ಪ್ರತಿಬಿಂಬ

PRATIBIMBA –Multidisciplinary Kannada Research Journal of IIMRD
ISSN: 2582-2284
Vol-4 Issue 3, Nov-Dec, 2022, Pp. 122-133.
©*IIMRD*, Mysuru.
IIMRD JOURNALS

www.iimrd.com

ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ

ಡಾ. ಬೆಟ್ಟೇಗೌಡ ಪಿ.*

*ಕನ್ನಡ ಸಹಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು, ಕುವೆಂಪುನಗರ, ಮೈಸೂರು.

ಸಾರಾಂಶ: (Abstract)

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಡನಿಸಂ ಅಥವಾ ನವ್ಯತೆ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿದೆ. ನವ್ಯತೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ. ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಿನ್ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ನವ್ಯತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕೂಡ ವಿಭಿನ್ನ ರಂಗ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆಯೇ ಜೀವನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನ ತತ್ವಗಳೂ ಆಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಆಶಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿವೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದೀತೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ.

ಮುಖ್ಯಪದಗಳು: (Keywords) *ಅಸಂಗತ, ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ನಾಟಕ.*

ಪೀಠಿಕೆ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯನಾಟಕಗಳ ಮೇಲಾಗಿದೆ, ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಒಂದು ಸ್ಯಾಮುಯಲ್ ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಕಾಮು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'. ಎರಡನೆಯದು ಜರ್ಮನಿಯ ಬರ್ಟಾಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕಂಡು ಕೊಂಡ 'ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ'. ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ, ಈ ಎರಡೂ, ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ರಂಗಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದವು. ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು, ಒಟ್ಟು ನವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನೀಡಿದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ, ಉಗಮ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು.

Please cite this article as: *ಬೆಟ್ಟೇಗೌಡ ಪಿ.* (2022). ಅಸಂಗತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ. ಪ್ರತಿಬಿಂಬ: *ಮಲ್ಟಿಡಿಸಿಪ್ಲಿನರಿ ಕನ್ನಡ ರೀಸರ್ಚ್ ಜರ್ನಲ್ ಆಫ್ ಐಐಎಂಆರ್‌ಡಿ, 4(3). ಪು.ಸಂ. 122–133.*

ಯೂರೋಪಿನ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ' ತೀವ್ರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ಈಗ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿದೆ. "ಅಸಂಬದ್ಧ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ಎಂಬ ಪದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ Absurd ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಶ್ರುತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ Absurd ಎಂದು ಹೆಸರು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆದು, ಅರ್ಥಹೀನ, ಅಸಂಬದ್ಧ ಅತಾರ್ಕಿಕ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು"[1]. ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಸ್ವರ(ಅಪಸ್ವರ)ಕ್ಕೆ 'ಅಸಂಗತ ಸ್ವರ' ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೇ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದಿನನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಬದುಕಿನ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅಸಹಜತೆಯನ್ನು 'ಅಸಂಗತ'ವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗತ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಇದ್ದರೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಒಂದು ತತ್ವವಾಗಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಖಚಿತ ರೂಪ ಪಡೆದು ಜೀವನದ ಅರ್ಥಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ.

'ಅಸಂಗತ' ಎಂದರೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಿಲ್ಲದ್ದು, ಸರಿಯಿಲ್ಲದ್ದು, ಅಸಂಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಮೊದಲಾದ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಏನು ಹೊಂದಿಕೆಯಿಲ್ಲದ್ದು? ಏನು ಸರಿಯಿಲ್ಲದ್ದು? ಏನು ಅಸಂಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ? ಇವು ಮೂಲತಃ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸಮಂಜಸ ಉತ್ತರಕ್ಕಾಗಿ 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಬೇಕು. ಈವರೆಗೆ ಬದುಕು ಗೊತ್ತಿದ್ದೊ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೊ ಕೆಲವು ಪ್ರಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಸಂಗತವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೇವರು ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಈ ಬದುಕು ನಿಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ 19 ಮತ್ತು 20ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಾದ ತೀವ್ರ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಪರಂಪರಾಗತ ಬದುಕು ಪುನರ್ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬದುಕನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಿದವು.

ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಈ ಬದುಕನ್ನು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿದವು. ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಸುಸಂಗತವಾಗಿದ್ದ ಬದುಕಿನ ಒಡಲೊಳಗಿನ ಅಸಹಜತೆ, ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅಸಾಂಗತ್ಯಗಳು ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದವು. ಅಂದರೆ ದೇವರು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕು, ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಿನ ಅಸಂಗತ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಅರಿವು ನಂಬಿಕಸ್ಥ ಮನಸ್ಸನ್ನು ದಿಕ್ಕೆಡಿಸಿದವು. ದೇವರ ದಯೆಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನುಷ್ಯ ಹಲವಾರು ಆಚರಣೆ, ಪೂಜೆ, ಪುರಸ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆ ಆಚಾರ–ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಾತತ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಇಂಥ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದ ಅಮೂರ್ತ ದೇವರನ್ನು, ಅಸಹಜವೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೂ ಆದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದರ ಜತೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾದ ಸಾವನ್ನು ಮುಂದೂಡಲು ಅವನು ನಡೆಸುವ ಯತ್ನಗಳು, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ವಿರುದ್ಧದ ಅವನ ಅಸಂಗತ

ಹೋರಾಟಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಸತ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮದಿಂದ. ಸಮೂಹನಾಶಕಾರಿಯಾದ ಅಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ನಂಬಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರನ್ನು ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿ ಕೊಂದಾಗ ದೇವರು ಎಲ್ಲಿದ್ದ? ಅವನು ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ? ಒಳ್ಳೆಯವರಿಗೆ ಅವನಿಂದ ರಕ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲವೆ? ಅಥವಾ ಸತ್ತವರೆಲ್ಲ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಟ್ಟವರೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ದೇವರು ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಕುರುಡು ಮತ್ತು ಕಿವುಡಾಗಿದ್ದವು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಂಬಿಕಸ್ಥ ಬದುಕು ಅಸಂಗತವೆನ್ನಿಸಿತು. ತಾನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಕಳೆಯುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಭಾಸವಾಯಿತು. ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡ ಈತನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಸಿಗುವುದು, ಹಲವಾರು ಕಷ್ಟ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳಿಂದ ದಾರಿ ಸಾಗಿಸಿದರೂ ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡಿದರೆ ತಾನೇ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ನಿರರ್ಥಕ ಹಾಗೂ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಯಂತ್ರದ ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳ ಜೋಡಣೆಯಂತೆನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆಯಾದರೆ, ಆ ಮಾತುಗಳು ಕಪ್ಪೆ ವಟಗುಟ್ಟಿದಂತೆ ಕೇಳಿಸಿದವು. ಆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.

"ಈ ಹೊಸ ಅರಿವಿನಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಅವನಲ್ಲಾದ ತಳಮಳ ಹೋರಾಟ, ಏಕತಾನಗಳನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಶೋಧಿಸುತ್ತವೆ"[2]. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗತ'ವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಾದುದನ್ನೆ ಅಸಂಗತದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಆಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಅಸಹಜ ಹಾಗೂ ಅಸಂಬದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಸಹಜ ಮತ್ತು ಅಸಾಧ್ಯ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಬದುಕು ಅಥವಾ ಲೇಖಕನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಓದುಗನಿಗೆ ಅಥವಾ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ.

ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೇವಲ ಕಾಲ ಕಳೆಯುವ ಮನರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈವರೆಗೆ ನಾವು ಆಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮೊಳಗಿನ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿನ ವೈರುಧ್ಯ, ನಿರರ್ಥಕ, ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ, ನಿರರ್ಥಕ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಯೋಚಿಸಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ವಾತಾವರಣದ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಂಗತ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಜಾಡಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಸಹಜ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನೊಳಗಿನ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅರಿಯದೆ ಸರ್ವಜ್ಞ ಅಥವಾ ಸರ್ವಮುಖಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು, ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಅರಿವಾದರೂ ಅದೇ ಶಾಶ್ವತವೆಂಬುದನ್ನರಿಯದೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ವಿಫಲ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುವುದು, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳದೆ ಎಲ್ಲಿಗೆ? ಏಕೆ? ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನರಿಯದೆ ಯಂತ್ರದಂತೆ ಮುಂದೆ ಚಲಿಸುವುದು, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧವೇರ್ಪಡದೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದು, ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಇದ್ದೂ, ಜೀವಂತ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಲ್ಲದ ಏಕಾಂಗಿತನ,

ಸಾವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ದುರ್ಬಲನಾಗಿದ್ದರೂ, ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾವಿನ ಬಗ್ಗೆ ರೂಪಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಕಾಲ ಕಳೆಯುವುದು, ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿನ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳಂತೆ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು, ಏಣಿ ಇಲ್ಲದೆ ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ಏರಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು, ಗುದ್ದಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಭೂಗರ್ಭ ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗುವುದು, ಮಾತಿನ ಸಂವೇದನೆ ಏರ್ಪಡದೆ ಕೇವಲ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಕಪ್ಪೆಯಂತೆ ವಟಗುಡುವುದು, ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲಿನ ಯಂತ್ರ ಸಂಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಅಸಂಬದ್ಧ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. "Absurd is that which is devoid of purpose. Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is last, all his actions become senseless, absurd, useless"[3] ಅಯನೆಸ್ಕೋ ಅವರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಆಧುನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದ್ದೇಶರಹಿತ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ, ನಿರರ್ಥಕ ಬದುಕನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಶಯ ಅಥವಾ ಧೋರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅಂತ್ಯಗೊಂಡರೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂಬಂತೆ ಅಂತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಹೇಗೇಗೋ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಓದುಗ, ವ್ಯರ್ಥ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಒದ್ದಾಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತುಮಾತಿನ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದೆ, ಅಂದರೆ ನಟರು ಆಡುವ ಮಾತು ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳ ಜೋಡಣೆಯಂತಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಕರಣವಾಗಲೀ ಅರ್ಥವಾಗಲೀ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಶಬ್ದಗಳಂತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ರೀತಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕವೇ, ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯ ಬಳಸುವ ಅರ್ಥಹೀನ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಣಲಾಗದು, ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಇನ್ನೇನೋ ಕಥೆಯ ಜಾಡಿಗೆ ಬಂತು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ದಾರಿ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶವನ್ನೆ ಮರೆತು ಪಾತ್ರಗಳು ಇನ್ನಾವುದೊ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿದರೆ, ದಾರಿಯನ್ನೆ ಬಿಟ್ಟು ಕಾಡು ಸೇರಿ ಉದ್ದೇಶಿತ ದಾರಿಗೆ ಮರಳದೆ ಕಾಡಲ್ಲೆ ಬಹುದೂರ ಸಂಚರಿಸಿದಂತೆ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಂದಲೊ ಆರಂಭವಾಗಿ ಹೇಗೊ ಬೆಳೆದು ಎಲ್ಲೊ ಕೊನೆಗಾಣುವ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಾಗಲಿ, ಓದುಗನಿಗಾಗಲಿ ತಾವು ಎಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದೇವೆಂಬುದೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಘಟನೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಡುವೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಉಪಪ್ರಸಂಗ ಅಥವಾ ಕಥೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಎರಡು ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಡುವಿನ ಬಿರುಕನ್ನು ವ್ಯಾಪಕಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ, ಬಹು ಪಾಲು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ ಬರುವ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಅಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥ ಬರುವ,

ಕೇಳಿದರೆ ಕಿವಿಗೆ ಇಂಪೆನಿಸುವ ಹೆಸರು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿರದೆ, ಕೇವಲ ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿ ಸಂಕೇತಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹೆಸರನ್ನಿಡುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವುದು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥ ಬರುವ ಹೆಸರಿಗೂ ಆ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವಿಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಭಾಷೆ ಕೂಡ ಸವಕಲಾದ ಯಂತ್ರದಂತೆ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದಿನ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ವಿರಮಿಸದೆ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆದವು. ಆರಂಭದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರವಾದಂತೆ ಕಂಡರೂ, ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇತರ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಈ ನಾಟಕಗಳೆ ಜನರ ಬದುಕಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಕಂಡವು.

