KUVEMPU UNIVERSITY

POORNADRISHTI

Journal of Literary Studies

(A Bi-annual, Bi-lingual, Peer-reviewed academic e-journal)

Volume - 3	Issue-1	December-2024

ISSN: 2583-7338

P J L S

Prasaranga ,
Kuvempu University
Jnanasahyadri,
Shankaraghatta – 577 451
Shimoga District, Karnataka, India

POORNADRISHTI

Journal of Literary Studies

(A bi-annual, bi-lingual, peer-reviewed academic e-journal)

ISSN: 2583-7338

Editorial Advisory Board

Dr. Rachel Bari
Retd. Professor
Department of English,
Kuvempu University, Shankaraghatta, Karnataka, India.

Dr. Shweta Garg
Associate Professor,
DAIICT, Gandhinagar, Gujrat

Dr. Ishmeet Kaur
Assistant Professor,
CES, Central University of Gujrat, Gandhinagar, Gujrat

Dr.Krishna Manavalli
Professor,
Department of Studies in English, University of Mysore, Mysuru.

Dr. Vijay Sheshadri
Professor
Department of P G Studies and Research in English
University of Mysore

Dr. Shivalinga Swamy
Professor,
Department of English, Tumkur University, Tumkuru
Karnataka, India.

Dr. Robert Jose
Professor,
Department of English, VSK University, Jnana Sagara, Ballari.

Dr. Prashanth Nayaka G
Professor,
Department of Kannada Studies, Kuvempu University, Shankaraghatta.

Dr. Geetha Vasant
Assistant Professor,
Department of Kannada Studies, Tumkur University, Tumkuru.

Editorial Team

Chief Editor

Dr. Ramaprasad B V
Professor,
Department of P.G Studies and Research in English,
Kuvempu University, Shankaraghatta – 577 451,
Karnataka, India
E-mail: ram.prasad.u@gmail.com

Editorial Assistant

Dr. Prem Kumar G
Department of P.G Studies and Research in English,
Kuvempu University, Shankaraghatta – 577 451,
Karnataka, India.

Technical Assistants

Mr. Doreswamy S
Production Assistant, Audio - Visual Studio
Kuvempu University, Shankaraghatta – 577 451,
Karnataka, India.

Editor's Note

We are happy to present vol-3, issue-1 of our bilingual journal *Poornadrishti.* As always we have articles exploring different aspects of English Studies. We also have articles addressing issues connected with Kannada literature. This issue also includes translations of some poems from Hindi.

I thank all the contributors to this issue. I specially thank Dr. N.S. Gundur for his scholarly article. I thank all the members of our editorial board. Thanks as always are due to our editorial assistant Prem Kumar G and our technical assistant Mr. Doreswamy S.

Finally, thanks to Dr. Rachel Bari who was responsible for starting this journal. This is the first issue of the journal after her retirement. Best wishes from our side for her life after retirement.

Prof. Ramaprasad B V
Chief Editor,
Poornadrishti, Journal of Literary Studies.

POORNADRISHTI

Journal of Literary Studies

(A bi-annual, bi-lingual, peer-reviewed academic e-journal)

ISSN: 2583-7338

Volume-3 **Issue-1** **December-2024**

Contents

Sl. No	Title	Author	Page No
1	LSRW Skills for Higher Learning	**Dr. N S Gundur**	1-6
2	Experimentation and Innovation in Modern Indian Drama	**Dr. Indu Jain**	7-18
3	Cli-Fi Movies and Climate Education: Enhancing or Complicating Climate Communication?	**Mr. Prajwal G. V**	19-29
4	The theme of Homosexuality in Shyam Selvadurai's Funny Boy	**Dr. Chaitra Pandurang Naik**	30-32
5	Resisting Patriarchy: A Feminist Reading of Shivaram Karanth's *Sarasammana Samadhi*	**Ms. Shrungashree T**	33-36
	Kannada Section		
6	ನೆನಪಿನಂಗಳದ ಆ ಪುಟಗಳು	**Dr. Rajani C V**	37-40
7	ಕನ್ನಡ ದಲಿತ ಕಾವ್ಯ: ಜೀತಪದ್ಧತಿ	**Dr. Lohith H M**	41-47
8	ಮಮತೆಯ ಸುಳಿ 'ಮಂಥರೆ'	**Dr. Mahendra T M**	48-50
9	ಟಿ.ಎಸ್ ನಾಗಾಭರಣ ಅವರ ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ	**Mr. Sampath Kumar M**	51-57
10	ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ	**Mr. Vikas Kumar V**	58-64
11	ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ 'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ನೆಲೆಗಳು	**Mr. Ashik**	65-69
12	ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಕೊಡುಗೆ	**Mr. Umesh H G** **Dr. Basavaraju K B**	70-79
13	1. ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದವರು ನಾವು- ಮೂಲ - ಡಾ. ಮನು 2. ಉರಿಯುತ್ತಿರು- ಮೂಲ - ಡಾ. ಸುಭಾಷ್ ರಾಯ್ 3. ತಂಗಾಳಿಯ ತುಂಟಾಟ- ಮೂಲ - ಡಾ. ಮನು	**Dr. Nagarathna K**	80-81

LSRW Skills for Higher Learning

Dr. N S Gundur
Professor
Department of English
Tumkur University

LSRW—Listening, Speaking, Reading, and Writing—skills are taught in isolation in India, mostly addressing the examination and certification needs of students. As a result, the teaching and learning of these skills often forget or take for granted the goals of our education system. Therefore, the present article reflects on the role of LSRW skills in Indian higher education and suggests that teaching skills should be in tune with the educational goals. It, thus, explores the connection between language learning skills and higher learning goals. This article is written learners in mind; it is addressed to students. Therefore, its tone is that of moralizing, which is against my conviction. Paradoxes and anomalies need to be placed in the proper context and framework.

Dear students,

University Education

The aim of university education, whether it is under-graduate or post-graduate or doctoral (PhD), is to produce knowledge about this world. This mode of producing knowledge is called research. Two pertinent questions are: what is research and why should you be prepared for research studies? Research is nothing but understanding our world scientifically. To understand something scientifically is to achieve understanding of the world rationally and empirically. Higher education is really about training you to produce scientific knowledge about the world. Now, we need to know what our world consists of and how we produce knowledge about it. Let us try to understand it better.

Our universe consists of the natural world— the solar system, physical and natural objects among others. This natural world, as we commonly understand it, is studied by scientists. Scientists such as Physicists, Chemists and Botanists study the natural world. The subjects they study (Physics, Chemistry, Biology) are called Natural Sciences.

In this natural world, there is a human world too—the world and reality created by human beings. You must remember that humans are creators; human beings produce society, political systems, literary works, languages, films, economic systems and many other things.

The study of these human creations comes under the domain of the Human Sciences. If the study of the natural world is called Natural Sciences, the study of the human world is called Human Sciences.

The Human Sciences can further be divided into Humanities and Social Sciences. In Humanities we include disciplines like Philosophy, History, Language and Literature, and in Social Sciences we include Sociology, Economics and Political Science. It is we humans who make these classifications.

The point you need to understand is that all natural sciences like Physics, Chemistry and Botany produce knowledge about the natural world and the Human Sciences produce knowledge about the human world. At this moment, you have to understand that producing knowledge means gaining understanding about this world; what in Kannada is called tilivalike. The question then is: how do we produce knowledge about the world?

We need to make inquiries into the world in order to produce knowledge about it. The world does not always reveal itself to us. We need to think about the world and observe it meticulously. By thinking and studying thus, we produce ideas about this world, both about the natural world and the human world. Ultimately, the purpose of university education is to involve students in thinking, generating ideas and producing knowledge about the world around us. Colleges are also part of the university education system and, therefore, they should also awaken in you a thinker, a lover of ideas and a knowledge maker. For example, in Political Science, we think about political systems—how are we governed? In Sociology, we try to understand how societies are formed; in Economics, we explain how economic activities of our life are organized and how to plan our economic decisions. Therefore, you have come to the university education system to be trained to think well.

It is common knowledge that we cannot think without language. The relationship between language and mind is a complex one. However, for our purposes it is enough to remember that language is a medium of thought. If you want to study the solar system, you need to study Physics, and Physics books explain to you about the solar system through the medium of a particular language. So, all subjects are written in languages. In other words, the knowledge of this world is available to us through languages. If you want to know about this world rationally, you need to know languages. If you, for example, don't know English you cannot access Newton's laws, Einstein's theory of relativity or Adam Smith's The Wealth of

Nations or Karl Marx's writings, because in today's world most of these writings are available in English. Therefore, knowing the English language is very important for knowing Physics, Economics, Sociology, etc. Now, we shall see how to master the English language or, for that matter, any language.

Before we proceed, let us summarize: during the college education, we study subjects like Physics, Mathematics, Sociology, Economics, Political Science, and Literature among others. To study them at the university level, we definitely need a fairly good knowledge of the English language. We need the language not only for day-today communication, but also for academic purposes.

In order to master the language, we need to know certain things and learn certain things. Remember, it is 'knowing' and 'learning'. Then, what are the knowable and what are the learnable?

Knowable: What do you need to know about language?

Language is a human phenomenon. Any human activity is learnable and language is no exception. Learning involves mastering certain skills. Broadly speaking, there are four language skills—Listening, Speaking, Reading and Writing (LSRW). In the context of language learning process, these skills can be divided into two types; receptive skills and productive skills. The receptive skills are listening (meaningful sounds go into our ears) and reading (the meaning of what is printed on a page is decoded by the mind). Thus, we receive sounds and meanings. Further, we not only receive meanings and sounds but we also produce them. When we speak, we produce meaningful sounds and utterances, and when we write down something, we produce meanings on the page. Hence, speaking and writing are called productive skills. There is a close connection between the receptive and productive skills. To produce something we need to receive it first. Therefore, we have to master the receptive skills in order to master the productive skills. If we listen more we will be able to speak well, and to write well we need to read more.

It is interesting to know how we learn languages. Let us consider, for example, how we learn our first language/mother tongue. A child naturally picks up the language by listening to the people around her and then starts speaking. Children master listening and speaking skills before they go to school. In other words, the child is first of all exposed to listening and speaking skills, and only later reading and writing skills are taught informal

situations like schools and colleges. Thus, we may conclude that listening and speaking skills are social skills as they are acquired mainly from the social milieu, while reading and writing skills are educational skills as they are mainly learnt in an educational milieu. In other words, listening and speaking skills are mostly used for social purposes, and reading and writing skills are used for intellectual purposes.

There is an intrinsic connection between Higher Education and language learning. No discipline (subjects like Sociology, Chemistry, History, etc.) can be taught and learnt without language. To grasp Sociology, Political Science, Physics or Chemistry, we need language. At present, as the fund of knowledge in these disciplines is available mainly in the English language, mastering it will be very useful. If we know English well, we will also know these disciplines well. Hence, English should be taught to all students.

Then, what skills of the English language you need to pay attention to? Since the aim of higher education is to produce knowledge-makers (Sociologists, Social Scientists, Economists, Physicists, Chemical Scientists, Literary Scholars, etc.), we have to teach those language skills which help them to produce knowledge. To produce knowledge, we mainly require competence in reading and writing. For example, a BA student with Economics as an optional subject should have the competence to read and understand the classics in the subject of Economics. Likewise, the student of Sociology, Physics or Chemistry should have the competence to read and digest the classics in their respective subjects. Remember, it is relevant even in the context of the examinations you take. If you write well, you will get good marks in your exams. If you want to write well, you have to read more. Therefore, reading and writing skills should be prioritized in higher education. However, this does not mean that listening and speaking skills are not important. They are, but you have to practice them on your own. We can sensitize you to these skills in the classroom, but, ultimately, you should develop these skills by listening to online lectures, TV news, videos, and practicing speaking every day.

However, you are not simply learning the English language here. We would like to impart aesthetic education too. Therefore, you will be reading literary pieces such as poems, plays and short stories. The idea is to inculcate literary sensibility in you. As you read literary texts in this course, we will train you in the appreciation of literary language; we will teach you how to read literature.

Learnable: How do you learn language?

Nothing can be learnt easily. We can only learn through hard work and continuous practice. Language learning is a difficult task. We cannot learn a language in a single day. It takes years, and we will be able to acquire a language only through constant practice. Therefore, what you have to do if you want to learn English is to read every day whatever you like, either the newspaper or your respective subjects. While reading, you may come across difficult words. You need not stop reading immediately and look up their meanings in a dictionary. First, try to guess the meanings in the context of what you are reading. You may be wrong. But it does not matter. However, after you finish reading the text in hand, you can go back to the unfamiliar words and find out their meanings from a standard dictionary. Take care to find the appropriate meaning of each word that would fit into the context of what you were reading. This labor will definitely help you enrich your vocabulary. If you know the meaning of words, you almost know the language.

You need not worry too much about grammar at this stage. While reading you will internalize the grammar, the rules of a language, and later in classes we will teach you some aspects of grammar. When you learn new words, you need to learn to make use of those words. If you don't use the newly learnt words, then you don't learn language. However, you don't always speak with others in English in your everyday interactions. Therefore, you need to write something every day. When you write, you use new words, and slowly you get to master the language. You will learn correct grammatical forms along the way by observing while reading, and learn to write grammatically correct sentences. What is important is that if you want to master English, you must read and write something every day. If you don't, you cannot learn English.

What holds good for learning in general also holds good for learning languages. That is, if we don't have the desire to learn and do not like what we are learning, we cannot learn anything. If you don't develop the love for learning, you don't learn anything. Therefore, what is required is that you should primarily have the desire and passion for learning English. That will urge you to constantly search for different ways of learning English. You will soon find yourselves mastering it.

The problem with our attitude to learning English is that we want English just for the sake of passing examinations. If you want to learn English only for passing exams, you

cannot learn English. We do not study Economics, Political Science, Physics or Chemistry just for the sake of examinations. In fact, examinations exist for the sake of these subjects; exams are there to test our knowledge of the subject you have studied. Therefore, try to learn language not for the sake of examinations, but for the love of learning a language. Those things that we do just out of our love for doing them are really the 'higher' things. In this sense, your BA/B.Com/BBA/B.Sc are part of higher education. They are pursued for their own sake, for the love of doing them.

Let us assume that you have the desire and passion for learning English. But that is not enough. You need to practice what you learn. You should not think that what is taught in the General English class is enough. Apart from your classes and what your English teachers teach, you need to do a lot of extra reading and writing. For example, you can develop the habit of reading newspapers. While reading news papers, keep in mind that you are reading it not for the sake of information, but in order to learn the language. Therefore, while reading, you should observe how language is used in the newspaper—how sentences are formed, how words are used, how the article/news item is divided into paragraphs, etc. Sections from any English book on an interesting subject can be read. Similarly, using a standard dictionary should become a habit. And sometimes, as mentioned earlier, you should guess the meaning of difficult words. If you engage in such exercises every day, you will be able to master English soon.

Let us now discuss exercises in writing. First, practice copy writing and thus make your handwriting neat and, more importantly, legible. The aim of copy writing is to write well so that others can easily identify the letters and words you have written. Practice paragraph writing every day. Then, start constructing your own sentences. If there are mistakes, don't bother about it. Go on writing every day. Take the help of your teachers, friends or siblings, whoever comes to your help, to correct your mistakes.

Of course, there are difficulties involved in these exercises. You may find it boring or difficult, and you may stop doing it. But remember, all things we want to learn and master pose such difficulties. We need to challenge ourselves and go ahead. Unless we have a strong passion for and commitment to learning a language, we will not be able to master it. If you stop in the middle, you will be the loser.

Just take pleasure in reading and writing, and English will be yours to command.

Experimentation and Innovation in Modern Indian Drama

Dr. Indu Jain
Associate Professor,
Department of English,
JDMC Delhi University, Delhi-110060,
Email Id: ms.indu@jdmc.du.ac.in, Ph no: 9811994081

Abstract

The article traces the emergence of post-independence Indian national theatre with a focus on the dialectic between traditional performance forms and contemporary theatre work. The cynosure here is the dramatic text by the modern Indian male playwrights—Mohan Rakesh, Badal Sircar and Vijay Tendulkar, who acknowledge the importance and relevance of establishing reciprocity between traditional art forms and contemporary idioms. The essay traces some of their productions as emblematic of their experimental and innovative dramaturgy, wherein a novel understanding of realism, textuality, performative stylisation and modernism finds immersive visibility. It underlines and draws parallels between the artistic endeavours of all of these three playwrights however, also delineates their individual nuances and artistic expressions evident in their writings.

Keywords: Indian Drama, Indian Playwrights, Post-Independence Indian Theatre,

Innovation and experimentation are constant phenomena in the theatre. Drama, being a performative art has an immediacy of appeal which poem or fiction may not need. Initially, drama was meant only to be staged. Then, it started being written also in the form of a text meant to be analysed and interpreted. Together with spectacle and entertainment, the social and cultural role of the theatre in the larger context of a people's history cannot be neglected. Our theatre reflects different kinds of popular aspirations from time to time as testified by the impact of broader movements for national independence, cultural identity, social reform and other radical aspirations on the evolution, theme and form of theatre.

Modern Theatre in India began in the colonial cities set up by the British as commercial ports. These cities had an urban middle-class audience with values and tastes shaped by the English style of education they received and by the need to work with the British in administration and commerce. Much of the theatre in this era replicated the British drama and therefore took on, to some extent, the aesthetics, dramaturgical structures, and

even the architecture of Western aesthetics. Until the development of modern theatre in India, most performances did not take place on a proscenium stage, nor did they depend upon ticket sales, but were rather dependent upon patronage. The proscenium, which was adopted for much of the modern theatre, separated the participants from the observers; ticket sales put an emphasis on theatre as a commodity, making it available to a smaller and wealthier group of people.

The situation changed after independence when a tremendous release of new energy brought about a renaissance in the arts, leading to a fresh spurt of dramatic and theatrical activity all over the country. A number of playwrights felt the need to develop a theatre that did not follow British models but was in some way Indian. This led to several avant-garde trends from time to time that drew their inspiration from international, national, and regional traditions of theatre—both classical and folk. These experiments and innovations are signs of the vitality and robustness of Indian theatre but are also a cause of a number of aesthetic–ideological contentions between the popular and the highbrow, proscenium theatre and street theatre, use of performance elements contrasted with conventions from the traditional as well as folk theatre, together with delineating them as misappropriation. Girish Karnad, on the use of traditional Indian performance forms, states: 'The attempt was not to find and reuse forms that had worked successfully in some other cultural context. The hope, rather, was to discover whether there was a structure of expectations and conventions about entertainment underlying these forms from which one could learn' (Karnad).

In the 1970s, Sangeet Natak Academy released a special issue of its journal (vol. 21) dealing with the debate on the pros and cons of attempts to draw upon tradition for contemporary theatre work. It was a round table on the contemporary relevance of traditional theatre in India with most of the major theatre doyens articulating their theoretical perspectives on the same. Sircar comments:

> I do not know anything about traditional theatre; I have seen practically no Jatra at all. But still I think that probably there are certain things in the form which I have heard from other people about the form, which can be used in the urban theatre, made by an urban man like me for the urban audience. (Sircar)

Mohan Rakesh explains:

> I don't understand why a sort of deliberate, conscious and artificial exposure to

traditional forms are necessary, because we are being exposed to whatever our tradition is in

our daily life- right from birth. (Rakesh)

Tendulkar says:

> I would like to indulge in some folk form that would suit my needs—I want to find my way out. (Tendulkar)

These opinions indicate some of the ways in which traditional forms may influence a playwright.

The Post-independence period is extremely significant for dramatic writing in a number of Indian languages. The major language theatres that were active all through the turbulent years of rejuvenation and consolidations were those of Hindi, Bengali, Marathi, and Kannada. The plays explored many layers of our social life and individual psyche. A number of them reveal a keen observation and concern for deeper social realities and vital issues of human existence. Some of the themes tackled include war and its impact on the moral and material life of man, the meaning and purpose of life, the struggle for political power, emerging patterns of man–woman relationships, and all. This wide-ranging exploration of social and individual relationships has been carried out by means of sharp, evocated dramatic images, and often inventive structures. It has led to a search for authenticity and identity for a distinct Indian dramatic form which would link this drama to our long and varied tradition, and would also enrich and develop it by rejecting all that is decadent and irrelevant, incorporating all that is forward-looking and meaningful in both Indian and western traditions.

Post-independence playwrights, especially the writers since the 60s, have shown a greater awareness of theatre and the multiplicity of forms that modern theatre employs. There was widespread conviction that the spate of new plays being written and performed in the post-independence decades in many parts of the country, at long last, brought to fruition the promise of the long overdue Indian national theatre. There was a birth of new realism, emerging from the problems and issues of a rapidly industrialising India, as well as folk forms. Badal Sircar who wrote in Bengali, Mohan Rakesh writing in Hindi, Karnad in Kannada, and Vijay Tendulkar in Marathi were seen as the 'Big Four' of the new upsurges in

theatre and were also part of a much larger network in their own cultural-linguistic centres. I will briefly examine Sircar's Evam Indrajit, Mohan Rakesh's Aadhe Adhure, and Vijay Tendulkar's Ghashiram Kotwal to further illustrate the aforementioned dynamics.

Badal Sircar's Enriching Textuality

Born in Calcutta in 1925, Sircar stands at the forefront of a new theatre movement in India. His training as a civil engineer, professional career as an urban planner, his life as a playwright, and his role as a theatre director and actor have all contributed to the rich texture of his work in Indian theatre. After writing a few pure comedies of middling local Bengali renown in the late 1950s and early 60s, he shot into the national limelight in 1965 with the publication of his play Evam Indrajit. Written in 1962, the play revolves around a Writer's search for the subject of his play. He summons individuals named Amal, Vimal, Kamal, and Indrajit out of the audience to be the subject. The first three pass from school to college to careers and family life without event, following the predictable vector of middle-class tedium. They are therefore unsuitable fodder for dramatic work. Indrajit, however, is markedly different. Forever restless, he looks for ways out of his dreary life and states, "There must be a world outside geography. Its not here. But it'll be somewhere far away-outside-beyond" (Sircar 12). He cannot marry the person he loves, his Manasi, because she is his first cousin. He marries another. Drained by a life of meaningless substitutions, Indrajit realizes that each break he makes from his preordained middle-class life brings him back to the same predictable pattern he was trying to escape—"My wife looks after the house. I work in the office. My wife goes to a film. I go with her. My wife goes to her parent's house. I eat in a restaurant. She comes back. I go marketing" (Sircar 18). He finally confesses to the Writer that he is indeed 'Nirmal', the last in a chorus of rhyming names summoned from his anonymous audience. The Writer refuses to accept this and says, "Walk! Be on the road! For us there is only the road." (Sircar 48). Showing the angst of the educated middle-class man, the play shows elements of existentialist drama in the tradition of Camus and Beckett. It consequentially broke away from naturalist conventions that had tied down Indian theatre until then. It abandons consistent characterization and self-defining settings and scenes are fragmentary. Indrajit's existentialist questioning makes use of a minimalist format in order to cut straight from one scene to another. The unity of time is shattered to create instead a montage of past and present life. Sircar's extensive use of poetry, wry humour, and the novelty of the language used ads to the list of innovations in modern Indian dramaturgy. G.P.

Deshpande (2000), on this spirit, comments upon how Badal Sircar's Bangla is radically different from the pre-Sircar theatre speech in Bangla and that it came close to actual speech is not its only achievement. He also commends Sircar on the economy of words that he employed in his writing as a methodology unknown to several theatre traditions in India. Evam Indrajit, on the whole, presents aspirations for life and relationships beyond the banality of the everyday world and concomitant anxieties about lack of significance. In the play, the traditional elements of drama—namely crisis, climax, and denouement—are missing. Instead, the complex use of sound effects through chorus, poetry, and music, together with stylized actions through mime and gestures create a complete theatrical effect. The anti-illusionist dramatic technique of the play makes it by any reckoning a hallmark in Indian dramatic history. The very fact that the characters in the play are a part of the audience shatters the dramatic illusion of the play. What this play invoked is an immersive spectatorship. There is a constant interaction between the real world and the artificial world within the play. Sircar's use of space is also highly innovative. At several points, stage images of extraordinary concreteness are dissociated from the milieu that normally defines them. For example, the stage scene of an exam hall also serves as a public park and so on. Almost a decade later, Indrajit of Sircar's play emerges as a character in Satyajit Ray's movie Pratidwandi; then, despite his real feel in cinema, one finds that an Indrajit so totally circumscribed by the realism of cinema never achieves the evocative richness of his original theatrical framework.

By the 70s, Sircar had given up the proscenium stage, but could not simply turn to traditional folk theatre as he was a city-bred man. His solution was what he called 'Third Theatre', which he conceived as a theatre of urban–rural synthesis. His goal was to emphasize the physical movements of the actors over words and to rely upon the simplest techniques, emulating Grotowski's Poor Theatre—to build up the immediacy of communication between actors and audiences. Theatre critic's points out that many of the rhetorical techniques of his later plays can be traced back to passages in Evam Indrajit, which can be seen as the most important play in the playwrights' entire oeuvre.

Mohan Rakesh's Modernist Quest

Drama in the Hindi speaking areas never had a vigorous theatrical tradition with a wide popular base. The dominant form of theatre in these areas from the 1870s to the 1930s was Parsi theatre. Objections to this theatre were raised on grounds of artificiality and moral

depravity. As a reaction, Bhartendu Harishchandra went back to the tradition of Sanskrit drama writing plays like Chandravali. However, Hindi drama could not develop into a force of social importance due to lack of professional support. Even in the glorious period of Hindi theatre, which began in the 1920s, Hindi theatre continued to be divided into stage play and literary plays written by intellectuals such as Jaishankar Prasad. After Prasad, two dominant trends emerged in Hindi drama. One, those that continued to deal with historical and pseudo-historical themes. Other, the realist drama that dealt with domestic interiors, psychological studies, and social reform, such as the works of Upendranath Ask. However, his plays were only read and not performed due to the unavailability of a platform for performance. In 1936, with the founding of the All-Indian Radio, an outlet was provided with plays being broadcast regularly. It is here that Mohan Rakesh's first one act plays were broadcast.

Rakesh is associated with a literary movement in Hindi known as nayi kahani. The movement expressed an age of uncertainty, unease, and frustration significantly called moh-bhang. He began his writing career in the years immediately after independence. His full-length plays, Asadh Ka Ek Din (1962), Laharon Ke Rajhans (1967), and Aadhe Adhure (1969), break away both—from classical Indian aesthetic theories developed by Bhartendu and Prasad, as also from the task of cultural revivalism seeking ideals in the past. They deal with the crises of individualism, alienation, and internal conflict faced by the modern man. His main conceptual categories of yatharta, samgharsh, and dvanda are those of Strindbergian naturalism rather than Prasad's dramaturgy. He was the first of playwrights to evolve his dramaturgy in constant interaction with the performance.

> Rakesh writes: "The words in a play, unlike those in a novel or a short story, have a double duty to perform. They are both to be read as well as uttered. Hence playwriting would entail a combined activity of the playwright and others who could speak his words for him and help him to check their suitability" (Rakesh 3).

