ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ

ಹೇಮಂತ ಕಾರ್ತೀಕ

ಸಂಪುಟ ೮೭

ಸಂಚಿಕೆ : ೩೪೧–೩೪೨

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ

೨೦೦೯

Prabuddha Karnataka : A Kannada Quarterly of the University of Mysore, Volume 87, vi + 134 : Editted by Prof Panditharadhya Prof M S Shekar and Sri Ba Ve Shridhar Published by Director Manasagangotri University of Mysore MYSORE – 570 006.

http://www.uni-mysore.ac.in/prabuddha-karnataka/

© ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಕಾದಿರಿಸಿದೆ

ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕರು

ಪ್ರೊ ಸಿ ಎಸ್ ರಾಮಚಂದ್ರ

ಸಂಪಾದಕರು

ಪ್ರೊ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ
ಪ್ರೊ ಎಂ ಎಸ್ ಶೇಖರ್
ಶ್ರೀ ಬಾ ವೇ ಶ್ರೀಧರ್

ಪ್ರಕಾಶಕರು ಮತ್ತು ಮುದ್ರಕರು

ಪ್ರೊ ಸಿ ಎಸ್ ರಾಮಚಂದ್ರ
ನಿರ್ದೇಶಕರು
ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮುದ್ರಣಾಲಯ
ಮಾನಸಗಂಗೋತ್ರಿ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೦೬

ಸಂಪಾದಕರ ಮಾತು

ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಈ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವದ ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಓದುಗರ ಕೈಯಲ್ಲಿರಿಸಲು ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ಸಂಚಿಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ ಅಂತರಜಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಸನ್ಮಾನ್ಯ ಪ್ರೊ. ವಿ.ಜಿ. ತಳವಾರ್ ಅವರು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ನೂತನ ಕುಲಪತಿಗಳಾಗಿ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರನ್ನು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ ಹಾರ್ದಿಕ ಅಭಿನಂದನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಮತ್ತು ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ ಅವರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳು ಸಕಾಲಿದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಪುಟಗಳನ್ನೂ ಅಂತರಜಾಲದಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ದೊರಕಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಅವರು ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ.

ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಸಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕೋರುತ್ತೇವೆ. ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಉದ್ಧರಣಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಮತ್ತು ಆಕರ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುವಾಗ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಶೋಧನ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.

ಲೇಖನಗಳ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅಂಚೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೦೬ ವಿಳಾಸಕ್ಕೆ ಅಥವಾ 'ನುಡಿ' ಅಥವಾ 'ಯೂನಿಕೋಡ್'ನಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಗಣಕ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ವಿ–ಅಂಚೆಯಲ್ಲಿ panditaradhya@gmail.com ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು.

ಕಳೆದ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ (೮೬: ೩೯–೪೦) ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ 'ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ ನುಡಿ ನಮನ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ನಿಧನರಾದ ತಿಂಗಳು ಮೇ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ದಯವಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಏಪ್ರಿಲ್ ಎಂದು ಓದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ವಿನಂತಿ.

ಸಂಪಾದಕರು

ಪ್ರಕಾಶಕರ ನುಡಿ

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ನಿರಂತರ ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಹಲವು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮೌಲಿಕ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯತ ಕಾಲಿಕೆಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯೂ ಒಂದು. 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ'ದ ೮೭ನೇ ಸಂಪುಟದ ೩೪೧–೩೪೨ನೆಯ ಸಂಚಿಕೆ ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿದೆ.

'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕ', 'ಮಾನವಿಕ ಕರ್ಣಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ವಿಜ್ಞಾನ ಕರ್ಣಾಟಕ'ಗಳು ನಾಡಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿಯತ ಕಾಲಿಕಗಳೆಂಬ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿವೆ. ಇವನ್ನು ಹೊರತರುವಲ್ಲಿ ಮಾನ್ಯ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಪ್ರೊ. ವಿ.ಜಿ. ತಳವಾರ್ ಮತ್ತು ಕುಲಸಚಿವರಾದ ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎನ್. ಪುಟ್ಟಯ್ಯ ಅವರು ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಹಾರ್ದಿಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೊ ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ, ಪ್ರೊ ಎಂ.ಎಸ್. ಶೇಖರ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಬಾ.ವೇ. ಶ್ರೀಧರ್ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅಕ್ಷರಜೋಡಣೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ಅಕ್ಕರಮನೆ, ಮುದ್ರಿಸಿದ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮುದ್ರಣಾಲಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ವಂದನೆಗಳು.

ಸಿ.ಎಸ್. ರಾಮಚಂದ್ರ

ಪರಿವಿಡಿ

ಸಂಪಾದಕರ ಮಾತು iii
ಪ್ರಕಾಶಕರ ನುಡಿ iv
ಪರಿವಿಡಿ v
ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖಕರು vi

೧. ಕಾರಂತರ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' : ಕಲೆ ಕಲಾವಿದ — ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ ೧
೨. ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಕುರಿತು ಗಾಂಧೀಜಿ... — ಕುವೆಂಪು ೬೨
೩. ಹಾಡು ಹಳೆಯದಾದರೇನು — ಡಾ ಮಧುವನ ಶಂಕರ ೬೩
೪. ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ, ಓ ಮಕ್ಕಳಿರಾ! — ಕುವೆಂಪು ೭೦
೫. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕ: ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದು — ಟಿ.ಎಂ. ಗೀತಾಂಜಲಿ ೭೧
೬. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ — ಎಚ್.ಕೆ. ವೆಂಕಟೇಶ್ ೮೫
೭. ಭಾಷಾವೈವಿಧ್ಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಯಲ್ಲ — ಕುವೆಂಪು ೧೧೨
೮. ಚಾವುಂಡರಾಯ ಮತ್ತು ನೇಮಿಚಂದ್ರರ ಇತಿವೃತ್ತದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು — ಸೀತಾರಾಮ ಜಾಗೀರದಾರ್ ೧೧೩
೯. ಅಸಗ ಮತ್ತು ಅಜಗ – ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ — ಜಿ.ಎ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ ೧೨೭
೧೦. ಆರು–ಅಂಕುಸ — ಡಾ. ಸರಸ್ವತಿ ರಾಜೇಂದ್ರ ೧೩೩

ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖಕರು

೧. ಜಿ. ಎಚ್. ನಾಯಕ	ವಿಶ್ರಾಂತ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ೪೮೭ ಪ್ರೀತಿ ಕುವೆಂಪುನಗರ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೦೯
೨. ಮಧುವನ ಶಂಕರ	ರೀಡರ್ ಕನ್ನಡ ಸ್ನಾತಕೋತ್ರರ ಕೇಂದ್ರ ಹೇಮಗಂಗೋತ್ರಿ ಹಾಸನ ೫೭೦ ೨೨೩
೩. ಟಿ ಎಂ ಗೀತಾಂಜಲಿ	ಹಿರಿಯ ಶ್ರೇಣಿ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಮುಕ್ತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಮಾನಸಗಂಗೋತ್ರಿ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೦೬
೪. ಎಚ್. ಕೆ. ವೆಂಕಟೇಶ್	ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಸರಕಾರಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕಾಲೇಜು ತೆಂಕನಿಡಿಯೂರು ಉಡುಪಿ ೫೭೬ ೧೦೬
೫. ಸೀತಾರಾಮ್ ಜಾಗೀರ್‌ದಾರ್	'ಕಲ್ಪ' ೪೦೬/ಬಿ೧ ೩ನೇ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ ೭ನೇ ತಿರುವು ಸರಸ್ವತಿಪುರ ಮೈಸೂರು ೫೭೦೦೦೯
೬ ಜಿ.ಎ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ	೩೭೦/೧ ಡಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ರಸ್ತೆ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೨೪
೭. ಡಾ. ಸರಸ್ವತಿ ರಾಜೇಂದ್ರ	೪೮ ವಂದನ ಮಾರುತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ರಸ್ತೆ ಸರಸ್ವತೀಪುರ ಮೈಸೂರು ೫೭೦ ೦೦೯

ಕಾರಂತರ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' : ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ

ಜಿ ಎಚ್ ನಾಯಕ

'ಚೋಮನ ದುಡಿ'(೧೯೩೩), 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'(೧೯೪೪) ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಕಷ್ಟವೊ, ಬಡತನದ ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಬಗೆಗಿನ ಗಾಢ ಪ್ರೀತಿಯೊ ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಕಾರಂತರು ಕಲಾವಿದನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೇ ಅನಂತರ ಬರೆದ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಕಾದಂಬರಿಯಾದ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿ(೧೯೪೮) ಸ್ವಂತದ ಬಡತನ ಮತ್ತು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದ ನಿಸರ್ಗ ಇವು ಕಲಾಪ್ರೇರಣೆಯ ಮೂಲಾಂಶಗಳೆಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸದೆ ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾನುಭವವೇ – ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅನುಭವವೇ – ಆತನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವಂಥದೆಂಬ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸ್ವಾನುಭವಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿನ ಸುಖದ ಅನುಭವವೊ, ದುಃಖದ ಅನುಭವವೊ, ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದ ನಿಸರ್ಗದ ಬಗೆಗೆ ಬೆಳೆದ ಪ್ರೀತಿಯೊ ಹೊರಗಿನ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಪಡೆದ ಅನುಭವ ವಿಶೇಷವೊ ಯಾವುದು ಬೇಕಾದರೂ ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಬಹುದೆಂಬ ಅರಿವು ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶ, ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ತಿಳಿವನ್ನು ತುಂಬ ವಿವರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲವಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾಸನೆಂಬ ನೃತ್ಯಗಾರನೊಬ್ಬನ ಜೀವನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ತಮ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶಕಲಾವಿದರೂ ಇದ್ದಾರೆ; ಕೇವಲ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೆರೆವ ಕಲಾವಿದರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಜೊತೆಗೆ, ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಪೋಷಕರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿವರವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲು

ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯವರಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರು ಮೆಚ್ಚುವ ಕಲೆ ಎಂಥದು, ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಥವರು ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರ ಆ ಕುರಿತ ಆದರ್ಶ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂಥದೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಾರಂತರು ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನು, ಅವರ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಾನುಭೂತಿ, ಪಕ್ಷಪಾತ ಭಾವದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಅವರ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಸಹನೆ, ವಿರೋಧಭಾವದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಕಾರಂತರು ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಪ್ಪು–ಬಿಳುಪು ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೇ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' ಕಾದಂಬರಿ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗದೇ ಹೋದರೂ ಕಾರಂತರ ಬೇಕು, ಬೇಡಗಳನ್ನು ಅದು ಏರುದನಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಎಂಥದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರು ಒಪ್ಪುವ ಅಥವಾ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಪರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ, ಮೇಡಮ್ ಟೂಬಾ, ಮೇಡಮ್ ಈವಾ ಕ್ರಾಸ್, ರಾಮರಾಯ ಮುಖ್ಯರು. ಕಾರಂತರು ಒಪ್ಪದಿರುವ ಅಥವಾ ಅಸಹನೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಇಂದುಮತಿ, ನಂದಲಾಲ ಮುಖ್ಯರು. ಕಾರಂತರು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಮೀಯಾ, ಕೀರ್ತಿ ಮುಖ್ಯರು. ಇನ್ನು ಚಂದುಲಾಲ, ವಸು, ಶಂಕರ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪೋಷಕ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಾಸ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ. ಆತ ಕಥಾನಾಯಕ, ಭಾವಜೀವಿ, ಕನಸುಗಾರ. ಅವನ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಮೊದಲ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಚೆನ್ನಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ನವರ ಸಂಗೀತಮಯ 'ಅಗಾಧಪ್ರೇಮ' ನಾಟಕವನ್ನು ಆತ ನೋಡಿದ ದಿನ:

> ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡ ನೋಡುತ್ತಾ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕಲ್ಪನಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಲಿದಾಡುತ್ತಿತ್ತು... ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಹಾಡುಗಳು! ಗದ್ಯ ಪ್ರವಾಹವೋ–ಶರಾವತಿಯ ಆರ್ಭಟೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸುವಂತಿತ್ತು ಕಿವಿಗೆ. ಭಾವಾವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಅತಿಕರಣೆಗೊಂಡವು. ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಒಂದೊಂದು ಗುಣವನ್ನು ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟಂತಿದ್ದು, ಪ್ರೇಮ, ತ್ಯಾಗ, ಲೋಭ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಕರುಣೆ ಇಂಥ ರಸಗಳ ಅತಿಸಾರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವರ್ಗ ನಲಿದಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಡುವೆ ವಿಚಿತ್ರ ಉಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಗ್ರೂಪ್ ಡ್ಯಾನ್ಸ್' ಇತ್ತು.
>
> (ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ ೨೦೦೧: ಪು.೩೨೫)

ಇಂಥ, ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚೆನ್ನಲ್ಲದ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರೆಯುವಾಗ, ವ್ಯಾಸ ಕಣ್ಣುತೆರೆದು ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ; ಮನಸ್ಸು ಯಾವುದೋ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಾಣಿಸದ ಭಾವನೆಗಳು ಕುದಿದು, ಮುಗಿಲಾಗಿ, ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ತೇಲುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟಕದ ವಿರಾಮಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಆತ ಕುಳಿತಲ್ಲಿಂದ ಕದಲಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಅವನ ತಮ್ಮ, ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಬೇಕಾಯಿತು (ಪು.೩೨೫).

ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಮನೆಗೆ ಬರುವಾಗಲೂ ವ್ಯಾಸ ಅದೇ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ, ಮೈ ಮರೆವಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ. ಮುಗಿದಾಗಲೂ "ನಾಟಕದ ಕನಸು, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮುಂದುವರೆಸಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ"(ಪು.೩೨೬). ಹಾಗೆ ಮುಂದುವರಿದ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ, "ಸುಪ್ತ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಹುರುಪುಗೊಟ್ಟು, ತಾನೊಬ್ಬ ಗಾಯಕನೋ, ನಟನೋ, ಚಿತ್ರಕಾರನೋ ಅಥವಾ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿದ ಇನ್ನಾವನೋ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬಾಳುವ ಬದಲು, ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನಿದ್ದು, ಬರಿದೆ ಉಂಡು ತಿನ್ನುವ ಜೀವಿಯಾಗಬಾರದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯ, ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು" (ಪು.೩೨೬). ಅವನ ತಂದೆ ತೀರಿಕೊಂಡ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲೊಂದು ದಿನ ವ್ಯಾಸ ಬಾವುಟಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಪಡುವಣದ ವಿಶಾಲವಾದ ದಿಗಂತವನ್ನೂ ಸಾಗರದ ಅಲೆಗಳನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ:

> ಒಂದು ಮೈಲು ದೂರದಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾದ ಸಾಗರವು ಕಾಣಿಸಿದರೂ, ಅದರ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷಕ್ಕೂ ಹೊರಳಿ, ಉರುಳಿ, ನಕ್ಕು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ನೀರಿನ ತೆರೆಗಳು, ಸಾವಿರ ಬಾಳ್ವೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನ ಆ ಅಲೆಗಳಂತಿರುವ ಬಾಳಲ್ಲವೇ? ಕಡಲು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಶಾಲವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಅಲೆಗಳೇ ಕಾರಣವಲ್ಲವೇ? ಆ ಅಲೆಗಳ ಕುರುಹುಗಳು ಗಳಿಗೆ ಗಳಿಗೆಗೂ ಹುಟ್ಟಿ, ಅಳಿಯುತ್ತವೆ. ಬಾಳಿನ ಪ್ರವಾಹ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಿದರೆ ತನ್ನಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇತರ ಎಲ್ಲರಂತೆ ಅಲ್ಪನೂ, ದುರ್ಬಲನಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜೀವವಿರುವಷ್ಟು ದಿನ ದುರ್ಬಲನಾಗಿ ಇರಬೇಕೇಕೆ? ಬಾಳ್ವೆ ಅಷ್ಟು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ್ದೇನು? ಹಾಗೆಣಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯರ್ಥವಾದೀತಲ್ಲ. ನೀರಿನ ಅಲೆಗಳಿಗೆ 'ತಾವೇಕೆ ಇದ್ದೇವೆ' ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯದೇ ಹೋದರೂ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿಗೆ ಅದು ತಿಳಿದಿರಬೇಡವೆ? ಹುಟ್ಟಿ, ಆಡಿ, ಕಲಿತು, ಉದ್ಯೋಗ ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಆಮೇಲೆ ಬದುಕಿ ಸಾಯುವುದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತಿಪಡಬೇಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ(ಪು.೩೪೨).

ಆದರೆ ಅವನ ತಂದೆಗೆ ಮಗ ವ್ಯಾಸ ವಕೀಲನಾಗಬೇಕೆಂಬ 'ಆದರ್ಶ'ವಿತ್ತು. 'ತಾನು ತನಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕೆ? ಈ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ [ತಂದೆಯ]ಆದರ್ಶಕ್ಕಾಗಿ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಕಳೆಯಬೇಕೇ?' ಎಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯದಾಗುತ್ತದೆ" (ಪು.೩೪೩). ವಕೀಲಿ ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಯಾವ ತೃಪ್ತಿಯೂ ಬರಲಾರದೆಂದು ಅವನಿಗೆ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು.

ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ 'ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಪಂಗಡ'ದವರ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. 'ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಮಿಲನ'ದಲ್ಲಿ ಇಂದುಮತಿ ರಾಧೆಯಾಗಿ, ನಂದಲಾಲ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ರಾಧೆ ಬೆಡಗಿನ ಮಾರವಾಡಿ ಹೆಂಗುಸಂತೆ ಬಂದಳು. ಕೃಷ್ಣನು ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರರೂಪ ತಾಳಿದ್ದ[ಕಾರಂತರು ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಇದು ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. (ನೋಡಿ 'ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ' – ಸಂಪುಟ ೨' ಪು.೧೬೮–೬೯, ೧೭೧, ೧೯೬)]. ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಗತಿಗಳೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ ಶೃಂಗಾರದ ಭಾವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನಿಸಿತು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ. ಇಂಥ ಕುಣಿತವು ಲಲಿತವಾಗಿರಬೇಡವೇ? ಎನಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ. ಮುಂದೆ ಇಂದುಮತಿಯು ಉಮೆ, ರತಿ, ಉಷಾ, ಮೋಹಿನಿಯರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಳು.

> ಉಡುಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲ ಜನರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಅರ್ವಾಚೀನವಾಗಿದ್ದುವು. ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರು ಇವಳಿಂದ ಉಡುಗೆಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಲಿತರೋ, ಅವರಿಂದ ಇವಳು ಕಲಿತಳೋ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ ....ಆಕೆಯ ನೃತ್ಯವೇನೋ ಲಲಿತವಾಗಿದೆ. ಆಕೆಗೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರೂಪವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ 'ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ನೃತ್ಯ'ಗಳೆಂಬುವು ತನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವಲ್ಲ–ಎಂದು[ವ್ಯಾಸನಿಗೆ] ಅನಿಸಿತು(ಪು.೩೬೯).

ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂದಲಾಲ ಭಸ್ಮಾಸುರನಾಗಿ ಇಂದುಮತಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು.

> ಮೋಹಿನಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ವೇಶ್ಯಾಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ವಿಟರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಂಗು ಬಡಿಸಿದಳು. ಅವಳನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವ ಭಸ್ಮಾಸುರ ನಿಂತಿದ್ದ. ಆತನ ಆಗಮನ ತುಂಬ ಜಡವಾಗಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಹೆಣವಾಗಿ ಬಂದಂತಿತ್ತು. ಆತ ಮೈ ಮುರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆಯೂ ಜಿಗುಪ್ಸೆ ತರುವಂತಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರೌರ್ಯವಾಗಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯವಾಗಲಿ ಎರಡೂ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ (ಪು.೩೭೧).

ಫ್ರೆಂಚ್ ನರ್ತಕಿ ಟೂಬಾಳ 'ವಸಂತ ನೃತ್ಯ' ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು.

> ಆಭರಣ ಉಡುಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳ ಬೆಡಗಿಲ್ಲದೆ, ಗ್ರೀಕರಂತೆ ನಿಲುವಂಗಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು, ಲಘುವಾದ ಚಿಗರಿಯಂತೆ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಕುಣಿದಾಡಿದಳು. ಹೊಸ ಜೀವನ, ಹೊಸ ಚೇತನ, ಹೊಸ ನಗುಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ತುಂಬಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ನರ್ತಕಿ ಕಾಣಿಸುವ ಬದಲು ಏನೋ ಉತ್ಸಾಹ, ಸೊಗಸು ಸೂಸುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಅಂದುಕೊಂಡ: 'ಓದುವಾಗ, ಸಾಹಿತಿ ಕರಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ಮರೆಯಾಗಿ ಭೂಮಿಕೆಯೂ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ನರ್ತಕಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮಾಯವಾಗಿ ಅವಳ ಸೃಷ್ಟಿಮಾತ್ರವೇ ಕಣ್ಣಿನ ಮುಂದೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕು' ಎಂದು...

'ಜನನ ಮರಣಗಳ ಭ್ರಮಣೆ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಟೂಬಾ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದಳು:

> ಪಿಯಾನೋದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ವಿದೇಶಿ ಗಾನ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲಿನ ಉಡುಗೆಯಲ್ಲೇ ಟೂಬಾ ತಿರುಗಿ ಬಂದಳು. ಬಾಳಿನ ಹುಟ್ಟು, ಏರಿಳಿತ, ಉಕ್ಕು, ತಗ್ಗು, ಬಾಲ್ಯ, ಯೌವನ, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ, ಸಾವು–ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಬ್ಬಳೇ ನಲಿದು ತೋರಿಸಿದಳು. ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿ, ಮೂಲಭೂತವಾದ ವಿವಿಧ ರಸಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಪದಗತಿ, ಶರೀರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಆಕೆ ಕುಣಿದು ತೋರಿಸಿ ಹೊರಟುಹೋದಳು...
>
> [ವ್ಯಾಸನ] ಹೃದಯದಲ್ಲಿ, ಬಾಳಿನ ಸುಖದುಃಖಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಲಿದು, ಉಕ್ಕಿ, ಮೇರೆವರಿದು 'ಸಾವಿ'ನಿಂದ ಶಾಂತಿ ಪಡೆಯುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹುಟ್ಟುಸಾವುಗಳೆಂಬುವು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ರಹಸ್ಯ. ಅದರ ಗೂಢಾರ್ಥ ಸಮನಾಗಿ ತಿಳಿಯದಾದರೂ, ಈ ಆಟ ನಿಜ ಎನ್ನುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ಆ ನೃತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಯಿತು(ಪು.೩೭೦).

ಅಂದಿನ ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದು, ಮೆಚ್ಚದಿದ್ದುದು ಎರಡೂ ಇದ್ದವು. ಆದರೂ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪರಿಣಾಮ ಅವನ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಯಿತು.

> ಅದೊಂದು ಸ್ವಪ್ನರಾಜ್ಯವನ್ನು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿತ್ತು. ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ನಲಿದಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹಾತೊರೆಯಿತು. ಆ ಕಲೆ ನನ್ನಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದೇ– ಎಂಬ ಅನುಮಾನವೂ ಬರತೊಡಗಿತು(ಪು.೩೭೧).

> 'ಇಂದುಮತಿ ಪಂಗಡ'ದವರ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡ ವ್ಯಾಸನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ನಿರೂಪಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು–ಬಿಳಿ ಧೋರಣೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದುಮತಿಯ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಾಸನ ಜೊತೆಗೇ ಇದ್ದ ಕಾಳಿಂಗರಾಯರು ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತ ಕೃಷ್ಣ ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಟೂಬಾಳ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಅಷ್ಟೇನಿಲ್ಲ. ಟೂಬಾ ನೃತ್ಯಲೀನಳಾಗಿರುವಾಗ "ವ್ಯಾಸ ಆಚೀಚೆ ನೋಡಿದ. ಕೆಲವೇ ಮುಖಗಳು ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಕಂಡಿತು"(ಪು.೩೭೦)

ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಇಂದುಮತಿ, ಈ ಕಡೆ ಟೂಬಾ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವ್ಯಾಸ. ಆತನಿಗೆ ಇಂದುಮತಿಯ ನೃತ್ಯ ಅಸಹ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ; ಅಸಹನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಟೂಬಾಳದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ; ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಶಾಂತಿ ತಂದಿದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಮನೋಭಾವಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ನಿರೂಪಣೆ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ವ್ಯಾಸನ ಸ್ನೇಹಿತ ಕೃಷ್ಣ ಇಂದುಮತಿಯ ಆರಾಧಕ(fan). ಆ ದಿನದ ದೇಖಾವೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಯ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟ ಆಸೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಸನನ್ನೂ – ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದೆಲ್ಲಿಗೆ ಎಂದು ಮೊದಲು ತಿಳಿಸದೆ–ಜೊತೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದು. ಇಂದುಮತಿ "ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಅವತಾರವೇ ಎನಿಸಿತು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ"(ಪು.೩೭೨). ಕೃಷ್ಣ ಹಸ್ತಾಕ್ಷರ ಪಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಹಸ್ತಾಕ್ಷರವನ್ನು ಪಡೆದುಬಂದಿದ್ದ. ಹೊರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಸಹಿಯ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ತೆರೆದು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ 'ಕಲೆಯ ಸೇವೆಯೇ ದೇವರ ಸೇವೆ' ಎಂದು ಬರೆದಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಬಾರಿಯೂ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದಲೇ ಮಾತನಾಡುವ ಆಕೆ, ದೇವರನ್ನೇನು ಬಲ್ಲಳು? ದೇವರ ಸೇವೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವೇ ಎಂದು ವ್ಯಾಸ ವಿಚಾರಕ್ಕೊಳಗಾದ. 'ಜನತಾ ಸೇವೆಯೇ ಜನಾರ್ದನ ಸೇವೆ' ಎಂಬ ಉಕ್ತಿಯ ನೆನಪೂ ಆಯಿತು ಅವನಿಗೆ.

> ಕಾವ್ಯವಿರಲಿ ಕಲೆಯಿರಲಿ, ದಿನ ಬೆಳಗು ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಮಾನವತೆಯ ನೋವು, ನಗುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಡವೇ? ಕೃಷ್ಣ, ರಾಧೆಯರ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಕಲಾಸೇವೆಗೆ ಬೇಕೇ? ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವ ಹೃದಯಗಳ ಮಿಲನವೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಿಷಯವಾಗಲಾರದೇ? ಪುರಾಣದ ಭಸ್ಮಾಸುರ, ವಿಷ್ಣು, ಶಿವರು ಎಲ್ಲಿಯವರೋ? ಮನುಷ್ಯ ತನಗೆ ತಿಳಿದ ಮಾನವಕೋಟಿಯ ವಿವಿಧ ಆಸೆ ಅನುರಾಗಗಳಿಗೆ ಮುಖವಿತ್ತು ಬಾಳಿದರೆ ಕಲಾವಿದನಾಗಬಹುದೋ ಏನೋ! ದೇವರೇ ಜನತೆಯಾದರೆ ಜನತಾಸೇವೆಯೇ ಕಲಾಸೇವೆಯಾದರೆ, ಆಗ ತನ್ನಂತೆಯೇ ದೇವರ ಸೇವೆ ಕಲಾಸೇವೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತೋರಿತು (ಪು.೩೭೩).

ಕಡಲದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ "ಕಲೆ' ಎಂಬುದು ಬರಿಯ ಮಾತಾಗಿರದು. ಅದು ಬಾಳನ್ನು ಅನುತಾಪದಿಂದ ನೋಡಿ, ಅಳೆದು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಉಂಟಾಗಬೇಕು" ಎಂದೂ ಅನಿಸಿತು (ಪು.೩೭೪).

ವ್ಯಾಸ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯರೆಂಬುವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದನು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಗಳು–ಕೃಷ್ಣನ ತಂಗಿ–ವಿಮಲೆಗೂ ಅವನಿಗೂ ಪ್ರೇಮ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಿರಿಯರು ವಿಮಲೆಯನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆ ಮಾಡಿದರು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮದಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ನೀಲಾವರ ಸದಾಶಿವನ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ನೋಡಲು ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

> ಹಳ್ಳಿಗರು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟದ ರಾಮ, ರಾವಣರನ್ನು ಕಂಡು, ಪಾಂಡವ, ಕೌರವರನ್ನು ಕಂಡು, ಅವನ ಕಲಾಸ್ವಪ್ನಗಳು ಕೆರಳಿದವು. ವಾಸ್ತವಿಕವಲ್ಲದ ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಅಮಾನುಷ, ಅತಿಮಾನುಷ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೆನೆದು, ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಸತೇ ಆದ ದಾರಿ ಅವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ...ಆತ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವ, ಕೌರವರನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಿರಾತ, ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಿ ತೇಲಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಕೀಳು ಸ್ವರೂಪದ ಸ್ತ್ರೀ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಕಂಡಂತೆಲ್ಲ ರಾಣಿ ಇಂದುಮತಿಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ತೋರಿಕೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಅದರ ಗುಟ್ಟೂ ಅಲ್ಲ; ಗುರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೊಪ್ಪದ ಚಿತ್ರಣ ಸತ್ತ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂದುಮತಿ ಪಂಗಡದ ಭಸ್ಮಾಸುರನ ನೆನವರಿಕೆ ಬಂದರಂತು ಆತನಿಗೆ ನಗುವೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಕಿರೀಟ, ವರ್ಣಿಕೆ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳು ರಾಕ್ಷಸನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದಂತೆ, ಎಂದೂ ನಂದಲಾಲನ ಮುಂಬಯಿಯ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಕೆರಳಿಸಿದ್ದುಂಟೇ– ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ (ಪು.೩೮೫).

ಕೆಲದಿನಗಳವರೆಗೆ ವ್ಯಾಸ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈ 'ಸ್ವಪ್ನಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಮೈಮರೆತಿರುತ್ತಾನೆ; ತನಗಾದ ಭಗ್ನಪ್ರೇಮದ ನೋವನ್ನು, ವಿಮಲೆಯನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡುವಷ್ಟು ಮೈಮರೆತಿರುತ್ತಾನೆ. ಏನೇನೋ ಅವನ 'ಮನಸ್ಸಿನೆದುರಿಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಏನೇನೋ ತೋರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ 'ಜನರ ನೋವಿಗೆ, ನಗುವಿಗೆ ನಾನೊಂದು ಬಾಯಿಯಾಗಬೇಕು; ಕಣ್ಣಾಗಬೇಕು' ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ(ಪು.೩೮೮). ಆದರೆ ಅದೆಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೋ ತಾನು ಅದಕ್ಕೆಷ್ಟು ತಕ್ಕವನೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಕಾಡುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಅನಿಶ್ಚಯತೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಒಂದು ದಿನ ರೋಮೆನ್ ರೊಲಾಂಡನ ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟಾಫೆ [ಕಾರಂತರು ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟಾಫೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಜೀನ್ ಕ್ರಿಸ್ಟಾಫರ್ ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ] ಗ್ರಂಥ ಓದುತ್ತಾನೆ:

> ಸಂಗೀತ ನಿರ್ಮಾತೃವಾದ ಕ್ರಿಸ್ಟಾಫರನ ಹಂಬಲ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಬಾಳ್ವೆಯ ಏರಿಳಿತಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅವನ ಮುಂದೆ ಚಿತ್ರಕಟ್ಟಿ ನಿಂತುವು. ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಎಂದು ತಿಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನಂತ ಸಾಹಸಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಹೊರಡುವಾಗ ಸುತ್ತಲಿನ ವಾತಾವರಣದ ಪ್ರಭಾವ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಶಕ್ತಿ ಅಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಪರ್ಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ ರೂಪುಗೊಡುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಓದುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ಹಂಬಲ ಮೂಡಿತು. ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಅಂಥದೇ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಆದರ್ಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೆನಿಸಿತು. ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ನಾಟಕ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ತಾನು ಕೈಯಿಕ್ಕಿದರೇನು ಎಂದು ತೋರಿತು. ಆ ಆಸೆಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷಣ ತನಗಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂಥ ಆವರಣ ತನ್ನ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ–ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ತೋರಿದರೂ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಈ ದಾರಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಕ್ಕಾದರೂ ತೃಪ್ತಿಯಾಗಬಹುದು ಎನಿಸಿತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಗರಿಕರಲ್ಲದ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ, ತಮ್ಮ ಅಲ್ಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಿತಿಯುಳ್ಳವರಾದರೂ ನರ್ತನಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆ? ಅದರಿಂದ ಹಣ ದೊರೆಯ ಲಾರದಾದರೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ದೊರೆಯಲಾರದೇ? ತನಗೆ ದೊರೆತ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪರರಿಗುಣಿಸುವ ಕೆಲಸದಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ತಾನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾದ ಋಣವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದಂತಾಗಲಾರದೇ –ಎಂದು ತೋರಿತು. ಅದೇ ತನ್ನ ಗುರಿ(ಪು.೩೯೪–೯೫).

ಎಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅಂದುಕೊಂಡ. ಹಟಸಾಧನೆಯಿಂದ ಯಶಸ್ಸು ದೊರಕೀತೆಂಬ ಆಸೆಯೂ ಮೂಡಿತು.

ಅಷ್ಟಾದರೂ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅವನ ಆಸೆ ಚಿಗುರುವ ಕಾಲ ಬರಲು ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಆತ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಟೈಮ್ಸ್' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವ ಸಂಪಾದಕ'ನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಪಂಗಡ'ದವರ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. "ಇಂದುಮತಿಯ ನೃತ್ಯದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಂತೋಷ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಮೇಡಮ್ ಟೂಬಾ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ನೆನಪು ಬಂದಿತು. ಅವಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇದೊಂದು ಯೋಗ್ಯ ಸಂದರ್ಭವಾಗದೇ" ಎಂದು ತೋರಿತು(ಪು.೨೯೮–೯೯). ಆದ್ದರಿಂದ 'ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಪಂಗಡ'ದ ಮೇನೇಜರನಾದ ಇಂದುಮತಿಯ ಸಹೋದರ ಸುಧಾಚಂದ್ರನ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಹೀರಾತು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಒಪ್ಪಿದ. ಆದರೆ ಪಂಗಡದ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದ ನಂದಲಾಲ ಕಾಯಿಲೆಯ ನೆವ ಹೇಳಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಮುಂದೂಡ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ನಂದಲಾಲನ ಜೊತೆಗೆ ವಸು, ಶಂಕರ ಎಂಬ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ನರ್ತಕರೂ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂದಲಾಲನ ಬದಲು ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವರು ತಯಾರಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಉಳಿದವರ ಬದಲಿಗೂ ಬೇರೆ ಎಳೆಯ ನರ್ತಕರನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ನೃತ್ಯಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯರಾದ ತರುಣ, ತರುಣಿಯರು ಬೇಕಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಜಾಹೀರಾತು ಕೊಡಿಸಿದರು. ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುಧಾಚಂದ್ರ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕುರಿತು "ನಿಮ್ಮಂತೆ ಆಕೃತಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅದ್ಭುತ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು" ಎಂದ(ಪು.೪೦೧).

ಇದಿಷ್ಟೂ ವ್ಯಾಸ ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನ ವಿವರಗಳು. ಕಾರಂತರು ಈ ಹಂತದವರೆಗಿನ ವ್ಯಾಸನ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ, ಭಾವಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ಅವನ ಸಹೃದಯ ಗುಣ, ಆಯಾ ಕಲೆಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು, ಸರಿಯಾದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಅವನ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತ ವಕೀಲನಾಗಬೇಕೆಂಬ ತಾಯ್ತಂದೆಯರ ಆದರ್ಶ ಅವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತರಲಾರದೆಂದು ತಿಳಿದ ಅವನು ಅಂಥ ತೃಪ್ತಿ ಕಲೆಯಿಂದ ದೊರೆತೀತೆಂದು ಕನಸು ಕಟ್ಟುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಸಿದ್ಧತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಆತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸು ವುದರಿಂದ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಸನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಅನಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈವರೆಗಿನ ವಿವರಗಳು ವ್ಯಾಸನ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವು ಎಂಬಂತೆ ಬಂದಿವೆ. ಮುಂದಿನದು

ಅವನ ಕಲಿಕೆಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಾಲ. ಕಲಾವಿದ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಆ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ.

ಸುಧಾಚಂದ್ರ, ಇಂದುಮತಿಯರ ಪರಿಚಯಬಲದಿಂದ ಆ ಪಂಗಡದವರು ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸುವುದನ್ನು ವ್ಯಾಸ ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಚಂದೂಲಾಲ ಎಂಬ ಮುದುಕನಿಂದ ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯದ ಪಾಠ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಕಥಕ್‌ನ ತೀವ್ರಗತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿಯುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ "ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆಯೇ? ತಬಲೆಯ ಗತ್ತುಗಳಿಂದ ಅಧಿಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗತ್ತುಗಳಿಗೂ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಮುರಿಯುವ ಶರೀರ ಭಂಗಿಗಳಿಗೂ, ಚಿತ್ರಿಸುವ ವಸ್ತು ಭಾವಗಳಿಗೂ ಮೇಳ ಬರುತ್ತದೆಯೆ"(ಪು.೪೦೬) ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನಿಗೆ ಎದುರಾಯಿತು. 'ಶಾಸ್ತ್ರ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಆಳಾಗಬೇಡವೇ? ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅಡಿಯಾಳಾಗಬೇಡವೇ?' ಎಂದು ಆತ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು.

ಒಂದು ದಿನ 'ಮಯೂರ ನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ವ್ಯಾಸ ಚಂದುಲಾಲನಿಂದ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಟೂಬಾ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಸ ಕುಣಿತ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸನ "ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಲಾವಣ್ಯವಿದೆ ಸುಲಭ ಚಲನೆಯಿದೆ. ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಆಕೃತಿಯೂ ಇದೆ" (ಪು. ೪೦೬)ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಟೂಬಾ ಒಮ್ಮೆ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ 'ಕಲಾವಿದನಾದ ಜೀವಿ ಅನುಕರಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ; ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ಬದಲು, ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ಮುಖ್ಯ' –ಎಂದು ತಿಳಿವಳಿಕೆ ನೀಡಿದಳು(ಪು.೪೦೯). ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ನವಿಲಿನ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡಮೇಲೆಯೇ 'ಮಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ಅಭ್ಯಾಸ ತೊಡಗಬೇಕೆನಿಸಿತು. ಹಲಸಂಗಿ ಎಂಬ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನವಿಲುಗಳು ಮನೆಮಾಡುಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಓಡಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಆತ ಕೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ದಿನ,

> ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆಯೇ ಧೂಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತ ಬಿರುಗಾಳಿ ಬೀಸತೊಡಗಿತು. ಕಣ್ಣು, ಕೈ, ಮುಖಗಳೆಲ್ಲ ಧೂಳೀ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು, ಬೇವಿನಮರದ ದಿಂಡಿಗೆ ಒರಗಿಕೊಂಡು ಕುಳಿತ. ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಮೊರೆತಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಆ ಬೇವಿನ ಮರಗಳೂ ತೂಗಿದುವು. ಒಮ್ಮೆಗೇ ನವಿಲುಗಳ ಕೇಕಾರವ ಕೇಳಿಸಿ, ಏನೋ ಆಪತ್ತನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ಬಾನನ್ನು ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ –ಮುಗಿಲು ದಟ್ಟನಾಗುತ್ತ ಬಂದು, ತೀರ ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆ ತಾಳಿತ್ತು. ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಗುಡುಗಿನ ಮೊರೆತವೂ ಕೇಳಿಸಿತು. ನೋಡನೋಡುವುದರೊಳಗಾಗಿ ಊರಿನ ನವಿಲುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂತೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಕಲೆಯತೊಡಗಿದವು. ಆಗ ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿನ ಉಬ್ಬನ್ನಂತೂ ಹೇಳತೀರದು. ಗುಡುಗು ಮಿಂಚುಗಳ ಆರ್ಭಟೆಗೆ ಅವು ಬೆದರಿವೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಿದ ವ್ಯಾಸನ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಅವು ಕಲೆತು, ಹಿಗ್ಗಿನ ಹಬ್ಬವೊಂದನ್ನು ನಟಿಸಿದವು. ನಾಲ್ಕಾರು ಗಂಡುನವಿಲುಗಳು ಗರಿಗೆದರಿ ಸಾವಿರ ಕಣ್ಣುಗಳ ಬೀಸಣಿಕೆ ಬಿಡಿಸಿ, ಒಂದೇ ಧೃತಿಯಿಂದ ಕುಣಿಯತೊಡಗಿದವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಹತ್ತೆಂಟು ಕಿರಾತ, ರಾವಣರು ಒಮ್ಮೆಗೆ ಕಲೆತು ಕುಣಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು – ಆ ಬಣ್ಣ ಬೆಡಗಿನ ನೋಟ. ಸಾಲದುದಕ್ಕೆ ದೀವಟಿಗೆಯ ಮುಂದೆ ರಾಳ ಎರಚಿ, ಬಗ್ ಎಂದು ಬೆಂಕಿ ಹೊತ್ತಿಸಿದಂತೆ, ಬಾನೂ ಮಿಂಚಿನ ಆಟ ಹೂಡಿತು. ಸುತ್ತಲೂ ಕಾರ್ಮುಗಿಲು, ಗುಡುಗು ಮತ್ತು ಮಿಂಚಿನ ಓಲಗ. ಅಹುದೋ, ಅಲ್ಲವೋ– ಎಂದು ತುಟುಕುವ ಮಳೆ, ನಾಲ್ಕು ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮರೆಯಿಸುವ ಧೂಳಿನ ತೆರೆ, ಇವುಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲುಗಳು ತಮ್ಮ ಲಾಸ್ಯ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನು ತೋರಿದುವು. ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದ ಗಂಡುಗಳ ಕರೆಯನ್ನು ಮೂದಲಿಸಿ, ಆಚೀಚೆ ನಲಿಯುವ ಹೆಣ್ಣು ಮಯೂರಗಳು ಮುಂಗೈಗೆ ಬೆಲ್ಲ ಸವರಿ ಕೆಣಕುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ವ್ಯಾಸ, ಈ ತನಕವೂ ಚೇತನ ಸೃಷ್ಟಿ ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಬೀರಿಲ್ಲದಂಥ ಬೆಡಗನ್ನು ಕಂಡು ತೀರಾ ಮಂಕಾಗಿ ಕುಳಿತ...(ಪು.೪೧೨-೧೩). ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ತಪಸ್ಸುಮಾಡಿದರೂ ಕಾಣಲಾರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಂಥ ಅನುಭವ ಅವನಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ತಿರುಗಿ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಗೆ ಹೊರಟಾಗಲೂ "ಮಯೂರ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತೇಲುತ್ತಿತ್ತು. ನರ್ತಕನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಂತಹ ಗುರು ಯಾರು–ಎಂದು ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹೇಳುತ್ತಿತ್ತು"(ಪು.೪೧೩).

ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದ ದಿನವೇ ವ್ಯಾಸನ 'ಮಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಲಂಡುಮೀಯಾ ಟೂಬಾಳ ನಿರ್ದೇಶನ ಪಡೆದು ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮೇಘಮಲ್ಲಾರ ರಾಗವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೋಣೆಯೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ. ಜತೆಗಾರ ತಬಲಾ ನುಡಿಸತೊಡಗಿದ. ಟೂಬಾ ತಾನು ಉಟ್ಟ ಉಡುಗೆಯಲ್ಲೇ ಮೈ ಬಳುಕಾಟ ತೋರಿಸಿ, ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ 'ಹೀಗೇನೋ ಅದೂ ಇರಬೇಕಲ್ಲವೇ?' ಎಂದಳು.

> ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸು ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಉತ್ಸಾಹ ಮೈಮರೆಸುವಂತಿತ್ತು. ಮೇಘಮಲ್ಲಾರಿನ ಸ್ವರಗಳು ನವಿಲಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಚೆಲ್ಲುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಆತ, ಚಂದುಲಾಲ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ

> ಪದಗತಿಯಿಂದ ನಲಿಯತೊಡಗಿದ. ಅವನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಕನಸಿನಿಂದಾಗಿ ಕತ್ತು, ತೋಳು, ಮೈಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ತನ್ನವೇ ಆದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡುವು. ಎದೆಯಗಲಿಸಿ ಒಕ್ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆಯೂ, ಇಕ್ಕಾಲುಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ನಿಂತು, ಎದೆಯುಬ್ಬಿಸಿ ನಡೆದು, ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಗಂಡುನವಿಲಿನಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿದ. ಕೈಗಳನ್ನೊಮ್ಮೆ ಬಿಡಿಸಿದ–ಪುಚ್ಛವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನವಿಲಿನ ಶರೀರದ ಲಾವಣ್ಯವನ್ನೂ, ತಲೆ ಮತ್ತು ಕತ್ತುಗಳನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಿ ಕುಣಿಯತೊಡಗಿದ. ಚಂದುಲಾಲ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ನಡಿಗೆ, ರೀತಿಗಳ ಮರವೆಯೇ ಆಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರಂಗಿ ವಾದ್ಯದ ಗುಂಗು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಯ್ಯೂರದ ಉಬ್ಬು ತುಂಬಿತ್ತು. ಮುಗಿಲಿನ ಮುಂದೆ ಅಮಲೇರಿ ಕುಣಿದ ನವಿಲಿನಂತೆ ಆತನೂ ಹಿಗ್ಗಿ ನಲಿದ. ಒಮ್ಮೆಗೇ ಮುಗಿಲು ಕಳೆದ ಬಾನಿನ ನೆನಪಾಗಿ, ಮರದ ಗೆಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ರಮಿಸಿದ ನವಿಲಿನಂತೆ, ತಾನೂ ನಲಿದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ರಮಿಸಿದ. ಆತ್ಮತುಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿರಮಿಸಿದ ಗಂಡು ನವಿಲಿನ ಮೈಯ್ಯಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತ್ತು ಅವನ ದೇಹ(ಪು.೪೧೪–೧೫).

ಲಂಡುಮೀಯಾ 'ಬಹುತ್ ಅಚ್ಛಾ' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದ. ಚಂದುಲಾಲನ ಶಾಸ್ತ್ರಸಮ್ಮತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ ಮೇಘಮಲ್ಲಾರ ಆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆಂದು ಲಂಡುಮೀಯಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ. ಟೂಬಾಗೂ ನೃತ್ಯ ನೋಡಿ ತೃಪ್ತಿಯಾಯಿತು.

ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಟೂಬಾಳ ವಂಚನೆಯಿಲ್ಲದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ 'ಅತಿ ಸುಂದರವಾಗಿತ್ತು, ಅದೇ ಸಮನಾದ ದಾರಿ' ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಆಕೆ ಏನನ್ನೋ ಮರೆಮಾಚುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದೆನಿಸಿತು. ತನಗೆ ಕುಣಿಯುವಾಗ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಯಿತೆಂದೂ ಚಂದುಲಾಲ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟುದು ಮಾತ್ರ ಒಂದೂ ನೆನಪಿಗೆ ಬಾರದೆ ಹೋಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳಿದನು. ಮತ್ತೆ 'ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನವಿಲಿನ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳು ತೇಲಾಡಿದ ಹಾಗೆ, ತನ್ನ ಮೈಯು ಆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಬಗ್ಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ–ಎಂದು ಪ್ರತಿ ಗಳಿಗೆಗೂ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ನಿನ್ನೆ ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದು ಅತೃಪ್ತಿ ಉಳಿದೇ ಉಳಿದಿದೆ' ಎಂದೂ ಹೇಳಿದಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವನ ಮೈ ಬಗ್ಗದಿದ್ದುದು ನಿಜವೆಂದೂ ಅದು ಒಂದು ಕೊರತೆ ಅಹುದಾದರೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಲಾವಣ್ಯಬರುವುದೆಂದೂ ಟೂಬಾ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮೀರಿಸುವ 'ತಲ್ಲೀನತೆಯಿಂದ ಭ್ರಮಿಸುವ ಮನಸ್ಸು ನಿಮಗಿದೆ. ಕಲೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಪತ್ತೆಂಬುದು ಅದು' ಎಂದು ಟೂಬಾ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿಕೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ(ಪು.೪೧೯).

ವ್ಯಾಸ ಚಂದುಲಾಲ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಸಿದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗೇಶ್ರೀ ರಾಗ ಕುಣಿಯುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ "ನಿನ್ನೆ ಲಂಡುಮೀಯಾ ಬಾರಿಸಿದ ರಾಗವನ್ನು ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ ನಾನು ಕೇಳಲೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಕಿವಿ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಮಿರಿತ್ತು. ತುಂಬ ಸುಂದರವಾದ ಆವರಣವನ್ನು ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು(ಪು.೪೧೯).

> ನಿನ್ನೆ ನಾನಾವ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿದೆ? ಹೇಗೆ ಓಡಾಡಿದೆ ಎಂಬುದರ ನೆನಪು. ತೀರಾ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ನೆನೆದು, ಬಾಲ ಬಿಡಿಸಿ ಕುಣಿದ ನವಿಲಿನ ಭಂಗಿ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ವಿರಮಿಸಿದ ಭಂಗಿಯೂ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದಾವುದೂ ನೆನಪಿಗೆ ಬಾರದು(ಪು.೪೨೦).

ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸ ಹೇಳಿದ ನೆನಪಿನ ವಿಷಯ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಟೂಬಾ

> ತಿರುಗಿ ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ನೆನಪು ಆಗಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಭಾವ ಉಳಿದರೆ ಅವೇ ಅವೇ ನ್ಯಾಸವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮೈಮನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ದೂರಕ್ಕೆ ಉಳಿದು, ಅವನ್ನು ಚೂರುಚೂರಾಗಿ ಎತ್ತಿನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಶಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ನಲಿಯುವಾಗ ಇಂಥ ನೆನಪು ತೀರ ಅವಶ್ಯ. ಇಂಥದೇ 'ಗಾನತರಂಗ' ಬಂದಾಗ, ಹೀಗೆಯೇ ಚಲನೆ, ಹೀಗೆಯೇ ಭಂಗಿ, ಇಂಥದೇ ಪದಗತಿ, ಇಂಥದೇ ರಂಗರೇಖೆ –ಎಂಬುದನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಜನ ಸೇರಿ ಕುಣಿಯಬೇಕಾದ ಬಾಲೆಗಳಲ್ಲಂತೂ, ಅಂಥ ನಿಯಮ, ಶಿಸ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ(ಪು.೪೨೦)

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಟೂಬಾರ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆಗಿಂತ ಸ್ವಾನುಭವ ಅಥವಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಿಂತ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಎಚ್ಚರಕ್ಕಿಂತ ತಲ್ಲೀನತೆ ಅಥವಾ ಮೈಮರೆವು ನೃತ್ಯಗಾರನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶಗುಣಗಳು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವ್ಯಾಸನ ಈವರೆಗಿನ ಕೊರತೆ, ಮಹತ್ವಗಳು ಏನು ಎಂಬುದೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೊರತೆ ಎಂದು ಟೂಬಾಗೆ ಕಂಡದ್ದು–ಅವನಿಗೂ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು –ಮೈಯ ಬಾಗು, ಬಳುಕು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಸಮನಾಗಿ ಕೂಡಿಬರದಿದ್ದುದು. ಅಭ್ಯಾಸ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಅವನ ಮೈ ದಿನೇದಿನೇ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಬಾಗುವಂತೆ ಕಂಡಿತು. ಲಂಡುಮೀಯಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಂದಿಕೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ನೋಟದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯೂ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅದೊಂದು ಸಂಜೆ,

ವ್ಯಾಸ ಮೆಚ್ಚಿನ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ತೊಡಗಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಭ್ಯಾಸಪೂರ್ಣತೆ ಹೊಂದಿದವನಂತೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ, ನವಿಲಿನಂತೆ ತೇಲುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ನಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಲಸಂಗಿ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರದಲ್ಲಿ ಹಾರಿದ ನವಿಲಿನಂತೆ ಆತ ರಂಗದ ತುದಿಯಿಂದ ತುದಿಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮುಗಿಲು ಕವಿಯಿತು. ನವಿಲಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯಿತು. ಅದರ ಗಂಡು ಕುಣಿತ ತೊಡಗಿತು. ತನ್ನ ಬೆಡಗಿಗೆ ತಾನೇ ಮನಸೋತು ನವಿಲು ವಿಜಯದ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ವಿರಮಿಸಿತು; ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ ಆತ. ಅವನ ತುಟಿಯೇ ಚುಂಚಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಕ್ಷಣಕಾಲ ಹಾಗೇ ವಿರಮಿಸಿ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದ... (ಪು.೪೨೧).

> ವ್ಯಾಸನ ಈ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಇಂದುಮತಿ, ಟೂಬಾ ಇಬ್ಬರೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾದದ್ದು ನೃತ್ಯ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆಯೇ. ಇಂದುಮತಿ ವ್ಯಾಸನ ಕುಣಿತವನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಹೋದಮೇಲೆ ಟೂಬಾ ನಂದಲಾಲನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಾಸನಾಗಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿ ನೃತ್ಯಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಇಂದುಮತಿಯ ಪರವಾಗಿ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕೇಳಿ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ಆತ ವೃತ್ತಿಕಲಾವಿದನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಾಸ ನೃತ್ಯಮಂಡಳಿ ಸೇರಲು ಒಪ್ಪಿದ್ದರಿಂದ ನಂದಲಾಲನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಬರುವಂತಾದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೆಳಗು ಸಂಜೆ ನೃತ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಆತ ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂದುಮತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ 'ಮಿಲನ' ಮತ್ತು 'ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ' ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಪಾಲುಗಾರನಾಗಿ ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. ಮೊದಲಿನದು ಕಥಕ್ ಮಾದರಿಯ ಕುಣಿತ. ಎರಡನೆಯದು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ದಾರಿ. ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೂ ಇಂದುಮತಿಯ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೂ ವ್ಯಾಸ ಕುಣಿಯಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಸಮಾಧಾನ ಉಂಟಾಯಿತು. 'ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಪ್ರಾಣಿಯಂತೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾನು ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಬಾಹ್ಯಚಲನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಆದರೆ ಅವೆರಡು ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಹೊಂದಿದಂತೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ–ಎಂಬುದು ಅವನ ವ್ಯಥೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಳೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು ಗೊತ್ತಾದ ದಿನ ಟೂಬಾಳೊಡನೆ

> ನನಗೊಪ್ಪಿಸಿದ ಈ ಎರಡೂ ಭೂಮಿಕೆಗಳು, ನನ್ನಿಂದಾಗಲಾರವೆಂದೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಿಲನ ನೃತ್ಯ ವಿರಹ ಶೃಂಗಾರದ್ದಲ್ಲವೇ? ಅದು ವೈಯ್ಯಾರದ್ದಲ್ಲ. ಭಕ್ತಿಯ ಲೇಶವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿರಬೇಡವೇ? ಈ ಅನುಮಾನ ನನಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಎಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದೂ ನನಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಪಾತ್ರ ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಎಟಕುತ್ತಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ನೃತ್ಯವೂ ಹಾಗೇನೇ. ಆ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರ ನನ್ನಿಂದಾದೀತೇ? ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯಬಹುದು. ಅದು ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು. ಆದರೆ, ಭಸ್ಮಾಸುರ ಹುಚ್ಚನೋ, ದುಷ್ಟನೋ, ಕ್ರೂರನೋ, ಕಾಮಿಯೋ, ಯಾವುದೂ ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಎಟುಕದಾಗಿದೆ. ಆ ಪಾತ್ರ ನನ್ನ ಅಳತೆಗೆ ಮೀರಿದ್ದಾಗಿದೆ(ಪು.೪೨೪)

ಎಂದು ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಕೋಚವನ್ನು, ಅನುಮಾನವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ

> ಇದು ವ್ಯವಸಾಯಿ ಜೀವನ. ಇವರು ನರ್ತನದ ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳು. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವುದಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜನಕ್ಕೆ ರುಚಿಸಬಹುದೆಂದು ಕುಣಿತ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ... ಒಂದು ದಿನ ನಿಮ್ಮ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೂಪುಗೊಡಬಹುದು. ಕ್ರಮೇಣ ಒಂದು ದಿನ, ಅನುಭವ ನಿಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸೀತು...ಕೆಲವನ್ನು ಸಹಿಸಬೇಕು. ಯೋಗ್ಯಕಾಲ ಬಂದಾಗ ಬೇಡವಾದ್ದನ್ನು ತಳ್ಳಿಬಿಡಬೇಕು. ನಿಮಗೆ ಬೇಡವಾದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕುಣಿಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದರೂ ಕೂಡ, ನಿಮಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ! ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ಅವಕಾಶವೂ ದೊರಕಿಯೇ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ನಾಳಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅದೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಉಳಿದುದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾನಾದರೂ ಇವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಒಪ್ಪುತ್ತೇನೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಡಿ. ಈ ದೇಶದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಸಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಾಗ ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತುಣುಕು ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಹತ್ತು ದುಃಖಗಳನ್ನು ಸಹಿಸುವಂತೆ ಅದು(ಪು.೪೨೪).

ಎಂದು ಹೇಳಿ ವ್ಯಾಸನ ಆದರ್ಶ ಆತ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾದ ವೃತ್ತಿ ಮಂಡಳಿಗಳ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಫಲಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆದರ್ಶದ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೇಲುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅದರ ವಾಸ್ತವಿಕ ಮುಖದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಾನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಟೂಬಾ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೇವಲ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಜೋತುಬೀಳುವುದು ನೃತ್ಯವ್ಯವಸಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ, ಇರುವ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಆದರ್ಶದತ್ತ ನಡೆಯುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಆತನಿಗೆ ಟೂಬಾ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಹೇಳಿದ ಸಮಾಧಾನ ಮತ್ತು ನೀಡಿದ ಸಲಹೆ ವ್ಯಾಸ ವೃತ್ತಿಜೀವನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಾಸನ ವೃತ್ತಿಜೀವನ ತೊಡಗಿತು. ‘ಮಿಲನ’ದ ಕೃಷ್ಣ, ಮೋಹಿನಿಯ ಜತೆಗೆ ಭಸ್ಮಾಸುರ, ಅವನೇ ರಚಿಸಿದ ‘ಮಯ್ಯೂರ ವಿಲಾಸ’; ಸುಗ್ಗಿಯ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರೈತ–ಇವಿಷ್ಟು ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳಾದವು.

> ಮಿಲನದಂಥ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯಂಥ ವಿರಹಿ ಭಕ್ತಳನ್ನು ಕಾಮಿ ವೈಯ್ಯಾರಿಯಂತೆ ಇಂದುಮತಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಳಿಯಾದ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಅಸಹ್ಯ ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತೋಚದಾದರೂ ‘ಅದು ಹೀಗಿರಬಾರದು; ಹೀಗೆಲ್ಲ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹಣ ಸುಲಿಯುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ತೀರ ಕೆಳಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಸಬಾರದು’ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ(ಪು.೪೩೩).

ಆದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ನೋಡಿದರೆ ಹೊಗಳಿಕೆಯ ಸಿಂಹಪಾಲು ಇಂದುಮತಿಗೆ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಯಾವೆರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತೊಡಗಿಸಲಾರನೋ ಅಂತಹ ‘ಮಿಲನ’ ಮತ್ತು ‘ಮೋಹಿನಿ’ ನೃತ್ಯಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲೇ ಅವನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಶಂಸೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ನೃತ್ಯ ‘ಮಯ್ಯೂರ’. ಅವನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅನಾದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಳಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಮೇಡಮ್ ಟೂಬಾ. ಅವಳ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ‘ಹುಟ್ಟು ಸಾವು’, ‘ವಸಂತ ಕಾಲ’ಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರದಾಗಲಿ, ವಿಮರ್ಶಕರದಾಗಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅವನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದ ನೃತ್ಯಗಳು ಅವು. ಟೂಬಾ ಹುಟ್ಟು ಕಲಾವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಅವಳ ನೂರು ಪಾಲಷ್ಟು ಪ್ರಶಂಸೆ ಇಂದುಮತಿಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಟೂಬಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ನೇರವಾಗಿ ಆತ ಕೇಳಿದಾಗ ಆಕೆ ನೀಡುವ ವಿವರಣೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಮಾಧಾನ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯ ಮತ್ತು ತಾಯಿಯ ನೆನಪು ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ಮಂಡಳಿಯ ಮಾಲಿಕರಾದ ‘ಸುಧಾಚಂದ್ರ’, ಇಂದುಮತಿಯರು “ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳೇ ಹೊರತು, ಮನುಷ್ಯರೇ ಅಲ್ಲ”(ಪು.೪೩೩) ಎನಿಸಿದಾಗ ಆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ವೃತ್ತಿಜೀವನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇ ಬಿಡಬೇಕೆಂದು ಆತನಿಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನ್ನಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಟೂಬಾ, ಇಸಡೊರ ಡಂಕನ್, ಎನ್ನಾ ಪವ್ಲೋವಾಳಂಥ ಆದರ್ಶ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆಯರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಓದಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವೋ, ತನ್ನ ಕಲಾಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನೇ ಕೊಡುವುದರ ಮೂಲಕವೋ ಅವನು ನೃತ್ಯದ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಡದಂತೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಡಂಕನ್ ಯಾವ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ತೋರಿಸಲಿ, ಆಗಾಗಿನ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಮೋಘ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಆತ್ಮಸಂತೋಷದ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ

ಮಾಡಿಕೊಂಡವಳು. ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಸದಾ ದುಡಿಯುವುದು ಪವ್ಲೋವಾಳ ಆದರ್ಶ. ಸಾಯುವ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯ ನೃತ್ಯವಾದ ‘ಹಂಸದ ಮೃತಿ’ (Swan song) ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೆನೆದು ಹಂಸದ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡು ಸತ್ತವಳು. ಅಂಥ ಆದರ್ಶಜೀವಿಗಳ ಕಲಾಪ್ರೇಮವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲುಂಟಾದ ವಿರಕ್ತಿಯು ನಾಶವಾಗಿ ಹೊಸ ಸ್ವಪ್ನಗಳು ಮೂಡತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಬಾಲೆ ನರ್ತಕಿಯಾದ ಪವ್ಲೋವಾಳ ಗುಂಪುನರ್ತನದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿನೋಡಿದಾಗ ತನ್ನ ಗುಂಪಿನವರ ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಪೂರ್ಣತೆಯಾಗಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನು ತೀರಾ ಅಸಮಾಧಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ‘ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ’ದಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹರಿದು ಎಸೆದು, ಹೊಸ ಹಂಬಲ, ಹೊಸ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಲಂಡುಮೀಯಾ ಮೇಘಮಲ್ಲಾರ ರಾಗವನ್ನು ಜೋರಿನಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದೇ ‘ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ’ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

> [ವ್ಯಾಸನ] ಮನಸ್ಸು ಉದ್ವೇಗದಿಂದ, ಕೋಪದಿಂದ ತುಂಬಿತ್ತು. ಅತೃಪ್ತಿಗೊಂಡ ನವಿಲಿನಂತೆಯೇ ಆಚೆ, ಈಚೆ, ಹಿಂದಕ್ಕೆ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬಾಲವನ್ನೆಳೆದುಕೊಂಡು, ಮೊದಲಿಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸತೊಡಗಿದ. ಕತ್ತು, ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಕುಲುಕಿತು; ಕೈಗಳು ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ತಮ್ಮ ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಸರಿದುವು. ಕೊರಳು ಕೇಕಾರವವನ್ನು ಉಬ್ಬಿಸಿತು. ಕೊಳಲು ಗಾನರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮಾರ್ದನಿಸಿತು. ಬಿರುಗಾಳಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ನವಿಲಿನಂತೆ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡಿದ. ಮೃದಂಗಗಳು ಗುಡುಗಿನ ಮಾರ್ದನಿಕೊಟ್ಟುವು.
>
> ನವಿಲಿನ ಹುಚ್ಚು ಕೆರಳಿತು.
>
> ವ್ಯಾಸನ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗತಿ ಇಷ್ಟು ದಿನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಒಂದೊಂದೇ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಂದ, ಗುಡುಗನ್ನೇ ಬೆದರಿಸುವಂತೆ ಆತ ಕುಣಿಯತೊಡಗಿದ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಆಚೆ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಟೂಬಾ ಉಡುಗೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ವ್ಯಾಸನ ಪದಗತಿಯ ಧ್ವನಿ ಇಮ್ಮಡಿಸಿದುದು ಕೇಳಿಸಿ, ಆತುರಳಾಗಿ ಮಗ್ಗುಲ ತೆರೆಯ ಬಳಿ ಬಂದು ನಿಂತಳು. ಅಂದಿನ ಮನೋಭಾವ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು, ಲಂಡುಮೀಯಾನ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ‘ಮೀಯಾ, ಜೋರ್‌ಸೆ ಬಜಾವ್’ ಎಂದಳು. ಮೀಯಾನ ಕಣ್ಣು ವ್ಯಾಸನ ಮತ್ತಮುಖವನ್ನು ಕಂಡು

> ಮೈಮರೆತಿತ್ತು. ಆತ ಎಚ್ಚೆತ್ತು, ಬಿರುಸಿನಿಂದ, ಮೇಘಮಲ್ಲಾರದ ತಾನಗಳನ್ನು ಹೊರಳಿಸತೊಡಗಿದ. ಅದರ ಭರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಸಿತಾರ್ ಬಾರಿಸುವವ ಆದಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿ ನುಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಮೀಯಾನ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಾಕಾಯಿತು. ವ್ಯಾಸ ಹಿಂದಿನ ಕ್ರಮದಂತೆ ನಿಂತಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತ. ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಲುಕದೆ ರಂಗವಿಸ್ತಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ರೆಕ್ಕೆ ಬಿಡಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹೋಗದೆ, ಬಾಲವನ್ನು ಹಾವಿನ ಹೆಡೆಯಂತೆ ತೂಗುವಂತೆ ಕೈಮಾಡಿ, ಒಕ್ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಶರೀರವನ್ನು ತೇಲಿಸಿ, ಉಷ್ಟ್ರಪಕ್ಷಿಯಂತೆ ನಾಲ್ಕು ಸುತ್ತಲೂ ಚಲಿಸತೊಡಗಿದ. 'ತನ್ನ ಸೊಬಗನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ?' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಹೆಮ್ಮೆಯ ನವಿಲಾಗಿದ್ದ ಆತ. ಟೂಬಾಳ ಕಣ್ಸನ್ನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾದ ಮೃದಂಗವಾದಕ, ನಾಲ್ಕಾರು ತಬಲೆಗಳಿಂದ ನಾದ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಲೇ ಮಯ್ಯೂರದ ಮರುಳು ಮೇರೆವರಿಯಿತು. ನಿತ್ಯವೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣು ನವಿಲಿನ ಒಲುಮೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅಂದು ಆತ ಚಿತ್ರಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಕುಣಿತದಿಂದಲೆ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸಿ, ಶರಣುಹೋಗುವ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಬೀಸಣಿಗೆಯ ಬಾಲವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ, ಬಾನನ್ನೇ ತುಂಬುವ ನವಿಲಿನಂತೆ ವ್ಯಾಸ ವಿರಮಿಸಿದ(ಪು.೪೩೬–೩೭).

ವ್ಯಾಸ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೈಮರೆವಿನಲ್ಲಿದ್ದ.

> ಟೂಬಾ ಅವನ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸಿದಳು. ಅವನ ತೋಳುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಳು. ಮೀಯಾ ಸಾರಂಗಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಾನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಓಡಿಬಂದ. ಕನಸಿನಿಂದ ಎಚ್ಚರಗೊಂಡಂತಿದ್ದ ವ್ಯಾಸ ಗಾಬರಿಯಿಂದ 'ಏನಾಯಿತು?' ಎಂದು ಅಲ್ಲಿದ್ದವರನ್ನು ಕೇಳಿದ. ಟೂಬಾ ನಗುತ್ತ 'ಏನೋ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆ' ಎಂದಳು. ಕೆಲವು ನಿಮಿಷಗಳ ತನಕ ಆ ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೆಂದು ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲ (ಪು.೪೩೭).

ವ್ಯಾಸನ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ವರ್ಣನೆ ಈವರೆಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸಲ ಬಂದಿದೆ. ಮುಂದೆ ಆತನ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬಂದರೂ ಅವನ ಆ ನೃತ್ಯದ ವರ್ಣನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊನೆಯ ಬಾರಿಯ ನೃತ್ಯವೆ ಆತನ ಕಲಾಶೃಂಗ, ಆದರ್ಶ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ನೃತ್ಯವೊಂದು ನಿದರ್ಶನ ಎಂಬಂಥ ದನಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಮೊದಲ ಸಲ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ' ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆತ ನವಿಲನ್ನು ಅದರ ನರ್ತನವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಬಲ್ಲ ಕಾಲವದು. ಆ ನರ್ತನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಂಡ ಅನುಭವ ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದ ತಾಂತ್ರಿಕನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ, ಅನುಕರಣೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆ ನೃತ್ಯ ನಡೆಯಿತು. ಆತನ ನೃತ್ಯಗುರು ಚಂದುಲಾಲ ಅದಕ್ಕೆಂದು ಹಾಕಿದ ಭಾಗೇಶ್ರೀ ರಾಗವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ತುಂಬಿದ ಭಾವಸಂಪತ್ತಾಗಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಸೃಜನಶೀಲ ಚೈತನ್ಯವಾಗಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಅನುಕರಣೆಯಮಟ್ಟದ ಕಲೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು.

ಎರಡನೆಯ ಸಲ ಆತನ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ವರ್ಣನೆ ಟೂಬಾಳ ಸಲಹೆಯಂತೆ ಆತ ಹಲಸಂಗಿ ಎಂಬ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನವಿಲುಗಳ ಅದ್ಭುತ ನರ್ತನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಂಡು ಅಪಾರ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಬಂದನಂತರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ನೃತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಂದುಲಾಲನ ಭಾಗೇಶ್ರೀ ರಾಗದ ಬದಲು ಮೇಘಮಲ್ಲಾರ ಆ ಭಾವಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ, ಆ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಬೇಕು ಎನ್ನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಆಯ್ಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಜ್ಜೆಗತ್ತುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕುಣಿತ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಮುಂದೆ ಭಾವೋತ್ಕರ್ಷವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ಮುರಿದು ಅಥವಾ ಮೀರಿ ಹೆಜ್ಜೆ, ಗತ್ತು, ಅಭಿನಯಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೂ ಆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಮೈ ಬಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ಅಭ್ಯಾಸದ ಕೊರತೆ ಕಾಣಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಕಲೆ ಅನುಕರಣಮಾತ್ರವಾದರೆ ಸಾಲದು, ಸ್ವಾನುಭವಜನ್ಯ ಭಾವಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಆ ಎರಡನೆಯ ಸಲದ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಸಬಯಸುವ ಅಂಶ. ಅದರ ಜೊತೆಗೇ ಅಭ್ಯಾಸದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಇಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವಾನುಭವ ಮಾತ್ರವೇ ಆದರ್ಶ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾರದು ಎಂಬ ಅಂಶವೂ ಅದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾನುಭವ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಡುವ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಇವು ಕೂಡಿ ಬಂದಾಗ ಕಲೆ ಉತ್ತಮವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಸಲದ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ, ಸ್ವಾನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣವನ್ನಷ್ಟೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಲದು, ಅದು ಸೃಜನಶೀಲವಾದಾಗಲೇ ಆ ಕಲೆಗೆ ವೈಭವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಆ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನವೋನವವಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಅಭ್ಯಾಸಬಲ, ಸ್ವಾನುಭವಗಳೆಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ಕರಗಿ ಹೋಗುವಂಥವು. ಕಲಾವಿದನ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಜ್ವಲಂತ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯ ಭಾವದೀಪ್ತತೆ, ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅನುಪಮ ತಲ್ಲೀನತೆ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥಾ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪಾತ್ರಮಾತ್ರನಾಗುವ, ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರನಾಗುವ ಕಲಾವಿದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದ ಎಂದು ತಿಳಿಸುವುದು ಕಾರಂತರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಕಲಾಜೀವನದ ಮುಂದಿನ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾರಂತರ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಆದರ್ಶಗಳೇ ಧ್ವನಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, 'ಅಂತಹವಳಿಗೂ ಅಭ್ಯಾಸದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೇ?' ಎಂದೆಣಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನ ಮುಂದೆ, ನೂರನೆಯ ಬಾರಿಗೆ ಕುಣಿದುದನ್ನೇ ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಸದಾ ದುಡಿಯುವುದು ಆದರ್ಶವಾಗಿದ್ದ ಎನ್ನಾಪವ್ಲೋವಳ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಯಾವ ನೃತ್ಯವನ್ನೇ ತೋರಿಸಲಿ, ಆಗಾಗಿನ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದ ತೀರಾ ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬಂತಿದ್ದ ಡಂಕನಳ ನೃತ್ಯರೀತಿ–ಈ ಎರಡೂ ರೀತಿಗಳ ಆದರ್ಶ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ವ್ಯಾಸನ 'ಮಯ್ಯೂರನೃತ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತಂಥ ತಮ್ಮ ಆದರ್ಶಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವ್ಯಾಸನ ಕೊನೆಯ ಸಲದ 'ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ಇಂದುಮತಿ ಕೂಡ 'ಅದ್ಭುತ' ವೆಂದು ಹೊಗಳಿದ್ದಳು. ಅಜಂತದ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಇಂದುಮತಿ ಅವನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಳು. ತನ್ನೂರಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ತನ್ನ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಯವನ್ನು ಮರೆತು–ಅವಳ ಆಹ್ವಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿದ. ಇಬ್ಬರೂ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಅಜಂತ ಸೇರಿದ ಮಾರನೆಯದಿನ ಅಲ್ಲಿನ ಗುಹೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊರಟಾಗ 'ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಿನ ಬೌದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರವೆಲ್ಲವೂ ಅರ್ಧಮಲಿನವಾದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದು'ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಸಾಗಿದರು.

> ಅಜಂತದ ನಾರಿಯರ ಅಪ್ಸರಲೋಕ ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಸುಂದರವಾದ ತಲೆಗೂದಲು, ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ತುರುಬುಗಳು, ಮೈಯ ಬೆಡಗನ್ನು ಮರೆಯಿಸದಂಥ, ಲಾವಣ್ಯಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಉಡುಗೆ; ಇವೆಲ್ಲ ಇಂದುಮತಿಯನ್ನೊಲಿಸಿದುವು. ಆಕೆ, ತಾನು ಮರುಳುಗೊಂಡೋ, ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೋ, ಆ ವಿಚಿತ್ರಾಂಗಿಯರ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸನಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದಳು. ವ್ಯಾಸ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಜೀವಿಗಳ ಅರೆಮಡಚಿದ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನೂ, ತುಟಿಗಳನ್ನೂ ನೋಡಿ, ಭಾವಪರವಶನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಪಟಗಳಲ್ಲಿನ ಆನೆಗಳು ಕೂಡ

> ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಅರಿತಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ! ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡನೋಡುತ್ತ ವ್ಯಾಸ, ತ್ಯಾಗಿ ಬೋಧಿಸತ್ವನ ಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಿಂತ. ವಿಚಾರಮಗ್ನನಾದ ಬೋಧಿಸತ್ವನ ಹಿರಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಣಕಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ. ಬೋಧಿಸತ್ವನ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ, ಪತಿಯ ಮನೋರಹಸ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸಲಾರದೆ ಯಶೋಧರೆ ಮತ್ತು ರಾಹುಲರು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತೆ, ಬೆಡಗಿನ ಉಡುಗೆಯನ್ನುಟ್ಟು ಬಂದ ಇಂದುಮತಿ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದ ಯಶೋಧರೆಯ ಭಂಗಿಯನ್ನನ್ನುಸರಿಸಿ, ಒಂದು ಕೈಯನ್ನು ವ್ಯಾಸನ ಭುಜದಮೇಲೆ ಇರಿಸಿದಳು. ವ್ಯಾಸನ ಧ್ಯಾನ ಭಗ್ನವಾಯಿತು... ಅವನೆಂದ: 'ಬಾಹ್ಯರೇಖೆಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರ್ತಿಗಳ ಮನೋಭಾವಗಳ ಆಳವನ್ನು ಇಣಿಕಿ ನೋಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವೇ? ನಾವಿನ್ನೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಸೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ತೇಲುತ್ತಿರುವವರು. ಈತ ಅದನ್ನು ತೊಡೆಯುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವನು. ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ನೊಂದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದು, ವಿರಕ್ತಿಯಿಂದ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿರುವವನು. ಪ್ರೇಮಮಯಿಯಾದ ಯಶೋಧರೆ ನಮಗಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ, ಪತಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಾಡುವ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾರದೆ ನೊಂದವಳು' ಎನ್ನುತ್ತಲೇ ಅವಳ ಕೈಯೂ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಿತು(ಪು.೪೪೩).

ಕೆಲಹೊತ್ತಿನ ನಂತರ ತನ್ನ ಮಾತಿನಿಂದ ನೊಂದಿರಬಹುದಾದ ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಾ,

> ಬುದ್ಧನನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ನೆನೆದಿದ್ದೇನೆ. ಅವನ ಪ್ರೇಮವನ್ನು, ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಅಳೆಯಲಾರದೆ ಮೂಕನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಭಾವವೇ ಜೀವ. ಅವನು ತೋರಿಸುವ ನೃತ್ಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಒಳಗಿರುವ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಬೇಡವೇ? ನಾನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಕಲೆ, ನಮ್ಮ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಕಲೆ (ಪು.೪೪೪)

ಎಂದು ವ್ಯಾಸ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಜಂತದಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದಮೇಲೆ ಏನೋ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದ ಇಂದುಮತಿಯ ಬಲೆಗೆ ವ್ಯಾಸ ಬಿದ್ದ ರೀತಿಯ ಪೂರ್ಣವಿವರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಊಹಿಸಿದ ಟೂಬಾ ಅವನಿಗೆ,

> ಈ[ಕಲಾ] ಜೀವನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಭಾವನಾಲೋಕದ್ದು. ಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚದೆ, ಅತಿಯಾಗದೆ ಕಲಾವಿದ ಬದುಕಲಾರ. ಆದರೆ ಅದೇ ಶಕ್ತಿಯೇ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸಿನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ

> ಮೋಹಪರವಶರಾಗುತ್ತೇವೆ, ಭಾವಭ್ರಮಿಷ್ಟರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಇದರಿಂದ ವಿವೇಕ, ಸತ್ಯ ಎರಡೂ ದೂರ ಸರಿಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗಿರುವುದೇ ಕಲಾವಿದರ ದಾರಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವವರೂ ಉಂಟು. ಇದನ್ನೇ ಸಂಪತ್ತಾಗಿ ಮೆರೆಯಿಸುವವರೂ ಉಂಟು. ನಾನು ಹಿಂದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡಿದವಳು. ಆಮೇಲೆ ಆ ಮೂರ್ಖತೆಗಾಗಿ ಬೇಕಷ್ಟು ದಂಡವನ್ನು ತೆತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಅರಿವಿನ ಮೇಲೆ, ಸ್ವಭಾವದ ಪರಿಚಯದ ಮೇಲೆ ಬೇರೂರದೇ ಹೋದುದಾದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ(ಪು.೪೫೩–೫೪).

ಆದ್ದರಿಂದ ನಿನ್ನ ಆದರ್ಶ ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡ ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೀರು ಸುರಿಯುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಸ, "ಮೇಡಮ್, ನನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ. ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ನನ್ನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂಬ ಹಂಬಲ ನನಗಿದೆ. ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದಷ್ಟು ದಿನ ಆ ಧ್ಯೇಯ ಸಾಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ(ಪು.೪೫೫).

'ಕಲೆಯ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಪೂಜಾರಿಯಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಆಸೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಇಂದುಮತಿಯೇ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳ ನಂತರ, ವ್ಯಾಸನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವಂಥ ಸಂದರ್ಭ ಇದಿರಾಯಿತು.

> ಮುಖಸ್ತುತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನೃತ್ಯಕಲಾವಿದರಿಲ್ಲ... ಇಷ್ಟು ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಕಲಾಸಂಪತ್ತನ್ನೂ, ಕೀರ್ತಿಯನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದವರನ್ನು ನಾನು ಕಾಣೆ. ನನಗೇ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬರಲು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಹಿಡಿಯಿತು. ವ್ಯಾಸ್, ಅದರ ಅರೆವಾಸಿ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ್ದಾರೆ(ಪು.೪೫೮)

ಎಂದು ಮದನ್‌ಲಾಲ್ ಜೋಶಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಾದ ಸಿನಿಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಎದುರು ಇಂದುಮತಿ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತ ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಮಳೆಯನ್ನು ಕರೆದಳು. ಸಿನಿಮಾ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಹೊಂಚನ್ನು ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಅವಳ ಸಹೋದರ ಸುಧಾಚಂದ್ರ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಇಂದುಮತಿಯೇನೋ ಸಿನಿಮಾ ರಾಜ್ಯದ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದಳು. ಅಜಂತಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಹೊಂಚು ಈಗ ಹೊರಬಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ಪುರಾಣದ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು, ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಬಾಲೆ(Ballet)ಆಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮದನಲಾಲ್ ಜೋಶಿ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಕಲಾ ಸ್ಟುಡಿಯೋದ ಮಾಲಕ ಶಾಂತಿಲಾಲ್ ಪರೇಕ್‌ರ ಬಯಕೆ. ಅಜಂತಕ್ಕೆ ಹೋಗಿಬಂದ ನಿಮಗೆ ಅದರ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಗೊತ್ತು ಎಂದೂ ಅಂದ. ಇಂದುಮತಿಯೂ ವ್ಯಾಸನ ಬಳಿ ಕುಳಿತು ಚಕ್ಕಂದವಾಡುತ್ತಾ ಅವನ ಮೈ ಸವರುತ್ತಾ,

> ನೀವು ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸ ಕೈಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ... ಯಶೋಧರೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾದರೆ ಈ ಜೀವನವೇ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ...ನೀವು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಜೀವನ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಬಲ್ಲಿರಿ. ಆ ಕೆಲಸದಿಂದ ನಿಮಗೆ ಹಿಂದೀ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಬಲ್ಲಿರಿ(ಪು.೪೫೯)

ಎಂದು ಉಬ್ಬಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದಳು. ಆ ಮೂಲಕ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಹೊಸಜೀವನಕ್ಕೆ ಅವನು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೊಡಲು ಒಲಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಿದಳು. ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಭೂಮಿಕೆ ವಹಿಸಲು ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಸಮಯ ಬೇಕಾದೀತೆಂದು ಗೊತ್ತು. ಇಂದುಮತಿಯ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕಂಡು, ಒಳಗಿಂದೊಳಗೇ ಅವನಿಗೆ ನಗು ಬಂದಿತು. ಟೂಬಾ ಕೊಟ್ಟ ಸೂಚನೆಗಳೆಲ್ಲ ನಿಜವಾಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ತನ್ನ ಆದರ್ಶದ ದಾರಿಯಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಲು ಸಿದ್ಧನಿಲ್ಲದ ವ್ಯಾಸ ಸಿನಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಒಲಿಯಲಿಲ್ಲ. ಹೆಸರು, ಹಣಕ್ಕಿಂತ ಕಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು.

ಇಂದುಮತಿಯ ಸಿನಿಮಾರಾಜ್ಯದ ಆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಟೂಬಾ ಮೊದಲಾಗಿ ಆಕೆಯ ನೃತ್ಯ ಪಂಗಡದವರಿಂದ ಆಕೆ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಸಹೋದರ ದೂರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಸನನ್ನೇನೋ ಅವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುವ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ವ್ಯಾಸ ಪಂಗಡದ ಇತರರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಇಂದುಮತಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ವ್ಯವಸಾಯೀ ಜೀವನ ಬೇಡವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಗೊತ್ತಾಗಿಲ್ಲ. ಟೂಬಾಗೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗ ಗಳಿಸಬೇಕು, ಇಲ್ಲವೆ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ. ಒಂದು ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು ತೆರೆಯೋಣವೇ ಎಂಬ ಅವಳ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ವ್ಯಾಸ ಅದೊಂದು ಯೋಗ್ಯ ಯೋಚನೆಯೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿ ಕಾಂಡಾಲದಲ್ಲೋ ಲೋನಾವಳ ದಲ್ಲೋ ಒಂದು ನೃತ್ಯಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ತನ್ನ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಇಂದುಮತಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆಕೆಯ ಯೋಗ್ಯತೆ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಅಂಥ ಆದರ್ಶ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಚೆನ್ನಾದದ್ದಲ್ಲವೆ, ಎಂದು ಟೂಬಾಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮಾತಿಗೆ ಟೂಬಾ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ,

> ಆದರ್ಶ ಎಲ್ಲ ಆದರ್ಶಗಳಂತೆ ಸುಂದರವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಾರದ ಮಿಶ್ರಣವಿಲ್ಲದೆ, ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲೂಬೇಕು. ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ದೇವಾಲಯವನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು–ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ

> ಸುಂದರವಾದುವೇ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹಣಬೇಕು. ನಿಸ್ವಾರ್ಥತೆಯಿಂದ ದುಡಿಯುವ ಜನರೂ ಬೇಕು. ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಹಣ ಎಷ್ಟಿದೆ? ನನ್ನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟಿದೆ– ಹೇಳು? ಒಂದು ಮಾತು ಅದು; ಇನ್ನು ಒಂದು ವಿಚಾರವಿದೆ ನೋಡು, ಕಾಂಡಾಲ, ಲೋನಾವಳ ಸುಂದರವಾದ ಸ್ಥಳಗಳೇನೋ ನಿಜ. ಅವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸುಂದರವಾದ ಕಾಶ್ಮೀರ, ಹಿಮಾಲಯಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ನಾವು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕೆನ್ನುತ್ತೀಯಾ? ಜನರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರಬೇಡವೆ? ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಾಕುವವರಾರು? ಕಲೆ ನಿನ್ನ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಬರಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ 'ಶೋಕಿ' ಆಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಅದು ನಿಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ನಾವು ದೂರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತರೆ ಏನೇನೂ ಆಗಲಾರದು. ಕುಲೂ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ನಿಕೋಲಸ್ ರೋರಿಚ್ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದೆಯಲ್ಲ; ಅದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ! ಅವನಿಗೆ ಹೆಸರಿದೆ; ಅದರಿಂದ ಹಣವೂ ಬಂದೀತು. ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿದ್ದು. ಇದು ಹಾಗಲ್ಲ. ನೋಡು ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ನಾಲ್ಕು ಜನರ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕೆಲಸ ಈ ನೃತ್ಯಕಲೆ(ಪು.೪೬೫–೬೬).

ಟೂಬಾಳ ಈ ಮಾತುಗಳು ಆದರ್ಶವು ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂಥದಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವದ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಆದರ್ಶ ಕೇವಲ ಕನಸು ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ತಿಳಿಸುವಂತಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನಮೇಲೆಯೂ ಆ ತಿಳಿವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ.

ವ್ಯಾಸ, ಟ್ಯೂಬಾ ಸೇರಿ 'Academy of Indian Dancing' ಎಂಬ ವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರೊಡನೆ ನೃತ್ಯದ ಪಾಠ ಹೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವ ಮಕ್ಕಳ ತಾಯ್ತಂದೆಯರಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲರೂ ನೃತ್ಯ ಒಂದು ಡೌಲಿನ, ದೌಲತ್ತಿನ ವಸ್ತು; ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅದೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಚೆಂದ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು, "ಅವರಿಗೆ ನೃತ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯಬೇಕಾದ ಸಂತೋಷ ಆತ್ಮಸಂತೋಷವಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಇದು ಬರುತ್ತದೆ, ಅದು ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹಿಗ್ಗುವ ಸಂತೋಷ"(ಪು.೪೮೯). ಅಂಥ ತಾಯ್ತಂದೆಯರ ಡೌಲಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಕಲಿಸುವ, ಕುಣಿಸುವ ರಮಣಾಲಾಲ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯರಂಥ ನೃತ್ಯಗಾರರಿಗೂ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಯೇನಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗುವುದು ತೀರ ಕಷ್ಟ (ಪು.೪೯೦) ಎಂಬಂತೆನಿಸಿತು. ಇಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಾಸ 'ನದಿ ಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯದ

ಕನಸು ಕಟ್ಟುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮೀಯಾನಿಗೆ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳಿ 'ನದಿ ಸಾಗರ ನೃತ್ಯ' ದ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

> ವ್ಯಾಸ ಕೈ ಸನ್ನೆಯಿಂದಲೇ ನಾದದ ತೆರೆಗಳ ಆಕಾರ ತೋರಿಸತೊಡಗಿದ. ಮಿದುವಾಗಿ, ಮಳೆಯ ಹನಿ ತುಟುಕುವಂತೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾದು ಹೋದ. ಮಳೆ ಬಲವಾದಂತೆ, ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದಂತೆ, ಗೆಜ್ಜೆಯ ಧ್ವನಿ ಬಲವಾಯಿತು. ಅದರಿಂದ ನದಿ ಒಸರಿತು. ಬುಗ್ಗೆಯಾಗಿ ಹರಿಯತೊಡಗಿತು. ವ್ಯಾಸ ಆದಷ್ಟೂ ದೇಹವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿ, ಗುಳು, ಗುಳು ಧ್ವನಿ ಹೊರಡಿಸಿ ನಲಿವ ಬುಗ್ಗೆಯಂತೆ ಉಕ್ಕಿ ಕುಣಿಯತೊಡಗಿದ. ಈಗ ಹಳ್ಳ ಹರಿಯತೊಡಗಿತು. ಕಲ್ಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಉರುಳತೊಡಗಿತು. ನಕ್ಕು, ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಓಡತೊಡಗಿತು. ಹತ್ತಾರು ಕಡೆಗಳಿಂದ ಹಳ್ಳಗಳು ಓಡಿಬಂದು ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡಿದಂತೆ ಕುಣಿದಾಡಿ, ನೀರಿನ ಉಬ್ಬರದಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಪ್ರವಾಹವಾಯಿತು. ವ್ಯಾಸನ ಕಣ್ಣೆವೆಗಳು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡವು. ಮೈ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಉಬ್ಬರಿಸಿತು. ಸೊಕ್ಕಿ ಹರಿಯುವ ನೀರಿನಂತೆ ಬಂಡೆಗಳೊಡನೆ ಬಿರುಸಿನ ಆಟವಾಡತೊಡಗಿದ. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ ಮೀಯಾನ ಕೈ ನುಡಿಯಲಿಲ್ಲ. 'ಮೀಯಾ' ಎಂದು ಕತ್ತು ಕೊಂಕಿಸಿದ. ಹಂಗಿಸುವ ಮುಖದಿಂದ ನಾದದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು, ತಾನಗಳ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಜೋರಾಗಿಸುವಂತೆ ಸೂಚಿಸಿದ. ಮೀಯಾ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಆ ಆಟ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಿಮಿಷಗಳ ತನಕ ಆತನೂ ಮೀಯಾನಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಬಂಡೆಗಳಿಗೆ ಬಡಿದ ನೀರು, ಅದನ್ನು ಕೊರೆದು ನೆಲಕ್ಕುರುಳುವಂತೆ, ಸಿಡಿದು ರೋಷದಿಂದ ನಾಲ್ದೆಸೆಗೂ ಹಾರುವಂತೆ, ನೀರೇ ಮಾಯವಾಗಿ ನಗುವ ನೊರೆಗಳೇ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಚೆಲ್ಲುವಂತೆ ವ್ಯಾಸ ನಲಿದಾಡಿದ. ಮುಂದಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲಿಸಿದ, ಭುಜಂಗಾಕೃತಿಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ...ಈಗ ನದಿ ಬಯಲು ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಶಾಂತವಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ತರಂಗ ತರಂಗವಾಗಿ ಅಗಲ ಅಗಲಕ್ಕೆ ಹರಿಯತೊಡಗಿದೆ. ಮೀಯಾ 'ಜಮುನಾಕೆ ತೀರ್' ಎಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಶಾಂತವೂ ಪ್ರಸನ್ನವೂ ಆದ ನದಿ... ಒಮ್ಮೆಗೇ ಪ್ರಳಯಾಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿ, ಇತ್ತಡಿಗಳನ್ನು ತುಂಬುವಂತೆ ಆತ ಓಡಾಡಿದ ಭರಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಸುತ್ತಣ ಗೋಡೆಗಳು ತಡೆದವು...ನದಿ, ಮನೆಮಠಗಳನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿ, ಜನರಿಗಿತ್ತ ಹರಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಕೈಯಿಂದಲೇ ಕಿತ್ತ ನದಿಯಾದ, ವ್ಯಾಸ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ತಡೆದಾಗ ಕೋಪ ತಣಿದು ಮೊದಲಿನ ಮೃದುಗತಿ, ಪ್ರಸನ್ನತೆಗಳು

ಉಂಟಾದುವು. ನದಿಯೀಗ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದೆ ಕಡಲನ್ನು ತಬ್ಬುವುದಕ್ಕೆ' (ಪು.೪೯೧-೯೨).

'ನದಿಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯದ ಈ ಅಭ್ಯಾಸದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೀಯಾನ ಪ್ರತಿಭೆ ತನಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಡಲು ಸಾಕಾಗದು ಎನಿಸಿತು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ. ಮೀಯಾನಿಗಾದರೆ ವ್ಯಾಸನ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೀಗೆ ಉಕ್ಕುವ ಇಂಥ ಅಪೂರ್ವದ ಒಂದೊಂದು ಗಳಿಗೆ ಕಾಣುವುದಕ್ಕೇನೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಯ ಕಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಅನಿಸಿತು. ಆ ಸಂಜೆ ಮೀಯಾನೊಂದಿಗೆ ಮುಂಬಯಿಯ ಕಡಲ ದಂಡೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಡಲು ಕೆರೆಗಿಂತಲೂ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ತನ್ನೂರಿನ ಕಡಲಿನ ನೆನಪು ಉಕ್ಕಿತು. ಅದರ ಮುಂದೆ 'ಇದೂ ಒಂದು ಕಡಲೇ?' ಎಂದು ಅನಿಸುವಂತಾಯಿತು. ವ್ಯಾಸನಂಥ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ 'ನದಿ-ಸಾಗರ ಮಿಲನ'ದಂಥ ನೃತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಸ್ವಾನುಭವ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ಅವನು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಆವರಣ, ಅವನಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸಿದ ಕಡಲು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಬಹುಶಃ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಕುಣಿದುದು ಒಂಟಿ ಕುಣಿತ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಗುಂಪಿನ ರೂಪ 'ನದಿಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟೀತೆಂದು ಕಂಡಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಒಂದು ತಿಂಗಳುಕಾಲ ಅದರ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿದ. ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪ ಬಂದಿತು.

ನದೀ ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿ ಎಂಬ ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ವಯಸ್ಸಿನ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ಮನೆಯವರಿಗೆ ತಿಳಿಸದೆ ಕದ್ದು ಸ್ವಂತ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಳು. ಆಕೆಗೆ ತಂದೆಯಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ಅಜ್ಜನನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಒಲಿಸಿ, ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅವಳ ನೃತ್ಯ ಮುಂದುವರೆಸಬೇಕೆಂದು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅನಿಸಿತು. ಅವಳ ಅಜ್ಜನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಬಹುದಾದ ಭಕ್ತಿಭಾವದ ಮೀರಾ ಗಿರಿಧರ್ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ತನ್ನ ತಾಯಿಗೂ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಪಾರ ಭಕ್ತಿಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸ ಭಾವಪರವಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಆತನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಭಾವ ಮೂಡಿತು"(ಪು.೪೯೬). ಮೀರಾ ತನಗೆ ಸಿಗದ ಪತಿ ಗಿರಿಧರ ನಾಗರನಿಗಾಗಿ ಹಗಲಿರುಳೂ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹಿಂದೆ ಪ್ರೇಮಿಸಿದ್ದ ವಿಮಲೆಯ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿತು:

> ಒಮ್ಮೆ ನಿರಾಶೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡ ತಮ್ಮ ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿ ಸ್ನೇಹದ ಹಳೆಯ ನೆನಪು ಉದಯಿಸಿತು. ಆ ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೆ, ವೈಧವ್ಯದ ಮುದ್ರೆಯೊತ್ತಿದ ವಿಮಲೆಯ ಮ್ಲಾನ ಮುಖವೂ ಕಾಣಿಸಿತು. ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ದಳದಳ ನೀರು ಸುರಿಯತೊಡಗಿತು....
>
> ವ್ಯಾಸ ಕಂಬನಿಯನ್ನು ಒರೆಸಿಕೊಳ್ಳದೆಯೆ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು 'ಹರಿಗುಣ ಗಾವತ ನಾಚೂಂಗಿ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನ ಭಾವಗಳನ್ನು ತೋರಿಸತೊಡಗಿದ. ಹಾಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತ 'ಅಪನೆ ಮಂದಿರಮೇ ಬೈಠ ಬೈಠಕರ ಗೀತಾ ಭಾಗವತ' ಓದುವಂತೆ ನರ್ತಿಸತೊಡಗಿದ. ಮೈಮನಗಳು ಮಿದುವಾಗಿ ತರ್ಕಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಕೊಟ್ಟಂತೆ, ಶರಣು ಹೋಗುವಂತೆ, ನಲಿದು ತೋರಿಸಿದ. ಪತಿಯ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಪ್ರೇಮಿಯ ಸಾಮೀಪ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಈ ಜೀವನ ಬರಡಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ನೃತ್ಯವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಂಡ. ಯಾವುದೋ ದಿವ್ಯ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ಭಾವಚಿತ್ರವನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ತನಕ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಅಳಲಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು(ಪು.೪೯೬).

ಈ ಮೀರಾ ಗಿರಿಧರ ನೃತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಸನ ತಾಯಿಯ ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯ ನೆನಪು, ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಮಿಯಾಗಿದ್ದು ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯವರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿಬಂದು ದುರ್ದೈವದಿಂದ ವಿಧವೆಯಾಗಿರುವ ವಿಮಲೆಯ ನೆನಪು-ಇವುಗಳಿಂದ ಭಾವಪ್ರಪಂಚ ಉದ್ದೀಪನ ಗೊಂಡಿತೆಂದೂ, ಕೀರ್ತಿಗೂ ಅವಳ ಗತಿಸಿದ ತಮ್ಮನ ನೆನಪು ಉದ್ದೀಪನಕಾರಕ ವಾಯಿತೆಂದೂ ನಿರೂಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರು ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚದ ಪುಷ್ಟಿಗೆ, ಭಾವೋಜ್ವಲತೆಗೆ ಆತನ ಅಥವಾ ಆಕೆಯ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅಂದರೆ ಸ್ವಾನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತಿದೆ. ಆ ರೀತಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಭಾವಕೋಶವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಜೀವವನ್ನು ತುಂಬುವ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಗೆ, ಭಾವಜೀವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಲಾವಿದನಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನದು ಕಲಾವಿದನಾದ ವ್ಯಾಸನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲಾಜೀವನದ ಹಂತ: ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಟೂಬಾ ವ್ಯಾಸನಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ನಿಂತರೂ ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನದ ಕನಸನ್ನು ಮರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು; ಇನ್ನೊಂದು, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳ ವಿಚಾರ. ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಆತ ಬಲ್ಲನಾದರೂ

ಅವುಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆ ಆತನಲ್ಲಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಮೂರು ದಿನಗಳ ನೃತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೊದಲ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೇ 'ನದಿಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯ.

> ಮೀಯಾ ತನ್ನ ಆಲಾಪವನ್ನು ತೊಡಗಿದ. ತುಣುಕು ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಲೇ ನೀಲ ಉಡುಪುಗಳನ್ನುಟ್ಟು ಕಿರಿಯ ಬಾಲಕರು ತುಂತುರು ಹನಿಗಳಂತೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಡಿದರು. ಅವರ ಲಲಿತ ಕುಣಿತ ಭರಗೊಂಡು ಬಿರುಸಿನ ಮಳೆಯಂತೆ ತೀವ್ರವಾಯಿತು. ಮಕ್ಕಳು ಒಸರುವ ನೀರಿನ ಬುಗ್ಗೆಗಳಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ನಗುತ್ತ, ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಭಾವಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದರು. ಬುಗ್ಗೆಗಳ ನೀರು ಕಲೆತು ಹಳ್ಳವಾಗಿ ಹರಿಯುವಂತೆ, ಆ ಎಳೆಯರು ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿ, ಸಾಲಾಗಿ ಮೃದುಗತಿಯಿಂದ ನಲಿಯತೊಡಗಿದರು. ನದಿಯ ಉಬ್ಬರ, ಆವೇಶ, ಉಕ್ಕು ಸೊಕ್ಕುಗಳೆಲ್ಲ ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬಿ ಚೆಲ್ಲಿದಂತೆ ಕಂಡಿತು. ಆಗಲೇನೇ ಸಂಗೀತದ ಒತ್ತಡ, ರೌದ್ರಗಳು ಸಾಲದ್ದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಕಂಡದ್ದು. ಆದರೆ ಜನಸಮೂಹದಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳ ತುಂಬಿ ಉಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟ್ಯದ ರೌದ್ರಕ್ಕೆ ಜನ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ನದಿಯು ಶಾಂತವಾಗಿ ಹರಿಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ಮಲಗಿದ ಕಡಲಿನೆಡೆಗೆ ಧಾವಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಮಕ್ಕಳು ಕಡು ನೀಲ ಬಣ್ಣದ ಉಡುಗೆಯುಟ್ಟು ಸಾಗರದ ತೆರೆಗಳ ಭಾವವನ್ನು ನರ್ತಿಸತೊಡಗಿದರು. ಮೊರೆಯುವ ಕಡಲಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಹೆಮ್ಮೆಯಿದ್ದರೂ, ಶಾಂತವಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ನದಿಯೊಡನೆ ಸಂಧಾನ, ಮಿಲನಗಳಾಗುವಂತೆ ಕಂಡಿತು. ತೆರೆ ಬಿದ್ದಿತು(ಪು.೫೦೧).

ಮುಂದಿನ 'ಮಯ್ಯೂರನೃತ್ಯ'ಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಫಲಕಾರಿಯಾಯಿತು, ಎಂದು ತಿಳಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ವ್ಯಾಸನ 'ನದಿಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯ ತನ್ನ ಕಲಾಶೃಂಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕೊರತೆ ಇರುವುದರ ಕಡೆ ಓದುಗನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂತಿದೆ.

ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ವ್ಯಾಸನ ಹೊಸ ಕೃತಿ ಶಬರಿ-ರಾಮ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿ ಶಬರಿಯಾಗಿ, ವ್ಯಾಸ ರಾಮನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ:

> ಬಾಡಿದ ಮುಖದಿಂದ ನಾರುಡುಗೆಯುಟ್ಟು, ಕೀರ್ತಿಯು ವ್ಯಥೆಯ ನರ್ತನಮಾಡುತ್ತ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸಿದಳು. ರಾಮನಿಗಾಗಿ ಹಣ್ಣುಹಂಪಲುಗಳನ್ನಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಹೂವಿನ ಹಾರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಮನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ತೀರ ಬೇಸತ್ತು ನಿರಾಶೆ ತಾಳುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಲಕನೊಬ್ಬ ಸೂರ್ಯನಾಗಿ ದಿನವನ್ನೂ, ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ಸ್ತ್ರೀಯಾಗಿ ರಾತ್ರಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ತಿರುಗಿ ಶಬರಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆ. ಹೀಗೆ ದಿನ ರಾತ್ರಿಗಳು ಸರಿದಂತೆ ಶಬರಿಯ ವಿರಹ, ವ್ಯಥೆ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಮೇರೆ ಮೀರಿ, ಆಕೆ ನಿರಾಶೆಯ ಪರಮಾವಧಿಯಿಂದ ಕುಳಿತುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಾಸನು ರಾಮನಾಗಿ ನಾರುಡುಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕಾಲಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಹೋಗುವೆನೆಂಬ ನೆನಪು ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಹೋಗುತ್ತಾನೆ-ಈಗಾಗಲೇ ಕಾದು ಬೇಸತ್ತ ಶಬರಿಯ ಬಳಿಗೆ. ಶಬರಿ ರಾಮನ ಕಾಲಿಗೆ ಬಂದೆರಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸಿ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮ ಅವಳ ಆದರಾತಿಥ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ(ಪು.೫೦೧-೦೨)

ನೃತ್ಯ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆಯೂ, "ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಂದಿನಿಯ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿದೆ. ವರ್ಷವಾದರೂ ತಾನು ತಾಯಬಳಿಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲವೆಂಬ ವ್ಯಥೆ ತುಂಬಿದೆ"(ಪು.೫೦೨) ಎಂದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಾಸನ ತಾಯಿಯ ನೆನಪನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ನೃತ್ಯಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸ್ವಾನುಭವದ ಉತ್ಕಟ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪ್ರೇರಣೆ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸುವ ಜೀವದ್ರವ್ಯ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ವಾನುಭವ ಸ್ಫೂರ್ತವಾದವು ಎಂದು ತಿಳಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆತನ ನೃತ್ಯ ಯಾವೊಂದು ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಬದ್ಧವಾದದ್ದಲ್ಲ, ಆದರೂ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ನೋಡಿದವರ ಮನಸ್ಸು ತುಂಬುವಂತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ತಿರುಗಿ ಹೇಳುವ ಉದ್ದೇಶ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗಿರುವಂತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈವಾ ಕ್ರಾಸ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ದೇಶದ ಮಹಿಳೆ ಕಲಾಭಿಜ್ಞೆ "ನಿಮ್ಮ ನೃತ್ಯ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ನೃತ್ಯವೇ, ಇಲ್ಲವೇ ಇನ್ನಾವುದೇ ಎಂಬುದು ನನಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನೃತ್ಯ ಮನಸ್ಸು ತುಂಬುವಂತಿದೆ"(ಪು.೫೦೨)ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಅಭಿನಂದಕರೂ ವ್ಯಾಸನ ನರ್ತನ ಯಾವ ಬಗೆಯದೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ 'ಮಣಿಪುರಿಯೇ', 'ಕಥಕ್ಕೇ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ವ್ಯಾಸ "ಇದಂತೂ ಬರಿಯ ನೃತ್ಯ, ತಮಗೆ ಯಾವುದರಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೋ ಹಾಗೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಿ. ನಿಮಗೆ ನನ್ನ ನೃತ್ಯಗಳ ಭಾವ ತಿಳಿದರೆ, ಆಗ ನನ್ನ ನೃತ್ಯವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೂ ಚಿಂತಿಲ್ಲ. ಅದೇ ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದರೆ, ಅದು ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯವಾದರೂ ಅಷ್ಟೇನೆ"(ಪು.೫೦೨)ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸನ ಈ ನಿಲುವು, ಧೋರಣೆ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮೀರಿ ಫಲಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯೇ

ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು, ಅಂಥ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಕಲೆ ಅಷ್ಟು ಮೋಹಕವಾಗುವುದಕ್ಕೆ, ಮನತುಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಸ್ವಾನುಭವದ ಜ್ವಲಂತ ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ಎಂಬ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಈ ನಿಲವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಎದುರಾಗಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಅನುಭವಶೂನ್ಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಗೆ ಶಬರಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂಡಿದ್ದಾದರೂ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅದು. ಆದರೆ ಅವಳ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು – ಈವಾ ಕ್ರಾಸ್‌ಳಂಥವಳೂ ಕೂಡ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದು ಹೇಗೆ, ಏಕೆ, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯದು. ತನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಗುಣದಿಂದಲೂ, ಸಂಕೇತಮಾತ್ರದಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಬಲ್ಲನಾದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶಂಸೆಗಳ ಮತ್ತು ಅವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ವ್ಯಾಸನ ಯೋಚನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಕಲಾವಿದನ "ಸುಖ ಅವನ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಬರಬೇಡವೇ? ರಾಮನಾಗಿಯೋ, ಶಬರಿಯಾಗಿಯೋ, ಮೀರೆಯಾಗಿಯೋ, ಇನ್ನೇನಾಗಿಯೋ ಭಾವಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಕೃತಕೃತ್ಯನಾಗಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಹೆಮ್ಮೆಪಡುವುದಲ್ಲವಷ್ಟೆ" (ಪು.೫೦೫–೦೬) ಎಂಬ ಅವನ ಮೊದಲ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ಆತ ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾದುದು. ಜೊತೆಗೆ "ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು, ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಬೇಕು, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಆತ ತೊಡಗುವಂತಾಯಿತು. ಆ ಯೋಚನೆ ತೊಡಗಿದ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ವ್ಯಾಸ ಕಾಥಿಯವಾಡ, ರಾಜಪುಟಾನಗಳ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಜನಗಳ ಹಾಡು, ನಡಿಗೆ, ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಂಡು ಅವುಗಳ ಸ್ವಾಭಾವಿಕತೆಗೆ, ಸಹಜತೆಗೆ ಬೆರಗಾದ. ಅದರಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯಂಥ ನಗರದ ಕೃತಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆಯಲಾರದೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು, ಕಲೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಸ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾನೆ:

> ಮನಸ್ಸು ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡಾಗ, ದುಃಖಕ್ಕೀಡಾದಾಗ ಸಿಡಿಸಿಡಿದು ಬರುತ್ತದೆ– ಭಾವದ ಬಲವಂತದಿಂದ. ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿರಬೇಡವೇನು? ಅಳುವಾತನೊಬ್ಬ ಯೋಚಿಸಿ ಮಾತನ್ನು ಹುಡುಕಿ ದುಃಖವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ? ನಿಜವಾದ ರಸೋತ್ಪಾದನೆಯು ಕೃತ್ರಿಮತೆಯಿಲ್ಲದೆ, ಬಳಸುದಾರಿಯಿಲ್ಲದೆ ನೇರಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಡವೇನು? ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆಲ್ಲ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ

> ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು, ಚಮತ್ಕಾರ ವಿಲಾಸಗಳಲ್ಲೇ ತೇಲಿತೊಳಲಾಡುತ್ತ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜೀವನವೂ ಕೃತಕ; ಕಲೆಯೂ ಕೃತಕ; ಮುಂಬಯಿ ನನಗೇನು ಪ್ರೇರಣೆಕೊಟ್ಟೀತು? (ಪು.೫೧೩)

ವ್ಯಾಸನ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಮರಳಿದಮೇಲೆ ನಗರಜೀವನ ಇನ್ನಷ್ಟು ಅಸಹನೀಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಯೋಚಿಸಿದರೆ "ಊರಿಗೆ ಮರಳಲಾರ; ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲಾರ"(ಪು. ೫೨೩) ಎಂಬಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಅವನದಾಗುತ್ತದೆ. ಉಡುಪಿಗೆ ಹೋಗುವುದೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ನಿಸರ್ಗ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದರೂ ಮರುಮದುವೆಯಾದ ವಿಧವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ವಿಮಲೆ ಆ ಪರಿಚಯದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಕೊನೆಗೂ ಧಾರವಾಡ ವಾಸಿ ಎನಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗದ್ದಲವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ "ಒಂದೆರಡು ತಾಸಿನೊಳಗಾಗಿ ಕಾಡುಗುಡ್ಡಗಳು ಕಾಣಸಿಗುವ ಊರು. ಅರ್ಧ ದಿವಸದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರ ಕರಾವಳಿಯೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ"(ಪು.೫೨೪) ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಭಾವದ ಸಹಜತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ವ್ಯಾಸ ಧಾರವಾಡ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಹಜತೆಗಿಂತ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕತೆಗೆ ಬಾಗುವಂತೆ ಕಾರಂತರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು, ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಳುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಸಮಾಜಜೀವಿಯಾದ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಬಾಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂತೆಯೂ ಈ ವಿವರಣೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರ ನಿಲವು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸ್ಥಿರ(Inconsistent) ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ.

ಈ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯಾಸ ಊರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ ರಾಮರಾಯರೆಂಬ ಸಂಗೀತಗಾರ– ಪಿಟೀಲುವಾದಕರೊಬ್ಬರ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಚಯವಾದ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಾಸ ಆ ಹೊಸಮಿತ್ರರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುತೂಹಲ ತಾಳುವಂತಾಯಿತು. ಅವರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವಂತಾಯಿತು. ರಾಮರಾಯರನ್ನು ಅವರ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯೇ, ಉತ್ತರಾದಿಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ "ನನಗೆ ಪದ್ಧತಿಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ತೋರಿದ್ದನ್ನು ಬಾರಿಸುವವ ನಾನು. ನನ್ನದು ತೀರಾ ಅಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದಾರಿ, ಯಾವ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯೂ ನನಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಬಾರಿಸುವವನಿಗೆ ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರವೇನು?"(ಪು.೫೧೫) ಎಂದು ರಾಮರಾಯರು ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದೇ ವ್ಯಾಸನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಸ್ನೇಹಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಮೊದಲನೆಯ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ, 'ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಪ್ರಿಯರ ಬಾಯಿಂದ ವ್ಯಾಸ ಅಂಥ

ಮಾತು ಕೇಳಿದುದು.' ಇದು ವ್ಯಾಸನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವಾದ ಮಾರ್ಗ. ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ, ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಕಡಲು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ಬಗೆಗಿನ ರಾಮರಾಯರ ಅನುರಕ್ತಿ. ಮೂರನೆಯದು ವ್ಯಾಸ ಮುಂಬಯಿಯ ನಗರ ಜೀವನದ ಕೃತಕತೆ ಕಲಾಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಲ್ಲ ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪರಿಚಿತವಾದ ರಾಮರಾಯರು 'ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮುಂಬಯಿ ಹಣ ಕೊಡಬಹುದು, ಆದರೆ ಸುಖಕೊಡುವುದು ಹೇಗೋ?'(ಪು.೫೧೬) ಎಂದದ್ದು ಈ ಮೂರೂ ಅಂಶಗಳು ವ್ಯಾಸನ ಬದುಕಿನ ಉತ್ಕಟ ಆಸಕ್ತಿಗಳು, ಆದರ್ಶಗಳು. ಈ ರಾಮರಾಯ ಬೇರಾರಲ್ಲ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಿಟೀಲುವಾದಕ, ಚಿತ್ರಕಾರ ರಾಮ ಎಂಬುದು ಓದುಗರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಕ್ಕೆ ತಡವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮನು ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಸಂಧಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದೇ 'ನದಿ ಸಾಗರ ಮಿಲನ' ಅಥವಾ 'ಕಲಾಗಂಗೆ–ಯಮುನೆಯರ ಮಿಲನ' ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ. 'ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ' ರಾಮನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿದ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಲಾದರ್ಶಗಳನ್ನು ಕಾರಂತರು 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಳ, ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾವಾಭಿನಯಗೊಳಿಸಿರುವರೆಂಬುದೂ, ವಿಸ್ತರಿಸಿರುವರೆಂಬುದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ತನ್ನ ನೃತ್ಯದ ಮೇಳದ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರಾಮರಾಯರಂಥ ಸಂಗೀತಗಾರರೊಬ್ಬರು ಅಪೂರ್ವಕ್ಕಾದರೂ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಆಸೆಯೂ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುವಂತಾಯಿತೆಂಬಂತಿದೆ. ವ್ಯಾಸ ಕೀರ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ರಾಮರಾಯನ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಸರಾಯನ ಕನಸಿಗೆ ಜೀವಂತ ಬಿಂಬದಂತೆ ರಾಮರಾಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಗೀತ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಡಲ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಸ, ಕೀರ್ತಿ ಮತ್ತು ರಾಮರಾಯ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಗ,

> ಬಾನಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳು ನಗುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಮ ಪಿಟೀಲನ್ನು ತೆಗೆದು ಶ್ರುತಿಮಾಡಿ, ಒಮ್ಮೆಗೇ ಕಮಾನನ್ನು ಆಡಿಸಿದ. (ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರು ಇಲ್ಲಿ ರಾಮರಾಯರಿಗೆ ಏಕವಚನ ಬಳಸಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದಂತೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಓದುಗನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಸಿವಿಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೆರಡು ಕಡೆ 'ರಾಮ' ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿ 'ವ್ಯಾಸ' ಎಂದೇ ಕಾರಂತರು ಬರೆದು ಮುಂದೆಹೋಗಿರುವುದು ಅಂಥದೇ ಮುಜುಗರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ). ತುಸು ವಿರಮಿಸಿದ. ತಿರುಗಿ ಇನ್ನೊಂದು

> ತೀವ್ರಾಲಾಪವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ವಿರಾಮ. ಹಾಗೆ ಹತ್ತೆಂಟು ಬಾರಿ ಮಾಡಮಾಡುತ್ತ, ಕಡಲ ತೆರೆಗಳು ಉಕ್ಕಿದಂತೆ ಒಂದು ನಾದಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಳವಿಸುವಂತೆ ಬಲೆ ಬೀಸಲು ಹೊರಟ ಅಂಬಿಗರ ಉತ್ಸಾಹದ ನಗು, ಕೂಗುಗಳಂತೆ ರಾಗಾಲಾಪವನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಿದ. ದೋಣಿಯೊಂದು ತೆರೆಗಳನ್ನೇರಿ ಕಡಲನ್ನು ಹೊಕ್ಕಂತೆ ನಾದತರಂಗ ಎಬ್ಬಿಸಿದ. ದೋಣಿಯ ತೇಲುವಿಕೆ, ಕಡಲ ತೆರೆಗಳಲ್ಲಿ, ತಿಂಗಳ ಬೆಳಕಿನ ಕುಲುಕುಲು ನಗೆ, ಬಲೆಯನ್ನು ಬೀಸುವ ಧ್ವನಿ ಮೂಡಿದುವು. ಕಡಲಲ್ಲಿ ತಿಂಗಳ ಬಿಂಬವನ್ನು ಚುಂಬಿಸುವ ಮೀನುಗಳ ಹಿಂಡಿನಂತೆ ನಾದತರಂಗ ಹುಟ್ಟಿತು; ಆ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದ ಸಾವಿರಾರು ಮೀನುಗಳ ಕಲರವ ಕೇಳಿಸಿತು. ಬಲೆಯೆತ್ತುತ್ತ ಅಂಬಿಗರು, ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಹಿಡಿದ ಕೊಳ್ಳೆಯಿಂದ ಕೊಬ್ಬಿ ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಂತೆ ಏನೇನೋ ಹುಚ್ಚು ಕನಸನ್ನು ನಾದವಿನ್ಯಾಸಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ(ಪು.೫೧೮–೧೯).

ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ವ್ಯಾಸ, ಕೀರ್ತಿ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರು. ವ್ಯಾಸ "ಇದು ಸಾಗರ ಸಂಗಿತವಲ್ಲವೇ! ಕಡಲ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ನಾವೇ ತೇಲುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹೊಳೆಯಿತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ" ಎಂದ (ಪು.೫೧೯). ರಾಮರಾಯ ಮಾತನಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ "ತನ್ನ ಹಾಡಿಗೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರಿದ್ದಾರೆಯೇ" ಎಂದಿದ್ದ ಅನುಮಾನ ವ್ಯಾಸನ ಮಾತಿನಿಂದ ಪರಿಹಾರಗೊಂಡಿತು(ಪು.೫೧೯). ವ್ಯಾಸನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಅದನ್ನೇ ತಿರುಗಿ ಬಾರಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ರಾಮರಾಯರು ಅದನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು.

> ಕಡಲಿನ ತೆರೆಗಳು ಮೊರೆಮೊರೆದು ಉಕ್ಕುವ ಉಬ್ಬರದಂತೆ ನಾದ ಹೊರಟಿತು. ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಮೊರೆತ ಮಾಡಿತು. ಅದರ ಮೊರೆತಕ್ಕೂ ಕಡಲ ಘರ್ಜನೆಗೂ ನಡುವೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಮೀನಿನ ಕೊಳ್ಳೆಯಿಂದ ಹಿಗ್ಗಿದ ಅಂಬಿಗರ ನಾವೆ ತೀರಾ ದುರ್ಬಲ ಪಾತ್ರೆಯಂತೆ ಉರುಳಾಡುವ ಧ್ವನಿ ಕೇಳಿಸಿತು. 'ಅಯ್ಯೋ, 'ಅಯ್ಯೋ' ಎಂಬ ಮಾನವರ ಆರ್ತಾಲಾಪವೂ ಗಾನರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತು. ಯಾವುದೋ ಮೀನದೇವತೆಯೊಬ್ಬಳು ಈ ಕೊಳ್ಳೆಗಾರನನ್ನು ದಂಡಿಸಲು ಹೊರಟಂತೆ, ಕಡಲು ಉಕ್ಕಿ, ನಾವೆಯನ್ನು ಉರುಳಾಡಿಸುತ್ತ ಕೋಲಾಹಲವೆಬ್ಬಿಸಿತು. ರಾಮರಾಯ ತುಟಿ ಕಡಿಯುತ್ತ, ಕಮಾನನ್ನು ಮೂರಾವರ್ತಿ ಅದುಮಿ ಸೆಳೆದ. ಆಗ ಉಂಟಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭೀತಿಯ ಚಿತ್ರ ಅಂಥಿಂಥದಲ್ಲ. ಕಡಲಿನ ಸೇಡಿಗೆ ಆ ಬೆಸ್ತರ ದೋಣಿ ಪುಡಿಪುಡಿಯಾಗಿರಬೇಕು.

ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ತಬ್ಧವಾಯಿತು. ಅಂಬಿಗರ ಜೀವನನಾಟ್ಯದ ಒಂದು ಅಂಕ ಮುಗಿಯಿತು. ರಾಮರಾಯ ವಾದನವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟು ಮೈ ಮರೆತು ಕುಳಿತ...(ಪು.೫೧೯)

ಈ ತನಕ ಮೂಕಶಿಲೆಯಂತೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ವ್ಯಾಸ,

> ಕೀರ್ತಿ, ಇಂಥದೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ನಾನೆಷ್ಟು ಹಂಬಲಿಸಿದ್ದೆ ಬಲ್ಲೆಯಾ? ನಮ್ಮ ನದಿ-ಸಾಗರ ಮಿಲನಕ್ಕೆ ಈ ಬಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಎಂಥ ಅಪೂರ್ವ ಶೋಭೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು; ನಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಇಂಥ ಕನಸನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದೇ-ಎಂಬ ಬಹುಕಾಲದ ನನ್ನ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನೇ ತೃಪ್ತಿಕರ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ(ಪು.೫೧೯-೨೦).

ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ರಾಮರಾಯನಲ್ಲಿಗೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಧಿಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೆ ಎಂದುಕೊಂಡ ವ್ಯಾಸ.

> ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅತೃಪ್ತ ಆಸೆಗಳನ್ನು ನೀವಿಂದು ಪೂರೈಸಿದಿರಿ. ಈ ಹಳ್ಳಿಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ನಿಸರ್ಗದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿ, ಹೊಸ ಸ್ವಪ್ನರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ನೀವು. ಬಹಳ ಜನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನುಣ್ಣುವ ಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ತಿಳಿಯುವ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ (ಪು.೫೨೦)

ಎಂದು ರಾಮರಾಯರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊಗಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ಎಂಥದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯನಾಗಿದ್ದರೆ ವ್ಯಾಸ ನೃತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಆದರ್ಶಪ್ರಾಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ರಾಮನಿಗಿಲ್ಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಕಲಾವಿದರ ಸಂಪರ್ಕವಿದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಅವನ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ರಾಮನ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಇದೆ. ರಾಮನದು ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಅಸಹಾಯ ಕಲೆಯಾದರೆ ವ್ಯಾಸನದು ಹಾಗಲ್ಲ. ನೃತ್ಯಗಾರನಾಗಿ ಅವನು ಏನೊ ಎಂಥದೋ ಕನಸು ಕಟ್ಟಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅವನೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಲದಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವಪೋಷಕವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಾರರು, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮೆರೆಸುವ ಚಪಲವನ್ನುಳಿದು, ನೃತ್ಯಗಾರನ ಕನಸು ಆವೇಶಗಳಿಗೆ ಪೂರಕ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೆಂಬಂತೆ ಬೆಳಗಬಲ್ಲ ದುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಗಿತಗಾರನ

ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಇದೀಗ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದ ರಾಮರಾಯನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ ಅಂಥ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಾರನಾಗಬಹುದಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾಸ ರಾಮರಾಯನೊಡನೆ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ, ಅನುಭವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ:

> ರಾಮರಾವ್, ನಿಮ್ಮದು ಒಂಟಿ ಕಲೆ ಒಂಟಿ ಉದ್ಯೋಗ. ನಿಮ್ಮ ತೃಪ್ತಿಗೆ ನೀವೇನನ್ನೂ ಮಾಡಬಹುದು. ನನ್ನ ಪಾಡು ಹಾಗಲ್ಲ; ಹಿಮ್ಮೇಳವಿಲ್ಲದೆ ನನ್ನಾಟ ನಡೆಯದು. ನಾನೊಂದು ಕಡೆ ಎಳೆದರೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಎಳೆಯುವ ದಾರಿಯೇ ಬೇರೆ. ಪದ್ಧತಿಯ ಗೋಡೆ ದಾಟುವವರು ಅವರಲ್ಲ. ಸಾಲದುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾವಂತರಿಗೆ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆಯ ಆಳವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೇಳಿದರೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯ ಎಂದೊಡನೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳು ತಮ್ಮ ಮೈಮುಖಗಳಿಂದ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಡಗನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವುದೆಂದು ತಿಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಿನೆಮಾ ಕಾಲಿರಿಸಿದ ಮೇಲಂತೂ ನೃತ್ಯ ಅವಹೇಳನಕ್ಕೀಡಾಗಿದೆ. ಅತ್ತ ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಇಲ್ಲ; ಇತ್ತ ಉದಾತ್ತವಾದ ಭಾವನೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಎಂಬುದೊಂದು ವ್ಯಾಪಾರವಾಗಿದೆ. ಮೋಹಮಯ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಹೆಣ್ಣು, ಗಂಡುಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸಿ ಜನರ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಹೊರಟ ಕೀಳು ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ನಿನ್ನಿನ ಬಯಲಾಟ ನೋಡಿದೆವಲ್ಲ! ಜನರಂಜನೆಯ ಶಕ್ತಿ ಅದರಲ್ಲಿಲ್ಲವೆ? ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿದ್ಯೆಯುಳ್ಳ ನಾವು ಇದ್ದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ತುಂಬಾ ಬೇಸರ(ಪು.೫೨೨).

ವ್ಯಾಸನ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೂ ವಾದ್ಯಸಂಗೀತ(ಪಿಟೀಲು)ಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿ ಅಥವಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲೆ, ಸಹೃದಯ, ಸಿನೆಮಾ ನೃತ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶ ದೃಷ್ಟಿ ಏನು, ಎಂಥದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸೂಚನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರ ಈ ಆದರ್ಶವನ್ನು ವ್ಯಾಸನ ಮೂಲಕ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವವಾಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತಿದೆ.

ರಾಮನಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ 'ನದಿ ಸಾಗರ ಮಿಲನ' ಕ್ಕೆ ಎಂಥ ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕೊಡಬಹುದೆಂದು ಕೇಳುವ ಮೊದಲೇ ಆ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾತ್ರದಿಂದಲೇ ಮಳೆ, ಮುಗಿಲು, ಕಡಲು ಮತ್ತು ನದಿಗಳೇ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂಬಂತಿದ್ದ ರಾಮರಾಯ,

“ಪಿಟೀಲನ್ನು ತೆಗೆದ; ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ನದಿಯ ಯಾತ್ರೆಯನ್ನು ನಾದತರಂಗದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ವ್ಯಾಸ, ಮೋಹಿತನಾಗಿ ಅಲ್ಲೇ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅದಕ್ಕೊಪ್ಪುವಂತೆ ಕುಣಿಯಬೇಕೆ! ನಾದಲೀಲೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಹಾವು, ಹಾವಾಡಿಗನ ಶ್ರುತಿಗೆ ತಲೆಯಾಡಿಸುವಂತೆಯೇ ವ್ಯಾಸ ನದಿಯಾಗಿ ಅವರ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಗೆ ತೂಗಿ ಕುಣಿದಾಡಿದ. ಕೀರ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಾನೂ ಕುಣಿಯಲೇ ಎಂಬ ಹಂಬಲ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ಕೈ ತನ್ನಂತೆಯೇ ವ್ಯಾಸನ ನಡೆಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಿತ್ತು(ಪು.೫೨೨–೨೩).

ಈ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಭಾವಮೇಳನದ, ಪ್ರತಿಭಾ ಸಮ್ಮಿಳನದ ಸೌಭಾಗ್ಯಸಂದರ್ಭ ವ್ಯಾಸನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ, ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಭಾಷ್ಯ ಬರೆದಂತಿದೆ.

ಈವಾ ಕ್ರಾಸಳನ್ನು ವ್ಯಾಸ ತಿರುಗಿ ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ವಿಷಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೂ, ಅವಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕಾಣಿಸಿದವು. ಆಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ, ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ತುಂಬಾ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿರುವುದೂ ಅವುಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಚೀನಾ, ಜಾವಾ ದೇಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದೂ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಈವಾಳ ನೆರವು ಪಡೆಯಬಹುದೆಂದು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅನಿಸಿತು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈವಾ,

> ನಮ್ಮಲ್ಲಿ [ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ] ಎಲ್ಲರೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ–ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯೋ, ಭಾವಪೂರಕವಾಗಿಯೋ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ...
>
> ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ಸಂಗೀತವೂ, ಇಂಥ ಪ್ರೇರಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡಿದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕತರ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ನೃತ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾವರಾಜ್ಯದ ವಿಲಾಸ. ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವಾವೇಶಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಒಂದೇನೇ...ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಯೋಚನಾ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾವಗಳ ಕುಣಿದಾಟ, ಸೆಣಸಾಟಗಳೇ ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳು(ಪು.೫೨೫)

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಮಾತು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ತೀರಾ ಸಹಜ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಮಾತನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾ

> ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ತೀರಾ ವಾಸ್ತವಿಕ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ನನಗೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಸ್ವಭಾವದ್ದು. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿ ರೂಪಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಅದರ ಗುರಿ. ಒಂದೊಂದು ಜನಾಂಗವೂ ತಂತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ, ನೀವೆನ್ನುವ ಬಗೆಯ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು(ಪು. ೫೨೫–೨೬)

ಎಂದು ವ್ಯಾಸ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನೆರವು ನೀಡಲು ತಾನಿರುವುದಾಗಿ ಈವಾ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಸಂಗೀತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಆದರ್ಶ ಸಂಗೀತಗಾರನನ್ನು ರಾಮರಾಯನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ ವ್ಯಾಸ ಈವಾಳಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದ ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆ ಅಲಂಕಾರಗಳ ಅಂದರೆ ಕಾಸ್ಟ್ಯೂಮ್ಸ್(ಪ್ರಸಾಧನ) ಪರಿಣತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಟೂಬಾಳ ಗುರುಸ್ಥಾನ ಈವಾಳದ್ದಲ್ಲವಾದರೂ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವಳ ದೃಷ್ಟಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಟೂಬಾಳಿಗೂ ಅವಳಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ.

‘ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ’ಯ ನೋವಾ, ‘ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ’ದ ಟೂಬಾ, ಈವಾ ಇವರ ಕಲೆ, ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಶಂಸಾಭಾವದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಹಾಗೆಯೇ ಆದರ್ಶ ನೃತ್ಯಗಾತಿ ಡಂಕನ್, ಟೂಬಾ, ಈವಾಕ್ರಾಸ್ ಇವರನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಶಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ವ್ಯಾಸ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗಿದೆ. ‘ನೃತ್ಯ ಕುಟೀರ’ ಎಂಬ ವಿನಮ್ರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು ತೆರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ವಿಮಲೆ ಚೆಲುವಿನ ಕೂಸಿನ ತಾಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವನ ದಾಂಪತ್ಯ ‘ಪೂರ್ಣಜೀವನ’ ಎಂಬಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಸಮಪಾಲು ಪಡೆದಿದ್ದಾಳೆ. ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ತುಸು ಅತೃಪ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ತೊಲಗಿಸಲು

> ಯಶವೋ, ಅಪಯಶವೋ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಮಡಿವುದರಲ್ಲಿ, ಕನಸು ಕಾಣುವುದರಲ್ಲಿ, ಕನಸನ್ನು ಯೋಗ್ಯತೆಗನುಸಾರ ಸಾಧ್ಯಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ. ಯಾರು ಹೊಗಳಿ ಏನಾಗಬೇಕಂತೆ? ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನ ಉಂಟೇ ಉಂಟು(ಪು.೫೨೯)

ಎಂದು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಬಲ್ಲಂಥ ವಿವೇಕಿ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿ ಅವಳು.

ವ್ಯಾಸನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಯಕೆ ಮೊದಲಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸುಧಾರಿಸಿದೆ. ರಾಮರಾಯ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅವನು ಪಿಟೀಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ

ನಾದಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದಾಗ ಮೀಯಾ ತಲೆದೂಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೇರೆಯೇ ಜಾತಿಯದೆಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವನನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮರಾಯ ಯಾವ ರಾಗದ ಹೆಸರಿಗೂ ಮೋಹಗೊಂಡವನಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೀಯಾ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ನೃತ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ರಾಮರಾಯನೊಡನೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳಿ, ಚಿತ್ರಿಸತೊಡಗಿದಾಗ, ಮೀಯಾ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ತಾನಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಹಾಕಿ ಬರೆದಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ರಾಮರಾಯನದೊ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ದಾರಿ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕುರಿತ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂಥದೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವಂತಿದೆ:

> ನೀವು ನಮ್ಮ ದೇಶೀಯ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಕೇಳಿದ್ದರೆ ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು. ನನ್ನ ದಾರಿಯೇ ಬೇರೆ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯದೋ, ಕೆಟ್ಟದ್ದೋ ಹೇಳಲಾರೆ; ನನಗೆ ತೋರುವುದು ಇಷ್ಟು: ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಾಗಲೀ ನೃತ್ಯದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ಒಬ್ಬನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಿರಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಇತಿಮಿತಿ ಕಂಡುಕೊಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾವಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರದು. ಒಂದೇ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ನಾಲ್ಕಾರು ಬಗೆಯ ವಾದ್ಯಗಳಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಾಗ, ಭಾವದ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೇ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಡಿ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳು ಏತಕ್ಕಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಜೀವ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವದಿಂದ ಎಷ್ಟು ಭಿನ್ನವೋ, ಅಷ್ಟೇ ಒಂದು ವಾದ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು(ಪು.೫೩೧).

(ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕುರಿತ ರಾಮರಾಯನ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮ್ಮತಿ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.) ಹಾಗೆ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹೇಳಿದ ರಾಮರಾಯನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದರ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಮನಗಾಣುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಾಸ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತ,

> ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕೌಶಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕೈಯ ಚಲಾಕಿಯು ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಚಲಾಕನ್ನು ಯಾವ ಭಾವಗಳ ಸಲುವಾಗಿ, ಯಾವ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯರ್ಥ. ಆಗ ಸಂಗೀತ ಬರಿಯ ಡೊಂಬರಾಟವಾದೀತು(ಪು.೫೩೧)

ಎಂದು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಮರಾಯನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ,

> "ಅವರ ರಚನೆಯ ಒಂದೊಂದೇ ತುಣುಕನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ, ಸಿನೆಮಾ ಧಾಟಿಗಳ ಶ್ರವಣ ಮೋಹಕತೆಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಸ್ತಾದುಗಳ ಪಾಂಡಿತ್ಯವೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತೀರಾ ಸುಲಭವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ, ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೌಶಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಲ್ಲವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಸೇರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ, ರಚನೆಯ ಭವ್ಯತೆ ಅವರೆಲ್ಲರ ಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ(ಪು.೫೩೨).

ಮುಂದೆ ಹೀಗೆಯೇ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಗೀತಗಳ ವ್ಯಾಸಂಗದಲ್ಲಿ ಐದು ವರ್ಷಗಳು ಮುಗಿದಮೇಲೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರಾಪೂರ್ಣಿಮೆಯಂದು ನೃತ್ಯೋತ್ಸವದ ಏರ್ಪಾಟಾಯಿತು. ಮೂರು ದಿನಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ವಿಧಿವಿಲಾಪ', 'ವಸಂತ ಋತು', 'ಕಡಲಿನ ಪ್ರತೀಕಾರ', 'ಸತ್ಯವಾನ ಸಾವಿತ್ರಿ', ನೃತ್ಯಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ವ್ಯಾಸ, ರಾಮರಾಯ, ಈವಾಕ್ರಾಸ್ –ಈ ಮೂವರ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆಗಳ ಅನೂನ ಸಂಗಮದಿಂದ, ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಫಲಿಸಿರುವ ನೃತ್ಯಗಳವು ಎಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲೂ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ನೃತ್ಯಗಳು–('ಕಡಲಿನ ಪ್ರತೀಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಸತ್ಯವಾನ ಸಾವಿತ್ರಿ') ಕಲಾವೈಭವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವಂತಿವೆ. 'ಕಡಲಿನ ಪ್ರತೀಕಾರ'ದಲ್ಲಿ,

> ಒಂದು ಪಂಗಡ ನೀಲ ಉಡುಗೆಯನ್ನುಟ್ಟು, ಕಡಲಿನ ಜಲ ಸಮೂಹದಂತೆ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ತುಂಬಿ, ಓಲಾಡುವ ಅಲೆಗಳಂತೆ ನೃತ್ಯವೆಸಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸ ಅಂಬಿಗನಾಯಕನಾಗಿ ದೋಣಿಯನ್ನು ಕಡಲಿಗಿಳಿಸುವಂತೆ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಲಘುಚಿತ್ತದಿಂದ ನಾವೆಯನ್ನು ಕಡಲಿನ ಮೇಲೆ ತೇಲಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಜಯಿಗಳಂತೆ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕಡಲಿನ ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಳೆ ಹಾಕುವ ನೋಟ, ದೋಣಿ ಸಾಗುವ ನೋಟ, ಮೀನನ್ನೂ ಸೆರೆಯಾಗಿಸುವ ನೋಟಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಸಾಹದ ಈ ಆವರಣವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಭೇದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕಾರು ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳು, ಗಾಳಿಯ ಮೊರೆತವನ್ನು ಮಾರ್ದನಿಸುತ್ತವೆ. ಸಮುದ್ರ ಸಂಕೇತರಾದ ನರ್ತಕರು ಹೆಡೆಬಿಡಿಸಿದ ನಾಗರಹಾವುಗಳಂತೆ ತೂಗುತ್ತಾರೆ. ಬಾಹುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶರೀರ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರು ಶಿರವನ್ನೆತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ಪುಲಕಿತರಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಡೆಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾವಿಕರ ಗುಂಪು ಶ್ರಮದಿಂದ ದೋಣಿಯನ್ನು ಮರಳಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷಕ್ಕೂ ಕಡಲಿನ ಹುಚ್ಚು ಮೇರೆ ಮೀರುತ್ತದೆ. ತೆರೆಗಳು ಉಕ್ಕಿ ಸಿಡಿಯುತ್ತವೆ.

ನಾವಿಕರನ್ನು ಮರೆಯಿಸುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ, ರಂಗಮಂಟಪವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳ ನಾದದ ಗುಡುಗನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳು ಮಾನವನ ಸಾವಿನ ಭೀತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ.

ದೋಣಿಯು ಸಾಗರದ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ನಾವಿಕನ ಹಿಂಬಾಲಕರು ಮುಳುಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂಬಿಗರ ನಾಯಕ ಕಡಲಿನ ತೆರೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಡುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗುಂಪಿನೊಡನೆ ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಅಂಬಿಗರ ನಾಯಕನಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ವ್ಯಾಸನ ಮುಣುಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕಾರದ ಹತ್ತೆಂಟು ಶಂಖಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾರಿ, ದುರ್ಬಲ ಮಾನವನ ನೋವನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸದಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ(ಪು.೫೩೭-೫೮).

ಈ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು 'ಎಂಥ ಭವ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ, ಎಂಥ ಕನಸು' ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ವಿರಾಮಾನಂತರ 'ಸತ್ಯವಾನ ಸಾವಿತ್ರಿ' ನೃತ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈವಾ ಬರೆದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಚಿತ್ರ ತುಂಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯವಾಗಿತ್ತು. ನೀಲ ಬೂದು ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಗಿಡಬಳ್ಳಿಗಳು ನರ್ತಕರಂತೆ ಮೈಬಾಗಿಸಿ ನಿಂತಿವೆ. ಹೂವುಗಳು ಕಾಂಗ್ರಾ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ವೈಖರಿಯಿಂದ ಎಲೆಗಳಿಂದಾವೃತವಾಗಿ ಬಾನಿನ ಚುಕ್ಕಿಗಳಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಲಲಿತವಾದ ಆವರಣ, ಮೆಲುಗಾಳಿ, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುರುಪನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ನಾಲ್ಕಾರು ವಟುಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೂವನ್ನು ಗಿಡಗಳಿಂದ ಆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಂದಮೂಲಗಳನ್ನೆತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಟುವೇ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ಸತ್ಯವಾನ. ಆತ ವಟುಗಳ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ತಾರಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಚಂದ್ರನಂತೆ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಲಿತ ನಾದತರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಒಂದು ಪಂಗಡದೊಡನೆ, ಮೊದಲು ಬಂದ ನಾಲ್ವರು ವಟುಗಳು ನರ್ತಿಸಿದರೆ, ವಿರಹದಿಂದ ನೊಂದ ಸತ್ಯವಾನನು ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಮಿಡುಕಿಗೆ ಸಮನಾಗಿ, ವ್ಯಥೆಯ ನರ್ತನ ಎಸಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಗಿಲ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲುವ ಮಿಂಚುಗಳ ಬೆಳಕಿನಂತೆ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೊಳಲು, ಕ್ಲಾರಿನೆಟ್ಟುಗಳು ಧ್ವನಿಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಿತಾರ ಧ್ವನಿತರಂಗವೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ನಾದವನ್ನೇರಿ ಅಜಂತೆಯ ಅಪ್ಸರೆಯ ಉಡುಗೆಯನ್ನುಟ್ಟ ಕಿರಿಯ ವಯಸ್ಸಿನ ಬಾಲಕಿಯೊಬ್ಬಳು,

ಲಾಲಿತ್ಯವೆಸಗುತ್ತ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ನೋವಿನ ನೃತ್ಯ ಸತ್ಯವಾನನದು. ಮೆಲ್ಲಗೆ, ಈ ಮಿಂಚಿನ ಗೊಂಚಲನ್ನು ಕಂಡು ಆತನ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಚೆಲುವು ತುಂಬುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಬರುವ ದೃಶ್ಯವೆಂದರೆ- ಸಾವಿತ್ರಿ, ನಾರದ, ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಹಿರಿಯರದು. ಅವರ ಉಡುಗೆಗಳು ಕಣ್ಣನ್ನು ಕುಕ್ಕದಿರುವಂಥವು. ಹಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಹೊಡೆದು ಕಾಣುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಿರುವ ಉಡುಗೆಗಳವು. ಹಿನ್ನೋಟ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳ ಕಾಮನ ಬಿಲ್ಲಿನ ಕುಣಿತದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ತೆರೆ. ನಾರದ, 'ನಿನಗೆ ಬೇಡೆ'ನ್ನುವ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ನೃತ್ಯ ಸಾವಿತ್ರಿಯದು. ಕೊನೆಗೆ ಆತನೂ ಹರಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ರಂಗ ಬರಿದಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಮಧುಮಧುರ ಗೀತವನ್ನು ಸೂಸುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೋಟ ಅರಣ್ಯದ ಗಿರಿ, ನದಿಗಳ ಲಾಸ್ಯಮಯ ರೇಖೆಗಳನ್ನು, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಇನಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಜತೆಗೂಡಿ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಕಾಲಿರಿಸುತ್ತಾರೆ. ವನಲತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನನ ಮನಸೆಳೆಯುತ್ತಾಳೆ; ಅವನ ದಿನದ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಪತಿಯ ಸಾವಿನ ಭೀತಿಯು ಅವಳ ಚಲನವಲನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಸತ್ಯವಾನನು ಧೈರ್ಯದ ಮುನ್ನಡೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡಲಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ, ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲಸ ಮುಗಿಸಿ, ವನದ ಸೊಬಗನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಸತ್ಯವಾನ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಂಗ ಬರಿದಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದೆರೆ ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಕಾರ್ಮುಗಿಲು ತುಂಬಿದ ಆಕಾಶವಿದೆ, ಗಿಡದಂತೆ ಏನೋ ಕಪ್ಪಾದ ಒಂದು ಹೆಮ್ಮರ, ಗಗನ ತುಂಬುವಷ್ಟು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ನಿಂತಿದೆ. ಕೊಡಲಿಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲಸವೇ ಕುಣಿತವಾದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ, ಸತ್ಯವಾನನಿಗೆ. ಸಂಗೀತದ ಗತಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯವಾನ ದಣಿವು ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಕೊಡಲಿ ಕೈಯಿಂದ ಕಳಚುತ್ತದೆ, ಸಾವಿತ್ರಿ ವಿರಮಿಸಿದವಳು, ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಆದರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಭಯಂಕರ ನಿನಾದಗಳ ಪ್ರಳಯವಾದಂತೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಿಚಿತ್ರ ಧ್ವನಿಗಳು ಭೀತಿಯನ್ನು ಮೊಳಗಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾರ್ಗತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳನಂತೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತದೆ ಸಾವು. ವ್ಯಾಸ ಸಾವಿನ ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಉಡುಗೆಯ ಯೋಜನೆಯಿಂದ, ಅವನ ವಾಸ್ತವಿಕ ರೂಪ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಭೀತಿಯ ಮೂರ್ತಿ, ಯಮ-ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಲಲಿತ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಕ್ರೂರ ಅಲಂಕಾರ ಪಡೆದಿದೆ.

> ಅವನ ಮುಖ ಮತ್ತು ಮೈ. ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಹೆದರಿಕೆಯ ನಾದಗಳನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಉರುಳಿಸುವಾಗ, ಸಾವು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುವಂತೆ, ನೃತ್ಯವೆಸಗುತ್ತಾನೆ ಯಮ.
>
> ಸತ್ಯವಾನನ ಜೀವಾಪಹರಣವಾಗಿದೆ. ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಯಮನು ಮುಖವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಗತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ, ಭೀತ ಸಾವಿತ್ರಿ.
>
> ಅನಂತರದ ಹಿನ್ನೋಟ– ಮುಗಿಲೋಳಿಯಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಏರುತ್ತ ಹೋಗುವ ಹಾದಿ ಭುಜಂಗಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೆಂಬೆಳಕು ಮಾತ್ರ ನರ್ತಕರನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ಹಾಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭೀತಿ, ನೋವುಗಳೆರಡನ್ನೇ ಚಿಮ್ಮಿಸುವಂತೆ ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಮಿಡುಕು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ವಿಜಯಿಯಾದ ಯಮ ನಭವನ್ನೇರುತ್ತ ಗಜಗಮನದಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ವಿನಯದಿಂದ, ವ್ಯಥೆಯಿಂದ, ಸಾವಿತ್ರಿ ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಯಮ ಬೆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಸಾವಿತ್ರಿ ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಗಮನ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಯಮ ಹರಸುತ್ತಾನೆ, ಆಕೆ ಮರಳುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೇ ನನ್ನ ಬಾಳಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡೆಯೇಕೆ?' ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ. ತುಸುಕಾಲ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಸರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಯಮನ ನೃತ್ಯಭಾವವು ಮೆಲುಮೆಲುವಾಗಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಪ್ರೇಮ, ವಿನಯಗಳಿಗೆ ಒಲಿದಂತೆ, ಕಾಠಿಣ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಮನ ಮುಖವಾಡ ಕಳಚಿ, ಬೇರೊಂದು ವರ್ಣಿಕೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಳವಾದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿನಿಂತ ಭವ್ಯಮೂರ್ತಿಯಂತೆ ಆತ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು ಹರಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಾಲು ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ. ಯಮನು ಅದೃಶ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಏರಿನ ದಾರಿಗಾಗಿ ಇರಿಸಿದ ಸೋಪಾನ ತನ್ನಂತೆ ಕುಸಿಯುತ್ತದೆ. ಸಾವಿತ್ರಿ ಪತಿಯ ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ... ತೆರೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ(ಪು.೫೩೮–೪೦).

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಿಂದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ರಾಜಾರಾಮ್ ಎಂಬುವನೊಬ್ಬ ಹಿಡಿಸಲಾರದ ಭಾವೋನ್ಮತ್ತತೆಯಿಂದ ಆ ನೃತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ 'ಕಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಕರಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ,' ಅವುಗಳಿಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಾಸ, 'ಇಂದಿನ ಕೆಲಸದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ನನ್ನೊಬ್ಬನದೇ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕರಾದ ಮುಖ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ರಾಮರಾಯ, ಈವಾ ಕ್ರಾಸರನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿ "ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಈ ರಾಮರಾಯರ ನಿರ್ದೇಶನ, ಇಂದಿನ ಅಲಂಕಾರ ಉಡುಗೆ,

ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಈವಾಕ್ರಾಸ್–ಈ ಮಹನೀಯಳದ್ದು"(ಪು.೫೪೧)ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ಅದ್ಭುತ ನೃತ್ಯಸಾಧನೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಯಾದರೂ, ಎಲ್ಲರೂ ಕೊಂಡಾಡಿದರೂ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಯೆಂಬುದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಆ ನೃತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅತೃಪ್ತಿಯಲ್ಲ; ತಾನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಲ್ಲಾ ಎಂಬ ಅತೃಪ್ತಿ.

> ಸಾವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ನನ್ನ ಹಂಬಲ. ಬುದ್ಧನಂತೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಸುವವರು ತೀರ ಸ್ವಲ್ಪ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಚಿತ್ರಾಪೂರ್ಣಿಮೆಯ ದಿನ, ಬುದ್ಧನ ತ್ಯಾಗವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ನೃತ್ಯವನ್ನಾಗಿ ತೋರಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಬಹಳ ಕಾಲದಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕೊರತೆಗಳೆಂದರೆ ಎರಡು–ಮೊದಲಿನ ಕೊರತೆ ನಾನೇ. ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಇನ್ನೂ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಹಣ್ಣಾಗಿಲ್ಲ. ಬಾಳಿನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಪಕ್ವವಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಭಾವವೆಂದರೆ, ಯಶೋಧರೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರೆಂದು. (ಪು.೫೪೨).

ಹೀಗೆ ಈವಾಳೊಡನೆ ವ್ಯಾಸ ತನ್ನ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಅದರ ಕಾರಣವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಶೋಧರೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾದಂಥ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಕ್ವವಾಗುವಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಆತ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯೆ ಕೀರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆಕೆ ಸಿನಿಮಾರಾಜ್ಯದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ತಪ್ಪು ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಳಾದ್ದರಿಂದ ಆತ ಯೋಚಿಸಿ ಫಲವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ವ್ಯಾಸ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಆಸೆ ಇದೆ. ಅದು ಒಂದೊ ಎರಡೊ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಫಲಿಸುವಂಥದೂ ಅಲ್ಲ. ಹಿಮಾಲಯವನ್ನೇ ತನ್ನೂರಿಗೆ ತರುವಂಥ ಸಾಹಸ ಅದು ಎಂಬುದು ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಆದರೂ ಆ ಸಾಹಸ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಆದರ್ಶ ಇದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಸಿದ್ಧಿಯೆಂಬಂಥ ನೃತ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಂತರವೂ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಹೇಳುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕಲಾವಿದ ನಿತ್ಯ ಅನ್ವೇಷಕ, ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವವನು; ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತ ಅವುಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಫಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತೃಪ್ತಿ, ಅತೃಪ್ತಿಗಳ ನಿರಂತರ ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು, ಕಲಾಜೀವನದ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವವನು ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸ್ವಾನುಭವದ

ಗಾಢ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಕಲೆ ಎಂದೂ ಫಲಿಸದೆಂಬ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಬೆಳಕಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಬುದ್ಧನಂಥ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಜೀವಿಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಅಂಥ ಮಾನಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪಕ್ವತೆ ಸುಲಭವಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಂದ ಭಗವದ್ಗೀತಾ ಉಪದೇಶದ ನೃತ್ಯ ಮಾಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ, ಅಜಂತಾದಲ್ಲಿ ಇಂದುಮತಿ ಯಶೋಧರೆಯ ಭಂಗಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ನಿಲವಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತಾಗ ವ್ಯಾಸ ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಬೇಡುವ ಕಲೆಗೆ ಸಿದ್ಧತೆ ತಾಂತ್ರಿಕಪರಿಣತಿಯ, ಅಭ್ಯಾಸಬಲದ, ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರಬಹುದಾದ ಧೈರ್ಯದ, ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಬಹುದಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರದೆ ಅಂಥ ಉನ್ನತ ನೆಲೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕೇಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಎಂದೂ ಬಲ್ಲವನ ನಿಲವಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವರ ಈ ಧೋರಣೆಯೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ.

ಸಿನೆಮಾ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ದೂಷಿಸುವ, ಖಂಡಿಸುವ, ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರ ತಡೆಯಲಾರದ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾರಂತರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಲಿ, ಕಲೆ–ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಅಥವಾ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆಗಲಿ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಥಾಳವಾಗಿ ಮುಖಕ್ಕೆ ರಾಚುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಿದೆ.

ವ್ಯಾಸ ಮುಂಬಯಿ ಬಿಟ್ಟು ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವಾಗ ತನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ಶಿಷ್ಯೆ ಕೀರ್ತಿಗೆ,

"ಮುಂಬಯಿಯಂಥ ನಗರದಲ್ಲಿದ್ದೀಯ! ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಗುವ ಬದಲು ಕೆಟ್ಟ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಬಂತೆಂದು ಬಹಳ ಬುದ್ಧಿವಂತೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಡ. ಜನರ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಕಿವಿಗೊಡಬೇಡ. ಹೊಗಳಿದಷ್ಟೇ ತೆಗಳುತ್ತಾರೆ"(ಪು.೫೨೭) ಎಂದು ಬುದ್ಧಿಹೇಳಿ ಬಂದಿದ್ದ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿ ಮಿಸ್ ಕಲ್ಪನಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಾಸ ಈವಾಳ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ ಮಿಸ್ ಕಲ್ಪನಾಳ ಬಗ್ಗೆ ಜನ ಬಹುವಾಗಿ ಹೊಗಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದ, ಮುಂಬಯಿಯೆಲ್ಲ ಮರುಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಈವಾ, 'ಡ್ರೀಮ್ಸ್ ಓಫ್ ಡಾನ್ಸರ್' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನಾಳ ಚಲನಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾಳೆ. ಚಿತ್ರದ ಕಲ್ಪನಾಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾಮುಕ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲದೆ ಯಾವೊಂದು ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ, ನೃತ್ಯದ ನೈಪುಣ್ಯವೂ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಕಲೆಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಅನ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಈವಾಳೆಂದರೆ ವ್ಯಾಸ ಮೂಕನಾಗಿದ್ದ. ಆಕೆ 'ಕಲ್ಪನಾ' ಎಂಬ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬಾಕೆ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನದೇ ಶಿಷ್ಯೆ ಕೀರ್ತಿ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಎದೆಗೆ ಬಲವಾದ ನೋವಾಗಿತ್ತು. ಅವಳು ಆ ಹಾದಿಗೆ ಇಳಿದಳೆಂದು ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸಿತು. ಆ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯೆ ಕೀರ್ತಿಯೇ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತ,

> "...ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಾಯಾರಿಕೆಯಿಂದ ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನೃತ್ಯಾಭಿರುಚಿಯಿತ್ತು, ಯೋಗ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಹೇಗೆ ಇಂಥ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಬಿದ್ದಳೋ ನಾನು ಕಾಣೆ...ನಿಜಕ್ಕೂ ಅನ್ನುತ್ತೇನೆ– ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಜೀವವನ್ನು ಧ್ವಂಸಮಾಡಿದರು. ಅಭಿರುಚಿ ಕೆಟ್ಟುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯಸನ ನನಗೆ ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿದೆ(ಪು.೫೩೪–೩೫)

ಎಂದು ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇಷ್ಟು ನಡೆದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ ಮುಗಿದಿದೆ. ಧಾರವಾಡಕ್ಕೂ ಕೀರ್ತಿಯ 'ನರ್ತಕಿಯ ಕನಸು' ಚಿತ್ರ ಬಂದಿದೆ. ಅವನ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಜನರೇ, ಬಾಯಿತುಂಬ ಹೊಗಳಿದ ಜನರೇ ಕಲ್ಪನಾದೇವಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮರುಳಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ರಂಗದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಬಾಯ್ತುಂಬ ಹೊಗಳಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ರಾಜಾರಾಮ್‌ಗೆ ಮಾತ್ರ ಜನರ ಈ ಹುಚ್ಚು ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಕಂಡು ತೀರಾ ಜುಗುಪ್ಸೆಯುಂಟಾದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕಂಡು ತನ್ನ ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಾರಾಮ್ 'ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಶಾಲೆ ನಡೆಯಿಸುತ್ತ ಈ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೀವು ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರಲ್ಲ; ಅದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಫಲಕೊಟ್ಟೀತೆಂದು ಎಣಿಸುತ್ತೀರಾ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ವ್ಯಾಸ ಮೌನವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದ ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಮುಗಿದಿದ್ದರೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಅರಿವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ನಿಲುಗಡೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪ ಬಂದಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೀರ್ತಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಎಳೆದಿರುವುದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಮಂಕಾದಂತಿದೆ. ಇಂಥ ಸರಳ ಸದಿಚ್ಛೆ, ಸದಾಶಯಗಳು ಕಾರಂತರ ಮುಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ

ಕಾಣಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶದ ಗುಂಗು ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಗೌಣವೆಂದು ಗಣಿಸಿದಂತಿದೆ.

ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ರಾಜಾರಾಮ್ ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿ ಹೋದದ್ದೇ ತಡ ಕೀರ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಒಂದು ತಂತಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಕಥೆ ಮುಂದುವರೆಯಲು ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಆ ತಂತಿಯಲ್ಲಿ 'ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕಾಣುವ ಅತೀವ ಆಸೆಯಾಗಿದೆ, ಬನ್ನಿ– ಕೀರ್ತಿ' ಎಂದು ಬರೆದಿತ್ತು. "ನನ್ನ ಉಪದೇಶ ಕೇಳಿಯೂ ಕೇಳದವಳಂತೆ ಸಿನೆಮಾ ಹೊತ್ತು ಮೆರೆದಾಡಿದ ಈ ಹುಡುಗಿಗೆ ಈಗ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡುವ ಆತುರವಂತೆ"(ಪು. ೫೪೫) "ಆ ಸಿನೆಮಾ ರಾಣಿಯ ಕರೆ, ಮನ್ನಣೆ ನನಗೇಕೆ?"(ಪು.೫೪೫) ಎಂದೆಲ್ಲಾ ತಾಳ್ಮೆಗೆಟ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ವ್ಯಾಸ. ಸಿನೇಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿರುವ ಇಂದುಮತಿಯ ಸಂಚಿನಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಿದ ಟೂಬಾಳನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ. ತಂತಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಗೋಜಿಗೂ ಆತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂರು ದಿನಗಳ ನಂತರ ಬೊಂಬಾಯಿಯಿಂದ, 'ಕೀರ್ತಿ ಮೃತ್ಯುಮುಖಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಒಮ್ಮೆ ಬಂದು ಅವಳನ್ನುಳಿಸು' ಎಂಬ ಸಾರಾಂಶವುಳ್ಳ ಕೀರ್ತಿಯ ತಾಯಿಯ ತಂತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಹೋಗುವ ಉತ್ಸಾಹ ಉಂಟಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಮನೆಯ ಅನ್ನದ ಋಣದ ಸ್ಮರಣೆ ಮಾತ್ರದಿಂದಾಗಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸನಿಗಾಗಿ ಹಲುಬುತ್ತಿದ್ದ, ಈಗ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಹೀನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೀರ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದು, ಕಂಡು ಕೀರ್ತಿಗೂ ಅವನಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೆನೆದು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಷ್ಟು ಭಾವೋದ್ವೇಗಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾವು–ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ ತೂಗುತ್ತಿರುವ ಅವಳ ಆರೈಕೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮೀಯ ಭಾವದಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. 'ತಾನು ಸಾವಿತ್ರಿಯಾಗಿ ಯಮನನ್ನು ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಬೇಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾನೆ'(ಪು. ೫೫೦). ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಮೇಲೆ ಮೃತ್ಯುವಿನ ದವಡೆಯಿಂದ ಕೀರ್ತಿ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಕಾಹಿಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಮುಂದಿನ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಸ ವೈದ್ಯರನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ಅವರು:

> ನೋಡಿ, ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿ ಹೀಗಿರಬೇಕು– ಅವರು ನನ್ನೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿ ತುಂಬ ಮುಂದುವರಿದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರ ಕೈಯಿಂದಲೊ ಗರ್ಭಪಾತವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅಧಿಕ ರಕ್ತಸ್ರಾವವಾಗಿರಬೇಕು; ಅತ್ತ ನಂಜೂ ಮೀರಿತು. ಆದರೂ ಅವಳನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಮರುಕ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವಳು ನಮ್ಮಿಂದ ಚೇತನಗೊಂಡಳು–ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ನಿಮ್ಮ ಆಗಮನದಿಂದ ಬದುಕಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ(ಪು.೫೫೧)

ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಕೀರ್ತಿಯು ಸ್ವಲ್ಪ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ 'ಹೇಗಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ನಾನು ಹೇಗಾದೆ, ಹೇಳಿ? ನಿಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಮರೆತೆ. ಎಲ್ಲರ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಮನಸೋತು ನವಿಲಂತೆ ಮೆರೆದಾಡಲು ಹಂಬಲಿಸಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ರಾಣಿಯಾಗಲು ಧಾವಿಸಿದೆ. ನನ್ನ ಬಾಳನ್ನು ಕಾಮುಕರ ಕೈಗಳಿಗೆ ಧಾರೆಯೆರೆದೆ. ನೀವಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಎಂದೂ ಹೀಗಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.'(ಪು೫೫೨) ಎಂದು ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಗನ್‌ದಾಸ್ ಎಂಬುವನು ಬಂದಾಗ ಕೀರ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಅವಳ ಜೀವನವನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟವನು ಯಾರೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನೇ ಕೀರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಅಹಂಕಾರ, ಆಸೆಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಸಿ ನರಕಕ್ಕೆ ಎಳೆದವನು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಕೀರ್ತಿ ವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕುರಿತು:

> "...ನೀವು ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುವಿರಾದರೆ ನಾನು ಬದುಕಲು ಇಚ್ಛಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಬಲ್ಲವರು ನೀವೊಬ್ಬರೇ" ಎಂದು ಮೊರೆಯಿಡುತ್ತಾಳೆ(ಪು.೫೫೪).

ತಾಯಿಯೊಡನೆ,

"ತಿರುಗಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಬದುಕಬೇಕೆಂಬ ಮನಸ್ಸಾಗಿದೆ. ನಷ್ಟವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ತಿರುಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕೆಂದಿದೆ... ನನಗೆ ಜೀವನಕೊಟ್ಟವರು ಅವರು(ವ್ಯಾಸ). ಹಿಂದೆ ಬದುಕಿಗೊಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ದುರ್ದೈವಿಯಾದ ನಾನು ಅದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ. ತಿರುಗಿ ಅವರೇ ಅದನ್ನು ನನಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಬೇಕು... ಅವರು ತೋರಿಸಿದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ(ಪು. ೫೫೫). ಮತ್ತೆ ವ್ಯಾಸನೊಡನೆ,

> ನೀವು ಉಳಿಸಿದ ಜೀವ ನಾನು. ನೀವು ಅಂದಂತೆ ಬಾಳುತ್ತೇನೆ. ನಿಮ್ಮ ನೃತ್ಯಮಂದಿರದ ದಾಸಿಯಾಗಿ ನಿಮ್ಮ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತೇನೆ(ಪು.೨೯೫).

ಎಂದು ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಕೀರ್ತಿ ತನ್ನ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಬಾಳನ್ನು ಮರೆತು ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಾಸನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಹೊಸ ಬಯಕೆಗಳು ಕೈಗೂಡುವ ಭರವಸೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತಿ ತನ್ನ ಸಂಪತ್ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಂದು ಅವನ ಕಾಲದೆಸೆಯಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ಪರರನ್ನು ಬೇಡದೆಯೇ ಆತ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದು ಅವಳ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಹಿಗ್ಗಿಲ್ಲ. ಅವನ ಹಿಗ್ಗಿಗೆ ಉಲ್ಲಾಸಕ್ಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಹೊಸ ಆಸೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆ ಆಸೆ ತ್ಯಾಗಿ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ನೃತ್ಯಚಿತ್ರದ ಯೋಜನೆ ಮಾಡಬಂದೀತೆಂಬುದೇ ಆಗಿದೆ. ಬಹಳ ದಿನಗಳಿಂದ ಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಬಯಕೆಯು ಕೃತಿರೂಪ ತಾಳಿದರೆ ಆತನಿಗೆ ಆಗಬಹುದಾದ ಸಂತೋಷದ ಬಗ್ಗೆ ಈವಾಳಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಗೆಳೆಯ ರಾಮರಾಯರನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿಕೊಂಡು

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಿದ್ಧತೆ ಕ್ಷಿಪ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗುತ್ತೇನೆ. ನೀವು ಬಂದು ನಿಮ್ಮ ಸಲಹೆ ಕೊಡುತ್ತೀರಷ್ಟೇ' ಎಂದೂ ಬರೆದ. ಆ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ, ರಾಮರಾಯ, ಕೀರ್ತಿ, ಈವಾ, ವಿಮಲೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಗ ರಾಹುಲ–ಅಷ್ಟು ಜನವೂ ಅಜಂತದ ಯಾತ್ರೆ ಮಾಡಿಬರಬೇಕೆಂಬ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಈವಾಗೆ ತಿಳಿಸಿದ. ತನ್ನ ಕೂಸಿಗೆ ರಾಹುಲನೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟ. ತಾನು ನೃತ್ಯಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನಾದರೂ ಆಗಬೇಡವೆ ಎಂದೂ ಸೇರಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನೃತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡತೊಡಗಿದ.

ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನೂ, ಸಿನೆಮಾರಾಜ್ಯದ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥೆಯ ವಿವರ, ಉದ್ದೇಶಗಳೆಲ್ಲ ತೀರಾ 'ಸಿನಿಮೀಯ' ವಾಗಿವೆ, ಸರಳವಾಗಿವೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕತೆ, ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ ಈ ಭಾಗದ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ತುಂಬಾ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಈ ಕಥೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರ ಭಾವುಕ ಸದಿಚ್ಛೆ(wishful thinking)ಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವಿಕವೆನಿಸುವಂತಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ಕಾರಂತರು ಬೇರೊಂದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂಥದಾಗಿದೆ:

> ಅನುಭವ ಸತ್ಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಮಾತಿಗೂ ನಡತೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ತನಕ ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವವೆನಿಸುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ; ನಾಟಕ ವಾಸ್ತವವಾಗಲು ಆಯಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕಕಾರನ ಮನಸ್ಸನ್ನೋ, ತತ್ವಪ್ರಚಾರವನ್ನೋ ಹತ್ತು ಜನರ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕ ಉಂಟಾಗಲಾರದು.(ಕಾರಂತರ ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು 'ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆ' ಪು. ೬೨)

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥೆಗೆ ಕಾರಂತರ ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಅವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಕೀರ್ತಿಯ ಕಥಾವಿವರದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ; ಅದು, ಬುದ್ಧನ ಪತ್ನಿ ಯಶೋಧರೆಯ ಪಾತ್ರದ ಭಾವಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೀರ್ತಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೂ

ಕೀರ್ತಿಗೆ ಸ್ವಾನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅವಳ ಬಾಳಿನ ವೈಭವದ ಮತ್ತು ಮೆರೆತದ ದಿನಗಳ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಆ ವೈಭವ, ಮೆರೆತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಕೆಯ ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಭ್ರಮನಿರಸನ –ಇವು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನದಾಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಓದುಗನಿಗೆ ಅನಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾನುಭವದ ಈ ಬಗೆಗಿನ ಧೋರಣೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾವುಕವಾದ ಧೋರಣೆಯೆಂದೂ ಅನಿಸದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ಬಗ್ಗೆ, ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ–ಆ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ –ಅಪಾರ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ, ಅಸಹನೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಕೆಡಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಯ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಂಥ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ, ಹಣದ ಆಮಿಷಗಳಿಂದ ಮೋಹವನ್ನೊಡ್ಡಿ ಅವರ ಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಸರಕನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಹೊಲ್ಲಗೆಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರ ಕಲಾ ತಪಸ್ಸಿಗೆ, ಅವರು ಆರಾಧಿಸುವ ಕಲೆಗೆ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚ ಮೃತ್ಯುಸದೃಶವಾಗಿದೆ, ಎಂಬುದು ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ(ಆ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರು)ಮೆಚ್ಚದ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ತೋರಿಸದ ನೃತ್ಯಕಾರರಾದ ಇಂದುಮತಿ, ನಂದಲಾಲ, ವಸು, ಶಂಕರ–ಸಿನೆಮಾ ರಾಜ್ಯದ ಮೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರೊಮ್ಮೆ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ನಾಮಾವಶೇಷರಾಗಿ ಹೋದರೆಂಬುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿರುವುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಮುಂದೆ ಅವರ ಹೆಸರೇ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸದಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಕೀರ್ತಿ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಮೋಹಗೊಂಡು ಹೋಗಿ ತುಂಬಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಸಿದರೂ, ಹಣ ಮಾಡಿದರೂ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತಳಂತಾಗಿ ವ್ಯಾಸನಿಂದ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಇಂದುಮತಿ, ಅವಳ ಸಹೋದರ ಸುಧಾಚಂದ್ರ, ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ದೇಶಕ–ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮಾಡಿದ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾದಂತೆ ಬಲಿಯಾಗದೆ ವ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಕಲಾನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಟೂಬಾ, ಈವಾ, ರಾಮರಾಯ, ಮೀಯಾ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಹುಚ್ಚು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಆ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದ್ದರ ವಿವರಗಳೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಮರಾಯನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನು 'ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮನಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ 'Friend's Room'ನಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸಿನಿಮಾಮತಿಯಾಗಿದ್ದ ಗಂಗಾಧರನಂಥವರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅವರು ಹಾಡುವ ಸಿನೆಮಾಹಾಡುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನಾಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದ ರಾಮ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಸಂಗೀತದಿಂದಾಗಿ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲಾ

ಆಶ್ಚರ್ಯಚಕಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ವಿವರವೇನೋ ಬರುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಮುಂಬಯಿ ಸಾಕೆನಿಸಿ ರಾಮ ಊರಿಗೆ ಹೊರಡಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತ ಶಂಕರನು ರಾಮ ಗಿರಣಿ ಮಾಲೀಕರ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವುದಾದರೆ ಕೈತುಂಬ ಹಣ ದೊರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿದಾಗಲೂ ರಾಮ ಅದರಿಂದ ವಿಚಲಿತನಾಗದೆ ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಸರಕಾಗಿಸದೆ ಅದನ್ನು ಆತ್ಮತೃಪ್ತಿಯ ಸಾಧನಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಷ್ಠೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸ ಕೀರ್ತಿಯ 'ನರ್ತಕಿಯ ಕನಸಿ'ನ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಈವಾಳೊಂದಿಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಅವಳ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಮುಕತೆಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಧಾರವಾಡಕ್ಕೂ ಬಂದ ಅವಳ 'ನರ್ತಕಿಯ ಕನಸು' ತೀರಾ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಅಶ್ಲೀಲ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಜನ–ಓದಿದ ಜನ ಕೂಡ–ಮುತ್ತುತ್ತಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ರಾಜಾರಾಮ ಹೇಳಿದಾಗ ವ್ಯಾಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆ ತೀರಾ ಅಸಹನೆಯಿಂದ,

> ಮಿ. ರಾಜಾರಾಮ್, ಸಂಸ್ಕಾರ ಬರಿಯ ಓದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆಯೇ? ಓದಿನ ಆಳವಾದ ಮನನ, ವಿವೇಚನೆಗಳು ಸೇರಬೇಕು. ಯಾವಲ್ಲಿ ಅತಿಯಾಗಿ ಪಾರಮಾರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಾರೋ, ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಅವಹೇಳನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುತ್ತಾರೋ, ಅಲ್ಲಿನ ಜನ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಷ್ಟೆ ನೀತಿವಂತರು. ನೀತಿ–ತೋರಿಕೆಯ ಮುಖವಾಡ; ಅಂಥವರ ಜೀವನ ಕೃತಕವಾದದ್ದು. ಅವರ ಮನಸ್ಸು, ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕಾಮುಕತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ತಿಯಾಗದ ಅಥವಾ ಪೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳಲಾರದ ಅವರ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಪ್ನಗಳು ಪೂರೈಸುವಂತೆ, ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಪೂರೈಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಮನೆಯ ಹೆಂಗೆಳೆಯರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾ [ಕೀರ್ತಿಯ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಹೆಸರು] ತೋರಿಸುವ ಬಿನ್ನಾಣವನ್ನು ಕಾಣಲಾರದ ಅವರು ಏನು ಮಾಡಿಯಾರು? ಮಡಿ, ಮಡಿ ಎಂದು ಕೂಗುವ ಬಾಯಿ ಸೂಳೆಗೇರಿಯ ಮುತ್ತಿಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವಂತೆ–ಅದು (ಪು.೫೪೪–೪೫).

ಎಂದು ಕಟುವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ವ್ಯಾಸನ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮೈಮರೆತಿದ್ದರಲ್ಲಾ ಎಂಬುದು ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ್ದಲ್ಲ. ತನ್ನ ನೃತ್ಯೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕಂಡಾಗ "ಹೊಸದಾರಿಗೆ ಜನರು ಹೆದರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೆಚ್ಚಲೂಬಹುದು, ಆದರೆ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದೆ ಅವರ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೆಳಗಿಳಿಸಿ ಕಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ನಾವೇ ಕಲುಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

(ಪು.೫೪೧). ಹಾಗೆಯೇ ಆತನ 'ಮಯ್ಯೂರನೃತ್ಯ', 'ನದಿ ಸಾಗರ ಮಿಲನ' ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅವನು ಕಾಣದವನಲ್ಲ. ಅವನು ಮೊತ್ತಮೊದಬಾರಿಗೆ ನೋಡಿದ 'ಒಥೆಲೋ' ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯ, ವಿವಿಧ ಶೀಲಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದ, ಅಂಥ ಸಿನೆಮಾ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಥೆಲೋ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ ನಟನ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನವನ್ನೂ ತಾಳಿದ್ದ. ಒಥೆಲ್ಲೊ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿದ ಜೆನಿಂಗ್ಸ್ ಅಮರ ನಟನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದ.

> ಅವನ ಕಣ್ಮುಂದೆ ಸಂಶಯಗ್ರಸ್ತನಾದ ಒಥೆಲ್ಲೋವಿನ ಚಿತ್ರವು ಬಹಳ ದಿನಗಳ ತನಕವೂ ಕುಣಿದಾಡಿತು. ಅನುಭವಹೀನವಾದ ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಸೂಯಾಗ್ರಸ್ತವಾದ ಒಂದು ಜೀವ, ಚಾಡಿಮಾತಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು, ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಷ್ಟು ಕ್ರೂರವಾಗಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯ. ಐಯಾಗೊ, ಒಥೆಲ್ಲೊ ಅಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಿಗಬಹುದೆ? ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸಮಸ್ಯೆ ಬರಬಹುದೇ –ಎಂದು ಆತ ವಿಚಾರಮಾಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂದಲಿಸುವ ಬದಲು, ಮಾನವೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು, ವಿವಿಧ ಶೀಲಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನ ಬೆಳೆಯಿತು. ಮನುಷ್ಯ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನುಭವ ಹೊರಗೆಡಹುವುದು ಕಷ್ಟವಲ್ಲವೇ? ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ಕುಲುಕಿದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಪರರ ಹೃದಯವನ್ನು ಕುಲುಕುವಂತೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸವಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಎನಿಸತೊಡಗಿತು(ಪು.೩೪೧).

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರ ಬಗ್ಗೆ, ಸಿನೆಮಾ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಸನ ಸಾರಾಸಗಟು ತೀರ್ಮಾನಗಳು ಸಮಗ್ರ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡವಲ್ಲ ಎಂದು ನಮಗೆ ಅನಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೇ?

ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ಕಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೇ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇರುವಂತೆಯೇ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಅವುಗಳ ಮೇಲುಕೀಳುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಲುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಯಾ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಆಯಾ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಔಚಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ

ಬೇರೆ ಬೇರೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ವ್ಯಾಸ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಪಂಗಡದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ –ಟೂಬಾಳೊಬ್ಬಳ ನೃತ್ಯ ಬಿಟ್ಟು– ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮನೋಭಾವವೇ, ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದದ್ದನ್ನು ವ್ಯಾಸ ಕಾಣದವನಲ್ಲ. ಇಂದುಮತಿ ಮೋಹಿನಿಯಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದಾಗ 'ವಾಸ್ತವಿಕ ವೇಶ್ಯಾಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ವಿಟರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಂಗು ಬಡಿಸಿದ್ದ'ನ್ನೂ, ಭಸ್ಮಾಸುರನಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದ ನಂದಲಾಲನ ಆಗಮನವೇ ತುಂಬ ಜಡವಾಗಿದ್ದದ್ದು, ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಹೆಣವಾಗಿ ಬಂದಂತಿದ್ದದ್ದು, ಆತ ಮೈಮುರಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ತರುವಂತಿದ್ದದ್ದು–ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದ ಕಾರಂತರಿಗೂ ಅವರ ವ್ಯಾಸನಿಗೂ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಕ್ರೋಧ, ರೋಷ ಇರಬೇಕಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅರ್ಥ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸನಿಗೆ–ಆ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರಿಗೆ–ಸಿನೆಮಾ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನಿಮಿತ್ತ ಅಥವಾ ಹುಸಿ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವಿರುವುದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಲ್ಲ, ಸಿನೆಮಾ 'ಶುದ್ಧ ತದ್ರೂಪಿಕತೆ'ಯ ಕಲೆಯೇ ಅಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕಾರಂತರದಾಗಿರ ಬಹುದಾದರೂ ಇಂದುಮತಿ, ನಂದಲಾಲರದೂ ಅಂಥದೇ ಕಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದೂ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಬಹುದಾದ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಾರಂತರು ಆತ್ಮಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಬರಹವಾದ 'ಸ್ಮೃತಿ ಪಟಲದಿಂದ ಸಂಪುಟ–೩' (೧೯೭೮)ರಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ:

> [ಚಲನಚಿತ್ರ ತಾರೆಯರು] ಹೋದ ಹೋದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಆರಾಧಕರು ಕಲೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಳತೆ ಮೀರಿದ ಸಂಪಾದನೆ, ಮನ್ನಣೆ ಅವರದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ಕಲೆಯ ಯೋಗ್ಯತೆ ಏನು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೆ, ನಿರಾಶಾದಾಯಕ ಉತ್ತರ ಬಂದೀತು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಅವರು ಪಡೆದುಬಂದ ದೇಹದ ಆಕೃತಿ, ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಗಳಿಸಿದ ಮೋಡಿ, ಮಾಯೆ ಅವರ ನಿಜವಾದ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಮರೆಯಿಸಿ, ಅದ್ಭುತ ಬೆಡಗನ್ನು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸುತ್ತಲೂ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ದೆಸೆಯಿಂದ ಈ ತೆರನ ಆಭಾಸ ಸಮಾಜ ದಲ್ಲುಂಟಾಗಬಹುದು(ಪು.೧೪೧).
>
> ಅತಿಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಕಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಮನ್ನಿಸುವವರು ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ಮಂದಿಯೂ ಇರಲಾರರು. ಚಿತ್ರತಾರೆಯರ ತುತ್ತೂರಿ ಕೇಳಿ ಅವರ ಸುತ್ತ ಕಲೆಯುವವರು, ಅವರ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಬಾರಿ ನೋಡುವವರು–ಅದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ ಜನರೇ ಇದ್ದಾರು. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ–ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ(ಪು. ೧೪೨).
>
> ಇಂದು ಸಿನೆಮಾಮಂದಿರಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ, ಚಿತ್ರತಾರೆಯರು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸುಲಭ ಎಟುಕಿನವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪೂರ್ವ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ಆ ತಾರೆಯರಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಮಾನ, ಆಸೆಗಳು ಜನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ(ಪು. ೧೪೨).

ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಹಣದಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮ ಸಿನೆಮಾ. ಜೊತೆಗೆ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕಿರುವ ಸೌಲಭ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತರಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಸೌಲಭ್ಯವೇ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರಣ. ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಆನುಷಂಗಿಕ ಅಷ್ಟೇ. ನೃತ್ಯಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿ, ಆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿಯ ಎಟುಕಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂತೆ ಇದ್ದದ್ದಾದರೆ ಆಗಲೂ ಅವರು ಇಂದುಮತಿ, ನಂದಲಾಲರನ್ನೇ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರೆ ? ಕಲಾಭಿರುಚಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರವುಳ್ಳ ಕಡಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರೂ ವ್ಯಾಸನ ಮತ್ತು ಟೂಬಾಳ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೂ ಕೀಳುರುಚಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿಸಿ ಬೈಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರಿಗೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆಯೆ ತಾತ್ಸಾರವಿದೆ ಎಂಬಂತೆ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಥಾನಾಯಕ ವ್ಯಾಸ ಮೊದಲಾದವರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಸ್ವತಃ ಕಾರಂತರೇ "'ದುಡಿ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರಂತರೊಡನೆ" ಎಂಬ, ಎಂ. ಮಾಧವ ಉಡುಪ ಎಂಬವರಿಗೆ ನೀಡಿದ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ (ಕಸ್ತೂರಿ, ಅಕ್ಟೋಬರ್, ೧೯೭೬, ಪುಟ ೯೪) ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ : "........... ಕಾದಂಬರಿಗಿಂತಲೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದದ್ದು, ಅದರ ದಾರಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದದ್ದು. ರಶಿಯಾದಲ್ಲಂತೂ ಚಲನಚಿತ್ರದಿಂದಲೇ ಜನಜಾಗೃತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರು. ಇಂದಿಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಮಾಡುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ನನಗೂ ತುಂಬಾ ಆಸೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ತಲೆಬೇನೆ ಬಂದಿದೆ." ಕೀರ್ತಿಯ ನೈತಿಕ ಪತನಕ್ಕೂ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಸನಾಗಲಿ, ಸ್ವತಃ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರಾಗಲಿ ಸರಳ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ

ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಸನೇ ಮೆಚ್ಚಿದ ಟೂಬಾ ಕೂಡ ಹಿಂದೆ ನೃತ್ಯಗಾತಿಯಾಗಿದ್ದೇ ನೈತಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಿದ್ದವಳು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅವಳೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಇದೆ.

'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಕೇಳುಗನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದುಡಿಯ ಸದ್ದಿನ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ನೀಡಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೇಳುಗರ ಪರಿವಾರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ 'Friend's room' ಮಿತ್ರರು ಮತ್ತು ರಾಮ ಮನೆಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಕ್ಕಳ ತಂದೆಯರು – ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಉಡುಪಿರಾಯ, ಶಿವಾನಂದರಾಯ–ಇವರವರೆಗೆ ಕೇಳುಗ ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಿಸ್ತಾರವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕೇಳುಗರನ್ನು ಒಂದು ಸಹೃದಯ ಸ್ತೋಮವಾಗಿ ಗಣಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕಲಾವಿದರ ಸ್ವಂತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ, ಆನಂದಕ್ಕೆ, ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೇಚನ ಮಾಧ್ಯಮ (purgatory medium)ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅಂಶದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, ಕೇಳುಗ ಅಂದರೆ ಸಹೃದಯ ಸ್ತೋಮವನ್ನು ಅದರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರಶಂಸೆಗಳನ್ನು ಕಲೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಕಲೆಯ ವಿಕಾಸ ಪತನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆ ಜನಸ್ತೋಮಕ್ಕೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಕಾರಂತರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಿಳಿವು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸ ಮೆಚ್ಚದಂಥ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೊ, ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೊ ಮರುಳಾಗುವ, ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ, ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರಿಗೆ ಅನುಮಾನ, ಅಸಹನೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸ ಮೆಚ್ಚುವಂಥ ರೀತಿಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೋ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೋ ಮೆಚ್ಚಿ ಮೈಮರೆಯುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವುಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾರಂತರ ತೀರ್ಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಜನತೆ ಮೆಚ್ಚುವಷ್ಟು ಶುದ್ಧಕಲೆಯನ್ನು ಜನ ಮೆಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆಯಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಗೆಗಿನ ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ (subjective) ಅಂದರೆ ಕಾರಂತರು ಬಳಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ತನ್ನತನದ ನೋಟ'ದಿಂದ ಬಂದದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರು ಕೇವಲ ಜನಪ್ರಿಯಕಲೆ(popular

art) ಅಥವಾ ವ್ಯಾಪಾರೀಕಲೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚದಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಲಿ, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಆಗಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವಷ್ಟು ತರಬೇತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದ್ದವರಿರಬಹುದು. ವ್ಯಾಸ, ಟೂಬಾ, ರಾಮರಾಯ, ಈವಾ ಇವರ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರು ತಿಳಿಸಬಯಸುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೂ ತಕ್ಕ ತರಬೇತಿ ಬೇಕೇ ಆದೀತಲ್ಲವೆ? ಲಂಡುಮೀಯಾ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ವ್ಯಾಸನ ಜೊತೆ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಾರಿಯಿಂದ ದೂರಬರಲಾರದೆ ಒದ್ದಾಡುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕಾರಂತರಿಗಾಗಲಿ, ಅವರ ವ್ಯಾಸನಿಗಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀರಾ ಆದರ್ಶದ ಅಪೇಕ್ಷೆಯೇಕೆ? ಅಂಥ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಎಂದು ಕೇಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವ್ಯಾಸನ 'ಮಯ್ಯೂರನೃತ್ಯ'ವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಆತ ಅಜಂತಾಕ್ಕೆ ಇಂದುಮತಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಗೌರವ ತೋರಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಖ್ಯಾತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಆತನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಯ್ಯೂರನೃತ್ಯ' ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ನೆನಪಿನಿಂದ ಕರತಾಡನ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಹರ್ಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಆತನ 'ನದಿಸಾಗರ ಮಿಲನ', 'ಸಮುದ್ರ ಪ್ರತೀಕಾರ', 'ಸತ್ಯವಾನ ಸಾವಿತ್ರಿ', ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಮೈಮರೆತವರಿದ್ದಾರೆ; ಹಾಡಿ ಹೊಗಳಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರೆಂದು ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವ ಇಂದುಮತಿ, ನಂದಲಾಲ ಮುಂತಾದವರಿಗೇ ಅಭಿರುಚಿ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅನುಭವದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬಯಸುವುದು ತೀರಾ ಅವಾಸ್ತವ ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಎಂದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ? ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಸ, ಟೂಬಾ, ರಾಮರಾಯ, ಈವಾರಂಥ ಕೆಲವೇ ಅಪರೂಪದ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಲಾರಾಧಕರು ಇರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವೇ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದ್ದಾರು. ಆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿವೇಕ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬಾ ದೊಡ್ಡ ಆದರ್ಶದ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ನೃತ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಉನ್ನತ ಆದರ್ಶದೃಷ್ಟಿಗೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಹನೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಬಯಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಅಂಥ ಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದವರಲ್ಲಿ ಕಲಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬುಲ್ಲೊ

ಹೇಳುವಂಥ ‘ಮಾನಸಿಕ ದೂರ’(Psychical Distance) ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಲಘು ಸಂಗೀತ ಮೆಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧತೆ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಸಹೃದಯತೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಸಹೃದಯತೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಲದು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ನವೋನವವಾದುದಕ್ಕೆ ಸಂವೇದಿಸಬಲ್ಲ, ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲ ಮನಸ್ಸಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಶೀಲತೆ, ಪಕ್ವತೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯದ ವಿಷಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಗಾರರ ದೈಹಿಕ ಆಕೃತಿ ನಿರಂತರ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂಗಾಂಗಚಲನೆ, ಹಾವಭಾವ, ಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಇಷ್ಟಾನಿಷ್ಟಗಳ, ಬೇಕು ಬೇಡಗಳ ಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ನೃತ್ಯದ ಭಾಷೆಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಭಾವಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಕೇಳುಗನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಿದ್ಧತೆ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ದೂರ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಆ ನೃತ್ಯಕಲೆಯೊಟ್ಟಿಗೇ ಇರುವ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ. ಅದನ್ನು ಮರೆತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಕಲಾಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಿಸ್ಸಂಗತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವರಾಗಿರಬೇಕು, ಹಾಗಿಲ್ಲದವರು ಖಂಡನಾರ್ಹರು ಎಂಬ ಕಾರಂತರ ಧೋರಣೆ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಆದರ್ಶದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರಿಯಾದರೂ, ವಾಸ್ತವ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾನ್ಯವಾಗುವಂಥದಲ್ಲ. ಗಾಂಧೀ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆಜೀವ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯದ ಬೋಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಅವಾಸ್ತವ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ(‘ಹುಚ್ಚು ಮನಸ್ಸಿನ ಹತ್ತು ಮುಖಗಳು’) ಕಾರಂತರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆದರ್ಶಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ಆಶಾವಾದ ಅವಾಸ್ತವ ಆದರ್ಶ ಎಂದು ಏಕೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಯಾವ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಈ ಆದರ್ಶ ಆದರ್ಶವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವಂಥದು, ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರಂತರು ಅರಿಯದವರೇನಲ್ಲ:

> ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ದೇಶದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ವನ್ನು ಸಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಾಗ ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತುಣುಕು ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಹತ್ತು ದುಃಖಗಳನ್ನು ಸಹಿಸುವಂತೆ ಅದು(ಪು.೪೨೪)

ಎಂಬ ಟೂಬಾಳ ವಾಸ್ತವ ಬೋಧೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಸ ವೃತ್ತಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡನಾದರೂ ಈ ವಾಸ್ತವವಿವೇಕ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಅವನ ಅರಿವಿನ ಭಾಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರಿಗೂ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂಥ ನಿಷ್ಠುರ ವಾಸ್ತವತೆಯ, ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸಮಗ್ರ ಅರಿವು ಆಗಿರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಆದರ್ಶದ ಗುಂಗು,

ಕನಸು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ‘ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್’ ಆಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಕಾರಂತರ ‘ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ ಸಂಪುಟ –೩’ ರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ:

> ತನ್ನ ಜನಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜಾಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಹೊಸ ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದರೆ, ಅವನ ಜನಗಳು ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚದೇ ಹೋಗಬಹುದು, ಅವನೊಬ್ಬ ವಿಕೃತಮತಿ, ಬುದ್ಧಿಗೇಡಿ–ಎಂದು ತಿಳಿದು ಅವರು ಅವನನ್ನು ಮೂದಲಿಸಲೂಬಹುದು. ಅಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಟೀಕೆಗೆ ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ, ಜನರ ಅನೌದಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿ(ಪು.೧೩೯–೪೦).

ಈ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇದ್ದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ, ಓದುಗರ, ಕೇಳುಗರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಥವಾ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ, ಹೊಸದಾರಿ ಹಿಡಿದ ಕಲಾವಿದ ಸಿನಿಕನಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಅಲ್ಲವೇ?

‘ಚೋಮನದುಡಿ’ ಮತ್ತು ‘ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ’ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಡತನ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗ ಈ ಎರಡು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಪ್ರೇರಕ ಆಕರಗಳು ಎಂಬಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಕಾರಂತರ ಮನಸ್ಸು ‘ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ’ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಆ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಮನೆಯ ಬಡತನದ ಚಿತ್ರ, ಕಡಲನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವ್ಯಾಸ ಕಲಾವಿದನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತಳೆದದ್ದು, ಆ ಆದರ್ಶದ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡದ್ದು, ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ. ಅವನಿಗೆ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಸಮುದ್ರವೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವಿವರವೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನ ‘ಮಯ್ಯೂರ ನೃತ್ಯ’ ನಿಸರ್ಗದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ತೇಲುತ್ತಿದ್ದಾಗ ವ್ಯಾಸ “ನರ್ತಕನಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಂತಹ ಗುರು ಯಾರು?” ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು(ಪು.೪೧೩). ‘ಮರಳಿಮಣ್ಣಿಗೆ’ಯ ರಾಮನ ಪಿಟೀಲುವಾದನ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಡಲ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಮೊದಲೂ, ಕೊನೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ‘ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ’ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಕಡಲ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮರಾಯನ ಪಿಟೀಲುವಾದನ ‘ಸಾಗರ ಸಂಗೀತ’ವನ್ನು ವ್ಯಾಸ, ಕೀರ್ತಿ ಕೇಳಿದ್ದು. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ವ್ಯಾಸ, “ಈ ಹಳ್ಳಿಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಿಸರ್ಗದಿಂದಲೇ

ಪ್ರೇರಣೆಹೊಂದಿ, ಹೊಸ ಸ್ವಪ್ನರಾಜ್ಯವನ್ನೇ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ನೀವು" ಎಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ(ಪು.೫೨೦). ರಾಮ(ರಾಮರಾಯ), ವ್ಯಾಸ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ನಗರದ ಆವರಣ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನವರ ಕಲಾಪ್ರೇಮ, ಡೌಲಿನ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಕಲಾಪ್ರೇಮ ಎಂದೆನಿಸಿ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮುಂಬಯಿ ಬಿಡುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಸನೂ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಬರಲು ಹಾತೊರೆಯುವವನೇ, ವಿಮಲೆಯ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಊರಿಗಲ್ಲ ನಾಡಿಗೆ–ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ– ಆತ ಬರುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಗುಡ್ಡಬೆಟ್ಟ ಕಡಲುಗಳು ದೂರವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ.

'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮ, 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದ ವ್ಯಾಸ ಕಲೆ, ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಆದರ್ಶವ್ಯಕ್ತಿ ಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದಲ್ಲಿ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮ ರಾಮರಾಯನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಾಮರಾಯ ಕಲೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಉನ್ನತ ಜೋಡಿ ಶಿಖರಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಏನೋ ಕಾರಂತರು ರಾಮ ವ್ಯಾಸರಿಗೆ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿರಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಮನಿಗೂ ಬಡತನದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆ. ವ್ಯಾಸನಿಗೂ ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ರಾಮನಿಗೂ ಕಡಲ ಪ್ರೀತಿ ಇದ್ದರೆ, ವ್ಯಾಸನಿಗೂ ಇದೆ. ರಾಮನಿಗೆ ತನ್ನೂರಿನ ಕಡಲ ಸೊಬಗು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ–ಮದ್ರಾಸ್ ಮುಂಬಯಿಗಳ–ಕಡಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸದಾದರೆ ವ್ಯಾಸನಿಗೂ ಮುಂಬಯಿ ಕಡಲು ಅವರ ಊರಿನ ಕಡಲ ಮುಂದೆ ಸಪ್ಪೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮನಿಗೆ ಮೊದಲಿನ ಸಂಗೀತಾನುಭವ ಕಡಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಆತ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಓದುಗರಿಗೂ ಆತನ ತಾಯಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ನುಡಿಸಿದ ಪಿಟೀಲುವಾದನ ಕಡಲ ದಂಡೆಯ ಮೇಲೆ, ಕಡಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇರಣೆ, ಆ ಕುರಿತ ನಿರ್ಧಾರ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಬದುಕಿನ ಚಿರಂತನತೆಗೆ ಕಡಲು ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ. ವ್ಯಾಸನ ಭಾವಪ್ರಪಂಚವನ್ನು, ಸ್ವಾನುಭವ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರಾಮನಿಗಿದ್ದ ತೀವ್ರತಮ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಬದುಕಿನ ಕಷ್ಟದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಾಲದು ಎನಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೊ ಅದನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆಂಬಂತೆ ವ್ಯಾಸನ ಭಗ್ನಪ್ರೇಮದ, ವಿಮಲೆಯ ವೈಧವ್ಯದ ನೋವಿನ ಎಳೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಸನ ಬದುಕಿಗೆ ಬೆಸೆದಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ರಾಮನಿಗೆ ಮೇಡಮ್ ನೋವಾಳಂಥ ವಿದೇಶಿ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದೆ ಗುರುವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದರೆ, ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಮೇಡಮ್ ಟೂಬಾ ಹಾಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ

ವಿದೇಶೀಯ ಕಲಾವಿದೆ, ಪ್ರಸಾಧನ ಪ್ರವೀಣೆ ಮೇಡಮ್ ಈವಾ ಕ್ರಾಸ್ ಕೂಡ ಅವನ ಕಲೆಗೆ ಪೋಷಕಳಾಗಿ ಸಹಾಯಕಳಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತಾಳೆ.

'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯ ದುಡಿ ಚೋಮನ ಆರಾಧ್ಯದೈವ (Personal God) ಎಂಬಂತಿದ್ದರೆ ನಾಗವೇಣಿಯ ಪಿಟೀಲು ಕೂಡ ಅವಳ ಆರಾಧ್ಯದೈವ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದ ಕಾರಂತರು ರಾಮ(ರಾಮರಾಯ) ಮತ್ತು ವ್ಯಾಸರಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಲೆ ವಿದೇಶೀಯವಾದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕಲೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣತೆಗೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ವಿದೇಶೀಯ ಕಲೆ ನೀಡಬಹುದಾದ ಪೋಷಣೆ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರಂತರಿಗಿರುವ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯನ್ನು ಅದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮೈಸೂರು ದಸರಾ ಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಿದಾಗ ಮೊದಲಬಾರಿ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿ, ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಿದಾಗ ಚಿತ್ರಗಾರನಾಗಬೇಕೆಂಬ, ಆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲೇ ಬೇಕೆಂಬ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ' ಕಾದಂಬರಿಯ ರಾಮ ಬರುತ್ತಾನೆ. 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದ ವ್ಯಾಸನಿಗೂ ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯೊಂದರ 'ಅಗಾಧ ಪ್ರೇಮ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ನೋಡಿದಾಗ ಮೂಡಿದ ಆಸೆಗೆ ಇಂದುಮತಿ ಮತ್ತು ಪಂಗಡದವರ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾಮನ ಕಲಾಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ಪರಮನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ವ್ಯಾಸನಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ. ಆತನ ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ನೆಲೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಬರಬೇಕಾದದ್ದು, ನಿರಂತರ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಫಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದದ್ದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇರುವಂತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಧ ಕಾರಣ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಕೊರತೆ ಎಂದಾದರೆ ಇನ್ನರ್ಧ ಕಾರಣ ಬಹುಶಃ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಕಾರಣ, ಅವನದು ಸಮಷ್ಟಿ ಸಹಾಯವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಕನಸಿಗೆ, ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೃತ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಇತರರ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಕೊರತೆ, ಎಂದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಸೂಚಿಸಿದಂತಿದೆ. ಅವನು ಬುದ್ಧನ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಾದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರಸಾಧನ ಪ್ರವೀಣೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಶೋಧರೆಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಬಹುದಾದವಳೂ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ, 'ಚೋಮನ ದುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಹಂತದ ವಿವರಣೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಚೋಮ ಸಿದ್ಧನಾದ ದುಡಿವಾದಕನಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ನಾಗವೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿವರ

ಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮನ ಪಿಟೀಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಲಿಕೆಯ, ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿವರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿವರ ಬರುವುದಾದರೂ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಿಕೆಯ, ಅಂಥ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿವರವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೇ ರಾಮನ ಕಲೆಯ ಮೊದಲು, ಕೊನೆ ಎಂಬಂತಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಆ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಆದರ್ಶದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಗುಂಗಿನಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪರಿಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತಿದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಾದರೆ ಕಲಿಕೆಯ, ಅಭ್ಯಾಸದ, ಸ್ವಾನುಭವದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಂತ್ರಾದಿಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು, ಫಲಿಸುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮನ ಸಂದರ್ಭದ ಕಲೆ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾರಂತರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ವ್ಯಾಸನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯ ರಾಮ(ರಾಮರಾಯ)ನಿಗಾಗಲಿ 'ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ'ದ ವ್ಯಾಸನಿಗಾಗಲಿ ಒಲವಿಲ್ಲ, ಸದಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾರ್ಗದ ತಿಳಿವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲದ ರಾಮನ ಸ್ವತಂತ್ರ ದಾರಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ದಾರಿ. ಅದು ಕಾರಂತರಿಗೆ ಆದರ್ಶ ದಾರಿ ಎಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಾರಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ವ್ಯಾಸನ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ದಾರಿಯೂ ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ದಾರಿ. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಮನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಾರಂತರ ದೃಷ್ಟಿಗಿಂತ ವ್ಯಾಸನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕಾರಂತರ ಕಲೆಯ ಆದರ್ಶದ ಕಲ್ಪನೆ ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕ್, ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಂಥ ಸಿದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೃತ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಅವುಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರಂತರಿಗೆ ಸದಭಿಪ್ರಾಯ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೂ ಲಂಡುಮೀಯಾನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂಬಂತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಾನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕಸರತ್ತು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆಂಬ ಭಾವನೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾರಂತರು ರಾಮ(ರಾಮರಾಯ), ವ್ಯಾಸರ ಮೂಲಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದಿರುವ ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ನಿಲವು ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲ, ಸ್ವತಂತ್ರ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದಿರುವ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ ನಿಲವು– ಇವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದ, ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ೧೯೪೮ ಮೊಗಪಡೆದ ಮನ (೨೦೦೧)
ನೋಡಿ: ಮಾಲಿನಿ ಮಲ್ಯ ಬಿ ೨೦೦೧

೨. ೧೯೭೨ ಬಿಡಿಬರಹಗಳು
ಸಾಗರ,
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ

೩. ೧೯೭೮ ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ ೨
ಬೆಂಗಳೂರು
ರಾಜಲಕ್ಷ್ಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ,

೪. ಸ್ಮೃತಿಪಟಲದಿಂದ ೩
ಬೆಂಗಳೂರು
ರಾಜಲಕ್ಷ್ಮಿ ಪ್ರಕಾಶನ,

೫. ಮಾಲಿನಿ ಮಲ್ಯ ಬಿ(ಸಂ) ೨೦೦೧ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶ್ರೇಣಿ ಸಂ ೬
ಕಾದಂಬರಿ ೫ (ಮುಗಿದ ಯುದ್ಧ,
ಮೊಗಪಡದ ಮನ)
ಬೆಂಗಳೂರು
ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ

೬. ಮಾಧವ ಉಡುಪ ಎಂ. ೧೯೭೬ ಕಸ್ತೂರಿ, ಅಕ್ಟೋಬರ್ ಪು ೯೪

ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಕುರಿತು ಗಾಂಧೀಜಿ...

"ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗಾಂಧೀಜಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರು: 'ಪರಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕದ ಶಿಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಂಡುಮಾಡಿದೆ; ಅವರ ನರಗಳನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅವರನ್ನು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡುವ ಗಿಳಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ; ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅನರ್ಹರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ...ನಾನಿಂದು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕೂಡಲೆ ಪರಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕದ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಹೊಸ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರುವಂತೆ ಅಧ್ಯಾಪಕರಿಗೆ ಆಜ್ಞೆಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದವರು ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಅನಂತರ ತಾವಾಗಿಯೇ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ... ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ ಎಂದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕೆಲವರು ಕಲಿತರೆ ಸಾಕು. ಅದು ಉತ್ತಮ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಕ್ಷಯನಿಧಿಯೂ ನಿಜ. ಹೆಚ್ಚು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶ ಇರುವವರು, ಅದನ್ನು ಕಲಿತು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಇಳಿಸಲಿ...ಪರಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕದ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನಹಾನಿ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ನಷ್ಟ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಆ ನಷ್ಟವೆಷ್ಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹುಶಃ ನಮಗಿಂತ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಅರಿಯಬಲ್ಲರು...ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಕೂಡಲೆ ಶಿಕ್ಷಣಮಾಧ್ಯಮ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಬೇಕು. ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನ ಲಭಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಾರ್ಪಾಡಿನಿಂದ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲ ಕಳವಳ ತಲೆದೋರಿದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದವು. ಆದರೆ ದಿನದಿನಕ್ಕೂ ಆಗುತ್ತಿರುವ ನಷ್ಟ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಸರ್ವನಾಶ ಸಂಭವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪಕಾಲ ಗೊಂದಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸಂಭವಿಸಿದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ...ಈ ದೇಶ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕೂಡಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ...'

"ಅಯ್ಯೊ ಪಾಪ, ಅವರು ಎಂತಹ ಅತಿ ಆಶಾವಾದಿ!...ಅವರ ಹಿತಬೋಧೆಯನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಇಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, ಅಲಕ್ಷಿಸಿ, ಅವರು ಮಹಾತ್ಮರಾದರೂ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಲ್ಲದ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬರಿಯ ಭಾವೋಲ್ಲಾಸವೆ ಹೊರತುಅನುಸರಣಯೋಗ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ... ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ಭಾರತೀಯ ಮಕ್ಕಳ ಮನಶ್ಶಕ್ತಿಯ ವ್ಯಥಾವ್ಯಯದಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ವರ್ಷವರ್ಷವೂ ಒದಗುತ್ತಿರುವ ಅಪಾರ ಧನ ಬುದ್ಧಿ ಧೈರ್ಯ ನಷ್ಟಗಳಿಂದಗುವ ಚೈತನ್ಯಹಾನಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ"*

೭-೫-೧೯೫೭ **ಕುವೆಂಪು**

*ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ೩೯ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ

ಹಾಡು ಹಳೆಯದಾದರೇನು ?

ಮಧುವನ ಶಂಕರ

ಹಾಡು-ಕುಣಿತ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಗಾಲದ ಒಡನಾಡಿಗಳು. ಆತನಿಗೂ ಹಾಡಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾದುದೆಂದರೆ ಹುಟ್ಟು-ಸಾವುಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆತನಿಗೆ ಹಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕಾರ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಹಾಲಿನೊಡನೆ ಹಾಡನ್ನೂ ಉಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಗುವಾಗಿರುವಾಗ ಅವನು ನಿದ್ರಿಸಲು ಜೋಗುಳ ಹಾಡಬೇಕು. ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಬಾನೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮರಣದಲ್ಲಿ ಚರಮ/ಶೋಕಗೀತೆ, ತತ್ತ್ವಪದ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಡು ಮಾನವನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನ; ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾರ; ಕಲೆ. ಸಂವಹನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಶಾಬ್ದಿಕ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾರ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಷಿಕ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕೇತರ ಸಂವಹನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳು ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿವೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಹಾಡು ಅತ್ಯಂತ ಆಸ್ವಾದ್ಯವಾದುದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಪ್ರಕೃತಿ ನಾದಮಯವಾಗಿದೆ. ತಂಗಾಳಿಯ ಸುಯ್ಯಲು, ಹರಿವ ನೀರಿನ ಜುಳುಜುಳು, ಶಂಖದ ಓಂಕಾರ, ಹಕ್ಕಿಗೊರಳಿನ ಚಿಲಿಪಿಲಿ, ಕೋಗಿಲೆಯ ಕುಹೂ, ಹಸು-ಕರುವಿನ ಅಂಬಾ, ಹಸುಗೂಸಿನ ತೊದಲು ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತವೇ. ಪ್ರಕೃತಿ ನಾದಮಯ ಆಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ನಾದದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಪಶುಪಕ್ಷಿ, ಗಿಡಮರಗಳೂ ನಾದದ ಮೋಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಾದಮಯತೆಯಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತದ ಉಗಮವಾಗಿದೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಜೀವಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದ ಮಾನವ ಭಾಷೆ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ. ಮಾನವನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಗತ್ಯದಿಂದ ಮೂಡಿದ ಭಾಷೆ ಕಲೆಯೂ ಆಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಕೇವಲ ಮಾತಾಗಿರದೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಾದಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿದ್ದ ಮಾನವ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಸಂಗೀತವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಮಾತು ಕೂಡಿತು. ಅಥವಾ ಅವನ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತು (ಕಾವ್ಯ) ಮೂಡಿತು. ಆಗ ಹಾಡು ಹುಟ್ಟಿತು. ಆದಿಮಾನವನ ಈ ಹಾಡು ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಬೆಗಾಲಿಟ್ಟು ಬೆಳೆದು ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ನಾಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಲಿದಾಡಿತು.

ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದ ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಬೆಳೆದು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದವು. ಆಗಲೂ ಇವೆರಡರ ಪರಿಪಾಕದ ಹಾಡು ಅಳಿಯದೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಂತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಗಮಕಿಗಳು, ಮಾಡಿದರು. ರಾಮಾಯಣ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಕಥಾನಾಯಕನಾದ ರಾಮನ ಮಕ್ಕಳೂ, ಕರ್ತೃ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಶಿಷ್ಯರೂ ಆದ ಕುಶಲವರು ಹಾಡಿದರೆಂದು ಆ ಕಾವ್ಯವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಮಕದ ಹೊಸರೂಪವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸುಗಮಸಂಗೀತ ರೂಪುಗೊಂಡು ಹಲವಾರು ಸುಗಮಸಂಗೀತಗಾರರು ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಏಕೀಭವಿಸಿದವರು ಭಕ್ತಿಚಳವಳಿಯ ಪುರಂದರ–ತ್ಯಾಗರಾಜರಂಥ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು. ಅನಂತರದ ತತ್ತ್ವಪದಕಾರರಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಂದುವರಿದದ್ದಲ್ಲದೆ ಜನರಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರವೂ ಆಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ಮತ್ತು ಜನಪದರ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ನವಿಲನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಸಿ ನರ್ತಕರನ್ನು ನವಿಲಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತೆ ಹಾಡಿಗೆ ಕೋಗಿಲೆಯನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಸಿ ಗಾಯಕರನ್ನು ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸುವುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕೋಗಿಲೆಗೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದಿಕವಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗೌರವದಿಂದ 'ಕವಿಕೋಕಿಲ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಡಿಗೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕವಾದ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾದರೂ ಆದರೆ ಆ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದ ಹಾಡುಗಳಿವೆ : ಜೋಗುಳ, ಸೋಬಾನೆ, ಬೀಸುವ ಹಾಡು, ಕುಟ್ಟುವ ಹಾಡು, ಸುಗ್ಗಿಹಾಡು, ಕೋಲುಪದ, ಗುಡ್ಡರ ಪದ, ನೀಲಗಾರರ ಪದ ಇತ್ಯಾದಿ. ಮೌಖಿಕವಾದ ಆ ಪರಂಪರೆ ಈಗ ಅಳಿಯುತ್ತಿದ್ದು ಅವೆಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಸ್ಥವಾಗಿವೆ, ಆಗುತ್ತಿವೆ.

ಹಾಡಿನ ಶಿಷ್ಟ / ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವೇದಮಂತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮವೇದವಂತೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಯಿಂದಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವಂಥದು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳು ಶ್ಲೋಕರೂಪದಲ್ಲಿವೆ. ಗಂಡು ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇಡನೊಬ್ಬ ಹೊಡೆದು ಉರುಳಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಹೆಣ್ಣು ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿ ದುಃಖಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಶೋಕವೇ ನಾಲಿಗೆಯಿಂದ ಅನೈಚ್ಛಿಕವಾಗಿ 'ಮಾ ನಿಷಾದ.....' ಎಂಬ ಶ್ಲೋಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದು. (ಶೋಕಃ ಶ್ಲೋಕತ್ವಮಾಗತಃ). ರಾಮಾಯಣಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು ಎಂಬ ಕತೆಯಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಪದ್ಯರೂಪಿಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾವ್ಯಗಳು ಪದ್ಯರೂಪಿಯಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ.

ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋದ ಶಿಷ್ಟಕವಿಗಳು ತಾವೂ ಅಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನೇ ತ್ರಿಪದಿ, ಅಕ್ಕರ, ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಸರ್ವಜ್ಞ ತ್ರಿಪದಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹರಿಹರ ರಗಳೆ ಕವಿ ಎನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಸಂಚಿಯ ಹೊನ್ನಮ್ಮ, ನಂಜುಂಡ ಕವಿಗಳಂಥವರು ಸಾಂಗತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ರಚನೆಯಾದುದು ಹರಿದಾಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಪುರಂದರ–ಕನಕರ ಹಾಡುಗಳು ಕನ್ನಡಿಗರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಿವೆ. ಅನಂತರ ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ, ಮುಪ್ಪಿನ ಷಡಕ್ಷರಿ, ಶಿಶುನಾಳ ಷರೀಫರಂಥ ಅನುಭಾವಿಗಳು ಬರೆದ ಹಾಡುಗಳು ತತ್ತ್ವಪದಗಳೆಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಯೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು.

ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಹಾಡುಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡ ಮುಂದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬಲ ಪಡೆಯಿತು. 'ಸುಭದ್ರಾ ಪರಿಣಯ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಗೀತನಾಟಕಗಳಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ಜನಪ್ರಿಯ ಹಾಡುಗಳ ಈ ಪರಂಪರೆ ಇಂದು ಚಿತ್ರಗೀತೆ, ಸುಗಮಸಂಗೀತಗಳಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುರುಳಿ, ಸಿಡಿ–ಡಿವಿಡಿ ಆಲ್ಬಂಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಈಗಲೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಹಾಡುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಕಾಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಜೊತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಆಸೆ, ಅಭಿರುಚಿಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಹೊಸದನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ; ಹೊಸದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಹಾಡುಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೇ.

ಎಲ್ಲಾ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಜನಮನ್ನಣೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳು ಬೇಗ ಜನಮಾನಸದಿಂದ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳು ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಳೆಯುವೆನಿಸಿದರೂ ಅಂತಸ್ಸತ್ವದಿಂದ ನವೋನವವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸಿ, ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅನಂತಕಾಲ ಆಳುವ ಅಂಥ ಅನೇಕ ಹಾಡುಗಳಿವೆ.

ಎಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳು ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಉಳಿದಿರುವುದು ಜನರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿಂದ.

ಮಾತಾಡ್ ಮಾತಾಡ್ ಮಲ್ಲಿಗೆ
ಸಂಪಿಗೆ ಸೇವಂತಿಗೆ ಮೊಗ್ಗೇ
ಮಾತಾಡ್ ಮಲ್ಲಿಗೆ

ಎಂಬ ಹಾಡು, 'ಎಲ್ಲೊ ಜೋಗಪ್ಪ ನಿನ್ನರ ಮನೆ' ಎಂಬ 'ಜೋಗಿ ಹಾಡು', 'ಮಲೆ ಮಾದೇಶ್ವರ ಕಾವ್ಯ'ದ 'ಕೋಲು ಮಂಡೆ ಜಂಗಮರು । ಕೋರಣ್ಯಕ್ಕೆ ದಯಮಾಡುವರೇ' ಎಂಬ ಹಾಡು 'ಗೀಯಗಾ' ಎಂಬ ಲಾವಣಿ, 'ಮೂಡಲ್ ಕುಣಿಗಲ್ ಕೆರೆ', 'ಮಾಯದಂತ ಬಳೆ ಬಂತಣ್ಣಾ' 'ನಿಂಬಿಯಽವನಽದ ಮ್ಯಾಗಳ ಚಂದಽಮ ಚಂಡಾಡಿದ' ಎಂಬ ಹಾಡುಗಳು ಇಂದು ಚಲನಚಿತ್ರ ಗೀತೆಗಳಾಗಿಯೂ ಮತ್ತಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಹದಿಹರೆಯದ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ 'ಭಾಗ್ಯದಽ ಬಳೆಗಾರ ಹೋಗಿ ಬಾ ನನ್ ತವರೀಗೆ', 'ಒಕ್ಕಲಗೇರ್ಯಾಗ ಮಳಿರಾಯ ಮಕ್ಕಳ ಮಾರ್‍ಯಾರು ಮಳಿರಾಯ', 'ಕೆರೆಗೆ ಹಾರ'ದಂತಹ ಬಹಳಷ್ಟು ಹಾಡುಗಳಿವೆ. 'ಹಾಲುಂಡರವರಿಗೆ ಏನೆಂದು ಹಾಡಲಿ', 'ತೊಟ್ಟಿಲ ಹೊತ್ಕೊಂಡು ತೌರ್ಬಣ್ಣ ಉಟ್ಕೊಂಡು', 'ಅಳುವ ಕಂದನ ತುಟಿಯು ಹವಳಽದ ಕುಡಿಯಂಗ', 'ಕೂಸು ಇದ್ದ ಮನೆಗೆ ಬೀಸಣಿಗೆ ಯಾತಾಕ' ಇಂಥ ನೂರಾರು ಗರತಿಯ ಹಾಡಿನ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮನಮೋಹಕವಾಗಿವೆ. ಜನಪದರು ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು, ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಭಾವಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ. ಜೀವನದ ಕಷ್ಟ–ಸುಖಗಳು ಸಂಗಮಿಸಿವೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೊಬಗು ಹಳಸದಂತಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಧಾಟಿ ಮನಸೆಳೆಯುವಂತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಹಾಡಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಸಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ವಚನಗಳು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ರಚಿತವಾದುವಲ್ಲ. ಅವುಗಳದು ಕಾವ್ಯಲಯ ವಾದರೂ ಹಾಡಿನ ನಿಯತಲಯವಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮ, ರಚನವಿನ್ಯಾಸ

ಹಾಡಿಗೆ ಹೊಂದುವಂಥವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೆಲವರು ಸ್ವರವಚನವೆಂಬ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ನಿಯತಲಯ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅವನ್ನು ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಇದೆ. 'ವಚನದಲಿ ನಾಮಾಮೃತ ತುಂಬಿ', 'ಕಳಬೇಡ ಕೊಲಬೇಡ', 'ಉಳ್ಳವರು ಶಿವಾಲಯವ ಮಾಡುವರಯ್ಯ', 'ಹೊನ್ನ ಹಾವುಗೆಯ ಮೆಟ್ಟಿದವನ', 'ಎತ್ತಣ ಮಾಮರ ಎತ್ತಣ ಕೋಗಿಲೆ', 'ಆರಂಬವ ಮಾಡುವೆ', 'ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲೊಂದು ಮನೆಯ ಮಾಡಿ' ಇತ್ಯಾದಿ ವಚನಗಳು ಹಾಡಾಗಿಯೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಅವುಗಳ ಗೀತಗುಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಅನುಭವವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ವಚನಗಳ ಭಾಷೆ ಎಂಟುನೂರು ವರುಷಗಳ ಬಳಿಕವೂ ಇಂದು ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆಯಷ್ಟೇ ಹೊಸದಾಗಿದೆ.

ಶಿಷ್ಟರೂಪದ ಕನ್ನಡ ಹಾಡಿಗೆ ಕವಿ ಹರಿಹರ (೧೧೮೦) ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದನೆನ್ನಬಹುದು. ಆತ ಹಾಡಿಗೆ ಹೊಂದುವ ರಗಳೆ ಎಂಬ ದೇಶೀ ಛಂದೋಬಂಧವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ.

ಪಂಕಜದಂತಿರೆ ಪುಟ್ಟಿದಳೊಲವಿಂ
ಪಂಕವನೆಂದುಂ ಪೊರ್ದದೆ ನಲವಿಂ ('ಆದಯ್ಯನ ರಗಳೆ')

ಆಡಿದನಾಡಿದನಾಹಾ ಶಂಕರ ('ಕುಂಬಾರ ಗುಂಡಯ್ಯನ ರಗಳೆ')
ನಾಡಿದನಾ ಗುಂಡನ ಮುಂದೀಶ್ವರ

ಎಂಬಂಥ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಓದುವಾಗಲೂ ಆವೇಶದಿಂದ ಕುಣಿಯಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಲಯದ ಸೆಳೆತ ಅಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದುದಾಗಿದೆ.

ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಕಾಲ ಶಿಷ್ಟರೂಪದ ಕನ್ನಡ ಹಾಡಿನ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಕಾಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದವರು ಪುರಂದರ ಮತ್ತು ಕನಕದಾಸರು. ಪುರಂದರದಾಸರು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪಿತಾಮಹರು' ಕೂಡ. ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಳ ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಅವರು ನೀಡಿರುವುದು ಲಕ್ಷ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ. ಆ ಕಾಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕೇಳದ ಕನ್ನಡಿಗರು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಜನರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಹಾಡುಗಳು ಅವರ ಜೋಳಿಗೆಯಲ್ಲಿವೆ. 'ಜಗದೋದ್ಧಾರನ ಆಡಿಸಿದಳೆಶೋದೆ', 'ಬಾರೋ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ', 'ಭಾಗ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಬಾರಮ್ಮ', 'ಪೋಗದಿರೆಲೋ ರಂಗ', 'ಅಂಬಿಗಾ ನಾ ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ', 'ದಾಸನ ಮಾಡಿಕೊ ಎನ್ನ', 'ದಯ ಮಾಡೋ ರಂಗ', 'ಇಂದು ಎನಗೆ ಗೋವಿಂದ', 'ರಾಮನಾಮ ಪಾಯಸಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣನಾಮ ಸಕ್ಕರೆ' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳ ಭಕ್ತಿಭಾವ ಭಕ್ತಹೃದಯಕ್ಕೆ ಪರಮಪ್ರಿಯ ವಾಗುವಂಥವು. 'ಕಲ್ಲುಸಕ್ಕರೆ ಕೊಳ್ಳಿರೊ', 'ಕೆರೆಯ

ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ', 'ಕುಲಕುಲಕುಲವೆಂದು ಹೊಡೆದಾಡದಿರಿ', 'ಆಚಾರವಿಲ್ಲದ ನಾಲಗೆ ನಿನ್ನ ನೀಚಬುದ್ಧಿಯ ಬಿಡು ನಾಲಗೆ', 'ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಡುಗಳ ಸಂದೇಶ ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಹಿತವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂಥವು.

ತಮ್ಮ ಭಾವ, ಭಾಷೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಡಿತಗೊಳಿಸಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಹತ್ತಿರ ಬಂದವು ತತ್ತ್ವಪದಗಳು. 'ತನುವಿನೊಳಗೆ ಅನುದಿನವಿದ್ದು ಆಹಾ ಎನಗೊಂದು ಮಾತ ಹೇಳದೆ ಹೋದೆ ಹಂಸಾ', 'ಕೋಗಿಲೆ ಚೆಲ್ವ ಕೋಗಿಲೆ', 'ಸಿರಿಯು ಕನಸಿನಂತೆ', 'ಕೋಡಗನ ಕೋಳಿ ನುಂಗಿತ್ತಾ' ಇತ್ಯಾದಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ತ್ವಪದಗಳು.

ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿರುವ, ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಣೀತವಾದ ಭಾವಗೀತೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವೆನಿಸುವ, ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹರಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಅತಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. 'ಕನ್ನಡಿಗರ ತಾಯಿ', 'ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿಯಾಟ', 'ನಿವೇದನೆ', 'ವನಸುಮ', 'ಬೆಳಗು', 'ಹಕ್ಕಿಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ ?', 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ', 'ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕ', 'ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಾಂವ', 'ನಾನು ಬಡವಿ', 'ಅನಂತ ಪ್ರಣಯ', 'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ', 'ಯುಗಾದಿ', 'ಗಂಗಾವತರಣ', 'ನಗೀ ನವಿಲು', 'ಕರಡಿ ಕುಣಿತ' (ಬೇಂದ್ರೆ), 'ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ', 'ದೋಣಿ ಹಾಡು', 'ಮೆಟ್ಟುವ ನೆಲ ಕರ್ನಾಟಕ', 'ವೀಣಾಗಾನ', 'ಅನಿಕೇತನ', 'ನೇಗಿಲಯೋಗಿ', 'ಕನ್ನಡ ಡಿಂಡಿಮ', 'ತನುವು ನಿನ್ನದು', 'ತೆರೆದಿದೆ ಮನೆ, ಓ, ಬಾ ಅತಿಥಿ', 'ಹೊನಲ ಹಾಡು' (ಕುವೆಂಪು), 'ಹಚ್ಚೇವು ಕನ್ನಡದ ದೀಪ', 'ದೀಪ ಹಚ್ಚಾ', 'ರತ್ನನ ಪದಗಳು', 'ಮೈಸೂರ ಮಲ್ಲಿಗೆ', (ಕೆಎಸ್‌ನ) 'ಮೋಹನ ಮುರಲಿ' (ಎಂ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ), 'ನಿತ್ಯೋತ್ಸವ' (ಕೆ.ಎಸ್. ನಿಸಾರ್‌ಅಹಮದ್) 'ಎದೆ ತುಂಬಿ ಹಾಡಿದೆನು', 'ಕಾಡುಕುದರಿ' (ಜಿಎಸ್‌ಎಸ್), 'ನನ್ನ ಜನಗಳು', 'ಸುಟ್ಟಾವು ಬೆಳ್ಳಿ ಕಿರಣ', 'ಸಾವಿರಾರು ನದಿಗಳು' (ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ) – ಇಂತಹ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಪಟ್ಟಿ ದೊಡ್ಡದಿದೆ. ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸುಗಮಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ, ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಚಲನಚಿತ್ರಗೀತೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಹಾಡುಗಳ ರಚನೆ, ಸಂವಹನ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ವೇಗ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಶ್ರವಣ ದೃಶ್ಯ/ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು; ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಲನಚಿತ್ರ. ಚಿತ್ರಗೀತ ಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದು ಅದರ ಕೊಡುಗೆ. ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಇತರೆ ಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚೂಣಿಯರಲು. ಕಾರಣ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಅಂಗಗಳ ಜೊತೆ ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ ಸೇರಿರುವುದು. 'ಆಡಿಸಿ ನೋಡು ಬೀಳಿಸಿ ನೋಡು ಉರುಳಿ ಹೋಗದು'

(ಕಸ್ತೂರಿನಿವಾಸ), 'ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ವೀರರಮಣಿಯ' (ನಾಗರಹಾವು), 'ನಾವಾಡುವ ನುಡಿಯೆ ಕನ್ನಡ ನುಡಿ' (ಗಂಧದಗುಡಿ), 'ಎಲ್ಲಿಗೆ ಪಯಣ', ಯಾವುದೊ ದಾರಿ', 'ಕುಲದಲ್ಲಿ ಮೇಲಾವುದೋ ಹುಚ್ಚಪ್ಪ' (ಸತ್ಯಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ), 'ಒಲವೆ ಜೀವನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ' (ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ), 'ಪಂಚಮವೇದ ಪ್ರೇಮದ ನಾದ' (ಗೆಜ್ಜೆಪೂಜೆ), 'ರವಿವರ್ಮನ ಕುಂಚದ ಕಲೆ', 'ವಿರಹ ನೂರು ನೂರು ತರಹ' (ಎಡಕಲ್ಲು ಗುಡ್ಡದ ಮೇಲೆ), 'ಕೈಲಾಗದು ಎಂದು ಕೈಕಟ್ಟಿ ಕುಳಿತರೆ' (ಬಂಗಾರದ ಮನುಷ್ಯ) ಇಂತಹ ಹಾಡುಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೂ ದೊಡ್ಡದಿದೆ.

ಹಾಡುಗಳು ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಳೆಯವಾದರೂ ತಮ್ಮ ಸತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಕಾಲಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗದೆ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಹಾಡೂ ಕವತ್ರಿಯಾಗಿದೆ ಇಂಥ ಹಾಡು ಹಳೆಯದಾದರೇನು? (ಜಿಎಸ್‌ಎಸ್)

●

ಭಾರತೀಯ ಮಗು ತನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಪತ್ರ ಬರೆಯುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ರಕ್ತ ಬರುತ್ತದೆ

ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿ

ತನ್ನ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಪ್ರಿಯತಮೆಗೆ ತನ್ನ ಮುಗುಳ್ನಗೆಯನ್ನು ವಕೀಲನ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ

ರವಿಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್

ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ, ಓ ಮಕ್ಕಳಿರಾ!

ಪಾರುಮಾಡೆಮ್ಮನೀ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ,
ಪೂತನಿಯ ಅಸುವೀಂಟಿ ಕೊಂದ ಗೋವಿಂದ!

ಅಂದು ಹಾಲೆಂದು ವಿಷವೂಡಲೈತಂದ
ಮಕ್ಕಳಾ ಮಾರಿಯನು ರಕ್ಕಸಿಯ ಕೊಂದ
ಹೇ ಕೃಷ್ಣ, ಹೇ ಬಾಲಗೋಪಾಲ, ಕಂದಾ,
  ಪಾರುಮಾಡೆಮ್ಮನೀ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ,
  ಪೂತನಿಯ ಅಸುವೀಂಟಿ ಕೊಂದ ಗೋವಿಂದ!

ತಾಯಮೊಲೆಯಂದದಲಿ ತೋರ್ಪವಳ ಕಬ್ಬಿಣದ
ಹೇರೆದೆಯ ಕೆಚ್ಚಲನು ಬಾಯ್ಗಿಟ್ಟು, ತುಟಿಹರಿದು,
ರಕ್ತಸೋರುವ ನಮ್ಮನೊಲಿದು ಕಾಪಾಡಯ್ಯ;
ಭಾರತಿಯ ಮಕ್ಕಳಾಯುವ ರಕ್ಷಿಸಯ್ಯಾ!
  ಪಾರುಮಾಡೆಮ್ಮ ನೀ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ,
  ಪೂತನಿಯ ಅಸುವೀಂಟಿ ಕೊಂದ ಗೋವಿಂದ!

ಹೊಟ್ಟೆಗೂ ಹಾಲಿಲ್ಲ; ಬಾಯಿಗೂ ಬಿಡುವಿಲ್ಲ;
ಕೆಟ್ಟೆವಯ್ಯಾ ಈ ಬೆಟ್ಟ ಬಂಡೆಯ ನಂಬಿ;
  ಕೊಟ್ಟಕೊನೆಗೂ ಬರಿಯ ದಣಿವು ಬಾಯಾರಿಕೆ!

ನಮ್ಮ ನುಡಿ ಗೋಮಾತೆಯಾ ಮೆತ್ತೆ ಕೆಚ್ಚಲಿಗೆ
ಬಾಯಿಟ್ಟರಾಯ್ತು ಹೊಡೆತುಂಬೆ ನೊರೆಹಾಲಿರಲು
  ಏಕಯ್ಯ ಈ ಬರಡು ಪೂತನಿಯ ಹಾಲ್ದೋರಿಕೆ?

ಹೇ ಕೃಷ್ಣ, ಹೇ ಬಾಲ ಗೋಪಾಲ ಕಂದಾ,
ಪಾರುಮಾಡೆಮ್ಮನೀ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಿಂದ,
  ಪೂತನಿಯ ಅಸುವೀಂಟಿ ಕೊಂದ ಗೋವಿಂದ!*

ಕುವೆಂಪು

*ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ರಾಜ್ಯಗಳ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಮಹನೀಯರುಗಳು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಂತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷನ್ನು ಮೂರನೇ ತರಗತಿಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ದೇಶ ವಿನಾಶಕವಾದ ಅಮಂಗಳ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಬರೆದದ್ದು (೨೧–೧–೧೯೬೨).

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕ : ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದು

ಟಿ.ಎಂ. ಗೀತಾಂಜಲಿ

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಪ್ರಸ್ತುತ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಬುದ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದರ ಕುರುಹು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಅನುಸರಿಸಿರುವ, ಸರಳವಾದ ಓದಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿಯೇ ಗಮ್ಯವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕ ಉತ್ತಮವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಮನುಷ್ಯನ ಚಿರಕಾಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ.

* * * * *

ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೦೧ ರಿಂದ ೧೮೦೮ರ ಕಾಲಖಂಡವನ್ನು 'ಮಧ್ಯಯುಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಸ್ಲಾಮಿನ ಪ್ರವೇಶ, ಪ್ರಸಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭುತ್ವ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೦೬ರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ 'ದೆಹಲಿಯ ಸುಲ್ತಾನರ ರಾಜ್ಯ'ವನ್ನು (Sultanate of Delhi) ಕುತ್ಬುದ್ದೀನ್ ಐಬಕನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸುಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಥಮ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಜ್ಯ ದೆಹಲಿ ಸುಲ್ತಾನರ ರಾಜ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಜ್ಯವು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೨೬೦ರಿಂದ ೧೫೨೬ರವರೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮ(೧೨೦೬–೧೨೯೦), ಖಿಲ್ಜಿ(೧೨೯೦–೧೩೨೦), ತುಘಲಕ್(೧೩೨೦–೧೪೪೧), ಸಯ್ಯದ್ (೧೪೪೧–೧೪೫೧) ಮತ್ತು ಲೋದಿ(೧೪೫೧–೧೫೨೬) ಎಂಬ ಐದು ವಂಶಗಳು ಈ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳಿದವು. ಇಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ವಂಶದ

ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಮುಹಮ್ಮದ್-ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್‌ನು ತನ್ನ ತಂದೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮನನ್ನು ಕೊಂದು ಪಟ್ಟಕ್ಕೇರಿದ ಎಂಬ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡವನು. ತುಘಲಕ್ ವಂಶದ ಸ್ಥಾಪಕನಾದ ಘಿಯಾಸುದ್ದೀನ್-ತುಘಲಕ್-ಷಾ (೧೩೨೦ರಿಂದ ೧೪೧೪) ಉತ್ತಮ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದು ಖಿಲ್ಜಿಮನೆತನದ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಿ ಸ್ವಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ತುಘಲಕ್ ವಂಶಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿಭಾರ ಹಾಕಿದವನು.

ಮುಹಮ್ಮದ್-ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರಿತ್ರಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಹಮ್ಮದ್-ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್‌ನಂತಹ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ, ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಹಾಗೂ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಸಿಗಲಾರ. ಸುಲ್ತಾನನ ಸಮಕಾಲೀನ ಮುಸ್ಲಿಂ ಚರಿತ್ರಕಾರರಾದ ಬರ್ನಿ ಮತ್ತು ಇಬ್ನಬತೂತ ಇವರು ಸುಲ್ತಾನ ಮುಹಮ್ಮದ್‌ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಕಂಡು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ಆಳ್ವಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಬ್ನಬತೂತ್‌ನು ಸುಲ್ತನನನ್ನು 'ಈ ಯುಗದ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರೆ, ಬರ್ನಿ 'ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣ' ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆಧುನಿಕ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮುಹಮ್ಮದ್‌ನ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಸಾಧನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್‌ಫಿನ್‌ಸ್ಟನ್, ಹ್ಯಾವೆಲ್, ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಥಾಮಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಮಿತ್ ಇವರ ಪ್ರಕಾರ ಮುಹಮ್ಮದ್ ತುಘಲಕ್ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತಿವಿಕಲನಾಗಿದ್ದನು. ಗಾರ್ಡಿನರ್ ಬ್ರೌನ್ ಮುಹಮ್ಮದ್‌ನನ್ನು ಮತಿಭ್ರಂಶದ ಆರೋಪದಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಡಾ. ಈಶ್ವರೀ ಪ್ರಸಾದರು ಸುಲ್ತಾನನನ್ನು 'ದುರ್ದೈವಿ ದೊರೆ, ದುರದೃಷ್ಟ ಆಶಾವಾದಿ'ಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಈತನ ದೊರೆತನದ ವೈಫಲ್ಯವೂ ಈತನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮೀರಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಯಿತೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಹುಸೇನರು ಮುಹಮ್ಮದ್ ತುಘಲಕ್ ಕನಸುಗಾರ, ಅವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಲೆತಿರುಕ ದೊರೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಈ ಸುಲ್ತಾನನು ತನ್ನ ಯುಗದ ಜನರಿಗಿಂತಲೂ ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದನೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುವಂತೆ ಮುಹಮ್ಮದ್-ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಗುಣವಿಶೇಷಗಳಿದ್ದವು. ಅವನು ಮಹಾ ವಿದ್ವಾಂಸನೂ ವಾಗ್ಮಿಯೂ ಸಾಹಿತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಅವನಿಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ, ಅದ್ಭುತ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿ, ಅಪಾರ ಕುತೂಹಲ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನದಾಹವಿತ್ತು. ಗಣಿತ, ಭೌತವಿಜ್ಞಾನ, ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಾವ್ಯ, ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ಜ್ಞಾನಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾಗಿದ್ದ. ಆತನು ಪರ್ಷಿಯನ್

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ್ದನು. ಅರ‍್ಯಾಬಿಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಹೊಂದಿದ ಉತ್ತಮ ಬರಹಗಾರನಾಗಿದ್ದನು. ಸುಂದರವಾದ ಹಸ್ತಾಕ್ಷರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತನಾಗಿದ್ದನು. ಮುಹಮ್ಮದನು ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆತನೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಯಪಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಮುಹಮ್ಮದನ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನವು ಆ ಕಾಲದ ದುಶ್ಚಟಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಆತನು ಮಹಾ ಉದಾರಿಯೂ, ವಿನಯಶೀಲನೂ, ಧರ್ಮಿಷ್ಠನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಮುಸಲ್ಮಾನನಾದ ಮುಹಮ್ಮದನು ನಿತ್ಯದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೇ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಮುಹಮ್ಮದನು ಮದ್ಯ ವ್ಯಸನಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ದಿಟ್ಟ ಯೋಧನೂ, ಕಾರ್ಯತತ್ಪರನೂ ಆಗಿದ್ದನು.

ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸದ್ಗುಣಗಳು ಇದ್ದರೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮಾಣದ ಮಿತಿಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಮುಹಮ್ಮದ್ ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧತೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ತಾಳ್ಮೆ, ಮಾನಸಿಕ ಸಮತೋಲನ, ದೂರದೃಷ್ಟಿ, ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ಅಭಾವವಿತ್ತು. ಆತ ವಿನಯಶಾಲಿ ಹಾಗೂ ಗರ್ವಿಷ್ಠ, ಉದಾರಿ ಹಾಗೂ ಕ್ರೂರಿ, ನಮ್ರ ಹಾಗೂ ನಿರಂಕುಶಮತಿ, ಪ್ರಜಾಹಿತಕಾಂಕ್ಷಿ ಹಾಗೂ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಾರ ಆಗಿದ್ದನು. ಇಂತಹ ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿ ಗುಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಜಟಿಲವೂ ವಿಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದ್ದಿತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಹಮ್ಮದ್-ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್‌ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಕರ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನನೆ ಅಥವಾ ಹುಚ್ಚನೆ? ಕನಸುಗಾರನೆ ಅಥವಾ ಆದರ್ಶವಾದಿಯೆ? ಪ್ರಜಾಹಿತತತ್ಪರ ದೊರೆಯೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಜಾಪೀಡಕ ಪ್ರಭುವೆ? ಪಾಷಂಡಿಯೆ ಅಥವಾ ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಮುಸಲ್ಮಾನನೆ? ಎಂಬ ಸಂದೇಹಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮುಹಮ್ಮದ್‌ನ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದಾಗಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆತನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ.

ತುಘಲಕ್‌ನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆಡಳಿತ ನೀತಿಗಳು, ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ರಾಜಧಾನಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಣ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಫಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

* * * * *

ತುಘಲಕ್ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದೂ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಂಶವಾದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ (Diplomacy)ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅದು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದೆ.

'ಚರಿತ್ರೆ ಇತಿಹಾಸ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು, ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರಕಾರನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥಗಳು, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಹಡ್ಸನ್‌ನ ಮಾತುಗಳು ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತವೆ: "ಚರಿತ್ರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಬಾಹ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಹೊರ ವಾಸ್ತವ ರೀತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಜಗತ್ತಿನ ಕಾರ್ಯರಂಗದಲ್ಲಿ ಏನು ಸಾಧಿಸಿದರು, ಏನು ಸಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅವರ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಗುಣವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಅವರು ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದ್ದೇನು ಪಡೆದದ್ದೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಅವರ ಭಾವಸತ್ವವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು– ಅದರ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಅದೃಷ್ಟದ ಘಟ್ಟಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ ನಾವು ಶರಣು ಹೋಗಬೇಕು" (ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ. ೧೯೬೪:೪). ಇತಿಹಾಸಕಾರನೊಬ್ಬ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು, ಅದರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸದ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಅದರ ಅಂತರಂಗದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ–ಅಂದರೆ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ–ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ ಅಳಿದ ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರ, ರಾಜಕೀಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಇತರ ವಿವರಗಳು ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳ ಆನುಷಂಗಿಕ ವಿವರಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳ ಆಯಾಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರೇ ರಾಜ–ಮಹಾರಾಜರೇ ಇಲ್ಲಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಇಲ್ಲದ ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು, ಶೌರ್ಯಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಹಾಡಿಹೊಗಳಿರುವುದೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸವಿರುವುದು ಮೇಲುವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಮತ್ತು ರಾಜಮಹಾರಾಜರಿಗೆ

ಮಾತ್ರ. ನಾಡಿನ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆ ಅಲ್ಪಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಇತಿಹಾಸ ದೊರೆಯುವುದು ತೀರಾ ದುರ್ಲಭ. ಉದಾ: ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಕಾಡುಕುರುಬರ ಕಥೆ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ 'ತಲೆದಂಡ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಈ ನಾಡಿನ ಮಹತ್ವದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಮಹತ್ತ್ವದವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಧಿಕೃತ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸಂಗತಿಯ ಇಂತಹ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ಅಸಂಭವ.

ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಬ್ಲೇಕ್, ಎಲಿಯಟ್, ಮಾಸ್ತಿ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಅಡಿಗ ಇಂತಹ ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು 'ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ, ಆ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ, ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ನಡೆದ ತಪ್ಪುಗಳು ಮುಂದೆ ನಡೆಯದಂತೆ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇದೆ. ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತಿಗಳು, ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು, ನೀತಿಯ ಮಾನದಂಡವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿದೆ.

ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ವಸ್ತುಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ ವಿಧಾನ, ನಂಬಿಕೆ, ಧೋರಣೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆ ದೊರೆತು ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಜನತೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬುದ್ಧರಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಹೊರತು ಇತಿಹಾಸದ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದೇ ಉತ್ತಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಜೀವನವಿಧಾನವನ್ನು, ನಂಬಿಕೆ–ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸ ಸಾಮಗ್ರಿ ಗೌಣವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ

ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದೇಶ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಅವನು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು, ಇತಿಹಾಸದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಬಯಸುವವರು ಮೂಲ ಇತಿಹಾಸದ ಆಧಾರವನ್ನೇ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಎಂಬ ಗೌಣ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಇತಿಹಾಸದೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ 'ತುಘಲಕ್' ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಅಂಶಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

* * * * *

ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕ ಯಾವ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಂಕವೂ ಇಲ್ಲದ ೧೩ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩೨೭ರ ತುಘಲಕ್‌ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಚಿತ್ರಣದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಐದು ವರ್ಷಗಳವರೆಗಿನ ಅವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನೂ ಆ ಅವಧಿಯ ಅವನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ನಾಟಕ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್‌ನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೩೨೫ ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ೧೩೫೧ರವರೆಗೆ. ಅವನು ೨೫ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಭಾರತದ ಬಹುಪ್ರಧಾನ ಹಾಗೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಭಾಗಗಳ ಸುಲ್ತಾನನಾಗಿ ಆಳ್ವಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೀರ್ಘ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಆರಂಭದ ಐದುವರ್ಷಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನಾಟಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ತುಘಲಕ್‌ನ ನಿರಂಕುಶಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನೂ ಅವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಅವನ ರಾಜ್ಯದ ಜನತೆಯ ಬವಣೆಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾದ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೂ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಗಳನು ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತು ಅಧಿಕಾರ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಾಮೋಹ, ಆ ವ್ಯಾಮೋಹ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ವಿನಾಶ. ಈ ಚಿರಕಾಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕೃತಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ, ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ತುಘಲಕ್ ಒಬ್ಬ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಸಹಕಾರದ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಜಗತ್ತಿನ ಜನರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕುಕ್ಕುವಂಥ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಅವನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ. ಅವನಿಗೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮತೆ ಬೇಕು, ಪ್ರಗತಿಬೇಕು, ತರ್ಕಶುದ್ಧ ನ್ಯಾಯಬೇಕು, ಶಾಂತಿ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕಾಗಲಿಲ್ಲ, ಜೀವಕಳೆ ಬೇಕು"(ಪು೪). ಇಂತಹ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಅವನ ಹೆಬ್ಬಯಕೆ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ. ಹಿಂದೂ–ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಏಕತೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೈತ್ರಿ ಅವನ

ಮತ್ತೊಂದು ಗುರಿ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶ. ಈ ಆದರ್ಶದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಸುಲ್ತಾನನು ವಿಷ್ಣುಪ್ರಸಾದನೆಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ನೀಡಿದ ನ್ಯಾಯದಾನವನ್ನು ಅಝೀಝುನೆಂಬ ಅಗಸ ತಾನೇ ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆಂದು ಹೇಳಿ ಮೋಸದಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸುಲ್ತಾನನ ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಕುರಿತತು ಜನರಲ್ಲಿನ ಸಂಶಯ, ಕಳವಳ, ಹೊಗಳಿಕೆ ಈ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ವಂಚನೆಯ ಪ್ರಕರಣವೂ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸುಲ್ತಾನನ ಉದಾತ್ತತೆಯ ಅಪಹಾಸ್ಯ. ಅವನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನಿನ್ನೂ ಪ್ರಜೆಗಳೆಡೆ ಕೈಬೀಸಿ ಕರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅವನ ಆಶಾವಾದದ ಬೇರನ್ನು ಹೆಗ್ಗಣ ತಿನ್ನತೊಡಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಅವನ ರಾಜನೀತಿಜ್ಞತೆಯ ಜಾಣ್ಮೆ, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಕಾವ್ಯ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಣ್ಯಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ರಾಜಕೀಯ ಧೂರ್ತತೆ –ಹೀಗೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನರ ಪ್ರಕರಣ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಕರಣ ಸುಲ್ತಾನನಲ್ಲಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಸಿದುಹೋಗುವುದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ್ ರಾಜ್ಯದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡ. ಸುಲ್ತಾನ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯಿಂದ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ರಾಯಭಾರಿಯಾಗಿ ಕಳುಹಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನೇ ಹೋಲುವಂತಿದ್ದ ಈ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರನ್ನು ಆಯಿನೇ ಉಲ್ಮುಲ್ಕನ ಸೈನ್ಯದ ಎದುರು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ತಾನು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗುತ್ತಾನೆ. ಶಾಂತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಮಾಮುದ್ದೀನರನ್ನು ಬಲಿಗೊಟ್ಟು ತಾನು ಕಟುಕರ ಜಾತ್ರೆಯಂತಹ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಶೇಖ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನರಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಮೂಲಕ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕರಣ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ ಇಮಾಮುದ್ದೀನ್ ಬಾಹ್ಯವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿದ್ದನೆಂಬುದು ಮತ್ತು ಅವನ ಹತ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ತುಘಲಕ್ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಂಕೇತಿಕಾರ್ಥ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಹಮ್ಮದ : (ಮುಖದ ಮೇಲಿನ ಆನಂದವೆಲ್ಲ ಮಾಯವಾಗಿ) ಆ ಮಾತು ಈಗಲೇ ಕೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತೇನು, ತಾಯಿ. ನನಗೆ ಅವರ ಪ್ರೇತವನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಮೈನಡುಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ವಿಕಾರವಾಗಿತ್ತು (ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ

ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ) ಅವರ ಪ್ರೇತವನ್ನು ನನ್ನ ಡೇರೆಗೆ ತಂದಾಗ ಅದು ಬಾಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಅವನ್ನು ನೋಡಿ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಮೈಗೇ ಬಾಣನೆಟ್ಟಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ನನಗೆ ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಮಲಗಿಸಿದ ಪ್ರೇತ ಶೇಖರದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ನನ್ನದಾಗಿತ್ತು! ಅವರು ನನ್ನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನನ್ನ ಶವ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತಿತ್ತು. ನನಗೆ ಎಲ್ಲಾದರೂ ಓಡಿಹೋಗಬೇಕು, ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣಗೆಟ್ಟು ನೋಡಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಜೀವಕೊಟ್ಟೆ ನನ್ನ ಮೈಯಲ್ಲಿಡಲಿಕ್ಕೆ"(ಪು.೩೬).

ಒಬ್ಬ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಂಡನನ್ನು ಹೀಗೆ ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಂಡ ತುಘಲಕ್ ಇನ್ನು ಎಂದೂ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಾರ ಎಂಬ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನೂ ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಸಿದುಹೋಗಿದ್ದನ್ನೂ ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕರಣ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ತುಘಲಕ್‌ನ ಅಪಸಾಮಾನ್ಯವೆಂಬ ವ್ಯಾಮೋಹ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇದ್ದ ಪ್ರೀತಿ–ಆದರ್ಶಗಳಿಂದಲೂ ಅವನನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ದಿಲ್ಲಿಯಿಂದ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ನನಗೆ ಹಿಂದೂ ಮುಸಲ್ಮಾನರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೈತ್ರಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ, ನಾನು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆಮಂತ್ರಣ! ಆಜ್ಞೆಯಲ್ಲ, ನಾನು ಕಟ್ಟಲಿರುವ ಉಜ್ವಲ ಭವಿತವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದವರಷ್ಟೇ ಬಂದರೆ ಸಾಕು. ಅವರ ಸಹಕಾರದ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಪೃಥ್ವಿಯ ಜನರೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣುಕುಕ್ಕಿಸುವಂಥ ರಾಜ್ಯ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ"(ಪು. ೫೫) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಅಮೀರರ ಹತ್ಯೆ ನಡೆದ ನಂತರ "ಕೂಡಲೇ ದಿಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಜೆಗಳು ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ಹೊರಡಬೇಕು ಎಂದು ಆಜ್ಞೆಮಾಡು. ಇನ್ನು ಒಂದು ತಿಂಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹೊರಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೂ ಉಳಿಯಕೂಡದು. ದಯೆ ತೋರಿಸಿ ಕೆಟ್ಟೆ ನಾನು. ಈಗ ನನಗೆ ಉಳಿದದ್ದು ಇದೊಂದೇ ಉಪಾಯ. ದಿಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಕಿಡಕಿಯಲ್ಲೂ ದೀಪದ ಬೆಳಕು ಕಾಣದಂತಾಗಲಿ. ಒಂದೂ ಹೊಗೆಗಿಂಡಿಯಿಂದ ಹೊಗೆ ಹೊರಬೀಳದಂತಾಗಲಿ. ಬಯಲಾಗಿ ಹೋಗಲಿ ದಿಲ್ಲಿ! ಆಗಲೇ ನನಗೆ ಸಮಾಧಾನ..."(ಪು. ೬೦) ಎಂದು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತುಘಲಕ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಾದ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರದಿಂದ ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ತಹತಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಆಶಯ–ಆಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಬಿರುಕು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದಂತೆ ಅದನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಬೆಸೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಲವಂತ ಮಾಡಿದಷ್ಟೂ ಹಿಂಸೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸೆ ಹುಟ್ಟಿದಷ್ಟೂ ಬಲವಂತ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ ದೂರ ದೂರ ಜಾರತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ದೌಲತಾಬಾದಿಗೆ ತೆರಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕಟ್ಟಾಜ್ಞೆಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಈ

ವಿಮುಖತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದು, ಅವನು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇದ್ದ ಪ್ರೀತಿ, ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಮರಳಿ ಬಾರದಂತೆ ದೂರ ದೂರ ಜಾರಿಬಿಡುವುದನ್ನು ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ವ್ಯಾಮೋಹ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಇಂತಹ ಆರ್ದ್ರ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ನಾಟಕ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ಪ್ರಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯ : ಹನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನಾಯಕ ತುಘಲಕ್‌ನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸುಲ್ತಾನ ತುಘಲಕ್ ಬಗದಾದದ ಪೂಜ್ಯ ಸರ್ವಶಕ್ತ ಖಲೀಫರ ಮೊಮ್ಮಗನನ್ನು ಕರೆಸಿ, ಆ ಶುಭ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಪುನರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಒಬ್ಬ ಅಗಸನಾದ ಅಝೀಝನ ಕಾಲಿಗೆರಗುವುದು, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜೆಗಳು ತಿನ್ನಲು ಅನ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಬಡಿದಾಡುವುದು, ತುಘಲಕ್‌ನ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ, ಕನಸಿನ ರಾಜ್ಯದ ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವಂತಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ನಾಟಕದ ಈ ಮುಖವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಿಸಿರುವ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರ "ದೌಷ್ಟ್ಯ ರಾಜಕಾರಣವು ದೌಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೆರುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನೂ, ಆ ದೌಷ್ಟ್ಯ ಇತರರನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸ್ವತಃ ಅದನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಬೆಳಸಿದವರನ್ನೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ಬಲಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಇದೇ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವುಗಳಾಗಿವೆ(ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ ೨೦೦೦:೬೦). ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ ತುಘಲಕ್ ಮೂರ್ತ ರಾಜಕೀಯದ ಕುಟಿಲತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜಾಣತನ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೋ, ಅಮೂರ್ತ ರಾಜಕೀಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ದಡ್ಡನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳ್ಳಿಗೆ ಬದಲು ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯ ಮಾಡಿದರೆ ಖೋಟಾ ನಾಣ್ಯ ಛಾಪಿಸಿಯಾರು, ಎತ್ತರದ ಕೋಟೆ ಕಟ್ಟಿದರೆ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನುಂಗಬಲ್ಲ ಹೆಬ್ಬಾವಿನಂತಹ ಸುರಂಗ ಮೂಡೀತು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಜನರ ಒತ್ತಾಸೆ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋದರೆ ವ್ಯರ್ಥ ಹಿಂಸೆ ಹುಟ್ಟೀತು ಎನ್ನುವ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ತುಘಲಕನಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ತುಘಲಕ್‌ನ ಸೋಲಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಹೀಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ, ಅಧಿಕಾರದ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಮೋಹ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಜೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸುಲ್ತಾನ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಲೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ಕೊಂಡಿ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕಳಚಿಕೊಂಡು, ಕೊನೆಗೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿಬಿಡುವ, ರಿಕ್ತನಾಗಿಬಿಡುವ, ಒಂಟಿತನದ ಕರಾಳ ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುವಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಾಮೋಹ, ತೀವ್ರ ಹಂಬಲ, ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅವನ ಅಂತರಂಗದ

ಪ್ರೀತಿ, ಪ್ರೇಮ, ವ್ಯಾಮೋಹ, ಮೊದಲಾದ ಆಪ್ತ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗುವಂತೆ, ಎಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದಲೂ ದೂರವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ್ ಪಡೆದ ಅಧಿಕಾರ, ಪಿತೃ–ಭ್ರಾತೃ–ದೈವದ್ರೋಹಗಳಂಥ ಪಾತಕಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ತಂದೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮನನ್ನು ಕೊಂದು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುವ ತುಘಲಕ್ ಮುಂದೆ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ದೈವೀ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹೆತ್ತ ತಾಯಿ ಬದುಕಿದ್ದೂ ಅವನ ಪಾಲಿಗೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ತಂದೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮನನ್ನು ಕೊಂದು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ತುಘಲಕ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಮಾತುಕತೆಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಅವಳು ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನೂ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಅಪಕೃತ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಇದಿರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡದೆ, ಅವಳಿಗೂ ಅಧಿಕಾರ ನಡೆಯಿಸುವ ಆಸೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ಕಾಮಾಲೆ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಅವಳನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಧಿಕಾರದ ಬಗೆಗಿನ ಅವನ ವ್ಯಾಮೋಹ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಸೆಲೆಯನ್ನೂ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುವಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ತಂದೆ, ತಮ್ಮ, ತಾಯಿಯಂಥ ಕರುಳ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ರಿಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮುಹಮ್ಮದನಿಗೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆರ್ದ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಸಬಲ್ಲಂಥ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರವೊಂದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತನಾಗಿಬಿಡುವ ಮುಹಮ್ಮದನಿಗೆ ಮದುವೆಯಂತಹ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ನಾಯಕಪಾತ್ರವಾದ ತುಘಲಕ್‌ನಿಗಿರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಮಲತಾಯಿಯದು. ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಆ ಸಂಬಂಧದ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ಮುಹಮ್ಮದನ ಅತಿಯಾದ ವ್ಯಾಮೋಹ, ಅದು ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಮಲತಾಯಿಯ ಕಳವಳಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಹಮ್ಮದನಲ್ಲಿರುವ ಧ್ಯೇಯ–ಆದರ್ಶಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿ, ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ನುಂಗಿ ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಮೆರೆಯತೊಡಗಿರುವುದು ಅವಳ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಮುಹಮ್ಮದನ ಈ ಹಿಂಸಾರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವಜೀರ ನಜೀಬನೆಂಬುದು ಅವಳ ಗುಮಾನಿ. ಮುಹಮ್ಮದನನ್ನು ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯದ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಅವನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮಾನವೀಯತೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಹೊರತು ಬೇರಾವ ಮಾರ್ಗವೂ ಅವಳಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಆ ವೇಳೆಗೆ ತುಘಲಕ್ ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೂರ ನಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವ ದಾರಿ ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಅವನ ರಾಜ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಅವನ ಈ ದುರಂತಲಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ದುರಂತಗಳ ಅರಿವೂ ಅವನಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. "ನನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಈಗ ಸಂಕೇತಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ತಾಯಿ, ಪ್ರೇತಯಾತ್ರೆಗೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತವೇತಕ್ಕೆ ಬೇಕು?" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನಜೀಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸಿದವಳು ತಾನೆಂದು ಮಲತಾಯಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅವಳ ಈ ಕೃತ್ಯವನ್ನೂ ಅಧಿಕಾರದ ಕಾಮಾಲೆ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸದೆ ಪೇಟೆಯ ನಡುಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಜನರಿಂದ ಕಲ್ಲೊಗೆಸಿ ಕೊಲ್ಲಿಸುವ ಕ್ರೂರ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿಯೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ತುಘಲಕ್. ಆನಂತರ "ನಾನು ನನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಮರಣದಂಡನೆ ವಿಧಿಸಿದ್ದೇನೆ... ಆದರೆ ಅವಳು ಅಪರಾಧಿ ಎಂಬುದೂ ನನಗೆ ಖಂಡಿತವಿಲ್ಲ..."ವೆಂದು ಕಳವಳಪಡುತ್ತಾನಾದರೂ, ಆ ವೇಳೆಗೆ ಅವನ ಅಧಿಕಾರ ಲಾಲಸೆ, ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ರಕ್ತಬೀಜಾಸುರರು ಅವನನ್ನು ಮೀರಿ ಅವನ ಕೈಯಿಂದ ಈ ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಎಸಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅಧಿಕಾರ, ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೇಗೆ ಉದಾತ್ತ ಸಂವೇದನಾ ಸೌಖ್ಯಗಳಿಗೆ ಎರವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತುಘಲಕ್ ಮಲತಾಯಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಲತಾಯಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸಿ ಒಂಟಿಯಾಗುವ, ಏಕಾಂಗಿಯಾಗುವ ತುಘಲಕ್ ದೈವದ ಮೊರೆಹೊಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ, ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸ್ವಗತ ಇದಾಗಿದೆ:

> **ಮುಹಮ್ಮದ :** ದೇವರೇ, ನನ್ನ ಕೈ ಬಿಡಬೇಡ, ದೇವರೇ ನನ್ನ ತೊಗಲಿಗೆ ಬಣ್ಣಕೊಟ್ಟ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ನನ್ನದೆಷ್ಟು ಇನ್ನೊಬ್ಬರದೆಷ್ಟು ತಿಳಿಯದೆ ಮರುಳಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನಿನ್ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಾನು, ಹೀಗೆ ಏತಕ್ಕೆ ಬತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಲೆಯಬೇಕು? ನಿನ್ನ ಕರುಣೆಯಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಚ್ಚು ದೇವರೇ. ನಿನ್ನ ಆಸರೆಯನ್ನರಸಿ ಬಂದವನು ಹಂದಿಯಂತೆ ಕೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನನ್ನು ನೀನು ಹಿಡಿದೆತ್ತು. ಹಸನುಗೊಳಿಸು. ನೆತ್ತರು ತುಂಬಿದ ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ನಿನ್ನ ರಾಜವಸ್ತ್ರದ ಅಂಚನ್ನು ಜಗ್ಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಕರುಣೆ ತೋರಿಸು...... ನನಗೀಗ ನೀನೇ ಗತಿ, ದೇವರೇ, ನೀನೇ, ನೀನೇ, ನೀನೇ..."(ಪು. ೯೨).

-ಹೀಗೆ ನೆತ್ತರು ತುಂಬಿದ ಕೈಯಿಂದ ದೈವದ ಅಂಗಿಯ ಅಂಚನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅಲ್ಲಾಡುತ್ತಿದ್ದ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವನ ದೈವವೂ ಕೈ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ, ಅತಂತ್ರನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದಲೂ ವಂಚಿತನಾಗಿರುವ, ನೂರಾರು ಕಾಯಿಲೆಗಳ ಹುತ್ತವಾಗಿರುವ ತುಘಲಕ್‌ನ ರಾಜ್ಯ ಬೇರೆಯಲ್ಲ– ತುಘಲಕ್ ಬೇರೆಯಲ್ಲ

ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿರುವ ತುಘಲಕ್ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಝೀಝನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಹದಿಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಖಲೀಫರ ಮರಿಮಗ ಘಿಯಾಸುದ್ದೀನನ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಸುಲ್ತಾನನ ಎದುರು ಬರುವ ಅಝೀಝ ಮತ್ತು ಆಝಂರ ಕಾಲಿಗೆ ಮುಹಮ್ಮದ ಎರಗಿ ಅವರನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಅದ್ಭುತ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ನಾಟಕೀಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. “ನಾಟಕದ ನಾಟ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಮುಹಮ್ಮದ ಒಂದು ತುದಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅಝೀಝ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಗೆಲುವಾಗುವುದು ಅಝೀಝನ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಈ ಸಂಘರ್ಷದ ದುರಂತವಾಗಿದೆ”(ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ೨೦೦೦:೨೭) ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ತುಘಲಕ್‌ನ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿರುವ ದುರ್ಭರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ದುರಂತಲಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸೂರೆ ಮಾಡುವ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ ಅಝೀಝನ ಸಂಪೂರ್ಣ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಕೇಳಿಯೂ ತುಘಲಕ್ ಅವನಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದ ರಾಜ್ಯವೊಂದರ ಸರದಾರರ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಸುಲ್ತಾನನ ಈ ಘೋರ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಬರನಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ತುಘಲಕ್ “ನೀನು ತಿಳಿದಷ್ಟು ನ್ಯಾಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೆ, ನಾನು ಆಶಿಸಿದಷ್ಟು ತರ್ಕ ಲಲಿತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಬಾಳುವುದೆಷ್ಟೋ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪಟ್ಟವೇರಿದಂದಿನಿಂದ ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಓಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಈಗ ಯಾವೊಂದು ಮೃಗಜಲಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗಿ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದೇನೋ, ಯಾವೊಂದು ನೆರಳಿಗೆ ಬೆದರಿ ಅದರಿಂದ ದೂರ ಓಡುತ್ತಿದ್ದೇನೋ, ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಹಾಗಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕುರುಡಿಸುವ ಹುಚ್ಚು ಹಗಲಿನಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಕ್ತಿಗಳ ಭೇದ ಕಂಡಾದರೂ ಏನು ಮಾಡುವುದು? ಕಾರಣಗಳ ಕಸಗುಡಿಸಿ ಹೋಗಲಿ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ. ನನ್ನ ಬಳಿಗಿರಲಿ ಬರೆ ನಾನು, ನನ್ನ ಹುಚ್ಚು! ಬೆದರುಗೊಂಬೆ ಹಿಂಸೆ ಮುಕ್ಕಿದ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಆಟವಾಡುವ ಹುಚ್ಚು! ಆದರೆ ಆ ಹುಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಬರನಿ. ಅಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ, ಆ ಸರ್ವಶಕ್ತ ದೇವರು. ನನ್ನ ಮೇಲೆ ತೀರ್ಪು ಕೊಡುವಾಗ ಅವನನ್ನು ಮರೆಯಬೇಡ”(ಪು.೧೧೬) ಎಂದು ತುಘಲಕ್ ಕೈಚೆಲ್ಲಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಈ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ತೆರೆದುತೋರುತ್ತಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸುಲ್ತಾನ ತುಘಲಕ್ ಈ ಅಝೀಝನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾರುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಅರಸ–ಅಗಸ ಹೀಗೆ ಸ್ವರಸಾದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಒತ್ತಿಬೆಸೆದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅಝೀಝನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತುಘಲಕ್‌ನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ

ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಮಾನವೀಯತೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಬಸಿದು ತೆಗೆದರೆ ಉಳಿಯುವ ಅಸಹ್ಯ ಕಾರ್ಯದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಅಝೀಝನಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದರೆ, ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ತುಘಲಕ್ ಈ ಅಝೀಝನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುವುದು ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುರಂತವಾಗಿದೆ. ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ತೀವ್ರವಾದ ವ್ಯಾಮೋಹ, ಅದು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ದಾರಿಗಳು ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನವೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆದರ್ಶದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪದರು ಪದರಾಗಿ ಹರಿದು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಝೀಝನೆಂಬ ಅಸಹ್ಯ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾ ನೆಂಬುದನ್ನೇ ನಾಟಕದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯ ಸಾರುತ್ತಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಕೂಡ ತುಘಲಕ್‌ನ ಮಾನಸಿಕ ಸಾವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಝೀಝನಿಗೆ ಪದವಿಯನ್ನು ನೀಡಿದ ನಂತರ ಸೋತು ಒರಗುವ ಮುಹಮ್ಮದ ಐದು ವರುಷಗಳ ನಂತರ ನಾಟಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಪಹಾಸ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಛಾಯೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಎರಗುತ್ತಾನೆ. ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಈ ದಣಿವು, ನಿದ್ದೆ, ಸಾವಿನಂತಹ ನಿದ್ದೆಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ನಿದ್ರೆಗಳಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ, ಈ ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ಅವನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಉತ್ಸಾಹ ಚಿಗುರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೇಲೇಳಲಾರ. ದಣಿವು ಎವೆಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಸಿದೆ ಅಷ್ಟೇ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ನಂತರದ ನೀರವತೆಯಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಕಣ್ದೆರೆಯುವುದು, ಭೀತಿ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಂದ ಅವನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹೊಳೆಯುವುದು ನಾಟಕ ಅದುವರೆಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಾ ಬಂದ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ಹೀಗೆ ಸೋತು, ದಣಿದು ಒರಗಿದರೂ ಸಮಸ್ಯೆ ಮಾತ್ರ ಕೊನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರ ರಾಜಕಾರಣದ ಈ ನೆಲೆಗಳು ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಂದ ಎಂದೂ ಮುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಹಾದಿಯ ಆಯ್ಕೆ, ಅದರಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ವರ್ತುಲ ಚಕ್ರದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಇಲ್ಲ. ಸಮಸ್ಯೆ ಉಳಿದೇ ತೀರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯ ಅಥವಾ ತುಘಲಕ್‌ನ ಅಂತ್ಯ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ.

ಹೀಗೆ ‘ತುಘಲಕ್’ ನಾಟಕ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸರಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೂ ಮಾನವನಿಗೂ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಬಂಧದ ಚಿರಕಾಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಅವರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ, ಅದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಚದುರಂಗದಾಟದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನೂ, ತಂತ್ರ ಪ್ರತಿತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ, ನ.

ರತ್ನ ಇವರುಗಳು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಈ ಚಿರಕಾಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಗೇರಿದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅಸ್ತಿಭಾರ ಹಾಕಿದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ	೨೦೦೦	'ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪ' ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ್ ೨೦೦೦: ೨೬-೩೨
೨ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ್(ಸಂ)	೨೦೦೦	ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ ನಾಟಕಗಳು ಬೆಂಗಳೂರು ಸಪ್ನಬುಕ್ ಹೌಸ್
೩ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ :	೧೯೬೪	ತುಘಲಕ್' ಧಾರವಾಡ ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲ
೪ ನಾಯಕ ಜಿ.ಎಚ್.	೨೦೦೦	'ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ' ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ್ ೨೦೦೦:೫೦-೬೦
೫ ಪ್ರಸನ್ನ	೨೦೦೦	'ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರ ನಾಟಕಗಳು' ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ್ ೨೦೦೦: ೪೧-೪೯
೬ ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.(ಅನು)	೧೯೬೫	ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವೇಶ (ಮೂಲ: ವಿಲಿಯಮ್ ಹೆನ್ರಿ ಹಡ್ಸನ್) ಬೆಂಗಳೂರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ

●

ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ

ಎಚ್.ಕೆ. ವೆಂಕಟೇಶ್

ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರು ನವೋದಯ ಯುಗದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಕವಿ. "ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಕಾವ್ಯವಾಣಿಯನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಯುಗದ ವಾಣಿಯೂ ಆದರು ಬೇಂದ್ರೆ." (ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ ಎಂ ೨೦೦೩:೪೨). ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸ್ವಭಾವತಃ ಕವಿ. ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಪರಿಸರ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಕುಸುರಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಬೆಳೆವಣಿಗೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಯಿತು. "ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಎಂಬೀ ಕವಿಗಳಿಗೆ ತವರುಮನೆಯೆನಿಸಿದ ಧಾರವಾಡ ಸೀಮೆಯವನು ನಾನು. ಮತ್ತು ಅದೇ ನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದ ನಾನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಶುಭಕರವಾದುದನ್ನು ಉಸಿರಬಯುಸುತ್ತೇನೆ. ನವಕೃತಯುಗವೊಂದು ಕ್ಷಿತಿಜದಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತಲಿದೆ ಯೆಂದು ನನಗೆ ಅನಿಸುತ್ತಾ ಇದೆ"(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೨೦೦೩:೨). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳೇ ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕನ್ನಡ-ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ರಚಿಸಿದರು. ಅವರ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. "ವರಕವಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವ-ನಾದ-ಭಾಷೆಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಅವತರಿಸಿ, ಅವಳಿ-ಜವಳಿ-ತ್ರಿವಳಿಯಾಗಿ ಜನ್ಮ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ"(ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್ ೧೯೮೯:೧೮). ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ನಾದಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಕೂಡಿಲ್ಲ, ಅವರದು ಅರ್ಥ-ನಾದಗಳ ಸಮ್ಮಿಳನದ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಕಾವ್ಯ. ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೂಸು ಬೇಂದ್ರೆ. "ಬೇಂದ್ರೆ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜನಪದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅವರು ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಮಡಿವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ'' ಎಂಬ ಕೆ. ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್‌ರ ಮಾತನ್ನು ಸಮ್ಮತಿಸಬಹುದು(೨೦೦೩:೧೮೨). ಆದುದರಿಂದಲೇ ಬೇಂದ್ರಕಾವ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸತ್ವಯುತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

"ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಅಥವಾ ಬರೆಯುವಾಗ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತೋರುವುದು ಬಹಳ ವಿರಳ"(ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೭೭: ೨೦೭). ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ತುಂಬುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯ–ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯದ ನೂರಾರು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಭೂಮಿ–ಮಾನವರ ಸಂಬಂಧ, ಮನುಷ್ಯ–ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧ, ಬಡತನ, ಶೋಷಣೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವರ ಕವಿತೆಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಬಡತನವನ್ನೇ, ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಆಕ್ರೋಶವಾಗಿದೆ' ಎಂದು ಬಡತನವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದುದಲ್ಲದೆ ಮಠೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಅದರ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರು.

ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ೧. ಪ್ರೇಮಕವನಗಳು, ೨. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಕವನಗಳು, ೩. ಪ್ರಕೃತಿ ಗೀತಗಳು, ೪. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವನಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವನಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನೋಡಿದೆ. ಸಾಹಿತಿ ಸಮಾಜದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜದ ಗತಿಬಿಂಬ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಯೋಗಿ ಅರವಿಂದ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೋರ, ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ, ವಿವೇಕಾನಂದ, ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿ, ಎ.ಈ.(ಜಾರ್ಜ್ ರಸಲ್), ಖಲೀಲ್ ಜಿಬ್ರಾನ್ – ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವರು. ಇದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಗೂ ಪೋಷಕವಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಕುವೆಂಪು ಅವರಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೇಂದ್ರೆ ಬಡತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಬಡತನದ ಬಗೆಗೆ ಅವರದು ಅನುಭವ ಜನ್ಯ ಕಾವ್ಯ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಬಡತನ ಕುರಿತ ಕವನವನ್ನೇಕೆ ಬರೆದರೆಂಬ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಒಳಹೊಕ್ಕಾಗ ನೋಟ ಇದು: "ಮಾನವತಾವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೌಲ್ಯಗಳದ್ದು. ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಬಾಳುವುದಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹೊರತು ಮಾನವತಾವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬಲ ಬರಲಾರದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸ್ಥಾನವಿರುವುದು 'ಅನ್ನ'ಕ್ಕೆ,

'ಮಾನವನ ದೀನತೆಯೂ ಧರ್ಮದ ಅತಂತ್ರತೆಯೂ ಅನ್ನದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಇದೆ' ಎಂದು 'ಅನ್ನ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಸಿವು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಅತಿದೊಡ್ಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ. ಬಡತನವನ್ನು ಅವರು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥಿಸಲಿಲ್ಲ. 'ಬಡತನವು ಪಾಪವೆಂದು ತಿಳಿಯದ ಹೊರತು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮುಂದೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು. 'ಅನ್ನ'ವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ಅನೇಕ ಕವನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದವರ ಹಾಡು', 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ', 'ಬೈರಾಗಿಯ ಹಾಡು', 'ಯಜ್ಞ', 'ಅನ್ನಾವತಾರ', 'ಅನ್ನಯಜ್ಞ', 'ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ', 'ಅನ್ನ ಬೇಕು', 'ಅನ್ನಬಕಾಸುರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ' ಇವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುವ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಆಕ್ರೋಶ'ವೆಂದು ಕರೆದ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಏಕಮೇವ ಧೋರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಕವಿಗಳು ಕೂಡ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'ದಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಎಷ್ಟು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬಡತನ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಅವಸ್ಥೆ, [ಅದು] ಕೇವಲ ಚಿಂತನದ ಅಥವಾ ಮಾನವೀಯ ಅನುಕಂಪದ ವಿಷಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಮರೆಯಬಾರದು"(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೬೬:೧೬೫). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಗರುಡಶಕ್ತಿ ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರ ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ಬಹುಸ್ಪಷ್ಟ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಜನಮುಖೀ ನೆಲೆಯದು. ಜನಜೀವನ ಸ್ಪಂದನೆ ಇವರ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಧಾನಗುರಿ. "ಬೇಂದ್ರೆ ದರ್ಶನವು ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ನೋವಿನ ನೆಲೆ ಹುಡುಕಲು ಪರ್ಯಟನ ಮಾಡಿದೆ. ನೋವಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಅನಂತ ಮುಖತ್ವನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಬೇಂದ್ರೆ ಅರಿತಷ್ಟು ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಕವಿಗಳು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ"(ಶೇಷ ನವರತ್ನ ೧೯೭೭:೨೭೭).

'ತುತ್ತಿನಚೀಲ' ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶದಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆವ ಕವನ. ಹಸಿವಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಡೀ ಮಾನವಜನಾಂಗದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ನುಂಗುವ ರಾಕ್ಷಸರೂಪಿಯದು. ಹಸಿದಾತ ಮಾತ್ರ ಹಸಿದವರ ನೋವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. "....... 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' ದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವನ್ನೆ ತುತ್ತುಗೊಳ್ಳಲು ಹೊಂಚುತ್ತಿರುವ ಬಡಬಗ್ಗನ ಹಸಿವೆಯ ಭೀಷಣ ಗರ್ಜನೆಯಿದೆ"(ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ೨೦೦೩: ೨೮೫).

ಬರಿದೋ ಬರಿದು
ತೆರವೋ ತೆರವು
ಬಡವರ ಬಗ್ಗರ
ತುತ್ತಿನ ಚೀಲಾ (ಅದೇ, ಪು. ೮೭)

ಬಡವರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹದಗೆಟ್ಟಾಗ ಅವರ ಆಕ್ರೋಶ ಮಾತಿಗೆ ಮೀರಿದ್ದು. 'ಕಲ್ಕಿ' ಸ್ವರೂಪದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಡಾವಳಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಬಡವರ ಪರ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ 'ಕಲ್ಕಿ' ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸುಧಾರಿಸಲು ಬಡವರು ಒಡಲೊಳಗಿಂದಲೇ ಬರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬರಿಯ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಸ್ವಪ್ನವಾಗಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಅವರು ಅದರ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ನೋವನ್ನು, ದುಃಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ............... ಅವರು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ವಾದಕ್ಕೆ ಬಡವ ಬಗ್ಗರ ಹೊಟ್ಟೆಯ ಸವಾಲನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಚಂಡ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ" (ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೭೭:೨೧೦). ಬಡತನದ ಪರಿಣಾಮವಿಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ. "ಈ ಕಡೆಯಿಲ್ಲದ ಹಸಿವಿನ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾದೀತು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಕವಿ ಮನ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಮ್ಯೂನಿಸಮ್ಮಿಗೆ ಆಹ್ವಾನವಲ್ಲವೆ? ಅದು ಬಂದಾಗ ದೇವರು, ಧರ್ಮ ಎಲ್ಲ ಧ್ವಂಸಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ; ವಿನಾಶ ತಾನೇ ತಾನಾಗುತ್ತದೆ; ಹಸಿವಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ"(ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.೧೯೭೭:೪೦೭).

'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'ದ ಪ್ರತಿಮೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಸರ್ವಜ್ಞನಿಂದ ದೊರೆಯಿತೆಂದು ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

> ಸಾಲವನು ಮಾಡುವದು। ಹೇಲ ತಾ ಬಳಿಸುವುದು।
> ಕಾಲಿನಾ ಕೆಳಗೆ ಕೆಡಹುವದು ತುತ್ತಿನಾ।
> ಚೀಲ ನೋಡಯ್ಯ ಸರ್ವಜ್ಞ (ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೬೬:೧೬೩).

ಕವನದ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಕುರಿತ ತೀ.ನಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಮಾತು : "ಇಂದಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಗ್ರಾಮದ ತತ್ತ್ವವು ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಗೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಪಾವಕಾಶದ ಕಿರಿಯ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ, ಕಿರಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಘೋರ ಸತ್ಯವೊಂದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ನುಡಿ ಬಲು ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿದೆ, ಹಲವು ಸಲ ಓದಿ ಮಗುಚಿದ ಹೊರತು ಕವನದ ಭಾವವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಭಾವಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಅಪರ್ಯಾಪ್ತವಲ್ಲ. ಇದು ರೂಪಕಾಲಂಕಾರದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ... ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಕವಿತೆ ಒಂದು ಚಿಲುಮೆಯಂತೆ. ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ತೋಡಿದಷ್ಟೂ ಅರ್ಥವು ಉಕ್ಕುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರ ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಬಹುದು"(ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ೧೯೯೯:೪೭).

'ಹತ್ತು ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಮುತ್ತು ಕಟ್ಟು' ಇದು ಗಾದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಮುತ್ತಿನಂಥ ಅವತಾರ ಸಾಕು. ಉಳ್ಳವರ ಶೋಷಣೆ, ಇಲ್ಲದವರ ಪರದಾಟದಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ನದ ಅವತಾರ ಅವಶ್ಯ. 'ಅನ್ನಾವತಾರ' ಸಂದರ್ಭದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದೇ ಮಾತು: "ಅನ್ನದ ಅವತಾರವಾಗದೆ ಪ್ರಾಣದ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅವತಾರವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ ಮಾನವನ ಮನೋಲೋಕದಿಂದೆ"(ನಿ. ಶ್ರೀಶ ಬಲ್ಲಾಳ ೧೯೭೭:೭೬೨).

ನೀರ ದೇವ, ತೀರದೇವ, ದುಡುಕು ದೇವ, ಮಿಡುಕು ದೇವ...ದೇವರು ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ, ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ

> ಬಡವರ ಹೊಟ್ಟೆ, ತಣ್ಣಗಿರಲಿಲ್ಲಾ
> ತಣ್ಣಗಿರಲಿಲ್ಲ (ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೪, ಅನ್ನಾವತಾರ, ಪು. ೯೦)

"ಬಡವರ ಹಸಿವು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಸುಡುತ್ತದೆ. ಈ ಹಸಿವನ್ನು ಆರಿಸದ ದೇವರುಗಳಿಂದ ತಾನೆ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು?.... ಸಿಡುಕು ದೇವ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮಿಡುಕುದೇವ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಯಾರು ಬಂದರೂ ಅನ್ನದೇವರು ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ಬರಲಿಲ್ಲೋ ಇನ್ನೂ ಬರಲಿಲ್ಲ"(ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ೧೯೭೭: ೫೯೮).

ಮಾನವೀಯತೆ ಮೂಡದ ಅವತಾರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯರ್ಥವೆಂಬುದು ಕವಿಯ ಇಂಗಿತ. "ಒಂದು ವೇಳೆ ಬರುವುದಾದರೆ ಯಾವ ದೇವನೆ ಆಗಲಿ, ಅವನು ಅನ್ನಾವತಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಬರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಕವಿ ಆಜ್ಞೆ! ಏಕೆಂದರೆ ಹತ್ತವತಾರದ ಹೇಡಿತನಕ್ಕೆ ಮನ ಗೊಣಗುಟ್ಟುವುದು. ಗಾಳಿಗೆ ಗಾಳಿಯು ಬಯಲಿಗೆ ಬಯಲು ತಲೆ ರಣಗುಟ್ಟುವುದು"(ಸಾ.ಶಿ. ಮರುಳಯ್ಯ ೧೯೭೭ :೧೦೭).

'ಅನ್ನಯಜ್ಞ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮುಖ್ಯ ಕವನ. "ಅನ್ನಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತೇ ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕಾಡುವ ದೌರ್ಜನ್ಯದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅನ್ನವನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುವ ಅಪಚಾರ, ಅಪಚಾರಿಗಳ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಮುಳುವು. ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಅನ್ಯಾಯ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಅನ್ಯಾಯ...." (ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೬೬:೧೬೯). ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದ ಈ ಕವನ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಜರ್ಜರಿತವಾದ ಜಗತ್ತಿನ, ಭಾರತದ ಅಶಾಂತ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕಾಡಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಅನ್ನ'ದ ಸಮಸ್ಯೆ.

> ಕೂಸುಗಳಿಗೆ ಹಾಲು ಇಲ್ಲ, ಪಶುಬಲಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ
> ಕಾಳು ಇದೆ ಕೂಳು ಇಲ್ಲ, ಹಣದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಿದೆ.
> ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಬೆಳಕೆ ಇಲ್ಲ, ಜಗಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿದೆ.
> ಎಲ್ಲ ಇದೆ ಎಲ್ಲ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲೆ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿದೆ
> (ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೪, ಅನ್ನಯಜ್ಞ, ಪು. ೯೨)

ಸಮಾಜದ ಅಂತರ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅನ್ನದ ಬೆಳಕಿಗಾಗಿ ಜೀವ ಹಾತೊರೆಯುತಿದೆ. ಅನ್ನ 'ಇಲ್ಲೆ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿದೆ' ಎಂಬ ಕವಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶವನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಒಂದು ಅನ್ನ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೂ ಇದೆ, ಆದರೆ ಅದು ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು, ಕೆಲವರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರಲ್ಲಿ

ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟಿದೆ. ಇದು ಸಮಾನವಾಗಿ ವಿತರಣೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದು ಒಂದು ಭಾವ. ಮತ್ತೊಂದು 'ಮುತ್ತಿದೆ', ಅಂದರೆ ಅನ್ನ ಮುತ್ತಿನಷ್ಟು, ಮುತ್ತಿಗಿಂತಲೂ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವಂತಹುದು ಎಂಬ ಅಮೂಲ್ಯ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಹೇಳುವ 'ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು ಮುತ್ತುರತುನವ ಬಿತ್ತಿ ಮಾಡದಿರು ಹೊಲ ಹಾಳು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅಪಾರಶಕ್ತಿ, ಅರ್ಥವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಗಾರುಡಿಗ ಕವಿ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಮತೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಮಾನವೀಯ ಮನಸ್ಸು ಅತ್ಯವಶ್ಯ. 'ಸಾಕು ಎಂಬುವಂತೆ ನೀಡು, ಬೇಕು ಎಂಬ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆ ಎರೆಯಬನ್ನಿ ಹಸಿದ ಹೊಟ್ಟೆ ನೆತ್ತಿಗೆ' ಎಂಬ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಸ್ವಲ್ಪ ಅನ್ನ ಸಿಕ್ಕರೂ ಸಾಕು ಬಗೆಬಗೆದು ತಿನ್ನುವ ಬಡಬಾಗ್ನಿಗಳು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ತಿಂದ ಅನ್ನ ಜೀರ್ಣವಾಗದೆ ಸಾಯುವವರು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ, ಈ ಅಸಮತೆಯು ವಿಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ!.

ಕವಿ ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಲ್ಲ, ಅವರದು ಆಶಾವಾದಿ ನಿಲುವು. ಹಸಿರು ತುಂಬಿದ ಸಮೃದ್ಧಕಾಲ ಬರುವುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಕವಿಯದು. ಆಗ

> ಹೊನ್ನ ನೆಕ್ಕಿ ಬಾಳ್ವರಿಲ್ಲ, ಅನ್ನ ಸೂರೆ ಮಾಡಿರಿ
> ಅಣ್ಣಗಳಿರಾ ಅನ್ನದಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣ ಕಲಸಬೇಡಿರಿ (ಅದೇ, ಪು. ೯೩)

ಎಂದು ಕವಿ ಹೇಳುವ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದು ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ. ಹಣ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ಚಿನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ, ಅಂತಸ್ತು, ಗೌರವ ತಂದುಕೊಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಆದಿಯಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಹೊನ್ನನ್ನೇ ತಿಂದು ಬದುಕಿದವರು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅನ್ನವನ್ನು ತಿನ್ನುವ, ಸೂರೆ ಮಾಡಿ ಬದುಕುವ ಕಡೆಗೆ ಕವಿಯ ಕಾಳಜಿ ಇದೆ. ಇದು ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತ. ಅನ್ನವನ್ನು ಸೂರೆ ಮಾಡಿ, ಆದರೆ ಮಣ್ಣು ಹಾಕಬೇಡಿ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳ ಒಳಸಂಬಂಧವನ್ನು, ಒಳನೋಟವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕವಿ ಪದಪದಗಳಲ್ಲೂ ಅರ್ಥ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದಿರುವವರಿಗೆ ಹೊಸದು ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಕವಿಯ ಮಹಾಮಂತ್ರ 'ಅನ್ನಯಜ್ಞ'.

> ಇದ್ದ ನೆಲವ ಹೊಲವ ಮಾಡಿ ಬಿತ್ತಬೇಕು ಕಾಳನು
> ಬದುಕಲಿರುವ ಬಾಯಿಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಬೇಕು ಕೂಳನು
> ಅನ್ನದಾನ ಮಹಾಯಜ್ಞ !........ (ಅದೇ. ಪು. ೯೨)

ಹೊಸಬಾಳಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಸೂರ್ಯನ ಉದಯ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಕುವೆಂಪು ಅವರೂ ವಿಜ್ಞಾನ ದೀವಿಗೆಗೆ ಆಹ್ವಾನವೀಯುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. 'ಸದಯನಾಗಿ ಹೇ ಗುರುವೆ ಆರ್ಯನೇ ಉದಯವಾಗು ವಿಜ್ಞಾನ ಸೂರ್ಯನೇ' ಎಂಬುದು ಬೇಂದ್ರೆ ಇಂಗಿತ. 'ಅನ್ನ ಬೇಕು' ಕವನ ಬಡತನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಅನ್ನದ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಶಕ್ತಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ದೊರೆತಾಗ ಸಮಾನತೆ, ಸಮೃದ್ಧಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುತ್ತವೆ. 'ಬಾಳೋಣ ಬೆಳೆಯೋಣ ನೀವು ನಾವುಗಳು' ಎನ್ನುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಎಲ್ಲರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯದ ಅರಿವಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರು ಬಡತನ ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವ ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಅನ್ನ ಬಕಾಸುರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ' ಕವಿತೆಯೂ ಅನ್ನ ಶುದ್ಧಿಯ ಮಹತ್ವ, ಮತ್ತದರ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಹೇಳುವ ಮುಖೇನ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಅನ್ನವೆಲ್ಲವೂ ಆಯಿತು ಚಿನ್ನ, ತಿನ್ನುವುದೇನನ್ನ?' ಎಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನ 'ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದವರ ಹಾಡು'. ಅನ್ನದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಕವನದ ತುಂಬ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಮೀರಿದ ಮನುಷ್ಯನ ವಿಕೃತಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದೆ. ಮಾನವನ ಸುಖಕ್ಕೆ ಅಡೆತಡೆ ತಂದೊಡ್ಡುವವನು ಮಾನವನೇ. "ಮನುಷ್ಯರ ಸುಖಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯರೇ ಅಡ್ಡಾಗಿ ಬರುವಷ್ಟು ನಿಸರ್ಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೇನು ಹುಟ್ಟಿದವರ ಮೇಲೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ, ಸತ್ತವರ ಮೇಲೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ (ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೯೫: ೨೮೫).

ಸರ್ವರಿಗೂ ಅನ್ನ ದೊರೆಯುವಂತಾಗಬೇಕು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನ್ನ ಬೆಳೆಯುವ, ನಾಡಿಗೇ ಅನ್ನಸಂತರ್ಪಣೆಗೈವ, ಭಾರತದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾದ ಒಕ್ಕಲು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮೊದಲು ಅನ್ನ ಲಭ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಇದು ಮಾತ್ರ ಧರ್ಮ, ಇನ್ನುಳಿದುದು ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಧರ್ಮ! 'ಅನ್ನದಾಟಿ, ಮುಪ್ಪ ಮೀರಿ, ಸತ್ಯ ಸೇರಿದಾಗ ಆತ್ಮದ ಉದಯ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಯೌವನದ ಕನಸು! ಪುರಾಣದ ಸ್ವರ್ಗ'. ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಬದಲಾವಣೆ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಬದಲಾವಣೆ ಸಮಾಜಮುಖಿಯಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಸಮಾನತೆಗೆ ತುಡಿಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿ ಇರುವ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಇಂಥಲ್ಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ'ವು ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಕವಿ ಕಾವ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ 'The best words in the best order' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿದೆ. "ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮ

ವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ. ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಅರಮನೆಯ ನೆಳಲಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿಗೆ ರಾಜರ ಜೀವನವೇ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕವಿ ದಿನದಿನದ ಜನದ ಕಷ್ಟಸುಖಗಳಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಒಂದಾಗಿ ಬದುಕುವವನು; ಅವರು ಪಟ್ಟ ಪಾಡನ್ನು ಹಾಡಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸತಕ್ಕವನು.... ಸಮಾಜದ ಆರ್ಥಿಕ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಕುರುಡುಕಾಂಚಾಣ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುವ ರೀತಿ ಈ ಬಗೆಯದು'" ಎಂದು ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ(೧೯೯೯:೩೦೪).

ಹಣದ ಕ್ರೌರ್ಯದ ನರ್ತನವಿಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾಡಿದೆ.

ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣಾ ಕುಣಿಯುತಲಿತ್ತು
ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದವರ ತುಳಿಯುತಲಿತ್ತೋ
(ಬೇಂ. ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೪, ಕುರುಡುಕಾಂಚಾಣಾ, ಪು.೧೦೫)

ಹೀಗೆ ಕವನದ ಆರಂಭದ ಸಾಲುಗಳೇ ಸಿರಿವಂತಿಕೆಯ ಕುರುಡು ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಣದಿಂದಾಗುವ ಪರಿಣಾಮ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿ, ಭೀಕರವಾದುದು. ಈ ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣದ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ ಮಕ್ಕಳ, ಹೆಂಗಸರ, ಕೂಲಿ ಕುಂಬಳಿಯವರ ದುಗುಡದುಮ್ಮಾನಗಳು ಈ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಣ ಪಡೆದಿವೆ. "ಕಣ್ಣಿಲ್ಲದ ಹಣ ಹೆಂಗಸರನ್ನೂ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ತುಳಿಯುತ್ತಾ ನೋವಿಗೀಡು ಮಾಡುತ್ತಾ ಯುಗ ಯುಗ ಮುಗಿದರೂ ನಿಲ್ಲದೆ ನಿರಂತರ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ರೌದ್ರರೂಪವನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಿದೆ"(ದೊಡ್ಡರಂಗೇಗೌಡ ೧೯೯೨:೩೨). ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಆಕ್ರಂದನ ಕಾಂಚಾಣದ ಕುಣಿತದ ಆರ್ಭಟದಲ್ಲಿ ಮಸುಕಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ.

"ಯುಗಯುಗಗಳಿಂದ ಹಣದ ದಾಸನಾಗಿ ಬರಿಬಾಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗುಣವನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಮನುಷ್ಯ, ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಮಾನವ ಕುಲದ ಮೇಲೆ ಧನದ ವಿಜಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲಿದ್ದಾನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಹಣದ ಮೇಲೆ ಮಾನವನ ಹತೋಟಿ, ಮಾನವನ ಮೇಲೆ ಹಣದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವದ ನಡುವೆ ನಿವಾರಿಸದ ಅಂತರವಿದ್ದಾಗ ಮತ್ತೆ ಕವಿಹೃದಯ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ"(ಆರ್.ಎಸ್. ಸುಂಕದ ೧೯೮೮:೩೩೪). ಬಡವರ ಒಡಲಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಿ ಸುಖಿಸುವ ವಿಘ್ನಸಂತೋಷಿ ಹಣದ ನರ್ತನದ ಮುಂದುವರಿದ ರೂಪ:

ಕೂಲಿ ಕುಂಬಳಿಯವರ
ಪಾಲಿನ ಮೈದೊಗಲ
ಧೂಳಿಯ ಭಂಡಾರ ಹಣೆಯೊಳಗಿತ್ತೋ;
ಗುಡಿಯೊಳಗೆ ಗಣಣ, ಮಾ

ಹಡಿಯೊಳಗೆ ತನನ, ಅಂ
ಗಡಿಯೊಳಗೆ ಝಣಣಣ ನುಡಿಗೊಡುತಿತ್ತೋ (ಅಲ್ಲೇ)

ಹಣದ, ಉಳ್ಳವರ ಕುಣಿತದ ಸ್ವರೂಪ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕುಣಿಯುವುದು ಕಾಂಚಾಣದ ಧರ್ಮ, ಸಾಯುವುದು ಬಡವರ ಕರ್ಮ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಈ ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣದ ಭೀಕರ ನರ್ತನದಿಂದ ಬಡವರ, ದುರ್ಬಲರ ನೋವು, ಸಾವು ದಿನದಿನವೂ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ, ನಡೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲ, ಅಂತೆಯೆ ಸಿರಿವಂತರಿಗೂ. ಈ ಅಹಂಕಾರದ ಕಣ್ಣಿನ ಪೊರೆ ತಿಳಿಯಾಗಿ ಕಣ್ಣು ಕಾಣುವಂತಾಗಬೇಕು, ಸಾಮಾನ್ಯಜನರತ್ತ ನೋಡುವ ಹೊಸಕಣ್ಣು ಬರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ ಬೇಂದ್ರೆ. ಇಂದಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ, ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ, ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಣ ಪ್ರಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಹ್ಯಾಂಗಾರೆ ಕುಣಿಕುಣಿದು
ಮಂಗಾಟ ನಡೆದಾಗ
ಅಂಗಾತ ಬಿತ್ತೋ, ಹೆಗಲಲಿ ಎತ್ತೋ (ಅದೇ, ಪು. ೧೦೬)

ಬೇಂದ್ರೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಬಂಧಿಯಾಗದ ಕವಿ. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು Communist ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಪರಾಧವಾದೀತು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಾಜಚಿಂತನ ಯಾವ ಲಾಂಛನದಡಿಗೂ ಸೀಮಿತವಾಗದಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿದೆ, ಒರಿಜಿನಲ್ ಆಗಿದೆ" ಎಂಬ ಆರ್.ಎಸ್. ಸುಂಕದ ಅವರ ಮಾತಿಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ(೧೯೮೮:೩೩೩). ಆದರೆ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪನವರು ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿರುವರು. "ಇಂಥವರನ್ನು ಕುರುಡರೆಂದಾಗಲಿ, ಕಣ್ಣಿದ್ದು ಕುರುಡರೆಂದಾಗಲಿ ಭಾವಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಅಗಾಧ ಶೋಷಣೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಜನಕ್ಕೆ ಕುರುಡಿಲ್ಲ; ಮೈಯೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣು. ಯಾರನ್ನು ಯಾವಾಗ ಸುಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಜಾಗೃತ ಜಾಲವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಬೀಳುವುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯ" (ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ೨೦೦೩:೨೬೨) ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಒಪ್ಪಿದರೆ ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಾಗದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇಲ್ಲಿ ಆಶಾವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಾವ್ಯಶಿಲ್ಪದ ಬಿಗಿಕಟ್ಟು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಅವನತಿ ಅದರೊಳಗೆ ಇದೆ ಎಂಬುದು ಬೇಂದ್ರೆ ನಂಬಿಕೆ. ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಶೋಷಿತರು ಸಿಡಿದೇಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'ದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಆಳವರ್‍ದು ಒಂದು ಕಾಲ ಆಳುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಲ
ದುಡಿದವ್ಗ ದುಡ್ಡಿನ ಕಾಲ ಬಂದೈತಿ
(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೪, 'ದುಡ್ಡು–ದುಡಿತ', ಪು.೧೦೮)

ಅತ್ತೆಗೊಂದು ಕಾಲವಾದರೆ ಸೊಸೆಗೂ ಒಂದು ಕಾಲ. ಅಂತೆಯೇ ದುಡಿದು ಬೆವರು ಹರಿಸುವ ಬಡವರಿಗೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಆಳುವ ಕಾಲ ಬರುವುದು. ಆಳುವ ಕಾಲ ಬಂದಾಗಲೂ ಬಡವ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕು, ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಬೇಕು. ಆಳುವ ಬಡವ ಶೋಷಣೆ ಮಾಡದೆ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸ ಕಂಡು ಸಮತೆಗೆ ದುಡಿಯಬೇಕು. 'ದುಡಿತನು–ದುಡ್ಡು ಕೂಡಿ। ಒಡೆತನ ನಡೆಸಿದರ ಕಡೆತsನ ಉಳಿದೀತು। ಕಾರಭಾರಾ ಬಡತsನ ಬಂತಂತ। ಬೊಡ್ಡಿತನ ಮಾಡಿದರ ಬದುಕsನು ಆದೀತು। ತಲೆ ಭಾರಾ'.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ದುಡಿವವನೇ ದುಡ್ಡಿನ ಒಡೆಯನಾಗಬೇಕೆಂಬ ಕಳಕಳಿ, ಉಳುವವನೇ ಹೊಲದೊಡಯನಾಗಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮದಂತೆ. ಕವಿಯ ಹಲವು ಕವನದೊಳಗಡೆ ಈ ಸತ್ಯದ ತತ್ತ್ವ ಅಡಗಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಸಮಾನತೆಗೆ ಇದು ಸಿದ್ಧೌಷಧ ಆಗಬಲ್ಲುದು. 'ಉದ್ಯೋಗಶೀಲಾ' ಕವನ ದುಡಿಯುವ ಜನರೇ ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಹೊತ್ತಿದೆ. ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಐದು ಸಾಲುಗಳು ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಸತ್ಯವಾಗಿಸುವಂಥವು. ಕಾಲಚಕ್ರ ಉರುಳಿದಂತೆ, ಉಳ್ಳವರ ಶೋಷಣೆ ಮಿತಿಮೀರಿದಾಗ ಬಡವರು ದಂಗೆ ಎದ್ದು ಬಡವರ ಆಳ್ವಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವರೆಂಬುದು ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಅಂತೆಯೇ ಬೇಂದ್ರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮರುಜೀವ ತುಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿನ ದುಡಿಮೆ ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ. ಈ ದುಡಿಮೆಯಿಂದ ದುಡ್ಡಿನ ದೊಡ್ಡತನ ಬಡವರಿಗೆ ಒಲಿಯುವುದು. ಆ ಮೂಲಕ ದುಡಿವ ಬಡವರ ಒಡೆತನ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದು. 'ಉದ್ಯೋಗವೆ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ' ಎಂಬುದು ಬಡತನದ ಬಡಬಾಗ್ನಿಗೆ ಕವಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಇಂದ್ರಾಯುಧ!. ಈ ಮಾತು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು "ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಸಿಮಣ್ಣಿನಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಅದನ್ನು ತಟ್ಟಿ ಬಗ್ಗಿಸಿ ವಿವಿಧ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಾರೆ"(ಕೆ.ವಿ ತಿರುಮಲೇಶ್ ೨೦೦೩:೧೮೧). 'ಮುವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ' ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ. ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ೧೯೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಮುವತ್ತರ ದಶಕವನ್ನು 'ಹಸಿವಿನ ದಶಕ' (hungry 30s) ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವ ಆರ್ಥಿಕಮುಗ್ಗಟ್ಟು, ಪ್ರಪಂಚ ಯುದ್ಧಗಳ ಭೀಕರತೆ, ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿತ ಈ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕಾಡಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಹಲವು ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ

ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಅವರ ಈ ಕವನದ ತುಂಬ ದುಃಖತಪ್ತ ಭಾರತಮಾತೆಯ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ.

ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟೀ, ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟೀ!
ಬಯಕೆಗಳು ಬಸಿರುಗಳು ಹಡೆದದ್ದು ಹಿಂಗಿದ್ದು
ಮುವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ!
ಸೂಲಗಳು
ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟೀ!!
(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೫, ಮೂವತ್ತುಮೂರುಕೋಟಿ, ಪು. ೧೨೦)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು ಜನಮುಖೀ ನಿಲುವು. "ಕೂಲಿಯವರು, ಭಿಕ್ಷುಕರು, ಹಾವಾಡಿಗರಂತಹ ಜನರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೂ ಹರಟೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತ ತಮ್ಮ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಈ ಕವಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೊನಚಾದ ಉಪಯೋಗ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದಾಗಿತ್ತು"(ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ ೧೯೮೮:೭೩). ಜನರೊಳಗೆ ಒಂದಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ ಅನುಭವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದರು. ದಿನನಿತ್ಯದ ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವವರು ಬಹಳ ಮಂದಿ. ಇಂಥವರು ಪ್ರತಿದಿನ ಸಾವು ಬದುಕಿನೊಡನೆ ತೀವ್ರ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. 'ಕರಡಿ ಕುಣಿತ' ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರಡಿ ಕುಣಿಸುವವನ ಜೀವನ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ದೀನದುರ್ಬಲರ ಶತಮಾನಗಳ ನೊಂದ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ಕರಡಿ ಕುಣಿತ'ದಲ್ಲಿ ಕರಡಿಯನ್ನು ಕುಣಿಸಿ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವವನ ಚಿತ್ರ ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ"(ಗುಂಡ್ಮಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಐತಾಳ ೧೯೭೭:೧೪೮).

'ಕರಡಿ ಕುಣಿತಕ್ಕಿಂತ ನರರ ಬುದ್ಧಿಯ ಕುಣಿತ ಮಿಗಿಲಹುದು ಕವಿ ಕಂಡು ನುಡಿದಾನ' ಕವನದ ಕೊನೆಯ ಈ ಸಾಲು ಕವಿಯ ಅಂತರಂಗದ ಮಾತಾಗಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥದ್ದು. ಕರಡಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ಈ ಕವನ ಇಡೀ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಹೋರಾಟದ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಉಳ್ಳವರ ಜೀವನದ ಉತ್ತಮಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಇಲ್ಲದವರ ಜೀವಗಳ ದೈನ್ಯಸ್ಥಿತಿ ಎಂಥದ್ದು ಎಂಬುದು ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಕರಡಿ ಜೀವನೋಪಾಯದ ಸಾಧನ. ಬಡವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಬಡವರು ಇಂಥ 'ಕರಡಿ ಕುಣಿತ' ದವರು.

'ತಿರುಕ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕವಿತೆ. ತಿರುಕನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕತ್ತೆ, ನಾಯಿ, ಕಾಗೆ, ಹಕ್ಕಿಗಳ ಚಿಂತನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ ಕವಿ. ಕುಟುಂಬದ ದುಃಸ್ಥಿತಿ, ಸಮಾಜದ ಅನಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ, ಆಕಸ್ಮಿಕ ಅವಘಡಗಳು ತಿರುಕರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಏನೂ ಮಾಡಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ

ತಿರಿದು ತಿನ್ನುವಂಥ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾರೂ ಬಯಸಿ ತಿರುಕರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಿರುಕ ತಿನ್ನುವ ಪ್ರತಿ ಅನ್ನದ ಅಗುಳೂ ಅವನು ಅಲೆದು ತಂದ ತನ್ನದೇ ರಕ್ತದ ಬಿಂದುಗಳು. ಕ್ಷಣಕ್ಷಣವೂ ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಅಲೆತ. ಹಳಸಿದ ಅನ್ನ ಸಿಕ್ಕರೂ ಅದೇ ಅವನಿಗೆ ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ. ಕವಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಸತ್ತವನು ಒಮ್ಮೆ ಸತ್ತುಬಿಡುವನು. ಆದರೆ ನೋವ ನುಂಗಿದವನಿಗೆ ಹಸಿವುಂಟು! – ವಿಷವುಂಟು! ಬದುಕಿದರೆ ಈ ಪರಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ. ಹಸಿದ ಹೊಟ್ಟೆ ಬಿಸಿಲನ್ನೂ ಮೀರಿ ಉರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಯಾರಾದರೂ, ಎಂಥದ್ದಾದರೂ ಹಳಸಿದ ಅನ್ನವಾದರೂ ಸರಿ ಕೊಟ್ಟರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ತವಕಿಸುವ ತಿರುಕನ ಜೀವನ ಒಳನೋಟ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಬಡವನ ಕೋಪ ದವಡೆಗೆ ಮೂಲ ಎಂಬ ಅರಿವೂ ಈತನಿಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಳ್ಳವರ ಬಗೆಗೆ ಆಕ್ರೋಶ ಒಡಲೊಳಗಿದ್ದರೂ ತೋರದ, ತೋಡಿಕೊಳ್ಳದ ತಿರುಕನ ಸ್ಥಿತಿ 'ಕಣ್ಣಿದ್ದೂ ಕುರುಡನಾದ!' ಹಸಿವಿದ್ದನಾ ಮೂಕನಾದ'. 'ಉಂಡು ಉಪವಾಸಿ ಬಳಸಿಯೂ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ'ಯ ಭರತಚಕ್ರವರ್ತಿಯಂತೆ ಈ ತಿರುಕ. ಭರತಚಕ್ರವರ್ತಿಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಇದೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದವನಂತೆ ಇರಬಲ್ಲವನು. ಆದರೆ ತಿರುಕನಿಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಇದ್ದಂತೆ ಬದುಕಬೇಕಾಗಿದೆ–ಎನಿತು ಅಂತರ ಈ ಬದುಕಿನಲಿ!.

ಚಲನೆಯೆ ಜೀವನದ ಸಂಕೇತ, ಜಡತೆಯಲ್ಲ. ಗುಳೇಕಾರ ಜನಾಂಗದವರು ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ನಿಲ್ಲದೆ, ನಿರಂತರ ಚಲಿಸುವ ಜಂಗಮ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯವರು. ಆ ಮೂಲಕ ಅವರು ಎಲ್ಲ ಜನರ ಎಚ್ಚರವಿರುವಿಕೆಗೆ, ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಏಳು' ಕವನ ಗುಳೇಕಾರ ಜನಾಂಗದವರ ಚಲನಶೀಲ ಬದುಕನ್ನು ನೇಯುತ್ತಲೇ ಅವರ ದುಗುಡ – ದುಮ್ಮಾನಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊರಗೆಡವುತ್ತದೆ :

ಓಡು ಎಂದು ಹೇಳು
ಹಿಡಿಯ ಬರತಾರ
ಕಳ್ಳಾ ಕಳ್ಳಾ ಎಂದು ಒದರತಾರ
ಎಲ್ಲಿತ್ತೊ ಒಡವಿ
ಒಡಯಾ ಎಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾ?
ಬಡವ ಬದುಕಿದನ್ಹ್ಯಾಂಗ
ಕಳುವಿಲ್ಲದ ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೬, ಏಳು, ಪು. ೧೨೨)

ಗುಳೇಕಾರ ಜನಾಂಗದ ಶೋಚನೀಯ ಬದುಕು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬರಹದ ಮೂಲಕ ಅಕ್ಷರ ರೂಪ ತಾಳಿದೆ. ಹೊತ್ತು ಹೊತ್ತಿನ ಕೂಳಿಗೂ ಪರದಾಡಬೇಕಾದ ಅವರ ಬಡತನದ ದುಃಸ್ಥಿತಿ ಎದೆ ಕರಗಿಸುವಂತಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಇಂಥ ಅಪರೂಪದ ಕವನದ ಮೂಲಕ ತೆರೆಮರೆಯ ಜನರ ರೂಪ–ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಅಂಬಿಗರ ಬದುಕಿನ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಒಳನೋಟವನ್ನು ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವ ಕವಿತೆ 'ಪಡವಲ ಕಡಲ ಅಂಬಿಗರ ಹಾಡು' ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬದುಕು ಒಂದು ಸಾಹಸ ಯಾತ್ರೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ನೊಂದು ಬೆಂದು ಬೆಳೆದವರು ಬೇಂದ್ರೆ. ಅವರು ಬಡ ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾಸ್ತರ ಎಂದೇ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರು. "೧೯೦೭ರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ತಂದೆ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಬರೆ ಕೊಟ್ಟಂತಾಯಿತು"(ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆ ೧೯೭೭:೫೧೯). ಹಾಗೂ "ಅಂಬಿಕಾತನಯರ ಕಾವ್ಯಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ನೋವು ನೋಂಪಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ತಾಪ ತಪವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೋವು ತಾಪಗಳು ನಾನಾ ರೀತಿಯವು. ಬಡತನ, ಮಕ್ಕಳ ಸಾವು, ನೋವು, ನಿರುದ್ಯೋಗ ಮೊದಲಾದ ನಾನಾ ಛಂದದವು"(ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ ೨೦೦೪:೨೯). ಬೇಂದ್ರೆ ಕೇವಲ ತಮ್ಮ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲಿಲ್ಲ, ಸಮಾಜದೆಡೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಂಡರು. ಕಾವ್ಯಮುಖೇನ ಜನರೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿದರು. ಇಂಥ ಬೇಂದ್ರೆ ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಅನುಭವಗಳ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಧಾರೆಯಾಗಿ ಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾರಸ್ವತ ತತ್ತ್ವ ಉಸುರುವುದು: 'ಎನ್ನ ಪಾಡೆನಗಿರಲಿ ಅದರ ಹಾಡನ್ನಷ್ಟೆ ನೀಡುವೆನು ರಸಿಕ! ನಿನಗೆ!' ಅವರ ಜೀವನ–ಕಾವ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ಮಾತು ಬಹುಮುಖ್ಯ. 'ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆ' ಸಂಸಾರದ ಸಮೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕವಿತೆ. ನವದಂಪತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸೊಗಸು, ವೈಭವ. ಸಂಸಾರ ಸಾಗಿದಂತೆ, ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ವಿಸ್ತಾರತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಬಾಳಿನ ಗೂಢತೆಯ ಪರಿಚಯ ಆಗುತ್ತದೆ. 'ಹಳ್ಳದ ದಂಡ್ಯಾಗ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಂಡಾಗ ಏನೊಂದು ನಗಿ ಇತ್ತ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಕವಿತೆ ಮುಂದೆ ಹಲವು ಮಜಲುಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. "ಅವಳ ನಗೆ ಬದುಕಿನ ಒಲೆಯಲ್ಲಿ, ಬಡತನದ ಬಲಿಯಲ್ಲಿ, ಕರುಳಿನ ಕಂದಮ್ಮಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟು ಹೋಯಿತು ಎಂಬ ಉಪಮೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಯುವಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪರಿಸರ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ ಬೇರೊಂದು ಸಿಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದು ಕಳೆದುಹೋದುದನ್ನು ಹಂಬಲಿಸುವ ರೀತಿಯ (Nostalgic) ಕವನ. ಆಡುನುಡಿಯ ಬಳಕೆ, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಉಪಮೆ, ಭಾವದ ತೀವ್ರತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಳೆದು ಹೋದ ಸುಖದ ದಿನಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ, ವಾಸ್ತವಪ್ರಜ್ಞೆ"(ಮುರಳೀಧರ ಮುಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ ೧೯೭೭:೫೦೧) ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿವೆ.

ಬಡತನದ ಬಲಿಯಾಗ ಕರುಳಿನ ಕೊಲಿಯಾಗ
ಬಾಳ್ವಿಯ ಒಲಿಮ್ಯಾಗ
ಸುಟ್ಟು ಹಪ್ಪಳದ್ಹಾಂಗ ಸೊರಗಿದಿ ಸೊಪ್ಹಾಂಗ
ಬಂತಂತ ಮುಪ್ಪು ಬ್ಯಾಗ"
(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೩, 'ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆ', ಪು.೬೬)

"ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಆತ ಈ ಕಳೆದುಹೋಗುವಿಕೆಗೆ ಬಡತನ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಬದುಕಿನ ಕಠೋರತೆ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ"(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೯೬:೯೯).

"'ನನ್ನ ಕೈ ಹಿಡಿದಾಕೆ!' ಎಂಬ ಪ್ರಣಯ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಬಡತನದ ಸಹವಾಸ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ."(ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೭೭: ೨೦೧). "ನನ್ನ ಕೈಯ ಹಿಡಿದಾಕೆ" (ಗರಿ) ಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ "ನಿರಾಶೆಯನ್ನು ಸೀಳಿ ಆಶೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿದ ಬಾಳಬಳ್ಳಿಯ ಅವಲಂಬನದ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳು ಬಿಸಿಲು–ಕತ್ತಲಿನಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕವಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ, ಅಳುವನ್ನು ನುಂಗಿ ನಗಬೇಕು ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ" ....ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗುವ ಪಲಾಯನವಾದಿಯಲ್ಲ. ನಿರಾಶರಾದರೂ ಹತಾಶರಾಗದ ಆಶಾವಾದಿ (Optimist)ಯಾಗಿದ್ದಾರೆ"(ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ ೧೯೭೭:೪೯). ಜೀವನದ ಕಡುಕಷ್ಟದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಸರೆಯಾಗುವವರು ಸತಿ–ಪತಿ, 'ನನ್ನ ಕೈಯ ಹಿಡಿದಾಕೆ ಅಳುನುಂಗಿ ನಗು ಒಮ್ಮೆ ನಾನೂನು ನಕ್ಕೇನs' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಕವಿ ಸತಿಗೆ ಸಮಾಧಾನದ ನುಡಿಗಳನ್ನು ನುಡಿಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

> ಬಡತನ ಒಡೆತನ ಕಡೆತನಕುಳಿದಾವೇನ
> ಎದೆಹಿಗ್ಗು ಕಡೆಮುಟ್ಟ
> ಬಾಳಿನ ಕಡಲಾಗ ಅದನ ಮುಳುಗಿಸಬ್ಯಾಡ
> ಕಡೆಗೋಲು ಹಿಡಿಹುಟ್ಟ !

(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೩, 'ನನ್ನ ಕೈಯ ಹಿಡಿದಾಕೆ', ಪು. ೬೩)

ಬಡತನ–ಸಿರಿತನ ನೀರಗುಳ್ಳೆಯಂತೆ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಶಾಶ್ವತ. ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಚಂಚಲೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಹಣ, ಅಧಿಕಾರವನ್ನಲ್ಲ. ಜೀವನಾಧಾರವಾದ ಪ್ರೀತಿಯ ಗಳಿಕೆ ಜೀವನಕ್ಕೆ, ಜೀವಕ್ಕೆ ಶಕ್ತಿ ತುಂಬಬಲ್ಲುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಬಡತನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಕೋಪಿಸುವುದು ತರವಲ್ಲ. ಈ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ನುಂಗಿ ನೀನು ನಕ್ಕರೆ ನಾನೂನು ನಕ್ಕೇನು ಎಂಬ ಸದಾಶಯ ಕವಿಯದು. 'ಬಡನೂರು ವರುಷಾನ ಹರುಷಾದಿ ಕಳೆಯೋಣ ಯಾಕಾರೆ ಕೆರಳೋಣ!' ಕವಿಯ ಜೀವನತತ್ತ್ವವನ್ನು ಸ್ಫುಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

"ಬಾಳಿನಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಬಡತನ ಬಂದರೂ ಅದರ ನಂಜು, ಒಗರು, ಕಹಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮರಸಾಯನದಿಂದ ಕಳೆಯಬಹುದೆಂಬ ವೇದಾಂತಿಕ ವಿಶ್ವಾಸ"(ಎನ್ಕೆ

೧೯೭೭:೧೭೧) ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು. 'ನಾನು ಬಡವಿ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಮುಖ ಕವನ. ಈ ಕವನವನ್ನು ಆರ್ದ್ರವಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಬಡಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಏನೂ ಲಾಭವಿಲ್ಲ. ಕವಿ ಹೇಳುವುದು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ದೂರ. ಪ್ರೀತಿಯೊಂದನ್ನೇ ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಣವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನವೀಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಕಾಣು'ವುದಾದರೆ ಕವನ ಹೊಸದೃಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

"ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಬಡತನವನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿನಿಂತ ಎದೆಯ ಸಿರಿತನ, ಒಲವಿನ ಸಂಪತ್ತು ಬಂಧುರವಾಗಿ ಘೋಷಿತವಾಗಿದೆ. ಬಡದಂಪತಿಗಳು ಒಲವನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ" (ಸಿ.ಪಿ..ಕೆ. ೧೯೭೭: ೪೦೫). ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕಂಡರಿಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿ: 'ಶಿಕ್ಷಕರ ಬಡಸಂಸಾರ ನಿರ್ವಿಘ್ನವಾಗಿ ಸಾಗಿತು. ಬಡಸಂಸಾರ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೇ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀಮಂತತನ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಊಟಕ್ಕೆ ಇರದಿದ್ದರೆ ಉಪವಾಸ ಮಾಡಿದರೇನು ತಪ್ಪು, ಉಪವಾಸವ್ರತವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿದಂತೆ ಆಯಿತು ಎಂಬುದೆ ಅವರ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ"(ಜಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ೧೯೫೫:೮). ಗಂಡಿನ ನಿಲುವು ಈ ಬಗೆಯದಾದರೆ, ಬಡತನದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇದು:

> ನಾನು ಬಡವಿ ಆತ ಬಡವ
> ಒಲವೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕು
> ಬಳಸಿಕೊಂಡವದನೆ ನಾವು
> ಅದಕು ಇದಕು ಎದಕು"

(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾವ್ಯ. ಸಂ.೩, 'ನಾನು ಬಡವಿ', ಪು. ೬೯)

ಬಡಸಂಸಾರ. ಸತಿ–ಪತಿ ಇಬ್ಬರೂ ಬಡವರು. ಆದರೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲೂ ಒಲವಿದೆ, ಅದೂ ತೀರದಷ್ಟು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಬಡಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಒಲವನ್ನೇ 'ಅದಕು ಇದಕು ಎದಕು' ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪರಿ ಚಿತ್ತೋಪಹಾರಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಇವರಿಗೆ ಭೋಗದ ವಸ್ತು, ಚಿನ್ನದ ಒಡವೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಸಕ್ತಿ. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬಡತನದ ನೋವು ಮತ್ತು ದಾಂಪತ್ಯದ ಎದೆಯಾಳದ ಪ್ರೀತಿ 'ನಾನು ಬಡವಿ ಆತ ಬಡವ' ಕವನದಲ್ಲಿ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ" (ಜಿ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ೨೦೦೧:೧೩೮).

"ಆತ ಕೊಟ್ಟ ವಸ್ತು ಒಡವೆ ನನಗೆ ಅವಗೆ ಗೊತ್ತು ತೋಳುಗಳಿಗೆ ತೋಳಬಂದಿ ಕೆನ್ನೆ ತುಂಬ ಮುತ್ತು" ಸತಿಯೇ ಹೀಗೆ ಮನದುಂಬಿ ಹಾಡುವಾಗ ಗಂಡನಾದವನಿಗೆ ಇನ್ನೇನು ಬೇಕು? 'ಬಡವರ ಶೃಂಗಾರ ಬಯಕೆಗೆ ಮೂಲವು' ಎಂದಿದ್ದರೆ 'ಬಡವರ ಒಲುಮೆ' ಅವರ ಬಾಳಿನ ಚಲಾವಣೆಯ ನಾಣ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು."(ಎನ್ಕೆ ೧೯೭೭:೧೭೨).

ಬಡತನ–ಸಿರಿತನ ಕೇವಲ ಹಣದ ಸ್ವರೂಪದವಲ್ಲ. ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಂಸಾರ ಯಾವ ಸಿರಿತನಕ್ಕೂ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲ. ಹಣದಿಂದ ಗಳಿಸಬಹುದಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೂ ಮೀರಿದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಒಲವಿನಿಂದ ಗಳಿಸಬಹುದು. ಹಣದಿಂದ ಗಳಿಸಿದ ವಸ್ತು, ಒಡವೆ ನಾಶವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರೀತಿ, ಒಲವಿನಿಂದ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ತೋಳಬಂದಿ, ಮುತ್ತು ನಾಶವಾಗದಂಥವು. ಇಂಥ ತುಂಬು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಜೀವನವೇ ಸಿರಿತನ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕವಿ ಕೊನೆಗೆ ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತುಗಳು ಜೀವಕೇಂದ್ರಿತ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎನಿಸುವುವು:

ಕುಂದು ಕೊರತೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ
ಬೇಕು ಹೆಚ್ಚಿಗೇನು?
ಹೊಟ್ಟೆಗಿತ್ತ ಜೀವಫಲವ
ತುಟಿಗೆ ಹಾಲು ಜೇನು (ಅದೇ)

ಅಸಹನೀಯವಾದ ಬಡತನದ ನೋವಿಗೆ ಒಂದು ಮದ್ದು ಸಾಂಸಾರಿಕ ಪ್ರೀತಿ. ಯಾರು ನಿರಾಶೆಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅಂಥವರ ಕಥೆ ಮುಗಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಕಷ್ಟದ ತುತ್ತತುದಿಗೆ ತಲುಪಿದಾಗ ಸತಿ–ಪತಿಯರ ಪ್ರೀತಿಯ ಬುಗ್ಗೆಯೇ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತ. 'ಒಲವೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕೆ'ನ್ನುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಂದ ರೂಪು ಪಡೆದ 'ನಾನು ಬಡವಿ' ಬದುಕಿನ ಆಶಾವಾದದೆಡೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ. "ಬಡತನವನ್ನು ಗೆದ್ದ ಒಲವಿನ ವೈಜಯಂತಿ ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡುತ್ತಿದೆ"(ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.೧೯೭೭:೪೦೬).

'ಸಖೀಗೀತ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜೀವನಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಕವನ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. "ಬೇಂದ್ರೆ ಎಂದರೆ, 'ನೋವಿನ ಕವಿ', ಬೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ, ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಗೆ 'ಸಖೀಗೀತ' ಮಾತೃಕೆಯಂತಿದೆ"(ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ ೨೦೦೪:೨೩). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪಾಡೆಲ್ಲ ಹಾಡಾಗಿ ಹರಿದಿರುವುದು 'ಸಖೀಗೀತ'ದಲ್ಲಿ. ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಸಂಸಾರದ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಒಳನೋಟ ಇಲ್ಲಿ ವೇದ್ಯ. "ಈ ಗೀತದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಜೀವನ ಕಥೆಯ ಹಂದರದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಸಾರದ ಸುಖದುಃಖದ ಹಂಬನ್ನು ಹಬ್ಬಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಸಖೀಗೀತದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಲೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ'(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೯೬:೧೧೪)

ಬಡವರ ಸಿಂಗಾರ ಬಯಕೆಗೆ ಮೂಲವು
ನವಮಾಸ ಅಲಸಿಕೆಯಲಿ ಕಳೆದೇ

ಹುಡುಗನ ಜೋಗುಳ ಮುಗಿಲ ಮುಟ್ಟುವದಿತ್ತು
ಮಿಂಚಿತು ಕಾರ್ಯವು ನೀನುಳಿದೇ

(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೩, 'ಸಖೀಗೀತ', ಪು. ೮೬)

ಮೊದಲ ಹಣ್ಣು ಮಣ್ಣಿಗೆ ಮೀಸಲು. ಅಂತೆಯೇ ತಮ್ಮ ಸಂಸಾರದ ಮೊದಲ ಕುಡಿ ಸಾವನ್ನಪ್ಪಿದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯ ಸುಖ–ಶೋಕಗಳೆರಡೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಇಲ್ಲಿ ಪುಟಿದೆದ್ದಿವೆ. ಮೊದಲ ಮಗು ಸತ್ತ ಶೋಕವು ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ತನ್ನ ಬಾಳಸಂಗಾತಿ ಬದುಕುಳಿದ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ. ೧೯೨೩ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಉಲ್ಲೇಖ ಕವಿಯು ಹೇಳುವುದರಿಂದಲೇ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಇಂಥವು ಮುಖ್ಯ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಮೂರನೆಯ ಮಗ ಭಾಸ್ಕರ ಮಡಿದಾಗ ಬರೆದ ಕವನ 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲಾ'. 'ನೀ ಹೀಂಗ ನೋಡಬ್ಯಾಡ ನನ್ನ', 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲಾ' ನೋವಿನ ಮಡುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಕವಿತೆಗಳು. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿದ್ದು ಅವರು ಅಭದ್ರತೆ, ಬಡತನ ಮತ್ತು ಸಾವುನೋವುಗಳ ವಿಷವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಪರಿಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಮರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಮಕ್ಕಳ ಮರಣ ಒಂದು ಕಡೆಯಾದರೆ, ದೈನಂದಿನ ಉದರಂಭರಣಕ್ಕೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರಂಥ ಉದಾರಿಗಳ ನೆರವನ್ನು ಆಧರಿಸಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕನ ಕೆಲಸ ದೊರೆತಾಗ ಅವರಿಗೆ ೪೮ ವರ್ಷಗಳೆಂದರೆ ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿದ ತಲ್ಲಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಬರಬಹುದು"(ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೫:೯೬). ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇಂಥ ನೋವೆಲ್ಲ ಅವರ 'ಸಖೀಗೀತ'ದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. 'ವಿಧಿತಂದ ವಧುನೀನು' ಎಂಬಂತೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಧಿ ತಂದ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತೆರೆದುಕೊಂಡರು.

'ನಾಳಿನಾ ಕನಸು' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕವನ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಶ್ರೀಮಂತರ ಜೊತೆ ಇರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬಡವರ ಜೊತೆಯೇ ಇದ್ದು ಅವರಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಬೆರೆತುಹೋದುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶಿಲ್ಪ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ:

ಗುಡಿಸಲವನ್ನೇ ಗುಡಿಯೆನುವಂತೆ
ಬದುಕುವರೆಲ್ಲಾ ದೀನ ಜನ
ಚಿಂತೆಯ ಬಿಟ್ಟು ಎದೆಗೆದೆ ಕೊಟ್ಟು
ಕಳೆಯುವೆನಲ್ಲಿಯೆ ನನ್ನ ದಿನಾ

(ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೪, 'ನಾಳಿನಾ ಕನಸು', ಪು.೧೦೩)

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಿಲುವು ಏನು? ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಯಾವ ಬಗೆಯದು? ಬಡವರನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರೇಕೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ? ಎಂಬುದು ಅವರ ಬದುಕಿನ

ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ವಿಷಯ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸಮಾಜಮುಖಿ ಮನಸ್ಸು. ಅವರು ಸ್ಥಾವರಕ್ಕಿಂತ ಜಂಗಮಕ್ಕೆ, ಕೊಳೆತ ಮುತ್ತಿಗಿಂತ ಚಿಗುರುವ ಹುಲ್ಲಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವರು. ಜಡತೆಯ ಬದಲು ಚಲನಶೀಲತೆ ಕವಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಚಿಂತನಾಲಹರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅವರದೇ ಕವನದ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಅವರ ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಜರಾಮರತೆಗೆ ನಿದರ್ಶನ.

> ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು
> ಮುತ್ತು ರತುನವ ಬಿತ್ತಿ ಮಾಡದಿರು ಹೊಲ ಹಾಳು
> (ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೨, 'ಓ ಹಾಡೇ!', ಪು.೧೬)

ಬೇಂದ್ರೆ ಬದುಕಿದಂತೆ ಬರೆದರು, ಬರೆದಂತೆ ಬದುಕಿದರು. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಇದುವೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಸಾಂಸಾರಿಕ ಪ್ರೀತಿ ಬಡತನದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಬಲ್ಲದೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸತ್ಯದ ಹೊಳಹು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ ಜೀವನ ಮಹಾಕಾವ್ಯ.

ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾಪುರುಷರೊಂದಿಗೆ, ಜನಜೀವನದ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಮಾಡಿದ ಅನುಸಂಧಾನ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ನಿದರ್ಶನ. ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧೀ ಭಾರತೀಯರ ಆತ್ಮಬಲದ ಸಂಕೇತ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಗೆ ಹೊರಗಿನ ದಾಸ್ಯ, ಒಳಗಿನ ಶೋಷಣೆ ಎರಡನ್ನೂ ಒಮ್ಮೆಗೆ ಕಿತ್ತೊಗೆಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಇತ್ತು. ಇಂಥ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಹಲವರ ಮೇಲೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಒಬ್ಬರು. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಬಡತನ, ಶೋಷಣೆ, ಹಸಿವು...... ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಆಶಾವಾದದಿಂದಲೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಗುಣ ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಆಳದಲ್ಲಿ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಿಡಿಯುವ ಒಂದು ಮಾನವೀಯ ಹೃದಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ"(ಡಿ ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ೨೦೦೩:೩೪).

ಜಗಜ್ಜನರ ಬಗೆಗೆ ಮಾನವೀಯತೆ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ನಿವಾರಣೆ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಗತಿಯ ಮೂಲಕ ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಾನತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಗಾಂಧಿ ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಶಕಪುರುಷನ ಶತಮಾನ', 'ಪೂತಾತ್ಮ – ಹೂತಾತ್ಮ ಹುತಾತ್ಮ – ಮಹಾತ್ಮ', 'ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ' ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ದುಡಿದಿವೆ. ಗಾಂಧಿಯವರಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತಕರ ಬಗೆಗೆ ಅಲ್ಪವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವವರನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತವೆ :

> ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಿಂತ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ಉಪಸಂಹಾರಬೇಕು
> ಹೊಸಾ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ! (ಬೇಂ.ಸ.ಕಾ.ಸಂ.೧, ಶಕಪುರುಷನ ಶತಮಾನ, ಪು. ೪೩೨)

ಬಡತನ ಮಹಾಶಾಪ, ಅಂತೆಯೇ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯೂ. ಈ ಎರಡೂ ಕೈಜೋಡಿಸಿದರೆ ಅಂಥವರ ಬದುಕು ನರಕ. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ

ಮೂಲೋಚ್ಚಾಟನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಿಂತ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ಮೂಲಬೇರುಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡಬೇಕೆಂದ ಗಾಂಧೀಜಿ, ಬಡವರ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಿಂತ ಬಡತನದ ಮೂಲಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದ ಬೇಂದ್ರೆ–ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಯವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ದಲಿತರನ್ನೂ, ದುರ್ಬಲರನ್ನೂ ಪ್ರಧಾನಧಾರೆಗೆ ತರುವುದು ಗಾಂಧಿಯವರ ಪರಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನರಿಯದೆ ಹೀಗಳೆಯುವ ಜನರಿಗೆ ಕವಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು 'ಸಣ್ಣ ಕಣ್ಣಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಸೂರ್ಯ ಕಂಡಾನು ಸಣ್ಣ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮಹಾತ್ಮ ಒಪ್ಪಿಗಾಗೋದಿಲ್ಲ'. ಇಡೀ ಕವನ ಗಾಂಧಿಯವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ಬಗೆಗೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನುಡಿಯುವುದು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ನುಡಿದಂತೆ ನಡೆಯುವುದು ಕಠಿಣ. ಗಾಂಧಿ ನುಡಿದಂತೆಯೆ ನಡೆದ ಅಸಾಮಾನ್ಯ, ಅಪರೂಪದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಇಂಥ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲದು, ಪೂಜೆ ಜಡತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲು ಗಾಂಧಿಯಂಥವರು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಹಿರಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಸಮಾನತೆ ಸಾಧ್ಯ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬದುಕೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ 'ಶುಭೇಚ್ಛೆ–ಸ್ವಸ್ತಿವಾಚನ', 'ದೇವರೇ ಗತಿ' (ಖಲೀಲ್ ಜಿಬ್ರಾನ್‌ನ The Garden of the Prophet ದ ಭಾವಾನುವಾದ), 'ಸಿದ್ಧರಾಮರ ವಚನವನ್ನು ನೆನೆದು', 'ಗಾಂಧಿಭಸ್ಮ' ಕವನಗಳು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶದಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬಡತನದಂಥ ಮಹಾ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಮಹಾ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕಿನ ಆದರ್ಶ ತತ್ತ್ವಗಳ ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಪರಿಹಾರವಾಗ ಬೇಕೆಂಬ ಧ್ವನಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗ ಹೆಣ್ಣು. ಹೆಣ್ಣಿನ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅನೇಕ ಕವನಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಮುಖ ಕವನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. 'ಹೆಣದ ಹಿಂದೆ' ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದ ಕವನ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಬಾಲವಿಧವೆ' ಕವನ ಇದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಂತೆಯೇ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲೇ ಹೇಳಿಬಿಡುವುದು ಉಚಿತ. 'ಹೆಣದ ಹಿಂದೆ' ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಉದಾತ್ತ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ.

ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಬೆಂದ ರೈತನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಕವನ 'ಭೂಮಿ ತಾಯಿಯ ಚೊಚ್ಚಿಲ ಮಗ'. ರೈತ ಇಡೀ ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನ್ನಕೊಡುವವ ಅನ್ನದಾತ. ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಬೆವರಿನ ಮಳೆ ಸುರಿಸಿ ಅನ್ನದ ಪುಷ್ಪವನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಧಾರೆ ಎರೆಯುತ್ತಾನೆ. ದೇಶಕ್ಕೆ ರಕ್ತ–ಮಾಂಸ ತುಂಬುವ ತಾಯಿಯಂಥ ಹೃದಯದ ರೈತ ಬಡಕಲಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ಹೊಟ್ಟೆಯು ಹತ್ತಿತು ಬೆನ್ನಿನ ಬೆನ್ನು!' ಇದರಷ್ಟು

ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಡರೈತನ ಜೀವನವನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲವೇನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಯವರು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಇದು ರೈತನ ನೋವಿಗೆ ಕವಿ ಬರೆದ ರಕ್ತದ ನುಡಿಗಳು.

> "ಮೋರೆಯು ಸಾವನು
> ಅಣಕಿಸುತಿಹುದು!
> ಕೊರಳಿಗೆ ಹತ್ತಿದೆ
> ಸಾಲದ ಶೂಲ! (ಅದೇ)

'ಉಸಿರಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಜನನಾ ಮರಣ' ರೈತನ ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಚಿಂತಾಜನಕ. ರೈತರ ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿದರೆ ಅವರ ಕೊರಳಿಗೆ ಇಂಥ ಉರುಳು ಬರಲಾರದು. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಗತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಬಡರೈತರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಸುಧಾರಿಸಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದಿನ ರೈತರ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ಬಯಸುವಂಥದ್ದು.

ಭಾರತದ ಬಡತನಕ್ಕೆ ದೇಶದ ಮಿತಿಮೀರಿದ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರ ಬಡತನದ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ನೆರವಾಗಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸಾರ ಒಂದು ಮಾರ್ಗ. ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಕಾಪಾಡಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. "'ಪ್ರಜಾಸಂಖ್ಯೆ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಬೇಕು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನೆಯು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ಪ್ರಜಾಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇಂದು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಧ್ಯೇಯವಾಕ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಕವಿಹೃದಯ ದೇಶದ ಅಂತರಂಗದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು ಕಾಲದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ"(ಆರ್.ಎಸ್. ಸುಂಕದ ೧೯೭೭:೩೩೭). 'ಬಿಕ್ಕಿ ಬೇಡವ್ರ ಮಕ್ಕಳ ಕಂಟ್ರೋಲ ಆಗಲಿ', 'ದುಡಿತದ ಕಾಯಕದವ್ರು ನಾಕು ಹಡೀಬಾರ್ದು', 'ದೈವುಳ್ಳ ಗಂಡ ಹೆಂಡ್ರನ್ನ ಕುರಿತು', 'ಮಂಕಿಗೆ ವಂಕಿ', 'ಒಪ್ಪಿದರೂ ಭಲಾ, ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ ಭಲಾ' ಈ ಕವನಗಳು ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣದಂತೆ ಬಡತನದ ಪರಿಹಾರ ಕುರಿತೂ ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ.

"ಅನ್ಯಾಯದ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಾಜ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಧಾನಗುಣ. ಯಾರದೋ ಅಜ್ಞಾನನಿಮಿತ್ತವಾದ ಅಕೃತ್ಯದಿಂದ ಸಹಸ್ರಾರು ಅಸಹಾಯ ಜೀವಿಗಳು ಕಣ್ಣೀರು ಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಾದಾಗ ಕವಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ರೂಢಿ, ಪರಂಪರಗಳ ಅನಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದ, ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಕಂದಾಚಾರಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡಾಯ ಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಾನತೆ, ಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಬೇಂದ್ರೆ

ಹೃದಯದ ಪ್ರಬಲ ಅಭಿಲಾಷೆ"(ಆರ್.ಎಸ್. ಸುಂಕದ ೧೯೭೭:೩೩೩). ಆದುದರಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದುದಾಗಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗುತ್ತದೆ.

"ತೊಗಲಚೀಲ' ಕವನ ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿದೆ. 'ತೊಗಲ ಚೀಲಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕು ನಡೆದಿದೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊಸೆಯುವದೆ ಬಾಳುವೆಯು'. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಬಗೆ, ಅವರ ಹೋರಾಟ ಕಡಿಮೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. 'ಅಕ್ಷತೆಯ ಹಕ್ಕಿ' ಕವನದ ನಡುವೆಯೇ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಧ್ವನಿ ಇದೆ. ಮಾನವನು ತನ್ನ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇಂದು ಹಲವು ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಉಳ್ಳವರ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಶೋಷಣೆ ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಲಭ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಇದು ಮೃತ್ಯುಪಾಶವಿದ್ದಂತೆ. ಮೊನಚಾದ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ, ಉತ್ತಮ ವಿಡಂಬನೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಸಂಗಮವಾಗಿದೆ.

'ಇಂದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿಹುದು: ಅನ್ನಛತ್ರ ಇದು ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯ' ಎಂದು 'ಯಾರಮೂರ್ತಿ' ಕವನ ನುಡಿದರೆ, 'ಒಡೆತನದಲಿ ಬಡತನವನೆ ಬಿತ್ತಬೇಡ ಹೊಲದಲಿ' ಎಂದು 'ಹಲವು ಮಾತೆ' ಕವನ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪತಿತ', 'ಎಚ್ಚರದ ಕಣ್ಣು', 'ನಾ ಕವಿತಾ ಬರೀಬಾರ್ದಿತ್ತು', 'ಆಹಾ – ಊಹಾ', 'ಸೌಭಾಗ್ಯದರ್ಶನ', 'ದೇವಮ್ಮನ ಮೆರವಣಿಗೆ', 'ಓ ಚಾರ್ವಾಕು!', 'ಮಧುವಾತಾ ಋತಾಯತೇ!', 'ಇಲಿ', 'ಅನಸೂಯೆಯ ಕನಸು', 'ಸಂಧಿಕಾಲ', 'ತತಃಕಿಂ', ಕಣ್ ಪಾಪೆ', 'ಪಂಚಾರತಿ', 'ನೀಲಿಕೆಟ್ಟ ಸುದ್ದಿ', 'ವೆಂಕಾ', 'ಲೋಕಾರೂಢಿ', 'ಅದೇ ಬಿಗಿ ಬಂದೈತಿ', 'ಕಲ್ಲಾಗಿದ್ದೆನೇನೋ', 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದೇವಿಗೆ', 'ಅಘನಾಶಿನಿ' ಈ ಕವನಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಪಂದನೆಯಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಂಥವು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಬೇಂದ್ರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ನೋವಿನ ಕವಿ. ಅವರು ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ನೋವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಜನರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾದರು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಿ ಎನಿಸಿದರು. ಶೂದ್ರಸಮುದಾಯದಿಂದ ಬಂದ ಕುವೆಂಪು ನವೋದಯದ ಉಳಿದ ಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದೂ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗವೇ. ತಂದೆ–ತಾಯಿಯರ ಮರಣ, 'ನರಬಲಿ'ಗಾಗಿ ಜೈಲುವಾಸ. ಸಂಸಾರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಎದುರಿಸಿದ ಸಾವು–ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟ (ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಒಂಬತ್ತು ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಬದುಕುಳಿದವರು ಕೇವಲ ಮೂವರು ಮಾತ್ರ), ನಿರುದ್ಯೋಗ ಪರ್ವ – ಇವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ನವೋದಯದ ಇತರ ಕವಿಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದವು. ಆದುದರಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಪಾರಶಕ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಕೆಲವು ಕವನಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದಿರುವರಲ್ಲದೆ ಅವರ ತಮ್ಮ ಇಡೀ

ಕಾವ್ಯಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಅತಿಶೋಯಕ್ತಿಯೇನಲ್ಲ."(ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ೧೯೭೭:೨೦೭).

ಸಮಾಜದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪ ರಚನೆಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ನಿರಂತರ ದುಡಿದರು. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳುವ ಭಾವಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅರ್ಥವುಂಟು. ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲ"ಎಂದು ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರರ ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯದ ಹಿರಿಶಕ್ತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ(೧೯೮೯:೧೨) .

"ಭಾರತೀಯ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಆದರ್ಶವಾದ. ಮಾನವತಾವಾದ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಈ ಸಮಷ್ಟಿವಿಕಾಸವಾದವೂ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮೇಳೈಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್‌ರ ಮಾತು ನವೋದಯ ಕವಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಸಮಷ್ಟಿ ದುಡಿತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ(೨೦೦೨:೩೧). ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆಗೆ ಈ ಗರಿಮೆ ಸಲ್ಲುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿದರು. "ಶೋಕಕೇತಕೆ ಬೇಕು ಹೆರವರ ನೋವು, ಸಾಕಿದೆ ನನ್ನದು' ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ 'ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಲ್ಲ. ಹೃದಯಕೆ ಸಕಲ ದುಃಖವು ತನ್ನದು' ಎಂಬ ಅರಿವಿದ್ದುದರಿಂದ 'ಬೇರೊಬ್ಬರ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ' ಕೂಡ ಅವರು ಶೋಕಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. 'ಹಾ! ಸರು', 'ಕಥೆಯಾದಳು ಹುಡುಗಿ' ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳು. 'ಕಥೆಯಾದಳು ಹುಡುಗಿ' ಕವಿತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಸ್ವಾನುಭವದ ಶೋಕಾನುಭವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಶಾಂತದ ಸ್ಥಾಯಿಗೆ ಹೇಗೆ ತಲುಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಕವನ ಉದಾಹರಣೆಯಂತಿದೆ' ಎಂದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೬೬: ೬೮). ಇಂಥ ಸಮಚಿತ್ತದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆ ವ್ಯಷ್ಟಿಮುಖೇನ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರು. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಾಧಾರಣ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ ಬಡತನದ ಬೇಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದು 'ಹಸಿದವ ಬಲ್ಲ ಹಸಿವೆಯ ಶೂಲಿ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸಿ, 'ಕುರುಡುಕಾಂಚಾಣ ಕುಣಿಕುಣಿಯುತಲಿತ್ತು। ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದವರ ತುಳಿಯುತಲಿತ್ತೋ' ಎಂದು ಹಣದ ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಕಾಲ್ತುಳಿತದಲ್ಲಿ ನಲುಗಿದ ನೋವನ್ನು ಇಡೀ ಲೋಕದ ದೀನದಲಿತರ, ಅಸಹಾಯಕರಾದ ಬಡಬಗ್ಗರ ನುಡಿಯಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ"(ಜಿ. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ೨೦೦೦:೧೧೬). ಆದುದರಿಂದಲೇ ಬೇಂದ್ರೆ ಕುರಿತ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ನುಡಿಮುತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ : "ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ಕವಿಗಳ ಪೈಕಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಜನತೆಯನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಬಲ್ಲ ಕೀರ್ತಿಶಾಲಿ ಅವರಾಗಿದ್ದರು"(ಜಿ.ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ೧೯೫೫:೧೧೪). ಆದುದರಿಂದ "ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಪ, ನಾರಣಪ್ಪರ ತರುವಾಯ ಕನ್ನಡದ ಜೀವಾಳವನ್ನೇ ಹಿಡಿದು, ಈ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜೀವನಾಡಿಯನ್ನೇ ಮಿಡಿದು ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಕವಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲ" ಎಂಬ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಮಾತು ಸರಿಯಾದುದೇ ಆಗಿದೆ(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೬೬: ೩೪೧)..

ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ ಕೇವಲ ಗುಣಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ ತುಂಬಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೂ ದೋಷಗಳು, ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಸ್ವರ್ಗದಿಂದ ಇಳಿದು ಬಂದ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದ ಮಾನವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಇದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. "ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಒಳಸರಿತ' (withdrawal) ವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಅವರು 'ಅರಳುಮರಳು' ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಗಂಭೀರವಾದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ... ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ನಗರೀಕರಣ, ಆಧುನಿಕೀಕರಣ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೇಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕೂಡ ಅವರ ಕವಿತೆ ಶೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಎಚ್.ಎಸ್.ರಾಘವೇಂದ್ರರಾಯರ ಮಾತು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ(೧೯೫೫: ೩೨೮–೨೯).

ಮೇಲೆ ಗುರುತಿಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅದು ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಬಂದರೆ, ಉಳಿದವು ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬಹುದೂರ ನಿಂತು ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕೇ ಹೊರತು ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ ಮಾತ್ರವಾಗಬಾರದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು ಹುಸಿ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ, ಅದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಅಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಕೇವಲ ವಸ್ತುವೈವಿಧ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನ ಸಹಜ ನೋವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾವ್ಯ. ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮೂಲಕ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆ ಪೊಳ್ಳುತನದ್ದಲ್ಲ, ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವಾದುದು. ಬಡತನದ ವಿಷಯ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆಯೊಳಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಣ ಕಂಡಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಿಮುಖರಾಗಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ, ಸಂಖ್ಯಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಬಿಟ್ಟರೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ

ಸದಾ ಜೀವಂತಿಕೆ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ ಕವಿ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಾಜ ನಿರಪೇಕ್ಷವಲ್ಲ... ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಬದಲಾವಣೆ ನಡೆಯುವಾಗಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವಂತವಾಗುವುದು. ಎನ್ನುವುದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ದೃಢ ನಂಬುಗೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು. ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಅವರೆಂದೂ ವಿರೋಧಿಸಲಿಲ್ಲ... ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಭದ್ರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು"(ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೧೯೯೬: ೩೩೭). ಆದುದರಿಂದಲೇ "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಭಾವಗೀತ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಶೃಂಗ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದ್ದಾರೆ"(ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ. ೧೯೭೭: ೩೮೮).

ಒಟ್ಟಾರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಹಲವು ಒಳನೋಟಗಳ ಕೀಲಿಕೈ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಬಹುಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಯಸುವಂಥದ್ದು. ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವನ ಪ್ರಕಾರದ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಹಲವಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆ ಬರಹಗಳಿಗೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ಸಾಮಗ್ರಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಾಧ್ಯಯನದಿಂದ ಲಭಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖಾಂಶಗಳು:

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ :

* ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾದ, ನಿಷ್ಠವಾದ ಕಾವ್ಯ.
* ನಾದಪ್ರಧಾನವಾದ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಯ ರಸತತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.
* ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವನಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತವೆ.
* ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಇತರ ಕವನಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು, ಇಲ್ಲಿ ಸರಳತೆ ಪ್ರಧಾನಧಾರೆಯಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ, ರಸಜ್ಞತೆ, ಕಡಿಮೆಯಿರುವಂತೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರಿದರೂ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಲುಪಬೇಕೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇದೆ.
* ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಚಿನ್ನದ ಸೆರೆಯನು ಮೊದಲೇ ಬಿಡಿಸಿ! ಅನ್ನಕಲ್ಪವೃಕ್ಷವ ಚಿಗುರಿಡಿಸಿ' – ಬೇಂದ್ರೆ ಪರಿಹಾರದ ಮಾತು ಮುಖ್ಯ.
* ಸಾಂಸಾರಿಕ ಪ್ರೀತಿ ಬಡತನದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಬೇಂದ್ರೆ ಬದುಕಿ ತೋರಿಸಿದ ಸತ್ಯ.

* ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ, ಬಡತನದ ಮೂಲಬೇರುಗಳ ನಾಶಕ್ಕೆ ಬೇಂದ್ರೆ ದುಡಿಯುತ್ತಾರೆ.
* ಶಿಷ್ಟತೆ, ಜನಪದೀಯ ಅಂಶಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಪರೂಪದ ಕಾವ್ಯ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದು.
* ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಖ್ಯಾತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದೆ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಲೇಖನಗಳು, ಗ್ರಂಥಗಳು

೧ ಆಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್.	೧೯೯೬	ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ,
೨ ಆಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್. (ಸಂ)	೨೦೦೩	ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
೩ ಎನ್ಕೆ	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜೀವನವೇ ಕಾವ್ಯ; ಕಾವ್ಯವೇ ಜೀವನ' ಬು.ದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೧೬೪–೭೨
೪ ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ	೨೦೦೪	ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಬೆಂಗಳೂರು ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ
೫ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಜಿ.	೧೯೯೫	ಹಾಡುಹಕ್ಕಿ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತ ಮೈಸೂರು ಶ್ರೀರಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ
೬	೨೦೦೦	ಹೂತದ ಹುಣಸಿ ಮೈಸೂರು ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಕಾಶನ
೭	೨೦೦೧	ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ ಮೈಸೂರು ಶ್ರೀರಂಗಪ್ರಕಾಶನ
೮ ಗುಂಡ್ಮಿ ಚಂದ್ರ ಶೇಖರ ಐತಾಳ	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೧೨೪–೫೨
೯ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ ಎಂ	೨೦೦೩	'ಯುಗದ ವಾಣಿ ಬೇಂದ್ರೆ' ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೨೦೦೩
೧೦ ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ,' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರ೧೯೭೭:೫೮೯–೬೦೪
೧೧ ತಿರುಮಲೇಶ್ ಕೆ.ವಿ.	೨೦೦೩	'ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ' ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ೨೦೦೩:೧೮೨

೧೨ ದೊಡ್ಡರಂಗೇಗೌಡ	೧೯೯೨	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ವಿಕಾಸದ ಹಂತಗಳು' ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ೧೯೯೨
೧೩ ನಾಗರಾಜ್ ಡಿಆರ್	೨೦೦೨	ಶಕ್ತಿ ಶಾರದೆಯ ಮೇಳ ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ
೧೪ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ	೨೦೦೩	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ ೨೦೦೩
೧೫ ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ	೧೯೭೭	ಇಳಿದು ಬಾ ತಾಯಿ (ಸಂ) ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಂಟಪ ಮತ್ತು ಧಾರವಾಡ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ
೧೬ ಮರುಳಯ್ಯ ಸಾ.ಶಿ	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೈವೋಪಾಸನೆ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೯೬–೧೦೯
೧೭ ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡ್ಕ	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೆಲವು ಪ್ರಣಯಗೀತಗಳು' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ೧೯೭೭:೪೯೭–೫೦೪
೧೮ ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ	೨೦೦೩	ಬೇಂದ್ರೆ ಡಿ. ಬೆಂಗಳೂರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ
೧೯ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಕೆ	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜಪ್ರಜ್ಞೆ', ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ೧೯೭೭:೨೦೭–೧೨
೨೦ ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ಎಚ್.ಎಸ್.	೧೯೯೫	ಹಾಡೆ ಹಾದಿಯ ತೋರಿತು ಬೆಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡ ಸಂಘ ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜು
೨೧ ವಾಮನ ಬೇಂದ್ರೆ	೧೯೭೭	'ಮೂರುಮುಖ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೫೦೭–೬೦
೨೨ ವಾಮನಬೇಂದ್ರೆ(ಸಂ)	೨೦೦೩	ಔದುಂಬರಗಾಥೆ ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಜೀವನ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಸಂ–೧–೬ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ವರಕವಿ ಡಾ. ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಸಂಸ್ಥೆ,
೨೩ ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ್	೧೯೮೯	ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ
೨೪ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.	೧೯೯೯	ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಕಾಮಧೇನು
೨೫ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್.(ಸಂ)	೧೯೯೨	ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಬೆಂಗಳೂರು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
೨೬ ಶೇಷ ನವರತ್ನ	೧೯೭೭	'ದಾರ್ಶನಿಕ ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೨೭೬–೯೨
೨೭ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತೀ.ನಂ.	೧೯೩೩	'ಗರಿ: ವಿಮರ್ಶೆ' ಆಮೂರ ಜಿ.ಎಸ್. ೨೦೦೩
೨೮ ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತೀ.ನಂ.	೧೯೫೮	ಸಮಾಲೋಕನ ಚಿಕ್ಕನಾಯಕನ ಹಳ್ಳಿ ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೯೯
೨೯ ಶ್ರೀಶ ಬಲ್ಲಾಳ ನಿ.	೧೯೭೭	'ಅಂಬಿಕಾತನಯರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಭವಿಷ್ಯ ದರ್ಶನ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ೧೯೭೭:೭೫೬–೭೬
೩೦ ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ.	೧೯೭೭	'ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೆಲವು ಕವನಗಳು' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ೧೯೭೭:೩೮೮–೪೦೮
೩೧ ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ	೧೯೯೮	ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳು ಬೆಂಗಳೂರು ಕರ್ನಾಟಕ ಬುಕ್ ಏಜೆನ್ಸಿ
೩೨ ಸುಂಕದ ಆರ್.ಎಸ್.	೧೯೭೭	'ಮಾನವಧರ್ಮ ದ್ರಷ್ಟಾರ ಬೇಂದ್ರೆ' ಬುದ್ದಣ್ಣ ಹಿಂಗಮಿರೆ ೧೯೭೭:೩೩೨–೪೧

ಭಾಷಾವೈವಿಧ್ಯ ಲೋಕೈಕ್ಯಕ್ಕೆ ಅಡಚಣೆಯಲ್ಲ

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪರವಾಗಿ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಸೇವಾ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾದ ಸ್ವಾಗತ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿ ನಡೆಸಲು ಮೈಸೂರು ನಗರವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದು ನಮಗೆಲ್ಲ ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳ,ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಇಂತಹ ಸಭೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ನಮಗೆ ತುಂಬ ಗೌರವವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಮೈತ್ರಿ ಸಾಮರಸ್ಯಗಳು ಬಲಗೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಸಭೆ ಭವಿಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನಾಯಕಶಿರೋಮಣಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ವಿವಿಧ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಜ್ಞಾನಸಂಪನ್ನ ಯುವಕರದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಅವರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗೌರವ ದ್ವಿಗುಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ...

ನಾನು ಆಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಭಾಷೆ ನನ್ನ ವಿದೇಶೀಯ ಬಾಂಧವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಿ ಶ್ಲಾಘಿಸುವರೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ನೀವು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಈ ಭಾಷೆ ಜಗತ್ತಿನ ಇಂದಿನ ಪ್ರಚಲಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಪಿತಾಮಹಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಭಾಷೆ.

ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಿಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಮಾಡಿ ಅಭ್ಯುದಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಎರಡನ್ನೂ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೀರಿ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ನಾವು ವಿದೇಶೀಯ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಶೇಷಸ್ಥಾನವಿದೆಯೆಂದು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಫಲಕಾರಿಯಾಗದು ಎಂಬ ನಿಜವನ್ನು ನಿಮ್ಮಿಂದ ನಾವು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹೋಗುತ್ತೀರೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಂತಹ ಕೆಲಸವೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಒಂದು ಸೇವೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.*

೨೬–೭–೧೯೫೬ **ಕುವೆಂಪು**

*ಮೈಸೂರಿನ ಕ್ರಾಫರ್ಡ್ ಭವನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದ ಪ್ರಪಂಚ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಸೇವಾ ವಿಚಾರಗೋಷ್ಠಿಯ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವೈಸ್‌ಛಾನ್ಸಲರು ಮಾಡಿದ ಸ್ವಾಗತ ಭಾಷಣ.

ಚಾವುಂಡರಾಯ ಮತ್ತು ನೇಮಿಚಂದ್ರರ ಇತಿವೃತ್ತದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು

ಸೀತಾರಾಮ ಜಾಗೀರ್‌ದಾರ್

ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಭವ್ಯ ಮೂರ್ತಿ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ತ್ರಿಷಷ್ಟಿ ಶಲಾಕಾಪುರುಷರ ಪುರಾಣ (ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣ) ಕೃತಿಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಮಹಾಕವಿ ರನ್ನನಿಗೆ ಆಶ್ರಯವನ್ನಿತ್ತುದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಚಾವುಂಡರಾಯ. ಶ್ರವಣಬೆಳ್ಗೊಳದ ಎರಡೂ ಬೆಟ್ಟಗಳು ಆತನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಬುವಿಯಿಂದ ಬಾನಿನವರೆಗೂ ಇನಿತು ಸಾರುತ್ತ ನಿಂತಿವೆ. ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಕ್ಷರವೂ ಇಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಈ ಪುರಾಣ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ –

> ನವಶತಸಂಖ್ಯೆಯಾಗೆ ಶಕಕಾಲ ಸಮಂ ನೆಗಟ್ದೀಶ್ವರಾಬ್ದಮು
> ತ್ಸವಕರಮಾಗೆ ಫಾಲ್ಗುಣಸಿತಾಷ್ಟಮಿ ರೋಹಿಣಿ ಸೋಮವಾರಮೆಂ
> ಬಿವು ಶುಭದಂಗಳಾಗೆ ಪರಮೋತ್ಸವದಿಂ ಗುಣರತ್ನಭೂಷಣಂ
> ಕವಿಜನಶೇಖರಂ ಬರೆದು ಪೊತ್ತಗೆಗೇಱಿಸಿದಂ ಪುರಾಣಮಂ॥
>
> (ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣಂ ಪುಷ್ಪಿಕಾ ಪದ್ಯ ೨೩ ಪು ೪೪೦)

(ಶಾಲೀವಾಹನ ಶಕ ೯೦೦, ಈಶ್ವರ ಸಂವತ್ಸರ, ಫಾಲ್ಗುಣ ಶು. ೮, ರೋಹಿಣೀ ನಕ್ಷತ್ರ, ಸೋಮವಾರ = ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೮, ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೮).

ಕೃತಿ ಕೊನೆಗೊಂಡ ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೮ರಲ್ಲಿ, ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ಮೂರ್ತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ ಆಗಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸದ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಜನಜನಿತ ವಸ್ತು.

ಹೀಗೆಯೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ ಚಾವುಂಡರಾಯನು ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಎಂಬ ಯತಿಗಳನ್ನು ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು.

ಚಾವುಂಡರಾಯ ಸ್ತುತಿಸಿದ ಗುರುಪರಂಪರೆ:

೧. **ಗೃಧ್ರಪಿಂಛಾಚಾರ್ಯ** ಇವರು 'ತತ್ವಾರ್ಥ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು' ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೨. **ಸಿದ್ಧಸೇನರು** ಇವರು ಸ್ತುತಿಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಮಹಾನ್‌ಕವಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ('ಸನ್ಮತಿ ತರ್ಕ' ಅಥವಾ 'ಸನ್ನುತಿ' ಪಾಠದ ಪ್ರಕಾರ).

೩. **ಸಮಂತಭದ್ರರು** ಕೃಷ್ಣಾ, ಭೀಮಾ ನದಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಉತ್ಕಲಿಕಾ ಗ್ರಾಮದವರು (ಈಗ ಇದು ಬಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಸವನ ಬಾಗೇವಾಡಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಗ್ರಾಮ). ಇವರು ತತ್ವಾರ್ಥ ಭಾಷ್ಯ ಗ್ರಂಥ (ಪ್ರಾಯಃ ಗಂಧಹಸ್ತಿ ಮಹಾಭಾಷ್ಯ) ಬರೆದು ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು.

ಮೇಲಿನ ಮೂವರನ್ನು 'ರತ್ನತ್ರಯ' ಎಂದರೆ ಮೂರು ರತ್ನಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರು:

ಅವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯರ
ಕವಿತೆಯದರ್ಕೀಸಮಂತಭದ್ರತ್ರಯಮಂ ।
ಕವಿಗಳ್ ರತ್ನತ್ರಯಮೆಂ
ದೆ ವಲಂ ಕೊಂಡಾಡಿದರ್ ಮಹೀಮಂಡಳದೊಳ್॥
(ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣಂ ಆದಿಪುರಾಣಂ ೬ ಪು ೬)

೪. **ಪೂಜ್ಯಪಾದ ಭಟ್ಟಾರಕರು** ಕವಿಗಳು, ವ್ಯಾಕರಣ ಹಾಗೂ ಛಂದಸ್ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು; ಗಗನ ಗಮನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. ವೈದ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರು ಹಾಗೂ ರಸಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಕೊಳ್ಳೇಗಾಲ (ಬಸ್ತಿ ಮಾಳ)ದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಕನಕಗಿರಿ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದರೆಂದು 'ಪೂಜ್ಯ ಪಾದ ಚರಿತೆ' ಗ್ರಂಥದಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. (ಪೂಜ್ಯಪಾದರು ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಜನರಿದ್ದಾರೆ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ).

೫. **ಕವಿಪರಮೇಶ್ವರರು** 'ತ್ರಿಷಷ್ಟಿ ಶಲಾಕಾಪುರುಷ ಪುರಾಣ' ಎಂಬ ಚರಿತಪುರಾಣ –ತೀರ್ಥಂಕರರ ಚರಿತ್ರೆ– ಬರೆದಿದ್ದರು. ಆ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ:

೧) ಕವಿಪರಮೇಶ್ವರ ಶ್ಲೋಕ:

ಕಷಾಯೋದ್ರೇಕ ಕಾಲುಷ್ಯಂ ವೃತದರ್ಶನ ಸತ್ತಪಃ
ದೂಷಯತ್ಯಚಿರಾದ್ರಾಜನ್ ತತಃ ಕ್ರೋಧಾದಿ ವರ್ಜಯೇತ್॥
(ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣಂ ಶಾಂತಿಪುರಾಣಂ ಪು ೧೭೪)

ಇತ್ಯಾದಿ, ಎಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

೨) ಕವಿಪರಮೇಶ್ವರ ರಚಿತ 'ಜಿನಧರ್ಮದೀಪಿಕಾಷ್ಟಕ'ದೊಳಗಣ ವೃತ್ತ:

ಚಿಂತಾಮುಷ್ಟಿವಿನಷ್ಟಲಾಭ ವಿಧಿನಾ ಲೋಭಾದಿ ಸಂಬಂಧಿನಾ
ವಿಜ್ಞಾನೇನ ತಪೋಭಿರಪ್ಯ ವಿಕಳ್ಯೆಸ್ತತ್ವೋಪದೇಶೇನ ವಾ
ವಾದಿತ್ವೇನ ನಿರುತ್ತರೇಣ ಕವಿತಾ ಭೇದೇನ ಶೌರ್ಯೇಣವಾ
ಕಾರ್ಯ್ಯಂಶಾಸ್ತ್ರ ನವತ್ಸಲೈರಹರರ್ಹದ್ಧರ್ಮ್ಮಪ್ರಕಾಶಶ್ಚಿರಂ
(ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣಂ: ವರ್ಧಮಾನಪುರಾಣಂ ಪು ೩೮೭–೮೮)

ಇದು ಮುಂದೆಬಂದ ಪಂಪಾದಿಗಳ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅಷ್ಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಚಾವುಂಡರಾಯನು ಕವಿಪರಮೇಶ್ವರರನ್ನು ನಾಂದೀ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ (ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣಂ: ಆದಿಪುರಾಣಂ ಪದ್ಯ ೮ ಪು ೪ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ೨೫ ಪು ೭).

೬. **ವೀರಸೇನ, ಜಿನಸೇನ** ಹಾಗೂ **ಗುಣಭದ್ರ**ರನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಇವರು ಧವಲಾ, ಜಯಧವಲಾ, ಮಹಾಧವಲಾ ಹಾಗೂ ಮಹಾಪುರಾಣ ಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃಗಳು. ಎನ್ನುವುದು ಜಗತ್‌ಪ್ರಸಿದ್ಧ.

೭. **ಧರ್ಮಸೇನಾಚಾರ್ಯರು** ಚಂದ್ರಿಕಾವಾಟದ ಯತಿಗಳು, ತ್ರೈವಿದ್ಯರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ; ಇವರು ಶುಭ್ರ ಕೀರ್ತಿವಂತರು.

೮. ಮುಳ್ಗುಂದದ **ಕುಮಾರಸೇನರು** ಕೊಪಣಾದ್ರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಆಗಮೋಕ್ತ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮುಡಿಪಿ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು.

೯. **ನಾಗಸೇನರು, ವೀರಸೇನರು** ಮತ್ತು **ಚಂದ್ರಸೇನರು** ಮಹಾ ತಪಸ್ವಿಗಳು.

೧೦. ಮುನಿ **ಆರ್ಯನಂದಿ/ಆರ್ಯಸೇನ** – ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ.

ಕಮಲಾ ಹಂಪನಾ ಮತ್ತು ಕೆ.ಆರ್. ಶೇಷಗಿರಿ(೧೯೮೩) ಅವರು ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣದ ಒಂದು ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ 'ಆರ್ಯಸೇನ' ಎಂಬ ಪಾಠವಿದ್ದುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ(ಪು.೫ ಪದ್ಯ ೧೭; ಪು.೬ ಪದ್ಯ ೧೮. ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೧೨ ಹಾಗೂ ಪು ೬ರ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ ೧ ಮತ್ತು ೨ ಹಾಗೂ A.N. Upadhye 1983:240). ದಿವಂಗತ ಡಾ.ಆ.ನೇ. ಉಪಾಧ್ಯೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಳಿ ಇದ್ದ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯೂ 'ಆರ್ಯಸೇನ' ಯತಿಗಳ ಹೆಸರಿದ್ದುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ(A.N. Upadhye 1983:211). ಈ ಜಿನಮುನಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಹಾಗೂ ಗೊಮ್ಮಟ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಕಾರಣರಾದ 'ಗೊಮ್ಮಟಸಾರ' ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃಗಳಾದ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಇತಿವೃತ್ತದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳ ಶುದ್ಧ ರೂಪ ಹೀಗಿರುತ್ತದೆ:

ಅನಿತುಪಶಾಂತರಾರನಿತು ನಿರ್ಮ್ಮಳರಾರನಿತಾಪ್ತ ತತ್ತ್ವರಾ
ರನಿತು ಜಿನೇಂದ್ರಮಾರ್ಗ್ಗ ಚರಿತಾರ್ತ್ಥಕರಾರನಿತಾಗಮಜ್ಞರಾ
ರನಿತು ವಿನೇಯ ಲೋಕಹಿತರಾರನಿತುಗ್ರ ತಪೋನಿಯುಕ್ತರಾ
ರೆನೆ ನೆಗಟ್ದಾರ್ಯಸೇನ ಮುನಿನಾಥರೆ ಜಂಗಮ ತೀರ್ಥರಲ್ಲವೇ॥
(ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣಂ: ಆದಿಪುರಾಣಂ ೧೭ ಪು ೫)

ಶ್ರೀಮದಖಿಳಾವನೀಶ ಶಿ
ಖಾಮಣಿ ರುಚಿರುಚಿರ ಚರಣರಪ್ರತಿಮ ತಪಃ
ಶ್ರೀಮಹಿತರಾರ್ಯಸೇನಮ
ಹಾಮುನಿಪರ ಶಿಷ್ಯರಜಿತಸೇನಾಚಾರ್ಯರ್॥
(ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣಂ: ಆದಿಪುರಾಣಂ ೧೮ ಪು ೬)

ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಕೃತಿ ಗೊಮ್ಮಟಸಾರದ ಜೀವಕಾಂಡ ವಿಭಾಗದ ಪದ್ಯ ೭೩೩ರಲ್ಲಿ ಅಜಿತಸೇನರು ಆರ್ಯಸೇನರ ಶಿಷ್ಯರೆಂದೇ ಬರೆದಿದೆ:

ಅಜ್ಜಜ್ಜಸೇಣ ಗುಣಗಣ ಸಮೂಹ ಸಂಧಾರಿ ಅಜಿಯಸೇಣಗುರೂ
ಭುವಣಗುರೂಜಸ್ಸಗುರೂ ಸೋರಾಓ ಗೋಮ್ಮಟೋ ಜಯಉ ॥

ಪಂಡಿತ ನಾಥುರಾಮ ಪ್ರೇಮಿ ಹಾಗೂ ಡಾ.ಆ.ನೇ. ಉಪಾಧ್ಯೆಯವರು ಆರ್ಯಸೇನರನ್ನು ಅಜಿತಸೇನರ ಗುರುಗಳೆಂದೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್ಯಸೇನ ಅಥವಾ ಆರ್ಯನಂದಿ ಮುನಿಗಳನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದ ಚಾವುಂಡರಾಯನು ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಯೂ ನೇಮಿಚಂದ್ರರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಲ್ಲ. ಏಕೆ ಸ್ಮರಿಸಿಲ್ಲ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯದು. ಇಲ್ಲಿ ಊಹೆಗೆ ನಾವು ಶರಣುಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತರ್ಕ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ:

೧) ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಗುರುಪಂಪರೆಯವರು ಸೇನ ಸಂಘಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದಿಗಂಬರ ಪಂಥವರು. ಆತನ ಖಾಸಾ ಗುರುಗಳಾದ ಅಜಿತಸೇನರನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಕು.

ಪ್ರಿಯದರ್ಶನರೆನೆ ಧರ್ಮ್ಮ
ಪ್ರಿಯರೆನೆ ಧರ್ಮ್ಮಾನುರಾಗಮಂಕೂಡೆ ಜಗ
ತ್ರಯದೊಳ್ ಮಾಡಿದ ಪೆರ್ಮಾ
ಡಿಯುಮಣ್ಣನುಮಜಿತಸೇನದೇವರ ಗುಡ್ಡರ್ ॥
ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣಂ: ಆದಿಪುರಾಣಂ ೨೦ ಪು ೬)

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದ ಪುಷ್ಪಿಕಾ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ಅಜಿತಸೇನರ ಸ್ತುತಿಯಿದೆ. ಅವರು ಲೋಕಗುರು ಎನಿಸಿದ್ದರು.

ಚಾವುಂಡರಾಯನಿಗೆ,

ಗುರುಗಳು : ಅಜಿತಸೇನರು
ಸ್ವಾಮಿ : ಗಂಗಕುಳಾಚಲಶಿಖರಶೇಖರ,
ಗಂಗಚೂಡಾಮಣಿ ಜಗದೇಕವೀರ

ಧರ್ಮಾವತಾರ ನೊಣಂಬಕುಲಾಂತಕದೇವ
=ಇಮ್ಮಡಿ ಮಾರಸಿಂಹ
ವಂಶ : ಬ್ರಹ್ಮ ಕ್ಷತ್ರಿಯವಂಶ.

'ನೊಣಂಬ ಕುಲಾಂತಕದೇವ' ಇದು ಗಂಗದೊರೆ ಮಾರಸಿಂಹನ ಬಿರುದು. ಮಾರಸಿಂಹದೊರೆಯೂ ಬ್ರಹ್ಮಕ್ಷತ್ರ ವಂಶದವನು. ಆತ ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೫ರಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ರಾಜಮನೆತನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಜ್ಞಾತಿಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋಲುಂಟಾಗಲು ಬಂಕಾಪುರದಲ್ಲಿ ಅಜಿತಸೇನರ ಪಾದದಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲೇಖನವ್ರತವನ್ನು ಆಚರಿಸಿ ಮರಣವನ್ನು ಅಪ್ಪಿದನು. ಇದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಮಾರಸಿಂಹನ ನಚ್ಚಿನ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾರಸಿಂಹನ ನೆನಪಿಗೆ ಹಾಕಿದ ಪರೋಕ್ಷವಿನಯದ ಶಾಸನ (ಚಿಕ್ಕ ಬೆಟ್ಟದ ಮೇಲಿರುವ ಕೂಗೆಬ್ರಹ್ಮದೇವರ ಕಂಬದ ಮೇಲಿನ ಶಾಸನ) ಈಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ನೊಟಂಬ ಕುಳಾನ್ತಕ' ಬಿರುದು ಇದ್ದುದು ಮಾರಸಿಂಹದೊರೆಗೆ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೬೩–೯೭೪/೭೫) ಮಾತ್ರ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಗಂಗರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಪುನಃ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೇ ರಾಚಮಲ್ಲನು(ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೪/೭೫ – ೯೮೫/೯೯) ನೊಟಂಬ ಕುಲಾಂತಕ ಬಿರುದನ್ನು ಧರಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವೇ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವತಃ ಚಾವುಂಡರಾಯನು ತನಗೆ ಲೌಕಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನೋಟಂಬ ಕುಲಾಂತಕನು ಸ್ವಾಮಿಯೆಂದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೮ರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯು ಆರಂಭಗೊಂಡ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನೊಟಂಬ ಕುಲಾಂತಕ (ಮಾರಸಿಂಹ) ದೊರೆ ಬದುಕಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಕೃತಿಯ ರಚನೆಗೆ ಏನಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ೩–೪ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ ಶ್ರವಣಬೆಳ್ಗೊಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಬೇರೆಡೆ ಆಗಲಿ ರಾಚಮಲ್ಲನ, ಅವನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ, ಒಂದಾದರೂ ಶಾಸನ ದೊರಕಿಲ್ಲ. ಆತ ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಾಗಲಿ ಬೇರೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲಿ ಜೈನಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿದ್ದರೆ ಅವನ ಹೆಸರನ್ನೂ ರನ್ನ ಕವಿ ಅಜಿತಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಜಿತಪುರಾಣದ ಕೆಳಗಿನ ಪದ್ಯ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ:

ಪಿರಿಯಂ ಬೂತುಗನಾತನಿಂ ಮ[ರು]ಳನಾತಂಗಂ ನೊಳಂಬಾಂತಕಂ
ಪಿರಿಯಂ ನೆಟ್ಟನೆ ದಾನಧರ್ಮದೆಡೆಯೊಳ್ ಚಾವುಂಡರಾಯಂ ಕರಂ
ಪಿರಿಯಂ ಶಂಕರಗಂಡನಲ್ತೆ ಪಿರಿಯಂ ತದ್ಭಾರಮಂ ಪೊತ್ತು ನಿ
ತ್ತರಿಸುತ್ತಿರ್ಪುದರಿಂದೆ ನೀನೆ ಪಿರಿಯೈ ಶ್ರೀದಾನಚಿಂತಾಮಣೀ॥
(ಅಜಿತ ತೀರ್ಥಕರ ಪುರಾಣಂ ೧೨–೯ ಪು ೨೬೬)

ಬೂತುಗ, ಮರುಳ ಮತ್ತು ನೊಳಂಬಾಂತಕ (ಮಾರಸಿಂಹ) ಈ ಮೂವರೂ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳು. ರಾಚಮಲ್ಲ ನೊಳಂಬಾಂತಕನ ಸೋದರ. ಆತನನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ

ಕೂರಿಸಿ ಸುಮಾರು 'ಒಂದು ವರ್ಷ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪತ್ತುವಿಟ್ಟು ಅನಂತರ ಬಂಕಾಪುರದಲ್ಲಿ ಅಜಿತಸೇನಭಟ್ಟಾರಕರ ಶ್ರೀಪಾದಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಯಿಂದ ಮೂರು ದಿವಸ ನೋಂತು ಸಮಾಧಿಯನ್ನು (ಮರಣವನ್ನು) ಸಾಧಿಸಿದ (ಎ. ಕ. ಸಂಪುಟ–೨(೧೯೭೩) ಶಾ. ೬೪, ಪು. ೨೩. ಮಾರಸಿಂಹನ ಕೂಗೆ ಬ್ರಹ್ಮದೇವರ ಕಂಬದ ಮೇಲಿನ ಶಾಸನ). ಇವೆಲ್ಲವೂ ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಮುಂದೆಯೇ ನಡೆದಿವೆ. ತನ್ನ ಪರಮಸ್ವಾಮಿ ಮಾರಸಿಂಹ (ನೊಳಂಬಾಂತಕ) ಸನ್ಯಸನ ವಿಧಿಯಿಂದ ನಿರ್ವಾಣ ಹೊಂದಿದರೆ ಆತ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತೆ? ಆತ್ಮೀಯರ ಕೊನೆ–ಸಾವು ಸುಮ್ಮನೆ ಇರಲು ಬಿಡುತ್ತದೆಯೆ? ವೈರಾಗ್ಯ, ಶ್ಮಶಾನ ವೈರಾಗ್ಯವಾದರೂ ಹುಟ್ಟಿರಲೇ ಬೇಕಲ್ಲವೇ? ಆ ವೈರಾಗ್ಯ ಅದು ಶಾಶ್ವತ ವೈರಾಗ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಲೇಬೇಕು. ಹಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಮಯವೆಲ್ಲಿ? ಅದರ ಸಿದ್ಧತೆಗೆ ಓದು ಆವಶ್ಯಕ. ಆ ಓದಿಗೆ ಸಮಯವು ಬೇಕೇಬೇಕು. ಚಾವುಂಡರಾಯನೂ ಒಡೆಯ ಮಾರಸಿಂಹ ದೊರೆಯ ಹಾಗೆ ಸನ್ಯಸನದ ದಾರಿಯನ್ನು ತುಳಿದಿರಬೇಕು? ಮಾನಸಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಆತ ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಪುರಾಣ, ಪ್ರವಚನಗಳಲ್ಲಿ, ದೇವಾಲಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಚಿಕ್ಕ ಬೆಟ್ಟ ಚಂದ್ರಗಿರಿಯಲ್ಲಿನ ನೇಮಿನಾಥ ಬಸದಿ, ದೊಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟದ ಆ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರ ಮೂರ್ತಿ ಅಹುದು ಅಹುದು ಎಂದು ಸಾಕ್ಷಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿವೆ. 'ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣ' ಹಾಗೂ 'ಚಾರಿತ್ರ ಸಾರ' ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಬೂತುಗ, ಮರುಳ ಹಾಗೂ ನೊಳಂಬಾಂತಕ (ಮಾರಸಿಂಹ) ದೊರೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ರನ್ನ ಕವಿಗೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೯೩ರಲ್ಲಿ (ಅಜಿತಪುರಾಣದಲ್ಲಿ) ರಾಚಮಲ್ಲ ದೊರೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಲು ಏನೂ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ರನ್ನನು ಅವನನ್ನೂ ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಮಂತ್ರಿಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದನೆಂಬುದು ಲೋಕ ವಿದಿತ ಸಂಗತಿ.

೨. ಇನ್ನೊಂದು ಊಹೆ ಹೀಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ: ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕಾರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳು 'ಗೊಮ್ಮಟಸಾರ' ಕೃತಿಯ ಪುಷ್ಪಿಕಾ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ;

> ಸಿದ್ಧಂತುದಯತಡುಗ್ಗಯ।ಣಿಮ್ಮಲ ವರಣೇಮಿಚಂದ ಕರಕಲಿಯಾ
> ಗುಣರಯಣ ಭೂಸಣಂ ಬುಹಿ।ಮಇವೇಲಾಭರಉಭುವಣಯಲಂ ॥
> ಗೋಮ್ಮಟ ಸಂಗಹ ಸುತ್ತಂ। ಗೋಮ್ಮಟ ಸಿಹರುವರಿಗೋಮ್ಮಟಜಿಣೋಯ
> ಗೋಮ್ಮಟರಾಯ ವಿಣಿಮ್ಮಿಯ।ದಕ್ಖಿಣ ಕುಕ್ಕುಡ ಜಿಣೋಜಯಉ ॥
>
> ವಜ್ಜಯಣಂ ಜಿಣಭವಣಂ।ಈಸಿಪಭಾರಂ ಸುವಣ್ಣಕಲಸಂತು
> ತಿಹುವಣಪಡಿಮಾಣಿಕ್ಕಂ।ಜೇಣಕಯಂಜಯಉಸೋರಾಓ ॥
> ಜೇಣುಬ್ಭಿಯಥಂಭುವರಿಮ। ಜಕ್ಖತಿರೀಟಗ್ಗಕಿರಣಜಲಧೋಯಾ
> ಸಿದ್ಧಾಣ ಸುದ್ಧಪಾಯಾ।ಸೋರಾಓಗೋಮ್ಮಟೋಜಯಉ ॥
>
> (ಗೋಮ್ಮಟಸಾರ ಕರ್ಮಕಾಂಡ, ಭಾಗ–೨, ಪದ್ಯಗಳು ೯೬೭–೭೧, ಪು. ೪೨೪–೨೬)

ಭವ್ಯಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಕಲಾಕೃತಿ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ ಗೋಮ್ಮಟರಾಯನಿಗೆ ಜಯವಾಗಲಿ ಎಂದು ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ ನೇಮಿಚಂದ್ರರನ್ನು ಚಾವುಂಡರಾಯ ಒಮ್ಮೆಯೂ ಹೇಳದಿರಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಆತ ನೇಮಿಚಂದ್ರರಿಗಿಂತ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯವನಿರಬೇಕು. ಹಿರಿಯರು ಕಿರಿಯರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುವುದು ಅಪರೂಪ; ಸ್ಮರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಗಳು–ಸಂಶೋಧನೆಗಳು–ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಪ್ರಾಯಃ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಾವುಂಡರಾಯ ತನಗಿಂತಲೂ ಚಿಕ್ಕವರಾದ ನೇಮಿಚಂದ್ರರನ್ನು ಹೇಳಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ; ಇರಲಿ.

೩. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಯೋಚನೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಮನೆಯವರು ಸೇನ ಸಂಘದ ಮಠಕ್ಕೆ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಶಾಸನದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಈ ಶಾಸನವನ್ನು ಸ್ವತಃ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮುನಿಗಳೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಗುರುಗಳಾದ, ಶತಾಯುಷಿಗಳಾದ ಅಭಯನಂದಿ ಯತಿಗಳು ಸಮಾಧಿಮರಣವನ್ನು ಅಪ್ಪಿದಾಗ ಅವರ ಸ್ಮೃತಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ನಿಷಧಿಶಾಸನ, ಶಾಸನವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ವಿಹಿತ (ಶಾಸನಪಾಠ: ಎಚ್.ಎಂ. ನಾಗರಾಜರಾವ್ ೨೦೦೯:೬೪–೬೫):

ಊರು	:	ಯಳ್ಳಂಬಳಸೆ. ಉಳುವಾಗ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ನಿಷಧಿಸ್ತಂಭದ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿರುವುದು.
ತಾಲ್ಲೂಕು	:	ಕಡೂರು
ಜಿಲ್ಲೆ	:	ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು
ಲಿಪಿ	:	ಕನ್ನಡ
ಭಾಷೆ	:	ಸಂಸ್ಕೃತ
ಕಾಲ	:	ಶಾ.ಶ. ೮೯೦ ವಿಭವ ಪೌಷ್ಯ ಬಹುಳ ಸಪ್ತಮಿ, ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೬೯ ಜನವರಿ ೧೩ ಬುಧವಾರ.
ವಂಶ	:	ಕೊಂಡಕುಂದಾನ್ವಯ
ಅರಸ	:	–
ವೃತ್ತಗಳು	:	೧. ಶ್ಲೋಕ ೨. ಶ್ಲೋಕ; ಅಪೂರ್ಣ ೩. ವಸಂತತಿಲಕ ೪. ದ್ರುತವಿಲಂಬಿತ

ಟಿಪ್ಪಣಿ : ಕೊಂಡಕುಂದರ ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ದೇಶಿಕಗಣದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾದವನು ದೇವೇಂದ್ರಸಿದ್ಧಾಂತದೇವ. ಆತನ ಶಿಷ್ಯ ಚಾಂದ್ರಾಯಣಗುರು. ಆತನ ಶಿಷ್ಯ ಗುಣಸಾಗರ. ಗುಣಸಾಗರನ ಶಿಷ್ಯ ಗುಣಚಂದ್ರ. ಗುಣಚಂದ್ರನ ಶಿಷ್ಯಂದಿರು ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಅಭಯನಂದಿಗಣೀ. ನೂರು ವರ್ಷದ ಅಕಳಂಕ ತಪಸ್ವಿ ಆಭಯನಂದಿಯು ಪಕ್ಷೋಪವಾಸ ವಿಧಿಯಿಂದ ದಿವಂಗತನಾದನು. ಶಾಸನದ ಅಕ್ಷರಗಳು ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಭಟಾರರದು.

ಶಾಸನದ ಕಂಬದ ಒಂದನೆಯ ಮುಖ

೧. ಸ್ವಸ್ತಿ ಶ್ರೀ ವರ್ದ್ಧಮಾನಸ್ಯ
೨. ವರ್ದ್ಧಮಾನಸ್ಯ ಶಾಸನೇ
೩. ಶ್ರೀ ಕೊಣ್ಡಕುನ್ದ ನಾಮಾಭೂ
೪. ಚ್ಚತುರಂಗುಳಚಾರಣಃ ॥೧
೫. ತಸ್ಯಾನ್ವಯೇ ಜನಿ ಖ್ಯಾತೇ
೬. ವಿಖ್ಯಾತೋ ದೇಶಿಕೇ ಗಣೇ
೭. ಗುಣಿ ದೇವೇನ್ದ್ರಸಿದ್ಧಾಂತ
೮. ದೇವೋ ದೇವೇನ್ದ್ರವನ್ದಿತಃ ॥೧
೯. ತಸ್ಮಾತ್ತಪೋನಿಧಿರ್ಜ್ಜಾತ
೧೦. ಶಿಷ್ಯಾಣಾಮಗ್ರಜೋ ಗಣಿ
೧೧. ಚಾನ್ದ್ರಾಯಣಗುರುಸ್ತಸ್ಮಾ
೧೨. ದ್ಗುಣವಾನ್ಗುಣಸಾಗರಃ ॥೧
೧೩. ತಚ್ಛಿಷ್ಯೋ ಗುಣಚನ್ದ್ರಾಖ್ಯ
೧೪. ಸಮ್ಯಕ್ತ ಧವಳಾರ್ಚ್ಚಿತಃ
೧೫. ತಸ್ಮಾತ್ಸಮಸ್ತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞೋ
೧೬. ವಿದ್ವಿದ್ಭಿರುಪಸೇವಿತಃ ॥೧
೧೭. ಭೂಪೇನ್ದ್ರಮೌಳಿಮಣಿಚುಂ
೧೮. ಬಿತಪಾದಯುಗ್ಮೋ ವಿದ್ಯಾ
೧೯. ಧರಾನ್ವಯ ಸಮುಚ್ಚ[ಿ*]ತ
೨೦. ಪಾದಯುಗ್ಮಃ೨

ಶಾಸನಕಂಬದ ಎರಡನೆಯ ಮುಖ

೨೧. ಶ್ರೀ ನೇಮಿಚನ್ದ್ರಮಣಿಸಂ
೨೨. ಜನನೇ ಸುಧಾಬ್ಧಿರ್ಜ್ಜಾತೋ
೨೩. ಮಹಾನಭಯನನ್ದಿಗ
೨೪. ಣೇ ಗುಣಾಬ್ಧಿಃ೨* ದೀಕ್ಷಾದಿ
೨೫. ಷಟ್ಸು ಸಮಯೇಷು ಯಥೋ
೨೬. ಕ್ತಚಾರೀ ನೀತ್ವಾ ಶತಾಬ್ದ
೨೭. ಮಕಳಂಕತಪೋ ವಿಧಾ
೨೮. ನೈಃ ಪಕ್ಷೋಪವಾಸಂ ವಿಧಿ
೨೯. ನಾ ಸಂವಿಶುದ್ಧಬುದ್ಧಿರಾ

೩೦. ರಾಧನಾ ಸಹ ಗತೋ ಮು
೩೧. ನಿವೃನ್ದವಂದ್ಯಃ೩ *ವ್ಯತಿ
೩೨. ಗತೇಷು ಶಕಾಬ್ದ ಶತಾ
೩೩. ಷ್ಟಕೇಷ್ವಥನವತ್ಯಧಿ
೩೪. ಕೇಷು ಮುನೀಶ್ವರಃ ವಿಭ
೩೫. ವ ಪೌಷ್ಯಸಿತೇತರಪ
೩೬. ಕ್ಷಕೇ ಕ್ಷಪಿತ ಕರ್ಮ್ಮಾಮ
೩೭. ಳಸ್ತ್ರಿದಿವಂಗತಃ೪ ೮೯೦ ಶ್ರೀ*
೩೮. ನೇಮಿಚನ್ದ್ರಸಿದ್ಧಾನ್ತ
೩೯. ದಭಟಾರರಕ್ಕರಂ ಶ್ರೀ*
(*ಅಲಂಕಾರ ರೂಪದ ಶ್ರೀ ಅಕ್ಷರ)

ಶಾಸನದ ಚಿತ್ರ

೧ ೧
೨ ೨
೩ ೩
೪ ೪
೫ ೫
೬ ೬
೭ ೭
೮ ೮
೯ ೯
೧೦ ೧೦
೧೧ ೧೧
೧೨ ೧೨
೧೩ ೧೩
೧೪ ೧೪
೧೫ ೧೫
೧೬ ೧೬
೧೭ ೧೭
೧೮ ೧೮
೧೯ ೧೯
೨೦ ೨೦

ಸ್ವಸ್ತಿ ಶ್ರೀ ವರ್ದ್ಧಮಾನರ ಶಾಸನವು ಪ್ರವರ್ದ್ಧಮಾನವಾಗಿರಲಿ. ಚತುರಂಗುಳಚಾರಣರೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು ಶ್ರೀ ಕೊಂಡಕುಂದರು. ಅವರ ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ದೇಶಿಕಗಣ. ಆ ಗಣದಲ್ಲಿ ವಿಖ್ಯಾತರು ದೇವೇಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತರು; ದೇವೇಂದ್ರನಿಂದ ವಂದಿಸಲ್ಪಟ್ಟವರು. ಅವರ ಅಗ್ರಶಿಷ್ಯರು ಚಾಂದ್ರಾಯಣ ಗುರುಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಗುಣವಂತರಾದ ಗುಣಸಾಗರರು ಶಿಷ್ಯರು. ಗುಣಸಾಗರರ ಶಿಷ್ಯರು ಗುಣಚಂದ್ರರು. ಅವರು ಧವಳವನ್ನು (ಧವಲಾ, ಜಯಧವಲಾ ಹಾಗೂ ಮಹಾಧವಲಾ) ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ಪ್ರವಚನ ನೀಡಿ ಆ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಸಮಗ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಕೋವಿದರೆಂದು ಲೋಕವಂದಿತರಾದರು; ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ಶ್ರೀಯುತರ ಚರಣಗಳಿಗೆ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ನತಮಸ್ತಕರಾದರು. ವಿದ್ಯಾಧರ ದೇವತೆಗಳಿಂದಲೂ ಪೂಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೆಂದು ಹೊಗಳಲ್ಪಟ್ಟರು. ಈ ಜೈನಯತಿಗಳ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲೇ ಅಭಯನಂದಿ

ಮುನಿಗಳೂ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೂ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದ ಮುನಿ ಮಹೋದಯರು. ಬೇರೆ ಆಕರಗಳಿಂದ ಈ ಅಭಯನಂದಿಗಳು ನೇಮಿಚಂದ್ರರ ಗುರುಗಳೆಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ (ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸುವೆ). ಅವರು (ಅಭಯನಂದಿಗಳೇ) ನೂರು ವರ್ಷ ಅಕಳಂಕ ತಪಸ್ವಿಗಳಾಗಿ ಬಾಳಿದರು. ಪಕ್ಷೋಪವಾಸದ ಜೊತೆಗೆ ಸಲ್ಲೇಹಣ ವ್ರತವನ್ನೂ ಆಚರಿಸುತ್ತ ಆರಾಧನಾ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಮಾಧಿ ಮರಣವನ್ನಪ್ಪಿ ಶಕವರ್ಷ ೯೯೦, ವಿಭವ ಸಂವತ್ಸರದ ಪೌಷ್ಯಮಾಸದ ಬಹುಳ ಸಪ್ತಮಿಯಂದು (ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೬೯, ಜನವರಿ ೧೩, ಬುಧವಾರ) ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದರು–ಅಭಯನಂದಿ. ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತಭಟಾರರು ಈ ಶಾಸನವನ್ನು ಬರೆದರು.

* * * * *

ಈ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ 'ಗುಣಸಾಗರ, ಗುಣನಂದಿ ಮತ್ತು ಅಭಯನಂದಿ'ಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ಹಳೆಯಬೀಡಿನ ಬಸ್ತಿಹಳ್ಳಿಯ ಶಾಸನದಲ್ಲೂ ಬಂದಿದೆ.(E.C.ix (1990) Bl 388,pp.351, - 352). ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಭಟಾರರು ಅಭಯನಂದಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ:

(ಅ) ಣಮಿಊಣ ಆಭಯಣಂದಿಂ ।
ಸುದಸಾಯರಪಾರಗಿಂದಣಂದಿ ಗುರುಂ ।
ವರವೀರಣಂದಿಣಾಹಂ।
ಪಯಡೀಣಂ ಪಚ್ಚಯಂ ವೋಚ್ಛಂ ॥ ೭೮೫ ॥
(ಗೋಮ್ಮಟಸಾರ, ಕರ್ಮಕಾಂಡ–೨ ಪು ೨೮೯)

[ನತ್ವಾ ಆಭಯನನ್ದಿಂ ಶ್ರುತಸಾಗರಪಾರಗೇಂದ್ರನಂದಿಗುರುಮ್।
ವರವೀರನಂದಿನಾಥಂ ಪ್ರಕೃತಿನಾಂ ಪ್ರತ್ಯಯಂ ವಕ್ಷೇ ॥]

(ಆ) ನೇಮಿಚಂದಮುಣಿಣಾ। ಣಪ್ಪಸುದೇಣಭಯಣಂದಿ ವಚ್ಛೇಣ
ರಇಯೋತಿಲೋಯಸಾರೋ। ಖಮಂತು ತಂಬಹುಸುದಾಇರಿಯಾ॥

(ತ್ರಿಲೋಕಸಾರ) ಇದು ಅಭಯಣಂದಿವತ್ಸರಾದ ಣೇಮಿಚಂದ ಮುನಿಗಳಿಂದ, ಬಹುಶ್ರುತ ಆಚಾರ್ಯರಿಂದ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ; (ತಪ್ಪಿದ್ದರೆ) ಬಹುಶ್ರುತರು ಕ್ಷಮಿಸಲಿ (ಖಮಂತು).

ಈ ಗುರುಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಾವು ಬರೆಯಬಹುದು: ಕೊಂಡಕುಂದಾನ್ವಯ ದೇಸಿಗಣ (ಬೇಲೂರ ಶಾಸನ (೩೮೮), ಯಳ್ಳಂಬಳಸೆ ಶಾಸನ ಹಾಗೂ ಪಂಡಿತ ನಾಥೂರಾಮ ಪ್ರೇಮಿ ೧೯೪೨:೨೬೬–೨೭೪):

ದೇವೇಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ದೇವ

ಚಾಂದ್ರಾಯಣ ಗುರು

ಗುಣಸಾಗರರು (ಗುಣಾಕರ)

ಗುಣನಂದಿ — ಗುಣಚಂದ್ರಭಟಾರರು

ಗುಣನಂದಿ → ವಿಬುಧ ಗುಣನಂದಿ

ಗುಣಚಂದ್ರಭಟಾರರು → ಮೋನಿ ಭಟಾರರು — ವೀರಣಂದಿ ಭಟಾರರು — ಇಂದ್ರನಂದಿ ಭಟಾರರು — ಅಭಯನಂದಿ ಭಟಾರರು

ಅಭಯನಂದಿ ಭಟಾರರು → ವೀರನಂದಿ — ಕಿಱಿಯ ಮೋನಿ ಭಟಾರರು — ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳು

ಬೇಲೂರ ಶಾಸನವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೫೪ (ಶಾ.ಶ.೮೭೬, ಆನಂದ ಸಂವತ್ಸರ ಕಾರ್ತೀಕ ಶುಕ್ಲ ಪಕ್ಷ) ಯಳ್ಳಂಬಳಸೆ ಶಾಸನವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೪ ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೭೮ ರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದ್ದು ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಯತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಣಚಂದ್ರರಿಂದ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳವರೆಗೆ ಚಾವುಂಡರಾಯನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಸಮಕಾಲೀನರೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಅಭಯ ನಂದಿಗಳು ೯೭೪ ರಲ್ಲಿ ಶತಾಯುಷಿಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೭೪ರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದಿದ್ದರು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗದು. ಇದು ಕನ್ನಡದ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲವೂ ಅಹುದು. ಜೈನ ವಿದ್ವತ್ತು ತನ್ನ ಆಳ, ಅಗಲ ಹಾಗೂ ಸಂಖ್ಯೆ ಇವುಗಳ ಶಿಖರವನ್ನು ತಲುಪಿದುದು ಇದೇ ಕಾಲ. ಚಾವುಂಡರಾಯ ಈ ಶಿಖರಗಳ ಪಾದದಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಧರ್ಮಕಥಾ ಶ್ರವಣಗೈದ ಧೀಮಂತ, ಧವಳ ಕೀರ್ತಿವಂತ. ಆಗಮಗಳೆಲ್ಲವುಗಳ ಪಾರಾಯಣ ಆಗ ಈಗ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಇನಿತು ನಡೆದಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಸಮರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕ್ರಿ. ಶ. ೯೭೪ರ ಅನಂತರ ಜ್ಞಾತಿ ಯುದ್ಧಗಳ ಬೇಗೆ, ಸೋಲಿನ ಜ್ವಾಲೆ, ಮಾರಸಿಂಹನನ್ನು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಚಾವುಂಡರಾಯನನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನೂಕಿದವು. ಕುವರರ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಗಂಗರು, ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರು ನೆಲಕಚ್ಚಿದರು. ಮಾನ್ಯಖೇಟ ಅತ್ತ ಉತ್ತರದಿಂದ ಬಂದ ಪರಮಾರಸಿಯ್ಯಕನು ಹಚ್ಚಿದ ಬೆಂಕಿಗೆ

ತುತ್ತಾಯಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ ಕರ್ಕರಾಜನ ರಣಸ್ತಂಭ ಆಗಿದ್ದ ಇಮ್ಮಡಿ ತೈಲಪ ಗೋಡೆಯೇ ಕುಸಿದು ಬೀಳಲು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಂದದ, ಸುಡದ ಸ್ತಂಭವಾಗಿ ನಿಂತನು. ಗಂಗವಾಡಿ ೯೬೦೦೦ ಇದ್ದದ್ದು ನಾಲ್ವಡಿ ರಾಚಮಲ್ಲನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ೩೨೦೦೦ ಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಿತು (ಎ.ಕ, ಸಂ ೪(೧೯೭೫) ಪಿರಿಯಾಪಟ್ಟಣ ತಾ. ಶಾಸನ –೧೩೩. ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೭೬–೭೭ (ಶಾ.ಶ. ೮೯೮, ಧಾತು ಸಂವತ್ಸರ). ಚಾವುಂಡರಾಯನ ರಕ್ತ ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಕುದಿಯಲಿಲ್ಲವೆ? ವಯಸ್ಸಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕುದ್ದು ಏನನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲ? ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ಯಸನವನ್ನು ಮಾರಸಿಂಹನ ಮರಣದ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ವೈರಾಗ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದ್ದರೆ ಅಚ್ಚರಿ ಪಡುವಂತಹದ್ದೇನಿಲ್ಲ. ರಾಜಕೀಯ ಸತ್ತಿತು? ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿದ್ದುದು ನೇಮಿಚಂದ್ರರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಕಸನಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಹಿರಿಯ ಗುರುಗಳಾದ ಅಜಿತಸೇನರ–ಭುವನ ಗುರುಗಳ – ಶ್ರೀಪಾದದಡಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಚರಣಕಮಲದ ದುಂಬಿ ಆ ಪಾದಕಮಲಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕದಲಲೇ ಇಲ್ಲ: "ಶ್ರೀಮದಜಿತಸೇನ ಭಟ್ಟಾರಕ ಚರಣ ಕಮಲ ಚಂಚರೀಕ" (ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣ ಪುಷ್ಪಿಕಾಗದ್ಯ) ಮತ್ತು "ಸಕಲಾಗಮ ಸಂಯಮ ಸಂಪನ್ನ ಶ್ರೀಮದಜಿತ ಸೇನ ಭಟ್ಟಾರಕ ಶ್ರೀಪಾದ ಪ್ರಸಾದಾಸಾದಿತ" (ಚಾರಿತ್ರ ಸಾರ ಪುಷ್ಪಿಕಾ ಗದ್ಯ) ದುಂಬಿ ಆಗಿಯೆ ಉಳಿಯಿತು; ಅದು ಅನಗಾರ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಮಾಪ್ತವಾಯಿತು.

ಈಗ ಇತಿಹಾಸ ಕೃತಿಗಳ – ಸಂಗತಿಗಳ – ಪುಟಗಳು ಮಾರ್ಪಡಬೇಕು. (ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅ. ನಾ. ಚಂದ್ರಕೀರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ).

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧ ಕಮಲಾ ಹಂಪನಾ ಮತ್ತು ಶೇಷಗಿರಿ ಕೆ.ಆರ್.(ಸಂ)	೧೯೮೩	ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣಂ ಬೆಂಗಳೂರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು
೨ ನಾಗರಾಜರಾವ್ ಎಚ್.ಎಂ	೨೦೦೯	ಶಿವಶೋಧ ಮೈಸೂರು ರಚನಾ ಪ್ರಕಾಶನ ೪೯ ೨ನೇಹಂತ ಕುವೆಂಪುನಗರ
೩ ಸಣ್ಣಯ್ಯ ಬಿ.ಎಸ್. ಮತ್ತು ರಾಮೇಗೌಡ(ಸಂ)	೧೯೮೮	ಅಜಿತ ತೀರ್ಥಕರ ಪುರಾಣಂ ಮೈಸೂರು ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್

೪ ಶೀತಲ್ ಪ್ರಸಾದ್ ಮತ್ತು ಅಜಿತ್ ಪ್ರಸಾದ್(ಸಂ)	೧೯೩೭	ಗೊಮ್ಮಟಸಾರ, ಕರ್ಮಕಾಂಡ–೨ ಲಕ್ನೊ ದಿ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಜೈನ್ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್ ಅಜಿತಾಶ್ರಮ್
೫ ನಾಥೂರಾಮ್‌ಪ್ರೇಮಿ ಪಂಡಿತ್	೧೯೪೨	ಜೈನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಔರ್ ಇತಿಹಾಸ್ ಬಂಬಯಿ ಹಿಂದಿ ಗ್ರಂಥ್ ರತ್ನಾಕರ್ (ಪ್ರೈ) ಲಿಮಿಟೆಡ್
೬ Upadhye A.N.	1983	Upadhye : Papers Mysore Prasaranga University of Mysore

ಅಸಗ ಮತ್ತು ಅಜಗ – ಒಂದು ವಿವೇಚನೆ

ಜಿ. ಎ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ

ಅಸಗನೆಂಬ ಕವಿಯ ಪಂಪಪೂರ್ವ ಕಾಲದವನು. ಈತನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಪುರಾಣವೆಂಬ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ 'ಕರ್ನಾಟ ಕುಮಾರ ಸಂಭವ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಛಂದೋನುಶಾಸನದ ಕರ್ತೃ ಜಯಕೀರ್ತಿಯ ಹೇಳಿಕೆ. ಇವನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈತನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೂ ಜೈನ ಧರ್ಮೀಯನಾದ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತನಿಗೋಸ್ಕರ ಶಾಂತಿಪುರಾಣವನ್ನು ರಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವ ಅನಂತರದ ಕವಿಗಳಾದ

೧) ಕವಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪೊನ್ನ ತಾನು
'ಕನ್ನಡ ಕವಿತೆಯೊಳಸಗಂಗಂ ನೂರ್ಮಡಿ'
ಎಂದೂ (ಶಾಂತಿಪುರಾಣ),

೨) ನಯಸೇನನು 'ಅಸಗನ ದೇಸಿ' ಎಂದೂ (ಧರ್ಮಾಮೃತ)

೩) ದುರ್ಗಸಿಂಹನು
ಪೊಸತೆನಿಪ ದೇಸಿಯಿಂ ನವ
ರಸವೊಸಲ್ಕೊಳ್ಪುವೆತ್ತ ಮಾರ್ಗದಿನಿಳೆಗೇ।
ನೆಸೆದುವೋ ಸುಕವಿಗಳೆನೆ ನೆಗ
ೞ್ದಸಗನ ಮನಸಿಜನ ಚಂದ್ರಭಟ್ಟನ ಕೃತಿಗಳ್॥ (ಪಂಚತಂತ್ರ)

ಎಂದೂ ನೆನಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಅಸಗ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮತ್ತಾವ ಕವಿಗಳೂ ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇರುವುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.

೧) ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ನೃಪತುಂಗನ ಮಡದಿ ಅಸಗವ್ವೆ
(ಬಿ.ಆರ್.ಗೋಪಾಲ್ ೧೯೭೬:೧೧೬–೧೨೭)
ಇವರ ಮಗನೇ ಕೃಷ್ಣ II (ಕ್ರಿಶ. ೮೦೦)

೨) ಶಂಕರಗಂಡನು 'ಬನವಾಸಿ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರು' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಶಾಖೆಗೆ ಸೇರಿದ ಅರಸು. ಇವರ ವಂಶಾನ್ವಯದಲ್ಲಿ

೧) ಏಳನೆಯವನಾದ ಅಸಗಮರಸನ ಮಗ ಶಂಕರ ಗಂಡII (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೨೫–೭೦).

(ಟಿ.ವಿ. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ ೧೯೭೬:೧೧೬)

೨) ಹನ್ನೆರಡನೆಯವನಾದ ಅಸಗಮರಸನ ಮಗ ಶಂಕರಗಂಡIII (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೭೭) ಇದ್ದಂತೆ

೩) ಕಳಚುರಿ ವಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಗ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೯೫೦) ಅಸಗ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೦೦)ರು ಇದ್ದುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಅಸಗ ಎನ್ನುವ ಅಂಕಿತನಾಮವನ್ನು. ಎಂದರೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೦೦ರಿಂದಲೂ ಈ ಹೆಸರಿನ ಒಬ್ಬ ಕವಿ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದ್ದುದು ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ.

ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಸರನ್ನು ಇಡುವಾಗ (ನಾಮಕರಣಮಾಡುವಾಗ) ಆ ಹೆಸರು ಅಂಕಿತನಾಮ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಏನೋ ಮಹತ್ತರವಾದ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುಲದೈವದ ಹೆಸರೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ 'ಅಸಗ'ದ ವಿಶೇಷತೆಯೂ ಪರಿಶೀಲನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ನಿಘಂಟಿನಲ್ಲಿ 'ಅಸಗ'ಕ್ಕೆ ಅಗಸ ಮತ್ತು ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಪಕ್ಷಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ. 'ಅಸಗ'ವು ಅಗಸನಾದುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಅಸಗ', 'ಅಗಸ' – ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಮೊದಲ ವರ್ಣ 'ಅ' ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. 'ಅಸಗ'ದ ಎರಡನೇ ವರ್ಣಸಕಾರವಾಗಿದೆ; 'ಅಗಸ'ದ ಎರಡನೇ ವರ್ಣ ಗಕಾರವಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ಅಸಗ'ದ ಮೂರನೇ ವರ್ಣ ಸಕಾರವಾಗಿದೆ. 'ಅಗಸ'ದಮೂರನೇ ವರ್ಣ ಸಕಾರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಪದಗಳ ೨ ಮತ್ತು ೩ನೇ ವರ್ಣಗಳು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಅಸಗವು ಅಗಸವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ 'ಅಗಸ'ವು ವೃತ್ತಿವಾಚಕ ಪದವಾಗಿದೆ. ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ವರ್ಣಪಲ್ಲಟವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನಿಘಂಟುಕಾರರು ಅಸಗಕ್ಕೆ ಅಗಸ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಉಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಸ ಎನ್ನುವ ಬದಲು 'ಅಸಗ'ವೇ ಬಹಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅಗಸಕ್ಕಿಂತ 'ಅಸಗ'ವು ಮರ್ಯಾದಾ ವಾಚಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದರೆ ಅಸಗವು ಎಂದಿಗೂ ಅಗಸವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಆಗಿಹೋಗಿದೆ.

ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ಅಸಗ'ವು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯದ್ದಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಗಸವು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ್ದೇ. ಎಂದ ಮೇಲೆ 'ಅಸಗ'ಕ್ಕೆ ಮೂಲವನ್ನು ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪಪೂರ್ವಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಿದ್ದುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ.

ಆ ಕಾಲದ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಂಸ್ಕೃತ, ಪ್ರಾಕೃತ ಮತ್ತು ಪಾಳಿ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸಗವನ್ನು ಅರಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

(೧) ವೇದಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ವೇದ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಋಗ್ವೇದವು ಮೊದಲನೆಯದು.

ಋಗ್ವೇದದ ೮ನೇ ಮಂಡಲ ೭ನೇ ಅಧ್ಯಾಯ ವರ್ಗ ೧೬ರಲ್ಲಿ ೩೦ರಿಂದ ೩೪ರ ಸೂಕ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗನೆಂಬ ರಾಜ ಮತ್ತು ಆತನ ರಾಣಿ ಶಶ್ವತಿಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಈ ೫ ಸೂಕ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಡೆ ಅಸಂಗವು ಬರುತ್ತದೆ.

೧) ಯ ಋಜ್ರಾಮಹ್ಯಂ ಮಾಮಹೇ ಸಹ ತ್ವಜಾ ಹಿರಣ್ಯಯಾ
ಏಷ ವಿಶ್ವಾನ್ಯಭ್ಯಸ್ತು ಸೌಭ**ಗಾಸಂಗ**ಸ್ಯ ಸ್ವನದ್ರಥಃ ॥ ೩೨ ॥

೨) ಅಥಪ್ಲಾಯೋಗಿ ರತಿ ದಾಸದನ್ಯಾನಾ**ಸಂಗೋ** ಅಗ್ನೇ ದಶಭಿಃ ಸಹಸ್ರೈಃ।
ಅಧೋಕ್ಷಣೋದಶಮಹ್ಯಂರುಶಂತೋನಳ ಇವ ಸರಸೋನಿರತಿಷ್ಠನ್ ॥ ೩೩ ॥

ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಅಸಂಗ'ವು ಪುರುಷವಾಚಿ, ಅಂಕಿತನಾಮ. ಇದರ ಅರ್ಥದ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಅಂಕಿತನಾಮವಾಗಿದೆ.

(೩) ಸೌಗತಧರ್ಮನಿಷ್ಠರಲ್ಲಿ **ಅಸಂಗ**ನೆಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಬಹುಮುಖ್ಯನಾದವನು. ಈತನು ಮಹಾಮಾನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಬೌದ್ಧ ಸನ್ಯಾಸಿ. ಈತನ ಕಾಲ ಸು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೨೮೦–೩೦೦ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಈತ 'ಯೋಗಾಚಾರ'ವೆಂಬ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ. ಬೌದ್ಧಮತವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಈತನು ಮುಖ್ಯನಾದವನು.

'ಬುದ್ಧ ಜಾತಕ' ವೆಂಬುದು ಬುದ್ಧ ಭಗವಾನರ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಒಂದು ಕೃತಿ. ಇದು ಪಾಳಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ೧೭೪ನೇ ದುಬ್ಬಭಿಮ ಮಕ್ಕಟ ಜಾತಕದಲ್ಲಿ :

ಅದಮ್ಹತೇವಾರಿ ಬಹೂತ ರೂಪಂ
ಘಮ್ಮಾಭಿ ತತ್ತಸ್ಯ ಪಿಪಾಸಿತಸ್ಯ
ಸೋದಾನಿ ಪೀತ್ವಾನ ಕಿಕಿಂ ಕರೋಸಿ
ಅಸಂಗಮೋ ಪಾಪ ಜನನೇ ಸೇಯ್ಯೋ

ಈ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲಿನ ಪದ್ಯದ ೪ನೇ ಸಾಲಿನ ಅರ್ಥ ಇಂತಿದೆ :

"ಪಾಪಿಗಳಿಂದ ದೂರವಿರುವುದೇ (ಅಸಂಗಮೋ) ಒಳ್ಳೆಯದು. (ಬಿ ನಂ. ಚಂದ್ರಯ್ಯ ಬಿ.ನಂ ೧೯೮೮)

ಇಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗ'ಕ್ಕೆ ದೂರವಿರುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗಿದೆ.

೪) ದುರ್ವಿನೀತನ 'ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ 'ಕಲಿಂಗ ಸೇನಾಲಾಭ'ದಲ್ಲಿ ಮದನಮಂಜರಿಯು ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನಿಗೆ ಋಣ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮದನ ಮಂಜರಿ ಓರ್ವ ಯಕ್ಷಿಣಿ; ಕುಬೇರನ ಸಹೋದರನಾದ ಮಣಿಭದ್ರನ ಸತಿ. ಶೀಲಭಂಗಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದ ಕಾಪಾಲಿಕನ ಕೈಯಿಂದ ಅವಳನ್ನು ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನು ರಕ್ಷಿಸಿದ. ಆಕೆ ಈ ಸಹಾಯದ ಋಣವನ್ನು ತೀರಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಎಂ. ಎಂ ಕಲಬುರ್ಗಿಯವರು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> "ಸಿಂಹಳದ ಅರಸು ತನ್ನ ಕುವರಿಯನ್ನು ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಅನ್ಯರಾದ ಅರಸುಕುವರರು ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಅಪಹರಿಸಲು ಸಂಚು ಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಮದನಮಂಜರಿಯು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು **ಅಸಂಗದೇವ**ನ ಮೂಲಕ ವಿಕ್ರಮಾದಿತ್ಯನಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಳುಹಿಸಿ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಲು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ"
> (ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ.೧೯೮೮).

ಇಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗ' ದೇವ ಎಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

೫) ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗ' ಎಂಬ ಮಾತು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಹುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗ್ತಿದೆ.

ಅನನ್ವಾಗತನುರ್ಭವತ್ಯ**ಸಂಗೋ**ಹ್ಯಯಂ ಪುರುಷಃ

(ಜಿ.ಎಂ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ ೨೦೦೫)

ಪರಬ್ರಹ್ಮ ಅಥವಾ ಪರಮಪುರುಷನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮೂರು,

೧) ಅನನ್ವಾಕ್ (ವಾಕ್ ರಹಿತ),

೨) ಅತನು (ಶರೀರ ರಹಿತ) ಮತ್ತು

೩) **ಅಸಂಗ** (ಜೀವರುಗಳ ಒಡೆತನವಿಲ್ಲದವನು).

೬) ಪದ್ಮಪುರಾಣಾಂತರ್ಗತ 'ಶಿವಗೀತೆ'ಯ

ಕಥಂ ಸರ್ವಗತತ್ವಂ ಸ್ಯಾಚ್ಚಿವಸ್ಯ ಪರಮಾತ್ಮನಃ
ಅಸಂಗೋಹ್ಯಯಂ ಪುರುಷ ಇತ್ಯಾಹ ಶ್ರುತಿರುನ್ನತಾ॥

(ಜಿ.ಎಂ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ ೨೦೦೫ : ೩೧೯)

ಎಂಬಲ್ಲಿ ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗ'ವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು, ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ.

ಇಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನುಳ್ಳ 'ಅಸಂಗ'ದಲಿದ್ದ ಸೊನ್ನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಅಸಗ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂಕಿತನಾಮವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಕಾಲದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಪದವು ನುಸುಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ಅಲ್ಪಾಂಶದಲ್ಲಿ ಯಾದರೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುವುದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹಜವಾದುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

ಬೇಂಟೆ > ಬೇಟೆ, ಕಡಂಗು > ಕಡಗು, ತೋಂಟ > ತೋಟ,
ಬೆಡಂಗು > ಬೆಡಗು, ದಾಂಟು > ದಾಟು, ಸಾರಂಗ > ಸಾರಗ
ಬರ್ದುಂಕು > ಬದುಕು, ನೂಂಕು > ನೂಕು –ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇದೇ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಅಸಂಗ > ಅಸಗ ಆಗಿದೆಯೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು.

ಅಸಂಗ= ೧) ಸಂಗರಹಿತ, ಭಗವಂತ; ೨)ಸನ್ಯಾಸಿ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರದು.

ಅಸಗವು ಮೂಲತಃ ಪುರುಷವಾಚಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಇದನ್ನು ಸ್ತ್ರೀ, ಪುರುಷ ವಾಚಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

೨

ಶಿವಶರಣರಲ್ಲಿ 'ಅಜಗಣ್ಣ'ನು ಗಣ್ಯನಾದವನು. ಅವನು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿರದಿದ್ದರೂ, ಅಂದಿನ ಶರಣರಿಗೆಲ್ಲ ಪೂಜ್ಯನಾಗಿದ್ದನು. ಅವನು ಶಿವಶರಣೆ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕಳ ಸಹೋದರ. ವ್ಯೋಮಮೂರುತಿ ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭುವು ಅಜಗಣ್ಣನ ಹೆಸರನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕನಿಂದ ತಿಳಿದ ಬಳಿಕ ಹರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದವನಾಗಿ 'ಕಾಣದುದ ಕಂಡೆ, ಕೇಳದುದ ಕೇಳಿದೆ, ಮುಟ್ಟಬಾರದುದ ಮುಟ್ಟಿದೆ, ಅಸಾಧ್ಯವ ಸಾಧಿಸಿದೆ, ತಲೆಗೆಟ್ಟುದ ತಲೆನಿಡಿದೆ, ನೆಲೆಗೆಟ್ಟುದ ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ, ಗೊಹೇಶ್ವರಾ ನಿಮ್ಮ ಶರಣ ಅಜಗಣ್ಣಂಗೆ ಶರಣೆಂದು ಬದುಕಿದೆನು' ಎಂದು ನುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಕ್ತಸ್ಥಲಕ್ಕೆ ಬಸವಣ್ಣನಾದರೆ, ಐಕ್ಯಸ್ಥಲಕ್ಕೆ ಅಜಗಣ್ಣನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಮಲಪತ್ರದ ನೀರಿನಂತೆ ಅಜಗಣ್ಣನು ವಿರಕ್ತನಾಗಿದ್ದನು.

ಅಸಗಕ್ಕೂ ಅಜಗಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ನಡುವಣಕ್ಕರ ಸ > ಜ ಆಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ–

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವೇಳೆ 'ಸ' ವು 'ಜ' ಆಗಿದ್ದರೂ

ಅರ್ಥಲೋಪವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಂಡುಬಂದಿದೆ.

ಮುಂಜೂರು = ಸೂರಿನ + ಮುಂದು
ಹೊಂಜರಿಗೆ = ಹೊನ್ನಿನ + ಸರಿಗೆ
ಹೆಜ್ಜೊಡರ್ = ಹಿರಿಯ + ಸೊಡರ್
ಹಿಂಜರಿ = ಹಿಂದಕ್ಕೆ + ಸರಿ

ಊಷ್ಮವರ್ಣ 'ಸ', ಕೆಲವು ಕಡೆ ಮಾತ್ರ ಚವರ್ಗದ ಅಘೋಷ ವ್ಯಂಜನವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ: ಇನಿದಾದ + ಸರ = (*ಇಂಜರ) ಇಂಚರವಾಗಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಅಸಂಗ'ವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಅಸಗ', 'ಅಜಗ'ಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಂಪಯುಗದ 'ಅಸಗ' ಹನ್ನೆರಡನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ 'ಅಜಗ' ವಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇದು ಭಾಷಾಧರ್ಮ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಲೇಖನಗಳು, ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. ಗೋಪಾಲ್ ಬಿ.ಆರ್. ೧೯೭೬ 'ಅಸಗವ್ವೆ'
ನೋಡಿ ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ ೧೯೭೬
ಪು೧೧೬–೧೨೭

೨. ಚಂದ್ರಯ್ಯ ಬಿ.ನಂ. (ಅನು) ೧೯೮೮ ಬುದ್ಧನ ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳು ಸಂ ೨
ಮೈಸೂರು
ವಿಶ್ವಮೈತ್ರಿ ಸಂಶೋಧನಾ ಮತ್ತು
ಗ್ರಾಮೀಣಾಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಂಸ್ಥೆ
೩ ಬಿ.ಎಡ್ ಕಾಲೇಜು ಪೂರ್ವ
ಟಿ.ಕೆ ಬಡಾವಣೆ ಕುವೆಂಪುನಗರ

೩. ಕಲಬುರ್ಗಿ ಎಂ.ಎಂ. ೧೯೮೮ 'ದುರ್ವಿನೀತನ ಬೃಹತ್ಕಥೆ– ಒಂದು
. ವಿವೇಚನೆ' ಮಾರ್ಗ ೧
ಬೆಂಗಳೂರು
ನರೇಶ್ ಮತ್ತು ಕಂಪನಿ ಪು ೩–೯

೪. ವೆಂಕಟಾಚಲಶಾಸ್ತ್ರೀ ಟಿ.ವಿ.(ಸಂ) ೧೯೭೬ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕನ್ನಡ
ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ ಸಂ. ೩
ಮೈಸೂರು
ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ ಪು೧೧೬

೫. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯ ಜಿ ಎಂ (ಸಂ) ೨೦೦೫ ಅನಾದಿ ವೀರಶೈವ ಸಾರಸಂಗ್ರಹ ಸಂ ೨
ಬೆಂಗಳೂರು
ವೀರಶೈವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ
ಶ್ರೀಮದ್ವಿಭೂತಿಪುರ ವೀರಸಿಂಹಾಸನ
ಸಂಸ್ಥಾನ ಮಠ ವಿಭೂತಿಪುರ

ಆರು – ಅಂಕುಸ

ಡಾ. ಸರಸ್ವತಿ ರಾಜೇಂದ್ರ

ಪಂಪ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಬನವಾಸಿ ದೇಶವನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ:

> ತೆಂಕಣ ಗಾಳಿ ಸೋಂಕಿದೊಡಮೊಳ್ನುಡಿಗೇಳ್ದೊಡಮಿಂಪನಾಳ್ದ ಗೇ
> ಯಂ ಕಿವಿವೊಕ್ಕೊಡಂ ಬಿರಿದ ಮಲ್ಲಿಗೆಗಂಡೊಡಮಾದ ಕೆಂದಲಂ ।
> ಪಂಗೆಡೆಗೊಂಡೊಡಂ ಮಧುಮಹೋತ್ಸವಮಾದೊಡಮೇನನೆಂಬೆನಾ
> ರಂಕುಸವಿಟ್ಟೊಡಂ ನೆನೆವುದೆನ್ನ ಮನಂ ವನವಾಸಿ ದೇಶಮಂ ॥ (೪–೩೦)

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಆರಂಕುಸವಿಟ್ಟೊಡಂ ನೆನೆವುದೆನ್ನ ಮನಂ ಬನವಾಸಿ ದೇಶಮಂ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಬೆಳಗೆರೆ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಶಯ ಕಾಡಿತಂತೆ. ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಬನವಾಸಿಯ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಪಂಪನ ಸದಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸವಿಯುವಾಗ 'ಆರ್ ಅಂಕುಸವಿಟ್ಟೊಡಂ' – ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆ ಅವರನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿತು.

ಸುಂದರವಾದ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪರಿಸರ ಬನವಾಸಿಯನ್ನು ನೆನೆಯುವಲ್ಲಿ ಪಂಪನನ್ನು ತಡೆಯುವವರಾದರೂ ಯಾರು? ಅಂಕುಸವಿಟ್ಟು ತಿವಿಯುವವರಾದರೂ ಯಾರು? ಪಂಪ ಯೋಧ, ರಣರಂಗದ ಕಲಿ, ನಿಜ. ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯುದ್ಧವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ದೇಶದ, ತಾಯ್ನಾಡಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ಪದ ಅಸಮಂಜಸವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ?

ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸ್ಟುಡಿಯೋವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ತಮ್ಮ 'ಹಳ್ಳಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು' ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕಿದ್ದ ವಯಸ್ಸಾದ ಹಳ್ಳಿಗನೊಬ್ಬ ಮೆಲ್ಲಗೆ "ಆರು ಅಂದರೆ ಹಲಸಲ್ವೆ" – ಎಂದನಂತೆ.

"ಏನಪ್ಪ? ಏನಂದೆ?" ಎಂದು ಚುರುಕುಗೊಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು, ಅವನ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿ, "ನಿಮ್ಮ ಕಡೆ 'ಆರು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಹಲಸು' ಅಂತಾರೇನಪ್ಪಾ?

ನೀವು ಯಾವ ಕಡೆಯವರಪ್ಪ? ಅಲ್ಲಿ ಹಲಸು ಜಾಸ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ? ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿ" ಎಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡರು.

ಅವನಿಂದ ತಿಳಿದುಬಂದ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯವಾಯಿತಂತೆ. ಯಲ್ಲಾಪುರ, ಸಿರಸಿ ಕಡೆಯ ಮನುಷ್ಯ ಅವನು. ಅಲ್ಲಿ ಹಲಸಿಗೆ ಆರು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಹಲಸಿನ ಹಣ್ಣು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಹೂವಿನಿಂದಲ್ಲ. ಇತರೇ ಹಣ್ಣಿನ ಗಿಡ–ಮರಗಳಂತೆ ಹಲಸು ಹೂವು ಬಿಟ್ಟು ಕಾಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಚೂಪಾದ ಹಸಿರಿನ ಕುಡಿಯೊಡೆದು ೧–೨–೩ ಅಂಗುಲ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅದು ಕಾಯಿಯ ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ಹಲಸಿನ ಕುಡಿ ಅಂಕುಶವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಈ ವಾಕ್ಯ ಬಳಕೆಯಾಯಿತೆ? ಅಥವಾ ಆರು ಅಂದರೆ ಹಲಸು ಅಂಕುರವಾಗುವ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಪಂಪನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತೆ? ಅಂಕುರ – ಅಂಕುಸ ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತೆ?... ಮುಂತಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು, ಆ ಭಾಗದ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಟ್ಟು ವಿಚಾರಿಸಿದರು.

ಯಲ್ಲಾಪುರ ಸಿರಸಿ ಸುತ್ತಮುತ್ತ (ಬನವಾಸಿ ಸಮೀಪ) ಹೇರಳವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಲಸಿಗೆ ಆರು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದು ನೀರ್ ಹಲಸು ಎಂಬ ಜಾತಿಯದು. ಬಯಲುಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಲಸಿನ ಗಾತ್ರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸೋರೆಕಾಯಿಯಷ್ಟು ಗಾತ್ರವಿದ್ದು ಒಂದು ಮೊಳದಷ್ಟು ಉದ್ದವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹಣ್ಣು ಮಾಡಿ ತಿನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ತರಕಾರಿಯಂತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ತಿಳಿದಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಂಶಯ ನಿವಾರಣೆಯಾಯಿತು. ಪಂಪ ತನ್ನ ದೇಶವನ್ನು ನೆನೆಯುವಾಗ, ಯಾರೂ ಅಂಕುಶವಿಡಲು ಬಂದಿಲ್ಲ. ತೆಂಕಣಗಾಳಿ ಸೋಕಿದಾಗ, ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಿರಿದಾಗ, ಮಧು ಮಹೋತ್ಸವವಾಗುವಾಗ.... ಹಾಗೆಯೇ ಹಲಸು ಅಂಕುರಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಕಂಡಾಗ ಅವನ ಮನ ಬನವಾಸಿ ದೇಶವನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರ ವಿವರಣೆ.

●