ವಾಗರ್ಥ

ಡಾ। ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

PKA

31810

GOVINDA DASA COLLEGE LIBRARY
SURATHKAL. D. K.
K792.409
PRA

ವಾಗರ್ಥ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ವಾಗರ್ಥ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

GDC LIBRARY
31810

ಡಾ. ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

೧೯೯೮

Govinda Dasa College Library
6 AUG 1999
SURATKAL, D. K.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ
ಪುತ್ತೂರು - ೫೭೪ ೨೦೨, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ

VAGARTHA : A collection of critical essays on
Yakshagana by Dr. M. Prabhakara Joshi
Lecturer, Besant P. U. College, Mangalore - 575 003

Published by Karnataka Sangha, Puttur - 574 202 (Da. Ka.)

First Impression : 1998

Pages : xiv + ೧೧೮ Price : Rs. 42

Copyright : AUTHOR

31810

K792.609
PRA

ರಕ್ಷಾಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಅರುಣ್ ಪಣಿಕ್ಕರ್

ಬೆಲೆ : ರೂಪಾಯಿ ನಲುವತ್ತೆರಡು

ಮುದ್ರಣ :

ಶೋಭಾ ಹೈ-ಟೆಕ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್
ದರ್ಬೆ - 574 202, ಪುತ್ತೂರು, ದ. ಕ.
ದೂರವಾಣಿ : 21696, 21697 ಮತ್ತು 21698

ಲೇಖಕನ ಅರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕಲಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಬರೆಯಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖನಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮೌಖಿಕ ಕಲೆಯೊಂದರ, ವಾಕ್-ಅರ್ಥಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡಿವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ಮಹಾಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನು ತನ್ನ ರಘುವಂಶ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮೊದಲ ಶಬ್ದವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಅಮರಗೊಳಿಸಿದ 'ವಾಗರ್ಥ' ಎಂಬುದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ, 'ಕೆಳೆನುಡಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವವರು ನನ್ನ ಬಹುಕಾಲದ ಮಿತ್ರ, ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿ, ಜಾನಪದ ತಜ್ಞ, ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಓರ್ವ ಅಗ್ರಣಿ ಪ್ರೊ. ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅವರು. ಶ್ರೀ ಅಮೃತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧಕರಾಗಿ, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಾಗಿ, ವಿಧಾಯಕ ಸಂಘಟಕರಾಗಿ ಬಹುಮೂಲ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಗೈದಿರುವರು. ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಗೌರವವನ್ನು ತರುವಂತಹುದು. ತಮ್ಮ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಗುಣವಾದ ಒಲುಮೆ ಮತ್ತು ಔದಾರ್ಯಗಳನ್ನು ತುಸು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೆ ತೋರ್ಪಡಿಸಿ ನನ್ನನ್ನು ಋಣಿಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನನ್ನ ಕಲಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ, ಪ್ರಚೋದನೆ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ನನ್ನ ಹಲವು ಮಿತ್ರರು, ವಿಶೇಷತಃ ಶ್ರೀ ಶೇಣಿಯವರು ಮತ್ತಿತರ ಸಹಕಲಾವಿದರು, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಸಂಘಟಕರು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ವಿಶೇಷತಃ ಸದಾ ಸಕ್ರಿಯ ಸಹಕಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಹಿರಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೇತಾರ ಪ್ರೊ. ಕು. ಶಿ. ಹರಿದಾಸ ಭಟ್, ಡಾ. ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ, ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್, ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ಡಾ. ಕೆ. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ ಮತ್ತು ಪುಸ್ತಕದ ಕರಡಚ್ಚನ್ನು ಮುತುವರ್ಜಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಗೆಳೆಯ ಪ್ರೊ. ನಾಗರಾಜ ಜವಳಿ - ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನುವು ನೀಡುತ್ತ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜು ಆಡಳಿತ ಮಂಡಳಿ, ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರಾದ ಶ್ರೀಮತಿ ಇಂದಿರಾ ವರ್ಮಾ ಮತ್ತು ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳ ನಲ್ಮೆಯ ಸಹಕಾರ ಸದಾ ಸ್ಮರಣೀಯ.

ಗ್ರಂಥದ ಮುಖಪುಟದಲ್ಲಿ ನಾನು ಬಳಸಿರುವ ಒಂದು ತಾಳಿಮರವು ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನ ಆವರಣದಲ್ಲಿರುವಂತಹುದು. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನ ಕ್ಯಾಂಪಸ್ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ವೃಕ್ಷ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಜಿಗುಟುತನದಿಂದ ಬದುಕಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ವೇಗವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ, ತನ್ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಈ ವೃಕ್ಷ ನನಗೆ ಕಂಡಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊರತರುತ್ತಿರುವ, ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರ್ಯ, ಪ್ರಕಾಶನಗಳ ಸಾಹಸಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಬೋಳಂತಕೋಡಿ ಈಶ್ವರ ಭಟ್ಟ ಮತ್ತು ಬಳಗದವರ ಉಪಕಾರಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

೧೫-೨-೧೯೯೮
ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿ ಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು
ಮಂಗಳೂರು - ೫೭೫ ೦೦೩

ಕಿರುನುಡಿ

ಡಾ. ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಅವರು ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಕ್ತಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆಯ, ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಆಸಕ್ತಿಯ ಶ್ರೀಯುತರು, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ, ಸಂಘಟಕರಾಗಿ, ಲೇಖಕರಾಗಿ, ಭಾಷಣಗಾರರಾಗಿ, ಸಂಭಾಷಣ ಪಟುವಾಗಿ, ಚಿಂತಕರಾಗಿ ಆಯಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥ ಜೀವಂತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾವೂ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಲೆಯ ಜೀವನಾಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ; ಮಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಲೆಯ ರಂಗದ ಒಳಗಿನವರಾಗಿಯೂ ಇವರು ಅದರ ವಿಶ್ವರೂಪದರ್ಶನ ಮಾಡಬಲ್ಲರು; ಮಾಡಿಸಬಲ್ಲರು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗೆ ವಿಮರ್ಶಕನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವೈಚಾರಿಕ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯಿಂದಲೂ ಇವರು ಕಲೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಲ್ಲರು. ಈ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಅವರನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ.

ಈ ಮೊದಲಿನ, ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ 'ಕೇದಗೆ', 'ಜಾಗರ', 'ಮಾರುಮಾಲೆ', 'ಪ್ರಸ್ತುತ'ಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ಮಗ್ಗುಲುಗಳಿಗೆ ಇವರು ವಿಚಾರದ ಬೆಳಕನ್ನು ಹಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಹೊಸ ಹೊಳಹನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಸಂಶೋಧನಾ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧ- 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ- ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ' ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಇವರ ಸಂಶೋಧನ ಸಾಹಸದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮರ್ಥ ಮುಖದ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಯ ವಾಗಬಹುದು. ಇವರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ' ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಧ್ಯಯನ ಶೀಲರಿಗೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಕೈಪಿಡಿ; ಆಕರ ಗ್ರಂಥ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ಅಥವಾ ಅದರ ಸತ್ವ, ಸ್ವತ್ವಗಳು ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಬರೇ ಗತಾನುಗತಿಕತೆ ಸಾಲದು; ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆ ಊರ್ಜಿತವಾಗಿರಬೇಕು; ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯು ಹೊಲಬು ತಪ್ಪದಂತೆ

ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಟ್ಟೆಚ್ಚರದ ಕಾವಲೂ ಬೇಕು. ಈ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು ಡಾ. ಜೋಶಿ ಅವರು.

ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸತಕ್ಕದ್ದೇನಿದೆ? ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ.ಯಂಥ ಉನ್ನತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಷಯ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದೀತೆ? ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಮತ್ತು ಅಜ್ಞಾನ ಹಲವರಲ್ಲಿತ್ತು. ಈಗಲೂ ಈ ಅವಜ್ಞೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತೊಲಗಿದೆ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಜಿಜ್ಞಾಸುವಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ನೀಡುವಷ್ಟು, ಅಧ್ಯಯನ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ತೊಡಗಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ವಿವೇಚನೆ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪಠ್ಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣವೂ, ಇನ್ನಿತರ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಂಕ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶಾಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ಡಾ. ಜೋಶಿಯವರಂತೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಒಂದು ವ್ರತದಂತೆ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅದೆಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಥಿಸಿ ವಿಚಾರಮಂಡನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮನನ ಮಾಡಲಿದೆ ಎಂಬ ತಥ್ಯವನ್ನು ಅವರು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ತಿಳಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಬಳೆದು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖನಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಂಗಸ್ವರೂಪ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ- ಹೀಗೆ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಎಲ್ಲೂ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಭಾವುಕರಾಗದೆ, ಅತ್ಯಂತ ಸಂಯಮ ಮತ್ತು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ, ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾಗಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಲೇಖಕರ ಖಾಸಾ ಕ್ಷೇತ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ತಾಳಮದ್ದಳೆ- ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಂಗಪದ್ಯವು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು, 'ಅರ್ಥದಾರಿಗಳ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ರಸಸೃಷ್ಟಿವೈಭವ, ವಾಗರ್ಥ ಸಿದ್ಧಿ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆ ಇರುವುದೆಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

'ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ" ಎಂಬುದು, ಈ ರಂಗದ ಮೌಲಿಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಶದೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಗತಿಶೀಲತೆ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಗಳಿಂದಲೂ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಮಿಶ್ರಣ- ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಂದಲೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಹೇಗೆ ಮೂರ್ತರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕಾವ್ಯದ ನಾಟಕೀಯ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಸಾಧಿಸುವ "ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪಾಕ"ದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ತುಂಬ ಮೌಲಿಕವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಇದು.

"ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ; ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ" ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ ಮತ್ತು ಕೂಟ (ತಾಳಮದ್ದಳೆ)ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯ, ಪಾತ್ರೋಚಿತವಾದ ಅರ್ಥದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಹೆಣಿಗೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಕೇವಲ ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರದೆ ಅದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ, ಆಶುನಾಟಕ ರಚನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಇತಿಹಾಸದ ಬೀಸು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸಕಾಲಿಕವಾಗಿದೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರದಿದ್ದರೂ, ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು" ಎಂಬ ಲೇಖನ ಈ ಸರಣಿಗೆ ಸೇರುವ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ

ಲೇಖನವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸೂತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳಿಂದಲೂ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ದೃಢವಾದ ತಳಗಟ್ಟನ್ನು ಬಲಿದು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಮರ್ಶಕನಿಗಿರಬೇಕಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾರತಃ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಆಶುನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಳಗಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಈ ರಂಗವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ನಟ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ"- ಎಂಬ ಲೇಖನ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೊರಚಾಚುವಿಕೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿಶದೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರಂಗದ ಎಲ್ಲಾ ಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸರ್ವಂಕಷವಾಗಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಇದರೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಕೆಲವು "ಪಿಡುಗು"ಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಲು ಇವರು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನಿತ್ತ ಕಲಾವಿದರೇ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಆಚಾರ್ಯಪುರುಷರಾಗಿರುವುದು ಖೇದಕರ" ಎಂಬ ನಿಷ್ಠುರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದು ಶ್ಲಾಘ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನ 'ಅರ್ಥಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವ ಅನೇಕ ಆಕರ ಅಂಶಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು "ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ಆಕರ-ಪಠ್ಯ-ನಿರ್ವಹಣೆ" ಎಂಬ ಲೇಖನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಕರವೆಂಬುದನ್ನು ಕೇವಲ ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯ ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಪುರಾಣ ಗ್ರಂಥಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗತಕ್ಕ ಹಲವಾರು ವಿಚಾರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಎಚ್ಚರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಪುಷ್ಟಿ ಇದೆ. ಔಚಿತ್ಯ ವಿಚಾರ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತಾವಿತವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯ

ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಅನುಶಾಸನ-ಸಂಘರ್ಷ-ಸಮನ್ವಯ'ಗಳು ಹೇಗೆ ಸಮುಚಿತ ವಾಗಿ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ಖಚಿತೋಚಿತವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯ: ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳು" ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನ 'ರಂಗಪಠ್ಯ'ದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ತತ್ತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾಠಗಳ ಬಹುತ್ವವೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳ ಎಂಬುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ, ಕನಸು, ನಿರೀಕ್ಷೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಹಜವೇ. "ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು" ಎಂಬ ಲೇಖನವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಥೂಲ ನೋಟದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾಲದ ಜೀವನದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯದ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಮುನ್ನೋಟವನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕಲನವು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನೂ, ಬಹುಶ್ರುತನೂ, ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅತೀವ ಕಾಳಜಿ ಇದ್ದವನೂ ಆದೊಬ್ಬ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರೌಢವಿಚಾರ ಸಂಚಯವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಮೀಮಾಂಸಾ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ನೀರಸ ನಿರೂಪಕ ರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲೂ ಲೇಖಕರ ಸಮತೋಲನ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಆಧುನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥಗಳಂತೆ ಇವರ ಶೈಲಿ ಅನವಶ್ಯಕವಾದ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯನ್ನೂ ಪೆಡಸುತನವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರದೆ ಮಿತವಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿದೆ.

ಗೆಳೆಯ ಡಾ. ಜೋಶಿಯವರ ಈ ಇಷ್ಟವೃತ್ತಿ ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಗಲೆಂದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ದಿಗಂತವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಈ ಕೃತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲೆಂದೂ ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಒಲುಮೆ, ಅಡ್ಕ, ಕೋಟೆಕಾರು
೧೪-೦೨-೧೯೯೮

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ

ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ

೧. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ : ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ - ೧

೨. ತಾಳಮದ್ದಳೆ : ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು - ೨೩

೩. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ - ೩೫

೪. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ನಟ-ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ - ೫೩

೫. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಆಕರ-ಪಠ್ಯ - ನಿರ್ವಹಣೆ - ೭೫

೬. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು - ೯೦

೭. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯ : ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳು - ೧೧೦

೮. ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ : ಪ್ರಸಂಗಗಳು - ೧೧೫

ಈ ಲೇಖಕನ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು

- ಜಾಗರ
- ಕೇದಗೆ
- ಮಾರುಮಾಲೆ
- ಪ್ರಸ್ತುತ
- ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕೋಶ
- ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಬಟ್ರ್-ಪರಿಚಯ (ತುಳು)

ಸಹಕರ್ತೃಕ

- ಮಣೇಲ್ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕರು : ಜೀವನ ಪರಿಚಯ (ಸಹಲೇಖಕರು : ಎನ್. ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ)
- ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಚಯ (ಪ್ರೊ. ಎಂ. ಎ. ಹೆಗಡೆ, ಸಿದ್ಧಾಪುರ ಇವರೊಂದಿಗೆ)
- ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ (ಗುರುರಾಜ ಮಾರ್ಪಳ್ಳಿ ಇವರೊಂದಿಗೆ)

ಸಂಪಾದಿತ

- ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ
- ಯಕ್ಷಗಾನ ಚಿಂತನ
- ಕುಕ್ಕಿಲ ಸಂಪುಟ

ಸಂಪಾದಿತ - ಇತರರೊಂದಿಗೆ

- ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ
- ಯಕ್ಷ ಕರ್ದಮ
- ಗಾನಕೋಗಿಲೆ
- ಸ್ವರ್ಣರೇಖೆ

ಅರ್ಪಣೆ

●

ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸ್ನೇಹಶೀಲತೆ, ಕಲಾಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ

ಮಾದರಿಯೆನಿಸಿದ್ದ

ಅರ್ಥದಾರಿ, ಭಾಗವತ, ತುಳು ಮಹಾಕವಿ

ಶ್ರೀ ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ಟರ

ಆತ್ಮೀಯತೆಯ ನೆನಪಿಗೆ

●

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ : ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ

೧

ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕಥೆಯ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳೆಂಬ ಅಂಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, 'ಸಮಗ್ರ ರಂಗ ಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಅಭಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಿರುವುದು ಭಾರತದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪ. ಈ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಸಂದಿರುವುದೂ ಉಂಟು (ಉದಾ: ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ). ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಗವು ನಾಮಮಾತ್ರವಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು (ಉದಾ: ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ). ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ, ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ, ಸಮತೋಲವಾದ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿರುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ, ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು, ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧವಾದುದರಿಂದ, ಮಾತು ಗಾರಿಕೆಯ ವಿವರಗಳ (content) ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ ಅಂಶ ಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ.

೨

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಾಚಿಕಾಂಶಕ್ಕೆ (ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ) ಮಾತು, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಅರ್ಥ, ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು, ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು- ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕವನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾತು ಎಂದು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಾಗ- ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಮಾತು' ಎಲ್ಲವೂ 'ಅರ್ಥ' ಅಲ್ಲ. ಅರ್ಥವೆಲ್ಲವೂ ಮಾತು ಹೌದು. ಅಂದರೆ 'ಅರ್ಥ'ವೆನಿಸದಿರುವ, ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುವ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಇದು

ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾಭಾಗದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತು, 'ಅರ್ಥ'ವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ, ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳು, ಭಾಗವತನು ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲೂ, ಕಥಾಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು, ಮಾತುಗಳು ಹೊರತು ಅರ್ಥವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು: ಆಚರಣಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದವರ ಮಾತುಗಳು. ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು 'ಅರ್ಥ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇಕೆಂದರೆ, ಅವು ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಆಧಾರ ಪಠ್ಯದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳೆಂದು ಭಾವ. ಪೂರ್ವರಂಗ, ಆಟದ ಮುಕ್ತಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಪದ್ಯಗಳ 'ಅರ್ಥ'ಗಳಲ್ಲ, 'ಅನುವಾದ'ಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದವುಗಳು.

೩

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಪೂರ್ವರಂಗವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. ಮೊದಲಾಗಿ, ಚೌಕಿ (ಬಣ್ಣದ ಮನೆ)ಯಲ್ಲಿ, ದೇವರ ಪೂಜೆಯ ಹಾಡುಗಳಾದ ಮೇಲೆ, ಆರತಿ ಎತ್ತಿದವನು ಪ್ರಸಾದವನ್ನು ವಾದ್ಯಗಳಿಗೂ, ಹಾಡುಗಾರ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೂ ಕೊಟ್ಟಾಗ, "ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆಯ?" ಎಂದು ಹಾಡುಗಾರನು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಪ್ರಸಾದ ವಿತರಕನು (ಅವನೇ ಅರ್ಚಕ. ಅರ್ಚಕನೆಂದರೆ, ಹಿಂದೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪೂಜಾರಿಯಿಲ್ಲ. ಚೌಕಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬರು ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.) 'ದೇವರ ಅಪ್ಪಣೆ' ಅನ್ನಬೇಕು. ಇದಾದ ಬಳಿಕ, ಭಾಗವತರು, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ 'ಪರಾಕು' ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. 'ಕಸ್ತೂರಿಕೋಲಾಹಲೋ ಬಹುಪರಾಕ್, ಧೀರ ವಯ್ಯಾರೋ ಬಹುಪರಾಕ್, ಶರಧಿಗಂಭೀರೋ ಬಹುಪರಾಕ್' ಎಂಬ ಪರಾಕು ವಚನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವಿಷ್ಟು ಸಭಾಲಕ್ಷಣ, ಅರ್ಥಾತ್, ಪೂರ್ವರಂಗದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಬರುವ ಮಾತಿನ ಅಂಶಗಳು.

(ಈ ಪರಾಕು ಹೇಳುವಿಕೆ ರಂಗದಿಂದ ಲುಪ್ತವಾಗಿ ಹಲವು ದಶಕಗಳು ಸಂದಿವೆ).

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಆಟವು ಮುಗಿದು, ಆಡಿಸುವ ಹರಕೆದಾರನು ಮೇಳಕ್ಕೆ ವೀಳ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಟ ಆಡಿಸಿದವನನ್ನು ಮತ್ತು ದೇವರನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಇವು ತಿಟ್ಟುಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ, ತುಸು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಹೊಂದಿವೆ. (ಒಂದು ಉದಾ : ಅರ್ತಿಗಾರರು, ಮೋಜುಗಾರರು, ಕುಶಾಲುಗಾರರು-ಮಹಾರಾಜಶ್ರೀ... ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಪಟ್ಟೆಸೀರೆ ಸಹಿತ ವೀಳ್ಯ... ಶಿವಾರ್ಪಣಮಸ್ತು).

ಇನ್ನು, ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವರಂಗವೆಂಬ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳ ವಿಚಾರ. ಈ ವಿಭಾಗದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಕೋಡಂಗಿಗಳು, ಶಿವಪಾರ್ವತಿ ವೇಷಗಳು ಮತ್ತು ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯಗಳೆಂಬ 'ಪ್ರರೋಚನ' ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇವು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯ 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ'ಗಳಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಕಥಾಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬರುವ, ಪದ್ಯ-ಅರ್ಥ ಸಂಬಂಧವು ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಮಾತುಗಳ ಪೈಕಿ ಕೋಡಂಗಿ-ಭಾಗವತರ ಸಂವಾದ, ಶಿವಪಾರ್ವತಿ-ಕೋಡಂಗಿ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾದುವು. ಅವು ಕಟ್ಟುಕಟ್ಟಲೆಯಂತೆ, ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಉದಾ :

ಕೋಡಂಗಿ : ಹರಹರ ಶಂಭೋ ಪರಾಕು ನಂಜಿನ ಮಾಸೋಮಿ ಗುಡ್ಡೆ ಬೆಟ್ಟದ ಈಸರ ದೇವರ ಪಾದಕ್ಕೆ ನಮಸ್ತೆ ಹಸ್ತೇ ಹಸ್ತೇ.

ಈಶ್ವರ : ಸುಖಿಯಾಗಿರು ಕಂಡ್ಯಾ ಭಕ್ತನೇ.

ಕೋಡಂಗಿ : ಬಂದವರೆಲ್ಲಾ ಹೇಳೋದು ಹಾಂಗೇ, ನಮ್ಮ ಕರ್ಮ ಧೂಳಿಲಿ ಹೊರಳಾಡೋದು ಹೀಂಗೇ. ಹರಕು ಬಟ್ಟೆ ಬೂದಿಪುರ್ಸರ ಆಶೀರ್ವಾದ... ನೀವು ಯಾರು...?

ಈಶ್ವರ : ಎಲಾ ಭಕ್ತನೇ, ಕೈಲಾಸ ಪರ್ವತಕ್ಕೆ ಯಾರೂಂತ ಕೇಳಿದ್ದೀ?

ಕೋಡಂಗಿ : ಸರಾಸರಿ, ಪತ್ತೆಯಾಯ್ತು- ಬೂದಿಗುಡ್ಡೆ ಪರ್‌ಮೇಸರಾಂತ ಕೇಳಿದ್ದೆ... ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ವಾದ ಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ.

ಕೋಡಂಗಿಯ ಮಾತುಗಳ ಕುರಿತು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ ವೆಂದರೆ, ಅವು ಭಕ್ತಿಪರವಾಗಿ, ಆ ಆ ದೇವತೆಗಳ ಹೊಗಳಿಕೆ ಯನ್ನುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಇರುವುದಾದರೂ, ಜತೆಯಲ್ಲೆ ಅವು ದೇವರನ್ನು ಸಹ ಹಾಸ್ಯಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪೌರಾಣಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನೂ, ಸ್ಥಳೀಯ ಕರಣವನ್ನೂ (regionalisation) ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ ಯೊಂದಿಗೆ ವಿನೋದ, ತುಂಟತನಗಳೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗಳೂ ಬೆರೆತು ಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಹಿಂದಣ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗವಾಗಿದ್ದುದು ಕಟ್ಟು ಹಾಸ್ಯಗಳೆಂಬ ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳ ಪ್ರಹಸನ ಭಾಗ. (ಈಗ ಇದು ಲುಪ್ತ ವಾಗಿದೆ). ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಮಡಿವಾಳ, ವಿಶ್ವಕರ್ಮ, ಮುಸಲ್ಮಾನ, ಬೈರಾಗಿ ಮೊದಲಾದ ವೇಷಗಳೂ; ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಇವು ಪ್ರಾಯಃ ಆಚರಣಾತ್ಮಕ (ritual) ಅಲ್ಲ, ರಂಜನಾತ್ಮಕ. ಈ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳಾಗಲಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳವಾಗಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಆದುದರಿಂದಲೇ ಬಹುಶಃ ಇವುಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯ (ಕಟ್ಟು = ಕಟ್ಟಿದ್ದು, ಕೃತಕ, ಮೌಲಿಕವಲ್ಲದ್ದು)ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ವೇಷಗಳ ಮಾತುಗಳು ತೀರ ನಿಶ್ಚಿತವಲ್ಲ. ತೀರ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲವೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಭಾಗವತನ ಪೂರಕ ಮಾತುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ : ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹಾಸ್ಯವು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೊಡನೆ- 'ಭಟ್ರೇ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಸವಾರಿ?' ಎಂದೋ, 'ಯಾವೂರಿಂದ ಬಂದ್ರಿ, ಭಟ್ರೇ?' ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ತೊಡಗಿ ಆ ಆ ಹಾಸ್ಯದ ಕೊನೆಯ ವರೆಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕಟ್ಟುಹಾಸ್ಯ ಗಳು ಏಕಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಭಾಗವತನ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು. ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳದ್ದಾದರೆ, ಕಡಿಮೆ.

೪

ಈಗ, ಭಾಗವತನು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳ ವಿಷಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆಯುವಲ್ಲಿಂದ, ಆಟವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ತನಕ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಮಾತುಗಳು

ಬರುತ್ತವೆ. (ಅಂದರೆ- ಸಂಗೀತಗಾರನೆಂಬ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹಾಡುಗಾರನೂ, ಭಾಗವತನೆಂಬ ಕಥಾಭಾಗದ ಹಾಡುಗಾರನೂ ಸೇರಿ ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೆಂದಿದೆ). ದೇವತಾಸ್ತುತಿ, ಕೋಡಂಗಿಯ ಸಂವಾದ, ಕಥಾನುಸಾರ, ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ, ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಆಡುವ ಮಾತು- ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಭಾಗವತನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ, ಚಾಲಕನಾಗಿ, ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗವಾಗಿ, ಬುದ್ಧಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪೂರ್ವರಂಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗವತನ ಮಾತುಗಳ ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಕಥಾಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಪೂರ್ವರಂಗದಂತೆ, ಆಚರಣಾತ್ಮಕವಲ್ಲ.

'ಕಥಾನುಸಾರ'ವೆಂದರೆ ಪ್ರಾಯಃ ಪೂರ್ವಕಥಾಸಾರ. ಆ ಆ ದಿನ ಆಡುವ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಭಾಗವತನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ವಚನರೂಪದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ತುಸು ರಾಗವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಪ್ರಸಂಗದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಿಂದಿನ ಪದ್ಧತಿ. ಉದಾ: ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಟವಾದರೆ, ಪಾಂಡವ ಕೌರವರ ಜನನದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ದ್ರೋಣಪರ್ವದ ವರೆಗಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಕಥಾನುಸಾರವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದು ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲಾಗಿ ಕಥಾನುಸಾರ. ಆ ಬಳಿಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅವನ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಆಗಬೇಕು. ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶ ನೃತ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರವು ಪೀಠವನ್ನೇರಿದೊಡನೆ ಭಾಗವತನು-

ಭಾಗವತ : ರಾಜರಾಜಾಧೀಶ, ರಾಜನಕ್ಷತ್ರಚಂದ್ರೋದಯ.

ಪಾತ್ರ : ಬಲ್ಲಿರೇನಯ್ಯಾ

ಭಾಗವತ : ಇರುವಂಥಾ ಸ್ಥಳ?

ಪಾತ್ರ : ...... ಪುರಕ್ಕೆ ಯಾರಂತ ಕೇಳಿದ್ದೀರಿ.

ಭಾಗವತ : ..... ಮಹಾರಾಜರೆಂತ ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ.

ಪಾತ್ರ : ನಾವೇ ಸರಿ.

ಭಾಗವತ : ಬಂದಂತಹ ಕಾರ್ಯ । ಒಡ್ಡೋಲಗವಾಗಲು ಕಾರಣ?

ಪಾತ್ರ : ಅನೇಕವಿದೆ. ಕೇಳಿರಿ । ಆ ವಿಚಾರ ಕೇಳಿರಿ.

ಇದೇ ರೀತಿ, ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರವಾದರೆ, 'ಭಳಿರೇ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲೋದ್ಧಾರಕ' ಎಂದು ಆರಂಭಿಸಿ ಪರಿಚಯದ ಮಾತು ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಂತ ಒಡ್ಡೋಲಗವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಕ್ರಮವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವಾದರೆ, ಪರಿಚಯ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. (ಉದಾ: ಧರ್ಮರಾಜನ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅಭಿಮನ್ಯು, ರಾಜನು ಕರೆದಾಗ ಬರುವ ಮಂತ್ರಿ, ಸೇನಾಪತಿ ಇತ್ಯಾದಿ). ಉದ್ಭವವಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲ. (ಉದಾ: ಭಸ್ಮಾಸುರ, ವೀರಭದ್ರ). ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸ ಸ್ತ್ರೀ)ದೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಹಾಸ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ.

ಭಾಗವತನ ಮಾತಿನ ಮುಂದಿನ ಹಂತವು ಪಾತ್ರದ ಪೀಠಿಕೆಯೊಡನೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಹೂಂಗುಡುವಿಕೆ, ಸೂಚನೆ, ಉದ್ಗಾರ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರವು ಪೀಠಿಕೆ (ಪ್ರವೇಶ ಸ್ವಗತ) ಹೇಳುವಾಗ ಹೂಂಗುಡುವುದು ಭಾಗವತನ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತಿಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡಬೇಕು. 'ಓಹೋ', 'ಆಹಾ', 'ಅಲ್ಲವೆ?' ಮೊದಲಾದುವು ಹೂಂಕಾರದ ರೂಪಗಳೇ. 'ಮತ್ತೆ?', 'ಮುಂದೇನು ಮಾಡಿದಿರಿ?', 'ಯಾಕೆ ಹಾಗಾಯ್ತು?' ಮುಂತಾದುವು ಪ್ರಚೋದನೆ, ಸೂಚನೆಗಳು. ಹಿಂದಿನ ಸೂಚನೆಯನ್ನೆ ನೆನಪಿಸುವುದು, ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವುದು ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತ. ಉದಾ : ಕೌರವರ ಪಾತ್ರದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು- 'ನಿಮ್ಮನ್ನು ರಾಜ್ಯಲೋಭಿ ಅನ್ನುತ್ತಾರಲ್ಲ?', 'ನಿಮ್ಮನ್ನು ಪಾಂಡವರು ಅಪಮಾನಿಸಿದರಲ್ಲವೆ?' ಇತ್ಯಾದಿ. ಇವು ಪೀಠಿಕೆಯ ವಿಸ್ತರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಕ.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತಿನ ದಿಕ್ಕನ್ನು ತಿರುಗಿಸಲು ಅಥವಾ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಕಡಿತಗೊಳಿಸಲು ಕೂಡ ಭಾಗವತನು ಮಾತಾಡುವುದುಂಟು. ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಪಾತ್ರವು ಹೇಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಅನಿಸಿದರೆ ಆಗ ಭಾಗವತನು ಅದನ್ನು ನೆನಪಿಸಬಹುದು. ಉದಾ: ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ಧರ್ಮರಾಜನು ಪಾಂಡವರ ಪೂರ್ವಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಉತ್ತರಾ

ವಿವಾಹ ಅಥವಾ ಕೃಷ್ಣನ ಆಗಮನವನ್ನು ಹೇಳಲು ಮರೆತಿದ್ದರೆ, 'ಮದುವೆ ಹೇಗಾಯಿತು?' ಎಂದೋ, 'ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಏನು ಹೇಳಿದ?' ಎಂದೋ ಕೇಳುವ ಮೂಲಕ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಿರ್ದೇಶಕ.

ಇದೇ ಕಾರ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಹಂತವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಪೋಷಣೆ, ಪ್ರಕಾಶಗಳನ್ನು ನೀಡುವ, ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಪುಟಕೊಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆತನು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು, ಭಾವದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಉದಾ: ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದ ಭೀಷ್ಮ-ಕೌರವ ಸಂವಾದ). ಆ ಮೂಲಕ ಮಾತಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಕೊಡುಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಭಾಗವತನ ರೀತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯದು. ಮಾತಿನ ಮರ್ಮವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಭಾಗವತನಿದ್ದಾಗ, ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಬಹಳ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸೂಚನೆ, ಪೋಷಕ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಅಡ್ಡಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಹಾಸ್ಯವು ಮೆರೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಭಾಗವತನ ಮಾತು ಸಹಕಾರಿ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುವ ಹಲವು ಉತ್ತಮ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಭಾಗಶಃ ಭಾಗವತರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಮಾತುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತವಾಗಿರುವಂತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗವತನ ಒತ್ತು ಮಾತುಗಳೂ, 'ಪೌರಾಣಿಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯ'ಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ, ಆದರೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇರದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೂ ಭಾಗವತನು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾ: ಮಂತ್ರಿ, ಸೇನಾಪತಿ, ಚಾರಕ, ಪುರೋಹಿತ. ಉದಾ: "ಮಂತ್ರಿಗಳೇ, ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಆಗಿವೆಯಲ್ಲವೆ?" ಎಂದು ರಾಜನು ಕೇಳಿದಾಗ, "ಹೌದು" ಅಥವಾ "ಇಲ್ಲ. ಇಂತಿಂತಹ ತೊಂದರೆ ಇದೆ" ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಕಥೆಗೆ ಅನುಸರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಭಾಗವತನು ನೀಡಬೇಕು. ಕೆಲವು ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೂ ಆತನು ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕು. ಉದಾ: ಕಿರಾತಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಿರಾತ-ಅರ್ಜುನರ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಪಂಚಾಯತಿಕೆದಾರನ ಪಾತ್ರ. ಇದು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲ್ಪನೆ.

ಭಾಗವತನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಎರಡು: ಅದು, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರಬೇಕು, ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಂತೆ ದೀರ್ಘವಾಗಬಾರದು. ಮತ್ತು, ಭಾಗವತನು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಪಕ್ಷದ ಪರವಾಗಿರಬಾರದು. ಅಂದರೆ, ಆತನು ಎಲ್ಲರ ಪರವಾಗಿರ ಬೇಕು. ಅವನು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವೆ ಆಗಿದ್ದು ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕು. ಪಾತ್ರಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗ, 'ಓಹೋಯ್ ಭಾಗವತರೆ, ಇವನೇನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಇರುವುದಯ್ಯ' ಎಂಬಂತೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ, 'ಭಾಗವತರೆ' ಎಂದೇ ಹೆಸರಿಸುವ ಕ್ರಮ ವಿದ್ದಿತು. ಇದು, ಭಾಗವತನು ಪಾತ್ರದ್ದೆ ಒಂದು ಅಂಶ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು, ನಮ್ಮ ವೇದಾಂತಿಗಳು ಹೇಳುವ 'ಸಾಕ್ಷೀ, ಚೇತಾ, ಕೇವಲ'ನಂತಿದ್ದೂ, ಪ್ರದರ್ಶನದುದ್ದಕ್ಕೂ 'ಅಂತರ್ಯಾಮಿ' ಯಾಗಿಯೂ ಇರುವನು. ಆತನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಈ ಸ್ಥಾನ ಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಭಾಗವತನ ಈ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರಾದ ಚಂಡೆ-ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ಸಹಕರಿಸುವುದುಂಟು.

೫

ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಮಾತು, ಅರ್ಥವೆಂಬ ಎರಡೂ ಪದ ಗಳಿದ್ದರೂ 'ಅರ್ಥ'ವೆಂಬುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಪ್ರಾಯಃ ಪುರಾಣಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನ-ಪ್ರವಚನದ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯಿಂದ ಬಂದು ದಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು, ಸು. ೧೯೩೦ರ ತನಕವೂ, ತೀರ ಮಿತವಾಗಿದ್ದು, ಪದ್ಯಗಳ ಸರಳಾನುವಾದ ದಂತಿರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೊಂಡುದು, ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈಗ ಅದು ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ, ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವಾಙ್ಮಯವಾಗಿದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿಯದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸ್ವಂತ ರಚಿಸಿ ಆಡುವ ನಾಟಕವದು. ಕಥಾಸಂದರ್ಭ, ಪ್ರಸಂಗಕಾವ್ಯ, ರಂಗಪರಂಪರೆ ಗಳು ಅರ್ಥದ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರ. ಕಲಾವಿದನ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಕಾರ,

ಸಹಕಲಾವಿದನಿಂದ ಸಿಗುವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇವು ಪೂರಕ ಆಧಾರಗಳು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ- ಪೀಠಿಕೆ, ಸ್ವಗತ, ಸಂವಾದಗಳೆಂಬುವು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ಎತ್ತುಗಡೆ, ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸ, ಉದ್ಗಾರಗಳ ಬಳಕೆ ಮೊದಲಾದುವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು. ಕಲ್ಪನೆ, ಉದ್ಧರಣ, ಆಕರಗಳ ಸಾಮಗ್ರಿ ಅಳವಡಿಕೆ, ಪೂರಕ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ, ಚಲನೆ- ಇವುಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವ್ಯಂಜನಗಳು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸಪ್ರಮಾಣವಾದ ಬಳಕೆ ಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಒಂದು ಆವಶ್ಯಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವರ. ತೂಕ, ಕಾಂತಿ, ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಣೆ, ಆ ಸ್ವರಕ್ಕಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಸ್ವಭಾವವು ಪಾತ್ರಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಪೇಕ್ಷಿತ. ಉದಾ: ಕೆಲವರಿಗೆ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ವರವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹವರಿಗೆ ಕೌರವ, ಮಾಗಧರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಹಲವು ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಸ್ವರವಿದ್ದರೆ ಅದು ತುಂಬ ಯೋಗ್ಯ. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಗಂತೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ವರಯೋಗ್ಯತೆ ಬೇಕು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು, ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತನ್ನು ಆಡುವಾಗ, ಅದರ ಹೇಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಶೈಲೀಕೃತ-ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವರಮಂಡನೆ (delivery), ತುಸು ಕೃತಕವೆನಿಸುವ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಇರಬೇಕು. ಅರ್ಥಾತ್ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರ ದಿನಬಳಕೆಯ 'ಲೋಕ ಧರ್ಮಿ' ಸ್ವರವಲ್ಲ. ಇದನ್ನೆ ಕೆಲವರು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ 'ಶ್ರುತಿ' ಅಥವಾ 'ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವುದು' ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯಃ ಇದು ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ ಅಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಸ್ವರದ ಅಂದವನ್ನು 'ಶ್ರುತಿಮೈತ್ರಿ' ಅನ್ನಬಹುದೇನೋ.

೬

ಪೀಠಿಕೆ ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಮೊದಲ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಸ್ವಗತ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪೀಠಿಕೆ ಇರುವುದಾದರೂ, (ಉದಾ: ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ಕೃಷ್ಣ) ಪಾತ್ರ ವೊಂದಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆ ಒಂದೇ. ಈ ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ,

ಪೂರ್ವಕಥಾನಿರೂಪಣೆ, ಪಾತ್ರದ ಆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರದ ನಿಲುಮೆಯ ಪ್ರಕಟನೆ- ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದ ಭೀಷ್ಮನ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಕುರುಪಾಂಡವರ ವಿವಾದ, ಅದರಿಂದ ಭೀಷ್ಮನಿಗಾದ ಸಂಕಟ, ಅನಿವಾರ್ಯವೆನಿಸಿರುವ ಯುದ್ಧದ ಕುರಿತ ಕಳವಳ; ತಾನೇನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ದ್ವಂದ್ವ- ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷತಃ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಜಾತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ (ಕೌರವ, ರಾವಣ) ಸ್ವಸಮರ್ಥನೆ, ಪರಪಕ್ಷದೂಷಣೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಪಾತ್ರ ಸಮರ್ಥನೆ ಎಂಬಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಇದರ ಔಚಿತ್ಯ, ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ಪೀಠಿಕೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಭಾಗವತನ ಹುಂಕಾರ, ಎಡೆಮಾತು, ಸಮ್ಮತಿ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪೋಷಣೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಅವಲಂಬನವಿಲ್ಲ.

ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲದ ಸ್ವಗತಗಳಿಗೆ, ಸ್ವಂತಮಾತು ಅಥವಾ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಧ್ಯೆ ತಾನೇ ಮಾತಾಡುವ 'ಸ್ವಗತ'ಗಳು (ಉದಾ: 'ಈಗ ಒಂದು ಉಪಾಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ'). ಒಬ್ಬರು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯ ಮಾತು (ಉದಾ: ಒಬ್ಬನನ್ನು ಬದಿಗೆ ಕರೆದು ಹೇಳುವ ಮಾತು - ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಜನಾಂತಿಕ) ಮೊದಲಾದುವುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನಾದರೆ, ಸಭೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಉಂಟು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಥೆಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೇರಿದ ವಿಷಯ.

ಸಂವಾದವೆಂಬುದು ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು- ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗಿರುವ ಸಂವಾದ. ಉದಾ: ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಾಂಚನಮೃಗ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸೀತಾರಾಮ ಸಂವಾದ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮದಂತೆ, ಆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಆ ಆ ಪಾತ್ರವು ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಒಬ್ಬನ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥದ ಮಧ್ಯೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಕೊನೆ

ಗೊಂಡಲ್ಲಿ, ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ, ನಂತರ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಗುವು ದಾಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮದಂತೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನೀಡಿ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು. ಉದಾ: ಪಂಚವಟಿ-ರಾವಣ-ಮಾರೀಚ ಸಂವಾದ.

ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಸಂವಾದ ಮೂಲಕವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕ್ರಮವುಂಟು. ಉದಾ: ದೇವೀಮಹಾತ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಧು-ಕೈಟಭರ ಪ್ರವೇಶದ ಪೀಠಿಕೆ. ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪೀಠಿಕೆ- "ನೋಡಿ ನಿರ್ಮಲ ಜಲಸಮೀಪದಿ । ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಪರ್ಣಶಾಲೆಯ" ಎಂಬ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಮ ಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಸಂವಾದ ಮೂಲಕ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳುವುದು.

ಎತ್ತುಗಡೆ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವಿಕೆ ಎಂದರೆ, ಪದ್ಯ-ಅರ್ಥ-ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ವೇಷಗಳು ಕುಣಿದು, ಅಭಿನಯಿಸಿ ಅನಂತರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿದ ಬಳಿಕ, ಪುನಃ ಭಾಗವತನು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಹೀಗೆ ಸಾಗುವಾಗ, ಒಂದು ಪದ್ಯದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ದಾಟಲು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೇಕಷ್ಟೆ? ಅದೇ ಎತ್ತುಗಡೆ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವಿಕೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಹಾಡುವಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ಮಾತು ಮುಗಿದು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇದು 'ಕ್ಯೂವರ್ಡ್' (Cueword). ಇದನ್ನೆ 'ಟಚ್ಚು' (touch) ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು.

ಈ ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನು ಮೂರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಮುಂದಿನ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಂದರ್ಭ ವನ್ನು ಕೊಡುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಯಾಕೆಂದರೆ', 'ಕೇಳು' ಮೊದಲಾದ ಮಾಮೂಲು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಒಂದೆರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು; ಅಥವಾ ಹಾಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಇದಿರು ಪಾತ್ರವು ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮ. 'ಹಾಗಾದರೆ ನೀನಾರು?', 'ಏನು ನಿನ್ನ ವಿಕ್ರಮ?', 'ಏಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆ?' ಮೊದಲಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಈ ನಿರ್ವಹಣೆ. ಮೂರನೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಒದಗಿಸಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ

ಮುಂದೇನು? ಆಗ ನೀವೇನು ಮಾಡಿದಿರಿ? ಏನು ನಿಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಭಾಗವತನಿಂದ ಬಂದಾಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಅದು ಸೂಚನೆ.

ಆ ಎತ್ತುಗಡೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನು ತುಂಬ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದ (ತಿಟ್ಟು) ತಂಡದ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ಹಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಕೆಲವರು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬಂದು ಹೊಂದಿಸುವ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದ ಭೀಷ್ಮನ ಪದ್ಯ :

ಎಲೆ ಮರುಳೆ ಕರ್ಣಾದಿ ದುಷ್ಟರ ಬಳಸಿನಲಿ
ಕೇಡಾದೆ ವಂಶಕೆ...

ಇಲ್ಲಿ 'ಎಲಾ, ಮರುಳೆ, ದುರ್ಯೋಧನ' ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವು ದೊಂದು ಕ್ರಮ. ಬದಲಾಗಿ, 'ಮಗೂ, ನಾನು ಹೇಳಬಾರದು, ಆದರೆ ನಿನ್ನ ವರ್ತನೆಗೆ ಬೇರೆ ಏನು ಹೇಳಲಿ?' ಎಂದು ಮರುಳಾಟ ಎಂಬುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದೊಂದು ಕ್ರಮ.

ಎತ್ತುಗಡೆ ಇರುವಂತೆ, 'ಹಾರಿಸುವಿಕೆಯೂ' ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ, ಸಂಬಂಧಿತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಾರಿಸಿದ (ಬಿಟ್ಟ) ಅಂಶ ವನ್ನೂ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಮುಂದುವರಿಸುವುದೊಂದು ಕ್ರಮವಾದರೆ, ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟ ಭಾಗವನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಹೇಳದೆ ನೇರವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಆಯ್ದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೆ ಮಾತು ತೊಡಗುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಮ.

೭

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಇನ್ನೆರಡು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ ಸ್ವರ-ಕಾಕುಗಳು ಮತ್ತು ಒಳಗಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು. ಹೂಂಕಾರಗಳೂ ಮಾತಿನ ಅಂಗಗಳೇ. ಹುಂ, ಉಹುಂ, ಹ್ಂಗಳಲ್ಲೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಬಗೆಗಳ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸ), ಹನುಮಂತ, ಕಿರಾತ, ಕಿರಾತ ಪಡೆ ಮೊದಲಾದವರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬೊಬ್ಬೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಬೊಬ್ಬೆಗಳಿಗೆ ಆರ್ಭಟೆ ಅಥವಾ ಅಟ್ಟಾಸು (ಅಟ್ಟಹಾಸ) ಎನ್ನುವರು. ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಬಗೆ-

ರಾಜಬಣ್ಣಗಳದ್ದು, ಕಾಟು ಬಣ್ಣ (ಅಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾಡುರಕ್ಕಸರದ್ದು) ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣಗಳದ್ದು. ಕಿರಾತರ ಬೊಬ್ಬೆ 'ಕಿ ಲಲಲಲಲ ಕೀ ಹಾ' ಎಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹನುಮಂತ, ವಾಲಿ ಮೊದಲಾದ ಕಪಿಗಳಿಗೆ ಬುಯ್ಯೋ... ಹ್ಹ ಹ್ಹ ಮತ್ತು ಹೈಕ್ ಟುರ್ರ್ ಎಂಬ ಕಿರುಚಾಟಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳಷ್ಟೆ?

ರಂಗಸ್ಥಳದ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಒಳಗಿಂದ ಅಂದರೆ ಚೌಕಿ ಯಿಂದ ಮಾತಾಡುವ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಉದಾ: ಆಕಾಶವಾಣಿ. ಕಂಸನಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವ ಅಂಬರವಾಣಿ, ಭೀಷ್ಮ-ಪರಶುರಾಮರಿಗೆ ಯುದ್ಧ ವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವಂತೆ ದೇವತೆಗಳ ಸಂದೇಶ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕೌರವನು ದ್ವೈಪಾಯನ ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಕೊಂಡಿರುವಾಗ, ಕೃಪ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳುವ ಉತ್ತರ. ಇದನ್ನು ಚೌಕಿಯಿಂದಲೇ ಹೇಳುವುದು ಕ್ರಮ. ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಆಡಬೇಕು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿ ಸಕ್ರಿಯನಾಗಿರುವವನೂ, ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೆ ಅವನ ಬಣ್ಣದ ಮನೆಯಸ್ಥಾನವು ಇರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೌನವೇ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ದಿಂದ ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೈಭಾಷೆಯಿಂದ ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮವುಂಟು. ಉದಾ: ಚಂದ್ರಹಾಸಚರಿತ್ರೆಯ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿ "...ಕಟುಕರೆ, ಈ ಬಾಲಕನನ್ನು ದೂರದ ಅರಣ್ಯಕ್ಕೊಯ್ದು... (ಕೈಭಾಷೆಯಿಂದ ವಧಿಸುವ ಅಭಿನಯ ತೋರಿಸುವುದು)

ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಾದ್ಯಗಳ 'ಗತ್ತು' ಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಗತ್ತುಗಳ ಗಾತ್ರ, ನಾದಗಳು ಸಂದರ್ಭ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿಯೂ ಅಂತಹ ಗತ್ತು ಕೊಡುವುದುಂಟು.

೮

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರ ಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯದು. ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಲೋಕಧರ್ಮಿ, ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಶ್ರಣವದು. ಹಾಸ್ಯಗಾರನು

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಒಂದು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿ, ಸರ್ವಂಭರಿ ಪಾತ್ರ. ಹೊಗಳಿಕೆ ದೂತ (ಇದೊಂದೆ ನಿಶ್ಚಿತ, ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯವುಳ್ಳ ಪಾತ್ರ), ಬಾಗಿಲ ದೂತ, ಡಂಗುರದೂತ, ಕುದುರೆದೂತ, ಓಲೆದೂತ, ಗಡಿಬಿಡಿ ದೂತ, ಸಂದೇಶಚರ, ಸಖ, ಮಂತ್ರಿ, ಮುದಿಯಪ್ಪಣ್ಣ (ಹಿರಿಯ ಕಿರಾತ), ಪುರೋಹಿತ, ಮಂತ್ರವಾದಿ, ಋಷಿ, ವೈದ್ಯ, ಗೂಢಚಾರ, ವ್ಯಾಪಾರಿ, ದಾರಿಹೋಕ, ಅಪಶಕುನ, ಹಾಸ್ಯ, ಕೊರವಂಜಿ, ಮಕರಂದ, ಹಕ್ಕಿ ಶಕುನಗಾರ, ನಾರದ, ಮಂಥರೆ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಹಲವು ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಈ ಹಾಸ್ಯಗಾರ (ಹನುಮನಾಯಕ)ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಅವನೊಬ್ಬ ಶಕ್ತಿಕೇಂದ್ರ. ಅವನು ಕಥಾಪಾತ್ರವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ನಿರ್ದೇಶನದ, ರಂಗತಂತ್ರದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಆತನ ಮಾತಿನ ವಿನೋದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದವರಿಲ್ಲ. ರಾಜರನ್ನು, ದೇವ-ದೇವತೆಗಳನ್ನೂ ಆತನು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತ ತನ್ನನ್ನೂ ತಮಾಷೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮಾಡುವ ವಿನೋದ, ಪುರಾಣ ವಿಮರ್ಶೆ, ಪುರಾಣ ಭಂಜನೆಗಳ ಮುಖವಾಣಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತ, ಆತನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಶೈಲಿಯೂ ಆತನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮುಕ್ತ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಮಾತುಗಳ ಔಚಿತ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಮಾನದಂಡವೂ ಬೇರೆ.

ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಅಥವಾ ಪದ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಪದ್ಯದಿಂದ, ಕತೆಯಿಂದ 'ಹೊರಗೆ' ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಇರುತ್ತಾನೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯ, ಪದ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ರಂಜನಾತ್ಮಕ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಪವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನತೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ, ಜಾನಪದೀಯತೆ ಆತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಓತಪ್ರೋತ. ಅನಂತಮುಖಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನಮತಿ, ತುಂಟ ಪ್ರತಿಭೆ, ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಭಾಷಾಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ, ರಂಜನಾತ್ಮಕತೆಗಳು ಹಾಸ್ಯಗಾರನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಗುಣಗಳು. ಆತನ ಹಾಸ್ಯವು ಸಫಲವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಭಾಗವತನ, ಸಹಕಲಾವಿದನ ಸಹಕಾರ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಹಾಸ್ಯವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಿಸುವುದಕ್ಕೆ 'ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸುವುದು' ಎಂದು ಹೆಸರು.

೬

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಪದ್ಯವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮೂಲಕ 'ಅರ್ಥ'ವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಮಾತಿನ ಆಧಾರಪಠ್ಯವಾದ ಪ್ರಸಂಗವು, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ-ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯವಾಗುವಾಗ, ಅದರ ರೂಪಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಅರ್ಥಾಂತರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ಮೂಲಕ, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂವಹನಗೊಂಡಾಗಲೆ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಮಾತು, ಅರ್ಥ ರೂಪು ಗೊಳ್ಳುವಾಗ, ಒಂದು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ, ಅನಂತ 'ಅನುಪಠ್ಯ'ಗಳ ರಚನೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಅರ್ಥವು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳ ಶಬ್ದಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಅದರೊಳಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾವಿದನೊಳಗೆ ಇದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಗುವ ಅರ್ಥ; ಅವನು ಮಾಡುವ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಪದ್ಯವು ನೀಡುವುದು ಕಥಾರೇಖೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ, ಕಚ್ಚಾವಸ್ತು, ಅದನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಗಳು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ, ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವು ದಾದರೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಓದಿದಾಗ, ಅವು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಾಳುವ ವಾಙ್ಮಯ ರೂಪವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಷ್ಟು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಬೆಳೆದಿದೆ.

ಅರ್ಥವೆಂಬ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, "ಪದ್ಯದ ಸೀಮೆಯೊಳಗಿರಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಬಾರದು" ಎಂಬುದು ಅಂಗೀಕೃತ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮ. ಆದರೆ, ಅದು ಪದ್ಯದ ಕೇವಲ ಅನುವಾದವೂ ಆಗಬಾರದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಅರ್ಥವು ಪದ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋದಾಗಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗು ವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಪದ್ಯವನ್ನು 'ಮೀರದೆ, ಮೀರಬೇಕು'. ಇದೇ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ರಹಸ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗದ, ಪದ್ಯಗಳ, ಅಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಗಳ ಒಟ್ಟು ನಡೆಗೆ ಅವಿರೋಧವಾಗಿ, ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ನಾಟಕೀಯ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಮಾತಿನ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಅರ್ಥ ಗಾರಿಕೆಯ ವಿಸ್ತರಣ ಔಚಿತ್ಯ.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳಿಗೂ, ನೃತ್ಯ (ಆಟದಲ್ಲಿ)ಕ್ಕೂ ಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಇದು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ- ನೃತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ, ಅನಂತರ ಆಡುವ ಮಾತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು, ವೈರುಧ್ಯವಿರಬಾರದು. ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು. ರಂಗದಲ್ಲಿ, ಪದ್ಯದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ, ನೃತ್ಯ ಚಲನೆಗಳ ವೇಗ, ರಭಸಗಳಿಗೂ ಮಾತಿನ ವೇಗ ರಭಸಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು.

೧೦

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರ, ಶೈಲಿ, ರೀತಿ, ವಿಷಯ ಮೊದಲಾದುವು ಪಾತ್ರಾನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳ ಸ್ವರ, ತೂಕ, ರಾಗಗಳೂ, ವಿಷಯವೂ ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಾನುಗುಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಧರ್ಮರಾಜ, ದಶರಥಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತು ಸೌಮ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನದು ಚುರುಕಾಗಿ, ಆವೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ, ಕಿರಾತನದು ತುಸು ಅಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ವೇಷದ ಸ್ಥಾನಾನುಗುಣವಾಗಿ ಮಾತು ಚಲನೆ, ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಪದ್ಧತಿ. ಉದಾ: ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರು. ಕರ್ಣನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡನೆಯ ವೇಷ/ಇದಿರು ವೇಷ (ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ- ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಜಾತಿ). ಅರ್ಜುನನು ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ (ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಜಾತಿ). ಅರ್ಜುನನ ಕುಣಿತ, ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ ಕರ್ಣನವು ತೂಕವಾಗಿ ಪ್ರಖರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಕ್ರಮ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವೇಗ, ಓಘಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಎರಡು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ 'ಕಾಲ' ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶದ ರಸಭಾವಗಳು. ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿಯ ಆಟವನ್ನು ನಾಲ್ಕು 'ಕಾಲ'ಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲವೂ ಸುಮಾರು, ಎರಡು, ಎರಡೂವರೆ ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು. ಒಂದನೆಯ ಕಾಲದಿಂದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಸಾಗುವಾಗ, ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ವೇಗವು ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕು. ಇದರಂತೆ, ಕತೆಯ ನಡೆ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ವೇಗೋತ್ಕರ್ಷ ಹೊಂದಬೇಕು. ಇನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ

ಕಾಲವಿರಲಿ, ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ವೇಗ ಪರಿವರ್ತನೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಹೂಂಗುಡುವಿಕೆಯೆಂಬುದು ನಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಿತ. ಇದಿರು ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿಗೆ ಹೂಂಗುಡುವುದು, ಸಹಜ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. 'ಎಲಾ ದುಷ್ಟ' ಎಂದರೂ, ಇದಿರಾಳಿ 'ಹೂಂ' ಅನ್ನಬೇಕು. ಅದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಲ್ಲ. 'ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ' ಎಂದು ಮಾತ್ರ, ಅಥವಾ 'ಏನೆಂದೆ?', 'ಯಾಕೆ?' ಎಂದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೂಂಗುಡುವಿಕೆ. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೂಂಗುಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮ್ಮತಿ-ಅಸಮ್ಮತಿ, ಆಸಕ್ತಿ, ನಿರಾಸಕ್ತಿ, ಕುತೂಹಲ-ಔದಾಸೀನ್ಯ, ಸಿಟ್ಟು, ಆಕ್ಷೇಪ, ಮತ್ಸರ, ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಸಲುಗೆ, ಪ್ರೀತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ- ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೂಂಕಾರ ಮಾತ್ರದಿಂದ ತೋರಿಸಬಹುದು, ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯು, ತುಸು 'ಹಳೆ'ಯ ರೀತಿಯದೂ, ಆಡಂಬರದ ರೀತಿಯದೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷಿತ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಸ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರುವುದೂ, ಕಲೆಯು ಶೈಲೀಕೃತ ಮತ್ತು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತವಾಗಿರುವುದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ನಿಯಮವು ತುಂಬ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾದ ಕಲಾವಿದರು, ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲೂ ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿಯೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಒಟ್ಟು ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾಗಿ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲರು. ಇದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆ.

೧೧

ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಆಟ (ವೇಷ ನೃತ್ಯಸಹಿತ) ಮತ್ತು ತಾಳಮದ್ದಳೆ (ಸಾದಾ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿ, ಕುಳಿತು ಪ್ರದರ್ಶನ) ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಈಯೆರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಎರಡು ಬಗೆಯದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ವಾಚಿಕಪ್ರಧಾನ. ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ವೇಷಾದಿಗಳಿಲ್ಲದಿರುವಂತಹದು. ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಗುಣ, ಗಾತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಆಟದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿರಬೇಕಾದುದು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸವಿವರ, ದೀರ್ಘ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢ. ಅಲ್ಲದೆ, ಆಟದ ವೇಷಗಳು, ನೃತ್ಯ, ಚಲನೆ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆವರಣ ಮತ್ತು ಬೀರುವ ಮಿತಿಗಳಿಂದಲೂ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತಾಡುವಾಗಲೂ, ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಎಚ್ಚರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾ: 'ವಾಲಿ ಸಂಹಾರ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸುಗ್ರೀವನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕರೆದಾಗ, ವಾಲಿಯು ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳಿ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಮವಾದರೆ, ನೇರವಾಗಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸಂವಾದದ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡುವುದು ಆಟದ ಕ್ರಮ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಜಾಣ್ಮೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ, ವಾಙ್ಮಯಗುಣಗಳ ಔನ್ನತ್ಯ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ.

೧೨

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯ- ಅರ್ಥ ಸಂಬಂಧದ ಚಲನಶೀಲ ಆಯಾಮಗಳು (dynamics) ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುವು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವು ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು, ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಸಂಗಪಾಠ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಆಕರಕಾವ್ಯ, (ಉದಾ: ಗದುಗುಭಾರತ) ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಕಥಾನಕಗಳು ಇವೆ. ರಂಗದ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ಅವನೊಳಗಿನ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಚಿಂತನಗಳು ಒಂದೆಡೆ. ಸಹಕಲಾವಿದರು ಒದಗಿಸುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು, ಒಡ್ಡುವ ಸವಾಲುಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ, ವಿದ್ಯಮಾನ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಸೆಳೆತಗಳು, ಆಕರಗಳು ಸೇರಿ ಅವನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಘಟ್ಟ, ಅವಧಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಯುಕ್ತ ಪಠ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ; ಅದು ಪ್ರಸಂಗದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಆಶುನಾಟಕ ರಚನೆ. ಸಮಗ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರವಾಹವೆ ಅಲ್ಲಿ

ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ವೇದಕಾಲದಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಇಂದಿನ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯ ತನಕ, ಭಕ್ತಿಯುಗದ ರಚನೆಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತನಕ ಅದರ ದ್ರವ್ಯದ ಹಾಸುಬೀಸುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಈ ಹಂತಗಳನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ದಾಟುತ್ತ, ಬೆಸೆಯುತ್ತ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಷ್ಟ-ಜಾನಪದ, ಪ್ರಾಚೀನ-ಸಮಕಾಲೀನ, ಪ್ರೌಢ-ಸರಳ, ಪುರಾಣ-ತರ್ಕ, ಕಲ್ಪನೆ-ಚಿಂತನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಒಂದರೊಡನೊಂದು ತಾಕಲಾಡುತ್ತವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುತ್ವದ ವಿವಿಧ ಪದರುಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತೀಕರಣವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾತು ಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾಗದೆ, ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಉಂಟಲ್ಲವೆ? ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ. ಆಶುಭಾಷಣವೂ, ಪೂರ್ವನಿಯೋಜಿತವಲ್ಲದ ಕವಲುದಾರಿ ಗಳೂ, ವಾದಗಳೂ, ಇದರ ಮುಕ್ತಶೈಲಿಯ (freestyle) ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಉಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಕರ್ಷ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ, ಶೈಲೀಕೃತ, ಗಂಭೀರ ತುಸು ಹಿಂದಿನ ಅನ್ನಬಹುದಾದ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾದರೂ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ, ಲಘುವಾದ, ಅ-ಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಂಶ ಗಳೂ ಸೊಗಸಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕ ದೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ತೀರ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ, ಜನಪದ ಸಂವೇದನೆಯ ಗಾಥೆಯು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಗ್ರಾಂಥಿಕವಾದರೂ, ವಿಭಕ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯಯ, ಕ್ರಿಯಾಪದ ರೂಪ ಆಡುಮಾತಿನದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ವಿರುದ್ಧ ಅಂಶಗಳ, ಆಕರಗಳ, ಚಿಂತನಗಳ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ತಾಕಲಾಟವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ಥಿರ ಅಂಶ.

೧೩

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೆ ಇರುವ ಎರಡು ವಿರೋಧಾಭಾಸ (paradox)ಗಳೆಂದರೆ, ಕಲಾವಿದ ಆಧಾರಿತ ಅಸಮತೋಲ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು 'ಕಥೆಯ ಹೊರಗೆ' ಹೋಗುವುದು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನಾನುಸಾರ ಅಸಮಾನತೆ, ಅಸಮತೋಲವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ, ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಸಮರ್ಥನಾದರೆ, ಅಥವಾ ಉಳಿದವರು ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದರೆ, ಅಥವಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ

ಗಳಿದ್ದರೆ ಆಗ ಕಲಾವಿದಾಧಾರಿತ ಅಸಮತೋಲ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ: 'ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ' ಪ್ರಸಂಗವು ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಪ್ರಧಾನವಾಗದೆ, ಜಮದಗ್ನಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದು.

ಆ ಆಶುಭಾಷಣದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳ ಕುರಿತು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ, ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷತಃ ವಾದ, ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳಲ್ಲಿ. ಆಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿಯಮದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು ಸಡಿಲಾಗಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪಾತ್ರದ ಹೊರಗೆ ಹೋದಂತಾಗುವುದುಂಟು. ಉದಾ: "ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿನಗೆ ಅರ್ಥ ವಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲ, ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದು" ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು. ಅಥವಾ, ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದು. ಉದಾ: "ಕಡುಗಲಿ ಖರನೆಲ್ಲಿ ಹೋದ"- 'ಕಡುಗಲಿ-ನೋಡು- ಅದಕ್ಕೇ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು'.

ಪುನರುಕ್ತಿಯೆಂಬುದೂ ಇದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಅಂಶ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಏಕಕರ್ತೃಕವಲ್ಲದುದರಿಂದ, ಹಿಂದಣ ಕತೆ ಅಥವಾ ನಡೆಯು ತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಯ ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಂದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ, ಪುನರುಕ್ತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ ಪುನರುಕ್ತಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಜನಶಿಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಅಂಗ. ಆ ಮೂಲಕ ಕತೆಯ ವಿವಿಧ ಮಗ್ಗುಲುಗಳು, ಪಾತ್ರಾನುಗುಣವಾದ ನಿಲುಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಾ ಧಾರಿತ ಅಭಿಮತ-ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೂ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ದೊರಕುತ್ತವೆ.

೧೪

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ- ಪ್ರಸಂಗ, ಪದ್ಯ, ಶಬ್ದ ಎಂದು ಮೂರು ಹಂತಗಳಷ್ಟೆ. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದೇ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರ, ಕಥೆ. ಅದರ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದು ವಂತೆ, ಮಾತಾಡುತ್ತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ನಾಟಕಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಪದ್ಯದ ಒಟ್ಟು ಭಾವಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನು ಹೇಳಕೂಡದು. ಪದ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದುದನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಿರೋಧ ವಾಗಿರಬೇಕು. ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ವಿವರಣೆ ನೀಡಬಹುದು. ಕಲ್ಪನೆ, ಅಧ್ಯಯನಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳು ಆ ಪದ್ಯ, ಶಬ್ದ ಗಳಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಂತೆ ಇರಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ

ಮನಸ್ಸು ನಡೆಸಿದ ಸಂವಾದ, ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಫಲವೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಕಲಾವಿದರ 'ಕೆಲಸ'ದ ಮೂಲಕ, ಅವರ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಪ್ರತಿಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ, ಪುರಾಣಭಂಜನವೂ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. (ಉದಾ: ಕೌರವ, ಜರಾಸಂಧಾದಿಗಳಿಂದ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ ವಿಮರ್ಶೆ, ರಾವಣನಿಂದ ರಾಮನ ವಿಮರ್ಶೆ).

೧೫

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ಅನ್ಯಾಶ್ರಿತ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಹಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ನೀಡುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಮಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಿರುವುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಓರ್ವನು ಕಲ್ಪಿಸದೆ ಇರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥನಾಟಕವು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ನಿಜವಾಗಿ ಬೆರಗಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಇವತ್ತು ಬೇರೇ ರೀತಿಯಾಯಿತು. ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳು ಬಂದುವು' ಎಂದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಹೇಳಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ.

ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ನೀಡುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಗುಣಮಟ್ಟ, ಗಾತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪ, ಆಸಕ್ತಿಗಳು ಕಲಾವಿದನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಗೆ, ಒಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿರುತ್ಸಾಹಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ- ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೆ ಬದಲಿಸಬಲ್ಲುದು.

೧೬

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಅನುಭವ ಹೇಳುವಿಕೆ' (ಸಂಗ್ರಹ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪೌರಾಣಿಕ ವಿವರಗಳ ಪೋಣಿಕೆ) ಎಂಬುದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ ಇದು- ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ನಿಕಷ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ವಾಹಕವೂ ಹೌದು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಂಶಾವಳಿ, ಅಸ್ತ್ರಶಸ್ತ್ರಗಳ ಜಾತಿಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರವಿವರ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲದ ಆಚಾರವಿಚಾರ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ,

ದಾರ್ಶನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳ, ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದುದಾಗಿದೆ. ಪೀಠಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಪದೇಶ, ವರ್ಣನೆ, ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಈ 'ಅನುಭವ'ವೆಂಬ ಸಂಗ್ರಹ ವನ್ನು ಬಳಸುವರು. (ಈಗ ಈ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗಿದೆ).

ಅದೇ ರೀತಿ ಶಬ್ದಗಳ ಆಟ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥ ಸೂಚನೆ, ದೃಷ್ಟಾಂತ, ದೃಷ್ಟಾಂತಕತೆ, ಗಾದೆ, ಉದ್ಧರಣ, ಬದುಕಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹೋಲಿಕೆ, ಶ್ಲೇಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ವಿಷಯವನ್ನು ತುಂಬಿಸಿ ಸಂಪುಷ್ಟಗೊಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಕುವುದು' ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪದ್ಯಗಳ ಮೌನ ವನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವು ಪ್ರಸಂಗದ ಒಳಗಿದ್ದೆ, ಹೊರಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ಪದ್ಯವೆಂಬ ಚಿಗುರು ಎಲೆಯಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಅರ್ಥ" (ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್) ಎಂಬ ಸೂತ್ರವಾಕ್ಯವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ●

(೨೨-೭-೧೯೯೭ರಂದು ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ "ಕಲೆ : ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ" ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ "ಸಂಕುಲ" ಕಲಾಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿತ.)

ತಾಳಮದ್ದಳೆ : ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು

೧

ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಕವಲು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಮಗ್ರ ರೂಪವಾದ ಬಯಲಾಟದಿಂದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಳಚಿದಾಗ- "ತಾಳಮದ್ದಳೆ"ಯಾಗುತ್ತದೆ. (ಇದು ಸರಳೀಕೃತ ವಿವರಣೆ). ಹಾಗಾಗಿ ಅದು 'ಆಟ'ವಾದರೆ, ಇದು 'ಕೂಟ'. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರ- ಸ್ವತಂತ್ರ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿರುವ, ಕನ್ನಡ ಕಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಕೀರ್ಣದ ಒಂದು ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ವಸ್ತು. ಜಾನಪದದ, ನಾಟಕದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಒಂದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಅಂಶವನ್ನು, ಪದವನ್ನು, ತಂತ್ರದ ಅಂಶವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿಮರ್ಶೆ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕ ವರ್ಗ, ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಬಗೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಹರಿಸದಿರುವುದು ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ನಾಟಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಂಶ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವೈಭವ ಮತ್ತು ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ದಿಗ್ದರ್ಶಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿದೆ.

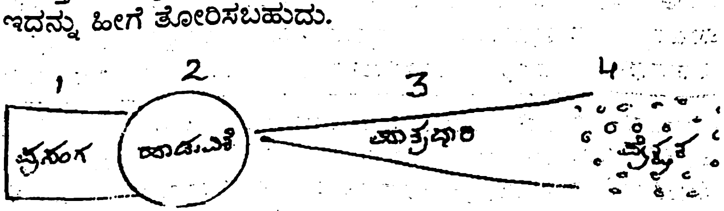
ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಧಾನಶಕ್ತಿ ಅದರ ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿ. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ, ಪದ್ಯಗಳು ತುಂಬ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಹಂದರ ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ, ಅದರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಇರುವುದಾದರೂ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಹುಭಾಗ 'ಅರ್ಥಧಾರಿ' ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನದ್ದೇ. ಸದ್ಯ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ

ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರವಚನಾತ್ಮಕ ರಂಗಭೂಮಿ. ನಟರು ಅಂದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು- ಸಾದಾ ಉಡುಪಿನಲ್ಲಿ, ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಕವಿರಚಿತ. ಅದನ್ನು ಸ್ಥೂಲ ಆಧಾರ ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿ ಇರಿಸಿ, ಮಾತುಗಾರರು ಸ್ವಂತ ಮಾತಿನಿಂದ ಸ್ವಗತ, ಸಂಭಾಷಣ, ವಾದ-ವಾಗ್ವಾದ ಕಲ್ಪಿತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಸರಳ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವೂ ಇಲ್ಲಿ ಆವಶ್ಯಕ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಜಾಗರ, ಕೂಟ ಎಂದೂ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ.

ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪ್ರೌಢತೆ, ನಯ-ನಾಜೂಕು, ರಂಜಕ ಶಕ್ತಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಂವಹನ- ಇವೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಸೃಜನಶೀಲ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣದವನೊಬ್ಬ ಮೊದಲು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದಿ, ಆ ಬಳಿಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ, ಅವನಿಗೆ ಪರಮಾಶ್ಚರ್ಯವಾಗದಿರದು! ಪ್ರಸಂಗದ ಪಠ್ಯ (Text) ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ (Performance) ಆಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದ್ದು, ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ಪಠ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಗಳೊಳಗಿನ ಅವಸ್ಥಾಂತರ (Transformation)ಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತೃತವಾದದ್ದು. ಪಠ್ಯ-ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ದೂರ, ಅತಿದೂರ ದಾರಿಕಾಣದಷ್ಟು. ಆದರೂ, ಅವುಗಳ ಸಂಬಂಧ "ತದ್ದೂರೇ ತದಂತಿಕೇ" ಎಂಬಂತೆ ಸಂಘಟಿತವಾದುದು ಕೂಡ.

೨

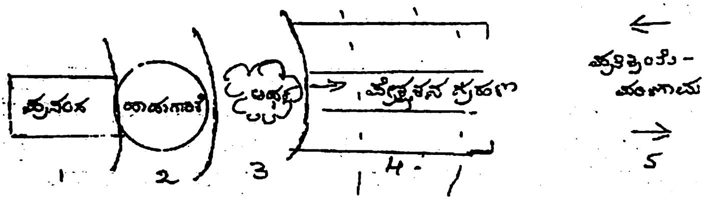
ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳ ಲಿಖಿತ ರೂಪವು, ಗಾನರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗಲೇ ಒಂದನೆಯ ರೂಪಾಂತರ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಅರ್ಥ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಹಾಡುವಿಕೆ (ಅರ್ಥಾತ್ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಚಂಡೆ)ಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡಿ (rendering meaning) ಸಂವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಹಾಡುವಿಕೆಯ ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವದ ಒತ್ತು, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂದರೆ ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ಆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು.



ಇಲ್ಲಿ- ಪ್ರಸಂಗ ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಆಯತ. ಇದು ಹಾಡುವಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವಾಗ (ಅಂದರೆ ಮೇಲೆ ೧ರಿಂದ ೨ ಆಗುವಾಗ) ಪುನಃ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒಳರೂಪಗಳು (ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಸಾಧ್ಯ ಅಂದರೆ

ಹೀಗೆ. ಇರಲಿ.) ಇದೇ ಈ ಮೊದಲ ಹಂತದ ರೂಪಾಂತರವೇ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವವನ (ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವವನ) ಮೇಲೆ ಒಂದು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನೂ, ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಯಾದರೆ, ಅವನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಒಟ್ಟು ರೂಪದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಹಾಡು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಮಾತು. ಇದು ಸ್ವಗತ ಯಾ ಸಂಭಾಷಣಾ ರೂಪದ್ದು. ವಿವಿಧ ರಸಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದು. ಇಲ್ಲಿ ತೀರ ಸರಳ ವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು, ಮಾತುಗಾರನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಊಹಾತೀತ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನೂ, ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದನ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಂದರೆ:



ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವು ಐದು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದೇ ಸ್ಥಾಯೀ (static) ಅಂಶ. ಉಳಿದವು ಚಲನಶೀಲ (dynamic) ಅಂಶಗಳು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣಮಟ್ಟ ಆ ದಿನದ ಕಲಾವಿದರ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಮನೋಧರ್ಮ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದಂತಿದ್ದರೂ, ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ಪಠ್ಯ'ವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು 'ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ' ಪ್ರಸಂಗ ಹತ್ತು ಬಾರಿ, ಅದೇ ಕಲಾವಿದರು, ಅದೇ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರ ವಿತರಣೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೂ ಹತ್ತು ಪಠ್ಯಗಳಾದಾವು. ಪಾತ್ರ ವಿತರಣೆ ಬದಲು ಮಾಡಿದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಭಿನ್ನಪಠ್ಯಗಳು, ಕಲಾವಿದರು ಬದಲಾದರೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಠ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಇವು ಒಂದೊಂದೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ, ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒದಗುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ- ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿಸ್ತಾರದ ಕಲ್ಪನೆ ದೊರೆಯಬಹುದು.

೩

ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ (ಅಂತೆಯೇ ಆಟಕ್ಕೆ) ಆಧಾರವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಕಾವ್ಯ- ಅದರ ಸ್ಥಾಯೀ ಅಂಶ ಎಂದೆವಷ್ಟೆ. ಈ ಮಾತು ಕೂಡ ಅಂಶತಃ ನಿಜ ಅಷ್ಟೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೆ ಹಲವು ಒಳಪ್ರಸಂಗ (ಅಂದರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ ಅಂಶ) ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ'ವೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ ವೊಂದರಲ್ಲಿ (ದೇವಿದಾಸ ವಿರಚಿತವೆನ್ನಲಾದ ರಚನೆ) ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಾರಥ್ಯ, ಕೃಪ ನೀತಿ, ಸಂಜಯ ದೌತ್ಯ, ಭೀಮ ದ್ರೌಪದೀ ಪ್ರಕರಣ, ಕೃಷ್ಣ ದೌತ್ಯ, ಕರ್ಣಭೇದನ ಎಂಬ ಆರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಹೀಗೆ- ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅವು ನೀಡುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪಾಠವಿಚಾರ.

ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆ- ಇನ್ನಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಯಾವುದೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಲ್ಲೂ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗದ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. (ಉದಾ : ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ- ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ- ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ೪೫೦ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹಾಡುವುದು ಸುಮಾರು ೧೦೦-೧೨೦ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು). ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪಾದನ (editing) ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮದಂತೆ ಇದು ರಂಗ ದಲ್ಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು- ಭಾಗವತ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳೊಳಗಿನ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿಂದ. ಈಗ ಅದನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿದೆ. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬಿಡಬಹುದು; ಬಿಡುವುದುಂಟು. ಉದಾ: ಭೀಷ್ಮವಿಜಯದಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವೀರ್ಯ, ಅಕೃತ್‌ವ್ರಣ, ನಂದಿ, ಗಂಗೆ, ಗಣಪತಿ, ಭೃಕುಟಿ ಹೀಗೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದೊಂದು ಆರಿಸುವಿಕೆಯೇ ಒಂದೊಂದು ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ 'ಸಂಪಾದಿತ' ಪ್ರತಿ (ಅಂದರೆ ಆ ಆ ದಿನಕ್ಕೆ ಗುರುತುಮಾಡಿ ಕೊಂಡಷ್ಟು ಭಾಗ)ಯೇ ಸ್ವಯಂ ಒಂದು ಮಂಡನೆಯೂ, ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ವಿದುರ, ಭಾನುಮತಿ, ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಳವಡಿಸಿದರೆ- ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಕರುಣಾರಸಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಬೇಡವೆಂಬ ಉದ್ದೇಶ ಇದೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಧಾನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ-

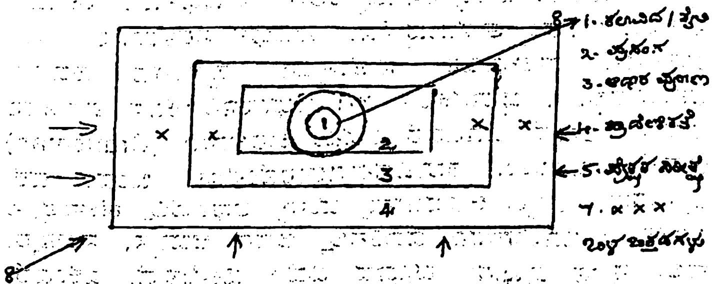
ಕೌರವನು ಸಿಂಹಾಸನ ಉರುಳುವ ಭಾಗ ಇದ್ದರೆ ಮತ್ತು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ-ಪ್ರಸಂಗ ನೀಡುವ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಪಠ್ಯವೂ ಕೂಡ ಚಲನಶೀಲವೇ. ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ- ಪ್ರಯೋಗ ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ವಿದೆ. ಭೀಷ್ಮವಿಜಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮ-ಅಂಬೆ, ಸಾಲ್ವ-ಅಂಬೆ, ಪುನಃ ಭೀಷ್ಮ-ಅಂಬೆ ಸಂವಾದಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೆ ಆ ಪ್ರಸಂಗವು 'ಭೀಷ್ಮವಿಜಯ'ದ ಬದಲು ಅಂಬೆಯ ದುರಂತದ ಕಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆನ್ನುವ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲೆ ಇಂತಹ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ಒಂದು ವಿಚಾರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ರೆಲವನ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೪

ಹಲವು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಗಳು ಹೇಗೋ, ಹಾಗೆಯೇ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯೂ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ ಸವಾಲನ್ನು ಇದಿರಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ. "ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ಪುರಾಣವೇ. ಅದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬರೆದ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅನುಸರಿಸಿ, ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಆ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಹಾಗೆ" ಎಂಬ ಒಂದು ವಾದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಸಂಗೀತದಂತಹ, ನೃತ್ಯದಂತಹ ಸ್ವರೂಪ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ರಸನಿಷ್ಠ ಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಾದ ಸಂಗತವಾಗುವಷ್ಟು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ವಾಕ್‌ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವತಂತ್ರವೇ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಅನುವಾದಕನೊ, ಪ್ರಕಾಶಕನೊ ಆಗಿ ಅರ್ಥದಾರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಲದು. ಅಷ್ಟನ್ನೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅವನು ಕುಶಲಗಾರ (Craftsman) ಆದಾನೇ ಹೊರತು, ಕಲಾವಿದನಾಗಲಾರನೇನೋ. ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಪ್ರಸಂಗದ, ಕಾವ್ಯದ ಆಶಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದರೂ, ಮಾತುಗಾರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಕಾಲ, ಸ್ವಂತ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದೇ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು. ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಸಂಗ,

ಒಳಗಿನ ಕಲಾವಿದತ್ವ- ಇವೆರಡೂ ಹೇತುಗಳೇ. ಅವುಗಳ ಸಂಘಟನ ವಾದಾಗ ಪ್ರಸಂಗದ ಯಥಾವತ್ ಅನುವಾದ ಮಾತ್ರ ರೂಪುಗೊಳ್ಳು ವುದು ಅಸಂಭವ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ತಿಳಿಸುವ ಆಶಯ ಗಳಾಗಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪಿನ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಲಿ, ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸಮ್ಮತವಾಗುವ ಸಂಭವವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಹೊಸ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳ ಅಗೆತ-ಬಗೆತಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅಸೀಮ ಅವಕಾಶ ಇರುವುದೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಅಂದರೆ ಈ ವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣವಸ್ತು ಆಧರಿತ- ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಜತೆ ಒಂದು ಸತತವಾದ ಗುದ್ದಾಟ, ಅರ್ಥದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತಲೆ ಇರಬೇಕಾದುದು ಈ ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಂಶ. ಈ ಸೃಷ್ಟಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತದೆ; ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಹೊರಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಅಥವಾ 'ಪ್ರಸ್ತುತೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಗಿರುವ ಶೈಲೀಕೃತ ಸ್ವಭಾವ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವರೂಪ, ಪುರಾಣದ ಮಿತಿ, ಪ್ರಸಂಗದ ಮಿತಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಮಿತಿ- ಇಷ್ಟನ್ನು ಕೂಡ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಹೊರ-ಒಳ ಒತ್ತಡಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತೀಕರಣವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ವಲಯಗಳ ಸೀಮೆಗಳೊಳಗಿಂದ ತುಡಿಯುತ್ತದೆ.



8, 9 ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಚಲನೆ →↕← ಹೊರ ಒತ್ತಡಗಳು- ಅಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು.

ಇವಿಷ್ಟರಿಂದ ತಯಾರಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ವಿನ್ಯಾಸದ ಅಭ್ಯಾಸವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಸಾಧಿಸಿರುವ, ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸೀತು. ಮತ್ತು ಈ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅತ್ಯಂತ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲಾವಿದ- ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮಾದರಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು.

೫

ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ (ಹಾಗೆಯೇ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯ) ಎರಡು ಕೌತುಕದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬಹುದು. ಕಲೆಯೆಂಬುದು (ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು 'ಕಲೆ'ಯಿಂದ ಹೊರಗಿಟ್ಟು ಹೇಳುವುದಾದರೆ)- ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಶಬ್ದ ಪ್ರಪಂಚ ಮುಟ್ಟಲಾರದ್ದನ್ನು ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಮೂಲಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗೌಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ತಲಪುವ ಯತ್ನ- ಚಿತ್ರ, ನಾದ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಲನೆ, ಸಂಕೇತ- ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಉಪಾಧಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಆದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ- ಕಲೆ- ಶಬ್ದಪ್ರಪಂಚದ ಮೂಲಕವೇ ಶಬ್ದಗಳು ಮುಟ್ಟಲಾರದುದನ್ನು ತಲಪುವ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. (ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ನನಗೆ ಸೂಚಿಸಿದವರು ವಿಮರ್ಶಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ). ಅಂದರೆ ಭಾಷಾಶಕ್ತಿ, ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ದುಡಿಸಿ, ಅದು ಕಲೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ- ನಾವು ಉತ್ತಮ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ಕೇಳುಗರಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಎಷ್ಟೋ ಅಂಶಗಳು- ಲಿಖಿತರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿದರೆ ಅಷ್ಟು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಅನಿಸದಿರಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ- ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿಯ, ಅಂದರೆ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಲು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅವಕಾಶ. ಅದರಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲಿನ ಮಾತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೇ ರೂಪಿಸುವಂತಹದು. ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳಂತೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಜೀವತುಂಬುವ ಕೆಲಸ ಇದಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ- ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ವಿಷಯಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಕಾಲದಲ್ಲೆ ಒಂದು ಏಕಕವಾಗಿ ಮೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ನೈಜ 'ವಾಗರ್ಥ' ಸಿದ್ಧಿ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ದ್ವಂದ್ವವೆಂದರೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ತಾರ್ಕಿಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಪುರಾಣದ ಕತೆಗಳ (ರಾಮಾಯಣ

ಮಹಾಭಾರತಗಳು ಸಹಿತ) ಹಂದರ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕಾರ್ಯ, ಪರಿಣಾಮಗಳು- ಬಹುಪಕ್ಷ ತರ್ಕವನ್ನು, ವಾಸ್ತವದ ಪಾತಳಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವುದೇ ಅದರ ಸ್ವಭಾವ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅದು ಪುರಾಣ. ಅರ್ಥಾತ್ ತರ್ಕಶುದ್ಧತೆ ಯಾ ತರ್ಕಬಂಧತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಪುರಾಣದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅನುಭವವನ್ನು ಅದು ದಾಖಲಿಸುವ ದಾರಿ ಬೇರೆ ತೆರನಾದದ್ದು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ವಿಚಾರಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ವಿವರಣೆಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಾತೀತವಾದದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. "ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ" ಅಂಶಗಳಾದ ಶಾಪ, ಅನುಗ್ರಹ, ವರ- ಇಂತಹುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲವೂ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಶಾಪ, ವರಾದಿ ಸ್ವೀಕೃತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಔಚಿತ್ಯ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತೀರ ಇರಿಸು-ಮುರುಸಿನ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಇದಿರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾಲಿವಧೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ರಾಮನು ವಾಲಿಯನ್ನು ವಧಿಸಿದ ರೀತಿ, ಅದಕ್ಕೆ ವಾಲಿಯ ಆಕ್ಷೇಪ, ರಾಮನ ಸಮಾಧಾನ- ಇವು ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಸರಣಿ'ಯಾಗಿವೆ ಹೊರತು, 'ಸಂವಾದ'ವಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ರಾಮ ಹೇಳಿದುದನ್ನು ವಾಲಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನರಚನೆಯೇ ಹಾಗಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಾಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅವನು ರಾಮನ ಆರ್ತ ರಕ್ಷಕತ್ವ, ಸುಗ್ರೀವ ಸಖ್ಯದ ವಿಧಾನ, ಪರಾಙ್ಮುಖ ವಧೆ, ಸ್ಮೃತಿಯ ಅನ್ವಯದ ಔಚಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯ ವಿಷಯ, ಆರ್ಯೀಕರಣ- ಈ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಮನಿಗೆ ಸಾಕುಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಕೌರವನು ಪಾಂಡವರ ಜನ್ಮ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಮತ್ತು ಇನ್ನೆಷ್ಟೊ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ವರ್ತಮಾನ ಚಿಂತನವೂ, ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಸಹಸ್ರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರವಾಹದ ವಿಭಿನ್ನ ಹಂತಗಳು- ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದೊಂದು ಪಾಕವಾಗಿ ಸಾಕಾರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಈಗಲೂ ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು, ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು

ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿರುವುದು, ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಫಲಿತವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಆಗಿರಬೇಕು.

೬

ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವತಃ ಇರುವ ಒರಟುತನವೂ ಕೂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಪ್ರಜಾತಂತ್ರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಬೇರುಬಿಡುತ್ತಿರುವುದರ ಫಲವಾಗಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಕೌರವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪಾಂಡವರಿಗೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವಾಗಲಿ, ಪಾಲಿನ ಹಕ್ಕಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ- ಅವರು ಪಾಂಡುವಿನ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲ; ದೇವನಿಯೋಗ ಜನ್ಯರು- ಎಂಬುದೇ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ದುರ್ಯೋಧನನ ಮುಖ್ಯ ವಾದವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇದೇ ನಿಲುವು ಇದೆ. ಆದರೆ, ಇಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ದುರ್ಯೋಧನ ಈ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಒಲವೂ ಇಲ್ಲ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ- ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಕಾಲಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು 'ಲಿಬರಲ್' ಆಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಜಾಣರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಇದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳೇ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರವೆಂಬಂತೆ ರೂಪಿತವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯು ಆಗುತ್ತಲಿದೆ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗಿಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜೀವನದರ್ಶನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಸವಾಲು ಕಲಾವಿದನ ಮುಂದಿದೆ. ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು- ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ತುರಂಗ ಭಾರತ, ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತ- ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂತಹವು. ಮೂಲ ಕಾವ್ಯಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗಿಲ್ಲ; ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಎಂತೂ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮೀರಿ ಅರ್ಥದಾರಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಬಲದಿಂದ ವ್ಯಾಪಕ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ನಿಜ. ಆದರೂ ಮೂಲ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಆದರೆ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳತ್ತ ಯತ್ನಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ.

ಆದರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಕಲೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಲೆಯೇ ಹೊರತು, ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಂತೆ

ಸರ್ವಂಕಷ ಜೀವನಮೀಮಾಂಸೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನ್ವಯ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳ ಸಮಗ್ರ ಅನ್ವಯ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೆ? ಆವಶ್ಯಕವೆ? ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಚಾರಕರು ಯೋಚಿಸಬೇಕಿದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿರುವ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವುದು, ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾಪರಂಪರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ತಳಹದಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ' ಎಂಬ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವಾಗಿಯೂ, ಪುರಾಣದ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಾಗಿಯೂ, ಜತೆಗೆ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥವಾಗಿಯೂ ಅರಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಅವಶ್ಯವಿದೆ.

೭

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರವಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ- ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನೂ, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಒಂದೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ, ಒಂದೇ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ 'ಅರ್ಥಪಠ್ಯ' ನಿರ್ಮಾಣದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ "ಕರ್ಣಪರ್ವ" ಪ್ರಸಂಗ (ಗೇರುಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ ರಚಿತ)ದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

> ಇನನುದಯದೊಳಗೆದ್ದು ನಿತ್ಯಕರ್ಮಂಗಳಂ
> ವಿನಯದಿಂ ರಚಿಸಿ ಬಹುದಾನಂಗಳಂ ವಿಪ್ರ
> ಜನಕಿತ್ತು ರವಿಜನತಿ ರಭಸದಿಂ ಕೊಳುಗೊಳಕೆ
> ಸನ್ನಹವಾಗಿ ಬರಲು ॥

ಕರ್ಣನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟನೆಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದ್ಯ ಇದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಈ ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ? 'ಇನನುದಯ' ಎಂಬುದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಹೇಗೆ ಸೂರ್ಯನ ಮಗನಾದ ಕರ್ಣನಿಗೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯೋದಯವಾಗದೇ ಹೋಯಿತು; ಲೋಕಸಾಕ್ಷಿಯಾದ ಸೂರ್ಯಪುತ್ರನೇ ಯಾರ ಮಗನೆಂದು

ಜಗತ್ತಿಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದ ವಿರೋಧಾಭಾಸ, ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಬಹುದಾನಂಗಳಂ ವಿಪ್ರ ಜನಕಿತ್ತು'- ತನ್ನನ್ನು ಸೂತಪುತ್ರನೆನ್ನುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇ ತನ್ನಿಂದ ದಾನವನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು, 'ಬಹುದಾನ' ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭಗಳು (ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಕವಚದಾನ) ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾವ, ಕೊನೆಗೆ 'ಬಹುದಾನ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ- ಇನ್ನು ದಾನ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಮರಣ ಸೂಚನೆ, ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಕವಚದಾನ, ಇಂದ್ರನ ಮಗನಿಗೆ (ಅರ್ಜುನ) ಬಹುಶಃ ಜೀವವನ್ನೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿ ಬರಬಹುದು- ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. (ಇದು ಈ ಲೇಖಕನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ). ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದು; ಬೆಳೆಸಬಹುದು.

ಗದಾಪರ್ವದ ದುರ್ಯೋಧನನ ಒಂದು ಪದ್ಯ : (ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದನ್ನೆ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ).

> "ಕುರುರಾಯನದನೆಲ್ಲ I ಕಂಡು ಸಂತಾಪದಲಿ
> ಮರುಗಿ ತನ್ನಯ ಭಾಗ್ಯವೆನುತ..."

ಇಲ್ಲಿ- 'ಕುರುರಾಯನದನೆಲ್ಲ' ಎಂಬ ಒಂದು ಪದಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕೌರವನ 'ಅದು' ಅಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವ ಮತ್ತು 'ಇದು' ಅಂದರೆ ಆತನ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನಿಗಾದ ಸಂತಾಪ, ಅಂದರೆ ನೋವಿಗಾಗಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವಲ್ಲ; ತಾನು ಮೋಸಹೋದೆ ಎಂಬ ಮೊಂಡುತನ ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು. (ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ದುರ್ಯೋಧನ).

ಭೀಷ್ಮಪರ್ವದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ಭೀಷ್ಮರಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

> "ಆ ದಿವಸ ರಾತ್ರಿಯಲಿ ಕೌರವ I ನೈದೆ ಭೀಷ್ಮಗೆ ನಮಿಸಿ ನಿಂದಿರೆ
> ಮೇದಿನಿಪ ಬಾರೆನುತಲಪ್ಪಿ ಏ I ನೋದದಿಂದ II"

ಇಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಭೀಷ್ಮನು ಬಳಸಿದ ಪದ 'ಮೇದಿನಿಪ' ಎಂಬುದು. ಇದನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿ, ರಾಜನಾಗಲು ಆತನ ಅರ್ಹತೆ, ಅವನ ಹುಟ್ಟು, ರಾಜತ್ವ, ಮುಂದೆಯೂ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಶಾಂತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ, ಪಾಂಡವರಿಗೆ ಮೇದಿನಿಪತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಆತನ

ವರ್ತನೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿಸಿ ಭೀಷ್ಮ ಪಾತ್ರಧಾರಿ (ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ) ಮಾತಾಡಿದುದು ಇನ್ನೊಂದು ಇಂತಹದೇ ಉದಾಹರಣೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹದನ್ನು ದಿನನಿತ್ಯ ಅನುಭವಿಸು ವವನಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ 'ಪುನಾರಚನೆ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುವ ತಥಾಕಥಿತ ಅದ್ಭುತ ನಾವೀನ್ಯ, ಮೌಲ್ಯಶೋಧನೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮುಂತಾದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಬರಡಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಸ್ವಯಂ ವಿವರಣೆ ಕೊಡುವವುಗಳೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸದೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕೆಲಸ. ●

(ನಿಯೋಜಿತ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲಾ ಜಾನಪದ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದುದು - ೧೯೯೦)

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ

೧

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬುದು ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪ್ರಾಯಃ ಅನ್ಯಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರವಿದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಕವಲಾಗಿರುವ ಈ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂಬ ಗೇಯಕಾವ್ಯಗಳ ಪದ್ಯ-ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ 'ಅರ್ಥದಾರಿ'ಗಳೆಂಬ ಮಾತುಗಾರ-ನಟರು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆಶು ನಾಟಕ. ಅಥವಾ ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬಯಲಾಟದಿಂದ ನೃತ್ಯ, ವೇಷಗಳನ್ನು ಕಳೆಚಿದಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ರೂಪ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದರ ನಾಟಕೀಯ, ಭಾವಾತ್ಮಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಕೆಲವು ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಗತಿಶೀಲತೆ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ರಂಗಕ್ರಿಯೆ (action) ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವುದು ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಒಂದು ರಚನೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಅದನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿ, ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಕಲಾವಿದ, ನೋಡುವ, ಕೇಳುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು- ಇದಿಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಕಲಾವಿದನು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿರುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು 'ಹಿನ್ನೆಲೆ' ಇದೆ. ಜತೆಗೊಂದು 'ಮುನ್ನೆಲೆ' ಇದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು, ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಅದರ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಪರಂಪರೆ- ಇಷ್ಟು ಇರುತ್ತವೆ. ಮುನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಅವನ ಸಹಕಲಾವಿದರು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ, ಆ ಆ ದಿನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲ, ಅವಧಿ, ಆ ದಿನದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು- ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಹೆಚ್ಚು 'ಸ್ಥಿರ'ವೂ, ಮುನ್ನೆಲೆಯು 'ಚಲ'ವೂ ಆಗಿದ್ದು, ಈ ಮಧ್ಯೆ ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಜಾತಿ, ವೃತ್ತಿ, ಅಧ್ಯಯನ,

ಅನುಭವ, ವಯಸ್ಸು, ಯೋಗ್ಯತೆ, ಅಯೋಗ್ಯತೆಗಳ ಮೊತ್ತವಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಮುನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ಘರ್ಷಣಗಳಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೇಲಿಂದಲೇ, ಒಟ್ಟು ಈ ಕಲೆಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ನಾಟಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

೨

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ರಿಯೆ (performance)ಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ದೂರಗಳು ಬೇರಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಂಗರೂಪಗಳಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಾಣದವರು, ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗದಂತಹವು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ತೀರ ಸರಳವಾದ, ಮಿತವಾದ ಆಶಯವುಳ್ಳ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳು. ಆದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು, ಮೂಲ ಪಠ್ಯದ ಈ ಗಂಭೀರವಾದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ, ಬೆಳೆದಿರುವ ಎತ್ತರವೂ, ಆಳವೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ನೀಡುವ ಅರ್ಥವು ಹತ್ತು ವಿಧವಾದದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಬ್ಬನೇ ಅರ್ಥದಾರಿ ಹೇಳುವ ಅರ್ಥವೂ ಹತ್ತು ಬಗೆಯಾದದ್ದು. ಹೀಗೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಅಸಾಧಾರಣ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಅದರ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಆಂತರಿಕ ಶಕ್ತಿಯು ಕಲಾವಿದನ ಮುಂದೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ, ಪಂಥಾಹ್ವಾನಗಳನ್ನೂ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಗೇಯಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥಾತ್ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪವು ಗಾನ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವಂತಹದಷ್ಟೆ? ಹೀಗೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಹಾಡು, ಭಾಗವತನು ಅದನ್ನು ಹಾಡುವ ರೀತಿ- ಎಂದರೆ ಅದರ ತಾಳ, ರಾಗ, ಭಾವಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿ ಅಕ್ಷರ ರೂಪದಿಂದ ಗಾನರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗಲೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಗಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದು ಇದ್ದರೂ, ಹಾಡು

ಗಾರನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ವಿಶಾಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಇದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳವಿಲ್ಲವಾದರೆ, ಸಮರ್ಥ ಮಾತುಗಾರರಿದ್ದೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದು. ಭಾಗವತಿಕೆಯೂ, ವಾದ್ಯಗಳೂ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗಿರಲಿ, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆಗಳ ಒಂದು ಗತ್ತು, ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯ- ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಬಹುದು.

ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವುಳ್ಳ ನಾಟಕವಾದರೂ, ನಿರ್ದೇಶನ, ನಟನ- ಎಂಬ ಎರಡು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ, ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೆ ಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ, ನವೀನ ಪಾಠವಾದುದರಿಂದ, ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯ ಅಂಶ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಕಲಾವಿದನ ಆಕರಗಳು, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗಳು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬೆರೆತು ಪಾಕಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

೩

ಯಾವುದೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಾದರೂ ಅದು ಸಾರತಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೆ? ವಸ್ತುವೊಂದು ನಾಟಕವಾಗುವಾಗ, ಮಾಧ್ಯಮವು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆಯನ್ನು, ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಕೃತಿಯು, ಪ್ರಸ್ತುತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಂದನಶೀಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದಾಗಲೂ, ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸ್ಪಂದನವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದೆಂದು ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಲೇಖಕರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನಟರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಯು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಪಂದನ ಯಾ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರವಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಯ ಮಿತಿಗಳು ಇಂತಹ ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮಿತಿ ಹೇರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಅಮಿತವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ, ಲೋಕಧರ್ಮಿಯನ್ನೂ

ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಲಂಬಿಸಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದಲೂ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ವೇಷಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಇರುವ 'ಆವರಣ ಬಂಧನ'ವು 'ಆಟ'ಕ್ಕೆ ಇರುವಂತಹದಲ್ಲ. (ವೇಷ ನೃತ್ಯಸಹಿತವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವು 'ಆಟ', ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು 'ಕೂಟ'ವೆನಿಸಿದೆ). ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಅರ್ವಾಚೀನ-ಪ್ರಾಚೀನ 'ಸಂಚಾರವು' ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿರುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ವಾಲಿಯಂತಹ ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ, ದುರ್ಯೋಧನನಂತಹ ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣಿಯೊಬ್ಬನ ನಿಲುವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು "ನನ್ನನ್ನು ಉರುಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಆಗದ ಮಾತು. ನನಗೆ ಯಮನಬಲವಿದೆ" ಎಂದರೆ ಅದು ಅಸಹಜವೆನಿಸದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಧ್ವನಿಯು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ, ಆವಶ್ಯಕ ಅಂಶವೂ ಆಗಿದೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವೂ, ಶಿಲ್ಪ ಸಮನ್ವಯವೂ ಬೇಕು ಎಂಬುದು ಬೇರೆ ವಿಚಾರ). ತೀರ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದ ಘಟನೆ ಕೂಡ ಇಂತಹ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ.

೪

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕ ಕರಾವಳಿಯ ಆಡು ಮಾತು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯ ಕಿಂಚಿತ್ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಶೈಲೀಕೃತ ಕಲೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆ ಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಡುನುಡಿಯ ಸೊಗಸೂ ತನ್ನದೆ ಆದ ರೀತಿಯಿಂದ ಇದೆ. ಈ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯು ವೇಷವಿಲ್ಲದೆ, ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆತ್ಮೀಯ ಸಾಮೀಪ್ಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮೆದುರು ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಅನುಭವವು, ಸಂವಹನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ.

ಪದ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮೂಲಕ ಮಾತಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು. ಅವನವನ

ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆ, ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳೊಂದಿಗೆ, ಸಂವಾದ, ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳಂತೂ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಒಯ್ದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಕುತೂಹಲಗಳು ಜಾಗೃತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಲಾಸ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಆಶುಭಾಷಣ ರೂಪದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶವು ಅನ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಇದ್ದರೂ, ಇಷ್ಟು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ, ಇಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿನ ಮಾತು ಸ್ವತಂತ್ರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಒಂದು ಚಪ್ಪಾಳೆ, ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಬಲ್ಲುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೂ ಸತತವಾದ ಕೊಡುಕೊಳುಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಜರಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಕೊಡುಕೊಳುಗೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅನಂತರವೂ ಮುಂದುವರಿದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಓರ್ವ ಕಲಾವಿದನ ಪಾತ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ವಾದಮಂಡನೆ ಎಷ್ಟು ಸರಿ, ಪಾತ್ರೋಚಿತವೆ, ಅದರಲ್ಲೇನು ಹೊಸತನವಿತ್ತು ಮೊದಲಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅ' ಕಲಾವಿದನ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಮೊನ್ನೆ ಹೇಗೆ, ನಿನ್ನೆ ಹೇಗಿತ್ತು, 'ಅ' ಕಲಾವಿದನ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನದಕ್ಕೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಅವನ ಎದುರಾಳಿಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿದುವು, ಈ ಕಲಾವಿದನ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹದ ಆಕರಗಳಾವುವು, ಅವನ ಅಧ್ಯಯನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವೇನು ಮೊದಲಾದ ವಿಚಾರಗಳೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಕ್ರಮಶಃ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಲುಪಿ, ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆಯೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ಅವನಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದರೊಳಗೆ ಬಿರುಸಿನ, ವಿರಸದ ವಾಗ್ವಾದಗಳಾದಾಗ ಅವೂ ಚರ್ಚೆಯ ವಸ್ತುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಈ ರಂಗದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳಾಗುತ್ತವೆ; ತಾಳಮದ್ದಳೆ ರಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆ ಗೌಣವಾಗಿ, ಅದರ ಕಲೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಗಳಿಸುತ್ತದೆ.

೫

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ (ಅಂತೆಯೇ ಆಟದ) ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಾಧಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಪ್ರವಾಹದ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಭಿನ್ನ ಕಾಲಗಳ, ವಿಭಿನ್ನ ಹಂತಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಸಮುಚ್ಚಯವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಳೆದ ಹಲವು ಸಹಸ್ರ ವರ್ಷಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಂತಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದು ಪಾಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಋಗ್ವೇದದ ಒಂದು ಋಚೆಯ ಉದ್ಧರಣದ ಬೆನ್ನಿಗೆ, ಭಾಗವತದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಕುಮಾರಿಲ ಭಟ್ಟರ ಯಾ ಶಂಕರರ ಮಾತಿನ ಒಂದು ತುಣುಕು ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೋ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೋ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಒಂದು ನುಡಿ, ಸರ್ವಜ್ಞ ವಚನದ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗದ ಒಂದು ಉಕ್ತಿ ಬರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಇದು, ಗೊಣಸು ಗೊಣಸಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅರ್ವಾಚೀನ ವಾದ ಒಂದು ಘಟನೆಯ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡಬಹುದು. ಭೈರಪ್ಪನವರ 'ಪರ್ವ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಭಾವ, ವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ದೇವರು-ಭೂತ, ಯಜ್ಞ-ಪೂಜೆ, ಸಾಂಖ್ಯ, ವೇದಾಂತ ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ಚಿಂತನಗಳು ಪದರುಗಳಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಬಿರುಕು ಕಾಣಿಸದೆ ಅದೊಂದು ಸಹಜ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶಿಶುಪಾಲನಂತಹ ಪಾತ್ರ ಕೃಷ್ಣನ ದೇವತ್ವವನ್ನು, ಭಕ್ತಿಯನ್ನು, ಅವತಾರ ವಾದವನ್ನೆ ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭೀಷ್ಮನು ಅದನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣ, ಏಕಲವ್ಯ, ಶಂಭೂಕರು ಸಂಘರ್ಷದ, ಬಂಡಾಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಕಲಾನುಭಾವ, ನೈಪುಣ್ಯ ಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಹೊರತು ಕಥೆ ಕೇಳುವುದಲ್ಲ. ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯು ಸಾಧಿಸುವ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪಾಕ'ವು ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದರೆ ಜನಜೀವನ ರೀತಿ, ಅದರ ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗ, ಚಿಂತನ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿರೂಪ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಸಾರಭೂತ, ಬಹುಮುಖಿ ಸಮುಚ್ಚಯ ಚಿತ್ರಣ

ದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವಾದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೂ, ದೃಷ್ಟಿಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಕೃತ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ಒದಗಿ ಬರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಈ ಮಾಧ್ಯಮವು ಸಾಧಿಸಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಾದಿ ಕೃತಿಗಳ ಪಾಠವು ಸ್ಥಿರ. ಅದರ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ, ಅರ್ಥವೂ ಕಾಲ, ದೇಶಾನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ 'ಸ್ಥೂಲಮೂಲ' ವಾದ ಪ್ರಸಂಗವು ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಿರ. ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಠವಾದ - ಇದೇ ಮುಖ್ಯ- ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ವಿಭಿನ್ನ. ಕಲಾವಿದ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಪುನಃ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಲಾನು ಗುಣವಾಗಿ, ಬದಲಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ, ಚಲನಶೀಲವಾಗುವಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯುಂಟು, ಎಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ.

೬

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣಗಳಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲಾದರೆ, ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಭೂಭಾರ ಹರಣಾರ್ಥ ವಾಗಿ ಬಂದ ಅವತಾರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅರ್ಥದಾರಿ ಅದನ್ನು ತುಂಬ ಸೀರಿಯಸ್ಸಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಈಗ ಕತೆಗಾಗಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಉಳಿದ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಮನುಷ್ಯನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಮಾತಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ, ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಅಭಿಮತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

ರಾಮನು ವಾಲಿವಧೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಾಗ, ತಾನು ಲೋಕ ಕಲ್ಯಾಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಚರಿಸುವ ಅವತಾರಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು.

ಮತ್ತು ಬಹುಪಾಲು, ವಾಲಿಯು ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಈಗ ಈ ವಾದವು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹಿಡಿಸಲಾರದೆ ಹೋಗಿ, ವಾಲಿಯೇ ರಾಮನನ್ನು ದೇವರೆಂದು ಒಪ್ಪುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬರುವವರೆಗೆ, ವಾಲಿ-ರಾಮರ ಮಾತುಗಳು ಲೌಕಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಹಳೆಯ ಶೈಲಿಯ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಇದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದುಂಟು. "...ದಾನವರುಗಳ ದುಷ್ಕರ ಶಿರವರಿದು । ಕ್ಷೋಣಿಭಾರವನಿಳುಹುವದೆಮ್ಮ ಬಿರುದು" ಎಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೆ ಪದ್ಯವಿರುವಾಗ, ತಾನು ದೈವೀಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನೆಂದು ರಾಮನು ಹೇಳದೇ ಇರಬಹುದೆ? ಎಂದು ಅವರ ಆಕ್ಷೇಪ. ದುಷ್ಟ ನಿಗ್ರಹ, ಸಜ್ಜನರಿಗೆ ಸಹಾಯವೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರದವನ ಕರ್ತವ್ಯ ವೆಂದೂ, ತಾನು ಆ ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾದು ದೆಂದೂ ಹೇಳುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವೆಂದು, ಆಧುನಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಕಾಲಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಸ್ಕಾರ.

ಇದಿಷ್ಟು ಪಾತ್ರಪರವಾದ 'positive' ಚಿತ್ರಣದ ವಿಚಾರ. ಅದೇ ರೀತಿ, ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳ, ದೈವೀ ಪಾತ್ರಗಳ, ಋಷಿಮುನಿಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಅವರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುಮೆ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ, ಬಲವಾದ ವಾದಗಳು, ಆಕ್ಷೇಪಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಮೊದಲಾದರೆ, ಇವು ಮಾಮೂಲು ವಿರೋಧಗಳು, 'ದುಷ್ಟಪಾತ್ರದ ಮಾತು' ಎಂಬಷ್ಟು ಇತ್ತು. ಈಗ ಅವು ತುಂಬ ನಾಜೂಕನ್ನೂ, ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದಿವೆ. ಈ ಪಂಥಾಹ್ವಾನದ ವಿರುದ್ಧ ಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಸ ವಾದಗಳನ್ನು, ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತು, ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ ಕೂಡ. ಹೀಗೆ, ಪಾತ್ರ ಸಂಘರ್ಷ, ಹೊಸ ಮಜಲನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೆ. ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಬರುವ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಕೂಡ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಪಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲು, ಗಂಭೀರ, ಶಿಷ್ಟಪಾತ್ರ ಗಳು ಹೊಸ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ಯೋಚನೆಗಳಿಂದಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳಿಂದಾಗಿ, ಬಂದಿರುವ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಉಪಯುಕ್ತ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು, ಸ್ವಂತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಾದುದರಿಂದ, ಕಲಾವಿದನ ಚಿಂತನೆಯು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುತ್ತದೆ

ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರ ಇಲ್ಲದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧವಾಗದ ಕ್ರಮದಿಂದ, ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ "ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ, ಅರ್ಥದಾರಿ ಮಾತಾಡಬಹುದೆ?" ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ವ್ಯಾಪಕ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂದರೇನು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಾಲಿ-ರಾಮರೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ರಾಮ, ವಾಲಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ತಾರತಮ್ಯವಿದೆ, ಅಂತರವಿದೆ. "ತಿಳಿದವರನ್ನು, ದೊಡ್ಡವರನ್ನು ನೀನು ಹೀಗೆಲ್ಲ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಾರದು" ಎಂದು ರಾಮನು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರಾಮ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿದ್ದವನು, ಜ್ಞಾನಿ. ವಾಲಿ ಅದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸದೆ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದವನು. (ರಾಜಾನೋ ವಾನರಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರದಾತಾರೋ ನ ಸಂಶಯಃ । ತಾನ್ನ ಹಿಂಸ್ಯಾನ್ನ ಚಾಕ್ರೋಶೇನ್ನಾಕ್ಷಿಪೇತ್ ನಾ ಪ್ರಿಯಂವದೇತ್ - ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ಕಿಷ್ಕಿಂಧಾಕಾಂಡ, ೧೮/೪೩) ಅದನ್ನು ವಾಲಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ಕೂಡ. (ಪ್ರತಿವಕ್ತುಂ ಪ್ರಕೃಷ್ಟೇಹಿ ನಾಪಕೃಷ್ಟಸ್ತು ಶಕ್ನುಯಾವ್- ಅಲ್ಪನು ಮಹಾಪುರುಷನಿಗೆ ಪ್ರತಿಹೇಳಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ! (೧೮/೪೮). ಇಷ್ಟು ಸುಲಭದ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧೃತ ತಾರತಮ್ಯವಾಗಲಿ, ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದ ವಿಷಯ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯು ರಾಮನ ಸಮಾನಸ್ಕಂಧನಾಗಿ, ಬಲವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವನು. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ (status shift) ಆಗುವುದು ಈ ರಂಗದ ದೊಡ್ಡ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ, ಸ್ಥಾನಾಂತರವು ಅಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ (ಉದಾ: ಗದಾಪರ್ವದ ಧರ್ಮರಾಜ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಧರ್ಮರಾಜ) ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಂತೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಇಂತಹ

ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ರೂಪ, ಪ್ರಮಾಣ, ಪರಿಣಾಮಗಳ ಕುರಿತು ಉಪಯುಕ್ತ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಂತೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ದಾಖಲೆಗಳ ನೆರವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ತುಂಬ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ.

೭

ಯಾವುದೇ ಕಥೆಯಾಗಲಿ, ಐತಿಹ್ಯ ಪುರಾಣಾದಿ ಕಥಾನಕಗಳಾಗಲಿ, ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ, ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ, ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಷ್ಟೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ವಿವರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು, ಆಶಯಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದು ಕಥೆಯೋ, ಕಾವ್ಯವೋ ಪಾಠಾಂತರಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೆ ಬೆಳೆಯುವ ಪುರಾಣಕಥಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ (Growing myth concept) ಎನ್ನುವರಂತೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು, ಬೇರೆಯೇ ಒಂದು ರೀತಿ ಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಜರಗು ತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯಿಂದ ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕತೆ ಬಹಳ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ನಡೆ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ 'ಬದಲಾಗದ, ದಾಟುವಿಕೆ' (transcending without deviation) ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ರಾವಣ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಪ್ರಸಂಗದಂತೆ ರಾವಣನ ಸೀತಾಪಹಾರವೆಂಬ ದುರಾಚಾರವನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದಾಗ, ರಾವಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು, "ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದೆನೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತೀಯಾ? ನೀನು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಾಡಿಗೆ ತರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲಾ? ಬದುಕಿದೆ" ಎಂದು! 'ತಂದಿದ್ದರೆ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಪಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾವಣನು ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ದುಷ್ಟ ರಾಕ್ಷಸನಾಗಿಯೇ ಮಾತನಾಡಿದ. ಇದೂ ರಚನೆಯೇ. ರಾವಣನು ಇಂತಹ ಮಾತನ್ನು

ಹೇಳಿದ್ದಾನೆಯೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ರಾವಣನಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಭಾವ, ಅವನ ದರ್ಪ, ಅಲಕ್ಷ್ಯ- ಇವುಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಅಸಂಭವವಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ್ದು. ಕೃಷ್ಣನು, ದುರ್ಯೋಧನನ ಮುಂದೆ ಪಾಂಡವರ ನಿಲುಮೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ (ಈ ಲೇಖಕನೇ ಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿದ್ದನು.), ಕೌರವರ ಅಪರಾಧಗಳನ್ನು ಪಾಂಡವರು ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಉದಾರವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, "ಪಾಂಡವರಿಂದ ನಿಮಗೇನಾದರೂ ಅಪಚಾರ, ನೋವು ಆಗಿದ್ದರೆ ನೀವು ಕೂಡ ಅದನ್ನು ಉದಾರವಾಗಿ, ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ಷಮಿಸಿ, ಸೋದರಭಾವದಿಂದ ಮರೆತು, ಸಂಧಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ವಿನಂತಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸಭಾರತ, ಪ್ರಸಂಗ- ಎಲ್ಲೂ ಕೃಷ್ಣನು ಇಷ್ಟು ತಗ್ಗಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮನೋಧರ್ಮ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಲಹವಿಲ್ಲದೆ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ರಾಜಿಯಿಂದ ಮುಗಿಸುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳುಳ್ಳ ಪಾಂಡವರ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಪೂರಕವೇ ಹೊರತು ದೋಷವೆನಿಸಲಾರವು.

ಇಂತಹ ಸಾವಿರಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಂತೆ, ನಾಟಕದಂತೆ- ಪುರಾಣ ಆಧರಿತವಾಗಿದ್ದೂ, ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವು ಹಲವು ಕೃತಿಕರ್ತರ (ಅಂದರೆ ಮಾತುಗಾರರ) ಸಂಯುಕ್ತ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು, ಕಥೆಯನ್ನೂ, ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಂಗಪಾಠವೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅದರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿನಯಾತ್ಮಕ ರೂಪಗಳು ವಸ್ತುಶಃ ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಙ

ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಪದ್ಯವು, ಕತೆಯ ನಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತಿಗೆ ವಸ್ತು, ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತೀರ ಸರಳವಾದ ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುವ

ಒಂದು ಹಾಡು, ಹೇಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ರೀತಿಗೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗ (ಕವಿ : ಗೆರೆಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ). ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕರ್ಣಪರ್ವದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಏನನೆಂಬೆನು ಕರ್ಣತನಯನ । ಹಾನಿಯನು ಕಾಣುತ್ತ ಕೌರವ । ಸೇನೆ
ತಲೆಕೆಳಗಾಯ್ತು ಕುರುಪತಿ ದುಗುಡಮನನಾದ ॥
ಈ ನೆರೆದ ಪರಿಭವವ ಕಾಣುತ । ತಾನೆ ರೋಷಾವೇಷದಿಂದಲಿ ।
ಆ ನರನ ಸಮ್ಮುಖಕೆ ರಥವನು ಚಾಚಿದನು ಕರ್ಣ ॥

ತನ್ನ ಮಗನಾದ ವೃಷಸೇನನ ಮರಣದಿಂದ ನೊಂದ ಕರ್ಣನು ಅರ್ಜುನನ ಮುಂದೆ ರಥವನ್ನು ಚಾಚಿದನೆಂದು ತಿಳಿಸುವ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥದಾರಿ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಕೌರವನಿಗಾಗಿ ಬಲಿಗೊಡುವಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಬಂದ ಕೃತಕೃತ್ಯತೆ, ಜೊತೆಗೆ ಪುತ್ರಶೋಕದ ದ್ವಂದ್ವ, 'ಕುರುಪತಿ ದುಗುಡಮನನಾದು'ದಕ್ಕೆ ತನಗಾದ ವ್ಯಥೆ, ಕರ್ಣ-ಕೌರವ ಸಂಬಂಧ, ತನಗಾದ 'ಪರಿಭವ' ಬದುಕಿನ ಸೋಲು- ಯುದ್ಧದ ಸೋಲು, ಆಗ ದುಃಖಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಬರುವ ರೋಷ, ನರನ ಸಮ್ಮುಖಕೆ ರಥವನು ಚಾಚುವುದು ಎಂದರೆ, ತನ್ನ ಬದುಕೇ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ, ಜೊತೆಗೇ ಅರ್ಜುನನು ತನ್ನ ಸೋದರನೇ ಆಗಿರುವ ಸತ್ಯ- ಹೀಗೆ ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೆ ಬಳಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಶೋಧಿಸಿದರೆ, ಆಗ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸುವ ಹಾಡಿನೊಳಗೆ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿ ಗೋಚರಿಸೀತು. "ಬಗೆದದ್ದು ತಾರೆ, ಉಳಿದದ್ದು ಆಕಾಶ" ಎಂದು ಕವಿ ಅಡಿಗರು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ. ಪದ್ಯ-ಅರ್ಥಗಳ ಈ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸಲು ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಇನ್ನೊಂದು ಪದ್ಯ. ಸಂದರ್ಭ, ಅರ್ಜುನನು ಕರ್ಣನನ್ನು ಜರೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶ :

ಎಲವೊ ಸೂತನ ಮಗನೆ । ನೀ । ಕಲಹದೊಳತಿ ಸಹಸಿಗನೆ ।
ತಲೆಯನು ನೀಗಲಿಕಹುದು । ಮಾ । ರ್ಮಲೆತರೆ ಕಾಣಲುಬಹುದು ॥

ಇದೊಂದು ಸರಳವಾದ ಪದ್ಯವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕರ್ಣನ ಸೂತಪುತ್ರತ್ವ, ಕ್ಷತ್ರಿಯನಾಗಲು ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನ, ಅದರ ವೈಫಲ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ದುರ್ಯೋಧನನ ರಾಜನೀತಿಗೆಯೇ ಕರ್ಣನು ಸೂತ (ಸಾರಥಿ)ನಾಗಿ ತಂದ ದುರಂತ, 'ಕಲಹ' ಎಂದರೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನಿಗಾದ ಸೋಲುಗಳು ಮತ್ತು 'ಕಲಹ' ಎಂದರೆ, ಪಾಂಡವ-ಕೌರವರ ದಾಯಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಜಗಳವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ತಲೆಯನ್ನೆ ನೀಗಬೇಕಾಗಬಹುದೆಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆ- ಇವನ್ನು ತಂದು ಮಾತಾಡಿದರೆ, ಆ ಸರಳ ಪದ್ಯವೇ ಉಜ್ವಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಜುನನ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಕರ್ಣನು ಉತ್ತರಿಸಿದಾಗ, ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಸಂವಾದ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯದ ಹಂದರವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಅರ್ಥದಾರಿ ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದ ಕ್ರಮದಿಂದ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಅದಕ್ಕೆ ಕಥೆ, ವಾದ, ಚಿಂತನ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬರುವುದೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮರ್ಮ. ಪಾತ್ರ, ಕಥೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಸಂಘರ್ಷ, ಭಾವ- ಇವುಗಳ ನೋಟಗಳು ಆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೂ, ಅನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥದಾರಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ, ಒಂದು ವಿಚಾರವೇ ಇಡೀ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದುಂಟು. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇರಣೆಯೊಂದು, ಒಂದು ಇಡಿಯ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಆವರಿಸುವುದುಂಟು. ಉದಾ: ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾಲದ ನಿಲುಮೆಗಳು, ಭಟ್ಟಂಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ನಿಷ್ಠೆ- ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಅಥವಾ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಬಹುದು. ಉದಾ: ಪಾಂಡವ ಕೌರವರ ಜಗಳಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೇನು? ರಾಜ್ಯದಾಹವೆ? ಕುರುಪಾಂಚಾಲರ ವೈರವೆ? ದ್ರೌಪದಿಯೆ? ಭೀಮನೆ? ದುರ್ಯೋಧನನೆ?- ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ, ವಿಷಯ (issue) ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಕ ತಳಹದಿಯಾಗಬಹುದು.

ಇಂತಹದನ್ನೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಯನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಅದರದೇ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದೇ ಅಪೇಕ್ಷಿತವೆಂದೂ

ಹೇಳುವವರೂ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ತಾತ್ವಿಕವಾದ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಚಿಂತನರೂಪದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬರಬಹುದೆಂದು ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇವರು ರಸವಾದಿ-ಪೌರಾಣಿಕ ಚಿತ್ರಣವಾದಿಗಳು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದಿದ್ದರೆ, ಜೀವಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ, ಜನಪ್ರಿಯ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು, ಹುಸಿ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಜರ್ನಲೀಸ್ ಆದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು, ಈ ರಂಗ ದಲ್ಲಂತೂ ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ- ಇಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ, ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಗತಿಶೀಲವಾದ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ರಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಸಾಧುವೂ ಅಲ್ಲ, ಸ್ಪಂದನಶೀಲನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ, ವಿಚಾರಕ್ರಮವೂ ಹಲವು ಪ್ರಭಾವ ಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಅದೂ ಆಧುನಿಕವೇ. ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಅದು ಹಿಂತಿರುಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಭಾಗಶಃ ''ಪುರಾಣ'' ವೆಂದರೆ ಹೀಗೇ ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಕೂಡ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಸತ್ಯ.

೬

ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ, ರಂಗದ ಇತರ ಕಲಾವಿದ ರಿಂದ, ಪ್ರಸಂಗಕಾವ್ಯದಿಂದ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯೆ, ವಿಶೇಷತಃ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತು ಸೇರಿಸಿ ಸಹಕರಿಸು ವುದುಂಟು. ಇದು ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ, ಮಾತಿನ ಮಂಡನೆಗೆ ಹೊಸ ರೂಪ ನೀಡಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಶೀಲ. ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಗುಣಮಟ್ಟ ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲುದು. ತುಂಬಿದ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುವ ಸಭೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಜೀವಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಳಗೆ ಒಂದು ಸತತ ವಿನಿಮಯ ನಡೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ರಂಗಕ್ರಿಯೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಿರಬೇಕಾದ ಆಯಾಮಗಳೂ, ಶಿಸ್ತುಗಳೂ ಭಿನ್ನರೂಪದಲ್ಲಿ

ಇಲ್ಲೂ ಇವೆ. ರಂಗಕ್ರಿಯೆ (action) ಮತ್ತು ಸರಳವಾದ ತಂತ್ರವೂ ಇದೆ. ಯುದ್ಧ, ಪ್ರಯಾಣಗಳಿಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಚಿಕ್ಕ ಬಿಡ್ತಿಗೆಗಳು, ಮಾತಿನ ಭಾರಕ್ಕೆ, ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ನುಡಿತದ ಗತ್ತುಗಳೂ ಇವೆ. ಇದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕಾರಿ. ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು, ನಿರ್ವಹಣಾ ತಂತ್ರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಇವೆಲ್ಲ ಸಮತೋಲದ ಹದದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೦

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವಸ್ತುವಿನ ಒಟ್ಟು ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು (tensions) ಎದುರಿಸುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಒತ್ತಡಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು. ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಇಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಷ್ಟೆ. ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ಕೇವಲ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು, ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ತುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಜತೆಗೆ ಕತೆಯ ಜತೆ ಸಾಗುತ್ತಲೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೆ 'ಪ್ರತಿಮುಖ ಒತ್ತಡ' ಮತ್ತು 'ಅಭಿಮುಖ ಒತ್ತಡ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದೊಂದು ಸತತ ಶೃಂಖಲಾಕ್ರಿಯೆಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ವಾಣಿಜ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು :

ವಾಣಿಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಸಹಜ ಬೆಲೆ (normal price) ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಬೆಲೆ (market price) ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಲೆ ಯಾವಾಗಲೂ 'ಸಹಜ'ವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು, ಆಚೀಚೆ ಎಳೆಯುತ್ತ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಚೆಂಡು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವಿಗೆ ಸಹಜ ಬೆಲೆ ನಾಲ್ಕು ರೂಪಾಯಿ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಅದು ನಾಲ್ಕು ರೂ. ಆಗಿರುವುದು ವಿರಳ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಬೆಲೆ ಸಹಜದಿಂದ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಅದರ ನೈಜ ಬೆಲೆಗೂ ತೊನೆಯುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮೂಲಕ್ಕೂ, ಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ರಚನೆಗೂ ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅಂತಃಸ್ರೋತ ಮೂಲ ಕಥಾನಕವೇ ತಾನೆ? ಹೀಗೆ ಒತ್ತಡಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಪ್ರವೃತ್ತಿ (trend)ಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಿಕೊಂಡು, ರಂಗದಲ್ಲೆ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅರ್ಥ ದಾರಿಯ ಕಲಾಪರಿಶ್ರಮವು ಬಲುದೊಡ್ಡದು. ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಸ್ವರಸಂಪತ್ತು, ಸಮಯಸ್ಫೂರ್ತಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಕ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ರಚನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಮಾಹಿತಿ ಬಲು ಹೊತ್ತು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿಡಬಲ್ಲ ಕಾಂತಶಕ್ತಿ- ಹೀಗೆ ಹಲವು. ಇವೆಲ್ಲ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ದರ್ಜೆಯ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಕಲಾಪರಿಶ್ರಮಗಳ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮನ್ನಣೆ ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲೆ ಕನ್ನಡದ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ, ವಿಶೇಷತಃ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರಂಗಗಳ ಸಕ್ರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮುಂದೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಚಾರ, ಇದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬಹಳ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

೧೧

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಾಗಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಟವಾಗಲಿ, ಸರಿಯಾದ ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಮಾನ್ಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು 'ಜಾನಪದ ಮಾದರಿ'ಯೆಂದೋ, ಒಂದು ಮ್ಯೂಸಿಯಂ ಮಾದರಿಯೆಂದೋ ನೋಡಬಾರದು. ಸಹಾನುಭೂತಿಪರ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸಲೂಬಾರದು. ಅದನ್ನು ಸಹಜ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು. ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೆಂದು ನೋಡಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂವಹನವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಜೀವಂತ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ, ವಸ್ತುವಿನ ಘನವಾದ ಪುನಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಅದು ಹೇಗಿದೆ, ಎಷ್ಟು ಸಫಲವಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿಶಃ ಕಲಾವಿದರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಶಕ್ತವಾಗಲು, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯವೂ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಶಯಗಳೂ ಬೆಳೆದುಬರಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ ಭಾರತಾದಿಗಳ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ, ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯಾದರೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಮತ್ತು ಜೀವನದರ್ಶನದ ಗಟ್ಟಿತನ ಹೆಚ್ಚುವುದು. ●

GDC LIBRARY
31810

ಅನುಬಂಧ

ಉಪನ್ಯಾಸದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ-ಚರ್ಚೆಯ ಸಾರಾಂಶ

- ರಾವಣನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ವಾಕ್‌ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಿಯೆನ್ನ ಬಹುದೆ? -ಡಾ। ದೇವೇಂದ್ರಕುಮಾರ ಹಕಾರಿ

  ಉ. : ಹೌದು. ಇದೇ ಈ ಕಲೆಯ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ. ಕಲಾವಿದನು ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುವುದು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಂಗ್ರಹ (feedback)ದಿಂದ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಸಂವಹನ ಕಲೆ ವರ್ಧಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಂಟೆ? -ಡಾ। ಹಕಾರಿ

  ಉ. : ನಿಜ. ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಜನರಿಂದ ಬರುವ ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಲಾವಿದನ ಸಂವಹನ, ಚಿತ್ರಣ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ರೂಪಿಸಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅನೌಪಚಾರಿಕವಾಗಿ ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಗಿಲ್ಲ. ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಲಪದಿರುವುದೂ, ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಮರ್ಶೆ ಆಗದಿರುವುದೂ, ಈ ಕಲೆಯ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ.

- ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಏಕೆ ಸೇರುತ್ತಿಲ್ಲ?

  ಉ. : ಈ ಸಾಧ್ಯತೆ ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹ. ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಬಹುಪಾಲು, ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೇ ಆಖ್ಯಾನಗಳು ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. 31810

- ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯದ ಹೊಸ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಮಾಡುವಂತೆ, ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದಿರಿಸಿ, ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? -ಜಯರಾಮು ಹೆಗಡೆ

  ಉ. : ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ, ಕಥಾನಕದ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ.

K792.409 PRA
PRA
...OVINDA DASA CO... SURATKAL 574...

- ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು 'ಸಹಜ ಸಂದರ್ಭ'ದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕೆಂದಿರಿ. ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುವಿರಾ?
-ಡಾ। ಹಕಾರಿ

ಉ. : ಬರಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ಯಾ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಯಾ ಹುಸಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಬಾರದು. ಒಂದು ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಹಾಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿರಿ ಎಂದು ನನ್ನ ಆಶಯ.

ಈ ಲೇಖನದ ಶಿರೋನಾಮೆ ವಿಷಯ ನೀಡಿದ ದಿ। ಡಾ। ಜೀ.ಶಂ. ಪರಮಶಿವಯ್ಯನವರಿಗೆ, ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟನೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಡಾ। ಸೋಮಶೇಖರ ಇಮ್ರಾಪುರ ಇವರಿಗೆ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಅರ್ಥದಾರಿ, ಅರ್ಥಗಾರ ಎಂಬ ಅಂಕಿತಗಳೂ ಇವೆ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಂಬುದನ್ನೆ ಬಳಸಿದೆ.

(ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ - ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ಶಿರಸಿಯ ಬಳಿಯ ವಾನಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ. ೨-೩-೯೯೨)

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ನಟ-ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ, ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ

೧

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಕವಲಾಗಿರುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಸಾರತಃ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ (Theatre)ವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅದರ ಬಗೆಗಿನ ಯಾವುದೇ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ-ಅದೊಂದು ವಾದರಂಗ, ಕಥನ, ವಾದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಕಾರ ಎಂಬ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆ, ಜ್ಞಾತವಾಗಿಯೋ, ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿಯೋ ಪಸರಿಸಿರುವುದೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ (ಅರ್ಥಾತ್ ಯಕ್ಷಗಾನ ಜಾಗರ ಯಾ ಪ್ರಸಂಗದ) ಮೌಖಿಕ ಮತ್ತು ಲಿಖಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು ಎರಡು: ಒಂದು- ವೇಷ, ನೃತ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಆಟವೇ ನಿಜವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಎರಡು-ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು (ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು) ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ರೀತಿ. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ, ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಿದೆ, ಅದರ ನಾಟಕೀಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಿದೆ, ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ, ಅವುಗಳ 'ಅವಸ್ಥಾನುಕರಣ' ವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ- ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯೇ, ನಾಟ್ಯವೇ? ವೇಷ ನರ್ತನಾದಿಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯವು ಮಿತವಾದುದರಿಂದಲೂ, ಇದು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಹೇಳಿರುವಂತೆ 'ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ' ಅಷ್ಟೆ. ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಈ ಮೂಲಭೂತ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಳಗಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧ ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

೨

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿಯು 'ನಟ' ಹೌದೆ? ಎಂಬುದು ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ 'actor' ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಪರಿಗಣನೆ ಆಗದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ ಅಥವಾ

ಅಭಿನಯಕಾರ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿಯೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವುದು- stage communication. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲವೂ ಅಭಿನಯದ ಅಂಗವೇ. ಅಭಿನಯವು ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ ಅಂದರೆ ವೇಷಭೂಷಣ ಇಲ್ಲ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಇದೆ. ಸಾತ್ವಿಕವೂ ಅಲ್ಪಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ವಾಚಿಕವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಂಬವನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಿರೂಪಕ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿ, ಇದೆಲ್ಲವೂ ಆಗಿರುವ ಉಳಿದ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳೊಂದಿಗೂ, ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೂ ಕೂಡಿ, ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳುಳ್ಳ performance ಅವನದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಅರ್ಥದಾರಿ ಅಷ್ಟೆ. ಆ ಎಲ್ಲವೂ ಅದರಲ್ಲೆ ಬಂತು.

ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ನಟನ ನಟನಾಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ, ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧ ಏನು? ಈ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಾಭಿನಯ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನು- ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ತುದಿಮೊದಲಿಲ್ಲದ ವಾದಗಳೂ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವೈವಿಧ್ಯವೂ, ಸಿದ್ಧಾಂತ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಇವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ರಸ, ಭಾವ, ಪಾತ್ರಗೌರವ, ತಾದಾತ್ಮ್ಯ, ತಲ್ಲೀನತೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ತದನುಸಾರಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಆಚೆ ನೋಡಿ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅಭಿನಯವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅಂದರೆ 'ಅರ್ಥ'ವೆಂಬುದು, ರಂಗದಲ್ಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಪಠ್ಯ (Text) ಆದುದರಿಂದಲೂ ಅದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಇತರ ಕಲಾವಿದರು- ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭ (context)ವು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಚಾಲಕಶಕ್ತಿಯಾದುದರಿಂದಲೂ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಬಹಳಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿರುವುದರಿಂಧಲೂ, ಇದರಲ್ಲಿ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ

ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಅಂದರೆ- ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿತ್ವಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಗರಿಷ್ಟ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಇರುವ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವು ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೇಲೂ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೂ ಆಗುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

೩

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನ, ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನ, ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ, ತಂತ್ರಪ್ರಧಾನ, ವಾಕ್‌ಪ್ರಧಾನ- ಎಂದೆಲ್ಲ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಾಟಕ, ಲೇಖಕನ ನಾಟಕ, ನಟನ ನಾಟಕ ಎಂದೂ ವಿಭಜಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಥವಾ ಒಂದೇ ನಾಟಕ ವನ್ನು ಈಯೆಲ್ಲ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬುದು ನಟಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕ (actor dominent drama)ವಾಗಿದೆ. ಲಿಖಿತ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಸ್ಥಿರ ಪಾಠವೂ, ಅದರ ಭಾಗವತಿಕೆಯೆಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಒದಗಿಸುವ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಸ್ಥೂಲ ಆಧಾರಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಬೆಳೆಯುವ ಮಾತಿನ ನಾಟಕವು ಅಕ್ಷರಶಃ ಸಹಸ್ರಶೀರ್ಷ, ಸಹಸ್ರಪಾತ್, ಸಹಸ್ರಾಕ್ಷವಾದ ವಿಶ್ವ ರೂಪವೇ. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಓದಿದರೆ, ಅದರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ- ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬಹುದಾದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ನಿತ್ಯಚರ ವಾದ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸಹ ಬರಲಾರದಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗ ಪಾಠಕ್ಕೂ, ಅರ್ಥವೆಂಬ ಪ್ರಹಸನ ಪಾಠ (Performance Text)ಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ. ಇದು ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗನಾಟಕಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ ಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಮತ್ತು ಬೇರೆಯಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಇಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಅತ್ಯತಿಷ್ಟ ದಶಾಂಗುಲನಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು. ಇದು ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಮತ್ತು ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಪಾಠಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅನಂತ. ಇವುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಉಚಿತ-ಇದು ಅನುಚಿತ; ಇದು ಸುಂದರ-ಇದು ಅಸುಂದರ ಎನ್ನುವ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ, ಪರಮಾರ್ಥತಃ ಎಲ್ಲ ಪಾಠಗಳೂ ಸರಿ

(ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ; ಎಲ್ಲ ಪಾಠಗಳೂ ಅಪೂರ್ಣ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ನಾಟಕದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಅದು ಸಿದ್ಧಪಾಠದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ- ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಅಸಾಧ್ಯ ಎನಿಸುವಷ್ಟು ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು.

೪

ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ, ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಮೂರು ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅಭಿನಯಕಾರನು ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯನಾಗಬೇಕು, ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಏಕೀಭವಿಸಬೇಕು, ತಾನೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ, ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ, ಪಾತ್ರದ ಅನುಭವವನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು 'ತಲ್ಲೀನತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಬಹುಕಾಲ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ವಿಖ್ಯಾತ ರಂಗತಜ್ಞ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವಸ್ಕಿ ಈ ಪ್ರಸ್ಥಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ- ತನ್ಮಯ ನಾಗುವುದು ನಿಜವಾದ ನಟನೆಯಲ್ಲ. ಪಾತ್ರದಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಕಂಡು, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಅರ್ಥೈಸಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದೇ ನಿಜವಾದ ನಟನೆ ಎಂಬುದೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದೇ 'ದೂರೀಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ'. ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಬಹು ಪ್ರಭಾವೀ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿದು. ಪಾತ್ರದೊಳಗಿದ್ದೂ ದೂರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಮತ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಪಾತ್ರದಿಂದ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದು, ತಾನು ಪಾತ್ರ ವಾಗದೆ, ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾಗಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಕನಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಟಕನ ಮುಂದೆ ಬಿಚ್ಚಿಡುವುದು ಉತ್ತಮ ಅಭಿನಯವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಇದೇ ತಲ್ಲೀನತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ- ದೂರೀಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯದ 'ಅರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ'. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇದು ಶಂಕುಕನ ಚಿತ್ರತುರಗನ್ಯಾಯ. ಚಿತ್ರದ ಕುದುರೆ ಚಿತ್ರವೇ ಆದರೂ ಅದು ಕುದುರೆ ಹೌದು. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕುದುರೆ ಎಂಬ ನಿರ್ವಾಹ. ಈ ಮೂರು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು

ಆಧರಿಸಿ- ಹಲವು ಛಾಯೆಗಳು ಅಥವಾ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಈ ಮೂರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಆದರೆ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಔಚಿತ್ಯ, ಅನ್ವಯ ಮತ್ತು ಉಪಯುಕ್ತತೆಯು ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ತಲ್ಲೀನತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಿಂತಲೂ, ದೂರೀಕರಣ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಅರೆಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ, ಕೈಶಿಕೀ, ಆರಭಟೀ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ- ಭಾರತೀ ವೃತ್ತಿಯ ವರ್ಣನೆಯು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ನಿಕಟವಾಗಿದೆ. (ಗಂಡಸರೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ಭಾಷೆ ಪರಿಷ್ಕೃತ, ನಟರು ನಿಜರೂಪದಿಂದಲೆ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು, ವೇಷವಿಲ್ಲ ಇತ್ಯಾದಿ). ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ, ಲೋಕಧರ್ಮಿಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಧರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ- ಲೋಕಧರ್ಮಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. (ಸಹಜ, ಶುದ್ಧ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲ, ಇತ್ಯಾದಿ). ಹೀಗೆ ಭಾರತೀವೃತ್ತಿಯ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ'ಯಾದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗಾಗಲಿ 'ತಾದಾತ್ಮ್ಯ'ವೆಂಬುದು ಸಂಭವವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಬೇಕು. ಆದರೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವೆಂಬುದು ಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಆವಶ್ಯಕ; ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವುಂಟು.

ನಟನು- ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ವರ, ಶರೀರ, ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಜೀವ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಈಯೆಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥದಾರಿ

ತನ್ಮಯತಾ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಟೀಕಿಸುವವರು- ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನು ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾರುವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಟನು ತನ್ಮಯನಾದರೆ, ಅವನ ಅಳುವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಹೇಗೆ- ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಇದೂ ಅತಿರೇಕವೇ. ತನ್ಮಯತಾವಾದಿಗಳು- ಪಾತ್ರದ ಭಾವವನ್ನು ನಟನು, ನಟನಾಗಿಯೇ ಅದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಹೊರತು, ನೈಜ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟನ್ನಲ್ಲದೆ ವಾಚಿಕವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿ ನಟನೆಂಬವನ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಕಾರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು.

೫

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ- ಆಟವಾಗಲಿ, ಕೂಟವಾಗಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದರೆ, ಪದ್ಯದ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪಾತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತಹದು. ಇದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ, ಪ್ರಕಾಶಕನ ಕೆಲಸದಂತೆ. ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಲಿ, ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಯಶಸ್ಸು ಏನಿದ್ದರೂ, ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಸ್ವರ, ಸ್ವರಭಾರಗಳ ಬಳಕೆ, ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷಾ ಶುದ್ಧಿ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತ. ವಿಚಾರದ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಇರುವ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ- ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವೊ, ಒಂದು ಗಾದೆ ಮಾತೊ ಬಳಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯೆಂಬುದು (ಹಳೆಯ ಬಳಕೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಅನುಭವ') ಅವನ ಪೌರಾಣಿಕ ಘಟನೆ, ವಿವರಗಳ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಖಂಡನೆ, ಮಂಡನೆಗಳು ಕೂಡ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ 'ಅನುಭವ' ವನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ತಲ್ಲೀನತೆ' ಮತ್ತು ರಸಾವಿಷ್ಕಾರಗಳ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾದದ್ದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ- ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಗೂ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲೂ ಅವಕಾಶವಿದ್ದೇ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ, ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶ ಇದ್ದದ್ದು ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ- ಹಾಸ್ಯಗಾರನಿಗೆ ಶೈಲಿಯ ಬಂಧನವಾಗಲಿ, ಪ್ರಸಂಗವು ವಿಧಿಸುವ ಕಾಲದ ಬಂಧನವಾಗಲಿ, ವಿಷಯದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಲಿ- ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯದ ನಿಯಮ ಸಡಿಲಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅಂಗೀಕೃತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೀಗಾಗಿ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವ 'ದೂರೀಕರಣ'ವನ್ನು ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೇ ಸಾಧಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ,

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಮಾಪಕವಲ್ಲ (standard). ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುತೋರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ವೆಂದರೆ ವಾದ-ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗದಂತೆ ಗೆಲ್ಲಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳು ಮುಂದಾಗುವಂತೆ, ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲು ವಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು. ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ- ಪ್ರಸಂಗದ ಕರ್ತೃವಿನ ಪರವಾದ, ನಾಯಕ ಪರವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ. ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣನನ್ನೋ, ರಾಮ ನನ್ನೋ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸುವಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆ, ವಾದಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂತಹ ಆಕ್ಷೇಪ ಈಗ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತದೆ.

೬

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ, ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೂ, ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದುವು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಬೀಜ ರೂಪಗಳು ಇನ್ನೂ ಮೊದಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ- ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವಿಕೆಗೆ ವಿದ್ವತ್ತು, ತರ್ಕಪಟುತ್ವಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ, ಅದರ ಮಹತ್ವ ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಹೀಗಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಹಾಗೆ, ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಸ್ವಂತಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದುವು. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೊರಚಾಚುವಿಕೆ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ. ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ನೈಜವಾಗಿರ ಬಹುದು, ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಆರೋಪಿತವಿರಬಹುದು. (ಉದಾ : ದೌಷ್ಟ್ಯದ ಅಭಿನಯ; ಬಕಾಸುರನ ಶೋಷಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ). ಈ ಚಾಚುವಿಕೆ (extention)ಯ ಅನ್ವಯವು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ನಟ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಏಕೀಕರಣವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ, ದೂರವು ಸಾಧಿತ ವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ತೀವ್ರವಾದ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗ ಬೇಕಾಯಿತು.

ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಆರ್ನೆಸ್ಟೋರುಸ್ಸಿ ಹೇಳುವಂತೆ: ''ನಟನು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅಡಿಯಾಳಲ್ಲ. ಅವನು ಸ್ವತಂತ್ರನು''. ವಾದ್ಯ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನುಡಿಸುವವನು ಎರಡೂ ನಟನೇ. ಈ ತತ್ವಗಳ ಅನ್ವಯವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಆಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದೇ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಕೆಲಸವೆ? ಅಲ್ಲ; ಅವನು ಸೃಜನಶೀಲನಾಗಿ, ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಕೇವಲ ಅನುಕರಣಶೀಲನು ಮಾಡುವುದು ಪ್ರಸಂಗದ ನಿರ್ವಹಣೆ. ಇದು ಮಿಮಿಕ್ರಿಗಿಂತ ಮುಂದಿನ ಹಂತ ಮಾತ್ರ. ಮೂಲ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳೊಳಗಿನ ತಿಕ್ಕಾಟದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೌಲಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಏನು ಎಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅವನು ಸೃಜನಶೀಲನೂ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನೂ ಎರಡೂ ಆಗಿ, ರಸಾವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೂ, ಥಕ್ಕನೆ ಹೊಳೆಯುವ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತ ನೋಟಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ 'ಅರ್ಥಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಮೀರದಿರುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗವು ಆಸ್ಪದವನ್ನೇ ನೀಡದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಅದು ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಎಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ಅವನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಾತೀತ-ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತ ವಾಕ್‌ಸಿದ್ಧಿಯು, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

೭

ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲ. ರಾಜರಾಣಿಯರು, ದೇವತೆಗಳು, ರಾಕ್ಷಸ ಗಂಧರ್ವರು. ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುವ ಉಚ್ಚ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಕೂಡ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವುಗಳು. ಆದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾವು ಇಂದಿನವರು; ಸಾಮಾನ್ಯರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ನಮ್ಮವೇ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕಥಾಪರಿಜ್ಞಾನ, ಇತರ ವಿಷಯಗಳ ಜ್ಞಾನ,

ಅರ್ಥಾತ್ ವಿದ್ವತ್ತು, ಇಂದಿಗೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಜೀವನ ಚಿತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರವಾದ ಪ್ರಸಂಗಕಾವ್ಯ, ಪ್ರಸಂಗ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ, ಕಾಲಮಿತಿ, ಭಾಗವತನೂ, ಇತರ ಕಲಾವಿದರೂ ನೀಡುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು (ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭ - context) ಹೀಗೆ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ, ಸಮಾಜದ ಕೊಡುಗೆ, ರಂಗಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ, ಮೇಳೈಸಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತ ಹೋಗುವಂತಹ ಕೆಲಸ- ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಟನ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಂಶಗಳ ಪರಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ದುಡಿಸುವ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆ, ಇಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಸಿದ್ಧಪಾಠವಿಲ್ಲದೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತಾನೇ ರಚಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೆ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಹತ್ವ ಬರುವುದು.

ಈ ಪಾತ್ರರಚನಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅವಾಸ್ತವಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ, ಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿಲುವೆ ಮತ್ತು ಕೂಟ ಮನೋಧರ್ಮ (ಟೀಮ್ ಸ್ಪಿರಿಟ್), ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಭಾವಗಳೊಳಗೆ- ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕಾರು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸತತವಾದ ಸಂಘರ್ಷ, ಕೊಡು ಕೊಳುಗೆ ನಡೆಯುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪಾತ್ರವೂ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ರೀತಿ ಕುತೂಹಲಕರ; ರೋಮಾಂಚಕ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಂಬ ನಟನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾದ ಮನಸ್ಸು ಇದೆ. ಸಿದ್ಧಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ನಟನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ, ಅವನಿಗೆ ದತ್ತವಾದ ಪಾಠವನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತನ್ನ ನೋಟವನ್ನು ಕೊಡುವುದಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿ ಪಾಠವನ್ನು ತಾನೇ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸು ತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಇತರರ ಸ್ಪಂದನ, ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಂತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಆಗ ಅವನು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು, ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟು ಅವನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಉತ್ತಮವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

೮

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯ ಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಆಗಾಗ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ; ನಿಜ. ಕಥೆಯ ವಸ್ತು ನಾವು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದ್ದಲ್ಲ; ಹಿಂದಿನದು. ಬರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳೊ, ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳೊ, ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಭಾವಗಳೋ ಬೇರೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೆರೆದಿರಿಸಬೇಕು. ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಊರಿನ ನೆನಪಾಗಬಾರದು- ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಸರಿ. ಆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲಿ 'ಅಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು' ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ನಮ್ಮ ಬದುಕು, ಜೀವನಾನುಭವ, ಪದಪ್ರಯೋಗ ಎಲ್ಲವೂ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಜನಾಂಗೀಯ ಅನುಭವಗಳ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರಣವೂ, ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಯುಗಧರ್ಮಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗ ಲಾರದು. ಹಾಗಾಗಿ ಪುರಾಣವನ್ನು 'ಇಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು' ಎಂಬುದೂ ಸತ್ಯವೇ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಅಥವಾ 'ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್' ವಸ್ತುವಿನ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಆಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಭಿನ್ನತೆಯ ಜೊತೆ- ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭ, ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುತ್ತ ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರಗಳು ಕಾಲದ ಉತ್ಪನ್ನಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕಾಲದ ಶಿಶು. ಹೀಗಾಗಿ, ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿನ ಕಾಲಾನುಗುಣ ಪರಿವರ್ತನೆಯು, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಬಂಧಿತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

೯

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿ ಆಧಾರಿತ ಕಲೆ ಅಥವಾ ನಟಪ್ರಧಾನ ಕಲೆ ಎಂದು ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಮೊದಲಾಗಿ ಗುರುತಿಸು ವುದು 'ಇಂತಹ' ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು, ಅನಂತರ ಪಾತ್ರವನ್ನು. ಪ್ರದರ್ಶನಾ ನಂತರ ನಡೆಯುವ ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಚರ್ಚೆಗಳು ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ, ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಲ್ಲೂ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ಥಾನಗಳ ಒಂದು ಸ್ಥಾನನಿರ್ದೇಶ ಸರಣಿ (hierarchy) ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಹಂಚುವಿಕೆ ಇದರ ಮೇಲಿಂದಲೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಿನ್ನರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಂಚಿದಾಗ- ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದನ ಪಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಉಂಟಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ನೇರ ಪ್ರಭಾವದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು (ಉದಾ: ಶೇಣಿ ಅವರಿಗಾಗಿ ರಾವಣ ವಧೆ, ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರ ರಾಯರಿಗಾಗಿ ಭರತಾಗಮನ) ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಷ್ಟೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅನುಪಸ್ಥಿತನಾದರೆ, ಆ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಬೇಡ, ಬೇರೆ ಮಾಡೋಣ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ.

ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಾನಮಾನ (Actor status)ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ. ಓರ್ವ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದನು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯಚಟಾಕಿ ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ, ಅದೇ ಮಾತನ್ನು ಓರ್ವ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯನಲ್ಲದ ಕಲಾವಿದ ಹೇಳಿದಾಗ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ, ಸಂವಾದ, ಖಂಡನ, ಮಂಡನಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ಕಲಾವಿದ, ಕಲಾವಿದ-ಕಲಾವಿದ ಸಂಬಂಧದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಕೇಳಿದರೂ ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ "ಇವನಿಗೇಕೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವ ಕೆಲಸ?" ಎಂದೆನಿಸದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಕಲಾವಿದರಂತೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಂಜುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸಬನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜತೆಗೆಯೇ ಹೊಸ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದ್ದಾಗ ಅನುಕಂಪ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ (sympathy, encouragement) ಕೂಡ ಒದಗಿ ಬರುವುದುಂಟು.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಆಡುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶ್ಲೇಷೆಗಳನ್ನು ಜನ ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ಕೆಲವು ಸಲ ಇದು ಆಯಾಚಿತವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತಹದು (ಉದಾ: ನೀನೊಬ್ಬ ಪಂಡಿತನಾಗಿ ಹೀಗೆನ್ನಬಹುದೆ? ನೀನು ದೊಡ್ಡ ಹರಿಭಕ್ತನಲ್ಲವೆ? ನನ್ನ ಮುಂದೆ ನೀನೆಷ್ಟರವನು? ನಿನ್ನ ಬಗೆಗೆ ಬಹಳ ಕೀರ್ತಿ ಹಬ್ಬಿದೆಯೆಂದು ಗರ್ವಿಸಬೇಡ- ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಇದು ವೈಯಕ್ತಿಕವೆಂದೇ ಜನ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಮಾತಾಡಿದವನ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.) ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದೊಂದು ವಿನೋದವಾಗಿ ಬರಬಹುದು. (ನೀನೇನು ಮಹಾವಾದಿಯೆ? ವಕೀಲ ಎಂಬರ್ಥ;

ನೀನೆಲ್ಲೋ ಪಾಠ ಹೇಳುವವನಂತೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವೆ?- ಅಧ್ಯಾಪಕನಿಗೆ; ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಕ್ರಮವೇ ಹೀಗೆ- ವೇಷಧಾರಿಗೆ). ಆದರೆ ಜನರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಗೌರವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ, ಇದಿರಾಳಿಯ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ಸಾರ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಅಥವಾ ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ, ಇನ್ನು ಯಾವಯಾವುದೋ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ಪ್ರಕರಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದು, ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಹೊಗಳುತ್ತ, ಉಳಿದವರನ್ನು ನಿಂದಿಸುತ್ತ ಮಾತು ಬೆಳೆಸುವುದು ಮುಂತಾದುವುಗಳು ಈ ರಂಗದ ಪಿಡುಗುಗಳೆಂಬಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿರುವುದೂ ಹಲವು ಸಲ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನಿತ್ತ ಕಲಾವಿದರೇ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರಾಗಿರುವುದು ಖೇದಕರವಾಗಿದೆ.

೧೦

ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಧೋರಣೆಗಳು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ. ದಿ| ನಾರಾಯಣ ಕಿಲ್ಲೆಯವರೂ, ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀವಾದ, ಸ್ವದೇಶೀ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಭಿಮಾನ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದ್ದು- ರಸಿಕರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು. ದಿ| ದೇರಾಜೆ ಅವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಪಾತ್ರವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ, ಚುಟುಕು ಚುರುಕು ಮಾತಿಗೆ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಭಾವದ ಚಿತ್ರ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಪುರಾಣಗಳ ಘಟನೆಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ನಡವಳಿಕೆಗಳು, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ, ಅಸಾಧಾರಣವೂ, ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವಿಸ್ತಾರವುಳ್ಳದ್ದೂ ಆದ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತೀರ ಆಧುನಿಕವಾದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದಂತೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅನುಪಮ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೇಣಿಯವರು- ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒಳಗಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸದೆ, ಪಾತ್ರದ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ, ಊಹಿಸಿ, ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಅರ್ಥಾತ್ ಶೇಣಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಂದುದೇ ಹೊರತು, ಪಾತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಳವಟ್ಟುದ್ದಲ್ಲ. ಅವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಪಾತ್ರವು ಪ್ರಾಚೀನದಿಂದ ಅರ್ವಾಚೀನಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತ, ತರ್ಕದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆಗಳ ತುಯ್ದಾಡುತ್ತ, ಶೇಣಿ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಸ್ವಸ್ಥಾಪನೆ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಾಕ್ರಮಣಶೀಲತೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅತ್ಯದ್ಭುತವಾದ ಕಲಾಕ್ರಿಯೆಯು ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ- ಓರ್ವ ಸರಳ, ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸ್ವಭಾವದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರವು, ಆ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವುದನ್ನೂ, ತೆಕ್ಕಟ್ಟೆ ಆನಂದ ಮಾಸ್ತರರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಹಳ್ಳಿಯ ವಾಗ್ರೂಢಿಗಳ ಮೂಲಕ ಜಾನಪದ ಸತ್ವವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. (ಈ ಲೇಖಕನು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬಹುದು).

ಹಿರಿಯ ನಾಟಕಕಾರ, ತಜ್ಞ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ "ವಾದದ ರಂಗಭೂಮಿ" (Theatre of arguement) ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅಂತಹದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ನಿಮಿಷ ಎಂಬಂತೆ ವಾದ, ಸಂವಾದ, ವಿವಾದಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಎಂದರೆ, ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಅಥವಾ ತರ್ಕಾತೀತತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾಣಕಾವ್ಯಾದಿಗಳ ಕತೆ- ಇಲ್ಲಿ ವಾದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಉತ್ತರ, ಪ್ರತಿಪ್ರಶ್ನೆ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಾಗಿರಬಹುದು; ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನ ಉತ್ತರ ದೀರ್ಘವಾಗಿರಬಹುದು. ಮತ್ತೊಬ್ಬನದು ಪುರಾಣಾ ಧಾರಿತವಾಗಿ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನದು ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ರೂಪದ್ದು- ಹೀಗಿರ ಬಹುದು. ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರ ಉತ್ತರಿಸ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಅನಿಸಬಹುದು. (ಉದಾ : ವಾಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ರಾಮನು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ನಿಲುಮೆ. ದುರ್ಯೋಧನ ನಂತಹ ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸುವುದು ಕೂಡ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವಾಗ ಬಹುದು).

ವಾದ, ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತನಗಾಗಲಿ, ಇದಿರಾಳಿಗಾಗಲಿ (ನಗೆ, ಚಪ್ಪಾಳೆ ಇತ್ಯಾದಿ) ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬನು ಅದನ್ನು ತಾನೂ ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತೊಬ್ಬನು ಅದನ್ನು ನಗಣ್ಯ ಮಾಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬನು ಅದರಿಂದ ಉದ್ರಿಕ್ತನಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪಾತ್ರ, ಪಾತ್ರವೇ ವ್ಯಕ್ತಿ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ನಾಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

೧೧

ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ವಿತರಣೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ, ಸಂಘಟಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಅನ್ವಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಮತ್ತು ಇವು ವಿಶೇಷತಃ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಭೀಷ್ಮ, ದಶರಥ, ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ರಂಗದ ಹಿರಿತನ (seniority) ಅಥವಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೊಂದೇ ಮಾನದಂಡವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಸ್ವರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ, ಮಾತಿನ ಕ್ರಮಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವಯಿದೆ. "ಪಾತ್ರ ಹಿಡಿಸುವುದು" ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದು. (ಉದಾ : ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಕಾಂತ ರೈ ಅವರಿಗೆ ರಾವಣ, ಮಾಗಧರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರ ರಾವ್ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಾದರೂ, ಸಂಧಾನದ ಕೌರವ, ಪರ್ವದ ಕರ್ಣ, ಮಾಗಧ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿರಳ. ಈ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಪರ್ವದ ಭೀಷ್ಮನಂತಹ ಪಾತ್ರ ಅಷ್ಟು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ). ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಧ್ಯಮ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. (ಉದಾ : ಎಂ. ಆರ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ, ಮಂಜುನಾಥ ಭಂಡಾರಿ, ಕೆ. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ).

ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಟ-ಪಾತ್ರ ಸಂಬಂಧ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿಗಳಿದ್ದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳೆಂದೇ ಗಣನೆಗೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುವ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ

ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ತೀರ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾನದಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ- ಕೋಳ್ಯೂರು ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್, ಎಂ. ಕೆ. ರಮೇಶ ಇವರಿಬ್ಬರದೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಇತರ ಅಂಗಗಳು (ವಿದ್ವತ್ತು ಮೊದಲಾಗಿ) ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವರದ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ಪಾತ್ರ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಂಜುನಾಥ ಭಂಡಾರಿ, ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟ). ಇವೆರಡೂ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆ ಸಾಧಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಇದೆ. (ಪ್ರೊ| ಎಂ. ಆರ್. ಶಾಸ್ತ್ರಿ). ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹೆಣ್ಣುಸ್ವರವಿಲ್ಲದ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ, ವಯಸ್ಸಾದವರು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದರ ಬಗೆಗೆ ಒಗ್ಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೊರಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಡಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುವುದುಂಟು. ತರುಣ ಪಾತ್ರ (ಪುಂಡು ವೇಷ)ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ ಮಾತಿನ ರೀತಿ, ವೇಗ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ 'ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಪಾತ್ರ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ನಿಜದಲ್ಲಿ 'ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಭಾವ' ಅಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವ' ಅಥವಾ 'ಅರ್ಥಕ್ರಮ' ಎಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

೧೨

ವಾದ-ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೂ, ಸಂವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಬರುತ್ತದೆ. ಓರ್ವ ಕಲಾವಿದ ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೊ, ಖಂಡನೆ ಮಂಡನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೊ, ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಾನೊ? ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಕುರಿತು ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಧೋರಣೆ ಏನು? ಎಂಬುದೆಲ್ಲವೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಒಂದಾಗಿಸುವ ಅಂಶಗಳು. ಹಿಂದಕ್ಕಾದರೆ, ಸಂವಾದ ಕ್ರಮ ಈಗಿನಂತಿರಲಿಲ್ಲ; ಪದ್ಯದಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದವಿತ್ತು.

ಈಗ ತುಂಡು ಸಂವಾದ ಕ್ರಮವಿರುವುದರಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಧೋರಣೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

೧೩

ನಟ-ಪಾತ್ರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ, ಅವನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಂಶಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡಿ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೊಳಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಿಮ್ಮೇಳ-ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧವೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ-ಸಂಪರ್ಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬೀರಬಹುದು. ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರೊಳಗೆ ವಿರೋಧಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದು ಅವರು ಇದಿರಾಳಿಗಳಾದಾಗ (ಸಹವರ್ತಿ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ವಿರುದ್ಧ ಪಾತ್ರ) ವಾದ-ಸಂವಾದಗಳು ತುರುಸಿನದಾಗಬಹುದು. ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಖಂಡನ ಮಂಡನದಲ್ಲಿ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ನಡೆದು, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರಬಹುದು. ಹೀಗಾದುದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿವೆ. ಶೇಣಿ ಅವರು, ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರು ಬಹುಕಾಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜಿದ್ದಾಜಿದ್ದಿಯಲ್ಲೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜತೆಗಿದ್ದವರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ಜತೆಗಾರಿಕೆ- ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆಯು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗದೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಅತಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಆಭಾಸಗಳೂ, ಅನೌಚಿತ್ಯವೂ ಕಂಡುಬಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹಪಾತ್ರಗಳೂ ಜಗಳವಾಡುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳುಂಟು.

ಕಲಾವಿದರ ಸಂಬಂಧವು ಸ್ನೇಹಪರವಾಗಿದ್ದಾಗ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶಿಸ್ತು, ಔಚಿತ್ಯ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ದೀರ್ಘಕಾಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಒಬ್ಬರ ದಾರಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಡೆ ಸುಗಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕೂಡ ಅತಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಸ್ವಾರಸ್ಯ

ಕೆಡಬಹುದು. ಶೇಣಿ-ಸಾಮಗರು ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು ೧೯೭೦ರ ಬಳಿಕ ತೀರ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದುದರಿಂದ, ಅವರ ಜೋಡಿ ತನ್ನ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಳಕೊಂಡಿದ್ದು, ಈ ರಂಗವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ತಿಳಿದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಕಲಾವಿದರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿರುವ ವಯಸ್ಸಿನ ಅಂತರ, ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸ್ಥಾನಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಸಂಬಂಧ- ಇವು ಕೂಡ "ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಾಠ"ದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ತೀರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ, ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದನ ಮುಂದೆ- ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದನು ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಗೌರವ, ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ, ಭಯಗಳಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು ಸಹಜ. ಹಿರಿಯರು ಕಿರಿಯರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತಾಡಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತನ್ನ ಹಿರಿತನ, ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೊಸಬನಿಗೆ, ಕಿರಿಯನಿಗೆ ತೊಂದರೆಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಲು ಬಂದವನು ಅಥವಾ ಅನ್ಯಥಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತನಾಗಿದ್ದು, ಅತಿಥಿ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಬಂದವನು, ಇಂತಹವರ ಜತೆ ಉಳಿದವರು ಮುಕ್ತವಾಗಿ (free style) ಸಂವಾದಿಸದೆ, ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅದು ಬೇರೆ ರೂಪ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಮುಖ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಅಥವಾ ಚಾರಕನಂತಹ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದಾಗ ಇದಿರಾಳಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮುಜುಗರ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಕೂಡ ಇದು ವಿಲಕ್ಷಣವೆನಿಸಬಹುದು. ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವಯಸ್ಸು, ಸ್ವರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೂ ಇರುವ, ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಕಲಾವಿದರೊಳಗೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ತೀರ ಭಂಗಿಸಿದರೆ, ಏನೊ ವಿಸಂವಾದವುಂಟಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪಠ್ಯ. ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದರಿಂದ, ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಲಯವಾಹಕ, ಭಾವವಾಹಕ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ- ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ. ಆದುದರಿಂದ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರು

(ಉದಾ : ದಿ| ಅಗರಿಯವರು, ದಿ| ಉಪ್ಪೂರು ಭಾಗವತರು, ಕಡತೋಕ ಭಾಗವತರು) ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಸಂವಾದಿಸಿ, ತಾನೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಗವಾಗುವುದುಂಟು. ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರೂ (ಉದಾ : ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟ, ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳ, ಹಿರಿಯಡಕ ಗೋಪಾಲ ರಾವ್) ಸಹ ಹೀಗೆ- ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದುಂಟು. ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದ ಬಂದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಒಂದು ಶಬ್ದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ; ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಒಡನಾಟದ ಅನುಭವದಿಂದ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೆ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರ ವಿಧಾನ, ಅರ್ಥಾತ್, ಮಾತಿನ 'ದಾರಿ' ಪರಿಚಿತ ವಿರುತ್ತದೆ. ಎತ್ತುಗಡೆ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಭಾಗವತ-ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಏರ್ಪಟ್ಟು, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಲಿಖಿತ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಟಕ್ಕಾಗಲಿ, ಕೂಟಕ್ಕಾಗಲಿ ಹಾಡುವುದು ವಿರಳ. ಆರಿಸುವಿಕೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪಾದನೆ (editing) ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುವುದುಂಟು. ಅನುಭವೀ ಕಲಾವಿದರಾದರೆ, ರಂಗದಲ್ಲೇ ಜರಗು ವುದೂ ಉಂಟು. ಇದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಭಾಗವತನೂ, ಭಾಗವತನಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥ ಹೇಳಿರುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತ 'ಹಾರಿಸಿ' ಬಿಡುವುದೂ ಉಂಟು. ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವು ಇದ್ದಾಗ ಇದೇನೂ ಸಮಸ್ಯೆ ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಭಾಗವತರು ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. (ಉದಾ : ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು) ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು. ಇದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ; ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಇದು ರಂಗದ ರೂಢಿ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ : ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಕೌರವನ ಸಿಂಹಾಸನ ಉರುಳಿಸುವ ದೃಶ್ಯ. ಇದು ಬೇಡ ಎಂದು ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತ, ಭಾಗವತನು ಅವನ ಅಭ್ಯಾಸದಂತೆ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ

ಅರ್ಥದಾರಿ ತನ್ನ ನಿಲುವು ಸಡಿಲಿಸಿ, ಭಾಗವತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಗವತನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬೇಕೆಂದೆಣಿಸಿದ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಅರ್ಥದಾರಿ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಭಾಗವತನು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ-ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

೧೩

ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಸ್ವಂತ ನಂಬುಗೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧವಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಹಲವಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಆನಂದವಿರುತ್ತದೆ. ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರಾಜನೈತಿಕ ದುರಾಚಾರ- ಇಂತಹವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ, ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಆ ಸಮರ್ಥನೆ ಎಂಬುದು ತನ್ನದೇ ಪಾತ್ರದ ಲೇವಡಿ ಕೂಡ ಆಗಿರುವುದುಂಟು. (ಉದಾ : ಶಲ್ಯನು ಕರ್ಣನ ಜಾತಿಯನ್ನು ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿ ಹಳಿಯುವ ಸಂದರ್ಭ).

ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಅರ್ಥದ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದರ ಏರಿಳಿತ, ಸ್ವರಭಾರ, ಧ್ವನಿತ ವಾಕ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ, ತನಗೆ ತಾನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಆಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಸಹಕಲಾವಿದನಿಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಸಹಕಲಾವಿದನ ಮಾತು, ಆ ಮಾತಿನ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂವಾದವೆಂಬುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತಃ ಪರಾಧೀನವೇ.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವೂ ಪರಾಧೀನವೇ. ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆ ತಾನು ಎಣಿಸಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಇವನು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. (ಉದಾ: ವಾಲಿವಧೆ : ವಾಲಿಯು ಸಮುದ್ರಮಥನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸದೆ, ವಾಲಿಯ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ- ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ರಾಮನ ಅರ್ಥದಾರಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿ, ಇದು ನನ್ನ ಚಿತ್ರವನ್ನು

ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು. ನಾನು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕು. ಶೇಣಿಯವರು ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ 'ಅದೆಲ್ಲ ಬೇಡ' ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು). ಹೀಗೆ ಕಲಾವಿದರು ಪರಸ್ಪರ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಥದಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಭಾವವು ಇತರ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳ ಮೇಲೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿ, ಅಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಥೆ, ಪಾತ್ರ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಗಾರ, ಸಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಭಾವಾವಿಷ್ಟರಾಗಿ (charged) ಇರುತ್ತಾರೆ. (ಉದಾ : ರಾಮದಾಸ ಸಾಮಗ). ಕೆಲವರು ತುಂಬ ಆರಾಮವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ (ಉದಾ : ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ದಿ। ವಿಟ್ಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಜೋಶಿ). ಇದು ಕೂಡ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವೀ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ಸದ್ಯೋಜಾತ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೂ, ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೂ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲದ ಅವಕಾಶಗಳಿರುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು- ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿರುವ ಕಲೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆ- ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸುವ ಹೊಣೆಯೂ ದೊಡ್ಡದು. ಅದೇ ಔಚಿತ್ಯದ ಸೀಮೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಅದನ್ನು ಅತಿಗೊಯ್ದರೆ ಕಲೆಗೆ ಅಪಾಯವಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಅಗ್ಗದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸೆಳೆತಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಆಸ್ಪದ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಹಗುರ (Vulgar) ಆಗುವ ಅಪಾಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈಚೆಗೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

೧೪

ನಟನಿಗೆ ನಟನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಆನಂದ-ಅಹಂಪ್ರತ್ಯಯದ ಉನ್ನತೀಕರಣದ ಆನಂದ. ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯ ತೃಪ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ತಾನು ಎಂಬ ಇರುವಿಕೆಯೂ ಇದೆ; ತಾನಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರ್ಪಣೆಯೂ ಇದೆ. ಇದು ಯಜ್ಞದ ಹಾಗೆ. ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಬಲಿ ಎರಡೂ ಇವೆ. "ಅಹಂ ಕರಿಷ್ಯೇ" ಮತ್ತು "ಇದಂ ನಮಮ"- ಇವುಗಳೆರಡೂ ಇರುವ ಯಜ್ಞಕ್ರಿಯೆಯ ಹಾಗೆ ಇದು. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು

ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸ (assertion and merger) ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅಹಂ ಪ್ರತ್ಯಯ (ego) ಮತ್ತು ಶರಣಾಗತಿ (surrender)ಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತ ಇದು. ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಮತೋಲ (balance) ಸಿದ್ಧಿ. ನಟ-ಪಾತ್ರ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಅದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ●

(ಒಕ್ಟೋಬರ್ ೨೯, ೩೦, ೧೯೯೦ರಂದು ಸಾಗರ ಶಿರವಂತೆ ಶ್ರೀ ತ್ರಿಪುರಾಂತಕೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಜರಗಿಸಿದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿತ. ಪ್ರಕಟನೆ : ತಾಳಮದ್ದಲೆ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಹೊಸಮಾರ್ಗ. ಶ್ರೀ ತ್ರಿಪುರಾಂತಕೇಶ್ವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ, ೧೯೯೨)

ವಿಷಯ ಸೂಚನೆ : ಡಾ| ಜಿ. ಎಸ್. ಭಟ್, ಸಾಗರ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಆಕರ - ಪಥ್ಯ - ನಿರ್ವಹಣೆ

೧

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾತಿನ ವಿಭಾಗವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧದ ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಕಥಾಸಂದರ್ಭ- ಇವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅಡಿಪಾಯಗಳು. ಇನ್ನಿತರ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು, ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು 'ಅರ್ಥ' ರೂಪತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಆಶುಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ, ಸದ್ಯೋಜಾತವಾಗಿ ತಯಾರಾಗುವಂತಹದು. ಇದು ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಸೇರಿ ಸೃಜಿಸುವ ನಾಟಕದಂತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ತುಂಬ ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸೃಜನ ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಜತೆ ನಿಲ್ಲಲು ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ - ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕದಂತೆ ಎಂದು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ತುಂಬ ಇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳೂ ಇವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೇ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಸಹಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಸಿಗುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿವೆ. ಅದು ರಂಗದಲ್ಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದರಿಂದಲೂ, ಮೌಖಿಕ ರಚನೆಯಾದುದರಿಂದಲೂ, ಸಹಜವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳೂ, ತೊಡಕುಗಳೂ ಅದಕ್ಕಿವೆ. ಹಲವು ಸೆಳೆತಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಯಾವುವು? ಅರ್ಥಾತ್ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ಆಧಾರ, ಆಕರ, ಪ್ರೇರಕ ಮೂಲಗಳು ಯಾವುವು? ಅವುಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಕರ ಭಿನ್ನತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇನು ಎಂಬುದೆನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

೨

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಆಕರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧ : ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಮುನ್ನೆಲೆ ಎಂದು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಪಠ್ಯವಿದೆ, ಇತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕರವಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು, ಜಾನಪದ ಕಥಾನಕ ಯಾ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥಾರೂಪ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ, ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಮೊದಲಾದ ಆಕರಗಳಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತ (ಎಂದರೆ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆಗಳು) ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆಟದಲ್ಲಾದರೆ ನೃತ್ಯ, ಚಲನೆಗಳೂ ಇವೆ.

ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸ್ವಂತ ಜೋಡಣೆಗಳು, ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಅದರೊಂದಿಗೆ, ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತುಂಬ ಪರಾಧೀನನೂ ಹೌದು. ಸಹಕಲಾವಿದನ ಮಾತು, ಅಭಿನಯಗಳು ಅವನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ, ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅದೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದೇಶ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಾವಧಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೆ, ಸ್ಥೂಲವಾದ ಹೊರ ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ - ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಅದರೊಳಗಿನ ಕರಾವಳಿ, ಮಲೆನಾಡಿನ ಜೀವನಸ್ವರೂಪ- ಇವು ಆವರಣ ಒದಗಿಸಿ ಅರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ, ವಿವಿಧ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಔಚಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಅದರ ಖಚಿತ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

೩

ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಡೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ಆಗುತ್ತ ಇರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣದ ಕೃಷ್ಣ-ಬಲರಾಮರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು

ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬಲರಾಮನ ಪಾತ್ರವು ಬಲರಾಮನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಿಂದ ಆಗುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಅವನ ಬಗೆಗೆ ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ಕೃಷ್ಣ-ದುರ್ಯೋಧನ, ರಾವಣ ವಧೆಯ ರಾಮ-ರಾವಣ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಬೇರಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಹೀಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಚಿತ್ರಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಪ್ರೇರಕಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು. ಇಂತಹ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಪೀಠಿಕೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವು ತನ್ನ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವುದುಂಟು (ಇದು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಷಯ. ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ).

ಇದಿರಾಳಿಯ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಹೇಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಉದಾ: ವಿಭೀಷಣ ನೀತಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ವಿಭೀಷಣನು ರಾವಣನಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತ "ನೀನು ಸೀತಾಪಹರಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿರಂಕುಶನಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಿ. ಯಾರನ್ನು ವಿಚಾರಿಸದೆ, ಸಮಾಲೋಚಿಸದೆ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದಿ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗ ರಾವಣನು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ, "ಹೌದು ನಾನು ಏಕೆ ಉಳಿದವರನ್ನು ಕೇಳಲಿ? ನಾನು ಕಟ್ಟಿದ ರಾಜ್ಯ ಇದು, ನನ್ನ ನಿರ್ಧಾರವೇ, ಲಂಕೆಯ ಎಲ್ಲರ ನಿರ್ಧಾರ" ಎನ್ನಬಹುದು. ಈಯೆರಡು ದಾರಿಗಳು ರಾವಣನ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣವನ್ನು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹದೇ ಎಷ್ಟೋ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಒದಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತೇ ಒಂದು ಆಕರ; ಒಂದು ಕಿರುಪಠ್ಯ. ಅದರ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬನು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಸಹಪಾತ್ರದ ಯಾವ ಮಾತನ್ನು, ಯಾವ ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವುದು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೋ ಉತ್ತರ ಕೊಡದಿರುವುದೂ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಗಬಹುದು. ಒಂದು ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಅಥವಾ ದುಷ್ಟ ಪಾತ್ರವು (ಉದಾ: ನರಕಾಸುರ, ರಾವಣ, ದುರ್ಯೋಧನ) ಮಂಡಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆ, ವಾದಗಳಿಗೆ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವು (ಉದಾ: ಕೃಷ್ಣ, ರಾಮ) ಉತ್ತರ ಅಥವಾ ಖಂಡನೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಲೇ ಬೇಕೆಂದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಮುಖ್ಯ ಅಥವಾ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎನಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು, ಕಡೆಗಣಿಸುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಯ್ಕೆಯ ಪರಿಣಾಮ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪಠ್ಯವು ಸಾಗಬೇಕಾದ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಕುರಿತೂ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಸಮರ್ಥನಾದ ಭಾಗವತನು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯೆ, ಪೂರಕವಾಗಿ ನೆನಪು, ಸೂಚನೆ, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರದ ಮಾತಿಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡುವುದುಂಟು. ಆಗ ಭಾಗವತನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಘಟನೆ, ವಿಚಾರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಕರಗಳಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗೆ ಬಳಸಿ, ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಭಾಗವತನು ಪಂಪನಿಂದ, ವ್ಯಾಸನಿಂದ ಅಥವಾ ಬೇರಾವುದೊ ಮೂಲವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಅದನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡುವ ಕೌಶಲವೂ, ತಂತ್ರವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

೪

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿ ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂದಂದಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರದ 'ಪ್ರಸಂಗ'ವೆಂಬ ಕಾವ್ಯ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮೂಲಗಳು ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಂಪರೆ, ಜತೆಗೆ ಆತನ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭ, ಕಲಾಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೊದಗುವ ವಿಷಯಗಳು. ಇವನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ,

ಮೂಲ, ಪರಿಕರ ಎನ್ನಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆಶಯ ಮತ್ತು ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ತೊರವೆ ನರಹರಿ, ಚಾಟುವಿಠಲ ಇವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಈಗ ಅದೆಷ್ಟೊ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕಥಾನಕದ (ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ) ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಆಕರವಾಗಿ ಗಣಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಆಕರಸಾಮಗ್ರಿ ವಿಪುಲ ವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಹಲವು ಇವೆ. ಮೂಲಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡ ಭಾರತಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಇವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮೂಲ ಆಕರಕ್ಕೂ ಅದನ್ನಾಧರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ರಂಗ ದಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದು ಸಹಜ.

ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಹಿಂದೆ, ಎಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತು ಆ ಅಂಗೀಕೃತ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಮಿತವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಒಂದು ಸೀಮೆ ಗೊಳಪಡಿಸಿ ಕಲಾವಿದರು ಪಾರಂಪರಿಕವಾದ 'ಒಪ್ಪಂದ' ಎಂದರೆ ಸಹಜವಾದ 'ಚಾಲ್ತಿ'ಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಆಕರಗಳೊಳಗಿನ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವಿರಳ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದರು ಓದುವಿಕೆಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳು, ಪುರಾಣ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಧ್ಯಯನ, ಪುರಾಣಾಧಾರಿತ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಾದಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ, ಇತರ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಭಾವ ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಲೆಯೊಳಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಸಂರಚನೆ ಬದಲಾಯಿತು ಅಥವಾ ವಿಸ್ತರಿಸಿತು.

ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ತುರ್ತಿನ ಆಕರ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯ. ಅದನ್ನು ಕತೆಯ ರೂಪದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು ಮೀರಿಹೋಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೋಗಬಾರದು. ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿಯು, ಮಾಯಾರೂಪದಿಂದ ತರುಣಿಯಾಗಿ ಬಂದಳೆಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣ ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, "ನಾನೀಗ ಹೀಗೆ ನೇರವಾಗಿ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಪಾತ್ರ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಮುಂದೆ

ಶೂರ್ಪನಖಾ ಪ್ರಕರಣದ ಉಲ್ಲೇಖ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬರುವ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿ ಮೂಲರಾಮಾಯಣ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಂಚವಟಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಆಧರಿಸಿ ವಿವೇಚಿಸಬಹು ದಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿಯು ಸೀತೆಯನ್ನು ನುಂಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂದಾದಾಗ, ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ರಾಮನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ಅವಳನ್ನು ವಿರೂಪ ಗೊಳಿಸಿದನೆಂದು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮತ್ತು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಮಾಯಾ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಯನ್ನು ಅತ್ತಿತ್ತ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ರಾಮನು ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಬೆನ್ನ ಮೇಲೆ ಗುರುತು ಕಳಿಸಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಣನಿಂದ ಅವಳನ್ನು ವಿರೂಪ ಮಾಡಿಸಿದ ನೆಂದಿದೆ. ಮೊದಲ ಎರಡು ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮನ ವರ್ತನೆ, ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣಾತ್ಮಕವೂ, ಸಮರ್ಥನೀಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭ ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಥನೀಯವಲ್ಲ, ಲಘುವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಮಾಯೆ ಎಂಬ ಮೋಸಕ್ಕೆ ರಾಮನದು ಮೋಸ ಎಂಬುದಾಗಿ ಸಮರ್ಥನೆ. ಈ ಪೈಕಿ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು, ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು ಎಂಬು ದಕ್ಕೆ ಖಚಿತ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿಯಮವಂತೂ ಇದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದರೊಳಗೆ ಇರುವ ಒಂದು 'ಅಲಿಖಿತ ಸಂವಿಧಾನ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಬ್ಬನು ಒಂದು ಮೂಲವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಅರ್ಥಾತ್ ಆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು, ನೀತಿಯಲ್ಲ. 'ನಾನು ಕೇಳಿದಂತೆ ಹೀಗೂ ಇದೆ' ಎನ್ನಬಹುದಷ್ಟೆ.

ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ರಾವಣನು ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಶಿವಧನುಸ್ಸನ್ನು ಎತ್ತಲಾರದೆ ಹೋದದ್ದು ತೊರವೆಯಲ್ಲಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ರಾವಣನ ಜತೆಗಿನ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ (ವಿಭೀಷಣ, ಮಂಡೋದರಿ, ಅತಿಕಾಯ) ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೆ, ರಾವಣನು "ನಾನು ಮಿಥಿಲೆಗೆ ಹೋಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸುಳ್ಳು" ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ತಾನು ಸೋತುದು ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ಶಿವಧನುಸ್ಸು, ತಾನು ಶಿವಭಕ್ತ ಎಂದೋ ಅಥವಾ ದೇವತೆಗಳ ಮೋಸದಿಂದ ಹಾಗಾಯಿತು ಎಂದೋ ಅಥವಾ ಬೇರೇನಾದರೂ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಯಾವುದಾದರೂ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ 'ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧ'ವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೇ

ತಾನು ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಹೋರಾಡಿದ ಧೀರ, ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎದಿರು ಹಾಕಿಕೊಂಡವನು ಎಂದೇನಾದರೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧ- 'ಗಯ ಚರಿತ್ರೆ' ಕಾವ್ಯದ್ದು, ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ವ್ಯಾಸ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಪಂಪ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಮುಖ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ- ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗವೇ ಕಟ್ಟುಕತೆ ಎಂದು ಇದಿರಾಳಿ ವಾದಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಯುಕ್ತಿಯಿಂದ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬಹುದು! ಅದು ''ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ನಾಟಕ, ನಿಜವಾದ ಯುದ್ಧವಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನನ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಅದು ಮಾನದಂಡ ವಲ್ಲ'' ಎಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಹೇಳಬಹುದು.

ವ್ಯಾಸಭಾರತದ ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನು ಸಾಯುವಾಗ, ಶಲ್ಯನು ಸಾರಥಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಶಲ್ಯನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಮೇಲೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾದ ಕರ್ಣನ ವಧೆ, ಅದೂ ಕೃಷ್ಣನು ಕರ್ಣಕುಂಡಲವನ್ನು ಬೇಡಿ ಪಡೆದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ, ಸುಧನ್ವಾರ್ಜುನ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದರೆ, ಯಾವ ಆಕರವು ಪ್ರಮಾಣ? ಎಂದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಬ್ಬನಿಂದ ಯಾವುದು ಉಲ್ಲೇಖಿ ಸಲ್ಪಡುತ್ತದೋ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೂಡಬಹುದು ಅಷ್ಟೆ.

ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೂ ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಿಷ್ಟೆ, ಸಹಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಆಕರವನ್ನೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯು ವುದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ನೀತಿಯಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಆಕರಗಳ ಸಾಧುತ್ವದ ಚರ್ಚೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸಮನ್ವಿತವಾದ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳೂ ಇವೆ. ತೀರ ಭಿನ್ನ ಪರಂಪರೆಯ, ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾಸರಣಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ವಿವರವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ತಂದರೆ, ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ರಾವಣನನ್ನು ಕೊಂದವನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನೇ ಹೊರತು ರಾಮನಲ್ಲ. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ಎತ್ತಿ ಹಾಕಿದರೆ, ಹೊಂದಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಾರಣ, ಪ್ರಚಲಿತ ಪ್ರಸಂಗ ಸರಣಿಗೆ ಅದು ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಿವರ ವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೂ ತೊಡಕಾಗದು. ಶೂರ್ಪನಖಿಗೆ ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ 'ಚಂದ್ರನಖಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು.

ಇದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವಳು ಘೋರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಸುಂದರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನಖಿ ಎಂದು ಸಮನ್ವಯಪಡಿಸಬಹುದು ಹೊರತು, ಅವಳು ಚಂದ್ರನಖಿಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದಷ್ಟೇ?

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗವು ನೀಡುವ ಕಥಾಸರಣಿ (storyline), ಒಟ್ಟು ಪರಂಪರೆಯು ನೀಡುವ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಂದರ (skeleton) ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವು ನೀಡುವ ಚೌಕಟ್ಟು (frame) ಇವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಔಚಿತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ವಿವರಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ಉಚಿತವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಹಂದರ ಕಥಾಸರಣಿ, ಚೌಕಟ್ಟು ಇವು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. (ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಸೂಚಿಸಿದವರು ಡಾ। ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ ಅವರು). ಈ ತ್ರಿವಿಧವಾದ ಆಧಾರಭೂಮಿಗೆ, ವಿವರಗಳನ್ನು ತರುವಾಗ, ಕಲಾವಿದನ ಉದ್ದೇಶ, ಕಥೆಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ (interpretation) ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ. ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಮಾತಾಡುವ 'ಅರ್ಥ'ವು ಅನುವಾದವಲ್ಲ. ಅದು 'ಅರ್ಥ' ಅವನಿಗೆ ಆಗುವ 'ಅರ್ಥ'. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ಆಕರ ನಿಷ್ಠುರ ವಾಗಿದ್ದೂ, ನವೀನವೇ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವೇ.

೫

ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆ, ಅದರ ಪೂರ್ವಕಥೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ಕತೆಯನ್ನು, ಘಟನೆ ಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ, ಯಾವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು? ಯಾವ್ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಕತೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ತಿಳಿದಿದೆ? ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ನಿರ್ದೇಶನವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅಷ್ಟು ಪ್ರಧಾನವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ, ಹಿಂದಣ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನುಳಿದು- ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಣ ಕತೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದುದು, ಪರಂಪರೆ, ಅದು ಉಚಿತವೂ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ.

ವಾಲಿವಧೆಯಲ್ಲಿ, ವಾಲಿಯು ರಾಮನನ್ನು ನಿಂದಿಸುವಾಗ ರಾಮನ ಪೂರ್ವಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೀನಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ, ಅದೆಲ್ಲ ವಾಲಿಗೆ ತಿಳಿದದ್ದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ತಾರೆಯು ವಾಲಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾದ ರಾಮ ವೃತ್ತಾಂತ ದಲ್ಲಿ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ವಾಲಿಯು ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಿಂದ ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ, ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗಳಿಗೆ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ ಸಿಕ್ಕಿತು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ, ರಾಮನ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವು ರಾವಣ, ವಿಭೀಷಣಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯಿತು? ಅವರು ಅದನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಪಂಚವಟಿ ಯಲ್ಲಿ ಶೂರ್ಪನಖಾ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆದುದೇನು ಎಂಬುದು ರಾವಣನಿಗೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. (ಅವನಿಗೆ ರಾಮನ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾರೀಚ, ಅಕಂಪನ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಯರ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ರಾಮ-ಶೂರ್ಪನಖಾ ಸಂವಾದದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ) ಆದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾವಣ-ವಿಭೀಷಣರು ಅಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದುಂಟು, ಚರ್ಚಿಸುವುದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪುನಃ ಭಿನ್ನ ಆಕರಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಿವರಗಳು ಬಂದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜಟಿಲತೆ ಬರುವು ದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರೊಳಗಿನ ಒಪ್ಪಂದವು ಮುಖ್ಯ. ವಿವರಗಳು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೂಡ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಗೊತ್ತಿದೆ ಎಂಬಂತೆಯೂ ನಡೆಸಬಹುದು. ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಕರಗಳನ್ನು ತಂದಾಗ, ಉದಾ: ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾರೂಪ ಅಥವಾ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾರೂಪ ಬಂದಾಗ, "ಆಗಲಿ, ನೀನು ಕೇಳಿದಂತೆ ನಡೆದದ್ದೇನು? ಹೇಗೆ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಸಂವಾದಿಸಬಹುದು.

ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಇಂತಹದೇ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣನು ಯುದ್ಧದ ಪರವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದನೆಂದೂ, ಸಂಧಾನ ಪ್ರಯತ್ನ ವ್ಯರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದನೆಂದೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣು ತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿಸಿ ಕೌರವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುವುದಾಗಿ ದ್ರೌಪದಿಗೆ

ಮಾತು ಕೊಟ್ಟಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಇದು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ತಿಳಿದಿತ್ತೆ? ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಿಳಿದಿತ್ತು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ಕೌರವನು ಪಾಂಡವರ ಪರವಾದ ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಧಾನವು ಒಂದು ಸೋಗು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿದೆ. ಅದೂ ಒಂದು ದಾರಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ತಾನು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ್ದಾಗಲಿ, ಮಾತುಕೊಟ್ಟುದಾಗಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವೆಂದೂ ವೈರವು ಅಳಿದು ಶಾಂತಿ ನೆಲೆಸುವುದಾದರೆ, ಅದು ತನಗೆ ಸಮ್ಮತವೆಂದೂ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು.

ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿದಿವೆ ಎಂಬ ಗೃಹೀತಕ್ಕೂ ಅಪವಾದಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಚಾರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಕತೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸ ಬೇಕು ಉದಾ: ಕಾಕಾಸುರ ವೃತ್ತಾಂತ. ಇದು ರಾಮ ಸೀತೆಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದ ಗುಟ್ಟು. ಹನುಮಂತನು ತಾನು ರಾಮದೂತನೆಂದು ಸೀತೆಯನ್ನು ನಂಬಿಸಲು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲೂ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಕೂಡದು. ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರು ಏಕರೂಪವಾಗಿದ್ದುದ ರಿಂದ, ತನಗೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗಿ ತಾನು ಬಾಣಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ರಾಮನು ಸುಗ್ರೀವನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಪ್ರಥಮ ಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ). ಇದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕೇಂದ್ರ ವಿಚಾರ, ರಹಸ್ಯ. ಇದನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕಾದುದು ಅನುಲ್ಲಂಘನೀಯ ನಿಯಮ.

೬

ಆಕರಗಳೊಳಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವಂತೆ, ವ್ಯತ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಪೂರ್ವಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಳಕೆಯ ಕ್ರಮ; ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲೇ ಅದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನದ ಪರಿಣಾಮ.

ಒಂದು ಕತೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ರೇಖೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ, ತುಸು ಹಿಂದಿನ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅಥವಾ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು

ಬೇರೊಂದು ಆಕರದಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ ದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ದುರ್ಯೋಧನನು ಮಧ್ಯೆ ಸಭಾತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸು ವುದರಿಂದ, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿರುವುದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರಸಂಗವೊಂದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ ಆಧಾರದಲ್ಲೆ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪಂಪನಿಂದಲೊ, ಭಾಸ ನಿಂದಲೊ, ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದಲೋ ತಂದು ಪೋಣಿಸಬಹುದು. ಅಂತಹ ಪೋಣಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ, ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲವಾದರೆ, ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ'ದಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನದ ಕತೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇ ಸೀಮಿತ. ಭಾರತದ ಒಟ್ಟು ಕತೆಯು ನಡೆಗೂ, ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಕತೆ ಇದೆ.

ಪಾಂಡವರ-ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ತಿರುವು-ಮುರುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು, "ಪಾಂಡವರಾದ ನೀವು ಕಷ್ಟ-ಸುಖಗಳನ್ನು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವವರು. ನನ್ನ ವೈರಿಯೇ ನಿಮ್ಮ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಾಗ ಮುಂದೇನು ಎಂದು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಸಮಾಲೋಚಿಸಬೇಡವೆ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ, ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹೊರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಆ ಕತೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತದ ಒಟ್ಟು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸಿ ದರೂ ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯ ಆಕರಗಳಿಗೂ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಥಾನಕ- ಎಂದರೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕತೆ ಅದರ ದೊಡ್ಡ ಕಾವ್ಯವೊಂದರ ಭಾಗ ಯಾ ಉಪಾಖ್ಯಾನವು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬೆಳೆಯುವುದಷ್ಟೆ? ಅದರಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುವ, ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು, ಅದರ ಕರ್ತೃವಿನ, ಕವಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಆತನು ತರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಕರ್ಣ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸುತ್ತ ಇರುವ ಕತೆಗಳು ಅದೆಷ್ಟೊ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಹೀಗೆಯೇ. ಮೂಲ ಆಕರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಯಾ ಪ್ರಸಂಗ ಬೆಳೆದರೆ,

ಅದನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸುವ ಕಲಾವಿದನು ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅಳವಡಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥಾನಕವಾದ 'ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ'ವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಅದು ಪಾಡ್ದನದ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ದಿ। ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರ ಕೃತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಪಾಡ್ದನ ದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಉಜ್ವಲವಾಗಿದೆ. (ಈ ಮಾಹಿತಿ ನೀಡಿದವರು ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು). ಕಲಾವಿದನು ನೀಡುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಪಂಜೆಯವರ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳೂ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ ಹೊರತು ಪಾಡ್ದನವು ಮುಖ್ಯ ಆಕರವಲ್ಲ.

ಕಥಾನಕವೊಂದನ್ನು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಚಾರ, ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂಪಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಷ್ಟೋ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ವರ್ಣಾಂತರ, ಜಾತಿ ವಿನಾಶಗಳ ಸಂದೇಶ ಇರುವ 'ಅಮರೇಂದ್ರ ಪದವಿಜಯಿ' (ಕೆ. ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್), ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಆವರಣಗಳೆಂಬ ಕವಚಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಆಶಯದ 'ಸಹಸ್ರ ಕವಚ ಮೋಕ್ಷ', 'ಸರ್ವದಮನ'ನಾಗಿದ್ದ ಕ್ರೌರ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಭರತನು, ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಚಿತ್ರಣದ 'ಭುವನ ಭಾಗ್ಯ', ಪೌರಾಣಿಕ ವಿಶ್ವರೂಪಾಚಾರ್ಯನನ್ನೂ, ತುಳುನಾಡಿನ ಕಲ್ಕುಡ ನನ್ನೂ ಬೆಸೆಯುವ 'ವೀರಕಲ್ಕುಡ', ಮಣ್ಣಿನ ಮಗನ ತುಡಿತದ ಆಶಯದ 'ಭೌಮಾಸುರ' (ಅಮೃತಸೋಮೇಶ್ವರ)- ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕತೆಯ ಬದಲಾವಣೆ, ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನ ಆಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಯೂ, ಪ್ರಸಂಗದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಯನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ನೂತನ 'ಪುರಾಣ ಭಂಜನ' ಮತ್ತು 'ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ'ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರು ವಂತಹದೇ ಆದರೂ, ಪ್ರಸಂಗವೇ ಆ ಉದ್ದೇಶ ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೂ ಹೆಚ್ಚು, ಹೊಣೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು.

ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ, ಕಥಾಸರಣಿ-ಹಂದರ-ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಯನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಥಾಸರಣಿ ಕತೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಡೆ

ಮಾತ್ರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಪ್ರಾಯಃ ಕಥೆಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಕತೆಯು ತಾವಾಗಿ ತೋರುವ ಆಶಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ವ್ರತ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುವ ಶ್ರೋತೃವಿನಂತಲ್ಲ." (ಡಾ। ವಿವೇಕ ರೈ). ಅಂದರೆ ವೈರುಧ್ಯಗಳು, ಸಂಘರ್ಷಗಳು, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಿತ್ರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಲು, ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಆತ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಚಿತ್ರಿಸ ಬೇಕಾದುದು, ಶೈಲೀಕೃತವಾದುದಾದರೂ, ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥದ ಪಡಿಯಚ್ಚು (stereotype) ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಲ್ಲ.

ಪ್ರಸಂಗವು ಒಂದು ಕಥಾಸರಣಿ ಮತ್ತು ಅದರೊಳಗೆ ಒಂದು ಹಂದರವನ್ನು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸುತ್ತ ಕಲೆಯ ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಗಾನಗಳು, ಅವುಗಳ ಶೈಲಿ, ಪರಂಪರೆ, ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಚೌಕಟ್ಟು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಆಕರಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಆಕರಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವು ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದು. ಸರಣಿ-ಹಂದರ-ಚೌಕಟ್ಟು ಈ ಮೂರಕ್ಕೂ ಬೆಸುಗೆಯಾಗಬೇಕು. ನಾವು ಕೊಡುವ ಒತ್ತುಗಳು ಈ ತ್ರಿವಿಧ ಬಂಧವನ್ನು ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೭

ಆಕರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ ವೆಂದರೆ- ಕಥೆ, ಕಥಾವಸ್ತುಗಳ ಗಾತ್ರ, ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವು (ಅದರ ಕಥಾನಕವೂ) ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಉಪಪಠ್ಯ, ಅರ್ಥಾತ್, ಉಪಾಖ್ಯಾನ (subtext), ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಆಖ್ಯಾನ, ಪ್ರಧಾನ ಪಠ್ಯ (text) ಇದೆ. ಉಪಪಠ್ಯವು ತಾನಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ ಹೌದು; ಪಠ್ಯದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಉಪಪಠ್ಯವೇ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಪಠ್ಯವಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಓದಿದಾಗ ಒಂದು ಗಂಟೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವ ಪ್ರಸಂಗ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆರೆಂಟು ಗಂಟೆಗಳನ್ನು ಆವರಿಸುವ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಸ್ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಿತಿ. ಹಾಗಾಗಿ, ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಪರಿಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ವಿಪುಲವಾದ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜ. ಜತೆಗೆ ಅದು ಪ್ರಧಾನ ಪಠ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು, ತಾನೇ ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಾರ್ಥಕಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುತಃ ಯಾವ ಸಾಮಗ್ರಿಯೂ, ಯಾವ ಅನುಭವವೂ ಒದಗಬಹುದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ, ಅರೆಕೊರೆಗಳೂ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ, ಆಕರ ಸಮನ್ವಯದ ಸತತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪುರಾಣ, ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯ, ವಚನಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿವಿಧ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚಳವಳಿಗಳು ಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿಸುವಂತೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ವಿಶೇಷತಃ ಪುರಾಣವಿಮರ್ಶೆ, ವಿವೇಚನೆಗಳೂ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುಗಳ ಆಧುನಿಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು (ಕುವೆಂಪುರವರ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ, ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ ಭಾರತ ಸಿಂಧು ರಶ್ಮಿ), ಕಾದಂಬರಿಗಳು (ಪರಶುರಾಮ, ಮಹಾಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಪರ್ವ), ಯಯಾತಿ, ಸತ್ಯಕಾಮರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೊದಲಾದವು ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಕೆ ಯಾಗಿದ್ದು, ಅವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ, ಸಂವಾದದ ಆಧಾರವಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ, ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನದ, ಪರ್ವದಂತಹ ಕೃತಿಗಳ ವಿವರ ಇನ್ನೂ ಅಂಗೀಕೃತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಸೇರುವ ಕಾಲ ಬಂದಾಗ, ಆ ಹಂತವೂ ಬರಲಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನಂತೆ, ನಿಶ್ಚಿತ ಕಾಲದ ಬಂಧನ (ಎಂದರೆ, ಇಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ನಂತರದ ವಿಚಾರ ಬರಬಾರದು ಎಂಬಂತಹ)ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದಿರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಸಮಸ್ತ ಕಥಾಪ್ರಪಂಚ, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಆಕರವಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಗಮ ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ತುಳುಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು, ಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಜತೆಗೆ, ತುಳು ಬದುಕಿನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ

ಕೂಡ ತುಳುವಿನದಾದ ಕಥಾಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತುಳು ಪುರಾಣ ಕಥಾಲೋಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ತುಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಅಂತರ್‌ಪಠ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಮಾರ್ಗ ಇನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಕಾರಣ- ತುಳುವಿನ ಒಂದೊಂದು ಕಥಾನಕವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ತುಳುನಾಡಸಿರಿ, 'ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದರ ಪ್ರಸ್ತಾವ, ದೃಷ್ಟಾಂತ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕತೆಗಳ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ನಿರ್ಣಯ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬಹುದು, ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು.

೮

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಲದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಮಾತಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಮಾನದಂಡ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪದ್ಧತಿಯುಂಟು. "ಇದು ಇಂತಹವನ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾತು" ಎಂಬ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿರುವ ವಿಷಯವನ್ನು ಆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ತರಕೂಡದು. ಉದಾ : ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಶ್ಲೋಕ. ಇದನ್ನು ಭಾರತಯುದ್ಧದ ಗೀತಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಹೇಳಕೂಡದು. ಅನಂತರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಚಿತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಗಿಂತ, ಅರ್ವಾಚೀನ ಕಾಲದ ಸುಭಾಷಿತಗಳನ್ನೋ, ಸರ್ವಜ್ಞ ವಚನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನೋ, ದಾಸರ ಸಂತಕವಿಗಳ ಹಾಡನ್ನೋ, ಅದರ ಭಾವವನ್ನೋ, ಬಸವಣ್ಣನವರ ಮಾತುಗಳನ್ನೋ, ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅನ್ವಯವು ಸರಿಯಾಗಿ ಆಗುವಂತಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಬಂಧನವಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಸುಭಾಷಿತ, ವಚನಗಳು ಗೀತೆಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ನಂತರದವು. ಆದರೆ ಅವು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳ ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ 'ನಿತ್ಯ ಸತ್ಯ'ಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಉಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯ. ಅಲ್ಲೂ ಕೂಡ, 'ಸರ್ವಜ್ಞ', 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮ', 'ಕೂಡಲ ಸಂಗಮ', 'ಪುರಂದರ ವಿಠಲ' ಎಂಬಂತಹ ಅಂಕಿತಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರಬಾರದು. ಅವನ್ನು ಲೋಪಗೊಳಿಸಬೇಕು.

"ಪ್ರಯೋಜನಮನುದ್ದಿಷ್ಯ ನಮಂದೋಽಪಿಪ್ರವರ್ತತೇ" ಎಂಬುದು ಕುಮಾರಿಲಭಟ್ಟ (ಲನೆಯ ಶತಮಾನ) ವಿರಚಿತ ಶ್ಲೋಕವಾರ್ತಿಕದ ತುಣುಕು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ದುರ್ಯೋಧನರು ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾರಣ ಅದು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳೇ ಎಂಬುದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಗಾದೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆಗಳ ವರೆಗೆ, ಹೊಂದುವುದಾದರೆ ಬಳಸಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೂ ಸ್ಪಂದನಶೀಲ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ 'ಅನುಶಾಸನ-ಸಂಘರ್ಷ-ಸಮನ್ವಯ' ಎಂದು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಶಿಸ್ತು, ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಶಿಸ್ತು, ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಶಿಸ್ತನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಜತೆಗೆ ಆ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಘರ್ಷ ವನ್ನು, ತಾತ್ವಿಕ ಸಂವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತ, ಜೋಡಿಸುತ್ತ, ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ಸಾಗಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅತೃಪ್ತಿ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದು ಶುಭಲಕ್ಷಣ. ಹದವಾದ ಸಮನ್ವಯಸೂತ್ರ ಅರ್ಥಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ●

೧. ಈ ವಿಷಯಗಳ ಕೆಲವು ಪ್ರಸ್ತಾವಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ :
ಬರೆದ ಪದ್ಯ ಆಡುವ ಗದ್ಯ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ :
ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ೧೯೬೩
ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ : (ಸಂ.) ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ.
ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು - ೧೯೮೧

('ಸಿರಿ' : ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ, ೧೯೯೫)

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಗಳು

ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ವಾದುದು. ಸಶಕ್ತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಗತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಬಲ್ಲುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು, ತಿರುವುಗಳನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲುದು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸ್ವರೂಪ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು, ತುಂಬ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸ

ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬ ಚಿಂತನಪ್ರಕಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಯಾವುದು? ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ವಿವೇಕಯುಕ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಅದು. ಕಲೆಯನ್ನು, ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು, ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವ ಕೆಲಸ ವಿಮರ್ಶೆಯದು. ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ, ಅದರ ಹೊರ, ಒಳ ಮೈಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಯತ್ನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮಾಡುತ್ತದೆ. "ಇದು ಹೀಗಿದೆ" ಎಂದು ಬರಿಯ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಕೆಲಸವೂ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಕಾರಣ, ಕೇವಲ ವಿವರಣೆ ಕೂಡ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ವರದಿಯಂತೆ ಹೇಳುವಾಗ ಕೂಡ, ನಮಗೆ ತಿಳಿದೋ, ತಿಳಿಯದೆಯೋ ನಾವು ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಇರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಯಾ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ವರದಿಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಿ, ಕಲಾರಸಿಕನಿಗೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೀಡುವ, ಪರಿಜ್ಞಾನ ಪೂರ್ವಕವಾದ ವೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ರಸಿಕನಿಗೂ, ಕಲೆಗೂ ಹೊಸ ಪ್ರಚೋದನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕು. ಆರೋಗ್ಯಕರ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಿಲುಮೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಓದಿದ, ಕೇಳಿದ ಕಲಾವಿದನಾಗಲಿ, ಕಲಾರಸಿಕನಾಗಲಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಆ ಕುರಿತು ಆತನು ಯೋಚಿಸಲು ಹಚ್ಚಬೇಕು. ತಾನು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಈಗ ಹೆಚ್ಚು

ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು, ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಓದಿದವನಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲವಾದರೆ, ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರ ಸೂಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಹಾಗಲ್ಲ, ಹೀಗೆ ಎಂದು ಆತ ತನ್ನಲ್ಲೆ ಸಂವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ನಿಲುಮೆಗಳನ್ನು ತಳೆಯುವ ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಿಸುವ, ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು, ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿದೆ.

ಎರಡು ಬಗೆ

ಕಲೆಗೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಲೆಯೆಂದರೇನು? ಅದು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು? ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿ ಯಾವುದು? ಕಲಾಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಹೇಗೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ? ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಯಾವುವು? ಕಲೆಯೊಂದರ ರಚನಾನಿಯಮಗಳು, ಸ್ವರೂಪ, ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಚಾರ- ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇದು 'ಥಿಯರಿ'. ಎರಡು : ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ಆನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಮಹತ್ವವುಂಟು. ಮತ್ತು ಇವು ರಚಿತವಾಗುವಾಗ ಪೂರ್ತಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಲ್ಲ. ಆನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ತಾನೇ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ. ಅಂದರೆ, ಗುಣದೋಷಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಅದರ ಒಂದು ಅಂಗ, ಮುಖ್ಯ ಅಂಗ. ಆದರೆ, ಅದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. "ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುವುದು" ಮುಖ್ಯ. ಗುಣದೋಷಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುವುದಾಗಲಿ, ತೀರ್ಮಾನ ಕೊಡುವ ಶೈಲಿಯ, ಜಜ್‌ಮೆಂಟ್ ಆಗಲಿ- ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸರ್ವಸ್ವವಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಪ್ರವಾದಿಯಂತೆ, ಉಪದೇಶಕನಂತೆ ಬರೆಯುವ, ಹೇಳುವ ಕೆಲಸಕ್ಕಿಂತ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ತಾನು ಸ್ಪಂದಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಬೇಕು. ಕಲೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸ್ವಧರ್ಮ.

31810

...NDA DASA COLLE...
SURATK...

ವಿಮರ್ಶಾ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವಿದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು, ರಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಬಳಸಿರುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಮುಖ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೃತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಆಶಯಗಳೇನು? ಅದು ಹೇಗೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ? ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳೇನು? ಅಲ್ಲಿ ಏನು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇದೆ? ಅದು ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಕುರಿತು, ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕುರಿತು, ತಳೆಯುವ ಧೋರಣೆ ಏನು? ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇನು? ಎಂಬ ಆಶಯ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇದೇ ನಿಜವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವೇಚನೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಉಂಟು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭ

ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಒಂದು ಕಲೆಯ, ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅನ್ವಯದ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಸಾರತಃ ಜೀವನಮೀಮಾಂಸೆಯೇ. ಆದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನ್ವಯವು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇದೆಯೆ? ಎಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಭಾಗ ಗಳಾದ ವೇಷ, ಗಾನ, ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಯಮಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೊ? ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನವೊ? ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿ ರಸವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೋ ಎಂಬುದು. ಅಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದುದು ವೇಷವಿಧಾನದ ಅಂದ, ಹಾಡು ವಾದ್ಯಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸೊಗಸು, ಪ್ರಸಂಗ ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂತು ಮತ್ತು ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಫಲವಾಯಿತು ಎಂಬ ಸೀಮಿತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೊ? ಅಥವಾ, ವಸ್ತುವಿನ ಆಶಯ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನು ನೀಡಿರುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥ, ಕಥೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿನ ಔಚಿತ್ಯ ಇವೂ ಮುಖ್ಯವೊ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ವಸ್ತುವನ್ನೂ, ಅದು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಆಶಯವನ್ನೂ ಇರುವಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅದು

ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ, ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡುವುದಷ್ಟೆ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವೆ? ಎಂಬ ವಿಚಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಧಾನ' ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ, ವಿಧಾನಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇರುವ ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ, ವಸ್ತು, ಆಶಯ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೋಟ, ನಾವೀನ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾಲೋಚಿತ ವಿವೇಕವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದು ಇರುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ಕರ್ತವ್ಯವು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇದೆ. 'ಕಲಾಕೃತಿಯ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ'ವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ, ಈ ವಸ್ತು-ಆಶಯ ಪರೀಕ್ಷಣವು ಆಗಿಯೇ ಆಗಬೇಕು. ಆಶಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣದ ಕ್ರಮವು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ನಡೆಯ ಬೇಕೆಂಬ ಸೂತ್ರದ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಏಕಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಂಪರೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ಸುದೀರ್ಘ ಅವಧಿ ಮತ್ತು ಈ ರಂಗದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಈ ರಂಗದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅಂತಹ ಪರಂಪರೆ ಅಥವಾ ವಿಸ್ತಾರ ಇಲ್ಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗ ದಿಂದಲೇ ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಬರೆಹದ ಯತ್ನ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದರೂ, ಡಾ। ಕಾರಂತರ ಗ್ರಂಥವೇ (೧೯೫೭) ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಿವರಣೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥ. ನಂತರ ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಆದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆ ಒದಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಿವರಣೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಆರಂಭಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಉತ್ತಮ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಮತ್ತು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯದಿರು ವುದು ಈ ರಂಗದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆ. ಬಂದಿರುವ, ಬರು ತ್ತಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೂ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಬರಹಗಳು ಕಡಿಮೆ.

ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಂಪರೆ

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಮೌಖಿಕವಾಗಿಯೇ ನಡೆದುದು ಹೆಚ್ಚು. ಪ್ರದರ್ಶನವಿದ್ದ

ಕಾಲದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇಂತಹ ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಜರಗುವ ಬಯಲಲ್ಲಿ, ಸಭಾಭವನದಲ್ಲಿ, ಹೊಟೇಲು ಅಂಗಡಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮಿತ್ರಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ, ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ, ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ- ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಡೆ ಇದು ವಿಪುಲವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಬಗೆಯ ಜಾನಪದ ವಿಮರ್ಶೆ ಅನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉನ್ನತವಾದ ವಿವೇಚನೆ, ತೀಕ್ಷ್ಣ ಒಳನೋಟಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅನುಭವೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ನೆನಪುಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರು ಹಿಂದಿನವರೆಗೆ ಚಾಚುವ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಅಂಶಗಳು ದೊರಕುವುದು ಇಂತಹ ಬಾಯ್ದೆರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಂದಲೇ. ಜನರು ಈ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಸ್ಪಂದಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಮಾತುಕತೆಗಳು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ.

ಆದರೆ, ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಂದು ಅಂಶ, ಒಂದು ಘಟನೆ, ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರನ್ನಾಧರಿಸಿದ ವಿವೇಚನೆ ಹೆಚ್ಚು. ಅಭಿಮಾನ ಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳು, ವ್ಯಕ್ತಿಪರವಾದ ಹೊಗಳಿಕೆ, ತಿರಸ್ಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಶಂಸೆಗಳು ಕತೆಗಳಾಗಿ, ದಂತಕತೆಗಳಾಗುವುದೂ ಉಂಟು.

"ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚು ಇದ್ದು, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತು ಮುಂತಾದ ಒಂದೊಂದು ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಒಲವಿನಿಂದ ಕಲಾವಿದರ ಮೇಲೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ" (ಡಾ| ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ : ಖಾಸಗಿ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ ವಿಚಾರ).

ಎಂತಿದ್ದರೂ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಸರಣ ಮತ್ತು ಜೀವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದ ಖಾಸಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವ ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅರ್ಹತೆ

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕ್ಯವು ಅದರ- ಅರ್ಥಾತ್ ವಿಮರ್ಶಕನ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಸರಿಯಾದ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ನೋಟವಿಲ್ಲದ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ಉಪಕಾರಕವಾಗುವ ಬದಲು, ಮಾರಕವಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ, ಅದರಲ್ಲೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅರ್ಹತೆ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಅದರ ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು, ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ತಿಳಿದಿರುವುದೆಂದರೆ, ವಿರಳವೇ ಸರಿ. ಅದರ ಮೇಲೆ, ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ತಿಳಿದು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ತಾಳ್ಮೆ, ಸಾಧ್ಯತೆ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗಿರಬೇಕು. ತುಂಬ ಶಾರೀರಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಶ್ರಮವನ್ನು ಬಯಸುವ ಸಂಗತಿ ಇದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಟ್ಟು ಗಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು. ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು, ದೀರ್ಘ ಕಥೆ, ದೀರ್ಘ ಅವಧಿ- ಈಯೆಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ.

ದೂರ - ಅಂತರ

ಕಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು- ಭಯ, ಸಂಶಯ, ಪ್ರೀತಿ, ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ, ಅಭಿಮಾನ, ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ನೋಡಬೇಕು. ತನ್ನ ಅರ್ಹತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭಯ, ವೈಭವೀಕರಣವನ್ನು ದೂರೀಕರಿಸಬಲ್ಲ ಧೈರ್ಯ, ಸಂಶಯ, ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ, ತನ್ನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಬಗೆಗೆ ವಿಶ್ವಾಸ, ವಿನಯ, ಕಲಾವಿದನ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನ, ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಕಾಗುವ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವನ್ನು ತೊರೆಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ- ಇವೆಲ್ಲ ಅವನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗುಣವಾದ, ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ 'ದೂರ - ಹತ್ತಿರವಾಗುವಿಕೆ' (ತದ್ದೂರೇ ತದಂತಿಕೇ) ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದೂ ಅದನ್ನು ತಟಸ್ಥನಾಗಿ, ಅಭಿಮಾನ, ಉದ್ರೇಕಗಳಿಲ್ಲದೆ ನೋಡಬಲ್ಲ ಚಿತ್ತಸ್ಥೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಂಡುದನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲ ಧೈರ್ಯ ಇರಬೇಕು.

ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು, ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಡು ಮಾಡುವ, ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವ, ತೆರೆದ ಮನಸ್ಸು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಹತೆ. ಎಂದರೆ- ಕಲೆ, ಕಲೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ 'ಎಚ್ಚರ' ಇರಬೇಕಾದುದು ವಿಮರ್ಶಕನ ಮೂಲ ಅರ್ಹತೆ.

ಮೂರು ನೆಲೆಗಳು

ಚಿಂತಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ತಮ್ಮ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ- ರಸಾನುಭವ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಷ್ಠ-ಸಾಮಾಜಿಕನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ- ಇವು ಮೂರೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಮತ್ತು ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿವೆ ಎಂದೂ ವಾದಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಇವನ್ನು ತುಸು ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಗಳೆಂದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ.

ರಸಾನುಭವೀ ವಿಮರ್ಶೆಯು, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ, ಪ್ರದರ್ಶನ 'ಏನು' ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಸಂಗ-ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು 'ಹೇಗೆ', ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೆ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ಸತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಕೂಡ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಅರ್ಹತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುಧಾರಣೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ನಾವೀನ್ಯ ರಸಾನುಭವಿ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ನೆನಪುಗಳು, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಜತೆ ಹೋಲಿಕೆ ಬಹಳ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ರಸನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತೀರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ, ಜಡವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಪ್ರಾಯಃ ಅದರ ಮುಗ್ಧವಾದ ರಸಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ.

ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಕೆಲಸ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೊಸ ಭಾವ, ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ನವೀನ ಕಲ್ಪನೆಗಳತ್ತ ನಡೆಯುವುದು ಎಂದು ಇಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಬರಿಯ ಹೊಸತನಕ್ಕೂ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಗೂ,

ಪರಂಪರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸೀಮೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಬೀಳುವುದಿದೆ.

ಸಮಾಜನಿಷ್ಠ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕತಾ ಮೌಲ್ಯನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗಳು ತಾವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ "ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಾದರ್ಶ"ಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾರಪಡಿಸುವುದರಿಂದ ಕಾಲ ಬಾಧಿತವೆಂದೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ವಿಚಾರಗಳ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಿ, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಲುವಿನ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ, ಇಲ್ಲೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಿಂತನವಿದೆ. ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಲಾರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು, ಅದರಾಚೆಗೆ ಹೋಗಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ "ಮೂರು ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಆಳವಾದಾಗ, ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರಿಗಳಾಗಬಲ್ಲುವು. ಅಥವಾ, ಬೇರೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಬರಬಲ್ಲುವು" (ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ). ಹೀಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಪರಂಪರೆ - ಶೈಲಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗುವ ವಿಚಾರ ಇದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದರ ಕುರಿತು ಬಾಲಿಶವಾದ ಸಮರ್ಥನೆ, ಬಾಲಿಶವಾದ ಆಕ್ಷೇಪ ಇವೆರಡೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇರುವುದು ಅದರ ಶೈಲಿಯಿಂದ. ಈ ಶೈಲಿಯ ಅಡಿಪಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ವಿವೇಚನೆ, ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು, ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದು ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ- ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ವಿಧಾನ. ಅದೊಂದು ಕಲಾಭಾಷೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಶೈಲಿಬದ್ಧ ಕಲೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೆ ದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆ ಇದೆ, ಸತ್ವ ಇದೆ.

ಅಸಾಧಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯ ಇದೆ. ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟದ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೂಡ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸುವುದು, ಕಲೆಯು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ. ಅದೂ ಈ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ 'ಸ್ವರೂಪ'ದಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಈ ಸ್ವರೂಪವೆಂಬುದು ಈ ಕಲೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ. ಮೌಲಿಕ ವಿಚಾರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿಚಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ, ಶೈಲಿನಿಷ್ಠೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪರಿಗಣನೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆಯೆ? ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಜತೆಗೆ ಆತನ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣೆಯು ಸೂಕ್ತವಾದ ಗಾನ, ವಾದನಪದ್ಧತಿಯಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷವಿಧಾನದಿಂದ, ನರ್ತನದಿಂದ, ರಂಗಸ್ಥಳದ 'ಕ್ರಮ'ಗಳಿಂದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಿಧಾನದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆಯೆ? ಎಂಬುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು" ಎಂದರೆ, ಏನು ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು? ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹೇಗೆ ಸಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಅದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಜಾಡನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ, ಔಚಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಜತೆಗೆ.

ಬಹುವಿಧ ಚೌಕಟ್ಟು

ಶೈಲಿ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆಯೆಂಬ ಒಂದು ಸೀಮೆಯ ಜತೆ ಬೇರೆ ವಲಯಗಳ ಚೌಕಟ್ಟೂ ಕಲೆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೊಡ್ಡ ಆವರಣ, ಅದರೊಳಗೆ 'ಪೌರಾಣಿಕತೆ'ಯ ಒಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಚೌಕಟ್ಟು, ಅದರೊಳಗೆ ನಾವು ಬೆಳೆಸುವ ಕನ್ನಡ ಯಾ ತುಳು ಭಾಷೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ-ಸ್ವಭಾವ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ತಿಟ್ಟುಗಳು- ಹೀಗೆ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುವ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದೊಳಗೆ ನಾವು ಕಲೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೂ, ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಕ್ರಮ, ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಮ್ಮದೇ, ನಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದ್ದೆ. ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರಾಮ, ದುರ್ಯೋಧನರು, ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಸೀತೆ, ದ್ರೌಪದಿಯರು ಪೌರಾಣಿಕರಾಗಿರುತ್ತಲೇ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ-ತುಳು ಪರಿಸರದ ಭಾವವನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ಪರಂಪರೆಯ ಮಿತಿ - ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಬಯಕೆ

ಹೀಗೆ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಜಡರೂಪವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾದವನಿಗೆ ಈ ಶೈಲಿ, ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೋಚರಿಸುವ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಮಿತಿಗಳೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿಭೆಗೂ, ಸಿದ್ಧವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಂದು ಘರ್ಷಣೆ ನಡೆಯುತ್ತ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಘರ್ಷಣೆಯ, ಜಗ್ಗಾಟದ ಫಲವು ಮೂಡಿಬರುವ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಫಲವೆ, ಅಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿವೇಕದಿಂದ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಇದಿರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಶೈಲಿ ಪರಂಪರೆಗಳು ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಕರಣಗಳು. ಅವನ್ನು ಬೇಕಾದಂತೆ ತಿರುಚಿ ಹೊಸತನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತೇನೆಂದರೆ, ಬರಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಎನಿಸೀತೆ ಹೊರತು, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ನಾವೀನ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಶೈಲಿಯೇ ಕಲೆಯಲ್ಲ, ವ್ಯಾಕರಣ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ಹೊಸತನವು, ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲಾಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿದೆಯೆ? ಅದು, ಪರಂಪರೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿ ಪಡೆದು ಬಂದಿದೆಯೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವು ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿಂತನದಿಂದ ಕೂಡಿ, ಕಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆಯೆ? ಅನವಶ್ಯಕವಾದ, ಕಲಾಪೂರ್ಣವಲ್ಲದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲು ಯತ್ನಿಸಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆಯೆ? ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಸುಲಭದ ದಾರಿ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗ (experimental theatre) ಸೃಷ್ಟಿ ತುಂಬ ಕಠಿಣವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಮುಗ್ಧ ಪರಂಪರಾಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಸುಲಭರಾಜಕ ನಾವೀನ್ಯ- ಇವೆರಡೂ ಅಪಾಯಕಾರಿಗಳೇ. ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ- ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಸಭಾಕಲಾಶ ಕುಣಿತ, ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು, ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೆ ಇಂತಿಂತಹ ಭಾಗವತರ ಶೈಲಿ- ಎಂಬ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ನೋಟಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಿವೇಕಶೂನ್ಯವಾದ, ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಾಗ "ಹೊಸತು ಬೇಡವೆಂದರೆ ಹೇಗೆ?

ಕಲೆಯು ನಿಂತ ನೀರಾಗಬೇಕೆ?" ಎಂಬ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ

ಸಂಶೋಧನೆಯು ನೇರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಂಗವಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಂಶೋಧನೆಯ ನೆರವು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಬೇಕು. ಕಲೆಯ ವಿವೇಚನೆ, ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನೀಡಬೇಕಾದರೆ, ಅದರ ಚರಿತ್ರೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳು, ಅದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಭಾವಗಳು- ಇವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ತಿಳಿದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಆಳ ಒದಗುತ್ತದೆ. "ಹೀಗಿರಬೇಕು" ಎನ್ನುವಾಗ, ಹೇಗಿತ್ತು, ಹೇಗೆಲ್ಲ ಇತ್ತು- ಎಂಬುದೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ದೃಷ್ಟಿಗೆ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗವನ್ನಷ್ಟೆ ನೋಡಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಲಾರದು. ಇಂದು ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ನಾವು ಮಾಡಿರುವ ವಿವೇಚನೆಗಳು, ತೀರ್ಮಾನಗಳು- ಸಂಶೋಧನೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗಬಹುದು. ಒಂದೇ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. "ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಭಕ್ತಿಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು" ಎಂಬ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆಯಷ್ಟೆ? ಆದರೆ, ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಭಕ್ತಿಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆಂದೋ ಅಥವಾ ಬೇರಾವುದೋ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಕಲೆ ಅಥವಾ ಹಲವು ಕಲೆ, ಆಚರಣೆಗಳು ಸೇರಿ, ರಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗುತ್ತ, ನಂತರ ಭಕ್ತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಅದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದುದೊ?- ಎಂಬ ವಿಚಾರ. ಇದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ನಾವು. ನಿಶ್ಚಿತವೆನಿಸಿ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಭಿಮತಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ನಿಲುವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲ ಸಾಧಿಸಲು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನೋಟ ನಮಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗುಣಮಟ್ಟ - ಒಟ್ಟಂದ

ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಹಂತ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಾದ ಸ್ಥಾನವುಂಟು. ಒಬ್ಬನ ವೇಷ,

ಮಾತು, ಹಾಡು, ವಾದನ, ನೃತ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಬಂದುವು ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆಯಿದು. ಇದು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ವಿವೇಚನೆ. ಇದರ ಜತೆಗೆ, ಒಟ್ಟಂದದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೇಕು. ಓರ್ವನ ರಂಗದಲ್ಲಿನ ಕೆಲಸ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಬಂತು, ಪೂರಕವಾಗಿತ್ತೆ, ಅಲ್ಲ ಬರಿಯ ಓರ್ವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾತ್ರವೇ ಆಯಿತೆ ಎಂಬ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿ ಅಳೆಯಬೇಕು. ಅಂತೆಯೇ, ಇಡಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ತೂಗಿನೋಡುವುದೂ ಅಗತ್ಯ.

ರಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದು ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ, ಅವನ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಅದು ಬಳಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು "ಪರಾಧೀನ"ನೂ ಹೌದು. ಆತನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸು, ಸಹಪಾತ್ರ ಧಾರಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ, ರುಚಿಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ, ತೊಡರನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಪರವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಮೆಚ್ಚುಗೆ, ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕಿಂತ ಆಚೆಗೆ ಕಲೆಗೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ- ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಲ್ಲದರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಮುಕ್ತವಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಗುಣಮಟ್ಟದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವು, ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾರೂಪದ 'ಮರ್ಯಾದೆ'ಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ, ಅದರೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತೂಕ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಔಚಿತ್ಯವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾದುದರಿಂದ ಈ ಎಚ್ಚರ ಆವಶ್ಯಕ.

ಖಂಡನಾತ್ಮಕ - ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ

ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಖಂಡನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕವೆಂಬ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ವಿಕೃತಿಗಳ ಕುರಿತು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು, ಖಂಡನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸಿದರೆ, ಅದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅಪವ್ಯಯವಾಗುವುದು

ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಲಾರಂಗಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಲಾಭವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶಾಲ ವಾಗಿರುವ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟಗಳ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರಲ್ಲದ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಭಾವ, ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಇರುವ, ಕಲಾವಿದನನ್ನು 'ಆದರ್ಶ'ಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿಬಿಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗದು. "ಹೀಗಲ್ಲ" ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, "ಹೇಗೆ ಸರಿ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಇರಬೇಕು. ನಯವಾಗಿ ತಿಳಿಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೇ ಸರಿಯಾದುದು. ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸು ವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲೆಯ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಜ್ಞಾನದೊಂದಿಗೆ, ತಾನು ಆ ಕಲೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ತನ್ನ ನಿಲುಮೆ ಯನ್ನು ಬಿಡದೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ತಾಳಬಲ್ಲ ಗುಣ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಸಂಘಟಕರಿಗೆ ಆತನು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುವ, ಒಲಿಸಿ ಹೇಳುವ, ಆದರೆ ನಿರ್ಭೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. (He should involve himself, he should be sympathetic, fearless, yet convincing).

ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ - ಪುನಾರಚನೆ - ಪುನಸ್ಸಂಧಾನ

ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿದ್ದೂ, ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಬಲ್ಲುದು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತ ಗೊಳಿಸಬಲ್ಲುದು. ಇದೇ ಮಾತು ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲೂ, ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಗುರಿ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ, ತಾನು ಅದರದೇ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದು ಮಾಡಬೇಕು. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಅಭಿಮತವನ್ನುಪದೇಶಿಸು ವವನಾಗಬಾರದು. ಸಿದ್ಧ ರಚನೆ, ಸಿದ್ಧ ಅರ್ಥಗಳಾಚೆ ತುಡಿಯುವ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವ, ಪ್ರೇರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅವನಿಗುಂಟು.

ಪರಂಪರೆಯಾಗಲಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಲಿ ನಿರ್ದೋಷವಲ್ಲ, ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಮುಗಿದುಹೋದದ್ದಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅತಾರ್ಕಿಕತೆಗಳು, ವೈರುಧ್ಯಗಳು, ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಾನಗಳು, ಸಂಕರಗಳು

ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಹೊರಡುವಾಗ, ಹಿಂದಿನದರ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಕಳೆದುಹೋದ ಅಂಶಗಳ ಪುನರುದ್ಧಾರ, ಪುನಸ್ಸಂಧಾನಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ನೀಡ ಬಲ್ಲುವು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಗಳೂ ಅಗತ್ಯ. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಿಗೊಂದು ದಾರಿ ('ಮಾರ್ಗ') ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದುದುಂಟು. ಅದನ್ನು ಬಳಸಿ ಕಲೆ ವಿಸ್ತರಣ ನಡೆಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದು ಕ್ಷಣಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ರಚನೆ ಆಗಲಾರದು. ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ಗಂಭೀರ ಸಾಂಗೋಪಾಂಗ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಬಂದುದಾಗಬೇಕು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನು ಅರಿತು, ತಿಳಿಸಬೇಕು. ಪುನಾರಚನೆಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಇರುವುದು 'ಸಮನ್ವಯ' ಮತ್ತು 'ಸಮರಸ' ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಮೂಲ ತತ್ವ ವಿಮರ್ಶಕನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿರಬೇಕು.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ (experimental) ರಂಗವನ್ನು ಸೃಜಿಸುವ ಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವನ್ನು ಅಂಶತಃ ಅಥವಾ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿ, ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಇವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ, ವಿಮರ್ಶಕನು ತನ್ನ ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಬದಿಗೆ ಇರಿಸಿ, ವೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷ ರಂಗ'ವನ್ನಾಗಲಿ, ಉದ್ಯಾವರ ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯರ 'ಸಮೂಹ'ದ ರೂಪಕ ಗಳನ್ನಾಗಲಿ ನೋಡುವಾಗ ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಷ್ಟೆ? ಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇನು? ಅದು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ? ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಯೋಜನೆಯೇನು? ಅದರ ಸಾಫಲ್ಯ, ವೈಫಲ್ಯಗಳೇನು ಎಂದು ನೋಡುವ ಧೋರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಗೂ ಇದೇ ಮಾತು ಭಾಗಶಃ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾನದಂಡ ನಿರ್ಮಾಣ - ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೋಲು

ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ

ವಿಮರ್ಶಾಪರಂಪರೆ ಸಶಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಸಮರ್ಥರನ್ನು ನೀಡಿದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಡೆ ಬಂದವರ ಸಂಖ್ಯೆ ವಿರಳ. ಇದು ಏಕೆ ಎಂಬುದೂ ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹ, ವಿಮರ್ಶಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೆಳೆದಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಇಂದು ಇರುವಂತೆ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸೋಲನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ ಇನ್ನೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶೆ, ಗೋಷ್ಠಿ ಎಂದರೆ, ಅದೇನೋ ತಮ್ಮನ್ನು ಟೀಕಿಸುವಂತಹ ಉದ್ದೇಶದ್ದು ಎಂದೇ ಕಲಾವಿದರು ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದೇಹವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ನಾವು ಯತ್ನಿಸಬೇಕು.

ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ, ಮಾನದಂಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮೌಲಿಕ ಕೆಲಸ. ಪ್ರಸಂಗವೊಂದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಸಾಹಿತ್ಯ, ಹಾಡುಗಬ್ಬ, ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಣಿಸಿ, ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಲೆಗಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮೂಲತತ್ವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಭಾಗವತಿಕೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಮೌಲಿಕ ಸೂತ್ರಗಳ ರಚನೆ ಆಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ, ಅದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವ ಪಠ್ಯಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿರುವುದಂತೂ ತೀರ ಕಡಿಮೆ.

ವಾಸ್ತವ - ಅವಾಸ್ತವ

ನಮ್ಮ ಓದುವಿಕೆ, ನಾವು ದಿನಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಅನುಭವಗಳು- ಇವುಗಳ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಚಿತ, ಅನುಚಿತಗಳನ್ನು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ, ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಇದನ್ನು ಮೀರಿದ ಅವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿ ನಮಗೆ ಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ಅದರ ರಂಗಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ಅವಾಸ್ತವ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ, ಅದರದ್ದಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ-ಅವಾಸ್ತವಗಳ ಒಂದು ಸತತ ಸಂವಾದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಾದರೂ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡ ಬಹುದಾದ ಮುಖಗಳೂ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವಾಸ್ತವ ರಮ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟಿ ನೊಳಗೆಯೇ ತರ್ಕವೂ, ನೈಜವೂ ಕೆಲಸಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತೀರ ಮೂಗೆತ್ತರಿಸಿ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಶುದ್ಧಿ ಯಂತಹ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆರೆಂಟು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸಬೇಕಾದ, ಆಡು ಮಾತಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಿತ ದೃಷ್ಟಿಯ (elitist) ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ.

ಚಾರಕನು ದೇವೇಂದ್ರನೊಡನೆ ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಬಹುದೆ? ಕೃಷ್ಣ-ರುಕ್ಮಿಣಿಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಮಕರಂದನೆಂಬ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವು ಬಾಯಿ ಹಾಕಿ ವಿನೋದ ಮಾಡಬಹುದೆ?- ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿದೋಷದಿಂದ ಬರುವಂತಹವು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವೂ ಸೇರಿ, ಸಾಧಿತವಾಗುವ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ, ರಂಜನೆಗಳು, ಅವು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಅರ್ಥವು ಮುಖ್ಯ. ರಾಮನ ಪಾತ್ರವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಮಿತಭಾಷಿ ಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಯೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಮನು ಎಷ್ಟು ಗಂಭೀರ, ಎಷ್ಟು ಮಿತಭಾಷಿ ಎಂಬ ಹೊಸ ಹದವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಆಶಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಶಾಪ ವರಗಳ ಕತೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದು 'ಪ್ರತಿಗಾಮಿ' ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವಾದ, ಜೀವನಪರ ವಾದ ಆಶಯ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಇರಬೇಕಾದುದು ನಿಜ, ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಆದರೆ, ಕತೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿವರವನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದೂ ನಿಜವಲ್ಲ. ಪುರಾಣದ ಅವಾಸ್ತವವನ್ನು

ನೋಟಕನು ಒಂದು ಅಂತರದಿಂದಲೇ ನೋಡಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಯುಗ ಧರ್ಮವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ರಸಿಕತೆಯನ್ನೂ ತಿದ್ದುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗದಾಚೆಯ ಕಾಳಜಿಗಳು

ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ, ಕಲೆಯನ್ನು ಅದರ ವ್ಯಾಪಕ ಪರಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ರಂಗದಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಕಾಳಜಿಗಳ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಅಗತ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಂಗವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾಯಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು, ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಸ್ವೀಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ರಂಗಪ್ರಗತಿ ಅತ್ಯವಶ್ಯ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದರ, ಸಿಬ್ಬಂದಿಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇನು? ಅವರ ಬದುಕು ಭದ್ರವಾಗುವಂತೆ ಏನು ಮಾಡಬಹುದು? ಹತ್ತಾರು ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು, ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿ, ದಿನವೂ ಸವಾಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾದ ಮೇಳಗಳ ಮಾಲಕರ, ಸಂಚಾಲಕರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇನು? ಎಂಬ ಕುರಿತೂ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಬೇಕಾಗಿವೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ

ಸದ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಆಸಕ್ತರ ಚಿಕ್ಕ ವಲಯದ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಏನನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ತಲಪಿಸಲು ಆಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಒಂದೆಡೆ, ಕಲಾರಂಗದ ಕಲಾವಿದ, ಸಂಘಟಕರು ಒಂದೆಡೆ ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೂ, ವ್ಯವಸಾಯಿಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದ ಏರ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಸಾಯಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾಹಿತಿ (feed back) ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನಿಗೆ ದೊರಕುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಬಹ್ವಂಶವು ಅಭಿಮಾನಿ ಬಳಗದ ಪ್ರಶಂಸೆಯೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಕಲಾವಿದ, ಸಂಘಟಕರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಂವಾದಗಳ, ಚರ್ಚೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಚಾರ ವಿನಿಮಯಗಳು

ನಡೆದಾಗಲೇ ವಿಮರ್ಶೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಸಾಮೂಹಿಕ ಚರ್ಚೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಂಗ್ರಹಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಎಷ್ಟೋ ಅಭಿಮತಗಳು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗ ಬಹುದು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. "ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ", "ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಯಕೆ", "ಜನರೇ ಇದನ್ನು ಬೇಕು, ಯಾ ಬೇಡ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ"- ಎಂಬಂತಹ ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದದ್ದು ಈ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆ? ಜನರು ಏನನ್ನು ಬಯಸಿದ್ದಾರೆ? ಸದ್ಯ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಅಥವಾ ನಿರುತ್ಸಾಹವು ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯದ ಸಂಕೇತವೆ? ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವೆಂಬುದು ಬೇರೆ ಸಿಗದಿದ್ದ ರಿಂದ ಇದ್ದುದರಲ್ಲೆ ತೃಪ್ತಿಪಡುವ ಅಭಿರುಚಿಯಿಂದ ಬಂದುದೆ? ಜನರ ಒಲವಿನ ಸೂಚ್ಯಂಕ ಯಾವುದು?

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೇಲಾಗಿ, "ಜನರು", "ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು" ಎಂದು ಹೇಳು ವಾಗ, ಸಮಗ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯಕರಣ (generalisation) ಆಗುತ್ತದೆ. ಜನರೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲ. ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯದ ಒಂದು ಗುಂಪಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದು ಯಾರದೋ ಒಂದು ಅಭಿಮತವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ವಿವಿಧಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುವವರಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಯೋಚನೆಗಳಿವೆ? ಜನ ಎಂದರೆ ಯಾರು? ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ? ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಬೇಕು? ಯಾವುದನ್ನು ತಿದ್ದಬೇಕಾದದ್ದು? ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ರೂಪೀಕರಣ ಹೇಗಾಗಿದೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ತಿರುವು ನೀಡಬಹುದು? ಎಂಬ ಬಗೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಸಂಗ್ರಹ ಸರ್ವೇಕ್ಷಣೆ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ಇದು ವಿಮರ್ಶಕರ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಒಂದು ಆಹ್ವಾನ.

ವಿಮರ್ಶೆ - ಮರುವಿಮರ್ಶೆ

ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ನಿರಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಸಾಕಾರವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನದು ಆಚಾರ್ಯಪೀಠವಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಚಿಂತಕನು ಪ್ರಶ್ನಿಸ

ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮರುವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ, ಚರ್ಚೆ ಸಾಗಬೇಕು. ತನ್ಮೂಲಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಹೊಳೆದು ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕು. ಕಲಾಸಕ್ತರಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಹಕ್ಕಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಕಲಾರಂಗ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಬೇಕು. ಅದೇ ವಿಮರ್ಶೆ, ಚರ್ಚೆಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯ.

ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳು

ರಸ, ಭಾವ, ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ, ಪರಂಪರೆ, ರಂಜಕತೆ- ಮುಂತಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೂ, ಶೈಲಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ನಾವು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡು ತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ತಂತ್ರ, ಮಾತುಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಕ್ರಮವೆಂತಹುದೆಂಬುದು ಅಂತಹ ಒಂದು ಪರಿಶೀಲನೆಯಾಗ ಬಲ್ಲುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹದೇ ಇತರ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಲಿತವಿವೆ. ಅವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ತುಂಬ ಬೋಧಕವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ದಾಗ ಕುತೂಹಲಕರ ಅಂಶಗಳು ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರ ಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈಗ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಗಳಿಸು ತ್ತಿದೆ. (text, context and performance study) ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಘರ್ಷ - ಸಾಮರಸ್ಯ

ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಹುಟ್ಟುವುದು, ವಸ್ತು-ಮೌಲ್ಯ-ವಿಧಾನಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಮತ್ತು ಸಮರಸತೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಒಗ್ಗೂಡುವಿಕೆಯಿಂದ. ಅದರ ಸರಿಯಾದ ಗುರುತಿಸುವಿಕೆ, ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು ವಿಮರ್ಶೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ವಿವಾದಿ ಸ್ವರಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಸ್ವರಗಳ ಸಂವಾದವೇ ಸಂಗೀತ. ಅರ್ಥಾತ್, ರಾಗ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳುವಂತೆ, ಕಲೆಯು ಸ್ವರಸಂವಾದ,

ರಸಸಂವಾದ... ಇಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿಗಳೂ ಹೊಸ ಆಶಯಗಳಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

"ನೇಪಥ್ಯ (ಚೌಕಿ), ರಂಗವೇದಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಯಲು (ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ) ಗಳ ತ್ರಿಕೂಟ ಸಾಮರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಆನುರೂಪ್ಯವನ್ನು, ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಕೆಡದಂತೆ ಸಾಧಿಸುವ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಅರಿವು ವಿಮರ್ಶೆ". ಇಲ್ಲಿ ಚೌಕಿ, ಬಯಲು, ರಂಗ ಎಂಬವುಗಳನ್ನು ಈ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಶೈಲಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆ, ದ್ರವ್ಯ, ಪ್ರೇರಣೆ (ಚೌಕಿ), ಪ್ರದರ್ಶನ, ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗಳು (ವೇದಿಕೆ) ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕರು (ಬಯಲು) ಎಂದು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿದೆ.

ಪಂಥಾಹ್ವಾನ

ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದ ಅಭಾವದಿಂದ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯೂ, ಸಾಹಸವೂ, ವಿಸ್ತರಣಶೀಲತೆಯೂ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ, ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕೆಡದಂತೆ ಬೆಳೆಸುವ ಕೆಲಸ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಕರ್ತವ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳವಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಇಂದು ವೇದಿಕೆ ದೊರಕಿದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡಿವೆ. ಗೋಷ್ಠಿ, ಕಮ್ಮಟ, ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವವರಲ್ಲಿ ಈ ಕಲೆಯ ಒಳಿತಿನ ಸದಾಶಯವಿದೆ. ಈ ಅವಕಾಶ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕಲೆಯು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪ್ರಗತಿ ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ●

(ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ ಇವರು ಸಂಘಟಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ. ೫-೧೨-೧೯೯೩. ಪ್ರಕಟನೆ: ಯಕ್ಷಸುಧಾ ೧೯೯೬)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಠ್ಯ : ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳು

ಪಠ್ಯ ಅಥವಾ ಪಾಠವೆಂದರೆ ಲಿಖಿತವಾದ ಅಥವಾ ಮೌಖಿಕ ವಾಗಿರುವ ಕೃತಿಯ ರೂಪ (text). ಲಿಖಿತವಾದ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧ, ಮೊದಲಾದುವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪಠ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಓದುಗರು ಓದಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಥವಾ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅರ್ಥೈಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅರ್ಥಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರುವುದು ಪಠ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಓದುವಿಕೆ ಯೆಂಬುದು, ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಓದುಗರೆಷ್ಟು ಮಂದಿಯೋ, ಅಷ್ಟು ಅರ್ಥಗಳಾಗಬಹುದು, ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಗಳೂ ಆಗಬಹುದು; ಕಾರಣ, ಒಬ್ಬನೇ ಓದುಗನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಓದುವಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳು ಸ್ಫುರಿಸಬಹುದು. ಅದು ಓದುಗನ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಓದುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಎಂತಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯದ ವಿಚಾರ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಿಂದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆಕರಗಳಾಗಿರುವ ಕಾವ್ಯ, ಕಥಾನಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಆ ಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಆಕರವೊ, ಪರಂಪರೆಯೋ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪಠ್ಯಗಳು. ಅವುಗಳು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಬೀರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದೇ ಆಕರವನ್ನು ಅಥವಾ ವಿವಿಧ ಆಕರಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆಕರವು ಪ್ರಸಂಗವಾದಾಗಲೇ ಒಂದು ಪಾಠಾಂತರ ಜರಗು ತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆಕರದ ಅನುವಾದವಾಗಿರು ವುದು ಶಕ್ಯವಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು ಸುಮಾರಾಗಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಅಥವಾ ಸ್ಥಿರ ಪಠ್ಯವೆನ್ನಬಹುದು. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ

ರೂಪಗಳು ಹಲವಾದರೂ, ಬಳಸುವ ಪ್ರಸಂಗದ ವಿಧಗಳು ಅದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪಾಠವೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ವಿರಳ. ಅಲ್ಲಿ ಆರಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪಾದನ (editing) ಜರಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾಗವತರ ಕೆಲಸ. ಹೀಗೆ ಬಹುಕಾಲ ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಆರಿಸುವಿಕೆ ನಡೆದಾಗ, ಒಂದು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಪಠ್ಯ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾಮೂಲು ಪದ್ಯಗಳು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾಮೂಲು ಕೂಡ ಪೂರ್ತಿ ನಿಶ್ಚಿತವಲ್ಲ. ಅವು ಒಂದೊಂದು ಮೇಳಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ ಇರಬಹುದು. ಅವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಭಾಗವತರು ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿದ ಇತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ, ಅದೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ. ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಒಂದು ಗಂಟೆ, ಎರಡು ಗಂಟೆ, ಮೂರು ಗಂಟೆ ಅಥವಾ ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿಗೆ ಆಡಬೇಕಾದಾಗ ಪದ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತವೆ. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡದ ಸ್ವರೂಪವೂ ಪ್ರಸಂಗ ಭಾಗಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಪ್ರೇರಕ. ಉದಾ: ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಧಾರಿ) ತಂಡದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಉದಾಹರಿಸಿದ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗ ದಲ್ಲಿ ಕಿಮ್ಮೀರ ವಧಾಭಾಗವನ್ನೋ, ಘಟೋತ್ಕಚನ ಯುದ್ಧವನ್ನೋ, ಸೇರಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಭಾಗವತರು ಪ್ರಸಂಗದ ಮಧ್ಯೆ ಅಗತ್ಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿ 'ಕಿಸೆ ಪದ್ಯ' (ಸ್ವಂತದ ರಚನೆ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು)ವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಪಾಠವು ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ:

* *ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪಾದನೆಯ ಪರಂಪರೆ*
* *ತಿಟ್ಟು, ಯಾ ತಂಡದ ಪರಂಪರೆ*
* *ಭಾಗವತರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳು*
* *ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿ*
* *ಈ ದಿನ ಬೇರೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ*
  (ಜೊತೆ ಪ್ರಸಂಗ, ತುಂಡು ಪ್ರಸಂಗ)

* *ಲಭ್ಯ ಕಲಾವಿದರು, ಅವರಲ್ಲಿರುವ ತಜ್ಞತೆ*
* *ಸೇರಿಸಿದ ಕಿಸೆ ಪದ್ಯಗಳು*

ಹೀಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಆರಿಸಿದ ಪಾಠಗಳೂ 'ಚರ'ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದು ಪಾಠದ ಒಂದು ಹಂತ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತದ ಪಠ್ಯಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದ ಪಠ್ಯ. ರಾಗ ತಾಳಗಳ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ವಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಗೂ, ಹಾಡುವಿಕೆಗೂ, ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ರೂಪವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಸಂಗವು ಹಾಡಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಅದೊಂದು ಬೇರೆಯೆ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಗ, ತಾಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಭಾವ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಸೇರಿ ಅದು ಒಂದು ಬೇರೆಯಾದ, ಸಂಗೀತ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಹಲವಾರು ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳಿವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಾರಿಯು (ಅಂತೆಯೇ ವೇಷ ಧಾರಿಯು) ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ನಾಟಕ, ಪಠ್ಯ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆ, ಚಲನೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿ ಇದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಒಂದು ಅನುವಾದವಲ್ಲ. ಅದು ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ'ವೆಂಬ ಪದವೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಪಾತ್ರ ಧಾರಿಯು ಹೇಳುವ (ತಾನೇ ರಚಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವ) ಮಾತು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವೆಂಬುದು, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥ ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ, ಅದು ಆತನಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ಅವನಿಗೆ ಆಗುವ ಅರ್ಥ. ಇದು ಅವರವರ ಓದುವಿಕೆಯ ಫಲ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಅರ್ಥ ಪಠ್ಯ ಒಂದೊಂದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಬ್ಬನೇ ಕಲಾವಿದನು, ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದ, ಅದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದಾಗಲೂ ಅದುವೇ ಅರ್ಥದ ಪಠ್ಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಪುನಃ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡ ಅಥವಾ ಸಂಯೋಜನೆ ಬದಲಾದಾಗ ಪಠ್ಯವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಹಲವರು ಸೇರಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ನಾಟಕವಿದ್ದಂತೆ.

ಹೀಗಾಗಿ ಕ, ಖ, ಗ, ಘ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅವೇ ಅವೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ನೀಡಿದರೂ, ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಸಾಹಿತ್ಯ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬದಲಿಸಿದರೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಂತ ಪಠ್ಯವೂ, ಒಂದು ತಂಡದ ಒಂದು ಪಠ್ಯವೂ ನಿರಂತರ ಚಲನಶೀಲ ಮತ್ತು 'ಚರ'. ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭ ಸಾಪೇಕ್ಷ. ಮೇಲೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನೆ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ, ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಪಾಠದ ಕುರಿತೂ ಪ್ರಸಂಗ 'ನಡೆ'ಗಳ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಪಠ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಹಂತ ರಂಗದ ಹೊರಗಿದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದ ಪಠ್ಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುವುದು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದನಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹಲವು ಬಗೆಯಾಗಿ ಆಗಬಹುದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಷ್ಟೊ ಅಷ್ಟು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿವೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಆಕರದಿಂದ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ, ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ, ಸಂಗೀತದಿಂದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಪಠ್ಯದ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಸ್ವರೂಪ ಕಲಾಸ್ವಾದಕನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿದ ಪಠ್ಯ ಅದರಲ್ಲೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸಿ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಆಸ್ವಾದನೆ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಪಂದನ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವು (ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಅಭಾವ, ನಿರಾಕರಣೆ) ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೀತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆಧರಿಸಿ, ಕಲಾವಿದರ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೇಲೆ ರಂಗಕೃತಿಯು ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ತತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾಠಗಳ ಬಹುತ್ವವೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳ ಮತ್ತು ಅದೇ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಕೂಡ ಆಗಿದೆ. ●

(ಹೊಂಗದಿರು: ಆನಂದಾಶ್ರಮ ಹೈಸ್ಕೂಲು ಸ್ವರ್ಣಮಹೋತ್ಸವ ಸಂಚಿಕೆ ೧೯೯೬)

ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ : ಪ್ರಸಂಗಗಳು

ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮುಂದೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದೀತು ಎಂದು ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿಯುವುದು ಸಾಹಸದ ಮಾತು; ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಕಾರಣ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯುವಂತಹವುಗಳಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ, ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳು ವಂತಹವುಗಳು. ಅಂತಹ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದ ಹೊರತು, ಮುಂದಿನ ಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಾಗಲಾರದು. ಆದರೂ, ಈವರೆಗಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಅದರ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಊಹನೆಯನ್ನು ಮಾಡ ಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪಗಳಿಗೂ ಆಧಾರವಾಗಿರುವಂತಹುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ, ಅರ್ಥಾತ್ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಪ್ರಬಂಧ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೦೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ೧೯೩೦ರ ತನಕವೂ ಅಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿ, ಛಂದೋರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗುತ್ತ ಬಂದರೂ, ವಸ್ತು, ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳೇನೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕವಾದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಇವುಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಅನಂತರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತೀವ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳು ಬರಲಾರಂಭಿಸಿದುವು. ಕೃತಿಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟದ ವಿಚಾರ ಎಂತಿದ್ದರೂ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಮಂಡನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದುವು. ೧೯೬೦ರ ನಂತರ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ವೇಗವಾಗಿ ನಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿ ನಲ್ಲಿ, ಭಾಗಶಃ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ದೊಡ್ಡ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಾದುವು.

ನಾವೀನ್ಯದ ಬಯಕೆ ಸಹಜವಾದುದು. ನಾವೀನ್ಯದ ಪ್ರಯತ್ನವು ಚಡಪಡಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ನಾವೀನ್ಯವು ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಶೈಲಿಬದ್ಧವಾದ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಾಧಾರಿತ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಂತಹ ನಾವೀನ್ಯಗಳ ಕಡೆ ಹೊರಳಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲೇ. ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳ ಪೈಕಿ, ಮಾನಸ ಚರಿತ್ರೆ (ಮನಸ್ಸಿನ ಗುಣಗಳನ್ನೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದು), ಪಲಾಂಡು ಚರಿತ್ರೆ (ನೀರುಳ್ಳಿಯ ಕುರಿತು), ಮೋಹಿನಿ ಚರಿತ್ರೆ (ಹೊಗೆಸೊಪ್ಪು) ಇಂತಹ ಕೆಲವು ವಿಭಿನ್ನ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಮಾನಸ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದೇ ಆ ಪೈಕಿ ಗಂಭೀರವಾದ ರಚನೆ.

ಈ ಶತಮಾನದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಸ್ತುಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಯಿತು. ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುವು. ಅಲ್ಲದೆ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕತೆಗಳು, ಭೂತಗಳ ಕತೆಗಳು, ಕಲ್ಪಿತ ಕತೆಗಳು, ಸಿನಿಮಾ ಕತೆಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಕಥಾನಕಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು, ಕಥಾ ಸರಿತ್ಸಾಗರ, ವಿದೇಶೀ ಮೂಲದ ಕಥಾನಕಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡುವು. ಜತೆಗೆ ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳು (ಉದಾ: ಕೃಷಿವಿಜಯ, ರಾತ್ರಿ ಶಾಲೆ) ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದುವು. ಸಾಮಯಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಬಂದುವು (ಕಾಶ್ಮೀರವಿಜಯ, ನಸ್ಸೇರ್ ಪ್ರತಾಪ). ಸ್ಥಳ ಮಹಾತ್ಮ್ಯೆಗಳೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದೀಗ ಸಾಕ್ಷರತಾ ಚಳವಳಿ, ಏಡ್ಸ್- ಮೊದಲಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಪಂದಿಬೆಟ್ಟು ವೆಂಕಟರಾಯರ "ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ" (೧೯೩೭)ದಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಹಲವು ಕವಿಗಳು ಆಗಿದ್ದಾರೆ; ಇದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಿಪರ ಮೇಳಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಪೂರೈಸಲು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಆಗುತ್ತಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಬಂದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದುವುಗಳೂ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುವುಗಳೂ, ಕಳಪೆ ಅನ್ನಬಹುದಾದುವೂ ಇವೆ. ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಗುಣಮಟ್ಟ ಕುಸಿಯುವುದೂ ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನವೀನ ಸಂದೇಶವನ್ನು, ಹೊಸ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ತರುವ, ಹೊಸ

ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕನಸು ಕಾಣುವ ಯತ್ನಗಳನ್ನು ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಮಾಡಿದ್ದು, ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಯುಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ, ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣವುಳ್ಳ ಕತೆಯನ್ನು ಆಯ್ದು ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ರಚನೆಗಳು ಆಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳ ಪರಂಪರೆ ಬಲಗೊಂಡರೆ, ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ದೊರಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ಅದನ್ನು ನವೀನ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ಮಂಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದಾರಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಶೈಲಿಬದ್ಧ ಕಲೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸರು ಮಾಡಿದಂತೆ ಇರುವ ವಸ್ತುವಿನ ನವೀನ ಮಂಡನೆ ಎಷ್ಟು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗುವುದು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಭಾಸ ಕಾಳಿದಾಸ ಪರಂಪರೆ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. 'ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ'ದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಲವು-ನಿಲುವುಗಳು ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ- ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ (ಡಾ। ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ).

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕತೆ ಯಿಂದ, ಮತೀಯತೆಯಿಂದ ದೂರ ಸಾಗುತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕ, ಇಹ ಜೀವನಪರವಾಗುತ್ತ ಬಂದುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬಹುದು. ಈಗ ಬರು ತ್ತಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಕೃಷ್ಣ, ರಾಮರ ಬಗೆಗಿನ ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳು 'ಅಲೌಕಿಕ' 'ಪೌರಾಣಿಕ' ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಲೌಕಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದಾರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ, ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಪಂದನ, ಆರ್ಥಿಕ ಜೀವನ- ಇವು ವೇಗವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಾಧಾರಿತ ಜೀವನ ಕ್ರಮಗಳ ನಡುವೆ, ಈಗ

ಸಂಘರ್ಷ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕಲೆ ಹೇಗೆ ಮುಂದುವರಿದೀತು? ಜಾತಿ, ಮತಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅದು ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ, ಈಗ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವ 'ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ಪ್ರತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜಾನಪದ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು, ಚಿಂತನ ಪಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರ ಮೇಲಾದೀತು. ಅಲ್ಲದೆ ಇತರ ಕಲೆಗಳಾದ ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ, ಸಿನಿಮಾ, ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೊಸ-ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯ ಎರಡೂ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಲಕ್ಷಣ ಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿವೆ. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಪದ್ಯ ರಚನೆ, ಸಿನಿಮೀಯ ಕಥಾರೀತಿಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ, ಜನಪ್ರಿಯ ಹಿಂದಿ ಸಿನಿಮಾಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಹೀನ ಮತ್ತು ಟೊಳ್ಳಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ.

ಭಾರತದ ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಬಲು ವೇಗದಿಂದ ಜಾಗತೀಕರಣ (globalisation)ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಿದೇಶೀ ಕಲಾ ಮಾದರಿಗಳೂ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರಲಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುವ, ಅನುಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ನಮ್ಮ ಕಲೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದು.

ಆಧುನೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಉಪಭೋಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಸ್ತಾರ, ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕುಳಿತಲ್ಲೇ ಸಿಗುವ ಸರಳ, ಪೇಲವ ರಂಜನೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಳಿದೀತೆ? ಎಂಬುದೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಉಳಿಯಲಾರದು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಉತ್ತರ. ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪದಲ್ಲಿ, ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ಉಳಿದೀತು ಎಂಬುದು ಮತ್ತೊಂದು ಉತ್ತರ.

ಮೌಖಿಕತೆಗೆ, ಜಾನಪದಕ್ಕೆ, ಪರಂಪರೆಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲೆ ಇರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಮ್ಮದು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಾಶವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕೃತಕ, ದಾಖಲಿತ ಮನೋರಂಜನೆ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ, ಜೀವಂತ (live) ಕಲೆಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರೌಢವೂ, ಕಲಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಬೇಕಾದರೆ, ಮಾಧ್ಯಮದ ಹಿಡಿತವುಳ್ಳ, ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಕವಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಬೇಕು. ಇಂತಹ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಭೂಮಿಕೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂವಾದಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

GOVINDA DASA COLLEGE LIBRARY
SURATKAL
574158

(ಯಕ್ಷವಿಂಶತಿ : ಭಂಡಾರಕಾರ್ಸ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಎಂಡ್ ಸೈನ್ಸ್ ಕಾಲೇಜು ಕುಂದಾಪುರ ೧೯೯೫)

ಈ ಸಂಕಲನವು
ಸಂವೇದನಾಶೀಲನೂ,
ಬಹುಶ್ರುತನೂ,
ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ
ಅತೀವ ಕಾಳಜಿ
ಇದ್ದವನೂ ಆದೊಬ್ಬ
ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ
ವಿಮರ್ಶಕನ
ಪ್ರೌಢವಿಚಾರ
ಸಂಚಯವಾಗಿದೆ;
ಉತ್ತಮ ಮೀಮಾಂಸಾ
ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ
ಪುತ್ತೂರು - ೫೭೪ ೨೦೧