 75 ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಲೆ ಈವರೆಗೆ ಪ್ರತಿ ಮಾಹೆ ತಪ್ಪದೇ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಪಾರ. ಕೆಲವರು ನೇರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಉಪನ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಸಹಕಾರವಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಹಕಾರಕ್ಕೆ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ಉತ್ಸವ ಸಮಿತಿ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಗತ ಸಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಸಹಕರಿಸಿದವರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ನಿಯತವಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಆಗದಿದ್ದರೂ ಈ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರು ಕಾರ್ಯಕಾರೀ ಸಮಿತಿಯ ನಿರ್ಧಾರಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿತ್ತು, ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ॥ ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ್ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಸಂಭಾವನಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕಾಗಿ ಲೇಖನ ವಿತ್ತು ಸಹಕರಿಸಿರುವ ರಂಗಮಿತ್ರರು ಮತ್ತು ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗೆ, ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿಗೆ, ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಕಾಗದವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ 'ಯುಐ ಪ್ಲಾಸ್ಟ್'ನ ನಾಗೇಶ್ ಅವರು ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಂಥ

ಹೊರಬರುವಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಸಹಾಯ ಚಿರಸ್ಮರಣೀಯವಾದದ್ದು. ಈ ಸಹಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರೀಯುತರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ಚಿರಋಣಿಯಾಗಿದೆ.

ಇಂದು ಯಾವುದೇ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ತೊಂದರೆಗಳು ಅಸಂಖ್ಯ. ಒಂದು ವರ್ಷದ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗೂ ಅಂತಹ ಅನೇಕ ಎಡರು–ತೊಡರುಗಳು ಎದುರಾದವು. ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದಾಟಿಕೊಂಡು ಬರಲು ನೆರವಾದವರು, ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ದುಡಿದವರು ಅನೇಕ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ 'ಪ್ರಯೋಗರಂಗ'ದ ಗೆಳೆಯರು, ಹಾಗೂ 'ಸುಚಿತ್ರಾ'ದ ಗೆಳೆಯರು ಇತ್ತ ಸಹಕಾರ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಅವರಿಗೆ ಸಮಿತಿಯು ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

'ಬಹುರೂಪಿ' ಗ್ರಂಥದ ಮಾರಾಟದ ಹೊಣೆಯನ್ನು 'ಸುಚಿತ್ರಾ ಕಲಾಕೇಂದ್ರ' ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಬರುವ ಆದಾಯದಲ್ಲಿ 25 ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಪ್ರೊ|| ಬಿ. ಸಿ. ಅವರ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಪುದುವಟ್ಟಾಗಿಡುವುದು, ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಸಲಹಾ ಸಮಿತಿ ಒಂದನ್ನು ರಚಿಸಿ, ಪುದುವಟ್ಟಿನಿಂದ ಬರುವ ಬಡ್ಡಿ ಹಣದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಲಹಾ ಸಮಿತಿಯ ನಿರ್ಧಾರದಂತೆ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವುದು...ಪ್ರೊ|| ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿಯ ಈ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಸುಚಿತ್ರಾ ಕಲಾಕೇಂದ್ರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಮಾ|| ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿ ನಡೆಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಿತಿಯು ಇವರಿಗೆಲ್ಲ 'ನಮನ' ಎನ್ನುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಿ. ಸಿ. ಅವರ ಹಲವು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಮೆರುಗು ತುಂಬಿದ ಭಾಗ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಕಾಶನದವರಿಗೂ, ಸನ್ಮಾನ ಸಮಾರಂಭದ ದಿನ ಬಿ. ಸಿ. ಅವರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಪರಹಿತ ಪಾಷಾಣ' ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಿರುವ ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿಯ ರಾಜಾರಾಂ ಅವರಿಗೂ, ಸಮಿತಿಯು ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ರಂಗ–ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರಿಗೆ, ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣಿಕೆಯನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕಲಾವಿದ ಶ್ಯಾಂಸುಂದರ್ ಅವರಿಗೆ ನಾವು ಋಣಿಗಳು.

ಬಿ. ಸಿ. ಅವರ 'ರಂಗ ನೆನಪು'ಗಳ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಾ. ಸಾ. ಕೃ. ಮತ್ತಿತರ ಗೆಳೆಯರಿಗೆ, ಮೈಸೂರಿನ ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಬಿ. ಸಿ, ಅವರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಮಾಡಿದ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಿಬ್ಬಂದಿ, ಸುಚಿತ್ರಾ–ಫಿಲ್ಮ್ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸಿಬ್ಬಂದಿ 'ಪ್ರಯೋಗ' ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕ ಚಿ.ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದ ಲೇಖಕರು, ಜಾಹಿರಾತುದಾರರು, ದಾನಿಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಮಸ್ಕಾರ.

ಈ ವರ್ಷದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿತ್ತು ಪ್ರೀತಿ–ಗೌರವಗಳೂ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಿ, ಸಹಕರಿಸಿದ ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಸಿ. ಅವರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ ತುಂಬು ಹೃದಯದಿಂದ ನಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿಗಳಾಗಿ ಆಗಮಿಸಿದವರಿಗೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಹಕರಿಸಿದವರು ಅನೇಕ. ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಿತಿ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ವಿಜಯಾ
ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿಯ ಪರವಾಗಿ.

ಪ್ರೊ. ಬಿ.ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು :

ಡಾ॥ ಎಚ್. ನರಸಿಂಹಯ್ಯ

ಕಾರ್ಯಕಾರಿ ಸಮಿತಿ :

ಡಾ॥ ವಿಜಯಾ
ಟಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು
ಜೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ
ಸುರೇಶ ಬಿ.
ಉಮೇಶ
ಪ್ರಕಾಶ ಬೆಳವಾಡಿ
ಹಾ.ಸಾ.ಕೃ.
ನಾಗರಾಜಮೂರ್ತಿ

ಪರಿವಿಡಿ

ಮುನ್ನುಡಿ/v
ನಮ್ಮ ವಿನಯ/vii
ಪರಿವಿಡಿ/x
ಬಿ.ಸಿ. ಒಂದಷ್ಟು ಜೀವನ ವಿವರ/xi

1. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರ/ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್/1
2. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ/ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ/41
3. ಜಪಾನ್ ದೇಶದ 'ನೋ' ನಾಟಕ/ಎಸ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ/66
4. ಕಾ-ಬು-ಕಿ-ಜಪಾನೀ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ/ಪ್ರೊ॥ ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್/77
5. ರಸವಿಚಾರ/ಶ್ರೀರಂಗ/83
6. ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮ/ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಣಿಕ್ಕರ್/ಅಕ್ಷರ/99
7. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' (ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್)/ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ/121
8. ಹಾದಿ ಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ/ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ/133
9. ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ/ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್/ಎಸ್. ಮಾಲತಿ/139
10. ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ/ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ/ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ್/161
11. ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ–ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ/ಡಾ॥ ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗ್ಗಡೆ/185
12. 'ಮೌನ ರಂಗಭೂಮಿ'–ಒಂದು ಪರಿಚಯ/ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು/189
13. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ/ಪ್ರೊ॥ ಎಚ್. ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ/199
14. ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ/ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ/211
15. ನಾಟಕ–ರಂಗಕೃತಿ : ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ/ಪ್ರಸನ್ನ/219
16. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ/ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್/229
17. ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಅಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತು/ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ/247
18. ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ/ಇಂದ್ರನಾಥ್ ಚೌಧುರಿ/ಬಿ. ಎಸ್. ರಾಮಪ್ರಸಾದ್/261

ಬಿ.ಸಿ. ಒಂದಷ್ಟು ಜೀವನ ವಿವರ

ಜನನ :	ಮೇ 16, 1916, ಹಾಸನ.
ತಂದೆ :	ಹಾಸನದ ವಕೀಲ ಶ್ರೀ ಬೆಳವಾಡಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಯ್ಯನವರ ಮೊದಲ ಮಗ.
ತಾಯಿ :	ಶ್ರೀಮತಿ ಗುಂಡಮ್ಮ
ಪತ್ನಿ :	ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಮ್ಮ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರಕ್ಷಣಾ ಇಲಾಖೆಯ ಅಕೌಂಟ್ಸ್ ಸೂಪರಿಂಟೆಂಡೆಂಟ್ ಶ್ರೀ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರ ಮಗಳು. 1937ರಲ್ಲಿ ಮದುವೆ. 1963ರ ಜುಲೈಯಲ್ಲಿ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತೆಯೊಂದು ನಡೆಯುವಾಗ ಮೃತಿ. ಆಕಸ್ಮಿಕ.
ಮಕ್ಕಳು :	ಆರು ಜನ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು.
ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ :	ಪ್ರೌಢಶಾಲೆವರೆಗೆ ಹಾಸನದಲ್ಲಿ. 1932ರಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಷನ್. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇಂಟರ್‌ಮೀಡಿಯಟ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ 1932–35ರ ವರೆಗೆ. ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ. (ಆನರ್ಸ್) ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ವಿಷಯ. ಪೂರ್ಣ ಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಚಿನ್ನದ ಪದಕ ವಿಜೇತ. 1935. ಎಂ.ಎ. 1946.
ವೃತ್ತಿ :	ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಮಹಾರಾಣಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಇಂಟರ್‌ಮೀಡಿಯಟ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ, 1939. ತುಮಕೂರಿನ ಇಂಟರ್‌ಮೀಡಿಯಟ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ, 1941–43. ಮೈಸೂರಿನ ಇಂಟರ್‌ಮೀಡಿಯಟ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ 1943–46.

ಹಾಸನದ ಇಂಟರ್‌ಮೀಡಿಯಟ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ, 1946–56
ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜು, 1956.
ಪ್ರವಾಚಕರಾಗಿ ಬಡ್ತಿ, 1964.
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ, 1973,
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ 1974.
ನಿವೃತ್ತಿ 1976.
ಸದ್ಯ ಅಭಿನಯತರಂಗ : ಭಾನುವಾರ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರು.

ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆ : ಬೆಂಗಳೂರು ಲಿಟ್ಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ (BLT)ನ ಸಂಸ್ಥಾಪಕ ಸದಸ್ಯ-1960.

ಪ್ರಶಸ್ತಿ : ರಾಜ್ಯ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಗೌರವ. 1980,

ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು

ಕನ್ನಡ

ಕಟ್ಟೆಪುರಾಣ/ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ/1934
ಸಂತೆಸುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ/ಎಂ. ವಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ/1944
ವಿಪರೀತಕ್ಬಂತೇ ವಿವಾಹ/ಅನಂತನಾರಾಯಣ/1945
ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ/ಕೈಲಾಸಂ/1947
ನಂ ಕಂಪ್ನಿ/ಕೈಲಾಸಂ/1948
ಅತಿರೇಕದ ಮದುವೆ/1949
ಬಂಡ್ವಾಳವಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ/ಕೈಲಾಸಂ/1950
ಮಹಾರಾತ್ರಿ/ಕುವೆಂಪು/1950
ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ/ಕೈಲಾಸಂ/1951
ಗಂಡನ ಜುಲ್ಮಾನೆ/ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್/1952
ಬುಡುಬುಡಿಕೆ/ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್/1953
ಪಾತು ತವರ್ಮನೆ/ಕೈಲಾಸಂ/1954
ಅಪಕಾರಿಯ ಕಥೆ/ಡೇವಿಡ್ ಹಾರ್ಸ್‌ಬರೋ/1968
ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್/ಅನು : ಲಂಕೇಶ್/1972

ಅಂಧಯುಗ/ಧರ್ಮವೀರ ಭಾರತಿ
ತಾಯಿ/ಬ್ರೆಕ್ಟ್/1976
ಕೊಂದು ಕೂಗಿತ್ತು ನೋಡಾ

ಇಂಗ್ಲಿಷ್

King John/Shakespere/1931
Nicholas Nickleby/Adoptations of Charles Dicken's Novel/1932
The Merchant of Venice/Shakspere/1935
The Dumb Life of Cheapside/Arhdly Dukes/1939
The Valiant/1940
The Anniversary/Chekov/1954
Kabuliwallah/R. Tagor/1955
Bourgeois Genlit-Lomme/Moliere/1960
Arms and the Man B-Shaw/1961
The Tea-House of the August moon/1961
The Moon shall Rise/Tt. B. Chandrashekar/1962
A Man for All Seasons/Robert Bort/1964
Play Boy of the Western World J. M. Synge/1965
The Dark is light Enough/1966
Out of the Flying Pan/David Compton/1967
Squamrelle/Moliere/1970
Surya Shikar/Badal Sarkar/1975
The Birth Day Party/Harold Pinto/1986
Close of Play/1988

ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು

ಕನ್ನಡ

ಅಲ್ಪನಿಗೆ ಐಶ್ವರ್ಯ/1941
ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ/ಕೈಲಾಸಂ/1947
ಯಮನ ಸೋಲು/ಕುವೆಂಪು
ಅತಿರೇಕದ ಮದುವೆ/1949
ಅನುಕೂಲಕ್ಕೊಬ್ಬಣ್ಣ/ಕೈಲಾಸಂ/1951
ಗಂಡನ ಜುಲ್ಮಾನೆ/ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್/1951

ವೈದ್ಯನ ವ್ಯಾಧಿ/ಕೈಲಾಸಂ/1952
ಬುಡುಬುಡಿಕೆ/ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್/1953
ಪಾತು ತವರ್ಮನೆ/ಕೈಲಾಸಂ/1954
ಕಾಬೂಲಿವಾಲ/ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್/1955
ಪೋಸ್ಟ್ ಆಫೀಸ್/ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್/1956
ಮೃಗಗಳಿಗಂಜಿದೊಡೆಂತಯ್ಯ (ತೆರೆಗಳು)/ಲಂಕೇಶ್
ಯಮಳಪ್ರಶ್ನೆ/ತೇಜಸ್ವಿ
ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ/ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್
ಬಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ/ಅನು : ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ್
ತುಘಲಕ್/ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್/1969
ಅಪ್ಪ/ಚಂ. ಪಾಟೀಲ/1970
ಸಂಜೀವಿನಿ/ಶ್ರೀರಂಗ
ಮಣ್ಣಿನ ಬಂಡಿ/ಶೂದ್ರಕ
ಅಂತಿಗೊನೆ/ಅನು : ಲಂಕೇಶ್
ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್/ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್/1974
ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ/ಸಂಸ/1983
ಜಾನರೆ/ಮೊಲಿಯೆರ್/1984
ಪಂಚರಾತ್ರ/ಭಾಸ
ಸದ್ದು ವಿಚಾರಣೆ ನಡೀತಿದೆ/ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್
ಕಾಲಿಗುಲ/ಕಮೂ/1980
ಪರಹಿತ–ಪಾಷಾಣ/ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ
ಮೂರು–ಏಕಾಂಕಗಳು/ಭಾಸ/1981
ಸಂಚಯನ/ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ
ನಮ್ಮ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು/ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ
ದೂತವಾಕ್ಯ/ಭಾಸ/1988

ಇಂಗ್ಲಿಷ್

At the well/1938
The Merchant of Venice/Shakespere/1943
Something to talk about/1957
The Poison, Party/1958
The Anniversary/Chekov/195

Passion Poison and Petrification/B. Shaw/1959
Pound on Demand/1960
Macbeth/Shakespere/1962
Hyacianth/Haveny/1962
Admirable Chrichton/Jomes Barrie/1965
Out of the Crocodile/1966
The Man of Destiny/B. Shaw/1968
Six charcters in search of an Author/Pirandello/1960

ಆಕಾಶವಾಣಿಗಾಗಿ

ನಟನೆ

ಸತ್ತವನ ಸಂತಾಪ	1946
ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ	1956
ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ	1957
ಬಿರುಗಾಳಿ	1957

ನಿರ್ದೇಶನ
ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಸವಾರರು (Riders to the Sea) 1970
[ಅನು : ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ]

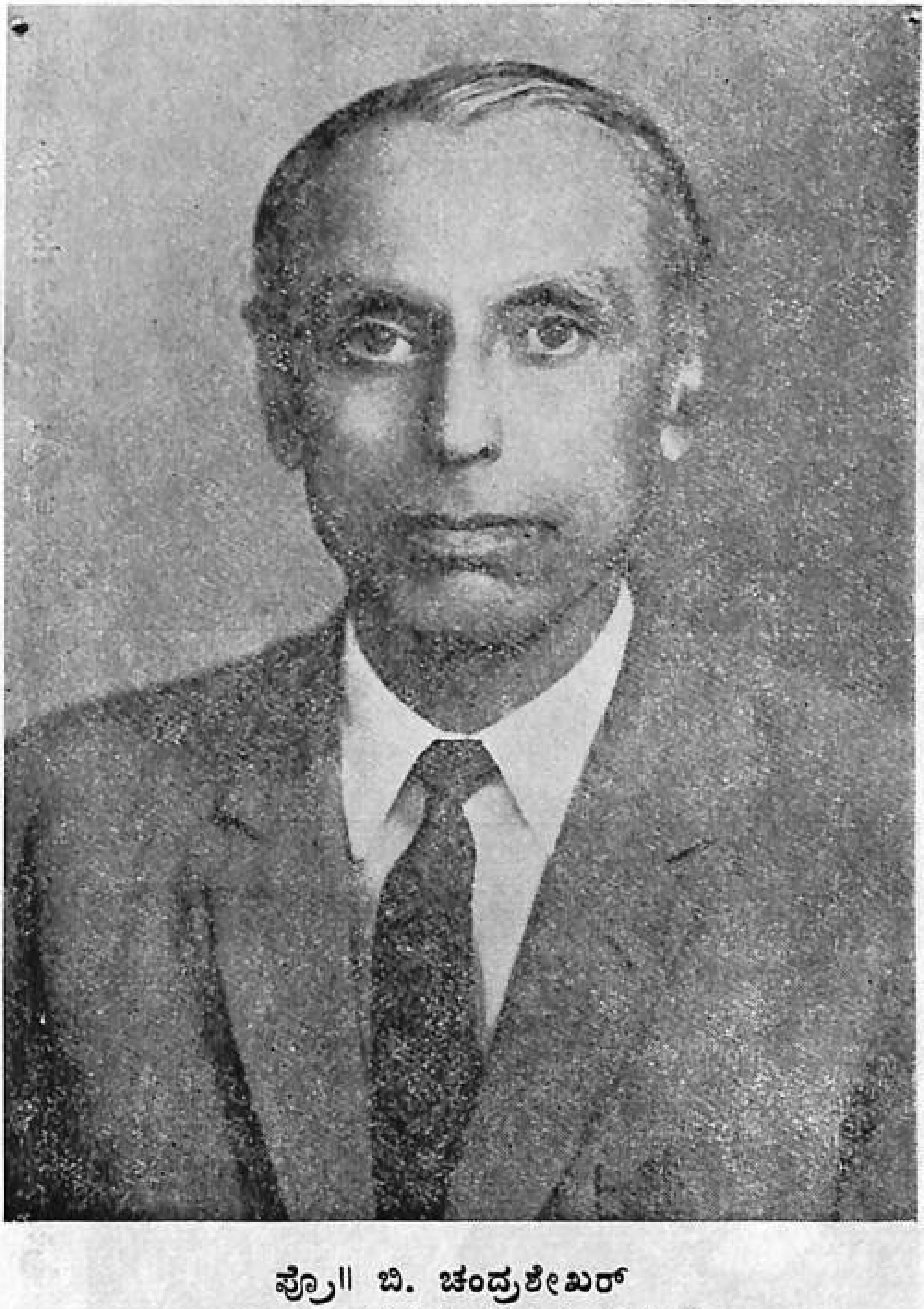
ಅಭಿನಯಿಸಿರುವ ಸಿನಿಮಾಗಳು

ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ "ಅನುರೂಪ"
ಎನ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಅವರ "ಮುಯ್ಯಿ"
ವಿಜಯ್ ಗುಜ್ಜಾರ್ ಅವರ "ಕುರಿದೊಡ್ಡಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ"
Major role in "Tusk" of Yang Films Corporation of Paris

ರಚಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳು

ಸಂಚಯನ
ಸಂಭವಾಮಿ ಯುಗೇ ಯುಗೇ (ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ)

ಚಿರಂಜೀವಿ (ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ)
ಅವರು ಬಿಟ್ಟು, ಇವರು ಬಿಟ್ಟು, ಇವರು ಯಾರು ? (ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ)
ಯಾವ ಪುಟಾಣಿ ಹುಡುಗ ? (ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ)
ಜಾನರೇ (ಮೊಲಿಯೆರ್‌ನ "ಸ್ಯಾನರೆಲ್")
ನಮ್ಮ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು
ಅಪಕಾರಿಯ ಕಥೆ (ಡೇವಿಡ್ ಹಾರ್‍ಸ್‌ಬರೋ ಅವರ
"ದಿ ಅನ್‌ಗ್ರೇಟ್‌ಫುಲ್ ವಕ್ಯಾನ್")
ಚಿರಸ್ಮರಣೆ (ನಿರಂಜನರ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪಾಂತರ)
ತಲೆಮಾರುಗಳು
"ಪರಹಿತ-ಪಾಷಾಣ" (ಜೋಸೆಫ್ ಕೆಸ್ಸರ್‌ಲಿಂಗ್‌ನ "ಆರ್‌ಸೆನಿಕ್ ಅಂಡ್
ಓಲ್ಡ್ ಲೇಸ್"ನ ಆಧಾರಿತ)
ಸತ್ಯಪ್ರಮಾಣ
ಭಾಸನ ಐದು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು
ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ತಪಸ್ಸು
The Moon Shall Rise. (Later Published as The Little Clay Cart) adaptation in English of Mricchakatica)
ಮಣ್ಣಿನ ಬಂಡಿ (ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ)–1966



ಪ್ರೊ॥ ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು (ನಿವೃತ್ತ)
ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು (ನಿವೃತ್ತ)
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ತಂದೆ : ಶ್ರೀ ಬೆಳವಾಡಿ ರಾಮಸ್ವಾಮಯ್ಯ

ತಾಯಿ : ಶ್ರೀಮತಿ ಗುಂಡಮ್ಮ

ಶ್ರೀ ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ

ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಮ್ಮ ಚಂದ್ರಶೇಖರ

ನಟರಾಗಿ

"Man for all seasons"ನಲ್ಲಿ
Sir Thomas More ಆಗಿ

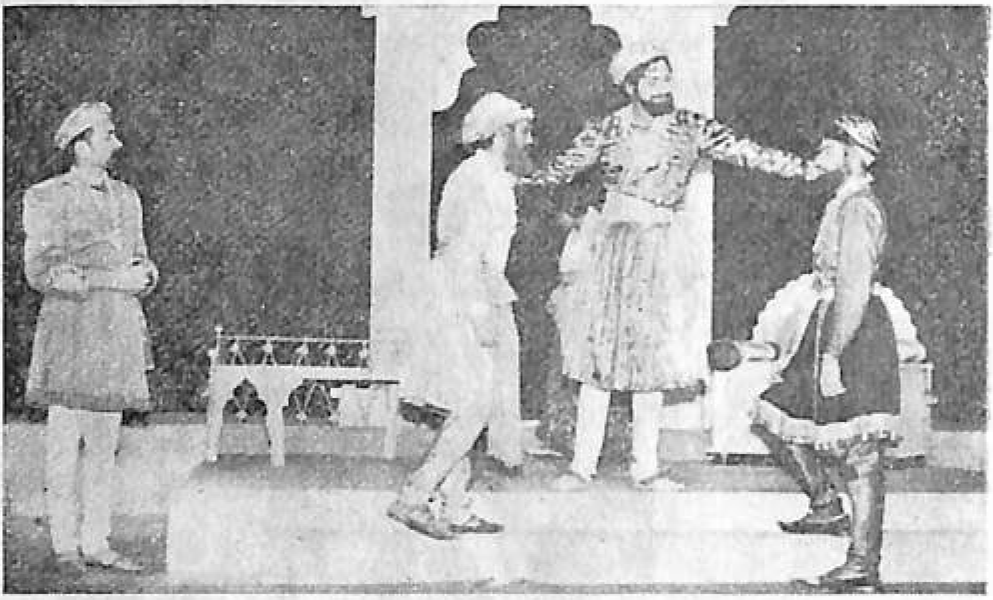
'ಅಂಧಯುಗ'ದಲ್ಲಿ

ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ

'ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ' ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ
(ಎಂ.ಇ.ಎಸ್. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ)

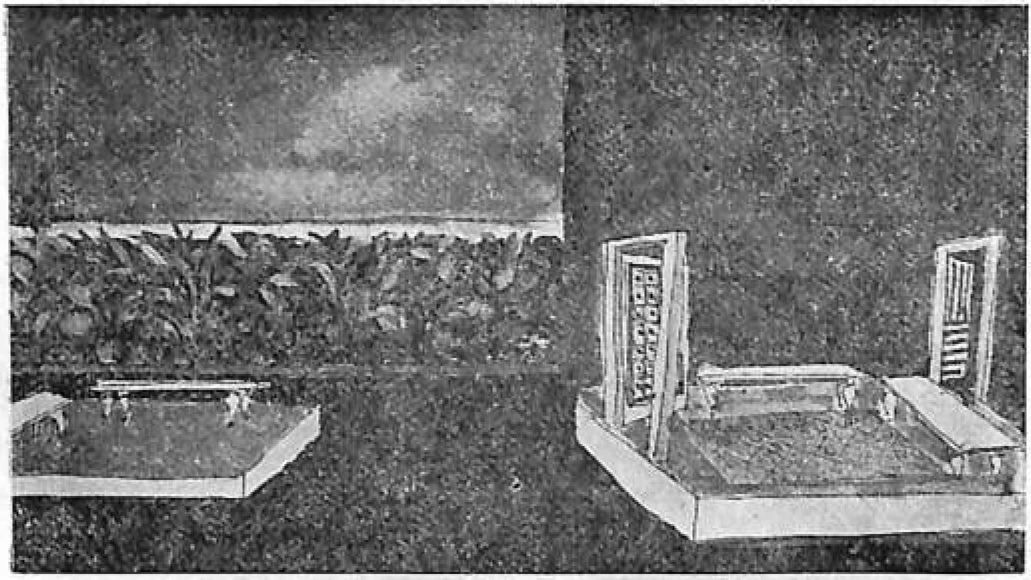
'ಭಾಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು' ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿ ನಟರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು



'ತುಘಲಕ್'ನಲ್ಲಿನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ

ತುಘಲಕ್‌ನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ



Moon shall rise (ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ) ರಂಗಕಲ್ಪನೆ

ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಸಿ. ಗೌರವಾರ್ಥ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣ

The prodigious Snob (ಬೂರ್ಜ್ವಾದಿ ಜನ್‌ಟಲ್‌ಮನ್)ನಲ್ಲಿ
ಮೂನ್ಸಾಯೆರ್ ಬೊರ್ಲ್ವಾನ ಪಾತ್ರ
[ಪ್ರಚಾರಪತ್ರದಲ್ಲಿ-ವಿನ್ಯಾಸ ನಾಣಿ]

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರ

ಎಲ್. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್

ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಬ್ಬಗಳು ನಾಲ್ಕು–ಸಿಟಿ ಡಯೋನೀಸಿಯ ರೂರಲ್ ಡಯೋನೀಸಿಯ, ಆಂಥಿಸ್ಟೀರಿಯ ಮತ್ತು ಲೆನೇಯಿ. ಆ್ಯಂಥಿಸ್ಟೀರಿಯಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ, ರೂರಲ್ ಡಯೋನೀಸಿಯ ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹಬ್ಬ. ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ವಿಜೃಂಭಣೆಯ ಹಬ್ಬ ಮೊದಲನೆಯದು–ಸಿಟಿ (ನಗರ) ಡಯೋನೀಸಿಯ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ ಲೆನೇಯಿ ಹಬ್ಬದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಐದು ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಮೂರಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಡಯೋನೀಸಸನ ಆರಾಧನೆಗಾಗಿ ಮೇಳದವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬ್ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಮೂಲ. ಡಿಥಿರ್‍ಯಾಂಬಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಲು ಸ್ಥಳ. ಇದರ ಸುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವೆಂದರೆ ಮೇಳದವರ ಗೀತಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳ ನಾಯಕನು ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಹ್ರಸ್ವವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದ ಪೂಜಾಸ್ಥಳದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಲಿಪೀಠವೊಂದಿತ್ತು. ನಾಯಕನು ಅದರ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಇದೇ ಮುಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಥೆಸ್‌ಪಿಸ್‌ನಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಟನ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು, ಇದು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆ. ಮೇಳನಾಯಕನ ಬದಲು ಇವನೇ ಮೇಳದೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಮೇಳನಾಯಕನಂತೆ ಇವನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯು ತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ಬಂದಾಗ ರಂಗಮಂಚಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ, ಮುಗಿಯುತ್ತಲೇ ರಂಗಮಂಚದಿಂದ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳು

ತ್ತಿದ್ದ. ಇದರಿಂದ ಆವನು ಉಡುಪುಗಳನ್ನು, ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಅಂಚಿನಾಚೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಗುಡಾರದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಅವನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ವೇದಿಕೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಮಧ್ಯೆ ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ಗುಡಾರದ ಬಳಿಗೆ ಸರಿಸಲಾಯಿತು, ಅವನು ಬರುವುದು, ಹೋಗುವುದು ಸುಲಭವಾಗಲು. ಇದರಿಂದ ಇತರ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾದವು. ಅವರೆಗೆ ಮೇಳದವರು ನಾಯಕನ ಸುತ್ತ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ, ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿನ ನಟನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸಹಜವಾಗುವಂತೆ ಅವನು ವೇದಿಕೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಸುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಅದರ ಅಂಚಿನ ಸುಮಾರು ಮೂರನೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪೀಠಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಾಚೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ, ಮರದ ಪೀಠಗಳ ಬದಲು ಕಲ್ಲಿನ ಪೀಠಗಳು, ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾದ:ವು, ಅಷ್ಟೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನಾಟಕದ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಉಳಿದೇ ಬಂದಿತು. ಅದರ ಮೂರನೆಯ ಎರಡು ಭಾಗದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪೀಠಗಳಿದ್ದು. ಮೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದದ್ದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ವೇದಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. (ಇದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಗೀತಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಮತ್ತಿನ್ನಿತರ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾಟಕದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ದಿನಗಳಲ್ಲೂ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಯೆ ಉಳಿಯಿತು.) ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಡ ಎದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ, ರಂಗಮಂದಿರ ನೋಡಲು ಬಹು ವೈಭವಯುಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದದ್ದು ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿದ್ದ ಮರದ ಕಟ್ಟಡ. ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಡ ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ್ದು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನ ಸ್ತಂಭಗಳ ಆಧಾರದ 'ಪ್ರಾಸೀನಿಯಂ' ರಚಿತವಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗೃಹದ ಒಳಮೂಲೆಗಳ ನಡುವಣ ದೂರ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಅಡಿ. ಹೊರ ಮೂಲೆಗಳ ನಡುವೆ 288 ಅಡಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕಗೃಹದ ಮಧ್ಯೆ ಉತ್ತರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ 78 ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಅಂದಾಜು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒತ್ತಾಗಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಒರಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಜನ ದಿನಕ್ಕೆ ಏಳೆಂಟು ಗಂಟೆಕಾಲ ಹಲವು ದಿನಗಳು ಕುಳಿತು ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಸಂಗೀತವನ್ನಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಗಾಢವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇವರಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಉತ್ಸಾಹ, ಈಗಿನ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಯಸಿದಾಗ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಊರಿಗೆ ಊರೇ ನೆರೆಯುತ್ತಿತ್ತು—ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಗಳನ್ನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಹಳೆಯ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಒರಟಾಟ, ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಇವು ಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಹೆಂಗಸರು, ಎಳೆಯರು ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಗ್ರೀಕರು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಂಗಸರೂ ಎಳೆಯರೂ ಕೆಲವ ರಾದರೂ ಗುಲಾಮರು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಿದೆ. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಜನ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಜನ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹನ್ನೆರಡರಿಂದ ಹದಿನೈದು ಸಾವಿರದವರೆಗೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನೀಸನ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಒರಟಾಟವಿದೆ, ಪ್ರಹಸನವಿದೆ, ಅಸಂಸ್ಕೃತವೆಂದು ನಮಗಿಂದು ತೋರುವ ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕಿಗಳಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಂಭೀರ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದೆ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಈತ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಬಹು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡ. ಈತನೂ ಒಡ್ಡೊಡ್ಡು ಆಟ, ಹೊಡೆದಾಟಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಮಾತ್ರವೇ ನಗ ಬಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಆಹಾರವನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ತಮಗೆ ನಾಟಕ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಗದಿದ್ದರೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಸಮಾಧಾನವಾದರೆ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಹು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿವರು. ಕೂಗಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಚೀರಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ತುಂಬ ಅಸಮಾಧಾನ ವಾದರೆ ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ತೂರುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಕಲ್ಲುಬೆಂಚನ್ನು ಪಾದರಕ್ಷೆ ಯಿಂದ ಒದೆದು ಶಬ್ದ ಮಾಡುವುದು. ಇವರ ಅಸಮಾಧಾನ ವ್ಯಕ್ತವಾಗ:ವ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿ. ನಾಟಕ ಅಥವಾ ನಟನ ವಿಷಯ ತೀರ ಅತೃಪ್ತಿಯಾದರೆ ಸದ್ದುಗದ್ದಲ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಶ್ಲೀಲ, ಅಸಭ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅಗೌರವ ತೋರಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಸಂದೇಹ ಬಂದರೂ ಗಲಭೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. 494 ರಲ್ಲಿ ಮಿಲೇಟಸ್ ಎನ್ನುವ ಗ್ರೀಕ್ ನಗರ, ಪರ್ಷಿಯನರ ವಶವಾಯಿತು. ಇದು ಗ್ರೀಕರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಪರಾಭವ. ಫ್ರಿನಿಕಸ್ ಎಂಬುವ ನಾಟಕಕಾರ ಈ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡ. 'ಮಿಲೇಟಸ್‌ನ ಪತನ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕ ಬರೆದ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಬೃಹತ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಕಣ್ಣೀರು ಕರೆಯಿತು. ಅನಂತರ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸೋಲನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕಕಾರ ಯಾತನೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ ಎಂದು ಸಿಟ್ಟುಬಂದಿತು. ಫ್ರಿನಿಕಸ್‌ನಿಗೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ದ್ರಾಕ್ಮಗಳ ಜುಲ್ಮಾನೆಯಾಯಿತು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಒಂದು ಪಂಥದ ಆರಾಧನರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಿದನೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಲ್ಲೆ ಮಾಡಿದು ದನ್ನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ,

ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಥೆಯ ರೂಪರೇಖೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಚಮತ್ಕಾರವಾದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಮುಕ್ತಾಯದಿಂದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಅನುಕೂಲಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವನ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಗಲೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಮ, ಸೀತೆ, ಹನುಮಂತ, ಧರ್ಮರಾಯ, ಭೀಮ, ಉತ್ತರ, ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಬೇರೂರಿರುವಂತೆ ಅಕಿಲೀಸ್, ಅಜಾಕ್ಸ್, ಹೆಲನ್, ಹೆಕ್ಟರ್, ಈಡಿಪಸ್, ಅಂತಿಗೊನೆ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅವನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಾಗಿ ಹಲವರು ಇತಿ–ಮಿತಿಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಿತಿ ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅವಕಾಶ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 1700 ಪಂಕ್ತಿಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಭಾಗ ಮೇಳದವರ ಪಾಲಿಗೆ. ಉಳಿದ ಎಂಟುನೂರು–ಒಂಭೈನೂರು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಕಥೆಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಸ್ಫುಟಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ರೂಪರೇಖೆ ಆಗಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ತುಂಬಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಕೂಲವೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಸಫೋಕ್ಲೀಸನ 'ಈಡಿಪಸ್ ರೆಕ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಗಲೇ ತಿಳಿದಿದೆ, ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದವನು ಈಡಿಪಸನೇ ಎಂದು. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಇದು ತಿಳಿಯದು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಂದ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅವನು ಯಾರ ಪಾಪದಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ರೋಗ ಮುತ್ತಿದೆಯೋ ಅವನನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತೇನೆ, ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಪುರಜನರಿಗೆ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಭೂತ–ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ಟೈರೀಸಿಯಸನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುವ ಹೆಂಡತಿ (ತಾಯಿ) ಜೊಕಾಸ್ಟಳ ಮಾತನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಅವನು ತನ್ನ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವಾಗ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಈ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆವರಿಸುತ್ತದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದ್ದವರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳು ಸಮೃದ್ಧ. ಇಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲ, ವಿನೋದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇತರರ ಗಂಭೀರ

ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ವಿನೋದನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಲವಾರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳು. ಆ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನೂ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಉದ್ಧರಿಸಿ ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಸ್ಯಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನೂ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಹಾಸ್ಯದ ಮೊನಚೇ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ದಿನಕ್ಕೆ ಐದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಾಳ್ಮೆಯೂ ನಮಗೆ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಸಾಹ ಇದ್ದ ಸಭಿಕರು ಇವರು, ಇವರ ಬುದ್ಧಿಮಟ್ಟವೂ ಹೆಚ್ಚಿನದೇ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿ ತುಂಬಾ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ್ದು. ಶೈಲಿಯ ಸರಳತೆ, ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಮೆಚ್ಚಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಂದಿ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದವರು, ಒರಟರು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳುವಂತೆ ಅವರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವಾಗ, ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೌಶಲಗಳಿಂದ ನಟನ ಧ್ವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಹಜವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮೇಳಕ್ಕೂ ಎಂದೂ ನೆಂಟೇ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಐವತ್ತು ಇದ್ದಿತು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ದ ಸಪ್ಲಯೆಂಟ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಐವತ್ತು. ಅನಂತರ ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ಹದಿನೈದಕ್ಕೆ ಏರಿತು. 'ಒರಿಸ್ಟಿಯ'ದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೇಳದವರು ಹದಿನೈದು ಮಂದಿ ಇದ್ದರು. 'ಪ್ರೊಲೋಗಸ್' ಅಥವಾ 'ಪ್ರಲೋಗ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭ. ಇದರ ನಂತರ ಮೇಳದವರು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವವರೆಗೆ ಅವರು 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ'ದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರೊಡನೆ ಒಬ್ಬ ಕೊಳಲು ನುಡಿಸುವವನು. ಅವರ ಮುಖವಾಡಗಳು ಅವರು ಯಾರು–ನಗರದ ಪ್ರಜೆಗಳಿರಬಹುದು, ಸ್ತ್ರೀಯರಿರಬಹುದು—ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಯುವುದು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಮೇಳನಾಯಕರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದೇ ಹಾಡುತ್ತ. ಅವರ ಹಾಡು ಮುಗಿದನಂತರ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭ–ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ—ಎಪಿಸೋಡ್—ಆದನಂತರ ಮತ್ತೆ ಮೇಳದ ಪ್ರಗಾಥ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮತ್ತೆ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಗಾಥ. ಹೀಗೆ ಐದನೆಯ ಸ್ಟೆಸಿಮಾನಿನ ನಂತರ ಮೇಳದವರು ಕೆಲವು ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಅವರ ನಿರ್ಗಮನ—ಎಕ್ಸೋಡಸ್.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಗಾಯಕರಿದ್ದರು. ಇವರು ಈ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ಜೀವನೋಪಾಯ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. (ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಲಕ ಗಾಯಕರೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದರು). ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಮತ್ತು ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಯನ್ನು 'ಡೈಡಸ್ಕಲಾಸ್' ಎಂದೇ

ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆಂದರೆ 'ಶಿಕ್ಷಕ'. ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಕಲಿಸಿದ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಥೆಸ್‌ಪಿಸ್, ಫ್ರಿನಿಕಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ಮೇಳನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಹೊಸ ನೃತ್ಯ ನಡೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ತನ್ನ ಮೇಳದವರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ. ದೃಶ್ಯಗಳು, ನಟರ ಉಡುಪುಗಳು ಇವುಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಥ್ಯಾಮರೀಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕಕಾರ ಹಾರ್ಪ್ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನೂ ಮೇಳದವರ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಗಮನಕೊಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮೇಳದವರಿಗೆ ನಿಕಟ ಬಾಂಧವ್ಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸಹಾಯಕನೊಬ್ಬ ಇರುತ್ತಿದ್ದ, ಇವನಿಗೆ 'ಉಪಶಿಕ್ಷಕ' ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮೇಳದವರ ಈ ಸಂಬಂಧ ಶಿಥಿಲವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಥಿಯೊಡೆಕ್ಟೀಸ್, ಅಫೇರಿಯಾಸ್ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮೇಳದ ಶಿಕ್ಷಣ, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇವುಗಳ ವಿಷಯ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿನಿರತ ಮೇಳಶಿಕ್ಷಕರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಖರ್ಚನ್ನು ಕೊರಿಗಸ್ (ಮೇಳದವರನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವನು) ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇವರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಕನನ್ನು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿ ಅವನ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಇವನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು ದಾಟಿದ ಯಾವುದೇ ಪೌರನಿಗೆ ಇಂತಹ ಹೊಣೆಯನ್ನು ವಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಯಾವ ನಾಟಕದ ಹೊಣೆ ಯಾವ ಕೊರಿಗಸನದು ಎಂಬುವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊಳಲು ನುಡಿಸುವನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆರಿಸಿ, ಅವನ ಸಂಬಳವನ್ನು ಇವನೇ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸೇವಕರಂತಹ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳ ವೆಚ್ಚವೂ ಅವನದೇ. (ರಾಣಿಯ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ನಟ ತುಂಬ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಉಡುಪನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಸಖಿಯರ ತಂಡವನ್ನು ಕೊರಿಗಸ್ ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಾಗಿ ಷರತ್ತು ವಿಧಿಸಿದ ಕಥೆ ಇದೆ.) ಈ ಸೇವಕರು, ಸಖಿಯರು ಇವರ ಪಾತ್ರ ಪುಟ್ಟದಾದರೂ, ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಇವರ ಉಡುಪಿನಿಂದ ಕಳೆ ಏರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಇವರಿಂದ ಕೊರಿಗಸನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವೆಚ್ಚ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಳದವರ ಉಡುಪು ವರ್ಣರಂಜಿತ, ವೈಭವಯುತ. ಇದರ ವೆಚ್ಚವೂ ಕೊರಿಗಸನದೇ. ಕೆಲವರು ಹೆಂಗಸರು ತಮ್ಮ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಳಸಿದ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಿತವ್ಯಯಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾನ್ಯ 'ಸೀನರಿ' ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶೇಷ 'ಸೀನರಿ' ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ ಅದರ ವೆಚ್ಚವೂ ಕೊರಿಗಸನ ತಲೆಯ ಮೇಲೇ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಮೇಳದ ಖರ್ಚು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಮೇಳದ ಖರ್ಚಿನ ಅರ್ಧ

ದಷ್ಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೂ, ಕೊರಿಗಸನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊರೆ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಎಷ್ಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ನಮಗೆ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದು ಕಷ್ಟ. 1900ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸ, ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಕೊರಿಗಸನಿಗೆ ಐನೂರು ಪೌಂಡ್, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂರಐವತ್ತು ಪೌಂಡ್ ವೆಚ್ಚ ಎಂದು ಬಹಳ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅಂದಾಜು ಹಾಕಿದ.* ಇಂದಿನ ಬೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಐದು ಸಾವಿರ ಪೌಂಡ್ (ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತೈದು–ಎಂಬತ್ತು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ), ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡುಸಾವಿರದ ಐನೂರು ಪೌಂಡ್ (ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ) ವೆಚ್ಚ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಗಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸಲು ಇದೊಂದು ಅವಕಾಶವೂ ಆಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸಲು ಹೋಗಿ ಇದ್ದ ಹಣ ವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡವರು ಇದ್ದರು. ಪೆಲೆಪೊನೀಷಿಯನ್ ಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ತೆರಿಗೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿ ನಾಟಕಗಳ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಹೊರಬಲ್ಲ ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನು ಹುಡುಕುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆಗ ಒಂದು ನಾಟಕದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ಇಬ್ಬರು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಕಾನೂನಾಯಿತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. 318ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಹೋಗಿ, ಸರ್ಕಾರವೇ ನಾಟಕದ ವೆಚ್ಚವನ್ನು ವಹಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿಗೆ ವಹಿಸಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಸರ್ಕಾರ ಹಣ ಕೊಟ್ಟರೂ ಅವನ ಕೈಯಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣ ಹೋಗು ತ್ತಿತ್ತು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಳದವರು ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ 'ಪ್ರಲೋಗ್' ನಂತರ ಹಾಡುತ್ತ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಲೋಗ್ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೌನವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಮೇಳದವರು ಆಯಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮೂವರಿರುವ ಐದು ಸಾಲುಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಐವರ ಮೂರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೇಳ ನಾಯಕ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ. (ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರು ಜನರ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಜನರ ಆರು ಸಾಲು) ಮೇಳದ ಮುಂದೆ ಕೊಳಲು ವಾದಕ. ಇವರದು ಸೈನಿಕರ ಶಿಸ್ತು ನಡಿಗೆ. ಪಶ್ಚಿಮ ದ್ವಾರದಿಂದ ಮೇಳ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರ ಬಲಕ್ಕೆ ವೇದಿಕೆ. ಮೇಳ ನಾಯಕನ ಹೊಣೆ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಇವನು ನಿರ್ವಹಿಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮೇಳದ ಗಾನ, ನೃತ್ಯ ಎರಡರ ನಿರ್ವಹಣೆಯೂ ಅವನ ಹೊಣೆ. ಸ್ವತಃ ಅವನ ನೃತ್ಯ ಕೈ ಚಲನೆ ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಇವಕ್ಕೂ ಅವನು ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

---

*A. E. Haigh : *The Attic Theatre.*

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದೊಳಗೆ ಬಂದ ಮೇಳ ಅದರ ಅರ್ಧಭಾಗದವರೆಗೆ ನಡೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು. ಮೇಳದವರೆಲ್ಲ ಬಲಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಂದರೆ ರಂಗಮಂಚಕ್ಕೆ ಮುಖಮಾಡಿ, ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ, ಅವರಿಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಮೇಳದವರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಟರಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಮೇಳದವರು 'ಓಡ್'ಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಡುವಾಗಲೆ ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಚಲನೆಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಖಚಿತವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಇಲ್ಲ. ಈ ಹಾಡು–ನೃತ್ಯಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. (ಹಳೆಯ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪ್ಯಾರಾಬೇಸಿಸ್' ಎನ್ನುವ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಮೇಳದವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಪ್ಯಾರಾಬೇಸಿಸ್' ಎಂದರೆ 'ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ತಿರುಗು' ಎಂದರ್ಥ) ಪ್ಯಾರಡಾಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಟೈಸಿಮಾಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳ ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿ, 'ಪ್ಯಾರಡಾಸ್'ನ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಭಾಗದವರೂ ಒಬ್ಬರಾದ ನಂತರ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಅಲ್‌ಕೆಸ್ಟಿಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಐಯಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಮೇಳ ಭಾಗಗಳಾಗಿ, ಭಾಗಗಳವರು ಪ್ಯಾರಡಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನೀಸನ 'ಲಿಸಿಸ್ಟ್ರಾಟ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮೇಳ ಎರಡಾಗಿರುತ್ತದೆ ; ಒಂದು ಅರ್ಧ ಪುರುಷರದು, ಇನ್ನರ್ಧ ಸ್ತ್ರೀಯರದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. 'ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್'ನಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ವೃದ್ಧನಾಗರಿಕರು ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ರಾಜನ ಆರ್ತನಾದ ಕೇಳಿ ಅವರು ತಮ್ಮತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮುಂದೇನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನ, ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನ. ಸಂಗೀತ ಸರಳ ರೀತಿಯದು. ಮೇಳದ ಅಷ್ಟು ಮಂದಿಯೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪದಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿ ಪದವೂ, ಪ್ರತಿಪದದ ಪ್ರತಿ ಉಚ್ಚಾರಾಂಶವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾದ್ಯಗಳ ಪಾತ್ರ ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಕೊಳಲು ಅಥವಾ ಹಾರ್ಪನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಟಿಮೊಥಿಯಸ್ ಎನ್ನುವ ಸಂಗೀತಗಾರ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೋಮಲತೆಯನ್ನೂ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಮತ್ತು ಅಗಾಥನ್ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು, ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನೀಸ್ ಇದನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿದ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ನೃತ್ಯ–ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮೂರೂ ಸಂಗಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಉಳಿದೆರಡರಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು.

ಹಾಡುವಾಗ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ, ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾರದೆ ಹೋದರೆ ಅದು ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ, ನೃತ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಬಹು ಗೌರವ ಇದ್ದ ಕಾಲ ವದು. ಆದರೆ ಅಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಇಂದಿನ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಬಹು ಭಿನ್ನ. ಗ್ರೀಕರ ನೃತ್ಯ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಳದವರ ನೃತ್ಯ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಕರಣೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಎಂದರೆ, ಒಂದೇ ಕಡೆ ನಿಂತು 'ನೃತ್ಯ' ಮಾಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ. ಉಚಿತ 'ಜೆಷ್ಚರ್'ಗಳು, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ, ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಪಾದಗಳ ಚಲನೆಗಿಂತ ಹಸ್ತಗಳು ಮತ್ತು ತೋಳುಗಳ ಚಲನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಒಳ್ಳೆಯ ನೃತ್ಯಗಾರ ತನ್ನ ಕೈಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಯಿಂದಲೇ ನಿರ್ದೇಶಿತ ವಸ್ತುವಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಪ್ರತಿಚಲನೆಗಳ ಸರಣಿಯ ನಂತರ ಒಂದು ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ. ಇದು ಅಪಾಲೊ, ಪ್ಯಾನ್ ಅಥವಾ ಬೇರಾವ ಪರಿಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾದರೂ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. (ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಟರಾಜ, ಕೃಷ್ಣ, ಮೊದಲಾದವರ ಪರಿಚಿತ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಇದು.) ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ಎರಡರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ–ಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ–ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರ ಮೇಳದವರಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಪರಮೋಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು. ಅವನು ಮೇಳದವರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಹಾಡು ಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದು, ನೃತ್ಯ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕೌಶಲವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನೇ ಹಲವಾರು ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೇಳದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವೂ ಇಳಿಯಿತು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ನೃತ್ಯದ ವಿವರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಪ್ಯಾರಡಾಯ್ ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಛಂದಸ್ಸಿನವು, ಇವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮೇಳದವರು ನೃತ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆತುರದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಪ್ಯಾರಡಾಯ್‌ನ ಛಂದಸ್ಸು ಓಟಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೇಳದವರ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ತುಂಬಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು, ಶೀಘ್ರ ಚಲನೆ ಯನ್ನು ಬೇಡುವಂತಹವು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ಸ್ಯಾಟರಿಕ್ ನಾಟಕ, ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನೃತ್ಯಗಳಿದ್ದವು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ 'ಎಮೇಲಿಯ', ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ 'ಕಾರ್ ಡಾಕ್ಸ್', ಸ್ಯಾಟರಿಕ್ ನಾಟಕದ ನೃತ್ಯ 'ಸಿಕಿನೀಸ್'.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮೇಳ ದವರು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಮೇಲೆ ನಟ ದೀರ್ಘವಾದ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ ಮೇಳದವರು ಅದನ್ನು ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮೇಳದವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇತ್ತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೇಳಗೀತಗಳಷ್ಟೆ. ಅನಂತರ ಮೇಳಗೀತಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳನಾಯಕನ ಪಠಣ. ಅವನ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಾಯಕ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಮೇಜನ್ನು ಹತ್ತಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ಪಠಣಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮೇಳಗೀತಗಳು ಎಲ್ಲದರ ವಸ್ತು ಒಂದೇ—ಡಯೋನೀಸಸ್‌ನ ಸಾಹಸಗಳು. ಮುಂದೆ ಥೆಸ್‌ಪಿಸ್ ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ. ಹಿಂದೆ ಮೇಳನಾಯಕ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲಸ ಇವನದಾಯಿತು—ಮೇಳಗೀತಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಅಥವಾ ಮೇಳದೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವುದು. ಥೆಸ್‌ಪಿಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ವಿಷಯ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಅವನು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬುದರಿಂದ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂದಾಯಿತು. ಎಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪ ಕಡಮೆಯಾಗಿ ಕಥೆಯ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಎರಡನೆ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ ಎಂದರೆ, ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಯಾವುದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚುಮಂದಿ ನಟರಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು, ಅಷ್ಟೆ. (ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು, ಯಾರು ನಟರನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು ಎಂಬ ವಿವರಗಳು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಕ್ರೇಅನಸ್ ಎಂಬಾತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಇಷ್ಟೇ ಮಂದಿ ನಟರಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ, ಅವನು ಗರಿಷ್ಠವೆಂದರೆ ಮೂವರು ನಟರಿರತಕ್ಕದ್ದು ಎಂದು ನಿಯಮ ಮಾಡಿದ ಎಂದಷ್ಟೇ ತಿಳಿದಿದೆ.)

ಎರಡನೆಯ ನಟನ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ 'ನಾಟಕೀಯತೆ', ನಾಟಕ ಲಕ್ಷಣ, ಬೆಳೆಯಿತು, ಮೇಳದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಐದರಲ್ಲಿ ಮೂರರಷ್ಟು ಭಾಗ ಮೇಳಕ್ಕೆ ದೊರಕುತ್ತಿದ್ದುದು ಕ್ರಮೇಣ ನಾಟಕದ ಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಕಾಲುಭಾಗದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ದೊರಕಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮೇಳಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಸಡಿಲವಾಯಿತು. ಮೇಳ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಅದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆ ನಿಂತಾಗ ಹಾಡುವ ಗುಂಪಾಯಿತು. ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನೀಸನ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಅನಂತರ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಮೇಳವನ್ನು ಕೈಬಿಡುವಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮೇಳದ ಪ್ರಗಾಥಗಳು, ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ. ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ

ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮೇಳದವರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಅಗಮೆಮ್‌ನನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಮೊದಲ ಹಾಡೇ ಈ ರೀತಿ ಬಹು ಉಪಯುಕ್ತ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಇಷ್ಟೆ ; ಅರಮನೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಕಾವಲುಗಾರ ದೂರದಲ್ಲಿ ದಗ್ಗನೆ ಉರಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕರು ಟ್ರಾಯ್ ನಗರವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡರೆಂದು ಅದು ಸಾರುತ್ತಿದೆ. (ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಅವನು ರಾಣಿ ಕ್ಲೈಟಿಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಳಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ) ರಾಜದೂತನೊಬ್ಬ ಬಂದು, ರಾಜನು ಬರುತ್ತಿರುವ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಿಜೇತ ರಾಜ ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್, ತನ್ನ ಸೆರೆಯಾಳು ರಾಜಕುಮಾರಿ ಕೆಸಾಂಡ್ರಳೊಡನೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸವಿಮಾತನ್ನಾಡಿ ಅವನನ್ನು ಅರಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ದು ಕ್ಲೈಟಿಮ್ನೆಸ್ಟ್ರ ಅವನನ್ನು ಕೆಸಾಂಡ್ರಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಥೆ ಎಲ್ಲ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಮೇಳದಿಂದಲೇ. ಮೇಳದ ಮೊದಲ ಹಾಡು ಗ್ರೀಕರು ಟ್ರಾಯ್‌ಗೆ ಹೊರಟುದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತದೆ. ಹೆಲೆನಳು ತನ್ನ ದಾಂಪತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ಪ್ಯಾರಿಸನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಟುಹೋದದ್ದು, ಅಪಾರವಾದ ಸೈನ್ಯ, ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರು ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್ ಮತ್ತು ಮನೆಲಾಸರ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೊರಟದ್ದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಿತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೈನ್ಯ ಹೊರಟುನಿಂತಂದು ಕಂಡ ಶಕುನ, ಅನಂತರ ಆಲಿಸ್ ಬಂದರಿನಲ್ಲಿ ಗಾಳಿಯ ನೆರವಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಇಡೀ ಸೈನ್ಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ನಿಂತದ್ದು, ದೇವತೆಯನ್ನು ಸುಪ್ರೀತಗೊಳಿಸಲೆಂದು ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್ ಮಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟದ್ದು—ಈ ಕಥೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮೇಳ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಳಿಂದ, ನುಡಿಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ವಿಷಯಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಳ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಈಡಿಪಸ್ ರೆಕ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಮೇಳನಾಯಕನು, 'ನೋಡು, ಟೈರೀಸಿಯಸನನು ಕರೆತರುತಿಹರು, ಎಲ್ಲ ಸತ್ಯದ ಉಗಮ ಅವನ ಮನದಲ್ಲಿ' 'ನಿಲ್ಲಿನಿಲ್ಲಿರಿ ರಾಜಕುವರರೇ, ನೋಡಿ ಸೌಧದ ಮೆಟ್ಟಲಿನ ಮೇಲ್ನಿಂತಿಹಳು ರಾಣಿ ಜೊಕಾಸ್ತ'—ಹೀಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಹಲವು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಮತ್ತೊಂದು ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಥೆ, ನಾಟಕ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಳಿನ ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಶಕುಂತಳೆಗೆ ಹೀಗಾಯಿತು, ಚೋಮನಿಗೆ ಹೀಗಾಯಿತು, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟನಿಗೆ ಹೀಗಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ನಮಗೆ ಆಗಬೇಕಾದುದೇನು ? ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವ ಬರಬೇಕು. ಅದು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಥೆಯಾಗದೆ ಮಾನವನ ಕಥೆಯಾಗಬೇಕು. ಸಾರ್ವತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಕವಿ ಹಲವು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಮೇಳವನ್ನು

ಈ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. 'ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕ ಮೇಳದವರ ಈ ಮಾತುಗಳೊಡನೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ :

ಥೀಬ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಜೆಗಳೆ, ನೋಡಿ : ಈಗಿಲ್ಲಿ ನಡೆದುಹೋದವನು ಈಡಿಪಸ್,
ಸಾವಿನೊಡಪನು ಬಿಡಿಸಿದವ, ಮರ್ತ್ಯರಲೆಲ್ಲ ಅಧಿಕರಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ,
ಒಲಿದಳವನನು ಭಾಗ್ಯದೇವತೆ. ಕಂಡ ಜನ ಮತ್ತೆ ತಿರುಗಿ ದಿಟ್ಟಿಸಿದರವನ,
ಓ ಬಿದ್ದನವ, ಅವನ ಸುತ್ತಿದವು ಚಂಡಮಾರುತಗಳು, ಚೀರುವ ವಾರಿಧಿ !
ಎಚ್ಚರೆಚ್ಚರು ಮನುಜ ! ಕಟ್ಟಕಡೆಯತ್ತ ಹಾಯಿಸು ನೋಟ,
ಎಲ್ಲ ನೋಟಗಳ ಕಟ್ಟಕಡೆ ನೋಡಿ, ಎಲ್ಲ ದಿನಗಳ ಕಟ್ಟಕಡೆಯದಿನ :
ಗಣಿಸದಿರು ಯಾವ ಬಾಳನು ಭಾಗ್ಯದಾಗರವೆಂದು,
ಕತೆಮುಗಿವ ತನಕ, ನೋವಿಲ್ಲದಿರುಳು ಇಳಿದು ಬಹವನಕ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟರ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಮೇಳದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಕ್ರಿಯೆ ನಿಂತಾಗ ಆ ಅವಧಿಯನ್ನು ತುಂಬುವುದು. ಮೇಳವೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಟರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದು.

ಮೇಳ, ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತ್ರಯಗಳುಂಟು ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆ. ಇವು ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ. ಕಾಲೈಕ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ "ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂರ್ಯನ ಒಂದು ಪರಿಭ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹನ್ನೆರಡು ಗಂಟೆಗಳೆಂದು ಕೆಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ, ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳೆಂದು ಕೆಲವರು ಅರ್ಥಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ ಎಂದರೆ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಮೇಳದವರು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರೇ ಅಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು, ಪ್ರಜೆಗಳು, ನಾಯಕಿಯ ಸಖಿಯರು ಹೀಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತವರು. ಇವರು ಕ್ರಿಯೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಾಜರಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಿತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ 'ಆಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೋಪಾತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿನ ರೋಮ್‌ನಗರದಿಂದ ಆಫ್ರಿಕದಲ್ಲಿನ ಈಜಿಪ್ಟಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಕ್ರಿಯೆ ಕಣ್ವಾಶ್ರಮದಿಂದ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮಾರೀಚಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಗುಂಪು ಕ್ರಿಯೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವುದಾದರೆ ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕಾಲೈಕ್ಯ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ದ ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್'ನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೂ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಹದಿನಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರ

ವಿದೆ. 'ಶಾಕುಂತಲ'ದ ಪ್ರಥಮಾಂಕದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಯಂತ-ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪ್ರಥಮ ಭೆಟ್ಟಿ. ಕಡೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಗ ಭರತ ಐದು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಇಷ್ಟು ಕಾಲ ವಿಸ್ತಾರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಚಾಚುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನಗತ್ಯ ಘಟನೆಗಳು ಅಥವಾ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲದೆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ನೇರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಾಗ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಎರಡು ಮೂರು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದು ಕಷ್ಟವಾದುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಎರಡು, ಮೂರು ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ.* ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಲೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿಯೇ ಪಾಲಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನೂ ಇವನ್ನು ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ನಿಯಮಗಳು ಎಂದು ಸಾರಲಿಲ್ಲ. 'ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವಲುಗಾರನು ಉರಿಯನ್ನು ಕಂಡ ನಂತರ ರಾಜ ಸೈನ್ಯದ ದೂತ ಬರುವ ಮುನ್ನ ಕೆಲವು ದಿನಗಳೇ ಕಳೆದಿವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ದ ವಿಮನ್ ಆಫ್ ಎಟ್ನ' ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಐದು ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನ 'ಯುಮಿನೈಡೀಸ್'ನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಡೆಲ್ಫಿಯಲ್ಲಿ ಅಪಾಲೋನ ದೇವಾಲಯದಿಂದ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಥೀನ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ದ ಸಪ್ಲಯೆಂಟ್ ವಿಮೆನ'ನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಕ್ರಿಯೆ ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಮೇಳವು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಪ್ರದರ್ಶನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಂತಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಐಕ್ಯತ್ರಯಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಇದರಿಂದ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಭಾಗ ಕ್ರಿಯೆಯ ಶಿಖರಕ್ಕೆ ಮಿತಗೊಂಡಿತು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕುದುರೆಗಳ ಓಟದ ಇಡೀ ಪಂದ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದಂತೆ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ವಿಜಯರೇಖೆಯ ಬಳಿ ನಿಂತು ನೋಡಿದಂತೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಕ್ರಿಯೆಯ ತುತ್ತತುದಿಯಷ್ಟನ್ನೇ ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. 'ಅಂತಿಗೊನೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಅಂತಿಗೊನೆಯ ಸತ್ತ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಉಚಿತ ಸಂಸ್ಕಾರ ಸಲ್ಲಕೂಡದೆಂದು ರಾಜ ಕ್ರಿಯಾನ್ ವಿಧಿಸಿದ ನಂತರದ ಭಾಗವನ್ನು : ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಅಂತಿಗೊನೆಯ ಒಬ್ಬ ಅಣ್ಣ ಪಾಲಿನೈಸೀಸ್ ದೇಶಭ್ರಷ್ಟನಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಮುಳುವಾಗಿ ಹೊರಗಿನವರನ್ನು ಕರೆತಂದು ಥೀಬ್ಸ್ ನಗರವನ್ನು ಮುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ತಮ್ಮ ಇಟಿಯೋಕ್ಲೀಸ್ ನಗರದ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರಿಬ್ಬರೂ

* ಹೀಗೆ ಹೆಣೆದಾಗಲೂ 'ಯೂನಿಟಿ ಆಫ್ ಟೋನ್' ಅನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಇಡೀ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್'ನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದಂತೆ. ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳೂ ಈ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಪಾಲಿಸಲೇಬೇಕು.

ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸೋದರಮಾವ ಕ್ರಿಯಾನ್ ಎಟಿಓಕ್ಲೀಸನ ಶವಕ್ಕೆ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾತೃಭೂಮಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದ ಪಾಲಿನೈಸೀಸನ ಹೆಣಕ್ಕೆ ಯಾರಾದರೂ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಲೆಳಸಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಮರಣ ದಂಡನೆಯಾಗುವುದೆಂದು ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಮೇಳದ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಆದ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಣಾಮ ಎಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತ ರಂಗವನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು, ಹೊಯ್ದಾಟಗಳನ್ನು, ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನಮಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಕೊರತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಳದವರು ಸದಾ ಇರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ 'ಸ್ವಗತ'ವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಗಳು ಹೇಗೆ ಹರಿದಾಡುತ್ತಿವೆ, ಈ ವಿಚಾರಗಳ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ—ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು 'ಮೆಕ್‌ಬೆತ್', 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತವೆ. ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಬರುವುದೇ ಹೀಗೆ ಪದರ ಪದರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದರಿಂದ. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಮುಟ್ಟಲಾರದ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಇಡೀ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಬಹು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಬೇಕಾದದ್ದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನುಭವ ನಾದಿದಂತೆ ಬದಲಾಗುವುದು, ಬೆಳೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಾಯಿತು.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳ 'ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇದು ಮಾತು ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಅವರಿಗೆ ಹೇಳ ಬೇಕೆನಿಸಿದುದನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು. ಇದು ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವ ಯಿಸುವುದನ್ನು ಮೇಳದವರು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಆಚೆ ಇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ದನಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. 'ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್‌ನ ಕೊಲೆಯಾಗುವಾಗ ಅವನ ಕೂಗು ಹೊರಕ್ಕೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ದವರು ವೃದ್ಧರು. ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್‌ನ ಚೀತ್ಕಾರವನ್ನು ಕೇಳಿ ಅವರು ಕಂಗೆಡುತ್ತಾರೆ. ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳುತ್ತ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ನಿಮಿಷಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಲ್ಲ. 'ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿನಂತೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವ ರಾಡುವ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಉಡುಪನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕರು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಉಡುಪೇ ಅವರದು. ಇವರು ಬಿಳಿಯ ಪಾದರಕ್ಷೆ ತೊಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುಃಖವನ್ನು ಸೂಚಿಸು

ವಾಗ ಕಪ್ಪು ಬಟ್ಟೆ ತೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೇಳದವರು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೆ ಉಡುಪು ಅದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ದ ಸಪ್ಲಯೆಂಟ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕನ್ಯೆಯರು ವಿದೇಶೀಯರೆಂದು ಅವರ ಉಡುಪು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನ 'ಯೂಮಿನೈಡೀಸ್' ನಾಟಕದ ಫ್ಯೂರೀಸ್ ಅಥವಾ ಉಗ್ರ ಕನ್ಯೆಯರ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಪಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶ ಎಂದರೆ, ಹಳೆಯ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಮೇಳಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ. ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳು, ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕವಿಗಳು, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು, ಕ್ರೀಡಾಪಟುಗಳು, ಸ್ತ್ರೀ–ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಇದು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಳವಾದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಡುಪನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು ; ಅವರ ದೇಶ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಸೂಚಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಗ್ರಕನ್ಯೆಯರು (ಫ್ಯೂರೀಸ್), ಮಾರಕ ಮೋಹಿನಿಯರು (ಸೈರನ್ಸ್) ಇಂತಹವರ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಮಾರ್ಪಾಡನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳು ನಮಗೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ದ್ವೀಪಗಳು, ಪತ್ರಗಳು, ಮೋಡಗಳು, ಹಡಗುಗಳು ಇಂತಹವು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರು ಯಾರು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಉಡುಪನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನೀಸನ 'ಕ್ಲೌಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ವರ್ಣರಂಜಿತ ಉಡುಪನ್ನುಟ್ಟ ಹೆಂಗಸರಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು ; ಉದ್ದ ಮೂಗುಗಳ ವಿಕಾರವಾದ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಗಳ ಮೇಳ, ಇರುವೆಗಳ ಮೇಳ, ಮೇಕೆಗಳ ಮೇಳ ಎಲ್ಲ ಇವೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ನಟನನ್ನು 'ಹಿಪೊಕ್ರಿಟೀಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದುದು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಾತ್ರವಿದ್ದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಮೂಕಪಾತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಬಹು ಕಡಿಮೆ ಮಾತುಗಳಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೂರನ್ನು ಮೀರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಒರಿಸ್ಟಿಸ್' ನಾಟಕದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಒರಿಸ್ಟಿಸ್ ಅರಮನೆಯ ಚಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ಹರ್ಮಿಯೋನಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವೆನೆಂದು ಹೆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಪೈಲೇಡೀಸ್ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಳಗೆ ನಿಂತ ಮೆನಲಾಸ್ ಪೈಲೇಡೀಸನನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಪೈಲೇಡೀಸ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಆಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಅಸಹಜ. ಆದರೆ ಒರಿಸ್ಟಿಸ್, ಮೆನಲಾಸ್ ಎರಡೂ ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳಾದವು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೆ ಅಪಾಲೊ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಅವನದೂ ಮಾತುಗಳಿರುವ ಪಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪೈಲೇಡೀಸನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒಬ್ಬ

'ಹಿಪೊಕ್ರಿಟೀಸ್' ಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ; ಅದೇ ಮೂಕಪಾತ್ರವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕವು ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವುಂಟು. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನೀಸನೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಫೋಕ್ಲೀಸನ ಗಂಟಲು ದುರ್ಬಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಸ್ತಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಗಂಟಲು. ಈಗಿನ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಸಾವಿರ ಜನಕ್ಕೆ ಕೇಳುವಂತೆ ನಟ ಮಾತನಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಿಜ, ಅವನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಡದಲ್ಲೆ ತೂತಿತ್ತು, ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಉಪಾಯಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಂಗಮಂದಿರ ಗುಡ್ಡದ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದು, ಎರಡು ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳು ಸಮಪಾರ್ಶ್ವವಾಗಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತಿದ್ದು, ಇವುಗಳಿಂದ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಚಿಗಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಥೆನ್ಸ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿವೆ. ಆದರೂ ನಟನ ಗಂಟಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರನೇ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಸಫೋ–ಕ್ಲೀಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಂಡಸರೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟರು ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರದ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ದೂರದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೂ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಮುಖವಾಡ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು, ಕಾಣುತ್ತಲೇ 'ಇವನು ರಾಜ', 'ಇವನು ಯೋಧ', 'ಇವಳು ರಾಣಿ', 'ಇವನು ಸೇವಕ' ಎಂದು ಗುರುತುಹಿಡಿಯುವಂತೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬೇರೆ ಚಿಹ್ನೆಗಳು. ಕೈಯಲ್ಲಿ ರಾಜದಂಡವಿದ್ದರೆ ರಾಜ, ಭಲ್ಲೆ ಇದ್ದರೆ ಯೋಧ, ಊರುಗೋಲಿದ್ದರೆ ಮುದುಕ ಹೀಗೆ. ಮುಯ್ಯಿಯ ದೇವತೆಗಳು—ಫ್ಯೂರೀಸ್–ಹಚ್ಚಿದ ಪಂಜುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ಯೂಸನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಿಡಿಲಿನ ಸಂಕೇತ, ಆರ್ಟೆಮಿಸಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲು, ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಸಂಕೇತಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಥೆಸ್ಪಿಸ್ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಉದ್ದವಾದ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವು ಅರ್ಚಕರ ಉಡುಗೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವು ಹೊಳೆಯುವ ಬಣ್ಣಗಳ ಉಡುಪುಗಳು, ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು—ಡಿಸೈನ್‌ಗಳು—ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಭಿಕ್ಷುಕರು ಮೊದಲಾದ ಕೆಳವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಡುಪು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಂಟು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಅಷ್ಟೆ. ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಮೇಲೂ ಇವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳು

ವುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲ ಬೇಕಾಯಿತು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ದ ಸಪ್ಲಯಂಟ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಅವರವರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬಹುಕಡಿಮೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಲೇ ಪಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು ಮೇಳದ ನಾಯಕನೊಡನೆ. (ಬರುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರ ಇದು ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೇಳನಾಯಕ ಹೇಳಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೆ ತಾನು ಯಾರು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಿತ್ತು) ಸಂಭಾಷಣೆ ತೀವ್ರಗತಿಯಾದಾಗ, ಒಬ್ಬರಾಡುವ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಾಡುವ ಪಂಕ್ತಿ, ಒಬ್ಬರಾಡುವ ಅರ್ಧಪಂಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಅರ್ಧ ಪಂಕ್ತಿ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ 'ಸ್ಟಿಕೊಮಿತಿಯ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ರಕ್ತಪಾತವನ್ನು ಸಾವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ದೂತನೊಬ್ಬ ಬಂದು ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅಗತ್ಯವಾದರೆ ಹಿಂಸೆಗೊಳಗಾದವನನ್ನು, ಸತ್ತವರನ್ನು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವುದುಂಟು. 'ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೊಕಾಸ್ಟಳ ಸಾವಾಗಲಿ, ಈಡಿಪಸ್ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಕುರುಡಾಗು ವುದಾಲಿ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ದೂತನೊಬ್ಬ ಬಂದು, ನೇಣು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸತ್ತ ಜೊಕಾಸ್ಟಳನ್ನು ಈಡಿಪಸ್ ಕಂಡ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಬಂಗಾರದ ಸೂಜಿಯಿಂದ ಈಡಿಪಸ್ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಚುಚ್ಚಿ ಕೊಂಡು ಕುರುಡನಾದುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಸೇವಕರು, ಕುರುಡನಾಗಿ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ರಕ್ತ ಸುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಈಡಿಪಸ್‌ನನ್ನು ಅರಮನೆಯಿಂದ ಕರೆತರುತ್ತಾರೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಟರು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸುವುದು ಅನಿ ವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಅವರು ಕಾಣ ಬೇಕಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಎತ್ತರದ ಮುಮ್ಮಡಿಯಿದ್ದ 'ಬಸ್ಕಿನ' ಎಂಬ ಬೂಟ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ತಲೆಗೆ 'ಅಂಕಾಸ್' ಎನ್ನುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಟೋಪಿ. (ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಕಡೆಯ ಸಾಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆರು ಅಡಿಯ ನಟ ಒಂದೂ ವರೆ ಅಂಗುಲದ ಗೊಂಬೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ) ಮುಖವಾಡಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಗಂಡಸರು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮುಖವಾಡ ಹಾಕಿಕೊಂಡುದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಎಂತಹ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಇಂದು ನಟನಟಿಯರಿಗೆ ಅವರ ಮುಖ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆಸ್ತಿ. ಮುಖವು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದು ಒಂದು ಭಾಗ್ಯ. ಭಾವಗಳನ್ನು ಮುಖದಲ್ಲಿ ನಟ ಬಹು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸಬಲ್ಲ. ಕಡೆಗಣ್ಣೋಟ, ಬಿರಿಗಣ್ಣು, ಮುಗುಳ್ನಗೆ, ಹುಬ್ಬುಗಂಟಿಕ್ಕುವುದು, ಚಿಂತಾಮುದ್ರೆ, ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನೀರು ತುಳುಕಾಡುವುದು, ಕಣ್ಣೀರನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಗುಳ್ನಗೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ಕೋಪದಿಂದ ಮುಖ ಬಿಗಿಯುವುದು—ಇದಾವುದೂ

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಮುಖವಾಡಗಳು

← ಒಬ್ಬ ಮುದುಕ

'ಟ್ರಾಜೆಡಿ'ಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎರಡು ಮುಖವಾಡಗಳ ಮಾದರಿ·
ಮೇಲಿನದು – ಒಬ್ಬ ಯುವಕ
← ಪ್ರಾಯಶಃ ಟ್ರಾಯ್ ದೊರೆ ಪ್ರಯಾಮ್

ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕಾರ ಮಿನಾಂಡರ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಟರು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವಾಡವೊಂದನ್ನು ಪರಿವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವುದು. ಅಮೃತಶಿಲೆಯ ಶಿಲ್ಪವೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಚಿತವಾದ ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವನು ಯುವಕನೊಬ್ಬನ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಟನ ಪಾಲಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖವಾಡದ ಮಧ್ಯ ತೂತಿತ್ತು. ಇದ ರಿಂದ ನಟನು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು ಇನ್ನೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. 'ಜೆಸ್ಚರ್'–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೈಯ ಚಲನೆ–ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಯಿತು. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಚಲನೆಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸೊಬಗಿನಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನಟನ ಬಸ್ಕಿನ್, ನಿಲುವಂಗಿ, ಒಳಗಿನಿಂದ ಕೊಟ್ಟ 'ಪ್ಯಾಡಿಂಗ್' ಇವುಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಅವನು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಲವಲವಿಕೆಯಾಗಿ ಚಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಿಧಾನವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ, ವಿಗ್ರಹದಂತೆ ತಿರುಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ನಡೆಯಬೇಕಾ ಗಿತ್ತು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವವನಿಗೆ 'ಪ್ರೊಟಾಗನಿಸ್ಟ್' ಎಂದು ಹೆಸರು, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವನ ನಂತರ 'ಡ್ಯುಟರಾಗನಿಸ್ಟ್', ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವವನು 'ಟ್ರಿಟಾಗನಿಸ್ಟ್.' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರುಟಾಗನಿಸ್ಟ್ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು, ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಅವನಿಗೆ. ಒಬ್ಬ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ, ಅವನ ಪಾತ್ರ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಗುರಿ. ಉಳಿದ ನಟರು ಪೋಷಕ ವರ್ಗವಷ್ಟೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತರ ನಟರಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ ನಟನನ್ನು ಮೀರಿಸಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮವಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಅವನಿ ಗಿಂತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅವನನ್ನು ಕಳೆಗುಂದಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಬಾರದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಾಟಕ ಹೊಸದಾದರೆ ನಾಟಕಕಾರನೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಂಚುತ್ತಿದ್ದ. ಹಳೆಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದರೆ 'ಪ್ರೊಟಾಗನಿಸ್ಟ್' ಎಲ್ಲವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ನಟರ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ದೇವತಾಸದೃಶರೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಉಡುಪು ಅವರ ಅಸಾ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇವರ ಉಡುಪುಗಳು ಹೊಳೆ ಹೊಳೆಯುವ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಬೆಳಗುವಂತಹವು. ನಟನಿಗೆ ಎದೆ ಮತ್ತು ಅಂಗಾಂಗ ಗಳಿಗೆ 'ಪ್ಯಾಡಿಂಗ್' ನೀಡಿ, ಅವನ ಪಾದರಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಎತ್ತರವಾದ ಮರದ ಅಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಅವನ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನಟ ಟ್ಯೂನಿಕ್ ಎಂಬ ಒಳ ಅಂಗಿಯನ್ನೂ ಹೊರ ಅಂಗಿಯೊಂದನ್ನು (ಮೈಮೇಲೆ) ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಟ್ಯೂನಿಕ್ ಪಾದದವರೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಗಿಡ್ಡ ತೋಳಿನ ಜುಬ್ಬ, ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳದು. ರಾಣಿಯರ ಟ್ಯೂನಿಕ್ ಬಣ್ಣ ಕೆನ್ನೀಲಿ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಟ್ಯೂನಿಕ್ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಸಾಗಿ ಬರುವಷ್ಟು ಉದ್ದ. ಮೇಲಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆ. ಒಂದು

ಉದ್ದವಾದದ್ದು, ಬಲ ತೋಳಿನ ಕೆಳಗೆ ಸಾಗಿ ದೇಹದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಎಡಭುಜದ ಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಶಲ್ಯದಂತಹ ಬಟ್ಟೆ. ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣದವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ತಲೆಗೆ ಉಡುಪು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿರಳ. ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಕಾರದ ಹ್ಯಾಟ್ ಅಥವಾ ಕೂದಲನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಬಂಧವನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದುವು. ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಪಾದರಕ್ಷೆಗಳ ಅಟ್ಟೆಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರೊಟಾಗನಿಸ್ಟನ ಪಾದರಕ್ಷೆಯ ಅಟ್ಟೆಯ ಎತ್ತರ ಹೆಚ್ಚು. ಇದನ್ನು ಧರಿಸಿ ನಡೆಯುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈಸ್ಕೈನೀಸ್ ಎಂಬ ನಟ ಓಡುವಾಗ ಮುಗ್ಗರಿಸಿ ಬಿದ್ದನೆಂದು ದಾಖಲೆ ಇದೆ. ಅವನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವಾಡದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅತಿಮಾನವರ ಠೀವಿ ಮತ್ತು ದರ್ಪಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಡುಪು ಇದೇ. ಈ ಉಡುಪನ್ನು ಮೊದಲು ಯೋಚಿಸಿದವನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಉಂಟು. ಪ್ರಾಯಃ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರಿಗೆ ಅತಿಮಾನವ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉಡುಪನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಆಗಲೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಅದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿ ಅಂತಿಮ ರೂಪ ನೀಡಿದ. ಬಣ್ಣ ಹಾಕಿದ ಮುಖವಾಡಗಳ ಬಳಕೆ, ಭಯ ಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಮುಖವಾಡಗಳ ಚಹರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು, ಇವೂ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೀಡಿದವನು ಅವನೇ. ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅವನು ನಾಟಕದ ಇತರ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಹಲವು ಬಗೆಗಳ ಮುಖವಾಡಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟು ಬಗೆಯ ಮುಖವಾಡಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. (ಆರು ವೃದ್ಧ ಪುರುಷರವು, ಎಂಟು ಯುವಕರವು, ಮೂರು ಸೇವಕರವು, ಹನ್ನೊಂದು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ) ಇವಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಕ್ಟಿಯಾನ್ ಎಂಬ ಪಾತ್ರದ ಮುಖವಾಡಕ್ಕೆ ಕೊಂಬುಗಳಿದ್ದವು, ಆರ್ಗೊ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಕಣ್ಣುಗಳು. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಬಂದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಅಷ್ಟೇನೂ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಗ್ರೀಸಿನ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳು—ಹಳೆಯ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ, ಹೊಸ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ. ಹಳೆಯ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ಡಯೋನೀಸಸ್ ಹಬ್ಬದ ಕಾಲದ ಆಡಾಉಡಿಯ, ಸದ್ದುಗದ್ದಲದ ಮೆರವಣಿಗೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು. ಒರಟುತನ, ಅಸಭ್ಯತನ, ಅಶ್ಲೀಲ ಎಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದವು. ಈ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ

ಗಳ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ನಟರ ದೇಹಗಳಿಗೆ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಪ್ಯಾಡಿಂಗ್' ಕೊಟ್ಟು ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಕಾರವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ನಟ ಬಿಗಿಯಾದ ಒಂದು ಒಳಅಂಗಿಯನ್ನು ಧರಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಪ್ಯಾಡಿಂಗ್ ಈ ಅಂಗಿ ಯೊಳಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಅಂಗಿಯನ್ನು 'ಎಲಾಸ್ಟಿಕ್' ಸಾಮಗ್ರಿಯಿಂದ ಮಾಡಿರು ತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಅಂಗಿಯಲ್ಲದೆ ನಟ ಟ್ಯೂನಿಕನ್ನೂ ಮ್ಯಾಂಟಲನ್ನೂ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳು ಎರಡು ಬಗೆಯವು. ಸಾಕ್ರೆಟೀಸನಂತೆ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ತಂದಾಗ ಮುಖವಾಡಗಳು ಅವರನ್ನೇ ಹೋಲು ತ್ತಿದ್ದವು. ('ದ ಕ್ಲೌಡ್ಸ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದಾಗ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸನು, ನೆರೆದ ಜನ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಿ ಎಂದು ಎದ್ದು ನಿಂತನಂತೆ) ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮುಖವಾಡಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಹೆಚ್ಚು, ಇವು ವಿಕಾರವಾಗಿದ್ದವು. ತೆರೆದ ಅಗಲ ಬಾಯಿ, ಮುಖ ಅವಲಕ್ಷಣ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಚಿತ್ರರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. 'ದ ಬರ್ಡ್ಸ್' ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತೀರ ಉದ್ದವಾದ ಕೊಕ್ಕು, ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀರ ಹುತಾತ್ಮ ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸನ ಕೈಗೆ ಒಂದು ಛತ್ರಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕರೆತಂದರು. ಹೊಸ ಕಾಮಿಡಿಯ ಮನೋಧರ್ಮವೇ ಬೇರೆ ಅದು ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಮುಖವಾಡಗಳ ಅಗತ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ಬಿಡಲೊಲ್ಲರು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಠಿಣಮನಸ್ಸಿನ ತಂದೆ, ದುಂದುಗಾರ ಮಗ, ಹಳ್ಳಿಯ ತರುಣ, ಒಣಜಂಬಗಾರ, ವೇಶ್ಯೆ ಇಂತಹವು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖವಾಡಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸೋಂಕೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತೀರ ಉದ್ದ ಹುಬ್ಬುಗಳು, ವಿಕೃತ ಬಾಯಿಗಳು ಇವಕ್ಕೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯಃ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಮುಖವಾಡ ಗಳು ಅಗತ್ಯವಾದುವೇನೊ. ಬಿಸಿಲಿನಿಂದ ಕಂದುಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದ ಬಣ್ಣದ ಮುಖ ವಾಡ, ಸಿಪಾಯಿಗಳು, ಹಳ್ಳಿಯ ತರುಣರು ಇಂತಹವರದು. ತಾಕತ್ತಿಲ್ಲದ ತರುಣರ ಮುಖವಾಡದ ಬಣ್ಣ ಬಿಳಿ. ಘಟಿಂಗರು, ಪುಂಡರ ಮುಖವಾಡಕ್ಕೆ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣ. ಶೀಘ್ರಕೋಪಿಯಾದ ತಂದೆಯ ಮುಖವಾಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹುಬ್ಬು ಸಹಜ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಬಿಗಿದ ಹುಬ್ಬು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಉಡುಪು, ಪಾದರಕ್ಷೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನದವು.

ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ಕಂಠಶ್ರೀ ಮುಖ್ಯವೇ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಅತಿಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಧ್ವನಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದಷ್ಟೂ ನಟನ ಭಾಗ್ಯ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಇದ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವುದಕ್ಕೂ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೂ ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಾತುಗಳಿಂದ

ಸಹಜವಾಗಿ ಗಮಕದ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಲು ಬರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಬಹುಭಾಗ ಪದ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿನ ಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ, ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ, ಲಯ ಕೆಡದಂತೆ ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿ ನಟನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ವೀರವರರು, ಅತಿಮಾನವರು. ಇವರ ನಡಿಗೆ, ಕೈ ಚಲನೆ ಎಲ್ಲ ಗಂಭೀರವಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಟರು ಒಂದು ವೃತ್ತಿಸಂಘವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ನಟರಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರರು, ರಂಗಮಂದಿರದ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ಮೇಳದವರು ಎಲ್ಲ ಇದರ ಸದಸ್ಯರು. ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಲಕ್ಷಣವಿದ್ದುದರಿಂದ ನಟರು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ತುಂಬ ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತು ; ಅವರು ಶತ್ರುರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡಲೂ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸೈನ್ಯದ ಸೇವೆಯಿಂದಲೂ ಅವರಿಗೆ ವಿನಾಯಿತಿ ದೊರಕುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿಸಂಘ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಹು ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರನ್ನು ರಾಜ್ಯದ ರಾಯಭಾರಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಳರಸರೂ ಎಲ್ಲ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಇವರನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಿನಿಸ್ಕಸ್, ನಿಕೊಸ್ಟ್ರಾಟಿಸ್, ಪೊಲೀಸ್, ಥಿಯೊಡೋರಸ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ.

ನಾಟಕವು ಬೇರೂರಿದ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲದಲ್ಲೆ ವೃತ್ತಿನಟರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇವರಿಗೆ ಸಂಭಾವನೆಯನ್ನು ರಾಜ್ಯಸರ್ಕಾರ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. 449ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರಿಗೂ—ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಂತೆ—ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. (ಬಹುಮಾನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದ ನಟರು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಹರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಮೂವರೇ ನಟರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿದವರೇ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವುವೇ. ಹಿಂದಿನ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದವನೊಬ್ಬನ ಹೆಸರಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಆಡಿದಾಗ, ನಟರ ಕೌಶಲವಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಅವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಿ ಪ್ರತಿನಟನೂ ಅದರ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರಾಯಃ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು) ವ್ಯಾಯಾಮಪಟು

ಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ನಟರಿಗೂ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅವರು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಇರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಟರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಹೆಸರುಗಳು ಉಳಿದು ಬಂದಿವೆ. ಥಿಯೊಡೋರಸ್ ಎನ್ನುವವನು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ, ಸ್ಯಾಟರಸ್ ಎಂಬುವವನದು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮನ ಪಾತ್ರ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಒಬ್ಬ ಮಗ ನಟನಾಗಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ನಟರಿಗೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ಇವರ ಜಗಳಗಳು, ಬೇಕುಬೇಡಗಳು ಹಲವು ದಾಖಲೆಯಾಗಿವೆ. ಮಿನಿಸ್ಕಸ್ ಎಂಬ ನಟ ಕ್ಯಾಲಿಪಿಡೀಸ್ ಎಂಬುವನ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂಟಿತನವಿತ್ತು ಎಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದ. ಥಿಯೊಡೋರಸನಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಬಿಟ್ಟರೆ ತನ್ನ ಮಾತೇ ಮೊದಲು ಬರಬೇಕು ಎಂಬ ಹಂಬಲ. ಕೆಲವರು ನಟರು ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈಸ್ಕಿಲಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಯಾಂಡರ್, ಮಿನಿಸ್ಕಸ್ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು) ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಆ ನಟನನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಮಂದಿರ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕಮಂದಿರವಾಗಿದ್ದುದು, ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಟನ ನಾಟಕಮಂದಿರವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಟನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಟನನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪಿತು. ಹಬ್ಬದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರಿಯೇ ಮುಖ್ಯನಟರನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಪ್ರಾಯಃ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ಪರ್ಧೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂವರು ನಟರನ್ನು ಆರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಅದೃಷ್ಟದ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಜೊತೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಜೊತೆಯಾದ ನಟ ಅವನ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಮ್ಮೆ ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದ ನಟ ಮುಂದಿನ ವರ್ಷದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ, ಆಯ್ಕೆಗಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸದೆ, ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಂತ ನಟನಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಬರುವಂತಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ನಟನನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನನ್ನು ಪಡೆದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಹುಮಾನ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಮೂರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ನಾಟಕಕಾರನೇ ನಟನನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಅನಂತರ ಅಧಿಕಾರಿಯೇ ನಟರನ್ನು ಆರಿಸಿ, ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನಟ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದೃಷ್ಟವನ್ನವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಒಂದೊಂದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೂರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳಿರುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ವರ್ತನೆ ವಿಚಿತ್ರ ವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಅನುಕೂಲಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಸಂಭಾಷಣೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು, ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಟರು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಅವರ ಮುಖಭಾವ ಏನನ್ನೂ ಸೂಚಿಸು ತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲದೆ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುತ್ತಿದ್ದರು, ಆದುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಉಚಿತವಾದದ್ದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಮೂರೇ ಮಂದಿ ಮುಖ್ಯ ನಟರಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರೆಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಮರ್ಥ ನಟರನ್ನು ಹೊಂಚುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಂತೂ ಎತ್ತರವಾದ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಧ್ವನಿ, ಸ್ಫುಟವಾದ ಉಚ್ಚಾರ ಇವನ್ನು ಪಡೆದ ನಟರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಒಪ್ಪಿದ ನಟ ಬಾರದೆ ಹೋದರೆ ಅವನಿಗೆ ಜುಲ್ಮಾನೆ ವಿಧಿಸುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು. ಅಥೆನಡೋರಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಸಿಟಿ ಡಯೋನೀಸಿಯ ದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದ. ಆದರೆ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದನೆಂದು ಫಿನೀಷಿಯಕ್ಕೆಹೊರಟುಹೋದ. ಅವನಿಗೆ ಭಾರಿ ಮೊತ್ತದ ಜುಲ್ಮಾನೆ ವಿಧಿಸಿದರು, ಇದನ್ನು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ತೆತ್ತ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನದು ವೃತ್ತಿನಾಟಕಮಂದಿರವಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಮತ್ತು ನಟನಿಗೆ ಬಹುಮಾನಗಳು ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು, ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಇತ್ತು ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದ ನಾಟಕಕಾರನಂತೂ ಬಹು ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೂ ಇವರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ವರ್ಷ ಕ್ಕೊಮ್ಮೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಭಿನಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕು ತ್ತದೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಹಬ್ಬದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಬಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಯ್ಕೆಯಾದ ನಾಟಕ ಒಂದು ಬಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಷ್ಟೇ ಖಚಿತ. ಮತ್ತೆ ಆದರೆ ಆಗ ಬಹುದು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. (ಆದರೆ ರೂರಲ್ ಡಯೋನೀಸಿಯ ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಆಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ತೀರ, ತೀರ ವಿರಳ. ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿದ್ದ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಹಿಪಾಲಿಟ' ನಾಟಕದ ಪಾಠ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವುದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ವಾದದ್ದು) ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಲಭ್ಯವಾದೀತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದೂ ಒರಿಸ್ಟಿಯನ್ ನಾಟಕತ್ರಯ, 'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್', 'ಈಡಿಪಸ್ ರೆಕ್ಸ್', 'ಅಂತಿಗೊನೆ', 'ಮಿಡಿಯ' ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ

ರೆಂದಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಲವಿನಿಂದಲೇ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿ. ಪೂ. 535 ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಯಿತು. ಅನಂತರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕ್ರಮೇಣ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, ಪ್ರತಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೂರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್ ನಾಟಕ. (ಕ್ರಿ. ಪೂ. 438 ರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್ ನಾಟಕದ ಬದಲು 'ಆಲ್‌ಕೆಸ್ಟಿಸ್' ಎನ್ನುವ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅನುಮತಿ ನೀಡಲಾಯಿತು) ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಡಿಡಸ್ಕೇಲಿಅ' (ಬೋಧನೆ) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತು; ಕಾರಣ, ನಾಟಕಕಾರನು ಇವನ್ನು ನಟರಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದಾಗ ಅವನ್ನು 'ಟೆಟ್ರಾಲಜಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು; ಈ ಗುಂಪಿನ ಮೂರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು 'ಟ್ರೈಲಜಿ.' ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಟ್ರೈಲಜಿ'ಗಳನ್ನೆ ಬರೆದ. (ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದು ಉಂಟು) ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ದೇವತೆಗಳಾದ ಸ್ಯಾಟರರ ಮೇಳ. ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ಯಾಟರರ ನಡುವೆ, ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಅರಸರು, ವೀರರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಉನ್ನತ ಪಾತ್ರಗಳ ಘನತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದಂತೆ, ಆದರೆ ಇವರು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನರು ಎಂದೂ ಭಾಸವಾಗದಂತೆ ನಾಟಕಕಾರ ಇವರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರ, ಕೌಶಲ ಎರಡೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. 'ಟೆಟ್ರಾಲಜಿ'ಯಲ್ಲಿ, 'ಟ್ರೈಲಜಿ'ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನೆ ಹಾಸ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ಟೆಟ್ರಾಲಜಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ಫಿಂಕ್ಸ್' ಎನ್ನುವ 'ಸ್ಯಾಟಿರ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸನೇ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು.

ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೆ ಟೆಟ್ರಾಲಜಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಕೈಬಿಟ್ಟವನು ಸಫೋಕ್ಲಿಸ್. ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು—ಮೂರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕ; ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೂ ಬೇರೆಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಅನಂತರ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು ಅವನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ದೀರ್ಘವಾದುವು

ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು, ಮತ್ತೊಂದು ವಂಶಾನುಗತ ಶಾಪದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಾದದ್ದು.

ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಬಯಸಿದ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಧಿಕಾರಿಗೆ ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಯಸುವ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರತಿಗಳೊಡನೆ ಅರ್ಜಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಗೌರವವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅನೇಕ ಅರ್ಜಿಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಧಿಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. (ಇದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಒಮ್ಮೆ ಸಫೋಕ್ಲೀಸನ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸದೆ ಕ್ಲಿಯಾಮೇಕಸ್ ಎನ್ನುವಾತನ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಲಾಯಿತು) ಚಿಕ್ಕವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಇಪ್ಪತ್ತೈದನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಇಪ್ಪತ್ತಾರನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಯುವಕ ನಾಟಕಕಾರರು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ಹಿಂದೆಗೆದದ್ದು ಉಂಟು. ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನೀಸ್ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕ್ರಿ. ಪೂ. 424ರಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೆ 'ದ ನೈಟ್ಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಗನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅವನಿಗೆ ನೆರವಾದದ್ದು ಉಂಟು. ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್, ಅರಿಸ್ಟೋಫೆನೀಸ್ ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನಿಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಖ್ಯಾತಿಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತರಾದವರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಬಡನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಪ್ಲೇಟೊ ಎಂಬ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಕಾರ (ಇವನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಪ್ಲೇಟೊ ಅಲ್ಲ) ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾರುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. (ಮೊದಮೊದಲು ಅವನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ) ಕ್ರಮೇಣ ಇದು ತಪ್ಪಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತನಿಗೆ) ವಹಿಸಿಕೊಡುವುದು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ರಿಹರ್ಸಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಹಣಕೊಟ್ಟು ನೇಮಿಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಉಂಟು. ಅಫೇರಿಯಸ್ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಟುಬಾರಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ, ಒಮ್ಮೆಯೂ ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕಕಾರ ಮರಣಹೊಂದಿದ ಮೇಲೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಏನಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ? ಅವನು ಬರೆದಿದ್ದು, ಇನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗದಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನ ಮಗ

ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನ ಮಗ ಯುಫೋರಿಅಸ್ ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ, ಅವನಿಗೆ ಇದರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಬಹುಮಾನಗಳು ದಕ್ಕಿದುವಂತೆ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನು ಸತ್ತಮೇಲೆ ಅವನ ಮಗ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಸಫೋಕ್ಲೀಸನು ಸತ್ತನಂತರ ಅವನ ಮೊಮ್ಮಗ 'ಈಡಿಪಸ್ ಎಟ್ ಕಲೋನಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಕರ್ತೃ ಯಾರು ಎಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಬೇಡಿದವನನ್ನೆ ನಾಟಕಕಾರನಂತೆ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಹಾನಾಟಕಕಾರರು ಮೂವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಾಯಿತು. ಕೆಲವರು ನಟರು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ; ಲೈಸರ್ಗಸ್ ಎಂಬಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಲಾಯಿತು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಕೃತಿಗಳ ಅಧಿಕೃತ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪತ್ರಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಇರಿಸತಕ್ಕದೆಂದೂ ನಟರು ಅವನ್ನೇ ಚಾಚೂತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದೂ ವಿಧಿಸಲಾಯಿತು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳು ಯೂರಿಪಿಡೀಸಿನ ಕೃತಿಗಳ ಸತ್ವಹೀನ ಅನುಕರಣೆಯಾಗತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕರತ್ನರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೊರೆಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳ ಮರುಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಗತ್ಯ ತೋರಲಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬಹುಮಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಆಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಬಹುಮಾನಗಳ ವಿವರಗಳು ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 535ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಯಿತು. ವೃದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಥೆಸ್‌ಪಿಸ್ ಪ್ರಥಮ ಬಹುಮಾನ ಗಳಿಸಿದ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಿಸಿಸ್ಟ್ರಾಟಸ್ ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರವನ್ನಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಇತ್ತು. 499ರಲ್ಲಿ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಕೊಇರಲಸ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಟಿನಸ್ ಭಾಗವಹಿಸಿದರು. 472ರಲ್ಲಿ ಈಸ್ಕಿಲಸನಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನ ಬಂತು. ಮತ್ತೆ 467ರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೇ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನ, ಎರಡನೆಯ ಬಹುಮಾನ ಅರಿಸ್ಟಿಅಸ್ ಎನ್ನುವವನಿಗೆ, ಮೂರನೆಯದು ಪಾಲಿಫ್ರಡಮಾನ್ ಎನ್ನುವವನಿಗೆ. [ಈ ವರ್ಷ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಲೈಅಸ್, ಈಡಿಪಸ್, ಸೆವೆನ್ ಕಾಂಟ್ರ ಥೀಬಸ್ ('ಥೀಬ್ಸ್ ವಿರುದ್ಧ ಏಳುಮಂದಿ'), ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕ–'ಸ್ಫಿಂಕ್ಸ್'.] 458ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡ. ಅವನ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು : 'ಅಗೆಮೆಮ್‌ನಾನ್', 'ಕೊಇಫೋರೈ' ಮತ್ತು 'ಯೂಮೆನೈಡೀಸ್.'

ಸ್ಯಾಟಿರ್ ನಾಟಕ–'ಪ್ರೊಟಿಅಸ್'. 438ರಲ್ಲಿ ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ಬಹುಮಾನ, ಅಲ್ಕ್ಮಅನನಿಗೆ ಮೂರನೆಯದು. 431ರಲ್ಲಿ ಯುಫೋರಿಅನ್ ಎನ್ನುವವನದು ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ, ಎರಡನೆಯದು ಸಫೋಕ್ಲೀಸನಿಗೆ, ಮೂರನೆಯದು ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಿಗೆ. (ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ 'ಮೀಡಿಯ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಮೀಡಿಯ') 428ರಲ್ಲಿ ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಿಗೆ ಮೊದಲ ಬಹುಮಾನ. (ಈ ವರ್ಷ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಹಿಪಾಲಿಟಸ್' ಒಂದು) ಐಯೊಫಾನನಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ಬಹುಮಾನ, ಐಯಾನಿಗೆ ಮೂರನೆಯದು. 415ರಲ್ಲಿ ಆವರೆಗೆ ಅನಾಮಧೇಯನಾಗಿದ್ದ ಕ್ಸಿನಾಕ್ಲಿಸ್ ಎನ್ನುವವನಿಗೆ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯಿತು, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನ. 406ರಲ್ಲಿ ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಮರುವರ್ಷ ಅವನ ಮಗ ಅವನ 'ಇಫಿಜೀನಿಯಾ ಇನ್ ಆಲಿಸ್', 'ಅಲ್ಕಮೇಅನ್' ಮತ್ತು 'ಬ್ಯಾಕೆ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ.

ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಷ್ಟು ಮುಪ್ಪಿನ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು. ಈಸ್ಕಿಲಸನು 'ಒರಿಸ್ಟಿಯನ್ ಟ್ರೈಲಜಿ'ಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅರವತ್ತೇಳು ವರ್ಷ. (ಅವನು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ತೀರಿಕೊಂಡ) 431ರಲ್ಲಿ ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಬಹುಮಾನ ಪಡೆದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅರವತ್ತನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಒರಿಸ್ಟೀಸ್' ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದದ್ದು 408ರಲ್ಲಿ, ಅವನಿಗೆ ಆಗ ಎಪ್ಪತ್ತೇಳು ವರ್ಷ. ಇವರು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂತಹದೇ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. 523ರಲ್ಲಿ ಕೊಯಿರಿಲಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕಕಾರನ ಮೊದಲನೆಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಇವನು ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ 160 ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ.

ಈಗ ನಾವು ಪ್ರದರ್ಶನದತ್ತ ತಿರುಗಬಹುದು.

ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಮುಂಚೆ 'ಪ್ರೊಲಗನ್' ಎಂಬ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಓಡಿಅಂ ಎಂಬ ಸಣ್ಣ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬರಲಿರುವ ಹಬ್ಬದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಲಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು, ಅವರ ಕೋರಿಗಸರು, ನಟರು, ಮೇಳದವರು ಎಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕಕಾರರ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದ್ದ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳು, ನಟರ ಹೆಸರುಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಟರು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ವರ್ಣರಂಜಿತ ಉಡುಪುಗಳು, ಕಿರೀಟಗಳು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಧರಿಸಿದ ಇಷ್ಟು ಮಂದಿಯ ಸಂಭ್ರಮದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೋಡುವವರಿಗೆ ತುಂಬ ಖುಷಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು. (ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್ ತೀರಿಕೊಂಡ ವರ್ಷ ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಉಡುಪನ್ನೂ ಧರಿಸಿದ್ದ, ಅವನ ನಟರು ಮತ್ತು ಮೇಳದವರು ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ)

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಬಲಿಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿ ಆವರಣವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಡಯೋನೀಸಸ್‌ನ ವಿಗ್ರಹದ ಮುಂದೆ ಮದ್ಯತರ್ಪಣ. ಸಿಟಿ ಡಯೋನೀಸಿಯ ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ, ಈ ತರ್ಪಣದನಂತರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೇವೆ ಮಾಡಿ ಕಿರೀಟಗಳ ಗೌರವವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ನಾಗರಿಕರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಓದಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೊಂದು ಬಹು ಉಚ್ಚ ರೀತಿಯ ಸನ್ಮಾನ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸತ್ತವರ ಮಕ್ಕಳ ಪೋಷಣೆ, ಶಿಕ್ಷಣ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಸರ್ಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪ್ತ ವಯಸ್ಕರಾದವರನ್ನು ಈ ಹಬ್ಬದ ದಿನ, ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಯೋಧರ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಕರೆತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೂತನೊಬ್ಬ ಅವರು ಸರ್ಕಾರದ ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಜೆಗಳಾದರೆಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಇದಿಷ್ಟು ಆದನಂತರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ. ನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅದೃಷ್ಟ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಸರದಿ ಬಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು, ತೀರ್ಪುಗಾರರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. (ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೂರು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಡಬೇಕು.) ಅರಿಸ್ಟೊ-ಫೇನೀಸನ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮೊದಲನೆಯ ದಿನವೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕವಿ ತೀರ್ಪುಗಾರರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ವೇಶ್ಯೆಯರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರೇಮಿಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಪ್ರೇಮಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ತೀರ್ಪುಗಾರರು ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿರಲಿ.'

ಸಮಾರಂಭಗಳೆಲ್ಲ ಮುಗಿದು ಎರಡು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಒಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಸಮಾರಂಭದ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತ ಆರ್ಕಾನ್ ಎಂಬ ಅಧಿಕಾರಿಯ ದಕ್ಷತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ. ದಕ್ಷತೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಿದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದವು, ಅಸಮರ್ಥ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ದಂಡನೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾವೀಗ ರಂಗಮಂದಿರದ ಆಕಾರ, ರಚನೆಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಡಯೋನೀಸಸ್‌ನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೂವರು ಮಹಾ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಾಲ ಆಗಿಹೋಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಉತ್ತರಧ್ರುವ-ದಕ್ಷಿಣ ಧ್ರುವಗಳಷ್ಟು ಅಂತರ. ರಂಗಮಂದಿರ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಗರದೊಳಗಿನ ಅಥವಾ ಹತ್ತಿರದ ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರನ್ನು ರಂಗಮಂದಿರದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಚಾವಣಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. (ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಮಳೆ ಕಡಮೆ) ನಗರದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಗರಿಕರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹದಿನಾಲ್ಕು-ಹದಿನೈದು ಸಾವಿರ ಮಂದಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿರಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಎಪಿಡೋರಸ್ ಎಂಬ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ಜನ ಕುಳ್ಳಿರಲು ಸ್ಥಳವಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರಜನ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಮಂದಿರದ ಬಹುಭಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸನಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲು. ಗುಡ್ಡದ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ಕೆತ್ತಿ ಆಸನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಕೆಳಗಿನ ರಂಗಮಂಚವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೆಳಗೆ ಚಪ್ಪಟೆಯಾದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ನೃತ್ಯಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ನಿಂತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ 'ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರ' (orchestra) ಎಂದು ಹೆಸರು. ರಂಗಮಂಚ ಎನ್ನುವುದೊಂದು ಉದ್ದವಾದ ವೇದಿಕೆ. ಇಂದಿನ ರಂಗಮಂಚಕ್ಕಿಂತ ಅಗಲ ಕಡಿಮೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಬಾಗಿಲುಗಳು. 'ಫಿಲೋಕ್ಟಿಟೀಸ್' ನಂತಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅರಮನೆಯ ಮುಂದೆ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುವುದಾದರೆ ಮಧ್ಯದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯದ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರ ಬಳಸುತ್ತಿತ್ತು, ಬಲಗಡೆಯ ಬಾಗಿಲು ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಎಡಗಡೆಯದು ಅಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಿಯಮಪಾಲನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಗುಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಡೇರೆಯನ್ನು ನಟರು ಉಡುಪನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಮತ್ತು ತಾವು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲಿಲ್ಲದಾಗ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಸ್ಕೀನ್' ಎಂದು ಹೆಸರು. (ಇದರ ರೂಪ 'ಸೆವಿನ', ಇದರಿಂದ 'ಸೀನ್'—ದೃಶ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬಂದಿದೆ) ಕ್ರಮೇಣ ಈ ರಚನೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮರದ ರಚನೆಯೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲುಗಳಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಇದನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದರು. ಇದೂ ಕೆಲದಿನಗಳ ಮಟ್ಟಿನ ರಚನೆ. ಅನಂತರ, ಪ್ರಾಯಃ ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಇದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ರಚನೆಯೊಂದು ಬಂದಿತು. ಇದು ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಡ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ದೇವತೆಗಳ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಇರಿಸಲಾಯಿತು.

ಹೀಗೆಯೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲೂ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾದವು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗುಡ್ಡದ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಪೀಠಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತರ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಮರದ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳು ಬಂದವು. ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನ ಪೀಠಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ವೃತ್ತದ ಮೂರನೆಯ ಎರಡರಷ್ಟು ದೂರ ಸಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಯ ಕೊನೆಯಿಂದ 'ಸ್ಕೀನ್' ಕಟ್ಟಡದ ವರೆಗಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ 'ಪ್ಯಾರಡಾಸ್' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮೇಳದವರು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಜನರು ಓಡಾಡಲು ದಾರಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲ ಸಾಲಿನ ಪೀಠಗಳು ಉಳಿದುವಕ್ಕಿಂತ ಸೊಗಸಾದವು. ಒರಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಿದ್ದ ಸಿಂಹಾಸನಗಳು ಇವು. ಪ್ರತಿ ಸಿಂಹಾಸನ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಅಂಗುಲ ಅಗಲ, ಇಪ್ಪತ್ತಮೂರು ಅಂಗುಲ ಆಳ. ಮಧ್ಯದ ಸಿಂಹಾಸನ ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆತ್ತನೆ ಕೆಲಸವೂ ಹೆಚ್ಚು. ಇದು ಡಯೋನೀಸಸ್‌ನ ಅರ್ಚಕನ ಪೀಠ. ಈ ಸಿಂಹಾಸನಗಳ ಮುಂದೆ ಕಾಲು ಪೀಠಗಳನ್ನು ಇಡಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತು.

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದ ಸುತ್ತ ಒಂದು ಚರಂಡಿ ಇದ್ದಿತು. ಮಳೆ ಬಂದಾಗ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಗಳಿಂದ ಇಳಿದುಬಂದ ನೀರು ಹರಿದು ಹೋಗಲು ಇದರ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಗ್ರೀಸಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಚರಂಡಿಗಳಿದ್ದವು. ಅಥೆನ್ಸ್‌ನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಚರಂಡಿ ಆಳವಾಗಿತ್ತು, ಅಗಲವಾಗಿತ್ತು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸೇತುವೆಗಳಿದ್ದವು.

ವೇದಿಕೆಯ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಗೃಹಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಹಲವು ಅಡಿಗಳ ಅಂತರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಎರಡು ದಾರಿಗಳು–ಒಂದು ಎಡಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಬಲಕ್ಕೆ–ಇವಕ್ಕೂ ಹೊರಗಡೆ ದೊಡ್ಡ ಗೇಟುಗಳು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗೃಹಕ್ಕೂ ವೇದಿಕೆಯ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೂ ಈ ಗೇಟುಗಳಿಂದಲೇ ಸಂಬಂಧ. ಅಥೆನ್ಸಿನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಈಗಿನ ಅವಶೇಷಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿ ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗೇಟು ಇದ್ದಿತೆ, ಎರಡು ಇದ್ದಿತೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ದಾರಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ಅಡಿ ಅಗಲವಿದ್ದು, ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದತ್ತ ಸಾಗಿದಂತೆ ಇನ್ನೂ ಅಗಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಈ ದಾರಿಗಳಿಂದ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಜನ. ಮೊದಲನೆಯದು, ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬರಲು ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೇಶ. (ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಗೃಹದ ಮೇಲಿನ ಶ್ರೇಣಿಗಳ ಹತ್ತಿರ ಎರಡು ದ್ವಾರಗಳಿದ್ದರೂ, ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿತ್ತು) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾವನ್ನೂ ದಾಟಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾವನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಈ ಮಾರ್ಗದಿಂದ. ಈ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು 'ಪಾರಡಾಯ್' ಅಥವಾ 'ಎಯ್‌ಸೊಡಾಯ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರು ನಿಂತಷ್ಟೇ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಟರು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಹೌದು

ಎಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ; ಸ್ಕೀನ್ ಕಟ್ಟಡದ ಮುಂದೆ ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರು, ನಟರು ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈಚೆಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೊದಲನೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹತ್ತು–ಹನ್ನೊಂದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆ ಇತ್ತು, ನಟರು ಇಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಖಚಿತ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ನಟರು ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತರವಾಗಿ ಕಂಡು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ, ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆ ಇದ್ದಿತೆಂಬುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾಗೆ ಮೆಟ್ಟಲುಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನ ಮಹಾ ನಾಟಕಕಾರರ ಯುಗವಾದರೆ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನ ಮಹಾನಟರ ಯುಗ. ಹಿಂದಿನ ಮಹಾನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಸರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದ ನಟ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ನಟರ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಅವರ ವೇದಿಕೆಯ ಎತ್ತರವೂ ಹೆಚ್ಚಿತು.

ಮೇಳದವರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದಲ್ಲೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಳ ಇತ್ತು. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಇದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣನ್ನು ಹಾಕಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಧಮ್ಮಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಲು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. (ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಪಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅವರು ಸ್ಕೀನಿನವರೆಗೆ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ಕೀನಿನಿಂದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು) ನಟರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮೆರವಣಿಗೆಗಳನ್ನೊ ಪಾತ್ರಗಳು ರಥದಲ್ಲಿ ಬರುವುದನ್ನೊ ತೋರಿಸುವಾಗ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಅಗಮೆಮ್‌ನಾನ್', 'ಐಫಿಜೀನಿಯ ಇನ್ ಆಲಿಸ್', 'ಪರ್ಷಿಯನ್ಸ್'—ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ಕೀನಿನ ಚಾವಣಿ ಎತ್ತರದ ಅಂತಸ್ತಿನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ ಈ ಚಾವಣಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಯಃ 'ಮೀಡಿಯ' ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೀಡಿಯ ಈ ಚಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಳು. 'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್'ನಲ್ಲಿ ರೆಕ್ಕೆಯಿರುವ ಜಲಕನ್ಯೆಯರದೇ ಮೇಳ, ಇವರು ಈ ಚಾವಣಿಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿ ಅನಂತರ ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿದು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು (ಡಿಸ್ಟಿಜಿಯ ಎಂಬ ಯಾಂತ್ರಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ, ಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತನ್ನು ಅಗತ್ಯವಾದಾಗ ಒದಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ) ಸ್ಕೀನ್ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಉಡುಪು ಬದಲಿಸಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಖಾಯಂ ರಚನೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆ ಏನನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಅರವತ್ತರಿಂದ ಎಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿ ಉದ್ದವಿದ್ದು ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಅಡಿ ಆಳವಿದ್ದುದರಿಂದ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಒಳಭಾಗದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ವಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕರ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆ, ಗೋಡೆಯನ್ನು ಉಚಿತ ವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚುವುದಕ್ಕಷ್ಟೆ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿರಳ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ—ಅರಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಅಥವಾ ದೇವಾಲಯದ ಮುಂದೆ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆ ಯುವ ಸ್ಥಳ ಬದಲಾದರೂ ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಲವಾರು ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಹಲವಾರು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳ ಪರದೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ ತಡವಾಗಿ. ಪ್ರಾಯಃ ಈಸ್ಕಿಲಸನ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. 'ದ ಪರ್ಸೆ', 'ದ ಸೆವೆನ್ ಎಗೆನ್ಸ್ಟ್ ಥೀಬ್ಸ್' ಇವುಗಳಲ್ಲಂತೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. 'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್'ನಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಬಂಡೆಗೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದೆ, ಪ್ರಾಯಃ ಗುಡ್ಡ ಒಂದನ್ನು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರು. 'ಒರಿಸ್ಟಿಯ'ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕತ್ರಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲೆರಡರ ಕ್ರಿಯೆ ಆರ್ಗಾಸಿನಲ್ಲಿ ಅಗ ಮೆಮ್‌ನಾನ್ ಅರಮನೆಯ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಡೆಲ್ಫಿಯ ಅಪಾಲೊ ದೇವತೆಯ ದೇವಾಲಯದ ಮುಂದೆ, ಅನಂತರ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಥೀನ ದೇವತೆಯ ದೇವಾಯಲಯದ ಮುಂದೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಗಳ ಬಳಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಚಿತ್ರಗಳುಳ್ಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. 468–458 ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರಬೇಕು. ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಚಿತ್ರಗಳುಳ್ಳ ಪರದೆಯ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದ್ದಿರಬೇಕು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಟ್ರೂಸಿಯಸ್ ಎನ್ನುವಾತ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪರದೆಗಳು ಮೂರು ಬಗೆಯವು–ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದವು, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದವು, 'ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್' ನಾಟಕದವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಪರದೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಕಂಬಗಳು, ವಿಗ್ರಹಗಳು ಮತ್ತು ರಾಜವೈಭವವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದ ಪರದೆ ಒಂದು ವಾಸದ ಮನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿತ್ತು. 'ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್' ನಾಟಕದ ಪರದೆ ಗ್ರಾಮಜೀವನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಗಿಡಮರ

ಗಳು, ಗುಡ್ಡಗುಹೆಗಳು ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು.* ಇವು ಎಷ್ಟು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಗರ ಎಂದರೆ ಕೆಲವು ಮನೆಗಳು, ಕಾಡೆಂದರೆ ಕೆಲವು ಗಿಡಮರಗಳು–ಹೀಗೆ. ಪರದೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಆಕಾಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹವನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅದು ದೇವಾಲಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. 'ನಾನಿಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿಹೆನು ಕಾವ ಸ್ಯೂಸನ ಪದತಳದಿ', 'ಹನ್ನೆರಡು ತಿಂಗಳಿಂ ದಣಿದಿಹೆನು ಆಟ್ರಿಯುಸನ ಸೌಧದ ಬಳಿ ಕಾದು'—ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರವಾಡುವ ಮಾತು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಮೊದಲಾದ ಅತಿರಥರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂಚ ಆಳವಾಗಿತ್ತು, ಅಗಲ ಹದಿನೈದು ಅಡಿಯಾದರೂ ಇತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪೀಠಗಳು ಮತ್ತಿತರ ವಸ್ತುಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದೇವತೆಗಳ ವಿಗ್ರಹಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಡಯೋನೀಸಸ್‌ನ ಪೂಜಾಸ್ಥಾನ ಒಂದಿತ್ತು.** ಇದಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪೂಜಾಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಮಾಡುವಾಗ ಅಥವಾ ಅಪಾಯದಿಂದ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಓಡಿ ಬಂದಾಗ ಈ ಪೂಜಾಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಸ್ಕೀನಿನ ಮಧ್ಯದ ಬಾಗಿಲುಗಳ ಬಳಿ ಖಾಯಂ ಆಗಿರುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಥ ಅಥವಾ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದಾಗ ಗ್ರೀಕರು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಶಾಲವಾದ ಆ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ರಥವನ್ನು ಅಥವಾ ಕುದುರೆ

* ಎ.ಇ. ಹೆಯ್ಗ್ ಎನ್ನುವ ವಿದ್ವಾಂಸ ಈ ವಿವರಣೆ ಎಷ್ಟು ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿಂದ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್ ಮತ್ತು ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೇಳರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಅರಮನೆ ಅಥವಾ ದೇವಾಲಯದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಒಂದೇ 'ಸ್ಯಾಟಿರಿಕ್' ನಾಟಕ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ದ ಸೈಕ್ಲಾಪ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಪಾಲಿಫೀಮಸನ ಗವಿಯ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

** ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಮೊದಲ ಪೀಠಶ್ರೇಣಿಯ ಮುಂದೆ, ವೇದಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಇದು ಒಂದೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಷ್ಟವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಒಂದು ಸಿಂಹಾಸನ, ಕೆಲವು ಕುರ್ಚಿಗಳು, ಒಂದು ಜತೆ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಪರಿಕರಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಗೋಡೆಗಳು, ಕಾವಲುಗಾರರ ಗೋಪುರಗಳು ಇಂತಹವನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇವನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟು, ಅವುಗಳ ಅಗತ್ಯ ಮುಗಿಯುತ್ತಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು – ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಇಂತಹ ರೀತಿಗಳ ಸಾವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟವೇ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಸಾವನ್ನು ದೂತನೊಬ್ಬ ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಅನಂತರ ಸ್ಕೀನಿನ ಬಾಗಿಲ ಮೂಲಕ ತಳ್ಳಿದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಶವ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ವೇದಿಕೆಗೆ 'ಎಕಿಕ್ಲೇಮ' ('ಹೊರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದುದು') ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಇದು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ, ಹಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಾಗ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಇಡುತ್ತಿದ್ದರು, ನಟರಿಗೆ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಬಳಸಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಹೊರ ಆವರಣ ದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮನೆಯ ಒಳಭಾಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೆ, ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಎಕಿಕ್ಲೇಮವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊಲೆ ಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾದರೆ, ಎಕಿಕ್ಲೇಮದ ಮೇಲೆ ಕೊಲೆಯಾದವರ ದೇಹಗಳು, ಅದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ರಕ್ತಮಯವಾದ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದ ಕೊಲೆಗಾರರು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ಒರಿಸ್ಟಿಯ'ದಲ್ಲಿ, ಸಫೋಕ್ಲೀಸನ 'ಅಜಾಕ್ಸ್' ಮತ್ತು 'ಎಲೆಕ್ಟ್ರ'ಗಳಲ್ಲಿ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಎಲೆಕ್ಟ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಮೆಕೆನೆ' ಎಂಬ ದೊಡ್ಡಯಂತ್ರವೊಂದು ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಇಳಿದು ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಳಕ್ಕಿಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ರೆಕ್ಕೆಗಳಿದ್ದ ಕುದುರೆ ಪೆಗಸಸ್‌ನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಹೀಗೆ. ರಥಾರೂಢರಾದ ದೇವತೆಗಳು ಆಕಾಶ ದಿಂದ ಇಳಿಯುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಹೀಗೆ. ದೇವತೆ ಹೀಗೆ ಇಳಿದು ಬರುವುದನ್ನು ಲ್ಯಾಟಿನಿ ನಲ್ಲಿ 'ಡ್ಯೂ ಎಕ್ಸ್ ಮೆಕೀನ' (deus ex machina : ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿನ ದೇವತೆ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಬೇರಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಬಿಡಿಸಲಾಗದೆ ಹೋದರೆ ದೇವತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಎಳೆದು ತರುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬುದು ಹಾಸ್ಯದ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಲವು ನಿದರ್ಶನಗಳುಂಟು. ಈಸ್ಕಿಲಸನ 'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್'ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಯಿತೆಂದು ಕೆಲಸವರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಓಷಿಯಾನನು 'ರೆಕ್ಕೆ ಇರುವ ಚತುಷ್ಪಾದಿ'ಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಇರುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತಾನೆ, ಅವನೊಡನೆ

ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಗಿಸಿ ಹೊರಡುವಾಗ ತನ್ನ ಕುದುರೆ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ರೆಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತವಕಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ 'ಮೆಕೆನೆ'ಯ ಧಾರಾಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅರಿಸ್ಟೊಫೆನೀಸನು ಈ ಯಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ 'ದ ಕ್ಲೌಡ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ರೆಟಿಸ್ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ನೇತುಹಾಕಿರುವ ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ !

ಇದು ಬಯಲು ನಾಟಕಮಂದಿರ, ಕೃತಕಬೆಳಕಿನ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಂಜುಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಉಗ್ರ ದೇವತೆಯರು ಪಂಜುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದೀಪವನ್ನಿಟ್ಟರೆ ರಾತ್ರಿ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಹಲವಾರು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೆ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭೂಕಂಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ 'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್' ನಾಟಕದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕನನ್ನೂ ಮೇಳದವರನ್ನೂ ಚಂಡಮಾರುತ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಯೂರಿಪಿಡೀಸನ 'ಬ್ಯಾಂಕಟೀಸ್'ನಲ್ಲಿ—

ಡಯೋನೀಸಸ್ (ಅರಮನೆಯೊಳಗಿಂದ) : ಭೂಕಂಪದ ಚೇತನವೆ, ನಡುಗಿಸು, ನಡುಗಿಸು, ಧರೆಯನ್ನು

ಮೇಳದವರು, ಒಂದು ಭಾಗ : ಪೆಂಥಿಯಸನ ಅರಮನೆ
ನಡುಗಿ ಉರುಳುವುದು ಇಷ್ಟರಲ್ಲೆ ;
ಡಯೊನೀಸಸ್‌ನಲ್ಲಿಹನು ಮೇಲೆ,
ತಲೆಬಾಗಿ ತಲೆಬಾಗಿ ಅವಗೆ.

ಮೇಳದವರು, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ : ನಮಿಸುವೆವು ನಾವವನಿಗೆ
ಕಂಬಗಳು ಹೊತ್ತಿರುವ
ಹಾಸುಗಲ್ಲನು ನೋಡಿ.
ಅಸ್ಥಿರದಿ ನಡುಗಿಹುದು,
ಒಳಗಿಂದ ಕೇಳುವುದು ದೇವತೆಯ ಜಯಘೋಷ.

ಡಯೋನೀಸಸ್ : ಹೊತ್ತಿಸಿ ಹೊತ್ತಿಸಿ ಸಿಡಿಲಿನ ಉರಿ ಪಂಜು ;
ಸುಡಿರಿ ಸುಡಿರಿ ಪೆಂಥಿಯಸನ ಅರಮನೆ.

'ಪ್ರಮಿಥ್ಯೂಸ್ ಬೌಂಡ್'ನ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತು ತತ್ತರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಚಂಡಮಾರುತದ ಬಣ್ಣನೆ ಇದೆ. ಭೂಮಿ ನಡುಗುತ್ತಿದೆ ; ಗುಡುಗು ಭೂಮಿಯ ಒಡಲಿಂದ

ಮೇಲೇರುತ್ತಿದೆ ; ಸಿಡಿಲು ಉರಿಯುತ್ತಿದೆ ; ಚಂಡಮಾರುತ ಎರಚಿದ ದೂಳು ಆಕಾಶ ವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ, ಆಕಾಶ–ಸಾಗರ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಸರಳ ವಾದದ್ದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ ಇದು. ಕಣ್ಣಿಗೆ ವೈಭವ ಕಾಣದಿದ್ದ ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಾಢವಾದ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ದೂರಿಯಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದ ಪರಿಕರಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಿದವು. ಆದರೆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಬಂಗಾರದ ಯುಗದಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸರಳವಾಗಿತ್ತು.

ಗ್ರೀಸಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟಡಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವಾರು ಅಂಶ ಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿವೆ. ಹಲವು ಗ್ರೀಕ್ ಥಿಯೇಟರುಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು ಉಳಿದಿದ್ದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಅಸ್ತಿಭಾರವಷ್ಟೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅಳಿದುಳಿದ ಗ್ರೀಕ್ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಾಹಿತಿಯಿಂದ ನಾವು ಹಲವು ಊಹೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟಡ ಆಯಾಕಾರ ವಾಗಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ದದ, ಕಡಿಮೆ ಅಗಲದ ರಚನೆ. ಮುಂದುಗಡೆ ಪ್ರತಿಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಸೈಡ್‌ವಿಂಗ್' ಕಟ್ಟಡದ ಉದ್ದ 152 ಅಡಿ, 'ವಿಂಗ್'ಗಳ ನಡುವೆ ಅಗಲ 21 ಅಡಿ. ಪ್ರತಿವಿಂಗ್ 25 ಅಡಿ ಅಗಲ, ಒಳಗೆ 17 ಅಡಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಡದ ಚಾವಣಿಗೆ ಕಂಬಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯೇ ಆಧಾರ. ಕಟ್ಟಡದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಉದ್ದಗೋಡೆ, ಇದರ ಅಗತ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಕಟ್ಟಡವು ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ.

ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾದವು. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ 'ವಿಂಗ್'ಗಳ ನಡುವೆ ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಡ ಕಟ್ಟುವುದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. (ಅವರೆಗೆ ಮರದ ಕಟ್ಟಡಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕು) ಅನಂತರ ಖಾಯಂ ಕಲ್ಲಿನ ರಂಗಸ್ಥಳ ಬಂದಿತು. ಇದು 13 ಅಡಿ ಎತ್ತರ, 9 ರಿಂದ 10 ಅಡಿ ಆಳ ಇದ್ದಿರ ಬೇಕು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಮರದ ವೇದಿಕೆ, ವೇದಿಕೆಗೆ ಆಧಾರ ತೊಲೆಗಳು. ರಂಗ ಸ್ಥಳದ ಮಧ್ಯೆ ಸುಮಾರು ಐದು ಅಡಿ ಅಗಲದ ಬಾಗಿಲು, ಇದರಿಂದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾಗೆ ಪ್ರವೇಶ.

ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಒಳಗೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿವಂತರಾದವರ ವಿಗ್ರಹಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಕೀರ್ತಿವಂತರಾಗಿ ಉಳಿದವರು. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತ ಲೈಕರ್ಗಸ್ ಎನ್ನುವಾತ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸಫೋಕ್ಲೀಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸರ ಕಂಚಿನ ವಿಗ್ರಹಗಳಿದ್ದವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಿಸಾಂಡರನ ಹೆಸರು, ವಿಗ್ರಹವನ್ನು ಕೆತ್ತಿದ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಹೆಸರು ಇರುವ ವಿಗ್ರಹ

ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಪ್ರವೇಶದ ಎರಡು ಬದಿಗಳಲ್ಲೂ ಭಕ್ತರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಚನೆಗಳು ಇದ್ದವು. ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬರಹಗಳಿದ್ದವು.

ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯ ಪ್ರವೀಣರ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು, ಮೇಳಗಾಯಕರ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಇವೂ ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಪರ್ಷಿಯನರ ಸೋಲಿನ ನಂತರ ಅದರ ಸ್ಮರಣಾರ್ಥ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಹುಂಜಗಳ ಕಾಳಗಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಅಖಾಡ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಐದನೆಯ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಜನತೆಯ ಸಭೆಗಳಿಗೂ ಇತರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಭೆಗಳಿಗೂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ರಚನೆ

ಸಂಖ್ಯೆ	ವಿಭಾಗ	ವಿವರ
1	ಪ್ರಲೋಗಸ್ (ಪ್ರಲೋಗ್)	ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.
2	ಪ್ಯಾರಡಾಸ್	ಹಾಡುತ್ತ ಮೇಳ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಮೊದಲನೆಯ ಹಾಡು ಮೇಳದವರನ್ನು, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ 'ಟೋನ್' ಅನ್ನು ಪ್ಯಾರಡಾಸ್ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.
3	ಮೊದಲನೆಯ ಎಪಿಸೋಡ್	ಒಂದು, ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ.
4	ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್	ಎರಡು 'ಎಪಿಸೋಡ್'ಗಳನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ 'ಕೋರಲ್ ಓಡ್.' ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ ಹಾಡುವಾಗ ಮೇಳದವರು ಮಾತ್ರ ಇರುವುದೂ ಉಂಟು, ಒಂದೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಇರುವುದೂ ಉಂಟು.
5–12	ಎಪಿಸೋಡ್ 2 ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ 2 ಎಪಿಸೋಡ್ 3 ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ 3	ಈ ಎಪಿಸೋಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಸ್ಟೆಸಿಮಾನಿನ ಬದಲು ಒಂದು ಕೋಮಸ್

	ಎಪಿಸೋಡ್ 4 ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ 4 ಎಪಿಸೋಡ್ 5 ಸ್ಟೆಸಿಮಾನ್ 5*	(commus) ಬರಬಹುದು. ಕೋಮಸ್ ಎಂದರೆ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಥವಾ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದರ ನಂತರ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಡುವ ಭಾವಗೀತ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರಕ್ಕಿಂತ ಕಡಮೆ ಎಪಿಸೋಡುಗಳು, ಸ್ಟೆಸಿಮಾನುಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ ; ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಐದು ಎಪಿಸೋಡುಗಳು, ಐದು ಸ್ಟೆಸಿಮಾನುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.
13	ಎಕ್ಸೋಡಸ್	ಕಡೆಯ ಅಥವಾ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಎಪಿಸೋಡಿನಲ್ಲಿ 'ಕ್ರೈಸಿಸ್' ಬರುತ್ತದೆ. 'ಎಕ್ಸೊಡಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತ ಕಡೆಯ ಹೇಳಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದು ಮೇಳದವರ ಒಂದು ಹ್ರಸ್ವ ಗೀತದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

---

* ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣಗಾತ್ರದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಐದಂಕಗಳು ಇರಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಇದೇ ಆದಿ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

೧

ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಬೇಕು, ಜನ ನೋಡಬೇಕು. ಉಳಿದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮಗೆ ಸರಿ ಕಂಡಂತೆ ಬರೆದು, ಯಾರಾದರೂ ಓದಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಪ್ರಕಟಿಸಿ ಸುಮ್ಮನೇ ಕೂಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇಕು, ನಟರ ತಂಡ ಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇಕು. ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊರಗಿನ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ತಾನು ಬರೆದ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆಯೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವದು ಸಾಧ್ಯವೆ, ನಾಟಕದ ಉದ್ದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅವಧಿಗೆ ಅಳವಡುತ್ತದೆಯೆ, ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ತಕ್ಕ ಮತ್ತು ಸರಿಯಾದ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಟರು ಇದ್ದಾರೆಯೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಟರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವೆನಿಸುತ್ತವೆಯೆ—ಮೊದಲಾದ ಹಲವಾರು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ನಾಟಕಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕಾರ-ಸ್ವರೂಪ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವ ತಂಡ, ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಣ ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಹೇರುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವದು ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುವ ಸಂಗತಿ.

ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ಹಾಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಒಬ್ಬ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮನುಷ್ಯ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬುದ್ಧಿಯವನು, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಜೀವನೋಪಾಯದ ಮಾರ್ಗ

ವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವನು. ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವನು ನಟನಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ, ಪಾಲುಗಾರನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದವು. ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅವನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು "ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಶಂಸೆ, ಆನಂದ, ಆಶ್ಚರ್ಯ" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕಗಳು ಎಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸ ಲ್ಪಟ್ಟವು, ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿತ್ತು, ಅದು ಹೇಗೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು ಎಂಬ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು.

೨

ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದ, ಎಂದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ರಚನೆ ಹೇಗಿತ್ತೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶೋಧಕರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಕೆಲವು ವಿವರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಆದರೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಫಿಲಿಪ್ ಹೆನ್ಸ್‌ಲೋನ ದಿನಚರಿ (Greg, 1904-8) ಮತ್ತು ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳ (Greg, 1907) ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೊರ ಬಂದಿವೆ. ಹೆನ್ಸ್‌ಲೋನ ದಿನಚರಿ, ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಗಳು, ಕೆಲವು ರೇಖಾ ಚಿತ್ರಗಳು, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರು ಬರೆದ ಪತ್ರ ದಿನಚರಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂಲಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ವಿಲಿಯಂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ (೧೫೬೪–೧೬೧೬) ತನ್ನ ಹುಟ್ಟೂರಾದ ಸ್ಟ್ರಾಟ್ ಫರ್ಡ್ ಅನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅವನಿಗೆ ೨೦–೨೨ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು. ಅವನು ತನ್ನ ರಂಗಜೀವನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವ ಜನಿಕ ನಾಟಕಗೃಹ, ಸರದಾರರ ವಿಶಾಲ ಭವನಗಳು, ಅರಮನೆಯ ಸಭಾಭವನ, ನಗರಭವನ, ಇನ್ (Inn)ಗಳ ಅಂಗಳ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ೧೫೭೬ರಲ್ಲಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಬರ್ಬೇಜ್ ಎಂಬವನು ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ 'ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕಗೃಹವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸುವವರೆಗೆ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕಾಯಂ ನಾಟಕ ಗೃಹ ಇರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅಲ್ಲಿ ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕ ರಂಗ ಮಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಆಡಿರಬಹುದಾದರೂ, ಅವನ ಕಂಪನಿಯು ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದ

'ಗ್ಲೋಬ್'ದಂತಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕಗೃಹವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅವನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮಾದರಿಯದು. ಇದನ್ನು ಎ.ಸಿ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಒಂದು

ಸ್ವಾನ್ ಥಿಯೇಟರಿನ ರಂಗಸ್ಥಳ

ಜೋಹನೆಸ್ ಡಿ ವಿಟ್‌ನ ನಕ್ಷೆ, ಕಾಲ : ಸುಮಾರು ೧೫೯೬

೧. ಹೊರರಂಗ ಅಥವಾ ವೇದಿಕೆ, ೨. ನೇಪಥ್ಯ, ೩. ಮೇಲ್ಭಾಗ ಅಥವಾ ಬಾಲ್ಕನಿ, ೪. ಒಳರಂಗ, ೫. ಬಲೆಬಾಗಿಲು

ಬದಿಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿದ ಆಯತಾಕಾರದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ (1909, p. 376). ಈ ತೆರೆದ ಬದಿಯಿಂದ ನಾವು ಒಳಗಡೆ ನಡೆಯುವದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಒಳಭಾಗದ ಮೂರು ಬದಿಗಳಿಗೂ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಬರೆದ, ಸರಿದಾಡಿಸಬಲ್ಲ ಚಿತ್ರಮಯ ಪರದೆ, ಸೆಟ್ಟು, ಕವಾಟಗಳಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲು ಈ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ತೆರೆದ ಬದಿಯನ್ನು ಅಂಕಪರದೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಅಂಕ ಬದಲಾದಾಗ ಈ ಪರದೆಯಿಂದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಒಳಗೆ ದೃಶ್ಯ ಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಕಪರದೆ ಯಲ್ಲದೆ ರಸ್ತೆ, ಜಂಗಲ್ ರಸ್ತೆ ಮೊದಲಾದ ಸುರುಳಿ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೇಳುವ ಇತರ ಪರದೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೆಟ್ ಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕಾದಾಗ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ, ರಸ್ತೆ ಪರದೆ ಬಿಟ್ಟು, ಅಲ್ಲೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ, ಆ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಸೆಟ್ಟು ಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಆಳ ದೃಶ್ಯ (Deep scene), ಒಂದು ರಸ್ತೆ ದೃಶ್ಯ ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಂಚಿರು ತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಮತ್ತೆ ರಂಗಪರದೆಯನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಕಪರದೆ ಒಂದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂಕ ಬದಲಾದಾಗ ಈ ಪರದೆಯನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿರಾಮ ಕೊಟ್ಟು ಸೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗಾಗ ನಾಟಕ ವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಅನಾನುಕೂಲವಿರುವದರಿಂದ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ದೃಶ್ಯ ಗಳಿರುವದಿಲ್ಲ. ಎರಡು–ಮೂರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಬಗೆಯವು. ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ವಿನ್ಯಾಸ ದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದುವು.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಂಥ ಕಲ್ಪನೆ ಇರುವವರಿಗೆ, ತಿರುಗುವ ರಂಗ ಮಂಚ (Revolving stage), ಸರಿಯುವ ರಂಗಮಂಚ (Sliding stage), ಸ್ಪಾಟ್‌ಲಾಯಿಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಿಸುವ ರೀತಿ, ಯಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೆಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ತಂತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಂಡವರಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವದು ಕಠಿಣ. ಅದರ ರಚನೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಕಾಡು ರೀತಿಯ ದಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಆ ಕಾಲದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದ 'ಸ್ವಾನ್' ಥಿಯೇಟರಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಸುಮಾರು ೧೫೯೬ರಲ್ಲಿ ಜೋಹನ್ನೆಸ್ ಡಿ ವಿಟ್ ಎಂಬ ಡಚ್ ಪ್ರವಾಸಿ ನೆನಪಿ ನಿಂದ ಬರೆದ 'ಸ್ವಾನ್' ಥಿಯೇಟರಿನ ಈ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಆ ಕಾಲದ ಅಮೂಲ್ಯ ದಾಖಲೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗೃಹ, ರಂಗಸ್ಥಳ,

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸ್ಥಳ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತಾಗಿದೆ. ಇದರ ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ವಿಭಾಗ ಹೊರರಂಗ ಅಥವಾ ವೇದಿಕೆ. ಸುಮಾರು ಮೂರು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಕಟ್ಟೆಯಂತಹ ಈ ಭಾಗ ನೇರವಾಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡು ಇಡಿಯ ನಾಟಕಗೃಹದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೂ ಬಂದಿತ್ತು. ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಮುಂಚಾಚಿದ ರಂಗಮಂಚ' ('Thrust' Stage ಅಥವಾ 'Apron' Stage) ಎಂದು ಕರೆಯ ಲಾಗುವ ರಚನೆಗೆ ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಮುಂಬದಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಬದಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಡಿಯ ನಾಟಕಗೃಹವೇ ವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಬದಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲ ಬದಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಮೀಪದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಹೊರರಂಗದ ಸುತ್ತಲೂ ನಿಂತುಕೊಂಡೋ, ಬೆಂಚು ಸ್ಟೂಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೋ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ಹಣ ಕೊಟ್ಟ ಜನರು ನಾಟಕ ನೋಡು ತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಿನಂತೆ ತೆರೆ, ಕವಾಟ, ಸೆಟ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಆಗ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಹಿಂಬದಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎಲ್ಲ ಬದಿಗಳೂ ತೆರೆದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದ ರಿಂದ ಯಾವ ಭಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಅಡೆ-ತಡೆಯಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಈ ಭಾಗ ಬಯಲಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೇಲೆ ಯಾವ ಆಚ್ಛಾದನೆಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಹಾಡುಹಗಲೇ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಎರಡು ಗಂಟೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾಗು ತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕು ಮೇಲಿನಿಂದ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಜೆ ಎಂಟರ ನಂತರವೂ ಬಿಸಿಲು ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಬಿಸಿಲು ಬಿದ್ದಿರುವದೂ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೂ ಆಕಾಲಿಕ ಮಳೆ ಬಂದರೆ ನಟರು ತೊಯ್ಯದಂತೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಚಾವಣಿಯ ರಕ್ಷಣೆ ಇತ್ತು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಯೆಲ್ಲ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಈ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕಗೃಹ ತುಂಬಿ ದಾಗ ಬಂದ ಗಣ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಕುಳಿತು ನಾಟಕ ನೋಡುವದೂ ಇತ್ತು.

ಎರಡನೆಯ ವಿಭಾಗವನ್ನು ನೇಪಥ್ಯ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹೊರರಂಗದ ಹಿಂಬದಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆದುರಾಗಿ ಒಂದು ಗೋಡೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ತುಸು ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳಿದ್ದವು. ಈ ಬಾಗಿಲುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಗೋಡೆಯ ಹಿಂದೆ ನಟರು ಪ್ರಸಾಧನ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವದಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ನೇಪಥ್ಯ ಅಥವಾ ಬಣ್ಣದ ಮನೆ ಇತ್ತು. ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಅವಶ್ಯ ಬಿದ್ದಾಗ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ, ಸಿದ್ಧ ಸೆಟ್ಟಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಲಗುವ ಕೋಣೆ, ಕೋಟೆ, ನಗರದ ಹೊರಗೋಡೆ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ಒಳಗಿನಿಂದ' ಎಂದು ನಾಟಕ

ದಲ್ಲಿ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನವಿರುವ ಕಡೆ ಈ ನೇಪಥ್ಯ ಭಾಗದಿಂದಲೇ ನಟರು ಮಾತಾಡು ತ್ತಿದ್ದರು.

ಮೂರನೆಯದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಅಥವಾ ಬಾಲ್ಕನಿ. ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಬಾಲ್ಕನಿಯನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾನೆ' (comes aloft) ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಈ ಬಾಲ್ಕನಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. "ರೋಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್" ನಾಟಕದ ಜೂಲಿಯಟ್ ತನ್ನ ಇನಿಯ ರೋಮಿಯೋನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡಿದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಬಾಲ್ಕನಿ ದೃಶ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಜೂಲಿಯಟ್ ಬಾಲ್ಕನಿಯ ಮೇಲಿಂದ, ರೋಮಿಯೋ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. "ರಿಚರ್ಡ ದ ಥರ್ಡ್"ದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ರಿಚರ್ಡ್ ಇಬ್ಬರು ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಗಳ ನಡುವೆ ನಿಂತು ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಭಾಗದಿಂದ. ಇಲ್ಲಿಯೇ "ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್" ನಾಟಕದ ಡಂಕನ್ ದೊರೆ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕೊಲೆಯಾದನೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಭಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕುಳಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಈ ಭಾಗವನ್ನು ತೆರೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಲೂ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ರಂಗದ ಕೆಳಭಾಗ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಂಚುವದರ ಹಿಂದೆ ಈಗ ನಾವು 'ಲೆವೆಲ್ಸ್' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸುಪ್ತವಾಗಿಯಾದರೂ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇತ್ತು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಹೊರರಂಗ ಹಾಗೂ ನೇಪಥ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವಿತ್ತು. ಅದರ ಒಳರಂಗ (Inner stage) ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಹೊರರಂಗದಿಂದ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಒಂದು ಅಡ್ಡ ಪರದೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಿತ್ತು. "ರಿಚರ್ಡ್ ದ ಥರ್ಡ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರನೆಯ ಹೆನ್ರಿಯ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಾಗಿ, ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಿಚ್ಮಂಡ್‌ನ ಗೂಡಾರವನ್ನಾಗಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, "ದಿ ಟೈಂಪೆಸ್ಟ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೊ ತೆರೆ ಸರಿಸಿ, ಒಳಗಡೆ ಚದುರಂಗದ ಆಟ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಿರ್‍ಯಾಂಡ–ಫರ್ಡಿನಾಂಡ್‌ರನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್"ದ ಒಳನಾಟಕ, "ಆಥೆಲೊ"ದ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳ ಶಯ್ಯಾಗೃಹ, "ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್"ದ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೋನ ಗುಹೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಈ ಭಾಗವನ್ನೇ ಬಳಸಿರಬಹುದು.

ಕೆಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂಭಾಗದ ನಡುವೆ ಕೆಳಗೆ ತಗ್ಗಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ಭಾಗ ಮುಚ್ಚಿದ 'ಬಲೆಬಾಗಿಲು' (Trap door) ಇತ್ತೆಂಬುದು. ಈ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದಲೇ

ಭೂತ–ಪ್ರೇತಾದಿಗಳು ದಿಗ್ಗನೇ ಎದ್ದು ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. "ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್" ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮರುಳುಗಳು ಈ ತಗ್ಗಿನಿಂದಲೇ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಬೇಕು. "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನೊಬ್ಬ ಈ ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿ ಕುಳಿತು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತಂದೆಯ ಪ್ರೇತವಾಗಿ ಮಾತಾಡಿರಬೇಕು. "ಆ್ಯಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರ"ದ ಸೈನಿಕರು ಯುದ್ಧದ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಬಂದಿರಬೇಕು.

ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸೆಟ್‌ಗಳ ಬಳಕೆ ಗೊತ್ತಿರದಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ರಂಗೋಪಕರಣಗಳನ್ನು (Stage property) ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ರೋಜ್' ನಾಟಕಗೃಹದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನಾಗಿದ್ದ ಹೆನ್ಸ್‌ಲೋ ಎಂಬವನ ದಿನಚರಿಯಿಂದ (Greg, 1904–8) ಸಾಕಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು, ಸಿಂಹಾಸನ, ಪಲ್ಲಂಗ, ಬೆಂಚು, ಸಮಾಧಿ, ಗಿಡ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಳಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಂದು, ಭಾರವಿದ್ದವುಗಳಿಗೆ ಗಾಲಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಉರುಳಿಸಿ ತಂದು, ಇಲ್ಲವೆ ಮೇಲಿನಿಂದ ಇಳಿಸಿ, ಅಥವಾ ಬಲೆ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಎತ್ತಿಟ್ಟು ಬಳಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಈ ವಸ್ತುಗಳು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಾಗ ತಂದಿಡುವದು, ಉಪಯೋಗ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಒಯ್ಯುವದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರವಾದ ವಸ್ತುಗಳಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಯ್ಯುವದು ಸುಲಭವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಅವು ಬೇಕಾಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ರಂಗದ ಮೇಲೇ ಉಳಿದಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ನಟರು ಅವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಾರದೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ (Herford, p. iii). ಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಯಮ್ಮಾಗಿ ಇಟ್ಟು, ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಾಗ ಬಳಸುವ, ಬೇಡವಾದಾಗ ಫೋಕಸ್‌ನಿಂದ ಹೊರಗಿಡುವ ತಂತ್ರ ಇಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ಡಿ ವಿಟ್‌ನ 'ಸ್ವಾನ್' ನಾಟಕಗೃಹದ ಚಿತ್ರ ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಿಸನ್ (1934, p. 23), ಹ್ಯಾರಿಸನ್ (1954, p. 87) ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂದೇಹ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಿಸನ್ ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ 'ಫಾರ್ಚ್ಯೂನ್' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕಗೃಹದ ನಕ್ಷೆಗಳು (pp. 24–29) ಬಹಳಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಅವನ ನಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯದ ಗೋಡೆಯ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳ ನಡುವೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಬಾಗಿಲಿದೆ. ಹೊರರಂಗದ ಮುಂತುದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರ ಬಿಟ್ಟು ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳಿವೆ. ನೇಪಥ್ಯದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳಿದ್ದು ಅವು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೂ, ನಾಟಕ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸುವದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಆ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗೃಹದ ಈ ರಚನೆ, ಈ ಗೃಹಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವ ಮೊದಲು ಕಂಪನಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಇನ್'ಗಳ ಅಂಗಳದ ಮಾದರಿಯದೇ ಸುಧಾರಿಸಿದ ರೂಪವಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. 1574ರಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಚಲನವಲನಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇರಿದ ನಿರ್ಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಅವು ಕಾಯಂ ನಾಟಕಗೃಹಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಎಲಿಜಬೆಥ್ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು–ಹನ್ನೊಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕಗೃಹಗಳಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇ. ಕೆ. ಚೇಂಬರ್ಸ್ (1923) ಮತ್ತು ಥಾರ್ನ್‌ಡಾಯಿಕ್ (1916)ರಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರವಾದ ಮಾಹಿತಿ ಇದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಥಿಯೇಟರ್' (1576), 'ಕರ್ಟನ್' (1576), 'ರೋಜ್' (1587), 'ಸ್ವಾನ್' (1594), 'ಗ್ಲೋಬ್' (1599), 'ಫಾರ್ಚ್ಯೂನ್' (1600) ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಫ್ರಾಯರ್ಸ್'ದಂಥ ಖಾಸಗೀ ನಾಟಕಗೃಹಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕಗೃಹಗಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹೊದಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ ; ಖಾಸಗೀ ನಾಟಕಗೃಹಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಹೊದಿಕೆ ಇತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮತ್ತು ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗೀ ನಾಟಕಗೃಹಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದವು. 1599ರಲ್ಲಿ 'ಗ್ಲೋಬ್' ತಯಾರಾದ ಮೇಲೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು 'ಗ್ಲೋಬ್' ಮತ್ತು 'ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಫ್ರಾಯರ್ಸ್'ಗಳಲ್ಲಿ; ಅವನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು.

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಂಡಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿತ್ತು. ಹನ್ನೊಂದು ಮಕ್ಕಳ ತಂಡಗಳನ್ನೂ, ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು ದೊಡ್ಡವರ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳನ್ನೂ ಚೇಂಬರ್ಸ್ (1923) ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮುಖ್ಯವಾದುವು ಈ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳೇ. ಹಂಗಾಮಿಯಾಗಿ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ನಿಂತು ಈ ತಂಡಗಳು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕೊನೆಗಾಲದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ನಾಟಕಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರೂ ನಟರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ಜನರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಗೌರವವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗೃಹಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಅವು ತಮ್ಮ ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಡವೆಂದು ತಕರಾರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುವ ಜನರ ವರ್ತನೆ ಕೂಡ ಅಷ್ಟು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ತಕರಾರಿಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು.

ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಿತ್ರ.

ಅತ್ಯಂತ ಅನಾಗರಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಬಹಳ ತೊಂದರೆಗಳಿದ್ದವೆಂದೂ, ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರ–ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬಹಳ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದೂ ಇಂದು ನಮಗೆ ಅನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಎಲಿಜಬೆಥ್ ಯುಗದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇಂದಿನವರಿಗೆ ಇಲ್ಲದ ಎಷ್ಟೋ ಅನುಕೂಲಗಳೂ ಇದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

೩

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸ್ವಗತದಂಥ ಒಂದು ನಾಟ್ಯರೂಢಿಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸ್ವಗತ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಟ ನೇರವಾಗಿ ಮುಂಚಾಚಿದ ಹೊರರಂಗದ ತುದಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವನಿಗೆ ಅತಿ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚು–ಕಡಿಮೆ ಅವರ ಮಧ್ಯಕ್ಕೇ ಬಂದಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ. ಈಗಿನಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಟರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ದೂರವಿಡುವ ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗಸ್ಥಳ, ತೆರೆ, ಕತ್ತಲೆ–ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಂತಹ ಯಾವ ಅಡೆ–ತಡೆಗಳೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರಿಂದಾಗಿ, ಈಗಿನ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸಹಜ, ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಎಂದು ತೆಗೆದುಹಾಕಿರುವ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ನಟ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಆಂತರಿಕ ಭಾವ–ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಸುಖ–ದುಃಖಗಳನ್ನು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಂತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಗತದ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರದ ಒಳಜೀವನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಲೇಖಕನಿಗಿತ್ತು.

"ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್"ದಂಥ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊಯ್ದಾಟ, ತುಮುಲಗಳು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ನಾಯಕನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಥವಾ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆಧಾರ ಸಿಗುವದೇ ಅವನ ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿ. ಇವುಗಳಿಲ್ಲದ ಬರಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ತರ್ಕರಹಿತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ, ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿ, ಅಧಿಕಾರದಾಹಿಯಾಗಿ, ಕೃತಘ್ನನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ತನ್ನ ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿಯ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟ, ಅಂತರಂಗದ ನೋವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಹಾನುಭೂತಿಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪ್ರಕಟವಾಗುವದೇ ಈ ಅಂತರಂಗದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ. ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಕ್ರಿಯೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾಗುವದರಿಂದ ಈ ಒಳಜಗತ್ತಿನ ಪದರಗಳನ್ನು

ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಅಸಮರ್ಪಕ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನಗಿದ್ದ ಸ್ವಗತದ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದುದರಿಂದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಟರು ಕೂಗಿ ಕೂಡ ಮಾತಾಡಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮರ್ಥನಾದ ನಟನ ದನಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಏರಿಳಿತ, ಹಾವ–ಭಾವ, ಭಾವಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿತ್ತು.

ಇತ್ತೀಚಿನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತದಂಥ ರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

೪

ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯಗನನ್ನು ಸೆಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವ ರೂಢಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾದಾಗ ಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ವೇಳೆಯೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದೊಡನೆ, ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕ-ಪುಟ್ಟ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ, ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಈಗ ಬೇಕಾಗುವ ಸಮಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಸಮಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈಗ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸಮಯಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸಮಯ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾದರೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಬದಲಾಗದಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಾವ ದೃಶ್ಯ ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ — ಅರಮನೆಯಲ್ಲೊ, ಅರಣ್ಯದಲ್ಲೊ, ಬೀದಿಯಲ್ಲೊ–ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅನೇಕ ಸಲ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ಹಲಗೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆದು ತೂಗುಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಈ ರೂಢಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಅನೇಕ ಸಲ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಟ್ವೆಲ್ಪ್ತ್ ನಾಯಿಟ್" ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳಿವು :

> ವಯೋಲ : ಮಿತ್ರರೆ, ಯಾವ ದೇಶ ಇದು ?
> ಕಪ್ತಾನ : ಇದು ಇಲೀರಿಯ ತಾಯಿ.

ಕೆಲವು ಸಲ ಪ್ರತಿಮಾಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಉದ್ದೇಶ ನೆರವೇರುತ್ತಿತ್ತು :

> ....ಬಚ್ಚಿಡಿರಿ ತಾರೆಗಳೆ, ನಿಮ್ಮ ಬೆಂಕಿಯನು–
> ಅಂತರಂಗದ ಕಪ್ಪು ಬಯಕೆಗಳ ಬೆಳಕು ನೋಡದಿರಲಿ

ಎಂದು ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವದು ನಕ್ಷತ್ರಖಚಿತ ರಾತ್ರಿಯ ಏಕಾಂತದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವದಲ್ಲದೆ, ದುಷ್ಟ ಯೋಚನೆಗಳಿಂದ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕದಡಿದೆ ಎಂದೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಲೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಉದ್ದೇಶ ವನ್ನೂ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಬರವಣಿಗೆ ಇಂಥ ಮಿತವ್ಯಯ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಗ ತೆರೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾದಷ್ಟೂ ಸಹ ಜತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪ ಬರುತ್ತೇವೆ, ನಾಟಕದ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗು ತ್ತದೆ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ ಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದಷ್ಟು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ತೆರೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಇದು ಅವನಿಗೆ ಸುಲಭವೂ ಅನುಕೂಲವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಈಗಿನ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ತಾಸುಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಉತ್ಕಟತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸರಾಸರಿ ಇಪ್ಪತ್ತು. 'ಆ್ಯಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು, ಅಂದರೆ ನಾಲ್ವತ್ತೆರಡು; 'ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್'ದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಕಡಿಮೆ, ಅಂದರೆ ಒಂಬತ್ತು. ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅನುಕೂಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಜೋಡಿ ಸಿದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬರಿಯ ಕಥನವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ. ಈ ಅಪಾಯ ವನ್ನೇ ತನ್ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಕಥನವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಮತ್ತೆ ತೆರೆಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿರುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮೇಳ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳ ಉಪಯೋಗದೊಂದಿಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಈಚಿನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ತೆರೆ, ಸೆಟ್ ಬದಲಾವಣೆ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತೆರೆಗಳೂ ಇವೆ, ಸೆಟ್‌ಗಳ ತ್ವರಿತ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಇದೆ; ಆದರೆ

ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯು ಉರುಳಿಬೀಳುವ, ಸುತ್ತುತ್ತ ಮೇಲೇಳುವ ತೆರೆಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಆಳದೃಶ್ಯ–ರಸ್ತಾ ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಮತ್ತು ರಸ್ತಾದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೆಟ್‌ಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವದು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಹೊರರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಒಂದು ವಾದವಿದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಆಧಾರಗಳು ಇಲ್ಲದುದ ರಿಂದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ದೃಶ್ಯಗಳ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದವು. ಅಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಂದು ಸ್ಥಳ, ನಗರ, ದೇಶದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಹು ದಾಗಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಿದ್ದನೇ ಹೊರತು ಯಾವುದನ್ನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಅಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಕೌಶಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಗ್ರ್ಯಾನ್‌ವಿಲ್ ಬಾರ್ಕರ್ ಹೇಳುವ "ಭ್ರಮೆ ಇರುವದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ, ಇನ್ನುಳಿದ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲ" (1934, p.60) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟಿರಬೇಕು.

'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯಟ್' ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ರೋಮಿಯೊ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರು ಕ್ಯಾಪ್ಯುಲೆಟ್ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿರುವ ಔತಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ. ಆ ದೃಶ್ಯದ ಮಾತು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ "ಅವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುತ್ತು ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ, ನಂತರ ಕೆಲಸದ ಆಳುಗಳು ವಸ್ತ್ರ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ" ಎಂಬ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ. ಎಂದರೆ, ಅವರು ರಸ್ತೆ ಯಿಂದ ಕ್ಯಾಪ್ಯುಲೆಟ್ ಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೀಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ ಬದಲಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್ ಕೂಡ ಹೀಗೆಯೇ ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಸಿನೇಟ್ ಹಾಲಿಗೆ, ಎಂದರೆ ಹೊರರಂಗದಿಂದ ಒಳರಂಗಕ್ಕೆ, ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರಳ ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನ ಒಮ್ಮೆ ಮೇಲೆ ಬಾಲ್ಕನಿಯಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೆ ಕೆಳಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜೂಲಿಯಟ್‌ಳ ಶಯ್ಯಾಗೃಹ, ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲು ಬಾಲ್ಕನಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ದೃಶ್ಯದ ನಡುವೆಯೇ ಕೆಳಗಿನ ಒಳರಂಗಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. 'ರಿಚರ್ಡ್ ದ ಥರ್ಡ್'ದ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಒಂದು ಕಡೆ ರಿಚರ್ಡ್‌ನ ಶಿಬಿರವಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ರಿಚ್‌ಮಂಡ್‌ನ ಶಿಬಿರವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ

ಆವು ಬಹುದೂರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭೂತಗಳು ಒಮ್ಮೆ ಇವನೊಂದಿಗೆ, ಒಮ್ಮೆ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಭಜನೆ ಇಲ್ಲ.

ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ಫೋಲಿಯೊ ಆವೃತ್ತಿ) ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಭಜನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದೆಲ್ಲಾ ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಪಾದಕರು ತಮ್ಮ ಜಾಣತನವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ. ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳಗಳ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟವರೂ ಅವರೇ. ಅಂತೆಯೇ, 'ಆ್ಯಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರ'ದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಿರುವದು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಜವಾಬ್ದಾರನಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಕಡೆ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ಸೌಲಭ್ಯ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಲಭ್ಯವಿದ್ದುದರಿಂದ ಈಗಿರುವಂತೆ ದೃಶ್ಯವಿಭಜನೆ ಅವನಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಯಾವದಕ್ಕೂ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಈಚಿನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿವೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ನಮ್ಮ ಈಚಿನ ರಂಗತಂತ್ರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಸರಳ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಹೇಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ – ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನ. ನಾಟಕ ನಾಟಕವೇ ಹೊರತು, ಜೀವನವಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇಂಥ ರಂಗತಂತ್ರದ ಹಿಂದೆ ಇದೆ. ಎಷ್ಟೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಸೆಟ್ಟನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೂ ಅದು ಸೆಟ್ಟೇ ಎನಿಸೀತೇ ಹೊರತು, ವಾಸ್ತವವಾಗಲಾರದು, ಈ ಕೃತಕತೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಕಾಡು ರೀತಿಯದೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಸೌಲಭ್ಯವೇ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಹರವನ್ನು ಪಡೆದು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿಯೋ ಆರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾಲದಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದ 'ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ', 'ಕಾಲೈಕ್ಯ'ಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು, ಒಂದು ದಿನದ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಮೀರಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವನು ಪಾಲಿಸುವದಿಲ್ಲ. 'ಆ್ಯಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾದ ಹಾಗೆ ದೇಶಕ್ಕೆ ದೇಶಗಳೇ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. 'ದಿ ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್' ದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಾಗೂ ಐದನೆಯ ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಹದಿನಾರು ವರ್ಷಗಳ

ಅಂತರವಿದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಅದರ ಮಿತಿ-ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸು ವದಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ ವಾದ ಎರಡು ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಸಮಾಂತರವಾಗಿ, ಇಲ್ಲವೆ ವೈದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿ ಸುವ ರೀತಿ. ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದು ವೇಗವಾಗಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಉಪಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಸುಲಭವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್'ದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಈ ದ್ವಿವಸ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಯ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಡಿಯ ನಾಟಕ ದುರಂತ ಅನುಭವದ ವೇದನೆಯನ್ನು ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸು ವಂಥದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಒಂದೇ ರಸವನ್ನು ಬಹಳ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಲಂಬಿಸಿದರೆ ಅದರ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುವದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಸಹನಾತೀತವಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ, ನಡು ನಡುವೆ ಶಾಂತ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಡುವೆ ಕಾಲಾವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯದ ಮೇಲೆ ದೃಶ್ಯ ಬರುವದರಿಂದ, ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿಸುತ್ತ, ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ವೈದೃಶ್ಯ ವಾಗುತ್ತ, ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೂ ತರಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಾಲಾಗಿ ಬಂದು ನಾಟಕವು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ 'ಮಾಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಕಾಗದೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ತೀವ್ರವೂ ಸಾಂದ್ರವೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥಲ್ಲೆಲ್ಲ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನಿಗೆ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದ ಅಸಾಧಾರಣ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರ ಸ್ವರೂಪದ ಅನಾನುಕೂಲತೆ ಗಳೂ ಇದ್ದವು. ತೆರೆ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದು ಇನ್ನೊಂದು ಆರಂಭ ವಾಗುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುವ, ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದುವನ್ನು ತಂದಿಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೇ ಮಾಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯದ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಲಗೆಗಳನ್ನೂ ಹೀಗೇ ಬದಲಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಬಾಧೆ ತರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಲ ಯಾವ ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದು ಯಾವ ದೃಶ್ಯ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಗೊಂದಲವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ

ತೆರೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಬದಲಾಗುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಅಭಿನಯಿಸುವದೇ ಅನುಕೂಲಕರವೆಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಸೆಟ್ಟುಗಳ ಉಪಯೋಗವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಸೇರಿಯೇ ಚಿತ್ರಮಯತೆಯ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದರೆಂದು ಒಂದು ವಾದವಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕತ್ತಲೆ–ಬೆಳಕುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕಂಡವರು ಹಾಗೆ ಭಾವಿಸುವದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ವೈವಿಧ್ಯ–ವೈಭವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೃಶ್ಯಗಳು, ದೀಪಗಳ ಚಮತ್ಕಾರ, ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂತೋಷ ಕೊಡಬಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದೇ ಸಂಗತಿ ಅತಿಯಾದರೆ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಹಾಳಾಗಬಹುದು. ಜನರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವದಕ್ಕೆ ಬರುವ ಬದಲು, ವೈಭವದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡುವದಕ್ಕೇ ಬರುವಂತಾದರೆ ಅದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಲಾರದು. ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ', 'ದಶಾವತಾರ'ಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಆದದ್ದುಂಟು. ಆದರೂ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲ ಯಾವ ವೈಭವವೂ ಇಲ್ಲದೆ, ವರ್ಣಮಯತೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬೋಳಾಗಿದ್ದವೆಂದೇನೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತ್ರಾಭರಣಗಳ ಅದ್ದೂರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಹೆನ್ಸ್‌ಲೋನ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕೊಂಡುದರ ಬಗ್ಗೆ ದರಗಳ ಸಹಿತ ವಿವರಗಳಿವೆ. (Thorndike, 1916, p. 394).

ಅದೇನಿದ್ದರೂ. ಸೆಟ್ಟುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದುದು ಕೂಡ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವೇ ಆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಅದರಿಂದಾಗಿ ವೈಭವದ ಸೆಟ್ಟುಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಬದಲು ನಾಟಕದ ಸತ್ವದ ಮೇಲೇ ಒತ್ತು ಕೊಡುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಯಿತು. ಆರ್ಡನ್ ಅರಣ್ಯವನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಬಡಪಾಯಿ ಗಿಡಗಳ ಟೊಂಗೆಗಳಿಂದ, ಸೈನ್ಯವನ್ನು ತಗಡಿನ ಕತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ನಾಲ್ಕು ಜನ ನಟರಿಂದ ಸೂಚಿಸುವದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತನಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸರಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಕೆಲವು ರೂಢಿಗಳೂ ಬೆಳೆದುಬಂದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ದಿ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೊ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಬಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ, ಉಳಿದ ನಟರೂ ಅವನು ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಡುಬಿಸಿಲು ಬಿದ್ದಿದ್ದರೂ ಮೇಣಬತ್ತಿಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ

ಹಿಡಿದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೊಬ್ಬ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ ಅದು ರಾತ್ರಿಯೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಕುರ್ಚಿ ಮನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಕಾಗಿತ್ತು. ಚಿಲಕತ್ತು ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಕುದುರೆ ಸವಾರಿಯ ಬೂಟು ಸಂದೇಶವಾಹಕನನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈಗ ನಾವು ಕೇಳಿ ನಗಬಹುದಾದ ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಾಳಿಗೆ ಹಾರಾಡುವ ಅರಮನೆಯ ಪರದೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಎದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಗ್ರಾಹಿ, ಅಡಿಯ ದೀಪಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಅವೂ ಅಷ್ಟೇ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾವು ಇಂದು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೆಂದೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೂ ಸ್ವತಃ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಿಗೇ ಇಂಥ ರೂಢಿಗಳ ಅಸಹಜತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿತ್ತು. "ಮಿಡ್‌ಸಮರ್ ನಾಯಿಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ತಾನೇ ಹುಡುಗಾಟ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಾಟಮ್ ಎಂಬ ಪಾತ್ರ ಒಂದು ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬಂದು "ನಾನು ಅದೃಶ್ಯನಾಗಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದ, ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದೀ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದ ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಕೂಡ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಇಂಥ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಅವಾಸ್ತವತೆಗಾಗಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕವಾಗುವದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ನೀಡುವದರಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟವು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಅನುಕೂಲವಿದ್ದರೆ ಅವು ಇಷ್ಟು ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವೋ ಇಲ್ಲವೊ! ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಪರಿಣಾಮದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೇ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಇದು ಎಲಿಜಬೆಥ್‌ಳ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನೀಡಿದ ಮಹತ್ವದ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಣಿಕೆ. ಆಥೆಲೊ ಹೇಳುವ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು :

> ಒರೆಗಾಣಿಸಿರಿ ನಿಮ್ಮ ಚಮಕಿಸುವ ಕತ್ತಿಗಳ,
> ಹನಿಮಂಜು ತಾಕಿ ಜಂಗು ತಿಂದಾವು.

ಈ ಮಾತು ಕೇವಲ ಮಾತಲ್ಲ. ಈ ಘಟನೆ ನಡೆದದ್ದು ಬೆಳಗಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾವ್ಯವೂ ಹೌದು. ಎಲಿಯಟ್ (1953) ಹೇಳುವಂತೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹು

ದಾಗಿದ್ದ ಈ ಕಾವ್ಯ ಆಥೆಲೊನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ, ಪಾತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ (p. 81). ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸಹಜ ಅಂಗವಾಗಿ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಉಸಿರಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆಂಬುದೇ ಅದರ ವಿಶೇಷ ವಾಗಿದೆ. "ಕಾವ್ಯ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಸಹಜ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತು, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉತ್ಕಟ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ. ಉತ್ತಮ ನಟ ತನ್ನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದಾ ಗಿತ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಹ್ಯಾರಿಸನ್ (1954, p. 100). ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮಟ್ಟದ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪೇಕ್ಷೆಯ ಮಾತು ಕೇಳಿಬಂದಿವೆ. ಈ ಆರೋಪ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಬಹುಶಃ ಇದ್ದದ್ದೇ. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇಂಥ ಕೆಳ ಅಭಿರುಚಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲಿಜಬೆಥ್ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಹೇಗೇ ಇರಲಿ; ಅದು ಅಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದಾಗಿತ್ತು, ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಸಹಿಸಬಲ್ಲದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ಇಲ್ಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕ ಗಳು ಈಗಿರುವಂತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾದ ದಿ. ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರ ನೆನೆಪು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಗಡುಚಾದ ಪದ್ಯಶೈಲಿ ಯಲ್ಲಿ. ಆದರೂ ನಿರಕ್ಷರಿಗಳಾದ ಹಳ್ಳಿಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಟರಲ್ಲಿ ಅವು ಇಂದಿಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯೋಚಿಸುವದು ಅವಶ್ಯ ವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

೫

ಇನ್ನು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲದುದರಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಈ ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ, ತೆರೆಯ ಉಪಯೋಗ ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಒಳರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗ ವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವದಕ್ಕೆ ತೆರೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಥ ತೆರೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಆಧಾರಗಳ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಥಾರ್ನ್‌ಡಾಯಿಕ್ (1916, pp. 433–34) ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಡಿಯ ರಂಗದ ಮುಂಬದಿಯನ್ನು, 'ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟ'ನ್ನು, ಮುಚ್ಚುವಂಥ ತೆರೆ ಅಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಡಚಣೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು.

ತೆರೆಯಿಲ್ಲದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೇ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಬೆಳೆದು, ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ತೆರವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ಸತ್ತ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ನೆವದಿಂದ ಒಳಗೆ ಕಳಿಸುವ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದಂತೆಯೇ ದೃಶ್ಯದ ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಎತ್ತಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗದಿಂದಲೇ ಮುಂದುವರಿಸಬಹುದು. ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಮಾತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗಷ್ಟೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಶ್ಯಕ ಭಾಗ ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು ತೆರೆಯನ್ನು ಎಳೆದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಬಿಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ, ತೀರ ಈಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ತಟ್ಟನೆ ದೀಪಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಕತ್ತಲೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ ಸತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ನಟರು ಎದ್ದು ಹೋಗಬಹುದು. ಇದು ಮಿತವ್ಯಯದ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ವಿಧಾನ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಈ ಅನುಕೂಲವಿರಲಿಲ್ಲ. ತೆರವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಏನಾದರೂ ನೆವ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಥಮಿಕಗಳೂ ನಡೆಯಬೇಕು. ದೃಶ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರೈಸಿ, ಮತ್ತೆ ಏನಾದರೂ ನೆಪದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊಗಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಅನವಶ್ಯಕ ಮಾತು, ಚಲನವಲನಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಬೆಳೆದು ಕ್ರಿಯೆ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ತಟ್ಟನೆ ತೆರೆ ಬಿಟ್ಟು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ಆ ಪರಿಣಾಮದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬುದ್ಧಿ ಹೃದಯಗಳನ್ನು ಕಲಕಬಹುದು. ಜೀವನದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಬಹುದು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ತೆರೆ ಬೀಳದೆ, ನಾಟಕದ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯದ ಶಿಖರದ ನಂತರವೂ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೇ ಉಳಿದು, ಅನವಶ್ಯಕ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಒಳಗೆ ಹೋಗುವದಾದರೆ ಪರಿಣಾಮದ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂದ್ರತೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ, ಕೆಲವು ಸಲ ಹಾಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಅನುಕೂಲತೆ ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಎಲಿಜಬೆಥ್ ಕಾಲದ ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಕೆಲವು ಶಾಂತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಶಾಂತ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಬಿಗಿದ ಭಾವನೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಸ್ತರದಿಂದ ನಿತ್ಯಜೀವನಕ್ಕೆ ತಂದು ಮುಟ್ಟಿಸುವ ವಿಧಾನದ ಬಳಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇದು "ಎಲ್ಲ ರಾಗ-ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಶಮನಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಶಾಂತ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ"ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮನೆಗೆ ಕಳಿಸುವ

ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ರೀತಿ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ಮಶಾನಯಾತ್ರೆಯ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಕ್ಷೋಭವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್", "ಆಥೆಲೊ", "ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್" ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಹ ತುಸು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರದಲ್ಲಿವೆ, ಶಾಂತವಾಗಿವೆ; ಕೆಲವು ಕಡೆ "ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್"ದಲ್ಲಿಯ ಹಾಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದುರ್ಬಲವೂ ಆಗಿವೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಸತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ದೇಹಗಳನು ತೆರೆ ಬಿಟ್ಟು ಮುಚ್ಚುವಂತಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೆ ಒಯ್ದು ರಂಗವನ್ನು ತೆರವುಮಾಡುವದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಂತೆಯೇ ಆ ಕಾಲದ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಂಥ ದೇಹಗಳನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಸ್ಮಶಾನಯಾತ್ರೆಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಏರ್ಪಾಡು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. "ಕೋರಿಯೊಲೇನಸ್" ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೋರಿಯೊಲೇನಸ್‌ನ ಕೊಲೆಯಾಗಿ, ಆಫೀಡಿಯಸ್ ಅವನ ಹತದೇಹದ ಮೇಲೆ ತುಳಿದಾಡಿ ತನ್ನ ಸೇಡು ತೀರಿತೆಂದು ತಣ್ಣಗಾದ ಮೇಲೆ, ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೈನಿಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಜನ ಮಹಾವೀರರು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಶವವನ್ನು ಗೌರವದಿಂದ ಹೊತ್ತೊಯ್ಯಲು ನೆರವಾಗಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್", "ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್" ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕೆಲವು ಸಲ ನೇಪಥ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಒಳರಂಗದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದರೆ ಮೃತದೇಹಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ತೆರೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. "ಆಥೆಲೊ" ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ನಡೆಯುವದು ರಂಗದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ದೃಶ್ಯದ ಸ್ಥಳ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನಳ ಶಯ್ಯಾಗೃಹ. ಡೆಸ್ಡಿಮೋನ, ಆಥೆಲೊ, ಇಮೀಲಿಯ–ಈ ಮೂವರೂ ಸಾಯುವದು ಅಲ್ಲಿಯೇ. ಕೊನೆಗೆ ಲೊಡೊವಿಕೊ ಶವಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಲಿಕ್ಕೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ, ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವದಕ್ಕಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ತೆರೆ ಸರಿಸಿ ದೇಹಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಲಾಯಿತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಈ ತೆರೆಯನ್ನು ಏಕೆ ಬಳಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಭಾವ, ವಾತಾವರಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಂಥ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣದ ತೆರೆಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಳಿಬಿಡುವ ಒಂದು ಪರಿಪಾಠವೂ ಇತ್ತೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಪರದೆ.

೬

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪಾಲುಗಾರನಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕದ ಕಂಪನಿಯ ಹೆಸರು 'ಲಾರ್ಡ್ ಚೇಂಬರ್‌ಲೇನ್ಸ್ ಮೆನ್ ; ಇದೇ ನಂತರ 'ಕಿಂಗ್ಸ್ ಮೆನ್' ಎಂದು ಬದಲಾಯಿತು. ಈ ಕಂಪನಿಗಾಗಿಯೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಆದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ

ಕಂಪನಿಗೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದುಕೊಡಬೇಕಾದದ್ದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಅವನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿಯ ಯಾವ ನಟನಿಗೂ ಸರಿ ಹೊಂದದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದೆಮುಂದೆ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರ ಪೂರ್ಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ.

ಆ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾಲುಗಾರನಾಗಿದ್ದ ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್ಬೇಜ್ ('ಥಿಯೇಟರ್' ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಜೇಮ್ಸ್ ಬರ್ಬೇಜ್‌ನ ಮಗ) ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದವನು. ಅವನನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್‌ನಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬ ಧೈರ್ಯವೂ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಬರ್ಬೇಜ್ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಹೊಂದುವಂಥ ಆಥೆಲೊ, ಲಿಯರ್, ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೊ ಮೊದಲಾದ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ' ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ವಿಲಿಯಂ ಕೆಂಪ್ ಎಂಬ ನಟನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕುಲವಂತರು, ಮರ್ಯಾದಸ್ತರು ಮಾಡುವ ಉದ್ಯೋಗವೆಂದು ಇನ್ನೂ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಸೇರ ಸಿಡನ್ಸ್‌ರಂಥ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟಿಯರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೊಂದು ಗೌರವ ತಂದುಕೊಡುವವರೆಗೆ ಗಂಡಸರೇ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ದನಿ ಒಡೆಯದ, ಮೀಸೆ ಮೂಡದ ಎಳೆಯ ಹುಡುಗರೇ ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಂಡಸರು ವಹಿಸುವದೇ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಅದರಲ್ಲೂ ಇನ್ನೂ ಅನುಭವ ಮಾಗದ, ನಾಟಕಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ಕೊಡುವದೂ, ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಸುವದೂ ಇನ್ನೂ ಕಠಿಣ ಕೆಲಸ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಈ ಹುಡುಗರಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವದು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗಿರಬೇಕು. ದನಿ ಒಡೆಯುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಹುಡುಗರು ನಾಯಿಕೆ

ಯರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಅವರಿಗಾಗಿ ರೋಜಲಿಂಡ್, ವಯೋಲ, ಜೂಲಿಯಟ್, ಮಿರ್‍ಯಾಂಡ, ಪರ್ಡಿಟಾ ಮೊದಲಾದ ಎಳೆ ವಯಸ್ಸಿನ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ. ಮಧುರ ಕಂಠದ ಈ ಎಳೆಯರಿಗಾಗಿಯೇ ಸವಿಯಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಸರಿಯಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಹುಡುಗರು ಸಿಗುವದು ಕಠಿಣವಾದ್ದರಿಂದ, ಮತ್ತು ದನಿ ಒಡೆದ ಕೂಡಲೇ ಅವರನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಹುಡುಗರನ್ನು ತಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಬೇಕಾ ಗಿದ್ದರಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎರಡು–ಮೂರ ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ತಲ್ಲವೆ : ಹೆಂಗಸರ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ಗಂಡಸರೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂಥವರು ಸಿಗುವದು ದುರ್ಲಭವಾದ್ದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು-ಎರಡಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಅಭಿ ನಯಿಸತೊಡಗಿದ ಮೇಲೂ ಅವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಹಲವಾರು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲ್ಪ ಡುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ, ಅವನಿಗೆ ಮೋಜಿನದು ಎನಿಸಿರ ಬಹುದಾದ ಒಂದು ತಂತ್ರವೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಎಳೆಹರೆಯದ ನಾಯಿಕೆಯರನ್ನು ಗಂಡು ವೇಷದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವದು. ಇದು ಆ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹುಡುಗರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆಂದೇ ಹೂಡಿದ ತಂತ್ರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಗಂಡಿನ ವೇಷದಲ್ಲಿರುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಠಿಣವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇತ್ತೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಆವರು "ದಿ ಮರ್ಚಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್"ದ ಪೋರ್ಷಿಯ ನೆರಿಸರ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗಿನಕಿಂತ ಡಾಕ್ಟರ್ ಬೆಲಾರಿಯೊ ಹಾಗೂ ಅವನ ಕಾರ ಕೂನನ ವೇಷದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಆರಾಮಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೂಲಿಯ, ವಯೋಲ, ರೋಜಲಿಂಡ್, ಜೆಸಿಕಾ, ಇಮೊಜಿನ್ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹೀಗೇ ಗಂಡುವೇಷ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯ.

ಈ ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಡೆಸ್ಡಿಮೋನ, ಲೇಡಿ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್, ಹರ್ಮಿಯಾನಿ ಮೊದಲಾದ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಶಕ್ತಿ, ಅಭಿನಯ ಕುಶಲತೆ ಇತ್ತೆ–ಎಂದು ಪಂಡಿತರು ಶಂಕಿ ಸಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೂ ಈ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳು ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಅವನ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವೆ ಅವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹು

ದಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಅಂಥ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ತರಬೇತಿ ಕೊಡುವ ಏರ್ಪಾಡು ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಹುಡುಗರ ಅಭಿನಯದ ಮಟ್ಟ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅನೇಕ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು (Boys' Companies) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವೆಂದು ಖಂಡಿತ ನಂಬಬಹುದಾಗಿದೆ. ಶಾಲೆ–ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಕೇವಲ ಕಿರಿಯ ವಯಸ್ಸಿನ ಗಂಡುಹುಡುಗರೇ ಇದ್ದ ಹನ್ನೊಂದು ತಂಡಗಳಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ತಂಡಗಳಿಂದ ವೃತ್ತಿಕಂಪನಿಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ನಟರನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಅಭಿನಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಟರ ಮಟ್ಟ ಸಾಕಷ್ಟು ಉತ್ತಮವಾಗಿತ್ತೆಂದೇ ಆ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಎಷ್ಟೋ ಕಂಪನಿಗಳಲ್ಲಿ ಐದಾರು ಜನ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ "ಹೆನ್ರಿದ ಫೋರ್ಥ್"ದ ದ್ವಿತೀಯ ಭಾಗ, "ರಿಚರ್ಡ್ ದ ಥರ್ಡ್" ಮೊದಲಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹತ್ತರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಏರಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ನಟರು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ರೂಢಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಾಮ್ಟರ್ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

ಏನಿದ್ದರೂ, ಕಂಪನಿಯ ಹಿತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ನಾಟಕಕಾರರ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

೭

ಹೀಗೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿ– ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ, ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಅದಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ನಾಟಕ ಅವರಿಗೆ ಕಂಡಿರದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ. ಅಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತೆಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅದು ಅವನಿಗೆ ಕಾಲ್ತೊಡಕಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಶ್ಯವೆ ?–ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ

ಹೊರಡುವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮುಂತಾದ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ರಂಗಕೃತಿಯೂ ಆಗಿರುವದರಿಂದ, ಅದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೂ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೇಲೂ ಅದು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಆ್ಯಂಟನಿ ಅಂಡ್ ಕ್ಲಿಯೊಪಾತ್ರ" ನಾಟಕವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯಿಂದ (1909, p. 384) ಮೊದಲು ಮಾಡಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ದೋಷಪೂರ್ಣವಾದುದೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವಾರು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಂದ್ರವಾಗದೆ ಹರಿಹಂಚಾಗಿದೆಯೆಂದು ಆಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯೇ ತೋರಿಸಿರುವಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಆಪಾದನೆಗೆ ಆಧಾರವಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯವಾಗಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾಲ್ಕುನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾದರೂ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾದರಿ ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ' ಮಾದರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ನಟರನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿತು. ರಂಗದ ಮೂರು ಬದಿಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ, ಎದುರಿನ ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತು. ತೆರೆಗಳು ಬಂದವು. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸೆಟ್‌ಗಳು ಬಂದವು. ದೀಪಗಳೂ ಬಂದವು. ನಾಟಕದ ಬರವಣಿಗೆ, ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದವು. ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಮೂರು–ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತಿತು. ಈ ಚೌಕಟ್ಟು ಎಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಯಿತೆಂದರೆ, ನಾಟಕ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಡವಾಯಿತು, ನಟ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿದಂತಾಯಿತು.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಕೂಗು ಆರಂಭವಾಯಿತು. "ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಅನ್ನು ಒದ್ದೋಡಿಸಿರಿ" ಎಂಬ ಘೋಷಣೆ ಹೊರಟಿತು. ವಾಣಿಜ್ಯದೃಷ್ಟಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದ

ಲಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೃತಿಗಿಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಉಕ್ಕಿನ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವದು, ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಳೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವದು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ. ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂಥದು.

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಈಗ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ' ರಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ದಾಟಿ ಹೊರಬಂದಿದೆ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗು ವಂತಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅಂಥ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಇದೊಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮಾದರಿಯೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವುಗಳಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ರಂಗ ಭೂಮಿಯೂ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದುದರಿಂದ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆದರೆ ಅಲ್ಲಿಂದಲೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಅಂಶಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಭ್ಯಾಸಸೂಚಿ

1. Bradley, A. C. (1909), *Oxford Lectures on poetry*, Macmillan, London.
2. Chambers E. K. (1923), *The Elizabethan Stage* Vol. 2, Oxford University Press, London.
3. Eliot. T. S. (1953), *Selected Prose*, Penguin
4. Granville-Barker, Harley and G. B. Harrison (eds) (1934), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
5. Granville-Barker, Harley (1934), Shakespeare's Dramatic Art' in 4.
6. Greg, W. W. (ed) (1904-8), *Henslowe's Diary*, London.
7. ———(1907), *Henslowe's Papers*, London.

8. Harrison, G. B. (1954), *Introducing Shakespeare*, Penguin.
9. Herford, C. H. (?), 'Shakespeare's Stage in its Bearing upon his Drama', appended to Warwick Shakespeare, Blackie, London.
10. Joseph, Bertram (1955), 'The Elizabethan Stage and Acting' in *The Age of Shakespeare*, Penguin.
11. Muir, Kenneth and Schoenbaum (eds) (1971), *A New Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
12. Sisson, C. J. (1934), 'The Theatres and Companies' in 4.
13. Southern, Richard (1962), *The Seven Ages of the Theatre*, Faber, London.
14. Thorndike, A. H. (1916), *Shakespeare's Theatre*, Macmillan, New York.

(೧೯೬೫/೧೯೮೮)

ಜಪಾನ್ ದೇಶದ 'ನೋ' ನಾಟಕ

(ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ)

ಒಂದು ಪರ್ಯಾಲೋಚನೆ

ಎಸ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ

1

ಜಪಾನಿನ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದುದಲ್ಲವಾದ್ದರೂ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ನೋ, ಕಬೂಕಿ, ಬುನ್ರಾಕು—ಈ ಮೂರು ಪ್ರಭೇಧಗಳೂ ತೀವ್ರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದವು ಗಳಾದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವೂ, ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆದ ಪ್ರಭೇಧವೆಂದರೆ ನೋ. ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಪರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ದಶರೂಪಕವೇ ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಎಷ್ಟು ಹತ್ತಿರವೆಂಬುದು ಮನವರಿಕೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಚೀಣಾದೇಶದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿ, ಏಷ್ಯಾ ಖಂಡದ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಅರಿವೂ ನಮಗೆ ಆಗದೆ ಇರಲಾರದು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಈ ಎರಡೂ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳ ಆನಂದಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅರಿ ವಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾದರೆ ಅದು ಅವರ Theory of Art in Asia. ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ಇವೆರಡು ದೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಜಪಾನಿನ 14ನೇ ಶತಮಾನದ ಶ್ರೀಮಂತ ನಾಟಕವಾದ 'ನೋ' ಪ್ರಭೇಧಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡ

ಹಾಗೆ, ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಗೋ ಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಲುವು ನೋಟಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಿಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಜಪಾನಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಆ ದೇಶದ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಕ್ರಿ.ಶ. 794 ರವರೆಗೂ, 'ಹಿಯನ್' ಕಾಲ 794 ರಿಂದ 1185 ರವರೆಗೂ, 'ಕಮಕೂರ' ಸಾಹಿತ್ಯ 1185 ರಿಂದ 1333 ರವರೆಗೂ. 'ಮುರೊಮಾಚಿ' 1333 ರಿಂದ 1600 ರವರೆಗೂ, 'ಕೊಕುಗಾವ' 1600 ರಿಂದ 1868 ರವರೆಗೂ, ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾಲವೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದು 'ಮುರೊಮಾಚಿ' ಕಾಲ–ಖಚಿತವಾಗಿ ಕ್ರಿ.ಶ. 14ನೇ ಶತಮಾನ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ನೋ' ನಾಟಕ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು. ಹಾಗೂ ಇದರ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಸಹ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು.

'ನೋ' ಎಂದರೆ 'ಸಾಮರ್ಥ್ಯ', 'ಪ್ರತಿಭೆ', 'ಪ್ರದರ್ಶನ' ಮುಂತಾದ ಅರ್ಥ ಬರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. 'ನೋ' ನಾಟಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಏಕಾಂಕದಷ್ಟು ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅವಧಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ 'ನೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಗ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಈ ನೃತ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ' ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯವೂ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿರುವಂತೆ ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಇದು ಚಿರಪರಿಚಿತವಾದ ಅಂಶವೇ ಸರಿ.

ಭಾರತದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ, ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಲುವುಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಮಿಲನಗೊಂಡಿರುವಂತೆಯೇ ಜಪಾನಿನ ಕಲಾಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಸ್ಥಿತಿ, ಅದರ ಅನುಭವ ಪ್ರಯೋಜನಗಳೂ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು–ಬೌದ್ಧ ದರ್ಶನ. 'ನೋ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬೌದ್ಧ ದರ್ಶನದ ಪರಿವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಈ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಇವುಗಳ ಅನ್ವಯವ್ಯತಿರೇಕಗಳ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅನಗತ್ಯ. 'ಜೆನ್ ಬುದ್ಧಿಜಂ' ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ಚೌಕಟ್ಟೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಜೆನ್'ನ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ 'ನೋ' ನಾಟಕದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ 'ಚೆನ್–ಜೆನ್' ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಭಾರತದ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದ

ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತುತ—ಯೋಗದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ-ತೀವ್ರವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯ ನಿರೋಧ ಮತ್ತು ಧ್ಯಾನ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ-ಇಲ್ಲಿ "ನೋ"ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ-ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವುದು ಕ್ಯಾಮರಾ ಕಣ್ಣಿನ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಭಾರತ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ದೇಶಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ದೃಷ್ಟಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ "ಪ್ರಮಾಣ"ಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ "ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ"ಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾಕಾರನು "ಅಂತರ್ಜ್ಞೇಯರೂಪವನ್ನು" ತನ್ನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. "ನೋ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ ಪ್ರಪಂಚದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. "ನೋ"ನಾಟಕವು ಕೃತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ (action oriented) ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಸಮಯ (fleeting moment) ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಭಾವಗೀತೆಯ (lyrical mode) ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ತಟಸ್ಥ (passive) ಪಾತ್ರಗಳು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಭೂತಕಾಲದ 'ಭೂತಗಳು' (ghosts), ತಾವು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಆದ ಘಟನೆ, ಅನುಭವಿಸಿದ ನೋವು, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತಮ್ಮ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೃತ್ಯಮಾಡುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಶಿತೆ' (shite) ಎಂದೂ, ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಪಾತ್ರ 'ವಾಕಿ' (waki) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ 'ಮೇಳ'ವೂ (chorma) ಇರುತ್ತದೆ. 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಇವನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲಿ, ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ಮಿಶ್ರಣವಿರಬಹುದು. 'ನೋ' ನಾಟಕವು ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ 'ವಸ್ತು-ನೇತಾ-ರಸ-ಸಂಧಿ-ಸೂಧ್ಯಂಗ'-ಇವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

'ನೋ' ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭೇದವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಒಬ್ಬ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಮಗ ಇವರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ. ಕನ್ಜೆ ಕನಾಮಿ ಕಿಯೊಟ್ಸುಗು(1333-84) ಮತ್ತು ಇವನ ಮಗ ಕನ್ಜೆ ಸಿಯಾಮಿ (ಅಥವಾ ಜಿಯಾಮಿ) ಮೊಟೊಕಿಯೋ (1363-1443)- ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಆಗಿನವರೆಗೂ ಇದ್ದ ನಾಟಕಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ 'ನೋ' ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದರೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯಪಡುತ್ತದೆ. 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿರುವ ಆರ್ಥರ್ ವೇಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಆರ್ಥರ್ ವೇಲಿಯವರ ಪುಸ್ತಕ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ 1921ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕು. "ನೋ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕಕರ್ತರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಲ್ಪ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿತ್ತು. ಈಚಿನ ಜಪಾನಿ ಪಂಡಿತರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಈ ಜ್ಞಾನಾಂಧ

ಕಾರವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ನಟ–ನಾಟಕಕರ್ತೃವಾದ ಸಿಯಾಮಿಯು ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದ 'ಕೃತಿ' ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದದ್ದು. ಇದು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕ ಗ್ರಂಥ ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ."

ಈಗ ಸಿಯಾಮಿಯ 'ಕೃತಿ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು. ಸಿಯಾಮಿಯು 'ನೋ' ನಟ–ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ದೀರ್ಘವಾದ ವಿಚಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿ ಜಪಾನಿನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಕೃತಿಯ ಹೆಸರು 'ಕಡೆನ್‌ಷೋ'. ಇದನ್ನು 'Handing down the Flower' ಎಂದೂ ಕರೆಯ್ಯ ಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 1400ರಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ನಾಟಕ–ನಟ–ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ ಸಿಯಾಮಿ. ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ, ಈತನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಉಪಸಂಹಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಸೂತ್ರಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಹೇಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಯೆಂದು ನೋಡಬಹುದು.

2

ಸಿಯಾಮಿಯ ಮೊದಲನೆಯ 'ಸೂತ್ರ'ವೆಂದರೆ ಇವನ 'ಯುಗೆನ್' ಕಲ್ಪನೆ. 'ಯುಗೆನ್' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇದರ ಸಮಾನಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಒಂದೇ ಪದ ಸಿಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ತಪಸ್ಸು–ಸಾಧನೆ ಇವುಗಳ ನಿರಂತರಾಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಯೋಗಸಿದ್ಧಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನೋನಟನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನಸಂಪತ್ತು ಇದೇ ಎಂದು ಸಿಯಾಮಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ಯೋಗಃ ಕರ್ಮಸು ಕೌಶಲಮ್' ಎಂಬ ಗೀತಾವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಕುಶಲತೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯೇ'ಯುಗೆನ್'ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈತನ ಎರಡನೆಯ ಕಲ್ಪನೆ 'ನೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕರ್ಮರಹಿತವಾದ ಘಳಿಗೆಗಳೇ ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನುವುದು. ಇದನ್ನು 'moments of no action in a nos' ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇವೆರಡು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಸಿಯಾಮಿಯ ಎರಡು 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳನ್ನಾದರೂ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಲೇಸು.

'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ'(Atsumori) ಒಂದು ಕದನ ನಾಟಕ (Battle play). ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಿಯಾಮಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ- 'ನೋ'ನ ಕಾರ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ಅದು ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದಂತೆ ತಿಳಿಸಿದೆಯೋ ಅದೇ

ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ನಡೆದಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ 'ನೋ' ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಅವನು ಯಾವುದಾದರೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಳವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪುರಾತನವಾದ ಸ್ಮಾರಕವನ್ನೋ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು-ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಚಮತ್ಕಾರಪ್ರಧಾನವಾದ ದೃಶ್ಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ'ನಾಟಕವು 1184ರಲ್ಲಿ ಆದ 'ಇಜಿ ನೋ ಟಾನಿ' ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಇದು ತಯಿರಾ ಮತ್ತು ಮಿನಮೋಟೋ ಎಂಬ ಸಶಕ್ತವಾದ ಎರಡು ಪಕ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ಆದ ಕದನ. ಈ ಕದನದಲ್ಲಿ ತಯಿರಾ ಪಕ್ಷದ ಅಟ್ಸುಮೊರಿ ಮರಣಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. 'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಯಾಮಿ 'ಸುಮಾ' ಕೊಲ್ಲಿಯನ್ನು (Bory of suma) ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರದೇಶವು ಜಪಾನಿ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಯುದ್ಧದೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕುತೂಹಲಭರಿತವಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನೂ ನೆನಪು ಮಾಡುವ ಸ್ಥಳ. 'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಯಾಮಿಯು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನೋಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಕದನ ನಾಟಕದಿಂದ ತೀರ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಅಹಿಂಸಾ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ 'ಯುತೋ' ಎನ್ನುವ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಯುತೋ ಅಥವಾ ಯುತೋಯಸುಕಾತ ಎನ್ನುವುದು ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮುದ್ರದ ಪಕ್ಷಿ. ಇದು ಉತ್ತರ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಇದರ ಮಾಂಸದ ರುಚಿಗಾಗಿ ಬೇಟೆಯಾಡಲ್ಪಡುವ ಹಕ್ಕಿ. ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಕಾರ ತಾಯಿಪಕ್ಷಿಯು ತನ್ನ ಮರಿಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಗಾರರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದಿರಲೆಂದು ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಎಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಬಚ್ಚಿಡುತ್ತದೆಂದರೆ ಅದೇ ಅವಕ್ಕೆ ಆಹಾರವನ್ನು ತಂದಾಗ ಅವನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದೆನೆಂದು ತೋರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು 'ಯುತೋ' ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮರಿಗಳು 'ಯಸುಕತಾ' ಎಂದು ಉತ್ತರಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಬೇಟೆಗಾರರು ಈ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಆ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಮರಿಗಳು ಹೀಗೆ ಹಿಡಿದು ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಟ್ಟು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಆಹಾರವಾಗುವುದನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದೆ ದುಃಖದಿಂದ ಅವು ಅತ್ತಾಗ ಆ ರಕ್ತಾಶ್ರುಗಳು ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದರೆ ಅವರಿಗೆ ರೋಗಬಂದು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಅವರ. ದೊಡ್ಡ ಅಂಗಿ ಮತ್ತು ಟೋಪಿಯನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಅವರು ಶಾಪಗ್ರಸ್ತರಾಗುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಹೀಗೆ ಈ 'ಯುತೋ' ಪಕ್ಷಿಗಳು ಜಪಾನಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವ ವಿಧವಾದ ಪ್ರಾಣಿಹಿಂಸೆಯಾದರೂ ಅದು ಪಾಪವೇ ಸರಿ

ಎನ್ನುವ ಅಹಿಂಸಾತತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತವೆ ಸಿಯಾಮಿಯು 'ಯುಕೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಮತದ ಅಹಿಂಸಾತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮನದಟ್ಟುವಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸಿಯಾಮಿಯು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳ ಕರ್ತೃ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ 'ಕಗೆಕಿಯೋ', 'ಹಾಚಿನೋಕಿ', 'ಹಗೊರೊಮೊ' 'ಅಯನೋ ಸುಜುಮಿ' ಮುಂತಾದ-ನಾಟಕಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಆರ್ಥರ್‌ವೇಲಿ, ಡೊನಾಲ್ಡ್ ಕೀನ್ ಮತ್ತು ವಾನಗಾವ ಇವರ ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ 'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ', 'ಯುತೋ' – ಈ ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಇವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೆರಡರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ. 'ಅಟ್ಸುಮೊರಿ' ಕದನನಾಟಕವೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೋ ನಾಟಕವು ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕದಷ್ಟು ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಿದೆ. ಇವೆರಡು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಭಾಸನ 'ಊರುಭಂಗ' ನಾಟಕವನ್ನು ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಭಾಸನ 'ಊರುಭಂಗ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂಬುದು-ಮೂಲತಃ ಅದರ ದುರಂತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಮೂಲಕ – ಸರ್ವವಿದಿತವಾದರೂ, ನೋ ನಾಟಕದ 'ಶಿತೆ' ಅಥವಾ 'ನೇತಾ' ಇಹಲೋಕವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಈಗ ಭೂತವಾಗಿ ಮರಳಿ ಬಂದು ತಾನು ಪಟ್ಟ ನೋವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ – ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸದಿದ್ದರೆ, ನಮಗೆ ನೋ 'ಕದನ ನಾಟಕ'ದ ಪರಿಮಿತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಯುತೋ' ನಾಟಕದ 'ಅಹಿಂಸಾ ಪರಮೋ ಧರ್ಮಃ' ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ರೀತಿ-ನೀತಿಯನ್ನು, ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಬೌದ್ಧದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಹೇಗೆ ಭಾರತ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತತ್ತ್ವ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆಯೆಂಬ ಅರಿವಾಗದಿರಲಾರದು. 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕವನ್ನು ಈ ಸಭೆಗೆ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಅನಗತ್ಯವಾದರೂ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಜೀಮೂತವಾಹನನು ಎಲುಬಿನ ರಾಶಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಅದು ಗರುಡನಿಂದ ಹತರಾಗಿ ತಿನ್ನಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಗರದೆಂದು ತಿಳಿದು ಅತೀವ ಅನುಕಂಪದಿಂದ ಆ ದಿನ ಗರುಡನಿಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಶಂಖಚೂಡನ ಬದಲಾಗಿ ತಾನೇ ಬಲಿಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಗರುಡನಿಗೆ ಸ್ವಾರ್ಪಣೆಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗರುಡನಿಗೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಆಗುವ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ, ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅಹಿಂಸೆಯ ಪಾರಮ್ಯದ ಜ್ಞಾನೋದಯ – ಈ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು. ಯುತೋ ಪಕ್ಷಿಗಳೇ ಆಗಲಿ ನಾಗರೇ ಆಗಲಿ – ಮನುಷ್ಯರೇ ಆಗಲಿ, ಗರುಡನೇ ಆಗಲಿ – ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂದೇಶ ಒಂದೇ. ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಭೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಅಶ್ವಘೋಷನ 'ಬುದ್ಧಚರಿತ'ವೇ ಆಧಾರಸ್ತಂಭವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ – ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ – ಶ್ರೀಹರ್ಷನ 'ನಾಗಾನಂದ' ನಾಟಕವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಉಂಟು. ಅದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಶಾಂತಿರಸಪೋಷಣೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಈಗ ಉಪಸಂಹಾರ ದಲ್ಲಿ ನೋಡೋಣ.

3

ಜಪಾನಿನ 'ನೋ' ನಾಟಕದ ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದ ನಮಗಾಗಬೇಕಾದರೆ ಸಿಮಾಯಿಯ 'ಯುಗೇನ್' ತತ್ತ್ವವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸು ವುದು ಅತಿ ಮುಖ್ಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದವನ್ನು ನಾವು 'ಕಲಾನುಭವದ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆ'ಯೆಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡುವ ಕಲಾವಿದ–ನಟ ; ಇವನ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಅಭ್ಯಾಸ, ತಪಸ್ಸು, ಸಾಧನೆ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಒಂದು ಕಡೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಈ ರಸಾಸ್ವಾದ ವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅಧಿಕಾರಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ರಸತತ್ತ್ವವೇ ಭಾರತೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಳತಿರುಳೆಂದೂ "ವಿಭಾವಾನುಭಾವ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಸಂಯೋಗಾತ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ" ಎಂಬ ಮೂಲಭೂತ ವಾದ ಸೂತ್ರವೂ 'ಯುಗೇನ್' ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕ. ನಮ್ಮ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಾದ ರಸ–ಧ್ವನಿ–ಸಹೃದಯ–ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ–ಮುಂತಾದುವು 'ನೋ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ 'ಯುಗೇನ್'ನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾದರೂ ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳುವಂತಾದರೆ – ಅದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತರ ಹೆಸರು – ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಅವರ 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ' ಅತಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಗ್ರಂಥ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು 'ನಾಟ್ಯ ವೇದವಿವೃತಿ'. ಈ ಪುಟ್ಟ ಹರಟೆಯ ವಿಷಯ 'ನೋ' ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ ನನಗಿರುವ ಅಗಾಧವಾದ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಸರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭವಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ರಸಸೂತ್ರ ಸಿಯಾಮಿಯ 'ಯುಗೇನ್' ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಲು ಸಾಕು,

ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದನ್ನು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆಂದು ಬಲ್ಲವರಾದರೂ, ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸರಿಯೆಂದು ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಉದಾಹರಿಸುವುದು ನಿಷಿದ್ಧ

ವಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಪಂಡಿತರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ M. C. Bradbrook ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು –

> The central concept of *Yugen* has been trarslated as 'mysteris harmony' and as 'ineffable beauty'. ....Abhinavagupta five hundred years before Zeami, maintained that the spectator participates imaginatively but actively in the play. He tastes the emotion as immediated experince through an imaginative identification, but it is generalized in his lived or pre-reflected consciousness. To achieve this, he has to be trained feeling, as the actor is trained in movement and speech - he has to be a qualified spectator, an *adhikavies*.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಸಹೃದಯತ್ವ, ರಸಾಸ್ವಾದ, ರಸಾನುಭವ – ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯೇ 'ಯುಗೆನ್'. ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಅವರ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ –

> "ರಸವನ್ನು ಸವಿಯುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮನಸ್ಸು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನನ್ನೂ ಮರೆತು ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವಾದ ಚಾಂಚಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಸದಲ್ಲೇ ಏಕಾಗ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಚರ್ವಣಾ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಆಸ್ವಾದ, ಆನಂದ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳು."

ಇದನ್ನೇ ಅನುಭವಗುಪ್ತನ 'ಅಭಿನವಭಾರತೀ'ಯಿಂದ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ – "ಲೋಕೇ ಸಕಲವಿಘ್ನವಿನಿರ್ಮುಕ್ತಾ ಸಂವಿತ್ತಿರೇವ ಚಮತ್ಕಾರ ನಿರ್ವೇಶ ರಸನಾಸ್ವಾದನ ಭೋಗ ಸಮಾಪತ್ತಿ ಲಯ ವಿಶ್ರಾಂತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದೈರಭಿಧೀಯತೇ." ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ 'ಲಯ' ಮತ್ತು 'ವಿಶ್ರಾಂತಿ' ಇವೆರಡು ಪದಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಜಪಾನಿನ - ಸಿಯಾಮಿಯ - ನೋ ನಾಟಕತಂತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಹಿಂದೆಯೇ ಹೆಸರಿಸಿರುವ moments of no action in a Nos play – ಈ ಕರ್ಮರಹಿತವಾದ ಘಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಲಯ' – ಮನೋಲಯ ಎನ್ನುವ ಮತ್ತು 'ವಿಶ್ರಾಂತಿ' ಕಾವ್ಯಕರ್ಮದಿಂದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ

ಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಿಯೊಮಿ:ಯ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಣೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು –

> When we examine why such moments without action are enjoyable we find that it is due to the underlying *spiritual strength* of the actor which unresmittingly words the attention.... The actions before and after an internal of 'no action' must be linked by entering the prose of mindlessness in which the actor conceals even parts, himself his own interest.

ನಮ್ಮ ಶಬ್ದತತ್ತ್ವದ – ಪಣ, ಪಶ್ಯಂತಿ. ಮಧ್ಯಮಾ. ವೈಖರೀ ವಾಕ್ ಮತ್ತು ಮೌನವ್ಯಾಖ್ಯಾತತ್ತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇನೂ ಹೊಸದಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವಂತೆಯೇ ನೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ. 'ಯುಗೆನ್'ನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚಿತ್ತೈಕಾಗ್ರತೆ, ಮನೋಲಯ, ದಾರ್ಶನಿಕತೆ–ಇವೇ ದಾರಿ. ನಟನೇ ಆಗಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ರಸಿಕರೇ ಆಗಲಿ 'ಯುಗೆನ್' ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು 'no action'ನ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಶಾಂತಿರಸ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ – ಶಾಂತರಸಕ್ಕೆ ರಸಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸ್ಥಾನರಸಗಳು ಎಂಟೇ ಒಂಬತ್ತೇ, ಶಾಂತವು ರಸವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಸ್ಥಾಯಿ ಯಾವುದು ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು Prof. V. Raghavanಅವರ The Number of Rasas ಅಥವಾ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ಶಾಂತರಸಪ್ರಕರಣದಲ್ಲೇ ನಾವು ಸಮೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ 'ನೋ' ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಶಾಂತರಸನಿರೂಪಣೆ 'moments of no action' ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಹೇಳುವಂತೆ –

> "ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಯಮ ನಿಯಮಾದಿಗಳು ಶಾಂತರಸದ ಅನುಭಾವಗಳು, ಪರಮೇಶ್ವರಾನುಗ್ರಹವೇ ಮೊದಲಾದುವು ವಿಭಾವಗಳು. ಲೌಕಿಕವೂ ಅಲೌಕಿಕವೂ ಆದ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಗಳೂ ಇದರ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು.... ಧ್ಯಾನಿ ಬುದ್ಧನ ವಿಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿ ಕಡೆಯಬಹುದಾದರೆ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ಷಣಕಾಲ ತೋರಿಸಬಹುದು."

ಈ ಕ್ಷಣಕಾಲಗಳೇ ನೋನ 'moments of no action'. ನಾವು, ಅಶ್ವಘೋಷನು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಉಪಶಾಂತಿಗಾಗಿ, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ 'ನಾಗಾನಂದ'ದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿರುವುದೇ ಅದರಲ್ಲಿನ ಶಾಂತರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಯೆಂಬುದಾಗಿ, ಹೀಗೆ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಬೌದ್ಧತತ್ತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ – ಅದರಲ್ಲೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕರ್ಮಚ್ಯುತಿ ಇರುವ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಂತರಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದು ಸಿಯಾಮಿ ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಹೀಗೆ 'ನೋ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಗ್ರಂಥಋಣ

1. Arthur Waley, 'Preface' to *The No Plays of Japan,* George Allen and Unwin Ltd. London, 1921.
2. Fourbion Bowers, *Theatre in the Eas : A Survey of Asian Dance and Drama* Grore Press, Inc. New York, Evergreen Books Ltd, London.
3. *Japanese Theatre* - English Translation by Thomous Immoos High Young. Studio Vista, London, 1977.
4. M. Minagawa, *Four No Plays,* Sekibunda, Tokiyo.
5. A. C. Scott, *The Theatre in Asia,* Widenferd and Nicolson 5, Winsley Street, London, 1972.
6. Donald Keene, *Anthology of Japanese Litarature* George Allen and Unwin Ltd., London, 1956.
7. M. C. Bradbrook, *Literature in Action.* Chatto and Windus, London, 1972.
8. ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, 1983.
9. V. Gopala Iyengar *A concise History of Classical Sanskrit Literature,* Kumbakonam, 1953.
10. *Nagananda of Srlharsha,* ed. by R. D. Karmankar, Shivajinagar, Poona, 1953.

ಕಾ-ಬು-ಕಿ- ಜಪಾನೀ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ

ಪ್ರೊ|| ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್

ಜಪಾನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಬುಕಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ್ದೇ ಎಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾದೀತಲ್ಲವೆ ? ಇದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ನೋ– ನಾಟಕವೂ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಳೆದದ್ದೇ. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚೀಣ, ಕೊರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಜಪಾನನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿತು. ಅದಿರಲಿ.

ಕಾಬುಕಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ. ಈ ಮಾತಿನ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳು ದಿಟವಾಗಿ ಮೂರು ಪದಗಳು–ಕಾ (ಎಂದರೆ ಗಾಯನ), ಬು (ಎಂದರೆ ನೃತ್ಯ), ಕಿ (ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ) ಮೂರೂ ಕಲೆತದ್ದು ಈ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿ. ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಇದು. ಇದು ಮೈದಳೆದದ್ದು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ.

ಇಜುಮೋ ಬೌದ್ಧದೇವಾಲಯದ ದೇವದಾಸಿ ಒಕುನಿ ಎಂಬಾಕೆ ಇದನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದವಳು. ಚೆಲುವೆ, ನರ್ತಕಿ, ಗಾಯಕಿ, ಮೇಲಾಗಿ ಜಾಣೆ, ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ. ದೇವಾಲಯದ ನೆರೆಹೊರೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯುವಾಗ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ವಾಡಿಕೆ. ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮೊದಲಿಗೆ ವಾಡಿಕೆಯಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು '**ನೆಂಬಂತ್ಸು ಒದೊರಿ**' ಎಂಬ ಆಟ ; 'ನೆಂಬಂತ್ಸು' ಎಂಬ ಜಪಾನೀ ಮಾತು ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ನಮೋ ಅಮಿತಾ ಭಾಯ' ಎಂಬ ಮಂತ್ರದ ಅಪಭ್ರಂಶ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ಅಮಿತಾಭ – ಬುದ್ಧನಿಗೆ ನಡೆಯುವ ಪೂಜೆ ಪುನಸ್ಕಾರಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ವಿವರ. ರಸಿಕರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಬೇಸರವಾಗದೆ ಇರುತ್ತದೆಯೆ? ಮನೋರಂಜನೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಫಲವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ? ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ

ಜಾಣೆ ಒಕುನಿ ಹಳೆಯ ನೋ-ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೊಸದೊಂದು ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ರಚಿಸಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಳು. ಇದೇ ಕಾಬುಕಿ.

ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಈ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವರೆಲ್ಲ ಹೆಂಗಳೆಯರೇ ; ಒಕುನಿಯ ಗೆಳತಿಯರು, ಶಿಷ್ಯೆಯರು, ಧಾರ್ಮಿಕನೃತ್ಯವೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಇದ್ದವರು. ಜನಪ್ರಿಯವಾದಾಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಯೋಜನ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿ ಇತರ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾದುದು ಸಹಜವೇ. ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲವೆಂಬಂಥವು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡು ಬಂದುದೂ ಸಹಜವೇ. ಇದರಿಂದ ಆಡಳಿತದ ಮಡಿವಂತರಿಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವಾದುದೂ ಸಹಜವೇ. ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ 1629ರಲ್ಲಿ **ತೊಕುಗವ** ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಕಲಾಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟುಗೋಲು ಹಾಕಿ, ಹೆಂಗಳೆಯರು ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದು ನಿಷೇಧ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು.

ಆದರೆ ಇದರ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಮನಸೋತಿದ್ದ ರಸಿಕರು ಈ ಕಲಾ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹವಣಿಸಿ, ಗಂಡಸರೇ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಕಾಬುಕಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ಹೆಣ್ಣುಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಚೆಲುವರಾದ ಹುಡುಗರನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಇಂಥ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಬಾಲಕರಿಗೆ '**ಒಯೆಮ**'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ; ಕೆಲವೆಡೆ ಇವರನ್ನು '**ಒನೆಗತ**' ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರ ನೈಜವಾಗಿ ಮೂಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಇವರು ಉಳಿದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಹೆಂಗಳೆಯರಂತೆಯೇ ಉಡುಗೆ, ತೊಡುಗೆ, ನಡೆ, ನುಡಿ, ಒನಪು, ವಯ್ಯಾರ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ! 1868ರಲ್ಲಿ ಮೆಯ್‌ಜಿ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಮೇಲೆ ಇದು ಬಳಕೆಯಿಂದ ಜಾರಿತು ; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಗಂಡಸರು ಹೆಂಗಸರಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಬಂಧ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಕಾಬುಕಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದಿಟವಾಗಿ ಹೆಂಗಳೆಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂಬ ನಿಯಮವೇನೋ ಮುಂದರಿಯಿತು.

ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಬುಕಿ ನೋ-ನಾಟಕದಂತೆ ಏಕಾಂಕದ್ದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದು ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಎಂಟು-ಹತ್ತು ಅಂಕಗಳೂ ಮೂಡಿಕೊಂಡು ಬಂದುವು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಹವಣಿಕೆ ಚೀನೀ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕಾಬುಕಿ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದೆ ಮರೆಯಾಯಿತು. ಕಾಬುಕಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು ಹದಿನೇಳು-ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿದ್ದವರು ವರ್ತಕ

ವರ್ಗದವರು. ಅವರ ಆಸೆ–ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ದೃಷ್ಟಿ–ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಬುಕಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ದಿನದಿನದ ಜಂಜಾಟದಿಂದ ದೂರ ಸಾಗುವ, ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ವಿಹಾರಮಾಡುವ ಕಾತರ ಈ ದಣಿಗಳಿಗಿದ್ದಿತು. ಕಾಬುಕಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಧಾನ ರಸ ವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಗಂಧವೇ ಇರದೆ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಾತಾವರಣ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿವರ ಗಳು, ತರ್ಕಬದ್ಧವೆಂದು ನಾವೆಂದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರಸರಣಿ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಂಥವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಬೇಕೆಂದರೆ ಮೀನನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಮರವನ್ನು ಹತ್ತಿ ಹೋದಂತೆ !

ಕಾಬುಕಿ ಸಂಕೇತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಲೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಲಂಕರಣ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಕೇತದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವಂಥವೇ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಅಭಿನಯವಾಗಲೀ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಣಿದಾಟ, ಜಿಗಿದಾಟಗಳಾಗಲೀ ('ಒದೊರಿ') ಅರ್ಥವಾದರೇ ಕಾಬುಕಿಯ ಕಥೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರುವುದು. ಪಾತ್ರ ಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಕಾಭಿನಯದ ಜೊತೆಗೆ ಎರಡು ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ–ಜಪಾನೀ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮಡಚುವ ಬೀಸಣಿಗೆ (ಇದಕ್ಕೆ ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಸೆನ್ಸು' ಎಂದು ಹೆಸರು), ಮತ್ತು ಸಣ್ಣದೊಂದು ಅಂಗವಸ್ತ್ರ ('ತೆನುಗೈ') ಎರಡನ್ನೂ ಕೈಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸ ಗಳಿಂದ ಹಲವಾರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೀಸಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಬಗೆ ಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದರೆ ಅದು ಫುಜಿ ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ ; ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಹಿಡಿದರೆ ಕೊಡೆಯಾಯಿತು. ಹೀಗೆಯೇ ಅದರ ಸ್ಥಳ, ಮಾಟ, ಓರೆ, ಕೋರೆಗಳಿಂದ ಕೊಳಲು, ಬಾಣ, ಗಾಳಿ, ಸಾಕೆ ಕುಡಿಯುವ ಬಟ್ಟಲು, ದುಂಬಿ, ಬಣ್ಣದ ಚಿಟ್ಟೆ ಮೊದ ಲಾಗಿ ಹಲವು ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಂಗವಸ್ತ್ರದಿಂದ ಕನ್ನಡಿ, ನದಿ, ಕೋಲು, ಪ್ರೇಮಪತ್ರ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡು ಉಪಕರಣಗಳಿಂದ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆನ್ನಿ !

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಸಂಕೇತಗಳು ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯನಾಟಕದ ಕಥೆಯಾಗಲೀ, ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಲೀ ಮನದಟ್ಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಕೇತವೇ ಕಾಬುಕಿಯ ಜೀವಾಳವೆಂದರೆ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಮೂಕಾಭಿನಯ (ಇದಕ್ಕೆ 'ಫುರಿ' ಎನ್ನು ತ್ತಾರೆ) ಮತ್ತು ಹಸ್ತಮುದ್ರೆಗಳು ಎರಡೂ ಸಂಕೇತದ ಹಂದರವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಜೀವನಾಡಿಯಲ್ಲವೆ ? ಅಭಿ ನಯದ ಅರ್ಥನಿಷ್ಪತ್ತಿ ಕಾಬುಕಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕರಾರುವಕ್ಕಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಸಂಕೇತದ ಪಾತ್ರವೇನೋ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮರೆತು ಈಗೀಗ ನೈಜವಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಕಾಬುಕಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣ

ಬಹುದಾದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹಾರಿಹೋಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಬುಕಿಯ ರುಚಿ ಹಿಡಿದೀತು. ತಾನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವೇ ದಿಟವಾದುದೆಂದು ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಕಾಬುಕಿಯ ಉದ್ದೇಶವಂತೆ.

ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಬುಕಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಅಭಿನಯಗಳೂ ಕೃತಕವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುವು ; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಜರುಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜಡವಾಗಿ ಒರಟಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಂಟು. ಆದರೆ ಸಂಕೇತಗಳ ಜಾಲವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಹಬ್ಬಿಸಿದರೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಡನೆ ಸೇರಿ ಮೈಮರೆಯುವರು. ಕಾಬುಕಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿವರವೂ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಏರಲು ಮುಂದೆ ಒಂದು ಮಂಟಪವಿರುತ್ತದೆ. **'ಹನಮಿಚಿ'** ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಮಂಟಪ ಹೂಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿದ ತಲೆಬಾಗಿಲಿದ್ದಂತೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದರ ನೆರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೂರುತ್ತಾರೆ ; ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಸುವ ಸಾಧನವೆಂಬಂತೆ ಇದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಓಡಾಟವೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆಯೇ ಇದ್ದಂತೆ. ಹಲವಾರು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಈ ವಿವರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಬುಕಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕಥಕಳಿಗೂ ಸಾದೃಶ್ಯವಿದೆ.

ಆದರೆ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ, ಪ್ರಾಚೀನ, ಅದ್ಭುತ, ಕಾಬುಕಿಯಲ್ಲಾದರೋ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು. ಹಣವಂತರ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು (**'ಒಹಿಮೆಸಮ'**), ವೇಶ್ಯೆಯರು (**'ಒಯ್ರಾನ್'**), ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮನದನ್ನೆಯರು (**'ಗೆಯ್‌ಶ'**), ವೀರಯೋಧರು(**'ಸಮುರಯ್'**). ಮತ್ತು ವಿಲಾಸಿ ಯುವಕರು, ಸೇವಕರು, ಖಳರು ಇವರೇ ಕಾಬುಕಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವವರು. ಆದರೆ ಹಟ ಸಾಧಿಸುವ ಪಿಶಾಚಿಗಳು, ಪ್ರೇತಗಳು, ಕ್ರೂರಭೂತಗಳು, ಡಾಕಿನಿಯರು ಚೆಲುವೆಯರಾದ ಹೆಂಗಳೆಯರಂತೆ ಮೈಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಸಂಕೇತದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಾಸವೇನೂ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ; ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಕೆಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕಾಬುಕಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ. ಒಸಾಕ್ ನಗರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟ (**'ನಿಂಗ್ಯೊ-ಜೊರುರು'**)ದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕಾಬುಕಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಈಗೀಗ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಅಭಿನಯವಾಗಲೀ, ಓಡಿಯಾಟವಾಗಲೀ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಳೆಯನ್ನು ತಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನೂ ತೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮುಖಭಾವ ಅಥವಾ ಮುಖಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ

ಹೆಚ್ಚಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಹಾವ-ಭಾವಗಳು ಉಡುಗೆ, ಪರಿಕರ, ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು.

ಕಾಬುಕಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ಉಟ್ಟು, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಟ್ಟನಡುವೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೇಳದವರು (ಸಂಗೀತಗಾರರು) ದಿಟವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಕೂರುವ ಕೆಂಪುಬಣ್ಣದ ವೇದಿಕೆ ಎರಡು ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನದು ; ಸುಂದರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೇರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾದ ಈ ವೇದಿಕೆಗೆ '**ಹಿನದನ್**' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೂತಿರುವ ಸಂಗೀತಗಾರರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ತೆರನಾದ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪೋಷಾಕನ್ನು ಧರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ನೆರವಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರು ತಂತಿಗಳಿದ್ದು ನೀಳವಾಗಿರುವ '**ಸೆಮಿಸೆನ್**', ಹನ್ನೆರಡು ತಂತಿಗಳಿದ್ದು ಗ್ರೀಕರ ಹಾರ್ಪ್‌ನಂತೆ ಕಾಣುವ '**ಕೊತೊ**' ಇವಲ್ಲದೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ('**ತೈಕೊ**', '**ತ್ಸುಜುಮಿ**', '**ಒತ್ಸುಜುಮಿ**' ಮೊದಲಾದವು). ಕಾಬುಕಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತೋರಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಬಗೆಯ ಭಾವ, ಆವೇಗ, ರಸ ಇವನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೇ ಅದರಲ್ಲೂ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದಲೇ, ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದೇ ಕಾಬುಕಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಮೇಳದವರಿಗೆ ಹಿರಿಯಪಟ್ಟ.

ಜಪಾನೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಬುಕಿ ನಟರಿಗೆ ಮರ್ಯಾದೆಯಿದೆ. ಹೆಣ್ಣುಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ತರುಣರಿಗಂತೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮರ್ಯಾದೆ. ಗಂಡಸರೇ ನಟರಾಗಿರುವ ಈ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ದಿಟವಾದ ಹೆಂಗಳೆಯರು ತಂತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾರರೆಂಬುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಹೆಂಗಳೆಯರು ಗೊಂಬೆಗಳಂತೆ ಮಾಟವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ ; ಅವರ ನಡೆನುಡಿಗಳೆಲ್ಲ ಹಿತಮಿತವಾದುವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಬಹುದಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಇವರು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾರರು. ಆದುದರಿಂದ ಗಂಡು ಹುಡುಗರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ದೊರೆತರೆ ಅವರು ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಾಳ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡಾರು, ಬಾಳಬೇಗೆಯನ್ನೂ ನೆರೆದವರೆದುರು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ತೋರಿಸಿಯಾರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಈಗೀಗ ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿದೆಯೆನ್ನಿ. ಜಪಾನಿನ ಹೆಂಗಳೆಯರೂ ತುಂಬ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜವೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಮಾಜದ ಮೊದಲಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗತೊಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಾಬುಕಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರೂ ನಟಿಯರಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಕೂಗು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ.

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಜಪಾನೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಬುಕಿಯಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನರ ಆದರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಿರಿಯರ ಕೊರಗು.

ರಸವಿಚಾರ

ಶ್ರೀರಂಗ

ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ

ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸ್ವರೂಪ, ಪ್ರಕಾರ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವರ್ಣಿಸಿದೆಯಾದರೂ ಭರತನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾದ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ, ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮಾತನ್ನು, ಅಥವಾ ಸತ್ಯವನ್ನು ಎನ್ನಬಹುದು, ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದೆ. ನಾಟಕವು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ. ಹೀಗೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಭಾಗವಿರುವುದು, ಕಾವ್ಯಭಾಗವಿರುವುದು ಎಂದಿಷ್ಟೆ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. 'ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯ' ಎನ್ನುವಾಗ ದೃಶ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕಾವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಭರತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೆನ್ನಿಸುವುದು. 'ಉಪ್ಪುನೀರು' ಎಂದು ಸಮುದ್ರದ ನೀರಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಉಪ್ಪು ಬೇರೆ, ನೀರು ಬೇರೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ 'ಉಪ್ಪುನೀರು' ಎನ್ನುವುದು ತನ್ನದೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದ್ದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪಿನ ರುಚಿಯಂತೆ ನೀರಿನ ಗುಣವೂ ಇದ್ದುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ.

'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ' ಎನ್ನುವುದು ಅಂತಹ ಕಲ್ಪನೆ. ದೃಶ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯತೆಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಲು ಅಶಕ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಒಂದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ, ರಾಸಾಯನಿಕ ಮಿಶ್ರಣದಂತೆ, ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರಾವ್ಯ ಎರಡುಗಳಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುವುದು. ಅದನ್ನ ವಿಭಜಿಸಿ ನೋಡುವಾಗ ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

ದೃಶ್ಯತೆ–ಕಾವ್ಯತೆಗಳ ವಿಭಜನಾತ್ಮಕ ವಿವರಣೆ

ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ದೃಶ್ಯತೆಯು ಪೂರ್ತಿ

ಯಾಗಿ ನಟರನ್ನು, ಕಾವ್ಯತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಎದುರು ನಡೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡುವರೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರ, ಇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಾಪಾರ. ಆದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳು ನಮಗೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒದಗಿಸುವವಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಮುಂದಿದ್ದ ಮೇಜನು ನಾನು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇನೆ ; ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಅದು 'ಮೇಜು' ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಇಂದ್ರಿಯ ಸಂಪರ್ಕವು ಒಳಗಿನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ 'ಇದೊಂದು ವಸ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರತೀತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಪೂರ್ತಿಯೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸು ತನಗೆನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವುದು. ಆಗ ಬುದ್ಧಿಯು "ಇದು ವಸ್ತುವಾದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ, ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು. ಆ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ 'ಮೇಜು' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತೇವೆ. ಒಂದೆಡೆ ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತು, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಅದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಶಬ್ದ ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕವಾಗಿ, ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅವಳಿ–ಜವಳಿ (symbiotic) ಯಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಅನುಭವವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುವು.

ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯತೆಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಮೂಲತತ್ತ್ವವಾಗಿದೆ. ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ನಗುವ ಇಲ್ಲವೆ ಅಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ನಕ್ಕದ್ದು, ಅತ್ತದ್ದು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅಳುವುದು–ನಗುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕೊನೆಯ ಪ್ರತೀತಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕ್ಷಣಗಳ ನಂತರ ತನ್ನ ಅಳು–ನಗೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅನುಭವವು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಆ ಅನುಭವ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಅಳು-ನಗೆಗಳು, ಇಂದ್ರಿಯಗಳಂತೆ, ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದುವು ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನ ಕಾರಣವೂ ಒಂದಿರುವುದು. ಅಳು–ನಗೆಗಳನ್ನು ತರಿಸುವಂತಹ ದೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಟನನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಒಂದೆಡೆ ಆಂಗಿಕವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ವಾಚಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ಇತ್ತ ದೃಶ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವವನು (ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಆವನದೆ ಹೊಣೆ), ಇತ್ತ ಕಾವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುವನು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ–ಕೇಳಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು, ತಾನು ನಟನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಆ ದೃಶ್ಯತೆ–ಕಾವ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಭವಿಸುವನು,

ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥ

ನಾಟಕವು ಕಾವ್ಯವೆಂದಾಗಲೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದ–

ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಅಭಿನಯದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೆ ನಿಂತಿರುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡುವೆವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಿವಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೇಳುವೆವು ; ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಂಡು ವ್ಯಾಕರಣದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವೆವು ; ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನ ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ, ಒತ್ತು–ಹಗುರ ಗಳಿಂದ, ಜೊತೆಗೆ ತುಟಿ, ಹಲ್ಲು, ಕಣ್ಣು ಮುಂತಾದ ಅವಯವಗಳ ಚಲನವಲನಗಳ ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವೆವು. ದೃಶ್ಯತೆ–ಕಾವ್ಯತೆಗಳ ರಾಸಾಯನಿಕ ಏಕೀಭಾವ ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನಾಗಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲಿ ತಿಳಿದು ಕೊಂಡು, ತಿಳುಹಿಸಿಕೊಡುವ ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ ಶಬ್ದ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗುವಂತೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಗಾದ ಪ್ರತೀತಿ ಅದರ ಅರ್ಥ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶಬ್ದವಾಗಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಬರೀ ಸ್ವರ–ವ್ಯಂಜನಗಳ ಗುಂಪು ಅಲ್ಲ,ಅರ್ಥ ಎಂದರೆ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇದು. 'ಚಂದ್ರ' ಎಂದಾಗ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಗ್ರಹ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸೌಂದರ್ಯ–ಸಂತೋಷ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವಂತದು, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಇಂತಹದೆ.

ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿದೆ ; ಲೋಕಾನುಭವ, ಲೋಕದ ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರಂಜನ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒದಗಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಬರೀ ರಂಜನವನ್ನಾಗಲಿ, ಲೋಕದ ರೀತಿ—ನೀತಿಗಳಗನ್ನಾಲಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಸಾಧನಗಳಿವೆ ; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಇವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ, ಸಮನ್ವಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೊಡುವಂತಹದು ಎಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾಟಕವು ಹೇಗೆ ಒದಗಿಸುವುದು ? ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ. ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಒದಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತ್ವವಾದ ಹೆಚ್ಚಳವಿದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಮನುಷ್ಯನು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಮಾನಸಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿರುವುದು. ಅದನ್ನು ಅವನು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕೈ–ಕಣ್ಣುಗಳ ಚಲನವಲನಗಳ, ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸಾಧಿಸುವನು. ಇದೇ ಅಭಿನಯ. ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯದ ಪೋಷಣೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಪಂಡಿತರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೆ ಅಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ರೂಢವಿದ್ದ, ಪೋಷಕ ಚಲನ

ವಲನಗಳ ಸಹಾಯವಿದ್ದುದರಿಂದ ಪಂಡಿತರಲ್ಲದವರಿಗೂ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ (ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶಬ್ದದ ಕೋಶಾರ್ಥವು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದಾಗಲೂ). ಮಾತನಾಡುವವನ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ತಿಳಿದಾಗ ಪೂರ್ತಿ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪೂರ್ತಿ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದರೆ ಪೂರ್ತಿ ಸಮಾಧಾನ.

ಇಂತಹ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ–ಕಾವ್ಯತ್ವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಜನರ ನಡೆ–ನುಡಿಗಳು ಇಂತಹವು ಎಂಬುದನ್ನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂತಹವೆ ಯಾಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಟನು ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಿಂದ ತೋರಿಸಿಕೊಡುವನು. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪರಮಾವಧಿ ಜ್ಞಾನ ದೊರೆತು ಅವನು, ಇಷ್ಟಾರ್ಥಸಿದ್ಧಿಯಾದವನಂತೆ, ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳ್ಳುವನು. ನಾಟಕದ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಲು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು 'ರಸ' ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ರಸದ ಕಲ್ಪನೆ

ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆದು ಬಂದ ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಕ್ರಮೇಣ ಆಲಂಕಾರಿಕರ, ಭಕ್ತರ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು, ಮೂಲದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೆ ಮರೆತು, ಪಂಡಿತರ ವಾದದ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಇವುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಸವಿಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನಮಗೆ ಈ ಅನಂತರದ ವಾದಗಳ ಗೊಡವೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ರಸದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. Aesthetics ಮತ್ತು Arts ಎಂಬ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ British Encyclopaedia ದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಳಗಿನ ಈ ಎರಡು ಅವತರಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1) The Aesthetic pleasure of Hindu Theatre is determined by how successful the artist is expressing a particular emotion and evoking the rasa.
2) In the psychology of art, the medieval. Orient has much to offer, especially in its theory of rasa or aesthetic flavour .. ordinary feelings have been analysed .. Sex as a means to love and joy is regarded as a basic fact of life, religious in that it carries on the divinely established rhythm of creation and destruction.

1) ಹಿಂದು ಜನರ ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ನಟನು ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅದರಿಂದ ತಕ್ಕ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯದಾಗುವುದು.

2) ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು) ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪೌರ್ವಾತ್ಯರಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದುದು ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಗಳ ವಿಭಜನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ...ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಆನಂದಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಲ್ಲದೆ, ಜೀವನದ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿ–ಪ್ರಲಯಗಳ ದೈವೀ ಉಯ್ಯಾಲೆಯ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಇದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಆಗಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಅವತರಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಟನ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದೆ ; ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆಗಳೆ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ರಸತತ್ತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ರಸದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಇವೆರಡೂ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರಸದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿದೆ ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ರಸವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾದರೂ ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಅದು ನಟರನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಣೆ

ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ, ರಸವಿಚಾರವು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವಾದ ವಿಷಯ ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ರಸ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವು 'ರುಚಿ' ಎಂದಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಊಟದ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಊಟದಲ್ಲಿ ಖಾರ, ಸಿಹಿ, ಉಪ್ಪು, ಹುಳಿ ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ರುಚಿಗಳ ಪದಾರ್ಥಗಳಿರುವುವು ; ಇದಲ್ಲದೆ ಖಾರ, ಉಪ್ಪು, ಹುಳಿ ಇವು ಮೂರು ಸೇರಿದ ಒಂದೇ ಪದಾರ್ಥವೂ ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಖಾರವನ್ನಾಗಲಿ, ಉಪ್ಪನ್ನಾಗಲಿ, ಹುಳಿಯನ್ನಾಗಲಿ ತಿನ್ನಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲದಾಗ ಮೂರೂಗಳ ಮಿಶ್ರಣದ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಂದು ಅದು 'ರುಚಿ'ಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ ; ಅದರಂತೆಯೇ, ಊಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರುಚಿಗಳ ಪದಾರ್ಥವನ್ನು ತಿಂದು ಊಟ 'ರುಚಿ'ಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ 'ರಸ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭರತ. ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ರುಚಿಗಳ ಪದಾರ್ಥಗಳು ನಮಗೆ 'ರುಚಿ' ಎಂಬ ಯಾವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವವೊ ಆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯೆ 'ರಸ'. ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಇದ್ದ ರುಚಿಗಳನ್ನು 'ಇದು ಖಾರ, ಇದು ಸಿಹಿ, ಇದು ಹುಳಿ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವೆವಾದರೂ ಕೊನೆಯದಾಗಿ

ಆ ಪದಾರ್ಥ ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಊಟವೆ ರುಚಿ ಎನ್ನುವಾಗ ಯಾವುದನ್ನೂ ಒಂದಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಸ–ರುಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದಂತೆಯೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಪ್ರೇಮ–ಪ್ರೀತಿ–ಸ್ನೇಹ–ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಮುಂತಾಗಿ, ಸಿಟ್ಟು–ಸೆಡವು–ಸಿಡುಕು–ಹಟ ಮುಂತಾಗಿ, ರಂಜನ–ತಿರಸ್ಕಾರ–ಮೂದಲಿಕೆ ಮುಂತಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೂರಾರು ಭಾವನೆಗಳಿರುವಾಗಲೂ ಒಂದನ್ನು ಪ್ರೇಮ ಎಂದು, ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಕ್ರೋಧ, ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಹಾಸ್ಯ ಎಂದು (ಸಾಮಾನ್ಯ ರುಚಿಯಂತೆ) ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಯನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಗಳ ವಿಭಜನೆ ಅಲ್ಲಿದೆ' ಎಂದು ಮೇಲಿನ ಎರಡನೆಯ ಅವತರಣಿಕೆಯು ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

'ನಟನು ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸಕರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ'ಯಾಗುವುದು ಎಂಬ ಮೊದಲ ಅವತರಣಿಕೆಯೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಮಾತಿನತ್ತ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಎಳೆಯುವುದು. ಅದೆಂದರೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆಯೊ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಜ್ಞರಾಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಹೃದಯಿಗಳಾಗಿರಬೇಕು, ಒಳಿತು–ಕೆಟ್ಟುದುಗಳನ್ನು ವಿವೇಕಿಸಿ ನೋಡುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುವುದು.*

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ

ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಟನು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ('ಸುಮನಸಃ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಃ') ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ನಾಟಕ ಕೊಡುವ ರಂಜನ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ರಸವು ಹುಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲು ಸುಲಭವಾಗಿ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ, ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಮೊದಲು 'ಯಥಾ ನಾನಾವ್ಯಂಜನೌಷಧಿ ದ್ರವ್ಯಸಂಯೋಗಾದ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ, ತಥಾ ನಾನಾ ಭಾವೋಪಗಮಾದ್ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ' ಹೇಗೆ ಊಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಂಜನ ಪದಾರ್ಥಗಳ ಮಿಶ್ರಣ (ಸಂಯೋಗ)ದಿಂದ ಒಂದೇ (ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು, ಇಂತಹುದು ಎಂಬುದಲ್ಲ) 'ರುಚಿ' ಹುಟ್ಟುವುದೊ ಹಾಗೆಯೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ (ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ರಸ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರುಚಿಗಳ ಘಟಕಗಳಿರುವಾಗಲೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಪದಾರ್ಥಕ್ಕೆ 'ರುಚಿತ್ವ' ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕ ಕೊನೆಯ ಒಂದೇ ರುಚಿ ಇರುವುದು. ಅದರಂತೆಯೆ ಬೇರೆ

---

* ತನ್ನ 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲಂ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಆ ಪರಿತೋಷಾದ್ವಿದುಷಾಂನ ಸಾಧು ಮನ್ಯೇ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಜ್ಞಾನಂ', ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೆಚ್ಚಿದರೇನೇ ನನಗೆ ಸಂತೋಷ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ ಕಾಳಿದಾಸ. 'ಬರೀ ನೋಡಿದವರು ಮೆಚ್ಚಿದರೆ' ಎಂದಿಲ್ಲ.

