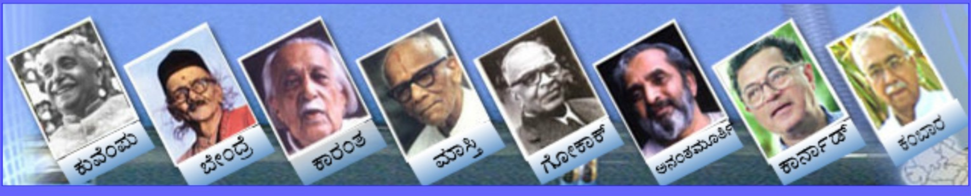
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಅಸಂಗತ

ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ



ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಮಾಲೆ
ಸಂಪಾದಕರು: ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

ಅಸಂಗತ

ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 002.
ದೂರವಾಣಿ:080–22211730/22106460
www.karnatakasahithyaacademy.org
Email: sahithya.academy@gmail.com

ASANGATA (The Absurd)
Book in Critical Idiom Series
by Dr. Basavaraj Naikar

Published by
C.H.Bhagya
Registrar
Karnataka Sahithya Academy
Kannada Bhavana
J.C.Road, Bengaluru-560 002.

© ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಪುಟಗಳು	: xii+೧೦೮
ಬೆಲೆ	: ₹ ೯೦/-
ಮರುಮುದ್ರಣ	: ೨೦೧೬
ಪ್ರತಿಗಳು	: ೧೦೦೦
ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ	: ಅರುಣ್‌ಕುಮಾರ್ ಜಿ.
Pages	: xii+108
Price	: ₹ 90/-
Reprint	: 2016
Copies	: 1000
ISBN	:

ಪ್ರಕಾಶಕರು:
ಸಿ.ಎಚ್.ಭಾಗ್ಯ
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ.ರಸ್ತೆ
ಬೆಂಗಳೂರು-560 002.

ಮುದ್ರಕರು:
ಸರ್ಕಾರಿ ಕೇಂದ್ರ ಮುದ್ರಣಾಲಯ
ಮೈಸೂರು ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-560 059.
080-28483133 / 28484518

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು
(ಮರುಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ)

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರನ್ನು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು, ಸಂಶೋಧಕರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡದ್ದು ಹಾಗೂ ಇನ್ನು ಮುಂದೆಯೂ ಸಹ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಹಲವು ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು.

ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತಂದ "ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಮಾಲೆ"ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಹದಿನಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಯೋಜನೆಯು ಮೆಚ್ಚುವಂತದ್ದು. ಈ ಮಾಲೆಗೆ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತೆಂಟಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಲಾಯ್ತು. ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಓದುಗರಿಂದ ಅಪಾರ ಬೇಡಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ ಅವರ ಕೃತಿಯ ಮರುಮುದ್ರಣದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ.

ಅಸಂಗತ ಕೃತಿಯ ಲೇಖಕರಾದ ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ ಅವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತರಲು ಸಹಕರಿಸಿ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶ್ರೀಮತಿ ಸಿ.ಎಚ್.ಭಾಗ್ಯ, ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಹರೀಶ್ ಹಾಗೂ ಮುದ್ರಣ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸರ್ಕಾರಿ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಿ/ ಸಿಬ್ಬಂದಿಗಳೆಲ್ಲರನ್ನೂ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನೆನೆಯುತ್ತೇನೆ.

೨೦೧೬ **(ಮಾಲತಿ ಪಟ್ಟಣಶೆಟ್ಟಿ)**

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು
(ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ)

ಡಾ. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಮಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹದಿನೆಂಟು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬರೆದ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯಿರುವಂತೆ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿವರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳೂ ದಾಖಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಈ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಮಾಲೆಯ ಬಹಳಷ್ಟು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮುದ್ರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಲಿವೆ.

ಈ ಮಾಲೆಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಮೊದಲು ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೊಸದಾಗಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಲೆ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖಕರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಉಳಿದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯ ಒಂದಿಷ್ಟು ನಿಧಾನವಾಗಿಯೇ ಕೈಗೂಡುವಂಥದು.

ಸದ್ಯ ಡಾ: ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ ಅವರ "ಅಸಂಗತ" ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಡಾ. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರು ಮಾಲೆಯ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದು, ಎಂದಿನಂತೆ ತನ್ಮಯತೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರು ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ, ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಚ್ಚುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಮುದ್ರಕರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

– ಗುರುಲಿಂಗ ಕಾಪಸೆ

ಎರಡು ಮಾತು

"ಅಸಂಗತ" ಎಂಬ ಈ ಕಿರುಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಡಾ॥ ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರಿಗೂ, ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ನನ್ನಿಂದ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಮಾಲೆಯ ಸಂಪಾದಕರಾದ ಡಾ॥ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರಿಗೂ, ಇದೀಗ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಈಗಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಡಾ॥ ಗುರುಲಿಂಗ ಕಾಪಸೆಯವರಿಗೂ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

–ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ

ಸಂಪಾದಕೀಯ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಮಾಲೆ'ಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಜಾನ್ ಡಿ. ಜಂಪ್ ಅವರ ಸಂಪಾದಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೆಥುಯಿನ್ ಪ್ರಕಾಶನದವರು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಹೊರತರುತ್ತಿರುವ 'ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಈಡಿಯಂ' ಮಾಲೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಂದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ಇನ್ನೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮಗ್ರಿ ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಮಾಲೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಾಲೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಅನುವಾದವಾಗಲಿ, ಅನುಕರಣವಾಗಲಿ ಅಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಇವು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳು.

ಈ ಮಾಲೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಂತೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುವು. ಎಲ್ಲ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ವಾದಗಳಿಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭ, ಪಡೆದ ಬದಲಾವಣೆ, ನಡೆದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಜಂ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಬಂದುದಾದರೂ, ಅದು ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು 'ನವ್ಯತೆ', 'ವಾಸ್ತವತಾವಾದ', 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ', 'ಅಸಂಗತ' ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾದ ಈ ಅಂಶದ ಮೇಲೆ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಅದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಇದರಿಂದ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯಾದೀತು ಎಂದು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕನ್ನಡ ಎಂ.ಎ. ಮಟ್ಟದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವಂತೆ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆ ಈ ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ದಾಟಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳ ಚರ್ಚೆಗೂ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ, ಒಳನೋಟಗಳನ್ನೂ, ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೮೦–೧೦೦ ಪುಟಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ಆದಷ್ಟು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಡಕವಾಗಿ ಬರುವಂತಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಯೋಜನೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಆದರೆ ಪುಟಸಂಖ್ಯೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟು–ನಿಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲ. ವಿಷಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವೂ ಆಗಿವೆ.

ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವ ವಿಷಯಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವಾದಗಳು, ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಕೆಲವು ಚಳವಳಿಗಳು, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು. ವಿಷಯಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ, ಸ್ವರೂಪ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರೀತಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಆದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ– ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತುಲನೆಯೂ ಇದೆ. ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆ ಆದಷ್ಟು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಗೊಂದಲವಿದೆ. ಒಂದೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಮಾನಾರ್ಥಕ ಶಬ್ದಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಬೇರೆಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೇ ಲೇಖಕರು ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಡೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವದೂ ಇದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಪರಿಹರಿಸುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯೇನೂ ಈ ಮಾಲೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಏಕರೂಪತೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದ ಕಡೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇತರ ಪರ್ಯಾಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಪರಿಚಿತ ಮತ್ತು ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಕಂಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಲರೂಪ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿಯ 'ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಸೂಚಿ'ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಉದ್ಧೃತ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಮಾತುಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ಅಭ್ಯಾಸ ಸೂಚಿ'ಯೊಂದು ಇದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಇಲ್ಲವೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಯಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧೯೯೦ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಮಾಲೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಓದುಗರಿಂದ ಬಂದ ಉತ್ಸಾಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇದರ ಉಪಯುಕ್ತತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಕಂಡಿರುವದು ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

೨೦೦೧ರ ಜೂನ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಡಾ॥ ಗುರುಲಿಂಗ ಕಾಪಸೆಯವರು ನನ್ನ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿರಿಸಿ, ಮಾಲೆಯ ಸಂಪಾದಕನಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲು ನನ್ನನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದ್ಯದ ಅವಧಿಯ ಸದಸ್ಯ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

ಡಾ॥ ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ ಅವರ "ಅಸಂಗತ" ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಪುಸ್ತಕ. ಇದರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಬಂದು ಬಹಳ ದಿನಗಳೇ ಆದವು. ಏನೇನೋ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ತಡವಾಗಿದೆ. ನನ್ನ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಡಾ॥ ನಾಯ್ಕರ ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

–ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ

ಪರಿವಿಡಿ

*	ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು (ಮರುಮುದ್ರಣ)	iii
*	ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು (ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ)	iv
*	ಎರಡು ಮಾತು	viii
*	ಸಂಪಾದಕೀಯ	v
1.	ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ	1–15
2.	ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆ	16–23
3.	ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ	24–66
4.	ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ	67–103
5.	ಉಪಸಂಹಾರ	104–105
6.	ಅಭ್ಯಾಸಸೂಚಿ	106–107

೧. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯವು – ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕವು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಈಗ ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಚಳಿವಳಿಯೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲೇಖಕರಾದ ಜಾನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ, (Gean Paul Sartre) , ಆಲ್ಬೇರ್ ಕಾಮ್ಯು (Albert Camus), ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (Samuel Beckett), ಆರ್ಥರ್ ಅದಮೊವ್ (Arthor Adamov), ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (Eugene lonesco), ಜಾನ್ ಜೆನೆ (Jean Genet), ಹ್ಯಾರಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್ (Harold Pinter), ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಆಲ್ಬಿ (Edward Albee), ಫರ್ನಾಂಡೊ ಆ್ಯರಬಲ್ (Fernando Arrabal), ಎನ್.ಎಫ್. ಸಿಂಪ್ಸನ್ (Simpson), ಗುಂತರ್ ಗ್ರಾಸ್ (Gunter Grass) ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲ ಪಶ್ಚಿಮದ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬೆಕೆಟ್ ಅಯರ್ಲಂಡಿನವನು; ಅಯನೆಸ್ಕೊ ರುಮಾನಿಯದವನು; ಅದಮೊವ್ ರಷ್ಯಾದ ಅರ್ಮೇನಿಯದವನು; ಆಲ್ಬಿ ಅಮೇರಿಕದವನು; ಪಿಂಟರ್, ಸಿಂಪ್ಸನ್ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನವರು; ಗುಂತರ್‌ಗ್ರಾಸ್ ಜರ್ಮನಿಯವನು; ಆ್ಯರಬಲ್ ಸ್ಪೇನಿನವನು. ಅವರ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಕೂಡ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದು ಮತ್ತು ಫ್ರೆಂಚಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ. ಯುದ್ಧೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಸಂಕಟಮಯ

ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗತೊಡಗಿದ್ದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಇವರು, ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಂಗತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಒಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕರಾದ ಸಾರ್ತ್ರ, ಕಾಮ್ಯು ಮೊದಲಾದವರ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯೇ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ ಜೆನೆ ಮೊದಲಾದವರೊಂದಿಗೆ, ಬೆಕೆಟ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ, ಅದಮೊವ್, ಆ್ಯರಬಲ್ ಮೊದಲಾದವರು ಕೂಡ ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಹಾಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ತಾವು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಗೆ ಅವರು ಯಾವ ಹೆಸರನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಇವರ ಕೃತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಸಿ, ಅವಕ್ಕೆ *The Theatre of the Absurd* (ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ೧೯೬೧) ಎಂದು ಮೊದಲು ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟವನು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (Esslin) ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆ ಹೆಸರೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಈ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಂತರ ಯುರೋಪಿನ ಇತರ ದೇಶಗಳಿಗೂ, ಅಮೆರಿಕಾಕ್ಕೂ ಹರಡಿತು.

ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಂತರ ಭಾರತೀಯ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ೬೦–೭೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಜನ ತರುಣ ಲೇಖಕರು ಯುರೋಪಿನ ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದವರೆಂದರೆ– ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ನ. ರತ್ನ, ಲಂಕೇಶ್, ತೇಜಸ್ವಿ, ಆರ್ಯ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚದುರಂಗ ಮೊದಲಾದವರು.

Absurd ಎಂಬುದು ಅನೇಕ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಶಬ್ಧ. ಮೂಲತಃ ಅದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು, 'ಅಪಸ್ವರ' ಅಥವಾ 'ಅಸಾಂಗತ್ಯ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ 'Surd' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದರಿಂದ, 'absurd' ಎಂಬ ಶಬ್ಧಕ್ಕೆ 'Surd'ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ 'ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ

ಅದು 'ತರ್ಕಹೀನ' ಅಥವಾ 'ಅವಿವೇಕ' ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು 'ಅಸಮಂಜಸ' ಅಥವಾ 'ಮೇಳವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು' ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ಅನೌಚಿತ್ಯ', 'ನಿರರ್ಥಕತೆ', 'ನಿರುಪಯೋಗಿ', 'ಹಾಸ್ಯಸ್ಪ' ಎಂಬ ನಿಘಂಟಿನ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. 'Absard' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ* ಶಬ್ಧಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥಹೀನ', 'ಅಸಂಬದ್ಧ', 'ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ', 'ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲದ್ದು' ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ತತ್ವ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತಾದರೂ, ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಮೊದಲು ವಿವೇಚಿಸಿದವನು ಆಲ್ಬೇರ್ ಕಾಮ್ಯು ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕ. ತನ್ನ "ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ" *(The Myth of Sisyphus, 1942)* ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಸಂಗತ ತತ್ವದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತನ ಜೀವನ ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಉದ್ದೇಶರಾಹಿತ್ಯದ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ತೋರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದಿಭೌತಿಕ ತಳಮಳ (Metaphysical anguish) ವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಆದಿಭೌತಿಕ ತಳಮಳವೇ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಗಳ ಗೈರುಹಾಜರಿ ಅಥವಾ ನಾಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಮಗುಂಟಾಗುವ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಇವೇ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇವೇ ಬೆಕೆಟ್, ಅದಮೊವ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಮತ್ತು ಜಾನ್ ಜೆನೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ಅದೇ ತೆರನಾದ ಜೀವನದರ್ಶನವೇ ಜಿರಾದೊ, ಅನೂಯಿ, ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಮ್ಯು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಜೀವನದ ಅತಾರ್ಕಿತೆಯನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದ, ಅಂದರೆ ತರ್ಕಬದ್ಧ, ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು. ಇದನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅವರು ಜೀವನದ ಅಸಂಬದ್ಧ ದರ್ಶನವನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ನಂತರ

---

* ಹಿಂದಿ, ಮರಾಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದ ಆಗಲೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದವರು ಬಹುಶಃ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರೇ "ಮೂರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು"–ಸಂ.

ಬಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು 'ಅಸಂಗತ' ವಸ್ತುವನ್ನು 'ಅಸಂಗತ' ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಸಂಗತವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರು. ಈ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಸ್ಲಿನ್ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (೧೯೬೮) ಇವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರ, ಸ್ವರೂಪ, ಪಾತ್ರಗಳು, ಧ್ವನಿ, ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗದ ಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಕಾವ್ಯ–ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕನಸು ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯ–ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿರದೆ ಒರಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತೀರ ಗೌಣವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸಂವಹನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಂಬಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತಿಗೂ, ಧ್ವನಿಸಿದ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರದೆ ಅಸಂಗತತೆಯೇ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ 'ದೂರೀಕರಣ ಪರಿಣಾಮ'ವು (Alienation effect) ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ಹೇಳಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ.

ನಾವು ಈಗ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದರೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ನೀಶೆ ೧೮೮೩ರಲ್ಲಿ "ಝೂರತುಷ್ಟ್ರ ವಾಣಿ" *(Thus Spake Zaratustra)* ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ 'ದೇವರು ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ'ಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ. ಆ ವಿಚಾರವು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬುಗೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಬಹುಜನ ಯುರೋಪಿನವರ ದರ್ಶನವೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದೇವರು ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಜಗತ್ತಿನ ವ್ಯಾಪಾರವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ, ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲದ, ಅತಾರ್ಕಿಕ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಜನರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಇಂಥ ಈ ಕತ್ತಲೆಯ ಅಥವಾ ಕುರುಡು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಜೀವನದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಇಂಥ ಶೋಧನೆಯೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ, ಅದರಂತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯನು ಜೀವನದ ಮೂಲಾರ್ಥವನ್ನು, ಪರಮಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವರ್ತನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಅಥವಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪರಿಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ನಿಶ್ಚಿತತೆಗಳು ಮಾಯವಾಗಿದ್ದ ದುರಂತಮಯ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ (ಅಥವಾ ಅದರ ಕರ್ತೃ) ದೇವರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅವರ್ಣನೀಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, ಹಾಡಿ, ನಕ್ಕು, ಇಲ್ಲವೆ ಅತ್ತು ಕೂಗಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಆತ ಮತ್ತೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಬಗೆಗೆ ಆದಿಮಾನವನಂತೆ ಬೆರಗುಪಟ್ಟು, ಭಯಭ್ರಾಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಮರೆತು ಕೇವಲ ಅದರ ಮರ್ತ್ಯತನವನ್ನು ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಪಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನೇ ಅಲ್ಬೇರ್ ಕಾಮ್ಯು ತನ್ನ “ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ”ದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ, ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಜನರು ವರ್ತಿಸುವ ರೀತಿ, ಅವರ ಭಂಗಿಗಳ ರೀತಿಯೆಲ್ಲ ಒಂದು ನಿರರ್ಥಕ ಮೂಕಾಭಿನಯದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕಾಮ್ಯು ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯ ಹಿಂದೆ ನಿಂತು ಫೋನಿನಲ್ಲಿ ಯಾರದೋ ಕೂಡ ಮಾತನಾಡುವವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಮನುಷ್ಯನು ಮಾತನಾಡುವದು–ಅಂದರೆ ಆತನ ತುಟಿಗಳ ಅಲುಗಾಡಿಸುವಿಕೆ, ಕೈಗಳ ಮುದ್ರೆಗಳಷ್ಟೇ– ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಆತನಾಡುವ ಶಬ್ದಗಳು ನಮಗೆ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಮ್ಯೂನ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ಅಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡು ನಮಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜನರಿಗೆ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವೂ ಖಚಿತವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಬದುಕನ್ನು ಬಾಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ದೇವರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಇಂಥ ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ವಾತಾವರಣವು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಆತನಿಗೆ ನಿರಾಶೆ ಅಥವಾ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ತರಿಸುವಂಥದ್ದು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ತ್ಯಜಿಸಿ ಅಥವಾ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ದೇವರಲ್ಲದ ಇನ್ನಾವುದೋ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಆಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ಅರಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮನುಷ್ಯನು ಕಾಲವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ, ಗೋಡೋನ ಬರುವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವದನ್ನು ಬೆಕೆಟ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ; ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನವರೆಗೆ ಕಾಯುವದನ್ನು ಗಿಲ್ಬರ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಸಾವಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಅಥವಾ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುವುದನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆಯಂತಿರುವ ಭ್ರಮೆಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಪರಿತಪಿಸುವುದನ್ನು ಜಿನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಮನುಷ್ಯ ಒಂದು ಬಂಧನದಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ತರಹದ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮ್ಯಾನುಯೆಲ್-ದ್-ಪೆಡ್ರೋಲೊನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಹೃದಯಹೀನ ಮತ್ತು ಕತ್ತಲಾವರಿಸಿದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಾಡುವದನ್ನು ಹ್ಯಾರಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ತನಗರ್ಥವಾಗದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಆ್ಯರಬಲ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸೆಣಸಾಟ ಮತ್ತು ಸೋಮಾರಿತನಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಫಲವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆಂಬುದರ ಅರಿವು, ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಮತ್ತು ತಪ್ಪಿಸಲಾರದ ಸಾವುಗಳನ್ನು ಅದಮೊವ್‌ನ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಜೀವನ, ಮೃತ್ಯು, ಏಕಾಕಿತನ, ಸಂವಹನ ಮುಂತಾದ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅದು ಪುನಃ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಲಯಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ, ಪುರಾಣಗಳ ನಿತ್ಯಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ನಿಗೂಢ ನಾಟಕ (Mystery Play)ಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಾರೋಕ್ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ನಾಟಕ(Parable)ಗಳಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ನಿಗೂಢ ಮತ್ತು ಗಂಡಾಂತರದ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಪರಿತಪಿಸುವ ಚಿತ್ರವೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವೆಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಮಾನವನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸರ್ವಸಮ್ಮತ ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಆಶ್ರಯವಿದ್ದಿತು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಅಂಥದೊಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ದೇವರ ಲೀಲೆ ಅಥವಾ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಅಂತರಾಳಕ್ಕಿಳಿದಾಗ ಅನುಭವಿಸುವ ಕನಸುಗಳು, ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಮತ್ತು ಭಯಗಳು ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದರ್ಶನವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಖಾಸಗಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಈ ದರ್ಶನದ ಖಾಸಗಿತನವೇ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಲೇಖಕನ ಅಂತರಂಗ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವದಾಗಲಿ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವದಾಗಲಿ, ಬಾಹ್ಯ ಸಮಾಜದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅದೃಷ್ಟ ಅಥವಾ ಶೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಿಚಾರಧಾರೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವದಾಗಲಿ ಇರದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಮೂಲಭೂತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಘಟನಾವಳಿಯ ಚಿತ್ರವಿರದೆ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಭಾಷೆಯು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಅಥವಾ ಚಿಂತನಪರವಾಗಿ ಇರದೆ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಮಾನವನ 'ಇರುವಿಕೆ'ಯನ್ನೇ ತೋರಿಸಬಯಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ಯಾವ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆತನು ಸೃಜಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಗಟ್ಟಿತನವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರತ್ವವನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು 'ನಾಟಕ'ವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೀತಿಪಾಠವೊಂದನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದರ ಸಲುವಾಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಪರಿಪಾಠವಿಲ್ಲ, ಅದರಂತೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಿದಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾಠವೊಂದನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವು ಕಥೆ ಹೇಳುವದಾಗಿರದೆ

ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬೆಕೆಟ್‌ನ "ಗೋಡೋನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ' *(Waiting for Godot)* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆ (ಅಂದರೆ ಗೋಡೋನ ಬರುವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವದು) ಒಂದು ಕಥೆ ಅಥವಾ ಕಥಾ ಹಂದರವಾಗಿರದೆ ಮಾನವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಯಾವದೂ ಸಂಭವಿಸುವದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಅಥವಾ ದರ್ಶನದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾವಿನ್ಯಾಸವಿದ್ದು, ಅದರೊಳಗೆ ಇತರ ಉಪಪ್ರತಿಮಾವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಇಂಥ ಹೆಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅದು ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಎಳೆಯೊಂದನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಗದೆ, ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ಮತ್ತು ನಿಶ್ಚಲ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಾವ್ಯ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ಮುಂತಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೆಂದೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಜೀವನ ದರ್ಶನವು 'ಗತಿ'ಯಾಗಿರದೆ 'ಸ್ಥಿತಿ'ಯಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನೊಂದು ನಿಶ್ಚಲ ಚಿತ್ರದಂತೆ ನಾವು ಕಾಣಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ನಿಶ್ಚಲ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ನಿಶ್ಚಲ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನೈಜವಾದ (Naturalism)ದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯು ಕೊನೆಗೆ ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾನವನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮಾನವನು ಜಗತ್ತನ್ನು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಆತ ವಸ್ತುಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವ(essence)ವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಅರ್ಥ. ಇಂಥ ವಾದವನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ ಪ್ಲೇಟೊ, ಲಾಕ್, ಇಮ್ಯಾನ್ಯುಅಲ್ ಕಾಂಟ್ ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ದಿನಗಳ ಮೊದಲೇ ಮಂಡಿಸಿದ್ದರು. ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಆ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮನಸ್ಸಿನ ರಚನೆಯ ಮೇಲೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಅನೇಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಲೇಖಕರೆಂದರೆ ಇಬ್ಸನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್.

ನಾವು ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಭಾವಸಂಕೀರ್ಣವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ

ಭಾವಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ನಾವು ವಿಚಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ, ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆಯು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವೇಳೆ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಭಾವಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಭಾವಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಅಥವಾ ಇರುವಿನ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರನು ತರ್ಕಬದ್ಧ ಅಥವಾ ಚಿಂತನಪರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಅಂದರೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಭಾವದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಇತರ ಅಂಶಗಳಾದ ದೃಶ್ಯವಸ್ತುಗಳು, ಚಲನವಲನ, ಬೆಳಕು ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರೋಧಿ ನಾಟಕಗಳಾದ ಸರ್ಕಸ್ಸು ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಶಾಲೆಯ ರಂಗ (Music Hall Theatre)ದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಕನಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷೆಯು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ತಾನೊಂದೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದುದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳು ಭಾಷೆಯ ಪರಿಧಿಯ ಹೊರಗೆ ಉಳಿದಿವೆ ಅಥವಾ ಭಾಷೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿವೆ–ಎಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕ ಜಾರ್ಜ್ ಸ್ಟೇನರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (Esslin, 1968 : 397) ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ, ತಾರ್ಕಿಕ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗಳು ಭಾಷೆಯ ಹೊರಗೆ ಉಳಿದರೆ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಲ್ಲದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಧಾಟಿರಹಿತ ಸಂಗೀತಗಳು ಭಾಷಾವಿರೋಧಿ ಕಲೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಕ್ಷರದ ಜಗತ್ತು ಚಿಕ್ಕದಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ತಾನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಲಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಾರೆ ಅದು ತಾನು ಸಾರುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ವಿಚಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೂ, ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನನಾದವನು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಶೋಷಕನಾಗಿದ್ದು, ಅವರ ವೈರಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತ 'ನಾನು ನಿಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅನುಕಂಪದಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಹೇಳಿದರೂ, ಅದನ್ನು ತಾನೇ ನಂಬಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಾರ್ಮಿಕರು ನಂಬಲಾರರು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸೂಚಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಆತನ ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆ (Subconscious)ಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಅಥವಾ ನಿಜವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಮಗನು ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ 'ನನಗೆ ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿ' ಎಂದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದರೂ, ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ತಂದೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಪರೀತ ದ್ವೇಷವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಹುದು. ಮಾನವನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮೇಲ್ಪದರಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವಾದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಷೆಯ ಅಪಮೌಲ್ಯ, ಸಾಪೇಕ್ಷತೆ (Relativity) ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳ ತಲೆಕೆಡಿಸಿವೆ. ವಿಟ್‌ಗೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ (Wittgenstein)ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆತನು ರೂಪಿಸಿದ 'ಶಬ್ದದಾಟ'ಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ದೂರದರ್ಶನ, ಜಾಹೀರಾತುಗಳು ಮುಂತಾದವೆಯಲ್ಲ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ನಂಬುವದನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿ ಸುಳ್ಳನ್ನೇ ಕೀರ್ತಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ.

ಅದರಂತೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಗತಿಯಾದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪಾಂಡಿತ್ಯ (Specialization)ವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅದರದೇ ಆದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅತಿಯಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ವಿಷಯದ ಪಂಡಿತರು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು

ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಮಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕರ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚ್ಯುತವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬೆಖ್ಟ್‌ನು 'ಆಘಾತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ'(Shock therapy)ಯನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ 'ದೂರೀಕರಣ ಪರಿಣಾಮ' (alienation effect)ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗುವದನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ 'ದೂರೀಕರಣ ಪರಿಣಾಮ'ವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ವಸ್ತು ತನ್ನ ಅಸಂಗತತೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಗನೆ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಆತನನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಮನುಷ್ಯರಂತೆ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ವರ್ತಿಸುವ ನಿಗೂಢ ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವುಗಳೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾಗಿರಲಿಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರವೊಂದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ಯಾಂಟು ಕಳಚುವದನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದಿದರೆ ನಮಗೇ ಅಸಹ್ಯವೂ, ನಾಚಿಕೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಉದ್ದೇಶವು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದಾದಾಗ ಅವು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅದರ ವಸ್ತು ಗಂಭೀರ, ಹಿಂಸಾಭರಿತ ಮತ್ತು ಕಟುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದುರಂತನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೈನೋದಿಕಗಳೆಂದು ಸರಳ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಾನಸಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಸುಪ್ತ ಭಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಮರಸಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಸುಪ್ತ ಭಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಮರಸಾತ್ಮಕ (integrative) ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನಳವಿನಾಚೆಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆತ ಆ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ

ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಅವುಗಳ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಹಂ ಅನ್ನೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜೊತೆಜೊತೆಗೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಅದು ಒಡಕು-ಒಡಕಾಗಿರುವದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನವೆಲ್ಲ ವಿಘಟಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನೂ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಇಬ್ಭಾಗವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಚೂರುಚೂರಾದ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅಥವಾ ತಿಳಿಯುವದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ರಂಗವು ಆತನಿಗೆ ಚೂರುಚೂರಾದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಚೂರಾದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿರುವುದನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ತೋರಿಸಿದಾಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಅಥವಾ ಬೆಸೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈಗಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹುಚ್ಚುತನವೂ ಜೊತೆಜೊತೆಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಗಳೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪುಗಳೂ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಏಳ್ಗೆಗಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುವಂತೆ ನಟಿಸಿದರೂ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಗುಂಪುಗಳ ಏಳ್ಗೆಗಾಗಿಯೇ ದುಡಿಯುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿದಿನ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನೋದಿದಾಗ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಬಿರುಕು (Schizophernia) ಕೇವಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರದೆ ಇಡೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡು ಬರುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ.

ಆತ್ಮವನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವಂಥ ಈ ವಿಘಟಿತ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೈವಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ದೈವಸಂಕಲ್ಪದೊಂದಿಗೆ ಕಥಾನಾಯಕನು ಸೆಣಸಾಡುವದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಭಾವಶೋಧನ (Purgation) ಅಥವಾ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನೊದಗಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ

ಭಾವಶೋಧನವನ್ನೊದಗಿಸಿ ಆತನಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸ್ಯಾನ್ ಕ್ವೆಂಟಿನ್ ನಗರದ ಕೈದಿಗಳೆದುರಿಗೆ ಬೆಕೆಟ್‌ನ "ಗೋಡೋ" ನಾಟಕವನ್ನಾಡಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಅವರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದರಂತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿಂತ ಕೈದಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ 'ಕಾಯುವುದರ' ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ನೋವು ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿತ್ತು.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಅಥವಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪರಿಹಾರವನ್ನೂ ತೋರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ವಸ್ತುವೇ ತೀವ್ರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಕ್ರಾಕಾರದ ರಚನೆಯಿದ್ದು ಅವು ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೊ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಬಂದು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದೇನಾಗಬಹುದು ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತ ಅದನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದೇನಾಗಬಹುದೆಂಬುದು ಇರಲಿ, ಸಧ್ಯ ಏನು ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಸರಳವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ನಮ್ಮ ತರ್ಕಸರಣಿಯ ಪ್ರಕಾರವೇ ನಡೆಯದೆ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಘಟಿಸಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಪರಿಹಾರ ಅಥವಾ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡದೆ, ಆತನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಅಹವಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅದರಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ವಸ್ತುವಿನ ಚೂರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದಾಗ ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಆತನ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿನ್ಯಾಸವು ಅದರ ಆಯಾಮಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಸಹ–ಸೂಚನೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ರಸಾನುಭವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮತ್ತು ಹುಚ್ಚು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸರಳವೆಂದು ಕಂಡರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ (ಅಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ) ಹುಚ್ಚುತನಕ್ಕೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹುಚ್ಚುತನಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂತರವಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹುಚ್ಚುತನವು ಕಲೆಯ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯದ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ನಾವು ತಿಳಿದಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಯಗಳನ್ನು, ಕನಸುಗಳನ್ನು, ಹಳವಂಡಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಆತನ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನವು ಇತರರಿಗೆ

ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಂದು ಖಾಸಗಿ ಹುಚ್ಚುತನವಾಗಿ, ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯ ಭ್ರಮೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರನ ಜೀವನದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವೇ ತಳಹದಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಅ–ರಾಜಕೀಯವೂ, ಸಿದ್ಧಾಂತವಿರೋಧಿಯೂ ಆಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಅನುಭವದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಅಂತರಂಗದ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಎಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅನುಭವದ ಆಳ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಲಿಸದೆ, ಜೀವನದ ಅನುಭವವನ್ನೇ ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಧರ್ಮದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಧರ್ಮದ ಅರ್ಧಭಾಗ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನರ್ಧ ಭಾಗವು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತರುವಂಥ ವಿಧಿ(rituals)ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕ ಅನುಷ್ಠಾನವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ನಿಕಟವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳು, ಧರ್ಮಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಅವುಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಈ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಆತ ಅವನ್ನು ಪಯತ್ನ, ಪರೀಕ್ಷೆ, ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಊಹೆಯ ಮೂಲಕ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪೇ ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಎಷ್ಟೋ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿಷಯಗಳು ಅಥವಾ ರಹಸ್ಯಗಳು ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಯ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಮೀರಿವೆ. ಆತನ ಪರಿಮಿತ ಜ್ಞಾನದ ಸುತ್ತಲೆಲ್ಲ ಅಜ್ಞಾನದ ಕತ್ತಲೆ ಅವರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಆತ ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕತ್ತಲಾವರಿಸಿದ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಮ್ಯು ಹೇಳುವಂತೆ, ಇಂಥ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಹೋಗುವಂಥ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮಾನವನಿಗಿಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದೇ ಆತನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಹಿಯಾದ ಅಂಶ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಒಂದು ಶೂನ್ಯತಾಭಾವ

ಅವರಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಡೆಮಾಕ್ರಿಟಿಸ್‌ನು ಹೇಳಿದ "ಶೂನ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ " ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೆಕೆಟ್ ಪುನಃಪುನಃ ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕಾನುಭವ, ಅನುಭಾವ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಭವದ ನಡುವಿರುವ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯವೆಂದರೆ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಳವಾದ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಜೀವನದ ಶೂನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಶೂನ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸಮಾಧಾನ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಿದರೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರರಿಗೆ ಅದು ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ಕಳವಳವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯವರು ಸ್ವೀಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ. ಎರಡನೆಯವರು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಅನುಭವನದ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿಯ ಕೊನೆಯ ಗಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಾಡುವ ಭಾಷೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ತರ್ಕದ ಸ್ತರವನ್ನು ಮೀರಿದುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ವಿಶೇಷ ತರಹದ ಕಾವ್ಯಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಅನುಭವವು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀಡಿ ಜೀವನವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದರೆ, ಅಸಂಗತತೆಯ ಅನುಭವವು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಳವಳ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಜೀವನದ ಕಹಿಯನ್ನೆದುರಿಸುವಂಥ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಆತನನ್ನು ನಗಲು ಹಚ್ಚುತ್ತದೆ.

