നാടകം

നവീന വിചാരമാതൃകകൾ

എഡിറ്റർ
ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

TURN BOOKS

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

കോട്ടയം ജില്ലയിലെ മീനച്ചിൽ താലൂക്ക് സ്വദേശി. മദിരാശി സർവകലാ
ശാലയിൽനിന്ന് എം.എ., എം.ഫിൽ., പിഎച്ച്.ഡി. ബിരുദങ്ങൾ. മഹാത്മാ ഗാന്ധി
സർവകലാശാലയിൽ നിന്ന് പോസ്റ്റ് ഡോക്ടറൽ ഫെലോഷിപ്പ്. കൃതികൾ: തിര
ക്കഥാരചന കഥയും സിദ്ധാന്തവും, സിനിമയുടെ പാഠങ്ങൾ: വിശകലനവും വീ
ക്ഷണവും, സിനിമയിലെ ശരീരഭാഷ: ഒരു രസാനുഭവ സിദ്ധാന്തപഠനം, നാട
കവും സിനിമയും: ഒരു താരതമ്യ വിശകലനം, കഥയും തിരക്കഥയും, മലയാ
ളഭാഷയും സാഹിത്യവും, തിരക്കഥാ സാഹിത്യം: സൗന്ദര്യവും പ്രസക്തിയും, ന്യൂജന
റേഷൻ സിനിമ (പഠനങ്ങൾ) അഭിലോഷിക, യഹൂര - ഒരു കമ്യൂണിസ്റ്റിന്റെ കഥ
(നോവലുകൾ) കാലത്തിനൊപ്പം ഒരു പെൺകുട്ടി, കഥയ്ക്കുമുകളിലൂടെ ഡൈവു
ചെയ്ത് കഥാകൃത്ത്, ഹർത്താൽ ഒരു കേരളീ യോത്സവം (ചെറുകഥാസമാഹാര
ങ്ങൾ). നവമാധ്യമങ്ങൾ: ഭാഷ സാഹിത്യം സംസ്കാരം, ബൈബിളും മലയാള
സാഹിത്യവും, മാറുന്ന മലയാള സിനിമ: ഭാഷ സംസ്കാരം സമൂഹം, അന്വേ
ഷണം പഠനം ഗവേഷണം (എഡിറ്റർ), മികച്ച ചലച്ചിത്രഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള
കേരളസംസ്ഥാന ചലച്ചിത്ര അവാർഡും (2003, 2010) ഫിലിം ക്രിട്ടിക്സ് അവാർഡും
(2003, 2005) ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. സാംസ്കാരിക സഹകരണസമിതി യുടെ മികച്ച വൈ
ജ്ഞാനിക ഗ്രന്ഥത്തിനുള്ള അവാർഡ്, പൊൻകുന്നം വർക്കികഥാ അവാർഡ്, തകഴി
കഥാ അവാർഡ്, കാവ്യവേദി നോവൽ അവാർഡ് എന്നിവ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിലാസം:
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, മഹാത്മാഗാന്ധി സർവകലാ
ശാല, കോട്ടയം, ഫോൺ:9446924323 ഇ-മെയിൽ: kjosemanuel@gmail.com

നാടകം

നവീന വിചാരമാതൃകകൾ

എഡിറ്റർ

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

TURN BOOKS

Malayalam Language
Nadakam; Naveena Vicharamathrukakal
Malayala Nadakapadanangal -5

Edited by **Dr. Jose K. Manuel**

Compiled and Published by **Turn Books Kottayam**
Rights Reserved
First Published - July 2019

Cover Design : Joseph Francis, Pala
Type Setting : Saji Teekoy, Karshakamithra

Printed in India
Vibgyor Imprints, Calicut - 673 004

Publishers
Turn Books, P.B. No.1, Teekoy
Kottayam, Kerala - 686 580, India
Email: turnbooks4u@gmail.com
Web Site: www.turnbooksgroup.com
Tel: 9495200006, +914822280007/08/09

Distributors
Turn Books Hub, Kottayam - 580
Email: turnbookshub@gmail.com
Tel: 9846486439

No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publishers.

ISBN: 978 - 93 - 87709 - 09 - 6

Price : ₹ **150**

000020211814215151119000050000072017015492091513600010000000150

പ്രസാധകക്കുറിപ്പ്

മലയാളത്തിലെ പ്രസിദ്ധരായ പത്ത് നാടകകൃത്തുക്കളെ പഠന വിധേയമാക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണിത്. ആമുഖപഠനവും എഡിറ്റിംഗും നിർവ ഹിച്ചിരിക്കുന്നത് പ്രശസ്ത നിരൂപകനും സാഹിത്യകാരനും മഹാത്മ ഗാന്ധി സർവ്വകലാശാല, സ്കൂൾ ഓഫ് ലറ്റേഴ്സ് മലയാളവിഭാഗം അധ്യാപകനുമായ ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ ആണ്. കാലികപ്രസ ക്തിയുള്ള ഈ പുസ്തകം ടേൺബുക്സിനുവേണ്ടി തയ്യാറാക്കിത്തന്ന ഡോ.ജോസ് കെ. മാനുവലിന് നന്ദി. കൂടാതെ ഈ പ്രബന്ധരചനയിൽ പങ്കെടുത്തവർക്കും നന്ദി. മലയാള നാടക പഠനങ്ങളുടെ ആദ്യവാല്യം സഹൃദയസമക്ഷം അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

31.07.2019

നേവി ജോർജ്

ഉള്ളടക്കം

ആമുഖം - നാടകവിചാര പ്രവേശിക
ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ ...9

1. **മലയാള നാടകവേദിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങളിൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മ നാടകത്തിനുള്ള പ്രസക്തി**

സുബിൻ ജോസ് കെ. ...14

2. **എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ രണ്ട് ഏകാങ്കങ്ങൾ**

നീന തോമസ് ...22

3. **വിമോചന ചരിത്രത്തിന്റെ വിപ്ലവപക്ഷം**

രമ്യ പി. പി ...35

4. **പി.ജെ. ആന്റണി; കാലത്തെ അതിജീവിച്ച മഹാപ്രതിഭ**

സന്ധ്യ എൻ. എസ്. ...45

5. **കെ.ടി. മുഹമ്മദ്; മാനവികതയുടെ പ്രചാരകൻ**

പ്രിൻസി ഒ. എഫ് ...55

6. **കാവാലം നാരായണപണിക്കർ- കാലത്തിന്റെ അരങ്ങിലെ മഹാനടൻ**

എബ്രഹാം കെ. ജെ...59

7. **പിന്നെയും കുറേക്കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ നാടകമെഴുതി. എഴുതി എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു**

വി. എസ്. ശ്രീജിത്ത് കുമാർ ...65

8. **തനതുനാടകദർശനം: നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ**

മനോജ് വി. എസ്. ...74

9. **നാടകത്തിന്റെ 'ബാല'പാഠങ്ങൾ**

മെൽബി ജേക്കബ്...88

10. **പി. എം താജിന്റെ നാടങ്ങളിലെ മൃത്യു ബോധം**

രജിന വി. ...96

ലേഖക പരിചയം 104

നാടകവിചാര പ്രവേശിക

പുരാതനകാലം മുതൽ തന്നെ അഭിനയപ്രധാനമായ കലാരൂപങ്ങൾക്ക് മനുഷ്യസമൂഹത്തിനിടയിൽ അഭൂതപൂർവമായ സ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നു. ഭാഷയുടെയും ലിപിയുടെയും കണ്ടുപിടുത്തത്തോടെ ഇത്തരം അഭിനയ സങ്കേതങ്ങളെ നാടകങ്ങൾ എന്ന സംജ്ഞ നല്കി രേഖപ്പെടുത്തിവയ്ക്കാനും പുരാതനമനുഷ്യർ മറന്നിരുന്നില്ല. സംസ്കാരങ്ങൾ വളർന്നുപന്തലിച്ച എല്ലാ ദേശങ്ങളിലും അങ്ങനെ നാടകത്തിന് അതിപ്രാചീനമായ ഒരു സംസ്കാരം കൂടിയുണ്ടായി എന്നു പറയാം. ഇതിഹാസങ്ങൾ, പുരാണങ്ങൾ തുടങ്ങിയ ആദ്യകാല നാടോടിപ്പാട്ടുരൂപങ്ങളിലും നാടകത്തിന്റെ ആദിമാതൃകകൾ അവലംബിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായി കാണാം. ഗ്രീക്ക്, ഭാരത, ചൈനീസ് സംസ്കാരങ്ങളുടെ അന്തഃസ്സത്തയെ പരിഗണിക്കുമ്പോൾ നാടകങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തെക്കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടിവരുന്നത്, പ്രസ്തുത സാംസ്കാരികചരിത്രങ്ങൾ നാടകത്തെ അതിപ്രധാനമായ രംഗാവിഷ്ക്കാരമായി കരുതിയിരുന്നതുകൊണ്ടുകൂടിയാണ്. കാളിദാസനെയും സോഫോക്ലിസിനെയും മാറ്റിനിർത്തി ഒരു സാഹിത്യ-കലാചരിത്രം രൂപീകരിക്കാൻ സാധ്യമാവാത്തതും അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ്.

ഇതരരംഗകലകളിൽനിന്ന് നാടകം വച്ചുപുലർത്തുന്ന വ്യതിരിക്തതയെക്കുറിച്ച് മലയാളനാടകത്തിന്റെ കുലപതികളിലൊരാളായ സി.ജെ തോമസ് അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. നാടകം ആന്തരവല്ക്കരിക്കുന്ന കാല -ദേശ കേന്ദ്രീകൃതത്വമാണത്. കഥകളി, കൂത്ത്, പാഠകം, തുള്ളൽ തുടങ്ങിയ രംഗകലകളെല്ലാം തന്നെ നൃത്ത കേന്ദ്രീകൃതമായ ആവിഷ്ക്കാരത്തെയാണ് പ്രക്ഷേപിക്കുന്നതെങ്കിൽ, നാടകമാകട്ടെ അഭിനയകേന്ദ്രീകൃതവും യാഥാതഥവീക്ഷണപ്രധാനവുമായ കലാസമ്പ്രദായത്തെയാണ് ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുന്നത്. ഇത് സംഘർഷപ്രധാനമായ ഒരു ഇതിവൃത്ത, രൂപ, ശില്പ ഘടനയെ നാടകത്തിന് പരിണാമഗുപ്തമായ, ഒരാശയധാരയെന്ന നിലയിൽ പ്രദാനം ചെയ്യുന്നു.

മലയാളനാടകത്തിന്റെ തുടക്കം മൂന്ന് ഭാഷാവ്യവഹാരങ്ങളുടെ അർത്ഥഭരിതമായ സമന്വയത്തിലൂടെയായിരുന്നു എന്ന് ഇന്ന് സുവിദിതമാണല്ലോ. സംസ്കൃതകേന്ദ്രീകൃതമായ ആദ്യത്തെ പ്രവണത വരേണ്യ

ജാതിവിഭാഗത്തിന്റെ ആസ്വാദനനിലവാരവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ചത്. കാളിദാസന്റെയും ഭാസന്റെയും നാടകങ്ങൾക്ക് ഒരു കാലത്ത് കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങളിലും കൊട്ടാരങ്ങളിലും വിപുലമായ വേദികൾ ലഭിച്ചിരുന്നു. പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രൂപപ്പെട്ട ഗദ്യഭാവുകത്വത്തിന്റെ മുന്നേറ്റത്തിൽ പക്ഷേ, സംസ്കൃതകേന്ദ്രീകൃതമായ ഈ നാടകവ്യവസ്ഥ പരിപൂർണമായിത്തന്നെ തിരോഭവിക്കുന്ന കാഴ്ച്ചയാണ് നമുക്ക് കാണേണ്ടിവന്നത്. നാടകത്തെ സ്വാധീനിച്ച രണ്ടാമത്തെ ഭാഷ, മലയാളത്തിന്റെ തായ്മൊഴിയെന്ന് പണ്ഡിതസമൂഹം അംഗീകരിച്ച തമിഴായിരുന്നു. സഹ്യപർവതത്തിനിപ്പുറത്തേക്ക് വന്ന തമിഴ് നാടോടി സംഗീതനാടകങ്ങൾക്ക് തിരുവതാംകൂർ ഭൂപ്രദേശത്തിൽ വലിയ രീതിയിലുള്ള ജനപ്രീതിയാണ് ലഭിച്ചത്. കരുണ, വീരം, രൗദ്രം തുടങ്ങിയ രസങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിൽ തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളിലെ അഭിനേതാക്കൾക്ക് പ്രത്യേക കഴിവുതന്നെയുണ്ടായിരുന്നു. സ്ത്രീകൾക്ക് നാടകാഭിനയത്തിൽ പ്രവേശനം നല്കിയ ഈ നാടകസംഘങ്ങൾ ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ പ്രാരംഭദശകങ്ങളിൽ കേരളിത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളം അവരുടെ നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. മലയാളനാടകത്തിന്റെ രൂപ-ഭാവ ഘടനയെ പരിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിൽ ഇന്നും സുപ്രധാനപങ്കുവഹിക്കുന്ന ആംഗലേയം എന്ന് വ്യവഹരിക്കുന്ന ഇംഗ്ലീഷാണ് മൂന്നാമത്തെ ഭാഷ. ഷേക്സ്പിയർ നാടകവിവിർത്തനത്തിലൂടെ ആരംഭിച്ച ഈ പ്രവണത മറിയാമ്മാ നാടകം പോലുള്ള സാമൂഹ്യനാടകങ്ങളുടെ പിറവിക്കാണ് പില്ക്കാലത്ത് പ്രോചദനമേകിയത്. ഇംഗ്ലീഷ് നാടകങ്ങളുടെ പ്രസക്തി ആദ്യം തിരിച്ചറിഞ്ഞത് മലയാളനോവലിന്റെ നടുനായകത്വം വഹിക്കുന്ന സി.വി രാമൻപിള്ളയാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രഹസനങ്ങളിൽ ആംഗലേയനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആന്തരികചൈതന്യം ആദിമന്ത്യാന്തമായി പ്രവഹിച്ചിരുന്നു. സി.വിയിൽനിന്നും തുടങ്ങിയ ഈ പരിഷ്ക്കരണേച്ഛ ആയിരത്തിത്തൊള്ളായിരത്തി മുപ്പതുകളോടെ കേസരി ബാലകൃഷ്ണപ്പിള്ളയിലൂടെ വിശ്വനാടകവേദിയുടെ പ്രഭവകേന്ദ്രങ്ങളിലേക്കാണ് മലയാളനാടകവേദിയെ കൊണ്ടെത്തിച്ചത്. വിശ്വനാടകവേദിയിലെ കുലകൂടസ്ഥനായ ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങൾ ബാലകൃഷ്ണപ്പിള്ള മലയാളത്തിലേക്ക് തർജ്ജമപ്പെടുത്തിയത് കേരളീയ നാടകരചിയിതാക്കൾക്ക് ഒരു പുത്തനനുഭവമായിരുന്നു. എൻ.കൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ കന്യക പോലുള്ള പ്രശ്നനാടകങ്ങളുടെ പിറവി ഇതിനെത്തതുടർന്നായിരുന്നു.

കൊളോണിയൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഫലമായി കേരളത്തിൽ പ്രചരിച്ച പുതുസാക്ഷരത്വവും ദേശീയാധുനികതയെ പിൻപറ്റിയ സ്വാതന്ത്ര്യസമരചിന്തകളും ജന്മി-കുടിയാൻ, മരുമക്കത്തായ ബന്ധങ്ങളിൽ വന്ന പരിഷ്ക്കരണങ്ങളും കേരളീയസാമൂഹ്യമണ്ഡലത്തിൽ കൊണ്ടുവന്ന

നിരപേക്ഷസമൂഹത്തിന്റെ ബഹുസ്വരാത്മകമായ പ്രതലത്തിലാണ് നാട കങ്ങൾക്ക് പിന്നീട് പ്രവേശനമുണ്ടായത്. രാഷ്ട്രീയപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പ്രത്യയശാസ്ത്രങ്ങൾക്ക് അനുസൃതമായി നാടകരചയിതാക്കൾ നാടക രചനകളിലേർപ്പെട്ടു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കുവേണ്ടി തോപ്പിൽഭാസി രചിച്ച നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകവും കേരളത്തിലെ വിമോചനസമരത്തിനുവേണ്ടി സി.ജെ തോമസ് രചിച്ച വിഷവൃക്ഷവും ഇതിനുദാഹരണങ്ങളാണ്.

രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ കൂടാതെ കേരളത്തിന്റെ അമച്വർ നാടകവേ ദികളുടെ വളർച്ചയും പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നതാണ്. നാടകത്തെ കേവല മൊരു സാഹിത്യവ്യവാഹരമായികാണാതെ രംഗവേദിയുടെ വിപുലീക രണത്തിലൂടെയും പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെയും നാടകം ഇന്നും മുന്നോട്ടു പോയിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. ഒരു ജനപ്രിയസാമൂഹ്യവിനോദോപാധി എന്ന നിലയിൽ സിനിമയും ടെലിവിഷനും മലയാളി ഭാവുകത്വത്തെ പൂർണമായും പിടിച്ചടക്കിയെങ്കലും നാടകങ്ങൾക്ക് അതിന്റേതായ പ്രസക്തി ഇന്നുമുണ്ട്. അടുത്തകാലത്ത് ദീപൻ ശിവരാമൻ സംവിധാനം ചെയ്ത ഖസാക്കിന്റെ ഇതിഹാസം എന്ന നാടകത്തിന് കേരളത്തിന കത്തും പുറത്തും ലഭിച്ച സ്വീകാര്യത ഇതാണ് വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്.

