ఆధునిక తెలుగు నాటక రంగం

మానవ సంస్కృతీ ప్రగతిలో నూరేళ్ళు అతి స్వల్పకాలమే అయినా, ఒక సాహితీ ప్రక్రియ నూరు సంవత్సరాలపాటు అవిరామంగా వివిధ పోకడలు పోయి, విభిన్నమైన ప్రవృత్తులను వెలువరించేటప్పుడు వంద సంవత్సరాల ప్రగతి గణనీయం. అంతేకాదు; ఒకసారి వెనుకకు చూసి - అది ఏవైపుకు పయనం చేస్తున్నది, అది సరైన మార్గంలో నడుస్తున్నదా లేదా విచక్షణ చేసి చూడడం అటు ప్రగతిపథానికి, ఇటు ఆ సంస్కృతీ విభావరిలో పయనించాలని ఉవ్విళ్లూరుతున్న తరువాతి తరాల వారికీ కూడా శ్రేయస్కరం; అత్యావశ్యకం. ఈ దృష్టితో చూస్తే నూరేళ్ళ తెలుగు నాటకరంగ పరిణామ చరిత్ర మనకు ఎన్నో సత్యాలను వెలువరించగలదు.

1880–1900 : మొదటి ఔత్సాహిక నాటకయుగం

1880 తెలుగు నాటక చరిత్రలో ఒక మైలురాయి. అంతకుముందు వున్న దేశిరూపక ప్రక్రియలకు భిన్నంగా మార్గ పద్ధతిలో నాటకాలు వ్రాయడం 1860 నుంచే ప్రారంభమైనా, 1880 వరకు నాటకానికి అత్యావశ్యకమైన రంగస్థల ప్రదర్శన మాత్రం ప్రారంభం కాలేదు. ఈ మలుపుకు తెలుగు నాటకాన్ని మళ్ళించిన కందుకూరి ప్రథమ ఆధునికాంధ్ర నాటక ప్రయోక్త అయినాడు. మొదటి ప్రదర్శనకు నోచుకున్న ''వ్యవహార ధర్మబోధిని'' నిజానికి నాటకం కాదు. సంభాషణాత్మకతే నాటక లక్షణం అనుకుంటే, ఇది సన్నివేశాలను రంగాలుగా విభజించి, సంభాషణలతో మాత్రమే నాటకాన్ని నిర్మించినందున నాటకం అనుకోవాలి. అయితే, కొత్త పద్ధతులయెడ సౌమ్యభావం వున్న కందుకూరి ఈ నాటికలో హాస్యప్రియత్వాన్ని, ఆనాటి వ్యవహారాల విమర్శనీ (అంటే కథావస్తువును మాత్రమే) నొక్కి చెప్పాడు కాని వాని 'నాటకత్వా'న్ని గొప్పచేసి మాట్లాడలేదు.

'వ్యవహారధర్మబోధిని' ప్రదర్శనకీ, 'రత్నావళి' 'చమత్కార రత్నావళి' ప్రదర్శనలకీ (ఇవి అన్నీ 1880లో ప్రదర్శింపబడ్డవే కావడం వల్ల) ఉన్నభేదం గమనిస్తే కందుకూరిపై అన్యభాషా నాటక ప్రభావ విస్తృతి మనకు తెలుస్తుంది. 'వ్యవహార ధర్మబోధిని' ధార్వాడ నాటక సమాజాల ప్రదర్శనకు పూర్వం వ్రాయబడ్డది. రత్నావళేత్యాదులు తరువాతివి. అంటే - కేవలం సంభాషణాత్మక సన్నివేశ చిత్రణతో ప్రారంభమైన తెలుగు నాటకం - ఒక వంక హర్ష నాటకంలోని కథాగమన చమత్కృతినీ, షేక్స్పియర్ నాటకంలోని సన్నివేశ, పాత్ర గత హాస్యాన్ని-తనలో ఇముడ్చుకుని, తెలుగులో తరువాత వంద సంవత్సరాలు ముప్పేటలా సాగిపోయే ఒక సంప్రదాయాన్ని నెలకొల్పింది. అవి - స్వతంత్ర నాటకాలు, ప్రాచ్య పాశ్చాత్య నాటక ప్రభావ జనితమైన నాటకాలు. వీటికి అన్నింటికీ ఆద్యుడు కందుకూరి.

తెలుగువారి ఔత్సాహిక నాటక రంగానికి కూడా ప్రారంభకుడు కందుకూరి మాష్టారే! ధార్వాడవారి వృత్తినాటకరంగ ప్రదర్శనలచేత ప్రభావితుడైన కందుకూరి తన కాలేజీలోని విద్యార్థులను చేర్చి నాటకాలాడించటం అంతకుముందే ప్రారంభించాడు. ఆయన దేశికత్వంలో ప్రదర్శించబడ్డ మొదటి నాటకం - వ్యవహార ధర్మబోధిని-లోని రంగాలు, వాటి వివరాలు పరిశీలిస్తే చాలా ప్రాథమికమైన రంగవస్తువులు, రంగ విన్యాసాలు మాత్రమే అందులో ఉన్నాయని మనం యిట్టే గమనించవచ్చు. మరి రత్నావళినికాని, చమత్కార రత్నావళిని గాని ప్రదర్శించబడానికి మరికొంత క్లిష్టమైన రంగస్థల వ్యూహం **(Stage Plan)** అవసరం - అ ది ఎంత ప్రాథమికమైనదైనప్పటికీ. ఒకచోట

కూర్చొని సంభాషణలు ''చదివిన'' పాత్రలు వేసింది మొదటి నాటకం అయితే, తరువాతివి కొంతలో కొంత కదలికలు, గతి విన్యాసాలు - ఇత్యాది నాటకరంగ సూత్రాలమీద ఆధారపడి నడిచిన నాటకాలు. ఈ మార్పు కందుకూరే - ఒకే సంవత్సరంలో - తీసుకురావడం తెలుగు నాటకరంగ పరిణామంలో ఒక శుభసూచకమైన ప్రగతి.

'వ్యవహార ధర్మబోధిని'ని వచనంలో వ్రాసిన పంతులుగారు, ధార్వాడవారి ప్రభావం వల్ల 'రత్నావళి'ని గద్యపద్యాత్మకంగా వ్రాశారు. అయితే పద్యాలను ఏవిధంగా ప్రదర్శనలలో చదవాలో తెలియక కావచ్చు - 'చమత్కార రత్నావళి'ని మొత్తం గద్యంలోనే అనువదించారు. కందుకూరి వ్రాసిన యితర నాటకాలను గమనిస్తే ('శాకుంతలం' ఇత్యాది), ఆయన ఆంగ్ల ప్రభావం వల్ల వ్రాసిన నాటికా నాటకాలను గద్యంలోను, సంస్కృతానువాదాలను గద్య - పద్యాత్మకంగాను వ్రాశారని చెప్పొచ్చు.

ఈ పద్య విన్యాసం రంగస్థలం మీద ఏవిధంగా జరిగేదో తెలియదు గాని, వడ్డాది సుబ్బారాయుడుగారు, 1883లో వ్రాసి ప్రదర్శించిన 'వేణీ సంహారం'తో తెలుగు నాటక ప్రదర్శనా విధానంలో మరో మలుపు తెచ్చాడు. ఆయన స్వయంగా నటుడు, నటుడైన దేశికుడు. ఆయన పద్యానికున్న ప్రతిభను గుర్తించినవాడు. ఆయన తెలుగు నాటకాల్లో పద్య పఠనాన్ని-గానం చేయడంకాదు - రాగ వరసలో చదవడం మాత్రమే - ప్రవేశపెట్టాడు. 1887 వరకు తెలుగు ప్రదర్శనల్లో ఈరెండు విధానాలే అమలులో ఉండేవి. ఉంటే పూర్తిగా గద్యనాటకాలు - కందుకూరి వారి కొన్ని నాటకాలు, కొండుభొట్ల సుబ్రహ్మణ్యశాస్త్రిగార్ల నాటకాలు వంటివి - లేదా, గద్య పద్యాత్మకాలు - పద్యాన్ని గద్యం కన్న భిన్నంగా ఉచ్చరించే సంప్రదాయం.

1892 లోనే వ్రాసి, 1897లో ప్రదర్శించిన నాటకం గురజాడ వారి 'కన్యాశుల్కం'. ఆనాటి సాంఘిక సమస్యనీ, గద్యభాషా ప్రయోగాన్ని స్వీకరించిన గురజాడకు కందుకూరి వారి 'బ్రాహ్మ వివాహా'న్ని గురించి అంతకుముందే తెలుసు. అయితే, మరో నాటకం ఆవశ్యకత ఏమిటి? కందుకూరి స్వయంగా చెయ్యలేని దానిని గురజాడ సాధించాడు. సమకాలీన సాంఘిక సమస్యని 'బ్రాహ్మ వివాహం' (1880) లోనూ, నాటక శిల్పాన్ని అనువాదాల్లోను, వేరు వేరుగా చూపిన కందుకూరి స్వతంత్రమూ, క్లిష్ట శిల్ప సమన్వితమూ అయిన నాటకం వ్రాయలేదు. ఆ లోపాన్ని పూరించినవాడు గురజాడ. అంతేకాదు - అప్పటికే మొలకలెత్తుతున్న గ్రాంధిక భాషా వాసనని మొదలంటా తుడిచి వేద్దామనుకున్నాడు తన నాటకం ద్వారా. కాని దానికి జనశ్రుతికీ, ప్రజాబాహుళ్యం అవునంటున్న దానికి వ్యతిరేకంగా నిలవగలిగిన ధైర్యం కావాలి. గురజాడ ఒక రెబెల్. మిగిలినవాళ్లు ఎవరో వేసిపోయిన మార్గంలో తమకు తోచిన, తమకు చేతనైన మేరవరకు సాగిపోగలిగిన సంప్రదాయవాదులు. గురజాడ ''కన్యాశుల్కం'' రచనలోను, పాత్ర పోషణలోను, అచ్చమైన తెలుగు వారి హాస్యాన్ని అందించడంలోను, తనదైన ఒక బాటను సృష్టించి - గురజాడది ''గురు జాడ'' - అన్న ప్రఖ్యాతిని తెచ్చింది. ఆ ఒరవడి రచయితలకు గాని, ప్రేక్షకులకు గాని నచ్చలేదు. తన తరంకన్నా రెండు తరాల తరువాత పుట్టవలసిన గురజాడ అడుగుజాడల్లో నడవలేని తెలుగు నాటకరంగం ఆయన అనుసరించిన పద్ధతిని గురించి భావన చెయ్యడానికి యాభై సంవత్సరాలు పట్టింది.

''కన్యాశుల్కం''లో గురజాడ ప్రవేశపెట్టింది ఒట్టి వ్యావహారిక భాష మాత్రమే కాదు. అందులో ఉన్న ప్రాంతీయాలు కూడా. ఈ ప్రాంతీయాల్లో కూడా మళ్ళీ భేదాలు - అగ్నిహోత్రావధాన్లు మాట్లాడిన భాష రామప్పంతులు మాట్లాడడు. వాళ్ళిద్దరూ మాట్లాడినట్టు అసిరిగాడు మాట్లాడడు. భాషా విషయికంగా గురజాడ పోయిన పోకడ నభూతో ....

1896లో వ్రాసి 1897లో ప్రచురించి 1989లో ప్రదర్శించిన వేదంవారి ''ప్రతాపరుద్రీయం'' వ్యావహారికాన్ని అంగీకరించలేదు గాని - మధ్యేమార్గంగా- ఆయా పాత్రలకు ''తగిన'' భాషను వాడి ''పాత్రోచిత భాష'' ప్రయోగాన్ని తెలుగు రంగస్థలం మీద ప్రవేశపెట్టింది. అదీ, కన్యాశుల్కమూ కలిసి తెలుగు భాషను సంస్కృతంలా కాక తెలుగులా - తెలుగు వారికి తెలిసే సజీవ భాషలా దానిని ఎలా వాడుకోవాలో చూపి, మార్గదర్శకులైనారు. అంతవరకూ పౌరాణికాల వైపుకు, లేదా అనువాద నాటకాల వైపుకు మళ్ళిన జనానికి ఓ కొత్త అభిరుచిని - చారిత్రక (!) నాటక పద్ధతిని - తెలుగు వాళ్ళకి నేర్పిన ఘనత వేదం వారిదే!

