കലാപഠനത്തിന്റ സാംസ്കാരികപരിപ്രേക്ഷ്യം

കെ.ജി. പൗലോസ്

ഇന്ത്യയെപ്പോലൊരു മഹാരാജ്യത്തെ കീഴടക്കിവെയ്ക്കുന്നതിന് ബ്രിട്ടീഷുകാർ വിചിത്രമായൊരു ന്യായീകരണം നൽകിയിരുന്നു. പ്രാകൃതവും അപരിഷ്കൃതവുമായ നാടാണിത്. ഇവിടുത്തെ ജനങ്ങളെ സംസ്കരിച്ച് ആധുനികവത്ക്കരിക്കാനുള്ള ഭാരം ചരിത്രമർപ്പിച്ചത് വെള്ളക്കാരനിലാണ് (the whiteman's burden). ഞങ്ങളത് നിർവഹിക്കുന്നുവെന്നുമാത്രം. ഈ വാദത്തെ പൊളിക്കുക എന്നതായിരുന്നു ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആരംഭത്തിൽ ദേശീയവാദികളുടെ ആദ്യത്തെ കർത്തവ്യം. ഭാരതീയന്റെ സ്വത്വം ഉണർത്തുകയായിരുന്നു അവരതിന് ആദ്യമായി ചെയ്തത്. ഇതിനവരാശ്രയിച്ചത് പ്രധാനമായും കലകളെയാണ്. ഈ പ്രക്രിയയെ മുൻപിൽനിന്നു നയിച്ചത് മഹാകവി രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ ആയിരുന്നു. 1903 – ൽ ശാന്തിനികേതൻ സ്ഥാപിച്ചതിന്റെ പശ്ചാത്തലമിതായിരുന്നു. തുടർന്നായിരുന്നു കലാമണ്ഡലവും കലാക്ഷേത്രവുമൊക്കെ നിലവിൽ വന്നത്.

നൃത്തത്തെയാണ് ടാഗോർ പ്രധാനമായും ആശ്രയിച്ചത്. ഭാരതത്തിൽ നൃത്തത്തിന് പ്രാചീനകാലംമുതലുള്ള പ്രാധാന്യവും ശാസ്ത്രീയമായ സംവിധാനങ്ങളും ഉയർത്തിക്കാട്ടി ഭാരതീയന്റെ സ്വത്വാഭിമാനത്തെ ഉണർത്തുകയായിരുന്നു ലക്ഷ്യം. ഭൂതകാലത്തിന്റെ മഹിമോദ്ഘോഷണം സ്വാഭാവികമായും ഇതിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. ഭാരതമെന്ന പേർ കേട്ടാൽ 'അഭിമാനപൂരിതമാകണമന്തരംഗം' എന്നതായിരുന്നു പൊതുവായ ആഹ്വാനം. അതിനെ സഹായിക്കാനാണ് കേരളമെന്നു കേട്ടാൽ ചോര തിളയ്ക്കേണ്ടത്. ദേശീയത എന്ന സങ്കല്പവും അതിൽ അഭിമാനവും രൂപപ്പെട്ടത് അങ്ങനെയാണ്. പ്രാദേശികങ്ങളായ കലാരൂപങ്ങളുടെ ചരിത്രം അതിപ്രാചീനകാലത്തേയ്ക്കു നയിക്കുകയും നാട്യശാസ്ത്രവുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുകയുമായിരുന്നു അതിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം. അങ്ങനെയാണ് അതത് ദേശങ്ങളിലുള്ള ശകലിതരൂപങ്ങളെ നാട്യശാസ്ത്രവിധിക്കനുസരിച്ച് ചിട്ടപ്പെടുത്തുവാനുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിച്ചത്. ഈ ചിട്ടപ്പെടുത്തലാണ് കലാരംഗത്തെ നവോത്ഥാനവും ആധുനികതയും ദേശീയതയും. ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റ പൂർവാർധത്തിലാരംഭിച്ച ഈ പ്രക്രിയയെ ക്ലാസിക്വത്ക്കരണം (classicisation) എന്നാണ് വിളിക്കുന്നത്. ഒഡീസി, കുച്ചുപ്പുഡി, ഭരതനാട്യം, മോഹിനിയാട്ടം തുടങ്ങി ക്ലാസിക് എന്ന് ഇന്നു നാം വിളിക്കുന്ന എല്ലാ നൃത്തരൂപങ്ങളുടെയും ആധുനികമുഖം ഇത്തരമൊരു പ്രക്രിയയിലൂടെ രൂപപ്പെട്ടതാണ്.

ദേശഭാവനയുടെ ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ, സുനിൽ പി. ഇളയിടം, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2019

കലാരംഗത്തെ നവീകരണം രണ്ടു തരത്തിലാണ് പ്രവർത്തിച്ചത്. ഒന്ന് സ്ത്രീസങ്കല്പത്തെ അത് ആധുനികീകരിച്ചു. ദേവതാസങ്കല്പത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിച്ച് സ്ത്രീക്ക് മാനുഷികമുഖം നൽകിയത് രവീന്ദ്രനാഥടാഗോറാണ്. ആത്മാഭിമാനവും സ്വാശ്രയത്വവുമായിരുന്നു ടാഗോറിന്റെ സ്ത്രീയുടെ മുഖമുദ്ര. ഇന്ദ്രാണിറഹ്മാൻ, രാഗിണിദേവി, മൃണാളിനി സാരാഭായ് തുടങ്ങിയവരൊക്കെ അത്തരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ടവരാണ്. അവരാണ് ഇപ്റ്റയിലൂടെയും മറ്റും ദേശീയസ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ മുൻനിരയിലെത്തിയത്. രണ്ടാമത്തെ പ്രവർത്തനമേഖല അതത് ദേശത്തെ നൃത്തരൂപങ്ങളിൽ ഘടനാപരമായ പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്തുകയായിരുന്നു. ആയിരത്താണ്ടുകളായി നിലനിന്നുപോരുന്ന നാട്യശാസ്ത്രവിധിയനുസരിച്ചുള്ള ലാവണ്യധാരയാണിതെന്നു തോന്നിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലായിരുന്നു ആന്തരികമായി വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങൾ. ഇതിൽ കേരളം വലിയൊരു പങ്കു വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രാചീനമെന്നു തോന്നാവുന്ന അഭിനയരീതിയുടെ മാതൃകകൾ കുറേയെങ്കിലും നിലനിർത്തിയത് കേരളമാണ്. അതുകൊണ്ട് കഥകളിയുടെ രീതിയിലാണ് പ്രാദേശികരൂപങ്ങളുടെ പുനസ്സംഘടന നടന്നത്. എല്ലായിടത്തും ഇതിനു നേതൃത്വം നൽകിയത് കേരളത്തിൽനിന്നുള്ള കഥകളി ആചാര്യന്മാരായിരുന്നുവെന്നത് യാദൃച്ഛികമല്ല. ശാന്തിനികേതനിൽ കേളു ആശാൻ, കലാക്ഷേത്രയിൽ ചന്തുപ്പണിക്കരാശാൻ, ദർപ്പണയിൽ ചാത്തുണ്ണിപ്പണിക്കരാശാൻ. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ഈ നവോത്ഥാന പ്രവർത്തനത്തിലൂടെ നൃത്തത്തിന് പുതുമുഖം ഉണ്ടായി.

ഈ പൊതുപശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഡോ. സുനിലിന്റെ പഠനത്തെ കാണേണ്ടത്. ആട്ടപ്രകാരങ്ങൾ എന്നത് കേരളീയർക്കു സുപരിചിതമായ അനേകം അർത്ഥതലങ്ങളുള്ള പദമാണ്. അഭിനയരീതികൾ എന്ന് സാമാന്യേന പറയാം. കോളനിരാജ്യത്തുണർത്തുന്ന ആധുനികമായ ദേശീയബോധം ദൃശ്യവേദിയിൽ ചെലുത്തിയ സ്വാധീനത്തിന്റെ പ്രകാരഭേദങ്ങളെയാണ് ഡോ. സുനിൽ അന്വേഷിക്കുന്നത്. അതിന് മുന്നിൽ നിർത്തിയിരിക്കുന്നത് ഭരതനാട്യത്തെ. എല്ലാ രൂപങ്ങളിലേയ്ക്കും ഇത് വ്യാപിപ്പിച്ച്, അത്യന്തം ദരിദ്രമായ നമ്മുടെ കലാവിമർശനമെന്ന വൈജ്ഞാനികശാഖയെ ആർക്കും സമ്പുഷ്ടമാക്കാം. ഈ പഠനത്തെത്തന്നെ, വേണമെങ്കിൽ, മാതൃകയായി സ്വീകരിക്കുകയും ചെയ്യാം.