നാടകപഠനങ്ങളുടെ സമാഹാരമായ ഈ പുസ്തകത്തിൽ ആനുഷം ഗികമായി മലയാളനാടകത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ എടുത്തുപറഞ്ഞത് നമ്മുടെ നാടകവേദികൾ എത്തിച്ചേർന്ന ബഹുസ്വരമായ ആവിഷ്ക്കാര ത്തിന്റെ വേരുകൾ എങ്ങനെയായിരുന്നു എന്ന് സൂചിപ്പിക്കാനാണ്. സാഹി ത്യപാഠമെന്ന നിലയിലും രംഗപാഠം എന്ന നിലയിലും നാടകത്തെ പരി ഗണിക്കുന്ന ഈ പഠനങ്ങളിൽ നമ്മുടെ നാടകചരിത്രത്തിന്റെ കൂടി വേരു കളുറങ്ങിക്കിടക്കുന്നുണ്ട്. ഗവേഷണപ്രധാനമായ ഈ പഠനങ്ങളോ രോന്നും ഓരോ നാടകപ്രതിഭകളുടെ ജീവിതകാലയളവിൽ നടത്തിയ നാടകപ്രവർത്തനത്തിന്റെ സമാന്തരാന്വേഷണങ്ങളിലേക്കാണ് കടന്നുചെ ല്ലാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മലയാളനാടകവേദിയിൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ നല്കിയ മറിയാമ്മാ നാടകത്തിലൂടെ സംഭാവനകളെക്കുറിച്ചാണ് സുബിൻ.ജോസ്.കെ തന്റെ പ്രബന്ധത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്നത്. മലയാളനാടകചരിത്രത്തിൽ സാമൂ ഹികനാടകങ്ങളുടെ തുടക്കം കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മാ നാടക ത്തിലൂടെയായിരുന്നു. സംസ്കൃതകേന്ദ്രീകൃത നാടകങ്ങൾ കല്പ്പിതഭൂ തകാലത്തെയും ദേശത്തേയും അടയാളപ്പെടുത്തിയപ്പോൾ അതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമായി കേരളീയമായ സാമൂഹികസാഹച ര്യത്തെ ആദ്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തിയത് കൊച്ചീപ്പൻ തരകനായിരു

ന്നു. ഒരുപക്ഷേ, മലയാളനാടകത്തിന്റെ പിതാവ് എന്നു തന്നെ വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന തരത്തിലുള്ളൊരു സാംസ്കാരികപ്രവർത്തനമാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയത്. കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ ജീവചരിത്രത്തെയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഭാവനകളെയും അവതരിപ്പിച്ച് മറിയാമ്മാ നാടകത്തെ സവിസ്തരം പഠനവിധേയമാക്കാനും സുബിൻ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

നമ്മുടെ നാടകസാഹിത്യത്തിന് നിസ്തുലമായ സംഭാവനകൾ നല്കിയ മഹദ് വ്യക്തിത്വങ്ങളിലൊരാളാണ് എൻ.എൻ പിള്ള. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അരപ്പവൻ, ജഡ്ജ്മെന്റ് എന്നീ രണ്ട് ഏകാങ്കങ്ങളെക്കുറിച്ചാണ് നീനയുടെ പഠനം നിർവ്വഹിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സാമൂഹികജീവിതത്തിലെ വൈരുദ്ധ്യങ്ങളെയും അധികാരമേൽക്കോയ്മയുടെ നൃശംസകതയെയും ഒരുപോലെ വിമർശനവിധേയമാക്കുന്ന എൻ.എൻ പിള്ള മലയാളനാടകത്തിലെ അനശ്വരനായ ഒരു കലാകാരനാണെന്ന് നീന നിരീക്ഷിക്കുന്നു.

മലായളനാടകവേദിയിലെ വിപ്ലവരാഷ്ട്രീയമുഖത്തിന് ഏറ്റവും എടുത്തുകാട്ടാവുന്ന ഒരാളാണ് തോപ്പിൽഭാസി. വിമോചനചരിത്രത്തിന്റെ വിപ്ലവപക്ഷം എന്ന പഠനത്തിൽ രമ്യ.പി.പി തോപ്പിൽഭാസിയുടെ രചനാലോകത്തിന്റെ സവിശേഷതകളെ മുഴുവൻ എടുത്തുകാണിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ പരിവർത്തനമുഖമായി മാറിയ ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങൾക്ക് ഇന്നും അരങ്ങുകൾ ലഭിക്കുന്നത് അതിലെ ജീവിതാവിഷ്ക്കാരത്തിലെ വ്യക്തിമൂല്യങ്ങളെ അദ്ദേഹം പരിഗണിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണെന്ന് രമ്യ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

വ്യവസ്ഥാപിതത്വത്തിനും മതാധിപത്യത്തിനും സങ്കുചിത ജീവിതാവിഷ്ക്കാരത്തിനുമെതിരെ കാലാപോന്മുഖമായി നാടകരചന നടത്തിയ അതുല്യപ്രതിഭയാണ് പി.ജെ ആന്റണി എന്ന് സന്ധ്യ എൻ.എസ് രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സമരോർജ്ജം അവസാനം വരെ ചോരാതെ നാടകരചനയിലേർപ്പെട്ട ആ ബഹുമുഖപ്രതിഭയുടെ നാടകലോകത്തിലൂടെ സന്ധ്യ ഗവേഷണോദ്യുകതയോടെ കടന്നുചെല്ലുന്നുണ്ട്.

മനുഷ്യസ്നേഹത്തിന്റെ ആത്യന്തികപ്രാധാന്യത്തെ എടുത്തുകാട്ടിയ കെ.ടി മുഹമ്മദിന്റെ സൃഷ്ടി, സ്ഥിതി എന്നീ നാടകങ്ങളെ സവിഷേഷമായി വിലയിരുത്തുന്ന പ്രിൻസിയുടെ പഠനം കെ.ടി മുഹമ്മദ് എന്ന നാടകകൃത്തിന്റെ വ്യക്തിമഹിമയെക്കൂടി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതാണ്. കാവാലത്തിന്റെ നാടകലോകത്തെ വിവൃതമാക്കുന്ന എബ്രഹാമിന്റെ പഠനം കാവാലം എഴുതിയ നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികപ്രജ്ഞയിലേക്ക് കടന്നുചെന്ന് വിശകലപരമായി സമീപിക്കാൻ കൂടി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്.

ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകസപര്യയെക്കുറിച്ചുള്ള വി.എസ് ശ്രീജിത്ത്

കുമാറിന്റെ പഠനം സമകാലിക നാടകപഠനങ്ങളിലെ വേറിട്ട ഒരുദ്യമമാണ്. ശങ്കരപ്പിള്ളയെ സംബന്ധിക്കുന്ന എല്ലാ വിവരങ്ങളും വസ്തുതകളും സമാഹരിക്കുവാൻ ശ്രീജിത്തിന് കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മലയാളനാടകവേദിക്കുവേണ്ടി ശങ്കരപ്പിള്ള നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാനും അത് പിൽക്കാല നാടകവേദിയിലുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്യാനും ശ്രീജിത്തിനായിട്ടുണ്ട്. വൈദേശികനാടകവേദിയുമായുള്ള ബന്ധത്തിലൂടെ ദൃശ്യകലാസംസ്കാരത്തിന് നാടകത്തിലൂടെ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള നല്കിയത് അനതിസാധാരണമായ മാറ്റമാണെന്ന് ശ്രീജിത്ത്കുമാർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സുവ്യക്തവും ലളിതവുമായ ആഖ്യാനത്തിലൂടെ ഈ പ്രബന്ധം കാര്യങ്ങളെ അർത്ഥഭരിതമായി ക്രോഡീകരിക്കുന്നു.

ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളിലെ തനതുനാടകദർശനത്തെ അപഗ്രഥക്കാനാണ് മനോജ് വി.എസ് തന്റെ പഠനത്തിലൂടെ ശ്രമിക്കുന്നത്. അധികാരത്തിനെതിരെയുള്ള പ്രതിസ്വരങ്ങളാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകമെന്ന് മനോജ് ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നു.

മലയാളനാടകത്തിലെ ആധുനികാന്തരഭാവുകത്വത്തിന് ഉദാഹരണമാണ് പി. ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകങ്ങൾ. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനാലോകത്തേക്കുള്ള പ്രവേശനത്തിനുള്ള പണ്ഡിതോചിതമായ ശ്രമമാണ് മെൽബി ജോസഫ് നടത്തുന്നത്. കടന്നുപോയ ചരിത്രപാഠങ്ങൾക്ക് നവവായനകളൊരുക്കുന്ന ബാലചന്ദ്രൻ ടെക്നിക്കിനെ മെൽബിൻ ഭംഗിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ഉത്തരാധുനികസമൂഹത്തിലെ മാനുഷികദുരന്തങ്ങളെ നാടകത്തിന്റെ കച്ചവടയുക്തിക്കുമപ്പുറം രചിച്ച വ്യക്തിയാണ് പി.എം താജിന്റെ നാടകങ്ങളെന്ന് റെജീന നിരീക്ഷിക്കുന്നു. മനുഷ്യന്റെ ഉദാത്തമായ അർത്ഥശൂന്യതാബോധമാണ് താജിന്റെ മുഖമുദ്രയെന്ന റെജീനയുടെ നീരീക്ഷണം ശ്രദ്ധേയമാണ്.

മലയാളനാടകവേദിയിലെ പ്രാതസ്മരണീയരായ വ്യക്തിത്വങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഈ പഠനങ്ങൾ വരും കാല വിദ്യാർത്ഥികൾക്കും ഗവേഷകർക്കും ഒരു മുതൽക്കൂട്ടാകുക തന്നെ ചെയ്യും. അദ്ധ്യാപനത്തിൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിൽ എന്റെ മുൻഗാമികളായിരുന്ന ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി. ബാലചന്ദ്രൻ എന്നിവരുടെ നാടകജീവിതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനങ്ങൾ ഈ സമാഹാരത്തിൽ പ്രാധാന്യത്തോടെ ഉൾപ്പെടുത്തിയട്ടുണ്ട് എന്നതിൽ ഞാൻ ചാരിതാർത്ഥ്യം കൊള്ളുന്നു എന്നുകൂടി പറയട്ടെ.

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

മലയാള നാടകവേദിയുടെ വികാസപരിണാമങ്ങളിൽ കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ മറിയാമ്മ നാടകത്തിനുള്ള പ്രസക്തി

സുബിൻ ജോസ് കെ.

മലയാള നാടകരംഗം രൂപംകൊള്ളുന്നത് പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യ നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനങ്ങളിൽനിന്നുമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തർജ്ജമകളും വിവർത്തനങ്ങളുമായിരുന്നു ആദ്യകാലനാടങ്ങളിൽ. സംസ്കൃതത്തിൽനിന്നും ഇംഗ്ലീഷിൽനിന്നുമുള്ള വിവർത്തനങ്ങളായിട്ടായിരുന്നു ആദ്യകാലനാടകങ്ങൾ അധികവും രൂപംകൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. ഈ ആദ്യകാലഘട്ടത്തിൽരൂപംകൊണ്ട കൊച്ചീപ്പൻതരകൻ നാടകത്തിനുള്ള പ്രസക്തിയെക്കുറിച്ചാണ് ഇവിടെ പഠനവിധേയമാക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ആദ്യകാലനാടകരൂപീകരണം

നമ്മുടെ നാടകാവതരണങ്ങൾക്ക് തനതായ ചരിത്രമുണ്ട്. ലോകത്തിലെ പ്രാചീനനാടകചരിത്രങ്ങളിലൊന്നും ഭാരതീയനാടകം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നില്ലെന്നും മറ്റുമാണ് നമ്മുക്ക് നാടകമില്ലെന്ന് സമർത്ഥിക്കുന്നവരുടെ വാദമുഖങ്ങൾ എന്ന് വയവാസുദേവൻപിള്ള അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. ഭാരതീയ നാടകങ്ങൾ യവനപാരമ്പര്യത്തിൽനിന്നും ഉത്ഭവിച്ചതാണെന്ന ചിന്തകളും നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതിനുകാരണമായി

പറയുന്നത് യവനിക എന്നത് യവന ശബ്ദത്തിൽനിന്നും ഉത്ഭവിച്ചതാണ് എന്നും മറ്റുമാണ്. അലക്സാണ്ടർ ചക്രവർത്തി ഭാരതത്തിലേക്ക് പടനയിച്ചതിന്റെ പരിണിതഫലമായി രൂപംകൊണ്ടതാണ് ഭാരതീയ നാടക പാരമ്പര്യം എന്നും ചിന്തിക്കുന്നവരുമുണ്ട്. എന്നാൽ ഭാരതീയ നാടകചരിത്രം ഇതിൽനിന്നും വ്യത്യസ്തമാണ്.

സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം

കേരളീയ നാടകവേദിയുടെ പ്രാരംഭഘട്ടത്തിൽ മൂന്നു കൈവഴികൾ കാണാം. നാടോടി നാടകം, സംസ്കൃതനാടകം തുടങ്ങിയവയാണ്. ഇതിൽ സംസ്കൃതനാടകത്തിൽ രണ്ടായിരത്തോളം വർഷം പഴക്കമുള്ള കൂടിയാട്ടത്തെക്കൂടി കണ്ടെത്താനാകും. കൂത്തമ്പലങ്ങളിലാണ് കൂടിയാട്ടങ്ങൾ അരങ്ങേറിയിരുന്നത്. കൂടിയാട്ടരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചു പോന്നിരുന്നവയാണ് അഭിഷേകം, പ്രതിമ, പ്രതിജ്ഞായൗകന്തിരായണം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, ബാലചരിതം തുടങ്ങിയവ.

ആശ്ചര്യചൂഢാമണി (ശക്തിഭദ്രൻ), സുഭദ്രാധനഞ്ജയം, തപതീസംവരണം (കുലശേഖരൻ), നാഗാനന്ദം (ഹർഷൻ), ഭഗവതർജ്ജുകം (മഹേന്ദ്രവർമ്മൻ), മത്തവിലാസം (ബോധായൻ) എന്നിവ വ്യാപകമായി അവതരിപ്പിച്ചു പോന്നിരുന്നവയാണ്. ആധുനിക മലയാള വേദിയിൽ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് പുതിയരംഗഭാഷയും അതിനിണങ്ങിയ രംഗാവതരണവും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. കാവാലം നാരായണപണിക്കരാണ് ഇതിന് തുടക്കംകുറിച്ചത്. മധ്യമവ്യയോഗം, ഊരുഭംഗം, ഭഗവതർജ്ജുകം, ശാകുന്തളം തുടങ്ങി നിരവധി സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ രൂപംകൊണ്ടിട്ടുണ്ട്. കേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ മലയാള വിവർത്തനവും സുലഭമാണ്. അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, കർണ്ണഭാരം, ഊരുഭംഗം, മത്തവിലാസം തുടങ്ങിയവ കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്നു.

പാശ്ചാത്യ നാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനം

ഇന്ത്യയിലെ പലഭാഷകളിലും പാശ്ചാത്യനാടക സ്വാധീനം പ്രകടമാണ്. ആധുനികകാലത്തെ ശ്രദ്ധേയമായ നാടകചിന്തകനും നാടകപ്രയോക്താവുമായ അഗസ്റ്റോബോൾ പറയുന്നു, നാടകം ഒരു ആയുധമാണ്. വളരെ ഫലപ്രധമായ ഒരായുധം... ഇതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് ഭരണവർഗ്ഗം അത് സ്ഥിരമായി കയ്യാളുന്നതും അടിച്ചമർത്തലിന്റെ ഒരുപകരണമായി അതിനെ ഉപയോഗിക്കുന്നതും. പാശ്ചാത്യനാടക മാതൃകയിൽ ആദ്യം നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറിയത് ബംഗാളി ഭാഷയിലാണ്. 1795 ൽ ബംഗാളി ഭാഷയിലേക്ക് ഹെരസ്സിം ലെബഡഫ്ളം ഗോലക്നാഥ്ദാസും

ചേർന്നു വിവർത്തനം ചെയ്ദ നാടകമാണ് പ്രച്ഛന്നവേഷം, സ്നേഹമാണ് ഏറ്റവും നല്ല ഭിഷഗ്വരൻ എന്നിവ.

1850 ൽ ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തോടൊപ്പം ഷെക്സ്പിയർ നാടകങ്ങൾ നമ്മുടെ യൂണിവേഴ്സിറ്റികളിലും സാംസ്ക്കാരിക പരിസരങ്ങളിലും കട ന്നുവരുന്നത്. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടോടെ ഇത് ശക്തമായി. 1982 ൽ മലയാള നാടകത്തിന്റെ ശതാബ്ദി ആഘോഷത്തോടനുബന്ധിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച മലയാള നാടകം 100 വർഷം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ കണക്കനുസരിച്ച് അന്നുവരെ നാടകരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധീകരിക്കപ്പെട്ട കൃതികളുടെ എണ്ണം 2683 ആയിരുന്നു. ഷേക്സ്പിയറിന്റെയും ഇബ്സന്റെയും ഒരേകൃതി കൾക്കുതന്നെ ഒന്നിലധികം തർജ്ജമകൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. 1866 ൽ ഷേക്സ്പിയറുടെ എ കോമഡി ഓഫ് എറേഴ്സ് എന്ന കൃതിക്ക് കല്ലൂർ ഉമ്മൻ ഫിലിപ്പോസ് രചിച്ച ആൾമാറാട്ടം എന്ന വിവർത്തനമാണ് ആദ്യ ത്തേത്.

16-ാം നൂറ്റണ്ടോടെ പോർച്ചുഗീസുകാരുടെ വരവോടെ രൂപംകൊണ്ട കലയാണ് ചവിട്ടുനാടകം. കാറൽമാൻ ചരിതം, ബ്രശീതാനാടകം എന്നീ നാടകങ്ങൾ അക്കാലത്തെ ജനസാമാന്യത്തെ വളരെ ആകർഷിച്ച അവ തരണമാണ്. അതുപോലെ ഇപ്സന്റെ പ്രേതങ്ങൾ എ. ബാലകൃഷ്ണ പിള്ള മലയാളത്തിലേക്ക് വിവർത്തനം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. റോസ്മെർഷം എന്ന ഇപ്സന്റെ നാടകം മുല്ലക്കൽ ഭവനം എന്ന പേരിൽ വിവർത്തനം ചെയ്തത് സി. നാരായണപിള്ളയാണ്.

യൂറോപ്യൻ നാടകത്തിലെ സമകാലിക പ്രവണതകൾ മലയാളത്തി ലേക്ക് കൊണ്ടുവന്നത് സി.ജെ. തോമസാണ്. ആന്റിഗണി, ലിസിസ്ട്രറ്റാ തുടങ്ങിയവ സി.ജെ. യുടെ മലയാള വിവർത്തന നാടകങ്ങളാണ്. 1128 ൽ ക്രൈം 27 എന്ന നാടകം ഒരു ആന്റിപ്ലേയായിട്ടാണ് കണക്കാക്കുന്ന ത്. അമേരിക്കൻ നാടകകൃത്തായ ത്രോണൻ വിൽഡറുടെ അവർ ടൗൺ എന്ന നാടകത്തിന്റെ രചനാരീതിയോട് സി.ജെ. യുടെ നാടകം അടു ത്തുനിൽക്കുന്നു. നാടകരചനയിൽ തങ്ങളുടേതായ വഴികൾ തുറന്നിട്ട വരാണ് എൻ. എൻ. പിള്ളയും ശങ്കരപിള്ളയും തുടങ്ങിയ നാടകകൃ ത്തുക്കൾ. ഇങ്ങനെയെല്ലാം മലയാള നാടകവേദി നിരവധി പരിണാമ ങ്ങൾക്ക് വിധേയമായി.

കൊച്ചീപ്പൻ തരകന്റെ കൃതികൾ

വിവർത്തനങ്ങളുടെ ഫലമായിരൂപംകൊണ്ട മലയാള നാടകങ്ങളിൽ വേറിട്ടൊരു ശബ്ദമായിരുന്നുകൊച്ചീപ്പൻ കരകന്റെത്. നവോത്ഥാന പ്രവ ണതകളോടെയും സ്ത്രീശാക്തീകരണത്തിന് മുൻതൂക്കം നൽകിയും രചിക്കപ്പെട്ടതാണ് കൊച്ചീപ്പൻ കരകന്റെ കൃതികൾ. മറിയാമ്മ നാടകം,

ബാലികാസദനം നോവൽ തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു പ്രധാനപ്പെട്ട കൃതികൾ. 19-ാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് മലയാള ഗദ്യഭാഷ ഏറ്റവും കൂടുതൽ പുരോഗതി പ്രാപിച്ചത്. പാശ്ചാത്യരീതിയെ അനുകരിച്ച് ഗദ്യം സ്കൂൾതലത്തിൽ പഠിച്ചുതുടങ്ങിയതോടെയാണ് മലയാള നാടകങ്ങൾ തനതായ രീതിയിൽ വികാസം പ്രാപിച്ച് തുടങ്ങിയത്.

മലയാള മനോരമ പത്രാധിപരായിരുന്ന കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ്മാപ്പിളയോടൊപ്പം പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ പിന്നീട് ഭാഷാപോഷിണിയുടെ പത്രാധിപരായി പതിനഞ്ചുവർഷം സേവനം സേയ്തിട്ടുണ്ട്.

കൊച്ചീപ്പൻതരകന്റെ കാലഘട്ടത്തിലെ സാമൂഹ്യന്തരീക്ഷം

നവോത്ഥാന പ്രവണതകൾക്ക് മുൻതൂക്കം നൽകി രചനകൾ നടത്തിയിരുന്ന കാലഘട്ടമായിരുന്നു 19-ാം നൂറ്റാണ്ട്. കേരളവർമ്മ വലിയ കോയിതമ്പുരാൻ, മഹാകവി കെ. വി. സൈമൺ, കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാൻ, നടുവത്തച്ഛൻ നമ്പൂതിരി, നടുവത്തുമഹൻ നമ്പൂതിരി, ചങ്ങമ്പുഴ, അപ്പുനെടുങ്ങാടി തുടങ്ങിയവർ സമകാലികരായിരുന്നു. ജന്മിത്തം, മുതലാളിത്തം, ആധിപത്യപ്രവണതകൾ, സ്ത്രീകൾക്കുനേരെയുള്ള ചൂഷണം, അന്ധവിശ്വാസങ്ങൾ എന്നിവയോടുള്ള ശക്തമായ പ്രക്ഷോഭണങ്ങളെല്ലാം ഇവരുടെ കൃതികളിലെല്ലാം കണാനാകും.

സാമൂഹ്യപരിഷ്ക്കരണം മുൻനിറുത്തിയാണ് മറിയാമ്മ നാടകവും ബാലികാസദനം നോവലും കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ എഴുതിയത്. മദ്ധ്യതിരുവതാംകൂറിലെ ക്രൈസ്തവരുടെ കുടുംബങ്ങളിൽ നടമാടിയിരുന്ന അജ്ഞാതവും അനാചാരങ്ങളുമാണ് മറിയാമ്മ നാടകത്തിൽ അദ്ദേഹം ചിത്രീകരിച്ചത്. നാടത്തിലുടനീളമുള്ള മറിയാമ്മയുടെ ഓരോ ദയനീയ വിലാപവും ദുഷിച്ച ഒരു സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിൽ നീറി ദഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സാത്രീജനതയുടെ പരിദേവമായിരുന്നു. എം. ആർ. വിയുടെയും വി.ടി.യുടെയും സാമൂഹിക കാഴ്ചപ്പാടുകളെ ഇതിൽ കാണാനാകും.

സ്ത്രീ വിമോചകനായി അദ്ദേഹം മാറിയത് തന്റെ ചുറ്റുപാടിലുമുള്ള സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷം കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. മറിയാമ്മ നാടകത്തിൽ തനിക്കുവന്നുചേരുന്ന എല്ലാ ദുര്യോഗങ്ങളെയും ക്ഷമാപൂർവ്വം സ്വീകരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമായി മറിയാമ്മയെ കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ ബാലികാസദനത്തിൽ പ്രതികൂല സാഹചര്യങ്ങളെ തരണം ചെയ്യുന്ന തന്റേടിയായ സ്ത്രീ കഥാപാത്രത്തെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ രചിച്ചിട്ടുള്ള ബാലസാഹിത്യകൃതികളും ലഭ്യമായിട്ടുണ്ട്. ബാലസാഹിത്യശാഖയിൽ അപൂർവ്വമായി മാത്രം കൃതികൾ കണ്ടിരുന്ന

ഒരുകാലത്ത് കൊച്ചീപ്പൻതരകൻ രചിച്ച ബാലസാഹിത്യകൃതിയാണ് കുതുഹലകഥാമാല. പതിനഞ്ചുകഥകളുടെ സമാഹാരമാണ് ഈ കൃതി.

1897–ൽ കൊടുങ്ങല്ലൂർ കുഞ്ഞിക്കുട്ടൻ തമ്പുരാന്റെ കല്യാണിനാടകം, പി. കെ. കൊച്ചീപ്പൻതരകന്റെ മറിയാമ്മ നാടകം, കണ്ടത്തിൽ വർഗ്ഗീസ് മാപ്പിളയുടെ എബ്രായക്കുട്ടി എന്നിവയായിരുന്നു അവയിൽ പ്രമുഖമായിരുന്നവ. ഈ കൂട്ടത്തിൽ ഏറെ ജനശ്രദ്ധയാകർഷിച്ച നാടകമാണ് മറിയാമ്മ നാടകം.

നാഗപുരം താലൂക്കിൽ നെടുംകുന്നം പ്രവൃത്തിൽ മംഗലംകരയിൽ ചെമ്പകശ്ശേരി വീട്ടിലാണ് കഥനടക്കുന്നത്. വീട്ടുടമസ്ഥനായ മാത്തച്ചനും ഭാര്യയും മകൻ യൗസേപ്പും മറിയാമ്മയും അടങ്ങുന്നതാണ് ആ കുടുംബം. അറുപിശുക്കനായ മാത്തച്ചന് സമ്പാദിക്കുക എന്ന ഒറ്റ ലക്ഷ്യംമാത്രമെ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. മാത്തച്ചന്റെ ഭാര്യ മറിയാമ്മയെ ഉപദ്രവിക്കുക പതിവായിരുന്നു. അമ്മായിയമ്മയ്ക്ക് സഹായിയായി എത്തുന്ന ഏല്യാമ്മയും രംഗത്തുണ്ട്. ഔസേപ്പച്ചൻ ഉപരിപഠനത്തിനായി തിരുവനന്തപുരത്തേക്ക് പോകുന്നു. അതിന് കുറച്ച് മുമ്പുമാത്രമാണ് മറിയാമ്മയുടെ ദയനീയാവസ്ഥ ഔസേപ്പച്ചൻ മനസിലാക്കുന്നത്. ഉപരിപഠനം അത്യന്താപേക്ഷിതമാണെന്നിരിക്കേ ഔസേപ്പച്ചൻ പോകേണ്ടിവരുന്നു. മാത്തച്ചന്റെ സഹോദരപുത്രനായ ചെറിയാൻ ഔസേപ്പച്ചന്റെ കൂടെയുണ്ട്. ചെറിയാൻകുഞ്ഞിനെ ഔസേപ്പച്ചൻ സഹോദരതുല്യം സ്നേഹിച്ചിരുന്നു. മറിയാമ്മയ്ക്ക് കത്തുകളും മറ്റും അയ്ക്കുന്നതിനും മറ്റുമായി വർക്കിയെ ഔസേപ്പച്ചൻ ഏർപ്പെടുത്തുന്നു. മറിയാമ്മ അതുപ്രകാരം മുടങ്ങാതെ കത്തുകൾ അയച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. എന്നാൽ അത് ഔസേപ്പച്ചന്റെ പഠനത്തെ ബാധിക്കും എന്ന് മനസിലാക്കി കത്തുകളെല്ലാം ചെറിയാൻകുഞ്ഞ് മാറ്റുന്നു. ഒരു ദിവസം അർദ്ധരാത്രിക്ക് മാത്തച്ചന്റെ ഭാര്യ പതിവുപോലെ തന്റെ മുറിയിൽ വെള്ളം വച്ചില്ല എന്ന കാരണം പറഞ്ഞ് വെള്ളം കൊണ്ടുവരുവാനായി മറിയാമ്മയെ ആറ്റിലേക്ക് പറഞ്ഞുവിടുന്നു. അവിടെവച്ച് പേടിക്കുന്ന മറിയാമ്മ പനിയെത്തുടർന്ന് രോഗബാധിതയാകുന്നു. വസൂരിയെ ഭയന്ന് മറിയാമ്മയെ ചില മന്ത്രവാദികളെ ഏൽപ്പിക്കുകയും അവർ ഉപദ്രവിക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ സമയത്ത് മറിയാമ്മ തന്റെ അവസാനത്തെ കത്ത് എന്ന നിലയിൽ കവറിനു മുകളിൽ അടിയന്തരം എന്നും അവസാനത്തെകത്ത് എന്നും എഴുതി അയയ്ക്കുന്നു. ഈ കത്ത് ചെറിയാൻ കുഞ്ഞ് പൊട്ടിക്കുകയും മറിയാമ്മയുടെ സഹോദരൻ ഡോ. സ്റ്റിഫനെ അറിയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. സ്റ്റീഫൻ ഇക്കാര്യം അറിയിച്ചുകൊണ്ട് ഔസേപ്പച്ചന് കമ്പിയടിക്കുന്നു. വിവരം അറിഞ്ഞ ഔസേപ്പച്ചൻ തകർന്നുപോവുകയും ക്ഷണം വീട്ടിലേക്ക് പുറപ്പെടുകയും

ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ, ഔസേപ്പച്ചൻ വീട്ടിൽ എത്തുന്നതിനുമുമ്പ് മദ്യപാനികളായ മന്ത്രവാദികളും സഹോദരൻ സ്റ്റീഫനുംചേർന്ന് മറിയാമ്മയെ മർദ്ദിച്ച് അവശയാക്കുന്നു. മറിയാമ്മ മരിച്ച വാർത്തയും കേട്ടുകൊണ്ടാണ് ഔസേപ്പച്ചൻ എത്തുന്നത്.

തങ്ങളാണ് ഈ കൊല ചെയ്തതെന്ന് വിശ്വസിച്ച് പോലീസിന്റെ ശിക്ഷ ഏറ്റുവാങ്ങുവാൻ മന്ത്രവാദികളും മറ്റും പോലീസിന്റെ മുമ്പിൽ നിൽക്കുന്നു. മറിയാമ്മയുടെ അമ്മായിയമ്മയ്ക്കും അമ്മായിയച്ചനും ഇതിൽ പങ്കുണ്ടെന്ന് പറഞ്ഞ് അവരെയും ഇതിൽ കുറ്റക്കാരാക്കുന്നു. ഒടുവിൽ നാടകീയമായി മറിയാമ്മ രംഗത്ത് എത്തുന്നു. തന്നെ ഉപദ്രവിച്ചവരെയെല്ലാം വെറുതെവിടാൻ ആ സ്നേഹമയി പോലീസിനോട് അപേക്ഷിക്കുന്നു. മാത്തച്ചന്റെ ഭാര്യ പശ്ചാത്താപ വിവശയായി മറിയാമ്മയെ സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറാകുന്നു. ശുപപര്യവസാനിയായി നാടകം അവസാനിക്കുന്നു.

മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ രചനാകാലം

മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ രചനാകാലത്തെപ്പറ്റി വ്യത്യസ്തമായ അഭിപ്രായമാണുള്ളതെന്ന് നാടകത്തിന്റെ അവതാരിക എവുതിയ സി. അന്തപ്പായി പറയുന്നു. എന്നിരുന്നാലും നാടകകൃത്ത് നൽകിയിരിക്കുന്ന അഭിപ്രായം ഇപ്രകാരമാണ്, ഇരുപത്തിയഞ്ച് കൊല്ലത്തിനുമുമ്പ് ഇവിടെ നടപ്പുള്ള നാടക സമ്പ്രദായംവിട്ട് പുതിയ രീതിയിൽ ഈ മറിയാമ്മ നാടകം ഞാനെഴുതിതീർത്തു. എന്റെ പ്രഹസനരീതിയും വീട്ട് വാചകവും വായനക്കാർക്ക് രസിക്കുമോ എന്ന് സംശയിച്ച് അച്ചടിപ്പിക്കാതെ ഞാൻ വളരെനാൾ വച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. ഇതിനുമുമ്പ് ആരെങ്കിലും ഇപ്രകാരമൊന്ന് എഴുതി ഞാൻ കണ്ടിട്ടില്ലെന്ന് മാത്രമല്ല കേട്ടിട്ടുകൂടിയില്ല. ഈ പ്രസ്ഥാവനയിൽനിന്നും ഇത് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചതിനേക്കാൾ ഇരുപത്തിയഞ്ച് വർഷം മുമ്പാണ് ഇത് എഴുതിയിരിക്കുന്നത് എന്ന് വ്യക്തം.

മറിയാമ്മ നാടത്തിന്റെ സ്വാധീനം

ജാതിയുടെയും ജന്മിത്വത്തിന്റെയും മറ്റും അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ നിലനിന്നിരുന്ന ഒരു സാമൂഹ്യാന്തരീക്ഷത്തിലായിരുന്നു മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ രചനാ കാലഘട്ടം. സ്ത്രീകളായിരുന്നു ദുരാചാരത്തിന്റെയും മറ്റും ഇരകളായിരുന്നത്. അതിനെതിരെയുള്ള ശബ്ദമായിരുന്നു ഈ നാടകം. മറിയാമ്മ നാടകം കൊണ്ടുവന്ന സാമൂഹ്യവിപ്ലവം തുടർന്നുവന്ന പലകൃതികളിലും കാണാം. മറിയാമ്മ നാടകം പുറത്തിറങ്ങി മൂന്നു ദശകങ്ങൾക്കു ശേഷമാണ് വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേക്ക് എന്ന നാടകം പുറത്തിറങ്ങുന്നത്. മറിയാമ്മ നാടകത്തിൽ

മറിയാമ്മയാണ് അനാചാരങ്ങൾക്കെതിരെ കലഹിക്കുന്നതെങ്കിൽ വി.ടിയിൽ വാല്യക്കാരിയാണ്. സാമൂഹ്യപരിവർത്തനത്തിന് പ്രാധാന്യം നൽകിക്കൊണ്ട് എവുതിയ ഈ കൃതികളിലെല്ലാം സ്ത്രീകളുടെ ഉന്നമനത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

മലയാള നാടകവേദിയുടെ കഥ എന്ന കൃതിയിൽ മടവൂർ ഭാസി മറിയാമ്മ നാടകത്തെക്കുറിച്ച പറയുന്നതിങ്ങനെയാണ്, മറിയമ്മ നാടകം ഒരു സാമൂഹ്യനാടകമായിരുന്നുവെന്ന് മാത്രമല്ല കാവ്യാത്മകത്വത്തേക്കാൾ നാടകത്തിന്റെ ഗുണത്തിന് കൂടുതൽ മേന്മകൽപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും കാണാം. രംഗപ്രയോഗത്തിന് ഇണങ്ങും വിധം പദ്യം രചിച്ചിട്ടുള്ളത് നാടകാനുകരണമാവുകയും ചെയ്തു. സംഭാഷണ ശൈലിയിലും പാത്രസൃഷ്ടിയിലും നാടകകൃത്ത് തന്റെതായ സാധ്യത തെളിയിച്ചിരിക്കുന്നു. വായിച്ചു രസിക്കുക എന്നതിനെക്കാൾ കണ്ടുരസിക്കുന്നതിനാണ് മുൻതൂക്കം നൽകിയിരിക്കുന്നത്.

മറിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ രചനാശൈലി

ഏതുനാടകത്തിനും സംഘടനാത്മകത അനുപേക്ഷണീമാണ്. അതിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലിന് അനുസരിച്ചായിരിക്കും നാടകത്തിന്റെ വിജയവും പരാജയവും. മറിയാമ്മ നാടകത്തിലും സംഘർഷവും നന്മയും തിന്മയും തമ്മിലുള്ള വാഗ്വാദവും കാണാം. മരിയാമ്മ നാടകത്തിന്റെ രചനയിൽ തനതായ ഒരു ശൈലി നാടകൃത്ത് ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നു.

ദൈവത്തിന്റെ കൃപകൊണ്ട് ഞങ്ങടെ തകല ചെലവും

കഴിച്ച് ആണ്ടി നാലഞ്ചുരൂപ മിച്ചമേയുള്ളൂ

സാധാരണക്കാരന്റെ സംഭാഷണശൈലിയാണ് അവലംബമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. ദാരിദ്ര്യത്തിന്റെയും പട്ടിണിയുടെയും ശബ്ദങ്ങൾ ഇതിൽ നിഴലിക്കുന്നുണ്ട്. ആ കാലഘട്ടത്തിന്റെ സാമ്പത്തീകാവസ്ഥയെക്കുറിച്ചും ഇതിൽനിന്നും മനസിലാക്കാം. മുന്നൂറുരൂപയുടെ പ്രശ്നത്തിലാണ് നാടകം ആരംഭിക്കുന്നതുതന്നെ. പോലീസ് സൂപ്രണ്ടിന്റെ ശമ്പളം അഞ്ഞൂറു രൂപയാണെന്നും പറയുന്നുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെക്കുറിച്ച് നാടകത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിക്കുന്നതിലൂടെ മാത്രമെ സാമൂഹിക പുരോഗതി കൈവരിക്കുവാൻ സാധിക്കൂവെന്ന് അദ്ദേഹം പറയുന്നു.

തൊമ്മച്ചൻ - പടിച്ചാപ്പിന്നെ അജ്ജയും ലജ്ജയു മേശാമോശാരോമെന്നുമില്ല.

മാത്തച്ചൻ - അവളിങ്കലേശു പഠിച്ചതുകൊണ്ട് തായിപ്പിനോടു
പറഞ്ഞു അതു നമ്മുക്കു മതിയെടോ

ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചവർക്ക് അതില്ലാത്തവർക്ക് കണ്ടെത്തുന്ന ഒരു ഗുണദോഷത്തിന് ഉദാഹരണമാണ് ഈ സംഭാഷണം.

ഉപസംഹാരം

അറുപതുകളിലും എഴുപതുകളിലും മലയാള സാഹിത്യത്തിലും നാടകവേദിയിലും അത്യപൂർവ്വമായ മാറ്റം ദൃശ്യമായിരുന്നു. ഇതിന്റെ പൂർവ്വരൂപം എന്ന നിലയിൽ കൊച്ചീപ്പൻതരകന്റെ നാടത്തെ മനസിലാക്കാം. ഇന്ന് നാടകവേദി സജീവമായിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതിന് അസ്ഥിവാരംകുറിച്ചത് കൊച്ചീപ്പൻതരകനെപ്പോലുള്ളവരാണ്. പ്രേക്ഷകരെ രസിപ്പിക്കുക എന്നത് മാത്രമല്ല സമൂഹ്യ പരിവർത്തനത്തിനുകൂടി ഉപകരിക്കുന്നതായി മാറണം നാടകവേദി. അതിനുള്ള ഉറച്ച മുന്നേറ്റമായിരുന്നു കൊച്ചീപ്പൻതരകനെപ്പോലുള്ളവർ തുടങ്ങിവച്ചത്. ഈ വഴിയിലൂടെ യാത്രനടത്തിയവർ പുതിയ സങ്കൽപങ്ങളും രീതികളും പരീക്ഷിച്ചുനോക്കാനും ശ്രമിച്ചു. അതിന്റെ ഫലമായിട്ടാണ് മലയാള നാടകവേദി ഇത്രമാത്രം വളർന്നിരിക്കുന്നത്. അതിൽ അഭിനേതാവിന്റെയും സംവിധായകരുടേയും മികവുകൊണ്ടുമാത്രമല്ല നല്ല നാടകസാഹിത്യവും നിലനിൽക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. സതീഷ്.കെ. സതീഷ്, റോസ്മേരി പറയാനിരുന്നത്, ലിപി പബ്ലക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, 2003.

2. പത്മന രാമചന്ദ്രൻനായർ (എഡി.), നാടകപഠനങ്ങൾ, ടി.എം. എബ്രാഹം, പാശ്ചാത്യനാടക സ്വാധീനത, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2013 (2007).

3. ഡോ. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള, മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2006.

4. കൊച്ചീപ്പൻ തരകൻ. പി.കെ, മറിയാമ്മ നാടകം, സാഹിത്യപ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1903.

5. എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള, കൈരളിയുടെ കഥ, സാഹിത്യ പ്രവർത്തക സഹകരണ സംഘം, കോട്ടയം, 1982.

എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ രണ്ട് ഏകാങ്കങ്ങൾ

നീന തോമസ്

നാടകം ഒരു ക്ലാസ്സിക് കലയാണ്. നൂറ്റാണ്ടുകളുടെ പൈതൃകവും പാരമ്പര്യവും അവകാശപ്പെടാവുന്ന നടന കല. നാടകം ഒരു സംസ്കാരത്തിന്റെ മാനദണ്ഡമാണെന്ന് പ്രൊഫ.സി.ജെ.തോമസ് അഭിപ്രായപ്പെടുകയുണ്ടായി. കലയ്ക്കും കാലത്തിനുമിടയിൽ സംവാദത്തിന്റെ പാലം പണിയുന്ന ഈ അനശ്വരകലാരൂപത്തിന്റെ വൈശിഷ്ട്യത്തെ ഒഴിവാക്കിക്കൊണ്ട് സമ്പന്നമായ ഒരു സംസ്കാരത്തിന് നിലനിൽക്കുക സാധ്യമല്ല. അതുകൊണ്ടായിരിക്കണം വിശ്വസാഹിത്യ സംസ്കാരത്തിന്റെ അനശ്വരനായകന്മാരെല്ലാം നാടകസാഹിത്യത്തെ കിരീടം ചൂടിച്ചാശ്ലേഷിച്ചത്. കാളിദാസനും ഷേക്സ്പിയറും എസ്കില്ലസും ഭവദൂതിയും ഈഡിപ്പസും ഒക്കെ അടക്കിവാണ ഈ സാമ്രാജ്യത്തിന്റെ പിൻതുടർച്ചക്കാർക്കും നാടകം ഒരു തപസ്യ തന്നെയായിരുന്നു. നാടകത്തെ ജീവിതമായും ജീവിതത്തെ നാടകമായും തൊട്ടറിഞ്ഞ ഒരു പറ്റം സമാരാധ്യന്മാർ നമ്മുടെ മലയാള സാഹിത്യ ലോകത്തുണ്ട്. അണിയറയിലും അരങ്ങിലും തരംഗം സൃഷ്ടിച്ചു കൊണ്ട് അവ മലയാള നാടകലോകത്തിന്റെ കാവലാളായി മാറി. അവരിലൊരാളാണ് എൻ.എൻ.പിള്ള 1952 ൽ വിശ്വകേരള കലാസമിതി എന്ന സംഘത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തി ലൂടെയാണ് പിള്ള മുഴുവൻ സമയ നാടകപ്രവർത്തകനായി മാറുന്നത്. ആത്മബലി, പ്രേതലോകം, കാപാലിക, ജന്മാന്തരം, ഡാം, ഗറില്ല, ഈശ്വരൻ അറസ്റ്റിൽ, ക്രോസ്ബെൽറ്റ്, വിഷമവൃത്തം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിലൂടെ മലയാള നാടകലോകത്തിന്റെ ആചാര്യനായി എൻ.എൻ.പിള്ള മാറി. നാടകങ്ങൾ കൂടാതെ

ഏകാങ്കങ്ങളും നാടകദർപ്പണം, കർട്ടൻ തുടങ്ങിയ നാടക പഠനഗ്രന്ഥങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അരപ്പവൻ, ജഡ്ജ് തുടങ്ങിയ ഏകാങ്ക നാടകങ്ങളാണ് ഇവിടെ പഠനവിഷയം.

അരപ്പവൻ

സഫലമാകാതെ പോയ പ്രണയത്തിന്റെ തിരുശേഷിപ്പാണ് അരപ്പവൻ എന്ന നാടകം. ഭാനുമതി അമ്മ, ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ, നഴ്സ് എന്നിവരാണ് ഈ ഏകാങ്കത്തിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ഒരു ആശുപത്രി മുറിയുടെ പശ്ചാത്തലമാണ് അവതരണരംഗം. ബാലചന്ദ്രനും ഭാനുമതിയമ്മയും കമിതാക്കളായിരുന്നു. കോട്ടയം മെഡിക്കൽ കോളേജിൽ ബാലചന്ദ്രൻ പഠിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ബാലചന്ദ്രന്റെ വീട്ടിൽ വാടകയ്ക്ക് താമസിക്കുകയായിരുന്നു ഭാനുമതിയമ്മ. അവർ തമ്മിലടുത്തു. ഇരുവരുടെയും പ്രണയം അതിരുവിട്ടു. ഭാനുമതിയമ്മയ്ക്ക് മൂന്നാം മാസം ഗർഭമലസിപ്പിക്കേണ്ടി വന്നു. പക്ഷേ ബാലചന്ദ്രൻ സത്യങ്ങളൊന്നുമറിയാതെ ലോകം അറിയുന്ന ഒരു ന്യൂറോളജിസ്റ്റായി മാറി. അദ്ദേഹത്തിനിപ്പോൾ ഭാര്യയും രണ്ട് കുട്ടികളുമുണ്ട്. ഭാനുമതി നിത്യരോഗിണിയായി ആശുപത്രി കിടക്കയിൽ മരണത്തെ മുഖാമുഖം കണ്ട് കിടക്കുന്നു. ഈ അവസരത്തിലാണ് ഡോ.ബാലചന്ദ്രൻ ഭാനുമതിയെ പരിശോധിക്കാനെത്തുന്നത്. പ്രസ്തുത വേളയിൽ നടക്കുന്ന സംഭാഷണമാണ് അരപ്പവൻ നാടകത്തിന്റെ പ്രമേയം.

ഭാനുമതിയമ്മയുടെ സഹപ്രവർത്തകയും സ്നേഹസമ്പന്നയുമായ കഥാപാത്രമാണ് നഴ്സ്. അവളുടെ പരിചരണവും വഴിയാണ് ഭാനുമതിയമ്മ ഇപ്പോൾ ജീവിക്കുന്നത്. നഴ്സിന്റെ കുശലാന്വേഷണത്തിനിടയിലാണ് ബാലചന്ദ്രനെക്കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ ഭാനുമതി മനസ്സിലാക്കുന്നത്.

നഴ്സ്: ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ വരുന്നുണ്ട്.

ഭാനുമതിയമ്മ : (അടഞ്ഞ ശബ്ദത്തിൽ) ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രനോ?

നഴ്സ്: കേട്ടിട്ടില്ലേ? പ്രസിദ്ധ ന്യൂറോളജിസ്റ്റ് ? ഹാർവാർഡിലായിരുന്നു. വരുന്ന ആറുമാസം അദ്ദേഹം കേരളത്തിലെ മെഡിക്കൽ കോളേജുകളിലെ വിസിറ്റിംഗ് പ്രൊഫസറായിരിക്കും. ദൈവാധീനത്തിന് ഒരാഴ്ച അദ്ദേഹം ഇവിടെ കാണും.

ഭാനുമതിയമ്മ: (നിശ്ചലയായി നഴ്സിനെത്തന്നെ തറപ്പിച്ചു നോക്കി) ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ......ഇന്നു....വരുമോ ?

നഴ്സ് : പത്തു മിനിറ്റിനുള്ളിൽ വരും.

ഭാനുമതിയമ്മ: (ആ നോട്ടം സാവധാനം നഴ്സിൽ നിന്നകന്ന് വിദൂരതയിൽ വീണ്ടും നഴ്സിലേക്ക് തിരിഞ്ഞ്) ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ. (ആറ് ഏകാങ്കങ്ങൾ, പുറം 11)

ബാലചന്ദ്രനെക്കുറിച്ചുള്ള പരാമർശം ഭാനുമതിയമ്മയുടെ കണ്ണുകളെ ഈറനണിയിച്ചു. ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ

മുറിയിലേക്ക് കയറി വരുന്നത്. പെട്ടെന്നു വാതിൽ തുറന്നു സുമുഖനും ദീർഘകായനും പ്രഗത്ഭനുമായ ഒരു മദ്ധ്യവയസ്കൻ മുറിയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. തടിച്ച കണ്ണട, പരിഷ്കൃതനായ ഡോക്ടറുടെ വിലകൂടിയ വേഷവിധാനങ്ങൾ. പിന്നാലേ ഭയഭക്തി ബഹുമാനങ്ങളോടെ രണ്ടുമൂന്നു ഡോക്ടർമാരും. ഡോക്ടർ രോഗിണിയുടെ പേരും മേൽവിലാസവും ശ്രദ്ധിച്ചു നോക്കി. ആ കണ്ണുകൾ രോഗിണിയുടെ മുഖത്തേക്കു തിരിയുന്നു. ഒന്നു രണ്ടു നിമിഷങ്ങൾ അവിടെ അവർ അതേ നിലയിൽ നിന്നു. ഭാനുമതിയുടെ അവശവും കരുണാർദ്രവുമായ കണ്ണുകൾ നിറഞ്ഞൊഴുകി. ഭാനുമതിയെ പരിശോധിച്ച് കേസ് ഷീറ്റുകൾ പരിശോധിക്കു ന്നതിനിടിയിലാണ് ഭാനുമതിയമ്മയുടെ വിലാസം ബാലചന്ദ്രന്റെ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നത്. അതോടെ ബാലചന്ദ്രന്റെ ഹൃദയം വികാരാർദ്രമായി. ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രനും ഭാനുമതിയും തനിച്ചായപ്പോൾ ചിന്തകൾ പൂർവ്വകാലങ്ങളിലേക്ക് സഞ്ചരിച്ചു. അപ്രതീക്ഷിതമായ ഏതോ ആന്തരവിക്ഷോഭത്തിൽ അടിപതറി ത്തുടങ്ങിയ ഡോക്ടർ അനുചരരോടായി പറഞ്ഞു.

പ്ലീസ് വെയിറ്റ് ഔട്ട് സൈഡ് ജസ്റ്റ് ഫോർ ഫ്യൂ മിനിറ്റ്സ്. അനുചരർ ഓരോരുത്തരായി വെളിയിലിറങ്ങി. അവസാനം ഇറങ്ങിയ നഴ്സിനോട്, ക്ലോസ് ദി ഡോർ.

കതകടഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ ഡോ.ബാലചന്ദ്രനും ഭാനുമതിയമ്മയും തനിച്ചായി.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : ഭാനൂ

ഭാനുമതിയമ്മ: തേക്കേടത്ത്..........ഭാനുമതിയമ്മ.................

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ: അതേ

ഭാനുമതിയമ്മ :ഇപ്പോൾ.......നഴ്സ്........ഭാനുമതിയമ്മ.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : ഭാനുമതിയമ്മ നർസായതു ഞാനറിഞ്ഞില്ല.

ഭാനുമതിയമ്മ : ഇപ്പോ....നർസിനെ .....ഡോക്ടർ തിരിച്ചറിഞ്ഞു.

-അതേപുസ്തകം, പുറം 13

ഭാനുമതിയമ്മയുടെ പ്രണയം അനശ്വരമായിരുന്നുവെങ്കിൽ ബാലചന്ദ്രന് അത് കുട്ടിക്കളിയായിരു ന്നെന്ന് നാടകകൃത്ത് പറയുന്നുണ്ട്.

ഭാനുമതിയമ്മ : അന്നും...രോഗം എനിക്കായിരുന്നു.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : അല്ല ഭാനു...അതൊരു പകർച്ചവ്യാധിയായിരുന്നു.

ഭാനുമതിയമ്മ : ആയിരിക്കും. വീട്ടിൽ വാടകയ്ക്കു താമസിക്കുന്ന ഒരു കുട്ടിയോട് അത്രയും അടുക്കരുതായിരുന്നു.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : പക്ഷെ അടുത്തുപോയി.

ഭാനുമതിയമ്മ : പരീക്ഷ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ... അന്യോന്യം അകന്നുംപോയി. അതൊരു കുട്ടിക്കളിയായിരുന്നു...അല്ലേ?

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : ഭാനു ഒരു നഴ്സായ കാര്യം ഞാനറിഞ്ഞില്ല

ഭാനുമതിയമ്മ : സാരമില്ല. ബാലേട്ടൻ ഡോക്ടറായ കാര്യം ഞാനറിഞ്ഞു.

(അതേപുസ്തകം, പുറം 15)

ഭാനുമതിയമ്മയ്ക്ക് ഭർത്താവും കുട്ടികളുമൊന്നുമില്ലെന്ന തിരിച്ചറിവ് അയാളെ അസ്വസ്ഥനാക്കി. മൂന്നാം മാസത്തിൽ ഗർഭമലസിപ്പിച്ച വാർത്ത വർഷങ്ങൾക്ക് ശേഷം തിരിച്ചറിഞ്ഞപ്പോൾ ബാലചന്ദ്രൻ പശ്ചാത്താപവിവശനാകുന്നു.

ഭാനുമതിയമ്മ : എനിക്കു.. ഭർത്താവില്ലായിരുന്നു...പക്ഷെ ബാലേട്ടൻ പോയി. .....മൂന്നാം മാസത്തിൽ....... ഞാൻ ഗർഭമലസിച്ചു.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : ഭാനൂ....

ഭാനുമതിയമ്മ : സാരമില്ല.അച്ഛനില്ലാത്ത ആ മാംസപിണ്ഡം എന്തിനുവളരണം..? അതെന്തിനു ലോകമറിയണം..? പിന്നെ ഞാൻ നഴ്സിംഗ് പഠിച്ചു.

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : എന്നെ അറിയാക്കാമായിരുന്നില്ലേ?

ഭാനുമതിയമ്മ : എന്നാൽ ലോകപ്രസിദ്ധനായ ഈ ന്യൂറോളജിസ്റ്റ് ഇവിടെ ഇരിക്കുമായിരുന്നോ? മഹത്തായ ജീവിതം ...ഞാൻ നശിപ്പിക്കണോ ?

ഡോക്ടർ ബാലചന്ദ്രൻ : (ഹൃദയം പൊട്ടിയിട്ടെന്നോണം) ഭാനൂ...

ഭാനുമതിയമ്മ : അമ്മയ്ക്ക്...അന്നുമുതൽ തലയ്ക്ക് സ്ഥിരമില്ലാതായി...അമ്മ മരിച്ചു...എല്ലാം നശിച്ചു...വീടും വിറ്റു. (അതേപുസ്തകം, പുറം 16)

പ്രതീക്ഷിക്കാൻ വകയില്ലെങ്കിലും ഭാനുമതിയമ്മ തന്റെ രോഗവിവരത്തെക്കുറിച്ച് ബാലചന്ദ്രനോട് ചോദിക്കുന്നുണ്ട്. സർവ്വാംഗം തളർന്ന ഭാനുമതിയമ്മ തനിക്ക് മയാസ്തീനിയാ ഗ്രാവിസ് എന്ന അസുഖമാണെന്ന് ഡോക്ടറിൽനിന്ന് മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഈ രോഗത്തെക്കുറിച്ച് നാടകാരംഭത്തിൽ - ഈ രോഗത്തെ പറ്റി കൂടുതൽ അറിയാനുള്ള കൗതുകം ആർക്കെങ്കിലുമുണ്ടെങ്കിൽ Harrisons Principlesof International Medicine എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ 1921-ാമത്തെ പേജു മുതൽ വായിച്ചാൽ മതിയെന്ന്, സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഗുരുതരമായ രോഗം മരണത്തിൽ കലാശിക്കുന്നതാണെങ്കിലും ബാലചന്ദ്രനെ സദാ ധ്യാനിച്ചിരുന്ന അവൾക്ക് ഇത് അനർഘ നിമിഷങ്ങളാണ്. ബാലചന്ദ്രന്റെ മകൾക്ക് തന്റെ പേരാണ് ഇട്ടിരിക്കുന്നതെന്നറിഞ്ഞ നിമിഷം അവളുടെ ഹൃദയം തരളിതമാകുന്നു. മരണം അടുക്കാറായപ്പോൾ അതുവരെ നിഗൂഢമാക്കിവച്ചിരുന്ന നിധിയെടുത്ത് ഭാനുമതി ബാലചന്ദ്രനെ ഏൽപ്പിക്കാനൊരുങ്ങുന്നു.

ഭാനുമതിയമ്മ : തലയിണക്കീഴേ ഒരു കവറൊണ്ട്... ഒന്നെടുക്കൂ..

(ഡോ. ബാലചന്ദ്രൻ തലയിണ സാവധാനം ഉയർത്തി ഒരു പഴയ കവർ എടുക്കുന്നു.)

ഭാനുമതിയമ്മ : ബാലേട്ടൻ..അവസാനം..എഴുതിയ എഴുത്താണത്. ഭാനൂ എന്ന സംബോധനയല്ലാതെ അഡ്രസ്സില്ല..എഴുതിയ ആളിന്റെ പേരുമില്ല..അപ്പോ... പേടിക്കാനില്ല. അതിന്റെ കൂടെ..ബാലേട്ടൻ അവസാനമായി പോകുമ്പോൾ.. ഈ കൈവെള്ളയിൽ വച്ചമർത്തിയ ഒരരപ്പവനും...ഒണ്ട്.

ഡോ.ബാലചന്ദ്രൻ : അരപ്പവനോ... ? ഭാനു...

ഭാനുമതിയമ്മ : ഒരു സ്പെഷ്യലിസ്റ്റിന്റെ കൺസൾട്ടേഷൻ ഫീസ്

ഡോ.ബാലചന്ദ്രൻ : ഭാ...നൂ..

ഭാനുമതിയമ്മ : ആ ..അരപ്പവൻ ...കൊഴവച്ച്...ഭാനുക്കുഞ്ഞിന്റെ കഴുത്തിലിടീക്കണം..എനിക്കിപ്പോ.. ആ... കുഞ്ഞിനെ കാണാം.. അന്നത്തെ ബാലേട്ടനെക്കാണാം..എന്റെ ...അടിവയറ്റിൽ..)(അതേപുസ്തകം, പുറം 19)

മരണം ഭാനുമതിയെ കീഴടക്കിയെങ്കിലും അവളുടെ കാര്യങ്ങൾ സഫലമാകുന്നുണ്ട്. അരപ്പവൻ പ്രണയത്തിന്റെ അടയാളമാണ്. ബന്ധങ്ങളുടെ ഉലച്ചിലിൽ നഷ്ടപ്പെടുത്താൻ തയ്യാറാകാത്ത സ്നേഹപ്രതീകം കൂടിയാണത്. സ്ത്രീ-പുരുഷ ബന്ധങ്ങളുടെ ജീവിതാവിഷ്ക്കാരം എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളുടെ പ്രധാന സവിശേഷതയാണ്. സ്വാത്വികമായ ഭാവങ്ങളെക്കാൾ ജീവിതത്തിന്റെ ഉപരിപ്ലവ തലങ്ങളാണ് കഥാപാത്രങ്ങളെ നിയന്ത്രിക്കുന്നത്. ജീവിതത്തിന്റെ വശ്യത ഈ കഥാപാത്രങ്ങളെ വരിഞ്ഞുമുറുക്കുന്നു. ഇവിടെ മൂല്യചോദനകൾക്ക് നാടകകൃത്ത് പ്രാധാന്യം കൽപ്പിക്കുന്നില്ല.

ജഡ്ജ്മെന്റ്

അധികാരവും നിയമവും ആത്യന്തികമായി സമൂഹനന്മയ്ക്കും മനുഷ്യക്ഷേമത്തിനും വേണ്ടി സജ്ജമാക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള സംവിധാനമാണ്. പക്ഷെ ചില അവസരങ്ങളിൽ അത് മനുഷ്യനെ കൂച്ചുചങ്ങലയിക്കിടുന്നു. ഇപ്രകാരം നീതി ന്യായ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ കാടത്തത്തിന്റെ മുൻപിൽ നിസ്സഹായരായി പോകുന്ന ദുർബല മനുഷ്യരുടെ ജീവിത ചിത്രം ആലേഖനം ചെയ്യാൻ എഴുതപ്പെട്ട ഏകാങ്കമാണ് ***ജഡ്ജ്മെന്റ്.*** ജഡ്ജി രാമൻ തമ്പിയും ഭരതൻ എന്ന യുവാവുമാണ് ജഡ്ജ്മെന്റിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ജഡ്ജി രാമൻ തമ്പി തന്റെ ബംഗ്ലാവിലെ മുറിയിലിരുന്ന് ഒരു കൊലക്കേസിന്റെ കുറ്റപത്രം തയ്യാറാക്കുകയാണ്. രാമൻ കേശവൻ എന്ന ഓട്ടോറിക്ഷക്കാരൻ ഉൾപ്പെട്ട ഒരു പ്രതിഷേധ ജാഥയും ക്രമസമാധാന പാലനത്തിന് നിയുക്തരായ പോലീസും തമ്മിലുണ്ടായ ഏറ്റുമുട്ടലിൽ ഒരു പോലീസുകാരൻ കുത്തേറ്റുമരിച്ചു. കുത്തിയത് രാമൻ കേശവനാ ണെന്നാണു പോലീസ് കേസ്. കരുതിക്കൂട്ടിയുള്ള കൊലപാതകകുറ്റം ചുമത്തപ്പെട്ട രാമൻകേശവന്റെ വിധിപത്രം തയ്യാറാക്കുകയാണ് രാമൻ തമ്പി. വിധിയുടെ പകർപ്പ് ടൈപ്പ് ചെയ്യുന്നത് രാമൻതമ്പി തനിച്ചാണ്. ഈ പ്രവൃത്തി നിരീക്ഷിച്ചുകൊണ്ട് തമ്പിയുടെ മുറിയിലേക്ക് രാമൻകേശവന്റെ മകൻ ഭരതൻ കയറി വരുന്നു. തൊട്ടടുത്ത മദ്യഷാപ്പിലെ വെയിറ്ററായി അദ്ദേഹം ജോലിനോക്കുകയാണ്. അവിടുത്തെ പറ്റുപിടിക്കാരൻ തമ്പിയുടെ ഗൂർഖയ്ക്ക് പകർന്ന മദ്യത്തിൽ മാൻഡ്രാക്സ് കലർത്തി ബോധം കെടുത്തിയിട്ടാണ് യുവാവ് തമ്പിയുടെ മുറിയിൽ എത്തുന്നത്. രാമൻനായർ നിരപരാധിയാണെങ്കിലും സാഹചര്യതെളിവുകൾ നായർക്കെതിരാണ്. കുറ്റപത്രം അനുകൂലമാകാൻ വഴിയില്ല. പിതാവിന്റെ വിധിയിൽ പ്രതിഷേധിച്ച് തമ്പിയെ

വധിക്കാനെത്തിയതാണ് ഭരതൻ. എന്നാൽ യുവാവും തമ്പിയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ നീതിദേവതയുടെ കരുണ വെളിപ്പെടുന്നു. മനുഷ്യമഹത്വത്തിനു മുമ്പിൽ നിയമത്തിന്റെ കെട്ടുപാടുകളെ അവഗണിച്ച രാമൻകേശവനെ കുറ്റമുക്തനാക്കികൊണ്ടുള്ള വിധി ചട്ടങ്ങൾ മറികടന്ന് രാമൻതമ്പി യുവാവിന് വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. അതോടെ കൃതജ്ഞതാഭരിതനായി കൊലപാതകശ്രമം ഉപേക്ഷിച്ച് തമ്പിയുടെ മുമ്പിൽ നിന്നും മറയുന്നു.

നീതിന്യായ വ്യവസ്ഥിതിയുടെ പൊള്ളത്തരങ്ങളാണ് ജഡ്ജ്മെന്റ് തുറന്ന് കാട്ടുന്നത്. തെറ്റുചെയ്യുന്ന മനുഷ്യനെ തുറങ്കിലടയ്ക്കേണ്ട നിയമം തെറ്റുചെയ്യാത്തവരെ തുറുങ്കിലടയ്ക്കുന്ന നിർദ്ദയത നിയമസംവിധാനത്തിന്റെ വലിയ ഒരു പാളിച്ചയാണ്. തമ്പിയുടെ വാക്കുകൾ ഇത് സാധൂകരിക്കുന്നു.

ഇല്ല. ഒരു ന്യായാധിപന് സത്യമെന്താണെന്നേ അറിയില്ല. നിയമം മാത്രമേ അറിയൂ. നിയമത്തിൽ നിന്നു ന്യായം മാത്രമേ കണ്ടെത്തുന്നുള്ളൂ. അതു തെളിവുകൊണ്ടു മാത്രമാണുതാനും. (അതേപുസ്തകം, പുറം 30)

സത്യമേവ ജയതേ എന്ന മന്ത്രമാണ് നിയമവ്യവസ്ഥിതിയുടെ ആണിക്കല്ല്. പക്ഷെ സത്യം വിജയിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് വാദിയും പ്രതിയും സത്യപരീക്ഷണത്തി നിറങ്ങിപുറപ്പെടേണ്ടതുണ്ട്. ഈ പരീക്ഷണത്തിൽ സത്യത്തിനല്ല; സാഹചര്യ തെളിവുകൾക്കാണ് പ്രാധാന്യം. ഇവിടെ തെളിവുകൾ സത്യത്തിനെതിരാണെങ്കിൽ സത്യം പരാജയപ്പെടും. അനുകൂലമാണെങ്കിൽ വിജയിക്കുകയും ചെയ്യും. എല്ലാ അവസരങ്ങളിലും സാഹചര്യതെളിവുകൾ സത്യത്തിന് അനുകൂലമായിരിക്കണമെന്നില്ല. പ്രസ്തുത അവസരത്തിൽ നഷ്ടപ്പെടുന്നത്. അവരവകാശപ്പെട്ട നീതിയാണ്.

യുവാവ് : എന്റെ അച്ഛന് ഒരീച്ചയെപ്പോലും കൊല്ലാൻ കവിവില്ലെന്നെനിക്കറിയാം.

തമ്പി : അതു മകന്റെ വിശ്വാസമാണ്. വിധിന്യായത്തിനാധാരം വിശ്വാസമല്ല. തെളിവാണ്.

യുവാവ് : ഒരു പോലീസുകാരന്റെ മരണത്തെ സംബന്ധിച്ചു പോലീസുകാർതന്നെ കൊണ്ടുവരുന്ന തെളിവ് മനഃപൂർവ്വം കൃത്രിമമാകരുതോ ?

തമ്പി : ആകാം. പക്ഷെ അതും തെളിയിക്കണം.

യുവാവ് : കഴിഞ്ഞ മൂന്നുമാസം നീണ്ടുനിന്ന വിചാരണയിൽ സകല തെളിവും എന്റെ അച്ഛനെതിരാണെന്നാണ് വിദഗ്ധരായ അഭിഭാഷകരുടെ പോലും അഭിപ്രായം.

തമ്പി : ഹാർഡ് ലക്ക്. - അതേപുസ്തകം, പുറം 31

വിധിന്യായത്തിനാവശ്യം തെളിവുകൾ മാത്രമാണ്. നിയമം മനുഷ്യനുവേണ്ടിയാണ്. പരിമിതികളുണ്ടെങ്കിലും സമൂഹത്തിന്റെ

കെട്ടുറപ്പിന് നീതിന്യായ വ്യവസ്ഥ അത്യന്താ പേക്ഷിതമാണ്.

മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ നിലനിൽപ് നിയമത്തിലധിഷ്ഠിതമാണ്. ദേശകാല ങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് അതു പലവിധത്തിലുമാകാം. പലതും യുക്തിഹീനമായിരിക്കാം. പക്ഷെ അതിന്റെ ലക്ഷ്യം ഒന്നാണ്. സമൂഹത്തിന്റെ ഭദ്രത. ഈ വടിവാളുകൊണ്ട് ഒരു ജഡ്ജിയെ കൊല്ലാം. കോടതിയെ കൊല്ലാനൊക്കുമോ? (അതേപുസ്തകം, പുറം 32)

മനുഷ്യന്റെ നന്മയ്ക്കും സമൂഹത്തിന്റെ പുരോഗതിയ്ക്കും നിയമം ആവശ്യമാണ്. നിയമത്തിന്റെ പേരിൽ ഒരു മനുഷ്യനും ബലിയാടാവരുതെന്ന് ഈ സംവിധാനത്തിന് നിർബന്ധമുണ്ട്. അതുകൊണ്ടാണ് ആയിരം കുറ്റവാളികൾ രക്ഷപെട്ടാലും ഒരു നിരപരാധിപോലും ശിക്ഷിക്കപ്പെടരുതെന്ന് നിയമം അനുശാസിക്കുന്നത്. ഈ ആനുകൂല്യത്തിലാണ് രാമൻ കേശവനെ തമ്പി രക്ഷിക്കുന്നതും.

തമ്പി : നീ ഇതെല്ലാം ചെയ്തത് നിന്റെ അച്ഛനുവേണ്ടിയല്ലേ ?

യുവാവ് : (പൊട്ടിക്കരഞ്ഞ്) സർ.

തമ്പി : അതെ, ആ അച്ഛനെ മനസ്സിൽ ധ്യാനിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു സത്യം ചെയ്യണം. അതായതു ഞാനിനി പറയുന്ന കാര്യം നിന്റെ മരണംവരെ പുറത്തുപറയില്ലെന്ന്.

യുവാവ് : ഇല്ല സർ, പറയില്ല. അച്ഛനാണെ സത്യം. ഞാൻ പറയില്ല.

തമ്പി : എന്നാൽ എന്റെ വിധിയിതാണ്. പ്രതിയുടെ മേൽ ചുമത്തപ്പെട്ട കുറ്റം അസന്ദിഗ്ധമായി തെളിയിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ പ്രോസിക്യൂഷൻ പരാജയപ്പെട്ടു എന്ന് എനിക്കു ബോധ്യപ്പെട്ടതിനാൽ സംശയത്തിന്റെ ആനുകൂല്യം നൽകി നൽകി ഞാൻ പ്രതിയെ വെറുതെ വിടുന്നു. (അതേപുസ്തകം, പുറം 33)

ഈ വെളിപ്പെടുത്തലാണ് കൊലപാതകത്തിൽ നിന്നും യുവാവിനെ പിന്തിരിപ്പിക്കുന്നത്. അല്ലെങ്കിൽ ഒരുപക്ഷെ തെറ്റായവിധിന്യായത്തിനു പുറമെ മറ്റൊരു തെറ്റുകൂടി ആവർത്തിക്കപ്പെടുമായിരുന്നു. നിയമം മനുഷ്യനെ തെറ്റുകളിൽ നിന്ന് തെറ്റുകളിലേക്ക് കൊണ്ടുപോവുകയല്ല വീഴ്ചകളിൽ നിന്ന് ശരികളിലേക്ക് സഞ്ചരിക്കാനാണ് പ്രേരിപ്പിക്കേണ്ടത്.)

നിയമം അനുഭവിക്കുന്നവർ മാത്രമല്ല നിയമനടത്തിപ്പുകാരും നിയമ സംവിധാനത്തിന്റെ ഇരകൾ തന്നെ. അഭിഭാഷകർ ഒന്നുകിൽ സത്യത്തിനുവേണ്ടി വാദിക്കുന്നു അല്ലെങ്കിൽ അസത്യത്തിന് വേണ്ടി വാദിക്കുന്നു. ഒരു ഭാഗം എപ്പോഴും സത്യത്തിന് പുറത്താണ്. ചില അവസരങ്ങളിൽ തെളിവുകൾക്ക് വേണ്ടി അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് അനീതിയെ വരിക്കേണ്ടിയും വരുന്നു. ചിലപ്പോൾ നിയമത്തിനുമുന്നിൽ സത്യസന്ധനായ ന്യായാധിപനെ സമൂഹം വിളിക്കുക നിർദ്ദയൻ എന്നാണ്. ഇവിടെ വ്യക്തിക്ക് പ്രധാന്യമില്ല സംവിധാനത്തിന് മാത്രമെ പ്രാധാന്യമുള്ളൂ. യുവാവ് രാമൻ തമ്പിയെ വധിക്കാ നൊരുങ്ങുമ്പോൾ തമ്പി പറയുന്നത് കേൾക്കുക.

യുവാവ് : ഈ കത്തി പിടിവരെ ഞാനാ നെഞ്ചത്തു കുത്തിയിറക്കും.

തമ്പി : അതുകൊണ്ട് എന്റെ വിധി നടപ്പാക്കാതിരിക്കില്ലല്ലോ. ആ വിധിന്യായം നാളെ കോടതിയിൽ മറ്റൊരു ന്യായാധിപൻ വായിക്കും.

യുവാവ് : സാറ് ആ അവസാനത്തെ പേജ് ടൈപ്പ് ചെയ്യുമ്പോൾ ഞാൻ പുറത്ത് ആ ജനലിനിടയിൽ ക്കൂടി നോക്കി നിൽക്കുകയായിരുന്നു. ആ മുഖം നിർദ്ദയ മായിരുന്നു. കഠിനമായിരുന്നു. ഞാനവിടെ കണ്ടതു മരണത്തിന്റെ നിഴലായിരുന്നു. അതിപ്രധാനമായ വിധികളെല്ലാം സാറു സ്വയം ടൈപ്പ് ചെയ്യുകയാണെന്നുള്ള കാര്യം സുപ്രസിദ്ധമാണ്. മാത്രമല്ല. അവിടുന്നു തികച്ചും നിർദ്ദയനാണെന്നും.

തമ്പി : നിർദ്ദയൻ, എന്ന വിശേഷണത്തിനു പകരം നിർമ്മമൻ എന്നാക്കുകയാണു ശരി.

യുവാവ് : അല്ല, നിർദ്ദയൻ എന്നതുതന്നെയാണ് ശരി. എന്താ ഒന്നുംമിണ്ടാത്തത്.?

തമ്പി : ഇമാജിനേഷൻ ഈസ് എ സ്ട്രേയ്ജ് ഡയമെൻഷൻ ! അപ്പോൾ വിധി അറിഞ്ഞു കഴിഞ്ഞല്ലോ; ഇനി പോകരുതോ ? (അതേപുസ്തകം, പുറം 29)

നിർദ്ദയനായ ന്യായാധിപൻ സ്നേഹബന്ധങ്ങളുടെ ആഴമറിയിച്ചെന്നതാണ് മറ്റൊരാ രോപണം. ഈ ആരോപണത്തെ തമ്പി ഖണ്ഡിക്കുന്നുണ്ട്.

യുവാവ് : എന്നാലും എന്റെ വിധി ഞാൻ നടപ്പാക്കും. രാമൻകേശവൻ കയറിൽ തൂങ്ങുന്നതിനുമുമ്പു ജഡ്ജി രാമൻതമ്പി മരിച്ചിരിക്കും.

തമ്പി : അതിലെനിക്കു ഭയമില്ല. എനിക്കു ഭാര്യയില്ല, കുട്ടികളില്ല,

യുവാവ് : അതാണ് അവിടുത്തെ ഇത്ര നിർദ്ദയനാക്കിയത്. പിതൃസ്നേഹ മെന്തെന്നോ, പുത്രവാത്സല്യമെന്തെന്നോ സാറിനറിയില്ല.

തമ്പി : എനിക്കും ഒരച്ഛനുണ്ടായിരുന്നു എന്ന കാര്യം മറന്നോ ? (അതേപുസ്തകം, പുറം 28)

നാടകത്തിനൊടുവിൽ ന്യായാധിപന്റെ കരുണാദ്രമായ മുഖം വെളിപ്പെടുന്നുണ്ട്.

കുഞ്ഞേ, ഒരു ജഡ്ജിയും ഇതു പറയില്ല. പറയരുത്. പക്ഷെ, ഇന്നു നിന്റെ മുഖത്തുനോക്കിയപ്പോൾ എനിക്കില്ലാത്ത കുട്ടിയെ ഞാൻ കണ്ടു. (ദീർഘമായി ഒരു നെടുവീർപ്പിട്ടുകൊണ്ട്) ഇമാജിനേഷൻ ഈസ് എ സ്ട്രേയ്ജ് ഡയമെൻഷൻ

(യുവാവ് മുഖം പൊത്തി കരയുന്നു. തമ്പി യുവാവിന്റെ തോളത്തുപിടിച്ചു.)

തമ്പി: ഛെ! കൊല്ലാൻ മടിക്കാത്തവൻ കരയരുത്. ശരി, സമാധാനമായി പൊയ്ക്കോളൂ. ഈ കത്തി വേണോ ?

യുവാവ് : വേണ്ട

തമ്പി : നന്നായി, ഇനി ഒരിക്കലും മനുഷ്യരെ കൊല്ലാൻ കത്തിയെടുക്കരുത്. പിന്നെ, മദ്യമേ വിഷമാണ്. അതിൽ പിന്നെയും വിഷം ചേർക്കുന്നത് മഹാപരാധവുമാണ്.(അതേപുസ്തകം, പുറം 33)

ഇപ്രകാരം ശുഭമായി ജഡ്ജ്മെന്റ് അവസാനിക്കുന്നു. വികാരനിർഭരവും തീക്ഷ്ണവുമായ സംഭാഷണഭാഗങ്ങളാണ് ജഡ്ജ്മെന്റിന് ജീവൻ നൽകുന്നത്. അധികാര സംവിധാനത്തിനുമുമ്പിൽ നോക്കുകുത്തികളായി പോകുന്ന കേവല മനുഷ്യരുടെ വിജയഗാഥയാണ് ഈ കൃതി. മനുഷ്യനന്മയ്ക്കും സമൂഹനന്മയ്ക്കും ഉതകുന്ന നിയമ ഭദ്രതയ്ക്കാണ് ഈ നാടകം ഊന്നൽ നൽകുന്നത്. നിയമ സംവിധാനത്തിന്റെ പരിമിതികൾ ചൂണ്ടികാണിക്കുന്നതിനൊപ്പം മനുഷ്യ

നന്മയുടെ വെന്നിക്കൊടി പാറിക്കുക കൂടിയാ കുന്നു ഈ ഏകാങ്ക നാടകം.