ಬೇರೆ ಭಾವಗಳಿರುವಾಗಲೂ ಅವುಗಳಿಂದ ಒಂದೇ ಒಂದಾಗಿ ಎನ್ನಿಸುವ ಒಂದು ಕೊನೆಯ (ಸ್ಥಾಯೀ) ಭಾವ ಇರುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆ ಮುಂದೆ ರಸ ಎನ್ನಿಸುವುದು ('ಸ್ಥಾಯಿನೋ ಭಾವಾ ರಸತ್ವಮಾಪ್ನುವಂತಿ').

ಆದರೆ ಊಟದ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲೂ, ಭಾವಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ; ಅಥವಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರವಿದೆ. ಊಟವನ್ನು ಮಾಡುವವರು ಅದರ ರಸವನ್ನು ತಾವೇ ಅನುಭವಿಸುವರು ; ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ರಸವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡ ಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಟನಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಆ ಭಾವಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಯಾಗುವ ಬಗ್ಗೆ ಜ್ಞಾನವಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಈ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳ ಲಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ರಸ–ಭಾವಗಳ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ನಟನಾಗುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಸ್ತು, ನಾಯಕ ಮತ್ತು ರಸ', ರಸವಿಲ್ಲದೆ (ನಾಟಕದಲ್ಲಿ) ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ, ನ ಹಿ ರಸಾದ್ಋತೇ ಕಶ್ಚಿದರ್ಥಃ ಪ್ರವರ್ತತೇ' ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಸದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಒತ್ತಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ರಸದ ತಳಹದಿ ಎಂದರೆ ಅಭಿನಯ. ಆದುದರಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನಿಗೆ ರಸದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿವರವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ.

ರಸದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ರಸವು ಹುಟ್ಟುವುದೆಂದು ಮೇಲಿನ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಅದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ.

'ವಿಭಾವಾನುಭಾವವ್ಯಭಿಚಾರಿ (ಭಾವ) ಸಂಯೋಗಾದ್ ರಸ–ನಿಷ್ಪತ್ತಿಃ'

ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ ; ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ (ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಎಂದೂ ಹೆಸರು) ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸವು ಹುಟ್ಟುವುದು ಎಂದು.

ಹೀಗೆ ಮೊದಲು ಹೇಳಿ ತರುವಾಯ ನಿರುಕ್ತ–ಎಂದರೆ ಒಂದೊಂದರ ವಿವರಣೆ : ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೂರು ಭಾವಗಳೇನೊ ಆದುವು, ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಅರ್ಥ ಏನು ಎಂಬು ದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲ ? ಮೊದಲು ವಿಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿರಿ. 'ವಿಭಾವಾನುಭಾವೌ ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧೌ. ಲೋಕಸ್ವಭಾವಾನುಗತತ್ವಾಚ್ಚ ತಯೋರ್ಲಕ್ಷಣಂ ನೋಚ್ಯತೇ'. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದುವು ; ಮತ್ತು ಅವು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಲೋಕದ ಸ್ವಭಾವ (ವ್ಯವಹಾರ)ಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡವು ; ಆದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವು

ದಿಲ್ಲ, ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಭರತ. ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಕೆಲವು ಅನುಭವಗಳು ವಿಭಾವ ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಗಳು. ಇನ್ನು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವವೆಂದರೆ ಈ ಶಬ್ದದ ಮೂಲ ಚರ್–ಎಂಬ ಧಾತು. ವಿ ಮತ್ತು ಅಭಿ ಉಪಸರ್ಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಚರ್–ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಒಯ್ಯು' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ವಾಗಂಗಸತ್ವೋಪೇತಾರಸಾನ್ನಯಂತಿ'–ವಾಚಿಕ, ಆಂಗಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಒಂದು ಭಾವವನ್ನು ನಟನಿಂದ (ವಿ–) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ (ಅಭಿ–) ಒಯ್ಯುವಂತಹದು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವು ಅಭಿನಯಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಭಾವಗಳು ; ಇವುಗಳಿಂದಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಟನಿಗಾದ (ಪಾತ್ರಕ್ಕಾದ) ಭಾವದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದು. ಈ ಅಭಿನಯವು ಎರಡು ತರದ್ದಾಗಿದೆ ; ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ದೈಹಿಕವಾದುದು ; ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದುದು. ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಭಾವವನ್ನು ನಟನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವನು. ಆದರೆ ಎರಡನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸದಿದ್ದರೆ ಭಾವಾಭಿನಯ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಭಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಭಯವಾದಾಗ ದೇಹವನ್ನು ತಟ್ಟನೆ, ಸಹಜವಾಗಿ ಮುದುಡಿಕೊಳ್ಳುವೆವು ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೂ ಹಿಂದಿಡುವೆವು ; ಕಣ್ಣುಗಳು ಅರಳುವವು ಇಲ್ಲವೆ (ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ವಾಗಿ) ಮುಚ್ಚುವವು ; ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಾಯಿ ತೆರೆಯುವುದು ;ಇವೆಲ್ಲ ನಾವು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಆಗುವುವು, ಆಮೇಲೆ ಬೆವರನ್ನು ಒರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಕಾಲ್ಗಳನ್ನು ಥರ ಥರ ನಡುಗಿಸುವುದು. ದನಿ ಸಾಲದೆ ಮಾತನಾಡುವುದು–ಇಂತಹದನ್ನು ನಟನು (ಹೆದರಿದವನು) ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮಾಡುವನು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುವ ಸಂಭವವಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುವುದು. ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ತರುವಾಯ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯದಿಂದ ತೋರಿಸುವುದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ 'ಈ ಭಾವ ಈ ಅನುಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ತಪ್ಪದೆ ಹೇಳುವುದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಅನುಭಾವ' ಎಂದರೆ ಸಹಜವಾದ, ನಮ್ಮನ್ನು ಮೀರಿದ ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ ಎಂದರೆ ನಾವು ಬುದ್ಧಿ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಬಹುದು. ನಿದ್ರೆ ಬಂದಾಗ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚುವುದು ಸಹಜ ; ಇದು ಅನುಭಾವ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿ ನಿದ್ರೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಆ ನಿದ್ರೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವ. ಹೆದರಿ ದಾಗ 'ಅಯ್ಯೊ' ಎಂದು ಕೂಗಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬಾಯಿ ತೆರೆಯುವುದು ; ಇದು ಅನುಭಾವ. ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ 'ಅಯ್ಯೊ' ಎಂದು ಚೀರು

ವುದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ. 'ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ' ಎಂದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೆ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದರ ಸಮರ್ಪಕವಾದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯುವಾದ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಇದುವರೆಗೆ 'ವಿಭಾವ' ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದದ್ದು, ಹೇತುವಾದದ್ದು ವಿಭಾವ. (ಉದ್ದೀಪನ, ಆಲಂಬನ).

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಾವಗಳನ್ನು–ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು–ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಎಂಟು ವಿಧವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವನೆಗೆ 'ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಅದು ಯಾಕೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಈ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳೆಂದರೆ ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ ಉತ್ಸಾಹ, ಭಯ, ಜಿಗುಪ್ಸಾ ಮತ್ತು ವಿಸ್ಮಯ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಅನುಭವದಿಂದ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾವದ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತೆಂದರೆ ಅದೇ ರಸ. ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಟನ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಸ ಎನ್ನಿಸುವುದು. 'ರತಿಃ ಶೃಂಗಾರತಾಂ ಗತಾ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ದಂಡಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ–ವೀರ–ಕರುಣಾ–ಅದ್ಭುತ–ಹಾಸ್ಯ–ಭಯಾನಕ–ಬೀಭತ್ಸ ಮತ್ತು ರೌದ್ರ ಎಂದು ಎಂಟು ರಸಗಳಿವೆ.

ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತದಿಂದ ಸುಲಭಗೊಳಿಸುವುದಾದರೆ—
ವಸಂತ ಋತುವು ವಿಭಾವ–(ಕಾಮವನ್ನು ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸುವಂತಹದು).
ವ್ರೀಡಾ, ಜಡತಾ ಮುಂತಾದುವು–ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ
ಹುಬ್ಬು ಹಾರಿಸುವುದು, ಕಡೆಗಣ್ಣ ನೋಟ–(ಅಭಿನಯಿಸುವ) ಅನುಭಾವಗಳು.
ರತಿ–ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ
ಶೃಂಗಾರ–ರಸ.

ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ

ರಸತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೇರು ಕಾಣುವುದೆಂದಾಗ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರಿಗೆ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಪೂರ್ತಿ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದಿತು ಎಂದು ಅಭಿಮಾನ ಪಡುವ ಅವಸರ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳಿಂದಲೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಆ ಮಾತಿನ ಮತ್ತು ಆ ಕೃತಿಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಭಾವನೆಯೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಿಳುಹಿಸಬಲ್ಲದು. ಅದನ್ನು ತಕ್ಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಅರಿತಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿತಿರಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೆ

ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ನಿಜವಾಗಿಯೆ ಶತ್ರುವನ್ನು ಹೊಡೆಯಬಹುದು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಟನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳಿದೆ. ಅವನು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದಾಗ 'ನಾನು ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವನು' ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ('ಸೋ ಸ್ಮೀತಿ ಮನಸಾ ಸ್ಮರನ್') ಎಂದು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಿದೆ. ಈಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅದನ್ನೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದಕ್ಕೆಂದೇ 'ಇಂತಹ ಭಾವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುಭಾವ–ವ್ಯಭಿಚಾರಿಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು, ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಟೀಕಾಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ ನಟನು ನಿಜವಾಗಿಯೆ ಕ್ಷುದ್ಧನಾಗಬಾರದು, ಕ್ರುದ್ಧ ಇವ ಭಾತಿ–ಕ್ರುದ್ಧನಾದವನಂತೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಕ್ರುದ್ಧ ನಾದವನಂತೆ' ಎಂದರೆ ಹೇಗೆ ? ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು–ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳು ವುದಾದರೆ–ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೊ ಕಾರಣಕ್ಕೆ 'ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವ' ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ವಿಚಾರವು ಸಮರ್ಪಕ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತ್ಮ ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ವಿವರಗಳಾಗಲಿ ವಿವೇಚನೆಯಾಗಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಷ್ಟಾಂತಕ್ಕೆ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳನ್ನೆ ನೋಡಬಹುದು. ಸ್ತಂಭ, ಸ್ವೇದ, ರೋಮಾಂಚ, ಸ್ವರಸಾದ, ವೇಪಥು, ವೈವರ್ಣ್ಯ (ಮುಖ ಬಿಳುಚಿಡು ವುದು), ಅಶ್ರು, ಪ್ರಲಯ ಇವೆಂಟು ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಭಾವಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇವು ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತಂಭ, ಸ್ವೇದ, ರೋಮಾಂಚ, ವೇಪಥು ಮುಂತಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿವೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಸ್ವೇದ, ಸ್ವರಸಾದ, ಅಶ್ರು ಇವು ಅನುಭಾವ ಗಳೆಂದರೂ ನಡೆಯುವುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ 'ಸತ್ತ್ವ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬಂದಿದೆಯೊ ಅಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಬಲ, ಶಕ್ತಿ' ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಲಾಗುತ್ತಿದೆ. 'ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ' ಎಂದರೆ ಸತ್ತ್ವಯುತವಾದ, ಬಲವಾದ ಅಭಿನಯ ಎಂದು ಅನುವಾದ ವನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೆ ಬಾರದು. ಅತಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು (over-acting) ಎನ್ನೋಣವೆ ? ಹಾಗೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಎಂಟು ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗದು. (ಕೆಲವು ಆವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅಧ್ಯಾಯವೆ ಇಲ್ಲ, ಹೆಸರು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ೧೦–೨೦ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಿನ ಅನೇಕ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಬೇರೆ ವಿಷಯ-ವಿವರಗಳಿಗೆಯೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ).

ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇದೇ ಗೊಂದಲದ ಸಂಭವವಿದೆ. ವಾಚಿಕ–ಆಂಗಿಕ–ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಭಾವವನ್ನು ನಟನಿಂದ (ವಿ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ (ಅಭಿ) ಒಯ್ಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮೇಲೆಯೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ,

ವಿಭಾವೇನಾಹತೋಽರ್ಥಃ ಅನುಭಾವೈಸ್ತು ಗಮ್ಯತೇ ।
ವಾಗಂಗಸತ್ತ್ವಾಭಿನಯೈಃ ಸ ಭಾವ ಇತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಃ ॥

ವಿಭಾವದಿಂದ ಪ್ರತೀತವಾಗಿ, ವಾಗಂಗಸತ್ತ್ವಾಭಿನಯಗಳಿಂದ, ಅನುಭಾವಗಳಿಂದ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ) ಭಾವವು ಪ್ರತೀತವಾಗುವುದು.

ಎಂದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಮತ್ತು ಭಾವ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂಬಂತೆ ಸೂಚನೆ ಇದು. ಈ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಟೀಕಾಕಾರರೊಬ್ಬರು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ: ವಿಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಒದಗಿಸುವನು, ಅನುಭಾವವನ್ನು ನಟನು ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವನು, ಅದನ್ನೆ ಅವನು ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ಅಭಿನಯದಿಂದ) ತೋರಿಸಿದರೆ ಅದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಎನ್ನಿಸುವುದು—ಎಂದು. ಎಂದರೆ ಅನುಭಾವ–ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಒಂದೇ ಇದ್ದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳಿದ 33 ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳೂ ನಮಗೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಆ ಮೂವತ್ಮೂರು :

ನಿರ್ವೇದ	ಧೃತಿ	ಸುಪ್ತ
ಗ್ಲಾನಿ	ವ್ರೀಡಾ	ವಿಬೋಧ
ಶಂಕಾ	ಚಪಲತಾ	ಅಮರ್ಷ
ಅಸೂಯಾ	ಹರ್ಷ	ಅವಹಿತ್ಥ
ಮದ	ಆವೇಗ	ಉಗ್ರತಾ
ಶ್ರಮ	ಜಡತಾ	ಮತಿ
ಆಲಸ್ಯ	ಗರ್ವ	ವ್ಯಾಧಿ
ದೈನ್ಯ	ವಿಷಾದ	ಉನ್ಮಾದ
ಚಿಂತಾ	ಔತ್ಸುಕ್ಯ	ಮರಣ
ಮೋಹ	ನಿದ್ರಾ	ತ್ರಾಸ
ಸ್ಮೃತಿ	ಅಪಸ್ಮಾರ	ವಿತರ್ಕ

ಈ ಮೂವತ್ಮೂರರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ 'ಭಾವ'ಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆ ಭಾವಗಳೆ ಅಲ್ಲ. ನಿದ್ರೆಯಾಗಲಿ, ವ್ಯಾಧಿಯಾಗಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಯಾವ ಮಾನಸಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹವು ಪೂರ್ತಿ ದೈಹಿಕವಾದರೆ ಅವಹಿತ್ಥ–ಮೂದಲಿಕೆ–ಪೂರ್ತಿ ಮಾನಸಿಕ. ಇನ್ನೊಂದು, ಮಲಗುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಸಾಯುವುದನ್ನಾಗಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಕೂಡದು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಿದ್ರಾ ಮತ್ತು ಮರಣ—ಎಂಬ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳನ್ನು ಅನುಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯೆ ? ಯಾಕೆಂದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವಕ್ಕೆ, ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭಾವದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿದರೇನೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದು.

ಇಂತಹ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವುವು. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮೀ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀ ಎಂದು ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆಯಲ್ಲವೆ ? ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀ ಎಂಬುದು ನೃತ್ಯದ ಚಾರೀ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಚಾರೀಗಾಗಲಿ, ಮುದ್ರೆಗಾಗಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಕೇತವಿದೆ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿತ ಪಂಡಿತರೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಸವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಬಲ್ಲರು. ಆದರೆ ಲೋಕದ ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆಗಳಿಗಾಗಲಿ ಚಾರೀಗಳಿಗಾಗಲಿ, ಸಹಜವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆಯೆ ?

ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ರಾಜ, ರಾಣಿ, ದೇವ, ದೇವತೆ, ಅಸುರ, ರಾಕ್ಷಸ ಇಂತಹವರ ಕತೆಯ ವಸ್ತುವಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟುದ್ದರಿಂದ ಶೈಲಿಬದ್ಧ (stylised) ಅಭಿನಯವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದುವು ಎಂಬ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ನಮಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಅವರ ನಡೆ–ನುಡಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಯಿತು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೆ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದರೂ ನಡೆಯುವುದು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಿಯ – ಎಂದರೆ ಯಶಸ್ಸಿನ–ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ ; ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಗಬಹುದು, ದುಃಖದಿಂದ ಅಳಬಹುದು ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಸಹೃದಯರ ತನ್ಮಯೀಭವನವೇ ರಸ' ಎಂದು ರಸತತ್ತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಟನು ಪಾತ್ರ ತನ್ಮಯನಾಗದೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆಯೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರಸ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮುಂತಾದ ತತ್ತ್ವ (theory)ಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಕಾರಣವಿದೆ : ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಅಂತಹದೇನಾದರೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆ ಎನ್ನಿಸುವುದು. ಭಾಷೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ

ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ (ಮಿದುಳಿನ ಒಂದು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂದು ತಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ) ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಅದು ಅಸಮರ್ಪಕ ವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ('ಕಿಮಪಿ ಕಿಮಪಿ', 'ವಿಕಾರಃ ಕೋऽಪ್ಯಂತರ್' ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳುವ ಭವಭೂತಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿವೆ). ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವದಲ್ಲೂ ಇದು ಕಂಡುಬರುವುದೇನೋ ! ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಶಬ್ದಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೈ ಮತ್ತು ಬೆರಳುಗಳ ಚಲನವಲನಗಳಿರುವುವು. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅನೇಕಸಲ ಆ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣನ್ನು ಅರಳಿಸಿ, ಎರಡು ಕೈಗಳನ್ನು ಎದೆಯ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ದೂರದಲ್ಲಿ ಅಂಗೈ ಇದಿರಾಗಿ ಹಿಡಿದು 'ಇಷ್ಟು-ಇಷ್ಟು-ಇಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಿತ್ತು' ಎಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಹೆಚ್ಚು 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಹೇಳುವಂತೆ, ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ಮುಂಚೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥವು ಅನೇಕ ಸಲ ಮಾತನಾಡುವವನ ಅಭಿಪ್ರೇತ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಹೋಗು' ಎಂಬುದನ್ನೆ ಆಜ್ಞೆಯಾಗಿ, ತಿರಸ್ಕಾರಸೂಚಕವಾಗಿ, ರಹಸ್ಯ ಸೂಚಕವಾಗಿ, ಸಿಟ್ಟಿನ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ–ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನೋಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತಿಳುಹಿಸಲು–ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರದ ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆ, ಶಬ್ದದ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಶಬ್ದಾರ್ಥವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುಣವನ್ನು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೋಕದ ಸುಖ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯಂತೆ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದಲ್ಲ ; ಆ ಸುಖದುಃಖಗಳ ಅನುಭವವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗ ಬೇಕೆಂದು. ಪಾತ್ರಗಳು ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುವು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವನೆ ಗಳಿಗೆ ವಶವಾಗಿರುವುವು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತೋರಿಸಿ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಂದು ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಹೇಗೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುಣವನ್ನು ಕೊಡುವೆವೊ, ಹಾಗೆ ಭಾವನೆಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನೆ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು 'ರಸ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ಗುರಿಯಾದುದರಿಂದ ರಸಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಘಟಕ ಗಳು ವಸ್ತು, ನೇತಾ (ನಾಯಕ) ಮತ್ತು ರಸ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ಕಾರಣ ಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದೆ.

ಇದು ರಸ ವಿಚಾರದ ಮೀಮಾಂಸೆ.

ರಸವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಎಂಟು ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ರೌದ್ರ, ವೀರ ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸ ಇವು ನಾಲ್ಕು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ಅದ್ಭುತ ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸ ಈ ನಾಲ್ಕು ರಸಗಳ 'ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಹೇತು'ಗಳಾಗಿವೆ–ಎಂದು. 'ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಹೇತು' ಎನ್ನುವಾಗ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಮೂಲ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ಶೃಂಗಾರವು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮವಾಯಿ ಕಾರಣವಲ್ಲ, 'ಹೇತು' ಎಂದರೆ ನಿಮಿತ್ತ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ (ಅಧ್ಯಾಯ ೬, ಶ್ಲೋ ೪೦–೪೧) ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ :

'ಶೃಂಗಾರದ ಅನುಕೃತಿ ಹಾಸ್ಯ. ರೌದ್ರದ ಕರ್ಮವೆ ಕರುಣ ರಸ. ವೀರದ ಕರ್ಮ ಅದ್ಭುತ. ಬೀಭತ್ಸ ದರ್ಶನವೇ ಭಯಾನಕ.'

ಅನುಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಆಭಾಸ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ ಇವುಗಳ ಆಭಾಸದಿಂದ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವದ ಆಭಾಸವಾಗುವುದು. ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ರತಿ–ಎಂದರೆ ಕಾಮನಾ, ಇಚ್ಛಾ–ಇದು ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವ. ಆದರೆ 'ರತಿ' ಎಂದರೆ ಉಪಭೋಗ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂತೋಷ ಎಂದೂ ಅರ್ಥ ವಾಗುವುದು. ಹಾಸ್ಯದಿಂದಲೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗುವುದು. ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಎರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯಭಿಚಾರಭಾವವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯು ಶೃಂಗಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆನ್ನಿಸಿದರೆ, ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವದ 'ಆಭಾಸ' ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹದು ಮಾತ್ರ ಆಗುವುದು, ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ. ಇದು ಅನುಕೃತಿ ಎಂದು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ ಮಿಕ್ಕ ರಸಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದ ಕ್ಕಾಗಿಯೆ ರೌದ್ರದ ಅನುಕೃತಿ ಕರುಣ ಎಂದಿಲ್ಲ. ರೌದ್ರದ ಕರ್ಮ ಕರುಣ. 'ಯದೀಯ ಫಲಾನಂತರಂ ದ್ವಿತೀಯರಸೋऽವಶ್ಯಂಭಾವೀ ತಸ್ಯ ಉದಾಹರಣಂ ರೌದ್ರಃ' ಎಂದಿ ದ್ದಾನೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ. 'ಯಾವುದರ ಫಲಕ್ಕೆ, ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ರಸ ಅವಶ್ಯವಾಗಿಯೆ ಗೋಚರಿಸುವುದೊ ಅದಕ್ಕೆ ರೌದ್ರ ರಸ ದೃಷ್ಟಾಂತ'–ಎಂದು. ಹೇಗೆ ? 'ರೌದ್ರಸ್ಯ ಹಿ ಫಲಂ ವಧಬಂಧಾದಿ, ತದ್ವಿಭಾವೇನ ಅವಶ್ಯಂ ಕರುಣೇನ ಭಾವ್ಯಂ', ರೌದ್ರದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಕ್ರೋಧ. ಆದುದರಿಂದ ರೌದ್ರದ ಫಲದಲ್ಲಿ ವಧ ವಾಗಲಿ, ಬಂಧನವಾಗಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಸಹಜ. ಈ ವಧ ಮತ್ತು ಬಂಧನಗಳೆ ವಿಭಾವವಾದಾಗ ಕರುಣರಸವು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ (ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ) ತಲೆದೋರುವುದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಕರುಣದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವು ಶೋಕ, ಇದೂ ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗ ಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಅದರಂತೆಯೆ ವೀರಕರ್ಮವು ಅದ್ಭುತದ ಉತ್ಪತ್ತಿಹೇತು ಆಗಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಬೀಭತ್ಸವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಭಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರ-ರೌದ್ರ-ವೀರ ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸ ರಸಗಳಿಂದ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ-ಕರುಣ-ಅದ್ಭುತ-ಭಯಾನಕ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಭಾವವು ತಲೆದೋರಿ ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳ ಅನುಕೃತಿಗಳು, ಆಭಾಸವು ಕಂಡುಬರುವುದರಿಂದ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕು ರಸಗಳು ಕೊನೆಯ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಹೇತು ಆಗುವುವು.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. 'ಕರ್ಣಸ್ಯಾತ್ಮಜಮಗ್ರತಃ ಶಮಯತೋ ಭೀತಂ ಜಗತ್ ಫಾಲ್ಗುನಾತ್, ಕರ್ಣನ ಮಗನನ್ನು ವಧಿಸುವ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಕಂಡು ಜಗತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಹೆದರಿತು' ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ತನ್ನ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ವೀರದಿಂದ ಭಯಾನಕದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೂ ಆಗುವುದು ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಭಯ ಹುಟ್ಟುವುದಾದರೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಆ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ 'ಅದ್ಭುತ' ಎನ್ನಿಸುವುದು ; ತರುವಾಯ ಭಯ ಜನಿಸುವುದು. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೆ 'ಫಲಾನಂತರಂ ದ್ವಿತೀಯ ರಸೋ ಅವಶ್ಯಂ ಭಾವೀ' ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ರಸದಿಂದ ಬೇರೆ ರಸವು ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದರೂ ಕೂಡಲೆ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವ ರಸಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ರಸ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಹೇತುವಾಗುವುದು.

ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ವ - ಪಶ್ಚಿಮ

ಮೂಲ : **ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಣಿಕ್ಕರ್**
ಅನು : **ಅಕ್ಷರ**

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ— ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈಚಿನ— ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ— ಇವುಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಾಣಬರುವ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಮತ್ತು ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ. ಭಾರತ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸವಲ್ಲ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನಾಟಕಕೃತಿ ಅಥವಾ 'ರಂಗಕೃತಿ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ **ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ**ಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ಒಂದು— **ಮಾರ್ಗಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Classical Sanskrit Theatre). 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', 'ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ', 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂಥದು ; ಎರಡು—**ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ** (Ritual Theatre): ವಿವಿಧ ಜಾತಿ ಸಮುದಾಯಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಮೂರು—**ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ** (Folk / Tribal Theatre) : ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯವುಳ್ಳ ಆದರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಸತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮಬದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲದೆ (Secular) ಇರುವಂಥದು. ಇನ್ನು, **ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ**ಯೆಂದರೆ— ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದಲೂ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುತ್ಥಾನಕಾಲದ ಅನಂತರ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭ್ರಮಾವಾದಿ (Illusionist) ರಂಗ

ಭೂಮಿಯಿಂದಲೂ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಬಂದ, ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೊಳೆಯೊಡೆಯತೊಡಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದವು : ೧. ಸೆವೊಲೊದ್ ಮೆಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ **ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Symbolical Stylized Theatre). ೨. ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ **ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ.** ೩. ಅಂಟೊನಿನ್ ಆರ್ತೋನ **ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ** (Theatre of Cruelty). ೪. ಜೆರ್ಸಿ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ **ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ** (Theatre of Poverty). ೫. ರಿಚರ್ಡ್ ಷೇಖ್ನರ್‌ನ **ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ** (Environmental Theatre).

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲತಃ ಭ್ರಮಾರಹಿತವಾದದ್ದು. ನಾಟ್ಯಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು 'ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ **ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ, ಲೋಕವೃತ್ತಿಯ ಅನುಕರಣ** ಎಂಬುದಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿವೆಯಾದರೂ ಅನುಕೃತಿ, ಅನುಕರಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತದ್ವತ್ ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅಥವಾ ನಕಲು ಮಾಡುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ 'ವಾಸ್ತವದೂರತೆ'ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವುದು ಎಂದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ, ಪ್ರಪಂಚವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗಿಂತಲೂ ಅದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ **ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ** ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, 'ತೌರ್ಯತ್ರಿಕ' (ಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ)ಗಳ ಬಳಕೆ ಕೂಡ ನಾಟಕೀಯವಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಕೂಡ ನಟನಟಿಯರ ಶರೀರ-ಶಾರೀರ ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನು ಗರಿಷ್ಠ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ **ಅಭಿನಯ** (ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ತ್ವಿಕ) ಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವವಷ್ಟನ್ನೇ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. **ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ**ದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮುದ್ರೆಗಳ ವಿವರವಾದ ಒಂದು ವರ್ಣಮಾಲೆಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. **ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ,** ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ತುಂಬ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ನಟರಿಂದ ಯಾ ಅದೇ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನಿಯಮಿತರಾದ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಂದ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವು. **ಆಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ,** ಅರ್ಥಾತ್ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ವಾಸ್ತವದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೂ ಬಾರದಷ್ಟು ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅತಿಮಾನವ ಯಾ ಅವಾಸ್ತವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಾಗ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೇಷಭೂಷಣಪ್ರಸಾಧನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ? ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ **ಸಾತ್ತ್ವಿಕ**ವನ್ನು ಅಂದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು

'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ : "ನಟನ ಆಂತರಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದ್ದು (ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಂತರ್ಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವಂಥದು)." **ಏಕಾಹಾರ್ಯ** ಯಾ **ಏಕಂನ್ಸಾಟೈವ್'** ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಅದೇ ಒಂದೇ ವೇಷಭೂಷಣಪ್ರಸಾಧನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ತಂತ್ರವಿರುವಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಭ್ರಮೆ ಛಿನ್ನಗೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಭ್ರಮೆ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟರು ಬಹುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ **ಸ್ಫೂರ್ತಿ ವಿಸ್ತರಣೆ** (Improvisatian). ಇಲ್ಲಿ ನಟ, ಯಾವುದೇ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕಲಿತು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯೊಡನೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಯಾ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹರಿಬಿಟ್ಟು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಭ್ರಮಾವಿರೋಧಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಿಗ್‌ಫ್ರೀಡ್ ಮೆಲ್ಚಿಂಜರ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಗಯಟೆಯ Prologue In The Theatreಗೆ ಕಾಲಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ ಆಧಾರ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿಯಾದಮೇಲೆ) :

> "ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ ; ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವಿರುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ನೆರಳು ನಾಟಕ ಯಾ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಿಂದ ಇದು ಉದ್ಭವಗೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳು (Mimicry and Gesture) ಯಥೇಚ್ಛ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಣಕ ಮುದ್ರೆಗಳ ಭಾಷೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ **ಮೂಕಾಭಿನಯ**ದ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ; **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಭಾವಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಎಷ್ಟು ವಿವಿಧವೋ ಅಷ್ಟೇ ಕೃತಕ ಕೂಡಾ. ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಭಾರತದ "ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಆಚಾರ್ಯ"ರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಭಾರತದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಆತನ ನಾಟಕ A Man's A Manನಲ್ಲಿ ಆತ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಆಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಒಂದು ಆಟಿಕೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಆನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸು

ತ್ತದೆ), ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದೂ, ಕಾಮೆಡಿಯ **ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ**ಯಲ್ಲಿನ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ **ವಿದೂಷಕ**ನಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳು ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳೂ (ಸಿಲ್ವೆನ್ ಲೆವಿ–Theatre Indien-1890 ಆಧಾರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ) ನಂಬಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಕೃತಕವಾದವು, ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಂಡವು, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದವು ಹಾಗೂ ಉದಾತ್ತವಾದವು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಭ್ರಮಾ-ವಿರೋಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಿಗಳು–ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳು–ಹೆಣಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ Dream Playಗೂ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಗಾಢವಾದದ್ದು. ರಷಿಯಾದ ರಂಗಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಕಾಣುವಂತಿತ್ತು. 1914 ರಲ್ಲಿ ತೈರೊವ್ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶಾಕುಂತಲದೊಂದಿಗೆ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ. (The Concise Encyclopaedia of Modern Drama)

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ **ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ**ನಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಸಮುದಾಯಗಳು ಇನ್ನೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಯಜ್ಞ ಯಾಗಾದಿಗಳ ಜತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕ್ರಿಸ್ಟೊಫರ್ ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನ Concept of Ancient Indian Theatre (New Delhi Munshiram Manoharlal–1974) ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದವು ಇವು: ೧. ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾದಂಥ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯ ಅಂಶ; ೨. ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾ ವಿಧಾನ (Therapy) ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿ– ಈ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತ ರೋಗಿಯನ್ನು ರಂಗಭಯಾನಕತೆಯ ಮೂಲಕ ರೋಗದಿಂದ ಯಾ ಹಿಡಿದಿರುವ ಭೂತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ; ಅಥವಾ–ದೇವತೆಯ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಯಾ ಪೂರ್ವಜರ ಆರಾಧನೆಯಾಗಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿ; ೩. ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ (Surrealist) ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಸ್ವಪ್ನ ಮಾದರಿಯ

ಅಥವಾ ಹಳವಂಡದಂಥ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಸಾಧನೆ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮಾರ್ಥಾ ಬುಶ್ ಆಷ್ಟನ್, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಭೂತಾರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: (Spirit Cult Festivals in South Kanara).

"........ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸರಳವಾದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುವ ಆತ (ಗೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿದ ಕೆಂಪು ಚಡ್ಡಿ ಅಥವಾ ಸೊಂಟ ಮತ್ತು ಮಣಿಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರೇಷ್ಮೆ ತುಂಡು ಮತ್ತು ಜತೆಗೆ, ಕೆಲವು ಸಲ, ಒಂದು ಮುಂಡಾಸು) ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆತನಿಗೆ ಭೂತದ ಕತ್ತಿ ಮತ್ತು ಚಾಮರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆನಂತರ ಆತನ ಮೈಮೇಲೆ ನೀರನ್ನು ಪ್ರೋಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ; ಭೂತ ಅವನ ಮೈದುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಅಂತ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಅಕ್ಕಿ, ಹೂವು ಎಸೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಆತನ ಮೈಯಲ್ಲಿ, ಕಾಲಿನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು, ನಡುಕ ತೊಡಗುತ್ತದೆ; ಇಡೀ ದೇಹವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಕಿರುಚುತ್ತಾನೆ. ಕೆನ್ನೆಯುಬ್ಬಿಸಿ ಬುಸುಗುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ; ಮಂಡಲದತ್ತ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಡುಕ ತೊಡಗಿದೊಡನೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರದಂತೆ ಇರುವ "ಮೋರಿ" ಎಂಬ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಕಶವೆನಿಸುವ ಏಕತಾನ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಾರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ, ಮದ್ದಳೆಗಾರರು (ಇಬ್ಬರಿಂದ ಐದು ಜನರ ತನಕ) ವಿವಿಧ ಶೃತಿಗಳ ಮದ್ದಳೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತೀವ್ರಲಯದಲ್ಲಿ ಬಡಿತವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಿಗೆ ಪೂರ್ತಾ ಆವೇಶ ತುಂಬುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ತಾರಕದ ಏಕಸ್ವರಕ್ಕೇರಿಕೊಂಡು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ; ಮದ್ದಳೆ ತಾರಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ತೀವ್ರವಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ; ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆದಮೇಲೆ ಭೂತ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಿಯ ಇಡೀ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಭೂತ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಅದು ಆತನ ಮೂಲಕ "ನುಡಿಕಟ್ಟು"ಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿಕಟ್ಟಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ, ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಥೆ ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಂದು ವ್ಯಾಪಿತವಾದ ಬಗೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯ ಹಾಗೂ ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈಗಿನ ನೇಮಿಯ ಪೂರ್ವಜರು ತನಗೆ ಏನೇನು ಹಬ್ಬಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತಾನು ಅವರನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಿಕೊಂಡೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ."

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಸಹಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ; ಆದರೆ, ಈ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಕಲಾತ್ಮಕದ ಎರಡೂ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ಸಮುದಾಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಾಲಂಕಾರ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ; ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ತೀರ ಸರಳ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣ ಸಿಗುವ ಆಭರಣ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದವು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗರಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಭೌತಿಕ-ಮಾನಸಿಕ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯೆ ಯಾವುದೇ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಾದರೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಉತ್ತೇಜಿಸಲಾಗು ತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ **ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ.** ದೃಶ್ಯಶ್ರಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಪತ್ತುಗಳನ್ನೂ ಇದು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳು ಬಹುದು: ನಟರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೆ ಸಾಕು; ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳವೂ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೋಗೋಣ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರಾಕರಣೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾದದ್ದು ಬಹುಶಃ ಇಬ್ಸೆನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರ ಕಡೆಕಡೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಆದರೂ ಅದು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಗೊರ್ಡೋನ್ ಕ್ರೇಗ್ ಮತ್ತು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಹವೆಸಿ ಇವರ ಘೋಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಕ್ರೇಗ್, ತನ್ನ (The Actor And The Uber Marionette (1907) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ:

> "ನಟ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸವಾಲು ಹಾಕುವ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆಯಾಗಿ—ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗೆ— ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ; ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಡಲು

ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಅನ್ವೇಷಿಸುವುದನ್ನು ಹಾಗೂ 'ಸೃಷ್ಟಿಸು'ವುದನ್ನು ಆತ ಕನಸಿನಲ್ಲೂ ಕಲ್ಪಿಸಲಾರ...... ಚುಂಬನವೊಂದರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಜಗಳದ ಬಿಸಿಯನ್ನು, ಸಾವಿನ ಶಾಂತತೆಯನ್ನು, ಸಂವಹನ ಮಾಡಬೇಕಾದಾಗ ಆತ ಮಾಡಬಹುದಾದ್ದು, ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರ ಗ್ರಾಹಕದೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಕಲು ಮಾಡುವುದು : ಆತ ಚುಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ, ಜಗಳಾಡುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಮಲಗಿ ಸತ್ತದ್ದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆತ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಗುಲಾಮ. ಆದರೆ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಯೋಚಿಸಿದರೆ, ಇದಿಷ್ಟೂ ಮೂರ್ಖತನ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಈ ಕಲೆಯೇ ಬಡ, ಬಡಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಫಲ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಒಂದು ಅನುಭವದ ಸಾರವನ್ನು ಆತ್ಮವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಇದು ಅಶಕ್ತ ; ಇದು ತೋರಿಸುವುದು ಕಲಾಹೀನ ನಕಲು, ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ತದ್ವತ್ ಪ್ರತಿ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಇದು ಅನುಕರಣಕಾರನ ಕೆಲಸ, ಕಲಾವಿದನ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯ ನಟನನ್ನು ಅಣಕ ತಜ್ಞನ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೇ."

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹಂಗೆರಿಯ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಹೆವೆಸಿಯೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ :

"ಸುಮಾರು ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಎರಡು ಬಗೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ರಂಗಕಲೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನು ಹಾಳುಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ : ಒಬ್ಬ **ವಾಸ್ತವವಾದಿ** (Realist) ; ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ – **ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದಿ** (Machinist), ವಾಸ್ತವವಾದಿಯೆನ್ನುವವನು ಇದರಿಂದ ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ಬದಲು ಚಮತ್ಕಾರ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ, ಇದರಿಂದ ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಆಸ್ತಿಯೇ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಶುದ್ಧ ಅನುಕರಣೆಯೇ ರಂಗಕಲೆ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಅಂಶ --ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಬದುಕಿನ ಎದುರು ಕಲೆ ಬಡವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು." (Introduction To 'On The Art Of The Theatre')

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಭ್ರಮಾ ವಿರೋಧಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟಾ ಬಂಟರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೊನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಈತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್ ಎಡ್‌ವರ್ಡ್ ಗಮನಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ :

"ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಟರ ಮಧ್ಯೆ ಸಹಕಾರ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದರಾದರೂ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಭಾವಾನು

ಭವ ಕೃತಕವಾದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು, ತಾವು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಅವರು ಮರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಕಾತರಿಸಿದ : ಆದರೆ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ – ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ – ನಟರಿಬ್ಬರಿಗೂ ತಟ್ಟಬೇಕು ಎಂದು ಕೈಲಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಹೆಣಗಿದ." (The Stanislavsky Heritage)

ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗ ಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ **ಕೊಡಿಯಾಟ್ಟಂನೊಂದಿಗೆ** ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳದಾಗಿದೆ. ಕೊಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಭಾಸನ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಅನಾಮಧೇಯವಾಗಿಯೇ ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು, ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ತ್ರಿವೇಂದ್ರಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗತಿ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟ ವಾಗುವ ತನಕ.

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

> ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೇಗಿರುತ್ತವೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು **ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ** ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ; ಹಾಗೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಆತ, ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ **ಧ್ವನಿತವಾದ** ವಿವರಗಳನ್ನು **ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು** ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ...... ಶೈಲೀಕರಣದ ಕೃಪೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ; ಬಗೆಬಗೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು, ವಿಶೇಷವಾದ **ನಾಟಕೀಯ** ರಂಗೋಪಕರಣಗಳು ಮುಂತಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪಲಾಯನ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ನಟ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಯಿಸುವ ಸರಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ." (Meyerhold on Theatre).

ಈ ಸರಳತೆ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನ ಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಭಿ ನಯ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಆತ ಹೇಳುವ 'ಪೂರ್ವ ಅಭಿನಯ' (Pre-Acting) ಕೊಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಟರು ಅನುಸರಿಸುವ ಸ್ಫೂರ್ತ

ವಿಸ್ತರಣೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯದ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ, ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು, ಬೆಳೆಸಲು ಯಾ ಅಲಂಕರಿಸಲು ನಟರು ತತ್ಕಾಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಇದು ಉದಾಹರಣೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವುದು ಲಿಖಿತವಾದ 'ಮೇಲು ಪಠ್ಯ' (Surface-text) ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ; ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿನಯ ವಾಚ್ಯವಲ್ಲದ 'ಒಳಪಠ್ಯ' (Sub- Text)ವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಶೈಲೀಕರಣವೆನ್ನುವುದು ನಟನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸಿದ ಶೋಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬ್ರಾನ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ಆತನ ಶೋಧ ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರಾಕರಣೆ ಮತ್ತು 'ಒಳಪಠ್ಯ'ವನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಎರಡಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಶೋಧ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಸಿತು : ಪ್ರೊಸೀನಿಯಮ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಔಚಿತ್ಯ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಲಿಯಬಹುದಾದ ಲಯಬದ್ಧ ಚಲನೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಪಾಠಗಳು, ಹಿಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚಪ್ಪಟೆ ತೆರೆಗಳಿಗೂ ಎದುರು ನಿಂತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಉದ್ದಗಲ ಆಳಗಳ ಮಾನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣುವ ರೂಪಕ್ಕೂ ಉಂಟಾಗುವ ವಿರೋಧ – ಮುಂತಾದವು ಆತನಿಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾದವು."

ಭ್ರಮೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶಿಲ್ಪ ಮಾದರಿಯ ತ್ರಿಮಾನ ದೃಶ್ಯ ಬಂಧವನ್ನು ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಆತನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಭಾರತೀಯ ಮಾರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ನಡುವೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣ ಕಲ್ಪಿತವಾದಂತಾಯಿತು.

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು **ಪ್ರತಿ–ವಾಸ್ತವ ರಂಗಭೂಮಿ** (Theatre of Contra-Reality). ಸೀಗ್ ಫ್ರಿಡ್ ಮೆಲ್ಚಿಂಜರ್ ಈ ಪದವನ್ನು, 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು' ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೆಲ್ಚಿಂಜರ್ ಹೇಳುವಂತೆ :

"ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಬಳಸುವ **ಎಪಿಕ್** ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಯ ಹಂತವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಬಳಸುವ **ನಾಟಕೀಯ** ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇಮ್ಮೊಗವಾದ ಆಕ್ರಮಣವಿದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಅಂಕಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು ವಿಭಜಿಸುವುದರ ವಿರುದ್ಧ;

ಎರಡು – ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯ'ವಾಗಿಸುವುದರ (ಅರ್ಥಾತ್ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ತುಂಬಿಸುವ) ವಿರುದ್ಧ." (OP, Cit)

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಕೊಂಡು ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು ; ಅಲ್ಲದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲೀಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಥಾಶೃಂಗವೊಂದರತ್ತ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಂಥದಲ್ಲ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ನಟ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ನಡುವೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವೆ **ತಲ್ಲೀನತೆ** (Einfuhlung) ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. **ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್** ಅಥವಾ **ತೃಪ್ತಿ** ಆತನ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾನ್ಸ್‌ರೀಸ್ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ :

> "ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಾ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ನೆನಪಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಆತ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಬಿಡದೆ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಗುರಿ ಯಾಗಿತ್ತು."

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯ ಅರಿವನ್ನೇ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ **ಅನುಭವ ದೂರತೆ** (ಅಥವಾ **ತದಂತರ ಸಾಧನೆ**-Verfremdung/V. Effect/Alienation) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮೆಲ್ಟಿಂಜರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

> "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು, ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದದ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿನೋಡಲು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗದ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಮರಳಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು." (Op. Cit)

ನಟ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಆತನ ಕಲ್ಪನೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂಗಳ ಏಕಾಹಾರ್ಯಾಭಿನಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯ ವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಏಕಾಹಾರ್ಯ ಎಂದರೆ, ಒಬ್ಬನೇ ನಟ, ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸದೆ ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು **ಅಸಾತ್ಮೀಕರಣ** ಅರ್ಥಾತ್

ಆವಾಹನೆ ಯಾ ತಲ್ಲೀನತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರ ಮೂಲಕ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ, ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಕರ್ ಬುಡೆಲ್‌ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ :

> "ನಟನ ಕೆಲಸ, ರಸ್ತೆ ಅಪಘಾತವೊಂದರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯೊಬ್ಬನದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆತ ತತ್‌ಕ್ಷಣವೇ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಂಪಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬನೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ಆ ಅಪಘಾತ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲ, ಹಾಗೆ. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ವಾದಿಸಿದ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಿಗೆ, ನಟನೆಂದರೆ ತೋರುಗೋಲನ್ನು ಹಿಡಿದ ಗುರುವಿನ ಹಾಗೆ. ಆತ ಒಬ್ಬ ನಿಜ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ. ಆತನೇ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ ಆಗಿಲ್ಲ; ಲಿಯರ್‌ನನ್ನು ಆತ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅಷ್ಟೆ."

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಟ–ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಾನು ಕೂತುಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸ್ಟೂಲನ್ನು ಬಲಭೀಮನೇ ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ ಕಂಡು ನಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನಂಬಿಸುವುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಚ್ಚು ಮರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಮಾಡುವಂಥದು ; ಹಾಗೆ 'ನಂಬಿಸು'ವುದಕ್ಕಾದರೂ ಸಾತತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ ; 'ನಂಬಿಸು'ವುದು, ಅದನ್ನು ಕೈಬಿಡುವುದು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕೀಯ ಕುತೂಹಲವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಗುಣ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ 'ಆಧುನಿಕ–ಪೂರ್ವ' ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಘಟಿತ ರಚನೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಜಾನ್ ವಿಲೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

> ಎಪಿಕ್ ಎಂದು ಬಳಸುವ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ ಕೂಡ ಮೂಲತಃ ಇದೇ : ಕಾಲ, ದೇಶ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಸ್ತುಸಾಂಗತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಕೃತಕ ಕಾಳಜಿಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೆ ಘಟನೆಗಳ ಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂಥದು." (The Theatre of Bertolt Brecht)

ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಚೀನಾ ದೇಶದ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ :

> "ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಚೀನಾದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗೂ ಎಲಿಯೆನೇಶನ್

(ಅನುಭವದೂರತೆಯ ಸಾಧನೆ) ತತ್ತ್ವದ ಪರಿಚಯವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ, ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ರಾಶಿಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಸೇನಾಪತಿ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಸೈನ್ಯದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಯಾ ಕಮ್ಮಿ ಬಾವುಟಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಭುಜದ ಮೇಲೆ ಧರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಡತನವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ, ರೇಸಿಮೆ ವಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ವಿಧ ವಿಧದ ಬಣ್ಣದ ರೇಸಿಮೆ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ತೇಪೆ ಹಾಕಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಮುಖವಾಡದ ಮಾದರಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸರಳ ಪ್ರಸಾಧನದಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಆ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇಂಥಿಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಎರಡು ಕೈಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕೆಲವು ಮುದ್ರೆಗಳು ಬಾಗಿಲನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ತೆರೆಯುವುದೇ ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳ ಅದೇ ಆಗಿ ಉಳಿದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ, ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೋ, ಪೀಠೋಪಕರಣ, ರಂಗೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ತಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವಂಥದು : ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ರಫ್ತು ಮಾಡಲು ಬರದಂಥದು."

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಸಂಮೇಳದಿಂದ ಸಂಘಟಿಸಿ **ಸಂಪೂರ್ಣ**ವಾಗಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವುದು ತಿಳಿಯುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಹೀಗೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ **ಎಲಿಯೆನೇಷನ್** ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿತವಾಗುವ ರೀತಿ ಹೀಗೆ :

"ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಚೀನಾದ ನಟ, ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಮೂರು ಗೋಡೆಗಳ ಆವರಣವಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಎದುರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯಿದೆ ಎಂಬಂತೆ ಕಲ್ಪನೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಆತನ ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಾಂಶವಾದ **ಭ್ರಮೆ**ಯನ್ನು ಮೂಲೋತ್ಪಾಟನ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಘಟನೆಗೆ ತಾವು ಗುಪ್ತದರ್ಶಕರು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಹೊಂದಿಸಿಟ್ಟವು ಎಂಬುದನ್ನು

ಬಚ್ಚಿಡಲು ಹೆಣಗುವ ಐರೋಪ್ಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಇಡೀ ಸರಣಿ ಇಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ ವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಜಾಗವನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ, ದೊಂಬರಾಟದವರ ಹಾಗೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ-ಕಲಾವಿದ ಸ್ವಯಂ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಒಂದು ಮೋಡವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದರೆ, ಬಹುಶಃ ಅದು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು, ಮೃದುವಾಗಿ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು, ಆನಾತುರವಾಗಿ ಆದರೆ ಚಮತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನ ಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ, 'ಹೇಗಿದೆ ನೋಡಿ ಅದು!' ಎನ್ನುವಂಥ ದೃಷ್ಟಿ ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಜತೆ ಜತೆಗೇ ಆತ ತನ್ನ ಕೈಕಾಲಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸರಿಯೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮತ್ತೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಟನೆಗೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಸ್ಥಳ ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನೆಲ ನೋಡಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗಮನಿಸುವುದರಿಂದ ಭ್ರಮೆ ತುಂಡಾಗಿ ಹೋದೀತು ಎಂದು ಆತನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ಮೂಕಾಭಿ ನಯವನ್ನು ಮುದ್ರೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಅರ್ಥಾತ್, ಮೋಡ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಕಟನೆಯನ್ನು, ಮೋಡವನ್ನೇ ಮುದ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಬೇರೆಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾದರೂ ಮುದ್ರೆ, ಮೂಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಅವಗೌಲ್ಯಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆತನ ಶರೀರದ ವಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾದ್ದಕ್ಕೆ ಶರೀರ ಹೊಣೆಗಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡ ಸಂಯಮದ್ದೆಂಬಂತಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಜಯೋತ್ಸವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಮುಖಭಾವವನ್ನು ಖಾಲಿ ಕಾಗದದಂತಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ ; ಶರೀರದ ವಿಕ್ರಿಯೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬೇಕೆನ್ನು ವಂಥದನ್ನು ರಚಿಸಲು ಆವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ."

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ಉದ್ದವಾಯಿತು ನಿಜ. ಆದರೆ Alienation Effects in Chinese Acting ಎನ್ನುವ ಇಡೀ ಲೇಖನವೇ ಉಲ್ಲೇಖನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ, ಕಾರಣ – ಈ ಲೇಖನ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಎಲಿಯನೇಶನ್ ತತ್ತ್ವ' ಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದು ನಾನು ನೋಡಿರುವ **ಕೊಡಿಯೊಟ್ಟಮ್**, **ಕಥಕ್ಕಳಿ** ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ

ವಿವರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಲಿನ ಈ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲೂ **ಅಂಕಿಯೊನಾಟ್, ಯಾತ್ರಾ, ಭವಾಯಿ** ಅಥವಾ **ಯಕ್ಷಗಾನ** ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಹೊಂದಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಂಟೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವೀ ಮುಖಂಡರಲ್ಲೊಬ್ಬ. ಎರಿಕ್ ಸೆಲಿನ್ ಗುರುತಿರುವ ಹಾಗೆ :

"ಆರ್ತೋನ ನಾಟ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಭಾವ ಗಳೆಂದರೆ – ಮೆಕ್ಸಿಕೋದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಸೂರ್ಯಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು, ಎರಡನೆಯ ಚಂದ್ರ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರ್ತೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಒಟ್ಟು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ಎಂಬುದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ. ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ೧೯೩೨–೩೩ ರಿಂದ. ಆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ವರ್ಷ ಮೊದಲೇ ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಆತ ನೋಡಿದ್ದ ಬಾಲಿನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಆತನ ಚಿಂತನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತ್ತು."

ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಹಾಗೆ ಆರ್ತೋ ಕೂಡ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಾಟ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಆದರೆ–ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ತನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಂತಮ್ಮ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಹಾಗೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಆಶಿಸಿದ ; ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆರ್ತೋ, **ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ** (Surrealist) ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ಆರ್ತೋ, ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದ ಎಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆರ್ತೋ, ನಮ್ಮ ಈ ಎರಡು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಳಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತ, ಬಹುಶಃ, ವಸ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯಲಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ. ಭಾರತದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಇದನ್ನೇ. ಇಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. **ತೆಯ್ಯಮ್, ಪದಯನಿ, ಮುಡಿಯೆಟ್ಟು** ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡಂಥ ಅತಿಮಾನವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾವು, ಕೊಲೆ, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಭಯಾನಕ ಕಥೆಗಳು ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ, ಜಾನಪದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಡುಬಿನ ದೇವತೆಯೆಂದು

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಾಳಿಯ ಕಥೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗುಡಿದೇವಾಲಯಗಳ ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೂಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಳಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆರ್ತೋ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ:

> "ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಳಯಕರ್ತ'ನಾದ ಶಿವನ ಆರಾಧಕರಿದ್ದಾರೆ. 'ಸ್ಥಿತಿಕರ್ತ'ನಾದ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಆರಾಧಕರಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಳಯ ಅಥವಾ ವಿನಾಶ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ. ಬದುಕು, ತನ್ನ ಹೊರರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."

ಆತ, ತನ್ನ The Theatre And its Double ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಮಹಾಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

> "ಆರ್ತೋ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವ ಹಾಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ. ಅರ್ಥಾತ್, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಇದು: ಮನುಷ್ಯರು, ತಮ್ಮದೇ ನಿಜ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಆಳದ ಜೀವಚಿಲುಮೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ ಕ್ಷುದ್ರತೆಗಳ ಆಚೆಗಿರುವ ಭೌತಭಾವಗಳ ಕತ್ತಲೆಯ ಶಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಡೆಸುವ ಹೆಣಗಾಟ–ರಂಗಭೂಮಿ. ಇಂಥ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಸತ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಅರಿವಾಗಿಸಿಕೊಡುವಂಥ ಸಾಧನ ರಂಗಭೂಮಿ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಿರಾಟ್ ಪ್ರಲಯಶಕ್ತಿಯ ಏಕಾಂತದ ಅನುಭವಗಳೊಂದಿಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು; ಏಕೆಂದರೆ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸದೆಯೇ ಅಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಶಕ್ತಿಯುತವನ್ನಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ನೋವುನಲಿವುಗಳ ಇಡೀ ರಾಶಿಗಳನ್ನೇ ಅಸಂಖ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಚೇತನಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ: ಆ ಮೂಲಕ, ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಅದರ ಮೂಲಭೂತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, ಅವರ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ವನ್ನು ಬದಲಿಸಬಲ್ಲುದು ; ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚ ವನ್ನು ಪರಿವರ್ತನಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು." (Artaud)

ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ, ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅಂಶಗಳು ಸಂಗಮಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಥಕ್ಕಳಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂಥದ್ದು. ಇವು ಅನೇಕವುಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ, ಕೊಲೆ, ಬಡಿದಾಟಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ನೋಹ್ ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ಈ ಮೂರರ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಫೆರ್‌ನೊ ಹಾಲ್, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೊಂದರ ದುರ್ಯೋಧನನ ಕೊಲೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಭಯಾನಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ :

"ರೌದ್ರಭೀಮ ದುಶ್ಶಾಸನನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆಯುತ್ತ ತನ್ನ ದೇಹಕ್ಕೆ ರಕ್ತದ್ರವ ವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಭಯಾನಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಯುಗದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವೆನಿಸಬಹುದಿತ್ತೇನೋ. (ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕಂಡು ಅಭ್ಯಾಸವಿತ್ತು). ಆದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಅನುಭವ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇದು ಆಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಟೊನಿನ್ ಆರ್ತೋನಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಗೊಂಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯ ಪಡೆದಿದೆ. ಆರ್ತೋ, ಪುನಃ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವಿತ ನಾದವ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದದ್ದು, 'ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗ ಭೂಮಿ'ಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ. ಅದೇ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪೀಟರ್ ವೀಸ್‌ನ 'ಮರಾತ್ ಸಾದೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ರಕ್ತವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದು ರಂಗದ ತೂತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಕೆಟ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಕೆಂಪು ನೀರನ್ನು ಹೊಯ್ದಿದ್ದರು." ('Noh, Kabuki, Kathakali, Sangeet Natak, Jan Mar 68)

ಆರ್ತೋನ ಹೆಜ್ಜೆಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದುಬಂದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರುಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್, ಜೀನ್ ಲುಯಿ ಬರೋಲ್ಟ್ ಮತ್ತು ಜೆರ್ರಿ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ. ಗ್ರೊಟೊವ್ ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಸಮಾಂತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಎಂ. ಕ್ರಿಸ್ಟೊಫರ್ ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ, ತನ್ನ Grotowski And

The Indian Tradition ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, **ವ್ರೊಕ್ಲೊವ್ ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ** ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೂ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ನೇರವಾದ ಅವಲಂಬನೆಯೇನಿಲ್ಲ. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ಕಾಲಿದಾಸನ 'ಶಾಕುಂತಲ'ವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೂ ಆ ನಾಟಕದ ಮೂಲಪ್ರತಿ ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಆಧಾರವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆತ, ಯುವನಟರ ತರಬೇತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತ-ಮಾನಸಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವಾಗಿ ಯೋಗದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

"ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಕೃತಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮೂರನೆಯ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಸಂಬಂಧ-**ಮುದ್ರೆ**ಗಳ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಮ್ಮೆ, ಆಗ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೋ - ಪ್ರಾಯಶಃ, ಯುಗೊಸ್ಲಾವಿಯಾದಲ್ಲಿ - ಸಂಚರಿಸು ತ್ತಿದ್ದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಪ್ರದರ್ಶಕರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಈ ಭೇಟಿ ನಿಜವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು, ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಆತನ ಸಹವರ್ತಿಯಾದ ಇಟಲಿಯ ಯುಜೆನಿಯೊ ಬಾರ್ಬಾ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆಯೇ ಸರಿ. ಬಾರ್ಬಾ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿದ್ದ ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಕಥಕ್ಕಳಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಮತ್ತು ಪೊಲಂಡ್‌ಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಇಂಡಿಯಾದಿಂದ ತಂದ ಈ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಲ್ಯಾಬೊರೆಟರಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಹಂಚಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ... ಅಲ್ಲದೆ, ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ... ಭಾರತೀಯ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ, ಅರ್ಥಾತ್ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಮುಖ ಸ್ನಾಯುಗಳ ತರಬೇತಿ ವಿಧಾನ ಸಮರ್ಪಕವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಮುದ್ರೆಗಳು ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತವಾಗಿರತಕ್ಕದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟರ ಮೇಲೂ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ, ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತತ್ಕಾಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತು ಇವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹಾನಿಕಾರಕವಾಗದೆ, ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ."
(Sangeet Natak, Jan-Mar 1968)

ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೂ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ, ಧೋರಣೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ, ಎಷ್ಟೋಸಲ ಗುರಿ ಒಂದೇ. ಬೈರ್‌ಸ್ಕಿ

ಗುರುತಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ಪ್ರದರ್ಶಕರ ನಡುವಣ ಒಂದು ಮುಖಾಮುಖಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ತಳಹದಿ ಇರುವುದರಿಂದ, ಈ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆತನಿಗೊಂದು ಆತ್ಮಶೋಧನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಟನಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವ ಏಕೈಕ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆ ಆತನ ದೇಹವೊಂದೇ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ. ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ **ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ** ಯಾ **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು** ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ತಮಗೆ ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಬೇಕೆಂಬ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಗುಣ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ನಟ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು, 'ಮುಕ್ತ'ನಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು ಎಂಬ ಗುರಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನಾದವನು **ಸಿದ್ಧರೀತಿಯನ್ನು** ಮೀರಿ **ಸಾರ್ವತ್ರಿಕರೀತಿಯನ್ನು** ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಮಾತು ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನೂ ತಿಳಿದಿರುವಂಥದು. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿವರವಾದ ದೀರ್ಘವಾದ ನಟರ ತರಬೇತಿ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ವಿವರ–ದೀರ್ಘ ತರಬೇತಿಯ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಕಲಾ ಅನುಭೂತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಆದಷ್ಟೂ ಎತ್ತರಿಸುವುದು ಇದರ ಗುರಿ. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

> "ನಟನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ದಿನನಿತ್ಯದ ಅರೆ-ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದರಲ್ಲಿದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮದ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ, ದೈಹಿಕ ಸುಖ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ ಹಂಬಲಗಳ ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಆತ ಮೀರಬೇಕು. ಕ್ಷಣದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆತ, ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸಾಧಾರಣ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಅರೆ ತೊಡಗುವಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದ್ವಂದ್ವ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ." (Ibid)

ರಿಚರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರ್‌ನ ಹೆಸರು, ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂಥ ಪರಿಸರರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಾನು ಪ್ರಪಂಚದ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆತ. ಆದರೆ ಆತನ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಸತಾದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುವಂಥದು. ಆತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

> "ನಾನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ (ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್) ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಇವುಗಳು, **ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದು** ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದು ಕವಲಲ್ಲ ಎಂಬ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ನಾನು ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತೇನೆ."

ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಯೆನ್ನುವ ಷೆಖ್ನರ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ೧. ಬಯಲು (ತೆರೆದ) ಸ್ಥಳದ ಬಳಕೆ ; ೨. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ ; ೩. ಪೌರೋಹಿತ್ಯ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಿ (Shaman) ೪. ರಂಗದ ಅನುಭವವೆಂಬುದು ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ; ೫. ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಭಾರತದ ಮಾರ್ಗರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋದದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಮಾರ್ಗರಂಗ ಭೂಮಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಂಥದು. ಆದರೆ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಗಳಿವೆ. **ರಾಮಲೀಲಾ, ತೆಯ್ಯಮ್, ಪದಯಿನಿ, ತಮಾಶಾ, ಯಾತ್ರಾ** ಮುಂತಾದವು ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇವು ನಡೆಯುವುದು ತೆರೆದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ; ಆಯಾ ಸ್ಥಳದ ಇಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಈ ಸಾಮೂಹಿಕ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಟ್ಟದ ಉತ್ಕರ್ಷ ಉತ್ತೇಜಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಯಾ ಮಾನಸಿಕ ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ ; ಅರ್ಥಾತ್ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ** ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥವೊಂದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳ ಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಹೋಲಿಕೆಮಾಡಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಂತೂ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ (ಟೇಪ್ ರೆಕಾರ್ಡರ್ ಮತ್ತು ಕೆಮೆರಾ ಹಿಡಿದು ಅಪರೂಪ ವಾಗಿ ಹೋಗುವ ಸಂಶೋಧನ ತಜ್ಞರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ). ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ನಟರೂ ಕೂಡಾ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಮುದಾಯದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಯಾ ಧರ್ಮಾತೀತ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಯ ಅನುಭವಭಾಗಿಗಳು.

ಒಟ್ಟಯಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಪಶ್ಚಾತ್-ಪುನರುತ್ಥಾನದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿವಿಧ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಕೆಲವು ಸಮಾನತೆಗಳಿವೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಿಕ್ತತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಮಾರ್ಗ, ಜಾನಪದ / ಆದಿವಾಸಿ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರು ವಿಭಾಗ ಗಳಿಗೂ ಅನೇಕ ಸಮಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚೀನಾ, ಜಪಾನ್, ಇಂಡೋನೇಸ್ಯಾ ಮುಂತಾದ ಏಶಿಯಾದ ಇತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಲುಸಾಧ್ಯ.

ಹೋಲಿಕೆಯ ರೇಖಾಪಟ್ಟಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ → ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ↓	ಸಾಂಕೇತಿಕ (ಮೆಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್)	ಎಪಿಕ್ (ಬ್ರೆಖ್ಟ್)	ಕ್ರೌರ್ಯ (ಆರ್ತೋ)	ರಿಕ್ತತೆ (ಗ್ರೊಟೊವಸ್ಕಿ)	ಪರಿಸರ (ಷೆಖ್ನರ್)
ಮಾರ್ಗ	ಮುದ್ರಾಪ್ರಧಾನ ಅಭಿನಯ, ವಾಚಕರಹಿತ ಆಶುವಿಸ್ತರಣೆ ಶೈಲೀಕರಣ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮದ್ದಳೆ ಬಹು ಪಾತ್ರಧಾರಣೆ ಶೈಲೀಕರಣ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ	—	—	—
ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ	—	ಮುದ್ರಾ ಪ್ರಧಾನ ಅಭಿನಯ	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮದ್ದಳೆ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರತೆ ಪುರೋಹಿತ, ಪಾತ್ರಿ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಾಧನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ	ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ	ಪುರೋಹಿತ, ಪಾತ್ರಿ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಸಾಧನ
ಜಾನಪದ/ಆದಿವಾಸಿ	—	—	—	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮದ್ದಳೆ ರಿಕ್ತತೆ ಸಮಗ್ರತೆ	ಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮದ್ದಳೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಹಯೋಗ ಪರಿಸರ, ತೆರೆದ ಸ್ಥಳ

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿರುವ ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

1. THE SANGITARATNAKARA OF SARANGADEVA. Vol. IV. Chapter on Dancing, Trans. K. Kunjunni Raja and Radha Burnier. BRAHMA VIDYA. The Adyar Library Bulletin, XXIII, 3-4 (Dec. 1959), 3.
2. Siegfied Melchinger, THE CONCISE ENCYCLOPEDIA OF MODERN DRAMA. Trans. George Wellwarth. London Vision press, 1966, P. 149.
3. Martha Bush Ashton, 'Spirit Cult Festivals in South Kanara,' TDR : performance Theory Southeast Asia Issue 23, 2 (June 1979), 92.
4. Edward Gordon Craig, ON THE ART OF THE THEATRE. London : Heinemann, 5th Impression, 1957, pp, 62-3.
5. Alexander Hevesi, 'Introduction' to Craig, P XVIII.
6. Christine Edwards, THE STANISLAVASKY HERITAGE. Peter Owen, 1966, p. 93-4.
7. Edward Braun, MEYERHOLD ON THEATRE. London : Methuen, 1969, p. 63.
8. Ibid., P. 62.
9. Ibid., P. 21.
10. Melchinger, p. 145.
11. Reiss Hans, THE WRITER'S TASK FROM NEITZSCHE TO BRECHT, London : Macmillan, 1978, p. 153.
12. Melchinger, pp. 145-6.
13. Oscar Budel, 'Contemporary Theatre and Aesthetic Distance, 'BRECHT' ed, Peter Demetz, Twentieth Century Views englewood Cliffs, N J. : Prentice - Hall, 1962 p.75.
14. John Willet, THE THEATRE OF BERTOLT BRECHT. London : Eyre Methuen, 1977. p. 169.

15. Bertolt Brecht, BRECHT ON THEATRE, Ed and trans. John Willet, New Delni ; Radha Krishna, Indian Rpt, 1979. pp, 91-2.

16. Eric Sellin, THE DRAMATIC CONCEPTS OF ANTONIN ARTAUD Chicago : The Univ. of Chicago Press, 1968 pp. 15-6.

17. Ibid. p. 98.

18. Martin Esslin, ARTAUD Glasgow : Collins (Fontana) 1976 p. 83.

19. Fernau Hall, 'Noh' Kabuki, Kathakali, SANGEET NATAK 7 (Jan-Mar 1968) pp. 67-8.

20. M. Christoper Byrski, 'Grotowski and the Indian Traditian, 'SANGEET NATAK, 23 (Jan-Mar 1972) 18.

21. Ibid. p. 24.

22. Richard Schechner, ENVIRONMENTAL THEATER, New York : Hawthorn Books, 1973, p. vii.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' (ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್)

ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ

[ಜರ್ಮನಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ಟ್‌ಹೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (Bertholt Brecht) ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನವಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತಂದವನೆಂಬ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಭಾಜನ ನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್, ಹೆಬ್ಬಲ್, ಷಿಲ್ಲರ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ, ಕೋರ್ನಿಲ್ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಅವನೂ ಸಹ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಕುರಿತು ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಆರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಾಟ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಜೀವನದ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಲವು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರವಾದಿ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಪಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಅವನ ವಿಚಾರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪ ವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ.]

ನಾಟಕರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ತತ್ವಗಳು ಇಂದು ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತ ವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವು ಸಾಕಷ್ಟು ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಗೂ ವಾದವಿವಾದಗಳಿಗೂ ಎಡೆಮಾಡಿದೆ. ಹಲವರು ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಠಿಣಸೂತ್ರಗಳೆಂದು ಬಗೆದು ಆ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡಿ ಗೊಂದಲವೆಬ್ಬಿಸಿದ್ದಾರೆ–'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್', 'ನಾನ್ ಅರಿಸ್ಟೋಟಲಿಯನ್ ಡ್ರಾಮ', 'ಏಲಿನಿಯೇಷನ್' ಮುಂತಾದ ಪದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಘೋಷಣೆಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅವನ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಕಡೆಗಣಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ–ಈ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತಾನೇ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣನೂ ಹೌದು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಅವನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗ ಒದಗಿದ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು, ತನಗೆ ಹೊಳೆದ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಚಿಂತನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಟಿಪ್ಪಣಿ ರೂಪದಲ್ಲಿ

ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸಿದ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ತೋರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಅವನು ನೀಡಿದ ವಿವರಣೆಗಳಿಂದಲೇ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ, ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹಭರಿತ ಸಮಾಜವಾದಿ, ಜೀವನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದವನು. ಅವನ ನಾಟಕತತ್ವ ವಿಕಾಸಗೊಂಡದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವದಿಂದ, ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದ, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ನೇರಸಂಪರ್ಕದಿಂದ–ಯುರೋಪಿನ ಹಾಗೂ ಪೌರಸ್ತ್ಯಲೋಕಗಳ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿಚಾರಮಾಡಿದ್ದ. ತನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳನು ರಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ, ಅಂದರೆ 1920ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ, ನಾಟಕರಂಗದ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದ. ಆ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಆ ತತ್ವಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಖಚಿತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕರಂಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುವುದು ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಪೀಠಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ. ಆಮೇಲೆ ಬಹುಕಾಲ ತನಗೆ ತೋಚಿದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದಿನಚರಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ. ಕೊನೆಗೆ 1948ರಲ್ಲಿ ಅವನು ಪರಿಷ್ಕಾರವಾದ, ಸಿದ್ಧಾಂತವೊಂದನ್ನು (Theory) ರೂಪಿಸಿದ. ಅದನ್ನು ಅವನ 'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯಾನನ್ ಫಾರ್ ದಿ ಥಿಯೇಟರ್' ಅಥವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೈಹೊತ್ತಿಗೆ ಎನ್ನುವ ನೀಳ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಇವನ ನಾಟ್ಯ ಸಂಹಿತೆಯ ಸಾರವೆಲ್ಲವೂ ಅಡಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು–ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾದ ವಾದಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಅವನು 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' (ಮುಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ವಿಶಾಲನಾಟಕ) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿದುದು 1930-31ರಲ್ಲಿ. ಅವನು 'ಮಹಾಗನಿ ಸಿಟಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಸ್ವರೂಪವಾದುದು' ಎಂದು ಬರೆದ. ಈ ಶಬ್ದ ಅವನು ಟಂಕಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನದಲ್ಲ. 1920ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಗಲೇ ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುವು–ವಿಡೆಕಿಂಡ್, ಡೊಬ್ಲಿನ್ ಮುಂತಾದ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ ಎಂಬಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ದಿನನಿತ್ಯದ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ವಿಚಾರವೇದಿಕೆಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದ. ಇಟಲಿಯ ಪಿರೆಂಡಿಲ್ಲೋ 'ನಟನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಚಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು' ಎಂದಿದ್ದ. ಜಪಾನಿನ

'ನೋ' ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಕ್ಲಾಡೆಲ್ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯ ಹೊಸ ಅಪೆರ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕ ಬರೆದು ತೋರಿಸಿದ್ದ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯ ಋಣವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ–ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಯಾರೋ ಕೃತಿಚೌರ್ಯದ ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಸುಮ್ಮನೆ ನಕ್ಕು "ವಿಚಾರಗಳು ಯಾರ ಆಸ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ–ನಾನು ಎಂದಿಗೂ ಅಂಥ 'ಸ್ವಂತ ಆಸ್ತಿ ತತ್ವ'ವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ" ಎಂದಿದ್ದ. ತಾನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಸ್ವಂತವಾದ ನಾಟಕ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿದ. ಅದೇ ಅವನ ಮಹತ್ಸಾಧನೆ. 'ಮಹಾಗನಿ' ನಾಟಕದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕೋಷ್ಟಕವನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು 'ಮುಕ್ತನಾಟಕ'ಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಮುಕ್ತನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಕಲ್ಪನಾಮಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಭವಜನ್ಯ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಭಾವುಕತೆ, ಸೂಚನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ, ವಿವೇಚನೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಾಟಕದ ಸಭಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ವಿವೇಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ ; ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಒಬ್ಬ ವಿಚಾರಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಳೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಬದಲಾಯಿಸಲಾಗದ ಒಂದು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಂತಿದ್ದರೆ, ಮುಕ್ತನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಅವನು ನಿರಂತರ ಗತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡುವ, ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತಾನೆ'–ಅಂದರೆ ಹೊಸ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ ಎಂದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ–ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. "ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ವೈಚಾರಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ, ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿದ್ದರೆ ಮುಕ್ತನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕದಂತಿದ್ದು, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಎತ್ತೆತ್ತಲೊ ಹರಿದು ತೂಗಿ ತೊನೆಯುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ"–ಇವು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಅವನು 'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯಾನನ್ ಫಾರ್ ದಿ ಥಿಯೇಟರ್'ನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು : "ಸಾಮಾಜಿಕರು ನಾಟಕ ಪ್ರವಾಹದೊಳಕ್ಕೆ, ನದಿಗೆ ಬಿದ್ದಂತೆ ಬೀಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ–ಕಥೆಯ ತುಯ್ತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿ ಹೊಯ್ದಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಕಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಗಂಟುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರುವಂತಿರ

ಬೇಕು–ಘಟನೆಗಳು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವುದರ ಬದಲು ಅವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿಯುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಗಾಗ ವಿಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಲಿ...ಇತ್ಯಾದಿ"–ಪ್ರಚಾರಕನ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ–ಅದಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೊದಲಿನ ತನ್ನ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ತಾನೇ ತಿದ್ದಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ಹೊಸ 'ಒತ್ತು'ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

1931ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಮ್ಯಾನ್=ಮ್ಯಾನ್' (ಒಬ್ಬನು ಬದಲು ಇನ್ನೊಬ್ಬ) ಎಂಬ ಅವನ ನಾಟಕದ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತನಾಟಕದ ಅಭಿನಯ ವಿಧಾನ ಕುರಿತ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಮಾತುಗಳನ್ನು 'ಸಂಜ್ಞೆ' (gestus) ಅಥವಾ ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮನ ಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಆರ್ಥೈಸಬೇಕು ; ಮನುಷ್ಯರಿಂದಲೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಬೇಕು–ನಟನ ಹಾವಭಾವಗಳು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರಬಾರದು–ಅವನು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸಬೇಕು–ತಾನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಅರಿವು ಮಾತ್ರ ಸದಾ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಪಾತ್ರದ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಅವನು ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆ ಹೊಂದಿರಕೂಡದು–ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಹೇಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕು–ಇದು ಅವನ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೂಲತಃ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ. ಅವನು ಮತ್ತು ಅವನ ಪಂಥದ ಹಲವರು, ವಿರೋಧಿಸಿದುದು ಪುರಾತನಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದುಬಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ (ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್) ರಂಗಸೂತ್ರಗಳನ್ನು. 1797ರಲ್ಲಿ ಗಯಟೆ ಮತ್ತು ಷಿಲ್ಲರ್ ಬರೆದ 'ಆನ್ ದಿ ಎಪಿಕ್ ಅಂಡ್ ಡ್ರ್ಯಾಮಾಟಿಕ್ ಪೊಯಟ್ರಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಅವನನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿತ್ತು–ಮೊದಲು ಅವನು ಟೀಕಿಸಿದುದು ಆ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು. ಆ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಗಯಟೆ–ಷಿಲ್ಲರರು "ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ (Epci) ಕವಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ಎಂದೋ ನಡೆದುಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ನಾಟಕಕಾರ ಅವು ಇದೀಗ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಿರೂಪಕ–ನಟನಿದ್ದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ನಿರೂಪಕ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ–ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕವಿ (ಅಂದರೆ, ಹಾಡುಗಾರ ಕವಿ) ಗಾಢ ಚಿಂತನೆಗೆ, ವಿವೇಚನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ–ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಾಲದ ಅನುಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ತೂಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಕಥೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವಿಚಾರಶೀಲ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ–ಇದು ಆ ಪ್ರಬಂಧದ

ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿ, ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಪಂಥದವರು ಕೊಟ್ಟ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಥಾರ್ಸಿಸ್ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ–ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಈಗ ನಿಜವಾಗಿ ನಡಯುತ್ತಿವೆ' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿದ. ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಶ್ರವಣದಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸದ್ದುಗದ್ದಲವಿಲ್ಲದ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು–ನಾಟಕವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ವಿಶಾಲ, 'ಮುಕ್ತ' ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದ. ಹೀಗೆ ಅವನನ್ನು ಕೆರಳಿಸಲು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಶುದ್ಧ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೂ ಆದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಆಪೆರಗಳೂ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದವು.

ಹಳೆಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸವೆದು ಚಿಪ್ಪಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಟನ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಲ್ಲೀನತೆ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದ, ಅಭಿನಯ–ಅನುಕರಣಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು 'ನೋ' ನಾಟಕ, 'ಕಾಮೆದಿಯ ಡೆಲ್ ಆರ್ತೆ' (Commedia del arte) ಮುಂತಾದ ಜಾನಪದ ರೂಪಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸಿದ. ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಕಾರ್ಲ್ ಪ್ಯಾಲೆಂಟೆನ್ ಮುಂತಾದ ನಟರು ಅವನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದರು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' (ಅವನು ಬಳಸಿದ ಮೂಲ ಜರ್ಮನ್ ಶಬ್ದ 'Verfremdrurg effekt'–ಇದನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡುವಾಗ 'Estrangement', 'alienation', 'distantiation' ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಅರ್ಥವಿಸಲಾಗಿದೆ) ಅಥವಾ 'ದೂರಗೊಳಿಸಿಕೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದುದು 1936ರ ತರುವಾಯ. ಹಿಟ್ಲರನ ಜನಾಂಗ ವಿಭೇದ ನೀತಿಯ ಕರಾಳತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ದಿ ರೌಂಡ್ ಹೆಡ್ಸ್ ಅಂಡ್ ದಿ ಪೀಕ್ ಹೆಡ್ಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದಾಗ ಈ ಮಾತು ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು–ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಘೋಷಣಾ ಪತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸದ್ದುಗದ್ದಲವನ್ನೂ ತಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ, ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಸಹಜ ಅಥವಾ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, 'ಅವುಗಳನ್ನು ದೂರದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು'–ಎಂದು ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆದ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಸಹ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ, ಹೆಗೆಲ್, ಷೋಪೆನ್‌ಹಾರ್ ಮುಂತಾದ ತಾತ್ವಿಕರೂ, ಷೆಲ್ಲಿ, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಮುಂತಾದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳೂ ಸೂಚಿಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 1935ರಲ್ಲಿ, ರಷ್ಯನ್ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ವಿಕ್ಟರ್ ಸ್ಕ್ಲೋವೆಸ್ಕಿ ಎಂಬುವನಿಂದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದ ಎನ್ನುವುದುಂಟು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಆಗ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಚೀನಿ–ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಾದುದು ಒಂದು ಪುಣ್ಯವಿಶೇಷ. ಅವನು ಆಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಮೇಲಾನ್

ಫಾಂಗ್ ಎಂಬುವನ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲವನ್ನು ಕಂಡು ರೋಮಾಂಚಿತನಾಗಿದ್ದ. ವೇಷಾಲಂಕಾರಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದಲೇ ಕಲ್ಪಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಚೀನಿ ನಟನ ಅಸಾಧಾರಣ ಕಲೆ ತನಗೆ ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ ಒದಗಿಸಿತು ಎಂದು ಅವನು 1940ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ನ್ಯೂ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ಆ್ಯಕ್ಟಿಂಗ್' (ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ರೀತಿ) ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದೂರಗೊಳಿಸಿಕೆ (ಏಲಿಯನೇಷನ್) ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಆಗ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ. ಆ ಶಬ್ದದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕಳಚಿ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ. 'ಕಲ್ಪಿಸು', 'ಸೃಷ್ಟಿಸು' ಎನ್ನುವ ಮಾತುಗಳ ಬದಲು 'ಚಿತ್ರಿಸು' 'ಅರ್ಥವಿಸು' ಎನ್ನುವ ಪದಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ. ನಟನು 'ಯಥಾರ್ಥ' ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಯಥಾರ್ಥತೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. 'ನ್ಯೂ ಆರ್ಟ್ ಆಫ್ ಆ್ಯಕ್ಟಿಂಗ್'ನಲ್ಲಿ 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಅದನ್ನು ವಿಧವಿಧವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲೂ ಈ ತತ್ವ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಾರು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. 'ನೀವು ಯಾವಾಗಲಾದರೂ ನಿಮ್ಮ ಕೈಗಡಿಯಾರವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೀರಾ ? ಅಂಗೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದ್ದೀರಾ ?—ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು, ನಾನು ನನ್ನ ಗಡಿಯಾರವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ ಅಂತ. ಆದರೆ ಅವನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೂಲಕ ನಾನು ನನ್ನ ಅಭ್ಯಾಸಗತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ'–ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ನಿಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತನ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದು ಒಳಕ್ಕೆ ನೀವು ಹೋದಿರೆನ್ನಿ–ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳ ನಡುವಣ ಜಗಳ, ಬಡಿದಾಟ ಎಲ್ಲವೂ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ–ಎಲ್ಲರೂ ಹೊಸದಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೂರ್ವ ದೃಶ್ಯ ನಿಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ–ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಪ್ರಬಂಧದ ತುಂಬ ಇಂಥ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಇಂಥ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿನ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು–ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವಾಗ, ಜಡವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಕ್ರಾಂತೀ ಮಾರ್ಗವಾಗುವಂತಾಗಬೇಕು–ಇದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಅಭಿಮತ. 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' ತತ್ವವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದಲ್ಲ.. ಬೀಳುವ ಸೇಬಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಿ, ತೂಗುತ್ತಿದ್ದ ಚರ್ಚ್ ದೀಪವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಹೊಸಲೋಕವನ್ನೇ ಕಂಡ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಂತೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹರಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ದರ್ಶನ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ ಅವನು ತನ್ನದು 'ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾಗಿರುವ, ವಿಜ್ಞಾನಯುಗಕ್ಕೆ ತುರ್ತಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವ, ತತ್ವ' ಎಂದ.

