ರಂಗಸಂಪನರು ಮಾಲಿಕೆ

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ

(ಕೃತಿಕಾರ-ಕೃತಿ ಪರಿಚಯ)

ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ

ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ

ಬೆಂಗಳೂರು - ೫೬೦ ೦೦೨

GIRISHA KARNADA : A Monograph in Kannada by Dr. Divaspati Hegade, Bangalore ; Published by Registrar, Karnataka Nataka Academy, Bangalore

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ : ೨೦೦೪ ಪುಟಗಳು : vi + ೮೨ + ೧೨

ಬೆಲೆ : ರೂ. ೪೦/-

ಹಕ್ಕುಗಳು : ಲೇಖಕರದು

ಪ್ರಕಾಶಕರು :

ಆರ್.ಎಸ್. ದಳವಾಯಿ

ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್

ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಬೆಂಗಳೂರು

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : ಕೃಷ್ಣ ರಾಯಚೂರು

ಮುದ್ರಣ

ಇಳಾ ಮುದ್ರಣ

ನಂ. ೩೬, ೪೦ ಅಡಿ ರಸ್ತೆ, ರಾಘವನಗರ

ನ್ಯೂ ಟಿಂಬರ್‌ಯಾರ್ಡ್ ಲೇಔಟ್, ಬೆಂಗಳೂರು - ೫೬೦ ೦೨೬, : ೨೬೭೫೭೧೫೯

ಪ್ರಕಟಣಾ ಸಮಿತಿ

ಎಚ್.ಜಿ. ಸೋಮಶೇಖರ ರಾವ್

ಎಚ್.ಆರ್. ಸ್ವಾಮಿ

ತೊ. ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ

ಶಶಿಧರ ಭಾರಿಘಾಟ್

ಕೆ. ಮುದ್ದು ಕೃಷ್ಣ

ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಕಡಕೊಳ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ನುಡಿ

ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಭೂತಪೂರ್ವ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಪ್ರೊ. ಸಿ. ಜಿ ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು - 'ರಂಗಸಂಪನ್ನರು' ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲಿಕೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಇದರ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು 'ರಂಗಸಂಪನ್ನರು' ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಅಕಾಡೆಮಿಯೂ ಮುಂದಿವರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಕಳೆದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಪ್ರೊ. ಸಿ. ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಸ್ವಾಮಿಯವರ ವರೆವಿಗೂ ಆಗಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಅಧ್ಯಕ್ಷರುಗಳ ಪರಿಚಯ ಕೃತಿಯನ್ನು (ಈಗಾಗಲೇ ಹಿಂದಿನ ಅಕಾಡೆಮಿ ಹೊರತಂದಿರುವ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷರುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ) ನಾಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗ ಚಿಂತಕರುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಹೊರತರುವ ಕಾರ್ಯ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಲಿಕೆಯಡಿ ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕಟಣಾ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಅಲ್ಲಿಯವರೆವಿಗೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಯೋಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಸರ್ಕಾರ ಈ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಾಯಕ ಕ್ರಮ ಕೈಗೊಂಡದ್ದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಸಕ್ತರು ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುವಂತಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಅವರನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಅಧ್ಯಕ್ಷರನ್ನಾಗಿ (೧೯೭೭ರಿಂದ ೧೯೮೦) ಸರ್ಕಾರ ನೇಮಿಸಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಾಧನೆ ಸೇವೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದಸ್ಯರನ್ನಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ಕಲೆಹಾಕಿತು. ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ ರಾಜ್ಯ ನಮ್ಮದು.

ಎಲ್ಲರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ, ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಏಳಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಿತ್ತು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಕಾರ್ಯಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಆಯೋಜಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದಾರಿ

ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟು ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಘನತೆ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಪಡೆದ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಚಿಂತನೆ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನೆರವಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ ಒಂದು ಭದ್ರಬುನಾದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರೊಟ್ಟಿಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸದಸ್ಯರಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಭಿನಂದನೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕುರಿತು ಈ ಮಾಲಿಕೆಯಡಿ ಕೃತಿ ರಚಿಸಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆಯವರನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆಯವರೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಪರ್ಕ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ನಮ್ಮ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಹಿರಿಯ ಸದಸ್ಯರಾದ ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಜಿ. ಸೋಮಶೇಖರರಾಯರು ಈ ಕೃತಿಯ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಹಕಾರಿಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಮಾಲಿಕೆಯಡಿ ಈ ಕೃತಿ ಹೊರಬರಲು ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೂ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆಯವರಿಗೂ ಹಾಗೂ ಕೃತಿ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾದ ಎಚ್.ಜಿ. ಸೋಮಶೇಖರರಾಯರಿಗೂ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ನಮನಗಳು.

ಎಂದಿನಂತೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಆಸ್ಥೆವಹಿಸಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾದ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಸದಸ್ಯ ಶ್ರೀ ಶಶಿಧರ ಭಾರಿಘಾಟ್, ಶ್ರೀ ದೇವ್ ನಾಗೇಶ್, ಶ್ರೀ ತೊ. ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ ಇವರುಗಳಿಗೂ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಈ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಾಗಿ ದುಡಿದ ಅಕಾಡೆಮಿ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಆದ ಆರ್.ಎಸ್. ದಳವಾಯಿ ಹಾಗೂ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಮನಗಳು.

ಈ ಕೃತಿಯ ಮುದ್ರಕರಾದ ಇಳಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು ಅವರಿಗೆ ಸಮಯದ ಒತ್ತಡದ ನಡುವೆಯೂ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊರಬರಲು ಶ್ರಮವಹಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಇಳಾದ ಶ್ರೀ ಗುರುಮೂರ್ತಿ ಇವರಿಗೆ ವಿಶೇಷ ನಮಗಳು.

ಆರ್. ನಾಗೇಶ್

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಲೇಖಕನ ಮುನ್ನುಡಿ

ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕುರಿತು ಸುಮಾರು ನೂರು ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದು ಕೊಡಲು ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಆರ್. ನಾಗೇಶ್ ಹಾಗೂ ಸದಸ್ಯ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಚ್. ಜಿ. ಸೋಮಶೇಖರರಾವ್ ದೂರವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಾಗ ತಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಆಮೇಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಾರದಿತ್ತೇನೋ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಷ್ಟೆ, ಸುಮಾರು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಪುಸ್ತಕ ರಚನೆಗಾಗಿ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಆಮೆ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದೆ. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಬರವಣಿಗೆ ನಿಂತೇ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪುಸ್ತಕ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಆ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹವೇ ಸೋರಿ ಹೋಗಬಹುದೆಂಬ ಅನುಮಾನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗಿತ್ತು. ಮೂರೂವರೆ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಹಾದಿ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಮಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಉಳಿದರ್ಧ ಮುಗಿಸುವದು ಯಾವಾಗ? ಮುಗಿಯುವದೋ ಇಲ್ಲವೋ? ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಮುಗಿಯದಿದ್ದರೆ? ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದಾದರೂ ಇರಲಿ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೆ.

ಮೊದಲಿನಿಂದ ಹಾಗೂ ಈಗಲೂ ಸಹ ಬರಹ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ನನಗೆ ಬಂದ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಿದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆಯಬೇಕು. ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಬೇರೆ ಕಡೆ ದೊರೆಯದ ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇತ್ತು ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾನು ಮೆಚ್ಚುವ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಹಾಗೂ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ.

- ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗಡೆ

೫೧, ಮೈತ್ರಿ ಫಾರ್ಮ, ಮಾರಗೊಂಡನಹಳ್ಳಿ

ಸೂಲಿಕೆರೆ ಪೋಸ್ಟ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ದಕ್ಷಿಣ - ೫೬೦೦೬೦

ದೂ : ೫೬೯೦೦೮೦೫.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಸರು. ರಂಗನಟ, ನಾಟಕಕಾರ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಕಿರುತೆರೆಯ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಚಿತ್ರಕಥಾಲೇಖಕ, ಭಾಷಾಂತರಕಾರ ಹಾಗೂ ಆಡಳಿತಗಾರ. ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಂದ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರೂ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳವಂತಹದು. ಅವರು ಕೈ ಆಡಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದನ್ನೇ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆಯೂ ಕಾರ್ನಾಡರದು. ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಮಾಜಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಕುರಿತೂ ಒಂದೊಂದು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅಕಾಡೆಮಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕುರಿತಾದ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆಯುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನನಗೆ ವಹಿಸಿದ್ದು ನನಗೆ ಸಂತೋಷ ತಂದಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆಯುವದಾದರೆ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮೆದುರು ಇವೆ. ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತ ಬರಹಗಾರನೊಬ್ಬನ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವೂ ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೇ! ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರು ಬರೆದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣ ಚಂದರ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರು ಬರೆದ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಇವೆರಡು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತ ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಐವತ್ತು, ಐವತ್ತೈದು, ಅರುವತ್ತು, ಅರುವತ್ತೈದು ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅರುವತ್ತಾರರಲ್ಲಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕುರಿತು ಒಂದೂ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ ಬಂದಿಲ್ಲ ! ಅವರ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮೆದುರು ಇವೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕುರಿತ ವಿವರಗಳು ಎಲ್ಲೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನೇ ಕೇಳಬೇಕು. ನಿಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲು ವಿವರಗಳು ಬೇಕು ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ,

"ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿವರಗಳು ಯಾಕೆ ಬೇಕು? ಅಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾದ, ಇಲ್ಲಿ ಸದಸ್ಯನಾದ ಈ ವಿಷಯಗಳು ಅನಗತ್ಯ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ನನಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದರೆ ಸಾಕಲ್ಲವೇ?' ಎನ್ನುವದು ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಆರ್. ನಾಗೇಶ ಅವರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ಅವರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯ ಹಸಿರು ನಿಶಾನೆ ದೊರೆತ ಮೇಲೆಯೇ ಈ ಬರಹ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಆದರೂ ನಾಟಕಕಾರನ ಕುರಿತು ಕೆಲವಾದರೂ ವಿವರ ಕೊಡದಿದ್ದರೆ ಬರಹ

ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸೀತೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೊಡನೆಯ (ಪ್ರಕಟವಾದ) ಸಂದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದವುಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನನಗೆ ದೊರೆತ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪುಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಅವರ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಭಾಗವನ್ನು ಓದಲು ಕೊಟ್ಟೆ. ಅವರದನ್ನು ಓದಿ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಕೆಲವು ಅರೆಬರೆ ವಿವರಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯ ಸೇರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಈ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದ ಅವಿಭಜಿತ ಮುಂಬಯಿ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ. ಆಗ ಮುಂಬಯಿ ಪ್ರಾಂತ ಈಗಿನ ಗುಜರಾಥ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಮತ್ತು ಅವಿಭಜಿತ ಧಾರವಾಡ, ವಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಅವರು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೩೮ರ ಮೇ ೧೯ರಂದು ಮುಂಬಯಿಯ ಹತ್ತಿರದ ಮಾಥೇರಾಂ ಎಂಬಲ್ಲಿ. ಅವರ ತಂದೆ ರಘುನಾಥ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ. ಅವರು ಮುಂಬಯಿ ರಾಜ್ಯದ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ವರ್ಗಾವಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆಗಾಗ ಊರು ಬದಲಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ತಾಯಿಯ ಕುರಿತು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿದ್ದು :

"ನನ್ನ ತಾಯಿ ಯುವವಿಧವೆ (ಮೊದಲ ಮದುವೆಯಿಂದ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಇದ್ದ ; ನನ್ನ ದೊಡ್ಡಣ್ಣ ಭಾಲಚಂದ್ರ), ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ನರ್ಸಿಂಗ್ ಕಲಿತರು. ಬೆಳಗಾವಿಯಲ್ಲಿ ನರ್ಸ್ ಆಗಿದ್ದಾಗ ನನ್ನ ತಂದೆಯ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು; ವಿವಾಹವಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ನಾಲ್ಕು ಮಕ್ಕಳು. ಈ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಆರ್ಯ ಸಮಾಜದ ಛತ್ರದಲ್ಲೇ ಆಗಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಮೇಲೆ ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿಯವರ, ಆರ್ಯಸಮಾಜದ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ದಯಾನಂದ ಸರಸ್ವತಿ ಅವರ ಫೋಟೋ ಇದೆ….."

ಕಾರ್ನಾಡರ ತಂದೆ ಡಾ|| ರಘುನಾಥ ಕಾರ್ನಾಡರು ೧೯೩೮ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹದಂತಹ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಸ್ವತಃ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದವರು. ಅವರ ಮನೆಮಾತು ಕೊಂಕಣಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಓದಲು ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಳ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟಿದ್ದವು. ಕಾರ್ನಾಡರ ಶೈಶವದ ದಿನಗಳು ಕಳೆದದ್ದು ಮುಂಬಯಿ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ. ಬಾಲ್ಯದ ಐದನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಶಿರಸಿಗೆ ಬಂದರು. ಶಿರಸಿಯ ಮುನಿಸಿಪಲ್ ಆಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಡಾ|| ರಘುನಾಥ ಕಾರ್ನಾಡರು ವರ್ಗವಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡವೊಂದು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ದಿವಂತರಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಲಾಭ ದೊರೆತು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಮೇಲಿನ ಕ್ಲಾಸಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಸಿಕ್ಕಿತು. ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿ ಕನ್ನಡ ಕಲಿಸಲಾಯಿತು.

ಹೈಸ್ಕೂಲು ಶಿಕ್ಷಣದ ಅರ್ಧಭಾಗ, ಅಂದರೇ ೯ನೇ ಕ್ಲಾಸಿನವರೆಗೆ ಶಿರಸಿಯ ಮಾರಿಕಾಂಬಾ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಾಯಿತು (ಆಗ ಮುಂಬೈ ಪ್ರಾಂತದ ನಿಯಮದಂತೆ ಹನ್ನೊಂದನೇ ಕ್ಲಾಸಿಗೆ ಎಸ್.ಎಸ್.ಸಿ. ಅಥವಾ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಶನ್ ಮುಗಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಎಸ್.ಎಸ್.ಸಿ. ಮುಗಿಸಿದ ಎರಡು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತರಚನೆಯಾಗಿ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಇತ್ತು). ಮಾರಿಕಾಂಬಾ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಈಗಿನ ಕಾಲೇಜು ಮಟ್ಟದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗಿಂತ ಮೇಲ್ದರ್ಜೆಯವಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗಣೇಶ ಹಬ್ಬ, ನಾಡಹಬ್ಬ, ಶಾಲಾ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ, ಶಿಕ್ಷಕರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ನಾನೂ ಕೂಡ ಅದೇ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಓದಿ, ಮುಂದೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಅಲ್ಲೇ ಶಿಕ್ಷಕನೂ ಆಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ನಾಟಕ ಆಡಿ, ನಿರ್ದೆಶಿಸಿ ಬಣ್ಣದ ಗೀಳು ಹಿಡಿಸಿಕೊಂಡವನೇ ಆಗಿದ್ದೆ. ಗಿರೀಶರು ಅಲ್ಲಿ ಓದಿ ಮುಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಶನ್ ಮುಗಿಸಿ ಪದವಿ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು ಸೇರಿದರು.

ಶಿರಸಿಯಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಗಿರೀಶರ ಸಹಪಾಠಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲೂ ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳಾದರು (ಶಿರಸಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಕಾಲೇಜ್ ಇರಲಿಲ್ಲ). ಶಿರಸಿಯಿಂದ ಹೋದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ಮುಂದುವರಿಸಿದರು. ಅವರದೇ ಗುಂಪು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ದೆಹಲಿಯ 'ಯುವಮೇಳ'ದಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಜೊತೆ ಗಿರೀಶರೂ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಿರಸಿಯ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಡಿ. ಎನ್, ಹೆಗಡೆ, ಜಿ. ಎಲ್. ಹೆಗಡೆ ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡದ ಬಾಳ ಬೇಂದ್ರೆ (ದ. ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಗ) ಇವರ ಜೊತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು, ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು, ಕೃಷ್ಣ ಬಸರೂರರ ಜೊತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗಣಿತ ಹಾಗೂ ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪದವಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಗಿರೀಶರು ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ಓದನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಶಿರಸಿಯ ಡಿ. ಎನ್. ಹೆಗಡೆ ಹೀಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

ಅಲ್ರೋ, ಬರೇ ನಾಟ್ಕ, ತಾಲೀಮು ಅಂತ ಸುತ್ತಾಡ್ತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಆದ್ರೂ ಓದ್ರೋ, - ನಾಳೆ ನಾನು ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಂದಾಗ ನೀವು ಫೇಲಾಗಿ, ಅಥವಾ ಮೂರನೇ ದರ್ಜೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾಗಿ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ನೀವೇ ನನ್ನ ಕೈಕೆಳಗೆ ಕಾರಕೂನರಾಗಿ ಬಂದರೆ ಕಷ್ಟ ನನಗೆ. ಅದಕ್ಕಾದರೂ ಓದಿ ಒಳ್ಳೆ ರೀತಿ ಪಾಸಾಗ್ರೋ...."

ಎಂದು ಗಿರೀಶರು ತಮ್ಮನ್ನು ನಯವಾಗಿ ಛೇಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸ್ನೇಹಿತರಿಗೆ ಅದು ಮಧುರ ನೆನಪಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ನಾಟಕದ ಗೆಳೆಯರು ಗಿರೀಶರ ಸುತ್ತ ಇದ್ದರು. ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಹೋದ ಮೇಲೂ ಶಿರಸಿಯ ಮಾರಿಕಾಂಬಾ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನ ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನಾಟಕೋತ್ಸವ ನೋಡಲು ಅವರು ಶಿರಸಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು ಎಂದರೆ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಶಿರಸಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟಿತ್ತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು.

೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಪದವಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಸ್ಥಾನ ಗಳಿಸಿ ಉತ್ತೀರ್ಣರಾದರು. ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಗಾಗಿ ಮುಂಬಯಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸೇರಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಎಂ. ಎ. ಓದು ಮುಗಿಯುವ ಮೊದಲೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರ್‍ಹೋಡ್ಸ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್ ದೊರೆತದ್ದರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ತೆರಳಿದರು. ೧೯೬೦ರಿಂದ ೧೯೬೩ರವರೆಗೆ ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಎಂ.ಎ.ಗೆ ಓದಿದರು. ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್ ಯೂನಿಯನ್ ಸೊಸಾಯ್ಟಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದರು. ವಿದೇಶೀಯನೊಬ್ಬ ಹೀಗೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗುವದು ಕೆಲವರಿಗೇ ಸಲ್ಲುವ ಗೌರವ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್‌ನಿಂದ ಎಂ.ಎ. ಪದವಿ.

೧೯೬೩ಕ್ಕೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಲೇ ಆಗಿನ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಮ್ಯಾನೇಜರಾಗಿ, ನಂತರ ಮ್ಯಾನೇಜರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಈ ನೌಕರಿಯ ಬಂಧನವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡ ನಂತರದ್ದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ಕಿರುತೆರೆ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಹುದ್ದೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯ, ಯಶಸ್ಸು, ಸಾಧನೆ, ಸಂದ ಗೌರವ ಹಾಗೂ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳ ಕಥೆ.

ಗಿರೀಶರಿಗೆ ಸರಸ್ವತಿ ಗಣಪತಿ ಅವರ ಪರಿಚಯವಾದದ್ದು ಚೆನ್ನೈನಲ್ಲಿ. ಅವರು ಪಾರಸಿ-ಕೊಡಗು-ಕೇರಳ ಮೂಲದವರು. ಮುಂದೆ ೧೫ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಡಾಕ್ಟರಾಗಿ ದುಡಿದರು. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಗಿರೀಶರ ವಿವಾಹವಾದದ್ದು ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ. ವಿವಾಹವಾದ ನಂತರ ಡಾ|| ಸರಸ್ವತಿ ಗಣಪತಿ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ವೈದ್ಯಕೀಯ ವೃತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳಿದರು. ಇವರಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು, ಹಿರಿಯವಳಾದ ಶಾಲ್ಮಲೀ ರಾಧಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೮೧ರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ. ದೂರದ ಗಂಗಾ, ಯಮುನಾ, ಕಾವೇರಿ ನದಿಗಳ ಹೆಸರು ಏಕೆ ಎಂದು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಉಗಮವಾಗಿರುವ ಶಾಲ್ಮಲಾ ನದಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಮಗಳಿಗಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅದು ಶಾಲ್ಮಲೀ ಆಗಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಣ್ಣ ಸೋಮವಾರ'ದ 'ಶಾಲ್ಮಲೀ ಸಣ್ಣ ಬಾಲಿ' ಎಂಬ ಸಾಲು ಕಾರಣ ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯವ ಮಗ ರಘು

ಅಮೇಯ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ. ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳದೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಬಳಿ ಇರುವ ವ್ಯಾಲಿ ಸ್ಕೂಲ್‌ನಲ್ಲಿ. ಮುಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

*****

ಆಗಾಗ ರಾಜ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರ, ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪುರಸ್ಕಾರ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಹುದ್ದೆಗಳನ್ನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೪-೭೫ರಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಫಿಲ್ಮ್ ಮತ್ತು ಟೆಲಿವಿಜನ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ದೇವರಾಜ ಅರಸು ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರ ಹಾಗೂ ಆಗ ಸರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಆಗಿದ್ದ ಜಿ. ವಿ. ಕೆ. ರಾವ್ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ (೧೯೭೬-೭೮) ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಗೌರವ ಕಾರ್ನಾಡರದು. ಆಗ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಅಕಾಡೆಮಿ ಐವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಾರ್ಷಿಕ ಪುರಸ್ಕಾರ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಪುರಸ್ಕೃತರ ಸಂಖ್ಯೆ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ನೂರನ್ನೂ ತಲುಪಿತ್ತು! ಅರ್ಹರಲ್ಲದವರಿಗೂ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆತರೆ ಅದು ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರ ಅರ್ಹತೆಯ ಮೇಲಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಳೆದ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಸ್ಕೃತರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕಡಿತಗೊಳಿಸಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಹಾಗೂ ಗೌರವಾರ್ಹ.

೧೯೮೮ ರಿಂದ ೯೩ರವರೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ಇಸವಿ ೨೦೦೦ ರಿಂದ ೨೦೦೩ರ ಮೇ ತಿಂಗಳವರೆಗೆ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ನೆಹರೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೇಂದ್ರದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಯಭಾರಿಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಆ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಜೀವ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅನುಭವ ಕುರಿತು ಕೇಳಿದಾಗ ಕೆಲವೇ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಿಷ್ಟು :

“ಅದೊಂದು ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಹುದ್ದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ವಿಶಾಲವಾದ ಮನೆ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸೌಕರ್ಯಗಳಿದ್ದವು. ತಿಂಗಳಿಗೆ ೩-೪ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಕೆಲವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ. ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಹಲವರ ನೇರ ಪರಿಚಯ ನನಗೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ನನ್ನ ಕಾರ್ಯ ಸುಲಭವಾಯಿತು. ಶ್ಯಾಮ್ ಬೆನಗಲ್, ಶಬಾನಾ ಆಝ್ಮಿ, ರೋಮಿಲಾ ಥಾಪರ್, ಅಮರ್ತ್ಯಸೇನ್ ಹೀಗೆ ಯಾರೇ ಇರಲಿ ಒಂದು ಫೋನ ಮಾಡಿ ಬನ್ನಿ ಎಂದು ಕರೆದಾಗ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ವಾರಕ್ಕೆ ೩-೪ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಿರ್ಧರಿಸುವದು, ಅತಿಥಿಗಳನ್ನು ಕರೆಸುವದು, ಅವರ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವದು

ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಸ್ವಾಗತಕಾರನಂತೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದು ನೆನದರೆ ಪರದೆಯ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಣ್ಣೆದುರು ಸುಳಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮೂರು ವರ್ಷಗಳು ಹೀಗೇ ಕಳೆದು ಹೋದವು....."

ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತೇನನ್ನೂ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವರ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ನಾಟಕವನ್ನು 'ಬಲಿ' ಎಂದು (ಸೆಕ್ರಿಫೈಸ್) ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. ಆಗಲೇ ಹೆಸರಿಸಿದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಭಾಷಾಂತರದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಯಾರೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರೇ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ 'ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್' ನಾಟಕವನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬರೆಯಬಲ್ಲರು.

ಕೆಲ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾನು ಬೆಂಗಳೂರು ದೂರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಭಾಷಾ ಭಾರತಿ' ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದೆ. ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಬಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಹದಿಮೂರು ಕಂತುಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಒಂದು ಕಂತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರದ ಕುರಿತು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳಲು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಅದೇ ಕೆಲ ತಿಂಗಳ ಮೊದಲು ಅವರು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮಹೇಶ ಯಲಕುಂಚಾವರ ಇವರ 'ವಾಸಾಂಸಿ ಜೀರ್ಣಾನಿ' ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದರು. ಆಗ ಸ್ವತಃ ನೀವು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದೂ ಬೇರೊಬ್ಬರ ನಾಟಕ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದೇಕೆ? ಎಂದು ನಾನು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು :

> "ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿ ನನಗೆ ಹಿಡಿಸಿತು. ಒಂದು, ಎರಡು ಪದಗಳ,
> ಅರ್ಧ-ಒಂದು ಸಾಲಿನ ವಾಕ್ಯರಚನೆ ನನ್ನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಈ ರೀತಿಯ
> ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕಲೆ ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದಕ್ಕೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಕಿಚ್ಚಾಯಿತು. ಅದನ್ನು
> ನನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಿದೆ."

ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕಿರುವ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೂ ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಲ್ಲಿಂದ ಏನನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬ ಅವರ ಹುಡುಕಾಟ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಕೊರತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ, ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಾಂಜಲ ಮನಸ್ಸು ಶ್ಲಾಘನೀಯ ಗುಣ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ದಕ್ಕಿದ್ದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಾಗಿ. (ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ). ಕಾಲೇಜು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಗುರಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯಾಗಬೇಕೆಂದಿತ್ತು. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ;

"…. ನಾನೊಬ್ಬ ಕವಿಯಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದೆ. ಹದಿ ಹರೆಯದಿಂದಲೇ ಕವಿತೆ

ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕೆಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ

ಬರೆಯುವ ಸಾಧನ ನಡೆಸಿದ್ದೆ."

ಕವಿಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದವರು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅವರೇ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್) ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ನನಗೆ ರ್ಹೋಡ್ಸ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್ ದೊರೆಯಿತು. ಈ ಒಂದ ಘಟನೆ ಅಂದು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ವಿವರಿಸುವದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ವಿದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗುವದು ಅಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪದ ಘಟನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾನು ಪರಸ್ಪರ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಸದಸ್ಯನಾಗಿದ್ದು ಆ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲ ಸದಸ್ಯನಾಗಿದ್ದೆ. ನಾನು ವಿದೇಶದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಆತಂಕ ನನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳದಾಗಿತ್ತು. ನನಗೂ ಸಹ ತಕ್ಷಣದ ನಿರ್ಧಾರ ಅಗತ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲೇ ಅಂತಹ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯ ಅಗತ್ಯ ಅಡಕವಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಪಡೆದ ತರಬೇತಿಯ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಇಲ್ಲಿನ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಕುಟುಂಬ, ನನ್ನ ಜನ, ನನ್ನ ದೇಶ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದು ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಬಲಿಗೊಡಬೇಕೇ ಅಥವಾ ಇಂತಹ ಸಂಕುಚಿತ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದು ಜಗತ್ತು ನನ್ನನ್ನು ಸೆಳೆದತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆ?….. ಈ ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡದ ಮಧ್ಯೆ ನನಗರಿವಿಲ್ಲದೆ ನಾನೊಂದು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ… ಅದೂ ಕೂಡ ಕೆಲವೇ ದಶಲಕ್ಷ ಜನ ಮಾತಾಡುವ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ, ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ! ಇದಕ್ಕಿಂತ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ನನಗೆ ದೂರ ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಪುರಾಣವೊಂದರಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡುದಾಗಿತ್ತು. ….. ಅದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಗಿನ ನನ್ನ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ನನ್ನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ನನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನವರೆಲ್ಲರ ಕುರಿತು ನನಗಿದ್ದ ಅಸಹನೆಯನ್ನು, ನನ್ನಲ್ಲಿನ ತುಮುಲವನ್ನು ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಎಷ್ಟು

ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವದು ಕೌತುಕ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ ತಲುಪಲು ಹಡಗಿನ ಪ್ರಯಾಣ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಮೂರು ವಾರಗಳು ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಏಕಾಂತದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಾಟಕ ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದಾಗ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ನನ್ನೊಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ, ಮೊದಲು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿದಾಗ ಸಿಗದ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಿತ್ತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಬರುವದೇ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ಗೌಣ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ನನ್ನನ್ನು ಭೂತಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದಿತ್ತು....”

ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತನ್ನಲ್ಲಿನ ತುಮುಲ ಒತ್ತಡಗಳು ಹೇಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕದ (ಯಯಾತಿ) ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೇಲಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಕವಿಯಾಗಬಯಸಿದ್ದವರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದರು.

ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವದು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ. ತನಗೆ ಅವುಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಅವರು ತಾನು ಅಲ್ಲಿಂದ ದೂರ, ಅವು ತನಗೆ ದಕ್ಕಲಾರವು ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ಅವರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಯಿತು.

“ಯಯಾತಿ ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ನಾನು ಸೆಲ್ಫ ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ ಆಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಓದಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಅವು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ನಾನೇ ಬೆರಗಾದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಶಿರಸಿ! ಅಲ್ಲಿ ೧೯೫೦ರವರೆಗೂ ವಿದ್ಯುತ್ತು, ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೫೨ರ ವರೆಗೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಂದಿರಗಳಿದ್ದವಾದರೂ ಇಡೀ ವಾತಾವರಣ ಕತೆ-ನಾಟಕಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಕ ಬರದಿದ್ದರೆ ಹುಡುಗರು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಕತೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನನಗೆ ದಿನನಿತ್ಯ ಹರಿಕತೆ-ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಅರಿವಾದದ್ದೂ ಅಲ್ಲೇ. ಕತೆ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಓದಿದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು. ಮನೆಯಲ್ಲೊಬ್ಬ ಅಜ್ಜಿ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇವಲ್ಲದೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಡುವದು ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನೇ! ಇದೆಲ್ಲ ಅನುಭವ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಅನ್‌ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ ಎನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಅಡಗಿತ್ತು. ಯಯಾತಿ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್ ಎಂದರು: ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ, ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಓಡಾಡುವದನ್ನು ಆ ಮೊದಲು ನಾನೆಂದೂ ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ! - ಇದು ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರನಿಂದ ಸಿಕ್ಕ ಕಾಂಪ್ಲಿಮೆಂಟ್ಸ್. ಇದರ ಶ್ರೇಯಸ್ಸೆಲ್ಲ ಶಿರಸಿಯ ಬಾಲ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಬೇಕು....”

ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದು ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾದ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಇವು.

ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಎಂತಹ ಅನಾಹುತ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದು ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಬಲವಾದ ಎಳೆ. ಇದು ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಎದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಎಳೆ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೇ? ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿಯಬೇಕೇ? ಅತ್ತ-ಇತ್ತಗಳ ನಡುವೆ ಮನಸ್ಸು ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆ ನಡೆಸಿತ್ತು. ಈ ದ್ವಂದ್ವ ತುಘಲಕದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ 'ಎರಡು ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ' ಎಂಬ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯೂ ಇತ್ತು. ಕಾರ್ನಾಡರ ಮನಸ್ಸು ಎರಡು ದೇಶಗಳ ನಡುವೆ, ಎರಡು ಜನಾಂಗ, ಪರಿಸರಗಳ ನಡುವೆ, ಆದರ್ಶ ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೇ ಹೊಯ್ದಾಟ ತುಘಲಕನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಯಯಾತಿ ಹಾಗೂ ತುಘಲಕ ಬರೆಯುವಾಗ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಾಟಕದ ಮಾಡೆಲ್ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಯಾತಿ ಬರೆಯುವಾಗ ಅನ್ವಿಯ ಹಾಗೂ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಎದುರಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ತುಘಲಕ ಬರೆಯುವಾಗ ಅಷ್ಟು ಸಾಲದು ಎನಿಸಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ್ದ ಪಾರಸಿ ರಂಗಪರಂಪರೆಯತ್ತ ಅವರು ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜೀವನ, ಚಿಂತನ ವಿಧಾನದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಜೊತೆಗೆ ಎಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೋ ಎಂಬ ಭಯ, ಅಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಚಿಂತನಾ ರೀತಿಯತ್ತ ಒಲವು. ಆದರೆ ಕುಟುಂಬ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲಾಗದ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಇವು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಪಾರಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವ, ರಂಗಮಂಚವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಎನಿಸಿದ್ದವು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುವದು :

"ಈ ನಾಟಕದ ಫಾರ್ಮ್‌ಗೆ ನಾನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅದುವರೆಗೆ ನಾನು ನೋಡಿದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನಲ್ಲ; ಆದರೆ, ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಓದಿದ್ದ ಆನ್ವಿ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಂತಿಗೊನೆ), ಸಾರ್ತ್ರೆ, ಓ ನೀಲ್ ಹಾಗೂ ಗ್ರೀಕ್ (ನಾಟಕಗಳನ್ನು).... ನನ್ನದೇ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದು ಇರಲಿಲ್ಲ...."