"The spectators of the theatre of the absurd are thus confronted with a grotesquely lightened picture of their own world: a world without faith, meaning and genuine freedom of will, in this sense the theatre of the absurd is the true theatre of our time"[4] ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಅಸಾಂಗತ್ಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದರೂ, ನಂತರ ಅವುಗಳ ವಸ್ತು, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಆಶ್ರಯಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಸ್ವೀಕೃತಗೊಂಡವು. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್‌ರವರ ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ನಿಂತು ಹೋಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಹಾಗೂ ಓದುಗರ ಮೇಲಿನ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಗಳ ಉದಯ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ನೇರ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನೇರ ಪ್ರಭಾವ ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಸಹಜ ಸಂಗತಿ. ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್, ಜೀನ್ ಜೆನೆಟ್, ಯುಜಿನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಮೊದಲಾದವರ ಅತಾರ್ಕಿಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಆಲ್‌ಬರ್ಟ್‌ಕಾಮು, ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರೆ ಮೊದಲಾದವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುವ ಅತಾರ್ಕಿಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಿದ್ದು, ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ತಾರ್ಕಿಕ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. 1965ರಲ್ಲಿ ಡಾ. ಸಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗರು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ 'ಬಾಲ್ದ ಪ್ರಿಮ ಡೊನ್ನ' ಎಂಬ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ

ಅಸಂಗತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಹಿಂದೆಯೂ ಇದ್ದವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಾಯೋ ಆಟ' ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸಂಗತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅಸಂಗತ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಅಸಂಗತ ದೃಷ್ಟಿ ಮೂಡಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ನಾಟಕ ಅಧಿಕೃತ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

'ಬೊಕ್ಕತಲೆಯ ನರ್ತಕಿ' ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ನಾಟಕದ ನೇರ ಭಾಷಾಂತರವಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿದ ಅಳವಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಅಳವಡಿಕೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ಹಲವಾರು ನವ್ಯ ಲೇಖಕರು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ, ಚದುರಂಗ, ಮೊದಲಾದವರು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬಂತೆ ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರೆ, ನ.ರತ್ನ, ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಕುಸನೂರ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯದೆ ಬಿಡಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಹರಿದು ಬಂದವು. ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಅಬ್ಸರ್ಡಿಟಿ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಬೇಸರ ತಂದಿರಬಹುದು. ಮೇಲಾಗಿ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೂ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲಾ Nonsense plays ಆಗಿ ಅವರಿಗೆ ಭಾಸವಾದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ಲೇಖಕರು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ನಿಂತುಹೋಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ನವ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯನಾಟಕವೆಂದಾಗ 'ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಂತೆ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಕೂಡ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಧ್ಯೇಯೋದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೆಂದು ಹೆಸರಿಸುವುದಾದರೆ ಈ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಲೈಕ್ಯ–ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ–ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ ಎಂಬ ಐಕ್ಯತ್ರಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯತ್ತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದವು.

ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂಕಗಳೆಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲಾಗದೆ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ಮನಗಂಡ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು 'ಮುಕ್ತರಂಗತಂತ್ರ'ಗಳನ್ನು (ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನಂತೆ) ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ

ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ, ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಾತಿನ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಶುಷ್ಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಟ ಆಡುವ ಒಣ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಏಕತಾನತೆಯ ಬೇಸರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಥವಾ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೆನ್ನಿಸಿದರೆ ಅವನು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಲೇಖಕನ ಧ್ವನಿಗಳಿಗೆ ಕಿವುಡನಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಏಕತಾನತೆ ಮತ್ತು ಏಕಾಗ್ರತೆಯನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಲು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಉಪ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅನ್ನು 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಿದರೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನಲ್ಲಿ ಅವೆರಡೂ ಸಂಗಮಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. Alienation, Historification ಮತ್ತು Epic theatre ಗಳೆಂಬ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಒಳಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ರಂಗಭೂಮಿ–ನಟ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಹಿಂದಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದೊಂದಿಗೆ ಲೇಖಕ–ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನೆ ಮರೆಯುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗಮಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಲೇಖಕ ಸ್ವತಃ ತಾನು ಕಂಡುಂಡ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಎಷ್ಟೊ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮನ್ನೆ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ತನ್ನದೆ ಎಂಬಂತೆ ನಟ ಕೂಡ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಹಾಗೆಯೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ತನ್ನದೆ ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೂಡ ತೆರೆದ ಕಿವಿ, ಕಣ್ಣು, ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕ, ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರವಿಲ್ಲದೆ ಸಮರ್ಪಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಬ್ಬರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ತಮಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ನಿರ್ಲಿಪ್ತರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ನಾಟಕ ಅವರ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಕಂಡ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಎಚ್ಚರ ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲು 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ' ಅಥವಾ 'ಪರಕೀಯತೆ' ತಂತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ತಾನು ಕೂಡ ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಲ್ಲೀನನಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಿದ. ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸು ಹರಿಯದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡ, ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ,

ದ್ವಂದ್ವ, ಪ್ರಶ್ನೆ, ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವನೂ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಂತಾಗಬೇಕು. "ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ವ್ಯಾಪರದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಬಾರದು. ತನ್ನ ವಿಚಾರವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅವನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯನಾಗಬಾರದು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಬಿಗಿತ, ಸೆಳೆತಗಳಿರಬಾರದು"[5] ನಾಟಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ, ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ, ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಮನೋಭಾವ ಅವನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಾನುಭವ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಜೀವನಾನುಭವಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಅವನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅರೆಕೊರೆಗಳನ್ನು ಅರಿವಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅವನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರಿವು ಮೂಡಬೇಕು. ಈ ರೀತಿಯ 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ' ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕೆಲವು ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕತೆಯ ಹರಿತಕ್ಕೆ ನಿಲುಗಡೆ ತರಲಾಯಿತು. ಅನಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಇನ್ನಾವುದೊ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಡಿನ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು, ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿದ್ದುಕೊಂಡೆ ಅವರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ನಟ ಮಾತನಾಡುವುದು, ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗೇಲಿಮಾಡುವುದು, ಪವಾಡಸದೃಶ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡುವುದು, ಮುಖವಾಡ–ಬೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದನು. ಈ ಮೂಲಕ ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕತೆಯ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗದಂತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ.

"ಹೀಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹಲವು ವೈಚಾರಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ Alienation ತಂತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು"[6] ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಟನಿಗೆ ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆಯೆ ಹೊರತು ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದು ನಾಟಕ, ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿರುವುದು ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ಅರೆ ಕೊರೆಗಳೆ ಹೊರತು ಪೂರ್ಣ ತನ್ನ ನಿಜ ಜೀವನದ ಕತೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವಿಗೆ ಬರುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ನಾಟಕಾನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ವಿರೋಧಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬಯಸಿದ್ದು ಈ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೆ. ಈ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಅವನು 'ಏಲಿಯನೇಷನ್' ಅಥವಾ 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ' ತಂತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ 'ಎಪಿಕ್' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ (ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೋನ 'Psychical distance' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು) ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬಯಸಿದ್ದು, ಅವರಿಗೆ ಸಂತೋಷ ಅಥವಾ ರಸಾನಂದವಾಗಬೇಕೆಂಬುದನ್ನಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ "Brechts famous 'verfremdungs effect' (Alienation effect) the inhibition of any identification between spectator and

actor, which brecht could never successfully achieve in his own highly rational theatre really comes into its own in the theatre of the Absurd".[7] ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ ಅವರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆಯೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಈ ತಂತ್ರದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ 'ಪರಕೀಯತೆ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ' ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿಸುವ ಬದಲು ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವನನ್ನು ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸಿದ್ದೆ ಹೆಚ್ಚು ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿತವಾದುದು, 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಐತಿಹ್ಯೀಕರಣ' (Historification) ಮತ್ತು 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ ತಂತ್ರ' (Epic) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ (Alienation)ಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಇವೆರಡನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ಲೇಖಕ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ, ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರೂ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ನಾಟಕದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ನಡುವಿನ ಸಮಾನತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೋ ಎಂಬಂತೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುತ್ತಾನೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನವಲ್ಲದ, ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಚರಿತ್ರೆ (ಪುರಾಣ)ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೆನ್ನಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಥವಾ ಘಟನೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದಂಗವಾದ ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಪುರಾಣಕತೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಎಂಬುದು ಅವನ ಭಾವನೆ. ಏಕೆಂದರೆ "ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಬಾಗಬಲ್ಲ ಗುಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಸಾಧಿಸುವ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂವಾದ ಅವನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು, ಅಂತಹ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗೋಚರಿಸಿತು"[8]

'ಮುಕ್ತರಂಗ ತಂತ್ರ'ದ (ಎಪಿಕ್) ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಅಥವಾ ಪರಿಕೀಯತೆ (Alienation)ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದಂತೆ ಐಕ್ಯತ್ರಯಗಳಿಗೆ ಭಾಗಶಃ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದುವು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೃಶ್ಯ ಅಂಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥನ ಕ್ರಿಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳ ಬಹಳ ವೈಭವೋಪೇತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ರಂಗುರಂಗಿನ ಉಡುಪು, ಅಲಂಕಾರ, ಸಿಂಹಾಸನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಬಿಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಡಿಲಗೊಳಿಸಿದ. ಐಕ್ಯತ್ರಯ, ದೃಶ್ಯ, ಅಂಕಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಸಹಜ ವಸ್ತ್ರ, ಅಲಂಕಾರ, ಬಣ್ಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ವೈಭವಯುತವಾದ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸರಳವಾದ ಅಟ್ಟಣೆಯೆ ಸಾಕಾಯಿತು. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕುರ್ಚಿ ಅಥವಾ ಮೇಜು ಸಿಂಹಾಸನವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಶಿಷ್ಟವಾದುದು, ಆದರೆ 'ಎಪಿಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಡುವೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದರೆ, 'ಎಪಿಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಆಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ನಟರು ತಾವು ರಂಗದ ಮೇಲಿದ್ದೇವೆ, ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆತು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಅಥವಾ ಕಲಹದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆಯೆ, ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಕುಳಿತ ನಟರು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಎಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅವರ ವಿಚಾರವಂತಿಕೆ ಜಾಗೃತವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಡುವೆ ಅಸಂಗತವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು, ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಪಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರುವ ಆ ಬಗೆಗಿನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಒಡೆಯುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ರಂಗಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಅಂತರ ಮತ್ತು ಜಾಗೃತಿ ಇರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಿಗಿ ಬಂಧವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಜನ್ಮವೆತ್ತ 'ಎಪಿಕ್' ನಾಟಕದ ಸಡಿಲಿಕೆ, ಮುಕ್ತರಂಗ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 'ಮುಕ್ತರಂಗತಂತ್ರ'ವನ್ನು ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಆ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸ್ತವ ಭ್ರಮಾರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದರೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜೀವನ ವಿಧಾನವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದೆ ಅರ್ಥ. "ಯುರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬದುಕನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನಾಗಿ ಆತನು ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ"[9]. ಆದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವಂತೆ ಅವನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಮುಕ್ತ ರಂಗತಂತ್ರ' ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳ ಶೋಧನೆಗೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಬೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಅನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು, ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬದುಕಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಒಂದು ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬೆಕ್ಟ್‌ನಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಲೇಖಕರು, ಆಧುನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಶೋಧನೆಗಾಗಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಭಾಗಶಃ ತಂತ್ರವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಅಸಂಗತ ಹಾಗೂ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳೆರಡೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ

ಧ್ಯೇಯೋದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಸ್ವೀಕೃತಗೊಂಡಾಗ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಬಹುಶಃ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಕ್ಕೆ, ಸ್ವೀಕರಣಕ್ಕೊಳಗಾಗುವ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ತಂತ್ರದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಬೇಕಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ' ಮಾತ್ರ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದಂತೆ ತಂತ್ರ ನಾವಿನ್ಯವಾಗಿ ಬರದೆ ಜೀವನ ಸ್ವರೂಪದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ತಂತ್ರವೇ ನಾಟಕವೂ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಹೀಗಾಯಿತೆಂದರೆ ಎಸ್ಲಿನ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಬೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರ ನಾವಿನ್ಯ, ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತಲುಪಲಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕಗಳು 'ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ' ಸಾಧಿಸುವ ಬದಲಾಗಿ ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಸಮೃದ್ಧ ಕಲಾಕುಸುರಿಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತನ್ಮಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಜನಪದಗೀತೆ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳೇ ತಮ್ಮ ಅಂತಃಸತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಮೂಲತಃ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು, ಕತೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡ, ಬೊಂಬೆ ಮೊದಲಾದ ಜನಪದ ಪರಿಕರಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಹೊಸದೆನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದರೂ, ಆ ಶೈಲಿ ಈ ಪರಿಸರದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತೇ ಹೊರತು; ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಂತೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗಿ, ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಲೆಯಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಈವರೆಗೆ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ', 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು', 'ತುಕ್ರನ ಕನಸು', 'ಬೆಪ್ಪು ತಕ್ಕಡಿ ಬೋಳೇಶಂಕರ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿದ್ದರೂ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ' ಮಾತ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕಗಳು. ಕಂಬಾರರ ಸಮೃದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪತ್ತೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಡುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು. ಈ ತಂತ್ರದ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಹೆಚ್.ಎಂ. ಚನ್ನಯ್ಯ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು, ಇವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಮತ್ತಿತರರು ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೋ ಎಂಬಂತೆ ಈ ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತ ಕೋಟಿ. (1995). ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ: ನಾಟಕ. ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ. ಪುಟ.134.
2. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ. ಕೆ. (1993). ಬಾ.ಕಿ.ನ. ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು. ಪುಟ.330.
3. ಆಯನೆಸ್ಕೋ ಅವರ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ; ನಾಟಕ'ದ ಪುಟ 135ರಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ.
4. Martin Esslin . (1964) 'The Theatre of the Absurd' On contemprory

Literature, Newyork. ಪುಟ. 208.

5. ರಾಮಚಂದ್ರ ಮೂರ್ತಿ. ಹೆಚ್.ಕೆ. (1978). ಬ್ರೆಕ್ಟ್. ಪ್ರಸಾರಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ. ಪುಟ. 70.
6. ಪ್ರಸನ್ನ. (1985). ನಾಟಕ: ರಂಗಕೃತಿ. ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ನಪ್ಲೋಕು, ಸಾಗರ. ಪುಟ. 65.
7. ಪೂರ್ವೋಕ್ತ–4, ಪುಟ. 207.
8. ಪ್ರಸನ್ನ. (1985). ನಾಟಕ: ರಂಗಕೃತಿ. ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ನಪ್ಲೋಕು, ಸಾಗರ. ಪುಟ. 65.
9. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು. (1989). ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ. ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ನಪ್ಲೋಕು, ಸಾಗರ. ಪುಟ. 63.