೨. ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಂಪರೆ

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈಗ ತನ್ನ ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪಿ ಇಳಿದಿದೆಯಾದರೂ ಅವರ ಮೂಲಬೇರುಗಳನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಟಿನ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ಈ ಮೂಲಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಅವು ಹೇಗೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆದವೆಂಬುದನ್ನು ತನ್ನ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಯನೆಸ್ಕೋನ "ಬೊಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ" *(The Bald Primadonna)* ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅಘಾತವಾಗುವದಲ್ಲದೆ ಅದರರ್ಥವೇ ಆತನಿಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಗೀತರೂಪಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅಶ್ಚರ್ಯಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ತನ್ನ ಸಂಗಾತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದರೂ. ಅಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಕಥಾನಕವಿರದಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆಯೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು "ಅದ್ಭುತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಲೈಸ್" *(Alice in Wonderland)* ಎಂಬ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಅನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಸಂಗತ ದಿಗಿಲುಮಾಡುವದಿಲ್ಲ . ಅಂದಮೇಲೆ ಅಸಂಗತೆಯನ್ನು ಅಸ್ವಾದಿಸುವದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎಂದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಈ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತರಬೇತಿ ದೊರೆತಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶುದ್ಧರೂಪವನ್ನು ಸರ್ಕಸ್ಸು, ಜಾದೂ, ಡೊಂಬರಾಟ, ಗೂಳಿಕಾಳಗ ಅಥವಾ ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಕೋಡಂಗಿಯಾಟ, ಮೂರ್ಖರಾಟ, ಮೂರ್ಖತನದ ಮಾತುಗಳು, ಕನಸು ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಂಟಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕನಸು ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಅಂಶ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ 'ಶುದ್ಧ' ನಾಟ್ಯವು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿರೋಧಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ಅರ್ಥದ ಆಳವಾದ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾರದೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜೆನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧವಾದ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯ; ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಹೆಚ್ಚಳ; ಬೆಕೆಟ್‌ನ "ಗೋಡೊ" *(Waiting for Godot)*ದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಖಾನೆಯ ಹ್ಯಾಟುಗಳ ಉಪಯೋಗ; ಅದಮೊವ್‌ನ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳ ಮೂರ್ತೀಕರಣ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆ ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಅಯನೆಸ್ಕೋರ ಸಂಗೀತರೂಪಕ ಮತ್ತು ಮೂಕಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಅ–ಭಾಷಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮರಳುವದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೂಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡುವವರು ಮೈದಾನದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವದು, ಓಲಿಂಪಿಕ್ ಆಟದ ಮೈದಾನದ ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಕ್ರೀಡಾಳುಗಳು ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತ ಪ್ರವೇಶಿಸುವದು; ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯು ರಾಜಮರ್ಯಾದೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಚರಿಸುವುದು; ಪಾದ್ರಿಯೊಬ್ಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವುದು–ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯದ ಶುದ್ಧರೂಪಗಳಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಭಾಷೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾದ, (ಅನೇಕಸಾರೆ) ಆದಿಭೌತಿಕ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಜಾದೂಗಾರರ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಹ್ಯಾಜ್‌ಲಿಟ್‌ನು ಭಾಷೆಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಮಾನವನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಬೆರಗಾದನಂತೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಆದಿಭೌತಿಕ ಶಕ್ತಿಯು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೀಶೆ ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೂ ತನ್ನ "ದುರಂತದ ಹುಟ್ಟು " *(The Birth of Tragedy)* ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಪುರಾಣವೆಂದೂ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಕವಿಯು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಆಳವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ."

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಅಂಶವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಆಳತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಆಳತೆ" *(Measure for Measure)* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರ್ನಾರ್ಡೈನ್‌ನು ತನಗಾದ ಗಲ್ಲು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಬರಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತನು ಹಿಂದಿನರಾತ್ರಿ ಕುಡಿದದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಹ್ಯಾಂಗೋವರ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದಾನಂತೆ; ವರೋನ ನಗರದ ಇಬ್ಬರು ಗೃಹಸ್ಥರು *(The Gentlemen of Verona)* ನಾಟಕದ ಲಾವುನ್ಸ್‌ನ ಅತಿಸರಳ ಬೆಪ್ಪುತನ; "ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್‌ದ ಹುಚ್ಚನ ವರ್ತನೆ; "ನಡುಬೇಸಗೆಯ ಇರುಳ ಕನಸು" *(Midsummer Night's Dream)*ದಲ್ಲಿ ಬಾಟಮ್‌ನು ಕತ್ತೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವದು ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಅದರಂತೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಮೇಡಿಯಾ–ಡೆಲ್–ಆರ್ಟ್ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದ್ದು, ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನರಿಯದ ಬೆಪ್ಪನೊಬ್ಬ ಅವುಗಳನ್ನರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸಾಕಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಭರಿತವೂ, ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಮುಕನಾದ ಸೇವಕ ಬಡಾಯಿಕೋರ, ಕೂಳುಬಾಕ, ಅರುವುಮರುವಾದ ಮುದುಕ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಮಾದರಿಗಳು ಪುನಃಪುನಃ ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಮಾನವನ ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅಸಂಗತದ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಮೂಕ ಸಿನಿಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಲೋಕದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಯಾನಕತೆಯ ಅಂಶವೂ ಇದ್ದು, ಅವು ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ಅಸಂಗತತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರವೇಶವಾದ ನಂತರ ವೈನೋದಿಕದ ಗತಿ ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಮೊಟಕಾದವು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರನಟರಾದ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಲಾರೆಲ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಡಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಸಹೋದರರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು.

ಮೂರ್ಖ–ಸಂಭಾಷಣೆ (Verbal nonsense), ಮೂರ್ಖಪದ್ಯ (Non-sense-verse) ಮತ್ತು ಮೂರ್ಖ–ಸಾಹಿತ್ಯ (Nonsense-literature)ದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ತರ್ಕವನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವನು ಒಂದು ತರಹದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಹಾಸ್ಯಾನಂದವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಮೂರ್ಖತನವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯ ಮಾತಾಗಿರದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು

ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅದು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಮಾನವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುವರೆದ ಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಫ್ರಾನ್‌ಸ್ವಾ ರಾಬೆಲೇ (Francois Rabelais) ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಯಂಕರ (ಅತಿಮಾನವ ಪ್ರಮಾಣದ) ಹಸಿವುಗಳಿದ್ದ ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವರನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದನೆಂದರೆ ಆ ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಬಡತನವನ್ನು ಮೀರಿ ನಮಗೆ ಅನಂತ ಲೋಕದ ಇಣುಕುನೋಟವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾಗಿರುವ ಕ್ಲೀಷೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಖಂಡನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕ್ಲೀಷೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದವರೆಂದರೆ ಫ್ಲಾಬೇ (Flaubert) ಮತ್ತು ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ (allegorical) ಮತ್ತು ಕನಸಿನ ಲೋಕದ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಕನಸಿನ ನಡುವೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪುರಾಣಗಳೆಂದರೆ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಕನಸಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು. ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳು ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾಜಿ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಮರ್ಸಿಯಾ ಎಲಿಯಾಡ್ (Mircea Eliade) ಎಂಬ ವಿದುಷಿ ಹೇಳಿದಂತೆ, “ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವು ಎಂದಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ, ಫ್ಯಾಂಟಿಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ” (Esslin, 1968:339).

ಕನಸಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. “ಉಳುಮೆಗಾರ ಪಿಯರ್ಸ್” *(Piers Plough-man)*, ದಾಂತೆಯ “ದಿವ್ಯ ಪ್ರಹಸನ” *(The Divine Comedy)*, ಬನಿಯನ್‌ನ “ಯಾತ್ರಿಕನ ಪ್ರಗತಿ” *(The Pilgrim's Progress)* ಮತ್ತು ವಿಲಿಯಮ್ ಬ್ಲೇಕ್‌ನ ದರ್ಶನಗಳೆಲ್ಲ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿವೆ.

ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿ ಕಡಿಮೆಯಾದಂತೆ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನ "ಗಲಿವರನ ಪ್ರವಾಸಗಳು" *(Gulliver's Travels)* ಮತ್ತು ವಾಲ್ಪೋಲ್‌ನ "ಆಟ್ರ್ಯಾಂಟೋದ ಕೋಟೆ" *(The Castle of Otranto)*ಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ವಾಲ್ಪೋಲ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಗೂಢವಾದ ಶಿರಸ್ತ್ರಾಣವು ಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಅಪ್ಪಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕನಸಿನ ಲೋಕದ ಘಟನೆಯಂತಿದ್ದು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ "ಅಮೆದಿ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಮೆದಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣವೊಂದು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಘಟನೆಯಂತೆಯೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಆಶಯ ಅನೇಕಸಾರೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಯಟೆ ಕವಿಯು ತನ್ನ "ಫಾವುಸ್ಟ್" ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಎರಡು ವಾಲ್ಪುರ್ಗಿಸ್ ರಾತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತೆರನಾದ ಕನಸಿನ ಲೋಕವನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಇಬ್ಸನ್‌ನ "ಪಿಯರ್ ಜಿಂಟ್" *(Peer Gynt)*, ಮಡಾಕ್‌ನ "ಮಾನವನ ದುರಂತ" *(The Tragedy of Man)* ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಲೋಕದ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. "ಮಾನವನ ದುರಂತ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ್ಯಡಮ್‌ನು ತನ್ನ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ವಿನಾಶವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಕನಸಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದವನೆಂದರೆ ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಆತನ "ದಮಾಸ್ಕಸ್‌ಗೆ" *(To Damascus)*, "ಒಂದು ಕನಸಿಕ ನಾಟಕ" *(A Dream Play)* ಮತ್ತು "ಭೂತ ಸಂಗೀತ" *(The Ghost Sonata)* ಎಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮಾನವನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ತೆರನಾದ ಮಾನವನ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಜೀವನದರ್ಶನವನ್ನು ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಾದ ಮಾರ್ಸೆಲ್ ಪ್ರೂಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಐರಿಶ್ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಾದ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಜಾಯ್ಸ್‌ನ "ಯುಲಿಸಿಸ್" ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿನಗರದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕನಸಿನ–ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದ್ದು ಅದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಮೊದಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಬ್ಲೂಮ್‌ನು ಕಾಣುವ ಭವ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅವನತಿಗಳ ಕನಸು ಮತ್ತು ಸ್ಟೀವನ್ ಕಾಣುವ ಅಪರಾಧಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕನಸುಗಳು ಇತರ ಬೀಭತ್ಸ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ತಳಮಳದ ದೃಶ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಿಶ್ರವಾಗಿವೆ. ಅದರಂತೆ ಆತನ "ಫಿನೆಗನ್ಸ್‌ವೇಕ್" ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆ (Subconscious)ಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಂಥ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮುನ್ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕನಸಿನ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ನಾಟಕಗಳು (Allegories) ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿದ್ದ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಮಾನವನ ಖಾಸಗಿ ಆಶೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದವು, ಈ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಕಾಫ್ಕಾನ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಅಪೂರ್ಣ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಿಂತೆ, ಹಳವಂಡ, ಭಯ ಮತ್ತು ಅಪರಾಧ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿರುವದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾಫ್ಕಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ದಾರಿಕಾಣದೆ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನ "ವಿಚಾರಣೆ" *(The Trial)* ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮೆ, ಹಳವಂಡ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮಾಂತಾಜ್ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

೧೮೮೫ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕವಿ ಮೆಲಾರ್ಮೆ (Mallarme) ಎಂಬಾತ ಸ್ಥಳ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪರಿಚಿತ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾದ, ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಪುರಾಣಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಾದಿಸಿದ್ದ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಕೊಲಾಜ್ (Collage)ದ ಮಿಶ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ಪಿಕಾಸೊ, ಯೂವನ್ ಗ್ರಿಸ್ (Juan Gris) ಮತ್ತು ಕ್ಲೀ (Klee) ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ಅದರಂತೆ "ದಾದಾಯಿಜಂ" (Dadaism) ಎಂಬ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಚಳುವಳಿಯೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚಾಲನೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ದಾದಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ದಾದಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾಶಪಡಿಸಿ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸ್ಫೋಟಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿರುತ್ತದೆ. ದಾದಾಯಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಖಕವಿತೆಯನ್ನೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ವೇಷಗಳನ್ನೂ, ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಗೋಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಮಾನವನ ಐದು ಜ್ಞಾನೇಂದ್ರಿಯಗಳು ಗ್ರಹಿಸಲಾರದ ಮತ್ತೊಂದು ಉನ್ನತ ಲೋಕವಿರುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು

ಕವಿಯು ಗ್ರಹಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಂತೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ರಾವುಗಾಜು ಇದ್ದಂತೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ದೊಡ್ಡ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖವಾಡದ ನಿಯಮದ ಪ್ರಕಾರ ನಿಜವಿಲ್ಲದ್ದು ನಿಜವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಿಜವಿದ್ದದ್ದು ಅತಿನಿಜ (Surreal)ವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನಿಜದ ಹಿಂದಿರುವ ನಿಜವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ನಾಟಕವವು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುವುದರ ಬದಲು, ಆತನನ್ನು ಹೆದರಿಸಿ ಚಿಕ್ಕಬಾಲಕನ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕಂತೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಹಾಸ್ಯೋದ್ದೀಪಕವಲ್ಲದ ಬೀಭತ್ಸ (grotesque)ವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಂತೆ. ಮಾನವನ ಜೀವನದ ಏಕತಾನತೆ ಮತ್ತು ಮೂರ್ಖತನಗಳು ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡವಾಗಿವೆಯೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಂತೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಭಯಂಕರವೇ(enormous) ಆಗಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಭಯಂಕರದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ, ವಿದ್ಯುತ್ತಿನ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು, ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿರಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ಬಿದಿರಿನ ಮೇಲೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ಗೋಲ್‌ನು ನೀಡಿದ ಈ ನಿರ್ದೇಶನಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಅವು ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಗೋಲ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟನು ಬರೆದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮತ್ತು ಬಿದ್ದುಬಿದ್ದು ನಗಿಸುವ ಆತನ ಹಾಸ್ಯ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ತನ್ನತನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. "ನಗರಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ" *(In the Jungle of Cities)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ–ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಸಂವಹನ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರು ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬಿದ್ದರೂ ಅವರೆಲ್ಲ ಏಕಾಕಿತನದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅದು ಆತನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಅರಾಜಕತೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಶೆಗಳನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಜೀವನದರ್ಶನವು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವೂ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ ಬಲವಾಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿ"

(The God Woman of Setzuan) ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ದೇವತೆಗಳು ತಲೆಕೆಟ್ಟವರಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಾಕೇಷಿಯನ್ ಶ್ವೇತವರ್ತುಲ" *(The Caucasian Chalk Circle)*ದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ.

ದಾದಾಯಿಜಂ ಚಳವಳಿಯು ವಿನಾಶಕಾರಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನನುಸರಿಸಿದರೆ, ತದನಂತರ ಬಂದ ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದ (Surrealism)ವು ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಗುಣಪಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸತೊಡಗಿತು. ಅದು ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ವಯಂಚಾಲನೆಯನ್ನೇ ಬಾಯಿಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲವೆ ಬರಹದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸತೊಡಗಿತು.

ಅಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ (Antonin Artaud)ನ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಬರಹಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪುನಃ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಮರಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಆಳವಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆತ 'ಕ್ರೌರ್ಯ – ರಂಗಭೂಮಿ, (Theatre of Cruelty) ಎಂದು ಕರೆದ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ನಟನೆ ಮಾಡುವದೆಲ್ಲ ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಸಾಮೂಹಿಕ ಆದಿಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಾನವನ ಕನಸುಗಳು, ಅಪರಾಧ, ಲೈಂಗಿಕ ಕಾಮನೆಗಳು, ಕಾಡುತನ, ಭ್ರಮೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಅಂತರಂಗದ ಒಲವುಗಳೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆರ್ತೊ ಬಾಲಿ ದೇಶದ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಆಂಗಿಕ (gesture) ಮತ್ತು ಚಲನೆ(movement)ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಿದ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಾಷೆಯು ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಭಾಷೆಯಾಗಿರದೆ ಆಕಾರಗಳ, ಬೆಳಕುಗಳ, ಚಲನವಲನಗಳ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳ ಭಾಷೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ.

ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ನಡುವೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವರೆಡೂ ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗದ ಸುಪ್ತ ಮತ್ತು ಮೂಲ ಮಾದರಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿರೂಪವಾಗಿರಬಲ್ಲಂಥ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಡುತ್ತವೆ.

೩. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಅ. ಜಾನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ :

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜಾನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರನ (Jean Paul Sartre) ಹೆಸರನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಸಾರ್ತ್ರ ತನ್ನನ್ನು ಒಬ್ಬ 'ವಿದ್ಯಮಾನವಾದಿ' (Phenomenologist) ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯುರೋಪಿನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹುಲುಸಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅನೇಕ ತತ್ವಜ್ಞರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಲ್ ಯಾಸ್ಪರ್ಸ್, ಹೈಡೆಗರ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರ ಇವರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೋಲು, ಭಯ, ಸಾವು ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಯೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾರ್ತ್ರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆ (Bad faith)ಗಳ ನಡುವಿನ ವಿರೋಧವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೆಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆಯೆಂದರೆ 'ಜೀವನವು ಈಗಿದ್ದದ್ದಕ್ಕಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲಾರದು ಮತ್ತು ನಾವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಜೀವನರೀತಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದೇವೆ, ಅದರಿಂದ ನಾವೆಲ್ಲ ಪಾರಾಗಬಯಸಿದರೂ ಪಾರಾಗಲಾರೆವು' ಎಂದು ಮೇರಿ ವಾರ್ನ್ಯಾಕ್ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಣಿಯುವುದು ಅಥವಾ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾರ್ತ್ರನ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಟ್ಟನಂಬಿಕೆಯ

ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳದೇ ಇರಬಹುದು. ಈ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ನಮಗೆ ಕಳವಳ (anguish)ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ನಮಗೆ ಶೂನ್ಯತೆಯ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮೂಲಸತ್ವ (essence) ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅವುಗಳು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ, ಅಥವಾ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದರ್ಥ. ಆದರೆ ಮಾನವರಿಗೆ (ಅಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಜೀವಿಗಳಿಗೆ) ಇಂಥ ಮೂಲಸತ್ವವಿರುವದಿಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಶೂನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ, ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅದನ್ನೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ವಸ್ತುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೆಲ್ಲ ಅವುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಾಗಲೇ ನಿಯಮಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆ ನಿಯಮಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಅವು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಜೀವಿಯಾದ ಮಾನವ ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅರಿವು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಏನಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಏನಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ (ಅಂದರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗೆಗೆ) ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿಯೇ ಆತ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಇರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಇಲ್ಲವೆ ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಜನ (ನಿರ್ಜೀವ) ವಸ್ತುಗಳಂತೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಶೂನ್ಯ (Nothingness)ವೆನ್ನದುರಿಸಿ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಜುಗುಪ್ಸೆಯೇ ಆತನ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಯಾದ "ಜುಗುಪ್ಸೆ" *(Nausea)*ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವತಃ ಸಾರ್ತ್ರನಿಗೆ ಈ ಜುಗುಪ್ಸೆಯ ಅನುಭವವಾದ ನಂತರ ಆತ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ. ಅದು ಅಂತ್ವಾನ್ ರೊಕೆಂತಾನ್‌ನ ದಿನವಹಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸಾರ್ತ್ರನ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ದಿನ ಏನೇನೊ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ನಂತರ ಅವನು ಬೊವಿಲ್ ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮೂರು ವರುಷಗಳ ವರೆಗೆ ಮಾರ್ಕ್ವಿ–ದ–ರೊಲೆಬೊನ್ ಎಂಬವನನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ತೊಡುಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಒಬ್ಬ ಪರಕೀಯನಂತೆ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿಯೇ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ ಆತ ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೆಣಚುಗಲ್ಲನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಾಗ ಆ ಬೆಣಚುಗಲ್ಲಿನ ಮೂಲಕವೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಸಿಹಿ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತಂತೆ. ಮುಂದೆ ಆತನಿಗೆ ಇದೇ ತರಹದ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆಗ ಆತನಿಗೆ ತಾನು ಬದಲಾಗಿದ್ದೇನೊ ಅಥವಾ ವಸ್ತುಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆಯೊ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಕಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಲ್ಲಿರುವ ಮಾರ್ಕ್ವಿಯ

ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಗಟ್ಟಿತನ ಮತ್ತು ನಿಯಮವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನರಿತು ದಂಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವರ ಜೀವನಗಳೆಲ್ಲ ತಂಗಳಾದವೂ, ಅನಾವಶ್ಯಕವೂ ಆಗಿದ್ದವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಕೆಟ್ಟನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಜೀವಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಾನು ಖುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದೇನೆಂದು ತಿಳಿದ ರೊಕೆಂತಾನ್‌ನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅದು ಖುರ್ಚಿಯಾಗಿರದೆ ಒಂದು ಸತ್ತ ಕತ್ತೆಯಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಸಂಶಯ ಬಂದಾಗ – ಅಂದರೆ ತೋರಿಕೆಗಳು ಮಾಯವಾದಾಗ – ಜುಗುಪ್ಸೆಯ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲುಹೊದಿಕೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಅವು ಬೆತ್ತಲೆ ಕಂಡಾಗ ಆತನಿಗೆ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಗತದ ಅನುಭವವಾದ ನಂತರ ಅವನು ತನ್ನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಜನರಿಗೆ ಅವರ ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸದಾವಕಾಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಮುರಿದು ಮುರಿದು ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವು ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ರೊಕೆಂತಾನ್ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಮುರಿದು ಮುರಿದು ಬದಲಾಗುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನಾದವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅವು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಬಾರದೆಂದೂ ಸಾರ್ತ್ರನು ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. “ಜುಗುಪ್ಸೆ” ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕನಿಗೆ ಬಂದ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ವಿಚ್ಛೇದನವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವೆರಡನ್ನು ಪುನಃ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವದು ಸಾರ್ತ್ರನ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕನ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೂ ಅದನ್ನು ಸುಸಂಗತ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವದೆಂಬುವುದೇ ಸಾರ್ತ್ರನ ಮತವಾಗಿದೆ.

ಜುಗುಪ್ಸೆಯು ರೂಪಕವೂ ಆಗಿರದೆ, ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿರದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಕೆಟ್ಟ ಮಾಂಸ ಅಥವಾ ಬಿಸಿರಕ್ತವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅನುಭವಿಸುವ ವಾಕರಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾರ್ತ್ರನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ವಾಕರಿಕೆಯು ಭಯಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾರ್ತ್ರನು ವಸ್ತುಗಳ ‘ಸ್ನಿಗ್ಧತೆ’ (Viscosity)ಯ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸ್ನಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಮೇರಿ ವಾರ್ನ್ಯಾಕ್ ಎಂಬ ವಿದುಷಿ ಕಾಕಂಬಿಯ

ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಾಕಂಬಿಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಘನವಸ್ತುವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಅದನ್ನು ಸುರುವಲೂ ಬರುವದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ದ್ರವವೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕಾಕಂಬಿಯು ಘನವೂ ಅಲ್ಲದ, ದ್ರವವೂ ಅಲ್ಲದ, ಅವೆರಡರ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ರೊಕೆಂತಾನ್ ಇಂಥ 'ಸ್ನಿಗ್ಧತೆ'ಯನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮಗೆ ಸೇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಸೇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಾವು ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿದ ಹಣೆಚೀಟಿಗಳು (labels) ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆಗ ಆ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಅಥವಾ ಅನಾವಶ್ಯಕತೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಶೂನ್ಯರಾಗಿದ್ದು, ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಮಗೆ ವಸ್ತುಗಳ ಅಥವಾ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿದದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಅಥವಾ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ನಿರಂಕುಶ ಅಥವಾ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನಿರಂಕುಶವೆಂದು ನಾವು ನಟಿಸಿದರೆ ಕೆಟ್ಟನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೇವೆಂದು ಅರ್ಥ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನಿರಂಕುಶ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವ ನಿರಂಕುಶ ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಕರ್ತವ್ಯ ನಮಗಾಗಿ ನಿಯಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಜೀವನವು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಯಾವ ಯೋಜನೆಗಳೂ ಕೊನೆಯವಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅನಾವಶ್ಯಕನಾಗಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವೂ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅರಿವು ಮೂಡಿದಾಗ ನಮಗೆ ಕಳವಳ (anguish) ಮತ್ತು ಜುಗುಪ್ಸೆಯ ಭಾವನೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಭಾವನೆ ಮೂಡಿದಾಗ ನಾವು ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಬೇಕು ? ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರರು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ನೊಣಗಳು" *(The Flies, 1943)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಕಥಾನಾಯಕನು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯಿಂದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಬದ್ಧತೆಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯಾಶೂನ್ಯತೆಯಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯು ಅದರ್ಶ ಕ್ರಿಯೋನ್ಮುಖತೆಯೆಡೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನು ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಿಂದ ಆರ್ಗೋಸ್ ನಗರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ಮೊದಮೊದಲು ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರ ದುಃಖವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳದೆ ಅರಮನೆಯ ಕಂಬಗಳ ಕೆತ್ತನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದಂತೆ ಆತನು ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾರಾಣಿ ಮತ್ತು ಈಜಿಸ್ಥಸ್ ಕಕ್ಕನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ

ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಆತ ಈ ಕೊಲೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಸಾರ್ತ್ರನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅವತಾರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಆರ್ಗೋಸದ ಜನರೆಲ್ಲ ಆ್ಯಗಮೆಮ್ನನ್ ದೊರೆಯ ಕೊಲೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಪರಾಧ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬಳಲುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಆತ ಜ್ಯೂಸ್ ದೇವರ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಸ್ವತಂತ್ರನಾದ ಮನುಷ್ಯ ಹೇಗೆ ದೇವರಿಗಿಂತ ಬಲಶಾಲಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿವರಗಳು ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಾರ್ತ್ರನ ಪ್ರಕಾರ "ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅಂತಸ್ಸತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಇರುತ್ತದೆ" (Existence precedes essence). ಅಂದರೆ ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವಸ್ವಭಾವವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಆತನ ಹಿಂದೆ ಪ್ಲೆಟಾನಿಕ್ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಒಂದು ಖಾಲಿ ಪಾಟಿ (Clean slate) ಇದ್ದಂತೆ. ಆತ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಆ ಪಾಟಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನೊಣಗಳು" ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ ಯಾವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ, ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಬದ್ಧನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಯಾವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೂ ಸೇರಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಆತ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡಿ ಕ್ಲೈಟೆಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾರಾಣಿ ಮತ್ತು ಈಜಿಸ್ಥಸ್ ಕಕ್ಕನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆತನೊಬ್ಬ (ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ) ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಹೊರತು, ದೈವ ಮತ್ತಿತರ ಯಾವುದೇ ಹೊರಗಿನ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಆರ್ಗೋಸ್‌ದ ಜನರನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ಅಪರಾಧಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಳುಗಿಸಿಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂಬ ವಾಡಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಜ್ಯೂಸ್ ದೇವನು ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನಿಗೆ ಪ್ರಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನೋವೃತ್ತಿಯವನಾದ ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಜ್ಯೂಸ್ ದೇವನೇ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆರ್ಗೋಸ್ ನಗರವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ಧ ನೊಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನು ಹ್ಯಾಮ್ಲಿನ್ನಿನ ಪೈಡ್ ಪೈಪರ್‌ನಂತೆ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಾರ್ತ್ರನ "ನಿರ್ಗಮನವಿಲ್ಲ" *(No Exit 1944)* ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಅದು ಮಾನವನ ಮರಣಾನಂತರದ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸತ್ತಿದ್ದು ಒಂದೇ ಕಡೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಇನಿಸ್‌ಳು ಒಬ್ಬ ಸಲಿಂಗಕಾಮಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು ಅತಿಕಾಮಿಯಾದ ಎಸ್ತೆಲ್‌ಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ.

ಆದರೆ ಎಸ್ತೆಲ್‌ಳು ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ಗಂಡಸಾದ ಗಾರ್ಸಿನ್‌ನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ದರಿಲ್ಲ. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿದ್ದಾಗ ಅವರು ಕೊಲೆ, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ, ಪೀಡಾಸಂತೋಷ (Sadism) ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೆಸಗಿ ಯಾರ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಇದ್ದವರು. ಆದರೆ ಈ ನರಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನನ್ನು ಇತರರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು (ಸತ್ವವನ್ನು, ಅಂದರೆ essenceಅನ್ನು) ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಮೂವರು ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಪರಸ್ಪರ ತಮ್ಮನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಮೂರನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬರವಿನಿಂದ ಆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಒಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವರು ಅಥವಾ ಇತರರೆ ನರಕವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಂಥ ನರಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ನೆಪಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಈ ನರಕದಿಂದ ಯಾರೂ ಪಾರಾಗಲಾರರು. ಮನುಷ್ಯನೆಂದರೆ ಆತನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೊತ್ತವೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಆತ ಯಾವ ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಎಸಗದೆ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದಲೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತನೊಬ್ಬ ಶೂನ್ಯವೆ ಆಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಆ ಶೂನ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಳವಳ (anguish)ವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಪಂಚವು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಆತ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನೊಳಗಿಂದಲೇ ಜೀವನಕ್ಕೊಂದು ಅರ್ಥಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆ. ಆಲ್ಬೇರ್ ಕಾಮ್ಯು :

ಆಲ್ಬೇರ್ ಕಾಮ್ಯು ಅಸಂಗತದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು "ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅನೇಕರು ಆತನನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆತ ಮಾತ್ರ ತಾನೊಬ್ಬ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಆತ ತಾಂತ್ರಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರದ್ದರಿಂದ ಆತನ ವಿಚಾರಗಳು ಹೈಡೆಗರ್, ಯಾಸ್ಪರ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ಆತ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ "ನೋಸಿಸ್" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ: (೧) ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಶಾರಾಹಿತ್ಯ. (೨) ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ವೈರಾಗ್ಯ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವದು, (೩) ಹೃದಯದ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು (೪) ಸಂತೋಷ. "ನೋಸಿಸ್"ದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ "ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅರಿವು ಕೆಳಗೆ ನಮೂದಿಸಿದ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದರಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ:

೧. ಜನರ ಬದುಕಿನ ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಹಚ್ಚುತ್ತದೆ.