అయితే గద్య-పద్య సంప్రదాయాన్ని ఛేదించి మరో కొత్త సంప్రదాయాన్ని - యీనాటివరకు కూడా గట్టిగా పాతుకుపోయిన దానిని - ప్రవేశపెట్టిన ఖ్యాతి ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు గారిది. 1894-95లో ఆంధ్రదేశం పర్యటించిన బాలీవాలా పార్శీ థియేటర్ నాటకాల వల్ల ప్రభావితుడైన ధర్మవరం ఆ ఫక్కీని మక్కీకి మక్కీ తెలుగులో అనుసరించడమే కాక, దానికి తోడుగా, పద్యాలను - బాలీవాలా థియేటర్‌లో పాటలను పాడినట్లు - 'పాడా'లన్న సంప్రదాయాన్ని నెలకొల్పారు. ఆయన మంచి రయితా, నటుడే కాదు; మంచి గాయకుడు కూడా. అందుకు తగ్గట్టే ఆయన నాటకాల్లో పద్యాలు, పాటలు 'పాడడం'. అందువల్ల గద్యానికున్న ప్రాముఖ్యం తగ్గడం జరిగింది. ఆయన 1897లో 'చిత్రనళీయం'తో తెలుగురంగస్థల ప్రవేశం చేసి, అదే సంవత్సరం తన సమాజంతో తెలుగుదేశ సంచారం చేశాడు. పార్శీమట్లను తెలుగు నాటకపరిధిలో యిముడ్చటం చేతకాకనో, ఇష్టంలేకనో - సర్కారు ప్రాంతాల నాటక రచయితలు ఆ పని చెయ్యలేదు. దానిని విజయవంతంగా చేసినవాడు ధర్మవరం. ఒక కొత్త పుంతన తాను నడవడమే కాక తరువాతి యాభయ్ సంవత్సరాల తెలుగు నాటకరంగ చరిత్రను నడిపించినవాడు ధర్మవరం. ఆయన అవలంబించిన మార్గం సరి అయినదా కాదా అన్నది విమర్శకులు శోధించవలసిన విషయమే అయినా, ఆయన ప్రభావాన్ని మాత్రం కాదనలేదు చరిత్ర.

మొత్తం తెలుగు నాటకరంగ చరిత్రను రెండు యుగాలుగా విభజిస్తే - 1880 - 1928; 1929 - 1990 - అందులో దాదాపు మొదటి శకాన్ని అంతటినీ (మొదటి ఏడెనిమిది సంవత్సరాలు తప్పిస్తే) సర్వంసహాధికారంగా రాజ్యం చేసింది ధర్మవరం నాటక పద్ధతే! అలానే మిగిలిన ఏభై యేళ్ళుగా సాగుతున్న చరిత్రకు నాంది పలికినవాడు ధర్మవరం మేనల్లుడు బళ్లారి రాఘవ - (అది వేరేకథ; దానికి తరువాత వద్దాం)

1900వ సంవత్సరం వచ్చేసరికి నాటక రచనలో, ప్రదర్శనలో వచ్చిన మార్పులు స్థూలంగా యివి:

1) గద్యనాటకాల నుంచి పద్య - గద్య - కీర్తనల నాటకాల వైపుకు మార్పు.

2) తమ తమ ప్రదేశాల్లో ఔత్సాహికులచేత నాటకాలాడించడంతో తృప్తిపడక, ఇతర ప్రదేశాలకు పోయి సెహభాష్ అనిపించుకొని రావడానికి గాను, చక్కని తరిఫీదు ఇచ్చే నాటక సమాజాలు వెలియడం.

అంటే ఔత్సాహికులై, ప్రావీణ్యంలో ప్రాథమికులైన రచయిత - దేశికుల నుంచి, అంతకన్న సీరియస్‌గా నాటక విజయమే ధ్యేయంగా, కొంత వృత్తి నాటక పద్ధతిని జోడించిన రచయిత - నట - దేశికుల వైపుకు నాటక ప్రదర్శన సాగిందన్న మాట.

ఈ కాలంలో జరిగిన మరో ముఖ్యమైన సంఘటన నాటకశాలల నిర్మాణం. ధార్వాడ వారు ఆడి, వదిలిపోయిన పాకల్లో ప్రారంభమైన తెలుగు నాటక ప్రదర్శన ఇప్పటికి ఓ కట్టడంలోకి మారింది. అయితే ఔత్సాహికంగా ఉంటూ వచ్చిన నాటకరంగం వృత్తిపరంగా మారడానికి గూడా ఈనాటకశాలలే ప్రారంభం. ధర్మవరం, కోలాచలం వంటి వారెవరో 1900 సంవత్సరం నాటికే తమ తమ నాటకశాలలు నిర్మించుకున్నారు. కాని ఎందరు రచయితలు యీ పని చేయగలరు? బళ్లారి రచయితలు లాయర్లు; సర్కారు రచయితలు (చాలామంది) మాస్టర్లు - అందునా తెలుగు పంతుళ్ళు! అందువల్ల ప్రదర్శనశాలలు కట్టే అవకాశం వచ్చినప్పుడు దానిని భాగ్యవంతులైన నటులు చేశారు; లేదా నాటకాభిమానులైన వారు చేశారు - అందువల్లనే నాటకాలకు దేశికత్వం రచయిత యివ్వడానికి బదులు ప్రధాన నటుడే యిచ్చే పద్ధతి యీ కాలంలోనే ప్రారంభమైంది.

1895ప్రాంతాల సురభి నాటక సమాజాలు తలెత్తాయి. వీటి చరిత్ర - అదో రసభరితమైన నాటకం. సురభి అన్న ఊరు పేరువల్ల సురభినాటక కామధేనువు నిత్యమూ వర్ధిల్లుతున్నదో, ఈ పేరు పెట్టుకొన్న నటీనట బృందాల వల్ల ఆ ఊరుపేరు సార్థకం అయిందో తెలియదు కాని, ఔత్సాహిక, వృత్తి నాటకరంగ పద్ధతుల్లో మంచి లక్షణాలనన్నింటినీ స్వంతం చేసుకొన్న కుటుంబ నాటక సంస్థ యిది. ఇందులో రచయితా, సంగీత రచయితా, నటుడూ - ముగ్గురూ దేశికులే - ఎవరి బాధ్యతలు వారివి. అందరూ కలిసి సమిష్టిగా నాటకం విజయవంతం కావడానికి ప్రయత్నిస్తారు. ఇది సురభివంటి నిజమైన వృత్తి కళాకారులు కుటుంబ కళాకారులు కూడా కావడం వల్ల సాధ్యమైనదే కాని, మిగిలిన ఏ ఔత్సాహిక నాటకరంగంలో కాని, వృత్తినాటక రంగంలో కాని సాధ్యపడలేదు.

మొత్తానికి తెలుగు నాటకరంగ చరిత్రలో 1880-1900 మధ్యకాలాన్ని 'ప్రథమ ఔత్సాహిక నాటక యుగం' అని పేర్కొనవచ్చు.

1900 – 1928 : వృత్తి నాటక యుగం

1900 - 1928 మధ్యకాలం స్వర్ణయుగం; దీనిని వృత్తినాటక యుగం అని కూడా అనవచ్చు. 1900కు ముందే ప్రారంభమై, ఆ తరువాత విస్తృతమైన నాటకశాలలు వృత్తినాటక సమాజాల ఆవిర్భావానికి, వాని ప్రాముఖ్యతకీ కారణం. సమాజాలు కట్టుదిట్టంగా వాటంతట అని నిలబడి బతకగలిగిన బంగారు యుగం. పోటాపోటీగా నాటక సంస్థలు వెలసిన యుగం. ఒక్కొక్క నాటక సమాజానికి ఒక ''కవి'' ఎన్నుకోబడడం, ఆయన వ్రాసిన నాటకాలనే ఆడడం యీ 'యుగం' ప్రత్యేకత! అందుకే తెలుగులో సంగీత, రాగ ప్రధానమైన నాటకాలు 1897 కల్లా అవతరించినా, 1900 దాటిన తరవాత గాని ఆ రాగ ప్రధానమైన నాటకాలకు ఒక ఉద్యమస్థాయి కలగలేదు. ఆ స్థాయి కలిగించింది ''నాటక కవులు''. ఆ మాట వాడింది ఆ రచయితలే! ఆ పేరు వల్లనే నాటకంలో వారికి ఏభాగం ముఖ్యమో తెలుస్తూనే వుంది. ఈ నాటక కవుల సంఖ్య పెరిగిన కొద్దీ ''గాయక నటుల'' సంఖ్య పెరిగిపోయింది.

ఈ వ్యాపారదశలో తదనుగుణంగా వచ్చిన కొన్ని ముఖ్యమైన మార్పుల్ని ఇక్కడ పేర్కొనడం అనుచితం కాదు. వృత్తినాటక సమాజాలు అనగానే మొదట స్ఫురించేది నటీనటులు తమ నటనకు ప్రతిగా కొంత భృతిని పొందడం - నటీనటులకు వారి వారి యోగ్యతలను బట్టి జీతాలివ్వడం ఈ కాలంలో వచ్చిన ముఖ్యమైన మార్పు.

1901లో చిలకమర్తి అధ్యక్షులుగా పునఃప్రారంభమైన రాజమహేంద్రవరంలోని హిందూ నాటక సమాజం 1908లో కృత్తివెంటి నాగేశ్వరరావు, సత్యవోలు గున్నేశ్వరరావు గార్ల చేతిలోకి పోయింది. తెలుగుదేశంలో అసలు సిసలైన వృత్తి నాటక సమాజం యిదే! కృత్తివెంటి దీనికి దేశికులు. గున్నేశ్వరరావు గారు మేనేజరు. ఆధునిక రంగ పరికరాల వాడకం, రంగ దృశ్యాలు వ్రాయడానికి ఒక చిత్రకారుణ్ణి (ఎ.యస్. రామ్) నియమించడం, పాటలు నేర్పడానికి (పార్సీఖత్తులో) పాపట్ల కాంతయ్యగారిని నియోగించడం - ఇవీ ఈ నాటక సమాజం ''సాధించిన'' విషయాలు. పాపట్ల కాంతయ్య గారి పార్సీమట్లతో కూడిన తెలుగు పాటలు తెలుగుదేశం నలుమూలలా మార్మోగాయట!

ఈ హిందూనాటక సమాజం ఎంత ప్రజాదరణ పొందిందో తెలుసుకోవాలంటే చిలకమర్తి వారి ''స్వీయ చరిత్ర'', పసుమర్తి యజ్ఞనారాయణ శాస్త్రిగారి '' ఆంధ్రనట ప్రకాశిక'' చూడాలి. పసుమర్తి వారు వ్రాసిన దానిని బట్టి ఈ సమాజం - నాటక సమాజాలకి వర్తక మర్యాదను తెచ్చిపెట్టింది.

పాపట్ల కాంతయ్యగారు ''యవనాంధ్ర సంగీత లక్షణాలు జోడించి'' నాటకానికి పార్సీపద్ధతి కీర్తనలు వ్రాసి, వాటిని నటులందరికీ నేర్పేవారు.

తెలుగు నాటకాల్లో డాన్సులు కూడా ఈ సమాజం వారే ప్రవేశపెట్టారు.

దుస్తులు - ఎ.యస్. రామ్‌గారి సలహానుబట్టి బొంబాయి, కలకత్తాల నుంచి తెప్పించేవారు.

లైటింగ్ కూడా ప్రత్యేకమే. వీరి ప్రదర్శనలలో టైం ప్రకారం నడిచేది వ్యవహారమంతాను.

రెప్పపాటులో మారే సీనులు, ట్రిక్ సీనులు ప్రారంభించింది వీరు కాకపోయినా, తెలుగుదేశంలో వాటికి ప్రాచుర్యం కల్పించింది మాత్రం వీరే!

ఇన్ని లక్షణాలున్న హిందూనాటక సమాజం వృత్తి నాటక సమాజాలకి మార్గదర్శకం అయిందంటే అతిశయోక్తి లేదు. దీన్నే అనుసరించాయి తరువాతి.మైలవరం వారి బాలభారతీ సమాజం, మోతే నారాయణరావుగారి శ్రీ సీతారామాంజనేయ నాటక సమాజం మొదలైనవి.

ఈ కాలంలో వచ్చిన మరో మార్పు - ఔత్సాహిక నాటక సమాజాలు కూడా నాటక ప్రదర్శనా రీతుల్లో వృత్తినాటక సమాజ పద్ధతులను కొన్నింటిని స్వీకరించడం. ఇది తెలుగు నాటక రంగానికి సంబంధించినంత వరకు మంచి మార్పే!

తెనాలి రామవిలాస సభ యిటువంటి వాటిలో తలమానికమైంది. దీనికి త్రిపురారిభట్ల వీరరాఘవస్వామి గారు దేశికుడు. ''క్రమశిక్షణ అనేదాన్ని పొందడం వల్ల సమాజాలు ఎంత త్వరలో కీర్తిని గడించగలవో నిదర్శనంగా చూపింది ఈ సభ'' అంటారు పసుమర్తి వారు. ఒక్క రంగస్థల పరకరాలు అమర్చుకోవడం, నటులు నాటకాన్నే

వృత్తిగా తీసుకొని జీతం, భత్యం తీసుకోవడం తప్ప- (కొందరు నటులు రానురాను కొంత భృతి తీసుకొనేవారని స్థానం వారి మాట) మిగిలిన అన్ని పద్ధతుల్లో యిది ఔత్సాహిక నాటక సంస్థే! కాని వృత్తి నాటక సమాజానికి ఉండవలసిన శిక్షణతో నాటకాలాడింది.

ఇటువంటి నాటక సమాజాలే విజయనగరం, విశాఖపట్నం, కాకినాడ, బందరు, నెల్లూరు వంటి పట్నాల్లో కోకొల్లలుగా బయలుదేరాయి. ఇందులో వున్న నటుల వల్ల - రచయిత లేదా దేశికునివల్ల కాక - ఆయా సమాజాలు చాలా ప్రఖ్యాతికి వచ్చాయి. ఇదే కారణం వల్ల ఆ నటులు ఏయే నాటకాలలో వేషధారణ బాగా చేయగలరో ఆ నాటకాలు ప్రసిద్ధిలోకి వచ్చాయి.

అలాగే పాటగాళ్ళయిన నటులను అనుసరించడానికి ఫిడేలు, మృదంగం రంగస్థలం పక్కన వుంటూవున్న సంప్రదాయం **1904** ప్రాంతాల కృత్తివెంటి సుబ్బారావు గారితో హార్మోనియం పాటలకు, పద్యాలకు కూడా ఉపయోగించే సంప్రదాయంగా మారింది. ఒట్టిగా పాడడం కాదు; దానిని అనుసరించి, అవసరం అయినపుడు పాటలోని లోటుపాట్లను ''పూరించ''గల హార్మోనియం రాకతో - ఓ కొత్త పద్ధతి మొదలైంది. ఈ పద్ధతి - మరి ఎన్నో మార్పులకు దారితీసింది.

ముఖ్యంగా,

''సంగీత'' నాటకాలనే ఓ కొత్త పద్ధతి ప్రారంభమైంది రచనలో.

ప్రతి నాటక సమాజానికి ఓ పర్మిమట్ల రచయిత, ఓ సంగీత దర్శకుడు, వెలిశారు.

చివరికి ఈ హార్మోనిస్టే - సంగీత దర్శకుడు కాస్తా నాటకానికి దర్శకుడై కూర్చున్నాడు.

పాశ్చాత్యుల ఆర్కెస్ట్రా పద్ధతిని అనుసరించి యీయనని ''కండక్టరు'' అనడం మొదలుపెట్టారు. ఈకండక్టరే రానురాను దర్శకుడైనాడు - కొన్ని ''కంపెనీలలో''.

ఈ వృత్తి నాటక సమాజాల వల్ల నటులకు జీవిక ఏర్పడ్డది. కాని అతి త్వరలోనే సమాజాలకు సమాజాలకు మధ్య వైరుధ్యం, కొట్లాటలు - అసూయలు ముదిరిపోయాయి. చివరకు నటుల ప్రాముఖ్యం ఎంతవరకు ముదిరిందంటే - నాటక సమాజాలు స్థాపించిన వారంతా దివాలాలు తీసినంత. అందువల్లనే వృత్తినాటకాల ప్రదర్శనా ప్రామాణికతను పాటించిన ఔత్సాహిక నాటక సంస్థలే అటు నాటక ప్రదర్శనా పద్ధతుల్లోను, యిటు నాటకశిక్షణ, క్రమశిక్షణలలోను పేరెన్నిక కన్నాయని చెప్పవచ్చు.

ఈ **28** ఏళ్ళ చివర - కొంత స్వయంకృతాపరాధం వల్ల, కొంతం కాల ప్రభావం వల్ల వృత్తి నాటక సమాజాలు దాదాపు అంతరించి పోయాయనే చెప్పవచ్చు- అప్పటికే యింకా నిలిచివున్న ఔత్సాహిక నాటక సమాజాలు కొంత సేవ చేస్తున్నా వాటి ప్రభావం కూడా తగ్గిపోయింది. **1928** ప్రాంతాల వచ్చిన ఆర్థికమాంద్యం దీనికి తోడైంది. సమాజాలు మూతపడ్డాయి. అప్పటివరకు వృత్తి నాటక సమాజాల్లో పనిచేసిన గొప్పగొప్ప నటులంతా బజారున పడ్డారు. ఈ తరుణంలో తెలుగు నాటకరంగాన్ని కొన ఊపిరితో బతుకనిచ్చిన పుణ్యం కాంట్రాక్టర్లది, కాంట్రాక్టు నాటకాలది.

1928-1943 : కాంట్రాక్టు నాటక యుగం

విభిన్నమైన వేషాలు వేసే వివిధ సమాజాలకు చెందిన, లేదా ఏ సమాజానికి చెందని నటుల్ని ఒకచోట నాటకం ఆడించడానికి ''కాంట్రాక్టు'' పుచ్చుకున్న ఒకానొకాయన ఆ నటులకు డబ్బులిచ్చి ఆ నాటకాన్ని ఆడించడం కాంట్రాక్టు నాటకాల ముఖ్య లక్షణం. దీనివల్ల బికారులయిన నటులు మళ్ళీ పుంజుకున్నారు. సమాజాల ఆసరాలేని నటులకి కాంట్రాక్టరు ఆసరా అయినాడు!

అయితే దీనివల్ల తెలుగు నాటకరంగంలో ఎక్కడ లేని స్తబ్దత ఏర్పడ్డది. నిజానికి అది తెలుగు నాటకరంగ పురోభివృద్ధికి ఎంతో ఆటంకం కలిగించింది. ముఖ్యంగా.

1. నాటకం సమిష్టి కళ; దానికి క్రమశిక్షణ, నిత్య నటశిక్షణ అవసరం - అన్న ప్రాథమిక సూత్రానికే దీనివల్ల తిలోదకాలు యివ్వవలసి వచ్చింది.

2. నటులంటే పాడేనటులే కనక - ఆ బాగా పాడే నటులే ముఖ్యులు కనుక - వాళ్ళకి ప్రాముఖ్యం రావడం వల్ల మిగిలిన 'ఆడే' నటులకు చెప్పరాని అన్యాయం జరిగిపోయింది.

3. రిహార్సలు (అభ్యాసం) లేకపోవడంతో నాటకం అంటే పద్యాలు - పందాలు వేసుకొని పాడడం-గా మిగిలిపోయింది.

4. డబ్బులిచ్చి వచ్చే ప్రేక్షకులు తమకు నాటకంనుంచి వచ్చే ఆనందాన్ని నటులు పాడే పద్యాలతో లెక్కకట్ట సాగారు. నాటక రచయిత వ్రాసిన పద్యాలన్నీ నటులు పాడి తీరవలసిందే! ఒక్క నటుడు యిన్ని పద్యాలు పాడలేని స్థితిలో ఇద్దరు కృష్ణులు, ఇద్దరు అర్జునులూ - ఇత్యాది తారాగణం పెరిగిపోయింది.

5. దీనివల్ల కాంట్రాక్టరు బాగుపడ్డాడు. నటులకు వచ్చే కిరాయి తగ్గింది. - ఒక కృష్ణుడికిచ్చే డబ్బును నలుగురు కృష్ణులు పంచుకుంటున్నారు కనుక -

6. అంతకన్న ముఖ్యమైనది దీనివల్ల చివరకు తెలుగు నాటకరంగం మీద శ్రీకృష్ణ రాయబారం, గయోపాఖ్యానం వంటి పద్యాలు బాగా ఉండే నాటకాలు మాత్రమే మిగిలి ఇతర నాటకాలు - అవి ఎంత మంచివైనా చచ్చిపోయాయి.

7. ప్రజలకు పద్యనాటకాలంటే ఉన్న ''పిచ్చి''ని గమనించిన రచయితలు - సాంఘిక నాటకాలలో కూడా పద్యాలు దట్టించారు. అందుమూలంగా పైకి వచ్చిన 'చింతామణి' వంటి నాటకాలు ఇందుకు నిదర్శనం.

8. హార్మోనియం వాద్యగాడు నాటకానికి ముఖ్యమైపోయాడు. ఒక్కొక్కప్పుడు యిద్దరు హార్మోనిస్టులు - ఇద్దరు ప్రసిద్ధ నటులకు - కూడా తయారైనారు.

9. ప్రేక్షకాధికారం - ముఖ్యంగా గాలరీలోని ప్రేక్షకుల అధికారం ఎక్కువై వాళ్ళు ''వన్సుమోర్'' అనగానే పద్యం తిరిగి పాడడం తప్పనిసరి అయింది.

10. ప్రదర్శింపబడుతున్న నాటకానికి సంబంధించని పద్యాలను, పాటలను కూడా ప్రేక్షకుల బలవంతం మీద నటులు పాడవలసి వచ్చేది.

తెలుగు నాటకరంగం పలాయనం చిత్తగిస్తూ వున్న ఈ దుస్థితిలో సమరశంఖారావం పూరించి తెలుగు నటీనటుల్ని ఉత్తేజపరిచిన మహామహుడు బళ్ళారి రాఘవ - పద్యాలను 'పాడడం' తెలుగు దేశానికి నేర్పిన ధర్మవరం వారి మేనల్లుడు.

1906లో తెలుగు రంగస్థలం ప్రవేశం చేసిన రాఘవ 1912 వరకు కోలాచలం వారి సుమనోరమ సభలోను, ఆ తరువాత రామకృష్ణ నాట్యమండలిలోను, బెంగుళూరు అమెచూర్ డ్రమెటిక్ అసోసియేషన్ నాటకాలలోను నటించి ఎన్నో ప్రఖ్యాత నాటకాలలో విభిన్నమైన పాత్రలకు తనదైన ఒక విశిష్ట వ్యాఖ్యానాన్ని జోడించి తెలుగుదేశం నలుమూలలా పేరుపొందాడు. 1928లో ఆయన మూడు నెలలపాటు పాశ్చాత్య దేశాలు తిరిగి, అక్కడి నాటక వాతావరణాన్ని క్షుణ్ణంగా పరిశీలించి వచ్చాడు. అంతవరకూ తనలో తానే మధనపడుతున్న అనేక విషయాలను గురించి తన పాశ్చాత్య పర్యటనలో రాఘవకు స్పష్టమైన అభిప్రాయాలు ఏర్పడ్డాయి. తన దేశానికి తిరిగి రాగానే రాఘవ వీటిని ఎన్నో వేదికలమీది నుంచి చెప్పాడు. సాధ్యమైనంత వరకు ఆచరించాడు. ఇందులో ముఖ్యమైనవి:

1. స్త్రీలే స్త్రీ పాత్రలు ధరించాలి.
2. పద్య నాటకాలకన్న గద్యనాటకాలను ప్రోత్సహించాలి.
3. నాటక సమాజం ఒక క్రమశిక్షణకు కట్టుబడి పని చెయ్యాలి.
4. రిహార్సల్సు బాగా చేసి - నాటకాన్ని విజయవంతం చేయడానికి అందరూ కృషి చేయాలి.
5. నాటకాలు సమకాలీన సామాజిక సమస్యా చిత్రణం కావాలి.

రాఘవ తనకు చేతనైనంత వరకు వీటినన్నింటినీ ఆచరించే ప్రయత్నం చేశాడు. అయితే, ఇదివరకటి నుంచీ తాను వేస్తున్న పద్యాల, పౌరాణిక నాటకాలను వదలలేదు. పురుషులే స్త్రీ పాత్రలు వేస్తే వారితో వేయక పోలేదు. అయితే తన పరిధిలో మాత్రం తాను తన విశ్వాసం మేరకు సాంఘిక సమస్యా నాటకాలలోనే వేసేవాడు. స్త్రీలను - చివరకు తన భార్యను కూడా - రంగస్థలం మీదకు తెచ్చి వేషం వేయించాడు.

ఆయన అభిప్రాయాలు కార్యరూపం దాల్చడానికి 15 సంవత్సరాలు పట్టింది. ఈలోగా నాటకరంగంలో అధికభాగం కాంట్రాక్టు నాటకాలకే అంకితం అయిపోయింది. ఇంతటి సంధి దశలోనూ కొన్ని ఆశాజనకమైన లక్షణాలు కనిపించక పోలేదు.

1. రాఘవాచార్యుల వారి ఉద్బోధ ఫలితంగాను, ఆయన పాటించిన పద్ధతుల వల్లా స్త్రీలు నాటకరంగం మీదకు వచ్చారు.
2. రాగ ఆలాపనకన్నా భావం ముఖ్యమని నటులలో కొందరైనా అంగీకరించారు.
3. ఆంగికంకన్నా సాత్త్వికం ముఖ్యమనీ అంగీకరించారు.

4. వృత్తి నాటక సమాజాల్లో సీనరీలకు, లైటింగుకు ఉండే ప్రాముఖ్యం తగ్గి, నటుడికి ప్రాముఖ్యం వచ్చింది.

5. దానితోపాటే ట్రిక్ సీనుల అవసరం పోయి, ఆయా దృశ్యాలు జరిగే స్థలం సూచించే బాక్‌గ్రౌండ్ తెరలు వచ్చాయి. ఇవి కూడా కొన్నిచోట్ల లేక - కేవలం ఒక వెనక తెర ఒక ముందు తెర మధ్య అన్ని రంగాలూ ఆడేవారు. బందరులో పింగళి నాగేంద్రరావు గారి దేశికత్వంలో 1940 ప్రాంతంలో ఆడబడ్డ 'కాంచనమాల' నాటకానికి అడవి బాపిరాజు గారు రసానుగుణ్యమైన తెరలను కూర్చడంతో తెలుగునాటక రంగస్థల చిత్రణ విషయంలో ఒక కొత్తశకం ప్రారంభమైంది. 1951లో ఆత్రేయ 'శాంతి' అలా రంగు తెరలతోనే ఆడబడ్డది.

ఇలా ఒకవంక వృత్తి నాటక సమాజాల పతనం, కాంట్రాక్టు నాటకాల హోరుతో ఉక్కిరిబిక్కిరి అవుతున్న నాటకాభిమానులకి నాటకరచనలో 1925 నుంచి 30 వరకు వచ్చిన కాళ్లకూరి వారి సాంఘిక సమస్యా నాటకాలతోను, 1929లో వచ్చిన రాజమన్నారు గారి 'తప్పెవరిది'తోను, - కొత్త రుచుల్ని చూపి, నాటక రంగ పునరుత్థానానికి నాంది పలికింది యీ 'సంధి' కాలంలోనే.

1943 – 1960 : రెండవ ప్రోత్సాహిక నాటకయుగం

1943-44 సంవత్సరాల్లో మూడు గణనీయమైన నాటకోద్యమాలు ప్రారంభం అయ్యాయి. అంతవరకు నటబృందాలు - వారి వారి అభిరుచులను బట్టి నాటకాలలో పాల్గొంటూ వచ్చాయి. అందులోని సభ్యులు నాటకాలంటే వున్న అభిమానం వల్ల యీ రంగంలోకి వచ్చారు. అందులో కొందరు దానిని వృత్తిగా స్వీకరిస్తే, చాలామంది దానిని ఉబుసుపోక కార్యక్రమంగా స్వీకరించారు. వృత్తినాటక సమాజాలు క్షీణదశలో వుండి, కాంట్రాక్టుదారుల చేతులలో నాటక ప్రదర్శనలు చిక్కుకుపోయి, మామూలు నటుడు, తెలవిగల ప్రేక్షకుడు, ఉత్సాహవంతుడైన నాటక రచయిత - వీరంతా ప్రతారణ చేయబడుతున్న తరుణంలో - సంఘంలో అంతవరకు నిరాదరింపబడిన మూడు విభిన్నమైన వర్గాల నుంచి కొత్త నాటకం ఆవిర్భవించింది. అంతవరకు నటులు, రచయితలు, నాటక విమర్శకులు, అభిమానులు ఏనాడూ ఓ సంఘటిత శక్తిగా ప్రజల ముందుకు వచ్చి నాటకరంగం ఈ స్థితిలో వుంది. దీనిని బాగుచేయడానికి యిందులో భాగస్వాములైన మేము నడుంకడుతున్నాము - అని అంతకు పూర్వం చెప్పలేదు, అందుకు ప్రయత్నం చెయ్యలేదు. అలా నాటకరంగాన్ని కొత్తపుంతలు తొక్కించే ప్రయత్నం చేయడానికి నడుంకట్టింది ఆంధ్ర నాటక కళాపరిషత్తు. అలానే ఇంతకాలం ప్రజలలో వున్న కళాభిరుచిని తమ బాగుకోసం వాడుకుంటున్న కంట్రాక్టర్ల, నటుల ప్రభావం నుంచి ప్రజల్ని, ముఖ్యంగా గ్రామీణ ప్రజల్ని, తప్పించి - వారికి తాము ఎంతగా అణగద్రొక్కబడుతున్నామో నిరూపించివలసిన అవసరాన్ని, అందుకు వారు నిర్దేశించుకోవలసిన కార్యక్రమాన్ని సూచించే రచనలు ప్రజానాట్యమండలి వారివి. ఆంధ్రనాటక కళాపరిషత్తు కొత్తగా తలపెట్టిన సాంఘిక నాటకోద్యమం ముఖ్యంగా పట్టణాలకు మాత్రమే పరిమితం అయితే, ప్రజానాట్యమండలి నాటకాలు, ఇతర జానపద నాటక రీతులు ముఖ్యంగా పల్లెలకే పరిమితం అయ్యాయి.

ఇక మూడవది విద్యార్థి నాటకరంగం. అంతవరకు విద్యార్థులు నాటక కార్యక్రమాల్లో పాల్గొంటున్నా, అది కేవలం వారి వారి అభిరుచులను అనుసరించి ఆయా వ్యక్తులు ప్రత్యేకంగా తీసుకున్న నిర్ణయం. వారు

నాటకం ప్రదర్శించదలిస్తే బయటి నాటక సమాజాలలో చేరాలి. అలాకాక విద్యార్థి నాటక సంఘాలు, నాటకోద్యమాలకు అన్ని విధాలా ప్రాతిపదిక అన్న సూత్రం మీద ఆంధ్రా యూనివర్సిటీ గుంటూరులో ఉన్నప్పుడు అక్కడ ప్రారంభింపబడ్డది విశ్వవిద్యాలయ ప్రయోగాత్మక రంగస్థలం. ఈ మూడూ విభిన్న దృక్పథాలు కలిగి, విభిన్న ప్రజా సమూహాలకు నాటక ప్రదర్శనలోను, నాటక ప్రేక్షకత్వంలోను కొత్త అనుభవాలను నేర్పాయి.

ఆంధ్ర నాటక కళాపరిషత్తు ఆ పేరున 1929లోనే ప్రారంభం అయింది. వనారస గోవిందరావు, కాశీనాథుని నాగేశ్వరరావు పంతులు, విశ్వనాథ కవిరాజు, చట్టిచిన పూర్ణయ్య పంతులు, ఆచంట సాంఖ్యాయన శర్మ, కొత్తపల్లి లక్ష్మయ్య దీనికి మూల విరాట్టులు. వీరిని వీరి ప్రత్యేకతలని గమనిస్తే తెలుగు నాటకరంగంలో ఇంతవరకు వేరువేరు పాత్రలు నిర్వహిస్తూ, తమ తమ వైయక్తిక ఉత్సాహంతో నాటక ప్రదర్శనల్లో పాల్గొన్న వ్యక్తుల సమీకృత కృషి ఈ సంస్థలో కానవస్తుంది. నటులు, నాటకోత్సాహం ఉన్నవారు, రచయితలు, విమర్శకులు, నాటక సమాజ సంచాలకులు - వీరు ఈ సంస్థకు ఆదిలో సభ్యులు. నిజానికి తెలుగునాట నాటక కళా పరిషత్తు విజయభేరి మ్రోగించిన మూడు నాలుగు దశాబ్దాలు ఇందులో నాటక రంగానికి సంబంధించిన విభిన్న వ్యక్తుల సమిష్టి కృషి కానవస్తూనే వుంది. అందరూ ఔత్సాహికులు, కాని, వృత్తి సమాజాల వారికి నటులకు ఇందులో చోటు వుంది. సాంఘిక నాటకాల ప్రోత్సాహం దీని ముఖ్యమైన వ్యావృత్తి. కాని పౌరాణిక నటులు, పద్యాలు చక్కగా పాడగలిగినవాళ్లు దీనిలో ఉన్నారు. తెలుగునాట నాటక కళను పునరుద్ధరించి దానికి బలాన్ని కలిగించడం ఈ సంస్థ ఉద్దేశ్యం. సంకల్పం మంచిది. పాల్గొన్నవారంతా హేమాహేమీలు. కాని వారికి తగిన అంగబలం, అర్థబలం లేవు. అందువల్ల 1929-30ల ప్రథమ సమావేశానంతరం పరిషత్తు నిస్తబ్దంగా ఉండిపోయింది.

ఆంధ్రనాటక కళాపరిషత్తును పునరజ్జీవింపచేసి తెలుగునాట ఔత్సాహిక నాటకోద్యమానికి పునాదులు వేసింది 1943లో ప్రారంభమైన పరిషత్ కార్యవర్గమే! ఎమ్. ఆర్. అప్పారావుగారు, పసల సూర్యచంద్రరావుగార్ల నేతృత్వంలో పరిషత్తు మళ్లీ కొత్తజీవం పుంజుకుంది. తిరిగి రచయితలకు, నటులకు, విమర్శకులకు, నాటక సమాజాలకు అది పట్టుగొమ్మ అయింది. ఆలంబనం అయింది. చెట్టు నీడలేక అల్లల్లాడి పోతున్న పక్షులకు ఓ మహా వటవృక్షం అండ నిల్చినట్టుంది.

పరిషత్తు తర్జన భర్జనలు చేసి చాలా విషయాల్లో కొత్త నిర్ణయాలు తీసుకొని, వాటిని అమలు పరచి నాటక కళాభివృద్ధికి దోహదం చేసింది. స్త్రీలే స్త్రీ వేషాలు వెయ్యాలన్న రాఘవ విన్నపాన్ని పరిషత్తు ఆమోదించి అమలు జరిపింది. సాంఘిక నాటక, నాటికల పోటీలు అమలు జరిపి తెలుగునాట కొత్త నాటక బృందాలకు, నటులకు, రచయితలకు ఇదివరకెన్నడూ లేని ప్రోత్సాహం ఇచ్చింది. సభలూ - సమావేశాలూ చేసి, అప్పుడప్పుడూ పెద్దల్ని తీసుకువచ్చి నాటక శిక్షణలో ఉపన్యాసాలు ఇప్పించింది. ఇదంతా ఒక ఉద్యమంలా సాగింది. తెలుగువారిలో నిద్రాణమై ఉన్న నాటకోత్సాహాన్ని వెలికి తెచ్చింది ఆంధ్రనాటక కళాపరిషత్తు.

అయితే ఈనాడు పరిషత్తు సమావేశాలు సన్నగిల్లాయి. వెనకటి ఉత్సాహం లేదు. తరువాతి తరాల వారికి పరిషత్తు విషయం తెలియదేమో అనే విధంగా నిశ్శబ్దంగా ఉండిపోయింది. దానికి కారణాలు మూడు. స్త్రీలే స్త్రీ పాత్రలు ధరించాలన్న ఉద్యమం స్థిరపడి పోయింది. సాంఘిక నాటక స్పృహను తెలుగు ఔత్సాహిక నాటకోద్యమంలో భాగంగా చేసి విజయవంతం చేసింది. పోటీలను నిర్వహించింది. మొదటి రెండింటిలోను

- ఇక పరిషత్తు అవసరం లేదు. పోటీలు పెట్టడంలో పరిషత్తుతోపాటు అనేక నాటక సమాజాలు, సంస్థలు ముందుకు వచ్చాయి. నాటక కళాపరిషత్తు తలపెట్టిన పోటీలు సమగ్రమైన - అఖిలాంధ్ర స్థాయిలో సంవత్సరానికి ఒక్కసారి జరిగే పోటీలు. ఇప్పుడు పెరిగిపోయిన ''పరిషత్తు''లు చూస్తే - ఆ విషయంలోనూ పరిషత్తు అవసరం లేకపోయిందనిపిస్తుంది. ఈవిధంగా తాను తలపెట్టిన అన్ని కార్యక్రమాలను విజయవంతంగా పూర్తిచేయడంతో తన పనిని ముగించుకొని వెళ్ళిపోతున్న అవతార పురుషుడిలా అది అదృశ్యం అయిపోతోంది.

కాని అది విచారకరమైన విషయం. ఇంకా పరిషత్తు సాధించవలసినవి ఎన్నో ఉన్నాయి. అందుకోసం పరిషత్తు పునర్నిర్మింప బడాలి. ముఖ్యంగా నాటకోద్యమంలో ఎన్నో మిగిలిన అంశాలు ఉన్నాయి. వాటిని విజయవంతంగా పరిషత్తు వంటి సంస్థే నిర్వహించాలి.

ఉదాహరణకి - తెలుగునాట పరిషత్తుల పేరిట ఈనాడు సాగుతున్న నాటకపోటీల ప్రహసనాన్ని నాటక కళాపరిషత్తు వంటి సంస్థే ఆపగలదు. నాటక పోటీలకొక గౌరవాన్ని; స్థాయిని ఇవ్వాలంటే అఖిలాంధ్ర సంస్థ ఒకటి ఎంతైనా అవసరం. అది సంగీత నాటక అకాడమీ - అది ఇప్పుడు లేదు. రెండోది - అకాడమీ చేయగలిగింది, చేయలేకపోయినది - తెలుగుదేశంలోని నాటక రచయితలను, నటులను, ప్రేక్షకులను, విమర్శకులను ఒక వేదికమీదకు తీసుకొని వచ్చి పరస్పర అభిప్రాయాల వ్యక్తీకరణకు అవకాశం కలగచేయడం. ఇటువంటి వాటినే ఎన్నింటినో కళాపరిషత్తు చేపట్టాలి.

ఇక ప్రజానాట్యమండలి తెలుగునాటక ప్రగతికి చేసిన దోహదం కూడా అనన్య సామాన్యమైనదే. తెలుగు పల్లీయుల్లో సాంఘిక చైతన్యాన్ని ఉద్బుద్ధం చేసిన ఖ్యాతి ప్రజా నాట్యమండలిది. రాజకీయ నాటకాలను ప్రదర్శించడం, ఇతర జానపద నాటక ప్రక్రియల్ని ఉపయోగించడం దాని ప్రత్యేకత. రచయితలూ, నటులూ ఒక సాంఘిక దృక్పథంతో రచనను సాగించీ ఆ రచననూ ప్రదర్శించీ ఓ గొప్ప సంచలనం తెచ్చారు - తెలుగుదేశంలో.

మూడోది - ఆంధ్ర విశ్వవిద్యాలయ నాటకరంగం. ఆంధ్రాభ్యుదయోత్సవాలలో వివిధ కళాశాలల విద్యార్థులు పోటీల్లో పాల్గొని కొత్త నాటక విధానాలను తెలుసుకోవడం ఈ ఉత్సవాల్లో ముఖ్యం. దానిని దాదాపు ఇరవైయేళ్ళ పాటు నిర్విఘ్నంగా సాగించిన ఘనత కె.వి. గోపాలస్వామి గారిది. ఆయన ముఖ్యంగా ప్రయోక్త. వివిధ విద్యార్థి, అధ్యాపక, దర్శకుల నేతృత్వం క్రింద వారం రోజులపాటు నేత్రపర్వంగా జరిగే ఉత్సవాలు ఇప్పుడు కొనసాగక పోవడం దురదృష్టకరం.

ఈ విద్యార్థి నాటకోత్సవాల పట్ల విద్యార్థి దశలోనే పిల్లలకి శిక్షణ అవకాశం, ఆరితేరిన నటీనటులతో పరిచయం - కలుగుతాయి. అంతేకాకుండా, దీనివల్ల నాటికా ప్రక్రియకు ఎక్కువ ప్రచారం వచ్చింది.

ఈవిధంగా **1943-44**లలో ప్రారంభింపబడ్డ మూడు విభిన్నమైన నాటకోద్యమాలు తెలుగుదేశం మారుమూలలకు ప్రాకి ఔత్సాహిక నాటకోద్యమానికి గట్టి పునాదులు వేశాయి. అయితే ఈ ఉద్యమాలు అంతరించిపోవడానికి కారణం కొంత రాజకీయాలు, కొంత వాటి ఉద్దేశాలను అవి సాధించగలగడం. కాని పటిష్ఠమైన నాటక వ్యాప్తికి తోడ్పడే సంస్థల అవసరం యిప్పుడెంతైనా వుంది.

1960 – 1990 : పోటీ నాటక యుగం

ఔత్సాహిక నాటకోత్సవానికి దోహదం చేసిన మూడు సంస్థలూ తెలుగు నాటక రంగానికి మూడు విధాల సేవచేశాయి. బయటి సంస్థలకు నాటక పోటీలు పెట్టి కళాపరిషత్తు, విద్యార్థులకు పోటీలుపెట్టి విశ్వవిద్యాలయ నాటకరంగం - పోటీల అవసరాన్ని తెలుగుదేశానికి తెలియచెప్పాయి. దీనికితోడు నాటకరంగంలో నిర్దిష్టమైన ప్రవేశం వున్న వారేకాక, దానియెడ, అభినివేశం వున్నవారు, పరిచయం వున్నవారు కూడా ఆయా సంస్థల్లో ప్రాముఖ్యత వహించడంతో నాటకపోటీలు పెట్టే సంస్థలు ఊరూరా వెలిసి, చాలమంది నాటక రంగాన్ని ఆలంబనంగా చేసుకొని కీర్తిప్రతిష్ఠలు తెచ్చుకోవాలని చూసేవారు ఎక్కువైనారు. పరిషత్తు నాటకరచనలో సాంఘిక స్పృహను ప్రవేశపెట్టే రచనలకు ప్రాముఖ్యం ఇచ్చింది. అలానే ప్రజానాట్యమండలి నాటక కథాస్వీకరణానికి ఒక కొత్త త్రోవ చూపింది. వర్గపోరాటం కథావస్తువుగా తెలుగు నాటకాలను ప్రారంభించింది ప్రజానాట్యమండలి. మాభూమి వంటి నాటకాలలో అణగతొక్కబడుతున్న వర్గం అణగతొక్కుతున్న వర్గం మీద తరతరాల పగను తీర్చుకోవడం చూపబడ్డది.

ఈనాటి ఔత్సాహిక నాటక రంగాన్ని జాగ్రత్తగా గమనిస్తే - ఈ మూడు సంస్థలు మనకు మిగిల్చిపోయిన సంప్రదాయాలను (అవి చాలా ఉన్నతమైన సమస్యలను సాధించాయి. అవికాక-) ఈనాటి ఔత్సాహిక నాటకరంగం పుణికిపుచ్చుకొన్నట్లు కనిపిస్తుంది. నాటక పోటీలు యీనాటి నాటకరంగానికి ఊపిరి, వర్గపోరాటం దాని శరీరం.

కాంట్రాక్టు నాటకాల ధోరణికి, నాటక పోటీల ధోరణికి పెద్దగా తేడా కన్పించడం లేదు. ఆనాడు వృత్తి నాటకాలను, నటులను బతికించి కంట్రాక్టర్లు నాటకాన్ని చంపారు - ఇవ్వాళకూడా రానురాను నాటక పోటీలు అలానే తయారవుతున్నాయన్న భయం నాకు ఉంది. ఇది నాటక రచనా విధానంలోను, కథావస్తు స్వీకరణం లోను మరీ స్పష్టంగా కనిపిస్తున్నది. ఈనాడు ఆంధ్రదేశంలో దాదాపు వంద చిన్నా, పెద్దా నాటక పోటీలు ''పరిషత్తుల'' పేర సాగుతున్నాయి. ఇందులో కొన్ని ఆంధ్రదేశానికంతకూ విస్తరించినవి. కొన్ని నియమిత ప్రాంతాలకు. కాని ఇన్ని పరిషత్తులలోను గత పదిహేను సంవత్సరాలలో వస్తున్న ఉత్తమ రచనలను, ఉత్తమ నాటికా నాటకాలను గమనిస్తే మనకు ఒక్క విషయం ద్యోతకం కాకమానదు. అది - ఈ నాటకాలన్నీ ఒకే మూసలో పోసినట్లు తయారవుతున్నాయి. చాలాభాగం మెలో డ్రామాలు, వర్గపోరాటం వీటికి ప్రాతిపదిక. సంఘంచేత, ధనికవర్గాల చేత, అధికార వర్గాల చేత సామాన్యుడు ఎలా ప్రతారణ చెందుతున్నాడన్నది ఇందులో సారాంశం. నాటకాంతంలో పీడితుడు హింస ద్వారా తన పగ తీర్చుకున్నట్లు చూపడం, లేదా సూచించడం యీ నాటకాల్లో సర్వసాధారణం. ఈ నాటకాల్లో ఒక్కదాన్ని చదివి - దాని కథాగమనాన్ని పరిశీలిస్తే - మిగిలినవన్నీ అదే పద్ధతిలో వ్రాయబడినట్లు స్పష్టం అవుతుంది. ఇది పోటీ తత్వం నాటక రచన మీద చూపిన ప్రభావం. రెండోది ప్రతి నటుడికీ ఒక ముఖ్యమైన 'సీను' ఉండడం. చివరకు ప్రధాన పాత్రధారి యీనాటి సంఘంలో వున్న కుళ్ళును గురించి, తాను పతనం కావడానికి సంఘం, సంఘంలోని శక్తులు ఎలా కారణమో వివరించి మరణించడం - ఇది సాధారణంగా నాటక రచన సాగే విధానం.

తెలుగువాడికి ఉన్న అశేషమైన సమస్యల్లో పైన చెప్పింది ఒక్కటి మాత్రమే! ఇతర సమస్యల్ని చిత్రించడం, ఈ సమస్యనైనా విభిన్న కోణాలనుంచి దర్శించడం జరగకపోవడానికి మూసపోసినట్లు నడిచే యీ కథానిర్మాణ పద్ధతికి మూలకారణం పోటీ నాటకాలే! పోటీ నాటకాలలో ఒక చక్కని హాస్య నాటకానికి ప్రధాన బహుమతి రావడం కాని, హాస్య నటుడికి ఉత్తమ నటుడి గుర్తింపు రావడంకాని గత పది పన్నెండేళ్ళలో జరగలేదంటే నాటకవస్తు పరిధి ఎంత కుంచించుకొని పోతున్నదో విజ్ఞులందరూ గుర్తించడం అవసరం.

అయితే గత పాతికేళ్ళుగా (1964-90) తెలుగు నాటక రచనలోను, ప్రయోగంలోను వచ్చిన, వస్తున్న మార్పులను గమనిస్తే ఇదివరకు ఎన్నడూ లేనంత వైవిధ్యం ఉన్నట్లు తెలుస్తుంది. 1950 ప్రాంతాల్లో ప్రారంభమైన ఉధృతమైన పోటీ నాటక ప్రభంజనం 1964 నాటికి పరాకాష్ఠ నందుకున్నది. 1943 నాటికే దర్శకుడనే వాడు తెలుగు నాటకరంగం మీద అవతరించినా 1964 నాటికి దర్శకత్వం కళగా, శాస్త్రంగా గుర్తించడం జరిగింది. 1964-72 మధ్యకాలంలో వచ్చిన దర్శకులందరూ నటులు కూడా. వారు నటనకిచ్చినంత ప్రాముఖ్యం దర్శకత్వానికి యిచ్చినట్లు కనిపించదు. 1964కు పూర్వం రచనలు చేస్తున్న చాలామంది రచయితలు అంతకు తరువాత కూడా రచనలు చేస్తూ యిటువంటి దర్శకుల చేతుల్లో తమ నాటకాల ప్రయోగం వదిలారు. కొర్రపాటి గంగాధరరావు, కొడాలి గోపాలరావు, భమిడిపాటి రాధాకృష్ణ, గొల్లపూడి మారుతీరావు నాటక రచన కొనసాగిస్తూ వచ్చారు. వీరంతా 'నట' ప్రధానమైన యుగానికి చెందినవారు (1964-72). తరువాతి యుగం దర్శక ప్రధానమైనది (1973-90).

ఈ పాతికేళ్ళలో నాటక వస్తువులో చాలా మార్పులు వచ్చాయి. తెలుగు వచన నాటకం తొలిరోజుల్లో నాటకం భావప్రధానమైంది. ఒక సాంఘిక సమస్యను, ఆ సమస్యను పరిష్కరించడంలో ఇమిడివున్న సందేశాన్ని కేంద్రబిందువుగా స్వీకరించి అందుకు తగిన వాతావరణాన్ని దానికి ప్రతీకలైన పాత్రలను ప్రధానంగా చిత్రించిన నాటకాలు అవి. కాని 1964 తరువాత ఈ పద్ధతి క్రమంగా మారుతూ వచ్చింది. అంతవరకు సమస్యే ప్రధానంగా వుంటే, ఇప్పుడు ఆ సమస్యకు మూలకారణమైన సాంఘిక స్థితిగతులు, ఆ స్థితిగతులను సృష్టించిన సంఘనాయకులు ప్రధానం అయ్యారు. సాంఘిక దురన్యాయాలను అంతం చేయడానికి ఈ సంఘ పరిస్థితులను, నాయకులను దోషులుగా నిలబెట్టి ప్రజలకు వారి అసలు రంగు బయటపెట్టాలి- అన్న ఆలోచన ప్రధానం అయింది. వారి మీద వున్న కసి నాటకంలో అంతర్భాగం అయింది. అలా అయితే కాని పీడితులైన వారిమీద సానుభూతి కలగదు. అందువల్ల క్రమేపీ అణగతొక్కబడేవారు, అణగతొక్కేవారు- రెండు వర్గాలుగా నాయక - ప్రతినాయకులైనారు. అణగతొక్కడం సంఘర్షణ. పతనం అయ్యే కథానాయకుడు నాటకాంతాన ఏకపాత్రాభినయం, ఏకపాత్రానుగతమైన వాచిక విన్యాసంతోను అణతొక్కినవాళ్ళే (లేదా పరిస్థితుల్ని) తిట్టి, మరణిస్తాడు. ఇదీ 1964 ప్రాంతంలో సగటు నాటక కథావస్తువు.

ఈ కథావస్తువు పరిషత్తుల ఒరవడిలో పడి మరీ పదునెక్కింది. అణగతొక్కే శక్తి విలన్‌గానూ, అణగతొక్కబడ్డవాడు హీరోగానూ చిత్రించే నాటకాలు కోకొల్లలుగా వచ్చాయి. నాటకం చివర ఒక 'తప్పనిసరి రంగం' (ఆబ్లిగేటరీ సీన్) వుండడం తప్పనిసరి అయింది. హీరో చిట్టచివరి రంగంలో సంఘాన్ని దుయ్యబట్టే సీను అది. ఎప్పుడైతే పరిషత్తుల్లో ఎక్కువ అందంగా తిట్టిన డైలాగుల బలం బహుమతులను తెచ్చిందో, ఎప్పుడైతే

చివరిసీనులో క్రోధం, విషాదం రంగరించిన 'రెటారిక్' ఆ హీరోకి ఉత్తమనటుడి బహుమతిని ప్రసాదించిందో, అప్పుడే మెలోడ్రామాల సత్తా పెరిగింది. నాటకంలో వాచికం అంతా ఆ విషాద, క్రోధ భావాల ఆవిష్కరణకు ఆయత్తం అయి ఓ కృతకమైన వాచికాభినయం మొదలైంది. ఇది పంజరం, మ్యాస్టర్జీల వంటి నాటకాలతో ప్రారంభమై, కీర్తిశేషులు నాటకంలో పరాకాష్ట నందుకుంది. 1964లో వచ్చిన మరో మొహంజాదారోలో దాని అవశేషాలు మరోరూపంలో కనిపిస్తాయి. పరంధామయ్య తన పతనానికి బయటి పరిస్థితులు ఎంత కారణమో, తన బలహీనతలు కూడా అంతే కారణంగా చూపిస్తాడు. దానితో కొంత ఆత్మన్యూనత (Self-Pity) తోపాటుగా, దాని ద్వారా బయట పరిస్థితులనుకూడా దుయ్యబట్టడం జరిగింది. మారుతీరావు 'కరుణించని దేవతలు'లో ఆ పద్ధతి చరమస్థాయికి చేరుకున్నది.

మూలకథ యిదే అయినా, కొద్ది కొద్ది మార్పులతో ఈ రెండు రకాల నాటకాలు 1964-72 మధ్యకాలంలో విపరీతంగా వచ్చాయి. పోటీ పరిషత్తులు ఎక్కువ కావడంతో ఈ రకం నాటకాలకు రాష్ట్రం నలుమూలలా ఖ్యాతి లభించింది. గొల్లపూడి మారుతీరావు, ఆర్.వి.యస్. రామస్వామి, మోదుకూరి జాన్సన్, భమిడిపాటి రాధాకృష్ణ, కొడాలి గోపాలరావుల నాటకాలు ఇరవయ్యేళ్ల పాటు తెలుగు నాటక రంగాన్ని పరిపాలించాయి. కొద్ది తరతమ భేదాలతో యీ నాటకాల ప్రయోగాలన్నింటి సాధారణ లక్షణాలను యీవిధంగా క్రోడీకరించవచ్చు.

ఈ నాటకాలలో ఎక్కువభాగం కుటుంబ జీవితం ఆధారంగా రాయబడ్డవి. ఒక్కొక్కప్పుడు నాటక ఇతివృత్తం కుటుంబ జీవిత పరిధికి అతీతమైనదే అయినా దానిని సౌలభ్యం కోసం, నాలుగు గోడల మధ్యకు లాగి రాయవలసి వచ్చింది. మరో మహెంజొదారోలో సంఘర్షణ కుటుంబ సంఘర్షణ కాదు. అయినా కథ జరిగే స్థలాన్ని ఒక ఇంటి వాతావరణంలో ఇమడ్చడం జరిగింది. 'సింగిల్ సెట్' నాటకాల మూస ఇది. ఆత్రేయ నాటకాలతో మొదలై మారుతీరావు రాగరాగిణి వరకు యిదే పద్ధతి కొనసాగింది. దీనినుంచి బయటపడడానికి చేసిన ఒక్క ప్రయత్నమూ రావిశాస్త్రి 'నిజం'. కాని దృశ్యాల మార్పిడి ఇందులో చాల కష్టం. ఆనాటికి అది వున్న ఒరవడి నుంచి తప్పించుకొనే ప్రయత్నమే!

ఈ నాటకాల మరో లక్షణం కథావస్తువు కేవలం కుటుంబ సంఘర్షణలకు పరిమితం కాకపోవడం. ఇందులో పీడితుల ఆర్తుల ఆక్రందన వుంది. దగాపడిన తమ్ముల దీనావస్థ వుంది. ఒక సామాజిక నియంత్రణ వల్ల మోసపోయిన వ్యక్తి (అతనెప్పుడూ ప్రతీక పాత్రే!) ఒకవైపు, ఆ మోసానికి దోహదకారి అయిన సమాజం మరోవైపు నిలబడి పోరాడే స్థితిగతుల చిత్రణ వుంది. ఈ సంఘర్షణలో సమాజాన్ని తమ చెప్పుచేతల్లో పెట్టుకొనే ధనిక స్వామ్య వ్యవస్థ అనే విలన్ వుంది. వీని అన్నింటికీ తోడు రచయిత ఆయా పాత్రల క్రమోనీల్మనం చేసేటప్పుడు వారి ఆలోచనల పూర్వాపరాలను చిత్రించే మనస్తత్వ విచారణ ఈకాలంలోనే ప్రారంభం అయింది.

సామాజిక సమస్య ఈ నాటకాలన్నింటికీ ప్రాతిపదికే అయినా, సమస్యను కూలంకషంగా చర్చించిన నాటకాలు ఎక్కువగా కనిపించవు- ఒక రావిశాస్త్రి 'నిజం' తప్ప. మిగిలినవన్నీ సమస్య చుట్టుపక్కల తిరుగుతూ సమస్యను స్పృశిస్తాయి. అంతే! కాని ఆ సమస్య పర్యవసానాన్ని మాత్రం భూతద్దంలో కనిపించేటంత స్పష్టంగా (ఒక్కొక్కసారి వికృతంగా) చూపుతాయి. పాత్రల్ని- ముఖ్యంగా ప్రతినాయకుల పాత్రల్ని సృష్టించేటప్పుడు

కూడా- ఈ సూపర్ ఫ్లుయిటీ తప్పటంలేదు. పాత్రలు సింబల్స్‌గా నిలవాలన్న తపన దీనికి కారణం. సింబల్స్‌గా వుంటూ కూడా ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వం కల పాత్రలను సృష్టించడం రచయితల గొప్పతనాన్ని నిరూపిస్తుంది. అంటే పాత్రల్ని యూనివర్సలైజ్ చేసి కథావస్తువులోని ప్రతీకాత్మకతను చూపాలా, ఇన్‌డివిడ్యువలైజ్ చేసి కథావస్తువు పరిధిని కుదించాలా- అన్న సంఘర్షణలో నాటక రచయిత మొదటి పద్ధతిని ఎన్నుకొని సమంజసమూ, వ్యక్తి నిష్ఠమూ అయిన పాత్ర చిత్రణకు తిలోదకాలిచ్చి స్టాక్ కార్క్టర్స్‌ని మాత్రమే సృష్టించాడనవచ్చు.

ప్రతినాయకులన్న పాత్రలలో కూడా ఒక విచిత్రం కనిపిస్తుంది. ఇవి అన్నీ డబ్బు మనుషుల పాత్రలు. (ఇంకా రాజకీయం రంగులు పులుముకోలేదు అవి.) డబ్బు, అందువల్ల వచ్చిన పరపతి, హోదా, దర్పం - ఇవీ ఈ ప్రతినాయకుల లక్షణాలు. అథవా ఏ సార్వభౌమరావులోనో రాజకీయాల వాసన వున్నా అది నాటకంలో ఆ పాత్ర ప్రధాన లక్షణం కాదు.

ఈ సాధారణ లక్షణాలకు ఒదగకుండా నాటకాలు రాసిన రచయితలూ లేకపోలేదు. కొర్రపాటి గంగాధరరావు రాజకీయ నాటకం తరువాతి కాలం నాటిది. ఆయన ఈకాలంలో రాసిన నాటకాలలో రాజకీయాల ప్రాబల్యం తక్కువ. రావి వెంకటాచలం, రావికొండలరావు లిద్దరూ రెండు విభిన్నమైన పద్ధతుల్లో నాటకాలు రాశారు. వెంకటాచలం నాటకాల్లో పాత్రలమీదకన్న సమస్య మీద అభినివేశం ఎక్కువ కనిపిస్తుంది. కొండలరావు నాటకాలలో పాత్రగతమైన హాస్యంకన్న వస్తుగతమైన హాస్యం ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది. ఈకాలంలో సన్నివేశగతమైన హాస్యాన్ని సృష్టించిన వారిలో దిట్ట సోమంచియజ్ఞన్న శాస్త్రి.

పరిషత్తు నాటకాలకు భిన్నంగా నాటక సాహిత్యంలోని ఉన్నత ప్రమాణాలు కలిగిన నాటకాలను ప్రదర్శించిన ఘనత నాట్య సంఘం ఆధ్వర్యంలోని నాట్య విద్యాలయానిది. దీనికి దార్శనికుడు అబ్బూరి రామకృష్ణరావు. దర్శకుడు ఎ. ఆర్. కృష్ణ. ''మృచ్ఛకటిక'' వంటి సంస్కృత నాటకాన్నే కాక, కన్యాశుల్కం, ప్రతాపరుద్రీయం వంటి ఉత్తమశ్రేణి తెలుగు నాటకాలను, ఆశ, కీలుబొమ్మలు, ఆశ ఖరీదు అణా వంటి ప్రయోగాలను ఎన్నింటినో విజయవంతంగా ప్రదర్శించింది. నాటకాలకు చెందని వ్యక్తుల చేతుల్లో పడి అంతటి నాట్య విద్యాలయం మూసుకుపోయింది. చక్కనిబాటకు మార్గం వేసే నాటక ఉద్యమం మధ్యలోనే వసివాడిపోయింది.

ఈ కాలంలో వచ్చిన నాటకాలలో కన్న నాటికలలో వైవిధ్యం ఎక్కువ- రచనలోను, ప్రయోగంలోనూ కూడా. రావిశాస్త్రి 'విషాదం', రమణారెడ్డి- వేణుల 'రాజీవం', వేటూరి శివరామశాస్త్రి గారి కథకు నాటకీకరణ 'సుల్తానీ', ప్రఖ్య శ్రీరామమూర్తి 'దెయ్యం', మారుతీరావు 'ఆశయాలకు సంకెళ్లు', 'రెండు రెళ్లు ఆరు', కొర్రపాటి 'పెండింగ్ ఫైల్' రచనలో విస్తృతి ఉండి. సమస్యలను సంక్షిప్తంగా బలంగా చూపే నాటికలు. రావికొండలరావు, యన్. ఆర్. నంది, కావ్యశ్రీ, దివ్య ప్రభాకర్‌ల రచనలు రంగస్థలం మీద చాలాకాలం ప్రదర్శించబడి విజయవంతం అయ్యాయి.

1958-65 మధ్యకాలంలో భారతదేశంలో నాటక రచనలోను, ప్రయోగం లోను మౌలికమైన మార్పులు జరిగాయి. మోహన్ రాకేష్, విజయ్ టెండూల్కర్, బాదల్ సర్కార్, గిరీష్‌కర్నాడ్ వంటి రచయితలు, అల్కాజీ,

ఉత్పల్‌దత్, బి.వి. కారంత్ వంటి దర్శకులు భారతీయ నాటక రంగానికి కొత్త దోవలు సృష్టించారు. ఇవేవీ తెలుగువారిని ఆవగింజంత కూడా కదిలించలేదు. (నాట్య విద్యాలయంలో చేసిన ఏ ఒకటో రెండో ప్రయోగాలు తప్ప). మన మెలో(డ్రామాలు మనవి; మన ప్రయోగ సౌలభ్యం, మన పరిషత్తుల స్టేజీలు మనవి. దానికి ఒదిగి నాటక రచయితలూ, దర్శకులూ తమ వ్యాసంగాన్ని కొనసాగించడవలసిన పరిస్థితి అది.

1972-73 ప్రాంతాలలో తెలుగు నాటకరంగం మీద నిశ్శబ్దంగా ఒక ప్రయోగ విప్లవం వచ్చిందనిపిస్తుంది. 1973లో అప్పటి సంగీత నాటక అకాడమీ ఆధ్వర్యంలో మొదలి నాగభూషణశర్మ రూపొందించి, వాడ్రేవు శ్రీరాములు నిర్వహించిన నటన మీది వర్క్‌షాప్ దీనికి ఒక కారణం కావచ్చు. భారతీయేతర భాషల్లోని నాటకాల పరోక్ష ప్రభావం కావచ్చు. ఆ ప్రభావం ముందుగా కాంతి ప్రసార విధానం ద్వారా రంగస్థలం ప్రవేశించి తద్వారా దృశ్య పరికల్పనాన్ని నాటక రచననూ క్రమేపీ మారుస్తూ వచ్చాయి. దృశ్య విధానంలో సౌలభ్యం ఏర్పడ్డది. ఒకే స్టేజిని పలు నటనా స్థలాలుగా (acting areas) విభజించి లైటింగ్ సహాయంతో వేరువేరు స్థలాలు- అన్న వింగడింపు చూపే అవకాశం లభించింది. స్థలం మార్పుతో పాటు కాలం మార్పుని కూడా లైటింగ్ ద్వారా చూపే సౌకర్యం లభించింది. ఈ మార్పుల వల్ల భూత భవిష్యద్వర్తమానాలను ఒకే రంగస్థలం మీద పలు విభజించబడిన స్థలాల్లో ప్రదర్శించే అవకాశం దొరికింది. దీనివల్ల నాటక రచనలో వచ్చిన మార్పులు రెండు: ఒకటి పాత్రల మనోభావాలని విస్పష్టంగా చిత్రించడానికి వీలైన గత స్మృతుల్ని వర్తమానంతో పాటు చూపడం (ఫ్లాష్‌బాక్), రెండోది నాటకం ఇదివరకటిలా రెండంకాలకు పరిమితం కాక కొన్ని దృశ్యాలు సంపుటి అయి, episodicగా మారడం. ఒకవేళ '' ఒకే సెట్టు''తో నాటకాలు వచ్చినా పలు నటనా స్థలాల సౌలభ్యం వల్ల పాత్రల మనోగత విశేషాలను చూపే అవకాశం లభించింది.

దృశ్య పరికల్పన విధానంలోను, కాంతి ప్రసరణ విధానంలోను వచ్చిన మార్పులు నాటక శరీరాన్ని మార్చాయి. కాని దానికి ఆత్మ ప్రాయమైన పాత్ర చిత్రణ, సన్నివేశ కల్పన, సంఘర్షణల రూపకల్పన విషయంలో మాత్రం పెద్దగా మార్పులు వచ్చినట్టు కనిపించదు. పైగా, ఇదివరకటికన్న మెలో(డ్రామా పాలు మరింత అధికమైంది. దీనికితోడు పరిషత్తుల సంఖ్యాబలం ఎక్కువై చివరకు తాలూకా స్థాయి కూడా అఖిల భారత నాటక పోటీలు జరుపుతున్నారు. అక్కడ మెలో(డ్రామాకు పట్టం కట్టే ప్రేక్షకులు ఎక్కువైనారు. అందువల్ల జనానికి అవసరమైన నాటకాన్ని కాక, వారికి ఆదరణీయమైన, వారు కోరుకునే విధంగా నాటకం తయారవుతోందన్న మాట.

అయితే నాటకం పూర్వం కన్న ప్రయోగ సౌలభ్యాన్ని అలవరుచుకుంది- 1973-90 మధ్యకాలంలో. దీనికి కారణాలు రెండు: ఒకటి , యీనాటి నాటక రచయితలకు రంగస్థలాన్ని గురించిన అవగాహన ఎక్కువైంది. కొందరు రచయితలు తమ తమ సంస్థలకే నాటకాలు వ్రాయడానికి పరిమితులైనారు. పూర్వం వున్న నాటి దర్శకుల యుగంపోయి రచయిత-దర్శకుల యుగం, లేదా ఒట్టి దర్శకుల యుగం ప్రారంభమైంది.

దీనితోపాటు మెలో(డ్రామాలో వచ్చే పాత్రల చిత్రణం కూడా మారింది. ఇదివరకు పీడితుడొక్కడు ప్రతీకగా నిలిచి సంఘం తన లాంటి వాళ్లకు చేసిన అన్యాయాన్ని నలుగురి ముందు బట్టబయలు చేశాడు. కాని ఇవ్వాళ ఒక ప్రతీక పాత్రకు బదులు పీడితులంతా నాయకులై సంఘటిత శక్తిని ప్రదర్శించడం జరుగుతున్నది.

ఇదివరకు రెండు వర్గాలకు ప్రతినిధులైన యిద్దరు వ్యక్తుల సంఘర్షణ ప్రధానం కాగా, ఇప్పుడు ఒక వర్గం యావత్తు నాయకుడుగా రూపొందించబడుతోంది. పూర్వం ఆర్తుల ఆక్రందన ముఖ్యం; దానికి బదులు ఇప్పుడు ఆర్తుల వికటాట్టహాసం వినిపిస్తున్నది. ఇదివరకు వారి రోదన నాటకానికి పరాకాష్ఠ. ఇవ్వాళ - జరిగిన అన్యాయానికి సంఘాన్ని తిట్టే పాత నాయకుడి స్థానే కత్తులు, బల్లాలు, కర్రలు తీసుకొని మూకుమ్మడిగా అన్యాయాన్ని ప్రతిఘటించే సంఘటితబలం చూపబడుతున్నది. అత్తిలి కృష్ణారావు 'తూర్పురేఖలు', పరుచూరి 'సమాధి కడుతున్నాం', యండమూరి 'రఘుపతిరాఘవ రాజారాం' వంటి నాటకాల్లో ఈ సంఘర్షణ కొంత ప్రత్యక్షంగానూ, కొంత పరోక్షంగాను చూపబడ్డది. ఇటీవలి అత్తిలి కృష్ణారావు నాటకం 'జోగుజాతర' లోను, నాగభూషణశర్మ 'నరజాతి చరిత్ర' లోను ఇది ప్రత్యక్షంగా కనిపిస్తుంది.

పాత్రచిత్రణంలో వచ్చిన మార్పును ముఖ్యంగా ప్రతినాయకుల విషయంలో చూడవచ్చు. ఇదివరకు (1964-72) డబ్బు, హోదా, పరపతి వుండి సమాజంలో నాయకులుగా వెలిగేవారు ప్రతినాయకులు. వారి స్థానంలో ఇప్పుడు (1973-90) రాజకీయ నాయకులు ప్రతినాయకులైనారు. నలభై ఏళ్ళ స్వాతంత్ర్యం తరువాత రాజకీయ నాయకులు నాటకాలలో ప్రముఖ విలన్‌లు కావడం మన స్వాతంత్ర్య ప్రతిపత్తికి చక్కని వ్యంగ్య వ్యాఖ్యానం. వీరితోపాటు హాస్యపాత్రలు కేవలం హాస్య సృష్టికే సృష్టించబడడం మొదలైంది. ఇది 1943-60 మధ్యకాలంలో తరచుగా కనిపించే లక్షణం. ఆనాటిలానే ఒక హీరో, ఒక విలన్, ఒక ప్రతినాయకుడు, ఒక హాస్యగాడు- ఇలా మూసలో తయారవుతున్నాయి- పేర్లేమయితేనేం? మనస్తత్వ నాటకం అనదగిన 'ఓ బూతునాటకం' లో కూడా యిటువంటి హాస్యపాత్ర తప్పలేదు. ఈ స్టాక్ కార్యక్టర్స్ ఒత్తిడివల్ల నాటకం ఎన్ని మలుపులు తిరిగినా ప్రధాన సంఘర్షణ మళ్లీ ఏదో పద్ధతిలో వర్గ పోరాటం వైపుకు మళ్లింది.

1973-90 మధ్యకాలాన్ని దర్శకుల యుగం అనవచ్చు. ఇంతకుపూర్వమే దర్శకత్వం నెరపుతున్న చాట్ల శ్రీరాములు, అత్తిలి కృష్ణారావు, భానుప్రకాశ్, దేశిరాజు హనుమంతరావులతో పాటు డి. యన్. యన్. మూర్తి, హరనాధరావు, సంజీవి, గుంటూరు శాస్త్రి ప్రభృతులు నాటక ప్రదర్శనను గురించి అవగాహనతో ప్రయోగ సారధ్యం వహించారు. అంతవరకు ఆంగ్ల నాటక ప్రయోగాలు చేసిన నాగభూషణశర్మ తెలుగు నాటక దర్శకత్వాన్ని ప్రారంభించాడు. ఈ దర్శకుల వలన ఇదివరకు ఎన్నడూలేనంతగా శిల్పానికి ప్రాముఖ్యం వచ్చింది. వీరి ప్రయోగాలు చాలాభాగం పాశ్చాత్య దేశాలనుండి దిగుమతి చేసుకొని 'లోకల్ కలర్' ఇచ్చినటువంటివి. అయితే కొత్త ప్రయోగాలు చేసేటప్పుడు కొన్ని అవగాహన లేని ప్రయోగాలు ఎదురుకాక తప్పదు. నిష్ణాతులు కాని దర్శకుల ప్రయోగాల్లో, నాటకీయత కోసం సృష్టమైన వాస్తవిక నాటకాల్లో ఫ్రీజులు; అనవసరమైన కాంతి ప్రసరణా సాధనాలను వాడడం రివాజు అయింది. ఒక పదేళ్లలో స్ట్రోబ్‌లైట్ వాడకం వంద రెట్లు పెరిగింది. శ్రీహరిమూర్తి నటించి దర్శకత్వం వహించిన 'సంధ్య-ఛాయ' లో కాంతి ప్రసరణం, దృశ్య సరికల్పనం- రెండూ నాటక ప్రయోగ శిల్పానికి వన్నె తెచ్చాయి. చాలామంది చేతుల్లో నాటకంలోని సంభాషణలు, నటనల మాదిరిగానే యీ సాంకేతిక నైపుణ్యం కూడా 'లౌడ్'గా వుండడం తప్పలేదు.

ఈ తరంలో వచ్చిన నాటకాలలోకన్న నాటికలలో వైవిధ్యమూ, శిల్ప విన్నాణమూ ఎక్కువ. మాండలికంలో రాయబడ్డ నాటకాలు ఒక్క ఆ మాండలికం మాట్లాడే ప్రాంతాలలోనే కాక రాష్ట్రం అంతటా విజయవంతం

అయ్యాయి. గణేశ్‌పాత్రో కొడుకుపుట్టాల, పావలా, లాభం నాటికలు, తరంగాలు నాటకం యండమూరి 'కుక్క' ఇందుకు ఉదాహరణ.

అలానే ఆటనీ, పాటనీ, మాటనీ చక్కగా సమన్వయం చేసిన నాటకాలు వస్తున్నాయి. అత్తిలి కృష్ణారావు 'తూర్పురేఖలు', 'జోగుజాతర', కె. చిరంజీవి 'సీలిదీపాలు', నాగభూషణశర్మ 'నరజాతి చరిత్ర', వీరేంద్రనాథ్ రాసి దేశిరాజు దర్శకత్వం వహించిన 'రుద్రవీణ' వంటివి ఇందుకు ఉదాహరణలు.

పీడిత, తాడిత శ్రామిక వర్గాన్ని గురించి, కుల వర్గ విచక్షణలకు బలి అయిన క్షుభితులను ఆలంబనంగా చేసుకున్న నాటకాలు చాలా వచ్చాయి. ముఖ్యంగా హరిజనులను, వారి సమస్యలను గురించిన నాటకాలు వచ్చాయి. హరనాథరావు 'క్షీరసాగరమథనం', సి.యస్.రావు 'ఊరుమ్మడి బ్రతుకులు', 'ప్రాణం ఖరీదు' నాటికలు, విరియాల లక్ష్మీపతి రాసిన 'పంచమ వేదం' ఈ పద్ధతిలో రాయబడ్డ రచనలు.

ఇంతకుపూర్వం కనిపించని ప్రయోగశీలత యీ కాలంలో ఎక్కువగా కనిపిస్తున్నది. వెనుకటి తరంలో అబ్బూరివారి నేతృత్వంలో ప్రయోగింపబడిన ఇండియన్ క్లాసిక్స్ వంటివి ఈకాలంలో కూడా వచ్చాయి. ఈకాలంలో ఆంధ్రప్రదేశ్ ప్రభుత్వం ప్రారంభించిన రిప్పర్టరీలో ఏ. ఆర్. కృష్ణ కొన్ని ప్రయోగాలు చేశాడు. పిల్లలకోసం 'మానాన్న కావాలి', తరువాత 'అభిజ్ఞాన శాకుంతలం', మళ్ళీ 'కీలుబొమ్మలు' ప్రదర్శించాడు. అంతకుముందే కృష్ణ ప్రదర్శించిన 'మాలపల్లి' సరికొత్త ప్రయోగం. విస్తృతమైన ప్రదేశాన్ని ఎన్నుకొని ఆరేడు రంగ స్థలాలలో ఒకేసారి నాటకాన్ని ప్రదర్శించే యీ పద్ధతిని 'జీవనాటకం' అన్నాడు కృష్ణ. దాని అర్థం ఏమైనా ఒకేసారి పలు రంగస్థలాలలో ప్రదర్శించే నాటకం అని మనం అనుకోవచ్చు.

ఈ కాలంలో వచ్చిన కొత్త ప్రయోగాలలో మారుతీరావు 'లావాలో ఎర్రగులాబీ', డి. ప్రభాకర్ చేసిన బ్రెష్ట్ అనువాదం 'లా ఒక్కింతయులేదు', యండమూరి 'డామిట్ కథ అడ్డం తిరిగింది' చెప్పుకోతగ్గవి. ఈ నాటకాల దర్శకుడు చాట్ల శ్రీరాములు. నాటికలలో వచ్చిన బహుముఖ ప్రయోగాలలో దేశిరాజు హనుమంతరావు దర్శకత్వం వహించిన కుక్క, రుద్రవీణ ముఖ్యమైనవి. శశిమోహన్ నాటిక కోహినూర్, భరణి రాసి సుందరం దర్శకత్వం నెరపిన 'గొయ్యి', 'గార్ధబాండం', 'గోగ్రహణం'- ముఖ్యమైనవి. సత్యానంద్ దర్శకత్వం వహించిన అడవి దివిటీలు, బొమ్మలాట చాలా విజయవంతం అయిన నాటకాలు. కొత్త ప్రయోగాలు, లేదా ఉత్తమ నాటకాలు, నాటికలు ప్రదర్శించడంలో కొత్తదారులు చూపాయి విశ్వవిద్యాలయాలలోని నాటక విభాగాలు. ఆంధ్ర విశ్వవిద్యాలయంలో నాటక విభాగం పాతికేళ్ళ పండగ జరుపుకుంది. ఇటీవలి కాలంలో అక్కడ నుంచి వచ్చిన నాటకాలలో ఆత్రేయ 'అశోక సామ్రాట్', అత్తిలి కృష్ణారావు 'జోగుజాతర' ముఖ్యమైనవి. ఆంధ్ర విశ్వవిద్యాలయంలో నేషనల్ స్కూల్ ఆఫ్ డ్రామా నెరపిన వర్క్‌షాప్ కొన్ని కొత్త ప్రయోగాలకు నాంది పలికింది. అంటిగొనె, జులుస్ వంటివి ఇందుకు ఉదాహరణలు. జులుస్‌కు తెలుగు సేత 'ఊరేగింపు' వీధి.నాటకం (Street Theatre) శైలిలో చాలాసార్లు ప్రయోగించబడ్డది.

అలాగే ఉస్మానియా విశ్వవిద్యాలయ నాటక విభాగం కూడా కొత్త ప్రయోగాలు చేపట్టి కేవలం రాష్ట్రంలోనే కాక దేశం మొత్తం మీద వున్న నాటక శాఖల్లో ఉత్తమం అనిపించుకుంది. గ్రీకు నాటకం 'ఈడిపస్' మంచి

ఆధునిక అభివ్యక్తి నాటకం 'నరజాతి చరిత్ర' వరకు ఎన్నో ప్రయోగాలు చేసింది నాటక విభాగం. మొదలి నాగభూషణశర్మ, చాట్ల శ్రీరాములు, డి.యస్.యన్. మూర్తి, సుందరం, భాస్కర్ షివాల్కర్ - వంటి దర్శకులు పలువురు నాటక విద్యార్థుల నాటకాలకు దర్శకత్వం వహించారు. రాజారామదాస్, శ్రీహరిమూర్తి వంటి సాంకేతిక నిపుణుల సహాయం లభించింది.

ఈ కాలంలో వచ్చిన మరో కొత్త ప్రయోగం 'వీధి నాటకం' **(Street Play)**. ఆహార్యం, వేషభాషలు లేకుండా, స్టేజీ, స్టేజీ పరికరాలు లేకుండా - వీధుల్లో ప్రదర్శించే నాటకాలను వీధి నాటకాలనవచ్చు. జూలుస్ ప్రభావంతో తెలుగులో వచ్చిన 'ఊరేగింపు'కు ముందే చాట్ల శ్రీరాములు, అత్తిలి కృష్ణారావులు 'టామీటామీ', 'దారితప్పిన ఆకలి' ఆ విధంగా ప్రదర్శించారు, విశాఖపట్టణం బీచ్‌లో. ఆ తరువాత వచ్చిన 'వీధి' నాటకాలలో భరణి 'గోగ్రహణం', ఆకెళ్ల సత్యనారాయణమూర్తి 'పెద్దబాలశిక్ష', 'మందిరాజ్యం', డి.యస్.యన్. మూర్తి 'మహానగరం' ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకున్న ప్రయోగాలు. ఇందులో సుందరం దర్శకత్వంలో వచ్చిన 'గోగ్రహణం' కొన్ని వందల ప్రదర్శనల నిచ్చింది.

ఇన్ని ప్రయోగాలు విజయవంతంగా ప్రదర్శించబడ్డా, ఎన్నో పరిషత్తులు ప్రబలినా- తెలుగు నాటకానికి జాతీయస్థాయిలో గుర్తింపు లేదు. దీనికి కారణం చక్కని నాటకాన్ని పదేపదే ప్రదర్శించుకొని, మన రాష్ట్రంలోనే కాక బయట కూడా చూపలేని మన దైన్యావస్థ. రంగస్థలాల కొరత, రచయితల అభావం, మంచి నాటకాల లేమి, శని ఆదివారాలు టి.వి.లో సినిమాలు- ఇవి అన్నీ తెలుగు నాటక రంగాన్ని అయోమయంలో ముంచి ఎత్తుతున్నాయి. వీటికి తట్టుకొని నిలబడి చక్కని ప్రయోగాలను రాష్ట్రం నలుమూలలా ప్రదర్శించగల అవకాశం వచ్చినప్పుడు, ప్రతి డ్రామా స్కూలుకు రిపర్టరీలు ఏర్పడి ఆ రిపర్టరీలు వృత్తి నాటక రంగాన్ని పెంచడానికి దారితీసినప్పుడు మాత్రమే నాటకరంగం సజావుగా నడుస్తున్నదని చెప్పొచ్చు. అటువంటి రోజుకోసం ప్రతి నటుడూ, దర్శకుడూ, రచయితా కేవలం అశ్రులు చాస్తూ కూర్చోక తనదైన ఒక సమిధను ఈ మహా యజ్ఞానికి ఆహుతి యివ్వక తప్పదు.