'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯನನ್ ಫಾರ್ ದಿ ಥಿಯೇಟರ್' (1948) ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟ್ಯರಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಗಾಢ ಚಿಂತನ-ಮಂಥನ ನಡೆಸಿದ್ದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಬಗೆಗೆ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳು ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದುವು. ಅದ ರಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಅವನು ನಿತ್ಯಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲದ, ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ 'ಬೂರ್ಜ್ವಾ' ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆ-ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಲೆ ವಿಜ್ಞಾನಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಉಗಮಿಸುತ್ತವೆ—ಎರಡೂ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ-ಮನುಷ್ಯನ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ, ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿ, ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅವು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ-ಎನ್ನುವಾಗ ನೀತಿಬೋಧಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಬಾರಿ 'ಆನಂದ', 'ಮನರಂಜನೆ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪಡೆದ ಅರಿವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ-ನಟ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಅದರಿಂದ ಅವ ಕಾಶವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ ಅವನು '**ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರ**'ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದ: ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಟನು 'ಐತಿಹಾಸಿಕ'ವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸಬೇಕು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳು ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದು, ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡವಳಿಕೆ ನಿಜಜೀವನದಿಂದ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ, ಅವು ಸ್ಥಿರ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಅಪ್ರಯುಕ್ತ ಅಂಶಗಳಿದ್ದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆ ಯವರು ಅವುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸಾಪೇಕ್ಷ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಬದುಕು ಸಹ ಕ್ಷಣಿಕವಾದುದ ರಿಂದ ಅದು ಸಹ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತೋರಿಸಬೇಕು—ಎಂದ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವವರು ಮೇಲಿನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಕ್ಷಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಂದ ಹಾಗಾಯಿತು-ಹಾಗಾದರೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಇಲ್ಲವೇ? ಬಹುಶಃ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹರೆಯದ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಸಿನಿಕತನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬೀಸುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಾರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದನೇನೋ. ಆದರೆ 1948ರ ಸುಮಾರಿನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಯಸ್ಸಿನ ವಿಚಾರ ವಂತ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಅವನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಾನವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಣ್ಣೆಲೆಯಿಂದಲೇ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಾವು ಅಡಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ನಡೆಯುವಾಗ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಪ್ರಗತಿಯತ್ತ ಕ್ರಮಿಸುತ್ತೇವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಮುಂದಿ

ಡುವ ಹೆಜ್ಜೆಯೂ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೇ ? ಹಾಗೆಯೇ ಇತಿಹಾಸ ದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಜನ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಉನ್ನತ ವರ್ಗಗಳ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಅವರು ಸಹ ಬದುಕಿನ ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

1948ರಲ್ಲಿ 'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯನನ್' ಬರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು–'ಅನನ್ಯವಾದ ಒಬ್ಬ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅವ್ಯಕ್ತ ಬದುಕಿನ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನು ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತ ಕಠಿಣ ಸೂತ್ರಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ?'–ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಜೀವನದ ಅವ್ಯಕ್ತರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ. ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟರ ಪ್ರಚಾರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ, ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಅವನ ನಿಕಟವರ್ತಿ ವೆಕ್‌ವರ್ತ್ ಎಂಬಾತ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಜತೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಒಮ್ಮೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೀಗೆಂದಿದ್ದನಂತೆ. 'ಜೀವನದ ಅನೂಹ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಒಂದು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆ ಬದುಕನ್ನು ಅವರು (ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಂದರೆ ಕಮ್ಯೂನಿಸಮ್ ಪ್ರಚಾರಕರು ಎಂದೇ ಅವನ ಇಂಗೀತ) ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಜೀವನದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಅವರು ಗುಡಿಸಿ ಬಿಸಾಡುತ್ತಾರೆ...ಗುಡಿಸಿದ ಸ್ಥಳ ಚೊಕ್ಕಟವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಖಾಲಿಯಾಗಿಯೂ ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.'

ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಹೊರಟ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಜೀವನದ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಅರಿವು ಇತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಸತ್ಯವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ 'ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್' ಅಂಶವನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಸೂತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಅವನ ಕಾಲಾನಂತರ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ದಿ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಸ್ ಇನ್ ದಿ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಅವನು 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ 'ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಮಾತನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ನಟ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಅನುಸಂಧಾನ (ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕ್ಸ್) ವನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಸಹಜವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಸಹಜತೆಯಿಲ್ಲದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿಲ್ಲ...ಸಹಜತೆಯೇ (the naive) ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯನನ್'ನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಮಗ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುವ

ವೇಳೆಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ್ದ. ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವ ಪರಿಪಕ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಾಗಿ, ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಾಗಿ ಅನುಭವಸಿದ್ಧ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲು ಅವನು ಸಿದ್ಧನಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ತನಗೆ ಅನಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಲೆಯ 'ವಸ್ತು'ವಿನ ಜತೆಯಲ್ಲಿ 'ರೂಪ'ವನ್ನೂ ಕುರಿತು ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ರಂಗಭೂಮಿ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೂ ನೀಡಬೇಕು' ಎಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ಮೂಲಭೂತ ನೀತಿವಾದವನ್ನೇ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುಂಟಿಲ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಅನೀತಿವಂತ. ಖುಷಿಗಾರ, ಮದ್ಯದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ, ಶ್ರೀಮಂತನ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ 'ಅನೀತಿಯುತವಾದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೂ ಸಮಾಜವು ಮನೋಲ್ಲಾಸವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿ ಭದ್ರವಾದ ಉತ್ತಮಿಕೆಯ ಅಂಶವಿರಬೇಕು...ಭಯಂಕರ ಪ್ರವಾಹದಿಂದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಚ್ಚಿ ಹರಿಯುವ ನದಿಯ ರೌದ್ರವನ್ನು ಸಹ ನಾವು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಆ ಹುಚ್ಚು ಹೊಳೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರಬೇಕು. ಆಗ ಅದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ... ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ 'ನಾಟಕ ಇನ್ನೇನನ್ನು ಕಲಿಸದಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ, ಅದು ಬಿಡುಬೀಸಾದ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ, ಉಲ್ಲಾಸದ ಮೂಲಕ, ಮನುಷ್ಯ ಖುಷಿಪಡಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೂ ಸಾಕು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. 'ಮೆಸ್ಸಿಂಕಾಫ್ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಅವನ ಒಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ : 'ಅಭಿನಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳ, ಮೌಲಿಕ, ಮಾನವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ, ತನ್ನೊಳಗೇ ಹುದುಗಿದ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ.... ಸಮಾಜದ ಸರಳ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ....ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಲ್ಲಾಸವೇ ಅದರ ಪರಮಗುರಿ...ಆ ಉಲ್ಲಾಸವೇ ಸಮಾಜದ ಸಂಪತ್ತು, ಆಸ್ತಿ'. 'ಸಮಾಜದ ಹಿತ, ಒಳಿತು' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉಲ್ಲಾಸ, ಮನರಂಜನೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ತನ್ನ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಬರೆದ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ರಂಗ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅವನು ಮೂಲತಃ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ನಾಟ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ 'ನಾಟಕದ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ನಾಟಕದ ನೆಲೆಬೆಲೆ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗಬೇಕು' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಜೀವನದ

ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಹೇಳಿ, ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಏಕೆ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ, ಅದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ (ಕ್ಯಥಾರ್ಸಿಸ್) ಎಂಬ ಕಾರಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಭಾವಶೋಧನೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ, ಅದರ ಪರಿಪೂರ್ಣಸಿದ್ಧಿಯಾಗುವುದು ಆಗಲೇ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅಭಿಮತ. ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪಿದರೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ 'ದುರಂತ ಸತ್ಯ' ಮತ್ತು ಅವನು ಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ದೈಹಿಕಕ್ರಿಯೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ 'ಕ್ಯಥಾರ್ಸಿಸ್',—ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಅವನು ಯೌವನದ ಹುರುಪಿನಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ನಾಟಕವು 'ನಾನ್–ಅರಿಸ್ಟೊಟೆಲಿಯನ್' (ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿರೋಧಿ) ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದ—(ಆ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯುಗದ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು 'ನಾನ್–ಯೂಕ್ಲಿಡಿಯನ್ ಜ್ಯಾಮಿತಿ', 'ನಾನ್–ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಫಿಸಿಕ್ಸ್' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರು)—ಯಾಕೆಂದರೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ವಿಧಿ' ಅಥವಾ 'ನಿಯತಿ'ಯನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಈ ಲೋಕ ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದು, ಅದನ್ನು ಅವನೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ರುದ್ರ ನಾಟಕ', 'ದುರಂತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು 'ಕ್ಯಥಾರ್ಸಿಸ್' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ 'ಕಥಾವಸ್ತು' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಸಹ ಅವನು ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ. 'ರುದ್ರ ನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣ' ಎನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದು, 'ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಡ್ಡುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ನಾಟಕದ ಕಾರ್ಯಾವಳಿಯ ಬಗೆಗೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು, ಕಥೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು'—ಎಂದಿದ್ದ. ಒಂದೇ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುಕ್ತಾಯಗಳಾಗುವಂತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಅವನು ಒಂದು ಜಪಾನಿ 'ನೋ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿ ದುಃಖಾಂತವಾದ, ಸುಖಾಂತವಾದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎರಡು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಒಂದು ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಗಲೂ ಅವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ್ದ ; ನಾಟಕವು ಯಥಾರ್ಥ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು 'ನಾಟಕವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಣ—ಆ ಚಿತ್ರಣವು ಕಣ್ಮರೆಯಾದ ಮೇಲೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ—ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯದ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ'—ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದ. ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಹ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ತಿದ್ದಿಕೊಂಡಾಗ 'ಅಭಿನಯ' ಎನ್ನುವ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ಮೊದಲಿನ

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಆ ಮೇಲಿನ ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

'ಲಿಟ್ಲ್ ಆರ್ಗ್ಯನನ್' ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಮನ್ವಯದೃಷ್ಟಿ ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಆನಂದದ ಅಂಶ'ವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮಾತನ್ನೇ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : "ನಾಟ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ, ವಿಭಿನ್ನರೂಪ ಪಡೆದಾಗ ಅದು 'ನಾಟಕ'ವಾಯಿತು ; ಅದು ಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ದೀಕ್ಷಾ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೂ ಪರಿಶುದ್ಧವಾದ ಆನಂದದ, ಮನರಂಜನೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಭಾವಶೋಧನೆಯು ಆನಂದದ ಮೂಲಕ ಆನಂದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಿತು." ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸತತವಾದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಒಡ್ಡಿ, ಬೇಕು ಬೇಡಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವೆಂದು ಕಾಣುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ರೀತಿಯು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಕಲಾತತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ. 'ವಿಜ್ಞಾನ ಯುಗದವರಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಂಜಿಸುವುದೇ ಕಲೆಗಳ ಗುರಿ' ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದುದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ. ಆದರೆ, ಕಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿರೋಧಾಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವುದೇ ಅವನ ನಾಟ್ಯ ತತ್ವಗಳ ಕೊರತೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಶೀಲದ ಅವ್ಯಕ್ತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವನು ಆದರಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವನ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಶಿಥಿಲತೆ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿ ಕಂಡು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, ಅವನ ಆ ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಅವ್ಯಕ್ತಮಾನವ'ನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಅರಿವು, ಪ್ರೇಮ, ಅನುಕಂಪೆಗಳಿಂದ ಉದ್ದೀಪ್ತವಾದ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವನದ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ನಿರಂತರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಿರುವ ಬದುಕನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಲಭಿಸುವ ಆನಂದವೇ ನಾಟಕದ ಗುರಿ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಹಾದಿ ಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ
(ಮಹಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಮಾದರಿ)

ಮೂಲ : **ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್**
ಅನು : **ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ**

ವಿಶ್ವಯುದ್ಧದ ಅನಂತರದ ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಜರ್ಮನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹೊಸಬಗೆಯ ನಟನೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತರಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮಣಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವರ್ಣನಾ ವಿಧಾನ, ವರದಿ ಮಾಡುವ ಬಗೆ, ಮೇಳಗಳು ಹಾಗೂ ತೆರೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದು. ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಯಿತು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತಾನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯಲು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಬಗೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ತಂತ್ರವನ್ನ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ, ಆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ನಟನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮರ್ಥಕರ ವಾದದ ತಿರುಳು ಹೀಗಿತ್ತು : ವರ್ಗ ಸಮರದಂಥ ದೈನಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉದ್ಭವವಾದವು.

ಒಂದು 'ಸಹಜ' ಎಪಿಕ್ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ. ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ ಅಂತಹವುಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಅಪಘಾತವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡವನೊಬ್ಬ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಕೇಳುತ್ತ ನಿಂತವರು ಆ ಅಪಘಾತವನ್ನು ಕಂಡವರಲ್ಲದಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಂಬದಿರುವಂತವರೂ

ಅಲ್ಲಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಡೀ ಸಂಗತಿಯನ್ನು 'ಬೇರೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಲು' ಬಯಸುವವರಿರಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವವನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಪಘಾತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದವನ ಹಾಗೂ ವಾಹನದ ಚಾಲಕನ ವರ್ತನೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವನು. ಇದರಿಂದ ಕೇಳುವವರು **ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ** ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಈ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯವೇ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಬಹುದೆಂದು ನಂಬುವವರು ಮಾತ್ರ ಕಡಿಮೆ. ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಷ್ಟೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದಾಗಿರಲಿ ಅದರ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ ಇರಲೇಬೇಕು ಅಥವಾ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಲ್ಲದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಮೊದಲು ಅರಿಯಬೇಕು.

ಈಗ ಗಮನಿಸಿ : ಅಪಘಾತವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದವನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಇರಲಾರದು. ಆತ ಕಲಾವಿದನೂ ಅಲ್ಲ. ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಬಳಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದವು. ಅಪಘಾತಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದವನು ಹೇಗೆ ಚಲಿಸಿದ ನೆಂಬುದನ್ನು ತಾನೂ ಚಲಿಸಿತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆಂದುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಗ ಅವನು ಮಾಡುವುದಿಷ್ಟೆ : ತನಗಿಂತ ಮೂರು ಪಟ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿದನೆಂದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿದಂತೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ತೀರ ಖಚಿತವಾಗಿರುವುದೇ ತಪ್ಪಾಗಬಹುದು. ನೋಡುವವರಿಗೆ ಅಪಘಾತದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಾಗೆಯೇ ತೋರಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ಅವರ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ನಿರೂಪಕನ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯಬಹುದು. 'ಆಹಾ ! ಅಪಘಾತವನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಹಾಗಾಯ್ತು' ಎಂದು ನೋಡುವವನು ಉದ್ಗರಿಸಿದರೆ ನಿರೂಪಕರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ವ್ಯರ್ಥವಾದಂತಾಯಿತು. ಆತ ನೋಡುವವರು 'ಇನ್ನೊಂದು ವಾಸ್ತವ'ಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಬಾರದು.

ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕೈಬಿಡಬೇಕು. ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದು. ಬೀದಿಯ ನಿರೂಪಕನ ನಿರೂಪಣೆ ಕೇವಲ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಂತಿರಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನೇ ತಾನು ಪುನಃ ರೂಪಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ವರದಿ ಮಾಡುವುದೇ ತನ್ನ ಗುರಿ ಎಂದುಕೊಂಡಾಗ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೋಗನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕು. ಆದರೆ ರಂಗ ತಾಲೀಮುಗಳು, ವಾಚಕವನ್ನು ಉರು ಹಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭ್ರಮೆಯ

ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಾಗ ಮೂಲಾನುಭವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ನಟ ರೋಚಕವಾಗಿ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಎಂಬುದೂ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಸರಿ.

ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ ನೋಟಕನಿಗೆ ಯಾವ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಮೊದಲೇ ಯೋಜಿಸಿರುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಮೂಲ 'ಅನುಭವ'ದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದ ಸೌಲಭ್ಯವಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಆತ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಈಗ ನೋಟಕರಿಗೆ ಆ 'ಅನುಭವ' ದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಹನದ ಚಾಲಕ ಹಾಗೂ ಅಪಘಾತಕ್ಕೀಡಾದವನು ಇವರ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ನಿರೂಪಕನಿಂದ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವುದು. ಅವನ ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಈ ನಿರೂಪಣೆಯು ನೋಟಕನಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಬಗೆಯದ್ದಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಡೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಪಘಾತದಿಂದುಂಟಾದ ಭಯವನ್ನು ನೋಟಕರಿಗೂ ರವಾನಿಸ ದಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ಕುಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಹಾಗೆ ಅವರಲ್ಲೂ ಆ ಭಯವು ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಕುಂದನ್ನು ತರುವುದು. ಭಾವೋದ್ದೀಪನವು ಅವನ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡ ತನ್ನ ಗುರಿ ಹಾಗೂ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುವು.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್' ಸ್ವರೂಪ ಬರಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದು ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದಂತೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಈ ನಿರೂಪಕ ಚಾಲಕ ಇಲ್ಲವೇ ಪಾದಚಾರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪಘಾತ ನಡೆಯದಿರಲು ಏನಾಗಬೇಕಿತ್ತೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದ ರೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಹೊಣೆ ಹೊರೆಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರಬಹುಹು. ಏನಾದರೂ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುರಿ ಇದೆ.

ನಿರೂಪಕ ಉದ್ದೇಶವೇ ಆವನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನೂ ನಿಗದಿ ಗೊಳಿಸುವುದು. ಆತ ಪಾತ್ರಗಳ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸುಮಾರಾಗಿ ಅವರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಖಚಿತಗೊಳಿಸುವಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಮೂಲದ ನಿಕಟ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡಲು ಹೊರಡುವುದು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡೋಣ. ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಕಿರುಚಿದರೆನ್ನೋಣ. ಹೀಗೆ ಕಿರುಚಿದ್ದು ಯಾರೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಕ ಮುಕ್ತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಈಡಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಹಾದಿಯ ಇತರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಹೆಂಗಸು, ಗಂಡಸು, ವೃದ್ಧ, ಭಿನ್ನವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಹೀಗೆ ಯಾರಾದರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿರೂಪಕ ಅನುಕರಿಸಲು ವಿಶಾಲವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಬಗೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೂಗು

ಯಾರದ್ದೆಂದು ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಡುವ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅಪಘಾತದ ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಕ ಎಳೆದು ತಂದು ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಅಪಘಾತದಿಂದ ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಾಲಕ, ಅಂಗವಿಕಲನಾಗಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತನಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇವಲ 'ನಿರ್ದಿಷ್ಟ'ಗೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಕರಿಸಲಾಗು ವುದು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮೂಲಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿರುವವನು ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ – ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ – ತಾನೇ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನೂ ತಾನೇ ಮಂಡಿಸಲು ಹೊರಡುವುದರಿಂದ ನೋಟಕನಿಗೆ ಈ ಅವಕಾಶ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ – ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದ ಆಯ್ಕೆಯ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಆಗ ಅದು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ ಅವುಗಳ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳನ್ನು ನೋಟಕನೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ನಟ ಕೂಡ ತಾನೇ ಪಾತ್ರ ವಾಗಬಾರದು. ಪಾತ್ರದಿಂದ ತಾನು ಹೊರಗುಳಿದು ನಿರೂಪಕನಂತೆ ಹೊಣೆ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಭಾವೋದ್ದೀಪನದ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಆಗಾಗ ಬಂದರೂ, ಅವುಗಳಿಂದ ನೋಟಕನು ತಾನೂ ಭಾವಮತ್ತನಾಗದೆ, ಆ ಭಾವಗಳ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಂತಿರಬೇಕು.

ಹಾದಿಬದಿಯ ನಿರೂಪಕ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿರೂಪಕ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರ ಎರಡೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡೂ ಅಂಶಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ಬೆರೆತು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳು ವುದನ್ನು ನೋಟಕ ಕಾಣಲಾರ. ಹೀಗಾಗುವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ. ಸ್ಟಾನ್‌ಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಇಂಥ ನಟನೆಯನ್ನೇ ರೂಪಿಸಿದ್ದನು.

ಹೀಗೆ ನಟ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉಳಿಯುವ ನಟನೆಯನ್ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರತ್ಯೇಕೀಕರಣ' ತಂತ್ರವೆನ್ನಲಾಗುವುದು. ಮಾನವೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಇರುವಂತೆ ಮಂಡಿಸುವ ಬದಲು, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವನ್ನೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೋಟಕರು ಹೊಂದುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದೇ ಈ ತಂತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದ ನಿರೂಪಕನೂ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅಪಘಾತದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ವಿವರ

ವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ತಾನು ಕೇವಲ ನಿರೂಪಕನಾಗಿದ್ದೇನೆಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಆತ ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಣೆಯಿಂದ ತನ್ನ ವಿವರಣೆಗೆ ಆತ ಬದಲಾಗುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ತಂತ್ರ ಕೂಡ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತ. ಮೇಳಗಳು, ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸುವುದು, ನೇರವಾಗಿ ನೋಟಕರೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು, ಇವೇ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು 'ಪ್ರತ್ಯೇಕೀಕರಣ'ವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು.

ಇದುವರೆಗೂ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿನ ಯಾವುದೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ? ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ "ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿನಯ ತುಡಿತ"; "ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು"; "ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಅನುಭವ" ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅದರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಿನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಕಲಾತ್ಮಕವೇ ಸರಿ. ಹೀಗೆ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಮಾತ್ರ ಗಹನವಾದುದು.

ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಕ ಮೂಲ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನೈಜ ಸಂಗತಿಗಳ ಜತೆಗೆ ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕೆಲವನ್ನು ಬೇಕಂತಲೇ ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ನಿಜವಾದುದರ ಇತರ ಮುಖಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯಲು ಈ ತಂತ್ರದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗೆ ಮಾತು, ಚಲನೆ, ಉಡುಪು, ಮುಖಾಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ನಿರೂಪಕ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವವನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಖಚಿತಪಡಿಸಲು ವಾಸ್ತವವಲ್ಲದ್ದನ್ನೂ ಬಳಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಬೀದಿಯ ಮಾರಾಟಗಾರರು, ಜಾದೂಗಾರರು ನಡೆಸುವ ಆಟವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಅವರು ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಲಯದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಬಳಸಿ ಹೇಳಿದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವರು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಷ್ಟು : ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ ಆದಿಯ ರೂಪದ್ದು; ಮೂಲಮಾದರಿ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುರಿ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಘಟನೆ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಜಾಡುಗಳಿವೆ. ಈ ಹೊರಚಾಚುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನೋಟಕರೇ

ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೊಂಚ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದು ಆಗಿರುವುದು. ಇಲ್ಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇರುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವಕಾಶ. ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೂ ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

[ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 1938ರಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು]

(ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದ)

ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ

ಮೂಲ : ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್
ಅನು : ಎಸ್. ಮಾಲತಿ

ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ನಗರ ಜೀವನಗಳ ನಡುವಿನ ದ್ವಂದ್ವ, ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳು ಭಾರತದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ಲಭ್ಯಸೇವೆಗಳು, ಶೈಕ್ಷಣಿಕಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಕೇವಲ ಈ ತರಹದ ಅಸಮಾನತೆಗಳಲ್ಲದೆ, ಹಲವು ಮೂಲಭೂತ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೂ ಈ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಲವುಕಾಲ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ದೇಶವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ನಗರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಈ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿ ಗುಣಗಳಿವೆ. ಕಲ್ಕತ್ತ, ಬೊಂಬಾಯಿ, ಮದರಾಸು, ದೆಹಲಿಯಂತಹ ನಗರ ಗಳಂತೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಹವು. ಈ ನಗರಗಳು ದೇಶದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಗಳಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಈ ನಗರಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಊರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗೆ, ನಗರಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನಗೊಂಡು ಬೇರೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಸಾಯಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ನಗರಜೀವನಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುದ್ಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಎರಡುದಿಕ್ಕಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತಹ ವೈರುದ್ಧ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈವತ್ತಿನ ನಗರರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಥವ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ತಳ ಭದ್ರವಾಗಿರಬೇಕಾದಷ್ಟು ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನವೀನರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೇ ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಕಥೆ, ವಸ್ತು,

ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಬೆಳಕು, ಸಭಾಂಗಣ, ನಟನೆಯವೈಖರಿ–ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯ ನಗರರಂಗಭೂಮಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚಿನಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ದೇಶೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಹೊಂದಿದೆ.

ಇಂದು, ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ತಮ್ಮ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸುವುದು ಅರ್ಥಹೀನ. ಆದರಬದಲು, ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ದೌರ್ಬಲ್ಯ–ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ, ಬೇರೊಂದು 'ಸಮನ್ವಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲು ನಮಗೊಂದು ಜಾಡು ಸಿಗಬಹುದು. ಇದನ್ನೇ ನಾನು 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅನ್ನುತ್ತೇನೆ.

19ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಹಲವು ನವೀನವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರಕಿಸಿದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ, ಪಾಳೆಯಗಾರಿಪದ್ಧತಿಯ ಸರಪಳಿಗಳಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ ವಿಮೋಚನೆ ಹೊಂದಲು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದೇಶಗಳು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಈ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಭಾರತದ ನಗರಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬೇರನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿ ಊರಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ 'ಅಸಂಗತತೆ'ಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದವೇ ಹೊರತು ದೇಶವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಗತಿಗಾಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದುಗೂಡದೇ ಹೋದವು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ, ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ಬೇಕಾಗಿರುವಾಗ ಈ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಿನಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೂರಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಎರಡೂಕಡೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಹೀನತೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಗಿತತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಮೋಚನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನಗರರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಾಗೂ ನವೀನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ನಾಗರಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಉದ್ದೀಪನಗೊಳಿಸಿದರೂ, ಅವರು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುವಾಗ ನಾವು ನಗರರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಜ್ಜೀವಿಸಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಮೀಣ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಜ್ಜೀವಿಸಬೇಕೇ ಎಂಬುದು

ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಈ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ವೈರುದ್ಧ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ, ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಂದರೆ 'ಸಾಮರಸ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗದೆ, ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ವೈರುದ್ಧ್ಯವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ನನಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಬದಲಾವಣೆ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಳವಳಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಒಂದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನನಗೆ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಂಗಾಲಿಗಳಿಗೆ 'ಅಭಿನಯ'ದ ಮೋಹ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಯಾವ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ಅವು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಸ್ವಸಂತೋಷದಿಂದ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆಯೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈಗಿರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಉಡುಪು, ಪ್ರಚಾರ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಹಣ ಬೇಕು. ಒಂದು ನಾಟಕ ತಂಡಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಆಶ್ರಯದಾತರು ಇರದಿದ್ದರೆ, ಈ ಹಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟದಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಉತ್ಸಾಹ ನಾಟಕದ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆ ಬಯಸಿ ಬರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಂಗಾಲಿಗಳಿಗೆ ತಾವು ಕೊಟ್ಟ ಹಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಫಲ ಕೊಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ಆಗುವ ಖರ್ಚಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿರುವ 'ಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ'ಕ್ಕೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ದಿನ ದಿನಕ್ಕೂ ಏರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳ ಬಾಡಿಗೆ, ಪ್ರಚಾರದ ಖರ್ಚು ಹಾಗೂ ಇಳಿಮುಖವಾಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ಹೊರಟ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗಭೂಮಿ (ಕೆಲವು ಸಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಕೂಡ) ಭಾರಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ತೊಡಕಿನ ಬೆಳಕು ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ದುಬಾರಿ ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಮತ್ತು 'ಸ್ಟಾರ್'ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದುಂಟು (ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ 'ಸ್ಟಾರ್'ಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಟಾರ್‌ಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ). ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ, ಭಾರೀ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗು

ತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಗಂಡಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕ. ಆದರಲ್ಲೂ, ಆಗ ತಾನೇ ಆರಂಭವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ತಂಡಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಪಾಯಕಾರಿ, ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಕೊಂದುಕೊಂಡಂತೆ. ಸಮಾಧಾನಕರ ವಾಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಬಂಡವಾಳ ಸಾಕು.

ಹಾಗಾದರೆ, ನಾವು ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ಖರ್ಚನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ? ನಾಟಕವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ? ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇರದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇರುವ ಹಲವು ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಈ ವಿಷಮಸ್ಪರ್ಧೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇ ?

ಇವೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನೋಡಲು ನಾವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೇನು ?

ಚಲನಚಿತ್ರ ಎಂದರೇನು ?

ಅವೆರಡರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈಷಮ್ಯಗಳೇನು ?

ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ, ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನವೇ ಆದ ಅಪೂರ್ವ ಗುಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನದ ಮುಖಾಂತರ ಆಸ್ವಾದಿಸಿ ಮೆಚ್ಚುತ್ತೇವೆ.

ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶ್ರವ್ಯಜ್ಞಾನ ಬೇಕು. ವರ್ಣಕಲೆ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳಿಗೆ ದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಓದಿದಾಗ ದೃಶ್ಯಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಕೇಳಿದಾಗ ಶ್ರವ್ಯಜ್ಞಾನಗಳು ಮತ್ತು ಭಾಷಾಜ್ಞಾನವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದೃಶ್ಯ, ಶ್ರವ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷಾಜ್ಞಾನವೂ ಬೇಕು. ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಇವೆಲ್ಲ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವರ್ಣಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಟ್ಟುವುದು ಅಮೂರ್ತ ವಾಗಿ. ನೃತ್ಯವೂ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರಬಹುದು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವು, ಸಣ್ಣಕತೆ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಮೂರ್ತ ವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಮೂರ್ತತೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೂ, ನಾವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕತೆಗಳನ್ನೇ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಈವರೆಗೂ ನಾವು ನೋಡಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಸಾಮ್ಯ. ಈಗ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇರುವ 'ಪರಿಕರ' (tools)ಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಕೆಲವು 'ಪರಿಕರ'ಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳು, ವರ್ಣಕಲೆಗೆ ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾನವಾಸ್, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಗದ ಮತ್ತು ಲೇಖನಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಿಂಟಿಂಗ್ ಪ್ರೆಸ್, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಟರು, ಚಲಿಸುವ ಕ್ಯಾಮರ, ಧ್ವನಿಗ್ರಾಹಕ ಸಲಕರಣೆಗಳು, ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್, ಪರದೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೃತಕ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ನಟರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಂಗಸ್ಥಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಕೃತಕ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನು ?

ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಅವನ ಲೇಖನ ಓದಲ್ಪಡುವಾಗ ಅವನು ಹಾಜರಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಾರ ಹಾಗೂ ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಅವರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ನೋಡಲ್ಪಡುವಾಗ ಅಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ನಟ–ನಟಿಯರು ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಕಲಾವಿದರು ಅದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ನಾಟಕ ಒಂದು 'ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ' (live show). ಆದರೆ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹೀಗಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಕೃತಿ (image)ಗಳ ಮೂಲಕ.

ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವೇ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವೇ ನೋಡಬೇಕು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಯಾರು, ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆಯೇ ಅವುಗಳಿಗಾಗುವ ಉಪಯೋಗ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದ ಮೂಲಕ 'ಪ್ರತಿಕೃತಿ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಜನರ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟು ಸಲ ಬೇಕಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು ; ಹೆಚ್ಚಿನ ಖರ್ಚಿಲ್ಲದೆ ಒಂದೇ ಬಾರಿ ಸಾವಿರಾರು ಜನಕ್ಕೆ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ತಯಾರಾಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸಿ, ತುಂಬಾ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ

ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಬೆಟ್ಟ, ಕಾಡು, ಸಮುದ್ರ, ಮಳೆ, ಬಿರುಗಾಳಿ, ಬೆಂಕಿ, ಭೂಕಂಪನ, ಜನಸಂದಣಿಯ ರಸ್ತೆ, ಹಾರುತ್ತಿರುವ ವಿಮಾನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಟಕರಿಗೆ ತೋರಿಸ ಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನೂ, ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಎರಡು ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನೂ (close upನಲ್ಲಿ) ತೋರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣದಲ್ಲಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಭಯಂಕರ ಶಬ್ದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಜೊತೆಗೆ, ಪಿಸುಗುಟ್ಟುವಿಕೆ ಯನ್ನೂ ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದರಪಕ್ಕದಲ್ಲೊಂದು ಇಡುವುದರ ಮೂಲಕ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಕತೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದ್ಯಾವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಸಾಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ನಟ–ನಟಿಯರು ಧ್ವನಿಯೇರಿಸಿ ಕೂಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ಭಾವಾಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಂಗತಂದರೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಹಾವಭಾವ ಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಕೊನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವವರಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುವು ದಿಲ್ಲ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟು ಖರ್ಚುಮಾಡಿದರೂ, ಅವೆಷ್ಟೇ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಿರುವ ಶಾಟ್ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾರವು. ದ್ವಿಪಾತ್ರಗಳು ಸೂಪರ್ ಇಂಪೊಸಿಷನ್ ಮುಂತಾದವು ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ 'ಟ್ರಿಕ್ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ'ಯನ್ನು ನಾವಿನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಆದರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯನೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಬಳಸಬೇಕು.

ಇದನ್ನು ನಾವು ಖಂಡಿತ ಮಾಡಿಲ್ಲ

ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನೆಪದಲ್ಲಿ 'Naturalistic' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು, ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು. 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆ'ಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಟರ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲೇಬೇಕಿತ್ತು, ಕಡಿಮೆ ಅಂತರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಭ್ರಮೆಗೊಳಪಡಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಚೌಕಟ್ಟಿ (Picture frame)ನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಗಳು, ನಟರು ಹಾಗೂ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಬೆಳಕಿನಿಂದಾಗಿ ಮರದ ಸಾಮಾನುಗಳು ಹಾಗೂ ಕ್ಯಾನವಾಸ್ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸಲು ಸಹಾಯಕ ವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇದು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳು ಬರುವವರೆಗೂ ನಡೆದು ಕೊಂಡೇ ಹೋಯಿತು. ತೊಂದರೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಆನಂತರ. ಇಡೀ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಮ್ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿರುವಂತಹ 'Two dimensional Quality' ಇಲ್ಲೂ ಬಂತು. ರಂಗ ಭೂಮಿ ಚಲನಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ವಿಷಮ ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತು. 'ವಿಷಮಸ್ಪರ್ಧೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದೇಕೆಂದರೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ಚಿತ್ರಗಳು' (Pictures) ರಂಗ ಭೂಮಿಯ 'ಚಿತ್ರ'ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದ ರಿಂದ, ಹಿಂದಿನ ಸಾಲುಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಬಹಳ ದೂರಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಖರ್ಚು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಖರ್ಚನ್ನು ವಾಪಸ್ಸು ಪಡೆಯಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಹಿಂದಿನ ಸಾಲುಗಳು ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಂತಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ, ಚಲನ ಚಿತ್ರದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಸಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ನಟ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೇರಸಂಬಂಧ' ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅನುಕೂಲ–'ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ', ಅಂದರೆ ಜೀವಂತ ನಟನೊಬ್ಬ ಜೀವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಂದಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಿಗುವಂತಹ 'ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದರಿಂದ, 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ನಾನು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಕೃತಿ ಗಳಿಂದ. ಅವು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳು. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬೆಟ್ಟದ, ನದಿಯ, ರಸ್ತೆಯ, ಮನೆಯ ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ, ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳ ಎಂದಷ್ಟೇ ಒಪ್ಪಿ ನೋಡಲು ಬಂದಿರುವಾಗ, 'ಇದು ರಂಗಸ್ಥಳವಲ್ಲ' ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ವ್ಯರ್ಥ ಮತ್ತು ಅನಗತ್ಯ. ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಕೆಲವು ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಪೇರಿಸಿದಾಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹರಿಬಿಡುವುದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'Kick' ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಅಸಮ್ಮತ. ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವತೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಕಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾವು ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಬಳಸಬಹುದು.

ಇದನ್ನು ಸಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ನೇರ ಸಂಪರ್ಕ ಇರುವಾಗ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯ (ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು) ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆ, ನಟನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ, ಅದು 'ನಾಟಕೀಯ'ವಾಗಿರಬೇಕು. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ನಟನಿಗೆ 'Naturalistic' ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಹಾವಭಾವಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ (ಇದು ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ) ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನಿಗೆ ಅಡಚಣೆ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಟನೇನಾದರೂ ತನ್ನ ಮಾತು, ನಟನೆ 'ನಾಟಕೀಯ' ವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು, ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಲು ಹೋದರೆ ಅವನನ್ನು 'ಕೆಟ್ಟ ನಟ' ನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕೆಟ್ಟ ನಟನೆಯಾಗಲು ಕಾರಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ 'ಭಾಷೆ'. ಈ 'ಭಾಷೆ' ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ನಟನೆಯೂ ಚೆನ್ನಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕವೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಾಕಷ್ಟು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಹಲವರಿಗೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿ, ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಭಾರತದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಂತೂ, ಕಲೆಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಜನ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬಳಸಲು, ಬೆಳೆಸಲು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಭಾರೀ ಉದ್ಯಮದ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಆಸಕ್ತಿಗಳ ಮುಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಲು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ, ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನಾವು ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದುಬಾರಿ ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ನಾನು ಹೇಳಿರುವುದೆಲ್ಲ ಹೊಸತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಬಂದ ಮೇಲೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹಲವರು ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿಯೇ ಬಳಸುವುದು, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಮೂರ್ತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡುವುದು, 'ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆ'ಗೆ ಬದಲಾಗಿ 'ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ' ಒತ್ತು ಕೊಡುವಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆಯನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು. ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು, ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬೋಧಿಸಿ 'ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಮುರಿಯುವುದು - ಇವೆಲ್ಲ ಕ್ರಮೇಣ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, ಭಾರತೀಯ ನಗರ

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬದುಕುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ' ಎಂದೆನ್ನಿಸಿರುವಂತ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'ನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ ಅದರೊಂದಿಗೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕು ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಯಾರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ವಿಚಾರ, ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದುರ್ಬಲ ಗೊಳಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿದೆ.

3

ನಟ—ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಕಂದರ

ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿ' ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿದೆ ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಈಗ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಚನೆ ಹೇಗಿರುವು ದೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇದರಲ್ಲಿ, ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವು ಮಿತಿಗೆ ಒಳ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಳವು, ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತಿರುವ ಮಟ್ಟಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂತರ ದಲ್ಲಿರುವ ನಟರನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಪರದೆಗಳು ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಮಟ್ಟ (level) ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ (location) ಎರಡರಲ್ಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಾಗಿಯೂ ಈ ತರಹದ ವಿಭಜನೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ನಟರು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿದ್ದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮನ್ನು ನಟರಿಂದ ಮತ್ತು ಸಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಹೀಗೆಯೇ ನಟರು ಸಹ ಎಲ್ಲ ವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅವರು 'ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ...' ಎಂಬಂತೆ ನಟಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಇರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಲ್ಲಗಳೆದು, ಮೈ ಮರೆತು ಅಭಿನಯಿಸುವವನೇ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಟ ಎನಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆಗ ಅವನ ಅಭಿನಯ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಈ ತರಹದ ವಿಭಜನೆ, ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಸ್ಪರ ನಡುವಿನ ನೇರ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಮಾರಕ. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೂ ಇದು ಅಡ್ಡಿ ಯುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ಜೀವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ' (live show) ವಾಗಿರುವ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನರೇ ಇದರೆಡೆ ಗಮನಹರಿಸಿಲ್ಲ.

ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳಲ್ಲದೇ, ಇಡೀ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'

ರಚನೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಟರ ನಡುವೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕಂದರವುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಒಂದೆಡೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಭಾಗ, ಗ್ರೀನ್ ರೂಂಗಳಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಜಗಲಿಗಳು ಮತ್ತು ಬುಕ್ಕಿಂಗ್ ಆಫೀಸುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನಟರಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ನಟನಿಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಕೃತಿ ಆಕಾರಗಳಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಜನಸಮೂಹ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಟರೆಂದರೆ ಮನರಂಜನೆ ನೀಡಬಲ್ಲ ಪರಿಣತರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಂಪು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಲು ನಾವು ಬಳಸುವ ಕೋರೈಸುವ ಬೆಳಕು, ಭಾರಿ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಸ್ಲೈಡ್ ಪ್ರದರ್ಶನ'ಗಳು ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕೊರತೆಗಳಿದ್ದರೂ, ಭಾರತೀಯ ನಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಭೂಮಿ' ಯನ್ನು ಸೊಲ್ಲೆತ್ತದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅವನೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ. ಅಥವಾ ಜಾತ್ರಾ, ತಮಾಷಾ, ಭವಾಯಿಗಳಂತಹ ದೇಶೀಯ ಮನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲು ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಗರವಾಸಿಗಳ 'ಸುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾವನೆ' ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದೇ ? ಅಥವಾ ನಗರಗಳ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಗುಣಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವ ನಗರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕುಗಳ ನಡುವಿನ ದ್ವಂದ್ವ, ನಗರವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿರುವ 'ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆ'ಯಿಂದ ಹೀಗಾಗುತ್ತಿದೆಯೆ ?

ನನ್ನಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಎದ್ದವು. ಅವುಗಳನ್ನು ನನ್ನ ಅನುಭವ, ಅವಲೋಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾನೇ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಬರವಣಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲಿ ಜಾರಿಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳೇ ನನ್ನನ್ನು 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ಸಮನ್ವಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದವು.

'ಬಡರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ನಾನು ಗ್ರೊಟಾವ್‌ಸ್ಕಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ, ಅವರ 'ಬಡರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ತತ್ತ್ವವು, ಕಲೆಯ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಅಂದರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ ; ಯಾವ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಲ್ಲದ ನಟನ ದೇಹವನ್ನೇ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಏಕೈಕ ಸ್ರೋತ್ಸಾಗಿಸುವುದನ್ನು ಈ ತತ್ತ್ವ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮೂಲವಿಧಿ (rituals) ಗಳಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆನ್ನುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಮೇಣ ನಾವು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಬೆಳಕು, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದೆವು. ಯಂತ್ರಸಾಧನಗಳಾದ ಧ್ವನಿಗ್ರಾಹಕ ಅಥವಾ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಾರದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆವು. 'ಬಡರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ 'ದುಬಾರಿವೆಚ್ಚವಿಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡೆವು. ನಮ್ಮದು ಬಡನಾಟಕ ತಂಡ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಬಡವರೇ. ಆದರೆ ಈ ಬಡತನವನ್ನು ನಾವು 'ಅಡ್ಡಿ' ಎಂದು ಕೊಳ್ಳದೆ, ನಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡೆವು. ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ತಂಡ ದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದೆವು. ಅನಂತರ ನಿಜವಾದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿದೆವು. ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರಗಳು, ಉಡುಪು ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ 100 ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖರ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಮೊದಲ ನೆಯ ಬಾರಿಗೆ, ನಮ್ಮ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನು (ಅಥವಾ ಅವು ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು) ಪ್ರೇಕ್ಷ ಕರು ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರು 'Imaginative' ಎಂದು ಹೊಗಳಿದರು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ನಾನು 1963 ಮತ್ತು 66ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳು. 1971ರಲ್ಲಿ ನಾನು 'ಸಗೀನ ಮಹತೋ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆ ದಾಗ, ನನ್ನ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬರೆಯುವಷ್ಟು ನಾನು ಬೆಳೆದಿದ್ದೆ. ಇದು ಬಂಗಾಲಿಯ ಸಣ್ಣಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಂಕ, ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸುವುದು, ಕಾಲ ಸ್ಥಳ ಗಳ ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದನ್ನು ನಾನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟೆ. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ನಾನು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಳಸಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಗುಂಪು ನಟನೆ, ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಲಯಬದ್ಧ ಗತಿ, ಹಾಡು, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಗಳು, ಎಲ್ಲಿಗಾದರೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ವ್ಯಯಮಾಡದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಣಿಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿದ್ದವು.

'ಸಗೀನ ಮಹತೊ' ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವಾಗ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'ನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡುವ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು—ನನಗನ್ನಿಸಿತು. 'ಸಗೀನ ಮಹತೊ' ನಾಟಕವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಆರಂಭ ಎನ್ನಿಸಿತು.

1971ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ 24 ರಂದು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಬಂಗಾಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರ ಸಂಘದ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ'ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಡೆಸಿದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗಾ ತ್ಮಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು. ಅದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಹಾಲ್, ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟ ದೊಂದು ರಂಗಸ್ಥಳ. ಇದ್ದಹಾಗೆಯೇ ಬಳಸಿದರೆ ಸುಮಾರು 200 ಜನ ಕುಳಿತು

ಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ನಾವು, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ, ಮಧ್ಯಭಾಗವನ್ನು ನಟನೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿದೆವು. ಆದರೆ, ನಟನೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಮಧ್ಯದ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕುಳಿತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ, ಹಿಂಭಾಗ–ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಟನೆಗೆ, ಓಡಾಟಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದೆವು. ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಟರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದನ್ನು ದೂರಗೊಳಿಸಿದೆವು. ಇದರಿಂದ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೆಚ್ಚು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದಂತಾಯಿತು.

ಇದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲು 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ'ದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದವರು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚಿದರು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು 120 ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದರು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಂದಿಗೂ ಚರ್ಚಿಸಿದೆವು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆವು. ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಡಲು ಹೇಳಿದೆವು. ಹೀಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೇನೆಂಬುದನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಡೆದ ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕದಿಂದ ನಾವು ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಫ್ಯೂಸ್ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದ ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಕೈಕೊಟ್ಟಿತು. ಅರ್ಧ ನಿಮಿಷ ಕತ್ತಲಲ್ಲೇ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಸಿದೆವು. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಕೆಲವು ನಿಯಾನ್‌ಟ್ಯೂಬ್‌ಗಳು ಹತ್ತಿಕೊಂಡವು. ಅವು ನಾವು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ ಸ್ಪಾಟ್‌ಲೈಟ್‌ಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅದೇ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಸುಮಾರು ಐದು ನಿಮಿಷಗಳ ಕಾಲ ಮುಂದುವರೆಸಿದವು. ಆನಂತರ ನಾವು ಹಾಕಿದ ಲೈಟುಗಳು ಹತ್ತಿಕೊಂಡವು. ಆವರೆಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗೊಣಗುವುದಾಗಲೀ, ನಿಟ್ಟುಸಿರಿಡುವುದಾಗಲೀ, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅಸಮಾಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಾಗಲೀ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲೂ ಯಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಚಕಾರವೆತ್ತಲಿಲ್ಲ, ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ನನಗೆ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಲು ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಧೈರ್ಯಬಂತು.

4

'ಸಗಿನ ಮಹತೊ' ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವತ್ತ ನಾವು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆದಿದ್ದೇವೆಂಬ ಭರವಸೆ

ನನಗುಂಟಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ, ನಮ್ಮ ತಂಡವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದೆಡೆಯೇ ಹೊರಳಬೇಕೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅನನ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಂಡವೊಂದೇ ತೊಡಗಿದೆ ಎಂದೆನಿಸಿತು.

ದುರದೃಷ್ಟಕರವೊ ಎಂಬಂತೆ ನಮಗೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಆತಂಕ ಎದುರಾಯಿತು. ಬಂಗಾಲದ ಶಿಕ್ಷಕರ ಸಂಘದ ಹಾಲ್ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳಿಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ, ಮುಂದೆಯೂ ಅದು ಸಿಗುವುದು ಅಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಿತು (ಅದರ ಬಾಡಿಗೆ ಕೇವಲ 40 ರೂಪಾಯಿಗಳು) ಬೇರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಹಾಲನ್ನು ಒಂದು ದಿನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ 'ತುಂಬಿದ ಗೃಹ'ದ ಪ್ರದರ್ಶನ (ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ 130 ಸೀಟುಗಳು) ನಡೆದರೂ ನಮ್ಮ ಖರ್ಚು ತೂಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದೇ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪಕ್ಷ ಎರಡು ರಿಹರ್ಸಲ್‌ಗಳಾದರೂ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೇ, ಒಂದೇ ಎತ್ತರದ ಸೀಟುಗಳಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಸಾಲಿನವರಿಗೆ ನಾವು ನೆಲದ ಮೇಲೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಕಾಣುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎತ್ತರದ ಸೀಟುಗಳನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತಂದು ಬಾಡಿಗೆಯ ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ, ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಹಾಲ್ ಇದ್ದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬಗೆಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಜೊತೆ ನಿಯತಕಾಲಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣ ವಿನಿಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಜೊತೆಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಗಂಡಾಂತರಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು.

ಒಂದು ಹಾಲ್‌ಗಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸಿದೆವು. ಹೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ತಂಡವೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಯಿತು.

ಎ. ಬಿ. ಟಿ. ಎ. ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಸಗಿನ ಮಹತೊ' ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೂರು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಬುಹುಸೇನ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದೆವು. ಇದು 80 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷರು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 1912 ರಲ್ಲಿ ಇವರ ಸಾವಿಗೆ ಮೊದಲು, 30 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇವರು ಬಂಗಾಳದ ವೃತ್ತಿನಿರತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಕಳೆದ 30 ವರ್ಷಗಳಿಂದ 'ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯವು' ಎಂದು ಯಾರೂ ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಅವರ 'ಅಬುಹುಸೇನ್' ನಾಟಕದ ಹಾಸ್ಯ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಗಳು, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಭಾರೀ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ, ಉಡುಪು, ಹಾಡುಗಳು, ನೃತ್ಯ, ಎಲ್ಲವೂ ನನಗೆ 'Challenging' ಅನ್ನಿಸಿತು.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ;

1. 'ಸಗೀನ ಮಹತೊ'ದ ವಸ್ತುವಿನಂತೆ 'ಅಬು ಹುಸೇನ್'ದ ವಸ್ತು ಗಂಭೀರವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಹಗುರವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ.

2. 'ಅಬು ಹುಸೇನ್'ದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಗೀತಭರಿತ ಹಾಸ್ಯವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿತ್ತು.

3. ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕವೇ ಸಿಗದಿರುವಾಗ ಹಳೆಯ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು 'ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ'ಯಿಂದ ನೋಡುವುದು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ ಎನಿಸಿತು.

4. ಈ ನಾಟಕವು ಬಾಗದಾದ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್' ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಉಡುಪು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನಿಸಿತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಖರ್ಚೂ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು. ಇದು 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ.

5. ಹಲವಾರು 'ಸೆಟ್'ಗಳು ಬೇಕಾಗುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಹಲವಾರು ಸಲ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಮಯವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ 'ತಿರುಗುವ ರಂಗಸ್ಥಳ'ವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾವು ಹಲವು ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ (ನಾಲ್ಕು 2' × 2' × 10" ಮತ್ತು ಒಂದು 4' × 2' × 10" ಅಳತೆಯವು) ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿಸಿ ಇಟ್ಟು ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಕ್ಯಾನವಾಸ್‌ನ (4'–6" × 3' ಅಳತೆಯ) ಮೇಲೆ ಭಿನ್ನ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದೆವು. ಇದರಿಂದ ಕೂಡ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಖರ್ಚನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನಷ್ಟವೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ; ಬದಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ತೀವ್ರತೆ ಬಂದಿತು.

ಒಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗವು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಖರ್ಚಿನ ನಾಟಕವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಪರಿಕರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಾಯಿತು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಗುಲಿದ ಒಟ್ಟು ಖರ್ಚು 80 ರೂಪಾಯಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಿಲ್ಲ. (ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮಾಡುವಂತೆ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದೆವು).

'ಅಬುಹುಸೇನ್'ದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದದ್ದು 1972 ರ ಫೆಬ್ರುವರಿ 9 ರಂದು. ಈ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಆರ್ಥಿಕ ಅಡಚಣೆಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ನಾಟಕ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ, ಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಳವೇ ನಮಗೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಾದನಂತರ ನಾನು,

'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಮಾದರಿಗೆಂದೇ ಒಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದೆ. ಅದು "ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್."

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಕಾಲದವರೆಗೂ ಕತೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ನಾಟಕ ಇದೊಂದೇ ಆಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುವಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಕತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಟರೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಲೆಂದು ಈ ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆ ಎಂಬಂತೆ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಇದಿಷ್ಟೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಬೇಕೆಂಬ ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಾಗಿತ್ತು. 'ಕತೆ' ಮತ್ತು 'ಪಾತ್ರ'ಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು 'ವಸ್ತು' ಮತ್ತು "ಪ್ರತಿನಿಧಿಪಾತ್ರ"ಗಳು (types) ಕ್ರಮೇಣ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದವು.

'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ನಾನು 'ಪಾತ್ರ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಪಾತ್ರ'ಗಳ ಬದಲು 'ಗುಂಪು'ಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾರಂಭಿಸಿದೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಬದಲು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂಬೋಧಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವುದು ಆರಂಭವಾಯಿತು. 'ಭಾಷೆ'ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ದೈಹಿಕ ಚಲನವಲನ–ನಟನೆ'ಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟೆವು. 'ಸಗಿನ ಮಹತೊ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಮೊದಲು ಅದನ್ನು 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಅನಂತರ ಈ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದು, ನನಗೊಂದು ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಂತಾಯ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಬಹುದು, ಅದೆಷ್ಟೇ ಜಟಿಲವಾಗಿದ್ದರೂ ಸರಿ ಎಂಬ ದೃಢತೆ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಈ ಧೈರ್ಯದಿಂದಲೇ ನಾನು Howard Fastನ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'ನ್ನು ನಾಟಕ ಮಾಡಿದೆ ಇದನ್ನು 1972 ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಯಾವಾಗಲೂ ನನಗಿಷ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದೆನಿಸಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದರ ಹರವು ವಿಸ್ತಾರವಾದ್ದು ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಜಟಿಲವಾದ್ದು. 'ಸಮನ್ವಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯತ್ತ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನನ್ನ ಯೋಜನೆ (Project)ಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'ನ್ನು ಬರೆದದ್ದು, ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಇಡೀ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಹಿಡಿಯಿತು.

5

ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ :

ನಾನು ಬರೆದ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ನಾಟಕ ನನಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ಏನೇನೂ ಸಾಲದು ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಇದರ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನನಗೆ ಸಂಶಯಗಳಿದ್ದವು. ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಈ ನಾಟಕ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ 'ಗುಂಪು' ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು, ಭಾಷೆಗಿಂತ 'ದೈಹಿಕ ಚಲನೆ' ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದ್ದನ್ನು, ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲು ನಮ್ಮ ತಂಡಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ತರಬೇತಿಯ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು.

1972ರ ಫೆಬ್ರುವರಿಯಲ್ಲಿ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ನಾನೇ ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸುವುದರ ಬದಲು ಆ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಇಡೀ ತಂಡಕ್ಕೆ ವಹಿಸಿದೆ. ಇಡೀ ತಂಡವು ನಾಟಕವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿತು. ಕೆಲವೆಡೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿತು, ಕೆಲವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿತು, ಕೆಲವನ್ನು ಒಪ್ಪಿತು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ರಚನೆ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು, ಮೂಲಪ್ರತಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮವಾಯಿತು. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೇ ನಮ್ಮ ರಂಗಶಿಬಿರವಾಯಿತು. ಭಾಗವಹಿಸಿದವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿರುವ ತಮ್ಮ ದೇಹದ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಯ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಮೂಲಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲದೆ ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಹೊಸಪಾಠಗಳೂ ರೂಪಗೊಂಡವು.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾನು ಅಮೆರಿಕಾದ 'Lal Mama Theatre' ನ ನಿರ್ದೇಶಕ Anthony Serchio ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದೆ. ಅಮೆರಿಕಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇವರ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಇವರು ನಮಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತರಬೇತಿ ನೀಡಿದರು. ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿಯ 'Cat series' ನ ಪಾಠಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಈ ಶಿಬಿರ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಲಿತಷ್ಟು ಪಾಠಗಳು ನಾವು ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು.

ಈ ಶಿಬಿರಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ತೀವ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅನೇಕ :

1. ಮೊದಲು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವವರು ಮಾತ್ರ ತಾಲೀಮಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಉಳಿದವರು ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಸುಮ್ಮನೆ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. 'ಸಗಿನ ಮಹತೊ' 'ಅಬು ಹುಸೇನ್'ನಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ

ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ತೊಂದರೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ, ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರಮುಖ ವಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವವರು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರಾಸಕ್ತರಂತಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನ ಹೊಣೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿರತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು.

2. ಈವರೆಗೂ ಕೆಟ್ಟನಟರೆಂದು ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡವರು (ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಮತ್ತು ತಮಗೆ ತಾವೇ), ಈ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ದೈಹಿಕಪಾಠಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸಮರ್ಥರೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡರು.

3. ನಟರ ಮುಖ್ಯ ಶತ್ರುವಾದ 'ಸಂಕೋಚ'ವನ್ನು ದೂರಮಾಡಲು ಈ ಶಿಬಿರಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದವು. ಮಾನಸಿಕವಾದ ಹಲವು ಅಡೆತಡೆಗಳು ಈ ಶಿಬಿರ ಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ಆತ ಉತ್ತಮ ನಟನಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನ ದಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಂಡಿತು.

4. ಯಾರದೋ ಧ್ವನಿ ಅಥವಾ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರ ಬದಲು, ತಾವೇ ಹೊಸದಾಗಿ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ನಟನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ ಮೂಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

5. ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೆ ಮಾಡುವ ಚಾಳಿ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ, ಪ್ರತಿ ಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ನಾಟಕ ತಯಾರಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ತೊಡಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತೀರಾ ನಿಧಾನಗತಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಸಿದ್ಧನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಂತಹ ಕೆಲಸ ಇದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾವು ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇದು ಮೊದಲ ಪಾಠವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಕೇವಲ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ನಾಟಕ ಕಾರ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡದೆ ಇಡೀ 'ಶತಾಬ್ದಿ' ತಂಡ ತಯಾರಿಸಿದ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು ನಮ್ಮಿಚ್ಛೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಈ ಇಡೀ ಕಾರ್ಯ ತುಂಬ ಕಷ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು, ಜೊತೆಗೆ ರೋಮಾಂಚಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ನನಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಶ್ರಮ ಈ ತರಹದ ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಏನೇನೂ ಸಾಲದೆಂದು ನನಗನ್ನಿಸಲಾರಂಭಿಸಿತು.

1971ರಲ್ಲಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ Dr. Richard Schechner ಮತ್ತು ಅವರ ಪತ್ನಿ Joan ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದೆ. Richard Schechner ಅವರು ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಆಗಿದ್ದರು, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪತ್ರಿಕೆ 'The Drama Review' (T.D.R.)

ಗೆ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದವರು. 'The Performance Group' ಎಂಬ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಇವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರು. ಪಶ್ಚಿಮದ ಜನಪ್ರಿಯತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ 'Dionyisus on 1969' ನಾಟಕವಾಡಿದ ನಂತರ ಇದರ ಖ್ಯಾತಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. Joan ಅವರು ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಟಿ.

Richard Schechner ಎಂದೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ 'ಬಯಲು ರಂಗ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನೂ ಕೂಡ ಅದೇ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ, ಇಬ್ಬರೂ ವಿಚಾರವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆವು. ಆಗಲೇ, ಅಮೆರಿಕಾಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಅವರ ರಂಗತಾಲೀಮನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಮತ್ತು ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ನನಗೆ ಆಮಂತ್ರಣವಿತ್ತರು. Off Broadway ಮತ್ತು Off-Off-Broadway ಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ನನಗದು ಒಂದು ಸುಸಂದರ್ಭವಾಯಿತು.

ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳಿದ್ದರೂ ಮುಂದೆ ಏನಾದರೂ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದೀತೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಮೆರಿಕಾಗೆ ಹೋಗುವುದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ.

6

ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾನು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'. ನನ್ನನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಕ್ಕೇ ಮಿತಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'ನಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ಎಪಿಕ್ ಮಾದರಿಯ ವಿಚಾರವುಳ್ಳ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು

ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ 71ರಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮರೆಲ್ಲ ದಂಗೆ ಎದ್ದು 4 ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿದ ಕತೆಯೋ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'ನ ವಸ್ತು. ಕತ್ತಿವರಸೆಯ ತರಬೇತಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಎದ್ದ ಗಲಭೆ, ಖಡ್ಗಚತುರ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್‌ನ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ರೂಪವನ್ನೇ ತಾಳಿತು. ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಗುಲಾಮರ ಸೈನ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಬೇರೆಲ್ಲ ಸೈನ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿತು. ಈ ಮಹಾನ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೇಖಕ HOWARD FASTನ

ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ "ಈ ಸೈನ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತುಂಬ ಸರಳವಾದ ಮತ್ತು ದಿಟ್ಟವಾದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಗತಕಾಲದ ಸೈನ್ಯಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವು ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ, ನಗರಗಳಿಗಾಗಿ, ಐಶ್ವರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸೈನ್ಯ ಮಾನವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡಿತು. ಈ ಗುಲಾಮರ ಸೈನ್ಯ ಯಾವ ನಗರವನ್ನೂ ಯಾವ ಭೂಮಿಯನ್ನೂ ತನ್ನದೆಂದು ಸಾರಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ನಗರಗಳ, ಎಲ್ಲ ಪಂಗಡಗಳ ಜನರಿದ್ದರು. ಈ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲರೂ ಗುಲಾಮಗಿರಿಯ ರುಚಿ ಕಂಡವರು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನೇ ಗುಲಾಮನನ್ನಾಗಿಸುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ದ್ವೇಷವಿತ್ತು. ಇದು ಜಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾದ ಸೈನ್ಯ. ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಇದು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಭೂಮಿಯೂ ಈ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಲ್ಲ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲ, 'ತಾನು ಪಡೆಯಲೇಬೇಕಾದ ಜಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸುವಂತಹದು. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಜಯವೇ ಅಲ್ಲ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಅರಿತುಕೊಂಡ ಸೈನ್ಯ ಇದು,"

ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಸೈನ್ಯ ಬಗ್ಗುಬಡಿಯಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಗುಲಾಮರೂ ಈ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆಯಾದರು....ಆರು ಸಾವಿರದಷ್ಟು ಗುಲಾಮರಿಗೆ ಗಲ್ಲು ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಲಾಯಿತು. "ಆದರೆ ತುಳಿಯುವವರು ಮತ್ತು ತುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವವರ ನಡುವಿನ ಯುದ್ಧ ಮುಂದುವರೆಯಿತು....ಈ ಜ್ವಾಲೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಹೊತ್ತಿ ಉರಿಯಬಹುದು, ಆದರೆ ಎಂದಿಗೂ ನಂದಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್‌ನ ಹೆಸರೂ ಅಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅವರದು ರಕ್ತಪಾತದ ಹಾದಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸರ್ವರ ಹೋರಾಟದ ಏಕೈಕ ಹಾದಿಯಾಗಿತ್ತು." ಈ ವಸ್ತುವಿನಿಂದಲೇ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್‌ನ ಕತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ನನ್ನ ನಾಟಕ

ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಆಸೆ ನನ್ನದಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರ—ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ ಒಬ್ಬ ಹೀರೋ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವುದೇ ಕಾಲದ ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಒಬ್ಬ ಗುಲಾಮನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಗುಂಪುಗಳಿದ್ದವು—ಒಂದು ಗುಲಾಮರದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು ರೋಮನ್ ಸೈನಿಕರದ್ದು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ರೋಮನ್ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದವು...ಅವುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ Prototypeಗಳೆನ್ನಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅಂಕ, ದೃಶ್ಯಗಳೆಂಬ ವಿಭಾಗಗಳಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿದೆ (ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳಂತೂ ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷಗಳಷ್ಟು ಚಿಕ್ಕವು). ಸ್ಥಳಾಂತರಗಳನ್ನು ಯಾವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ರೋಮನ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಗುಲಾಮರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಂಡಿಯ ತನಕ ಇರುವ ದರಗು ಬಟ್ಟೆಯ ಪ್ಯಾಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರವಿದೆ (ಈಕೆಯೂ ಗುಲಾಮಳು). ಇವಳೂ ಕೂಡ ಮಂಡಿಗಿಂತ ಕೆಳಗೆ ಬರುವ ದರಗುಬಟ್ಟೆಯ ಪ್ಯಾಂಟು ಮತ್ತು ಆಕಾರವಿಲ್ಲದ ಶರ್ಟೊಂದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಎರಡು ಸಲ ನೀಲಿಯ ಬೆಳಕೊಂದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಬಿಟ್ಟರೆ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಲಾ 10 ನಿಮಿಷಗಳ 5 ದೃಶ್ಯಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೀಗಿವೆ-ಗುಲಾಮಗಿರಿಗಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಹಿಡಿದು ತರುವುದು, ಅವರನ್ನು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರುವುದು, ಗುಲಾಮರ ದುಡಿಮೆ, ಖಡ್ಗಚತುರರಾದ ಗುಲಾಮರು ಹೋರಾಡುವುದು, ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ಗುಲಾಮನೊಬ್ಬನನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸುವುದು.

ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಗಾಟ_ಚೀರಾಟ-ಗಲಾಟೆಗಳದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಒಂದೂ ಮಾತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ದೈಹಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಪದಗಳಿಲ್ಲದ ಚರಣವೊಂದನ್ನು ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಬಳಸಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಹಾಡುವವರು ಗುಲಾಮರು. ಯಾವ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗೀತವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿತ್ತು. ಉದ್ದುದ್ದದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಈ ಸಂಗೀತ ಹೇಳುವಂತೆ, ಅದನ್ನು ಮೂರು ಬಾರಿ ಬಳಸಲಾಯಿತು.

ನಾಟಕದ ನಟರಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯ_ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಜಾಗಗಳಿದ್ದವು.

ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಇದ್ದ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಎಲ್ಲ ನಟರೂ ಕೆಲವು ದೈಹಿಕ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು, ತರಬೇತಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾದರೂ ತಂಡದ ಉತ್ಸಾಹ ಅದಮ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಬೆವರು_ದುಡಿಮೆ, ಹೋರಾಟ–ತಿಕ್ಕಾಟ, ಆಸೆ-ಭರವಸೆಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದೈಹಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದೆವು.

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಜಾಗದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ, ನಡುವೆ ಕುಳಿತು ನೋಡುವಾಗ ಆಗುವ ಅನುಭವ

ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರವೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ, ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆವು.

ಬಯಲಿಗಿಳಿದವು

1973ರ ಜನವರಿ 28ರಂದು ಅಂಗನಮಂಚದಲ್ಲಿ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್'ದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ ಪಾರ್ಕ್ (ಮೊದಲು ಕರ್ಜನ್ ಪಾರ್ಕ್)ನಲ್ಲಿ 'ಸಿಲೊವೆಟ್' ಎಂಬ ತಂಡ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಡಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಪ್ರತಿ ಶನಿವಾರ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಅವರು ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಸ್ಥಳ, ಪರದೆ, ಗ್ರೀನ್‌ರೂಂ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲದ ಬಟ್ಟಬಯಲದು. ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಮೆಟ್ಟಿಲು. ಅಂಗನಮಂಚದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ವನ್ನೀಯಲು ಆ ತಂಡವನ್ನು ನಾವು ಆಮಂತ್ರಿಸಿದೆವು. ಹಾಗೆಯೇ ಪಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ವಾಡಲು ಅವರು ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದರು.

1973ರ ಮಾರ್ಚ್ 17ರಂದು 'ಶತಾಬ್ದಿ' ತಂಡವು ಸುರೇಂದ್ರನಾಥ ಪಾರ್ಕಿ ನಲ್ಲಿ 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ನಾಟಕವನ್ನಾಡಿತು. 110 ನಿಮಿಷಗಳ ನಾಟಕವನ್ನು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಗೆ ಭಂಗ ಬರದಂತೆ 80 ನಿಮಿಷಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಆಡಿದೆವು.

ಆ ಪಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ ಭಿನ್ನ ವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ರಚನೆ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ನವೀನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಬಯಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನಾಡು ವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇದು ರುಚಿಸುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ನನಗಿತ್ತು. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ "ಪಾರ್ಕಿಗೆ ಬಂದವರು ಸುಮ್ಮನೆ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ತೀರ ನೇರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ನಾಟಕಬೇಕು, 'ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್' ಆ ರೀತಿಯದಲ್ಲ" ಎಂದು ನನಗನ್ನಿಸಿತ್ತು.

ನನ್ನ ಅನುಮಾನ ಸುಳ್ಳಾಯಿತು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 500ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ ತುಟಿಪಿಟಿಕ್ಕೆನ್ನದೆ ನಾಟಕ ನೋಡಿದರು. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾವು ತಿಳಿದಂತೆ ಅವರು ಸುಮ್ಮನೆ ಪಾರ್ಕಿಗೆ ಬಂದವರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗಲೇ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ರೂಪ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ನಟರಿಗೂ ಇದು ಹೊಸ ಅನುಭವ. ಕುರುಚಲು ಹುಲ್ಲಿನ ಭೂಮಿ, ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಸುಡುವ ಸೂರ್ಯ, ಸುತ್ತಲೂ ನೆಲದಲಿ ಕುಳಿತ ಜನ, ಇದರಿಂದ ನಾಟಕ ಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವೇ ಬಂದಿತು. ಗುಲಾಮರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಮೈಗಂಟಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಹುಲ್ಲು, ಮಣ್ಣು, ಕಲ್ಲು ತರಚಿ ಆಗುವ ಗಾಯಗಳು ನಾಟಕದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದವು.

ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ರಂಗಸ್ಥಳ, ದೀಪ, ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರ ಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಸಫಲವಾಗಬಲ್ಲುದೆಂದು ಈ ಅನುಭವದಿಂದ ನಮಗೆ

ತಿಳಿಯಿತು. ಯಾವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದರೂ ಯಾವ ಜಾಗದಲ್ಲಾದರೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಗಳಂತಿರುವ, ಸರಳೀಕರಿಸಿದ, ಭಾವುಕ 'ಜಾತ್ರಾ'ಗಳಿಗೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಬಲ್ಲುದೆಂದು, ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗಾದ ಅನುಭವದಿಂದ ತಿಳಿಯಿತು.

ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ

ಮೂಲ : ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ
ಅನು : ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ್

ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಹಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ಸಂಘಟಿತ ರೂಪ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇತರ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ದರ್ಶಕ ಶೈಲಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂತಃಸ್ಸತ್ವವಾಗುತ್ತವೆ. (We consider the Personal and scenic technique of the actor as the core of theatre art) ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಾದ ಕೈಚಳಕಗಳನ್ನೂ, ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕಲಿಸುವುದನ್ನು ನಾನು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮದು ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ನಿಗಮನ (deductive)ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯವಕಲನಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ.

ನಟ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಮುಕ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಇರುವ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು, ನಿರೋಧಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿಸರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಆತ್ಮ ಸಂತೃಪ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅಹಂಕಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಮಾಡದೆ, ತನ್ನನು ತಾನು ಅನಗತ್ಯ ಅಡೆತಡೆಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗುವ, ಕೊನೆಗೆ "ಪಕ್ವ"ವಾಗುವ (ripening) ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ನಟನು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮಾಧಿ ಸ್ಥಿತಿ (trance).

ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಟನ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಸೆಲೆಗಳಿಂದ ಚಿಮ್ಮಿ ಒಂದುಗೂಡುತ್ತವೆ. ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ದೈಹಿಕ ನಿರೋಧಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಪರಿಣಾಮ ; ಅಂತರಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗೂ, ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ನಡುವಣ ಕಾಲ ಉಳಿತಾಯವಾಗಿ ಅಂತರಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಯೇ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಸಹಗಾಮಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ದೇಹ ಉರಿಯುತ್ತದೆ, ಅದೃಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಋಣ ಮಾರ್ಗ (Via Negative)—ತಂತ್ರಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಲ್ಲ, ಅಡಚಣೆಗಳ ಮೂಲೋತ್ಪಾಟನ.

ಹಲವು ವರುಷಗಳ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳು ಇಂಥದೊಂದು ಮಾರ್ಗ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ, ಅನಂತರ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಏಕಾಗ್ರಚಿತ್ತತೆ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ, ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ನಟನಾಕಲೆಯೊಳಗೇ ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವಂಥದ್ದಾದರೂ ಅಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿರುವ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಎಂದರೆ ಆಸಕ್ತ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ನಿಜಗೊಳಿಸುವ ಅನಾಸಕ್ತ (Passive) ಸಿದ್ಧತೆ; "ಅದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು" (Want to do that) ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ "ಅದನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕುವ" ಮನಸ್ಥಿತಿ (resigns from not doing it).

ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಾಲಯ (Theatre Laboratory)ದ ಬಹಳಷ್ಟು ನಟರು ಇಂಥದೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅಭೌತ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದೆ ಪಾತ್ರದ ಜೋಡಣೆ, ಬಂಧದ ರಚನೆ, ಸನ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ—ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯುಕ್ತಿ, ಚಾತುರ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಂತರಿಕ ತಂತ್ರಕ್ಕೂ ಬಾಹ್ಯ ಚಾತುರ್ಯಕ್ಕೂ (ಅಂದರೆ, ಸನ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ) ವಿರೋಧಾಭಾಸವಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರದ ಶಿಸ್ತಿನ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಪೂರಕವಾಗಿಲ್ಲದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ 'ಬಿಡುಗಡೆ'ಯಾಗದೆ ರೂಪವಿಲ್ಲದೆ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ.

ಕೃತಕ ರಚನೆಯು ಅಭೌತ (Spiritual) ವಾದದ್ದನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ 'ಸಹಜ' (natural) ವರ್ತನೆಯ ರೂಪಗಳು ಸತ್ಯವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿರುವ ಮುಸುಕಿನ

ಹಿಂದಿರುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕೆಲ ಸನ್ನೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂಬಂತೆ ನಾವು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಘಾತದ, ಭಯದ, ಅಪಾಯದ, ಹರ್ಷೋನ್ಮಾದದ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ "ಸಹಜ"ವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎತ್ತರದ ಅಭೌತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮನುಷ್ಯ ಲಯಬದ್ಧ ಸಂವಾಹಕ ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ : ಹಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಕುಣಿಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದು "ಸನ್ನೆ"ಯು (Sign) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಯಾವುದೋ ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥದಲ್ಲ.

ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾವು ಈ ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದು ಇಲ್ಲವೆ ಪೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ನಮ್ಮ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ "ಸಹಜ" ವರ್ತನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವ ಮೂಲಕ ನಾವು ಕಳೆಯುತ್ತೇವೆ (Subtract) ; ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಭಟ್ಟಿಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು (distillation) ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಸನ್ನೆಗಳ ಸುಪ್ತ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ತಂತ್ರವೆಂದರೆ "ವಿರೋಧೋಕ್ತಿ" (contradiction) (ಅಭಿನಯ—ಮಾತು, ಮಾತು—ಶಬ್ದ, ಶಬ್ದ—ಯೋಚನೆ, ಇಚ್ಛೆ—ಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ನಡುವೆ)—ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾವು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಋಣ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ನಿಯೋಜನೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಚನೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕೆಲ "ಮಧ್ಯಯುಗದ" ಪರಿಣಾಮಗಳು "ವ್ರತಾಚರಣೆಯ ಬೇರುಗಳತ್ತ" (ritual roots) ಇಚ್ಛಿತ ಹಿಂದಿರುಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅರಿವಿನ ಈ ಪ್ರಸ್ತುತಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ "ಬೇರುಗಳ" ಸಮಸ್ಯೆ—ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮಾನವೀಯ ಸಂದರ್ಭ—ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದೇನೂ 'ಕಲಾತತ್ತ್ವ'ದ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲ ; ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಯಮಗಳ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಬರುವಂಥದ್ದು. ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ (Priory) ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯ ತತ್ತ್ವಗಳಿಂದ ಚಿಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾರ್ತ್ರ್ ಹೇಳುವಂತೆ, "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಂತ್ರವೂ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ."

ನಾನು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗಜನ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ತತ್ತ್ವಗಳ ಅನ್ವಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ–ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಕಾಣದೆ–ಜೋತಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿ ಮಿತ್ರ ಲುಡ್ವಿಕ್ ಫ್ಲಾಜೆನ್ ನನ್ನ ಈ ಗೊಂದಲವನ್ನು

ಗುರುತಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂಥವೂ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥವೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ನಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅನ್ವಯ ಎಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದೆನೋ ಅವು ನಿಜವಾಗಿ ನನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರದರ್ಶನವೆನ್ನುವುದು ಅರಿವಿನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಅರಿವಿನತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ನನಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಯಿತು.

೧೯೬೦ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ನನ್ನ ಒತ್ತು ವಿಧಾನಶಾಸ್ತ್ರದ (methodology) ಮೇಲಿದೆ. ನೇರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕವೇ, ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೇನು ? ಆದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಏನು ? ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ಗಳು ಮಾಡಲಾರದ್ದೇನನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಡಬಹುದು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಎರಡು ಮೂರ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ : ರಿಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ, (Poor Theatre & Performance as an act of transgression).

ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ತೋರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕೊಡವಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಸಾಧನ, ವೇಷ–ಭೂಷಣಗಳು, ದೃಶ್ಯ ಸಲಕರಣೆಗಳು, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಲ್ಲದೆಯೇ ಉಳಿಯಬಹುದು ಎಂಬ ಅಂಶ ಮನದಟ್ಟಾಯಿತು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ–ನಟರ ನೇರ, ಗ್ರಾಹ್ಯ, 'ಜೀವಂತ' ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಪುರಾತನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸತ್ಯ. ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪದೇ ಪದೇ ಒಡ್ಡಿದಾಗ ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗಿರುವ ಮಾಮೂಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಮಿಶ್ರ ಕಲೆ–ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಬೆಳಕು, ನಟನೆ ಮುಂತಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳ 'ಸಂಯೋಗ'–ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಇದೊಂದು ಸವಾಲು. ಈ 'ಸಂಯುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' (Synthetic Theatre)ಯೇ ಇಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' (Rich Theater) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾದದ್ದು.

ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕದಿಯುವ ಗೀಳಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ಹಲವು ಕಲೆಗಳಿಂದ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬೆನ್ನೆಲುಬಿಲ್ಲದ ಕೆಲ ಕಲಾತಳಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಒಂದು ಸಾವಯುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕೃತಿ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಂಥದ್ದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳು ಉಂಟುಮಾಡಿರುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಯಿಸು

ವುದು, ಮಾಂಟಾಜ್ ಮುಂತಾದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯು 'ಸಂಪೂರ್ಣ ರಂಗಭೂಮಿ' (Total theatre)ಗಾಗಿ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರತಿ ಕರೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಎರವಲು ತಂದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ಚಲನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಅಂದರೆ, ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ, ದೃಶ್ಯಕೋನಗಳನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಬರೀ ಬೊಗಳೆ.

ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ, ದೂರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಡತನವಿರಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂತು ನೋಡುವ ಸ್ಥಳಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಬಯಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಹೊಸದೊಂದು ಸ್ಥಳ ವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ನಟರಿಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ನಟರ ಸಂಬಂಧದ ಅಸಂಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ.

ನಟರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ–ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತ್ನ (Passive) ಪಾತ್ರವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿ–ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡ ಬಹುದು.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಗ ರಚನೆಯ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಕ್ರಿಯೆಯ ಶಿಲ್ಪ ದಲ್ಲೇ ಅವರನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ಥಳದ ಮಿತಿ, ಇಕ್ಕಟ್ಟು, ಒತ್ತಡಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವರಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಅವರನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ, ಆದರೆ ಅವರ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಬಹುದು.

ಅಥವಾ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ನಟರನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ತಲೆ ಮಾತ್ರ ತೂರಬಲ್ಲ ಬೇಲಿಗಳ ಸಂದಿನಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಸಲು ಬರುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ನೋಟದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ದ್ವಿಗುಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿ ಗಳನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಮೆಡಿಕಲ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆಯೊಂದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ರಚಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕೊಂಚ ದೂರದಿಂದ, ಮೇಲಿನಿಂದ ನೋಡು ವಾಗ ಇಡೀ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕ ರೂಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂತು ನೋಡುವ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ವಿಷಯ ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ–ಅದೊಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಶೋಧಕ ಆಸಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ.

ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು: ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ನಟರ ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಭೌತಿಕ ಏರ್ಪಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇನೂ ಬೇಡವೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇರುವ ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲಗಳನ್ನೇ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ವಿದೆ. ನೆರಳುಗಳು, ಪ್ರಕಾಶಯುಕ್ತ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೇ ಬೆಳಕಿರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಿದೆವು ಎನ್ನಿ. ಆಗ ಅವನೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ನಟರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ 'ಪ್ರಕಾಶಿಸಿ' (illuminate) 'ಅಭೌತಿಕ ಪ್ರಕಾಶ'ದ (Spiritual light) ಮೂಲವಾಗಬಹುದು.

ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಟ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಖಾಲಂಕಾರ, ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಖವಾಡಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನೂ ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮುಖ ಭಾವ ನಟರ ಸ್ನಾಯುಗಳಿಂದಲೇ ರಚಿತಗೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಹಲವು ಆಂತರಂಗಿಕ ಭಾವನೆಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಮಹತ್ತ್ವ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಕೇವಲ ಕೈಚಳಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೇವಲ ಈ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕಷ್ಟೇ ಮನ ಸೋತು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನುಳಿದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಟನನ್ನು ಮೀರಿ ತಂತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದರೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಟನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಶವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಏನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ನಟ ತನ್ನ ದೇಹವನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುವರ ಮೂಲಕ ನಟ ನೆಲವನ್ನೇ ಸಮುದ್ರವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಕಬ್ಬಿಣದ ತುಂಡೊಂದನ್ನು ಜೀವವಿರುವ ಒಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದಾಗ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಧ್ವನಿಗಳು–ಅವು ಶಬ್ದಗಳಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೆ ಹಲವು ವಸ್ತುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸದ್ದಾಗಿರಬಹುದು–ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಲಿಖಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಷ್ಟೇ ನಾಟಕ ವಾಗಲಾರದು. ಅವುಗಳನ್ನು ನಟನ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಯೋಗದ ವಿವಿಧ

ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಆತ್ಮಗತ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಡತನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬೆನ್ನೆಲುಬು ಯಾವುದು ?

ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಇರುವುದು ಎಲ್ಲಿ ?

ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗಿಷ್ಟು ಕಳಕಳಿ ಯಾಕೆ ?

ನಮ್ಮ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ದಾಟಲು ; ನಮ್ಮ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ; ನಮ್ಮ ಶೂನ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ; ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು.

ಇದೇನೂ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲ ; ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಯಾವುದು ಕಾಣದಾಗಿತ್ತೋ ಅದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಗೋಚರವಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ಮುಖವಾಡ ಗಳನ್ನು ಸುಲಿಸುಲಿದು ತೆಗೆಯುವ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗಿನ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ತೇಜಕ ಸ್ಥಳವೆಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಅದು ತನಗೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಸವಾಲಾಗಬಹುದು—ಹಲವು ವರುಷಗಳಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಂದ ನಿರ್ಣಯ, ಭಾವನೆ. ದೃಶ್ಯಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಘಾಸಿಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು (jarring). ಏಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಉಸಿರು, ದೇಹ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು.

ರೂಢಿಗತ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯುವ, ಮೀರುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಖವಾಡ ಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ನಗ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಗೌರವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆರ್ಷೇಯ (Archaic) ಸನ್ನಿ ವೇಶಗಳನ್ನೂ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಷಿದ್ಧ (Taboo) ಎನ್ನ ಬಹುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ನಾನು ತಾಳಿದ್ದು. ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ನನಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನ್ನಿಸಿತು. ಅವು ನನ್ನನ್ನು ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು ; ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನೂ ತುಂಬಿ ದವು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಳಿಯುವ (blaspheme) ಬಯಕೆಗೂ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿದ್ದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಬೇಕು ; ಅವುಗಳ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ; ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಯಾಗಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿನ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ ;

"ಬೇರುಗಳೊಂದಿಗೆ ಘರ್ಷಣೆ" (Collision with the roots)

"ಅಣಕ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ" (the dialectics of mockery and apotheosis)

"ದೂಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಧರ್ಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" (religion expressed through blasphemy)

"ದ್ವೇಷದ ಮೂಲಕ ಮಾತಾಡುವ ಪ್ರೀತಿ" (love speaking out through hate).

ಈ ಅರಿವು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ವಿಸ್ತೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಿಧಾನಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇತರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳ–ಅದರಲ್ಲೂ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರ—ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆನ್ನಿಸಿತು. ಪುರಾಣ (myth) ವನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬೇಕೆನ್ನಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಪುರಾಣವು ಆದಿಯುಗದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಿಯೂ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಂಗಡಗಳ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಸಂಕೀರ್ಣರೂಪವಾಗಿಯೂ ಕಂಡಿತು. ಅದು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸ್ವಭಾವ ಗಳನ್ನೂ, ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇರಿಸು (inspire) ವಂಥದ್ದು ಎನ್ನಿಸಿತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಧರ್ಮದ ಒಂದು ಭಾಗವಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ರಂಗ–ಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಪುರಾಣವನ್ನು ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಹಳಿಯುವ ಇಲ್ಲವೆ ಮೀರುವ ಮೂಲಕ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಗುಂಪುಗಳ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಕ್ತಿ ಯನ್ನು ವಿಮೋಚಿಸು (liberate) ತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಪುರಾಣದ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪಡೆಯು ತ್ತಿದ್ದ. ತೀವ್ರ ಭಯ ಮತ್ತು ಗಾಬರಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪವಿತ್ರಭಾವನೆ (sense of sacred) ಯ ಮೂಲಕ ಭಾವಶುದ್ಧಿ (Catharsis) ಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದ. "ಪವಿತ್ರ ಕರ್ಮಗಳ ವಿಡಂಬನಾನುಕರಣ" (Sacral Parody) ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಧ್ಯಯುಗಗಳು ಮೂಡಿಸಿದ್ದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಂಗಡಗಳನ್ನು ಧರ್ಮ (religion) ವೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ತುಂಬ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಂಪರಾಗತ ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪಗಳು ಕರಗುತ್ತಿವೆ; ಅದೃಶ್ಯವಾಗುತ್ತಿವೆ: ಪುನರ್ ಅವತಾರವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಿವೆ. ಸಾಮೂಹಿಕ (corporate) ಸತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಪಂಗಡದ ಮಾದರಿ (group model) ಯಾದ ಪುರಾಣದೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಂಬಿಕೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಶ್ಚಯದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಮುಖವಾಡಗಳ ಹಿಂದಿನ

ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪದರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಆಘಾತವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲು ತುಂಬ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಡೀ ಸಮುದಾಯ ತನ್ನನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪವೊಂದರ ಜೊತೆ ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸ್ವಂತ (Personal), ವೈಯಕ್ತಿಕ (individual) ಸತ್ಯವನ್ನು ಲೋಕ (universe) ದ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಂದು ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಏನು ಸಾಧ್ಯ ?

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪುರಾಣದೊಂದಿಗೆ "ಮುಖಾಮುಖಿ" (confrontation) ಯಾಗುವುದು. ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಖಾಸಗಿ (private) ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಪುರಾಣವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಆ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆ, "ಬೇರುಗಳೊಂದಿಗೆ" ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಇಂದಿನ ಅನುಭವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆ "ಬೇರುಗಳ" ಸಾಪೇಕ್ಷತೆ ಇವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಿಗಡಾಯಿಸಿದರೆ, ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ಖಾಸಗಿ ಮೂಲಗಳನ್ನು ತಡವಿಕೊಂಡರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಿದರೆ ಬದುಕಿನ ಮುಖವಾಡಗಳು ಬಿರುಕು ಬಿಡುತ್ತವೆ ; ಕುಸಿಯುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಂಬಿಕೆಯ "ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೋಕ"ದ (common sky) ನಾಶದಲ್ಲೂ, ಅಭೇದ್ಯ ಗಡಿಗಳ ನಾಶ (loss) ದಲ್ಲೂ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿನ ಗ್ರಹಣ ಶಕ್ತಿ (perceptivity) ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಟನ ಜೀವಂತ ದೇಹದಲ್ಲಿ, ಅವನ ಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸುವ ಪುರಾಣ ಮಾತ್ರ ನಿಷಿದ್ಧ ವಸ್ತು (taboo) ವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಜೀವಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (living organism) ಯ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಮತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ಅತಿರೇಕದವರೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಮೂರ್ತ ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ; ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವೀಯ ಸತ್ಯದ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಪರಿಭಾಷೆ (terminology) ಯ ತರ್ಕ ಸಮ್ಮತವಾದ (Rational) ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿಕರವಾಗಿ ಏನೂ ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ. "ಕ್ರೌರ್ಯ" (Cruelty) ದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಆರ್ತೋದ್ (Artaud) ಬಗ್ಗೆ–ಅವನ ಸೂತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ–ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆರ್ತೋದ್ ಒಬ್ಬ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭಾವಿ. ಆದರೆ ಅವನ ಒರಪಗಳಿಗೆ ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ (methodological) ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಹಲವು ವರುಷಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದಲ್ಲ. ಅವು ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿ ; ಉದ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ನಿಷ್ಕೃಷ್ಟ ಯೋಜನೆ (program) ಅಲ್ಲ. "ಬೇರುಗಳು" (Roots) ಅಥವಾ "ಪೌರಾಣಿಕ ಆತ್ಮ" (mythical soul) ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನೀಶೆ (Neitzsche) ಯ ಬಗ್ಗೆ ;

"ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆ" (group imagination) ಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಡರ್ಕಿಮ್ (Durkheim) ಬಗ್ಗೆ ; "ಮೂಲ ಮಾದರಿ" (Archetypes ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಯೂಂಗ್ (Jung) ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಸೂತ್ರಗಳು ಯಾವುದೇ ಮಾನವಿಕ ಶಿಸ್ತು (Humanistic Disulplines) ಗಳ ಮೂಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದಲ್ಲ. ನಾನು ಅವುಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದಷ್ಟೆ. ಸನ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಟನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಪೌರಸ್ತ್ಯ (Oriental) ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪೌರಸ್ತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೈರೋಗ್ಲಿಫಿಕ್ ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಕ್ಷರ ಮಾಲೆಯಂತೆ ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಆದರೆ ನಾವು ಬಳಸುವ ಸನ್ನೆಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರದ ರೂಪಗಳು ; ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪಗಳು ; ನಟನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನೋ–ದೈಹಿಕ (Psycho-physiology) ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ನಾವು ಮಾಡುವುದೆಲ್ಲಾ ಹೊಸದೆಂದು ನಾನೇನೂ ಘೋಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಶದ ಗಾಳಿಯನ್ನು ಸೇವಿಸಿ ಬದುಕುವಂತೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ, ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಕಲೆಗಳು, ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳು, ನಮ್ಮ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು–ಎಲ್ಲದರಿಂದ ನಾವು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿರಬಹುದು. ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲೂಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಪೂರ್ವಾನ್ವಯವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಶೋಧನೆ

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟನ ತಂತ್ರ. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಆ ರೀತಿಯ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದ ಅಂಶಗಳಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಿಡಿತ (talent explosion), ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹಠಾತ್ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಏಕೆ ?

ಏಕೆಂದರೆ, ಇತರ ಕಲಾತ್ಮಕ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ಒಂದು ಅಂಶ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಆಜ್ಞಾರ್ಥಕ (Imperative). ಅಂದರೆ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನಿಜಗೊಳಿಸಲು ಬರುವಂಥದ್ದು. ನಟ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಿಡಿತಕ್ಕೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಕಾಯದೆ ತನ್ನ ಅವಶ್ಯಕ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥದ್ದು.

ಹಾಗಾದರೆ ಅವಶ್ಯಕ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಹಾಜರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ?

ನಟ—ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುವ ನಟ—ಒಂದು ವಿಧಾನ (method) ವನ್ನು ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ.

ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ನಿಯಮಗಳು ನಟನೆಯ ಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾದವು. ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಶೋಧನೆ (methodical exploration)ಯ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

(i) ಸ್ವಯಂ ದರ್ಶನ (Self revelation) ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸುಪ್ತ ಚೇತನದವರೆಗೂ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

(ii) ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಸನ್ನೆಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅಂದರೆ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿಮಿತ್ತ (Score) ವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದನ್ನೇ ನಾವು "ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ" ಎನ್ನುವುದು.

(iii) ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಡೆತಡೆಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ, ನಮ್ಮ ಜೀವಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (living organism)ಗೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಆದರೆ ಇಂಥ ಸ್ವಕೀಯ (Personal), ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ (Individual) ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ (objective) ವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ?

(ಎಲ್ಲ "ಉಪಾಯ" (recipe) ಗಳೂ ಸತ್ತ್ವಹೀನ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ) ಯಾವುದೇ "ಉಪಾಯ"ವನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆ ಈ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ?

ನಮಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ : ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ (individuality) ಸಫಲಗೊಳ್ಳುವುದು ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಯುವುದರಿಂದಲ್ಲ, ಹಳೆಯ ರೂಢಿ, ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಯಾವುದು, ತನ್ನ ಆಪ್ತಭಾವ ಸಾಹಚರ್ಯಗಳಿಗೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ; ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಶಿಸ್ತನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತದೆ,

ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ತನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರತೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸು ವಲ್ಲಿ ತಡೆಯೊಡ್ಡುತ್ತಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಯಾವುವು ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (living organism) ಸ್ವತಂತ್ರವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥ ವಾದದ್ದು ; ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಮಸ್ಯೆ ಇರು ವುದು ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ.

ನಟನ ಮುಕ್ತ, ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಚಣೆಯ ನ್ನೊಡ್ಡುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ತೆಗೆಯುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು, ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮಾಡುವುದು, ದುರಂತದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಅಂಶ ಯಾವುದು, ಪ್ರಹಸನ (Farce) ವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ, ಸತ್ತ್ವಹೀನತೆಯ, ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣ ಬೀಜಗಳು ಬಿತ್ತಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಈ "ಹೇಗೆ" (How) ಎಂಬುದ ರಲ್ಲಿಯೇ.

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವುದೆಂದರೆ ಧ್ವನಿಶಾಸ್ತ್ರ (Phonology) ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ (Psychology), ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ (Cultural Anthno-pology), ರೋಗಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ (Semiology) ಮುಂತಾದ ಗಡಿಗಳ ಬಳಿ ನಿಲ್ಲು ವುದು.

ಈ ರೀತಿಯ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಪ್ರತಿ ದೇಶದ ವಿವಿಧ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಜ್ಞರು ಸಭೆ ಸೇರಿ, ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಅವಲೋಕಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿರಬೇಕು. (ಬೊಹ್ರ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ Bohr Institute ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆ).

ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಕೇವಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮೇಲಿರಬಾರದು. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಅರಿತಿರ ಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ನಾವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಶೋಧನೆಯ ನಿಖರತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ (ಬೊಹ್ರ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನಲ್ಲಿ) ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ನಟ ವೃತ್ತಿನಟ (Professional) ನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ನಿಯಮಗಳೂ ಅವನ ಮುನ್ನೊಲವಿನ (Preoccuptions) ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ನಟರನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸುವ ಶಾಲೆಯೆಂದು ತಪ್ಪು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ನಟರನ್ನು "ಎಸೆಯುವ" (launch) ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥ ಶಾಲೆಯಲ್ಲ, ಈ ಕೇಂದ್ರ. ಪ್ರದರ್ಶನ

ವೊಂದರ ವಿಸ್ತರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗಿನ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ಈ ಸಂಶೋಧನೆ ಬೇಡಿದರೂ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು (ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾನು ನಟನಲ್ಲಿ ಏಕೆ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದೇನೆ ?

ಏಕೆಂದರೆ ಅವನೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ.

ಇದು ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ :

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವನೊಂದಿಗೆ ನನ್ನ ಭೇಟಿ; ಒಡನಾಟ; ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಭಾವನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮುಂದೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ; ಅವನನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಏಕಾಂತವನ್ನು ದಾಟುವಂಥದ್ದು (Surmounting our Solitude).

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಅವನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಚರ್ಯೆಯ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ.

ನಾನು ಬೋಧಿಸಿದ್ದನ್ನೇ ಒಬ್ಬ ನಟ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ "ಉಡುಪು" (dressage). ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದು ಸತ್ತ್ವಹೀನ ಕ್ರಿಯೆ ; ಆಗ ನಾನು ಅದು ನಿರ್ವೀರ್ಯವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ : ಏಕೆಂದರೆ ನನ್ನ ಮುಂದೆ ಏನೂ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ದೈನಿಕ ಪ್ರತಿರೋಧ (Daily resistances) ಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದು ನಟ ಸನ್ನೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ವಿಧಾನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕೃತಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಆಗ ನಾನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತನಾಗುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವವೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿದೆ ; ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯ, ವಿಧಿಯ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಇದೆ.

ಇದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಬಿಡಿ (Single) ನಟನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಇಡೀ ಗುಂಪಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಾಗ ಈ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬದುಕಿನ ಮಿತಿಗಳು, ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು, ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳು, ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ನೋಟ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಇರುವುದಾದರೆ, ನಾವು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ–ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಪುರಾಣ–ಅಪನಂಬಿಕೆ, ಸುಪ್ತಚೇತನ–

ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವಣ ಮುಖಾಮುಖಿಯೆತ್ತ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ತಲಪುತ್ತೇವೆ.

ನನಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಗೊತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ಬೋಧಿಸಲು ನಾನು ನಾಟಕ ಆಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಗಿದ ನಂತರವೇ–ಮೊದಲಲ್ಲ–ನಾನು ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಂತನಾಗುವುದು. ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದುದಕ್ಕೆ ತಾನೇ ತಾನು ತಲುಪಲಾರದ ವಿಧಾನ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟ ವಿಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಬಾರದು ಎಂದಿದ್ದರೆ, ನಟ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುವಾಗ ಅತಿ ಎನಿಸುವ ಸನ್ನೆಗಳು ಅಥವಾ ತಂತ್ರಗಳಂಥ 'ಹೊರಗಿನ' (external) ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯೇನೋ ನಾನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಾಗಾದರೆ ನಾನು ಹೇಳುವುದೇನು ?

ಇದು ನಟನ ಅಂತಃಪ್ರೇರಣೆಯ ಸತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಜೈವಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ (biological-instinctive)ಯ ಮೂಲದಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದೊಂದೇ ಪದರವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತ, ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಒಂದಾಗಿಬಿಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನಾವರಣ ಕ್ರಿಯೆ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ದಾಟುವತ್ತ, ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತಲುಪುವತ್ತ ಒಂದು ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನು ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುತ್ತೇನೆ. ನಟ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದರೆ ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಉದ್ದೀಪಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಅವನಿಗೆ ಸೂಚ್ಯ ಶಕ್ತಿ (Suggestive Power)ಯನ್ನು ಅದರ ಗರಿಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿಯಮವೆಂದರೆ ಅವನು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ (Chaos), ಹುಚ್ಚುತನ (hysteria), ಆವೇಶ (exaltation)ಗಳನ್ನು ತಡೆಯತಕ್ಕದ್ದು. ಇದೊಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಶಿಸ್ತಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬೇಕು. ಆಂದರೆ ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೀರಿದ ಹೊಸ ನೋಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದುರು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಟನ ಕ್ರಿಯೆಯು ದೇಹ–ಆತ್ಮಗಳ ದೈಹಿಕ ಸುಖಗಳು-ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ, ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವನೆಗಳ ನಡುವಣ ಆಂತರಿಕ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮೀರುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ, ನಟ ನಮ್ಮನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಬದುಕಿನ ಅರೆ ಒಪ್ಪಂದಗಳ, ಸಂಘರ್ಷದ ಹೊರಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದನ್ನು ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದನೆ ?

'ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಿ' (For the Spectator) ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಚೆಲ್ಲು ಚೆಲ್ಲಾಗಿದ್ದು, ಹುಸಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ' (in relation to the Spectator) ಎಂದೂ, ಅಥವಾ 'ಅವನಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ' (instead of him) ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಉದ್ದೀಪನೆ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ.

ನಾನು ಒಂದು ವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ, ಮಿತಿಗಳನ್ನು ದಾಟುವ ಬಗ್ಗೆ, ಒಂದು ಹೋರಾಟದ ಬಗ್ಗೆ, ಸ್ವ-ಅರಿವಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ವಿಧಾನ ಯಾವತ್ತೂ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರಬೇಕು-ಅದಿಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವವಿಲ್ಲ-ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಹೀಗೇ ಇರಬೇಕು ; ಏಕೆಂದರೆ ಇದರ ಒಳ ಸ್ವರೂಪ ಇಂಥ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನೇ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ನೀತಿ ಸಂಹಿತೆ

ನವನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಲಯವು ವೇಗ, ಒತ್ತಡ, ಸರ್ವನಾಶದ ಭಾವ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ರಹಸ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಮುಖವಾಡದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು-ಇವುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ, ಸ್ನೇಹಿತರೊಂದಿಗಿದ್ದಾಗ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ನಾವು ಧರಿಸುವ ಮುಖವಾಡಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ.

ನಾವು 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವರಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ' ಎಂದರೆ ತರ್ಕಬದ್ಧ (discursive)ವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಮೆದುಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು (cerebral). ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ನಾಗರೀಕತೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೇ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ನಾವು ಜೈವಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಅರ್ಪಿಸುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ: ಅದನ್ನು ಬೇಕಾದರೆ ದೈಹಿಕ ಸುಖಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯೋಣ.

ಇಂಥ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗಿಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಬುದ್ಧಿ (intellect) ಮತ್ತು ಪ್ರವೃತ್ತಿ (instinct), ಚಿಂತನೆ (thought) ಮತ್ತು ಭಾವನೆ (emotion)ಗಳ ಜೋಡಿ ಆಟ (double game) ವನ್ನು ಆಡುತ್ತೇವೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಕೃತಕವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಕೂಗುತ್ತೇವೆ ; ಅಪ್ಪಳಿಸುತ್ತೇವೆ ; ಸಂಗೀತದ ಲಯಕ್ಕೆ ಕಂಪಿಸ್ತು

(couvu'se)ತ್ತೇವೆ. ವಿವೇಚನೆಯ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ದೇಹದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ನಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ದುಂದು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತೇವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿಜಮುಖವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಲು, ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯಲು, ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದನ್ನು ಉನ್ನತ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುವ ನಟನ ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ (living oraganism)ಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಟನ ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಗ್ಗೂಡಿರುವ ನಿಜ ದ್ರವ್ಯ (real Substance) ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂಥದೊಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳ ಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ–ಇಂದಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವರಿಗೆ–ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಿಕಿತ್ಸಕ (therapeutic) ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಅರಿವಾಗುವುದು. ಇದನ್ನು ನಟ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೇನೋ ನಿಜ, ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಂದಿಗೆ ಆಪ್ತ, ದೃಷ್ಟಿಗೋಚರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ. ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಮಾಡುವವಳ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕಾರನ ಅಥವಾ ಬಣ್ಣ ಬಳಿವವಳ ಹಿಂದೆ ನಟ ಅವಿತುಕೊಂಡರೆ ಏನೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ

ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ 'ಬದಲಾಗಿ' (instead of him) ಇರಬೇಕು. ಅರೆ ಅಥವಾ ಅಪೂರ್ಣವೆನ್ನಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತ್ಯಜಿಸಿ, ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ, ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೊರಬರುವ ನಟನ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೊಂದು ಆಹ್ವಾನ, ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಇಬ್ಬರು ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇದೊಂದು ಹೋಲಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಏಕೆಂದರೆ 'ತನ್ನೊಳಗಿಂದಲೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ' (emergence from oneself) ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇಂಥ ಹೋಲಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಎಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ (borderline) ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ವಿರೋಧಾಭಾಸ (Paradoxical) ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಸಮಗ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು ನಟನ ಅಂತರಾಳದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೇ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವಂಥದ್ದು.

II

ಇಷ್ಟೊಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಲೆಗೇಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ ?

ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ : ಅವರೊಂದಿಗೆ ನಾವೂ ಕೂಡಿ ಕಲಿಯುವುದಕ್ಕೆ : ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ನಮ್ಮ ಖಾಸಗಿ ಮತ್ತು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲಾಗದ ಅನುಭವಗಳು ನಮಗೆ ನೀಡುವುದೇನನ್ನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯುವುದಕ್ಕೆ, ನಮಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಇತರರಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ನಾವೇ ದಿನನಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸುಳ್ಳುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿದಿರುವ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು, ನಮ್ಮನ್ನು ಸದಾ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುವುದಕ್ಕೆ. ನಮ್ಮ ಅಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಅವಜ್ಞೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ : ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ [illegible] ವುದಕ್ಕೆ. ನಮ್ಮ ಶೂನ್ಯವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ.

ಕಲೆಯು ಆತ್ಮದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅಲ್ಲ ; ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕತ್ತಲಿನ ಆಳದಿಂದ ಮೇಲಿನ ಹೊಳೆಯುವ ಬೆಳಕಿಗೆ ಚಿಮ್ಮಿ ಬರುವ, ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವ, ಪಕ್ವವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ.

ಹಾಗಾಗಿ, ನಾವು ಗುದ್ದಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆಗಿನ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಯಾವ ಮುಖವಾಡಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೋ ಅವುಗಳನ್ನು ಹರಿದುಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕೆ.

ನಾವು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು—ಅದರಲ್ಲೂ ಅದರ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ, ದೈಹಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ—ಉತ್ತೇಜಕ (Provocation) ಕೇಂದ್ರವೆಂಬಂತೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಕೆಲವು ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲದೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇತರರಿಗೂ ಹಾಕುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದೇ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನ ನೋಟಗಳನ್ನು ಮೀರಲು ನಮಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಾಗ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದೀತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾವನೆಗಳು, ನಂಬಿಕೆಗಳು, ನಿರ್ಣಯದ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಬೇಕಾದ್ದು ಕೇವಲ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಲ್ಲ ; ನಿಜವಾದದ್ದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ದೈನಂದಿನ ತೋರಿಕೆಗಳು, ಪಲಾಯನಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಯುಧ (defenceless) ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ. ಆಘಾತದ ಮೂಲಕ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಮುಖವಾಡಗಳು ಮತ್ತು ಚಾಳಿಗಳನ್ನು ಕೊಡವಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಂಪನದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಏನನ್ನೂ ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟು ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

III

ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೀತಿ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಟ ಭಾಗಶಃವಾದರೂ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ (creator), ಮಾದರಿ (model) ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿ (creation) ಇವು ಮೂರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿದವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದಂತಿರಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅತಿರೇಕ ವರ್ತನೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಧೈರ್ಯವಿರಬೇಕು. ಕೇವಲ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಧೈರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಧೈರ್ಯ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಅವನ ಧೈರ್ಯ ನಿರಾಯುಧನ ಧೈರ್ಯದಂತಿರಬೇಕು. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯವಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಪ್ಪೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ಅವು ಸುಲಭ ವಾಗಿ ಬರದಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತು ಭಾವಸ್ಫೋಟ (out burst) ದಿಂದಲ್ಲದೆ ಹತೋಟಿ (mastership)ಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ಸನ್ನೆಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಆಗ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರು ತ್ತವೆ. ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಮೀರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವು ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸುತ್ತವೆ ; ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಆಪ್ತ (Intimate) ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಟನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಂದ, ಅನೌಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಮಾತುಗಳಿಂದ, ಉದಾಸೀನತೆಯಿಂದ, ನಿರರ್ಥಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಿಂದ, ಜೋಕುಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಖಾಸಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರ (Personal realm)ವು—ಭೌತಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎರಡೂ—ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ "ಮುಳುಗಿ" (Swamp) ಹೋಗಬಾರದು. ಬದುಕಿನ ಕ್ಷುದ್ರತೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲೀ ಇತರರ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲೀ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿ ಹೋಗಬಾರದು. ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಹೀಗಾಗಬಾರದು. ಈ ತರ್ಕ ಅಮೂರ್ತ ನೈತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ನಟನ ಅಂತಃಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೇ, ಅದರ ಸತ್ವವನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯು ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೇ ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಟ ಒಂದು "ಆತ್ಮದ ಕ್ರಿಯೆ" (act of Soul)ಯನ್ನು "ಚಿತ್ರಿಸ" (illustrate) ಬಾರದು. ತನ್ನ ದೇಹದ ಮೂಲಕ "ನಿರ್ವಹಿಸ" (accomplish) ಬೇಕು.

ಹೀಗಾಗಿ, ನಟ ಎರಡು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸ ಬೇಕು : ತನ್ನ ನಿಜವಾದ, "ಮೂರ್ತ" (Incarnate) ಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮಾರುವ, ಅಗೌರವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕ ಹಾದರ (Artistic prostitution)ಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೇ ತನ್ನನ್ನೇ

ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ನಿಜವಾದ, "ಮೂರ್ತ"ಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

IV

ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳಿರುವ ಯಾರಿಂದಲಾದರೂ ನಟ ಸಲಹೆ, ಸೂಚನೆ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆಯಬಹುದು. ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಟನಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ತಾನೂ ನಟನಿಂದ ಇಂಥ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡೇ ಇರಬೇಕು. ಇದೊಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ, ಪಾಲುದಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇತರರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಭಾವನೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಶಿಸ್ತಿಲ್ಲದೆ, ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ.

ನಟನ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಗೆ ಗೌರವ ಕೊಡುವುದೆಂದರೆ ನಿಯಮ, ಚರ್ಚೆ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಗ್ಗುಬಡೆಯುವುದೆಂದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದೇ. ತುಂಬ ಆಪ್ತವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ, ನಟನ ಎಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಗರಿಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂಥದ್ದು.

ನಟನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವಂಥದ್ದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇದು ಕೃತಕತೆಗೆ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರೀ ಮನೋವರ್ತನೆಗೆ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡಬಹುದು.

V

ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೂ ಹೊರಗಿನ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾನವೀಯ ಸಭ್ಯತೆಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಸಂತೋಷವಾಗಿರುವಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳಿಗೂ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೂ ಥಳಕು ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದು ಮೌನವನ್ನು ಅದರ ಗರಿಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಳು ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದಷ್ಟೂ ಒಳ್ಳೆಯದೇ. ಈ ಬಗೆಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಅನುಮೋದನೆಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಜೀವಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ವಿವರಣೆಗಳಲ್ಲಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿದರೂ, ಏನೇನೂ ತಿಳಿಯಲಾರದು ಎಂದರೂ, ಅವಿವೇಕ ಅಜಾಗರೂಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವ ಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಸಿಗುವ ಬಿಡುವಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ನಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಯಮವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ

ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಸಹಚರರ ಕೆಲಸದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರಗಳತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಇತರರ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತಡೆಯೊಡ್ಡುವುದಾಗಲೀ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದಾಗಲೀ ಮಾಡಬಾರದು. ನಮ್ಮ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಆ ಬಗ್ಗೆ ತಮಾಷೆ ಮಾಡುವುದಾಗಲೀ, ಟೀಕಿಸುವುದಾಗಲೀ, ಉಚಾಯಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವುದಾಗಲೀ ಮಾಡಬಾರದು.

ನಟನ ಅಂತಃಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆಯ ಖಾಸಗಿ ವಿಚಾರಗಳು ಇರುವಂತಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಧೋರಣೆ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದರ ವಸ್ತು ಒಂದು ಆಟವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿ (readiness) ಯಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ "ಸಂಸ್ಕಾರ" (Solemnity) ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ನಾವು ಬಳಸುವ ಪರಿಭಾಷೆ—ನಮ್ಮ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಡುವ ಪರಿಭಾಷೆ—ಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಾರದು. ಕೃತಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದು ಯಾವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೋ ಅದರೊಂದಿಗೇ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕು.

ಇಂಥ ಗುಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ನೆರವೇರುವಂಥದ್ದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ 'ಅಹಂ' (egoism) ಗಳನ್ನು ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನನ್ನ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ವಿಸ್ತೃತಗೊಳ್ಳಲೆಂದು ಸಹ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲು ನಟನಿಗೆ ಯಾವ ಹಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕನ ಅನುಮತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಇತರರನ್ನು ತಿದ್ದುವುದಕ್ಕೂ ಹೋಗಬಾರದು. ಇತರರ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿನ ಆಪ್ತ ಅಥವಾ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಅಂಶಗಳು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಾರದು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಘರ್ಷ, ಜಗಳ, ವೈರತ್ವಗಳು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ತಡೆಯಲಸಾಧ್ಯವಾದರೂ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಅವು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡುವ ಅಥವಾ ನಿಲ್ಲಿಸುವತ್ತ ಬೆಳೆಯಗೊಡಬಾರದು. ನಮ್ಮ ಶತ್ರುವಿನ ಮುಂದೆ ಕೂಡ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು.

VI

ಹಿಂದೆ ಅನೇಕಬಾರಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು : ವೇಷ, ಸ್ಥಳ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಂಗೀತ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಯಾವುದೇ ಸಾಲುಗಳು, ನಟನೆಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಕೃತಿಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವಂತರೂಪದಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಈ ನಿಯಮ ಅದರೆಲ್ಲ ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗತಕ್ಕದ್ದು : ಅದಕ್ಕೆ

ಯಾವ ವಿನಾಯಿತಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಗೌರವ ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ ; ನಮಗೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಂಥದೊಂದು ಕಠಿಣವಾದ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದ ನಟನ ಕ್ರಿಯೆ ಅದರ ಮಾನಸಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಮತ್ತು 'ಉಜ್ವಲತೆ'ಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದುಬಿಡಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿಸಿದೆ.

VII

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನ ಕೆಲಸದಲ್ಲೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಅವುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಸೃಜನಶೀಲಕ್ರಿಯೆ ಅಸಾಧ್ಯ. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆ, ಸ್ಥಿರತೆಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಂದು ಅತಿ ಎನಿಸುವ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ನಟರಿಂದ ಇಂಥದನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಪೂರ್ಣಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಸವಾಲು ಇದು ಎಂದು ಬೇಕಾದರೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವರು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ತುಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಯಾವುದೋ ಒಂದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅದು 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅರ್ಥದ ಪರಿಧಿಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಒಂದು ಜೀವನ ಕ್ರಮವಾಗುವತ್ತ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ರೀತಿಯಾಗುವತ್ತ ಬೆಳೆಯುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೂಪರೇಷೆ ತುಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಎನಿಸಬಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಟನೆಗಳು ನಮ್ಮಿಂದ ನಾವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಲು, ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಸಫಲಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡುವ ವಾಹಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಏನೇ ಆದರೂ, ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚುಕಾಲ ಉಳಿಯುವವನು, ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು, ವಿವರಗಳು, ಒತ್ತಾಯ ಮತ್ತು ಕಾಠಿನ್ಯಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಭಂಗ ತರುವ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಇತರರ ನಟನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗೌರವಿಸದ, ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಎತ್ತುವುದರಲ್ಲಿ ಧ್ವಂಸಗೊಳಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ವಿವರಿಸಲಾಗದ ಉನ್ನತ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ತುಂಬ ಸರಳವೆಂದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುವ ವಿವರಗಳೇ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುತ್ತವೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಮ್ಮ ಕೆಲಸದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕರ್ತವ್ಯ. ನಮ್ಮ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ನಾವು ಯಾವತ್ತೂ

ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರಬಾರದು. ಅದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸದ ನಿರರ್ಗಳತೆಗೇ ತೊಂದರೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಆದರೂ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನಾದರೂ ದಾಖಲಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಮೂಲಪಾಠದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳು ವುದು, ಅವುಗಳಿಗೆ ವಿಧೇಯರಾಗಿ ಇರುವುದು ಮುಂತಾದ ನಿಯಮಗಳಂತೆಯೇ ಇದೂ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ನಿಯಮ.

ಯಾರದೇ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಸೋಗು ತ್ಯಾಜ್ಯವಾದದ್ದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಟನೊಬ್ಬ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಅದರ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ತನ್ನ ಸಹ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು, ದೃಶ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬರಬಹುದು. ಆಗ ಕೂಡ ನಟ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಇತರರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವರ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೋಗುಹಾಕುವುದಕ್ಕೂ ರೂಪುರೇಷೆ ಹಾಕುವುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ.

ತನ್ನ ಗುಂಪು ನಿರ್ಧರಿಸಿರುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ನಟ ಯಾವತ್ತೂ ಸಿದ್ಧನಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಆರೋಗ್ಯ, ದೈಹಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಷಯಗಳು ಕೇವಲ ಅವನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಅಷ್ಟೇ. ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪೋಷಣೆಗೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಟ್ಟದ ಗುಣಾ ತ್ಮಕ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಗುರಿ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ದೇಹಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಖುಷಿಗಾಗಿ ನಿದ್ರೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಆ ಗುಂಗಿನಲ್ಲೇ ದಣಿದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬರಬಾರದು. ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲರ ಕಡ್ಡಾಯ ಹಾಜರಾತಿ ಮಾತ್ರ ನಿಯಮವಲ್ಲ ; ಈ ನಿಯಮ, ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಪೂರಕವಾಗುವಂಥ ದೈಹಿಕ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸದಾ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

VIII

ಸೃಜನಶೀಲತೆ—ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟನೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು—ಮಿತಿ ಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ; ಆದರೂ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟದ್ದು. ಅಂದರೆ, ಸನ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಿಗೆ ತನ್ನ ಸಾಧನವೇ ಒಂದು ತಡೆಯಾಗಬಾರದು. ಮತ್ತು ನಟನ ಸಾಧನ ಆತನ ದೇಹವೇ ಆಗಿರುವುದ ರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೋ ಎಂಬಂತೆ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ, ಮಣಿಯುವ, ಅನಾಸಕ್ತ ಸ್ಪಂದನೆಯನ್ನು ನೀಡುವಂತೆ ದೇಹಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ದೇಹದ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ.

ಅನೈಚ್ಛಿಕತೆ (Spontaneity) ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತು (discipline) ಒಬ್ಬ ನಟನ ಕೆಲಸದ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳು ಮತ್ತು ಇವು ಒಂದು ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಸೂತ್ರ (methodical key)ವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಮನುಷ್ಯ ಏನನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಹೊರಟಾಗ ತಾನೇನು ಮಾಡಬೇಕೋ ಅದರ 'ನೆಲೆ'(Point of orientation) ಯೊಂದನ್ನು ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು. ಸಹಜ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಪೂರ್ವದ ಅವಲೋಕನಗಳು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಈ ನೆಲೆ ಸೂಚಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ವಿಧಾನದ ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳು ನಮ್ಮ ತಂಡದ ಸಂಸ್ಕರಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕರಣ ಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವ, ಉಳಿಯುವ, ಯಾವನೂ ನಮ್ಮ ತಂಡದ ವಿಧಾನಾತ್ಮಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಪರಿಚಯ ತನಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆಂದರೆ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಪ್ಪು ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ.

'ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ' (individuality) ಎಂದರೆ 'ಅವಿಭಾಜ್ಯತೆ' (indivisibity). ಅಂದರೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೋ ಆಗಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರೆಮನಸ್ಕತೆ (half-heartedness) ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಆದ್ದ ರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಇರುವವರು ನಮ್ಮ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಆಳವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಇರುವುದನ್ನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು. ಅವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ತಮ್ಮಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ. ಈ ಪುನರ್ ಸಂಸ್ಕರಣ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ, ಶೋಧನೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು 'ವಿಧಾನ' (method) ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅದು ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ 'ವಿಧಾಯಕ' (Prescription) ಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರು ವಂಥದ್ದೇ.

IX

ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ ಇದು : ನಟ ಯಾವುದೇ ಉಪಾಯವನ್ನು ಕಲಿತು ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಾರದು ಅಥವಾ 'ತಂತ್ರಗಳ ಕೋಶ'ವೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಾರದು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಳವಲ್ಲ ಇದು.

ನಮ್ಮ ಕೆಲಸದ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣ ಶಕ್ತಿ ನಟನನ್ನು ಆಂತರಿಕವಾಗಿ ಪಕ್ವವಾಗು ವತ್ತ, ಆ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವತ್ತ, ಸಮಗ್ರತೆಯ, 'ಔನ್ನತ್ಯ'ದ ಶೋಧದತ್ತ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ನಟನಿಗೆ ಏನನ್ನಾದರೂ 'ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ' ಉತ್ಸುಕರಾಗಿದ್ದಾ ರೆಂದು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿ ನಟನಿಂದ ಅಪಾರವಾಗಿ 'ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳು ವುದು'. ಅವನಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ—ಅವನ ಪ್ರತಿರೋಧ, ಸಂಕೋಚ, ಮುಖವಾಡಗಳ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಕೆ, ಅರೆಮನಸ್ಕತೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿರುವ ದೈಹಿಕ ಅಡೆತಡೆಗಳು, ಅವನ ಚಟಗಳು ಮತ್ತು ಅವನ 'ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿನೀತಿಗಳು' ಕೂಡ—ತೆಗೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುವುದು.

X

ನಟ ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹಲ ವಾರು ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಕಷ್ಟಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆ ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ ; ನಟನ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪೂರ್ಣಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಲಾರವು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ.

ನಟನು ಆಕರ್ಷಣೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಫಲತೆ, ಚಪ್ಪಾಳೆ, ಸಂಬಳ ಇವುಗಳನ್ನೇ ತನ್ನ ಪ್ರಧಾನ ಕಾಳಜಿಗಳಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು—ಅದರ ಉನ್ನತ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ—ಕಡೆಗಣಿಸಿದಾಗ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಅಳತೆ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ, ಯಾವ ದಿನದಂದು ಯಾವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಪಡಿಸಿಬಿಟ್ಟಾಗಲೂ ಪೂರ್ಣಕ್ರಿಯೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಂಗದ ಹೊರ ಗಾದರೂ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಅಪವಿತ್ರಗೊಳಿಸುವ, ತಡೆಯುವ ಅಥವಾ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪಿತ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ - ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ
(Environmental Theatre)

ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ

[1960ರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶೆಖ್ನರನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಗ್ರೊಟೊವಸ್ಕಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಒಂದೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ— ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.]

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಬಂದ ಬಡ ರಂಗಭೂಮಿ (poor theatre), ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಜೀವ ರಂಗಭೂಮಿ (living theatre) ಹಾಗೂ ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ (third theatre) ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮೂಲತಃ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಒಂದೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದಂತವುಗಳು.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಭ್ರಮಾ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಆರಾಮುಕುರ್ಚಿಗೆ ಅಂಟಿನಿಂತಿದೆಯೆಂದೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ (Epic theatre) ತಂತ್ರವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ತಂದ. ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಜೊತೆಗೆ ಅಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ ಹಾಗೂ ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿಯ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿ ತನ್ನ 'ಬಡ (ರಿಕ್ತ) ರಂಗಭೂಮಿ' ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಮುಂದಿನ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಶೆಖ್ನರ್‌ನ ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ.

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೀರ ಅವಶ್ಯಕವಾದವು ಎರಡು ಅಂಶಗಳು. ಒಂದು ನಟ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಬಣ್ಣ, ಬೆಳಕು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ ಕೊನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಕೂಡ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣ ವಾಗಬಲ್ಲದು. ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಮಾಯವಾಗಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮರಸ್ಯ ಏರ್ಪಡುವಂತೆ ಮಾಡುವದೇ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ.

ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಮಂದಿರದ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುದರ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವದು. ರಂಗ ಮಂಚ ಇಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ವಿವಿಧ ಎತ್ತರದ ಅಟ್ಟಣಿಗೆಗಳು, ಬಾಲ್ಕನಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಒಂದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೃಶ್ಯಗಳು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುವದು ಕೂಡ ಈ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ.

ತಮ್ಮ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಪ್ರವಾಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ ಶೇಖ್ನರ್‌ನ ಪರಿಸರ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ತಾಲೀಮೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಪ್ರಸನ್ನ ತಮ್ಮ "ನಾಟಕ–ರಂಗಕೃತಿ" (ಪುಟ 69) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉದಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಅದು ನಟರ (ಆ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು) 'ಅನಿಸುವಿಕೆ' ಹಾಗೂ ನಟರಿಂದ 'ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ' ಕೃತಿ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಲು ಈ ರಂಗತಂಡ ಆಗಾಗ ಒಂದು ಕಾರ್ಯಾಗಾರ ದಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಬದಲು ಆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕುರಿತಂತೆ ನಟನ ಅಂತರಂಗದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು... ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಈ ಒಟ್ಟೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅನಿಸುವಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತೇ ವಿನಃ ವೈಚಾರಿಕತೆಗಲ್ಲ".

ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಗ್ರೋಟೋವಸ್ಕಿ ಹಾಗೂ ಶೆಖ್ನರ್ ನಡೆಸಿದ ಹುಡು ಕಾಟ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನಟರ ದೈಹಿಕ ಕಸರತ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಶೇಖ್ನರ್ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಇವುಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವದು ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಎಂಬುದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳು ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. 1. ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಳಕೆ, 2. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ, 3. ಪೌರೋಹಿತ್ಯ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ (ಇದು ಅವನ

ಮೇಲಾದ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಣಾಮದ ಫಲ. ಗ್ರೋಟೋವಸ್ಕಿ ಕಥಃಕಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದರೆ ಶಿಖ್ನರ್ 'ರಾಮಲೀಲಾ'ದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ), 4. ರಂಗಾನುಭವ ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾಮಾರ್ಗವೆನ್ನುವ ನಂಬಿಗೆ, 5. ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲು ಶಿಖ್ನರ್ ಯತ್ನಿಸಿದ. ನಟ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವದು ಕೃತ್ರಿಮ ಎನ್ನುವದು ಅವನ ಭಾವನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುವ ಬದಲು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಅವನು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ಒಂದಾಗುವಂತೆ. ಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರದ ಕುರಿತಾದ ನಟನ ಅಂತರಂಗದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ಯಾವುದೇ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುವಂತೆ ನಟ ತಲ್ಲೀನನಾಗಬೇಕು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ 'ಪಾತ್ರಿ'ಗೆ ದೇವರು ಮೈಮೇಲೆ ಬಂದಂತೆ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲು ನಟನಿಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ದೈಹಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಶೆಖ್ನರ್ ನಂಬಿದ್ದ.

1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶೆಖ್ನರ್ ತನ್ನ ಅಭಿನಯ ತಂಡವನ್ನು (performing group) ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ. ಅವನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಂದ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ರಂಗಮಂಚ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗ್ಯಾಲರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ನಟರಿಂದ ಕೂಡಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ. ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು ಏಕೀಕೃತವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಾನಸಿಕ ಅಡೆತಡೆಗಳು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೊಳಪಟ್ಟು ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆ ಒಂದು ಆರೋಗ್ಯಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಬೇಕು, ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಶೆಖ್ನರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಹಾಗೂ ನಂಬಿದ್ದ.

ಇಂತಹ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರಂಗಮಂದಿರದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಕಿರಿದುಗೊಳಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಕೋಣೆ ಅಥವಾ ಮನೆಯ 'ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ರೂಮು' ಯಾ ಬದಿಯ 'ಗರಾಜು'ಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿದವು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಷ್ಟು ಸಹಕಾರಿಯೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಆಧಾರ :

1. ಗ್ರೊಟೋವಸ್ಕಿ "ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ", ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ—ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
2. "ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮ", ಅನು : ಅಕ್ಷರ—ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
3. "ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ", ಅಕ್ಷರ—ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
4. "ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ", ಪ್ರಸನ್ನ—ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ.
5. Encyclopedia Britanica, vol. IV and XXII.

‘ಮೌನ ರಂಗಭೂಮಿ’ - ಒಂದು ಪರಿಚಯ

ಚಿ. ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು

ಶಬ್ದಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಮಗೆ ‘ಮೌನ’ದ ಆಂತರ್ಯವನ್ನು, ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಲೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವುಗಳ ಮಿತಿ, ಒತ್ತಡ, ಜಡತೆ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ‘ಮೌನ’ ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನಂತ ನಿಗೂಢತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ‘ಮೌನ’ ಕೇವಲ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಣಕ (MIME)

ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ‘ಮೌನ’ದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಲಕರಣೆ ಹೆಚ್ಚಿದಷ್ಟೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾಯಿತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೇಳಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ತವಕದಿಂದ ಚಲನೆಗಿಂತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಕೊಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಾಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡರ ಸಮನ್ವಯ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಸಮನ್ವಯ ಕರಗತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಟನಿಗೆ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಸಮಾನ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ ಸಮನ್ವಯ ತಪ್ಪುವುದು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ. ಅಂದರೆ ಅಂಗಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಅಥವಾ ಅಂಗಚಲನೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರಿಂದ. ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಅಣಕವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸಾಧ್ಯ. ಅಣಕವೆಂದರೆ ನಕಲಿ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಆದರೆ ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀ

ಯವಾಗಿ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದೇಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪಳಗಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕಲೆ ಎಂದು ಅರಿತವರು ವಿರಳ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಣಕವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು.

(1) ಸಹಜ ಅಣಕ
(2) ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕ
(3) ಪದ ಅಣಕ

ಸಹಜ ಅಣಕ ಸಹಜ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನೀರು ಸೇದುವುದು, ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುವುದು, ಹೂ ಕಟ್ಟುವುದು, ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸ್ನಾನ ಮಾಡುವುದು, ಗುಡಿಸುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಮರ್ಥನಟನು ದಿನನಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಹಜ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ನಟ ರಂಗವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಮತ್ತು ನಟನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಇದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮರ್ಥ ಅಣಕ ನಟ ಎಲ್ಲವನ್ನು, ಎಲ್ಲರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಬದಲಾವಣೆ

ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮಾತಿನ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಹೊರಚೆಲ್ಲಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು, ಬಾಯಿಗಳ ಕಾರ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬದಲಾಗುವಂತೆ ಈ ಅಣಕವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಣಕನಟ ದುಃಖ, ಭಯ, ಸಂತೋಷ, ಕ್ರೋಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಪದ ಅಣಕವೆಂದರೆ ಮೌನ ನಟನೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಭಾಷೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಪದ ಅಣಕ. ಅಣಕನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಇದರಲ್ಲೂ ಎರಡು ಬಗೆ. ಸಹಜ ಪದ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧ ಪದ ಅಣಕ. ಸಹಜ ಪದ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ದಿನನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಪದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಳಿತುಕೊ, ಹೋಗು, ತಿನ್ನು, ಕುಡಿ, ಮಲಗಿಕೊ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧ ಪದ ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಅಂಗಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನವಲನಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗಚಲನೆಯ ಅರ್ಥಗಳು ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಕೇತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅರಿತವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೂರು ವಿಧವಾದ ಅಣಕಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಅಣಕದಿಂದ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು. ಪರೀಕ್ಷಾ ಕೊಠಡಿ, ಜೈಲಿನಿಂದ ಪರಾರಿ, ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ವಾರ್ಡ್ ರೀತಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅಣಕದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತಿಳಿಸಬಹುದು.

ಅಣಕವನ್ನು ಮಾತುಳ್ಳ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಂದರೆ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವುದು. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಗೊಂಡಿ' 'ಭೂಮ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಣಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಧದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಅಣಕಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಒಂದು ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಲಿವಿಸಾಧನೆ (Acrobatism) ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಣಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಾಧನ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಹಾವಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಡಂಗಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉದ್ದನೆ ಟೋಪಿ, ದೊಗಲೆ ನಿಲುವಂಗಿ, ದೊಡ್ಡ ಹೊಟ್ಟೆ ಇರಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ವಿದೂಷಕರ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.

ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಸಾಧನೆ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮತ್ತು ನಟನ ಮೌನ ಸಂವಾದವನ್ನು, ಕತೆಯ ನಡಿಗೆಯನ್ನು ಮುರಿಯದಿರಲು ಮಧ್ಯಂತರವಿಲ್ಲದೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕತೆಯ ಹಂದರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕರಪತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಣಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಅಣಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟರು ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯದವರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಅಭಾಸ ಖಂಡಿತ. ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಣಕ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ

ಇತರ ಕಲೆಗಳಂತೆಯೇ ಅಣಕದ ಮೂಲ ಕೂಡ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ಮೈಮ್' ಪದ ಗ್ರೀಕಿನ 'ಮೈಮ್‌ಸ್ಥೈ'ಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. 'ಅನುಕರಿಸು' ಅಥವಾ 'ಪ್ರತಿಯಾಗು' ಎಂಬುದು ಇದರ ಅರ್ಥ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನದ

ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಗ್ರೀಕ್ ಪೌರಾಣಿಕ ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪ್ರಹಸನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಣಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸೊಫ್ರೊರನ್ ಮತ್ತು ಹೆರೊಡಸ್ ಪ್ರಹಸನ ಅಣಕಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ಯರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಇಟಲಿ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಅಣಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇಟಲಿಯ 'ಪ್ಲಾನಿಪಸ್' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ 'ಬರಿಗಾಲಿನವ'ನೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದ್ದು, ಅಣಕ ನಟನನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ನೈಟ್ ಡೆಸಿಮುಸ್ ಲೆಬೆರಿಯುಸ್ ಎಂಬುವನು ಅಣಕಕ್ಕೆ ಖಚಿತರೂಪವೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದನೆಂದು ಭಾವಿಸ ಲಾಗಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ದೊರೆತಿರುವ ಚೂರುಪಾರು ವಿಷಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅಣಕ ಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾದರ ಮತ್ತು ದುರಾಚಾರಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರು ತ್ತಿದ್ದುವು. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮರಣದಂಡನೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನು ನಟರ ನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ದಲ್ಲೇ ಅಣಕದ ಬೇರುಗಳು ದೊರೆ ಯುವುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರ್ಯಾದೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕ್ರಿ.ಶ. ದಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಣಕ ಮೌನಕಲೆಯಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿತು. ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಚಲನೆ ಮುಂತಾದುವು ಮಾತಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಇದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು ಗೀತನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕ ಗಳಲ್ಲಿ ಅಣಕವೇ ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾವಿದ ರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬೆನ್‌ಟರ್‌ಪಿನ್ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲಿ–ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸಿಡ್ ಸಿಜರ್ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಸ್ ಕೋಡಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮಲ್ ಕೆಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು. ಆದರೆ ಈ ಕಲೆಯ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದದ್ದು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಎತಿಯನ್ ಬೆಕ್ರೊ, ಜಾನ್‌ಲೂಯಿ ಬರೊಲ್ಟ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಮೂರ್‌ಸಿಯ ಮುಖ್ಯರು. ಅಣಕವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸು ವುದೇ ಹೊರತು, ಕೇವಲ ಪದಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಿಸುವ ಆಂಗಿ ಕಾಭಿನಯವಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್‌ಸಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಣಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಅಣಕ ಮತ್ತು ಪದ ಅಣಕಕ್ಕಿಂತ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಣಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ದೇಶದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮುಖ್ಯ ಧೋರಣೆ ಯಾಗಿದೆ.

ಮೂಕ ವಿನೋದ ವೇಷ

'ಪಾಂಟೊಮೈಮ್' (ಮೂಕ ವಿನೋದ ವೇಷ ನಾಟಕ) ಮೂಲವನ್ನು ಆದಿ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಸಮರ ನೃತ್ಯಗಳು, ಬಲಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಕಲೆ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಎಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಎಲ್ಲವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬಲ್ಲ, ಅನುಕರಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮೈಮ್‌ಗೂ ಮತ್ತು ಪಾಂಟೊ ಮೈಮ್‌ಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಾಂಟೊ ಮೈಮ್ ಅಣಕದ ಮುಂದುವರಿದ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಆಂಗಿ ಕಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಶರೀರದ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಈ ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿನೋದವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಇದರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ನೃತ್ಯನಾಟಕ, ಗೀತನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿತು. ಗ್ರೀಕಿನ ಸಿಸಿಲಿಯಾ, ಪೈಲಾಡಸ್ ಮತ್ತು ಬತ್ಯೆಲೂಸ್ ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನಟರು ಲೇಖಕರಿಂದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಶ್ಯ ವಿವರಗಳ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು ; ಮುಖವಾಡ ಮತ್ತು ಮೇಳವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬ ಅಂಶ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಈ ವಿವರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗೆ ಮೊದಲು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಸಮೊಸಾಟದ ಲೂಸಿಯನ್. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ಎರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ಡಿ. ಸಿತಾಸ್‌ಸಿಯೊನೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ನಟನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂಗೀತ, ದೇಹದ ಮಾಟ, ಸಂವೇದನ ಶಕ್ತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ವಸ್ತು ಆದಿ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಇರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿತವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಹರಡಲು ಲೂಸಿಯನ್ ಕೃತಿಯು ನೆರವಾಯಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಶರೀರಭಾಷೆ ಬೆಳೆ ಯಿತು. ಇಟಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಪೋಲೆಂಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇಗ ಹರಡಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ವೀವರ್ ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಜಾನ್‌ವೀವರ್, ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು

ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ. ಆದರೆ ಇವನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೃತ್ಯ ರೂಪಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಷಯಗಳ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಅದ್ದೂರಿಯ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಾನ್‌ಜೋರಸ್ ನೊವೆರ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಟ್ಟನೆಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವನ ಲೆತರ್‌ಸ್ಸೂರ್ ಸುಲದಾನ್ಸ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಲೂಸಿಯನ್ ಹೇಳಿದ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಲಕ್ಷಣ ಗಳ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನೇ ಕೇಳಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಇವನನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂದು ಹೇಳುವರೇ ವಿನಹ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಲ್ಲ. ಇವನು ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನೃತ್ಯ ಸಮನ್ವಯಕಾರ ನಾಗಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದವನು. ಅನಂತರ ಜಾನ್ ಗಸ್‌ಪಾರ್ ದುಬ್ಬುರೊ, ಬಿಳಿಮುಖದ, ಬಿಳಿದೊಗಲೆ ನಿಲುವಂಗಿ ತೊಟ್ಟ, ಖಿನ್ನಮುಖದ ಗಾಯಕನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಇಂದಿಗೂ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಬಿಪ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಮಾರ್ಸಿಯು ಆಧುನಿಕ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಜಗತ್ತಿನ ಅಭಿಜಾತ ನಟ. ಇಂದಿಗೂ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕಲೆ ಯಾಗಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ನಟ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವ ವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ 'ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ' ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ 'ಭಾಣ'ವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು

ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿನ ಶಬ್ದವೆಂದು ಪೋಲಿಶ್‌ನ ಒಲಜನ್ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಟ್ರೂಪಿನ ಬೊದನ್ ಗೊಲ್‌ಜಿಜಕ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ತಂಡದ ನಟರೆಲ್ಲ ಮೂಕರು. ಆದರೆ ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಕರಿಗೇ ಮೀಸ ಲಲ್ಲ. ಈ ತಂಡ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅಪಾಕಲಿಪ್ಸ್ ಮತ್ತು ಲಾಸ್‌ಕಪ್ರಿಯೊಸ್ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಪಂಚದ ಅರವತ್ತು ಮೂಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲವು ಐದು. ಅವೆಂದರೆ ಒಲಜನ್ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಟ್ರೂಪ್, ಮಾಸ್ಕೊ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಮಿಮಕರಿ ಅಂಡ್ ಗೆಸ್ಚರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ದಿ ಡೆಫ್ ಇನ್ ಯುನೈಟೆಡ್ ಸ್ಟೇಟ್ಸ್, ದಿ ಡಿಮಾಮ ಡ್ಯಾನ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಇಸ್ರೇಲ್, ಟಿಸ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್

ಸ್ವೀಡನ್–ಈ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ರೀತಿಯ 'ಮೌನಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಹಂಡ್ಕಿ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೂಕ ನಾಟಕ'ಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಸ್ಪರ್ ಹೌಸರ್ ಕಾಲಿಂಗ್, ಫಾರ್ ಹೆಲ್ಪ್ ಮತ್ತು ಮೈ ಫುಟ್ ಮೈಟ್ಯೋಟರ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. "One should learn to be nauseated by language, as the hero of Sartre's Nausea is by things" ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಇವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸರಳ ಮುಖವಾಡಗಳು, ಜಾಸ್ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಲಿಪಿಸಾಧನೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ನಾವಿನ್ಯ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಡ್‌ವೆ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಕ ನಾಟಕ ಒಂದು ವರ್ಷದಿಂದಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದರೆ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಪೋಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿರುವ ಬೊದನ್ ಗೊಲ್‌ಜಿಜಕ್ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಆನಂತರ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ. ಅವನು ಇದರಿಂದ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ಬಂದಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೂಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು "Mime is an art, governed by its own rules, but still the art of theatre. It is not ballet, although it is the art of movement and comoposition, neither is it drama, although it is governed by the rules of dramaturgy Nor is its task to express literary concepts ; rather its deals with what is inexpressible or immaterial. It is the theatre of dreams, poetry. If we looked for similar art form it would be painting and sculpture. Mime sculpts air and paints space." ಎಂಬ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೊಸ ಆಯಾಮ

'ಮೂಕ ನಾಟಕ' ಎಂದ ಕೂಡಲೆ ಮಾತಿಲ್ಲದವರ ನಾಟಕ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸಹಜ. 'ಮೂಕ' ಶಬ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬೇಗ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. 'ಮೂಕ ನಾಟಕ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಮೌನ ನಾಟಕ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಂಜಸ. 'ಮೌನ'ದ ಒಂದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ

ಮೌನ ನಾಟಕ. ಸ್ವಪ್ನ ಲೋಕದ ಮರೆತ ಭಾಷೆಗೆ ರೂಪಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರಿಂದ ಇದು 'ಮೈಮ್' ಮತ್ತು 'ಪಾಂಟೊಮೈಮ್' ರೀತಿಯಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಮಾತುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿಯೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಸುಮ್ಮನೆ ಮಲಗಿದ್ದ 'ಮೌನ'ಕ್ಕೆ ನಾಟಕರೂಪಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಮೌನನಾಟಕಗಳ ವಿಶೇಷ. ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ನಿಗೂಢ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಮೌನದಲ್ಲೂ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ಕಲೆಯಿದೆ, ಚಿಂತನೆಯಿದೆ, ಚಲನೆಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿವುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಮೌನ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನಕಲೆ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ ಹೊಸದಲ್ಲ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದ 'ಮುದ್ರೆ'ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತು, ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯನ ಮುಂತಾದುವು ನೃತ್ಯದ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಬೇಗನೆ ತಿಳಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ಮೌನಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ಅರಿವು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಮೌನನಾಟಕ'ಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಡಾ॥ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮತಿ ಜಯಮ್ಮನವರ ಅಗಸ-ಅಗಸಗಿತ್ತಿಯ ಹಾಸ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಧಿಕೃತ 'ಮೌನ ನಾಟಕಗಳು' ಬಹುಶಃ ಇತರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಐದು ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಮ್, ಪಾಂಟೊಮೈಮ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಮೌನ ನಾಟಕ'ಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ಮೂಕವನ್ನಾಗಿಸಿ, ನಟರ ಸಹಜ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಟರು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯದಿಂದ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತನಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮೌನವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ

ನಿರತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಎಂದರೆ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮಾತನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸದೆ ತಾನೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರನು ಸೂಚಿಸಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಯ 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಂತರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಘಟನೆಗಳ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಸರಣಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಂವಹನ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾಷೆಯು ಒಡ್ಡುವ ಸಂವಹನದ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲು 'ಮೌನ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಷಯಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜನರು ಮಾತಿದ್ದೂ ಮೂಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ 'ಮತ', 'ಮಾತು' ಅರಣ್ಯರೋದನವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಕ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಅಂತರಂಗದ ಒಳಗುದಿಯೇ ಆಗಿದೆ.

'ಮೌನನಾಟಕ'ಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅನೇಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನಾಡುವ ಜನ ಒಂದು ಕಡೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ವಾಸಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ, ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಇದು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೈಮ್ ಮತ್ತು ಪಾಂಟೊಮೈಮ್‌ಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಅಭಿನಯವನ್ನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪರಿಮಿತ. ಆದರೆ ಮೌನ ನಾಟಕಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಉಳಿದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶನಗಳ ಸರಪಳಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ, ನಾಟಕಕಾರನು ಮಾತಿನ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ಪರಿಮಿತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ವಲಯದೊಳಗೆ 'ಮೌನನಾಟಕ' ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗದೆ, ಇತರ ಕಲೆಗಳ ಸಾರವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿ, ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾತ್ರವಿದೆ.

(1979)

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ
(ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಚಯ)

ಪ್ರೊ|| ಎಚ್. ಎಮ್. ಚನ್ನಯ್ಯ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ. ಸಾರ್ತ್ರ (Sartre) ಮತ್ತು ಕಮೂ (Camus) ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳೆಂದೆ ಕರೆಯಬಹುದಾದರೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಮನುಷ್ಯ-ಜೀವನವನ್ನು ಕೇವಲ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. L'Absurde ಅಥವಾ The absurd (ಅಸಾಂಗತ್ಯ)ನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಾಲ್ರೋ (Malraux) ಸಾರ್ತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಲೇಖಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದವನು ಕಮೂ. Absurd ಎಂಬ ಪದ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎರವಲಾಗಿ ಬಂದ ಪದ ; ಅಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥ, ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು, ಒಗ್ಗದೆ ಇರುವಂಥದು, ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದು–ಎಂದು. Absurd note ಎಂದರೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಸ್ವರ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಪರಕೀಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿ ; ತನ್ನಿಂದಲೇ ತಾನು ಪರಕೀಯ ಎಂಬ ಅನುಭವ ; ದೈನಂದಿನ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಜೀವನದ ಅರ್ಥರಾಹಿತ್ಯ ; ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷತೆ ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ ತರುವ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಾವಿನ ಪರಿವೆ–ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ 'ಅಸಾಂಗತ್ಯ'ದ ಅನುಭವ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸಮಾನವಾದಂಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ತನ್ನ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಏನು ಸಹಾಯಕವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಜ್ಞಾನ ನಡವಳಿಕೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿತ ಮತ್ತು ಸಾಪೇಕ್ಷ

ಕಮೂವಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬರುವ ಧೋರಣೆಯೂ ಇದೇ ಆಗಿದೆ.[1] ಆದರೆ, ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಈ ಅಸಂಗತ-ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತವೆ ; ಸಾರ್ತ್ರನ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಷ್ಟೆ.

ಆದರೆ 'Theatre of the Absurd' ರೀತಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂದು ಹೇಳಲಾದ ಸ್ಯಾಮ್ಯುಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (Samuel Becket), ಜೀನ್ ಜೆನೆ (Jean-jenett) ಯೂಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (Eugene Ionesco) ಇತ್ಯಾದಿ ಲೇಖಕರು, ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳಂತೆ ಸುಸಂಗತ ಶಿಲ್ಪವುಳ್ಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳದೆ, ಅಸಂಗತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ತಮ್ಮ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅಂದರೆ ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಮೂ ಅಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಹಾಕಿ, ಅದನ್ನು ಅವ್ಯವಸ್ಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು.

ಇದು, ಎರಡು ಭಯಂಕರ ಜಾಗತಿಕ ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

* * *

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ' ಪ್ರಪಂಚದ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದಂತೆ, ಕನ್ನಡದ ಮೇಲೆಯೂ ಬೀರಿತು.

ಬಹುಶಃ, ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗರು ಅಯನೆಸ್ಕೊನ Bald Saprano ನಾಟಕವನ್ನು 'ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದು, ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ. ಅದನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಆಡಿದಾಗ, ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದುಥವು ; ಕೆಲವರು ಹುಚ್ಚು ನಾಟಕ ಎಂದರು, ಕೆಲವರು ಧೈರ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗ ಎಂದರು. Bald Saprano ನಾಟಕವನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೊ anti-play ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದ : ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಿಲ್ಲದ, ಒಂದೇ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳುಳ್ಳ, 'ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ' ಎಂದು ಹೆಸರಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿಯೂ (ಕೊನೆಗೆ ಒಬ್ಬಳು ಬೊಕ್ಕತಲೆಯವಳಾದರೂ) ಇಲ್ಲದ, ಸಂವಹನ (communication)ದ ಅಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕ್ಲೀಷ (cleche) ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಅಂಥ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ, ಈ ನಾಟಕ.

ಶ್ರೀ ನ. ರತ್ನ ಅವರು ಈ ನಾಟಕ ರೀತಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ತಂದು

---

1. ನೋಡಿ, ಎಚ್. ಎಮ್. ಚೆನ್ನಯ್ಯ : ಅಲ್ಬರ್ಟ್ ಕಮೂ : ಅಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ. ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು : ೧೫೩.

ಕೊಟ್ಟವರು. ಇವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ'ಗೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಶ್ರೀ ರಾಜೀವ ತಾರಾನಾಥರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ! "...ಶೃಂಗಸ್ಥಿತಿಗೇರುವಂತೆ ಭಾವಗಳನ್ನು ಪೇರಿಸುವ ಶಿಲ್ಪದ ಬದಲು ಸಮಮಟ್ಟ ಎನ್ನಿಸುವಂತಹ ರಚನಾಕ್ರಮ ಈ ನಾಟಕಕಾರನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಬರವಣಿಗೆಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ..." ; "ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಬಾಲಿಶವೆಂದು ಕಂಡರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶಗಳ ಜೊತೆ ತೊಡಗಿದ್ದುವು ಎನಿಸುತ್ತದೆ" ; "ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ವ್ಯಂಜಿಸುವ ಎರಡು ಹಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಗೆ—ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ; ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಸಹಜತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವಂತಹ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ." "ನಾವು ಈತನಕ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಆಹ್ವಾನ ರತ್ನರ ನಾಟಕ".

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿನ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅನೇಕ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಜಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ, ಬಹುಶಃ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ನ. ರತ್ನರವರ ಇನ್ನೆರಡು ನಾಟಕಗಳು 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ' ಮತ್ತು 'ಬೊಂತೆ'. ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥಮಿರ್ಲೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ". 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ' ಮತ್ತು 'ಬೊಂತೆ' ಎರಡೂ ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಅಲೌಕಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ...ಮೊದಲ ನೋಟದಲ್ಲೇ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅವಾಸ್ತವತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುವಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸಿರುವುದರಿಂದ, ಆ ಸಂದರ್ಭ ವಾಸ್ತವವೆ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಬದಲಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶದ ಕಡೆಗೆ ಹಾಯುತ್ತದೆ... ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ ಅಪ್ರಚೋದಿತ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ, ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಅನುಭವವು ಸಾಧಾರಣೀಕೃತವಾಗಿ, ನಾಟಕವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗುವುದರ ಬದಲು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

"...ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಧಿಸದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ನೈಜತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ತುಂಡುಹೊಯ್ದ ವಾಕ್ಯಗಳು, ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮಾತಿಗೆಂದೇ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂವಾದಕೆ, ಬದಲಾಗಿ ವ್ಯರ್ಥಾಲಾಪ ಮುಂತಾದ ಗುಣಗಳಿಂದ ಈ ಸಂಭಾಷಣಾಶೈಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ನಿಜವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವ ಶೈಲಿಗೆ ಬಹಳ ನಿಕಟವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತಿನಿಂದ ಮಾತಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಜಿಗಿಯುವ ರೀತಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ—ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ

ನಡುವಿನ ಸಂಪರ್ಕ–ಸಾಧನವೇ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದುಹೋದಂತೆ, ಮಾತಿನ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ತತ್ತರಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅನುಭವವಾಗಿ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕ ರೂಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ನೆಲೆಗೆಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ ಶೈಲಿ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ."

ರತ್ನರ ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿವೆ. ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಏರಿಳಿತ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಅವಾವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಬೆಳೆಸುವ ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಂಶಗಳಿಲ್ಲದೆಯೂ ನಾಟಕವಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದವು.[1] ಈ ರೀತಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ನ. ರತ್ನರು ಪ್ರಚೋದಿತ ರಾಗಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ 'ಅಸಂಗತ ಜೀವನದರ್ಶನ' ಅವರದ್ದೇ ಆಗಿ, ಅದು ಅವರನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ನ. ರತ್ನರಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯರಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು. ಧಾರವಾಡದ ಚುರುಕು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕವನ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕವಿ, ಇದ್ದ ಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದರು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ್ದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದು ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯ. ಅವರ 'ಕೊಡೆಗಳು' 'ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕ್ಷ' ಮತ್ತು 'ಯ'—ಒಬ್ಬ ಮುಚ್ಚಿದ ಕೊಡೆ ಹಿಡಿದವ; ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬಿಚ್ಚಿದ ಕೊಡೆ ಹಿಡಿದವ—ಇಬ್ಬರೂ ಎಲ್ಲಿಂದಲೊ ಬಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಭೇಟಿ ಆಗಿ ಬೇರೆಯಾಗಲಾರದೆ, ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇರಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ಸುಮ್ಮನೆ ಮಾತಾಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಮಾತು, ಮಳೆ ಬಿಸಿಲು, ಜೀವನ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಿತಿ—ಹೀಗೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆಯಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಆಗಲಾರದೆ ಕೊನೆಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ ದಲ್ಲಿ 'ಕ್ಷ' ಮತ್ತು 'ಯ' ಒಬ್ಬನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ಗಹನವಾಗಿ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, 'ವಿಚಾರ'ದ 'ಅಸಾಂಗತ್ಯ'ವನ್ನೂ ಅವರ ಮಾತು ಗಳು ಧ್ವನಿಸಹತ್ತುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟು ಜೀವನ, ಕಾಲ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಶೋಧ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳು

1. ನ. ರತ್ನರವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ಮತ್ತು 'ಬೊಂತೆ' ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡರೆ, ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಗೋಡೆ ಬೇಕೆ ಗೋಡೆ' ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ಕಂಡಿತು.

ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕದವು ಎಂಬ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾಟಕ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರುವ ಭಾವಪೂರ್ಣಭಾಷೆಯನ್ನೆ ನಾಟಕ ಅನುಮಾನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ, ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯೂ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಏಕೆಂದರೆ ನಿರಪೇಕ್ಷಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತು ಮಾಡುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರುವ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು, ತರ್ಕದ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು, ಸಂವಹನದ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು, ಏಕಾಂಗಿತನದ ತೀವ್ರಾನುಭವವನ್ನು ನಾಟಕ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಹಾಸ್ಯ ವಿಚಾರಪ್ರಚೋದಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವೂ ಬಹಳ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಸ್ಸಮಾಜೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇವರ ಇನ್ನೆರಡು ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ 'ಅಪ್ಪ' ಮತ್ತು 'ಟೆಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ'.

'ಅಪ್ಪ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, 'ಅವ್ವ' 'ಬಸವ' (ಚಿಕ್ಕ ಬಸವ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡವನಾದ ಬಸವ) ತನ್ನ ಅಪ್ಪ ಯಾರು? ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಬಸವರಾಜ, ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಹೇಳಲಾರದ ಅವ್ವ—ಇವರ ಸಂಬಂಧದ ಜಟಿಲತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಹೆಸರಿನೊಂದಿಗೆ, ಉಳಿದವರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅಪ್ಪನ ಹೆಸರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಬಸವರಾಜ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತು ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅಪ್ಪನ ಹೆಸರನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಗಳೊಂದಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಪನ್ನರಾಗಿ ಮೆರೆವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾರದ ಬಸವರಾಜನಂಥವರ ಹುಟ್ಟು—ಎರಡೂ ಅಸಂಗತವೆ.

'ಟೆಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ' ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಬಹುಶಃ, ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ಕಥೆ ಹೊಸ ಸತ್ತ್ವ (Content)ವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಮಕ್ಕಳ ಕಥೆಯಾದ ಅದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಸರ್ವಶಕ್ತನಾಗುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ.[1]

1. ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥ ಮಿರ್ಲೆ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ರಾಮಗೋಪಾಲವರ್ಮ ಅವರು ನಾಟಕದ ಈ ಒಂದು ಅರ್ಥದ ಸ್ತರದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಹಾಕಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ನನ್ನ ಈ ಮಾತುಗಳು ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು.

ಪಾಟೀಲರ ಇನ್ನೆರಡು ನಾಟಕಗಳು, 'ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರುವತ್ತಿ' ಮತ್ತು 'ಗುರ್ತಿನವರು', ಪಾಟೀಲರ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ'ಯನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ರೀತಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ 'ತೆರೆಗಳು'.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೆ 'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕ. ಲೇಖಕರ ಈ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು "ಇಲ್ಲಿಯ ರೂಪ (form) ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ: 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಮತ್ತು ಮಿಕ್ಕ ಮೂವರ ನಡುವಿನ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಮತೆ ನಾಲ್ವರ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಘೋಷಿತ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಅವನ ನಾಟಕೀಯ ಪತನ; ಮಿಕ್ಕವರ ಘೋಷಿತ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅವರ ನಿಜವಾದ ಸಣ್ಣತನ..." ಒಟ್ಟಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮವಂಚನೆ (bad faith)ಯ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಗುವ ವಸ್ತು ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಲಂಕೇಶರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ, ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಾಜಜೀವಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಂಕಟವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥವರಾದ್ದರಿಂದ[1] ಅವರನ್ನು, ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿಸ್ಸಮಾಜೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ನೆಲೆದಪ್ಪಿಸಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರ ಜೊತೆ ಸೇರಿಸುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಚಾಳೀಶ' ಮತ್ತು 'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಪಾಟೀಲರಂತೆಯೇ ಈ ಕವಿ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಚಾಳೀಶ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ: ಸುಳ್ಳು ಮತ್ತು ನಿಜ; ಕನಸು ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರ–ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯ ಸಂಕಟ ಪಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಗೋವಿಂದ' ತನ್ನ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಝಾಡಿಸಿ ಒಗೆದು 'ನಿಜ'ವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ನಿಜಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಿಯಾಗಿದ್ದವನು.

1. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಲಂಕೇಶರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಗತ (relevent) ಆಗುತ್ತಾರೆ.

ತನ್ನನ್ನು ನಾಯಿತನಕ್ಕೆ ದೂಡಿದವರನ್ನು ನಾಯಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದನೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಕನಸಿನೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ತರ್ಕವೂ ಕನಸಿನ ತರ್ಕವಾಗಿದೆ, ಘಟನೆಗಳು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ; ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ ; ಕನಸು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಮಿಲನಹೊಂದುತ್ತದೆ. 'ಸತ್ಯ'ದ ಈ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗುತ್ತವೆ.

'ನಾರ್ಸಿಸಸ್' ನಾಟಕ, ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನೇ ಕಾಣುವ ಸ್ವಾನುರಕ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು, ಸ್ವಪ್ನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗೀತಾ'ಳನ್ನು 'ನಾಣಿ' ಮತ್ತು 'ಭೀಮ್ಯಾ' ಹಿಂಸಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ, ಮತ್ತೆ 'ಜೋಗಿತಿ' 'ನಾಣಿ'ಯನ್ನು ಭೇಟಿ ಆಗುವ ಮತ್ತು ಅವಳನ್ನು ನಾಣಿ ಗುಂಡಿಕ್ಕಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ (ritual)ಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕವೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕವಲ್ಲದ್ದು—ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ 'ಚಾಳೀಶ'ದಂತೆಯೆ 'ಸತ್ಯ'ದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇವರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ; ಅದು ಕೇವಲ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಅಸಂಗತ 'ರೀತಿ'ಯ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವವರು ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ ಅವರು : 'ಆನಿ ಬಂತಾನಿ', 'ಮನೆ', 'ರೆಕ್ಕೆ', 'ವಿದೂಷಕ', 'ಇದಕೆ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ', 'ಅಂಟಿ ಮಿಂಟಿ ಚಾವಲ್ ಚಿಂಟಿ', 'ರತ್ತೋ ರತ್ತೋ ರಾಯನ ಮಗಳೆ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂದರೆ, ಇವರು ಸೂತ್ರ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರು ಚಿತ್ರಿಸುವ 'ಅಸಾಂಗತ್ಯ', ಅದು ಯಾವ ಥರದ್ದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಕೇವಲ ತಲೆಯಿಂದ ಬರುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ, ಅದು ಒಂದು ಅನುಭವದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಇತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರ ಧ್ವನಿಗಳು ಕೇಳಿಬರುತ್ತವೆ. ಇವರಿಗೆ 'ಅಸಂಗತ' ಒಂದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ : ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಯಾವುದರ ಮೇಲಾದರೂ ಒಂದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ತರುವ ನಾಟಕ ಬರೆದುಬಿಡ ಬಲ್ಲರು, ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತರಾಗಿರುವ ಈ ಮುಖ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಈ 'ರೀತಿ'ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ, ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಾರೂ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬಹುದಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆಂದೇ

ಹೇಳಬೇಕು. ಚದುರಂಗರ ನಾಟಕ 'ಇಲಿಬೋನು', "ಇದಕ್ಕೆ ಇದು ಇದು" ಎಂದು ಸಮೀಕರಿಸಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದು ಆಲಗರಿ (Allegory) ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದೇ ವಿನಾ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಸಾಂಕೇತಿಕ (Symbolic)ವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ 'ಅಲಿಗರಿ' ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕವೂ ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಅನ್ಯಅಸಂಗತನಾಟಕ ಕಾರರ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ'ಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇದೆ. ಆದರೆ, ನಂತರ ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಕಮೂನ 'ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ' ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ತುಘಲಕ್, ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನಂತೆಯೇ ದೇವತ್ವದ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುವ ಪಶುವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ರೀತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದಾರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳ ನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದೇ ವಿನಾ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತುಘಲಕ್ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ Absurd Hero ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ', ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು ಎಚ್. ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯನವರ 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ', ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡಬಹುದು.

'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ' ನಾಟಕ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಂತೆಯೇ ಬದುಕಿನ ವಿಷಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೆ ಪರಿಭಾವಿಸುವಂಥಾದ್ದಾದರೂ, ಆ ವಿಷಮ ಸ್ಥಿತಿ, ರಾಜಕೀಯ ವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ, ಬದಲಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಆಶಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ 'ವಿಷಮಸ್ಥಿತಿ' ಬದಲಾಗದ ಸತ್ಯ ಎಂಬ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಧೋರಣೆಯಿಂದ, ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಈ ನಾಟಕದ ಧೋರಣೆ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಾಜತ್ವ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವಹ ಹೆಸರಿನ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ನಿರಂಕುಶ ಆಡಳಿತ–ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಇಲ್ಲಿರುವ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯಾಚೆ ಹೋಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂಥಾದ್ದಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಶ್ರೀ ಎಲ್. ದ್ವಾರಕಾನಾಥರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "....ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಷಂಡರಾದ ಸ್ವಾರ್ಥಿ ಗಳಾದ ನಾಯಕರು (ರಾಜರು, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗಳು, ಜನನಾಯಕರು) ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಕುರಿಗಳಂತೆ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅರಾಜ ಕತೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿಗಳಂಥ ಜನರೂ ಎಚ್ಚೆತ್ತು ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ–ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಬಲ್ಲರು, ಎಂಬ

ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಮನ ವಚನಗಳನ್ನು ನೆನೆಪಿಗೆ ತರುವ ಅನುಭಾವ–ಪವಾಡಗಳ ಅಂಶ ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ('ಚಹರೆಯಿಲ್ಲದೀ ಜನ ಒಟ್ಟಾಗುವುದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸುಲಭವಲ್ಲ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ).

"ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ ಹೇಳುವ ಜಾನಪದ ಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟದ್ದು. ಈ ಕತೆ ಸನ್ಯಾಸಿನಿ ನೇರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕತೆಯಾಗಿಯೂ, 'ಅಂತು', 'ಕೇಶಿ', ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು ಮತ್ತಿತರರು ಭಾಗವಹಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಂತು', 'ಕೇಶಿ' ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು ಸನ್ಯಾಸಿನಿಯ ಕತೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕತೆಯ ಅಂಶ ಗಳ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಮಾಡುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ಸತ್ಯಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ..."

"ತತ್ವಪದಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಟೀಕೆ ಮಾಡಲು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ."

'ಕರಪಾಲ ಮೇಳ'ದ ರೀತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಂಡು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ, ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಇವುಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಉಪಾಖ್ಯಾನ ರೀತಿಯ ಸಂವಿಧಾನ (Episodic Plot) ಉಳ್ಳ, ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರ್ಟಾಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (Bertolt Brecht) ನ ಎಪಿಕ್-ನಾಟಕ ರೀತಿಯೂ ಪ್ರಚೋದನೆ ನೀಡಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಪಿಕ್–ನಾಟಕ ರೀತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. 'ಎಲ್ಲರಂಥವನಲ್ಲ ನನ ಗಂಡ'.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ 'ಗೋಕರ್ಣದ ಗೌಡಶಾನಿ' ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲರಚನಾಕ್ರಮ ಇದು, (ಪಾಟೀಲರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ); "ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ತಂತ್ರವೇನೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಖಾಲಿಹಾಳೆ ಬಿಟ್ಟು, ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಮಿಸಳಬಾಜಿ ಮಾಡಿರುವ ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟಕ ಎಷ್ಟು ಕಟ್‌ರಾ ಇದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾಡೇನು ಎಂಬ ಹಮ್ಮಿನಿಂದ, ಎಳೆ ಸಿಕ್ಕರೆ ಹಚಡ ನುಂಗಲು ಹೊರಟು ದಿವಾಳಿಯಾಗುವ ನಿರ್ದೇಶಕ (ಭಾಗವತ) ; ಅವನ ಅಸಡ್ಡಾಳ ಕಂಪನಿಗೆ ದುಡಿಯಲು ಸೇರಿರುವ ಅರ್ಧಶಿಕ್ಷಿತ ನಟರು—ಇವರೆಲ್ಲರ ಸುತ್ತ ನಾಟಕ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ–ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ದ್ವಂದ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಪ್ರತಿ ಯೊಬ್ಬ—ಪಾತ್ರವೂ ಹೌದು, ನಟನೂ ಹೌದು (Character and Actor) ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಶುರುವಿನಿಂದಲೇ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳುಂಟಾಗಿ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಕತೆಗಳು ಭಾಗವತನ ತಂತ್ರದ ಕೈಚಳಕದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ Climax ತಲುಪಿ ಅರ್ಥ

ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅನಂತರ 'ಪಾತ್ರ'ದಿಂದ 'ನಟ' ವಿಘಟಿತಗೊಂಡು ಅಸಂಬದ್ಧ, ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ, ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳಕು ಬೀಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಜೀವನ ಯಾವುದು, ನಾಟಕ ಯಾವುದು ಎಂಬುದೇ ಗೊತ್ತಾಗದಂತಾಗಿ, ಕೊನೆಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಹೇಗೋ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಕತೆಗೆ ಮಂಗಳವಾಗುತ್ತದೆ."

ಇಲ್ಲಿ ಪಾಟೀಲರು, ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾದ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ; ನಾಟಕ-ಜೀವನ ; ಪಾತ್ರಧಾರಿ–ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ; ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ; – ಈ ಸಂಬಂಧಗಳ ಜಟಿಲತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಮಾತುಗಳು, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಟೀಕೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಳು, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆತು ತಲ್ಲೀನರಾಗಲು ಅವಕಾಶವನ್ನೇ ಕೊಡದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸದಾ ಜಾಗ್ರತರಾಗಿರುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಹರಿತವಾದ ನಿರ್ಭಿಡೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆ; ಗೌಡ, ಶಿವಕ್ಕ, ಬಸ್ಯ – ಇವರ ಲೌಕಿಕತೆ ; ರಾವಣ, ಪರಮೇಶ್ವರ, ಗಣಪತಿ ಇವರ ಪೌರಾಣಿಕತೆ : ಇವು ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ರೀತಿ; –ಇವು, ಪಾಟೀಲರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ರೀತಿಯಿಂದ 'ಎಪಿಕ್–ನಾಟಕ' ರೀತಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ, ಪಾಟೀಲರು ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸ ಬಲ್ಲರೇ ? ಎನ್ನುವುದು ನೋಡಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗಿರುವ 'ಹೊಲ ಉಳೊ ರೈತ ಆವನೆ ಹೊಲದೊಡೆಯನಾಗಲಿ' ಎಂಬ ಆಶಯವುಳ್ಳ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕತೆ (Parable) ಇರುವ ನಾಟಕ.

ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಜೋಕುಮಾರನ ಕತೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕತೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರುಷತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಪಡುವಲಕಾಯಿಯ ರೂಪದ ಅಧಿದೇವತೆಯೂ ಜೋಕುಮಾರನೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಫಲಶಕ್ತಿ (Fertility)ಗೆ ಕಾರಣನಾಗುವ ಈ ದೇವರನ್ನು ಪಲ್ಯಮಾಡಿ ಗಂಡನಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸಿದರೆ ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತವೆ, ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಳಿ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತಾನೆ ಸದಾ ; ಸೂಳೆಯರು ಗಿರಾಕಿಗಳಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸಿದರೆ, ಬಾಗಿಲು ಬಳಿ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತಾರೆ ನಾಯಿಗಳಂತೆ. ಆ ಕಾರಣಕಾಗಿಯೇ ಸೂಳೆ 'ಶಾರಿ' ಆ ದೇವರನ್ನು ಮನೆಗೆ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಗೌಡನಿಂದ ಮಕ್ಕಳಾಗದ 'ಗೌಡ್ತಿ' 'ಬಸ್ವಿ'ಯ ಉಪದೇಶದಂತೆ 'ಶಾರಿ'ಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಗೌಡ ಅವತ್ತು ರಾತ್ರಿ ಮನೆಗೆ ಬರದೆ, ಬಸಣ್ಣನ ಜೊತೆ ಜಗಳ ಆಡಿ, ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಮಲಗುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಅಲ್ಲಿಗೂ ಹೋಗದೆ, 'ಶಾರಿ' ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ,

ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಂದು ಹಾಕಲು ತನ್ನ ಕಡೆಯುವರನ್ನು ನೇಮಿಸಿ. ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೊಲಕ್ಕೆ ಹೋದ ಗೌಡನ ಕಡೆಯುವರು, ಅವನಿಗೆ ಹೆದರಿ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಸಣ್ಣ ಅವರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಕಂಬಳಿಯನ್ನೇ ಹೊದ್ದು ಗೌಡ ಮಲಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಗುಡಿಸಲಿನಲ್ಲಿ ಮಲಗುತ್ತಾನೆ. 'ಗೌಡ್ತಿ', ಗೌಡನಿಗೆ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ - ಊಟ ನೀಡಲು ಹೊಲದ ಗುಡಿಸಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಅದನ್ನು ತಿಂದವನು ಬಸಣ್ಣ. ಸರಿ, ಬಸಣ್ಣನಿಗೆ 'ಗೌಡ್ತಿ' ಒಲಿಯಬೇಕಾಯ್ತು. ಅಂದರೆ ಹೊಲಕ್ಕೆ ಉಳೋ ತಾಕತ್ತಿರುವವನು ಸಿಕ್ಕ. ಆದರೆ, ಉಳುವವನು ಹೊಲವನ್ನು ತನ್ನ ಕಡೆಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸೋತ. ಅಂದರೆ ಗೌಡ, ಮತ್ತು ಅವನ ಕಡೆಯವರು ಬಂದು ಬಸಣ್ಣನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರು. ಉಳುವವನೇ ಒಡೆಯನಾದರೂ, ಈ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಅವನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆವೇಶವನ್ನು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂಯಮಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ನಾಟಕದ ಏಕಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಳು ಕುಣಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ – ಇವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಟಕ 'ಎಪಿಕ್–ನಾಟಕ' ರೀತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ಕೇವಲ ನಿಸ್ಸಮಾಜೀಕರಣಗೊಳಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಂಕಟವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ವಿಶಾಲವಾದ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನುಳ್ಳವಾಗಿವೆ, ಅಂದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಂಕಟವನ್ನು ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ; ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಹೀಗೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪರಿಮಿತವಲಯವನ್ನು ಮೀರಿ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ವೈಶಾಲ್ಯ ಪಡೆದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೋ, ಎನ್ನುವುದು, ಕಾದು ನೋಡಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಪರಿಮಿತ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನುಳ್ಳವು ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಅವು ಗುಹ್ಯಾತಿಗುಹ್ಯತರವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು, ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ.

ಕನ್ನಡದ 'ಅಸಂಗತನಾಟಕ' ಈಗ 'ಎಪಿಕ್-ನಾಟಕ' ರೀತಿಯ ಕಡೆ ಹೊರಳುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

೧

ಜನಪದ ರೂಪಕಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರುವುದು "ಲೀಲೆಯ ವಿಚಾರ." ದೈವಿಕತೆ ಅವತಾರ ತಾಳುವಾಗ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಆವಿರ್ಭವಿಸುವಂತೆ,–ಕೃತಿಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆ ಲೋಕದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕತೆಯಾಗಿ, ನಾಟ್ಯವಾಗಿ, ಅಭಿನಯವಾಗಿ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು, ಅಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಭಾವಾಭಿನಯವೆಲ್ಲ ಲೌಕಿಕದ ಅಭಿನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕದ ಅನುಕರಣವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಂದಿಯೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಆವಾಹನವಾಗಿ ಭರತ ವಾಕ್ಯ ಅದರ ವಿಸರ್ಜನವಾಗಿದೆ. ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾಪರಂಪರೆಯೆಲ್ಲ ಅಲೌಕಿಕದ ಮೂರ್ತೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ, ಉತ್ಪಾದ್ಯವಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ, ಒಟ್ಟು ರೂಪಕದ ಮೂಲಸತ್ವ ಅಲೌಕಿಕದ ಲೌಕಿಕ ಆವಿರ್ಭಾವದಲ್ಲಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಪರಂಪರೆ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಬರೀ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲ, ಈಗಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯೇನೋ ಒಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಸುರುವಾದರೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಒಂದು ಲಿಖಿತ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ನಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದ ಬಗೆಗೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ನಾಟ್ಯ, ನಾಟಕ–ಪ್ರಯೋಗದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಪಂಪನಿಂದಲೇ ಸಿಗತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಜನ ಕುರಿತೋದದೆಯೂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳೆಂದು ನೃಪತುಂಗ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತೆಂದರೆ,–ಬೇರೆ ದ್ರಾವಿಡ

ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇರಳ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆಯೇ ಹೊರತು ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲ. ನಮಗನ್ನಿಸಿದಂಥ ಕೊರತೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ಅನ್ನಿಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡ ಕವಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ : ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಆರ್ಯರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಆರ್ಯರ ಕಲ್ಪನೆ ಹ್ಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟವೇ. ಬಯಲಾಟದ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಲಿ, ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಗಳಾಗಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಗೀತೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆ, ಇಂಥ ಕಥೆಯ ಅಭಿನಯವೇ ಬಯಲಾಟ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಶಿವನು "ಶಿವನು ಬರುತ್ತಿರುವನು ನಮಿಸಿರೋ" ಎಂದು ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ನಟ ಕೇವಲ ಅಭಿನಯ ಚತುರನಲ್ಲ ; ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕೂಡ "ಕೃಷ್ಣನ ಬಳಿಗೆ ಭೀಮ ಹೋದನೋ"-ಎಂದು ಭಾಗವತ ಹಾಡಿದರೆ, ಭೀಮ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರಾದವರು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದು ನಟ ಉರು ಹೊಡೆದದ್ದಲ್ಲ, ನಟನೇ ಸ್ವಂತ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ್ದು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ನಟರು ಮೈಮರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ರಸಾಸ್ವಾದವನ್ನೇ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಕೂತ ಭಾಗವತ (ಇವನೇ ನಿರ್ದೇಶಕ) ಅನಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದು ಬಯಲಾಟದ ಕಥನ-ಕಾವ್ಯದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವ ರೀತಿ. ಇದು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ರಂಗನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾದರೆ ಇವರಿಗೆ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ "ಶಾಕುಂತಲ" ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತೆಲುಗಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗೀತೆಗಳ ರೂಪದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಅಂದರೆ ಲಾವಣಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗ್ಯಾಕೆ ಮಾಡಿದರೆಂದರೆ ಇವರ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಅದು ಲಾವಣೀ ರೂಪದ ಪಠ್ಯವಾದದ್ದು ಓದಿದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ನಾಟಕವಾಗುವಂಥಾದ್ದು. ಅದಕ್ಕೇ ನೃಪತುಂಗ ಈ ಜನ ಕುರಿತೋದದೆಯೂ ಕಾವ್ಯ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅಂಥ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ ಪರಿಣತಮತಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು.

ಬಯಲಾಟದ ಹುಟ್ಟು ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಆಧಾರಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಈ ಮಾತು ಖಾತ್ರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಸುರುವಿನಲ್ಲಿ ದೇವರ ಆವಾಹನೆ, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಸರ್ಜನೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆವಾಹನೆ ಒಂದು ಪೂಜೆಯಾದರೆ, ವಿಸರ್ಜನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪೂಜೆ. ಈ ಎರಡು

ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾಪರಂಪರೆಯೇ ಆರಾಧನೆ. ಇದೇ ಶಿಲ್ಪ. ನಾನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಿಪೀಟಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ದೈವಸ್ತುತಿ, ಅಂತ್ಯದ ಮಂಗಳ– ಈ ಎರಡು ಪೂಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ಬಯಲಾಟ, ದಾಸರಾಟದ ದಾಸ ಆಟದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ, ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಿ ದೇವರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆವಾಹನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ತಿರುಗಿ ಆಟ ಸುರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಆಟ ಮುಗಿದಾಗ ದೇವರನ್ನು ವಿಸರ್ಜಿಸುವ ಮಂಗಳ ಪದ್ಯ ಹಾಡುವುದಿದೆ. ಚೌಕಿಯಿಂದ ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ಆಗಮನದೊಡನೆ ಸುರುವಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತೆ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವಿಸರ್ಜನದೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಶಿಲ್ಪ (structure) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಿಪೀಟಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಾಂದಿ, ಭರತ ವಾಕ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ನಾಂದಿ ಮತ್ತು ಭರತವಾಕ್ಯಗಳು ಸ್ವಭಾವತಃ ಪೂಜೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಯಜ್ಞದ ಕಲ್ಪನೆ ಆರ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಪೂಜೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ದ್ರಾವಿಡರ ಜೀವಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರವೇ ನಾಟಕ ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಲೌಕಿಕ ಕಲೆ. ವೇದದ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲದ ಶೂದ್ರರು ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ ಬ್ರಹ್ಮ ನಾಲ್ಕೂ ವೇದಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದೊಂದಂಶ ತೆಗೆದು ಈ ಪಂಚಮ ವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಎಂಟೂ ರಸಗಳು ಲೌಕಿಕವಾದವುಗಳು. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ರಸವಾದ ಶಾಂತವೊಂದೇ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕ ರಸವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ರಸವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಲಂಕಾರಿಕರು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್ಯರ ಪರಮಪುರುಷಾರ್ಥ ಮೋಕ್ಷವಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಗುರಿಯಾಗುಳ್ಳ ಕಲೆಗಳೇ ಮಾರ್ಗ ಕಲೆಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವಂಥವು ದೇಶೀ ಕಲೆಗಳು, ಮತ್ತು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇವು ಏಕದೇಶೀಯವಾದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಟ ಶಬ್ದದ ಮೂಲ ಆರ್ಯೇತರವೆಂದು, ಶಿವನು ನಟರಾಜನಾಗಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದು, ಅವನು ದ್ರಾವಿಡ ದೇವತೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮೃದ್ಧಿ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯದ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯಾಗಿ ಶಿವನಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಿತೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯಾದ ಡಯೊನೀಸಸ್‌ಗೂ ಈ ಎರಡೂ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯ ಕಡೆಗೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗಮನ ಸೆಳೆದದ್ದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು, ಬ್ರಹ್ಮ ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಭರತ ತನ್ನ ನೂರು ಜನ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ, ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಿಸಿದ್ದು ಸರಿಯಷ್ಟೆ ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಸುವ

ಮುನ್ನ ಭರತ ಬ್ರಹ್ಮನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗದೆ ಎಲ್ಲಿಯೋ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನಿದ್ದ ಶಿವನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನೆದುರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ ಬ್ರಹ್ಮ ನಲ್ಲಿಗೆ ಯಾಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ ? ಅಂದರೆ ತಾನು ಕಲಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿಯೇ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕಾರವುಳ್ಳ ಶಿವನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಏನಾದರು ತಪ್ಪು ತಡೆಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಯಿಂದ ತಾನೆ ? ಅವನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಂತೆ ಶಿವನು ಭರತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ನೃತ್ಯ ಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವಿದ್ದರೇ ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಿ ಪಾರ್ವತಿಯಿಂದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಮುನಿಯಿಂದ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಭರತನಿಗೆ ಕಲಿಸುವ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡಿದನಂತೆ, ತಾಂಡವ ಶಬ್ದ ಆರ್ಯೇತರವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಂದರೆ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಮುನ್ನವೇ ಶಿವ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಡಾ|| ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಕೈಶಿಕೀ, ಸಾತ್ವತೀ, ಅರಭಟೀ ಮತ್ತು ಭಾರತೀ ಎನ್ನುವ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳ ಪೈಕಿ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆರ್ಯ ದೇವತೆ ಯೊಬ್ಬಳು ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಯಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದ ಮೂರಕ್ಕೆ ದ್ರಾವಿಡರೇ ಅಭಿಮಾನಿ ದೇವತೆಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ ಅಂದರೆ ಮಾತು ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಈ ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕವೇ ಆರ್ಯರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಯಮ–ಯಮಿಯರ ಮತ್ತು ಊರ್ವಶಿ–ಪುರೂರವಸ್‌ರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಇದೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗಶಃ ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದು ಕೂಡ. ಅಂದರೆ ಆರ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದ್ದು ದ್ರಾವಿಡರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತ್ತು. ಈ ದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಭಾಷಣಾರಹಿತವಾಗಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ನಾಟ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರ ಬಹುದು. ಆರ್ಯರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡರ ನಾಟ್ಯ ಸೇರಿ ಕಾಳಿದಾಸಾದಿಗಳ ನಾಟಕದಂಥ ಒಂದು ಅಖಂಡ ನಾಟಕರೂಪ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಭರತ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಶಿವನೆದುರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದನೆಂದೂ ಅವನು ಇವನಿಗೆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನೆಂದು ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಈ ಬೆಸುಗೆಯನ್ನೇ ಕುರಿತದ್ದೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಲೆ ದ್ರಾವಿಡರದ್ದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು. ಅನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಟರನ್ನು ತುಂಬ ಕೀಳಾಗಿ ಕಂಡ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ನಟರನ್ನು ಕುಶೀಲವರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನೃತ್ಯಗೀತೆಗಳು ಕೀಳುದರ್ಜೆಯವನ ಸ್ವತ್ತೆಂದು ಕೌಟಿಲ್ಯ ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಿದ ಮಾತೊಂದಿದೆ. ನಾಟಕವಾಡಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿ

ಸಿದ ಸಂಗತಿ 'ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ'ದಲ್ಲಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪುರವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರಕೇರಿಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಟರ ಮನೆಗಳಿರುವ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶ ಗಳಿಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಶುದ್ಧಾಂಗವಾಗಿ ದ್ರಾವಿಡರ ಕೊಡುಗೆ ಎಂದು ಮತ್ತು ಈ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಈಗ ಯಾವ ಅನುಮಾನಗಳು ಉಳಿದಿಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಬೇಕಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಹುಡುಕುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

2

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನುಳಿದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಐದು ಪ್ರಕಾರದ ಬಯಲಾಟಗಳಿವೆ. ದಾಸರಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಪಾರಿಜಾತ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಕಥೆಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇವುಗಳ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ, ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ಭಾಗವತ ಆಟ ಮುಗಿಯುವತನಕ ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡುವವನು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವವನು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಅಸಾಧ್ಯ ವಾದ ಆದರೆ ಕಥೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯು ವವನೂ ಅವನೇ. ಅವನಿಗಿರುವ ಹಿಮ್ಮೇಳವೆಂದರೆ ಚಂಡೆ, ಮೃದಂಗ ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯದವರು. ಈ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಮಾತನ್ನೂ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದಾಸರಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ವಿಷಯ ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಐದಾರು ಜನಗಳ ಗುಂಪು ಸೇರಿ ಕಥೆಗಾರಿಕೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ– ಇದೇ ಮೇಳ. ಈ ಮೇಳ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳವಾಗಿ ವಿಭಜನೆಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ದವರು ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತಿದ್ದು ಅವರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮುಮ್ಮೇಳ ವೆಂದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರ (ಮೇಟಿ ತಾಳ) ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು. ಇವರು ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ರಿಪೀಟ್ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಪಲ್ಲವಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಹಾಡಿನ ಭಾವವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಗಾರನಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮಾತು ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಬಣ್ಣ ಕೊಡುತ್ತ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವುದು

ವಿದೂಷಕನ ಕೆಲಸ. ಈತ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಹಿವ್ಯಾಳ್ಯಾ ಎಂದೂ ಇವನಿಗೆ ಹೆಸರಿದೆ.*

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಇವರು ಮೂರು ಜನರಿದ್ದು, ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಐದು ಜನ, ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏಳು ಜನರಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಹಾಡುವಾಗ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತ ಕೊನೆಯವನು "ನಿ" ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಕಿರಿಚಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಸ್ವಭಾವಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶಬ್ದಗಳೇ ಇಲ್ಲದ "ಲಾಲಿಮ ಲಾಲಿಮ" ಮುಂತಾದ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಮೇಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಥಕದೋಂ ಧಿತ್ತೋಂ ಮುಂತಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಮಾನವ ದನಿಗಳನ್ನೇ ವಾದ್ಯಗಳಂತೆ ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿ (Green room) ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡುವ ಸ್ಥಳ—ಈ ಮೂರನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆಟದ ನಿಜವಾದ ಆರಂಭ ಬಣ್ಣದ ಚೌಕಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥಳ, ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳು ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸರು ಮತ್ತು ಭೂತಗಳು ಶೂದ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆಯಿಂದ (ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕೊನೆಯಿಂದ) ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬೇಕು. ಬಂದವರು ದೇವತೆಗಳಾದರೆ ಅವರಿಗೆ ಪೂಜೆ ಇದೆ. ರಾಕ್ಷಸರಾದರೆ ಅವರೇ ಶಿವಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ,

ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ

ಪ್ರಶ್ನೆ : ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿವೆಯೇ ?

---

* ಈ ವಿದೂಷಕ (ವಿ + ದೂಷಕ) ಶೂದ್ರ ಪಾತ್ರವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ಬೇಡ. ಬೈಯುವ ಸ್ವಭಾವದ ಇವನ ಮೂಲವನ್ನು ಮಾರಿ ಜಾತ್ರೆಯಂಥ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಾರಿಯ ಗಂಡನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೂದ್ರ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಬೈಯುವ, ಅವರ ಮೇಲೆ ಉಗಿಯುವ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಕೀತ್ ಅವರು ಪ್ರಾಚೀನ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಅರ್ಧಮಾಗಧಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಉತ್ತರ : ಜಾನಪದ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ರಚನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವವನಾದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೂ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಅಂತರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇಡಿಯಾಗಿ ಜಾನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಹಾಗೆಯೇ ಬಳಸಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನ್ನು ಒಂದು ತಂತ್ರವಾಗಿ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ. ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿಸದೇ ಅದರಲ್ಲೂ ಕ್ರಿಯೆ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾನು ಬರೆಯುವುದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾನಪದದ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ತಿರುಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಪ್ರಶ್ನೆ : ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಧರ್ಮ. ಹಿಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಧರ್ಮದ ನಿಯಂತ್ರಣ ಈಗ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗ ತೊಡಕುಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ನೀವು ಹೇಗೆ ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೀರಿ ?

ಉತ್ತರ : ನೀವು ಎತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಆಟವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದರ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ, ಕಲಾತ್ಮಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅದರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಅದರ ಬಂಧದೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಬೇರೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಇದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಚಿಂತಿಸಬೇಕು.

ಪ್ರಶ್ನೆ : ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮುಖ್ಯವೋ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವೋ ?

ಉತ್ತರ : ಎರಡೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಶ್ನೆ : ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಲೋರ್ಕಾ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತೀರಾ ?

ಉತ್ತರ : ಲೋರ್ಕಾ ಸರಳತೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ. ಇಡೀ ವಿಶ್ವವೇ ಸರಳ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ. ಪ್ರೇಮ, ವಿರಹ, ಸೇಡು, ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಜಾಸ್ತಿ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟ. ಹೆಚ್ಚು, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆದ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎರಡು ಭಾವನೆಗಳ ಮಧ್ಯದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ ಹೀಗಾಗಿ ಅವನು ಲೋರ್ಕಾಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣ.

ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ: ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ಪ್ರಸನ್ನ

ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತೀರ ಮೇಲ್‌ಪದರದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು. ನಾಟಕ ಮನೋರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವಂತಹದಾದ್ದರಿಂದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ತನಕ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಚರ್ಚೆಯೂ ನಡೆದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ಚರ್ಚೆಯೂ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಇದರಾಚೆ ನಡೆದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿಲ್ಲವೆಂತಲ್ಲ. ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ, 'ನಾಟಕ: ಹಾಗೆಂದರೇನು' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಅವರು, ಇವೆರಡೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಾ ಹಾಗೇ ನಡೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡಾ ಹಾಗೇ ನಡೆಯಬೇಕು, ನಾಟಕವನ್ನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗೇ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಿಲುವು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರದ್ದು. ಇದು ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ನಿಲುವಾದರೂ ಇದರಾಚಿನ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಚರ್ಚೆಯಾಗದೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ನಾಟಕವೊಂದು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಾಗಲಿಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ

ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೆಸ್ಚರ್'ನ* ಸ್ಥಾನಮಾನವೇನು. ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ 'ಗೆಸ್ಚರ್' ಎಂತಹ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ.... ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು.

ನಾಟಕೀಯತೆ : ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡದ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈವರೆವಿಗೂ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ಈಗೆರಡು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದಿನವರೆಗೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಳೆದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವರೆಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ 'ಬಾಯಿ' ಆಗಲು ನಟರನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆದಾಗಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ತಂತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದುವೇ ಹೊರತು, ರಂಗಕೃತಿಯ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗತರಬೇತಿ ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ತರಬೇತಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರತೊಡಗಿದಮೇಲೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಯಿತು.

ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ—1920 ರಿಂದ 1960 ರ ನಡುವೆ—ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಂಡಾವು ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು, ಗದಗ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಂತಹ ಒಂದೆರಡು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆದಿತ್ತಾದರೂ ಅವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ತಂದು ಅವುಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಕೂಡಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣಮಟ್ಟಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೊತೆಗೆ ತುಂಬ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದಲೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ

---

* ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ gestureಅನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಕನ್ನಡದ ಸಂಜ್ಞೆ, ಸಂಕೇತ, ಮುದ್ರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಪದಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರ್ಥಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಅಮೂರ್ತವಾದ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಧ್ವನಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪದವೇ ಸೂಕ್ತ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ. ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನ-ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹಾಗೂ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತಮ್ಮ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಿನೆಮಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊಂತಾಜ್‌ಗಿರುವ ಅರ್ಥವೇ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೆಸ್ಚರ್'ಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಅದೆಂತಹ ಗುಮಾನಿ ಇತ್ತೆಂದರೆ, ನಾಟಕಗಳು ಪದೇ ಪದೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಗುಣವನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು ಸಂದೇಹಪಡುತ್ತಿದ್ದರು ಅವರು.

ಈಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಬರೆದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು, ಒಂದಾದರೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಈಗ. ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ಜಿಲ್ಲಾ, ಹಾಗೂ ತಾಲ್ಲೂಕು ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗೆ ಕೂಡಾ ಹರಡಿದೆ. ಅನೇಕ ರಂಗ ತಂಡಗಳು ಹೊಸ ನಾಟಕ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿಲ್ಲ, ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗೋಣಗಾಡುವಂತಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈಗ ಮಾಡಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಅದು ಮಾತಾಗಿ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಬೇಕಾದದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಈ ಹಿಂದೆ ಯೋಚಿಸಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಇದು ಪೂರ್ತಿ ನಿಜವಲ್ಲ. ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೇ ಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದಮೇಲೆ ತಂದರೂ, ಎಷ್ಟೇ ಗಮನಹರಿಸಿ ಇತರ ಸದ್ದು ಹಾಗೂ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೂ ಆಡಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಮಾತು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆಹೋಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಯೋಜಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಬಯಲುನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಲುಗಳು ಕೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕ ರಂಗದಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ (ತೀರಾ ಕಳಪೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದೆ ಹೋದರೆ). ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿದ್ದೀತು ? ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದೊಂದು ಸಂವಹನೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದಾದರೆ,

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂವಹನೆಗಿಂತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಸಂವಹನೆ ಎಂದಾಗ ರಂಗದಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನೆಯಲ್ಲಿನ ಆಂಗಿಕ, ಸದ್ದು, ಮೌನ, ಬಣ್ಣ, ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಚಲನೆ ಇವಿಷ್ಟೂ ಸೇರುತ್ತದೆ, 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ', ಸದ್ದು ಎಂದಾಗ ಶಬ್ದವಲ್ಲದ ಎಲ್ಲ ಧ್ವನಿಗಳು, ಮೌನ ಎಂದಾಗ ಮಾತು—ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ, ಮಾತು—ಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸಿದ ಖಾಲಿತನ, ಬಣ್ಣ ಎಂದಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ನಟರ ಸಂಯೋಜನೆ (grouping),

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಟರು—ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ನಡುವಿನ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಟ್ಟರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೊಸರೂಪ ತಾಳುತ್ತ ಹೊಸ ಘರ್ಷಣೆ—ಆಕರ್ಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚಲನೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು' ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತು ಹಾಗೂ ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. (ಆಗ ಗೆಸ್ಚರಿನ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂತಹದ್ದಾಗುತ್ತದೆ).

ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಅಂಗಗಳೂ, ಮಾತು ಹಾಗೂ ಗೆಸ್ಚರ್ ಎರಡೂ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೂಕಿ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮೊಂತಾಜ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮೊಂತಾಜ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ರೂಪಕೊಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಟಾಕಿಯುಗ ಬಂದಾಗ ಆತಂಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದರಿಂದಾಗಬಹುದಾದ ಅನಾಹತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲೆಂದು ಕರಪತ್ರವೊಂದನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಮಾತು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ, ಎಲ್ಲವೂ ವಾಚ್ಯವಾಗಿಬಿಡುವ ಹೆದರಿಕೆ ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಆತಂಕಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವೂ ಆಯಿತು. ಟಾಕಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದನಂತರದ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಾದರೂ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವ ಅಸಿನಿಮೀಯ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಕರು ಒಳಗಾಗಿದ್ದರು. ಈಚೆಗಷ್ಟೇ, ಮಾತನ್ನೂ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿನೆಮಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆ ಹಿಂದೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಇರದ ಚಲನಚಿತ್ರ, ಹೊಸದಾಗಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಯಿದ್ದಂತೆ. ಆ ಪ್ರಾಣಿಗೆ ತನ್ನದೇ ದೇಹದ ಪರಿಚಯ ಕೂಡಾ ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ಆಗಬೇಕು, ಹೊಸದಾಗೇ ಕೈಕಾಲು ಆಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಲಿಕ್ಕೆ ನಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ, ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಇದ್ದ ಅಂಗಾಂಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಹಸಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಜಂತುವಿಗೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹೊಸದೇ ಒಂದು ಅಂಗ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ ಏನಾಗಬೇಡ ? ಮಾತು ಬಂದಾಗ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಾಗೇ ಆಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿ ಹಲ್ಲುಬರುವ ತೊಂದರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಲವಲ್ಲ ಅನೇಕ ಸಲ ಎದುರಿಸಿದೆ. ಮಾತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇನೆಂದು ಸಾಹಸಪಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿತು. ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಮೂಕಿಯಿಂದ ಟಾಕಿ

ಗಾದಷ್ಟೇ ಪ್ರಯಾಸ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ (ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ) ಮಿಕ್ಕ ಅನೇಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣಗಳಂತೆ (ಅಣು ವಿಜ್ಞಾನ, ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ಸ್....ಇತ್ಯಾದಿ) ದೈತ್ಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೇವಲ ಒಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಮಾಧ್ಯಮ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪ್ರಗತಿ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವತ್ತೂ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಹಾಗೂ ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೂ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನೆದುರಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ, ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕರು ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯೊಟ್ಟಿಗಿನ ಇದರ ನಂಟನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ಎಂದರೆ–ಅಪ್ಪಟ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ (Pure Theatre) ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ರಿಚುಯಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲವೇ ? ಎಂದು ಅನೇಕರು ಧ್ವನಿ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು, ಈಗ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದಾದರೆ,

ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಆ ಪರಿಣಾಮ ಘಟಿಸುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಬದಲಿಗೆ ನೋಟಕನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮೀಮಾಂಸೆ ತುಂಬ ಸುಂದರವಾಗಿ 'ರಸ' ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ರಸ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ ನೋಡುವವನ ಸಹೃದಯತೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ರಸ ಥಿಯರಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಬಲ್ಲ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ನ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಉದಾಹರಣೆಗೇ ಹಿಂದಿರುಗಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು (ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವಿರಬಹುದು ಆದರೆ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ) ಒಂದರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇಟ್ಟು ಬೆಸೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆರಡಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಹೊಸದಾದ ಒಂದು 'ಒಟ್ಟರ್ಥ'ವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ನೋಟಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಆತ ಕಂಡ ಲೋಕಾನುಭವದ ರೀತ್ಯ ಎಷ್ಟು ಸಾಂಗತವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಸುಸಂಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಆ ಸಂಬಂಧ ಈ ಎರಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರಗಳ ಕೂಡಿಕೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಳೆಯುವಿಕೆಯೋ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರದೇ ಹೊಸದೇ ಅರ್ಥಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ ನೋಡುವ ಮಾನವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಲೋಕಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬದಲಾಗದೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದು–ನಮಗೆ

ಅರ್ಥವಾದದ್ದು, ಆಫ್ರಿಕದವರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ ಅಮೇರಿಕಾದವರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ, ಕೆಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು.

ಉದಾಹರಣೆಕೊಟ್ಟು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾದರೆ, ಕತ್ತಿಹಿರಿದ ಕೈಯಿನ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ರಕ್ತಚಿಮ್ಮುತ್ತಿರುವ ಎದೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಬೆಸೆಸಿದೆವು ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ನೋಟಕ ಆ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕತ್ತಿಹಿರಿದ ಕೈ ಇರಿದಿದ್ದರಿಂದಲೇ 'ರಕ್ತ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿರುವ ಎದೆ'ಯಿಂದ ರಕ್ತ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿರುವುದು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಹೊಸ' ಅರ್ಥ 'ಇರಿಯುವುದು'. ಮೊದಲ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಎರಡನೆಯ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಾಗಲೀ ಇರಿಯುವ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇರಿಯುವಿಕೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂವಹನೆ ಈ ಒಂದು ತತ್ವದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಚತುರ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತಾನೆ. ಹಾಗೆ ರೂಪಿಸಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೇ ನಾಟಕೀಯತೆ. ಆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪದೇ ಹೋದಾಗಲೂ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಅಸಂಖ್ಯ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ ರಂಗಕೃತಿ ಹೊಸದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಮಾತಿನ ಕಡೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಂದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕಾರ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ಬಂಧದ ಈ ಅಸಂಖ್ಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಯೋಜನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸದೇ ಗೆಸ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಹೊರಟರೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಈ ನೀತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕಕಾರ ಮುಖ್ಯನೋ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುಖ್ಯನೋ ಎನ್ನುವ ಚರ್ಚೆ ಎಂತಹ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸದೆ ಇರದು.

ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ 'ಇತರ ಕ್ರಿಯೆಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತರಬೇತಿ ಬೇಕು

ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಷ್ಟೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆ ಗಟ್ಟಿ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ ಗೆರೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ್ದೇ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುವುದಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಬ್ಬರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (ಚಿತ್ರಕಥೆ ಬರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಇರುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಆತ ನಾಟಕಕಾರನಂತೆ ಒಟ್ಟು ಕೃತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತವನಲ್ಲ ಬದಲಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವನಷ್ಟೇ).

ಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ್ದೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ, ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ದುಂಬಿಯೊಂದು ಕಾಡುವ ದೃಶ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರ ನಡುವೆ ಅನುರಾಗ ಹುಟ್ಟಲು ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಕಾಳೀದಾಸ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯದ ಸಂಯೋಜನೆ ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. ದುಂಬಿ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. (ದುಂಬಿಯ ಅಭಿನಯ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ), ದುಷ್ಯಂತ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವನು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಳೀದಾಸ ಅಸಾಧಾರಣ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಶಕುಂತಲೆಗೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನಿಗೂ ವಹಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತ ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಕಾಳೀದಾಸನ ಅದ್ಭುತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ಬಾಯಿ' ಆಗುವ ಕೆಲಸ, ಶಕುಂತಲೆಗೆ ದುಂಬಿಯಿಂದ ಕಾಡಿಸಿಕೊಂಡ ಅಭಿನಯ ಮಾಡುತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯ ಅಬಲೆತನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ. ನೋಟಕ ದುಷ್ಯಂತನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಕಾಳೀದಾಸನ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತುಗಳಿಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಬರುತ್ತದೆ. (ಅವು ಬರೀ ದುಂಬಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಅದರಿಂದ ಚಲನೆ ಪಡೆದು ಹತ್ತಾರು ಸಂಗತಿಗಳ ಸುತ್ತ ಹಾರಾಡುತ್ತದೆ). 'ನಾಟಕೀಯತೆ' ಎನ್ನುವುದು ಈ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮ ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತಹುದು.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ; ಸ್ಮಶಾನದಲ್ಲಿ ಗೋರಿ ಅಗೆಯುವವರ ದೃಶ್ಯ. ಅಗೆಯುತ್ತ ಅಗೆಯುತ್ತ ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಗೋರಿಯೊಳಗಿಂದ ತಲೆಬುರುಡೆಯೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದು ಮೇಲೆ ಎಸೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇರವು–ಇಲ್ಲದಿರುವ, ಅಸ್ತಿತ್ವ–ಅನಸ್ತಿತ್ವ, ಸಾವು–ಬದುಕುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಹೊರೇಷಿಯೋನೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರು

ತ್ತಾನೆ. ಆಚಾನಕವಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಆ ಬುರುಡೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡು—ಗೋರಿ ಯಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು—ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಒಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ನಡುವಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ, ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಮಜಲಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಹಾಗೆ—ಸಾಕಷ್ಟು ಖುಷಿಯಾಗಿಯೇ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿರುವ ಆ ಗೋರಿ ಆತನ ಪ್ರಿಯತಮೆಯನ್ನು ಹೂಳಲೆಂದು ಅಗೆಯುತ್ತಿರುವ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸಗೋರಿ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ಗದು ತಿಳಿಯದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದುವೇಳೆ ಅಂತಹ ನೆಲೆಗಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಾವು ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟು ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತನಾಡಿಸಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಕೆಟ್ಟ ಭಾಷಣ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತಿತ್ತೇ ವಿನಾ ಘಟ್ಟಿ ಅನುಭವವಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರಾಟ ನಡೆಸಿದಾಗಲೂ ತೂಕ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಗೋರಿ ಅಗೆಯುವ ಕೋಡಂಗಿ ಮೇಲೆಸೆದ ತಲೆಬುರುಡೆ, ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಕಾಡುವ ದುಂಬಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ನೋಡಿದಾಗ ತೀರ ಕ್ಷುಲ್ಲಕವಾದ ವಿವರಗಳು ಯಾವನೇ ಒಬ್ಬನ ಒಂದರ್ಧಗಂಟೆಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸಾವಿರ ವಿವರಗಳು ಘಟಿಸಿ ಮರೆಯಾಗು ತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಣ್ಣ ವಿವರವೊಂದು ಸಮರ್ಥ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೈಯಲ್ಲಿ, ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬಲ್ಲ ವಾಹಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕೀಯತೆ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾಯಿತು. ಏನಲ್ಲ ವೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಅತಿಯಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಗುಂಪುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ರಕ್ತ, ಹಿಂಸೆ, ಮೃಗೀಯ ಕಾಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಾಟಕೀಯವೆನ್ನುವ ತಪ್ಪುಕಲ್ಪನೆ ಅನೇಕರಲ್ಲಿದೆ. ಅವು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ದಿನವೂ ಘಟಿಸದ ಸಂಗತಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಅಸಾಧಾರಣ' ಸಂಗತಿ ಅಷ್ಟೇ ಆದರೆ ಅದೇ ನಾಟಕೀಯವಾಗಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಎಷ್ಟೋ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಟಕಕಾರ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಆಯ್ದು, ಗೊಂದಲಿ ಸುವ ಇತರ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳಿಸಿ—ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ, ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿತಾಗ, ಈ ರೀತಿ ಆಯುವ ಕೆಲಸ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ 'ತಾಯಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರ

ಮೆರವಣಿಗೆಯ ದೃಶ್ಯವೊಂದಿದೆ. ಗಾರ್ಕಿಯ ಮೂಲ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಆ ದೃಶ್ಯ— ರಶಿಯಾದ ಕಾರ್ಮಿಕರು ತಮ್ಮ ಹಕ್ಕುಗಳಿಗಾಗಿ ಜಾರ್ ದೊರೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವ, ಪೀಟರ್ಸ್‌ಬರ್ಗ್ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಹ, ಅಸಾಧಾರಣ ಭೂಮಿಕೆಯ ದೃಶ್ಯ. ಅನೇಕ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಬರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ಚೌಕ ತಲುಪುವ ಮೊದಲೇ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುವ ಜಾರನ ಸೈನಿಕರು ಕುದುರೆಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಏರಿಬಂದು ತುಳಿದುಹಾಕುತ್ತಾರೆ; ಗುಂಡಿಕ್ಕಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ.

ಇಂತಹ ಬೃಹತ್ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎದುರಿಗೆ ಹಲವು ವಿಧಾನಗಳು ಇದ್ದವು. ಕಾರ್ಮಿಕರ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಸೈನಿಕರ ಗುಂಡು, ಕುದುರೆಯ ಸದ್ದು, ರಕ್ತ, ಚೀತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜೊತೆಗೆ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಅತಿನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸ ಬಹುದಿತ್ತು ಅಥವಾ ಆ ಘಟನೆಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಷ್ಟೆ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅದರಿಂದಲೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೆಣೆಯಬಹುದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎರಡನೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶ ; ತಾಯಿಗೆ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಪಾಠವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು ಆ ದೃಶ್ಯ ಎಂದು. ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮೇಲೆ ಅನವಶ್ಯಕ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಕಿತ್ತುಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯ ಆರಂಭವಾದಾಗ ತಾಯಿ, ಆಕೆಯ ಮಗ ಪಾವೆಲ್, ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ನಾಲ್ಕೈದು ಕಾರ್ಮಿಕರು ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ಅವರನ್ನೆದುರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಮಿಲ್‌ಗಿನ್ (ಒಬ್ಬ ಕಾರ್ಮಿಕ) ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಕೆಂಬಾವುಟ ಹಿಡಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅಂದು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿವರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಯಾರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲೂ ಉದ್ವೇಗವಿಲ್ಲ, ವರದಿ ಮಾಡುವವರ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಇದೆ.

ಹೀಗೆ ಘಟನೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಘಟಿಸದೆ ಅದರ ವರದಿಯಷ್ಟೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವರದಿಯಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರು ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ತರುಬಿ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುವ, ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಸ್ಮಿಲ್‌ಗಿನ್ ಏಟುತಗುಲಿ ಕೆಳಗುರುಳುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಮಿಲ್‌ಗಿನ್‌ನ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾವುಟ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುವಂತೆ ವಾಲುತ್ತದೆ. ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ತಾಯಿ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಸಹಜ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಬಗ್ಗಿ, 'ಬಾವುಟ ನಾನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಸ್ಮಿಲ್‌ಗಿನ್', ಎನ್ನುತ್ತ ಸ್ಮಿಲ್‌ಗಿನ್ನನಿಂದ ಬಾವುಟ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನೆಟ್ಟಗೆ ನಿಲ್ಲು ತ್ತಾಳೆ. ಇಡೀ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆ ಇಷ್ಟೇ : ಮಿಕ್ಕಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ ನಿರ್ಭಾವ ವಿವರಣೆ. ಹೀಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ

ಕೊಂಡ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ಭಾವ ವಿವರಣೆಯ ನಡುವೆ ತಂದು ಸೇರಿಸಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಾಯಿ ನಾಟಕದ ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೆಸ್ಚರ್‌ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಷೆಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ತನ್ನೊಳಗೂ ಕೂಡಾ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಾಗಿ, ಮೇಳವಾಗಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೇರ ಕಥಾನಕವಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಮಾದರಿಯ ನಿರ್ಭಾವ ವಿವರಣೆಯಾಗಿ—ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮೊದಲಿಗರು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಕಾರರು. ಎಪಿಕ್‌ಗೆ ಹಿಂದಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಆಗಲಾರದ ಜಡತೆ ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು, ನಾಟಕದ ಮಾತಿಗೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್

1

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವುದು ಕೆಲವು ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ ; ಕೆಲವು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕ್ಷೇಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಂದು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. 'ನವ್ಯತೆ' ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ಗುಣವಲ್ಲ ಅಥವಾ ದೋಷವಲ್ಲ ; ಅದು ಸದಾ ಕಾಲವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಕೂಡ ಅಲ್ಲ. ಸದಾ ಕಾಲವೂ ಇರತಕ್ಕದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹುಚ್ಚುತನ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕೂಡ ಇದೇ ಆಯಿತು. ಕೆಲವು ಹೊಸಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ ಕಾವ್ಯದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ನವ್ಯ' ಅಂದೆವು ; ಹೀಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಈ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಈ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮ ವಿವರಣೆಯ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಅಪಾಯವೆಂದರೆ, ನವ್ಯತೆಯ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಜಾಣತನ ದಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಹುಡುಗರು ಅವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ತಾವೂ ನವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ ; ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಮತ್ತು ಕ್ಲೀಷೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಗಲೋಟದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾವ್ಯ ನವ್ಯತೆಯ ವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ನರಳುತ್ತಿದೆ,

ಕಾವ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾನು ಎರಡು ಪಾಠ ಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇನೆ. ನಮ್ಮ ಹೊಸ ನಾಟಕ, ನಮ್ಮ ಈ ವರ್ಷ ಗಳ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದಂತೆಯೇ, ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದ ರಿಂದ ಕೇವಲ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ 'ನವ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡರೂ ನಾವು ಅದನ್ನು

ನೋಡುವಾಗ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಕಡೆಗೇ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಿಮರ್ಶನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಕಾವ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೊಸತು ಎಂಬುದು ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಜೀವಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸು ವಂತೆಯೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೊಸತು–ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಅದು ತನ್ನ ಸಂವೇದನೆ ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಹೊಸತು–ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯದಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. 'ನವ್ಯ' ಎಂದು ನಾನು ಕರೆಯುವಾಗಲೂ ಇದು ಆಗಲೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂಧಿಯಾಗಿರುವಂಥದು ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ತನ್ನ ಗುಣವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವಂಥದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹಾಗೆ ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ. ಇದು ಮೊದಲ ಅಂಶ. ಎರಡನೆಯದು : ನಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಲವಲವಿಕೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆ. ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ವಾದವಿವಾದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ರೀತಿಯ 'ಮನ್ನಣೆ' ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದೆ? ಕಾರಣ ಏನೇ ಇರಲಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ, ಗಿರೀಶ್, ಕಂಬಾರ ಮುಂತಾದವರು ನಡೆಸಿರುವ ಕ್ರಾಂತಿ–ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂದೇ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ–ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾದ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡದಿದ್ದುದು ವ್ಯಸನಕರ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹೀಗಿರ ಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಬರೆದಿಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಈಗ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಗಾಢ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹಿಂದೆ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ 'ಆಟ' 'ಕುಣಿತ'ಗಳು ನಮಗೆದು ರಾಗುತ್ತವೆ; ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ವೃತ್ತಾಂತಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಲಘುವಾಗಿ ನೋಡುವ ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಕಾವ್ಯದಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗೊತ್ತಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಎರಡ ನೆಯದಾಗಿ, ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೇ ನಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದ ನಮ್ಮ ಜನರ ಧೋರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕ್ರಿಯಾಚೇತನಗಳು ನಾಟಕರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯ ದಾಗಿ, ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಗಂಭೀರ್ಯವಾಗಿಯೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಕಳೆದ ಜನಾಂಗದ ನಾಟಕಕಾರರು ವೃತ್ತಿರಂಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು ಕೂಡ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಥವಾ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬೇಕಾಗ

ಬಹುದಾದಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬರೆಯುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಬಡವಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಅವಸರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ನನಗೆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮತ್ತು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹಂಗು—ಅಥವಾ ಇದನ್ನು 'ಅರಿವು' ಅನ್ನೋಣವೆ ?—ಬಿಟ್ಟು ಬರೆದ ಹಾಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ತಂತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಅನುಭವದಲ್ಲಾಗಲಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕೊಡುವಂಥದು ತೀರ ಅಲ್ಪ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಓದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕ—ಆದರೆ ನಾಟಕ ಬಲ್ಲವರು ಹೇಳವಂತೆ ಓದಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ನಾಟಕ ಎಂಬುದು contradiction in terms. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'—ಕ್ಷಮಿಸಿ, ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಒಂದು ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು—'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೋ ಅದನ್ನು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋಲು ತ್ತದೆ ; ಅಂದರೆ, ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್ ರಾಜಕುಮಾರನ ಬದುಕು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಯುಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಳೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕೊನೆ ಯಲ್ಲಿರುವ ಕೈಲಾಸಂ—ಇವರು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್—ಬದುಕಿನ ಜೊತೆಗೆ ಲೇವಾದೇವಿ ಹೊಂದುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಸಿದ್ಧತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರುತ್ತಾರೆ· ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ತಪ್ಪು ತಿಳಿಯುವ ಹವ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿದೆ—ಇವರ 'ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ' ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಂದು ಅಂಚೆಯವನ ಹತ್ತಿರ ತನ್ನ ಕಿಸಾಣೆತನ ತೋರುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಅದೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಸದ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಾಣುವಂಥದನ್ನು ಬಿಂಬಿ ಸುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಲೇಖಕನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಶಿಸ್ತು, ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟುವ ಎಚ್ಚರದ ಅಭಾವ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅತ್ತ ಮೂರ್ತಿರಾವ್, ಕುವೆಂಪು, ಪು.ತಿ.ನ. ಮುಂತಾದವ ರಿಂದ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು ಪದ್ಯಗಳಂತೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ವ್ಯಾಯಾಮಗಳಂತೆ ಕಂಡರೆ ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು : ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಸಂಪರ್ಕ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತೀರಾ ವಿರಳ ವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ ಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆಯಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚರ್ಚೆ ಬರಲಿಲ್ಲ ; ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಾದ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಲೇ ತಿಳಿದು ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಆಡುವ ಜನ ನಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ ಅಲ್ಪ ತಿಳಿದಿರು ತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಕೂಡ—'ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ' ಎಂದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟು

ಕೊಳ್ಳೋಣ–ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದು ಸದಾ ಬೆಳೆಯುವ ಮತ್ತು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ 'ಬಗೆ'ಯನ್ನು ತೋರುವ ಸಂಗತಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಆಡುವವರು ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮಾನರಾಗಿರಬೇಕು. ಉತ್ತಮ ಕೃತಿ ಬಂದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಉತ್ತಮ, ಯಾಕೆ ಆಡಲು ಯೋಗ್ಯ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ನೀರು ತರಲು ತಕ್ಕವರಾಗಲಾರರು. ಮತ್ತೆ, ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ, ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಲಿತು ರಂಗದ ಇತಿಮಿತಿ ಅರಿಯದವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇಂಥವರು ಬರೆದ ಅಥವಾ ಆಡಿಸಿದ ನಾಟಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಸಂಭವ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ, ನಾಟಕ ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಪಡೆದ ಜನರ ಅಭಾವ ದಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿಜಕ್ಕೂ ಬಲವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುವ ಪರಿಸರ ಪಡೆ ದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಮುಖ್ಯ ತೊಡರುಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತೇ ಹೊರಟಿರುವ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಸಹಾಯಕವಾಗಬಹುದೆಂದು ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಥ ತೊಡರುಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕೂಡ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಲು ಬೇಕಾಗುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದು.

2

ಮತ್ತೆ ಅದೇ ರಾಗದಿಂದ ಹೊರಡುವುದಾದರೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಷ್ಟು ತೀವ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗದೆ ಇರಲು ಕಾರಣಗಳನ್ನು–ಅಥವಾ ಕ್ಷಮಾರ್ಹತೆ–ಹುಡುಕುವುದಾದರೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೊಂದು ರಂಗ ಬೇಕು, ಈ ರಂಗದ ಸಾಧ್ಯತೆ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮತ್ತು ನಟರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು, ನಾಟಕ ಆಡಿ ಮತ್ತೆ ಆಡಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣ ಗಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ಜನರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸರಿಯಾದ್ದು ಮತ್ತು ಸಂತೋಷಕರವಾದ್ದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು, ಈ ನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಅನೇಕ ಅಭ್ಯಾಸ, ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಕಡಿವಾಣಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ನೋಡುವಾತ–ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಯಾವುದೇ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಹಣ ತೆರುವಾತ–ವ್ಯವಹಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲ ಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇವನನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಬೇಕು. ಅದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಕೂಡ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲ ವಾಗಿವೆ. ರೇಡಿಯೋ ಪುಕ್ಕಟೆ ಮನರಂಜನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ, ಸಿನಿಮಾ ತನ್ನ ಮಾಂತ್ರಿ ಕತೆಯಿಂದ ಅವನನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಪುಸ್ತಕ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತಿ ನೀಡು ತ್ತದೆ, ರೆಕಾರ್ಡ್ ಪ್ಲೇಯರ್‌ಗಳು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಟೆಲಿವಿಶನ್‌ಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಪರ್ಧಿ ಯಾಗಲಿವೆ. ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಭಿಮಾನ ಅಥವಾ ಭೂತಕಾಲದ ಅವಶೇಷವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕತಕ್ಕದ್ದು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲೂ

ಸಿಕ್ಕಲಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸದೆ ಹೋದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿ ಬೀಗ ಜಡಿಯುವುದು ಉತ್ತಮ.

ಈಗ ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತಿಳಿದೀತು; ಕಾವ್ಯ ಕೆಲವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೂತು ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಜನಾಂಗಗಳ ಅವಗಾಹನೆಗಾಗಿ ಕಾಯಬಲ್ಲದು ; ಆದರೆ ನಾಟಕ ಇವತ್ತೇ, ಈ ಜನರ ಮಧ್ಯೆಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡು ಅವರ ಇನ್ನಿತರ ಹವ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಅವರನ್ನು ಸೆಳೆದು ಹಣ ಗಿಟ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮನೋಭಾವ, ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಜನಬೆರಕೆ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹ–ಇವೆಲ್ಲ ಇವೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಇದೆ.

ನಾಟಕದ ಸಾಧಾರಣ ರೂಪರೇಷೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವೇಳೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ನನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೊಂದರೊಂದಿಗೆ ನನಗನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಅದು, ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿರುವ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರುತ್ತೆ, ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ; ಆದರೆ ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಕೋಲನ್‌ಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಾತಾಡುವವನ ಹೆಸರು, ಕೋಲನ್ ಮುಂದೆ ಮಾತಾಡಿದ್ದು ಇರುತ್ತೆ–ಹೀಗಿದ್ದರೆ ನಾಟಕವಾಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ಮೊದಲ ತಪ್ಪು. ತಾನು ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿನಿಂದ ಹೊರಟ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲ, ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ, ಎಂದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಐಯನೆಸ್ಕೋ ಬರೆದ 'ನ್ಯೂ ಟೆನೆಂಟ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ನೆನಪಾಗುತ್ತೆ. ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಪುಟಗಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹತ್ತೋ ಹನ್ನೆರಡೋ ಸಾಲು ಮಾತುಗಳಿವೆ–ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಲ್ಲ. ಹೊಸತಾದ ಮನೆಯನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ಪಡೆದವನೊಬ್ಬ ಕುರ್ಚಿ ಮೇಜು ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನು ರೂಮಿನೊಳಕ್ಕೆ ತರಿಸಿ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಡು, ಇಲ್ಲಿಡು ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಈತ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕುರ್ಚಿ, ಸ್ಟೂಲುಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಆತ ಅವನ್ನು ತರಿಸುತ್ತ, ಇಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿ ಇಡೀ ಕೊಠಡಿಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯನ್ನು ಈ ವಸ್ತುಗಳು, ಕಿಕ್ಕಿರಿಯುತ್ತವೆ ; ಕತ್ತಲು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವನ ಸುತ್ತ, ಮೇಲೆ ಈ ಕುರ್ಚಿ ಮೇಜುಗಳಿವೆ. ಆಗ ಆತ ತೃಪ್ತನಾಗಿ 'ಈಗ ಸರಿ' ಎಂದು ಸಂತೋಷದ ಉಸಿರು ಬಿಟ್ಟು ಲೈಟ್ ಆರಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಆಶೆ, ಫರ್ನಿಚರ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ ಕಾಣುವ ಸುಖ, ಸುಖದ ಅತಿರೇಕ–ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅಂಶ ಮತ್ತು ಇರಲೇಬೇಕಾದ ಅಂಶವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ನಾಟಕ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕೋ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕೋ ಎಂಬ ಚರ್ಚೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಮಾತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಕೃತಕವಾದ ಪದ್ಯನಾಟಕ

ವಾಗುತ್ತದೆ ; ಅದು ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ತೀವ್ರ-ಕಾವ್ಯದ ಸೆಲೆಯುಳ್ಳ-ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯನಾಟಕ ಬೇಕೆಂದು ಬರೆದ ಎಲಿಯಟ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬದುಕಿನ ಆಳಕ್ಕೆ ಪಾತಾಳ ಗರಡಿ ಬಿಡುವಬೆಕೆಟ್ ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾವ್ಯವಿದೆ. ಈ ನನ್ನ ಉದಾಹರಣೆ ಕೂಡ ಹೇಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕು-ಯಾಕೆಂದರೆ, ಬೆಕೆಟ್ ಬರೆದ 'ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗೋಡೋ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ದೃಶ್ಯ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೋಳಾದ ಒಂದು ಮರ–ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಭಿಕ್ಷುಕರು ನಿಂತ ರೀತಿ, ಅವರ ಚಲನವಲನಗಳು–ಅವರ ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಅನುಭವ ವಾಹಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆಯಲು ಬಂದವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರೆ ಅ.ನ.ಕೃ. ಮತ್ತು ತ.ರಾ.ಸು. ಇಂಥವರು ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿರಬೇಕಿತ್ತು, ಆಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ತುಂಟತನದ ಹೇಳಿಕೆಯಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಮೇಲಿನ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಮುಖ್ಯ ಸಾರಾಂಶಗಳನ್ನು ತರಲು ನನಗೆ ಇಷ್ಟ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತುಂಬ ಸೊಗಸಾದ ಕಾವ್ಯ ಬರೆದಿದ್ದಾನಲ್ಲ–ಇದಕ್ಕೇನೆನ್ನಬೇಕು ? ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಗೋರ್ಡನ್ ಕ್ರೇಗ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬ ಬಹಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ–ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯ ಅನೇಕಸಲ ಅವನ ಘಟನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಮುಸುಕೆಳೆದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ('ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಮತ್ತು 'ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಇದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ) ; ಮತ್ತು ಈತನ ಕಾವ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು Set, ಬದಲಂಗದ ಗುಣ ಬಂದಿದೆ. ಕ್ರೇಗನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಗಾದರೂ ಇರಲಿ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾದ, ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಕಾವ್ಯಪೂರ್ಣ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆತ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ಕೇವಲ ಸೊಗಸಾದ ಪದ್ಯ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲ.

ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರ, ಹೀಗೆ, ನಾಟಕದ ವಲಯಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ಯಾಲೆ, ಅಪೇರಾ, ಮೈಮ್, ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಈತ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಐಯನೆಸ್ಕೋ ಬರೆದ 'ಬಾಲ್ಡ್ ಸ್ಯಾಪ್ರಾನೋ' ಎಂಬ ಕೃತಿ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇದೆ ; ಆದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ತಮಾಷೆಯದಾಗಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೇ ತಮಾಷೆಗೀಡಾಗಿದೆ. (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಬಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೀವು ನೋಡಿರಬಹುದು). ಕೇವಲ ಸಭ್ಯ ಮಾತುಕತೆ, ಸುಂದರ ಕತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬದುಕಲೆಳಸುವ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ದಂಪತಿಗಳು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ–ಆದರೆ ಅವರ ಮಾತು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಪುನರಾವರ್ತನೆ

ಯಾಗುತ್ತದೆ, ಕಲಬೆರೆಕೆ ಆಗುತ್ತದೆ ; ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಸಹಾಯಕ ರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕೋಪತಾಪವೆಲ್ಲ ಅಡಗಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ಹಾಗೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಈ ನವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಅವರ ಹೇಳಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿ–ಅವರ ಹೇಳುವ ಹೋರಾಟದ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸೋಲು–ನಮ್ಮ ಗಮನಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯವೆಲ್ಲ ಇರುವುದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈ ದುರಂತಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ.

ಕ್ರಿಯೆ, ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾನು ಬೇಕೆಂತಲೇ ಬಳಸು ತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಶ್ಚಿಮದ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತಂದು ನವ್ಯ ನಾಟಕ ವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲೆಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪೃಚ್ಛೆಗೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರವಾದ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುವ–ನಾನು ಎಲ್ಲಿಯೊ ಓದಿ ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವೆಂದು ಕಂಡ ಎರಡು ಮಾತು ಹೇಳಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದೆ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ಸಾರ್ತ್ರ್ ತನ್ನ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸುತ್ತಾ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥ ಹೊರಡುವುದು ನಮ್ಮ ಬದುಕುವ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಅಂದ. ಈತನ ಈ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವಾರಸುದಾರರು ಬಹಳ ಜನ ಇದ್ದಾರೆ ; ಆದರೆ ಇದು–ಬದುಕುವುದು, ಕೇವಲ ಮಾತಾಡುವುದಲ್ಲ, ಕೇವಲ ನಡೆದಾಡುವುದಲ್ಲ–ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಅತೀಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ನಡೆಸಲಾಗದೆ ಹೋರಾಡುವ ಸಂದರ್ಭ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ವಾಗಿದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಕೇವಲ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿ ನಾನು ಮಾತಾಡುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಎಂಬ ಡಚ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞ ಕೂಡ ಉಲ್ಲೇಖ ನಾರ್ಹನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ವೇದನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರೀ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆ ?–ಎಂಬುದು ಇವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ–ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಶುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ–ತೀರಾ ಅಸಂಗತ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇವನ ತೀರ್ಮಾನ. ತೀವ್ರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸಂವೇದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮತ್ತು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಯಾಗಿರುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಸದಾ ತಿಳಿದಿರುವುದರ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಸದಾ ತಿಳಿದಿರು ವುದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಎಲ್ಲ ತಿಳಿವು ಪಡೆಯುವುದಾಗಿ ಈತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಐನ್‌ಸ್ಟೈನನ relativity theoryಯನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಗುಡ್ಡ ಕೊಕ್ಕರೆ ಯಂತೆ ಕಾಣುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ಹಗಲಾಗಿರುವುದು ನಮಗೆ ಮಾತ್ರ, ಮನುಷ್ಯ ಇರುವೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುವುದು ದೂರದಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ–ಎಂಬ ಸಂಬಂಧೀಕರಣ ; ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅರೆಸುಳ್ಳೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಳವಾದ ಬೇರುಗಳಿವೆ, ರೂಪ, ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಿವೆ, ನೆರಳು, ಭೂತಗಳಿವೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆ : ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಆರ್ಥಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೂ

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ ತಳಪಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಶೋಧನೆ : ಇವು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಯೋಚಿಸುವ ಗತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಆಳಕ್ಕೆ ಒಯ್ದಿವೆ.

3

ಮೇಲಿನ ನನ್ನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾನು ನಮ್ಮದೊಂದು ನವ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. 'ತುಘಲಕ್' ಎಂಬ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಮ್ಮ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಬರಹಗಾರರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರೆ ಆತ ದೇಶೋದ್ಧಾರದ ಪಣತೊಟ್ಟ ಐಲುದೊರೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ : ಆತನ ಆದರ್ಶ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ಆತನ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಅವನ ಶೌರ್ಯ, ಜಾಣತನ ಇವು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಗಿರೀಶ್‌ಕಾರ್ನಾಡರ ಈ ನಾಟಕದ ತುಘಲಕನ ಮುಖ್ಯ ದುರಂತ ಆತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುವುದರಲ್ಲಿದೆ ; ಆತನ ಬದುಕು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯವಾಗಿ, 'ನಾನು ಇದ್ದೇನೆ' 'ನಾನು ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ' 'ನಾನು ನಾನೇ ಆಗಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬುದರ ತಿಳಿವು ಅವನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಇರವಿನ ದುರಂತ ಅವನ ಕೊರಳಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದೆ, ಇದನ್ನೇ ಕರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ತುಘಲಕ ತನ್ನ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಕೆಲಕಾಲ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಕೆಲಕಾಲ ನೋಡುತ್ತಾ ಒಂದರಿಂದಾದ ದುರಂತವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ನಿವಾರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ನೋವು ನಾಟಕೀಯವಾಗಲು ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಅಸಂಗತ ಗುಣ ನೆರವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳು ನ್ಯಾಯ ಬುದ್ಧಿಯವರಾಗಿರಬೇಕು, ಧರ್ಮವಂತರಾಗಿರಬೇಕು, ತನ್ನ ರಾಜ್ಯ ದೇವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬಂಥ ಆಶೆ—ಈ ಆದರ್ಶ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಯೋಚನೆ–ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬದುಕು, ತನ್ನ ಭಾವನೆ, ತನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಒತ್ತಾಯ ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ತುಘಲಕ್ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗೆ–(ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅವನಿಗೆ essence ಅರ್ಥ ದೊರಕಬೇಕು :) ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ತುಘಲಕ್ ದೊರೆಯ ಸಂದರ್ಭ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸಂದರ್ಭವಾಗುವುದು ನಾವೆಲ್ಲ ಈ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಶೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ. ಹೀಗೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ರೂಪು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿಸುಂದರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸೌಷ್ಟವಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುವವರು ನಗುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡ ನೋಡಿದರೆ, ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಂತಿದೆ ; ಇದರ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗಿ, ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ,

ಎಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಇದರಲ್ಲೂ ಇದರ ಜೀವಂತಿಕೆ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ಇಟ್ಟಿಗೆ ಪೇರಿಸಿದಷ್ಟು ನೀಟಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನಗತ್ಯ ಸೌಷ್ಟವ ಏಕೆ ಕೊಡಬೇಕು ? ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯ ವಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಹಿರಿಯದಾದೀತೆ ?

ಇದರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ, ವಿರುದ್ಧ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಘರ್ಷಣೆಗೀಡುಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ತುಘಲಕ್ ಬದುಕುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ ; ಚೆಸ್ ಮಣೆಯ ಸಂಕೇತ ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರ ಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಹುಸಿಕಾವ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗದೆ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಕೇತಮಾರ್ಗ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಥವಾ ವರ್ಣನೆಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ; ವಸ್ತುವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತ ಅದರಿಂದ ಕೆಲಸ ಕೂಡ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗದ್ದು.

ಹಾಗಾದರೆ 'ತುಘಲಕ'ನಂಥ ನಾಟಕ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿಸುತ್ತದೆ ? ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ ? ಇದರಿಂದೆಲ್ಲ ಏನು ಬಂದ ಹಾಗಾಯಿತು ? ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾ ವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಒಂದು ತತ್ವವನ್ನೋ, ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಯನ್ನೋ, ಒಂದು ನೀತಿಯನ್ನೋ, ಒಂದು ಪಾಠವನ್ನೋ, ಕಲಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಜನಪ್ರಿಯ ವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಹೊಸ ನೋಟ ತಿಳಿವು ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಲಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ ಅಭ್ಯಸಿಸುವವರಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಈ ನಾಟಕ, ಯಾವುದೇ ಜೀವಂತಕಲೆಯಂತೆ, ಆನಂದಗಮ್ಯವಾದದ್ದು. ಹೊಸ ತಿಳಿವಿನಲ್ಲಿ ಆನಂದವಿದೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸತಕ್ಕ ಕೃತಿ. ಇಂಥ ನಾಟಕದ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವ ಪರಿಯೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲಾಭದಾಯಕ ; ಟ್ರಾಜಿಡಿಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ವಿವರಣೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. 'ಸಾಯುವ ತನಕ ಯಾವುದನ್ನೂ ಸುಖಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಡ' ಎಂದು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ 'ಈಡಿಪಸ್ ರೆಕ್ಸ್' ನಾಟಕ ಅಂಥ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ತಾತ್ಪರ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮುನ್ನ ನಡೆಸುವ ಶೋಧನೆ—ಕೊನೆಗೊಳ್ಳದ, ಫಲಿಸದ ಶೋಧನೆ—ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವುಳ್ಳವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಿರೀಶರ 'ಯಯಾತಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವನಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರುತ್ತವೆ. 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಮಹಾರಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ಪುರು ಎರಡು ಜನಾಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಬಳಿಸ ಬಲ್ಲ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಯಯಾತಿ, ಸದಾ ಯೌವನಸ್ಥನಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಇವನ ಆಶೆ ; ಆದರೆ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಸಿಯುತ್ತಿರುವ, ಎಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಾಶೆ ಯುಳ್ಳ ದುರ್ಬಲ ಜೀವಿ ಪುರು. ಇವರ ನಡುವೆ ಜೀವನ ಸಂತೋಷ ತುಂಬಿ ಗಂಡ

ಪುರುವಿನಿಂದ ಸುಖ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, ಇವರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಪುರುವಿನ ವಿಷಾದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಶ್ನೆ 'ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೆ ?' ಎಂದು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಂಜೀವಿನಿ' ನಾಟಕ ಕಾಲ, ಮುಪ್ಪು, ಯೌವನದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ, ಘರ್ಷಣೆಯ ತರುವಾಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕಿಸಿದ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, 'ಯಯಾತಿ'ಯ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಅನುಭವ 'ಸಂಜೀವಿನಿ'ಯ ಪರಿಹಾರದಿಂದ ದೊರೆತ ಸಂತೋಷಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾದದ್ದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

4

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತುಘಲಕನ ಕಲ್ಪನೆ—ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವನ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ—ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ತೀರಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ನಕಲು ಅನ್ನುವಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ದೇಶದ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅಪಾಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ತಾವು ಯಾವುದರ ನೆರಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೋ ಅವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಆಗಬೇಕಾದ್ದೂ ಹೀಗೇ. ಭಾರತೀಯತ್ವ ತನ್ನ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಲೇಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಇದು ; ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಪರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿ ಎಲ್ಲರ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ—ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿಗಳ ಈಚೆಗೆ ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಕಳಿಸಿದ ಪಶ್ಚಿಮದ ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರಾರು ?

ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ—ಆದರೆ ಆಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದ ತತ್ವಜ್ಞರ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಸ ಹುರುಪು ತಂದ ಮೂವರು ಪಶ್ಚಿಮದ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕು. ಅವರು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಇಬ್ಸನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಚೆಕಾವ್ ; ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೂಲಧಾತು ಇದೆ. ಬದುಕಿನ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಾಮನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸ್ವೀಡನ್ನಿನ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಒಬ್ಬ ರೆಬೆಲ್ ; ಇವನ ರೆಬೆಲ್‌ಗಿರಿ ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಅಲ್ಲ ; ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮನಸ್ಸು, ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ದ್ವೇಷ–ಪ್ರೇಮ, ಸುಖ–ದುಃಖ, ಬಡತನ–ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ, ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಂಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಕನ್ಯೆ ಸುಂದರನಾದ ಮನೆಯಾಳನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಿ, ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಅವನ ಸಂಗಸೌಖ್ಯ

ಪಡೆದು ಹೀಗೆ ಪಡೆದದ್ದಕ್ಕೆ ನಾಚಿಕೆಪಟ್ಟು ನೋವು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಬಗ್ಗೆ ತಾತ್ಸಾರ ಇಲ್ಲ ; ಬಡವರನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟುವ ಧೋರಣೆಯಿಲ್ಲ ; ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಳಗಣ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೀಸಿದ ಬಲೆ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಸರಳ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಆಳದ ದಟ್ಟವಾದ, ವಿಷಣ್ಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಸೋಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ದ್ವಂದ್ವಗಳತ್ತ ಗಮನ ಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನದು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಮತ್ತು ಒಳಗಣ ಕರಾಳ ಶಕ್ತಿಗಳ ದಿಟ್ಟ ನೋಟವಾದರೆ, ಇಬ್ಸನ್ನನದು ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದತ್ತ, ಜೀವನವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಕಬಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳತ್ತ ನೋಟ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಭ್ಯತೆ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಸಮಾಜ ಸೇವೆ, ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂದು ಜನ ಬೀಗುತ್ತಿದ್ದರೋ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ದುಃಖದತ್ತ, ಒಂಟಿತನ ಮತ್ತು ಪಾಪದತ್ತ ಈತ ಬೆಳಕು ಬೀರುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಖಾಸಗಿ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇವನ 'ಭೂತಗಳು' ನಾಟಕದ ಶ್ರೀಮತಿ ಆಲ್ವಿಂಗ್ ತನ್ನ ದುರಂತವನ್ನು ತಾನೇ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಜೊತೆಗೆ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ ; 'ಇವನ ನೋರಾ ಗಂಡಸಿನ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆ ಎದ್ದಾಗ ಸ್ವತಂತ್ರಳಂತೆ ಕಂಡರೂ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಪಾಪದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಹಸುರಾಗಿ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿ ಕಾಣುವ ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಚೆಕಾವ್. "ನೀವು ಒಂದು ದಿನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ! ನಿಮ್ಮ ಈ ಸೋಮಾರಿತನ, ಈ ಸುಖಲಾಲಸೆ ನಿಮಗೆ ದುರಂತ ತರುತ್ತೆ ! ನೀವೆಲ್ಲ ಕೊಳತು ನಾರುತ್ತೀರಿ!" ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕೂಗನ್ನು ನುಂಗಿ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರವಾದಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಯಮದ ಕಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ ಚೆಕಾವ್. ಈತನ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಿಲ್ಲ, ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ, ದೊಡ್ಡ ದೃಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲ, ಅತಿ ಸೌಷ್ಟವಾದ ಕಟ್ಟಡವಿಲ್ಲ—ಆದರೆ ರಷ್ಯನ್ ಬದುಕು ತನ್ನ ಲಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ, ನೋವು ನಲಿವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸರಳ ಭಾಷೆಯ ಅಡಿಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಯ ಝುರಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಇಬ್ಸನ್ ಮಂತಾದವರ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಃಕಿನ ಹಲವು ಮುಖವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆರೋಗ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಕರಿಸಿದ್ದು ಈತನ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ. ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀರೋ ಯಾರು ? ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ crisis, climax ಯಾವುದು ? ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ತೋಟ ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಬದುಕು ಹಸ್ತಾಂತರ, ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಂಡು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಕ್ರೋಧ, ಅಪ್ರಮಾಣಿಕತೆ, ಹುಸಿನಾಯಕತ್ವ,

ಹುಸಿಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ನಾವು ಈಗ, ಇಲ್ಲಿ, ಈ ನೆಲ ಗಾಳಿ ಈ ಜನರೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಈ ಮೂವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಉತ್ಸಾಹ, ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞತೆ ತಂದರು.