೨. ಕಾಲದ ಗತಿಯ ತೀವ್ರಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಕಾಲದ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ.

೩. ಅನ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಂಥ ಭಾವನೆ.

ಕಾಮ್ಯೂನ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಟ್ಟ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವಿವರಿಸಿದ ಜಗತ್ತು ಸಹಿತ ಪರಿಚಿತ ಜಗತ್ತೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಭ್ರಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಒಳನೋಟಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಮಾಯವಾಗಿವೆಯೊ, ಆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೊಬ್ಬ ಅಪರಿಚಿತನೇನೊ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನ್ಯತಾಭಾವ ಬೆಳೆಯುತ್ತ "ಜುಗುಪ್ಸೆ'ಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಕಲ್ಲು-ಗಿಡಗಳಂಥ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುಗಳೂ ಕೂಡ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಕಾಮ್ಯೂನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಏಕತೆಗಾಗಿರುವ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಂಬಲ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆ ನಡುವಿರುವ ಅಸಾಮರಸ್ಯವೆ ಆಗಿದೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಮ್ಯೂನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯು ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವೆಂದು ಎರಡು ತೆರನಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಯಾಸ್ಪರ್ಸ್, ಹುಸರ್ಲ್, ಮತ್ತು ಹೈಡೆಗರ್‌ರಂಥ ತತ್ವಜ್ಞರು ಅದನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆಂದು ಕಾಮ್ಯು ಆಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಎರಡೂ ತೆರನಾದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವನು ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೇಬೇಕು. ಅಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಆತನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಭಾವನಾ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಅದು (೧) ಮಾನವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಕಳವಳದ ದುರಂತ ಮತ್ತು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. (೨) ಇಂಥ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು. (೩) ಅಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದು-ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕಾಮ್ಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ವಿವರಣೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗೊಂದಲಮಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ಆತನೊಬ್ಬ ಶಿಸ್ತಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಆತನು ಹೇಳುವ ಅಸಂಗತ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ

ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಬಂಡಾಯದ ನೀತಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ ಮತ್ತು ಅಪರಾಧವೆಂಬ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ.

"ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ಕಾಮ್ಯು ಅಸಂಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಕೆಲವು ನಾಯಕರ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಡಾನ್ ವಾನ್, (ದಸ್ತಯೇವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ) ಕಿರಿಲವ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಿಸಿಫಸ್ ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ಅತ್ಯಂತ ಜಾಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಆತನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಆತನೊಬ್ಬ ಅಸಂಗತ ವೀರ. ಆತ ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮರಣವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕಂಗಾಲಾದ ದೇವತೆಗಳು ಆತನನ್ನು ಪಾತಾಳ ಲೋಕಕ್ಕೊಯ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಇಳಿಜಾರಾದ ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಜಾರುವ ದೊಡ್ಡ ಬಂಡೆಯೊಂದನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೊತ್ತೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ತನ್ನ ಎರಡೂ ಬಾಹುಗಳಿಂದ ಆ ಬಂಡೆಯನ್ನು ಅವಚಿಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೆ ದೂಕುತ್ತ, ಮತ್ತು ಆ ಬಂಡೆಗಲ್ಲು ಕೆಳಕ್ಕೆ ಜಾರದಂತೆ ತನ್ನ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡವಾಗಿಡುತ್ತ ಬಹು ಪ್ರಯಾಸದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅದನ್ನು ಹುಗುರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ವಿಶ್ರಮಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಬಂಡೆಗಲ್ಲು ಜಾರಿ ಕೆಳಗೆ ಉರುಳುತ್ತದೆ. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ನೂಕುವ ವ್ಯರ್ಥ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ಆಧುನಿಕ ಅಸಂಗತ ಮಾನವನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಅಥವಾ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಮ್ಯೂನ ಪ್ರಕಾರ ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ಜೀವನದ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ವಿಜಯಿಯೂ ಆನಂದಭರಿತನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ.

ಆತನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿ "ಅನ್ಯ" *(The Outsider)* ಮತ್ತು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಾದ "ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ" ಮತ್ತು "ತಪ್ಪಿದ ಎಳೆ" *(The Cross Purpose)* ಯಲ್ಲಿಯೂ ಆತನ ಅಸಂಗತ ಧೋರಣೆಯ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. "ಅನ್ಯ" ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥೆಯು ಸರಳವಾಗಿದೆ. ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಮೆರ್ಸೋ (Meursault)ನ ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ, ತಾಯಿ–ಮಗನ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಿಂದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧವಿರದಿದ್ದರೂ ಆತ ಆಕೆ ಸತ್ತ ನಂತರ ಜಾಗರಣೆ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಆತ ಅಲ್ಜಿಯರ್ಸ್‌ಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ ಈಜುವವದಕ್ಕೆಂದು ಕೊಳಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಒಂದು ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಅವಳ ಪ್ರೇಮಪಾಶದಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಆನಂತರ ತಾನಿರುವ ಮಳಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಇನ್ನೊಂದು

ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಒಬ್ಬ ಅರಬ್‌ನನ್ನು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕರಣ ನಡೆದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ನ್ಯಾಯವಾದಿ ಆತನನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿಣ ಹೃದಯದ ಅಪರಾಧಿಯೆಂದೂ, ದುರ್ಜನರ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಇಂಥ ಹೇಯಕೃತ್ಯವನ್ನೆಸಗಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆತನ ಅಪರಾಧ ಸಿದ್ಧವಾದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಗಲ್ಲಿನ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನು ಬಿಸಿಲಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಈ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದನೆಂದು ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ನಕ್ಕುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೆರ್ಸೋನಿಗೆ ಜೀವನ, ಸಮಾಜ, ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಮ್ಯು ತನ್ನ "ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಮೆರ್ಸೋ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಅಲ್ಲ, ಕೆಟ್ಟವನೂ ಅಲ್ಲ; ಅದರಂತೆ ನೀತಿವಂತನೂ ಅಲ್ಲ, ನೀತಿಬಾಹಿರನೂ ಅಲ್ಲ. ಆತ ಕೇವಲ 'ಅಸಂಗತ' ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ನೈತಿಕ ಕಾನೂನುಗಳು ನಂಬಿರುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೆ ದಾದು ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದರಿಂದಲೇ ಆತ ಅಲ್ಲಿ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಆತನ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪುರುಷ ಏಕವಚನದ ನಿರೂಪಣೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅದು ನೇರವಾದ ಅನುಭವವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನೇರವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅಸಂಗತದ ಅನುಭವವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಶೂನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸತ್ವಯುತವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ.

"ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ" (೧೯೪೫) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಮ್ರಾಟನಾದ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ ತಂಗಿಯಾದ ಡ್ರುಸಿಲಾಳ ಮರಣದ ನಂತರ ಒಮ್ಮೆಲೇ ರಾಕ್ಷಸನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವದು ಒಂದು ಅಸಂಗತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಡ್ರುಸಿಲಾ ಆಗಲೆ ಸತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದ. ಆತ ಕೆಲವು ದಿನ ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯಿಂದ ದೂರವಿದ್ದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಮಂತರೆಲ್ಲ ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆತ ಆಯಾಸಗೊಂಡು ಮರಳಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ತಾನು ಹುಚ್ಚನಲ್ಲವೆಂದು ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಜನರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಸಂತೋಷದಿಂದಿರುವದಿಲ್ಲ" ವೆಂಬ ಸರಳ ಸತ್ಯವನ್ನಾತ ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಾವಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ ತಮ್ಮ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ ಸಾಮ್ರಾಟನು ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಸುಳ್ಳುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಂಚನೆಗಳನ್ನು' ತೆಗೆದು ಹಾಕಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ

ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲ ದುಷ್ಟನೂ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರಜಾಪೀಡಕನೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ತಾನೊಬ್ಬ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಸಾಮ್ರಾಟನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆತನ ಹೊಸ ಆಡಳಿತ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯದಾಗಿದೆ. ಜನರನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸುವದು, ಬರ, ಸುಲಿಗೆ, ಅನೈತಿಕತೆ (ಶ್ರೀಮಂತರ ಪತ್ನಿಯರನ್ನು ವೇಶ್ಯೆಯರಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸವದು) ಮುಂತಾದವುಗಳು ಆತನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಅನೇಕ ಜನರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಸದ್ದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮನಾಗಿವೆ. ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವ ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಚೆರೀಯ. ಜೀವನವು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನ ತತ್ವವನ್ನು ಚೆರೀಯನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ತಪ್ಪಿದ ಎಳೆ" (೧೯೪೪) ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲವನ್ನು ಕಾಮ್ಯೂನ "ಅನ್ಯ" ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಆಯಾನ್‌ನು ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನಂತೆ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ತಂಗಿಯ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದು ವಸತಿಗೃಹವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತನ್ನ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ತಂಗಿಯರೆನ್ನುವದು ಆತನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವದಿಲ್ಲ. ಆಯಾನನ ಹೆಂಡತಿ ಮೇರಿಯಾ ಬೇಡವೆಂದರೂ ಆಯಾನನು ಆ ವಸತಿಗೃಹದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಒಬ್ಬನೇ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿ ವಸ್ತಿಯಿದ್ದು ಆ ಇಬ್ಬರೂ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಥಾ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಾಯಿಯು ಆ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಯುರೋಪಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಹಣವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಅವರು ತಮ್ಮ ವಸತಿಗೃಹಕ್ಕೆ ಬಂದ ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಂತೆ ಅಯಾನನೂ ಅವರ ಖಾನಾವಳಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಆತನ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಅವರಿಗಾದರೂ ಆತನ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾನನು ತನ್ನ ಈ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಮೊದಲೆ ವಿಷಮಿಶ್ರಿತ ಚಹವನ್ನು ಕುಡಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ತಾಯಿಗೆ ತಾನು ಕೊಂದವನು ತನ್ನ ಮಗನೇ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಅವಳಿಗೆ ಇಡೀ ಈ ಜೀವನವೇ ನಿರರ್ಥಕವಾದದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿದು ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆತನ ಸೋದರಿಯಾದ ಮಾರ್ಥಾಳಿಗೆ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳು, ಸಹೋದರ ಮತ್ತು ತಾಯಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಜೀವನ ನಿರರ್ಥಕವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ

'ಪ್ರೀತಿ', 'ಸಂತೋಷ' ಮತ್ತು 'ದುಃಖ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ತಪ್ಪುತಿಳಿವಳಿಕೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನನ್ನಾಗಿಯೂ, ದುಃಖಿತನನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಲಾರರು, ಸಾವು ತಪ್ಪಿಸಲಾರದ್ದು , ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಏಕಾಕಿಯೂ, ಅನ್ಯನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಅಸಂಗತ ಸಂದೇಶವೆನ್ನಬಹುದು.

"ಪ್ಲೇಗು *(The Plague, 1947)* ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗು ರೋಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಜನರ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅಸಂಗತತೆ ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. "ಬಂಡುಕೋರ" *(The Rebel, 1951)* ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಬಂಡಾಯವು ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ರದ್ದುಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಮಾನವನು ದೇವರ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಂಡು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಬಂಡಾಯದ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಧಾಣದ ಕಳವಳ *(anguish)*ವನ್ನು ದಾಟಿಹೋಗಲು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಮ್ಯು ಇಬ್ಬರೂ 'ಅಸಂಗತ' ಪದವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಸಾರ್ತ್ರ ಹೇಳಿದರೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಭಿನ್ನತೆ ಬಹಳ ತೆಳುವಾಗಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೆಡೆಗೇ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕ್ರೌರ್ಯವು ಈ ಯುಗದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುಣಧರ್ಮವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನಿಬ್ಬರೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಏಕಾಕಿತನ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾರ್ತ್ರನ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಿರ್ಣಯದೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಾಮ್ಯು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಸುಸಂಗತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತು ಸುಸಂಗತ ಬಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇ. ಬಂಡಾಯ :

ಈ ಪ್ರಪಂಚವು ಉದ್ದೇಶರಹಿತವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವದರಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ

ಬಹಳ ಜನರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸಗಾಳಿ ಬೀಸಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಿಸಿಫಸ್‌ನು ಆ ಬಂಡೆಗಲ್ಲನ್ನು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ನೂಕಲು ಪರಿಶ್ರಮಿಸಿದಾಗ ಅದರಿಂದ ಯಾವ 'ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಪ್ರತಿಫಲ ದೊರೆಯದಿದ್ದರೂ, ಕೊನೆಗೆ ಆತನ ಸ್ನಾಯುಗಳಾದರೂ ಗಟ್ಟಿಯಾದವೆಂದು ವ್ಯಾಲೆರಿ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರ್ಶ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ನಿಕಟವಾಗಿ ಮಿಲಿತಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಡೇವಿಡ್ ಗ್ರಾಸ್‌ವಾಗೆಲ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ , ಅಯನೆಸ್ಕೊ, ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಜೆನೆ ಅವರನ್ನು ಒಂದೇ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಕಾರರು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನಿಷ್ಟದ ಬಗೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಸಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದಾರೆಯೊ, ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗೆಗೂ ಸಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರಸ್ಟೇನ್ (೧೯೬೫) ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೂರು ತೆರನಾದ ಬಂಡಾಯದ ನಾಟಕಗಳ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ (ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ, ನೈಜವಾದಿ, ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ) ವಿಂಗಡಿಸಿ ಕೊನೆಯ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ' ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಯಕ'ನೆಂಬ ಶಬ್ದವು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೆಂಬ ಪದವು ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ನಾಯಕನಾದವನು ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗಿಂತ ಕೆಳಗಿನ ದರ್ಜೆಯವನಾಗಿದ್ದು ಆತನ ಬಂಧನ, ಆಶಾಭಂಗ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತತೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ತಿರಸ್ಕಾರ ಪಡುವಂತೆ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಾಯಕನು ವೀರನಾಗಿರದೆ ಒಬ್ಬ ಹಾದಿಹೋಕನೋ, ಕೂಲಿಕಾರನೋ, ಅಪರಾಧಿಯೋ, ಮುದುಕನೋ ಅಥವಾ ಸೆರೆಮನೆ ವಾಸಿಯೋ ಆಗಿದ್ದು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹಳವಂಡಗಳು, ಭ್ರಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಜ್ವರತಾಪದ ದಂತಕಥೆಗಳಿದ್ದು, ಬಂಡಾಯವು ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶಾದಾಯಕ, ಸಂಕುಚಿತ ಮತ್ತು ದಣಿದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. (Brustein, 1965: 31-32) ಇದೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮)ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಕಾಮ್ಯು ಅವರನ್ನು ಸೇರಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅಸಂಗತ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸದೆ, ಅತ್ಯಂತ ಸುಸಂಗತವಾದ, ತರ್ಕಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅದೇ ಪ್ರಕಾರ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ತರ್ಕವು ಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪರಿಹಾರ ನೀಡುವದೆಂದೂ, ಭಾಷೆಯು ಎಲ್ಲ ಮೂಲಭೂತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯಿಂದಲೂ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ವಾದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ, ಆ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ (ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ) ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಆರ್ತೋ (೧೯೫೮) ಪ್ರಮುಖನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ಲೇಗುರೋಗವು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಆತ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಾಡದೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲದೆಂದು ಆತನ ವಾದ. ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಾಲಿ ಜನರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಆತ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡನಂತೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳೇ (ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ) ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ. ಮೂಕಾಭಿನಯ, ಮುದ್ರೆಗಳು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು (Scenery) ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟಕಕಾರನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬ ಮಾಂತ್ರಿಕ–ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕ ಅಥವಾ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುವ ಪುರೋಹಿತನಂತೆ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸಯುಗಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುವ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ಕ್ರೌರ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ (Theatre of Cruelty) ಎಂದು ಆತ ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರೌರ್ಯವೆಂದೊಡನೆ ಎಲ್ಲರೂ 'ರಕ್ತ'ಪಾತವೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ 'ಕ್ರೌರ್ಯ–ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದರೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ನನಗೆಯೆ ಕಠಿಣವಾದ ಮತ್ತು ಕ್ರೂರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರ್ಥ. ಇಂಥ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಬಹುದಾದರೆ ನಾವು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಕಡಿಯುವದು ಆಗಿರದೆ, ಜಗತ್ತು ನಮಗೆ ತೋರಿಸುವ ಭಯಾನಕವಾದ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವದಾಗಿದೆ. ನಾವು ಯಾರೂ ಸ್ವತಂತ್ರರಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಸಹಿತ ಆಕಾಶವು ನಮ್ಮ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳಬಹುದು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಲಿಸಲೆಂದೇ ಈ (ಕ್ರೌರ್ಯ) ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಜಿಸಲಾಗಿದೆ" (Artoud, 1958:79). ಆರ್ತೋ 'ಕ್ರೌರ್ಯ'ವೆಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಕ್ರೌರ್ಯ'ವು ಪೀಡಾಸಂತೋಷವೆಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ

ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಕ್ರೂರ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಹಚ್ಚುವ ಬದಲು ಅವರ ಸುಪ್ತ (ಕ್ರೂರ) ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಶೋಧನವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಘನತೆ (nobility) ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂಸೆ, ರಕ್ತಪಾತ, ಕಾಟ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಗುರೋಗ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯ, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ನರಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ಹಿಂದಿರುವ ಕಟುಸತ್ಯಗಳಿಗೆ ತೆರೆಯುತ್ತವೆ. ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು (Spectacle) ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಆರ್ತೊ ಕೆಳಗೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಬಯಸಿದ: "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಅಥವಾ ಬಾಹ್ಯಾಂಶವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ಎಲ್ಲರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬರುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಳುವದು, ನರಳುವದು, ದೆವ್ವಗಳು, ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು, ಎಲ್ಲ ತರಹದ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳು. ಕೆಲವು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಿಂದಾಯ್ದುಕೊಂಡ ವೇಷಗಳ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಸೌಂದರ್ಯ, ಕಣ್ಣುಕುಕ್ಕುವ ಬೆಳಕು, ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆಯಂಥ ಧ್ವನಿಗಳು, ಸ್ವರಮೇಳ, ಸಂಗೀತದ ವಿರಳ ಸ್ವರಗಳು, ವಸ್ತುಗಳ ಬಣ್ಣಗಳು, ದೈಹಿಕ ಚಲನವಲನಗಳ ಲಯಗಳು, ಆಶ್ಚರ್ಯಜನಕ ವಸ್ತುಗಳ ನೋಟಗಳು, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಉದ್ದುದ್ದವಾದ ಗೊಂಬೆಗಳು, ಬೆಳಕಿನ ಏಕಾಏಕಿ ಬದಲಾವಣೆ" (೧೯೫೮:೯೩). ಮುಂತಾದವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕನಸಿನ ತಂತ್ರಗಳು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜೀವವನ್ನು ತುಂಬಿವೆ. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು ಆತ ಹೇಳದಂತೆ ಲೇಖಕರನ್ನು ಮತ್ತು ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟಕಕಾರರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ನಿರ್ದೇಶಕರದ್ದಲ್ಲ.

ಈ. ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ :

ಬೆಕೆಟ್ (Samuel Beckett) ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿ ಪಾದಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಐರ್ಲಂಡ್‌ದ ಪ್ರೊಟೆಸ್ಟಂಟ್ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಈತ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕೆಲವು ದಿನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಶಾಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಲಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್, ಪಾಲ್ ವ್ಯಾಲೆರಿ ಮುಂತಾದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರ ಗೆಳೆತನ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಅವರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡ. ಪ್ರೂಸ್ಟ್‌ನ ಬಗೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಆತನ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದವು. ಸ್ವಭಾವತಃ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಬೆಕೆಟ್‌ನು ಮೌನಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಆತ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಿಂದ ಮರಳಿಬಂದು

ಡಬ್ಲಿನ್ನಿನ ಟ್ರಿನಿಟಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ಗಾಣದೆತ್ತಿನಂತೆ ಕ್ಲಾಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಿಸುವದು ಆತನಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಟರ್ಮುಗಳು ಮುಗಿದೊಡನೆ ಆ ನೌಕರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಅಲೆಯಹತ್ತಿದ. ಆತನ ಕೊನೆಯ ಕೃತಿಗಳ ನಾಯಕರು ಅವನಂತೆ ಅಲೆಮಾರಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹಲವು ವರುಷಗಳ ವರೆಗೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್, ಲಂಡನ್ ಮುಂತಾದ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಅಲೆದಾಡಿ, ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿದೂರಿಗೆ ಬಂದನಂತರ ಆತನ ಸೃಜನಶೀಲ ಬದುಕು ಭರದಿಂದ ಸಾಗಿತು. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಆತ "ಗೋಡೋನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ" *(Waiting for Godot)*, "ಕೊನೆಯಾಟ'' *(Endgame)*ದಂಥ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, "ಮೆಲೊಯ್"*(Molloy)*, "ಮ್ಯಾಲೊನ್‌ನ ಮರಣ"*(Malone Dies)* ಮುಂತಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದ.

ಬೆಕೆಟ್‌ನು ಬೇಕೆಂದೇ ತನ್ನ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾದ ಐರಿಶ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯದೆ ಫ್ರೆಂಚಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯವ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಕೊಂಡ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಸೊಗಸಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಆದರೆ ವಿದೇಶಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಇಂಥ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವನ್ನೇ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದೆಂದು ಆತ ನಂಬಿದ್ದ, ವಿದೇಶಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾದರೆ ಲೇಖಕ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವಾಗಿನ ಚೆಲ್ಲಾಟ ಅಥವಾ ಡೊಂಬರಾಟಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ.

ಆತನ "ಗೋಡೋನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ" ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನದ ಮೇರುಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಥೆಯನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಲ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ "ಏನೂ ಘಟಿಸುವದಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಬರುವದಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಭಯಂಕರವಾಗಿದೆ." ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗಿದೆ: ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ದಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಗಿಡದ ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ವ್ಲಾಡಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರೇಗನ್ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಮುದಿ ಹಾದಿಹೋಕರು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಮಿಸ್ಟರ್ ಗೋಡೋನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಆತನ ಬರುವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದ ಕೊನೆಗೆ ಗೋಡೋ ಇಂದು ಬರುವದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಆದರೆ ನಾಳೆ ಆತ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಬರುವನೆಂದೂ

ಅವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕ ಬಂದು ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿ ಪುನರಾವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅದೇ ಬಾಲಕ ಬಂದು ಅದೇ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿಹೊಗುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡೂ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ಹಾದಿಹೋಕರು ಪೊರ್ಝೊ ಮತ್ತು ಲಕಿ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ಯಜಮಾನ ಮತ್ತು ಸೇವಕರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಎರಡೂ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಲಾಡಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರೇಗನ್ ಇಬ್ಬರೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ವಿಫಲರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಲಾಡಿಮಿರ್‌ನು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬುದ್ಧಿಯವನಾಗಿದ್ದರೆ, ಎಸ್ಟ್ರೇಗನ್‌ನು ಕವಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಪೊರ್ಝೊ ಮತ್ತು ಲಕಿ ಎಂಬವರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಗೋಡೋನ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅನೇಕಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಡೋ ಎಂದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಗಾಡ್ (God) ಅಥವಾ ದೇವರೆಂಬ ಪದದ ಚಿಕ್ಕರೂಪವೆಂದು ಬಹಳಷ್ಟು ಜನರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಎರಿಕ್ ಬೆಂಟ್ಲಿ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಬಾಲ್ಜಾಕ್‌ನ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೋಡೋ (Godeau) ಎಂಬ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ (Bentley, 1956 : 158).* ಗೋಡೋನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗೋಡೋ ಎಂದರೆ ಅಲೌಕಿಕ (Supernatural) ಶಕ್ತಿಯ ಮಧ್ಯಸ್ತಿಕೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು, ಒಬ್ಬ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೋಡೋ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರದೆ ಆತನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವದೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಘಟನೆಗಾಗಿ, ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಾವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಾವುದರ ಬಗೆಗೆ ಕಾಯುತ್ತಾನೆಯೊ ಅದನ್ನೇ 'ಗೋಡೋ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕಾಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ (ಪರಿಶುಧ್ಧಾರ್ಥದ) ಕಾಲದ ಪ್ರವಾಹದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ನಿರಂತರ ಪ್ರವಾಹದ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವ ನಮಗಾದರೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಘಟನಾರಾಹಿತ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಕಾಲದ ಗತಿ ಅಥವಾ ಬದಲಾವಣೆ ಕೇವಲ ಭ್ರಮೆಯೂ, ನಿರರ್ಥಕವೂ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನದಿಯಲ್ಲಿ ನೀರು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ,

---

* ಬಾಲ್ಜಾಕ್‌ನ *Mercadet* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾಕ್ ಎಕ್ಸ್‌ಚೇಂಜ್‌ನ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಹದಗೆಟ್ಟಿದ್ದು ಎಲ್ಲೋ ಹೋಗಿರುವ 'ಗೋಡೋ' ಬಂದು ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವನು ಮಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಹರಿಯುವುದರಿಂದ ನಿನ್ನೆಯ ನೀರು ಇವತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಇವತ್ತಿನ ನೀರು ನಾಳೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆಯ ಕಾಲವು ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ, ಇವತ್ತಿನ ನಾವು ನಿನ್ನೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಡೋನ ಬರುವಿನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಬಂದು ಹೇಳುವ ಬಾಲಕನು ಪ್ರತಿದಿನ ವ್ಲಾಡಿಮೀರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರೇಗನ್‌ರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದರೂ ಪ್ರತಿದಿನ ಅವರನ್ನು ಹಿಂದೆಂದೂ ಭೇಟಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಮರೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಲಾಡಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರೇಗನ್ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಗೋಡೋನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವದು ಒಂದು ಆಶೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದೆ. ಕಾಲದ ಕ್ಷಣಿಕತೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಿ, ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಪಡೆಯುವದೇ ಆ ಆಶೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಮ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಆಶೆ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಗೋಡೋ ಬರುವದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಆತನಿಗಾಗಿ ಕಾಯಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತೇನನ್ನೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಗೋಡೋ ಬಂದರೂ ಆತನು ಅವರಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನೇ (Salvation) ಕೊಡುವನೆಂಬದು ನಿಶ್ಚಿತವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನರಕದಂಡನೆಯೆ (damnation) ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ದೊರೆಯಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಗೋಡೋ ಯಾವಾಗಲೂ ವಿವೇಕಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬುದೂ ಖಂಡಿತವಿಲ್ಲ. ಆತ ಕುರಿಕಾಯುವವನನ್ನು ಥಳಿಸಿ, ಆಡುಕಾಯುವವನನ್ನು ಥಳಿಸುವದಿಲ್ಲವಂತೆ. (ಬಾಲಕನ ಪ್ರಕಾರ) ಆತ ಕುರಿಕಾಯುವವನನ್ನೇ ಏಕೆ ಥಳಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅಡುಕಾಯುವವನನ್ನೇಕೆ ಬಿಡುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ನಿಶ್ಚಿತ ಕಾರಣವೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ನಂಬಲಸಾಧ್ಯವಾದ ಮತ್ತು ಅವಿವೇಕಿಯಾದ ಗೋಡೋನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಶಿಕ್ಷೆಯೇ ಸರಿ. ಈ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಕಾಯುವ ಬೇಜಾರಿನ ನೋವಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಇರುವ ಒಂದೇ ಹಾದಿಯೆಂದರೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ಯಾರೀಸಿನ ಐಫೆಲ್‌ಗೋಪುರದಿಂದ ನೆಲಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿ ಸಾಯಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಧೈರ್ಯವಾಗಲಿ, ಸಾಧನಗಳಾಗಲಿ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಕಾಯುವದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮುಕ್ತಿ (Salvation)ಗಾಗಿ ಆಶಿಸುವುದು ಜೀವನದ ಕಟುಸತ್ಯವನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದರಿಂದಾಗುವ ನೋವು ಮತ್ತು ಕಳವಳದಿಂದ

---

* ಇಲ್ಲಿ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ದಟ್ಟ ಛಾಯೆಗಳಿವೆ.

ಪಾರಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆಗಿದೆ. ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್‌ನು ಸಾರ್ತ್ರನಂತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಆತನ ಜೀವನದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಡುವೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಸಾರ್ತ್ರನ, ಅದರಂತೆ ಬೆಕೆಟ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಮಾನವನ ಜೀವನದ ಅಡಿಪಾಯವೆಲ್ಲ ಶೂನ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಗೋಡೋನನ್ನು ನಂಬುವದು ಒಂದು 'ಕೆಟ್ಟನಂಬಿಕೆ' (bad faith)ಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಟ್ಟನಂಬಿಕೆಯೆಂದರೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಅಥವಾ ತಪ್ಪಿಸಲಾರದ್ದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವದೇ ಆಗಿದೆ.

"ಗೋಡೋ" ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡ್ರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಅದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಜೀವನದ ಕ್ಷಣಿಕತೆ, ನಿಗೂಢತೆ, ಗತಿ-ಸ್ಥಿತಿಗಳ ವೈರುಧ್ಯ, ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಕೆಟ್ ತನ್ನ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದಂತೆ ವಿಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಅನಿಶ್ಚಿತಾರ್ಥದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ವಾಕ್ಯವು ಮೊದಲನೆಯ ವಾಕ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮರೆಮಾಚುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆಯೂ ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಬೆಕೆಟ್ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಉ. ಆರ್ಥರ್ ಅದಮೊವ್ :

ಅದಮೊವ್ (Arthur Adamov) ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ಆಗಿರದೆ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ವಿಚಾರವಾದಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ. ಆತ ಕೆಲವು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಮತ್ತೆ ೧೯೪೦ರ ದಶಕದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಹತ್ತಿದ.

೧೯೦೮ರಲ್ಲಿ ಕಾಕೇಸಸ್ಸಿನ ಕಿಸ್ಲೊವೊಡ್‌ಸ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ ಆರ್ಥರ್ ಅದಮೊವ್ ತನ್ನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ರಷಿಯಾ ದೇಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತ ತಂದೆತಾಯಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಹತ್ತಿದ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಅವಕಾಶ ಆತನಿಗೆ ದೊರೆಯಿತು.

ತದನಂತರ ಆತ ಸ್ವಿಜರ್‌ಲಂಡ್ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲಕಾಲ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ 'ಅತಿವಾಸ್ತವವಾದಿ' (Surrealist) ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಆತ ಬರೆದ ದೊಸ್ತೊವಸ್ಕಿ ಮಾದರಿಯ "ಪ್ಯಾರಿಸ್ ೧೯೩೮" ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ: "ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ? ನಾನಿದ್ದೇನೆಂಬುದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ನಾನು ಯಾರು ? ನನ್ನ ಬಗೆಗೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ನಾನು ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ನನ್ನ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಯಾವುದೋ ಒಂದರಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದರಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದೇನೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಾರೆ." ಅದಮೊವ್ ಮುಂದುವರಿದು ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ದೇವರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಹೆಸರೂ ಇಲ್ಲ." ಆಳವಾದ ಅನ್ಯತಾಭಾವ ಮತ್ತು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಆತನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ರೋಗದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಂಡ ಮತ್ತು ಭಯಭೀತಗೊಂಡ ಈ ಲೇಖಕ ಕನಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇವರಿಲ್ಲದ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂದು ಆತ ನಂಬಿದ್ದ.

ಅದಮೊವ್‌ನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ (neurosis)ದ ಬೆಲೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಯೂಂಗ್‌ನ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಆತ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದ. ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯು ಕೆಲವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸರಳವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಆತ ತಿಳಿದಿದ್ದ.

ಆತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಡೆಗೂ ಹೆಸರಿಸಬಾರದಂಥ ಹಲಕಾತನ (ignominy) ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅದನ್ನು ಖಂಡಿಸಬೇಕು. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು. ನಾವು ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದಮೊವ್‌ನು ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆತನ "ಸ್ವಪ್ನ ನಾಟಕ" (Dream Play) ದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ) ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ. ದೈನಂದಿಕ ಜೀವನದ

ಬೀದಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಆತನಿಗೆ ಬಹಳ ಹಿಡಿಸಿದವು. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುವ ಜನರ ಭಾಷಾವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಏಕಾಕಿತನ ಆತನ ಗಮನ ಸೆಳೆದವು.

"ಅಣಕ" *(La Parody)* ಎಂಬ ಆತನ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದೈನಂದಿಕ ಜೀವನದಿಂದಲೇ ಆರಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರು ಲಿಲಿ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ತಲೆಯಿಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬನು ಅವಳ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವಳನ್ನೊಮ್ಮೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾದಾಗ ಅವಳು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಡೇಟ್‌ಗೆ ಬರಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿದು ಅದರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಾನೆ 'ಎನ್' ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿರುತ್ತ ಅವಳು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬರಬಹುದೆಂದು ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತವೆ. ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಿ ಸೆರೆಮನೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಎನ್'ನು ಕಾರು ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಲಿಲಿಯು ಒಬ್ಬ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದಮೊವ್ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗವನ್ನು, ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಅದನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ವಿಡಂಬನೆಯು ನೇರವೂ, ಸರಳವೂ, ಕಟುವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕಥಾ ಹಂದರ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ, ಭಾವಮುದ್ರೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತಿದೆ.

ಆತನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕವಾದ "ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ತರಾನ್" *(Professor Taranne)*ನಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಂಡ ಕನಸನ್ನೇ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದನ್ನು ಆತ ೧೯೫೧ರಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಎರಡು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆಷ್ಟು ಹಿಡಿತವಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ವಸ್ತು ಹೀಗಿದೆ: ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗುಪ್ತಾಂಗಗಳು ಜನರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ವರ್ತಿಸಿದನೆಂದು ಕೆಲವರು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ತರಾನ್‌ನ ವಿರುದ್ಧ ಅಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಪಾದನೆಯೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳೆಂದೂ, ತಾನೊಬ್ಬ ಮಹಾವಿದ್ವಾಂಸನೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಪರದೇಶದಲ್ಲಿ (ಬೆಲ್ಜಿಯಮ್ಮಿನಲ್ಲಿ) ಉಪನ್ಯಾಸವೀಯಲು ತನಗೆ ಆಮಂತ್ರಣವಿದೆಯೆಂದೂ ಆತ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ತನ್ನ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಆತನ ಮೇಲೆ ಅಪಾದನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತವೆ. ಪೋಲಿಸ್ ಸ್ಟೇಶನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಹಿಳೆಯು ಆತನನ್ನು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಮೆನಾರ್ಡ್‌ನೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೊಫೆಸರ್

ತರಾನ್‌ನು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಮೆನಾರ್ದ್‌ನನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತರಾನ್‌ನು ಸ್ನಾನದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಲೀಜು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಅಪಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆತ ತಾನು ಸ್ನಾನದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿವೆಗಳನ್ನೇ ಕಳೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ ಆ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬ ಪೋಲೀಸು ಪೇದೆಯು ಒಂದು ನೋಟುಬುಕ್ಕನ್ನು ತಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ತನ್ನದೇ ಎಂದು ತರಾನ್ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ಕೈಬರಹವನ್ನೇ ತಾನು ಓದಲಾರದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಆತನ ದೂರದ ಸಂಬಂಧಿ ಅಥವಾ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಯಾದ ಮಹಿಳೆಯೊಬ್ಬಳು ಬೆಲ್ಜಿಯಮ್ಮಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ರೆಕ್ಟರ್‌ನಿಂದ ಬಂದ ಪತ್ರವೊಂದನ್ನು ತಂದು ಆತನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ರೆಕ್ಟರ್‌ನು ಆತನನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾನಂತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಮೊದಲು ಆತ ಆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಮೆನಾರ್ದರಿಂದ ಕದ್ದ ವಿಚಾರಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವಂತೆ. ಹೀಗಾಗಿ ತರಾನ್ ತೀವ್ರವಾದ ಏಕಾಕಿತನದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಅರಿವೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳಚಿ ತನ್ನ ಗುಪ್ತಾಂಗಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿ, ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಆಪಾದನೆಗಳನ್ನೇ ನಿಜವಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನೊಬ್ಬ ವಂಚಕನೆಂದು ಆಪಾದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕನಸಿನ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದಮೊವ್ ತೋರಿಸುವದೇನೆಂದರೆ– ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ದೃಢೀಕರಣ (affirmation) ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಿನಾಶದ ಗುಣಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಈ ವೈರುಧ್ಯ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ತರಾನ್‌ನು ಪಂಡಿತನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ವಂಚಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಮರ್ಯಾದೆವಂತ ನಾಗರಿಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ಗುಪ್ತಾಂಗಪ್ರದರ್ಶಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಪರಿಶ್ರಮಜೀವಿಯೂ, ಆಶಾವಾದಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಂತೆ ಸೋಮಾರಿಯೂ, ನಿರಾಶಾವಾದಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದಮೊವ್‌ನ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದು ಅವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಊ. ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ :

ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (Eugene Ionesco) ಪ್ರಮುಖ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದು, ಆತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆಯೇ ಒತ್ತು

ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ–ವಾಸ್ತವತಾವಾದ (Social realism)ಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಮಹತ್ವ ಕೊಡದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಜೀವನದರ್ಶನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ನಾಟಕಕಾರನು ಕೇವಲ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸದೆ ಅವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಲವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ತಂದು ಹೇರುವ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಭಾರವಾಗಿರದೆ, ಅದು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಆಳವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆತ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಆತ ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂಶಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂದು ಪಳೆಯುಳಿಕೆ (fossilized language)ಯಂತಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಬಹಳ ಕಷ್ಟವಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆತ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನಕ್ಕೆಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅನೇಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಅಯನೆಸ್ಕೊ ೧೯೧೨ನೇ ಇಸ್ವಿ ನವೆಂಬರ್ ಇಪ್ಪತ್ತಾರರಂದು ರುಮಾನಿಯಾದ ಸ್ಲಾಟಿನಾ ಎಂಬ ಊರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ. ಕೂಡಲೆ ಆತನ ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳು ಆತನನ್ನು ಪ್ಯಾರಿಸಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದರು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಗೆ ಆತ ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ಕಲಿತ. ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾದ ರುಮಾನಿಯನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದಮೇಲೆ ಕಲಿತ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವನದ ಕ್ಷಣಿಕತೆ, ಪಾಶವೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಭಯಾನಕತೆ, ಉದ್ವೇಗ, ಶೂನ್ಯತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದ ಆತ ತಲ್ಲಣಗೊಂಡ. ತನ್ನ ಮೂವತ್ತುಮೂರು ವಯಸ್ಸಿನ ವರೆಗೆ ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಆತ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ.

ಅಯನೆಸ್ಕೊ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಬರೆದ ನಂತರ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಾಟ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ. ಆತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೀಲುತಪ್ಪಿಸಿ, ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿ, ತಿರುವುಮುರುವು ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅಘಾತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ. ಈ ಅಘಾತವು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಹೇಳುವ ದೂರೀಕರಣ ಪರಿಣಾಮ (alienation effect)ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಆತ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಮಾನವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ; ಮತ್ತು ಎರಡು ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುವ ರೀತಿ. ಅಯನೆಸ್ಕೊ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವಾದಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ. ಕೆನೆತ್ ಟೈನನ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಆತನನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಶವೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಟೈನನ್ ಆಪಾದಿಸಿದಾಗ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (ರಷಿಯದ ನೊಬೊಕೊವ್ ಉತ್ತರಿಸಿದ ಹಾಗೆ) 'ನಾನೊಬ್ಬ ಪೋಸ್ಟ್‌ಮನ್ನನಲ್ಲ' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದ. ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದೇಶವಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಭಾಷೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯನೆಸ್ಕೋನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದರೆ ನಾವು ಅವುಗಳನ್ನು ಝೆನ್ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಾಣವನ್ನು ನಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನಕ್ಕೊಂದು ಅರ್ಥವಿದೆಯಾದರೂ ಆ ಅರ್ಥ ವಿವೇಕರಹಿತವಾಗಿದ್ದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ವಿವೇಕ ಅಥವಾ ತರ್ಕದ ಹಾದಿ ಬಹಳ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಲಾರದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅದು ತ್ಯಜಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ತರ್ಕವು ಒಂದು ಕೊನೆಯ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಂತಿದೆ. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ನಿರರ್ಥಕವೆಂದು ತೋರಿಸಿದಾಗ ಶೂನ್ಯವೊಂದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಶೂನ್ಯವೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆರ್.ಎನ್.ಕೋ (Coe, 1961) ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಯನೆಸ್ಕೋನಿಗೆ 'ಅಸಂಗತ'ದ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು 'ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ' ವೆಂಬ ಪದವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ತೋರಿಸುವ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಹೀನತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಮಂಡಿಸಿದ ವೈರುಧ್ಯರಾಹಿತ್ಯ, ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆ ಮುಂತಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಈ ವಿಶ್ವವನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದವರು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳೇ ಹೊರತು ಅನುಭಾವಿಗಳಲ್ಲ ಎಂದು ಆಯನೆಸ್ಕೊ ನಂಬಿದ್ದ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ನಿರ್ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿದೆ. ಆತ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ತಾನೇ ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಬೆರೆಂಜೆ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಯಾರಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದರ ಸಲುವಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೋ ವಿವರಿಸಲು ಹೋಗುವದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಸಂಗತ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳ

ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮವೊಂದು ಮೂಲತಃ ಶೂನ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳ ಮೂಲಕ 'ಆಗುತ್ತದೆ'. ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳೂ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿವೆ. ಅದರಂತೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯು ನಿರರ್ಥಕವೂ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೂ (arbitrary) ಆಗಿದ್ದು, ಅದು ಸತ್ಯವನ್ನರಿಯುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಧನವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲ ಶೋಧನೆಗಳು ನಿರಾಶೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಲ್ಲ; ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಿವೆ.

ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಭಾವನೆಗಳ ವಿಪರೀತ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಅಲುಗಾಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬೇಕು; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆದಿಭೌತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು. "ನನ್ನ ಕನಸಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿವೇಕರಹಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪಾಲ್ ಬೂರ್ಜೆಯ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ದಾಟಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವದಿಲ್ಲ ... ಅದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವದಿಲ್ಲ .... ವೈರುಧ್ಯವಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ತರಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ವೈರುಧ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ ನಾನದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ... ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಏಕತೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ತನ್ನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ... ನಾವು ನಾವಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ ... ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂಬುದು ಇರುವದಿಲ್ಲ... ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಅವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ... ಕಥಾಹಂದರ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೆಸರಿಸುವದೇ ಬೇಡ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಅತಿ ಗೊಂದಲಮಯ ಇಲ್ಲವೆ ಅತಿಪರಿಚಿತ ಇಲ್ಲವೆ ಅತಿಸುಳ್ಳಾಗಿರುತ್ತವೆ... ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಕೇವಲ ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಕೇವಲ ದುರಂತನಾಟಕವಾಗಲಿ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ವೈನೋದಿಕವಾಗುತ್ತಲಿದೆ, ವೈನೋದಿಕವು ದುರಂತಮಯವಾಗುತ್ತಲಿದೆ" ಎಂದು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (Hinchliffe, 1969 : 58).

ಅಯನೆಸ್ಕೋನ "ಬೊಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ" *(The Bald Primadonna)* ಆತನ ಇಂಥ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಆತ ಒಂದು ನಾಟಕ–ವಿರೋಧಿ ಕೃತಿ (an Anti-play) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಕ್ಕಾ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ರಾಗಿರುವ ಮಿಸ್ಟರ್ ಸ್ಮಿತ್ ಮತ್ತು ಮಿಸೆಸ್ ಸ್ಮಿತ್ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ಊಟ ಮಾಡಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮಿಸ್ಟರ್ ಸ್ಮಿತ್‌ನು ಮಲಗಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು

ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕೆಲಸದಾಕೆಯಾದ ಮೇರಿಯು, ಮಾರ್ಟಿನ್ ದಂಪತಿಗಳು ಊಟಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದು ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದಂಪತಿಗಳು ಒಳಗೆ ಬಂದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತರಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಮ್ಯಾಂಚೆಸ್ಟರಿನಿಂದ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೋಗುವ ಟ್ರೇನಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಮಿತ್ ದಂಪತಿಗಳನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಮಾತನಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಮಾರ್ಟಿನ್ ದಂಪತಿಗಳು ತಾವಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ರೂಮಿನಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಹಾಸುಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡಿದ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೇರಿಯು ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರು ಶರ್ಲಾಕ್ ಹೋಮ್ಸ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಫೈರ್ ಬ್ರಿಗೇಡಿನ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ನನೊಬ್ಬ ಬಂದು ತನ್ನ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದಂತಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಹೇಳಿದ ಒಂದನೆಯ ದಂತಕಥೆ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಮಿಸೆಸ್ ಮಾರ್ಟಿನ್‌ಳು ಅದರ ಸಂದೇಶವೇನೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಆ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್ನನು 'ಅದನ್ನು ನೀವೇ ಶೋಧಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸರಳ ಕಥಾಹಂದರ, ಅಮಾನುಷ ಪಾತ್ರಗಳು, ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ಭಾಷೆ – ಇವೆಲ್ಲ ಆಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾಗಿವೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗದವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಿದ್ಧವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಇವರು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಯನೆಸ್ಕೊನೇ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ, "ಸ್ಮಿತ್‌ರುಗಳು, ಮಾರ್ಟಿನ್‌ರುಗಳು ಮಾತನಾಡಲಾರರು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಯೋಚಿಸಲಾರರು; ಅವರು ಯೋಚಿಸಲಾರರು, ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಾರರು. ಅವರು ತಾವಾಗಿರದೇ ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ತಮ್ಮತನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಅವರು ಬೇರೆಯವರಂತಾಗಬಲ್ಲರು.... ಅವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು" (Hinchliffe, 1969:141).

ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಗಳಿಸಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ಇತರರಿಗೆ ನಿವೇದಿಸಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ತನ್ನ "ಖುರ್ಚಿಗಳು" *(The Chairs)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನಡುಗಡ್ಡೆಯೊಂದರ ವೃತ್ತಾಕಾರರ ಗೋಪುರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಮುದಿದಂಪತಿಗಳು ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮುದುಕ ತೊಂಭತ್ತೈದು ವಯಸ್ಸಿನವನಾದರೆ, ಮುದುಕಿ ತೊಂಭತ್ನಾಲ್ಕು ವಯಸ್ಸಿನಾಕೆ. ಆ ಮುದುಕ ಪ್ರತೀಹಾರನಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. (ಆ ಒಂಟಿಗೋಪುರದಲ್ಲಿ ಆತ ಹೇಗೆ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುವ

ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸುವದು ಕಷ್ಟ. ಆ ಮಾತು ಬೇರೆ.) ಆ ಮುದುಕ ತನ್ನ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪಡೆದ ಅನುಭವಗಳ ಸಾರಸಂದೇಶವನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಜನರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಸ್ವತಃ ವಾಗ್ಮಿಯಾಗಿರದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಒಬ್ಬ ವಾಗ್ಮಿಯನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅಲ್ಲಿ ಜನರು ಬಂದು ನೆರೆಯಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಬಂದದ್ದು ಯಾರಿಗೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಧ್ವನಿ ಯಾರಿಗೂ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುದುಕ-ಮುದುಕಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಈ ಅದೃಶ್ಯ ಆಮಂತ್ರಿತರಿಗಾಗಿ ಖುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗದ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಖಾಲಿಖುರ್ಚಿಗಳು ವಿರಾಜಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಖುರ್ಚಿಗಳ ನಡುವೆ ಹಾಯ್ದಾಡಲು ಮುದುಕರಿಗೆ ಎಡಚಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ವಾಗ್ಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಗ್ಮಿ ಬಂದುದರಿಂದ ಮೊದಲೇ ನಿಯೋಜಿಸಿದಂತೆ ಆತ ತಮ್ಮ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನೆರೆದ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಸಮಾಧಾನಪಟ್ಟು ಮುದಿ ದಂಪತಿಗಳು ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾರಿ ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಗ್ಮಿಯು ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ಜನರೆದುರಿಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಕಿವುಡ ಮತ್ತು ಮೂಕನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಆತ ಕೇವಲ ಗೊಡರ್ ಗೊಡರ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಪ್ಪು ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಅಕ್ಷರಗಳಾಗಿವೆ.

ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆಯೊ ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಅದರ ಅಭಿನಯ. ಇಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಹೆಚ್ಚಳ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯತ್ವವನ್ನು ವರ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು ಸಜೀವವಾಗಿಸಿದ್ದು ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥಭರಿತವೂ, ಬಹು-ಆಯಾಮಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಪುರಾಣವಾಗಿದ್ದು, ಯಾವ ಒಂದೇ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೂ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವನವಿಡೀ ಗಳಿಸಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ನಿವೇದಿಸುವುದರ ತೊಂದರೆಯನ್ನದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಮಾನವ ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನದ ಅಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೌಜನ್ಯಪೂರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಪೊಳ್ಳು ತನವನ್ನು, ಹೊಗಳಿಕೆಯ ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿನಿಮಯವನ್ನದು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕವೃತ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಖುರ್ಚಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ, ವಾಗ್ಮಿಯು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ-ಕಲಾಕಾರನೂ, ಮುದುಕನು ನಾಟಕಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನು ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ

ಸೇತುವೆಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತನು ಕೊಡುವ ಸಂದೇಶವು ನಿರರ್ಥಕವೂ, ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಅದರ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ; ನಾಟಕದ ವಸ್ತು "ಮುದಿ ದಂಪತಿಗಳ ಸೋಲು ಅಥವಾ ನೈತಿಕ ದುರಂತವಾಗಿರದೆ, ಖುರ್ಚಿಗಳೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಜನರ, ಸಾಮ್ರಾಟನ (ವಾಗ್ಮಿಯ), ದೇವರ, ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಿನ ಗೈರುಹಾಜರೀಯೇ, ಜಗತ್ತಿನ ಅಸತ್ಯ, ಆದಿಭೌತಿಕ ಖಾಲಿತನವೇ, ಶೂನ್ಯವೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ" (Esslin, 1968 : 149).

ಭಾಷೆಯ ಸಂವಹನದ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು "ಪಾಠ" *(The Lesson)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಗಳು ಒಂದರಂತೆ ಒಂದು ಕಂಡರೂ, ಅವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳೇ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್‌ನು "ನನ್ನ ದೇಶ" ವೆಂದಾಗ ಆತ ರೋಮ್‌ದೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತೀಯ ನೊಬ್ಬ 'ನನ್ನ ದೇಶ'ವೆಂದಾಗ ಆತ 'ಹಿಂದುಸ್ತಾನ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಇಬ್ಬರು 'ನನ್ನ ಅಜ್ಜಿ' ಎಂದಾಗ ಇಬ್ಬರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ಮಾತು ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಪಾಠ" *(The Lesson)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಭಾಷೆಯ ಸಂವಹನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವನಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಭಾಷೆಯು ಹೇಗೆ ಅಧಿಕಾರದ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನೊಬ್ಬ ಕುತೂಹಲಿಯಾದ ಆದರೆ ಮಂದಬುದ್ಧಿಯ ಹುಡುಗಿಗೆ ಖಾಸಗಿ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಭೂಗೋಲ, ಬೇರೀಜು, ಗುಣಾಕಾರ, ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಹುಡುಗಿ ಬಹಳ ಧೈರ್ಯದಿಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಅಂಜುಗುಳಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಪಾಠ ಕಲಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಆತನ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹುಡುಗಿ ಹೆಚ್ಚಚ್ಚು ಧೈರ್ಯಗುಂದುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನು ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತ ಜ್ಞಾನವನ್ನು 'ಕೊಡುವವನ' ಪಾತ್ರವನ್ನಾಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಆತನ ಶಿಷ್ಯಳು ಆತನ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನು ಭಾಷೆಯು ತನಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಅಧಿಕಾರದ ದುರುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವಳ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಅವಳನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯು ಈ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನ ಮೇಲೆ ಕೆಟ್ಟ ತಾಯಿಯಂತೆ ಅಧಿಕಾರ ಚಲಾಯಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನು ತನ್ನ

ಶಿಷ್ಯಳನ್ನು ಕೊಂದ ಚೂರಿಯಿಂದಲೇ ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯನ್ನು ಇರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವಳು ಅದರಿಂದ ಧೃತಿಗೆಡುವದಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವಳು ಆತನ ಶಿಷ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆತ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯೆಗೆ ಪಾಠ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವಳು ತನಗೆ ಹಲ್ಲುನೋವು ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಹಲ್ಲು ನೋವಿನಿಂದಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಮಾತನಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅವಳು ಭಾಷೆಯನ್ನುಪಯೋಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಭೌತಿಕ ಸತ್ಯವು ಹೇಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸೋಲಿಸುತ್ತದೆಂಬುದು ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕನ ನಿರಂಕುಶ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಅವಮಾನಿತನಾದ ಆತ ಅವಳನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿ ಶೀಲಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿಟ್ಟು ಅವಳು ಖುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ, ಆತ ಚೂರಿಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಇರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕೊಲೆಗಾರ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಯಾದ ಹುಡುಗಿ ಇಬ್ಬರೂ ಒಮ್ಮೆಲೇ 'ಅssss' ಎಂದು ಚೀರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾದ ಶಿಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಯೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಮತ್ತು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ ಪ್ರಜೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಹಿಂಸೆ, ಮತ್ತು ಪೀಡಾಸಂತೋಷ ಮುಂತಾದ ಆದಿಮ ಗುಣಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ.

"ಪಾಠ"ದ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ನಾಟಕ ಶಿಷ್ಯೆಯ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಕೊಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯೆ ಪಾಠ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ದೃಶ್ಯದಿಂದಲೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಇಡಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವೃತ್ತವಾಗುವ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವರ್ತುಳಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

"ಖಡ್ಗಮೃಗ" *(Rhinoceros)* ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಬೆರೆಂಜೆ ಕಾನೂನು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಲಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಯಾದ ಡೇಝಿ ಎಂಬಾಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಜಾನ್‌ನೆಂಬ ಗೆಳೆಯನಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಭಾನುವಾರ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಇದ್ದಾಗ ಊರಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳು ಬಂದು ಜನರಿಗೆ ಹಾಯುತ್ತಲಿವೆ ಎಂಬ ವದಂತಿ ಹರಡುತ್ತದೆ. ಬರಬರುತ್ತ ಈ ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ಜನರಿಗೆ ರೈನಾಸರೈಟಿಸ್ ಎಂಬ ರೋಗ ಬಂದುದರಿಂದ

ಅವರೆಲ್ಲ ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು. ಊರೆಲ್ಲ ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದಾಗ ಬೆರೆಂಜೆ ಮತ್ತು ಡೇಯ್ಸಿ ಮಾತ್ರ ಮಾನವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಡೇಯ್ಸಿಯೂ ಖಡ್ಗಮೃಗವಾಗವ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬೆರೆಂಜೆ ಒಬ್ಬನೇ ಆ ಊರಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವ ಕೊನೆಯ ಮನುಷ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ.

"ಖಡ್ಗಮೃಗ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹವರ್ತನೆ (Conformism) ಮತ್ತು ಕಲ್ಲೆದೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಖಂಡನೆಯಿದೆ. ಅಯನೆಸ್ಕೋನೇ ಈ ನಾಟಕ ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ : "ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರವಾಹ, ಅದರ ವೇಗವಾದ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅದೊಂದು ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಧರ್ಮ, ಹೊಸ ವಿಚಾರಧಾರೆ, ಹೊಸ ದುರಭಿಮಾನವೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಜನರೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನೇ ತಾವು ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.... ಆಗ ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.... ಜನರು ನಿಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದಾಗ, ಅಥವಾ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದಾಗ ನೀವು ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳಂಥ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿಯಲ್ಪಟ್ಟ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಕಳೆದ ಕಾಲು ಶತಮಾನದ ಚರಿತ್ರೆ ಏನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಜನರು ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳನ್ನು ಹೋಲುವರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಖಡ್ಗಮೃಗಗಳೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ" (Esslin, 1968:179). ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆಂಜೆ ಖಡ್ಗಮೃಗವಾಗದೆ ಮಾನವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಲು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಎತ್ತರವಾಗಿದ್ದ ದ್ರಾಕ್ಷಿಯ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಆ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯಲಾರದ ನರಿ ಆ ಹಣ್ಣುಗಳು ಹುಳಿಯಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂಥ ಧೋರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೆರೆಂಜೆ ಖಡ್ಗಮೃಗವಾಗಲು ತೋರಿಸುವ ಅಸಮ್ಮತಿಯು ಶೂರತನದ್ದಾಗಿರದೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೂ, ದುರಂತ–ವೈನೋದಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವ ಸಂದೇಶ ಎರಡು ತೆರನಾಗಿದೆ; ಅದು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಸಹವರ್ತನೆಯ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಮೂವತ್ತಾರನೆಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಅಯನೆಸ್ಕೋ ಮುಂದೆ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆತ ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿ (intuition)ಯ ಲೇಖಕ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯ ಇಂದ್ರಿಯಗ್ರಹಿಕೆಯಷ್ಟೇ ನಿಜವಾಗಿದ್ದು,

ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ನಿಜವಾದ ತತ್ವಜ್ಞನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ದರ್ಶನದ ಆಳಗಲ ಮತ್ತು ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯಿಂದ ಆತನ ಭವ್ಯತೆ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆಂದು ಆತ ನಂಬಿದ್ದ.

ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಅಭಿಜಾತವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು , ನಾಟಕಗಳ ಶಿಲ್ಪಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ, ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಅದಮೊವ್‌ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ಚಲಿಸಿ, ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಬಿಂದುವಿಗೇ ಮರಳಿ ಬಂದು ಕೊನೆಗೊಂಡರೆ, ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಕ್ರಮೇಣ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತ ಅಥವಾ ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತ ಅಥವಾ ಶಿಖರವೇರುತ್ತ ಸರಳರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ತನ್ನ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ತೀವ್ರವಾದ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಸೇರುವದಿಲ್ಲ. "ನಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವದು ಕಥೆ ಹೇಳುವದಕ್ಕಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಅಥವಾ ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವದು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಶಿಲ್ಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತ, ತೊಡಕಾಗುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ" (Esslin, 1968 : 186) ಕೊನೆಗೆ ಸಂಘರ್ಷವು ಶಿಖರ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ಅದು (ವೀರ್ಯಸ್ಖಲನವಾದಂತೆ) ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊರಚಿಮ್ಮಿ ಸಮಾಧಾನವುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಭಂಗಿ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯು ಅತಿಕಡಿಮೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನೇಕಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥದ ಭಾರವನ್ನು ಹೊರಲಾರದೆ ಅದು ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಾರೆ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಆತನ ನಾಟಕಗಳು ಭಾವಗೀತೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಎ. ಜಾನ್ ಜೆನೆ :

ಜಾನ್ ಜೆನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅನೇಕ ಕನ್ನಡಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರತಿಮೆಯಿಂದ ಸೂಚಿಸಬಹುದೆಂದು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆ ಮತ್ತು ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡಿಗಳ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಮೆಯೇ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು

ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಅವು ಮೂಲತಃ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳೇ ಆಗಿದ್ದು, ಆತನನ್ನು ವಿಪರೀತ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಸುಳ್ಳುಗಳು ಸುಳ್ಳುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ, ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳನ್ನು ವರ್ಧಿಸಿ, ಭಯದೊಳಗಿಂದ ಭಯಗಳು ಮತ್ತಿತರ ಭಯಗಳನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದೇ ಈ ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆಯು ಸೂಚಿಸುವ ಸತ್ಯಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಜಾನ್ ಜೆನೆಯು ೧೯೧೦ನೇ ಇಸ್ವಿ ಡಿಸೆಂಬರ್ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ತಾರೀಖಿನಂದು ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿದ. ತಾಯಿಯಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತನಾದ ಆತ ರೈತ ಕುಟುಂಬದ ಸಾಕು ತಂದೆತಾಯಿಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾದ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಅತ್ಯಂತ ವಿಧೇಯ, ಪರಿಶುದ್ಧ ಮನಸ್ಸಿನವ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಹತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ಮೇಲೆ ಕಳ್ಳತನದ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಈ ಸುಳ್ಳು ಆರೋಪದಿಂದ ಕುಪಿತನಾದ ಜೆನೆ ನಿಜವಾಗಿಯೇ ಕಳ್ಳನಾಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದನಂತೆ. ಸಾರ್ತ್ರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಜೆನೆಯ ನಿಜವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ೧೯೩೦ರಿಂದ ೧೯೪೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಜೆನೆಯು ಅಪರಾಧವೆಸಗುತ್ತಲೇ ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಹಲವು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಜೇಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದ.

ಜೆನೆಯು ನಾಲ್ಕು ಗಪದ್ಯ (Prose-poems) ಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲ ಸಲಿಂಗರತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆತನ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ "ಮರಣಕೀಟ" *(Death-watch)*ದಲ್ಲಿ ಸೆರೆಮನೆಯೇ ಪ್ರಮುಖ ಹಿನ್ನಲೆಯಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ನೋಬಾಲ್ ಎಂಬ ನಿಗ್ರೋ ಕೊಲೆಗಡುಕನಿದ್ದಾನೆ. ಆತನಿಗಿಂತ ಕೆಳದರ್ಜೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್‌ನು ಯಾವುದೊ ಒಂದು ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಕುಡಿತದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಕೊಲೆಗೈದಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯವನಾದ ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನು ಕಳ್ಳನಾಗಿದ್ದು , ನಾಲ್ಕನೆಯವನಾದ ಮಾರಿಸ್‌ನು ಹದಿನೇಳು ವರುಷದ ಬಾಲಾಪರಾಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಮೂರು ಅಪರಾಧಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೇ "ಮರಣಕೀಟ" ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್‌ನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲೆಯ ಅಪರಾಧದ ಮೇಲೆ ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆತನನ್ನು ಮಾರಿಸ್ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್ ಅಶಿಕ್ಷಿತನಿರುವುದರಿಂದ ಆತನ ಪರವಾಗಿ ಆತನ ಪತ್ನಿಗೆ ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನು ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಲಫ್ರಾಂಕ್ ಮಾರಿಸ್‌ನ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ಸರ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್‌ನ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಕೆಗೆ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ವಿನಃ ಅವಳನ್ನು ತಾನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆಯಿಂದಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲ

ಮಸಲತ್ತು ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್‌ನಿಗೆ ತಿಳಿದೊಡನೆ ಆತನು ಮಾರಿಸ್ ಅಥವಾ ಲಫ್ರಾಂಕ್ ಸೆರೆಮನೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಕೂಡಲೇ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಕೊಲೆಮಾಡಿ ಮತ್ತೆ ಗಲ್ಲಿನ ಬಾಯಿಗೆ ಹೋಗಲು ಯಾರು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಾರೆ ? ಆಮೇಲೆ ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್ ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಅಳಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಈ ಮೊದಲು ಕುಡಿತದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಂದನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ಕೊಲೆಗಾರನಾದ ನಿಗ್ರೊ ಸ್ನೋಬಾಲ್‌ನಿಂದ ಕಾವಲುಗಾರನು ಸಿಗರೇಟುಗಳನ್ನು ತಂದು ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್‌ನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್‌ನು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಆ ಕಾವಲುಗಾರನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಾಯಕನಾದ ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್‌ನು ಹೀಗೆ ತನ್ನೆದುರಿಗೆಯೇ ಛಿದ್ರಛಿದ್ರವಾಗಿ ಒಡೆದುಹೋಗುವದನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾರಿಸ್‌ನಿಗೆ ವಿಪರೀತ ಅಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರಿಸ್‌ನು ತಾನು ಈ ಕೊಲೆಗಾರರ ಪೈಕಿ ಒಬ್ಬನಾಗಲಾರನೆಂದು ಚುಚ್ಚು ನುಡಿದಾಗ ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನು ಆತನನ್ನು ನಿರ್ದಯೆಯಿಂದ ಕುತ್ತಿಗೆ ಹಿಚುಗಿ ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಸಹಿತ ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನೊಬ್ಬ ನಿಜವಾದ ಕೊಲೆಗಡುಕನೆಂದು ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್‌ನು ನಂಬಲು ಸಿದ್ದನಿಲ್ಲ. "ನಾನು ಅಪರಾಧವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅಪರಾಧವೆ ನನ್ನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿತು" ಎಂದು ಗ್ರೀನ್‌ಆಯಿಜ್‌ನು ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನು "ನನ್ನ ದುರ್ದೈವವು ಆಳವಾದ ಮೂಲದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಅಂತರಂಗದಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ಜೆನೆಯ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ವೃತ್ತಾಂತಗಳಂತಿದ್ದು ಅಪರಾಧಿಗಳ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಶೈಲೀಕೃತ ಸೆರೆಮನೆ–ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಕಥಾನಕ್ಷೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಕಟವು ನೈಜ (Naturalistic)ವಾದುದಾಗಿರದೆ ರೋಗಗ್ರಸ್ತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಗಲುಗನಸು ಇಲ್ಲವೆ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ತಿರುವು–ಮುರುವಾದ ಹಗಲುಗನಸಿನ ವಸ್ತು ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್ ಮತ್ತು ಕಾಫ್ಕಾ ಅವರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀನ್ ಆಯಿಜ್‌ನು ಎಷ್ಟೇ ಹೋರಾಡಿದರೂ ಇತರ ಅಪರಾಧಿಗಳು ಆತನನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಮಾನನೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಅಶಿಕ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದರಿಂದ ದುರ್ದೈವವು ಆತನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಲಫ್ರಾಂಕ್‌ನು ಓದುಬರಹ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆತ ನನ್ನ ದುರ್ದೈವವನ್ನು ತಾನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ. ತನ್ನ ಈ ಆಯ್ಕೆಯ ಅರಿವಿನಿಂದಾಗಿಯೇ ಆತ ಕನ್ನಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಕಂಡು ಕಂಗಾಲಾದ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ತೋರುತ್ತಾನೆ.