എന്തുകൊണ്ട് ഭരതനാട്യം, മോഹിനിയാട്ടമാകാമായിരുന്നില്ലേ? എന്നു ചോദിക്കാം. മറ്റു ഭാരതീയനൃത്തരൂപങ്ങളിൽനിന്ന് ഭരതനാട്യത്തെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്ന രണ്ടു ധർമ്മങ്ങളുണ്ട്. ഒന്ന് – ലോകത്തെമ്പാടും ഇന്ത്യയുടെ നൃത്തം എന്ന് ഇന്നറിയപ്പെടുന്നത് ഭരതനാട്യമാണ്. 'ഇന്ത്യയുടെ ആത്മാവ്' എന്നുപോലും ചിലരിതിനെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്. രണ്ട് – ക്ലാസിക്വത്കരണപ്രക്രിയ ഏറ്റവും സങ്കീർണവും സംഘർഷാത്മകവുമായി നടന്നതും ഇന്നും അനുരണനങ്ങൾ കെട്ടടങ്ങാത്തതും ബഹുരൂപിയായ ഭരതനാട്യത്തിലാണ്. അതുകൊണ്ട് മറ്റേതു നൃത്തരൂപത്തേക്കാളും ഒരു കേസ്സ്റ്റഡിയാകാൻ അർഹത

ഭരതനാട്യത്തിനാണ്. മറ്റ് രൂപങ്ങളിലും ഇത്തരം വിശകലനങ്ങൾ വ്യാപിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്.

1930 – 35 കാലത്താണ് ഇന്നു കാണുന്ന രീതിയിലുള്ള ഭരതനാട്യം രൂപപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ പൂർവരൂപം സദിരാട്ടമായിരുന്നു. ഭരതനാട്യമായപ്പോഴേയ്ക്കും സദിരിന്റെ പിൻതുടർച്ചയുണ്ടായി. നാലു ദശാസന്ധികളിലായി ഭരതനാട്യത്തിന്റെ നൂറു വർഷത്തെ തിരിച്ചറിയാം – സദിരാട്ടം, കലാക്ഷേത്രത്തിലെ ഭരതനാട്യം, തഞ്ചാവൂർ ബാലസരസ്വതിയിലൂടെ സദിരാട്ടത്തിന്റെ തിരുശേഷിപ്പ്, വിവിധമാനങ്ങൾ തേടുന്ന ഇന്നത്തെ അവസ്ഥ.

ദേവദാസിനൃത്തം

തമിഴ്നാട്ടിൽ നിലനിന്ന സവിശേഷമായ ദേവദാസിസമ്പ്രാദയമാണ് സദിരാട്ടത്തെ നിലനിർത്തിയത്. ക്ഷേത്രങ്ങളോടുചേർന്ന് ദേവദാസികൾക്ക് പ്രത്യേക ഗ്രാമമുണ്ടായിരുന്നു. പെൺകുട്ടികളെ ചെറുപ്പത്തിൽത്തന്നെ ദേവനു സമർപ്പിക്കുന്നു. അതോടെ അവൾ തേവർ – അടിയാളാകുന്നു. തേവരടിയാളരുടെ സംസ്കൃതപദമാണ് ദേവദാസി. സംഗീതവും നൃത്തവും അഭ്യസിച്ച് ദേവന് മുൻപിൽ നൃത്തമാടുകയാണ് അവരുടെ കുലത്തൊഴിൽ. സമൂഹത്തിൽ ഉയർന്നസ്ഥാനമവർക്കുണ്ട്. പ്രഭുക്കന്മാർ അവരെ ദത്തെടുക്കാറുണ്ട്. അപ്പോൾ കൊട്ടാരം ദാസിയാകുമവൾ.

സംഗീതപ്രാധാനമാണ് സദിരാട്ടം. മനോധർമ്മാഭിനയത്തിന് ധാരാളം സാദ്ധ്യതകളുണ്ട്. ഗീതത്തിലെ ഒരേ വരിതന്നെ മുപ്പതുംനാല്പതും രീതിയിൽ ആവർത്തിക്കുകയും അതിനനുസരിച്ച് അത്രയുമർത്ഥങ്ങൾ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ അവതരിപ്പിച്ച് കലാകാരികൾ സദസ്സിനെ അമ്പരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.

മദ്രാസ് നഗരം വിദേശികളുടെ നിയന്ത്രണത്തിലായതോടെ മിഷനറിമാരും തിയോഫിസ്റ്റികളും ദേവദാസിവിരുദ്ധപ്രവർത്തനങ്ങൾ ആരംഭിച്ചു. ദേവദാസികൾ വേശ്യകൾ മാത്രമായിരുന്നു വിദേശികൾക്ക്. സർക്കാർ ദേവദാസിസമ്പ്രദായം നിരോധിച്ചു. ദേവദാസികളെ അവരുടെ ആവാസങ്ങളിൽനിന്ന് ആട്ടിയോടിച്ചു. അതോടെ കുലധർമ്മമായ കലയും അവർക്കു നഷ്ടപ്പെട്ടു.

1927 – ൽ മദ്രാസ് കോൺഗ്രസ് സമ്മേളനത്തിൽ സദിരാട്ടം നടത്തുന്നതിന് നർത്തകികളെ സംഘാടകരിൽ പ്രധാനിയായ ഇ. കൃഷ്ണൻ തയ്യാറാക്കിയിരുന്നു. എന്നാൽ അദ്ധ്യക്ഷൻ അനുവദിച്ചില്ല. വിക്ടോറിയൻസദാചാരം ഉൾക്കൊണ്ടിരുന്ന ദേശീയ ആധുനികതയ്ക്ക് എതിരായിരുന്നു സദിരാട്ടം. ശ്രീ. കൃഷ്ണൻ സ്വയം സദിരാട്ടം പഠിക്കുകയും പല വേദികളിലും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. 'ബ്രാഹ്മണകുടുംബങ്ങളിലെ പെൺകുട്ടികളെ നൃത്തം പഠിപ്പിക്കണ'മെന്ന് അദ്ദേഹം ആഹ്വാനം ചെയ്തു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് രുഗ്മിണീദേവി അരുൺഡേൽ നൃത്തരംഗത്ത് ഇടപെടുന്നത്.

കുലീനമായൊരു ബ്രാഹ്മണകുലത്തിലാണ് അവർ ജനിച്ചത്. യാഥാസ്ഥിതികമല്ലായിരുന്നു അവരുടെ രീതികൾ. ആനിബസന്റിനോടുചേർന്ന് തിയോസൊഫിക്കൽ സൊസാറ്റിയിൽ അവർ പ്രവർത്തിച്ചു. അവിടെവെച്ചാണ് ജോർജ്അരുണ്ഡേലിനെ പരിചയപ്പെട്ടതും വലിയ വിവാദങ്ങൾക്കിടയിൽ വിവാഹം ചെയ്തതും.

1933 – ൽ അവർ സദിരാട്ടം കണ്ടു, അതിൽ ആകൃഷ്ടയായി; പഠിച്ച് അരങ്ങേറി. തുടർന്നാണ് 1937 – ൽ കലാക്ഷേത്ര ആരംഭിച്ചത്. സദിരാട്ടത്തെ അവർ ഉൾക്കൊണ്ടു. എന്നാൽ, കലാകാരികളെയോ നട്ടുവന്മാരെയോ അംഗീകരിച്ചില്ല. ഒരടിയാളവർഗത്തിന്റെ കല പൂർണമായും അതിന്റെ ഉടമകളിൽനിന്ന് അപഹരിക്കപ്പെട്ടു. നഗരത്തിലെ മദ്ധ്യവർഗ സവർണകൂലീനയുവതികളായി രണ്ടുദശകത്തിനുള്ളിൽ നൃത്തത്തിന്റെ പഠിതാക്കൾ. അരങ്ങിൽ അദ്ധ്യക്ഷൻ നടരാജനായി. 1958 – ൽ ദൽഹിയിൽ നടന്ന കേന്ദ്രസംഗീത അക്കാദമിയുടെ സെമിനാറിൽ പ്രശസ്ത സംസ്കൃത പണ്ഡിതൻ ഡോ. വി. രാഘവൻ ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ചരിത്രം അവതരിപ്പിച്ചു.

അതനുസരിച്ച് ഋഗ്വേദസൂക്തങ്ങളിലും സൈന്ധവനാഗരികതയിലുംവരെ എത്തിയിരിക്കുന്നു ഭരതനാട്യത്തിന്റെ അടിവേരുകൾ. നാട്യശാസ്ത്രം വിവരിക്കുന്ന ദാക്ഷിണാത്യരുടെ ഏകാംഗലാസ്യനൃത്തമാണിത്. മാളവിക രാജസദസ്സിൽ ഭരതനാട്യം അവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. അജന്തയിലും എല്ലോറയിലും തഞ്ചാവൂരിലും കാണുന്ന നൃത്തശില്പങ്ങൾ ഭരതനാട്യത്തിന്റേതാണ്. മൂവായിരം വർഷത്തിന്റെ പഴക്കവും പ്രാമാണ്യവും ഭരതനാട്യത്തിന് കൈവന്നു, ഡോ. രാഘവന്റെ ചരിത്രനിർമ്മിതിയോടെ.

കാല്പനികമായ ഒരു സാംസ്കാരികനിർമ്മിതിയാണ് രാഘവൻ നടത്തിയത്. ഭരതനാട്യം എന്ന പേര് ഈ നൃത്തത്തിന് നൽകിയതും അദ്ദേഹമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കപ്പെടുന്നു. ആ പേര് നേരത്തെ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഈ നൃത്തത്തോട് അതിനെ ഘടിപ്പിച്ചത് 1930–35 കാലത്ത് ഡോ. രാഘവനാണ്. സദിരാട്ടം അങ്ങനെ മതാത്മകവും മദ്ധ്യകൂലീനയുവതികളുടെ അഹങ്കാരവുമായി മാറി, മൂന്നുനാലു ദശകങ്ങൾകൊണ്ട്.

ആ സെമിനാറിൽ രുഗ്മിണീദേവി അരുണ്ഡലേയുടെ നിഗമനങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്തത് ഒരു നർത്തകിയാണ് – ബാലസരസ്വതി. ദേവദാസീപാരമ്പര്യത്തിന്റെ അവസാനകണ്ണി. ലോകപ്രശസ്തയായ നർത്തകി. രുഗ്മിണീദേവിയുടെ വഴി ആയിരുന്നില്ല അവരുടേത്. സദിരാട്ടത്തിന്റെ സംഗീതവും നൃത്തവും തനിമയോടെ അവർ കാത്തുസൂക്ഷിച്ചു. സമൂഹപരവും മതേതരവുമായ അതിന്റെ നിഷ്കളങ്കത അവർ നിലനിർത്തി. നൃത്തവേദിയിൽ നിന്നു മാത്രമല്ല സ്വന്തം വീട്ടിൽനിന്നുപോലും നടരാജവിഗ്രഹത്തെ അവർ അകറ്റി നിർത്തി. എന്നാൽ ബാലസരസ്വതിയുടേത് ഒറ്റപ്പെട്ട സ്വരം ആയിരുന്നു.

സമകാലികചരിത്രം സുവിദിതമാണ്. അനേകശാഖകളുള്ള വടവൃക്ഷമാണിന്ന് ഭരതനാട്യം. ലോകം മുഴുവൻ നീണ്ടിരിക്കുന്ന ശാഖകൾ. ആ തണലിൽ വിശ്രമിക്കുന്നവരെത്ര? കവരകളിൽ കുടുകൂട്ടിയവരെത്ര? ചില്ലകളിൽ കലമ്പൽ കൂട്ടുന്നവരെത്ര? എണ്ണുവാനസാദ്ധ്യം.

സാംസ്കാരികപഠനങ്ങൾ

സംസ്കാരമെന്നത് ഒറ്റപ്പെട്ടൊരു തുരുത്തല്ല, സമഗ്രജീവിതരീതിയാണ്; ജീവിത ബന്ധങ്ങളുടെ ആകത്തുകയാണത്. സാമൂഹികവും രാഷ്ട്രീയവും ചരിത്രപരവും രൂപപരവും മറ്റുമായ നാനാതരം ബലങ്ങളാൽ നിർണയിക്കപ്പെട്ടും ആ ബലങ്ങൾ സന്നിഹിതമായിരിക്കുന്ന ജീവിതബന്ധങ്ങളിൽ ഇടപ്പെട്ടുമാണ് സാംസ്കാരിക നിർമ്മിതികൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. ക്ലാസിക്വത്കരണത്തിന്റെ സൃഷ്ടികളിൽ, ആ ദേശീയബോധത്തെ നാം നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുന്നതെങ്ങനെ? ഭരതനാട്യത്തിന്റെ ദശാസന്ധികളിലൊക്കെ നമ്മെ നയിച്ച ദേശീയബോധത്തിന്റെ സ്വാഭാവമെന്തായിരുന്നു?

നമ്മുടെ ദേശീയബോധം സ്വന്തം നാട്ടിലെ സദിരിന്റെ പാരമ്പര്യത്തെ സംരക്ഷിക്കാൻ തുനിയാതിരുന്നതെന്തേ? വെയിൽസ് രാജകുമാരന്റെ സ്വീകരണത്തിൽനിന്ന് സദിരാട്ടത്തെ ഒഴിവാക്കിയ അതേ തീവ്രതയോടെ കോൺഗ്രസ് സമ്മേളനത്തിൽനിന്നും ഒഴിവാക്കിയതിലെ സമാനത ആലോചിക്കേണ്ടതല്ലേ? കലയെ കാണാതെ കലാകാരന്റെ പരിമിതിയെമാത്രം കാണുന്ന കാഴ്ചയ്ക്കൊരു ദൗർബല്യമില്ലേ?

ദേശീയബോധത്തിന്റെ പരിമിതിയിലേയ്ക്കും ഈ ചരിത്രം ശ്രദ്ധ ക്ഷണിക്കുന്നുണ്ട്. എത്രപെട്ടെന്നാണ് നിഷ്കളങ്കമായൊരു കലാരൂപം വരേണ്യവും മതാത്മകവുമാകുന്നത്? ബാലസരസ്വതിയുടെ ഒറ്റപ്പെടൽ നമുക്ക് നിരവധി സൂചനകൾ നൽകുന്നുണ്ട്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ നവോത്ഥാനത്തെ സംശയത്തോടെ കാണുന്നവർ പണ്ഡിതന്മാരിൽ മാത്രമല്ല കലാകാരിലുമുണ്ട്. ഭരതനാട്യത്തിന്റെ സ്വത്വത്തെ കലാപരമായി ദുർബലപ്പെടുത്തുകയാണ് നവോത്ഥാനം ചെയ്തതെന്ന് പ്രസിദ്ധനർത്തകി രാജശ്രീ വാരിയർ വിലയിരുത്തുന്നുണ്ട്.

പ്രശസ്ത സാമൂഹ്യ ശാസ്ത്രജ്ഞനായ എം. എൻ ശ്രീനിവാസാണ് 1956-ൽ Sanskritisation എന്ന പദം പ്രയോഗിച്ചത്. 'a delibarate self-concious return to ancient Vedic and Brahmanical Values and custores..... which usually confers status എന്നതാണ് ഈ പ്രക്രിയയുടെ സ്വഭാവം അദ്ദേഹം നിർവഹിച്ചത്. സംസ്കൃതവൽക്കരണം ആയിരുന്നോ നമ്മുടെ ദേശീയബോധത്തിന്റെ നിർമ്മാണപ്രക്രിയ ? കൾച്ചറൽ സ്റ്റഡീസ് എന്ന വിജ്ഞാനശാഖ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അധികം വളർന്നിട്ടില്ല. കാലടി സർവകലാശാലയിൽ അതിന് പ്രാധാന്യം നൽകണമെന്ന് നിർദശിച്ചത് ശ്രീ. പി. ഗോവി

ന്ദപ്പിള്ളയാണ്. അതനുസരിച്ച് ഡോ. സ്കറിയ സക്കറിയയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒട്ടേറെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ നടക്കുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യപഠനങ്ങളിലും വിമർശനങ്ങളിലും ഇതിന്റെ സ്വാധീനം കണ്ടുതുടങ്ങിയിട്ടുണ്ട്. ചരിത്രവും സാംസ്കാരികനിർമ്മിതികളും തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യാത്മകവിനിമയങ്ങൾ അനാവരണം ചെയ്യാനാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ശ്രമിക്കുന്നതെന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ആമുഖപ്രസ്താവന ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്.

ഡോ. സുനിലിന്റെ ഇത്തരത്തിലുള്ള ആദ്യത്തെ ശ്രമമല്ല ഇത്. രവിവർമ്മ ചിത്രങ്ങളെപ്പറ്റിയും ത്യാഗരാജസംഗീതത്തെപ്പറ്റിയുമൊക്കെയുള്ള പഠനങ്ങൾ മുൻപ് ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. മഹാഭാരതപ്രഭാഷണങ്ങളുമതേ. മൂന്ന് സവിശേഷതകൾ കാണാം ഡോ. സുനിലിന്റെ പഠനങ്ങളിലും പ്രഭാഷണങ്ങളിലും. i. വൈജ്ഞാനികമായ അടിത്തറ. ഉറപ്പില്ലാത്തതോ ആധികാരികമല്ലാത്തതോ ഒന്നും അദ്ദേഹം പറയില്ല, എഴുതില്ല. ആധികാരികത ഉറപ്പിക്കാൻ ധാരാളം അടിക്കുറിപ്പുകൾ, പ്രബന്ധത്തോളംതന്നെ ദൈർഘ്യമുള്ളവ, നൽകിയിരിക്കും. ii. ചരിത്രവത്ക്കരണം എന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര. അതിൽ ഒരു പ്രതിരോധമുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് അധികംപേരും അത് അവഗണിക്കും. എന്നാൽ ഡോ. സുനിലിന് അതാണ് ആയുധം. iii. ജ്ഞാനത്തെ കാല്പനികവത്ക്കരിച്ച് പൈങ്കിളിയാക്കാൻ അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും തുനിയുകയില്ല. വസ്തുനിഷ്ഠതയിൽ ഉറച്ചുനിൽക്കുന്നതാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശകലനപദ്ധതി. അതുകൊണ്ട് സുനിലിന്റെ കലാവിചാരലോകത്ത് പാഴ്വാക്കുകൾ ഉണ്ടാകുകയുമില്ല.

ഗൗരവമായ കലാപഠനത്തിനൊരു തുടക്കമാകണം ഈ ഗ്രന്ഥം എന്നാണെന്റെ ആഗ്രഹം. അകാലത്തിൽ നമ്മെ വിട്ടുപിരിഞ്ഞ പ്രദീപൻ പാമ്പിരിക്കുന്നിന്റെ ഉജ്ജ്വലമായൊരു ലേഖനമുണ്ടതിൽ, ആമുഖമായി. ഇപ്പോൾ ഓർക്കുമ്പോൾ തിലോദകം.

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്, മനുസ്മൃതി, താമരക്കുളങ്ങര, തൃപ്പൂണിത്തുറ – 682 301, ഫോൺ: 9846041205, E-mail: kgpaulose@gmail.com, www.kgpaulose@info.com.