ಜೀವನಾನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಹತ್ತು-ಹಲವು ಸಮುದಾಯಗಳು ಸೇರಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ಈ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಪಾಯವೂ ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದೇವೆ ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಈ ಸಮುದಾಯಗಳ ಸಹಬಾಳ್ವೆಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಒಡೆದು ಚೂರಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ನೂರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈ ಎಲ್ಲ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಪವಾಡದಂತೆಯೇ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪವಾಡವನ್ನು ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡುವ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಪೋಷಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಇನ್‌ಕ್ಲೂಸಿವ್ ಆದ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಕಾಳಜಿಯೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಿಮಗೆ, ನಮಗೆ ಒದಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಗಂಭೀರವಾದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರಗಳಾದ ಬೃಹತ್ ಬುಲ್‌ಡೋಜರ್‌ಗಳು ಬಂದು ಅಸಮ ನೆಲವನ್ನು ಸಮತಟ್ಟುಗೊಳಿಸಿ ಸಪಾಟು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಈ ಅಸಮ ಸಮಾಜವನ್ನು, ತರ-ತಮಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿದ ಈ ಸಮಾಜವನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವುದರೊಳಗೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಮಗೊಳಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಸತತವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಕ. ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಅನುಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರೊ ಎ ಎಚ್ ರಾಜಾಸಾಬ್
ಕುಲಪತಿಗಳು

Loka Jnana : A Triannual Research Journal of Cultural Studies in Kannada. Vol: 1 Edition: 3 Sep-Dec 2013. Pages: 112+4
Edited by : Dr. Nithyananda B Shetty, Associate Professor, Dr. DVG Kannada Study Centre, Tumkur University, Tumkur - 572 103
Published by : The Director, Prasaranga, Vishwavidyanilaya Karyalaya, Tumkur University, Tumkur - 572 103

ಲೋಕಜ್ಞಾನ ಸಂಪುಟ: ೧ ಸಂಚಿಕೆ: ೩ ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ

# ಲೋಕಜ್ಞಾನ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
ಮತ್ತು
ಸಂವಾದಗಳ ಸಂಶೋಧನ ಪತ್ರಿಕೆ

ಸಂಪಾದಕ : ಡಾ. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ ಶೆಟ್ಟಿ

ISSN 2321 – 001X ಸಂಪುಟ: ೧ ಸಂಚಿಕೆ: ೩ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್-ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೦೧೩

TUMKUR UNIVERSITY

# ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ

## ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
## ಮತ್ತು
## ಸಂವಾದಗಳ ಸಂಶೋಧನ ಪತ್ರಿಕೆ

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ

# ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ

## ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ
## ಮತ್ತು
## ಸಂವಾದಗಳ ಸಂಶೋಧನ ಪತ್ರಿಕೆ


**ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ**

ಸಂಪಾದಕ
**ಡಾ. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ ಶೆಟ್ಟಿ**

ಸಹ ಸಂಪಾದಕರು
**ಡಾ. ಎನ್ ಎಸ್ ಗುಂಡೂರ**
**ಅಶ್ವಿನ್‌ಕುಮಾರ್ ಎ ಪಿ**

**LOKA JNANA**
A Triannual Research Journal of
Cultural Studies in Kannada

Vol. : 1
Edition : 3
September - December 2013

Editor : **Dr. Nithyananda B. Shetty**
Chairman, Dr. DVG Kannada Study Centre
Tumkur University, Tumkur – 572103
Mobile : 9901863961

Published by : **The Director**
Prasaranga, Tumkur University
Tumkur – 572 103, Karnataka State, India

ISSN : 2321 – 001X

Pages : 98+14

Price : Rs. 75 Annual Subscription : Rs. 200

**ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ**
ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು
ಸಂವಾದಗಳ ಸಂಶೋಧನ ಚಾತುರ್ಮಾಸಿಕ

ಸಂಪುಟ: ೧
ಸಂಚಿಕೆ: ೩
ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್–ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೦೧೩

ಬೆಲೆ : ಬಿಡಿ ಪ್ರತಿ ರೂ. 75 ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ : ರೂ. 200

ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ : **ಕಲ್ಲೂರು ನಾಗೇಶ**

ಒಳಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು
ಮುದ್ರಣ : **ಆಕೃತಿ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್**
ಲೈಟ್‌ಹೌಸ್ ಹಿಲ್ ರಸ್ತೆ, ಮಂಗಳೂರು – 575 001
ದೂರವಾಣಿ : 0824 2443002

1. ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಲೇಖನಗಳ ಹಕ್ಕು ಮತ್ತು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಆಯಾ ಲೇಖಕರದ್ದೇ ಆಗಿದ್ದು; ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖನಗಳ ಯಾವುದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೂ ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ನಿಲುವಿಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.
2. ವಾರ್ಷಿಕ ಚಂದಾ ರೂ. 200/–ನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವವರು ಚೆಕ್/ಡಿ.ಡಿ. ಮೂಲಕ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಡಿ.ಡಿ.ಯು ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ತುಮಕೂರು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಡಿ.ಡಿ.ಯ ಜೊತೆಗಿರಿಸಿರುವ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಹೆಸರು, ವಿಳಾಸ, ದೂರವಾಣಿ ಮತ್ತು ಇ–ಮೈಲ್ ವಿಳಾಸಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬರೆದಿರಬೇಕು.

# ಕುಲಪತಿಗಳ ಮಾತು*

## ಇನ್‌ಕ್ಲೂಸಿವ್ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ

ನಿಮಗೆಲ್ಲ ನಾನೊಂದು ಕಥೆ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾನು ಸಂಶೋಧನಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಬಹಳವಾದ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಕತೆ ಅದು. ಇದೇನು ಕಥೆಯೇ ಅಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ ನಿಮಗೆ. ಆದರೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಮನುಷ್ಯರ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆ ಕಥೆ ಹೀಗಿದೆ: ಒಂದು ಶಾಲೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮಿಠಾಯಿಯ ಐದು ಉಂಡೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಟೀಚರ್ ಐವರು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನೀವು ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಮಿಠಾಯಿಯನ್ನು ತಿನ್ನುವಂತೆ ನಟನೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಆದರೆ ಮಿಠಾಯಿಯನ್ನು ತಿನ್ನಬಾರದು. ಸರಿ ಮೊದಲನೆಯ ದೊಡ್ಡ ಹುಡುಗ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ಮಿಠಾಯಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ತಿನ್ನುವಂತೆ ನಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹಾಗೆಯೇ ಇಟ್ಟು

---

* ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗಗಳು ಜಂಟಿಯಾಗಿ ಆಯೋಜಿಸಿದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಕುಲಪತಿ ಪ್ರೊ ಎ ಎಚ್ ರಾಜಾಸಾಬ್‌ರವರು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪ.
ಲಿಪ್ಯಂತರ : ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಎನ್. ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ

ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಎರಡನೆಯವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ಮೂರನೆಯವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ನಾಲ್ಕನೆಯವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ನಟನೆ ಮಾಡಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಐದನೆಯವನು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಸುಮಾರು ಐದಾರು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಟನೆ ಮಾಡು ಅಂದ್ರೆ ಅದನ್ನು ತಿಂದೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದ ತಿಳಿದ ತಕ್ಷಣ ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಹುಡುಗರು ಮುಗಿ ಬಿದ್ದು ಧಾವಿಸಿ ಮಿಠಾಯಿ ಉಂಡೆಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಈ ಕಥೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾನು ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲರೂ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಊಟ ಮಾಡುವಾಗ. ಈಗ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಗೆಸ್ಟ್ ಹೌಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೂರು ಜನ ಊಟಕ್ಕೆ ಕೂತಿರುತ್ತೇವೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಿಮಗೂ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಅದು. ಕುಕ್ ಬಡಿಸಿದ ತಟ್ಟೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದವನು ನನಗೆ ಮೊದಲು ಇಡುತ್ತಾನೆ. ನಾನು ಅದನ್ನು ನನ್ನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಕುಲಸಚಿವರಾದ ಪ್ರೊ. ಶಿವಲಿಂಗಯ್ಯನವರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ, ಅವರು ಅದನ್ನು ಅವರ ಪಕ್ಕ ಕುಳಿತಿರುವ ಡಾ.ನಿತ್ಯಾನಂದ ಶೆಟ್ಟಿಯವರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಊಟ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ವೇಳೆ ಒಂದೇ ತಟ್ಟೆಯಿದ್ದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ? ಮುಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು ತಟ್ಟೆ ಬರುವುದಿದೆ ಎಂದು ನನಗೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಕೃತಕ ಸೌಜನ್ಯ ದಿಂದ ಅದನ್ನು ಮುಂದಿನವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟೆ. ಮನುಷ್ಯತನ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬಹಳ ಭಿನ್ನ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತನ ಸೌಜನ್ಯವೂ ಭಿನ್ನ. ಸಾಕಷ್ಟು ಆಹಾರ ಇರುವಾಗ ನಾವು ನಾಗರಿಕರಂತೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆಹಾರ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವಾಗ ಮುಗಿಬೀಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಷಯ.

ನನಗೆ ಯಾಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ನಾನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮತ್ತು ಉದಾತ್ತ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳ ಅಭಿಮಾನಿ. ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ನಾನು ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾವುಕನಾಗುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಭಾವನೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲ ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬೇರೆಯವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತೇವೆ.ಈ ವಾತಾವರಣಗಳೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸಾಹಿತಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವರು ನಿಷ್ಠುರವಾದಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ವಿಚಾರವಾದಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ Macro Environmentಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ, ಒಂದು Micro Environmentಎಂಬುದು ಇರುತ್ತದೆ. Micro Environmentಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ಕನ್ನಡ ಪದ ನನಗಿನ್ನೂ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ನಾವು ಹೇಗೆ ಬದುಕುತ್ತೇವೆ? ಅಥವಾ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಒಂದೊಂದು ಯೋಚನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ? ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನಾವು ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ? ಎಂಬುದನ್ನು Micro Environment ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಪರಿಧಿಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ Macro Environment ಅಂತ ಇರುತ್ತದೆ.Macro Environment influences Micro Environment, but Micro Environment directly influences an individual. ಆದ್ದರಿಂದ ನೀವುಗಳು Micro Environment ಅನ್ನು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ ನೀವುಗಳು ಈ ಕ್ಯಾಂಪಸ್‌ನ ಒಂದೇ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದೀರಿ. ನಿಮ್ಮ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲರೂ ಕೂಡ ನಿಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಂತೆಂಥಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡುತ್ತೀರಿ, ಎಂತೆಂಥಹ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತೀರಿ, ನಿಮ್ಮ ಸಮಯವನ್ನು ಎಂತೆಂಥಹವರ ಜೊತೆ ಕಳೆಯುತ್ತೀರಿ, ಯಾವ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ದಿನವೂ ಮುಳುಗಿರುತ್ತೀರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೀರಿ. ಇದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನೀವುಗಳು ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಜೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತೀರಿ. ನೀವು ಕಾಲಹರಣ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಆದರೆ ನೀವು ಒಬ್ಬ ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಜೆಯಾಗುತ್ತೀರಿ.

ಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಪದವಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೀರಿ, ಸಾಧಾರಣವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೀರಿ.ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೂ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದರೆ, ನಿಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರು ಯಾರು? ಅವರ ವಿಚಾರಗಳೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕು.ಇದನ್ನೇ ನಾನು ಐಡಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ಎಫೆಕ್ಟ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಐಡಿಯಲಾಜಿ ಎನ್ನುವುದು ಓದುವುದರಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ.ಸಂವಾದವನ್ನು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದಲೂ ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತೀರಿ?ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮರೆಯುತ್ತಿರೋ? ಅಥವಾ ಮರೆಯಲಾರದಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತೀರೋ? ಮರೆಯಲಾರದಂತಹ, ನಿಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವಂತಹ, ನಿಮ್ಮನ್ನು ಕಲಕುವಂತಹ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೀವು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದೇ ಆದಲ್ಲಿ ಆಗ ನಿಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಸನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ನಾನು ವಿಚಾರವಾದಿಗಳ ಜೊತೆ, ಪ್ರಗತಿಪರವಾದ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡುವವರ ಜೊತೆ, ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಒಳಿತನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡುವವರ ಜೊತೆ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತುಂಬಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವಿಷಯವೂ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಫಿಲಾಸಾಫಿಕಲ್ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾನು ನಿಮಗೆಲ್ಲ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೂರ್‌ರವರ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಅದು ನಿಮಗೆಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣ ಕಥೆ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಂದಿಗೂ. ಅದನ್ನು ನಾನು ಕೂಡ ಮರೆತಿಲ್ಲ.

ನಾನು 1996ರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿನಿಕೇತನಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಚಾರಸಂಕಿರಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಅಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೂರ್‌ರವರದ್ದು ಶಾಮಾ ಎನ್ನುವ ನೃತ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದರು. ಆ ನೃತ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ನಾಯಕರು ಒಬ್ಬಳು ನಾಯಕಿ. ನಾಯಕ ಭ್ರುಜಸೇನ್ ಎನ್ನುವವನು ಹೊರದೇಶದಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ (ಕಲ್ಕತ್ತಾ, ನಾರ್ತ್ ಈಸ್ಟ್ ಏರಿಯಾ) ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹತ್ತಿರ ಬಹಳ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವ ಒಂದು ಸರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಸರವನ್ನು, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಾವ ಹುಡುಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಾಳೋ ಅವಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು ಎಂದು ಆತ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಹ ಒಬ್ಬಳು ಪ್ರೀತಿಪಾತ್ರಳಾದಂತಹ ಹುಡುಗಿಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಒಡವೆಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಶಾಮಾ ಎನ್ನುವ ಒಬ್ಬಳು ಸುಂದರ ಹುಡುಗಿ ಆಸ್ಥಾನ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಇವಳನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಾದ ಒಟ್ಟಿಯೊ ಎನ್ನುವವನು ಕೂಡ ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟ. ಸುಮಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಶಾಮಾಳು ಕೂಡ ಒಟ್ಟಿಯೊ ಜೊತೆ ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಇರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತಮನಾದ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಹುಡುಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಭ್ರುಜ್ಯಸೇನ್ ಒಡವೆ ಮಾರಾಟ ಮಾಡಲು ಬಂದಾಗ ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಒಡವೆಗಳು ಕಳ್ಳತನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಳ್ಳನನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಆರಕ್ಷಕರು ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಇವನ ಹತ್ತಿರ ಒಡವೆಗಳು ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಇವನನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆರಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಕದ್ದಿರುವವರನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ರಾಜಾಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ರಾಜನನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಆಸೆಯೂ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೂ, ಇವನ ಹತ್ತಿರ ಒಡವೆಗಳು ಇದ್ದುದರಿಂದಲೂ ಇವನನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಡಿದು ತಂದು ಜೈಲಿಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಇವನನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಶಾಮಾಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವನನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಶಾಮಾಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಆತನನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕು ಅಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನು ಅವಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಯೊ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಗಾ ಶಾಮಾ ಒಟ್ಟಿಯೊನಲ್ಲಿ 'ನಾನು ಭ್ರುಜಸೇನ್‌ನನ್ನು ಮನಸಾರೆ ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಅವನನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಈ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಆತನನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಿಡಿಸುವುದು?' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಒಟ್ಟಿಯೋ ತಾನು ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟು; 'ನಿನಗೆ ಈತನ ಬಿಡುಗಡೆಯಿಂದ ಸಂತೋಷ ಸಿಗುವುದಾದರೆ ನಾನು ಅವನ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಗಲ್ಲಿಗೇರುತ್ತೇನೆ. ಅವನನ್ನು

ನಿನ್ನವನಾಗುತ್ತಾನೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಮಾಳು ಸಮ್ಮತಿ ಸೂಚಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಯಾವುದೋ ಉಂಗುರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಟ್ಟಿಯೋನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಉಂಗುರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಒಟ್ಟಿಯೊ ಆರಕ್ಷಕರಿಗೆ ತೋರಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ ಇವನೇ ಕಳ್ಳ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ, ಭಜ್ರ ಸೇನ್‌ನನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಶಾಮಾ ಮತ್ತು ಭ್ರುಜ್‌ಸೇನ್ ಒಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನಗಳು ಆದಮೇಲೆ ಶಾಮಾ ಭ್ರುಜ್‌ಸೇನ್ ಗೆ ನನಗೆ 'ಒಟ್ಟಿಯೋ ಎನ್ನುವ ಒಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತನಿದ್ದ, ಅವನು ನಾನೇ ಕಳ್ಳ ಎಂದು ಆರಕ್ಷಕರ ಬಳಿ ಹೇಳಿ, ನಿನ್ನನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ, ತಾನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿದ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಭ್ರುಜಸೇನ್ 'ಹಾಗಿದ್ದ ಮೇಲೆ ನಾನು ನಿನ್ನ ಜೊತೆ ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ನೀನು ಹೊರಟುಹೋಗು' ಎಂದು ಶಾಮಾಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಶಾಮಾ ಈತನಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಇದು ಏನು ಮಹಾ ಕಥೆಯೆನ್ನುತ್ತೀರ?

ಇದರಲ್ಲಿರುವ ಸಂದೇಶ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಇರಬಹುದು. ಬೇರೆ ರೀತಿ ನಡೆದಿರುವ ಕಥೆಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ನೇಯ್ಗೆ ಮಾಡಿದ ಕಥೆಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಈ ಕಥೆಯು ಬಹಳ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದಂತಹ ಕಥೆ. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಟ್ಯಾಗೂರ್‌ರವರು ಬರೆದಿರುವ ಮೂರು ಡ್ಯಾನ್ಸ್‌ಡ್ರಾಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಕಥೆ. ಇದು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂದರೆ ಆ ಶಾಮಾ ತನ್ನ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಮುಗ್ಧಪ್ರೇಮಿಯಾದ ಒಟ್ಟಿಯೋನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಳು. ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದವನು ಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಜೀವ – ಜೀವನವನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟಳು. ಭ್ರುಜ್‌ಸೇನ್‌ನು ಶಾಮಾಳನ್ನು ಕುರಿತು 'ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಆದರೆ ನೀನು ಮಾಡಿರುವ ಕೆಲಸವಿದೆಯಲ್ಲ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಜೀವನವನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ನನ್ನನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದೀಯಲ್ಲ ಅದು ತಪ್ಪು' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೀವು ಮನೆಗೆ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿ. ಇದನ್ನು ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಇರಿ. ನಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಆಸೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಎಂತಹ ಉತ್ತಮ ಸಂದೇಶ ಅದು. ಇದು ಒಂದು Greatest Universal Message. ನಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಸೌಖ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಒಳ್ಳೆಯದಕ್ಕಾಗಿ ನನ್ನಂತೆಯೆ ಇರುವಂತಹ ಮತ್ತೊಬ್ಬನನ್ನು ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್‌ರವರು ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಎನ್ನುವ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಕೂಡ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರ (ಬಸವಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ) ಮಧ್ಯೆ ಬರುವಂತಹ ಬಿರುಕುಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಸರಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ನಾಟಕ ನೋಡ್ತಾ ನನಗೆ ಕನ್ನಡದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರಾದ ಯು ಆರ್ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳಿದ ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರ ನಡುವೆ ಏನೂ ನಡೆಯಿತೋ, ಅದು ಐಡಿಯಾಲಾಜಿಕಲ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ಎಂಬ ಮಾತು ನೆನಪಿಗೆ ಬಂತು. ಬಿಜ್ಜಳನ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಬೇರೆ ಹಾಗೂ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಬೇರೆ. 12ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಈ ಐಡಿಯಲಾಜಿಕಲ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ ಅದೇ ರೀತಿ ಪೋಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಪೆಂಡನ್ಸ್ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 1947 ಹಾಗೂ 48 ರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಮತ್ತು ನೆಹರೂ, ಗಾಂಧಿ ಮತ್ತು ಪಟೇಲ್ ನಡುವೆ ನಡೆದಂತಹ ವಿವಾದಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಸೋಷಿಯಲಿಸಂನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಗಾಂಧೀಯಿಸಂ ಅನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರು ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನೀವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ನೀವು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗುತ್ತೀರಿ. ಬರೀ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವುದಲ್ಲ. ಆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಥವಾ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ನಿಮಗೆ ಅರ್ಥ ಆಗಬೇಕು. ನಾನು ಮೊದಲ ಬಿ.ಎಸ್ಸಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಿನಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮತ್ತು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಮಾಜ ಚಿಂತಕರೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವವರು, ಅವರೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುವವರು.

ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ Tumkur is a Place of intellectuals, Shimoga is a Place of intellectuals; Mysore is

a Place of intellectuals.ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರದ ಬಗೆಗೂ ಜನ ಕುಳಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಜನರ ನಡುವೆ ಕುಳಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು, ಅದನ್ನು ಇವರು ಪುರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನಂಬಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಏನೋ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಏನೋ ಹೊಸದಾದ ಸಂಗತಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳುವ ಸಹನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನ್ನು ಕೇಳುವ ಇಂತಹ ಭಾವನೆ ಇದೆಯಲ್ಲ ಇದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕ್ಯಾಂಪಸ್‌ನಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಬಗೆಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅರ್ಥಗ್ರಹಣ ಕಮ್ಮಟದಂತಹ ಸುಯೋಗ್ಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗದವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು.ಇದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ನೀವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಬರೀ ಓದುವುದು, ಮತ್ತು ಅಂಕಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಿ, ನೀವು ಯೋಚನೆ ಮಾಡದೇ ಇದ್ದರೆ, ನೀವು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡದೆ ಹೋದರೆ, ನೀವು 'ವಿಚಾರ' ಮಾಡದೇ ಹೋದರೆ ನಿಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಯೋಚನೆ ಯಾಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂತ ನಾನು ನಿಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ಓದಿದ್ದೇನೆ. ಹಯವದನ, ತುಘಲಕ್, ಯಯಾತಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಓದಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಅವು ನನಗೆ ಆಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಓದಿದರೆ ಇನ್ನೇನೋ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅರ್ಥ ಯಾಕೆ ಬದಲಾಯಿತು ಎಂದರೆ ನನ್ನ ಯೋಚನೆಗಳು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದದ್ದರಿಂದ. ನಮ್ಮ ಯೋಚನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಈ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ತಾನೇ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಒಟ್ಟು ಯೋಚನಾಕ್ರಮದ ಒಂದು ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ನನ್ನ ಅಮ್ಮ ನನಗೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತ ಇದ್ದರು; ನಮ್ಮ ತಾಯಿ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥೆ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ಈ ಕಥೆ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. ಇಬ್ಬರು ಹಳ್ಳಿ ಹುಡುಗಿಯರಿದ್ದರಂತೆ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಬಹಳ ಸ್ನೇಹಿತೆಯರಂತೆ. ಒಂದು ದಿನ ಅವರಿಬ್ಬರು ಈ ನವರಾತ್ರಿ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದಸರಾ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಅಂತ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಚಾಮುಂಡಿ ಬೆಟ್ಟದ ಬಳಿಯಿರುವ ನಂದಿಯ ಬೃಹತ್ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ನೋಡಿದ ಆ ಇಬ್ಬರು ಹುಡುಗಿಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು ಹುಡುಗಿ; ಈ ನಂದಿಯ ಮೂಗು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಮೂಗಿನ ಹೊಳ್ಳೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬೆರಳನ್ನು ತೂರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಮೂಗಿನ ಒಳಗೆ ಬಹಳ ತಣ್ಣಗೆ ಇತ್ತು. ಅದು ತಣ್ಣಗೆ ಇದೆ ಅಂತ ಅಲ್ಲೊಂದು ಚೇಳು ಮಲಗಿತ್ತು. ಈ ಬೆರಳು ಇಟ್ಟಾಗ ಚೇಳು ಕುಟುಕುತ್ತದೆ. ಆ ಹುಡುಗಿ ತನ್ನ ಕೈಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಆ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳು ಹುಡುಗಿ ಹೇಗೆ ಇದಿಯೇ..? ಒಳಗಡೆ? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ.ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಚೇಳಿನಿಂದ ಕುಟುಕಿಸಿಕೊಂಡ ಹುಡುಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ, ಏ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಐತೆ ಕಣೇ, ತಣ್ಣಗೆ ಐತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಈ ಎರಡನೆಯ ಹುಡುಗಿ ಅವಳೂ ಕೂಡ ತನ್ನ ಬೆರಳನ್ನು ಇಡುತ್ತಾಳೆ. ಚೇಳು ಅವಳ ಬೆರಳನ್ನೂ ಕುಟುಕುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಲು ದೊಡ್ಡ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೆಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಜನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಇದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಷ್ಟ ಬೇರೆಯವರೂ ಅನುಭವಿಸಲಿ ಎಂದು ಸ್ಯಾಡಿಸ್ಟ್ ಸುಖ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಆ ಹುಡುಗಿ ನಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಳು, 'ನನಗಷ್ಟೇ ಯಾಕೆ ಇವಳಿಗೂ ಕೂಡ ಕಡಿಯಲಿ' ಎಂದು. ಇದನ್ನೇ Negative personality, Negative development, Negative thinking ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಯೋಚನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಲೇ ಇಂತಹ ಒಂದು ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ.

ನೀವು ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು. ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಜೀವನಾನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀವು ಓದುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ನಿಮಗೊಂದು ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರಿಗೆ ಇಂತಹ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅಂಥವರಿಂದ ಹತ್ತು–ಹಲವು ಸಮುದಾಯಗಳು ಸೇರಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ಈ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅಪಾಯವೂ ತಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಇವತ್ತು

ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದೇವೆ ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಈ ಸಮುದಾಯಗಳ ಸಹಬಾಳ್ವೆಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕಾರಣ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಒಡೆದು ಚೂರಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ನೂರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈ ಎಲ್ಲ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಅಖಂಡವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದು ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಪವಾಡದಂತೆಯೇ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪವಾಡವನ್ನು ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡುವ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಪೋಷಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಇನ್‌ಕ್ಲೂಸಿವ್ ಆದ ಪಾಲಿಟಿಕ್ಸ್ ಅನ್ನು ಮಾಡುವುದೇ ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಕಾಳಜಿಯೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಿಮಗೆ, ನಮಗೆ ಒದಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಗಂಭೀರವಾದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರಗಳಾದ ಬೃಹತ್ ಬುಲ್‌ಡೋಜರ್‌ಗಳು ಬಂದು ಅಸಮ ನೆಲವನ್ನು ಸಮತಟ್ಟುಗೊಳಿಸಿ ಸಪಾಟು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಈ ಅಸಮ ಸಮಾಜವನ್ನು, ತರ–ತಮಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿದ ಈ ಸಮಾಜವನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವುದರೊಳಗೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಮಗೊಳಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಸತತವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಕ. ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಅನುಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವುದೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯವು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಸಂಭವಿಸುವುದು ನೀವು ಇವತ್ತು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡ ಇಂತಹ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಯಶಸ್ಸು ಸಿಗಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತ ನನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಅಕ್ಟೋಬರ್ 2, 2013 — **ಪ್ರೊ ಎ ಎಚ್ ರಾಜಾಸಾಬ್**

ತುಮಕೂರು — ಕುಲಪತಿಗಳು

# ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ...

• ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ ಶೆಟ್ಟಿ

**The Scientist is not a person who gives the right answers; he's one who asks the right questions**
**-Claude L vi- Strauss**

ನಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಈಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬಬಹುದು. ಯಾವ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ ಅನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ದಾರಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವ ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಏನೆಂದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. ಆದರೆ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಈ ಕುತೂಹಲಗಳು ಓದುಗನಿಗೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಓರಿಯೆಂಟೇಶನ್‌ನನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿರುವ ಸ್ಥಾನ ನಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗಿರಬೇಕಿತ್ತು. ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿರುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಉದ್ದೇಶವಷ್ಟೇ ಇರುವುದಲ್ಲ, ಸತ್ಯದ ಹಪಹಪಿಕೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೂ, ಅವುಗಳು ಹೋಗಿ ಸೇರಬೇಕಾದ ಸ್ಥಳ ಸತ್ಯಗಳ ಬಾಗಿಲುಗಳತ್ತ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್‌ನ ವಿಧಾನ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು.

ಅವನದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವ ವಿಧಾನ; ಉತ್ತರಗಳಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಸತ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ..!

ಯಾಕೆ ಸಾಕ್ರೆಟೀಸ್‌ನನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆಯೆಂದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಾಗಿಯೇ ಬಾಳಬೇಕೆಂಬ ನಮ್ಮ ಆಶಯ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು –

ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ನಾವು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನೈತಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಘನವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕೇಳಿಕೊಂಡ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದ 'ಉತ್ತಮ ಬಾಳ್ವೆ'ಯೆಂದರೆ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದುಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ.

'ಉತ್ತಮ ಬಾಳುವೆ' ಎಂದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು Eudaimonia ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಶ್‌ನಲ್ಲಿ 'Good Life', 'Happiness', 'Welfare' ಇತ್ಯಾದಿ ಎಂದು ಭಾಷಾಂತರಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಚಿಂತನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ ಯೆಂಬುದಂತೂ ಸತ್ಯಸ್ಯ ಸತ್ಯ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಪ್ಲೇಟೋನ *ರಿಪಬ್ಲಿಕ್*, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ *ಪೊಲಿಟಿಕ್ಸ್* ಮತ್ತು ಎಥಿಕ್ಸ್‌ಗಳು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕೃತಿ ವಿಶೇಷಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ರಿಬ್ಬರೂ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ ರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲ. ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸಬೇಕಿದ್ದರೆ ನಮಗೆ ಉತ್ತಮವಾದ ರಾಜ್ಯವೊಂದರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು. ಮನುಷ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಾಣಿ ಇತರೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗಿಂತ ತನ್ನ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿ, ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ತರ್ಕಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲಾಗಿ 'ಅನ್ಯ'ನೂ 'ಅನನ್ಯ'ನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಈ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ನಾವು ಉತ್ತಮವಾದ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದನೇನೋ ಎಂದು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅವನ ಗ್ರಂಥ ಓದಿದವರಿಗೆ, ಅವನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪರಿಚಯ ಇರುವರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ವಿಚಾರವೂ ಹೌದು. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಬಹಳ ದೂರ ನಾವು ಸಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ ಅಂದುಕೊಂಡರೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಈಗ ಗ್ರೀಕರು ಅಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮರುಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಈಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜರೂರಿನ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಏಕ್‌ದಂ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಾಗಿ ಮತಾಂತರಗೊಂಡಿರುವ ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನಂತೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲೇ ಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಕಾಳಜಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಲುಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ ಬಹಳ ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ಎತ್ತುವ 'ಉತ್ತಮ ಬಾಳುವೆ ನಡೆಸುವುದು ಹೇಗೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

– ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಾರಿಯ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಿವೆ. ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ನಿನ್ನೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಷ ಅರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಚಿಕೆಯ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ ಮಾಡಿವೆ.

ಈ ಸಲದ ಸಂಚಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಲೋಕ ಜ್ಞಾನ ಒಂದು ವರ್ಷವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಪಾದಕೀಯ ಬಳಗಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕುಲಪತಿ, ಕುಲಸಚಿವರಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಅಭಿನಂದನೆಗಳ ಮತ್ತು ಮೆಚ್ಚುಗೆಗಳ ಮಹಾಪೂರ ಇನ್ನಷ್ಟುಷ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಹೊಸ ಹುರುಪು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

**ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ. ಶೆಟ್ಟಿ**

# ಪುಟನೋಟ


| | | |
|---|---|---|
| 1. ಕುಲಪತಿಗಳ ಮಾತು | ಎ ಎಚ್ ರಾಜಾಸಾಬ್ | v |
| 2. ಸಂಪಾದಕೀಯ | ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ. ಶೆಟ್ಟಿ | vii |
| 3. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ: ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು | ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ | 1 |
| 4. ಸಂಗೀತ ಸಮತೋಲನ: ಭಾಷೆ, ಆಧುನಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ | ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನ | 12 |
| 5. ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರ ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್ (ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಆಯ್ದ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ)ನ ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಅನುವಾದ' ಸಂವಾದ | ಎನ್.ಎಸ್. ಗುಂಡೂರ್ | 30 |
| 6. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿಯ ಓದಿನ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು : ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಮಾದರಿ | ಪ್ರದೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ. | 41 |
| 7. "ಕಥೆ ತಗೊಂಡು ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂದ್ರೆ ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಕೃತಿಯಾಯಿತು" | ಪ್ರಸನ್ನ<br>ಸಂದರ್ಶಕರು : ಗಣೇಶ ಎಂ. | 51 |
| 8. "ನಾನು ರಂಗ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗ್ಲೂ ವಿರೋಧಿ" | ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ<br>ಸಂದರ್ಶಕರು : ಗಣೇಶ ಎಂ. | 58 |
| 9 "ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ನಮ್ಮ ಅಂತಿಮ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು" | ಶ್ರೀಪಾದಭಟ್ಟ<br>ಸಂದರ್ಶಕರು : ಗಣೇಶ ಎಂ. | 68 |
| 10. ಆಶೀಶ್ ನಂದಿಯ ಒಡಲಾಳದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಗುರಿಕಾರ | ರಾಬರ್ಟ್ ಜೋಸ್ | 77 |
| 11. 'ಅರಿವನ್ನು' ಮರುಪೂರಯಿಸಬಲ್ಲ ಕಗ್ಗದ 'ಅರಿಕೆ' | ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ | 83 |
| 12. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರ 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು' ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದು | ಮಹೇಶ್‌ಕುಮಾರ ಸಿ.ಎಸ್. | 87 |

# ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ :
# ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

• ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ

**ಭಾಗ–2**

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದೆಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಈಗಲೂ ಕೂಡ ನಾವೆಲ್ಲಾ ಕೇವಲ native informants ಆಗಿದ್ದೇವೆ. ಅಂದರೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಮಾಹಿತಿದಾರರು ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದೇವೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರೈಸ್ತ ಮಿಷನರಿಗಳಿಗೆ, ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಪುರಾತತ್ವ ಶೋಧಕರೂ ಆಗಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಆಕರವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಹಾಗೂ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಭಾಷಾಂತರದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾರತೀಯರು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ಅಧಿಕೃತ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸದಿದ್ದ ಇತರ ಭಾರತೀಯರು ಕೂಡ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಜ್ಞಾನದ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಆ ಜ್ಞಾನದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿದ್ದರು (objects). ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ವಿಸ್ತರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ನಾಗರೀಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಭಾರತವು ಇತರ ಪೌರಸ್ತ್ಯ ದೇಶಗಳಂತೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯದ ಹಾಗೆ ಕಂಡಿತು. ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯೆಂದರೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದ ಪಶ್ಚಿಮ ನಾಗರೀಕತೆಯು ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೆ ದಾಟಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಬಲಿಯಿಂದ ಅದ್ವೈತವಾದದ ವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣವುದು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಪಶ್ಚಿಮವು ಪೂರ್ವವನ್ನು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಂತೆಯೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನದ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತಿಸಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಅವುಗಳ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ನಾಗರೀಕತೆಗಳ ಅಸಮಾನತೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಕಥಾಕಥಿತ "ವೈಜ್ಞಾನಿಕ" ಸ್ವರೂಪವೇನೇ ಇರಲಿ ಅವುಗಳ ಮಾನವತಾವಾದಿ, ಉದಾರವಾದಿ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಜನಾಂಗೀಯ ಶ್ರೇಣೀಕರಣವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೇ ಇದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉದಾರವಾದದ (liberalism) ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಪಾದಕನಾದ ಜೆ.ಎಸ್. ಮಿಲ್ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ

ಹಾಗೂ ಉದಾರವಾದಗಳು ಭಾರತದಂಥ ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದ. ಅದೇ ರೀತಿ ಆಧುನಿಕ ಪಶ್ಚಿಮದ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಮಹಾಗುರುವಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಇಮ್ಯಾನುಯೆಲ್ ಕ್ಯಾಂಟ್ (Kant) ಕಪ್ಪು ಜನಾಂಗದವರು ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾನವತಾವಾದ–ಉದಾರವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾದ ಜ್ಞಾನಪರ್ವದ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಯಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥವಾಗಿರುವ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯು ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ಉದಾರ ಮಾನವತಾವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದು ಮೂಲತಃ ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಜನಾಂಗಗಳ ತಿರಸ್ಕರಣ ಹಾಗೂ ಅಮಾನವೀಕರಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆಯೆನ್ನುವುದು. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಯೂರೋಪಿನ ಮಾನವತಾವಾದದ ಮೂಲ ಕೇಂದ್ರವಾದ "ಮಾನವ" ನು ಪಶ್ಚಿಮದ ಬಿಳಿಯ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪುರುಷನೇ ಹೊರತು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸ್ತ್ರೀಯೂ ಅಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯ ಯುರೋಪಿನ ಮಾನವತಾವಾದವು ಜನಾಂಗೀಯ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ "ಮಾನವತಾ" ವಾದದ ಬದಲಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು (difference) ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಎಳೆಗಳು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಮಿಳಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಭಾರತದ ಜನಾಂಗಗಳನ್ನು ಪುರಾತನ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಜೀವಂತ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿದರು. ಇಲ್ಲಿಯ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು, ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳು ಅವರಿಗೆ ಇದೇ ಅಂಶದ ಪುರಾವೆಗಳಾಗಿ ಕಂಡವು. ಆದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗಿ ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯರನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ಮಾಹಿತಿದಾರರನ್ನಾಗಿ ಕಂಡರು. ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿದ್ವಾಂಸ/ಆಡಳಿತಗಾರರಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಸಹಾಯರಾದವರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾರತೀಯರೆ ಅವರಿಗೆ ಮಾಹಿತಿಯ ಆಕರವಾಗಿ ಕಂಡರು. ಅವರಿಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ anthropological desire ಆಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನದ ದಾಹವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸಮುದಾಯವೊಂದು ತನ್ನ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದ ಮಾನಸಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇತರ ಮನುಷ್ಯ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಅಮಾನವೀಯಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ವಾಂಛೆ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾಜಮಾನ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೇವಲ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಶೋಷಣೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿಪಾದಕನಾದ ಫ್ರ್ಯಾಂಜ್ ಫ್ಯಾನನ್ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ನನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತ ವಾದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಒತ್ತಾಸೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಸಮಾಜಗಳು ವಸ್ತುಗಳಾದವು ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಮರಳುತ್ತೇನೆ.

ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧವೇನಾದರೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬದಲಾಗಿದೆಯೆ? ಇಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬರಲಿ ಅಥವಾ ಬರದೇ ಇರಲಿ, ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಈಗಲೂ ಭಾರತವು ಪ್ರಧಾನ ಆಕರವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಎರಡು ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸ, ಸಮಾಜ, ಧರ್ಮ, ಜಾತಿಗಳು, ರಾಜಕೀಯ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವತ್ತು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೆಲಸದ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಮಾಣ. ಈ ವಿದ್ವತ್ತಿನಿಂದ ಸಂಶೋಧನೆಯಾಗದ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವು ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆಯೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಲಕ್ಷಿತ ಉಪಜಾತಿ ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ವಿದ್ವತ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಅಥವಾ ಪ್ರಕಟಿತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ನನಗೆ ತಕ್ಷಣ ನೆನಪಾಗುವ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ ಕಬೀರ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪಶ್ಚಿಮದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ನನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿವೆ. ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ 'area studies' ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಾಜಕೀಯದ ಪರೋಕ್ಷ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ಧನಸಹಾಯವನ್ನು ಇವು ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಈಗ ನಿಂತು ಹೋಗಿ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಸಹಾಯ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಲಿದೆ.

ಸೈಯೀದ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪೂರ್ವವನ್ನು ತನ್ನ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯನ್ನಾಗಿಸಲು ಪಶ್ಚಿಮವು ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸದ್ಯದ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕದ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗೂ ಇಂಥ ಸಂಶೋಧನೆಗೂ ಅದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಯಾಕೆ ಹೇಳಲಾಗದು? ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಬಗೆಗಿನ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾದರಿಯು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಾದರೆ ಅದು ಸದ್ಯದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗಲೇ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯ ಅನೇಕ ಧಾರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ತಾವು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಈಗಲೂ ಕೂಡ ಮಾಹಿತಿದಾರರಾಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯ ಒಪ್ಪಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಸಂಬಂಧಿ ಕೆಲಸವು ಮಾತ್ರ ಅಧಿಕಾರ–ಜ್ಞಾನಗಳ ಯಾವುದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮೀರಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಶಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ತೀವ್ರವಾದ ಅಸಮಾನತೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಮಾಹಿತಿಗಳು ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಜಾಗತಿಕ ಜ್ಞಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಅಂಶವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ, ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೂಡ ಸ್ಥಳೀಯವಲ್ಲ; ಅವೂ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆವಂಥವು. ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಅನುಭವ ವಲಯಗಳು ಅಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. (opaque). ಅವುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ "ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದು" ಅಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಹೀಗೆಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ವಾದಿಸುವ ಯೂರೋಪಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನನ್ನ ಅನುಭವದ ಪ್ರಕಾರ ಜಾತಿಯೆನ್ನುವುದು ಅದೆಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಥವಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೆಂದರೆ ಹಲವಾರು ಸಾರಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಪಾತಳಿಗೆ ತರುವುದು ಕಷ್ಟವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಜಾತಿಯ ಪದರುಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ (ಗಳ) ಜೊತೆಗೆ ಅವಿನಾ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವವರು ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಡಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಲ್ಲ. ಅದು ಹೇಗೆ ಜಾತಿಯ ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ತಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯ. ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸನು ತನಗೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ Castes of Mindನಂಥ ಉಪಯುಕ್ತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದ ನಿಕೋಲಾಸ್ ಡರ್ಕ್ಸ್ ಅವರಿಗೆ ತಾವು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್‌ರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಅಂಥ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಯಾವುದೇ ದಲಿತ ವಿದ್ವಾಂಸನಲ್ಲೂ ನಾನು ಈವರೆಗೆ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದರೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದನ್ನು 'a vernacular scholar's envy' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿರುವುದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ, ಸ್ಥಳೀಯವೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಭಾಷೆಗಳ ಹೆಣಿಗೆಯೊಳಗೆ ಅನುಭೂತಿಗೆ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಯಾವ ತೊಡಕೂ ಇಲ್ಲದೇ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಸುಗಮವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಕಳೆದ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅಸಿಂಧು ಎಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಲೇಖನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ದೀಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯವರ 'Provincialising Europe' ಎನ್ನುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸುವುದಾದರೆ ಯೂರೋಪು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವು ಯೂರೋಪಿಗೆ ಅದರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವಂಥದು. ಅದು ಹೇಗೆ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಮಾಜಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ?

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಜ್ಞಾನವು (colonial production of knowledge) ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ಸ್ವ-ವಿವರಣೆಯಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಗಳ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಾದವನ್ನೇ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದಾದರೆ ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈಗ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನವೂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸ್ವಂತದ ವೈಚಾರಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಪಶ್ಚಿಮವು ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಬಹುಪಾಲು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಬೇಕು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬುವುದನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಬೇಕಿದೆ.

ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಈಗಿರುವಂತೆ ನಾವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವರಾಗುವ ಬದಲು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವವರಾಗಬೇಕು. ಮೂರನೇ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸೇರಿದವರ ಬಗ್ಗೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ವಿ.ಎಸ್.ನಾಯ್‌ಪಾಲ್ ಅತ್ಯಂತ ಜಿಗುಪ್ಸೆಯಿಂದ ಮಾಡುವ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈಯೀದ್ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, "ಈ ಜನರು ಟೆಲಿಫೋನ್ ಅನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲರೆ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಲಾರರರು". ಇದನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮವು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮವೆನ್ನುವಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಇಂಥ ಅಸಮಾನ ಸ್ಥಿತಿಯು ಶಾಶ್ವತವೆಂದೂ ನಂಬಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿರಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗೆ ಉದ್ಭವವಾಯಿತೆನ್ನುವುದರ ಸಮಗ್ರವಾದ ವಿವರಣೆಯೂ ಇದುವರೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಹೇಗೆ ಆಯಿತು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಕೂಡ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈಯೀದ್‌ನಂಥ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂಥದು.

ಆದರೆ ಪಶ್ಚಿಮವು ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲಾ ಇತರರ ಬಗ್ಗೆ ತಾನೇ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದು ಕೇವಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಕಾಲದಿಂದಲ್ಲ, ಜಿಯಾಉದ್ದೀನ್ ಸರದಾರ ಅವರು ತಮ್ಮ 'Orientalism' ಎನ್ನುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಂತೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನಪರ್ವಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಮೂಲತಃ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಚ್ಯದ ಇಸ್ಲಾಮಿ ನಾಗರೀಕತೆಗಳಲ್ಲಿ. ಜ್ಞಾನಪರ್ವದ ಹಂತದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ' ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾದ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಕೂಡ ಈ ನಾಗರೀಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಅಂತೆಯೆ ಗಣಿತಶಾಸ್ತ್ರ ಕೂಡ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಪಶ್ಚಿಮವು ಪೂರ್ವದ ಬಗ್ಗೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಕೃತವಾದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅದನ್ನು ತನ್ನ "ಅನ್ಯ"ವೆಂದಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿತು. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಜ್ಞಾನಪರ್ವ ಹಾಗೂ ವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಇಸ್ಲಾಂ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕೊಡುಗೆಗಳು. ಆದರೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಪಶ್ಚಿಮವು ತಾನೇ ಎಲ್ಲಾ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ರೋತವೆಂದು ಸಾಧಿಸತೊಡಗಿತು. ಕ್ರೂಸೇಡ್ಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಮಧ್ಯಯುಗೀನ ಧರ್ಮಯುದ್ಧಗಳ ನಂತರವಂತೂ ಇಸ್ಲಾಂ ಪಶ್ಚಿಮದ ಆಜನ್ಮ ಶತ್ರುವಾಗಿ ಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಅನಾಗರೀಕತೆ, ಬರ್ಬರತೆಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದಾಚೆಗೆ ಇಸ್ಲಾಮ್ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಜೋಡಿಸಿ ನೋಡಲಾರದಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಾದರೆ ಪಶ್ಚಿಮ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಮೂಲ ಸ್ರೋತ ಹಾಗೂ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯು ಆಫ್ರಿಕನ್ ನಾಗರೀಕತೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಗರೀಕತೆಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಋಣವನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯೂ ಮನ್ನಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ವಿಷಯ. ಹೀಗೆ ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ವಿಶ್ವದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ನಾಗರೀಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೆ. ಇನ್ನು ತರ್ಕ, ಮೀಮಾಂಸೆ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಧನೆ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಎಂಥ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತನಾ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಅದು ಒಂದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಾಗರೀಕತೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮವೇ ಎಲ್ಲಾ ಜ್ಞಾನಗಳ ಆಕರವಾಗಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಎಂದೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ಬಲದಿಂದಾಗಿ ಅದು ಈ

ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಪಶ್ಚಿಮವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಏಕಶಿಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳು, ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ವಿವಿಧ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕವು ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆಧೀನ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳಾಗಿ ಅಲಕ್ಷಿತವಾದವು. ಕೆಲವು ಧಾರೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಧಾನ ಪರಂಪರೆಯಾದವು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕ್ರಮೇಣ ವಿಶ್ವದ ಇತರ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಿದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮರಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಹಂತದ ಆಚೆಗೆ ಭಾರತವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿತೋ ಅಥವಾ ಬಲಾಢ್ಯ ಪಶ್ಚಿಮವು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಮಾನ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಿತೋ? ಇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟಕರವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ನಾಡ ಭಾಷೆಗಳ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ವಾಂಸ ಷೆಲ್ಡನ್ ಪೋಲಾಕ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಹಸ್ರಮಾನದ ವರೆಗೆ ತನ್ನ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತವು ಈ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಾಡಭಾಷೆಗಳಿಗೆ (vernaculars) ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಚರಿತ್ರೆ ಕಂಡ ಮಹಾನ್ ಪಲ್ಲಟಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಶೆಲ್ಡನ್ ಪೋಲಾಕ್ ಈ ಪಲ್ಲಟಗಳಿಗೆ ಮೂರ್ತವಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ ಕೃತಿಯ ಇಂಥ ಪಲ್ಲಟದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಮೇರುಕೃತಿಯೆಂದು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಕರ್ತೃವು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಭಾಮಹ ಹಾಗೂ ದಂಡಿ ಇವರ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಾ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸುವ ಅಥವಾ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ನುಡಿಗಳ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಆದ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಒಂದು ಮಹತ್ತರವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪಲ್ಲಟದಿಂದಾಗಿ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ನಾಡ ಪ್ರಭುತ್ವಗಳು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಜಕೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಶೆಲ್ಡನ್ ಪೋಲಾಕ್ Vernacular Politics ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ನಾಡ ಪ್ರಭುತ್ವಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾನ್ಯತೆ ಅಥವಾ ಗುರುತಿಗಾಗಿ ನಾಡಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದವು. ಈ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ರಾಜಾಶ್ರಯವನ್ನು ನೀಡಿದವು. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಂಪನ ಮಹಾಕಾವ್ಯ). ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಸನಗಳ ಭಾಷೆಯೂ ಕನ್ನಡವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಅಧಿಕಾರದ ಭಾಷೆಯಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸಹಸ್ರಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ನಡೆದದ್ದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕೂಡ ಕೇವಲ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಯಾಜಮಾನ್ಯದ ಸರಳ ವಿಷಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕೃತ, ಪಾಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಬಹುಮುಖಿಯಾದ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವ ಪರಂಪರೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕ, ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದವು. ವೈದಿಕವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪರಂಪರೆಯು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಬಹುಮುಖಿ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಲಿದ್ದವು. ನಾಡಭಾಷೆಗಳ ಸಹಸ್ರಮಾನದ ಆರಂಭದೊಂದಿಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವು ಮುಗಿಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ನಾಡಭಾಷೆಗಳು ಬಹುತೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಬದಲಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮುಸ್ಲಿಮ್ ಪ್ರಭುಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅವನತಿ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಕೋಮುವಾದಿ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇಸ್ಲಾಮ್ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಕರದಿಂದ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸೂಫಿ ಪರಂಪರೆಯೂ ಇದರ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನವಾದ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಗಳು ಕೂಡ ಹೊಸದಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಧಾರ್ಮಿಕ–ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜರ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು ಮತ್ತು ಶೈವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಶೈವದಂಥ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಗಳು ನಡೆಸಿದ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಪರಿಚಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ

ಅವರು ಸೂಫಿ ಹಾಗೂ ನಾಥ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದ ತಾತ್ವಿಕ-ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಆಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಆದದ್ದಾದರೂ ಏನು? ತನ್ನ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ವಸಾಹತುಗಳ ಚರಿತ್ರೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಈ ಪರಂಪರೆಗಳ ನೆನಪನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಾಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಈ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅನಾಗರಿಕ, ಅನಾಧುನಿಕ, ತರ್ಕಭ್ರಷ್ಟ, ಅನೈತಿಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಜ್ಞಾನೋದಯ ಪರ್ವದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಮ್ಮಿನ ಜೊತೆಗೆ 'ಪೇಗನ್' ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿದ್ದ ತಿರಸ್ಕಾರವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಈ ಬಹುಮುಖಿ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದದ ಇನ್ನೊಂದು ಧಾರೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯೆಂದರೆ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕೇಂದ್ರಿತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದ 'ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆ' 'ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ' ಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದರು. ಭಾರತದ ಶಿಕ್ಷಿತ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ' ವರ್ಗಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದಿಂದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚ ಭಾರತೀಯವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಬಹುಮುಖಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದವು ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಳಗೆ ಇದ್ದಂಥ ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆಗಳು, ತತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಪರಸ್ಪರ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮಂಕಾದವು. ಪಶ್ಚಿಮವು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ಏಕಮುಖಿಯಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅದೆಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದರೆ ಇದುವರೆಗೂ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರುತ್ಥಾನವಾದಿ ಬಲಪಂಥೀಯ ಚಿಂತನೆಗೆ ಮೂಲಾಧಾರವಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ 'ಭಾರತೀಯ', 'ಹಿಂದೂ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮೂಲ ಚೌಕಟ್ಟು ಅಪ್ಪಟ ಪಶ್ಚಿಮದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದು ಪ್ರವಾಸಿ ಕಂಡ ಇಂಡಿಯಾ ಆಗಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿವಾಸಿ ಭಾರತೀಯರು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಇಂಡಿಯಾ ಆಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಿಂದಾಚೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವೆ ಎನ್ನುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಚಿಂತನೆಯ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದರೂ ಬಲಪಂಥೀಯ ಪುನರುತ್ಥಾನವಾದೀ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಎಡವಿ ಬಿಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯು ಭಾರತ-ಪಶ್ಚಿಮ ಎನ್ನುವ ಸರಳೀಕೃತವಾದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದೊಂದಿಗೆ ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿ ಸಮೀಕರಿಸುವ ಆಧುನೀಕರಣವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಪಾಯವೆಂದರೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದಾದ ವಿಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೇಶೀವಾದದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂರ್ತ ಹಾಗೂ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವಿಲ್ಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೇಶೀವಾದವು 'ಗುರುತಿನ ರಾಜಕೀಯ'ದ (identity politics) ಉಸುಬಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸದ್ಯದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾದ ಹಿಂಸೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು ಈ ಗುರುತಿನ ರಾಜಕೀಯವೇ. ರೈತ, ಕಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳು ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದೂ ಇದೇ ರಾಜಕೀಯ. ಲೋಹಿಯಾ ಹಾಗೂ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರು ಬಯಸಿದ್ದ ಜಾತಿವಿನಾಶದ ರಾಜಕೀಯವು ನೆಲೆಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುರುತಿನ ರಾಜಕೀಯವು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಶ್ಚಿಮ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹಾಗು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟವೊಂದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಅಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ 'ಭಾರತ', 'ಯೂರೋಪ್' ಇಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಬಲವೂ ಆಗಿರುವ 'ನವ ಪುನರುತ್ಥಾನವಾದೀ' ಚಿಂತನೆಗಳು ಇಂದು ನಮ್ಮ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕೂಡ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹಾಗೂ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆದ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ತೋರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ಸ್ವ-ಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಆಕ್ರಾಮಿಕವೂ ಆಗಿರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅವು ವಸಾಹತುಪೂರ್ವ 'ಭಾರತೀಯ'

ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದೇ ನಮ್ಮ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಒಂದು, 'ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ'ವೆಂದು ಈ ಚಿಂತನೆಗಳು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಬಹುಪಾಲು ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದವು ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿದ 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವೈದಿಕವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಯಾಜಮಾನ್ಯ (hegemonic) ಪರಂಪರೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಅಸಮಾನತೆ, ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುಮುಖತ್ವದ ನಿರಾಕರಣೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಈ ಅನಿಷ್ಟಗಳು ಕೂಡ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯು ತಂದ ಅನಿಷ್ಟಗಳೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮೇಲ್ಜಾತಿ ಧೀಮಂತವರ್ಗವು ಇಂದಿನ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗುರುತನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಈ ವರ್ಗವು ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವರ್ಗವಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮೇಲ್ಮುಖ ಚಿಂತನೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ' ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ನನ್ನ ಈ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಜಾತಿ' 'ವರ್ಗ' ಇವುಗಳ ಗೊಂದಲವಿದೆಯೆಂದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುವ ಮೊದಲೇ ಅಂಥ ಯಾವ ಗೊಂದಲವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಇದರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಪಡೆದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬಲಿಷ್ಠ ಜಾತಿಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗವನ್ನಾಗಿ (elite) ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ, ಉದ್ಯೋಗ ಹಾಗೂ ಇವುಗಳಿಂದ ಲಭ್ಯವಾದ ಮೇಲ್ಮುಖ ಚಿಂತನೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು "ಹಿಂದುಳಿದ" ಜಾತಿಗಳ ಮೇಲ್ಪದರಿನ ಗುಂಪುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಈ ವರ್ಗದ ಅಪಾರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅನಿವಾಸಿ ಭಾರತೀಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಾನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ನವಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಆಶೀಶ್ ನಂದಿ ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ದಶಕಗಳ ಬರಹದಲ್ಲಿ 'anglicised, westernised middle class' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೋ ಅಂಥ ವರ್ಗವಿದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬೆಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ಆಶೀಶ್ ನಂದಿ ಆಧುನೀಕರಣದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ಜೊತೆಗೂಡಿದ secularism ಅನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗಲೂ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಆಗಿರುವ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ಅಬಾಧಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ ಅವರು ನಕಾರಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ಪಶ್ಚಿಮ ಪ್ರಭಾವಿತ ನವಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗವೇ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. (ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ).