5

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ ; "ನೀವು ಹೇಳೋದೆಲ್ಲ ಸರಿ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ದ್ವಂದ್ವ, ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಕೇಳಲು ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೀವೇ ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಅಂಶ ಮರೆತಿದ್ದೀರಿ. ನಾಟಕಕಾರ ಹಣ ತೆತ್ತು ನೋಡಬಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಈ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲನೆ ? ಇವು ಎಷ್ಟು ಜನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಹಿಡಿಸುತ್ತವೆ ? ಇದರಿಂದ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು ?"

ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ಜನ ಪ್ರೊಫೆಸರರು ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳನ್ನು ನೆಚ್ಚಿ ಬದುಕಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಒಬ್ಬ ಜಾಣ ನಾಟಕಕಾರ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನೋಡೋಣ. ಆತ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲ ಮತ್ತು ಜನಕ್ಕೆ ಬೇಗ ಹಿಡಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಬರೆಯಬಹುದು ; ಜನರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬರೆಯಬಹುದು ; ಶೌರ್ಯ, ದೇಶಪ್ರೇಮ ಉಕ್ಕಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾನು ಈ ರೀತಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿಜವಾದ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರಂತೆ, ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು existential reality ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದೋ ಅದನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯವಹಾರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮುಖವುಳ್ಳ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಆತ ಜಾಣನಾಗಬೇಡವೇ, ರಾಜಿ ಮನೋಭಾವ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ, ನಾಟಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ—ಯಾಕೆಂದರೆ, ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಷ್ಟು ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಸ್ತು ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸದಿದ್ದರೆ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಟ್ಟೀತು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'holding mirror up to nature' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು 'nature' ಅಥವಾ 'existential reality' ಅಥವಾ 'ಸದ್ಯದ ವಾಸ್ತವತೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ; ಅಥವಾ ಬದಲಾದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿಜಕ್ಕೂ ಬದಲಾಗುವುದು ನಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮ—ಭಾಷೆ, ಧೋರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಂಡು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಲೇಖಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತಕ್ಷಣ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಲ ಹೀಗೆ ಆಗಿದೆ; 'ಬಾಲ್ಡ್ ಸಾಪ್ರಾನೋ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅವರು ಆಕಳಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವಿಲ್ಲದ ಜನ ಇದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸು ಆ ನಾಟಕದ್ದಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾಹರಣೆ 'ವೈಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗೋಡೋ' ಕೃತಿ, ಯದು—ಅವರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಂಶವೊಂದು ಇಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರು ಭಿಕ್ಷುಕರು, ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಹಾದಿಹೋಕರು. ಕಾಲ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತು ಕಾಯುತ್ತಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಯೆ : ಕಾಲಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತವಾಗಿ, ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಧಿತರಾಗಿ, ಸಾವಿನ ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಕಾಯುವ, ಆಶೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿಡದ ಈ ಜನರನ್ನು ತೋರುವ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದದ್ದು ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ, ಖೈದಿಗಳ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಿಂದ. ಈ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಪಾಠ ಕಲಿಸುತ್ತದೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುವ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಹಿಗ್ಗಲಿಸುವ ಗುಣವಿದೆ ; ಇದು ಎಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್—ಎಲ್ಲ ನವ್ಯನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ನವ್ಯನಾಟಕಕಾರನಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದೆ—ತನ್ನ reality ಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಅನೇಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ; ಕತೆ, ಪದ್ಯ, ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ, ಹಾಡುಗಳು, ಚುಟುಕಗಳು, ಶ್ಲೇಷೆಗಳು—ಆದರೆ ಈತನಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಆಕರ್ಷಣೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರ್ಕೆಗಾರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರ್ ಹೇಳುವ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸೆಳೆದೊಯ್ಯುವುದು. ಈ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರಡುವ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅಸಂಗತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ದುರಂತ—ಇವೆಲ್ಲ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈತನ ಕ್ರೂರ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ತಮಾಷೆಯ, ಸೌಂದರ್ಯದ, ಅಸಂಗತತೆಯ ಎಳೆಗಳಿವೆ ; ಇವು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿವೆ.

ಈ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು—ಆದರೆ ನಾನು ಮೆಚ್ಚುವ ಉತ್ತಮ ನವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ holding mirror up to nature ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ; ಸತ್ಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ, ಧೈರ್ಯದಿಂದ, ಎಲ್ಲ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನೊಳ ಗೊಂಡು ನೋಡುವ ದಿಟ್ಟತನ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪು, ಒಂದು ರಚನೆ, ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಾತ ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾತ ಉತ್ತಮ ನಟ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ, ನನಗೆ ಆದ ಕೆಲವು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ನೀವು ಅಹಂಕಾರವೆಂದಾಗಲಿ ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆಯೆಂದಾಗಲಿ ತಿಳಿಯಬಾರದು. ನಾನು ಕೇವಲ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಲೇಖಕರು ಕಂಡುಕೊಂಡಂಥ reality ಯ ಕ್ಷಣಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಪರದಾಡು

ತ್ತಿರುವ ಲೇಖಕ. ನನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡಹೋಗದೆ, ಅವಕ್ಕೆ ಆದದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ, ಅವನ್ನು ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದದ್ದು ನಾನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ನಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಷನ್ಮಂದಿರದ ರಂಗದಮೇಲೆ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ. ಅದು ನನ್ನ ಮೊದಲನೆ ನಾಟಕ; ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾನು ನನ್ನ ತಂದೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನೆರೆಯೂರಿಗೆ ನಡೆದುಹೋಗಿ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ, ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ್, ಶ್ರೀ ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಧರ್ಮರತ್ನಾಕರ ಮುಂತಾದವನ್ನು ತೂಕಡಿಕೆಯ ಮಧ್ಯೆ ನೋಡಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಮೆಟರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನೋಡಿದ್ದವನಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆದಷ್ಟೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವನು. ಆದರೆ ಈ ನಗೆನಾಟಕ—ಅದರ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ನಗುತ್ತೀರಿ—ನೋಡಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಆಶೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿ ಎರಡು ದಿನ ಕೂತು ಬರೆದೆ. ನನಗೆ ನಾಟಕ ಬೇಸರ ತಂದೀತೆಂದು ಹೆದರಿಕೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಆದಷ್ಟೂ ತಮಾಷೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ನಾಟಕೀಯತೆ, ತುರುಕಿದೆ: ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದೆ; ಚೀರಾಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದೆ; ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸುಂದರಗೊಳಿಸಿ ಪಾಲಿಷ್ ಮಾಡಿದೆ; ಜೋಕ್ ಸೇರಿಸಿದೆ. ನೋಡಿದವರು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನನಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಕೊಟ್ಟದ್ದು—ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪರಿಣಾಮ; ಮಾತಿಗಿಂತ ಘಟನೆಗಳು, ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಮೌನ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂತಲೇ ಸೇರಿಸಿದ್ದ ಜೋಕುಗಳು ಟುಸಕ್ಕನೆ ಸೋತರೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾತುಗಳು, ನಗೆಯ, ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅಲೆಯನ್ನೇ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟಕ ಕಷ್ಟವೆಂದು, ತೀರಾ ಪರಕೀಯ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಅಂದರೂ—ನನಗೂ ಈಗ ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಗೇ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ—ಅದರ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಖುಷಿಪಟ್ಟಿದ್ದರು.

ಅದಾದ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ 'ತೆರೆಗಳು' ಎಂಬ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಬರೆದೆ. ಅದು ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಲೇ ನನ್ನ ಕೆಲವು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಮಿತ್ರರು ಅದನ್ನು ಆಡುವ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಓದಿದರು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಹುಡುಗ, "ಇದು ಯಾರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತೆ" ಅಂತ ಮುಖ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ. ಆಗ ನಾನು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ತೋರಹತ್ತಿದೆ. 'ಅರ್ಥವಾಗೋದು ಬೇಡ' ಎಂದು ಅವರಿಂದ ಅದನ್ನು ಓದಿಸಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಓದಿದರು. ಅದನ್ನು ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಅವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಓದಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಹಿಡಿಸಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅದಿರಲಿಲ್ಲ—ಚುಟುಕ ಮಾತುಗಳು, ಯಾರು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಓದಿ ನೋಡಬೇಕು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬರೀ ಸದ್ದು, ಚೇಷ್ಟೆಗಳು.

ಅದನ್ನು ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಆಡಿಸಿದರು. ಜನ ಸದ್ದಿಲ್ಲದೆ ಪೂರ್ತಿ ನೋಡುವವರೆಗೆ ನನಗೆ ಧೈರ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಇದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಒಂದು ಘಟನೆ—**the fall of two parties in different senses**—ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೆ ; ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೇಟೆಯ ತಂತ್ರ ಬಳಸಿದ್ದೆ. ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬಲ್ಲ ಕತೆ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ, ಸುಂದರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆ ; ಒಬ್ಬನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಧೈರ್ಯ ಕಡಿದುಬೀಳುವುದನ್ನು, ಇನ್ನಿತರರ ಮಾತು ನಾಜೂಕಾಗಿ ಧೈರ್ಯ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಶುಗಳಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದೆ ; ನ್ಯಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೆ.

ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ದೊಡ್ಡದೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ನಾವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಲಯ ಬದ್ಧತೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನೋಡುವವರಿಂದ ತಕ್ಕ ಸ್ಪಂದನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

6

ನಮ್ಮ ನವ್ಯನಾಟಕಗಳು—ಅಂದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹೆಸರಿನ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡದೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಬೆರಳಮೇಲೆ ಎಣಿಸು ವಷ್ಟಿವೆ. ನ. ರತ್ನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಶಕ್ತಿ ಯಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಜಾಣ–clever–ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ನನಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಸುಂದರ ಪ್ರಯತ್ನವಾದ 'ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ–ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕು ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆ ತೆಳುವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಾಗಿ ಮಾತನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಬ್ಬರು ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪಾಟೀಲರ 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕ ಒಂದು ಕವನದಂತಿದೆ—'ಯ' ಮತ್ತು 'ಕ್ಷ' ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಕ್ಷ' ಯಾವಾಗಲೂ ಕೊಡೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ರುತ್ತಾನೆ. 'ಯ' ಯಾವಾಗಲೂ ತನ್ನದನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮುಚ್ಚುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಿಚ್ಚುವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು, ಕಲಿಕೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಬದುಕಿನ ಹಲವಾರು ಘಟನೆಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಮೇಲೆ ನೋಡಲು—ಅಂದರೆ ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸಿದರೆ— ಬಹಳ ತೆಳುವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ನಾಟಕ ಅವರ ಬಳ್ಳಿ ಬಳಸುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದತ್ತ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೊಡೆ ಅದಲಿ ಬದಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾರೆ. ಹೆಸರು ಅದಲಿ ಬದಲಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ,–ಆದರೆ ಅವರು ಅವರಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಪರದಾಡುತ್ತಾರೆ,

ಹಾಡಿಹಾರಾಡಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಲಾಷೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ—ತೀರ ಆಳಕ್ಕೆ ಹೋಗದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ—ಪಾಟೀಲರು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಹಾಕಿ ಅವರು ಆಡುವುದನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ಅಪ್ಪ' ಹಳೆಯ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ—ಸೂಳೆಯೊಬ್ಬಳ ಮಗ ತಂದೆಗಾಗಿ ಪರಿತಪಿಸಿ ತಾನು ಕೊನೆಗೂ ಒಬ್ಬಂಟಿ ಮತ್ತು ತನ್ನ ತಂದೆ, ತನ್ನ ಮೋಕ್ಷ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸುವುದರಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯ 'ಕವಿತ್ವ' ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ.

ನಾಯಕ, ನಾಯಕತ್ವ, ಸ್ಥೈರ್ಯ, ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವ 'ತುಘಲಕ್' ರೀತಿಗಿಂತ ಪಾಟೀಲ, ರತ್ನ, ತೇಜಸ್ವಿ, ಕಂಬಾರ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಈ 'heroics'ಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಗಿರೀಶರು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿರುವ ಹರುವು ಮತ್ತು ಈ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರು ಗಳಿಸಿರುವ ಸಹಜತೆ, ಕಲಾವಂತಿಕೆ—ಇವು ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾವುದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ವೇಶ್ಯೆಯ ಹಾಗೆ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತುವ ಹವ್ಯಾಸ ಮೈಗೂಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಗಿರೀಶರ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಗೆಯದಲ್ಲ. ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ 'ತುಘಲಕ್' ತನ್ನ ಹಿರಿಮೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ದಿಗ್ವಿಜಯ ನೆನೆವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇವರು ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರಂಥವರು ನಡೆಸು ತ್ತಿರುವ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗ ಮರೆಯಬಾರದು. ಗಿರೀಶರ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟದ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹಲವು ಅನುಭವ ಹೇಳಲು ಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಅಮೆಟರ್ ನಾಟಕಕಾರರ ಗೇಲಿಗೆ ಭಯಗೊಂಡು ಹಿಂಬಾಗಿಲ ಮೂಲಕ ಓಡಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಈಗ ರಾಜಾರೋಷವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ; ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆ ಗಲ್ಲದೆ ಅನುಭವದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಸಂಗೀತ ನೆರವಾಗುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪದರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಯಾಣ ಆರಂಭಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಂಗೀತ, ವಿಚಾರ, ಲಯಗಳು ಬೆರೆತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಮೈತುಂಬಿ ಬರುವ ಕೃತಿಗಾಗಿ ನಾವಿನ್ನೂ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಂದರೆ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸೀರಿಯಸ್‌ನೆಸ್, ಕಾಳಜಿ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ ; ಬದುಕು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ವಿರುವ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕವನ್ನು ಉತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ;

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗಬಲ್ಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಂಡರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ; ಪ್ರಕಾರಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತುಡಿತಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲದಾಗಿವೆ ; ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಜೊತೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೆಳೆಸಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ತೇಜಸ್ಸು ತೋರುತ್ತಿದೆ.

7

ನನ್ನ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ; ಕೆಲವರ ಬಗ್ಗೆ ಕಹಿ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಆಡಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ನನ್ನ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಅಭಿಮಾನ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸ್ವವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆಯಬೇಕು; ಹೊಸ ತಿಳವಳಿಕೆಯಿಂದ ವೀರ್ಯವತ್ತಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರಸಂಪತ್ತಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗುರಿಯತ್ತ ನಡೆವಾಗ, ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನಡೆಯುವಾಗ 'ನವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಗೌಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾನು ನವ್ಯತೆ 'ಸದಾಕಾಲವೂ ಇರಬಲ್ಲ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಶವಲ್ಲ' ಎಂದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮುಂದಿನ ಯುಗದ ನಾಡಿಯ ತುಡಿತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ? ಭೂತಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳ ಸ್ಪಂದನ ಕೂಡ ನಮಗೆ ತಟ್ಟುವುದು ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಸ್ಪಂದನದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೇ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಲ್ಲ ನವ್ಯತೆ ಸದ್ಯದ ಸ್ಪಂದನ ಗೊತ್ತು ಹಚ್ಚುವ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ, ಕಲೆಯಾಗಿಸುವ ಕೆಲಸ; ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ನೆರವು ಪಡೆವ ನಾಟಕ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬದುಕಿನ ವೈವಿಧ್ಯ, ಹರಿತ ಹಿಡಿದಿಡುವ ಅವಕಾಶ ಪಡೆದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಸವಾಲನ್ನೆದುರಿಸಲು, complete theatre ಆಗಲು ಅದು ಸಿದ್ಧವಾದಂತಿದೆ.

ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಅಜ್ಞಾತ ಜಗತ್ತು

ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ

೧

ಅವನೊಬ್ಬ ದೈತ್ಯ ಅನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ಬೇಡ.

ಒಂದುಕಡೆ ಪ್ರಕೃತಿವಾದಿ ; ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಗೂ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನೇ ಮೊದಲು–ನಡು–ಕೊನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕಾರಣ ಹುಡುಕುವವನು ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾದಿ : ಕುರ್ಚಿ ಅಲುಗುವುದರಲ್ಲಿ, ಗಾಳಿಯ ನಿರಂಕುಶ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ, ವಿದ್ಯುತ್‌ಶಕ್ತಿಯ ಏರುಪೇರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದಕೈಯ ಕೈವಾಡವನ್ನು, ಪವಾಡವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವವನು ; ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ, ಜಗತ್ತಿನ ಒಳಗು–ಹೊರಗು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಗಳಿಸಿ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕೆಂಬ ನೀಗಿಸಲಾಗದ ದಾವರ ಒಂದು ಕಡೆ ; ಎಲ್ಲ ನಂಟುಗಳಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು, ಎಲ್ಲ ಅಂಟುಗಳನ್ನು ತೊಳಕೊಂಡು, ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಧವಳ ಶಿಖರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ ತೀಟೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ.

ಅವನಲ್ಲಿರುವ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ : ತಾಯಿಯ ಮುಖವಾಡದ ಹಿಂದಿನ ರಾಕ್ಷಸಿಯ ಮುಖವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಿದವ (ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸ್ತ್ರೀದ್ವೇಷಿ ಎಂಬ ಬಿರುದು ಪಡೆದ) ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅರಿವು ಇನ್ನೂ ಕಣ್ತೆರೆಯದ ಹುಡುಗಿಯರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ದೈವೀಕ ಲೋಕದ ಬೆಳಕು ಕಂಡವನು. ಆವನಿಗೆ ಮೂರು ಪ್ರೇಮ ವಿವಾಹಗಳು, ಮೂರು ವಿಚ್ಛೇದನಗಳು. ಅವನ ಒಲವು ಏಕಪತ್ನೀವ್ರತದ ಕಡೆಗೆ. ಅವನ ಮನೆ ತುಂಬಾ ಬಡತನ. ಆದರೆ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಸಿರಿತನ....

ಈ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತಗಳ, ಒಲವುಗಳ ಒಂದು ವಿಶ್ವಕೋಶವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೆಸರು : ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್. ನಾಟಕಕಾರ, ಕತೆಗಾರ, ಕಾದಂಬರಿಗಾರ, ಕವಿ,

ರಸವಿದ್ಯಾತಜ್ಞ, ಇತಿಹಾಸಕಾರ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ಚಿತ್ರಕಾರ, ಪತ್ರಕರ್ತ, ವಿಜ್ಞಾನಿ, ವೈದ್ಯ, ರೋಗಿ, ಹುಚ್ಚ, ಜ್ಞಾನಿ.

ಪ್ರಗತಿಯ ಯುಗವಾದ 19ನೇ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ದುರ್ಗತಿಯ ಯುಗವಾದ 20ನೇ ಶತಮಾನದ ನಡುವೆ ಆತ ಒಂದು ಸೇತುವೆ.

ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 55 ಸಂಪುಟಗಳು. ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಅವನ ಖ್ಯಾತಿ ನಿಂತಿದ್ದು ಅವನ ಅಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅವನ ಬೇರೆ ಎಷ್ಟೋ ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದವಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟು ಎಳೆಗಳು, ಬಣ್ಣಗಳು ಅನ್ನುವುದು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿದೆ.

೨

ಅವನು ಸ್ವೀಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೆ? ಬಹುಶಃ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಷ್ಟೇ, ಅಥವಾ ಅವನಿಗಿಂತಾ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ; ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು; ವಸಾಹತುಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು: ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು; ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸಿತು; ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವನ ದೇಶದ ಅದೃಷ್ಟವೂ ಕಾರಣ.

ಸ್ವೀಡನ್ ಬರೀ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. (ಈಚೆಗೆ ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತನಾದ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಶಾಗಿರ್ದ್ ಮಾತ್ರ).

ಇದು ವಿಧಿವಿಲಾಸವಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಪರ್ಯಾಸ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೃತಿ ಪರ್ವತದ ಮುಂದೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಗುಡ್ಡ ಮಾತ್ರ.

೩

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ಲೋಕದೊಳಗೆ ಅನೇಕ ಲೋಕಗಳಿವೆ: ಕಥೆಗಳ ಲೋಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಲೋಕ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಲೋಕ, ಇತಿಹಾಸ ಲೋಕ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಲೋಕ, ವಿಜ್ಞಾನಲೋಕ, ನಾಟಕಲೋಕ, ಆ ನಾಟಕ ಲೋಕವೂ ಬಹುರೂಪಿಯಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನಾಟಕಗಳು, ರೂಪಕ ನಾಟಕಗಳು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಾಲೀ ನಾಟಕಗಳು, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಸ್ವಪ್ನ ನಾಟಕಗಳು. (ಉದಾಹರಣೆಗಳು (ಕ್ರಮವಾಗಿ): 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ', 'ಅಡ್ವೆಂಟ್', 'ಸ್ವಾನ್ ವೈಟ್', 'ದಿ ಗೋಸ್ಟ್ ಸೊನಾಟಾ', 'ಮಾಸ್ಟರ್ ಓಲಾಫ್', 'ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ')

ಸ್ವಿಡನ್ನಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ ಆತನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯ.

ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುವ ಈ ದೈತ್ಯ ಮಂಜುಗಡ್ಡೆಯ ತುದಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕರು, ನಾಟಕಕಾರರು ಅವನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಬಹಳ ಸಲ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಅವನ ದೈತ್ಯಶಕ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಅವರ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು : ಅವನೊಬ್ಬ ಬಂಡುಕೋರ ; ಸಂಶಯವಾದಿ ; ನಿರಾಶಾವಾದಿ ; ಸ್ತ್ರೀದ್ವೇಷಿ ; ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸನ್ನನಿಗೆ ಸಮಾನ ; ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿಂತಾ ಕಡಿಮೆ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ...

ಕೆಲವರು ಅವನ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳ ಒಂದುತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ, ಉಳಿದವರು ಅವುಗಳ ಬೇರೆತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ–ವಸ್ತು, ಸತ್ಯ–ಆದರ್ಶ, ಎಚ್ಚರ–ಸ್ವಪ್ನ, ಪ್ರಜ್ಞೆ–ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ— ಇಂಥಾ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಬಿದ್ದ ಕೊರಕಲಿನಲ್ಲಿ ಒದ್ದಾಡುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು.

ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಜೊತೆ ಜಗಳಕ್ಕಿಳಿಯುವುದು ಅಗತ್ಯವಾದರೂ ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಯವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಇಷ್ಟಾದರೂ ಹೇಳಲೇಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಎದುರಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಶೇಷದಿಂದ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಪಕ್ವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ (Paradoxicality).

ಆದರೆ ಒಕ್ಕಣ್ಣಿನ ಸೈಕ್ಲೋಪ್ಸ ದೃಷ್ಟಿಗೆ, ಒಡಕು ಬಿರುಕು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡಿರುವುದು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಮಗ್ಗುಲು ಮಾತ್ರ.

ಅದು ಅವನ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ನೋಡುವವರ ಕಣ್ಣಿನ ಖಾಯಿಲೆ.

ಳ

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೃತಿರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದವು ಇಷ್ಟು. ಒಂದಿಷ್ಟು ಕತೆಗಳು, ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಪತ್ರಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಯ ತುಣುಕುಗಳು, ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು

ಭಾಗ...ಜೊತೆಗೆ ನಿರಂತರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತೋರಿದ ಆತನ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸುಮಾರು 15 ನಾಟಕಗಳು.

ಇದರ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಎಷ್ಟು ಮಾತಾಡಬಹುದು! ನನಗೊಂದೇ ಧೈರ್ಯ. ಅನ್ನ ಬೆಂದಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಗುಳನ್ನು ಹಿಚುಕಿ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕು.

೫

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ನಾನು ಯಾವತ್ತೂ ಕೃತಿಯ ಆಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ'. ಆದರೆ ಅವನಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆತನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಹಂತದ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ 'ದಿ ಫಾದರ್', 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಆತನನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಸನ್‌ನ ಮಾದರಿಯ 'ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾ'ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆತ ಬರೆದಿಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಜಂಗಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಶೈಲಿ–ವಿನ್ಯಾಸದ ಸ್ಥಾವರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ; 'ಹೊಸ ಮದ್ಯ ಹಳೇ ಬಾಟಲಿಗಳನ್ನು ಒಡೆದುಹಾಕಿದೆ'. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೀಗೆ ಹಳೇ ಬಾಟಲಿಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕಿದ್ದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಬಾಟಲಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ಸಲವಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಬ್ಸನ್ನನಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಕೈಯ್ಯಿ–ಬಾಯಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ನಾಟಕಕಾರ ಇವನಲ್ಲ.

೬

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ (Mythical Imagination). ಇಬ್ಸನ್ ಕಲ್ಪನಾಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆ ನಡೆದರೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ—ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ವಪ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆ ನಡೆದ. ಬರೀ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಮುಂದಕ್ಕೆ, ಎಡಕ್ಕೆ, ಬಲಕ್ಕೆ ನಡೆದಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಅವನ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ 'ದಿ ಫಾದರ್' ಅನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಇಲ್ಲಿ

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಲಕರಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಕಾಲದ ಏಕತೆ, ಮನೆಯೊಳಗಿನ ದೃಶ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವಾದ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ನನಿಗೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಹೆಸರನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅವನು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಒಂದು ಚೈತನ್ಯ. ಒಂದು ಚಲನೆ. ಕಥಾನಾಯಕಿಗೆ ಲಾರಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವಳ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಅವಳು ನರ್ಸಳ ಪಾತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ. ಲಾರಾ ಮೀಡಿಯಾಳ ಹಾಗೆ, ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾಳ ಹಾಗೆ 'ಮುನಿದ ಮಾರಿ'. ಪುರುಷಪ್ರಧಾನವಾದ ಕದನಕೌಶಲ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಪ್ರತೀಕ ವಾಗಿರುವ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್‌ನನ್ನು ನಿಶ್ಚೇತಗೊಳಿಸುವವರೆಗೂ ಅವಳಿಗೆ ಬಿಡುವೇ ಇಲ್ಲ. ಅವಳು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ತನ್ನ 'ಮಾರಿ'ಯ ರೂಪದಲ್ಲಲ್ಲ. ನರ್ಸಳ 'ಮಾತೆ' ರೂಪದಲ್ಲಿ. ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ ಹುಚ್ಚನೆಂದು ಲಾರಾ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ನಂಬಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆ 'ಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಜಾಕೆಟ್' ತೊಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅವನ ಸಾಕುತಾಯಿಯಾದ ನರ್ಸಳಿಗೆ ವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನರ್ಸಳ ಮುಂದೆ ವೀರವಿಜ್ಞಾನಿ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ ಮತ್ತೆ ಮಗುವಾಗಿ ಕತೆ ಕೇಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಸಾಕಿದ ತಾಯಿ ನರ್ಸ್ ಉಪಾಯವಾಗಿ 'ಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಜಾಕೆಟ್' ಹಾಕುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವನನ್ನು ಸಾಯಿಸುವ ತಾಯಿಯೂ ಆಗುತ್ತಾಳೆ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಾಟಕದಂತೆ ಇದು ತೋರಿದರೂ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಏಸ್‌ಖೈಲಸ್‌ನ 'ಆಗಮೆಮ್‌ನಾನ್'ನ ಒಂದು ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಆದಿಮಶಕ್ತಿಗಳು. ಇಡೀ ನಾಟಕ ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಗಂಡು ಎಂಬ ಆದಿಮಶಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಕೊನೆಯಿರದ ತುಮುಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸೋಲು ಗಂಡಿನದು. ಗೆಲುವು ಹೆಣ್ಣಿನದು. ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್‌ನಿಗೆ ತನ್ನ ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದ ನರಕದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಜ್ಞಾನೋದಯದ ತುಣುಕು ಇಷ್ಟೇ : "ಗಂಡಸರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹೆರುವುದೇ ಇಲ್ಲ."

ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವೆನಿಸಿಕೊಂಡ 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ' ನಾಟಕವನ್ನೇ ನೋಡಿ. ಜ್ಯೂಲಿ ಕೌಂಟನ ಮಗಳು. ಕಥಾನಾಯಕ ಜಾನ್ ಹಿಟ್ಟಿಲ್ಲದ ಕುಟುಂಬದವನು. ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಬೇಟದಲ್ಲಿ ವರ್ಗಗಳ ಹೊರಕವಚ ಕಳಚಿಹೋಗುತ್ತವೆ. "ನಿನ್ನಷ್ಟು ಕೊಳಕಾಗಿ ಯಾವ ಕೂಲಿ ಹೆಂಗಸೂ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಜಾನ್ ಆಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ತೀಟೆ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ತಾಯಿ ತನ್ನ ಗಂಡನಿಗೆ ಮಣ್ಣುಮುಕ್ಕಿಸಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ತಾನೇ ಬೆಂಕಿಯಿಕ್ಕಿಸಿ ಮಿಂಡಗಾರನಿಂದ ಗಂಡನಿಗೆ ಸಾಲ ಕೊಡಿಸಿ ಗಂಡನಿಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಜ್ಯೂಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನ್ನು ಉರಬಡಕೊಂಡು ತಿನ್ನುವ ಹೆಂಗಸಿನ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ ಜ್ಯೂಲಿ. ಅವಳು ಮತ್ತು ಜಾನ್ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಾಗದ, ಮುಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಾಗದ, ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ, ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ, ಪ್ರೀತಿಸಲೂ

ಆಗದ, ದ್ವೇಷಿಸಲೂ ಆಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡು ಎಂಬ ಆದಿಮಶಕ್ತಿಗಳ ಹೋರಾಟದ ಇನ್ನೊಂದು ಆಳ 'ಡಾನ್ಸ್ ಆಫ್ ಡೆತ್' ನಾಟಕದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕಥಾನಾಯಕ ಎಡ್ಗರ್ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಆಲಿಸ್ ಇನ್ನೊಬ್ಬ 'ಮುನಿದ ಮಾರಿ'. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗಂಡಸು, ಕುರ್ಟ್—ಈ ಮೂವರು ಒಂದು ಆದಿಮ ದ್ವೇಷದ ಸೆಳೆತದ ಸುತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸಂತಾನವನ್ನು ಈ ಕ್ರೌರ್ಯದ ವರ್ತುಲದೊಳಗೆ ಹಿಡಿದುಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆಲಿಸ್‌ನ ಮಗಳು ಮತ್ತು ಕುರ್ಟ್‌ನ ಮಗ—ಈ ಯುವ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಈ ವರ್ತುಲವನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ : ಆದಿಮಶಕ್ತಿಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಸುವ ಈ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಗ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಏಸ್ಖೈಲಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಆದಿಮ ತಾಖತ್ತನ್ನು ತೋರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಮೇಲಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳದಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭಾವಿಶೇಷ ಮತ್ತು ಅವನು ಬಳಸುವ 'ವಿಭಾವ'ಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ತುಮುಲವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಆಂತರಿಕ ತುಮುಲಕ್ಕೆ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಈ ತುಮುಲ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಜ್ಯೂಡಿತ್ ಮತ್ತು ಆಲೆನ್ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನ ಪ್ರೇಮಿಗಳು. ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಪಾಪದ ದ್ವೀಪವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವರಿಬ್ಬರು ಬೇರೊಂದು ದ್ವೀಪಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರೇಮಿಗಳು, ಮುಗ್ಧರು, ಕನಸುಗಾರರು, ಕವಿಗಳು, ಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹೊಸಲೋಕದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹುಡುಕಾಟ ಬರೀ ರಮ್ಯವಾದುದಲ್ಲ, ವಾಸ್ತವದ ಕೇಡುಗಳ ಜೊತೆ ನಿರಂತರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಮುಖಾಬಿಲೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಂಥಾದ್ದು.

೭

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ 'ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ' ಅವನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಪಡಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅವನ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದ 'ವೈನ್ ಮತ್ತು ಬಾಟಲ್'ನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಆತ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ವೈನಿನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ರೂಪವನ್ನು 'ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ', 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಹೈವೇ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

೮

ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾಧನೆ

ಗಳೆಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಚಲಿತ ಧೋರಣೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಈ ಧೋರಣೆ ನನ್ನದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಇದು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್‌ನ ಧೋರಣೆ ಕೂಡ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಇನ್ನೂ ಉನ್ನತವಾದ ಮಜಲನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು 'ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ' ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಪದಪುಂಜಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಅರ್ಥಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ ನೀಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದು ಓವಿಡ್, ಬ್ಲೇಕರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹ ಅನುಭವಗ್ರಹಣ ಕ್ರಮ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅನುಭವದ ಜೊತೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನೊಳ ಗೊಂಡ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರತಿಭಾವಿಶೇಷ. ಇಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಪುರಾಣ; ಪ್ರತಿಮೆಗಿಂತ ಸಂಕೇತ, ರಚನೆಯ ಶಿಸ್ತಿಗಿಂತ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆಯಿರುವುದು ಅವನ 'ರೋಡ್ ಟು ಡಮಾಸ್ಕಸ್', 'ಸ್ವಾನ್ ವೈಟ್', 'ದಿ ಗೋಸ್ಟ್ ಸೊನಾಟಾ', 'ಎ ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ', 'ದಿ ಬ್ಲಾಕ್ ಗ್ಲೋವ್', 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಹೈವೇ' ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. ಇವು ಹಿಂದೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಲ್ಲ, ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ಶತಮಾನದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮಿತಿಗಳು. ಆದರೆ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಎಲ್ಲ ಶತಮಾನಗಳಿಗೂ ಅವು ಗಳ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಆಹಾರ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ಅಪಾರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕಲಾವಿದ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತನ ಎರಡು ಮದುವೆಗಳು ಮುರಿದುಬಿದ್ದಿ ದ್ದವು. ತನಗಿಂತ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷ ಕಿರಿಯವಳಾದ ನಾರ್ವೆಯ ನಟಿ ಹೆರಿಯೆಟ್ ಬೋಸ್‌ಳ ಜೊತೆಗೆ ದುರಂತ ಪ್ರಣಯ ಕಾದಿತ್ತು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಏಳು ವರ್ಷ ಮಾಟ ಮಂತ್ರ, ರಸವಿದ್ಯೆ, ಥಿಯಾಸಫಿ, ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗನಿರತನಾಗಿ ತಾನು ಸಾಹಿತಿ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವ ಅವನ 'ಇನ್‌ಫರ್ನೋ' ಎಂಬ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಬರಹದಲ್ಲಿದೆ. ಅವನ ಕುದಿಯುವ ಜೀವಕ್ಕೂ ಒಂದು ನೆಲೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ತನ್ನ ಬಂಡು ಕೋರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಈ ಆತ್ಮನ ಕರಾಳರಾತ್ರಿಯ ಅನುಭವದ ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನಾಚೆಗಿನ ದೈವಶಕ್ತಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ.

ಅಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಯಂಕರ ವಿಚಿತ್ರ ಅನುಭವಗಳಾಗಿ ತನ್ನ ಬಂಧುಗಳ ಮನೆಗೆ ಅವನು ಬಂದಾಗ....

"ಇಷ್ಟು ದಿವಸ ಎಲ್ಲಿದ್ದೆ ? ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದೆ ?"

"ಸಾವಿನಿಂದ"

"ಅದಕ್ಕೆ ನೀನು ಹೆಣದಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾ ಇದ್ದೀಯಾ ?"

ಅವರೆ ಅದು ಸತ್ತ ಹೆಣವಲ್ಲ, ಮರುಜನ್ಮ ಪಡೆದಿದ್ದ ಜೀವ.

೯

ತನ್ನ 'ಎ ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ' ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : "ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಲ್ಲ. ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಕನಸು ಕಾಣುವವನ ಸಾಕ್ಷೀಭಾವ ಮಾತ್ರ."

ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ–ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲ, ಯಾಕಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿರುವುವು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಮಾತ್ರ–ಇಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಂದ್ರನ ಮಗಳು. ಅವಳು ದೇವಲೋಕದಿಂದ ಮನುಷ್ಯಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡುಹೋಗಲು ತಂದೆಯ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದು ಭೂಮಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಕೋಟೆಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮೊಗ್ಗು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮುಂದೆ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾದುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇಂದ್ರಕುಮಾರಿ ಭೂಲೋಕದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಒಬ್ಬ ಲಾಯರ್‌ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಡೆದು ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ತಲೆನರೆತುಹೋದರೂ, ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಹೂವುಗಳು ಬಾಡಿಹೋದರೂ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಯುವಕ; ಪದವೀಧರರಿಗೆ ಪದವಿ ಪ್ರಧಾನ ಮಾಡುವಾಗ ನಾನು ಮೇಲು, ತಾನು ಮೇಲೆಂದು ಕೋಳಿಜಗಳವಾಡುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರು; ತನ್ನ ಕೈಕಾಲು ಬಿದ್ದು ಗಾಲಿಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಪಕ್ಕದ ಮುದಿಸೂಳೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಮೈದುಂಬುವ ಮೂರ್ಖ ಕಾಮಿ; ರೋಗಿಗಳ ಬೀಡು; ಅದರಾಚೆಗಿನ ಸ್ವರ್ಗ; ದುಡಿದುಡಿದು ಬಡವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಡವರು–ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕ ಇಂದ್ರನ ಮಗಳಿಗೆ ತಾನು ಬಯಸಿಬಂದ ಭೂಲೋಕ ನರಕವೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. (ನರಕ–ಸ್ವರ್ಗಗಳು ನರಲೋಕದಲ್ಲೇ ಇವೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅನುಭಾವೀ ಗುರುವಾದ ಸ್ವೀಡನ್‌ಬೋರ್ಗ್‌ನ ಮೂಲಕ). ಕೊನೆಗೆ ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡು ದೇವಲೋಕಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ಸುಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಆ ಬೆಳೆಯುವ ಕೋಟೆಯ ಮೇಲಿನ ಹೂವು ಅರಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬವಣೆಗಳ ಮೂಲಕವೆ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗಗಳ ವಿಕಾಸ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂದ್ರನಮಗಳ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನರಲೋಕದ ಹೊಲಸುಗಳ ಮಧ್ಯ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಆ ಕೋಟೆಯ ಮೇಲೆ ಹೂವು ಅರಳುವುದನ್ನು ಯಾಕೆ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೊ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸ್ವಪ್ನ ನಾಟಕತಂತ್ರ 'ಗೋಸ್ಟ್ ಸೊನಾಟಾ'ದಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಶೇಷ ಗಳು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವಾದಿಯೊಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತನೊಬ್ಬನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೈಶಾಚಿಕ ಭೋಜನಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹ್ಯಾಸಿಂತ್ ಹೂ ಕೋಣೆಯೊಳಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತನ ಮಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಹೂವುಗಳ ಮತ್ತು ಹುಡುಗಿಯ ಮೇಲೆ ಅಜ್ಞಾತಶಕ್ತಿಯೊಂದು ವಿಷಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಹುಡುಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆ ಕೋಣೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧನ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿ ಸುತ್ತಾನೆ: "ಓ ಪುಟ್ಟ ಕಂದ, ಭ್ರಮೆ, ಪಾಪ, ನೋವು, ಸಾವುಗಳ ಲೋಕದ ಕಂದಾ, ಎಡೆಬಿಡದೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಭ್ರಮನಿರಸನಗಳ ಲೋಕದ ಕಂದಾ, ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಭುವಿನ ಕರುಣೆ ಯಾತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿನ್ನ ಜೊತೆಗಿರಲಿ" ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಕಂಡ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ ತಮ್ಮ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ದಾಟುತ್ತವೆ.

೧೦

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಚಲಿತ ವಾದವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: 'ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆತನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರತೊಡಗಿದ್ದು. ಆಗ ಆತ ತೋರಿದ ದೃಶಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲ, ಚಲನಚಿತ್ರ.' ಈ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವವರು ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್, ಜಾರ್ಜ್ ಸ್ಟೇಯ್ನರ್‌ರಂಥ ಪ್ರಭೃತಿಗಳು.

ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಿರುಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತು. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗ್‌ನ 'ವೈನ್' ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಬಾಟಲು'ಗಳನ್ನು ಮುರಿಯು ವಾಗ ಆದ ತೊಂದರೆ ಇದಿರಬಹುದು. ಆತನಿಗೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಫ್ರಿಕನ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ 'ದಿ ಗೋಸ್ಟ್ ಸೊನಾಟಾ' ನಾಟಕದ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿನ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

೧೧

ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಹುಡುಕಾಟದ ಎಲ್ಲ ಎಡೆಗಳೂ ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನೇಯ್ಗೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದು ಆತನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ 'ದಿ ಬ್ಲಾಕ್ ಗ್ಲೋವ್'ನಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ನಾಟಕಲೋಕದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಗ್ ಸಾಮಗ್ರಿ ಗಳೂ ಇವೆ. ಕ್ರೂರ ಸುಂದರಿ, ಮುಗ್ಧ ಬಾಲಕಿ, ಗಂಡಸಿನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಕುಟುಂಬದ ಪರಿಸರ, ಮನೆ ಜಗತ್ತು, ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಸ್ವಪ್ನನಾಟಕಗಳ

ಗಂಧರ್ವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನುಳಿದು ಇಲ್ಲಿ ಗಂಡಸರಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರು 'ಮುದುಕ', 'ಕಾವಲುಗಾರ' ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವುದು ನಾಲ್ಕು ಅಂತಸ್ತಿನ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ. ಇದರ ಕೆಳಗೆ ಕಾವಲುಗಾರನ ವಾಸ. ಮೇಲಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುದುಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ವಾಸ. ಮೂರನೆ ಮಹಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕಿ ತನ್ನ ಒಂದು ಕೈಚೀಲ, ಒಂದು ಉಂಗುರ ಮತ್ತು ಮಗುವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಕೇಂದ್ರಘಟನೆ. ಅದು ನಡೆಯುವುದು ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಸಮಯದಲ್ಲಿ. ಈ ಎಲ್ಲ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅವುಗಳ ನಿವಾರಣೆ ಮಾಡುವವರು ಇಬ್ಬರು ದೇವತೆಗಳು—'ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್' ಮತ್ತು ನೋವ್. ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸದವಳು ಕದ್ದಿದ್ದಾಳೆಂದು ಯಜಮಾನಿ ಶಂಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪೋಲೀಸಿಗೆ ದೂರು ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಅವಳ ಮಗು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಗೊಂದಲಗಳು ನಿವಾರಣೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದಾಕೆ ಇಬ್ಬರೂ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ; ಮುದುಕ ತಾನು ವರ್ಷಾನುಗಟ್ಟಲೆ ಮಾಡಿದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ನೇರ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಮನೆಯ ನಾಲ್ಕು ಅಂತಸ್ತುಗಳು ಒಂದು ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಮಾದರಿಯ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಕ್ರಿಸ್ತನ ಹುಟ್ಟಿನ ಪ್ರಾಗ್‌ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ. ಬರ್ನಾಡ್ ಶಾಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಾಗಬೇಕೆಂದು ಹಠ ಮಾಡಿದ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಇದಾದ ನಂತರ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ 'ದಿ ಗ್ರೇಟ್ ಹೈವೇ' ಯನ್ನು ಬರೆದ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೊ ಅವನು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಿತಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯ ಈ ಶತಮಾನದ ಕಾವ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ಗೆ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ-ಪುರುಷರ ಆದಿಮ ಸೆಳೆತ ಮತ್ತು ತುಮುಲಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಚಿರಬಿಂದುವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಕುದಿಯುವ ಮನಸ್ಸು ಚಿರಬಿಂದುವಿನ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಡೆಸಿತು. ಆದರೆ ಆ ಚಿರಬಿಂದು ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕಂಡು ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಲಾಲುದ್ದೀನ್ ರೂಮಿಗೆ ಕಂಡ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಕರನ ಮುಖದ ಹಾಗೆ: "ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಕೊಳವನ್ನು ಹೊಕ್ಕರೆ ಮತ್ತೆ ದೂರದ ಆಕಾಶದ ಮೋಡಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ." ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬಹುದು ರೂಮಿ ತಾನು ನಿರಂತರ

ಶಿಷ್ಯನಾಗಿರಲು ಬಯಸಿದ್ದು. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗನೂ ಇದೇ ರೀತಿ ನಿರಂತರ ಶೋಧಕ. ಅವನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ ಒಬ್ಬ ಬೇಟೆಗಾರ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಗಳು, ವಸ್ತುಗಳು ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ, ನಿಜ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬೆಕೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅಯನೆಸ್ಕೋನಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣೆಯಾಗಿರುವುದು ಅಣು ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಸಮಗ್ರೀಕರಣ ಬಲ : ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ. ಬಹುಶಃ ವಿರೋಧ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ನಮ್ಮ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಗ್ರೀಕರಣ, ಇಂಥ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ, ವಿರಳ. ನಮ್ಮ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಕೊನೆಯಾದ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಆದಿಕವಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

೧೨

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಬಹಳ. ಪಡೆಕೊಂಡಿರುವುದು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ.

ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸೂರಿ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಆ ನಾಟಕಗಳು 'ದಿ ಫಾದರ್' ಮತ್ತು 'ಡಾನ್ಸ್ ಆಫ್ ಡೆತ್'. 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಶರ್ಮಾ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುವೂ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಪಾಠವಿದೆ. ಇವತ್ತಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪರಮಶ್ರೇಷ್ಠರೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಶಸ್ತಿಪತ್ರಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಏಕತಾನತೆ, ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಂಥ ನಾಟಕಕಾರ ಯಾವ ಆಕೃತಿಯನ್ನೂ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಹಿಡಿದವನಲ್ಲ. ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೂಪಗಳನ್ನು, ರೂಪಕಗಳನ್ನು, ಶೈಲಿಗಳನ್ನು, ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಅವನ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿದ್ದುದು ಅವನ ಅನುಭವನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣಾ ತೀವ್ರತೆ ಮಾತ್ರ. ಯಾವಾಗ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕಗಣದಿಂದ ಸಾರಲ್ಪಡುತ್ತವೋ ಆವಾಗ ಅನುಭವನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಅನ್ವೇಷಣಾ ತೀವ್ರತೆ ಎಕ್ಕುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಬಿದ್ದಿದೆ.

ಆದಕ್ಕೇ ಹೇಳಿದ್ದು, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಡಿಮೆ, ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಬಹಳ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿ

1888ರಲ್ಲಿ ತಾನು ರಚಿಸಿದ 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದ. ಇದು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನಾಟಕರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಹಳೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಜರೆಯುತ್ತ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ "ಹೊಸ ಮದ್ಯ ಹಳೇ ಬಾಟಲುಗಳಿಂದ ಹೊರಸಿಡಿದಿದೆ" ಎಂದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹೊಸ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಎಡೆಬಿಡದ ಸೆಣಸಾಟದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತ ಆತನ ಇಂಟಿಮೇಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅಥವಾ ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ.

ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು : ಒಂದು, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರೀಶಕ್ತಿಗಳ ಬಿಗಿಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸುವ ಜರೂರಿ. ಎರಡು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಜರೂರಿ. ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

1907ರಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾಕ್‌ಹೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಗಸ್ಟ್ ಫಾಲ್ಕ್ ಎಂಬ ನಟ ಶುರು ಮಾಡಿದ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಸ್ಥನಾಗಿದ್ದ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಜ್ಞಾಪಕಪತ್ರವನ್ನು ಬರೆದ. ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ರಂಗಕಲೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಾದ ನಿರ್ಮಾಣ, ನಟನೆ, ರಚನೆ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹಳೆಯ ಐದಂಕದ ನಾಟಕ ಮಾದರಿ ನಿರುಪಯೋಗಕಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬಾ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ವಿರಾಮಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ವಿರಾಮದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಗೃಹಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಗಡಂಗುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಡಿದು ಮತ್ತೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾದಕಪೇಯಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗಿನ ಗಮನ ಕದಡಿಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇಡೀ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಕಲೆ ಮಾದಕ ಪೇಯಗಳ ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ನೆಪವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ವಸ್ತು, ಹೊಸ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಹೊಸ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕಗಳ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದ್ದು.

ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದದ್ದು ಛೇಂಬರ್ ಸಂಗೀತದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ.

ಛೇಂಬರ್ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಸಂಗೀತ. ಇದೇ ರೀತಿ ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕ ಕೂಡ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಕೋಣೆಯೊಳಗಿನ ಆಪ್ತ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವೇಳೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಮಿತವಾಗುವುದರಿಂದ, ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಾಟಕಾನುಭವ ಎರಡೂ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮ ಇಲ್ಲದಿರುವ ಕಾರಣ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ನೆಡಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕಗಳ ನಿಯೋಗ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಹೀಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ :

'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತವಾದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಚಾಲನೆ (motif) ಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ಹುಡುಕುತ್ತೇವೆ. ಇದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ತರದ ಆಡಂಬರಗಳನ್ನು, ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು, ಚಪ್ಪಾಳೆ ಗಿಟ್ಟಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು, ಅತ್ಯದ್ಭುತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ದೀರ್ಘ ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡಲಿಚ್ಛಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿಗೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗಬಾರದು, ಯಾಕೆಂದರೆ ಶೈಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಬೇಕಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ವಸ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರಬೇಕು. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಿತಿಗಳೆಂದರೆ, ನಾಟಕದ ಟ್ಟು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಐಕ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಾಗಿ ತಹತಹ.'

ಈ ಶತಮಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುತೇಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟ್-ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿದವು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನಾಗಿ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ಪವಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಬ್ಸರ್ಡ್, ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಕ್ರೂಯೆಲ್ಟಿಗಳ ಹಿಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಜ್ಞಾಪಕಪತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟರಿಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ನಾಟಕದ 'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕತೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗನಿಗಿರುವ ಗೌರವ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ 'ನಾಟಕ ಕೃತಿ' ಗೋಸ್ಕರ ರಂಗ ಮತ್ತು ನಟವರ್ಗ ಇರುವುದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಿಗಾಗಿ ಪಾತ್ರ ಸೃಜಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಚಟವನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ, ನಟರಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ಬೇಕೇಬೇಕು, ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅವರು ಬೇಕೇಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

'ಆಫ್ಟರ್ ದ ಫೈಲ್', 'ಸ್ಟಾವ್ ಕ್ಲಾರ್ಲ್', 'ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ', 'ಗೋಸ್ಟ್ ಸೊಗಾಟ್', ಮುಂತಾದ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಛೇಂಬರ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಆತನ ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆಪ್ತರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ 'ಡ್ರೀಂ ಪ್ಲೇ'ಯಂಥ ಕಲ್ಪನಾಪೂರ್ಣ ನಾಟಕ, ಆಡಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲ, ಚಲನಚಿತ್ರ.

ಬಹುಶಃ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕ ಮೂಲತಃ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಆವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನದ ಭಾಗಗಳು ದುರ್ಬಲವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪಂಡಿತರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಹಾಗೆ ರಂಗನಿರ್ದೇಶನದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ್ದರೆ....? ಅಥವಾ ಯಾವುದಾದರೂ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಶೈಲಿ ಬಳಸಿದ್ದರೆ....?

ಆಗಲೂ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದ.

ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಚಿರಾಯು ;

ರಂಗ ಕೃತಿ ಅಲ್ಪಾಯು ;

ಇದು ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲೇ ಬೇಕು.

ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ

ಮೂಲ : ಇಂದ್ರನಾಥ ಚೌಧುರಿ

ಅನು : ಬಿ. ಎಸ್. ರಾಮಪ್ರಸಾದ್

'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಲೇಖಕ' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಜೆರೊಮ್ ಜೆ. ಮೆಕ್‌ಗಾನ್ ಹೇಳಿರುವುದು ನೆನಪಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗೆ ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಹುರುಪಿನ ಒತ್ತಾಸೆಯು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದಲೇ ಹೊರ ದೂಡಿದೆ.[1] ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾನು ಹೇಳಬಹುದಾದುದು; ಇಲ್ಲಿನ ಹೋರಾಟವು ರೂಪನಿಷ್ಠ ಮತ್ತು-ಭೌತಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುವ-ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲ. ಹೋರಾಟವಿರುವುದು ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳಿಗೆ. ಕಾವ್ಯದ ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾರತೀಯರಾದ ನಾವು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕೂಡ ನಿರಂತರವಾಗಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದುವರಿಸುವ ಮೊದಲು ನಾನು ಪಿ. ಎನ್. ಮೆಡ್‌ವೆಡೆವ್ ಮತ್ತು ಎಂ. ಎಂ. ಬಾಖ್‌ಲಿನ್ ಅವರ 'ದಿ ಫಾರ್ಮಲ್ ಮೆಥಡ್ ಇನ್ ಲಿಟರರಿ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಷಿಪ್' ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

"ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಹೇಳಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ.

---

1. ಜೆರೊಮ್ ಜೆ. ಮೆಕ್‌ಗಾನ್ 'ದಿ ಬ್ಯೂಟಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫ್ಲೆಕ್ಷನ್ಸ್' ಪು : 17

ಅಂತೆಯೇ ಅದು ವೈಯುಕ್ತಿಕವಾದ ವೈಷಯಿಕ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. (an individual material complex). ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಉಚ್ಚರಿಸ ಲಾಗುವ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಸಂಕೀರ್ಣವದು. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರರ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳು ವಂತೆ ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ಅದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಃ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಯನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಅದು ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಭೌತಿಕ ವಸ್ತು ವೊಂದರ ವಾಸ್ತವತೆಯಂತಲ್ಲ. ಅದು ಈಗಾಗಲೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿ ಸಿದ ವಾಸ್ತವತೆಯಾಗಿದೆ. ಹೇಳಿಕೆಯ ಅರ್ಥವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸ ಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ."[2]

ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂದದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಮಾಂತರವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ಇರುವ ಲಂಬವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆಗ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಸ್ಥಿತಿ ಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದೇ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ ವರ್ತಮಾನದ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿ ಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂ ಪರೆಯು ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತಲೂ ರಸ ಸ್ಫುರಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಸಂಬಂಧವು ತುಂಬ ಜಟಿಲವಾದುದು. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಕಾಲದ ಅಂಕಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಗ್ನರಾಗಿಯೇ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ನಾಟಕವು ಜೀವನದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದ, ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಚ್ಚಿದುದೂ ಪರಿವೃತ್ತವೂ ಆಗಿದ್ದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒತ್ತಡಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾಟಕವು 'ಮೂರು

2. ದಿ ಫಾರ್ಮಲ್ ಮೆಥಡ್ ಪು. 120. 1978.

ಲೋಕಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.[3] ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯಿದ್ದಿತು. ಭಾರತೀಯರ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತಿರುಗುವಿಕೆಯ (cyclicity) ಕಲ್ಪನೆಯು ಅಡಕವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾಟಕವೊಂದರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಯಾವುದೇ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ದಂತಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳು, ದೇವತೆಗಳ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ನಾಯಕರುಗಳ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಬೆರೆಸಿಯೂ ಕೂಡ "ದ್ವಿಮುಖಿ ಕಾಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆ"[4] (Double time order) ಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ಮತ್ತು 'ಭ್ರಾಮಕ' ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಕವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವು ಮೂರ್ತೀಭವಿಸುತ್ತದೆ.[5] ಆದರೆ ಲೇಖಕನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುವುದನ್ನಾಗಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಗಷ್ಟೆ ಆಕಾರ ನೀಡುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಅದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದೀದ ಆಚೆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕಾಗಲಿ, ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿಗಾಗಲಿ ಭೂತಕಾಲದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುವುದರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕವು ಯಾವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿರುವ ದ್ವಿವಿಧ ಅನುಭವಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಅನುಭವಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ರಂಗಕರ್ಮಿಯು ಅರ್ಥೈಸುವ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳಾಗಿವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವು ಆಗಾಗ್ಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತವೆ. ಅದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ನೀವು ನನಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು ; ನಾನು ಪರಮಾತ್ಮ'[6] ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈಸಾಯನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬಣ್ಣಗುಂದಿದ (Tannaitic) ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವುದಾದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ನೀವು ನನ್ನ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿರುವವರೆಗೆ ನಾನು ದೇವರು. ನೀವು ಸಾಕ್ಷಿಗಳಲ್ಲವಾದರೆ ನಾನು ದೇವರೂ ಅಲ್ಲ.[7] ಚರಿತ್ರೆಯೆಂದರೆ ದೇವರಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾಗುವುದಲ್ಲ. ಅವನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಿಯೇ ಚರಿತ್ರೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು "ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ

3. ಎನ್.ಎಸ್.ಐ. ಪು. 106
4. ಸುರೇಶ್ ಅವಸ್ಥಿ, ಡ್ರಾಮಾ ! ದಿ ಗಿಫ್ಟ್ ಆಫ್ ಗಾಡ್ಸ್, ಪು. 65. (1983).
5. ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ : ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ.
6, ಈಸಾಯ 43 : 12.
7. ಕೃಷ್ಣ ಚೈತನ್ಯ, ಮಹಾಭಾರತ, ಪು. 388 (1985)

ಯಾರು ? ಮತ್ತು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂತಹುದು ಎಂಬುದರ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ." ಮಾನವೀಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದಿವ್ಯವೂ ಆದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ನಾಟಕದ ನಟ ಅಥವ ಪಾತ್ರವೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಂದಿ ಪದ್ಯವು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು, ಏಮ್ಮುಖಿ ಸೆಳೆತ (Linear Tension)ವಿರುವ ಹಾಗೂ ತಿರುಗುಲಯ (Cyclical Rhythm)ವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಎಂದರೆ ಒಮ್ಮೆಗೇ ದಿವ್ಯವೂ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯವೂ ಆಗಿರುವ ಕಾಲದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಯೋಜನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಟ (ಪಾತ್ರ) ಬಹು ಪ್ರಮುಖನಾದ ಕಾರ್ಯಭಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ದೇವರು ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ನಟ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ನಟರಾಜ (ಶಿವ) ಅಥವ ನಟನಾಗರ (ಕೃಷ್ಣ) ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಶಿವನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ಜಗದ್ವ್ಯಾಪಿ ಆಶಯವೊಂದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.[8] "ವಿಶ್ವದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಲ್ಲವೂ ಯಾರ ಆಂಗಿಕವಾಗಿದೆಯೋ, ವಿಶ್ವದ ವಾಙ್ಮಯವೆಲ್ಲ ಯಾರ ವಾಚಿಕವಾಗಿದೆಯೋ, ಚಂದ್ರ ನಕ್ಷತ್ರಗಳೇ ಯಾರಿಗ ಪ್ರಸಾಧನವಾಗಿದೆಯೋ ಅಂತಹ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಶಿವನಿಗೆ ನಾವು ತಲೆಬಾಗುತ್ತೇವೆ." ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ನಿಯಮವಾದ ಕಾಲ (ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವ)ವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವವನು ನಟ.

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಅಗಾಧವಾದ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, ಭರತನು ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪುನರ್ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ಉಕ್ತವಾದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಾನು ಮತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಭರತನು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುವ ಒಂದು ಅಚಾರಿತ್ರಿಕ ಲಯವನ್ನು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವಕಾಲ ಅಥವ ಕಾಲಾತೀತತೆಯು ಅನಂತವಾದುದರ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯ ಕಾಲದ ಕಡೆಗಾಗಲಿ ಅಥವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಡೆಗಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ; ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ, ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ರೂಪಕೊಡುವ

---

8. ಆಂಗಿಕಂ ಭುವನಂಯಸ್ಯ ವಾಚಿಕಂ ಸರ್ವ ವಾ ಙ್ಮಯಂ ।
ಆಹಾರ್ಯಂ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ ತನ್ನುಮಸ್ಸಾತ್ವಿಕಂ ಶಿವಂ ॥
—ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ

ಚಲನಶೀಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅನು ಸರಿಸುವ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಕಲ್ಹಣನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ; ಕವಿಗಿರುವ–ಪ್ರಜಾಪತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವ–ದಿವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ಚರಿತ್ರಕಾರನಿಗೂ ಕೂಡ ಇರಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ, ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ರಾಕ್ಷಸ ರಿಗೂ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟದ ವಿವರಗಳು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಅಣಕವಾಡಿದಕ್ಕಾಗಿ ನಟರೆಲ್ಲರೂ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ರಾಜ ನಹುಷನು ರಂಗಕಲೆ ಯನ್ನು ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಭೂಮಿಗಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದಂತಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಹುದುಗಿವೆ. ಸ್ವರ್ಗ–ಮರ್ತ್ಯಗಳೂ, ಅನಂತತೆಯೂ–ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲವೂ, ಪವಿತ್ರವಾದುದೂ–ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೂ, ಒಂದನ್ನೊಂದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆವರಿಸುತ್ತಾ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ, ಬೆರಗು ಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಲಾರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಈ ದಂತಕತೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಬೇರೆ ಮಾತು ಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪ್ರಪಂಚದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಪ್ರಾಪಂಚಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಎರಡು ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವಲಯವೂ ಇದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಒಮ್ಮುಖ ಸೆಳೆತವೂ ಇದೆ.

ಈ ದ್ವಿಮುಖ ಕಾಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಅನಂತತೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ಕಾಲಿಕತೆ, ಮಾನ ವೀಯ ಮತ್ತು ಸ್ವರ್ಗೀಯ, ಇಂದ್ರಿಯ ಭೋಗ ಮತ್ತು ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ, ಭಕ್ತಿ–ಮುಕ್ತಿ, ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಭೇದವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಕತೆ ಹೇಳುವವನು ಮತ್ತು ಕೇಳುವವನು ಎಂಬ ರಚನಾ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಕಾಲದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಅನಂತ ಎಂಬ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡುದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನು ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ ನಂತರ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಸಂಭಾಷಿಸಲು ಅವಕಾಶಮಾಡಿಕೊಡು ವನು. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಕೃಷ್ಣನು ನಿರೂಪಣೆಯ ಲೌಕಿಕಧಾರೆ ಯನ್ನು ಭರಿಸುತ್ತಾ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಾಲದ ಲೌಕಿಕ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೇ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ದಿವ್ಯ ಕಾಲವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿ ಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದ್ವಿವಿಧ ಕಾಲವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ರಚನಾ ತಂತ್ರವು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವರ ನಡುವೆ ಪಾಲುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಗೆ ಎಲಿಯೇಡ್ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಚಲನಶೀಲ ವಾದುದು ಸ್ಥಗಿತವಾದುದಲ್ಲವೆಂಬ ಕೃಷ್ಣನ ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸು ತ್ತಾನೆ. ದೈವ ಕೂಡ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ದೇವರಿಗೆ ಪರ

ಕೀಯವಾದುದಲ್ಲ ಅದು ಅವನದೆ ಕಾರ್ಯ ಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಿ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮುಹೂರ್ತಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ದೇವರು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ದೈವೀ ಮಾದರಿಯು ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೂ, ಮೋಕ್ಷ ಕಾರಣವೂ ಆದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು'[9] ಕೃಷ್ಣ ಮಾನವನ ಮುಂದೆ ಒಡ್ಡಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನವನ ಮತ್ತು ದೈವದ ಪಾಲುಗಾರಿಕೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಘನತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ ದೈವವು ಮಾನವನನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸು ವುದೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲು ದೇವರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಒಂದು ಘಟನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಾದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಸಂಭವಿಸುವ ಮತ್ತು ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುವ ಘಟನೆಯೇ ಇತಿಹಾಸ. ಎಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಮ್ಮುಖ ಸೆಳೆತವು, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲದ ಅರಿವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗು ವುದನ್ನೂ; ಪಾಪದ ಹಾದಿಹಿಡಿದು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಮೂಲಮಾದರಿಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ದೂರವಾದದ್ದು ಈ ಅರಿವಿಗೆ ಕಾರಣವಾದುದನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗಮನವು ಪವಿತ್ರವೂ, ಕಾಲಾತೀತವೂ ಆದುದರತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ತಿರುಗುವ ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಲೀನನಾದಾಗ ಒಮ್ಮುಖ ಸೆಳೆತವು ಮುಗಿಯುತ್ತತೆ. ವಿಶ್ವದ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಆವರ್ತಕ ವಾಗಿದ್ದು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ಸಂಭವಿಸುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಗೊಂದು ಖಾತರಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಾಶ್ವತವೂ ಪವಿತ್ರವೂ ಆದ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೆ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಭರತ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. 'ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಶಿವನ ಶಕ್ತಿಯು ನನ್ನ ಹುಟ್ಟು ಸಾವುಗಳ ಚಕ್ರವನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸಲಿ.' ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವು ವ್ಯಾಮೋಹದಿಂದ ನಾಯಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಕಡೆಗೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಲೌಕಿಕತೆಯಿಂದ ಅನಂತತೆಯ ಕಡೆಗೆ, ಕಾಲಪ್ರವಾಹದ ಒಳಸೆಳೆತದಿಂದ ಕಾಲಾತೀತತೆಯ ಕಡೆಗೆ, ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಶಾಶ್ವತ ಸತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ನಾಯಕನ ಪಯಣ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆಯಿರುವ ಖುಷ್ಯಾಶ್ರಮವನ್ನು ದುಷ್ಯಂತನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಶುಭಶಕುನವಾಗುತ್ತದೆ. "ಖುಷ್ಯಾಶ್ರಮವು ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಪ್ರದೇಶ. ಆದರೂ ನನ್ನ ಭುಜಗಳು ಅದುರುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರೀತಿಗೆ

9. ಎಂ. ಎಲಿಯೇಡ್, 'ಯೋಗ : ಇಮ್ಮಾರ್ಟಲಿಟಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಫ್ರೀಡಂ' (1958)

ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸುಳ್ಳುಶಕುನವಿದೊ ಅಥವಾ ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಕದ ತೆರೆಯ ಬಹುದು."[10] ಈ ಆಲೋಚನೆಯು ರಾಜನು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಲೌಕಿಕ ಭೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಸಕ್ತನಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈ ಆಲೋಚನೆಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಏಳನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಂದುವರಿಯುವಾಗ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮರ್ತ್ಯದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬೆಲೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಲೌಕಿಕ ಬಂಧನಗಳಿಂದ ಬಹುದೂರ ಪಯಣಿಸಿರುವ ರಾಜನು ಮೇರೆಯಿಲ್ಲದ ದಿವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಶುಭ ಶಕುನವಾದಾಗ "ನನ್ನ ಆಸೆ ಈಡೇರುವುದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯೇ ನನಗಿಲ್ಲ. ಏಕೆ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಈ ಭುಜಗಳು ಅದುರುತ್ತಿವೆ"[11] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಭಾರತೀಯರಲ್ಲಿ ಕರ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ಆಯಾಮವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಭೂತ, ಭವಿಷ್ಯತ್, ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಕಾಲವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದಿಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವರ್ತಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಯು ಅವನ ಭೂತಕಾಲದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವೆಂದೂ ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಭವಿಷ್ಯತ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆಂದೂ ಕರ್ಮಸಿದ್ಧಾಂತವು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕರ್ಮವು ಒಮ್ಮುಖಸೆಳೆತದ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕರ್ಮವಿಮುಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಕಾಲದ ಬಂಧನದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಾಸ್ತುವು ಆವರ್ತಕವಾಗಿದೆ. ಕನಸುಗಳು, ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿ, ಮುನ್ನಳುಕು, ಹಿನ್ನೋಟ ಮೊದಲಾದ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಕಾಲದ ಒಮ್ಮುಖ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಭಂಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಗೆದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಸಮತೋಲನವೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಸಮತೂಗಿಸುತ್ತದೆ. ರಭಸ ಚಲನೆಯ ನಡುವೆ ಕೂಡ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯನ್ನೂ, ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕವು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಿಖರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೊ, ಖಚಿತವಾದ ಅಂತ್ಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೋ ಮುಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯವಾದುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ, ಆವರ್ತಕ ಕಾಲವನ್ನೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕಗಳಲ್ಲಿರಿಸಿ ಇಳಿಮುಖ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ (Anticlimatic) ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು: ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೇರುವ ನದಿಯಂತೆ ಮಾನವೀಯವಾದ ಎಲ್ಲ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಈಡೇರುವಿಕೆಯಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ದೈವದೊಂದಿಗಿನ ನಿಗೂಢ ಮಿಲನದಲ್ಲಿ

---

10. ಶಾಕುಂತಲ I. 14
11. ಅದೇ, VII. 13

ಯಾಗಲಿ ಕೊನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಆಯಾಮವುಳ್ಳ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ನಡುವೆಯೂ ಸದಾ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸಮಗ್ರ ವಿಶ್ವದ ಸಮತೂಕವನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸುತ್ತದೆ.

ನಟರಾಜನೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿರುವ ಶಿವನ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಡಮರುಗದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಡಮರುಗವು ಕಾಲದ ಸಂಕೇತ. ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳೆ ಡಮರುಗದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು. ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಸಂಧಿಯೇ ವರ್ತಮಾನ. ಕಾಲದ ಆವರ್ತಕತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿಸ್ತೃತ ಸಂಕೇತವೇ ಡಮರುಗ.[12] ಈ ಡಮರುಗವನ್ನು ನುಡಿಸುವವನು ಮಹಾಕಾಲನೆಂದೂ ಹೆಸರಾಂತ ಶಿವ. ಶಿವನಿಗಿರುವ ಈ ಹೆಸರು ಕಾಲದ ಅನಂತತೆಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿ ದ್ವಿಮುಖಿ ಕಾಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ದಿವ್ಯ ಹಾಗೂ ಮರ್ತ್ಯವೆಂಬ ಎರಡು ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಲಿಸುವನು. ದಿವ್ಯವಾದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅಖಂಡವಾದ ಅನಂತತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮರ್ತ್ಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲವು, ಸುಖ–ದುಃಖ, ನೋವು–ನಲಿವು, ಬೆಳವಣಿಗೆ–ಶಿಥಿಲತೆ, ಹುಟ್ಟು–ಸಾವು, ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೂಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾನವನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸುತ್ತಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಪರಂಪರಾಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತೆರುಕುತ್ತು, ಅಂಕಿಯನಾಟ, ಜಾತ್ರಾ, ತಮಾಷಾ, ಭವಾಯಿ, ರಾಸಲೀಲಾ ಮೊದಲಾದುವು ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ರೂಪಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮಾನವನ ಆತ್ಮವು ದೈವ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಶ್ವದ ಜೈವಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಮನೋಗತವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಎರಡು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಮ್ಮೆಗೆ ಅನಂತವೂ–ಲೌಕಿಕವೂ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವೂ–ನಿಗೂಢವೂ, ಆಗಿ ಪಾತ್ರವು (ನಟನು) ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಕಾಲಾತೀತತೆಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಪರ್ಕವು ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಧೋರಣೆಯು ಭಾರತೀಯ

---

12. ವಾತ್ಸಾಯನ, ಎ ಸೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಟೈಮ್, ಪು. 23, (1981)

ನಾಟಕಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಸ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅರಿವು ಮೂಡಿತು. ಆದರೆ ಬಹುಬೇಗನೆ, ತಾವು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕದ ರೂಪಗಳು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ರಂಗಾಭಿನಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಕೀಯವಾಗಿವೆ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ ಹಾಗೂ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲಾಗದ ಸಮದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲದ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅರಿವು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶೋಧನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪರಂಪರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಕೂಡಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸುವ ಅಪ್ಪಟ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ರೂಪವೊಂದಕ್ಕೆ ಹುಡುಕಾಟ ಮೊದಲಾಯಿತು.

ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದೆಂದರೆ ಅನಂತವಾದ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕವಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಆಗಿದೆ. "ಅನಂತವಾದ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಭಾವ"[13] ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು 'Four quarters ನಲ್ಲಿ ಎಲಿಯಟ್ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೋಮರನಿಂದ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಈ ಭಾವವು ಪೂರ್ವದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಎಸ್. ಸಿ. ಹ್ಯಾರೆಕ್ಸ್ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[14]

ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದುದಾಗಿವೆ. ಅವನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತನ್ನ ಪೌರಾಣಿಕ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿಚಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಕಾರಣ ಮೂವತ್ತರ ಮತ್ತು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಪರಕೀಯತೆಯ ಸೂಚನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬದಲಾದ ಯಾವ ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯರ ಮನೋಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಪರಂಪರಾಗತ ಧೋರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆದರ

13. ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್, ಟ್ರೆಡಿಷನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಇಂಡಿವಿಜುಯಲ್ ಟ್ಯಾಲೆಂಟ್.
14. ಎಸ್. ಸಿ. ಹ್ಯಾರೆಕ್ಸ್ 'ಟ್ರೆಡಿಷನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ದಿ ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಸೆನ್ಸ್' ನ್ಯೂ ಬೇರಿಂಗ್ಸ್ ಇನ್ ನ್ಯೂ ಲಿಟರೇಚರ್ ; ಕಲೋನಿಯಲ್ ಕಾನ್‌ಷಿಯಸ್‌ನೆಸ್ ಇನ್ ಕಾಮನ್‌ವೆಲ್ತ್ ಲಿಟರೇಚರ್ : ಸಂ. ಜಿ. ಎಸ್. ಅಮೂರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್. ಕೆ. ದೇಸಾಯಿ. ಪು. ೨೦. (1981).

ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ದಿ ಕ್ರೈಸಿಸ್ ಆಫ್ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಆ್ಯಂಡ್ ಕ್ವೆಶ್ಚನ್ ಆಫ್ ಆಥೆಂಟಿಸಿಟಿ ಇನ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ : ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ತರುಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಎದುರಿಸಿದ ಅತಿ ಕಠಿಣವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹಬಿಬ್ ತನ್ವೀರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ, ಜೀವನ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಗಳಲ್ಲಿ, ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರನ್ನು ಅಂಧಾನುಕರಣೆ ಮಾಡುವ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆವು. ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ಮಿಟ್ಟಿಕಿ ಗಾಡಿ' ಮತ್ತು 'ಆಗ್ರ ಬಜಾರ್' ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಂಪರಾಭಿಮುಖವಾಗುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹಬಿಬ್ ತನ್ವೀರ್ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ 'ಹಯವದನ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕ 'ಜೈ ಗಜವದನನೆ' ಎಂಬ ಗಣೇಶನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಗಣೇಶನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ದುದರ ಘೋಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ದೊಡ್ಡ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಈ ರಂಗಾಧಿದೇವತೆ ನಮಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಸ್ತವತೆ ಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸ್ವಕೀಯವಾದ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ವಿಧಾನಗಳಿಂದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಳನ್ನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ವಿಜಯಾ ತೆಂಡುಲ್ಕರ್, ಕವಲಮ್ ನಾರಾಯಣ ಪಣಿಕ್ಕರ್, ರತನ್‌ಕುಮಾರ್ ದಿಯಂ ಮೊದಲಾದವರು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಖರವಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಸ್ವಕೀಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಜೀವನ ವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಪುರಾಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆಲ್ಲ ಹರಡಿ ಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯಿದೆ. ಈ ಲೇಖಕರ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಅವರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿವೆ. ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದುದಾಗಿದ್ದು ವೈಯುಕ್ತಿಕ ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನೆಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದು

ದಾದರೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಬದಲಾವಣೆ ಹಾಗೂ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಇದೇ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ ನವ್ಯವಾದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಲೇಖಕರು ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಮ್ಮುಖ ಸೆಳೆತವನ್ನು ತಿರುಗುವಲಯದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಒಂದೇ ಆಯಾಮದ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸದೆ, ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಅತೀಂದ್ರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸರಳವಾದ ದೈನಂದಿನ ಮಾನವ ಜೀವನವನ್ನು ಮೀರಿದ ಹಿರಿದಾದ ಆದರ್ಶವನ್ನೂ, ಮಾನವೀಯತೆಯ ಮುನ್ನಡೆಯ ಅಂತರ್ಗತ ದರ್ಶನವನ್ನೂ ಪ್ರದಾನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಶಂಭು ಮಿತ್ರ ಅವರ 'ಚಾಂದ್ ಬಣಿಕರ್‌ಪಾಲ' (ಚಾಂದ್ ವರ್ತಕನ ನಾಟಕ)ದ ವಸ್ತುವು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡೂ ಅಪಾರ್ಥಿವ ಅತೀಂದ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಯಾತನಾಮಯ ಸ್ವರಮೇಳದ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಆತ್ಮದ ಎಲ್ಲ ಬಯಕೆಗಳನ್ನೂ, ಪಿಸುಮಾತುಗಳನ್ನೂ, ಆಶಯಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನು ಎಷ್ಟೇ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದಾಗಲೂ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ "ದಾಟೋಣ, ದಾಟೋಣ, ತೊರೆಯನ್ನು ದಾಟಿಬಿಡೋಣ" ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕೂಗಿನಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲವು ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡು, ಅನಂತತೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ, ಆಳವಾದ ಮಾನವೀಯ ಅನುಭವವಾಗಿಯೆ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ನುಗ್ಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಟನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯ ಮೈದೋರುವಿಕೆಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಭಾರತೀಯರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಪಡಿಸದೆ ಚಿರಕಾಲ ಉಳಿಯುವ ಪೂರ್ಣತೆಯಾಗಿ ಅರಳುತ್ತದೆ.

ಲೇಖಕರು ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳ ಬಗೆಗೆ ವಿವರ

ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಎಲ್. ಎಸ್.

ನಿವೃತ್ತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಇವರ 'ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ' ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಈ ಸಂಕಲನದ ಲೇಖನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೀಡರ್
ಇವರ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಈ ಸಂಕಲನದ ಲೇಖನವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಎಸ್.

ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೀಡರ್
ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಲಿಖಿತ ರೂಪ ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿದೆ.

ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್

ಖ್ಯಾತ ವಿದ್ವಾಂಸರು
ಈ ಸಂಕಲನದ ಲೇಖನ 'ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ' ಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗ

ಕನ್ನಡದ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರು
ಈ ಸಂಕಲನದ ಲೇಖನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ ಅನುಬಂಧ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಆಯಲಾಗಿದೆ.

ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಣಿಕ್ಕರ್

ಕಲ್ಲಿಕೋಟೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಮೂಲ ಲೇಖನ Arts and Ideas ತ್ರೈಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ. ಅನುವಾದ ಮೊದಲು 'ರುಜುವಾತು' ತ್ರೈಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು ಅನಂತರ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನದಿಂದ ಪುಸ್ತಿಕೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್. ಕೆ.

ನಿವೃತ್ತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಇವರ ಲೇಖನ 'ಶ್ರೀಕಂಠ ತೀರ್ಥ' : ತೀನಂಶ್ರೀ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತ.

ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್

ಬಂಗಾಳದ ಖ್ಯಾತ ರಂಗತಜ್ಞ.
'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅನುವಾದ 'ಸಮುದಾಯ ವಾರ್ತಾಪತ್ರ'ದ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ

ಬಿ.ಇ.ಎಸ್. ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರು
ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಿಬಂಧ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಜು ಚಿ.

ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು
'ಅಂಕಣ' ದ್ವೈಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದ ಇವರ ಲೇಖನ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕಲನಗೊಂಡಿದೆ.

ಚನ್ನಯ್ಯ ಎಚ್. ಎಂ.

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಇವರ 'ಜಿಜ್ಞಾಸೆ' ಲೇಖನ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರು
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೀಡರ್
ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ನಾಟಕ ರಚನೆ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸನ್ನ

ಖ್ಯಾತ ರಂಗತಜ್ಞ
ಇವರ 'ನಾಟಕ: ರಂಗಕೃತಿ' ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗಿವೆ.

ಲಂಕೇಶ್ ಪಿ.

ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಕಾರರು
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ 'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕಿರು ಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನಾಗಿ ಈ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟಿಸಿತ್ತು.

ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಎಚ್. ಎಸ್.

ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ
ಬಿ. ಸಿ. ಸನ್ಮಾನ ಉಪನ್ಯಾಸ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಲಿಖಿತರೂಪ ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿದೆ.

ಇಂದ್ರನಾಥ್ ಚೌಧುರಿ

ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ

ಬ್ರಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ
ಈ ಶತಮಾನದ ಖ್ಯಾತ ರಂಗ ಚಿಂತಕ
ಈತನ ಲೇಖನದ ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದ ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿದೆ.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ
ಖ್ಯಾತ ರಂಗ ಚಿಂತಕ

ಅಕ್ಷರ ಕೆ. ವಿ.
ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕರು

ಮಾಲತಿ ಎಸ್.
ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕಿ

ರಾಮಪ್ರಸಾದ್ ಬಿ. ಎಸ್.
ವಿಜಯ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರು