# ಕೇದಗೆ

ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿ

# ಕೇದಗೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಬಂಧಗಳು

GDC LIBRARY
25119

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

Govinda Dasa College Library
31 AUG 1989
SURATKAL, D. K.

ಚಿತ್ರಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಂಗಳೂರು

1986

*KEDAGE* : A collection of articles, on different aspects of Yakshagana, by M. Prabhakara Joshy, Lecturer, Besant Pre-University College, Kodialbail, MANGALORE – 575 003 D. K.

*Published by the author under Chithra Prakashana, Mangalore*

| | | |
|---|---|---|
| *First impression* | : | December 1986 |
| *Pages* | : | xi+96 |
| *Printed at* | : | Gurukula Printers<br>PERLA - 670 552<br>Kasaragod Dt. |
| *Rights* | : | Author |
| ಬೆಲೆ | : | ರೂಪಾಯಿ : ಹದಿನೈದು |
| ಪ್ರತಿಗಳಿಗೆ | : | ಅತ್ರಿ ಬುಕ್ ಸೆಂಟರ್, ಬಲ್ಮಠ, ಮಂಗಳೂರು - **575 001**<br>ಎಂ. ವೆಂಕಟ್ರಾವ್, ಬಸ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಡ್ ಹಂಪನಕಟ್ಟೆ, ಮಂಗಳೂರು - **575 001**<br>ಶೋಭಾ ಪುಸ್ತಕ ಭಂಡಾರ, ಪುತ್ತೂರು |
| ಮುಖಚಿತ್ರ | : | ಮಹಾಬಲ ಕೆರೆಕೋಡಿ ಮತ್ತು ಎಡ್ವಿ ಸಿಕ್ವೇರಾ |
| ಮುದ್ರಣ | : | ಗುರುಕುಲ ಮುದ್ರಣಾಲಯ,<br>ಪೆರ್ಲ - **670 552** ಕಾಸರಗೋಡು ಜಿಲ್ಲೆ. |


25119
NT
PRA

# ಲೇಖಕನ ಮಾತು

ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು ಸೇರಿ ಈ ಲೇಖನಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಿಸಿದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟನೆಗಳ ಸಂಪಾದಕರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿತ್ತ ಕಲಾವಿದ, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಕೆ. ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿ.

ಇದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಹಲವು ಫೋಟೋಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ CESCA (Centre for Cultural and Social Action, Kankanady, Manglore) ಇದರ ಸಂಚಾಲಕ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀಧರ್, ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕರಾದ ಯಜ್ಞ ಮತ್ತು ಕೀರ್ತಿ, ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ, ಪ್ರೊ। ಕು. ಶಿ. ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟರು, ಕೆಲವು ಬ್ಲಾಕುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು, ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ಬ್ಲಾಕುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಅಂದವಾದ ಮುಖಚಿತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕಲಾವಿದರಾದ ಕೆರೆಕೋಡಿ ಮಹಾಬಲ ಮತ್ತು ಎಡ್ವಿ ಸಿಕ್ವೇರಾ ಇವರಿಗೆ, ಕೆಲವು ಬ್ಲಾಕುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ, ರಕ್ಷಾಪುಟವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ ಶಾರದಾ ಪ್ರೆಸ್ ಮಂಗಳೂರು ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ನೆನಕೆ.

ಈ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ, ವಾಣಿಜ್ಯೇತರ ಒಲವಿನಿಂದ ಮುದ್ರಣದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಹಿರಿಯ ಮಿತ್ರರಾದ ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು
ಕೊಡಿಯಾಲಬೈಲು
ಮಂಗಳೂರು - 575 003

– ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಈ ಲೇಖಕನ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು :

---

**ಜಾಗರ**

(1984 ರ ರಾಜ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಜಾನಪದ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕೃತ)

ಸಂಪಾದಿತ :

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಇತರರೊಂದಿಗೆ :

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ,

ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ

# ಅರ್ಪಣೆ

**

ಹಿರಿಯ ಚೆಂಡೆ - ಮದ್ದಲೆವಾದಕರೂ

ನಮ್ಮ ಊರ ಪರಿಸರದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ

ಗುರುಸಮಾನರೂ ಆಗಿದ್ದ

ನನ್ನ ಮಾತಾಮಹ

*

## ದಿ| ಮಾಳ ಹ್ಯೊಗೆಹಿತ್ಲು ಅನಿರುದ್ಧ ಭಟ್ ಮರಾಠೆ

*

ಅವರ

ಪುಣ್ಯಸ್ಮೃತಿಗೆ

**

# ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆ


| | | | |
|---|---|---|---|
| | ಮುನ್ನುಡಿ | .... | vii .... xi |
| ೧. | ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ<br>(ಮೂಲ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸ್ವರೂಪ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು) | .... | 1 |
| ೨. | ಕಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸಾಯ | .... | 23 |
| ೩. | ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ : ರಂಗದೃಷ್ಟಿ | .... | 29 |
| ೪. | ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ | ... | 43 |
| ೫. | ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸೃಜನಶೀಲದೃಷ್ಟಿ | .... | 53 |
| ೬. | ಯಕ್ಷಗಾನಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ತುಳು | .... | 66 |
| ೭. | ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ | .... | 77 |
| ೮. | ಪರಿಶಿಷ್ಟ - ಚಿತ್ರಗಳು | .... | 85 |

# ಮುನ್ನುಡಿ

'ಕೇದಗೆ' ಬಲು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಪರಿಮಳವಿರುವ ಹೂ ಎಸಳು. ತುಳುನಾಡಿನ ತಾಯಂದಿರಿಗೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟವಾಗಿರುವಂಥದು. ಇದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ ? ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ' ಎಂಬ ಶಿರೋಭೂಷಣವಿದೆ. 'ಕೇದಗೆ' ಎಂಬ ಆಭರಣದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಕೇದಗೆ ಎಸಳುಗಳನ್ನೆ ಕೋದು ಸಿಂಗರಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇಷ್ಟರಿಂದ, ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲೀಗ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವ, ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಅವರ ಹೊತ್ತಗೆಯ ಹೆಸರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ ಹುಟ್ಟೀತೆನ್ನಲಾಗದು. ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಾಗುವ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಂಜನಕ್ಕೆ ಇತರ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ, ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ ಇದೆ - ಕೇದಗೆಯ ಪರಿಮಳದಂತೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಈ ಹೊತ್ತಗೆಯಲ್ಲಿ. ಬಲು ನಿಶಿತವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಸೀಳುನೋಟಗಳಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು, ಬೇಕು - ಬೇಡಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಜೋಶಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ 'ಕೇದಗೆ' ಅನ್ವರ್ಥವಾದ ಹೆಸರು.

ತನ್ನ ಮೊದಲ ಪ್ರಬಂಧಸಂಕಲನ (ಜಾಗರ) ಕ್ಕೆ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಿರುವ ಜೋಶಿ ಅವರ ಈ 'ಕೇದಗೆ' ಇನ್ನಾವ ಮುಡಿಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಗ್ರಂಥಗಳು ಯಾವ ರತ್ನಪರೀಕ್ಷಕನ ಮುಂದೆಯೂ ಅಪ್ಪಟ ಎಂದು ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹ ಬೇಡ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಇದುವರೆಗೆ ಲಿಖಿತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಭಾಷಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ದರ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸ ಬಹುದು. ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇರುವವರು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಯಾವ ವಿಭಾಗ ದಲ್ಲೂ ಸಮಗ್ರವಾದ ಪರಿಶ್ರಮ ಇಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ಹೊರಗಿನವರಾಗಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ ಕಲಾರಸಿಕರು. ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜತೆಗೆ ತಾವೂ ಜೀವಿಸುತ್ತ, ಅದರ ಎಲ್ಲ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ತಮಗೂ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪಾತ್ರ ಇರುವ ಜನರು. ಇವೆರಡು ವರ್ಗಗಳ ಜನರಿಂದ ಆರೋಗ್ಯಪೂರ್ಣಚಿಂತನ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಪುರಾವೆ ಸಿಗಬೇಕಷ್ಟೆ. ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸಮಗ್ರದರ್ಶನದ ಅಭಾವ, ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಶಾಮೀಲಿನಿಂದಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಚಿಂತನೆಯ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಮರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಲುದೊಡ್ಡ ಶೂನ್ಯವೊಂದು ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡಲು ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಅವರಂತಹ ಹೊಸ ವರ್ಗದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿರುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ಇವರಿಗೆ ಕಲೆಯ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿದೆ. ಅದೇ ವೇಳೆ ವೃತ್ತಿಪರನಿಗೆ ಬಲು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ನಂಟು ಹಂಗುಗಳು ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಈಗ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಾವ ಹಂಗೂ ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ. ಅದುವೇ ಶಾಸ್ತ್ರವೊಂದರ ಮೊಳಕೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯರಂಗಕಲೆ ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಇದು ಸಕಾಲ. ಹಾಗೆ ಘೋಷಿಸಲು ಹಿಂದೆಗೆಯುವ ಯಾವ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗಿರುವ ವಿಪುಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜಾನಪದವೋ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಜಾನಪದವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ 'ಡೊಳ್ಳು ಕುಣಿತ'ದ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ಕಲೆ ಅಲ್ಲ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಜೋಶಿ ಅವರ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಈ ರಂಗ ಎಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣ ಎನ್ನುವುದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ವೇಳೆ ವಿಮರ್ಶಾ ಅಭಿಯಾನ ಈಗ ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೂ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಓದು ಬರಹ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆಲ್ಲ ವಾಣಿಜ್ಯಕರಣ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡುದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ. ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಹಿಂದೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿದ್ದ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತೊಲಗಿದುದರೊಂದಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದ್ದ ತ್ಯಾಗಬುದ್ಧಿ, ಕಷ್ಟಸಹಿಷ್ಣುತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳೂ ಮಂಗಮಾಯವಾಗಿವೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಪ್ರಸಾರದೊಂದಿಗೆ ಭಾರತೀಯಮನೋಭಾವದಲ್ಲಿ ವಾಣಿಜ್ಯಪರತೆ ಒಳಗೆ ಹೊಗೆಯಾಡುವುದನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಗೆ ತಿಳಿನಗೆ ಸೂಸುವ ವಣಿಕ್‌ಸ್ವಭಾವ ಇವು ನುಗ್ಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡುದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಚಿಂತಕನನ್ನು ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದೆ. ನಿಜಕ್ಕಾದರೆ ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ - ಜಾತಿ, ಮತ, ಜನಾಂಗ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ - ಒಂದು ಕೋಮಟಿ ಸಮುದಾಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಿದೆ. ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಅವಿನಾಭಾವಸಂಬಂಧದೊಳಗೆ ತುರುಕಿದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರಾಜ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಶ್ರೀಮಂತವರ್ಗ ರಕ್ತಗತಗೊಳಿಸಿದ ಬಗೆಗೆ ಬೆರಗಾಗಬೇಕು. ಲಾಭ-ನಷ್ಟ ಪರಿಗಣನೆ ಮಾತ್ರ ಅಂತಿಮವೆಂದುಕೊಳ್ಳುವ ವಾಣಿಜ್ಯಪರತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಹೇಗೆ ಕಬಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ವೃತ್ತಿಪರ ಮೇಳಗಳ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಕಂಡವರು ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಕಟೀಲು, ಮಂದರ್ತಿಗಳಂಥ,

ವರ್ಷ ವರ್ಷವೂ ಆಟದ ಹರಕೆಯನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಬಾಕಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಗಳು ಕೂಡ ವ್ಯಾಪಾರೀದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಆತಂಕಕಾರಿ. ಅಂಥ ಘಟನೆಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯೊಬ್ಬನ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿಯೂ 'ಕೇದಗೆ' ನಮ್ಮ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ' ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತ, ಯಾವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ? ಬಡಗಿನಿಂದ ತೆಂಕೇ ? ತೆಂಕಿನಿಂದ ಬಡಗೇ ? ಕಥಕಳಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ? ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಕಥಕಳಿಯೇ ? ಈ ಬಗೆಯ ಕುರುಡು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯದೆ ಜೋಶಿ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದಿದ್ರಾವಿಡಭಾಷೆಯೊಂದು ತುಳು, ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ, ತೆಲುಗು, ಮಲಯಾಳ ಹೀಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಷೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಜನಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಥವಾ ಹಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇರುದಾದರೆ, ಮೂಲದ್ರಾವಿಡ ರಂಗಕಲೆಯೊಂದು 'ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭೇದಗಳು' ಕಥಕಳಿ, ತೆರುಕೂತ್, ತೆಯ್ಯಂ, ಭೂತಕೋಲ, ಕ್ಯಾಂಡಿ (ಸಿಂಹಳ) ನೃತ್ಯಗಳಾಗಿಯೂ ವಿಭಜನ ಹೊಂದುವುದು ಹಾಗೂ ಆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎತ್ತರಗಳಿಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಂಭವನೀಯ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಸೋದರತೆಯನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಬಳಿಕವೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೊಳಗಾದುದನ್ನೂ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ 'ತೆಂಕು' 'ಬಡಗು' ಶೈಲಿಗಳು ಇರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ 'ಪಾಡಯಣಿ' ಎನ್ನುವ ಆರಾಧನಾ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೂಡ ನೋಡುವುದು ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾದೀತು. ಬಹುಶಃ ಪ್ರಾಗ್‌ದ್ರಾವಿಡ ಕಲೆಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಅದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಲು ಎಡೆಯಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರೂಪನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಬಹುವಾಗಿ ಉಪಕರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪುರಾವೆಯನ್ನು ಜೋಶಿ ಅವರ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಅದು ಕಾರ್ಕಳ ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟರಮಣ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗೊಂಬೆಗಳು. ಘಟ್ಟದ ಮೇಲಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಉಪ್ಪಿನಕುದುರು ಕೊಗ್ಗ ಕಾಮತರ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ಇವೆರಡು ನಿಜವಾದರೆ ಕಾರ್ಕಳದ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೂ ಆ ಕಾಲದ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಸಾರೂಪ್ಯ ಇರಲೇಬೇಕು. ಅದು ಸತ್ಯವಾದರೆ ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ದಕ್ಷಿಣ

ಕನ್ನಡದ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಚಿತ್ರ ಆ ಗೊಂಬೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದರ್ಥ. ಕುಂಬಳೆ ಸೀಮೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ದಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಒಯ್ದುದ್ದು ನಿಜವಾದರೆ ಅದು ಕಾರ್ಕಳವನ್ನು ಹಾದೇ ಹೋಗಿರಬೇಕು. ಕರಾವಳಿಗೂ ಘಟ್ಟದ ಮೇಲುಭಾಗಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪರ್ಕ ದಾರಿ ಆಗುಂಬೆ - ಕಾರ್ಕಳ.

'ಕಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸಾಯ' ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಜೋಶಿ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೂ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಉಳಿವಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಲಹೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜೋಶಿ ಅವರು ಅಂದಂತೆ ವಾಣಿಜ್ಯೀಕರಣದಿಂದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಬಡಗು ಕೂಡ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಪಿಡುಗಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸತ್ತ್ವಹೀನ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿಸಿ ಬಯಲಾಟದ ರೂಪವಿಶೇಷವನ್ನು ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಬಡಗಿನ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರು, ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ಇಂದು ನೇರ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ 'ಕಸುಬು' ಮಾಡಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಕಂಡು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಲು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಎದ್ದು ಬಂದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ : ರಂಗದೃಷ್ಟಿ' ಜೋಶಿ ಅವರ ವಿವರವಾದ ಪೃಥಕ್ಕರಣ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಂತೆಯೆ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ' ಹಾಗೂ 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸೃಜನಶೀಲದೃಷ್ಟಿ' ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಸೀಳಿನೋಡಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಾದುಹೋಗುವಾಗ ಸಹಮತದ ನಡುವೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಎದ್ದುನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದೆ ಎಂಬುದು "....ಸೃಜನಶೀಲ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು, ಹಂದರವನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ." (ಪು. 64) ಇಲ್ಲಿ ಮೀರುವುದರ ಅಗತ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಮೀರುವಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಎತ್ತಬಹುದಾದ ಕೈಗೂಸಾಗುವ ಭಯವಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕತೆಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಳಿಸುವುದಾದರೆ, ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿ ಮೆರೆಯಿಸುವುದಾದರೆ ಜೋಶಿ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸ್ವೀಕಾರಾರ್ಹ. ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ

ಮತ್ತು ಹೊಂದಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಆಶಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಹೊರಟರೆ 'ಅರ್ಥ' ವಿರೋಧಾಭಾಸದ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೇ ಸೂಕ್ತ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜೋಶಿ ಅವರ 'ಕೇದಗೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈವತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಬಿರುದಿಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಅರ್ಹವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕವಾಗಿದೆ. ಇಂಥಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವುದು ದ್ರವ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಲಾಭಕರ ಅಲ್ಲವಾದರೂ. ತೀರ ಅಗತ್ಯ. ಕಲಾವಿದರು ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯು ಈಚೆಗೆ ಬದಲಾಗಿದೆ. ವಿವಿಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕೈದೀವಿಗೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ 'ಕಸುಬಿ'ನ ಬೆಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪೋಷಕ ಸಂಘಟಕನಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಮೂಡಿತಾದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭ್ಯುದಯ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದೇ ಅರ್ಥ. ಅದುವೆ 'ಜಾಗರ' 'ಕೇದಗೆ'ಗಳ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ.

ಉಪಸಂಪಾದಕ,
ಉದಯವಾಣಿ ದಿನಪತ್ರಿಕೆ
ಮಣಿಪಾಲ, ದ. ಕ. - 576 119
ದಿನಾಂಕ. 19-12-1986

ಕೆ. ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್

## ೧.

# ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ

## [ಮೂಲ, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಸ್ವರೂಪ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು]

### ೧

ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯನ್ನು ಮೇರೆಯಾಗಿರಿಸಿ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂಡಲಪಾಯ, ಪಡುವಲಪಾಯ[1] ಎಂಬ ಎರಡು 'ಪಾಯ'ಗಳಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲ, ಕನ್ನಡದ ಬಹು ಚರ್ಚಿತ ಸಂಶೋಧನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೊಡಗಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶವೈಭವದ ತನಕ 'ಯಕ್ಷ'ರಿಂದ ಹಿಡಿದು 'ಜಕ್ಕಿಣಿ'ಯ ವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬಹುವಾಗಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ಹೊಸ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಮುಂಡಿಸುವ ಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಪುರಾವೆಗಳ, ಶಬ್ದ ಜಾಲಗಳ ಸಿಕ್ಕು ಸಿಕ್ಕಾದ ಗೊಂಡಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.' ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲದ ಕುರಿತು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮುಂಡಿಸಿರುವ ವಾದಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿ, ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ಒಂದೆರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತೇನೆ.

1. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ (12 ನೇ ಶತಮಾನ) 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಚೌಲೀರ್ಜಕ್ಕೇತಿ ಕೀರ್ತಿತಾ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೆಂಬ ಗಾನಶೈಲಿಯು ಉಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ[2] ಹೇಳಿಕೆ.

2. ಅಗ್ಗಳನ 'ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ' (12 ನೇ ಶತಮಾನ)ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ತಾಳಮನಿತ್ತು.... ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣಸೂರ್ಪಸಂ ಕೇಳುತ್ತಮಿರ್ದಂ' ಎಂಬು ದನ್ನಾಧರಿಸಿ ದಿ। ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ[3] ಮತ್ತು ಕಾರಂತರು[4] ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ ಭೀಮರಾವ್ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರ[5] ಮುಂಬಯಿ, 1970) ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ (ರಾಷ್ಟ್ರಮತ 1960 - 61)[6] ಇವರು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದು ಏಕಲ, ಯಮಲ, ವೃಂದ ಎಂಬ ಕ್ರಮಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನದ ಪೈಕಿ 'ಏಕಲ' ಗಾಯನ ವೆಂದೂ ಇದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸಾಧಾರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

3. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಮಗ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಹೆಸರೆಂದೂ 'ಯಕ್ಷ' ಎಂಬುದಕ್ಕೂ 'ಜಕ್ಕ' ಆಂಧ್ರದ ಜಕ್ಕುಲು ಸಿಂಹಳದ ಯಕ್ಕ ಅಥವಾ ಯಕ ಎಂಬ ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಕೇರಳದ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಇವಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಒಂದೇ ಎಂದೂ ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ.[7]

4. ಡಾ। ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು[8] (ತ್ರಿವೇಣಿ ಮದರಾಸು, 1934) ಮತ್ತು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು[9] (ಬಾಸಿಗ 1968) ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ ಕೆಲ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕ್ರೀಡನೀಯಕ' ಎಂಬುದು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಾಹುಪೂರ (ಬಾಪುರಿ) ಕರ್ಣ ಕೀಲಕ, ಚತೂರಸ (ಚಿತ್ರಾಸು) ಚಲನ (ಚಲ್ಲಣ) ವರ್ತನಿಕಾ (ಒತ್ತೆನಾಕು) ಮೌಲಿ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟವೇ ಹೌದೆಂದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದ. 'ಉತ್‌ಪ್ರತೀಕರಣ' 'ಭ್ರಮರಿ' ಮುಂತಾದ ಕುಣಿತಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರು ವುದನ್ನೂ ಭರತನಿಂದ ಉಕ್ತವಾದ 'ಆರಭಟೀವೃತ್ತಿ'ಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಾಟಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುವುದನ್ನೂ ಅವರು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

5. ಕ್ರಿ. ಶ. 13 ನೇ ಶತಮಾನದ ಚೌಂಡರಸನ ಅಭಿನವದಶಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯವತಾರಾಕಾರಮಾನಟ್ಟುವಂ ವಿಹಿತಂ ರಂಗ ದೊಳಾಡಿ' ಎಂಬುದೂ ಆದೇ ಶತಮಾನದ ಜನ್ನನ ಯಶೋಧರಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕೇಳಿಕೆಯ' ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವೆಂಬುದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ಊಹೆ.[10] (ರಂಗವೈಖರಿ : ಕರೋಪಾಡಿ, ದ. ಕ. 1981)

'ಕಾವ್ಯಾವಲೋಕನಗ್ರಂಥ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಬೆದಂಡೆ', 'ಮೆಲ್ವಾಡು' ಎಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯ ವಾಗುತ್ತವೆಂದೂ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.[11]

6. 12 ನೇ ಶತಮಾನದ 'ಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ' ತೆಲುಗು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ, 14 ನೇ ಶತಕದ ಶ್ರೀನಾಥ ಕವಿಯ ತೆಲುಗು ಭೀಮೇಶ್ವರ ಪುರಾಣದಲ್ಲೂ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಪದವು ಮೊದಲಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿದೆ. (ಕುಕ್ಕಿಲರ ಅದೇ ಲೇಖನ.) ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ರಚನೆಯ ಹೆಸರು. ಅದು ಒಂದು ಗಾನಶೈಲಿಯ ಹೆಸರಲ್ಲ.[12] ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದರೆ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧ. (ಯಕ್ಷ್-ಪೂಜಾಯಾಂ) ಅದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾದುದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಹೆಸರೂ ಆಯಿತು.

ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆಂಧ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಕವಲುಗಳೇ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಇತರ ಬಯಲಾಟಗಳೆಂದು ಕುಕ್ಕಿಲರ ವಾದ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲೂ ಬಳಕೆ ಇರುವ "ಹರಿಹರವಿಧಿಸುತಅಮರ ಪೂಜಿತುರೇ" ಎಂಬ ಹಾಡು "ಚಂದಭಾವಾ" ಎಂಬ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಪದ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಳಕೆ ಇರುವ 'ದ್ವಿಪದಿ' ಎಂಬ ಛಂದಸ್ಸು, 'ಏಲ' ಪದದ ರಚನೆಗಳು - ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಂಧ್ರಮೂಲದವೆಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಅವರು ಮಂಡಿಸುವ ವಾದ.[13] ಇದು ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

7. 12 ನೇ ಶತಮಾನದ ಕ್ಷೇಮೇಂದ್ರನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿರುವ 'ದಶಾವತಾರ ಸರಸಃ ಪೂಜಾಪ್ರಬಂಧಃ ಕೃತಃ' ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[14]

8. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ್' ಎಂದು ಕನ್ನಡಿಗರ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಯೋಗದ ಬಗೆಗೇ ಇರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ 'ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ' ಎಂದರೆ ನಾಟಕ, 'ಕುರಿತೋ ದದೆ' ಅಂದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಾಲೀಮಿಲ್ಲದೆ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಗ ಯಕ್ಷ ಗಾನದ್ದು - ಇದು ಶ್ರೀ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರ ಊಹೆ.[15] ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಾಯ್ಕಿಣಿ[16] ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಮಂಗಳೂರು, 1980) ಇವುಗ ಳೊಂದಿಗೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಉಲ್ಲೇಖ ಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು.

1. 7 ನೇ ಶತಮಾನದ ವಿಷ್ಣುಪುರದ ಮಲ್ಲಿರಾಜನೆಂಬವನಿಂದ ಕನ್ನಡ ದಶಾವತಾರ ಆಟಗಳು ಆರಂಭವಾದುವೆಂದೂ, ಮುರಾರಿಯ ದಶಾವತಾರವು

ಇದರ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪವೆಂದೂ ಮರಾಠಿ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. (ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಕೋಶ, ಪುಣೆ ಸಂ : ಮಹಾದೇವ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಜೋಶಿ) ಮರಾಠಿ ದಶಾವತಾರವು ಇಂದಿಗೂ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀ ಮಹಾದೇವ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಅವರು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

2. ಉಡುಪಿಯ ನರಹರಿತೀರ್ಥರೆಂಬ ಸ್ವಾಮಿಗಳು (13 ನೇ ಶತಮಾನ) ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳನ್ನು ತೊಡಗಿದವರು ಎಂಬ ಐತಿಹ್ಯ.[17] (ಬನ್ನಂಜೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯರ ಲೇಖನ) ಇವೇ ನರಹರಿತೀರ್ಥರ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರ ನೆಂಬ ಆಂಧ್ರದ ಯತಿಯು 'ಕೂಚಿಪುಡಿ' ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದನೆಂಬ ಐತಿಹ್ಯವು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ.[18] (ಕಾರಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ.) ನರಹರಿತೀರ್ಥರು ಮೂಲತಃ ಆಂಧ್ರದವರೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಈ ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಶೋಧನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದವು.

೨

ಯಕ್ಷಗಂಧರ್ವಾದಿ ಜನಾಂಗಗಳಿಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈಗ ಪುರಾವೆಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳಾದ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರಕ್ಕೂತ್ತು, ಆಂಧ್ರದ ವೀಥಿನಾಟಕ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ನಮ್ಮ ಮೂಡಲಪಾಯ - ಪಡುವಲಪಾಯಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಖಚಿತ ವಾದ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮ್ಯಗಳಿದ್ದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಉದಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಕವಲುಗಳೆಂಬುದು ಆ ಆಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ರಂಗತಂತ್ರ, ವಾದ್ಯವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೊಳಗೆ ಗೋಚರಿಸುವ ಅಸಂದಿಗ್ಧ ಸಾಮ್ಯವು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿರುವುದು ಅಶಕ್ಯ. 'ಮೂಲ ಬಯಲಾಟ'ಕ್ಕೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಿಕಟವಾಗಿದೆ? ಅಥವಾ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರ ಗಳು ಮೂಲದ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನಾಧರಿಸಿ ಸಂಶೋಧನೆ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೂಲಪ್ರಕಾರವು ವಿವಿಧ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರೂಪ ಗಳಾಗಿ ಕವಲೊಡೆದ ಬಳಿಕ ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ತೀರ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಶತಮಾನಗಳು ಉರುಳಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಅವುಗ ಳೊಳಗೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವ ಸಾಮ್ಯವು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದ್ದು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಹಂತಗಳನ್ನು, ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸು ವಂತಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ : ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿಗೆ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಜತೆ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ, ಮೂಡಲಪಾಯ,

ಪಡುವಲಪಾಯ, ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳ ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸಿ ಪಾತ್ರ) ದ ಕಿರೀಟ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿರುವುದು. ಆಂಧ್ರದ ಬಯಲಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳ ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಕಿರೀಟಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಇವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೩

ಕಾರವಾರದಿಂದ ಕಾಸರಗೋಡಿನ ವರೆಗೆ ಇರುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವಂತಹದು 'ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ' ಅಥವಾ ಪಡುವಲಪಾಯ. ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಒಂದಿಷ್ಟು ಮೂಡಣಕ್ಕೆ ಯಲ್ಲಾಪುರದಿಂದ ಕೊಡಗಿನ ವರೆಗಿನ ಗಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಾಗಿದ ಉದ್ದನೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಭೇದವೇ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಮಾತು, ಗೀತ, ವೇಷ, ತಂತ್ರ, ವಸ್ತು – ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಧಿಕವಾದ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಹೊಂದಿ ಬಲಿಷ್ಠವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಜಾನಪದವೆಂಬ ವಿಭಾಗಸೂತ್ರವು ನಮ್ಮ ಅಭಿಜಾತ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದು. ಆದರೂ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅಂತಹ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲಪಿರುವ ಜಾನಪದವೆಂದೋ, ಜಾನಪದಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಪ್ರಕಾರವೆಂದೋ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕಾರಂತರು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜಾನಪದಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದೀಗ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕಂಡಿರುವ ತೀವ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿ ಕಸಿ ಕೆಲಸಗಳಿಂದ, ಸಂಪನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ವಿಘಟನೆಗೊಂಡು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯತ್ತ ಸಾಗುವ ಭೀತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

'ಜಾನಪದ' ಎಂಬ ಒಂದು ಶಬ್ದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದ ಕವಚ ಹೊಂದಿದ ಶಬ್ದ. ಜಾನಪದವು ಅಮೂಲ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿನ ಖನಿ ಎಂಬುದೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆ, ಸೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಆಕರವೆಂಬುದೂ ನಿಜವಾದರೂ ಜಾನಪದವನ್ನೆಲ್ಲ ಪವಿತ್ರವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲ, ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬ ನಿಲುಮೆ ಕೆಲವರದಾದರೆ, ಯಾವುದೇ ಪರಿಷ್ಕಾರ (ಪರಿಕರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ) ಸಲ್ಲದೆಂಬ ಅತಿಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಅಪರಿಷ್ಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಜಾನಪದಲಕ್ಷಣ, ಆದುದರಿಂದ ಅಪರಿಷ್ಕಾರ ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ಪ್ರಕಾರಗಳು (ಉದಾ : ಮೂಡಲಪಾಯ, ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು) ಇವು ಪ್ರಾಚೀನ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಚೀನಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. - ಎಂಬ

ಒಂದು ವಾದವಿದೆ.[19] ಆದರೆ ಈ ವಾದ ಸರ್ವಸಮರ್ಪಕವಾಗಲಾರದು. ಅಪರಿಷ್ಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯು - ಸತತವಾದ ಪರಂಪರೆ ಇಲ್ಲದೆ, ಅರೆ ಹವ್ಯಾಸ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯದೆಯೂ - ಬರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕಲಾಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು, ಸಿಕ್ಕಿದು ದನ್ನು ಅಳವಡಿಸುತ್ತ ಸಾಗಿದುದರಿಂದಲೂ ಬರಬಹುದು. ಸದ್ಯ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿವೆ. ಕೆಲವು ಆಟಗಳಂತೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುದೀರ್ಘ ಪರಂಪರೆಯ ವಾರಿಸುದಾರಿಕೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಂತದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡ ಕಲೆ ಕೂಡ ಪುನಃ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ವಿಘಟನೆಗೊಂಡು ಪುನಃ ಇನ್ನೊಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಜಾನಪದ' ಹಂತಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಇಂದಿನ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರದರ್ಶನಗಳು.

೪

ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಳ ಅಥವಾ ಆಟಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವ ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಗಳು ಇವು :

1. ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ನರಹರಿತೀರ್ಥರು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟ ಆರಂಭಿಸಿದರೆಂದಿರುವ ಐತಿಹ್ಯ.[20] (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ) ಇದು 13 ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಿದೆ.

ಸಂಶೋಧಕ ಶ್ರೀ ಮಂಜೇಶ್ವರ ಮುಕುಂದ ಪ್ರಭು ಇವರು ತೋರಿಸಿರು ವಂತೆ 1204 ರ ಪಾಣೆಮಂಗಳೂರಿನ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತಾಡಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ವಿದೆ.[20A] ಕೂತ್ತು ಎಂದರೆ ಆಟ, ಕೂತ್ತಾಡಿಗಳೆಂದರೆ ಆಟ ಆಡುವವರು, ಅಂದರೆ ನಟರು ಮುಂತಾಗಿ. ಈ ಕೂತ್ತು ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರೂಪವೇ ಆಗಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಅದು ಹೌದಾದರೆ, ಈ ಶಾಸನ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗುತ್ತದೆ.

2. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತ್ಯಂತ ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃ. ಇವನ ಕಾಲ (ಇವನ ಹೆಸರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂದು ಒಂದು ಮತ, ಅಜ್ಞಾತವೆಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮತ) ಕೇರಳದ ಕೊಟ್ಟಾರಕರ ಮಹಾರಾಜ ನಿಂದ ರಚಿತವೆನ್ನಲಾದ ರಾಮನಾಟ್ಟಂನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೂ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಇದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ಮೂಲ, ಯಾವುದು ಅನುವಾದ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆ. ರಚನೆಯ ಬಂಧಗಳು, ಪದಪ್ರಯೋಗ, ಲಯ - ಇವುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಮಲಯಾಳ 'ಅಟ್ಟ ಕಥೆ'ಗಳೇ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. (ನೋಡಿ : ಕುಕ್ಕಿಲ

ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಪ್ರೊ. ವಿ. ವಿ.) ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು 1590 - 1630 ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.[21]

3. ಸು. 1564 ರ ವಿಷ್ಣುಕವಿಯ ವಿರಾಟಪರ್ವ.[22] ಇದು ಸದ್ಯ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗ. (ಕೆಂಪಣ್ಣ ಕವಿಯ ಕರಿಭಂಟನ ಕಾಳಗದ 1480 ರ ಪ್ರತಿ ಲಭ್ಯವಾದ ಬಗೆಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಕೊನೆಪಳ್ಳಿ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ಇದೆ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಇದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅರ್ಹವಾಗಿದೆ.)[23]

4. ಮಂದರ್ತಿ, ಅಮೃತೇಶ್ವರಿ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಕೂಡ್ಲು ಮೇಳಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆ.

5. 1600 ರ ನಂತರ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ದೊರೆಯುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದು ಪ್ರಸಾರವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಊಹಿಸಲವಕಾಶವಿದೆ.

ಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ಕೆತ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಲಿ, ಪ್ರಭಾವವಾಗಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಕಾಣದಿರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಈ ಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದುದು. ಅದನ್ನು ದೂರವಿಟ್ಟುದೇ ಕಾರಣ. ಈಗಲಾದರೂ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಸಕ್ತಿ, ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಅದು ಹೊಂದುವ ಪ್ರಸಾರವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಮಾನದಂಡದಿಂದ, ಚಿತ್ರಕಾರರಾಗಲಿ, ಶಿಲ್ಪಿಗಳಾಗಲಿ, ಕೆತ್ತನೆ ಕೆಲಸಗಾರರಾಗಲಿ ಆ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ - ಕಲಾವಿದರು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಒಂದು ಸಮೃದ್ಧಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸದಿದ್ದುದು ನನಗೊಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಮಳೆ ಬೀಳುವ, ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಸದಾ ತೇವ ಇರುವ ಕರಾವಳಿ ಮತ್ತು ಮಲೆನಾಡು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೆ ತಾಳೆವಾಲೆಗಳಾಗಲಿ, ಕಡತಗಳಾಗಲಿ ನಾಲ್ಕುನೂರು ವರ್ಷ ಉಳಿದು ಬಂದರೆ ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗಾಗಿ ದಾಖಲೆಗಳ ಉಳಿವು ಕಷ್ಟವೆ.

೩

ಸದ್ಯ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಿವೆ - ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಮತ್ತು ಉತ್ತರಕನ್ನಡ. (ಅಥವಾ ಹೊನ್ನಾವರ ತಿಟ್ಟು) ತೆಂಕು - ಬಡಗೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡಾಗಿಯೇ ಹೇಳುವುದು ಕ್ರಮವಾದರೂ ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿನಯ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ರಂಗತಂತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಬೇರೆಯೇ ತಿಟ್ಟು.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಒಳಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವಾದ ಘಟ್ಟದ ಕೋರೆ ಎಂಬ ತಿಟ್ಟು ಕರಾವಳಿಯ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗೆ ತೀರ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಿರುವುದು ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿದೆ.

ಕರಾವಳಿಯ ಪಡುಬಿದ್ರಿಯಿಂದ ಮೂಡಣ ನಾರಾವಿ ವರೆಗಿನ ಗೆರೆಯಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಚಂದ್ರಗಿರಿ ವರೆಗೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು: ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಕಾರವಾರದ ವರೆಗೆ ಮೂಡಣ ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಹಾಸನ, ಚಿಕ್ಕಮಂಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಭಾಗಶಃ ಸೇರಿ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟು (ಉ. ಕ. ತಿಟ್ಟು ಸೇರಿ) ಬಳಕೆ ಇವೆ. ಮೂಲತಃ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಅದು ಇಂದಿನ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲವಕಾಶವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತುಳು, ಮಲೆಯಾಳಿ ಪ್ರದೇಶ. ಅಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕಲೆಯೊಂದು ಉದಿಸಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಅಸಂಭವ. ಕುಂಬಳೆ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬಡಗಣ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಮಾತಿನ ಕೋಟೆ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಂಬ ದಂಡಿನವರಿಂದ ಮೊದಲಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವರು.[25] (ನೋಡಿ : "ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದದಲ್ಲಿ" ಕಾರಂತರ ಲೇಖನ. ದಿ। ಕುಂಬ್ಳೆ ವಾಸುದೇವ ನಾಯಕರು ಇದೇ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಿ ನನಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.) ತೆಂಕಣ ಹಳೇ ವೇಷಭೂಷಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಬಡಗಿನವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮ್ಯ ತೋರುತ್ತವೆ. ಬಡಗಿನ ಕ್ರಮದ ಅಟ್ಟೆ, ಕಟ್ಟಿ ಸುತ್ತುವ ಮುಂಡಾಸು ಕಿರೀಟ, ಪಗಡಿಗಳ ಮುಂದಣ ಕೇದಗೆ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು 1930 ರ ತನಕವೂ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು ಎಂದು ಹಳೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಕಲಾವಿದರಾದ ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ ಚಂದ್ರಗಿರಿ ಅಂಬು ಇವರು ಹೇಳಿದ ಮಾಹಿತಿ)

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಯಾವಾಗ ಕವಲಾಯಿತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಖಚಿತ ಆಧಾರಗಳು ಸಾಲವು. ಬಡಗು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯ, ಲಯವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ವೇಷ, ವಾದ್ಯಗಳು, ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಶೈಲಿ – ಇವು ಎರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಇರುವ ದಾಖಲೆಗಳು ಇವು.

1. ಬಂಗಾಡಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಡಾ। ಪಿ. ಗುರುರಾಜ ಭಟ್ಟರು ನೋಡಿದ ಓಲೆ ಗ್ರಂಥದ ಚಂದ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರ. ಇದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷದ ಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದು 17 ನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದೆಂದು ಡಾ। ಭಟ್ಟರ ಮತ. (ನೋಡಿ : ಮಕರಂದ - ಪರಿಶಿಷ್ಟ)

2. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿರುವ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ.

3. ಕಾಸರಗೋಡು ಬಳಿಯ ಮಧೂರು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಖಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಯಕ್ಷಗಾನಶೈಲಿಯ ಮರದ ಕೆತ್ತನೆ - ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ ಕತೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಮಧೂರಿನ ದೇವರು ಶಿವ ಮತ್ತು ಗಣಪತಿ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಈ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದವು ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಮೊದಲ ಪ್ರಸಂಗ 'ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ'. ಅದನ್ನು ಅವನು ಮಧೂರಿನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಆಧಾರ.[27]

4. 1700 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕುಂಬಳೆ, ಕೂಡ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಳಿದ್ದವೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿ.

5. 1812 ಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಮೈಸೂರಿನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಿಂದ ಮೇಳವು ಹೋಗಿತ್ತೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖ.[28] ಈ ಮೇಳವು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನದೇ ಆಗಿರಬೇಕು.

ಒಟ್ಟು ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳು ಸು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1700 ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂದು ಕಾಣುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿದ್ದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕುಮಟಾ ಬಳಿ ದೊರೆತ, ಸದ್ಯ ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. ಜಾನಪದ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಥದ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಕ್ಷಿ. ಕುಂದಾಪುರದ ಉಪ್ಪಿನಕುದ್ರು ಕಾಮತ್ ಮನೆತನದ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೂ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಖಚಿತ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. (ಶ್ರೀ ಕೆ. ಎಸ್. ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ನೀಡಿದ ಮಾಹಿತಿ.) ಪದ್ಯಗಳ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನಾವಿಧಾನಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಗಮ - ವಿಕಾಸಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಮುಖ ಲಭ್ಯ ಆಧಾರಗಳಿಗೆ, ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ತರ್ಕಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ 1500 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ 1600 - 1700 ರ ಮಧ್ಯೆ ಅದರ ವೇಷ, ಗಾನಗಳು ಇಂದು ಕಾಣುವ ರೂಪದ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದುವೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದು.

೬

ಯಕ್ಷಗಾನ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 1925 ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿ ಒಂದು. ಸುಮಾರು 1925 ರಿಂದ 1950 ರ ವರೆಗಿನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಂತರದ ಈ ಮೂರು ದಶಕಗಳು, ಈ ಮೂರು ಕಾಲ ಖಂಡಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದುವು. 1925 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚಿತ್ರ, ಗಾನ, ರಂಗತಂತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪಶೈಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. 1950 ರ ವರೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಆದರೂ ಅದರ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸುವಷ್ಟು ಅಲ್ಲ.

ಆದರೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 1950 ರ ನಂತರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿ, ರೂಪಗಳು ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿ ರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನತಿಯ ದುರಂತಕ್ಕೊಳಗಾದುವೆನ್ನಬೇಕು. ಆದರೆ ವಿಚಿತ್ರ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೆಂಬಂತೆ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆಗೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೂತನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಡದ ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಪ (From) ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಘಟಿತವಾಗಿ ಅನ್ಯ ಶೈಲಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೆನಿಸಿದ ಕೆಲವು ಜನ ಕಲಾಕಾರರೂ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರೂಪರಚನಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಪ್ರಚಾರ, ಪ್ರಸಾರ, ಆರ್ಥಿಕ ಯಶಸ್ಸು, ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶದ ನಯ - ನಾಜೂಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು.

೨

ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ರಂಗವಿಧಾನ, ಸಂಘಟನೆ, ಪಾತ್ರ ಪ್ರಕಾರ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಇವು ಇಂದಿಗೂ ಒಂದೇ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಇಲ್ಲಿ - ಎರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಸಾಮ್ಯ - ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ತೆಂಕು – ಬಡಗು ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದು. ಹತ್ತಾರು ಮುಖ್ಯ ರಾಗಗಳಂತೂ ಪೂರ್ತಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇವೆ. ಪದ್ಯಗಳ ಎತ್ತುಗಡೆ, ನಿಲುಗಡೆ, ಗಮಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ತೆಂಕಣ ಭಾಗವತ ಜಾಗಟೆ ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಬಡಗಿನವನು ತಾಳಧಾರಿ. ಬಡಗಣ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ ವಾದ್ಯಗಳು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕವು. ತೆಂಕಣ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಝೇಂಕಾರ ಹೆಚ್ಚು. ತೆಂಕಿನ ಚೆಂಡೆ ಒಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾದ ವೈಭವದ ವಾದ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಿ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಟ್ಟದ್ದು. ತೀವ್ರವೂ ಸಶಕ್ತವೂ ಆಗಿರುವ ಈ ಸಂಗೀತದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ದಿ। ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ, ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ನಾರಾಯಣ ಉಪ್ಪೂರರಂತಹ ಭಾಗವತರೂ, ದಿ। ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ನಾಯಕ, ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರ, ದಿ। ಕುದ್ರೆಕೂಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರಂತಹ ಮದ್ದಲೆ ವಾದಕರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಳಸಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಶೈಲಿ. ನಾಗಮಂಡಲದ ನೃತ್ಯ. ಭೂತದ ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದದ್ದು. ಖಚಿತವಾದ ಲಯ. ತೀವ್ರವಾದ ದೊಡ್ಡ ಜೀಸು ಇರುವ ಹೆಜ್ಜೆ ಚಲನಗಳಿಂದ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಭ್ರಮಾಲೋಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಬಡಗಿನ ಕುಣಿತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ನೃತ್ಯ' ಪ್ರಧಾನ ಲಾಸ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯದು. ತೆಂಕಣ ನೃತ್ಯ ತಾಂಡವದ ಪ್ರಕೃತಿಯದು: ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶ. ಯುದ್ಧ. ಬೇಟೆ, ರಾಕ್ಷಸನ ತೆರೆಕುಣಿತಗಳು. ಜಲಕೇಳಿ, ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕುಣಿತಗಳಿದ್ದು ಪಾತ್ರಾನುಗುಣ ವಾಗಿಯೂ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾದ್ಯ. ನೃತ್ಯ. ಮಾತು. ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ಇದೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಒಂದು ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಎತ್ತರದ ಕಲಾನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯಗಾರನ ನೃತ್ಯ ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದ ಬಳಕೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾದರಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಂದೆ ಹಾಸ್ಯಗಾರನೆಂಬವನು ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಗುರ ಮಾತು, ಅಶ್ಲೀಲಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ ಮಾತಿನ ಮೊನಚು ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ವಿಟ್ಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಜೋಶಿಯವ ರಂತಹ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ. ಹಾಸ್ಯದ ವೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಮಿಜಾರು ಅಣ್ಣಪ್ಪ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ತುಳುಭಾಷೆಯ ಬಣ್ಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಸೂರೆಗೊಂಡ ತುಳು ವಿದೂಷಕವರ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳ ನೃತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೂಚಕ (Suggestive) ರೂಪದ್ದು, ವಿವರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ (Expresive descriptive) ರೂಪದ್ದಲ್ಲ. ಅಭಿನಯ ಮಿತವಾದದ್ದು. ಕೆಲವೊಂದು ಕೈಕರಣಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಲನಗಳು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವಂತಹುದು. ಆದರೆ ಉತ್ತರಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟಿನ ನೃತ್ಯ ನಿಧಾನವಾದ ಲಯದಿಂದ. ವಿವರವಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಪದಾಭಿನಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಪದ್ಧತಿ ಅಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರ ನೃತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ಇದೀಗ ಬಡಗು - ತೆಂಕು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳ ಇತ್ತೀಚಿನ ಪುನರುತ್ಥಾನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರ ಪಾತ್ರ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಕೆರೆಮನೆ ಬಂಧುಗಳು, ಚಿಟ್ಟಾಣಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ಹೆಗ್ಡೆ ಮುಂತಾದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದಲೂ ಕಡತೋಕರಂತಹ ಭಾಗವತರು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಹೊಸಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

ತೆಂಕಣ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಕಿರು ಹೆಜ್ಜೆಗಳೊಂದಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ಗಿರ್ಕಿ ಅಥವಾ ಧೀಗಿಣ, ಹೆಚ್ಚು ಬೀಸು (reach) ಇರುವ ಚಲನಗಳು ಇವೆ. ಬಡಗಿನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಾಲಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚು, ತೆಂಕಣ ರಾಜವೇಷ, ಬಣ್ಣ ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ವೀರರಸದ ಕುಣಿತ ಇವೆಲ್ಲ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗಳು.

೮

ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ವೇಷಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಟಿಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ ಶೈಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾತಜ್ಞರು ಬಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು, ಹಸುರು, ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ - ಈ ಐದು, ದಗಲೆ, ಶಲ್ಲೆ, ಹೆಗಲವಲ್ಲಿ, ಕಸೆ, ಚಲ್ಲಣ, ಕಾಲುಚೀಲ ಇವಿಷ್ಟು ವೇಷದ ಜವುಳಿ. ಸೊಂಟದ ಸುತ್ತುಕಟ್ಟು. ಬಾಲಮುಂಡು ತೆಂಕಣ ವೇಷಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಕಿರೀಟ, ಪಗಡಿ, ಮುಂಡಾಸು, ಕೊರಳಹಾರ, ಅಡ್ಡಿಗೆ, ಬಾಪುರಿ, ಭುಜಕಿರೀಟ, ತೋಳ್ಕಟ್ಟು, ಕೈಕಟ್ಟು. ಪದಕ, ಕರ್ಣಪತ್ರ. ಕೆನ್ನೆಪೂ, ಚನ್ನೆಪೂ, ಮಾರುಮಾಲೆ, ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ, ಕಾಲ್ಚೆಂಡು, ಕಾಲ್ಮುಳ್ಳು, ಕಾಲಕಡಗ, ಗೆಜ್ಜೆ - ಇವು ಭೂಷಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು. ಇವನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಾಗಿ ಹಗುರವಾದ ಮರದಿಂದ ಕೆತ್ತಿ ಹಳದಿ, ಬಿಳಿಬಣ್ಣಗಳ ಬೇಗಡೆ ಅಂಟಿಸಿ ತಯಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೀಗ ಮಣಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಮಣಿ ಸಾಮಾನಿನ ಬಳಕೆ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'X' ಆಕೃತಿಯ ಎದೆಪದಕ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಉಳಿದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಉರುಟಾದ ಪದಕಗಳನ್ನು ಬಳಸುವರು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಿರೀಟಗಳಿವೆ. ಬಣ್ಣದ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಕೇಶಭಾರ ತಟ್ಟಿ(ತಡ್ಪೆಕಿರೀಟ) ಎಂಬ ಬಟ್ಟಲು ಕಿರೀಟವಿದೆ. ಭೀಮನಿಗೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಭೀಮನ ಕಿರೀಟ'ವೆಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಿರೀಟವೇ ಇದ್ದು ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಡಾಸು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹನುಮಂತನಿಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕಿರೀಟ ಇದೆ. 'ರಾಜ' ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಿರೀಟ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಂಡಾಸು, ಪಗಡಿಗಳಿವೆ. ಕೋಲು ಕಿರೀಟ, ಬಣ್ಣದ ಕಿರೀಟ ಎಂದು ಮುಖ್ಯವಿಭಾಗ. ಕಿರಾತ ವೇಷಕ್ಕೆ ಓರೆ ಪಗಡಿ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಬಟ್ಟೆ, ಹುಲ್ಲಿನ ಅಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಬಟ್ಟೆ ಲಾಡಿಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಪಗಡಿ ಮುಂಡಾಸುಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇವು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಟ್ಟ ಕಿರೀಟದಂತೆಯೇ ಇವೆ. ತೆಂಕಣದಲ್ಲಿ ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕೇದಗೆ ಕಟ್ಟುವ ಬಳಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಇಲ್ಲ.

ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪು, ಹಸುರು, ಕಪ್ಪು, ಇವು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಬಣ್ಣಗಳು, ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನುಳಿದು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಂಗಾರಕ ಅಕ್ಷತೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ 'U' ಆಕಾರದ ನಾಮ. ಈಗ ಕಣ್ಣಿನ ಬದಿಗೆ, ಗದ್ದಕ್ಕೆ ಮುದ್ರೆಗಳು. ಈ ನಾಮ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳು

ಮಾಧ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರಭಾವದ ಖಚಿತ ಸಂಕೇತಗಳು. ನಾಮಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಅದರ ಜತೆಗೆ ಗೀರು, ಮುತ್ತೇರಿ, ಓಂಕಾರ, ಪದ್ಮ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಬಳಸಿ ಮುಖಾಲಂಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ನಿಶ್ಚಿತ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಅತಿಕಾಯನಂತಹ ಅರ್ಧರಾಕ್ಷಸಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ. ಇಂದ್ರಜಿತು, ಕೌಂಡ್ಲಿಕ, ವೀರವರ್ಮ - ಮುಂತಾದ ಕಿರೀಟದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಿವೆ. ವಾಲಿ, ಸುಗ್ರೀವರು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಅಕ್ಕಿ ಹಿಟ್ಟು ಸುಣ್ಣಗಳನ್ನು ಕಲಸಿದ ಚುಟ್ಟಿ (ಮುಳ್ಳಿನ ಸಾಲು) ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಕಾಟುಬಣ್ಣ, ರಾಜಬಣ್ಣ, ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣ ಎಂದು ಬಣ್ಣದ ವೇಷದಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ಚುಟ್ಟಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಹತ್ತಿ ಉಂಡೆಗಳಿಂದ ಭಯಂಕರವಾದ ಒಂದು ಮುಖವಾಡದಂತೆ ಕಾಣುವ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸೃಷ್ಟಿ. 'ರಾಕ್ಷಸ'ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟಸೃಷ್ಟಿ ಅಸಂಭವವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ಚುಟ್ಟಿಗಳು, ನಾಮಗಳು, ಮುದ್ರೆಗಳ ವಿವರ ಇದರಲ್ಲಿ ತೆಂಕಣ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಡಗಣ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ತೀರ ಸರಳ. ತೆಂಕಣ ವೇಷವರ್ಣಿಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತೆಂಕಿನ ವೇಷಗಳು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವು. ಕಿರೀಟ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಆಭರಣ, ಜವುಳಿ, ಎಲ್ಲವೂ ದೊಡ್ಡವು. ಒಳಗಿಂದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಸಿ ವೇಷವನ್ನು ದಪ್ಪನಾಗಿಸುವ ಕ್ರಮ ತೆಂಕಣ ಪದ್ಧತಿ. ಬಡಗಿನ ವೇಷಗಳು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಸೊಂಟಕ್ಕಿಂತ ಕೆಳಗೆ ಬಡಕಲಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಣ ವೇಷಗಳು ಬಾಲಮುಂಡುವೇಷಕ್ಕೆ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನೂ, ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಶೋಭೆಯನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತವೆ. ತೆಂಕು - ಬಡಗುಗಳ ಕುಣಿತಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವೇಷವಿಧಾನದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಕಾರಣ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಸಾಮಗ್ರಿ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮರ, ಬಣ್ಣ, ಚಿಪ್ಪು, ಕೈಮಗ್ಗದ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಣ್ಣಕ್ಕೂ ಮರದ ಹುಡಿಗಳು. ಕಲ್ಲಿನ ಹುಡಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲ ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ ಸ್ವಂತ ಮೇಕಪ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕಂತೂ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ನಾಲ್ಕೈದು ಗಂಟೆಗಳು ಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರತಿದಿನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುವ ಆಶುನಾಟಕ. ಭಾಗವತನೆಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಾಡುಗಾರನು ಹಾಡುವ ಹಾಡು, ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಲಯಗಳು ವೇಷಧಾರಿಗಳ ರಂಗ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಆಧಾರ. ಪದ್ಯದ ಕುಣಿತ ಮುಗಿಸಿ ಪದ್ಯವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ, ಪದ್ಯ ಕೇವಲ ಸ್ಥೂಲ ರೂಪರೇಷೆ. ಅದರೊಳಗೆ ಅವರು

ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವನ್ನು ತುಂಬಿಸಬಹುದು. ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆ, ಭಾವಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಕಲ್ಪನಾಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದ ದಿನದಿನ ಹೊಸತಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಪ್ರಕಾರ.[39] ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅದ್ಭುತ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಾರರನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ, ವಿಮರ್ಶಕರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರನಿಗಿರುವ ಅಸೀಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದಾಗಿ, ಒಂದೇ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ವಿಭಿನ್ನರೂಪದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಟ್ಟುವ ಅಂಶ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ. ತಮ್ಮ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಆಟಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಪ್ರಚಂಡ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಪೀಠಿಕೆ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ, ಸಂವಾದಗಳೆಲ್ಲ ಭಾವಕ್ಕೆ, ವಾದಗಳ ಖಂಡನೆ ಮಂಡನೆಗಳಿಗೆ, ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅಸಂಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತೃತ ಪುರಾಣಜ್ಞಾನವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಲೋಕಪರಿಶೀಲನ, ಭಾವಸಂಪತ್ತು, ಸಶಕ್ತಕಂಠ, ಪ್ರಸಂಗಜ್ಞಾನ ವಾದಸಂವಾದಗಳ ಜಾಣ್ಮೆ, ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಭುತ್ವ ಶ್ರೋತೃಗಳನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುವ ಜಾಣ್ಮೆ, ಹಾಸ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇವೆಲ್ಲ ಇರಬೇಕು. ಇದಿರಾಳಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು.

ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಮಲ್ಪೆ ಸಾಮಗ ಸೋದರರು, ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ, ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರರಾವ್, ಕೊಳ್ಯೂರು ರಾಮಚಂದ್ರರಂತಹ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಾರರು ಆಟದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪರಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು, ನಾಜೂಕನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಶೇಣಿ ಅವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಂತೂ ಸರ್ವಾಂಗಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ನಿತ್ಯನವೀನಕಲ್ಪನೆ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಾದವೈಖರಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮಹಾನ್ ಕಲಾ ನಿರ್ಮಿತಿ. ಪಡುವಲಪಾಯದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಶಿಷ್ಟ - ಜಾನಪದಗಳ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪಾಕವಾಗಿದ್ದು, ಇದಕ್ಕೆ ಕರಾವಳಿಯ ಭಾಷೆಯೇ ಸ್ವಭಾವತಃ ಗ್ರಾಂಥಿಕಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದ ಆಡು ಭಾಷೆ ಎಂಬ ಅಂಶವೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲೂ ಮಲೆನಾಡಿನಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾದ ತಾಳಮದ್ದಳೆ - (ಜಾಗರ) ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಇದು ಸಹ ದೀರ್ಘವಾದ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳದ್ದು (1556 ರ ಬಳ್ಳಾರಿ ಸೋಮ ಸಮುದ್ರ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. (ಕಾರಂತರ 'ಬಯಲಾಟ') ತಾಳಮದ್ದಲೆ ವೇಷ, ಕುಣಿತವಿಲ್ಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ. ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತು ಮಾತ್ರ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ದೈನಂದಿನ ಉಡುಪಿನಲ್ಲೇ ಇದ್ದು, ಬರಿಯ ಮಾತಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಅನುಭವಮಂಟಪ, ಪುರಾಣಲೋಕ

ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮಾಣಿಕ್ಯ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಜರಗುವ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿ, ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಸೃಷ್ಟಿ, ಉತ್ಕಟರಸಾವಿಷ್ಕಾರ ಅನನ್ಯ. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ರಂಜಿಸುವ ಈ ಕಲೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಿಶೇಷವಾದದ್ದು.[30] ಕರಾವಳಿ ಮಲೆನಾಡು ಸೇರಿ ನೂರಎಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸಂಘಗಳಿವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅಂದಾಜು ಲೆಕ್ಕ.

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವರಾದರೂ, ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಟಿಕೇಟು ಇಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳೂ ಜರಗುತ್ತವೆ, ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ನೀಡುವ ಕಲಾನುಭವ, ಅದರ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರಬೇಕಾದ ವಿದ್ವತ್ತು ಕಲಾಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಎತ್ತರದವು. ಬಯಲಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಭ್ಯಾಸ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಆಗ ಸದ್ಯೋಜಾತ, ಸದ್ಯೋನಷ್ಟವಾದ ಈ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಉಚ್ಚಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ.

೬

ತೆಂಕು – ಬಡಗು (ಉತ್ತರ ಕ. ಸೇರಿ) ತಿಟ್ಟುಗಳು ಕವಲಾಗಿ ಸಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದು, ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಡಗಣ ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ, ಭಾಗವತರೂ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿದ್ದೂ, ತೆಂಕು ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದೂ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಚಾರ ಸೌಲಭ್ಯಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದು, ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಬಡಗಿನ ಮೇಲೂ ಆಗಿದೆ. ತೆಂಕಿನ ಗಿರ್ಕಿಯಂತಹ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಬಡಗಿನಲ್ಲೂ ಈಗ ಕಾಣಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರು ತಂದ ಅಭಿನಯವಂತೂ ಬಡಗು ತೆಂಕು ಎರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ತೆಂಕು - ಬಡಗು ಎರಡೂ ತಂಡಗಳುಳ್ಳ ಒಂದು ಮೇಳವೂ ಕೆಲಕಾಲ ನಡೆದಿತ್ತು. (ಪೊಳಲಿ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರಿ ಮೇಳ : ಸಂಚಾಲಕ ಕೆ. ವಿಠಲ ಶೆಟ್ಟಿ)

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ, ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅವಲೋಕನ ಇಲ್ಲದೆ ಬಂದ ತೀರ್ಮಾನ. ತೆಂಕಿನ ವೇಷ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇವು ಬಡಗಿನ ಪರಿವರ್ತಿತ ರೂಪಗಳು ಅಷ್ಟೆ. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕಿಗೂ - ಕಥಕ್ಕಳಿಗೂ ಸಾಮ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಚೆಂಡೆ

ಜಾಗಟೆಗಳೂ ಕಥಕ್ಕಳಿಯವಲ್ಲ. ಈ ಜಿಲ್ಲೆಯ ದಕ್ಷಿಣಭಾಗದ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಚೆಂಡೆಗಳೇ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಪಗಡಿ, ಕೇದಗೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಕೇಶಾವರಿ ತಟ್ಟಿ (ಅಥವಾ ಕುಟ್ಟಿ ಚಾಮರ)ಯ ಮೂಲ ವನ್ನು ಕೇರಳದ ತೈಯ್ಯಂ, ತುಳುನಾಡಿನ ಭೂತಾರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು. ಕಥಕ್ಕಳಿ - ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮ್ಯವು ಅವೆರಡಕ್ಕು ಸಮಾನ ಮೂಲ ವೊಂದರಿಂದ ಬಂದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೂ ದೂರದ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ಬಡಗು - ತೆಂಕು ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಸಮಾನ ಅಂಶ ಗಳೂ ಅಂತಹ ಸಮಾನ ಮೂಲದ ಕಡೆ ಬೆರಳು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶ ವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸದೆ. ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಣಿಸಿದುದೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕೊಲ್ಲೂರು ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಕೇರಳೀಯರಿಗೂ ಇರುವ ಶತಮಾನಗಳ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದಲೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ. ಅದರದ್ದಾದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯೂ ಇದ್ದುವೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

೧೦

ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗಗಳ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದ ಹರಹು ಬಲು ದೊಡ್ಡದು. ಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ಶಿವಪುರಾಣ, ರಾಮಾಯಣಗಳ ಜತೆ ಕ್ಷೇತ್ರಮಹಾತ್ಮೆ. ತುಳು ಜಾನಪದ, ಇತಿಹಾಸ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಅರ್ಧಪೌರಾಣಿಕ, ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಿಗೇ ಹೊಸ ಆಶಯ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇಂದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ರೆಲವೆಂಟ್ ಆಗುವ ಹಾಗೆ ಯತ್ನಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ, ಶ್ರೀ ಕೆ. ಯಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಇವರ ರಚನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ. ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ಕತೆಗಳೂ, ಗುಣಸುಂದರಿಯಂತಹ ಕತೆಗಳೂ, ಕೆಲವು ಪೌರಾಣಿಕರೂಪದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಕತೆಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಜೋಡಿಸಿ, ಸಂಪಾದಿಸಿ ಅಳವಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ತರುವ ಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ.

೧೧

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವೆಂಬುದು ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವ್ಯವಸಾಯ ಸಂಘಟನೆ. ಮೇಳದ ಸಂಚಾರದ ಅವಧಿ ಏಳು ತಿಂಗಳು-

ನವಂಬರದಿಂದ ಮೇ ತನಕ. ಹಿಂದೆ ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳು ಉಚಿತ ಬಯಲಾಟ (ಹರಕೆ) ಆಡುತ್ತಿದ್ದುವು. ಈಗ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ನಡೆಸುವ ಇಂತಹ ಮೇಳಗಳಿಗಿಂತ ಡೇರೆ ಹೂಡಿ ಟಿಕೇಟಿನ ಆಟ ಆಡುವ ಮೇಳಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಇವೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವ್ಯವಸಾಯ ಬಹುಮುಖಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ಮೇಳದ ಒಳಗೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಭಾಗವತನೇ ನಾಯಕ. ಹಿಂದಣ ಕ್ರಮದಂತೆ ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ - ಇಂದ್ರಜಿತು, ಮೈರಾವಣ (ಯಾ ಅಭಿಮನ್ಯು - ಕರ್ಣಪರ್ವ) ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಗುರುತು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಎಡಬಣ್ಣ, ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ, ಇದಿರುವ ವೇಷ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ, ಏಳನೇ ವೇಷ, ಎರಡನೇ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ, ಪುಂಡು ವೇಷ, ಕಟ್ಟುವೇಷಗಳು, ಹಾಸ್ಯಗಾರ - ಇದು ತಂಡದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸ್ವರೂಪ. ಈಗ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕಡಿಮೆ ಆಗಿದೆ, ಆಟದ ಮೊದಲಿನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವರಂಗ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಈಗ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಭಾಗವತರು, ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಜನ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರರೂ ಇರುವುದಿದೆ. ಹರಕೆ ಆಟಗಳ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಂಘಟನಾಕ್ರಮ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದಿದೆ.

ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಮೇಳಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರೆಂಟು ಮೇಳ ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದವು, ಉಳಿದವು ಟಿಕೇಟು ಮೇಳಗಳು. ಕಟೀಲು ಕ್ಷೇತ್ರದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮೇಳಗಳಿದ್ದೂ, ಹರಕೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಆಟಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಆಡದೆ ಬಾಕಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಬರಿಯ ಮೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ತಂಡಗಳು ಆರು ತಿಂಗಳ ಅವಿರತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು, ಅದೂ ಇಂದಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸನ್ನಿವೇಷ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣಸ್ವರೂಪದ ಮಧ್ಯೆ ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪವಾಡ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಇಷ್ಟು ಜೀವಂತವಾಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವೆನ್ನುವರು. ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳಲ್ಲದೆ ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ತಂಡಗಳೂ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಕ್ಕಳ ಮೇಳಗಳೂ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಉಪ್ಪಿನಕುದ್ರು, ಕೊಗ್ಗ ಕಾಮತರ ಬೊಂಬೆಯಾಟ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಳ, ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದ ತಂಡ, ಇಡಗುಂಜಿ ಮೇಳ ಇವು ವಿದೇಶಿ ಪ್ರವಾಸ

ಮಾಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಶಾಲೆ, ಕಾಲೇಜು, ಯುವಕಸಂಘಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರದರ್ಶನ ಬೇಕೇ ಬೇಕು ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ.

ಮೇಳದ ತಿರುಗಾಟ ಮುಗಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರು ಈಗ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲೂ ಬೊಂಬಾಯಿ, ಹೈದ್ರಾಬಾದ್, ಮದ್ರಾಸು ಮುಂತಾದ ಕನ್ನಡಿಗರಿರುವ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ, ಹಬ್ಬಗಳ ಸಮಯದ ಆಟಗಳಿಗೂ ಸಂಚಾರ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಸಂಘಟಿಸುವ ಆಟದ ಮೇಳಗಳು.

೧೨

ಕಳೆದ ಕೆಲವರ್ಷಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಾಣಿಜ್ಯಕರಣಗೊಂಡು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಮೇಲೆ, ಗಾತ್ರದಿಂದ, ಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ ಈ ರಂಗ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈಗ ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕುನೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಕಲಾವಿದರೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಮೇಳಗಳ ಆಡಳಿತ, ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮ - ಇವೇ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಷಯ. ಕಲಾವಿದರ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಣಿಜ್ಯದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಾವವುಂಟಾಗಿ ನಡೆದ ಸಿಕ್ಕಾಬಟ್ಟೆ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಗಳಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅದರ ವೇಷ, ಶೈಲಿ, ಸಂಗೀತ ಇವು ರೂಪಭಂಗ ಗೊಂಡಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ಯಾಲಂಡರಿನ ವೇಷಗಳು, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಇವು ರಂಗಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿವೆ. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಳಕೆ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದುದು ದುರ್ದೈವ. ತುಳುಭಾಷೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ದೋಷವೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪವನ್ನುಳಿಸಿ ಆಡ ಬೇಕಾದುದು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದರೆ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನ ಒಳಗೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಿದ್ಧಸ್ವರೂಪ ನಾಶವಾಗುವ ಭಯವಿದೆ. ಈ ಬಗೆಗಿನ ಎಚ್ಚರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಆಶಾದಾಯಕ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಲ್ಲ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಸಮರ್ಥರಾದ ನೂರಾರು ತರುಣ ಕಲಾಕಾರರಿದ್ದಾರೆ. ಕಟೀಲು ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳಗಳೂ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ - ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಭ ಎರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನುಳಿಸಿ ಆಟ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಯಶಸ್ಸೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೂ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹ ಎನ್ನು ವಂತಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ಸಂವಾದತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ

ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ, ಹಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಕುಣಿತಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಿದೆ, ಅಭಿನಯ ಭಾವದ ಬಗೆಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಭಿನಯದ ಅತಿರೇಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಆ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಯತ್ನ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನೂತನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಬಾಯಿ ತಾಳದ ಪ್ರಯೋಗ, ದಸ್ತು ಬಿಡಿತಗಳ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಡದ ನಾವೀನ್ಯ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

೧೩

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅವರು ಪರಂಪರೆಯ ರಕ್ಷಣೆ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅವರೇ ಆಚಾರ್ಯಪುರುಷ. ರಾಗಗಳ, ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಯಕ್ಷರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಬ್ಯಾಲೆ' ತಂಡಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯರೂಪಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಕಾರಂತರು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯರಕ್ಷಣೆಯ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೂಸು. ಇದೀಗ ಕರ್ಕಿ, ಕೋಟ, ಧರ್ಮಸ್ಥಳ, ಸುಳ್ಯ ಗಳಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ಒಂದೆರಡು ವೇದಿಕೆಗಳೂ ತಲೆ ಎತ್ತಿವೆ. ಕೆಲವು ಹವ್ಯಾಸಿ ಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಗಂಭೀರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಷ್ಠಿ, ಶಿಬಿರಗಳು ಈ ಬಗೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಆದರೂ ವೇಷರಚನಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿರುವ ಗೊಂದಲ. ವೇಷಭೂಷಣ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪರಿಣತಿಯ ಅಭಾವ ಇಂತಹ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಕಲಾ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲದೆ, ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯ ಚಪಲಕ್ಕೆ ಈ ಕ್ಷುದ್ರ ರುಚಿ ನೀಡುವವರಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ, ವೈಭವವನ್ನೂ ಬಲಿ ಗೊಟ್ಟ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮೇಳಗಳ ಯಜಮಾನರೆಂಬ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳಿದ್ದು ಲಕ್ಷಾಂತರ ಬಂಡವಾಳ ಹೂಡಿ ಬಲು ದೂರ ಹೋಗಿರುವ ಈ ವಾಣಿಜ್ಯಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರವಾಹವನ್ನೂ ತಿರುಗಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೂ ತಡವೇನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ಸಮರ್ಥರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳ ಎರಡಲ್ಲೂ ನಿಷ್ಣಾತರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ

ಅನುಭವದ ಲಾಭ ದೊರೆತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಈ ಪರ್ವ ಪುನರ್ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರ್ವವೂ ಆಗಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕು ಬಹಳ ಶ್ರಮದಾಯಕ. ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂರು ದಿನ, ಇಡಿ ರಾತ್ರಿಯ ಆಟಗಳು. ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಸಂಚಾರ, ಸಂಸಾರದಿಂದ ದೂರ, ಆರೋಗ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಬೇರೆ. ಸಂಬಳಗಳು ಇನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಕರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಆದರೂ ಇದೊಂದು most living fantacy. ಆದುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಂತ ಗೀಳು ಅವನ ಚಾಲಕಶಕ್ತಿ. ಕಲಾವಿದನ ಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಬೇಕಾದುದು ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿಗೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಗುಣ ಗಾತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇನ್ನೂ ಕೂಡ ಪ್ರಚಾರ ಪ್ರಸಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದದಿರುವುದು ವಿಚಿತ್ರ ಸತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ 'ಓಹೊ, ಆಹಾ' ಎಂಬ ಅಚ್ಚರಿ. ಬೆರಗಿನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಲಿ, ಜಾನಪದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂಬ ಸರಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ಸಾಲದು. ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ಮೆಚ್ಚುವ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ.

ಕರ್ನಾಟಕವು ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯನ್ನು, ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರನ್ನು ಪಡೆದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಭಾಗ್ಯಶಾಲಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತಿದೆ ನಿಜ. ಆ ಎಲ್ಲದರ ಕಲಶವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿಧಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕರಣೆಯ ಶ್ರೀಗಂಧ.

[ಇದು 18-9-1983 ರಂದು ತಿಪಟೂರಿನ ಕೊನೆಹಳ್ಳಿಯ ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಟ್ರಸ್ಟ್ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ.]

## ಸಂದರ್ಭಸೂಚಿ, ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. 'ಪಡುವಲಪಾಯ' ಎಂಬ ಪದವು, ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪರಿಭಾಷೆ. ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಕ, ಸ್ಥೂಲ, ವಿಭಾಗ ಸೂಚನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಪದ ಪ್ರಯೋಗವಿದು.

2. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ : ದ್ವಿ. ಮು. 1963, ಪುಟ. 42 'ಯಕ್ಷೌಘಗೀತಮಪಿ ಗಾನಶೈಲಿಂ' ಎಂಬ, ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತಕೃತ 'ಸಂಗೀತಸುಧಾ' ಗ್ರಂಥದ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಇದರ ಜತೆಗೆ ಬಂದಿದೆ.

3. ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ, ಮಂಗಳೂರು : 1945, ಪುಟ 32

4. ಕಾರಂತರ ಬಯಲಾಟ : ಪುಟ 82

5. ಭೀಮರಾವ್ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಮುದ್ದಣ ಮಹಾಕವಿ, ಮುದ್ದಣ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ 1970, ಪುಟ 32 - 33

6. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ, ರಾಷ್ಟ್ರಮತ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶೇಷಾಂಕ 1961

7. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಪ್ರಕಟನೆ, ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಲೇಖನ, ಪುಟ

8. ತ್ರಿವೇಣಿ, ಮದರಾಸು ಸಂ. 7, ಸಂಚಿಕೆ 2, 1938 ಡಾ| ವಿ. ರಾಘವನ್‌ರವರ ಲೇಖನ.

9. ಬಾಸಿಗ : ದಕ್ಷಿಣ ಜಿಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನ ಕಾರ್ಕಳ, 1968 - ಇದರ ಸ್ಮೃತಿಸಂಪುಟ. ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ – ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕಮಟ್ಟು.

10. ರಂಗವೈಖರಿ, ಮಾಂಬಾಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ 1981 ಅಭಿನಂದನ ಸಮಿತಿ ಕರೋಪಾಡಿ ದ. ಕ. ಪ್ರಕಾಶಿತ. ಕುಕ್ಕಿಲರ ಲೇಖನ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿವೇಚನೆ - ಪುಟ 155 - 157.

11. ಅದೇ

12. ಅದೇ

13. ಅದೇ

14. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು : ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ : ಕ. ಅ. ಸಂ. ಮೈಸೂರು 1975 ಪೀಠಿಕೆ ಪುಟ XII

15. ಶ್ರೀ ಗೌರೀಶ ಕ್ಯಾಕಿಣಿ ಅವರು ಹೊನ್ನಾವರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಭಾಷಣ ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು.

16. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು 1980 ಗೌರೀಶ ಕ್ಯಾಕಿಣಿ ಅವರ ಲೇಖನ.

17. ಯಕ್ಷಾಂಜಲಿ : ಶ್ರೀಲಕ್ಷ್ಮೀಜನಾರ್ದನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಮಂಡಳಿ ಅಂಬಲಪಾಡಿ 1983 ಬನ್ನಂಜೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯರ ಲೇಖನ. ಪು. 71 - 73

18. ಕಾರಂತರ ಬಯಲಾಟ : ಉಪರೋಕ್ತ, ಪು. 42 - 48

19. ದ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ : ಡಿ. ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈ. ವಿ. ವಿ. 1980, ಪುಟ 17

20A ಎಂ. ಮುಕುಂದ ಪ್ರಭು, ತಾಯಿನುಡಿ ಮುಂಬಯಿ, ಆಗೋಸ್ತು 1979

20B ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬನ್ನಂಜೆ ಅವರ ಲೇಖನ.

21. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು : ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ್ದೆ.

22. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ ಕಾಲ : ಬಯಲಾಟ, ಉಪರೋಕ್ತ.

23. ಮೂಡಲಪಾಯ : ಬಿದಿರೆಯಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿಯ ಸಂಚಿಕೆ, ಕೊನೆಹಳ್ಳಿ ತಿಪಟೂರು 1981 ಪುಟ 41

24 ಕಾಸರಗೋಡು ಕೂಡ್ಲು ಶ್ರೀ ಕಾರಂತರ ಲೇಖನ, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ. 1980

25. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ.

26. ಅದೇ ಪರಿಶಿಷ್ಟ.

27. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು : ಕುಕ್ಕಿಲ : ಉಪರೋಕ್ತ.

28. ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆ, ಮುಂಬಯಿ, ಉಪರೋಕ್ತ, ಡಾ। ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರ ಲೇಖನ.

29. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬಗೆಗೆ ವಿವರವಾದ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ನೋಡಿ : ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ. ಪೊಳಲಿ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸಮಿತಿ. ಮಂಗಳೂರು,1981

30. ನೋಡಿ : ಇದೇ ಲೇಖನ 'ಜಾಗರ' ಪ್ರಬಂಧಸಂಕಲನ, ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರ ವೇದಿಕೆ, ಚೊಕ್ಕಾಡಿ 1984

31. ಕರ್ಣಾಟಕಭಾರತಕಥಾಮಂಜರಿ, ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. 1974 ಮುನ್ನುಡಿ ಪು. 25

೨.

# ಕಲೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸಾಯ

ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ತನ್ನ ದಾದ ಒಂದು ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಸ್ವಭಾವ ವನ್ನು ಪಡೆದ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆ, ಒಂದು ವ್ಯವಹಾರವಾಗಿ, ಒಂದು ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿ ರೂಪ್ರ ಗೊಂಡು 'ಬೆಳೆದಾಗ' ಏನೆಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅವಾಂತರ ಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅತ್ಯಂತ ಜೀವಂತ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಆಳವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅಂತಿರಲಿ, ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನ, ಅದರ ಬಗೆಗಿನ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಬದ್ಧತೆಗಳ ಯಾವ ಗೋಜೂ ಇಲ್ಲದೆ, ನಮ್ಮ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತೊಂದು ದಿನೇ ದಿನೇ ವಿರೂಪ, ವಿಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಬಗೆಗೆ ಯಾವ ವ್ಯಥೆ, ವ್ಯಸನ ಗಳೂ ಇಲ್ಲದೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಯಶಸ್ಸು, ಅಗ್ಗದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳ ಸೆಳವಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ನಾಗಾಲೋಟದಿಂದ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಲೆಯ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಅಸಂಭವವೇನಾದರೂ ಸಂಭವಿಸದಿದ್ದರೆ, ಪವಾಡಸದೃಶ ತಿರುವುಗಳೇನಾದರೂ ಬಾರದಿದ್ದರೆ, ಈ ಕಲೆ, ತನ್ನ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಬಹಳ ದೂರ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಟು ಸತ್ಯ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ.

ಸಂಖ್ಯಾಮಾನದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಮೇಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಿವೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ವರ್ಷ ವರ್ಷ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಆಗಿವೆ, ಆಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕರಾವಳಿ ಮಲೆನಾಡಿನ ಎರಡು ಮೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಮೇಳಗಳು. ಇನ್ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು, ನಾಲ್ಕು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ತಂಡಗಳು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಸೀಮಿತ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲೆಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಪ್ರಮಾಣ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ವಿದ್ಯಮಾನವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಜನ, ಎಷ್ಟೊಂದು ಕಡೆ ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ನಿದ್ದೆಗೆಡುತ್ತಾರೆ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಹಣದ ವಹಿವಾಟು, ಎಂತಹ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಸಕ್ತಿ ಆಕರ್ಷಣೆ ಈ ಕಲೆಗೆ! ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭೂಮಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ, ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಇದನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ತುಷ್ಟಿ, ಪುಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಈ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುವ ಬದಲು, ಈ ಕಲೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದರ ಸರ್ವನಾಶವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಸಾಧಿಸುವ ಹಟತೊಟ್ಟಿರುವರೋ ಎಂಬಂತಿರುವವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಪಾಡು ಪಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ. ತುಂಬ ಖೇದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮನರಂಜನೆಯ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು, 'ಜನ ಬಯಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯವಸಾಯಮೇಳ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ನಾಟಕ, ಸರ್ಕಸ್, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವರಿಯದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲದ, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು, ತಹತಹವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೆಡಿಸಿ, ನಿಜಸ್ವರೂಪದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅವರಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಾರದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ದ ವ್ಯವಸಾಯಿ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನ ಕಾರ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಘೋರ ಅನ್ಯಾಯವೆನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರುವ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು, ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದ ಒಂದು ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಅಪರಾಧವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ವಿವೇಕ, ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಇರುವವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಬರುತ್ತದೆ ಹೊರತು, ಅದನ್ನು ಕಲಾಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ, ಬದಲಿಸಿ ಮಾಡಿದ್ದು

ಮಾಡುತ್ತೇನೆ, ಆದುದಾಗಲಿ, ಜನ ನೋಡುತ್ತಾರೆ, ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾರೆ, ಹಣ ಬರುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದಾಗಲಿ, ನನಗೆ ನಷ್ಟವಾದರೆ ನೀವು ಕೊಡುತ್ತೀರೋ ಎಂದು ಕೇಳುವುದಾಗಲಿ ನ್ಯಾಯವೆನಿಸಲಾರದು.

ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ವಯಂಕಲೆಗೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಬದಲಾಗಿ ಅದರಿಂದ ಮಾರಕವೇ ಆಗಬಹುದು. ಕಲಾವಿದರು ಧಿಡೀರನೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೇಳಗಳು ಹುಟ್ಟಿದಂತೆ ಹೇಗೋ ಕಲಾವಿದರು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಆಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಉಪ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವವನು - ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲದವನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಪ್ರಯೋಗ ಪರಂಪರೆಯ ಕೊಂಡಿ ಮೊದಲೇ ಕಳಚಿರುವುದರಿಂದ, ಆಡಿದ್ದೇ ಆಟವಾಗಿ, ಗುಣಮಟ್ಟ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ, ಎಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲದವರು ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವ ರಂಗ ಇದಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳ ಮಾಲಿಕರನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಸಿಗುವ ಚಿತ್ರ ಬೇರೆ ತೆರನಾಗಿದೆ - ತಾವು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಬಲಿಷ್ಠ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ, ಸಾಲ ಸೋಲ ಗಳಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ, ಲಾಭಾಂಶ ಇಳಿಮುಖವಾಗಿದೆ, ಖರ್ಚುಗಳು ಏರುತ್ತಿವೆ, ಭಂಡವಾಳದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ, ಅನ್ನುವ ಅವರು, ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟು ಪದ್ಧತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಮೇಳ ಉಳಿದಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಟ ಆಡೋಣ ವೆಂದರೆ, ಎಷ್ಟು ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ಹೇಳಿ, ಎಂದೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದು ಹೌದಾದರೆ, ಮೇಳಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದು ಹೇಗೆ ? ಅದ್ದೂರಿಯ ಪ್ರಚಾರಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಹೇಗೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಉತ್ತರದ ಮೂಲ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಮೇಳಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನಿಗೆ ಕಲೆ, ಅಭಿರುಚಿ, ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಕಾಳಜಿ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ದಿನದ ಆಸಕ್ತಿ ಅವನದು. ಮೇಳ ವೆಂಬ ಸರಕನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ ನಿಧಿ ಗಳಿಸುವುದು ಅವನ ಧ್ಯೇಯ. ಸಂಘಸಂಸ್ಥೆಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೆ. ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಕ್ಕೊ, ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೊ, ತೊಂದರೆಗೊ ಮಣಿದು ಸ್ಥಳೀಯರು ಟಿಕೇಟು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟು ಮಾನದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಹಣದ ವಹಿವಾಟಿನ ಹೆಚ್ಚಳ, ವಿವಿಧ ಮೂಲ ಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಆದಾಯದ ಮೇಲಿಂದ ಹೇಗೊ ಹಣ ಹರಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟು ವಹಿಸಿಕೊಂಡವರು ಟಿಕೇಟಿನ ದರವನ್ನು ಏರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೂರ ಓಡಿಸುವ ಕೆಲಸ

ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಣ ಸಂಗ್ರಹ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಇರುವ ಆಟಗಳೆಷ್ಟೋ ಆಗುವುದಿದೆ. ಜನ ಹೊಸತನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ ವನ್ನು ತಾವೇ ತಯಾರಿಸಿ, ಅದನ್ನು ತಾವೇ ಜಾರಿಗೆ ತರುವ 'ಆಟ' ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬೇಕಷ್ಟು - ಬೇಡದಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯು ಬಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುವುದೆಂದರೆ ಕತೆ ಯೊಂದನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದೆಂಬಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಯಾವುದು, ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಗಾನಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿರುವುದೇ ಹೇಗೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನು ಉದ್ದೇಶಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವು ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ರೂಪವಿನಾಶದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಗೆಹರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ತಾನು ಬರೆದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷ, ವಿಧಾನಗಳನ್ನಳವಡಿಸಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನಿರ್ಬಂಧವನ್ನು ಹೇರುವ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಕಾರರು ತೋರಿದರೂ ಸಾಕು. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅವರು ಮಾಡುವ ಬಲು ದೊಡ್ಡ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದ ಸ್ಮರಣೀಯ ಸೇವೆ ಆಗ ಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಕಲಾವಿದರೇ ಇಂತಹ ಹಟ ತೊಟ್ಟರೆ ಬಹಳ ಉತ್ತಮ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ವ್ಯವಸಾಯಿಕ ತೊಡಕು ಎಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗೆ ಹಾಗೇನೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯವಸಾಯಿ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ ರೆಂಬವರು, ಅದರಿಂದಲೇ ಜೀವನನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ವಿವೇಕ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗೆ ಬರಬೇಕು.

ಕಲಾವಿದರು, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಹಣ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ವ್ಯವಸಾಯನಿರತರಾಗಿರುವವರಿಂದ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಮಾಯವಾಗದೆ, ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ, ಪ್ರಸಂಗ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯ ಜಾಗೃತವಾಗದೆ, ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಲಾರದು. ಅಂತಹ ಒಂದು ನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿದ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಿಲುವು ಉಳಿದ ವರಿಗೆ ಮಾದರಿ ಆಗಬೇಕು. ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳಿಗೆ ಜಗ್ಗದೆ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವು ಅವರು ವಹಿಸಬೇಕು.

ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸೆಳೆತಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ, ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಹರಿಯಬಿಟ್ಟು, 'ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ವಾ ವಾ' ! ಎನ್ನುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಅಭಿಮಾನಿ ಸಮೂಹ, ಸಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನು ಚಪ್ಪರಿಸಿ, ಕಲಾವಿದನ ದಾರಿತಪ್ಪಿಸು ತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಕೊನೆಯ ಉತ್ತರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜಾಗೃತಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ.

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸೆಳವಿನ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳೂ - ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಕೆಲವು ಮೇಳಗಳೂ - ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದ ತೂಕ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಹಟದ ಸಾಧನೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ಒಂದು ದಶಕಕಾಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪ ವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮೇಳವನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆಯವರದು. ಅವರ ಸಾಹಸ, ಅನ್ಯಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಗಾದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ನಷ್ಟ.

ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಳಿಯಬೇಕು. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲವಾದರೆ ಬೇಡ. ಇದಕ್ಕೆ. ಕಲಾನಿಷ್ಟೆಯನ್ನು ತೋರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಬರಬೇಕು, ಅವನ ಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಬೇಕು, ಅವನಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತವಾಗಿ, ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಯೋಚನೆ ಹರಿಯಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಇಂದು ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಿ ಬಿಸಿನೆಸ್ ಆಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಹಾಗೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ವಾಸ್ತವವನ್ನೊಪ್ಪಿದಾಗ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರ ಹಿತರಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕಲಾವಿದರ ಸಂಬಳ, ಸಾರಿಗೆ ಸೌಲಭ್ಯ, ನಿವೃತ್ತಿ ಜೀವನ ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸಮಗ್ರವಾದೊಂದು ಅಧ್ಯಯನ ದಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿ ಜಾರಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಬದುಕು ಹೆಚ್ಚು ಭದ್ರವಾಗುವ, ಅವನ ಸೇವಾಸ್ಥಿತಿ (Working Conditions) ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರ ಹಾಗೂ ರಂಗಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಿಬಂದಿಗಳ ವೇತನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ವೇತನ ಶ್ರೇಣಿಗಳು ತರ್ಕಶುದ್ಧ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪಿತವಾಗಬೇಕು. ಈಗ ಇರುವ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಬಳದಲ್ಲಿ ವೇತನಗಳ ಅಸಮಾನತೆ ಇದೆ. ಹಿರಿತನ. ಅರ್ಹತೆಗಳಿಗೂ, ವೇತನಗಳಿಗೂ ಏನೇನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಿವೆ, ಇದು ನಿವಾರಣೆ ಆಗಬೇಕು.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಘಟನೆಯೊಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಕಲಾವಿದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರತವಾಗಬೇಕು. ಇಂತಹದೊಂದು ಒತ್ತಡದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಸುಧಾರಣೆ ಆಗಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಗಳ ಪೈಕಿ ಅತ್ಯಂತ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಬೃಹತ್‌ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರತವಾಗಿರುವ

ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿಯೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದರೆ ಸರಕಾರ ಈ ಬಗೆಗೆ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಕೆಲವೊಂದು ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರ ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಧನ - ಸಬ್ಸಿಡಿ - ನೀಡುವ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಜನರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆ, ಜನಶಿಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಬೃಹತ್‌ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಈ ರಂಗವನ್ನು ಆರೋಗ್ಯವಂತ, ಪುಷ್ಟವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ನೀಡುವುದು ಸರಕಾರದ ಕರ್ತವ್ಯ. ಸರಕಾರ ನೀಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಗೌರವಧನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಇದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಾಲಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭದ್ರತೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಉಳಿವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರಕಾರಕ್ಕೂ ಕಲಾವಿದರ ಸೌಲಭ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧ ಕಲೆಗಳ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಮೇಳಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಬಂಧ ಹೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗೊಂಬೆಯಾಟದಂತಹ ತಂಡಗಳಿಗೆ, ನಿಶ್ಚಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನೀಡಬೇಕೆಂಬ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಧನ ನೀಡಿ ಪ್ರೋಷಣೆ ಕೊಡಬಹುದು. ಶಾಲೆ, ಕಾಲೇಜುಗಳು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ವೇದಿಕೆಗಳಾಗಬಹುದು. ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿ ಸರಕಾರ ವಿದ್ಯಾ ಇಲಾಖೆ ಮೂಲಕವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಏರ್ಪಾಡು ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ವ್ಯಾವಸಾಯಿಕ ಬಾಧ್ಯತೆ ಒದಗಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

## ೩.

# ಪ್ರಸಂಗರಚನೆ : ರಂಗದೃಷ್ಟಿ

### ೧

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ, ಇದು ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಕಾವ್ಯದಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ಗೀತನಾಟಕ, ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಥನ ಕವನ - ಈ ನಾಲ್ಕರ ಒಂದು ಪಾಕವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಸಂಗ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೀತನಾಟಕ, ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಯಾಮವೊಂದು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅರ್ಥವನ್ನು (ಅಂದರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು) ತಾನೇ ರಚಿಸಿ (ಅಥವಾ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿ) ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗವು ಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಅನುವು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು. ಅಷ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದರ ಜತೆಗೆಯೇ ಅದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸ ಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ ಗೀತನಾಟಕ, ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಗಿಂತ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಜಟಿಲವಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ, ಅದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದು ಕೂಡ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಇಡಿಯಾಗಿ ಯಾ ಬಿಡಿಯಾಗಿ, ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಹೊಂದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುವ ಗುಣಗಳಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಥೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವಭಾವಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೆ (ಅಲ್ಲ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು) ಮುಖ್ಯ. ಗೇಯತೆ, ಸರಳತೆ, ನಾಟಕೀಯತೆ, ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಯೋಗ್ಯತೆ, ಬಂಧಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ, ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಗುಣ ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಂಗವು ನರ್ತಕ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಾರ, ಅರ್ಥಧಾರಿ ಈ ಮೂವರಿಗೂ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ, ಪೋಷಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಕೇಂದ್ರವಾದುದರಿಂದ ಆಟದ ಯಶಸ್ಸು ಪ್ರಸಂಗದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳು, ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ಸಾಫಲ್ಯ ಪಡೆಯಬೇಕಾದುವು. ಅವು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆ ಆಗಿರಬಾರದು. ಕೇಳುಗನ ಕಿವಿಗಿಳಿಯುತ್ತಲೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದಾದುದರಿಂದ ಗೇಯತೆ. ಸರಳತೆಗಳು, ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣಗಳಾಗಿ ಪರಿಗ್ರಾಹ್ಯ ಅಂಶಗಳು. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಉತ್ತಮ ರಂಗಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಮತೋಲದಿಂದ ತುಂಬ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದೇವಿದಾಸನ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಪಾಂಡೇಶ್ವರ ವೆಂಕಟನ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ, ವಿಷ್ಣು ಕವಿಯ ವಿರಾಟಪರ್ವ, ಧ್ವಜಪುರ ನಾಗಪ್ಪಯ್ಯನ ಚಂದ್ರಾವಳೀವಿಲಾಸ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಿಡಿಪದ್ಯಗಳ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ರಚನೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇಂದು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಲವರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲೂ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕು. ಗಾನಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ಭಾವ, ಭಾಷೆಗಳು ಗಾನಗಂಧಿಯಾಗಿ ಸೇರಿಬರಬೇಕು. ಬರಿಯ ಪದಶಕ್ತಿಯನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದಲ್ಲ.* ಗಾನದ ಮೂಲಕ ರಂಜನವನ್ನೂ, ಪರಿಣಾಮವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಪದ ಸಂಯೋಜನೆ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನು ಉತ್ತಮ

---

* ಇದೇ ವಿಚಾರದ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, 1957 ರಲ್ಲಿ "ಬರೆದ ಪದ್ಯ, ಆಡುವ ಗದ್ಯ" ಪರಿಚ್ಛೇದದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವುದರ ಜತೆ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಆಗಬೇಕು. ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಗೇಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪೋಣಿಸುವ ಕ್ರಮ ಆವನಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಸಂಗದ ವಸ್ತು ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ ಇವೆರಡೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪ ವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಳ್ಳೆಯ ರಚನಾಕೌಶಲ, ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ವಸ್ತು ಇದ್ದಾಗಲೂ ಅವು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗದಿರುವ ಸಂಭವ ವುಂಟು. ಅಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚನೆಯಾದುದೂ ಇದೆ. ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಸತೆನಿಸುವ ಕತೆ. ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತರುವಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವಶ್ಯಕ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇದ್ದಾಗಲೇ ಹೊಸ ಜಾಡಿನ ರಚನೆ ಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ.

೨

ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಸಂವಾದ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ರಂಗದ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಹಿಸದೆ ಕತೆ ಹೇಳುವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತೃ ತಲ್ಲೀನನಾದರೆ ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರವು ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿರಲು, ಗೌಣವಾಗಿರಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಇರಬೇಕು. ಅಂತಹದು ಇಲ್ಲದಾಗ, ಭಾಗವತರು ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದೆ. ಒಂದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾ ಘಟನೆ ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೇಳಿದರೆ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೊಂದರೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ದ್ರುಪದ ಪುರೋಹಿತನು ದುರ್ಯೋಧನನಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನಾಡಿದ ಬಳಿಕ, ದುರ್ಯೋಧನನು ದ್ವಾರಕೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಕಂಡು ಪುರೋಹಿತನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು, ಧರ್ಮರಾಜನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು, ವಿಷಯ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಧರ್ಮರಾಜನು ಅರ್ಜುನನನ್ನು ದ್ವಾರಕೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ - ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅರ್ಥ ವಾರ್ಧಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ :

ಪೊರಮಡಲ್ಕಂಡೀತ । ಭರದಿ ಬಂದಾ ಯುಧಿಷ್ಠಿರಗೆ ಸೂಚಿಸಲಟ್ಟಿದಂ ।
ನರನ ಸಾ ಪಾರ್ಥ । ಬರುತ ಮಂಗಲ ಶಕುನಮಂ ಪಥದೊಳೀಕ್ಷಿಸುತ
ನಡೆದನಚ್ಯುತನ ಬಳಿಗೆ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಆಗಮನ, ನಿರ್ಗಮನ, ಸೂಚನೆ, ಹೊರಡುವಿಕೆ - ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದ್ಯಗಳಿರಬೇಕಾದುದು ನ್ಯಾಯ.

ಪಾತ್ರವೊಂದು ರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಸತಾಗಿ ಬಂದೊಡನೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು, ಕುಣಿತ ಬೇಕು. ಬಂದೊಡನೆ ಸುಮ್ಮನಿರಬಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಇರುವ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕಾದ

ಸ್ಥಿತಿ ಬಹಳ ತೊಡಕಿನದು, ರಾಜಸೂಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಭೀಮ, ಅರ್ಜುನ ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಬಲು ಹೊತ್ತು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂಕವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದು, ನಿರ್ಗಮಿಸಿ, ಅನಂತರ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪುನಃ ಬರುವ ಬಳಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರೂಢಿಗೊಂಡಿದೆ.

ಪದ್ಯಗಳ ಬಂಧ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಕನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಖಾರಿ - ಏಕತಾಳವೆಂಬ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ, ಇದು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಬಂಧ. ಹಾಗೆಂದು ಸರ್ವದಾ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಎಚ್ಚರವನ್ನು "ರಾವಣವಧೆ" ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸ ಬಹುದು. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸೈನ್ಯವೂ ನಾಶವಾಗಿ ರಾಕ್ಷಸಭಟರು ಅಳಿದು ಹೋದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಚಾರಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ :

ಚಿತ್ತವಿಸು ಖಳಕುಲೋತ್ತಮ ಸಾರ್ವಭೌಮ । ಒರೆವೆ ರಣ
ವೃತ್ತಾಂತವನು ಶೀಘ್ರದಲಿ ॥

ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಝಂಪೆತಾಳದ ಪದ್ಯ ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ತುಂಬ ಉಚಿತವಾದ ಆಯ್ಕೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ವಾಲಿಸಂಹಾರ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಮೊದಲ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮಟ್ಟೆತಾಳವನ್ನೂ, ಎರಡನೇ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಝಂಪೆತಾಳ ವನ್ನೂ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದುದೂ ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರವೇಶ. ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮಟ್ಟೆ ತಾಳ. ಎರಡನೇ ಯುದ್ಧ ಇರುವುದು ವಾಲಿವಧೆಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ. ಅದು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸಾಗಬೇಕಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ ಝಂಪೆತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ.

ಸುಧನ್ವಕಾಳಗದಲ್ಲಿ :

ಸತಿಶಿರೋಮಣಿ ಪ್ರಭಾವತಿ ಸೊಬಗಿನಲಿ । ರತಿಯು ಸೋಲಿಪ
ರೂಪನತಿ ಚೆಲುವಿನಲಿ । ಪ್ರತಿಮದಗಜದಂತೆ ಗತಿಯನಿಡುತಲಿ । ಶೋಭಿತದ
ಚೆಲ್ವಾನನೆ । ಕಸ್ತೂರಿತಿಲಕ ಭ್ರೂಲತೆಯು ಮಾನಿನಿ...

ಈ ಪದ್ಯಗಳು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶವೊಂದಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಹೊಂದಿಕೆಯಾದ ಪದಬಂಧ. ಗತಿಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಅನ್ವಯಗೊಳಿಸಿವೆ.

ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಬಂಧದ ಪದ್ಯಗಳು ಬಂದರೆ ಏಕತಾನತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಝಂಪೆತಾಳದ ಪದ್ಯಗಳು ಇದ್ದರೆ ಅವನ್ನು ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯಿಲ್ಲ, ಹಾಡುವುದು ಸುಲಭವೂ ಅಲ್ಲ.

ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಬಂಧ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮ ಭಟ್ಟರ ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪಂಚವಟಿ, ಅಗರಿ ಭಾಗವತರ ಲಲಿತೋಪಾಖ್ಯಾನ, ಗುಂಡೂ ಸೀತಾರಾಮರಾಯರ ದಾನಶೂರಕರ್ಣ, ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಸಹಸ್ರಕವಚಮೋಕ್ಷ, ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರ ಉತ್ತಮ ಸೌದಾಮಿನಿ, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥರ ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳು ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗ, ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ, ಭಾವಾನುಗುಣತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ - ಗಾನಗಳ ಸಮನ್ವಯದಲ್ಲಿ, ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ.

೩

ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಆಟಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. ಆಟಕೂಟಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇವೆ. (ಕರ್ಣಪರ್ವ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ, ಅತಿಕಾಯ, ರಾವಣವಧೆ) ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ ಮುಂತಾದುವು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನಕಾಳಗ' ವಂತೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಂಗವನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಬರೆದ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ತೋರುವುದು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆಂದಿರುವ ಪ್ರಸಂಗವು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಟದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪೂರೈಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪರಂಪರೆ, ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯ, ನಾಟಕೀಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳೂ ಆಟದಂತೆ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಬೇಕಿಲ್ಲ ಅನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಾಗಿಯೇ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಸಂಗದ ರಚನೆ ಸುಲಭ ಅನಿಸಬಹುದು. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ರೀತಿಯ ರಚನೆ ಅದಾಗಬೇಕು. ಆದರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದುದರಿಂದ, ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಉದ್ಬೋಧಕವಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದೇವೀದಾಸನ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ (ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ ಸಹಿತ) ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರು ವಂತಹದು. ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ. ಕವಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಆಟಕ್ಕಾಗುವ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಕೂಟಕ್ಕಾಗುವ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವುಗಳೊಳಗಿನ

ವೈಧರ್ಮ್ಯ (Contrast) ವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹಾಗೆ ರಚಿಸಿದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ, ಶ್ರಾವ್ಯ ವಿಭಾಗವಿರುವುದನ್ನೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆಡುವ ಮತ್ತು ಓದುವ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬಹುದು.

೪

ಪ್ರಸಂಗವೊಂದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಅನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ವಸ್ತು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗುವುದರ ಜತೆಗೆ ಕತೆಯ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಘಟನಾವಳಿಗಳು, ಭಾವಪರಿವರ್ತನ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಪೋಷಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಧಾನ ಧ್ವನಿಯೂ, ಸಂದೇಶವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸೂತ್ರ - ಇವೆಲ್ಲ ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಸೇರಿಬರಬೇಕು. ಮಂಡಿಸಬೇಕಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ಹಿಂದಾಗಿ, ದೃಶ್ಯಗಳು ಓಗ್ಗುತ್ತ ಹೋದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಮುಖ್ಯ ಶರೀರ ಸೊರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿಯವರ ವಿದ್ಯುನ್ಮತೀಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗ ಇಂತಹ ವಿದ್ಯಮಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ 'ಪಂಚವಟಿ'ಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ರಾಮನ ಪ್ರವೇಶ, ಋಷಿಗಳ ದೂರು, ಬಳಿಕ ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಪ್ರವೇಶ, ನಾಸಾಚ್ಛೇದ, ಖರವಧೆ, ಸೀತಾಪಹಾರ - ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಕತೆಯ ನಡೆ, ದೃಶ್ಯ ವಿಭಾಗ, ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ - ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಸಂಗ ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿಯೂ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿಯೂ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಗಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಬಂದಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ, ರಸವೈವಿಧ್ಯವೂ ಇದೆ.

ನಳದಮಯಂತಿ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ - ಇಂತಹ ಕತೆಗಳು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಭಾವದಿಂದಾಗಿ. ನಳದಮಯಂತಿಯ ವಸ್ತು - ಪ್ರಣಯ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತನ, ನಿಷ್ಠೆ, ವಿಯೋಗ, ಪುನಃ ಸುಖಪ್ರಾಪ್ತಿ ಇವುಗಳ ಚಕ್ರ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯನ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ನಳನ ಕತೆಯಾಗಲಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಅರಿವಾಗಲಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಸಮಯಗಳ* ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ರಾಜ, ಅವನ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬನಿಂದ ಅಡ್ಡಿ, ಯುದ್ಧ, ಮತ್ತೆ ಧೇನುವಿನ ಪ್ರಕರಣ, ಯುದ್ಧ, ಮರಣ - ಇವಿಷ್ಟು ಕಾರ್ತವೀರ್ಯನ ಕತೆಯ ಹಂದರ. ಕರ್ಣಪರ್ವ ಗದಾಪರ್ವಗಳು ನಮಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗಳ

---

* 'ಸಮಯ' ವೆಂದರೆ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಕಥನಕಾರನಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದದ ಹಾಗೆ.

ಅರಿವು ಇರಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯಾಗಲಿ, ಹೊಸ ಆಶಯದ ರೀತಿಯಾಗಲಿ - ಇಂತಹ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಭಾವವುಳ್ಳ ಕತೆಯನ್ನು ಆರಿಸುವುದರಿಂದ ಅನುಕೂಲಗಳಿವೆ. ಕತೆಗೆ ನಾಟಕೀಯತೆ ನೀಡಲು. ವಸ್ತು ಷೋಷಣೆಗೆ, ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಆಶಯ ನೀಡಲು – ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕಾರು ಬಗೆಯಿಂದ ಬೇಕಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

೫

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಇದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನೂ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ, ಬರೆಯಬೇಕು. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂಬುದರಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಭಾಷೆ ಅದು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತರ ಅಂಗಗಳ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಪೋಷಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದ ರಿಂದ. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕನ್ನಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ನಡುಗನ್ನಡ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರೆದರೆ ಏನೋ ಒಂದು ರೀತಿ ಕುಟುಕಿದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ಜಾಡಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸಮಾಚಾರ, ವಾತಾವರಣ - ಇವು ಹಳೆಯ ಪದಗಳೇ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳು. ಆದರೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಬಂದಾಗ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ಗಂಧ ಬಂದು ಆವರಣ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹೊಸ ಆಶಯ, ಹೊಸ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಸಹ ಯಕ್ಷಗಾನಕವಿ ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಬಳಸ ಬೇಕು. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾದವನು ಅದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪುಗೆಡದಂತೆ ಬೆಳೆಸಬೇಕು.

೬

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ, ಅವು ಗಾನನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವುದರ ಜತೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಬೇಕು. ಪದ್ಯವು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯ ವಿವರಣೆ ಆಗಬಾರದು, ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ತರಲು, ಆಳವಡಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅವಕಾಶ ಅದರಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.* ಇದನ್ನು 'ಅರ್ಥಪ್ರಸವ ಕ್ಷಮತೆ' ಎನ್ನೋಣ. ಪದ್ಯವು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕದವನ್ನು ತಟ್ಟಿ ತೆರೆಯಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ವಿಷಯವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪದ್ಯವೇ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರೆ ವಿವರಣೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಲ್ಲ.

ಉದಾ : ಪಂಚವಟಿಯಲ್ಲಿ :

ವನಜಲೋಚನ ಕೇಳ್ಮುಂದೆ । ಘನವಾದ ಘೋರಡವಿಯಂತೆ । ಅನುವಿಲ್ಲದಾ
ಗಹ್ವರವಂತೆ । ಅಲ್ಲಿ ರಕ್ಕಸರು ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿಹರಂತೆ ॥

---

* ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುವ ಧ್ವನಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ ಪದ್ಯವು ಏನನ್ನೂ ಹೇಳದಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಉದಾ :

ಕೇಳಯ್ಯ ಮಾತ ಕೇಳಯ್ಯ । ಪೇಳುವೆ ನಿನ್ನೊಳು ಸಟೆಯಲ್ಲ ।
ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳಯ್ಯ । ಪೇಳುವೆನೀಗ । ಕೇಳಯ್ಯ

ಇದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮುಜುಗರಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿಯೂ, ಹೇಳದಂತಿರಬೇಕು. ಉದಾ :

ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನ ಪದ್ಯ :
ಎನಲು ಕೋಪವ ತಾಳುತಾ ಕುರು । ಜನಪ ಗರ್ಜಿಸಿ ನುಡಿದ ಗೋಪರೊ ।
ಳೆನಗೆ ಮಾತೇ ನೀಕ್ಷಿಸಿದೆ ನಾ । ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ॥

ಇಲ್ಲ ಗೋಪರೊಳೆನಗೆ ಮಾತೇನು, ನೋಡಿದೆ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸೂಚಕ.

ಅದೇ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಮನೆಗೆ ಕೌರವನು ಬಂದಿರುವಾಗ ಕೃಷ್ಣನ ಪದ್ಯ :

ನೂತನವಿದು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಭಾವಯ್ಯ ನೀ । ವೈತಂದುದಪರೂಪ ಸಾರಿ ।
ಸಾತಿಶಯದೊಳಿರ್ದಪರೆ ನಿಮ್ಮವರು ಪಾಂಡು ।
ಜಾತರೊಳುಂಟಾಯ್ತೊ ಕರುಣ ॥
ಅಡವಿಗಟ್ಟಿದರೇನು ಸಹಜಾತರಿವರೆಂಬ । ಒಡಲುರಿ ತಾನಡಗುವದೇ ॥
ಕಡುಹಿತದಲಿ ನೀವನ್ಯೋನ್ಯರಾದರೆ ಬಲು । ಬೆಡಗು ರಂಜಿಪುದು ರಾಜ್ಯದಲಿ ॥

ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ, ಲಾಲಿತ್ಯಗಳು ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇಂಬು ನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ 'ಒಡಲುರಿ' ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳು ಶ್ಲೇಷೆಯ ಕಟಕಿಯುವೂ ಆಗಿವೆ.

ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪದ್ಯ :
ಎಲವೋ ಸೂತನ ಮಗನೇ । ನೀ ಕಲಹದೊಳತಿ ಸಹಸಿಗನೆ । ತಲೆಯನು
ನೀಗಲಿಕಹುದು । ಮಾ । ರ್ಮಲೆತರೆ ಕಾಣಲುಬಹುದು ॥

ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ಏನನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೀನು ಕಲಹ ಸಾಹಸಿಗನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಅನುಕೂಲ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ರಚನೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೂ ಹೊಂದುವಂತಿದ್ದು, ಸರಳ ಅನುವಾದವನ್ನೇ ಮಾಡಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದರೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತಿವೆ. ಉದಾ : ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಕೌರವನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ :

ಧರಣಿಗೋಸುಗ ನೀವು ನಿಜ ಸೋ । ದರರು ಹಳಚುವಿರೇಕೆ ಭೂಮಿಯು ।
ಸ್ಥಿರವಿದಾರಿಗೆ ನೀವು ಪಾಂಡವರೆರಕವಿರೆ ನಾವು ॥ ಹರುಷಗೊಂಬೆವು

ಸರ್ವಥಾ ಸಂ । ಗರವು ಬೇಡೈ ನಿನಗೆ ಸಾರಿದೆ । ಮರಳಿ ಪರಿಹಂಚಾದ -
ರೆಂಬಪಕೀರ್ತಿ ಬಹುದೆಂದ ॥

'ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪದ್ಯ :

ಎಲವೊ ಧರೆಯ ಧರ್ಮಾದಿಗಳ । ಸಲಹಿ ಖಳರ ತಲೆಯುಗೊಂಬು ।
ದಿಳೆಯು ಶಿಕ್ಷೆರಕ್ಷೆ ನಮಗೆ । ತಿಳಿದುಕೊ ಮಗಧ ॥

ಸುಭದ್ರಾಕಲ್ಯಾಣ, ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ, ಅಂಗದಸಂಧಾನ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪದ್ಯಗಳು ಹೀಗೆ ಎರಡು ಬಗೆಯಲ್ಲೂ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಿವೆ.

ಗೆರೆಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯನ 'ಕರ್ಣಪರ್ವ'ದ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ :
ಏನ ಮಾಡುವುದಿನ್ನು ದೈವವಿ । ಹೀನನಲ್ಲಾ ನೃಪತಿ ರಣದಭಿ । ಮಾನಿ ದೇವತೆ
ಮುಳಿದಳಿಂದಿಗೆನುತ್ತ ಚಿಂತಿಸಿದ ॥

ಎನ್ನ ಕುಲವ ಕೃಷ್ಣನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ । ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಕೊಂದನು ।
ಇನ್ನೆಂತು ಬದುಕುವನೋ । ಕೌರವನಿಗೆ । ಎನ್ನಂಥ ಮಿತ್ರರಾರಿನ್ನು ॥

ಇಲ್ಲಿ ಕರ್ಣನ ಬಾಳಿನ ದುರಂತವೇ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವನ್ನೊದಗಿಸುವಂತಹ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಇರಬೇಕಾದುದು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಣ. ಬರಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ಸಾಗಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳು, ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆಯ ಪದ್ಯಗಳು ಇರುವಲ್ಲಿ ಪದಾಭಿನಯಕ್ಕನುಕೂಲಿಸುವ ಶಬ್ದಗಳು ಇರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಶೋಕ, ಚಿಂತೆ, ಉಪದೇಶ - ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಹಸ್ತಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಶಬ್ದಗಳು ಇದ್ದರೆ ಅನುಕೂಲವಲ್ಲ. ಉತ್ಸಾಹ, ಸಂಭ್ರಮ, ವೀರ, ವಿಭಿನ್ನ ಭಾವಗಳ ಹೊಯ್ದಾಟ ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆ, ಒತ್ತಾಗಿ. ನಾಜೂಕಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆ, ಕಥನಶೈಲಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ : ಇಂತು ಪೇಳಲು ಬಳಿಕ....,ಇಂತು ಜರೆಯಲು ಕೇಳ್ದು... ಇಂತಾ ಪರಿಯೊಳ್ ಜರೆಯ ಕೇಳ್ದು....) ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿ. ಕಂದ - ಇಂತಹ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ಸೂಕ್ತ.

ಆಟದ ರಂಗದಲ್ಲೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವ, ರಂಗ ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವೆನಿಸಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಕೂಡ ಕೆಲವೆಡೆ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಕಥೆಯವೇಗ, ಸನ್ನಿವೇಶನಿರ್ಮಾಣಗಳ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಬರಿಯ ಕಥನವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರಿಸಿ ರಚಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ. ಇವು ಅಂಶತಃ ರಂಗಕ್ಕೆ ತೀರ ತೊಡಕನ್ನು ತರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

'ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ' ಪ್ರಸಂಗ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಈ ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿಯಿಂದ :

ಒಂದುದಿನ ಸತ್ರುದಲಿ ನೆರೆದುದು । ಒಂದು ದಿಕ್ಪಾಲಾದಿ ಸುಮನಸ ।
ವೃಂದ ಸಹಿತೊಪ್ಪಿರುವ ಸಭೆಗಾ ದಕ್ಷನೈತಂದ ॥
ವೃಂದವೆದ್ದಿದಿರಾಗಿ ಭಯದಲಿ । ವಂದಿಸುತ್ತಿರಲೀಶನೇಳದೆ ।
ಚಂದದಿಂ ಕುಳಿತಿರಲು ಕಂಡಾ ದಕ್ಷ ಖತಿಗೊಂಡ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ, ದಕ್ಷನ ಪ್ರವೇಶ, ಅವನು ಸಭೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಇವಾವುದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.* ಕೃಷ್ಣ ಸತ್ಯಭಾಮಾ ಸಂವಾದ, ಸುಧನ್ವಕಾಳಗದ ಸುಧನ್ವಪ್ರಭಾವತಿ ಸಂವಾದ - ಇವೆರಡೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಝಂಪೆ ತಾಳದಲ್ಲಿವೆ. ಇದು ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ನಡೆ.

ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಪಾಂಡವರನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಂಡು, ವಿದುರನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವುದು, ವಿದುರನು ಅವನನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದಗೊಳ್ಳುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ - ಇವಿಷ್ಟು ವಾರ್ಧಿಕ, ಭಾಮಿನಿಗಳಲ್ಲಿವೆ. ವಿದುರನ ಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿವೆ, (ನೋಡಿದಂ ಕಣ್ದಣಿಯೆ ಚಿನ್ಮಯನ ಮೂರ್ತಿಯಂ.... ಪಾಡಿದಂ.... ಕೊಂಡಾಡಿದಂ.... ಓಲಾಡಿದಂ.... ಇತ್ಯಾದಿ.)

ಮುದ್ದಣ ಕವಿಯ ಕುಮಾರವಿಜಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ರಂಗದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಭಾಗ, ಅದರ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾರದ - ಶೂರಪದ್ಮಸಂವಾದ, ಇಂದ್ರ - ಶಚೀಸಂವಾದ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭದ ಗಣನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇಂತಿಂತಹ ಬಂಧದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ಪೂರ್ವನಿರ್ಧಾರದಿಂದಲೇ ರಚಿಸಿದಂತಿದೆ,

ದುಃಖಿತನಾದ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಶಚಿ : "ಏನಿದು ದುಗುಡಪ್ರಿಯ । ನಿರ್ಜರ ರಾಯ" ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮೂರು ಸುದೀರ್ಘ ಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಇಂದ್ರನ ಉತ್ತರವೂ ಹಾಗೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲದಂತೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಇಂದ್ರನು ಹೇಳುವ ಘಟನೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ನಡೆದು ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ,

ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಇಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದುದು. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಬೇಕಾಗಿತ್ತೇನೋ, ಈಗ ಇಂತಹ ಎಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕು. ವಾಲಿವಧೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡೋಣ. ಆ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪೂರ್ವಕತೆ, ವಾಲಿ - ಸುಗ್ರೀವರ

---

* ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗತಂತ್ರವು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆಯದಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿಯೆಂದೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ರಂಗತಂತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸ ಬಹುದೆಂದೂ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನೇತ್ರಾವತಿ' ದ. ಕ. ಜಿಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನಸಂಚಿಕೆ, 1985 ಮಂಗಳೂರು.

ವೈರದ ಕತೆ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಬಾರಿ ಬರುತ್ತದೆ, ಬರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಎಲ್ಲೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ರಂಗದೃಷ್ಟಿಗೆ ಉಜ್ವಲ ನಿದರ್ಶನ.

೭

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಉತ್ತರರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. "ಇದು ಮೊದಲ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮು" "ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಸಿದ್ದು" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನವಲಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ಅಂತಹ ವಿಭಾಗವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಹೀಗಿದೆ, ಇರಲಿ. ಆದರೆ, ಅಂತಹದೊಂದು ಕಲ್ಪನೆ ನಿರಾಧಾರವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ, ಆ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಅಪರರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇನೋ ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಉತ್ತರಭಾಗಗಳಾಗಿ ಮೆರೆದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವಾದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಸಾರಥ್ಯಸ್ವೀಕಾರದ ಭಾಗ, ಮಾಗಧವಧೆ, ಅಂಗದಸಂಧಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ, ಕೃಷ್ಣಜನ್ಮ - ಮುಂತಾದ ಭಾಗಗಳು ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಗೇ ಸೂಕ್ತವಾದವುಗಳು. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ, ಅದರ ಸಮಗ್ರವಾದ ನಡೆ, ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಈಯೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಕವಿಯು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಆಟವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಂಗವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳು ಇವು :

1 ಗಾನನೃತ್ಯಗಳಿಗೊಪ್ಪುವ ರಚನಾವಿಧಾನ.
2 ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ, ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಇಂಬು ನೀಡುವ ಕ್ಷಮತೆ.
3 ತಾಳ, ಬಂಧಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಉಚಿತವಾದ ಆಯ್ಕೆ.
4 ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಸಂವಾದಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ.
5 ನಾಟಕೀಯವಾದ ಘಟನಾವಳಿ, ರಸವೈವಿಧ್ಯ.
6 ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳು ಬರುವಂತಹ ಅವಕಾಶ.
7 ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಮ : ಬೀಜ, ಅಂಕುರ, ಪ್ರತಿಮುಖ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸ್ಥಿತಿ.
8 ಕತೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ.

9 ಹದವಾದ ಕಥಾವೇಗ.

10 ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಪದ್ಧತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಕಥೆ, ಕಥಾವಸ್ತು.

11 ಮೇಲಿನ ಗುಣಗಳ ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಹೊಸ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದ್ದರೆ, ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ ರಂಗಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ (Theatre situation) ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರಐವತ್ತಕ್ಕೆ ಮೀರದಂತೆ ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಇರಬೇಕು. ಇಂದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ಪದ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ. ಒಳ್ಳೆಯ ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಕೂಡ, ಅತಿಯಾದ ಪದ್ಯಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದ, ತೆಳ್ಳಗಾಗಿ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಹಲಸಿನ ಹಳ್ಳಿಯವರ ಭೀಷ್ಮವಿಜಯ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ. (ಭೀಷ್ಮವಿಜಯದಲ್ಲಿ 489 ಪದ್ಯಗಳಿವೆ) ಅದನ್ನೊಂದು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಪ್ರಯಾಸದ ಕೆಲಸ.

ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪದ್ಯವು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಇದ್ದರೆ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ರತ್ನಾವತಿ ಕಲ್ಯಾಣ, ಧನಗುಪ್ತ ಮಹಾಬಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು,

೮

ಈ ಸ್ಥೂಲವಾದ ನಿಕಷಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾಗ ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ, ಇಂದ್ರಜಿತುಕಾಳಗ, ಪಂಚವಟಿ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ, ವಿರಾಟಪರ್ವ, ಬಿಲ್ಲಹಬ್ಬ, ದ್ರೌಪದೀಸ್ವಯಂವರ, ಅಕ್ಷಯಾಂಬರ, ನಳದಮಯಂತಿ, ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಇದೆ. ಅರ್ವಾಚೀನ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ರಚನೆಗಳೂ ರಂಗ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿವೆ, ಸಮರ್ಥವಾಗಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ದಾಟಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವೂ, ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆಗಿದೆ, ಇದು ಒಂದು ಸಹಜವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇಂದಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃಗಳು ನೇರವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು - ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿಯೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಇತ್ತೀಚಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾದ, ಸಕ್ರಿಯವಾದ ರಂಗದೃಷ್ಟಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಅವುಗಳ

ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ.) ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಉತ್ತಮ, ಇಂದಿನವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುವವರು ನಿಷ್ಪಕ್ಷ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಇಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಹೊಸಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಾಳ್ವೆ ಕಿರಿದೆಂಬ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ಇದು ಅವಸರದ ತೀರ್ಮಾನ. ಇಂದಿನ ಒಟ್ಟು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಬಾಳ್ವೆ ಕಿರಿದಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸತ್ವ ಕಡಿಮೆಯಾದುದೇ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬಹುವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಸತ್ವಯುತವಾದ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಕೂಡ ಒಂದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿ, ಬೇರೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸತತವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸೌಲಭ್ಯವಿತ್ತು. ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಪುರಾಣಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಹುಕಾಲ ಉಳಿದು, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದುವು, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಕರ್ಣ, ಕೃಷ್ಣ ಇವರ ಕತೆಯೊಂದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಪ್ರಸಂಗದ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಸತ್ತ್ವ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸತ್ತ್ವವೇ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಉಳಿದು ಬರಲು ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ.

೬

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಆಶಯಗಳನ್ನು - ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಎರಡರಲ್ಲೂ ತರುವ ಯತ್ನ ಹಿಂದೆಯೂ ನಡೆದುದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ( Secular ) ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಇದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಿಂದೆ ನಡೆದುದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಕರಿಭಂಟನ ಕಾಳಗ, ಮಾನಸಚರಿತ್ರೆ, ರತ್ನಾವತಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿತವಾದುವು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತಪ್ರಕಾರವಾದುದರಿಂದಲೂ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದುದರಿಂದಲೂ ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗದೃಷ್ಟಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಅಂತಹ ಒಂದು ಒತ್ತಡ, ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತ (Relevant) ಆಗುವ ಚಡಪಡಿಕೆ ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದು ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. (ವಸಂತಸೇನೆ, ವಾಸವದತ್ತ, ನಾಗಾನಂದ, ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ) ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿವೆ. ತುಳು ಜಾನಪದಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ, ಸಿರಿ,

ಕಾಂತಾಬಾರೆ - ಇಂತಹ ಕತೆಗಳ ಜತೆ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಜಾನಪದ' ಶೈಲಿಯ ನೂರಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಪುರಾಣವನ್ನು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಹೋಲುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕತೆಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ (ಯಕ್ಷಲೋಕವಿಜಯ, ರಾಜಮುದ್ರಿಕಾ, ನಾಗಶ್ರೀ, ಪ್ರತಾಪನ ಪ್ರತಾಪ) ಆಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಜೋಡಿಸಿ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನಾಗಿ ಹೆಣೆದು ತಯಾರಿಸಿದ ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಳಕೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ. (ಭೀಷ್ಮ, ಸಂಪೂರ್ಣರಾಮಾಯಣ, ಮಾರುತಿ, ಅರ್ಜುನ) ಅದೇ ರೀತಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇರಿಸಿ ಹೊಸತಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ. (ಗುರುದ್ರೋಣ, ಕಡುಗಲಿ ಕೌರವ. ಮಹಾರಥಿಕರ್ಣ, ಮಗಧೇಂದ್ರ, ಭೌಮಾಸುರ) ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿದ ರಚನೆಗಳಿವೆ. (ರಘುವಂಶ, ಪರೀಕ್ಷಿತ) ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅದೇ ಹಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. [ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನವಚೇತನ ವನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಯತ್ನಗಳು.]

ಇವುಗಳ ಜತೆಗೆ ಆಶಯ, ಸಂದೇಶಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತಂದು, ಮಾನವಜೀವನದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು, ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಶ್ಲಾಘ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತ್ರಿಪುರಮಥನ, ಅಮರೇಂದ್ರಪದವಿಜಯ, ಅಮರವಾಹಿನಿ, ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಯುಗದ ಧ್ವನಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ ತನ್ನ ರೂಪವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ವನ್ನುಳಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಹೊಸಯುಗಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕು. ಪುರಾಣಗಳು ಪ್ರತಿ ಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲೆ, ಭಕ್ತಿಯುಗದ ಸರಳ ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲೆ ಅದು ಬಂದಿ ಯಾಗಬಾರದು.

## ೪.

# ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶೇಷತಃ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಪ್ರಕಾರದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕರಂಗದ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ, ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ನಾವು ಆ ಬಗೆಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವಾಗಲಿ, ವೈಭವೀಕರಣವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ, ಏರಬಹುದಾದ ಎತ್ತರ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಉಜ್ವಲ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಮಾತುಗಾರನಿಗೆ ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಹಾಡು, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು, ಮಾತು ಇವಿಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ ಇರುವುದು. ಇದನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ನಾಟಕಪ್ರಕಾರ ಹೌದೇ ಎಂದೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಬಣ್ಣ, ಚಲನೆ, ಆಂಗಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸದೆ ಇದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ ಕೂಡಾ ಅನ್ಯ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ತಾಟಸ್ಥ್ಯ'(ಸೀಮಿತಾರ್ಥದಲ್ಲಿ) ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯೂ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಎಂಬುದೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ವಿಶೇಷ, ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ. ಆ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು 'ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯ' ವೆಂದು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಕರೆದಿರುವುದು ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.*

ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದಿ। ಕುಬಣೂರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಆಗಾಗ ಹೇಳುವುದಿತ್ತು : "ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ, ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವುದು" ಎಂದು. "ನೀವು ಈ ದಿನ ಅರ್ಜುನನ ಅರ್ಥ ಮಾತನಾಡಿ" ಎಂಬಂತೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ (ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ) ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಮ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತಾಡು ವುದು" ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಇಲ್ಲೊಂದು ತತ್ತ್ವ ಅಡಗಿದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿ (ಅಥವಾ ಅರ್ಥಗಾರ)ಯು ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವುದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ತಾನು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಮೂರನೆ ಯವನಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಂತೆ, ಪ್ರವಚನಕಾರನಂತೆ ಹೇಳುವುದಲ್ಲ. ಅವನು ತಾನೇ ಪಾತ್ರನಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು 'ಮಾತನಾಡುವುದು' ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂದರ್ಥ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಬಾಯಿಪಾಠವಲ್ಲ. (ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಭಾಗಗಳು ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದರೂ) ಅದು ಆಶುಭಾಷಣಸ್ವರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಿಜಾರ್ಥದ 'ವಾಙ್ಮಯ'. ಇದು ರಂಗದಲ್ಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಸ್ವತಂತ್ರಭಾಷಣ, ಸಂಭಾಷಣ ಎಂದರೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದೆ ನಂಬದಿರುವುದುಂಟು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಸಮೃದ್ಧಿ, ರಸಾವಿಷ್ಕಾರ, ಸಂಭಾಷಣಸೌಂದರ್ಯ, ಸಹಜವಾದ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬರುವುದು ಸಹಜ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ 'ಇದು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿಂದಲೇ ಮೂಡಿದುದು' ಎಂಬುದು ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಪ್ರಶಂಸೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವಿಕೆ ಎಂಬ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಹಣವು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೆ 'ಮಾತು' ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಿಖಿತ ಪಾಠದ 'ಕೊಡುವಿಕೆ' ಯಾ ಒಪ್ಪಿಸುವಿಕೆ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣವಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಕಲೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು 'ಮಾತು' ಆಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬರುವ ಜೀವಶಕ್ತಿ ಎಂತಹದು

---

* ರಾಷ್ಟ್ರಮತ, ಮಂಗಳೂರು ವಿಶೇಷಾಂಕದ ಲೇಖನ - ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಸುಧಾರಣೆ, 1938

ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಈ ವಿಚಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ರಚಿತವಾದ ಗೀತಗಳು, ಗೇಯ ರಚನೆಗಳು, ವಿಶಿಷ್ಟ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಮಟ್ಟು ಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಲ್ಪಡುವಾಗ ಅವು ಕಾಣಿಸುವ ರೂಪವು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಇರುವುದು ಎಲ್ಲರ ಅನುಭವ. ಇದೇ ತತ್ವ ಯಕ್ಷಗಾನದ - ವಿಶೇಷತಃ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತಿಗಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದು ಮಾತಾಗಿಯೇ ರಚಿತವಾಗಿ ತತ್ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ಅದರ ಗಾಯನಗಳಿರುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ನಿಕಟವಾದ, ಘನಿಷ್ಠವಾದ ಏಕೀಭೂತಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಅದರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೆಂಬ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾತಾಗಿ ಅಂದರೆ ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿ, ಸ್ವಭಾವಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಮೂಡುವ ಅರ್ಥಗಳೇ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಬರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ತಿಳಿವಿನಿಂದ ಬಂದವುಗಳಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ವಾಕ್‌ಗೇಯ ಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸಂಯೋಜಿಸಬಲ್ಲ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನ ಹಾಗೆ 'ವಾಕ್‌ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರ' ನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವೊಂದು, ಮಾತಾಗುವುದು ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟು ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಅದು ಆಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾತಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡ ಬೇಕು - ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿಷಯ ಗಳು. ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಗಬಲ್ಲ ನಾಟಕ, ಮಾತಿನ ತತ್ತ್ವ, ಸತ್ತ್ವಗಳಿಗೆ ಒದಗಬಲ್ಲ ನಾಟಕರಚನೆಯೇ ರಂಗದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಫಲ ಕೃತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು, ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಸೀಮೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದು ಸಿದ್ಧ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಸಿದ್ಧಭಾಷೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆ ಸಿದ್ಧಭಾಷೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ, ಸ್ವರೂಪವೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ರಹಸ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಎಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಭಾಷಾರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಒದಗಿರುವುದು

ಒಂದು ಯೋಗಾಯೋಗ (ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು) ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಭಾಷೆ, ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದ ಭಾಷೆ ಗಿಂತ ಹಳೆಯದೆನ್ನುವ ರೀತಿಯ, ಶೈಲೀಕೃತರೂಪದ, 'ಪಾಚೀನ'ತೆಯ ಕಲ್ಪನೆ ನೀಡುವ ಭಾಷೆ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರಿಂದ, ಆದರೆ, ಅದು ಆಶುಭಾಷಣವಾದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಡುಮಾತಿನ ಪದಗಳು, ವಿಭಕ್ತಿಪ್ರತ್ಯಯ ಗಳು, ವಾಗ್ರೂಢಿಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಆಡುಮಾತು ಮತ್ತು ಗ್ರಾಂಥಿಕಭಾಷೆಯ ವೈದೃಶ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕರಾವಳಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವೇ ಕಾರಣ. ಕರಾವಳಿಯ ವ್ಯವಹಾರಭಾಷೆಯು ಕಿಂಚಿತ್ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತರೂಪ, ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಭಾಷೆಯೂ ಅಂತಹದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಒಂದಿಷ್ಟು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕೀಯ ರೂಪ ಅದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಒಂದು ಸೌಕರ್ಯವೂ ಜತೆಗೊಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನವೂ ಇದೆ. ಗ್ರಾಂಥಿಕತೆಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಆಡುಮಾತಿನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವನು ತುಂಬ ವಿವೇಕ ದಿಂದ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಯೋಚಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಬೇಕು ಒಳ್ಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಸಿದ್ಧಭಾಷೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಬೇಕು, ಮಂಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಕಲಾವಿದನ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿ. (ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗ ತಂತ್ರ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ವಿಭವದ, ಸಿದ್ಧಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ Dramatic Language medium ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ.) ಇಂತಹ ಸಿದ್ಧ ಭಾಷೆಯು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ನೀಡಿ ಭಾವಸಂವಹನದ ಬಗೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸಂವಹನದ ಬಗೆಗೆ ಅವನು ಯೋಚಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇರುವುದನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ವಿಧಾನದ ಬಗೆಗೆ ಅವನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆ ಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಭಾಷೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯುಂಟುಮಾಡುವ ಸಂಭವವೂ ಉಂಟು. ಬಳಸಿ ಬಳಸಿ ಸವಕಲಾದ ಶೈಲಿಯು ಕಲಾವಿದ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕವಿಸಮಯಗಳು ಉಪಮಾ ರೂಪ ಕಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳು ಪದಪುಂಜಗಳು ಸಂವಹನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು

ಮೃತಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗುವುದು ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನವಷ್ಟೆ. (Dead metaphors ಇತ್ಯಾದಿ) ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅವರ ಶಬ್ದಗಳ ರಮ್ಯತೆ, ಮಾತಿನ ಇಂಪು ಲಯಗಳ ಕಡೆಗೇ ಕೇಳುಗನ ಗಮನವಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದನು ಹೊಸತಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಾತಾಡಿದಾಗಲೂ ಅದು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಕಲ್ಪನೆ ಹೊಸತು ಭಾಷೆ ಹಳತು ಎಂಬಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹಾಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಭಾಷಾ ವಿಧಾನವಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ರಂಗಕಲಾವಿದನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾಗಿದ್ದರೆ ಅವನು ಹೊಸ ಭಾಷೆ (ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಿಧಾನ)ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸವಾಲನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವಾದಾಸ್ಪದನಾಗುವ ರಿಸ್ಕ್ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಇವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಅಗ್ರಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಶೇಣಿಯವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಂತೂ ಹೊಸ ಭಾಷೆ ವಿಧಾನಗಳ ಸತತ ಶೋಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಜಾನಪದ, ಸಿದ್ಧ ಸೃಷ್ಟ ಭಾಷೆಗಳ ಭೇದಗಳೇ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೊಸತೊಂದು ಎರಕ ಆಗಿರುವುದು ಅವರ ಈ ಶೋಧನೆಗಳ ಫಲಸ್ವರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬಂದರೆ ಅದು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೊಸ ಭಾಷೆಯ ಶೋಧನೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶೇಣಿಯವರ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗ ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಅರಿವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಶ್ರವ್ಯಕಲೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವಿದ್ದರೂ ಸಹ ಕಿವಿಗೆ ಇಳಿದಾಗಲೇ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯ. ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಸತ್ವವುಳ್ಳ ಕಂಠದ ಜೊತೆಗೆ ಅರ್ಥಗಾರ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಂಜಕವಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಔಚಿತ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರೌಢತೆಗಳ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿರುವ ಸೌಲಭ್ಯ ಅರ್ಥಗಾರನ ಮಾತಿಗಿಲ್ಲ.

ಅರ್ಥಗಾರನು ಬರಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ - actor - ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿರುವ ಕಲಾವಿದನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾದ, ಸಂವಾದಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳಾದುದರಿಂದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ತರ್ಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಜತೆಗೆ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೆಳಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮಾತಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಸೇರಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ರಸಿಕತೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವ ಉದಾರ

ಮನೋಧರ್ಮ ಇವು ಹದವಾಗಿ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥಗಾರನಿಗೆ ಪುರಾಣಸಾಹಿತ್ಯ, ದರ್ಶನ ಮುಂತಾದುವುಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅವಶ್ಯವೇ. ಆದರೆ ಅದು ಕಲೆಗೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ವಶಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರವಚನವೋ, ಶುಷ್ಕವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೋ ಆಗುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಪಾಂಡಿತ್ಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳ ಹದವಾದ ವಿವೇಕಪೂರ್ಣವಾದ ಪಾಕ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಆಗಲೇ ಅದರ ಮಾತು ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದುಂಟು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾಪ್ರತಿಭೆ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದು. (Critical talent and Creative talent) ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ - ವಿಮರ್ಶನಪ್ರತಿಭೆಯು ಸ್ವಯಂ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಆ ಬಗೆಯ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅದೇನೂ ಬಾಧಕವಲ್ಲ, ಇರಲಿ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಈ ಎರಡು ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬೆಳೆಯುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಆ ಪದ್ಯದ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪದಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗುವುದೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ಆದರೆ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ನೋಟವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಒಂದೋ ಬರಿಯ ಅನುವಾದವಾಗುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು. ಆದರೆ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಮೀರಬಲ್ಲದ್ದೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದು ತೋರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿ ತುಂಬ ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗ ತರುವ ಅರ್ಥಮಂತಿಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದದ್ದು. ಅರ್ಥಗಾರನ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಅಧ್ಯಯನ, ಜೀವನಪರಿಶೀಲಗಳ ಹರಹು ಪದ್ಯಗಳ ಸೀಮೆಗಿಳಿದು ಹೊಸರೂಪ ತಾಳಿ ಹೊರಬರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವಿಸ್ತೃತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ವಸ್ತು.

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಲವು ಅರ್ಥಗಾರರು ಸೇರಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ, ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಭಿನ್ನತೆ ಪಾತ್ರಗಳ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಬಗೆಗೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗವು ನೀಡುವ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಆವರಣದ ಒಳಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣದ ಬಗೆಗೆ ಸಂವಾದದ ಬಗೆಗೆ ತೀರ ಪೂರ್ವಗೃಹೀತವಾದ ಸಿದ್ಧಕಲ್ಪನೆಗಳುಳ್ಳವನಿಗೆ ತೊಡಕಾಗಬಹುದು. ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗದಿರಬಹುದು. ಒಬ್ಬನು ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ ಆಡುವ ಮಾತು, ರಚಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ಅವಲಂಬನ ಎಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ

ಸಹಕಲಾವಿದನ ಒಂದು ಮಾತು, ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಇಡಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದು, 'ಅಪಹರಿಸಬಹುದು' ಅಥವಾ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬಹುದು. ಸಹಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಾತ್ರ ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಸುಗಮಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಲೀಸಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ (Flexibility) ಅರ್ಥಗಾರನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಸಮರ್ಥ ಅರ್ಥಗಾರನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವವನು ಪ್ರಸಂಗದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂದೆವು, ಅದು ಅವನ ಚೌಕಟ್ಟು ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. "ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅರ್ಥ ಹೇಳ ಬಾರದು" ಎಂಬುದೊಂದು ಅಂಗೀಕೃತತತ್ತ್ವ. ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಾರ ನಿಷ್ಠನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಹೊಸಕಲ್ಪನೆ ಹೊಸದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಂದವರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆ ಒಳ ಗಾಗುವುದುಂಟು. ಪ್ರಸಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟೆಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಔಚಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಯಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನಿಯಮ. ಕತೆ ಸಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಇದಿರಾಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ (ಎತ್ತುಗಡೆ) ಕೊಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವ, ನಾಟಕೀಯತೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಸರಿ, ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರುವ, ಮೀರದಿರುವ ವಿಷಯ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಇದು ಆಳವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ.

ಅರ್ಥಗಾರನು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಜವಾಬ್ದಾರ ? ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಅವನ ಕೆಲಸವೆ ? ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕೇ ? ಎಂಬುದೀಗ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಹೆಸರೇ 'ಅರ್ಥ' ಎಂದು. ಅರ್ಥ ಎಂದರೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಆಗುವ ಅರ್ಥ ಅವನ ಲೋಕಪರಿಶೀಲನೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡುವ ಅರ್ಥವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಸಂಗ ಅವನ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ (Raw Material) ಅಷ್ಟೆ. ಅದು ಹಂದರ, ಅದಕ್ಕೆ ರಕ್ತ, ಮಾಂಸ ಜೀವ ತುಂಬುವುದು ಅವನೇ. ಪ್ರಸಂಗ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವನ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಂಸ್ಕಾರಬಲದಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸೇನೆಂಬ ಯಥಾರ್ಥತೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ರವಿ ಕಾಣದುದನ್ನು ಕವಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕವಿ ಕಾಣದುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾತಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಬೆಳೆ ಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ ಕಾಣದುದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕಾಣಲೇ ಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಆಶಯ ಎರಡರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಆಶಯುವನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಂಬಿಸಬೇಕೆಂಬ ವಾದವು ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾಗುವ ಸಂಭವವಿಲ್ಲ. ಬೇಕೆಂದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯುವನ್ನು ಮುರಿದು ಗೊಂದಲವುಂಟುಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅರ್ಥ ಬರಿಯ ವಿವರಣ (to explain) ಅಲ್ಲ. ಅದು ಶೋಧನ (to explore) ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತದೆ, ಆಗಿರಬೇಕು. ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಶುಭಾಷಣದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ನಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ತುಂಬ ಜಟಿಲವಾದದ್ದು.

ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತೀರ ಸರಳವಾದ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಆಶಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸರಳವಾದ ಹೇಳುವಿಕೆ narration ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ತನ್ನದಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ತುಂಬಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಲಿಖಿತನಾಟಕದ ಲೇಖಕರ ಆಶಯುವನ್ನು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನು ಅಂಗೀ ಕರಿಸಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಬೇಕೇ ? ಅಲ್ಲ ಆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕೇ ? ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬರುವ ಒಂದು ವಿವಾದ. ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ. ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಬರಹ ಇರುವ ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ನಟರಿಗೆ, ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದಾದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಮಾತನ್ನಾಡುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿ ಅದರ ದಾರಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಿನದು, ಅವನ ಹೊಣೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಸಮಾನಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೀರಬಾರದು ನಿಜ, ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವನೇ ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧಿತವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ಪಾತ್ರಪ್ರವೇಶದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಂತೂ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಗರಿಷ್ಠ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು. ಪಾತ್ರದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಇದು ಉತ್ತಮ ಅವಕಾಶ. ಉಳಿದೆಡೆಯೂ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಈ ಕಲೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕತೆಯ ನಡೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಳು ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಸಾಗುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸ್ವಂತ ಮಾತುಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸ್ವಪ್ರಜ್ಞೆ ಮುಂದಾಗಿ ಬರುವ ಘರ್ಷಣೆಗಳು,

ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳು, ಅತಿದೀರ್ಘ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ರಸವಿರೋಧ ಮುಂತಾದವುಗಳು. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಕಾರಣ. ಇದನ್ನೂ ಮಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸೊಗಸಾದ, ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೆಳೆಸಬಲ್ಲ ಕೆಲವು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರು ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಕಲೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿರುವುದು ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅದರ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಅರ್ಥ ಎಷ್ಟೇ ಸೊಗಸಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಪದ್ಯಗಳ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಅದರ ಪದಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಾರದಿದ್ದರೆ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾನುಭವ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ, ಹಾಗೆಯೇ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಭಾಗವತ, ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳು ಒಂದು ಸಜೀವ ಘಟಕವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ ಬೇಕು. ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥಗಳ ನಿರಂತರತೆ, ಭಾಗವತ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಳಗೆ ಚುಟುಕಾದ ಸಂವಾದಗಳ ರಚನೆ, ಮಾತುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಗತ್ತುಗಳ ಬಾರಿಸುವಿಕೆ, ಭಾವಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದೆಡೆ ಬಾರಿಸುವ ದಸ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಗಳ ಬಾರಿಸುವಿಕೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳೆರಡರ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಯತ್ನದಿಂದ ಆಗಬೇಕು. ಪದ್ಯ ಹೇಳುವುದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಅಂದರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳೊಳಗೆ ಓತಪ್ರೋತ ಸಂಬಂಧ ಇರಬೇಕು. ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ (Theatre Sense) ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಇರಬೇಕು.

(ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಈ ಕಾಲದವನು. ಆದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಳತು. ಅದರ ವಸ್ತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹಳತು. ಮೂಲ ಆಕರ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಹಾಗೆಯೆ. ಇಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ - ಈ ಮೂರು ಕಾಲಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಸೆಳೆತಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥೈಸಿ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಆಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯಲೋಕವನ್ನೂ ಪಾತ್ರಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತುಂಬಬೇಕು. ಇಲ್ಲೇ ಅವನ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಜೀವನಾಭ್ಯಾಸ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ತಂತ್ರದ ಅರಿವು, ಅರಿವುಗಳ ಪಾತಕ್ಕೆ ನಿಕಷ ಇರುವುದು. ಆಧುನಿಕರಂಗಶಾಸ್ತ್ರವಿಮರ್ಶೆ, ಪುರಾಣಶಾಸ್ತ್ರವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಒಂದಾದ ನವೀನ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳೆಲ್ಲ ಇಂದು ಅದರ ನೆರವಿಗಿವೆ.

ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಒಂದೊಂದು ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗಣನೆಗೆ ಅರ್ಹವೆಂಬುದು ಇಂದಿನ ನಾಟಕಸಿದ್ಧಾಂತ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಂತೂ ಈ ತತ್ವದ ವಿಸ್ತೃತರೂಪ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದ

K792.409
PRA 25119
GDC LIBRARY
25119

ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನವಿನ್ಯಾಸದ ರಂಗಕೃತಿ. ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗಲೂ ಹಳತೆನಿಸದವುಗಳು. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ವಸ್ತುವಿನ ಶಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ ಶಕ್ತಿಕೂಡ.

ಅರ್ಥಧಾರಿ ಹಲವು ಸೆಳೆತಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸೆಳೆತ (Tension), ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಾಚೀನಗಳ ನಡುವಿನ ಸೆಳೆತ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಶುಭಾಷಣ ಪ್ರಸಂಗದ ಬಂಧಗಳ ಸೆಳೆತ, ಪುರಾಣಲೋಕ ನಿಜಲೋಕಗಳ ನಡುವಿನ ಸೆಳೆತಗಳಿವೆ. ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ರಂಜಕತೆಗೆ ಒಲಿಯುವ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮ ಇದು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಪಾತ್ರಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಬೇಕಾದ ಒತ್ತಡ ಇದೆ. ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿಗಳ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನ ಮುಂದಿದೆ. ಭಕ್ತಿಯುಗದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಆಶಯದಿಂದಾಚೆ ಚಾಚಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯಗಳ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವನಿಷ್ಠಲೋಕದ ಚಿತ್ರಣದ ಸವಾಲು ಇದೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯಗಳ ಸಮತೋಲ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಕೆಲಸ ಇದೆ. ವಾದ - ಸಂವಾದಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆ. ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ದುಡಿಯುತ್ತ ಹೊಸ ಅರ್ಥಭಾವಗಳತ್ತ ತುಡಿಯುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುವುದೇ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ನಿಜಧರ್ಮ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸಮುಖ ಮೂಡಬೇಕಾದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಬಳಸಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಜತೆ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳುಳ್ಳ ವಸ್ತುಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ವೇಷನೃತ್ಯಗಳ ಬಣ್ಣದ ಆವರಣ ಇಲ್ಲದ ಈ ಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಪ್ರಯೋಗಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತಾಗಿ ಮಾತು ಕಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಅರ್ಥ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಕಲೆ ವಿಸ್ತರಣ, ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಕಲಾವಿದರ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದೆ.

---

ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡಿಗರ ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು ಇದರ ಸಂಚಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆದ ಲೇಖನ 1986

ಇದರಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಒಂದೆರಡು ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ "ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ'' (ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ 1986) – ಇದರ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದೆ.

೫.

# ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸೃಜನಶೀಲ ದೃಷ್ಟಿ

೧

ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿನ್ಯಾಸ ಒಂದೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ತನ್ನದಾದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿವೆ, ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ತನ್ನ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ (ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿ ಇರಬಹುದು, ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆ ಇರಬಹುದು, ಜೀವನದ ಒಂದು ಘಟನೆ ಇರಬಹುದು, ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಇರಬಹುದು) ಜೀವನದ ಅನುಭವ ಗಳನ್ನು, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು, ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಭಾವ ವನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಒಂದು ಪಾಕವಾಗಿಸಿ ಕಲಾವಿದನು ಕೃತಿನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವ, ಕಲ್ಪನೆ ಗಳಿದ್ದೂ, ಅದು 'ಕಲೆ' ಆಗಬೇಕಾದರೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿವರಣೆಗೆ ಮೀರಿದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ, ಒಂದು ನಾಜೂಕು ಅದಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ.

ಸೃಜನಶೀಲನಾದ ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಈ ವರೆಗೆ ಏನು ಮಾಡಿದೆ, ಅದು ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿ ಯಾವುದು, ಅದರ 'ಪರಂಪರೆ'

ಏನು, ವಸ್ತು ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ - ಸ್ವಭಾವಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅದರ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಮಗ್ಗುಲುಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಅವನ ಮೊದಲ ಕೆಲಸ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಅಥವಾ 'ಮಾರ್ಗ' ವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡ ಬಹುದು, ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು, ಯೋಚಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಸೃಜನಶೀಲನಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ (experimental) ಶೀಲದೃಷ್ಟಿ ಧೋರಣೆ ಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಕೇವಲ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸೆಳವಿಗೆ ಸಿಕ್ಕದೆ, ಅಪ್ರಿಯನಾಗುವ ರಿಸ್ಕ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಸಹ ಅವನು ಹೊಸ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಗ್ಗಿರುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸರಳವಾದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮ ವನ್ನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಅವನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹವರಿಂದಲೇ ಕಲೆ ಬೆಳೆಯುವುದು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕತೆ ಪರಂಪರೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿಯೇ ಇರುವಂತಹುದು. ವಿಶೇಷತಃ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ (Classical, traditional) ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದಸಂಗತಿ. ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆ, ನಾಟಕ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಗೆ, ಇರುವ ಮುಕ್ತವಾದ ಸೃಜನಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನ ದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತ ಸುತ್ತಣ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ, ತಾನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆ ಯಾಗುವ ಅವಕಾಶ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಂಪ್ರ ದಾಯಿಕ ಕಲೆಗಳದಲ್ಲ. ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ತಂತ್ರ, ಮೌಲ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಂಧನಗಳಿವೆ, ಆದರೂ ಪ್ರತಿಭಾಸಮೃದ್ಧಿ ಇರುವ ಮನಸ್ಸು, ಪರಂಪರೆ ಒಡ್ಡುವ ಮಿತಿಗಳ ನಡುವೆಯೂ, ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರವಿಶಂಕರ, ಬಾಲಮುರಳೀಕೃಷ್ಣ ಮುಂತಾದವರೂ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಾಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಂರಂತಹವರೂ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಶೇಣಿ, ಸಾಮಗರಂತಹವರೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಸಫಲವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಸಂವಹನಕ್ಷಮತೆ ಇರಬೇಕು. ತಾನು ತೋರಿಸಲಿರುವ 'ಹೊಸತ' ನ್ನು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಲಪಿಸಬಲ್ಲ ಮೊನಚು ಇರಬೇಕು, ಜತೆಗೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮುಕ್ತ ಸಹೃದಯರಾದ ಸಾಮಾಜಿಕರೂ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ಕಲಾ - ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ. ಅದರ ಆಶುಭಾಷಣಪದ್ಧತಿ,

ನಾಟಕಾದಿ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಅಸೀಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಕದಿಂದ, ಸಂಯಮದಿಂದ ಬಳಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನೂ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೆಂಬುದು ಹತ್ತಾರು ಜನ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ, ಚಿಂತನಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣ, ಮಿತಿಗಳ ಅಳವಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರರಾಗಿದ್ದು ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯರಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಆಕರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ನಾಟಕ. ಹತ್ತು ಜನ ಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಸೇರಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಒಂದು ಭವನದ ಹಾಗೆ ಇದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಂತೆ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೂಡ ಅವರವರದೇ. ಭಾಷೆ, ಭಾವಗಳ ಬಳಕೆಯಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ನಿಜವಾದ ಸ್ವ - ತಂತ್ರ ನಿದ್ದಾನೆ, ಇದು ಮಾತಿನ ಮಂಟಪ, ಇದೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ವಿರೋಧಾ ಭಾಸ. ಕಲೆಗಳು ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟುವ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತೇ ಕಲೆ, ಅಂದರೆ ಮಾತಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದು ಈ ಕಲೆಯ ಅನನ್ಯತೆ.* ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು "ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಬೋಧನಾತ್ಮಕ ಕಲೆ.†" ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥಧಾರಿ (ಅರ್ಥಗಾರ, ಅರ್ಥವಾದಿ ಎಂಬ ಬಳಕೆಗಳೂ ಇವೆ.) ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲಾಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮುಂದೆ ಪುರಾಣಗಳ ಪ್ರಪಂಚವಿದೆ. ಈ ಪುರಾಣಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಿಥ್ಯೆಯ ಲೋಕ (Myth ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ.) ಇದನ್ನು ಅವನು ಜನರ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸಬೇಕು. ಕೇಳುಗರಾದ ಈ ಜನರು ಪುರಾಣ ವನ್ನು ವಿವಿಧವಾದ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವವರು, ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡುವವರು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಪುರಾಣವೆಂಬುದು ಬರಿಯ ಕತೆ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದು ವಾಸ್ತವಸತ್ಯ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಅಧಿಷ್ಠಾನವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕಗ್ರಂಥ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದು ರಂಜಕವಾದ ರಸವಿಷಯವಾದ ನಿಜ ಹೌದೊ ಅಲ್ಲವೊ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ಸಂಗತಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗವಾದ ರಸಿಕ ಮನೋಭೂಮಿಕೆ ಇದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟದ ವಿದ್ವತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆ

* ಇದು ವಿಮರ್ಶಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ ಇವರು ಮಾಡಿದ ವಿವೇಚನೆ.

† ಮಲ್ಪೆ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗ - ಯಕ್ಷಗಾನಸೌರಭ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ.

ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿರುವ ಸಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು, ಭಾಗವತರು ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಜತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅವನು ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕು, ಇದು ಹಗ್ಗದ ಮೇಲಿನ ನಡಿಗೆಯ ಹಾಗೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ವಾದ - ಸಂವಾದಗಳಿವೆ. ಇದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮನೋ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದರಿಂದ ವಾದ - ಸಂವಾದಗಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ಚೆಲುವಾಗಿಸಬಹುದು, ಕೆಡಿಸಲೂಬಹುದು. ವಾದ - ಸಂವಾದಗಳು ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಕಲ್ಪನೆ ಗಳು ಖಂಡನ - ಮಂಡನ ವಿಧಾನಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯ ದೃಷ್ಟಾಂತಾ ದಿಗಳು ವಿಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಜತೆಗೆ ಕೂಡಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ರಚನೆಗಳು (Patterns) ವಿವಿಧ, ವಿಭಿನ್ನ. ವಾದದಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ ದಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಗಳು ಬರುವುದೂ ಕೂಡ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ತರಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ವಿಧಾನದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅಂತರಗಳಿಂದ ಕೂಡ.

ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ, ಪಾತ್ರದ ಧೋರಣೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಿತ್ರಣ, ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಅರ್ಥಧಾರಿ, ಇತರ ಸಹಅರ್ಥಧಾರಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತಾನೆ, ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಚಿತ್ರ, ಭಾವದ ಮಟ್ಟ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ, ಅವನ ಮಾತಿನ ಸರಣಿಯಿಂದ, ಶೈಲಿಯಿಂದ, ಸಂಪಾದದಲ್ಲಿ ನೀಡುವ ತಿರುವುಗಳಿಂದ ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಹೋಗಿ ಬೇರೆ ರೂಪ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಮೀರಿ ಉನ್ನತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದೂ ಇಂತಹ ತಿರುವುಗಳಿಂದಲೇ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅರ್ಥಧಾರಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಹಕಲಾವಿದನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುತ್ತ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆರೆದಿಡಬೇಕು. ತಾನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ದಾರಿಗೆ ಇತರರು ಬರಬೇಕೆಂಬ ಜಿಗುಟಾದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅವನು ಬೇಕೆಂದೋ, ಸಹಜವಾಗಿಯೋ - ತಾಳಿದರೆ ಸಂವಾದ ಸಹಜವಾಗಿ ಅರಳುವ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ ಆಗದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ, ಆಕರವಾಗಿರುವ 'ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯ' ಇದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಪ್ರಪಂಚ ಮುಗ್ಧವಾದದ್ದು. ಕಪ್ಪು - ಬಿಳುಪಿನ ಸರಳ ಪಾತ್ರಪ್ರಪಂಚ ಅಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದು. ಇಂದಿನ ಮನಸ್ಸು ಒಪ್ಪಲಾರದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಭಕ್ತಿಯುಗದ, ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಆ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಗೃಹೀತವಾಗಿರಿಸಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಗಳಿಗೆ ಆಕರಗಳಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಆಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ

ಮೂಲಗಳಾದ ಭಾಗವತ, ದೇವೀಭಾಗವತಗಳ ಹರಹೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸಭಾರತ, ವಾಲ್ಮೀಕಿರಾಮಾಯಣಗಳ ಜೀವನದರ್ಶನವಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಉದ್ದೇಶವೂ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗಿಲ್ಲ. ಇರಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗದ ನಡೆ, ರಚನಾವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಾಧಕವಾಗದ ಹಾಗೆ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಈ ಅಂಶ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಮಿತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತೊಡಗಿಸಬೇಕು. ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸವೆದು ಹೋದ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗ ಕ್ರಮವೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಬಿಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ನಡೆಗೆ ಆ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ವಾಹಕ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಸ್ವರೂಪದ ಭಾಷೆಯ ತೀರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ ತುಂಬಿಸಬೇಕು. ಸೃಜನಶೀಲನಾದ ಕಲಾವಿದ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಇದು.

ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು, ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ "ಹೊಸತಾಗಿ ಹೇಳಲು ಉಳಿದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕಾಣುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸವಾಲುಗಳೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗಿವೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ಚಿತ್ರಣ, ವಾದ - ಈ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲೂ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರುವ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನ, ಆದರೂ ರೋಚಕವಾದ ಕಾರ್ಯ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳೂ ಇವೆ.

೨

ಪಾತ್ರವೊಂದು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಪೀಠಿಕೆ ಅಥವಾ ಪ್ರವೇಶ ಇದು ಪಾತ್ರದ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ, ಅದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದ ನಿಲುವಿಗೆ, ಯೋಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ರಾಮನಾದರೆ, ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕತೆಯ ವರೆಗಿನ ರಾಮಾಯಣ. ಕೃಷ್ಣನಾದರೆ ಅವತಾರಕಾರ್ಯ ಮುಂತಾಗಿ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರದ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಮನೋರಂಗಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಳಸುವ ಕ್ರಮದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಕಲಾವಿದರು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಗಳ, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು.

ಆದರೆ ಬರಬರುತ್ತಾ ಈ ಪೀಠಿಕೆ ಒಂದು ಅತಿಗೆ ಹೋಯಿತು. ತೀರ ದೀರ್ಘವಾದ ಪೀಠಿಕೆ, ಸಮಗ್ರ ಪ್ರಸಂಗದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ತರುವ ಯತ್ನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಪೀಠಿಕೆ, ಹರಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆ ಕತೆಯು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಕಡೆಗೂ ಒಲಿಯಿತು. ಹರಿಕಥಾಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಅಂದಿನ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ (ಅಂದರೆ ಇರುವುದಾಗಿ ಹರಿಕೀರ್ತನಕಾರನು ಕಾಣುವ) ತತ್ತ್ವ, ಉಪದೇಶ, ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿವರಣೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಪೀಠಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ರೂಪವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾದುದು ನಿಜ. ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಂದರ್ಭವಾಗಿ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಚಿಂತನ ರೂಢಿಗೊಂಡುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಾಧಕವಾಯಿತು. ಇಂತಿಂತಹ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಬಂಧನವು ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಉಂಟಾಗಿ, ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಡಕು, ಮುಂದಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೂ ಪೀಠಿಕೆಗಳ ವಿವರಣೆಗಳಿಗೂ ವಿಸಂಗತಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರದ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಪುನಃಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಉಂಟಾಗಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಪಾತ್ರದ ಮೊದಲ ಪದ್ಯದ ವಿಸ್ತರಣವಾಗಿಯೇ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿತು. ಯಾವದೇ ವಿವರಣೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶ, ಕತೆಯ ಹಿಂದಣ ಘಟನೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನವನ್ನು ಆ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಪೋಣಿಸಿ ಹೇಳುವ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮಜಲು. ಪ್ರಸಂಗದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಉನ್ನಯನಗೊಳಿಸುವ ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಹಕಾರಿಯಾಯಿತು.

ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸ್ವಗತವಾಗಿ (aside) ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದುದ್ದು. "ಓಹೋ, ಇವನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಒಂದು ಉಪಾಯ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ" ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ, ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರಣ, ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ಸ್ವಗತಗಳು ಚುಟುಕಾಗಿ ಇರಬೇಕು ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಔಚಿತ್ಯ ಇದ್ದರೆ ಇದು ಸರಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇದು ದೀರ್ಘವಾದರೆ, ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದಿದ್ದರೆ ಸಹಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಜುಗರ ತರುತ್ತದೆ,

ಅನ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿ ನಿಲುಮೆಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ, ಖಂಡಿಸುವ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿದೆ.

ಆದರೆ ಬೇರೊಂದು ಪಾತ್ರದ ನಿಲುವು ಒಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದೆಷ್ಟು ? ಎಷ್ಟು ಗೊತ್ತಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ತಿಳಿದು ಯಾ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಅರಿತ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಬಹುದಾದುದು ಎಷ್ಟು ? ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಎಚ್ಚರ ಇರಬೇಕು. ಧರ್ಮರಾಜನ ನಿಲುವೆಯೇನು, ಭೀಮನೇನು ಇದು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಯಾವಾಗಲೂ ತಿಳಿದಿದೆ ಎನ್ನೋಣ. ಕೌರವನ ಬಗೆಗೆ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಇಂತಹದೊಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇರುವಂತೆ ವರ್ತಿಸಬಾರದಷ್ಟೆ ! ಕೌರವನ ಮುಖ್ಯವಾದ ಧೋರಣೆ ಏನು ಎಂಬುದು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಹಾಗೇ ಮೇಲಾಗಿ ಒಬ್ಬನು ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಶಬ್ದಶಃ ವಿವೇಚನ ಖಂಡನಗಳು ವಿರಸಕ್ಕೂ, ಅನೌಚಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರೋಕ್ಷ ಖಂಡನ, ವಿವೇಚನಪದ್ಧತಿ ಹರಿತವಾದ ಬುದ್ಧಿಬಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮಾರ್ಗವಾದರೂ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಹದ ತುಂಬ ನಾಜೂಕಾದದ್ದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿಂದ ಬರಬೇಕು. ವೈಚಾರಿಕವಾದ ನೆಲೆ ಒಂದು, ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ನೆಲೆ ಇನ್ನೊಂದು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಎಂದರೆ ಸ್ವರದ ಏರಿಳಿತ, ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಎತ್ತುಗಡೆ (ಸಂದರ್ಭ ಕೊಡುವುದು) ಸಂಭಾಷಣತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜತೆಯಾಗಿ ಇರುವಾಗ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ (ಅಂದರೆ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಅದು ಕೇಳಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ) ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿ ಇಂತಹದೊಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗ. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದು ಮುಂದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಸಹಪಾತ್ರದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೆಳೆಸುವ ಕ್ರಮ ಇನ್ನೊಂದು. ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ತುಸುವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತ ಚುಟುಕು ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಸಾಗುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತೊಂದು (ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಬಲರಾಮ ಸಂವಾದದಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇಂತಹ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತವೆ.) ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಆಕಾಶಭಾಷಿತದಂತಹ ವಿಧಾನದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಕೇಳುಗನ ಮೇಲೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ.

೩

ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗಶೋಧನೆ ಮಾಡುತ್ತ. ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ತಾಳಮದ್ದಲೆ (ಯಾ ಆಟ) ಎಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನೀಡುವುದು ಸೃಜನಶೀಲನ ಕೆಲಸ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಸಿದ್ಧಿ

ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದರೆ ಅದು ವಾಸ್ತವವೇ ಹೊರತು, ಅತಿಶಯದ ಮಾತಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಆಟ, ಕೂಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದವರ ಅನುಭವ.

ಪುರಾಣಗಳ ಪ್ರಪಂಚ, ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಸವಾಲಾಗುವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಪಂಚ. ಅವಾಸ್ತವ 'ಫ್ಯಾಂಟಸಿ'ಯ ಮಧ್ಯೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಂಗತಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ವಸ್ತು ಅದು. ಹೀಗಾಗಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ (ಕ್ಯಾನವಾಸ್) ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಕೃಷಿ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯ' ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿರಾಮಾಯಣ ಹೇಳುವ "ರಹಸ್ಯಂ ಚ ಪ್ರಕಾಶಂ ಚ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಾಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹುದುಗಿರುವ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಯತ್ನಿಸಬೇಕು.*

ನಮ್ಮ ದಾರ್ಶನಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಕನ್ನಡಗಳ ಕಾವ್ಯನಾಟಕಾದಿಗಳು, ಬಹುವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ವಿಚಾರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ವಿಶ್ವವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾನವಾನುಭವ ಎಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದುದೆಂದರೆ, "ಸಂಸ್ಕೃತಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಟ್ಟದ ಅನುಭವವಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಆಕರ ಅದು. ಅದನ್ನು, ವ್ಯುತ್ಪನ್ನನಾದ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಬಳಸಿದಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ 'ಅರ್ಥ' ಅದು ಕಾವ್ಯಾರ್ಥಕಾವ್ಯ. ಆಗ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ "ವಾಗರ್ಥಪ್ರತಿಪತ್ತಿ" ಆಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದೊಂದು ಶಬ್ದ, ಕಲ್ಪನೆಯ ಕದಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಬಲ್ಲುದು. ವೇದಯುಗದಿಂದ ಭಕ್ತಿಯುಗದ ವರೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರ, ಅದರ ಒಳಸೆಳೆತಗಳು, ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಭಾವದ, ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಕಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಅವನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದು ಪಾಂಡಿತ್ಯದಿಂದಲ್ಲ, ಕಲೆಗೆ ಅಡಿಯಾಳಾಗುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಬಳಕೆಯಿಂದ.

ನಮ್ಮ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರಪಂಚ ವರ್ಣಮಯವಾದುದು, ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳ ಪ್ರವಾಹ ಅದು. ಚಾರ್ವಾಕದಂತಹ ಶುದ್ಧ ನಿರೀಶ್ವರ ದರ್ಶನ ಇದೆ. ಮೀಮಾಂಸಾದಂತಹ ವಿಲಕ್ಷಣ ವಿಚಾರಮಾರ್ಗವಿದೆ. (ಮೀಮಾಂಸೆಯು ವೇದವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ, ದೇವರನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ) ವೇದಾಂತದ ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತ್ಯರಾಶಿ ಇದೆ. ವೇದಾಂತದ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ

* ರಹಸ್ಯಂ ಚ ಪ್ರಕಾಶಂ ಚ - ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ; ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ - ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು 1981

ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದುದರಿಂದ, ನಮ್ಮ ದಾರ್ಶನಿಕದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಏಕಮುಖಿ ವಿಚಾರಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಯೋಚಿಸುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ದರ್ಶನಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ನಮಗೆ ನೀಡಬೇಕು.

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಜೂಕಿನ ಪ್ರಪಂಚ, ಭಾಸನ ಸೃಷ್ಟಿಲೋಕ, ಶೂದ್ರಕನ ವಾಸ್ತವದೃಷ್ಟಿ, ಸುಭಾಷಿತಗಳ ಅನುಭವಭಂಡಾರ ಇವು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೊನಚನ್ನು ಅಲಗನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯಕ್ಕಾಗಿ ವಿಷಯ ವನ್ನು ಹೇಳುವ ಉಪದೇಶಕನಾಗಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಸಿದ್ಧಿಸ ಲಾರದು.

ರಾಮಾಯಣದ ಅಯೋಧ್ಯಾಕಾಂಡದ ಕೌಟುಂಬಿಕಚಿತ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕಸ್ಪಂದಿಯಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇತ್ತ ಕೈಕೇಯಿಯನ್ನು, ಅತ್ತ ರಾಮನನ್ನು ಬಿಡಲಾರದ ದಶರಥನ ಕಷ್ಟ, ರಾಮನ ಪಕೌಲ್ಯದೃಷ್ಟಿಯ ಔನ್ನತ್ಯ, ತನಗಾಗಿಯೇ ನಡೆದ ಸಂಚಿನ ಪರಿಣಾಮ ವನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮರಳಿ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಗೆ ತರಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಭರತ, ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಂದ ಉರಿಯುವ ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಒಡತಿಗಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ಇಡಿಯ ಪ್ರಕರಣದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಳಾಗುವ ಮಂಥರೆಯ ಲೌಕಿಕ. ಪರಿಣಾಮದ ನೋಟವಿಲ್ಲದೆ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಮನವೀಯುವ ಕೈಕೆಯಿ - ಇವೆಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ಮಾನುಷಪ್ರಪಂಚದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಶೂರ್ಪನಖಾಪ್ರಕರಣ, ವಾಲಿವಧೆ, ಹೀಗೆ ರಾಮಾಯಣದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಳಕ್ಕೆ ಅಗೆದಷ್ಟು ಸಿಗುವ ಮಣ್ಣಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನುಭವದ ಬಂಗಾರ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಂತೂ ನೂರು ಬಣ್ಣ. ಮನುಷ್ಯಲೋಕದ ಮಾದರಿಗಳು ಅಲ್ಲಿವೆ. ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಯೋಚಿಸುವ ಮುನ್ನೋಟದ ಧರ್ಮರಾಜ. ಆಧುನಿಕ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗುವ ಭೀಮ, ಸಂಕೀರ್ಣ ದಾಷ್ಟ್ಯದ ದುರ್ಯೋಧನ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮನುಷ್ಯನಾದ ಬಲರಾಮ, ಅರ್ಥೈಸಿದಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯ ಮಯನಾಗುವ ಕೃಷ್ಣ, ಕಿರಿಯರ ಸಂಘರ್ಷದ ಮಧ್ಯೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಕಷ್ಟಪಡುವ ಭೀಷ್ಮ, ದ್ರೋಣ, ವಿದುರರು ಇವೆಲ್ಲ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಿಗೆ ಸವಾಲುಗಳು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ವಿವಿಧ ದ್ವಂದ್ವಗಳು, ವಿಚಿತ್ರ ಗತಿಗಳು, ಸಮಗ್ರ ಮನುಷ್ಯಜೀವನದ ಬಗೆಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಚಿಂತನವುಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರವಂತೂ ಯಾವ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವಂತಹದು.

ಕಂಸ. ಹಿರಣ್ಯಕಶ್ಯಪ, ರಾವಣರ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಬೇರೊಂದು ತರಹ. ಬರಿಯ ಸರಳ ಖಳನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ ಇವು. ದೀರ್ಘತಮ, ಅಗಸ್ತ್ಯ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ಪರಾಶರ, ಶಂತನು, ಅಹಲ್ಯೆ ಇವರ ಕತೆಗಳು, ಇವು

ಮನುಷ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಪದರುಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಗೆದಾಗ ಕಲೆ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿರಿಯ ಕಲಾಕಾರರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ತುಂಟತನದಿಂದ ಕೂಡ ಗ್ರಹಿಸಿ ಸೃಜಿಸಿ ಕೃತಾರ್ಥರಾದ ಕಲಾವಿದರ ಮಹತ್ಸಾಧನೆ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದೆ.

೪

ಒಂದು ಮಾತು, ಒಂದು ವಾಕ್ಯ, ಏಕೆ ಇಡೀ ಒಂದು ಭಾಗದಷ್ಟು ಮಾತು ಮಾತಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವಾರಸ್ಯಯುಕ್ತವಾಗಿರಬಹುದು. ಬರೆದಾಗ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಬಹುದು. ಮಾತು ಮಾತಾಗಿಯೇ ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ಅದು. ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸದೆ ಸಫಲವಾಗುವ ವಾಕ್ಕಿನ ಕಲೆ ನಿಜವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗುಣ ಇದೇ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಖಾಸಗಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ "ಇದನ್ನು ಬರೆದರೆ ಲೇಖನವೊ, ಕತೆಯೋ ಆಗಬಹುದು" ಎಂದು ಹಿತೈಷಿಗಳು ಸಲಹೆ ನೀಡಿದರೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. "ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬರೆದರೆ ಇಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಲಾರದೋ ಏನೋ. ಇದು ಹೇಳುವಾಗ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೇ ಅಂದ" ಎಂದು. ಇದು ಬಹಳ ಸಲ ನಿಜ ಕೂಡ. ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿ ಅಸಾಧಾರಣ. ಲಿಪಿಬದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳು ಅದಕ್ಕಿವೆ. ಸ್ವರದ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ, ಸ್ವರದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಆಡುಮಾತಿನ ದೇಸಿಯ ಮೋಡಿ, ಎತ್ತುಗಡೆ, ನಿಲುಗಡೆಗಳ ಬಳಕೆ, ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಬರುವ ಒಟ್ಟು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವರೂಪ, ಕೈ, ಮೈಗಳ ಭಾವ ಅಭಿನಯ ಸಹ (ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಭಿನಯವೇ) ಇವು ಸೇರಿ ಮಾತು ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವಾಗ ಲಿಖಿತದಲ್ಲಿ ಇರದ ಹಲವು ಕೋನಗಳು ಅದಕ್ಕಿವೆ.

ಸ್ವರದ ಚಾತುರ್ಯಪೂರ್ಣ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಜನ ಅಸೀಮ. ಒಂದು ಹುಂಕಾರ ಹತ್ತು ಬಗೆಯ ಭಾವ ಬಿಂಬಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು 'ಛೆ' 'ಏನೋ' 'ಆಹಾ'ಗಳಿಂದ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಸಹಜತೆ, ತೂಕಗಳಿರುವುದು ಕ್ರಮ. (ಈಯೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರಕ್ರಮವನ್ನು ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ, ಮಾತಿನ ಶ್ರುತಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು.) ಆದರೂ

ಏಕತಾನತೆ ಬರದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವೂ ಬೇಕು. ಸ್ವರದ ಬಳಕೆಯ ತಂತ್ರ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ವಿಪುಲ ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತದೆ.

೫

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಆಶುಭಾಷಣವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಸಂವಾದ ರಂಗವೂ, ವಾದರಂಗವೂ ಆಗಿ ಪಡೆಯುವ ಸಾಫಲ್ಯ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ವಾದದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಶ್ರೋತೃವನ್ನು ಕಥಾ ಪ್ರವಾಹದೊಳಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದು ತೊಡಗಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಮುಖಗಳಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವಾದ ಸಂವಾದಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತರ್ಕ, ಭಾವ ಎರಡರಲ್ಲೂ ವಿಶಾಲಕ್ಷೇತ್ರ ತೆರೆದಿದೆ. ವಾದ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಡಿದು ಬರುವ ವಿಷಯಗಳು, ಉದಾಹರಣೆ, ವಿನೋದ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ತಾಕಲಾಟ, ಟೆನಿಸಿನ ಕಟ್, ಸ್ಪಿನ್, ವ್ಹೋಲಿಗಳ ಹಾಗೆ ಭವ್ಯ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ. ವಾದ ಸಂವಾದಗಳು ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನಮತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಕ್ಷೇತ್ರ. ಗಾದೆಗಳ, ಉಪಕತೆಗಳ ಬಳಕೆಗೆ, ವಿಸ್ತೃತ ಲೋಕಾನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ. ಪಟ್ಟು ಬಿಡದ ಮಾತು, ವಿತಂಡ, ದುರ್ವಾದಗಳು ಕೂಡ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಾನುಸಾರ, ಕಲಾತ್ಮಕ ವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಾಗ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುಭವ ನೀಡುತ್ತವೆ.

೬

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಆಟದ ವೇಷಧಾರಿಗಿಲ್ಲ. ಅವೆರಡರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ದುದಲ್ಲ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಆಟದ ರಂಗ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ವೇಷ, ನೃತ್ಯಗಳ ಆವರಣದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹಾಕುವ ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇರೆ ತೆರನಾದುದು. ಆದರೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಿಂತ ಆಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ, ಸಾಂದ್ರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಗಯುಗಂಧರ್ವ, ರುಕ್ಮ, ಚಂದಗೋಪ, ಕೌಂಡ್ಲೀಕ, ಬಕಾಸುರ - ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಫಲವಾಗುವುದು ಕೂಡ ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ. ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದೆ.

ತುಳು ಆಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಷೇತ್ರ. (ತುಳು ಆಟಗಳು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಸ್ವರೂಪ, ಅವುಗಳ ಸಾಧುತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಲ್ಲ.) ಬದುಕಿನ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳದ

ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಬಹಳಷ್ಟು ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತುಳು ಬದುಕಿನ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ವಿವರಗಳು, ಆಟದಲ್ಲಿ ಕೌತುಕಕರವಾದ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆದಿವೆ. ತುಳು ಆಟಗಳ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕ್ಷೇತ್ರ.

೭

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾತು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪತಕ್ಕದ್ದೆ. ಇದು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಒಂದು ಮೂಲಸೂತ್ರ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಸೂತ್ರ ನಿಜ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು, ಹಂದರವನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ, ನಡೆಯಬೇಕು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಸಂಗ "ಕರ್ಣಪರ್ವ"ದ (ಗೆರೆಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ, ಪಾವಂಜೆ ಗುರುರಾವ್ ಎಂಡ್ ಸನ್ಸ್ ಉಡುಪಿ) ಉದಾಹರಣೆ ಯನ್ನೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕರ್ಣನ ದುರಂತಮಯ ಜೀವನ, ಪಾಂಡವ ಕೌರವರ ಮಧ್ಯೆ ಹೊಯ್ದಾಡುವ ಮನಸ್ಸು ಮುಂತಾದುವು ಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಹಂತದ ಒಂದೆರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು* ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಆಧಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗವು ಸರಳವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯಂತಿದ್ದು ಕರ್ಣನದು ಒಂದು ವೀರ ಉದ್ಧತ ಪಾತ್ರ ಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅಷ್ಟನ್ನೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಸಾಕೆ ? ಅದರ ಹೊರಗಿನ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ಮೀರಿದಂತೆ, ಬದಲು ಮಾಡಿದಂತೆ ಆಗಲಾರದೆ ? ಆಗುತ್ತದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು 'ಭೂಷಣಂ ನ ತು ದೂಷಣಂ.' ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕೆಲಸ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ, ಪ್ರತಿಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಕೂಡ ಹೌದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ದಿಗ್ದರ್ಶಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ನಾಟಕವು ಒಂದು ದೃಷ್ಯ ಮಾತ್ರ, ರಂಗದಲ್ಲಾಗುವ ಪ್ರಯೋಗ, ರಂಗನಾಟಕ, (Stage production) ಅವನದೇ ಕೂಸು. ಹಾಗೆಯೇ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಬಹುದು ಅರ್ಥಧಾರಿ. ಏಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಇವನದೇ. ಪ್ರಸಂಗದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಬಂಧವು ನೀಡುವ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತಿರೇಕ ವಾಗುವ, ಪ್ರಸಂಗದ ಅಂಗಭಂಗವಾಗುವ, ಹಾಗೆ ಈ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಬಳಕೆ ಯಾಗಬಾರದು.

೮

ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಆಟದಲ್ಲೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿವೆ. ವಿಡಂಬನೆ, ವಿಚಿತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಜೀವನವಿವೇಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಬಂಧ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಇಲ್ಲ.

---

* ಏನ ಮಾಡುವದಿನ್ನು ದೈವವಿ । ಹೀನನಲ್ಲಾನೃಪತಿ .., ಎನ್ನ ಕುಲವ ಕೃಷ್ಣನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಕೊಂದನು...., ಮುಂತಾಗಿ.

ಅಂದರೆ ಸಡಿಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢತೆಯ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ. ಜನಮನಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಇದೀಗ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ (ವೀರಚಂದ್ರ ವಿಜಯ, ಸೊರ್ಕುದ ಸಿರಿಗಿಂಡೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳು) ಹಾಸ್ಯಗಾರರಿಗೆ ಅಥವಾ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದೊಂದು ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರರೂ, ಹಾಸ್ಯಗಾರರಲ್ಲದ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದರೂ, ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅರಳುವ ಮಟ್ಟಗಳ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಅಳತೆಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾಗಿ ನಿತ್ಯನವೀನವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗಿಯೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ (Classical) ಮಾರ್ಗದಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕವಾಗಬಲ್ಲ ಜೀವನದ ನೋಟವೂ, ಅಷ್ಟೆ ಪ್ರಖರವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮವೂ ಸಿದ್ಧಿಸಬೇಕು. ಕಾಲವ್ಯತಿರೇಕವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಪ್ರಖರತೆ ಬೇಕು. ಅಧ್ಯಯನ, ಪ್ರತಿಭೆ, ಕಲೆಗಾರಿಕೆಗಳ ತ್ರಿಪುಟಿ ಅದ್ವೈತವಾಗಬೇಕು.

---

ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ ಇವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ 22–10–83 ರಂದು ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ (ಪ್ರಕಟನೆ ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ, 1984) ದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ.

೬.

## ಯಕ್ಷಗಾನಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ತುಳು

ತುಳುಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಪ್ರಯೋಗವು, ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹು ಚರ್ಚಿತವಾದ, ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆದ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆಯ ರೂಪ, ಪ್ರಯೋಗವಿಧಾನ ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗೋಜಲು ಇರುವುದರಿಂದ ವಿಷಯವು ತುಂಬ ಸ್ಪಂದನಶೀಲವೂ, ಸಿಕ್ಕುಸಿಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಇದ್ದು, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಬರಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಒಂದು ಸರಳ ವಿಷಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಒಂದು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವಿದು.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಒಂದು ಶೈಲಿಬದ್ಧವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಕಲೆ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಬಹು ಮಾಧ್ಯಮಗಳುಳ್ಳ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇದರ ಅಂಗಗಳಾದ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣ, ತಂತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ಎಲ್ಲವಕ್ಕೂ ಖಚಿತವಾದ ಸ್ವರೂಪಗಳಿವೆ. ಈ ಸ್ವರೂಪವು ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ

ಮೂಡಿದಂತಹದು. ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಮೃದ್ಧಿ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯುಳ್ಳ ಈ ಕಲೆಯ 'ಮಾರ್ಗ' ವನ್ನು ಅಥವಾ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆಯೂ ಈ ಕಲೆಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುವುದು ನಿಶ್ಚಿತ. ತುಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಗಿರುವುದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ (Form) ದಿಂದ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ರೂಪ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಲೆ. ಅಂತಹ ರೂಪದ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಪವಾದವಾಗುತ್ತದೆ.[1] ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ ದಲ್ಲಾಗಲಿ, ವಸ್ತು ಆಶಯಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆ ಕೂಡದು ಎಂದು ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರಾರೂ ಹೇಳಲಾರರು. ಆದರೆ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂಬುದು ಆ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ವಿಕೃತ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಬಾರದು.

ಕಲೆಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿ, ಕಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಗತವಾಗಲು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೌದು. ಬದಲಾವಣೆಯ ಚಡಪಡಿಕೆ, ಹೊಸ ಹುಟ್ಟಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಸವವೇದನೆ, ಶುಭಲಕ್ಷಣ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತುಳು ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದು ಮೂರು ದಶಕಗಳು ಸಂದಿವೆ. ಇಂದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿರುವ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮೇಳಗಳ ಪೈಕಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ತುಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೇ ನೀಡುತ್ತಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸರ್ವಾಂಗಸೌಂದರ್ಯದ ಬುಡವೇ ಅಪಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷವಾಗಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವಾಗಲಿ ವಾಸ್ತವಸ್ವರೂಪದವುಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಅಡಿಪಾಯ. ಇದನ್ನು ಅವಗಣಿಸುವ ಯಾವುದೇ ವಿವೇಚನೆ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲೆ ಎಡವಿ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗೆ, ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು 'ಭಾಷೆ' ಎಂಬುದಿದೆ. ಭಾಷೆಗೆ ವ್ಯಾಕರಣ ವಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಕಲೆಗೂ ತನ್ನದಾದ 'ವ್ಯಾಕರಣ'ವಿದೆ. ಇದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದದ್ದು. ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಮುನ್ನಡೆ ಆಗಬೇಕು ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಿ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿರಬಹುದು, ತೊಡಕುಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಇದು ಆಂತರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ, ಅದರ ಪರಿಹಾರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಿಳಿದ, ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪಜ್ಞಾನವುಳ್ಳ ತಜ್ಞರಿಂದ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವರನ್ನು 'ತುಳು ವಿರೋಧಿಗಳು' ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚುವುದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವವರೆಲ್ಲ ತುಳು ವಿರೋಧಿಗಳೆಂಬ ಈ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚುವ ಯತ್ನವೇ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವರು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಎಂತಹ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾವಧಾನಚಿತ್ತದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಸಾರಾಸಗಟು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ವಿಮರ್ಶೆಯ, ಸಮಸ್ಯೆಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ ಅಥವಾ ಹೋಗುವ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವ ಸುಲಭತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಆಗಿರುವ ಬಲು ದೊಡ್ಡದಾದ, ದೂರಗಾಮಿಯಾದ, ವಿಪರೀತ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅದರ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದು. ಇದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಆಗಿರುವ ಭಯಂಕರವಾದ ಹಾನಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ವ್ಯಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿಯಾಗಲಿ ಸ್ವರೂಪವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಅನರ್ಘ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ನಾಶಮಾಡಹೊರಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಇರಲಾರದು. ಇಂದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬಹುಪಾಲು ರಂಗವನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ತೀರ ದುರ್ಬಲವಾದ, ಸ್ವೇಚ್ಛಾಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕುಣಿಯುವುದೂ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದೊಂದು ಅಂಗಕ್ಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗದ ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದರಿಂದ, ಈ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳಿದರೆ, ಕುಣಿತವೂ ಕೂಡ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ, ಅಲ್ಲ ಮರೆಯಾಗಿಯೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಇರುವುದು ತುಳುಭಾಷೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶ್ರೀಮಂತ ಪರಂಪರೆಗೇ ಕಳಂಕಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ವಿವಾದಾತೀತ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಅಂದರೆ, ತುಳು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆಕ್ಷೇಪಕನಿಗೆ ಅನಾದರ ಇರುವುದರಿಂದಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲಣ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷವಿಧಾನವು ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಲು, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಕಾರಣವೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೌದು ಅದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನದ

ಇತಿಹಾಸ ಸಾಕ್ಷಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಯೋಗವೂ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗುವುದೂ, ಒಂದರ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ನಡೆದಿದೆ. ಇದು ಅಲ್ಲ ಗಳೆಯಲಾಗದ ಒಂದು ಸತ್ಯಸಂಗತಿ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಬರಿಯ ಕಾಕತಾಳೀಯ ವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅಲ್ಲ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ವೇಷವಿಧಾನ ಇರಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮವನ್ನ ಕಲಾವಿದರೂ, ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಾಲಕರೂ ಮಾಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು - ತೆಂಕುತಿಟ್ಟುಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ತುಂಬ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದು. ಕಳೆದ ಮೂರುದಶಗಳಲ್ಲಿ ತೆಂಕು - ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ (ಉ. ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು ಸಹಿತ) ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ) ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ 'ಪರಿವರ್ತನೆ' ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ? ಬಡಗಿನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲೂ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರತಿವರ್ಷವೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರಾಗತ ವೇಷಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಲೀಸಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ತನ್ನ 'ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್' ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಿಡದೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ತಂದಿದೆ. (ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಬರೆಯು ತ್ತಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೇಷವಿಧಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳೂ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ, ಕ್ಯಾಲೆಂಡರ್ ಅನು ಕರಣೆಯೂ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ದಾಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ತುಂಬ ಉತ್ತಮವಿದೆ.) ಇದಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಷ್ಠೆ ಎಷ್ಟು ಕಾರಣವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಏಕೆ, ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ತುಳು ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡಲು ತಿಳಿಯದವರು, ಈ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶದವರು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಗಳವರು. ಈ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಅಂಶ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ತುಳು ಬಲ್ಲವರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅವರೂ ತುಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರೇನೋ, ಆಗ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಾದ ಸ್ಥಿತಿಯು, ಬಡಗಿನಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಗಾಗಲಿಲ್ಲ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಪರವಾಗಿ ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಎರಡು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗೆ, ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಪ್ರಬಲ ಸಮರ್ಥನೆ ನೀಡುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿ. ಕಲಾಭಿಜ್ಞ ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರದು.[2] ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗೆ, ವಿರೋಧಕ್ಕೆ. ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡದ್ದೆ ಕಲೆ ಎಂಬ ಹಟ, ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಭ್ರಮೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ತಾತ್ಸಾರ, ತುಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಗೆಗಿನ ತಾತ್ಸಾರ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯದಿರುವುದು - ಮುಂತಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾಪರಂಪರೆಯ ನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವ, ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ನಿಜವಾಗಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಅವರು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ, ಆರ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಷ್ಟೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕತೆಗಳು ಆದರಣೀಯವೆಂದೂ ಹೇಳಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂದೂ, ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆಯು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲಕ್ಷಣವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಇವೆಲ್ಲ ನಿಜ. ಕಲೆಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸುಧಾರಣೆ ಬೇಕು. ಆಟವು ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೊತ್ತಲ್ಲ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಶಯಗಳು ಬಂದಷ್ಟೂ ಕಲೆಗೆ ಒಳಿತೇ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ತಮಿಳು, ಮಲಯಾಳ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವೇ ? ಅಮೃತರ ವಾದದ ತಾತ್ವಿಕ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಅಭ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಶುದ್ಧ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮರ್ಥನೆ ಹೊಂದುವ ಅರ್ಹತೆ ನಮ್ಮ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗಿದೆಯೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲದೆ ಮಾಡಿದ ಕಳಪೆಯಾದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ಕಲಾತತ್ತ್ವಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವನನ್ನು ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಜನರನ್ನು ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇಂತಹ ವಾದವನ್ನು ಹೂಡಬಹುದು. ಇಂತಹ ವಾದಗಳು, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತ, ಎಷ್ಟು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಲೇಬೇಕು ಎಂಬುದು ಒಂದು ನಿಯಮವಲ್ಲ, ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಲೋಕ ಸ್ವಭಾವ.[3] ಆಗಿರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಮರ್ಥನೀಯವೂ ಆಗ ಲಾರದು. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು

ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವವನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿವಿರೋಧಿ ಎಂದಾಗಲಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಕ್ಷಪಾತಿ ಎಂದಾಗಲಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಳೆದಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳುಳ್ಳ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಈ ಕೆಲವು ಮಾನದಂಡಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ :

1 ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆ ಆ ಕಲೆಯ 'ಒಳಗಿನ ಒತ್ತಡ'ಗಳಿಂದ ಮೂಡಿರಬೇಕು.

2 ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರುವವನಿಗೆ ತನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೀತಿಯೂ, ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

3 ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಶಕ್ತವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯೂ, ಪರಿಶ್ರಮವೂ, ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ನಿಕಷಗಳಲ್ಲಿ ಒರೆದಾಗ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತೀರ ನಿರಾಶಾಜನಕವಾಗಿವೆ ಎನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ.

ನಿಜವಾದ ಸೃಜನಶೀಲನಿಗೆ, ಹೊಸತನದ ಒತ್ತಡ ಬರುವುದು 'ಒಳಗಿನಿಂದ' ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಶಕ್ತಿ, ಅದರ ಜತೆಗೆ ಈಗ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಮಿತಿ, ಇವುಗಳಿಂದ ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ, ಇದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ; ಹಾಗೆಯೇ, ಪ್ರಸಕ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಅತೃಪ್ತಿಯಿಂದ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಇಂತಹ ಒಳ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಬಂದವುಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪರಿಷ್ಕರಣ ಅಥವಾ ಉತ್ತಮಿಕೆಯ ಕ್ರಾಂತಿ ಇಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸರ್ವಾಂಗಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಗಮನ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತಿದೆ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ದಿವ್ಯ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿವೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಲಿ, ಕಲಾಮೇಳಗಳ ಮಾಲೀಕರಿಗಾಗಲಿ, ಯಾವುದೇ ಬೇಸರ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡರೆ ತುಂಬ ವ್ಯಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟ ಬಂದ ರೀತಿಯ ವೇಷರಚನೆ, ಯಾವುದೇ ವರ್ಣನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದ ಬಟ್ಟೆಗಳು - ಒಂದು ಉಡುವ ಬಟ್ಟೆ, ಒಂದು ಅಂಗಿ, ಮುಂಡಾಸು, ಯಾವುದೇ ಆಕಾರದ ಒಂದೆರಡು ಆಭರಣ, ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಯಾವ ವೇಷವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತುಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿಯಾಗಲಿ, ಪರಿಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಬಂದು ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೇ ಕಾರಣ. ಪರಿವರ್ತನೀಯ ಯಾವುದು, ಅಪರಿ ವರ್ತನೀಯ ಯಾವುದು ಎಂಬ ವಿವೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋಯಿತು.

ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ, ಬಹಳಷ್ಟು ಎಚ್ಚರವೂ, ಸಿದ್ಧತೆಯೂ ಬೇಕು. ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ ಬರೆದರೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಲಿ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ ಆಗಲಾರದು, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆಯುವವನಿಗೂ. ಆಡುವವನಿಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವಿದೆ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸದೆ 'ಬದಲಾವಣೆಯ ವೇದಾಂತವನ್ನು ಮಾತನಾಡುವುದು ವಂಚಕತನ' ವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಕೆಲಸ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರ ವಾದ ರಂಗದೃಷ್ಟಿ ಅಗತ್ಯ, ಅವಶ್ಯ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದುದೇ ಕಲೇತರ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ. ಕಲೇತರವಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಯಶಸ್ಸಿನ ವ್ಯಾಪಾರದ .ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ. ಆದುದರಿಂದ ಆ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹರಿಯಿತೇ ಹೊರತು ಸಾಂಗೋಪಾಂಗವಾದ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟವನ್ನು ವೈದಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಜನಪದದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನೋ, ನವೀನ ಆಶಯವನ್ನೋ ನೀಡುವ ಕೆಲಸ ಕ್ಕಾಗಿಯೂ ತುಳು ಪ್ರಯೋಗವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಹೌದಾಗಿದ್ದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಸಾಧಾರಣವೆನಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೋ, ಆಶಯಗಳನ್ನೋ ಅವು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿ ಸುವ ಕಟ್ಟಾ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಯ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸಬಹುದಾದ ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರತಿವಾದವು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸಲಾರದು.

ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಷ್ಟೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ತುಳುವೂ ಆಗಬೇಕು, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಆಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತುಳು ಆಟವಾಡಿದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿಸಿ ಆಡಿಸಿದರೆ ಅದು ತುಳುವಾಗಿರು ವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತಹ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ತುಳುನಾಡಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಪರಂಪರಾಗತ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಹೊಂದಿಕೆ ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ.

ಇದಕ್ಕೇನು ಪರಿಹಾರ ? ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. "ತುಳು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬುದು ಭ್ರಾಂತಿ ಮಾತ್ರ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಲೇ ಬೇಕು. ತುಳು ಭಾಷೆಯು ಸತ್ವಯುತವೂ, ಸುಂದರವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಯಾಕೆ ? ರಂಗಸ್ಥಳವೂ ನಮ್ಮ ಊರ

ಗದ್ದೆ, ತೋಟ, ಬೀದಿಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆಯೇ ಕಾಣುವುದೇಕೆ ? ಕಾರಣ, ಕನ್ನಡಕ್ಕಿರುವ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಲಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಕೂಲವಾಗಲಿ ತುಳುವಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ತುಳುವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗಿಸಿ ಆಡಿದರೆ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ - ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವಂತಹ ಹದ್ದು - ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು.[4] ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಆಗಲಿ ಎಂಬ ತೇಪೆ ನ್ಯಾಯ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆ. ಇರಲಿ. ಆದರೆ ಸಮಗ್ರ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುವುದಾದರೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಇರಲಾರದು.

ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು, ಕನ್ನಡಭಾಷೆಯು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪೋಷಕ ಪೂರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಕಲೆ. ತುಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯ ಬಹುದಾದ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು 'ಮಾರ್ಗ'ವನ್ನು ಬಳಸಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಎರಡು ಕೆಲಸಗಳ ಹೊಣೆಯಿದೆ. ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಈ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಅದು ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದು, ಜನರ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸತೊಡಗಿದುದರಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡಲು ಸಮಯವಾಗಲಿ, ವ್ಯವಧಾನವಾಗಲಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಅಪಕ್ವ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂದುವರೆದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಅದು ವಿರೂಪಗೊಂಡು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು.

ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ತುಳುವಿಗೆ ತಂದಾಗ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಂದರಕ್ಕೆ ತುಳುವನ್ನು ತುಂಬಿಸಿದುದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶರೀರಕ್ಕೆ ತುಳುವನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ತುಳು ಬದುಕಿನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ತುರುಕಿದ ಒಂದು ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಿಶ್ರಣವಾಯಿತು. ಇಂತಹ ಉತ್ಸಾಹದ, ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಸಹಜವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಒಂದಿಷ್ಟು ಕಾಲವಾದರೂ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ರೂಪವನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಹಿರಿಯ ಭಾಷಾತಜ್ಞ ಡಾ। ಯು. ಪಿ. ಉಪಾಧ್ಯಾಯ.[5] "ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೆ ಬಳಸಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು

ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತುಳುವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈ ಗೊಂದಲವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಪಾಡ್ದನ, ಕಬಿತಗಳ ಭಾಷೆಯ ಘೋಷಣೆ ಪಡೆದು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದು, ಬದಲಾವಣೆಯೆಂಬುದು ನಾಜೂಕಾಗಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು" ಎಂದು ಅವರ ಮತ. ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ನಿಜವಾದ ಪರಿಹಾರದ ದಾರಿ ಇಲ್ಲೆ ಇದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಬಹುಕಾಲ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಆರಂಭವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ದುರ್ದೈವ.

ಇನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದಾಗಲಿ, ಸ್ಥಳೀಯ ಪುರಾಣಗಳು ಕಳಪೆಯೆಂದಾಗಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯ ಇಲ್ಲದವನ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಪುರಾಣಗಳೂ, ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವೇ ಆಗಿವೆ. ಒಂದೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಗಾನಗಳಿಗೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೂ ಸರಿಬರುವುದಾದರೆ ಯಾವ ಕಥೆಯಾದರೂ ಯೋಗ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಲಿ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಲಿ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಾರದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೊರತೆಯಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಅದರ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದವಶ್ಯ, ಲೇಖಕರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗ್ರಾಹಕರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಒನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸಬೇಕು.

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಈ ನಮ್ಮ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಳು ಕನ್ನಡಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಿರುವರಿಂದಲೇ ನಾವು ಹೋಲಿಸುವ ಪ್ರಮೇಯ. ಒಂದು ವೇಳೆ, ತುಳು ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನ (ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಒಂದು ಕಲೆ) ರೂಪುಗೊಂಡು ಆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತುಳುವನ್ನೇ ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೇ ? ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅದು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದೀಗ, ತುಳುಭಾಷಾಮಾಧ್ಯಮದಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲಸತ್ತ್ವಕ್ಕೆ ಆಘಾತವಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಆಕ್ಷೇಪವೇ ಹೊರತು ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನಾದರವಾಗಲಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಲಿ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಆಕ್ಷೇಪವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಭಿಮಾನದಿಂದಾಗಿ ಮಾತ್ರ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಕಲೆಯದು ವಿಶ್ವಭಾಷೆ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮುಖ. ಕಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ,

ಜನಾಂಗೀಯ ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರತೀಕ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿಟ್ಟುಗಳು ಬೆಳೆಯುವುದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ.

ಸತತವಾದ ಶೋಧನೆಯು ಕಲಾವಿದನ ಕರ್ತವ್ಯ. ದಾರಿಬಿಡದೆ, ಪರಂಪರಾ ಬದ್ಧ ಕಲೆಯ ಶಿಸ್ತನ್ನುಳಿಸಿ, ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಲವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಬೆಳೆ. ಹೊಸ ಕೃಷಿ ಆವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಕಳೆ ಯನ್ನು ಬೆಳೆಯೆಂದು ವೈಭವೀಕರಿಸುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಕಸಿ ಮಾಡಿ ಒಳ್ಳೆಯ ದೊಡ್ಡ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ಪಡೆಯೋಣ, ಆದರೆ ಬದನಿಕೆಯು ಕಸಿ ಎನಿಸ ಲಾರದು. ಕಲೆಯ ಭಾಷೆ ತಿಳಿಯದೆ, ಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಭಾಷಾಂತರ' ಪ್ರಯೋಗ ಅವಾಂತರಕ್ಕೆ ದಾರಿ.

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಕ್ಷಣೆ, ಇವು ಇದ್ದರೆ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದುದು. ಅಂತಹ ಒಂದು ಚಿಂತನಶೀಲ, ಸಂತುಲಿತ, ಸಮನ್ವಿತ ಪ್ರಯೋಗ ಬೆಳೆದು ಬರಲಿ. ಅಂತಹ ಯತ್ನಗಳು ಆದುದುಂಟು. ಹಿಂದೆ ಕದ್ರಿಮೇಳ (1950 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ) ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಗಳಿಂದಲೇ ತುಳು ಕಥೆಯನ್ನು ಆಡಿದ್ದಿವೆ. ಅಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಬೆಳೆದು ಬಾಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ವೇಷದೊಂದಿಗೆ, ಉಳಿದ ಅಂಗ ಗಳೂ ಮರೆಯಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯು ತುಳುವಿನ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ' ಯಾಗಿ, ಏನಿದ್ದುದು ಏನಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದು. ತುಳು ಕತೆಯನ್ನು ಆಡುವಾಗ. ಪರಂಪರೆಯ ವೇಷಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಕ್ಷೇಪ ಬರುವುದಂತೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಯತ್ನ, ದೃಢನಿರ್ಧಾರದತ್ತ ನಾವು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ.

ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವ್ಯಾಪಾರೀ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಅದಲ್ಲ. ಇದೀಗ ತೀವ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ವ್ಯಾಪಾರೀ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪೂರೈಸುವ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯ ರಕ್ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟದ್ದಾಗಿದೆ.

---

[ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿತರಕ್ಷಣಾ ವೇದಿಕೆ, ಸುಳ್ಯ - ಇವರು 24-6-1984 ರಂದು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ.]

## ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

1 ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, 1963, ಪು. 24, 6, 177 - 183

2 ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ತುಳು - 'ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ' ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ 1983

3 ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ : ಭಾಷಣವೊಂದರಲ್ಲಿ - ಮೇ 1984

4 ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ : ಇದೇ ಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷಭಾಷಣ, 24–6–1984 ಸುಳ್ಯ

5 ಡಾ। ಯು. ಪಿ. ಉಪಾಧ್ಯಾಯ : ಬಿ. ಸಿ. ರೋಡಿನಲ್ಲಿ ತುಳುಕೂಟದ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ, 19–8–1984

೭.

# ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಅಂತೆಯೇ ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಬದ್ಧ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ, ಮತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ (Ritual Theatre) ಗಳಲ್ಲೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿತ್ವ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟು, ಶೈಲಿ, ಖಚಿತತೆ, ವೈವಿಧ್ಯ ಎಂಬ ಆರು ಗುಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ (ಕೇರಳದ ಭೂತಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಮೂಲ ಮಾತೃಕೆಗಳು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕೈದು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯವೆಂದು ತಜ್ಞರ ಮತ. ತೆಂಕು, ಬಡಗು, ಉತ್ತರಕನ್ನಡ, ಮೂಡಲಪಾಯಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಪೈಕಿ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದವೇಷ (ರಾಕ್ಷಸ, ಖಳನಾಯಕ), ಕಿರೀಟದ ವೇಷ, ಪುಂಡುವೇಷ (ತರುಣ ವೀರರು)

ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷ (ಪ್ರೌಢ ವೀರರು, ರಾಜರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ) ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಋಷಿಮುನಿಗಳು, ಹಾಸ್ಯವೇಷಗಳು ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಗಳೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಂಬವ, ಹನುಮಂತ, ವರಾಹ, ನರಸಿಂಹ, ಗರುಡ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಈ ವೇಷವರ್ಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ತಮ್ಮದಾದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಕ್ರಮಗಳಿವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಮರೆಯಾಗುತ್ತ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಂಪರೆ ವಿಘಟಿತವಾಗಿರುವ ಇಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಮೂಲ 'ವ್ಯಾಕರಣ'ದ ಬಹ್ವಂಶ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಇದು ಇಂತಹದು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿ ಇನ್ನೂ ನಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಬರೆಯಲು ಬಳಸುವ ದ್ರವ್ಯಗಳು ಇವು: ಅರದಾಳ (ಅರಸಿನ), ಇಂಗಳೀಕ (ಕೆಂಪು), ಎಣ್ಣೆಮಸಿ (ಎಳ್ಳೆಣ್ಣೆಯ ಕಾಡಿಗೆ), ಪಚ್ಚೆ, ಕುಂಕುಮ, ಬಿಳಿ - ಇಷ್ಟು ಬಣ್ಣಗಳು. ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸುಣ್ಣವನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಚುಟ್ಟಿ (ಚುಕ್ಕಿ ಮುಳ್ಳುಗಳ ಸಾಲು) ಇಡಲು ಬಳಸುವರು. ಹತ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಲಂಕರಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಭೂತದ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಬಳಸುವ ದ್ರವ್ಯಗಳು ಒಂದೇ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೀರಿನಲ್ಲೇ ಕಲಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಸಲೀನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಲಸುವ ಬಳಕೆಯೂ ಇದೆ. ಮೂಲ ಲೇಪನಕ್ಕೆ(base make up) ಈಗ ಸಪೇತ (Zinc Oxide) ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಸಸ್ಯಮೂಲವಾದ ಬಣ್ಣಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಈಗ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ರಾಸಾಯನಿಕ ಬಣ್ಣಗಳು ಬಂದಿವೆ.

ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ವೇಷಗಳು, ವೀರವರ್ಮ, ಕೌಂಡ್ಲಿಕನಂತಹ ಪಚ್ಚೆ ಮುಖದ ವೇಷಗಳು - ಇಷ್ಟನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತ್ರೀ, ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖದ ಮುಖ್ಯವರ್ಣ - ಗೌರವರ್ಣ ಇದನ್ನು 'ಚಾಯ' ಎನ್ನುವರು. ಹಳದಿ ಕೆಂಪು ಮಿಶ್ರಣವಾದ ಬಣ್ಣ ಇದು. ಈಗಿನ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 'ಸಪೇತ' ವರ್ಣದ್ರವ್ಯ ಬಂದ ಬಳಿಕ ಹಳದಿ, ಬಿಳಿ, ಕೆಂಪುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದ ನಸುಗೆಂಪು ಮುಖಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ವರ್ಣವನ್ನು ಲೇಪಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಬರೆಯುವ ಬರಹಗಳು ಯಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಹತ್ತು ಬಗೆಯವು. ನಾಮಗಳು, ಚಿಹ್ನೆಗಳು, ಮುದ್ರೆಗಳು, ಗೀರುಗಳು, ಗೀರುಗಂಧ, ಮುತ್ತರಿಗಳು, ವರ್ಣಛಾಯೆಗಳು, ಚುಟ್ಟಿಗಳು, ಸುಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂಟಿಸುವ ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಗಳು.

ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧ. ಉದ್ದನಾಮ ಅಥವಾ ಊರ್ಧ್ವ ಪುಂಡ್ರ ಮತ್ತು ಅಡ್ಡನಾಮ ಅಥವಾ ತ್ರಿಪುಂಡ್ರ. ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಹಲವು ವಿಧ ವಾಗಿವೆ - ಅಶ್ವತ್ಥದ ಎಲೆ, ವಜ್ರಾಕೃತಿ, ಕಣ್ಣು, ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು, ಶಿವಲಿಂಗ, ಕಮಲ, ತ್ರಿದಳಾಕೃತಿ (ಕಳಾವರ್ ಆಕಾರ), ಚಕ್ರ, ಹೂವು ಇತ್ಯಾದಿ. ನಾಮಗಳ ಮತ್ತು ಚಿಹ್ನೆಗಳ ಬಳಿಕೆ ಮೂಗಿನಿಂದಾರಂಭಿಸಿ ಹಣೆಯ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಮುದ್ರೆ ಗಳು ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗಡೆ ಮತ್ತು ಗದ್ದದ ಮೇಲೆ. ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉರುಟಾಗಿ ಮತ್ತು ಗೇರುಬೀಜದ ಆಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು. ಗೀರುಗಳನ್ನು ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳ ಸುತ್ತ ಎಳೆಯುವರು. ಗೀರುಗಂಧವೆಂದರೆ ಗೀರು ಗಳಿಂದ ಎಳೆದ ತ್ರಿಪುಂಡ್ರ ಅಥವಾ ಅಡ್ಡನಾಮ, ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಿಕೆ. ಮುತ್ತರಿ ಎಂದರೆ ಮುದ್ರೆ ಮತ್ತು ನಾಮಗಳ ಹೊರಗೆ ಇಡುವ ಬಿಳಿ ಚುಕ್ಕಿಗಳ ಸಾಲು. ವರ್ಣಛಾಯೆಗಳನ್ನು (Shading) ಮುದ್ರೆಗಳ ಸುತ್ತ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆ ಅವು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಳಸುವರು. ಉದಾ : ದುರ್ವಾಸ ಮುನಿಯ ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆ ಕೆಂಪು ಛಾಯೆ. ಚುಟ್ಟಿಯೆಂದರೆ ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸುಣ್ಣದ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಮುಳ್ಳುಗಳಂತೆ ಇರಿಸುವ ಸಾಲುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಇವು ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಸುಳಿ ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಲಿ, ಹನುಮಂತ ಮುಂತಾದ ಕಪಿ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಸುರುಳಿ ಯಾಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಇವನ್ನು ಹತ್ತಿಯಿಂದಲೂ ರಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಬಳಿಕೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಹಾಗೂ ಇತರ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಗು ಹಣೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿಯ ಉಂಡೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಭೀಕರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವರು. ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಬಲಿತ ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಗರಿಯ ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಡ್ಡಿಗಳು ಪ್ರತಿದಿನ ಹೊಸದಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಇದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಕ್ರಮವಾದರೆ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಮರದ ಬಣ್ಣದ ಕಡ್ಡಿ, ಬರಿಯ ಬೆರಳುಗಳಿಂದಲೇ ಬರೆಯುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸ್ವಂತ ಮೇಕಪ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳ ದವನು ವೇಷಧಾರಿಯೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತ ತತ್ವ.

ವೇಷಗಳ ನಾಮಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೈಷ್ಣವ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ದಶಾವತಾರ, ಭಾಗವತರಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದು. ಬಾಲಗೋಪಾಲರ ವೇಷ ಮುಂತಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು – ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಳವಾದ ವೈಷ್ಣವ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಸಮಾನತ್ವ, ದೇವಿಯ ಮಹತ್ವ - ಇವೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಹಿಂದಿನ

ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಒತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಮತದ ಕಡೆಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು, ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಊರ್ಧ್ವನಾಮವನ್ನೂ ಖಳನಾಯಕ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಅಡ್ಡನಾಮವನ್ನೂ ಧರಿಸುತ್ತವೆ. (ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳೂ ಇವೆ.) ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳ ಊರ್ಧ್ವನಾಮಗಳು ಮಾಧ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೂ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಗಳು ಶ್ರೀ ವೈಷ್ಣವರ U, V ನಾಮಗಳನ್ನೂ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಇದು ಅಲಂಕರಣದ ಚಿತ್ರಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ 13ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನರಹರಿತೀರ್ಥ ಯತಿಗಳು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೇಳವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದರೆಂದು ಬನ್ನಂಜೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಧ್ವ ಪ್ರಭಾವ ಬಿದ್ದಿರಬೇಕು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಕುಂಬಳೆಗೂ. ತಿರುಪತಿಗೂ ಹಿಂದೆ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತಂತೆ. ತಿರುಪತಿ ದಾಸರಿಗೆ ನೀಡಿದ ಉಂಬಳಿಯೇ ಕುಂಬಳೆ ಬಳಿಯ ಮಾನ್ಯ ಗ್ರಾಮವಂತೆ. (ಮಾನ್ಯವೆಂದರೆ ಉಂಬಳಿ) ಇದು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ನೀಡಿದ ಮಾಹಿತಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ತೆಂಕಿನ ವೇಷಗಳ ಮೇಲೆ ಶ್ರೀ ವೈಷ್ಣವರ ಪ್ರಭಾವ ಹೀಗೆ ಬಂದಿರಲೂಬಹುದು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಆರು ಗೀರುಗಳ ನಾಮಗಳು ಮುಖಕ್ಕೆ ಶೋಭೆ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮತೋಲ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗಿರದೆ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಸಾಂಕೇತಿಕದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರೌಢಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾದರಿಗಳು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇವು ವಿಶೇಷ ಗಮನ ನೀಡಿವೆ. ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ (ನಾಯಕ)ದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಭೀಮನಿಗೆ ರೌದ್ರಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಹಾಗೂ ಕಂಸ, ಜರಾಸಂಧರು ಕ್ಷತ್ರಿಯರಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ವರ್ಣಿಕೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಇದು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ, ಅವುಗಳ ರಚನೆಗಳಿವೆ. ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಮುಖಾಲಂಕಾರದ ಅಂದಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಅವಕ್ಕೆ ಕಲಾರೂಪ ನೀಡಿ ಶೈಲಿಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿ (Stylise) ಬೆಳೆಸಿದ ಆ ರಚನೆಗಳು ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾಗಿವೆ.

"ತತ್ರಾಪಿ ಚತುರ್ಥೋಽಂಕಃ" ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಬಣ್ಣದ ವೇಷವೆಂಬ ಖಳಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ಣಿಕೆ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲೆಗೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಲೇಪನ (base make up) ಇಲ್ಲ.

ಮಸಿಯಿಂದ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಇಡುವರು. ಚುಟ್ಟಿ ಎಂದರೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಮುಳ್ಳುಗಳ ಸಾಲು. ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ದ್ರವ್ಯ ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸುಣ್ಣದ ಮಿಶ್ರಣ. ಅದನ್ನು ಬೊಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಇರಿಸುತ್ತ ಒಣಗಿದಂತೆ ಮುಳ್ಳುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಮಧ್ಯದ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಣ್ಣ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆರಂಭದ ಚುಕ್ಕಿಗಳಿಗೆ ಸುಣ್ಣ ಕಡಿಮೆ. ಮತ್ತೆ ಹೆಚ್ಚು. ಒಣಗಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸಮಯಾವಕಾಶವಿದ್ದರೆ ಚುಟ್ಟಿಯನ್ನು ಎರಡು ಮೂರು ಇಂಚು ಬೆಳೆಸುವುದಿದೆ. ಚುಟ್ಟಿಗೆ ಕವಲು ಮೂಡಿಸಿ 'ಕಬರುಚುಟ್ಟಿ' ಇರಿಸುವುದೂ ಇದೆ. 'ಪಂಚವರ್ಣ'ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಚುಟ್ಟಿ ಇರಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಚುಟ್ಟಿಯಿಂದಲಂಕೃತವಾದ ಮುಖವು ಒಂದು ಭಯಂಕರವಾದ ಮುಖವಾಡದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡುಬಣ್ಣ - ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಜರಾಸಂಧ, ನರಕಾಸುರ, ರಾವಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಗಂಡುಬಣ್ಣಗಳು. ಶೂರ್ಪನಖಿ, ಪೂತನಿ ಮುಂತಾದುವು ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣಗಳು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಬಗೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮೂಗಿಗಿಂತ ಕೆಳಗೆ ಎಲ್ಲ ವೇಷಗಳ ವರ್ಣಿಕೆ ಒಂದೇ ತರ. ಗಂಡುಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಬಣ್ಣ (ಜರಾಸಂಧ, ಯಮ, ರಾವಣ). ಕಾಟುಬಣ್ಣ (ಕಿಮ್ಮೀರ. ಬಕಾಸುರ, ಮುಂತಾದ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ರಾಕ್ಷಸರು) ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ರಾವಣನಿಗೆ ಸುಳಿ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆ ಹಸಿರುಗೆರೆ (ಶೃಂಗಾರಸೂಚಕ) ಬಕಾಸುರನಿಗೆ ನಾಲಗೆಯ ಚಿತ್ರ, ಮೈರಾವಣನಿಗೆ ಗೀರುಗಂಧದ ಆಕೃತಿಯ ಹಣೆಯ ಚುಟ್ಟಿ, ಭೀಮನಿಗೆ (ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೀಮನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷವಲ್ಲ) ಮೂಗಿನಿಂದ ಹಣೆಯವರೆಗೆ ನಾಮ ಮತ್ತು ಆನೆಯ ಕಣ್ಣಿಂಬ ಬರಹಗಳು. ಇವು ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ವಾಲಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಚುಟ್ಟಿಗಳು ಯಮನ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಇಡುವುದು ಹತ್ತಿಯಿಂದ. ಅವುಗಳ ರಚನೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ 'ಗೋಡೆಚುಟ್ಟಿ'ಯಂತಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಹತ್ತಿಯ ಗೊಂಡೆಗಳನ್ನು ಮೂಗು ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಕೆಲ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಕೃತಕ ಕಣ್ಣುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ತೋರುತ್ತವೆ. ಮೈರಾವಣನಿಗೆ ಆರು ಗೊಂಡೆಗಳ ಅಲಂಕಾರ, ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಇಡುವಾಗ, ಇವು ಒಣಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಣ್ಣು ಮೀಸೆಗಳ ಕೆಳಗೆ ಕಪ್ಪು, ಕೆಂಪು. ಹಳದಿ. ಬಿಳಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ, ಮೂಗಿನಿಂದ ಹಣೆಯವರೆಗೆ ನಾಮ. ಹಣೆಗೆ. ಕೆನ್ನೆಗಳಿಗ 'ಚಕ್ರ'ಗಳು. ತುಟಿಗೆ ಕೆಂಪು ಬರೆದು ಬಿಳಿ ಅಂಚಿಡುವುದು. ಮೂಗುತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸ. ಕೋರೆ ಹಲ್ಲುಗಳು ಇಷ್ಟನ್ನು ಬರೆಯುವರು. ಮುಖಕ್ಕೆ ಹಸಿರು

2511

ಯಾ ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣವಿರುತ್ತದೆ. ಹನುಮಂತನ ಮುಖದ ಬರಹವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಣ್ಣದವೇಷದ ಭೇದವೆನ್ನಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸುಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಪಿಮುಖದ ವರ್ಣಿಕೆ ಇದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಕಡಿಮೆ. ಈಗಲಂತೂ ಬಹಳ ಗೌಣ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಹಾಳೆ ಯಾ ನವಿಲಿನ ಗರಿಯ ಕಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಚುಟ್ಟಿಯ ಬದಲು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ತೆಂಗಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಈ ಪ್ರದೇಶದ (ಹಾಗೂ ಕೇರಳದ) ಭೂತಗಳ ವರ್ಣಿಕೆಗಳಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ.

ಉಳಿದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ, ರಾಜವೇಷಗಳು (ಪಗಡಿ ಅಥವಾ ಕಿರೀಟ ಧರಿಸುತ್ತವೆ) ಪುಂಡುವೇಷ (ಚಿಕ್ಕಪಗಡಿ - ಸಿರಿಮುಂಡಿ) ಗಳೆರಡಕ್ಕೂ, ಹಣೆಯ ನಾಮ, ಮುಖ ದಲ್ಲಿನ ರೇಖೆಗಳು, ಮುದ್ರೆಗಳೆಲ್ಲ ಇವೆ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುತ್ತದೆ. ಮೀಸೆ ಇರಿಸುವ ವೇಷಗಳು ಮುಸಿಯಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡವನ್ನು ಗೆರೆಯಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸು ವಂತೆ ಬರೆಯುತ್ತವೆ. ಪುಂಡು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಮೀಸೆಗಡ್ಡಗಳಿಲ್ಲ.

ರಾಜವೇಷಗಳಲ್ಲಿ - ಪೀಠಿಕೆ ವೇಷ (ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ, ಅರ್ಜುನ, ದೇವೇಂದ್ರ, ಶ್ರೀರಾಮ)ದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸೌಮ್ಯ. ಇದಿರುವೇಷ - ಎರಡನೇ ವೇಷ (ಕರ್ಣ, ಕೌರವ, ಕಾತ್ಯವೀರ್ಯ) ಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಪ್ರಖರ. ನಾಮಗಳೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವರ್ಣರೇಖೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇಂದ್ರ ಅರ್ಜುನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗಡೆ ಹಸಿರು ವರ್ತುಲ ಇರುತ್ತದೆ. ಧೀರೋದ್ಧತ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೆಂಪು, ಬಿಳಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ರೇಖೆಗಳು ಸಂಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಚುಟ್ಟಿಗಳನ್ನಿ ಡುವರು. ಶಿಶುಪಾಲ, ವೀರವರ್ಮ, ಅತಿಕಾಯ, ಕೌಂಡ್ಲಿಕ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುಖವರ್ಣ ಹಸುರು.

ಇಂದ್ರಜಿತುವಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿದಳ ಯಾ ವಜ್ರಾಕೃತಿ ಬರೆದು, ಕಣ್ಣು ಹುಬ್ಬುಗಳ ಸುತ್ತ ಪ್ರಖರ ರೇಖೆಗಳನ್ನೆಳೆಯುವರು. ಭಾನುಕೋಪ, ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ, ಭಗದತ್ತಾದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದೇ ಬಗೆಯ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯವು. ತಾಮ್ರಧ್ವಜ, ದ್ರೋಣ, ಬಲರಾಮ, ಕರ್ಣ, ಕೌರವಾದಿಗಳಿಗೆ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರ, ಗೀರು ಗಂಧಗಳಿರುತ್ತವೆ. ರಾಜವೇಷಗಳ ನಾಮ, ಗಲ್ಲದ ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಿನ್ಯಾಸ ಗಳಿವೆ. ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ ಸುಲೋಚನರಿಗೆ ಕಣ್ಣಿನ ಕೆಳಗೆ ಹಳದಿ ರೇಖೆ ಇರುತ್ತದೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನನಂತಹ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣ ಪಚ್ಚೆ - ಹಸುರು. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ನಸುಗೆಂಪಿನ ಮುಖವೇ ಇರುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಈಗ ಬಳಸಲಾಗುವ ನೀಲ (Blue) ಬಣ್ಣ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಋಷಿಮುನಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಡ್ಡನಾಮ. ಅವರಲ್ಲಿ ಉಗ್ರರೆನಿಸಿದ ದುರ್ವಾಸ, ಜಮದಗ್ನಿ ಮುಂತಾದವರಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಕೆಳಗಡೆ ಕೆಂಪು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಗಳೆನಿಸುವ ವರಾಹ, ನರಸಿಂಹ, ಗರುಡ, ಜಟಾಯು, ಶುಕ ಮುಂತಾದವನ್ನೂ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯಿಂದ ಇವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನರಸಿಂಹ, ವೀರಭದ್ರರಿಗೆ ಸಿಂಹ ಲಲಾಟವನ್ನು ಬರೆದು, ಕೆಂಪು ನಾಲಿಗೆಯನ್ನು ಇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೃತ್ಯು ದೇವತೆಯ ಮುಖ ಕಡು ಕೆಂಪು. ವರಾಹನಿಗೆ ಹಂದಿಯ ಮುಖ ಬರೆದು, ಉಗ್ರರೇಖೆಯ ಕಿರಣಗಳಂತಹ ಬರಹವಿರುತ್ತದೆ. ಪುರುಷಾಮೃಗವು ನರಸಿಂಹ ನಂತೆ ಉಗ್ರರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ಸ್ಯ ವಾನರನಿಗೆ ಕಪಿಯ ಮುಖ ಉದ್ದ ಮೂಗು ಬರೆಯುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಮಾರೀಚ, ವಿದ್ಯುಜ್ಜಿಹ್ವ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮುಖದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವರು. ಇದಕ್ಕೆ ಜಮಖಾನೆ ಬಣ್ಣ ಎನ್ನುವರು. ಕಿರಾತ, ಗಂಧರ್ವ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಉತ್ಸಾಹ ತೀವ್ರತೆಗಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಮುಖದಲ್ಲಿ ವರ್ಣರೇಖೆಗಳು ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸ್ತ್ರೀ - ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಹಣೆಯು ಬೋಳಾಗಿ ಕಾಣದಂತೆ ಕಪ್ಪು ಕುರುಳುಗಳನ್ನು ಮಸಿಯಿಂದ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣ, ರಾಜ, ಪುಂಡು, ಸ್ತ್ರೀ, ಋಷಿ ಈ ವೇಷಗಳು ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ಮಸಿಯಿಂದ ಬೇಕಾದ ಆಕೃತಿಗೆ ತಿದ್ದುತ್ತವೆ.

ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ತೀರ ದೂರ ವಾಗಿರುವ ವೇಷವೆಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷ. ಅದು ಈಗ ಸಮಕಾಲದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಪ್ರತಿರೂಪದಂತಿದೆ. (ಅದನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಾಲದ್ದಾಗಿಸುವ ಯತ್ನವು ಇದೀಗ ಪುನಃ ನಡೆದಿದೆ.) ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಕ್ಕೆ ನಸು ಹಳದಿಗೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಮುಖ, ಗದ್ದ (Chin) ಕ್ಕೆ ಕೆಂಪು ಬೊಟ್ಟು, ಸುತ್ತ ಮುತ್ತರಿಗಳು, ಹಣೆಗೆ ಕೆಂಪು ಉದ್ದ ನಾಮ. ಅದರ ಹೊರಗಿಂದ ಮುತ್ತರಿಗಳ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳು. ಹುಬ್ಬುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ, ತಲೆಗೂದಲವರೆಗೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಎಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಹುಬ್ಬುಗಳ ಮೇಲೆ ಮುತ್ತರಿಗಳ ಸಾಲು. ಇದು ಪುರುಷವೇಷಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪ ವಾದ ಸ್ತ್ರೀವೇಷವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಮೀಳೆಯಂತಹ ರಾಜಸ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣ ರೆಪ್ಪೆಗಳಿಗೆ ನಸುಗೆಂಪು ವರ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಹಣೆಗೆ 'ಉರುಟು ಬೊಟ್ಟು' ಇಡುವ ಕ್ರಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿರುವ ವಿಷಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳು. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರೇಖಾವಿನ್ಯಾಸ ಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಸ್ಫುಟವಾಗಿವೆ. ಇವು ವೀರಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು. ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿಗೂ, ತೆರುಕ್ಕುತ್ತಿಗೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಶೃಂಗಾರಪ್ರಧಾನವಾದವು. ಆದರೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯಾಗಿವೆ.

ಈ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಅಜ್ಞಾತ ಮೂಲಪುರುಷರು ಅಸಾಧಾರಣ ಕಲಾವಿದರು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು. ಆಧಾರ ರೇಖೆಗಳ ಬಳಕೆ, ಸೌಂದರ್ಯ, ವರ್ಣಸಂಯೋಜನೆ, ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯ, ಸಮತೋಲ, ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕತೆ, ಕೃತಕ ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭ್ರಮೆ (illusion) ನಿರ್ಮಾಣ, ನಾಜೂಕುತನ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ, ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವಂತಿದೆ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಇದು ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ವ್ಯಸನಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ.

ಪರಂಪರೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ಹೊಸ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕೆಲಸವೂ ನಡೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ದಿ। ಕುಂಬಳೆ ಕುಟ್ಯಪ್ಪು, ಚಂದ್ರಗಿರಿ ಅಂಬು, ಕರ್ಕಿ ಕೃಷ್ಣ ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮುಂತಾದವರು ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಚನೆ ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಕೆಲವು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ನೋಡಿ : ಯಕ್ಷಗಾನ-ಮೈಸೂರು ವಿ. ವಿ. 1975) ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಕೆಲವು ಹೊಸ ವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಶ್ಲಾಘ್ಯ ಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ದುರ್ಬಲ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಯತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇಂದಿನ ಪರಿವರ್ತನದ ಗತಿಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಸಂಘಟಿತ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗದಿದ್ದರೆ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುವ ಶ್ರೀಮಂತ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯೊಂದರ ಬಹುಭಾಗ ಕಣ್ಮರೆ ಯಾಗುವ ಸ್ಪಷ್ಟಸಾಧ್ಯತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ.

ಋಣಿ ಸೂಚಿಸಿ :

1 ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, 1980

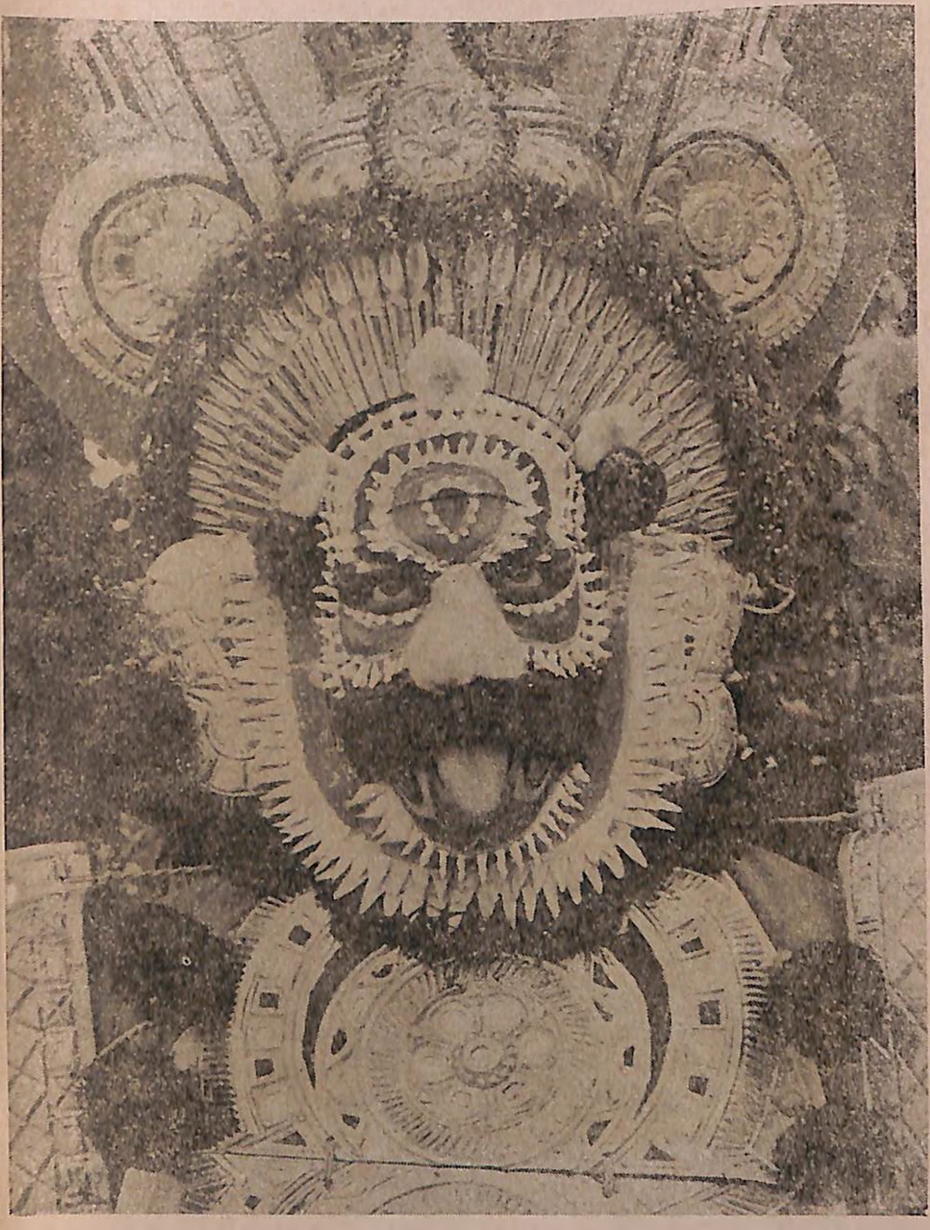
2 ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟ, ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಮಂಗಳೂರು 1981

3 ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ನೀಡಿದ ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿಗಳು.

ತುಷಾರ ಮಣಿಪಾಲ, ಡಿಸೆಂಬರ್ 1985

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ - ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು

## ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷ



ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿದೆ.
ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚುಟ್ಟಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಹಾಳೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

ಪುಂಡುವೇಷ - ಬಡಗು

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಕೃಷ್ಣ

ಸ್ತ್ರೀವೇಷ - ಬಡಗು

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಎರಡು ವೇಷಗಳು

## ಋಷಿ, ರಾಜ (ದ್ರೋಣ, ದ್ರುಪದ)

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ವೀರಪ್ರಧಾನ, ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಖರ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನವು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನ, ಆದರೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಮೂರು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳು

ರಾಕ್ಷಸಿ

ರಾಕ್ಷಸಿ ಪಾತ್ರ, ಕರಾವಳಿಯ ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣದಂತೆ ಇದೆ.

ಘೋರಪಾತ್ರ
(ಖಳನಾಯಕ)

ರಾಜ

ಡಾ। ಡಿ. ಕೆ. ರಾಜೇಂದ್ರ, ಮೈಸೂರು - ಇವರ ಪುಸ್ತಕ
'ದ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ' ಇದರಿಂದ ಪ್ರತಿಮಾಡಿದ್ದು.

<—
ಪುಂಡುವೇಷ
(ಕೃಷ್ಣ ಇತ್ಯಾದಿ)

—>
ಪೀಠಿಕೆವೇಷ

<—
ಪುಂಡುವೇಷ
(ಬಭ್ರುವಾಹನ)

ವೀರವರ್ಮ
ಶಿಶುಪಾಲ
—>

<—
ಪುಂಡುವೇಷ
ದ್ರೋಣ, ಕರ್ಣ

ಇದಿರುವೇಷ
ಒಂದು ಬಗೆ
—>

## ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಭೀಮ

ಹನುಮಂತ

ಕಾಟು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ

ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಚುಟ್ಟಿ
ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚಿತ್ರ.
ಆಯಾಮ

ಮೂರು ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಗಳು

ಶನಿ

ಕಣ್ಣಿಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಚುಟ್ಟಿಯ ಚಕ್ರಗಳು

ವಾಲಿ

ಹತ್ತಿಯ ಚುಟ್ಟಿ

ಶಿವ

<— ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ (ಸಾಮಾನ್ಯ)

ಕಾಟುಬಣ್ಣ —>

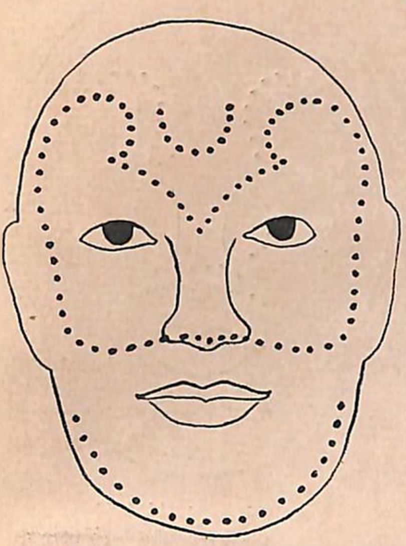
<— ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ (ಶೂರ್ಪನಖಿ)

ಕಾಟುಬಣ್ಣ —>

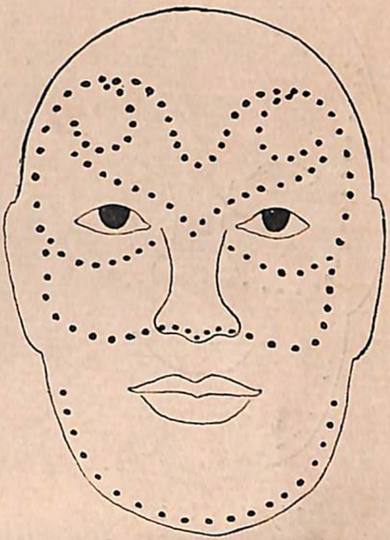
<— ಭೀಮ

—> ಕಿರಾತ

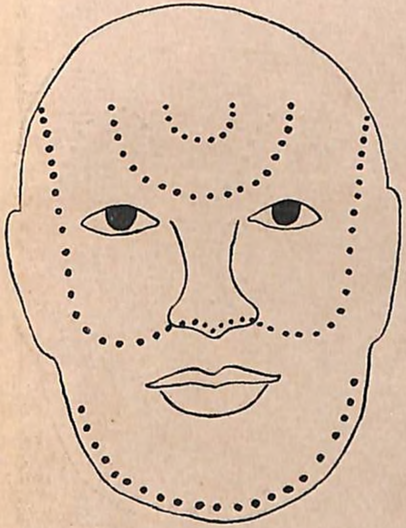
## ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಚುಟ್ಟಿಗಳ ಮೂಲವಿನ್ಯಾಸಗಳು



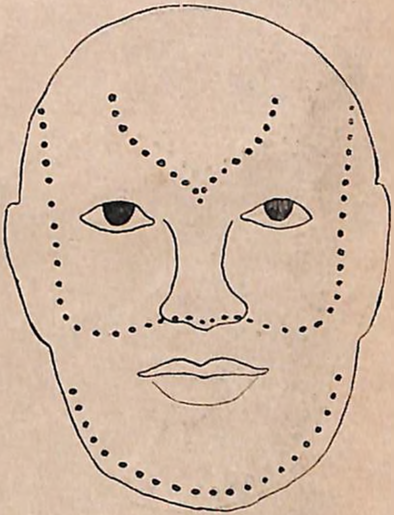
ಚಿತ್ರ ೧. ರಾವಣ (ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು)



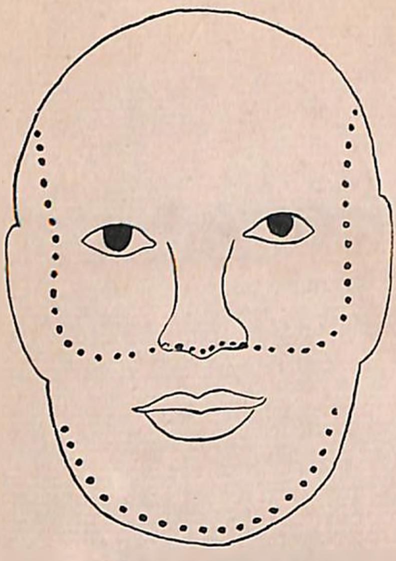
ಚಿತ್ರ ೨. ರಾವಣ (ಬಡಗುತಿಟ್ಟು)



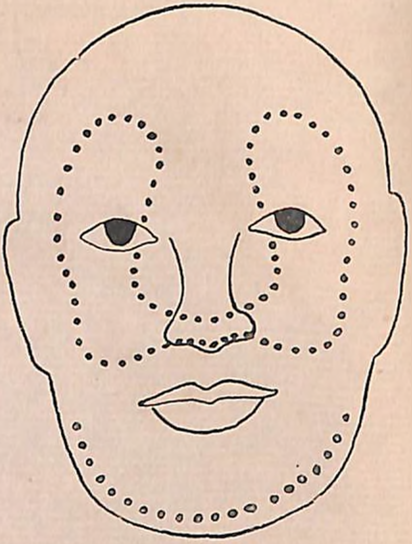
ಚಿತ್ರ ೩. ಮೈರಾವಣ



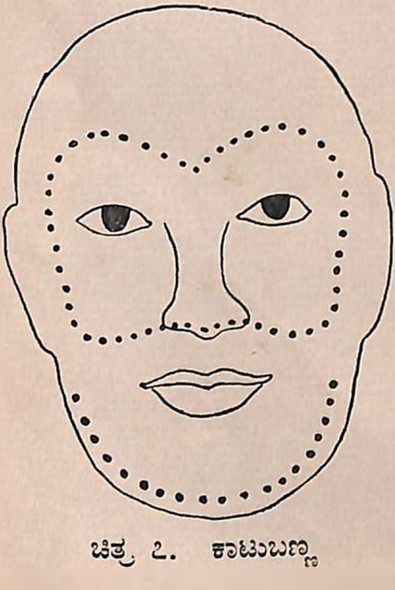
ಚಿತ್ರ ೪. ರಾಜಬಣ್ಣ



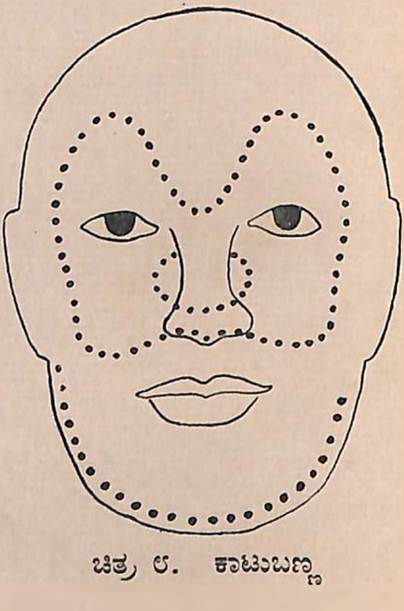
ಚಿತ್ರ ೫. ರಾಜಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ ೬. ಕಾಟುಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ ೭. ಕಾಟುಬಣ್ಣ



ಚಿತ್ರ ೮. ಕಾಟುಬಣ್ಣ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಕುರಿತು ವಿವೇಚನಾತ್ಮಕ
ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಂಕಲನ

# ಕೇದಗೆ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಪರಿಶ್ರಮ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಒಳನೋಟಗಳುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಶಕ್ತವಾದ ನಿರೂಪಣೆ–ಇವು ಮೇಳೈಸಿ. ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಹದವನ್ನೂ ತೂಕವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿವೆ. ತಮ್ಮ 'ಜಾಗರ'ದ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಗಟ್ಟಿ ನೆಲೆ ಒದಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹರೆನಿಸಿದ ಲೇಖಕರು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

—ರಾನಂ.

ಕೇದಗೆ
ಲೇಖಕ, ಪ್ರಕಾಶಕ: ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ
ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು, ಮಂಗಳೂರು-575003.

1986