ಈ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಮಾಡಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚಿಂತನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು ಈ ವರ್ಗದಿಂದ ಅಥವಾ ಈ ವರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಂದ. ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈ ವರ್ಗದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಮನ್ನಣೆ, ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಗಮನ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈಗಲೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶನಗಳ exposure ಇವೆಲ್ಲವು ಅಗಾಧವಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಭಾರತದ ನಾಡಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅನುವಾದಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕೀಯದಿಂದಾಗಿ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಇಂಥ ಸಂಶೋಧನೆ-ಚಿಂತನೆಗಳ ವಿಷಯಗಳಾದ ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳು ಹಾಗೂ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿರುವ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಅನಿವಾಸಿ ಭಾರತೀಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನೇ ನಾನು native informants ಅಥವಾ ಸ್ಥಳೀಯ ಮಾಹಿತಿದಾರರು

ಎನ್ನುವ ಪರಿಚಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಸರ್ವಥಾ ಸಲ್ಲದು; ಅದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸದ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವಾಗ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕೆಲಸದ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ಈ ವೈಚಾರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಹಲವು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವುಗಳ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

**1.** ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ನಿರಾಕರಣೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ 'ವಿಶಾಲ ಕಥನ' ಗಳಲ್ಲಿ (mega narratives) ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವೂ ಒಂದು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂಥದು. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದದ ಸಮರ್ಥಕನೂ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೊದಲ ಪ್ರಭಾವಿ ನಿರೂಪಕನೂ ಆದ ಫ್ರಾನ್ಸುವಾ ಲ್ಯೋತಾರ್ (J.Francois Lyotard) ಬೃಹತ್ ಕಥನಗಳ ತಿರಸ್ಕರಣೆಯೇ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಗಗಳು, ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷ, ಆರ್ಥಿಕ ಮೂಲರಚನೆ (base) ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ತನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಕಥನವೇಕೆಂದರೆ ಅದು ಮೂರ್ತವಾದ, ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತಿ ತಾರ್ಕಿಕತೆ ಮುಂತಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು (power) ಕೇವಲ ವರ್ಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬೃಹತ್ ಕಥನವೆಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಗಳು ಈ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಥವಾ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನವಿಲ್ಲದೆ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯು ಆಧಾರವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾವ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರ, ರಾಷ್ಟ್ರವಾದಗಳನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿ ಬೃಹತ್ ಕಥನಗಳೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಕಥನವೇ ಎನ್ನುವುದರ ಸಮಗ್ರ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಈ ನೆಪದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೋಸಾಂಬಿ, ರೋಮಿಲಾ ಥಾಪರ್ ಇವರು ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವು ಹೊಂದಿರುವ ಸಬ್-ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಗತೀಕರಣದಿಂದಾಗಿ ಹೊಸದಾದ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ವರ್ಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಗ, ವರ್ಗಸಂಘರ್ಷ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಬೃಹತ್ ಕಥನದ ಆಧಾರಗಳೆಂದು ಅಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ಸಮುದಾಯಗಳು ನಗರಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದು ಅಸಂಘಟಿತ ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳು, ಸಂಖ್ಯಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವರಣೆಗಳ ಬರಡುತನದಿಂದ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲ.

**2.** ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದದ ಮಹಾಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಮಿಶಲ್ ಫೂಕೋ ಅಧಿಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ನೀಡಿದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಈ ವಾದದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಸದ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿಂದೆ ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಅದು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವು ಹೊಂದಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಚೋದಕವಾದ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಫೂಕೋ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರವು ಕೆಲವು ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರದೇ, ಸರ್ವತ್ರವೂ ಪಸರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಆರ್ಥಿಕ ಅಥವಾ ಭೌತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅದು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಂಕಥನಗಳ

ಮೂಲಕ (discourses) ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಫೂಕೋನ ಸಂಕಥನಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ಕಷ್ಟಕರವಾಗಿದೆ. ಅವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ತರ್ಕದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. (ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಹೆಗಲ್ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ಗುರಿಯಿದೆಯೆಂದು (teleolosy) ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವರ್ಗರಹಿತ ಸಮಾಜದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ; ಹೆಗಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದರ ವಿಕಸನದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಫೂಕೋ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ದೂರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ). ಆದರೆ ಬದಲಾಗಿ ಅವನದೇ ಆದ 'episteme'ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಪರ್ವ ಅಥವಾ ಮನ್ವಂತರವೆಂದು ಭಾಷಾಂತರಿಸುವುದೂ ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು epistemeನಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಸಂಕಥನಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕಥನಗಳು ಸೇರಿಯೆ ಒಂದು epistemeನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಕಥನಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು epistemeನಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಉತ್ಪಾದಿಸಬಹುದಾದ ಜ್ಞಾನದ ಸ್ವರೂಪದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಗಳು ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಿಯಂತ್ರಣವು ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಫೂಕೋ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಮಾಜ ಇಂಥ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವನು ಪಶ್ಚಿಮದ ಜ್ಞಾನಪರ್ವ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ episteme ಅನ್ನು ಜ್ಞಾನ–ಅಧಿಕಾರ ಇವುಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ಅವನು ಮಾಡುವ ಸಂಕಥನ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಜ್ಞಾನಪರ್ವ, ಯೂರೋಪಿನ ಸ್ವ–ಕೇಂದ್ರಿತ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆ ಅಲ್ಲದೇ ಯೂರೋಪಿನ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವತಾವಾದವನ್ನು (ಆಧುನಿಕತೆಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿರುವ humanism) ಅತ್ಯಂತ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಯೂರೋಪಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೆನ್ನಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಮನ್ವಂತರದ ಮೂಲಭೂತ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಜ್ಞಾನ–ಅಧಿಕಾರಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಫೂಕೋ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಕಲ್ಪಿಸಿದ. ತನ್ನ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಸ್ಥಾನವನ್ನು 'insurrection of subjugated knowledges' ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ. ಅಂದರೆ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಜ್ಞಾನಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳುವ ಸಂಕಥನಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಲಕ್ಷಿತ ಜ್ಞಾನಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೊರತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಯಜಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರುವ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಇರುವ ನೆಲೆಗಳ ಇರವನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ವಿರೋಧವು ಕೂಡ ಅಧಿಕಾರದ ಸರ್ವಸಾಕ್ಷತ್ವ, ಸಾರ್ವಭೌಮ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗೇ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಫೂಕೋನ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ವಾದವಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇತರ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಕೂಡ ಫೂಕೋನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲ. ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈಯೀದ್‌ನಂತೂ ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದದ ತನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಫೂಕೋನ ಜ್ಞಾನ–ಅಧಿಕಾರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಬ್–ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಕೂಡ ಅಧಿಕಾರ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿರೋಧದ ಬಗ್ಗೆ ಬಳಸುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮಾದರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಬ್–ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಡೇವಿಡ್ ಲಡೆನ್ (David Ludden) ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಬ್–ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಇತಿಹಾಸ ಕಥನದ ಮಾದರಿ ಹಾಗೂ ಫೂಕೋನ ಅಧಿಕಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇದೆ. ಇದೇ ಅಂಶವನ್ನು ಸುಮೀತ್ ಸರ್ಕಾರ ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬಗೆಗಿನ ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ.

ಸಬ್–ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದಕರಾದ ರಣಜಿತ್ ಗುಹಾ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸ್ತಾವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಹುಚರ್ಚಿತ ಇತಿಹಾಸ ಬರಹ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಇತಿಹಾಸ ಕಥನ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದಿ ಇತಿಹಾಸ ಕಥನಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಕೇವಲ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗದ (elite) ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿದವು. ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಅಲಕ್ಷಿತ ವರ್ಗಗಳ ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಿತ್ತು,

ಈ ವರ್ಗಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಈ ಘಟ್ಟದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು, ಅವುಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯೆ ಇರಲಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳು ಕೇವಲ ಧೀಮಂತ ವರ್ಗಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ, ವೈಚಾರಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಯಥಾಶಕ್ತಿ ಅನುಕರಿಸಿದವು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವೀಕೃತವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿದ್ದು, ರಣಜಿತ್ ಗುಹಾ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹಾಗೂ ಧೀಮಂತವರ್ಗ ಇವೆರಡರ ಪ್ರಭಾವಲಯದಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಇದ್ದ, ತನ್ನ ಸ್ವಾಯತ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆವುಳ್ಳ ಸಬ್-ಆಲ್ಟರ್ನ್ ವರ್ಗಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಒಂದು ಹಂತದ ವರೆಗೆ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವ ಬರಹಗಳು Sub Altern Studies ನ ಮೊದಲ ಹಲವಾರು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಈ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ದೂರವಾದವು. ತಮ್ಮ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಗುಹಾ ಆಂತೋನಿಯೋ ಗ್ರಾಮ್ಸಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ತಾವು ಅನ್ವಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಗ್ರಾಮ್‌ಶಿಯ ಗಮನವಿದ್ದದ್ದು ಸಬ್ ಆಲ್ಟರ್ನ್ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕ ವರ್ಗ-ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೇಲಿತ್ತು. ಈ ಅಂಶವು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಸಬ್ ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂದಿತು. ಸಬ್-ಆಲ್ಟರ್ನ್ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಚಿಂತಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಬ್-ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಗ್ರಾಮ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಫೂಕೋ ಇವರ ಅಧಿಕಾರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳ ಮಧ್ಯೆ ದಾರಿತಪ್ಪಿದವು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಬ್-ಆಲ್ಟರ್ನ್ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅಭೀಪ್ಸೆಯೆಂದರೆ ದಮನಿತ, ಅಲಕ್ಷಿತ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಸ್ಥಿತಿ ಅಸಮಾನತೆಯದಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಸಾಮುದಾಯಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಘಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಮಾನತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಪರ (utopian) ಎನ್ನುವುದಾಗಲೀ, ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಸೋತಿವೆ ಎನ್ನುವುದಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅಸಮಾನತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅಸಮಗ್ರವಾಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದಾಗಲೀ ಈ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಅಭೀಪ್ಸೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಾರವು. ಪ್ರತಿರೋಧದ ನೆಲೆಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ದುರ್ಬಲವಾಗಿವೆ ಅಥವಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಬಳಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈ ಅಭೀಪ್ಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಿನಿಕತನದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ತಾಳಿವೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಇವು ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿವೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ನೈತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ದೂರವೂ ಆಗಿವೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯು ತನ್ನ ನವವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಮೌಲ್ಯ ನಿರಪೇಕ್ಷ, ಐಷಾರಾಮಿ, ಕೊಳ್ಳುಬಾಕ ನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಯೂರೋಪು ಕೇಂದ್ರಿತ (ಅಮೇರಿಕಾ ಕೇಂದ್ರಿತ?) ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮೂರನೇ ಜಗತ್ತಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸತೊಡಗಿದಾಗ ಇಂಥ ಸಿನಿಕತನ, ವಿಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಮೇರಿಕಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರಕಾರ ನಾವು ಈಗ End of History ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಹೆಗಲ್ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಬುಡಮೇಲೆ ಮಾಡಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಈಗ ತನ್ನ ಅಂತಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಈ ವಾದದ ತಿರುಳು. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮುಕ್ತಾಯವು ಸಮಾನತೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ-ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಯೂರೋಪ್ ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಚರಮಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಈಗ ಅಮೇರಿಕವು ತಾನು ಮನುಷ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶದ ಈಡೇರಿಕೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮಾದರಿಯೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಏರುಪೇರುಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹಾಗೂ ನಿಭಾಯಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಅಮೇರಿಕವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ಪಶ್ಚಿಮ ನಾಗರೀಕತೆ ಹಾಗೂ ಅನಾಧುನಿಕ ಬರ್ಬರ ನಾಗರೀಕತೆ (ಇದು ಇಸ್ಲಾಮ್ ನಾಗರೀಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ!)ಗಳ

ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾಗದು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಗಂಭೀರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಮಿಥ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೂಡ ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪರ್ಯಾಯವನ್ನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಪರ್ಯಾಯಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, ಇವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ವಸಾಹತುಗಳಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಇಂದು ಜಾಗತೀಕರಣವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಾಗತೀಕರಣವನ್ನು ಕಾರ್ಪೋರೇಟ್ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಪಶ್ಚಿಮದ ಅನೇಕ ಪ್ರಗತಿಪರ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳನ್ನು, ವಿದ್ವತ್ ವಲಯಗಳನ್ನು ತಲುಪುವ ಸ್ಥಿತಿ ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶವು ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು– ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು. ಪರ್ಯಾಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇದು ವೇದಿಕೆಯಾಗಲಾರದು.

**Works Cited**


Aijaz, Ahmad. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992. Print.

Ashcroft, Bill, and Hussein Kadhim, eds. *Edward Said and the Post-colonial*. Huntington, NY: Nova Science, 2001. Print.

Balagangadhara, S. N. *The Heathen in His Blindness ... ": Asia, the West, and the Dynamic of Religion*. New Delhi: Manohar, 2005. Print.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.

Chakravarthy, Dipesh. *Provincialising Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 2000. Print.

Dirlik, Asif." Placing Edward Said: Space Time and the Travelling Theory. " *Edward Said and the Post Colonial.* Ed. Ashcroft, Bill, and Hussein Kadhim. Huntington, NY: Nova Science. 2001. Print.

Dirks, Nicholas B. *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*. Delhi: Permanent Black, 2002. Print.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth.* [Ringwood]: Penguin Book, 1967. Print.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International, 1971. Print.

Halbfass, Wilhelm. *Europe and India: An Essay in Understanding*. Albany: State University of New York, 1988. Print.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991. Print.

King, Richard. *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and 'The Mystic East'* London: Routledge, 1999. Print.

Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford, 1983. Print.

Ngu~gi~, Wa Thiong'o. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: J. Currey, 1986. Print.

Said, Edward W. *Orientalism.* New York: Vintage, 1979. Print.

Sarkar, Sumit. *Writing Social History*. New Delhi: Oxford UP, 1997. Print.

# ಸಂಗೀತ ಸಮತೋಲನ:
# ಭಾಷೆ, ಆಧುನಿಕತೆ ಹಾಗೂ
# ಧಾರವಾಡದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ*

● **ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನ**

20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ–ಧಾರವಾಡ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧವು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಇದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗ ಮತ್ತು 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ, ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಏನಿತ್ತು? ಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವೇನಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು? ಈ ಪ್ರಬಂಧ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತವು ಕನ್ನಡ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ'ಯ ಉದಯದ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮದ (cultural labour) ಭಾಗವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ ಎಂಬ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಅಂದರೆ, ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕೌಶಲ್ಯದ ರೀತಿ, ಅದನ್ನು ಕಲಿಸುವ, ಹಾಡುವ, ನುಡಿಸುವ, ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾದ ವಾದವಿವಾದಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಪಾಂತರ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಅಂಶವನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜೀವನಶೈಲಿ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ, ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕದೇ ಇರುವ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಧಾರವಾಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವೆನ್ನಬಹುದು.

---

* ಈ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಓದಿ ತಮ್ಮ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದ ಸಹಕರಿಸಿದ ಆಶೀಶ್ ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ, ಊರ್ಮಿಳಾ ಬಿರ್ಡಿಕರ್, ಅಮ್ಲಾನ್ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತಾ, ಹಾಗೂ ಅಶ್ವಿನ್ ಕುಮಾರ್ ಎ.ಪಿ. ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನನ್ನು ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಹಾಗೂ ದಿವಂಗತ ಅಶೋಕ ರಾನಡೆ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.
ಮೂಲ ಪ್ರಕಟಣೆ: Niranjana, Tejaswini. "Music in the Balance." Economic & Political Weekly 48.2 (2013): 41. ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲಾದ ಕೆಲವು ವಾದಗಳ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ, XLIII(2) (2009)ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಮಾಡಿದ ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ Wissenschaftskolleg zu Berlin ಹಾಗೂ Institut d'etudes avancees de Nantes ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ನೆರವು ನೀಡಿದ್ದವು.
**ಅನುವಾದ: ವಸಂತ ಭಟ್, ಹಾಸಣಗಿ**

**ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಕನ್ನಡಾಭಿಮಾನ**[1]

ಸುಮಾರು 1930ರ ಕಾಲ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಧಾನಿ ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಲಾದ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಏರ್ಪಾಟಾಗಿತ್ತು. ನಟನೋರ್ವ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡತೊಡಗಿದ್ದ. ನೆರೆದಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೋಲಾಹಲ! ಕೆಲವರಂತೂ 'ಕಾನಡೀ ಅಪ್ಪಾ' (ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಅವಮಾನಿಸಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಪದ) ಎಂದು ಕೂಗತೊಡಗಿದರು. ಗಲಾಟೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಗಾಯಕ ನಟನಿಗೆ ಸಾಥ್-ಸಂಗತ್ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಹಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಆಗ ಆ ನಟ ವೇದಿಕೆಯ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದು, "ನಾನು ಕನ್ನಡ ದೇಶದಿಂದ ಬಂದವನು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನೀವು ಈ ರೀತಿ ಅಸಹನೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದೀರಿ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಒಬ್ಬ ನಾನು ಹಾಡಿದಂತೆ ಹಾಡಬಲ್ಲಿರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿ. ನಾನು ಅವನ ಜೊತೆಗೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದೇನೆ", ಎಂದು ಹೇಳಿ ಬೈಠಕ್ ಮಾಡಲು ಕುಳಿತು ಮೂರರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಹಾಡಿದ. ಸೇರಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೋರ್ವನೂ ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು, ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಮರಾಠಿಗರ ಅಸಹನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಗೆದ್ದ ನಟ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವ[2]

ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಕನ್ನಡಾಭಿಮಾನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಗಾಯನ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಕನ್ನಡಿಗರಾಗಿದ್ದದ್ದು ಯಾಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು? ಅವರು ಕನ್ನಡಿಗರು ಎಂಬ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಗಾಯನವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಯಿತೆ? ಮರಾಠಿಗನಿಗಿಂತಲೂ ಕನ್ನಡಿಗನೊಬ್ಬ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಯಾಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ? ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ ಅಷ್ಟೊಂದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡಲಾರ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾಕೆ ಊಹಿಸಬೇಕು? ಈ ಊಹೆಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಉತ್ತರ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಯಶಃ, ಬೇರೆಲ್ಲೋ ಇದೆ. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಧಾರವಾಡ ಭಾಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿನ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಚಾರದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ನನ್ನ ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದೂ ಕೂಡ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹದ್ದೇ.

**ಮರಾಠೀ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಅಭಿಮಾನದ ಉಳಿವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ**

ಸುಮಾರು 1940ರ ದಶಕದ ಆರಂಭಕಾಲ. ಲಾಹೋರಿನ ಬಡೇಗುಲಾಂ ಅಲಿ ಖಾನರು ಉತ್ತರ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವೀ ಕಛೇರಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೀಡಲು ಬಂದಂತಹ ಸಂದರ್ಭ. ಪುಣೆ, ಕೊಲ್ಹಾಪುರದಂತಹ ಊರುಗಳಿಂದ ಅವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಲು ರಸಿಕ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಬಂದಿದ್ದರು. ಉಸ್ತಾದರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮಾರುಹೋದ ಜನ ಅವರನ್ನು ಕೊಲ್ಹಾಪುರಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಆಮಂತ್ರಿಸಿದರು. "ಅಂತಹ ಊರಿಗೆ ಬಂದು ನಾನೇನು ಮಾಡಲಿ? ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಅಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ?" ಎಂದು ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕೆರಳಿದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯರು ಕೊಲ್ಹಾಪುರದ ಆಸ್ಥಾನ ಗಾಯಕ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾದಿಯಾ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಬಳಿ ಬಂದು ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು.

ಇದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವಂತಹ ಕಛೇರಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಹಾಪುರದಲ್ಲಿ ಆಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾದಿಯಾ ಖಾನರು ತಾಕೀತು ಮಾಡಿದರು. ಅದರಂತೆಯೇ ಸಂಘಟಕರು ಬಡೇಗುಲಾಂ ಅಲಿಖಾನರನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಿದರು. ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬರು ಕೊಲ್ಹಾಪುರಕ್ಕೆ ಬರಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಅವರ ಎದುರು ಹಾಡುವವರು ಯಾರು? ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾದಿಯಾ ಖಾನ್‌ಸಾಹೇಬರು ಅವರಿಗೆ ಸರಿಸಮನಾದ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯೇ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಿಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ವಯಸ್ಸಾಗಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ತಮ್ಮ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳಾದ ಮಂಜಿಖಾನ್ ಹಾಗೂ ಬುರಜಿಖಾನ್ ಅವರ ಅಕಾಲಿಕ ಮರಣದಿಂದಾಗಿ ದುಃಖಿತರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ತುಂಬ ಕುಗ್ಗಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ, ತಮ್ಮ ಘರಾಣೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಯುವ ಶಿಷ್ಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿಸಲು ಉಸ್ತಾದ್ ಅಲ್ಲಾದಿಯಾ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರು, ಆ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಕೊಲ್ಹಾಪುರಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಬರುವಂತೆ

ಟೆಲಿಗ್ರಾಂ ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆ ಯುವ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಯುವ ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಬಳಿಗೆ ಕರೆದ ಉಸ್ತಾದರು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುವಂತೆಯೂ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಕೀರ್ತಿ ಹಾಗೂ ಗೌರವವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಂತೆಯೂ ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದರು.

ಕಛೇರಿಯ ದಿನ ನಿಗದಿತ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಡೆಗುಲಾಂ ಅಲಿ ಖಾನರು ಸಮ್ಮೇಳನ ಸಭಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಸಭಾಂಗಣ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಂದ ಕಿಕ್ಕಿರಿದು ತುಂಬಿತ್ತು. ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರು ಅಜಾನುಬಾಹು. ಕಟ್ಟುಮಸ್ತಾದ ಆಳು. ಅವರೆದುರಿಗೆ ಕೃಶಕಾಯದ ಯುವಕ ಹಾಡುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಹಲವರಿಗೆ ನಗೆಪಾಟಲಿನ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ, ಯುವ ಗಾಯಕ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರಿದ. ರಾಗ್ 'ನಂದ್'ಅನ್ನು ಸುಲಲಿತವಾಗಿ ಹಾಡಿದ. ನಂತರದಲ್ಲಿ 'ನಾಯಕಿ ಕಾನಡಾ' ರಾಗವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ. ಜನ ಜೋರಾಗಿ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ತರುವಾಯ ಬಡೇಗುಲಾಂ ಅಲಿ ಅವರು ವೇದಿಕೆಗೆ ಬಂದರು. ಮೊದಲಿಗೆ ಅವರು ರಾಗ್ 'ಬಹಾರ್' ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಅದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರದಲ್ಲಿ 'ಮಾಲಕಂಸ್' ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದೂ ಕೂಡ ಕಳೆಕಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಠುಮರಿಯೊಂದನ್ನು ಹಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಯಾವುದೇ ಸ್ವಾದ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಹತ್ತಿತ್ತು. "ನನ್ನನ್ನು ಅವಮಾನಿಸಬೇಕೆಂದು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದ್ದೀರೇನು?" ಎಂದು ರೇಗಿದರು. "ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರರಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವುದು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು", ಎಂದು ಸಂಘಟಕರು ಮಾರುತ್ತರ ನೀಡಿದರು. ಖಾನ್ ಸಾಹೇಬರಿಗೆ ಸವಾಲೆಸೆದ ಯುವ ಗಾಯಕ ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನಸೂರ್ ಅವರಾಗಿದ್ದರು. ಆದಿನ.....ಕಥೆ ಹೇಳುವಂತೆ..... ಮನಸೂರರು ಕೇವಲ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಘನತೆ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿದರು.[3]

ಈ ಎರಡೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾದ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆಯಾದರೂ, ಭಾಷಿಕ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅದರೆ, ಈ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆ ಹೇಗೆ ಅಡಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರಿವಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂತಹದ್ದಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ 19ನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಹಾಗೂ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸದರ್ನ್ ಮರಾಠಾ ಕಂಟ್ರಿ ಎಂದು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಏನಿತ್ತು? ಭಾಷೆಯ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರ ಏನಿದ್ದಿರಬಹುದು? ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕಥನಗಳತ್ತ ನಾನು ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತೇನೆ.

**ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ**

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿರುವ ಐತಿಹ್ಯಗಳು 17ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ದಕ್ಷಿಣ, ಪಶ್ಚಿಮ (ಗುಜರಾಥ) ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಭಾರತ (ಕೇಂದ್ರ ವಲಯ)ಗಳಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯು ಹರಡಿದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದಂಥವು. ಶಿವಾಜಿರಾವ್ ಭೋಂಸ್ಲೆ (1630-80)ಯಿಂದ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆಡಳಿತ ನಡೆಸಿದ ಮರಾಠಾ ಒಕ್ಕೂಟದ ದಳವಾಯಿಗಳು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಯುತ ಆಡಳಿತ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಜಾರಿಗೆ ತಂದರು.[4] ಈ ಮರಾಠೀಯು ಪಶ್ಚಿಮ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಏಷ್ಯಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸರಕಾರ ಹಾಗೂ ರಾಜತಂತ್ರದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿತ್ತು. 1818ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಪೇಶ್ವೆಗಳನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದರು. ಪೇಶ್ವೆಗಳು ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಭೋಂಸ್ಲೆ ಕುಟುಂಬದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತರಾಗಿದ್ದವರು, ಮರಾಠಾ ರಾಜ್ಯವನ್ನು 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆ ಸಮಯದ 'ಭಾಷಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯಗಳಾಗಿ'ದ್ದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಗುಜರಾಥ್ ಹಾಗೂ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು.[5] 19ನೆಯ

ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಮರಾಠಾ ದೇಶ (ಸದರ್ನ್ ಮರಾಠಾ ಕಂಟ್ರಿ) ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶವು ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವ ಲಿಂಗಾಯತರು, ಜೈನರು, ಹಾಗೂ ಇತರ ಜಾತಿಗಳು (ಕೃಷಿಕರು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು) ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಮಾತನಾಡುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಅಥವಾ ಮರಾಠಿ ಭೂಮಾಲಿಕರು ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ತಲೆತಲಾಂತರದಿಂದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಚಿತ್ಪಾವನರು, ದೇಶಸ್ಥರು, ಕರ್ಹಾಡರು ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೆಳಸ್ತರದವರೆಂದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಸಾರಸ್ವತರು ಅಥವಾ ಪ್ರಭು ಮುಂತಾದ ಪಂಗಡಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಮರಾಠಿ ಭಾಷಿಕರೇ ಆಡಳಿತಾಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿ ಕೂಡ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು (Roberts 1971). ಸದರ್ನ್ ಮರಾಠಾ ಕಂಟ್ರಿ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡ ನಂತರ, ಬ್ರಿಟಿಷರು ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಜಾತಿ–ಭಾಷೆಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ಕಥಾನಕವು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಾಂಬೆ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ವಿಲೀನಗೊಳಿಸಿದ ನಂತರ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತಿಗೊಂಡ ಯುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಹಳೆಯ ಮರಾಠಿ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ 1836ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡವು ಆಡಳಿತ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಜಾರಿಗೊಳ್ಳಲು ಈ ಯುವ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಕಾರಣರಾದರು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಕಾರ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ರೈತಾಪಿವರ್ಗದ ಜನರು ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪಾರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಯೋಜನೆಯೂ ಸರಕಾರಿ ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಲ್ಲಿ ಇತ್ತು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಾದ ಸಲಹೆ ನೀಡಿದ ರೆವರಂಡ್ ಯು ಟೈಲರ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪರಭಾಷೆಯಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. "ಈ ರೀತಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದಲ್ಲ", ಎಂದು ಅವರು ಘೋಷಿಸಿದ್ದರು. (Parulekar and Bakshi 1957: 47). 'ಕೆನರೀಸ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ' ಮೇಲಿದ್ದ ಕೊಲೆ ಆಪಾದನೆಯ ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ರೆವರೆಂಡ್ ಟೈಲರ್ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಪತ್ರವನ್ನು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿತ್ತು. ರೆವರೆಂಡ್ ಅವರಿಗೆ ನಂತರ ತಿಳಿದು ಬಂದಂತೆ, ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಪತ್ರವನ್ನು ಗುಮಾಸ್ತನೊಬ್ಬನು ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರ ಎದುರು ಓದಿ, ಕೊನೆಗೆ 'ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ' ವಿವರಿಸಿದ್ದನು. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು ಕೈದಿಯನ್ನು ಕುರಿತು, "ಗುಮಾಸ್ತನು ಓದಿ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆತನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಿದೆಯೇ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಆಗ, ಸಾಕ್ಷಿಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ತಾನು ಶಿಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದ ಕೈದಿಯು, "ಒಲ್ಲದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ತನ್ನ ಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದನು". ಆದರೆ ಆತ "ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಸಮ್ಮತಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವನನ್ನೇ ಅಪರಾಧಿ ಎಂದು ತೀರ್ಪು ನೀಡಿ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ನನಗೆ ತುಂಬ ಖೇದವೆನಿಸುತ್ತದೆ", ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೆವರೆಂಡ್ ಅವರು, "ಮಾಮಲೆದಾರರ ಎದುರಿಗೆ ತನ್ನ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ಏನೇ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, ತನಗೆ ತಿಳಿಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಮೌಖಿಕ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೆ, ಅದರಲ್ಲೇನಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಲಾರದೇ, ತನ್ನ ಮರಣಪತ್ರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ತನ್ನ ಸಾವನ್ನು ತಾನೇ ತಂದುಕೊಂಡ". (ibid: 48). ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಅಹಿತಕರ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ರೆವರೆಂಡ್ ಅವರು ಶಿಫಾರಸು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, 1831ರ ಸುಮಾರಿಗಾಗಲೇ, ಇಲಿಯಟ್ ಎಂಬ ಸಬ್–ಕಲೆಕ್ಟರನೊಬ್ಬ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಶಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದ್ದ. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಆ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವ ಮಾಸ್ತರನ ಸಂಬಳವನ್ನೂ ತನ್ನ ಕೈಯಿಂದಲೇ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ. 1833ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ 12ರಂದು ಅಂದಿನ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್ ಕಲೆಕ್ಟರರಾಗಿದ್ದ ನಿಸ್ಬೆಟ್ ಅವರಿಗೆ ಪತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು, ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿರುವ ಮರಾಠಿ ಶಾಲೆಗಳು ಕೇವಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿಯೂ, "ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಬಳಸುವ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರಿಗೆ ಇದರಿಂದೇನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಅಂಶದತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. (ibid: 42-43). ಆಡಳಿತದ ದಾಖಲೆಗಳು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ದಿನ ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕೆಂದು ಮನವರಿತ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರ, 1836ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ ಮತ್ತು ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮರಾಠಿ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು

ಮುಚ್ಚದಿರಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿತು. ಆದರೆ, ಹೊಸದಾಗಿ ತೆರೆಯಲಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಶಾಲೆಗಳೂ ಕನ್ನಡ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೇ ಬೋಧಿಸತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಘೋಷಿಸಿತು. ಈ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯಂತಹ 'ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ' ಬಳಕೆಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡದೇ, ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ 'ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವ್ಯವಹಾರದ' ಭಾಷೆಯಾಗಿ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಊರ್ಜಿತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು.

ದೇಶಭಾಷೆಗಳ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಐಡೆಂಟಿಟಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸುವ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪದ್ಧತಿಯು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಬಹುಭಾಷಿಕ ಪ್ರದೇಶಗಳಾಗಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣ ಮರಾಠಾ ದೇಶದಂತಹ ಹಲವಾರು ಭಾಗಗಳ ಮೇಲೆ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಹಳೆಯ ಮರಾಠಿ–ಪ್ರಧಾನ ಆಡಳಿತದೊಂದಿಗಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಆಡಳಿತ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪೇಶ್ವೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗಿದ್ದ ಆತಂಕ ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳು ಅವರ ಈ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಿತ್ತು. ದಾಯಾದಿ ಸಂಬಂಧಿಕರು ಮತ್ತು ಪೋಷಕರ ದೊಡ್ಡ ಸಂಪರ್ಕ ಜಾಲವನ್ನೇ ಹೊಂದಿದ್ದ ಮರಾಠಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮೇಲ್ವರ್ಗವು, ಹೊಸ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಹೊರತಾಗಿಯೂ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದಿತ್ತು (Roberts 1971: 258). ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಇತರ ಜಾತಿ, ಭಾಷೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಜನರನ್ನು ನಾಗರಿಕ ಆಡಳಿತ ಸೇವೆಗಳಿಗೆ ನಿಯೋಜಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ, ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರರಾದ, ಲಿಂಗಾಯತ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಗಳು, ಲಿಖಿತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಕಸುವನ್ನು ತುಂಬುವ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿಗೆ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ: ಕನ್ನಡವನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುವ ಮತ್ತು ಮರೆಮಾಚುವ ಕೈಚಳಕದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ (ಭಾಷಿಕ) ಐಡೆಂಟಿಟಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಬಿಡಬಹುದೆಂಬಂತೆ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕನ್ನಡ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ, ಆಲೂರು ವೆಂಕಟರಾಯರ ಸ್ಮೃತಿ ಸಂಪುಟ, 'ನನ್ನ ಜೀವನ ಸ್ಮೃತಿಗಳು' (1974) ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: 1905ರ ಸುಮಾರಿನ ಕಾಲ. ಆಲೂರು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದ ಅವರ ಗೆಳೆಯರು ಪುಣೆಯ ಫರ್ಗ್ಯುಸನ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪದವಿ ವ್ಯಾಸಂಗವನ್ನು ಮಾಡುತಿದ್ದ ಸಮಯ. ಆಲೂರರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಅವರುಗಳು ದೇಶಭಕ್ತಿಯ ಜತೆಜತೆಗೆ ಮಾತೃಭಾಷೆಯಾದ ಕನ್ನಡದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಭಿಮಾನ ತಾಳಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದ ದಿನಗಳು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನಾಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. "ನಾಟಕವು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರಕೂಡದು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದೆವು. ಅಂದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಡಬೇಕೆ? ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಆದಲ್ಲಿ, ನಾವೇ ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಎರಡೂ ಆಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗವಿತ್ತು." ಈ ರೀತಿಯ ಗೊಂದಲಗಳಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಇದ್ದ ದಾರಿಯೇನು? "ಹಲವು ಸುತ್ತಿನ ಚರ್ಚೆಗಳ ನಂತರ, ಕನ್ನಡ ಮಾತನಾಡುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಆಡಲು ಅನುಮತಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಂಡೆವು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಹೊರಗಿಟ್ಟುದರ ಕಾರಣವೇನು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಮರಾಠಿ ಭಾಷಿಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಬಯಸಿದರು. ಚರ್ಚೆಯು ಗಂಭೀರಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು". ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಾಲೇಜಿನ ಆಡಳಿತ ಮಂಡಳಿಯವರು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರವಾಗಿ ತೀರ್ಪನ್ನು ನೀಡಿದರು. "ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಕನ್ನಡ–ಮರಾಠಿ ಭಾಷಾ ಸಂಘರ್ಷವೆನ್ನಬಹುದು. ಆ ತರುವಾಯ ಈ ಸಂಘರ್ಷವು ಮುಂದೆ ಅಜಾಗರೂಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಯಿತೆನ್ನಬಹುದು". (Alur 1974: 69).

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆದ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಭಾಷಿಕ–ಆತಂಕವು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತೇ? ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ತಮ್ಮ ಕನ್ನಡತನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಮರೆಮಾಚುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾದ ನನ್ನ ಅಧ್ಯಯನವು ethnological ವಿಧಾನದ ರೀತಿಯದ್ದಲ್ಲ. "ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ

ಸಂಗೀತದ ಅಂತಃಸತ್ವ ಏನು?' ಅಥವಾ 'ಭಾರತದ ಉಳಿದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಇಲ್ಲಿನದು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ?" ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಎಲ್ಲೆಯಾಗಿ, 1890 ರಿಂದ 1940ರ ದಶಕದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ನೆಲೆಗೊಂಡದ್ದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಏನು ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನನಗೆ ಧಾರವಾಡದ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆದ ರೀತಿ ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು. ನನ್ನ ಈ ಹಿಂದಿನ ಆಸಕ್ತಿಗಳು ನನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

**ಪೋರ್ಟ್-ಆಫ್-ಸ್ಪೇನ್ ನಿಂದ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ**

ನನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಂಶೋಧನಾ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಕ್ಯಾರಿಬಿಯನ್ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಗುಲಾಮಗಿರಿ ಪದ್ಧತಿ ರದ್ದಾದ ನಂತರ ಅಲ್ಲಿನ ಸಕ್ಕರೆ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುತ್ತಿಗೆ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕೆಲಸಮಾಡಲು ಕರೆತಂದ ಕೂಲಿಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಂತತಿಯಾಗಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ಟ್ರಿನಿಡಾಡ್ ನಿವಾಸಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಸ್ತುತ ತಲೆಮಾರಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ***ಮೊಬಿಲೈಸಿಂಗ್ ಇಂಡಿಯಾ: ವಿಮೆನ್, ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಂಡ್ ಮೈಗ್ರೇಶನ್ ಬಿಟ್ವೀನ್ ಇಂಡಿಯಾ ಆಂಡ್ ಟ್ರಿನಿಡಾಡ್ (2006)*** ಎಂಬ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ವಿಷಯವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಸುರಭಿ ಶರ್ಮಾ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ***ಜಹಾಜಿ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ (2007)*** ಎಂಬ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರವನ್ನ ಕೂಡಾ ತೆಗೆಯಲಾಯಿತು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರನಾದ ರೆಮೊ ಫರ್ನಾಂಡಿಸ್‌ನ ಸಹಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಕ್ಯಾರಿಬಿಯನ್ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಅದೇ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಸುಬಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರೆಮೋನ ಈ ಯೋಜನೆಯೂ ಅರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ನನ್ನ ಮುಂದಿನ ಯೋಜನೆ, ಪ್ರಾಯಶಃ, ವಲಸಿಗ ಭಾರತೀಯ ಸಮುದಾಯ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಭಾರತೀಯರು ಹಾಗೂ ಆಫ್ರಿಕನ್ನರು ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪುನಃ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮೀಕರಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಆಗಬಹುದಿತ್ತು. ಅದೇನೆ ಇರಲಿ, ಸಂಗೀತ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಹಾಗೂ ಟ್ರಿನಿಡಾಡಿನ ಜನಾಂಗಗಳ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸತೊಡಗಿದಂತೆ ನಾನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಒಳನೋಟಗಳು ನನ್ನನ್ನು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದವು. ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ವಿಷಯವು ಕೇವಲ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡುವುದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ನಾನು ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಕಡೆಗೆ ಕೂಡ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ರೀತಿಯದ್ದಾಗಿತ್ತು.

ಟ್ರಿನಿಡಾಡಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾಗಿ ಯೋಚನೆಮಾಡಿ ನಾನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನು? ಯಾವುದೇ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮೀಕರಣ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ನಿರಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು. (ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಸಮೀಕರಣ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲಟಗಳು ಜನಾಂಗೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪೌರತ್ವಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಾಗಿದ್ದವು) ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚಾರಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಸಂಗೀತದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವುದು, ನಾವು ಯಾರು? ಯಾರಾಗ ಬಯಸುತ್ತೇವೆ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಹುದು. ಹೇಗೆ ಸಂಗೀತವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆಯ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ, ಲಿಂಗಸಂಬಂಧೀ ತಾರತಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಪುನರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ರಾಷ್ಟ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿನ ಹೇಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವೂ ಕೂಡ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ? ಈ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅದು ನನ್ನದೇ ಆದ ದಕ್ಷಿಣ

ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದುತಂದಿತು. ಮುಂದೆ ನಾನು ಆ ಭಾಗದ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಯೋಚಿಸಿದಂತೆ, ಕೇವಲ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಕುರಿತೂ ಗಮನಹರಿಸಿತೊಡಗಿದೆ.

ಟ್ರಿನಿಡಾಡಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ನಂತರ, ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಗೀತ ಸಂಬಂಧಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಗಮನಿಸಿದೆ. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೊಲೊನಿಯಲ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾದ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪುನರ್ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವ ಕಾರ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಮ್ಮೆ ನಾನು ನೇರವಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದರೆ, ಪ್ರಾಯಶಃ ನನಗೆ ಅದೊಂದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ, ಅಲಂಘ್ಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಪರಂಪರೆ'ಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತೇನೋ! ಈ ತೆರನಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಈ ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಇತಿಹಾಸ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು; ಅದೂ ಭಾರತದ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಕ್ರೋಢೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವಂಥವು. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಹಿಳೆಯರನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ 'ಪರಂಪರೆ' ಮತ್ತು 'ಆಧುನಿಕತೆಯ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿ ಕೊಲೊನಿಯಲ್ ವಾದ-ವಿವಾದಗಳ ಭಾಗವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಕೆಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಾರಂಪರಿಕವೆಂದೂ, ಅಧಿಕೃತವೆಂದೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಹೊರಟ ಇನ್ನಿತರ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ (Chatterjee 1993; Sarkar 2001). ಇದು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತದ ವಿಷಯಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜತೆಜತೆಗೇ 'ಪಾರಂಪರಿಕ' ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. (Peterson and Soneji 2008).

### ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ನಿರ್ಮಾಣ

ಇಂದು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೇಗಾಯಿತು? ಹಾಗೂ ಈ ಕಲಾವಿದರ ಮತ್ತು ಕಲಾಪೋಷಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳೇನು? ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಲು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ (Manuel 2010; Trivedi 2000). ಆದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮತ್ತು ಕೇಳುಗರು ಮಾತ್ರ ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ' ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂದು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ, ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಹುದಾದರೂ, ಅವೆಲ್ಲ ಏಕತ್ರಗೊಂಡು, ಒಂದು ಸ್ಫುಟವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ಕಳೆದ 400 ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನಬಹುದು (Trivedi 2000).[6] ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದ ಹಲವಾರು ಆಸ್ಥಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸಾರ-ಪ್ರಚಾರ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ, (Bor and Miner 2010), 18ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದೇವದಾಸಿಯರು ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಾಂಗನೆಯರು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ ಈ ಎರಡೂ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ವೃತ್ತಿಪರ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗೆ ಸವಾಲನ್ನು ಒಡ್ಡಲಾರಂಭಿಸಿದರು.

ಸರಿಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ನಂತರ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ ಹಾಗೂ ಕುಂದತೊಡಗಿದ ರಾಜಸತ್ತೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಜನರನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ನಾಶವಾದವು (Sundar 1996).[7] 'ತವಾಯಿಫ್' ಹಾಗೂ ವಾರಾಂಗನೆಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ, ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರೂ ಉತ್ತರಭಾರತದ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಗುಳೆಹೊರಟು ಪಶ್ಚಿಮ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತಗಳತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ ಹೊಸ ಕಲಾಪೋಷಕರಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ನೆರವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಅದಾಗಲೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದ ಗುಜರಾಥೀ ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರು ಹಾಗೂ ವಿಂಧ್ಯಪರ್ವತದ ತಪ್ಪಲಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳ ಮಾಂಡಲೀಕರು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇವತ್ತಿನ ಗುಜರಾಥ್, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ರಂಗಸಂಗೀತ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತಹ

ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನಗಳು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಎರಡೂ ಕೋಮಿಗೆ ಸೇರಿದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದವು.

19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಸಂಗೀತದ ಅಧ್ಯಾಪನದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಶಿಷ್ಯಂದಿರು ಗುರುವಿನೊಟ್ಟಿಗೇ ಇದ್ದು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತಹ ಪ್ರಾಚೀನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದ ಘರಾಣೆ ಅಥವಾ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿಯ ಬದಲಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತ ಪಾಠಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಂತಹ ನಗರಸ್ಥ ಸಂಗೀತಜ್ಞರು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಮುಸ್ಲಿಂ ಪುರುಷ ಗಾಯಕರು ಹಾಗೂ ವಾರಾಂಗನೆಯರು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸಿದವೆನ್ನಲಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದರು. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಇತರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರತೊಡಗಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಸಾದೀರ್' ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಾದದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಸುಧಾರಣಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಭರತನಾಟ್ಯಂ' ಎಂದು ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡಿತು (Natarajan 1997).

ಹೊಸರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿಂದೂ ಸ್ತ್ರೀ–ಪುರುಷರು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಕರಗತಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ, ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ನೈಜ ಹಿಂದೂ ಕಲೆಗಳು, ಅಥವಾ ಕೆಲವು ವೇಳೆ, ಹಿಂದೂ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಕೂಡ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಿಸಿ, ಸ್ವರ–ಲಿಪಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ವಿ.ಎನ್ ಭಾತ್ಖಂಡೆ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತಜ್ಞರು, ಸಂಗೀತದ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಜನಪರವಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ತಿಳಿದರು (Bakhle 2005). ವಿಶೇಷವಾಗಿ, 1950ರ ದಶಕದ ನಂತರ, ಸಂಗೀತ ತರಬೇತಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತರಬೇತಿ ನೀಡುವ ಉಪಕ್ರಮ ಕೂಡ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಂಗೀತ ವಿಷಯಕ ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಕೋರ್ಸುಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಮಹಿಳೆಯರೇ ಈ ಸಂಗೀತದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾದರು. ಜೊತೆಗೇ ಪುರುಷರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ, ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಅಧ್ಯಯನಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಮಹಿಳೆಯರು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಜಾತಿಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಮಹಿಳೆಯರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹಿಳಾ ಗಾಯಕಿಯರು ನಟಿಯರು ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದೆಯರಾಗಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರೇ ಆಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. (Marathe 1994; Ranade 1986; Amingada 2007).

20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಲಾಹೋರ್ ಮತ್ತು ಮುಂಬೈಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಉತ್ತರ ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತಗಳ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಕುರಿತು ಕೈಗೊಳ್ಳಲಾದ ಬಗ್ಗೆ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಪನಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿ.ಎನ್. ಭಾತ್ಖಂಡೆ ಹಾಗೂ ವಿಷ್ಣುದಿಗಂಬರ ಪಲುಸ್ಕರ್ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೂಡ ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ (Bakhle 2005). ಇಂದು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ಗಾಯನದ ಸಿಡಿಗಳತ್ತ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಹಾಯಿಸಿದರೆ ಕೂಡ ಮುಸ್ಲಿಂ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕಲಾವಿದರೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ದಿಕ್ಕಿನ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದಾದಲ್ಲಿ, ಕಳೆದ 50 ವರ್ಷಗಳು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ಅತಿ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿ ಐವರನ್ನು ನೀಡಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಏನು

ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಹಿಂದಿನ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹೊಸದಾದ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ಪರಂಪರೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾದದ್ದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸಿನ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಸಾಧನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇವತ್ತಿನ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಸಂಶೋಧನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇದೊಂದು ಏಕಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಧಿಕಾರಸ್ಥ ಕ್ರಮವನ್ನೇನೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ಜಾತಿ, ಭಾಷೆ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಸ್ಮಿತೆಗಳು ಸಂಗೀತ ಸಮಾಲೋಚನೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವುದು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ವಾದ.

**ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ**

ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದಿಗ್ಗಜರೆಂದು ಮಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಿಂದ ಬಂದ ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವ, ಕುಮಾರ ಗಂಧರ್ವ, ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ್, ಭೀಮಸೇನ ಜೋಶಿ, ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್, ಬಸವರಾಜ ರಾಜಗುರು ಅವರುಗಳು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿರುವಂತೆ ಧಾರವಾಡ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲಿಂಗಾಯತರು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾದ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತಹ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಲಾದ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಹಿಳೆ ದೇವದಾಸಿ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಬಂದವರು (ಆದರೆ, ಅವರ ತಾಯಿಯ ಜೀವಿತಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಈ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲಾಗಿತ್ತು)[8]. 20ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಇವತ್ತಿಗೂ ಸತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿ. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ಇದ್ದಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಂಭವಿಸಿದ 'ಧೃಪದ್' ಸಂಗೀತದಿಂದ 'ಖಯಾಲ್' ಗಾಯನದವರೆಗಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ (Deshpande 1987). ಬದಲಾಗಿ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೋಫೋನ್, ರೇಡಿಯೋ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಸಾರದ ಮೂಲಕ ಖಯಾಲ್ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಠುಮ್ರಿ ಮುಂತಾದವು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುತ್ತ ನಡೆದು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು.

ಪ್ರಾಯಶಃ, ಈ ಸಮಯಕ್ಕೂ ಮೊದಲು, ಅಂದರೆ, ದಖನೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಿತಾಬ್–ಇ–ನೌರಸ್ ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಬಿಜಾಪುರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸುಲ್ತಾನ ಎರಡನೆಯ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಆದಿಲ್ ಶಾ ನ (1580–1625)[9] ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ದೇಸೀ ಸಂಗೀತಗಳೊಂದಿಗೆ (ಜನಪದ ಮತ್ತು ಮತಾಚರಣೆಯ ಸಂಗೀತ) ಪರ್ಷಿಯನ್–ಅರೇಬಿಕ್ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳು ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂದಿನ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಕರ್ನಾಟಕಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ದಖ್ಖನ್ ಪ್ರಸ್ಥಭೂಮಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ, ಇಸ್ಲಾಮಿಕ್, ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದರೆ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ತತ್ವಪದಗಳು (Allen and Viswanathan 2004:120-21). ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹರಡಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದರ ಕುರಿತ ವಿವರಣೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ದಿಗ್ಗಜರು ಇಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಎಷ್ಟು ಜನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ? ಎಷ್ಟು ಜನ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರು, ಪೋಷಕರು ಇಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ? ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದತ್ತ ಒಲವು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ? ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಯಾವ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ? ಎಲ್ಲರೂ ಹೇಳುವಂತೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಗೀತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಈ ಭಾಗದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಾಠಮಾಡುವ ಜನ ಇದ್ದಾರೆ.

ಧಾರವಾಡ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಉತ್ತರಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

1) ಕಿರಾಣಾ ಘರಾಣೆಯ ಸ್ಥಾಪಕರೂ, ಬರೋಡಾ ರಾಜ್ಯದ ಆಸ್ಥಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿದ್ದ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂ ಖಾನರು, ಪ್ರಖ್ಯಾತವಾದ ಮೈಸೂರು ದಸರೆಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದರ್ಬಾರ್ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನೀಡಲು ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇಲೆ ಆಗಾಗ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲದಿನ ತಂಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಅವರು ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವ ಹಾಗೂ ಇತರ ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ರುಚಿ ಹತ್ತಲು ಮೂಲ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈ ಶಿಷ್ಯರು ಇನ್ನಷ್ಟು ಜನರಿಗೆ ಈ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ದಾಟಿಸಿದರು. ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಉಸ್ತಾದರುಗಳು ಧಾರವಾಡ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಭೇಟಿಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸಲು ಬರತೊಡಗಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲದ ಧಾರವಾಡ 'ಛೋಟಾ ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ' ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿತ್ತು.

2) ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಿಯನ್ನರು (ಮರಾಠಿ ಮಾತನಾಡುವವರು) ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದರು. ಅವರು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪೋಷಕರಾಗಿದ್ದರು.

3) ಧಾರವಾಡವು ಬಾಂಬೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿನ ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಮರಾಠಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾಗಿತ್ತು. ಮರಾಠಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದವು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದ್ದವು.

4) ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಂಪು ಮೆಣಸು ಹಾಗೂ ಖಾರಯುಕ್ತ ಮಸಾಲೆ ಪದಾರ್ಥಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಹಾರವು ಗಂಟಲನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿರಿಸಿ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಂಠವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಂತಿದ್ದವು.

ಈ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಮಿತಿಯೊಳಗೇ ನೋಡಿದರೂ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಅಬ್ದುಲ್ ಕರೀಂ ಖಾನರು ಮೈಸೂರಿಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಭೇಟಿ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದಾದರೆ, ಅವರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಏಕೆ ಶಿಷ್ಯಂದಿರನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ? ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಫಲವತ್ತಾದ ನೆಲವಾಗಿ ಧಾರವಾಡ ಭಾಗವೇ ಏಕೆ ಹದಗೊಂಡಿತ್ತು? ಬೆಳಗಾವಿ, ಮಿರಜ್ ಹಾಗೂ ಅದೇ ತರಹದ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳು (ಜಮಖಂಡಿ, ಕುರಂದವಾಡ, ರಾಯದುರ್ಗ, ಈಚಲಕರಂಜಿ ಮುಂತಾದ) ಹಾಗೂ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ-ಧಾರವಾಡಗಳು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹದಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಂಪರ್ಕಜಾಲ ಎಂತಹದು? ಈ ಭಾಗದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಬೆಳೆದು, ಸುಮಾರು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದದ್ದರ ಕುರಿತು ಎಲ್ಲ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮರಾಠಿ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಿಂದ 'ಹುಟ್ಟಿದವು' ಎಂದು ಯಾಕೆ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿತು? ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹುಟ್ಟಿನ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬೇಕಾದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವದ ಥಿಯರಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದ ಸಂಗೀತ ಗುರುಗಳನ್ನೇ ಇದರ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದೂರ ಕರೆದೊಯ್ಯಲಾರವು ಎಂದು ನನ್ನ ವಾದ.

**ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ**

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯು ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನ ಅದರ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಂಗೀತದ ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಪಲ್ಲಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏನೇನು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಆಗುತ್ತಿದೆ ಹಾಗೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲದು.

ದೊಡ್ಡಾಟ ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಂತಾದ ಜನಪದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲಾದ ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ಶೈಲಿಯ ಮುಂಬೈನ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು, ಪರ್ಶಿಯನ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಂದಲೂ ಇದು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಠುಮ್ರಿ, ಗಝಲ್ ಹಾಗೂ ಹೋರಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತಲ್ಲದೇ 1880ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೂ ಅದು ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿತ್ತು (Gupt 2005).[10]

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿಪರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಂಗಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ ಎಂಬ ಹೊಸ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು (Garud 1998: 196). 1870ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜನರ ಮನರಂಜನಾ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಹಲವಾರು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಮಂಡಳಿಗಳು ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಊರೂರಲ್ಲಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಂತಹ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡಿದ್ದು 1869ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಎನ್ನಬಹುದು (Marathe 1994: 50-51). ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ ಅಥವಾ ಬಸವಣ್ಣ ಅಥವಾ ಕಬೀರ ಮುಂತಾದವರ ಕುರಿತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿದ ರಾಣಿಚೆನ್ನಮ್ಮನ ಕಥೆಯಂತಹ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ನಡುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುವ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ 'ವಿಷಮ ವಿವಾಹ' ಮುಂತಾದ ವಿಧವಾ ವಿವಾಹದಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಸ್ತು–ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರತಿನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು 50 ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು (Marathe 1994: 22). ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಚಲಿತ ರಾಗಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಕಡಿಮೆಯೆಂದರೂ 30 ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲಾದ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು (Amingada 2007: 75).[11]

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯು ಕೂಡ ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.[12] ಆಗಿನ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುವಂತೆ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಾಗೂ ನಗರ, ಈ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ರಂಗಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ರಾಗಗಳ ಕುರಿತು ಪರಿಚಯವಿರುತ್ತಿತ್ತು (ibid). ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಂದಿಪದ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭೀಮ್‌ಪಲಾಸ್, ಯಮನ್, ಬಿಹಾಗ್, ದೇಶ್ಕಾರ್ ಅಥವಾ ಹಮೀರ್ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಾತ್ರಿಯ 11 ಗಂಟೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯ ರಾಗಗಳೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾಲಕಂಸ್ ರಾಗವನ್ನು ಸುಮಾರು ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ವೇಳೆಗೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂಜಾನೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾಟಕವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಬಿಭಾಸ್, ತೋಡಿ, ಭೈರವ್, ಜೋನ್‌ಪುರಿ, ಭೈರವಿ ಅಥವಾ ಜೋಗ್ ರಾಗಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಂಗಲಪದವನ್ನು ಯಾವುದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕರುಣ, ರುದ್ರ ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿರಸದ ಬಹುಮುಖೀ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾಲಕಂಸ್ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು (ibid: 77-78).

ಅಮ್ಮಿನಗಡ ಅವರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಗೀತೆಗಳ ಗಾಯಕರೂ, ನಟರೂ ಆದ ಏಣಗಿ ಬಾಳಪ್ಪನವರು ಅಂದಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಮಹಿಳಾ ಗಾಯಕಿಯರಾದ ಅಮಿರ್‌ಬಾಯಿ ಹಾಗೂ ಗೋಹರಜಾನ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಅವರ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿ, ಬಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬಾದಶಾ ಮಾಸ್ತರ್ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಬಾದಶಾ 'ರಾಣಿ ರುದ್ರಮ್ಮ' ನಾಟಕದ ಮಲ್ಲಸರ್ಜನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಪಾತ್ರದ ಒಂದು ಪದ್ಯವು ಮಾಲಕಂಸ್ ರಾಗದಲ್ಲಿತ್ತು. ಬಾದಶಾ ಅದನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಹಾಡಿದರು. ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು 'ಒನ್ಸ್ ಮೋರ್' ಎಂಬ ಫರಮಾಯಿಶಿ ಕೂಗಿದ್ದರು. ಆಗ ಬಾದಶಾ, ಅದೇ ಹಾಡನ್ನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಹಾಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ಸಾರೆ ಭೈರವಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಒನ್ಸ್ ಮೋರ್' ಬೇಡಿಕೆಯಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆಗ ಬಾದಶಾ ಅದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಲಲಿತ್ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ ನಟರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ರೀತಿಯ

'ಸವಾಲ್-ಜವಾಬ್' ತುಂಬ ಆಹ್ಲಾದಕರವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. (ibid: 121)

ಸಂಗೀತವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕಗಳ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು ಎಂದರೆ, ಎಲ್ಲ ನಟರಿಗೂ ಕೂಡ ಹಾಡಲು ಬರಲೇಬೇಕಿತ್ತು. ಕೆಲವು ನಟನಟಿಯರು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ಸತ್ಯಸಂಕಲ್ಪ'ದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಗಾಡ್ಗೋಲಿ ನೀಲಕಂಠ ಬುವಾ. ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ ಅವರು ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ:

> ಒಮ್ಮೆ ನೀಲಕಂಠಬುವಾ ಅವರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬರೇ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಮಾಲಕಂಸ್ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡತೊಡಗಿದ ರೀತಿ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ನಡುವೆಯೇ ಬೈಠಕ್ ನಡೆದ ಹಾಗೆ. ಅವರು ತಮಗೆ ಪರವಾನಗಿ ದೊರೆತಿದೆಯೆಂಬಂತೆ ನಿಲ್ಲಿಸದೇ ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ಒಮ್ಮೆ ಅವರು ಹಾಡುವುದು ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ 'ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್' ಬೇಡಿಕೆ. ಮತ್ತೆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳ ಕಾಲ ಅವರು ಹಾಡಿದರು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್'. ಮಗದೊಮ್ಮೆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳ ಕಾಲ ಮುಂದುವರೆದ ಗಾಯನ. ಗರುಡರು ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟರು. ನೀಲಕಂಠಬುವಾ ಅವರು ಪರದೆಯ ಮುಂದೆ ಬಂದು ಹಾಡತೊಡಗಿದರು. ಇನ್ನೊಂದು ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಡಲಾಯಿತು. ಅದನ್ನೂ ದಾಟಿ ರಂಗದ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಬುವಾ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ್ದರು. ಗರುಡರ ಸಿಟ್ಟು ನೆತ್ತಿಗೇರಿತ್ತು. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದ ಗರುಡರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕುರಿತು, "ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ 'ಒನ್ಸ್‌ಮೋರ್' ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ಫರಮಾಯಿಶಿ ಮಾಡಿದರೆ, ನೀಲಕಂಠಬುವಾ ಅವರು ಬೆಳಗಿನವರೆಗೂ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಿಮಗೆ ಅವರ ಗಾಯನವನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯಾದರೆ, ನಾಟಕ ನೋಡಲೇಕೆ ಬರುತ್ತೀರಿ? ನಿಮ್ಮ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಬೇರೆ ಕಛೇರಿ ಕೊಡುವಂತೆ ಅವರನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಿ", ಎಂದರು. ಇದು ನಡೆದದ್ದು 1932ರಲ್ಲಿ. ನಾಟಕವು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಸಾಗುವುದನ್ನು ಖಚಿತ ಪಡಿಸಲು, ಗರುಡರು ಅಂದಿನಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ನಟಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬರದೇ ಇರುವಂತೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸತೊಡಗಿದರು... (ಶ್ರೀಪಾದರಾವ್ ಗರುಡ, ಸಂದರ್ಶನ, 22 ಫೆಬ್ರುವರಿ 2007).

ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯ ಕುರಿತಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಗೀತೆಗಳ ಆ ಶೈಲಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಾನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಸವಾಯಿಗಂಧರ್ವರ ಕಥೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದರೆ, ಇಂತಹ ಪಲ್ಲಟ ಮರಾಠಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕನ್ನಡದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ಅಂದರೆ, ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಸವಾಲಿದ್ದದ್ದು ಅವರ ಭಾಷಾ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆಯ ಮೇಲೆ. ಆ ನಾಟಕವು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಹಾಗೂ ನಂತರ, ಅವರು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಮರಾಠಿಯನ್ನೇ ಮಾತನಾಡಿರಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಮರಾಠಿ ಭಾಷಿಕರಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಮರಾಠಿ ಪದಪ್ರಯೋಗವು ತಪ್ಪಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ? ಪುಣೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಕರಾರು ಅವರ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇತ್ತೇ ಅಥವಾ ಅವರ ಹಾಡಿನ ಕುರಿತಾದದ್ದಾಗಿತ್ತೇ? ನಟನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದೇ? ತಾನು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಬದಲು ತಾನು ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸವಾಯಿಗಂಧರ್ವರು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ! ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಸವಾಯಿ ಗಂಧರ್ವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ಗೆಲುವಿನ ಕತೆ, ಅವರು ನಾಟ್ಯಸಂಗೀತದಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದ ಕತೆಯೇ? ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಅವರ "ಭಾಷೆ"ಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ಇಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು; ಯಾವುದೇ ಜನಾಂಗೀಯ ಅಥವಾ ಭಾಷಿಕ ಗುಂಪಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ.

**ಒಂದು ಹೈಪೋಥಿಸಿಸ್‌ನತ್ತ**

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಬೇರೆಬೇರೆ ಆಡಳಿತ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಿಕ ಭೂಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ದನಿಯೆತ್ತಿದ ಅದೇ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಸಮಾನಾಂತರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು? ಭಾರತದ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿರುವಂತೆ, ಕನ್ನಡದ ಆಂದೋಲನವು ಕೂಡ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ, ಏಕರೂಪಿಯಾದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಇತಿಹಾಸದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡದೇ ಇದ್ದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿಗಳಿಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡಿತ್ತೇ? ಇದಕ್ಕೆ ಸರಳವಾದ ಉತ್ತರ 'ಹೌದು' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಆಂದೋಲನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿರಲೇ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಉತ್ತರದ ಸರಳತೆಯೇ ಅದನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಆಲೂರು ವೆಂಕಟರಾಯರು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ಅಂಗವಾದ ವಾಗ್ಭೂಷಣ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ (February 1907 issue, cited in Alur 1974: 231) ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣದ ಯೋಜನೆಗೆ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿತ್ತೇ? ಅಥವಾ ಈ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿದ್ದೇ ಹಿಂದುಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದೇ? (ಬಾಂಬೆ ಹಾಗೂ ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದ್ದ 19 ಆಡಳಿತ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಿಕರಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಸಣ್ಣಮಟ್ಟ ಸಂಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಏಕೀಕರಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಏಕೀಕರಣ ಆಂದೋಲನ ಹೊಂದಿತ್ತು.) ಒಂದೊಮ್ಮೆ, ಆಲೂರರು ಕಂಡಂತೆ, ಅಲ್ಲಿ ಭಾರತ (ರಾಷ್ಟ್ರ) ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ (ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯ) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವೆ ವೈರುಧ್ಯವೇ ಇರದಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ಕೇವಲ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿತ್ತೇ? ಹಾಗೊಮ್ಮೆ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಲ್ಲದ್ದು ಏನಾಗುತ್ತದೆ? ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. "ನಿಜಕ್ಕೂ ನಾನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತ್ವ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣಲಾರೆ". (Alur 1974: 103). ಅವರೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದರು (ibid). ಶಿವರಾಮ ಪಡಿಕ್ಕಲ್ ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಂತೆ, ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಹಾಗೂ ಭಾರತಮಾತೆಯ ಕುರಿತಾದ ಭಕ್ತಿ, ಎರಡರ ನಡುವೆ ಯಾವ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ತಮಿಳುನಾಡು ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು (Padikkal 2001).

ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ, ಕವಿತೆ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ವಿಪುಲ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾರ್ಗ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಾದ ಗಮನಾರ್ಹ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯದ ಮೇಲುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿದ್ದವೇ? ಅಥವಾ ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮದ ವಿಭಜನೆಯಿತ್ತೇ? ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ಮಾರ್ಗಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಒಲವಿದ್ದ ಹಳೆಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ, ಕನ್ನಡ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ/ಭಾಷಾ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ, ಸಂಗೀತವು ಉತ್ತರದಿಕ್ಕಿಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ಅದರಾಚೆಗಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಆಧುನಿಕತೆ (national modernity)ಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಾಗಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದೇ?

ಪ್ರಾಯಶಃ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸರಣದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ 'ಉಪರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ'ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು (ಕಥನ ಹಾಗೂ ಕಥನೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ) ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವಂತಾಯಿತು ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ದೇಶದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ, ಭಾರತಮಾತೆಯ ಮಗಳಂತೆ ಅದನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದಲೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಸಂಗೀತವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯೊಳಗೆ ಮೊಳೆತ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿ, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಬರಬಹುದಾದ

ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿದ್ದು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತವೇ ಇರಬೇಕು.

ಏಕೀಕರಣ ಆಂದೋಲನದ ಪ್ರಮುಖ ಮುಂದಾಳುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದ ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ್ ಹಾಗೂ ಅವರಂತಹ ದಿಗ್ಗಜ ಗಾಯಕರನ್ನು 'ಕನ್ನಡದ ರಾಯಭಾರಿ' ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು, ಬಹುತೇಕವಾಗಿ, ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಕೇಳುಗರು ಹಾಡುಗಾರನ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಷ್ಟಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದಾಸರಪದಗಳನ್ನು ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಮನ್ಸೂರರನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಮೊದಲಿಗರು. (Krishna Rao 2007)

ಆದರೆ, ವರ್ತಮಾನದ ಕಥೆಯೇನು? ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣವಾಗಿ ಹಲವಾರು ದಶಕಗಳೇ ಸಂದವು. ಆದಾಗ್ಯೂ, ಆ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಉತ್ತಮ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನಾಗಲೀ, ಸೌಕರ್ಯವನ್ನಾಗಲೀ ಒದಗಿಸುವುದು ಇಂದಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ರಾಜ್ಯದ ಕೃಷಿ ಹಾಗೂ ಔದ್ಯಮಿಕ ಸಂಪತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಹಾಗೂ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶಗಳತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಬರಿದಾದ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಹಾಗೂ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತಿರುವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಉತ್ತರಭಾಗವು ಅಲಕ್ಷಿತವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಅನೌಪಚಾರಿಕವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದರೂ, ಸಂಗಿತವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಮಾತ್ರ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಹುರುಪನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಧಾರವಾಡ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳೂ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದು ಹಲವಾರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ಬಡವರು ಹಾಗೂ ತೀರಾ ಪ್ರತಿಕೂಲ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವವರು (ಶಾರೀರಿಕ ಅಂಗವೈಕಲ್ಯತೆ ಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ) ಕೂಡ ಸಂಗೀತದತ್ತ ಮುಖಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಇತರ ನಗರಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಭಾರತದ ಇತರ ಯಾವ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ, ಗದುಗಿನಲ್ಲಿರುವ ಲಿಂಗಾಯತ ಆಶ್ರಮವಾದ ವೀರೇಶ್ವರ ಪುಣ್ಯಾಶ್ರಮವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಅನಾಥ, ಬಡ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅಂಗವಿಕಲ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಜಾತಿ, ಮತ, ಕುಲಗಳ ಭೇದವೆಣಿಸದೇ, ಗಾಯನ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಸಂಗೀತ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ನೀಡಿ ಬೆಳೆಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣದಂತಹ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಕಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿದೆ. ಪದವಿಪೂರ್ವ ತರಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗಿತವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವಕಾಶ ಈ ಭಾಗದ ಬಹುತೇಕ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಂಗೀತ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ 'ಬ್ಯಾಚಲರ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್' (ಬಿಎ) ಪದವಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದಾದ ಡಿಗ್ರಿ ಕೋರ್ಸು ಕೂಡ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಈ ಭಾಗದ ಕೆಲವು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರರು ಈ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪಠ್ಯಕ್ರಮದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕ್ಲಾಸ್‌ರೂಮಿನ ಸೀಮಿತ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬಯಸುವಂತಹವರಿಗೆ ಧಾರವಾಡ ನಗರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಕರು ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷಕರು 30ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬೇರೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿದ್ದ ನೆನಪೂ ಈಗ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.

**ಉಪಸಂಹಾರ: ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ**

ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಸುಸಂಗತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿನ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ಒಟ್ಟಂದದ ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯನ್ನು (body politic) ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನಾನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ'ದ (cultural labour) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಈಗ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಢಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಆ ಕಸುಬಿನ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲಿಸುವ, ಹಾಡುವ, ನಟಿಸುವ, ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕುವ, ಅದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಸಂವಾದ ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದನ ವೃತ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಈ ನುಡಿಗಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು

ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಶ್ರಮ' ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದರೆ ಜೀವನ ಶೈಲಿ, ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ನಿಲುಕದ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಫರ್ಗ್ಯುಸನ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಆಲೂರು ಮತ್ತವರ ಗೆಳೆಯರು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಯೋಜಿಸಿದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ 'ನಡೆ', ಒಂದು ಘನೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಘನೀಕರಣವು ಒಂದು ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಅದಾಗಲೇ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಯಾವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಭವಿಷ್ಯದ ಸಂಭಾವ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸೂಚಕವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಇಂತಹ ಒಂದು ಘನೀಕರಣವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ, ಧಾರವಾಡ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು, 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕತೆ'ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಿನುಗುನೋಟವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಕೇವಲ ಹಿನ್ನೋಟದ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ಈ ನಡೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇವು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಎಂದು ನಾನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಇಷ್ಟೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಿದೆ. ನನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದ ಹಣೆಬರಹದಲ್ಲಿರುವ 'ಸಮತೋಲನ' ಎಂಬ ಪದವು 'ಧಾರವಾಡ ತಕ್ಕಡಿ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿರುವ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಬುದ್ಧಿವಂತರು, ಇಂತಹ ರಸಿಕಶ್ರೋತೃಗಣದ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿ ಸೈ ಎನಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಯಾವ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗೇ ಆಗಲಿ ಧನ್ಯತಾಭಾವ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯು ಸಂಗೀತಗಾರರಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತದ ರುಚಿ ಯಾವೆಲ್ಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದು ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

**Notes**

1 I use the contemporary term "Kannada" (the language) in my own text, but have retained "Kanarese" and "Canarese" while quoting from historical records.

2 Paraphrased from Krishna Rao (2007: 41). Sawai Gandharva was the stage name of Rambhau Kundgolkar, whose guru was Abdul Karim Khan of the Kirana *gharana*. Sawai Gandharva acted in Shankarrao Sarnaik's Yaswant Natak Mandali, then acted with Hirabai Barodekar (Abdul Karim's daughter) in 1929 in the Nutan Sangit Vidyalaya's drama section. They acted together in *Mirabai*, *Saubhadra* and other plays. Hirabai left the troupe in 1932, and soon after, Sawai Gandharva also ended his stage career.

3 Narrated in Mathapathi (1991: 70-71). While living in Mumbai, Mallikarjun Mansur was introduced to Manji Khan, son of Ustad Alladiya Khan, and began learning from him in 1935. In 1937, Manji Khan died. Mansur asked Alladiya Khan to be his guru, but the ustad was old and bedridden. He asked Mansur to study with his other son Burji Khan, and this discipleship continued for several years.

4 See Guha (2004: 29), "When foreign authorities were to be impressed [by the Peshwas after the early 18th century] it was done by incorporating large amounts of Persian".

5 For a detailed discussion of the linguistic and caste divisions in the Bombay Karnatak, see John Roberts (1971).

6 Scholars of music have pointed out that around the mid-17th century, when the Mughal capital shifted from Agra to present-day Delhi, the "classical traditions of the Mughal court" incorporated the "regional musical patterns of Delhi" (Trivedi 2000: 281). When Muhammad Shah (1719-48) came to the throne during the political turmoil of the late Mughal period in Delhi, Hindustani sangeet went through a period of transformation, with folk traditions infl uencing prevailing courtly genres. These infl uences, among others, enabled the *khayal* to become the most prominent musical form, as also the qawwali. After Muhammad Shah's death and the decline of Delhi, musicians dispersed to other centres of power. Lucknow, seat of the Awadh court, became an important artistic and cultural centre when it provided refuge to those leaving Delhi as the Mughal empire fell apart; this phase ended when Awadh was annexed by the British in 1856 (Bor and Miner 2010).

7 These states, which were under the Indirect Rule system and were nominally headed by Indian kings and princes, constituted over 30% of the area in British India.

8 Gangubai claimed a musical lineage going back to the legendary Kirana Gharana singer Abdul Karim Khan and his student Sawai Gandharva. Her mother sang in the south Indian Carnatic tradition, and came from a devadasi background. By the early 20th century, changing structures of patronage had led to the domestication of devadasis and their giving up dancing-and-singing for more "respectable" performative modes like vocal music. Like her mother before her, Gangubai too acquired a Brahmin "patron" with whom she had children. What were the trajectories of social aspiration in the period when Gangubai started learning music that propelled her in the direction of a different musical style than her mother's? The hypothesis I propose in this paper could point us in the direction of a possible answer.

9 As Richard Eaton among others has pointed out, the Dakhni dialect was developed by the Muslims in south India and achieved literary status long before Urdu in northern India (Eaton 1996).

10 Garud (1998: 199) and Gupt (2005). The influence of the Parsi theatre can be demonstrated for example in the plays put up by the Konnurkar Kaadasiddheswara Sangita Nataka Mandali, established by Konnurkar or Shivamurti Swami Kanaburgimatha, Konnur, in 1901. Some records suggest that the Mandali was actually established in 1899. Konnurkar brought Bombaystyle scenarists, a dynamo for transfer scenes, and rich costumes to the stage. The Mandali lasted until 1921.

11 The heyday of the sangeet natak lasted until about 1940, when the theatre split into two tendencies: one, a largely amateur and elite theatre concentrating on social realist plays, and two, a popular professional theatre that concentrated on plays containing farce and sexual innuendo. This split has continued to this day. The emergence of sound in cinema also contributed to the demise of the musical play.

12 The actual notation of the composition is not provided; in the plays, the dramatic instructions merely indicate the name of the raag or say "this should be sung like…(followed by the fi rst line of a *thumri* or *chhota khayal*)". Witness the instructions in *Sri Rukmini Parinaya Natakam* by Polepalli Padmanabhayya (1908). One composition is supposed to be sung in "Hin.Bhairavi" in *aaditaala* and "as though it were *Dekho chaman ka bahaa*"; another in Bihag "as though it were *mukhda dikhla jaa re*"; another, not named by raag or *taal*, but to be sung "as though it were *aayi mujhe dard de jigar ne sataaya*". Some plays had a mixture

of songs sung in Hindustani as well as Carnatic style (such as Bihag and Kedar coexisting with Kambodhi and Kalyani, in *Karnataka Shakun tala Natakam* by Bellave Narahari Shastri (1928), or a Carnatic aaditaala with something called Raag Hindustani).

## References


Allen, Matthew Harp and T Viswanathan (2004): *Music in South India: The Karnatak Concert Tradition and Beyond* (New York: Oxford University Press).

Amingada, Ganesh (2007): *Bannada Badukina Chinnada Dinagalu* (The Golden Days of a Colourful Life – A Biography of Enagi Balappa) (Mangalore: Prasadhana Prakashana).

Alur, Venkata Rao (1974): *Nanna Jeevana Smritigalu* (Dharwad: Manohara Granthamala).

Bakhle, Janaki (2005): *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition* (Delhi: Permanent Black).

Bor, Joep and Allyn Miner (2010): "Hindustani Music: A Historical Overview of the Modern Period" in Joep Bor, Francoise 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey and Emmie te Nijenhuis (ed.), *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries* (Delhi: Manohar Publishers), 197-220.

Chatterjee, Partha (1993): *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (New Delhi: Oxford University Press).

Deshpande, Vamanrao H (1987): "Dhrupad, Khayal and Thumari" in *Indian Musical Traditions* (Mumbai: Popular Prakashan), 172-81.

Eaton, Richard Maxwell (1996): *Sufi s of Bijapur, 1300-1700* (Delhi: Munshiram Manoharlal).

Farrell, Gerry (2000): *Indian Music and the West* (New York: Oxford University Press).

Garud, Prakash S (1998): "Vritthi Rangabhoomiya Swarupa: Uttara Karnatakavannu Anulakshisi" (The Shape of the Professional Theatre, keeping North Karnataka in Mind), PhD thesis, Kannada University, Hampi.

Guha, Sumit (2004): "Transitions and Translation: Regional Power and Vernacular Identity in the Dakhan, 1500-1800", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 24(2):23-31.

Gupt, Somnath (2005): *The Parsi Theatre: Its Origins and Development* (trans and ed. Kathryn Hansen) (Kolkata: Seagull).

Krishna Rao, Aa Naa (2007): *Karnatakada Kalaavidaru* (Artistes of Karnataka) (Sagar: Sagar Prakashana).

Kurtkoti, Keerthinath (2003): *Rajakeeya Matthu Dharma* (Politics and Dharma) (Dharwad: Manohara Granthamala).

Marathe, Ramakrishna (1994): *Uttara Karnatakada Vritthi Rangabhoomi* (The Professional Theatre of North Karnataka) (Bangalore: Ila Prakashana).

Manuel, Peter (2010): "Thumri, Ghazal and Modernity in Hindustani Music Culture" in Joep Bor, Francoise 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey and Emmie te Nijenhuis (ed.), *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries* (Delhi: Manohar Publishers), 239-52.

Mathapathi, Siddharamayya V (1991): *Hindustani Sangeetagaararu* (Hindustani Musicians) (Gorata, Bidar District: Rudreshwara Prakashana).

Natarajan, Srividya (1997): "Another Stage in the Life of the Nation: *Sadir*, *Bharatanatyam*, Feminist Theory", PhD thesis, University of Hyderabad.

Niranjana, Tejaswini (2006): *Mobilizing India: Women, Music and Migration between India and Trinidad* (Durham: Duke University Press).

Padikkal, Shivarama (2001): *Naadu nudiya ruupaka: raastra, aadhunikate mattu kannada modala kaadambarigalu* (Formation of Land and Language: Nation, Modernity and the first novels of Karnataka) (Mangalore: Mangaluru Vishwavidyalaya Prasaranga).

Parulekar, R V and C L Bakshi, ed. (1957): *Selections from Educational Records (Bombay) Part III, 1826-1840*, Narayanrao Topiwala Memorial Educational Research Series, Vol V, Indian Institute of Education (Bombay: Asia Publishing House).

Peterson, Indira and Davesh Soneji, ed. (2008): *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India* (New Delhi: Oxford University Press).

Qureshi, Regula Burckhardt (2000): "Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music", *Ethnomusicology*, 44(1): 15-38.

Ranade, Ashok D (1986): *Stage Music of Maharashtra* (Delhi: Sangeet Natak Akademi).

Roberts, John (1971): "The Movement of Elites in Western India under Early British Rule", *The Historical Journal*, 14(2): 241-62.

Sarkar, Tanika (2001): *Hindu Wife, Hindu Nation: Community, Religion, and Cultural Nationalism* (Delhi: Permanent Black).

Sundar, Pushpa (1996): *Patrons and Philistines: Arts and the State in British India 1773-1947* (New York: Oxford University Press).

Trivedi, Madhu (2000): "Hindustani Music and Dance: An Examination of Some Texts in the Indo-Persian Tradition" in Muzaffar Alam, Francoise 'Nalini' Delvoye and Marc Gaborieau (ed.), *The Making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies* (Delhi: Manohar Publishers), 281-306.

# ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರ ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್
## (ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಆಯ್ದ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ)
## ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಅನುವಾದ' ಸಂವಾದ

• ಎನ್.ಎಸ್. ಗುಂಡೂರ

We explain through purely intellectual processes, but we understand through the cooperation of all the powers of the mind activated by apprehension

Wilhelm Dilthey

I

ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವದ ಅನ್ಯಾನ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದ ಜಿ ಎಸ್ ಆಮೂರರವರು, ಕನ್ನಡವನ್ನು ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿದ್ವತ್‌ಪೂರ್ಣ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಬರೆದಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರು. *ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ: ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ* (1991) ಎಂಬ ತಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ, *ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್* (2012) ಎಂಬ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಮೂರರವರ ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಲೇ 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ 'ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಯಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೊಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಿಯೂ (culturally enabling act) ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ರವರ *ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್* ಎಂಬ ಅನುವಾದಿತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ನನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಆಮೂರರ ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನಾನು ಯಾಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆಂದರೆ, ಅದು ನಾನು 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಅದು ಯಾವುದೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಆಮೂರರನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಓರ್ವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರು, ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮತ್ತು ಓರ್ವ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಅವರು ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಓರ್ವ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅನುವಾದಕರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅವರ ಅನುವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು ನಾವು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಹರಿಸಿದಂತಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ, ಕನ್ನಡದಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಆಮೂರರು, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಗುರುತಿಸುವ

ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬ 'ಮಾಸ್ಟರ್ ಟ್ರಾನ್ಸಲೇಟರ್' (Ananthamurthy, 2012). ಅಮೇರಿಕದ ಬ್ರೌನ್ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸನಾದ ಜೆಡ್ ಬಿಕ್‌ಮನ್ ಎಂಬಾತ ಕೊಲ್ಕೋತ್ತದ ಪಿ. ಲಾಲ್‌ರ ರೈಟರ್ಸ್ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್‌ನ ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನವಾದ, ತನ್ನ *A Literal Journey in India: Encountering Writers Workshop* (2009) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆಮೂರರ ಅನುವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: Professor Amur says with some disdain that India has been trying to sell itself to the West. The native speaker of the target language is more likely to produce a natural and fluid translation; he tells me that many of the Indians who translate into English only know scholarly English from books, so their translations come out stiff **(that is certainly not true of Amur's translation of Kannada poetry; I was amazed at how vibrant they are.)** (Bickman, 2009: 71) [ಒತ್ತುಗಳು ನನ್ನವು]. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ, 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಮೂರ ರು ಮಂಡಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ 'ಅನುವಾದ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತ ಅವರ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಒಳನೋಟಗಳು ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ[1].

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುವಾದಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಾವು ಕೆಲವೊಂದು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತೇವೆ. ಅಂಥ ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಅನುವಾದದ ಯಶಸ್ಸು, ಅದು ಮೂಲ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡದೆ, ಇಲ್ಲಿ ಆಮೂರರ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅನುವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನ ಅರಿವು ಮತ್ತು ಬರಹದ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಆಮೂರ ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಏನನ್ನು ಮಾಡಿದಂತಾಗಿದೆ? ಇದು, ಕೇವಲ ಕನ್ನಡೇತರ ಓದುಗರಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರವೇ? ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಈ ಅನುವಾದಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮ ವೇನಾದರೂ ಇದೆಯೇ? ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಅನುವಾದವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್‌ನ ಕಿರು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತೇನೆ.

## II

ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಪೀಠಿಕೆ, ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಗ್ರಂಥವಿವರಣಾ ಪಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಬೇಂದ್ರೆ ಜೀವನದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ಈ ಸಂಕಲನವು ಆಮೂರ ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಈ ಸಂಕಲನವು ಸ್ವತಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಅವರದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆ 'ಮಾತು–ಮೌನ'ವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಮೂರರು ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕವಿತೆಗಳು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಡಿದ 'ಸೃಷ್ಠಿಯ ರಹಸ್ಯ', 'ಸತ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಸಾವು'ಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ, 'ಸಂವಹನ'ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ 'ಮಿಥ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಸತ್ಯ'ಗಳ ನಡುವಿನ ದ್ವಂದ್ವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಕವಿತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದ್ದು, ಅವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲೂ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಎಷ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ ಎಂದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರಿಗೂ ಕೂಡ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತಿವೆ.

ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (2009:8) ಹಾಗೂ ಓ. ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ (2009:29) ಅವರುಗಳು ತೋರಿಸುವಂತೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯಂತಹ ಕವಿಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ, ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವ (Translatable) ಕವಿತೆಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಅನುವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಲಯ ಮತ್ತು ಶೃತಿಗಳೆ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿರಳ. ಆಮೂರರು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "I had to **hunt** for poems with which I was confident as a translator (…) My **selection** has been more opportunistic than representative"

(Amur, 'Tranlator's Note', 2012: 14) (ಒತ್ತು ನನ್ನದು). ಆಮೂರ ಅವರ ಆಯ್ಕೆಗಳು ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ತನ್ನ "The Task of the Translator" (2007) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ 'ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಲೇಟಬಿಲಿಟಿ' ಅನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ assumptionಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳು ಅನುವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅನುವಾದಕ ಅಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೀಯವಾದವು ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್, ಆರ್ಮಾಂಡೋ ಮೆನೆಜಿಸ್, ಕೆ. ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್, ಶಂಕರ್ ಮೊಕಾಶಿ–ಪುಣೇಕರ್ ಮುಂತಾದವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಆಮೂರರ ಅನುವಾದಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅನುವಾದದ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಸಲೀಸಾಗಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಅನುಭವ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಆಮೂರರು ಈ ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಓದುಗರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾ, ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಓದುಗನಿಗೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಅನುಭವ ಕೊಡುವ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದವರಿಗೆ, ಅನುವಾದ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ, ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಗಳ ಜೊತೆ ಅಭ್ಯಸಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಈ ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಗಳನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅನುವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

## III

'ಅನುವಾದ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ನನ್ನ ವಿವರಣೆ ಮಂಡಿಸುವ ಮೊದಲು, 'ಅನುವಾದ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತೇನೆ. 'ಅನುವಾದ' ಮತ್ತು 'ಭಾಷಾಂತರ' ಎಂಬ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ವೈದೃಶ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಪದಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ, ಅದು ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ, ಮೂಲದ ರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸುವುದು ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇನೆ[2]. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದವೆಂಬುದು ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಹೋಮರ್ ಮತ್ತು ಡಾಂಟೆ, ರೋಸೊ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಸ್ಟನ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದ್ದು; ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ, ನಾಟಕಗಳಾದದ್ದು; ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಿನಿಮಾಗಳಾದದ್ದು; ಭರತಖಂಡ ಎಂಬ ಈ ಜಂಬೂದ್ವೀಪ ಇಂಡಿಯಾ ಎಂಬ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ಅನುವಾದದ ಇತಿಹಾಸವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅನುವಾದದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ಅಂದರೆ ಅನುವಾದ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿದ್ದು ಇತ್ತೀಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿದ್ವತ್ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕೆಲಸ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ[3]. ಈಗಾಗಲೆ, ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು (Niranjana, 1992; Venuti, 2000; Grossman, 2010, ಮುಂತಾದವುಗಳು) ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದು, ಈಗ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಅನುವಾದ (Bassnett and Trivedi, 2000; Simon, 2000 ಮುಂತಾದವುಗಳು) ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಚಿಂತನೆ ನಡೆದಿದೆ. ಬಹುಭಾಷೆಯ ಮತ್ತು ಬಹುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅಗತ್ಯತೆ ಕುರಿತು ಭಾಷಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಭಾಷಾಂತರದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾಲದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಅನುವಾದದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆ ಇದ್ದು, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ (Amur, 2001; ಕುರ್ತಕೋಟಿ, 2001; ತಾರಕೇಶ್ವರ, 2006;

ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ, 2009; ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, 2009; ಗುರುದತ್ತ 2009; ಪೆರಾಜೆ, 2012 ಇತ್ಯಾದಿ) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಾದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಅನುವಾದಿತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಂತವುಗಳು. ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರರು ತಮ್ಮ "The Business of Translation: Kannada Experience" (2001) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎ.ಎನ್, ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ ಯನ್ನು ಮತ್ತು ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ನರು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ *ಸಂಸ್ಕಾರ* ವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದು; ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ ಅವರು (2009) ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದು ಅನುವಾದದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚರ್ಚೆಯ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ತಾರಕೇಶ್ವರ (2006); ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ (2009) ಪೆರಾಜೆ (2012) ಮುಂತಾದವರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ 'ಭಾಷಾಂತರ' (2001) ವೆಂಬ ಲೇಖನ ಅನುವಾದ ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ತತ್ತ್ವೀಕರಿಸಿದ ತುಂಬಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಲೇಖನ. ಅನುವಾದವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತ, ಇಡಿಯ ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪುನರವಲೋಕನ ಮಾಡುವ, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏನೆಂದರೆ ಭಾಷಾಂತರದ ಉದ್ದೇಶವೇನು ಎಂಬುದನ್ನು[4].

ನಾನು ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಕೊಡುತ್ತಿರುವ ವಿವರಣೆ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಬೇರೆಯೆ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಅನುವಾದ ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುವ, ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆವಾಹಿಸುವ, ಒಂದು ಆಹ್ಲಾದಕರ ಹವ್ಯಾಸವೆಂದೂ, ಅದೊಂದು ಸಶಕ್ತೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ (enabling act) ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅನುವಾದದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾದರೂ, ನಾನು ಫಾರ್ಮುಲೇಟ್ ಮಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದಾಗ ಸಂಭವಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಯಾವುವು? ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನನ್ನ ಈ ಲೇಖನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆಮೂರರ ಅನುವಾದವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ, ಅನುವಾದದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆಗದಿದ್ದರೂ, ಅನುವಾದದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವಾರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ ಕೆಲವು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅಂದರೆ, ಅನುವಾದದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ, ಅನುವಾದದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವಿವರಿಸುವಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಅಭಿಲಾಷೆಗಳು ಅನುವಾದದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದ ಕೇವಲ ಭಾಷಾಂತರವೂ ಆಗಿರದೆ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಹಾಗೂ ಮೂಲವನ್ನೂ ನಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಒಂದು ಆಹ್ಲಾದಕರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ನನ್ನ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಲೇಖನದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಉಪಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ, ನನ್ನ ವಿವರಣೆಯನ್ನ ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತೇನೆ.

## IV

ಆಮೂರರು ತಮ್ಮ 'Translator's Note'ನಲ್ಲಿ ಈ ಅನುವಾದವು ಯಾಕೆ ಸಂಭವಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಈ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವೇನೆಂದರೆ: 'ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯ ಯಾವುದೇ ನೇಟಿವ್ ಸ್ಪೀಕರ್ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡದೆ ಇದ್ದದ್ದು, ಮತ್ತು ಈಗಾಗಲೇ ಎ. ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ವಚನಗಳನ್ನು, ತಮಿಳಿನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ, ಯಶಸ್ಸು ಹೊಂದಿದ್ದರ ಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು' (13) ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ನಾನು ಮುಂದೆ ವಾದಿಸುವ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರಣಗಳಿಗಿಂತ ಇನ್ನೂ ಆಳವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಈ ಅನುವಾದದ ಹಿಂದೆ ಇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನಾನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು

ಇತರೆ ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

**ಅನುವಾದ ಅರ್ಥಾಂತರವಾಗಿ:** ಆಮೂರರು ನಡೆಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಆಮೂರ ಅವರ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗಿನ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಆಮೂರರ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆಯ ಬಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಲೇಖಕನ ಬಳಿಗೂ ಪದೇ ಪದೇ ಮರಳಿ ಹೋಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ (1991)ದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನ, ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಮೂರು ಪುಸ್ತಿಕೆಗಳು, ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳು ಮತ್ತು ಈಗ ನಡೆಸಿದ ಈ ಅನುವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆಮೂರರಿಗೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಕೇವಲ ಇಷ್ಟದ ಕವಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಕಾಡಿದ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವರಿಂದ ತನ್ನ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ ಆಮೂರರಿಗೆ ಈ ಅನುವಾದ ಅವರ ಬೇಂದ್ರೆ ಓದಿನ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆಮೂರರ ಈ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅವರ ಬೇಂದ್ರೆ ಓದಿನ ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಖಂಡ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಮತ್ತು ಅನುವಾದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಒಂದು ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶವೇನೆಂದೆರೆ, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಅವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಂದರೆ, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ಅನುವಾದಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಆಮೂರರು ಅನುವಾದಿಸಿದ 'ಜೋಗಿ' (Jogi), 'ನಾಕು ತಂತಿ' (Four Strings) ಮತ್ತು 'ರಸ' (Taste) ಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

1991ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ತಮ್ಮ *ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ: ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ* ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ನಂತರ ಆಮೂರರು ನಡೆಸಿದ ಬೇಂದ್ರೆ ಕವನಗಳ ಈ ಅನುವಾದ, ಬಹುಶಃ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ಇನ್ನೂ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅದರ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಿದ್ಧಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತಿದೆ ಎಂದು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಬ್ಬ ಮೇರು ಕವಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಇರುವುದಷ್ಟೇ ಆಮೂರರಿಗೆ ಸಂತೃಪ್ತಿ ತರದೆ, ಅಂತಹ ಕವಿಯ ಅನುವಾದಕನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಬೇಂದ್ರೆಯನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಪುನರ್ ಸೃಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಜರ್ಮನಿಯ ರೈನರ್ ಮಾರಿಯಾ ರಿಲ್ಕೆ ಎಂಬ ಕವಿಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡ ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (2009) ಅವರು ಕೂಡ ಇಂತಹ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು. ಅವರು ರಿಲ್ಕೆನ 'ರೋಜ್' ಅನ್ನುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು ಅದರ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಯೇ, ಅದನ್ನು ತನ್ನದ್ದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಹತಹದ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಹೌದು. 'ವಿಜ್ಞಾನ'ದ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಾದ ಕಾರ್ಲ್ ಪಾಪರ್ ಹೇಳುವಂತೆ, "ಯಾವುದೇ ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದ, ಮೂಲ ಪಠ್ಯದ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿವರಣೆ (ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ) ಆಗಿರುತ್ತದೆ" (Popper, 2002: Jo21). ಪಾಪರ್ ಓರ್ವ ಅನುವಾದದ ಸಿದ್ಧಾಂತಕಾರನಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಅವನ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು 'ಅನುವಾದ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಪಾಪರ್‌ನ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಆಮೂರರ ಬೇಂದ್ರೆ ಅನುವಾದ, ಬೇಂದ್ರೆಯ ಒಂದು ಮರು ಓದಿನಂತೆ. ಆಮೂರರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕ್ಲೋಸ್ ರೀಡಿಂಗ್ ಮಾಡಿದರೆ, ಈ ಅನುವಾದಗಳು ಆಮೂರ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಬೇಂದ್ರೆಯ ಕ್ಲೋಸೆಸ್ಟ್ ರೀಡಿಂಗ್‌ನ ಪ್ರತಿಫಲನಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಅಂತಹ ಒಂದು ಓದನ್ನು ಅನುವಾದಕನಿಂದ ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಓರ್ವ ವಿಮರ್ಶಕನಾದವನು ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿ ಅದರ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವನಿಗೊದಗುವ ಅರ್ಥದ ಆಳ ಒಂದು ಬಗೆಯದ್ದಾದರೆ, ಓರ್ವ ಅನುವಾದಕನಿಗೆ ದಕ್ಕುವ ಅರ್ಥದ ಆಳ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದ್ದು. ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬನ ಓದು ಪಠ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಲಂಘಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅನುವಾದಕನಾದವನು ಪಠ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಮೂರರು ತಮ್ಮ *ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ* (1991)ದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮಾಡಿದ ಅನುವಾದಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಹೇಳುವಂತೆ ಮೂಲದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು, ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗ, ಅನುವಾದಕನು

ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಜೊತೆಗೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (358). ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯ ಕೆಲಸ ಬಹಳ ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ[5]. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ *ಶತಮಾನದ ಕವಿ ರಿಲ್ಕೆ* (2009) ಯಲ್ಲಿ ರಾಮಾನುಜನ್‌ರನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ: "ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ 'ದಿ' (the) ಅನುವಾದ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವುದು 'ಎ' (a) ಅನುವಾದ" (9–10). ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ನಾವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಒಂದು ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಆಮೂರರ ಅನುವಾದಗಳು ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದಗಳಾಗಿರುವುದು ಅದು ಕೇವಲ ಅವರ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲ್ಲ, ಅದು ಅವರು ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೂ ಹೌದು. ಹಾಗಾದರೆ, ಒಬ್ಬ ಅನುವಾದಕನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ ತಯಾರಿ ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

**ಅನುವಾದದ ಆವಾಹನೆ:** ಈ ಮೊದಲು ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಈಗ ಬರೋಣ. ಮತ್ತೆ, ಮತ್ತೆ, ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯ ಬಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವುದೇಕೆ? ಪ್ರಾಯಃ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅರ್ಥಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಲೋಸ್ಕರ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮದಿಂದಲೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಅದು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನೇ ತನ್ನೊಳಗೆ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಯಾಗುವ ಹಂಬಲ ಒಬ್ಬ ಸಹೃದಯನಿಗಿರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಈ ಹಂಬಲವನ್ನು ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ಕುರಿತು ನಾವು ಮುಂದುವರೆಯುವ ಮುನ್ನ, ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಅನುವಾದವನ್ನು ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡದೆ, ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ತಾಳುವ ಭಿನ್ನರೂಪಗಳ ನೆಲೆಗಳಿಂದಲೂ ನೋಡುವುದು. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ಕತೆ ನಾಟಕವಾದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುವಾದವೇ. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು (2001) ಅರ್ಥೈಸುವ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಭಾಷ್ಯವೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುವಾದದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೇ (43). ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ *ಸಂಸ್ಕಾರ* (1965)ವನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಮಾಡಿದ್ದೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನುವಾದವೇ. ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರೇ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕತೆ *ಆಡಾಡತ ಆಯುಷ್ಯ* (2011)ದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಯಿಂದ ಮತ್ಸರ ಉಂಟಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ (ಅನುವಾದ) ಮಾಡಿ ಪೂರೈಸಿಕೊಂಡರು. ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಕಾರ್ನಾಡ್‌ರು ಅನುವಾದದ ಕುರಿತು ರಾಮಾನುಜರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ: "ಭಾಷಾಂತರವೆಂದರೆ ಯಾರೋ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ. ಮೂಲಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು ಉಂಟಾಗದಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ" (216). ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ, ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಬೇಂದ್ರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬದುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

**ಅನುವಾದ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ:** ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ಮಂಡಿಸಿದ ನನ್ನ ವಾದದ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ, ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗ ಇರುವ ಸುಖಾನುಭವ ಅದರ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಅನುವಾದವು ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸದ ಕಲೆಯೂ, ಸೃಜನಶೀಲ ಕೆಲಸವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನಂತೆ, ಅನುವಾದಕನೂ ಒಬ್ಬ ಕೃತಿಕಾರ (maker of things). ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ 'ಅನುಕರಣಾ' ಸಿದ್ಧಾಂತ (mimesis) ಅನುವಾದಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ನಾವು 'ಅನುಕರಣೆ'ಯನ್ನು ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಮಾಡುವುದಾದರೆ, ಅನುವಾದ ಒಂದು ಖುಶಿಕೊಡುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನೋಧರ್ಮ. ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿರುವ ಸುಖಾನುಭವ, ಅವುಗಳನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಲ್ಲಿರುವ ಸುಖಾನುಭವ ಹಾಗೂ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿರುವ ಸುಖಾನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಿದೆ. ಅದೇನೆ ಇರಲಿ, ಆಮೂರರ ಅನುವಾದಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಯೋಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ

ಮಾಡಿದ ಅನುವಾದಗಳು ಅಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರೊಂದಿಗಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಒಡನಾಟದಿಂದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಬೆರಗುಗೊಂಡ ಆಮೂರರು, ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರವೃತ್ತರಾದಾಗ, ಆಗಾಗ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡವರು. ಓರ್ವ ಕವಿ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಒಬ್ಬ ಅನುವಾದಕನು ಅನುವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ ಅನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ. ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಡನಾಟದಿಂದ ನೇಟಿವ್ ಸ್ಪೀಕರ್‌ನಷ್ಟೇ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನ್ನು ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿರುವುದು ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ, ಅನುವಾದದ ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅನುವಾದಕನ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವತಃ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೋ ಅದು ಆಮೂರ ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಸೂಕ್ತವಾಗಿಯೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರಕಾರ, ಅನುವಾದಕ ಒಂದು ಯಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಪಡುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯ. ಇದನ್ನು ಆಮೂರ ಅವರು ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್ ನಲ್ಲಿ ಎಪಿಗ್ರಾಫ್ ಆಗಿ ಬಳಸಿದ್ದುಂಟು. ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಆಮೂರರು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಳದಲ್ಲಿ ಅದು ಅವರ ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವ-ಪ್ರತಿಬಿಂಬ (Self-reflective) ಆಗಿರುವ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಅನುವಾದವು ಕೇವಲ ಭಾಷಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅನುವಾದವು ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಅದೊಂದು ಮರುಸೃಷ್ಟಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಮೂರ ಅವರ ಅನುವಾದವನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕನ್ನಡೇತರ ಓದುಗರಿಗೆ ಈ ಕೃತಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರೂ, ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಅದಾಗಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಆಮೂರರು ಕನ್ನಡದ ಇತರೆ ಕವಿಗಳ ಜೊತೆ, ಅನೇಕ ಭಕ್ತ ಮತ್ತು ಸಂತಕವಿಗಳ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ *Saints and Poets* (2008) ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

**ಅನುವಾದ ಒಂದು ಸಹಾಯಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ:** ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೃತಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡಾಗ ಅದು ಮೂಲವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ಆವಾಹಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ಸುಖಾನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಇವಿಷ್ಟು ಅನುವಾದ ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾದಾಗ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಅನುವಾದದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅನುವಾದವು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ, ಆದಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರದಾನದ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅನುವಾದವನ್ನು, ಭಾಷೆಯಂತೆಯೇ, ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಒಪ್ಪದಿರಬಹುದು! ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಹೇಗೆ taken for granted ಆಗಿದೆಯೂ ಹಾಗೇ ನಮ್ಮ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಅನುವಾದ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಬಹಳ ಗೌಣವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವೆಲ್ಲಾ ಇತರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾನ್ ಚಿಂತಕರನ್ನು, ಲೇಖಕರನ್ನು ಓದುತ್ತೇವೆ, ಅವರಿಂದ ಹೊಸದನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತೇವೆ, ಏನನ್ನೋ ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೊಸದನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುವಾದದಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲವೆ? ವೇದವ್ಯಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಪ್ಲೇಟೊ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ತೊಲ್‌ಸ್ತಾಯಿ, ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ನ್ಯೂಟನ್, ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮುಂತಾದವರು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸೋಣ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇಲ್ಲವೆಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

ಜಾನ್ ಸರ್ಲ್ (Searl, 2009: 124) ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ 'ಮಾನವ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು' ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಶಕ್ತಿ ಕೊಡುವ 'ಎನೇಬ್ಲಿಂಗ್' ಸಂಸ್ಥೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ, ಅನುವಾದವು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಷನ್' ಆಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು 'ಅನ್ಯ' ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರಿಂದ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಸಶಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು 'ಎನೇಬ್ಲಿಂಗ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಷನ್' ಆಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಮೂರ ಅವರ "Shakespeare in Kannada" (1999) ಎಂಬ ಲೇಖನ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸ್ವೀಕಾರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದವು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು 'ಎನೆಬ್ಲಿಂಗ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಷನ್' ಆಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ತೀರಾ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬಹಳ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದವಾದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (2009)ನ 'ಮೊದಲ ಮಾತು' ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರು, ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದದ್ದು ಅವನೊಬ್ಬ ಮಹಾಕವಿ ಅಂತ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ "ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾತೆಲ್ಲವೂ ಸೋತ ದಣಿವಿನ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು" ಎಂದು (ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, *ಶತಮಾನದ ಕವಿ ರಿಲ್ಕೆ 2011*: 7).

ಆಮೂರರ ಬೇಂದ್ರೆ ಅನುವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅವರ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಓದಿದ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಜಯಂತ್ ಮಹಾಪಾತ್ರಾ ಅವರು ಆಮೂರರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "That you translated Bendre who I admire but unfortunately haven't been able to read, is an achievement that can't be played down. **I have begun to read, and enjoy, and learn from the power of Bendre's poems**"[ಒತ್ತುಗಳು ನನ್ನವು].

ಜಯಂತ್ ಮಹಾಪಾತ್ರರ ಪತ್ರದ ಮೇಲಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ನನಗೆ ಚಾಪ್‌ಮನ್ನನು, ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕವಿ ಹೋಮರ್‌ನನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದು, ಆ ಅನುವಾದವನ್ನು ಓದಿದ ಕವಿ ಜಾನ್ ಕೀಟ್ಸ್ ಹೋಮರ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸಿದ ಆ ಅದ್ಭುತ ಲೋಕವನ್ನು ಕಂಡು ಬೆರಗುಗೊಂಡು 'On Looking into Chapman's Homer' ಎಂಬ ಸುನೀತವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸುನೀತ 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇರದಿದ್ದರೂ, ಅದು 'ಅನುವಾದ' ಎಂಬ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಯ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಸುನೀತವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಹೋಮರ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕುರಿತು, ಕೀಟ್ಸ್‌ನ ಈ ಸುನೀತದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇವೆ ಹೊರತು, ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹೋಮರ್‌ನ ಜಗತ್ತು ಕೀಟ್ಸ್‌ಗೆ ದೊರಕಿದ್ದು, ಈ ಅನುವಾದ ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕವಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಇಲ್ಲಿ ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತಹ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕವಿಗೆ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಅನುವಾದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಗೆ ಏನೇನನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಸ್ವತಃ ಆಮೂರರೇ, 'ಅನುವಾದಕರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೇ ವಿನ: ಅವರು ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು ಅಷ್ಟು ಉಚಿತವಲ್ಲ' ಎಂದು ವಾದಿಸುವುದು. ಈ ವಾದಕ್ಕಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾಷಿಕ ನಿಲುವು ಬೇರೆ. ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯವರು ನಮ್ಮ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡದಿದ್ದಾಗ, ನಾವು ನಮ್ಮ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂದರೆ, ನಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ನಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದು, ಕನ್ನಡದ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದು (ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಒಂದು ಭಾರತಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ) ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು 'ಪ್ರೊಪಗ್ಯಾಂಡಿಸ್ಟ್' ಆಯಾಮ ಬರಬಾರದು. ನಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ಗೆ ಅನುವಾದವಾಗುವ ಮೂಲಕ ಜಗತ್‌ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗುವ ಹುಚ್ಚು ಇರಬಾರದು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ತಾವು ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ, ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಬಯಸುವುದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಆಗಬೇಕು. ಇದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಶಯವೂ ಆಗಬೇಕು. ಇಂದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರದ ಯೋಜನೆಗಳು ಸೋಲುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ, ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದಕರ ಕೊರತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಂತಹ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆಮೂರರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದು ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ, ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕಾಗಿ. ಅವರ ಕೆಲಸ ಬೆಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕನ್ನಡೇತರ ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ ಆದರೂ, ಅದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಕನ್ನಡೇತರರಿಗೆ sell ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲ ಅನ್ನುವುದು ಸೂರ್ಯಸ್ಪಷ್ಟ.

ಇನ್ನು, ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ

ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಆಮೂರರು ಹೇಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪುರಾವೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಲೇಖನ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ. ಆಮೂರರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಅನುವಾದವು ಅಂತಹ ಹೋಗುವಿಕೆಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದರೂ, ಯಾಕೆ ಆಮೂರರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಕೆಲಸ ಬೇರೆ ತರಹದ ತಯಾರಿಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ಇಷ್ಟೇ: ಆಮೂರರ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ, ಅವರ ಅನುವಾದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನನಗೆ 'ಅನುವಾದ' ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಳೆದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಹಾಗಾದರೇ...

ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆ ಕವಿತೆಗಳ ಅನುವಾದವನ್ನು ಆಹ್ಲಾದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸ, ಅನುವಾದ ಕಲೆ ಆಮೂರರ ವಿಮರ್ಶಾ ವೃತ್ತಿಯ ಒಂದು ಉಪವೃತ್ತಿ, ಅವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆಯಂತಹ ಮಹಾ ಕವಿಯನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸುವ ಹಂಬಲ, ಅದೊಂದು enabling act ಎಂದು ಓದುವುದರ ಮೂಲಕ, ನಾವು ಭಾಷಾಂತರ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೇಲೆ ಹೊಸಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದಾದರೆ, 'ಅನುವಾದ'ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

*****

**ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ**

1. ಆಮೂರ ಅವರು ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೆಯಾದ ಕೆಲವು ನಿಲುವು ಹಾಗೂ ಹೋಳವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳೆಂದರೆ, ಅನುವಾದ ಯಾರು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಕುರಿತು ಅವರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಹಾಗೂ ಅನುವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಕರಣ ಸೂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅವರು ವಿವರಿಸುವುದು. ತಮ್ಮ ಸ್ಪೈಡರ್ ಅಂಡ್ ದ ವೆಬ್ ನ ಪ್ರವೇಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಆಮೂರರು ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳುವ ನಿಲುವು ಏನೆಂದರೆ, 'ನಾವು ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕೇ ವಿನಃ ನಮ್ಮ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ (ಭಾಷಾಂತರಕಾರನ ಎರಡನೇ ಅಥವಾ ಮೂರನೇ ಭಾಷೆಗೆ) ಅನುವಾದಿಸುವುದು ಅಷ್ಟು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ, ಮೂಲತಃ ಅನುವಾದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವೀಕಾರ. ಇದೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯತೆಯಾಗಿ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ತರುವ ಒಂದು ಅವಶ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ. ಆಮೂರರು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಭಾಷಾಂತರ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಆಂತರ್ಯ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯತೆಗಳು ನಮಗಷ್ಟೇ ಆಳವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ನಾವು ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರೆ ಅವು ಉತ್ತಮ ಅನುವಾದಗಳಾಗುತ್ತವೆ' (Amur, 'Translator's Note', 2012: 13). ಆಮೂರರು ಈ ವಾದವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಸದಿದ್ದರೂ, ಅವರು ಅನುವಾದದ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಹಾಗೂ ಬರೆಯುವಾಗ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ತಮ್ಮ The Business of Translation: The Kannada Experience" (2001) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ವಾದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ (338). ಹಾಗೆಯೇ, ತಮ್ಮ *ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ* (1991) ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ ಅನುವಾದದ ಕುರಿತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅನುವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕುರಿತು ವ್ಯಾಕರಣ ಸೂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವುದು ಅನುವಾದ ಎಂಬ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಹೊಳಹೂ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಮೂರರ ಪ್ರಕಾರ 'ಮೂಲದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು, ಪದಪುಂಜಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವಾಗ, ಅನುವಾದಕನು ಕೆಲವೊಂದು ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಲೋಪ), ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ (ಆಗಮ) ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ (ಆದೇಶ) ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ' (ಆಮೂರ : 1991:358).
2. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಧರ್ಬದಲ್ಲಿ, ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರದ ಚರ್ಚೆಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ, ಮಾಧವ ಪೆರಾಜೆ (2012).

3. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಕುರಿತು ಒಂದು ಬೃಹತ್ ವಾಙ್ಮಯವೇ ಇದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ Lawrence Venutiಯವರ *The Translation Studies Reader* (3000) ಬಹಳ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

4. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವ ರೀತಿ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಮೊದಲೇ ಕೆಲವು ಉದ್ದೇಶಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ವಿವರಿಸದೆ, ತಮ್ಮ ಅಪಾರ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಮೂಲಕ ಅನುವಾದಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೆ ತಮ್ಮ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಥಿಯರಿ ಕಟ್ಟುವ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ನಾರ್ಮೆಟಿವಿಟಿ ಇಲ್ಲದ, ಎಕ್ಸಪ್ಲೆನೇಟರಿಯ ಮಾದರಿಗೆ ಒಂದು ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಉದಾಹರಣೆಯೇ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಈ ಲೇಖನ. ಇವರ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸಾದೃಶ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ನಿರೂಪಿಸುವುದಾದರೆ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು: ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕಲಿತು ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯದಾದರೆ, ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣ ಬರೆಯುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದ್ದನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದು ಮಾದರಿ.

5. ಅನುವಾದದ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯ ಆಯಾಮದ ಕುರಿತು ನೋಡಿ, Ernst-August Gutt's (2000) "Translation as Interlingual Interpretive Use" in *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti.

**ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು**


ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಯು.ಆರ್. 2009. *ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್.* ಶಿವಮೊಗ್ಗ; ಅಹರ್ನಿಶಿ.

.................... 2011. *ಶತಮಾನದ ಕವಿ ರಿಲ್ಕೆ.* ಬೆಂಗಳೂರು; ಅಭಿನವ.

ಆಮೂರ, ಜಿ. ಎಸ್. 1991. *ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ: ಬೇಂದ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ.* ಬೆಂಗಳೂರು; ಸ್ನೇಹ ಪ್ರಕಾಶನ.

ಬೀಚನಹಳ್ಳಿ, ಕರೀಗೌಡ. ಸಂ. 2009. *ಭಾಷಾಂತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಗಳು.* ಹಂಪಿ; ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಗುರುದತ್ತ, ಪ್ರಧಾನ್, 2009, *ಭಾಷಾಂತರ ಕಲೆ,* ಬೆಂಗಳೂರು. ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್.

ಕಾರ್ನಾಡ್, ಗಿರೀಶ್. 2011. *ಆಡಾಡತ ಆಯುಷ್ಯ (ಆತ್ಮಕತೆ).* ಧಾರವಾಡ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಕೀರ್ತಿನಾಥ. 2003. "ಭಾಷಾಂತರ" *ಪಂಡಿತರ ತಪ್ಪು.* ಧಾರವಾಡ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ.

ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಓ. ಎಲ್. 2009. "ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಅನುವಾದಗಳು", *ದೇಶಕಾಲ.* 19: ಅಕ್ಟೋಬರ್ ಡಿಸೆಂಬರ್. 28–38.

ಪೆರಾಜೆ, ಮಾಧವ. 2012. "ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನುವಾದವೇ ಅಥವಾ ರೂಪಾಂತರವೇ?", *ಚಿಂತನ ಬಯಲು.* 1:2. 7–20.

ತಾರಕೇಶ್ವರ. ವಿ. ಬಿ. 2006. *ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಂತರ: ಮೈಸೂರು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಕರಣಗಳು.* ಹಂಪಿ: ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಲಯ.


**Bibliography**


Amur, G. S. 2012. 'Translator's Note', "*The Spider and the Web: The Poetry of Dattatreya Ramachandra Bendre: A Selection.* Trans. G.S. Amur. Bengaluru: Ruvari, Abhinava Imprint.

——. 2012. "*The Spider and the Web: The Poetry of Dattatreya Ramachandra Bendre: A Selection.* Bengaluru: Ruvari, Abhinava Imprint.

——. 2008. *Saints and Poets*. Calcutta; Writers Workshop.

——. 2001. "The Business of Translation: Kannada Experience", *Essays on Modern Kannada Literature*. Banglore; Karnataka Sahitya Academy.

——.1999. " Shakespeare in Kannada", *Shakespeare in Indian Languages.* Ed. D. A. Shankar. Shimla: Indian Institute of Advanced Study.

Ananthamurthy, U.R. 2012. "Blurb" *The Spider and the Web: The Poetry of Dattatreya*

*Ramachandra Bendre: A Selection.* Trans. G.S. Amur. Bengaluru: Ruvari, Abhinava Imprint.

Benjamin, Walter. 2007. "The Task of the Translator" *Illuminations: Essays and Reflections.* Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books .

Bickman, Jed. 2009. *A Literary Journey: Encountering Writers Workshop*. Calcutta; Writers Workshop.

Gutt, Ernst-August. 2000. "Translation as Interlingual Interpretive Use". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York; Routledge.376-396.

Bassnett, Susan and Harish Trivedi. Ed. 2000. *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. London and New York: Routledge.

Grossman, Edith.2010. *Why Translation Matters*. New Haven: Yale University Press.

Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.

Popper, Karl. 2002. *Unended Quest* . London; Routledge.

Searle, John. R. 2009. *Making the Social World*. Oxford: Oxford University Press.

Simon, Sherry. 2000. *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ed. Sherry Simon and Paul St-Pierre. Hyderabad: Orient Longman.

Venuti, Lawrence. Ed. 2000. *The Translation Studies Reader*. London and New York; Routledge.

# ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿಯ ಓದಿನ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು : *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಮಾದರಿ

• **ಪ್ರದೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ**

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಠ್ಯ. 1909ರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಲಂಡನ್‌ನಿಂದ ಆಫ್ರಿಕಾಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ Kildonan Castle ಎಂಬ ಹಡಗಿನ ಡೆಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಹತ್ತು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪಠ್ಯವಿದು. ತಾನು ಬರೆದ ಸುಮಾರು 700ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಸ್ವತಃ ಗಾಂಧಿಯೇ ಇಷ್ಟಪಡುವ ಕೃತಿ ಇದು. ಇದನ್ನು ಗುಜರಾತಿಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಸ್ವತಃ ಗಾಂಧಿಯೇ. ಗಾಂಧಿಯವರ ಆತ್ಮಕಥೆಗೆ ಕೂಡಾ ಈ ಅವಕಾಶ ಲಭ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಗಾಂಧಿಯವರ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಮಹಾದೇವ್ ದೇಸಾಯಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದರು. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಗಾಂಧಿಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲೇ ಬಹಳ ಅಧಿಕೃತವಾದ ಪಠ್ಯವೂ ಹೌದು. ಇದರ ಅಧಿಕೃತತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನೆಹರೂ, ರಾಜಾಜಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿ ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದರು. ನೆಹರೂರವರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಗಿಂತ ಗಾಂಧಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ, ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು ಕೂಡ ಈ ಪಠ್ಯವೇ ಎಂಬುದು ಚಿಂತಕ ಭಿಕ್ಕುಪಾರೆಖ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[1] ಇಡೀ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಜನಾಂಗದ ಮೂಲಕ, ಅಹಿಂಸೆಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರಸರಿಸಲು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಪ್ರಸಾರ ಇಡೀ ವಿಶ್ವಕ್ಕೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿ ಈ ಪಠ್ಯದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದರು(ಟು ಯೂಸ್ ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ರೇಸ್ ಫಾರ್ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಮಿಟ್ಟಿಂಗ್ ಹಿಸ್ ಮೈಟೀ ಮೆಸೇಜ್ ಆಫ್ ಅಹಿಂಸಾ). ಭವಿಷ್ಯದ ಗಾಂಧಿಯ ಇಡೀ ಬದುಕು ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿದ್ದು ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಿಂದಲ್ಲ, ಬದಲು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್*‌ನಿಂದ[2].

'ಗಾಂಧೀ ಚಿಂತನೆಗಳು' ಎಂಬ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವವರಿಗೆ, *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಒಂದು ಬಿಗಿನರ್ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದು ಗಿಡದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಹೆಮ್ಮರವಾಗುತ್ತದೆ. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀ ವಿಷಯಗಳೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಅಂತಃಸ್ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಗಾಂಧಿಯ ಆತ್ಮಕಥೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಗಾಂಧೀ ಚಿಂತನೆಯ ಒಂದು ಥಿಯರಿಟಿಕಲ್ ದೃಷ್ಟಿ ಸಿಗುವುದು ಕೂಡ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್*‌ನಿಂದಲೇ. ಗಾಂಧಿಯ ಉಳಿದ ಚಿಂತನೆಗಳ ತೀವ್ರವಾದ ಗಾಢತೆ ಬಾಧಿಸಿ ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಯಾಗದಿರಲೂ, *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಪಠ್ಯದ ಓದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಚಿಂತಕ 'ಎರಿಕ್‌ಎರಿಕ್ಸನ್' ಇದನ್ನು 'ಕನ್‌ಫೆಶನ್ ಮ್ಯಾನಿಫೆಸ್ಟೋ' ಎಂತಲೂ, ವಿದ್ವಾಂಸ 'ಡೆನ್ನಿಸ್ ಡಾಲ್ಟನ್' ಇದನ್ನು 'ಎ ಪ್ರೊಕ್ಲಮೇಶನ್ ಆಫ್ ಐಡಿಯಾಲಾಜಿಕಲ್ ಇಂಡಿಪೆಂಡೆನ್ಸ್' ಎಂತಲೂ ಕರೆದರು. ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಅದು, "whole theory of life"[3]. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದರೆ Human familyಯನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವೇ ನಮ್ಮ ಮನೆಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮನೋಭಾವನೆಯು ಕೂಡಾ ಸಿಗುತ್ತದೆ[4]. ಇಡೀ

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿಯನ್ನು ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಅಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡುವುದರ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಾಂಧಿ ಚಿಂತಕರು ಇದನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಗ್ರಹಿಸಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪಠ್ಯವೆಂದೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕೆಡುಕುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುವ ನೈತಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ರೂಪವೂ ಆಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಇದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಓದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಗಾಂಧಿ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಇರುವ ಕನ್ನಡಿಯೂ ಹೌದು.[5] ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ ಪರಸ್ಪರ ಅನುರೂಪವಾದವುಗಳು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯೇ ಹಿಂಸೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಗೆ ಉತ್ತರವೇ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅಥವಾ Indian Home Rule ಎನ್ನುತ್ತಾ ಗಾಂಧಿ ತಮ್ಮ ವಾದಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿಗೆ, ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಬದಲು ಅದು ಉತ್ಪಾದಿಸಿದ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜತೆಜತೆಯಲ್ಲೇ ಸಾಗುವ ಹಿಂಸೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟವೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಜನರುಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ವತಃ ಬ್ರಿಟನ್‌ಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಕೆಡುಕಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅಹಿಂಸೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡಾ ಹೌದು[6].

ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆಂದು ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ Antony J Perel ಕೇಂಬ್ರಿಡ್ಜ್ ಮೂಲಕ 1993ರಲ್ಲಿ ಹೊರತಂದಿರುವ *Hind Swaraj-and other writings* ಕೂಡಾ ಇದೇ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.[7] ಗಾಂಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಾಂಧಿಯ ರಾಜಕೀಯ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕತೆಯನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಭಿಕ್ಕುಪಾರೇಖ್, ಪಾರ್ಥ ಚಟರ್ಜಿ, Antony J Perel ಮತ್ತು ಎ. ರಘುರಾಮ್ ರಾಜು ಕೂಡಾ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಘವನ್ ಐಯ್ಯರ್ ಅವರನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಕೂಡಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್‌ನ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿರುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ತೀರಾ ಅಪೂರ್ವವೆಂದೇ ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ.[8] ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀತ್ವ–ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭೂಮಿಕೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಸವ್ಯಸಾಚೀ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಕೆಲವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೊಸಾಂಬೀ ಜನ್ಮದಿನದ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಡಿಸ್‌ಕೋರ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ್ನು ಕೊಸಾಂಬಿ ಮತ್ತು ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೋರರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲವು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದನ್ನು ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ರೀಡಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಕಡಿಮೆ.[9] *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಸಿಂಗ್ ರೆಫರೆನ್ಸ್ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ ಬಗೆಗಳುಂಟೇ ಹೊರತು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಭೌತಿಕತೆಯ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆ ಮತ್ತು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಜರೂರನ್ನು ಚರ್ಚಿಸದಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಇದು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದೆ.[10]

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ನಾವು ಓದತೊಡಗಿದರೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಓದತೊಡಗಿದರೆ ಖಂಡಿತಾ ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ Antony J Perel ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರ ಓದುಗಳು ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದನ್ನು ಮೀರಿದವುಗಳೆಂದೇ ಬಗೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವು ಶುದ್ಧ ಅಕಡೆಮಿಕ್ ಮನ್ನಣೆ ಮತ್ತು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹವುಗಳು. ಉಳಿದಂತೆ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜನ್ನು ಬರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಠ್ಯ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅದು ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು. ಅದೊಂದು ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್ ಎಂದು ನಾನು ಯಾಕೆ ವಾದಿಸುತ್ತೇನೆಂದರೆ, ಗಾಂಧೀ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ್ನು ರಚಿಸಲು ಹೊಂದಿದ್ದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಕೃತಿ ಮಿಶ್ರ ಓದುಗರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದದ್ದು. ಸುಮಾರು 1900 – 1910ರ ದಶಕದ ರಾಜಕಾರಣದ

ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾರತೀಯರು ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧದ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಹಿಂಸೆಯ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾರತೀಯರು ಮತ್ತು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್‌ನ ಮಂದಗಾಮಿಗಳು ಹಾಗೂ ತೀವ್ರಗಾಮಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಬರೆದ ಪತ್ರವಾಗಿ ನಾನು ಇದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಜನ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹಿಂಸೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಬರವಣಿಗೆ ನಡೆಸಿದರು. ಭಾರತೀಯರು ಎನ್ನುವ ಶಬ್ದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲಿಂಗ, ವಯಸ್ಸು, ಧರ್ಮ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಠಿಯಾದ ಮಿಡಲ್‌ಕ್ಲಾಸ್ (ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ) ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಲಿತು ಚಾಕರಿ ಹಿಡಿದ ವೈದ್ಯರು, ವಕೀಲರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟು ಬರೆದುದಾಗಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷರೆಂದರೆ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಮತ್ತು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳುವ ವರ್ಗವನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿದ ಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಬರವಣಿಗೆ ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಮಿತ್ರ ಹೆನ್ರಿ ಪೊಲಾಕ್‌ಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀ ಬಳಸುವ ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಮತ್ತವುಗಳ ಅರ್ಥತೀವ್ರತೆಯೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, "ದ ತಿಂಗ್ ವಾಸ್ ಬ್ರೀಮಿಂಗ್ ಇನ್ ಮೈಂಡ್" ಎನ್ನುವ ಗಾಂಧಿಯ ಹೇಳಿಕೆ ಇದನ್ನು ನಮಗೆ ಮನಗಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಗಾಂಧಿಗೆ ತಮ್ಮೊಳಗೆ ಬ್ರೀಮಿಂಗ್ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಬೇಗನೆ ಸಂವಹನಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಅದು ಎಷ್ಟು ತುರ್ತು ಹುಟ್ಟಿಸಿತ್ತು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲೇಬೇಕಾದ ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ಆತುರವನ್ನು ಹಾಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೇ ಇದು ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ ಎಂದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಗಾಂಧಿ. ನಾನು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು ಅಷ್ಟು ಮೂರ್ತವಾಗಿವೆ, ಹಾಗಾಗಿ ಇನ್ನು ಕಾಯಲೇಬಾರದು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಬಲಿತಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಗಾಂಧಿ. ಈ ಮೂರ್ತತೆ ಮತ್ತು ಬಲಿಯುವಿಕೆ ಎಂಬ ಗತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಯುಗ ಸಂಧಿಯ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಒಂದು ಇನ್‌ಸ್ಟಂಟ್ ಆದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರದೆ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕ ಮತ್ತು ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ಫಿಲಾಸಫರ್ ಕೀತ್ ಜಂಕಿನ್ಸ್ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ, "ನಿನ್ನೆಗಳಿಂದಷ್ಟೇ ವರ್ತಮಾನ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ, ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಭವಿಷ್ಯ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ". ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಹಿಸ್ಟೋರಿಯೋಗ್ರಫಿಯ (ಚರಿತ್ರಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ) ಭಾಗವಾಗಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಾಂಧೀ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿ ಕೂಡಾ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಆತುರದಿಂದಲೇ ಕೂಡಿದೆ. ಇದು ಬರೀ ಒತ್ತಡವಲ್ಲ, ಬದಲು ಗಾಂಧಿಯ ಚಿತ್ತ ಮತ್ತು ಹೃದಯ ತುಂಬಿದ ಪರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟ್ಟದ ಅಗತ್ಯತೆಯಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರಾಜ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದರು. ಗಾಂಧಿಗೆ, ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸ್ವರಾಜ್ ಮತ್ತು ಸ್ವ-ಸರ್ಕಾರವೆಂದು ಅನುವಾದಿಸಬಹುದಾದ 'ಸೆಲ್ಫ್ ಗವರ್ನಮೆಂಟ್' ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತೋರಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅವುಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ಬದಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಐಡೆಂಟಿಟಿಗಳೆಂದು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಕ್ರಮವೂ ಇದಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಗಾಂಧಿ ಆ ಕಾಲದ ಭಾರತೀಯ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ವಾಸಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅಹಿಂಸಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಗಾಂಧಿ ಪ್ರಕಾರ ರಾಜಕೀಯ ಭೀತಿವಾದವು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ನೀತಿಗೆ ಸಮವಾಗಿತ್ತು. ಗಾಂಧಿ ಅದನ್ನೇ 'ಸುಸೈಡಲ್ ಪಾಲಿಸಿ' ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಭಾರತದ ನಾಗರೀಕತೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯ, ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸದ ಫಲವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂಸೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ನಾಗರೀಕತೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅದರ ಶಿಶು ಸಹಜ ವಯಸ್ಸಿನ ಕಾರಣವೆಂದೂ ತಮ್ಮ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದರು. ಅಂದರೆ ಬ್ರಿಟನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಫಲವಾಗಿ ಅಂದರೆ ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಸರಿಸುಮಾರು ಸುಮಾರು 100 ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಗಾಂಧಿಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು; ಅಭಿಜಾತ (ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್) ಅಂಶ ಹೊಂದಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ, ಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ನಾಗರೀಕತೆ, ಎರಡು; ಆಧುನಿಕತೆ- ಯಂತ್ರ-ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ-

ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಶಿಶು ಸಹಜ ನಾಗರೀಕತೆ. ಇಂತಹ ಶಿಶುಸಹಜ ನಾಗರೀಕತೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರೌಢವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಸಹಜವೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗಾಂಧಿಯ ಆಕ್ಷೇಪ. ಹೀಗೆ ಗಾಂಧಿ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಹಿಂಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಅರಾಜಕತೆಯವರೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮಗ್ರ ನೆಲೆಯಿಂದ ತುಲನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಆ ಕಾಲ ದೇಶದ ಫಲಶ್ರುತಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಆ ಕೃತಿಯ ಹಿಸ್ಟೋರಿಕಲ್ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡಾ. ಇಡೀ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ನಡೆಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆ–ಉತ್ತರ, ಸಂವಾದಗಳು ನಾಗರೀಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಮೂಡಿರುವುದು ಅಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ. ಗಾಂಧಿಯ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ಮಾತುಗಳು, ಮತ್ತು ಕಾಣ್ಕೆಯ ಒಳನೋಟಗಳು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಕೆಡುಕುಗಳು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಕೆಡುಕುಗಳಿಗಿಂತ ಘೋರ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಶಾಹಿತ್ವ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯ ವಿಕಟತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆನ್ನುವ ಯೋಚನೆಗಳು ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿ ಆ ಕಾಲವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕತೆ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಫಲವೆಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಡಾಮಿನೇಶನ್‌ಗಿಂತ ಗಾಂಧಿಗೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿರುವ ಸಿವಿಲೈಝೇಶನಲ್ ಡಾಮಿನೇಶನ್ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಡುಕಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಗತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಗಾಂಧಿ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗಿ ವಿವೇಚಿಸುವುದರಿಂದ. ಗಾಂಧಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಧರ್ಮದ ಬೇರಿನಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮಗಳು ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿ ಎರಡೂ ಕೂಡಾ ಈ ಬಗೆಯದೆನ್ನುತ್ತಾ ಒಂದು ಸಮುದಾಯ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ನೀತಿಗಳ ಮೇಲೆ (ಬದಲು ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಯ ಮೇಲಲ್ಲ) ಹೊಂದಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದ ಗಾಂಧಿಯ ಕಳಕಳಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಳಕಳಿ ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾಲದ ಮೂಸೆಯಿಂದ ಒಡಮೂಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಗೆ ಒಂದು ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೂಮಿಕೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯರಿಗೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಎನ್ನುವುದು ಗಾಂಧಿ ಕೊಡಮಾಡಿದ ಒಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪೊಲಿಟಿಕಲ್ ಫಿಲಾಸಫಿ, ಮತ್ತದು ಧರ್ಮದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ನೀತಿ – ಅನೀತಿಗಳ ಮೇಲಿರುವ (ವಿಧಿನಿಷೇದ ಅಥವಾ ಟ್ಯಾಬೂ ಮೇಲಲ್ಲ) ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಜತೆ ಬಂಧಿತವಾಗಿದ್ದು ಅಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾನ್ವಯಕ್ಕೋಸ್ಕರ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿ ತನ್ನಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಿಯ ಇಂಗಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಗಾಂಧಿ ಇದನ್ನು ಬರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, 'ನಾನಿಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದರೂ ಕೂಡಾ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ ಧರ್ಮ' ಎನ್ನುವುದು ಆ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯತೆಯ ಪ್ರತಿಫಲನದಂತೆಯೇ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* 'ಪ್ಲೇಟೋನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು' ಸಾಗುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಅಥವಾ ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವ ರೀತಿಯ 'ರಿಫ್ಲೆಕ್ಟಿವ್ ಮಾದರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭ ಮ್ಯಾಕ್‌ವೆಲ್ಲಿಯ The Prince ಅಥವಾ ಹಾಬ್ಸ್‌ನ ಲೆವಿಯಥಾನ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಹ ಭೌತಿಕ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅವಧಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೂಡಾ ಅದನ್ನು ಬರೆಯಲೇಬೇಕಾದ ತುರ್ತು ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಭೌತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿತ್ತು. ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭೌತಿಕ ಪರಿಸರ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ರೂಪಿತವಾಗುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ. ಕಾಲದೇಶಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಗಳು ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಕೃತಿ, ರಾಜಕೀಯ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಕೂಡಾ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಕೂಡಾ ಅಂತಹ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದುದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಅದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.[11] ಇನ್ನು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಚರ್ಚೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ವಿಷಯಗಳಾದಂತಹ ನಾಗರಿಕತೆ, ಅಹಿಂಸೆ, ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಗಳಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳೂ ಕೂಡಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಉತ್ಪನ್ನವಾದವುಗಳೇ ಹೊರತು ಅದು ನಿರ್ವಾತದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ಅಥವಾ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲವೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಕೂಡಾ ಈ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೃತಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಓದನ್ನು ಜರೂರುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಅದು ಗಾಂಧಿಯ ವೈಚಾರಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರವಾದಿತನವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಜಾಹೀರು ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಾಂಧಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ ರಾಜಕಾರಣದ ವಸ್ತುವಿಷಯಗಳಾದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿತ್ವ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿತ್ವ, ಧರ್ಮ, ನೈತಿಕತೆ, ಸಮುದಾಯ, ಹಿಂಸೆ, ಅಹಿಂಸೆ, ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡು ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಕಾರಣದಿಂದ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* , ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದಾದರೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸತ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಮರ್ಪಕ. ಗಾಂಧಿಯು ರಾಜಕಾರಣದ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಅವರೇ ಬರೆದ ತಾತ್ವಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಗಾಂಧಿ ರಾಜಕೀಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಯೇ? ಎನ್ನುವಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗಾಂಧಿ ಒಬ್ಬ ಪಕ್ಕಾ ರಾಜಕಾರಣಿ ಹಾಗೂ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಕೃತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.[12] *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಬರೀ ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿರದೇ ಜೀವನದಲ್ಲಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು Ontological ಕಥನವಾಗಿ, ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮದ ರೂಪಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ.[13] ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ "ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಾಜಕೀಯ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಲಾರದು."[14] ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಗಾಂಧಿ, ನನ್ನ ಕೃತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮದಿಂದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಬದಲು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಸ್ವರಾಜ್ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದೇ ಪ್ರಮುಖ[15] ಎನ್ನುವ ಮಾತು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೃತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸ್ವಯಂ ಸರಳತೆ, ಸ್ವಯಂ ಬಡತನ ಮತ್ತು ನಿಧಾನಗತಿ[16] ಎನ್ನುವ ನನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುತಾಳಿತು ಎನ್ನುವ ಗಾಂಧಿಯ ವಾದವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಇದು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ.[17] ಇದಲ್ಲದೆ ಇಡೀ ಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ರಾಜಕಾರಣದ ಗಾಂಧಿಯ ಆಶಯವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಇದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, ನನಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಸ್ವ-ಪರಿಶುದ್ಧೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ನೂರು ಪಟ್ಟು ಪ್ರಿಯವಾದುದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಕೂಡಾ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಬರೀ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವಲ್ಲ, ಬದಲು ಅದು ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ದಾರ್ಶನಿಕ ಕೃತಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.[18] ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಗಾಂಧಿಗೆ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಆಗಿತ್ತು.[19] ಇದು ಬರೀ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಮಟ್ಟಿಗಿರುವ ತರ್ಕವಲ್ಲ. ಹೇಗೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ Manifestoಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಆಯಾಮವಿದೆಯೇ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ್ನು ಕೂಡಾ ಹಲವು ನೆಲೆ, ಕೋನ ಮತ್ತು ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಭಾವಿಸಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಜೀವನದ ತಾತ್ವಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.[20] ಗಾಂಧಿಯ 'ಸ್ವ-ಶುದ್ಧಿ' (Self Purification)ಯೆನ್ನುವ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇದುವರೆಗೂ ಸಮಾಜದ ಹೊರಗಿದ್ದು ಈಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ 'ಸ್ವ-ಶುದ್ಧಿ' ಆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು ಎನ್ನುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವಂತಹ ಬಗೆಯದು. ಅದು ತಾನು Enlightend Reformer ಆಗುವ ಬಗೆಗಿಂತ, ಸಮಾಜ ಅಂತಹ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇದರ ಇಂಗಿತ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಿಹಿತಗೊಳ್ಳುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವೂ ಅಲ್ಲ. ಬದಲು ಅದು active world engagement ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿ ಸಮಾಜವನ್ನು, ಹೋರಾಟ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಸಮುದಾಯ ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನು ಗದ್ದೆಯ ನಾಟಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ಹದಗೊಳಿಸುವ, ಅಥವಾ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅವಕಾಶವಷ್ಟೇ.[21] ಈ ರೀತಿಯ ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ವಿಧಾನಗಳ ಮೂಲಕ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಎಂಬ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಭಾರತವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದು ಇದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲು, ಸಮಕಾಲೀನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಲು ಹೆಣೆದ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಯೇ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್*. ಇಂತಹ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತಿಯ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಿಸುವ ನಾಯಕ ಕೂಡಾ ಸ್ವ-ಶುದ್ಧಿಗೆ ಒಳಪಡಬೇಕು[22] ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಮಾಜೋ-ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದಂತಹ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಅಥವಾ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಉಪಉತ್ಪನ್ನರೂಪೀ ಮಾದರಿಯ Activist-

Moderniser ಅನ್ನು ಗಾಂಧಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು.[23] ಅಂತಹ ಒಂದು ಮುಕ್ತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಂತದ Social Reform ಅಥವಾ ಗಾಂಧಿ ಹೇಳುವ self purification ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ನಾಯಕನನ್ನು ದೇಸೀಯ ಅಥವಾ Modernityಗೆ ವಿರೋಧವಾದಂತಹ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರದೇಶದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅವಕಾಶಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.[24] ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಗಾಂಧಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಮೂಲಕ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕೇವಲ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಮಿಥ್ಯ. ರಾಜಕೀಯ ಆಶಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಂಧಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಮೂಲಕ ಬರೀ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂಕೇತಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಇಡೀ ಪರಿಸರ ಅಥವಾ ಸಮಷ್ಠಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ, ಅದು ಬಲಿಯಬೇಕಾದುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಅದನ್ನು ಸ್ವ-ಶುದ್ಧಿ ಎನ್ನುವ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದರು. ಗಾಂಧಿಗೆ ಇಂತಹ ಸ್ವ-ಶುದ್ಧಿಯು ಬರೀ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿಯದೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾಗಿ ಅದು ಕಾಣಬೇಕು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು. 1909ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ಪಠ್ಯದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು 1939ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗಾಂಧಿ ತರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಪಠ್ಯದ ಮೂಲಭೂತ ಆಶಯಗಳನ್ನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಂತಹ ಘಟನೆಗಳು ಘಟಿಸಿದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 1939ರ Pakistan Resolution ಮತ್ತು ಸುಮಾರು 1935ರ ನಂತರ ಉಂಟಾದ ಗಾಂಧಿ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಇಬ್ಬಂದಿತನಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಆಶಯಗಳಾದ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಏಕತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದುವು.[25] ಹೀಗೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಗಾಂಧಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಸಂಪಾದಕ ಎನ್ನುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ Ontological ನಾಟಕವಾಯ್ತು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* .[26] ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಎಂಬ ಪಠ್ಯ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರತಿರೋಧವಾಯ್ತು.[27] ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹೊಸ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಿದ್ದ ಗಾಂಧಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರವಾದಿಯಾದರು.[28] ಇಂತಹದ್ದೇ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು 1909ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ Futurist Manifesto ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಗೋಚರಿಸುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣಬಹುದು.

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಸೇರಿದಂತೆ ಗಾಂಧಿಯ ಎಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ರಾಜಕೀಯೇತರ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಇನ್ನೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ, ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾಡರ್ನಿಸ್ಟ್ ನೆಲೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಸಮಗ್ರ ನೆಲೆ ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಬೇಕಿದೆ. ಹಾಗೆಂದರೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬರಹಗಳು ಮಿಸ್ರೀಡಿಂಗ್ ಆಗಿವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅವೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯನ್ನು, ಗಾಂಧಿಯ ಅಲೋಚನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಂತಹ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದಂತಹ ಅನುಭವದ ಓದುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಆಗಿವೆ. ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಓದುವ ಕ್ರಮ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಓದುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಮವೂ ಕೂಡಾ ಆಗಬೇಕು. ಕವಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಕವಿಯು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿನ ಮಿತಿರಾಹಿತ್ಯತೆ ಕೂಡಾ ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಇದರ ಬದಲಿಗೆ ಗಾಂಧಿಯ ಬರಹ ಮತ್ತು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನಂತಹ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬರೀ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಓದುತ್ತಾ ಹೋದರೆ ಅದು ಇತರ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ನಿರಚಿಸಲು ಹೆಣಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಕುರಿತು ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಹೊಂದಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಸ್ಸಂಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಗೀತೆ ಮತ್ತು ವೀರತ್ವದಿಂದಲ್ಲ. ಬದಲು ಅಹಿಂಸೆಯೆಂಬ ಮಂತ್ರದಿಂದ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಗಾಂಧಿಗೆ ಆರಂಭದ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಆಪ್ತತೆ ಕಳೆದು ಅಹಿಂಸೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಮನೋಭಾವದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ಉಂಟಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದೇವರ ಬಗೆಗೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಹೀಗೆ ಇತ್ತು. ಮೊದಲು ಗಾಂಧಿ ದೇವರೇ ಸತ್ಯವೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು, ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ 1930-40ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸತ್ಯವೇ ದೇವರು ಎನ್ನುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಸೇರಿದಂತೆ ಗಾಂಧಿಯ ಬರಹವನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದೇ ನೆಲೆಯ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ರೀತಿ ಗಾಂಧಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಅಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕತೆ ಗೋಚರವಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು.[29]

*ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅನ್ನು ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವೆಂದು ಬಗೆಯುವಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ತೊಡಕೆಂದರೆ ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಕ್ರಮ. ಗಾಂಧಿಯೇ ಹೇಳುವ "ಭಾರತವೀಗ ಯುರೋಪಿನ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಚಪ್ಪಲಿಯಡಿಯಲ್ಲಿದೆ" ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಬರೀ ಯಂತ್ರ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಟುವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕತೆ, ಯಂತ್ರ, ಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ತಥಾಕಥಿತ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತಹ ಒಂದು ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನೇ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕ್ರಮದ ಮೂಲಕವೂ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಗಾಂಧಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ, ದೇವರ ಅಗತ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಇದರ ವಿರುದ್ಧದ ಮಾನವನ ಉಡಾಫೆತನಗಳೂ, ಅಹಂಕಾರವೂ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಯುರೋಪಿನ ಸಾರ್ವಭೌಮ ನಾಗರೀಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮಗಳೆಂದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ.[30] ಗಾಂಧಿ, ರೈಲು ಮತ್ತು ಯಂತ್ರ-ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಮಾನವನಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಗರೀಕತೆ ಕೊಟ್ಟ ಉಡಾಫೆಯ ಶಕ್ತಿ ಸಂಕೇತಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ. ಇಂತಹ ನಾಗರೀಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವೆ ಕಂದಕವುಂಟಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಕೊಳ್ಳುಬಾಕತನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯೇ. ಮಾನವನೇ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಮಾನವೇತರ ಜೀವಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುತ್ತಾ ಬಂದ ಎನ್ನುತ್ತಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಾನು Humanist ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಗಾಂಧಿ ತಾಳಿದರು. ಈ Humanist ನೆಲೆ ಬರೀ ಮಾನವ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ, ಮಾನವೇತರರನ್ನು ಪರಿಧಿಗೆ ತಳ್ಳಿ ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಮುರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಿಯ ವಾದವಾಗಿತ್ತು. ಅದರರ್ಥ ಪುನಃ ಮಾನವ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಾಗಿತಿಹಾಸದ ಗವಿಗಳಿಗೆ ತೆರಳುವ ಪ್ರತಿಗಾಮೀತನದ ತರ್ಕ ಗಾಂಧಿಯದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಮಾನವ-ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಬಿಗುವು ಬರಬಾರದು ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಿಯ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಟೀಕೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ತರ್ಕ. ಮಾನವ ದೇಹವೇ ಪ್ರಕೃತಿ ಸೃಜಿಸಿದ ಒಂದು ಯಂತ್ರವೆಂದು ಗಾಂಧಿ ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾನವ ದಾಸನಾಗುವುದು ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಜೊತೆಗಿನ ಸಖ್ಯದ ಮುರಿತ ಗಾಂಧಿಯ ಆತಂಕವಾಗಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೇ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆಯು ತಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಗಾಂಧಿ, ಚರಿತ್ರೆ ಬರೀ ಜ್ಞಾನವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಸತ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾ ಚರಿತ್ರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮಾಡುವ ಹಸ್ತಕ್ಷೇಪವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವಿನಯ, ಸಹಜತೆ ಮತ್ತು ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಗೆಲುವನ್ನು ಅಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾನವ ನಡೆಸುವ ಗೆಲುವಿನ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದು ವ್ಯರ್ಥ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಳೆದರು. ಸತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಈ ಬಗೆಯ ದಾಖಲೆಯ ಕ್ರಮದಿಂದ ಮತ್ತು ಪರಿಧಿಯಿಂದ ಹೊರನಿಲ್ಲುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಕೂಡಾ ಗಾಂಧಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಥವಾ ಫಿಲಾಸಫಿಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡುವ ಕ್ರಮ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚರಿತ್ರೆಯ ಫಿಲಾಸಫರ್ ಆದಂತಹ ಆರ್.ಜಿ. ಕಾಲಿಂಗ್ ವುಡ್, ಆರ್ಥರ್ ಮಾರ್ವಿಕ್, ಹೇಡನ್ ವೈಟ್, ಕಾರ್ಲ್. ಸಿ. ಪೊಪ್ಪರ್, ಪೀಟರ್ ಜಂಕಿನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಈ.ಎಚ್. ಕಾರ್ ಯೋಚಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಫಿಲಾಸಫಿಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದರೆ ದೀಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, "ಮರಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆ ಬೇಕು." ಆಗಷ್ಟೇ ಚರಿತ್ರೆ ತುಸು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಗ್ರವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನೆಲೆಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಇಕಾಲಾಜಿಕಲ್-ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ 100 ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಯೋಚಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿ, ಆಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮದ ಸಾದೃಶ ಕಾಣ್ಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಈ ಕೃತಿ. ಜೊತೆಗೆ, ಇದುವರೆಗೆ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅನ್ನು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆಯೇನೋ ಎನ್ನುವ ಸಂಶಯವನ್ನೂ ತಾಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 1940ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ತನ್ನ '*ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಫಿಲಾಸಫಿ*' ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ತಳುಕುಹಾಕಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಗಾಂಧಿ, *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಚರಿತ್ರೆಯ ಫಿಲಾಸಫರ್ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಚೋದ್ಯವೇ ಸರಿ.[31] ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಯಾಮಗಳ ಜೊತೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾನು ಈ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಮೂಲಕವೇ ಅಹಿಂಸೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿತ್ವ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟ

ಮಾಡುವುದೇ ಪರಿಹಾರವೆಂಬುದು ಗಾಂಧಿಯ ಇಂಗಿತ ಆಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಬರೀ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು, ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಹೊಂದಿದೆ. ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಕ್ರಮವೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇದು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಅನ್ನು ಬರೀ ರಾಜಕೀಯ ಪಠ್ಯವಾಗುವುದರಿಂದ ವಿಮುಖವಾಗಿಸಿ ಅದನ್ನೊಂದು ತಾತ್ವಿಕ, ಬದುಕಿನ ದರ್ಶನ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮತ್ತು ಕವಿಸತ್ಯದ ನಿರಚನೆಯ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.[32]

Civilization ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಿಯ ಆಕ್ಷೇಪ. ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಅದರ ಕೇಡನ್ನು ಮರೆಸಲು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಮಾಜ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.[33] ಗಾಂಧಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ಎಂಬುದು 'ಸುಧಾರೋ' ಅಲ್ಲ, (ಸುಧಾರೋ ಎಂಬುದು ಗುಜರಾತಿ ಶಬ್ದ) ಬದಲು 'ಖುದಾರೋ' (Barbarism) ಆಗಿತ್ತು.[34] ಗಾಂಧಿ ನಡೆಸಿದ ಈ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಮೂಲ ಕಾರಣ, ಅವರು ಸುಮಾರು 1906ರಲ್ಲಿ "ಲಂಡನ್ ಯೂನಿಯನ್ ಆಫ್ ಎಥಿಕಲ್ ಸೊಸೈಟೀಸ್"ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡು ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಯಚಟುವಟಿಕೆಗಳು. ಇದಲ್ಲದೇನೇ, ಲಂಡನ್‌ನ Whiteway ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ Ex-Tolstoy ಕಾಲನಿಯಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ, ಜಾನ್ ರಸ್ಕಿನ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳಾದ ಗ್ರಾಮಜೀವನ, ಕೃಷಿ, ಕೈಮಗ್ಗ, ಗುಡಿಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಯಂತ್ರಗಳ ಮೇಲಿನ ಅವಲಂಬನೆ ಮುಂತಾದ ತತ್ವ–ಅನ್ವಯಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇದರ ಹಿಂದೆ ಇದೆ. ಸುಮಾರು 1905ರಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ತಮ್ಮ 'ಇಂಡಿಯನ್ ಒಪೀನಿಯನ್'ನಲ್ಲಿ, New crusade ಸೊಸೈಟಿಯ ಚೈತನ್ಯಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ Godfrey Blountನ ಪುಸ್ತಕವಾದ 'A new crusade; An Appeal'ನ ಸಾರಾಂಶ ಮತ್ತು ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು.[35] Edward Carpernterನ Civilisation; It's cause and cureನಲ್ಲಿ ನಾಗರೀಕತೆ ಒಂದು ರೋಗ ಎನ್ನುವ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಬಹಳ ಗಾಢವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರು.[36] ನಾಗರೀಕತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನೂರು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದವರು ಈಗ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ರೀತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಗಾಂಧಿಗೆ ನಾಗರೀಕತೆಯ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದುವು.[37] ಗಾಂಧಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು. ಯಂತ್ರ ಎನ್ನುವ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಇದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿದ್ದೇ ವಿನ: ಬೇರೆ ಯಾವುದರಿಂದಲ್ಲ. ಸುಮಾರು 100 ವರ್ಷಗಳ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಯುರೋಪಿನ ನಾಗರೀಕತೆ 50 ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಈ ಗತಿಯನ್ನು ಅಂದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಯಮರಾಹಿತ್ಯತೆ (Cultural Anarchy)ಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಮಾಜವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವಾಗ, ಭಾರತ ಇಂತಹ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಬಾರದೆನ್ನುವುದೇ ತನ್ನ ಆಂತರ್ಯದ ನಿವೇದನೆ ಎಂದು ಗಾಂಧಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಮಾತೂ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ.[38] ಗಾಂಧಿ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಜನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಪಕ್ಕಾ ಪೃಥಕ್ಕರಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರೀಕತೆ ಜನರನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾ, ಇದಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕ ಬ್ರಿಟನ್‌ನನ್ನು ಡಿ–ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನೈಝೇಷನ್‌ಗೊಳಿಸಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಕಾರಣವೆಂದರು. ಗಾಂಧಿಯ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಾಗೆಯೇ, ಡಿ–ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನೈಝೇಷನ್ ಆದಂತಹ ಧರ್ಮ ಅದು ನೈತಿಕ ನಿಯಮಗಳ ಅನುಷ್ಠಾನ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನಲ್ಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನಲ್ಲ. ನನಗನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯ ಹಾಗೆ ಧರ್ಮ ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು, ಶಬ್ದಶ: ಮತ್ತು ತತ್ವಶ: ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಬಗೆಯಬಹುದೇನೋ.

ಧರ್ಮ, ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಬಹಳ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ನೆಲೆಗಳ ಅರಿವಿದ್ದೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಗಾಂಧಿ ಬಳಸಿದ ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಅನುಭವಿಸಿದ ಅನುಭವಗಳು ಕೂಡಾ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಟ್ಟಂತವುಗಳು. ನಾಗರೀಕತೆ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ಗಾಂಧಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಾದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ (Value Judgement) ಒಳಗಾಗದೇ ಗಾಂಧಿಗೆ ಒದಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ, ಅವರು ಅವುಗಳನ್ನು ಕಾಲಕಾಲದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಪಡಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ. *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸಿವಿಲೈಝೇಷನ್ ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೂ ಕೂಡಾ, ಸ್ವರಾಜ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ಸಿವಿಲೈಝೇಷನ್‌ನ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಯುರೋಪಿನ, 'ನಾಗರೀಕತೆ', ಭೌತದ ಆಧಾರದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಗತಿಯ ಮೇಲಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ನೈತಿಕ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು

ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ,' ಎನ್ನುವುದೇ ಗಾಂಧಿಯ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದವಾಗಿತ್ತು. ಗಾಂಧಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ ನಾಗರೀಕತೆ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಿವಿಲೈಝೇಷನ್‌ನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ಕೈಗಾರಿಕೀಕೃತ ಸಮಾಜ ಸಾಗಿದ ರೇಖೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ನೂರಿನ್ನೂರು ವರ್ಷದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಕೆಲವು ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮವೂ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಎನಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಗರೀಕತೆ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಬಾಹಿರ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಹೇಳುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ನೆಲೆಯಿಂದ.[39] ಇದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ, ಈ ಸಿವಿಲೈಝೇಷನ್ ಹೇಗೆ ಇದೆಯೆಂದರೆ ಪ್ರವಾದಿ ಮುಹಮ್ಮದರು ಹೇಳಿದ ಸೈತಾನ್ ಅಥವಾ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಕಲಿಯುಗದ ಕಲಿಯೆನ್ನುತ್ತಾ ಇವುಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪ್ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ತುಲನೆಗೈಯುವ ಕ್ರಮ ಹಿಂದ್‌ಸ್ವರಾಜ್ ಅನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪಠ್ಯವಾಗಿಯೂ ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.[40] ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೈಬಲ್‌ನ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ 'ಮೆಸಯ್ಯಾನಿಕ್ ಮಿಶನ್'ನ (ಪ್ರವಾದಿ ಸಂದೇಶ) ರೀತಿ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿರುವ ಈ ನಾಗರೀಕತೆ ತನ್ನ ನಾಶವನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಅದರ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲೆನ್ನುತ್ತಾ, ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ರೋಗಗ್ರಸ್ತವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ಗಾಂಧಿ ಪದೇಪದೇ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ.[41]

ಹೀಗೆ ಈ ಮೇಲಿನ ನನ್ನೆಲ್ಲ ವಾದಗಳು ಮತ್ತು ತರ್ಕಗಳು *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿ, ಒಂದು ದಾರ್ಶನಿಕ ಕೃತಿ, ಒಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೃತಿ ಕೂಡಾ ಆಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಕೊಟ್ಟ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ಗಾಂಧಿ ತಮ್ಮ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ನ ಮೂಲಕ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಆಧುನಿಕವಲ್ಲದ ಜೀವನ ವಿಧಾನಗಳು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿ, ಪ್ರವಾದಿಯ ಹಾಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.[42]

**References**


1. Bhiku Parekh. 2007.Gandhi: A Very Short Introduction.New Delhi:OUP.
2. Anthony J. Parel. Ed.2009.Hind Swaraj and Other Writings.New Delhi: Cambridge University Press.
3. Ibid.
4. Ramashraya Roy. 1985. "HindSwaraj-A Fresh Look", Moral Foundation of Hind Swaraj and Nonviolence. Ed. N. Prasad.New Delhi:Gandhi Peace Foundation.
5. Rudolf C Heredia. 2009."Interpreting Gandhi" EPW. June.
6. RenuBahl. "Text and Context of Hind Swaraj" in Reflections on Hind Swaraj,
7. Anthony J. Parel. Ed. 2009.Hind Swaraj and Other Writings.New Delhi:Cambridge University Press.
8. RagahavanIyer. 1986.The Moral and Political Writings of Mahatma Gandhi Volume1.Civilisation, Politics and Religion.London:OUP.
9. Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today, AdityaNigam, EPW, Mumbai, March 2009.
10. Ibid
11. KeshavanVeluthat. "Historical Reading of Arthashastra" (unpublished paper presented at an International Seminar).
12. Aditya Nigam, 2009. "Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today", EPW. March.
13. Ibid
14. M. K. Gandhi. 1939.Hind Swaraj or Indian Home Rule. Ahmedabad: Navajivan Publishing House.

15. Ibid
16. Ibid
17. Ibid
18. Aditya Nigam, 2009. “Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today”, EPW.March.
19. Ibid
20. Ibid
21. Ibid
22. Bhikhu Parekh.1999. Colonialism, Tradition and Reform – An analysis of Gandhi’s Political Discourse.New Delhi: Sage Publications.
23. Ibid
24. Ibid
25. SumthSarkar. 1983. Modern India:1885-1947. New Delhi: Macmillan.
26. Aditya Nigam, 2009. “Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today”, EPW. March.
27. Bhikhu Parekh.1999. Colonialism, Tradition and Reform – An analysis of Gandhi’s Political Discourse. New Delhi: Sage Publications.
28. Aditya Nigam, 2009. “Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today”, EPW. March.
29. Ibid
30. M. K. Gandhi. 1939. Hind Swaraj or Indian Home Rule. Ahmedabad: Navajivan Publishing House.
31. Walter Benjamin,1940. “Theses on the Philosophy of History”.
32. Terence Ball.“History and the Interpretation of Texts”, Handbook of Political Theory. Ed. Gerald F. Gaus and ChandranKukathas.London:Sage Publication.
33. M. K. Gandhi. 1939. Hind Swaraj or Indian Home Rule. Ahmedabad: Navajivan Publishing House.
34. Ibid.
35. Anthony J. Parel. Ed. 2009.Hind Swaraj and Other Writings. New Delhi: Cambridge University Press.
36. M. K. Gandhi. 1939. Hind Swaraj or Indian Home Rule. Ahmedabad: Navajivan Publishing House.
37. Ibid.
38. Ibid.
39. Ibid.
40. Ibid
41. Anthony J. Parel. Ed. 2009.Hind Swaraj and Other Writings. New Delhi: Cambridge University Press.
42. Aditya Nigam, 2009. “Gandhi-The Angel of History; Reading Hind Swaraj Today”, EPW. March.

## “ಕಥೆ ತಗೊಂಡು ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂದ್ರೆ ಅದೊಂದು ಹೊಸ ಕೃತಿಯಾಯಿತು”

– **ಪ್ರಸನ್ನ**
ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು

● ಸಂದರ್ಶನ : **ಎಂ. ಗಣೇಶ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು**

**ಗಣೇಶ್** : ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಒತ್ತಾಸೆಯಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಜೊತೆಗೆ ನನಗೆ ಒಂದು ಸಂಪರ್ಕವಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ನಾನು ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನೀವು ಮಾಡುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೆಲಸದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಲಸದಲ್ಲೂ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನ ನೋಡ್ತೀರಿ ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಆ ಬದುಕನ್ನ ನೋಡುವ ಕ್ರಮದೊಳಗಡೆಗೇ ನೀವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲಸಾನು ಅದೇ ರೀತಿ ಮಾಡ್ತಾ ಬಂದಿದೀರಿ. 2005ರಲ್ಲಿ ‘ಕವಿಸಮಯ’ ಅಂತ ಮಾಡಿದ್ರಿ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳನ್ನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ನೋಡ್ತಕ್ಕಂತ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನ ನೀವು ಮಾಡಿದ್ರಿ ಅದು ಯಾಕೆ ನಿಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗಿತ್ತು?

**ಪ್ರಸನ್ನ:** ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದಂತಹ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಇದೆ. ಹೇಗೆ ಆಟಗಳಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಇದೆಯೋ ಹಾಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇದೆ. ಮೂಲತಃ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಬಳಸೋದು ಹ್ಯಾಗೆ ಅಂತಂದ್ರೆ ಜನರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ. ಸಂವಹನ ಅಂತ ಬಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಬರುತ್ತೆ, ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಅಭಿನಯ ಎಲ್ಲವೂ ಬರುತ್ತೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹ್ಯಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸೋದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿಡೋದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬರುತ್ತೆ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸೋದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾಯ್ತಾ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ನೀವು ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತೀರಿ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಬ್ಬ ನಟನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ನಟನ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾವು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ನೋಡ್ತೇವೆ.

ಒಂದನೇ ವಿಭಾಗ, ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಗುಣ ಅಂತ ಕರೀತೀವಿ. ಎರಡನೇ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಅಂತ ಕರೀತೀವಿ. ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆ ಅನ್ನೋದು ಪಾತ್ರದ ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತು ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಭಾಗ ಪ್ರದರ್ಶಕಗುಣ. ಇದು ಬರೀ ನಟರಿಗಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ಹಲವರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಜಾಗ. ಒಬ್ಬ ರಾಜಕಾರಣಿ ಆದರೆ? ವೇದಿಕೆ ಮೇಲೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಬರೋದು, ಹ್ಯಾಗೆ ನಿಲ್ಲೋದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹ್ಯಾಗೆ ನಿಭಾಯಿಸೋದು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಏನ್ ಬಯಸ್ತಾರೆ ಅನ್ನೋದು ಇದೆ. ನೀವು ಆಡಬೇಕಾದ ಮಾತನ್ನ ಹೆಂಗೆ ಆಡೋದು, ಆ ಮಾತನ್ನ ಹೆಂಗೆ ಮಧ್ಯಕ್ಕೆ ತರೋದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಒಬ್ಬ ಹರಿಕಥೆದಾಸನಿಗೆ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಮ್ಯಾನೇಜರ್‌ಗೆ ರಾಜಕಾರಣಿಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಿಜ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡ್ತಾ ಇರ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಅದನ್ನ ‘ರೋಲ್‌ಪ್ಲೇ’ ಅಂತ

ಕರೀತೀವಿ. ಈವತ್ತು ನಾನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಟು ಪೊಲೀಸ್ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರ್ ಆದೆ ಅಂದ್ರೆ ಬೆಳಿಗ್ಗೆಯಿಂದ ಸಂಜೆ ತನಕ ಪೊಲೀಸ್ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸ್ತಾ ಇರ್ತೀನಿ ಅದು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಅಂದ್ರೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಬೇರೆ ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕ್ಕೊಳ್ತೀನಿ ನಾನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಉಟ್ಕೊಳೋ ಪಂಚೆಯನ್ನು ಉಟ್ಕೊಂಡು ಹೋಗೋದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗೇ ಪೊಲೀಸ್ ದಿರಿಸನ್ನ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರ್ತೀನಿ. ನನ್ನ ಧ್ವನಿ ಬದಲಾಗುತ್ತೆ, ನಿಲ್ಲುವ ರೀತಿ, ನಡೆ–ನುಡಿ ಎಲ್ಲವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ದರ್ಪ ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಎಲ್ಲೋ ಒಳಗಿರುತ್ತೆ ಅದು ಗೊತ್ತೂ ಆಗ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ ಈ ದರ್ಪ ನಾನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡಿರೋದು ಅಂತ. ಆದರೆ ನಾವು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಒಬ್ಬ ಮಠಾಧಿಪತಿ ಭಕ್ತರನ್ನ ಸಂಪರ್ಕಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನ ನಿಭಾಯಿಸ್ತಾ ಇರ್ತಾನೆ. ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳಿರ್ತವೆ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿರ್ತವೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪಾದ್ರಿ ಇದ್ರೂ ಅದೇ ರೀತಿ. ನಾಟಕ ಮಾಡೋದು ಜನಗಳಿಗೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಕಲಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ನಾಳೆ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಾಗ ನಾನೊಬ್ಬ ಮೇಷ್ಟ್ರು ಆದಾಗ ಹೆಂಗೆ ನಿಭಾಯಿಸ್ಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ಇರುತ್ತೆ. ಅದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೇನೇ ಬಹಳ ಗೌಣವಾದದ್ದು. ನಾಟಕವನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾಡೋದು ಸರೀನೋ ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿ ಅದಕ್ಕೇನು ತೊಂದ್ರೆ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ರೆ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ದೇ ಇದ್ದಾಗ? ನಾಟಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ನಾಟಕ ಮಾಡಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ಸಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಗಳೇ ಬಂದಿದಾವೆ ಅಂತ ಹೇಳಕ್ಕಾಗಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೀತಾನೆ ಇರ್ತಾವಲ್ಲ?

**ಪ್ರಸನ್ನ:** ಹೌದು, ನಾಟಕ ರಚನೆ ಇದೆಯಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಲಿಷ್ಟಕರವಾದ ಕೆಲಸ. ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆದು ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯೋದು ಸುಲಭ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಥೆ ಬರೀಬಹುದು ಅಥವಾ ಇನ್ನೇನೋ ಬರೀಬಹುದು ನಾಟಕ ಬರೆಯೋದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ.

ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ "ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯಂ" ಅಂತ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ರಮ್ಯವಾಗಿ ಇರೋದ್ರಿಂದ್ಲೇ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಯಾಕೆಂದ್ರೆ ಬೇರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಮಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಿಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಿರುವ ಭಾವನೆಯನ್ನ ಆಂಗಿಕವನ್ನ ಕೂಡಾ ನೋಡ್ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಅದು ಮಾತು. ಮೌಖಿಕವಾದುದ್ದನ್ನ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯೋದು ಬಹಳ ಸುಲಭ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಮುದಾಯ ಅಥವಾ ಭಾಷೆ ಒಂದುನೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನ ರಚಿಸಿದ್ರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕ ಇರಬಹುದು. ಆ ಮಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ಇರುತ್ತೆ, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಮಹತ್ವ ಅಂದ್ರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಮಹತ್ವ ಇರುತ್ತೆ. ಆಮೇಲೆ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇರುತ್ತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಕಾಳಿದಾಸನೊ ಒಬ್ಬ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನೊ ಅಂಥ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಬರಬೇಕು ಅಂತ ಅಂದ್ರೆ ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ. ನೀವು ಬರೇ ಅದನ್ನೇ ಕಾಯ್ತಾ ಕೂತಿದ್ರೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಏನಾಗುತ್ತೆ ಅಂದ್ರೆ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನ ವಿವೇಚಿಸುವ ಅರ್ಥೈಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತೆ. ಅದನ್ನ ಕೆಲವರು ಹಳೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಗೊಂಡು ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಸಲ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಒತ್ತಾಸೆ ಇರುತ್ತೆ. ಸೋ ಇವತ್ತಿನ ಕೃತಿಯೇ ಬೇರೆ ಇವತ್ತಿನ ವಸ್ತು ಬೇರೆ ಆಗಿದ್ದಾಗ ಅವರು ನಾಟಕದ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪದ್ಯವನ್ನೋ ಸಣ್ಣಕಥೆಯನ್ನೋ ಮಾಡೋದು ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿರುತ್ತೆ. ಇದು ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಆಗಿರುವಂತಹ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಅದು ಶುರುವಾಗಿದೆ.

ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಅದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಗ್ತಾ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಅದನ್ನ 'ರೂಪಾಂತರ' ಅಂತ ಕರೀತಿದ್ರು. 'ರೂಪಾಂತರ' (ಅಡಾಪ್ಟೇಷನ್) ಅನ್ನೋದೇ ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾದದ್ದು ಈಗ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾನೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನ ತಗೊಂಡು ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂದ್ರೆ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಕೃತಿಯಾಯ್ತು. ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಾಲನ್ನ ಅದರಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದ್ರು ಅದು ಹೊಸ ಕೃತಿಯೇ ಆಯ್ತು. ಅಂದ್ರೆ ಈ ರೂಪಾಂತರದ ಬಗ್ಗೆ ನನಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಏನು ಅಂದ್ರೆ ಅಡಾಪ್ಟೇಷನ್ ಅಂದಾಗ ಅದು ಮೂಲಕೃತಿ ಅಲ್ಲ! ಮೂಲಕೃತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಬೇಕಾದ ಗೌರವ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ! ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನ ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು

ಹಿಂದೇನೇ ಹೊರಟು ಹೋಗಿರುವಂತಹದ್ದು, ಉದಾ: ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಅಡಾಪ್ಟೇಷನ್. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕದಿಂದ್ಲೇ ಆಡಾಪ್ಟ್ ಆದಂತವು ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೇರ ತಗೊಂಡು ಅವನು ತ್ರಿಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾ ಮಾಡ್ದ. ಚೀನಾ ದೇಶದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಥೆ ತಗೊಂಡು ಕಕೇಶಿಯನ್ನೆ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ಮಾಡಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಯಾರೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಯಾರು ಅವು ಮೂಲಕೃತಿಗಳಲ್ಲ ಅಡಾಪ್ಟೇಷನ್ ಅಂತ ಕರೆಯೋದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನೂ ಮೂಲಕೃತಿ ಅಂತಾನೇ ಕರೀತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕ ಒಬ್ಬ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮೂಲಕೃತಿಗಳೇ ಮೂಲಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆನೂ ಸಿಕ್ಕಬೇಕು. ಕೃತಿಯಾಗಿ ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಅನ್ನೋದು ಎರಡನೇ ಮಾತಾಯ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆ ಕೃತಿ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ಏನೇ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಿಗೇ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿದವರಿಗೆ ಅದು ಸಲ್ಲಲ್ಲ–ಅನ್ನೋದು ಅಲ್ಲ, ಅದು ಸರಿ ಅಲ್ಲ ಅಂತ.

**ಗಣೇಶ್** : ಹಿಂದಿನಂತೆ ಈಗ ಕನ್ನಡನಾಟಕಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿ?

**ಪ್ರಸನ್ನ:** ನೋಡಿ ನಾವು ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಂತ ಕರೆಯೋದಕ್ಕೆ ಶುರುಮಾಡಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದು ನಾಟಕ ಬರೆಯೋದಕ್ಕೆ ಶುರು ಮಾಡಿದ್ದಂತವರನ್ನ. ಉದಾ: ಶ್ರೀರಂಗರು, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದು ಇವರು ನಾಟಕ ಬರೆದ್ರು. ಮೊದಲು ಕೆಲವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಚಯವೇ ಇರ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ರೂ ಬರೆದರು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕೈಲಾಸಂ ಅಂತವರು ಗಾಢವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಚಯ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದರು. ಅದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಗೇನೆ ಗೆರೆ ಎಳೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ರು ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬರದೆ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದು ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ರೆ ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಗೊಳ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇವತ್ತು ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಅಂತಿದೀವಿ. ಯಾರಿಗ್ಗೊತ್ತು ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ನೀವು ಒಂದು ಯಯಾತಿನೋ ಅಥವಾ ಲಂಕೇಶರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೋ ನಾಟಕ ಅಂತ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಇವತ್ತಿನ ಒಬ್ಬ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಅಥವಾ ರಂಗಕರ್ಮಿನೇ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿದ ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಅಲ್ಲ ಅಂತ ಹ್ಯಾಗೆ ಹೇಳ್ತೀರಿ ಯಾರು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದಾರೆ, ಯಾರು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾದ ಗುಣ ಇದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಯಾರು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ರೂಪಾಂತರ ಅಂತ ಕರೆದು ಅದನ್ನ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕೋದು ಇದೆಯಲ್ಲಾ ಅದು ಘೋರ ಅಪರಾಧ. ಹಿಂದೆಲ್ಲಾ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಬರೆದೋರೆಲ್ಲರೂ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ರಂಗಕರ್ಮಿ. ಅವನ ಮೂಲವೃತ್ತಿ ನಟನೆ. ಅವನ ಮೂಲವೃತ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯರಚನೆ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ಕಂಪನಿ ನಡೆಸ್ತಾ ಇದ್ದ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ಅವನು ನಾಟಕ ಬರೀತಿದ್ದ. ಕಂಪನಿ ನಡೆಸೋದು ನಟನೆಯನ್ನ ಮಾಡೋದು ಅವನ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆ ಆಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದದ್ದು. ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದು ಮಹಾನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಯಿತು. ಮೋಲಿಯರ್ ಮಹಾಕವಿ ಮೂಲತಃ ಒಬ್ಬ ನಟ, ರಂಗಕರ್ಮಿ, ಅವನಿಗೆ ಇವತ್ತು ಸಂಜೆ ಜನ ಬರ್ತಾರೋ ಇಲ್ಲವೋ ನಾಟಕ ನೋಡಕ್ಕೆ ಬಂದವರು ನನ್ನ ಕಡೆ ಕಲ್ಲೆಸಿತಾರೋ ಅಥವಾ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುತ್ತಾರೋ ಅನ್ನುವ ಒದ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ಇರ್ತಿದ್ದ. ಅವನು ತನ್ನ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದ, ಆ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನ ಆಮೇಲೆ ಲಿಖಿತರೂಪ ಕೊಟ್ಟು ಪಬ್ಲಿಷ್ ಮಾಡಿದ. ನೀವು ಯಾರನ್ನೇ ನೋಡಿದರೂ ಇದೇ ಕಾಣೋದು. ಇವತ್ತೇನು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೀವಿ ಅಂದರೆ ಅಂತವರನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆಯವರು ಅಂತ ಪರಿಗಣಿಸ್ತಾ ಇದ್ದೀವಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಯ್ಯೋ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಬರೆದಿಲ್ಲ– ಅಥವಾ ಕುವೆಂಪು ಬರೆದಿಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ಅದೆಂತ ನಾಟಕ ಅನ್ನೋ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿದ್ದೀವಿ. ಕಾರಂತರು ಮತ್ತೆ ಕುವೆಂಪು ಕೆಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರರು ಅಂತ ನಾನು ಹೇಳ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ರಂಗಕರ್ಮಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಥವಾ ಒಬ್ಬ ರಂಗನಟ ತನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನ ಆಮೇಲೆ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮಾಡಿದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಯಾರು ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಊನ ಇದು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೂಗಾಡ್ತಾ ಇದೀವಿ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಒಬ್ಬ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂಟು ಹತ್ತು ಹನ್ನೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತೆ ಪಬ್ಲಿಷ್ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾನೇ ಹತ್ತು ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೀನಿ ನೀವು ಬರೆದಿದ್ದೀರಿ, ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾನು

ಹೇಳೋದು ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳು ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆ ನಾಟಕ ಇರಬಹುದು ನೀವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನೋಡಿದಿರಾ ಅವು ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆದೋ ಮೂರನೇ ದರ್ಜೆದೋ ಅಂತ. ಲಂಕೇಶರ ಕೆಲವು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನ ಓದಿದರೆ ಅವು ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆವು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೇ ದರ್ಜೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬಹಳ ವಿಶೇಷವಾಗಿರಬೇಕು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಂಸಕ್ಷೀರನ್ಯಾಯ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನ ಹಿಡಿದು ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀರವನ್ನ ತಗೊಂಡು ನೀರನ್ನ ಬಿಡ್ತಾರೆ. ಕ್ಷೀರ ಯಾವುದು ಅಂದ್ರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕಗುಣಗಳು ಕ್ಷೀರ, ನೀರು ಯಾವುದು ಅಂದ್ರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ರಂಗಗುಣಗಳು ನೀರು. ಇದು ತಪ್ಪು. ಹಂಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ನೀವು ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನ ನಾಟಕ ಅಂತ ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಮೋಲಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕ ನೀವು ಓದಿದರೆ ಸಾಕು ಬಹಳ ಕೆಟ್ಟ ನಾಟಕ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಇವತ್ತು ಮೋಲಿಯರ್‌ನನ್ನ ಫ್ರೆಂಚ್‌ಭಾಷೆ "ಇದು ಉದ್ಧಾಮ ಸಾಹಿತ್ಯ" ಅಂತ ತಲೆಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ತಿರುಗಾಡುತ್ತೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ವಿಚಾರವಂತರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರವನ್ನ ಶುರು ಮಾಡುವ ಮೊದಲು ಮೋಲಿಯರ್‌ನ ಹೆಸರಿಗೆ ಒಂದು ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿ–ಶುರುಮಾಡ್ತಾರೆ. ಅವನ ಒಂದು ಕೊಟೇಷನ್ ಹಾಕಿ ಶುರುಮಾಡ್ತಾರೆ. ಇವತ್ತು ಅದೇ ನಾಟಕ ಓದಿದರೆ ಮೋಲಿಯರ್‌ದು ಇದೇನಿದು ಕೆಟ್ಟ ಪ್ರಹಸನ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಗೊಳ್ಳಬೇಕು ತಗೊಳ್ಳದೇ ಹೋದರೆ ವಿಮರ್ಶೆ ನಿಂತು ನೀರಾಗಿಹೋಗುತ್ತೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ತುಂಬಾ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನ ಎತ್ತತಾ ಇದೀರಿ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಈ ಓದು ಮತ್ತು ನೋಡುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಗೆರೆಯನ್ನ ಎಳೆದಿದ್ದೀವಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲ ಅಂತ ಭ್ರಮೆಯುಂಟಾಗಿದೆ ಅಲ್ವ? ಇಲ್ಲಾಂದ್ರೆ ರಂಗಭೂಮಿನೇ ನಿಂತುಹೋಗಬೇಕಿತ್ತು ಅಲ್ವಾ?

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಹೌದು ಖಂಡಿತ

**ಗಣೇಶ್** : ಕಥೆ–ಸಂಭಾಷಣೆ– ನಿರೂಪಣೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಎದುರಿಸ್ತೀರಿ?

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಅಲ್ಲ ಹ್ಯಾಗೆ ಎದುರಿಸ್ತೀರಿ ಅಂದ್ರೆ ಆಯಾ ಮಾಧ್ಯಮದೋರು ಆಯಾ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶಗಳು ಕೂಡ ಇರ್ತವೆ. ಉದಾ: ಕಥನವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕವಿ ನಿರ್ವಹಿಸೋದಕ್ಕೂ ಸಣ್ಣಕತೆಗಾರ ನಿರ್ವಹಿಸೋದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇದೆ. ಸಮಾನ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರ ಚಿತ್ರ ರಚಿಸೋವಾಗ ಕಥನವನ್ನ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿಗೂ ಒಬ್ಬ ಶಿಲ್ಪಿ ಕಥನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುತ್ತೆ. ಸಂಬಂಧ ಇರುತ್ತೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಒಬ್ಬ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅಥವಾ ನಟ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇರುತ್ತೆ. ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ವೆ. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಾನವಾದ ಅಂಶಗಳು. ಕಥನ ಅನ್ನೋದು ಬರೇ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಇದಿಯಾ?

**ಗಣೇಶ್** : ಇಲ್ಲ..........

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಇದೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಇದೆ. ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಕೆಲವುದರಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಇರುತ್ತೆ. ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಥನವನ್ನೇ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿ ಒಂದರಿಂದ ಒಂದೂವರೆ ಘಂಟೆ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಚಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಆಗಿ ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಗೋ ಅದು ಹೋಗಬೇಕು ಅದೇ ಕಥನ. ಚಲನಶೀಲತೆಯೇ ಕಥನದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧ್ಯತೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಚರಕದಲ್ಲಿ 'ಕೋರ್ಟ್‌ಮಾರ್ಷಲ್' ನಾಟಕ ಆದಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳೋದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂದಿದ್ರಿ

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಅದು ಸುವರ್ಣರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆದಷ್ಟು ಬಹುಶಃ ಇನ್ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ಅಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಅದೊಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ. ನಾನು ಇಷ್ಟೊತ್ತು ಹೇಳಿದ್ನಲ್ಲ ಮೋಲಿಯರ್

ಮತ್ತು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಇಬ್ಬರೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯವರು. ಆದರೂ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಮಹಾನ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕಾರರು ಅಂತ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಕೋರ್ಟ್‌ಮಾರ್ಷಲ್ ನಾಟಕ ಸಹ ಆ ರೀತಿ ಗಾಢವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ನಾಟಕ. ಅದರ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸರಳವಾದ ಕಥನವೂ ಇದೆ. ಕಥೆ ಗಟ್ಟಿ ಹೇಳುತ್ತೆ. ಒಬ್ಬ ಕೆಳಜಾತಿಯಿಂದ ಬಂದ ಸಿಪಾಯಿ ಅವನ ಜಾತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಅವನು ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಾಕ್ಕೊಳ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರತಿಭೆ ಇರುತ್ತೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಡಿದ್ರೂ ಕೂಡ ಅದನ್ನ ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗಿರುತ್ತೆ. ಆ ನಾಟಕ ಈ ಕಥೆನಾ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳ್ತಾ ಹೇಳ್ತಾನೇ ಅದು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನನಗೆ ಹಾಗನಿಸಿದ್ದು. ಸಮಸ್ಯೆ ಇರೋದು ಏನಂದ್ರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ  ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಗೊಂಡಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರ್ತೀವಿ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಗೆ ನಾವು ಜೋತುಬಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಮ್ಮ ಚಲನೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು ಅನ್ನೋ ಅಂಶ ಇದೆ. ಅದಾಗಬಾರದು ನೀವು ಆ ಕಥನಕೃತಿಯ ಬಲವಂತದಿಂದ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದರೂ ಕೂಡ ಹೊರಳೋಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಈವತ್ತು ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ಹೊರಳೋಕೆ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನೋ ವಿಚಾರವನ್ನ ನಾವು ಎಷ್ಟು ತುದಿಗೆ ತಗೊಂಡು ಹೋಗಿದೀವಿ ಅಂದ್ರೆ ಕಥನದ ಅವಶ್ಯಕತೆನೇ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನೋಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಟ್ಟಿ ಕಥನಗಳಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ಕೆಟ್ಟಕೃತಿಗಳು ಅನ್ನೋ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೀವಿ. ಅದು ತಪ್ಪು, ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಕಥನ ಇರುತ್ತೆ. ಅದು ಕಾಣಿಸೋ ರೀತಿ ಇರುತ್ತೆ. ಅದು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಕೆಟ್ಟಗುಣ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಡೆಗೆ ಅದು ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗುತ್ತೆ ನಿಜ. ಕಥೆ ಹೇಳೋದು ಬಿಟ್ರೆ ಅದು ಇನ್ನೇನು ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ, ನಿಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಥನ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿಬಿಡಬಾರದು. ಹಾಗಂತ ಕಥೆನೇ ಇಲ್ಲದೇ ಎರ್‍ರಾಬಿರ್‍ರಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಹೋಗುವಂತೆ ಆಗಬಾರದು. ಒಂದು ಮಧ್ಯಮಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಬೇಕು. ಇನ್ನು ಇಂಟ್ರುಫಿಟೇಷನ್ ಅನ್ನೋದು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಅದನ್ನ ಮಾಡೋರು ಏನೇನೋ ಅಂದುಕೊಂಡಿರ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪೋದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರನ್ನ ಅರ್ಥೈಸೋ ಬದಲು ಅನರ್ಥೈಸೋದು ಆಗ್ತಿರುತ್ತೆ. ಹಾಗಾಗಬಾರದು ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕ ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ. ಅಲ್ಲೂಸಲ್ಲದ ಇಲ್ಲೂಸಲ್ಲದ ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲೂಸಲ್ಲುವ ಇಲ್ಲೂಸಲ್ಲುವ ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ. ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಯಾಕೆ ಅಂತಂದ್ರೆ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ನಿರ್ವಹಿಸೋನು ನಟ. ಆತ ನಿರ್ವಹಿಸ್ತಾ ಇರೋದು ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿ. ನಿಜವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗೋರು ನಾಟಕಕಾರ– ನಟ–ಮತ್ತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಅನ್ನೋ ಪ್ರಾಣಿ ಇರೋದೇ ಇಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾವು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಆಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನ ತೋರಿಸೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗುತ್ತೆ ಎಲ್ಲಿ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಮಿತಿಮೀರಿ ನನ್ನ ಛಾಪು ಕಾಣಿಸ್ಬೇಕು? ನಾನಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ರು ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ನಾನು ಕಾಣಿಸ್ತಾ ಇರಬೇಕು ಅಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಅನಾಹುತ ಆಗುತ್ತೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಆ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತೆ. ನಾನೆಲ್ಲಿ ನಾನೆಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸೋದೇ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಕಾಣಿಸಬೇಕು ಅಂತಿದ್ರೆ ನೀನು ನಟ ಆಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನೀನು ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ನಾನು ಕಂಡೇಕಾಣಬೇಕು ನಾಟಕಕಾರ ಮರೆಯಾದ್ರು ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ನಾನು ಕಂಡೇ ಕಾಣಬೇಕು. ಒಬ್ಬ ನಟ ಮರೆಯಾದ್ರು ಪರವಾಗಿಲ್ಲ ನಾನು ಕಾಣಿಸಬೇಕು– ಇದು ತಪ್ಪು. ಎಷ್ಟೋ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಅವರು ಮಾಡಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ನಟರು ಈ ನಿರ್ದೇಶಕನ ನಕಲಾಗಿ ಕಾಣಿಸ್ತಾ ಇರ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅಡ್ಡ ಬಂದು ಬಂದು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಉಪಮೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತಾ ಇರ್ತಾರೆ. ಇವೆರಡೂ ತಪ್ಪು. ಅತಿರೇಕ ಇದು.

**ಗಣೇಶ್** : ಟಿ.ವಿ. ಮಾಧ್ಯಮ ಬಂದ ಮೇಲೆ ರಂಜನೆ ಜಾಸ್ತಿ ಆಗಿದೆ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಅಲ್ವ

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ರಂಜನೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ರಂಜಿಸದೆ ಹೋದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಟ್ಟೋದಕ್ಕೇ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಏನಾಗಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಅವಸರದ ರಂಜನೆ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ರಂಗಪರಂಪರೆ ಗಟ್ಟಿ ಇದ್ದಾಗ ಏನಾಗುತ್ತೆ ಅಂದ್ರೆ ಅದರೊಳಗೆ ಹಾಸ್ಯನಟರು ಇರ್ತಾರೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರೂ ಬಂದು ಒಂದಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿ ಹೋಗ್ತಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನ ತೂಗಿಸ್ಕೊಂಡು ಹೋಗೋದಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಹಾಯ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಈವತ್ತೇನಾಗಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಈ ಅವಸರದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನ ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕಾಗಿರೋದ್ರಿಂದ ಬಹಳ ಗಹನವಾದ ವಿಷಯ ಹೇಳಕ್ಕೋದ್ರೆ ಆಮೇಲೆ ಜನ ಎದ್ದುಹೋಗಿಬಿಟ್ರೆ ಕಷ್ಟ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ನಾವು ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಕಚಗುಳಿ ಇಟ್ಟು ಬಲವಂತದಿಂದ ನಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡ್ತೀವಿ. ಅದು ತಪ್ಪು ಅದು ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದ ಮಹಿಮೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಮೊದಲು ಎಂಟುಗಂಟೆ ನೋಡ್ತಾ ಇದ್ದೋರು ಇವತ್ತು ಮೂರುಗಂಟೆ ಆಮೇಲೆ ಒಂದೂವರೆ ಗಂಟೆಗೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ.

ನಾಟಕ ಕೂಡಾ ಹಾಗೇ ಆಗ್ತಾ ಇದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನಾಟಕ ನೋಡೋದಕ್ಕೆ ಜನ ಬರೋದೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಬಂದವರು ಕೂಡಾ ಎದ್ದು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಾರು ಅಂತ ನಾವು ಗೆಲ್ಲೋದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೇನೆ ಎಡವಿ ಬಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟಿರ್‍ತೀವಿ. ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಏನೋ ಮಾಡಕ್ಕೋಗಿ ನಿಜವಾಗ್ಲೂ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಏನು ಬೇಕೋ ಅದನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ಏನೇನೋ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿರ್‍ತೀವಿ.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಬೇರೆ ಏನೋ ಗಹನವಾದುದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳ್ತಾ ಇದೀರಿ. ಥಿಯೇಟರಿನೊಳಕ್ಕೆ ಹೋದಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೆಕೆಂಡು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಅಂತಾನೇ ಭಾವಿಸ್ತಾ ಇರ್‍ತೀವಿ.

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ನೋಡಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ್ ಮನ್ಸೂರ್‌ರವರು ಒಂದು ರಾಗವನ್ನ ನಲವತ್ತು–ಐವತ್ತು ನಿಮಿಷ ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಆ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ಅವರು ಗಂಟಲು ಸರಿಮಾಡ್ಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ರಾಗದ ಹಿಡಿತವನ್ನ ಕೈಗೆ ತಗೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಮೀಸಲು ಇಡ್ತಾರೆ. ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ಅವರು ಆ ರಾಗವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಡಿದು ಬಿಟ್ಟು ಮಾಡ್ತಿರ್‍ತಾರೆ. ಆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷದ ತಾಳ್ಮೆ ಯಾರಿಗೆ ಇರುತ್ತೆ ಅಂದ್ರೆ ಆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕಾರ ಇರೋರ್‍ಗೆ. ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಅಂದ್ರೆ ಏನು ಅನ್ನೋದು ಗೊತ್ತಿರೋರಿಗೆ ಆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇರುತ್ತೆ. ಆ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ದಾಟಿದವರು ಇನ್ನೂ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ದಾಟ್ತಾರೆ– ಇನ್ನೂ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ದಾಟಿದವರು ಮಾತ್ರ ಆ ಕಡೆಯ ಅದ್ಭುತವಾದ ತಾರಕಕ್ಕೆ ಹೋದದ್ದನ್ನ ಸವಿತಾರೆ. ಇಲ್ಲ ನನಗೆ ಕಡೆಯ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ ಕೊಡಿ ಅಂದ್ರೆ ತಾರಕ ಮಾತ್ರ ಆಗಿ ಕುಲಗೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಇವತ್ತು ಹೆದರಿದ್ದಾರೆ. ಜನ ಬರ್‍ತಾ ಇಲ್ಲ ಜನ ಬರ್‍ತಾ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಹೆದರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಆ ಕಡೆಯ ತಾರಕದ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷವನ್ನೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಅದು ಆಗಬಾರದು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯು ಅವತ್ತು ಹುಟ್ಟಿ, ಮಗುವಾಗಿ, ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕಿ ಆಮೇಲೆ ನಡಿಗೇ ಕಲಿತು ನಡೆದು ಆಮೇಲೆ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಬೆಳೀಬೇಕು ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಆಸ್ಪಾದನೇ ಕೊಡ್ತಾ ಇಲ್ಲ

**ಗಣೇಶ್** : ಇದು ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಹಾಗೆ ಆಗ್ತಾ ಇದೆ ಅಲ್ವ

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಹೌದು ಖಂಡಿತ. ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರೋ ಇಬ್ಬರೋ ಅಪರೂಪದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇದನ್ನ ಮೀರುವಂತಹ ಧೈರ್ಯ ತೋರಿಸ್ತಾರೆ. ಅವರು ಪಾಪ ಇದನ್ನೂ ಬಿಡಲಾರದೆ ಅದನ್ನೂ ಬಿಡಲಾರದೆ ಒದ್ದಾಡ್ತಿರ್‍ತಾರೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ನಿಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಬದ್ಧತೆ ಯಾವುದು– ಎಡನಾ ಬಲಾನಾ?

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಅದು ಈಗ ಹೇಳೋಕೆ ಕಷ್ಟ. ಈಗ ನಾನು ಹೇಳೋದು ಏನು ಅಂತಂದ್ರೆ ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ನಿಜ. ಎಲ್ಲಾ ಜನರಲ್ಲೂ ನಿಜ. ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ನಿಜ. ನಿಜವಾದ ಬದುಕು ತಿಳೀಬೇಕಾದ್ರೆ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ನಡುವೆ ನೀವು ಅದನ್ನ ಅರ್ಥ ಮಾಡ್ಕೋಬೇಕು. ಅಂದರೆ ನಾನು ಹೇಳೋದು ಮೂರು ಹೊತ್ತೂ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳಾಗಿರಬೇಕು. ಬೇರೆ ಕಡೆ ನೀವು ನೋಡ್ಲೇಬಾರದು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೇಬಾರದು ಅಂತ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವತ್ತಿನ ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಬದುಕು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಬದುಕು ಅಂದರೆ ಮಾನವ ಹ್ಯಾಗಿರಬೇಕು ಅಂತ. ಸಮಸ್ಯೆ ಏನಾಗಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಆ ರೀತಿ ಬದುಕ್ತ ಇದ್ರು ಕೂಡ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳು ಅತಿಯಾದ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದ ಸಾಯೋಹಾಗೆ ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದೀವಿ. ಇಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾನು ಇವತ್ತು ಕೂಡಾ ನಂಬತೀನಿ ಏನಪ್ಪ ಅಂದ್ರೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಬದುಕು ಅರ್ಥ ಆಗಬೇಕಾದ್ರೆ ಆ ಸಮುದಾಯದ ನಡುವೆ ಅವರ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವರ ಜಾನಪದ ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದರೆ ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗೊತ್ತಾಗೋದಿಲ್ಲ ಹಾಗಂತ ನಾನು ಬರೆದಿರೋ ನಾಟಕಗಳು ಸುಮಾರು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನಾಟಕಗಳು ಯಾಕಂದ್ರೆ ನನ್ನ ವರ್ಗ ಅದು. ಆದರೆ ನನ್ನ ವರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದಾದ್ರೂ ಕೂಡಾ ನನಗೆ ಆ ವರ್ಗದ ಪರಿಚಯ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಅವರ ಒಡನಾಟ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಅವರ ನೋವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಇಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನ ನೀವು ಎಡಪಂಥ ಅಂತೀರೋ ಬಲಪಂಥ ಅಂತೀರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಒಂದು ರಂಗಪಠ್ಯ ಕಟ್ಟುವಾಗ ಲೇಖಕರ ಪಠ್ಯ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನ ಗಮನಿಸ್ತೀರಾ ಅಥವಾ ನೀವು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸ್ತೀರಾ?

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ನೋಡಿ, ಲೇಖಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ನಟರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇವು ಮೂರು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ವೆ, ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಇರ್ತಾವೆ ಉದಾ: ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದೇಶಕ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕಾರ ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಆ ತರದ್ದು ಪದರಗಳನ್ನ ತಗೊಳ್ತಾ ಹೋದ್ರೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪದರಗಳು ಇರ್ತಾವೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಪದರ ಇರುತ್ತೆ. ಯಾವುದಪ್ಪ ಅಂದ್ರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಏನೋ ಹೇಳ್ತ ಇರ್ತಾನೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಆ ಪಾತ್ರ ಮಾಡೋವಾಗ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸ್ತಾ ಇರ್ತಾನೆ. ತನ್ನದೇನೋ ಒಂದು ಹೇಳ್ತಾ ಇರ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಕೂಡ ಇವು ಯಾವುದು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೆ. ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಾವಯುವವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುತ್ತೆ. ಆ ಸಾವಯವ ಆದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನ ತೀರಾ ತುಂಡು ಮಾಡಿ ಅದನ್ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈಗ ಯಾವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಯಾವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಯಾವುದು ನಟನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅಂತ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ ಹಾಗೆ ನೋಡಲೇಬಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಆಗಬೇಕಾದರೆ ನಾನು ಆಗಲೇ ಹೇಳಿದ್ನಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅನ್ನುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತಾನೊಬ್ಬ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಅನ್ನುವ ವಿನಯವನ್ನ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರೆ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಬೆಳೆಯೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಆ ವಿನಯ ಹೊರಟುಹೋಯ್ತು ಅಂದ್ರೆ ಬಹಳ ಕಷ್ಟ ಆಗುತ್ತೆ. ಆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ರಂಗತಾಲೀಮನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ತಿಂಗಳು ಹಲವಾರು ನಟರನ್ನ ಅವರು ಹಿಟ್ಟಿನ ಮುದ್ದೆಗಳು ಅನ್ನೋ ಥರ ಆಡಿಸಿ ಆಡಿಸಿ ಅವರನ್ನ ಹಿಂಗೆ ಹಿಚುಕಿದರೆ ರೂಪಿತಗೊಳ್ತಾರೆ ಅನ್ನೋ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ಹಿಟ್ಟಿನಮುದ್ದೆ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನ ಕೃತಿ ಕೂಡ ಹಿಟ್ಟಿನಮುದ್ದೆ ಅಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ನಿಗಾ ಇರುತ್ತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದ ರೀತೀಲಿ ಅದನ್ನ ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭಾಷೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಎದುರಾಕ್ಕೊಳ್ತೀರಿ?

**ಪ್ರಸನ್ನ**: ಅದನ್ನೇ ನಾನು ಸಾವಯವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಂದಿದ್ದು ಈಗ ನಾನು ಒಂದು ನಾಟಕ ತಗೊಂಡು ಮೊದಲನೇ ದಿವಸ ನಟರ ಎದುರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಒಂದು ಭಾಷಣ ಹೊಡೆದು ಈ ಕೃತಿ ಇದನ್ನ ಹೇಳುತ್ತೆ ನಾನು ಈ ಕೃತಿಗೆ ಇದನ್ನ ಹೇಳ್ತಾ ಇದೀನಿ ನೀವು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ವಿನಯದಿಂದ ಜಾರಿಗೊಳಿಸಬೇಕು ಅಂತ ಹೇಳೋದೇನೇ ತಪ್ಪು ಮೊದಲನೇ ದಿವಸಾನೇ ನಿಮಗೆ ಆ ಕೃತಿ ಏನು ಹೇಳುತ್ತೆ ಈ ಕೃತಿ ಏನು ಹೇಳುತ್ತೆ ಅನ್ನೋ ಭಾವನೆ ಇರೋದಿಲ್ಲ, ಇರಬಾರದು ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕಾರಗಳಿಲ್ಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುತ್ತೆ ಅಷ್ಟೇ ಇಂಥದ್ದೇ ಅಂತ ಅಲ್ಲ ಅದೊಂದು ತರ ಮೋಡಗಳ ತರ ಇರುತ್ತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಕಾರ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಇರೋಲ್ಲ ಇರಬಾರದು ಅಷ್ಟೇ ಅದು ಆಮೇಲೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತಾ ಮಾಡ್ತ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಆಕಾರ ಪಡಕೊಳ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತೆ.ಅದಕ್ಕೆ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇದೊಂದು ಸಾವಯವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನೋದು ಹಲವು ಜನರ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣ ಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಕಲೆ. ಇನ್ಯಾವ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಇಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನ ಮೊದಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಏನು ಅಂದ್ರೆ ನಿಮಗೆ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದುದರ ಮೇಲೆ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ನೀವು ಅಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬಾರ್ದು ಯಾಕಂದ್ರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂಥ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಅಲ್ಲ, ತೀರಾ ಒಂದು ಸಣ್ಣಪಾತ್ರ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂತ ಬಂದ ನಟ ಕೂಡಾ ಅವನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇರುತ್ತೆ. ಅದನ್ನ ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸಿದರೆ ಆಗ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ತಂದಂಗೆ ಆಗುತ್ತೆ ಇಷ್ಟೇ.

**ಗಣೇಶ್** : ಯಾವುದನ್ನ ರಂಗಪಠ್ಯ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ?

**ಪ್ರಸನ್ನ** : ಹಿಂದೆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯ್ಯಾಲ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೆ ಪಂಜಾಬಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಂಟೋನ ಕಥೆ ಟೋಬಾತೇಕ್‌ಸಿಂಗ್, ಉದಯಪ್ರಕಾಶರ ಕೃತಿ 'ತಿರಿಚ್' ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಸಿದ್ದೆ. ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ ಅಂತ ಮಾಡಿದ್ದೆ, ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ 2005 ರಲ್ಲಿ ಕವಿಸಮಯ ಅಂತ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೆ ಆನಂತರ ಕಾವ್ಯ ಸಲ್ಲಾಪ ಮಾಡಿದ್ದೆ ಕವಿಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ರೆ ಕಾವ್ಯಸಲ್ಲಾಪ ರಾಗ, ರಾಗಗಳ ಹಿಡಿತ ಮುಖ್ಯ ಅಂತ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ದೇವೇಂದ್ರ ಅಂಕುರ್ ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಬಹಳ ಹಿಂದೇನೆ ಕನ್ನಡದ 'ಸಂಸ್ಕಾರ' ಕೃತಿಯನ್ನ ಸಮುದಾಯ ರಂಗತಂಡಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದ. ಆ ನಾಟಕದ ಹಲವಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು.

# "ನಾನು ರಂಗ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗ್ಲೂ ವಿರೋಧಿ"

**– ಬಿ.ಆರ್.ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ**
ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು

• ಸಂದರ್ಶನ : **ಎಂ. ಗಣೇಶ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು**

**ಗಣೇಶ್** : ಕಥೆ, ಕಾವ್ಯ, ಲೇಖನಗಳನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಯಾಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರಿ?

**ಐತಾಳ :** ನಾಟಕಗಳ ಲಭ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕಗಳ ಲಭ್ಯತೆಯ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಆಗ್ತಾ ಇರೋ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಗಳು ಬರ್‍ತಾ ಇರೋದು ಕಡಿಮೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಇದೆ ಅದು, ನಮ್ಮಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಿದಾವೆ ಮಾಡಬೇಕು ಅನಿಸುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲ. ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ ಇವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ತುಂಬಾ ಬೆಳೀತಾ ಇದೆ. ಮುಂಚೆಗಿಂತ ನಾಟಕ ನೋಡೋರು, ಅದನ್ನ ಮಾಡೋರು ತುಂಬಾ ಆಗಿದಾರೆ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಚಟುವಟಿಕೆ ಬೆಳೆದಷ್ಟೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳು ಬರ್‍ತಿಲ್ವ ಅಂದ್ರೆ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೋಜನ ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕ ಬರೀತಿದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲಾ ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಬರೋದಿಲ್ಲ. ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದ ಎಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳು ಒಳ್ಳೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾಟಕ ರಚನೆ, ನಾಟಕ ಬರೆಯೋರಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರಬಹುದು. ನಾಟಕ ಮಾಡೋರಿಗೆ ಆ ನಾಟಕಗಳು ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ಅನಿಸಬೇಕಲ್ವ ಅದೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ.ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗಲೂ ನಾಟಕ ಮಾಡೋರು ಲಂಕೇಶ್, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಂಬಾರರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನ ಹುಡುಕಬೇಕು. ನಾನು ನಾಟಕ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ಅನಿಸಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಎದುರಾಗಿದೆ. ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತೀ ಸಾರಿ ಹೊಸನಾಟಕ ಆಡಬೇಕಾದರೆ ಓದಿದೀನಿ ಅವುಗಳನ್ನ ಆದರೆ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ಅನಿಸೋದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಥೆ–ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದು ಅಲ್ಲ. ಆ ಕೊರತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗೂ ಇದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಬೇರೆ ಏನಾದ್ರೂ ಕಾರಣಗಳಿದಿಯಾ?

**ಐತಾಳ :** ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳು ಅಂತಂದ್ರೆ.... ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗೆ ನಾವು ಯಾಕೆ ಹೋಗ್ತೀವಿ ಅದರಲ್ಲಿರೋ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ನಮ್ಮನ್ನ ಸೆಳೆಯೋದ್ರಿಂದ ತಾನೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅದನ್ನ ಓದೋದಕ್ಕೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದ್ರೆ ಹ್ಯಾಗಿರುತ್ತೆ ಅದು ಅನ್ನೋ ಕುತೂಹಲ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತೆ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಅದನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಿದರೆ ಹ್ಯಾಗೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಆ ಕೃತಿ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂವಾದ ಮಾಡೋದಕ್ಕಾಗುತ್ತೆ

ಮತ್ತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೂ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಂವಾದ ನಡೆಸೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗುತ್ತೆ. ನಾನು ಸಂವಾದ ಮಾಡೋದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮಾಡೋದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಏನಂದ್ರೆ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸಾಂದ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ಸೆಟ್ಲ್‌ಡಾಗಿರಬೇಕು. ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಸಾಂದ್ರವಾಗಿರುತ್ತೆ ಸೆಟ್ಲ್‌ಡಾಗಿರುತ್ತೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಹುಡುಕಾಟ ಏನಂದ್ರೆ ನಾಟಕ ರೂಪವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ಏನ್ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬಹುದು?

ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಏನ್ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ರಂಗರೂಪಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವಲ್ಲಿ ಇವುಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಹುದಾ ಅಂತ. ಇಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊಸದಾರಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾ ಅಂತ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡೋದು. ಮತ್ತೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮಗೆ ಇಷ್ಟ ಆಗಿರುತ್ತಲಾ ನಮಗೆ ಇಷ್ಟ ಆದ ಕಥೆನೋ– ಕವಿತೆನೋ ಹ್ಯಾಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆಗೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳೋದು ಬರೀನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ, ನಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮ, **'ನಾಟಕ'** ಯಾಕಂದ್ರೆ ನಾವು ಬರಹಗಾರರಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಾನೇ ಮಾಡೋದು, ನೀವು ಮಾಡೋದು ಅದಕ್ಕೆ ತಾನೆ. ನಾನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳದೇ ಇರುವ ಒಂದು ಥಾಟ್ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಕಥೆಗಳನ್ನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನ ಹುಡುಕೋದೇ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಜನ ಆ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.ನನಗೂ ಸಹ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸೋದು.

***ಗಣೇಶ್*** : 'ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ' ನೀವು ಮಾಡಿಸಿದ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕೊಲ್ಯಾಜ್ ಆಗಿತ್ತು. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿ ಮತ್ತೆ ಲೇಖಕರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿ

**ಐತಾಳ :** ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ ಕೊಲ್ಯಾಜ್‌ಗೆ ಒಳ್ಳೇ ಉದಾಹರಣೆ ಯಾಕಂದ್ರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಇಲ್ಲ ಇಪ್ಪತ್ತು ಜನ ಲೇಖಕರು ಇದ್ದಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತು ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದು ಅದು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದಿದೆ. ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾವ್ಯ ಇದೆ. ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಿದಾಗ ನನ್ನದೇ ಆದ ಹೊಸದೇ ರಾಮಾಯಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತೆ. ಯಾರೋ ತಮಾಷೆನೂ ಮಾಡಿದ್ರು ಐತಾಳರ ರಾಮಾಯಣ ಆಯ್ತು ಅಂತ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆ.ಬಿ. ಸಿದ್ಧಯ್ಯನವರು ಹೇಳಿದ್ರಂತೆ 'ಅದು ಸರಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನೋಟದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಏನು ಅಂತ ನೋಡಬೇಕು' ಅಂತ. ಆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ರಾಮಾಯಣದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಕವಿಗಳು ಹ್ಯಾಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬದುಕನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ಕೊಲ್ಯಾಜ್ ಮಾಡಿದ್ದು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ನನ್ನ ಸಂವೇದನೆಗೆ ನನ್ನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾನು ಏನು ಹೇಳಬೇಕು ಏನು ಹೇಳೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೀನಿ ಅದರಿಂದ ಜೈನರಾಮಾಯಣವನ್ನು ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಅಡಿಗರು, ಸುರಂ.ಎಕ್ಕುಂಡಿಯವರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲಾಯ್ತು.ಅದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಒತ್ತಿರುವುದು ಅಡಿಗರ "ಹುತ್ತಗಟ್ಟದೆ ಚಿತ್ತಮತ್ತೆಕೆತ್ತೀತೇನು ಪುರುಷೋತ್ತಮನ ಆ ಅಂಥ ರೂಪುರೇಖೆ" ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ ಈ ಪದ್ಯದಿಂದಲೇ ಆಗೋದು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜಾನಪದ ರಾಮಾಯಣಗಳು ಇದಾವೆ. ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಬಚ್ಚ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ನಾಗಚಂದ್ರನ ಜೈನರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸೇರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿದೆ.ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಾನು ಓದಿದ ಇತರ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಆ ರೀತಿ ಕಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನ ಕೊಲ್ಯಾಜ್ ಮಾಡಿದ್ದು.

***ಗಣೇಶ್*** : ಅದನ್ನ ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ್ರೆ ಏನಾದರೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾದುವಾ?

**ಐತಾಳ :** ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅನ್ನೋದಕ್ಕಿಂತ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾದ್ವು ಇದಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥಕೊಡೋದು ಹ್ಯಾಗೆ ಅಂತ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಜೈನ, ಜಾನಪದ, ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಅದು ನಂದೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತೆ. ನಂತರ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಂದ್ರೆ

ನಟರಿಗೆ ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳೋದು ಕಷ್ಟ ಆಯ್ತು.ಯಾಕಂದ್ರೆ ನಟರು ಈ ಕಾಲದವರಲ್ವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೇಂಜಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಓದಿನ ನಟರಿದ್ದರು. ಇನ್ನೂ ಸಣ್ಣವರಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಏನು ಅಂತ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸೋದು ಮುಖ್ಯ ಆಗಿತ್ತು. ಕೆಲವಂತೂ ಸುಲಭವಾಗಿ ಹಿಡಿಯುವಂತಹ ವಿಷಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕಥನದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಅವರನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ವ.

**ಗಣೇಶ್ :** ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಾವ್ಯದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಇತ್ತು ಅದನ್ನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾಗೆ ಜೋಡಿಸಿದಿರಿ?

**ಐತಾಳ :** ನನಗೆ ಹಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಇರೋದ್ರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಡಿಯಾಟಂ ಗೊತ್ತಿರೋದ್ರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ನಾವೀಗ ಅದೇ ಹಳೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸೋದು ಅಲ್ವಲ್ಲ! ರಂಗರೂಪ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಳಸಿದ್ದಿದೆ. ರಂಗಶೈಲಿಗಳನ್ನು, ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನ ಬಳಸ್ತ ಬಳಸ್ತಾ ಹೊಸದೇ ಆದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿರುತ್ತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಡೈರೆಕ್ಟ್ ಕುಣಿತ ಅಂತ ಹಾಕಿಲ್ಲ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಬಂದಾಗ ನಾವು ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಭಾವಸಂದರ್ಭ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಆಗೋದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟನ್ನ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಭಾವನೆಯ ಸೂಚನೆಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಂಗಚಲನೆ, ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದೂ ಇದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ನಿಮಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೊತ್ತಿರೋದ್ರಿಂದ ಆ ರೀತಿ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಯ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ  ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಇರೋರು ಮಾಡೋದು ಕಷ್ಟ ಅಲ್ವ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ಹಿಡಿತ ಇದನ್ನ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿತು. ಮತ್ತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆನೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಹಳೆಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಇಲ್ಲಿವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆದಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ನಟರಿಗೆ ಅದನ್ನ ದಾಟಿಸೋದಕ್ಕಾಯ್ತು ನಟರು ಮಾಡಿದರು ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲದ ಭಾಷೆಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಭಾಷೆಗಳು ಹ್ಯಾಗೋ ಒಟ್ಟಾದವು. ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಯಾರಾದ್ರೂ ಮಾಡಿದರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿನೇ ಆಗುತ್ತೆ ಈಗ ನೀವು ಮಾಡಿದ್ರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಕಟ್ಟತೀರಿ. ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಒಳಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಟ್ರಡಿಷನಲ್ ಆದ ಒಂದು ಭಾರತೀಯವಾದ ಗುಣಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ಈ ಟ್ರೆಡಿಷನಲ್ ಯಾಕೆ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ್ದು?

**ಐತಾಳ :** ಯಾಕಂದ್ರೆ ಒಂದು ಬೇರು ಇರ್ತದೆ ಅಲ್ವ. ಜನಮಾನಸದ ಬೇರು ಇದೆ ಅಲ್ವ. ಟ್ರೆಡಿಷನಲ್ ಅಂದ್ರೆ ರಿಲೀಜಿಯನ್ ಅಂತ ಅಲ್ಲ ಟ್ರೆಡಿಷನಲ್ ಅದು. ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇರ್ತದೆ ಅಲ್ವ ಅದು ಇದ್ದಾಗ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಹ್ಯಾಂಡಲ್ ಮಾಡ್ತೀವಿ ಅನ್ನೋದು. ನಂತರ ಆ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ತಲುಪಬಹುದು ಅನ್ನೋದೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವಾಗ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ವಸ್ತು (ಕಂಟೆಂಟ್)ವಿಗೂ ಇರುವ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಇದೆಯಲ್ಲಾ ನಾವು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕವಲಯ ಮತ್ತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಜನಸಮುದಾಯದ ಬಯಕೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ನಾವು ಮಾತಾಡೋದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅಲ್ವ. ಹೃದಯಸಂವಾದ ನಡೆಯಬೇಕಾದ್ದು ಅವರ ಹೃದಯದ ಜೊತೆಗೆ ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಂಪರೆಯ ಬೇರು ಇದ್ದರೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಎಳೆ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅದರ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯ. ಮತ್ತು ಸುಲಭವಾಗ್ತದೆ ಮತ್ತೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಅವರನ್ನು ತಲುಪಬಹುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಬರುತ್ತೆ ಅದು ನಂಬಿಕೆಯೋ ಭ್ರಮೆಯೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಜನರನ್ನ ತಲುಪಲಿಕ್ಕೆ ಏನಾದ್ರೂ ಒಂದು ಬೇಸ್ (ಅಡಿಪಾಯ) ಬೇಕಲ್ವ ಟ್ರಡಿಷನ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡೋದ್ರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಹಾಕಿ ಮಾಡೋದು ನನಗೆ ಈಗ ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ ಮೊದಲು ರೀತಿಯೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ (ನಗು)

**ಗಣೇಶ್** : ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯರಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಯಥಾವತ್ ಬಳಸ್ತಾರೆ ಇವು ತೊಡಕಾಗಲ್ವ?

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಅವು ತೊಡಕುಗಳು. ನನಗೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡೋದ್ರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡೋದ್ರಿಂದ ಟ್ರೆಡಿಷನ್ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಬೇಕು ಅಂತ ಮಾಡೋದೋ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯೋಕ್ಕಂತ ಮಾಡೋದೋ? ಯಕ್ಷಗಾನ ನಮಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅವರೇ ಮಾಡ್ತಾರಲ್ಲ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಅಷ್ಟೇ ನಮಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅವರೇ ಮಾಡ್ತಾರಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ನಾವು ಅದನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳೋದೂ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಎಸ್ಸೆನ್ಸ್ ಅನ್ನ ಅದರ ಎನರ್ಜಿಯನ್ನ ಹಿಡಿಯೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗಬೇಕು. ಅದರ ಶಕ್ತಿ ಸತ್ವ ಅದರ ಎಸ್ಸೆನ್ಸ್‌ನ್ನ ನಮಗೆ ತಗೋಳಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು.ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಟ್ರೆಡಿಷನ್ ಬೇಸ್ ಬಹಳ ಇಂಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಅದರ ಶೈಲಿಯನ್ನ ಬಳಸೋದು ಅಂದಾಗ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲ. ಯೂಸ್ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂದಾಗ ಟೆಕ್ನಿಕ್ ಆಗುತ್ತೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಬಳಸು ಅನ್ನುವುದೇ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಅಲ್ವ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ನಾನು ಮೊದಲು ಅದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ (ನಗು)

**ಗಣೇಶ್** : ಈಗ ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲ್ಲ?

**ಐತಾಳ :** ಮೊದಮೊದಲು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ್ಲೂ ಯಥಾವತ್ ಬಳಸಿಲ್ಲ. ನಾನು ಆಗ ಕಟ್ತಾಇರುವ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಆಗೋಹಾಗೆ ಬಂದಿದೆ ಬಿಟ್ರೆ ಯಥಾವತ್ ಅದೇ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಬಳಸಿಲ್ಲ, ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಆಗಿದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ನಾಟಕವನ್ನ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಯಾವುದನ್ನ ರಂಗಪಠ್ಯ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

**ಐತಾಳ :** ಪುಣ್ಯಕೋಟಿ ಪದ್ಯವನ್ನ ಹಾಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಕ್ಕಳ ಜೊತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ ಆಗ ನನ್ನ ಮಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಣ್ಣವಳು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಳ್ತಾ ಇದ್ಲು ಅದಾದ ನಂತರ ವೈದೇಹಿಯವರ 'ಸೂರ್ಯಕಿನ್ನರಿಯರು' ಕಥೆಯನ್ನ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಆಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಪುಟ್ಟ ತಂಡಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಮಾಡಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮೂರು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. 1.ಕರ್ಣಾದರ್ಶ 2.ಅಭಿಮನ್ಯು 3. ಹಿಡಿಂಬನಕಾಡು ಬಕನ ನಾಡು, ಕನ್ನಡರಾಮಾಯಣ, ಅಡಿಗರ ಮೂರು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೊಳಲು–ಭೂಮಿಗೀತೆ ಮಾಡಿದ್ದೆ ಕಿನ್ನರಮೇಳಕ್ಕಾಗಿ ಸರಸ್ವತಿಬಾಯಿ ರಾಜವಾಡೆಯವರ ಆತ್ಮಕಥೆ ಆಧರಿಸಿದ 'ಗಿರಿಬಾಲೆ' ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಹತ್ತರಿಂದ ಹನ್ನೆರಡು ರಂಗಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಮಾಡಬೇಕು ಅನಿಸೋವು ಇನ್ನೂ ಇದಾವೆ. ಬೆಟ್ಟದಜೀವ, ದಿವ್ಯ, ವೈದೇಹಿಯವರ ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಗಳು ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ಇದೆ.

ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪೆಷಲ್ ಆದದ್ದು ಯಾಕಂದ್ರೆ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಕಥೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಚಿಂತನೆಯ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡೋದು ಒಂದು ಸವಾಲಿನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಲೇಖನಗಳ ಗುಚ್ಚ ಅದರೊಳಗೆ ನಾಟಕೀಯತೆ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಏನ್ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದು ಅಂದ್ರೆ ಅದೊಂದು ರೀತಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗ ಮಾಡಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕ ಮತ್ತು ಓದುಗನ ಚರ್ಚೆ ಬರುತ್ತೆ ಸಂಪಾದಕ ಅಂದ್ರೆ ಗಾಂಧಿ ಓದುಗ ಅಂದ್ರೆ ಆ ಕಾಲದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿಂತಕರು ಇದ್ರಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಇಂಥವರನ್ನೆಲ್ಲ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗಾಂಧಿ ಸಂಪಾದಕನ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾತಾಡ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಯಾವ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಕೆಲವೊಂದು ನೆಹರೂ ಕೇಳಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಸುಭಾಷ್‌ಚಂದ್ರ ಬೋಸ್ ಕೇಳಬಹುದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಹೆಚ್ಚಿನವು ಸಾವರ್ಕರ್ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಗಾಂಧಿಗೂ ಮತ್ತು ಸಾವರ್ಕರ್‌ಗೆ ಆದ ಚರ್ಚೆಯೇ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್.ಸಾವರ್ಕರ್ ರೀತಿಯ ಇಂಡಿಯಾ ಅಲ್ಲ ಆಗಬೇಕಾದ್ದು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಇಂಡಿಯಾ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನೋದಿದೆ ಗಾಂಧಿಗೆ, ನಂತರ ಒಬ್ಬ ಸೈಂಟಿಸ್ಟ್ ಹ್ಯಾಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬಹುದು ಅನ್ನೋದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನ ಭಾರತವನ್ನು, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನ ಮಂಡಿಸುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರ್ತಾರೆ.

ನಮ್ಮ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ಆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಬೇರೆ

ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇದೇ ನಟ ವಿಭಿನ್ನ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳ್ತಾನೆ. ಅದು ಟಿ.ವಿ. ಮೂಲಕ ಕೇಳ್ತಾನೆ. ನಾವು ಮೊದಲೇ ಶೂಟ್ ಮಾಡಿದ್ವಿ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಟಿ.ವಿ.ಯಿಂದ ಬರ್‍ತವೆ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ನಟ ಸಂಪಾದಕನ ರೀತೀಲಿ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡ್ತಾನೆ. ಟಿ.ವಿ.ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಸ್ಟೇಜ್ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂವಾದ ನಡೆಯುತ್ತೆ ಇದೇನೆಂದರೆ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್‌ನ ಆ ಲೆಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಚರ್ಚೆ ಶುರುವಾಗಿತ್ತು.

ಹಿಂದುತ್ವವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆದ್ದರಿಂದ ಗುಜರಾತ್ ಗಲಭೆಯನ್ನು ಇಟ್ಕೊಂಡಿದ್ವಿ. ಗಾಂಧಿಯ ಮತ್ತು ಗುಜರಾತ್ ಗಲಭೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಸಿತ್ತು.ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಕ್ಕೊಂಡಿತ್ತು. ಜಾಗತೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದವು. ತುಂಬಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಟಿ.ವಿ. ಜಾಹೀರಾತುಗಳು ಬರ್‍ತಾವಲ್ವ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಡೆಗೆ ಎಸೆಯಲ್ಪಡುವ ಆಮಿಷಗಳಲ್ವ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅದರ ಮಧ್ಯೆ ಮಾತಾಡ್ತ ಇರೋವಾಗ ಅವೆಲ್ಲ ಬರ್‍ತಾ ಇರ್‍ತಾವೆ. ನಂತರ ಗುಜರಾತಿನ ಗಲಭೆ ಗುಜರಾತಿನ ಹಿಂಸಾಚಾರ ಅದರಲ್ಲಿ ಅದರ ತುಣುಕುಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದವು. ನಮಗೆ ಗುಜರಾತಿನ ಹಿಂಸೆ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೂ ರಿಯಾಕ್ಟ್ ಮಾಡ್ತಾ ಇರ್‍ತಾನೆ ಸ್ಟೇಜ್ ಮೇಲಿರುವ ನಟ ಅದರ ಜೊತೇಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಸಿನಿಮಾ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಸೇರಿಸಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಟಿ.ವಿ.ಲೂ ಒಂದು ನಾಟಕ ನಡೀತಾ ಇರುತ್ತೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇಲ್ಲೂ ಒಂದು ನಾಟಕ ನಡೀತಾ ಇರುತ್ತೆ ಒಂದು ಸಂವಾದ ನಡೀತಾ ಇರುತ್ತೆ ಅದೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ್ದು **'ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ನಾಟಕ'** ಇಷ್ಟನ್ನು ಒಂದು ಬಲೆಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸೆಟ್ ಒಂದು ಬಲೆ ತುಂಬಾ ಜನ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟಿದ್ರು. ನಮ್ಮ ನೀನಾಸಮ್ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಹೆಚ್.ವಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಹೋಗಿ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂದಿದ್ರು.ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ ಹಾಗೇ ಹೇಳಿದ್ರು ಸುಮಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಗಿದೆ. ಅದೊಂದು ಡಿರ್ಫೆಂಟಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಂದಿಡಬಹುದು ಅನ್ನೋ ಪ್ರಯತ್ನ.ಇವತ್ತಿಗೂ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲ ಹಾಗೇ ಇವೆ. ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ರಂಗರೂಪ ಮಾಡಿ ಜೋಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಯಿತು.ತಿಂಗಳಗಟ್ಟಳೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ವಿ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಏನ್ ಮಾಡಬಹುದು. ಕೊನೆಗೆ ಎಡಿಟ್ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪ ಬಂತು. ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ನಾಟಕವೇ ಆಯಿತು.

ನಾಟಕ ಆಗ್ತದೆ ಅಂತ ನಮಗೆ ಧೈರ್ಯ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏನೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾದ್ರು ಆ ತರದ್ದು ಒಂದು ನಾಟಕ ಮಾಡಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು. ನನಗೆ ಇವಾಗ್ಲೂ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗೂ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತಾನೆ ಇದೆ. ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಲೋಹಿಯಾ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಗಾಂಧಿ, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವಿಚಾರಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟ ಇದೆ, ಯಾವಾಗಲೂ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹೊಳಹುಗಳು ಸಿಕ್ಕಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅಂದರೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಆಗಬೇಕು ಅಂತಿಲ್ಲ ಈಗ ನೀವು ರಾಮಾಯಣ ಅಥವಾ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಥೆಗಳಿದಾವೆ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ರೀತೀಲಿ ಕಥೆ ಅಲ್ಲದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಕವಿತೆ ಓದೋದು ಒಂದು ಆಚರಣೆ ತರ ಮಾಡ್ತೀರಿ ಕವಿತೆ ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯ?

**ಐತಾಳ :** ಕವಿತೆ ಯಾಕೆ ನಾಟಕ ಆಗಬೇಕು, ಕಾವ್ಯ ಯಾಕೆ ನಾಟಕ ಆಗಬೇಕು, ಕಾವ್ಯವೇ ನಾಟಕ.ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಂದ್ರವಾದ ಅಂಶವೇ ಅದಲ್ವ ಕವಿತೆ ಮಂತ್ರ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಅದು ಘನೀಭೂತವಾದದ್ದು, ಸಾಂದ್ರವಾದದ್ದು. ತಲುಪುವ ಮತ್ತು ನಾಟುವ ಗುಣ ಕವಿತೆಯ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ. ಅದು ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆ ರೀತಿಯ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಕವಿತೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತೆ ಕವಿತೆ ಅಂದ್ರೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರು ಅಭಿನಯದ ಭಾಷೆ ಮೂಲಕ ಹೇಳೋದಾದ್ರೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಧರ್ಮಿಕಡೆಗೆ ಹೋದ ಹಾಗೆ. ಧರ್ಮಿ ಅಂದ್ರೆ ಅದು. ಲೋಕಧರ್ಮಿ ತುಂಬಾ ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಡಿಸ್‌ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಆದದ್ದು. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಡಿಸ್‌ಕ್ರಿಪ್ಟಿವ್ ಅಲ್ಲ ಅದು ತುಂಬಾ ಸೆಲೆಕ್ಟಿವ್ ಆದದ್ದು. ನಂತರ ತುಂಬಾ ಸಾಂದ್ರವಾದದ್ದು. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಗುಣವೇ ಅದು ಕವಿತೆ ಸಾಂದ್ರವಾಗೂ ಇರ್‍ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಹೊಳಹುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಇರ್‍ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಕತೆ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳೋದನ್ನ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಮೂಲಕ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳು ಕವಿತಾ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಕಥೆ ಅಲ್ಲ ಆತ್ಮಕಥೆ ಕೂಡಾ

ಕವಿತೆ ಆಗ್ತದೆ ಒಳ್ಳೇ ಲೇಖಕರ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಬರಹಗಳಿಗೂ ಕವಿತ್ವದ ಗುಣ ಇರ್ತದೆ. ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್‌ಗೂ ಆಶೀಶ್ ನಂದಿಯವರ ಲೇಖನಗಳಿಗಿರುವ ತಾಕತ್ತು ಇದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಶೃತಿಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕತೆ–ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಇದೆಯಾ?

**ಐತಾಳ :** ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಶೃತಿ ಅಂತಲೇ ಕರೀಬೇಕು ಅವು ಕೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಇರೋದು. ಆಧುನಿಕ ಕವಿತೆ ಆದ್ರೂ ಓದಿದಕ್ಕಿಂತ ಕೇಳೋದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಹೇಳುವಾತ ಮತ್ತು ಕೇಳುವಾತ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕಾರ ಆಗ್ತಾನೆ ಇರಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಬಂದ್ರೆ ಅಡಿಗರು, ಎಲಿಯೆಟ್, ಏಟ್ಸ್, ಕಾಳಿದಾಸ, ಬೇಂದ್ರೆ ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಓದಿ ಓದಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು ಓದಿದಾಗ ಅದು ಹ್ಯಾಗೆ ಕೇಳಿಸಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ಬರುತ್ತೆ. ಕೇಳುವವನಿಗಿಂತ  ಕೇಳಿಸುವವನಿಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಜಾಸ್ತಿ ಇರುತ್ತೆ ಅದರಿಂದ ಅದು ಶೃತಿ ಹಿಂದಿನ ಶೃತಿಪರಂಪರೆ ಅಂದ್ರೆ ಮೌಖಿಕವಾದ ತೋಂಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆದ್ದರಿಂದ ಅವು ತುಂಬಾ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರ್ತವೆ. ಲಿಖಿತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೆ ಸಾಂದ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸಾಂದ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಅಷ್ಟು ಸಾಂದ್ರವಾಗಿರೋದನ್ನ ನಾವು ಹ್ಯಾಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಹ್ಯಾಗೆ ಕೇಳಬೇಕು ಅದರ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸಬೇಕು ಅದು ಚಾಲೆಂಜು ನಮಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನ ಸುಮ್ನೆ ಓದೋನಿಗೆ ಅದೊಂದು ಸವಾಲಿನ ಕೆಲಸ ನಮ್ಮ ಓದು, ಕೇಳುವ ಓದು ಆಗಬೇಕು.

ಆಗ ನೀವು ಕೇಳುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಲ್ಲಿರಿ ಆ ರೀತಿಯ ಹುಚ್ಚು ನನಗಿತ್ತು. ನಾನು ಮಾಡೋ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೇಳಿಸೋದು. ಮತ್ತೆ ಇದೆಲ್ಲ ಏನು ಅಂದ್ರೆ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕ ದೊಡ್ಡ ಆಡಿಯನ್ಸ್‌ಗೆ ಮಾಡೋಕೆ ಬರೋದಿಲ್ಲ. ಇಂಥದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಂದು ಆಪ್ತವಾದ ಏರಿಯಾನೇ ಬೇಕು. ಒಂದು ಹತ್ತು ಜನ ಕೇಳಿದ್ರೆ ಸಾಕು ಆ ಹತ್ತು ಜನ ಇನ್ನೊಂದು ಹತ್ತು ಜನಕ್ಕೆ ಹೇಳ್ತಾರೆ ನಾನು ಮಾಡಿದ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ಇಂಟಿಮೇಟ್ (ಆಪ್ತರಂಗಮಂದಿರ)ನಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದಂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಅದರಿಂದಾಗೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗವೈಭವ ಇರೋದಿಲ್ಲ. ನಾನು ರಂಗವೈಭವಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗ್ಲೂ ವಿರೋಧಿ. ರಂಗವೈಭವ ಅಂದ್ರೆ ದೃಶ್ಯದ ಈಗಂತೂ ದೃಶ್ಯ ಚಿತ್ರಣ ಅಂದ್ರೆ ತುಂಬಾ ಇಮೇಜಿನೇಟಿವ್ ಆಗಿ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ಸರಿ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶೈಲಿ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯದ ವಸ್ತು ಇದಿಯಲ್ಲ ಅದನ್ನ ಮೀರಿ ಆಗಬಾರದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾಡೋದು ನನಗೆ ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾನು ಹಾಗೆ ಮಾಡೋಲ್ಲ. ನನ್ನ ಇಮೇಜರಿಗಳು ನಟನ ದೇಹ ಧ್ವನಿಗಳ ಒಳಗಿಂದಲೇ ಆಚೆಗೆ ತಲುಪಬೇಕು. ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಚೂರುಪಾರು ಬಳಸ್ತೀನಿ ಅಷ್ಟೇ ಖಾಲಿ ರಂಗದಲ್ಲೇ ಏನಾದರೂ ಆಗಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ.ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಖಾಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾವೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲಿದೆ ಕೇಳಿದ್ರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಲೇಲಿ ಇದೆ. ನಾವು ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ್ದು ಅಲ್ವ. ಇಮೇಜುಗಳ ಕಿಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಬೇಕು. ಲೇಖಕ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಬೆಸುಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬಾ ಜನ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

“ಆಥರ್ —ಆ್ಯಕ್ಟರ್ ಅಂಡ್ ಆಡಿಯನ್ಸ್” ಥಿಯರಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಇದಾವೆ. ನಂತರ ನೀವು ಹೇಳಿದ ಇಮೇಜರಿಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದ್ರೆ ಕ್ರೇಗ್‌ನ ಇಮೇಜರಿಗಳಿದಾವಲ್ಲ ಅವನು ಹೇಳುವ ಇಮೇಜರಿ ಭಾಷೆ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಸುಮಾರಿಗೆ ಇದೇ ರೀತಿಯಾದದ್ದೆ. ಒಬ್ಬ ಕೃತಿಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದದ್ದು ಅವನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಬೇರೆ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಅದನ್ನ ಓದಿದವರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ ಹೊಳೆದು ಅದನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದೇನೋ ಆಗಿ ತಲುಪುತ್ತೆ, ಆದ್ರೆ ಈ ರೀತಿ ಆಗುವಾಗ ರೂಪ ರೂಪಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಮನ್ ಆದ ಒಂದು ಲಿಂಕ್ ಇರಬೇಕಾಗ್ತದೆ ಅದನ್ನ ಅವನು ಗ್ರೇಟ್ ಇಮೇಜ್ ಅಂತ ಕರೆಯೋದು ಗೋಲ್ಡನ್‌ಕ್ರೇಗ್, ಆದ್ರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಾಗೋದು ನಟನ ಮೂಲಕ ಹಾದು ಬರುವ ಪಠ್ಯ ಅದು ಯಾವ ಜಾತಿಯ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಪಠ್ಯ ಅಂದರೆ ನಾನ್‌ವರ್ಬಲ್ ಆದ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ ವರ್ಬಲ್ ಆದ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ ನಾನ್‌ವರ್ಬಲ್ ಅಂದ್ರೆ ಭಾಷೆ ಇಲ್ಲದ್ದು ಭಾಷೆ ಮೂಲಕ ತಲುಪುವ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ ನಾನು ಹೇಳುವಾಗ ಪಠ್ಯ ಅಂದ್ರೆ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಪಠ್ಯ ಅಂತ ಅಲ್ಲ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪಠ್ಯವೇ. ನಮಗೆ ಇದು ಪಠ್ಯ ಆದ್ರೆ ನೋಡುಗನಿಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪಠ್ಯವೇ ಅಂದರೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರಣ

ನಟರು, ನಟರ ಚೇಷ್ಟೆ, ಸಂಜ್ಞೆ, ಮಾತು, ರಂಗಚಲನೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನಿಗೆ ಪಠ್ಯ, ಆ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗ್ತದೆ ಅಂದ್ರೆ ನಾಟಕ ಮಾಡೋರ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಏನ್‌ಕೇಳಿದ್ರೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೋ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಅದರ ಮೂಲಕ ಏನನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ಅಂತ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಆಚೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಬೇಕು ಅನ್ನೋದಿರುತ್ತಲ್ಲ ಅದನ್ನ ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿನ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಖ್ಯ.

**ಗಣೇಶ್:** ಕ್ರೇಗನ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೂ ಇವತ್ತಿನ ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಾನು ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟ್ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ?

**ಐತಾಳ :** ಇಂಟರ್‌ಫಿಟೇಷನ್ ಮಾದರಿ ಐವತ್ತು ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ್ದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಅದು ಮುಗಿದುಹೋಗಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಅದರ ಕಾಲ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ಬರುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ವಿರೋಧಗಳಿದ್ದವು. ಸೂಸನ್ ಸಾನ್‌ಟ್ಯಾಂಗ್ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅಂದ್ರೆ ಎಗೆನೆಸ್ಟ್ ದಿ ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಿಟೇಷನ್ ಅನ್ನೋದರ ಪರವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಎತ್ತಿದಳು. ಇದು ಆಧುನಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಮಸ್ಯೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ತಾನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಸ್ತು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೊತೆ ತಾನು ಏನೋ ಹೇಳಬೇಕು ಅಂತ ಇರುತ್ತೆ ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಂದು ಹೇಳೋದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕಾಗಿರುತ್ತೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಆಗ ಈ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ನಿರ್ದೇಶಕನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಏನು ಅನ್ನೋದು ಈ ನಿರ್ದೇಶನದ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಇದು.ಅದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೆ ನನಗೂ ಇದೆ. ಈ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಹಂಕಾರ, ಆದ್ರೆ ನನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಹಂಕಾರ ಯಾವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಆಗಿರುತ್ತೆ ಅಂದ್ರೆ ನಾವು ಎಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಾಗಬೇಕು ಕೇಳಿದ್ರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನ ಆರಿಸಿದ್ದೇವೆ ಅದಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಒಂದು ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಇದ್ರೆ ಒಂದು ಮಾತುಕತೆ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲದೆ ಇದ್ರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಆಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ವಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಸಂವಹನ ಅನ್ನೋದನ್ನ ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದ್ರ ಹಿಂದೆ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದನ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದೀರಿ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಅದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆವಾಗ ನಾನು ಏನನ್ನು ಆರಿಸ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದು, ಹೇಳ್ಲಿಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ತಗೋಳ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆಗ ನನ್ನ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್‌ಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದನ್ನ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದೀನಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾನು ನನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನ ತಿಕ್ಕಿ ತೀಡಿ ಏನೋ ಮಾಡಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿನಯಂತ ಆದ್ರೆ ಏನ್ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂದ್ರೆ ನನ್ನ ಅಹಂಕಾರ ಸರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನನಗಿಂತ ಅವನೇ ದೊಡ್ಡೋನಪ್ಪ ಕಾಳಿದಾಸ ವ್ಯಾಸನೇ ದೊಡ್ಡೋನು ಅಂತ ಹೇಳಿ ನಾನು ಸುಮ್ಮನೆ ಅವನನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದೆ ನಾನು ಹೇಳಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ನೀವು ನೋಡಬೇಕಾದದ್ದನ್ನು ಇವನು ಹೇಳಿದಾನೆ ಅಡಿಗರು ಕಾಳಿದಾಸ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಈಗ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ಹ್ಯಾಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಅನ್ನೋದು, ಈಗಿನವರಿಗೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ನೀವು ಹ್ಯಾಗೆ ನೋಡ್ತೀರಿ ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ನಾನು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ಅಷ್ಟೇ.ನನ್ನ ಆಸೆ ಇದು. ನನ್ನ ಅಹಂಕಾರ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋದು ಇದಾಗಬೇಕು ಅಲ್ಲದೆ ನನ್ನನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿ ನಾನು ಮೇಲೆನಿಲ್ಲಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಅಹಂಕಾರ ಈಗಿನ ಇಂಟರ್‌ಫಿಟೇಷನ್. ಆದ್ರೆ ನಾನು ಆ ಜಾತಿಯವನಲ್ಲ ನನ್ನ ಅಹಂಕಾರ ಆ ರೀತಿಯಾದ್ದಲ್ಲ ನಾನು ಏನಪ್ಪ ಅಂದ್ರೆ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಒಂದು ಮಾಡುವ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾನು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಮನುಷ್ಯ ಅಷ್ಟೇ,

**ಗಣೇಶ್** : ಈ ವಿನಯದ ಹಿಂದೇನೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ತತ್ವ ಇದೆ ಆ ತತ್ವದ ಮೂಲ ಗುಣಾನೇ ನಾನು ನಾಳೆ ಒಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ಅಲ್ವ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡೋದು ಇಲ್ಲದಿದ್ರೆ ನಾನು ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಸೆಪರೇಟ್ ಆಗ್ತೇನೆ ನಾನು ಇಂಥದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳ್ತೀನಿ ಅಂದಾಗ ನಾನು ಸಮುದಾಯದಿಂದ ಸೆಪರೇಟ್ ಆಗ್ತೇನೆ. ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಾವ್ಯವು ಇಲ್ಲ ಮಣ್ಣು ಇಲ್ಲ. (ನಗು)

ನಾನು ಅದರೊಳಗೆ ಇರಬೇಕು ಅದಿಲ್ಲದೇ ನಾನು ಇಲ್ಲ ಈಗ ಅಡಿಗರು ಅವರು ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಕೂತು ಬರೀತಾರೆ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾರೆ ಏನೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಕೂತು ಬರೆದರೂ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಮುದಾಯದ ಜೊತೆಗೆ ತಾನು ಮಾತಾಡುವವರ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆ ನಮ್ಮ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಾಡ್ತದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಇಂಟರ್‌ಪ್ರಟೇಷನ್ ಅನ್ನೋದು ಇತ್ತು ಈಗಲೂ ಇದೆ. ನೀವು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರ ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸಿದ್ರಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಹ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಟೇಷನ್ ತಂದಿದ್ದಾರೆ ಅಲ್ವ..

**ಐತಾಳ :** ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಭಾರತೀಯವಾಗಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಆಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು. ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಗೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ನನ್ನ ತಂದಿದ್ದ ಅಲ್ಲ, ತಂದು ನೆಟ್ಟಿದ್ದು.ಅದಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇದೆ ಅವರಿಗೆ, ಎರಡನ್ನು ಕರೆಕ್ಟ್ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಲದ್ದು ಇದೆ. ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಲೋನಿಯಲ್ ದೇಶವಾಗಿತ್ತಲ್ಲ ವಸಹಾತು ದೇಶವಾಗಿತ್ತು ವಸಾಹತು ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಇದು ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತು ಅದರಿಂದ ಅದನ್ನ ಹೇಳೋದು ಮುಖ್ಯ ಆಗಿತ್ತು.ಅಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ನಾಟಕ ತಗೊಂಡ್ರು ಕೂಡ 'ನೋಡಿ ಬಡ್ಡಿಮಗ ನಿಮ್ಮ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ತಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಈಗ ನಮ್ಮ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವನು ನಮ್ಮವನು ನಿಮ್ಮವನಲ್ಲ!' ಅನ್ನೋದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ಹೀಗೆ ನೋಡ್ತೇವೆ ಅನ್ನೋದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪೀಯರ್‌ನ ಎತ್ತಿಕೊಂಡೆ ಬ್ರಿಟೀಷರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡೋದು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಂಪನಿ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಟೀಕೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ ಅದ್ರಲ್ಲಿ ಟೀಕೆ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ ಜನರು ಕಾಡು ಕುರುಬರು. ಅಥವ ಜೇನು ಕುರುಬರು. ಕುರುಬರು ಬೇಟೆ ಆಡೋದಕ್ಕೆ ಬರ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮೂಲಕ ಕಾಮೆಂಟ್ ಮಾಡೋದು, ಅವರ ಕಂಪನಿ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಆ ಕಂಪನಿ ಸರ್ಕಾರದ ಜೊತೆಗೆ ಕೈಜೋಡಿಸಿದ ಸ್ಥಳೀಯ ರಾಜರನ್ನು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇಟೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ.

ಕಂಪನಿ ಸರ್ಕಾರದ ಕಲೆಕ್ಟರ್ ಬೇಟೆ ಆಡೋನು, ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವರು ನಮ್ಮ ರಾಜರು, ಅಂದ್ರೆ ಬೇಟೆ ಪ್ರತಿಮೆ ಇದೆ ನಮ್ಮ ರಾಜರಲ್ಲೂ ಬೇಟೆ ಆಡೋರಿದ್ದಾರಲ್ಲ ಇವರು ಕೈಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೌಡರು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ್ನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ನೋಡಿ ನಿಮ್ಮ ನಾಡಿಗೆ ನಾನು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ' ಅಂತಾರೆ'. ಅವರದ್ದೆ ಬಾಣ ತಗೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ಬಿಡೋ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಣ್ತಿವೆ ಅಲ್ಲಿ. ಇದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ಈ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ನೀವು ಮೊದಲು ಕೇಳಿದ್ರಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಹಂಕಾರದ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ರತಿ–ಮನ್ಮಥರನ್ನು ತಂದಾಗಲೂ ಅರ್ಥ ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತೆ. ಈ ಇಂಟರ್‌ಫ್ರಿಟೇಷನ್ ಅಂದ್ರೆ ಏನೋ ಸೂಚಿಸಿ ಏನೋ ಮಾಡಿ ಆಟ ಆಡೋದರಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಇಂಟರೆಸ್ಟ್ ಇಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ನಾನು ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ತುಂಬಾ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರಿವಿನ ಮೂಲಕನೇ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದೀರಿ. ಈ ಎಡಬಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಿಮ್ಮನ್ನ ನೋಡಿದಾಗ ನೀವು ಎಲ್ಲೂ ಫಿಟ್ ಆಗಲ್ಲ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ ನೀವು ಎಡನಾ ಅಂದ್ರೆ ಎಡ ಅಲ್ಲ ನೀವು ಪೂರ್ತಿ ಬಲವ ಅಂದ್ರೆ ಬಲವೂ ಅಲ್ಲ ಈ ಗೆಲುವು ನಿಮಗೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅಥವಾ ಈ ಎಡ–ಬಲಗಳು ಯಾಕೆ ಮುಖ್ಯ?

**ಐತಾಳ :** ನಾನು ಬಲ ಅಲ್ಲವೆ ಅಲ್ಲ. ಬಲ ಯಾವತ್ತೂ ಆಗಲೇಬಾರ್ದು ಯಾಕಂದ್ರೆ ಬಲ ಆಗೋದು ಅಂದ್ರೆ ಅದು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ವಿರೋಧಿ. ಆದ್ರೆ ಬಲ ಅಂದ ಕೂಡಲೆ ಅನೇಕ ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದದ್ದನ್ನು ಮಾಡೋದು ಬಲ, ಸನಾತನ ಅಥವಾ ಟ್ರಡಿಷನಲ್ ಅದನ್ನ ಯಾವುದನ್ನೋ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ್ರೆ ಬಲ ಆಗ್ತದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ರೆ ಬಲ, ವೇದ–ಮಂತ್ರ ಹಾಕಿದ್ರೆ ಬಲ ಅಂತ ಆದಲ್ಲಿ ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಮೀನಿಂಗ್ ಲೆಸ್. ಬಲ ಅನ್ನೋದು ಇದೆಯಲ್ಲ ನಾವು ಯಾವ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನಾದೋನು ಕಲಾವಿದನಾದನೂ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಎಲ್ಲರೂ ವಿರೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ನಿಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆ ಯಾವುದು? ಎಡ ಬಲ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು?

**ಐತಾಳ :** ತಾತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆ ಅಂತ ಇದೆ ಇದು ಹೇಳೋದು ಕಷ್ಟ ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಬಲ ಅಂತು ಆಗಬಾರದು ಆಯಿತಾ ಎಡ ಆಗಿ ಬಿಡಿ ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಾನು ಎಡಪಂಥದಿಂದ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಿತನಾದವನು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಫ್ರೆಂಡ್ಸ್ ಎಲ್ಲಾ ಇದ್ದರು.

**ಗಣೇಶ್** : ಯಾವಾಗ?

**ಐತಾಳ :** 70ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಂತರ ಅದೇನು ನಂಗೆ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಚಿಂತಕರ ಬಗ್ಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆನೂ ಇದೆ. ಗೌರವನೂ ಇದೆ ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ ಅಂತವರು. ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಎಡ ಪಂಥೀಯವರ ಜೊತೆಗೆ ಇದ್ದೆ ಕೇರಳದವರು ಇದಾರಲ್ಲ ಅವರಲ್ಲೂ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಎಡಪಂಥಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಇದೆ. ಅಚ್ಚುತಮೆನನ್ ಬಾರಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಎಡ, ಬಾರಿ ದೊಡ್ಡ ಲೀಡರ್, ಅಚ್ಯುತಮೆನನ್ ಮನುಷ್ಯರೇ ಅಲ್ವ? ಮತ್ತೆ ಇನ್ನು ಈ ಹೇಳಿಕೇಳಿ ಎಡ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ಎಡಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ ಅಲ್ವ ನೀವು ಮೊನ್ನೆ ತಾನೆ **'ಈ ಕೆಳಗಿನವರು'** ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೀರಿ

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿ ಕೂಡ ಲೆನಿನ್ ವಿರೋಧಿ, ಲೆನಿನ್‌ನ ಒಬ್ಬ ಲೀಡರ್ ಅಂತ ಒಪ್ಪಲೇ ಇಲ್ಲ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಅವನ ಸಾವು ನಿಗೂಢವಾಗಿದೆ. ಅವನ ಸಾವು ಅವರಿಂದಾಗಿದೆ ಅನ್ನೋದು ಇದೆ. ಗಾರ್ಕಿನ ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಹಾಕ್ತಾರೆ. ದೇಶ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗ್ತನೆ ಅವನು. ಗಾರ್ಕಿ ಎಡಪಂಥ ನಮ್ಮ ಲೋಹಿಯಾ ಎಲ್ಲ ಇದಾರಲ್ಲ ಎಡಪಂಥದಲ್ಲೆ ತುಂಬಾ ಇವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು ಮಾನವೀಯವಾದದ್ದು. ಎಡಬಲಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸರ್ಕಾರ ಬೇಕಾದರೆ ಮಾಡಲಿ ಹಾಗಂತ ಈ ಇದನ್ನು ಮಾಡ್ಕೋಬಾರದು. ನನಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಅಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಏನೋ ಇದೆ ಅಂತ ಅನಿಸುತ್ತೆ, ಜಾತಿಗಿದೆ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ, ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಹಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವೇದಗಳು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾನು ರಿಜೆಕ್ಟ್ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಶಾಹಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ರಿಜೆಕ್ಟ್ ಮಾಡ್ತೇನೆ ಬಿಟ್ರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಇದೆ. ಉಪನಿಷತ್‌ಗಳಾಗಲಿ ವೇದಗಳಾಗಲಿ ಅವು ದೊಡ್ಡವೆ. ಅದೇನು ಬಲ ಅಲ್ಲ ನಿಜವಾಗಿ ಅವು ಯಾವು ಬಲ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನ ಆಚರಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪರಂಪರೆಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಾನೆ ಬಲ ಇರೋದು.

**ಗಣೇಶ್** : ಅದ್ವೈತ ಅಂತ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೇಳ್ತಾ ಇರ್ತೀರಿ.

**ಐತಾಳ :** ಅದ್ವೈತ ಬಲ ಅಲ್ಲ. ಅದ್ವೈತ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧ ಅವರೆಲ್ಲ ಬಲ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಳಿದಾಸ, ವ್ಯಾಸ, ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಅಂತೋರು. ಅದರೊಳಗೆ ನಮಗೆ ಬ್ಯಾಡದಿದ್ದು, ಎಷ್ಟೋ ಇರಬಹುದು ಆ ಕಾಲದ ಸಂದರ್ಭ ಅದು ಆ ಕಾಲದ್ದಾಗಿ ಅದೇನೇನೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದೆಲ್ಲ ಇದೆ.ಈಗ ರಾಮಾಯಣವಿಷವೃಕ್ಷ ಅಂತ ಅಸಂಬದ್ಧವಾದದನ್ನೆಲ್ಲ ಬರೀತಿದಾರಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯ ನೋಡೋ ಕ್ರಮ ಅಲ್ಲ– ಈಗ ರೋಮಿಲಥಾಪರ್ ಶಾಕುಂತಲದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಗೌರವ ಇಲ್ಲ ರೋಮಿಲಥಾಪರ್ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಇದೆ.ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಂಗಲ್ಲ ಹಿಂಗೆ ಅಂತ ಹೇಳೋದಿಕ್ಕೆ ಬರೋದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನ ದಾಟಿದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಇದೆ.ನಾವು ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.ನಾವು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದ ಕೂಡಲೆ ಕೆಲವರು ನಮ್ಮನ್ನ ಬಲ ಅಂದು ಬಿಡ್ತಾರೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಯಾಕೆ ಮನರಂಜನೆ ಮುಖ್ಯ ಆಗಿದೆ.

**ಐತಾಳ :** ನಮಗೇನು ರಂಜನೆ ಮುಖ್ಯ ಅಲ್ಲ

**ಗಣೇಶ್** ; ರಂಜನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಹಿಂದಿನವರಿಗೂ ಇತ್ತು ಅದು ಗ್ರೀಕ್–ರೋಮ್‌ಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಬೂರ್ಜ್ವಾನ್ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದರ ಚರ್ಚೆ ಇತ್ತು. ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಾನೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇತ್ತು ಅಲ್ವ–ನಮ್ಮಲ್ಲೂ ಈಗ ನಗಿಸಿ ಆರೋಗ್ಯವಾಗಿಡುವ ಹಾಸ್ಯಗಾರರು ಜಾಸ್ತಿ ಇದಾರೆ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಅವುಗಳನ್ನ ಮೀರುವವರು ಅವುಗಳು ಸರಿಯಲ್ಲ ಅನ್ನುವವರು ಇದ್ದಾರೆ. ನೀವು ಯಾವ ಟಿ.ವಿ ನೋಡಿದರೂ ಅದ ಬೇಕೇ ಬೇಕು ಹನಿಗವನಗಳು ಚಾಟೋಕ್ತಿಗಳು ಕವಿತೆಯ ಹಾಗೆ ಹನಿಗವನಗಳು ಬರೆದವರನ್ನೇ ದೊಡ್ಡ ಕವಿ ಅನ್ನೋದು. ಸೀರಿಯಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆ ಮಾಡೋರೆ ದೊಡ್ಡ ನಟರು ಆ ಜಾತಿಯ ರಂಜನೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ರಂಜನೆಗಳು, ಟಿ.ವಿಗಳು ಅಭಿರುಚಿನ ಹಾಳು ಮಾಡ್ತ ಇದಾವೆ. ಇದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡ ನಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನ ಹಾಳು ಮಾಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಇವತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಬೇಕು ಅನ್ನುವ ಈ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕನ್‌ಸ್ಯೂಮರ್‌ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆಯಲ್ಲ ಎಲ್ಲವೂ ಬೇಕು. ನಮ್ಮನೇಲಿ ಇದಿರಬೇಕು ಅದಿರಬೇಕು ಅನ್ನೋದು. ಯಾವುದು ನೋಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ ಸುಮ್ನೆ ಇರಬೇಕು. ಅದು ಇದ್ದರೆ ನಮಗೊಂದು ಸ್ಟೇಟಸ್. ಈ ಗ್ರಾಹಕ– ಕನ್‌ಸ್ಯೂಮರ್‌ಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು ತೆಳುರಂಜನೆ. ಅದೇ ಗ್ರಾಹಕ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಬಳುವಳಿ ಅದು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಜಾತಿಯ ರಂಜನೆ ಅದು ಗ್ರಾಹಕವಾದದ್ದೇ ಏಕೆಂದರೆ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲಿ ಏನು ಕೇಳಿದರೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ನಿಮ್ಮನ್ನ ಸೆಳೆದು ವಸ್ತುಗಳನ್ನ ತಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕಲ್ಲ ಅದೇ ಪೈಪೋಟಿ. ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಲಿ ನಮಗೇನಪ್ಪ ಕೇಳಿದರೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅನ್ನಿಸಿಬಿಡಬೇಕು. ಅದೇ ರಂಜನೆ ನಮ್ಮ ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬರೋ ರಂಜನೆಯ ಅದೇ ಜಾತಿಯ ರಂಜನೆಗಳು ಈಗ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸಿಕ್ಕತದೆ ಅದೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ್ದು ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್‌ಗಳು ಮಾರಾಟಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್‌ಗಳು ಅದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ರಂಜನೆ ಆಗಿಬಿಡ್ತದೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಇಳಿದು ಕೂಡಲೆ ತೆಳು ಆಗಿಬಿಡ್‌ತದೆ ಅವು ಅಲಂಕಾರದ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್‌ಗಳಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಬೇಡದಿದ್ದು ತಿಂದ್ರೂ ಅದು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ತಿನ್ನೋದು ನಾಲಗೆ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕು ಕೆಲವು ಕಣ್ಣಿನ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಅದು ಸೇಲೇಬಲ್ ಕಮೂಡಿಟಿ ಅಂತ ಮಾಡುವಾಗ ತನ್ನಿಂದ ತಾನೆ ರಂಜನೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಇರ್ತದೆ.

ಅದೊಂದು ಮಾರಾಟದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಬೇಕಲ್ಲ ಆಗ ತೆಳುವಾಗೋದು, ಆಮಟ್ಟದ ರಂಜನೆ ಅದು. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರಂಜನೆ ಅದು ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ನಾವು ಹೋರಾಟ ಮಾಡೋದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕದವರು, ಟಿವಿ–ಟಿವಿ ಸೀರಿಯಲ್‌ನವರು, ಯಕ್ಷಗಾನದವರು ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನೇ ಮಾಡ್ತಾ ಇದಾರೆ. ನಾವು ಅದು ಮಾಡದೆ ಇದ್ದರೆ ಉಳಿಯೋದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ.ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕೇಳಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ನಟರನ್ನ ಕೇಳಿ 'ಇಲ್ಲ ನೀವು ಹೀಗೆ ಮಾಡದೆ ಇದ್ದಾರೆ ಉಳಿಯೋದೆ ಇಲ್ಲ' ಅಂತಾರೆ ನಾವು ಉಳಿಬೇಕಲ್ಲ ನಾವು ಉಳಿಬೇಕಾದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾಡಲೇಬೇಕು ಆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಆ ಜಾತಿಯ ಒಂದು ಭ್ರಮೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

***ಗಣೇಶ್*** : ಇವರು ಉಳಿಯುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಬೇರೆ ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ವಾ

**ಐತಾಳ :** ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅವರು ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧವೇ ಈಜಿದವರು

***ಗಣೇಶ್*** : ಹಳೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ರಂಜನೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದು ಠಾಗೋರ್ ರವೀಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ರಂಗಸಂಗೀತ ತಂದಿದ್ದು ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಂಪರೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು ಅಲ್ವ.

**ಐತಾಳ :** ಹೌದು ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಪರಂಪರೆಯ ಜ್ಞಾನ ಇತ್ತು. ಮತ್ತೆ ಈಗಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಂದ್ರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಹಾವಳಿ ಹೆಚ್ಚಾದ್ದರಿಂದ ರಂಜನೆಯ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇದೆ ತುಂಬಾ ಪಾಸ್ಟ್ ಆದದ್ದು ಅದು ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ನಾವು ಈಜಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈಜಬೇಕು ನಾವು ನಾವೆಲ್ಲ ಮಾಡೋದು ಅದನ್ನೇತಾನೆ ಅಲ್ಲ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಈಜೂದೇ ಸೈಯಲ್ಲ ಈಜಬೇಕು ಅಷ್ಟೇ ಬೇರೆ ದಾರಿ ಇಲ್ಲ.

# “ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ನಮ್ಮ ಅಂತಿಮ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು”

**– ಶ್ರೀಪಾದ ಭಟ್ಟ**
ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು

● ಸಂದರ್ಶನ : **ಎಂ. ಗಣೇಶ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು**

**ಗಣೇಶ್** : ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಯಾಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರಿ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್**: ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಒಂದು ಹತ್ತು–ಹನ್ನೆರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು. ಒಂದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮಾಯವಾಗ್ತ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ನಾನು ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದು ಕವನಗಳಲ್ಲ, ಈ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಅನ್ನೋದು ಏನಿದೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಅಂತಿಮ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ದೇಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ತಂದು ಕೊಡುವುದಾಗಲಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ತಂದು ಕೊಡುವುದಾಗಲಿ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನ ಮಾಗಿಸ್ತದೆ. ಏಸ್ತಟಿಕಲಿ ಅದು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಶೇಪ್ ತಂದು ಕೊಡ್ತಾ ಇರ್ತದೆ. ತೀರಾ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೂಗು ಏನಿತ್ತು ಕೇಳಿದರೆ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಲ್ಲ ಬರೇ ಓದೋ ನಾಟಕ ಬರೆದುಬಿಟ್ರು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲ ಅಂತ ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ಎಕ್ಸ್‌ಟ್ರೀಮ್ ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಬರೇ ಪೇಪರ್ ಸಾಕು. ನ್ಯೂಸ್ ಪೇಪರ್ ಸಾಕು ಏನನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ತಗೊಂಡು ನನ್ನ ಟೆಕ್ನಿಕ್ ಮೂಲಕನೇ ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅನ್ನೋದು ಅಂದರೆ ಥಿಯೇಟರ್ ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ಟೆಕ್ನಿಕ್ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೊತೆಗಿನ ಮಾತು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಇದು ನಿಜಕ್ಕೂ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿಯಲ್ಲಿ ಆ್ಯಕ್ಟರ್ ಕೋರ್ಸು ಮತ್ತೆ ಡೈರಕ್ಟರ್ ಕೋರ್ಸು ಅಂತ ಇತ್ತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹೋದಾಗ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಕೋರ್ಸು ತೆಗೆದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನ ಡಿಸೈನರ್ ಅಂತ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಅನ್ನೋನು ಇಲ್ಲ ಡಿಸೈನರ್ ಸಾಕು. ಇದು ನಮ್ಮ ಉನ್ನತ ವಲಯದ ಯಜಮಾನರು ತಗೊಳ್ಳುವ ತೀರ್ಮಾನ ಏನಿದೆ, ಅದು ಬಹುತೇಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯ ರಂಗ ಅಭೀಪ್ಸೆಯೇ ಅದು. ಮತ್ತೆ ಅದೊಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಿಮಗೆ ಡಿಸೈನರ್ ಸಾಕು, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಪಠ್ಯ ಇವು ಯಾವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇಂಪಾರ್ಟೆಂಟ್ ಅಲ್ಲ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅದರೊಳಗೆ ತೂರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಯಿತು. ಒಂದು ಥರ ವಿಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಶಾಕ್ ಕೊಡುವ ಹಾಗೆ......

**ಗಣೇಶ್** : ಈಸ್ಟ್ ಅಂಡ್ ವೆಸ್ಟ್‌ಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ........

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಒಂದು ‘ಚೆಕ್’ ಅಂತ ಕೊಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಯಿತು ಅನ್ನೋ ಹಂತಕ್ಕೆ ನಾಟಕಗಳು ತಲುಪುತಾ ಇರೋದ್ರಿಂದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮರು ಸಂಬಂಧ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇನೆ ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಬದುಕು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯ ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತಾ ಇರೋದು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡೋದು, ಒಂದು ಕಾರಣ. ಎರಡನೇ ಕಾರಣ ಏನಾಗಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ನಾಟಕಗಳು ಅಂತ ಏನು ಬರ್‍ತಾ ಇದಾವೆ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಹೊಸ ಕಾಲದ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನ ಪೂರ್ತಿ ಹಿಡಿದಿಡುವಂತಹ ತಾಕತ್ತು ಇದೆ ಅಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಮಾಣ ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಜಮಾನದಲ್ಲಿರುವಂತ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಜಾಸ್ತಿ ಆಗಿದಾವೆ. ಒಂದು ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ರೂಪಕಗಳಾಗಬಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಬರ್‍ತಾ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬರ್‍ತಾ ಇರುವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಈ ನಮ್ಮ ತವಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವಂತ ತಾಕತ್ತು ಸಹ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇದರ ಬಹುರೂಪಕತೆ ಯನ್ನು ನೀವು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೇ ಹಿಡಿಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಪ್ರತಿಮೆ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸಾಧ್ಯತೆ ಜಾಸ್ತಿ ಯಾವತ್ತು ಸಹ ಅದು ಓಪನ್‌ಯಂಡೆಡ್ ಆದದ್ದು ನೀವು ಎಷ್ಟು ಜನ ಇದಿರೋ ಅಷ್ಟು ಥರ ಅರ್ಥೈಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅನ್ನೋ ಹಾಗೇನೆ ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಬಲ್ಲಂಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನೀವು ಅಂದುಕೊಂಡಂಥ ನೀವು ಏನನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿಸ್ತಿರೋ ಯಾವುದು ನಿಮ್ಮ ಆಶಯವೋ ಆ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂಥ ಆಕೃತಿಯನ್ನ ಕೊಡದಕ್ಕೆ ಈ ಓಪನ್‌ಯಂಡೆಡ್ ಆದ ಕಾವ್ಯವೋ ಕಥೆಯೋ ಕಥನವೋ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗ ಬರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಗುತ್ತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಹಾಗೇನು ಅಲ್ಲ ನಾನು ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದು ನಮ್ಮನ್ನ ನಮ್ಮ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನ ಮಂಡಿಸೋದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೂಪಕಶಕ್ತಿ ಅಂಥ ಓಪನ್‌ಎಂಡೆಡ್ ಆಗಿರುವಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೋ ಇನ್ನಿತರ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೋ ಇದೆ. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಅಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡೋದು. ಅದರಲ್ಲೂ ರಂಗ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲಿಕೆಯ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಟೂಲ್ ಆಗಿ ಬಳಸಬೇಕು ಅಂತ ನಾನು ಅಂದುಕೊಂಡಿರೋದು.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್ ಮಾಡಿದೆ. ಆ ವರ್ಕ್‌ಶಾಪಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಪಂಪನಿಂದ ಎಕ್ಕುಂಡಿ ವರೆಗಿನ ಕಥೆ ಕವನಗಳನ್ನ ಅವರು ಮಂಡಿಸೋದು, ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲಿ ಅದನ್ನ ಮಂಡಿಸೋದು. ಒಂದು ಆ ಯುವಕರ ದೇಹ ಬಿರುಸಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ನಮ್ಮ ಯುವಕರ ಧ್ವನಿಕರ್ಕಶ ಎಷ್ಟು ರಫ್ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕರ್ವ್‌ಸೆ ಇಲ್ಲ ಎಲ್ಲ ಸ್ಕ್ವೇರ್ಸ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಲಾಜಿಕ್ ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮ ಇವೊತ್ತಿನ ಮನಿ ಓರಿಯೆಂಟೆಡ್ ಆದ ಬದುಕು ಕಲಿಸ್ತಾ ಇರುವ ಲಾಜಿಕ್ ಮಾತ್ರ ಮತ್ತೆ ಮೃದುತ್ವ ಇಲ್ಲ. ದೇಹ ಪೆಡುಸಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆ ದೇಹಕ್ಕೆ ಈಗ ಕಾವ್ಯದ ಟ್ರೀಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಕೊಡದೇ ಇದ್ದರೆ ಬಹಳ ಕಷ್ಟ ಆಗುತ್ತೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾನು ಆ ಇಡೀ ಶಿಬಿರವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಅಂತಾನೆ ಮಾಡಿದ್ದು, ಇವತ್ತಿನ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮತ್ತು ಹಲವಾರು ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ನಾನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ನಾಟಕಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ನಾಟಕಗಳು ಲಭ್ಯ ಇಲ್ಲಾಂದ್ರೆ ಬಹಳ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತೆ ನಾನು ಹಾಗೇನು ಹೇಳ್ತಾ ಇಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಲಭ್ಯ ಇದಾವೆ ಆದರೆ ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ರಂಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದಾವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚಾಲೆಂಜಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆ ಈ ಹಿಂದೆ ಬಹುತೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳು ನಾಟಕ ಬರೀತಿದ್ರು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು ಈಗ ಬಹುತೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳು ನಾಟಕ ಬರೀತಾ ಇಲ್ಲ. ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ನಾಟಕ ಬರಿತಾ ಇರೋರು ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಟೆಕ್ನಿಕ್‌ಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನ ಬರೀತಾ ಇದ್ದಾರೆ. ಸೋ ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರ ಇದೆ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ಅಂದ್ರೆ ಅವರು ಆ ಸ್ಟೈಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಪ್ಪತ್ತು ನಾಟಕ ಬರೆದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಾಧ್ಯತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಎರಡು ಮೂರು ನಾಟಕ ಬಂದು ಬಿಡತಾವೆ. ಅಂದ್ರೆ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬಾ ಸೀಮಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬರೋದು ತುಂಬಾ ಜಾಸ್ತಿ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ಹಾಗಾಗಿ ನೀವು ನೋಡಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬರುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅಂದ್ರೆ ಮತ್ತೆ ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳೆ ನಾವು ಯಾವುದು ಹಿಂದಿನ ಪಠ್ಯಗಳು ಅವುಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸ ಮಾಡೋದಕ್ಕಾಗೋದು ಯಾಕೆ ಇವತ್ತಿನ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಲಸ ಮಾಡೋಕಾಗಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ಇವು ಈ ಅಪಾರವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸೋದಿಲ್ಲ.

ಇವತ್ತಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬೇಜಾರಾಗಬಹುದು, ಆದರೆ ಸಾಲದು. ಅವರ ಶ್ರಮ ಸಾಲದು.

ಅವರು ಇವತ್ತಿನ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರಾಕ್ಟಿಶ್‌ನರ್ ಏನು ಇದಾರೆ ಅವರಿಗೆ ಚಾಲೆಂಜ್ ಆಗಿರುವ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬರೀಬೇಕು. ಸುಮ್ಮನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ತರ್ಕ, ಲಾಜಿಕ್, ಘೋಷಣೆ, ಇಂಥವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿ ಇಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ ಈಗಂತು ಜಾನಪದ, ಯಾರನ್ನ ಕೇಳಿದರು ಜಾನಪದದ ಮೇಲೆ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕ ಹೊಡೆದು ಬಿಡೋದಪ್ಪ ಎರಡು ಬಯಲುಸೀಮೆ ಲಾಂಗ್ವೇಜು ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮೂರು ಕತೆ ಹೆಣೆದು ಬಿಡೋದು ಈ ಥರ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸರಳ ಆಗಿ ಹೋಗಿರೋದ್ರಿಂದ ನಾಟಕಗಳು ಇದಾವೆ ಕೇಳಿದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟವೇ ಏನು ಇಲ್ಲವಾ ಕೇಳಿದರೆ ಇಲ್ಲ ಅಂತ ಅಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗ್ತ ಇದಾವೆ ಆದರೆ ಸಾಲದು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತಾ ಇದೆ. ಆ ಟೈಮಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ನವೋದಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬರೀತಿದ್ರು ಬರೀದೆ ಇರುವ ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಒಬ್ಬರು ಇಲ್ಲ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಬರೀತಿದ್ರು ಆ ಟೈಮಲ್ಲೇ ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಒಂದು ಘೋಷಣೆ ಹೊರಡಿಸಿದ್ರು "ಸಾಲದು ಸ್ವಾಮಿ ಏನೇನು ಸಾಲದು" ಈಗ ನಾವ್ ಹೇಳೋ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ ಸ್ವಾಮಿ ಸಾಲದು ಏನೇನು ಸಾಲದು.

**ಗಣೇಶ್** : ಎರಡು ಕೈ ಸೇರಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ನಿಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ. ಅಂದ್ರೆ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್‌ನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬರೆಯುವವರು ನೋಡಬೇಕು ಅಂತ ಸುಮ್ಮನೆ ಬರೆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳು ಗೂಡು ಸೇರಿದಂತೆ ಇವು ಸೇರಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ಈಗ ಆಡೋದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾಟಕ ಬರೀಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಡೋದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಬರೆದರೂ ಸಾಕಾಗಲ್ಲ ಆಡೋ ಕಲೆಯನ್ನ ಇವತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡ್ತ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯ ಸಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಮತ್ತು ಕುಶಲತೆ ಮೈಪಡಿಬೇಕು ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದೀರಿ ಅಲ್ವ.

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಖಂಡಿತ, ಸಾಕಾಗಲ್ಲ ಈಗ ಚಿಲ್ಲರೆ ವ್ಯವಹಾರ ಮಾಡೋಕಾಗಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬಹಳ ಸವಾಲುಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಇದಾವೆ. ಸಾದ್ಯತೆಗಳು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಇವೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ದೊಡ್ಡ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಜನರೇಷನ್ ನಮ್ಮನ್ನ ಬಹಳ ಚೀಪಾಗಿ ತಿಳಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತೆ ಇವರು ಇಷ್ಟೇ ಅಂತ ಆಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಚಾಲೆಂಜು ಕೊಡುದು ಅಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸಿಬಿಟ್ರೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಮೀಡಿಯಾಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿಬಿಡ್ತಾರೆ ಹಾಗಾಗಿ ತುಂಬಾ ಛಾಲೆಂಜು ಇದೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಇವತ್ತಿನ ತುರ್ತು ಅದೇ ಅಲ್ವ

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಹೌದು ಯಾಕೆಂದರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಸಹ ಮನುಷ್ಯನನ್ನ ಕುಟುಂಬವನ್ನ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನೇ ಮಾಡ್ತ ಇರೋದು. ಮತ್ತೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ವಾಸಿಟಿಯನ್ನ ಜಾಸ್ತಿ ಮಾಡೋದು ಮನುಷ್ಯನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕೋದು ಆಮೇಲೆ ಮಾರಾಟ ಮಾಡೋದು ಅಂದ್ರೆ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕೆ ಆಗಿರಲ್ಲ ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕೇಬೇಕು ಅನ್ನುವಂತ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡೋದು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಸರಕು ತಂದು ಮಾರಾಟ ಮಾಡೋದು. ಈ ಬಿಸಿನೆಸ್‌ಗಾಗಿಯೇ ಎಲ್ಲಾ ಮೀಡಿಯಾಗಳು ಹೊರಟು ಬಿಟ್ಟಿದಾವೆ ಈಗ ಅಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಅವನ ಒಟ್ಟು ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಸಾಂಘಿಕತೆ ಕಾಪಾಡೋದಕ್ಕೆ ಥಿಯೇಟರ್ ಬಿಟ್ರೆ ಬೇರೆ ಛಾನ್ಸ್ ಇಲ್ಲ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಇಲ್ಲ ನಾನು ಸಂಘಟನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೋನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೋನು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಮಾತ್ರವೇ ಅಂದುಕೊಂಡು ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಆಯಿತು ಅಷ್ಟೇ ಈಗ ನೋಡಿದ್ರೇನೇ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈಗ ಮಾಂಟೋನ ಕತೆಗಳನ್ನ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಜನ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ರು ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ದೇಶ ವಿಭಜನೆಯ ಕಥೆಗಳೆಲ್ಲ ಇದಾವೆ. ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶೋ ಆದ ಮೇಲೆ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಕೇಳಿದ್ರು ಈಗ ನೀವು ಈ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಬಿಟ್ರೆ ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಗಲಭೆಯಲ್ಲ ನಿಂತ್ಹೋಗ್ತದೆ ಅಂತಾ ತಿಳಿಕೊಂಡಿದ್ದೀರಾ ಅಂಥ. ನಮ್ಮ ನಟರೆಲ್ಲ ಇದ್ದರು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಆದ್ರೆ ಇಷ್ಟಂತು ಗ್ಯಾರಂಟಿ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಸೇಸ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದರಲ್ಲ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಜನ ಇವರು ಯಾರಿಗೂ ಚೂರಿ ಹಾಕಲ್ಲ. ಸಾಕು ಅದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡದೇನಿದೆ. ಅಂದ್ರೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರೋಸೆಸ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿಗೊಂದು

ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದಂಗೇನೆ ನಮ್ಮನ್ನ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತೆ. ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್‌ಗಳಷ್ಟೆ ಆ ಮೇಲಿನ ಇಂಪ್ಯಾಕ್ಟ್ ಅದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ನೀವು ಅದನ್ನ ಕಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ಜಗಳ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾದರೂ ಒಂದು ಹದಿನೈದು ಜನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬದುಕಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕಟ್ಟಾಕೇ ಆಗೋದಿಲ್ಲ ಸೋ ಆ ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಒಳಗೆ ಒಂದು ಸಾಂಘಿಕತೆ ಇರೋದ್ರಿಂದಾ ಇವತ್ತಿನ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ತುರ್ತು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತದೆ. ನಾಟಕವೇ ಅಲ್ಟಿಮೇಟ್ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸೋದು ನನಗೆ ಆ ಕಾರಣದಿಂದ.

**ಗಣೇಶ್** : ಸಾಂಘಿಕ ಅಂತ ಹೇಳಿದ್ರಿ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆ ಪದ ಅದು ಸಂಘ ಅಂತ, ಆ ವಿಶಾಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಕಟ್ಟುತ್ತೀರಿ.

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾನು ಕತೆ ಹೇಳ್ತೇನೆ ನಾಟಕ ಅಂದ್ರೆ ಸಹ ಕತೆ ಹೇಳೋದೆ ಮತ್ತೇನು ಅಲ್ಲ ಕೆಲವರು ಕತೆ ಹೇಳ್ತಾರೆ ಕೆಲವರು ಕತೆ ತೋರಿಸ್ತಾರೆ ಅಷ್ಟೇ ಈ ಕತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಂಥದೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಇದೆ. ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ರಾಜನಿಗೆ ಮುಕುಳಿಗೆ ಒಂದು ಕುರು ಆಗಿ ಬಿಟ್ರೆ ಅವನ ನೋವು ಕುರುಬನ ಮುಕುಳಿಗಾದ ನೋವಿನಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತೆ ಅದು ಮ್ಯಾಲೆ ಕೆಳಗೆ ಹೋಗಲ್ಲ ಥಟ್‌ನೇ ಎಂಥವನನ್ನು ಈ ಸ್ತರಕ್ಕೇ– ಕೆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿಬಿಡ್ತದೆ. ಆ ತಂಡದ ಒಳಗೆ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಕತೆಗಳನ್ನ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡ್ತಿನಿ ಎಷ್ಟು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟು ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳೋದು ಆ ಸಂವಹನದ ನಂತರ ಒಳಗಡೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ಸಹೃದಯತನ ಅಂತ ಹುಡುಕುತೀನಿ ನಾನು ಯಾವುದೇ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಆದರೂ ಸಹ ನಾನು ಮೊದಲೇ ಪೇಪರ್‌ವರ್ಕ್ ಮಾಡಿ ಡಿಸೈನ್ ಮಾಡಿ ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಅಂತ ತಗೊಂಡು ಹೋಗಿ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸೋಕೆ ನನ್ನ ಹತ್ರ ಅದು ಆಗಲ್ಲ ಅದು ಬೇರೆ ಕಾರಣವು ಇರಬಹುದು.

ನಾನು ಎಲ್ಲವು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವರ್ಕ್ ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ನೂರು ನೂರೆಪ್ಪತ್ತೈದು ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೀನಿ ನಾನು ಎಲ್ಲವು ಅಂಚಿನಲ್ಲೆ ಎಲ್ಲಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ ಕಡಿಮೆ ಇದಿಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದು ಪ್ರೊಫೆಷನಲ್ಸ್‌ಗೆ ಅಲ್ಲ ಆ ಕಾರಣನೂ ಇರಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನಾನೇನು ಮಾಡ್ತೇನೆ ಕೇಳಿದರೆ ನಾನು ಯಾರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತಿದೇನೋ ಅವರ ಮಿತಿಯೇನು ಮತ್ತು ಅವರ ಶಕ್ತಿಯೇನು ಅಂತ ತಿಳಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡ್ತೇನೆ. ಅವರ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ನನ್ನ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸ್ತಿನಿ ನನಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಡಿಸೈನ್ ಖುಷಿಯಾಗಿರುತ್ತೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ರೆ ಅವರಿಗೆ ಅದು ಒಗ್ಗದಿದ್ರೆ ನಾನು ಕತ್ತರಿಸಿ ಬೆಂಡು ಮಾಡಿ ಅಂಗಿ ಒಳಗೆ ಅವರ ದೇಹನ ತುರುಕೋದಕ್ಕೆ ತಯ್ಯಾರಿಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ ಆಗುವಂತ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದಾವಾ ನೋಡ್ಕೋಬೇಕು. ನನ್ನನ್ನೇ ನಾನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ದನಿದ್ದೇನೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ನ್ನು ಮಾಡಿಪೈ ಮಾಡಿಹಾಕಿದ್ದು ಉಂಟು. ನಟರ ದೇಹಕ್ಕೆ ಅವರ ಧ್ವನಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆದರೆ ಅದು ಆಕೃತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಶಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ಅಂದ್ರೆ ನಿಮಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಯೋಚನೆ ಇದ್ದು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತೆ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಘದ ಇತಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಆಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡ್ತಿರಿ ಅಲ್ವ.

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಹೌದು ಅದು ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಸಹಾಯವಾಗಿದೆ. ನನಗೆ ರಜಾ ದಿನಗಳ ಒಳಗೆ ನಾನು ನಾಟಕ ಮಾಡೋದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಒಂದು ತಂಡದ ಜೊತೆಗೆ ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಒಳಗೆ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿರುತ್ತೆ ಆದರೆ ಆ ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಒಳಗೆ ತುಂಬಾ ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಆಗಿ ಹೋಗಿದಾವೆ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿಗೆ ಕಂಸಾಯಣ ನಾಟಕ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಾಗ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂತು, ಎಷ್ಟು ದಿನ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಾಕ್ಟೀಸ್ ಮಾಡಿದ್ರಿ ಅಂತ ನಾನು ಹೇಳಿದೆ ಸಾರ್ ಹನ್ನೊಂದು ದಿನ ಅಂತ ಅವರು ಇಂಪಾಸಿಬಲ್ ಅಂದ್ರು ಆದ್ರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯ ಆಗಿತ್ತು. ನಟರ ಬಾಡಿ ಜೊತೆಗೆ ಮಿಕ್ಸಾಗಿ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಹತ್ತು ದಿನದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬಿಡಬಹುದು.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಇದುವರೆಗೆ ಯಾವ್ಯಾವ ಪಠ್ಯವನ್ನ ರಂಗ ಪಠ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದೀರಿ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್ :** ಮೂರು ಮೆಟ್ಟಿಲ ಕಥೆ ಅಂತ ಅದು ಬಲ್ಗೇರಿಯನ್ ಭಾಷೆಯ ಕಥೆ ಅದು ಹಲವಾರು ಒಳನೋಟ ಇರುವ ಕಥೆ ನಾನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಂಗ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲೇ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೇನೆ.

**ಗಣೇಶ್** : ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಯಾರು ಮಾಡಿದ್ದು?

**ಶ್ರೀಪಾದ್ :** ಲಂಕೇಶ್ ಪ್ರಕಾಶನದ ವೇದಾಂತ ರೆಜಿಮೆಂಟ್ ಅನ್ನುವ ಪುಸ್ತಕ ಇದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ ಅನ್ನೋರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಳ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಈಗಲೂ ಯಾರು ಅದನ್ನ ತಗೊಂಡರು ನೀವು ಏನು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೂ ಆ ಊರಿನ ಜನರಿಗಾಗೇ ಮಾಡಿದ್ದೀವಿ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ, ಕಥೆ ತಾಕತ್ತೆ ಆಥರದ್ದು. ಕುವೆಂಪು ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ "ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದೃಶ್ಯ" ಮಾಡಿದ್ದೀವಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸಬಹುದಾದ ಮಾತೃತ್ವ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾನ್‌ಸೆಪ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅವರ ಕವನ ಕತೆ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂನ ಒಂದು ಭಾಗ ದೇವರ ಪೆಪ್ಪರಮೆಂಟು ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಣೆದು ಕಾವ್ಯದೃಶ್ಯ ಅಂತ ಮಾಡಿದ್ದೀವಿ ಐವತ್ತು ಅರವತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾದವು. ಆಮೇಲೆ ಉಡುಪಿಯ ರಥ ಬೀದಿಗೆಳೆಯರಿಗಾಗಿ ಮಾಂಟೋನ ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು "ಮಿಸ್ಟೇಕ್" ಅಂತ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಮಿಸ್ಟೇಕ್ ಅನ್ನೋದು ಮಾಂಟೋನ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಹೆಸರು ನನಗೆ ಅದನ್ನ ಓದ್ತಾ ಓದ್ತಾ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಅದೇ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಈ ಜಾತಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ ಕೋಮು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಲೀ ಅದು ಯಾವುದು ನಿಜ ಅಲ್ಲ ಜಸ್ಟ್ ಮಿಸ್ಟೇಕ್ ಅಷ್ಟೇ ನಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋದರಲ್ಲಿರುವ ಸಣ್ಣ ಮಿಸ್ಟೇಕ್ ಅದು. ಆದರೆ ಮಿಸ್ಟೇಕ್‌ನಿಂದ ಮಿಸ್ಟೇಕ್ ಹುಟ್ಟುತ್ತೆ ಅದು ದುರಂತ ಆ ನೆಲೆಯನ್ನ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊರಟಿರುವ ಕಥನ ಅದು ತುಂಬಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯರಂಗ, ಕಾಫ್ಕಾನ ನ್ಯಾಯದ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ, ವರ್ಕ್‌ಶಾಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಿಕೆಯ ಪ್ರೋಸೆಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ನಡಿಸ್ತೀನಿ.

**ಗಣೇಶ್** : ಮಕ್ಕಳನ್ನ ಮುಂದೆ ದೊಡ್ಡದ್ದರ ಕಡೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಈ ಪ್ರೋಸೆಸ್ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತೆ ಅಲ್ವ.

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಹೌದು ವೆಂಕಟೇಶ್‌ಮೂರ್ತಿಯವರ ಗುಬ್ಬಿ ಮರಿಯ ಹೊಸ ತರ್ಕ ಅಂತ ಒಂದು ಕವನ ಇದೆ. ಅದು ಮಕ್ಕಳ ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಕವನ. ಅದನ್ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನೋಡಿ ಸರಳ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಮ್ಮ ಗುಬ್ಬಿ ಮರಿಗುಬ್ಬಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೆ.

ಕಾಗೆ ಜೋಡಿ ಆಡಿದರೆ ನಿನ್ನಕಾಲು ಮುರಿತೀನಿ ಅಂತು ಅಮ್ಮಗುಬ್ಬಿ ಯಾಕಮ್ಮ ಹಾಗೆನ್ನುತ್ತೀ ಕಾಗೆ ಮರಿ ಜಾಣ ಮರಿ ಆಡಿದರೆ ಏನು ತಪ್ಪು ಅಂತು ಗುಬ್ಬಿಮರಿ, ಗುಬ್ಬಿಮರಿ ಗುಬ್ಬಿಮರಿ ಜೋಡಿ ಮಾತ್ರ ಆಡೋಕೂ ಬೇಕು ಕಾಗೆ ಜೋಡಿ ಬ್ಯಾಡ ಅಂತು ಅಮ್ಮ ಗುಬ್ಬಿ. ಜೋಡಿಗೆ ಯಾಕೆ ಆಡುಕೋ ಬಾರದು ಅಂತು ಮರಿಗುಬ್ಬಿ. ಅಮ್ಮಗುಬ್ಬಿ ಯೋಚಿಸಿ ಹೇಳ್ತು ನೋಡು ಪುಟ್ಟ ಕಾಗೆ ಮರಿ ಕಾಳುಗೆಪ್ಪು ನೀನು ಬೆಳ್ಳಗೆ ಅದರ ಜೋಡಿ ಆಡ್ತಾ ಇದ್ದರೆ ನೀನು ಕೂಡ ಆಗ್ತಿ ನೋಡು ಕರ್ರಗೇ ಕರೀ ಕೊರಮ ನಂಗೆ ಪುಟಾಣಿ ಗುಬ್ಬಿ ಥಟ್ಟನೆ ಹೇಳ್ತು ಹೌದಲ್ಲಮ್ಮ ನಾನು ಬಿಳಿ ಕಾಗೆಕಪ್ಪು ನನ್ನ ಜೋಡಿ ಆಡ್ತ ಇದ್ದರೆ ಕಾಗೆ ಮರಿ ಬೆಳ್ಳಗಾಗುತ್ತೆ ಅಂತ ಅದರ ಜೊತೆ ಆಡೋದು. ಅದರ ಹೆಸರೇ ಗುಬ್ಬಿಮರಿಯ ಹೊಸತರ್ಕ. ಈ ಥರದ್ದನ್ನು ಮಕ್ಕಳು ಟೀಚರ್ಸ್ ಮತ್ತು ನುರಿತ ನಟರುಗಳಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ತುಂಬಾ ದೊಡ್ಡ ರೇಂಜ್ ಇರುತ್ತೆ ಇಂಥ ಪುಟ್ಟಕವನಗಳಿಗೆ.

**ಗಣೇಶ್** ಕಥೆ: ಸಂಭಾಷಣೆ ನಿರೂಪಣೆ ಇವುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಗುರುತಿಸ್ತೀರಿ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಖಂಡಿತ. ನೋಡಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅಂತ ಇಳಿಸಿದರೆ ಎರಡು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತೆ ಕಥೆಯನ್ನ ಅದು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಇಳಿಸಿಬಿಟ್ರೆ ಅದು ಜಾಳಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತೆ ಏಕೆಂದರೆ ಫಾರ್ಮೇ ಬೇರೆ ಆಗ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಿಕ್ರಿಯೆಟ್ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ರೀತಿ ಆಗಲ್ಲ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸೋದು ಅಂದ್ರೆ ಆ ಕಥೆಯನ್ನೇ ನಾಲ್ಕು ನಾಲ್ಕು ಸಾಲು ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರೆದು

ಹೊತ್ತಾಕಿ ಬಿಡ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅದರ ಒಟ್ಟು ಬಂಧ ಶಿಥಿಲ ಆಗಿ ಹೊಗುತ್ತೆ ಯಾವ ನಿಮ್ಮ ಈ ಕಥನದ ಒಟ್ಟು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ನಿರ್ವಹಿಸಲಾರದು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತದೋ ಆವಾಗ ಕಥೆಯ ಅಕ್ಷರ ಅಕ್ಷರ ಸಹಿತ ಹಾಗೆಯೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಏನು ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲ ಏಕೆಂದರೆ ಜನ ನೀವು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದಿರೋ ಅಥವಾ ಹಾಗೆ ಹೇಳ್ತಿದಿರೋ ಅದನ್ನೇನು ಕೇಳಲ್ಲ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರೋದು ಕಥೆ ನಾನು ಈ ಮಿಸ್ಟೇಕ್‌ನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳನ್ನ ತಗೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಒಂದನೇ ಕಥೆ ಅದು ಒಂದೇ ಸಾಲಿನ ಕಥೆ ಆ ಇಡೀ ಆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಮಾತು ಬರೋದು ಉಳಿದಿದ್ದೆಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆ ಎರಡನೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಲಿಮಿಟ್ಟಾದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಬರ್ತದೆ ಮೂರನೇದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ನಿರೂಪಣೆ. ಒಬ್ಬ ಕೂತು ಕಥೆ ಹೇಳ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾನೆ ಆಕ್ಟ್ ನಡೀತಾ ಹೋಗುತ್ತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ಕಡೆ ಈ ಕಡೆ ಆಗುತ್ತೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಗಿವನ್ ಟೇಕ್ ಬಹುಶಃ ನೀವು ಮಾಡ್ತ ಇರುವ ಮೆಥೆಡ್‌ನದ್ದು ಇನ್ನೊಂದಿದೆ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಅಂಥ ಅದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕಥೆ ಅಂತ ಇಲ್ಲ ಇಡೀ ಮಿಸ್ಟೇಕ್ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಐದು ರೀತಿಯ ಮೆಥೆಡ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದೇನೆ. ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಂದ್ರೆ ಆಯಾಕಥೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಮುಟ್ಟಬೇಕು ಅದು ಯಾವ ಕ್ರಮವನ್ನ ಬೇಡತಾ ಇದೆ. ಆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಆ ಕಥೆಯ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಹೇರಿಕೆ ಇಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಬಂದಿದಾವೆ. ಅವುಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಏನು?

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಮೂಲ ಕವಿಗೆ ಸಮನಾದ ತಾಕತ್ತು ಬೇಕು. ಸೆಕೆಂಡ್‌ರೇಟ್ ಪ್ರತಿಭೆ ಸಾಕಾಗಲ್ಲ ಕಾರಂತರ ಚೋಮನದುಡಿ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿ ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೇನೆ ಅಂದ್ರೆ ಆಗ ನಿಮಗೆ ಕಾರಂತರ ತಾಕತ್ತೇಬೇಕು ಸುಮ್ಮನೆ ಅಲ್ಲ ಅದು ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ನಾನು ಕಿತ್ತು ಕಿತ್ತು ಪೇಸ್ಟ್ ಮಾಡ್ತೀನಿ ಅಂದ್ರೆ ಒಳ್ಳೆ ರೂಪಾಂತರವಾಗೋದಿಲ್ಲ. ಕಥನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮೈ ಅಂತ ಇರುತ್ತೆ ಅದು ಹೊರಗೆ ಬರೋದಕ್ಕೆ ಫಾರ್ಮನ್ನ ಬಯಸ್ತ ಇರ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕುವಾಗ ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಮತ್ತು ಈ ಗೌರವ ಇರಲೇಬೇಕು ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಫಾರ್ಮನಿಂದ ನಾಟಕದ ಫಾರ್ಮಿಗೆ ನೀವು ಹೊರಳಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಮರುಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಬೇಕು. ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಥೆಯನ್ನೋ ಕಾವ್ಯವನ್ನೋ ರಂಗಕ್ಕೆ ತರೋದು ಹುಡುಗಾಟಿಕೆ ಅಲ್ಲ ಅದೊಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ.

**ಗಣೇಶ್:** ಕಥೆ–ಸಂಭಾಷಣೆ– ನಿರೂಪಣೆ ಈ ವಿಧಾನಗಳು ಲೇಖಕರ ಪಠ್ಯ– ರಂಗಪಠ್ಯಗಳ ಸಾವಯವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೀರ್ಮಾನವಾಗಬೇಕು ಅಂತ ಹೇಳ್ತ ಇದ್ದೀರಿ ಅಲ್ವ

**ಶ್ರೀಪಾದ್:** ಹೌದು ಅದು ಮೂಲಕೃತಿಯ ಸಮಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕು ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಇರಬೇಕು ಆವಾಗ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬೇಕು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನ ಹಾಗೆ ಇಟ್ಟರೆ ಏನು ತೊಂದರೆ ಇಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್**: ಈಗ ರಂಗ ರಂಜನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಯಾಕೆ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್:** ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿಯಂಥ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿಯೇ ಡಿಸೈನರ್ ಕೋರ್ಸ್ ಮಾಡ್ತ ಇದೆ. ಡೈರಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಅಕ್ಟರ್ ಕೋರ್ಸ್ ಬಿಟ್ಟು ಯಾಕೆ ಅಂದ್ರೆ ನೋಡುಗರನ್ನ ಶಾಕ್ ಮಾಡುವ ವಿಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವ ಮೆಸ್‌ಮೆರೈಸ್ ಆಗುವ ಹಾಗೆ ಡಿಸೈನ್ ಮಾಡುವುದು. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನ ಸಕ್ಸಸ್ ಅಂತ ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೀವಿ ಅಂದ್ರೆ ಇವತ್ತು ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಮುಂದೋ ಟಿ.ವಿ. ಮುಂದೋ ಸ್ಟಾರ್‌ಗಳ ಮುಂದೋ ಜಮಾಯಿಸುವ ಜನ ಸಾಹಿತ್ಯದವರ ಮುಂದೋ ಥಿಯೇಟರ್‌ನವರ ಮುಂದೋ ಜಮಾಯಿಸಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ಕ್ವಾನ್‌ಟಿಟಿ ಬಹಳ ಇಂಪಾರ್‌ಟೆಂಟ್ ಕ್ವಾಲಿಟಿ ಅಲ್ಲ ಅಂದುಕೊಂಡಿರುವ ಜನಗಳು ನಾವು ಸಿನಿಮಾದಂಗೆ ಮಾಡಬೇಕು ಟಿ.ವಿ. ಅಂಗೆ ಮಾಡಬೇಕು.

ಸ್ಟಾರ್ ಆದಂತದ್ದನ್ನು ಮಾಡಿ ಮಾಸ್‌ನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬಿಡಬೇಕು ಅಂತ ಸರ್ಕಸ್ ಮಾಡುವ ಹುಂಬುತನಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ತಾ ಇದ್ದೀವಿ. ಎರಡು ಕಾರಣ ಒಂದು ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿರುವ ಜನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೀಳರಿಮೆ ನಾನು ಬಂದ್ರೆ

ಐವತ್ತು ಜನ ಮಾತ್ರ ಸೇರೋದು ಒಬ್ಬ ಸಿನಿಮಾ ನಟ ಬಂದರೆ ಐವತ್ತು ಸಾವಿರ ಜನ ಸೇರಿಬಿಡ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ಅವನನ್ನ ಮೀರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕು ಅಂತ. ಎರಡನೇದು ನಮ್ಮ ಕಾಂಪಿಟೇರ್ಟಸ್ ಅವರು ಅಂತ ಅಂದುಕೋಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ ಎಲ್ಲಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ನಾವು ನಾವೇ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲ ನಾವು ಯಾರಿಗೂ ವಿರೋಧಿಗಳು ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಫಾರ್ಮ್ ಸಹ ಆರ್ಟ್‌ಫಾರ್ಮೇ. ಆ ಆರ್ಟ್‌ಫಾರ್ಮ್‌ಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವ ಬೇರೆ ಏನೋ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದರಲ್ಲಿರಬೇಕಲ್ಲವಾ ಅದನ್ನ ಶೋಧಿಸೋದಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೊರಡಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡ್ತೀವಿ.

ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಎನ್ ಎಸ್ ಡಿ ಯ ಭಾರತರಂಗ ಮಹೋತ್ಸವದ ಆರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವು ಸರ್ಕಸ್ ಆಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಕಾಣೆಯಾಗಿದ್ದ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನೆಂಬುವ ಪ್ರಾಣಿ ನೆಪಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲವೂ ಡಿಸೈನ್ ಮತ್ತೆ ಯಂತ್ರ ಯಂತ್ರ ಯಂತ್ರ ಅಂದ್ರೆ ಎಲ್ಲರೂ ಇಂಥದೊಂದು ಶಾಕ್ ಕೊಡುವ ತೆವಲಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇನ್ನೊಂದು ಹುನ್ನಾರ ಇದೆ. ಹಿಂದೆ ನಾಟಕ ಅನ್ನೋದು ಪ್ರಾಯೋಜಕತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೀತಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಕಾರ್ಪೋರೇಟ್ ಉತ್ಸವಗಳು ಶುರುವಾಯಿತೊ ಆವಾಗಿಂದ ಇದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ತಿದೆ. ಎಂ.ಟಿ. ಆರ್.ಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ ಯಾವಾಗ ಶುರು ಮಾಡಿದೆವೋ ಆವಾಗ ಶುರುವಾಯಿತು. ಈಗ ಎಂಟಿಆರ್ ಕಂಪೆನಿಯ ಸದಾನಂದ ಮಯ್ಯ "ಮೂರು ಮುತ್ತು" ಅಂಥ ಅಥವಾ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಮಲು ಹತ್ತಿಸುವ ಸೀರಿಯಲ್ ಸ್ಟೈಲ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ದುಡ್ಡು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ "ಮೂರು ಮೆಟ್ಟಿಲು" ಕಥೆ ಹೇಳಿದೆನಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ದುಡ್ಡು ಕೊಡ್ತಾನಾ? ಕೊಡಲ್ಲ ಯಾಕೆ ಅಂದರೆ ಅವನು ಇದೇ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಮ್ಯಾಲತ್ತಿ ಕೂತಾವ. ಇವರನ್ನ ಈ ಕಾರ್ಪೊರೇಟ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನ ಈ ಹಣವನ್ನ ಪಡಕೊಳ್ಳೋ ಸಲುವಾಗಿ ರಂಜನೆಯನ್ನ ಜಾಸ್ತಿ ಮಿಕ್ಸ್ ಮಾಡ್ತಾ ಇದ್ದೀವಿ. ನಾವು ದಿಢೀರನೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಆಗಬೇಕು ಅವರನ್ನ ಓಲೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಮತ್ತೆ ಶಾಕ್ ಕೊಡಬೇಕು ನಾವು ಅವರನ್ನ ಕಾಂಪಿಟೇಟರ್ಸ್ ಅಂತ ತಿಳಿಕೊಂಡು ಹಾಳಾಗಿದ್ದೀವಿ. ಅವರನ್ನ ಮೀರಿಸುವ ಭ್ರಷ್ಟರಾಗಿಯೂ ಹಾಳಾಗಿದ್ದೀವಿ ಹಾಗಾಗಿ ರಂಜನೆ ಆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ......

ಭರತನಿಗೆ ರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಮಾಡಿದ್ದು ರಂಜನೆಯಲ್ಲವೆ? ಅದನ್ನ ನಾವು ಆನಂದಿಸಲ್ವ? ರಂಜನೆ ಅನ್ನುವುದು ಮಾಡುವವರ ಬೇರೆ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲ ರಸಪಾಕ ಅಂದ್ರೆ ಬರೀಸ್ವಿಟ್ ಅಲ್ಲ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಹಿ ಒಗರು ಹುಳಿಯು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.

**ಗಣೇಶ್:** ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ಒಳಗೆ ಈ ರಂಜನೆ ಅನ್ನೋದು ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬರೀ ರಂಜನೆ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅಂತ ಬರೆದಿದ್ದಲ್ಲ ಅರಿಸ್ಟೋಫಿನಿಸ್ ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮೋಲಿಯರ್ ವರೆಗೆ ಅಥವಾ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ಬರೆದ ಆಚಾರ್ಯಪ್ರಹಸನದವರೆಗೂ ಬಂದ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಅನ್ನೋದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಅಲ್ವೆ.

**ಶ್ರೀಪಾದ್**: ಖಂಡಿತ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಆ ಕಾಲದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಸ್ತ್ರಗಳು ಅದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇನ್ನಾವುದು ಇಲ್ಲ ಇಡೀ ದೇಶ ವೈದಿಕಶಾಹಿಲೋಲುಪತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಕೊಂಡು ಇರೋವಾಗ 'ಮತ್ತ ವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನ' ಬರುತ್ತೆ ಅದು ಸಾಧಾರಣದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಅಲ್ಲ ಒಂದು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಐರನಿ ಅದು ಹಾಸ್ಯ ಅಲ್ಲ ವ್ಯಂಗ್ಯಾ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಹಸನ ಬರೆಯೋದಕ್ಕೆ ಮಾಡೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದಾಗುವವನು ಶಕುಂತಳೋಪಾಖ್ಯಾನ ಮಾತ್ರ ಮಾಡೋಕಾಗುತ್ತೆ ಮತ್ತೇನು ಮಾಡೋಕಾಗಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್**: ನಿಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆ ಈ ಎಡಬಲ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು?

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಅದು ಪಕ್ಷಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಲ್ಲ ಅನ್ನೋದಾದರೆ ನಾನು ಪಕ್ಕಾ ಎಡವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೇಂದ್ರೆ ನನಗೆ ಎಡ ಅಂತಂದ್ರೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆ. ನೀವು ಜನರನ್ನ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕೊಡೋದು ನಾನು ನಂಬಿಕೊಂಡಂತ ಎಡ ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಲೋಕಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತೆ ಅದು ನಾವು ಮಾಡುವಂತ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ಖಚಿತತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು

ಕೊಡ್ತದೆ ಯಾರೂ ಸಹ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಮಾಡಲ್ಲ ಅದು ಆರ್ಟ್ ಆಗಿ ನಿಲ್ಲಲ್ಲ ಯಾಕಾಗಿ ಮಾಡ್ತ ಇದ್ದೀನಿ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಮಾಡ್ತಾ ಇದ್ದೀನಿ ಅನ್ನೋ ಖಚಿತತೆ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಬೋಳೆತನ ಎಡಬಿಡಂಗಿತನ. ಏನಾಗುತ್ತೆ ಅಪಾಯ ಅಂದ್ರೆ ಕೆಲವರು ನಾನು ಎಡವು ಅಲ್ಲ ಬಲವು ಅಲ್ಲ ನಾನು ಮಧ್ಯಮಮಾರ್ಗಿ ಅಂತ ಹೇಳುವ ಬಹಳ ಜನ ಇದಾರೆ ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ಯೂಡೋಗಳು ಏನೆಂದರೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ ಥಿಯೇಟರ್‌ದೆ ಹೇಳ್ತಿನಿ ಸಾಂಘಿಕಮನೋಭಾವ ಅಂತೀವಿ ಜಾತಿಮತಪಂಥ ಮೀರಿದ್ದು ಅಂತೀವಿ ಯಾವ ಅಸಮಾನತೆ ಬೇಡ ಅಂತ ನಾವು ನಾಟಕ ಮಾಡ್ತೀವಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಜಾತಿಯತೆಯನ್ನ ಹುಡುಕುವ ಕೈಕಾಲು ಎಳೆಯುವ ಇತರರು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಷುಲ್ಲಕತನವನ್ನ ಮಾಡಿಯೂ ನಾಟಕ ಮಾಡೋರಿದಾರೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಇದಾರೆ ಯಾಕೆ ಅವರು ಹಂಗಿರೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಯಿತು? ಯಾಕೆಂದ್ರೆ ಅವರು ಎಡವು ಅಲ್ಲ ಬಲವು ಅಲ್ಲ ನೀವು ಎಡ ಆಗಿದ್ದರೆ ನೀವು ಹಾಗೆ ನೋಡೋಕೆ ಆಗಲ್ಲ ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಪ್ಪಟ ಆಸ್ತಿಕನಿಂದಾಗಲಿ ನಾಸ್ತಿಕನಿಂದಾಗಲಿ ಏನು ತೊಂದರೆ ಆಗಿಲ್ಲ ದೇವರ ಹೆಸರೇಳಿ ಈ ಢೋಂಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರೋರಿಂದ ಮಾತ್ರ ತೊಂದರೆ ಆಗಿರೋದು ಹಾಗಾಗಿ ಸಮುದಾಯವನ್ನ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ಲೋಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಎಡವೇ ಮುಖ್ಯ.

**ಗಣೇಶ್** : ನೀವು ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೈಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ ಲೇಖಕರ ಪಠ್ಯ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತೀರಾ ಅಥವಾ ನೀವು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೀರಾ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್**: ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ. ಲೇಖಕರು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಅಂತ ಯಾವ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೇಳ್ತೀವಿ ನಾವು ಈಗ ನಾನು ಓದಿದಾಗ ಏನು ಅರ್ಥವಾಯಿತೋ ಅದೇ ಆ ಪಠ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಅನಂತ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ಮಾತಾಡಿ ಅಂದ್ರೆ ಈಗ ಅವರು ಸಹ ಒಬ್ಬ ಓದುಗನಾಗಿ ಮಾತಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತೀ ಪಠ್ಯವೂ ಸಹ ನೀವು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓದ್ತೀರಿ ಅನ್ನುವ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿರುತ್ತೆ ಅದನ್ನ ಸಂದರ್ಭಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಂತ ಕರೀತಾರೆ. ಆ ಫಾರ್‌ಮೇಶ್‌ನ್‌ನಲ್ಲಿ ನೀವು ಅದನ್ನ ಓದ್ತಾ ಇರ್ತೀರ ಒಂದೇ ಮಾತು ಆಡುವವನ ಕಾಲ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಇದರ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗ್ತಾ ಹೋಗ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಇಟ್ಕೊಂಡ್ರೂ ಸಹ ಆ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಪಠ್ಯದ ಕರ್ತೃವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಕ್ಲ್ಯಾಷ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.

ನೀವು ಯಾವ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೀರೋ ಆ ಪಠ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದಂತ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಏನಿದೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಗೌರವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ತಿದ್ದುವುದು, ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಸಹಜವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಬರುವಾಗ ಅನೇಕ ರೂಪಾಂತರಗಳಾಗ್ತವೆ. ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನ ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ರೆ ನೀವೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನನಗೆ ಕರ್ತೃವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಗೌರವಯುತವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ. ನಾನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ರೇನೇ ಕರ್ತೃವಿಗೂ ನನಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತೆ. ನೀವು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ರೇನೆ ನಿಮ್ಮ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಲೇಖಕನನ್ನೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರ್ತೀರಿ. ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ನಂತರ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಇರ್ತೀವಿ. ನಾವು ಹಾಗೆ ರೂಪಾಂತರಿಸುವಾಗ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿರ್ತವೆ. ನಿಮಗೆ ಒಂದು ಬಾಡಿಗೆಮನೆ ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಆ ಮನೆಯ ಖಾಲಿ ಸ್ಪೇಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ವಸ್ತುಗಳನ್ನ ಹ್ಯಾಗೆ ಬೇಕಾದ್ರೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕೆ ನೀವು ಸ್ವತಂತ್ರರಿರ್ತೀರಿ. ಆದರೆ ಆ ಮನೆಯ ಗೋಡೆಯನ್ನ ಕೆಡವೋದಕ್ಕೆ ನಿಮಗೆ ಅವಕಾಶ ಇರೋದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತಿದ್ರೆ ನಾವು ಬೇರೆ ಮನೆ ಕಟ್ಟಬೇಕು. ಇಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಹಿಸಬಹುದು.

**ಗಣೇಶ್** : ಈಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡೋದು ಅಂದ್ರೆ ಅದನ್ನು ಎದುರಾಕ್ಕೊಳೋದು

ಅಂತ್ಲೇನೇ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಏನು ಹೇಳ್ತೀರಾ? ಅಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿತಾ ಇದೀವಿ ನಾವು.

**ಶ್ರೀಪಾದ್:** ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಳ್ಳೇದಲ್ಲ ಸಂವಾದ ಇರಬೇಕು. (ವಾದ–ಜಗಳ) ಅಲ್ಲ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ್ಲೂ ನೋಡಿ ಮಾತುಕತೆ, ಮಾತುಕತೆ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂವಾದ ಅಂಟಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತೆ. ಏನಿದ್ರೂ ಮಾತುಕತೆ ಮೂಲಕಾನೇ ಬಗೆಹರಿಸೋದು ಜಗಳ ಆಡೋದು ಅನ್ನೋದರಲ್ಲೇ ಒಂದು ಆಟ ಅಂತ ಇದೆ ಅಥವಾ ಗುದ್ದಾಟ ಈ ಆಟ ಅನ್ನುವುದು ಇದ್ರೆ ಹೊಸದು ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗುತ್ತೆ ಮೊಸರು ಕಡೆದಂಗೆ ನೀವು ಎದುರುಕ್ಕೊಳಕ್ಕೆ ತಗೋಳೋದು ಅಂದ್ರೆ ಅದು ಹುಂಬತನ ಅಂದರೆ ಕೃತಿಗೊಂದು ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತೆ ಅದು ಆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ ಅದು ಅದರ ಫಾರ್ಮ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಇರುತ್ತೆ. ನಾನು ನನ್ನ ಫಾರ್ಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು ಅಂತಂದ್ರೆ ಆಗ ಆ ಕೃತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಧಾನವನ್ನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನ ನಾನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಜಪಾಪಟಿಗಳಿರ್ತವೆ. ಸಹಜವಾಗೇ ಅದು ಜಪಾಪಟಿ ಅನ್ನೋದಕ್ಕಿಂತ ಅದೊಂಥರ ಆಟ.

**ಗಣೇಶ್:** ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭಾಷೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನ ಹೇಗೆ ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ತೀರಿ?

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ನಾವು ಅನುವಾದಿಸ್ತಿರ್ತೇವೆ. ಈ ಫಾರ್ಮ್‌ನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಫಾರ್ಮ್‌ಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿರ್ತೇವೆ. ರಂಗಭಾಷೆಗಳ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಸಮ್ಮಿಶ್ರಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡ್ತಾ ಇರ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಟರ ದೇಹ ಭಾಷೆಯ ಜೊತೆಗೂ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸ್ತಿರ್ತೇವೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟರ ಜೊತೆಗಿನ ನಿಮ್ಮ ಸಂಬಂಧ ಏನು ಅನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ನಿಮ್ಮ ರಂಗಪಠ್ಯ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಂಗದ ಟೆಕ್ನಿಕ್‌ನ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲ.

**ಗಣೇಶ್** : ರಂಗಪಾಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದೀರಿ ಆ ಪಾಕ ತಯಾರಾಗೋದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಮುಕ್ತತೆ ಮುಖ್ಯ ಅಂತಾನಾ ನಿಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ

**ಶ್ರೀಪಾದ್** : ಹೌದು. ಒಂದು ಪಾಕ ನಿರ್ಮಾಣ ಆದ ನಂತರ ಆ ಪಾಕದ ಒಳಗಡೆ ಇದ್ಯಾವುದು ಅದ್ಯಾವುದು ಅಂತ ಹುಡುಕೋದಕ್ಕೆ ಆಗಲ್ಲ. ನಿಮಗೆ ಅದೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿಸಿದ ಒಂದು ಅನುಭೂತಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತೆ ಅನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಡೈಲಾಗ್‌ನ ಪಾತ್ರವೆಷ್ಟು ನಟನ ಪಾತ್ರವೆಷ್ಟು ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟ್‌ರೈಟ್‌ರ್‌ನ ಪಾತ್ರವೆಷ್ಟು ಅಂತ ಹುಡುಕೋದಕ್ಕೆ ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ಅದೆಲ್ಲಾ ಇಮ್ಮೆಟೀರಿಯಲ್ ಆಗೋಗ್ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತೆ. ಉಳಿಯೋದು ಅನುಭೂತಿ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಎಕ್ಸ್‌ಪೀರಿಯನ್ಸ್‌ನ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡ್ತಾ ಇರ್ತೀವಿ. ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಗೋದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಯಾವಾಗ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತೋ ಅದು ನನ್ನ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿ ಅಂತ ನಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಕಾಗುತ್ತೆ.

# ಅಶೀಶ್ ನಂದಿಯ ಒಡಲಾಳದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಗುರಿಕಾರ

• ರಾಬರ್ಟ್ ಜೋಸ್

ಅಶೀಶ್ ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ತನ್ನ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಮಿಲಿಟರಿ ಪಡೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸೆಕ್ಯೂಲರ್ ಶ್ರೇಣಿಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೇರುವುದರ ಮುಖಾಂತರವೂ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ.[1] ಇದರ ತಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವೇನೆಂದರೆ 15 ಆಗಸ್ಟ್ 1947ರಂದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹಸ್ತಾಂತರಿಸಿ ಲಂಡನ್‌ನತ್ತ ಪಯಣ ಬೆಳೆಸಿದರೂ, ತಾನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಹಲವು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಅದು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಬೆಳೆಸಿರುವುದರಿಂದ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ನಂದಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವಾದ. ಅಂದರೆ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ಪತ್ತಿ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಯಾವ ಯಾವ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಕುತೂಹಲ ನಂದಿಯದ್ದು.

ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಇಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುವ 75 ವರ್ಷಗಳ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅವರ ನಿರ್ಗಮನದ ನಂತರವೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತನ್ನ ಹಾಜರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಳುವವರೂ ಮತ್ತು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಒಳನೋಟವನ್ನು ನಂದಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.[2] ಈ ವಾದ ಹೆಗಲ್‌ನ ಯಜಮಾನ – ಗುಲಾಮ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಅಸಮಾನತೆ, ಶೋಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇದ್ದರೂ ಒಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯುರೋಪಿನ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡಿತ್ತೆಂಬುದು ಹೆಗಲ್‌ನ ಒಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಹಾಗಾದರೆ, ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಶತ್ರುತ್ವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ವಕ್ತಾರರು, ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಯಾರು? ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ನಂದಿಯ ನಿರೂಪಣೆಗಳೇನು? ನಂದಿಯ ಯೋಚನಾಕ್ರಮದ ಪರಿಣಾಮಗಳೇನು? ಈ ಎರಡು ಮೂರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನನ್ನ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತೇನೆ.

ನಂದಿಯ ತಕರಾರುಗಳಿರುವುದೇ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ. ಅವರನ್ನು ನಡು ಬೀದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ನಂದಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕೌಶಲ್ಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು, ತನ್ನನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೀದಿ ಕಾಳಗ (Intellectual street fighter) ಮಾಡುವವನೆಂದು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮಾತಾಡುವ ಸಭ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಮಾತಿಗಳಿಯುವ ನಂದಿ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮತ್ತು ಅಣಕದ

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಪರಿ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಇಂಡಿಯಾ ಸಾಗುತ್ತಿರುವ ದಾರಿಯನ್ನು ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸುವುದು ಅವರ ಬರಹಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆ ಜಾಡೆನ್ನಬಹುದು. ನಂದಿಯ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ *Intimate Enemy* (ಆತ್ಮೀಯ ಶತ್ರು) 1983ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಶತ್ರುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಅದು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು; ಅಲ್ಲಿದ್ದ ವೈರುಧ್ಯಗಳು–ಜಗಳಗಳ ಸ್ವರೂಪ ನಂದಿಯ ಯೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಸ್ತು. ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಈ ವರ್ಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಸಹಜ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಗೂ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಗತಿ, ಸೆಕ್ಯೂಲರಿಸಂ ಬಗ್ಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜ್ಞಾನಮೀಮಾಂಸೆ ಕಲಿಸಿದ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಪಾಲಿಸಲು ತುದಿಗಾಲಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನಾಯಕರುಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಭಾರತೀಯರು ಒಡ್ಡಿದ ಪ್ರತಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೂ ಯೂರೋಪ್ ಮೂಲದ್ದಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ನಂದಿಯ ನಂಬಿಕೆ.

20ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕ್ರಿಟಿಕಲ್ ಥಿಯರಿಯನ್ನು ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮಾದರಿಗಳು, ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆ, ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ನಂದಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಧುನಿಕತೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದೇ ವಸಾಹತು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ವಸಾಹತು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಆಧುನೀಕತೆಗೆ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ 17ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಗರ್ಭದೊಳಗೆ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದ ಹೊಸ ವರ್ಗ ತನ್ನನ್ನೆ ತಾನು ಸಂಭಾಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆದು ಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ತುರ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಹಾಗೂ ತಾರ್ಕಿಕ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಎನ್‌ಲೈಟ್‌ಮೆಂಟ್‌ನ (ಜ್ಞಾನಪರ್ವ) ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಹಾಕಿದರು. ಹಬರ್‌ಮಸ್ ಮತ್ತು ಟೆರಿ ಈಗಲ್‌ಟನ್ ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ 17ನೇ ಶತಮಾನದ ಈಚೆಗೆ ಬೆಳೆದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಲಯ (public sphere) ಯಾವ ವರ್ಗ, ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಯಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಸ್ತ್ರತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[3] ನಂದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ವಸಾಹತು ಐಡಿಯೊಲಜಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬೇರೂರಿದ್ದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಅಸಮಾನತೆಯ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಚಲಾವಣೆಗೆ ತರುತ್ತದೆ: ಅದು ಲಿಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯ. ವಸಾಹತು ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ (1750–1830) ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಫ್ಯೂಡಲ್ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿದ್ದು ಸ್ಥಳೀಯರೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವರು ಭಾರತೀಯ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸಂಸಾರವನ್ನೂ ನಡೆಸಿದರು. ಅವರು ಮಿಶನರಿಗಳ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕೋರ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯ ಕಾನೂನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೆ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಲೂಟಿ ಮಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು.

ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಂದಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಆಳುವವರೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ಅನುಭವ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಗಂಡಸುತನದ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು. ಬಿಳಿ ಗಂಡಸರು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಿಳಿ ಮಹಿಳೆಯರ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಗಂಡಸರ ಮೇಲೂ ನಡೆಸಲು ಅತಿ ಪೌರುಷತನವನ್ನು (hyper masculinity) ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತೆಂದು ನಂದಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ.[4] ಇದು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ: ಒಂದು, ಕೆಳವರ್ಗದ ಗಂಡಸು ತನ್ನ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವುದು; ಎರಡು, ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಬಿಳಿ ಗಂಡಸು ಲೈಂಗಿಕ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಅದುಮಿಡುವುದು. ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವಿರೋಧಿಸಿದ ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದವೂ ಇದರ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವೆಂಬುದು ನಂದಿಯವರ ವಾದ. ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಡೆಯನ್ನು ನಂದಿ ಗಾಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತನಲ್ಲಿದ್ದ

ಹೆಣ್ಣಿಗತನವನ್ನು ಕ್ಲೀಬತ್ತ್ವವೆಂದು (ಅರ್ಧನಾರೀಶ್ವರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸರಿಸುಮಾರು ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ) ನಂದಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಗಾಂಧೀಜಿಯಂತವರ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಅಸ್ತ್ರಗಳು ವಸಾಹತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನೈತಿಕ ಜಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳು ಇನ್ನೂ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿರುವ ದೇಶಗಳ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ಸಹಜ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯೆಂಬುದು ವಸಾಹತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಪ್ರಮುಖ ವಾದವೆಂಬುದು ನಂದಿಯ ಅಂಬೋಣ. ವಸಾಹತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗೊಂಡ ದೇಶಗಳು ಇನ್ನೂ ಅನಾಗರೀಕವಾಗಿದ್ದು ಅವರನ್ನು ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವುದು ತಮ್ಮ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೆಂದು, ತಮ್ಮ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ವಸಾಹತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾಧನೆ. ಸತಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಮೊರೆ ಹೋದ ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನ್ ರಾಯ್‌ರವರ ಸುಧಾರಣಾ ಅಜೆಂಡಾದ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ನಂದಿ ತನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಸತಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು' ವಿರೋಧಿಸುವ ಬುದ್ದಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಅದರ ಹುಟ್ಟು ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ವಸಾಹತು ಸಂದರ್ಭಧಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಿಂದ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಬಲಗೊಂಡಿತೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಿಂದ ಆತಂಕಗೊಂಡ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿತೆಂದು ನಂದಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮಹಿಳೆಯರು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಫಲವಾಗಿ ಸತಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದೊಳಗೆ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ನಂದಿ 1988 ರಲ್ಲಿ ರೂಪಾ ಕನ್ವರ್‌ಳ ಸತಿ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಈ ವರ್ಗ ಮೊದಲೆಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯಲು ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾರತವನ್ನು ಹೀನಾಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತೆಂದು ಚುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ. ಕೇವಲ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಜನ ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂದು ಹೇಳುವ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಇಂದಿನ ಮಾಸ್ ಕಲ್ಚರ್, ಮಾಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಇತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ತಯಾರಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ, ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂಗೆ ಜೈಕಾರ ಹಾಕುತ್ತಾ ಹೊರಟವರನ್ನು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ತಡೆದು, ನೀವು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲೇನೂ ಹೊಸತನವಿಲ್ಲ. ಬಿಳಿಯರಿಂದೇನೂ ಕಲಿಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಅವರದ್ದು ಎಷ್ಟೆಂದರೂ ಬಹಳ ಸಂಕುಚಿತ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಸ್ಟೇಟ್ ಮತ್ತು ಧರ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ಸೆಕ್ಯೂಲರಿಸಂ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅದರ ವಕ್ತಾರರನ್ನು ಇರಿಸು ಮುರಿಸುಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಅವರನ್ನು ಬೆತ್ತಲೆ ಮಾಡದೆ ರಾಜರಸ್ತೆಯ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಓಣಿ, ಕಾಲು ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಭಾರತ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ದೂಷಣೆ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆಯೂ ಕಷ್ಟಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ಪಾಠ ಹೇಳುವ ನಂದಿ 1984 ರ ಸಿಖ್ ನರಮೇಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ನೆರೆಹೊರೆಯುವರು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿದರೆಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವುದಾದರೆ ನಂದಿಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತ್ತೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ಮುಖ್ಯ – ಗಾಂಧಿಯ *ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್* ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಗೂ ನೇರವಾಗಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ. 'ಸ್ವರಾಜ್ಯ'ದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾ ತನ್ನತನವನ್ನು ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನು ಓದುಗರ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಕವಲು ಫ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲ್‌ನ ತರ್ಕಗಳಲ್ಲಿವೆ. ಆ ಜಾಡನ್ನು ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಂದಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪುನರ್ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉಧಾಹರಣೆಗೆ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕುರಿತಾಗಿ ನಂದಿ ತಾಳಿರುವ ಧೋರಣೆ. ನಂದಿ ಇಡೀ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಏಕರೂಪಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಸಿಗೋದಕ್ಕೆ ಖಂಡಿತ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ಭಾಷೆ,

ಉದ್ಯೋಗ, ಲಿಂಗ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳಿವೆ, ಅವರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿಯೂ ಇನ್ನು ಹಲವು ಬಾರಿ ವೈರುಧ್ಧ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸರ್ಕಾರದ ಮೀಸಲಾತಿ ನೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಉದ್ಯೋಗ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಅವಕಾಶಗಳು ದಲಿತರಿಗೆ ದೊರಕಿ **ದಲಿತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ**ವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ದೊರಕಿದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿರತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನ್ನಣೆಯಾಗಿ ದೊರಕದೆ ಇನ್ನೂ ಶ್ರೇಣಿಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. Writing social History ಯಲ್ಲಿ ಸುಮಿತ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾ ಕೇವಲ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದೇ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅವರ ಆತಂಕ ದುಗುಡ (Angst)ಗಳನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ವರ್ಗವೂ ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದ ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್‌ನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಧ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ (Ambiguous) ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕರ್ತೃತ್ವಕ್ಕೆ (agency) ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದರಲ್ಲೂ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಇತರ ವರ್ಗಗಳ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಚಾರವಿದೆ – ನಂದಿಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಒಡನಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದು, ಬಹಳಷ್ಟು ವಿರಳ. ಆದ್ದರಿಂದ 26ನೇ ಜನವರಿ 2013ನೇ ರಂದು ಎಸ್ಸಿ/ಎಸ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಒಬಿಸಿಗಳು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇದು ಭಾರತದ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದು ನಂದಿ ಹೇಳಿಕೆ ನೀಡಿರುವುದು ಅಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ಎಂದಿಗೂ ಕ್ಲಾಸ್ Equalizer ಆಗೋದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನ್ಯಾಯಯುತವಾಗಿ ಕಾನೂನು ಪ್ರಕಾರ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿ ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ದಲಿತರ/ ಸಂಘಟನೆಗಳ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ನೀರೆರಚಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ವಾದಕ್ಕಾಗಿ ನಂದಿಯ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೂ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ ನಡೆಸಲು ಬಡ ದಲಿತನಲ್ಲಿ ಸಂಪತ್ತಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ನಂದಿ ಟೀಕಿಸುವ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ದಲಿತರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಹುದ್ದೆಯಲ್ಲಿರುವವರು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ತಾಕತ್ತನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನೆನಪಿಡಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೇನೆಂದರೆ, ನಂದಿಯ ಮಾತುಗಳು ಹೊಸತೇನು ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಭಾರತದ ಸ್ಥಾಪಿತ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಇಂತಹ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವನ್ನು ನೌಕರಿಯಲ್ಲಿರುವ ದಲಿತರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಂದಿಯ ಮಾತುಗಳು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಉಸಾಬರಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ನಂದಿ, ತನ್ನನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕ ಬೀದಿ ಹೋರಾಟಗಾರ (Intellectual street Fighter)ನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾ ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು ವೈರಿ ಗ್ಯಾಂಗಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗುರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೆ ಜಾಸ್ತಿ. ಭಾರತದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನೂ ಸಹ ಅದೇ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ನಂದಿಗೆ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಣೀತವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಯೋಚನಾಕ್ರಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ನೆಲದ ವಾಸನೆ ಅವುಗಳಿಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಂದಿಯ ಅಭಿಮತ. ಧಾರ್ಮಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಚಳುವಳಿ ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೇಶೀಯ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಕೆಂಬುದು ನಂದಿಯ ವಾದ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವ ಭಾರತ, ವಿವಿಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಜನ ಸಮುದಾಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು. ತನ್ನತನವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡದೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಮನೋಭಾವನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಈ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮರು ಹುಡುಕಾಟದಿಂದ ಸ್ವವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯಬಹುದೆಂದು ಸಲಹೆಯನ್ನು ನಂದಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಇಂತಹ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅಪಾಯಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ವಿಮೋಚನಾ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರೇಪಿತವಾದ ಇಲ್ಲಿಯ ದುರ್ಬಲ ವರ್ಗಗಳ ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ನಗಣ್ಯಗೊಳಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ದೀಪೇಶ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ Provincialising Europe ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿದಿದೆ. ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಅಧುನಿಕತೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಅಧುನಿಕತೆ ಎಲ್ಲಾ ದೇಶ ಜನ

ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲೂ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭಾರತದ ಆಧುನಿಕತೆಯೊಳಗೆ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಧುನಿಕತೆಯೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಮ್ಮದಾಗಿಸುವಾಗ ಸ್ಥಳಿಯ ಆಧುನಿಕತೆಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ದೀಪೇಶ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿಯೇ ಆಧುನಿಕತೆ ಉಗಮವಾಯಿತೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಆಧುನಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಆಧುನಿಕತೆಯೂ ಒಂದಾಗಿದೆಯನ್ನುವ ಮನೋಭಾವನೆ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಮಾತಿನ ಇಂಗಿತ.

ನಂದಿ ವಿರೋಧಿಸುವ ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದ ತನ್ನ ಗತಕಾಲವನ್ನು ಸುವರ್ಣ ಯುಗವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಶೀಶ್ ನಂದಿಯ ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸರಿ ಸುಮಾರು ೭೦–೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯನಂತರದ ಎರಡು – ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಅವಲೋಕನ ಇಲ್ಲಿಯ ಬಡತನ, ನಾಯಕತ್ವದ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ) ವೈಫಲ್ಯ, ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹೇರಿಕೆ, ನೆಹರೂ ಆಡಳಿತದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮಾದರಿಗಳು, ಬೃಹತ್ ಪ್ರಾಜೆಕ್ಟ್‌ಗಳಿಂದ ಸ್ಥಳಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬದುಕುಗಳ ಅಭದ್ರತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಂದಿಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಭಾರತದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಭಾರತ ಇಂತಹ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದೆಯೆನ್ನುತ್ತಾ ವಸಾಹತು ಪೂರ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ನಂದಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಇತರ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

Prophet facing backward ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೀರಾನಂದಾ ಪಶ್ಚಿಮದ ವಿರುದ್ದ ಸ್ಥಳಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸುವುದರಿಂದ ಈ ನೆಲದ ಪ್ರಬಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು, ಭಾರವನ್ನು ದುರ್ಬಲರ ಮೇಲೆ ಹೇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇ ಅಧಿಕವೆಂದು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಗ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಮುಗ್ಧತೆ ಜನರನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಳಗೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಅಂಶಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇವೆ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಸಂದರ್ಭ ಇಂತಹ ಶೋಷಣೆಯ ನೆಲೆಗಳ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಾಪಿತ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೈ ಜೋಡಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಕಡಿಮೆಯೇನಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಶಾಕ್ ಟ್ರೀಟ್‌ಮೆಂಟ್ ನೀಡುತ್ತಾ ಅವರ ಪೋಸ್ಟ್ ಮಾರ್ಡನಿಸ್ಟ್ ಅವತಾರವಾಗಿ ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣದ ವೇದಿಕೆ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಆರೋಗ್ಯಕರ Comic Relief ಹಾಗೂ cathartic ಅನುಭವ.

**ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ**

[1] Ashis Nandy, *Intimate Enemy* (Delhi:OUP, 1983), p.ix.

[2] *Intimate Enemy,* pp.2-3.

[3] Terry Eagleton, *Function of Criticism* and Jurgen Habermas, *Public Sphere*

[4] *Intimate Enemy,* pp.7f.

**Reference:**


Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992; New Delhi: Oxford University Press (Hereinafter OUP), 1994.

Ashcroft, Bill, et al., eds. *The Post-colonial Studies Reader.* London, New York: Routledge, 1995.

Chakrabarty, Dipesh, Rochona Majumdar, and Andrew Sartori. *From the Colonial to the Postcolonial: India and Pakistan in Transition.* New Delhi: OUP, 2007.

Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse.* London: Zed, 1986.

Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Dirks, Nicholas, *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Dirlik, Arif. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism." *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader.* Ed. Padmini Mongia. New Delhi: OUP, 1997.

Foucault, Michel. "Nitzsche, Genealogy, History", in Donald F Bouchard ed. *Language, Counter memory, practice*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction.* New York: Columbia University Press, 1998.

Jameson, Fredric. *Postmodernismor the Cultural Logic of Late Capitalism.* London: Verso, 1991.

Nanda, Meera. *The Wrongs of the Religious Right: Reflections on Science, Secularism and Hindutva.* Gurgaon: Three Essays Collective, 2005.

Nandy, Ashis. *At the Edge of Psychology: Essays in Politics and Culture.* New Delhi: OUP, 1980.

Nandy, Ashis. *The Illegitimacy of Nationalism: Rabindranath Tagore and the Politics of Self.* New Delhi: OUP, 1994.

Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism.* New Delhi: OUP, 1983.

Nandy, Ashis. *Traditions, Tyranny, and Utopias: Essays in the Politics of Awareness.* New Delhi: OUP, 1987.

Said, Edward. *Culture and Imperialism.* New York: Knomf, 1993.

Said, Edward. *Orientalism.* New York: Vintage, 1979.

Sarkar, Sumit. *Beyond Nationalist Frames: Relocating Postmodernism, Hindutva, History.* New Delhi: Permanent Black, 2002.

Sarkar, Sumit. *Writing Social History.* New Delhi: OUP, 1997.

# ‘ಅರಿವನ್ನು’ ಮರುಪೂರಯಿಸಬಲ್ಲ ಕಗ್ಗದ ‘ಅರಿಕೆ’

● ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ

ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ತಿಮ್ಮನ ಮನಸಿನ ಜೊತೆಗೆ ಬದುಕಿನ ದಂಡೆಯುದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಗುವಾಗ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ, ಕಗ್ಗದೊಳಗೆ ವೇದಾಂತದರ್ಶನದ ‘ಮರುಪೂರಣ’ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಊಹೆಯ ನಕಾಶೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮತ್ತು ಈ ‘ಮರುಪೂರಣ’ ಎಂಬ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾನು ಈ ಲೇಖನದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುವೆ.

‘ಕಗ್ಗ’ದ ರಚಯಿತರಾದ; ಮಹನೀಯರಾದ ಡಿ ವಿ ಜಿ ವೇದಾಂತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತ ರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರು ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪವಾದ ಅವರ ಗ್ರಂಥ ‘ಜೀವನಧರ್ಮಯೋಗ’ ಎಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವಿಖ್ಯಾತವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ; ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು, ಆ ಮೂಲಕ ತಾವು ತಿಳಿದುದನ್ನು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರುಪೂರಯಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ – ತಮ್ಮ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯೊಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಗ್ಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಭಗವದ್ಗೀತೆ ಎಂಬ ಖ್ಯಾತಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆ – ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರಳಿ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸರಿಯಾದು ದಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮ; ಮಾಯೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಉಪನಿಷತ್ತು–ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಹಾಗೆಹಾಗೆಯೇ ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ (ಉದಾ:ಪದ್ಯ 74.76) ಒಟ್ಟು ಕಗ್ಗದ ‘ಧ್ವನಿ’ಯನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರ ಮರುಕೇಳಿಸುವಿಕೆ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಗ್ಗದ ಅನೇಕಾನೇಕ ಪದ್ಯಗಳ ಸರಿಯಾದ ಓದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕಗ್ಗದ ಕುರಿತು ಪ್ರೀತಿ ಯುಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಅಂಶ.

ವೇದಾಂತದ ಅರಿವಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಅರಿವಾಗಲೀ– ಅದು ಬದುಕಿನ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಿಂದ, ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ, ಬದುಕಿನ ಒಡಲಿನಿಂದ ಉಂಟಾದುದು. ಪ್ರಾಯ: ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಶೋಧನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮಾತು ಹಾಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಲಾರದು ಎಂದುಕೊಂಡರೂ, ಶೋಧನೆ; ಕುತೂಹಲ; ಜಿಜ್ಞಾಸೆ; ಮುಂದೇನು ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಃಶಕ್ತಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಾದುದರಿಂದ ಬದುಕಿನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಯಾವ ಅರಿವೂ ಹೊರತಲ್ಲ–ವಿಜ್ಞಾನದ ಅರಿವೂ ಸೇರಿ.

ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅನುಭವ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡಾಗ ಆ ಅರಿವು ಎಷ್ಟು ಗಹನವಿದ್ದರೂ ಅದು ಜಡವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಯನ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಎಚ್ಚರವೆಂದರೆ ಈ ಜಡತೆಯು ಮುಸುಕುವುದರ ಕುರಿತಾದ ಎಚ್ಚರವೇ ಆಗಿದೆ. ‘ವೇದಜಡ’ ಎನ್ನುವ ಹೇವರಿಕೆ ವೇದಾಧ್ಯಯನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಎಚ್ಚರವಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯವೇ

ಆದರೂ ಅದು ಅನುಭವದಿಂದ ಹುಟ್ಟದೆ; ಬರಿಯ ಕಲಿತ ಮಾತು–ಗಿಳಿಪಾಠ ಆದರೆ ಅದು ಜಡ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿ ಮತಾಂಧವೂ ಆಗಬಹುದು. ಕಲಿತ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹಟ ಇಣುಕುವುದು. ಅನುಭಾವದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಸ; ನಮನೀಯತೆ; ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ; ಅರಿಕೆ–ಇರುತ್ತವೆ. 'ಅರಿವು' ಈ ಅರಿಕೆಗೆ, ಸಂದರ್ಭದ ಒಡಲಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ 'ಅರಿಕೆ'ಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮತ್ತೆ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಫುಟವಾಗಬಹುದು. ಆ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದರೆ– ಕೃಷ್ಣನು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಅನುಗೀತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದ ಪ್ರಸಂಗ.

ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧವೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲಿನ ಕ್ಷಾತ್ರವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ದಿನಗಳು. ಧರ್ಮರಾಯನ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಆಡಳಿತ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ–ಅರ್ಜುನ ಆಗಾಗ್ಗೆ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥದೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಕೃಷ್ಣನೊಡನೆ ಹೀಗೆ ಕೇಳಿದನಂತೆ: ಓ ಕೃಷ್ಣ; ಅಂದು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಮಹಾಸಮರದ ಮೊದಲ ದಿನ, ಯುದ್ಧದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ, ನನಗೆ ವಿಷಾದ ಕವಿದಿದ್ದಾಗ, ನೀನು ನಿನ್ನ ಅಮೋಘವಾದ ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನು ಬಿತ್ತರಿಸಿ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಆದರೇನು..? ನಾನೊಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ. ನೀನು ಅಂದು ಹೇಳಿದುದೆಲ್ಲ ಇಂದು ಮರೆತುಹೋಗಿದೆ. ಮರೆಯಬಾರದಿತ್ತು. ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾನು ಭ್ರಷ್ಟನೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ ನನಗೆ. ನಾನು ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ. "ನಷ್ಟಂ ಮೇ ಭ್ರಷ್ಟಚೇತಸ". ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವ್ಯಥೆ ಈಗ ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಈಗ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಗೀತೆಯನ್ನು ನನಗೆ ಕೇಳಿಸಬೇಕು. ಕೇಳಿಸುವೆಯಾ..? ಸಹಜವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತೆ. ನೀನು ಬುದ್ಧಿಗೇಡಿ(ದುರ್ಮೇಧಾ) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮರೆತುದುದು ಮೊದಲ ತಪ್ಪು. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಹೇಳೆನ್ನುವುದು ಎರಡನೆಯ ತಪ್ಪು. ನಿನಗೇನೋ ಈಗ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೇಳುವ ಕುತೂಹಲವಿರಬಹುದು; ವ್ಯವಧಾನವಿರಬಹುದು. ಈಗ ಯಾವ ಒತ್ತಡ; ಆತಂಕಗಳಿಲ್ಲ ಎನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನನಗಾದರೋ ಹೇಳುವ ಉತ್ಸಾಹವೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಷಾದಗ್ರಸ್ತನಾಗಿ, ನೀನು ಜೀವನ್ಮರಣ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಆ ಸಂಕಟದ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ನನಗೇನೋ ಅರಿವಿನ ಬೆಳಕು ಕಾಣಿಸಿತು. ಅದನ್ನು ನಿನಗೆ ಕೇಳಿಸಿದೆ. ಈಗ ನಿನಗೆ ಆ ತುಮುಲವಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮಸಂಕಟವಿಲ್ಲ. ನನಗೆ (ಆದುದರಿಂದಲೇ) ಹೇಳುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಅರ್ಜುನನ ಮಾತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ; ಕೇಳಿದ್ದನ್ನು ಮರೆತೆನೆಂಬ ವ್ಯಥೆಯಾದರೂ ಅರ್ಜುನನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ, ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇನೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ–ಅದೇ ಕೃಷ್ಣ ಹೇಳಿದ್ದು. ಆದರೆ ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ 'ಭಗವದ್ಗೀತೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. 'ಗೀತೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಕಥಿಸಿದ ವ್ಯಾಸರು, ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು, 'ಅನು–ಗೀತಾ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಗೀತೆ'ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಿವು. ಭಗವದ್ಗೀತೆಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ತ್ವ ಎಂದೆಂದೂ ಅನು–ಗೀತೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಬಂದಿಲ್ಲ. ಬರಲೂ ಆರದು.

ಭಗವದ್ಗೀತೆಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ತ್ವವೇನೆಂದರೆ–ಅದು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಕವಿದ ವಿಷಾದಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ತ್ವ! ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದಾದರೂ – ಎಂದಾದರೊಮ್ಮೆ ಉಂಟಾಗುವ–ತೀವ್ರವಾದ ಧರ್ಮಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಇರುವ ಮಹತ್ತ್ವ! ಸಂಕಟ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರ; ಎಷ್ಟು ನಿಜ – ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅರಿವು ಎಷ್ಟು ಆಳ ! ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾದ ವಿಷಾದ ಉಂಟಾಗದಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಭಗವದ್–ಗೀತೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ! ಸಾವೆಂಬ ನಿಜ ಅಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಮುಟ್ಟದೆ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆ; ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ; ಬುದ್ಧನಾಗಲಿತ್ತೆ..? ನನಗೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿ ಏನೆಂದರೆ– ಸಾವಿನ ನಿಜ ಇಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ; ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ; ಯಾವ ಪಂಡಿತರ ಬಳಿಯೂ ತನ್ನ ದುಃಖ ಶಮನಕ್ಕೆ ನೆರವು ಯಾಚಿಸಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು. ಅನುಭವ–ಆಳದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಿತವರೆನ್ನುವವರ ಮಾತು ಮೇಲ್ಪದರದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆಳಕ್ಕೆ ಆಳದ ಗುರುತು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಕಟವೇ, ಅದನ್ನು ಒಡಲಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾವು ಕೂತರೆ – ಅದೇ "ಅರಿವಾಗಿ" ಅರಳುವುದೇನೋ! ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಪುನರ್ಜನ್ಮವೇನೋ!

ದ್ವಂದ್ವಮಯವಾದ ಬದುಕಿನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಮೃದ್ಧಿ ಇದು. ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು; ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು; ಸತ್ಯಗಳನ್ನು (ತಾವು ನಂಬಿದ) ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಸಾರುವ ಮಾತುಗಳಿಗಿಂತ, ತಮ್ಮ ನೋವನ್ನು; ಸಂಕಟವನ್ನು: ಸಂದೇಹವನ್ನು; ಎದೆಗುದಿಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತ. ನಮ್ಮ ಮನಮುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಹಾದಿಗಳಿವೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಹೇಳೋದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣನೇ ಮರಳಿ

ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಗೀತೆಯನ್ನು ನಾವೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು–ನಮ್ಮಕಾಲದ ವಿಷಾದದ ಮೂಲಕ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಮರಳಿ ಗೀತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು–ಗೀತೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮರುಪೂರಣ ಮಾಡಿದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಗೀತೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟರೂ ಒಂದೇ. ಹೆಸರಿಡದಿದ್ದರೂ ಒಂದೇ. 'ಗೀತೆ' ತನ್ನ ಹೆಸರಿನ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಇರುವ 'ಅರಿವಾಗಿದೆ'. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ಅರಿವು' ಮರುಪೂರಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಮರ್ಥನೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ. 'ಅರಿಕೆ'ಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ. ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ; ಒಪ್ಪಿಸುವಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ. 'ಅರಿವು' ಮತ್ತು 'ಅರಿಕೆ' ಈ ಎರಡೂ ಪದಗಳೂ ಒಂದೇ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಬಂದವು ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. 'ಅರಿಕೆ'ಗೆ ಬದುಕಿನ 'ಅರಿವನ್ನು', ಅದು ಜಡಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಜೀವಂತವಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕನ್ನಡದ 'ಮಂಕುತಿಮ್ಮ'ನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೇ ಗೊತ್ತಿದೆ!

ಶ್ರೀ ವಿಷ್ಣು ವಿಶ್ವಾದಿಮೂಲ ಮಾಯಾಲೋಲ
ದೇವ ಸರ್ವೇಶ ಪರಬೊಮ್ಮನೆಂದುಜನಂ
ಆವುದನು ಕಾಣದೊಡಂ ಅಳ್ತಿಯಿಂ ನಂಬಿಹುದೊ
ಆ ವಿಚಿತ್ರಕೆ ನಮಿಸೊ – ಮಂಕುತಿಮ್ಮ

ಯಾವುದು ವಿಚಿತ್ರ? ನಾವು ನಮಿಸಬಹುದಾದ ವಿಚಿತ್ರ? ಕಾಣದ ದೇವರೇ? ಆ ದೇವರನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಸ್ತುತಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ದೇವರಿಗೆ ನಮಿಸೋಣವೆನ್ನಿಸಬಹುದೇ? ಅಥವಾ ನಮಿಸೋಣವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ನಿಜವಾದ ನಮನವಾಗುತ್ತದೆಯೇ? 'ನಮನ'ವು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವುದು ಯಾವಾಗ? ಗೌರವಾರ್ಹವಾಗಿ ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವುದೇನನ್ನೋ ನಾವು ಕಂಡಾಗ. ಜನಸಮುದಾಯ, ದೇವರನ್ನು ನಂಬಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಅಂಥದೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಇದೊಂದು ಕಾಣ್ಕೆ! ದೇವರು ಎಂದೆಂದೂ ಕಾಣದೇ ಇದ್ದರೂ, ಅದರಿಂದ ಕಂಗೆಡದೆ, ದೇವರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನಂಬಿ, ದೇವರು ಕಾಣದೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ಕೊರತೆಯೇ ಅಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ, ಅದೇ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ, ಅದೇ ಚೆಂದವೆಂಬಂತೆ, ನಂಬಿ ದೇವರಿಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರಲ್ಲ ಜನಸಮುದಾಯ–ಈ ಪ್ರೀತಿಗೆ, ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರೀತಿಗೆ, ನಮನ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಡಿ ವಿ ಜಿ.

ಸಮುದಾಯದ ನಂಬಿಕೆಯ ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದು ಯಾವುದೆಂದರೆ ಅದು 'ಅಳ್ತಿ'. ಅದು 'ಪ್ರೀತಿ'. "ಕಾಣದೊಡಂ ಅಳ್ತಿಯಿಂ ನಂಬಿಹುದೊ". ವಿಚಿತ್ರವೆಂದುಕೊಂಡರೂ ಇದು ನಾವು ಮಣಿಯಬೇಕಾದ ಎಡೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ಆ ವಿಶೇಷಕೆ ನಮಿಸೋ'–ಎನ್ನಬಹುದಿತ್ತು. ಹಾಗೆನ್ನದೆ 'ವಿಚಿತ್ರಕೆ' ಎಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ವಿಚಿತ್ರ' ಎಂದಾಗ ತನಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಮಾಚಾರ ಎಂಬ ಭಾವ ಇದೆ. ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಒಂದು ಆಕ್ಷೇಪ, ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯ; ಒಂದು ಹೆಮ್ಮೆ– ಇವೆಲ್ಲ ಇವೆ ಎಂದು ನನ್ನೆಣಿಕೆ. ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಿಗೆ ದೇವರು ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ. ಜನ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ ಜನರ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ದೇವರು ನಂಬಿಕೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದೇನೋ. ಏನಿದ್ದರೂ ಸಮುದಾಯ, ಕಾಣದ ದೇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಇಟ್ಟಂತೆ; ಸಮುದಾಯದ ನಡವಳಿಕೆ ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ, ಸಮುದಾಯದ ಮೇಲೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಯಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರೀತಿಗಳೂ ಒಂದೇ ಸತ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಂತಿವೆ.

ಪ್ರೀತಿಸುವುದು ಜನದ ಸಹಜಸ್ವಭಾವ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆ ಪ್ರೀತಿಯುಕ್ಕಲೆಂದೇ ದೇವರು ಕಾಣದೆ ಇರುವನೆ? ಕಂಡರೆ; ಕಂಡದ್ದರ ಜತೆಗೆ ವ್ಯವಹಾರ; ಕಾಣದೆ ಇದ್ದುದರ ಕುರಿತು ಪ್ರೀತಿ; ಇವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಇರುವುದೂ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೇ ಆಗಿ, ಅಂದರೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ದೈವದ ತಂತ್ರವೇ ಆಗಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಿಗೆ!

"ಆ ವಿಚಿತ್ರಕೆ ನಮಿಸೋ" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ 'ವಿಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಪದ ನಿಜವಾಗಿ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಆಳದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದದ್ದು.

ಕಗ್ಗದ ಮುಂದಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಅಥವಾ 'ವಿಚಿತ್ರ' ನಮಗೆ ಕಾದಿದೆ. ಜನಸಮುದಾಯದ ಮೇಲೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಿಗೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಇದೆ ನಿಜ. ಆ ಜನಸಮುದಾಯ ಕಾಣದ ದೇವರನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನಂಬಿರುವುದೂ ನಿಜ ಮತ್ತು ದೇವರು ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ; ಕಾಣಬೇಕಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆದರೆ ಕಾಣದ ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಈ ಲೋಕ; ಈ ಬದುಕು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ–'ದೇವರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಇದೆಯೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ–ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತವೆ ಕಗ್ಗದ ಪದ್ಯಗಳು.

ನೋಡಿ: ಎಂಥ ನೋವಿನ ಮಾತುಗಳಿವೆ, ಉದ್ಗಾರಗಳಿವೆ.

ಕಾವನೊರ್ವನಿರಲ್ಕೆ ಜಗದ ಕಥೆ ಏಕಿಂತು..? ಸಾವು ಹುಟ್ಟುಗಳೇನು..? – ಮಂಕುತಿಮ್ಮ (ಪದ್ಯ–5)
ಜಗವನಿರವಿಸಿದ ಕೈಯೊಂದಾದೊಡೇಕಿಂತು ಬಗೆಬಗೆಯಜೀವಗತಿ – ಮಂಕುತಿಮ್ಮ( –6)
ಕುದುರುವುದದೆಂತು ಈಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪಾಡು.? ಅದಿಗುದಿಯೆಗತಿಯೇನೋ (7)
ಮಮತೆಯುಳ್ಳವನಾತನಾದೊಡೀ ಜೀವಗಳು ಶ್ರಮಪಡುವವೇಕಿಂತು? (8)
ಏನು ಭೈರವಲೀಲೆ; ಏನು ಭೂತಗ್ರಾಮನರ್ತನೋನ್ಮಾದ; ಏನು ವಿಸ್ಮಯ ಸೃಷ್ಟಿ (9)
ಮಾನವನ ಗುರಿಯೇನು? ಬೆಲೆಯೇನು.? ಮುಗಿವೇನು.? ಏನರ್ಥವಿದಕೆಲ್ಲ (10)
ಮುತ್ತಿರುವುದಿಂದು ಭೂಮಿಯನೊಂದುದುರ್ದೈವ; ಎತ್ತಲಿದಕೆಲ್ಲಕಡೆ(11)
ಏನು ಹಗೆ? ಏನು ಧಗೆ..? ಏನು ಹೊಗೆ..? ಈ ಧರಣಿ, ಸೌನಿಕನ (ಕಟುಕನ) ಕಟ್ಟೆಯೇಂ (12)
ಕರವಾಳವನು ಪುಷ್ಪಸರವೆಂದು ಸೆಳೆದಾಡೆ ಪರಿಮಳವ ಸೂಸುವುದೆ..? (13)
ನರಜಾತಿಯೊಳಗೆಂತು ಬಂದುದೀ ವೈಷಮ್ಯ(14)
ಹಳೆಧರ್ಮ ಸತ್ತಿಹುದು; ಹೊಸಧರ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ; ತಳಮಳಕೆ ಕಡೆಯೆಂದೋ–(16)
ಕೊರಗಾಡುವುದು, ಕೆರಳುವುದು, ನರಳುವುದು–ಇರವಿದೇನೊಣರಗಳೆ..?(23)
ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮನಸುಗಳೆ ನಮಗೆ ಸಟೆ ಪೇಳುವೊಡೆ ನೆಮ್ಮುವುದದಾರನೋ(30)
ಸುರಿದು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನುತ್ತರವ ಕುಡೆಬಾರದನ ಗುರುವೆಂದುಕರೆಯುವೆಯ..?(33)

ಹಾಗೆಯೇ 42ನೆಯ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕೆಂದು ನನ್ನ ಆಸೆ
ಆಹ! ಈ ಮೋಹಗಳೋ ನೇಹಗಳೋ ದಾಹಗಳೋ
ಊಹಿಪೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲಿ ಹೃದಯಮಿಹುದೆಂದು..?
ಹೋಹೋ ಹಾಹಾ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಬಾಯ್ಬಿಡಿಸುವುದೆ
ಈ ಹರಿಬದೊಳಗುಟ್ಟೋ..? ಮಂಕುತಿಮ್ಮ

ಇಷ್ಟು ಉಲ್ಲೇಖ ಸಾಲದೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಹೃದಯದ ಅರಿಕೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ..? ದುಃಖವೆಂಬುದು ಎಲುಬಿನಾಳದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. (ಕೆಳಗಿಂಮೂಳೆಯಳುವು) ಹೌದು. ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಂತ್ವನದ ನುಡಿಗಳಿವೆ. ಬದುಕಿನ ಸುಖದ ಕ್ಷಣಗಳ ವರ್ಣನೆಯೂ ಇದೆ. ಉಪದೇಶವೂ ಇದೆ. ವೇದಾಂತದ ಉತ್ತರಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೂ, ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಕಗ್ಗದ ಜೀವಸ್ವರ–ಬದುಕನ್ನು ಒಂದು 'ರಹಸ್ಯ'ವೆಂದು ಬಗೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೆಳಕೂ ಕೂಡ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. 'ಶಂಕೆಗೆಡೆ ಇರದು ಕತ್ತಲೆಯೆ ಜಗವನು ಕವಿಯೆ; ಬೊಂಕು ದೀವಿಗೆ ತಂಟೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದವರಿದ್ದಾರೆಯೆ? "ತಮಸೋಮಾ ಜ್ಯೋತಿರ್ಗಮಯ" ಎಂಬುದರ ನಡುವೆ..? 'ಬೊಂಕುದೀವಿಗೆ ತಂಟೆ' ಎಂಬ ನುಡಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿ. 'ಸ್ಪಂದಿಸುವದಿದೊತಮವು' ಎಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಮಾತನ್ನು ಇಟ್ಟುನೋಡಿದರೆ – ಬದುಕೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಹಸ್ಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾವನೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ದುಃಖ ಇರಬೇಕಾದರೆ, ಆ ದುಃಖ ನಮಗೆ ತಾಗಿದರೆ, ಅದು ಕಾಣದ ದೇವರ ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ 'ಅರಿಕೆ'ಯಾಗಿ, ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯಾಗಿ, ಅಂದರೆ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾಗಿ, ಅಂದರೆ ದುಃಖಿತರ ಪರವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಸಲ್ಲಿಸುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೂ ಆಗಿ, ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಬದುಕು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾತೇ 'ಅರಿಕೆ'ಯಾಗಿ, ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಾಗ ಈ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರವಿದೆ ಎಂದೂ ಹೊಳೆದು, ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಬಹುದು.

ಅಲ್ಲಿಗೆ, ಕಾಣದ ದೇವರನ್ನು 'ಅಳ್ತಿಯಿಂ' ನಂಬಿರುವ ಜನರೂ ತುಸು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥವಾಗಬಹುದು. ಅರಿವಿನ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದು – ಲೋಕ ದುಃಖಾನುಭವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ.ಲೋಕ ದುಃಖಾನುಭವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಲೋಕದ ಪ್ರಜೆಗಳಾಗುವ ಅರ್ಹತೆ.

ಆ ಅರ್ಹತೆ ಕಗ್ಗದ, ಕನ್ನಡದ, ಮಂಕುತಿಮ್ಮನಿಗಿದೆ.

# ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರ *ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು* ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಓದು [1]

● ಮಹೇಶ್‌ಕುಮಾರ ಸಿ.ಎಸ್.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಸೂಫಿ ಸಂತರುಗಳ ದರ್ಗಾಗಳಿವೆ. ಅವಕ್ಕೆ ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಮರೆಂದು ಕರೆಯುವ ಎರಡು 'ಸಮುದಾಯ'ಗಳ ಜನರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.ಈ ಕುರಿತಂತೆ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಡೆದಿವೆ, ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ದರ್ಗಾಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನ ಸಮುದಾಯ ಗಳ ಶ್ರದ್ಧಾ ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೂಫಿಗಳ ಕೊಡುಗೆ ದೊಡ್ಡದು ಎನ್ನುವ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಕೆಲವು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ ಇದೆ. ಇದು ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ ಸೂಫಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾರು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸೂಫಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರಿಗೆ ಹಲವು ಸಮುದಾಯಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ, ಜನರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದ್ದು ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತಿ. ಅಲ್ಲದೇ, ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಮೂರ್ತನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಯುತವಾಗಿ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಮರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದರ್ಗಾಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿ ಮಾಡುವುದು ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ನೀಡಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರುಗಳದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದರ್ಗಾಗಳು ಮತ್ತು ಸೂಫಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯ ವಿದ್ಯಮಾನವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಸೆಳೆದಿವೆ.

ಇಂತಹ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಸೂಫಿಸಂತರುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಥೆಗಳು, ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಿಡಿಬಿಡಿ ಪ್ರಾಸಾಂಗಿಕವಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು, ಒಳನೋಟಗಳು ಹಾಗು ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನಗಳು, ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅನುವಾದಗಳು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸ್ವಂತ ಅಧ್ಯಯನಗಳು.ಸೂಫಿ ಮತ್ತು ದರ್ಗಾ ಆಚರಣೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಒಡಮೂಡಿದ್ದು ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆಯವರಿಂದ. ಇವರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಗ್ರಂಥವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸೂಫಿಗಳ ದರ್ಗಾಗಳ ಸುತ್ತಾ ಜರುಗುವ ಆಚರಣೆಯ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ತೆರದಿಡುವಂತಹ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವು ಈ ಸೂಫಿಗಳು ಮತ್ತು ದರ್ಗಾ ಆಚರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಂದಂತೆ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ರಹಮತ್ತರ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆ ಏನು? ಸಂಶೋಧನೆಯು ಎತ್ತುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂತಹದ್ದು? ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಂಡಿಸುವ ವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಯಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾನು ವಾದಿಸುವುದು ಇಷ್ಟು: ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು ಒಂದು

ಸಂಶೋಧನಾ ಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿದಾಯಕವಾದ ಮತ್ತು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ವಿವರಣಾ ಚೌಕಟ್ಟಿಲ್ಲದೇ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಹಳೆ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಜಾರಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕಾದ ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದು ಮತ್ತು ರಿಲಿಜನ್ನು, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಮತ್ತು ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತಗಳನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸದೆ ಇರುವುದು ಲೇಖಕರು ತಾವೇ ನೀಡುವ ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಬೆಳಸದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

**'ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು'**

ಈ ಪುಸ್ತಕವು ತನ್ನ ತಲೆ ಬರಹದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟದಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋದ ಸೂಫಿಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು ಎನ್ನುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲೇಖಕರು ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಸ್ತಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಪುಟದಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನಂತೆ ಅಲ್ಲಗೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ:–

> ... ಪುಸ್ತಕದ ನಿಜವಾದ ಹಂಬಲ ಸಮುದಾಯಗಳ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಅರಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಾಗಿದೆ.ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸೂಫಿಸಂತರ ಕಥನವಲ್ಲ. (ರಹಮತ್. 'ಸಮುದಾಯಗಳ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ'– ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ: 2001)

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಕೆಲಸವು–ಅವರದೇ ಆದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ–'ಸಮುದಾಯಗಳ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು' ಅರಿಯುವುದು.ಅಂದರೆ, "ಸಮುದಾಯಗಳು ಸೂಫಿಸಂತರುಗಳ ನೆವದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ನಂಬಿಕೆ ಮಿತ್ ಕತೆ ಹಾಡು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ" ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ಲೇಖಕರದ್ದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ:

> ಸೂಫಿಸಂ ಎಂದರೇನು, ಸೂಫಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಎಂತಹವು–ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಚರಿತ್ರೆಯ ಪುನಾರಚನೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನ ಒಂದಿದೆ. ಈ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರಾದ ಜನ ಹೊರಗುಳಿದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ.ಸೂಫಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಜನಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದರೆ, ಸತ್ತುಮಣ್ಣಾಗಿರುವ ಈ ಸಂತರನ್ನು ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟು ಯಾವ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಜನ ಬದುಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ?ಹೀಗೆ ಬದುಕಿರುವ ಸಂತರು ಜನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಲಿಖಿತ ಆಕರಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಹಬ್ಬಿಹರಡಿರುವ ಮರವನ್ನು ಕಾಣುವಾಗ ಬೇರುಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವಂತೆ, ಚರಿತ್ರೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. (ಅದೇ)

ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲಿ ರಹಮತ್ತರು ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ: (1) ಆಕರಗಳ ವಿಚಾರ ಹಾಗು (2) ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ವಿಚಾರ. ಆಕರಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ 'ಸಮುದಾಯದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ'ಯಲ್ಲಿಯೇ ರಹಮತ್ತರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ.ಅವೇ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಕರ. ಅದು ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಜನಚರಿತ್ರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವೆಂದು ಲೇಖಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲಿಖಿತ ಆಕರಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸದೇ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊರಳಿ ನೋಡುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಸೂಫಿಸಂ ಎಂದರೇನು? ಸೂಫಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಎಂತಹವು? ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಜನರು ಹೇಗೆ ಬದುಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ತನಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಹಮತ್ತರು ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಕರ ಮತ್ತು ಸೂಫಿ ಸಂಬಂಧಿ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ನಡುವೆ ಗಂಟುಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ: ಲಿಖಿತ ಪರಂಪರೆಗಳು ಜನರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ನಗಣ್ಯಮಾಡಿ

ಸೂಫಿಸಂ ಎಂದರೇನು? ಸೂಫಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಎಂಥಹದ್ದು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ.ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರಹಮತ್ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಧಾನವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜನರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಧ್ಯಯನವು ಜನರು ಹೇಗೆ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗವು ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಮಾರ್ಗವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈಟನ್‌ರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ರಹಮತ್ ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

> ಬಿಜಾಪುರದ ಸೂಫಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅಪೂರ್ವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಮಾಕ್ಸವೆಲ್ ಈಟನನದು ಮೂಲತಃ ಹೊರಳು ನೋಟದ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ವಿಧಾನ. ಅವನಿಗೆ ಈ ವಿಧಾನದ ತೊಡಕುಗಳ ಅರಿವಿದೆ. 'ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಧಾನವು ಸೂಫಿಸಂಅನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂಫಿಯನಲ್ಲ. ಸೂಫಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕೊಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಗವಾಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ಅಲ್ಲ' ಎಂದು ಈಟನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ... ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಲು ಕನ್ನಡದ ದೇಶಿ ಪರಂಪರೆಯ ಗರ್ಭವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು. ಇದು ಅಮೇರಿಕೆಯ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಂತಿಲ್ಲ. (ಅದೇ)

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಮಾಡಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗೋಣ. ಈಟನ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ವಿಧಾನ ಎನ್ನುತ್ತಿರುವುದು, ತಮಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರುಗಳು ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಸೂಫಿಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಾವಧಿಯಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೇ ಅವರನ್ನು ಕೇವಲ ಮಿಸ್ಟಿಕ್‌ಗಳೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಈಟನ್ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ವಿಧಾನ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಟನ್‌ರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ವಿಧಾನವು ಕೇವಲ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನೆಚ್ಚುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ರಹಮತ್ತರು ಒಂದು ಕಡೆ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಈಟನ್‌ವರು ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮತ್ತು ಉರ್ದು ದಾಖಲೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಫಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಈಟನ್‌ರ ಕಾಳಜಿ ಸತ್ತು ಮಣ್ಣಾಗಿ ಹೋದ ಸೂಫಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವುದು. ಈಟನರಿಗೆ ಗತದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ. ಲಿಖಿತ ಆಕರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದರು ಈಟನ್ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಚಿಂತಕರುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸೂಫಿಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸಿತ್ತಾರೆ. ಸೂಫಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಅನೇಕ ಸ್ಟಿರಿಯೋಟೈಪುಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕುತ್ತಾರೆ.

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ರಹಮತ್ತರ 'ಮುಖ್ಯ' ಆಸಕ್ತಿ: "ಸತ್ತುಮಣ್ಣಾಗಿರುವ ಈ ಸಂತರನ್ನು ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟು ಯಾವ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಜನ ಬದುಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ? ಹೀಗೆ ಬದುಕಿರುವ ಸಂತರು ಜನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು". ಇವರ ಕಾಳಜಿ ವರ್ತಮಾನದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ರಹಮತ್ತರ ಮತ್ತು ಈಟನ್‌ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆಕರಗಳು ಬೇರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರು ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಈಟನ್ ಮತ್ತು ರಹಮತ್ತರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಹಮತ್ತರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:–

> ಊರದೈವಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಸೂಫಿಸಂತರ ಸುತ್ತಾ ಜನಕಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಲೋಕದ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳ ಸಮಕಾಲೀನ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ, ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ವಿನಯದಿಂದ ಹೇಳಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಎಂಟು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. (ಅದೇ)

ಒಟ್ಟಾರೆ, ರಹಮತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನವು ದರ್ಗಾದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಜನರ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು

ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಚಿಂತಕರುಗಳ 'ಅಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕತೆಯ ಭೀಕರತೆ'ಗೆ ವಿಷಾದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸ್ಟರ ಸರಳೀಕರಣವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಹೋಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿಗಳ ವಾದಕ್ಕೆ ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕರಂತೆ ರಹಮತ್ತರು ಸಹ ದರ್ಗಾದಂತಹ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಇವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಹಮತ್ತರು ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂ ಚಿಂತನೆಯ ಉದ್ದೇಶದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನೇನು ಅನುಮಾನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿರುವ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ: ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಅಥವಾ ಮತೀಯವಾದಿ ಚಿಂತಕರಂತೆಯೇ "ಸಾಂಸ್ಕೃತಿವಾಗಿ ಸಂಕರರೂಪಿ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ" ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕರು "ಈ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳ ಹಲ್ಲಣ ಹೊತ್ತು ತಿರುಗು"ತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ "ಮತೀಯವಾದಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬೇರುಗಳು ಇಳಿದಿರುವ ಆಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೋ, ಈ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಶೋಧನೆ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಅಥವಾ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗಿಂತ ಲಭ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆ ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾನದಂಡವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಹಮತ್ತರ *ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು* ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನಾನು ಓದಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ.

**ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಗೆ ಸವಾಲು**

ರಹಮತ್ತರ ಪುಸ್ತಕದ ಯಶಸ್ಸಿರುವುದು ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವರಿಸಲು ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದರ್ಗಾದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಜನರು ದರ್ಗಾವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನಗಳಿಂದ ಆಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹಠ ಹಿಡಿದು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಯತ್ನಗಳ ಫಲ'ವನ್ನು ಬಾಬಾಬುಡನ್ ಗಿರಿಯ ವಿವಾದದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಂಶವು ದರ್ಗಾ ಅಥವಾ ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅನೇಕ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುವಂತಹದ್ದು.

**ವೈಧಾನಿಕತೆಯ (ಮೆಥಡಾಲಾಜಿಕಲ್) ಪ್ರಶ್ನೆ**

ಮೇಲಿನ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡೆಸಿದರೆ ಉಳಿದಂತೆ ಇಡೀ ಪುಸ್ತಕವು ಮತ್ತೆ ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ ಮತ್ತು ಜನರು ಹೇಳುವ ಕಥೆ ಅಥವಾ ಮಿತ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಾಗ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ರಹಮತ್ತರು ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸಂಕರವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿದರ್ಶನಪಡಿಸಲು ಮಿತ್ ಒಂದನ್ನು ಆಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ: ಸಾವಳಿಗಿಯ ದರ್ಗಾ ಅಥವಾ ಮಠಕ್ಕೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಜನರು ಹುಲಿ ಕಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು(ಮಿತ್) ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ಮಿತ್' ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಹಮತ್ತರು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

> ಪ್ರಶ್ನೆ ನಿಜ ಸುಳ್ಳುಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಭಾರತದ ಸೂಫಿವಾದವು, ಅನೇಕ ಅನುಭಾವಿ ಪಂಥಗಳ ಜತೆ ನಡೆಸಿದ ನಿರಂತರ ಕೊಡುಕೊಳೆಗಳ ಸಂಕರರೂಪಿ ಪರಿಣಾಮವುಳ್ಳದ್ದು. ***ಹುಲಿ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಈ ಬೆರತವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.*** ನಾಸಿರುದ್ದೀನ್ ನಾಗನಾಥನಾಗುವುದು, ಬಂದೇನವಾಜನು ಕೇಶವ ಚೈತನ್ಯನಾಗುವುದು, ಅಷ್ಟೂರಿನ ಅಲಿ ಆದಿಲಶಾ ಶಾ ಆಲಮಪ್ರಭು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಚಾಂಗದೇವ ಚಾಂಗಪೀರನಾಗುವುದು, ಕಾಗಿನೆಲೆಯ ಸಂಗಮೇಶ್ವರ ಆದಂಪೀರನಾಗುವುದು ಯಾವುದು ವಿಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಇದು ಸರಳವಾದ ಕೋಮುಸಾಮರಸ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಸೂಫಿ ಹಾಗು ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕ ಪಂಥಗಳು ಅನನ್ಯವಾಗಿ ಬೆರೆತಿರುವ ಫಲ.. ತಾತ್ವಿಕನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಕೊಡುಕೊಳೆ, ಜನ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳಗೆ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯು

ತ್ತದೆ. ... ಇವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಿನ್ನ ತಾತ್ವಿಕಧಾರೆಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿರುವ ಸಂಕಥನ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಬೇರೊಂದು ಆಚರಣೆಯ ಲೋಕವಾಗಿಸಿರುವ ಸಮುದಾಯಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಂಕಥನ ಕೂಡ. (ಅದೇ: 4; ಓರೆ ಮಾಡಿರುವುದು ನಾನು)

'ಇದೇ' ಎನ್ನುವ 'ಹಠ' ರಹಮತ್ತರ ವಾದದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಜನರು ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಈ ಮುಖಾಮುಖಿ ಬೆರತವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುವಾಗ ಬೆರತಕ್ಕೆ 'ವನ್ನೇ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರತ್ಯಯ ಸೇರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನಿಖರವಾದ ದನಿಯಲ್ಲೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಬೆರೆತವೇ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯ ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.ಇಲ್ಲಿ ರಹಮತ್ತರ ಸಂಶೋಧನೆಯ ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಜನರು ಹೇಳುವ ಮಿತ್‌ಗಳಲ್ಲಿನ ನಿಜವಾದ ಸೂಚನೆ ಅಥವಾ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ರಹಮತ್ತರೇ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ, ಇತಿಹಾಸವು ಬೇಡುವ ನಿಖರ ಸಾಕ್ಷ್ಯ, ಕಾಲದ ನಿಖರತೆ, ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಭೇದ ಮಿತ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವೈಧಾನಿಕತೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿದ್ದರೆ ಹುಲಿ ಕಟ್ಟೆಯ ಮುಖಾಮುಖಿ ಬೆರತವನಲ್ಲ, ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಯಾರಾದರು ವಾದಿಸಿದರೆ ಅದು ಏಕೆ ತಪ್ಪು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಂದೇ ಕಥೆಯಿಂದ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿರ್ಣಯಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಕಥೆಯಿಂದ ಸರಿಯಾದ ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಖಚಿತವಾದ ಮಾನದಂಡದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯದು ಅಲ್ಲ ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲ. ರಹಮತ್ತರ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕಿರುವ ವೈಧಾನಿಕತೆ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ರಹಮತ್ತರ ಈ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟಕರ.

**ಹಲವು ಅವತರಣಿಕೆಗಳಿದ್ದರೆ...**

ಹುಲಿ ಕಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅವತರಣಿಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ನಾನು ನನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರಾಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವತರಣಿಕೆಯ ಕಥೆಗಳಿವೆ. ಸಾವಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರರ ಗದ್ದುಗೆ ಮತ್ತು ಬಂದೇನವಾಜರ ಚಿಲ್ಲಾಗಳಿವೆ.[2] ಗದ್ದುಗೆ ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ, ಚಿಲ್ಲಾ ಮೇಲಿನ ಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಸಾವಳಗಿಯ ಈ ಸ್ಥಳದ ಕುರಿತಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಪಾಲು ಕಡೆ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿವೆ: ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನು ಬಂದೇನವಾಜನ ಗರ್ವಭಂಗ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನ ಶಕ್ತಿಗೆ ಸೋತು ಬಂದೇನವಾಜನು ಭೂಮಿಯನ್ನು ದಾನಮಾಡಿದನು ಮತ್ತು ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನ ಆತಿಥ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಲವತ್ತು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಧ್ಯಾನಮಾಡಿದನು. ಈ ಘಟನೆಯ ನೆನಪಾಗಿ ಚಿಲ್ಲಾ ಮತ್ತು ಗದ್ದುಗೆಗಳಿವೆ. ಇದು ಕಥೆಯ ಒಂದು ಅವತರಣಿಕೆಯಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅವತರಣಿಕೆಯ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನೂ ಬಂದೇನವಾಜನಿಂದ ಸೋತು ಆತನಿಗೆ ಮಣಿದಾಗ ತನ್ನ ವಿಜಯದ ನೆನಪಾಗಿ ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನಿಗೆ ದೀಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟು ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಧ್ಯಾನ ಮಾಡಿದನು. ಬಂದೇನವಾಜನು ವಿಜೇತನಾದ್ದರಿಂದ ಅವನ ಚಿಲ್ಲಾ ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನ ಗದ್ದುಗೆಯ ಮೇಲಿದೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಒಂದು ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಏಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಗಳ ಒಳಗೆ ನಿಜ ಸುಳ್ಳು ನಿಖರತೆಯ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಾಗ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿಖರವಾದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕಷ್ಟಕರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಿಂದೆ ಆಗಿ ಹೋಗಿರಬಹುದಾದ ಘಟನೆಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಕಥೆಗಳು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವುದು, ಅಂದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಲ್ಲದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸುವುದನ್ನೇ ನಾನು ರಹಮತ್ತರು ಇತಿಹಾಸದ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಸಿಲುಕಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಬಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯು ದರ್ಗಾ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಜನ ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನುಮಾನಕರ.

ಮೇಲಿನ ಉಲ್ಲೇಖ ಒಂದರಲ್ಲಿ ರಹಮತ್ತರು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ: "ತಾತ್ವಿಕನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಕೊಡುಕೊಳೆ, ಜನ ಪರಂಪರೆಯ ಒಳಗೆ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ."

ಇದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟಕರ. ಜನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ಗುಪ್ತವಾಗಿ' ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ

ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವುದು 'ಇದೇ' ಎಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದು? ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ ಲೇಖಕರು ಜನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಬಂದರು? ಎರಡು ಸಂಭವನೀಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು, ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಒಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು, ಹೌದು ಎಂದರೆ, ಜನರಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು? ಜನರಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಹೊರತೆಗೆಯುವ ಮಾನದಂಡವೇನು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟನೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎರಡು, ಇನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ ನೋಡಿ ಜನರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೇ? ಸಾವಳಿಗೆ ಶಿವಲಿಂಗೇಶ್ವರನ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಯಾವುದು ಬಂದೇನವಾಜನದು ಯಾವುದು? ಅವುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಸ್ವರೂಪವಾದರು ಎಂತಹದ್ದು? ಇದಕ್ಕಂತು ಯಾವುದೇ ಸಾಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜನರು ವರ್ಣರಂಜಿತ ಮಿತ್‌ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೇನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಯಾವುವು? ಅವುಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸದೇ ಅದು ಜನರಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿದೆಯೋ, ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಏನಾದರೂ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆಯೇ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಅಲ್ಲದೇ, ಒಂದು ಪಕ್ಷ ಯಾವುದೋ ತತ್ವವಿದೆ ಎಂದಾದರೆ, ಆ ಮೂಲಕ ದರ್ಗಾವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ರಹಮತ್ತರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಜನರ ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಈ ಎರಡು ಸಂಭವನೀಯತೆಗಳು ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇವು ರಹಮತ್ತರ ವಿವೇಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಸಹಾಯಕವಲ್ಲವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಹಮತ್ತರ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡು ಸಂಭನೀಯತೆಗೆ ಆಚೆಗೆ ಮೂರನೆಯ ಸಂಭನೀಯತೆಯೊಂದನ್ನು ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

**"ಆಕರಗಳು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತಿದ್ದಬಲ್ಲವೇ?"**

ವೈಧಾನಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯ ನಡುವೆಯೂ ರಹಮತ್ತರಿಗೆ ಹುಲಿ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ ಬೆರಕೆ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ಒದಗಿ ಬಂದದ್ದು ಹೇಗೆ? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ರಹಮತ್ತರ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

ರಹಮತ್ತರು ಒಂದು ಕಡೆ, "ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮೊದಲೆ ನಿರ್ಧಾರಗೊಂಡು ಅಚಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಕರಗಳಿಂದ ಏನನ್ನು ಕಲಿಯದು" (ಪು.16) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸತ್ಯ. ಯಾವ ವೈಧಾನಿಕತೆ ಬಳಸಿ ರಹಮತ್ತರು 'ಬೆರೆತ'ದ ಸೂಚನೆ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಪ್ಟಪಡಿಸದೇ ಇದ್ದರೆ ಇವರ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಅದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ವೈಧಾನಿಕತೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಮುಂದಿನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು: ಸಂಶೋಧಕರು, ಮೊದಲೇ ದರ್ಗಾವು ಬೆರತದ(ಸಂಕರದ) ಪರಿಣಾಮ ಎನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲಭ್ಯ 'ಆಕರ'ವು ಬೆರತಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷೀ ಎನ್ನುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ 'ಬೆರಕೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ' ಹುಲಿ-ಕಟ್ಟೆಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಫ್ಯಾಕ್ಟ್ ಆಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಬೇರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯು ಸಧ್ಯ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಇಲ್ಲವೇ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಅವರು ಸಂಕರವೆಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ, ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಸರಳೀಕರಣ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದಿಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಯು ಸಹ ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಸಿಂಕ್ರಟಿಸಂ, ಫ್ಯೂಜನ್, ಕಾಂಪೊಸಿಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಬೆರಕೆಯೆಂದೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕರವು ಸಹ ಬೆರಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಷ್ಟೆ. ರಹಮತ್ತರು ಸಹ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಂಕರ ಮತ್ತು ಬೆರಕೆಯನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಪರ್ಯಾಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಆಕರಗಳು ಬದಲಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ, ರಹಮತ್ತರ ಸಂಶೋಧನೆ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದಾಚೆಗೆ ಭಿನ್ನ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರಹಮತ್ತರು ಸಮನ್ವಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು, ಮಿತ್‌ಗಳನ್ನು ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದೆ ನಮೂದಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ವಿವರಣಾ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಅವು ಬೆರಕೆಯೆನ್ನುವ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಾವಳಗಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಇಬ್ಬರು ಸಂತರನ್ನು ಗುರಿತಿಸಬಹುದು. ವಾದಕ್ಕೆ, ಇಬ್ಬರು ಸಂತರ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಮಿಥ್ ಅನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರಿಬ್ಬರು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ ಮಾಡಿದರು ಎನ್ನೋಣ, ಅದೇ ಜನರಲ್ಲೂ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಬಿಡುವ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂತರ ಮುಖಾಮುಖಿ ಇಲ್ಲದೇ ಮುಸ್ಲಿಮರ ಪೀರ್ ಅಥವಾ 'ಸಾಬರ ದೇವರು' ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾ, ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕಥೆ, ಮಿತ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಮರು ಭಾಗವಹಿಸುವ, ದರ್ಗಾಗಳನ್ನು ರಹಮತ್ತರ ಸಂಕರದವಾದವು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ? ಗೋರಿ ಗುಂಡಿಯ ಹಾಗೆ ಗಜಬರ್ ವಾಡಿಯ ಸಂತರುಗಳ ಸುತ್ತ ಅವರು ಸೈನಿಕ ಸೂಫಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಮಿತ್‌ಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಮರಿಬ್ಬರೂ ಇತರ ದರ್ಗಾಗಳಿಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆಯೇ ತಮ್ಮದೇ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಮಿತ್‌ಗಳೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಸಂಕರವಾದವು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸಂಕರ ಎನ್ನದಿದ್ದರೆ ಜನರು ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ನಗಣ್ಯ ಮಾಡಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೈನಿಕ ಸೂಫಿಗಳು ಜನರ ಜೊತೆ ಹೋರಾಡಿದ ಅಥವಾ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಮಡಿದ ಮಿತ್‌ಗಳು ಇವೆ. ಮಿತ್‌ಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿದ್ದು ಎಲ್ಲಿ ಯಾರ ಜೊತೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಲಾರ್ ಮಸೂದ್ ದರ್ಗಾದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ಹಿಂದೂಗಳು ಮುಸ್ಲಿಮರ ದರ್ಗಾಗಳಿಗೆ ಏಕೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಲೀಮನ್‌ರು ವಿವರಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ,

> At the bottom of the respect shown to such Mahommedan shrines, by the mass of Hindoos, there is always a strong ground-work of *hope* or *fear:* the soul or spirit of savage old man, who had been so well supported on earth, must still, they think, have some influence at the court of Heaven to secure them good or work them evil, and they invoke or propitiate him accordingly. (1958:325)

ಸ್ಲೀಮನ್‌ರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು ಇಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸಬಹುದು.ಆದರೆ ಆತ ಜನರ ನೆಲೆಯಿಂದ ಜನರು ಏಕೆ ದರ್ಗಾಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನಂತು ವಿವರಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.ಈ ವಾದವು ಸಂಕರ ಅಥವಾ ಸೌಹಾರ್ದವನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ.ಸ್ಲೀಮನ್‌ರ ವಾದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಕರದ ವಾದವು ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಲಭ್ಯ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿವರಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ಸೈನಿಕ ಮಿತ್ ಹೊಂದಿರುವ ಇಲ್ಲವೇ ದರ್ಗಾದಂತಹ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ತೊಡೆಯಲು ಬಂದ ಸುಧಾರಣವಾದಿ ಸೂಫಿಗಳನ್ನೇ ಆಚರಣೆಯ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೆಳೆದ ಜನರ ಮನೋಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು ಕಷ್ಟಕರವಾದುದ್ದು.

ರಹಮತ್ತರಿಗೆ ಜನರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಎಲ್ಲಾ ದರ್ಗಾಗಳ ಸೂಫಿಗಳು ಮಿಸ್ಟಿಕ್‌ಗಳಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಾಹಿತಿಯಿದೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಮಿಶನರಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಸೈನಿಕರಿದ್ದಾರೆ.ಯಾರು ಎಂದು ತಿಳಿಯದ ಅನಾಮಿಕ ದರವೇಶಿ ಸೂಫಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಜನರಿಗಂತೂ ಆತ ಯಾರು? ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದ ಅವನು ಏನು ಮಾಡಿದ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತಾವು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವ 'ವಸ್ತು' ಯಾವುದು?ಎನ್ನುವುದು ಜನರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.ಅದನ್ನು ರಹಮತ್ತರೇ ಒಂದು ಕಡೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

> ಸರ್ಮಸ್ತನ ವಂಶದವರಾದ ರಿಯಾಸುದ್ದೀನ್ ಸರ್ಮಸ್ತ್ ಕೊಮರಾಂ ಎಂಬ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸೂಫಿ ಸರ್ಮಸ್ತ್ ಎದುರಿಸಿದ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸರ್ಮಸ್ತನ ಮಗಳ ಹೆಸರು ತರ್ಕಿಶ್ ಬಿ, ಅವಳೇ ಕೊಮರಾಮನನ್ನು (ಕುಮಾರರಾಮನನ್ನು) ಕೊಂದವಳು. ಹೀಗೆ ಇರಾಕಿನಿಂದ ಬಂದವನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಸೂಫಿ ಸರ್ಮಸ್ತ್(1290) ಬಗ್ಗೆ ವರ್ಣರಂಜಿತ

ಮಿತ್ ಕತೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ತಲೆಕೊಡದ ಸಗರದ ಜನ, ಸರ್ಮಸ್ತನನ್ನು 'ಸೋಪಣಮುತ್ಯಾ' ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದೈವವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. (ಪು 120-121)

ಈ ಉಲ್ಲೇಖದಿಂದ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ ಸೂಫಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ಅಥವಾ ಅವರ ತತ್ವ ಅವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ದರ್ಗಾಗಳ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಜನರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದ್ದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿದರೆ ರಹಮತ್ತರು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ನಿರ್ಣಯಗಳು ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: 'ತಫಸೂಫ್ ಅನುಸರಿಸುವರು ಮಾತ್ರ ಸೂಫಿಗಳು (24). 'ಇವರನ್ನು ಸೂಫಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇ'? (39). 'ಸೂಫಿಗಳೆಂದರೆ, ತಟ್ಟನೆ ಅನುಭಾವ ಪ್ರೇಮತ್ವ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂಗಳು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೂಫಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಮತ ಪ್ರಚಾರಕ ಮಿಶನರಿಗಳೂ ಮತಾಂಧರೂ ಆಗಿದ್ದರು ಎಂದೂ ಚಾರಿತ್ರಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದೀಗ ವಿಚಿತ್ರ.ಇವರನ್ನು ಸೂಫಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೆ ಉಳಿದಿದೆ (119-120).ಅವರಿಗೂ ಮೂಲಭೂತವಾದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಎಂತಹದ್ದು?'ಇತ್ಯಾದಿ.ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಸೂಫಿಗಳು ಯಾರು?' (ಪುಟ 23) ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಜನರಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಹಾಗಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸೂಫಿಗಳ ಕಡೆಯಿಂದ ಜನರ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಜನರ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಸೂಫಿಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪುಸ್ತಕ ತಲೆಬರಹದಲ್ಲಿ 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು' ಎಂದು ನಮೂದಿಸುವುದು, ಹಾಗೆ ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವು ಜನ ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಹಮತ್ತರು ಎತ್ತುವ ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಂಶೋಧನಾ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ತಾರ್ಕಿಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದಗಳಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಪಡಿಸಿವೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯಕಾರಣ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಇಸ್ಲಾಂನಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬಂಡೆದ್ದ ಬಂಡುಕೋರರು, ಪ್ರಗತಿ ಪರರು ಎಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರಹಮತ್ತರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದು.ಜನರ ಕಡೆಯಿಂದ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಹೊರಟವರಿಗೆ, ಸೂಫಿ ಯಾರೆಂಬುದರ ಅಗತ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಹಮತ್ತರ ಇಡೀ ಪುಸ್ತಕವು ಸೂಫಿಸಂ ಇಸ್ಲಾಂಗಿಂತ ಭಿನ್ನ, ಸೂಫಿಗಳು ಸೆಕ್ಯುಲರಿಸಂನ ವಕ್ತಾರರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಜನರ ಕಡೆಯಿಂದ ದರ್ಗಾ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೇ ರಹಮತ್ತರು ತಾವೇ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕ್ಲಾಸ್ಸಿಕಲ್ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತು ಬಿಡುವ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಪರ್ಯಾಸ.

**ನಾಥ, ದತ್ತ, ಸೂಫಿ, ಶರಣ, ಬೌದ್ಧ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೇ?**

ಇಲ್ಲಿ ರಹಮತ್ತರ ಇನ್ನೊಂದು ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತದ ಬಗೆಗೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ 'ಧರ್ಮಗಳ ಯಜಮಾನ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ' ಪ್ರತಿತತ್ವಗಳಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಾದ. ಈ ಪ್ರತಿತ್ವಗಳು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದಿವೆ ಎಂದೂ ಹಾಗೂ ನಾಥ, ದತ್ತ, ಸೂಫಿ, ಶರಣ, ಬೌದ್ಧ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ತರೀಕೆರೆಯವರು ಇಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ರಿಲಿಜನ್ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರಿಲಿಜನ್ನಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರತಿರೋಧವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಗುಂಪುಗಳು ಎಂಬುದು ಅವರ ವಾದ. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸೂಫಿಗಳನ್ನು ಉಳಿದ ಪಂಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸೂಫಿಗಳು ಇಸ್ಲಾಂ ರಿಲಿಜ್ನನಿನ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಸೂಫಿಗಳು ಖುರಾನನ್ನಾಗಲಿ, ಅಲ್ಲಾಹುವಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ, ಲೌಕಿಕರಿಗೆ ಷರಿಯತ್‌ನ ಅನುಸರಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಖುರಾನ್ ಅನ್ನು ಹೇಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಸ್ಲಾಮ್‌ನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳ ಜೊತೆ ಸೂಫಿಗಳಿಗೆ ತಕರಾರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಖುರಾನ್ ಕೇಂದ್ರ ಪಠ್ಯ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಾಹು ಒಬ್ಬನೇ ದೈವ ಎನ್ನುವುದಲ್ಲಿ ತಕರಾರಿಲ್ಲ. ಇಸ್ಲಾಂ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರು. ಸೂಫಿ, ಸುನ್ನಿ, ಶಿಯಾ, ಮೂಲಭೂತವಾದಿ

ಇಸ್ಲಾಂ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಇಸ್ಲಾಂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹತ್ತು ಇಸ್ಲಾಮ್‌ಗಳಿರಬಹುದು. ಒಂದೇ ಕಿತ್ತಳೆಯ ಹತ್ತು ತೊಳೆಗಳಂತೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಸ್ಲಾಮ್ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶವಿದೆ. ಬಿಡಿಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳು (ತೊಳೆಗಳು) ಯಾವುದರ ಭಾಗವೆಂದರೆ, ಅದು ಕಿತ್ತಳೆಯ ಭಾಗಗಳು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂಫಿ, ಸುನ್ನಿ, ಶಿಯಾ, ಅಹಮದ್ದೀಯ, ಇವುಗಳು ಯಾವುದರ ಭಾಗಗಳು ಎಂದರೆ ಇಸ್ಲಾಂನ ಭಾಗಗಳೇ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮೂಲ ಇಸ್ಲಾಂ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇಸ್ಲಾಂನಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದಿ ಪಂಥಗಳಿವೆ, ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಪಂಥಗಳಿವೆ, ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ಬದುಕುವ ಪಂಥಗಳಿವೆ. ಒಂದೇ ಖುರಾನ್ ಅನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಇಸ್ಲಾಂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಎಲ್ಲಾ ಪಂಥಗಳು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸೂಫಿಸಂ ಇಸ್ಲಾಂಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಒಡ್ಡಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಆಚೆಗಿಟ್ಟರೂ ಅದು ಇಸ್ಲಾಂಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಂಜಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಭಾರತದ ನಾಥ, ದತ್ತ, ಬೌದ್ಧ ಪರಂಪರೆಗಳು ಯಾವ ಮೂಲ ರಚನೆಯ ಭಾಗಗಳು?ಇಸ್ಲಾಂನಂತೆ ಒಂದು ಮೂಲ ರಚನೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನೇನಾದರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ?ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೆ, ಇಸ್ಲಾಂನ ಭಿನ್ನ ಪಂಥಗಳ ನಡುವಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬೇಧಗಳು ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳು ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನಮತಗಳು ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪದ್ದೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಸ್ಲಾಂನಂತಹ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ನಾಥ, ದತ್ತ, ಬೌದ್ಧ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸೂಫಿಸಂಗೆ ಸಮಾನಂತರವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಥವಾ ಪ್ರತಿತತ್ವಗಳು ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ರಹಮತ್ತರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟನೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸಮಾನಂತರ ಸಂಗತಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಇವುಗಳ 'ದೋಸ್ತಿಯ' ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಸಂಕರ ಪರಂಪರೆಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕೂಡ ಆಕರಗಳಿಂದ ಕಲಿಯದೆ ಖಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಭಾಗವೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

**ಕೊನೆಯ ಮಾತು**

ಜನರು ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಹಾಡುತ್ತಾರೆ, ಸಂಘರ್ಷವಿಲ್ಲದೇ ಶಾಂತಿಯುತಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಂತು ಸತ್ಯ. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಸಂಕರವೇ? ಇವನ್ನು ಸಂಕರ ಎಂದು ವಾದಿಸಬೇಕಾದರೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಸಂಕರ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವ ಖಚಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ದರ್ಗಾ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು 'ಸಂಕರ ಅಥವಾ ಬೆರಕೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ವೆಂದರೆ ಇದು ಎಂದು ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಆಗ ದರ್ಗಾದ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಬೆರಕೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಫ್ಯಾಕ್ಟ್ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದರೆ ದರ್ಗಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಕರ ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಕೂದಲನ್ನು ಸೀಳುವಂತ ತರ್ಕದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ಖಯಾಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸದ್ಯ ಭಾರತದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ರಾಮಸೇತು, ಅಯೋಧ್ಯೆಯಂತಹ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೂ ಹಕ್ಕಿನವಾದಿಗಳು ಮಿತ್‌ಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು' ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮಿತ್ ಒಂದನ್ನು ಬಳಸಿ ರಹಮತ್ತರು, ಅದು 'ಇದೇ ಇಂಗಿತವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾವ ಮೆಥಡಾಲಜಿಯ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ವಾದಿಸಿದರೆ, ರಹಮತ್ತರನ್ನು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಹಿಂದೂ ಹಕ್ಕಿನವಾದಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುವುದು. ಇದರಿಂದ ರಹಮತ್ತರು ಮಾಡುವಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತನೆಗೂ, ಹಿಂದೂ ಹಕ್ಕಿನವಾದಿಗಳಿಗೂ, ಹಾಗೂ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಚಿಂತನೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಫರಕೇನು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಫರಕನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾರು? ಆತನದು ಯಾವ ಪಕ್ಷ? ಜಾತಿ? ರಿಲಿಜನ್ನು ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನ ಅಜೆಂಡಾದಲ್ಲಿ ಆತ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಗೆ ಅರ್ಥ ಹುಡುಕುವುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂವಾದವಾಗದೇ ಕೇವಲ ಐಡಿಯಾಲಜಿಕಲ್ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಲಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಲಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲದೇ, ರಹಮತ್ತರು ಜನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ "ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ಕೋಮುವಾದವೆಂಬ ರೋಗಕ್ಕೆ ಔಷಧಿ ಯಂತಿರುವ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ ವಿಷಾದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾ ಅದನ್ನು

“ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು” ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜನರು ನಿಜವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದಾದರೆ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಆದರೆ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಪಾಠವನ್ನಂತು ನಾವು ಕಲಿಯಬಹುದು. ಜನರು ಸಹಜವಾಗಿ ಬದುಕುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಅವರಿಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತರೀಕೆರೆಯವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಕೂಡ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ನಡೆಸುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅವರು ಬದುಕುವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದೇ ಆದರೆ ಸಹಬಾಳುವೆಯ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗಬಲ್ಲದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ರಹಮತ್ತರ ಪುಸ್ತಕ ಬಹುವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಪಡಬೇಕು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಬೌದ್ಧಿಕವಲಯದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆ ಚರ್ಚೆಯು ನನ್ನಂತಹ ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹಾದಿಗಳು ತೆರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಶಯ ನನ್ನದು.

**ಪರಾಮರ್ಶನ**


ಈಟನ್, ರಿಚರ್ಡ್ ಎಂ. 1978. *ಸೂಫಿಸ್ ಆಫ್ ಬಿಜಾಪುರ್, 1300–17700.* ಪ್ರಿನಸ್ಟನ್: ಪ್ರಿನಸ್ಟನ್ ಯುನಿವರ್‌ಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್.

ತರೀಕೆರೆ, ರಹಮತ್. 2001(1998). *ಕರ್ನಾಟಕದ ಸೂಫಿಗಳು.* ಹಂಪಿ: ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ.

ಸ್ಲೀಮನ್, ಡಬ್ಲ್ಯು. ಹೆಚ್. 1958. *ಅ ಜರ್ನಿ ಥ್ರೂ ದಿ ಕಿಂಗ್‌ಡಮ್ ಆಫ್ ಔದ್*. ಸಂ. 2, ಲಂಡನ್: ಆರ್. ಬೆನಟ್‌ಲಿ.


[1]ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನಾ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರವಾದ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾದ ರಾಜರಾಮ ಹೆಗಡೆಯವರಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

[2]ಸೂಫೀ ಸಂತರುಗಳು 40 ದಿನಗಳು ಕುಳಿತು ಧ್ಯಾನಮಾಡುವ ಸ್ಥಳಗಳೇ ಚಿಲ್ಲಾಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

**ಲೇಖಕರ ವಿಳಾಸ**


**ಪ್ರೊ. ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ**
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಶಂಕರಘಟ್ಟ-ಶಿವಮೊಗ್ಗ

**ಡಾ. ತೇಜಸ್ವಿನಿ ನಿರಂಜನ**
ಸೀನಿಯರ್ ಫೆಲೋ
ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಮಾಜ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಬೆಂಗಳೂರು
ಮತ್ತು
ಅತಿಥಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಟಾಟಾ ಇನ್ಸ್‌ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಆಫ್ ಸೋಶಿಯಲ್ ಸೈನ್ಸಸ್
ಮುಂಬಯಿ

**ಪ್ರದೀಪ್ ಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ ಕೆ.**
ಇತಿಹಾಸ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು
ಸರಕಾರಿ ಪದವಿ ಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು
ಬೈಂದೂರು

**ಗಣೇಶ್ ಎಂ.**
ಉಪನ್ಯಾಸಕರು
ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ
ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ

**ಡಾ. ರಾಬರ್ಟ್ ಜೋಸ್**
ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ
ವಿಜಯನಗರ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಬಳ್ಳಾರಿ

**ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿ**
ಅಂಚೆ ಶಾಂತಿಗೋಡು, ವಯಾ ದರ್ಬೆ
ಪುತ್ತೂರು, ದ.ಕ.

**ಮಹೇಶ್‌ಕುಮಾರ ಸಿ.ಎಸ್.**
ಸಂಶೋಧಕರು
ಆರೋಹಿ: ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ಬೆಂಗಳೂರು


**ಸಂಪಾದಕರ ವಿಳಾಸ**


ಸಂಪಾದಕ
**ಡಾ. ನಿತ್ಯಾನಂದ ಬಿ ಶೆಟ್ಟಿ**
ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಕ್ಷ
ಡಾ. ಡಿವಿಜಿ ಕನ್ನಡ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ
ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ತುಮಕೂರು
ದೂ : 9901863961

ಸಹ ಸಂಪಾದಕರು
**ಡಾ. ಎನ್ ಎಸ್ ಗುಂಡೂರ**
ಸಹ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಕ್ಷ
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ತುಮಕೂರು
ದೂ : 9036564522

**ಅಶ್ವಿನ್‌ಕುಮಾರ್ ಎ ಪಿ**
ಸಹಾಯಕ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ
ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಭಾಗ
ತುಮಕೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ತುಮಕೂರು
ದೂ : 9900366861

**ಲೋಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಬರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ:**

**ಸಾಹಿತ್ಯ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮಾನವಿಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಬರೆಯಲಾದ ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತದೆ.**

1. ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳೂ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯ ಬದಲು, ಕೊನೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು.
2. ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳ/ಲೇಖನಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.
   2.1. ಪುಸ್ತಕವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ : ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣಾ ವರ್ಷ, ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಾಶಕರ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ
   2.2. ಸಂಪಾದಿತ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಲೇಖನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ: ಲೇಖನದ ಲೇಖಕರ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣಾ ವರ್ಷ, ಸಂಪಾದಕರ ಹೆಸರು, ಗ್ರಂಥದ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೆಸರು, ಸ್ಥಳ.
   2.3. ಪುಸ್ತಕದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಲೇಖನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ: ಲೇಖಕನ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣಾ ವರ್ಷ, ಲೇಖನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ, ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ.
   2.4. ಜರ್ನಲ್/ನಿಯತಕಾಲಿಕದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಲೇಖನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ: ಲೇಖಕನ ಹೆಸರು, ಪ್ರಕಟಣಾ ವರ್ಷ, ಲೇಖನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ,/ಜರ್ನಲ್/ನಿಯತಕಾಲಿಕದ ಹೆಸರು, ಸಂಪುಟ/ಸಂಚಿಕೆಗಳ ವಿವರ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ.
   2.5. ಅಂತರ್ಜಾಲದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ: ಲೇಖಕನ ಹೆಸರು, ಲೇಖನದ ಹೆಸರು, ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ದಿನಾಂಕ, ವೆಬ್‌ಸೈಟ್‌ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಳಾಸ.
3. ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ನುಡಿ ಅಥವಾ ಬರಹ ತಂತ್ರಾಂಶ ಬಳಸಿರಬೇಕು. ಫಾಂಟ್ ಸೈಜ್ 14ರಲ್ಲಿರಬೇಕು.
4. ಲೇಖನಗಳು 8000 ಪದಗಳನ್ನು ಮೀರಿರಬಾರದು.
5. ಅನುವಾದಿತ ಲೇಖನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಹಕ್ಕುದಾರರಿಂದ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿ ನೀಡಿದ ಪತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಲೇಖನದ ಜೊತೆಗೆ ಲಗತ್ತಿಸಿರಬೇಕು.
6. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನವನ್ನು ಲೋಕಜ್ಞಾನದ ಇ–ಮೈಲ್ ವಿಳಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು. lokajnana26@gmail.com
7. ಯಾವ ಲೇಖನಗಳಿಗೂ ಗೌರವ ಸಂಭಾವನೆ ನೀಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.
8. ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಲೋಕಜ್ಞಾನದ ಪರಿಶೀಲನಾ ಸಮಿತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಯಮವು ಆಹ್ವಾನಿತ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ.