ISSN:3048-7137

ಆರಯ್

ಕನ್ನಡ ಇಮ್ಮುಖ ಕುರುಡೋದು (Double Blind) ಮತ್ತು ದಟ್ಟೋದು (Peer Review) ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಆನ್ಲಯಿನ್ ಸಂಶೋಧನಾ ಪತ್ರಿಕೆ

ಸಂಪುಟ–೨ ಸಂಚಿಕೆ–೨

ಏಪ್ರಿಲ್-ಜೂನ್ ೨೦೨೫

Kannada Online Double Blind Peer-Review Quarterly Research Journal

Volume-2, Number-2 April-June 2025

ಕಟ್ಟುಗ

ಬಸವರಾಜ ಕೋಡಗುಂಟಿ

ಬಂಡಾರ ಪ್ರಕಾಶನ

ಮಸ್ಕಿ

ಆರಯ್

ಕನ್ನಡ ಇಮ್ಮುಖ ಕುರುಡೋದು (Double Blind) ಮತ್ತು ದಟ್ಟೋದು (Peer Review) ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಆನ್ಲಯಿನ್ ಸಂಶೋಧನಾ ಪತ್ರಿಕೆ

ಸಂಪುಟ–೨, ಸಂಚಿಕೆ–೨, ಏಪ್ರಿಲ್–ಜೂನ್ ೨೦೨೫

ISSN : 3048-7137

ARAY

Kannada Online Double Blind Peer-Review Quarterly Research Journal

Volume-2, Number-2, April-June 2025

https://aray.in/

ಪುಟ/Pages : 134

ಹಕ್ಕು/@: ಪ್ರಕಾಶಕರು

ಬೆಲೆ/Price : **ರೂ. 50/–**

ಸಂಪಾದಕ

ಪ್ರೊ. ಬಸವರಾಜ ಕೋಡಗುಂಟಿ

ಅತಿಥಿ ಸಂಪಾದಕ

ಪ್ರೊ. ಕೆ. ಶಾರದಾ

ಸಲಹಾ ಮಂಡಳಿ

ಪ್ರೊ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ, ಪ್ರೊ. ನಟರಾಜ್ ಬೂದಾಳ್

ಪ್ರೊ. ಸತ್ಯನಾಥ್ ಟಿ.ಎಸ್. ಪ್ರೊ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವಿ. ಪಾಡಿಗಾರ, ಪ್ರೊ. ಶ್ರೀಧರ್ ಎಸ್.ಎನ್.

ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ

ಪ್ರೊ. ಚೈತ್ರಾ ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಿ, ಪ್ರೊ. ಮನು ವಿ ದೇವದೇವನ್

ಪ್ರೊ. ಗಿಲ್ ಬೆನ್–ಹೆರುತ್, ಪ್ರೊ. ತಾರಕೇಶ್ವರ್ ವಿ.ಬಿ., ಪ್ರೊ. ಪರಮಶಿವಮೂರ್ತಿ ಡಿ.ವಿ.

ಕಾರ್ಯಕಾರಿ ಮಂಡಳಿ

ಡಾ. ಮಲ್ಲೇಶಪ್ಪ ಸಿದ್ರಾಂಪುರ, ಡಾ. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಜಿ, ಡಾ. ಮಹಾಂತೇಶ ಪಾಟೀಲ್

ಡಾ. ಬಸಯ್ಯ ಸ್ವಾಮಿ, ಡಾ. ಮಧು ಬಿರಾದಾರ್, ಶ್ರೀ ರೇಣುಕಾ ಕೊಡಗುಂಟಿ

ಪ್ರಕಾಶಕರು

ಪರಶುರಾಮ ಕೋಡಗುಂಟಿ

ಪ್ರಕಾಶಕ, ಬಂಡಾರ ಪ್ರಕಾಶನ

ಮಸ್ಕಿ–೫೮೪ ೧೨೪, ಜಿ. ರಾಯಚೂರು

ಕರೆ–೯೧ ೯೮೪೮೬೪ ೦೭೦೧೧

bandaraprakashana@gmail.com

https://bandaraprakashana.com

ಪ ರಿ ವಿ ಡಿ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಯಲಿನ ತೆಲುಗು ಬಯಲಾಟ **ಸ.ರಘುನಾಥ**	**4-13**
ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥಾನಕಗಳು: ಮರುಚಿಂತನೆ **ಡಿ.ಎಸ್.ಚೌಗಲೆ**	**14-22**
ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರು **ಅನಸೂಯ ಕಾಂಬಳೆ**	**23-37**
ಗಡಿನಾಡ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆ **ಅರುಣ್ ಕುಮಾರ್ ಎಂ ಬಿ**	**38-48**
ಮಧ್ಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದ ಬಯಲಾಟದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ನೆಲೆಗಳು **ಚಿಕ್ಕಣ್ಣ ಯಣ್ಣೆಕಟ್ಟೆ**	**49-87**
ಚಕ್ರಬಿಂಬ ಕೋಟೆ: ಒಂದು ಪಾಠ್ಯಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ **ಡಾ. ಮುನಿರಾಜ ಎ.**	**88-98**
ನನ್ನೂರಿನ ನಾಟಕರಂಗ **ಹುಚ್ಚೇಗೌಡ ಎಚ್.**	**99-113**
ಆನೇಕಲ್ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಕೇಳಿಕೆಗಳು **ಕೆ. ಮುನಿಯಪ್ಪ**	**114-121**
ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕಟಕಟೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಪಟ ರಾಮಾಯಣ **ಶ್ವೇತ ಜೆ.**	**122-130**

ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರು

ಅನಸೂಯ ಕಾಂಬಳೆ

ಸೂಚಕ ಪದಗಳು

ಬಯಲಾಟ, ಮಹಿಳೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ದಾಸರಾಟ, ರಾಧಾನಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಲಾ ಹೋರಾಟ, ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿರ್ಬಂಧ

ಸಾರಲೇಖ : ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ, ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜಾತಿ-ವರ್ಗೀಯ ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಂದ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ದಾಸರಾಟ, ರಾಧಾನಾಟ, ರಾಜಾನಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಂತಹ ಜನಪದ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಣೀಬದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರು ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಕೆಳಜಾತಿ ಮತ್ತು ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿಕೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಮತ್ತು ವಾಣಿಜ್ಯೀಕರಣ ಕಾರಣಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದು, ನಿಂಗಮ್ಮ, ಶಾಂತಮ್ಮ, ಮಲ್ಲಮ್ಮಾ ಸಾಲಹಳ್ಳಿ ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಜನಪದ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ

ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಎಂದಾಕ್ಷಣ ನಮಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ನೆನಪಾಗುವುದು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಆತ್ಮಕಥನಗಳು. ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯದಾಗಿ 'ರಂಗನಾಯಕಿ' ಸಿನೇಮಾ. ವಿಜಯಮ್ಮ ಅವರ 'ಕುದಿಎಸರು', ಉಮಾಶ್ರೀ ಅವರ 'ಬೆಂಕಿ ಬೆಡಗು', ಬಿ. ಜಯಶ್ರೀ ಅವರ 'ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚೆ ಕಾಡೇಗೂಡೆ' ಹಾಗೂ ಭಾರ್ಗವಿ ನಾರಾಯಣ ಅವರ 'ನಾನು ಭಾರ್ಗವಿ' ಆತ್ಮಕಥೆಗಳು ಗ್ಲಾಮರ್ ಬದುಕನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳಿಸಿದವು. ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ/ಸಿನೇಮಾ ಅನ್ನುವ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಮಹಿಳಾ ಸಮಾನತೆಯ ಕನಸನ್ನು ಮಣ್ಣುಗೂಡಿಸಿದ್ದರ ದಾಖಲೆಗಳಾಗಿ ಅವು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮಹಿಳೆ ಅನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿಂಸೆ, ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಲೈಂಗಿಕ ಹಿಂಸೆ, ತನ್ನ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಕುಟುಂಬ ರಾಜಕಾರಣ ಇವೆಲ್ಲ ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ತನ್ನೊಳಗಿರುವ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಹೋರಾಟ ಹಿಂಸಾಮಯ ನರಕಯಾತನೆ. ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕಲೆಯಿಂದಲೇ. ಕಲಾವಿದರ ಮಕ್ಕಳು ಅನುಭವಿಸುವ ಹಿಂಸೆ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ. ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪ ಅವರ 'ಬಣ್ಣದ ಬದುಕಿನ ಚಿನ್ನದ ದಿನಗಳು' ಆತ್ಮಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಎರಡು ಮದುವೆ ಆದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ "ಕಲಾವಿದರು ಕೈಕೊಟ್ಟಾಗ ಇರಲಿ ಅಂತ" ಎಂಬ ವಿಷಾದದ ಮಾತೊಂದಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು 'ರಂಗ ನಾಯಕಿ' ಸಿನೇಮಾ ಕಲಾವಿದರ ಬಣ್ಣದ ಬದುಕನ್ನು ಬಯಲುಗೊಳಿಸಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಒಡೆದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ತೋರಿಸುವ ಖಾಲಿ ಥೇಟರ್ ಎಂಥ ಸಂಕೇತಾತ್ಮಕವಾದದ್ದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಹಿಳೆಯರದ್ದು.

ಇನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಆರಂಭದ ಮಹಿಳಾ ಇತಿಹಾಸ ಜಾತಿರಾಜಕಾರಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂಬುದು ದುರಂತ. ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡೋಣ–

ಕಲೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಎಂದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಹಿಳೆಯ ಮೂಲಕ ನೋಡುವಾಗ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಗುತ್ತಿಗೆದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮಹಿಳೆಗೆ ವಹಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕಿಂತ

ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ ಹೆಚ್ಚು. ಮಹಿಳಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ರೂಪಗೊಂಡು ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗದಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸದಾ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಡುವವಳು ಹೆಣ್ಣು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯ–ನೀತಿಗಳು ಮಾನವನ ಬದುಕಿನಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ನೀತಿ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿವೆ; ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಪುರುಷರು ಬರೆದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವುಗಳ ಫಲಾನುಭವಿಗಳು ಪುರುಷರಾದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಮೂಲತಃ ಸೃಜನಶೀಲಳಾದ ಮಹಿಳೆಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಹಿಳೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆ ಅನ್ನುವುದು ಇಂದು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ; ಭಿನ್ನಸ್ತರದಲ್ಲಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಮಹಿಳಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅನ್ನುವುದೂ ಒಂದಿದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರಬಹುದು.

ಬೇಟೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಕೃಷಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಒಡೆತನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಪುರುಷ ಎಲ್ಲಾ ಆದಾಯದ ಮೂಲಗಳ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಿದ. "ಪಿತೃ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಪುರುಷನ ಆಸ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅವಳ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದುವ ಸಲುವಾಗಿ, ಸತತ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಕಷ್ಟೇ ಅವಳ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮೇಲಿರಿಸಿದ ನಿರ್ಬಂಧತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೀಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಂಧನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ".[2] ದುಡಿವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಹಜ ಮನೋರಂಜನೆಯಾಗಿದ್ದ ಕಲೆ ಆದಾಯದ ಮೂಲವಾಗಿ ಬದಲಾದಾಗ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಅದರಿಂದ ದೂರ ಇಡಲಾಯಿತು. ಅವಳ ಸಹಜ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗಿದ್ದ ಹಾವ–ಭಾವದ ಮಾತು ಹಾಸ್ಯ ಚಟಾಕೆಗಳು ಖಾಸಗಿ ವಲಯದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಉಳಿದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ವಂಚಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪುರುಷನ ಸ್ವಾರ್ಥ ರಾಜಕೀಯದಿಂದಾಗಿ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಮಹಿಳೆಯ ಕಲಾಪ್ರತಿಭೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಯಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ; ಇವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ

ISSN : 3048-7137

ಪುರುಷನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿವೆ. "ಮೂರು ದಿನದ ಪಗರಣದ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಗಡ್ಡ, ಮೀಸೆ ಬೋಳಿಸಿಕೊಂಡುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ನಯಸೇನನ 'ಧರ್ಮಾಮೃತ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖ ಬರುತ್ತದೆ". ಕಳೆದ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಈಗಲೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರು ಆಡುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರು ಪ್ರತಿಭೆ ಇದ್ದರೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿತ್ತು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾದದ್ದರಿಂದ ಕಾಲದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿಂದ ಮಹಿಳೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಾಯಿತು. ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳ "ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಆಕಾರಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದವು" ಎಂದು ಡಾ. ಶಾಲಿನಿ ರಘುನಾಥ್ ಅವರು ಮಹಿಳಾ ರಂಗಪ್ರವೇಶದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಒತ್ತಡವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಯರೇನೊ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದರು. ಆದರೆ ಯಾವ ವರ್ಗದ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಿತು ಎಂಬುದೇ ಬಹಳ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿಯಾದದು. 'ಕಲೆಗೆ ಬೆಲೆ ಇದೆ; ಕಲಾವಿದೆಗಲ್ಲ'. ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕೆಳವರ್ಗ, ಕೆಳಜಾತಿಯ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೇ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ 'ಪಾತರ' ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವವರನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಂಡದ್ದರಿಂದ 'ಪಾತರ' ಕಿದ್ದ ಮೂಲಾರ್ಥ ಕೀಳುಗೊಂಡು 'ಹಾದರ' ಎಂಬ ಕೀಳಾರ್ಥ ಪಡೆದದ್ದನ್ನು ಪೆರಿಯಾರರು 'ಹಾದರ ಎಂದರೇನು?' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಗೌರವಿಸದ ಕಾರಣ ಮೇಲುವರ್ಗ/ಮೇಲುಜಾತಿ ಮಹಿಳೆಯರು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಣಿಜ್ಯೀಕರಣಗೊಂಡಾಗ ಕಟ್ಟಳೆಗಳು ಸಡಿಲುಗೊಂಡು ಮೇಲ್ಜಾತಿ, ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮಹಿಳೆಯರೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಣ್ಣಾಟ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ/

ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಣ್ಣಾಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಪೌರಾಣಿಕ (ಊಹಾತ್ಮಕ ಕಥನಗಳು) ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ದಾಸರಾಟ, ರಾಜಾನಾಟ, ಶರಣರ ಆಟ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾನಾಟಗಳು, ಬಯಲು ನಾಟಕಗಳು.

ದಾಸರಾಟ

'ದಾಸರಾಟ' ಜಾತಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ದಾಸರಾಗಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರೂಪ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ದಾಸರು' ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಶೂದ್ರರಲ್ಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ವರ್ಣದವರಾದ ದಾಸರು ಆಡುವ ಆಟ ಇದು. ಭಿಕ್ಷಾ ವೃತ್ತಿ ಮಾಡುವ ಇವರು ಏಕತಾರಿ, ದಮ್ಮಡಿ, ಕೈಚಿಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದು ಹಾಡುತ್ತ ಮನೆಮನೆ ತಿರುಗಿ ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುವ ಜನಾಂಗದವರು ಇವರು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಲ್ಲವಾದರೂ ಇವರಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿ ಇತ್ತು. ಇವರು ಮೇಲ್ಜಾತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತಿದ್ದರು. ದಾಸರಾಟವನ್ನಾಡುವ ಇವರನ್ನು ದೇವದಾಸಿಯರು, ಹರಿದಾಸರು, ದಶವಂತರು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರು ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪರಿಚಾರಕರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ದೇವದಾಸಿ ಜನ ಎಂದು ಕರೆದರು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರುಗಳ ಸೇವೆಗಾಗಿ 16 ವಿಧದ ಸೂಳೆ/ದೇವದಾಸಿಯರಿದ್ದರೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಂಗಭೋಗದ ಸೂಳೆಯರು ಮತ್ತು ರಂಗಭೋಗದ ಸೂಳೆಯರೆಂದು ನಿಯುಕ್ತರಾದ ಜನರಿದ್ದಂತಿಯೂ, ಆ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ದತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ದೇವದಾಸಿಯರು ದೇವಾಲಯದ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ದೇವರಲೀಲೆಯುಳ್ಳ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರದು ಮಧುರ ಭಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೋಗದ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇವರನ್ನು ದಾಸರ ಮೂಲದವರಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. "ಶೈವ ದೇವಾಲಯಗಳ ಪಾತ್ರದ ವಿಲಾಸಿನಿಯರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ವೀರಶೈವ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ: ಮಲುಹಣಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ತಾಯಿ ಪದ್ಮಾವತಿ ವಿಜಯೇಶ್ವರ ದೇವರ ಭೊಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪಾತ್ರದ ವಿಲಾಸಿನಿಯರು. ಹೀಗೆಯೇ ವೈಷ್ಣವ ದೇವಾಲಯಗಳ ರಂಗಭೋಗದ ವಿಲಾಸಿನಿಯರೂ ಇದ್ದರು. ಈಗಲೂ ಗೋವೆಯಲ್ಲಿ, ಮಲ್ಯದ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ದೇವದಾಸಿಯರಿದ್ದರಂತೆ...... ವೈಷ್ಣವ ದಾಸರು ನೃತ್ಯಸೇವೆಯಿಂದ ಹೀಗೆ ದೇವಾಲಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮುಂದೆ ಗುಡಿಯ ಹೊರಗೂ ವಿಷ್ಣು

ISSN : 3048-7137

ಲೀಲಾ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದರೆನ್ನಬೇಕು. ಈ ದಶಾವತಾರದ ನೃತ್ಯ ಗೀತಗಳು ಆಟಗಳಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಾದವು, ಕಾಲವಾದವು, ಕಥನಗಳಾದವು ಎಂಬ ಚರಿತ್ರೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದೀಗ ದುಃಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಟದ ದಾಸರಿಗೆ 'ದಶಂತ'ರೆಂದು ನಾಮಾಂತರವಿರುವುದು ಅವರ ಆಟದ ಮೂಲ ವಸ್ತು 'ದಶಾವತಾರ' ಲೀಲೆಯಾಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಸ್ಪದವೀಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಸೋಮಶೇಖರ ಇಮ್ರಾಪೂರ ಅವರು ಪರಿಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.[3] ಮಹಿಳೆಯರ ಜೀವನವು ಸೇವೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದರೂ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳದು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದ 'ದಾಸರಾಟ'ದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮಹಿಳೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಳು. ದಾಸರಾಟವನ್ನು ದಾಸ ಜನಾಂಗವು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ಕೊಡುಗೆ ಎಂದೇ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸ ದಾಖಲಿಸಿದೆ. ಮೂಲತಃ ದಾಸರು ಅಲೆಮಾರಿಗಳು ಅವರು ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ ತಾವು ವಸತಿ ಇದ್ದ ಗ್ರಾಮದ ಜನರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಆಟವಾಡಿ ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ 'ದಾಸರಾಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅನ್ವರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಂತು. ದಾಸರಾಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲ, ಕತೆ, ಹಾಡು, ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮೋಜಿನ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ಗ್ರಾಮದ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಸಂಚಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯ 'ದಾಸರಾಟ ಆಟವಲ್ಲ; ದ್ವಾಸಿ ಊಟವಲ್ಲ' ಎಂದು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಹೀಗೆಳೆಯಿತು. ಅದನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟ ದಾಸರಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಮಹಿಳಾ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಿತೆಂದರೆ, ಅದು ಸಹಜವಾಗಿ ಅಂಚಿನ ಸಮುದಾಯದ ಮಹಿಳೆಯರಾದ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು. ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಹಿಳೆಯರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಲುವೆಯರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಡು, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರೊಳಗಿನ ಸಹಜ ಕಲೆ ದಾಸರಾಟದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ದಾಸರಾಟದ ಆಕರ್ಷಣೆ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಾಗ ಮೇಲ್ಜಾತಿ ರಾಜಕಾರಣ 'ದಾಸರಾಟ ಆಟವಲ್ಲ; ದ್ವಾಸಿ ಊಟವಲ್ಲ' ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದಾಗಲೂ ಈ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ನಟನೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು.

ದಾಸರಾಟದ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರಿಂದ ಜಾನಪದ

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರವೇಶ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ಡಾ. ಬಸವರಾಜ್ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚೆಲುವೆಯರು ಹಾಡು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಿದರು. ಇಂಥವರ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ದಾಸರಾಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಮುಂದೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯ, ರಾಧಾನಾಟ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅವುಗಳ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಾರ ಮೂಡಿತು. ಅದು ಕಾರ್ಯಗತವೂ ಆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಬಯಲಾಟಗಳು ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗಳನ್ನು ಆವರಿಸಿದಾಗ ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಪಾತ್ರ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಇಂದು ಇಂಥವರ ದೊಡ್ಡ ಪಡೆಯೇ ಇದೆ".[4] ಕಲೆ ಜಾತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದರೂ ಅವರನ್ನು ನೋಡುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದರು.

ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಅವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಜನಪದ ರಂಗವಾಗಿಸಿದ್ದರು. ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಅವರ ವಿಶೇಷತೆ ಎಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು. ಅವರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೆಗಲು ಕೊಟ್ಟು ದುಡಿದು ಹೆಸರಾದ ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗೂ ತಲುಪಿಸಿದರು. ಇವರಿಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿತು. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ನಿಂಗಮ್ಮನ ದಶಕಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ನಿಂಗಮ್ಮ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಪಡೆದರು. ಅದು ಅನೇಕ ಪಾರಿಜಾತ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅನೇಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿದರೂ ನಿಂಗಮ್ಮನ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ಮುನ್ನಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಹಿಳಾ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುದರ ಕುರುಹಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಿಂಗಮ್ಮನ ಕಂಪನಿಯನ್ನು 'ಕಲಾವಿದರ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರ' ಎಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ಪಾರಿಜಾತ ಕಲಾವಿದರು ಕೌಜಲಗಿ ಲಿಂಗಮ್ಮನ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರೇ ಆಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ನಾವಲಗಟ್ಟಿ ಸಾಂವಕ್ಕ, ಚಂದ್ರವ್ವನಂಥ

ISSN : 3048-7137

ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವಂತಹ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಾದವಳು ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮ. ಇಂದು ಜಮಖಂಡಿ, ಮಹಾಲಿಂಗಪೂರ, ಮುಧೋಳ, ಗೋಕಾಕ ಮುಂತಾದ ಊರುಗಳು ಇಂಥ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದೆಯರಿರುವ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮ. ಕಾರಣ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮನ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ತಯಾರಾದ ಕಲಾವಿದೆಯರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬರತೊಡಗಿದವು.

ರಾಧಾನಾಟ

ಆಯಾ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಷ್ಟು ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹಬ್ಬುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುದು ರಾಧಾನಾಟ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮೂಲದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ ತಮಾಶಾದ ಪ್ರಭಾವ–ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರಾಧಾನಾಟ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಕಥೆಯು ಮರಾಠಿ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಸಖಾರಾಮ, ಗಲಪೂಚಿ, ಚಿಮಣಾ ಹೆಸರುಗಳು ರಾಧಾನಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಚಿಮಣಾ' ಪದಕ್ಕೆ 'ಚಿಟಗುಬ್ಬಿ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮುದ್ದಿನಿಂದ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಬೆಳೆದ ತರುಣಿಗೆ 'ಚಿಮಣಾ' ಎಂದು ಅಪಹಾಸ್ಯ/ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ. ಈ ತಮಾಶಾದಲ್ಲಿಯ ಕಥಾನಾಯಕಿಗೆ 'ಚಿಮಣಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಾಧಾನಾಟದ ಕಥಾನಾಯಕಿಗೂ ಚಿಮಣಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಖಾಯಂ ಆಗಿ ಮುಂದೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ವರ್ಗಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಚಿಮಣಾ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ತಮಾಷೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಸಾಗಿತು. ಚಿಮಣಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ನಾವಲಗಟ್ಟಿ, ಅಲತಗಿ, ಗೋಕಾಕ, ಮಹಾಲಿಂಗಪೂರ, ಲೋಕಾಪುರ ಮತ್ತು ಜಮಖಂಡಿ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳು ಚಿಮಣಾಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ರಾಧಾನಾಟವನ್ನು ಮುಂದೆ 'ಚಿಮಣಾನಾಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುವಷ್ಟು ಈ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ

ಕಲಾವಿದೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜೊತೆಗೆ ತಮಾಶೆ ಅನ್ನುವುದು ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಅವಮಾನಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಮಣಾ ಪದ ನಾಟಕದ ಆಚೆಗೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಚಿಮಣಾ ಎಂದು ಡಬಲ್ ಮೀನಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಏನೇ ಚಿಮಣಾ ಎಲ್ಲಿ ಹೊಂಟಿದಿ, ಏನ್ ಚಿಮಣಾ ಏನ್ ಮಾಡಾಕ್ ಹತ್ತಿ, ಆಕಿ ಮೊದಲೇ ಚಿಮಣಾ..... ಇನ್ ಏನ್ ಕೇಳ್ತಿ' ಮುಂತಾಗಿ ಹರೆಯದ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಅವಮಾನಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ರಾಧಾನಾಟದ ಚಿಮಣಾ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಭಾವ ನಾಟಕದ ಆಚೆಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಅವಮಾನಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಂಥ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಎಂಥ ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಧಾನಾಟದಲ್ಲಿ 'ನಬಿ' ಎಂಬ ಮುಸ್ಲಿಂ ಯುವಕನನ್ನು ರಾಧಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ತಂದರು. ಆತನ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಅಭಿನಯ ರಾಧಾನಾಟ ಬದಲಿಗೆ 'ನಬಿಆಟ' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದು ಕೂಡ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದ ದೂರ ಇಡುವ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರಾಧಾನಾಟವು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಇನ್ನುಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ಬಸವಂತ, ಬಲವಂತ, ಶಿಪಾಯಿ ಆಟ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ ಮುಂತಾದ ಡಬ್ಬಿನಾಟಗಳಿಗೂ ಚಿಮಣಾಗಳ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಚಿಮಣಾಗಳಿಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬಂತಾಗಿರುವುದು ಚಿಮಣಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಕಲಾ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಶಿಷ್ಟ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮಾದರಿಗಳಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಮಣಾಗಳಿಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರೌಢಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನಿರಂತರ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಸ್‌ನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಚಿಮಣಾಗಳನ್ನು ದೂರ ಇಟ್ಟಿವೆ ಎಂಬ ಸಬೂಬು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟದ ವಸ್ತು-ಸ್ವರೂಪ, ಪಾತ್ರಗಳು ಮೇಲ್ವರ್ಗ, ಮೇಲ್ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದರ ಹಿಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪುರುಷರೇ ಪಾತ್ರವಹಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ಕೆಳವರ್ಗ/ಕೆಳಜಾತಿಯ ಮಹಿಳಾ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸುವ ಹುನ್ನಾರ ಇದರ ಹಿಂದಿರುವುದು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಳ್ಳಾರಿಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಿತು. ಅದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರಾದ ಈ ಕಲಾವಿದೆಯರನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ದೂರವಿಡಲು 'ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತರು ಆದರೆ ಅಭಿನಯದ

ಕಡೆ ಗಮನ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ; ಕುಣಿತ ಬರುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟರು. ಖ್ಯಾತ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತಕಿ ಕ್ಲಾರಾ ಝುಟಕಿನ್ ಅವರು 'ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದು, ಈ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಪುರುಷ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿವೆ; ಸ್ತ್ರೀಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಲ್ಲ' ಎಂದು. ಇದು ಅವರ ಸ್ತ್ರೀವಾದದ ಶೋಧ ಅಥವಾ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಡಾಳ್ವಿಕೆ ಹೇಗೆ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದರ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಮಹಿಳೆಯರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾಟಕ ಕಳೆ ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಹಿಳೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸರಕೇ ಮಹಿಳೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆಯೇ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಮಹಿಳೆಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಳೆಕಟ್ಟುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಕಲೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು ಮಹಿಳೆಯಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವುದರ ಹಿಂದಿನ ತಂತ್ರ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಆಧಾರಿತವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಗೆ ಎಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿತು ಎಂಬ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕೂಡ್ಲಗಿ, ಮರಿಯಮ್ಮನ ಹಳ್ಳಿಗಳು ಹಾಗೂ ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಸ್ತ್ರೀ ಕಲಾವಿದರ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಗೆ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ನೀಡಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮುಂದೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅವರನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷ ಇಬ್ಬರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೂ ಅವಶ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳವು ಮತ್ತು ಅವು ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಯುದ್ಧ ಪ್ರಧಾನ ಕಥಾವಸ್ತು 'ವೀರ' ವೆಂಬ ವಿಶೇಷಣ ಪುರುಷ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಮಹಿಳೆ ಅಹಿಂಸಾವಾದಿ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಹೀನಳು. ಯುದ್ಧ ಕಲೆಯಿಂದ ಮಹಿಳೆ ಬಹುದೂರ. ಹಾಗಾಗಿ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಶಕ್ತಿಯುತ ವೀರಕುಣಿತ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಯುದ್ಧ ಪ್ರಧಾನ ಕಥನವಾದ್ದರಿಂದ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆಗೆ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಪುರುಷಾಧೀನ ಪಾತ್ರಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆದರೂ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು

ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಮುಂದೆ ಸೀತಾಪಹರಣ, ಸುಭದ್ರಾಹರಣ, ದ್ರೌಪದಿ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣ, ಪ್ರಮಿಳೆ, ದೇವಿಕಥೆ, ರತಿಕಲ್ಯಾಣ, ಕನಕಾಂಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ, ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಸಾಂಬಲಕ್ಷಿಣಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನ ದೊಡ್ಡಾಟ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಆದರೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಕೃತಿಗಳು ಒಡಲೊಳಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಯುದ್ಧ(ಕಾಳಗ) ಮುಗಿದ ಮೇಲೆಯೇ ಕಲ್ಯಾಣ ನೆರವೇರುವುದರಿಂದ ಸ್ತ್ರೀಯನ್ನು ಅಧೀನವಾಗಿಸಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರಮಿಳೆ ಮತ್ತು ದೇವಿಕಥೆಗಳು ಮಹಿಳಾ ಪ್ರಧಾನ ಕಥನ ವಸ್ತುವುಳ್ಳವು. ಅವು ದೇವಿಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದೇವತೆಯೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅಂಥ ಸಹಜಾಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿದ್ದರು. ರಾಕ್ಷಸರನ್ನು ಮಟ್ಟ ಹಾಕುವ ದೇವಿಯ ಆರ್ಭಟ ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಸಖಿ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾದವು. ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲ. ರಾಣಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ಮಾದರಿ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಇವು ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದರಿಂದ ಕರುಣರಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸೀತೆ, ದ್ರೌಪದಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಭಾವುಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿದ್ದು, ಮುಗ್ಧ ಸಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿವೆ. ಅವರು ಕಣ್ಣೀರಿಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಒಪ್ಪಿತ ಮಾದರಿಯ ಹೆಣ್ಣಿನ ರೂಪ ಅವುಗಳಲ್ಲಿದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ದ್ರೌಪದಿಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವಯಂವರದ ವಿಷಯ ಗೊತ್ತಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅವಳಿಗೆ ಡಂಗುರದವನಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಸಖಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ–

ಡಂಗುರವನು ಯಾಕೆ ಸಾರಿದರೆ ರಮಣಿ

ಇಂಗಿತವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಪೇಳೆನಗೆ

ಸುಂದರ ಮಂಟಪವು ರಂಜಿಸುತಿರುವುದು

ಸಿಂಗರಿಸಿ ಪಟ್ಟಣವ, ರಚಿಸಿದರೇಕೆ ರಮಣೀ

ಸಖಿ ಅವಳಿಗೆ ಸ್ವಯಂವರದ ವಿವರ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮದುವೆಯಂಥ ಮಹತ್ವದ

ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಸದ ದ್ರುಪದನ ಬಗ್ಗೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ತಂದೆ–ತಾಯಿ, ಹಿರಿಯರು ಇರುವುದಾದರೂ ಏಕೆ? ಅವರು ಏನನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದರೂ ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸ್ತ್ರೀ ನೀತಿಸಾರ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ"5 ಎಂದು ಡಾ. ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮಹಿಳೆ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂವರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಯ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವಳ ಮದುವೆ/ ಸ್ವಯಂವರದ ವಿಷಯ ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡದ ಕಥನಗಳಾಗಿ ಪುರುಷ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಹೆಣ್ಣೇ ಮೂಲಕಾವ್ಯದಂತೆ ರಚನೆಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟದ ಕಥನಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿವೆ. ಸೀತೆ, ಕೈಕೇಯಿ, ಗಿರಿಜೆ, ಕನಕಾಂಗಿ ಮೊದಲಾದ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಪುರುಷಾಧೀನ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಸಖಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳಾದರೂ ರಾಣಿ ಪಾತ್ರದಂತೆಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲದವು. ಇವು ರಾಣಿಯ ಸಹಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ರಾಣಿಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ಹೇಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಂತಹವು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಣಿಯ ಪರವಾಗಿ ವಾದಿಸುವ ಮತ್ತು ರಾಯಭಾರ, ಸಂಧಾನ ನಡೆಸುವವರಾಗಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಇಂಥ ಚಿಕ್ಕ ಅವಕಾಶಗಳಲ್ಲೇ ಮಹಿಳಾ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ; ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೃದು ಅಥವಾ ಸೌಮ್ಯ ರೂಪದ ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತದ ಪಾತ್ರಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಹೆಸರಾಂತ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಡುವ ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದರ ಪರಂಪರೆಯೇ ಇದೆ.

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ದೂರವಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಕಥೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಕಥನ ವಸ್ತು. ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು/ಮೂವತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಡುವ ಮಹಿಳಾ ತಂಡಗಳೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದವು. ಶಿರಸಿ ಕಡೆ ಒಂದು ಮಹಿಳಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಂಡವಿದ್ದು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗದ 'ಜಾನಪದ ಸಮ್ಮೇಳನ'ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಡಿ (1995 ರಲ್ಲಿ)ದ್ದನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ತಂದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಕಾರಣವಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಯಕ್ಷಗಾನದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಕೂಡ ಇಂದು ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ

ಬೆಳೆದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮೇಲ್ಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇಂದು ಹೇರಳವಾಗಿ ಟಿ. ವಿ, ಧಾರಾವಾಹಿ ಮತ್ತು ಸಿನೇಮಾಗಳಲ್ಲೂ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೋಡುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಯೂ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿವರೆಗೂ ಮಹಿಳೆಯ ಕಲಾಜೀವನದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿದೆ.

ರಾಜಾನಾಟ

'ರಾಜನಾಟ' ರಾಧಾನಾಟದ ನಂತರ ಬೆಳೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂತದ್ದೇ ಪ್ರಕಾರ. ರಾಧಾನಾಟದಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ದಪ್ಪಿನಾಟವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಾಧಾ ಬದಲಿಗೆ 'ನಬಿ' ಎಂಬ ಮುಸ್ಲಿಂ ಯುವಕ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಆಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ. ಪ್ರೇಮವು ಈ ಆಟದ ಕೇಂದ್ರವಾದದ್ದರಿಂದ ಹಾಗೂ 'ನಬಿ' ಅವರ ಸಹಜ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ನಟಿ ಈ ಬಯಲಾಟದ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ರಾಧಾ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ನಬಿಆಟ' ಎಂದ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು ಇದು ರಾಧಾನಾಟದ ದಾಸಿಯರನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೂ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯನ್ನು (ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾಗಲೂ) ಅಲ್ಲಿ ತಂದದ್ದು ಎಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಈ ಪುರುಷ ರಾಜಕಾರಣ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ರಾಜಾನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು ಗಂಡು ಹೆಚ್ಚು, ಹೆಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಕಲಹ ಮಾಡುವುದು ಕೊನೆಗೆ ಪುರುಷನೇ ಗೆಲ್ಲುವುದು. ಸಮಾನತೆ, ಅಸಮಾನತೆಯ ಲಿಂಗನೆಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುವ ರಾಜ ಮತ್ತು ಗೊಲ್ಲತಿಯ ಸಂವಾದಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದು. "ಗೊಲ್ಲತಿಯರಿಗೆ ರಾಜನಲ್ಲಿ ರಾಗ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿದ್ದು ಕಾಮಮೋಹವೇ ವಿನಾ, ಪ್ರೇಮವಲ್ಲವೆಂದು ರಾಜನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿ ಹೇಳಲು, ಅವರು ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿದೆಳೆಯಲು, ಸಮೀಪಿಸಲು ಆತನೂ ಉಪದೇಶಿಸಿದರೂ ವ್ಯರ್ಥವಾಗಲು ಟಣ್ಣನೆ ಅಟ್ಟದಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಹಾರಿ ನಿಲ್ಲುವನು. ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಪ್ರಲಾಪ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಕೆಳಗೆ ನಿಂತ ರಾಜ ಕಾಮ, ಪ್ರೇಮ, ಮೋಹಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಪುರಾಣಗಳ ದೃಷ್ಟಾಂತದಿಂದ ತಿಳಿಹೇಳಲು ಅವರು ತ್ರಾಹಿ ತ್ರಾಹಿ ಎಂದು ಕಿವಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಗಲ್ಲ ಗಲ್ಲ

ಬಡಿದುಕೊಂಡ ನಂತರ ರಾಜನು ಸಂಪ್ರೀತನಾಗುತ್ತಾನೆ"6 ಎಂದು ಡಾ. ಸೋಮಶೇಖರ ಇಮ್ರಾಪೂರ ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೀತಿ–ಪ್ರೇಮದ ಪುರುಷ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಮಹಿಳೆಯ ಅಂದರೆ ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಅನುರಾಗವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ; ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳೂ ಕೂಡ ಪುರುಷನಿಂದ ರಚಿತವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಿದೆ. ರಾಜಾನಾಟದ ರಾಜ ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಆಟವಾದರೂ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರೇಮ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ನೀತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಮಹಿಳೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಗೋಕುಲ ದಾರಿ ಕೇಳುತ್ತ ಹಾಲು–ಮೊಸರು ಮಾರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಹಿಳೆ ರಾಜನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದು, ಪ್ರಭುತ್ವ ಒಪ್ಪಿತ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಜ ಪ್ರೀತಿಸಿದರೆ ಗಾಂಧರ್ವ ವಿವಾಹವಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದುಷ್ಯಂತ– ಶಾಕುಂತಲೆ, ಅರ್ಜುನ–ಚಿತ್ರಾಂಗದೆ, ಉಲೂಚಿಯಂತ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ 'ಹೆಣ್ಣು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಗಂಡು ಹಿಡಿಯುವುದು' ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವೇ? ಆದರೂ ಈ ರಾಜಾನಾಟ ನಬಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ 'ನಬಿಯಾಟ' ಎಂದೇ ಮುಂದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಮನರಂಜನೆ ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದ ಆಟದ ಕಥನಗಳೂ ಈ ಲಿಂಗಸಮಾನತೆಯನ್ನೇ ಸಾರುತ್ತವೆ.

ಮುಂದೆ ಮಹಿಳಾ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಚಿಂದೋಡಿ ಲೀಲಾನಂಥವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರು ಕೆಳಜಾತಿಗಳವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗಳು ತಳಸಮುದಾಯದವರವು. ಶಂಭಾ ಜೋಶಿಯವರು "ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ದ್ರಾವಿಡವರವು; ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಆರ್ಯರಿಂದ ರಚಿತವಾದವು" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ರಂಗಾಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಬಡತನ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗ, ಕೆಳಜಾತಿ ಮಹಿಳೆಯರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರು. ಶಾಂತಮ್ಮ(ಪಾರಿಜಾತ), ಮಲ್ಲಮ್ಮಾ ಸಾಲಹಳ್ಳಿ, ಹಾಲಹಳ್ಳಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಬಾಯಿ, ಕಾಶೀಬಾಯಿ ದಾದನಟ್ಟಿ, ಶಾಂತಾಬಾಯಿ, ಅನಸೂಯ, ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರು ಇಂದಿಗೂ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಸಂಭಾವನೆ (ರೂ.5,000/ರೂ.6,000) ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೇ. ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು ಪುರುಷರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಹಿಳಾ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸುವುದು ಕಡಿಮೆಯೇ. ಅದರೆ ಅಂದು ತಮ್ಮ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ದಾರಿಯಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಲೆ ಕಂಡಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಮೇಲಿನ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಕಲೆ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಧನವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಇದುವರೆಗೂ

ಪ್ರಕಾಶನಗೊಂಡಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರ ಆತ್ಮಕಥನಗಳು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿವೆ. ಹೀಗೆ ಮಹಿಳೆಯರು ತಮ್ಮ ಹೋರಾಟದ ಬದುಕಿನ ಮೂಲಕವೇ ಕನ್ನಡ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಸಂಧ್ಯಾರೆಡ್ಡಿ ಕೆ. ಆರ್(ಸಂ), ಮಹಿಳಾ ಜಾನಪದ, ಪು–188
2. ಅದೇ, ಪು–38
3. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ(ಸಂ), ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ ಪು–38
4. ಸಂಧ್ಯಾರೆಡ್ಡಿ ಕೆ.ಆರ್(ಸಂ), ಮಹಿಳಾ ಜಾನಪದ ಪು. 38–39
5. ಅದೇ, ಪು.40
6. ಎಂ. ಎಸ್. ಸುಂಕಾಪುರ(ಸಂ), ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಪು.56

ಗ್ರಂಥಋಣ

1. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಬಿ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, 1983
2. ಬಸವರಾಜ ಪಿ. ಡೋಣೂರು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ನೀಲಪರ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, 2007
3. ರಾಗೌ, ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು, 2012, ತನು ಮನ ಪ್ರಕಾಶನ ಮೈಸೂರು
4. ಸಂಧ್ಯಾರೆಡ್ಡಿ ಕೆ. ಆರ್(ಸಂ), ಮಹಿಳಾ ಜಾನಪದ,
5. ಸುಂಕಾಪುರ ಎಂ. ಎಸ್. (ಸಂ), ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