ಜೆನೆಯ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ "ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯರು" *(The Maids)* ಕೂಡ ನಮ್ಮನ್ನು ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆಯೊಳಗೆ ಇನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೆಲಸದಾಳುಗಳು ತಮ್ಮ ಯಜಮಾನಿ ಹೊರಗೆ ಹೋದಾಗ ತಾವಿಬ್ಬರೆ ಯಜಮಾನಿ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದಾಕೆಯಂತೆ ಪರಸ್ಪರ ನಾಟಕವಾಡುತ್ತ ಸಮಯ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಲೇರ್ ಎಂಬಾಕೆ ಯಜಮಾನಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ, ಸೊಲಾಂಜ್ ಎಂಬಾಕೆ ಕೆಲಸದಾಕೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಆಡುತ್ತ, ನಂತರ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅದಲುಬದಲು ಮಾಡುತ್ತ ದಾಸ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುವ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಅವರಿಬ್ಬರ ಒಡತಿಯು ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವಳಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ಅವರಿಗಿಂತ ಚೆಲುವೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಮತ್ತು ಅವರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರೀತಿ, ಶೃಂಗಾರ ಮತ್ತು ದ್ವೇಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದಾಗಿದ್ದು ಅವರು ಅವಳಿಗೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಡತಿಯ ಪ್ರಿಯತಮನ ವಿರುದ್ಧ ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಅನಾಮಧೇಯ ಪತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಜಾಮೀನಿನ ಮೇಲೆ ಆತ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ತಮ್ಮ ಗುಟ್ಟು ರಟ್ಟಾದರೆ ತಮ್ಮ ಗತಿ ಮುಗಿದಂತೆಯೇ ಎಂದು ಹೆದರಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಒಡತಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದಕೂಡಲೇ ಅವಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಚಹದಲ್ಲಿ ವಿಷಬೆರೆಸುತ್ತಾರೆ. ಒಡತಿಯು ಮನೆಗೆ ಮರಳಿದಾಗ ಅವರು ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯತಮನ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳು ವಿಷಮಿಶ್ರಿತ ಚಹವನ್ನು ಕುಡಿಯುವವಳಿದ್ದಾಗಲೇ ಟೆಲಿಫೋನಿನ ರಿಸೀವರ್ ಕೆಳಗಿಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕೆಲಸದಾಕೆ ಒಡತಿಯ ಪ್ರಿಯತಮನು ಸೆರೆಮನೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿದ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಬಾಯಿತಪ್ಪಿ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಒಡತಿಯು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಪ್ರಿಯತಮನನ್ನು ಬೇಟಿಯಾಗುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಚಹವನ್ನು ಕುಡಿಯುವದೇ ಇಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರೂ ಕೆಲಸ ದಾಳುಗಳು ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಲೇರ್‌ಳು ಒಡತಿಯಾಗಿಯೂ, ಸೊಲಾಂಜ್‌ಳು ಅವಳ ಆಳಾಗಿಯೂ ನಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ಲೇರ್‌ಳು ಸೊಲಾಂಜ್‌ಳಿಂದ ವಿಷವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮೊದಲು ಸೊಲಾಂಜ್‌ಳು ಒಡತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ವಿಫಲಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈಗ ಕ್ಲೇರ್‌ಳು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ವಿಷಪಾನ ಮಾಡಿ ಒಡತಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಇಬ್ಬರೂ ಕೆಲಸದಾಳುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿ–ದ್ವೇಷದಿಂದ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಒಬ್ಬಾಕೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಾಕೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೇ ನನ್ನೆದುರು ಕಾಣುವದನ್ನು ನೋಡಿ ನನಗೆ ಬೇಜಾರಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಕ್ಲೇರ್‌ಳು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

"ಕೈಸಾಲೆ" *(The Balcony, 1956)* ಎಂಬುದು ಜೆನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದು ಜೆನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮಗುರುವೊಬ್ಬ ಅತ್ಯುಚ್ಚವಾದ ದೇವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಕುಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಈ ಧರ್ಮಗುರುವಿನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಕೇಳಕೇಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ದೇವಮಂದಿರದಲ್ಲಿರದೆ ಒಂದು ವೇಶ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿದ್ದೇವೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ಮನುಷ್ಯ ಧರ್ಮಗುರುವಾಗಿರದೆ ಒಬ್ಬ ಅನಿಲ ತಯಾರಕ *(gas-man)*ನಾಗಿದ್ದು ರತಿ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವದಕ್ಕಾಗಿ ಗಣಿಕೆಗೆ ಹಣ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮದಾಮ್ ಇರ್ಮಾಳ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹವು ಒಂದು ಭ್ರಮೆಗಳ ಅರಮನೆ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡಿಗಳ ಕೋಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಗುಪ್ತ ಹಗಲುಗನಸುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗಿ ಕಳ್ಳಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಬಹುದು; ಒಬ್ಬ ದಂಡನಾಯಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಕುದುರೆಯಿಂದ, ಹಾಗೂ ಆ ಕುದುರೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಚೆಲುವೆಯಾಗಿ ಅವಳಿಂದ ಪ್ರೀತಿಸಲ್ಪಡಬಹುದು; ಕುಷ್ಠರೋಗಿಯಾಗಿ ಮಡೋನಾ ಮಾತೆಯಿಂದ ಗುಣಹೊಂದಬಹುದು; ವಿದೇಶಿ ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರಿ ಯೊಬ್ಬ ಅರೇಬಿಯನ್ ಚೆಲುವೆಯೊಬ್ಬಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲ್ಪಡಬಹುದು. ಮದಾಮ್ ಇರ್ಮಾಳ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ವಾತಾವರಣ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಅವಳ ಮನೆ ಕೇವಲ ಕನ್ನಡಿಗಳ ಕೋಣೆಯಾಗಿರದೆ ಒಂದು ರಂಗಸ್ಥಲವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವಳು ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಶಂತಾಲ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರ ನಾಯಕನೊಬ್ಬನ ಪ್ರೇಮಪಾಶದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾಳೆ. ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರೆಲ್ಲ ಶಂತಾಲಳನ್ನು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಟ್ರೇಡ್‌ಮಾರ್ಕನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯಲು ಪೋಲಿಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯು ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದು ತಾನೇ ನಿಜವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದವನೆಂದು ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಸಹ ಆತನಿಗೂ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ರತಿಯ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಆಸೆಯಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಂದು ದೈತ್ಯಾಕಾರದ ಶಿಶ್ನದಿಂದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ರತಿಯ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಅನೇಕ ಸಾರೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಹೊಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ತೊಡಕಿನೆದುರು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನಾಗಿ, ಈ ನಿಗೂಢ ಜೀವನದ ಯಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೊಳಗಾಗದ ಈ ಜಗತ್ತು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ

ಉದ್ದೇಶವಾಗಲಿ, ಅರ್ಥವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ 'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ 'ಅವರು'ಗಳ ಭಾರದ ಕೆಳಗೆ ಸಿಕ್ಕು ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಕುದಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಿರಾಶೆಯೇ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೆನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾಹಂದರ, ಪಾತ್ರ, ಸಂರಚನೆ, ಸಾಮರಸ್ಯ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮನೋ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆತನ ನಾಟಕಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕವಾಯತುಗಳಾಗಿರದೆ ಖಾಸಗಿ ಪುರಾಣದ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದ್ದು, ತರ್ಕಪೂರ್ವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮಾಂತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಸ್ತು, ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆ, ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಒಂದಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುವ ಬದಲು ಮಂತ್ರವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಜೆನೆಯ ನಾಟಕವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಂಡಾಯದ ರಂಗವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯಾಗಲಿ, ವಾದವಾಗಲಿ, ಪ್ರಚಾರವಾಗಲಿ ಕಂಡು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕನಸನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಆತ ಮಾನವನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಅನ್ಯತೆ, ಏಕಾಕಿತನ, ಅರ್ಥದ ನಿರರ್ಥಕ ಶೋಧಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಗತವೆಂದು ಏಕೆ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಕಥೆಯನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗದೆ ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಯಾವ ನೈತಿಕ ಪಾಠ ಕಲಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಕ್ಷನಿಕ ನಾಟಕಕಾರನು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಮಾನವನ ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಏ. ಇತರ ನಾಟಕಕಾರರು :

ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ಮಠವಾಗಿ ಉಳಿಯಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ತರಹದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿವೆ. ಬೆಕೆಟ್, ಅಯನೆಸ್ಕೊ

ಅಥವಾ ಜೆನೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಇತರ ಕಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಮಾಡುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ.

ಜೇನ್ ತಾರ್ದ್ಯೂ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬೆಕೆಟ್, ಅದಮೊವ್, ಜೆನೆ ಮತ್ತು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಅವರಿಗಿಂತ ಹಿರಿಯನಾಗಿದ್ದು , ಅನೇಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ನಾಟಕಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ "ಕೋಣೆಯ ನಾಟಕಗಳು" *(Theatre de chambre)* ಎಂಬ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ "ಅಲ್ಲೇನಿದೆ?" *(Quiest La)* ಎಂದ ನಾಟಕವು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ "ಬೊಕ್ಕ ತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ" ಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಗನಿಗೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ಉತ್ತರ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಒಬ್ಬ ಅಪರಿಚಿತ ಮಹಿಳೆ ಬಂದು ಆತನಿಗೆ ಒದಗಬಹುದಾದ ಅಪಾಯದ ಬಗೆಗೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ತಂದೆ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದಾಗ ಅಪರಿಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಒಳಗೆ ಬಂದು ಆತನ ಕುತ್ತಿಗೆ ಹಿಚುಕುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅಪರಿಚಿತ ಮಹಿಳೆ ಕೊಲೆಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಪತ್ನಿ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಶವ ಇತರ ಶವಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಿದ್ದಿರುವದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಮಗ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೂಗಿ ಕರೆದಾಗ ಸತ್ತ ತಂದೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಎದ್ದು ಒಳಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. "ನಿನ್ನನ್ನು ಯಾರು ಕೊಂದರು" ಎಂದು ಪತ್ನಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ಆತ "ನನ್ನನ್ನು ಕೊಂದವ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನೀನು ಯಾರು?" ಎಂದು ಆಕೆ ಕೇಳಿದಾಗ "ನಾನು ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ "ನೀನು ಯಾರು ಆಗಿದ್ದೆ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ "ನಾನು ಯಾರೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಜನ ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡು ಅಮಾನವೀಯ ಜೀವನ ನಡೆಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಬೋರಿಸ್ ವಿಯಾನ್ (೧೯೨೦–೫೬)ನು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನೇರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ "ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು" *(The Empire Builders)* ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಕರಾಳವಾದ ಹಾಸ್ಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ನಿಗೂಢವಾದ ಸದ್ದು ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಭಯದಿಂದ ಮನೆಯ ಕೆಳಭಾಗದಿಂದ ಮೇಲಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ನಾಯಕನಾದ ತಂದೆ.

ಬೋರಿಸ್ ವಿಯಾನ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕ ಸಾವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮೇಲೆ ಮೇಲೆ ಹೋಗುವ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ಲೇಖಕನಾದ ದಿನೊ ಬುಝಾತಿಯ "ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ರೋಗ ಪ್ರಕರಣ" *(Un Caso Clinico)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನ ಜಿಯೊವಾನಿ ಕೊರ್ತೆ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿ ಭಯಗೊಂಡು ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಯೊಂದರಲ್ಲಿದ್ದ ರೋಗತಜ್ಞನೊಬ್ಬನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆತ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ರೋಗಿಯೆಂದು ದಾಖಲಾಗಿ ಆರನೆಯ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೋಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ಅಂತಸ್ತು ಕೆಳಗೆ ಬರುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ನೆಲದ ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಪವಾಡ–ನಾಟಕ (Miracle play) ದಂತಿದ್ದು , ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯನ (Everyman) ಜೀವನವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾವನ್ನು ಜಯಿಸಲು ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಆತ ಸಾವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಹತ್ತಿರ ಹೋದಹೋದಂತೆಲ್ಲ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎಜಿಯೊ ದೆರಿಕೊ ಎಂಬ ಇಟ್ಯಾಲಿಯನ್ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಕೆಲವು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ "ಇರುವೆ ಹುತ್ತ" *(The Anthill)* ಒಂದು ಬೀಭತ್ಸ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆಯಿಲ್ಲದ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಕಾಸಿಮಿರೊ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ "ಅರಣ್ಯ" *(The Forest)* ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಅರಣ್ಯ ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅವಶೇಷಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಬಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಲು ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ "ಗೋಡೋ" ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಾರೆ.

ಮಾನುಯೆಲ್–ದ–ಪೆದ್ರೊಲೊ ಎಂಬ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ನಾಟಕಕಾರ "ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ನೋ" *(Humans and No)* ಎಂಬ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಫಾಬಿ ಮತ್ತು ಸೆಲೆನಾ ದಂಪತಿಗಳು ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ, ಬ್ರೆಟ್ ಮತ್ತು ಎಲಿನಾ ದಂಪತಿಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಂಧಿತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನು ನೋ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಮರ್ತ್ಯದ ಬಂಧನದಿಂದ ಪಾರಾಗಲಾರನೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸರಳವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸ್ಪೇನಿನ ಲೇಖಕನಾದ ಫರ್ನಾಂಡೊ ಆ್ಯರಬಲ್‌ನೂ ಅನೇಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಗುವಿನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸರಳತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತಿದ್ದು ಜಗತ್ತಿನ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಾದ "ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ವಿಹಾರ" *(Picnic in the Battlefield)* ಮತ್ತು "ಇಬ್ಬರು ಕೊಲೆಗಡುಕರು" *(The Two Executioners).* "ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತ ರುದ್ರಭೂಮಿ" *(The Automobile Graveyard)* ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಜರ್ಮನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಫಿಶ್ಚ್ ಬರೆದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಯಶಸ್ವೀ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆಂದರೆ "ಬೀಡರ್‌ಮನ್ ಮತ್ತು ಬೆಂಕಿಹಚ್ಚುವವರು" *(Biederman Und die Brandstifter)* ಆಗಿದೆ. ಅದರ ನಾಯಕನಾದ ಬೀಡರ್‌ಮನ್‌ನೆಂಬ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರೂರನೂ, ಪಾಶವೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವನೂ ಆಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಕೆಲಸಗಾರನೊಬ್ಬನನ್ನು ನೌಕರಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಹಾಕಿ, ಆತ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೇವಲ ನಾಶಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿರುಚಿಯಿದ್ದ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಕಡ್ಡಿಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಲರ್‌ನ ವಿನಾಶಕಾರೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸುವಂಥ ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ ಇರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಮತ್ತು ಕಾಯ್ದಿರಿಸಬೇಕಾದ ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುವ ದರ್ಶನವಿದೆ.

ಜರ್ಮನಿಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಊಲ್ಫ್‌ಗ್ಯಾಂಗ್ ಹಿಲ್ಡಶೈಮರ್‌ನ "ಕತ್ತಲೆ ಆವರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳು" *(Plays in which Darkness Falls)* ಎಂಬ ಸಂಕಲನದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಒಂದು ನಾಗರಿಕತೆಯ ವಿನಾಶದಿಂದಾಗುವ ಜೀವನದ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಕೊಕೊವಾದ ಸಮಯ" *(Time for Cocoa)* "ಭೂನಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅಕೃತಿಗಳು" *(Landscape with Figures)* ಮತ್ತು "ಗಡಿಯಾರಗಳು" *(The Clocks)* ಎಂಬ ಆತನ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ.

ಗುಂತರ್ ಗ್ರಾಸ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಕುರೂಪಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. "ಮೂವತ್ತೆರಡು ಹಲ್ಲುಗಳು" *(Thirty Two Teeth),* "ಪ್ರವಾಹ" *(The Flood),* "ದುಷ್ಟ ಅಡುಗೆಯಾಳುಗಳು" *(The Wicked Cooks)* ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭೀಭತ್ಸ ವಸ್ತುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಜಿನೇವಾದವನಾದ ರಾಬರ್ಟ ಪಿಂಜಿತ್ ಬರೆದ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. "ಮೃತಪತ್ರ" *(Dead Letter)*ದಲ್ಲಿ ತಂದೆಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಗ ತನ್ನನ್ನು ಏಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದನೆಂಬುದರ ಕಾರಣ ತಿಳಿಯದೆ ಆತನಿಗೆ 'ಮರಳಿ ಬಾ' ಎಂದು ಪತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಪತ್ರವನ್ನು ಅಂಚೆಪಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಲಿಕ್ಕೇ ಆಗುವದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಮೃತಪತ್ರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ವೃದ್ಧ ತಂದೆ ಮಗನಿಗೆ ಕಾಯುವದು "ಗೋಡೋ" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾದಿಹೋಕರು ಗೋಡೋನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. "ಹಳೆಯ ರಾಗ" *(The Old Tune)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾನವನಾಡುವ ನಿಜವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದರಿಂದಾಗುವ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪೂರ್ವ ಲಂಡನ್ನಿನ ಯೆಹೂದಿ ಸಿಂಪಿಗನ ಮಗನಾದ ಹ್ಯಾರಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್ ಕೆಲವು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. "ಕೋಣೆ" *(The Room)* ಎಂಬ ಮೊದಲಿನ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರೋಜ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಟ್ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ಕೋಣೆಯ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಬಗೆಗೆ ಭಯ ಹೊಂದಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಕೋಣೆ ವಿಶಾಲವಾದ ಶೂನ್ಯದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳಕು ಮತ್ತು ಬಿಸಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ ರೋಜ್‌ಳು ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕುರುಡಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಿಂಟರ್‌ನ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಒರಟಾಗಿದ್ದು, ದಿನನಿತ್ಯದ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿಗೂಢತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯದ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪಿಂಟರ್‌ನ "ಮೂಕ ಸೇವಕರು" *(Dumb Waiters)* ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೊಲೆಗಾರರು ಒಂದು ನಿಗೂಢ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ನಿಯಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದರೆ ಆ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನೌಕರರನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಕೊಲ್ಲುವದು. ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಳಾಸವನ್ನೂ, ಕೀಲಿಕೈಯನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಆದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಯಲು ಹೇಳಿರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಆ ನೌಕರರನ್ನು ಕೊಂದ ನಂತರ ಮುಂದೇನಾಗುವದೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಅತಿಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಅಂಶವೂ ಸೇರಿದೆ.

"ಹುಟ್ಟು ಹಬ್ಬ" *(The Birthday Party)* ಎಂಬುದು ಆತನ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ. ಮೆಗ್‌ಳ ವಸತಿಗೃಹದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯೆಂಬ ಅತಿಥಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಗೋಲ್ಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಮತ್ತು ಮ್ಯಾಕಾನ್ ಎಂಬಿಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಂದು

ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಉಪಾಯದಿಂದ ಆತನನ್ನು ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೆಗ್‌ಳು ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ ದಿನವೇ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಗೆ ಹೀಗಾದುದನ್ನು ಕಂಡು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ನಿಗೂಢ ಸಂಸ್ಥೆಯವರೊ ಅಥವಾ ಹುಚ್ಚರ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ದಾದಿಗಳೊ ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಂದು ಜಗತ್ತಿನ ಜೀವಿಗಳೊ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದೆ ರಹಸ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮೆಗ್‌ಳ ತಾಯಿಯ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ದೂರ ಹೋಗಿ ಕತ್ತಲಿನ ಶೂನ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರುವ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯ ಅನುಭವ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ದಿಕ್ಕುಗೇಡಿತನವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ನಾರ್ಮನ್ ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಸಿಂಪ್ಸನ್ ತಾತ್ವಿಕ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪನಗರದ ಜೀವನವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವ ಗಿಲಿಗಿಲಿ" *(A Resounding Tinkle)* ನಾಕಟದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೊಡೆಯುವಂಥ ಅಸಂಗತತೆ ಇದೆ. ಪಾರಡಾಕ್ ದಂಪತಿಗಳು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ಅಂಗಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಒಂದು ಆನೆ ಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆ ಆನೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಬೇಡವೆಂದು, ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಹಾವನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಮೂರ್ಖತನದಿಂದ ಕೂಡಿವೆಯೊ ಅಷ್ಟೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ದಂಪತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಇಬ್ಬರು ಹಾಸ್ಯಗಾರರನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಿದಾಗ ಆ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಅಮೃತವನ್ನು ಕುಡಿದು ಮತ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ವಿಚಿತ್ರ ಘಟನೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಖತನ, ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಅಣಕಗಳೆಲ್ಲ ಹೊಸೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಲೇಖಕನ ತಾತ್ವಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಅಗಿಂದಾಗ ಬಹಿರಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಆತನ "ರಂಧ್ರ" *(The Hole)* ಮತ್ತು "ಒಂದೇ ದಿಕ್ಕಿನ ಲೋಲಕ" *(One-Way Pendulum)* ಎಂಬ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮನುಷ್ಯನ ಏಕಾಕಿತನ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಟಲಿ, ಸ್ಪೇನ್, ಜರ್ಮನಿ, ಸ್ವಿಟ್ಸರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್, ಇಸ್ರೇಲ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೇಟ್ ಬ್ರಿಟನ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಸಂಗತ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯುರೋಪಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅರ್ಥರಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶರಾಹಿತ್ಯಗಳು ಅಮೇರಿಕನ್ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ. ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸುಖ ಜೀವನದ ಕನಸು ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಲವಾಗಿದ್ದು, ಅವು ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಕೂಡ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಆಲ್ಬಿ

(೧೯೨೮)ಯಂಥ ಅಮೇರಿಕನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಈ ಅಮೇರಿಕನ್ ಕನಸನ್ನೇ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ "ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಕಥೆ" *(The Zoo Story)* ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹೊರಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರಲಿ, ಆತ ಒಂದು ನಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಕೂಡ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳಸಲಾರನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ "ವರ್ಜಿನಿಯಾ ಉಲ್ಫಳಿಗಾರಂಜುವರು"? *(Who's Afraid of Virginia Woolf)* ಎಂಬ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಜ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಥಾ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕೂಸನ್ನೇ ನಿಜವಾದ ಕೂಸೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ತಮ್ಮ ಫ್ಯಾಂಟಿಸಿಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಮುಂಜಾವಿನ ವೇಳೆಗೆ ಆ ಕೂಸನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಕನಸಿನ ಕೂಸು ಅಮೇರಿಕನ್‌ರ ಕನಸಿನೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆತನ "ಚಿಕ್ಕ ಆ್ಯಲೈಸ್" *(Tiny Alice)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕ ಚರ್ಚು ಮತ್ತು ಸಿನಿಕಜ್ಞಾನದ ನಡುವೆ ತಾಕಲಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಪಾದ್ರಿಯಾಗುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಚರ್ಚು ಆತನಿಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಆತ ಶ್ರೀಮಂತ ಮಹಿಳೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮದುವೆಯಾದ ಕೂಡಲೆ ಆತನ ಪತ್ನಿ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿ ಸಾವನ್ನೆದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಖಚಿತತೆಯೊಂದಿಗೆ ವಿಶ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಾಕ್ ಗೆಲ್ಬರ್‌ನ "ಸಂಬಂಧ" *(The Connection, 1959)* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಾಜ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಬೆಕೆಟ್‌ನಂಥ ಕಾಯುವ ವಸ್ತುಗಳು ಮಿಲಿತವಾಗಿವೆ. ಮಾದಕ ದ್ರವ್ಯಗಳ ದಾಸರು ಅವುಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ದೂತನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಾರೆ. ಜಾಜ್ ಸಂಗೀತ ಈ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ತರಹದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಂದು ಅವರೂ ಆ ಮಾದಕದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಸೇವಿಸುವವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ್ದೋ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯುಳ್ಳದ್ದೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಗತ ರಂಗದ ತಂತ್ರವನ್ನುಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅಮೇರಿಕನ್ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾದದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಆರ್ಥರ್ ಎಲ್. ಕೋಪಿಟ್‌ನ "ಏ ಅಪ್ಪಾ, ಪಾಪ, ಅಪ್ಪಾ" *(Oh Dad, Poor Dad, 1960)* ಎಂಬ ನಾಟಕ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಅತಿಯಾದ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ತರುಣ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಯಾತನೆಯನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು

ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಾಯಿ ತನ್ನ ಪತಿಯ ಶವದಲ್ಲಿ ಅರಳೆ ತುಂಬಿ ಅದನ್ನು ತಾನು ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶವಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನವೇ ಹೆಚ್ಚು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನವಲ್ಲ.

ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ :

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಬ್ರಿಟನ್ನು ಮತ್ತು ಅಮೇರಿಕೆಗಿಂತ ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ "ಗೋಡೋನ ಬರವಿಗಾಗಿ" ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅದು ಬಹಳ ಹಿಡಿಸಿತಂತೆ, ಒಂದಾನೊಂದು ದಿನ ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಖಸಮೃದ್ಧಿ, ಬರುವುದರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಕೊಂಡರಂತೆ, ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಸ್ಲಾವೊಮಿರ್ ಎಮ್‌ರೊಝೆಕ್ ಪೋಲಂಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ "ಆರಕ್ಷಕ" *(The Police, 1958)*, "ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ" *(Out at the Sea, 1961)*, "ಭೋಜನ ಕೂಟ" *(The Party, 1963)* ಎಂಬ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ "ಟ್ಯಾಂಗೊ" *(Tango 1965)*. ಅದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, "ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್" ನಾಟಕದ ಅಣಕವಿದ್ದಂತಿದೆ. ಅದರ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಆರ್ಥರ್ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಲೈಂಗಿಕ ಸ್ವೇಚ್ಛಾವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ, ತಂದೆಯ ಅಲ್ಪ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನೂ ನೋಡಿ ನಾಚಿಕೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಆತ ಮೌಲ್ಯರಹಿತ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನೂ, ಅವನ ನೋವನ್ನು ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನೂ ನಾಟಕ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ತಾದೆಯುಜ್ ರೋಜವಿಜ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನಸು ಮತ್ತು ಘೋರ ಭಯಗಳು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆತನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ "ಸಾಕ್ಷಿಗಳು" *(The Witnesses, 1963)* ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಶವೀ ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹೃದಯಹೀನತೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ರಚನೆ ಮಾತ್ರ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು, ಸೊನಾಟಾ ಸಂಗೀತದಂತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿದ್ದು, ಒಂದನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಂಡು ಮತ್ತು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಇತ್ತೀಚೆಗಷ್ಟೇ ಉಂಟಾದ ಶಾಂತಿಸಮಯದ ಬಗೆಗೆ ಪದ್ಯವೊಂದನ್ನು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯ ತಾಯಿ ಬರುವವಳಿದ್ದಾಳೆಂದು ದಂಪತಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲವಂತೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಕುಳಿತು ಕಲ್ಪನೆಯ

ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಆ ಖುರ್ಚಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏಳಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವರು ಯಾವ ಸಹಾಯವನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಮಹಾ ಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಶಾಂತ ಜೀವನದ ಆಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಹೃದಯಹೀನತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಕ್ಲಾವ್ ಹಾವೆಲ್ (೧೯೬೫)ನ "ಜ್ಞಾಪಕಪತ್ರ" *(The Memorandum, 1965)* ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಛೇರಿಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾಯಿದೆಯನ್ನು ಯಾರೊ ಒಬ್ಬರು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಎಲ್ಲ ಅಪಾರ್ಥಗಳನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಭಾಗವೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಗ್ರಾಸ್‌ನೆಂಬ ಅಧಿಕಾರಿ ಮೊದಲನೆಯ ಜ್ಞಾಪಕಪತ್ರವನ್ನೇ ಈ ಹೊಸ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕಾರಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಕೆಳಗಿನ ಅಧಿಕಾರಿಯಾದ ಬ್ಯಾಲಸ್‌ನು ಗ್ರಾಸ್‌ನಿಗೆ ಹಿಂಬಡ್ತಿ ಮಾಡಿಸಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ದರ್ಜೆಯ ನೌಕರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇರಿಯಾ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಬೆರಳಚ್ಚುಗಾರಳು, ಕಾಯಿದೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ, ತನ್ನ ನೌಕರಿಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಟ್‌ಗಿನ್ ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರೀಡೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದರೂ, ಆಳದಲ್ಲಿ ಮಾನವನಿಗಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರ, ಅಂತಸ್ತು ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿಗಳ ಬಗೆಗಿದ್ದ ವ್ಯಾಮೋಹಗಳನ್ನೇ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೪. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸಾಹಿತ್ಯವು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕವಲಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ, ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಮಂದಗತಿಯಿಂದ ಬೆಳೆಯಿತು. ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡ, ನ. ರತ್ನ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಲಂಕೇಶ್, ತೇಜಸ್ವಿ, ಚದುರಂಗ, ಆರ್ಯ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕಾಣಿಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಹೊಸತನದಿಂದ ಕೆಲವು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದರೆ, ಅನೇಕರಿಗೆ ದಂಗುಬಡಿಸಿವೆ. ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಂತೂ ಅವು ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಧಾರವಾಡ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಬಿಜಾಪುರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮೈಸೂರು ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ತಮ್ಮ ಜೀವವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಕಂದರವಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರೆಡೂ ತರಹದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅಸ್ವಾದಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಬೆಳ್ಳ ಬೆಳತನಕ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುವ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೂರು ತಾಸಿನ ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂರಂಥವರ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸವಿಯಲಾರರು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಯಸುವ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳಾಗಲಿ, ಒರಟಾದ ಇಲ್ಲವೆ ಹಸಿಹಸಿಯಾದ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದರಂತೂ ಮುಗಿದೇ ಹೋಯಿತು ಅವರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಏನು ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದೇ

ತಿಳಿಯದೆ ಅದನ್ನೊಂದು ಹುಚ್ಚರಾಟವೆಂದು ತಿಳಿದು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಯಾರಿಂದ ಮತ್ತು ಯಾರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ ಎಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಅತಿ ಬುದ್ಧಿವಂತರಿಂದ ಅತಿಬುದ್ಧಿ ವಂತರಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವವರ ಮತ್ತು ಓದುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ, ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಗಾಗ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬದುಕಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯೇನೆಂದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದದು ತಂತ್ರವೇ ಹೊರತು ದರ್ಶನವಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವಂಥ ಆದಿಭೌತಿಕ ಅಸಂಗತತೆ (Metaphysical absurdity) ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಜನರ ಮೇಲೆ ಧರ್ಮದ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ಕರ್ಮಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ದೇವರಲ್ಲಿದ್ದ ನಂಬಿಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಜಾತೀಯತೆ, ಅಧಿಕಾರ ದಾಹ, ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಬಡತನ) ನಿಖರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾರೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ತರಬೇತಿ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿಸಬಹುದು. ಒಂದನೆಯ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಸಂಗತ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸುಸಂಗತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಸುಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡ್‌ರು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ.* ಎರಡನೆಯ

* ಈ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು 'ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವದೇ ಸೂಕ್ತ. ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಾರ್ತ್ರ, ಕಾಮ್ಯು ಮೊದಲಾದವರನ್ನು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ (೧೯೬೮) ತನ್ನ *The Theatre of the Absurd* ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಚರ್ಚಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಚರ್ಚೆ ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ–ಸಂ.

ಗುಂಪಿನವರು ಅಸಂಗತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಸಂಗತ ಭಾಷೆಯನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ, ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನ. ರತ್ನ, ಲಂಕೇಶ್, ಕುಸನೂರ, ಕಂಬಾರ, ಪಾಟೀಲ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕರ್ನಾಡರು ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ "ತುಘಲಕ್" ಮತ್ತು "ಹಯವದನ" ಎಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. "ತುಘಲಕ್" (೧೯೬೪)ದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಂಗತತೆಯಿದ್ದದ್ದು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅತಿಜಾಣನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹೇಗೆ ಅತಿದೊಡ್ಡ ಹುಚ್ಚನೂ ಆಗಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ನಾಯಕನ ಜೀವನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಅತ್ಯಂತ ಸುಸಂಗತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಅತ್ಯಂತ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅಸಂಗತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ, ನಾವು ತುಘಲಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವೆಂಬುದನ್ನು ಆತನಾಡುವ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು. ಆತನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿರುದ್ಧಾರ್ಥಗಳು ಮತ್ತು ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳು ಇರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅರ್ಥವಾಗದಂಥ ಪದಪುಂಜಗಳಾಗಲಿ, ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯಗಳಾಗಲಿ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ವರ್ತನೆಯು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದರೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ರೀತಿ ಅತ್ಯಂತ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿಯೂ ಇದೆ.

ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್‌ನು ಒಬ್ಬ ಕನಸುಗಾರನೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಮ್ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಜೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ ತಾನು ಮುಸ್ಲಿಮ್‌ಪರ ರಾಜನೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಆತನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ಲೇಟೋನ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಅವನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಧರ್ಮದವರ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲ ಸಾಧಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಆತನ ಆದರ್ಶವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಆತನ ಪ್ರಜೆಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ದರಕಾರ ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಆತ ಹಿಂದೂಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರಂತೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ಜಿಝಿಯಾ ಕಂದಾಯವನ್ನು ವಿಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಮುಸ್ಲಿಮರು ಆತನನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸಿದರೆ, ಆತ ಮುಸ್ಲಿಮ್ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದು, ತಮಗೆ ರಕ್ಷಣೆ ಕೊಡಲಾರನೆಂದು ಹಿಂದೂಗಳು ಆತನನ್ನು ಸಂಶಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಧರ್ಮದವರ ನಡುವೆ ಸಮತೋಲ ಸಾಧಿಸಲು ಹೋಗಿ ಎರಡೂ ಧರ್ಮದವರಿಂದ

ತಿರಸ್ಕೃತ ನಾಗುತ್ತಾನೆ ತುಘಲಕ್. ಆತ ಧರ್ಮವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ರಾಜತಾಂತ್ರಿಕ ಸಮತೋಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಧರ್ಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶೇಕ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ್‌ನನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆಯಿಸಿ ಆ ಧರ್ಮಗುರಿವಿನಿಂದ ಐದುವರುಷಗಳಿಂದ ನಿಂತುಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಾರ್ಥನಾವಿಧಿಯನ್ನು ಪುನಃ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ತಾನೆಷ್ಟು ಧರ್ಮಪ್ರಿಯ ನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಸ್ಲಿಮರಿಗೆ ತೋರಿಸಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಯಾರೂ ಬರದಂತೆ ಸೈನಿಕರಿಂದ ಬೆದರಿಕೆ ಹಾಕಿಸಿ ಮೈದಾನವೆಲ್ಲ ಖಾಲಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡನನ್ನೇ ತನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಸಾಮಾನ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆತನೊಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಕನಸುಗಾರನಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಚುಕ್ಕೆಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತ, ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಏಸುವಿನಂತೆ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಕೃಷ್ಣನಂತೆ ಜನರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ದೇವರ ಪಾತ್ರವನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಿಪರ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಆತನಿಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನಂತೆ ಮಾತನಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು, ಸರ್ವಶಕ್ತನಂತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ ಭವ್ಯದ ಭ್ರಾಂತಿ(delusion of grandeur)ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಧರ್ಮದವರೇ ಆದ ಅಝಿಝು ಮುಂತಾದವರು ಹಿಂದೂಗಳ ವೇಷಧರಿಸಿ ತನಗೆ ಹೇಗೆ ಮೋಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಾಗ ಖೊಟ್ಟಿ ನಾಣ್ಯಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ತನ್ನ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ಹೇಗೆ ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಮುಗ್ಧನೂ ಹುಚ್ಚನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆತನ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯವಿರದ್ದರಿಂದ ಆತನು ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಮತ್ತು ಮಾಡುವ ಕೃತ್ಯಗಳು ಅಸಂಗತವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಆತ ತಾನು ರಾಜಧಾನಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಹೋದಾಗ ಶಿಹಾಬುದ್ದೀನನನ್ನು ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಗಾಗಿ ನಿಯಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮರಳಿ ಬಂದಾಗ ಶಿಹಾಬುದ್ದೀನನು ದ್ರೋಹಬಗೆದಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದೊಡನೆ ಆತನನ್ನು ಕರುಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇರಿದು ಕೊಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ತನ್ನ ಮಲತಾಯಿಯು ತನ್ನ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ನಜೀಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಅದು ರಾಜದ್ರೋಹವೆಂದೂ, ರಾಜದ್ರೋಹವು ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ

ಪಾಪವೆಂದೂ ತಿಳಿದು, ಆಕೆಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲು ಒಗೆದು ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಒಡೆದುಹಾಕಿದ ಅಝಿಝುನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಕೊಡುವದೇನೆಂದರೆ ಆತನನ್ನು ಡೆಕ್ಕನ್ನಿನ ಸೈನ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವದು. ತುಘಲಕನ ಈ ವರ್ತನೆಯೆಲ್ಲ ವಿಪರ್ಯಾಸಪೂರ್ಣವೂ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿದೆ. ಆತ ಕ್ಯಾಲಿಗುಲನಷ್ಟು ಹೇಯಕೃತ್ಯಗಳನ್ನೆಸಗದಿದ್ದರೂ, ಆತನಂತೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ಮಾತೇ ಆಗಿದೆ.

ತುಘಲಕ್‌ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ತೆರನಾದ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಆತನ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ನಡುವಿದ್ದ ಕಂದರ. ಕನಸನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂಥ ದೇವರಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾದ ಶಕ್ತಿ ಆತನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಆತ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ (ಅಂದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ)ಯ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತನು ಆಳುವಂಥ ಪ್ರಜಾಕೋಟಿಯು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮೂಹವಾಗಿರದೆ, ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಮ್‌ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು ನಾಶಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ದೊರೆಯ ಹಿಂದೂ ಪ್ರೇಮವನ್ನೇ ಶೋಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತ ಅಝಿಝುನೆಂಬ ಮುಸ್ಲಿಮ್‌ನು ಆತನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಘಿಯಾಸುದ್ದೀನ್ ಅಬ್ಬಾಸಿದ್‌ನಂಥ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡನನ್ನೇ ಕೊಂದು ಅಝಿಝುನು ದೊರೆಯನ್ನು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಮ್ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿರೋಧವೇ ತುಘಲಕ್‌ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅಸಂಗತ ರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್‌ನು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಸೋಲಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಆತನು ಅಸಾಧ್ಯವಾದುದನ್ನು, ಅಸಂಗತವಾದುದನ್ನು ಮತ್ತು ಕನಸನ್ನು ವಾಸ್ತವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಹುಚ್ಚು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಸಂಗತ ಮನಸ್ಸಿನ ದೊರೆಯಾದ ತುಘಲಕ್‌ನ ಅಸಂಗತ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರೊಡನೆ, ಅರ್ಥವಾಗುವಂಥ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸುಸಂಗತ ಬಾಷೆಯನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ "ಹಯವದನ"ವೂ (೧೯೭೧) ಒಂದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಕಾಮವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು "ವೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿ ಕಥೆ"ಯ ಆರನೆಯ ಕಥೆಯನ್ನೂ, ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್‌ನ "ಬದಲಿಸಿದ ತಲೆಗಳು" *(The Transposed*

Heads) ಎಂಬ ನೀಳ್ಗತೆಯನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದಾಗುವ ಅಸಮಾಧಾನ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಗಂಡಿನ ಮೈ ಮುಖ್ಯವೊ, ತಲೆಯು ಮುಖ್ಯವೋ, ಅವೆರಡರಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ ಅಥವಾ ಅವರೆಡರ ಸಮನ್ವಯವನ್ನೊ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಮೂಲ ಭೂತವಾದ, ಆದ್ದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಬೇಕಾದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಯತಿ ನಿಯಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತು ಕಪಿಲ ತಮ್ಮ ಕತ್ತುಗಳನ್ನು ದೇವಿಯೆದುರಿಗೆ ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವದು, ಅನಂತರ ಪದ್ಮಿನಿಯು ಅವರಿಬ್ಬರ ತಲೆಗಳನ್ನು ಅದಲು–ಬದಲು ಮಾಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ಬರುವದು – ಇವೆಲ್ಲ ನಿಯತಿ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಂತೆ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಅಸಂಭವವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಜೀವನದ ಉನ್ನತ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಘಟನೆಗಳ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲವೂ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲೆಗಳನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವದು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅದಲು–ಬದಲು ಮಾಡುವುದು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರದೆ, ಅವು ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಸಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಶ್ರಮಿಸುವ ರೀತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ದೇವದತ್ತನು ಪಾಂಡಿತ್ಯದ (ತಲೆಯ) ಇಲ್ಲವೆ ಕಾವ್ಯದ (ಹೃದಯದ) ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೆ, ಕಪಿಲನು ದೇಹಾದಾರ್ಢ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯು ಭಾರತೀಯ ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಕಾಮವಿಶಾರದೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದು , ಅವಳು ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದರೂ. ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಪಿಲನ ದೇಹವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟಳೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಮೊದಲು ಕಪಿಲನನ್ನು ಕಾಡುಕುರುಬನೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಆಕೆ ಬರಬರುತ್ತ ಆತನ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ನೋಡಿ ಮರುಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ತಲೆಗಳನ್ನು ಅದಲು–ಬದಲು ಮಾಡಿದಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಅಂತರಂಗದ ಇಚ್ಛೆ ಈಡೇರಿದರೂ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಕಪಿಲನ ದೇಹ ಹೊಂದಿದ ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ತನ್ನ

ಹೆಂಡತಿಯೆಂದು ಕರೆದರೆ, ದೇವದತ್ತನ ತಲೆಹೊಂದಿದ್ದ ಕಪಿಲ ಆಕೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯು ದೇವದತ್ತನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದು, ಆತನ ಉತ್ತಮಾಂಗವಾದ ಶಿರಸ್ಸಿದ್ದವನ ಕೂಡ ಅವಳು ಬಾಳುವೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ದೇವದತ್ತ ವಾದಿಸಿದರೆ, ಅವಳು ತನ್ನ ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸಂಸಾರಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ತನ್ನೊಡನೆ ಬರಬೇಕೆಂದು (ದೇವದತ್ತನ ಮೈ ಹೊಂದಿದ) ಕಪಿಲ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ದಿಕ್ಕು ತೋಚದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹ ಹೊಂದಿದ ದೇವದತ್ತನೊಂದಿಗೆ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡಿ ಒಂದು ಮಗುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ದಿನಗಳು ಕಳೆದಂತೆ ಕಪಿಲ ಮತ್ತು ದೇವದತ್ತರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ಗುಣಗಳನ್ನೇ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆವರೆಗೆ ಕಪಿಲ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಬಾಳಿದರೆ, ದೇವದತ್ತ ಭಯದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಈಗ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪದ್ಮಿನಿಯಿಲ್ಲದೇ ಬಾಳಲಾರರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಇರಿದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ಪದ್ಮಿನಿಯು ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಶಬರರಿಗೆ ಕೊಡಲು ಭಾಗವತನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಪಿಲ–ದೇವದತ್ತರ ಚಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸತಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳು ಮಾತನಾಡುವದು ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಅಸಂಭವವೆಂದು ತೋರಿದರೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆಯೇ ಹಯವದನನು ಋಷಿಯ ಶಾಪದಿಂದ ಕುದುರೆಯ ರೂಪ ತಾಳಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ಮಾತನಾಡುವದು ಅಸಂಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನನ್ನು ತನ್ನ ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಕೂಡ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡಿಸುವಾಗ ಮನುಷ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಹೇಷಾರವವನ್ನು ಪಡೆದು, ಪೂರ್ಣಾಂಗ ನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ದುಃಖಿತನಾಗಿದ್ದು, ಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯುವದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾನೆಂಬ ಕಾರ್ನಾಡರ ದರ್ಶನವು ಗಂಭೀರವೂ, ಸುಸಂಬದ್ಧವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ತಂತ್ರ ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕಕಾರದಲ್ಲಿ ನಂ. ರತ್ನರು ಪ್ರಮುಖರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳೆರಡೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸತ್ಯವಿದ್ದುದ್ದು ನಮಗೆ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ "ಎಲ್ಲಿಗೆ?" ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಏಳು ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಅಂಕಿತನಾಮಗಳಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಿಕ್ಕವನು, ದೊಡ್ಡವನು, ಯುವತಿ, ಯುವಕ, ಎ. ಯುವಕ,

ಮೊದಲನೆಯವನು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯವನು – ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಸರುಗಳೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನೆಲದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಮಾನವೀಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆನ್ನಬಹುದು.

ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಡ್ಡಗೋಡೆ, ಒಂದು ಒಣಗಿದ ಮರವಿದ್ದದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕವನು ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡವನು ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಒಂದೂರಿನ ಒಬ್ಬರ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಅಸಂಗತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದಲೇ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹೊರಟಿರುವ ಊರಿನ ಹೆಸರೇನು, ಅವರು ಭೇಟಿಯಾಗಲಿರುವ ಮನೆಯವರ ಹೆಸರೇನು ಎಂಬುದು ಯಾವುದೂ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಯಾರದೋ ಒಬ್ಬರ ಮನೆಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಬಂದ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಚಿಕ್ಕವನು ಜಿಗಿದು ದಾಟಿದರೆ, ದೊಡ್ಡವನು ದಾಟಲಾರದೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಗೋಡೆಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಬಾಳಪಯಣದಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಆತಂಕದ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿಕ್ಕವನು ಗೋಡೆಯನ್ನು ಜಿಗಿದು ಬಂದರೆ, ದೊಡ್ಡವನು ಸುತ್ತು ಬಳಸಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಅವರು ಹೋಗಬೇಕಾದ ಮನೆಯ ವಿಳಾಸದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ/ ತಾತ್ವಿಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವದರಿಂದ ನಮಗೆ ಅದು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ಚಿಕ್ಕವನು–ಇಲ್ಲಿಂದ ಹ್ಯಾಗೆ ಹೋಗೋದು ?
ದೊಡ್ಡವನು–ಹ್ಯಾಂಗಂದ್ರೆ ? ನಡಕೊಂಡು.
ಚಿಕ್ಕವನು–ನಡಕೊಂಡು, ಎಷ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಬೇಕು?
ದೊಡ್ಡವನು–ನಂಗೇನು ಗೊತ್ತು? ಹಿಂಗೇ ನಡಕೊಂಡು ಹೋದರಾಯ್ತು
ಚಿಕ್ಕವನು–ಹೀಗೇ, ನೆಟ್ಟಗೆ ನಡಕೊಂಡು ಹೋದರೆ – ಪ್ರಪಂಚದ
ಕೊನೆಗೆ ಹೋಗಿಬಿಡ್ತೀವೇನೋ, ಅಲ್ವಾ ?

ಹೀಗೆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೊನೆಗೆ ಹೋಗಿಬಿಡುವಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಗೆ ಹಾರಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮಂಡಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಚಿಕ್ಕವನು "ಅಷ್ಟು ದೂರ ನಡಿಯೋವಾಗ ದಾರೀಲೇ ಸತ್ತು ಹೋದರೆ

– ಆಗ ಏನು ಮಾಡೋದು?" ಎಂದು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾನವನನ್ನು ಚಿರಂತನವಾಗಿ ಕಾಡುವ ಸಾವಿನ ಚಿಂತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಿಕ್ಕವನು ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡವನು ಹೋಗಬೇಕಾದ ಮನೆಯ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದೆ. ಯಾರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕನ್ನುತ್ತಾರೊ ಆ ವಿಳಾಸವೂ ಕೂಡ 'ಮೋಡಿ' ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅದರರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊ ಪಿಕ್‌ನಿಕ್ಕಿಗೆ ಬಂದ ಯುವಕ–ಯುವತಿಯರು ತಮ್ಮ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು, ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲು ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದ ಇಬ್ಬರು ಸಹೋದರರು ತಮ್ಮಂತೆಯೇ ದಾರಿತಪ್ಪಿದ ಪ್ರಣಯಿಗಳನ್ನು ದಾರಿ ತೋರಿಸಲು ಕೇಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದು, ಇಡೀ ಜೀವನಕ್ಕೆಯೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ದಾರಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಣಯಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಂದ ಎರಡನೆಯ ಯುವಕನೂ ಅವರನ್ನರಸಿ ದಿಕ್ಕು ಕಾಣದಂತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಎರಡನೆಯ ಯುವಕನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಂದ ಮೊದಲನೆಯವನು ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯವನು ಸತ್ತವನಂತೆ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕವನ ಕನವರಿಕೆಯನ್ನೇ ಕೇಳಿಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದು, ಅದು ಭಾಷೆಯ ಸಂವಹನದ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನೂ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಟ ಭ್ರಮೆಯನ್ನೂ ಸಾಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೂ ಅವರಿಗೆ ತಾವೆಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ತಿಳಿಯುವದಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳು ವಾಸ್ತವದ ನಿಯತಿ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯುವಂಥವಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಘಟನೆಗಳು (ಉದಾ–ಯುವಕ ಮತ್ತು ಯುವತಿ ಗುಂಪಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವದು) ಸಾಂಕೇತಿಕ ಘಟನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ತಳಕುಹಾಕಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ಮೆಲ್ಲನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಮತ್ತೆ ಸರಳವಾಗಿ ಪುನರುಕ್ತವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಸೂಚಿಸದೇ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಅಪೂರ್ಣವೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಒಗಟಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಅಸಂಗತತೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಡೆದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ತರ್ಕಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಭೌತಿಕ ಮಟ್ಟದಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ, ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಕನಸಿನ ಇಲ್ಲವೇ ಭ್ರಮೆಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವುದರಿಂದ ಅಸಂಗತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕವು ಮಾನವನಿಗೆ ತಾನೆಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆಂಬ ಗುರಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ, ಅದರಂತೆ ಆ ಗುರಿಯನ್ನು ತಲುಪುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ದಾರಿಯೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಅಸಂಗತ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಸಾರುತ್ತದೆ.

ನ. ರತ್ನರ "ಗೋಡೆ ಬೇಕೇ ಗೋಡೆ?" (೧೯೭೩) ಎಂಬ ನಾಟಕವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳೆರಡೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೇ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಅನಾಮಧೇಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಒಬ್ಬ' ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕೂಡಿ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯೊಂದನ್ನು ಕೂಗಿ ಕೂಗಿ ಮಾರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಡೆ ಬೇಕೇ ಗೋಡೆ! ಗೋಡೆ... ಗರಮಾಗರಂ ಗೋಡೆ" ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮಾರಲೆತ್ನಿಸುವದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀರ ಅಸಹಜವಾಗಿದ್ದರೂ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಡೆಯು ಮಾನವನ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನವನ್ನು – ಅಂದರೆ ಬೆತ್ತಲೆ ತಿರುಗುವುದು ಮತ್ತು ಮನಸೋ ಇಚ್ಛೆ ವರ್ತಿಸುವುದು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು – ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಂದ ಮರೆಮಾಡಿ, ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪರಿಮಿತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಗೋಡೆಯು ಕಲ್ಲಿನದಾಗಿರಲಿ, ಇಟ್ಟಿಗೆಯದಾಗಿರಲಿ, ಮಣ್ಣಿನದಾಗಿರಲಿ, ಹಲಗೆಯದಾಗಿರಲಿ, ಇಲ್ಲವೆ ರಟ್ಟಿನದಾಗಿರಲಿ ಅದು ಈ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟಕ್ಕಿಟ್ಟಿರುವ ಗೋಡೆಯು ಗಾಜಿನದಾಗಿದ್ದು, ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮಳೆಗಾಳಿಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಿದರೂ, ಜನರ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಲಾರದು. ಅದರಂತೆ ನಿಜವಾದ ಖಾಗಿತನವನ್ನು ಒದಗಿಸಲಾರದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಚಲನವಲನವನ್ನು ಅಥವಾ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಬಯಸಲಾರರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾರುವದು ಮತ್ತು ಕೊಳ್ಳುವದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು ಕಳೆದು ಹೋದುದರ ಸಂಕೇತ ಇದಾಗಿರಬಹುದು. ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ, ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುವ ಅಥವಾ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಬಗೆಯುವ ಭಾವನೆಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದು ಹೊಲಸಾಗಿರುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ನೀಚವಾಗಿರುತ್ತವೆಂದರೆ ಅವು ಬಹಿರಂಗವಾದರೆ ನಮ್ಮ ಘನತೆ, ಗೌರವಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಚ್ಯುತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಯಾರೂ ಈ ಅಂತರಂಗದ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳೂ ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಈ ಗೋಡೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ದೇವಾಲಯದ ಹತ್ತಿರ ಪುಕ್ಕಟೆಯಾಗಿ ದೊರೆತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮಾರಿ ಲಾಭಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆ ಆತನದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಒಂಟಿತನ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಏಕಾಯೇಕಿಯಾಗಿ ಈ ಗೋಡೆಯನ್ನು

ಮಾರುವದಕ್ಕಾಗಿ ಕೂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಸಹಿತ ಅವರು ಗಾಜಿನ ಗೋಡೆಯ ಆಚೆ ಈಚೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವರಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಗೋಡೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅನಿಸಿದರೂ, ಅದರ ಅಭೇದ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬರಿಂದೊಬ್ಬರು ದೂರವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗೋಡೆಯು ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾಗಿ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಚಲಿಸುವ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅದು ಜನರಿಗೆ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕೊಟ್ಟು ರಕ್ಷಣೆ ನೀಡದೆ, ಅವರನ್ನು ಅವಿಶ್ರಾಂತವಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆ. ಅದು ಅವರನ್ನು ಕಾಯದೇ, ಅವರೇ ಅದನ್ನು ಒಡೆಯದಂತೆ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೆರವಣಿಗೆಗೆ ಹೋಗುವ ಅವಸರದಲ್ಲಿದ್ದ ತ್ರಿಶೂಲಧಾರಿಗೆ ಗೋಡೆಯು ಅಡ್ಡಗಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಯು ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರುವು-ಮುರುವಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅವೆಲ್ಲ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಹೀಗೆ ಅಸಂಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

"ಬೊಂತೆ" (೧೯೭೩)ಯು ರತ್ನರ ಮೂರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಚಿತ್ರವೂ, ಬೀಭತ್ಸವೂ ಆದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ಉನ್ನತವಾದ ಸತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಮುಖರಾದ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬುವವರಿಬ್ಬರೂ ಅನಾಮಧೇಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವಷ್ಟು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಗಂಡ ಮತ್ತು ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬಿಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಮಗುವನ್ನಾಗಲೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಗುವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ತ ಮಗುವಿನ ಮೈಯೊಳಗೆ ಹುಲ್ಲು ತುಂಬಿ ಬೊಂತೆಯೊಂದನ್ನು ಚಮ್ಮಾರನ ಹತ್ತಿರ ಮಾಡಿಸಲು ಗಂಡ ಹಾಲಿನವನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಬೊಂತೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಲು, ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಇಬ್ಬರೂ ಮಗುವಿನ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವನ್ನಾಚರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಒತ್ತಾಯದ ಆಮಂತ್ರಣದ ಮೇರೆಗೆ ಅವರ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಶೆಣ್ಯೈ ದಂಪತಿಗಳು, ಕುಮಾರ, ಡಾಕ್ಟರ್ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಬೊಂತೆಯನ್ನೇ ನಿಜವಾದ ಮಗುವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಊಟಮಾಡಿ ಸಂತೋಷಿಸುತ್ತಾರೆ.* ಮಗುವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಿ ತೂರಾಡಿದಾಗ, ಅದರ ಕಾಲು ಕುರ್ಚಿಗೆ ಬಡಿದದ್ದರಿಂದ ಡಾಕ್ಟರ್ ಅದಕ್ಕೆ ನೋವಾಗದಂತೆ ಒಂದು ಇಂಜೆಕ್ಷನ್ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ

ಸಮಯ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಆಟಿಗೆಯ ಕೋಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ತತ್ತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ, ಅದನ್ನು ಹಿಚುಗಿ ಹಿಚುಗಿ ಅದು ತತ್ತಿಹಾಕುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಪುನಃ ಪುನಃ ಆಡುವಾಗ ತತ್ತಿಗಳು ಟೇಬಲ್ಲಿನ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಎಲ್ಲರೂ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಟೇಬಲ್ಲಿನ ಕೆಳಗೆ ಬಾಗಿ ಸರಿದಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾದ ಬೊಂತೆಯನ್ನೇ ಜನರು ನಿಜವಾದ ಮಗುವೆಂದು ನಂಬಿರುವದು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಗತ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಆಳವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕಾರ್ಥವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ವಿಷಯದ ನಿಜವಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ನಮಗೆ ವಿಶದವಾಗುತ್ತದೆ. ಬೊಂತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಆಕಳು ಹಾಲುಕರೆಯುವಂತೆ, ಸತ್ತು ಹೋದ ಮಗು ಜೀವಂತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೇ ಹೆಂಡತಿಯ (ಅಂದರೆ ಮಗುವಿನ ತಾಯಿಯ) ಜೀವನ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಈ ಸತ್ಯದ ಅನೇಕ ಮಗ್ಗಲುಗಳೂ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವದು ಬಾಹ್ಯಸತ್ಯವಾಗಿರದೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬವರು ಪೂರಕಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೂಸು ಸತ್ತುಹೋಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಂಡನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೂ ಆತ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಕೂಸು ಜೀವಂತವಿದೆಯೆಂದೇ ನಂಬಿಸಿ ಅವಳಿಗೆ ಸುಖವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ತಾನೂ ಸುಖವಾಗಿರಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬ ಅವರ ಬಯಕೆಯ ಅಥವಾ ಕನಸಿನ ಅಭಿನಯವೇ (Wish-fulfilment dream) ಆಗಿದೆ. ಮಗುವಿಗೆ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸುವುದು, ಹಾಲುಣಿಸುವುದು, ಅದನ್ನು ತೂರುವುದು, ಅದರಿಂದ ಆಟ ಆಡಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ವರ್ತನೆಯೆಲ್ಲ ಮಾನವನ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಥವಾ ತಾಯಿಯ) ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವದು ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವೀಯುವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರೋಹಿತನು ಅವರ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಆತ ಮಗುವಿನ ಅಂತ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಬೇಕೊ ಅಥವಾ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಬೇಕೊ ಎಂಬುದು ಆತನಿಗೆ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವದು ಅಸಂಗತೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಏನೆಂದರೆ, ಪಾರ್ಟಿಗೆ ಬಂದವರೆಲ್ಲ ಮಗುವಿನ ಕೈಯಿಂದ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಕೋಳಿಯ ಮೊಟ್ಟೆಯನ್ನಿಡುವ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತ ತಾವೇ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಆಟವಾಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಗಲ್ಭನಾಗಿದ್ದರೂ ಆತನ

ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಸ್ವಭಾವವಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ಮತ್ತೆ ಮಗುವಿನಂತಾಗಬಯಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಎಂಬ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿ ಹೇಳಿದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಬೊಂತೆಯು ಮಾನವನ ನಂಬುಗೆಯ ಚಿಕಿತ್ಸೆ (Faith Therapy)ಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಗಣಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನೇ ಗಣೇಶನೆಂದು ನಂಬಿ ನಾವು ಪೂಜೆಮಾಡಿ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡಿ, ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಪಾವನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಸಗಣಿಯ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸತ್ಯ(ಗಣೇಶ)ವನ್ನು ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೊಂದು ಸಮಾಧಾನ, ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೊಂದು ಉದ್ದೇಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಬಾಳಿಗೊಂದು ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಬೊಂತೆಯನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ (Psychology of religion) ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

ಇಲ್ಲದ ಮಗುವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಇದೆಯೆಂದೇ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರ ಭಾಷೆಯು ಹಾಸ್ಯಭರಿತವಾಗಿದೆ. ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬಕ್ಕೆಂದು ಬಂದವರೆಲ್ಲ ಸಾವು, ಪುನರ್ಜನ್ಮ, ಹಿಂದಿನ ಜನ್ಮದ ನೆನಪುಗಳು, ಯಮದೂತ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾತನಾಡುವದು ಅನುಚಿತವೂ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವೂ ಆಗಿದ್ದು, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ದಟ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರರು ಅನೇಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. "ಆನಿ ಬಂತಾನಿ" (೧೯೭೧) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾವು ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಂದೆ, ಅವ್ವ, ಬಸವ, ಧೊಂಡೂರಾಯ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕೇ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಯಾವ ಊರು ಅಥವಾ ಕಾಲವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯು ಯಾವಾಗಲಾದರೂ, ಯಾವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಾದರೂ ನಡೆಯಬಹುದೆಂಬ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಬಸವನು ಇಪ್ಪತ್ತು ವಯಸ್ಸಿನ ತರುಣನಾದರೂ ತಲೆಕೆಟ್ಟವರಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮೂರ್ಖತನದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ಮೂಲಭೂತ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಮಾತನಾಡುವುದು ಆತನ ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಗೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಲ್ಲ. ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದಾಗಿನಿಂದಲೇ ಸಾವನ್ನು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೇನೆಂದು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ನುಡಿದರೂ, ಆತ

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಕಾಡುವ ಸಾವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸತ್ಯದ ಕಹಿಯನ್ನೂ, ಸುಳ್ಳಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೈಗೆಟುಕದ 'ಚಂದಾಮಾಮ'ನಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಆತನಿಗೆ ಪರಮಸುಖವಿದೆ. ಸಾವಿನ ಚಿರಂತನತ್ವದೆದುರಿಗೆ ಜೀವನದ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳೆಲ್ಲ ಆತನಿಗೆ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ತಾನಿನ್ನೂ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರುಷದ ತರುಣನಿದ್ದಾಗಲೇ ಮದುವೆಯಾಗಿ ನೂರಾರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾಲದ ವೇಗದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅಜ್ಜನ ಕೋಲನ್ನೇ ತನ್ನ ಕುದುರೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನೇ ಸವಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಇತರರ ಅಂತರಂಗದ ಗುಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರಟ್ಟಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧೊಂಡೂರಾಯ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಆತನ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ (ಬಸವನ) ಅವ್ವ ಬಂದಿದ್ದಳೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸಿಟ್ಟು ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾರಾದರೂ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟಾಗ 'ಎಲ್ಲಿಗೆ' ಹೋಗುತ್ತೀರಿ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೋದವರು ಮರಳಿ ಬರುವ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾನಂತೆ, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲವಂತೆ. ಧೊಂಡೂರಾಯನಿಗೆ ಅನಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ತನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಪೀಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅವ್ವ ನೀ ಏನ ಕಸಗೊಂಡ್ರು ನೀ ನನ್ನ ಗೆಳ್ಯಾನ್ನ ಮಾತ್ರ ಕಸಗೋಮ್ಮದ ಸಾಧ್ಧಿಲ್ಲ ನೋಡು–ಎಲ್ಲಾರು ಕೈಬಿಟ್ಟಾಗ ಆವ್ನ ಬಂದು ಕೈಹಿಡಿದು ಕರಕೊಂಡು ಹೋಗ್ತಾನ ತನ್ನ ಊರಿಗಿ." ತಂದೆತಾಯಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಅನನ್ಯವಾಗಿ ವರ್ತಿಸದ ಈತನಿಗೆ ಧೋಂಡೂರಾಯರ ಹತ್ತಿರ ಮಾತ್ರ ಆಪ್ತತೆಯ ಭಾವವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ತಾಯಿ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ "ನಿನ್ನ ಹಾಳ ಮಾರಿ ತೋರಿಸಲಾರದ್ಹಾಂಗ ಹೋದ್ರ ನಿಶ್ಚಿಂತಾಗತದ" ಎಂದು ಶಪಿಸಿದಾಗ ಆತ ಕೆಲಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದು ಪ್ರಾಣ ನೀಗುತ್ತಾನೆ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾವು ಮತ್ತು ಸಾವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳಾದ ನಂತರ ಸಾವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ತೀವ್ರವಾದರೆ, ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಸಾವೆಂಬುದು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಚಿರಪರಿಚಿತವಿದ್ದ ತಾತ್ವಿಕ ಕಳಕಳಿಯಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾವು ಅಡಗಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇ ಕುಸನೂರರು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಬಸವನ ವರ್ತನೆಯು ಲೋಕರೂಢಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿರುವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆತ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಒಂದೇ ಎಂದು ಬಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾದ

ಮನೆ ತನ್ನ ಮನೆಯೆಂದೇ ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಾರೆ ಅದು ತನ್ನ ಮನೆಯಾದರೆ ನರಸನಗೌಡರು ಆ ಮನೆಗೆ ಬಾಡಿಗೆ ಏಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜೀವಿಗಳಾದ ಕುದುರೆ, ಆನೆಗಳನ್ನು ನಿಜವಾದವುಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಸಭ್ಯತೆಗಾಗಿ ನಾವು ಯಾವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡುತ್ತೇವೆಯೋ, ಅವುಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಬಹಿರಂಗಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯಂತಿದ್ದ ಆತನ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕುಸನೂರರು ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಹುಚ್ಚನೊಬ್ಬ ಮಹಾಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕುಸನೂರರ "ವಿದೂಷಕ" (೧೯೭೧)ವೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬೆಕೆಟ್‌ನ "ಗೋಡೋನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ" ನಾಟಕವನ್ನೇ ಭಾರತೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ 'ಸಾವು' ಮತ್ತು 'ಕಾಯುವದು' ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಯಾರಿಗೂ ಅಂಕಿತನಾಮಗಳಿಲ್ಲ. ಆರು ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರೆ, ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳ ಧ್ವನಿ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕ್ರೂರನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದು ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ಮುದುಕನೊಬ್ಬ ಅಲ್ಲಿ ಗಾಲಿಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಕುಳಿತು ರಕ್ತ ಕಾರಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಆತನ ಮಗಳು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣರಾದವರಾರು ಎಂದು ಕೇಳಿ, ಕೊನೆಗೆ ವಿದೂಷಕನನ್ನೇ "ಏನ್ರೀ, ನೀವು ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಸ್ತೀರ್ಯಾ?" ಎಂದು ಕೇಳುವದು ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಮೂರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕ್ರೂರನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದು ಕಾಯ್ದು ಬೇಸತ್ತಾಗ ಅವರ ಬೇಸರವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಜನು ಷಂಡನಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಠಿ ಯಜ್ಞವನ್ನು ಮಾಡುವದು, ಆತನ ರಾಣಿಯು ಸೇವಕಿಯ ಕೂಸನ್ನೇ ತನ್ನ ಕೂಸೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವದು ಅಸಂಗತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅನಂತರ ಆ ಕೂಸು ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ರಾಜಕುಮಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಜವಾದ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಮೋಹಿಸಿ, ಅದು ತಿಳಿದಾಗ ನಾಚಿಕೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವನು. ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಯಕ್ಕ-ದೇಯಕ್ಕರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇಯಕ್ಕನಿಗೆ ಗರ್ವ ಬಂದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವಳು ಹೇಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಕೃಪಗೆ ಎರವಾಗಿ ಕಡುಬಡತನಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುವಳೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಕಥೆಯು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳು ಶ್ರಾವಣ ಮಾಸದ ಕಥೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಇವೆರಡೂ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವದು ಮತ್ತು ಕೇಳುವದು ಕ್ರೂರ ಬರುವವರೆಗೆ ಸಮಯ ಕಳೆಯುವ ಸಲುವಾಗಿ ಎಂಬುದಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕ್ರೂರನೆಂಬವನು ಸಾವಿನ ಸಂಕೇತವೆಂಬುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವದು ಮುಗಿದ ನಂತರ ವಿದೂಷಕ ಬಂದು ನೋಡಿದಾಗ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಮಾಯವಾಗಿ, ಖಾಲಿ ಖುರ್ಚಿಗಳು ಉಳಿದಿರುತ್ತವೆ. ಖುರ್ಚಿಯ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಮೇಲೆ 'ಕ್ರೂರ ಬಂದಿದ್ದ' ಎಂದು ಬರೆದಿರುತ್ತದೆ. ವಿದೂಷಕನು ತನ್ನ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡೊಡನೆ ಆತನೂ ವಿಕಾರದಿಂದ ಚೀರಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಲೇ ಜೀವಿಸುವುದರ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾವು ಬರುವದು ನಿಶ್ಚಿತವಿದ್ದರೂ, ಯಾವಾಗ ಬರುವದೆಂಬುದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದವರಿಗೆ ಜೀವನವು ನಿರರ್ಥಕವೂ ಬೇಜಾರು ತರಿಸುವಂಥದೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬೇಜಾರನ್ನು ಮರೆಯುವುದರ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ವಿದೂಷಕನು ತಾನೂ ನಕ್ಕು, ಜನರನ್ನೂ ನಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲೋಸುಗ ಅಸಂಗತ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಥವಾ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಬೆಕೆಟ್‌ನ "ಗೋಡೋ"ದ ಪ್ರಭಾವ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಹೊಳೆಯದಿರದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಕ್ರೂರನು ಬೆಕೆಟ್‌ನ ಗೋಡೋ ಎಂಬುದಂತೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿದೂಷಕನು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವಿದೂಷಕನಿರುವಂಥ ಸಮಾಜ ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ವಿದೂಷಕನಂಥ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಎಷ್ಟು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಬಳಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು, ಅಲ್ಲವೆ?

ಕುಸನೂರರ "ಹಳ್ಳಾ ಕೊಳ್ಳಾ ನೀರು" (೧೯೭೦) ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತಕನವೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅ,ಬ,ಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಅನಾಮಧೇಯ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಜನರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಸಜ್ಜನಿಕೆಯನ್ನೇ ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಇತರರ ಅವಗುಣಗಳನ್ನು ತೆಗಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂವರೂ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಆತನನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಇಲ್ಲವೆ ಆತನಿಗೆ

ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತಕತನವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತಕತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುವದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಅ, ಬ ಮತ್ತು ಕ–ಈ ಮೂವರೂ ಬೆತ್ತದ ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೆಲವು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಸೊಳ್ಳೆಯಿಂದ ಪ್ರೀತಿಗೆ, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತಲೆಗೆ, ತಲೆಯಿಂದ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ–ಹೀಗೆಯೇ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಹಾರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರೆಲ್ಲ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿರುವ ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ವಿಷಾದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ತಾನು ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಸುಳ್ಳು ಎಂಬ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು 'ಬ'ನು ಸೂಜಿಯಲ್ಲಿ ದಾರಪೋಣಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯ ದಾರದ ಉಂಡಿಯೊಳಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು 'ಬ'ನು ಕವಿಯಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಅಸಂಗತತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದರ ಸಂಭಾಷನೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಯಾವುದೆಂದರೆ 'ಅ'ನಿಗೆ ಭೂಮಿ ಚುಚ್ಚುವದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಬ' ಮತ್ತು 'ಕ' ಆತನನ್ನು ತಮ್ಮ ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಕೂಡ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ 'ಅ'ನು ಅವರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರವಿದ್ದ ಕಬ್ಬಿನ ಗಣಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಅವರಿಬ್ಬರೂ 'ಅ'ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೆಳಗಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಮತ್ತೆ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಗೋಗರೆದಾಗ ಆತನನ್ನು ಕುಲಾಬಿಗಳಿಗೆ ತೂಗುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೋದಾಗ ಅಥವಾ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಆತನೊಂದಿಗೆ ಕೃತಘ್ನನಾಗಿ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಆತನಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಯಾರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದಂತೆ ನಟಿಸಿದರೂ ಆತನಿಗೆ ಕೆಡುಕಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ "ಚಾಳೇಶ" (೧೯೭೧) ಮತ್ತು "ನಾರ್ಸಿಸಸ್" (೧೯೭೧) ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳು

ಅಸಂಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. "ಚಾಳೇಶ"ದಲ್ಲಿ ಬಾಡಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡಲಾರದಂಥವನಾದ ಗೋವಿಂದನ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಆತನ ಕಡುಬಡತನವು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಆತನ ಪ್ರಯತ್ನವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಯಾಮವೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಅಸಂಗತತೆ'ಯ ರೂಪ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿದ್ದ ಗೋವಿಂದನು ಸಾಲಗಾರರ ಕಾಟವನ್ನು ತಾಳಲಾರದೆ ಅವರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ತನ್ನ ಗುರುತು ಹತ್ತಬಾರದೆಂಬ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಕಪ್ಪು ಚಾಳೀಸನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಾಳೀಸೇ ಆತ ತನ್ನ ಬಡತನದ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವುದರ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಾಸ್ತವದ ಕಟುಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಕನಸಿನ ಅಥವಾ ಯುಟೋಪಿಯಾದ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಕನಸಿನ ಲೋಕದ ವಾತಾವರಣವನ್ನುಂಟುಮಾಡಲು ಗೋವಿಂದನ ನಟನಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಗೋವಿಂದ ಮತ್ತು ಆತನ ಪತ್ನಿಯಾದ ಕಾಶೀಬಾಯಿಯು ಕರಿಯ ಚಾಳೀಸುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಕುಳಿತಿದ್ದಾರೆ. ಗೋವಿಂದನು ಪತ್ನಿಯನ್ನು 'ದೇವಿ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದರೆ ಅವಳು ಆತನನ್ನು 'ಆರ್ಯಪುತ್ರ'ನೆಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದ ನಾಟಕದ ರಾಜರಾಣಿಯರಂತೆ ಮಾತನಾಡುವದು ಎಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆಯೊ ಅಷ್ಟೇ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿದೆ.

ಗೋವಿಂದ ಹೀಗೆ ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಮನೆಯ ಮಾಲೀಕನಾದ ನಂಜಯ್ಯನು ಬಂದು ಮನೆ ಬಾಡಿಗೆಯನ್ನು ಬೇಗನೆ ಚುಕ್ತಾ ಮಾಡಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಮನೆಯನ್ನು ಖಾಲಿಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಜೋರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಗೋವಿಂದನು ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಒಂದು ಸುಳ್ಳಿನ ಕಂತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಂಜಯ್ಯನು ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡಿದರೆ ಗೋವಿಂದನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡುವುದರಿಂದ ಅವೆರಡು ನೆಲೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯವುಂಟಾಗದೆ ಅಸಂಗತತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ತಾಕತ್ತಿಲ್ಲದ ಗೋವಿಂದನು ನಂಜಯ್ಯನ ಮನೆಯನ್ನೇ ಖರೀದಿಸುವ ಧಿಮಾಕಿನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಆತ್ಮಪ್ರಶಂಸೆಗಳು ಅಸಂಗತತೆಯ ಅಪ್ಪಟ ಮಾದರಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಗೋವಿಂದನ ಈ ದಿಮಾಕಿನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ನಂಜಯ್ಯನು ಸೊಪ್ಪು ಹಾಕದೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಜೋರುಮಾಡಿದಾಗ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಗೋವಿಂದನು ಒಂದು ಹೊಸ ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ತನ್ನ ಮಗನೊಬ್ಬ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದೂ, ಆತನು ಒಂದು ಗಂಟೆಯಲ್ಲಿ ಪತ್ನಿ ಮತ್ತು ಡ್ರೈವರ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಬರಲಿದ್ದಾನೆಂದೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಈ ಸುಳ್ಳೇ ನಿಜವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಮಗನಾದ ಶಂಕರ, ಸೊಸೆಯಾದ ಸರಸು ಮತ್ತು ಡ್ರೈವರ್ ಆದ ಹುಶಪ್ಪ ಎಲ್ಲ ಬಂದುಬಿಟ್ಟು ಗೋವಿಂದನನ್ನು ಆ ತೊಂದರೆಯಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಸುಳ್ಳಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಗೋವಿಂದನು ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕವಾಗಿ ನಂಜಯ್ಯನ ಕಾಟ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ, ಅನಂತರ ತಾನೇ ಅದರ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಶಂಕರ ಮತ್ತು ಹುಶಪ್ಪ ಈ ಮೂವರೂ ಗೋವಿಂದನ ಮಗ (ಮಂತ್ರಿ), ಸೊಸೆ, ಮತ್ತು ಸೇವಕರೆಂದು ನಟಿಸುತ್ತ ಆತನ ಸುಳ್ಳನ್ನೇ ಸತ್ಯವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೋವಿಂದ ಈಗ ತನ್ನ ಸುಳ್ಳಿನ ಬಲೆಗೆ ತಾನೇ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ತನಗೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದು ಗೋಗರೆದರೂ ಅವರು ಅಲ್ಲಿಂದ ಕದಲುವದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರು ಆತನ ಪಾಲಿನ ಯಮದೇವತೆಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆತನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಮಾಲಕರಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿ, ಕೊನೆಗೆ ಆತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಆತನನ್ನು ಹುಗಿಯಲು ಮಲಗುವ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಧಿಯೊಂದನ್ನು ಅಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗೋವಿಂದನು ಈ ಅಸಂಗತ ಅನುಭವದಿಂದ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಆತನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸತ್ತನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಕಾಶಿಬಾಯಿಯೂ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಈಗ ಗೋವಿಂದನು ಒಬ್ಬಂಟಿಗನಾಗಿ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ನಾಯಿಯಂತೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರ ನಾಟಕವೆಲ್ಲ ಅತಿಯಾದಂತೆ ಗೋವಿಂದನು ನಾಟಕವಾಡುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಸುಳ್ಳಿನ ಜಾಲದಿಂದ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ದುಃಖವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾದ ಗೋವಿಂದನು ಮತ್ತೆ ನಟನಾಗಿ ಅಸಂಗತ–ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಿಂದ ಮರಳಿ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ನಟನಾ ಕೌಶಲ್ಯ ಆತನಿಗೆ ಬಡತನದಿಂದಾಗುವ ತೊಂದರೆ ಮತ್ತು ಅವಮಾನಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುವ ಮತ್ತು ತಾನು ಶ್ರೀಮಂತನಾಗುವ ಕನಸಿನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವಾಸ್ತವ ಸ್ತರದಿಂದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತ ಅಸಂಗತತೆಯ ಅಂಶವನ್ನು ವರ್ಧಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಂಬಾರರ "ನಾರ್ಸಿಸಸ್" ಬಹಳ ಕಠಿಣವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದಾಗಿದ್ದರೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಜರುಗುವ ರೀತಿ (ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ) ಅಸಂಗತವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾರ್ಸಿಸಸ್‌ನು ತನ್ನ ಮುಖವನ್ನು ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಪ್ರೀತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾದ ನಾಣಿಯು ಗೀತಾಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದರೂ ಅವಳಿಗೆ ಸುಧಾ ಎಂಬ ತನಗಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರೇಮ ಪತ್ರ ಬರೆದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದು ಅವಳು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಹುಚ್ಚುಚ್ಚಾರ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅವಳ ಗಂಡ ಫೌಜದಾರ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ ಭಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಗೀತಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ನಾಣಿ ಅವಳ ಮುಖವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೆಣ ಎಳೆದಂತೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಎಳೆದು ಅವಳನ್ನು ಘಾಸಿಕೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ಜೋಗತಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಭೀಮ್ಯಾ ಅವಳನ್ನು ನಾಣಿಯ ಹತ್ತಿರ ಮಲಗಲು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಾಣಿಗೆ ಅವಳ ಗುರುತೇ ಸಿಗದಿರುವುದು ಅಸಂಗತವಲ್ಲದೇ ಮತ್ತೇನು? ಅವಳ ಅಹವಾಲುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ನಾಣಿ ಅವಳನ್ನು ಹೊರಗೆ ಹಾಕಲು ಭೀಮ್ಯಾನಿಗೆ ಆದೇಶ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಗೀತೆಯ ಗಂಡನಾದ ಫೌಜದಾರ ಬಂದು ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಹೆಸರು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ನಾರ್ಸಿಸಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಆತ್ಮಾರಾಧನೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಣಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದ 'ಅವನ'ನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಲಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಹೊಳೆಗೆ ಹೋಗಿ ಮಜ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ನಾ ನಕ್ಕರ ಅವನೂ ನಗತಾನ, ನಾ ನಾನು ಅಂತ ಕರದರ ಅವನೂ ನಾನು ಅಂತ ಕರೀತಾನ. ಎಲ್ಲಾ ಡಬಲ್. ನಿನ್ನ ಮುಂದಂತ ಹೇಳತೇನೆ, ದಯಮಾಡಿ ಇನ್ಯಾರ ಮುಂದ ಹೇಳಬ್ಯಾಡ– ಸಣ್ಣಂದಿರತ ನಾನೂ ಅವಾ ಸಾಲೀ ತಪ್ಪಿಸಿ ಹೊಳೀಗಿ ಯಾರಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಈಸ್ಯಾಡಾಕ ಹೋಗಿ... ತಿಳೀತಿಲ್ಲ? ಎಷ್ಟು ಮಜಾ ಮಾಡತಿದ್ದುವಂತಿ? ಒಂದಿನಾ ಹಲ್ಕಟ್ಟ, ನನ್ನ ಗಲ್ಲಾ ಕಡದಿದ್ದಾ..." ನಾಣಿಯು 'ಅವನ'ಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸುಧಾಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಗೀತಾ ಎಂಬ ಅವಳ ಮೂಲ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯದೆ, ತಾನೇ ಅವಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ 'ಸುಧಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ವಿವಾಹಿತೆಯಾದ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ

ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಆತ ತೋರಿಸುವ ಬಂಡಾಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಆತನಿಗೆ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸೋಲಿಸುವ ತಾಕತ್ತಿಲ್ಲ. ಸುಧಾ ಆತನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲೆಳೆಸಿದಾಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪೀಡಾ ಸಂತೋಷವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ?

ಸುಧೆಯನ್ನು ಆಕೆಯ ಗಂಡನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಕರೆದು ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲಿಚ್ಛಿಸುವ ನಾಣಿಗೆ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ವೇಶ್ಯೆಯಾದ ಜೋಗತಿಯೊಡನೆ ಸುರತವಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವಳ ಗುರುತು ಸಹಿತ ಹಿಡಿಯಲಾರ. ಕೊನೆಗೆ ಅವಳ ಮೈಯಲ್ಲಿ ದೇವರು ತುಂಬಿ ಕುಣಿಯಹತ್ತಿದಾಗ ಆತ ಅವಳನ್ನು ಪಿಸ್ತೂಲಿನಿಂದ ಗುಂಡುಹಾಕಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಸಮಾಜವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದು ತನ್ನ ಕಾಮದ ಹಸಿವನ್ನು ತೀರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ಕೂಡ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಗೀತೆಯ ಗಂಡ ಬಂದು, ಆತನ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದ ಗೂಬೆಯನ್ನು ಮುರಿದುಹಾಕಿ ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅತಿಯಾದ ಆತ್ಮಾನುರಾಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ಆತ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದಾಗ ಸಮಾಜ ಆತನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಇಂಗಿತವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಭೀಮ್ಯಾನು ನಾಣಿಯ ಸೇವಕನಾಗಿದ್ದು, ಆತನ ಅವಗುಣಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ನಾಣಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ನಾಣಿಯು ಆದರ್ಶವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಭ್ರಮೆಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಭೀಮ್ಯಾ ಆದರ್ಶಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಲೌಕಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವ್ಯವಹಾರಚತುರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಗಂಡುಳ್ಳ ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ ದೇವದಾಸಿಯಾದ ಜೋಗತಿಯನ್ನು ಕರೆದು ತನ್ನ ತೀಟೆ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಣಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆ, ಭೀಮ್ಯಾ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅದರಿಂದಲೇ ಲಾಭ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆತನಿಗೆ ಫೌಜದಾರನೇ ಸ್ವತಃ ಕರೆದು ಪೊಲೀಸು ನೌಕರಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.)

ನಾಣಿಯ 'ಅವನು' ಮತ್ತು ಜೋಗತಿಯ 'ಅವನು'–ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ನಾಣಿಯ 'ಅವನು' ನಾಣಿಯ ಅವಗುಣಗಳ 'ಸಾರ' (Essence)ವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಜೋಗತಿಯ 'ಅವನು' ಅವಳ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಗುರಿಯಾದ ಪರಮ ಪವಿತ್ರ ದೇವರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವಳ ವೇಶ್ಯೆಗಾರಿಕೆ

ಅವಳಿಗೆ ದೇವರ ಸೇವೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಪಿಸ್ತೂಲಿನ ಗುಂಡಿಗೆ ಬಲಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾಣಿಯ 'ಅವನು' ಆತನ ದುರ್ಗುಣಗಳ (Profane) ಮೊತ್ತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಜೋಗತಿಯ 'ಅವನು' ಅವಳ ಪ್ರೇರಣಾಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪಾವಿತ್ರ್ಯ (The holy or the sacred)ದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ನಾಣಿ ಮತ್ತು ಭೀಮ್ಯಾ ಇಬ್ಬರೂ ಗೀತೆಯ ಅತ್ತೆ ಮತ್ತು ಗಂಡನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಜೆನೆಯ "ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯರು" ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೆಲಸದಾಳುಗಳು ತಮ್ಮ ಮನೆಯೊಡತಿ ಹೊರಗೆ ಹೋದಾಗ ತಾವೇ ಒಡತಿ ಮತ್ತು ಸೇವಕರಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವದನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವರ "ಅಪ್ಪ" (೧೯೭೦) ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಭಾವ ಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಆರು ವರುಷದ ಬಸವನೆಂಬ ಬಾಲಕ ತನ್ನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಜನರ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ, ಅದರಿಂದ ಅವಮಾನಿತನಾಗಿ, ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಬಾಯಿಂದಲೇ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಹೆಸರು ದಿಸೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ "ತಂದೆ" *(The Father)* ಎಂಬ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆ ಏನೆಂದರೆ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕನು ಪ್ರೌಢನಾಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕನು ಚಿಕ್ಕ ಬಾಲಕನಾಗಿದ್ದು ಮುಗ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಹಿ ಅನುಭವದಿಂದ ಧೃತಿಗೆಟ್ಟ ಈತ ತನ್ನ ತಂದೆ ಯಾರೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ತಾಯಿಯನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಅಂತರಂಗದ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ(Identity crisis)ವನ್ನು, ಬಾಲಕನಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಮುಗ್ಧ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಸವ ತಾಯಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಮೊನ್ನೆ ಗೌಡರು ಮನೀಗೆ ಕರೆದರು/ಚಾ ಕುಡಿಸಿದರು/ಅದೂ ಇದೂ ಬಾಳ ಹಚಿಗೊಂಡು ಮಾತಾಡಿದರು/ಬರsಮುಂದೆ ಕೈಯಾಗ ಹತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ಇಟ್ಟರು/ಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಬ್ಯಾಡ್ರಿ ಅಂದೆ./ತಗೋ ಬಸವರಾಜ ನೀ ನಮ್ಮ ಮನೀ ಮಗನs ಇದ್ದಂಗದಿ ಅಂದ್ರು/ ಸುಮ್ಮನ ಗೋಣು ಕೆಳಗೆ ಹಾಕ್ಕೊಂಡು/ ಮನಿಕಡೆ ಮಕಮಾಡಿ

ಬಂದೆ./ಅವ್ವ ಇದರರ್ಥ ತಿಳೀತೇನು?" ಮಗನ ಈ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ತಾಯಿ ಕಂಗಾಲಾಗಿ ಆತನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಸಲು ರಾಜನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಮಗನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವದಿರಲಿ, ತನಗೆ ತಾನೇ ಸಹಿತ ಅಂಥ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರಳು. "ಒಂದಽ ಹೂ ಅಂತಽ/ಅದಕ್ಕೆಷ್ಟು ಪಕಳ್ಯೋ ದೇವರಿಗೇ ಗೊತ್ತು/ ಅದರ/ ಒಂದೊಂದ ಪಕಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದ ಬಣ್ಣ/ಒಂದೊಂದು ಪಕಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಬಣ್ಣ/ಎಷ್ಟು ಬಣ್ಣೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು? ರಾಜಕುಮಾರಿಗೇ ಘಜಲಾಗಿತ್ತಂತಽ/ಯಾ ಬೀಜದ್ದು ಯಾ ಬಣ್ಣಾ/ ಯಾ ಬೀಜದ್ದು ಯಾ ಬಣ್ಣಾ–" ಎಂದು ರೂಪಕದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಒಗಟನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವಳು ಪ್ರತಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದಲೇ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಲಕನ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಅರ್ಥ ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿದರೂ, ಅವಳು ಹೇಳುವ ಉತ್ತರ ಮಾತ್ರ ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಯಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅಸಂಗತತೆ ಆತನ ಬಾಲಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಅಸಂಗತತೆ ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಬಾಲಕನಾದ ಬಸವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದು, ತಾಯಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಾಗಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಂತೂ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬಾಲಕನ ತಾಯಿ ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆಕೆಗೆ ತನ್ನ ಮಗನ ತಂದೆಯ ಹೆಸರನ್ನು (ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ) ಮುಚ್ಚಿಡುವದು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ಜೀವನರೀತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇಡೀ ಜೀವನವೇ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆಯೆಂದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಶ್ಯಾಪುತ್ರನ ಮುಗ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತವೆಂದು ಕಾಣಬಹುದಾದ ಜೀವನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಪಾಟೀಲರು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಲಕನಾದ ಬಸವನು ತನ್ನಂಥ ಅನೇಕ ಪರದೇಶಿ ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಹೊರತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಇಲ್ಲವೆ ಸೂಚಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ನಾಟ್ಯೀಕೃತ ಭಾವಗೀತೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

"ಕುಂಟಾ ಕುಂಟಾ ಕುರವತ್ತಿ" (೧೯೭೦) ಎಂಬುದು ಪಾಟೀಲರ ಇನ್ನೊಂದು ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಂಟ, ಕುರುಡ, ಮತ್ತು ಕೆಪ್ಪ ಎಂಬ ಮೂರೇಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು ಅವರೆಲ್ಲ ಅನಾಮಧೇಯರೂ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಥವಾ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಲು

ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆಂಬ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಮೂರೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು, ತಮ್ಮ ಕನಸಿನ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂವರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದಿಲ್ಲ ಒಂದು ತರಹದ ಊನ ಅಥವಾ ಕೊರತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಅವರು ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಜೀವನ ನಡೆಸಬಯಸಿದರೂ ಕೂಡ ಅದು ಸರಳವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಮಾತನಾಡಿದಾಗ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆಯೆ ಹೊರತು ಇತರರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಭಾಷೆಯು ಅಸಂಬದ್ಧವೂ ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಂಟನಿಗೆ ಪಾಲಿಶ್ ಮಾಡಿದ ಬೂಟು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಠೀವಿಯಿಂದ ಅಲೆದಾಡುವಾಶೆ, ಕುರುಡನಿಗೆ ವಾಚು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ತಂಪಿನ ಚಾಳೀಸು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಬೆಂಗಳೂರು, ಪುಣೆಗೆ ಹೋಗುವಾಶೆ; ಅದರಂತೆ ಕೆಪ್ಪನಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುವಾಶೆ. ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂವಹನದ ದುಸ್ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಾಸ್ಯರಸದಲ್ಲಿ ಮೀಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಮಾನವನ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿ ಎಂಬುದು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿಂತೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಕುಲರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಏಕರೂಪತೆ ಬರಬಾರದು – ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಹಸನ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

"ಕೊಡೆಗಳು" (೧೯೭೧) ಎಂಬುದೂ ಪಾಟೀಲರ ಚಿಕ್ಕ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕ್ಷ' ಮತ್ತು 'ಯ' ಎಂಬೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಕೊಡೆಗಳು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. 'ಯ' ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಕೊಡೆಯನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಂಡೇ ಇದ್ದರೆ, 'ಕ್ಷ'ನು ಅದನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಮಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಅಲೆದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರ ವರ್ತನೆಯೂ ವಿಪರೀತವಾಗಿದ್ದು, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಭೆಟ್ಟಿಯಾದದ್ದರ ಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಸನ್ನಿವೇಶವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅನಾಮಧೇಯರಾಗಿದ್ದು, ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು (ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ) ಹೆಸರುಕಾಯಿ, ಅಲಸಂದಿಕಾಯಿ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೊಡೆಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದರೆ 'ಯ' ನಿಗೂ, ಬಿಚ್ಚಿದರೆ 'ಕ್ಷ'ನಿಗೂ ಅಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ

ಬತ್ತಲೆಯಾದಂಥ ನಾಚಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ಭಾವನೆಗಳುಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳನ್ನು ಅದಲು-ಬದಲು ಮಾಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ 'ಅನ್ಯತೆ'ಯ ಭಾವನೆಯುಂಟಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ಕೊಡೆಗಳನ್ನು ತಂತಮ್ಮ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟುಗುಣ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವ (Identity)ವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಾರನೆಂಬ ವೈದ್ಯ-ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು (Medical Psychology) ಈ ನಾಟಕ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಒಂದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಕ್ಷ' ನು ಅಂತರ್ಮುಖಿ (Introvert)ಯಾಗಿದ್ದರೆ 'ಯ'ನು ಬಹಿರ್ಮುಖಿ (Extrovert)ಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಕ್ಷ'ನು ಭೂಮಿಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ 'ಯ'ನು ಆಕಾಶ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ನಾನು ನಾನಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾಧಾನ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಚಿರಸತ್ಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಗುರ್ತಿನವರು" (೧೯೭೧) ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಟೀಲರು ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಕಂದರವನ್ನು ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ, ಆಗಂತುಕ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅನಾಮಧೇಯ ಪಾತ್ರಗಳಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವೆ ಪರಿಚಯವಿದ್ದರೂ ಅವರು ಹೇಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಪರಿಚಿತರಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.* ಆಗಂತುಕ ತನ್ನ ಮಗನಿಗಾಗಿ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್ ಒಂದನ್ನು ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಗಂಡನು ಅವನೊಂದಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತನಂತೆ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಆತನಿಗೆ ದಂಗುಬಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಂತೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೂ ಅಪರಿಚಿತನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗಂತುಕನ ಮಗನ ನೇರ ಪರಿಚಯ ತನಗಿರದಿದ್ದರೂ ತನಗೂ ಆತನಿಗೂ ಜನ್ಮ-ಜನ್ಮಾಂತರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದೂ, ಆತನಿಗೆ ಪ್ಯೂನನ ನೌಕರಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯ ನೌಕರಿಯನ್ನೋ ಕೊಡಬಹುದೆಂದೂ ಶಿಫಾರಸು ಪತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗಂತುಕನ ಮಗನು ಕೊನೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಅಂಗರಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಗಂಡನನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪರಿಚಿತರು ಅಪರಿಚಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ, ಅಪರಿಚಿತರು ಪರಿಚಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ವಿಪರ್ಯಾಸಕರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪಾಟೀಲರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಹಾಗೆ ಭಾಷೆಯೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿದ್ದು ಸಾಕಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಭರಿತವಾಗಿದೆ.

* ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅಯನಸ್ಕೊನ "ಬೊಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ" ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ.

ಪಾಟೀಲರ "ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ" (೧೯೭೧) ಎಂಬ ಅಸಂಗತ ಏಕಾಂತ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಿದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂರೇ ಮೂರು : ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿ ಮತ್ತು ಹುಡುಗ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನಾಗಲಿ, ರಾಜಕಾರಣವನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಧರ್ಮವನ್ನಾಗಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿರದೆ, ಮಾನವನ ಶಕ್ತಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಹೇಗೆ ನಾಶಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇತರರನ್ನು ನಾಶಮಾಡಬಯಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ತನ್ನ ನಾಶವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ, ನೇರವಾಗಿ, ಜಾನಪದೀಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿನಾಟಕ (Allegorical drama)ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಮುದುಕ–ಮುದುಕಿಯರ ಸರಸ ಸಲ್ಲಾಪದಿಂದ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಮುದುಕರಾಗಿದ್ದರೂ, ತಮ್ಮ ತಾರುಣ್ಯದ ಚೆಲ್ಲಾಟಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆನಂದಪಡಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದುಕ ತನಗೆ ಬಯಕೆ ಹತ್ತಿವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಉಪ್ಪಿಟ್ಟು ತಿನ್ನುವ ಮನಸ್ಸಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಮುದುಕಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಗು ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡಾಗಿದ್ದು ಬಸುರಾಗಿ ಬಯಕೆ ಹತ್ತುತ್ತವೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅಸಂಗತವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು? ಮುಂದೆ ಮೊಮ್ಮಗ (ಅಂದರೆ ಹುಡುಗ) ಬಂದು ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಲು ಒಲ್ಲೆನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಇಣಿಚಿ ಮತ್ತು ಪಾತರಗಿತ್ತಿಗಳು ಆತನಿಗೆ 'ಬುಡ್ಡಾಬುಡ್ಡಾ' ಎಂದು ಕರೆದು ಅವಮಾನ ಮಾಡುತ್ತವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ತಾನು ಮರುದಿನ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವದಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮುದುಕಿಯು ಆತನಿಗೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದು ಮಂತ್ರವನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯಾರಾದರೂ ಆತನಿಗೆ ಅವಮಾನ ಮಾಡಿದಾಗ, ಆ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಪಠಿಸಿದರೆ ಅವರು ಆಗಿಂದಾಗ ಸತ್ತು ಬೀಳುವರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಹುಡುಗ ತನಗೆ ಈ ಮೊದಲು ತೊಂದರೆಕೊಟ್ಟ ಇಣಿಚಿ, ಪಾತರಗಿತ್ತಿ, ಹನಮ್ಯಾ, ಭರಮ್ಯಾ, ಗಂಗಿ, ನಿಂಗಿ, ಶಾಲೆಯ ಮಾಸ್ತರು ಮುಂತಾದವರನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಂದು ಬರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆ ಹಸಿದಿದೆ, ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿಕೊಡೆಂದು ಮುದುಕಿಗೆ ಅವಸರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮುದುಕಿ ಸಿಟ್ಟಿನ ಭರದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ 'ಬುಡ್ಡಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಸುವ ಹುಡುಗ 'ಹ್ರಾಂ, ಹ್ರೀಂ' ಎಂಬ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೆ ಮುದುಕಿ ಸತ್ತು ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಹೆಣವನ್ನು ಪಲ್ಲಂಗದ ಕೆಳಗೆ ಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ

ಸಮಯಕ್ಕೆ ಮುದುಕ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ತ ಮುದುಕಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಹುಡುಗನಿಗೆ "ಏನ ಮಾಡಿ ಬಿಟ್ಟೆಲೇ ಬುಡ್ಡಾ?" ಎಂದು ಒದರುತ್ತಾನೆ. ಕೂಡಲೇ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಹುಡುಗ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಮುದುಕನೂ ಸತ್ತುಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಕುಣಿತದ ಭರದಲ್ಲಿದ್ದ ಹುಡುಗ ತಾನೇ ಒಗೆದು ಮರೆತಿದ್ದ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣಿನ ಸಿಪ್ಪೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು ಜಾರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಆ ಸಿಪ್ಪೆ ಒಗೆದವರನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಮಂತ್ರೋಚ್ಚಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ತಾನೇ ಸತ್ತು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಥವಾ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಹೇಗೆ ವರ್ತುಲಾಕಾರವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದರೆ ಆ ಪ್ರೀತಿ ನಮಗೆ ಮರಳಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಉಪನಿಷತ್ತು ಹೇಳಿದಂತೆ, ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ನಿಂತರೆ ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರ ನಮಗೇ ತಿರುಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಥೆ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಪಾಟೀಲರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೊಗಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಲಂಕೇಶರು ಅನೇಕ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ "ತೆರೆಗಳು" (೧೯೬೭) ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಗತ ಕೃತಿಯೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿಯೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನಾಮಧೇಯನಾಗಿದ್ದು, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮಾನವನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೂವರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು–ಒಬ್ಬ ಎತ್ತರ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕುಳ್ಳ – ಆತನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಆತನ ಅಪರಾಧಗಳ ತನಿಖೆ ನಡೆಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತನ ಮುಖವಾಡದ ಹಿಂದಿನ ಕರಾಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೆದಕಿ ಕೆದಕಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗೆಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಗೌರವ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಅಪರಾಧಿಯಾಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಮನೆಯ ಯಜಮಾನನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾನೇ ಅದರ ಯಜಮಾನನಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆತನ ಬಾಹ್ಯ ಸಭ್ಯತೆಯ ಹಿಂದೆ ಹಾದರ, ಕೊಲೆ, ವಂಚನೆ ಮುಂತಾದ ದುರ್ಗುಣಗಳ ಹಾವಳಿ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮೂವರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆತನ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತ ಆತನಿಗೆ ಫಾಸೀ

ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಅನುಕಂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಮನೆಯ ಮೊದಲಿನ ಮಾಲಿಕನನ್ನು ಕೊಂದು ಅದನ್ನು ಅಕ್ರಮವಾಗಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಸಾಕಾರಮೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ತನ್ನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನೇ ಕೊಂದು ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ರಾಜಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಐಷಾರಾಮೀ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಗತಕಾಲದ ಕುಕೃತ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೆದಕಿ ಕೆದಕಿ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆಯುವ ಮೂವರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಶೋಧಕರಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಸೇಡಿನ ದೇವತೆಗಳನ್ನು (Furies) ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಇವರು ತೋರಿಸುವ ಕ್ರೌರ್ಯ ಆತ ಹಿಂದೆ ಮಾಡಿದ ಕ್ರೂರಕೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ತರಹದ ಸಮತೋಲವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವರು ಫಾಸೀ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ ನಮಗೆ ದುಃಖವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮೂಲತಃ ಸುಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಆದರೆ ಅಸಂಗತತೆ ಕಾಣಿಸುವದು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಉತ್ತರಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ ವಾಸ್ತವ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಥವಾ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಸ್ತರದ ಉತ್ತರ ಸಿಗಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆದ ಅಥವಾ ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದ ಭೂಲೋಕ, ಡೆಲ್ಲಿ, ಹರಪನಹಳ್ಳಿ, ನಿಜಲಿಂಗಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿದ ವಾಕ್ಯಗಳಾಗಿರದೆ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ವವಾದ ವಿಚಾರಸಾಹಚರ್ಯ (Association of Ideas) ವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ, ಪೇಕ್ಷಕನನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅಸಂಗತ ಶಬ್ದಾವಳಿ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಾವಳಿಯನ್ನು ಶಬ್ದಶಃ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಕೆಲಸುಮೇಲೋಗರದ ಹಿಂದಿದ್ದ ತಿರಸ್ಕಾರಪೂರಿತ ಹಾಸ್ಯ ಅಥವಾ ಚೆನ್ನಾಟವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿ, ವಿಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಂಠಿ ಎಂಬ ಮೂವರೂ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ದುರ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ, ಆತನ ಗೇಲಿಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ತಾವೇ ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿ ಆತನ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಲೇ ಮುಗಿಸುವದು ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗೂಢಚಾರರೆನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ನ್ಯಾಯಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸುವದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ "ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ" (೧೯೬೪) ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಮತ್ತು ಸುಂದರ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಉದ್ಭವಿಸಿದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸಿದ ರೀತಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಮೇಶ್ ಮತ್ತು ಹೇಮಂತ್ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಮೋಟರ್ ಸೈಕಲ್ಲನ್ನು ನೂಕುತ್ತ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಂತೆ ತಮ್ಮ ವಾಹನವನ್ನು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ರಥಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅದನ್ನು ಚಾಲೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಂತೆ ಛತ್ರಿದಡಿಯನೂ ದಾರಿಹೋಕನೂ ಬಂದು ಪೆಡಲ್ಲನ್ನು ಒದೆದು ಒದೆದು ವಾಹನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕೆಟ್ಟು ಬಿಡಿಭಾಗಗಳು ಕಳಚಿಬೀಳುವದು ವಿಪರ್ಯಾಸಕರವೂ, ಅಸಂಗತವೂ ಆಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ವಿಘಟನೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಪೊಲೀಸನೊಬ್ಬ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸನಿಹದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಬೇವಾರ್ಸಿ ಹೆಣದ ಬಗೆಗೆ ಚೌಕಸಿ ಮಾಡುತ್ತ, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪಘಾತ ಮಾಡಿ ಕೊಂದ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಇಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಹೊರಿಸುವದು ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೋ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಹೆಣದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇವರನ್ನು ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಹೇಮಂತ ಮತ್ತು ರಮೇಶರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಪೋಲೀಸನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲು ಇಲ್ಲವೆ ರದ್ದುಪಡಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಪೋಲೀಸನು ಅವರ ಮೇಲೆ ಕೊಲೆಯ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಹೊರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಾಗ ಯುವತಿಯು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಆ ಹೆಣ ಅಲ್ಲಿ ಮುಂಜಾನೆಯಿಂದಲೇ ಬಿದ್ದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವರನ್ನು ಆ ಆಪಾದನೆಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿದ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ತೋಟಿಗನೊಬ್ಬ ಬಂದು ಆ ಹೆಣದ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಣಕೂಡಿಸಲು ಭಿಕ್ಷೆಬೇಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹೆಣವನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸಾಗಿಸಬಹುದು ಎಂದು ರಮೇಶ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಆ ತೋಟಿಗ ಆ ಬೇವಾರ್ಸಿ ಹೆಣವನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದಲೇ ತಂದಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ತರ್ಕವನ್ನು ತಿರುವು–ಮುರುವು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅಸಂಗತವಾದಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯಭರಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬಡತನದ ದುರಂತವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಸಾವನ್ನು ಕೂಡ ತನ್ನ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತೋಟಿಗನ ಜೀವನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಭರಿತವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಕರುಣಾಜನಕವಾಗಿದೆ. ಆತನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಶವಗೃಹ (Moratorium) ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದಾಗಿ

ಪೋಲೀಸರು ರಮೇಶ ಮತ್ತು ಹೇಮಂತರ ಮೇಲೆ ಕೊಲೆಯ ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸುವ ಬೆರಿಕಿಗತ್ತಿನ ಪ್ರಯತ್ನವೂ, ಹೆಣವನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸಾಗಿಸಲು ಸೂಚಿಸುವ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಈ ಜೀವನವು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂಬ ಅರಿವು ಬಂದ ನಂತರವೂ ಮಾನವನು ಅದನ್ನೆದುರಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಮೋಟಾರ್ ಬೈಕ್ ಕೆಡುವದು, ಪೋಲೀಸನು ಅವರಿಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಕೊಲೆಯ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಹೊರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ತೋಟಿಗನು ಬೇವಾರ್ಸಿ ಹೆಣದ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ತಾನು ಜೀವಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಸಂಗತವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ತಾಳತಪ್ಪಿದ ಜೀವನದ ನೋಟವನ್ನು ನಮಗೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ. ಬದುಕಬೇಕೆನ್ನುವವರೂ ಈ ಸಾವಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿ ಹಾಯಾಗಿ ಇರುವಂತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅಸಂಗತ ತತ್ವವನ್ನಿಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪೋಲೀಸನ ಗತ್ತು ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಜನ್ಯ ಅಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೇ ಖಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಆರ್ಯ'ರು ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೃತಿಯಾದ "ಬಯಲು ಆಲಯದೊಳಗೋ..." (೧೯೭೭) ಎಂಬದೊಂದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಓದುಗರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಏಳು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬಂಗಾಲದ ವಾತಾವರಣವೇ ಒಡೆದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಅಶುತೋಷ್ ಮತ್ತು ದಾದಾ ಗುಡಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾವು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದರೆನ್ನುವದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನರು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗುಡಿಗೆ ಬಾಗಿಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಗೋಡೆ ಮೈಲು ದಪ್ಪವಿದೆ. "ಈ ಗುಡಿಯ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುವವರು ಒಳಮುಖ ಮಾತ್ರ, ಬೋನಿನ ಹಾಗೆ"* ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಾವು ಈ ಹಿಂದೆ ಮಾಡಿದ

---

* ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ತ್ರನ *No Exit or In Camera* ನಾಟಕದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ–ಸಂ.

ಅಪರಾಧಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಪಡುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೋಣೆಯು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ "ಕೆಂಪು ಕಣಿಗಿಲು" (Red Oleanders) ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷನಗರವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಜೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ತರಹದ ಗುಲಾಮರಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗುಡಿಯು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ದೈವೀಭಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಬೆಳಸದೆ ಅದೊಂದು ಸೆರೆಮನೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಒಂದು ತರಹದ ಬೋನು, ಪಂಜರ, ಚಕ್ರವ್ಯೂಹವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಒಳಮುಖವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದರೊಳಗೆ ಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಹೊರಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಪರಿತಪಿಸುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ದಾಂತೆಯ ನರಕದ ನೆನಪು ಬರತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಅದರ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಸ್ಯಾಮ್ಯುಅಲ್ ಬಟ್ಲರ್‌ನ "ಎರೆಹ್ವಾನ್" (Erehwon)**ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಲೋಕರೂಢಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರುವು–ಮುರುವು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸದ್ಗುಣಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವು ಈ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ದುರ್ಗುಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಅದರಂತೆ ದುರ್ಗುಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸದ್ಗುಣಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಈ ಹಿಂದೆ ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ತ್ಯಜಿಸಿದ ನಂತರ ಕೃತ್ತಿಕೆಯು ಸೂಳೆಯಾದಳೆಂಬುದನ್ನು ಆಕೆಯ ಬಾಯಿಂದಲೇ ಕೇಳಿ ಅಶುತೋಷ್ ಅವಾಕ್ಕಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪಾರ್ಟಿಗಾಗಿ ದುಡಿದರೂ ಆತನಿಗೆ ಆತನ ಪಾರ್ಟಿಯ ಜನರೇ ದ್ರೋಹ ಬಗೆಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಶುತೋಷ್ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗಿನಿಂದ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಹೆಸರನ್ನು ಮರೆತು 'ವಿರೂಪ'ನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪೂಜಾರಿಯೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ. ದೇವರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ತನ್ನ ಕೈದಿಗಳನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ತಾನೇ ಕೊಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ತನ್ನ ಸೇವಕ ಕೈದಿಗಳಿಂದ ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಕೃತ್ತಿಕೆಯಂಥ ಸುಂದರಿಯಾದ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಭೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅವಳು ಅಶುತೋಷ್‌ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಗುಡಿಯ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೈದಿಯಾಗಿದ್ದವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಅಪರಾಧಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಪಡುವ ಹಾಗೆ, ತಾವು ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡಬಯಸಿದ್ದರೂ ಆ

** ಇದು *'Nowhere'* ಎಂಬುದರ ಕನ್ನಡಿ ರೂಪ.

ಕನಸುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅಣಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೈದಿಗಳೆಲ್ಲ ಪಾಳೆಯಪ್ರಕಾರ ಪೂಜಾರಿಯ ಆಜ್ಞೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬಲಿಯಾಗಲೇಬೇಕು. ಅವರೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ಬೆಳಕಿನ ಕಿಂಡಿಯೊಳಗಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಕೂಡ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಬೆಳಕಿನ ಕಿಂಡಿಯಾಗಿರದೆ ಹುಚ್ಚಗನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟದಕ ಘಟನೆಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪಾತಳಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅವನ್ನು ನಾವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗುಡಿ ಮತ್ತು ಪೂಜಾರಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಶೋಷಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾದಾ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ: "ಉಳಿದವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗುಡಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಆಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವಿಲ್ಲದೆ ಅಡಿಗಲ್ಲಿಗೆ, ಉದ್ಘಾಟನೆಗೆ, ಲಾಟರಿ ಮಟ್‌ಕಾ ನಂಬರ್‌ಗೆ, ಸಿನಿಮಾ ಮುಹೂರ್ತಕ್ಕೆ ಶೇರ್ ಮಾರ್ಕೆಟ್‌ನ ಏರಿತಳಿತ ಲೆಖ್ಖಾಚಾರಕ್ಕೆ, ಹುಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ, ಸತ್ತಿದ್ದಕ್ಕೆ, ತಾಳಿಕಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ, ತಲಾಖ್ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ ಯಾರು ಹೊಣೆ? ರಜಾದಿನದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಯರ ಹೂ ಮೂಸಿದರೆ ಪೂಜಾರಿಗಳನ್ನು ಲೆಖ್ಖ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ನಿನಗೆ ತಿಳಿದಿದೆಯೇನು ಮೊದ್ದೆ?" ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಧರ್ಮವು ಹೇಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮಾತು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮವು ಹೀಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಹಿಡಿತ ಬಹು ಬಿಗಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶೋಷಣೆಯೂ ಬಲವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಧರ್ಮದ ಸೆರೆಸಿಕ್ಕವರು ಅದರೊಳಗಿಂದ ಪಾರಾಗಲಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುಡಿಯ ಪ್ರತಿಮೆ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗಿಂತ ಪೂಜಾರಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಗುಡಿಯು ಒಂದು ಸುವಿಶಾಲವಾದ ಸೆರೆಮನೆಯಾಗಿದ್ದು ಪೂಜಾರಿಯೊಬ್ಬ ಸೆರೆಮನೆಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಿಕೊಡುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತಾವ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಘಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕೈದಿಗಳು ಯಾವ ರಕ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಹಾಗೆ ಆಗಿದೆ. ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಶೂನ್ಯವೊಂದು ಆವರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಧರ್ಮವು ಮಾನವನ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುವ ಬದಲು ಅವರಿಗೆ ಖಾಲಿತನದ ಅನುಭವ ಮಾಡಿಕೊಡತೊಡಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಬಯಲು ಆಲಯದೊಳಗೋ, ಆಲಯವು ಬಯಲೊಳಗೊ ಎಂಬ ದ್ವಂದ್ವ ಕಾಡತೊಡಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಹೇಗೆ

ಅವನತಿ ಹೊಂದಿ ಕೊನೆಗೆ ಬಲಿಪೀಠವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಿ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕೈದಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಆಘಾತಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಹಳವಂಡಗಳನ್ನು ಪುನರ್ಜೀವಿಸಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ಅಸಂಬದ್ಧವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಡಂಬನೆಗನುಗುಣವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆ ಅಥವಾ ದರ್ಶನ ಅಸಂಗತವಾಗಿರದೆ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಅಶುತೋಷ್ ಮತ್ತು ಉತ್ತುಂಗ ಇಬ್ಬರೂ ಗುಡಿಯ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗಲೂ ಅರಸು–ಗುಲಾಮರ ಆಟವಾಡುವದು ಜೆನೆಯ "ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯರು" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಕೆಲಸಗಿತ್ತಿಯರು ಯಜಮಾನಿ–ಸೇವಕಿಯರ ನಾಟಕವಾಡುವುದರ ನೆನಪು ತರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕನಸನ್ನು ಜೀವಿಸುವದು ನಿಸ್ಸಹಾಯಕರು ಸಮಾಜದ ಅಥವಾ ಧರ್ಮದ ವಿರುದ್ಧ ತೋರಿಸುವ ಬಂಡಾಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಚದುರಂಗದ "ಇಲಿಬೋನು" (೧೯೭೨) ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರೇ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದು, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಅನಾಮಧೇಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಏರುವವನು, ಅಗೆಯುವವನು ಎಂಬೆರಡು ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣುಪಾತ್ರ ಇವಿಷ್ಟೇ ಜನರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದು, ಅವರು ಯಾವ ಜಾತಿ, ವರ್ಗ ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವವರಾಗಿರದೆ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು (Typical characters).

ಮೂಲತಃ "ಇಲಿಬೋನು" ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ (Human predicament)ಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸ್ತರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯದೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ನಿಯತಿನಿಯಮ (Law of probability)ವನ್ನು ಮುರಿದು ಅಸಂಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ಸಾರಿ ಅವು ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ವಿಚಾರದಿಂದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನಾವಳಿಯು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಲಿಬೋನು ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದ್ದು, ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ 'ಬಂಧನ'ವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲಿಬೋನಿನ ರೂಪಕದಿಂದಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವು

ಕಾವ್ಯನಾಟಕ (Poetic drama)ದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಯ ಪಂಜರವು ಮಾನವನ ಬಂಧನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಚದುರಂಗರು ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಇಲಿಯ ಬಲೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡುದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಗಿಳಿಯು ಮಾನವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮತ್ತು ಮನೋರಂಜನೆಯೊದಗಿಸುವ ಪಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣ ಕೂಡ ಆಹ್ಲಾದಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಿಳಿಯು ಜೀವಾತ್ಮನ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಇಲಿಯು ಕುರೂಪಿಯಾದ ಜೀವಿಯಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಕುರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾನವನು ಇಲಿಯಂತೆ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದು ಆಯ್ಕೆಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಪ್ರತಿಮೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಕಾರ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಜೀವನದ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಆತ ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಾನವನ ಆಸೆ (ಈ ಬಂಧನದಿಂದ ಪಾರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆ) ಮತ್ತು ಕಟುಸತ್ಯ (ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲಾರದಂಥ ಅಸಹಾಯಕತೆ) ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಚದುರಂಗರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಏರುವವನು ಮತ್ತು ಅಗೆಯುವವನು ಎಂಬ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಎರಡು ವಿರೋಧ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತವೆ. ಏರುವವರು ಏಣಿಹತ್ತಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಅಗೆಯುವವನು ನೆಲವನ್ನು ಅಗೆಯುತ್ತ ಆಳಕ್ಕಿಳಿಯಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಬ್ಬರೂ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಗಳೂ, ಕನಸುಗಾರನೂ, ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಧ್ಯೇಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕಟುಸತ್ಯದ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅಸಂಗತತೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಏಣಿಯನ್ನು ಏರಬೇಕೆಂದರೆ, ಆ ಏಣಿ ಪದೇ ಪದೇ ಮುರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ನುಣಪಾದ ಬಿದಿರುಗಳು ಜಾರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ ಜಾರಿಬಿದ್ದು ಕಾಲು ಉಳುಕಿಸಿಕೊಂಡು ನರಳುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ ಅಗೆಯುವವನು ಗುಂಡಿಯನ್ನು ಅಗೆಯಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಮಳೆ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೆಸರಿನಿಂದ ತುಂಬಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಬ್ಬರ ಆಸೆಗಳೂ ಈಡೇರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಶೆಗಳು ಈಡೇರದಿದ್ದರೂ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲೇಬೇಕು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಾವು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಬಹುದು. ಏರುವವನು ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಅಥವಾ

ಉತ್ಥಾನ (ascent)ವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ, ಅಗೆಯುವವನು ಅವರೋಹ(descent)ವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏರುವವನು ಅತಿಮಾನವ ಅಥವಾ ದೈವೀ ಆಸೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಅಗೆಯುವವನು ಪಾಶವೀ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನವ (ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಮಾನವ) ಪೂರ್ಣ ದೇವರೂ ಆಗಲಾರದೆ, ಪೂರ್ಣ ಪಶುವೂ ಆಗಲಾರದೆ ನಡುವಿನ ಸ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದು ಬಳಲುವುದೇ ಆತನ ಜೀವನದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಮನುಷ್ಯನ ಎರಡು ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪೂರಕಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ "ದ ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್" ನಾಟಕದ ಏರಿಯಲ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಲಿಬನ್ ಅವರುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಚದುರಂಗರ ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆ ಏನೆಂದರೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ ಏರಿಯಲ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಲಿಬನ್‌ರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಯಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಾಸ್ಪೆರೊ ಎಂಬ ದೈವೀಪುರುಷನೂ ಮಂತ್ರವಾದಿಯೂ ಇದ್ದರೆ, ಚದುರಂಗರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ.

ಮಾನವನ ವರ್ತನೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಅಸಂಗತ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದ್ದು, "ಇಲಿಬೋನು" ಈ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. "ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಮೋಡವೆಲ್ಲ ಮಳೆ ಕರಿಯತ್ತೇನಯ್ಯ" ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ "ಕರೀಬಹುದು" ಮತ್ತು "ಕರೀದೇನೇ ಇರಬಹುದು" ಎಂಬ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಬಂಧನವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಮದುವೆಯೂ ಒಂದು ಬಂಧನವಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿರಬೇಕಾದ ಗಂಡಹೆಂಡತಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆಯೇ ಅನ್ಯತಾಭಾವ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಚದುರಂಗರು ಹೆಂಗಸಿನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ಗಂಡನನ್ನು (ಏರುವವನನ್ನು) ಅರಸುತ್ತ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನನ್ನು ಕಂಡು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಏರುವವನು ಆಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಲ್ಲದವರಂತೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಅಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ (ಅಥವಾ ಸಂಸಾರದ ಬಂಧನ ಅಥವಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿ)ಯಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಕನಸನ್ನೇ ಏರುವವನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವುದರಿಂದ ಅವಳು ಆತನಂತೆಯೆ ಕಾಣಿಸುವ ಅಗೆಯುವವನನ್ನು ತನ್ನ ಗಂಡನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಗಂಡನನ್ನು

ಅರಸುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೂಲಮಾದರಿ (archetype) ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹೆಂಡತಿಗೆ ಗಂಡನ ಅವಶ್ಯಕತೆ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳು ಆತನನ್ನು (ಏರುವವನನ್ನು) ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಂದು ಮನೆಗೆ ಮರಳಲು ವಿನಂತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಬರಲೊಪ್ಪದಾಗ ಆತನನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು (ಅಗೆಯುವವನನ್ನು) ತನ್ನ ಗಂಡನಾಗಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಗೊಬ್ಬ ಗಂಡ ಬೇಕು ಅಥವಾ ಹೆಣ್ಣಿಗೊಬ್ಬ ಗಂಡು ಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥವನ್ನಿದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳಿಗೊಂದು ಆಧಾರ ಬೇಕು.

ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಗಂಡಸರು ಅವಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬನು ಮೇಲೇರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕೆಳಗಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿರಲು, ಹೆಂಡತಿಯೊಡನಿದ್ದು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಅಥವಾ ಅಸಮರ್ಥರಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ಕೆಳಗೆ ಪಾರಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಮಾಯೆಯಂತಿದ್ದು ಅವರನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರಿಗೆ ಕೋಡುಬಳೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲು, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಇಲಿಬೋನಿನಲ್ಲಿ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರ ಕಾಳಜಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರು ವಾಸ್ತವ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಲಿಬೋನನ್ನು ಕಂಡಂತೆ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ತಾವೇ ಆ ಇಲಿಬೋನಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವಳು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಹೂಮಾಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೊರಳಿಗೆಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಬಿಡುತ್ತಾಳೊ ಎಂದು ಅವರು ಹೆದರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಹಾಕದೆ ತಾನೇ ಮುಡಿದುಕೊಂಡರೂ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅವಳು ಅವರನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರು ತಮಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಅವಳ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವಳು ಅವರಿಗೆ ಕೋಡುಬಳೆಯನ್ನು ತಿನ್ನಿಸಿ, ಅವರ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕಳಾಗಿ ಅಥವಾ ತಾಯಿಯಂತೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದರೂ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಕೋಡುಬಳೆ ಅವಳ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಮರ್ಥಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಏರುವ ಅಥವಾ ಅಗೆಯುವ ಪಲಾಯನವಾದದಿಂದ ಮರಳಿ ತಂದು ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಏಳಿ, ಏಳಿ, ಎದ್ದುಒಣಗಿದ ಮುಳ್ಳೆ ಆರಿಸಿ ತನ್ನಿ, ಹೋಗಿ... ಹುಂ. ಎದ್ದೇಳಿ" ಎಂದು ಗರ್ಜಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನಿರ್ವಾಹಕವಿಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ಬೋನಿನೊಳಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಅದು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯೂ ಅಸಂಗತವಾಗಿರುವದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ.

೫. ಉಪಸಂಹಾರ

ನಾವು ಈವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಯುರೋಪಿನ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಶತಮಾನದ ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿ, ಐವತ್ತರ ಮತ್ತು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸಿನ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈ ಲೇಖಕರು ಯುವ ಲೇಖಕರ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು. ಆದರೆ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಕ್ಷೀಣಿಸತೊಡಗಿತು. ಈ ಚಳವಳಿಯು ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿ, ಬೆಳೆದು, ಮತ್ತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೂ ಕೂಡ ಈ ಪರಿಮಿತ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಘಾತವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಅಂತರಂಗದ ಕನಸುಗಳು, ಹಳವಂಡಗಳು, ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳ ರೂಪ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅವು ಅನೇಕ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕಲಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ. ಅವರು ಕೂಡ ಈಗ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲವೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವದನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ ಅವನ್ನು ಓದುವವರು ಇಲ್ಲವೆ ನೋಡುವವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಗಿದ್ದು, ಅವರೂ ಸಹಿತ ಅವುಗಳನ್ನು ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸದ್ಯ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳಾದ ದಲಿತ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ

ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಹೊರಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲ ಮುಗಿದಿದೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಅವು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ, ತಮ್ಮ ಹೊಸತನ ಮತ್ತು ಆಳದ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಅವರ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಿವೆ. ಅದರಂತೆ ಅವು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ.

ಅಭ್ಯಾಸ ಸೂಚಿ

1. Artaud, Antonin (1955), *The Theatre and its Double*, Grove Press, New York.
2. Brown, John Russell (1980), *Modern British Dramatists*, Prentice Hall of India, New Delhi (First published - 1968)
3. Brustein, Robert (1965), *The Theatre of Revolt*, Boston.
4. Camus, Albert (1942), *The Myth of Sisyphus.*
5. Coe, R.N. (1961), *Ionescoe*, Oliver Boyd, London.
6. Coe, R.N. (1964), *Beckett*, Oliver Boyd, London.
7. Eliade, Mircea (1960), *Myths, Dreams and Mysteries*, Harvill, London.
8. Esslin, Martin (1968), *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books (First ed. 1961).
9. Esslin, Martin(ed) (1965), *Absurd Drama*, Penguin Books.
10. Frye, Northrop (1957), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton.
11. Gascoigne, Bamber (1970), *Twentieth Century Drama*, Hutchinson & Co., London.
12. Taylor, John Russell (1962), *Anger and After, Methuen*, London.
13. Titus, Harold H. (1968), *Living Issues in Philosophy*, Eurasia Publishing House, New Delhi.
14. ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ (೧೯೭೭), "ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು", ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ.
15. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ (೧೯೮೯), "ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ", ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.
16. ತಿರುಮಲೇಶ್, ಕೆ.ವಿ. (೧೯೮೯), "ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ", ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು.
17. ನಾಯಕ, ಹಾ.ಮಾ. ಮತ್ತು ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (ಸಂ.) (೧೯೮೬), "ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಗಳು", ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.
18. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ, ಕೆ. (ಸಂ) (೧೯೭೮), "ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ವಿಮರ್ಶೆ", ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.

19. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ, ಕೆ. (೧೯೯೩), "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ", ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು (ಪ್ರ.ಅ. ೧೯೮೩).

20. ಲಂಕೇಶ್, ಪಿ. (೧೯೭೦), "ಪ್ರಸ್ತುತ", ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು.

21. ಲಂಕೇಶ್, ಪಿ. (೧೯೭೨), "ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯತೆ", ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು.