

ಸೆಂಟರ್ ಫಾರ್ ಭೂತಾನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್‌ನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ರಾಗಿರುವ ಕರ್ಮಾ ಉರ - ಇವರಿಬ್ಬರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗಿದೆ.

## ಸುಖದ ಹಾದಿಯ ಹಿತದರ್ಶನ

ಜಿಗ್ಮೆ ವೈ ಥಿನ್‌ಲೆ ಮತ್ತು ಕರ್ಮಾ ಉರ

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಬಿ.ಆರ್.ವಿ. ಐತಾಳ

ಇಂದು ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದೇಶ-ದೇಶಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಯನ್ನು ಆಳೆದು ಗುರುತಿಸಲು ಒಪ್ಪಿತವಾದ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಜಗತ್ತಿನ ಮಾನದಂಡ: ಜಿಡಿಪಿ - ಗ್ರಾಸ್ ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್ - ನಿವ್ವಳ ದೇಶೀಯ ಉತ್ಪನ್ನ. ಇದು ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ನೆಲೆಯ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಬಿಂಬಿಸುವಂಥದ್ದು. ಅದುವೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ಸುಖಸಾಧನ-ಮಾನವೆಂದು ಸರ್ವತ್ರ ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಮಾಣ: ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ - ಗ್ರಾಸ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಹ್ಯಾಪಿನೆಸ್ - ಸರಾಸರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸುಖ/ ಸಂತೃಪ್ತಿ/ ನಮ್ಮ ದಿ. ಇದು ಹೊಸಕಾಲದ ಹೊಸ ವಿಚಾರ-ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಸ ನೋಟವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಗ್ರ ಸಮರ್ಥನೆಯಾದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೊದಲು ಕನಸುಕಂಡು ರೂಪುಕೊಟ್ಟು ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದವರು ಭೂತಾನಿನ ಹಿಂದಿನ ದೊರೆ ಜಿಗ್ಮೆ ಸಿಂಗ್‌ಯೆ ವಾಂಗ್‌ಚುಕ್. ಇದು ಕೇವಲ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಜಾರಿಗೆ ತಂದ, ಪ್ರಜೆಗಳ ಆತ್ಮ-ಮನಸ್ಸು-ಕುಟುಂಬ- ಸಮುದಾಯಗಳ ಒಟ್ಟಿಂದ ತುಷ್ಟಿ-ಪುಷ್ಟಿ-ಸಂತೋಷಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಗತಿಸೂಚಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಕುರಿತು ದೆಹಲಿಯ ಸೆಮಿನಾರ್ ಪತ್ರಿಕೆಯು ಒಂದು ಸಿಂಪೋಸಿಯಂ ಮಾಡಿ ಹತ್ತು ಮಂದಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಆಕ್ಟೋಬರ್ ೨೦೧೦ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ - ಭೂತಾನಿನ ಪ್ರಧಾನಮಂತ್ರಿಯಾಗಿರುವ ಜಿಗ್ಮೆ ವೈ ಥಿನ್‌ಲೆ ಮತ್ತು

ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಮಹಾರಾಜರು, ಸಮಗ್ರ ಮನುಷ್ಯವರ್ಗದ ಹಿತ ಬಯಸಿ ರೂಪಿಸಿದ, ಇಂದಿನ ತುರ್ತಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿರುವ - ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ - ಸರಾಸರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಮ್ಮ ದಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಡಿಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಿರಿದಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಕೆಲವರು ಇದನ್ನೊಂದು ಸಲಕರಣೆಯೆಂದೋ ಸನ್ನೆಗೋಲೆಂದೋ ದರ್ಶನವೆಂದೋ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಪರ್ಯಾಯ ಮಾದರಿಯೆಂದೋ ಹೇಳುವರಾದರೆ, ನಮಗದು ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಾದಿ ತೋರುವ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ.

### ಕಾಡುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಡೆವಲಪ್‌ಮೆಂಟ್/ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ/ ಪ್ರಗತಿ ಅನ್ನುತ್ತೇವಲ್ಲ - ಹಾಗೆಂದರೆ ಏನು? ಯಾವುದು? ಮತ್ತು, ನಾಗರಿಕತೆ ಅನ್ನುತ್ತೇವಲ್ಲ - ಅದು ಏನು? ಯಾವುದು? ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇನೋ ಸರಿ. ಉತ್ತರವೂ ಸರಳವೇ! ಸಮಾಜವನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮವಾದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಪ್ರಗತಿ, ಮತ್ತು, ಒಂದು ನಿರಾಳತೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸುರಕ್ಷಿತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಖುಶಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿರುವುದು ನಾಗರಿಕತೆ - ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಯಾವ ಚರಾಚರ ಜೀವಜಾಲಗಳಿಗೂ ಹಾನಿಯಾಗದಂತೆ, ಮಾನವೀಯವಾದ ಬದುಕಿನತ್ತ ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಾಗುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿ ಅಥವಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ. ಇದೀಗ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕುತ್ತದೆ: ನಾವೆಂದು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ/ ಜಾರಿಯಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ನಾವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ - ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಒಂದು ಸಮುದಾಯವಾಗಿ, ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ, ಒಂದು ಜೀವಜಾತಿಯಾಗಿ - ನಾಗರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೇ? ನಾವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೇ? ಮತ್ತು, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಸುರಕ್ಷಿತರೇ? ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಸುಖ-ಶಾಂತಿ-ಸಮಾಧಾನ-ನೆಮ್ಮದಿಗಳಿಂದ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೇ? ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಭರವಸೆ, ಧೈರ್ಯ, ಹೆಮ್ಮೆ ಮತ್ತು ಆಶಾವಾದಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿವೆಯೇ?

ಇವು ನಮ್ಮ ದೊರೆ ಜಿಗ್ಗೇ ಸಿಂಗ್‌ಯೇ ವಾಂಗ್‌ಚುಕ್‌ರನ್ನು ಕಾಡಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಅವರು ದೇಶದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಹೊಸ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರು. ಜನತೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ತಮ್ಮ ಸರಕಾರದ ಮೂಲಕ ಅವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದರು. ಸರಕಾರದ ನೋಟ ಮತ್ತು ಜನರ ಬದುಕು - ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಿದರು. ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶ, ಖಚಿತವಾದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನೋಟ ಮತ್ತು ಗುರಿಯ ನಿಕರತೆಗಳಿಂದ - ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ - ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ನೈಜ ಸುಸ್ಥಿರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡರು.

ಚಾಲಿತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಅವರು ಮೊದಲು ಮನಗಂಡರು. ಅವು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ಉತ್ಪನ್ನಗಳ ಪ್ರಗತಿಯ ಸೂಚ್ಯಂಕದ ಏಕೀಯತೆ ಮಾತ್ರ ಕಣ್ಮಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ, ಅವುಗಳ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಉತ್ಪನ್ನಗಳ ಹಂಚಿಕೆಯ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ಪಾಲಿಸಿಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ - ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಿಗೂ ಇದು ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದ, ಬಂಡವಾಳವಾದ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ವಿಚಾರ-ಮಾದರಿಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದವರು - ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವತ್ತ ಏಕೋನಿಷ್ಠವಾದ ಒತ್ತಡ ಹೇರಬೇಕು, ಮುನ್ನೂಕಬೇಕು. ೧೯೩೦ರ ಮಹಾ ಆರ್ಥಿಕ ಕುಸಿತದ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿನ ನಂತರ ಸೈಮನ್ ಕುಚ್‌ನೆಟ್ಸ್ ಸೂಚಿಸಿದ ಜಿಡಿಪಿ - ಗ್ರಾಸ್ ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಪ್ರಾಡಕ್ಟ್ - ನಿವ್ವಳ ದೇಶೀಯ ಉತ್ಪನ್ನ - ಎಂಬ ಆರ್ಥಿಕ ಅಳತೆಯ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಪ್ರಗತಿಯ ತಳರೇಖೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಯಿತು.

ಸ್ವತಃ ಕುಚ್‌ನೆಟ್ಸ್‌ನೇ ಈ ಸೂಚಕದ ಇತಿಮಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದ. ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸೇವೆಗಳ ಉತ್ಪನ್ನ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರ ಪರಿವಾಟನ ಪ್ರಮಾಣ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದ. ಆದರೆ, ಅವನು ನೀಡಿದ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಕೊಡದೆ, ಈ ಜಿಡಿಪಿಯನ್ನು ಕುರುಡಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅನುಸರಿಸಲಾಯಿತು. ಕಳೆದ ಏಳು ದಶಕಗಳಿಂದ, ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ, ಇದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಗತಿ ಹಾಗೂ ಸಮೃದ್ಧಿಗಳ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಏರು-ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸೂತ್ರಮಾನವಾಗಿ ನೆಲೆನಿಂತಿದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಪರಿಣಾಮವೇನು? ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡ ದೊರೆ ವಾಂಗ್‌ಚುಕ್, ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆರ್ಥಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ - ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ - ಸರಾಸರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಮ್ಮದಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡನು.

ಈಗ, ಹೆಚ್ಚೊಕಡಿಮೆ, ನಾವು ಅನುಸರಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಬದಲಾವಣೆಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಸರ್ವತ್ರ ಮನದಟ್ಟಾಗಿವೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ-ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಮಾಜವಾಗಿ ನಾವು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈಗ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಉಣ್ಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅದೇ ಮಾದರಿ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಉಪಭೋಗವಾದ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಕುರಿತಾದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹೀತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಬಯಸುವುದು ಒಮ್ಮೆ ಬದಲಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಅದು ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಕ್ಕಣ್ಣಿನ ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಮನಸ್ಸು - ಆತ್ಮಗಳ ಬಡತನದ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಶಿಥಿಲಸಮಾಧಿ. ಲೌಕಿಕ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಮನಸ್ಸು - ಆತ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ದಲಾಯಿ ಲಾಮಾ ಅವರು ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ - ಮನುಷ್ಯ ಎತ್ತರದ ಪರ್ವತ ಶಿಖರಗಳನ್ನು ಆಳಸಾಗರಗಳನ್ನು ಆಗಸದ ಅನೂಷ್ಣ ದೂರದಂತರಗಳನ್ನು ಜಯಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಆದರೆ, ತಾನು ನಿಂತ ನೆಲ ನಿಸರ್ಗದ ಹಲವಂಶ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ, ತನ್ನದೇ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳ - ಆಗಲ ತಿಳಿಯುವಲ್ಲಿ ಸೋತಿದ್ದಾನೆ; ಅವನು ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ತಿಳಿದುದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ.

ನಮ್ಮ ಸರಕುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉಪಭೋಗ/ಕೊಳ್ಳುಬಾಕತನ ಮತ್ತು ದುಂದುಬಳಕೆಗಳಿಂದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮತ್ತದರ ತಾಳಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ನಾಶಮಾಡಿದ್ದೇವೆ. ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶ್ರಮವನ್ನೆಲ್ಲ ಹುಸಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹೆಚ್ಚಳದತ್ತಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಜಾಹೀರಾತು ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಉಜ್ಜಿಸಿದ ಉಪಭೋಗದ ಹಸಿವನ್ನು ತಣಿಸಲು ವಿನಿಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸ್ವಯಂನಾಶದ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಯಾ ಎಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ತಿಳಿದೂ ತಿಳಿದೂ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿತನದಿಂದ ಜಿಡಿಪಿ ಸೂಚ್ಯಂಕದ ಏರಿಕೆಗಾಗಿಯೇ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ನಿವ್ವಳ ದೇಶೀಯ ಉತ್ಪನ್ನ - ಜಿಡಿಪಿ - ದಿಂದ ಚಾಲಿತವಾದ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಉಳಿದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಅಧಿಪತ್ಯ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದೆ; ಜೊತೆಗೆ, ಉತ್ತಮ ಮಾನವೀಯ

ಹವ್ಯಾಸಗಳೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ನಲ್-ಕಸುಬುಗಳೂ ಈ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಶರಣಾಗುವಂತಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಧನೆ ಮತ್ತು ಗುರಿಗಳಾಗಿವೆ; ಮತ್ತು ನಾವು ಈ ಗುರಿ - ಸಾಧನೆಗಳ ಗುಲಾಮರಾಗಿದ್ದೇವೆ. 'ಅಭಿವೃದ್ಧಿ' ಎನ್ನುವುದು ತನ್ನ ನೈಜ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. 'ಆರ್ಥಿಕತೆ'ಗೆ ನಿಜದ ಗುರಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ನಾವು - ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬಯಸುವ ಸಂತ್ಯಾಪ್ತಿ ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚಿಚ್ಚು ಕೊಂಡು ಬಳಸಲು, ಹೆಚ್ಚಿಚ್ಚು ಗಳಿಸಲು, ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ದುಡಿಮೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಚ್ಚು 'ಉತ್ಪಾದಿಸಬಲ್ಲ' ಪ್ರೋಗ್ರಾಮ್-ಬಂದಿಗಳಾದ ಯಂತ್ರ-ಮಂದಿಗಳಾಗುತ್ತ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೂಡ - ಇದೇ ತೆರನಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಸೂಚಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಮಾಡುವ ತಿಕ್ಕಿದ್ದೇ ತಿಕ್ಕುವ ಆಗಿದದ್ದನ್ನೇ ಆಗಿಯುವ ರೋಬೋಟ್‌ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸರಕು ಕಾರ್ಖಾನೆ ಗಳಂತೆಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಅದು ಅಂತಹದೇ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರೋಫಿಸುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಹವಾಮಾನ ವೈಪರೀತ್ಯ, ಪರಿಸರಮಾಲಿನ್ಯ, ಹಾಗೂ ಬಳಸಿ ಎಸೆದ ಕಸದ ತಿಪ್ಪೆವಿಲೇವಾರಿಯ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲ... ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಬಿಡುವೆಲ್ಲಿದೆ ಹೇಳಿ! ಅವೆಲ್ಲ ಒಂದು ವಿಷಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂಬ ಧೋರಣೆ.

... ..

ನಾವು ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತುದರ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಂಬಿದವು, ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಸಡಿಲ ಸ್ಟೇಜಿಯ ನಡೆಗೆ ಛೂಬಿಟ್ಟೆವು. ಅವೆಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ಯಾರದೋ 'ಕಾಣದ ಕೈ'ಗಳಿಂದಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ, ದುಷ್ಟ ದುರಾಸೆಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ರಿಂದಲೇ - ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವೀಗ ಅರಿತಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ತಪ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ನಾವು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗಿದೆ; ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೈಮೀರಿದ ವಿಷಯ. ಬದಲಿಸುವುದು ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಎನ್ನುವುದು ಸರ್ವಶಕ್ತ ದೇವರಾಗಿದೆ; ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆ - ಮೂಲಭೂತ ವಾದವು ಈ ಕಾಲದ ನಂಬಿಗೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಧಿಕಾರದ ತುತ್ತತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತವರು ತಮ್ಮ ಕಾರಿಣ್ಯ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ, ಕರಗಿ ಕರುಣೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಗತಿಯ ಬಿಗುಕಟ್ಟು ನಮಗೆ ಬೇಡಿ ತೊಡಿಸಿದೆ, ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಕೋಲೆಗೆ ಬಿಗಿದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಚಾಗತಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಸೂಚಿಸಿದ ಉಪಾಯಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದಿವೆ.

ಈ ವಿವೇಚನಾಶೂನ್ಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಎತ್ತ ಸಾಗಿಸುತ್ತದೆ? ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಪರಿಮಿತಿಯಿರುವಾಗ, ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಈ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಎಷ್ಟುಕಾಲ ಮುನ್ನಡೆಯಬಹುದು? ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮೂಲಕ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಗುರಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಗುರಿ ತಲುಪುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲ, ಮಾರ್ಗೋಪಾಯವಲ್ಲ. ಇದು, ಬಹುಶಃ - ಬದಲಾವಣೆಯ ಗುರಿ ಏನು? ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಏನಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆ? ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಎಲ್ಲಿಯತನಕ? ಮುನ್ನಡೆ ಯಾವ ನೆಲೆಗೆ? - ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿರಬಹುದು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಎಂದೊಡನೆ ನಾವು ಒಂದು ವಿಷಯ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು - ಅದರ ಅರ್ಥ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತಾನೆ? ಬೆಳೆಯುತ್ತಹೋಗುವುದು ತಾನೆ? ಅಂದರೆ ಅದು ಬಲಿತು ಪಕ್ವವಾಗುವ ಕಡೆಗೆ ಮೇಲ್ನು ಬಿಚಲನೆ. ಯಾವುದೇ ಜೀವಂತ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ಬಲಿತು ಪಕ್ವವಾದ ನಂತರ, ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಅಥವಾ ಗತಿ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ನಾಶವಾಗುವುದು; ಸಾವು. ವಿಚಾರಹೀನ ಪ್ರಗತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೆಂದರೆ ಕ್ಯಾನ್ಸರ್. ಅದು ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತ ಆತಿಥೇಯನ ಆಹಾರವನ್ನೇ ತಿಂದು ಬೆಳೆಯುತ್ತ, ಕೊನೆಗೆ, ಅವನನ್ನೇ ನುಂಗಿ ನೊಣೆದು ಅವನೊಡನೆ ತಾನೂ ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಮಾನವ ಸಮಾಜವು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಯಾವ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದೆ, ಮತ್ತು ಅದರ ಕೊನೆಗಾಲಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಎಷ್ಟುಕಾಲ ಉಳಿಯಬಹುದು? - ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಒಳಿತಿಗಾಗಿ ನಾವು ಈ ಬಗೆಯ ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವೇ? ಅಥವಾ, ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಆಯ್ಕೆ ಇದೆಯೇ?

ಇದುವರೆಗೆ ನಾವು ತುಳಿದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಾದಿ ಹಲವು ತೆರನ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಕ್ಲೇಶಕರ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ದುರಿಗೆ ಇವೆ. ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಮಿತಿಯಿರಿ ಬಗೆದು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಅವು ಬಂದಿರುವ ಹಂತದಲ್ಲಿವೆ. ಜೀವವೈವಿಧ್ಯತೆ ನಾಶವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹವಾಮಾನ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಹಲವು ದ್ವೀಪರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಕರಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಪಾಯದ ಕರೆಗಂಟೆ ಮೊಳಗಿದೆ. ವಿನಾಶಕಾರಿಯಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪ್ರಕೋಪಗಳ ಸಂಭವನೀಯತೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಡವರ ಕಷ್ಟಪಾಡು ಉಲ್ಲಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಭೂಮಿಯ ಹೊರಪದರ ಮತ್ತು ಸಾಗರಗಳ ತಳಪದರದ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತಡ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಭೂಕಂಪ ಮತ್ತು ಸುನಾಮಿಗಳ ಹಾವಳಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಿವೆ, ಬೆಟ್ಟಗಳ ಮೇಲಿನ ಹಿಮಹಾಸು ಕರಗಿ ಸಮುದ್ರಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಾಗಲಿದೆ ಎಂದು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭೂತಾನಿನಂಥ ಬೆಟ್ಟರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹವಾಮಾನ ವೈಪರೀತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಕ್ಷಿಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ; ಬದುಕು ಭಯಗ್ರಸ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಕಡಿಮೆಗೊಳಿಸುವ, ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ, ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ — ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ನಿರ್ದಯ ಜೀವನ ವಿಧಾನವು, ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ, ಸಕಲ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ಕೂಡಿಹಾಕಿದೆಯಲ್ಲ, ಇದು ಮನುಷ್ಯನಿರ್ಮಿತ ಅಸಮತೋಲನ; ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ. ಚಿಕ್ಕ ಚೊಕ್ಕ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾದುದು ಮಾತ್ರ ನಿಜಸಂಪತ್ತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ಆರ್ಥಿಕ ಹಿಂಜರಿತ ಮತ್ತು ಕುಸಿತಗಳು ಷೇರು-ಬ್ಯಾಂಕು-ಉಳಿತಾಯ-ಆಸ್ತಿ-ಮನೆಗಳಾಗಿ ಶೇಖರಗೊಂಡ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಂಗಮಾಯ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟವಲ್ಲ, ಅದು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಪುರಾವೆ. ಬಹುಶಃ, ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಪೂರೈಕೆಯಾದ ನಂತರ ಮಿಕ್ಕುಳಿದುದನ್ನ ಕೂಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನಲ್ಲ — ಆ ಸಂಪತ್ತಿಗೂ ಸುಖ-ಸಂತೋಷ-ಸಂತೃಪ್ತಿಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ.

ಗರಿಷ್ಠ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನರು ಕಡುಬಡವರಾಗಿರುವಾಗ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಹಿಂಸೆ-ನೋವು-ದುಮ್ಮಾನಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ತುದಿಮಟ್ಟ ಮುಟ್ಟಿರುವಾಗ, ಈ ತೆರನಾದ ಏಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹಿಂದಿನ ನೈತಿಕತೆಯೇ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾದುದು. ದಕ್ಷಿಣ ಗೋಲಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಒತ್ತಡ ಹೆಚ್ಚಿ ಬದುಕಿನ ಬವಣೆ ಅಸಹನೀಯ ವಾಗಿದೆ. ಮಿಲಿಯಗಟ್ಟಲೆ ಮಂದಿ ಪೌಷ್ಟಿಕ ಆಹಾರದ ಅಭಾವದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಶೇ. ೬೪ರಷ್ಟು ಮಂದಿ ಗುರುತಿಸಲಾರದ ರೋಗರುಜಿನಗಳಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಶೇ. ೧೨ರಷ್ಟು ಮಂದಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದ ತೊಳಲುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು — ಮಧ್ಯಪಾನ, ಅಮಲುವಸ್ತುಗಳ ಸೇವನೆ, ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೋಲು, ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಅಪರಾಧಗಳು, ಮಾನಸಿಕ ಖಿನ್ನತೆ, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ — ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸುರುಳಿ-ಸುಳಿಗಳಿಂದ ತ್ರಸ್ತವಾಗಿದೆ, ರೋಗಗ್ರಸ್ತವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು, ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ನಗರೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆ. ೧೯೫೦ರಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಶೇ. ೩೦ರಷ್ಟಿದ್ದ ನಗರ-ಜನಸಂಖ್ಯೆಯು ಇಂದು ಶೇ. ೫೦ಕ್ಕೆ ಏರಿತಿದೆ. ಮುಂದಿನ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಶೇ. ೭೦ ಆಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ನಗರ ಜನಸಾಂದ್ರತೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಆಗಬಹುದಾದ ಇಂಗಾಲದಿಟ್ಟಣೆಯ ಅಡ್ಡ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ವಿಷಯ ನಮ್ಮ

ಕ್ರಿಯಾಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಮುಖಮಾಡಿದ ವಲಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಕುಟುಂಬ - ನೆರೆಹೊರೆ - ಸ್ನೇಹಿತರು ಮುಂತಾದ ಸಂಬಂಧಸೂತ್ರಗಳು ಕಡಿದು ಹೋಗುತ್ತಿವೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಕಡಿಮೆ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ, ಪರಸ್ಪರ ಸಹಕಾರ ಅವಲಂಬನೆಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಬದುಕುವ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಜೀವನದ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಒಟ್ಟಿಂದವು ಒಡೆದು ಚೂರಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಪೇಟೆಯ ಗುಂಪು ಗದ್ದಲಗಳ ನಡುವೆ, ಹಲವರಿಗೆ, ನಗರಜೀವನವು ಒಬ್ಬಂಟಿತನದ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ನೆರೆಕರೆಯವರ ಭರವಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡುಬಂದಿದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೃಷಿ-ಬದುಕು, ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿ, ಸರಕಾರದ ಬೆಂಬಲಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರವ ವಾಣಿಜ್ಯದ ಬದುಕಾಗಿ ಮಾರುಗೊಂಡಿದೆ. ಹಲವು ಶ್ರೀಮಂತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ತೀರಾ ಹದಗೆಟ್ಟಿದೆ. ನಗರೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಸಂತ್ಸೃಪ್ತಿಯ ಅಥವಾ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಮಟ್ಟ ತೀರಾ ಕೆಳಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕುಸಿದಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಹಂತದ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಸರ್ವೆಯಿಂದ ದೊರಕಿದ ಅಂಕಿಅಂಶಗಳು ಇದನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿವೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ, ನೆಮ್ಮದಿ/ಸುಖ/ಸಂತೃಪ್ತಿ ಅಂದರೆ ಏನು? — ಸಂತಸ ನೀಡುವ ಹುಟ್ಟು ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳ ಲಾಲನೆ-ಪಾಲನೆ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಗೂ ಋಶಿಕೊಡುವ ಕೆಲಸ-ಕಾಯಕ, ಸುರಕ್ಷಿತ ಸಂತೃಪ್ತ ಸಮಾಧಾನಕರವಾದ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ, ಕುಟುಂಬ ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹಿತರ ನಡುವಿದ್ದು ಗೌರವದಿಂದ ಬದುಕಿ ನಿರುದ್ದಿಗ್ನ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ಸಾಯುವುದು. ಆದರೆ, ಜಿಡಿಪಿ-ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ವಿಧಾನವು ಜೀವಪೋಷಕವಲ್ಲ, ನೀತಿಸಮ್ಮತವಾದುದಲ್ಲ, ತಾಳಿಕೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರುವಂಥದಲ್ಲ. ಮತ್ತು, ಅದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಇಂದು ಅಸುಖ ಅಸಂತೃಪ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು ವಂತಾಗಿದೆ, ಸರ್ವತ್ರ ನೆಮ್ಮದಿ ಕೆಡುವಂತಾಗಿದೆ.

### ನೆಮ್ಮದಿಯ ಸೂಚ್ಯಂಕ

ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ — ಸರಾಸರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇವೆಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ಚಿಂತನೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದು, ಎಲ್ಲರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುರಿ 'ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬದುಕು' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಮೇಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್, ನಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿ ಅಥವಾ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮುನ್ನಡೆಯು — ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗಳಿಸುವ 'ನೆಮ್ಮದಿ'ಯ ಸೂಚ್ಯಂಕವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಿರಬೇಕು — ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳು ಅವನ ಬಾಹ್ಯಶರೀರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ ವಾದವುಗಳಲ್ಲ, ಅವನ ಅಂತರಂಗದ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೂ ಆತ್ಮದ ಹಸಿವಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಗಮನ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ - ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ನೆಮ್ಮದಿಯ ಅಥವಾ ಸುಖ-ಸಂತೃಪ್ತಿಯ ಅರಿವು ಬರುವುದು - ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬಯಕೆ-ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಮತೋಕದಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್‌ನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಅನುಸರಿಸುವುದು - ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರಜೆಯ ಪ್ರಧಾನ ಬಯಕೆ 'ನೆಮ್ಮದಿ' ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಹಿತವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಸರಕಾರದ ಕೆಲಸ. ನಮ್ಮ ಸರಕಾರಗಳು, ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ, ಸರಿಯಾದ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರು ನೆಮ್ಮದಿಯ ನೆಲೆಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಮುಂಗಾಣುವಂತೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಹೀಗೆ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು, ಸರಿಯಾದ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯು ತಾಳಿ-ಬಾಳಿ-ಬದುಕುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ನೈಜ ಸುಸ್ಥಿರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಮಾದರಿ ಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ.

೧೯೭೦ರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಇದು ನಮ್ಮ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಸಿದೆ. ಇಂದು - ಬಡವ ಬಲ್ಲಿದರ ನಡುವಣ ಅಂತರವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಕೊಂಡೇ ಉಳಿದಿದ್ದರೂ - ಭೂತಾನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ವಾವಲಂಬಿಯಾಗಿದೆ. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶೇ. ೭೨ ಅಂಶ ಕಾಡು ಉಳಿದಿದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಶೇ. ೫೦ರಷ್ಟು ರಕ್ಷಿತ ಅರಣ್ಯಗಳಾಗಿವೆ; ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ, ಆರೋಗ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಉತ್ತಮ ಆಡಳಿತ ನೀಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಬದ್ಧತೆಯಿಂದಲೇ ದೊರಕಿದ ನಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯದಾದ ಜನತಂತ್ರ ಪದ್ಧತಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಸಶಕ್ತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಅವರು ಕೇವಲ ಹೊರ ತೋರಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯ ಗಣತಂತ್ರಗಳ ಬಲೆಗೆ ಬೀಳದಂತೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ.

ಹೀಗೆ ನಾವು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ, ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕ, ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ನಿಡುಗಾಲದ ಬಾಳಿಕೆ - ಇವುಗಳ ನಡುವೆ

ಸಮತೋಲನ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಜನಮನದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇಳಿದುದರಿಂದಲೇ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ, ಅವನ್ನು ತನ್ನಂತಾನೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿಯ ಪಾಲಿಸಿಗಳನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಪಾಲಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ನಾವು ಸುಮ್ಮನೆ ಕೊರುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಾಹಿತಿ - ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಚಾಲಗಳಿಂದ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಹೇರಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ - ಜಾಗತೀಕರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ತೂರಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ, ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು - ಜನರಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ, ಆದ್ಯತೆಗಳ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಹೊರಗಿನ ಕೊಳ್ಳುಬಾಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನುಂಗುಶಕ್ತಿಗಳೆದುರು ಜನರ ಅಂತರ್ಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಶಕ್ತಿಗುಂದಿ ಸೋಲುವ ಭಯವಿದೆ. ಈ ಅಪಾಯದ ವಿನಾಶದ ಸೂಚನೆಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿವೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸರಕಾರವು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಅಂಕಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ನೆಮ್ಮದಿಸೂಚಕಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿಂತಕರ ಚಾವಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಪಟುಗಳ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೆಂಟರ್ ಫಾರ್ ಭೂತಾನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಲಹೆಗಳನ್ನು ಕಡಿವಾಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗಸೂಚಿಯು - ನಾಲ್ಕು ಸ್ತಂಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ/ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನೆಮ್ಮದಿ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಕಾರ್ಯಸೂಚಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

### ಚತುಸ್ತಂಭ ಸೂತ್ರ

ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಸೌಧದ ನಾಲ್ಕು ಕಂಬಗಳು: ೧. ತಾಳಿಕೆ - ಬಾಳಿಕೆಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಸಮ್ಮತವಾದ ಸಮಾಜೋ-ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ೨. ಚಿದುರಿ ಚಿಲ್ಲಿದ ಬೆಟ್ಟಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ನಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಉಳಿವಿನ ಮಾತು, ೩. ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ರಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪೋಷಣೆ, ೪. ಉತ್ತಮ ಆಡಳಿತ.

ಒಂಬತ್ತು ನೆಲೆಯ ವಲಯಗಳು: ಜೀವನ ಮಟ್ಟ, ಆರೋಗ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಪರಿಸರದ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಚೇತರಿಕೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಚೇತರಿಕೆ, ಸಮುದಾಯ - ಬದುಕಿನ ಜೀವಂತಿಕೆ, ಸಮಯದ ವಿನಿಯೋಗ, ಮಾನಸಿಕ ಸುಸ್ಥಿತಿ, ಗುಣಮಟ್ಟದ ಆಡಳಿತ.

೧. ಪ್ರಜೆಗಳ ಹಣಕಾಸಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ, ಆದಾಯ, ಭೌತಿಕ ಆಸ್ತಿ, ಭೂಮಿಯ

ಒಡತನ, ಬಡತನ, ಆಹಾರ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸುರಕ್ಷತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ದರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಡತನದ ಮಟ್ಟ, ಆದಾಯದ ಏರು-ಪೇರು ಮತ್ತು ಅಸಮಾನ ಆದಾಯಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ದೈಹಿಕ ಆರೋಗ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ, ಸಾವು-ನೋವಿನ ಪ್ರಮಾಣ, ರೋಗ-ರುಜಿನಗಳು, ದುಡಿಮೆ, ದುಡಿಮೆಯ ತ್ರಾಣ, ಮುನ್ನೂಚಿತ ದೂರಗಾಮಿ ರೋಗಬಾಧೆಗಳು, ಆರೋಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದ ದೈಹಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸರಾಸರಿ ಅಳತೆಯಿಂದ ದೇಶದ ಒಟ್ಟು ಆರೋಗ್ಯದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಹಾಕಲಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಔಪಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಅನೌಪಚಾರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಧಾನಗಳು, ಆಶ್ರಮಗಳ ಗುರುಕುಲ ಪದ್ಧತಿ, ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುವವರ ಪ್ರಮಾಣ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರ ಪ್ರಮಾಣ, ಕಲಾ-ಕುಶಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಸಮಾಜ/ಜನರು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಆದ್ಯತೆಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಪ್ರಮಾಣ, ಕುಟುಂಬ-ಸಮುದಾಯ-ರಾಷ್ಟ್ರ - ಇವು ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ, ಕುಟುಂಬ - ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮಟ್ಟ - ಇವುಗಳಿಂದ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

೪. ದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು, ಪರಿಸರದ ಮೇಲಿನ ಒತ್ತಡಗಳು, ನಿರ್ವಹಣೆಯ ನೀತಿ - ಸ್ಪಂದನಗಳು, ಭೂ ಹಿಡುವಳಿಗಳು, ನೆಲ-ನೀರು-ಗಾಳಿಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ - ಸ್ವಚ್ಛತೆ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯ ಹಂಚಿಕೆ, ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಲುವಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಹಂಚಿಕೆ, ಸಾಗಾಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಳಾಗುವ ಪ್ರಮಾಣಗಳು, ಬೇಕಾಗುವ ಶಕ್ತಿ - ಶಕ್ತಿಮೂಲಗಳು, ಜೀವ ವೈವಿಧ್ಯ, ಪರಿಸರದ ಹೆಚ್ಚಿಗುರುತುಗಳು, ಪರಿಸರದ ನಾಶ ಮತ್ತು ಚೇತರಿಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣ - ಮುಂತಾದವನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಪರಿಸರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿ - ನಿಸರ್ಗ - ಪರಿಸರ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ - ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಸರಕಾರದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾಗತಿಕ ತಾಪಮಾನ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೫. ಸಮುದಾಯ - ಭಾಷೆ - ಬುಡಕಟ್ಟು - ಜನಾಂಗಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು, ಹಬ್ಬ-ಹಾಡು-ಆಟ-ಆಚರಣೆಗಳು, ಒಟ್ಟಿಂದದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಮೂಲ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಜನಸ್ಪಂದನೆ, ಸ್ಥಳೀಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಜನರ ನಡುವೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜ್ಞಾನ-ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ

ತಿಳುವಳಿಕೆ - ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಅವುಗಳ ಚೇತರಿಕೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ.

೬. ವಿಭಿನ್ನ ಜನಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಕೊಳುಕೊಡುಗೆ, ಶಕ್ತಿ-ದಾರ್ಬಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಸಮುದಾಯ ಜೀವನದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನರ ನಡುವಣ ನಂಬಿಕೆ, ವಿಶ್ವಾಸ, ಸಹಕಾರ, ಸುರಕ್ಷತೆ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮೂಹಿಕ ಬದುಕಿನ ವಿಚಿತ್ರತೆಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಒಡಕನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ, ಅವು ಒಗ್ಗಟ್ಟು-ಒಟ್ಟಿಂದ ದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವಂತೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸಮಾಜದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು ವಾದ ಕುಟುಂಬವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿ, ಅದರ ಸ್ಥಾನಮಾನ, ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹಿತರಕ್ಷಣೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

೭. ಒಂದು ದಿನದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಮಯದ ವಿನಿಯೋಗದ ತಪಶೀಲು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನಸಮುದಾಯವು ತಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ, ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಜನರ ಆಹಾರ ವಿಹಾರ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳ ವೈಖರಿಯನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸುವ ಕಾಲಪರಿಮಾಣ ವನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೂರಕದ ಕೆಲವು ಅಂಕಿಅಂಶಗಳು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಜನರು ತಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬ, ಸಮುದಾಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯವು ಸಮಾಧಾನ ತರುವಂತಿದೆ. ಸಮಯದ ಬಳಕೆಯ ಅಥವಾ ಸದ್ವಿನಿಯೋಗದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ - ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು.

೮. ಬದುಕಿನ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸಂತ್ಯಕ್ತಿ - ಸಮಾಧಾನಗಳ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಆರೋಗ್ಯದ ವಲಯ ಮಾನಸಿಕ ಸುಸ್ಥಿತಿ. ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಪ್ರಕಾರ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಟ್ಟಿಂದದ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸೇವೆ - ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜನರ ಮನಸ್ಸು ಆರೋಗ್ಯ ವಂತವಾಗಿದ್ದು ತಿಳಿಯಾಗಿದೆಯೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಎದುರಾಗುವ ಅಡೆ ತಡೆಗಳಿಗೆ ಜನಸಮುದಾಯವು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆಂದು ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಸಮುದಾಯದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸರಿಯಾದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ ಇಡೀ ಸಮಾಜ/ಸಮುದಾಯದ ಮನಸ್ಸು ಸುಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ನೋಡಿ

ಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅಳಿಯುವಾಗ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವರದಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಲ್ಲದೆ, ಜೊತೆಗೆ, ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹತ್ತು ಅಂಶಗಳ ಮಾನದಂಡವನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೯. ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಸರಕಾರ; ಜನರ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ; ಸಮಾನವಾದ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯ; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತಮ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು; ಪಾರದರ್ಶಕತೆ, ಜವಾಬ್ದಾರಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಸಮಗ್ರತೆ ಮತ್ತು ಭದ್ರತೆ – ಈ ಐದು ಉಪವಲಯಗಳಿಂದ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ತೂಗಿನೋಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ಆಡಳಿತಾಂಗಗಳಾದ ಗ್ರಾಮಸಭೆಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ನಂಬಲರ್ಹವಾದ ವರದಿ ಹಾಗೂ ಅಂಕಿಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಇದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

... ..

ಐದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಜನಗಣತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲೆಹಾಕಿದ ಅಂಕಿಅಂಶಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಭೂತಾನಿನ ಜನತೆಯ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಮಟ್ಟ ಹೀಗಿದೆ: ಸಾಧಾರಣ ನೆಮ್ಮದಿ – ಶೇ. ೩, ನೆಮ್ಮದಿ – ಶೇ. ೫೨, ಹೆಚ್ಚು ನೆಮ್ಮದಿ – ಶೇ. ೪೫.

ಈ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಬಹುಪಾಲು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತವೆ, ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂತಹ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಲಾರದು ಎಂಬ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ನೆಮ್ಮದಿ ಸೂಚ್ಯಂಕವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ನೆಲೆಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳ ಮೇಲಿನ ಇಂತಹ ಅಪನಂಬಿಕೆಯು ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ 'ನೆಮ್ಮದಿ'ಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಂದು ನಮ್ಮ ಭಯ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದರಿಂದ ಸರಕಾರಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಬಹುದು, ನೆಮ್ಮದಿಯ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡಬಹುದು. ಆದರೆ, ಆಗ ಅದು ಪ್ರಜೆಗಳ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯೆಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಉದ್ದೇಶಿತ ನಿಲುವಿನಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆಡಳಿತಯ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆ-ನೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಆಳತೆಮಾಡುವಾಗ ಜನರ ನೆಮ್ಮದಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಏರಿಳಿತಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದು ಸಹಜ; ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಆ ಏರಿಳಿತಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕು. ಎಲ್ಲಿ ಆಳದ ಅತ್ಯಪ್ಪಿ ನೆಲೆಸಿದೆಯೋ, ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಏನೋ ತಪ್ಪಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅರ್ಥ. ಆಗ, ನಾವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ-ಸರಾಸರಿಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗೆ

ಕಾಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೂ ಮನ್ನಣೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ನಿಜ-ವಾಸ್ತವ ವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು; ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ.

ಜಿಡಿಪಿ-ಸಂಚಾಲಿತ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬೃಹತ್-ಆರ್ಥಿಕ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಮಾದರಿಗೆ ಬದಲಾಗಲು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ರೀತಿನೀತಿಗಳಲ್ಲೇ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ/ಮಾರ್ಪಾಟು ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ತೋರು-ನಡಾವಳಿಗಳಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭೌತಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಅತಿಬಳಕೆ ಮುಂದುವರಿಕೆಗಳು ನಿಜದ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ತರುವಂಥವಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊಳ್ಳುಬಾಕಿ-ಉಪಭೋಗವಾದದ ಅಚ್ಚಿನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೂ ಕಾಣದ ತಿಳಿಯದ ಹಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಲು ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಘನತೆ ಎಂಬವುಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ, ಅದು ನಮ್ಮ ಗುರಿ ಮತ್ತು ಬಯಕೆ ಆಗುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸುಖವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಂಪತ್ತಲ್ಲ; ಸಂಪತ್ತೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಭೌತಿಕ ಆಸ್ತಿ-ಪಾಸ್ತಿ-ಹಣಕಾಸಿನ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಒಳಿತಿನ ಲೋಕಸಂಗ್ರಹವೂ ಸಂಪತ್ತು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಗೆಳೆಯರ ಬಳಗ, ಕುಟುಂಬ-ಕುಟುಂಬಗಳ ಸಹಸಂಬಂಧ, ಸುಖ-ಕಷ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಇಷ್ಟಮಿತ್ರರ ಭಾವಲೋಕ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಗಳಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಪತ್ತುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನೆರೆಕರೆ-ಸಮುದಾಯ-ಪರಿಸರಗಳ ಜೊತೆಗಿನ ಸಹಜೀವನವೂ ಸಂಪತ್ತೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಸೇರಿದ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ನಿಡುಗಾಲದ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ಮುಂಗಾಣಬೇಕು. ಇದು ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ನೆಮ್ಮದಿಸೂತ್ರದ ಹಿಂದಿನ ಬದಲಾವಣೆಯ/ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸುಖದರ್ಶನ. ನಡೆಯಬೇಕಾದ ದಾರಿ; ತಲುಪಬೇಕಾದ ಗುರಿ; ಗಳಿಸಬೇಕಾದ ಸಿರಿ.

ಸುಖ ಅಥವಾ ನೆಮ್ಮದಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕವಲ್ಲ; ಅದು ಸಾಮೂಹಿಕವಾದುದು. ಇತರರ ಹಿತ ಬಯಸದ ಸ್ವಾರ್ಥಕೇಂದ್ರಿತ ಸುಖವು ಸುಖವಲ್ಲ, ಸುಖದ ಸೋಗು ಮಾತ್ರ. ಮನುಷ್ಯ-ಪ್ರಾಣಿ-ಗಿಡಮರ-ಪರಿಸರಗಳ ಸಹಬಾಳುವೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸುಖದ ಮೊಗ್ಗೆ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬುಗ್ಗೆ ಅರಳಬಲ್ಲದು. ಇತರರ ಸುಖದಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಒಳಗುಟ್ಟು ಅಡಗಿರುವುದು. ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವುದು ಸಮಾನತೆಯ ತತ್ತ್ವ. ಅದು ಅವ್ಯಕ್ತವನ್ನು

ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ. ಧನಕನಕವಸ್ತುವಾಹನಗಳ ಆದಾಯಸಮೃದ್ಧಿಗಳಿಂದ ಅದು ಲಭಿಸಲಾರದು. ಅದು - ಸುಖ-ಸಂತೃಪ್ತಿ-ನಮ್ಮದಿಯು - ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಒಂದು ಆನಂದ. ಅರಿಷ್ಟಾಟಲ್ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಯೂದೇಮೋನಿಯಾ; ಬುದ್ಧ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮನಃಶಾಂತಿ.

### ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ಮರುಮಾತು

ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್‌ನ ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಮಾನಸಿಕ ಸುಸ್ಥಿರತೆಯ ಅಳತೆಯು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸಿದ ಸತ್ಯವು ಅಚ್ಚರಿಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ನಗರಜೀವನವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸುಖಕರವೆಂಬ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು, ಅದು, ಸುಳ್ಳೆಂದು ಸಾಬೀತುಮಾಡಿದೆ; ಹಳ್ಳಿಗಳ ಹಸನು ಬದುಕು ಮೇಲೆಂದು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದೆ. ಜನಬಳಕೆಯ ಸಂಬಂಧ, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ನಡವಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತೆರೆದ ಮನದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗರು ಪಟ್ಟಣದ 'ನಾಗರಿಕ'ರಿಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಅಂಕಿಅಂಶಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿವೆ. ಇದು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ನಗರೀಕರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ನಗರ-ವಲಸೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ.

ಏನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ: ಮನಃಶಾಂತಿ - ಮನಸ್ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಶಿಕ್ಷಣದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕಲಿಕೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸತತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಹಬ್ಬ-ಹಾಡು-ಹಸೆ-ಚಾತ್ರ-ಆಟ-ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ, ಕರಕುಶಲ ಕಲೆ - ಗುಡಿಕೈಗಾರಿಕೆಗಳಿಗೆ, ಕೃಷಿಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ, ಸ್ಥಳೀಯ ನುಡಿಗಳಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. (ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯನುಡಿಯಾದ ದ್ವೀಪಿಂಗ್‌ಶಾ ಇವು ಉಳಿದ ಹದಿನೆಂಟು ಬಗೆಯ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್‌ನ ಉಪದೇಶಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದು ನಿಜದಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವ ಒಂದು ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂತಾನಿನಲ್ಲಿ ಅದು ನಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ್ದು ಬದಲುವ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ - ಉದ್ದೇಶಿತ ಬದಲಾವಣೆಯು ತನ್ನ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಸುಖ-ನಮ್ಮದಿ ತರಬಲ್ಲದ್ದೆ? ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆನಂದದಾಯಕವೆ? ಎಂದು. ನಾವು ಈ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ

ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಗತಿವಾದಿಗಳ ಮುಂದಿಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ನಾವೂ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ: ಒಂದೆಡೆ - ಚಿನ್ನಾದ ಬದುಕಿಗೂ ನಮ್ಮದಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಏನು? ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ - ನಿಜವಾಗಿಯೂ, ಆರ್ಥಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಅಂದರೆ ಏನು?

ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಇದುವರೆಗೆ, ಜಾಗತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ನಮ್ಮದಿ'ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗಮನ ನೀಡಲಾಗಿಲ್ಲ. ಸರ್ಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸುರಳಿತ ರೂಢಿಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಸರಕು, ಸಾಗಾಟ, ಸುರಕ್ಷತೆ, ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಆರೋಗ್ಯ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಮುಂತಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಯ ಸುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸುಖತರುವ/ನಮ್ಮದಿ ನೀಡುವ ಸಂಗತಿಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿವೆ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಖವೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲ, ಅವುಗಳಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಪೂರಕ ಉಪಸಾಧನಗಳಷ್ಟೇ. ಸರ್ಕಾರಗಳು ಆಧ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೆಚ್ಚಮಾಡುವ ಪ್ರಮುಖ ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮದಿಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಂಥವು ಇರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಅವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಯೋಜನಾ ನಿರ್ಮಾಣಗಳು ಸೇರಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳಿಗೆ ತೆರೆದು ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಸಂವೇದನೆ ಹೊಂದಿರುವ ಕ್ರಿಯಾಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕು. ಅವು ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ಜಾರಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜಾರಿಯಾದವುಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಳತೆಯ ಪ್ರಮಾಣವಿಲ್ಲದೆ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಸೂತ್ರವು ತನ್ನ ಮಾರ್ಗಸೂಚಿಗಳನ್ನು ನೀಡಲಾರದು. ಹಾಗೆಂದು, ಇವುಗಳ ತಪಾಸಣೆಗೆ ಆಡಳಿತಾಹಿಯ ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳು ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲ. ಆರೋಗ್ಯ ವಿಭಾಗದ ತಪಾಸಣೆಗೆ ವಿದ್ಯುತ್ ವಿಭಾಗದ ಪರಿಕರಗಳು ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೆ ಬರಲಾರವು. ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಕಿಸಂಖ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಮೌಲ್ಯಯುತ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಹೊಸ ಹೊಸ ಸೂಚಕಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕು.

ಸೆಂಟರ್ ಫಾರ್ ಭೂತಾನ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ೨೨ ಬಗೆಯ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಪರಿಶೋಧಕ ಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ೧೨ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ೬೦ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನೋಡುವಂಥವು. ಈ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಇಂಡೆಕ್ಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ-ಲಿಂಗ- ವಯಸ್ಸು-ಉದ್ಯೋಗ-ಭೂವಲಯ ಮುಂತಾದ ಒಳಪಟ್ಟಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸುಖ-ನಮ್ಮದಿ-ಉತ್ತಮ ಬದುಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾನವ ಸಂಪನ್ಮೂಲ, ಪರಿಸರ, ಅರ್ಥನೀತಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ - ಹೀಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಮೂಲ ಬಂಡವಾಳಗಳಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವಂಥದ್ದು. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಳಿಯುತ್ತೇವೆ; ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೆಲೆಯನ್ನಲ್ಲ. ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು

ಸರಕಾರಗಳು ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಎಳೆದು ಕಳೆದು ತೂಗುವ ಸಂಕುಚಿತ ನೋಟದ ರೂಢಿಗತ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಳಿಯುತ್ತವೆ. ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ ಮತ್ತದರ ಸೂಚಕವು ವಿನಯಶೀಲವಾದ ಸಮಗ್ರನೋಟದ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

... ..

೨೦೦೬ರಲ್ಲಿ (ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಹಾರ್ವರ್ಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದ) ರಾಜಕುಮಾರ ಜಿಗ್ಮೇ ಖೇಸರ್ ಭೂತಾನಿನ ಐದನೆಯ ದೊರೆಯಾಗಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾದನು. ಆತ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ದೇಶಕ್ಕೊಂದು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು. ಅದರಂತೆ ೨೦೦೮ರಲ್ಲಿ ಚುನಾವಣೆ ನಡೆದು ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟು ರಚಿತವಾಗಿ ಚುನಾಯಿತ ಸರಕಾರದ ಆಡಳಿತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ದೊರೆ, ತನ್ನ ತಂದೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಜಿಎನ್‌ಹೆಚ್ – ಸರಾಸರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟನು. ‘ಅದು ವಕೋಲ್ಯಧಾರಿತ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಜೀವಸೂತ್ರವಾಗಿದೆ, ಅದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಒಗ್ಗಟ್ಟು, ಏಳಿಗೆ, ಗೆಲುವು, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಅಭ್ಯುದಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಣಯ ವಾಗುತ್ತದೆ’ ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದನು. ತಂದೆಯ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿಜವಾದ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಿದನು.

(ಕ್ರೈಪ್: ಸೆಮಿನಾರ್ ೬೧೪,  
ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೨೦೧೦, ನವದೆಹಲಿ)

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಮ್ಮ ನ್ನಗಲಿದ  
ಗಾನಯೋಗಿ  
ಪಂ. ಶ್ರೀ ಪುಟ್ಟರಾಜ ಗವಯಿಗಳು  
ಮತ್ತು  
ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟಿ  
ಶ್ರೀಮತಿ ವೈಶಾಲಿ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ  
ಇವರಿಗೆ  
ನೀನಾಸಮಾನ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ.

## ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ

ಪ್ರೊ. ಸತೀಶ ಬಹಾದುರ್

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ

ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ರಸಗ್ರಹಣಗಳಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರೂಪಕೊಟ್ಟು ಚಲಾವಣೆಗೆ ತಂದವರು ಪ್ರೊ. ಸತೀಶ ಬಹಾದುರ್ (೧೯೨೫ - ೨೦೧೦). ಮೇರಿ ಸೇಟನ್ ಅವರ ಒತ್ತಾಸೆ ಯಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಬಹಾದುರ್ ತಾನು ಹಿಡಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು ಗಳನ್ನೇ ನೆಟ್ಟವರು. ಪುಣೆಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಸೇರಿದ ಬಹಾದುರ್ ದೇಶದಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ರಸಗ್ರಹಣ ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ದವರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಸುತ್ತಾಡಿ ರಸಗ್ರಹಣ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದವರು. ನೀನಾಸಮಾನ ಚಿತ್ರಸಮಾಜವು ೧೯೭೯ರಿಂದ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ನಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರ ರಸಗ್ರಹಣ ಶಿಬಿರಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಸತತ ಹನ್ನೊಂದು ವರ್ಷ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಬಿತ್ತರದ ಮೊನಚು ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ, ಕೇವಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನೇ ಎಳೆಎಳೆಯಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಈಚೆಗೆ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ ತಮ್ಮ ಅಜನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು. ಅವರ ನೆನಪಿಗಾಗಿ, ಈ ಹಿಂದೆ ನೀನಾಸಮಾನ ಚಿತ್ರಸಮಾಜವು ಕಿರುಹೊತ್ತಗೆಗಳಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ ಅವರ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸು ತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

೧

ಪ್ರತಿ ಒಂದೊಂದೂ ಅದೇ. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

—ಜೋಸೆಫ್ ಬಟ್ಟರ್ (ಫಿಫ್ಟೀನ್ ಸೆರ್ಮನ್ಸ್)

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ — ಈ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೋಲಿಸುತ್ತ, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನ ಉದ್ದೇಶ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ ಹುಟ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ಎಂಭತ್ತು ವರ್ಷಗಳಾಗಿವೆ. ೧೮೯೫ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ — ಲೂಮಿಯೇರ್ ಪ್ರದರ್ಶನ — ತೆರೆ ಕಂಡಿತು. ೧೯೨೨ರಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು, ಪಠ್ಯಪಠಪಠಗಳು ಬಂದು ಹೋಗಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರೌಢವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್, ಎಲಿಜಬೆತ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಆದರೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಈ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯ ಗೊಂದಲ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಕಾಣಿಸಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೆಲವು ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಇರುವುದು ನಿಜ: ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗ್ರಹಣ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲೂ ನಟರು ಇರುತ್ತಾರೆ — ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಹೋಲಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲದನ್ನೂ — ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನೂ — ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಡಬಲ್ಲದು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿದರು. ಒಂದು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿ ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು ಎಂದು ತಿಳಿದರು. ಇಷ್ಟೇ ಸಾಲದೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ನಾಟಕವನ್ನು ಉಜ್ಜಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆಂಬ ತೀರ ಕಡೆಯ ಭವಿಷ್ಯವೂ ಕೇಳಿಬಂತು.

ಇಂಥದೇನೂ ಎಂದೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚೊತೆಚೊತೆಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದೂ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡಾ ತುಂಬ ಹೊಸ ಹಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಗೊಂದಲ ಮಾತ್ರ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಿಲ್ಲ; ವಾದವಿವಾದ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಇಂಥ ಗೊಂದಲ

ಈ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಉದ್ಭವಿಸಿತು? — ಇದು ಈ ಲೇಖನದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ದಾಖಲೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ — ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿರುವ ಏನನ್ನೇ ಆಗಲಿ, ದೃಶ್ಯ-ಶಬ್ದ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಬಹುದಾದ ತಟಸ್ಥ ಪಾರದರ್ಶಕ ಹಾಳೆ. ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವು ಇರುವಂತೆಯೇ ದಾಖಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ತುಂಬ ಹತ್ತಿರವಾಗಿ — ಈ ದಾಖಲೆಯೇ ಆ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಹತ್ತಿರವಾಗಿ — ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ದಾಖಲೆಯ ಸಾಧನದ ಒಂದು ಅನ್ವಯ — ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದು — ಅರ್ಥಾತ್ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ (ಫಿಲ್ಮ್ ಥಿಯೇಟರ್) — ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಈ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಎರಡು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಗೊಂದಲ ಎಬ್ಬಿಸಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ — ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ತುಂಬ ಅಗತ್ಯ, ಇದು ಈ ಲೇಖನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ವಸ್ತು.

‘ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ’ ಎಂಬ ಈ ಲೇಖನದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ ಈ ಎರಡು ಕಲೆಗಳಿಗಿರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಕಲೆ ಇರುವುದು ಕೆಮೆರಾದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನೂ ಶಬ್ದಗ್ರಹಣ ಯಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿದ ಶಬ್ದದ ತುಂಡುಗಳನ್ನೂ — ಕೂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನಂತರ ಸಂಕಲನ ಮತ್ತು ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ (ರೀ ರೆಕಾರ್ಡಿಂಗ್)ದ ಮೂಲಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಹರಿವಿನಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಲ್ಲಿ. ಸಿನೆಮಾದ ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು ಮೂವಿ ಕೆಮೆರಾ ಮತ್ತು ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್. ಇವಿಲ್ಲದೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಗತ್ಯ — ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಸಂವಹನ ತ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಜೀವಂತ ನಟ. ಅರ್ಥಾತ್ ಇವೆರಡರ ಭಿನ್ನತೆಯ ಸಾರಾಂಶ — ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆ; ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗಲ್ಲ.

### ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ದಾಖಲೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ

ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಡಲು ಮನುಷ್ಯ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ನೆನಪು ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ; ದಾಖಲೆ ನೆನಪನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿಸುವ ಸಾಧನ.

ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಕಂಡುಬಂತು. ಆಡುಮಾತುಗಳ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮೊದಮೊದಲಿನ ದಾಖಲೆ ಸಾಧನಗಳಾದವು. ಹಾಗೆಯೇ ರೇಖೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ಬರೆಯುವ ಚಿತ್ರ ಕೂಡಾ. ಈಚಿನ ೧೫೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗ್ರಹಣ ಶಬ್ದಗ್ರಹಣ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗ್ರಹಣ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಸಾಧನಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿವೆ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವುದೇ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವಂಥದ್ದು ಕೂಡಾ. ಒಂದು ದಾಖಲೆ ಅಮೂರ್ತ ವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ತಾನು ದಾಖಲಿಸಿದ ವಸ್ತುವಿನಂತೆಯೇ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಮರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಕಿಟಕಿಯಾಚೆ ಕಾಣುವ ಆ ಹಸಿರು ವಸ್ತುಗಳಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ದಾಖಲೆಗೆ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ನಿಯಮ - ಸಂಕೇತ - ಇದೆ. ಅದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಅದು ಕಲಿತರೆ ಮಾತ್ರ ಬರುವಂಥದು. ಅದೇ ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿ (ಡ್ರಾಯಿಂಗ್) ದಾಖಲೆ ಮತ್ತು ವಸ್ತು - ಇವೆರಡಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ಮರ ಮತ್ತು ಮರದ ಚಿತ್ರ ಇವೆರಡಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅದು 'ಕಾಣುವಂತೆಯೇ' ದಾಖಲಿಸುವ ಸಾಧನದ ಬಗ್ಗೆ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಇತಿಹಾಸ ದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯ ಶಬ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಅಸಂಖ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಿಗೆ ದಾಖಲಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನಕ್ಕಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ, ಅರ್ಥಾತ್, ಶಬ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಲು ಬಲ್ಲ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ತಡಕಾಡುತ್ತಿದ್ದ.

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮೂಲತತ್ವಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಫಲವಾಗಿ. ಈ ಮೂಲತತ್ವಗಳ ಅನ್ವಯದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರಗ್ರಹಣದ ಉಪಕರಣಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು - ಮೂವಿ ಕೆಮೆರಾ ಮತ್ತು ಅದರ ಚೊತೆಯ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್, ಶಬ್ದಗ್ರಹಣ-ಮುದ್ರಣ-ಪುನರುತ್ಪಾದನ ಯಂತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಯ ಕೂಸು.

ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಪುನರ್ಮಾಪಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ. ೧೮೯೫ರ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೮ರಂದು ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಲೂಮಿಯೇರ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಿದಾಗ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಮದ ಪತ್ರಿಕೆ ದಪ್ಪಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ 'ಇದಕ್ಕೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಜೀವ ಇದೆ' ಎಂದು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಲೂಮಿಯೇರ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೈಲು ಮುಮ್ಮುಖವಾಗಿ ನುಗ್ಗಿ ಬರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅನೇಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಜೀವ

ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿನೆಮಾವಂದಿರದ ಹೊರಗೆ ಓಡಿದರು. ನಂತರ ಬಂದ (ವಿಶ್ವಾಘ್ರಾಫ್, ಬಯೋಗ್ರಾಫ್, ಬಯೋಸ್ಕೋಪ್) ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಇಂಥದೇ ಬೆರಗಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿತು.

ಇಂಥ ಬೆರಗಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದ ಅಂಥ ಅಪೂರ್ವ ಗುಣಗಳು ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನೀವು ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು - ಮನೋಚ್ಚುಕುಮಾರ್ ಹೂಡೋಟದಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಾ ಹಾಡುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು - ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಎನ್ನಿ. ನಿಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಮನೋಚ್ಚುಕುಮಾರನೇ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮನೋಚ್ಚುಕುಮಾರನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಇಟ್ಟ ಚಾಗದಲ್ಲೇ ನೀವು ನಿಂತು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಕೂಡಾ ಆಗುತ್ತದೆ. ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ನಂಬುವುದು ಎಂದರ್ಥ ಎಂಬ ಗಾದೆಯೊಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ದಾಖಲಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಕಾಣಿಸುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನೀವೂ ಅಲ್ಲಿದ್ದೀರಿ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಬರೀ ದಾಖಲೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಕಥೆ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಲ್ಲದ ದಾಖಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಇಂಥ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ವಾರ್ತೆ, ಪ್ರವಾಸ, ಕ್ರೀಡೆ, ಉತ್ಸವ, ಶಿಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ ಹಲವು ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ದಾಖಲೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ದಾಖಲೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ಅಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ.

ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ವಾಸ್ತವದ ಬೆರಗಿನಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಬಲ್ಲದೆಂಬ ಸಂಗತಿ ವ್ಯವಹಾರ ಚಾಣಾಕ್ಷರಿಗೆ ತಿಳಿಯಿತು. ಕೂಡಲೇ ಅವರು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಹುಡುಕಿದರು. ಆಗ ಅವರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಡಿತು. ಹೆಸರಾಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ, ಹೆಸರಾಂತ ಲೇಖಕರು ಬರೆದ, ಹೆಸರಾಂತ ನಟರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ದೊರಕಿದವು. ಮೂವಿ ಕೆಮೆರಾ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯಬಲ್ಲದು ಮತ್ತು ಇದರ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಿನೆಮಾ ಆಗಿನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಲೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಳ ತಾನಾಶಾಹಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಯೋಗ್ಯತೆ

ಪಡೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಸಾಕಷ್ಟಿತ್ತು ಮತ್ತು ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಸಿನೆಮಾದ ಮಟ್ಟವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಯೋಚನೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ನಟರು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವ ಬದಲು ಅದನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಮೂಕಿಯುಗದಲ್ಲೇ ಇದು ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಅಂಶ. ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದ ಮೇಲಂತೂ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ಸಾಧಿಸಿತು.

ಮೂಕಿಯುಗದಲ್ಲೇ ಇಂಥ ನೂರಾರು ರಂಗಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾದುವೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಎಂಟು ನಿಮಿಷದ ಕಿರುಚಿತ್ರವಾಗಿ ಹೊರಬಂತು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾತುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ೧೯೧೧ರಲ್ಲಿ 'ಕ್ವೀನ್ ಎಲಿಜಬೆತ್' ನಾಟಕದ 'ರಂಗಚಿತ್ರ'ದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅದರ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಾರಾ ಬರ್ನಾಡ್ಸ್‌ನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಾಗ ಅವಳು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ 'ಇದು ನನ್ನ ದೈವೀ ಸುಯೋಗ' ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದಳು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಈ ರಂಗಚಿತ್ರ ಒಬ್ಬ ನಟಿಯಾಗಿ ಅವಳ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೇನೂ ತೋರಿಸದಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಸತ್ತು ಇಷ್ಟು ದಿನಗಳ ನಂತರವೂ ಅವಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅಸಮರ್ಪಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವವರು ಜೀವಂತ ನಟರು. ಅವರ ಅಭಿನಯ ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನ. ಈ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜೀವಂತ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಬಂಧ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳ. ರಂಗಭೂಮಿ ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಗಿ ರಂಗಚಿತ್ರವಾದಾಗ ಈ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಚಿತ್ರವೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಾಖಲೆಯೇ ಹೊರತು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ರಂಗಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿ ಬಹಳ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹತ್ತಿರದ ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಫಾರ್ಸಿ ಧಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಆಫ್ ಹಶರ್ ಕಾಶ್ಮೀರಿ ಮಾಡಿಸಿದ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಸೊಹ್ರಾಬ್ ಮೋದಿ ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ 'ಖೂನ್ ಕಾ ಖೂನ್' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ. ಒಂದು ಸಿಳ್ಳೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮಟೆಯ ಬಡಿತದೊಂದಿಗೆ ಪರದೆ ಮೇಲೇಳುವ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗದ ಮುನ್ನೋಟವೇ ಕಾಣುವಂತೆ ಸಂಯೋಜನೆ ಇದೆಯಾದರೂ ಆಗಾಗ ಕೆಮೆರಾ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರ

'ಸಾಧ್ವೀ ಮೀರಾಬಾಯಿ' ಕೂಡಾ ಇದೇ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ತುಂಬಾ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನ ಮರಾಠಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿನಿಯಾಗಿದ್ದ ಆ ಉತ್ತಮ ನಟ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಬಳಿದು ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಕೋಡಂಗಿಯಂತೆ ಕಂಡ. 'ಇನ್ನೆಂದೂ ಬಾಲಗಂಧರ್ವರು ಹುಟ್ಟಲಾರರು' ಎಂದು ಈ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಂತು.

ಮೇಲಿನವು ರಂಗಚಿತ್ರಗಳ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಕೆಲವು ಸಿನಿಮೀಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲೇಖಕ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಟರು ಅದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ ಸುಧಾರಣೆಯ ತತ್ವಗಳೆಂದರೆ ಈ ಘಟನೆ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ಪ್ರೋಸೀನಿಯಂಗ್ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸದೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವುದು. ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಇಟ್ಟುಬಿಡದೆ ಅದನ್ನು ಸುಖವಾಗಿ ನೋಡಲು ಕೇಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ಓಡಾಡಿಸುವುದು, ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗನು ಗುಣವಾಗಿ ನಟನೆಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡುವುದು - ಇತ್ಯಾದಿ. ಹೀಗೆ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವುದು. ಇಂಥ ಉತ್ತಮ ರಂಗಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ - ಸರ್ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಲಿವರ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ೧ನೇ ಹೆನ್ರಿ (೧೯೪೫), ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ (೧೯೪೯), ೩ನೇ ರಿಚರ್ಡ್ (೧೯೫೪) ಮುಂತಾದವು. ಈಚಿನ ಉತ್ತಮ ರಂಗಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಮೂರು ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದರೆ - ಆಂಥನಿ ಆ್ಯಸ್ಟಿತ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾನ 'ಪಿಗ್‌ಮೆಲಿಯಾನ್' (೧೯೩೮), ಎಲಿಯಾ ಕಸಾನ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಟೆನ್ನಿಸಿ ಎಲಿಯಮ್ಸ್‌ನ 'ಎ ಸ್ಟೀಟ್ ಕಾರ್ ನೇಮ್‌ಡ್ ಡಿಸ್ಕಾರ್' (೧೯೫೧, ಇದನ್ನು ಅವರೇ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ಸ್ಟೇಜಿನಲ್ಲಿ ಆಡಿಸಿದ್ದರು) ಮತ್ತು ಮೈಕ್ ನಿಖಾಲ್ಸ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಆಲ್ಟೀಯ 'ಹೂ ಈಸ್ ಅಪ್ರೆಡ್ ಆಫ್ ವರ್ಜಿನಿಯಾ ವೂಲ್ಫ್' (೧೯೬೬). ಇಂಥ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಆದರೂ ರಂಗಚಿತ್ರಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಬೇರೆಡೆ ನಡೆದಿದ್ದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ತೋರಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯುಷ್ಟೇ. ವಾರ್ತಾಚಿತ್ರಗಳ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೇ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಲಿವರ್‌ನ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ನಾವು ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕು; ಆಗ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಟಿಕೆಟೂ ಸಿಗಬೇಕು. ಆದರೆ ರಂಗಚಿತ್ರ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಲಿವರ್‌ನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಬೇಕೆಂದರಲ್ಲಿಗೆ ಯಾವಾಗ ಬೇಕೆಂದರಾಗ ದೊರಕಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಚಿತ್ರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಾರಣ -

ರಂಗಭೂಮಿ ಆ ಅವಧಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತ. ನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ರಂಗಚಿತ್ರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹರಡುವಿಕೆಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬಲ್ಲವು.

ಇನ್ನು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಂಬಂಧ. ಅದು ಮುಂದಿನ ವಿಷಯ.

### ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ

ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲತಂತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ನಟರು ಮಾಡುವ ಜೀವಂತ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಇದೆ; ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲತಂತ್ರ ಕೆಮೆರಾ ಮಾಡುವ ಚಿತ್ರ ಸಂಯೋಜನೆ, ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್ ಮಾಡುವ ಶಬ್ದ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ನಂತರ ಸಂಕಲನ ಮತ್ತು ರೀ-ರೆಕಾರ್ಡಿಂಗ್ ಮಾಡುವ ಪುನರ್ಜೋಡಣೆ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮುಖ್ಯ ಭಿನ್ನತೆ ಇದು.

ಅಂದರೆ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಟನ ಕೆಲಸ ಎರಡು: ಒಂದು - ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂವಹಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ತಾನಿರುವ ಸಮಯ - ಪರಿಸರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ಎರಡು - ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ರಂಗ - ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಜೀವಂತ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು.

ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡೋಣ.

ಒಂದು: ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟ ಮಾಡುವ 'ರಂಗಘಟನೆ'ಯ ಸೃಷ್ಟಿ: ತೆರೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಬೆಳಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಂಗ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳು ನಿಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ - ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಡ್‌ಬೋರ್ಡಿನ ಆಕೃತಿಗಳಿವೆಯೆನ್ನಿ. ಅನಂತರ ಒಬ್ಬ ನಟ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ವಿಗ್ ಧರಿಸಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಯಾಸದಿಂದ ಕುಂಟುತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಅವನು ಒಂದು ಮರದ ಆಕೃತಿಯೆದುರು ಕಾಯುವ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ರಂಗದ ಹೊರಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಅವನು ಕಾಯು ತ್ತಿರುವುದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅವನು ಮಾತನಾಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ... ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಶತ್ರುಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಜನೊಬ್ಬನದು ಎಂದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅವನು ಈಗ ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ತರುವ ದೂತನಿಗೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಇಡೀ ಘಟನೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಿಂದ. ಮರದ

ಆಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ಅವನು ಅಡಗುವ ಭಂಗಿ ಆ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಮರವಾಗಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಸ್ಥಳ ಕಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ನಟನ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಘಟನೆಯ ಸುದೀರ್ಘತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ ಕುಂಟು ನಡಿಗೆಯಿಂದ ದೀರ್ಘವಾದ ಹಾದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗಿನ ಬರೀ ಎರಡು ನಿಮಿಷ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಅವಧಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ನಟನ ಜೀವಂತ ಅಭಿನಯ. ಅಥವಾ - ತೆರೆ ಎದ್ದಿತು - ಉ-ಉ ನಿಮಿಷದಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲದವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಆಗ ನಮಗೆ ನಾಟಕ ತಪ್ಪಿತು ಅನಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸರಿಯೇ, ಏಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಆಕೃತಿಗಳು ನಮಗೆ ವಸ್ತುಗಳಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಜೀವಂತ ನಟ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಘಟನೆಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಟನೆಯಲ್ಲದೆ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಪರಿಕರಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ - ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳು, ಬೆಳಕು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣ, ಸಂಗೀತ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಇವು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಶೈಲಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಇವು ಅಗತ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ ಇರಬಲ್ಲದು. ನಟನೊಬ್ಬನ ಅಭಿನಯ ಖಾಲಿ ಜಾಗವನ್ನೇ ಸಮುದ್ರದ ದಂಡೆಯಾಗಿ, ದಟ್ಟವಾದ ಅರಣ್ಯವಾಗಿ, ಜನಜಂಗುಳಿಯ ರಸ್ತೆಯಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲದು. ನವೀನ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾಧನ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮೀಸೆಯನ್ನೇ ಬೋಳಿಸದೆ ಸುಭದ್ರೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿದ್ದು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಹಳಷ್ಟು ತೆರೆದುಕೊಂಡು ಇರಬೇಕಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ಇದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕಾಣುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಘರ್ಷಣೆ. ಇದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ನಟನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅಭಿನಯ. ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಈ ಅಭಿನಯವೇ ಸರಿ.

ಈಗ ಎರಡನೇ ಅಂಶ: ಸಂವಹನೆ: ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಈ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟವಾಗಿ ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಜನೆ ಹರಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರ ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ಎಲ್ಲವೂ - ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪರಿಕರಗಳು, ಪರದೆಗಳು ಎಲ್ಲವೂ - ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕಾದ

ಸಂಯೋಜನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಇಂಥ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಯಾವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸೋತು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವ ರಾಜನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಬಳಲಿದ ರಾಜನನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ - ಆ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅಪಾಯ, ಭಯ, ಕಾತರದ ಅರ್ಥವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಟರ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ಒಂದು ಪಾತ್ರ ರಂಗದಮೇಲೆ ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಿಮಿಷ ಸುಮ್ಮನೆ ಕೂತರೂ ಸರಿ- ಆ ಕೂರುವುದರ ಅರ್ಥವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಕಥನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಇರದೇ ಹೋದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ - ನಟ ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಕೂಡಿಸುವ ಸಂವಹನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಇಂಥ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ ಅದೇ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರ ಸಂವಹನದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಾಗುವಂತೆ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಟರು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ಸಂವಹನೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೊಂದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಭಾಷಣ, ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮುಂತಾದ ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂವಹನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆಲ್ಲ ತೀರ ಆಗತ್ಯವಾದ್ದು. ಮಿತಿಮೀರಿದ ನಟನೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹದ ಕೆಡಿಸುತ್ತದೆ; ನಟನೆ ದುರ್ಬಲವಾದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಘಟನೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಮತ್ತು ನೋಡುವವರ ಸಂಬಂಧ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂವಹನೆಯ ಮೂಲಸಾಧನ ನಟ. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲಸ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ದೃಶ್ಯ-ಶಬ್ದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಗುಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅವನು ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕೆಲಸ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಹಂತದ್ದು:

೧. ಅವನು ಮೂವಿ ಕೆಮೆರಾ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯಬಿಂಬವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ ಒಂದು ತುಂಡು. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂರನೆಯ ಆಯಾಮವಾದ 'ಆಳ' ಇಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಇರುವುದೇ ಎರಡನೇ

ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಚಲನೆಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಕೆಮೆರಾ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದು ನಟನನ್ನು, ನಿಜ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದಾಗಲೇ ನಟನ ಜೀವಂತ ರೂಪ ಹೋಗಿ ಅದು ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕಿನ ತುಂಡಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಿನೆಮಾದ ನಟನೆ ಕೆಮೆರಾದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ ಬಿಂಬದ ಓಡಾಟ. ಈ ಬಿಂಬ ನಟನ ನಟನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ನಟನಿಗೆ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಕೆಮೆರಾದ ಸ್ಥಾನ, ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆ, ಲೆನ್ಸ್, ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಚಿತ್ರಕೆಯ ಅವಧಿ, ಆ ಚಿತ್ರಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನಿತರ ನಟರು ಮತ್ತು ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಸೇರುವ ಜಡ-ಜೀವಂತ ವಸ್ತುಗಳು - ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಯಲ್ಲಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗ, ಬೆಳಕು, ಸಲಕರಣೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳು ನಟನ ನಂತರ ಬರುವ ಎರಡನೇ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇವೇ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿ; ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಕೆಮೆರಾ ಇಲ್ಲಿ ನಟನಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ತಟಸ್ಥ. ಮತ್ತು ಈ ಮೂವಿ ಕೆಮೆರಾ ಇರುವುದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಪರಿಣತಿ ಬೇಕು. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಟನೆಯೂ ತುಂಡುತುಂಡಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿರಬೇಕು. ಕೆಮೆರಾ ಇವನನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕೆಮೆರಾದ ಸ್ಥಾನವೂ ಇವನ ಗಮನದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವನ ನಟನೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಜೀವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ಪಂದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಎದುರಾಗುವವರು ಕೆಮೆರಾದ ತಣ್ಣನೆಯ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಆಗಾಗ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮಾತ್ರ.

೨. ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಟರು ಮಾತು, ಶಬ್ದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲ ಬಳಸಿ ಅವನು ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಧ್ವನಿಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿ ನಟನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರಲಾರದು. ನಟ ಮಾತಾಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಲ್ಲ - ಧ್ವನಿಮುದ್ರಕಕ್ಕೆ. ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಶಬ್ದದೊಡನೆ ಕೂಡಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವವ ನಿರ್ದೇಶಕ.

೩. ಕಡೆಯದಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ದೃಶ್ಯದ ತುಂಡುಗಳನ್ನೂ ಶಬ್ದದ ತುಂಡುಗಳನ್ನೂ ಸಂಕಲನ ಮತ್ತು ರೀ-ರೇಕಾರ್ಡಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಸಿಕ್ಕುವುದು ಆಗ.

ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ನಟನ ಜೀವಂತ ನಟನೆ ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ಜೀವಂತ ಸ್ವರೂಪ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಟ ಚಿತ್ರಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಿಂಬವಷ್ಟೇ

ಆಗುವುದು, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕೆಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು, ಇವನ ಮಾತಿಗೆ ಬೇರೆ ಶಬ್ದಗಳೂ ಸೇರಿ ಮಾರ್ಪಡಾಗುವುದು - ಹೀಗೆ ಅಂತಿಮ ಚಿತ್ರದ ಘಟನೆಗೆ ನಟನಿಗಿಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಂಯೋಜನಾ ವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ 'ಸಿನಿಮೀಯ ಪರಿಸರ'ದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವಧಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೂಡಾ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವಧಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಂಕಲನ ತಂತ್ರದಿಂದ.

ನಟ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ನಟಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಂಯೋಜನಾ ಕೌಶಲ್ಯಕ್ಕೂ ನಟನಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮಾಡುವವ ನಿರ್ದೇಶಕ. ರಂಗಭೂಮಿ ನಟನ ಮಾಧ್ಯಮ; ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಾಧ್ಯಮ - ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಟ-ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಂಬಂಧ. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟರೇ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ವಾರ್ತಾಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್ ಮತ್ತು ಕೆಮೆರಾಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಮೀರುವ ಅಗತ್ಯ ಕೂಡಾ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇಡ. ಕಾರಣ - ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕೆಮೆರಾದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್‌ನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿದ್ದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾನಸಿಕ ಆಯಾಮದಲ್ಲೇ ಅವನಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಮೆರಾ ಮತ್ತು ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್ ಹೀಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಮೀರುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ನಟನಿಗೆ ಈ ಕೆಲಸ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸಂವಹನೆಯ ಹದ ಕಾಪಾಡುವವನೂ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ. ಆ ಕೆಲಸವೂ ನಟನಿಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗಮನದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಚೋಡಿಸುವವನೂ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ.

ಇಂಥ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ತಿಳಿದಾಗ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ತೆರೆಗೆ ತರುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಎಷ್ಟು ಬೇರೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಹೊಮ್ಮುವುದು ನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಟ ಮಾಡುವ ಅಭಿನಯ-ಸಂವಹನೆಯಿಂದ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೆಲಸ ನಾಟಕಕಾರರ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶೈಲಿಯ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಂವಹನೆಯ ಹದ ಕಾಪಾಡುವುದು - ಅಷ್ಟೆ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿಸಿ ತೆರೆಗೆ ತಂದಾಗ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದ

ವಸ್ತುವನ್ನು ದೃಶ್ಯ-ಶಬ್ದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಒಂದು ಸುಲಭದ ಒಳದಾರಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಕೆಮೆರಾ ಮೈಕ್ರೋಫೋನಿನೆದುರು ನಾಟಕ ಮಾಡಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಚೊತೆಗೆ ಕೆಲವು ಉರುಟುರುಟು ಸಿನಿಮೀಯ ಸುಧಾರಣೆ ಕೂಡಾ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ - ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಧಾತುವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಆ ಬಂಧದಿಂದಿತ್ತಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು. ಇಂತಹ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಅಪರೂಪವಾದ್ದು. ಕೆಲವೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಯಾವು. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಅಕಿರ ಕುರೋಸಾವ ತಯಾರಿಸಿದ 'ದಿ ಥ್ರೋನ್ ಆಫ್ ಬ್ಲಡ್' (೧೯೫೬) ಇಂಥ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಕುರೋಸಾವ ಮಧ್ಯ ಕಾಲದ ಸ್ಯಾಟೆಂಡಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಜಪಾನಿನ ಇತಿಹಾಸವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದ. ಆದರೆ ಆ ನಾಟಕದ ತಿರುಳಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಮಹದಾಸೆಯ ದುರಂತದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಇರಿಸಿದ. ಮಧ್ಯಕಾಲದ ಜಪಾನಿನ ಕೊತ್ತಲಗಳೆದುರು ಓಡಾಡುವ ಕುರೋಸಾವನ ಸಮುರಾಯ್ ಪಾತ್ರಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತಿವೆ. ಈ ವಾಸ್ತವಗ್ರಹಣದ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆಯೇ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಜಪಾನೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒರಟಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತವೆ. ತುಂಬ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತು ಹಾಕಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೇ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಾವ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಸೋಚಿಗವನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಟನ ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕಾದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಶಬ್ದದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ - ಕುರೋಸಾವನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ - ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬಾಹ್ಯಪ್ರಚ್ಛೇದಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವ ಪರಿಸರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವತೆಯ, ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕಿನ, ನೆತ್ತರಿನ, ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಗಳ ಭಿನ್ನ ಭಾವನೆಗಳ, ಗೊಂದಲ - ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳ ಪರಿಸರ ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ದ ಥ್ರೋನ್ ಆಫ್ ಬ್ಲಡ್' ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದ ರಂಗಚಿತ್ರ. ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ-ಕಾವ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಇದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕುರೋಸಾವ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿಯ ನಾಟಕವನ್ನಾಧರಿಸಿ ತೆಗೆದ 'ದ ಲೋಯರ್ ಡೆಪ್ಟ್ಸ್' ಎಂಬ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗಾರ್ಕಿಯ ಮಾತುಗಳ ಜಪಾನೀ ಅನುವಾದವನ್ನೇ ಕುರೋಸಾವ ಬಳಸಿದ್ದಾನಾದರೂ

ಇವು ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಿವೆ. ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವತಾರದಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಆಕೃತಿಗಳು ತಾವೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಕೋಸಿಂತ್ಸೇವ್ ರಷ್ಯನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' (೧೯೬೪) ಮತ್ತು 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' (೧೯೭೨) ಕೂಡಾ ಇದೇ ಗುಣಮಟ್ಟ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ರೂಪಾಂತರದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡದೇ ಇಲ್ಲ. ಮಣಿ ಕೌಲ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಮೋಹನ್ ರಾಕೇಶರ ನಾಟಕವನ್ನಾಧರಿಸಿದ 'ಅಷಾಢ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್' (೧೯೭೨) ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ. ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕಾರರ ನಾಟಕವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಮಣಿ ಕೌಲ್ ರೂಪಾಂತರ 'ಫಾಸೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್' (೧೯೭೭) ವರದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಮನುಷ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯ ಕಲೆಯಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಿರಿಯ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಕೊಡುಗೆ. ಮಾನವೀಯ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಹಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಿನೆಮಾ ನಾಟಕೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರಬಹುದೇ? ಎಂಬುದು ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯೋಚಿಸಿದ್ದು - ಒರಟಾದ ರಂಗ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರ-ರೂಪಾಂತರ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು. ಆದರೆ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಿನೆಮಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಿನೆಮಾ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಸುಳ್ಳು. ಒಂದು ಸಿನೆಮಾ ಸಿನಿಮೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಇನ್ನು, ಸಿನಿಮೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದು ಬೇರೆಯೇ ವಿಷಯ.

(ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)

## ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ: ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

### ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆ

ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಹೃದಯತೆಯೆಂದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ. ಚಿತ್ರಕರ್ತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವು, ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಎರಡು ತುದಿಗಳು.

ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ; ಆದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯುಳ್ಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ವಿಮರ್ಶಕ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಚಿತ್ರಕರ್ತನಿಗೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿರುವಂಥದು.

ಚಿತ್ರಕರ್ತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸುಲಭವಾದ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು, ಕಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು; ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು, ಕೆಟ್ಟ ಚಿತ್ರವಿರಬಹುದು. ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ; ಆದರೆ ಅಂತಿಮ ಫಲವೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರಕೃತಿ. ಈ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯಂತೆ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಹೊಳಹು ಅಥವಾ ಭಾವ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಚಿತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಕಲಾವಿದನ ದೈಹಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳ ಸಾತ್ತ್ಯ ವನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ್ದು. ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಿಗೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು, ಆತನಿಗೆ ವಿವರಿಸಲು ಬರದಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಆತ ಕೇವಲ ಅಂತಃಸ್ಫೂರ್ತಿ ಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ತಾನು ಕೂಡ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರ ಕೊಡಲು ಬೇಕಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ, ತಾರ್ಕಿಕ, ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆತನಿಗೆ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ, ಇದಾವುದೂ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಆತನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಯಶಃ, ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಅರ್ಥವಾಗದ ಗೊಡ'ವೆಂದೋ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ'ವೆಂದೋ ಭಾವಿಸಿಬಿಡುವುದುಂಟು.

ಏನಾದರೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ; ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು, ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಸಂಗೋಪಿತ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಮೂರ್ತ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹೊಳಹನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ, ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೃಜನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಕ್ಷಿ, ಸಮರ್ಥನೆ, ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಕಾಣುವ ಈ ಚಿತ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

ಒಂದು ರೀತಿಯ ದೈಹಿಕ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಸಂಧಾನದ ಸಂಕೀರ್ಣ

ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಖಾಂತರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಆ ಕೃತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಆತನಿಗೆ ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಆತ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸದೆ ಹೋಗಬಹುದು, ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಕೆಲವು ಸಲ, ಚಿತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದಾಗಿದ್ದು ಒಂದು ಬಾರಿ ನೋಡಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂಥ ದಿರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಲು ಅಗತ್ಯ ವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ಚಿತ್ರಪ್ರದರ್ಶನ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ತ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು; ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಪ್ರತಿ ಕಳಪೆ ಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿರಬಹುದು. ಹೀಗೆ, ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಚಿತ್ರಕರ್ತನಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಸಂವಹನ ಪೂರ್ತ ಸೋಲಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು.

ಕಲಾವಿದರು ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜ ಯಾವತ್ತಿನಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳು, ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಮಾನವಾನುಭವದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಮತ್ತು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರು ತಾವೇ ಮುಂದಾಗಲಾರರು, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಾಗಲಿ ವಿಮರ್ಶಾವೃತ್ತಿ ಯಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ಇರಲಾರದು - ಎಂಬುದನ್ನೂ ಯಾವತ್ತಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿ ಕೂಡ ಕಲಾಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕವೃತ್ತಿಯ ಜನ ಅಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನುವುದು ಹೊಸದಾಗಿ ಉಂಟಾದ ವೃತ್ತಿಯೇನಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಚೊತೆಯಾಗಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ' (ಪೋಯೆಟಿಕ್ಸ್) ಬಂದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನುಬಂಧವಾಗಿ ಭರತನೇ ಮುಂತಾದ ಮೀಮಾಂಸಕಾರರಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬ್ರಾಡ್ಲೆಯಂಥ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಪರಂಪರೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ವಿಮರ್ಶಕನ ಕ್ರಿಯೆ ಕಲಾವಿದನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತಿಮುಖವಾಗಿರುವಂಥದು.

ಕಲಾವಿದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ವಿಮರ್ಶಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಗತ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿತವಾಗಬೇಕಾದ ಸಂಪರ್ಕ ಸರಳವಾದ್ದಲ್ಲ; ಸಂಕೀರ್ಣ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಹೊಣೆ ಅದಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮೊತ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಾಗ, ವಿಮರ್ಶಕ ಅವುಗಳ ಚೊತೆಗೆ, ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಹಳೆಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರ ಅಪಾರವಾದದ್ದು. ವಿದ್ವತ್ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಮನ್ನಣೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಕರಣ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ ಭಂದಶಾಸ್ತ್ರ ಕೃತಿವಿಮರ್ಶೆ ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆಲ್ಲ ಶಾಲೆಯ ಪ್ರಾರಂಭ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರ್ಯಂತ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಅಂತ್ಯವೇ ಆಗಿ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೌಲ್ಯ ಎಷ್ಟೆನ್ನುವುದು ಸಿದ್ಧವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಇನ್ನೂ ಅಂಥ ಭದ್ರ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಬೆಳೆದದ್ದು ಔದ್ಯಮಿಕತೆಯ ರೂಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ. ಚಿತ್ರಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಚಾರ ಲೇಖನಗಳೇ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬ ತಪ್ಪು ತಿಳಿವಳಿಕೆಯೂ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಅದು, ಪುನಃ ಸಿನೆಮಾ ಉದ್ಯಮದ ಒಂದು ಭಾಗವಷ್ಟೇ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರ ವ್ಯಾಕರಣ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿ, ಭಂದಸ್ಸು, ಪ್ರತಿಮಾ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ದೊಡ್ಡ ಮೊತ್ತದ ಗಂಭೀರ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡುಬಂದಿದೆ; ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಂದಿವೆ. ಪನೋಫ್‌ಸ್ಟ್ರಿ, ಬೆಲೆಬೆಲಾ, ಸೆಲ್ಡೆ, ಕ್ರಾಶರ್, ಸದೌಲ್, ಅಗೀ, ಲಿಂಡ್‌ಗ್ರೆನ್, ಮಾನ್‌ವೆಲ್, ಬೀಜಿನ್, ಲಾಂಗರ್, ಪೀಟರ್ಸ್, ಮೆಟ್ಸ್ - ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಪಂಡಿತರು ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಕರ್ತರೂ ಆಗಿದ್ದ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಬೆನೊಯಿಟ್, ಲೆವಿ, ರೊಥಾ, ತ್ರೂಫೋ ಮುಂತಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಪಾರವಾಗಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರಕರ್ತ

ರಾಗಿದ್ದುದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಪಂಡಿತರೂ ಆಗಿದ್ದಂಥವರು ವಹಿಸಿರುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಚಿತ್ರಕರ್ತ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ — ಬೇರೆಬೇರೆಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಈ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಾತ್ರವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಯಃ, ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಕರ್ತರು ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿಯೂ ವಾಚಾಳಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನುವುದು ಇನ್ನೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂಥದು. ಅದಿನ್ನೂ ವಿದ್ವತ್‌ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾದದ್ದೆಂದು ಇನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸದೇ ಹೋಗಿರುವುದು; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ವಿದ್ವತ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿನ ಜನ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳದಿರುವುದು. ತೆರೆಯ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಟೆಲಿವಿಜನ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಇವತ್ತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ, ಸಂಘಟಿತ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅಭ್ಯಾಸ ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುವ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್‌ವಲಯದ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ನಡೆದಿರುವ ಕಾರಣ, ಮುಂದಾದರೂ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜ್ಞಾನಭಂಡಾರ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡೀತು ಎಂದು ಆಶಿಸಬಹುದು. ಆಗಲಾದರೂ ನಾವು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಪರಿಭಾಷನೆ (ಫಿಲ್ಮ್ ಎಪ್ರೀಸಿಯೇಶನ್) ಎಂಬ ಈಗಿನ ಮಂದಶಬ್ದವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ' (ಲಿಟರರಿ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ)ಯೆನ್ನುವಂತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ, ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯುಳ್ಳ 'ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ' (ಫಿಲ್ಮ್ ಕ್ರಿಟಿಸಿಸಂ)ಯೆಂಬ ಖಚಿತ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು.

ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಗಂಭೀರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದಾದರೆ, ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಲು ಚಿತ್ರಕರ್ತನಿಗಿಂತಲೂ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕನೇ ಏಕೆ ಎಷ್ಟೋಸಲ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಚಿತ್ರಕರ್ತನಿಗೆ ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಥ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ, ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ತನ್ನದೇ ಸೀಮಿತ ಅನುಭವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು; ಅಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಸಮರ್ಥ ವಾಗದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕ, ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪಡೆದ

ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಿತ್ರಕರ್ತರ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ರೂಢಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ, ಆತ.

ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕ, ತಾನು ಸ್ವತಃ ಚಿತ್ರಕರ್ತನಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಸಂಗತಿ. ಹಾಗೆಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನುವುದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಕಾರನ ಕೆಲಸ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕನ ಕೆಲಸ — ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೋಷಕವಾದವು. ಚಿತ್ರಕರ್ತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ; ವಿಮರ್ಶಕ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಕರ್ತ ರೆಲ್ಲಿಗೂ (ಈಗಿನೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪಾದಾರ್ಪಣ ಮಾಡಲು ಕಲಿತು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕೂಡ) ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕಗಳ ಜ್ಞಾನ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರವೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕರ್ತ ತನ್ನದಲ್ಲದ (ಎಂದರೆ ಬೇರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕರ್ತನ) ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ವಿಮರ್ಶನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಆತ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವುದು. ಆಗ ಆತ, ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರಶಿಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ತನಗೆ ಒದಗಿದ ಫಲವನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನುವುದು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ; ಅದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಹಯೋಗ. ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಪರ್ಕಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವಂಥದು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನಾಗಿಸುವಂಥದು. ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಚಿತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಅದು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಹಯೋಗ.

(೧೯೬೯ - ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ)

### ಚಲನಚಿತ್ರ-ಮನಸ್ಕತೆ

ಚಲನಚಿತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಗುಣಮಾಪನ ಮುಂತಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮನಸ್ಕತೆಯನ್ನು (ಸಾಹಿತ್ಯ ಮನಸ್ಕತೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ) ರೂಪಿಸಲು ಈಗ ಇರುವ ಅವಕಾಶಗಳು ತಂಬ ಕಡಿಮೆ. ಯಾವ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲವೋ ಅಂಥ, ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಿನಿಮಾದ ಮಾನವೀಯ ಮಹತ್ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಕಷ್ಟ. ಇದಕ್ಕೆ

ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಯಾವುವು ಮಾನವೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿರುತ್ತವೋ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ-ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ ಸೋತಿರುತ್ತವೋ ಅಂಥ ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ನಾವು ಸದಾಕಾಲವೂ ಒಡ್ಡಿಹೋಗಿರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಹಾಗೂ ಗುಣ ನಿರ್ಧಾರ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ವಿಮರ್ಶಕವಾರ್ತದರ್ಶನ, ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವರಣದಲ್ಲಿ, ಶಾಲೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮನೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ದೊರೆಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ನಮಗೆ ಸಿನೆಮಾ ಬಗ್ಗೆ ದೊರಕುವ 'ಜ್ಞಾನ'ವೆಲ್ಲ, ಪ್ರಚಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಂದಲೇ ದೊರಕುವಂತಾಗಿದೆ. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಮತ್ತರನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಚಾರವೇದಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ. ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇಡೀ ಕ್ಷೇತ್ರ, ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಿಗಳ 'ಹಣ-ಲಾಭ' ಸೂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅದರಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ; ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಲು ಬಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಷೇತ್ರದ ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದೊಳಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಧ್ಯಪ್ರವೇಶ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲ.

ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಗೀತಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಚಿತ್ರಕಲಾಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಹಾಗೇ ಚಲನಚಿತ್ರಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನಾದರೂ ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸಬೇಕಾದ್ದು ನಿಜವಾಗಿ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಹೊಣೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರವೆನ್ನುವುದು ಈಗ 'ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು' ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅರಿತಾಗ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸಬೇಕಾದ್ದು ನಿಜವಾಗಿ ಎಂಥ ತುರ್ತು ಎಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತ-ರಂಗಭೂಮಿ-ಚಿತ್ರರಚನೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಂದಲೂ ಅಗತ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ ಮತ್ತು, ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಗುಣದ ಮೇಲೂ ಅದು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳ ಭ್ರಷ್ಟ ಸೌಂದರ್ಯಮೌಲ್ಯ ನೈತಿಕಮೌಲ್ಯಗಳು ಈಗ ಹೇಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಚಿತ್ರರಚನೆ - ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಒಳಕ್ಕೂ ಚಿನ್ನಿಗೊಂಡು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಕೃತಿಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಹಾಕುಮಾಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಆಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡುವ ಯಾವುದೇ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಿಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು.

(೧೯೭೨ - ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ)

## ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರ 'ವಾಗ್ವಿ'

ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಅದಂದರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಗದ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳ ಆಗಮನ. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಬಂಗಾಳಿ, ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡವು ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ, ಅನುಕರಣೆ, ಪುನರ್ ನಿರೂಪಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಗದ್ಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇತಿಹಾಸ, ಪುರಾಣ, ಚಾನಪದಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊಸಬಗೆಯ ಗದ್ಯಕಥನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದವು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾರತೀಯ ಕಥನ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾತ್ರ, ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ, ಸ್ಥಳೀಯವಾದ, ದೇಶೀಯವಾದ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಹೊಸ ಗದ್ಯಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದವು. 'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಪೂರಕವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಡಾ. ಬಿ. ದಾಮೋದರ ರಾವ್ ಅವರು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ: '೧೮೫೭ರ ದಂಗೆ ಅಡಗಿ ಭಾರತದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಮಾದರಿ ಜನರ ಮುಂದೆ ಇತ್ತು. ಆಗಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಒಬ್ಬ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಏಸಿಯಾದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಮಾಜದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಡಿಗಲ್ಲು ಹಾಕುವ ಮಹತ್ತರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ ಈವರೆಗೆ ಏಸಿಯಾಟಿಕ್ ಸಮಾಜ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೊಸಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಔದ್ಯಮೀಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಬದುಕು ತಿರುವಿಕ್ಕೊಂಡಿರುವುದು ನಿಜ. ಈ ತಿರುವಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ೧೮೫೭ ಮಹತ್ವದ ವರ್ಷ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ವರ್ಷ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು

ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ದೇಶೀಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪುವಂತಾಯಿತು. ಐಹಿಕದ ಒತ್ತು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಚಾರಸರಣಿ, ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಿರೂಪಣೆ, ಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಇವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದವು. ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರವು ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇವು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು.’ (ಆಯಾಮಗಳು, ಪುಟ ೨೮, ೧೯೯೨).

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ೧೮೫೭ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿಯ ಪ್ರಥಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ‘ಯಮುನಾ ಪರ್ಯಟನ’, ೧೮೫೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಬಂಗಾಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ‘ಆಲಾಲೇರ ಫಾರೇರ ದುಲಾಲ’, ಮುಂತಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ಕೇವಲ ಕಾಕತಾಳೀಯವಾಗಿರಲಾರದು. ಮೊದಲ ಮಲೆಯಾಳಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಚಂದು ಮೆನನ್ ಅವರ ‘ಇಂದುಲೇಖಾ’ ೧೮೮೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಗುಲ್ಮಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾಯರ ‘ಇಂದಿರಾ ಬಾಯಿ’ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ೧೮೯೯ರಲ್ಲಿ. ‘ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮ ರಾಜ್ಯದ ವಿದ್ಯಾಪ್ರಚಾರಕ ಹ್ಯಾಗೆ ಹ್ಯಾಗೆ ಮುಂದೆ ಇಡುವುದೋ ಹಾಗೆಹಾಗೆ ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ’ ಎಂಬ ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾಯರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಪಡಿಕೆಲ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ: ‘ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ “ನಾವೆಲ್” ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಂದೆ ಇದ್ದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ “ನಾವೆಲ್”ಗೆ ಸದೃಶವಾದ “ಕಾದಂಬರಿ”ಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕರು ರಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಬರಹದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ನಾವೆಲ್‌ಗಳ ನಡುವಿನ ರಚನೆಯಾದ ಆರಂಭಿಸಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿದರು. ಆದುದರಿಂದ “ಕಾದಂಬರಿ”ಯು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿಯೇ ನಾವೆಲ್ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದಾಗಿದೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡದ ರಮ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳು, ರೂಪಾಂತರಗಳು, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ವರ್ಗದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯು ಬಿಂಬಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.’ (ನಾಡು-ನುಡಿಯ ರೂಪಕ, ಪುಟ ೬೨, ೨೦೦೧).

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಗದ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚನೆಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ‘ದುರ್ಗಶನಂದಿನಿ’ (೧೮೫೫)

ಅನುವಾದದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಿ,ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯರು A novel in the sense in which it is understood in English is not familiar to the Kanarese speaking public ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ‘ಶೃಂಗಾರ ಚಾತುರ್ಯೋಲ್ಲಾಸಿನಿ’ (೧೮೯೬)ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಮುರುಗಾರಾಧ್ಯರು ‘ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾವೆಲ್ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬರೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆನು’ ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ‘ವಿಮರ್ಶೆ-೧’ರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೇ ತರನದು: ‘ನಾವು ಈಗ ನಾವಲು ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅದು ನಾವು ಇಂಗ್ಲಿಷರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಕಲಿತ ಪುಸ್ತಕ ಚಾತಿ.’ ಎಮ್.ಎಸ್.ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ‘ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ ಮಹಾರಾಯಿ’ (೧೯೧೫)ಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವೊಂದರ ಅಭಿಪ್ರೇಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ: ‘Most of the works in Kannada...are either expansions or contractions of our two great epics, Ramayana and Mahabharatha...while this repetition is laudable on the one hand, it has on the other, all the short comings of mere imitation without originality, dryness without curiosity, and a mental cramp without intellectual liberty...the question is whether such details cannot be avoided by transferring the attention from those ideal heroes and heroines to a conception of characters of our daily life, which in their nature and in their deeds, more or less approach the ideal Rama and Seetha, Yudhishtira and Draupadi.’

‘ಕಾದಂಬರಿ’ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಹೊಸಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ‘ನಾವೆಲ್’ ಎಂದರೆ ‘ನ್ಯೂ’ – ಹೊಸದು ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಬಹಳಷ್ಟು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹೆಸರು – ನಾವೆಲ್, ನಾವಲು – ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವು ಭಾಷೆಗಳು ಸಮಾನಾಂತರ ಪದವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ‘ಉಪನ್ಯಾಸ್’ ಎಂಬ ಪದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ‘ಕಾದಂಬರಿ’ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಬಾಣ ಕವಿಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯಾನುವಾದದ ಅನಂತರವೇ ಎನ್ನುವ ಡಾ.ಹರಿಕೃಷ್ಣ

ಭರಣ್ಯ, '೧೮೨೧ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರಚಿಸಲಾದ ಯಾದವನ "ಕಲಾವತಿ ಪರಿಣಯ" ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲೂ ಈ ಪದ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ "ವಚನ ಪ್ರಬಂಧ" ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ನೋಡಬಹುದು... ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾದ "ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ"ಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಪದದ ಬಳಕೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹೊರತಾಗಿ... "ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದು ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಎಂಬವಳ ಜನ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿರುತ್ತೆ" ಎಂದಷ್ಟೇ ಬರೆದಿದೆ. ಬಿ.ವೆಂಕಟಾಚಾರ್ಯರು ಅನುವಾದಿಸಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಉಪನ್ಯಾಸ ಎಂದೇ ಇದೆ" ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ, ಪುಟ ೮-೯, ೧೯೯೦)

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಿಂದ ಬಂದವು; ಅವುಗಳ ಲೇಖಕರಾದ ಗುಲ್ವಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾವ್ ಮತ್ತು ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರುಗಳು ಸಾರಸ್ವತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು ಎಂಬ ಅಂಶಗಳೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಪಂಚಿ ಮಂಗೇಶರಾಯರು, ಎಮ್ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಅವರೂ ಇದೇ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೇರೆ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ವಸಾಹತೀಕರಣ ಮತ್ತು ಆಧುನೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದದ್ದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ ಎಂಬುದೂ, ಸಾರಸ್ವತ ಸಮಾಜವು ಬೇರೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಮಾಜಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಆಧುನೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಯಿತು ಎಂಬುದೂ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಇವರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೂ ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದವು. ಇವರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಂದಿ ಸರಕಾರದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಇಲಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಸುಧಾರಣಾ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದವರು ಎಂಬ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನೂ ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಸಜ್ಜಾಗಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಮಂಗಳೂರು ಆ ಕಾಲದ ಹೊಸ ಬರಹಗಾರರ ಭಾವಕೇಂದ್ರವೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ (೧೮೪೮-೧೯೧೯) ಓರ್ವ ತಹಶೀಲ್ದಾರ್ ಆಗಿದ್ದರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅತೀವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರು. (ಅವರ ಮಗ ಬೋಳಾರ ವಿಠಲರಾವ್ ಮುಂದೆ ಮಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ 'ಸುವಾಸಿನಿ' ಮತ್ತು 'ಕಂಠೀರವ' ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು.) ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲ ಆಗುಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಬಾಬುರಾವ್ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಉಡುಪಿಯ ಅಷ್ಟಮಠಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಠ

ವಿವಾದದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಆ ವಿವಾದವು ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನೂ ಹತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವತಃ ಕಂದಾಯ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾಬುರಾಯರಿಗೆ ಈ ವಿವಾದದ ಹಲವು ವಿವರಗಳು ಗೊತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ಕಡೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೇಂದ್ರವೊಂದು ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿತ್ತು. ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ 'ಸೆಕ್ಯುಲರ್' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮತ್ತು ಸರಕಾರೀ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ವರ್ತನೆಗಳೂ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾಗಿದ್ದವು. ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಜತೆಗೇ ತಂದಿದ್ದವು. ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡಿದ್ದ 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಲೌಕಿಕ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ 'ಸೆಕ್ಯುಲರ್' ಕೇಂದ್ರ ಎರಡೂ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರ ಮುಂದೆ ಇದ್ದವು. ಹೊಸ ಕಾಲದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಗದ್ಯ ಬರವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಾನಾಗಿ ಒಂದು ಭೂಮಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರ 'ವಾಗ್ದೇವಿ' ವಾಸ್ತವವಾದ ಒಡ್ಡಿದ ಹಲವು ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಚಾಣ್ಣೆಯಿಂದ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ, ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ, ಊರುಗಳನ್ನೂ ನೇರವಾಗಿ ಹೆಸರಿಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. 'ಸತ್ಯ'ದಿಂದ 'ಸದೂರ'ವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ವಿಷಯವನ್ನೇ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ' ಕಥೆ ಎಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ 'ವಾಗ್ದೇವಿ' ತನ್ನ ಹೊರರೂಪದಲ್ಲಿ 'ಹಳೆಯ', ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಗದ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾದರೂ ಅದು ತನ್ನ ಮೂಲ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ'ವಾಗಿದೆ. ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಮುಂಗಾಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವಂತಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು 'ವಾಗ್ದೇವಿ'ಯಿಂದ ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವ-ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದರು ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರದಿದ್ದರೂ, ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ಧಾರೆ 'ವಾಗ್ದೇವಿ'ಯ ಚಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಿಡಂಬನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಗುರಿಯಾದ 'ವಾಗ್ದೇವಿ'ಯ ಧಾರೆ ಮುಂದೆ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿ, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ, ಬೀಚಿ ಮೊದಲಾದವರ ಈ ಬಗೆಯ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ ಎಂದು ತರ್ಕಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅನೇಕ ಧರ್ಮಗುರುಗಳು, ಮಠಾಧಿಪತಿಗಳು, ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು 'ವಾಗ್ದೇವಿ'ಯ ಚಂಚಲನೇತ್ರರನ್ನು ಹೋಲುವುದು ಕೇವಲ ಕಾಕತಾಳೀಯವಿರಲಾರದು. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ 'ಜರತಾರಿ ಜಗದ್ಗುರು' ಇದೇ

ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಬೀಚಿಯವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣ ಕೂಡ ಈ ಬಗೆಯದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ', 'ಬಂಡಾಯ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿ 'ವಾಗ್ಡೇವಿ'ಯ ಆಕೃತಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ 'ವಾಗ್ಡೇವಿ' ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಕಾದಂಬರಿ; ಸ್ತ್ರೀಯ ಬದುಕಿನ ಸುತ್ತ ಹಣೆದ ಕಾದಂಬರಿ. ಗುಲ್ವಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾಯರ 'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ', ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾ ಚಾರ್ಯರ 'ಇಂದಿರೆ' (೧೯೦೮) ಮೊದಲಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆ ಮಹಿಳೆಯ ಹೆಸರನ್ನೇ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗುಳ್ಳ ಕಾದಂಬರಿ. ಆದರೆ 'ವಾಗ್ಡೇವಿ' ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಇದೆ. ವಾಗ್ಡೇವಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ, ಇಂದಿರೆ, ಮತ್ತು ತಿರುಮಲಾಂಬ, ಕಲ್ಯಾಣಮ್ಮ ಮೊದಲಾದವರ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಸುಧಾರಣೆ, ಆದರ್ಶಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಆ ಕಾಲದ ಬಹಳಷ್ಟು ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ತಳು ಅನ್ನಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಎಂದು ತೋರಿದರೆ, ವಾಗ್ಡೇವಿ ಮತ್ತು ಅವಳ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಾಲೂರಿ ದೃಢವಾಗಿ ನಿಂತಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಠಾಧಿಪತಿ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಧಾಂಬಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾಮುಕತೆಗಳು ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವಷ್ಟು ವಾಗ್ಡೇವಿಯ 'ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ'ದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಾರದಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು 'ಅಬಲ'ಯಂತೆ, 'ಶೋಷಿತ'ಯಂತೆ ಏಕ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮಠಾಧಿಪತಿಯಾದ ಚಂಚಲನೇತ್ರರು 'ದುರ್ಬಲ'ವಾಗಿ ಕಾಣುವುದೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಾದ ವಾಗ್ಡೇವಿ ತನ್ನ 'ಪ್ರಾಬಲ್ಯ'ವನ್ನು ತೋರುವುದೂ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ 'ಶೋಷಣೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತ ಗೃಹೀತ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಡೆದಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಪತಿವ್ರತೆ' ಹಾಗೂ 'ಸುಧಾರಿತ' ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಪಾತ್ರಮಾದರಿಗಳಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾದರಿ ಯೊಂದನ್ನು ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರ್ಶದ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನೆಲೆಗಳಿಗಿಂತ 'ವಾಗ್ಡೇವಿ' ವಾಸ್ತವದ ನೆಲೆಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ವಿವರವಾದ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗದಿದ್ದರೂ

'ವಾಗ್ಡೇವಿ' ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮತ್ತು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. 'ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಕಥೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಮಠಗಳ ಹೊಲಸು ಜೀವನವನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಕಾಲಿಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು' ಎಂದು ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. (ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ೧೯೭೫) 'ಬೋಳಾರರು "ವಾಗ್ಡೇವಿ"ಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ; ಧರ್ಮದರ್ಶಿಗಳಾಗಿರಬೇಕಾದಂಥವರ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗಳೆ ದಿದ್ದಾರೆ. ಕುಮುದಪುರ ಮಠಾಧೀಶರಾದ ಚಂಚಲನೇತ್ರ ಶ್ರೀಪಾದಂಗಳವರು ವಾಗ್ಡೇವಿಯಂಥ ಗರತಿಗೆ ಮನಸೋತು ಮಠದ ಪವಿತ್ರ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೊಲಗೆಡಿಸಿದರೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಾಗಿದೆ' ಎಂಬುದು ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಅವರ ಅವಲೋಕನವಾಗಿದೆ. (ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ). ಆದರೆ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. 'ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಲವಲವಿಕೆ ಇದೆ' ಎಂದು ಎಲ್.ಎಸ್.ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು 'ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಹಜವಾದದ್ದೆಂದರೆ ವಾಗ್ಡೇವಿಯ ನಡವಳಿಕೆ. ಅವಳ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿದ ನೂರಂಟು ಆಭಾಸಗಳು ಕತೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ವಿಫಲವಾಗಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಕತೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಯಾಗಿ 'ವಾಗ್ಡೇವಿ'ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಹರಿಕೃಷ್ಣ ಭರಣ್ಯ ಅದು 'ಕೆಲವೆಂದಿ ಮಠಾಧೀಶರುಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಜನರ ದೋಷಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿದೆ' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. (ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮ ಮತ್ತು ವಿಕಾಸ). 'ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ನವೋದಯ ಪೂರ್ವ ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಮಲ್ಲಿಪಟ್ಟಣ ಅವರು 'ವಾಗ್ಡೇವಿ'ಯನ್ನು 'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ'ಗೆ ಹೋಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದ್ದಾರೆ: 'ಇಂದಿರಾಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಬೇಕೆಂದು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಲೇಖಕರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜಯ ಪಡೆದು "ಸದ್ಧರ್ಮ ವಿಜಯ" ಎಂಬ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಅನ್ವರ್ಥ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾಯರ "ವಾಗ್ಡೇವಿ" ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಹೊರಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. "ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ"

ಯಂತೆ ಆಧುನಿಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಕಾದಂಬರಿಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಠದ ಯಾಜಮಾನ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಗುಲ್ಪಾಡಿಯವರ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಆಟಾಟೋಪಗಳ ಒಳಸುಳಿಗೆ ತಾವೇ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡು ಪಾಪದ ಭಾರದಿಂದ ಕುಸಿಯುವ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. “ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ”ಗೆ “ಕಮಲಪುರ” ಕೇಂದ್ರವಾದಂತೆ “ವಾಗ್ಡೇವಿ”ಗೆ “ಕುಮದಪುರ” ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ... “ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ”ಯಂತೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದಿದ್ದರೂ ಇಡಿಯ ಕಾದಂಬರಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ದೇಸಿಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿ ದೇಸಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಹೊಸ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಹಳೆ ಮತ್ತು ಹೊಸಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಧುನಿಕ ಧೋರಣೆಯ ಸಮಾಜದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೊಂದರ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಮೂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.’ (ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ, ಸಂ. ಡಾ. ಶ್ರೀಕಂಠ ಕೂಡಿಗೇ ಮತ್ತು ಡಾ. ಶಿವಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೨೦೧೦).

ಡಾ.ಶಿವರಾಮ ಪಡಿಕಲ್ ಅವರು ‘ವಾಗ್ಡೇವಿ’ ಮತ್ತು ‘ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ’ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ತುಸು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅವಲೋಕನವೊಂದನ್ನು ‘ನಾಡು-ನುಡಿ-ರೂಪಕ’ದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮೂಲಭೂತಿ ಎಂಬಂತೆ ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜರ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವರು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ: ‘ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥ ಆದರ್ಶ ಯಾವುದೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಜವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಆದರ್ಶ ಅದು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳೆರಡೂ ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದು ನಿಂತಿರುವುದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುವ ಆದರ್ಶದ ಮೇಲೆ. ಪಡಿಕಲ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಮಾತುಗಳು ‘ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ’ ಮತ್ತು ‘ವಾಗ್ಡೇವಿ’ ಎರಡೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತಿವೆ. ‘ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಸದ್ಧರ್ಮ ವಿಜಯದ ಚರಿತ್ರೆಯಾದರೆ ವಾಗ್ಡೇವಿ ಧರ್ಮಚ್ಯುತರಾದವರು ತಮ್ಮ ಕರ್ಮಫಲವನ್ನಣ್ಣುವ ಕಥನ’ವೆಂದು ಅವರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

‘ವಾಗ್ಡೇವಿ’ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಾಗ್ಡೇವಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಮೋಹ ಪ್ರಕಟಣೆಯಿಂದ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ ತುಂಬ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಚಂಚಲನೇತ್ರರು ಸನ್ಯಾಸಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಕಾಮವಂಚಿತರು. ವಾಗ್ಡೇವಿಯ ಗಂಡ ಆಭಾಚಾರ್ಯನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮನೋಭಿಷ್ಣುಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲಾರದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಲಾರದ ಹೆಡ್ಡ. ಕೇವಲ ಭೋಜನ ಸುಖವನ್ನೇ ಸುಖವೆಂದು ತಿಳಿದವನು. ಹಾಗಾಗಿ ವಾಗ್ಡೇವಿಯೂ ಅತ್ಯಪ್ತಳೇ. ಚಂಚಲನೇತ್ರರಿಂದ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಅನುಕೂಲ ಮತ್ತು ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಚಾಣೆ ಅವಳು. ಉಳಿದ ಸುಖ ಸವಲತ್ತುಗಳ ಚೊತೆ ಅವಳು ಚಂಚಲನೇತ್ರರಿಂದ ತನಗೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಗಂಡುಮಗುವಿಗೆ ಮುಂದಿನ ಮಠಾಧಿಪತಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೋರುವುದು, ಚಂಚಲ ನೇತ್ರರನ್ನು ಕೂಡಲು ಅದನ್ನೊಂದು ಕರಾರು ಎಂಬಂತೆ ಮಂಡಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ನೆನಪನ್ನು ತರುವಂತಿದೆ. ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇವೆಯಷ್ಟೆ. ಇಂಥ ಕರಾರುಗಳು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಗಳನ್ನೇ ರೂಪಿಸಿದ ಬಗೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಓದಿದ್ದೇವಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ ಬಾಬುರಾಯರ ಕಥೆ ಎಷ್ಟು ಹೊಸದೋ ಅಷ್ಟೇ ಅದು ತನ್ನ ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ಕಥಾನಕಗಳಿಗೆ ಋಣಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಗ್ಡೇವಿಯು ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಮಠದ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ದೃಗ್ಗೋಚರ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸುತ್ತವೆ. ಬಾಬುರಾಯರು ವಾಗ್ಡೇವಿ-ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ‘ಪ್ರಣಯ’ವನ್ನು ರಮ್ಯೀಕರಿಸದೆ ಅಥವಾ ವೈಭವೀಕರಿಸದೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳತ್ತ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹರಿಸಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರು ಅತ್ಯಪ್ತ ಜೀವಿಗಳ ಕಾಮದ ಅಭಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗದೆ ಅದರ ‘ನೈತಿಕ’ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶೃಂಗಾರದ ಸಾಫಲ್ಯ-ವೈಫಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಭಾವ ಅಥವಾ ಪಾಪಪ್ರಚ್ಛೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ವಾಗ್ಡೇವಿಯ ಪತಿ ಆಭಾಚಾರ್ಯನು ಯಾರ ಕರುಣೆಗೂ ಪಾತ್ರನಾಗದೆ ಎಲ್ಲರ ಹಾಸ್ಯ-ಗೇಲಿಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕರ ಲಘು ಅನುಕರಣ ಶೈಲಿಯಿಂದಾಗಿ ದಾಂಪತ್ಯದ, ಸನ್ಯಾಸದ ನಿಯಮಗಳ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಒಂದು ದುರಂತವೆಂಬಂತೆ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ ವಿಡಂಬನೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಘನಾನುಕರಣೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮಾನವೀಯ ದುರಂತದ ಕರುಣಾಜನಕ ಕಥೆಯಾಗಬಹುದೆಂದೂ ಅದು ವ್ಯಂಗ್ಯ-ಹಾಸ್ಯಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ‘ಅನೈತಿಕತೆ’ ಅಥವಾ ‘ಪಾಪ’ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರ ಈ ‘ನೋಟ’ವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ

ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಇದನ್ನೊಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿರಬಹುದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಕಥೆಯ ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳ ಕಥನ. ವಾಗ್ವಿವಿ-ಚಂಚಲನೇತ್ರರ 'ಅನೈತಿಕ' ಸಂಬಂಧದ ನಿರೂಪಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪುಟಗಳನ್ನು ಈ ಎರಡನೆಯ ನೆಲೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದೆ. ಬದಲಾದ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿಯೂ ನೋಡದಂತೆ, ಕೇಳಿಯೂ ಕೇಳದಂತೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಮೌನವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವ, ನಿರ್ಣಾಯಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಫೋಟಿಸುವ ಒಂದು ಬಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಹರಿದಿದೆ. ಇದರ ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪವೆಂದರೆ 'ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಹಯಗ್ರೀವ ಎಂಬ ಪರಿಚಾರಕ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಪುಟದಲ್ಲೇ ಇವನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಚಂಚಲನೇತ್ರ ಶ್ರೀಪಾದಂಗಳವರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅಚ್ಚುವೆಚ್ಚಿನ ಪಾರುಪತ್ಯಗಾರ ವೆಂಕಟಾಪತಿಯಾಚಾರ್ಯರೂ ಕುಮುದಪುರದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿಕಾ ನದಿಯ ತೀರದಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನವನ್ನು ಗೈದು ಶುಚಿಭೂತ ರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಿವಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀವಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾಗ: 'ಪರಿಚಾರಕನಾದ ಹಯಗ್ರೀವಮಾಣಿಯು ಒಂದು ಶಬ್ದವಾದರೂ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳದವನಂತೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡುತ್ತಾ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಅವನನ್ನು ನೋಡಿ ವೆಂಕಟಪತಿಯು ಶ್ರೀಪಾದಂಗಳೊಡನೆ, "ಪರಾಕೆ! ಹುಟ್ಟುಕಿವುಡನಾದ ಈ ಮಾಣಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯು ನಿಜವಾಗಿ ಕನಿಕರಪಡಲಿಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ್ದೇ. ನಾವು ಏನೇನು ಮಾತಾಡಿದವೆಂದು ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಗೊತ್ತಾಯಿತೇ? ಶ್ರೀಹರಿ! ನಿನ್ನ ಮಹಿಮೆಯು ಅಪಾರವಾದದ್ದು. ಇಷ್ಟು ಒಳ್ಳೇ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಕರ್ಣದೋಷವನ್ನು ನೀನು ಕೊಟ್ಟಿದೆಸೆಯಿಂದ ಅವನ ಜನ್ಮವೇ ವ್ಯರ್ಥವಾಯಿತು" ಎಂದನು. "ಇಂಥಾ ಕುಂದು ಈ ಯೌವನಸ್ಥಿಗೆ ಇದ್ದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಿಗಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅವನು ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಲವಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿ ನಾಚಿಕೆಗೇಡು ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದನಲ್ಲವೇ? ಇವನಂತಿರುವ ಚಾಕರನು ದೇವರ ದಯದಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ದೊರಕಿದನು" ಎಂದು ಚಂಚಲನೇತ್ರರು ಹೇಳಿದರು. ಆಗ ವೆಂಕಟಪತಿಯು "ಸತ್ಯ ಸತ್ಯ ತ್ರಿವಾಚಾ" ಎಂದು ಉದ್ಗಂಧನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿದನು.' ವಾಚಿಕದ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಇಡುಕಿರಿದಿರುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿಯ ಮೌನ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇವನು ಒಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರನ್ನೂ, ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದುಗರನ್ನೂ

ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ, ಕೆಪ್ಪ ಮಾಣಿಯು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸುದ್ದಿ ಆಕರವೂ ಹೌದು. ಇವನ ಮೌನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಶಾಬ್ದಿಕ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿಯ ಸಣ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ತೀರ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಯಾಗಿರಬಲ್ಲದು. ವಾಗ್ವಿವಿಯ ಮಠಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಧನಿಗಳ ಹುಚ್ಚುತನವನ್ನು ಕಂಡು ನಕ್ಕ ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿಯು ತೀವ್ರ ದಂಡನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ದಂಡನೆಗೆ ಹೆದರಿಯೇ ಅವನು 'ಚಾಣಕಪ್ಪ'ನಾಗಿ ಮೌನವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆಂದು ಆಮೇಲೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತಿದೆ. ಮಠದ ಒಳಗಿನವನಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಅನಾಚಾರಕ್ಕೆ ಮೌನ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವ ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿಯು ಮಠದ ಹೊರಗಿನ ಗಾಸಿಪುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವೈದ್ಯಶ್ಯವನ್ನೂ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡಿರುತ್ತಾನೆ, ಕೇಳಿರುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಏನೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೆಪ್ಪಮಾಣಿಯ ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಸಂಗತ ಅವಸ್ಥೆಯು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ 'ಮೂಕ' ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ.

'ವಾಗ್ವಿವಿ'ಯು ಚಂಚಲನೇತ್ರ-ವಾಗ್ವಿವಿಯರ ಗುಪ್ತ ಕಾಮಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿರೋಧ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಳಗೆ ತರುವುದು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ 'ಅನೈತಿಕ' ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧದ ವರ್ಣನೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಏಕಮಾತ್ರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಲೇಖಕರ ನೋಟ ಮಠದ ಆಚೆಗೂ ಹಾಯ್ದು ಇನ್ನಿತರ ಮಠಗಳು ಮತ್ತು ಸರಕಾರಿ ಕಛೇರಿಗಳ, ಅಂದರೆ ಒಟ್ಟೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಗ್ವಿವಿಯ ಬ್ರಮೆಯಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಚಂಚಲನೇತ್ರರಿಂದ ಅವಮಾನಿತನಾಗಿ, ಮಠದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಹೇಳುವ ಉದ್ಯೋಗ ವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವೇದವ್ಯಾಸ ಉಪಾಧ್ಯಾನು ಮೊದಲು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ವಿರುದ್ಧ ಇತರ ಮಠಾಧೀಶರಲ್ಲಿ ದೂರು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗದಿದ್ದಾಗ ಲೌಕಿಕ ಅಡಳಿತಯಂತ್ರಕ್ಕೆ ದೂರು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆರನೇ ಅಧ್ಯಾಯ — ಅಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ 'ವಾಗ್ವಿವಿ'ಯ ಕಥೆಯ ಎರಡನೇ ಎಳೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಹೊಸ ಜೀವನ ಮಠದೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮಠದ ಹೊರಗೆ ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ವಿರುದ್ಧ ವೇದವ್ಯಾಸ ಉಪಾಧ್ಯಾನು

ಸಮರ ಶುರುವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಎರಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಓದುಗರ ಮುಂದೆ ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇತರ ಮಠಾಧೀಶರು ಮೊದಮೊದಲು ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಪರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ತಮ್ಮ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರ ವಿರುದ್ಧ ವ್ಯೂಹಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಾಗ್ಧೇವಿಯ ಮಗನಿಗೆ ಮಠದ ಪಟ್ಟ ಕಟ್ಟುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಇನ್ನಿಲ್ಲದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಡುವಣ ಈರ್ಷ್ಯೆ, ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು, ಪರಸ್ಪರ ದ್ವೇಷ, ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪೈಪೋಟಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಾಬುರಾಯರ ಕಾದಂಬರಿ ಕೇವಲ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಠದ ಕಥೆಯಾಗದೆ 'ಮಠ' ಎಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಥೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯು ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ನಡೆಯುವ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಅಧಿಕಾರಿಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಾರ್ವಜನಿಕರೊಂದಿಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ರೀತಿ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ದೂರುಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಬಗೆ, ವಿಚಾರಣೆಯ ಶೈಲಿ, ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವ ಭ್ರಷ್ಟತೆ, ಲಂಚಗುಳಿತನ ಇವುಗಳ ದಟ್ಟ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಹಳೆಯ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯಾಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ತಂದ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ವಕೀಲಿ' ಎಂಬ ಹೊಸವೃತ್ತಿಯು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತಷ್ಟೆ. ಅದರ ಕೆಲವು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿ ದಾಖಲಿಸಿದೆ. ವೇದವ್ಯಾಸ ಉಪಾಧ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅವಮಾನ ಮತ್ತು ನೋವು ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ವಿರುದ್ಧ ತುಂಬ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ದೂರಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಅವನ ವಿಫಲ ಆದರ ಎಡೆಬಿಡದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಮಗೆ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯಾಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಚಿತ್ರವ್ಯೂಹಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನೇ ಮಾಡಿಸುತ್ತವೆ. ಚಂಚಲನೇತ್ರರ ಒಂದು ತಪ್ಪು ಹಲವು ಇತರ ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಹಗರಣಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಹಗರಣಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಲು ಚಂಚಲನೇತ್ರರು ರೂಕ್ಷವಾದ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ ವಾಗ್ಧೇವಿಯು ಸಾಮ, ದಾನ, ಭೇದ, ದಂಡ ಎಲ್ಲ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನೂ ಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಬಳಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡ ವಾಗ್ಧೇವಿಯ ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗೆ 'ವಾಗ್ಧೇವಿ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಲ್ಲೂ ಲೇಖಕರ ಪ್ರತಿಭೆ ಮಿಂಚಿದೆ. ಇಡೀ ಕಾದಂಬರಿಯು ಹಲವು 'ವಾಕ್'ಗಳ ಚೋಡಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರ 'ವಾಗ್ಧೇವಿ' ತನ್ನ ಹೆಸರಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿದೆ.

## ನೀನಾಸಮ್ ವರದಿಗಳು

### ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ:

ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ಕೊನೆಯವಾರ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಲಿಕೆಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್‌ನ 'ಮೀಡಿಯ' (ಅನುವಾದ: ಡಾ.ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ; ನಿರ್ದೇಶನ: ಮಂಜು ಕೊಡಗು) ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರದ ನಂತರ, ಸಾಕ್ಷಿಕವಿನ್ಯಾಸದ ಭಾಗವಾಗಿ ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಸಖೀಗೀತ'ವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದರು. ಈಗ ಡಾ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರ ನಾಟಕ 'ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ'ದ ತಾಲೀಮು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದು (ನಿರ್ದೇಶನ: ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ದೇಶಪಾಂಡೆ) ಇದೇ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೬ ಮತ್ತು ೧೭ರಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಈನಡುವೆ, ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾದ ಡಾ|ಜಿ.ಎಸ್. ಸದಾನಂದ ಅವರು ಪೂರ್ವ-ಪಶ್ಚಿಮಗಳ ರಾಜನೀತಿಗಳು ಮತ್ತು ಚಾತಿಪದ್ಧತಿ ಎಂಬ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು.

### ನೀನಾಸಮ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರ ೨೦೧೦:

ಈ ಸಾಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರವು ಅಕ್ಟೋಬರ್ ದಿನಾಂಕ ೩ರಿಂದ ೯ರವರೆಗೆ ನಡೆಯಿತು. 'ಹೊಸ ತಲೆಮಾರು: ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು ಆತಂಕಗಳು' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಶಿಬಿರದ ಉಪನ್ಯಾಸ ಗೋಷ್ಠಿಗಳು ನಡೆದವು. ಡಾ. ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಯವರು ಶಿಬಿರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಗಿದ್ದರು. ಶ್ರೀಮತಿ ರಜನಿ ಭಕ್ತಿ, ಡಾ. ಗೋಪಾಲ ಗುರು, ಸಮೀಕ್ ಬಂದೋ ಪಾಧ್ಯಾಯ, ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ, ಸುಂದರ ಸಾರುಕ್ಕೈ, ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಅತುಲ್ ತಿವಾರಿ, ಶಿವ ವಿಶ್ವನಾಥನ್, ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್, ಟಿ.ಎಂ. ಕೃಷ್ಣ, ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗ, ಪ್ರಕಾಶ್ ಬೆಳವಾಡಿ ಮುಂತಾದವರು ಶಿಬಿರದ ಉಪನ್ಯಾಸ-ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಯುವ ಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಕತೆಗಾರರ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಜ.ನಾ. ತೇಜಶ್ರೀ, ಅರೀಫ್ ರಾಜಾ, ಫೀನಿಕ್ಸ್ ರವಿ, ರಾಮ ಗಣೇಶ ಕಮತಂ, ಅಸಾರಾಮ್

ಲೋವೈ, ರಘುನಾಥ ಚ.ಹ., ಅನಿಂದಿತಾ ಸೇನಗುಪ್ತಾ ಮೊದಲಾದವರು ಭಾಗವಹಿಸಿದರು. ಪ್ರತಿದಿನ ಸಂಜೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು: ದಿ.೩ರಂದು ನೀನಾಸಮ್ ತಿರುಗಾಟದ ನಾಟಕ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' (ರಚನೆ: ಕುವೆಂಪು, ನಿರ್ದೇಶನ: ಮಂಜುನಾಥ ಎಲ್. ಬಡಿಗೇರ), ದಿ.೪ರಂದು ತಿರುಗಾಟದ ನಾಟಕ 'ಒಥಲೋ' (ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅನುವಾದ: ಕೆ.ಎಸ್. ನಿಸಾರ್ ಅಹಮದ್, ನಿರ್ದೇಶನ: ಜಹಾನ್ ಮಣೇಕ್ ಶಾ), ದಿ.೫ರಂದು ನೀನಾಸಮ್ ಬಳಗದ ನಾಟಕ 'ಅಗಲಿದ ಅಲಕೆ' (ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯ-ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ; ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನ: ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ), ದಿ.೬ರಂದು ವಿ. ಟಿ.ಎಂ. ಕೃಷ್ಣ ಅವರಿಂದ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ದಿ.೭ರಂದು ಪಂ. ನಾಗಭೂಷಣ ಹೆಗಡೆಯವರಿಂದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಗಾಯನ, ದಿ. ೮ರಂದು ಚೆನ್ನೈನ ಪೂರ್ವ ತಂಡದವರಿಂದ ನಾಟಕ 'ಮಿಸ್ ಮೀನಾ' (ನಿರ್ದೇಶನ: ರಾಜೀವ್ ಕೃಷ್ಣನ್), ದಿ.೯ರಂದು ವಿ. ವೈಜಯಂತಿ ಕಾಶಿ ಮತ್ತು ಕು. ಪ್ರತೀಕ್ಷಾ ಕಾಶಿ ಅವರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ. ಇವಲ್ಲದೆ, ಮೂರು ಅಪರಾಹ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದವು: 'ಕೋಪನ್‌ಹೇಗನ್' (ನಿ: ಪ್ರಕಾಶ ಬೆಳವಾಡಿ, ಸೆಂಟರ್ ಫಾರ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆಂಡ್ ಡ್ರಾಮಾ, ಬೆಂಗಳೂರು), 'ಊರುಕೇರಿ' (ಡಾ. ಸಿದ್ದಲಿಂಗಯ್ಯ ನವರ ಆತ್ಮಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ; ನಿ: ಗಣೇಶ ಎಂ, ಜನವನದಾಟ) ಮತ್ತು 'ಕಿ.ರಾ. ಕೊಳಂಬು' (ಪರ್ಚ್, ಚೆನ್ನೈ). ಪ್ರತಿದಿನ ಸಂಜೆ-ಮುಂಚಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ರಿಗಾಗಿ ಕೆ.ಎಸ್. ರಾಜಾರಾಮ ಮತ್ತು ಎ.ಎನ್. ಮುಕುಂದ್ ಅವರು ಪೋಟೋಗ್ರಾಫಿಯ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಚಿನ್ನಕೇಶವ ಮತ್ತು ಚರಣ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿ - ನೃತ್ಯಚಲನೆಗಳ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು.

**ಊರುಮನೆ ಉತ್ಸವ:**

ಕಳೆದ ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನೀನಾಸಮ್ ಫೆಬ್ರವರಿ-ಮಾರ್ಚ್ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಊರಿನ ಸ್ಥಳೀಯ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ವೇದಿಕೆ ರೂಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಊರುಮನೆ ಉತ್ಸವ ಎಂಬ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಊರುಮನೆಯವರು ಹಲವು ಬಗೆಯ ಜಾನಪದ - ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡು - ಹಸೆ - ನಾಟಕ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಾಲಿನ ಊರುಮನೆ ಉತ್ಸವವು ೨೦೧೧ರ ಮಾರ್ಚ್ ಮೊದಲ ವಾರ ನಡೆಯಲಿದೆ. ಅದರ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.

**ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಸ್ಮಾರಕ ದತ್ತಿ ಸಮಿತಿ: ಪ್ರಕಟಣೆ**

೧೯೭೮ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಸ್ಮಾರಕ ದತ್ತಿ ಸಮಿತಿಯು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ನೆರವು ನೀಡಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂ.೧೦,೦೦೦-೦೦ ಮೊತ್ತದ ಒಂದು ವಾರ್ಷಿಕ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಹಂತದಲ್ಲಿರುವ ೪೦ಕ್ಕೆ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದ ಕವಿತೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಈ ಬಹುಮಾನವನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಮೂರು ಮಂದಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಒಂದು ಸಮಿತಿಯು ಬಹುಮಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಲಿದೆ. ಉಳಿದ ನಿಯಮಗಳು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತಿವೆ:

೧. ಕಳೆದ ಐದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳು, ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದವು ಇರಬಹುದು, ಹೊಸದಾಗಿ ರಚಿತವಾದವು ಇರಬಹುದು.
೨. ಕಳುಹಿಸುವ ಕವನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕನಿಷ್ಠ ೪೦ ಕವನಗಳು ಇರಲೇಬೇಕು.
೩. ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಮೂದಿಸಿರಬೇಕು.
೪. ಕಳುಹಿಸುವ ಕವನಗಳು ಈ ಮೊದಲು ಯಾವುದೇ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರಬಾರದು.
೫. ಭಾಗವಹಿಸುವವರ ಹೆಸರು ಮತ್ತು ವಿಳಾಸಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹಾಳೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕು ಹೊರತು ಸಂಕಲನದ ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಇರಕೂಡದು.
೬. ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂಚೆಚೀಟಿಗಳನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಲಗತ್ತಿಸಿರಬೇಕು.
೭. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಸಂಗ್ರಹದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಯನ್ನು (ಲಿಖಿತ) ೨೦೧೧ ಮಾರ್ಚ್ ೩೧ ರೊಳಗೆ ಸಮಿತಿಯ ವಿಳಾಸಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಬೇಕು. ಮೇ. ೧ಕ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯು ತನ್ನ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಹೀರುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.
೮. ಆಯ್ಕೆಯಾದ ಕವನ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರತಿಗಳು ಡೆಮೈ ೧/೮ ಅಥವಾ ೧/೧೨ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು.
೯. ಸಂಗ್ರಹದ ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಕಟಣೆ ಲೇಖಕರೇ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾಶಕರು ಮಾಡಿದರೂ ಬಹುಮಾನದ ಮೊತ್ತ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.
೧೦. ಆಯ್ಕೆ ಸಮಿತಿಯು ತೀರ್ಮಾನ ಪ್ರಕಟವಾದ ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳ ಒಳಗಾಗಿ ಮುದ್ರಣ ಮುಗಿದು ೧೨ ಪ್ರತಿಗಳು ಸಮಿತಿಯ ವಶ ಸೇರತಕ್ಕದ್ದು. (ಅದಕ್ಕಿಂತ ವಿಳಂಬವಾದರೆ ಸಮಿತಿ ಇನ್ನಾರಿಗಾದರೂ ಈ ಬಹುಮಾನ ನೀಡಬಹುದು.)
೧೧. ಸಮಿತಿಯು ತೀರ್ಮಾನವೇ ಅಂತಿಮ ತೀರ್ಮಾನ.
೧೨. ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕಿಸಬೇಕಾದ ವಿಳಾಸ:

ನಿರ್ದೇಶಕರು, ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ,  
ಎಂ.ಜಿ.ಎಂ. ಕಾಲೇಜು ಆವರಣ, ಉಡುಪಿ - ೫೭೬ ೧೦೨

**ಮಾತುಕತೆ ೯೬**

ನೀನಾಸಮ್ ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ ೫೭೭ ೪೧೭  
ದೂರವಾಣಿ: ೦೮೧೮೩-೨೬೫೬೪೬

ಖಾಸಗಿ ಪ್ರಸಾರದ ತ್ರೈಮಾಸಿಕ ಸಂಪರ್ಕಪತ್ರ  
(ಫೆಬ್ರವರಿ-ಮೇ-ಆಗಸ್ಟ್-ನವೆಂಬರ್)  
ಸಂಪಾದಕ: ಬಿ.ಆರ್. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ  
ಸಂಪಾದಕ ಮಂಡಳಿ: ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ಜಶವಂತ ಜಾಧವ್  
ವಾರ್ಷಿಕ ವರ್ಗಣಿ: ಎಂಬತ್ತು ರೂಪಾಯಿ

ಅಕ್ಷರ ಜೋಡಣೆ: ಅಕ್ಷರ ಗಣಕ, ಹೆಗ್ಗೋಡು,  
ಮುದ್ರಣ: ಸ್ಟಾಫ್ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು

ನವೆಂಬರ್ ೨೦೧೦	ವರ್ಷ ಇಪ್ಪತ್ತನಾಲ್ಕು	ಸಂಚಿಕೆ ನಾಲ್ಕು
೧.	ಸುಖದ ಹಾದಿಯ ಹಿತದರ್ಶನ ಬಿಗ್ಗಿ ವೈ ಧಿನ್‌ಲೇ ಮತ್ತು ಕರ್ಮಾ ಉರ (ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಬಿ.ಆರ್.ವಿ. ಐತಾಳ)	ಪುಟ ೧
೨.	ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರೊ. ಸತೀಶ ಬಹಾದುರ್ (ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)	ಪುಟ ೧೮
೩.	ಬೋಳಾರ ಬಾಬುರಾವ್ ಅವರ 'ವಾಗ್ದೇವಿ' ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ	ಪುಟ ೩೮
೫.	ನೀನಾಸಮ್ ವರದಿಗಳು	ಪುಟ ೫೦

MAATHUKATHE NOV. 2010 (YEAR 24 ISSUE 4)  
NINASAM QUARTERLY NEWS LETTER  
PUBLISHED EVERY FEB;MAY;AUG;NOV.  
ANNUAL SUBSCRIPTION: Rs.50 (FIFTY ONLY)  
FOR PRIVATE CIRCULATION  
NINASAM HEGGODU (SAGAR) KARNATAKA 577 417

← second cover

**ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು (ಸಾಗರ) ಕರ್ನಾಟಕ - ೫೭೭ ೪೧೭**  
**ಈಚಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು**

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖಾಂತರ (ಲೇಖನ ಸಂಕಲನ - ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)	ರೂ. ೧೫೦
<b>Community and Culture:</b> <b>Selected Essays by K.V. Subbanna;</b> edited by N. Manu Chakravarthy	Rs. 495
ಶಬ್ದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತು (ಬಿಮಲ್ ಕೃಷ್ಣ ಮತಿಲಾಲ್ ಅವರ 'ದಿ ವರ್ಡ್ಸ್ ಎಂಡ್ ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್ಸ್' ಅನುವಾದ - ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎ. ಹೆಗಡೆ)	ರೂ. ೧೨೦
ಮಾಧ್ಯಮ-ಮಾರ್ಗ (ಸಮಾಜ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು - ಎನ್. ಮನು ಚಕ್ರವರ್ತಿ)	ರೂ. ೩೫೦
ತಲೆಗಳಿ (ಕಾದಂಬರಿ - ವಿ.ತೀ. ಶೀಗೇಹಳ್ಳಿ)	ರೂ. ೩೦೦
ಸ್ಮೃತಿ-ವಿಸ್ಮೃತಿ: ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ (ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತುಲನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ - ಎಸ್. ಎನ್. ಬಾಲಗಂಗಾಧರ)	ರೂ. ೪೧೫
ಜಾತ್ರೆ (ಸ್ಮೃತಿ ಕಥನ - ವೈದೇಹಿ)	ರೂ. ೬೦
ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು (ಕಾದಂಬರಿ - ವೈದೇಹಿ)	ರೂ. ೮೦
ಮುಗಿಯದ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ (ಕವಿತೆಗಳು - ಕಮಲಾಕರ ಕಡವೆ)	ರೂ. ೬೫
ನಕ್ಕಲ್ ವರಸೆ (ಕಥೆಗಳು - ಕೆ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ)	ರೂ. ೧೧೫
ಚಿರಿ ತೋಪು (ಚಿಕಾಫ್ ನಾಟಕ ಅನುವಾದ - ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.)	ರೂ. ೬೫
ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ (ಲೇಖನಗಳು - ಅಶೋಕ ಹೆಗಡೆ)	ರೂ. ೧೧೫

Third cover →

**ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನೆನಪಿನ ಮೊದಲ ಓದು ಮಾಲಿಕೆ**

ಹದಿನೈದು ಪುಸ್ತಕಗಳ ೩ನೆಯ ಕಂತು: ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೨೦೦೯ ರೂ. ೯೦೦  
ಬಿಡಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು:

ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯ ಪ್ರವೇಶ, ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚಂದ್ರಚರಿತಪುರಾಣ ಪ್ರವೇಶ, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಎ.ಕೆ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ನಾಗೇಶ ಹೆಗಡೆ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಬಿ.ಆರ್. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಅಶೀಶ್ ನಂದಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಬರಹಗಳು, ಕೆ.ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ್ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು, ಎಚ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟೇಶಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕವಿತೆಗಳು, ವಿವೇಕ ಶಾನಭಾಗ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಜಯಂತ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ ಅವರ ಆಯ್ದು ಕಥೆಗಳು, ಸವಿತಾ ನಾಗಭೂಷಣ ಅವರ 'ಸ್ತ್ರೀಲೋಕ'

ಪ್ರತಿ ಪುಸ್ತಕದ ಬೆಲೆ ರೂ. ೭೫