His was a realism of a new sort, as it set out to recreate the politics of urban interiors as they evolved in a new and extremely conflicted repositioning of gender roles. In the play Aadhe Adhure (Halfway House), he explores the ironies of middle-class life and reveals a fascinated preoccupation with its representatives as victims of their own incomplete purposes and split personalities. Most of the characters are fragmented beings. When questioned on why writers at the time in Hindi were focusing upon the middle class as their subjects, Rakesh says:

> Most of the writers do come from the urban middle class themselves…I think there is a Sociological phenomenon going on. I think this country today at all levels: lower, middle, upper classes-is becoming middle class. I identify the mentality of the middle class as that uppishness that struggle for attainment of material possessions, the going to any lengths to attain all of this. (Rakesh 3)

This opinion of Rakesh is clear in the conflicts depicted in Aadhe Adhure wherein the relationships are examined in the context of class structures, its financial ramifications, and a new consciousness of an economically independent woman. He, in the play experiments with the dramatic language, which he makes tight and crisp. The stage directions are very detailed and delineate every movement and change of expression of the character, positing a total identification of the player with the play. His innovations in the play, like one actor playing all the male roles, open up the closed doors of the proscenium. In terms of thematic import this device is very important and crucial to the experimentation he heralded. Perhaps Rakesh wished to suggest through this technique that there is something similar in all these men. However, the emphasis changes when the play moves from text to performance. The audience saw how well the actor performed all the roles rather than being a witness to any thematic statement. Due to the use of such devices the play is often interpreted as an absurdist play. In the Prologue to the play, the speaker declares that the play is going to be an "undefined" one with "undefined" characters. The reality in the play is presented in intangible terms, "there is something in this house…" that cannot be touched and seen.

However, I do not see the play in the form of an absurd play. The devices used lend to the meaning the play is trying to convey. They lend to the play its bitter disillusionment, the growing frustration, cynicism, and angst that was corroding the urban middle class. It talks of how this disillusionment arises out of the individual psyche of the characters. The prologue to the play introduces the basic thematic concern of the play and establishes a framework. Nevertheless, this framework is not justified by the actions in the play. The man in the black suit makes a thematic statement, "I am there in each one of you", but except for class and gender similarity, each of them is a different individual with a name, personality and profession.

Vijay Tendulkar's Experimentation with Folk Traditions

In the 1950s, Marathi theatre was in a state of crisis. Due to the advent of cinema and the collapse of the infrastructure of theatre, the very survival of theatre was at stake. Playhouses, as well as theatre companies, had vanished. The fifteen years from 1955–1970 saw the stabilizing of the new infrastructure on the mainstream stage and a consolidation of its audience through a nostalgic harking back to the Sangeetnatak era, tearful family dramas and more or less funny comedies and farces. Along with this was also the birth of a fringe movement, to be known variously as the "experimental", "parallel", or "amateur theatre" of which Tendulkar was a part. The 1960s was marked by the re-appearance of two "old forms" on the urban, professional stage—the neo-traditional Sangeetnatak and the neo-folk Tamasha. The themes of the Sangeetnataks continued to be myths and legends, but obeisance was made to modern spirit of realism by making singers and poets the chief protagonists, so that songs could feature as a natural part of their lives. Though the revival of Sangeetnatak may be seen as harking back to an old form, it was also a way of questioning the dominant form on the mainstream stage, the family drama. It implied that other forms might effectively involve contemporary audiences. The 60s also saw the virtual end of Marathi cinema that had begun so gloriously with Prabha films. The middle class that had turned to cinema in the 40s and 50s now returned to theatre, demanding from it an attention to their needs, taste, and self-image.

In the "experimental" theatre, Vijay Tendulkar was the first playwright of the new stage. He discarded the flourishes of the theatre of mythology, history, and sentiment and turned everyday speech into a forceful dramatic tool. His plays, such as Srimat, rejected the songs and heightened prose of the old Sangeetnataks and attempted to reject the sentiment and melodrama of the professional mainstream stage of the time. The one play in Tendulkar's entire oeuvre that confirms his standing as one of the country's finest playwrights is Ghashiram Kotwal. It marked the turning point by breaking expected codes of both form and content and achieving an amazing amalgation of tradition and experimentation. The play attacks the decadent Brahmin rule just prior to British ascendancy. Tendulkar used as narrative material a well-known story regarding historical figures, to make a political statement about the creation by political parties in power of monsters for temporary gain, leading to iniquity, brutality, and ultimate destruction. Ghashiram Kotwal is a play that relies heavily on performance for its full effect. Tendulkar has remarkably used various traditions

of Marathi theater and music—the Lavani, the Dashaavatar, and the Gondhan—to highlight social criticism. Nilu Phule says,

> As a playwright, Tendulkar's great strength lies in his dialogues. It is as if he doesn't need a director at all. The man seems to be able to 'see' every action, every move from curtain up to curtain down. He can probably even 'hear' it all. (Phule 57)

Tendulkar himself says on the use of Tamasha:

> It gave me the feel of liberation- because I was used to the vagaries of my form of writing and consciously I was fed up with this form. And here was the technical freedom which I required at that stage. (Tendulkar 21)

The statement makes it clear that Tendulkar had not consciously set out to find an alternative to the dominant realist mode. His intention was not the same as Sircar's when he moved out of the proscenium into school halls and parks. According to Tendulkar, the combination of these folk forms came in answer to his search for a way to tell the story he wanted to tell.

All the formal innovations, such as the use of songs, gestures, music, precise language, lyrics, human curtain, and sutradhar are used due to their potential to carry the message. Among all he makes use of the folk theatre, Tamasha, very innovatively. The word Tamasha has Persian origins and means—a show or theatrical entertainment. It emerged in the Deccan Plain in the late sixteenth century from earlier forms of entertainments and served as a bawdy, lascivious form of entertainment for both the occupying Mughal army and the opposing Maratha forces trying to free the territory. Recent refinements introduced into the Tamasha have led to the evolution of a more sophisticated version—the people's theatre or Loknatya. A Tamasha performance places no physical boundaries on time and space, and realistic stage setting or props are unnecessary. By a variety of gestures, movements, mime techniques, and word images in the dialogue, an actor may convey any kind of setting in time or space. This convention has been employed effectively in Ghashiram Kotwal. For instance, when the human curtain forms the temple or the actors mime throwing Ghashiram in jail, it is also an accepted convention that actors may step in and out of character and that they can switch roles when needed. In the play, the sutradhar adopts the roles of several characters

besides his own. For example, in the jail, he becomes a fellow prisoner. Involvement of the audience in a two-way contact with the performers is another tamasha convention. In the play, the audience is included in the scene itself several times. For example, when Ghashiram steps off the stage amongst the audience and vows to take revenge against the Pune Brahmins; also, the inclusion of the audience in the ritual of Ganesh Chaturthi chanting, “ganapati bappa morya!”

The presentation of the Tamasha may differ from troupe to troupe, but it generally begins with the invocation, an opening devotional song offered to Lord Ganesha, remover of obstacles and bestower of success. Tendulkar has employed this invocation tradition seamlessly in the play. In the tamasha tradition the songadya or the comic jester has a special relationship with the audience as well as the actors. His task is clearly to wander in and out of the dramatic action, sometimes interrupting tedious proceedings with unscripted jokes and witty remarks or asides to bored or impatient spectators. In Ghashiram Kotwal, Tendulkar innovates and extends the traditional role of the sutradhar to include the role of the songadya, and makes him an anti-establishment figure. For instance, the sutradhar asks a string of onomatopoeically rhymed questions about why Nana is limping: “How did it happen?”, “Where did he fall?”, “Did his foot fall crooked?” He makes the double entendre clear, as “foot falling crooked” is a euphemism for illicit sexual adventures. So, Nana hopping around on one leg becomes the visual incarnation of lechery. The lyrics and the play add layers of ironic meaning to the text:

Night has fallen, the Brahmins of Pune have gone to Bavannakhani,

gone to the burning ground

gone to the keertan

gone to the darshan…

This is full of sacrilegious juxtapositions. The iniquitous places (redlight district) are juxtaposed with the Keertan. Sex and worship are thus bound up together. This is followed by the swaying human curtain which sings the name of Krishna in unison. This is an ironic play on the gaulan segment of the Tamasha performance. The abrupt end of Peshwa patronage, once the British rule came to power in 1818 signified the decline of Tamasha tradition. It was revived in the 1930s by a group of socially committed artists who used it as a means of social

reform. The power of the Tamasha to communicate with the people was also used by the nationalist movement and the communist cause. In the current times, two lower caste communities are closely linked to the Tamasha entertainment tradition—the Kolhati and the Mahars. However, with the exception of sophisticated Loknatya troupes, many of the professional Tamasha troupes operate in villages and barely manage to earn a subsistence living for their members. Tendulkar's innovative use of the folk theatre traditions certainly helped to attract attention to the declining art of the Tamasha and helped to reconcile the traditional Sangeetnatak moulds with the modern realist theatre mould. Yet, in terms of the troupe involved in the production, as well as the audience catered to, this revival was restricted in its reach to the middle and affluent classes, while the lives of the actual Tamasha performers continued in poverty and obscurity. It is interesting to note the way in which the Lavani is represented in the play. The text continually juxtaposes the sacred and the profane, the temple and the bavannakhani (prostitution center) or the Keertan and the Lavani. Thus, the Keertan is posited to be the religious, respectable opposition to Lavani, which may then be viewed as a popular, though debased form with lewd connotations.

The 1960s was a definitive decade for the arts in many parts of the world, including India. Moving into a post-colonial era, Indian theatre was starting to be demarcated in national terms. What comprised national theatre itself varied from one region to the other, but perhaps for the first time, we Indians could begin a discussion of what or who constituted our modern Indian theatre. However, Indian theatre like the notion of Indianness, is debatable and debated, part of an ongoing cultural crisis which is extremely complex and involves much more than theatre.

Works Cited

Tendulkar, Vijay. Ghashiram Kotwal. Translated by Jayant Kurve and Eleanor Zellot, Seagull Books, 1984.

Sircar, Badal. Evam Indrajit. Translated by Girish Karnad, Oxford University Press, 1974.

Rakesh, Mohan. Halfway House. Translated by Bindu Batra, Worldview Publication, 1999.

Deshpande, G.P, editor. Modern Indain Drama: An Anthology. Sahitya Akademi, 2000.

Sangeetnatak, vols. 3, 21, 22, 77, 78, 83. Delhi: Sangeet Natak Akademi.

Yarrow, Ralf. Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom. Curzon Press, 2001.

"A letter from Badal Sircar." The Drama Review, vol. 26, no. 2, 1982, 51–58.

Bharucha, Rustom. Rehearsals of Revolution. Seagull Books, 1983.

Vatsyayan, Kapila. Traditional Indian Theatre. Indian Book Trust, 1980.

Gargi, Balwant. Folk Theatre of India. University of Washington Press, 1966.

Dalmia, Vasudha. Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre. Oxford University Press, 2006.

Gokhale, Shanta. Playwright at the Centre: Marathi Drama from 1843 to the Present. Seagull Books, 2000.

Phule, Nilu. In Ten Ami Anhi, edited by Tapas Mulye Naik, Awishkar Prakashan, 1992, p 57.

Cli-Fi Movies and Climate Education: Enhancing or Complicating Climate Communication?

Mr. Prajwal G. V.
Assistant professor, Dept. of English
MLA Academy of Higher Learning,
Malleswaram, Bengaluru-03
Email: prajwalgv2000@gmail.com

Science fiction as a literary genre came into being in the mid-to-late nineteenth century as a result of technological and generational advances. After the 1950s Cli-Fi started establishing itself as a full-fledged genre. The developments in the filming techniques aided this further. Thus, helping achieve the impossible.

Cli-Fi has also diversified beyond the "clichéd, post-apocalyptic, and hero-orientated disaster narratives" that David Wallace-Wells found, into realist and literary fiction. It has spawned other fields, such as solarpunk, slipstream, and weird fiction. Cli-fi is shifting, in the space of a few years, from being a minor sub-genre of science fiction to being touted to become "one of the dominant forms of twenty-first century literature." (qtd. in Woodrow 123).

Generally, disaster movies present threats such as tornadoes, torrential rains, or tech failures. Apocalypse movies present a flooded, frozen, melting tundra, or desiccated world. Dystopian plots include flooded, frozen, or desert worlds. In Alien & Superhero movies, the plot usually incorporates themes such as aliens discovering the warming planet, aliens and/or supervillains attacking humans to prevent further warming of the planet, and aliens promoting warming to create a hospitable planet for themselves. Under comedies, we can include sitcoms, rom-coms, and satires.

Statement of the Problem

Climate Fiction movies are an emerging genre which we can call a need of the moment because of its applicability to the present scenarios we're witnessing every now and then. So, the argument here is to find out whether we can reach a wider group of people with the help of movies.

Objective

To find out whether we can use Cli-Fi movies as a tool to educate people about the deteriorating stability of the climate.

Research question

To what extent do science fiction films contribute to raising public awareness and understanding of climate change?

Theoretical Framework and Methodology

This research paper is framed through a combination of film studies approach, and ecocriticism. Ecocriticism is often used as a catchall term for any aspect of the humanities (e.g., media, film, philosophy, and history) addressing ecological issues, but it primarily functions as a literary and cultural theory. As Glotfelty and Fromm famously state,

"Ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies," rather than an anthropomorphic or human-centered approach.

This topic can be approached from many different perspectives, for example, studying what themes and issues animals and nature represent in stories. Another possible approach is to study the relationship between humanity and nature as well as the ways in which nature affects humanity and, in turn, how the actions of humanity affect nature.

Methodology

For the methodology, the current study is a movie analysis where two movies are selected by the researcher from the Climate Fiction genre of the Hollywood film industry. First, I will perform a close reading of the selected movies to look for any details that are important from the point of view of this study.

What is the climate? What makes it unique from the weather?

"Climate" is the usual weather of a place. The climate can be different for different seasons. A place might be mostly warm and dry in the summer. The same place may be cool and wet in the winter. Different places can have different climates. Earth's climate is what you get when you combine all the climates around the world together. And it is a projection

of the long term patterns of changes in the weather of a particular region. But the weather is short-term.

Review of Literature

Tomas Axelson, in his Movies and Meaning. Studying Audience, Fiction Film and Existential Matters conducts a survey and interview to study under what circumstances a movie can be of use to an individual. An individual is portrayed in the films as a cultural product in different contexts, such as socio-historical processes, socio-cultural interaction with the world, and inner psychological processes.

D'Avanzo Charlene, in Climate Fiction as Environmental Education talks about how fiction will contribute to social change. He takes many examples from other writers who were famous for their fiction that impacted society. He believes fiction is a potent agent of social change. Ecological fiction will play a role in affecting the public's concerns about the environment.

In his book Cli-Fi Education and Speculative Futures, Casper Bruun Jensen argues that Cli-Fi works are not always dystopic. He concludes that Cli-Fi may not be able to rescue us from a disaster due to climate change, but it will help to speculatively sharpen curricular transformations at all levels.

Susan Hayward, in the book Cinema Studies: The Key Concepts, talks about one of the concepts, "Science Fiction Films." She talks about how Sci-Fi developed in the film industry, which came about in the mid-to late nineteenth century in response to advancements in science and technology. She talks about the trends throughout the decades and the changing attitudes in Cli-Fi filmmaking.

In her Cli-Fi: cinematic visions of climate change, Joanna M. Zajackowaka talks about how the term came to be popular on the internet after it was used by the famed writer Margaret Atwood. She also discusses the film The Day After Tomorrow. She discusses the impact on viewers' emotions of these movies. Some climate activists argue that the exaggerated depiction of climate change will distance the audience from the actual crisis, but there is also a benefit that binds those who are more concerned about the climate.

Whatever exaggeration there is, that which is more important is, as stated by a NASA spokesperson,

"Whether its premise is valid or not, or possible or not, the very fact that it's about climate change could help to spur debate and dialogue."

It is particularly important for the public to have an adequate understanding of climate change science to ensure that subsequent deliberations properly balance the risks of global warming with the social, political, and economic implications of anti-global warming measures.

In Dr. Suess' The Lorax, there's this depiction of an industrialist as a cruel person. But we must also pay attention to the Lorax, who claims himself as the speaker for the trees, failing to make the industrialist realize his mistakes and stop hacking the truffula trees. This particular movie is made for children and is based on the novel by the same name. It is good to see that if we bring more movies or any piece of literature for kids, it will have a positive impact on the minds of the children.

The 1987 Brundtland report states,

"Development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs."

Dystopia in Cli-Fi Movies

The Cli-Fi films allow us to reflect on the harsh realities of our present moment, on conditions that are difficult to confront head-on. Though ostensibly set in the future, the post-apocalyptic mode can function as a window on, and critique of, the present. These movies show the post-apocalyptic world where we have exhausted our resources and people are struggling to live. The remaining humankind will be scavenging whatever is left.

Interstellar

It is the human factor that is central to the narrative of Interstellar. In the movie, climate change has already happened to a civilization that was ill-prepared to have its role in the cosmos erased by its own actions. We in the present still have time and can still steer our course in a better direction. It is why we study the climate and its impacts, and why governments are acting as we speak. Interstellar is a story of man versus himself, masquerading as man versus nature. It is a voyage to the stars to escape the desolation of a climate changed by humanity. But we still have time and we don't need to leave Earth yet. We can still save it.

What is the message of this film?

There are some lessons to be learned in Interstellar. How does humanity react to a global scale shortage of food? What will happen to our governments? Our daily lives? In the first few minutes of the film, the changes to Earth's inhabitability are explained, and the viewer gets a sense of the kind of dangers that the population of Earth has to face. Blight has come and is annihilating one plant species at a time, leaving the current population with corn as their sole sustenance (00:28:40).

Humanity is "driven by the unshakeable faith that the Earth is ours" (00:29:08), but it is not long before the reality sets in that humanity will not be able to survive on the planet. It can no longer be saved. Professor Brand explains to Cooper that

"We're not meant to save the world; we're meant to leave it" (00:29:54).

This sets up the mission of the film, which sees Cooper and a team of three others set off in a spacecraft, called the "Endurance", to explore a different galaxy, accessible through a wormhole near Saturn.

Most scenes of nature and humanity, especially the ones in space, resonate deeply with the grim mood throughout most of the film, which is reflected by their music or lack thereof. There is an underlying sense of the realization, coming too late, of the luck that humanity has had with their home planet. In this sense, the ecocritical message of the film could be an increasing appreciation for planet Earth and the resources it provides humanity with. This message is strengthened by showing two other planets that could possibly have sustained life as long as something cataclysmic would have happened on them, Miller's and Mann's planets. Compared to Earth, Miller's planet has too much water, and it is too volatile. Mann's planet, on the other hand, is too cold, and the air, much like the air back on Interstellar's Earth, is poisonous. The events of the film, and dialogue between characters, make it very clear that there is no other planet just like Earth out there for humanity, and even Earth is losing its habitability due to the blights wrecking the food supply, thriving on the nitrogen in the air and reducing the oxygen content of the air.

With a vision set for the future, the film makes its final ecocritical point as a suggestion that we should live while looking to the future and not by looking back into the past and comparing ourselves with it. In contrast to Earth's ecological blight depicted in the

opening frame through the bleak imagery, the emergent utopian space portrayed in the film's closure resonates with the vivacious green colours of ripening fields, implying restored ecological balance and harmony.

Apocalypse in Cli-Fi Movies

Explicit references to climate change in movies really began in 2004 with The Day After Tomorrow. The film revealed that a global climate disaster movie could rake in almost $550 million from the worldwide box office. Given its popularity, The Day After Tomorrow is a perfect case study to understand how climate change-related movies affect viewers and why they play an important role in spurring climate action. So, I put this movie in the Apocalypse Cli-Fi category.

The Day after Tomorrow

The Day After Tomorrow finds its drama in an extreme weather event caused by a rapidly changing climate. In short, climate change is the protagonist's primary motivator. The film uses its fictional universe to envision the effects of our fossil fuel-reliant culture. It will be in an extreme way in order to show that immediate climate action is necessary in our real world. One of the main ways it achieves this is through dialogue.

JACK HALL: "Our climate is fragile. At the rate we're burning fossil fuels and polluting the environment, the ice caps will soon disappear. "

RAYMOND BECKER: "Professor Hall, our economy is every bit as fragile as the environment. Perhaps you should keep that in mind before making sensationalist claims." (*The Day after Tomorrow*, 2004)

This simple yet effective scene is eerily similar to general arguments surrounding climate policy today. Dennis Quaid's character, "Jack," lays out clear evidence of a potential climate disaster that the Vice President is hesitant to act on insisting that climate change will cause economic instability as a result of the ensuing onslaught of superstorms and tornadoes. However, the movie quickly reveals the error of the vice president's reasoning. Ultimately, this shows that refusing to act on climate change will have worse consequences than economic instability.

Clearly, the menace of unrelenting super storms caused by a fossil fuel dependent world affected many of the viewers of *The Day After Tomorrow*. While a study in the 2004

issue of Environment that surveyed audience members a week before and one month after they saw *The Day After Tomorrow* reveals that-

"The film led moviegoers to have higher levels of concern and worry about global warming."

Considering the global reach of the film, these results speak promisingly towards Cli-Fi's positive impact on climate change awareness. The movie’s narrative is simplistic and its weather events are over-the-top. Studies show that some of the audiences have even argued that this extreme depiction of rapid climate change can lead to a misinterpretation of what a future with a changed climate would look like. In essence, the exaggerated steps the movie takes to appeal to the moviegoer leave the viewer struggling to understand exactly what risks they face in a changing climate. But, their fictional exaggeration of climate disaster can be tolerated if the movies achieve their main task of raising public awareness about global warming. Movies like Waterworld and The Day After Tomorrow work at the front line of a growing desire to grapple with climate change. They introduce people to the issue through enjoyable and easily consumable narratives, which can then lead to more information heavy pieces like documentaries or scientific research. Major climate action will require a lot of effort in many different arenas. In this new genre of Cli-Fi, plays a key role in helping people understand that climate change is an imminent threat.

The Issue of Trust

The Issue of Trust is an important factor in climate change communication. Some surveys found that audiences of The Day After Tomorrow appeared to believe that the kinds of extreme impacts portrayed in the film were science fiction and thus deemed more unlikely, as expectations in terms of the type and delivery of information of a fiction film are different to those of a documentary. The disaster framing of the film would be interpreted differently if we compared fiction to a documentary on climate change. However, the film has been perceived as realistic. Despite the perceived legitimacy of documentaries in climate change communication, the impact of their persuasive attempts is not always the expected one, as messages trigger resistance to persuasion when fear is used as a communicator in movies.

Fearful Framing

Science experts who work on calamity movies are persuaded by a conviction that the scientific issues on which they are working are so critical to the long-term survival of

humankind that it legitimizes calling attention to these issues as vital, such as prophetically catastrophic accounts or overstating the impacts of cinematic calamities. But fearful framing does not work always. When researchers did a survey sometimes after spectators watched the movie The Day After Tomorrow, the effect of the movie which they had immediately after watching it withered. The effect now is less. There is also one more issue that has to be dealt with here. Both sides of the fearful frame are present. It could either catch and hold the audience or create distance between the movie and the audience. The audiences are not uniform; there is a wide variety of them. If the movie highly pushes the fearful element, the audience will feel disconnected from the movie, thus reducing its chance of impact. We can see this element in the movie Mad Max: Fury Road (2015), where there is a scarcity of resources. Whoever controls the availability of these resources, such as the lord who controls the water in the movie, is shown as more powerful. This film struggles a little to connect with the audience because of its futuristic dystopian vision.

However, it is also beneficial when balanced. For example, in the movie Interstellar, the filmmaker subtly shows us the deteriorating climate through the failures to grow crops, falling oxygen in the environment, severe sand storms, and people wearing masks while going out. These elements will come closer to an audience through their simplicity and also because they have a plausible explanation. This happens also in The Day After Tomorrow, where the climatologist repeatedly warns about the rapidly changing weather patterns and ocean currents of the planet. The result of this negligence to his warning results in a global ice age. Even though it may be shown on a global scale, the theory is widely accepted among the audience. Because we see this in our everyday life.

The Problem of Scale

Widening the story from a single disaster in a single geographic location to a world with a planet-wide treacherous climate created a different set of problems. Whereas the story of a singular disaster can be told from one point of view within an individual human time span, the story of climate change spans continents and millennia. This makes point-of-view an issue and presents challenges in maintaining engagement and intimacy with characters. This form captures a sense of the enormity of climate change, but even so, it remains a keyhole view. Realist fiction is written from a limited, interior perspective and is necessarily socially partial; it describes the world as seen through the eyes of a limited set of characters who are socially and geographically located in particular and specific places, times, and

worldviews. Even a bricolage of stories is not representative of the spectrum of human experiences and perspectives and, at the same time, risks sacrificing intimacy and empathetic engagement with characters.

The Wicked Problem of Climate Science Communication

A wicked problem is entanglement with values and perceptions. It has multiple competing formulations of both the problem and the desired solution, and feedback loops that cause the problem definition to be constantly in a state of flux. Wicked problems suffer from the availability heuristic, in that it is difficult to imagine their outcome, and this difficulty in imagining reduces the estimation of their frequency, likelihood, and risk. If the singular nature of climate change is one problem, the difficulty in communicating science is another that compounds it. Science communication can itself be seen as a wicked problem.

Limitations of the study

The study is qualitative, where only two Cli-Fi movies are taken for study.

Conclusion

Recently, there has been a broadening of the range of climate impacts considered. At the same time, however, there is growing evidence of fatigue or scepticism regarding climate change. At this time, this project tries to find out the ground reality of the impacts of the emerging subgenre of Sci-Fi, i.e., Cli-Fi.

Climate change films provide genuinely new information and plausible cinematic events, which influence climate change perceptions but do not result in long-term changes in behaviour and attitudes. It is the failure to resolve the issue of trust, along with a fearful framing of climate change that seems to have prevented viewers from altering their behaviour. Audiences are not homogenous. Evidence suggests that responses to climate change communication efforts differ from country to country and from less engaged to more engaged members of the public.

Not only are movies enough to raise awareness among people, but the governing bodies should also actively participate and take a pledge to save resources. Just celebrating special days like World Water Day, World Forest Day, World Environment Day, World Ozone Day and all the other days won't do much for sustainable developmental programs.

It must be kept in mind that everything has its merits and demerits so do these movies. Sometimes their exaggerated narratives make people not believe that all of it could happen in real life. And sometimes, they are only a part of the movie. It is almost like a subplot which makes the audience fail to notice this theme. Whatever the scale is, these movies are influencing more and more people to join the climate fight against greedy corporates and power-hungry politicians. Unless they comply with the demands of the people, they will find it difficult to continue in their trade.

It is clear to claim that cli-fi dystopian movies and documentaries related to climate change and global warming have a great influence on awareness to some extent. However, more holistic and integrated models and actions are needed to change the behaviour of the community. But these movies or books also have to face off against the establishments that do not believe in climate change. This becomes a challenge sometimes because they might mitigate the voices in order to benefit their own interests.

Sometimes, it might be hard, for instance, to imagine the implications of a world where the temperature has risen by more than 2 degrees Celsius, an increase scientists conclude would disrupt much of life on Earth. It is also hard to make sense of the fact that our current lifestyle, without changes, can lead to such a situation. With Cli-Fi, we can take current conditions forward by several decades and imagine what commuting or buying bread in near future looks like. But the current movement also deals differently with possible futures. Whenever climate change filters into mainstream culture, particularly in Hollywood movies like *The Day After Tomorrow*, it often does so as a catastrophe. Most of the fictional literature about climate change looks beyond that and asks: "How is the world after the crisis?" But watching a world on fire—a world that looks very much like our own—on-screen may work to influence specific individual behaviors.

The reason that these movies work over books is that they reach a wide range of people, from academicians to factory workers. This is not the case with scientific publications on climate change. Communication is important. If it is through films that are much better because of its wide reach.

Through the awareness programs of many non-profit organizations, MNCs are trying to reduce their carbon footprint by adapting innovative technologies in their production and distribution chains. Instead of leaving the planet one day, as shown in the movie Interstellar,

we could try to save future generations by capping our greed, which movies are a way of communicating this message.

Works Cited

D'Avanzo, Charlene. "Climate Fiction as Environmental Education." Bulletin of the Ecological Society of America, vol. 99, no. 4, 2018, pp. 1–3. www.jstor.org/stable/26501940

Dr. Suess' The Lorax. Directed by Chris Renaud, Universal Pictures, 2012.

Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm, editors. The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. University of Georgia Press, 1996.

Hayward, Susan. "Science Fiction Films." Cinema Studies: The Key Concepts, 2nd ed., Routledge, London, 2000, pp. 315–317.

Interstellar. Directed by Christopher Nolan, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, 26 Oct. 2014.

Jensen, Casper Bruun. "Cli-Fi, Education, and Speculative Futures." Comparative Education Review, vol. 64, no. 1, 2020, pp. 150–152., doi.org/10.1086/707328.

"The Day After Tomorrow: Could It Really Happen?" Centre for Climate and Energy Solutions, 18 Oct. 2017

The Day After Tomorrow. Directed by Roland Emmerich, 20th Century Fox, 2004.

Tomas Axelson, in his Movies and Meaning. Studying Audience, Fiction Film and Existential Matters

Waterworld. Directed by Kevin Reynolds, Universal Pictures, 1995.

Zajaczkowska, Joanna. "Cli-Fi: Cinematic Visions of Climate Change." A Green Economy Manifesto, Edited by Vivienne Westwood, Sept. 2015.

The Theme of Homosexuality in Shyam Selvadurai's *Funny Boy*

Dr. Chaitra Pandurang Naik
Faculty, Department of English
Gangavathi P G Centre
Koppal University
Email id: naikc155@gmail.com

Introduction:

All of Selvdurai's novels have a subtle and deeply humane style, wit and perspicacity that establish him as not only as an important chronicler of the complexities social and cultural difference but also ensure his place as a significant figure in post-colonial and gay writing. Funny Boy announced Selvadurai as a major new voice in Canadian, post-colonial gay literature.

The novel is moving and harvest coming out story of Arjie Chelvaratram as he grows from a ridiculed "Funny Boy" more content to dress up as "bride-bride" with his female cousins than play cricket with the males to an intelligent, reflective teenager dangerously awakened by his love for Shehan.

Shyam Selvadurai's novel gives a brilliant portrait of the anxieties aroused by gender non-conformity in the patriarchal society.

Themes of Homosexuality in Funny Boy

Protagonist Arjie Chelvaratanam as his nation hurdles towards civil war At the same time as he watches Sri Lanka's Sinhalese majority gradually turn against his minority Tamil community, Arjie comes to terms with the consequences of being gay in a patriarchal culture and family from his earliest days, Arjie fails to meet his family's expectations of a boy; when his parents start openly worrying about his "funny" sexuality and Arjie realizes that he is indeed gay.

Arjie's deviation from traditional masculinity leads his family to continuously shame him, and he quickly internalizes this shame and begins to think of himself as inherently flawed. Chelvaratnams repeatedly call Arjie "funny"- a word that both betrays the family's anxiety about admitting the possibility of having a gay son and shows that their homophobia is based on an unjustified, instinctual revulsion, tied to the cultural norm of heterosexual marriage and families. While he is too young to understand his family's conviction that he is

being punished for simply being himself and following his desires, things over which he has no control. Although Arjie's sexuality mostly falls out of view during the middle part of the book, when he goes to Victoria Academy, he befriends and falls in love with a boy named Shehan, about whom his brother Diggy repeatedly warns him.

Ultimately, however, Arjie does manage to overcome his shame, and this shows the groundlessness and arbitrariness of the conventional gender roles his family tried to squeeze him into. When Arjie's Amma forces Arjie to play with the boys rather than the girls, she reveals that she does not completely believe in the restrictive notion of masculinity she is enforcing. "Because the sky is so high and pigs can't fly", as though gender separation is just an inherent and necessary feature of the world. Arjie's personal story about desire and sexuality is interwoven with politics and ethnicity in years of turmoil.

Critics have grappled with the intricate relationships between queerness, homosexuality, ethnicity, and post-coloniality in the novel. The subversive potential of Arjie's relationship with his boyfriend Shehan, W.Perera, talks about this is not their same-sex love, but their friendship implies that "racial harmony can be achieved among the marginalized". On Arjie's "homosexuality", Robert Aldrich argues that it seems lesser sin than heterosexual violation of ethnicity, caste and religion and the consequences to status and bloodiness that such misalliances engender.

Shifting the emphasis from sexuality to socio-economic analysis, Emily S. Davis argues that it is the effects of neo-liberalism that shape Sri Lank's "governmentality, consumerist fantasy, and global economic mandate" in the postcolonial period. Taking these ideas as a point, this paper probes the word "funny" in Funny Boy to show that meaningful criticism relies not on a close reading of the character, but rather on text itself.

Selvadurai's novels always present at some level of consciousness the interaction between the personal and the political context. This awareness in which the personal and the political are intertwined not only intrigued Shyam but has enabled him to reveal the capacities of racism, homophobia, sexism and other injustices and hatreds which are present all levels within a society. He clearly has a deep concern with his country of birth and its troubled history. Privacy and secrecy are stressed as important factors in certain socially accepted institutions that often harbor the hidden third natured sexual behavior. Marriage is seen as one such institution which acts as a safe transitory alternative that helps to generate a

facade of heterosexuality.

Conclusion:

Arjie's sexuality, while a topic of discussion for his family, is not confronted directly. Instead, he is always referred to as "funny". Arjie's "critical funniness" includes turning upside down of the colonial order. Though Arjie may be expelled from Sri Lanka, his narratives radical funniness nonetheless insists on returning through the sexual tendencies. Arjie recognizes that the term "funny" always carries a negative connotation, but doesn't understand its complexity, stating that "it was clear to me that I had done something wrong, but what it was I couldn't comprehend".

Dr. Jeffery Mayers writes the homosexual writers see the path of fate in an even more pessimistic light than the normal ones. They have felt within themselves that the justifications provided by Plato or seen in the story of David and Jonathan give no protection against descent in to an even deepening corruption. The writers of Homosexual writings, they tell us, no true love is possible and there is no escape from loveliness. Abu Sinfield has suggested that the central argument in studies of sexuality has ultimately sought to resolve outstanding problems which converge on and surround the notion of sexual identity.

Shyam Selvadurai gives a brilliant theme of Homosexuality in his work "Funny Boy". It shows the different attempt he done with his work. This work is an excellent example of LGBT studies.

Works Cited

Aldrich, Robert. Cultural Encounters and Homoeroticism in Sri Lanka: Sex and Serendipity. Routledge, 2014.

Meyers, Jerrery. *Homosexuality and Literature*. Mc Gill- Queen's University Press.

Selvadurai, Shyam. *Funny Boy: A Novel*. Harvest, 1997.

Davis Emily S. "The Betrayals of Neo-liberalism in Shyam Selvadurai's *Funny Boy*" Textual Practice, vol.29, no. 2, 2015, PP. 215-33.

Resisting Patriarchy: A Feminist Reading of Shivaram Karanth's *Sarasammana Samadhi*

Shrungashree T
Research Scholar
Department of PG Studies and Research in English
Kuvempu University

Abstract

This article explores the themes of gender inequality and patriarchal oppression as depicted in Dr. Shivaram Karanth's novel *Sarasammana Samadhi.* Published in 1937, the novel delves into women's emotional depths, struggles, and suppressed desires, portraying their plight within a male-dominated or patriarchal society. The protagonists, Sarasamma and Bhagirathi, highlight the oppression women endure, ranging from societal expectations to the barbaric practice of Sati.

Sarasamma's forced transformation into a "Maha Sati" is critiqued as a political tool of patriarchy to control women's agency. In contrast, Bhagirathi and Sunalini represent resistance, challenging unjust traditions and asserting women's rights to autonomy and dignity. The novel foregrounds the necessity of rebellion against injustice, advocating for gender equality and questioning the exploitation inherent in patriarchal systems. Through its timeless relevance, *Sarasammana Samadhi* remains a compelling reflection on women's struggles and their fight for existence, identity, and freedom.

Keywords: Shivaram Karanth, *Sarasammana Samadhi*, Gender inequality, Patriarchy, Women's rights, Sati practice, Feminist resistance, Social critique,

Introduction:

Over time, Kannada literature has beautifully portrayed women's emotions, inner struggles, and suppressed rebellion. These elements can be seen in the work of the Jnanpith Award-winning author Dr. Shivaram Karanth's novel *Sarasammana Samadhi.* Which stands for its impactful depiction of women's true identity and their struggle for existence. Sarasammana Samadhi was published in 1937, this novel explicitly illustrates a woman's

sensitivities, hardships, desires, societal status, and struggles with patriarchal norms all without glorification, embellishment, or melodrama.

The lives of the protagonists, Sarasamma and Bhagirathi, challenge the very essence of human existence. They questioned the patriarchal system. This significant novel remains relevant across eras, holding a mirror to the emotional turmoil and struggles faced by women of all castes and religions. Through this work, Shivaram Karanth critiques the patriarchal system in India, shedding light on how society perceives women and how it continues to exploit them. The narrative exposes societal tendencies to view women as objects of pleasure, subordinate them under customs and traditions, and rob them of their vitality, turning them into living corpses.

In *Sarasammana Samadhi*, the protagonist fights against these injustices. She resists a system that defines a woman's life as confined to the kitchen and four walls, reducing her identity to her husband's shadow. It critiques a society that dictates a woman should sacrifice her body, unwillingly submit to male dominance, and worship her husband as a deity. Sarasamma's rebellion resonates deeply, even today. However, as the novel unfolds, it becomes apparent that within every man lies a spark of resistance against the same oppressive society. Karanth's writing subtly reveals this duality, where femininity also exists within masculinity.

The novel emphasizes that what a woman truly seeks is love not the arrogance, authority, or material riches of a man. With genuine affection, she is willing to dedicate herself entirely, like sandalwood offering its fragrance. This simple yet profound message forms the essence of the novel.

Interestingly, the portrayal of spirits in this story extends beyond the realm of the supernatural, representing the grim reality of how women live like ghosts even in life, enslaved by societal constraints.

In the novel, Sarasamma is venerated as "Maha Sati Sarasamma" after her death, symbolizing how patriarchal society politicizes the concept of deifying women. Sarasamma, regarded as an incarnation of Sita, marries Neelachayya, loses him early in her youth, and is forced into Sati. Sarasamma's lamentation is not just her agony but the collective cry of countless women whose aspirations and dreams were crushed under the patriarchal system.

Turning her into a deity and confining her actions symbolizes a political ploy by a male-dominated society to control women.

The novel doesn't just portray the tragic life of Sarasamma but critiques the barbaric practice of Sati that victimized numerous women. When society declares a woman's life meaningless after her husband's death, barring her from remarrying, living independently, or adorning herself, it manifests the cruelty of patriarchal norms. Sarasamma, who is forced to ascend her husband's funeral pyre, represents one side of this tragedy, while characters like Bhagirathi and Sunalini, who resist these oppressive norms, represent the other.

The defiance of Bhagirathi and Sunalini, challenging long-standing societal customs, serves as a powerful critique of patriarchal oppression. Bhagirathi's protest against her husband Venkatramanayya who treats women as inferior beings, equating them to dogs and slippers emphasizes the need for resistance. Her decision to leave her marital home symbolizes a significant act of rebellion, paving the way for change. Karanth brilliantly showcases how these women's protests create new paths of resistance.

The novel strongly asserts that enduring injustice silently is far less important than resisting it. For women, especially, it emphasizes the necessity of standing against oppression. Through its powerful narrative, *Sarasammana Samadhi* sends a compelling message that rebellion is vital for justice and equality.

Conclusion:

Shivaram Karanth's *Sarasammana Samadhi* stands as a timeless critique of patriarchal oppression and societal injustice. Through the lives of its protagonists, Sarasamma and Bhagirathi, the novel not only exposes the cruelty of outdated customs like Sati but also highlights the resilience and courage of women who dare to resist. It emphasizes the necessity of rebellion against societal norms that dehumanize and subjugate women, asserting that silence in the face of injustice continue the cycle of oppression.

Karanth's nuanced portrayal of gender dynamics reveals that the struggle for equality is not merely a fight against external structures but also an introspective journey for both women and men to recognize and dismantle internalized patriarchy. The novel's core message that love, respect, and equality are the foundation of a meaningful life resonates deeply even today.

By presenting a scathing critique of the societal structures that exploit women while celebrating the strength and defiance of its female characters, *Sarasammana Samadhi* transcends its time, offering lessons and inspiration for generations to come. It is not merely a narrative of oppression but a powerful call for transformation, making it an enduring masterpiece in Kannada literature.

Work Cited

Karanth, Shivaram. *Sarasammana Samadhi.* Manohara Grantha Mala, 1937.

ನೆನಪಿನಂಗಳದ ಆ ಪುಟಗಳು

ಡಾ. ರಜನಿ ಸಿ ವಿ
ಸಹಾಯಕ ಪ್ರಾಧ್ಯಪಕರು
ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿಭಾಗ
ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಕಾಲೇಜು, ಹೊನ್ನಾಳಿ

ಆಮಟೆ ಎಸ್____. ಆಮಟೆ ಎಸ್

ಗೋಧೂಳಿ ಸಮಯ ಆದಿತ್ಯ ಮನೆಗೊರಡಲು ಸಿದ್ದನಾಗಿದ್ದ, ಮುಂಜಾನೆ ಗೂಡು ಬಿಟ್ಟ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಮುಖ ಮಾಡಿದ್ದವು, ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮನೆಗೆ ಮರಳಿರೆಂದು ತಾಯಂದಿರು ಕೂಗು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದ್ಯಾವುದರ ಪರಿವೇಯೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಸೋಲು ಗೆಲುವಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗಿದ್ದರು. ಬಾಲ್ಕನಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ ಆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆಯೇ ನೆಟ್ಟಿತ್ತು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು ಅವರಿಂದ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊರಳಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮನೆ ಕೆಲಸದ ಕರೆಗೆ ಓ ಕೊಟ್ಟರು ಮನ ಪಟಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಛಾಯೆ ಮೂಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಮಂಚದಲ್ಲಿ ಒರಗಿದ ನನಗೆ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರದೋ ನಗು, ಕಂಗಳಲ್ಲಿ ಯಾರದೋಮುಖ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾರದೋ ಮಾಸಿದ ನೆನಪು, ಯಾರದೋ ಮಾತು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ರಿಂಗಣಿಸಿದಂತಹ ಅನುಭವ. ದೇಹದ ದಣಿವಿಗೆ ಮನಸು ಕೂಡ ಕೈಜೋಡಿಸಿ ನಿದ್ದೆಗೆ ಜಾರಿದವಳಿಗೆ ಯಾರದೋ ಕೂಗು ಎಚ್ಚರಿಸಿದಂತಾಯಿತು.

ಬೆಳಗ್ಗೆ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಹೋಗುವ ಆತುರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ದಿನದ ಯಾವುದೇ ಸೆಳೆತಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗೊಡದೆ ಕೇವಲ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಟಿಎಸ್ ಎಲಿಯಟ್ ಮತ್ತು ಅರ್ನಾಲ್ಡ್ ರನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡವಳಿಗೆ, ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ತಂಪು ಗಾಳಿ ನೆನಪಿನ ಪುಟಗಳಿಂದ ಆ ಮಾಸಿದ ಮುಖವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ ನೆನಪಾದವಳೇ ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಗೆಳತಿ ಕಮಲು. ನನಗಿಂತ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯಳಾದರೂ ನನ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಾಲ್ಯದ ತುಂಟಾಟಗಳಿಗೆ, ಆಟಗಳಿಗೆ ಜೊತೆಯಾದವಳು. ತನ್ನ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಮೀರಿದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊತ್ತು, ಶಾಲೆ ಬಿಟ್ಟು, ತನ್ನ ತಂಗಿ ತಮ್ಮನಿಗೆ ತಾಯದವಳು. ನನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಕಿವಿಯಾದವಳು. ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಹಿರಿದಾಗಿಸಿಕೊಂಡವಳು. ಚಿಕ್ಕವಯಸಿನಲ್ಲಿ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಳಕೊಂಡ ಕಮಲು, ತಾಯಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗೆ ಹೆಗಲಾದವಳು. ತಾಯಿ ಕುಟುಂಬದ ಪೋಷಣೆಗೆ ಹೊರಗೆ

ದುಡಿದರ, ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ತಂಗಿಯ ಲಾಲನೆ, ಪೋಷಣೆ ಮಾಡಿದವಳು, ಕಮಲು. ಶಾಲೆ ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಕಮಲುಗೆ ನಾನೇ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನ.

ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತು ಹರಟೆ ಹೊಡೆಯುವುದೇ ಅವಳ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಮನರಂಜನೆ. ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಆಡುವುದೆಂದರೆ ಬಹು ಇಷ್ಟ, ನನಗೆ. ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಗೂಡು ಕಟ್ಟುವಾಗ ನನ್ನಂಗಿಗೆ ಹತ್ತಿದ ರಕ್ತದ ಕಲೆಯನ್ನು ಕಂಡು, ನನ್ನ ಅಮ್ಮನ ಬಳಿಗೆ ಕರೆ ತಂದು "ರಂಜು ದೊಡ್ಡೋಳಾಗವ್ಳೆ" ಎಂದು ಹಿರಿಯಕ್ಕನಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡವಳು ಕಮಲು .ಹೈ ಸ್ಕೂ ಮೆಟ್ಟಿಲೇರಿದ ನಾನು ಶಾಲೆಗೆ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬರುವಾಗ ನಡೆದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಮಲುಗೆ ಹೇಳುವುದೇ ನನ್ನ ದಿನಚರಿ. ನನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಿವಿ ದುಂಬಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವಳ ಅರಳುವ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ನನಗೆ ಖುಷಿ. ನನ್ನಿಂದ ತನ್ನ ಆಸೆಗಳಿಗೆ ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡಿಸಿಕೊಂಡವಳು ಕಮಲು. ಜೀವನದ ಬಂಡಿ ನೂಕಲು ಊರು ಬಿಟ್ಟ ನನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೇರೆ ಊರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ನಾನು, ಗುರಿ, ಸಾಧನೆ, ಸ್ಪರ್ಧೆ ಎಂಬ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನೇ ನಾನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಗ, ನನಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಕಮಲು ನನ್ನಿಂದ ದೂರವಾದಳೆಂದು. ಓದು, ಕೆಲಸ, ಮದುವೆ ತದ ನಂತರ ಮಗುವಿನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದ ಜೀವನ ಪಯಣದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ವರುಷಗಳು ಹಾಗೆ ನಿಶ್ಯಬ್ದವಾಗಿ ಸರಿದು ಹೋಗಿದ್ದವು.

ಆ ಮಕ್ಕಳ ಆಟ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಹೋದ ಕಮಲುನ ಮತ್ತೆ ಹೊರ ತಂದಿತ್ತು. ಆಕೆಯನ್ನು ನೋಡುವ, ಮಾತನಾಡುವ ಆಸೆ ಮನದ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಗುರೊಡೆದಿತ್ತು. ನನ್ನ ತಾಯಿಗೆ ಫೋನ್ ಮಾಡಿ ಕಮಲುನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ನನ್ನ ಕುತೂಹಲ ತಣಿಯುವ ವಿಚಾರವೇನು ನನಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ.ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾದರೂ ಅವಳ ಕುರುಹು ಸಿಗಬಹುದೇ ಎಂದು ಒಂದು ಭಾನುವಾರವೆಲ್ಲ ಹುಡುಕಿದರು ಯಾವುದೇ ಉಪಯೋಗವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪತ್ರ ಬರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಹಕಾರ ಸಿಗದಾದಾಗ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹೊಳೆದದ್ದು ಈ ಬಾರಿಯ ಬೇಸಿಗೆ ರಜೆಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ದಾಂ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಮಲೂನ ಭೇಟಿಯಾಗುವುದೆಂದು. ದಿನಗಳು ಉರುಳಿದಂತೆ ಕಮಲೂನ ನೋಡುವ ಆಸೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಲವು ತಿಂಗಳುಗಳು ಕಾದ ನಂತರ ಬೇಸಿಗೆ ರಜೆ ಬಂದೇ ಬಿಟ್ಟಿತು. ಮನೆ ಹಾಗೂ ಮಗಳ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಪತಿರಾಯನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಊರಿನ ಬಸ್ಸು ಹತ್ತಿದೆ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ 6:00ಗೆ ಬಸ್ಸು ಹತ್ತಿ ಮೂರು ಬಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿದವಳಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಬಸು ಹತ್ತಿ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುವ ನಿತ್ರಾಣವಿಲ್ಲದೆ ನನ್ನ ಪಯಣವನ್ನು ನಡು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ನನ್ನ

ಆತುರತೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಿಗೊತ್ತಿ ರಾತ್ರಿ ಸಮಯವಾದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಮಾರನೇ ದಿನ ಬೆಳಗ್ಗೆ ನನ್ನ ಊರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದೆ.

ಮಲೆನಾಡಿನ ತಪ್ಪಲಿನಲ್ಲಿದ್ದ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಊರು ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಈಗಿನ್ನು ಹೊರಳಿತ್ತು. ಓದು, ಕೆಲಸ ಎಂದು ಯುವಕ ಯುವತಿಯರೆಲ್ಲ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಪಟ್ಟಣದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈಗ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಹಿರಿ ತಲೆಮಾರಿನವರಷ್ಟೇ ಇದ್ದರು. ನನ್ನ ವಯಸ್ಸಿನವರೆಲ್ಲ ಊರಿಗೆ ಬರುವುದು ಹಬ್ಬಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಮದುವೆ ಮುಂಜಿ ಗಳಿಗಷ್ಟೇ. ನನ್ನ ಮನೆಯಿದ್ದ ರಸ್ತೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ಹೊರಟರೆ ಚಿಕ್ಕ ಮನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಗುಡಿಸಲು ಗಳಿದ್ದ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್‌ಸಿಸಿ ಮನೆಗಳಿದ್ದು ಮನೆಯ ಬೀದಿಯನ್ನು ಗುರುತು ಹಚ್ಚಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಯಾರಾದರೂ ಪರಿಚಯ ದವರು ಕಾಣಬಹುದೆಂದು ಹನುಮಂತ ದೇವರ ಗುಡಿಗೆ ಹೋದರೆ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿತ್ತು. ನಾನು ಓದಿದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗೋಣವೆಂದುಕೊಂಡರೆ ಬೇಸಿಗೆ ರಜೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರು ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಆ ಕಡೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಶಾಲಾ ಕಟ್ಟಡ ಬದಲಾಗಿ ಇನ್ನು ಚಂದವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

ಶಾಲೆಯಿಂದ ಒಂದಿಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಮುಂದಿನ ತುಳಸಿ ಕಟ್ಟೆಗೆ ಯಾರೊ ಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ನಾನು ಅವರನ್ನೇ ತದೇಕಚಿತ್ತದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾ ಇದ್ದಾಗ, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲೋ ನೋಡಿದಂತಹ ಅನುಭವ, ಪರಿಚಯವಿರುವ ನಿಲುವು ಹಾಗೂ ಮುಖ, ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಮಾತನಾಡಿದರೆ ತಿಳಿಯಿತು ಅವರೇ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸರ್. ವಯೋ ನಿವೃತ್ತಿಯ ನಂತರ ಅದೇ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಸಮೇತರಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯಿತು. ನಮ್ಮ ಮನೆ ಇದ್ದ ಬೀದಿ ಗೆ ಯಾವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವುದೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟಾಗ, ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಕುರುಹುಗಳೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಕಮಲೂನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ಯಾರಿಗೂ ಅವಳ ಸುಳಿವು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಹೇಳಿದ್ದು ಸಾಕಮ್ಮ ಹಾಗೂ ಕಮಲು ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರೆಂದು. ನನ್ನ ಆತುರತೆಗೆ ತಣ್ಣೀರು ಚೆಲ್ಲಿದಂತಹ ವರ್ತಮಾನಗಳು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಏನು ಮಾಡುವುದೆಂದು ತಿಳಿಯದೆ, ಬಸ್ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಯಾರೋ ವಯಸ್ಸಾದ ಮಹಿಳೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಗುರುತು ಹಚ್ಚಿ ದಂತಹ ಅನುಭವ. ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ತಿಂದು ಕೆಂಪಾದ ತುಟಿಗಳು, ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿ ಮಿಶ್ರಿತ ಕೂದಲು, ಎತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿದ ಸೀರೆ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕುಡ್ಲು, ಆಕೆ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನಿರಬೇಕೆಂಬ ಅನುಮಾನ. ಊರಿನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆಲ್ಲ ದೊಡ್ಡಮ್ಮನೆ ಆಕೆ. ನಮ್ಮ ಊರಿನ ಬಾಲ ವಿಧವೆ. ಗಂಡ ತೀರಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ, ತವರಿಗೆ ಬಂದಾಕೆ. ತಾನು ತವರಿನಲ್ಲಿ

ಭಾರವಾಗಬಾರದೆಂದು ಎಲ್ಲರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಾ, ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಪುಡಿಗಾಸಿನಿಂದ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳಿಲ್ಲದೆ ಹಬ್ಬದೂಟ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮದುವೆ ಮನೆಗಳಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಬುಲಾವ್ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲೇ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೋದರು ತನ್ನ ಮನೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅವಳೆಂದರೆ ಸಲುಗೆ, ಪ್ರೀತಿ. ಅವಳನ್ನು ಕಂಡ ನನಗೆ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಯಾಸಿಸ್ ದೊರಕಿದ ಸಂಭ್ರಮ. ಆಕೆಯ ಬಳಿ ಹೊರಟಾಗ ಆಕೆಗೂ ಸಂಭ್ರಮ ನನ್ನಲ್ಲಿ ನನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಂಡಂತಹ ಅನುಭವ.

ನನ್ನ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ದೂರವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕುಶಲೋಪರಿಯ ಮಾತು ಮಾತಾಡಿ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದಳು. ಇದೆ ಸರಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭವೆಂದು ಕಮಲುನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ಕಣ್ಣು ಕೆಂಪು ಮಾಡಿ ಬೈಗುಳಗಳ ಸುರಿಮಳೆ ಸುರಿಸಿದಳು ಸುರಿಮಳೆಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಬೊಗಸೆ ಗೆ ಬಂದದ್ದು, ವಯೋ ಸಹಜ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಸೈಕಲ್ ರಿಪೇರಿ ಸಲೀಮ್ ನೊಂದಿಗೆ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದಳೆಂದು. ಸಾಕಮ್ಮ ತನ್ನ ಮಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬೇರೆ ಊರಿಗೆ ಹೋದಳೆಂದು. ದೊಡ್ಡಮ್ಮನಿಗೆ ಕಮಲು ನೆನಪಿದಿದ್ದು ಕೇವಲ ಜಾತಿ ಕೆಡೆಸಿದ ರಂಡೆಯಂತೆ.

ದೊಡ್ಡಮ್ಮನೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಆಕೆಯ ಗೆಳತಿ ನಮ್ಮ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತು ಕೂಡಿಸಿದಾಗ ತಿಳಿದದ್ದು ಪಕ್ಕದೂರಿನ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಗೆ ಕಮಲು ಕಂಡಿದ್ದಳೆಂದು. ಆದರೆ ಅವಳನ್ನು ನೋಡುವ ಮಾತನಾಡುವ ಯಾವುದೇ ದಾರಿ ನನಗೆ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬಸ್ಸು ಬಂದು ನಿಂತಿತ್ತು. ಬಸ್ಸು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತುಂಬುವವರೆಗೂ ಚಾಲಕ ಬಸ್ಸನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ಬಂದು ಬಸ್ಸನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರಲ್ಲಿ ಕಮಲು ಕಾಣಬಹುದೇ ಎಂದು ಬಂದವರನೆಲ್ಲ ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಯಾರಿಗೋ ಸಂತೆಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ಯಾರಿಗೂ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕಮಲು ನನಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದೇ ಎಂಬತವಕದಿಂದ ಹುಡುಕಿದರು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಬಂದ ದಾರಿಗೆ ಸುಂಕವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ, ಮನಸು ಭಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಊರಿಗೆ ಮರು ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದ ನನಗೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕಮಲುನ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ದಾರಿ ಯಾವುದೆಂದು? ಇದೊಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ನನ್ನ ಎದೆ ಮೇಲೆ ಮಣಬಾರದಂತೆ ಕೂತಿತ್ತು. ಬಸ್ಸು ಪ್ರಯಾಣಿಕರಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ನಿರಾಸೆ ಮನದಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ತೂರಿ ಬಂದ ತಂಪು ಗಾಳಿ ನನ್ನ ನಿದ್ದೆಗೆ ಜಾರಿಸಿತು.

ಕನ್ನಡ ದಲಿತ ಕಾವ್ಯ: ಜೀತಪದ್ಧತಿ

ಡಾ. ಲೋಹಿತ್ ಹೆಚ್.ಎಂ.
ಸಹಾಯಕ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು
ಎ. ವಿ.ಕಮಲಮ್ಮ ಮಹಿಳಾ ಕಾಲೇಜು, ದಾವಣಗೆರೆ

ಈ ದೇಶದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ದುರಂತ ಜೀತಪದ್ಧತಿ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಆಳವಾದ ಕಂದಕಗಳನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದೆ. ಒಂದು ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ ವಲಯದ ಅಧೋಗತಿಗೆ ಈ ಅಂಶ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹರಣವನ್ನು ಜೀತಪದ್ಧತಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಬಗೆಹರಿಯಲಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತವಾಗಿದೆ.

ಬಹುಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಉಳ್ಳವರು ಇಲ್ಲದವರನ್ನು, ಶೋಷಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲದವರು ಉಳ್ಳವರ ಜಮೀನಿನಲ್ಲಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀತಮಾಡಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜೀತ ಪದ್ಧತಿ ಬಡವರ ಬದುಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಹಾಳು ಮಾಡಿದೆ. ಜೀತಪದ್ಧತಿ ಭಾರತ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲಕ ಅಲ್ಲಿನ ಕರಿಯರನ್ನು ಶೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಅಮೇರಿಕಾ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮಗಿರಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಮೂಲ ಶೋಷಣೆ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ.

ಬಹುಪಾಲು ದಲಿತ ಜನಾಂಗದವರು ತೀರಾ ಬಡವರು. ಇವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಲು ಜಮೀನ್ದಾರರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ದುಡಿತಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರತಿಫಲ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಜೀವನ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಿಗೆ, ಮದುವೆ ಮುಂತಾದ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಡವರು ಜಮೀನ್ದಾರರಿಂದ ಹಣ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಹಣವನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಜೀವನ ಪರ್ಯಂತ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಜಮೀನಿನಲ್ಲಿ ಜೀತ ಮಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಜಮೀನ್ದಾರರು ತಾವು ಕೊಟ್ಟ ಹಣಕ್ಕೆ ಬಡ್ಡಿ ಚಕ್ರಬಡ್ಡಿ ಸುಸ್ತಿ ಬಡ್ಡಿಯನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ದಲಿತ ಜನಾಂಗದವರು ತಾವು ಪಡೆದ ಅಲ್ಪ ಹಣಕ್ಕೆ ಸಾಯುವ ತನಕ ಜೀತ ಮಾಡಿ ಹಣವನ್ನು ತೀರಿಸುವಂತಹ ದಾರುಣಸ್ಥಿತಿ. ಈ ಜೀತ ಪದ್ದತಿ ದಲಿತರ ಧಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ದಲಿತ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕವಿತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂತಹ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಹಾಗು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಜೀತಪದ್ಧತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿರುವ ಧಾರುಣತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಒಂದು ಪದ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ನಾವ್ ಮಾತ್ರ ಇಸ್ಕೂಲ್ ಗೋಗಾಂಗಿಲ್ಲ ಜೀತಕ್ಕೋಗ್ಬೇಕು/ತಲೆ ಎತ್ತಾಂಗಿಲ್ಲ ಬಗ್ಗಬೇಕು"

ಈ ಮೇಲಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀತಗಾರ ಬದುಕಿನ ಮಕ್ಕಳ ಸ್ಥಿತಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರರ ಕಪಿಮುಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಇಡೀ ಬದುಕನ್ನೇ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸವೆಸುತ್ತಾ, ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಹಿಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ ಮೈತುಂಬಾ ಬಟ್ಟೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವ ದಲಿತ ವರ್ಗದವರ ನೋವಿದೆ. ಅಪ್ಪ ಮಾಡಿದ ಸಾಲವನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಮಕ್ಕಳು ಸಹ ಜೀತ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಜೀತ ಮಾಡುವ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿಯು ತಾವು ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ ಹಂಬಲವಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕವಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು 'ನಾವ್ ಮಾತ್ರ ಇಸ್ಕೂಲ್ ಗೋಗಾಂಗಿಲ್ಲ ಜೀತಕ್ಕೋಗ್ಬೇಕು' ಎಂದಿರುವುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನೆ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವುದು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಈ ತೆರನಾದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮೂಲಕ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಇಂದಿಗೂ ಜಮೀನ್ದಾರರ ದರ್ಪ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದರೂ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಸೊಕ್ಕು ಅಡಗಿಲ್ಲ.

"ಕೂಲೀಗ್ ಕರೀಬ್ಯಾಡಿ ದುಡಿಯಾಕ್ಯಳೀ ಬ್ಯಾಡಿ/ಕ್ವಚ್ಚಿ ಜಾಗ್ದೇರ್ ಮುಲುಗ್ಸಿ ಕಕ್ಕಸ್ ಪೈಪ್/ಇತ್ ಕಡೀಕ್ ತಿರುಗುಸ್ಬ್ಯಾಡಿ ಜೀತ್ ಸಾಲ ಬಡ್ಡಿ ಚಪ್ಪಡಿ ಏರಿ, ಅಪ್ಪಚ್ಚಿ/ ಮಾಡಿ ಆಡ್ಕಂಡ್ ನಗಬ್ಯಾಡಿ"

ದಲಿತರು ಬಡತನದ ಬೇಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಯುತ್ತಿರುವುದು ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ಉಳ್ಳವರಿಂದ ಪಡೆದ ಸಾಲವನ್ನು ತೀರಿಸಲಾಗದೆ ಅವರು ಹೇರಿದ ಬಡ್ಡಿ, ಚಕ್ರಬಡ್ಡಿಗಾಗಿ ಜೀವನ ಪರ್ಯಂತ ದುಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ದುಡಿದರೂ ಸಹ ಕೊಟ್ಟ ಅಸಲು ಹಣ ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಜೀತ ಮಗನಿಗೆ, ಮೊಮ್ಮಗನಿಗೆ ಹೀಗೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವೆನ್ನುವಂತಹ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮ.ನ.ಜವರಯ್ಯನವರು 'ಮೂಲ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ಮತ್ತೆ ಅಗೆದು ತಡುಕುತ್ತೇನೆ/ಬೇರಿನ ಮೂಲ ಹಿಡಿದು/ಸಾಹುಕಾರನ ಮನೆಗೆ–

ಸಾಯೋತನಕ ಸೌದೆ ಹೊತ್ತರೂ/ಬಡ್ಡಿಯೋ ತೀರಲಿಲ್ಲವೆಂಬೀ–/ತಾತನ ಕಾಲದ ಹಳೆಮರವ

ಬುಡಮುಟ್ಟ ಉರುಳಿಸಿ/ಘನವಾದ ಕಟ್ಟಡವ ಕಟ್ಟಿ/ಸರಿಕರೆದುರಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂಸಾರವ ಹೂಡುತ್ತೇನೆ."

ಸಾಹುಕಾರರು ತಾವು ನೀಡಿದ ಹಣಕ್ಕೆ ಬಡ್ಡಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಸೇರಿಸಿ ಜೀವನವಿಡೀ ದುಡಿದರು ಸಾಲ ತೀರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದುದು ಸತ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ದಲಿತರಿಗೆ ಅಕ್ಷರದ ಜ್ಞಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಸಾಹುಕಾರರು ನೀಡಿದ ಸಾಲದ ಬಗ್ಗೆ, ಬಡ್ಡಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವು ಸಹ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹುಕಾರ ಹೇಳಿದ್ದೇ ಲೆಕ್ಕವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮೇಲಿನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮ.ನ.ಜವರಯ್ಯನವರು ಸಾಹುಕಾರರ ಜೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹುಕಾರರು ತಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ತಪ್ಪು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ನೆರೆಹೊರೆಯವರ ಎದುರು ಹೊಸ ಸಂಸಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇನೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿರೋಧ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದವರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿರೋಧ ಒಡ್ಡುವ ಮನಸಿದ್ದರೂ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ದಲಿತರದ್ದು.

"ಗೇದ ಕೂಲಿ ಕೇಳಿದ/ಹೊಲೆ ಮಾದಿಗರನು/ಎಲ್ಲಿ ಕೊಂದರೆಂಬುದ ಕಂಡರೆ ನನ್ನೊಮ್ಮೆ/

ಕರೆದು ತೋರಿರಿ ಕರೆದು ತೋರಿರಿ"

ಕೂಲಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ದಲಿತರನ್ನು ಧಾರುಣವಾಗಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಶೋಷಿಸಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಜೀತಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬದುಕು ಸವೆಸುತ್ತಿದ್ದ ದಲಿತನು ಕೂಲಿ ಕೇಳಿದರೆ ಅವನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಾವ ರೀತಿಯದಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮ.ನ.ಜವರಯ್ಯನವರು ಕೂಲಿ ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕೊಂದ ದಲಿತರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಹೇಳಿ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ, ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಜನರ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸು ಇದೆ. ಈ ರೀತಿ ಅನ್ಯಾಯ ನಡೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿದರೆ ಜಮೀನ್ದಾರರಿಗೂ ಭಯವಿರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೇಳುವವರೆ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅವರ ದರ್ಪ ಇನ್ನೂ ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

"ಕಳ್ಳತನವಾದರೆ ಕಟ್ಟುವರು ಕಂಬಕ್ಕೆ/ಜೀವವಿಲ್ಲದ ಜೀತದಾಳುಗಳನು/ಕೂಲಿ ಕೇಳದ ಜನರ ಗೋಣು ಕಂಬದ ಕೆಳಗೆ/ ಹಸಿವಿನಲಿ ಅಳುವವರು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲವು ಒಳಗೆ/ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳಂತೆ ಸಾಯುವರು ಜನರಿಲ್ಲಿ"

ಜಮೀನ್ದಾರಿ ವರ್ಗದವರ ದರ್ಪದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವು ಇಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿದೆ. ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತನವಾದರೆ ಜೀತಗಾರರನ್ನು ಕಂಬಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಹೊಡೆದು ಹಿಂಸೆ ಮಾಡಿದ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಬೇರೆ ಆದರೆ ಅನುಭವಿಸುವವರು ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಜೀತಗಾರರು. ಎಲ್ಲರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಜೀತಗಾರರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದಿಂದ ಬದುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೂಲಿ ಕೇಳಿದ ಜನರನ್ನು ಸಹ ಜಮೀನ್ದಾರರು,

ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದವರು ನೇಣು ಹಾಕಿ ಸಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರುಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಪಿಮುಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಜನ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಶೋಷಣೆಗಳನ್ನು ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಜನರು ಅನುಭವಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯನವರೇ 'ಅಪ್ಪಾ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪನ ಜೀವನ ಜೀತದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ರೀತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ಹಣೆಯ ಮೇಲಿನ ಸುಕ್ಕು ಮೈಯ ಒಳಗಿನ ದೊಕ್ಕು/ಹೇಳುತ್ತದೆನೂರಾರು ಇತಿಹಾಸ ನನಗೆ

ಹರೆಯದರ್ಧಾಜೀವ ಜೀತದಲಿ ಸವೆದಿತ್ತು/ ಉಳಿದರ್ಧ ಜೀವನವು ಮಣ್ಣಿನಲಿ ಮರವಾಯ್ತು"

ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್. ಹನುಮಂತಯ್ಯನವರು ಅಪ್ಪನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಾಗ ದಮನಕ್ಕೊಳಗಾದ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೂಲಕ ದಲಿತ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಣೆಯ ಮೇಲಿನ ಸುಕ್ಕು ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ದಲಿತರು ದುಡಿದು–ದುಡಿದು ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಬಳಲಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀತಗಾರನಾಗಿರುವ ಅಪ್ಪ ತನ್ನ ಅರ್ಧಜೀವನವನ್ನು ಜೀತಮಾಡಿಯೇ ಸವೆಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೇಲಿನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ "ಅಪ್ಪನ ಚಿತ್ರ ಕೇವಲ ಅಪ್ಪನ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರ. ಚರಿತ್ರೆಯ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದನಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯದ ದನಿಯಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಯನ್ನು ಆಪ್ತತೆಯನ್ನು ಹನುಮಂತಯ್ಯ ತಮ್ಮ ರಚನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ." (ಡಾ.ಎಲ್.ಹನುಮಂತಯ್ಯ, 'ಕಳ್ಳಿ ಹಾಲಿನ ಕಡಲು', ಮುನ್ನುಡಿ, ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಚಾರುಮತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೯, ಪುಟ ೯–೧೦)

ಡಾ. ಮುನಿವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ 'ಜೀತದ ಗೀತ'ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀತಗಾರನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಯಜಮಾನರ ಹಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ/ಅವಮಾನದ ಆಳದಲ್ಲಿ/ಹಳಸಿದನ್ನ ಆಹಾರದಲ್ಲಿ/ಅವ್ವ ಅಪ್ಪ ಜೀತದಲ್ಲಿ

ದಣಿಯ ಹಟ್ಯಾಗ ದುಡಿದುಡಿದು ನಾವು/ಬೇಲಿಯಾಗಿ ನಿಂತವರು/ ದಣಿಯ ದರ್ಪದಲ್ಲಿ ಬೆಂದೆವು ನಾವು

ಅವರ ಗರ್ಜನೆಯಲಿ ಮೂಕರು"

ಈ ಮೇಲಿನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀತಗಾರನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿಲಾಗಿದೆ. ದಲಿತರು ಯಜಮಾನರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಜೀತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವಮಾನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅವರು ನೀಡುವ ಹಳಸಲು ಆಹಾರವನ್ನು ಸೇವಿಸಬೇಕಿತ್ತು ಯಜಮಾನರ ವಿರುದ್ಧ ದನಿಯೆತ್ತುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮಂತರ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಅವರನ್ನು ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತ ಅವರ ಬೆಂಬಲವಾಗಿದ್ದರು ದಲಿತರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿದರು, ದಲಿತರ ಮೇಲೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ದಲಿತ ಜನರು ಮೂಕವಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯಾದ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಇಡೀ

ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದವರು ಅನುಭವಿಸಿದ ನೈಜ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿವೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವೆನ್ನುವಂತೆ 'ಕಾಡು ಜನರ ಹಾಡು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ಟಿ.ಲಲಿತಾನಾಯಕ್ ರವರು ಜೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕಡಿದೆವು ಇಟ್ಟಿಗೆ ಹೊತ್ತೆವು/ಜೀತವ ಗೇಯ್ದೆವು ದಿನವೆಲ್ಲಾ/ಮಳೆ ಬಿಸಿಲೆನ್ನದೆ ದುಡಿದು ದಣಿದೆವು
ಬೆವರಿಗೆ ಬೆಲೆಯೋ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ"

ದಲಿತರು ಜೀತ ಮಾಡಿದರು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ದಲಿತರನ್ನು ಅವರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ದುಡಿದ ದುಡಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಫಲವನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ದಲಿತರು ಯಾವ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಬಿಸಿಲು, ಮಳೆ ಎನ್ನದೆ ದುಡಿದು ಬೆವರು ಹರಿಸಿದರು ಅವರ ಬೆವರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ದೇಶದ ಎಲ್ಲಾ ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದ ಜನರ ನೋವು ಸಹ ಹೌದು. "ಬಡತನ ಮತ್ತು ಜೀತ ಪದ್ಧತಿ ದಲಿತರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದುಕಿನ ಸವಾಲುಗಳು. ಇವಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಡೆಯರ ಮನೆ ಹೊಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಗಳಿರುಳು ದುಡಿದು ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಹಿಟ್ಟು, ಮೈ ಮೇಲೆ ಬಟ್ಟೆ ಇಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವುದು ಒಂದು ಬದುಕೇ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ ಕವಿ ಅವರ ದಕ್ಷ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಸುರಿಸಿದ ಬೆವರ ಹನಿಗಳು. ಆ ಹನಿಹಳಿಂದ ಬೆಳೆದ ಫಸಲು ಒಡೆಯರ ಮನೆ ಮಹಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ಒಡೆಯರ ದರ್ಪ ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳು ಬೇರೆ" (ಅರವಿಂದ ಮಲಗತ್ತಿ, 'ಸೀಮಾತೀತ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ', ಸಂಪುಟ ೫, ಕುವೆಂಪು ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ. ಮೈಸೂರು.ವಿ.ವಿ, ೨೦೧೪, ಪುಟ ೨೪೬) ಶ್ರೀಮಂತರ ಭೂಮಾಲೀಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು 'ಬೆಲ್ಚಿಯ ಹಾಡು' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ದೊಡ್ಡ ಗೌಡರ ಬಾಗಿಲೀಗೆ/ನಮ್ಮ ಮೂಳೆಯ ತ್ವಾರಣ/ನಮ್ಮ ಜನಗಳ ಕಾಲುಕಯ್ಯಿ/ಕಂಬ ಅವರ ಹಟ್ಟಿಗೆ
ಅವರ ಬೇಟೆಗೆ ನಾವು ಮೊಲಗಳು/ನಮ್ಮ ಬಾಳೇ ಬಂಗಲೆ/ಅವರ ಬಂಗಲೆಯಂಗಳಕ್ಕೆ/ ನಮ್ಮ ರಕ್ತದ ರಂಗಾಲ"

ಬಿಹಾರ ರಾಜ್ಯದ 'ಬೆಲ್ಚಿ' ಮತ್ತು 'ಪರಿತ್' ಎಂಬ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಭೂಮಾಲೀಕ ಮೇಲ್ಜಾತಿಯವರು ಜೀತದಾಳುಗಳಾದ ಅಮಾಯಕ ದಲಿತರ ಸುಮಾರು ಎಂಟು ಜನರನ್ನು ಅವರ ಜೋಪಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ಹಾಕಿ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಸುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ಘಟನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮುದಾಯ ತಂಡದವರಿಗೆ 'ಬೆಲ್ಚಿ' ಎಂಬ ಬೀದಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಹಾಡೇ 'ಬೆಲ್ಚಿಯ ಹಾಡು', "ದೊಡ್ಡಗೌಡ ಎಂಬ ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಕೇವಲ ಜಾತಿಸೂಚಕ ಪದವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗದೆ, ಇಡೀ ದೇಶದ ಭೂಮಾಲೀಕರ, ಶ್ರೀಮಂತರ, ಶೋಷಕರ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳಗಾರರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪದಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರರ ಅರಮನೆಯಂತಹ ಬಂಗಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ

ಜೀತದಾಳುಗಳಾಗಿ ದುಡಿದು ಹೆಣವಾದ ಕೂಲಿ ಶ್ರಮಿಕರು ಗುಡಿಸಲುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡವರು."

> **"ಇದ್ದ ಕೊರೆ ಬೀಡಿಗೆ ಕಡ್ಡಿ ಗೀರಿ/ಬುಡ್ಡಿ ಬೆಳಕಲಿ ಬಂದುಕೂತು/ಅವ್ವನ ಪಕ್ಕ ನಗುತ್ತಿದ್ದ/ಅಪ್ಪನ ದುಡಿಮೆಗೆ ಬಾಯಿ ಬರಲಿಲ್ಲ/ಅಪ್ಪನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಮಾತೇ ಇರಲಿಲ್ಲ"**

ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಸುಖ–ಸಂತೋಷ ಸಂಬಂಧ ವಿಡಂಭನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಳೆಯ ಹನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಬಡವರೊಡಲಿನ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಕಾವ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ತುಂಡು ಬೀಡಿ ಚಳಿಯನ್ನು, ಚಟವನ್ನು, ನೋವನ್ನು ಮರೆಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಮಂತರಲ್ಲಿ ಧೂಮಪಾನ ಷೋಕಿಯ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಬಡವರಲ್ಲಿ ಚಟವಾಗಿ, ನೋವನ್ನು ಮರೆಸುವ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಿತೆ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಅಪ್ಪನ ದುಡಿಮೆಗೆ ಬಾಯಿ ಬರಲಿಲ್ಲ ಅಪ್ಪನ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಮಾತೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಜೀತ ಪದ್ಧತಿ ದಲಿತರಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ ರೋಗ, ದಲಿತರು ಶತ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಜಮೀನ್ದಾರರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀತಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಹುಕಾರರು ನೀಡುವ ಅಲ್ಪ ಮೊತ್ತಕ್ಕೆ ಬಡ್ಡಿ ಚಕ್ರಬಡ್ಡಿ ವಿಧಿಸಿ ದಲಿತರನ್ನು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಜೀತಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದಿಗೂ ಈ ಜೀತಪದ್ಧತಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ದಲಿತರಿಗೆ ಅಲ್ಪ ಹಣವನ್ನು ನೀಡಿ ಇಂತಿಷ್ಟು ವರ್ಷಕ್ಕೆಂದು ಜೀತಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಂದಿಗೂ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಿದೆ. ಮುಗ್ಧ ದಲಿತರು ತಮ್ಮ ದುಡಿತಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಲ್ಲದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಶ್ರೀಮಂತರು ಜಮೀನ್ದಾರರು ದಲಿತರನ್ನು ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಈ ನಿಕೃಷ್ಟ ಜೀತ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ದಲಿತರು ಇಂದಿಗೂ ನರಳುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿದೆ.

ದಲಿತ ಸಮುದಾಯದವರು ಬಹುಪಾಲು ಒಪ್ಪತ್ತಿನ ಕೂಳಿಗಾಗಿ ಜೀತಗಾರರಾಗಿರುವರು, ಹಿರಿಯರಿಂದ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸದೆ ಜೀತಗಾರರಾದವರು. ಸಾಲಮಾಡಿ ತೀರಸಲಾಗದೆ ಬಡ್ಡಿ, ಚಕ್ರಬಡ್ಡಿಗಾಗಿ ಜೀವನವನ್ನೇ ಸವೆಸುವವರು. ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಜೀತಪದ್ಧತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಜೀತ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಒಳಗಾದ ದಲಿತರ ಸ್ಥಿತಿ ಶೋಚನೀಯ. ಈ ಎಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ದಲಿತ ಕವಿಗಳು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೇಲಿನಂತೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿರುವ ಕವಿತೆಗಳಿಂದ ಜೀತಪದ್ಧತಿಯ ಕರಾಳಮುಖ ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ದಲಿತರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೈಜವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು :

೧. ಮ.ನ.ಜವರಯ್ಯ, 'ವಿದ್ರೋಹ', ಬಹುಜನ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರ ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೧.

೨. ಎಲ್.ಹನುಮಂತಯ್ಯ, 'ಕಳ್ಳಿ ಹಾಲಿನ ಕಡಲು'. ಚಾರುಮತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೯.

೩. ಪಿ.ಲಂಕೇಶ್, (ಸಂ) 'ಅಕ್ಷರ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ', ಲಂಕೇಶ್ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು'.

೪. ಬಿ.ಟಿ.ಲಲಿತಾನಾಯಕ್, 'ಬಿದಿರು ಮಳೆ ಕಂಟಿಯಲಿ', ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೭.

೫. ಚೆನ್ನಣ್ಣ ವಾಲೀಕಾರ, 'ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ ಸಂಪುಟ" ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕೇಂದ್ರ ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ೨೦೦೩.

೬. ಬಿ.ಟಿ ಲಲಿತಾನಾಯಕ್, 'ಬಿದಿರು ಮಳೆ ಕಂಟಿಯಲಿ', ಅಂಕಿತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೭.

೭. ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್, 'ಜಾತಿ ಮೀಮಾಂಸೆ', ಅಭಿನವ ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೧೫.

೮. ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ, 'ಮೂಕನಿಗೆ ಬಾಯಿ ಬಂದಾಗ', ಶೈಲ ಪ್ರಕಾಶನ ಮುದ್ದೇಬಿಹಾಳ.

೯. ಸತ್ಯಾನಂದ ಪಾತ್ರೋಟ, 'ಕಲ್ಲಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಕತೆ', ಸಮತಾ ಪ್ರಕಾಶನ ಬಾಗಲಕೋಟೆ.

ಮಮತೆಯ ಸುಳಿ ‘ಮಂಥರೆ’

ಡಾ. ಮಹೇಂದ್ರ ಟಿ. ಎಂ
ಪಿ.ಡಿ.ಎಫ್ ಸಂಶೋಧನಾರ್ಥಿ
ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ ವಿಭಾಗ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಶಂಕರಘಟ್ಟ

ರಾಮಾಯಣದ ಕರುಣಾಜನಕ ಕತೆಗೆ ಕಾರಣೀಭೂತಳಾದ ಪಾತ್ರ ಮಂಥರೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಎಲ್ಲಾ ರಾಮಾಯಣಗಳಲ್ಲೂ ಕೈಕೆಯಂತೆ ಮಂಥರೆಯೂ ಅಪಮಾನ, ನಿಂದನೆ, ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆ ಕುತಂತ್ರ ಬುದ್ಧಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೆ ‘ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ’ನಲ್ಲಿ ಅವಳು ಮಮತೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇದು ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಕತೆಯ ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರವೇ ಆದರೂ ಆ ಕತೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ.

ಮಂಥರೆ ರಾಮಾಯಣ ಪರಂಪರೆಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಪಾತ್ರ. ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಲೋಕ ನಿಂದನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾದ, ಕೆಡುಕಿನ ರೂಪಕವಾಗಿರುವ ಈ ಪಾತ್ರದ ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಮಂಥರೆಯೊಳಗಿನ ತಾಯಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಅವಳ ಒಳಗೂ ಇರುವ ಒಳಿತನ್ನು ಲೋಕಕ್ಕೆ ತೆರೆದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ‘ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ’ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆ ಕೆಡುಕಿನ, ಕುತಂತ್ರದ, ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿಯ, ಅಧರ್ಮದ ರೂಪಕವಲ್ಲ. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಅವಳ ವಿರೂಪಕ್ಕೆ ದಾಸಿತನಕ್ಕೆ ಅವಮಾನ ತಿರಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಕಂಡರೆ, ಅವಳಿಗೆ ತಾಯಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದವಳು ಕೈಕೆ. ಭರತನನ್ನು ಸಲಹುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಕೈಕೆ ವಹಿಸುವುದು ಮಂಥರೆಗೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಂಥರೆಗೆ ಕೈಕೆ ಮತ್ತು ಭರತನೇ ಅವಳ ಪ್ರಪಂಚ. ಅವಳ ಈ ಅತಿಯಾದ ಮಮತೆಯೇ ಭರತನಿಗೆ ಪಟ್ಟವಾಗಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಡಗಿದೆ. ಆಕೆ ಕೈಕೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆಡಿಸುವುದು ಅವಳ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಸುದ್ದಿ ಕೇಳಿದ ಜನರ ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರವನ್ನು, ನಗರವೆಲ್ಲಾ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಿ ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡ ಆಕೆಗೆ ಭರತನ ನೆನಪು ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಭರತನನ್ನು ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಮೇಲಿನ ಅಥವಾ ಕೌಸಲ್ಯೆ ಮೇಲಿನ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಭರತನ ಮೇಲಿನ ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮದ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಂಥರೆಯ ಮಮತೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ರಾಮ ‘ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ’ ಬೇಕೆಂದು ಹಠ ಹಿಡಿದು ಅಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಅರಮನೆಯ ಎಲ್ಲರೂ ಅವನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಲು ವಿಫಲರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮಂಥರೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಬಿಂಬವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನ ಅಳುವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಟವಾಡುತ್ತಿರುವ ಅವನನ್ನು ನೋಡಿ ಮಂಥರೆಗೆ ಮಮತೆ ಉಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ರಾಮನ ಬಳಿ ಕೈಚಾಚಿದಾಗ ಕೌಸಲ್ಯೆ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಗೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅವಮಾನ, ನಿಂದನೆಗಳು ದಿನನಿತ್ಯ ಆಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಕೈಕೆ ಮತ್ತು ಭರತ ಅವಳನ್ನು ತಾಯಿಯಂತೆ ಗೌರವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಮಂಥರೆಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಒಳಿತನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅನ್ಯ ವಿಷಯ, ವಿಶೇಷವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ.

> "ತಲೆಗೆಟ್ಟ ಗೂನಿಯೆನ್ನಯ ನುಡಿಗೆ
> ಬಿಳ್ದು ತುರುವಾಯದೊಳ್ ದೂರದಿರ್ ಮಮತೆಯಿಂ,
> ನಿನ್ನ ಭರತ ಮೇಲಣಾಳ್ಕರೆಯ ಮಮತೆಯಿಂ,
> ರಾಮ ವಿದ್ವೇಷದಿಂದಲ್ತು, ರಾಮಂ ಬಾಲ್ಗೆ!
> ಪೇಳ್ದೆನಿನಿತೆಲ್ಲಮಂ ನಿನಗೆ. ರಾಮಂ ಬಾಳ್ಗೆ !"[೧]

ಕೈಕೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ಭರತನಿಗೆ ಪಟ್ಟ ದೊರಕುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ತರ್ಕ ಚತುರತೆಯ ಮಾತುಗಳು, ಭರತ ಮತ್ತು ಕೈಕೆಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೇಮ, ರಾಮನ ಮೇಲೆಯೂ ಇರುವ ಅಭಿಮಾನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕವಿ ಕೆಲವೇ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮುಂದೆ ರಾಮನ ವನವಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಾದ ಮಂಥರೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನನ್ನು ವನವಾಸಕ್ಕೆ ತೆರಳುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆಯೇ ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಭರತ, ಶತ್ರುಘ್ನರಿಂದ ನಿಂದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಶತ್ರುಘ್ನನಂತೂ ಕೋಪದಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ಬಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಭರತನನ್ನು ಕೂಗಿ ಕರೆದರೂ ಭರತ ಅವಳಿಂದಾದ ದುರಂತವನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಅವಳು ತೋರಿದ್ದ ಮಮತೆ ಅವನಿಗೆ ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. "ತೊಲಗೆಲೆ ಕುರೂಪಿ, ಓ ತೊಲಗು ಕಣ್ಬೊಲದಿಂದೆ ತೊಲಗಾಚೆ, ಪಾಪಿ !

೧ ಕುವೆಂಪು, *ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ.* ಸಂಪುಟ–೧, ಸಂಚಿಕೆ–೩, ಸಾಲು ೩೦೧–೩೦೫, ಪು. ೭೭.

ಬಳಿಸಾರದಿರ್; ನಿಲ್ಲದಿರ್ !”[2] ಎನ್ನುವ ಭರತನ ಮಾತುಗಳು ಅವನ ಅಂತರಾಳದ ನೋವನ್ನು, ವ್ಯಥೆಯನ್ನು ಸಾರುತ್ತಿವೆ.

ತನ್ನ ಪ್ರೇಮದಿಂದ, ತಾನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಿರ್ಧಾರದಿಂದ ಉಂಟಾದ ದುರಂತವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಮಂಥರೆ ಯೋಚಿಸುವುದು ಕುವೆಂಪು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಮಂಥರೆ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕೈಕೆ, ಭರತ, ಶತ್ರುಘ್ನ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ನಿಂದನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಅಪರಾಧಿ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಮಂಥರೆ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ರಾಮನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಭರತನನ್ನು ಖುಷಿಪಡಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಪಾಪಗಳನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅರಸಿ ಹೋಗುವಂತೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ರಾಮನನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಾ ಓಡುತ್ತಾಳೆ. ದೂರದ ಕಾಳ್ಗಿಚ್ಚನ್ನು ರಾಮನೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಅದರತ್ತ ಓಡುವ ಮಂಥರೆ ಅವಳ ಪಾಪಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತದಂತೆ ಬೆಂಕಿಗಾಹುತಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮಂಥರೆಯ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೇ ಅವಳ ಉದ್ಧಾರದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ‘ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ’ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಆಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹದಿನಾಲ್ಕು ವರ್ಷದ ನಂತರ. ರಾಮ ಬಾರದೆ ಇದ್ದಾಗ ಭರತ ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಂಥರೆ ಆ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಮನ ಬರುವಿಕೆಯ ಸುಳಿವು ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಂಥರೆ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವಳು ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತದ ಮೂಲಕ ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರದ ನೆಲೆಗೆ ತಲಪಿರುವುದನ್ನು ರೂಪಕವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕುವೆಂಪು ಮಂಥರೆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ದೊರಕಿದ್ದ ಕೀಳು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿ, ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರೇಮದ ತ್ಯಾಗದ, ನಿಸ್ವಾರ್ಥತೆಯ, ವಾತ್ಸಲ್ಯದ ರೂಪಕವಾಗಿರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸೀತೆ, ರಾಮ, ರಾವಣ, ಮಾರೀಚ, ಅಹಲ್ಯೆ, ಶಬರಿ, ಕುಂಭಕರ್ಣ ಮುಂತಾದವರೆಲ್ಲರ ಆತ್ಮೋದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಮಂಥರೆಯನ್ನು ಮಂಥರಾಲಕ್ಷ್ಮೀ, ಮಂಥರಾದೇವಿ ಎಂದು ಕರೆದು ಗೌರವಿಸುವುದು ಅವರ ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವೆನ್ನಬಹುದು.

[೨] ಅದೇ, ಸಂಚಿಕೆ–೬, ಸಾಲು ೫೩–೫೪, ಪು. ೧೨೬.

ಟಿ.ಎಸ್ ನಾಗಾಭರಣ ಅವರ ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್.ಎಂ
ಸಂಶೋಧನಾರ್ಥಿ, ಕನ್ನಡಭಾರತಿ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಶಂಕರಘಟ್ಟ
ಮೊ : 9901548253
ಮಿಚಂಚೆ– sampathkumarnsr@gmail.com

ಪ್ರೀತಿ, ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ, ಸಹಕಾರ, ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ನೆರೆಹೊರೆಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಬಂಧು–ಬಳಗವನ್ನು ಮೀರಿದಂತಹ ಬಾಂಧವ್ಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂತಹ ಸುಂದರವಾದ ಪರಿಸರವನ್ನು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿ, ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಕಾರುಣ್ಯದ ಕಡಲು ಎಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಧಾರಾಳತನವಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಇರುವುದನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡತ್ತೇವೆ. ತಮ್ಮ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಹಳ್ಳಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಉಂಟಾಗುವಂತಹ ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇರುವಂತಹ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು ಎಂದರೆ ತಕ್ಷಣ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮೂಡುವುದು ಚೆಂದದ ವಾತಾವರಣ, ಹರಿವ ನೀರು, ತೋಟ–ಗದ್ದೆ, ಆರೋಗ್ಯಕರ ವಾತಾವರಣ, ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆ, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಹಬ್ಬಗಳು, ಜಾತ್ರೆಗಳು, ಪೂಜೆಗಳು ಹೀಗೆ ಮುಂತಾದವು ಕಣ್ಮುಂದೆ ರಾಚುತ್ತವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕು ಎಂದರೆ ಸುಂದರವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಸಹ ನೋಡಬಹುದು.

ಶಾಂತಿ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ನೀಡುವ ಹಳ್ಳಿಯಾದರೂ ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಅಶಾಂತಿಯ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಲ್ಲದ ಸಂಧರ್ಭಗಳು ಸಹ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವಂತಹದ್ದನ್ನು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಾತಿ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಎದುರಾದಾಗ 'ಜಾತಿ'ಯ ಮುಂದೆ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಜಾತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಹ ಇಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಆಚಾರ ವಿಚಾರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುವಂತಹ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಿರುವಂತಹ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಕೊಂಚ

ಬದಲಾವಣೆ ಅಂತ ಬಂದಾಗ ಅಥವಾ ಎದುರಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅವಘಡಗಳು ತೀರಾ ಕ್ರೌರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುವಂತಹವುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಟಿ.ಎಸ್.ನಾಗಾಭರಣ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ 'ಜನುಮದ ಜೋಡಿ' ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ತರಹದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಹದ್ದಾಗಿದೆ. ನಾಗಾಭರಣ ಅವರು ಸಿನಿಮಾವನ್ನು ನೋಡಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ಕಥೆ ಹೇಳುವ ತಂತ್ರ, ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀಡಿರುವಂತಹ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಜೀವನಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಎತ್ತುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇನು ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ/ಉತ್ತರಗಳೇನು ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಹ ಈ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಸಿಗುವ ನ್ಯಾಯ/ಅನ್ಯಾಯದ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖೇನಾ ಗಂಭೀರವಾದಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವಂತಹ ಹಲವು ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದಾದಂತಹುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

"ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ವಿಜೇತ ಗುಜರಾತೀ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಪನ್ನಾ ಲಾಲ್ ಪಟೇಲರ 'ಮಳೆಲಾ ಜೀವ' ಕಾದಂಬರಿಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ. ಗುಜರಾತ್ ಮತ್ತು ರಾಜಸ್ಥಾನಗಳು ಕೂಡುವಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥಾಕ್ಷೇತ್ರ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ 'ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾದಂಬರಿ' ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಹಾಗೂ ಭವ್ಯ ಮಾದರಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ."[೩] ಇದಕ್ಕೆ ಟಿ.ಎಸ್.ನಾಗಭರಣ ಅವರು ಚಿತ್ರಕಥೆ ಬರೆದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೆ ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಅವರು ಈ ಸಿನಿಮಾಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕುರಿತು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ "ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸುಮಾರು ಒಂದು ವರ್ಷದ ಕಥಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದ ಸರಳತೆ, ನಿಷ್ಕಪಟತೆ, ಅಂಧವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಣವನ್ನಾದರೂ ಕೊಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟ ಮಾತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯಂತೂ ಶುದ್ಧ ಗ್ರಾಮೀಣ: ನಡುನಡುವೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಅಮೂಲ್ಯ ಅನುಭವಸೂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಅದಕ್ಕೆ ಕಳೆಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೪]

ಸಿನಿಮಾ ಶುರುವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಗ್ರಾಮದ ಜಾತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಕಥಾನಾಯಕ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮತ್ತು ಕಥಾನಾಯಕಿ ಕನಕಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ಇದೇ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪರಸ್ಪರ ಇಬ್ಬರ

---

[೩] ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಕಾದಂಬರಿ – ಪನ್ನಾಲಾಲ್ ಪಟೇಲ್ – ಪು.ಸಂ–ಬೆನ್ನುಡಿ ಭಾಗ

[೪] ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಕಾದಂಬರಿ – ಪನ್ನಾಲಾಲ್ ಪಟೇಲ್ – ಪು.ಸಂ–ಬೆನ್ನುಡಿ ಭಾಗ

ಒಲವಿನ ಮೊಗ್ಗು ಅರಳುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ಇದೇ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಜಾತ್ರೆಯ ಮುಖೇನಾ ಇಡೀ ಸಿನಿಮಾದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ಸುಂದರ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಳಗೆ ಅಸೂಯೆ ಮತ್ತು ದ್ವೇಷವೆಂಬ ವಿಷಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿರುವುದು 'ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡ' ಎಂಬ ಖಳನಾಯಕನ ಮೂಲಕ.

ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಮದ ಹಿರಿಯ ಗೌಡನೇ ಬರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಗ್ರಾಮಸ್ಥರ ಮನೋಭಿಲಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಕಾರಣದಿಂದ ಹಿರೇಗೌಡ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಗೌಡರಿಗಾಗಿ ಕಾದು ಕುಳಿತಿದ್ದ ಜನಕ್ಕೆ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಈಗ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯುವುದು ಯಾರು ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಊರಿನ ಕಿರಿಯ ಗೌಡರಿಗೆ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿರೇಗೌಡನ ಮಗನಾದ ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡ ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲರ ನಡುವೆ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿ ನಡೆದು ಕಿರಿಯ ಗೌಡನೇ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ರಥವನ್ನು ಎಳೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಗೌಡರಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು. ಹಾಗೂ ಜಾತಿಯೊಳಗೆ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತಹ ಸಂಘರ್ಷವೂ ಹೌದು. ಮುಂದೆ ಇಲ್ಲಿ ರಥವನ್ನು ಕಿರಿ ಗೌಡ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮದ ಜನತೆ ಎಳೆದು ಸಂಭ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಒಳಗೆ ಹಿರಿ ಗೌಡನ ಮಗ ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡ ಸಂಚು ಮಾಡಿ ರಥದ ಕಡಾಣಿಯನ್ನು ತೆಗೆಸಿ ರಥವನ್ನು ಬೀಳಿಸಲು ಸಂಚು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯ ಕಿರಿ ಗೌಡನ ತಮ್ಮ ಕೃಷ್ಣ (ಕಥಾನಾಯಕನಿಗೆ) ತಿಳಿದು ಆ ರಥವನ್ನು ಬೀಳದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದ ಮುಖೇನಾ ಹಿರೇಗೌಡನ ಮಗನ ಕೆಟ್ಟ ಮತ್ತು ಅಸೂಯೆ ತುಂಬಿದ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಕಿರಿ ಗೌಡನ ತಮ್ಮನಾದ ಕೃಷ್ಣನ ಒಳ್ಳೆಯ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವಂತಹದ್ದು ಈ ಒಂದು ಜಾತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿರುವುದು. ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಜನಗಳು, ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಖುಷಿ, ಸಂತೋಷ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿ ಅದು ಜಾತ್ರೆ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನದಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಬರುವಂತಹದ್ದು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ದ್ವೇಷ ಮಾತ್ರ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿರುವಂತಹದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳ ಹೊರಟಿರುವಂಥದ್ದು ಜಾತಿ ಎಂಬುದನ್ನು. ನವಿರು ಭಾವಗಳು, ಹಳ್ಳಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಹಬ್ಬ ಹರಿ ದಿನ ಎಲ್ಲವೂ ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಒಳಗಿನ ದ್ವೇಷಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಜಾತಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೂ ಸಮಸ್ಯೆ ಅನ್ನುವಂತಹದ್ದು ಶುರುವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಕಿರಿ ಗೌಡನ ತಮ್ಮನಾದ (ಕೃಷ್ಣ) ಹಾಗೂ ಪಕ್ಕದ

ಗ್ರಾಮದ (ಚಂದಾಪುರ) ಹುಡುಗಿ ಕನಕಳಿಗೂ (ಕಥಾನಾಯಕಿ) ಪ್ರೇಮ ಮೊಳೆತು ಪರಸ್ಪರ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಪ್ರೇಮಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ ಒಮ್ಮೆ ತಲಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪಟಾಲಮ್ಮನ ಹಬ್ಬದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ನಡೆದ ಹರಿಗೋಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ಕನಕಳು ಸಹ ಬಂದಿರುತ್ತಾಳೆ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಆರಂಭವಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಹಿರೀಗೌಡನ ಮಗ ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡನ ಸಂಚಿನಿಂದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸೋಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ ಆದರೆ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿ ಗೆದ್ದು ಬರುತ್ತಾನೆ ಕೃಷ್ಣ. ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ಧ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಬೆಳ್ಳಿ ಕಡಗವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ ಗ್ರಾಮದ ಜನ. ಆ ಕಡಗವನ್ನು ಕೃಷ್ಣನು ತಾನು ಪ್ರೇಮಿಸುವ ಹುಡುಗಿ ಕನಕಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಪೂಜಾರಿ ಮತ್ತು ಆ ಊರಿನ ಕೆಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕೆಳ ಜಾತಿಯ ಹುಡುಗಿ ಈ ಕಡಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ತಪ್ಪು ಮೈಲಿಗೆ ಆಗೋಯ್ತು ಅಂತೇಳಿ ಆ ಕಡಗಕ್ಕೆ ತೀರ್ಥವನ್ನು ಹಾಕಿ ಶುಚಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನಕಳಿಗೆ ಅವಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕನಕಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಇಲ್ಲದಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ ಅದೇ 'ಜಾತಿ' ಸಮಸ್ಯೆ ಕೀಳು ಜಾತಿಯವಳಾದ ನಾನು ಮೇಲು ಜಾತಿಯವನಾದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಿದ್ದು ತಪ್ಪಾ..? ಅನ್ನುವಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದು ಮೂಡುತ್ತದೆ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ದೂರವಾಗುವುದೇ ಲೇಸು ಎನ್ನುವಂತಹ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೃಷ್ಣನ ಬಳಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದಾಗ ಕೃಷ್ಣ ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಳುವಂತಹದ್ದು "ಜಾತಿಗೆ ಜಾತಿಯೇ ವೈರಿ, ಜಾತಿ–ಕೀಳು ಪ್ರೀತಿ ಮೇಲು"[5] ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆಕೆಯ ಕೈಗೆ ಕಡಗವನ್ನು ಹಾಕಿ ನಾವಿಬ್ಬರು ಒಂದೇ ಜಾತಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸುವಂತಹದ್ದಾಗಿದೆ.

"ಬೆಳಕು ಬೇಕು ಎಂದಾಗ ಕತ್ತಲು ಬಂದು ಕತ್ತುಹಿಸುತ್ತದೆ ಆದರೂ ಬೆಳಕಿನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವುದೇ ಜೀವನ"[6] ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಮುಂದೆ ಒಂದಾಗುವ ಆಶಾವಾದದೊಂದಿಗೆ ಬದುಕು ಸವೆಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಜಾತಿ ಎನ್ನುವಂತಹ ಬಿರುಗಾಳಿ ಅವರನ್ನು ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿರಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಚಿಂತಿಸಿ ಕನಕಳೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ರಾತ್ರಿ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಆಘಾತವೊಂದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡನು ಕನಕಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ ಅದೇ ಜಾತಿಯ ಅಂದಾನಿ ಎಂಬುವರೊಂದಿಗೆ ಮೋಸದ ಮದುವೆಯನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಸಿಂಗಾರಿ ಗೌಡನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿದ್ದ

---

[5] ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾ – ಟಿ.ಎಸ್.ನಾಗಾಭರಣ ನಿರ್ದೇಶನದ ಸಿನಿಮಾ – ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ

[6] ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾ – ಟಿ.ಎಸ್.ನಾಗಾಭರಣ ನಿರ್ದೇಶನದ ಸಿನಿಮಾ – ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ

ವೈಯಕ್ತಿಕ ದ್ವೇಷವೂ ಕಾರಣವಾದರೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡನು ಕನಕಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಅವಳ ದೇಹದ ರುಚಿ ನೋಡುವ ದುರುದ್ದೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಕಾಮದ ವಿಷಯ ಎದುರಾದಾಗ ಜಾತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿಲ್ಲ ಗೌಡ)

ಈ ಮೋಸದ ಮದುವೆಯೊಂದಿಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಮತ್ತು ಕನಕಾಳ ಕನಸುಗಳು ಹೊಡೆದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಕೃಷ್ಣನು ಸಿಂಗಾರಿಗೌಡನ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ ಹಿರಿಯರ ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಟ್ಟು ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೋಸದ ಮದುವೆಯ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಆ ಗ್ರಾಮದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಮನುಷ್ಯತ್ವವೇ ಮರೆಯಾದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾತಿಯತೆಯ ಬಿರುಗಾಳಿಯೊಳಗೆ ಸಿಲುಕಿ ನಲುಗುವ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳು ತುಂಬಾ ಶೋಚನಿಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಮೋಸದ ಮದುವೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ವಿರೋಧಿಸಿದರು ಕೂಡ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನ ಜಾತಿ ಧಮನಿಸುತ್ತೆ ಹಾಗೂ ಬಂಡಾಯದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಅಡಗಿಸುತ್ತದೆ.' ಅನ್ಯ ಜಾತಿಯ ಕನಕಗಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿರುವ ಕೃಷ್ಣ, ಅವಳನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಜಾತಿಯತೆಯನ್ನ ಹೋಗಲಾಡಿಸುವಂತಹ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನು ಕಾಣಸಿಗವನು. ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗದ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುವ ಮನಸ್ಸುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಹಳ್ಳಿಯೊಳಗೆ ಜಾತಿಯತೆಯ ಜ್ವಾಲೆಯು ಉರಿಯುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಹಳ್ಳಿಯೊಳಗೂ ದ್ವೇಷದ ಬಿಸಿ ಉಸಿರು, ಅಸೂಯೆಯ ಅಮಲು, ಕ್ರೂರತೆಯ ನೆತ್ತರು ಹರಿಯುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ತುಂಬಾ ಭೀಕರ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮೋಸದಿಂದ ಮದುವೆಯಾದ ಗಂಡನ ಜೊತೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪದ ಕನಕ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಕೃಷ್ಣ ಇಂದು ಅಥವಾ ನಾಳೆ ನನ್ನವನಾಗುವನು ಎಂಬ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಕಳಕಳ ಬದುಕು ಹರಿಗೋಲಿಲ್ಲದ ದೋಣಿಯಂತಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಿಂದ ಹಿಂಸೆ, ಮೇಲಿನ ಜಾತಿಯವರನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲು ಬಯಸಿದವಳು, ಹಾದರಗಿತ್ತಿ, ಸೂಳೆ, ಬೋಸುಡಿ ಎಂಬಂತಹ ಅವ್ಯಾಚ್ಯ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ನಿಂದಿಸುವ ಗ್ರಾಮದ ಮಹಿಳೆಯರಿಂದ ನೊಂದು ಬೆಂದಿದ್ದಾಳೆ ಉರಿವ ಒಲೆಯೊಳಗೆ ಒಣಗಿದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಂತಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಕನಕ.

ಕನಕಳ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ದುರ್ಘಟನೆಯೊಂದು ಗ್ರಾಮದವರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯು ಮತ್ತಷ್ಟು ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಕಳು ತಾನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ದತ್ತೂರಿ ಬೀಜದಿಂದ ಮಾಡಿಟ್ಟಿದ್ದ ಅಕಸ್ಮಾತಾಗಿ ಆಕೆಯ ಗಂಡನು ತಿನ್ನುವನು. ಗಂಡನು ಸತ್ತ ನಂತರ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರೆಲ್ಲರೂ

ಕನಕಳನ್ನು ಪಂಚಾಯಿತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ನ್ಯಾಯ ಕೇಳಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ ಮಾತನಾಡಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಕೆಯನ್ನು ಊರಿಂದ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಬೇಕು ಕೊಲ್ಲಬೇಕು ಹೀಗೆ ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೀಳು ಜಾತಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ತುಚ್ಛವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೂ ಪಂಚಾಯಿತಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಹೇಳುವವನು ಕೂಡ ಗೌಡರೇ. ಅಂದರೆ ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರು. ತೀರ್ಪು ಕೊಡಲು ಯಾವೊಬ್ಬ ಕೆಳ ಜಾತಿಯವನನ್ನು ಕೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಆತನನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಸೇರಿಸುವುದು ಇಲ್ಲ.

ಅತಿಯಾಗಿ ನೊಂದ ಕನಕ ಮನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದ್ದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಹೊರಬಂದು ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಿಗೆ ಉತ್ತರ ನೀಡುತ್ತಾಳೆ. ಗ್ರಾಮದವರ ಕ್ರೂರ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಕನಕಳಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಭ್ರಮಣೆಯಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ (ಗ್ರಾಮದವರ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಜಾತಿ ಎಂಬ ಸೋಂಕು ತಗಲು ರೋಗಗ್ರಸ್ತರಾಗಿ ಬುದ್ದಿ ಭ್ರಮಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು)

ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಊರಿನ ಜನ ಹೊರಡುವಾಗ ಕೃಷ್ಣನ ಸ್ನೇಹಿತರು ಕನಕಗಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯ್ಯ ಎಂಬಂತೆ ಅದೇ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಕೃಷ್ಣನು ಆಗಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧಿ ಭ್ರಮಣೆಯಾಗಿದ್ದ ಕನಕಾಳಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿ ಮೊದಲಿನಂತಾಗುತ್ತಾಳೆ (ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿನ ವಿಷಮನಸುಗಳಿಗೆ ಜಾತಿ ಅನ್ನುವ ಹುಚ್ಚು ಬಿಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕನಕಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆ)

ಪ್ರಸ್ತುತ ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅನ್ನುವಂತಹದ್ದು ದೊಡ್ಡ ದೋಷವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ. ಕೀಳು ಜಾತಿಯ ಹುಡುಗಿ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಗ್ರಾಮದ ಜನತೆ, ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸುವ ಕಥಾನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಕಥಾ ನಾಯಕಿ ಇಬ್ಬರೂ ಹೋರಾಡಿ ಸೋಲುತ್ತಾರೆ ಸೋತು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾರೆ..! ಜಾತಿಯ ಮುಂದೆ ಏನು ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಜಾತಿ ಅನ್ನುವಂಥದ್ದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಿನಿಮಾ ಹೇಳುತಿದೆ. ಹಾಗೂ ಜಾತಿ ಒಳಗಡೆ ನಡೆಯುವ ಅಧಿಕಾರದ ಹೊಡೆದಾಟವು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಯಾವೊಬ್ಬ ತಳ ಸಮುದಾಯದವನನ್ನು ತೀರ್ಪು ನೀಡಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರು ಕೆಳ ಜಾತಿಯ ಸ್ತ್ರೀಯರನ್ನ ಕಾಮಿಸುವಾಗ ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸದೆ ಇದು ನಮ್ಮ ಹಕ್ಕು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಕ್ರೂರ ಮನಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಮುಖಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ನಿರ್ಮೂಲನೆ ಮಾಡಲು ಮುಂದಾಗುವ ಕಥಾಯನಾಯನನ್ನು ಗ್ರಾಮದ ಜನತೆ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾತಿ ಅನ್ನುವಂತಹದ್ದು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಧಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾದ ಕೊನೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಕಾಲ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಪ್ರೀತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಜಾತಿಯೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ಒಟ್ಟು ಸಂದೇಶ.

ಆಕರ ಗ್ರಂಥಗಳು:

೧ ಜನುಮದ ಜೋಡಿ ಕಾದಂಬರಿ– ಪನ್ನಾಲಾಲ್ ಪಟೇಲ್–ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ – 1996

೨ ಜನುಮದ ಜೋಡಿ (ಸಿನಿಮಾ) – ಎಸ್ ನಾಗಾಭರಣ ನಿರ್ದೇಶನ – ೧೯೯೬.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು:

1. ಗುಬ್ಬಿಗೂಡು ರಮೇಶ್ – **ನಾಗಾಭರಣ ಸಿನಿಮಾವರಣ -೨೦೨೦**
2. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು – **ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ – ಸ್ವಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು –೨೦೧೫**
3. ಕೆ. ವಿ. ಕಾರಂತ್ – **ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ– ಇಂದಿರಾ ಪ್ರಕಾಶನ – ೨೦೧೮**
4. ಡಾ.ಎನ್.ಕೆ ಪದ್ಮನಾಭ – **ಅನನ್ಯ ಹಾದಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು – ಬರಹ ಪಬ್ಲಿಷಿಂಗ್ ಹೌಸ್ – ೨೦೦೨**
5. ರಹಮತ್‌ತರೀಕೆರೆ – **ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕಅಧ್ಯಯನ – ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ –೨೦೧೭**
6. ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್ – **ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಕಥನ– ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ – ೨೦೧೫**
7. ಡಾ. ಡಿ.ವಿ, ಗುರುಮೂರ್ತಿ– **ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ ಚಲನಚಿತ್ರ –ದೇಸಿ ಪ್ರಕಾಶನ– ೨೦೦೨**
8. ರವೀಂದ್ರ – **ನೂರೊಂದು ಕನ್ನಡ ಚಿತ್ರಗಳು –ಕೌಮುದಿ ಪ್ರಕಾಶನ ೨೦೧೩**
9. ರಘುನಾಥ್ ಚಹಾ – **ಬೆಳ್ಳಿ ತೆರೆ – ಇಂದಿರಾ ಪ್ರಕಾಶನ– ೨೦೧೬**
10. ಉಷಾನವರತ್ನಮ್ – **ಬೆಳ್ಳಿತೆರೆ– ಹೇಮಂತ ಸಾಹಿತ್ಯ–೧೯೮೬**

ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ

ವಿಕಾಸ್ ಕುಮಾರ್. ವಿ
ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ,
9164381806

ಅಕ್ಷರರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಚರಿತ್ರೆಯು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಮೊದಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೊದಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದವನೆಂದರೆ ಅದು ಪಂಪ. ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ' ಮತ್ತು 'ಪಂಪಭಾರತ' ಹತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳು. ಜೈನಧರ್ಮ ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಲ, ರಾಜಾಶ್ರಯವು ವಿಫುಲವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲ. ಪ್ರಬಲ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭುತ್ವದ, ಮತ ಸಂಕರವಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪಂಪನ ಕೃತಿಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವದ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಸಾಗಿಸಿದ ಪಂಪ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಗುಣಾವಗುಣಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸೀಮಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ನಿಕಷಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ್ದಾನೆ.

ಪ್ರಭುತ್ವ ಎಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಪ್ರದೇಶ, ರಾಜ್ಯ, ದೇಶವೆಂದು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಅಧಿಕಾರದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು Kingship ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ ಎಂದರೆ Kingship ಎಂದೇ ಅರ್ಥ[೭]. "A king is a supreme ruler, sovereign over a nation or a territory of higher rank than any other secular ruler except an emperor to whom the king may be subject. Kingship is a worldwide phenomenon, can be elective as in Germany but is usually hereditary…..Sometimes the king has been regarding as divine and has become the key figure in fertility rituals"[8]

ಪ್ಲೇಟೋ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮಾನವನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಗುಣಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ, ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದರೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಮಾನವನ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆದನು. ಬೋಡಿನ್, ಹಾಪ್ಸ್, ಬೆಂಥಮ್ ಮುಂತಾದವರು ರಾಜ್ಯ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಶಾಸನೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ವಿವರಿಸಿದರು. ಥಾಮಸ್ ಹಾಪ್ಸ್, ಜಾನ್‌ಲಾಕ್, ಬೆಂಥಮ್ ಮುಂತಾದವರು ಯಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವು ಮಾನವನು ತನ್ನ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವಾರು ಯಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮೆಕೆವಲ್ಲಿಯಂತಹ ಚಿಂತಕರು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಚಲಾಯಿಸುವ ಅಧಿಕಾರದ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ವರ್ಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉತ್ಪನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರಾದ ಡೇವಿಡ್ ಈಸ್ಟನ್, ಮಾರ್ಗಂಥೋ, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ವೆಬರ್ ವಿಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದರು. ಫ್ರೆಂಚ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಮಿಶೆಲ್ ಫುಕೋ

[7] ಸುಮಾ.ಬಿ.ಯು., ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ, ಪು.೩

[8] Encyclopedia Britannica, Vol.6, p.868, The University of Chicago, USA, 1985

ಯಾವುದನ್ನು Power ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೋ ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಫುಕೋನ ಪ್ರಕಾರ ಅಧಿಕಾರ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಹಿತಿಕ, ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ, ಆಳ್ವಿಕೆ ಆಧಾರಿತ, ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ, ಸೈನಿಕ ಬಲದ, ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎನ್ನುವ ನಾನಾ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಆಶಯಗಳು ಕೂಡ ಅನೇಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಭುತ್ವದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ: ಪ್ರಭುತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಯಾವ ಕಾಲದೇಶದಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿತು ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ತಿಳಿಯುವುದು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿವಿಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಒಂದು ಉತ್ಪನ್ನ, ಕುಲ, ಸಂಬಂಧ, ಧರ್ಮ, ಉತ್ಪಾದನೆ, ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಸಂಪತ್ತು, ರಕ್ಷಣೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳು ರಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ಮಾನವನ ವಿಕಾಸ ಹಂತದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅವನ ಆಹಾರದ ಮೂಲ ಬೇಟೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಅಲೆಮಾರಿಯಾದ್ದ ಮನುಷ್ಯ ಒಂದೆಡೆ ನೆಲೆನಿಂತು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಆಹಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ, ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಸಾಕತೊಡಗಿದ. ಇದು ಪಶುಸಂಗೋಪನೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಯಿತು, ಕ್ರಮೇಣ ಕೃಷಿಯು ಮಾನವರ ಪ್ರಧಾನ ವೃತ್ತಿಯಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ವಲಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛೆ ಬಂದ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾನವ ಒಂದೆಡೆ ನಿಂತು ಭೂಮಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡನು ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಉತ್ಪನ್ನ ಹೇಗೆ ಮಾನವನ ಖಾಸಗಿ ಸ್ವತ್ತಾಯಿತೋ ಹಾಗೇ ಹೆಣ್ಣು ಪುರುಷನ ಸ್ವತ್ತಾದಳು. ಇದರಿಂದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲಿನ ಅಧಿಕಾರ ಪುರುಷನ ವಶವಾದವು. ನಂತರ ಈ ಅಧಿಕಾರ ಹಲವು ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೆಯಾಯಿತು.

ಈ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಾಯಕ ಅಥವಾ ನಾಯಕರ ತಂಡವು ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೊಳಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಾಲಘಟ್ಟವಿತ್ತು. ಈ ಬಗೆಯ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರಥಮ ಹಂತವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವು ಪ್ರಾರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಗುಂಪಿನ ಸಮಸ್ತ ಸದಸ್ಯರ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿತ್ತು ನಿಧಾನವಾಗಿ ವಂಶಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬದಲಾಗ ತೊಡಗಿತು. ಕೃಷಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉದಯದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಒಂದು ಭೌಗೋಳಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ರಾಜ್ಯಗಳು ಫಲವತ್ತಾದ ನೈಲ್, ಯೂಫ್ರೆಟಿಸ್, ಟೈಗ್ರಿಸ್, ಸಿಂಧೂ ಗಂಗಾ ನದಿಗಳ ತಟದಲ್ಲಿ ಉದಯವಾದವು.

ಪ್ರಭುತ್ವದ ಉಗಮವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಐದುಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಿಂಧೂಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿತ್ತು.[೯] ಆರಂಭಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಕಾರಿ, ಸಹಬಾಳ್ವೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿಯೇ ಮನುಷ್ಯ ಆರಂಭಿಕ ಪ್ರಭುತ್ವಗಳ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜೀವನ ಮುಂದುವರೆದಿತ್ತು ಅದು ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಈಗಲೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಕೆಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು

[೯] ದೇವಿಪ್ರಸಾದ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಲೋಕಾಯತ, ಪು ೯೯

ತಾನಾಗಿಯೇ ವಿಘಟಿಸಿ ಅಥವಾ ಒಳಗಾಗದೇ ಉಳಿದಿರುವಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಭುತ್ವ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲಿರುತ್ತದೆ. ತಾನು ಬಯಸುವಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರಮವಹಿಸುತ್ತದೆ ಬಲಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಗವಾಗಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಇಂತಹ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಭುತ್ವ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದೆ.

ಪಂಪನ ಕಾಲ 'ರಾಜಾ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದೇವತಾ' ಅಥವಾ 'ನಾ ವಿಷ್ಣುಃ ಪೃಥ್ವಿವೀ ಪತಿಃ' ಎಂಬ ಅಚಲವಾದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಂತಹ ಕಾಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ನಂಬಿಕೆ ಇತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಧಾರೆ ಎರದು ಬೆಳೆಸಿದವರು ಕನ್ನಡದ ಆರಂಭಿಕ ಕವಿಗಳಾದ ಜೈನ ಕವಿಗಳಿಗೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಪಂಪನೆ 'ಆಶ್ರಯದಾತ–ಕಥಾನಾಯಕ ಸಮೀಕರಣ'ದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವನು.

'ರಾಜ ದೈವತ್ವ'ದ ನಂಬಿಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಪಂಪನಲ್ಲಿಯೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪಂಪ ಬಾಳಿದ ಕಾಲದ ವಾತಾವರಣವೇ ಹಾಗಿತ್ತು, ಒಂದೆಡೆ ಜೈನ ಧರ್ಮದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ರಾಜತ್ವದ ಬಗೆಗಿನ ಅನನ್ಯ ಗೌರವ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಾಜಭಕ್ತಿ ಇವುಗಳು ಪಂಪನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಭಾಗವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ರಾಜತ್ವಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಗೌರವ ತೋರಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಪಂಪನು ಬೆಳಗಿದ 'ಜಿನಾಗಮ' ಹಾಗೂ 'ಲೌಕಿಕ' ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜತ್ವ ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಸಹ ರಾಜರನ್ನು ಕುರಿತವೇ, ಅವನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ವೈಭವವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲ ಕಾವ್ಯವಾದ ಆದಿಪುರಾಣವು ಮೊದಲನೆಯ ತೀರ್ಥಂಕರನ ಚರಿತೆ. ಜೈನ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಎಲ್ಲ ತೀರ್ಥಂಕರರೂ ರಾಜರುಗಳೇ ಮೊದಲನೆಯ ತೀರ್ಥಂಕರನು ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ ಭವಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಹಿಂದಿನ ಜನ್ಮಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ರಾಜನಾಗಿದ್ದನು.

ಆದಿಪುರಾಣ ಆದಿನಾಥನ ವೈರಾಗ್ಯದ ಕಡೆಗಿನ ಕಥೆಯಾದರೂ ಅದು ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಲಾಲಸೆಯೊಂದಿಗೆ, ಸ್ವತಃ ಆದಿನಾಥನೆ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಜಯವರ್ಮ ಭವದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಪುರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಷೇಣ ಮತ್ತು ಸುಂದರಿಯರೆಂಬ ರಾಜದಂಪತಿಗೆ ಮೊದಲ ಮಗನಾಗಿ ಜನಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಆತನ ತಮ್ಮನಿಗೆ ಪಟ್ಟಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಸರಗೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಜನ್ಮದಲ್ಲಾದರೂ ದೊರೆಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿ ಸ್ವಯಂಪ್ರಭ ಮುನಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಿನದೀಕ್ಷೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡನು.

ತೀರ್ಥಂಕರನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದ್ದದ್ದು ಮೂರೇ ವರ್ಣಗಳು ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ವೈಶ್ಯ, ಶೂದ್ರ ಇದರಲ್ಲಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ. ಹಾಗಾಗಿ ತೀರ್ಥಂಕರರೆಲ್ಲರೂ ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ಆದಿದೇವನಿಗೂ ಮುಂಚೆ ಈ ತ್ರಿವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯಗಳ ಹಾಗೂ ಕೊಡು–ಕೊಡುಗೆಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಹಾಗಾಗಿ ಪುರುದೇವನು ಈ ಮೂರು ವರ್ಣಗಳವರಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿದನು. "ವರ್ಣಸಂಕರಮಾಗಲೀಯದೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಜಾತಿಗಳೊಳ್ ನಣ್ಪುಮಂ ಕೊಳ್ಕೊಡೆಯುಮಂ ನಿಯೋಜಿಸಿ"ದನಂತೆ. ನಂತರದಲ್ಲಿ 'ಫಳಕುಸುಮ ಪ್ರವಾಳಹರಿತಾಂಕುರ ರಾಜಿಯೊಳಲ್ಲಿ ಜೀವಸಂಕುಳಮಳವಲ್ಲದುಂಟು'ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತೋರಿದವರನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆಂದು ಭರತ ಗುರುತಿಸಿದ.

ಧರೆಯೊಳ್ ಧರ್ಮಾರ್ಥದಿಂ ನೀಂ ಸೃಜಿಯಿಸಿ ನೆಗಟ್ದೀ ವಿಪ್ರಸಂತಾನದೊಂದಾ
ಚರಣಂ ನೀನೆಂದ ಪಾಂಗಿ ಕೃತಯುಗದೊಳೆ ದಲ್ ಸಲ್ಗುನಿನ್ನತ್ತ ನಷ್ಟಾ
ಚರಣಂ ಸನ್ಮಾರ್ಗದೊಳ್ ಮಚ್ಚರಿಸಿ ಕಲಿಯುಗಾಭ್ಯರಣ್ಯದೊಳ್ ದ್ರವ್ಯಲೋಭಾ

ತುರರುನ್ಮಾರ್ಗೋಪದೇಶೋದ್ಯತ ಮತಿಗಳತಿ ಕ್ರೂರಪ್ಪರ್ ದ್ವಿಜನ್ಮರ್॥ ಆ.ಪು. ೧೫. ೨೬

ಎಂದು ತೀರ್ಥಂಕರ ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿದ. ಹೀಗಾಗಿ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬುದು ಜೈನ ಸಮಾಜದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಜೈನರಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳಲೆಲ್ಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆದು ಎಂದೂ ಕೆಡದು ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಇದೆ. ವರ್ಣಸಂಕರವಾಗಲು ಬಿಡದೇ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಯಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಜೈನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದು ಪಂಪನು ಅದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜೈನರಲ್ಲಿ ದೇವರು ದೈವತ್ವದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ರಾಜರಲ್ಲಿ ತೀರ್ಥಂಕರ ಅಂಶವಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆ.

ಪಂಪನ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾವ್ಯ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಇದರಲ್ಲೇ ಪ್ರಭುತ್ವದ ನಿಲುವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಾಜತ್ವದ ವೈಭವೀಕರಣ ಮತ್ತು 'ವೀರಭೋಜ್ಯಾವಸುಂಧರಾ' ಎಂಬ ರಾಜರ ಆದರ್ಶ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ. 'ವೀರಯುಗ' ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಸಾಧನವಾದ ಯುದ್ಧದ ಬಗೆಗಿನ ಮನೋಭಾವ ಇವುಗಳ ಕುರಿತಾದ ಮಾಹಿತಿಯೇ ತುಂಬಿದೆ.

ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ಆರಂಭದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದಾರೆ[೧೦]ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾರಾಯಣ, ಮಹೇಶ್ವರ, ಮಾರ್ತಾಂಡ ಹಾಗೂ ಮನೋಜರನ್ನು ಸ್ತುತಿಸಿ ಅವರಿಂದಲೇ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅಲ್ಲದೇ ಅವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತಲೂ ಅರಿಕೇಸರಿಯೇ ಮಿಗಿಲು ಎಂಬಂತೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವುದು ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲ ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಸ್ತುತಿ.

ಮೊದಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾದ "ಉದಾತ್ತ ನಾರಾಯಣನಾದ ದೇವನೆಮಗೀಗರಿಕೇಸರಿ ಸೌಖ್ಯಕೋಟಿಯಂ" ಎಂದೂ; ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ "ಉದಾರ ಮಹೇಶ್ವರನೀಗೆ ಭೋಗಮಂ" ಎಂದೂ; ಮೂರನೆಯದರರಲ್ಲಿ "ಪ್ರಚಂಡ ಮಾರ್ತಾಂಡನಲರ್ಚುಗೆನ್ನ ಹೃದಯಾಂಬುಜಮಂ ನಿಜ ವಾಙ್ಮರೀಚಿಯಿಂ" ಎಂದೂ; ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ " ಸಹಜಮನೋಜನೆಮಗೀಗೆ ವಿಚಿತ್ರ ರತೋತ್ಸವಂಗಳಂ" ಎಂದು ಪಂಪ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದೇವರು ನಾರಯಣನಾದರೆ ತನ್ನ ಒಡೆಯ 'ಉದಾತ್ತ ನಾರಾಯಣ'; ದೇವರು ಮಹೇಶ್ವರನಾದರೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಭು 'ಉದಾರ ಮಹೇಶ್ವರ'; ದೇವರು ಚಂಡವಿರೋಧಿಯಾದರೆ ತನ್ನ ಯಜಮಾನ 'ಪ್ರಚಂಡ ಮಾರ್ತಾಂಡ'; ಹಾಗೆ ಆತ ಮನೋಜನಾದರೆ ಅರಿಕೇಸರಿ 'ಸಹಜಮನೋಜ' ಎಂದು ದೇವರಿಗಿಂತಲೂ ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನೇ ಮಿಗಿಲು ಎಂದು ರಾಜನನ್ನು ದೈವತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಪಂಪನಲ್ಲಿದೆ.

ಪಂಪ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸಹ ಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ

ಚಲದೊಳ್ ದುರ್ಯೋಧನಂ ನನ್ನಿಯೊಳಿನತನಯಂ ಗಂಡಿನೊಳ್ ಭೀಮಸೇನಂ
ಬಲದೊಳ್ ಮದ್ರೇಶನತ್ಯುನ್ನತಿಯೊಳಮರಸಿಂಧೂದ್ಭವಂ ಚಾಪವಿದ್ಯಾ
ಬಲದೊಳ್ ಕುಂಭೋದ್ಭವಂ ಸಾಹಸದ ಮಹಿಮೆಯೊಳ್ ಫಲ್ಗುಣಂ ಧರ್ಮದೊಳ್ ನಿ

[೧೦] ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ, ೧–೧,೨,೩,೪

ರ್ಮಲ ಚಿತ್ತಂ ಧರ್ಮಪುತ್ರಂ ಮಿಗಿಲಿವರ್ಗಳಿನೀ ಭಾರತಂ ಲೋಕಪೂಜ್ಯಂ॥[11]

ಲೋಕಪೂಜ್ಯ ಮಾಡಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಇವು. ಒಂದೊಂದು ಗುಣದ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿವೆ ಛಲ, ನನ್ನಿ, ಗಂಡು, ಬಲ, ಅತ್ಯುನ್ನತಿ, ಚಾಪ ವಿದ್ಯಾಬಲ, ಸಾಹಸ, ನಿರ್ಮಲ ಚಿತ್ತ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳಾಗಿ ಬದುಕಿದವು ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೆರೆದದ್ದು ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಓರೆಗಲ್ಲು ಉಳಿದಂತೆ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಯಲ್ಲ ಲೋಕ ಪೂಜ್ಯವಾಗುವ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಯುದ್ಧ ಸಂಬಂಧಿ ಗುಣಗಳು, ರಾಜರ ಪರವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪಂಪ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದ ಬದುಕು ಮೌಲಿಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅದರಿಂದ ಲೋಕ ಪೂಜಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಧನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.[12]

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಪಂಪ ಇಂತಹ ಗುಣಗಳು ರಾಜತ್ವದ ಸಂಕೇತವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ ಕರ್ಣನನ್ನೇ ಪಂಪ ಈ ರಾಜತ್ವದ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ಒಳಗುಮಾಡಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕುಂತಿಯು ಕರ್ಣನನ್ನು ಭೇಟಿಮಾಡಿ ಮಗನೆಂದು ಕರೆದ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ.

ಚಲಮುಂ ಚಾಗಮುಮಳವುಂ
ಕಲಿತನಮುಂ ಕುಲಮುಮೀಗಳೆನ್ನಯ ಮೆಯ್ಯೊಳ್
ನೆಲಸಿದುವು ನಿಮ್ಮ ಕರುಣಾ
ಬಲದಿಂ ನೀವೆನ್ನನಿಂದು ಮಗನೆಂದುದಱಿಂ॥ ವಿ.ವಿ.೯–೮೦

ಪಂಪ ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಾಜರ ಆದರ್ಶರೂಪವನ್ನು ಸಹ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ಒತ್ತಿತಱುಂಬಿ ನಿಂದ ರಿಪು ಭೂಜನಸಮಾಜದ ಬೇರ್ಗಳಂ ನಭ
ಕ್ಕೆತ್ತದೆ ಬಂದು ತನ್ನ ಮಱೆವೊಕ್ಕೊಡೆ ಕಾಯದೆ ಚಾಗದೂಳ್ಪಿನ
ಚ್ಚೊತ್ತದೆ ಮಾಣ್ದು ಬಾಟ್ಟಿಪುಟಿವಾನಸನೆಂಬಜಾಂಡಮೆಂಬುದೊಂ
ದತ್ತಿಯ ಪಣ್ಣೊಳಿರ್ಪ ಪುಟುವಲ್ಲದೆ ಮಾನಸನೇ ಮುರಾಂತಕ॥ ವಿ.ವಿ. ೫.೭೫

ಶತ್ರುಗಳ ಬೇರುಕಿತ್ತು, ಮೊರೆಹೊಕ್ಕವರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ, ತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ ನೆಲೆಯಾಗದವನ ಬಾಳು ಅತ್ತಿಯ ಹಣ್ಣಿನಲ್ಲಿರುವ ಹುಳುಎಂದು ರಾಜನ ಗುಣಲಕ್ಷಣ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಹತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಅಗತ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಅಂದಿನ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸೈನಿಕರನ್ನು ಸದಾ ಸಿದ್ದ ಪಡಿಸುವುದು ಪ್ರಭುತ್ವ ಅತಿ ಅಗತ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿತ್ತು "ಮಾನಸರೇನಿನ್ನೂರು ವರ್ಷಮಂ ಬಳ್ದಪರೇ" ಎಂದು ಮನುಷ್ಯ ಎಂದಿದ್ದರೂ ಸಾಯಲೇಬೇಕು ಆದ್ದರಿಂದ "ಒಡಲುಂ ಪ್ರಾಣಮೆಂಬಿವು ಕಿಡಲಾದವು ಜಸಮೊಂದೆ ಕಿಡದು" ಎಂಬ ಆವೇಶವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತುಂಬುವ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ

[11] ಪಂಪ ಭಾರತ ೧೪.೬೪

[12] ಪಿ.ವಿ.ಎನ್. ಪಂಪ ಕಾವ್ಯಸಾರ. ಪು. ೨೭೧

“ನಾಳೆ ಪೋಗಿ ದಿವಿಜಾಂಗನೆಯರಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದು” ಈ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಪ್ರಭುತ್ವದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರೇಪಿತವಾಗಿತ್ತು.

‘ಜಿತೇನ ಲಭ್ಯತೇ ಲಕ್ಷ್ಮೀ’ ಎಂಬುದನ್ನು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲಿ ವೈಭವಿಕರಿಸಿದ್ದರು ಪಂಪನು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥದಷ್ಟು ಯುದ್ಧದ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. “ರಣದೊಳ್ ಗೆಲ್ದಾಜಿಯಂ ತಳ್ತು ಸಂಗರದೊಳ್ ಜೋಳದ ಪಾಟಿಯಂ ನೆರಪಿದಂ ಗಂಡಂ ಪೆಱಂ ಗಂಡನೆ”– ಜೋಳದ ಪಾಳಿಯನ್ನು ತೀರಿಸಿದವನೇ ಶೂರ, ಬೇರೆಯವರು ಶೂರರಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಪಂಪನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಗೌರವ ಪಡೆದಿತ್ತು.

ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅಂಕೆಗೆ ಸ್ವತಃ ಪಂಪನೇ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕವಿತೆ ನೆಗಟ್ತೆಯಂ ನಿಜಿಸೆ ಜೋಳದ ಪಾಟಿ ನಿಜಾಧಿನಾಥನಾ
ಹವದೊಳರಾತಿನಾಯಕರ ಪಟ್ಟನೆ ಪಾಜಿಸೆ ಸಂದ ಪೆಂಪು ಭೂ
ಭುವನದೊಳಾಗಳುಂ ಬೆಳೆಗೆ ಮಿಕ್ಕಭಿಮಾನದ ಮಾತು ಕೀರ್ತಿಯಂ
ವಿವರಿಸೆ ಸಂದನೇಂ ಕಲಿಯೋ ಸತ್ಕವಿಯೋ ಕವಿತಾಗುಣಾರ್ಣವಂ॥ ವಿ.ವಿ. ೧೪.೫೦

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಪ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಯಶಸ್ಸು, ತನ್ನ ಯಶಸ್ಸು ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನ ಅನ್ನದ ಋಣದಿಂದಲೇ ಸಾಧಿತವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಿರುವಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಇರುವ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪಂಪ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಪಂಪ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಆತ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ ಪ್ರಭುತ್ವ ಜೊತೆಗಿದ್ದುಕೊಂಡೆ ಅದಕ್ಕೆ ಆತ ಒಟ್ಟಿದ ಪ್ರತಿರೋಧದಿಂದ. ಅವನ ಎರಡೂ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ರಾಜತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ಒಡಲೊಳಗೆ ಅದನ್ನು ನಯವಾಗಿ ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಪಂಪನದ್ದು. “ರಾಜನ ಬಗೆಗಿನ ವ್ಯಾಪಾರ ಭಕ್ತಿ ಜಾಗ್ರತನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಂಪನನ್ನು ಆವರಿಸಿದ್ದರೂ ಒಳಗಿನ ಮಾನವೀಯ ಪಾತಾಳಿಯ ಅನುಕಂಪ ಅವನಲಿ ಸಾತ್ತ್ವಿಕ ಕ್ರೋಧವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.”[೧೩]

ಬಾಹುಬಲಿಯು ಚಕ್ರಾಧಿಪತಿಯಾಗುವ ಅವಕಾಶವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೂ ಆತನಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾವವು ಮಾಯವಾಗಿ ರಾಜ್ಯಾಧಿಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿರಕ್ತಿ ಉಂಟಾಗಿ “ಸೋದರರೊಳ್ ಸೋದದರಮ ಕಾದಿಸುವುದು ಸುತನಂ ತಂದೆಯೊಳ್ ಬಿಡದುತ್ಪಾದಿಸುವುದು ಕೋಪಮನ್” ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಪಂಪನ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ತೀವ್ರ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧ ಈವೆರಡನ್ನು ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ ತನ್ನ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಶಲ್ಯನ ‘ಪೊದಳ್ದು ಪರ್ವಿದವಿವೇಕತೆಯಿಂ ನೃಪಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಸಂಚಲಂ ಅದಱಿಂದಮೋಲಗಿಸಿ ಬಾಳ್ವುದೆ ಕಷ್ಟಮಿಳಾಧಿನಾಥರಂ’ ಎಂಬ ಶಲ್ಯನ ಮಾತುಗಳು ಜನತೆಯು ರಾಜತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿದ ಆಕ್ರೋಶವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಹೇಳುವ ‘ನಿಜದೊಳೆ ಭೂಪರೆಂಬರವಿವೇಕಿಗಳಪ್ಪರ್’ ಎಂಬ ಮಾತು ರಾಜರ ಅವಿವೇಕ ಅಧಿಕಾರ ದ್ರಾಷ್ಟ್ಯತೆಯ ಕುರಿತ ಮಾತುಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

[13] ಪಿ.ವಿ.ಎನ್.

ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣ ದುರ್ಯೋಧನರು ಹೊಸ ಹುಟ್ಟನ್ನ ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಕುರಿತ ಹೊಸಚಿಂತನೆ ಪಂಪನಿಂದಲೇ ಮೊದಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು, ಪಂಪನೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶಕ.

ಪಂಪ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವ ನಾಯಕ–ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ ನಿಲುವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೇವಲ ನಾಯಕ ಮಾತ್ರ ಉದಾತ್ತ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ ಆತನಿಗಿಂತಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಉಳ್ಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ನಾಯಕನೇ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರತಿರೋಧದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವತಃ ಪಂಪನೇ ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಆತನ ವಿಜಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ ಪ್ರಭುತ್ವ ಅಂಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಕೊನೆಗೆ ಕರ್ಣನ ಗುಣಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕಾದ ಪಾತ್ರ ಎಂದರೆ ಅದು ಕರ್ಣನೇ ತನ್ನ ಇಡೀ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವು ಕರ್ಣರಸಾಯನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ನೆನೆಯದಿರಣ್ಣ ಭಾರತದೊಳಿಂ ಪೆಱರಾರುಮನೊಂದೆ ಚಿತ್ತದಿಂ
ನೆನೆವೊಡೆ ಕರ್ಣನಂ ನೆನೆಯ ಕರ್ಣನೊಳಾರ್ ದೊರೆ ಕರ್ಣನೇಱು ಕ
ರ್ಣನ ಕಡುನನ್ನಿ ಕರ್ಣನಳವಂಕದ ಕರ್ಣನ ಚಾಗಮೆಂದು ಕ
ರ್ಣನ ಪಡೆಮಾತಿನೊಳ್ ಪುದಿದು ಕರ್ಣ ರಸಾಯನಮಲ್ತೆ ಭಾರತಂ॥ ವಿ.ವಿ.೧೨–೨೧೭.

ಅಲ್ಲದೇ ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗ ಬೇಕಾದುದು, ಇಡೀ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪರಾಕ್ರಮವನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಕೇವಲ ಅರ್ಜುನನಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನನ್ನ ಕಾವ್ಯವು ಲೋಕ ಪೂಜ್ಯವಾಗುವುದು ಅದು ದುರ್ಯೋಧನ ಕರ್ಣ ಶಲ್ಯ ಭೀಷ್ಮ ದ್ರೋಣ ಧರ್ಮರಾಯ ಭೀಮ ಇವರಿಂದ ಎಂದು ತನ್ನ ಏಕ ನಾಯಕ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪೆಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಪಂಪನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ನಿಜವಾದ ಜನಮಾನಸದ ಆಳದಲ್ಲಿನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ಅದನ್ನೇ ಪಂಪನ ಸಮಸ್ತ ಭಾರತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯವು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು ವಾಸ್ತವಗಳ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ವಿವರಗಳ ನಡುವೆ ಒಡಲಾಳದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಬಲಿ ಬೀಳದೆ ಪಂಪ ತನ್ನ ದಿಟ್ಟವಾದ ರಾಜತ್ವ ಪರವಾದ ನಿಲುವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾನೆ.[೧೪] ಕವಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಮೌಲಿಕವಾದದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

---

[14] ಪಿ.ವಿ.ಎನ್, ಪಂಪ ಕಾವ್ಯಸಾರ.ಪು. ೨೭೩

ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ 'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು' ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಅಸ್ಮಿತೆಯ ನೆಲೆಗಳು

ಆಶಿಕ್
ಸಂಶೋಧನಾರ್ಥಿ, ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ದೂರವಾಣಿ: 9113590736
ಮಿಚಂಚೆ: koppaashik999@gmail.com

Abstract:

ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಘಟ್ಟದ ಓರ್ವ ಮಹತ್ತರ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮತ್ತು ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟವರ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ವಸ್ತು ವಿಷಯದ ಆಯ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹದ್ದು. ಅಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾದ **ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು** ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಬಹುತೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ, ತೆರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕರಾಳ ಮುಖವನ್ನು, ನಗರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪುರುಷರಿಗಿಂತ ಹೆಣ್ಣು ಹೇಗೆ ಕ್ರೌರ್ಯ, ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ.

Key Words: ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಯಮುನಾ, ರಾಮ, ರುದ್ರಪ್ಪಗೌಡ, ಸಿದ್ಧರಾಯಪ್ಪ

ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಘಟ್ಟದ ಓರ್ವ ಮಹತ್ತರ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರ ಬಂದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸುಮಾರು ೧೦ ರಿಂದ ೧೨ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಂತರದ ಬಹುತೇಕ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ. ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಂತರ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಗತಿಶೀಲರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟವು ಅನೇಕ ಸಹೃದಯಿ–ಓದುಗರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತ್ತು. ಅ. ನ.ಕೃ, ನಿರಂಜನ, ತ.ರಾ.ಸು, ಭಾರತೀಸುತ, ತ್ರಿವೇಣಿ, ಅನುಪಮಾ ನಿರಂಜನ, ಚದುರಂಗರಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಂಥದವರಾಗಿದ್ದರು.

೧೮-೧೯ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸ್ಸಿವ್ ಲಿಟರೇಚರ್‌ನ ರೂಪವೇ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ರಷ್ಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿ, ರೋಮರೋಲ, ಹೆನ್ರಿ ಬಾರ್ಬೊದ ಮೊದಲಾದವರು ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಜ್ಜದ್ ಜಾಹೀರ್, ಮುಲ್ಕ್‌ರಾಜ್ ಆನಂದ್, ಕೆ.ಎ.ಅಬ್ಬಾಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಪ್ರಥಮ ಅಧಿವೇಶನ ಲಕ್ನೋದಲ್ಲಿ ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ್‌ಚಂದ್‌ರವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಇದು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅ.ನ.ಕೃ ಅವರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘ'ವೆಂದು ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಯಿತು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದರೂ ಅದು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಪಸರಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಮನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದು, ಕುವೆಂಪುರವರು ಇದನ್ನು 'ಕರತಲ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮತ್ತು ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟವರ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ವಸ್ತು-ವಿಷಯದ ಆಯ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹದ್ದು. ಅಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾದ **'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು'** ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಜೀವನದ ಪರ್ಯಂತ ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಕುರಿತು ಚಿತ್ರತವಾಗಿದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಅನುಭವಿಸುವ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೈಜವಾಗಿ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೋಕ ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಲೋಕ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸದೆ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂಬ ರೊಚ್ಚಿನ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ಕುಂದು-ಕೊರತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸದಾ ಕೊರಗುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಅಲ್ಲಿನದು."[೧೫]

'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು' ಕಾದಂಬರಿ ೧೯೫೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿದ್ದು ವೇಶ್ಯಾ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ. "ಹೆಣ್ಣು ತಾನಾಗಿಯೇ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ ಸಮಾಜ ಅವಳನ್ನು ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಎದುರುಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು."[೧೬]

ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಯಮುನಾಳ ವೇಶ್ಯಾ ಜೀವನದ ಕುರಿತು ಮತ್ತು ಅವಳಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಎದುರಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳು, ಸಮಾಜ ಅವಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಅದಕ್ಕೆ ಅವಳು ತೋರಿದ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳ ಕುರಿತು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಯಮುನಾಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಂದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದರೆ, ಮುಂದೆ ಅಂಕ ೧ ಮತ್ತು ಅಂಕ ೨ರಲ್ಲಿ ೨೧ ಮತ್ತು ೮

[೧೫] ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ, ಎಚ್.ಎಸ್.ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಪು.ಸಂ.೬೨

[೧೬] ಮುನ್ನುಡಿ, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.xix

ತೆರೆಗಳೊಡನೆ ಯಮುನಾಳ ಕತೆ ಚಿತ್ರತವಾಗಿದೆ. ಅಂತ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭರತ ವಾಕ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಸಮಾರೋಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೇ ನಿರೂಪಕರಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗವು ಓದುಗರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲಮಯವಾದರೂ ತದನಂತರ ಕಾದಂಬರಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಲು ಬಂದ ನಿರೂಪಕ(ಲೇಖಕ) ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಎಡವಿದಾಗ ಆತನ ಗೆಳೆಯ ಅವಳನ್ನು ಯಮುನಾ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತದನಂತರ ಯಮುನಾಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ಕೇಳಿ ತಿಳಿಯುವುದೇ 'ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು' ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಫ್ಲಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್ ಕಥನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಹಳ್ಳಿಯ ಬಡ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳ ಕರುಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಇಲ್ಲಿನ ಕಥಾನಾಯಕಿ ಯಮುನಾ ತನ್ನ ಇಚ್ಚೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುತ್ತದೆ; ನಗರದ ಸೂಳೆಯರ ಘೋರ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣವು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ವೇಶ್ಯೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ಧ ಕೇಳಿದರು ಮೂಗು ಮುರಿಯುವ ಮಡಿವಂತರು ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದರೆಂಬುದೊಂದು ಸಮಾಧಾನದ ವಿಚಾರ"[೧೭]

ರೈಲು ಹಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ದೇಹವನ್ನೊರಗಿಸಿ ಸಾಯಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಯಮುನಾಳ ಚಿತ್ರಣದೊಂದಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗಿದ್ದ ಯಮುನಾಳ ಜೀವವನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿದವನೇ ಬಾಟಲಿ ಬಾಬು.

ಯಮುನಾಳ ಜೀವನದ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಬಾಟಲಿ ಬಾಬು ಯಮುನಾಳನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ಹಳ್ಳಿಗಳ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಓಣಿಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ವೇಶ್ಯೆಯರ ಓಣಿ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ "ವೇಶ್ಯೆಯ ಬಾಳಿನಿಂದ ಪಾರಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರೈಲಿನ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳಲು ಹೋಗಿದ್ದ ತಾನು ಮತ್ತೆ ವೇಶ್ಯೆಯರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬೀಳುವಂಥಾಯ್ತಲ್ಲ"[೧೮] ಎಂದು ಪರಿತಪಿಸಿದಳು.

ಓಣಿಯ ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಬಡ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸುಂದರ ಯುವತಿ ಯಮುನಾ. ಸಣ್ಣವಳಿದ್ದಾಗ ರುದ್ರಪ್ಪಗೌಡರ ಆಳುಮಗನಾದ ರಾಮನ ಜೊತೆ ಮದುವೆ ಆಟ ಆಡಿದಾಗಿಂದ ರಾಮನೇ ತನ್ನ ಗಂಡನೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಮದುವೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ತಿಳಿಯದ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಳ್ಳಿಯ ಭೀಮನೊಡನೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತನ್ನ ತಾಯಿ ಗಂಗವ್ವ 'ತೆರ'ದ ಹಣ ಕೊಡುವವರೆಗೂ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಗಂಡನ ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಠ ಹಿಡಿದಿದ್ದಳು.ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಭೀಮಣ್ಣ ಸೋಡಾಚೀಟಿ (ವಿಚ್ಛೇದನ) ನೀಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಂತರ ಊರಿನ ಗೌಡರಾದ ರುದ್ರಪ್ಪಗೌಡರ ವಕ್ರದೃಷ್ಟಿ ಯಮುನಾಳ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. "ಅವಳ ಮಗಳನ್ನು ಸೂಳೆಯಾಗಿ ಮಾಡೇ ಬಿಡೋಣ, ಹಂಗ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ನನ್ನ ಹೆಸರು

---

೧೭ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿ, ಉದ್ಧೃತ ಪು.ಸಂ.೧೬೮

೧೮ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.೧೫

ರುದ್ರಗೌಡನಲ್ಲ”[೧೯] ಎಂದು ಪಣತೊಟ್ಟಿದ್ದನು. ಇತ್ತ ಯಮುನಾಳ ಗಂಡ ನಿಂಗಿ ಎಂಬಾಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒದಗಿಬಂದ ಈ ತೆರನಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ನೋವು, ಅವಮಾನ, ನರಕಯಾತನೆಯ ಬಾಳಿನಿಂದ ಯಮುನಾ ಶೆಟ್ಟರ ಆಳುಮಗನಾದ ಮಲ್ಲಪ್ಪನೊಡನೆ ಕುಡಿದು ಆತನನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿ, ದೈಹಿಕ ಸುಖವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಯಮುನಾಳ ಬದುಕು ಸೂತ್ರವಿಲ್ಲದ ಗಾಳಿಪಟದಂತಾಯಿತು. ಕೆಲ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾದ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಗಂಡನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದನು. ತಾನು ನಂಬಿದ್ದ ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಕೂಡ ಕೈ ಬಿಟ್ಟನೆಂದು ತಿಳಿದು ದುಃಖಿತಳಾದಳು. ಕೊನೆಗೆ ಬಸಲಿಂಗವ್ವನ ಚಹಾದಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ದೊರೆತಿದ್ದಕ್ಕೆ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಉಸಿರು ಬಿಡುವಾಗಲೇ ಅದು ಕೂಡ ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆಯ ಜಾಗ ಎಂದು ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ತಿಳಿಯಿತು. ಚಹಾದ ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾಗ ರುದ್ರಪ್ಪಗೌಡನ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ದೇಹವನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲು ಬಂದ ರಾಮುವಿಗೆ ಥಳಿಸುತ್ತಾನೆ.ಇದರಿಂದ ಮನನೊಂದು ಸಾಯಲು ಹೊರಟ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ಸೂಳೆಗೇರಿಗೆ ತರುವವನೇ ಬಾಟಲಿ ಬಾಬು.

ಎರಡನೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಯಮುನಾಳ ಜೀವನದ ತಿರುವಿನ ಘಟ್ಟವಾದ ಓಣಿಯ ಚಿತ್ರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಿನ ಕಳೆದಂತೆ ಅಲ್ಲಿನವರಾದ ಫಾತಿಮಾ, ಮಲ್ಲಿ, ಯಶೋಧ, ದುರ್ಗವ್ವ, ಸಾವಿತ್ರಿ, ಹಣಮ್ಯ, ಭಾಗೀರಥಿ ಮೊದಲಾದವರು ಅವಳ ಆತ್ಮೀಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಯಮುನಾಳು ಸಿದ್ಧರಾಯಪ್ಪನ ಖಾಯಂ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾಳೆ. “ನಟಿಸುವುದೇ ತನ್ನ ಕೆಲಸ, ವೇಶ್ಯೆ ಪಾತ್ರದ ನಟನೆ”[೨೦] ಎಂದುಕೊಂಡು ಯಮುನಾ ಜೀವನ ಕಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಸಿದ್ಧರಾಯಪ್ಪನು ಯಮುನಾಳಿಗೆ ಬಾಡಿಗೆ ಮನೆ, ಮನೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಿರುವ ಸಾಮಗ್ರಿ, ದೈನಂದಿನ ವಸ್ತು, ಒಡವೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಹಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಯಮುನಾ ವ್ಯಥೆಪಡುತಿದ್ದಾಗ ಯಮುನಾಳನ್ನು ಕಂಡು ಮಲ್ಲಿ “ಈ ಓಣಿ ಒಳಗ ಇರುವವರೊಳಗ ಒಬ್ಬಳು ತಾನಾಗೆ ಸಂತೋಷದಿಂದ ವೇಶ್ಯಾಗಾರಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಇಲ್ಲ, ಒಬ್ಬೊಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಕಟ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಈ ನರಕಕ್ಕೆ ಬಂದು ಬಿದ್ದಿವಿ”[೨೧] ಎಂದು ನೋವಿನಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯಾಗಾರಿಕೆಗೆ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣಿನ ನರಕ ಸಾದೃಶ್ಯ ಯಾತನೆ, ಮನೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಬಡತನ, ಹಸಿವಿನ ದಾರುಣ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಕರ ರಾಮ ಅದೇ ಓಣಿಯ ಬೇರೊಬ್ಬಾಕೆಯ ಸಂಗ ಮಾಡಿ ರೋಗ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ರಾಮುವಿನ ರೋಗ ವಾಸಿ ಮಾಡಲು ಯಮುನೆಯು ದುಡಿತಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನ ರೋಗ ವಾಸಿ ಮಾಡಲು ಹೋಗಿ ಸಿದ್ಧರಾಯಪ್ಪನನ್ನು ದೂರ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನ ರೋಗವಾಸಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೇನು ಚೆಂದದ ಬದುಕು ಕಾಣುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರುದ್ರೇಗೌಡರು ಮತ್ತೆ ಅವಳ ಬದುಕಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲು ಹೋದ ರಾಮನನ್ನು ಥಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುಳಿತಕ್ಕೊಳಾಗಾದ ರಾಮ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಬಿಡುತ್ತಾನೆ. “ಯಮುನಾ ಬೀದಿಯ ಪಾಲಾದಳು, ತಂದೆ

---

[೧೯] ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.೬೦
[೨೦] ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.೧೦೪
[೨೧] ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.೧೧೧

ಸತ್ತು ಹೋಗಿದ್ದ, ತಾಯಿ ಜೈಲಿನಲ್ಲಿದ್ದಳು, ಬಾಳಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಆ ಬಡ ಹುಡುಗಿಗೆ ಸಂಕಟ ಎದುರಾಗಿತ್ತು, ಒಂದೇ ಒಂದು ಆಶಾ ತಂತುವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ತುಳಿದು ಕೊಂದರು. ಆತನ ಶವವನ್ನು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿ 'ರಾಮ ರಾಮ ರಾಮ'ಎಂದು ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದ ಓಡಿ ಹೋದಳಂತೆ–ಹುಚ್ಚಿಯಂತೆ"[೨೨] ರಾಮನ ಜಪದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಯಮುನಾ ಹುಚ್ಚಿಯಾಗಿ ಬೀದಿಯ ಪಾಲಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಬಹುತೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು. ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯ, ತೆರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು, ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕರಾಳ ಮುಖವನ್ನು, ನಗರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಲವು ಮುಖಗಳನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಶಕ್ತರಾಗಿರುವವರು ಬಡವರನ್ನು, ದಲಿತರನ್ನು, ಹಿಂದುಳಿದವರನ್ನು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ದರ್ಪದಿಂದ ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪುರುಷರಿಗಿಂತ ಹೆಣ್ಣು ಹೇಗೆ ಕ್ರೌರ್ಯ, ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ.

ಆಕರ ಗ್ರಂಥ:

೦೧. ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ, ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಳಗಾವಿ, ೨೦೧೪

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು:

೦೧. ಬಸವರಾಜ ಸಾದರ, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಳಗಾವಿ, ೨೦೧೯

೦೨. ದುರ್ಗಾದಾಸ್.ಕೆ.ಆರ್.(ಸಂ), ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿಯವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಸಂಪುಟ ೧, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಳಗಾವಿ, ೨೦೨೦

೦೩. ದೇಜಗೌ, ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ(ಸಂ), ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಬದುಕು–ಬರಹ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಳಗಾವಿ, ೨೦೨೩

೦೪. ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್ ಎಚ್.ಎಸ್., ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೨೧

೦೫. ಬಸವರಾಜ ಸಾದರ (ಸಂ), ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ, ೨೦೧೯

೦೬. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ, ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮೇಮೊರಿಯಲ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಧಾರವಾಡ, ೨೦೧೦

[೨೨] ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದವಳು, ಬಸವರಾಜ ಕಟ್ಟೀಮನಿ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂ.೩, ಪು.ಸಂ.೧೪೫

ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಕೊಡುಗೆ

ಉಮೇಶ ಹೆಚ್.ಜಿ
ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ
ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಎಸ್.ಜೆ.ಬಿ.ಸಿ.ಎಂ.ಎಸ್ ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರಕೆಂಗೇರಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-60
ಡಾ. ಬಸವರಾಜು ಕೆ. ಬಿ.
ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರು ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ. ಎಸ್.ಜೆ.ಬಿ.ಸಿ.ಎಂ.ಎಸ್.
ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ
ಬಿ.ಜಿ.ಎಸ್. ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ನಗರ, ಕೆಂಗೇರಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-60

ಸಾರಲೇಖ

ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯ ಕುರಿತ ಲೇಖನವು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ಮಹತ್ವ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳ ಪೂರಕವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳು, ಅಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಧರ್ಮದ ಜೀವಂತತೆ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ, ಕೇವಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದ ಒಡನಾಟಕ್ಕೂ ಚೈತನ್ಯ ನೀಡುತ್ತಿದೆ. ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದೀಪೋತ್ಸವ, ದಾಸಯ್ಯನ ಸಲಾಂ, ಕೋಡಂಗಿ ಕುಣಿತ, ಪಟದ ಆರಾಧನೆ ಈ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ತಾತ್ವಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಲು ಗ್ರಾಮಗಳು ತೊಡಗಿವೆ.

ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವು ಶಿಸ್ತುರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸರಂತಹ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯು ಯುವಕರನ್ನೂ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡು, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗಾಗಿ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುತ್ತಿದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳು, ಹನುಮಂತರಾಯ ದೇವಾಲಯ, ಮತ್ತು ಸಾಮೂಹಿಕ ಭಜನೆಗಳು ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಗವಂತಿಕೆಯಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ನಶಿಸುವ ಮುನ್ನ ಅವುಗಳ ಸಂರಕ್ಷಣೆಯ ಅಗತ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತುರ್ತಾಗಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತುರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ

ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಯುವ ಜನಾಂಗದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಕೊಡುಗೆ

ನಾಗಮಂಗಲ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸೌಮ್ಯಕೇಶವ ದೇವಾಲಯವು ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ಣವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಸುಮಾರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ, ದೇವಾಲಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ತರುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರಾಣಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಸೌಮ್ಯಕೇಶವ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೊದಲು ನಾಗಮಂಗಲದ ಈಶಾನ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಹನುಮಂತರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರೂಪವು ಸೌಮ್ಯಕೇಶವ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದರೂ, ಈ ಎರಡೂ ದೇವಾಲಯಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವು ದೈವೀ ಭಕ್ತಿಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಪುರಾತನ ಜಲಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವವು ಇಲ್ಲಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಆಂಜನೇಯ ಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ ಕೊಳದಿಂದಲೇ ಸೌಮ್ಯಕೇಶವ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ನೀರು ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಅಲ್ಲಿನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಆಚಾರವಿಧಿಗಳ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂದು 'ತೊಟ್ಲು ಗುಂಡಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಾದ ಈ ಪ್ರದೇಶ, ಅಂದಿನ ಜಲಸಂಪತ್ತಿನ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿವರಗಳು, ದೇವಾಲಯ ಮತ್ತು ಜಲಸಂಪತ್ತಿನ ಮಧ್ಯೆ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿವೆ. ಈಶಾನ್ಯ ದಿಕ್ಕಿನ ದೇವಸ್ಥಾನ, ಕೊಳ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಜೀವನದ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿ ಅಂಶವೂ ನಾಗಮಂಗಲದ ಪುರಾತನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭವಿತವ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದು, ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟಿದೆ.

ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು, ದೇವರೊಂದಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೂ ಧರ್ಮದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಲುಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಪುರಾಣ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಕ್ತರು

ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯು ನಿನ್ನೆ-ಮೊನ್ನೆಯದು ಅಲ್ಲ, ಇದು ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ, ಶಿವಪುರಾಣ, ಮತ್ತು ಬ್ರಹ್ಮಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಸಂಬಂಧಿ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಶಿವ, ಬ್ರಹ್ಮ, ಆದಿಶಕ್ತಿ ಪಾರ್ವತಿ ಮತ್ತು ಗಣಪತಿ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕ ದೇವತೆಗಳ ಕುರಿತ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಿವ ದೇವಾಲಯಗಳು ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಶಿವ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಈ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿದೆ ಆದರೆ ಇದೇ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಏಕೆ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರು ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ? ಇಲ್ಲಿ ವಿಭೂತಿ ಧಾರಿಯಾದಂತಹ ಶಿವ, ನಾಮಧಾರಿ ಆದಂತಹ ವಿಷ್ಣು, ವಿಭೂತಿ ಒಡೆಯನ ಪೂಜೆ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ. ಶಿವರಾತ್ರಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸ ಹೆಚ್ಚು ಶಿವ ಪೂಜೆಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಸ. ಆದರೂ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಏಕೆ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆಚರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ? ಎಂಬುದು ಜನಗಳಿಗೆ ತಿಳಿಯಬೇಕಿರುವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದ ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಯ ನಂತರದ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನದಂದು ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರುವಂಥದ್ದು. ಆ ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವದ ದಿನ ಅನೇಕ ವಿಷ್ಣು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷದ್ವೀಪವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ದೀಪಗಳ ಆರಾಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆ ದೀಪಗಳ ಆರಾಧನೆ ನಡೆಯಲು ಅಂದು 'ಭಾಗವಂತಿಕೆ' 'ವಂತಿಕೆ' ಅಂದರೆ ಭಗವಂತನಿಗೆ ವಂತಿಕೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವಂತಹ ದೇಣಿಯನ್ನು ಆಹಾರರೂಪದಲ್ಲಾಗಬಹುದು, ಧನರೂಪದಲ್ಲಾಗಬಹುದು, ಮತ್ತೊಂದು ಮಗದೊಂದು ಯಾವುದೇ ರೂಪದಲ್ಲಾದರೂ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಗ್ರಾಮಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣಾರ್ಥವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಆಚರಣೆಯೇ ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವ.

ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಯ-ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಿವೆ, ದೇವರ ಮೇಲಿನ ಗೌರವ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಶ್ರೀ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಳೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿ ಆದರೆ ಗೌರವದಿಂದ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಂತಿಕೆಯಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಕೆಲವೇ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ಮುಂದುವರಿದಿವೆ. ತಮ್ಮ ಗ್ರಾಮ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಹೆಮ್ಮೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ ಗ್ರಾಮ ಕಸಬಾ ಹೋಬಳಿ ನಾಗಮಂಗಲ ತಾಲೂಕಿನ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಕೇವಲ ಕೂಗಳತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಾಮ. 36 ದೇವಾಲಯಗಳಿರುವುದು ಈ ಗ್ರಾಮದ ವಿಶೇಷ. ಈ ದೇವಾಲಯಗಳು ತಿಳಿಸುವುದೇನೆಂದರೆ ಈ ಗ್ರಾಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಈ ಗ್ರಾಮ ನೆನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಕಟ್ಟಿರುವುದಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ವಾರ್ಷಿಕವಾಗಿ ಕನಿಷ್ಠವೆಂದರೂ 18 ವಾರ್ಷಿಕ ಕೈಂಕರ್ಯಗಳು ಈ ಗ್ರಾಮದ ಶ್ರೀ ಹನುಮಂತರಾಯ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಆರಂಭದಿಂದ ಶೂನ್ಯ ಮಾಸದ ವರಗೆ ಅಂದರೆ ಡಿಸೆಂಬರ್ 16 ರಿಂದ ಜನವರಿ 15ರವರೆಗೆ ಪ್ರತಿದಿನ ಮುಂಜಾನೆಯಿಂದ ರಾತ್ರಿ ಎಲ್ಲಾ ಪೂಜೆ ನೆರವೇರುತ್ತದೆ. "ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಕೆಲವು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಯುವಕರೆಲ್ಲ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ ಅಂತಾರೆ; ಆದರೆ ನನ್ನೂರಿನ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡವರೊಂದಿಗೆ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಯಿಂದಲೇ ಹಿರಿಯರೊಂದಿಗೆ ಯುವಕರು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಭಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಶಿವರಾತ್ರಿ ದಿನವೂ ಭಜನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಅಥವಾ ವಿಷ್ಣು ಸಂಬಂಧಿ ದೇವರುಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲಾ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಪದಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಪದಗಳನ್ನು ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಭಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ತಮ್ಮೂರು ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಂಕಟೇಶ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸರಳವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಹಳ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಿಂದ ಭಜನೆ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿ ಶನಿವಾರ ರಾಮಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಭಜನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನೋಡಲು ಸಿಗದಿರುವಂತ ರಾಮ ವಿಗ್ರಹ, ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸೀತಾ, ಹನುಮಂತ ಸಮೇತವಾದ ಅಮೃತಶಿಲೆಯ ವಿಗ್ರಹ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿದೆ. ಇವತ್ತು ಕೂಡ ಪ್ರತಿ ಮನೆಯವರು ಸರದಿ ಪ್ರಕಾರ ವಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮನೆಯಂತೆ ಪೂಜೆ ಕೈಂಕರ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಭಜನೆ ಇಲ್ಲ; ಈಗ ನಿಂತೋಗಿದೆ. ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ,ವಕ್ತೃಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಗ್ರಾಮದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಅಂದು ಚಪ್ಪರದ ದಿನ ಕುಲದ ವೀಳ್ಯ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತು. ವೀಳ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಕೊಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಪದಗಳನ್ನು ಕೂತು ಹಾಡಿ ವೀಳ್ಯವನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಿ ಊರಿನ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆಯುವ ಪದ್ಧತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇದ್ದು, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಜನರು ಭಾವಪರವಶರಾಗುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವಿದೆ.

ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಸೊಗಡಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ದೇವತೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಅವಿದ್ಯಾವಂತರ ನಡುವೆ ಹಾಡುವಾಗ ದೋಷಗಳು ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಭಗವಂತಿಕೆ ರಾಮಾಯಣದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದು.

ನಾಗಮಂಗಲ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಡೆ ಕಟ್ಟುವ ಉಪ್ಪಾರರು ಇರುವುದರಿಂದ ಉಪ್ಪಾರಳ್ಳಿ ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಉಪ್ಪಾರ ಜನಾಂಗ ಕಟ್ಟುವ ಸಮುದಾಯ. ಈ ಜನಾಂಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರುವುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ ಉಪ್ಪಾರಳ್ಳಿ ಎಂದು ಹೆಸರು ಬಂತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ರಾಜ್ಯದಾದ್ಯಂತ ಉಪ್ಪಾರ ಜನಾಂಗ ಕಟ್ಟಿರುವ ಕಟ್ಟಡಗಳು ಜೀವಂತ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.. ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಡಜನರ ಗುಡಿಸಲು ಮನೆ ಕಟ್ಟುವವರೆಗೂ ಉಪ್ಪಾರ ಸಮುದಾಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. "ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ತರಗು ಗುಡಿಸಿ ಮನೆ ಮಾಡಿದವರು ನಾವು ಎಂದು " ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ

ನಾಗಮಂಗಲ ತಾಲೂಕಿನ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ 350 ಮನೆಗಳಿರುವ ಗ್ರಾಮ. ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದ ಎರಡನೇ ಸೋಮವಾರ ಇಲ್ಲಿಂದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಊರಾಡಲು ಹೊರಡುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಕೊನೆ ಸೋಮವಾರ ಅಮಾವಾಸ್ಯೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಯಾದ 15 ದಿವಸಕ್ಕೆ ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವ ಬರುವುದು. ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಊರಾಡಲು ಹೋಗಿ ಬಂದ ನಂತರ ಅಂದಿನಿಂದ ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವದ ತನಕ ಸಂಜೆ ಹೊತ್ತು ಪ್ರತಿದಿನ ವಿಷ್ಣುವಿಗೆ ನೈವೇದ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ ಗ್ರಾಮದ ಭಾಗವಂತಿಕೆಯ ವಿಶೇಷ. "ನಾವು ಅಟ್ನೆ ಚರ್ಪು ಅಂತೀವಿ; ನಲ್ಕುಂದಿ ಕಡೆ ಇದನ್ನು ಚರ್ಪು ಚೆಲ್ಲಾಟ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅಟ್ಟಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ನೈವೇದ್ಯ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅಟ್ನೆ ಚರ್ಪು ಅಂತಾರೆ"

ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಸೋಮವಾರವೇ ಊರಾಡಲು ಹೋಗಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಈ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕರು ಉಪ್ಪಾರ ವೃತ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಮೊದಲನೇ ವಾರ ಭಾಗವಂತಿಕೆಗೆ ಹೋಗುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂದರೆ (ಮುಂದಿನ ವಾರ ಊರಾಡಲು ಹೊರಡಬೇಕು ಈ ವಾರ ಬಟ್ಟೆ ಬರೆಯಲ್ಲ ಸ್ವಚ್ಛ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಿ) ಎಂದು ಡಂಗೂರ ಮಾಡುವುದೇ ಸಾರಣೆ. ಅಂದರೆ ಬಟ್ಟೆ ಬರೆಗಳಲ್ಲದೆ ಊರಾಡಲು ಹೋಗಬೇಕಾಗಿರುವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು, ಪಟದ ಕುಣಿತವು ಇದ್ದುದರಿಂದ ಪಟ ಪರಿಕರಗಳೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಪಟಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುವ ಶಂಕು, ಚಕ್ರ, ಪಟದ ವಸ್ತ್ರಗಳು ಎಲ್ಲಾ ದೇವರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಗೂ ಮುಂದೆ ಊರಾಡಲು ಹೋದಾಗ ಯಾವುದೇ ವಿಘ್ನಗಳಾಗದಂತೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನಂತರ ಸೋಮವಾರ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಸರಿ ಸುಮಾರು 8:30ರೊಳಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಹನುಮಂತ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಹತ್ತಿರ ಸೇರಿ ಪಟಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ನಡೆಯುವುದು. ಒಂದು ಪಟವನ್ನು ಹಿಟ್ಟಿನ ಪಟ ಎಂದು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಊರಿನ ಕಂದಾಯ ದಾಖಲೆ ಗ್ರಾಮ ಅರಸೇಗೌಡನ ಕೊಪ್ಪಲು. ಈ ಅರಸೇಗೌಡನ ಕೊಪ್ಪಲಿಗೆ ಹಿಟ್ಟಿನ ಪಟವನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ದೇವರೊಂದಿಗೆ ಹೋದವರಿಗೆಲ್ಲ ಮನೆಗೆ ಇಬ್ಬರಂತೆ ಊಟ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಹಿಟ್ಟಿನ ಪಟ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋದವರು ಅರಸೇಗೌಡನ ಕೊಪ್ಪಲ ಮಾರಮ್ಮನ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂದೆ ಕಂಬ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಈ ದಿನ ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ನಮ್ಮೂರಿನ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮೇಳ ಬರುವುದೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಉಪ್ಪಾರ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಜಾತ ಮೊದಲು ಮದಲಹಳ್ಳಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಚೌಡೇನಹಳ್ಳಿ, ನಂತರ ತೊಳಲಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಅರಸೇಗೌಡನ ಕೊಪ್ಪಲು, ಅರಸೇಗೌಡನ ಕೊಪ್ಪಲಿಂದ ಬಸವೇಶ್ವರನಗರ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಟಿಬಿ ಬಡಾವಣೆ, ಟಿವಿ ಬಡಾವಣೆಯಿಂದ ನಾಗಮಂಗಲ, ನಾಗಮಂಗಲದಿಂದ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ ಯಾವ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಹೊರಟರೋ ಆ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟೊಂದು ಊರುಗಳನ್ನು ಸುತ್ತಲು ಸಾಧ್ಯನಾ ಎನ್ನುವುದು ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆ. ಹೋದ ಊರುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ?

ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋದರು ಆ ಗ್ರಾಮ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಕಟ್ಟುವುದು, ಪಟದ ಕುಣಿತ, ಕೋಡಂಗಿ ಕುಣಿತ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಶಂಕು, ಚಕ್ರ, ಪಟ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲೂ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಪಟ್ಟಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನರು ಇರುವಂತಹ ಮುಖಂಡರ ಮನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಟಿ.ಬಿ. ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾದೇಶ್ವರನ ದೇವಸ್ಥಾನ ಇರಬಹುದು, ಬಡಗುಡಮ್ಮನ ದೇವಸ್ಥಾನವಿರಬಹುದು ಯಾವುದೇ ಮುಜುಗರ ಸಂಕುಚಿತ ಭಾವನೆ ಇಲ್ಲದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಆಯಾ ಮನೆಗಳ ಮುಂದೆ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡು ಯಥಾ ಸ್ಥಿತಿ ಸಾಯಂಕಾಲ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ದಂಡು ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತದೆ.

ಕೋಡಂಗಿ ಮತ್ತು ಪಟಗಳನ್ನು ಊರಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.. ಪಟಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆಲದ ಮರಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಲ್ಲೇ ಕೋಡಂಗಿಯನ್ನು ಕೂರಿಸಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಉತ್ಸವದ ತಯಾರಿಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪಟದ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಆ ಮನೆಯಿಂದ ಕಳಸ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಳಸ ಬಂದ ನಂತರ ಉತ್ಸವ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಪಟಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟಿರುವ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಕಪ್ಪು ಕಂಬಳಿಯನ್ನಿಟ್ಟು, ಕಂಬಳಿ ಮೇಲೆ ಕೊಡಂಗಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಪೂಜೆ ಮಾಡಿ, ನಂತರ ಊರೆಲ್ಲಾ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿ, ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಡೆಯುವುದುಂಟು. ಹೀಗೆ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮುಗಿದು ಮಹಾ ಮಂಗಳಾರತಿಯಾದ ನಂತರ ಕರಿಸೀಯುವುದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ.(ದೃಷ್ಟಿಯಾಗದೇ ಇರಲಿ ಎಂದು ತಮಟೆ ನುಡಿಸುವವರ ಮುಖಾಂತರ ಕೋಳಿ ತಂದು

ಕೊಯ್ದು ಸೀದು ಅದನ್ನು ಹೆಬ್ಬಾಗಿಲಿನ ಕಂಬಗಳಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ದೃಷ್ಟಿ ತೆಗೆದು ಭಾಗವಂತಿಕೆ ದಿನವನ್ನು ಸಮಾಪ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಭಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆದರೂ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಕರಣ ದೋಷವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ ಮಹಾಪ್ರಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ವಿಷಯ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾನಪದದ ಸೊಗಡಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ದೇವತೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಉಚ್ಚರಿಸುವಾಗ ವಿದ್ಯಾವಂತರಲ್ಲದ ಅವಿದ್ಯಾವಂತರ ನಡುವೆ ಕೆಲವೊಂದು ದೋಷಗಳಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಯೋಚಿಸುವುದಾದರೆ ಇದು ಶಿಸ್ತುರೂಪದ ಪರಿಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಸರಿ.

ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಕಲಾಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮುಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆರು ಜನರಿದ್ದರೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆರು ಜನರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಡುವೆ ಕೋಡಂಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೋಡಂಗಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಚರಣ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಏರುಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಕೆಳಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಉದ್ವೇಗ, ಭಾವನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಈ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕೈಂಕರ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಬರಿಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದು. ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗಲೇ ತಿಳಿಯುವುದು. ಅನುಭವಿಸಿದವರ ಮನಸ್ಸು ಪುನೀತವಾಗುವುದಂತೂ ನಿಜ.

ಊರಿನಲ್ಲೇನಾದರೂ ಮೈಲಿಗೆ, ಸಾವು ನೋವುಗಳು, ಪೂಜೆ ಮಾಡುವವರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತರನಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ವಾರ ಹಬ್ಬವನ್ನು ಮುಂದೂಡಲೂಬಹುದು. ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವಕ್ಕೂ ಭಾಗವಂತಿಕೆಗೂ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷ ಏಳು ದಿನಗಳ ಅಂತರವಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು ವಾಡಿಕೆ. ಮುಸ್ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ದೀಪಾರಾಧನೆ, ಅಟ್ನೆಚರ್ಪು ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬುದು ಕೂಡ ವಾಡಿಕೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಊರಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಳೆ ಹನಿ ಏನಾದರೂ ಬಂದು ದೇವರು ನೆನೆದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ತೊಂಡನೂರು ಕೆರೆ ಅಥವಾ ಸೂಳೆಕೆರೆಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಗಂಗಾ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಸಿ ಮುತ್ತೈದೆಯರೊಂದಿಗೆ ಹೂವು, ಹೊಂಬಾಳೆಯಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ತಂದು ಉತ್ಸವ ಮಾಡತಕ್ಕಂಥದ್ದು ಕೂಡ ವಾಡಿಕೆ.

ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮುಗಿದ ದಿನ ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಆಗುವುದು ವಿಷ್ಣು ದೀಪೋತ್ಸವದ ನಾಂದಿಯ ದಿನವೂ ಕೂಡ ಕೋಡಂಗಿ ಒಂದು ಬಿಟ್ಟು ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮೇಳವು ಇರುತ್ತದೆ. ಕರಗ ಮಹೋತ್ಸವವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಕರಗವನ್ನು ದೇವಾಲಯದ ಮುಂದಿರುವ

ಗರುಡಗಂಬದ ಮೇಲೆ ಮಡಗಿದ ನಂತರ ಆ ವರ್ಷದ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಮೇಳಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಗಾರಿ, ತಮಟೆ, ತಾಳಗಳನ್ನು ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಬಸವ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದು, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಸವನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೋಡಂಗಿ ಮಾತ್ರ ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ ಉಳಿದವರು ಕುಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರು ಪಂಚೆ ಶರಟು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಪ್ಪಲಿ ಹಾಕುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಕೋಡಂಗಿ ದೊಗಲೇ ಶರಟು, ಮೇಲೆ ಕೋಟು ಹಾಗೂ ಕಾಲಿಗೆ ಚಳ್ಳ ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತದೆ. ಸೆಣಬಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಮೀಸೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕಿರೀಟವಾಗಿ ಧರಿಸುವ ಚರ್ಮಕ್ಕೆ ರಾಗಿತೆನೆ, ಜೋಳದತೆನೆ, ಹುಚ್ಚೆಳ್ಳುಹೂವು, ಅಣ್ಣೆಹೂವು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಟೋಪಿಯ ತುದಿಗೆ ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೋಡಂಗಿ ವೇಷ ಧರಿಸಲೆಂದೇ ಕೆಲವು ಕುಟುಂಬಗಳು ಮೀಸಲಿವೆ. ಅವರೇ ಕೋಡಂಗಿ ವೇಶ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಉಪ್ಪಾರರು ತಿರುಪತಿ ವೆಂಕಟರಮಣನ ಒಕ್ಕಲು. ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಆಹಾರ ಸಸ್ಯಾಹಾರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಊರಿನವರು ಹೊರಗಡೆ ಮಾಂಸಾಹಾರ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದಾಸಪ್ಪ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಷ್ಟೇ. ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವೇನು ಅವರಿಗಿಲ್ಲ. ದೀವಟಿಗೆ ಸಲಾಂ ಅನ್ನು ದಾಸಪ್ಪನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಡಿವಾಳರ ಪಾತ್ರ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ.

“ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೂಲದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮಗೆ ಏನಾದರೂ ತಿಳಿದಿದೆಯೇ”? ಎಂದಾಗ "ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ನನಗೂ ಕೂಡ ಇದು ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೌತುಕವೂ ಹೌದು. ಶಂಕು, ಚಕ್ರ, ನಾಮ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ನಾವೇನು ಅವರಿಗಿಂತ ಮುಂದುವರಿದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಕಾಳಿದಾಸ, ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದಂತಹ ಎಷ್ಟೋ ಶಬ್ದಗಳು ಅವರ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಅವರ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಯಾವುದೋ ಹಳ್ಳಿಗಳ ರೈತ ಮಹನೀಯ ಹೊಲ ಉಳುವವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ, ಕೊಯ್ಲು ಮಾಡುವವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ, ಪೂಜೆ ಮಾಡುವವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ, ಹೊರಗಡೆ ನಿಂತು ಪರಾಕ್ ಹೇಳುವವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ, ದೀವಟಿಗೆ ಸಲಾಂ ಮಾಡುವವನ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಹ ಪದಗಳು ಅವನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನೇನೋ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆನೆದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದು ಭಗವಂತನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಚಾರ. ಆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಕಿ, ತಿರುಳನ್ನು ಭಾಗವಂತಿಕೆಗೆ ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೇನೋ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವೆಂಕಟೇಶ್ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ

ಮೇಲಿನ ವಕ್ತೃಗಳ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕನಕದಾಸರು ಮತ್ತು ಪುರಂದರದಾಸರು ಜನರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾದರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಜನಪದವೇ ಪುರಂದರದಾಸರು ಹಾಗೂ ಕನಕದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿರಲೂಬಹುದು. ಎನಿಸುತ್ತದೆ. "ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಸ್ವಾಮಿ ಎಲ್ಲಿ ನಲಿದ ಆಲತ್ತಿಯ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಲಿದ, ಎಂಬುದಾಗಲಿ ಶಂಕು, ಚಕ್ರ, ಹರಿ ನಾಟ್ಯವನಾಡಿದ ಎಂದು ಅಂದೆ ಜನಪದರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಂದರೆ, 'ಗೋಪಮ್ಮ ನಿನ್ನ ಮಗನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಹೇಳಿದರವ ಕೇಳುವನಲ್ಲ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಗೋಪಮ್ಮ ಎಂಬುವಳು ಕೃಷ್ಣನ ತಾಯಿ ಎಂಬುದು ಅಂದೇ ಗೊತ್ತಿತ್ತು." ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ನಮಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ವ್ಯಥೆ ತರುವ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಒಂದಿಷ್ಟು ಬರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಬಹುದು ಹಿರಿಯರು ಕಿರಿಯ ಹುಡುಗರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾವು ಕಲಿತಿರುವುದನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಡುವಂಥದ್ದಾಗಿರಬಹುದು, ಇದು ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವೇ ಜನ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವಂತವರು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯುವಕರು "ಹಿಂದೆ ತಪ್ಪೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ಅದನ್ನು ಸರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೊಡಿ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಹಿರಿಯರು ಅದನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಿದ್ದರಿಲ್ಲ. ಅವರೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಕಲಿತಿರುವ ಅಥವಾ ತಾವು ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೂಡ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುವುದೆಂಬುದೇ ನನಗೆ ವ್ಯಥೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅವರು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುವ ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿಯ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸರಿಸದಿರಲು ಕಾರಣ, ಉಪ್ಪಾರರು ಕಟ್ಟುವ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಾರ್ತಿಕ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರು ಬೇರೆ ದಿನ ತಮ್ಮ ಕಟ್ಟುವ ಕಸುಬಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇದು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರದಿರಲು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ನಾಗಮಂಗಲದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪಾರಳ್ಳಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರು ಕೂಡ ಈ ಸತ್ಯ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರದಿರುವುದು ವಿಪರ್ಯಾಸ ನಾಗಮಂಗಲದ ಗ್ರಾಮ ದೇವತೆ ಬಡಗುಡಮ್ಮನಾದರೆ, ಬಡಗುಡಮ್ಮನ ತವರೂರು ಉಪ್ಪಾರಹಳ್ಳಿ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಇದು ವಿಪರ್ಯಾಸ ಅಲ್ಲವೇ?

ಜನಪದ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೇವಲ ತ್ರಿಪದಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತ ಆಗಬಾರದು. ಜನಪದ ಕಲೆ ಜನಗಳನ್ನ ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವಂತಹ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನ ಸಂಘಟನೆ ಮಾಡುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯ ಬೆಳಸಿ ಅದನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಂದು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿನವರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿರುವ ಈ ತರಹದ ವಿವಿಧ ಜನಪದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಪದಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಮೇಳೈಸಿ

ಅದರ ತಿರುಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಸಮಾಜ ಸಮುದಾಯದವರು ಸವಿದರೆ ಭಾಗವಂತಿಕೆ ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಸತ್ವ ಬಂದಂತಾಗುವುದು.

ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದವರು ನಾವು

ಹಿಂದಿ ಮೂಲ - ಡಾ. ಮನು
ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಡಾ. ನಾಗರತ್ನ ಕೆ
ಹಿಂದಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ವಿಭಾಗ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಶಂಕರಘಟ್ಟ

ಸೂರಿಲ್ಲದವರು ನಾವು
ಮನೆ ಇದ್ದರೂ ಇಲ್ಲದಂತಿರುವವರು
ಬಂಧುಗಳಿದ್ದರೂ
ಬಂಧ ವನರಿಯದವರು
ಕಾಡದಿರು ಒಂಟಿತನವೇ
ತನುಮನಗಳಲ್ಲಿ,
ಬಾರದಿರುವ
ನಾಳೆಗಳ
ಕಿಡಿಗಳಿವೆ ಇಲ್ಲಿ.
.

ಉರಿಯುತ್ತಿರು

ಹಿಂದಿ ಮೂಲ - ಡಾ. ಸುಭಾಷ್ ರಾಯ್
ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಡಾ. ನಾಗರತ್ನ ಕೆ
ಹಿಂದಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ವಿಭಾಗ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಶಂಕರಘಟ್ಟ

ಬೆಂಕಿ ಇಂದಲೇ ಕಲಿತೆ ನಾನು
ಉರಿಯುವುದನ್ನು
ಇಷ್ಟಿಷ್ಟೇ ಒಟ್ಟು ಗೂಡಿಸುತ್ತಿರುವೆ
ತಾಪವನ್ನು.ಏಕೆಂದರೆ
ಗೊತ್ತಿದೆ ನನಗೆ ಮುಂದೊಂದು ದಿನ
ಆಸ್ಫೋಟ ವಾಗುವುದೆಂದು
ಮಂಕಾಗಿರುವ ಕಿಡಿಗಳು
ಜ್ವಾಲೆಯಾಗುವುವೆಂದು.
.

ತಂಗಾಳಿಯ ತುಂಟಾಟ

ಹಿಂದಿ ಮೂಲ - ಡಾ. ಮನು
ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ಡಾ. ನಾಗರತ್ನ ಕೆ
ಹಿಂದಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ವಿಭಾಗ
ಕುವೆಂಪು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಶಂಕರಘಟ್ಟ

ಸಮಯಕ್ಕೂ ಸರಿಯುವ
ತವಕವಿದೆ ಇಲ್ಲಿ.
ತಂಗಾಳಿಯ
ಚೆಲ್ಲಾಟ
ಕಾಗದಗಳ ಜೊತೆ
ಕಣ್ಣಾ ಮುಚ್ಚಾಲೆಯಾಟ
ಆದರೂ
ಗಾಳಿಯೊಂದಿಗೆ
ಹಾರಾಡುವಾಸೆ
ಕಾಗದಕ್ಕೂ ಇರಬಾರದೇಕೆ?
ಕಾಗದಗಳು
ಹಾರುವ ಭಯಕ್ಕೆ
ಮೇಲೆ ಭಾರವಿಡುವವೇಕೆ?
ಗಾಳಿ ಯೊಂದಿಗಿನ
ಅದರ ಸರಸವನ್ನು
ಕಡೆಗಣಿಸು ವವೇಕೆ?
ಸದ್ದಿಲ್ಲದಂತೆ
ಅದುಮಿಟ್ಟಿದೆ ಕಾಗದ
ಹಾರುವ ತನ್ನಿಚ್ಛೆಯ
ಗಾಳಿ ಸುಳಿಯುವವರೆಗೆ.
ಈ ಕಣ್ಣಾ ಮುಚ್ಚಾಲೆಯಾಟ
ತುಂಟಾಟ
ಇರಬಹುದೇ ಪ್ರೀತಿ?
ಹಿಂದೊಂದು ಕಾಲದಲಿ
ಪ್ರಣಯಿಗಳ
ಪ್ರೇಮದಾಶ್ರಯ ವೀ ಕಾಗದ.
ಹಾರುವ ಹಾಳೆಗಳು
ಪೋಣಿಸುತ್ತಿವೆ
ನೆನಪುಗಳ ಸರಮಾಲೆ..