ಹೀಗಾಗಿ ತುಘಲಕ ಬರೆಯುವಾಗ ರಂಗಮಂಚದ ಹಿಂಭಾಗ, ಮುಂಭಾಗದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾರಸಿ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇನ್ನಿತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕ ರಂಗತಂತ್ರಗಳತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು.

೧೯೬೭ರ ಫೆಬ್ರವರಿ ಸಂಕ್ರಮಣ (ಸಂಚಿಕೆ ೧೬) ಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗರು ಕಾರ್ನಾಡರೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂದರ್ಶನವೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಶನ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ಪೂರ್ವತಯಾರಿಯಾಗಿ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಅವರು ಓದಿದ್ದು “ದಿ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಕ-ಕೌನಾ ಟರ್ಕ್ಸ್", “ದಿ ಕೇಂಬ್ರಿಜ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯ", ತುಘಲಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ಬರನಿಯ ಬರಹಗಳು, ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರವಾಸಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಇಬ್ನ ಬತೂತನ ಬರಹಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ಗ್ರಂಥಗಳು.

“ನನಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಐಹಿಕವಾದವು ಗಳೇ. ವಿಶೇಷತಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡವು..... ವಿಚಾರಶೀಲತೆಯನ್ನು ತೀರ ಅತಿಶಯಕ್ಕೊಯ್ದರೆ ಅದು ಅವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಎಡೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವದಿದೆ ನನಗೆ. ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಮತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಹೋಗಿ ದರ್ಪದ ಮಿಲಿಟರಿ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡ ರಾಜಕಾರಣ ಇದರದೇ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ....... ..... ನಾನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಯ ಸೋಲನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನನಗೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಜನ್ಯ ಜ್ಞಾನ, ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ಆಧರಿಸಿದ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿ ಅತ್ಯವಶ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ..... ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅರಿವಾದ ಬಾಳಿನಲ್ಲೇ ತನ್ಮಯವಾಗುವ ಇಚ್ಛೆ ಇದೆ ನನಗೆ.... ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂವೇದನೆಗಿದ್ದ ಗಡಿಯೇ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಗೆ ಗಡಿ. ಅದರ ಆಚೆಗಿರುವದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ

ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಅಸಮರ್ಥ ಎಂದು ತಜ್ಞರು ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ ನಿಜ.

ಅದು ನಿಜವಾಗಿದ್ದರೆ, ನನಗೆ ವಿಚಾರದ ಆಚೆಗಿದ್ದದ್ದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ...."

ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತುಘಲಕದ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅವು ಕಾರ್ನಾಡರ ಬದುಕಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರ ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ? ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಎನ್ನುವದಾದರೆ ತುಘಲಕ ನಾಟಕ ಇದೇ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದೇ? ಅಂತಹ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

"ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮ ಮಾತ್ರ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಆ

ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ಇಂದಿಗೆ ಇಂದೇ ಪೃಥ್ವಿಯ ಮೇಲಿಳಿಸಬಹುದು ಎಂದೂ

ನಂಬುತ್ತದೆ. ...... ಮುಸಲ್ಮಾನ ಅರಸನ ಬಗ್ಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು

ಬರೆಯುವದಿದ್ದರೆ ಇದು ಮರೆಯಬಾರದ ತಳಹದಿ...."

ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗಿಂತ ಕಥೆಯ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪಾತ್ರ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಔಚಿತ್ಯವರಿತು ಅವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗೆ ರೂಪು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಿಜವಾದ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು ಇಲ್ಲಿ.

ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರು ಸಿದ್ಧ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತುಘಲಕ, ತಲೆದಂಡ, ಟಿಪೂಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು ಇವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದವು. ಮಾ ನಿಷಾದ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಇವುಗಳ ವಸ್ತು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ - ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಾಯ್ದದ್ದು. ಹಯವದನ, ನಾಗಮಂಡಲದ ಕಥೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವು. ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವರೇ ನೇಯ್ದ ಕಥೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಗೌತಮನ ಪಾತ್ರ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವರೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ್ದರು.

ಮಾ ನಿಷಾದ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಎರಡೂ ಕಿರು ನಾಟಕಗಳು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲಾಗಲೀ, ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದಾಗಲೀ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಅಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಒಪ್ಪಿ ತನಗೆ ಸ್ವಂತ ಕಥೆ ನೇಯಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ

ಎಂದಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದ ನಿಮಿತ್ತ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತು ನಡೆದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ "ದೃಷ್ಟಿ" ತಂಡ ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿತ್ತು. ತುಘಲಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತು. ಅನಂತನಾಗ, ಶಂಕರನಾಗ, ಅರುಂಧತಿ ನಾಗ ಇವರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಚೆನ್ನಾಗೇ ಇತ್ತು. ಅರುಂಧತಿ ನಾಗರ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿನಯ ಕಂಡು ದಂಗಾಗಿದ್ದೆ. ಆ ನಾಟಕ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ (ಇನ್ಸೆಸ್ಟ ಇಲ್ಲಿನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಗ್ಗದ್ದು, ಎನ್ನುವದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿರಲು ಸಾಕು. ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಹತ್ತರಲ್ಲಿ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಸ್ತುವನ್ನೇ ಬಳಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮೆದುರು ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಅವರ ರೀತಿ ಎಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣಕ್ಕೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆ. ಮಾ ನಿಷಾದ ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ರಾಮನವಮಿಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲು ಬರೆದ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ. ಟಿಪೂಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ೫೦ನೇ ವರ್ಷದ ನೆನಪಿಗೆ ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ಬರೆದ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ, ನಾಗಮಂಡಲ ಚಿಕಾಗೋದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಹೇಳಬಹುದು. ೧೯೮೭-೮೮ ರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಚಿಕಾಗೋದಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಅಮೇರಿಕೆಯ "ಗಥ್ರಿ' ರಂಗ ತಂಡದ ಕೋರಿಕೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಬರೆದ ನಾಟಕ. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ನಂತರ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ೧೯೭೦-೭೨ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಜಾನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೋಮಿ ಬಾಬಾ ಫೆಲೋಶಿಪ್ ದೊರೆಯಿತು. ಆ ಅಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದ ನಾಟಕ ಹಯವದನ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ 'ಮೇಡ್ ಟು ಆರ್ಡರ್' ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅಂತರಂಗದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಿಂತ ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಯ ಸಹಜ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ (ಕಾಂಪ್ರಮೈಸ್) ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರಯಿಸುತ್ತಲೇ ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಗುಣದಲ್ಲಿ ಬಿಗುವು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ತುಘಲಕದಂತಹ ಒಂದು ಯಶಸ್ವಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಗೌರವ ಧನದಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಮುಂದಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಆರ್ಥಿಕ ತೊಂದರೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಳೆಯಬಹುದು. ಶೇಷಾಯುಷ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ

ರಚನೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬದುಕಿನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನಾವುದೋ ಕ್ಷೇತ್ರ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೌಕರಿಯ ಬಂಧನದ ಬದಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನೀಡುವ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಚಿತ್ರಕಥಾ ಲೇಖಕ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಕಾರ ಹೀಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿವಿಧ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಯ ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನೆಚ್ಚಿನ, ಆಯ್ಕೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಬದುಕಲು ಬೇಕಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಭದ್ರತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ, ನಾಯಕನಾಗಿಯೇ ನಟಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಅವರು ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ; ಖಳನಾಯಕನಾಗಿಯೂ ನಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಂತಹ ವದಂತಿ'ಗಳಿಂದಲೇ ತುಂಬಿದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ಗೌರವ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಕಿರುತೆರೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಚಿತ್ರ ಕಥಾಲೇಖಕನಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಿರೂಪಕರಾಗಿಯೂ (ಟರ್ನಿಂಗ್ ಪಾಯಿಂಟ್) ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅವರು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ವಿವಾದದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಕಡಿಮೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಎದ್ದ ವಿವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದು ತೀರ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಅದೂ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿಂಹದ ಗುಹೆಯಲ್ಲೇ ಅದರ ಮೀಸೆ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಆಹ್ವಾನಿತ ಅತಿಥಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದಾಗ. ಮುಂಬಯಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕೂ ಇಳಿದಿದ್ದ ಶಿವಸೇನೆಯನ್ನು ಖಾರವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದ್ದರು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಂದು ದೇಶದ ಉಪ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿರುವ ಎಲ್.ಕೆ.ಆದ್ವಾನಿಯವರ ರಥಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಮನೆಗೆ ರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತು ಕಲ್ಲುಗಳು

ಬಿದ್ದವು. ಕಾರ್ಗಿಲ್ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಎ.ಡಿ.ಎ. ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿ ಹೇಳಿಕೆ ನೀಡಿದ್ದು ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಈದ್‌ಗಾಹ್ ಮೈದಾನದ ವಿವಾದ ಉಂಟಾದಾಗ ಇದು ಸಂಘಪರಿವಾರದವರು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಕಂತೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಮುಸಲಮಾನರದೇನೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ದೂರದರ್ಶನದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಾರ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿ ಹಲವರು ಹುಬ್ಬೇರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಾಬಾ ಬುಡನ್‌ಗಿರಿಯ ದತ್ತಪೀಠದ ಪೂಜೆ-ಮೆರವಣಿಗೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸುದ್ದಿಗೆ ಗ್ರಾಸವಾದರು. ಅದೇ ಒಂದು ವಿವಾದವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಂದ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಹಿಂತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಬಾಲಿಶ ಹೇಳಿಕೆ ಕೂಡ ವ್ಯಾವಸಾಯಿಕ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಿಂದ ಬಂತು. ಪರ-ವಿರೋಧಿ ಪತ್ರಗಳು, ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಇಂತಹ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗೆಲ್ಲ ಆ ಕುರಿತ ಜಂಟಿ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅದೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ವಿವಾದಗಳಿಂದ ಪ್ರಚಾರ ದೊರಕುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹೆಚ್ಚುವದಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ-ಪುರಸ್ಕಾರಗಳದೇ ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘ ಪಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯೂ ಅಪಾರವಾಗಿದ್ದು, ಅವು ದೇಶದ, ಜಗತ್ತಿನ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿವೆ; ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡಿವೆ.

ತುಘಲಕ ನಾಟಕ ಬಹುತೇಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ದೇಶದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಹಂಗೇರಿಯನ್ ಮತ್ತು ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಗಳಿಗೂ ಅನುವಾದವಾಗಿದೆ. ೧೯೭೯ರಲ್ಲಿ ಅದು ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಯಿತು. ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಹಯವದನ ೧೯೮೫ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್ ನಾಟಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತು. ವಿಜಯ ಮೆಹ್ತಾ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯೊಂದಕ್ಕೆ (೧೯೮೪-೮೬) ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಡಿವೈಡೆಡ್ ಟುಗೆದರ' ಎಂದು ಮರುನಾಮಕರಣಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ನಾಗಮಂಡಲ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಗಥ್ರಿ ರಂಗ ತಂಡದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜಯ-ಮೆಹ್ತಾ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್‌ನ ಭಾರತ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಶಿಕಾಗೊ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ರಂಗತಂಡ ಹಾಗೂ ಗಥ್ರಿ ರಂಗತಂಡ ತಮ್ಮ ಮೂವತ್ತನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ (೧೯೯೩) ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವು. ೨೦೦೩ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾದ 'ಡೈಲಾಗ್' ಎಂಬ ಪೋಲಿಶ್

ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ೧೯೯೩ರಲ್ಲೇ ಗಥ್ರಿ ನಾಟಕ ತಂಡ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಆಹ್ವಾನ ನೀಡಿತು. ಆಗ ಬರೆದದ್ದೇ "ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ".

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಪಾರ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿದೆ. ೧೯೬೨ರಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂತು. ವರ್ಷದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕ ಎಂದು ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ನೀಡಿದ ಕಮಲಾದೇವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಹಯವದನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂತು. ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಂಥಲೋಕ ಜರ್ನಲ್‌ನವರು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ವರ್ಷದ ಲೇಖಕ ಎಂದು ಗೌರವಿಸಿದರು. ಇದೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ೧೯೯೪ರಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದವು. ೧೯೮೯ರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹಗಾರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನಾಗಮಂಡಲಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ನೀಡಿತು. ಭಾರತದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಸೇವೆಗಾಗಿ ೧೯೭೦ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಬಂತು. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪುರಸ್ಕಾರ, ೧೯೮೪ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪುರಸ್ಕಾರ, ೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ನಂದೀಕಾರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪ್ರಕಾಶಕರ ಸಂಘದ ಪುರಸ್ಕಾರ - ಹೀಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವು. ೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿ ಅವರನ್ನು ಗೌರವಿಸಿತು.

೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಶ್ರೀ, ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಗಳು ಪ್ರದಾನ ಮಾಡಿದರು. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕಳಸವಿಟ್ಟಂತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗುವ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪುರಸ್ಕಾರ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ೧೯೯೯ರಲ್ಲಿ ಬಂತು. ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲು. ಅವರದು ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರ - ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಸಂದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು ಹಲವು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ, ಚಿತ್ರಕಥೆ-ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ, ನಟನೆಗೆ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ರಾಜ್ಯಪ್ರಶಸ್ತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಂದಿವೆ.

ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಅವರು ನಟರಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೬೩ರಿಂದ ೧೯೭೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸ್(ಚೆನ್ನೈ)ನಲ್ಲಿ ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಪ್ರೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ಲೇಯರ್ಸ್ ಗುಂಪಿನ ಸಕ್ರಿಯ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದು ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್, ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್ ಇನ್ ಸರ್ಚ್ ಆಫ್ ಎನ್ ಆಥರ್, ಅಂಕಲ್ ವನ್ಯಾ, ದಿ ಕೇರ್‌ಟೇಕರ್, ದಿ ಕ್ರೂಸಿಬಲ್ ಅಂಡ್ ಎ ವ್ಯೂ ಫ್ರಾಂ ದಿ ಬ್ರಿಜ್ ಮೊದಲಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಬಯಲು ರಂಗೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ನಟಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಾಸಕ್ತರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ತಮ್ಮ ಅರುವತ್ತಾರನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೇ ಕಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಥಮಿಕ, ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಹಾಗೂ ಪದವಿವರೆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಶಿರಸಿ ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಕಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ದಶಕಗಳಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮನೆ ಮಾತು ಕೊಂಕಣಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲರು. ಕನ್ನಡಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲರು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿರುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗುವದು ಆಡು ಭಾಷೆಯೇ ವಿನಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ್ದಲ್ಲ; ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವರ 'ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ' (In search of a New Theatre - in Carla M. Sorden, Ed., Contemporary India - Delhi OUP 1989) ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೇಖನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕುರಿತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಹುದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲಿ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮಹತ್ವದ ಚಳವಳಿ, ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಅವೆಲ್ಲ ಅವರ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳ ರಚನೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಡಲಿ ಎಂದು ಆಶಿಸೋಣ.

-೨-

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದುವರೆಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದುವರೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರಕಟಿತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹತ್ತು. ಅವು: ಮಾ ನಿಷಾದ - ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಅದು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ೧೯೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟನೆಯ ವರ್ಷದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿ (೧೯೬೧), ತುಘಲಕ (೧೯೬೪), ಹಯವದನ (೧೯೭೧), ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ (೧೯೭೭), ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ (೧೯೮೦), ನಾಗಮಂಡಲ (೧೯೮೮), ತಲೆದಂಡ (೧೯೯೦), ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ (೧೯೯೫) ಮತ್ತು ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು

(೨೦೦೦). ಇತ್ತೀಚಿನ ಅವರ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಲಂಡನ್ ವಾಸದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜವನ್ನು 'ಬಲಿ' ಎಂದು ಮರುನಾಮಕರಣ ಮಾಡಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅವತರಣಿಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದು ಅದು ಹಾಗೂ ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ್ ಕಂಡ ಕನಸು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವದರಲ್ಲಿವೆ. ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ಮೊದಲು ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ನಂತರ ನೋಡೋಣ.

ಯಯಾತಿ

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದರೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ. ಇದನ್ನು ಬರೆಯಲು ಕಾರಣವಾದ ಒತ್ತಡದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳ ಅರಿವಿದ್ದವರಿಗೆಲ್ಲ ಯಯಾತಿ ಮಹಾರಾಜನ ಕಥೆಯ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಪೂರ್ಣ ಕಥೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರೂ ಯಯಾತಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಕೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಯಯಾತಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟೆ ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಡಿಗರೊಂದಿಗಿನ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು 'ಪುರು' ಎಂದಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಶಾಪದಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆ ಬಂದ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯವನ್ನು ಯುವಕನಾದ, ಅದೇ ತಾನೇ ವಿವಾಹಿತನಾಗಿ ರಾಜಧಾನಿಗೆ ಮರಳಿದ ಪುರು ಸ್ವೀಕರಿಸುವದು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು.

ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಯ ಕಥೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ ದೇವಯಾನಿಯಿಂದ ಇಬ್ಬರು ಹಾಗೂ ದಾಸಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಮೂರು ಹೀಗೆ ಐವರು ಮಕ್ಕಳು. ಶಾಪವಾಗಿ ಬಂದ ತಂದೆಯ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ ಕಿರಿಯ ಮಗನಾದ ಪುರು (ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಗ) ಒಪ್ಪಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಗನ ಯೌವ್ವನ ಪಡೆದ ಯಯಾತಿ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅದರ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉಪಭೋಗದಿಂದ ಕಾಮನೆಗಳು ಶಾಂತವಾಗುವ ಬದಲು ಅನುಭವಿಸಿದಷ್ಟೂ ದಾಹ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ಮಗನಿಗೆ ಮರಳಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥೆಗೆ ನೈತಿಕ, ಪುರುಷಾರ್ಥ ಪ್ರೇರಿತ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಕಾಮೋಪಭೋಗಗಳಿಗೆ ಕೊನೆ ಅಥವಾ ತೃಪ್ತಿ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ; ಇದು ಯಯಾತಿಯ ಅನುಭವವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಯಾತಿ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು; ಪುರು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ.

ಈ ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಮಂಜಸ ಎನಿಸುವಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸೂಚನೆ ಅವರೇ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

"...ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಗಳ ಹೊಣೆ ಸ್ವೀಕರಿಸದಿದ್ದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ತನ್ನ ಕೃತ್ಯದ ಪೂರ್ಣ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೊರುವ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯದು ಮಾತ್ರ.....

ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಪುರು ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಗಳಿಂದ ದೂರ ಓಡುತ್ತಿರುವದೇ ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. .....ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯ ತಳಹದಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಮತ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅರಸನೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿಯ ಮೂರ್ತಿವಂತ ಸ್ವರೂಪನಾಗಿದ್ದ. ಅವನೇ ತನ್ನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲೆತ್ನಿಸಿದಾಗ ನೀತಿಯ ತಳಹದಿ ಸಡಿಲಾಗುವದು ಸಹಜ...."

ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ' ಎಂದೂ ಹೆಸರಿಡಬಹುದಿತ್ತೇನೋ.

ನಾಟಕದ ಕತೆ ಹೀಗಿದೆ, ಅಥವಾ ಹೀಗೆ ಬದಲಾಗಿದೆ:

ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗ, ಪುರುವಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಬಲಿಯುವ ಮೊದಲೇ ಅವಳು ಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪುರುವಿಗೆ ತಾಯಿಯ ನೆನಪು ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಯಯಾತಿ ಲಗ್ನವಾಗಿ ಎರಡುವರ್ಷ ಕಳೆದಿದ್ದರೂ ಅವಳಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಯ ಸ್ನೇಹಿತೆಯಾಗಿದ್ದವಳು ಈಗ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮದುವೆಯಾಗುವ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ೨ನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇವಯಾನಿಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ದಾಸಿ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಹಾಗೂ ಪುರುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಯಯಾತಿ ಮಗನ ಯೌವನ ಪಡೆದು ಅನುಭವಿಸುವದು ಕೆಲವೇ ಗಂಟೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆವನ ಭ್ರಮನಿರಸನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವವಳು ಪುರುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ.

ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಇವು ವೈಭವೀಕೃತ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಭಿನ್ನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ, ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಘರ್ಷದ ಅಂತಿಮ

ಹಂತಕ್ಕೆ ಏರುವ ನಾಟಕದ ನೇಯ್ಗೆ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದದ್ದು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಆರೇ ಆರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವರ ಮೂಲಕ ಕಥೆ ಕಟ್ಟಿದ ರೀತಿ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಆಶಯ ಮೂಲಕಥೆಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶ, ಆಯ್ಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಉದ್ವೇಗ ಇವೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ತೊಳಲಾಡುತ್ತಲೇ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಯಯಾತಿ ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟವನು. ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ವೀರಾಧಿವೀರರ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವನು. ಜಾಗ್ರತ ವಂಶಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅಮರತ್ವದ ಕನಸು ಕಾಣುವವನು. ಈ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಅರಸನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಲದ ಪತ್ನಿ ದೇವಯಾನಿ (ಅಸುರ ಗುರು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯನ ಮಗಳು). ಅರಸನ ಪ್ರೀತಿಯೆಲ್ಲ ತನಗೊಬ್ಬಳಿಗೇ ಮೀಸಲಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಉಳ್ಳವಳು. ಭೂತಕಾಲದ ಸ್ನೇಹಿತೆ, ಆದರೆ ಇಂದು ದಾಸಿಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅರಸನ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲು ಹಿಡಿದಾಳೆಂಬ ಸಂಶಯ, ಭಯ ಇದ್ದರೂ ಅವಳನ್ನು ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಮುಕ್ತಮಾಡಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನೀಡಬಾರದೆಂಬ ಸೇಡಿನ ಭಾವ, ಛಲ ಅವಳದು. ತನ್ನ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲವನ್ನು ಹಳಿದಳೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಬಾವಿಗೆ ದೂಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೆಂದು ಅವಳ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಬಂದವಳು ರಾಕ್ಷಸ ರಾಜಕನ್ಯೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ. ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಬಿದ್ದು ಚಡಪಡಿಸುವ, ಆದರೂ ತನ್ನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳಬಯಸದ, ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿ ಬಿಟ್ಟ ಗೂಳಿಯಂತೆ ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಹಾಯುವ ಹೆಣ್ಣು ಅವಳು. ಅವಳ ನಾಲಿಗೆ ಕತ್ತಿಯಷ್ಟು ಹರಿತ. ಯಯಾತಿಯೂ ಅವಳ ಮಾತಿನ ಹೊಡೆತದೆದುರು ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನರಸುತ್ತ, ಮಹಾತ್ಮರ ವಂಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾನೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪುರು ತನ್ನತನದ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ಕಾಣದೆ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವವನು. ಕೀರ್ತಿವೆತ್ತ ವಂಶದ ಭಾವೀ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ರಾಣಿಯಾಗುವ ಕನಸು ಕಂಡು ಪುರುವನ್ನು ವರಿಸಿ ಬಂದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಪತಿಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಕಂಡು ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡವಳು. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಯೌವನ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ನೀನು ತನ್ನನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನ್ನು ಮಾವ ಯಯಾತಿಗೆ ಹೇಳಿ ಅವನ ಜ್ಞಾನೋದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವಳು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆದರೂ ಅವರ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಿಂತ ಎತ್ತರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವವರು. ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿ ಸ್ವರ್ಣಲತೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಳು. ಗಂಡನ ನೆಮ್ಮದಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಸುಖ ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ಭವಿಷ್ಯದ ಕನಸುಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಬೆಳಕಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವಳು ಅವಳು.

ಇಲ್ಲಿನ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಪುರಾಣದ ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಜ್ಞಾನೋದಯಕ್ಕೆ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರುವಿನ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕಾಕಿತನ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ತಾಯಿ-ತಾಯಿಬೇರಿನಿಂದ ಆತ ದೂರವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ವಂಶದ ಇತಿಹಾಸ, ಖ್ಯಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಅವಜ್ಞೆ ಇದೆ. ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವನ ಎಲ್ಲ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಅವನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ, ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವದು ಇಲ್ಲಿ.

ಚಂದ್ರವಂಶದ ಖ್ಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುವಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ, ಗೌರವ ಇಲ್ಲದಿರುವದಕ್ಕೆ ಅವನ ಬಾಲ್ಯದ ತಬ್ಬಲಿತನ ಮಾತ್ರ ಕಾರಣವೇ? ತಾನು ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಮೊದಲು ತಿಳಿಸದೆ ಸಾಯುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲದವಳಲ್ಲವೆನ್ನುವದನ್ನು ತನ್ನ ತಾಯಿ ತಿಳಿಸಿದಳು ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಯಯಾತಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಪುರು ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕುಲದ ದಂಭವನ್ನು ತಾನೇ ಮುರಿದೆ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾನೆ. “ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಪುರೋಹಿತರು, ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಜೆ, ... ನಿಮಗೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪಾಠ ಕಲಿಸಿದಳು” ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಚಂದ್ರವಂಶದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಅವಜ್ಞೆಗೆ ಅವನ ರಕ್ತ(ರಾಕ್ಷಸ) ಗುಣವೂ ಕಾರಣವಿರಬಹುದೇ? ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಕಾಡಿದ ಜನಾಂಗೀಯ ಮೇಲು-ಕೀಳು ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆಯೇ? ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಯಾತಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲದವನು, ರಾಣಿ ದೇವಯಾನಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವಂಶದವಳು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳು. ಪುರುವಿನ ತಾಯಿಯೂ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ವರ್ಣಭೇದದ ಸಂಘರ್ಷದ ಛಾಯೆ ಇರಬಹುದಲ್ಲವೇ?

“ನಾನು ಹುಟ್ಟಾ ಅಸುರ ಕನ್ಯೆ, ಇದು ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಅರಮನೆ, ಅದರಲ್ಲೂ ನಿನ್ನಂಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ರಾಣಿ" ಎಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ದೇವಯಾನಿಗೆ ಹೇಳುವದು, “ಅವಳು ಅಸುರ ಕುಲದವಳು, ಆರ್ಯರನ್ನು ಬಯ್ಯುವದೊಂದೇ ಅವಳಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ" ಎಂದು ದೇವಯಾನಿ ಹೇಳುವದು, “ಆರ್ಯಾವರ್ತದ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸುರತೆಯ ಅರಿವಿನ ಒಂದಿಷ್ಟು ಅಂಶವೂ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ” ಎನ್ನುವ ಯಯಾತಿಯ ಮಾತು ಎಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಭೇದ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕೊಂಡಿ ಇದು.

ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ವಿಷಯ ಭೋಗದ ನಂತರ ಯಯಾತಿಗಾದ ಜ್ಞಾನೋದಯ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಉತ್ಕಟ ಆಘಾತಕರ ಘಟನೆಯೊಂದು ನಡೆಯಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯದು. ಅವಳ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಎನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅವಳು ಯಯಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವಳಾಗಿರಬೇಕು. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನೇ ಅವಳು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಬೇಕು. ಪುರುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ, ಯಯಾತಿಯ ಸೊಸೆಯಾಗಿ, ಚಂದ್ರವಂಶದ ಭವಿಷ್ಯದ ಮಹಾರಾಣಿಯಾಗಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪುತ್ರನನ್ನು ಹೆರಬೇಕಾದವಳು ತನ್ನ ಗಂಡನ

ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ನೀನು ಅದಕ್ಕಂಟಿಕೊಂಡು ಬಂದ ತನ್ನನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಯಯಾತಿಗೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಅವಳನ್ನು “ಪಿಶಾಚಿ” ಎಂದು ಆತ ದೂಷಿಸಿದರೂ ತನ್ನ ಕೃತ್ಯದ ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮದ ಅರಿವು ಅವನಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ವಂಶ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಮಾಂಗಲ್ಯ ರತ್ನವನ್ನು, ವಿಷದ ಕರಂಡಕವನ್ನು ಆಕೆ ಅವನೆದುರು ಹಿಡಿದು, ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ವಿಷ ಕುಡಿದು ಸತ್ತಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅರಿವಿನ ಮಿಂಚು ಹೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸಹಜ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಯಯಾತಿಯ ಅಮರತ್ವದ ಹಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ, ಅವನ ಆದರ್ಶದ, ಕನಸಿನ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡುವ ಮುಖವಾಡ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಅವನಿಗೇ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ಕಣ್ಣೆದುರೇ ಅವಳು ವಿಷ ಕುಡಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವಳ ಕೈ ಹಿಡಿದು ತಡೆಯ ಹೊರಟವನು “ಚೇಳು ಕಡಿದವನಂತೆ' ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತಾನೆ ಯಯಾತಿ. ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಬಲಗೈ ಹಿಡಿದು ಬಾವಿಯಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್ಯ ಧರ್ಮದಂತ ಅವಳನ್ನು ವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿಷ ಕುಡಿಯ ಲೆತ್ನಿಸಿದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಬಲಗೈ ಹಿಡಿದು ತಡೆದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ, ವಿವಾಹವಾಗುವ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಬಲಗೈ ಹಿಡಿದಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಾಹವಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಹಿಂದಿನೆರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವದು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ವಿಷ ಕುಡಿಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು.

ಅವಳ ಸಾವು ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ತನ್ನ ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆಯೂ ಅವಳು ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದು ಅವಳಿಗಾದ ಅನ್ಯಾಯ; ಅದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರೂ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪುರು ಹೇಳುವ ಮಾತು “ಸಾಯಲಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಿನ್ನನ್ನು ಕರೆತಂದಂತಾಯಿತು..... ಜನ್ಮಾಂತರದ ಋಣವೊಂದನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಬಂದಂತೆ ಬಂದು ನಮಗೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸಿದೆ. ನಿನ್ನ ಆತ್ಮಘಾತದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ನಮಗಾಗುವದಿಲ್ಲ.”

ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದುರು ನಡೆಯುವ ವರ್ತಮಾನದ ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಂದರೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ವಿಷ ಕುಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ, ದೇವಯಾನಿ ಮಾಂಗಲ್ಯ ಬಿಸಾಡುವದು, ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ವಿಷ ಸೇವನೆ-ಸಾವು ಇಷ್ಟೆ. ಸುಮಾರು ತೊಂಬತ್ತು ಪುಟಗಳ ನಾಲ್ಕಂಕಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಮಾತು, ಮಾತು, ಮಾತು, ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ವ ವೃತ್ತಾಂತಗಳು. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ “... ನಾಲ್ಕಂಕಿನ ವಾಚಾಳಿತನ' ಇದು. ಮಾತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವದಕ್ಕೆ ಅವರು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದು ಕಾರಣ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯಗಳ ತ್ರಿವಿಧ ಐಕ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಥೆ ಸೂರ್ಯನ ಒಂದು ಸುತ್ತಿನ ಅವಧಿಯದಾಗಿರಬೇಕು (One single cycle of the Sun) ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಕಾಲ ಕೆಲವೇ ಗಂಟೆಗಳದ್ದು ಮಾತ್ರ. ಸಂಜೆಯ ನಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಬೆಳಗಾಗುವುದರೊಳಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದೃಶ್ಯ ಬೆರಸಬಾರದೆಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಕಥೆ, ಕಥಾನಾಯಕ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು 'ಯಯಾತಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಇಡಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ, ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೂ 'ಯಯಾತಿ' ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ತುಘಲಕ

ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾನು ಈ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದು. ೧೯೭೦ರ ಫೆಬ್ರುವರಿ-ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅಂಕೋಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ೧೯೭೧ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ದಾಪುರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಈ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ೧೯೭೩ರಲ್ಲಿ ಶಿರಸಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಇದನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರಬಯಸಿದಾಗ ಆಗ ಸಿದ್ದಾಪುರದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾನು ಶಿರಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ರಂಗಾಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ತುಘಲಕ ಪಾತ್ರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಅವಕಾಶ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕಟನೆಯ ವರ್ಷವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಯಯಾತಿ (೧೯೬೧) ಪ್ರಕಟವಾದ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ತುಘಲಕ(೧೯೬೪) ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ತುಘಲಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸು, ಪರಿಣತಿ ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು. ಇದು ಅವರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮುಂಚೂಣಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೂ ಇದೇ ನಾಟಕ. ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಿದೇಶೀ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾದ ನಾಟಕ ಇದು. ಬಹುಚರ್ಚಿತವಾದ, ವಿಮರ್ಶೆಗೊಳಗಾದ ಈ ನಾಟಕ ಹೊಗಳಿಕೆಯ ಜೊತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಟೀಕೆಗೂ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಇದು ಕಾಮೂನ ಕಾಲೀಗುಲದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಟೀಕೆಯಾಗಲೀ,

ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರುವದಿಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮಾತಿರಲೀ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತುಘಲಕ ಮೀರಿ ನಿಂತಿದೆ, ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ.

ನಾನು, ನನ್ನ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಇತಿಹಾಸ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿದ ಮಹಮ್ಮದ ಬಿನ್ ತುಘಲಕ್ ಒಬ್ಬ ಐಲುದೊರೆ. ಅವನು ಹುಚ್ಚ ಮಹಮ್ಮದ. ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ದೆಹಲಿಯಿಂದ ದೌಲತ್ತಾಬಾದಿಗೆ, ಮತ್ತೆ ದೆಹಲಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಿದ. ಚರ್ಮದ ನಾಣ್ಯ ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದ (ಅವನ್ನು ನಾಯಿ, ನರಿ ತಿಂದವು). ಆದರೆ ನಾಟಕದ ತುಘಲಕ ಮಹಾ ಮೇಧಾವಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇಮಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಜನರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿಸುವಂತಹ ರಾಜ್ಯ ಕಟ್ಟಬೇಕೆನ್ನುವ ಕನಸುಗಾರ, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ, ಧರ್ಮಭೀರು, ರಾಜಕಾರಣಿ. ಇಂತಹ ತುಘಲಕ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ದೊರತದ್ದೆಲ್ಲಿ? ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಓದು, ಅಭ್ಯಾಸದ ಕುರಿತು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಅವರು ಓದಿದ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ, ಭರನಿ ಹಾಗೂ ಇಬ್ಬ ಬೂತೂತರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ತುಘಲಕನ ಚಿತ್ರ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ. ೧೩೨೫ರಿಂದ ಮುಂದಿನ ೨೭ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನನಾಗಿದ್ದ ತುಘಲಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಭರನಿ ೧೭ ವರ್ಷ ಇದ್ದು ತಾನು ಕಂಡಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ನ ಬತೂತ ಒಬ್ಬ ಪ್ರವಾಸಿಯಾಗಿ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ತುಘಲಕನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ತನ್ನ ಅನುಭವ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವರ ಬರಹಗಳು ಎಷ್ಟು ಸತ್ಯನಿಷ್ಠವಾದವು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಸಂಶೋಧಕರಾಗಿ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವರ್ಣನೆಯ ತುಘಲಕನಿಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕನಿಗೂ ಎಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯ ಇದೆ ಎನ್ನುವದು ಮುಖ್ಯ. ಅವರು ಓದಿದ ಪುಸ್ತಕ ಹಾಗೂ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ತುಘಲಕ ಹೀಗಿದ್ದಾನೆ :

- ತುಘಲಕ ಸ್ವತಃ ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿ. ಪರ್ಶಿಯನ್ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದ. ತರ್ಕ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಖಗೋಲಶಾಸ್ತ್ರ, ಗಣಿತ ಹಾಗೂ ಇತರ ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅಪಾರ ಪರಿಶ್ರಮವಿತ್ತು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಅಭಿಮಾನಿ... ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ. ಅವನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಎಂತಹದೆಂದರೆ ತಾನು ಸರಿ ಎಂದು ತಿಳಿದುದರ ವಿರುದ್ಧ ಆಡಿದರೆ ಧರ್ಮಗುರುಗಳನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅರಸನೂ ಹೌದು, ಪ್ರವಾದಿಯೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

  ತನ್ನ ನ್ಯಾಯ ನಿಷ್ಠುರತೆಯನ್ನು ಧರ್ಮ ಸಹಿಷ್ಣುತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯನಂತೆ ನಿಂತು ನ್ಯಾಯ ನಿರ್ಣಯ ತನ್ನ

ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಲೆಬಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಎಂದು ಇಬ್ನ ಬತೂತ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತುಘಲಕನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿತ್ತು. ಉತ್ತರದ ಕಣಿವೆಯ ದಾರಿಗಳಿಂದ ಆಗಾಗ ದೆಹಲಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ದಾಳಿಗಳಿಂದ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ರಾಜ್ಯದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ

ವರ್ಗಾಯಿಸಿದ.

ಉತ್ತರ ಭಾರತ ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದಂತೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಒಳಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಜಧಾನಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನ ಒಳ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಿರಲೂ ಸಾಕು ಎಂದು ಈಶ್ವರೀ ಪ್ರಸಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ವರ್ಗಾಯಿಸುವ ಅವನ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು,

ಶ್ರೀಮಂತರು, ಅರಮನೆಯ ಅಮೀರರು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಜನರನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟಿ

ಅನಾಮಧೇಯ ಬಯ್ಗುಳದ ಪತ್ರ ಬರೆಸಿದರು. ಕನಲಿದ ಅರಸ ಎಲ್ಲರೂ

ದೌಲತ್ತಾಬಾದಿಗೆ ಹೋಗಲೇಬೇಕೆಂದು ಕಟ್ಟಾಜ್ಞೆ ವಿಧಿಸಿದ.

ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞನೂ ಆಗಿದ್ದ ಸುಲ್ತಾನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಿ ಬಂಗಾರದ ನಾಣ್ಯಗಳ

ಜೊತಗೆ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದ. ಭರನಿಯ ಹೇಳಿಕೆ ನಂಬುವದಾದರೆ

ಪ್ರತಿ ಹಿಂದುವಿನ ಮನೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ಟಂಕಸಾಲೆಯಾಗಿ ಅರಸನ ಭಂಡಾರ

ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಯಿತು. ಅವನ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ

ಬಂಡಾಯ ಬರಗಾಲಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಕಡೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು.

ದಂಗೆ, ಬಂಡಾಯ, ಬರಗಾಲ, ಜನರ ಅವಿಶ್ವಾಸ ಇವುಗಳಿಂದ ಮನನೊಂದ ಸುಲ್ತಾನ ತನ್ನೊಡನೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ ಎಂದು ಬರನಿ ಒಂದೆಡೆ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾನೆ :

- ನನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ರೋಗ ಹತ್ತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಯಾವ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೂ ಗುಣಪಡಿಸಲಾರದು.

ವೈದ್ಯ ತಲೆನೋವನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಿದರೆ ಜ್ವರವೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ....

ಅರಾಜಕತೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದೆ..... ನನ್ನ ಆಜ್ಞೆ

ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿದವರಿಗೆ ನಾನು ಮರಣದಂಡನೆ ವಿಧಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ಸಾಯುವವರೆಗೆ,

ಇಲ್ಲವೆ ಜನ ಅರಿತು ಈ ದಂಗೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವವರೆಗೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡಲೇಬೇಕು.....

ಅವರ ಪ್ರತಿರೋಧ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ನಾನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರೂರಿಯಾಗುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಬರಹಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರು ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಎಂಟನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ ಬರನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು, ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಳಲು ಇವೇ ಪದಗಳಲ್ಲಿವೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮೇಲೆ ವರ್ಣಿತವಾದ ತುಘಲಕನಿಗೂ ನಾಟಕದ ತುಘಲಕನಿಗೂ ತೀರ ಹತ್ತಿರದ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಒಂದು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧ ಕಥಾವಸ್ತು, ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಾಯಕ ಸಾಕೆನ್ನುವಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರೆದುರು ಇದ್ದವು. ಅವನ್ನು ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೆಣೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಯಯಾತಿಗೆ ಆನ್ವಿಯ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೆ ಈ ಬಾರಿ ಅವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನತ್ತ ಹೊರಳುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ತಮ್ಮ ಲಂಡನ್ ವಾಸದಲ್ಲಿ ಓದಿದ, ನೋಡಿದ ನಾಟಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಎಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಎಲ್ಲಾ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತುಘಲಕ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರ ಬೇಕೆನ್ನುವವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು, ಆನ್ವಿಯ ಬೆಕೆಟ್ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಐಸನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ಐವಾನ್ ದಿ ಟೆರಿಬಲ್' ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿವರವಾದ ಚಿತ್ರಕಥೆ (ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ) ಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕಾರರ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮರುಬಳಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರೂ ತಮಗೆ ಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಡೆದು ಮುರಿದು ಕಟ್ಟಿ ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ತುಘಲಕಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲದಿಂದ ಪಡೆದದ್ದು ತೀರ ಸ್ವಲ್ಪ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಗತ್ಯವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳ ಸಿದ್ಧವಸ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ದೊರಕಿತ್ತು. ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೆ ರೂಪದರ್ಶಿಯನ್ನು (ಕಾಲಿಗುಲನಂತಹ) ಹುಡುಕುವ ಅಗತ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ನಂಬಿಕೆಯಂತೆ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ಇಂದೇ ಪೃಥ್ವಿಯ ಮೇಲೆ ಇಳಿಸ ಹೊರಟಿದ್ದು ಕಟ್ಟಾ ಮುಸಲ್ಮಾನನಾಗಿದ್ದ

ತುಘಲಕನಿಗೆ ಸಹಜವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಇಂದ್ರಿಯ ಜನ್ಮ ಅನುಭವದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ವಿನಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಮುದ್ದೆಯ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಖಂಡನೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವದಿತ್ತು' ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು "ಸಾಧಿಸುವದಿತ್ತು' ಎಂದು ಹೇಳುವದಿಲ್ಲ. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ಭೂಮಿಗಿಳಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಂಬಿ ತಾನು ಮುಸಲ್ಮಾನನಾದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ನಜೀಬನ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತುಘಲಕನಿಗೆ ನಜೀಬನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ತನ್ನ ಕನಸಿಗೆ ರೂಪು ಕೊಡಲು ಅವನೇ ತಕ್ಕ ಮಂತ್ರಿ ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದುದರಿಂದ ನಜೀಬನನ್ನು ತಾನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದೆ ಎಂದು ಮಲತಾಯಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಅವಳಿಗೆ ಮರಣದಂಡನೆಯಂತಹ ಕಠಿಣ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತಾನು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಶತಮಾನಗಳ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ಚಿಂತಿಸುವ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಆಹ್ವಾನ ಕಾರ್ನಾಡರೆದುರು ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ರಕ್ತ ಮಾಂಸ ತುಂಬಿದ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೆಳಕನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಿತ್ತು ಎನ್ನುವದು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತ ಪಾತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳ, ವಿಸ್ತಾರ, ಜೀವಂತಿಕೆ, ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ನೀಡಲೆಂದೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಅಜೀಝುನದು.

ಅಜೀಝುನ ಪಾತ್ರ ತುಘಲಕನಿಗೆ ಹೊಸ ಮಗ್ಗುಲೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವೇ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನ ಆದರ್ಶ, ಕನಸು, ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಅಜೀಝು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಜೀಝು ಆಝುಂರದ್ದು ಹಾಸ್ಯ ಜೋಡಿಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ತುಘಲಕನ ನಂತರದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ಅಜೀಝುನದೇ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ವಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಚದುರಂಗದ ಸಂಕೇತಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವದು ಅವನಿಂದಲೇ. ಮುಸಲ್ಮಾನನಾಗಿದ್ದವನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ತುಘಲಕನ ನ್ಯಾಯ ನಿಷ್ಠುರತೆಯ ದುರುಪಯೋಗ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಗಳ್ಳ, ದರೋಡೆಕೋರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬಗ್ದಾದ್ ಖಲೀಫರ ಮರಿ ಮಗನ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಧರ್ಮಗುರುವೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ವೇಷದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮರೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಬೇಕಾದಾಗ ಮಾಯವಾಗುವ ಕಲೆ ಅವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಚದುರಂಗದ ಪೇದೆಯಂತೆ ಅಗಸನಾಗಿದ್ದವನು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ

ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಸುಲ್ತಾನನ ಊಳಿಗ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೊಂದೇ ಮನೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಕೊನೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಅಧಿಕಾರದ ಬಹುಮಾನ ಗಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕನಸನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಲು ತುಘಲಕನಿಗೆ ಅಧಿಕಾರ, ರಾಜವಸ್ತ್ರ ಬೇಕಾಗಿದ್ದವು. ಅಜೀಝ ವಸ್ತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸುವದು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ, ಅಧಿಕಾರ ಬಯಸುವದು ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ. ಸಮಯ ಸಾಧಕತನವೇ ಅವನ ಆದರ್ಶ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ - ಎರಡು ಮುಖಗಳಂತಿವೆ.

ತುಘಲಕ ಆಳಿದ ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ತಂದೆಯನ್ನು, ಸೋದರರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವದು, ಸೆರೆಯಲ್ಲಿಡುವದು ಅರಮನೆಯ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮೂರೂವರೆ ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಔರಂಗಜೇಬನೂ ಅದನ್ನೇ ಮಾಡಿದ. ಇಂದೂ ಕೂಡ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕೊಲೆ, ನೇರವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವಧೆ ಕೆಳಸ್ತರದಿಂದ ಮೇಲ್‌ಸ್ತರದವರೆಗೆ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಅಂದು ಅದು ಅಪರಾಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದೂ ಅಪರಾಧ ಸಿದ್ಧವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷೆ ದೊರೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅಧಿಕಾರದ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆಯುವದೂ ಇದೆ. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ತುಘಲಕ ತಂದೆಯನ್ನು ಸೋದರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂದಿನ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕ್ರೂರಿ ಎನ್ನಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧಿಸಿ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಧರ್ಮವನ್ನು ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ದೂರ ಇಡಲು ಬಯಸಿದ. ಭದ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಜಧಾನಿ ಬದಲಿಸಿದ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾಗಿ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯ ಚಲಾವಣೆಗೆ ತರುವ ದೂರದರ್ಶಿತ್ವ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ (ಇಂದು ನಮ್ಮ ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಗದದ ನಾಣ್ಯಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು). ಆದರೆ ನಡೆದದ್ದೇನು? ಅವನೆಲ್ಲ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಗಳ ಫಲಶ್ರುತಿಯೇನು? ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಆತ್ಮೀಯನಾಗಿದ್ದ ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕ ತಿರುಗಿಬಿದ್ದ; ಅರಸನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳಿಗೂ ಅಧಿಕಾರ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಧರ್ಮದ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಬಯಸಿದ್ದರು. ಅವರು ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದರು. ಅವನ ದೂರದರ್ಶಿ ಆರ್ಥಿಕ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರು, ಶ್ರೀಮಂತರು, ಅಮೀರರು ಸುಲ್ತಾನನ ಕೊಲೆಗೇ ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೆಲ್ಲ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಒಬ್ಬ ಮದಾಂಧ ಸುಲ್ತಾನನ ಹುಚ್ಚು ನಿರ್ಧಾರಗಳಾಗಿ ಕಂಡವು.

ತನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ, ನಿರ್ಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ತುಘಲಕನಿಗೆ ಅಚಲ ವಿಶ್ವಾಸವಿತ್ತು. ಈ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆತ ಸುವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ಧರೆಗಿಳಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ಜನಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ತಿಳಿ ಹೇಳಲಿ ಎಂದು ಚಡಪಡಿಸಿದ. “ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರಿಳಿಯುವ ಮುನ್ನ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಟೊಂಗೆ ಬಿಚ್ಚುವದಾದರೂ ಹೇಗೆ?” ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ, ಬಲಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ.

ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಅಂದೂ ಇಂದೂ ಒಂದೇ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮೆದುರು ಇರುವ ಇತ್ತೀಚಿನ ಉದಾಹರಣೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾರಲಾದ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ತುಘಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂದಿರಾ ಯುಗದ ಛಾಯೆಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವವರು ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಇನ್ನೂ ನಹರೂ ಯುಗವೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಇಲ್ಲಿರುವದು ಯಾವುದೊಂದು ಯುಗದ ಛಾಯೆಯಲ್ಲ; ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ರೀತಿ ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದ ಅನಾಗರಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸತ್ಯ.

ಅಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಆಘಾತಕರವಾದದ್ದು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ದುರುಪಯೋಗ, ತುಘಲಕನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದವರು ಒಂದು ಕಡೆ, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಅಜೀಝ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ. ಅಜೀಝನ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗುವದು ಇಲ್ಲಿ. ಉಳಿದವರದೆಲ್ಲ ಒಂದು ತೂಕವಾದರೆ ಇವನೊಬ್ಬನದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಮನಾದ ಇನ್ನೊಂದು ತೂಕ. ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ತಪ್ಪು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಅಜೀಝನನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡರೆ ಇಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಾವಿರ ಸಾವಿರ ಬುದ್ಧಿವಂತರನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದು ತುಘಲಕನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪಾಲು ಸಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಇಂದೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಸ್ವಾರ್ಥ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಸಲ್ಲಿಸಿದೆ.

ಆದರ್ಶದ ಕನಸು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧಿಸಬೇಕೆನ್ನುವದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಭದ್ರತೆಯ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಶಾಂತಿ ಬಯಸುವದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಗದದ ನಾಣ್ಯ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ತುಘಲಕನು ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯ ತಂದ ಆರ್ಥಿಕ ನೀತಿ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಹೇಳುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆತ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ -ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ತಪ್ಪಾಗಿರುವದೆಲ್ಲಿ? ತುಘಲಕನಿಗೆ ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕುವದು ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವಜನ್ಮ-ಪುನರ್ಜನ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದ, ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ಭೂಮಿಗಿಳಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದ, ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟಾ ಅನುಯಾಯಿಯಾದ ಆತ ಈ ಜನ್ಮದಲ್ಲೇ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅವಸರದಲ್ಲಿದ್ದ. ಅದೂ ಅವನ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ವೇಗಕ್ಕೆ ಉಳಿದವರು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಮುಂದಿನದನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಇದು ಇಂದೂ ಆಗುವ ಅನುಭವ. ಆದ್ದರಿಂದ ತುಘಲಕನ ಅನುಭವ, ದುರಂತ, ಸೋಲು, ಹತಾಶೆಗಳು ಅವನೊಬ್ಬನದಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದ ತುಘಲಕ ಹುಚ್ಚನಲ್ಲ, ಸಮಕಾಲೀನರು ಅವನನ್ನು ಹುಚ್ಚ ಎಂದು ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದು ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿರುವ ನಾವೂ ಅವನ ಕೃತ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಹುಚ್ಚನೆಂದು

ಕರೆಯುವದು ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ತಪ್ಪು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದಂತೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದ, ಆ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ ಅವರು "ಹುಚ್ಚನೊಡನ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷ" ಎಂದು ತುಘಲಕ ನಾಟಕದೊಂದಿಗಿನ ತಮ್ಮ ಒಡನಾಟವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚುವದು ತಪ್ಪಾದೀತು. ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಆ ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆವರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾತು ಎಂದು ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೇ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಈ ಅನಿಸಿಕೆ ತುಘಲಕ ಪಾತ್ರದ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ.

೧೯೬೫ ರಿಂದ ೧೯೭೫ರವರೆಗಿನ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರು ಕೂಡ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದು ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ಮೊದಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮರಳಿದರು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದು ಬಂದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿದ್ದೂ ಬೆಕೆಟ್‌ನಂತಹ ನೋಬೆಲ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಗಮನಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಆದರೂ ಅವರು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ರಚನೆಯತ್ತ ಒಲವು ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಹುಡುಕುವದು ಕಷ್ಟವೇನಲ್ಲ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ತನಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಮುಖ್ಯ. ಓದುಗನ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಬಲ್ಲಂಥ ಆಕರ್ಷಕ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕಥೆ ಬೇಕು. ಕಥೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲದ, ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಕಾರದತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗದಿದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೇನಲ್ಲ.

ಒಂದು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಕಥೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಅದನ್ನೊಂದು ಸುಂದರ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅವರು ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತಿಹಾಸ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತಿದೆ. ಹಾಗೆ ಮರುಕಳಿಸಿದರೂ ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹಳೆಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಕಾಲ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವದೇ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ವರ್ತಮಾನದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ನಾಡರು ತುಘಲಕದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಆ ನಾಟಕ ಅವರಿಗೆ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿತು.

ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿಯೂ ಇದರಲ್ಲೊಂದು ವಿಶೇಷತೆಯಿದೆ. ಇದರ ನಾಯಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ದುರಂತ ನಾಯಕನಲ್ಲ. ಸಕಲ ಸದ್ಗುಣಗಳ ಪ್ರತೀಕ ಅವನಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರ ನಾಯಕನೂ ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಭಿನ್ನ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನಂತಹ ಧೀರೋದ್ಧತ ನಾಯಕರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ತುಘಲಕ ಉದ್ಧತ ನಾಯಕನಾಗಿಯೂ ಅವನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್‌ನಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಅದು ರಾಜ ರಾಜರ ನಡುವಿನ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸೋಲಲ್ಲ. ತುಘಲಕನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೋಲು. ಅವನು ನಂಬಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದಾಗಿ ಬಂದೊದಗಿದ ಆಂತರ್ಯದ ಸೋಲು. ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಅದು ಸಾವಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಸೋಲು.

ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಟೀಕೆ ತುಘಲಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿರುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುವದು ಸೂಕ್ತ. ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಈ ತೊಡಕು ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿಲ್ಲ. ತುಘಲಕನ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯಮಯ ಅಥವಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಅಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ ಆಡುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಅವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಕಾವ್ಯ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೇಲೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ತನಗೆ ನಿದ್ದೆಯೇಕೆ ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆತ ಮಲತಾಯಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಮಾತು, ಶಿಹಾಬುದ್ದೀನನ ಕೊಲೆಯ ನಂತರ ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಅವನ ಸ್ವಗತ, ತರುಣ ಕಾವಲುಗಾರನೆದುರು ಅವನಾಡುವ ಮಾತುಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದೆತ್ತರಕ್ಕೇರುವ ಅವರ ಭಾಷೆಗೆ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ, ಭಾರತದ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಕಾರ್ನಾಡರದು.

ಹಯವದನ

ಯಯಾತಿಯ ಕಥೆ ಪುರಾಣದಿಂದ (ಮೂಲ ಮಹಾಭಾರತದ ಆದಿಪರ್ವ), ತುಘಲಕದ ಕಥೆ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಪಡೆದರೆ, ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ ಹಯವದನದ ಕಥೆ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು.

ಕಥೆಯ ಹಂದರ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ವೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿ' ಕಥಾದ ಆರನೆಯ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲ ವಸ್ತು. ಆದರೆ ಬೇತಾಳನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬೇತಾಳ ಮತ್ತು ಅರಸ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯ ಬರುವದು ಹಿರಿಯರು ಮಕ್ಕಳಾದಿಯಾಗಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೆಸರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಬಂದಂತಿದೆ. ಅದು ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್ ಬರೆದ 'ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಪೋಸ್ಡ ಹೆಡ್ಸ್' ಎಂಬ ಮಿನಿ ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ಆಶಯಗಳು ಬದಲಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಬೇತಾಳ ಕಥೆಗಳು ಮೂಲ ಪೈಶಾಚಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅವು ಎಲ್ಲಾ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಹಲವು ವಿದೇಶೀ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯ. ಭಾರತದ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಹೆನ್ರಿಕ್ ಝಿಮ್ಮರ್ ಎನ್ನುವವನು ಅರಸ ಮತ್ತು ಮೃತದೇಹ (The King and the Corpse) ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದ. ಇದು ಬೇತಾಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದ ಕೃತಿ. ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎಂದು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಝಿಮ್ಮರ್ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್ಟನ್ ಎನ್ನುವವನು "ವಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಬೇತಾಳ(Vikram and the Vampire) ಎಂಬ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್, ಹೆನ್ರಿಕ್ ಝುಮ್ಮರ್' ಹಾಗೂ ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್ಟನ್ ಇವರೆಲ್ಲರ ಛಾಯೆಯೂ ಹಯವದನದಲ್ಲಿದೆ.

ಮೂಲ ಭಾರತೀಯ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಮದನಸುಂದರಿ, ಅವಳ ಅಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ಧವಳ. ಕಾಳಿ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಮದನ ಸುಂದರಿಯ ಗಂಡ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣನ ತಲೆಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅವಳ ಗಂಡ ಈಗ ಯಾರು ಎನ್ನುವ ಬೇತಾಳನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ (ಅಂಗ) ತಲೆಯಿರುವವನೇ ಅವಳ ಗಂಡ ಎನ್ನುವ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಬರ್ಟನ್‌ನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಉತ್ತರ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಬೇತಾಳ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನ ಜೊತೆ ವಾದಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬರ್ಟನ್ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬರ್ಟನ್ ತಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಗಂಡು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ (ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವವನು) ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ಸೈನಿಕನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗು ಇಬ್ಬರೂ ನಾಯಕಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ದೇಹಕ್ಕೆ ತಲೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವದು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಥಾಮಸ್ ಮಾನ್‌ನಿಗೆ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಮಿನಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಬೇತಾಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು 'ಬದಲಿಸಿದ ತಲೆಗಳು' ಎಂದು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು ಅದು ೧೯೬೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಬೇತಾಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪಂಡಿತ (ಬ್ರಾಹ್ಮಣ) ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶ್ರಮಜೀವಿ, ಆದರೂ ಸ್ನೇಹಿತರು. ಹಯವದನದ ಕಥೆ ಮಾನ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಥೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಹಯವದನದ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ನೇಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದನ್ನು ಕುರಿತು ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಮೀನಾಕ್ಷಿ ರಾಯ್ಕರ್ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ (An Interview With Girish Karnad, in New Quest, 36-Nov. Dec. pp 61) ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿದ್ದು:

"ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು, ಅಂತಹದೇ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ನನ್ನನ್ನು ತೀರ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಹಾಗೆ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಫಲಪ್ರದವಾಗಿ ಸೇರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವದು ನನ್ನ ಆಸೆಯಾಗಿತ್ತು.....ಹಯವದನದ ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಾನು ಸೇರಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ...."

ಹಯವದನನದು ಉಪಕಥೆ ಆದರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅದೇ ಹೆಸರು. ಅಂದರೆ ಅದು ಉಪಕಥೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೀಡುವ, ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಎನ್ನುವದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ, ಕುದುರೆಯ ಮುಖ ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನೂ ಅಲ್ಲ, ಪೂರ್ಣ ಕುದುರೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವದೇ ಉಪಕಥೆಯ, ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೂಲಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಬೆಸೆದಿದ್ದಾರೆಂದೇ ಅರ್ಥ.

ತಮ್ಮ ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜಾನಪದದತ್ತ ಹೊರಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ೧೯೭೦-೭೨ರಲ್ಲಿ ಹೋಮಿಭಾಬಾ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್‌ನಡಿ ಅವರು ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕಾನಸೂರು ಎಂಬ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯುವಜನೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಒಂದು ದಿನ ಇದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೀಕ್ಷಿಸಿ ಅದರ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಕುರಿತು ತಜ್ಞರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರು. ಆ ಯುವಜನೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ನಾನು ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿತ್ತು.

ತಮ್ಮ ಯಯಾತಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು, ತುಘಲಕಕ್ಕೆ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರವನ್ನು ಎದುರಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂತೆ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ನಾಟಕ ತಂತ್ರ ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟನು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು.

ಹಯವದನದ ಕಥೆ, ತಂತ್ರ ಎರಡೂ ಹಿಂದಿನೆರಡು ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿರದೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗ ತಂತ್ರದ ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಪೂಜೆ, ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಪರದೆ, ಭಾಗವತರನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖವಾಡಗಳು, ಗೊಂಬೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಮೈಮ್ (ಮೂಕಾಭಿನಯ)ಗೂ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶದ ಆಳ ಅಗಲಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳ ಶೈಲಿಯಂತೆ ವಿಘ್ನನಾಶಕನ ಪೂಜೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೂ ಅದನ್ನು ಮುರಿಯುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಗಣೇಶ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಆಶಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಶಸ್ಸು ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಗಣೇಶ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅಪೂರ್ಣ ರೂಪ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ದೇಹ, ಆನೆಯ ಮುಖ ಮುರಿದ ದಂತ, ಬಿರಿದ ಡೊಳ್ಳು ಹೊಟ್ಟೆ, ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ದೇಹಕ್ಕೆ ಇಲಿಯಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಣಿ ವಾಹನ ಹೀಗೆ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಈ ದೇವರು ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಾಕಾರ ಮೂರ್ತಿ. ದೇವರನ್ನು ಹೀಗೆ ಟೀಕಿಸಬಹುದೇ? ಅದಕ್ಕೇ ದೇವರ ರೀತಿಯನ್ನು ಹುಲು ಮಾನವರು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಭಾಗವತ ಸಮಝಾಯಿಶಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಪೂರ್ಣತೆ – ಅಪೂರ್ಣತಯ ಕಥೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದ ಗಣೇಶ ಪೂಜೆಯೇ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು ಮೂರು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರಲ್ಲಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ (ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ್ದು), ಮಾನವರ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ, ದೇವರಲ್ಲಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತವಾದದ್ದು. ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವದನ್ನೇ ದೇವರಿಗೂ ಆರೋಪಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕಥೆಯ ಕೊಂಡಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಸ್ಯದ ಲೇಪನದಿಂದ ನಗು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನಂತೆ ಸದಾ ರಂಗದ ಮೇಲಿರದೆ ಅಗತ್ಯವಾದಾಗಲೆಲ್ಲ ಬಂದು ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯಂತೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪರದೆಯ ಉಪಯೋಗ ಜಾನಪದದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪರದೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪಾತ್ರದ ಕುರಿತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖವಾಡದ ಬಳಕೆ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತರ ತಲೆಗಳು ಅದಲು ಬದಲಾಗುವದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಪೂಜೆಗಾಗಿ ಗಣೇಶನ ಮುಖವಾಡ ತಂದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ದೇವತೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಮುಖವಾಡಗಳು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತಲೆಯ ಅದಲು ಬದಲನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಗವತನೇ ಸೂತ್ರಧಾರ. ಅವನ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಆತ ಕುಣಿಸಿದಂತೆ ಕುಣಿಯುವ ಗೊಂಬೆಗಳು. ನಿಜವಾದ ಗೊಂಬೆಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಗತ ಮಾತಿನಂತೆ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರದ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ) ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆದುರು ಬೊಂಬೆಗಳು ತೆರೆದಿಡುತ್ತವೆ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಕಾಣದ, ತಿಳಿಯದ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕನಸನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತವೆ. ದೇವದತ್ತನ ತಲೆಯೊಂದಿಗಿದ್ದ ಕಪಿಲನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದ ಹಲವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೂ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅದಲು ಬದಲಾದ ತಲೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ ಯಾರು? ಕಪಿಲ ಯಾರು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೇಳಿ, ಹೋಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಚಹ ಕುಡಿದು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನಿಮ್ಮ ಉತ್ತರ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬನ್ನಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯಂತರ (ಇಂಟರ್‌ವಲ್) ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಬಳಸಿರುವದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿಯವರು ಕಾರ್ನಾಡರೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಸಂಕ್ರಮಣ) :

"ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸುವಾಗ, ತಲೆಗಳ ಅದಲು ಬದಲು ನಾಟಕದ

ಪ್ರಮುಖ-ಕೇಂದ್ರ ಘಟನೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಡದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು

ನಾನು ಮನಗಂಡೆ. ಮುಖವಾಡದಿಂದಾಗಿ ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ.

ಈ ಕೊರತೆ ತುಂಬಲು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಭಾಗವತನ

ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಗಣೇಶ ಪೂಜೆ ಬಂತು, ಆನೆಯ

ಮುಖದ ಗಣೇಶ ಹಾಗೂ ಕಥೆಯ ನಡುವಿನ ಹೋಲಿಕೆ. ತಾನಾಗಿ ಸೂಚಿತ ವಾಯಿತು...."

ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತ, ಮುಖವಾಡ, ಹಯವದನ, ಗೊಂಬೆ, ಪರದೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಉಪಯೋಗದಿಂದಾಗಿ ಕಥೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದು ಒಟ್ಟಿನ ಪರಿಣಾಮ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಟೀಕೆಯೂ ಇದೆ. ಇವನ್ನು, ಕಥೆಯ ಓಟವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮುರಿಯಲು ಬಳಸಿ 'ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್'ನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಪರಕೀಯತೆ (ಏಲಿಯನೇಶನ್)ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆ. ರಾಜಕೀಯ ಜಾಗೃತಿ ಮೂಡಿಸಲು ಈ ತಂತ್ರ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಹೇಳಿದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮನುಷ್ಯನ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ಪೂರ್ಣತೆಯತ್ತ ತುಡಿತ, ಮತ್ತು ಬುದ್ದಿ - ದೇಹದ ಸಂಬಂಧದಂತಹ ಗಹನ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ, ಅವಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯದ ಲೇಪನ ಮಾಡಿ ವಿಚಾರದ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಭಾರವಾಗಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಧುನಿಕ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ಇದು.

ಅವರು ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬಳಸಿದ ಕಾರಣದ ಕುರಿತು ಅವರೇ ಹೇಳುವದು: (ಮೀನಾಕ್ಷಿ ರಾಯ್ಕರ್‌ರೊಡನೆ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ):

"ನನಗೊಂದು ಕಾಮೆಡಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಣ್ಣ-ತಂಗಿಯಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಲಘುವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದ ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾರವಾಗಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿ ಕಥೆಯ ಆರು ವರ್ಶನ್‌ಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗಂಡು ನಾಯಕಿಯ ಸಹೋದರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಗಂಡನ ಸ್ನೇಹಿತ....."

ಎಂದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಆರು ರೂಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಹಾಗೂ ತಮಿಳು ರೂಪಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಇಬ್ಬರಲ್ಲೊಂದು ಪಾತ್ರ ನಾಯಕಿಯ ಸಹೋದರನಾದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಎತ್ತಲು ಬಯಸಿದ್ದ ಐಡೆಂಟಿಟಿ, ಅಪೂರ್ಣತೆ, ಪೂರ್ಣಾನುಭವದ ಹುಡುಕಾಟ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಏನು? ದೇಹವೇ? ಬುದ್ಧಿಯೇ? ಮನಸ್ಸೇ? ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯ ತಮಿಳು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾನ್‌ನ ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಸರಿನಿಂದಾಗಿ ಅವು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತ ಸಜ್ಜನನನ್ನು ದೇವದತ್ತ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಪಿಲ ಎಂದರೆ ಕಪ್ಪು, ಪದ್ಮಿನಿ ಎನ್ನುವದು ವಾತ್ಸಾಯನ ಕಾಮಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆಲ್ಲ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಹೆಸರು. ಪಾತ್ರಗಳು ಹೀಗೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರೂಪ ಪಡೆದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ. ಅವು ಗೊಂಬೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೂ ಅವು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ, ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ನೋವು, ಸುಖಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಬೇರೆ ದೇಹ ಬೇರೆ ಆಗಿದ್ದ ಪಾತ್ರ ಒಂದು, ಅದು ಹಯವದನನದು. ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲರೂ ಈ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿ ಬದಲಾದ ತಲೆಗಳ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ತಲೆಯ ಬದಲು, ಮೂವರಿಗೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಹಯವದನನಿಗೆ ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರಾಗಲೀ ಪ್ರಾಣಿಗಳಾಗಲೀ ಅವನನ್ನು ತಮ್ಮವನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಕಡೆ ಅವನು ತಿರಸ್ಕೃತ, ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತರಿಗೆ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರದೆ ಸ್ವಂತದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜನರು ತಮ್ಮ ಗುರುತು ಹಿಡಿದು ಅದಲು ಬದಲು ಬಯಲಾದೀತೆಂಬ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತದ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡ. ಅವರನ್ನು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಬದಲಾದ ತಲೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆನಿಸಿದರೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ, ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಪಡೆದೆನೆಂದುಕೊಂಡರೂ ಪಡೆಯಲಾರದೆ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಜೀವಂತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರ ಪದ್ಮಿನಿಯದು. ದೇವದತ್ತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಕಪಿಲನ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಚೈತನ್ಯ, ಜೀವನೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವದು ಕಷ್ಟದ್ದೇನಲ್ಲ. ಯಾವುದೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ದೇವದತ್ತನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ನಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದದ್ದು; ಕಪಿಲನದು ತತ್‌ಕ್ಷಣದ್ದು ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕವಾದದ್ದು. ದೈಹಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ

ಚಿತ್ರಿಸುವದು ಸುಲಭ. ಇಂತಹದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ತಲೆದಂಡದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೂ ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನಂತಹ ಮಹಾನಾಟಕಕಾರನೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ "ಮರ್ಚಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಎಂಟೋನಿಯೋ ತೀರ ಸಪ್ಪೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದರೆ ಖಳನಾಯಕ. ಶೈಲಾಕ್ ಪಾತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದ್ದರೂ ಪಾತ್ರದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನೇ ಶಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುವಲ್ಲಿ ಆತ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪದ್ಮಿನಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ-ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಹಾಗೂ ಕಪಿಲನ ಕಟ್ಟುಮಸ್ತಾದ ದೇಹ ಹಾಗೂ ಮುಗ್ಧತೆ ಸೇರಿದ ಹುಂಬತನ ಎರಡೂ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ಣ. ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹ ಒಂದಾಗಿ ದೊರೆತಾಗ ಅವಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಕಾರಗೊಂಡ ಸಂತಸ ಅವಳದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಹೊತ್ತ ಕಪಿಲನ ದೇಹ ಬದಲಾದಾಗ ಅವಳಿಗೆ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಅನುಭವ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಅತೃಪ್ತಿ, ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವಳ ಪಾತ್ರ ಉಳಿದವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಪ್ರಕೃತಿ, ಸೃಷ್ಟಿ, ಅವಳ ಕ್ರಿಯೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಜೀವ ಚೈತನ್ಯ ಅವಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದೆ. ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಪೂರ್ಣಾನುಭವ. ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ಅದು ಅವಳಿಗೆ ದೊರೆತರೂ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯೇ ಕಾಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಮತ್ತು ತಲೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆಯೇ ವಿನಾ ದೇಹ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ಮನಸ್ಸಿನ ನಡುವಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲ. ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ದೇಹದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಗಂಡನ ತಲೆ ಇರುವವನೇ ಅವಳ ಗಂಡ ಎಂಬ ಪರಿಹಾರವಿದೆ. ತಲೆಯನ್ನು ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳಂತೆ ಒಂದು ಅಂಗ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಟತೆ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಿಲ್ಲ. ಆ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗೊಳಗಾಗಿದೆ. ಗಂಭೀರ ತಾತ್ವಿಕ ಮುದ್ದೆ ಎಂದುಕೊಂಡು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಚಿಂತನೆಯೊಂದು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಹೀನ ಎನ್ನುವದನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಲೇಪದಿಂದ ಲಘುವಾಗಿಸಿ ಎದುರಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಎಂದಿಗೂ ಅಪೂರ್ಣ. ತಲೆ ಬದಲಾದರೂ ಅಪೂರ್ಣ, ಮೈ ಬದಲಾದರೂ ಅಪೂರ್ಣ. ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಸಾವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯ.

ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿ, ಉಪಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಹಯವದನ ಉಳಿದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಬರುವದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನ ಗೋಳೇನಿದ್ದರೂ ಭಾಗವತನೊಡನೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಕುದುರೆಯ ಪೂರ್ಣರೂಪ ಪಡೆದು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನೆದುರು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಡನೆ ಆಡುತ್ತ, ಹಾಡುತ್ತ,

ಕುಣಿಯುತ್ತ ಅವನ ಮನುಷ್ಯ ಧ್ವನಿ ಹೋಗಿ ಹೇಷಾರವ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕಂಡ ಪದ್ಮನಿಯ ಮಗ, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಮೂಗನಂತೆ, ನಿರ್ಭಾವನಾಗಿ ಇದ್ದವನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಧ್ವನಿ ಪಡೆದು ನಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೂ ಅರ್ಥೈಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೊಂದು ನನ್ನಲ್ಲಿದೆ, ಅದೆಂದರೆ :

ಪದ್ಮಿನಿ ಸಾಯುವ ಮೊದಲು ಕೊನೆಯ ಕೋರಿಕೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವದು ತನ್ನ ಮಗನಿಗೆ ಆರು ವರ್ಷ ಆಗುವವರೆಗೆ ಅವನು ಕಪಿಲನ ಮಗನಾಗಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿರಲಿ. ಆರು ವರ್ಷ ಆಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ದೇವದತ್ತನ ಮಗನಾಗಿ ನಾಡಿಗೆ ಹೋಗಲಿ ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಆರು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಬುದ್ಧಿಯ, ತಲೆಯ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ. ಕಪಿಲ ದೇಹವನ್ನು, ದೇವದತ್ತ ತಲೆ(ಬುದ್ಧಿ?)ಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವದಾದರೆ, ಆರು ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕು, ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಗುವಿಗೆ ದೇಹ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ, ತಲೆ ಮತ್ತು ದೇಹ ಬೇರೆಯಾಗುವದು ಬುದ್ಧಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಅದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ. ಯಾವೊಂದೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲ, ಇನ್ನೊಂದು ಕನಿಷ್ಠವಲ್ಲ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೇ ಇದು?

ಕುದುರೆಯ ದೇಹ ಬಂದರೂ ಅದರ ಹೇಷಾರವ ಬರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಹಯವದನನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಅದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವನ ಸಂತೋಷ, ಅವನ ಕುಣಿತ ಹಾಗೂ ಕೆನೆಯುವದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಅದು ಪೂರ್ಣ ಕುದುರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಚಿಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದು ಪ್ರಾಣಿ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ದೇವರ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನಿಲುಕದ್ದು. ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹುಡುಕಾಟ ನಿರಂತರ. ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪೀಡಿಸುವದಿಲ್ಲ.

ಹಯವದನ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮನಿಯ ಮಗ ಇವರ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯ ಇದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ದೇಶದ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಬಿಳಿ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದವನು ಮನುಷ್ಯ ದೇಹದ ಕುದುರೆ ಮುಖ ಹೊತ್ತ ಹಯವದನ. ಈತ ಶಾಪದಿಂದ ಕುದುರೆ ರೂಪ ಪಡೆದಿದ್ದ ದೇವದೂತ. ಶಾಪ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಹಯವದನ ಅನಾಥನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕುದುರೆ ರೂಪ ತಾಳಿದ ದೇವದೂತ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವನು ಹಯವದನ. ಪದ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ಕಪಿಲನ ತಲೆ ಇದ್ದ ದೇವದತ್ತನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಮಗು ಪದ್ಮನಿಯದು. ಇಬ್ಬರದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಕರದ ಹುಟ್ಟು. ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು.

ಕಥೆಗೆ ನಾಯಕಿ ಪದ್ಮನಿ. ಆದರೆ ನಾಯಕರು ಇಬ್ಬರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ವರು ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು! ದೇವದತ್ತ, ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಇದ್ದ ಕಪಿಲ, ಕಪಿಲನ ತಲೆ ಇದ್ದ ದೇವದತ್ತ. ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ನಾಯಕಿ, ನಾಯಕರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ ಆದರೂ ಇದೊಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮತ್ತೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭದ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಾಗಿಸಲು ಭಾಗವತ, ಹಯವದನ, ವಿದೂಷಕನಂತಹ ನಟರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗ / ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೇಲಿಹೋಗಬಾರದೆಂದೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊರೆ ಹೋಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಪ್ರಹಸನ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಲೇಪನ ಮಾಡುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲ ಕಥೆಯ ಹಂದರ ನೇರವಾದದ್ದು, ಚಿಕ್ಕದು ಇದ್ದರೂ ತಾವು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ತಂತ್ರದ ಬಲದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸತ್ವ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಮೆರಗು ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ ಮುಗಿಸುವ ಮೊದಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ತಾವು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಅಂತರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂತಿದೆ.

> "…..ಮುಖವಾಡ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸುವ
> ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಬಂತು….. ಭಾರತದಲ್ಲಿ
> ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಯಾವುದೇ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ
> ಮುಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಭರವಸೆ ನೀಡುವ ಗಣೇಶನ ಪೂಜೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತವೆ…
> ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆನೆಯ ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ಬಾಲಕನೊಬ್ಬ
> ಗಣೇಶನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಪೂಜಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ….
> ಇಲ್ಲಿ ಮುಖವಾಡ ಗಣೇಶನ ಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವದಿಲ್ಲ.
> ಅದು ಶುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಸಾದಾ ಮುಖವಾಡ ಮಾತ್ರ….. ಆದರೆ
> ಆ ಆನೆಯ ಮುಖ, ತಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಯೋಚನಾ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು
> ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಒಗಟನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು."

ತಲೆ ಒಬ್ಬನ ಬುದ್ಧಿ, ಯೋಚನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಆನೆಯ ತಲೆ ಇರುವ ಗಣೇಶ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಅಧಿದೇವತೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ತಲೆಕೆಳಗಾಗುತ್ತದೆ, ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವೇ?

ನಾಟಕದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಳೆ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದೆ ಅಲ್ಲವೇ?

ಮಾ ನಿಷಾದ, ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರ ಉಳಿದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ನಾಗಮಂಡಲ

೧೯೮೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ನಾಗಮಂಡಲ' ಈ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುವದು ಹೀಗೆ:

ನಾಗಮಂಡಲ ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಯಸ್ಸಾದ ಮಹಿಳೆಯರು ಸಂಜೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಊಟ ಮಾಡಿಸುವಾಗ ಅಡುಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವ ಮಲಗಿಸುವಾಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಶ್ರೋತೃಗಳೂ ಹಿರಿಯ ಮಹಿಳೆಯರೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಥಗಳು ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಇದ್ದರೂ, ಕುಟುಂಬದ ಮಹಿಳೆಯರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕ (ಸಂವಹನ) ಸಾಧನಗಳಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಹಿಳೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನೂ ಅವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದವು..... ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ರಾಣಿಯ ಸ್ಥಿತಿ: ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟಂಬದಲ್ಲಿ ಯುವತಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಅವಳ ಗಂಡ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ರೀತಿ ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತನಂತೆ ಹಾಗೂ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಿಯಂತೆ, ... ರಾಣಿ ಬಂದಿಯಾಗಿರುವ ಬೀಗ ಹಾಕಿದ ಮನೆ ಅವಳು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಬಂದು ಸೇರಿದ ಕುಟುಂಬವೂ ಆಗಿರಬಹುದು......

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಥೆಗಳು ಈ ಕಥೆಗಳ ರೂಪುರೇಷೆಯ ಕುರಿತೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ದೀಪದ ಕಥೆ ಈ ಮೌಖಿಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ವೈಪರೀತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವಕ್ಕೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇದೆ. ಆದರೂ ಕಥೆ ಹೇಳುವವನಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕೇಳುಗನ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ, ಒಂದು ಕಥೆಯ ಸ್ಥಾನ ಒಬ್ಬ ಮಗಳ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಮಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹಸ್ತಾಂತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಗಮಂಡಲದ ನಾಯಕಿ ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೀಪದ ಮಲ್ಲಿಯವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಸಂಜೆಯಾಗಿ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ದೀಪಗಳು ಆರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವೆಲ್ಲ ಊರ ಹೊರಗಿನ ಸ್ಥಳವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ! ಹಾಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಕಥೆಯಾಧಾರಿತ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಣಿ, ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ಕುರುಡವ್ವ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಸಾಮಾನ್ನೀಕರಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಹಗಲು ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ರಾತ್ರಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಾಣಿ(ಹೆಂಡತಿ)ಯನ್ನು ಮನೆಯೊಳಗಿಟ್ಟು, ಬೀಗ ಹಾಕಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮತ್ತೆ ಬರುವದು ಮರುದಿನ ಮುಂಜಾನೆಯೇ. ಪತಿಯನ್ನು ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕುರುಡವ್ವ ಕೊಟ್ಟ ಮದ್ದನ್ನು ರಾಣಿ ಭಯ ಹಾಗೂ ಗಾಭರಿಯಿಂದ ಗಂಡನಿಗೆ ಉಣಿಸುವ ಬದಲು ಹಿಂದು ಮುಂದಿನ ಯೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹತ್ತಿರದ ಹುತ್ತಕ್ಕೆ ಸುರಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಹುತ್ತದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಗ ಆ ಮದ್ದು ಕುಡಿದು ರಾಣಿಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾತ್ರಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಲ್ಲದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ರೂಪ ತಳೆದು ರಾಣಿ ಯೊಂದಿಗೆ ಸುಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಣಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದಾಗ ಅವಳನ್ನೆಂದೂ ಕೂಡದಿದ್ದ ಗಂಡ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಅವಳ ಮೇಲೆ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಆಪಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿನ್ನನ್ನಲ್ಲದೆ ತಾನು ಬೇರಾರನ್ನೂ ಕೂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ರಾಣಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾಗದಿವ್ಯದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗಬೇಕಿದ್ದ ರಾಣಿಯನ್ನು ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಗನೇ ರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನ ರಾಣಿಯನ್ನು ದೇವತೆಯೆಂದು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ! ರಾಣಿಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ತನ್ನ ಮಗುವಲ್ಲವೆನ್ನುವದು ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಆದರೂ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದ ರಾಣಿಯನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಎನ್ನುವ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವೆಂದರೆ, ದೀಪಗಳು ಮನುಷ್ಯ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತವೆ, ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಸಾವಿನ ಶಾಪದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಬಹುದು, ಮದ್ದಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪತಿವಶೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯ, ಹಾವು ಮನುಷ್ಯ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಮನುಷ್ಯನ ರೂಪ ತಾಳಬಹುದು. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕ ನೇರವಾಗಿ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಆದರೆ ಒಂದು ಜಾನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಷ್ಟೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಉದ್ದೇಶ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಉತ್ತರ ನಕಾರಾತ್ಮಕವೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏಳುತ್ತವೆ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ರಾಣಿಗೆ ಪ್ರತಿರಾತ್ರಿ ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದವನು ತನ್ನ ಗಂಡನಲ್ಲ ಎನ್ನುವವದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವದು ತಿಳಿಯದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕೇತಗಳಿವೆ. ರಾತ್ರಿ ಪ್ರೇಮಿಯಂತೆ ಅವಳನ್ನು ರಮಿಸಿ ಹೋದವನು ಮತ್ತೆ ಹಗಲು ಬಂದಾಗ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಅಪರಿಚಿತನಂತೆ (ಎಂದಿನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವದು ಅವಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಲಿಲ್ಲವೇ? ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಲಗ್ನವಾಗಿ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗೆಯೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಅವಳು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವದೇ ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಹೊರಗಡೆ ನಾಯಿ ಬೊಗಳುವದು, ಹಾವಿನ ಬುಸುಗುಟ್ಟುವಿಕೆ ಕೇಳಿದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ರೂಪದ ನಾಗ ಒಳಬಂದಾಗ ಅವನ ತುಟಿಗಂಟಿದ ರಕ್ತ ಅವಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲವೇ? ಮುಂಗುಸಿಯೊಂದರೊಡನೆ ಕಾದಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ನಾಗ ಮೈಎಲ್ಲ ಗಾಯವಾಗಿ ಕೆಲ ರಾತ್ರಿ ಬಾರದೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದಾಗ ಮೈ ಎಲ್ಲ ಗಾಯದ ಗುರುತು ಇದ್ದದ್ದು ಹಾಗೂ ಹಗಲು ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಬಂದಾಗ ಅವನ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಗಾಯದ ಗುರುತು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ನಿಚ್ಚಳ ಸಂಕೇತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಚಿಂತಿಸಿದರೂ ರಾಣಿ ಆ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ರಾತ್ರಿ ಅಪ್ಪಣ್ಣನ ರೂಪದ ನಾಗನಿಂದ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂತೋಷದಿಂದ ವಂಚಿತಳಾಗಲು ಅವಳ ಮನಸ್ಸು ಸಿದ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಆಪಾದನೆ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ರಾತ್ರಿ ನಾಗ ಅವಳನ್ನು ಸಂತೈಸಿ ನಾಗದಿವ್ಯದ ಸಲಹೆ ನೀಡಿದಾಗ, ನಾಗದಿವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುತ್ತದೊಳಗಿದ್ದ ನಾಗ ಅವಳನ್ನು ಕಚ್ಚದೆ ಅವಳು ಗೆದ್ದಾಗಲಾದರೂ ರಾತ್ರಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವದು ಅವಳಿಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿರಲೇಬೇಕು. ಅವಳ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಸತ್ಯದ ಅರಿವಾಗಿದ್ದರೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವಳನ್ನು ಬಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ದೈಹಿಕ ಸುಖದ ಮುಂದೆ ನೀತಿ-ಅನೀತಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಗದಿವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಗೆದ್ದು ಜನ ಅವಳನ್ನು ದೇವಿಯೆಂದು ಪೂಜಿಸಿದರೂ ಅವಳ ಗಂಡನಿಗೆ ಗೊತ್ತು ಅವಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಗರ್ಭ ತನ್ನದಲ್ಲ ಎಂದು ಆದರೂ ಅವನು ಅವಳನ್ನು ಶುದ್ಧಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಅವನದು. ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಕೂಡ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹದೇ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಯವದನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ತಾನು ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ. ಇರುವ ಕಪಿಲನ ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆನ್ನುವದು ಪದ್ಮನಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆ ದೇಹ ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕು. ನಿನ್ನ ದೇಹದೊಂದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ (ಚಿಂತಿಸಬೇಡ) ಎಂದು ಕಪಿಲನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತಲೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಂಗ ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಅವಳು ತನ್ನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅದೊಂದು ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಾ ಅವಳ ವಿಶ್ವಾಸವಾಗಿ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಪಿಲನ

ತಲೆಯಿರುವ ದೇವದತ್ತನಲ್ಲೂ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಂತೆ ಅಸಹಾಯಕತೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಾಧಿಸುವದಿಲ್ಲ.

ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದೇವಿ ಪದ್ಮನಿಗೆ ಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಬಂದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕುರುಡವ್ವ ಇದ್ದಾಳೆ. ದೇವಿ ವರಕೊಟ್ಟರೂ ತನ್ನ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿ ತಲೆ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಕಂಡು ದುಃಖಿಸಿದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕೆ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಸೇರಿದ್ದು ಅವಳಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನೇ ತಂದಿದೆ. ನೀತಿಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಸುಖ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಾಣಿಯ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಕುರುಡವ್ವ ನೀಡಿದ ಮದ್ದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ನಾಗರ ಹುತ್ತಕ್ಕೆ ಹೊಯ್ದು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬರುವ ನಾಗನಿಂದ ಅವಳು ಸುಖವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವನು ತನ್ನ ಗಂಡನಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸೂಚನೆಗಳು ಅವಳೆದುರು ಬಂದರೂ ಆ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸದೆ ಇರುವ ಸುಖದಿಂದ ವಂಚಿತಳಾಗಬಯಸದೆ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ದೈಹಿಕ ಸುಖಕ್ಕೆ ಬಲಿ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

"ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅರಿವಾದ ಬಾಳಿನಲ್ಲೇ ತನ್ಮಯನಾಗುವ ಇಚ್ಛೆಯಿದೆ ನನಗೆ... ನನಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಭೌತಿಕವಾಗಿ, ಇಂದ್ರಿಯ ಜನ್ಮವಾದ ಬೇಡಿಕೆಗಳು ಮೂಲಭೂತ ಅಗತ್ಯಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಾಧಿಸುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ? ನೀತಿ ಎನ್ನುವದು ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವದರಿಂದ ಹಾಗೂ ದೈಹಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲೆಡೆಯೂ ಒಂದೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಅಗತ್ಯಗಳೇ ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ? ಅವರು ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ಅನಿಸುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. "ವಿಚಾರ ಶಕ್ತಿಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವದಿದೆ ನನಗೆ' ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ. ಎಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಟ್ಟು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಯಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನೋ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸ ಹೊರಟಾಗ ತೀರ ಮುಖ್ಯವನಿಸುವದು ಈ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಆಪಾದನೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬಹುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. ಬೀಗ ಹಾಕಿದ ಮನೆ ತೀರ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಪ್ರತೀಕ. ವಿವಾಹವಾಗಿ ಹೊಸತಾಗಿ ಆ ಕುಟುಂಬ ಸೇರಿದ ಹೆಣ್ಣು ರಾಣಿ, ಅಲ್ಲಿನ ನಿಬಂಧನೆ, ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳೇ ಆ ಮನೆಯ ಬೀಗ, ಅಂತಹ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಣೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಹೊಸತಾಗಿದ್ದರಿಂದ

ನವದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೈವಸಿ ಎನ್ನುವದು ಕನಸಿನ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇರಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಹಜ ಮಾತಾಡುವದೂ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೈವಸಿಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲೂ ಮಾತಾಡುವದು ದುಸ್ತರವಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹಗಲೆಲ್ಲ ದೂರವೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ, ರಾತ್ರಿ ಮಾತ್ರ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮೀಪ್ಯ ದೊರಕುತ್ತಿದ್ದ ಪತಿ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಪರಿಚಿತನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ. ಕಥೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು, ಯುವ ದಂಪತಿಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಎದುರಿಡುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಇಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳಲು ಒಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ.

ಯಾಕಾಗಬಾರದು? ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಬರಹಗಾರನೂ ತನ್ನದಾದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತಾನು ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರದು ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೇಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವಾಗಿ ಅದು ಎಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಾಗಾಭರಣ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕೂಡ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದೆ.

ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದ ಮೇಲೂ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಉಳಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳುವದಷ್ಟೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ತಲೆಯ ಅದಲು ಬದಲು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ತಿರುವಾದಂತೆ ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಮದ್ದನ್ನು ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ಸುರಿಯುವದು ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲಾ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ತಿರುವು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮುಖ ತಿರುವಿಗೆ, ಮುಖ್ಯ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಎಡೆ ನೀಡುವ ಈ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳು ಪದ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ರಾಣಿಯರ ಭಯ ಹಾಗೂ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮವೇ? ಮಾನವಶಕ್ತಿಯ ಅಳವಿಗೆ ಸಿಗದ ವಿಧಿಯ ಆಟವೇ? ಅಥವಾ ಈ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ, ಅದುಮಿ ಇಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ದೈಹಿಕ ಹಸಿವೇ? ಅವರವರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಎನ್ನುವಂತೆ ಈ ಮೂರೂ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು, ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸರಿಯಾದರೆ ಅದು ಮಾನವ ಸಹಜ ಕೈ ಮೀರಿದ ತಪ್ಪಿನಿಂದಾದದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದು ಸರಿಯಾದರೆ ಅದು ವಿಧಿ ಲಿಖಿತ ಎನ್ನುವ ಸಮಾಧಾನವೇ ಉತ್ತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದು ನಿಜವಾದರೆ

ಅಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿ-ತಪ್ಪು ನಿರ್ಣಯ ನೀಡುವ ಮೊದಲು ನೈತಿಕತೆ ಎನ್ನುವದು ಏಕಪಕ್ಷೀಯವೇ? ಅದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸುವದೇ ಎನ್ನುವದನ್ನೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಣಿಯನ್ನು ಅವಳ ಪಾಡಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರತಿ ರಾತ್ರಿ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಪ್ಪಣ್ಣ ಮನೆಯ ಹೊರಗೆ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಏನು? ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜವಾದ್ದರಿಂದ ಗಂಡಸು ಪ್ರಶ್ನಾತೀತನೇ? ಅವನು ಮಾಡಿದ್ದು ಸರಿ ಎಂದಾದರೆ ಅವಳದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಹೇಗೆ? ನಾಗರಕ್ಕೆ ಬೇಕೆಂದಾಗ ಮನುಷ್ಯ ರೂಪ ತಳೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನವಾತೀತ ಶಕ್ತಿ ಇದೆಯೆಂದಾಯಿತು. ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಲ್ಲದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ರೂಪ ತಳೆದು ಬಂದು ರಾಣಿಯನ್ನು ಸೇರುವದು ನೀತಿ ಬಾಹಿರವಲ್ಲವೇ? ಮಾನವಾತೀತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನೀತಿ ಬಾಧಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲೂ ಅದು ಬಾಧಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಬಂಧನ ಏಕೆ? ನಾಗ, ಅಪ್ಪಣ್ಣ, ರಾಣಿ ಮೂವರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ತಪ್ಪೆಸಗಿದ್ದಾರೆ.

ಎಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥ ನಾಟಕಕಾರನಾದರೂ ಹೊಸ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುಗರು, ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವರೋ ಎಂಬ ಅಳುಕು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುವ ಮೊದಲು, ನಾನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಇದನ್ನು ಓದಿದ್ದು ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ಬಿ.ಪಿ. ವಾಡಿಯಾ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗೋದಾ ರಾಂಕುಮಾರ್ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಹ್ವಾನಿತ ೩೦-೪೦ ಜನರೆದುರು ಕಾರ್ನಾಡರು ಓದಿದ್ದರು. ಓದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮೊದಲು ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕ ಆಗಲೇ ಗಥ್ರಿ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಿಂದ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿಷಯ ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದ ಕೆಲವು ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಲಘು ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ (ಇನ್ ಎ ಲೈಟ್ ಹಾರ್ಟೆಡ್ ವೇನ್) ಬರೆದ ನಾಟಕ, ನೀವು ಹೇಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೀರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಓದಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ೧೯೯೨ರಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಇದೊಂದು ಅಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದಾಗ 'ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ನನಗನಿಸಿತ್ತು. ಈಗ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದಿದ್ದು ಸಂತೋಷ ತಂದಿದೆ' ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತು ಆಡಿದರೆಂದು ವರದಿಯಾಗಿತ್ತು. ಜನ ಗುರುತಿಸುವ ಮೊದಲೇ ನಾನು ಬರೆದದ್ದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಬೀಗುವದು ಬರಹಗಾರನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೂರಕವಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಈ ನಾಟಕ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೆ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಕುರಿತೂ ಅದೆಷ್ಟು ಕಾಳಜಿ, ಕಾತರದಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಈ ವಿವರ ನೀಡಿದ್ದೇನೆ.

ತಲೆದಂಡ (೧೯೯೦)

ನಾಟಕದ ಕುರಿತು 'ಲೇಖಕನ ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇವು :

"ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ ನಾಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೊರಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ
ಕನ್ನಡಿಗ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ, ಆ
ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆಗೆ, ಗೆಲುವಿಗೆ,
ನೋವಿಗೆ ಮರಳುವದು, ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು
ಯತ್ನಿಸುವದು ಅನಿವಾರ್ಯ....."

ಬಸವಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಅವನ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಆಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೂ ತಾನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವದಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮೇಲಿನಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ತಲೆದಂಡ' ಎನ್ನುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗೆ ತಾನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿರುವದಾಗಿಯೂ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ, ಬೇಂದ್ರೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಕುರಿತೇ ಈ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದರಂತೆ; ಆದರೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಗಂಗಾವತರಣ' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ 'ಕೊಡುವದೇನು? ಕೊಂಬುದೇನು?" ಎಂಬ ಹಾಡು ಹಾಗೂ 'ಸಖೀಗೀತ' ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ 'ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತು' ಈ ಎರಡೂ ಹಾಡುಗಳು ತನ್ನ ತಲೆದಂಡ ಎಂಬ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕವನಗಳ ಭಾವ ಸಂದರ್ಭ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಯ ಮುರಾರಿಯ ಎದುರು ಬಸವಣ್ಣನ ಸಮಾಧಿಯ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿರುವಾಗ ಮುದುಕ ಜಂಗಮನೊಬ್ಬ ಈ ಸ್ವಾನುಭವದ ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವನು. ಈ 'ತುಂಬಿ ಬಂದಿತ್ತು' ಎನ್ನುವ ಸಾಲು ಬಿಜ್ಜಳ, ಬಸವರ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಬದುಕಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಇರಬಹುದು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಹರಹು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಎದುರು ಇತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಪ್ರಕಟಿತ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

'ತಲೆದಂಡ' ಎಂದರೆ ತಲೆಯನ್ನು ದಂಡವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಸುವಿಕೆ, ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಎಂದು ತಲೆಯನ್ನು ದಂಡವಾಗಿ ಕೊಡುವದು. 'ಎನ್ನ ಒಡಲವಸರಕ್ಕೆ ಕುದಿದೆನಾದಡೆ ತಲೆದಂಡ' ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಬೇಡಿಕೆ ಬೇಡಿದ ಶರಣಂಗೆ ನೀಡದಿರ್ದಡೆ ತಲೆದಂಡ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಹರಿಹರನ

ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರ 'ಪಾರಸಿಕರು' ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ 'ಕಳ್ಳದಾರಿಯ ದೂರಿ, ಬಂದು ಹೆಲನರ ದೋಣಿ ತಲೆತಪ್ಪಿ ನುಸುಳೆ, ಓರೋರ್ವರುಂ ನಿಮ್ಮ ತಲೆದಂಡ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಅರ್ಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಲೆದಂಡ ಯಾರದು? ಹಾಗೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಯಾರಿಗೆ? ಯಾವ ತಪ್ಪಿಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣರ ಕೊನೆಯ ಕೆಲ ದಿನಗಳ (ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳ) ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಡುತ್ತದೆ. ೧೬ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂರಂಕಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಅಂಕದಿಂದ ಎರಡನೇ ಅಂಕದವರೆಗಿನ ಅವಧಿ ಹತ್ತು-ಹನ್ನೊಂದು ದಿನಗಳು. ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ದೃಶ್ಯಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ (ದೃಶ್ಯ ೫) ಒಂದೇ ದಿನದ ಘಟನೆ, ಶೀಲ, ಕಲಾವತಿಯರ ಮದುವೆಯ ನಿರ್ಣಯ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ (ದೃಶ್ಯ ೬)ದಲ್ಲಿ ಲಗ್ನ ಆದ ಸುದ್ದಿ. ಲಗ್ನದ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೂ, ಲಗ್ನಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ ಎಷ್ಟು ದಿನಗಳ ಅಂತರವಿತ್ತೆಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳ ಅಂತರ ಇರಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಅಂಕ, ಎರಡನೇ ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ದಿನ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿ ಇರಬಹುದು. ದೃಶ್ಯ ೧೦-೧೧ರ ನಡುವೆ ಕೆಲ ದಿನಗಳ ಅಂತರ, ಹಾಗೇ ೧೧ರಿಂದ ೧೫ರವರೆಗೆ ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯದ ನಡುವೆ ದಿನಗಳ ಅಂತರ ಮಾತ್ರ ಇರುವಂತಿದೆ. ೧೫ನೇ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ೧೬, ಈ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಂತರ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ದಿನಗಳದಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವು ವಾರದ ಅವಧಿಯನ್ನು ಮೀರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ತೊರೆದು ಕಪ್ಪಡಿ ಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಹೋದ ಬಸವಣ್ಣನ ಅಂತ್ಯದ ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. 'ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವ, ಇನ್ನು ಈ ಗರ್ಭಗುಡಿಯನ್ನ ನಿನ್ನ ಜ್ಯೋತಿಯ ಕುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬಿಡು ತಂದೆ." ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣನೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಾವಿನ ಮುಂಚಿನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಸೂಚನೆ ಇದೆ.

ಏನಿದ್ದರೂ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಬಿಜ್ಜಳ, ಬಸವಣ್ಣರ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳ ಚಿತ್ರಣ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ.

ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತು ನಡೆದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಕುರಿತು ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರೊಡನೆ 'ಸಂವಾದ'ವೂ ಇತ್ತು. ಆ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿದ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ.

'ತಲೆದಂಡ ಬರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮಾಡೆಲ್‌ಗಾಗಿ ನಾನು ಅತ್ತಿತ್ತ

ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲ"

ಅಂದರೆ ತನ್ನದೇ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಅದರ 'ಫಾರ್ಮ'ನ್ನು ತಾನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಹಾಗೆಯೇ,

"ನನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದಂಡ ಮಾತ್ರ (ಪ್ರಚಲಿತ) ರಾಜಕೀಯದ ಛಾಯೆ ಇರುವ ನಾಟಕ (has political overtones)".

ಮೇಲಿನ ಎರಡನೇ ಹೇಳಿಕೆ ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ರಾಜಕೀಯ ಗಂಧ-ಗಾಳಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುವಾಗ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು, ಇದರ ಅರ್ಥ ಅವರ ಇತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ? ತಾನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತನ-ಸಮಾನಾಂತರ ಗೆರೆ ಎಳೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಗೆ ಅವರ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಸರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹಗಾರನೊಬ್ಬ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನ ಪೂರ್ವಾನುಭವವೆಲ್ಲ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಚಿಂತನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಏನಿದ್ದರೂ ಅದು ಅವನ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗಿ ಸುಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ 'ಲೇಖಕನ ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಅಂದಿನ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ಉತ್ಸಾಹ, ಎದೆಗಾರಿಕೆ, ನೋವು ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊಸ (ಇಂದಿನ?) ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಲು' ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಯತ್ನಿಸುವದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು.

ತಲೆದಂಡ ತೆರಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದು ಯಾರಿಗೆ? ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ, ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ! ಅವರೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು. ಬಿಜ್ಜಳನದು ದುರಂತ ಮರಣವಾದರೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ದುಃಖದ, ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ತನ್ಮೂಲಕ ದುರಂತದ ನೆರಳಿದೆ. ಹಾಗೆ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಬ್ಬನದು ಸಾವು, ಇನ್ನೊಬ್ಬನದು ಸೋಲು. ಎರಡೂ ಒಟ್ಟೂ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ದುರಂತಗಳೇ. ಅಧಿಕಾರ ಸಾಯುತ್ತದೆ, ವಿಚಾರ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರದ ಸಾವು ಮುಕ್ತಾಯವಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳ ಸತ್ತರೂ ಸೋವಿದೇವನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರದ ಸೋಲು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿ ಸಾವಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ

ತುಘಲಕನ ಸೋಲೂ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ (ಸಾವಿಗಿಂತ) ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವದು ಬಹುಶಃ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ವೃದ್ಧ ಸಾಂಬಶಿವ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಮಠ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕಟ್ಟಾ ಸನಾತನ ಧರ್ಮಾನುಯಾಯಿ. ಅವನ ಮಗ ಜಗದೇವ, ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹಿ ಯುವಕ. ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ದಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಪವಾದ ಬರಬಾರದೆಂದು, ಸೋವಿದೇವ(ಬಿಜ್ಜಳನ ಮಗ) ಯಾವ ಕುತಂತ್ರ ಮಾಡದಂತೆ ಭಂಡಾರ ಕಾಯಲು ಹೋದ ಜಗದೇವ ಮನೆ, ತಾಯಿ, ಬೇನಬಿದ್ದ ತಂದೆ, ಹೆಂಡತಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮರೆಯುವಷ್ಟು ಬಸವಣ್ಣನ ಭಕ್ತ. ಅವನ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಏನೋ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಭಾವ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವನು ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಕೊನೆಯ ಕ್ಷಣ ಎಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮಗನನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಇರುವದು ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವೂ ಹೌದು. ಮಗನ ದಾರಿಯನ್ನು, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವದು ಅಪ್ಪನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲೂ ಆತ ಮಗನನ್ನು ಗುರುತಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಜಗದೇವನನ್ನೇ ಸೋವಿದೇವ (ತಂದೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಮಗ)ನೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೋವಿದೇವ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳ ಷಡ್ಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ತಂದೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜಗದೇವ ಬಸವಣ್ಣನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದೂ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂದುಕೊಂಡು ಹೊರಟು ಹಿಂಸೆಯ ಮಾರ್ಗ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಅಹಿಂಸೆಯ ವಿಚಾರಗಳಿಂದಲೇ ಪೋಷಿತವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯ ಕುಡಿಯೂ ಒಡೆದಿತ್ತಲ್ಲವೇ? ಷಡ್ಯಂತ್ರದಿಂದ ದೇಶ ವಿಭಜನೆಯಾಗಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕೊಲೆಯೂ ನಡೆದು ಹೋಯಿತಲ್ಲವೇ? ಸರ್ವ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣನ ವಿಚಾರದಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತರಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹುಡುಗ ಸಮಗಾರ ಯುವತಿಯ ಮಧ್ಯೆ ವಿವಾಹವೂ ನೆರವೇರಿ ಹೋಯಿತು. ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ರಕ್ತದ ಹೊಳೆ ಹರಿಯಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಗುರಿ ಸಾಧಿತವಾದರೂ ವಿಭಜನೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ರಕ್ತದ ಹೊಳೆ ಹರಿದಿತ್ತಲ್ಲವೇ? ಬಸವಣ್ಣ ಬೋಧಿಸಿದ್ದನ್ನೇ ಎಂಟು ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ಗಾಂಧೀಜಿಯೂ ಬೋಧಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೂ ಇತಿಹಾಸ ಮರುಕಳಿಸಿತು!

ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ನೇರ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳೂ ಇವೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದ ದೃಶ್ಯ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳು:

"... ರಾಜ್ಯ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಇಹ-ಪರ, ಎಲ್ಲ ಕಡಿಗೂ ಯಾರ ಸಲುವಾಗಿ?

ಮಗನ ಸಲುವಾಗಿ, ಕೊನೆಗೂ ಉಳಿಯೋದೇನು? ಪುತ್ರ ಸಂತಾನ, ಈ

ನಾಡಿನ್ಯಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನಶ್ಯಾ ದುಡಿಯೋದು ಯಾಕ-ಗಳಿಸೋದು ಯಾಕ-

ಉಳಿಸೋದು ಯಾಕ, ಅಳೋದು ಯಾಕ? ಮಗನ ಸಲುವಾಗಿ. ಮಗ! ಕರುಳು

ಬಗದು, ನೆತ್ತರು ಕುಡದು, ಎಲುಬು ಜಗಿದರೂ ಅವ ಮಗ! ಮಗ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ

ಅಳಿಯ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರ ಮೊಮ್ಮಗ, ಭಾವ, ಮೈದುನ, ಅಂತೂ ಪುತ್ರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೊಬ್ಬ...."

ಕೊನೆಯ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳು ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಮುಂದಾಳುಗಳ ಕಾರ್ಯವೈಖರಿಯನ್ನು, ಅವರ ಸೃಜನ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ವಾಕ್ಯಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಜೊತೆಗೆ ಗಂಡು ಸಂತಾನದ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರೀತಿ-ಅತಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು - ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಕುರಿತ ಪಕ್ಷಪಾತ ಧೋರಣೆಯನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ಕೆಳಹಂತದಿಂದ ಅತ್ಯುಚ್ಚ ಸ್ತರದವರೆಗೂ ರಾಜಕಾರಣ-ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ವಂಶಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಹಸ್ತಾಂತರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯ ಹನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಂಚ್ಯಣ ಕ್ರಮಿತ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

"...ಪ್ರಜಾಜನ! ಅವರಿಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡೋ ಅಧಿಕಾರ ಯಾಕೆ ಬೇಕು? ಶ್ರುತಿ-

ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನ ದೇಶಾಚಾರ-ಕುಲಾಚಾರ-ಜಾತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಪ್ರಕಾರ ವಿವರಿಸಲಿಕ್ಕೆ

ನಾವಿದ್ದೇವೆ - ಆಗಲಿಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಜರಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೇನು ಬೇಕು? ರಾಜಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ

ದೇವತಾ!..."

ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿರುವವರೆಗೆ ಆಳುವದು ಸುಲಭ. ಆಳುವವರು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ನಡುವೆ ಏಜಂಟರು ಅಂದೂ ಇದ್ದರು, ಇಂದೂ ಇದ್ದಾರೆ! ದೃಶ್ಯ ಹದಿನಾರರಲ್ಲಿ ಸೋವಿದೇವ ತನಗೆ ಸಲಹೆ ನೀಡಲು ಬಂದ ದಾಮೋದರ ಭಟ್ಟನ ರಗಳೆಗೆ ಬೇಸತ್ತು "ಏ, ಮುಚ್ಚಿರೋ ಅವನ ಬಾಯಿ!" ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಅಂಗರಕ್ಷಕ ದಾಮೋದರ ಭಟ್ಟನನ್ನು ಕೊಂದೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸೋವಿದೇವ :

"ಲೇ, ಇವನ! ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚು ಅಂದರ ಕೊಂದ

ಬಿಟ್ಟಿಯೇನು? ಆಗಲಿ, ರಾಜಕಾರಣ ಅಂದಮ್ಯಾಗ ಹೀಂಗಾಗೊದ...."

ಅದುವರೆಗೆ ತನ್ನ ಹಿತೈಷಿಯಾಗಿ ತಾನು ಅರಸನಾಗಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ್ದ ದಾಮೋದರ ಭಟ್ಟನ ಕೊಲೆ ತನ್ನ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಸಹಜ ಎನ್ನುವ ಲಘುವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ಮೇಲೂ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೃತಿಗಳು, ಚಿಂತನೆಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರೇರಿತವಾದವುಗಳು. ಸುಮಾರು ಎರಡು ಲಕ್ಷದಷ್ಟು ಶರಣರು ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿದ್ದು ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿರುವವರೆಗೆ, ಸಂಗ್ರಹ ಬುದ್ಧಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಕಲ್ಯಾಣದ ಆರ್ಥಿಕ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯಿಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಸವಣ್ಣ ಇರುವವರೆಗೆ, ಬಸವಣ್ಣನ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕ್ರಮಗಳು ಶಾಂತಿಯುತವಾಗಿ, ಅಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇರುವವರೆಗೆ ಅವನಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ಬೇಕು, ಶರಣರು ಬೇಕು. ಬಸವಣ್ಣನ ಬೋಧನೆಯಿಂದ ಶರಣರಾದ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಜನ ಬಸವಣ್ಣನಷ್ಟು ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ, ಸಮಾನತೆಯ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವರೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ಅವನ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರೇರಿತ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಅವನು ಹೇಳುವದು :

"ಚಾತಿ ಅಂದರೆ ಮೈ ತೊಗಲಿದ್ಧಾಂಗ, ಅದನ್ನು ಸುಲಿದು ಕಿತ್ತು ಒಕ್ಕೊಟ್ಟರೂ,

ಹೊಸ ತೊಗಲು ಬಂದ ಗಳಿಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳೋ ಅದ - ಅದೇ

ಹಳೇ ಜಾತಿ.... ಇದು ಈ ನಾಡಿನ ಗುಣ, ಈ ನೀರಿನ ಗುಣ!"

ಆದರೂ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಾಧನೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಗೌರವವಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಕನಸು, ಧೈರ್ಯ, ಮಹಾಮನೆಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಅವನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಾನು ಅವನಂತಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನಂತಾದರೆ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಅವನು ಹೆಂಡತಿ ರಂಭಾವತಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶರಣರ ಕುರಿತು ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಳುವದು:

"ನಿನಗ ಮನಿ ಇಲ್ಲ, ಜಾತಿಮತದ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿನ್ನ ಶರಣರೂ ಹಾಂಗs

ಅಂತ ತಿಳಕೋಬ್ಯಾಡ, ತಮ್ಮ, ನೀರಿನ್ಯಾಗ ಮೀನ ಈಸ್ಯಾಡಿಧಾಂಗ ಅವರೆಲ್ಲ

ನೆಂಟರು-ಇಷ್ಟರು-ಬೀಗರು-ಬಂಧುಗಳು ಇದರಾಗs ಇಸ್ಮಾಡಿ ಬದುಕಿದವರು.

ಅವರಿಗೆ ಖರೇನs ಜಾತಿ ಬಿಡಿಸಿದರ ಉಸುರುಗಟ್ಟಿ ತಳಮಳಾ ಒದ್ದಾಡಿ ಗೊಟಕ್ ಅಂದಾರು."

ಜಾತಿ ಮತ ಧರ್ಮಗಳ ಬೇರು ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ, ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಕಿತ್ತೆಸೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಬೇಕು. ಅದನ್ನೇ ಶೀಲ, ಕಾಲಾವತಿಯರ ಮದುವೆಯ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

"..... ಇಲ್ಲೀ ತನಕ ನಾವು ಮಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ತತ್ವದ ಮಾತಾತು.... ಆದರೆ ಇದು

ಲಗ್ನ! ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮದ ಬೇರಿಗೇ ಕೊಡಲಿ ಏಟು. ಕಳೆದ ಎರಡು

ಸಾವಿರ ವರ್ಷದಾಗ ಇಂಥ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡಿಲ್ಲ. ಸನಾತನಿಗಳು ಕೊಡಗೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಈ ಸುದ್ದಿ ಗೊತ್ತಾದರ ಎಂಥಾ ವಿಷ ಹೊರಹೊಮ್ಮತದ, ಎಂಥ ಜ್ವಾಲೆ

ಭುಗಿಲೇಳತದ ಗೊತ್ತದ ನಿಮಗೆಲ್ಲಾ –

..... ಇದು ಬರೇ ಲಗ್ನ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಕ್ರಾಂತಿ, ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗೋ ಮುನ್ನ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧತೆ ಆಗಬೇಕು...."

ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಸೋಲಿನ ಕಾರಣ ಅಡಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಜನರ ಚಿಂತನೆಯ ಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಹೊಸ ಸುಧಾರಣೆ, ನವ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಬಯಸಿದ್ದನೇ ವಿನಾ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯನ್ನೂ ಹಾಕಿದ್ದ. ಆದರೆ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆಂದು ಶೇಖರಿಸಿದ ಕಲ್ಲು, ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಮರಮುಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೊರಕಲು, ಗೆದ್ದಲು ಹಿಡಿದಿದ್ದವು. ಕಟ್ಟಡ ಮೇಲೇಳುವ ಮೊದಲೇ ಕುಸಿದು ಬಿತ್ತು. ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯೇನೋ ಆಯಿತು. ರಕ್ತದ ಹೊಳೆಯೂ ಹರಿಯಿತು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಬಂದ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಸತನವನ್ನು ತರುವ ಬದಲು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಮರಳಿತು. ಅದು ಬಸವಣ್ಣ ಬಯಸಿದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಲ್ಯಾಣದ ಕ್ರಾಂತಿ ವಿಫಲಕ್ರಾಂತಿ.

ಶತ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೇರುಬಿಟ್ಟು ಜಡವಾಗಿ ಜಿಡ್ಡುಗಟ್ಟಿ ಹೋದ ಈ ಜನ ಬಗ್ಗುವದೇತಕ್ಕೆ? ದೃಶ್ಯ ಎಂಟರಲ್ಲಿ ಮಾಚಯ್ಯ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

".... ನೀ ಕಟ್ಟಾಣತಿ ಮಾಡು, ಬರತಾರ. ಇಲ್ಲ, ಇನ್ನೊಂದು ಪವಾಡ ಆತು, ಶಿವ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಆಗಿ ಹೇಳ್ಯಾನ ಅಂತ ಹೇಳು. ಅದರ ಪಟಕ್ಕನ ಎದ್ದು ಹೊಂಡತಾರ."

ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತ ನಾವು ನೋಡುವದು ಇದನ್ನೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪವಾಡ ಪುರುಷರ ದಂಡು ಇಂದೂ ಇದೆ. ನಂಬುವ ಜನ ಇದ್ದಾರೆ. ಮುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಆಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಆಸೆಗಳನ್ನು ಶಿರಸಾ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ, ಪೂರಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದರೆ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ, ಕೆಡವುತ್ತಾರೆ. ದೃಶ್ಯ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶರಣರು ವಡ್ಡಾರದಲ್ಲಿ ಜೈನ ಬಸದಿಯೊಂದನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶಿವಾಲಯ

ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೊರಟ ಸುದ್ದಿ ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇಂದಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ :

"…. ಹಿಂಸೆಗೆ ಕೈಹಾಕೂದs ತಪ್ಪು ಯಾರು ಹಾಕಿದರೂ ತಪ್ಪು…. ಆ

ಹಿಂಸೆ ಕಲ್ಲು-ಮಣ್ಣು-ಗಚ್ಚಿನ ದೇವಾಲಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯೋದಂತೂ

ಮೂರ್ಖತನದ ಪರಮಾವಧಿ'.

ಪವಾಡಕ್ಕೆ ಬಗ್ಗಿದಂತೆಯೇ ಜನ ಕಟ್ಟಾಣತಿಗೂ ಬಗ್ಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾರಲಾಗಿದ್ದ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ನಡೆದುಕೊಂಡು ರೀತಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಹೀಗೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಘಟನೆಗಳು, ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಈಗ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತಲೆದಂಡ ತೆರಬೇಕಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ನವ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕನಸು ಕಂಡವನು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಾರ್ಥ ಬಿಟ್ಟು ದುಡಿದವನು, ಚಿಂತಕರ ಚಾವಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ತನ್ಮೂಲಕ ವಿಚಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಬೆಳೆಸಿ ಹೃದಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕನಸು ಕಂಡವನು. ಅವನ ಸಾಧನೆಗೆ, ಕನಸಿಗೆ ಬೆರಗಾದವನು ಬಿಜ್ಜಳ, ಒಬ್ಬನ ಈಜಿನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವವನು. ಸಿದ್ಧತೆಯ ಮೊದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಹಾಪೂರದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಆ ಯುಗದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ, ಉತ್ಸಾಹ, ಮೌಲಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಎದೆಗಾರಿಕೆ, ಗೆಲುವು, ಎಲ್ಲವೂ ಅಂತ್ಯ ಕಂಡ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನೋವು ಇವುಗಳ ಎಂಟು ಶತಮಾನಗಳ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ಹಿನ್ನೋಟ ಬೀರಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೊಸ ಅರ್ಥ-ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂದಿನ ವೈಫಲ್ಯದ ಕಾರಣಗಳು ಇಂದೂ ಎದುರು ನಿಂತು ನಮ್ಮನ್ನು ಬಾಧಿಸುತ್ತವೆ.

ಕಲ್ಯಾಣದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯದ ಕಾರಣವನ್ನು ಕೆದಕುವದೇ ಕಾರ್ನಾಡರ ಉದ್ದೇಶವಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ

ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯವಕ್ರೀತನ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಲೋಮಷ ಮುನಿ ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಕಥೆ. ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೀತ್ಯಾ ಗುರುಮುಖದಿಂದಲೇ ಕಲಿಯಬೇಕೇ ವಿನಾ ಉಳಿದ ದಾರಿಗಳು ಸಾಧುವಲ್ಲ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಮೂಲಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ವನಪರ್ವದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ರೈಭ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರದ್ವಾಜ ಸ್ನೇಹಿತರು. ಅರವಸು ಪರಾವಸು ರೈಭ್ಯನ ಮಕ್ಕಳು. ಇಬ್ಬರೂ ಪಂಡಿತರು. ಭಾರದ್ವಾಜನ ಮಗ ಯವಕ್ರೀತ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಅಧ್ಯಯನವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಇಂದ್ರನಿಂದ ವರ ಪಡೆದು ವೇದ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತವನು. ಅದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ದರ್ಪ, ಅಹಂಕಾರ.

ಆತ ಒಮ್ಮೆ ರೈಭ್ಯನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಸುಂದರಿಯಾದ ಪರಾವಸುವಿನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮೋಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ರೈಭ್ಯ ತಪಃಶಕ್ತಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಸೊಸೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪವೊಂದನ್ನು ಹಾಗೂ ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವರಿಂದ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಗನ ಸಾವಿನ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದ ಭಾರದ್ವಾಜ, ರೈಭ್ಯನಿಗೂ ಮಗನಿಂದಲೇ ಸಾವು ಬರಲಿ ಎಂದು ಶಾಪಕೊಟ್ಟು ತಾನು ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬೃಹದ್ಯುಮ್ನ ಎಂಬ ಅರಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಒಂದು ಸತ್ರಕ್ಕೆ ಅರವಸು, ಪರಾವಸು ಇಬ್ಬರೂ ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಅಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾಜಿನವನ್ನುಟ್ಟಿದ್ದ ತಂದೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಮರಳಿ ಯಾಗಶಾಲೆಗೆ ಹೋದ ಪರಾವಸು ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯಾ ದೋಷ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಕ್ರಿಯಾಕರ್ಮ-ಅನುಷ್ಠಾನ ಮಾಡಿ ಬಾ ಎಂದು ತಮ್ಮನನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಬಂದ ತಮ್ಮನನ್ನು ಪರಾವಸು ಹೊರಗಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ದುಃಖಿತನಾದ ಅರವಸು ಸೂರ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿ, ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪ್ರೀತ ದೇವತೆಗಳು ಪರಾವಸುವಿನ ದ್ರೋಹ ಬಯಲು ಮಾಡಿ ಅರವಸುವನ್ನೇ ಯಜ್ಞದ ಮುಖ್ಯ ಪುರೋಹಿತನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ತನ್ನ ತಂದೆ ರೈಭ್ಯ, ಭಾರದ್ವಾಜ, ಹಾಗೂ ಯವಕ್ರೀತ ಬದುಕಿ ಬರಲಿ, ಅಣ್ಣನ ಬ್ರಹ್ಮಹತ್ಯಾ ದೋಷ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಲಿ ಎಂದು ಅರವಸು ವರ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮೂಲಕಥೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ತುಂಬಾ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರೈಭ್ಯ ಮತ್ತು ಯವಕ್ರೀತನ ತಂದೆ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮ. ಅರವಸು ವೇದ ವಿದ್ಯೆ ತಿಳಿಯದ, ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ವ್ಯಾಧಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ, ನಾಟಕವಾಡುವ ಹುಚ್ಚಿನ ದಾರಿತಪ್ಪಿದ ಮಗ. ಜಾತಿಗಾರ, ನಿತ್ತಲೆ, ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಅಣ್ಣ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು. ನಾಟಕದೊಳಗೊಂದು ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಂದ್ರ, ವೃತ್ರ, ವಿಶ್ವರೂಪ. 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಥೆಯಂತೆ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ನಡೆದದ್ದು ಇಂದ್ರನ ಓಲಗದಲ್ಲಿ. ಆ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೇ ದಾನವರಿಂದ ಕೆಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ನಾಟಕವೆನ್ನುವದು ಚಕ್ಷುಯಜ್ಞ. ಎಲ್ಲ ಯಜ್ಞಗಳನ್ನು ದಾನವರು ಕೆಡಿಸುವಂತೆ ಈ ಚಕ್ಷುಯಜ್ಞವನ್ನೂ ಅವರು ಕೆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾನವರ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲದೆ, ಎಂಬ ಮಾತು ಪರಾವಸು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇದು ಗಥ್ರಿ ರಂಗತಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ. “ಗಥ್ರಿ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಚಾಚಿದ ಬೃಹದಾಕಾರದ ನಾಲಿಗೆಯಂತಿದೆ.... ಈ ವಿಸ್ತೃತ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು, ಅದರ ಅದ್ಭುತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ-ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾನು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ” ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' 'ಉತ್ತರ ರಂಗ'ಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಶಾಲವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವದು, ಬೆಳಕಿನಿಂದಲೇ ರಂಗವನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯವಿಭಜನೆ ಇಲ್ಲ. ವಿದೇಶದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ದೇಶದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿದೆ. 'ಫಯರ್ ಎಂಡ್ ರೇನ್' ಎಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರವೂ ಆಗಿದೆ.

ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತಯಾರಿ ಇದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಮುಂಚೆ ಅರವಸು ಆಡುವ ಸ್ವಗತ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ “ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇದಲ್ಲ, ಇದು ಪುರಾಣದ ಎರವಲು ತಂದ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟು. ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಆರಂಭವಾಯ್ತು. ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ” ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ತಿಂಗಳ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳ ಸರಪಳಿ ಒಂದನೇ ಅಂಕದಿಂದ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಫ್ಲ್ಯಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ. ತಿಂಗಳ ಕಥೆ ಮುಗಿದು ಮತ್ತೆ ಈ 'ಇಂದ್ರ ವಿಜಯ' ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದು 'ಉತ್ತರ ರಂಗ'ದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಒಂದು ತಿಂಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಡುತ್ತದೆ.

ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತ, ಪರಾವಸು, ಅರವಸು ಮೂವರಿಗೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಇದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯದೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕಡಿಮೆ ಮಹತ್ವದವೇನಲ್ಲ. ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಕುರಿತು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು (ಜನ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ) ಬಂದ ಯವಕ್ರೀತ. ಆ ಸಿದ್ಧಿಯ ಅಹಂಕಾರದಲ್ಲಿ, ತಾನು ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ವಿಶಾಖಾಳನ್ನು ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಯಿಂದ ಮರುಳು ಮಾಡಿ, ದೊಡ್ಡಪ್ಪ ರೈಭ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಮಕ್ಕಳ ವಿರುದ್ಧ ಸೇಡಿನ ಬಲೆ ನೇಯ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು ಅಂತ್ಯ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಸಾಧನೆ, ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಬಳಿಕವೂ ಅವನು ವಿಶಾಖಾಳೊಡನೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅವನಿನ್ನೂ ನೆಲದ ವಾಸನೆ, ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರೇಮಗಳ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿಲ್ಲ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಅದೆಲ್ಲ ರೈಭ್ಯ-ಅವನ ಕುಟುಂಬದ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೂಡಿದ ಯೋಜನೆ ಎಂದು ಅವನ ಬಾಯಿಂದಲೇ ಬಂದಾಗ ಅವನ ಕುರಿತಾದ ಮಾನವೀಯ ಅನುಕಂಪ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಾವಸು ಸಂಪ್ರದಾಯ ರೀತ್ಯಾ ಗುರುಮುಖೇನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಎಲ್ಲರ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾದವ. ಪ್ರೀತಿಯನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ ಮಾಡುವವ. ಮದುವೆಯಾಗಿ ಒಂದು ವರ್ಷ ವಿಶಾಖಾಳನ್ನು ಸುಖದಲ್ಲಿ ತೇಲಿಸಿ ನಂತರ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಿಶಾಖಾಳ ಪಾಲಿಗೆ ಕೊರಡಾದವ. ಸಾಧನೆ, ಸಾಧನೆಯಿಂದ ದೊರಕುವ ಬದುಕು ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿಜನ್ಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಹಾಗೂ ದೂ(ದು)ರಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದವು. ಅರವಸುವಿನ ಮಾನವೀಯತೆಯೆದುರು ಅವನು ಬಯಲಾಗಿ ಅಂತ್ಯ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅರವಸುವಿನಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಿಷಾದರೊಡನೆ ಅವನ ಸ್ನೇಹ, ಒಡನಾಟ, ನಿಷಾದ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ. ಅವನ ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ಹಿರಿಯರಿಗೆ ಒಪ್ಪದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಹಾಕುವದು ಅವನ ಆಸಕ್ತಿ. ಅವನು ಮಣ್ಣಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ ಬದುಕುವವನು. ಉಳಿದಿಬ್ಬರು ಬುದ್ಧಿಯ ಆದೇಶವನ್ನು ಪಾಲಿಸುವವರಾದರೆ ಅವನು ಹೃದಯದ ಧ್ವನಿಗೆ ಓಗೊಡುವವನು. ಅವನದು ಅನುಭವದ ಪಾಠ. ತನಗೆ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಸಂವೇದನೆಗಿದ್ದ ಗಡಿಯೇ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿಗೆ ಗಡಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯವಕ್ರೀತ, ಪರಾವಸು, ಅರವಸು ಈ ಮೂವರಲ್ಲಿ ಅರವಸುವೇ ಗೆಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂದ್ರನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಮಳೆ ತರಿಸಲು ನಡೆಸಿದ ಸಪ್ತಸಾಂವತ್ಸರಿಕ ಯಜ್ಞ ನಾಟಕದ ವೃತ್ರ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅರವಸುವಿನಿಂದ ಭಂಗವಾದರೂ ಇಂದ್ರ ಅರವಸುವಿನ ಕರೆಗೆ ಓಗೊಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಅವಳ ಗಂಡ, ಅಣ್ಣನಿಂದ ಕೊಲೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು ಬದುಕಿ ಬರಲಿ ಎಂಬ ಅವನ ಆಸೆಗೆ ಇಂದ್ರ ಕಾಲಚಕ್ರ ಹಿಂದ ಉರುಳಿದರೆ ಘಟನೆಗಳು ಮರುಕಳಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರೈಭ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಅರವಸುವಿನಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯ ವರಕ್ಕೆ ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. “ನೀನೀಗ ಅಪ್ರಬುದ್ಧನಲ್ಲ” ಎಂದು

ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಅರವಸುವಿಗೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೌದು, ಬದುಕಿನ ಪಾಠದಿಂದ ಅರವಸು ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಮುಕ್ತಿ ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರ ಸಂಪ್ರೀತ. ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತದೆ, ರಾಕ್ಷಸ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪತಿಗೆ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳು. ಒಬ್ಬ ಇಂದ್ರ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಶ್ವರೂಪಿ ಪ್ರಜಾಪತಿಗೆ ಮರ್ತ್ಯ ಲೋಕದ ಹೆಣ್ಣಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವ. ಅವನ ಕೀರ್ತಿಯಿಂದ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಯುರಿ, ಮೂರನೆಯವ ರಾಕ್ಷಸ ಕನ್ನೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ವೃತ್ರ, ಸದಾ ವಿಶ್ವ ರೂಪಿಯ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ನಿಂತವ. ಈ ಕಥೆಗೂ ನಾಟಕದ ಕಥೆಗೂ ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಪರಾವಸು ವೇದ ವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತ ಎಲ್ಲರ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾದವ. ಅರವಸು ಭೂಮಿಗಂಟಿದವ, ವಿಶ್ವರೂಪಿಯಂತೆ. ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ರೈಭ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಿಶ್ವರೂಪನಿಗೆ ಕಾವಲಿದ್ದ ವೃತ್ರನನ್ನು ಹೊರಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ತಮ್ಮನನ್ನು ಯಜ್ಞಕುಂಡದೆದುರು ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ, ಹಿಂದಿನಿಂದ ಇಂದ್ರ ಅವನನ್ನು ಇರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಪರಾವಸು "ತಪ್ಪು ತಪ್ಪು" ಎಂದು ಕಿರುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತಮ್ಮ ಅರವಸುವಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಮೋಸ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ!

ಇಲ್ಲಿ ಓದುಗನಿಗೆ / ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕ ನೆನಪಾದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕದಿಂದಾಗಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕುಳಿತ ಡಂಕನ್ ದೊರೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ! ಪರಾವಸುವಿನಂತೆ! ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು. ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಸೆದಂತೆ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬೆಸೆಯುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಯವಕ್ರೀತ, ಪರಾವಸು, ರೈಭ್ಯ ಇವರೆಲ್ಲರ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗೆ ಮಧ್ಯೆ ಕಂದಕವಿದೆ. ರೈಭ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಶಾಖಾ ಹೇಳುವದು:

"....ಮುರುಟಿ ಹೋದ ಮುದುಕನ ತಣಿಸಲಾಗದ ವಿಷಯಲಾಲಸೆ.... ತೀರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾನು."

ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯವೇ ಸುಳ್ಳೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯದಂತೆ ಮರೆಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಪರಾವಸು ರೈಭ್ಯನನ್ನು ಕೊಂದಕೂಡಲೇ "ಇನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೆಲ್ಲ ನಿಜವೋ ಸುಳ್ಳೋ ನಿಮಗೆಂದೂ ಗೊತ್ತಾಗೊ ಹಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಗಂಡನ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಘಟನೆಗಳು, ಹಾಗೋ ಹೀಗೋ ಎಂದು ಸಂಶಯಕ್ಕೆಡೆ ಕೊಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಬಹುಶಃ ಅದು ಅವರು ಶೇಕ್ಸಪಿಯರನಿಂದ ಕಲಿತ ತಂತ್ರ. ನಿಜ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು

ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ನೈಜತೆಯನ್ನು, ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ತೀರ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾದ ತಂತ್ರ.

ನಾಟಕದ ಹೆಸರು 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' - ಬೆಂಕಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಅಲ್ಲ. ಬೆಂಕಿ ಸುಡುತ್ತದೆ. 'ಅಗ್ನಿ'ಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಅರ್ಥವಿದೆ. 'ಆಗ್ನಿ' ದೇವರು. ಅಗ್ನಿದೇವ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆಯೇ ವಿನಾ ಬೆಂಕಿದೇವ ಅನ್ನುವದಿಲ್ಲ. ಆಗ್ನಿ ಅಷ್ಟದಿಕ್ಪಾಲಕರಲ್ಲೊಬ್ಬ. ಅಗ್ನಿಯ ಮೂಲಕವೇ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಹವಿಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುವದು. ಯಜ್ಞ-ಯಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಗ್ನಿಯ ಆವಾಹನೆ. ಅವನ ಮೂಲಕ ಇಷ್ಟದೇವತೆಗಳ ಪೂಜೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಗ್ನಿ, ಯಜ್ಞ-ಯಾಗ, ಪೂಜೆಗಳ ಸಂಕೇತವೂ ಹೌದು. ಇವೆಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು. ಸನಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ನಿಯಮಗಳು. ಅಗ್ನಿ ಈ ಎಲ್ಲದರ ಸಂಕೇತ. ಧರ್ಮಾಚರಣೆ, ವೇದಗಳು, ಜ್ಞಾನ, ದೇವರು ಇವೆಲ್ಲ ಅಗ್ನಿ ಪದದಲ್ಲಿ ಅಡಕ. ಮಳೆ ಪ್ರಾಣಿ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆಲ್ಲ ಜೀವಜಲ. ಮಳೆಯಿಂದ ಮಣ್ಣು ಅರಳುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಜೀವ ಮೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಗಂಟಿದ್ದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಮಳೆ ಬೇಕು, ನೀರು ಬೇಕು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿ ಆಧಿಭೌತಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ, ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ, ವಿಚಾರದ ಪರಿಧಿಯಿಂದ, ಆಚೆಗಿರುವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಮಳೆ ಭೌತಿಕವಾದದ್ದನ್ನು, ಇಂದ್ರಿಯ ಜನ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವದು ಭೌತಿಕಕ್ಕಂಟಿದ ಬದುಕು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಕೆಲ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಕದಬದಿಸು, ಬುದಿಂಗನೆ, ಗುಟ್ಟುಗುದುಮುರಿಗೆ, ದೆಸೆಬಾಯಿ, ಚಿಟಬರಿಸು ಕುಂಬಳಸೊಟ್ಟೆ, ಗಪ್ಪುಗಾರು, ತೆಪ್ಪಂಡಿ, ಅಚ್ಚಾವಿಚ್ಚಿ, ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪದಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತ ಕಾಲದ ಕಥೆ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ದಿನಬಳಕೆಯ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಪದಗಳನ್ನೇ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರದು ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ಇದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ? 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಹೊಸ ಬಿರುದಾವಳಿ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹೆಚ್ಚಾತೋ ಏನೊ ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ಹೇಳಿದಾಗ ಮಂಚ್ಯಣ ಕ್ರಮಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕಿರೋ ಘನತೆ-ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹ್ಯಾಂಗ ಬಂದೀತು? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂದರ್ಭದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅಡಕವಾಗಿರುವದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಗೀರ್ವಾಣೀ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುವದು ನಿಜವಾದರೂ ಪ್ರತಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅವರು ಹಚ್ಚುವ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ. ನಾವು ಹಚ್ಚುವ ಅರ್ಥವೇ ಬೇರೆ' ಎಂದು ವೃತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಬೆರೆತ ಟೀಕೆ ಇದೆ. ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಥವಾ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕುರಿತೇ? ಹಾಗೆಯೇ ಪಾತ್ರಗಳ

ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಲ್ಲ ಕೃತಿಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲವೇ? ವಿರುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೂ ಇರಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕ ಕುರಿತಂತೆ ನನಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎನಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕ ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮೊದಲು ಕೆಲವು ಆಹ್ವಾನಿತ ಸ್ನೇಹಿತರೆದುರು (ಕಪ್ಪಣ್ಣನವರ ಮನೆ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ) ಕಾರ್ನಾಡರು ಓದಿದರು. ಅದಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವೈ.ಎನ್.ಕೆ.ಯವರೊಡನೆ ಹರಟುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕದ ಕುರಿತ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಬರೆದುಕೊಡಿ ಎಂದರು ವೈ.ಎನ್.ಕೆ. ಬೇರೆಯವರು ಓದಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳು ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಓದಬೇಕೆನಿಸಿ ಕೇಳಿದಾಗ ಕಾರ್ನಾಡರು ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಯಾರಿಗೂ ಕೊಡಬೇಡಿ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕೊಟ್ಟರು. ಓದಿ, ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ ವೈ.ಎನ್.ಕೆ.ಯವರಿಗೆ ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟೆ, ಅದು 'ಕನ್ನಡಪ್ರಭ' ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವೂ ಆಯಿತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯಾಗುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಈ ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಆಧರಿಸಿದ್ದು ಎಂಬ ಮುಂಜಾಗರೂಕತೆಯ ಮಾತನ್ನೂ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದೆ.

ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಜರುಗಿತು. (ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವದಷ್ಟು ನೆನಪಿದೆ). ಅಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದ ಮಹನೀಯರೊಬ್ಬರು 'ಕೆಲವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲೀ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಕಳೆದರೂ ಬರುವದಿಲ್ಲ; ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆಂದು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿದೆ. ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ ಸತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಎನ್ನಿಸದಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಗಳು-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬರುವದಕ್ಕೂ ಬಾರದಿರುವದಕ್ಕೂ ಆಯಾ ಪತ್ರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿಭಾಗ ಹೊಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವದೂ ವಾಸ್ತವವೇ!

ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ; ಸುದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆಗೆ ಈ ಬರಹದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು (೨೦೦೦)

೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಇಡೀ ವರ್ಷ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸಿದೆವು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್‌ನ ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯವರು ರೇಡಿಯೋ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ, ಆಂಗ್ಲ-ಭಾರತೀಯ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತಾಗಿ ಎಂದು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ-ಒಂದು ನಾಟಕ ಬರೆದು ಕೊಡಲು ಕೇಳಿದಾಗ ಈ ನಾಟಕ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

'ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ' ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹುಸೇನ್ ಅಲಿಖಾನ್ ಕಿರ್ಮಾನಿ ಎಂಬ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಹೈದರಾಲಿ ಹಾಗೂ ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನನ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಎರಡು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದೆ. ಅವೆರಡೂ ಟಿಪೂ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಡಿದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳೊಳಗೇ ಬರೆದವುಗಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಿಲ್ಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿ ಬರದ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಇದು ಕೂಡ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೮೧೧ರಲ್ಲೇ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು. ಇವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲಿ ಏಕೆಂದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುವ ರೂಢಿ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್‌ರಿಂದ ತಿಳಿದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅದನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಬಿಂದುವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬರೆದದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಶ್ನೆ ವಿಂಗಡಣೆ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಓದುವಾಗ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎರಡಂಕಿನ ನಾಟಕ.

ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದು ಟಿಪೂನೊಡನೆಯ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದ ಕರ್ನಲ್ ಮೆಕೆಂಝಿ ಹಾಗೂ ಹೈದರಾಲಿ ಮತ್ತು ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಇಬ್ಬರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲೂ ಇದ್ದು ಸುಲ್ತಾನನಿಗೆ ಆಪ್ತನಾಗಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಕಿರಮಾನಿ ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಕಿರಮಾನಿಗೆ ಟಿಪೂನ ಕುರಿತು ಬರೆಯಲು ಕೇಳಿದೆ. ಪುಸ್ತಕ ಬರಹ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೇಗ ಮುಗಿಸಿ ಎಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಮೆಕೆಂಝಿ ಹಾಗೂ ಕಿರಮಾನಿ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾತು ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಜಾರುತ್ತದೆ. ೧೭೯೯ರ ಮೇ, ನಾಲ್ಕರಂದು ಎಂದರೆ ಟಿಪೂ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ದಿನದಂದು ನಡೆದ ಘಟನೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂರು ಮೈಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಿರಮಾನಿ ಹಾಗೂ ಮೆಕೆಂಝಿ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು ಮೈ ಟಿಪೂವಿನ ಕೊನೆಯ ದಿನಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಟಿಪೂ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಹಾಗೂ ಮೂರನೆಯ ಮೈ ಟಿಪೂ ಕಂಡ ಕನಸಿನ ದೃಶ್ಯಗಳು. ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಟಿಪೂನ ಆಡಳಿತ ವೈಖರಿ, ಅವನ ಮುಂಧೋರಣೆ, ಅವನ ಕನಸುಗಳು ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಕಿರಮಾನಿ ಹಾಗೂ ಮೆಕೆಂಝಿ ಆಗಾಗ ಬಂದು ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಜಿಗಿಯುವಾಗ ಮಧ್ಯದ ಕೊಂಡಿ ತಪ್ಪದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ!

೧೭೯೦ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಂಚಿನ ಘಟನೆಗಳಿಂದಾರಂಭಿಸಿ ೧೭೯೯ರ ಮೇ ನಾಲ್ಕರವರೆಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕೆಲವೇ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹಿಡಿದಿಡುತ್ತದೆ. ಟಿಪೂವಿನ ಕನಸುಗಳೂ ದೃಶ್ಯ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಹದಿನಾರನೇ ಲೂಯಿಯ ಸಹಾಯ ಕೇಳಿ ತನ್ನ ದೂತರನ್ನು ಕಳಿಸಿದ್ದು, ಕಾರ್ನವಾಲಿಸ್ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಮೇಲೆ ೧೭೯೦ರಲ್ಲಿ ಏರಿ ಬಂದು ಸೋತು ಹೋದದ್ದು, ಬ್ರಿಟಿಷರು, ಮರಾಠರು, ನಿಜಾಮರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ೧೭೯೯ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಾಕಿದ್ದು ಈ ಘಟನೆಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಟಿಪೂ ಮಡಿದ ನಂತರ ಆ ಮೋಡ ಮುಸುಕಿದ ಕತ್ತಲ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣಗಳ ರಾಶಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೈನಿಕರು ಟಿಪೂವಿನ ಹೆಣ ಹುಡುಕಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಒಂದು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಶ್ರವ್ಯಕ್ಕೆ-ಧ್ವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮೊದಲು ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ.ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಕರಡು ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಸಿ. ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯ ಇದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಇವೆರಡರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುವಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ತಿದ್ದಿ ಬರೆದ ರೂಪ ಮುದ್ರಣ ಕಂಡ (೨೦೦೦ದಲ್ಲಿ) ''ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'. ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆ ಅದನ್ನು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮೊದಲು ಬರೆದಾಗ ನಾಟಕ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಇತ್ತೇ? ಆ ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಅನಗತ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವದೊಳಿತು. ಈಗಿದ್ದಂತೆ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾಗಿಸುವದು ಕಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ. ಸೈನಿಕರು, ಸೇವಕರು, ವೃದ್ಧರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಅಮೀರರು ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲದೆ, ಹೆಸರಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇವೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳಿರುವ ನಾಟಕ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾದರೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧ್ವನಿಯಿಂದಲೇ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಗುರುತಿಸುವದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ ಅಥವಾ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯಂತೆ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ನಾಟಕ ಓದುಗ / ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಟಿಪೂವಿನ ಮೃತದೇಹದ ಹುಡುಕಾಟದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಿಧಾನ ಹಿಂದಿನ ಕಥೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಯ ವಿವರಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ನಾಟಕ ನೀರಸವೆನಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಟಪೂವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೂ ಇವೆ. ಟಿಪೂವಿನ ಪತನವಾದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬುಕಾನನ್ ಎನ್ನುವವ ಆಗಿನ

ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಟಿಪೂವಿನ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಬರೆದದ್ದೆಲ್ಲ ಸತ್ಯ ಎಂದು ನಂಬುವದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನು ಬರೆದ ಆ ಬೃಹತ್ ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ (ಬುಕಾನನ್ಸ್ ಟ್ರಾವೆಲ್ ಫ್ರಾಂ ತ್ರಾವಂಕೂರ್ ಟು ಮದ್ರಾಸ್ ವಯಾ ಮೈಸೂರ್) ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯ ಆದೇಶದ ಮೇರೆಗೆ ಬರೆದದ್ದು. ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಟಿಪೂನ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇತ್ತು! ಟಿಪೂನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳು ಅಷ್ಟೇನೂ ಸುಖವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಮರ್ಥನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಟಿಪೂನ ಅತಿ ರಂಜಿತ ಅವಗುಣಗಳ ದಾಖಲೆ ಅಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬುಕಾನನ್ ಮೇಲೆ ಇರಬಹುದಾದ ಅಂತಹ ಒತ್ತಡವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಟಿಪೂವಿನ ಆದರ್ಶ, ಶೌರ್ಯ, ಸಾಹಸ, ದೇಶಪ್ರೇಮ, ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸರ್ವ ಸಮೃದ್ಧವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕನಸು, ಅದನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಲು ಅವನು ಕೈಗೊಂಡ ಕ್ರಮಗಳು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಭಾವ (ಲಾಭವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡದ ವ್ಯಾಪಾರ ನಿಷ್ಠೆ), ಇಲ್ಲಿನ ಅರಸರ ಪರಸ್ಪರ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಸ್ವಾರ್ಥಗಳನ್ನು ನಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಲಾಭಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ಇವೂ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥನೀಯವೇ ಎನ್ನುವಂತೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ.

ಚರಿತ್ರೆ, ಇತಿಹಾಸ ಇಬ್ಬಾಯ ಕತ್ತಿ ಇದ್ದಂತೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಬರೆದ ಚರಿತ್ರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಬಂದ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಿಗೆ ವಾಸ್ತವಗಳು ಕಾಲದ ಮಿತಿಯಿಂದಾಗಿ, ಅಥವಾ ದಾಖಲೆಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಮಸುಕಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಅಡಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಮಾತು ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ? ಕಾರ್ನಾಡರು ಇತಿಹಾಸ ಸಂಶೋಧಕನಾಗಿ ಇತಿಹಾಸ ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ! ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅವನ ಹಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಹಗಾರನ ಕಥೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ರಿಚರ್ಡ್ ವೆಲಸ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿಲಿಯಂ ತರ್ಕಪೆಟ್ರಿಕ್ ಟಪೂನ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಸಾರಲು ಕಾರಣ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ ಬಾಯಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿಸುತ್ತಾರೆ : “ಕಥಾನಕ ರಸವತ್ತಾಗಿರಬೇಕು. ಜನರ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸಬೇಕು. ಅವರನ್ನ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಬೇಕು." - ಹೀಗೆ ತಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಥಾನಕವನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿಸಲು ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇತ್ತೀಚಿನದಾಗಿದ್ದು ಸಾಕಷ್ಟು ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿದ್ದಾಗ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಕೃತಿಕಾರ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಜಾಳ್ಮೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಿಪೂನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ಅವನಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯನೂ

ಆಗಿದ್ದು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆದೇಶದಂತೆ ಇತಿಹಾಸ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದ ಇತಿಹಾಸಕಾರನನ್ನೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆ.

ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣದಲ್ಲಿನ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಮಾತುಗಳು ಮಾತ್ರ ಮೆಕೆಂಝಿ ಹಾಗೂ ಕಿರಮಾನಿಯಿಂದ ಹೇಳಿಸಿದ್ದರ ಔಚಿತ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರೆತ ನಂತರ ಭಾರತ ಸರಕಾರ, “ಬ್ರಿಟಿಷರೆದುರು ಜೊಲ್ಲು ಸುರಿಸಿದ ರಾಜರುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೀವಿ ಪರ್ಸ” ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಕೆಂಝಿ ಹೇಳಿದರೆ, “ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನರ ವಂಶಜರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕೊಳಚೆಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದರು” ಎಂದು ಕಿರಮಾನಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ ಟಿಪೂನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೂ ಬದುಕಿದ್ದರೇ? ಟಿಪೂನ ಸೋಲಿನ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಅವರೇ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರೆತ ನಂತರದ ಘಟನೆಯ ಕುರಿತು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಸುಮಾರು ೧೭೦-೧೮೦ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅವರೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂದರು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಇಂಬು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ!

ಮಾ ನಿಷಾದ (೧೯೬೩)

ಕಾರ್ನಾಡರ ಇನ್ನೊಂದು ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ “ಮಾ ನಿಷಾದ', ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ರಾಮ ನವಮಿಯ ದಿನ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲೆಂದು ಬರೆದ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ ಇದೆಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕ್ರೌಂಚ ಮಿಥುನಗಳಲ್ಲೊಂದನ್ನು ನಿಷಾದನೊಬ್ಬ ಹೊಡೆದುರುಳಿಸಿದಾಗ ಬದುಕುಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಕ್ಕಿಯ ಆಕ್ರಂದನದಲ್ಲಿ ವಿರಹದ ನೋವನ್ನು ಆಲಿಸಿದ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಬಾಯಿಂದ “ಮಾ ನಿಷಾದ....” ಶ್ಲೋಕ ಬಂತು. ಶೋಕ ಶಾಪವಾಗಿ ಶ್ಲೋಕ ರೂಪದಿಂದ ಬಂತು. ಅದೇ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ, ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೂ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದು. ವಿರಹದ ನೋವು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕಥೆಗೆ ಮೂಲವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಮುಖ ರಸ, ಶೋಕರಸ.

ಸೀತೆಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡಿಸಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದು ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾದ ಮೇಲೂ ಯಃಕಶ್ಚಿತ ಅಗಸನೊಬ್ಬನ ಮಾತಿಗೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುವದೆಂದರೇನು, ರಾಮಾಯಣ ಕಥೆ ತಿಳಿದವರೆಲ್ಲ ಹೀಗೆ ರಾಮ-ಸೀತೆಯರ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ರಾಮನಿಗೇನಾಯಿತು? ಸೀತೆಗೇನಾಯಿತು? ಇದು ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಮ-ಸೀತೆಯರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು

ಸೀತೆಯ ಮರುವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಅಗಸನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಾರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು! ಅವನಿಗೇನಾಯಿತು? ಹೆದ್ದಾರಿಯೊಂದು ಕಡಿದಾಗಿ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಮುಗಿದಂತೆ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಅಗಸನ ವಿರುದ್ಧ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಜನ ತಿರುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಮನೆಗೆ ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಾಕುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಡಂಗುರ ಸಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಜನ ಹಿಂಸೆಗಿಳಿಯಬಾರದು, ತನ್ನ ಸಕಲ ಕಾರ್ಯಗಳ ಹೊಣೆ ತನ್ನ ಮೇಲೇ ಇದೆ' ಎಂದು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಹೊಣೆ ತನ್ನದಲ್ಲ ಎಂದು ರಾಮ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸಾರಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿದ ಅಗಸ ಅಪವಾದ ಸಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಊರು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಯಾವ ಊರಿಗೆ ಹೋದರೂ, ಹೆಸರು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಜನ ಗುರುತಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹಿಷ್ಕೃತನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅಗಸ ಕಾಡಿನ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಶ್ರಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಶಾಂತಿಯನ್ನರಸುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸು ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಬಂತೆಂದುಕೊಂಡು ಮರಳಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಬಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿದ್ದ ಮನೆ ಹಾಳುಬಿದ್ದಿದೆ. ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಿರಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಉಪವಾಸ ಬಿದ್ದು ತೀರಿಕೊಂಡ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಮರಳಿ ಕಾಡಿಗೆ, ಸೀತೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿರುವ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದು ಅರಸುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಋಷಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಸೀತೆ-ರಾಮರ ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಸೀತೆ ಭೂಗರ್ಭ ಸೇರಿದ ವಿಷಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸೀತೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾರ ಇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಈ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಸಿದ ಋಷಿಯೇ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯೆಂದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ತಾನು ಬರೆದ ರಾಮಾಯಣಕ್ಕಾಗಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯೂ ದುಃಖಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಡೀ ಕಾವ್ಯ ವಿಯೋಗದ ಕಥೆಯಾಯಿತೆನ್ನುವದು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ವ್ಯಥೆ. ರಾಮ ಮತ್ತೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಲು ಅಗಸನ ಮಾತೊಂದು ನೆವ ಮಾತ್ರ. ಅದಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೇನಾದರೂ ನೆವ ರಾಮನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕೇ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ವಿಯೋಗವೇ ರಾಮಾಯಣದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು. ಶೋಕ ಶಾಪವಾಗಿ ಉಳಿದೇ ಹೋಯಿತೆನ್ನುವದು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಹತಾಶೆ. ವಿಯೋಗ ಸರಿದು ಸುಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಆಸೆ. ರಾಮ-ಸೀತೆ ಒಂದಾದರು: ಆದರೆ..... ಮತ್ತೆ ಅಗಲಿದರು.

ಅಗಸನ ವ್ಯಥೆಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನದನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ, ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದನ್ನು ನೀಡಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅರ್ಧ ತಾಸಿನ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾದರೂ ರಾಮಾಯಣದ ಅಗಸನ ಕಥೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಹೊಸತನ ಮೆರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕವಾದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ (ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ) ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಬರುವದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ (ಗುಂಪು ದೃಶ್ಯಗಳ ಹೊರತಾಗಿ - ಅಲ್ಲಿ ಇದು ಗುಂಪು ಎಂದು ತಾನೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ) ಯಾವುದೇ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಆಗುವದಿಲ್ಲ.

ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ

ಜನ್ನನ 'ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆ' ಕಾವ್ಯದ ಘಟನೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ ಇದು. ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದು, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡರೂ ಮುದ್ರಣವಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿದ್ದು ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ. ಮಧ್ಯಂತರದ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ 'ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕರಣ ಹೊಂದಿ''ದೆ ಎಂದು ಪ್ರಕಾಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಮತ್ತೆ ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. 'ಬಲಿ' ಎಂದು ಹೊಸ ನಾಮಕರಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಸುಳಿವು ಕೊಡುವದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯಂತೆ ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾಟಕ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ಅಂತರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸುವದು ಸೂಕ್ತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಶೋಧರ ಚರಿತೆಯಲ್ಲೂ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ರಾಜಮಾತೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಾನುಯಾಯಿಯಾಗಿ ಮಾರಿಯ ಭಕ್ತೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಯಶೋಧರ (ಮಗ) ಹಾಗೂ ಅಮೃತಮತಿ (ಸೊಸೆ) ಜೈನಧರ್ಮಾನುಯಾಯಿಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಹಿಂಸೆ ನಿಶಿದ್ಧ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಬಲಿಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ರಾಜಮಾತೆ ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೂ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಬಲಿ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿ ಬಲಿ ಕೊಡುವಾಗ ಆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಕೂಗುತ್ತದೆ! ರಾಜಮಾತೆ ಮುಂದೆ ನರಕಯಾತನೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ ಅನ್ನುವದೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು ಹಿಂಸೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಹಿಂಸೆಯ ಸಂಕಲ್ಪವೂ ಹಿಂಸೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು. ಅಮೃತಮತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ ಮಾವುತ ಅಷ್ಟಾವಂಕನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರದು ಹಿಂಸೆ. ಬದಲಾಗಿ ಕೋಳಿಯ ಬಲಿ, ಅದೂ ಹಿಂಸೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಆ ಹುಂಜವೂ ಕೂಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಜನ್ನ ಚಿಂತಿಸಿದ್ದನೋ ಇಲ್ಲವೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಚಿಂತನೆಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಜಲುಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಇನ್ನೂ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಂಜ ಗಂಡಿನ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಗಂಡು ಮಾವುತ – ಅಷ್ಟಾವಂಕ. ರಾಜ, ಮಾವುತ ಹಾಗೂ ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿಯ ಸಮಾಗಮ ತಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ.

ಮಾವುತ ಹುಂಜನಾದರೆ ರಾಣಿ ಹೇಂಟೆಯಾಗಬೇಕು (ಹೆಣ್ಣುಕೋಳಿ). ಆದರೆ ಅವಳು ಮಾವುತನಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯಳಲ್ಲ, ಮಹಾರಾಣಿ! ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಹಂಸಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಯಶೋಧರ. 'ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಹಂಸ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೀನಿದ್ದೆ...." ಎಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಜೀವಗಾತ್ರದ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಹರಿವಾಣದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಾಳು ಬಸದಿಗೆ ರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತು ಬಂದವಳು ರಾಜಮಾತೆ. ರಾಜ ಬಸದಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಅವನು ಏಕೆ? ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಊಹಿಸಿದ ಅವಳು "ನೀನು ಹೋಗು..... ನಾನು ಬಂದೆ' ಎಂದ ಕಳಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ರಾಜನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಬಂದು ನಿಂತು ಬಸದಿಯ ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲಿನ ಹಿಂದೆ ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ಮಾವುತನ ನಡುವಿನ ಬಹುಭಾಗ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. 'ಅವ್ವ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರೋ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಳು" ಎಂದು ರಾಜ ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಬಸದಿಯಲ್ಲೇನು ನಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಣಿಯದು ಕಳ್ಳಬಸಿರು, ಪೊಳ್ಳುಬಸಿರು ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಅರಮನೆ ದಾಸಿಯೊಬ್ಬಳು "ಹುಂಜವಿಲ್ಲದೇನೇ ಕೋಳಿ ತತ್ತಿ ಇಡತದಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ರಾಣಿ ತತ್ತಿ ಇಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದಳೋ ಏನೋ!" ಹೇಳುವಾಗ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹುಂಜ ಸಹಜವಾಗಿ ಗಂಡಿನ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಿನೇಶ್ವರನೆದುರು ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಅಣಕಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ನಿಂತ ಹುಂಜ, ಹಿಂಸೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ!

ಹುಂಜ ಬಲಿಯ ನಿಮಿತ್ತ ರಾಜ-ರಾಣಿಯ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆದ ವಾದ ಆಲಿಸಿ ರೋಸಿ ಹೋದ ಮಾವುತ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಒಗೆಯಲು ಹೋದವನು ರಾಣಿ ಒತ್ತಾಸೆ ಮಾಡಿದರೂ ಕೊನೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹಾವಿನ ಹುತ್ತದಲ್ಲಿ ತಾನೇಕೆ ಕೈ ಹಾಕಲಿ ಎಂದು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನೇ ಎಸೆಯುತ್ತೇನೆಂದು ಮುಂದೆ ಬಂದ ರಾಣಿಯ ಮೇಲೆ ರಾಜ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹುಂಜದ ಬಲಿಗೆ ಒಪ್ಪಿದ ರಾಣಿ ರಾಜ ಎತ್ತಿದ ಕತ್ತಿಯ ಹಿಡಿಯ ಮೇಲೆ ಕೈ ಇಡುತ್ತಾಳೆ. ಇರಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಿಂಜರಿದು ಕೈ ತೆಗೆಯುತ್ತಾಳೆ. ರಾಜನೊಬ್ಬನೇ ಇರಿಯಲೆಳಸಿದಾಗ ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ ಕೊ ಕ್ಕೊ ಕ್ಕೊ ಎಂದು ಕೂಗುತ್ತದೆ!

ನೇರ ಹಿಂಸೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಿಂಸೆಯ ಸಂಕಲ್ಪವೂ ಹಿಂಸೆಯೇ ಎನ್ನುವದರ ಸಂಕೇತವೇ? ಆದರೆ ಸಂಕಲ್ಪ ರೂಪದ ಹಿಂಸೆ ಅಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲುವದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕುರುಹುಗಳಿವೆ. ತಾನು

ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾವುತನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮನಸೋತಾಗಲೇ ವ್ಯಭಿಚಾರ ನಡೆದು ಹೋಯಿತು. ನಿಜವಾದ ವ್ಯಭಿಚಾರ ನಡೆದದ್ದು ಬಸದಿಯಲ್ಲಲ್ಲ, ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ರಾಣಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲೇ ವ್ಯಭಿಚಾರ ನಡೆದು ಹೋಯಿತು ಅನ್ನುವ ನೀನು ಆಮೇಲೂ ಅರಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಸದಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದೇಕೆ? ಎಂದು ರಾಜಮಾತೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ರಾಣಿ ನಿರುತ್ತರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಿಂಸೆಯಾಗಲೀ, ವ್ಯಭಿಚಾರವಾಗಲೀ ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲುವದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಅರಿವಾದ ಬಾಳಿನಲ್ಲೇ ತನ್ಮಯವಾಗುವ' ಕಾರ್ನಾಡರ ಇಚ್ಛೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆಯೇ? "ನನ್ನ ಹಿಂಸೆಯ ಬೇರು ನನ್ನ ತಲೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಧಮನಿಯಲ್ಲಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ತುಘಲಕನ ಮಾತಿಗೂ ಇದೇ ಅರ್ಥವಲ್ಲವೇ?

ಮಾವುತ ಅಷ್ಟಾವಂಕ ಬಸದಿಯ ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆದಾಗ ಎದುರು ರಾಜನನ್ನು ಕಂಡು ಭಯಭೀತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಳಗೆ ಅಷ್ಟು ಹೊತ್ತೂ ತನ್ನ ಜೊತೆಗಿದ್ದವಳು ಮಹಾರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ದೀನನಾಗಿ ರಾಜನಲ್ಲಿ ಜೀವಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ-ರಾಣಿ ಜೈನರು. ಬಸದಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಹಿಂಸೆ ನಡೆಯದು ಎನ್ನುವ ಅರಿವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಜನಿಗೆ ರಾಣಿಯೊಡನೆ ಸುಖಿಸುವ ಗುಟ್ಟು ಹೇಳಿಕೊಡಲೂ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. "ನಿಮ್ಮ ರಾಣಿಗೂ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಕಲಿಸೀನಿ ಕೇಳಿಕೋರಿ, ಸುಕಾ ಹೆಚ್ಚತೈತಿ" ಎಂದು ಹೇಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಧೈರ್ಯ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಅವನು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಪರಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಫ್ಲ್ಯಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್' ತಂತ್ರ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಚಿಂತನೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ನಾಟಕ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ.

ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ (೧೯೭೭)

ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಅಂದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ನೀಡುವ ಕಾರಣ ತನಗೆ ಕಥೆ ನೇಯಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಅವರ ಹತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರು ಸಿದ್ಧ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಕಥೆ ನಡೆಯುವದು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ. ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯವೇ. ಯಾಮಿನಿ, ಸತೀಶ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮ. ಓದಿಗಾಗಿ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಸತೀಶನನ್ನು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಲಿಯುವ ನೆವ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವರು ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮ ಆದರೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವಾಗಲೇ ದುರ್ಬಲ ಕ್ಷಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾಮಿನಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ, ದೈಹಿಕ ಲಾಲಸೆ ಅವಳದು. ಹಾಗೆಂದೇ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ.

ಹೊಸ ಜಗತ್ತು, ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹೊಸ ಬದುಕು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ ಸತೀಶನ ಮನಃಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕೆಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಾರಿ ಡ್ರೈವರ್‌ನೊಬ್ಬನ ಹಸಿವಿಗೆ ಆಹಾರವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಕುಟುಂಬದೊಳಗಿನ, ಅದರಲ್ಲೂ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮನ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಕಥೆ ಭಾರತೀಯ ಓದುಗಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮಡಿವಂತಿಕೆಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತಹದಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡದ/ಭಾರತದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ವಿದೇಶೀಯರ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ, ವರ್ಗದ್ವೇಷ, ವರ್ಣದ್ವೇಷಗಳ ಕುರಿತು ನಾಟಕ ಸೂಚ್ಯ ವಿವರ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಗೌಣವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಘರ್ಷವೊಂದೇ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಳ್ಳಿ ಹೂ ಬಿಡದೆ ಇದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತು ಬಿಸಿಲಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಒಣಗಲು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ನೆಟ್ಟರೆ ಅದು ಹೂ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಒಣಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಭಯ ಆವರಿಸಿದಾಗ ಅದು ಮರಳಿ ಹೂ ಬಿಡುತ್ತದೆ, ಅದು 'ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ'. ಒಮ್ಮೆ ಕಿತ್ತು ಬಿಸುಟಿದ ಶಾರೀರಿಕ ಸಂಬಂಧ ಮರುಜೀವ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚಿಗುರಿದ ಕಸುವಿನಿಂದ ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಾಳೆ, ಅವನ ಸುಖದಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನ ಸಂತೋಷಿಯಾಗಿ ಆಟವಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವನನ್ನು ನೋಯಿಸಲೆಂದೇ ಅವನ ಹಳೆಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಾಳೆ.

ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೇನೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಾಟಕ ಸೋತಿದೆ.

* * * *

ಅವರ ಹತ್ತೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ ನಂತರ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯದ ಕುರಿತು ಕೆಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು.

ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳೇನು, ಅಂಶಗಳೇನು ಎನ್ನುವದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದರೆ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಅಂಶಗಳು ದೊರೆಯುವದೆಲ್ಲಿ? ಆಗಲೇ ಬಂದು ಹೋದ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರಿರಬಹುದು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಇರಬಹುದು, ಅನ್ವಿ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ ಇರಬಹುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಅವರ ಸಾಧನೆಯಾದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರವಲು ಕೃತಿಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಇರುವದು ತಮಗೆ ದೊರತ ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಥೆಯ, ಉದ್ದೇಶದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಭಾರತೀಕರಣಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಮುರಿದು ಮರಳಿ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ. ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಯಾವ ಯಾವ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವದನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳುವದು ತಾನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವದು ಕಥೆಯನ್ನು ''ಟಿಪೂ.... ಕನಸು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಿಚರ್ಡ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಕಥಾನಕ ರಸವತ್ತಾಗಿರಬೇಕು, ಜನರ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸಬೇಕು, ಅವರನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಬೇಕು"

ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಥೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಅದು ರಸವತ್ತಾಗಿ, ಕುತೂಹಲಭರಿತವಾಗಿ, ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಅಂತಹ ಕಥೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವೂ ಆಗಬೇಕು, ಪೂರಕವೂ ಆಗಬೇಕು ಅಂತಹ ಉಪಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದು ಎರಡನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನೇಯಬೇಕು. ಕಥೆಗೆ ಉಪಕಥೆ ಜೋಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುವದನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಂದ ಕಲಿತರೂ ಅವನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ, ನೇಯುವ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಅವರದೇ. ಓದುಗಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಬೇಸರ ಬರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಅವನ ಕುತೂಹಲ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರುವಂತೆ ತಾನು ತಿಳಿದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸುತ್ತ ಹೋಗುವದು, ಇದು ಕಾರ್ನಾಡರ ರೀತಿ.

ಸರಳ-ಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವದು ಹೇಗೆ ಅನ್ನುವದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ವಿಷ ಕುಡಿಯುವ ಸಂದರ್ಭ. ಅವಳ ಕೈ ಹಿಡಿದು ತಡೆಯಲು ಹೋದ ಯಯಾತಿ "ಚೇಳು ಕಡಿದವನಂತೆ' ಕೈ ಹಿಂದೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವತಯಾರಿ ಮೊದಲೇ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಕಾರ್ನಾಡರು. ಬಾವಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ದೇವಯಾನಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಎತ್ತಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆರ್ಯ ಧರ್ಮದಂತೆ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ

ತರಲಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ವಿಷ ಕುಡಿಯಲು ಸಿದ್ಧಳಾದಾಗ ಅವಳ ಕೈ ತಡೆದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳನ್ನೂ ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೂ ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೊಸೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ವಿಷ ಕುಡಿಯಲು ಉದ್ಯುಕ್ತಳಾಗಿದ್ದರೂ ತಡೆಯಲು ಹೋದ ಕೈಯ್ಯನ್ನು ಫಕ್ಕನೆ ಹಿಂದೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವದು ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಷಣ ಪರಿಹಾರ ನೀಡದೆ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರಿಸುವದು ಇನ್ನೊಂದು ತಂತ್ರ. ಇದನ್ನು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಮೊದಲೇ ಈ ತಂತ್ರ ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುವದಿಲ್ಲ. 'ತುಘಲಕ' ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದೇ ವದಂತಿಗಳ ಚರ್ಚೆ, ಅನುಮಾನಗಳಿಂದ. ತುಘಲಕ ಅವನ ತಂದೆ, ಅಣ್ಣಂದಿರನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದನೇ ಅಥವಾ ಅವರ ದುರ್ಮರಣ ಸಹಜವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಾರಂಭದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಅನುಮಾನ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಎಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ? ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಜೀಬನ ಕೊಲೆಯಾಗಿ ಕೊಲೆಗಾರನಾರು ಎಂಬ ಚರ್ಚೆ ತುಘಲಕ ಹಾಗೂ ಮಲತಾಯಿಯ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆದು ತಾನೇ ಅವನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಮಲತಾಯಿ ಹೇಳಿದಾಗ ತನ್ನ ತಂದೆ ಅಣ್ಣಂದಿರನ್ನು ತಾನು ಏಕೆ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತುಘಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಂದೇಹ ಇಲ್ಲಿ ಬಗೆಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದೇಹದ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತುತ್ತಾರೆ ನಾಟಕಕಾರರು. ತಾನೇ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ್ದೆಂದು ಮಲತಾಯಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಿದರೂ ಅವಳೇ ಕೊಲೆಗಾರಳು ಎನ್ನುವದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಶೇಖ ಇಮಾಮುದ್ದೀನರ ಸಭೆಗೆ ಯಾರೂ ಬರದಿರುವದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದ ಸಾವು ಎಲ್ಲ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಕಥೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ನೈಜತೆ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಸಂದರ್ಭ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಓದುಗ/ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮೂಡಿಸುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತುಘಲಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮರಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ತುಘಲಕ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕನ ಬಂಡಾಯವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿ ಬಂದ ಸುಲ್ತಾನ ತಾನು ಅವನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿದ ಎನ್ನುವದು. ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅದೂ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ? ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ, ಓದಿದ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ, ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದು ತಂದು ಅರಮನೆಯ ತೋಟದ ಮಾಲಿಯಾಗಿ ನೇಮಿಸಿದ ಎಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವೊಂದೇ ಅದಕ್ಕೆ

ಕಾರಣವಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ? ನಾಟಕಕಾರನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸಪಿಯರ್‌ನ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವು ಆರೆ ಸ್ವಗತಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೆಡೆ ಈ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಡನೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೂತ್ರಧಾರ/ಭಾಗವತನ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ನಾಟಕೀಯ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡರೂ ಅದು ಬಹುಶಃ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದಾಗ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದರ ಮರುಬಳಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಸೋವಿದೇವನಿಗೆ ಕಲ್ಲಪ್ಪನ ಕುಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಒದೆಯಲು ಹೇಳುವದು, ಹಾಗೆ ಒದೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಕಲ್ಲಪ್ಪ ಜಿಗಿದು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುವದು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕುಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಒದೆಯುವ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಅನ್ವಿಯ 'ಬೆಕೆಟ್' ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ತಲೆದಂಡದ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಲೆಂದೇ ಇಂತಹ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಂದಲ್ಲಿ ಅವು ನಾಟಕದ ಬಂಧದಿಂದ ಹೊರಗೇ ನಿಂತು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಎಚ್ಚರ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರಸನಾದ ಬಿಜ್ಜಳ ಹೀಗೆ ಕಾಲೆತ್ತಿಕೊಂಡು (ಸೋವಿದೇವ ಒದೆಯಲಾಗದೆ ಸೋತಾಗ ಬಿಜ್ಜಳ ತಾನೇ ಮುಂದಾಗಿ ಒದ್ದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ) ತನ್ನ ಸೇವಕನ ಕುಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಒದೆಯಲು ರಂಗ ಸುತ್ತುವುದು ಅರಸನ ಘನತೆಗೆ ಭಂಗ ತರುವ ಅನೌಚಿತ್ಯವಲ್ಲವೇ? ಹಾಗೆನಿಸದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭೂಮಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ “ಎಲ್ಲಿ ಅದಾನು ಆ ಭೋಸಡೀ ಮಗ?” ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಲೇ ಬಿಜ್ಜಳ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅವನ ಭಾಷೆ, ಅವನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಅದೇ ಮಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗಾಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. "ಹೊಯ್ಸಳ ಮನೆತನದ ಸಂಭಾವಿತತನ ಬ್ಯಾಡಿಲ್ಲೆ, ನಾ ಕಳಚೂರಿ. ನಾ ಒರಟ” ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡೇ ಬಿಜ್ಜಳ ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಣಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬೆಕೆಟ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತಹ ದೃಶ್ಯವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದರೂ ಅದು ಬರಿಯ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಬಿಜ್ಜಳನ, ಸೋವಿದೇವನ ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಗೂ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಭಾಷೆ (ಕನ್ನಡ)ಯ ಕುರಿತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಟೀಕೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವರದು ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ಸರಿಯೇ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವದು

ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಆದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ತಲೆಭಾರ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುವದು ಸಹಜ ಭಾಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವದು ಅಥವಾ ಅದು ತೊಡಕಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ತಲೆದಂಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ನಡೆಯುವ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಟು ಬಿ ಆರ್ ನಾಟ್ ಟು ಬಿ', 'ಲೈಫ್ ಈಸ್ ಎ ಟೇಲ್ ಟೋಲ್ಡ್ ಬೈ ಎನ್ ಈಡಿಯಟ್' ಇಂತಹ ಪಂಚ್ ಲೈನ್‌ಗಳು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವ. ನಾಟಕಕಾರನ ಹೆಸರು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರಿಗೂ ಆ ವಾಕ್ಯಗಳು ಕಂಠಪಾಠ ಆಗಿವೆ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾರುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಬರುವ ಇಂತಹ ವಾಕ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೂ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. “ದೇವರು ಕೈ ಬಿಟ್ಟಾಗಲೇ ನಮಗೆ ಉಳಿದವರು ಬೇಕಾಗ್ತಾರೆ" (ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ), “ಸವರ್ಣೀಯರಿಗೆ ಬೇಡತಿಯರು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕು, ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಡ” (ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ) 'ಯುದ್ಧ ಸೋಲೋದು ಒಂದು ದುರಂತ. ಗೆಲ್ಲೋದು ಅದಕ್ಕೂ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ' (ಟಿಪೂ ....ಕನಸು). “ಜಾತಿ ಅಂದರ ಮೈ ತೊಗಲಿದ್ದಾಂಗ' (ತಲೆದಂಡ) ಅಗಸ ತೊಳೆದಷ್ಟು ಕೊಳೆಯನ್ನು ಯಾವ ಧರ್ಮಗುರುವೂ ತೊಳೆದಿಲ್ಲ” (ತುಘಲಕ). 'ಸುಖದಲ್ಲೂ ವಿನಾಶದ ಆಸೆ ಬಿಡುವದಿಲ್ಲ” (ಮಾ ನಿಷಾದ). ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಒಂದೊಂದೇ ವಾಕ್ಯ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇಂತಹವು ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಯಾವ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ ಇದ್ದರೂ ಅಂತರ್ವಾಹಿನಿಯಾಗಿ ಏಕತೆಯ ಸೆಲೆಯೊಂದಿದೆ. ಅವುಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ಆ ಕುರಿತ ನಾಟಕಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಚಿಂತನ ಯೋಗ್ಯ.

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬಾರದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಓದಿದಾಗ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ. ಅವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಆಕರ ಬೇರೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಂದ ರೀತಿಗೂ ಹೋಲಿಸುವುದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯದು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಪುರುವಿನ ತಾಯಿ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರುವಿನ ತಾಯಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಂತೆ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳೇ ಆದರೂ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಕುರಿತು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನೇ ಕೇಳಿದಾಗ, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು

ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪುರು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮೂರನೆಯ ಮಗ. ತಂದೆಯ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಅಷ್ಟೊಂದು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರ ಸಂಬಂಧ ಗುಪ್ತವಾಗಿತ್ತು ಎಂದರೆ, ಅದೂ ಒಂದೇ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ, ನಂಬುವದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪುರುವಿಗೆ ಬೇರೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅನುಕೂಲವೂ ಆಗಿದೆ. ಪುರುವಿನ ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇದು ಕಾರಣ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ, ಅವನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಧರ್ಮ ಗಮನಿಸಿ, ದೇವಯಾನಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯೆಯಾದರೂ ಪತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಶಿರಸಾವಹಿಸಿ ನಡೆಯುವ ಆಜ್ಞಾಧಾರಕಳಲ್ಲ. ಸೇಡಿಗಾಗಿ ಸ್ನೇಹಿತೆಯಾಗಿದ್ದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವಳು. ಅವಳಿಂದ ಅಪಾಯವಿದೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿದ್ದೂ ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪದವಳು. ಆರಸ ತನಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ತಂದೆಯಲ್ಲಿ ದೂರಿ ಶಾಪ ಕೊಡಿಸಿದವಳು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಮೂಲತಃ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳು. ದಾಸಿಯಾಗಿ ಬಂದರೂ ಅವಳ ಹರಿತ ನಾಲಗೆಯೆದುರು ಯಾರೂ ನಿಲ್ಲುವಂತಿಲ್ಲ. ದೇವಯಾನಿ - ಯಯಾತಿ ಕೂಡ ಅವಳು ಹೆಣ್ಣಾದರೂ ದೇವಯಾನಿ, ಯಯಾತಿಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಗೂಳಿಯಂತೆ ನುಗ್ಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಛಿದ್ರ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, ಅಂಗದೇಶದ ರಾಜಪುತ್ರಿ, ಪುರುವನ್ನು ವರಿಸಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪುತ್ರನಿಗೆ ತಾಯಿಯಾಗುವ ಕನಸು ಕಂಡು ಅರಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಭವಿಷ್ಯದ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣೆದುರೇ ನುಚ್ಚು ನೂರಾದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡ ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಸತಿ ಶಿರೋಮಣಿಯಂತೆ ಪಾಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಯಯಾತಿಯ ಎದುರು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನ ತಾರುಣ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ನೀನು ಅದನ್ನು ನಂಬಿ ಬಂದ ನನ್ನನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸು ಎನ್ನುವ ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯಲಾಗದ ಪಾಠವನ್ನು ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ದಾಸಿ ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯದು. ಇವಳು ದಾಸಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಲೇ ಒಡತಿ ದೇವಯಾನಿಗೆ, ಅದೇ ತಾನೆ ಅರಮನೆಗೆ ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ಬದುಕುವ ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ಪಾಠ ಹೇಳಲೂ ಮುಂದಾದವಳು. ಗಂಡನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವವಳು. ಗಂಡನ ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಸಂಶಯದ ತಳಮಳದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಲು ತಾನು ಮಾಡದ ವ್ಯಭಿಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿದೆನೆಂದು ಹೇಳುವ ಧೈರ್ಯ ತೋರಿಸಿದವಳು. ಎಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ

ದಾಸಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮಹಾರಾಣಿಯವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದ ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ತೋರುವದಿಲ್ಲ.

ತುಘಲಕದಲ್ಲಿ, ದೆಹಲಿಯಿಂದ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಿಕ್ಕ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಲತಾಯಿ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಸಿಗುವ ಪಾತ್ರ. ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ತುಘಲಕನಿಗೆ ತಾಯಿ ಇದ್ದಾಳೆ. ಅವಳೂ ಉಳಿದವರೊಂದಿಗೆ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಇದ್ದಾಳೆನ್ನುವದು ಇದೆಯಾದರೂ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಮಲತಾಯಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ, ತಾಯಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತರದಿರುವ ಉದ್ದೇಶ ಏನು? ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ:

“ಇತಿಹಾಸದಂತೆ, ತುಘಲಕನಿಗೆ ತಾಯಿಯೂ ಇದ್ದಾಳೆ, ಮಲತಾಯಿಯೂ ಇದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಆತ ಜನರಿಂದ ಕಲ್ಲೊಗೆಸಿ ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಶಿಕ್ಷೆ. ಇದು ಬಹಳ ಫ್ಯಾಸಿನೇಟಿಂಗ್ ಅನಿಸಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ತಂದೆ. ಆಗ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಅನಗತ್ಯ ಅನಿಸಿತು. ಅದಕ್ಕೇ ಬಿಟ್ಟೆ”.

ಒಂದು ವೇಳೆ ತುಘಲಕ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕಲ್ಲೊಗೆಸಿ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ ಎಂದಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ತುಘಲಕನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅವನು ಕಾರ್ನಾಡರ ಕಲ್ಪನೆಯ ತುಘಲಕನಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಿಕ್ಷೆಯ ವಿಧಾನದಿಂದ ಅವಳ ತಪ್ಪು ಏನಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲೊಗೆಸಿ ಕೊಲ್ಲುವ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವಳಿಗೆ 'ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಹೀನವಾದ ಪಾಪ ಮಾಡಿದ ತಾಯಿ ನೀನು' ಎಂದು ಹಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯಿದ್ರೂ ಅವಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿಸದೆ ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡರು ನೀಡುವ ಸಮರ್ಥನೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಲತಾಯಿ ರಾಣಿಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅರಮನೆಯ ಜನಾನಖಾನೆಗೆ ಸೀಮಿತಪಡಿಸಿಕೊಂಡವಳಲ್ಲ. ತುಘಲಕನ ಕೆಲ ನಿರ್ಣಯಗಳು ಅವಳಿಗೆ ಸರಿಕಾಣದಾಗ ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಹೇಳುವ ಧೈರ್ಯ ಅವಳಿಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಅವನು ಬಗ್ಗದಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಮೇಲೆ ತನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿರುವ ಮಂತ್ರಿ ನಜೀಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಲೂ ಅವಳು ಅಳುಕುವುದಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಸರಿಕಾಣದ್ದರ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಡಿದೇಳುವ ಹೆಣ್ಣು ಅವಳು.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂಡಾಯದತ್ತ ಒಲವುಳ್ಳವು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅವರ ಇನ್ನುಳಿದ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳತ್ತಲೂ ಗಮನ ಹರಿಸಬಹುದು.

ಹಯವದನದ ಪದ್ಮಿನಿ. ಮೊದಲು ದೇವದತ್ತನನ್ನು, ನಂತರ ಅವನ ತಲೆ ಇರುವ ಕಪಿಲನನ್ನು ಯಾವುದೇ ನೀತಿ-ಧರ್ಮಗಳ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳು ಸತಿ ಹೋಗುವದು ಕೂಡ ಆರ್ಯಧರ್ಮದ ಪಾಲನೆಗಿಂತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ ಇಬ್ಬರೂ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಕಪಿಲನಿಲ್ಲದೆ ಅವಳು ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುವಂತಿಲ್ಲ; ದೇವದತ್ತನಿಲ್ಲದೆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಸತಿ ಹೋಗುವ ನಿರ್ಣಯ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯೇ!

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಪುರುವಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತುಘಲಕದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯಿದ್ದೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿ ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನದಲ್ಲೂ ಪದ್ಮಿನಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮಗುವನ್ನು ಅನಾಥನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಬೇಡರ ಕೈಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಪಾತ್ರ ಹಯವದನನದೂ ಅದೇ ಕಥೆ. ಅವನ ತಾಯಿಯೂ ಅವನನ್ನು ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿಸಿ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಓಡಿಹೋದವಳು.

ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ರಾಣಿಗಾಗಲೀ ಅಪ್ಪಣ್ಣನಿಗಾಗಲೀ ತಾಯಿ ಇಲ್ಲ (ನಾಟಕದಲ್ಲಿ). ರಾಣಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವವಳು ಹೊರಗಿನವಳಾದ ಕುರುಡವ್ವ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ತನ್ನ ಏಕಾಕಿತನವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಎನ್ನುವಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಾಣುವದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅವಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವಳ ನಡವಳಿಕೆಯೂ ಹಯವದನದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ರೀತಿಯದೇ ಆಗಿದೆ. ಕಪಿಲನ ಗಟ್ಟಿ ದೇಹವನ್ನು ಬಯಸಿದ್ದ ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಇರುವ ಕಪಿಲನನ್ನು ಗಂಡ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ದೇಹದ ಹಸಿವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಆದರ್ಶ ಆರ್ಯ ನಾರಿ ಅವಳಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ರಾಣಿ ಕೂಡ. ಅವಳ ಏಕಾಕಿತನ ನೀಗಿಸಿ ಬರಡು ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಗುರು ತಂದ ನಾಗಪ್ಪನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಗೋಜಿಗೇ ಅವಳು ಹೋಗುವದಿಲ್ಲ. ಮೊದ ಮೊದಲು ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಶಂಕಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಸುಖ ಅವಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ತಿಳಿದರೂ ಅವಳೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಕುರಿತು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ತಾನು ಸುಖಿಸಿದ್ದು ತನ್ನ ಗಂಡನೊಂದಿಗಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೂ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವಳಿಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಅವಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ರೀತಿ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಶರಣಾಗದೆ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಪಡೆಯುವ ರೀತಿ.

ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಸತೀಶ, ಯಾಮಿನಿಯರಿಗೆ ತಾಯಿ ಇದ್ದರೂ ಅವಳಿರುವದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ. ಕಥೆ ನಡೆಯುವದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ. ಯಾಮಿನಿ ಸತೀಶರಿಗೆ ಯಾವುದೋ ಕಾಡುಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆದು ಸತೀಶ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಳೆಯದನ್ನು ಮರೆತು ಹೊಸ ಪರಿಸರ,

ಹೊಸ ಸಂಬಂಧ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾಮಿನಿ ಅವನಂತಲ್ಲ. ಸತೀಶ ದೇಶವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಅವಳ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತುಡಿತವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಬದಲು ನೀರೆರೆದು ಪೋಷಿಸಿ ಅದರ ಸಂತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಕಲಿಯುವ ನೆವ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವಳೂ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಸತೀಶನ ನೆನಪನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಸತೀಶನಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರತೀಕಾರವೆನ್ನುವಂತೆ ಡ್ರೈವರನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕದ ಮಲತಾಯಿಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಂತ್ರಿ ನಜೀಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾದರೂ ಅಧಿಕಾರದ ಗದ್ದುಗೆಯಡಿ ನಡೆಯುವ ಅರಮನೆಯ ರಾಜಕೀಯದ ಬಣ್ಣ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯದು ಮನೆಯೊಳಗಿನ ವಿರಸ. ತುಘಲಕದಲ್ಲಿರುವ ವಿಸ್ತಾರದ ತಳಹದಿ ಇದಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಉಳಿದ ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇರದಷ್ಟು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ತಲೆದಂಡದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಪೂರಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆಯೇ ವಿನಾ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣ ಬಯಸಿದ್ದರೂ ಶರಣರ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸನಾತನ ಕುಟುಂಬದ ಕಲಾವತಿ, ಸಮಗಾರರ ಶೀಲ ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಮದುವೆ ನಡೆದು ಹೋಗಿ ರಕ್ತಕ್ರಾಂತಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ರಾಣಿ ರಂಭಾವತಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಮನೆತನದಿಂದ ಬಂದವಳು. ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಮೇಲಿನ ತನ್ನ ವಿಜಯವನ್ನು ಮರೆಯಲೆಂಬಂತೆ ಬಿಜ್ಜಳ ತನ್ನ (ಕ್ಷೌರಿಕ) ಕುಲದ ಒರಟುತನ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡು ಅವಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗ ಸೋವಿದೇವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ಪುಕ್ಕಲುತನವನ್ನು ಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮಗನ ಮೇಲಿನ ಅಚ್ಚೆ ಗಂಡನ ಮೇಲಿನ ಗೌರವ ಎರಡನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ರಾಣಿಯದು. ಹಾಗೆಯೇ ಬದುಕಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಗನೇ ಗಂಡನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದಾಗ ಗಂಡನ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿ ನಿಂತರೂ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಅನಾರೋಗ್ಯ ಅವಳನ್ನು ದುರ್ಬಲಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿ ನೀಲಾಂಬಿಕೆ ಗಂಡನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಹೆಂಡತಿ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೊಟ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ಅವಳಿಗೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಅವಳ ದಾರಿ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. "ಹೊಡೀತೀನಿ ಬಡೀತೀನಿ ಅನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳೆಂದರೇನು ದನ ಅಂತ ತಿಳಿಕೊಂಡೀರೇನು?" ಎಂದು ಅವಳು ಮದುವರಸನಿಗೆ ಗದರಿಸುವಲ್ಲಿ, "ನಿಮಗೆ ಗಂಡಸರಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಅಂದರ ಹಾದೀ ದಂಡೀ ಗಿಡಕ್ಕ ತೂಗತಿರೋ ಬಿಟ್ಟಿ ಮಾಯಿನಹಣ್ಣು!" ಎಂದು ಹರಳಯ್ಯನ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವಳ ಈ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಮುಚ್ಚುಮರಿ ಇಲ್ಲದೆ ಬಿಚ್ಚು" ಮಾತಾಡುವ ಲಲಿತಾಂಬಾ

ಮಧುವರಸನ ಹೆಂಡತಿ, ಕಲಾವತಿಯ ತಾಯಿ. ಗಂಡನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೆದುರೇ ಟೀಕಿಸುವವಳು. ಉಳಿದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ (ತಲೆದಂಡದ) ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅವಳೊಬ್ಬಳೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ.

ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡು, ರಾಣಿ ಅಮೃತಮತಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಮಾತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕಥೆಯೇ. ಸುಂದರ ಪುರುಷ, ಅರಸ ಯಶೋದರನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಮೃತಮತಿ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾವಂಕನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟಾವಂಕ, ಅವನ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಗೂನು ಬೆನ್ನಿನ ವಿಕಾರ, ಮುಖದ ಮಾವುತ. ರಾಜ, ರಾಜಮಾತೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ವಿಷಯ ತಿಳಿದು ಪಾಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಾಗಿ ಬಲಿ ಕೊಡಬೇಕು, ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲವಾದರೆ ಹಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಹುಂಜದ್ದಾದರೂ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕು ಎಂದಾಗ ಅವಳು ಆಕ್ಷೇಪ ಎತ್ತುವದು ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ, ಬಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಡ ಎಂದು. ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ತಪ್ಪು, ಪಾಪ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿನ ಕಳಕಳಿ ಇಲ್ಲ. ಅರಸನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು, ತನ್ನ ಪೊಳ್ಳು ಬಸುರಿನ ಘಟನೆ ನೆನಪಿಸಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ಅಪರಾಧವೇನೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಮಾವುತನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ತನ್ನ ದೈಹಿಕ ತೃಷೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾರದೆ ಇರಬಹುದು, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಬಂದು ಅದರ ಆನಂದದೆದುರು ಮಾವುತನ ಕುರೂಪ ಗೌಣವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಾಜಮಾತೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದನ್ನು ತಿಳಿದು ರಾಜನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಿಂಸೆಯಾಗಲಿ, ನೋವಾಗಲಿ ಎಂಬ ಸೇಡಿನ ಭಾವದಿಂದಲೂ ಇರಬಹುದು. ಕಾರಣ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದರೂ ಅವಳು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಳ ಹುಚ್ಚು ಧೈರ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಸೊಸೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಮಗ ಜೈನಧರ್ಮ ಸೇರಿದರೂ ರಾಜಮಾತೆ ಇನ್ನೂ ಚಂಡಿಮಾತೆಯ ಭಕ್ತೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಅರಸ ರಾಜಾಜ್ಞೆ ಮಾಡಿ ಬಲಿ ಕೊಡಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಅವನಿಗೇನೂ ಅಧಿಕಾರವಿಲ್ಲ. ತಾನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಅರಸನನ್ನೇ ಹೆದರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎರಡೂ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ.

ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಗೆ ಬಂದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡು. ಪರಾವಸುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ವಿಶಾಖಾ ಹಾಗೂ ಅರವಸುವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ನಿಷಾದ ಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಪರಾವಸುವಿನ ಹೆಂಡತಿ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದಾಳೆ. ಪರಾವಸು, ಅರವಸು, ಯವಕ್ರೀತ ಇವರ ತಾಯಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಅವರ ತಾಯಿ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಅರವಸುವಿನ ಮಾತಿನಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವನು ಚಿಕ್ಕವನಿರುವಾಗಲೇ ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಅಣ್ಣನೇ ಅವನಿಗೆ ತಾಯಿಯೂ ಆಗಿ ಆರೈಕೆ

ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪರಾವಸು ಅಷ್ಟು ವರ್ಷ ತಾಯಿಯ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವ. ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲ. ನಿಷಾದರು, ನಿತ್ತಿಲೆ, ಜಾತಿಗಾರರು ಇವರೆಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು.

ವಿಶಾಖಾ ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದವಳು. ಅವನು ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಘೋರ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಹೋದ ನಂತರ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪರಾವಸುವನ್ನು ಮದುವೆಯಾದವಳು. ಒಂದು ವರ್ಷ ಸುಖವಾಗಿ ಕಳೆದವಳು. ನಂತರ ಪರಾವಸು ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲದ ಗಲಿಚ್ಚ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವೃದ್ಧ ರೈಭ್ಯನೂ ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯವಕ್ರೀತ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ ಮರಳಿಬಂದು ಭೇಟಿಯಾದಾಗ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಅಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ ಅವಳ ನೋವು ಹಸಿವು ಭುಗಿಲೆದ್ದು ಅವನನ್ನು ಸೇರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮರಳಿ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದನಂತರ ಅರವಸು ಅವಳ ಪಾಪವನ್ನು ಮುಚ್ಚುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರೂ ಅವಳಾಗಿ ರೈಭ್ಯನೆದುರು ನೀನೇನು ಮಾಡಬಲ್ಲೆ ಎಂಬ ಧಿಮಾಕಿನಿಂದ ತಾನು ಯವಕ್ರೀತನೊಂದಿಗಿದ್ದುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಂತರ ಯವಕ್ರೀತನೆದುರಿನ ಅವಳ ಮಾತು, ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಅವಳ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಯವಕ್ರೀತ ತನ್ನನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು ಮೊದಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಸೇಡಿನ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಅವನ ಕಮಂಡಲಿನ ಮಂತ್ರ ಜಲವನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಸುರಿದು ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನಿಂದ ಅವನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ನಾರಿಯಾಗಿದ್ದವಳು ಮಾರಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ರೈಭ್ಯನನ್ನು, ಯವಕ್ರೀತನನ್ನು ಕೊನೆಗೆ ಗಂಡ ಪರಾವಸುವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ರೀತಿ ಅನಾದೃಶವಾದದ್ದು.

ನಿಷಾದರ ಹುಡುಗಿ ನಿತ್ತಿಲೆ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದವಳು. ಜಾತಿಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿಗೊಳಗಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಅರವಸುವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆಯವನನ್ನು ಲಗ್ನವಾದರೂ ಅರವಸುವಿನ ಕಷ್ಟದ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿ ಪ್ರೀತಿಸುವ ಗಂಡನಿಂದ ಓಡಿ ಬಂದು ಅವನ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜೀವ, ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬುವ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪ ಅವಳು. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಬಯಲು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹರಿಯುವ ಪ್ರಶಾಂತ ಗಂಗೆಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಒಳಗಿರುವ ಜಲರಾಶಿಗೆ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ನಾವು ಅಣ್ಣ ತಂಗಿಯರಂತೆ ಇರೋಣ ಎಂದು ಅರವಸುವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೂ ಅವನನ್ನು ಅರಸಿ ಬಂದ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ಗಂಡ-ಅಣ್ಣ ಇವರ ಕ್ರೋಧಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಜೀವ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿತ್ತಿಲೆ ಅನನ್ಯ. ಅವಳು ಸವರ್ಣೀಯರನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರ ದೇವರನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಂದ್ರನನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡ ಯವಕ್ರೀತ ಮಳೆಯ ದೇವರಾದ ಇಂದ್ರನಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಜನಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡು ಸೆಳಕು ಮಳೆ ಕೇಳಬಾರದಿತ್ತೇ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗುರುತನ್ನು ನೋಡಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು

ಅರಿಯಬಲ್ಲ ನಿಪುಣೆ. ಅವಳ ಮನದಲ್ಲಿ ಕಿಲುಬು ಕಲ್ಮಶಗಳಿಲ್ಲ. ಅರವಸುವಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಕೇಳಿ ಗಂಡನಿಂದ ಓಡಿ ಬಂದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಹೇಳುವದು: "ಇನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ಇದನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ನಾನೇ ಅವಳನ್ನು ಅಚ್ಚಾವಿಚ್ಚಿ ಬೈದು ಅವಳ ಹಲ್ಲು ಉದುರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದೆ". ಆದರೂ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನೋವಿಗೆ, ಕೋಭೆಗೆ ಒಳಗಾದಾಗ ತಾನು ಅವನ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಧಾವಿಸದಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಮಾನವೀಯ ಅನುಕಂಪ ಅವಳದು. ಅಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಪ್ರೀತಿಯ ವಾಸನೆ ಇಲ್ಲ. ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳು ಅವಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವಳ ಮಾನವ ಧರ್ಮ, ಮಾನವೀಯ ಅನುಕಂಪ ಮಾತ್ರ ಸದೃಶವಾದದ್ದು, ಭೂಮಿ ತೂಕದ್ದು ! ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಅವಳು ದೂರ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅರವಸುವಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ಪರಾವಸುವಿನ ವಿರುದ್ಧದ ಸೇಡಿನ ಭಾವನೆಯಿಂದ ತಿರುಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಯಶ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಂದಲ್ಲ; ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಅವಳ ತಂದೆ ತಾಯಿಯರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದಾದರೂ ಆ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವದಿಲ್ಲ.

"ಮಾ ನಿಷಾದ' ಅರ್ಧಗಂಟೆಯ ಅವಧಿಯ ಚಿಕ್ಕ ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕ. ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಗಸನ ಹೆಂಡತಿ ಇದ್ದಾಳೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಮಧ್ಯೆ ಜಗಳ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಗು ತೂರಿಸಲು ಬರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಪಕ್ಕದ ಮನೆ ವಸುಧಮ್ಮ. ಅಗಸನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಗಂಡನ ಮೇಲೆ ಪ್ರೀತಿ ಇದೆ. ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಇದೆ. ಅವರದು ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಸಾರ. ಗಂಡ ಹಿಂಸಿಸಿದ ಎಂದು ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದವಳು ತಾನಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಬಂದು ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಕಾಲಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೆ ಗಂಡನಿಂದ ಅವಮಾನಿತಳಾದಾಗ ಮನೆಬಿಟ್ಟು, ಹೋದರೂ ಪಕ್ಕದ ವಸುಧಮ್ಮನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನಿಗೆ ಆಪತ್ತು ಬರಲಿರುವದು ತಿಳಿದು ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಧಾವಿಸಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ವಿಧೇಯ ಸಾಧ್ವಿ, ಹೆಂಡತಿ, ಅನ್ಯೋನ್ಯ ದಾಂಪತ್ಯ ಇದ್ದೂ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೋದದ್ದೇಕೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಅವಳು ಗಂಡನ ಮಾತು, ಕೃತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ. ಅವಳಿಗೆ ಶ್ರೀರಾಮನಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಭಕ್ತಿ ಗೌರವ. ಗಂಡ ರಾಮನನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದಾಗ, ಬೇಡವೆಂದು ಅವಳು ಬೇಡಿಕೊಂಡರೂ ಕೇಳದೆ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಳನ್ನೇ ಗಂಡ ಹಿಂಸಿಸಿದಾಗ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. "ಕೋಪ ನೆತ್ತಿಗೇರಿದ್ರೆ ಕೆಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯ ನಾನು" ಎಂದು ಅಗಸ ಬೆದರಿಸಿದರೂ ಇಂಥ ಮಾತಿಗೆ ಹೆದರೋಳಲ್ಲ" ಎಂದು ತಿರುಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡನನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಅವಳಿಗೆ.

"ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು' ಒಂದೆರಡು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಟಿಪೂನ ಬೇಗಂ ರುಕಯ್ಯಾ ಬಾನು ಅನಾರೋಗ್ಯ ಪೀಡಿತೆ. ಅವಳ ಪ್ರವೇಶವಾಗುವದೇ ಮೊದಲ ಅಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ.

ಹೆಂಡತಿ, ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಟಿಪೂ ಕೆಲ ನಿಮಿಷ ಕಲೆಯುವ ದೃಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೆಂದರೆ ಟಿಪೂನ ಬಳಿ ಇದ್ದ ಆಟಿಗೆಯ ಹುಲಿಯದು. ಅದೊಂದು ಕೆಟ್ಟ ಆಟಿಗೆ ಎಂದು ರುಕಯ್ಯಾಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಸ್ತ್ರೀ ಎಂದರೆ ಟಿಪೂವಿನ ಎರಡನೇ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಪುರುಷ (ಯುವಕ) ವೇಷದಿಂದ ಬಂದ ಯುವತಿ! ಹೆಣ್ಣು ದನಿಯಾದರೂ ಪುರುಷ ವೇಷ, ಅಪಾರ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ. ಹುಲಿ ಸದೃಶ ಟಿಪೂವಿನೆದುರೂ ಕುಚೋದ್ಯ ಮಾಡುವ ಧೈರ್ಯ. ಏಳಲಿರುವ ಟಿಪೂಏನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕೈ ಇಟ್ಟು ಕೂರಿಸಿ ಅವನಿಗೆದುರಾಗಿ ನಿಂತು ಕುಪ್ಪಸದ ಗುಂಡಿ ಬಿಚ್ಚಿ ಎದೆ ತೆರೆದು ತಾನು ಹೆಣ್ಣೆಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವ ಈ ಪಾತ್ರ ಎರಡು ಮೂರು ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದು ಹೋದರೂ ಆ ಕ್ಷಣದ ಉದ್ಧಟ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಬಹುತೇಕ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತೀಯ ಆದರ್ಶ ಸತೀ ಶಿರೋಮಣಿಗಳಲ್ಲ. ಅವರು ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಹಾಯದ ಹಿಂದೆ ಬಂದರೆ ಒದೆಯದ ಗೋಮಾತೆಯರಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಉಳ್ಳವರು ಅಥವಾ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ತಮಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವವರು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಗಸನ ಹೆಂಡತಿಯಿರಲಿ, ಮಣ್ಣಿಗಂಟಿದ ನಿಷಾದ ಕನ್ನೆಯಿರಲಿ, ಮಹಾರಾಣಿಯೇ ಇರಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವವರೇ. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಯಯಾತಿ ಅನ್ವಯ ಅಂತಿಗೊನೆ, ಅಮಿಡೀ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆನ್ವಿಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಉಳ್ಳ, ಅಗತ್ಯ ಕಂಡಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು. ಅದೇ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೂ ಉಳಿದು ಬಂದಿರಬಹುದೇ? ಅಥವಾ ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೇಲೆ ಅವರ ತಾಯಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಿರಬಹುದೇ? ಅವರ ತಾಯಿ, ಯುವ ವಿಧವೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ನರ್ಸಿಂಗ್ ಕೋರ್ಸ್ ಮುಗಿಸಿದವರು. ನಂತರ ಡಾ|| ರಘುನಾಥ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ವಿವಾಹವಾದವರು. ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಇತರರಿಗೆ ಹೊರೆಯಾಗದಂತೆ ಬದುಕಲು ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟ ತಿಳಿದ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಅದೊಂದು ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರಬಹುದು.

ಒಂದೆರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಮಲತಾಯಿ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಯಯಾತಿ, ತುಘಲಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಅದು ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ಹಯವದನ ತಾಯಿಯಿಂದ ದೂರವಾದ ತಬ್ಬಲಿ, ಪದ್ಮನಿ ಮಗನನ್ನು ತಬ್ಬಲಿ ಮಾಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರವಸು ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿ ಅಣ್ಣನ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತಬ್ಬಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರುವದೇಕೆ? ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭರಾಟೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಐಡೆಂಟಿಟಿ' ಹಾಗೂ 'ಅನಾಥ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಎಂಬ ಪದಗಳು ಹೆಚ್ಚು

ಚಲಾವಣೆ ಪಡೆದವು, ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾದವು. ಆಗ ತಬ್ಬಲಿತನವನ್ನು ಇವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಲಾಯಿತು. ಅಂತಹ ಉದ್ದೇಶ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗಿತ್ತೇ? ಅಥವಾ ಅವರ ಬಾಲ್ಯದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ತಬ್ಬಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವೇನಾದರೂ ಇತ್ತೇ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಬಂದಾಗ ಆ ಕುರಿತು ಅವರನ್ನೇ ಕೇಳಿದೆ:

“ನಮ್ಮದು ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬವಾಗಿತ್ತು. ಯಾವ ಮಕ್ಕಳು ಯಾರವು ಎಂದು

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಇತ್ತು.

ತಬ್ಬಲಿತನದ ಅನುಭವ ನನಗೂ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಅಥವಾ ನನ್ನ ಸುತ್ತ ಅಂತಹ

ವಾತಾವರಣವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ....”

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಯಾತಿ ಮತ್ತು ತುಘಲಕದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ಬದಲು ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದೇಕೆ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದರು. ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ, ಐಡೆಂಟಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪುರುವನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಆತನ ಬಾಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೇಕೆ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

* * * *

ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವದು ‘ದುರಂತ' ನಾಟಕ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ಹಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಾರದ್ದು ನಡೆದರೆ, ನಡೆಯಲೇಬೇಕಾದ್ದು ಘಟಿಸದಿದ್ದರೆ, ಸಾಯಬಾರದವನು ಸತ್ತರೆ, ಸತ್ತರೇ ಒಳಿತು ಎನ್ನುವ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಸಾಯದೆ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೆ ಅವೆಲ್ಲವೂ ದುರಂತದ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು?

ಮುಕ್ತಾಯವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಯಯಾತಿ' ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಯಾತಿಯಾಗಲೀ ಪುರುವಾಗಲೀ ಸಾಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಯುವವಳು ಚಿತ್ರಲೇಖೆ. ಆದರೆ ಅವಳ ಸಾವಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಇಲ್ಲ. “ಸಾಯಲಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಿನ್ನನ್ನು ಕರೆತಂದಂತಾಯಿತು...ನಿನ್ನ ಆತ್ಮಘಾತದ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರ ನಮಗಾಗುವದಿಲ್ಲ” ಎಂದು ಪುರು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಇದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ದುರಂತ ಏನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ ಪುರುವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ರೂಪದ ಕೊನೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೇ, ಇದರ ಅರ್ಥವೇನು?”

ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಇಲ್ಲದ ಸಾವಿಗೆ ಅರ್ಥವೇನು? ಅರ್ಥ ಕಾಣದ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆ, ಅದು ನಿಜವಾದ ದುರಂತ!

ತುಘಲಕ ಒಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕ ಎಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನಾಗಲೀ, ಇನ್ನಾವುದೇ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾಗಲೀ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುವದಿಲ್ಲ. ಐದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಿದ್ದೆ ಬಾರದೆ ನರಳುತ್ತಿದ್ದ ತುಘಲಕನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ನಿದ್ದೆ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿರುವದು ಸಾವಲ್ಲ, ಸೋಲು, ತುಘಲಕನ ಆದರ್ಶದ ಸೋಲು. ಅವನ ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಯ ಸೋಲು. ಅವನ ಎಲ್ಲ ನಂಬಿಕೆಗಳ, ಕನಸುಗಳ ಸೋಲು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ವಾಸ್ತವದೆದುರು ಆದರ್ಶದ ಸೋಲೂ ಹೌದು! ಚೈತನ್ಯ, ಆದರ್ಶ, ದೂರದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಜಾಚಿಂತನೆ ಎಲ್ಲಾ ಇರುವ ತುಘಲಕನಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೊಂದಕ್ಕೆ ಸೋಲೇ ಸಾವು. ಅದೇ ನಾಟಕದ ದುರಂತ.

ಕಪಿಲ, ದೇವದತ್ತ, ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರ, ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಹಯವದನ ಒಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ದುರಂತ ನಾಟಕ ಆಗುವದು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದೇ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾದ ಹಯವದನನ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ, ಪದ್ಮನಿಯ ಮಗುವಿಗೆ ಮಾತು ಬಂದು ನಾಟಕ ಸುಖಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಒಂದು ವೃತ್ತ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹುಡುಕಾಟವೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾದರೂ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಎನ್ನುವದು ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವದೇ ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶವಾದರೂ, ನಾಟಕ ಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಗಮಂಡಲವೂ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕ.

ತಲೆದಂಡ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ದುರಂತ ನಾಟಕ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಸಾವು, ಬಸವಣ್ಣನ ಮುಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ, ಸಮಾನತೆಯ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸೋಲು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮೂರೂ ಮೇಳವಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ದುರಂತನಾಟಕವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಶಿವೈಕ್ಯರಾದರು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾದರೆ, ನದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅದರಿಂದ ವಿವಾದ ನಡೆದದ್ದಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾವನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ನಾಡರು ವಿವಾದದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಸಾವಿಗೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕವೇನೋ ಆಗಬಹುದಿತ್ತು ; ಆದರೆ ನಾಟಕ ಸತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕಳೆಗುಂದುತ್ತಿತ್ತು. ಬರಗಾಲದಿಂದ

ಬೇಯುತ್ತಿದ್ದ ನೆಲಕ್ಕೆ ಮಳೆ ಬರಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ ಬೇರೆ ಇದೆಯೇ? ಮಳೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕ ಸುಖಾಂತವಾಗಿ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ" ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಟಿಪೂ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಕನಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯದೆ ಟಿಪೂವಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕ ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು. ಬಳಸಿದ ತಂತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಾದರೂ ಅದೊಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕವೇ.

ಹೀಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅಥವಾ ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಉಳ್ಳ ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕಗಳು. ಸುಖಾಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅಂದರೆ ಅವು ನಗೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ನಗೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಇನ್ನೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಿದೆ. ತನ್ನ ಪರಿಚಿತ ಬಳಗದಲ್ಲೇ ನಡೆದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಮದುವೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶುದ್ಧ ನಗೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ೨-೩ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಲಂಡನ್ನಿನ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ಕೆಲಸದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಬರಲಿ ಎಂದು ಆಶಿಸೋಣ.

ಕಾರ್ನಾಡರು - ನನಗೆ ಕಂಡಂತೆ

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಎರಡುಬಾರಿ ಭೇಟಿಯಾದಾಗಲೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಡಿ.ಟಿ.ಪಿ. ಕರಡು ಪ್ರತಿ ತಿದ್ದುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದರು. ಮೊದಲ ಭೇಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿದ್ದುತ್ತಿದ್ದುದು ಆಕ್ಸಫರ್ಡ್ ಪ್ರೆಸ್‌ನವರು ಪ್ರಕಟಿಸಲಿರುವ ಫಯರ್ ಎಂಡ್ ರೇನ್ (ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ) ಮತ್ತು ಸಕ್ರಿಫೈಸ್ (ಬಲಿ-ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ) ಗಳ ಕರಡನ್ನು. ಎರಡನೆಯ ಬಾರಿ ಭೇಟಿಯಾದಾಗಲೂ ಕರಡು ಪ್ರತಿ ತಿದ್ದುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆಗ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹತ್ತೂ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಬರಿಯ ಮುದ್ರಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಿದ್ದುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದು ಅವರ ರೀತಿ. ಒಂದು ನಾಟಕ ಒಮ್ಮೆ ಮುದ್ರಣ ಕಂಡಿತು ಎಂದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತು ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿ ಬಾರಿ ಮರುಮುದ್ರಣವಾಗುವಾಗಲೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿ ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಪದ, ಒಂದು ವಾಕ್ಯ, ಒಂದು ಮಾತು, ಸೇರಿಸುವದು ಅಥವಾ ಬದಲಾಯಿಸುವದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದೇ ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುದ್ರಣಗಳನ್ನು ಎದುರಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ಒಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದರ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೇಗೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗದೆ ಅರ್ಧಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಅವರೊಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿದ್ದರು-ಬರೆಯಲು

ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಹೇಗಾದರೂ ಆಗಲಿ ಎಂದು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿಬಿಡಬೇಕು. ಕೆಲ ದಿನ ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತಿದ್ದಬಹುದು. ಬದಲಾಗಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಆ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಮುಗಿಸುವದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ- ಅಂದರೆ ಇದು ಅವರ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವ ರೀತಿ. ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ಅದು ಒಂದೆರಡು ಬಾರಿಯಾದರೂ ತಿದ್ದಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಮರು ಮುದ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಉಳಿದಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ದೋಷಮುಕ್ತವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾಳಜಿ ಅವರದು.

೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರ ಯುವಜನೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರೊಂದಿಗೆ (ಅವರ ಜೊತೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು, ಸತೀಶ್ ಟಗರಪುರ) ಒಂದು ಇಡೀ ದಿನ ಕಳೆಯುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಾನು ತುಘಲಕ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದೆ (ಅಂಕೋಲೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ದಾಪುರಗಳಲ್ಲಿ) ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿ ಯಾರೋ ನನ್ನನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಆಗ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು, - ನಾಟಕ ಬರೆದು ಜನಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗೀತು. ಮುಂದಿನದು, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದು - ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಮುಂದೆ ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿ ತಲೆಹಾಕುವದಿಲ್ಲ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ನಟ ಅಥವಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕಾಲದ, ನಟನ, ರಂಗಮಂಚದ ಮಿತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು, ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಿಡುವದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ; ಆದರೆ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆ ಅಥವಾ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸುವದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಒಂದೆರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಇದ್ದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸ್ವತ: ಅತೃಪ್ತಿಯಾದರೂ ನುಂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇದೆ.

ತಲೆದಂಡದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇತ್ತು. ನಾನು ಹೋಗಿದ್ದೆ, ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಬಂದಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಮರುದಿನ ದೂರವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳಿದೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದು -ಏನು ಹೇಳಲಿ? ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಗಿದ್ದ ಎನ್ನುವದು ಅವರವರ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದು (ಎಂದರೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬಿಜ್ಜಳ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಿಜ್ಜಳ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವದು ಸ್ಪಷ್ಟ.) ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಬೇಸಿಕ್ ಗ್ರೂಪಿಂಗ್ (ರಂಗಮಂಚದಲ್ಲಿ) ಸಿಸ್ಟಂ ಕೂಡ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವಂತಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇದನ್ನು ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ೨೦೩೦ ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ ಖರ್ಚು ಮಾಡಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರಲ್ಲ ! ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬೇಕು, ನಿರುತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸುವದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ನಾಟಕವೊಂದು ಸಫಲತೆ ಕಾಣುವದು ಅದು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನ ಶ್ಲಾಘನೀಯ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು

ಹೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನೂ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಉಳಿಯುವದು ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವೇ ವಿನಾ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ರೂಪವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ದಶಕದಿಂದ ಅವರ ಖಾಯಂ ವಾಸಸ್ಥಾನ ಬೆಂಗಳೂರು. ಆದರೆ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ವಾರ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊರಗೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಹೊರಗೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಅಪರೂಪವಾಗಿ, ಅದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಇದ್ದದ್ದು, ಇಲ್ಲದಿರುವದು ತಿಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತಿ - ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಬೇಕೆಂದಾಗ ಸಿಗುವದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಹಿತಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗಿ, ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಆಯ್ದ ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಒಂದಡೆ ಕುಳಿತು ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆ 'ಗೋಷ್ಠಿ' ನಡೆಸುವ ಬೆಂಗಳೂರು ಬರಹಗಾರರ ಯಾವ ಗುಂಪಿಗೂ ಅವರು ಸಿಗುವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರ ಕುರಿತು ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವರು ದೂರ' ಎಂದು ಕೆಲವರು ಆಡಿಕೊಂಡರೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರು 'ಹೀಗೆಲ್ಲ ಅವರು ಸೇರುವದಿಲ್ಲ' ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಶಿಷ್ಯಕೋಟಿ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂಬಾಲಕರ ಬಳಗ ಇಲ್ಲ. ಗೋಷ್ಠಿಯ, ಗುಂಪಿನ ಸದಸ್ಯರಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೂ ಅವರಿಗಾಗಿ ಯಾವ ಸನ್ಮಾನ ಗ್ರಂಥವೂ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲ.

ನಾನು ಕಂಡಂತೆ, ಅವರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಬೇಕೆಂದಾಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ಫೋನ್ ಮಾಡಿದರೆ ಅವರು ದಿನ, ವೇಳೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಬರುವ ಮುಂಚೆ ಒಂದು ಫೋನ್ ಮಾಡಿ ಬನ್ನಿ" ಎಂದು ಹೇಳಲು ಮರೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಈ ನಿಯಮ ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಫೋನ್ ಮಾಡಿ ಹೋದರೆ ನಿಮಗಾಗಿಯೇ ಕಾಯುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಉಳಿದ ಕೆಲಸ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಶಿಸ್ತಿನ ಕಾರ್ಯರೀತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲ ಇದ್ದು ಸುತ್ತಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಬಾಗಿಲು ಬಡಿದು ಒಳಬರಬೇಕೆಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಗರಿಕ ನಿಯಮದಂತೇ ಇದನ್ನೂ ಪಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೇಕೆನಿಸಿದಾಗೆಲ್ಲ ಪೂರ್ವ ಸೂಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಾಗಿಲು ಬಡಿದರೆ ಬಾಗಿಲ ಹೊರಗಿಂದಲೇ ಅವರು ಅಂತಹವರನ್ನು ಸಾಗಿ ಹಾಕಿದ್ದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ದೊಡ್ಡವರು!" ಎಂದು ಗೊಣಗಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

೧೯೯೭ರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂತು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅವರೊಮ್ಮೆ ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಆ ವರ್ಷ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಲು ಅವರನ್ನು ಕೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಒಪ್ಪಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೇ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂತು! ತಾನೇನಾದರೂ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿದ್ದರೆ ತನಗೆ ಆ ವರ್ಷ ಆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ನಾಲ್ಕೆಂಟು ಜನ ಖಾಸಗಿಯಾಗಿ ಧಾರವಾಡದ ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದಾಗ ಕಾರ್ನಾಡರು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ: ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಗದಂತೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಬಿಡಬೇಕು! ಇಂತಹ ಹುನ್ನಾರಕ್ಕೆ ಕಾಣದ ಕೈಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವದೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆ ಅವರು ನೇರವಾಗಿ ಆಪಾದಿಸದಿದ್ದರೂ ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗಿತ್ತು.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಾಬಾ ಬುಡನ್‌ಗಿರಿಯ ದತ್ತಪೀಠದ ವಿವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಹಿಂದು ವಿರೋಧಿ ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವರು ತಾನು ಹಿಂದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ತನಗೆ ಅಭಿಮಾನ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಅವರ ಜೊತೆ ಒಡನಾಡಿದರೆ ಅನಿಸುವದು, ಅವರೊಬ್ಬ ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತಕರೇ ವಿನಾ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಬೇರುಗಳು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ. ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ವಿನಾ ಅವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಪರಂಪರಾಗತ ರೂಢಿಯಂತೆ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅಜ್ಜಿ, (ರಾಧ) ಅಜ್ಜನ (ರಘು) ಹೆಸರನ್ನೇ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಮಿತಭಾಷಿ, ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಸ್ನೇಹಮಯಿ.

ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಚಿತ್ರಕಥಾ ಲೇಖಕ, ಸಂಭಾಷಣೆಕಾರ, ಆಡಳಿತಗಾರ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಂದ ಅವರ ಹೆಸರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಕುರಿತು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಅನುಬಂಧ

ತಂದೆ, ತಾಯಿ : ಡಾ|| ರಘುನಾಥ ಕಾರ್ನಾಡ, ಶ್ರೀಮತಿ ಕೃಷ್ಣಾಬಾಯಿ

ಹುಟ್ಟಿದ್ದು : ಮುಂಬಯಿ ಹತ್ತಿರ ಮಾಥೇರಾಂ ಎಂಬಲ್ಲಿ ೧೯೩೮ರ ಮೇ ತಿಂಗಳ ೧೯ನೇ ತಾರೀಖು.

ಶಿಕ್ಷಣ : ಗಣಿತ ಹಾಗೂ ಗಣಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ.

ಪದವಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ರ್‍ಯಾಂಕ್‌ನಲ್ಲಿ. ರ್‍ಹೊಡ್ಸ ಸ್ಕಾಲರ್‌ಶಿಪ್‌ನಡಿ ೧೯೬೦-೬೩ ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ

ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಯಿಂದ ಎಂ.ಎ. ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ.

ಉದ್ಯೋಗ : ಚೆನ್ನೈ (ಆಗ ಮದ್ರಾಸ್)ನಲ್ಲಿ ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್
ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್‌ನ ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಆಗಿ ನಂತರ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಆಗಿ
೧೯೬೩ ರಿಂದ ೧೯೭೦. ಪುಣೆಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಎಂಡ್ ಟೆಲಿವಿಜನ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನ
ನಿರ್ದೇಶಕ ೧೯೭೪-೭೫

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು : ನಾಟಕ: ಯಯಾತಿ
ತುಘಲಕ
ಹಯವದನ
ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ
ನಾಗಮಂಡಲ
ತಲೆದಂಡ
ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ

ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು : ಮಾ ನಿಷಾದ
ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ
ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು

ಗೌರವಗಳು : ೧. ಹೊಮಿಬಾಬಾ ಫೆಲೋಶಿಪ್, ಜಾನಪದ
ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿ ರಚನೆಗಾಗಿ - ೧೯೭೦-೭೨
೨. ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೭೦
೩. ಪದ್ಮಶ್ರೀ: ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ಪುರಸ್ಕಾರ - ೧೯೭೪
೪. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ - ಅಕಾಡಮಿ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಕ್ಷ -
೧೯೭೬-೭೮
೫. ಶಿಕಾಗೋ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಅತಿಥಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ -
೧೯೮೭-೮೮
೬. ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷ -
೧೯೮೮-೯೩
ಪದ್ಮಭೂಷಣ : ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ಪುರಸ್ಕಾರ
೮. ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಗೌರವ ಡಿ.ಲಿಟ್. -೧೯೯೪.

೯. ಮಾಸ್ತಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೭

೧೦. ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರದಿಂದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೭ ೧೧.

೧೧. ಮಧ್ಯ ಪ್ರದೇಶ ಸರಕಾರದ ಕಾಳಿದಾಸ ಸನ್ಮಾನ್ - ೧೯೯೯ .

೧೨. ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೯

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂದ

ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು : ೧. ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೭೨

೨. ಕಮಲಾದೇವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ಹಯವದನಕ್ಕೆ - ೧೯೭೨

೩. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೮೪ ೪. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ನಂದಿಕಾರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೮೯

೫. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೨ (೧೯೮೯ರ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿ ನಾಗಮಂಡಲಕ್ಕೆ)

೬. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೨ (ತಲೆದಂಡಕ್ಕೆ)

೭. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೩ (ತಲೆದಂಡಕ್ಕೆ)

೮. ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೩ (ತಲೆದಂಡಕ್ಕೆ)

ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಪುರಸ್ಕಾರಗಳು :

ಸಂಸ್ಕಾರ : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ನಟನೆ - ೧೯೬೯

ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ಸುವರ್ಣ ಪದಕ - ೧೯೭೦

ವಂಶವೃಕ್ಷ : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಟನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೬೯

ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೊಡನೆ ಸೇರಿ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪುರಸ್ಕಾರ

ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೊಡನೆ - ೧೯೭೨

ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರಕಾರದಿಂದ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರ

ಹಾಗೂ ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೭೨

ಕಾಡು : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೭೩

ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ರಜತ ಪದಕ - ೧೯೭೪

ತಬ್ಬಲಿಯು ನೀನಾದೆ ಮಗನ : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ

ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತರೊಡನೆ ಸೇರಿ - ೧೯೭೭

ಇದೇ ಚಿತ್ರ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ 'ಗೋಧೂಳಿ' ಇದರ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಥೆಗೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರೊಡನೆ ಸೇರಿ. ಫಿಲ್ಮ್‌ಫೇರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೭೮

ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ : ಕಥೆ, ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೭೮

ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪುರಸ್ಕಾರ - ೧೯೭೮

ಉತ್ಸವ (ಹಿಂದಿ) : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೮೪

ಚೆಲುವಿ (ಹಿಂದಿ) : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೯೨

ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಪರಿಸರ ಚಿತ್ರ

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪುರಸ್ಕಾರ - ೧೯೯೩

ಸಂತ ಶಿಶುನಾಳ ಷರೀಫ್ : ಉತ್ತಮ ಪೋಷಕ ನಟ ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ - ೧೯೯೧

ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ : ಚಿತ್ರಕಥೆ, ನಿರ್ದೇಶನ - ೧೯೯೯

ಉತ್ತಮ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಚಿತ್ರ

ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ – ೨೦೦೦

* * * *

ಪತ್ನಿ : ಡಾ|| ಸರಸ್ವತಿ ಗಣಪತಿ,

ಮಕ್ಕಳು : ಶಾಲ್ಮಲೀ ರಾಧಾ, ರಘು ಅಮೇಯ ಇಬ್ಬರೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗಾಗಿ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

ವಿಳಾಸ : ವಾಸ ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ

೬೯೭, ೧೫ನೇ ಅಡ್ಡರಸ್ತೆ ಜೆ.ಪಿ. ನಗರ

೨ನೇ ಹಂತ ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦ ೦೭೮

ದೂರವಾಣಿ : ೨೬೫೯೦೪೬೩