ശിൽല്പഘടന, നാടകദർശനം

അരപ്പവൻ, ജഡ്ജ്മെന്റ് എന്നീ കൃതികളെ മുൻനിറുത്തി എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ വിപുലമായ സാഹിത്യസംഭാവനകളെ അപഗ്രഥിക്കുക പ്രയാസകരമാണ്. എന്നിരുന്നാൽ തന്നെയും സമൂഹത്തിലെ ഉപരിവർഗ്ഗ ജീവിതത്തിന്റെ കപടതയും പൊള്ളത്തരവും തുറന്നുകാണിക്കുന്ന എഴുത്തുകളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റേതെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ നേർക്കാഴ്ചകളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകലോകമെന്ന് സമ്മതിക്കുക വയ്യ. സമൂഹത്തിലെ ഉപരിവർഗ്ഗത്തെ കൂടുതലായി നമുക്കവിടെ കാണാം. എന്നാൽ ഈ വിഭാഗം ബന്ധപ്പെട്ടു നിൽക്കുന്ന അധികാര വർഗ്ഗത്തിന്റെ ആസുരതക ളെയും സാമൂഹിക ജീവിതത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെയും പിള്ള തുറന്നു കാണിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെ നാം സമൂഹജീവിതത്തിന്റെ ഇടനാഴികളിൽ വച്ച് കണ്ടുമുട്ടാറുണ്ട്. നവോത്ഥാനകാല നോവലിസ്റ്റുകളിൽ പൊതുവായി പ്രകടമാകുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയോടുള്ള നിഷേധം ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകത്തിലുണ്ട്. പക്ഷെ അവയുടെ അവതരണശൈലി വ്യത്യസ്ഥമാണ്. പച്ചയായ ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ ചിത്രീകരണത്തിലൂടെ നിലവിലുള്ള അന്തരീക്ഷത്തെ ചോദ്യം ചെയ്യാനുള്ള ശ്രമത്തിനപ്പുറം വിശിഷ്ടമായ ഒരു ദർശനത്തിലേക്ക് നാടകകൃത്ത് പ്രവേശിക്കുന്നില്ല.

സുഘടിതമായ ശിൽല്പഘടന എൻ.എൻ.പിള്ളയുടെ നാകങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതയാണ് ആദ്യമധ്യാന്ത പൊരുത്തത്തോടുകൂടി അനുക്രമം വികസിക്കുന്ന ഒരു കഥാതന്തുവിൽ കേന്ദ്രീകരിച്ച് പുരോഗമിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണവ. അനുവാചകന് എളുപ്പത്തിൽ ഗ്രഹിക്കാനും ആസ്വദിക്കാനും കഴിയുന്ന വിധമാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തുന്നത്. ബൗദ്ധികവ്യായാമം ആവശ്യപ്പെടുന്ന രചനകൾ ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. കലാസുഭഗത എൻ.എൻ.പിള്ള എന്ന നാടകാചാര്യനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം നാടകകലയുടെ നട്ടെല്ലുതന്നെയാണ്. വിശ്വകേരള കലാസമിതിയുടെ അച്ചുതണ്ടിൽ കിടന്നുകൊണ്ട് തന്റെ നാടകപരിശ്രമങ്ങളെ വെളിച്ചം കാണിക്കാനുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ അക്ഷീണയത്നത്തിന്റെ കലാത്മക പ്രകടനങ്ങളാണ് ഓരോ നാടകങ്ങളും. രൂപഭദ്രതയ്ക്ക് കോട്ടം വരുത്തുന്ന ഔചിത്യരഹിതമായ ഇടപെടലുകൾ ഈ നാടകപരിശ്രമങ്ങൾക്കിടയിൽ ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം.

ഭാഷാശൈലി, രംഗാവതരണം

ജോൺ ഈ ഡിട്രിച്ചിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ സംഭാഷണത്തിൽ രചിച്ച് വാക്കും അഭിനയവും കൊണ്ട് രംഗവേദിയിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകനിലേക്ക്

പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുന്ന ജീവിത സംഘർഷങ്ങളുടെ കഥയാണ് നാടകം. നാടകത്തിന്റെ ജീവൻ രംഗാവതരണത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് നിലകൊള്ളുന്നത്. എത്രവലിയ കലാസൃഷ്ടിയാണെന്നിരിക്കിലും അവതരണയോഗ്യമല്ലാത്ത ഒരു നാടകം ജഢസമാനമാണ്. നാടകം രംഗവേദിയിലെ ക്രിയ എന്നാണല്ലോ വയ്പ്പ്. ഈ മാനദണ്ഡത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ എൻ.എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ അവതരണയോഗ്യതയുള്ള നാടകങ്ങൾ തന്നെ. അതുകൊണ്ടാണ് ബഹുജനപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെയോ, രാഷ്ട്രീയ കക്ഷികളുടെയോ പിൻബലമില്ലാതെ എൻ.എൻ.പിള്ള എന്ന നാടകാചാര്യന്റെ കാന്തികവലയത്തിനുചുറ്റും ഒരു കാലത്ത് മലയാളനാടകവേദി തമ്പടിച്ച് കിടന്നത്. അവതരണയോഗ്യത കൊണ്ടും ആവിഷ്ക്കരണശൈലി കൊണ്ടും സംഭാഷണവേളയിലെ വൈചിത്ര്യംകൊണ്ടും സജീവ ശ്രദ്ധയാകർഷിക്കുന്നവയാണ് ഓരോ നാടകങ്ങളും.

നാടകം അതിജീവനത്തിന്റെ കഥകൂടിയാണ്. നിലവിലെ സാമൂഹിക സാംസ്ക്കാരിക പരിസരങ്ങൾക്കപ്പുറം കടന്ന് കാലത്തിലേക്ക് കടന്നുചെല്ലുന്ന ഒരു കണ്ണ് നാടകകൃത്തിന് ആവശ്യമാണ്. ആ നിലയ്ക്ക് ചിന്തിക്കുമ്പോൾ നാടകത്തിന്റെ ത്വാത്വികവശങ്ങൾക്കൊപ്പം പ്രായോഗിക വശങ്ങൾകൂടി കണ്ടറിഞ്ഞ ഒരു കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ മികവുറ്റതാണ്. ചടുലത നിറഞ്ഞ സംഭാഷണങ്ങൾ ഇതിന്റെ മാറ്റ് കൂട്ടുന്നു. ചിലയിടങ്ങളിൽ സഭ്യതയുടെ അതിർവരമ്പുകൾ ഭേദിക്കുന്ന സംഭാഷണശകലങ്ങൾ കണ്ടെത്താം.എങ്കിലും ആതിന്ത്യകമായി അവ നാടക പാഠത്തോടെ നീതി പുലർത്തുന്നവയാണ്.കാലോചിതമായ അവതരണത്തിനപ്പുറം സാർവ്വകാലികമായ ഒരു മൂല്യ സന്ദേശം ഈ നാടകങ്ങൾക്കില്ല എന്നത് ഒരു കുറവായി തോന്നിയേക്കാം. എന്നിരുന്നാൽ തന്നെയും നാടകകലയുടെ പൊരുൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞ കലാകാരൻ എന്ന നിലയിൽ എൻ.എൻ.പിള്ളയെ കലാലോകം ഓർമ്മിക്കുക തന്നെചെയ്യും. മലയാള നാടകലോകത്ത് നടന കലയുടെ മുദ്രപതിപ്പിച്ച അനശ്വര കലാകാരനായ എൻ.എൻ.പിള്ള ആസ്വദക ഹൃദയങ്ങളിൽ ഇന്നും ജീവിക്കുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ആറ് ഏകാങ്കങ്ങൾ, എൻ.എൻ.പിള്ള, നാഷണൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 1987
2. മലയാള സാഹിത്യം കാലഘട്ടങ്ങളിലൂടെ, എരുമേലി പരമേശ്വരൻപിള്ള, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം, 2003.
3. നാടക പഠനങ്ങൾ, എഡി.പത്മനരാമചന്ദ്രൻനായർ, കറന്റ് ബുക്ക്സ്, കോട്ടയം, 2007

വിമോചന ചരിത്രത്തിന്റെ വിപ്ലവപക്ഷം

രമ്യ പി. പി.

മലയാളനാടകവേദിയിൽ പരിവർത്തനവിധേയമാക്കപ്പെടുന്ന രാഷ്ട്രീയസമസ്യകളെ പ്രശ്നവൽക്കരിച്ച നാടകകൃത്താണ് തോപ്പിൽഭാസി. ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ഉയർന്നുവന്ന ചോദ്യങ്ങൾക്കുള്ള കരുത്തുറ്റ മറുപടികളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാമൂഹികനാടകങ്ങൾ. സമൂഹത്തോടുള്ള തുറന്ന വ്യവഹാരവും, ആധിപത്യത്തിനോടുള്ള കലഹവുമായിരുന്നു നാടകസത്ത. ജീവിതസപര്യയിൽ വ്യക്തികേന്ദ്രീകൃതമാകാതെ സമൂഹത്തിന്റെ തുറന്ന ആവിഷ്ക്കാരത്തിലൂടെ വ്യക്തിമൂല്യത്തെ ഒരു പരിധിവരെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഈ സാഹചര്യങ്ങളിൽ സ്വാർത്ഥതയുടെ കുടുംബക്കെട്ടുകളിൽ നിന്ന് വിമോചനത്തിന്റെ സ്വതന്ത്ര്യസ്വർഗങ്ങൾനേടി പ്രയാണം ചെയ്യുന്ന ഒരുകാലഘട്ടത്തിന്റെ ജനതയെ നാടകബ്ലൂപ്രിന്റിൽ ചേർത്തുവെക്കുന്നു. 'നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' മുതൽ 'നാട്ടുഗദ്ദിക' വരെയുള്ള നാടകങ്ങളിൽ ഈ പ്രത്യേകതകൾ ആഖ്യാനചാതുരി പകർന്നു നൽകുന്നു. വിമോചനം വ്യക്തമായ സമസ്യയായി രൂപാന്തരണം പ്രാപിക്കുകയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ ആദ്യരാഷ്ട്രീയനാടകമായ കെ. ദാമോദരന്റെ പാട്ടബാക്കിയും, ചെറുകാടിന്റെ നമ്മളൊന്നും, സാമൂഹിക നാടകങ്ങളായ വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ അടുക്കളയിൽ നിന്ന് അരങ്ങത്തെക്കും, എം.ആർ.ബി.യുടെ ഋതുമതിയും, വർഗവിമോചനത്തിന്റെ കൊടിക്കൂറ നാട്ടിയെങ്കിലും പൊതുമണ്ഡലത്തിലിറങ്ങിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള പ്രഖ്യാപനങ്ങളാവുകയായിരുന്നു ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങൾ.

രാഷ്ട്രീയ നാടകം ചരിത്രവും നിർമ്മിതിയും

ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ കൃത്യമായ അനിവാര്യതയായിരുന്നു രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ അതിലുപരി ആവശ്യകതയും, ഉത്തരവാദിത്വപൂർണമായ രാഷ്ട്രീയ നാടകം കലാസൃഷ്ടി എന്ന നിലയിൽ മികച്ചുനിൽക്കേണ്ട താണ്. വ്യക്തമായ സമസ്യയെ അതിന്റെ രാഷ്ട്രീയപ്രാധാന്യത്തെ മുൻനിർത്തി സഹൃദയപക്ഷം അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എന്നാൽ സാമൂഹിക പ്രസക്തമായ വിഷയങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു എന്നത്കൊണ്ട് അവ ഒരിക്കലും രസഭംഗം വരുത്തുന്നില്ല. വിഭാവാനുഭാവാദികൾ ചേർന്ന് സ്ഥായിഭാവം രസമായിമാറുന്നുണ്ട് രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളിൽ സാമൂഹിക വൈചാരികത വൈകാരികതയുടെ പക്ഷത്തിലേക്ക് പരിവർത്തനം ചെയ്യു ന്നുണ്ട് അതിനുതകുന്ന സാഹചര്യങ്ങളും രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളിൽ സന്ദർഭവശാൽ ചേർത്തുകൊടുക്കുന്നു ഇതിനാൽ രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ രൂപപരമായ എല്ലാ മര്യാദകളെയും പാലിക്കുന്നുണ്ട് എന്ന് മനസിലാക്കാം. “ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികസ്വഭാവം, വ്യക്തി കളും ശക്തികളും വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള പരസ്പരസംഘട്ടനം, പാത്ര സൃഷ്ടി, മുതലായവയെല്ലാം മറ്റു നാടകങ്ങളെപ്പോലെ രാഷ്ട്രീയനാട ങ്ങളും നിഷ്കർഷമായി പാലിക്കേണ്ടതാണ്” 51:1950 ഇത് രാഷ്ട്രീയനാട കത്തിന്റെ രൂപാത്മകതയെ വെളിവാക്കുന്നു.

രാഷ്ട്രീയ നാടകത്തിന്റെ ഉചിതമായ ഔന്നത്യം നിലകൊള്ളുന്നത് നാടകവിഷയത്തിലാണ്. അത് ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രചരണോപാദി യാണ്. രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ ഒട്ടുമിക്കതും സംഭവ്യതയിൽ നിന്നാണ് രൂപം കൊണ്ടത്. അവ ഒരു ജനതയുടെ രാഷ്ട്രീയ ജീവിതത്തെയും സംഘട്ടനങ്ങളെയും സമരങ്ങളെയും, ഒരു വ്യക്തിയിലെ രാഷ്ട്രീയാംശ ങ്ങളെയും വിഷയീകരിക്കുന്നു. ഇവിടെ നാടക കൃത്ത് ഉചിതമായ പക്ഷത്ത് നിന്നുകൊണ്ടാണ് സംസാരിക്കുന്നത്. കാരണം സമൂഹനീ തിയെ വിമോചിപ്പിക്കുവാനുള്ള കലാതന്ത്രം എന്ന നിലയിൽ നാടകകൃത്ത് സത്യത്തിന്റെയും സമരത്തിന്റെയും പക്ഷത്തിൽ നിലയുറപ്പിക്കുന്നു. മല യാളത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ രാഷ്ട്രീയനാടകം എന്ന് വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെട്ട കെ. ദാമോദരന്റെ ‘പാട്ടബാക്കി’ കേരളത്തിന്റെ വർഗസമരത്തെയാണ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ‘നാമം’ തന്നെ ഒരുകാലഘട്ട ത്തിന്റെ പ്രശ്നത്തെയാണ് ഉയർത്തിപ്പിടിക്കുന്നത്. ചൂഷണത്തിനിരയാ കുന്ന കിട്ടുണ്ണിയുടെ കുടുംബം ജൻമിത്തവ്യവസ്ഥിതിയാൽ തകർക്ക പ്പെടുന്ന സാമാന്യജീവിതങ്ങളുടെ സവിശേഷ ചിഹ്നമാകുന്നു. ഇത് സംഭ വ്യതയിൽ നിന്ന് രൂപം കൊള്ളുന്നു. അതിനാൽ അത്തരം സംഘർഷ ങ്ങൾ ജനം കലാമൂല്യത്തോടെ ഏറ്റെടുക്കുന്നു. തുടർന്ന് ‘കേശവദേ

വി'ന്റെ 'മുന്നോട്ട്' എന്ന നാടകവും ബുർഷ്വാ ജനാധിപത്യ വിപ്ലവത്തിനുശേഷമുള്ള വർഗപരമായ ഏറ്റുമുട്ടലിനെയാണ് രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തിരുവിതാംകൂർ ഗവൺമെന്റിന്റെ നിരോധനകൽപ്പനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് തകഴിയുടെ 'തോറ്റില്ലാ എന്ന നാടകം രചിക്കപ്പെടുന്നത്. അധികാരപ്രമത്തനായ ഒരു സ്വേച്ഛാദിപതിയുടെ കിരാതഭരണത്താൽ വീർപ്പുമുട്ടുന്ന ഒരു ജനതയുടെ പ്രതികരണതന്ത്രമായിരുന്നു കെ.രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'പ്രതിമ' എന്ന നാടകം. തിരുവിതാംകൂർ രാഷ്ട്രീയചരിത്രത്തിന്റെ ശക്തിമത്തായ രാഷ്ട്രീയ നാടകമാണിത്. ഇത് നാടകങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ അടിസ്ഥാനപരമായി ചരിത്രത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടവയാണ്. ഇവ ഒന്നടങ്കം വ്യവഹരിക്കുന്നത് ആദർശപൂരിതമായ ഒരു തുടർ ജീവിതം സാധ്യമാകണമെങ്കിൽ സമൂഹത്തിനും അതിന് നിദാനമായ വ്യവസ്ഥിതിക്കും മൗലികമായ പരിവർത്തനം ഉണ്ടാകേണ്ടതുണ്ട് എന്ന നിലപാടാണ്. തിരുവിതാംകൂറിലെ കിരാത സ്വേഛഭരണത്തിനും, മലബാറിലെ കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിനും കാത്തുവെച്ച വിമോചനത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെ സമൂഹത്തോട് സംവാദിക്കുവാനുണ്ടായിരുന്നു. വെള്ളരിനാടകങ്ങളിലൂടെയും മറ്റും വിനോദത്തിനപ്പുറമുള്ള സമൂഹയാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ, അതിലുപരി ഉറച്ച ആശയങ്ങൾ കലാസ്വാദനത്തോടൊപ്പം തന്നെ പ്രബുദ്ധതയെ പകർന്നു നൽകുകയായിരുന്നു. "സ്വന്തം വർഗതാൽപര്യങ്ങളുടെ ഭാഷയിൽ മാത്രമേ അവർക്ക് ദേശീയ ബോധം ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ" 51:1950 എന്ന സി.ജെ. തോമസിന്റെ നിരീക്ഷണം രാഷ്ട്രീയനാടകത്തിന്റെ ചരിത്ര മൂല്യത്തെയും, സംവേദനത്വത്തെയുമാണ് പുരസ്ക്കരിക്കുന്നത്. വി.ടിയുടെയും എം.ആർ.ബിയുടെയുംമെല്ലാം സാമൂഹികനാടകങ്ങളിൽ നിന്ന് വർഗസമരത്തിന്റെ ആഹ്വാനങ്ങളായി പരിണമിച്ചു രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളുലൂടെ വർഗവിമോചനത്തിന്റെയും പരിവർത്തനത്തിന്റെയും കൊടിക്കൂറനാട്ടി എന്നാൽ പൊതുമണ്ഡലത്തിൽ ഇറങ്ങിനിന്നുകൊണ്ടുള്ള പ്രഖ്യാപനങ്ങളായി രാഷ്ട്രീയനാടകത്തെ ഉറച്ചു നിലപാടിലേക്കുയർത്തി നർത്തി. കെ.പി.എസി. എന്ന നാടകസംഘത്തിലൂടെ ജനസമക്ഷം സാമുദായികപ്രശ്നങ്ങളെ വ്യവഹരിക്കുന്നത് തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങിലൂടെയാണ്.

ഭാസിയും, നാടകരങ്ങും

തോപ്പിൽ ഭാസി നാടകകൃത്ത് എന്ന സവിശേഷ പദവിയേക്കാർ കെ.പി.എസി നാടകസമിതിയുടെ കരുത്തായിരുന്നു. നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകത്തിന്റെ രംഗാവതരണവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടാണ് ഭാസി കെ.പി.എസി. നാടകസമിതിയുമായി ബന്ധപ്പെടുന്നത്. ആ ഒരു ബന്ധം പിൽക്കാലത്ത് ഉറച്ച രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങളുടെ അരങ്ങാക്കി

തിർക്കുകയായിരുന്നു. കെ.പി.സി. നാടകസമിതിയെ. കേരളപീപ്പിൾസ് ആർട്സ് ക്ലബ് എന്ന കെ.പി.എസി നാടകസമിതിയുടെ ആദ്യനാടകം 'എന്റെ മകനാണ് ശരി' എങ്കിലും ഭാസിയുടെ നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകമാണ് കെ.പി.എസിയുടെ വ്യക്തമായ മുഖമുദ്രയായി മാറിയത്. സാമുദായിക വിഷയങ്ങളെ ശക്തിയുക്തം അരങ്ങുണർത്തുന്നതിൽ കെ.പി.എസിയുടെ അനുപൂരകശക്തിയായി കേരള കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം വർത്തിച്ചിരുന്നു. ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ വിമോചന ജീവവായുവായ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചിന്തകളുടെ തുറന്ന വേദിയായി കെ.പി. എസി.മാറിയതോടെ അത് സാമുദായിക പരിവർത്തനത്തിന്റെയും നാടകചരിത്രത്തിന്റെയും അവതരണത്തിന്റെയും പരിവർത്തനമായി രൂപാന്തരണപ്പെട്ടു. പഴമയുടെ നാടകപൊലിമയിൽ നിന്ന് സമൂഹവുമായി സംവദിക്കുന്ന ഒരു തുറന്ന വേദിയായി കെ.പി.എസി, നാടകങ്ങളെ അരങ്ങത്ത് അണിനിരത്തി. അതിന് തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ മതനിരപേക്ഷവും, പുരോഗമനവുമായ സാംസ്ക്കാരികാഭിമുഖ്യവും ക്രിയാത്മക നേതൃത്വവും നിദാനമായി മാറി.

രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങളിലൂടെ അനുവാചകരുടെ വ്യക്തിനിഷ്ഠ അനുഭവങ്ങളെ ഒരു പരിധിവരെ പൂരിതമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരുതരത്തിൽ ഈ നാടകങ്ങൾ വികാരവിരേചനത്തേക്കാൾ നവോത്തേജനമാണ് നൽകുന്നത് എന്ന് വേണം വിലയിരുത്താൻ. "ക്രിയ നാടകീയമാകണമെങ്കിൽ അനുക്രമമായ വികാസത്തെയും പരിണതിയെയും പ്രദർശിപ്പിക്കണം. കഥാപാത്രത്തെ ക്രിയയ്ക്ക് പ്രേരിപ്പിച്ച മാനസികാവസ്ഥയും അത്യന്തികലക്ഷ്യവും അറിയുവാൻ ആസ്വദകന് താൽപര്യമുണ്ടാകണം. അതുകൊണ്ട് ക്രിയ പൂർണമായിരിക്കണം." $_{171:2011}$ എന്നു എം.അച്യുതന്റെ നാടകനിരീക്ഷണം ഭാസിയുടെ നാടക രചനരീതിയൊട് സാദൃശ്യപ്പെടുത്താവുന്നതാണ്. കാരണം, ഭാസിയുടെ ഓരോ നാടകങ്ങളും സഹൃദയന്റെ ഇംഗിത ങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നു. സാധാരണ ജനതയുടെ പക്ഷത്ത് നിന്ന് ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ജനങ്ങൾ അനുഭവിച്ചിരുന്ന ദുരിതങ്ങളിലേക്ക് വിരൽചൂണ്ടുകയും അവരുടെ വൈചാരിക വൈകാരിക സംപ്രത്യയങ്ങളെ നാടകീയമായി അവതരിപ്പിച്ച് ജനപക്ഷത്തിന്റെ അധികാരവികാരത്തെ ഉണർത്തുന്നു. നവആശയങ്ങളുടെ പ്രചാരണം ഉപാധിയായി നാടകത്തെ ഭാസി നിർമ്മിക്കുന്നു. കമ്മ്യൂണിസം ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ ആശയമാണെന്നും അത് ജനസംരക്ഷണോപാധിയും, പ്രശ്നനിവാരണ മാർഗമായും ഉൾക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം തന്റെ നാടകങ്ങളെ അനുചിതമായ പ്രചരണമാർഗമായി ഗണിക്കുന്നു. അതോടെ നാടകം സമൂഹത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ വ്യവഹരിക്കുന്നു. ജനസമക്ഷം കാലികമായ പ്രശ്നങ്ങളെ

ബോധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. പുരോഗമനാശയങ്ങളുടെ അനുപൂരകശക്തിയായി സാഹിത്യം ഉടലെടുത്തതോടെ ഉചിതമായ ഒരു യഥാർത്ഥകലാസപര്യ മുന്നേതന്നെ അരങ്ങുണർന്നിരുന്നു അതിന്റെ ചുവടുപിടിച്ച് യാഥാർത്ഥ്യ ങ്ങളുടെ തുറന്നഭൂമികയെ ഭാസി തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിച്ചു.

ഭാസിയുടെ നാടകങ്ങൾ സമൂഹചരിത്രോപാധി എന്ന നിലയിൽ

കുടുംബവ്യവസ്ഥിതി സമൂഹത്തിലേക്കുള്ള നൂൽപ്പാലമായി നാടകം ഉപയോഗിച്ചു. നാടകകൃത്തിന് പറയാനുള്ള ചരിത്രത്തെ ചേർത്തുവെ ക്കുവാനുള്ള ഉപാധി. ഒരു സമൂഹം നേരിടുന്ന സാമൂഹികവും, രാഷ്ട്രീ യവും, സാമ്പത്തികവുമായ അരക്ഷിതാവസ്ഥ വ്യത്യസ്തതലത്തിൽ നില കൊള്ളുന്ന കുടുംബങ്ങളിലൂടെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ഇത്തരം സങ്കീർണ തകളെ ഒരേ നുകത്തിലേക്ക് കൂട്ടികെട്ടി അനായാസേന തെളിച്ചുപോ കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനുള്ള കഴിവ് ഒന്നു വേറെതന്നെ.

'ചരിത്രം' വിചിന്തനം ചെയ്യപ്പെടേണ്ട ഉപാധി എന്ന നിലയിലാണ് ഭാസി അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തിന്റെ ആധികാരികതയെയാണ് അദ്ദേഹം കാര്യമാത്രപ്രസക്തമായി വിലയിരുത്തുന്നത്. കാരണം സാംസ്കാരിക ജീവിതവീക്ഷണത്തിലൂടെ സ്വയം നിലനിന്നുപോകുന്ന ചരിത്രത്തെ സാമൂഹികസാമാന്യവൽക്കരണത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കു ന്നു. ഇവിടെ വ്യക്തിചരിത്രങ്ങൾക്ക് പ്രസക്തിയില്ല. പൊതുസമൂഹ ത്തിന്റെ വിമോചനചരിത്രത്തെയാണ് ഭാസി എന്ന അതുല്യകലാകാരൻ അരങ്ങിലേക്ക് എഴുതി ഫലിപ്പിക്കുന്നത്. "നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണി സ്റ്റാക്കി എന്ന നാടകം ഒരു ചരിത്രസൃഷ്ടിയായ കലാരൂപമാണ്"130:2007 എന്ന് പിരപ്പൻകോട് മുരളി അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്. എന്തുകൊണ്ടാണ് ആ നാടകത്തെ ചരിത്രത്തിലേക്ക് കൂട്ടിവെക്കുന്നത് എന്നാണ് വിചിന്തനം ചെയ്യേണ്ടത്. മറ്റൊന്നുമല്ല ആ മഹത്തായ സൃഷ്ടി സാംസ്കാരിക ജീവി തവീക്ഷണത്തിന്റെ പ്രതിഫലനമാണ് എന്നതുകൊണ്ടാണ്. ഒരു കാല ഘട്ടത്തിൽ നിലനിന്നുപോന്നിരുന്ന സാമൂഹിക അവസ്ഥയെയും, അര ക്ഷിതാവസ്ഥയേയും, അനിശ്ചിതത്വത്തെയും ആധികാരികമായി അവ തരിപ്പിച്ചു. ചരിത്രത്തിന്റെ ആധികാരികതയെ ഹിസ്റ്റോറിസിസ്റ്റ് ചിന്തക നായ ഹെർക്സ് കൃത്യമായ മാനദണ്ഡഉപാധിയാക്കിയിട്ടുണ്ട്. "ആധി കാരികത" എന്താണ് എന്നതിന്റെ ഹെർക്സിന്റെ മറുപടി 'തന്റെതായ വീക്ഷണത്തിലൂടെ, തന്റെ കാലഘട്ടത്തിലൂടെയും, സംസ്കാരത്തിലൂ ടെയുമുള്ള അർത്ഥസാക്ഷാത്ക്കാരത്തെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്ന വ്യാ ഖ്യാനം എന്നാണ്' ആധികാരികത' എന്നതിന്റെ താൽപ്പര്യം"495:2011 ഈ വീക്ഷണത്തെ ഉപജീവിച്ച് മുന്നോട്ടുപോകുമ്പോൾ സാംസ്കാരികമായ

അന്തരത്തിൽ അന്യമായിരിക്കുന്ന അർത്ഥങ്ങളെക്കൂടി ഉൾക്കൊള്ളേണ്ടതുണ്ട് എന്ന് പരോക്ഷമായി ഇത് വ്യവഹരിക്കുന്നു. അത്തരത്തിലുള്ള സാമൂഹിക അർത്ഥങ്ങളെ വ്യക്തമായി അദ്ദേഹം രേഖപ്പെടുത്തുന്നു. ഓരോ നാടകങ്ങളും വിമോചനത്തിന്റെ സാമൂഹികാർത്ഥങ്ങളെയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തിയിരുന്നത്.

ഇത്തരത്തിൽ ഒരു സമൂഹം മുതലാളിത്തമനോഭാവത്തിനടിപ്പെട്ട് അന്യവൽക്കരിച്ച തൊഴിലാളിസമൂഹത്തിന്റെ ചരിത്രം അനാവൃതം ചെയ്യുമ്പോഴും, അതിനെ സമൂഹോപാധി എന്ന് വിലയിരുത്തി സാംസ്കാരിക അന്തരാർത്ഥങ്ങളെ നാടകകൃത്ത് ഏറെ തിരയുന്നുണ്ട്. "സാധാരണഗതിയിൽ നാമെല്ലാം മറന്നുകളയാറുള്ള ഇന്നലെകളുടെ സജീവസാന്നിദ്ധ്യമുണ്ടായിരുന്നു എന്നും ഭാസിയിൽ" എന്ന ഒ.എൻ.വി. കുറുപ്പിന്റെ നിരീക്ഷണം ചരിത്രത്തിന്റെ പടവുകളിറങ്ങി ഒരു കാലത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുവാൻ, അന്തരാർത്ഥങ്ങളെ കണ്ടെത്തുവാനുള്ള തോപ്പിൽഭാസിയുടെ നൈപുണിയെയാണ് വിലയിരുത്തുന്നത്. തികഞ്ഞ ആധികാരികതയോടെ ചരിത്രത്തെ ചേർത്തുപിടിക്കുന്നു. തോപ്പിൽ ന്റെ കാലത്തോടും താൻ പിറന്ന മണ്ണിനോടും സത്യസന്ധതപാലിക്കുന്ന കഥാകാരനാകുന്നു.

വിപ്ലവത്തിൽ അടിയുറച്ചുവിശ്വസിക്കുന്ന ഒരു കൂട്ടം ജനതയുടെ ചരിത്രത്തിലൂടെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചരിത്രത്തിന്റെ പുനരാവർത്തങ്ങളാകുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ. നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതിയോടുള്ള തുറന്നകലഹങ്ങളായിരുന്നു അവ. ചാത്തനും തമ്പുരാനും മുഖ്യകഥാപാത്രമായ തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ ഏകാ ശുഭാപ്തിചിന്തകൾ അനിവാര്യതയാണെന്ന് വിശ്വസിച്ച് പ്രവർത്തിക്കുന്ന ജനതയുടെ ശബ്ദമായിരുന്നു ആ നാടകം. എല്ലാറ്റിനുമുപരി യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിന്റെ പരിവർത്തനത്തെ വലിയൊരു വിപ്ലവസപര്യയുടെ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിയായി ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ മാറ്റം ഇച്ഛിക്കുന്ന പരിണാമചിന്തകളെ സാധൂകരിക്കുന്നു. മകന്റെ വിപ്ലവചിന്തകളെ നിശിതമായി വിമർശിച്ച് "ആരാണെട നിന്റെ നാട്ടുകാര്! കണ്ട ചെണ്ടനും ചെണ്ടപ്പൂവാലനും ചെമ്മാനും ചെരുപ്പുകുത്തിയുമല്ലിയോട നിന്റെ നാട്ടുകാര്!"40:2016 എന്ന് ആക്രോശിക്കുന്ന യഥാസ്ഥിതിക കാരണവർ പരമുപ്പിള്ള സമൂഹവൃത്തങ്ങൾക്കുള്ളിൽ നിന്നും വൈയക്തിക യുക്തികളിലേക്ക് പിന്തിരിയുമ്പോൾ, വ്യക്തിബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരാർത്ഥങ്ങളെയാണ് പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇതേ പരമുപ്പിള്ള സമ്പൂർണ്ണ വിപ്ലവവിജയത്തിന്റെ അടയാളമായി "മോനേ ആ കൊടിയിങ്ങോട്ടു വാങ്ങിരെട! ആ കൊടിയിങ്ങു താ മോളെ! – ഇതെനിക്കൊന്നുപിടിക്കണം! ഇതെനിക്കൊന്നു പൊക്കി

പൊക്കിപിടിക്കണം" എന്ന് ആവേശഹർഷനാകുമ്പോൾ ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ സമ്പൂർണ വിമോചനാർത്ഥങ്ങളെ ആധികാരികമായി വിലയിരുത്തുകയായിരുന്നു. 'എന്നെ' എന്ന വ്യക്തിവൽക്കരണത്തിൽ നിന്ന് 'നമ്മൾ' എന്ന സമൂഹവൽക്കരണത്തിന്റെ ചരിത്രത്തെയാണ് ഇവിടെ പ്രകടമാകുന്നത്.

സമൂഹത്തിൽ നിന്ന് വ്യക്തിവ്യവഹാരങ്ങളിലേക്ക് പിൻതിരിഞ്ഞുപോവുകയും ഒരു വ്യക്തി എപ്രകാരം സമൂഹഭാഗമാകുന്നുവെന്ന് ഒരുവേള 'സർവ്വേക്കല്ല്' ചർച്ചചെയ്യുന്നു. ഒരു ഉദാത്തമായ പ്രശ്നത്തിലൂന്നി നിന്ന് ഏകാഗ്രതയുടെ ഭാവോത്മീലനമായിത്തീർന്ന നാടകമാണിത്. "പ്രകടമായ രാഷ്ട്രീയപ്രമേയമില്ലാതെയും സമൂഹയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെയും, അവ വ്യക്തികളിലും കുടുംബങ്ങളിലും സൃഷ്ടിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെയും അവതരിപ്പിക്കുന്ന നാടകമാണ് സർവ്വെക്കല്ല്" 19:2009 വ്യക്തിയുടെ ചെയ്തിയിലൂടെ അതിരുവൽക്കരിക്കുന്ന സമൂഹത്തെ താപനിർമ്മിക്കുന്നുകഥാകൃത്ത്. പ്രേമനൈരാശ്യം പൂണ്ട് മദ്യപിച്ച് സർവ്വെക്കല്ല് പിഴുതുമാറ്റുന്നത് ശീലമാക്കിയ വ്യക്തിയാണ് കഥാനായകൻ. പ്രകടമായ രാഷ്ട്രീയപ്രമേയം വരുന്നില്ല എങ്കിലും ഇത്തരം ബിംബങ്ങളിലൂടെ അധികാരഅധീശത്വത്താൽ പാർശ്വവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടുപോകുന്ന മേൽസമൂഹത്തിന്റെ അതിർക്കല്ലുകളെ തന്നെയാണ് അത് പിഴുതുമാറ്റുന്നത് എന്ന് കൂട്ടിവായിക്കാം. വ്യക്തികളിലും കുടുംബങ്ങളിലും സംഭവിക്കുന്ന സംഘർഷങ്ങളെ സാമൂഹികവൃത്താന്തങ്ങളുടെ വേറിട്ട അർത്ഥങ്ങളിലേക്ക് നാടകകൃത്ത് എളുപ്പം പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ട്.

"മുടിയനായ പുത്രനിലും തോപ്പിൽ ഭാസി വർഗസമരത്തിന്റെ ആധികാരികതയെയാണ് ചർച്ച ചെയ്യുന്നത്. വ്യക്തിസമൂഹമാകുന്നതിന്റെ മറ്റയാൾപോരാളിയായി രാജൻ എന്ന കഥാപാത്രം വളരുന്നുണ്ട്. വർഗ ആവാന്തരത്വം സൃഷ്ടിക്കുന്ന കനൽ വഴികളിൽ സമൂഹസമവായം മാനുഷികസംയോജനത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമാണെന്ന് നാടകകൃത്ത് അരക്കിട്ടുറപ്പിക്കുന്നു. രാജൻ: എന്നെ തമ്പിരാനെന്ന് വിളിക്കാതെ ചാത്താ തമ്പിരാനും അടിയാനും തമ്മിലുള്ള സ്നേഹബന്ധമല്ല ചാത്ത നമ്മള് തമ്മിൽ"244:2016. വൈകാരികയ്ക്ക് പ്രാധാന്യം നൽകുമ്പോൾ ഏകമാനത്വത്തിന്റെ സഹവർത്തിത്വമൂല്യത്തെയാണ് നാടകകൃത്ത് പരസ്യപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. സഹവർത്തിത്വത്തിന്റെയും സമവായത്തിന്റെയും മൂല്യവത്ക്കരണമാണ് ഒരു പരിധിവരെ നാടകം പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്.

“മൂലധനവും വക്കിൽ ചോരപുരണ്ട ജീവിതത്തിന്റെ ചില ഏടുകളിൽ നിന്നാണുരുത്തിരിഞ്ഞത്” 20:2009. അതിലെ പ്രധാനകഥാപാത്രം ഒരു വികാരജീവിയാണ്. അത് അതിജീവനത്തിനധിഷ്ഠിതമായ വൈകാരികതയാണ് എന്നതാണ് വ്യക്തമായ പക്ഷം. കാരണം അതിജീവനം ഒരു കാലത്തിന്റെ നിലനിൽപ്പ് സരമായിരുന്നു. പലപ്പോഴും ഈ ഒരു വൈകാരികത ഏറെ പ്രാധാന്യവൽക്കരിച്ചത് അരക്ഷിതാവസ്ഥയിൽ നിന്നുള്ള വിമോചനമായിരുന്നു. ഞാനും ഒരു വികാരജീവിയാണ് എന്ന് ഭാസി തന്റെ ആത്മകഥാംശം തുളുമ്പുന്ന ഒളിവിലെ ഓർമ്മകളിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വികാരവും വിചാരവും, താൻ നിലനിൽക്കുന്ന വ്യവസ്ഥിതികളിലെ അസന്തുലിതമായ അന്തരീക്ഷങ്ങളോട് പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന കടുത്തവിരോധം തന്നെയായിരുന്നു. അത്തരം വൈകാരികതയിൽനിന്നാണ് മൂലധനത്തിലെ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ജനനമെന്ന് ഇവിടെ ചേർത്തുവായിക്കാം.

‘രോഗം ഒരു പാപമാണോ’ എന്ന ചോദ്യമുന്നയിച്ചാണ് അശ്വമേധം എന്ന നാടകം അരങ്ങ് തകർത്തത്. സമൂഹത്തെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിൽ ബാധിച്ച അസമത്വം എന്ന രോഗാവസ്ഥയിലേക്ക് വിരൽ ചൂണ്ടുകയാണ് പരോക്ഷമായി ഭാസി. പുതിയ തലമുറയോടടുത്തുവരുന്ന പഴയതലമുറയുടെ കഥതന്നെയാണ് എന്റെ മകനാണ് ശരി എന്ന നാടകത്തിന്റെ സാരം. ഈ ഒരു പ്രമേയത്തിന് ചാരുത നൽകുന്നത് പ്രായഭേദമന്യേ നവോൻമേഷകല്പനകളെ സ്വീകരിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹപക്ഷത്തെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണ്.

വിപ്ലവത്തെയും നീക്കിനിർത്തി ഒരു ചരിത്രം രചിക്കാൻ കെ.പി. എസിയുടെ അതുല്യകലാകാരന് സാധിച്ചിരുന്നില്ല. ഓരോ സംഭവങ്ങളും ചരിത്രമാക്കപ്പെടുകയായിരുന്നു. 1952ലെ കയർ വ്യവസായ സ്തംഭവും തുടർന്ന് അമ്പലപ്പുഴ ചേർത്തല താലൂക്കുകളിൽ നിലവിൽ വന്ന ഭയങ്കരമായ പട്ടിണിയെ പ്രമേയവൽക്കരിക്കുന്നു. വിശക്കുന്ന കരിങ്കാലി എന്ന നാടകം. അത്രമേൽ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയാണ് ഇത്തരം വിഷയങ്ങളെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്ന നാടകങ്ങളെ വെളിച്ചത്തുകൊണ്ടുവരുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചത്. കൃത്യമായ ചരിത്രത്തെ ആധികാരികമായി നാടകകൃത്ത് സമീപിക്കുകയും അവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. സൂക്ഷിക്കുക ഇടതുവശം ചേർന്നുപോവുക എന്ന നാടകത്തിലും അദ്ദേഹം സമകാലരാഷ്ട്രീയ സാമൂഹികപ്രശ്നങ്ങൾ തന്നെ പ്രശ്നവൽക്കരിക്കുന്നത്.

വ്യക്തമായ സഹസവർത്തിത്വവും, ബദൽ വർഗസ്നേഹവും രു വിപ്ലവകാരിയുടെ മുതൽക്കൂട്ടാണ് എന്ന് അദേഹം തെളിയിക്കുകയാണ് ‘പാഞ്ചാലി’ എന്ന നാടകത്തിലൂടെ “സ്ത്രീയുടെ ദു;ഖത്തിന്റെ എല്ലാരൂ

പവും ഞാൻ കണ്ടത് എന്റെ അമ്മയിലാണ്" 7:2007. ഈ ഒരു പരാമർശം സഹവർഗസ്നേഹത്തെ ഏറെ ഉദാത്തീകരിക്കുന്നു. ഇതിഹാസ ചരിത്രത്തിൽ നിന്ന് ഫ്ളാഷ്ബാക്ക് സങ്കേതവും, ഫ്ളാഷ് ഫോർവേർഡ് സങ്കേതവുമുപയോഗിച്ച് വ്യക്തമായി സ്ത്രീയുടെ ദു:ഖവും യുദ്ധക്കെടുതിയും അദ്ദേഹം പ്രമേയമാക്കുന്നു. 'പാഞ്ചാലി' എന്ന ഇതിഹാസ കഥാപത്രത്തിന്റെ സ്ത്രൈണചേതനയെ എടുത്ത് ഏറെ വിഷയവൽക്കരിക്കുന്നു. ഒരേ സമയം അഞ്ചുപേരുടെ പത്നീപദം അലങ്കരിക്കേണ്ടിവരുന്ന പാഞ്ചാലിയെ എടുത്തുകാണിച്ച് സ്ത്രൈണ ഉപഭോഗത്തിന്റെ മൂർത്താവസ്ഥയിൽ നിന്ന് ബദൽ വർഗ സമത്വത്തിന്റെ പ്രസക്തിയെ സാധൂകരിക്കുന്നു.

നാടകം കൃത്യമായ പഠനവും പ്രമേയവുമാണെന്ന് ആത്മയുക്തികളെ മുൻനിർത്തി ചർച്ചചെയ്യുന്നു. അദ്ദേഹം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ചരിത്രവും, കർഷകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വളർച്ചയും, ഒളിവുജീവിതവും മലയാളമണ്ണിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ചരിത്രങ്ങളാണ്. ആ ചരിത്രങ്ങളെ ആധികാരികതയോടെ അർത്ഥവൽക്കരിക്കുന്നു. സമകാല ചരിത്രവായനകളായി കെ.പി.എസിയുടെ കളിത്തട്ടിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ പ്രഖ്യാപനങ്ങളാകുന്നു. നാടകസംഭവങ്ങളോട് വളരെ പ്രത്യക്ഷരായിത്തന്നെ ജനങ്ങൾ പ്രതികരിക്കുന്നു. ആ പ്രതികരണങ്ങൾ ഏറെ ബുദ്ധിപരവും വൈകാരികവുമാണെന്നതാണ്. ഏറെ പ്രത്യേകത. നിങ്ങൾ എന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി മുതൽ നാട്ടുഗദ്ദിക വരെയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഈ സവിശേഷതകളുടെ ഓരം ചേർന്നുതന്നെയാണ് അവതരണമികവ് നേടുന്നത്. പ്രകൃതവും പുരാതനവുമായൊരു വിപ്ലവത്തിന്റെ അതിധീരമായൊരു ചിത്രമാണ്. മൃച്ഛകടികം എന്ന നാടകത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഇന്ത്യയിലെ സ്ത്രൈണമുഖങ്ങളെ പാഞ്ചാലിയിലൂടെയും, രജനിയിലൂടെയും ചിത്രീകരിച്ചു. ഓരോ നാടകത്തെയും അരങ്ങത്തേക്ക് തയ്യാറാക്കി വിടുമ്പോൾ ഭാസി അനുവാചകനോട് ചേർന്നു നിന്ന് പൊതു സമൂഹത്തിന്റെ പ്രശ്നങ്ങളെ വ്യവഹരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അപ്രകാരം ഭാസി എന്ന നെടുംതൂണിലൂടെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ വിപ്ലവ വ്യവഹാരങ്ങളെ വിമോചന അതിജീവനതന്ത്രങ്ങളെ കെ.പി.എസിയിലൂടെ മലയാള നാടകവേദി അതുല്യമായ ഒരു കാലഘട്ടം സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നു.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. അച്യൂതൻ എം, പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യദർശനം, കോട്ടയം : ഡിസിബുക്സ്, 2011

2. ഭാസി തോപ്പിൽ, സൂക്ഷിക്കുക ഇടതുവശം ചേർന്നുപോവുക, കോട്ടയം : ഡിസിബുക്സ്, 1984

3. -------------, പാഞ്ചാലി, --, 1986

4. -------------, വിശക്കുന്ന കരിങ്കാലി, കോഴിക്കോട് : പൂർണ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, 1996

5. -------------, സർവ്വേക്കല്ല്, ------------------------------

6. -------------, തോപ്പിൽഭാസിയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്തകൃതികൾ (വാല്യം 1), തിരുവനന്തപുരം. പ്രഭാത്ബുക്ഹൗസ്, 2014

7. -------------, ------------------------------------ വാല്യം (2) -------------------

8. ഗ്രാമപ്രകാശ്.എൻ.ആർ (ഡോ), നാടകം പാഠവും പ്രയോഗവും, തൃശ്ശൂർ കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 2009

9. രാമചന്ദ്രൻനായർ പൻമന (എഡി), നാടകപഠനങ്ങൾ, കോട്ടയം : കറന്റ് ബുക്സ്, 2007

10. രാജാവാര്യർ (ഡേ) (എഡി), നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും, തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 2012

11. തോമസ് സി.ജെ, ഉയരുന്ന യവനിക മാളൂബൻ പബ്ലിക്കേഷൻസ്, തിരുവനന്തപുരം 1980

12. വേലുക്കുറുപ്പ്, ഒയ്യാരത്ത്, തോപ്പിൽഭാസി ഓണാട്ടുകര മണ്ണിന്റെ ഉപ്പ്, തിരുവനന്തപുരം: പ്രഭാത്ബുക്ഹൗസ്, 2009

പി.ജെ. ആന്റണി കാലത്തെ അതിജീവിച്ച മഹാപ്രതിഭ

സന്ധ്യ എൻ.എസ്.

സർഗ്ഗാത്മതകൊണ്ട് അമ്മാനമാടിയ നാടക –ചലചിത്ര– പ്രതിഭയാണ് ഭരത് പി.ജെ. ആന്റണി. 1925 –ൽ ഒരു പുതുവത്സരദിനത്തിലായിരുന്നു പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ ജനനം. നാടക രചയിതാവ്, സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്, ഗാനരചയിതാവ്, ഗായകൻ, നോവലിസ്റ്റ്, ചെറുകഥാകൃത്ത് തുടങ്ങിയ സാഹിത്യത്തിന്റെ നാനാതുറകളിലും പി.ജെ. തന്റെ കഴിവ് തെളിയിച്ചു. നൂറ്റിപതിനഞ്ചോളം നാടകങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചക്രവാളം, വേഴാമ്പൽ, മൂഷികസ്ത്രീ, പൊതുശത്രുക്കൾ, ഇങ്കുലാബിന്റെ മക്കൾ, ദീപ്തി, തീരം, മണ്ണ്, ഇതു പൊളിറ്റിക്സ്, സോക്രട്ടീസ് എന്നിവയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന നാടകങ്ങൾ.

ചെറുപ്പകാലം മുതലേ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുകാരനായ പി.ജെ. നല്ല നാടകങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യത്തോടുകൂടിയാണ് പി.ജെ. തീയറ്റേഴ്സ് എന്ന നാടക കമ്പനി രൂപീകരിച്ചു. മലയാള സാഹിത്യ നാടക രംഗങ്ങളിൽ നിലനിന്നിരുന്ന പതിവ് സങ്കൽപ്പങ്ങളെ വെല്ലുവിളിച്ചുകൊണ്ട് മലയാള നാടകവേദിക്ക് പുതിയരൂപവും ഭാവവും ശൈലിയും നൽകാൻ പി.ജെ. ആന്റണിക്ക് സാധിച്ചു. പി.ജെ. രചിച്ച നാടകങ്ങൾക്ക് അദ്ദേഹം തന്നെയാണ് ഗാനരചന നിർവ്വഹിച്ചിട്ടുള്ളത്. ദക്ഷിണേന്ത്യക്ക് ആദ്യ ഭരത് അവാർഡ് നേടിതന്ന സിനിമാനടൻ എന്ന പേരിലാണ് നാം ഇന്ന് പി.ജെ. ആന്റണിയെ ഓർക്കുന്നത്. എന്നാൽ സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയുള്ള ബഹുമുഖ പ്രതിഭ എന്നുവിളിക്കാവുന്ന ചുരുക്കം ചിലരിൽ ഒരാളായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഒരു നടനെന്ന രീതിയിൽ പ്രശസ്തിയാർജ്ജിച്ചപ്പോഴും അഭിനയത്തിൽ മാത്രം ഒതുങ്ങി നിൽക്കാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായിരുന്നില്ല. 'പെരിയ ചിത്രം' സംവിധാനം ചെയ്തുകൊണ്ട് ചലചിത്ര സംവിധായകുമായി. 60 ഓളം ചിത്രങ്ങളിൽ പി.ജെ. അഭിനയിച്ചിട്ടുണ്ട്. തച്ചോളി ഒതേനൻ, ഭാർഗ്ഗവീ നിലയം, മുറപ്പെണ്ണ്, രണ്ടിടങ്ങഴി, കുഞ്ഞാ

ലിമരയ്ക്കാർ, ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവ്, അസുരവിത്ത്, നിർമ്മാല്യം.... തുടങ്ങി നിരവധി സിനിമകളിൽ അവിസ്മരണീയമായ മുഹൂർത്തങ്ങൾ സമ്മാനിക്കാൻ പി.ജെ.ക്കു കഴിഞ്ഞു. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് സഹയാത്രികനായിരുന്നു ആന്റണി. എന്നാൽ കമ്മ്യൂണിസത്തെക്കാൾ ഏറെ അദ്ദേഹത്തെ നയിച്ചത് സഹജീവി സ്നേഹവും, സാമൂഹികബോധവുമാണ്. അത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിച്ചുകാണാവുന്നതുമാണ്. 1968-ൽ പുറത്തിറങ്ങിയ 'ശീലാവതി' എന്ന ചിത്രത്തിന് കഥയും തിരക്കഥയും നിർമ്മിച്ചത് അദ്ദേഹമായിരുന്നു. ഏതാണ്ട് 70-ഓളം ചിത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണങ്ങളും പി.ജെ. രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. നാടകവും സിനിമയും മാത്രമായിരുന്നില്ല പി.ജെ.യുടെ പ്രവർത്തനമേഖല. ഒരുപാട് വിപ്ലവഗാനങ്ങളും ലളിതഗാനങ്ങളും അദ്ദേഹം രചിച്ചു. ഓണപ്പാട്ടുകൾ, തകർന്ന വീണ, പ്രേമസംഗീതം, കേരളം ഉണരുന്നു എന്നിവ പി.ജെ.യുടെ ഗാനശേഖരത്തിൽ പെടുന്നു. അനേകം ചെറുകഥകൾ, പി.ജെ.യുടെ രചനയിൽ പുറത്തുവന്നിട്ടുണ്ട്. പുകചുരുളുകൾ, നാലുദിവസങ്ങൾ, എണ്ണയില്ലാത്ത ശ്രദ്ധിക്കപ്പെട്ട ചെറുകഥകൾ.

നാടക-സിനിമ മേഖലകളിലും സാമൂഹിക പ്രവർത്തനങ്ങളിലും മുഴുകി നിന്ന സമയത്ത് അദ്ദേഹം രണ്ട് നോവലുകൾ പുറത്തിറക്കി. ഇതാ ഒരു മനുഷ്യൻ, ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ ആത്മാവ് തുടങ്ങിയവയായിരുന്നു ആ നോവലുകൾ.

ആദ്യകാലത്ത് വിശപ്പടക്കാൻ പട്ടാളത്തിൽ ചേർന്ന ആന്റണിയെ 1945-ലെ നാവിക കലാപത്തിൽ (സായുധ വിപ്ലവം) ബ്രിട്ടീഷുകാർക്ക് എതിരെ സമരം ചെയ്തതിന് കോർട്ട് മാഷൽ ചെയ്തു പിരിച്ചുവിട്ടു. അന്ന് ആന്റണിക്ക് 20-ൽ താഴെ മാത്രമെ പ്രായമുള്ളു. ആന്റണി എല്ലാ സംഗീതോപകരണങ്ങളും വായിക്കുമായിരുന്നു. ഹാർമോണിയവും തബലയും ഓഴക്കുഴലും, വയലിനും, എല്ലാം. കേവലം രണ്ടു പതിറ്റാണ്ടുമാത്രമേ ആന്റണി നാടക- സിനിമ രംഗങ്ങളിൽ പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളൂ. പക്ഷേ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അവിസ്മരണീയവും ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗവുമാണ്. 1954 ൽ അദ്ദേഹം മേരിയെ വിവാഹം കഴിച്ചു. ജോസഫ്, എലിസബത്ത് എന്നിവർ മക്കൾ, നടൻ തിലകൻ, എം. ഗോവിന്ദൻകുട്ടി, ശങ്കരാടി, കോട്ടയം ചെല്ലപ്പൻ തുടങ്ങിയവർ പി.ജെ.യുടെ നാടക ട്രൂപ്പിൽ പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നു. പി.എ. ബക്കറിന്റെ 'മണ്ണിന്റെ മാറിൽ'ആയിരുന്നു. ആന്റണിയുടെ അവസാന ചിത്രം. 1979-ൽ മൺമറഞ്ഞ ഈ പ്രതിഭ ഇന്നും മലയാള നാടകത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയായി നിലകൊള്ളുന്നു.

പി.ജെ.യും മലയാള നാടകവും

കേരളത്തിന്റെ പുരോഗതിയിൽ ഒരു അനുകൂലമായ വീക്ഷണം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും ചെറുത്തുനിൽപ്പിന്റെ ഘട്ടത്തിൽ ചെറുത്തു നിൽപ്പിന് ജനങ്ങളെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതിനും തന്റേടിയായ ഒരു നാടക കൃത്ത് നടത്തിയ പരിശ്രമങ്ങളുടെ പരിണിത ഫലമാണ് പി.ജെ.യുടെ നാടകങ്ങൾ. നാടകം സ്റ്റേജിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സാഹിത്യരൂപം എന്ന നിലയിലാണ് നാം എപ്പോഴും അറിയുന്നത്. നാടകത്തിന് അതിന്റെ സാഹിത്യമൂല്യവുമുണ്ട്. ഈ സാഹിത്യമൂല്യം നിലനിൽക്കുന്നത് ആവു ന്നിടത്തോളം പരീക്ഷിക്കുന്നതിന് പി.ജെ. ആന്റണി പരിശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിന്റെ ഫലമായി പലതരം നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചത് ശ്രദ്ധി ച്ചാൽ കാണാൻ സാധിക്കും. നാടകത്തിന്റെ നിയമാവലികൾ അനുസരി ച്ചായിരുന്നില്ല പി.ജെ. നാടകരചനകൾ നടത്തിയത്. നാടകത്തിന്റെ ഘട നയും നിയമവും മനസ്സിലാക്കുന്നതിനായിട്ടാണ് പി.ജെ. കേസരി ബാല കൃഷ്ണപിള്ളയെ സന്ദർശിക്കുന്നത്. അന്നു കേസരി നൽകിയ നിർദ്ദേശം "ഇന്ത്യയിൽ നാടക നിയമങ്ങൾ ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നിയമങ്ങളെ പൊളി ച്ചവരാണ് ഇന്നത്തെ നാടകകൃത്തുക്കൾ. നിയമങ്ങളെ പൊളിക്കുക, പുതിയ കഥകൾ ഉണ്ടാക്കുക. അതു മാത്രമേ എനിക്കു പറയാനുള്ളു..."

"പഴയ നിയമങ്ങൾ പൊളിക്കുക! പുതിയ കഥകൾ ഉണ്ടാക്കുക.!" തുടർന്ന് ആന്റണിയുടെ ലക്ഷ്യം ഈ മുദ്രാവാക്യം സാക്ഷാത്ക്കരിക്ക ലായിരുന്നു. അതിന്റെ ഫലമായാണ് പി.ജെ.യുടെ പരുക്കൻ നാടകങ്ങൾ നാടകലോകത്ത് കടന്നുവന്നത്.

ജനകീയ പ്രശ്നങ്ങളെ ആധാരമാക്കി, ജനങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കണമെന്ന ലക്ഷ്യത്തോടെയാണ് പി.ജെ. ആന്റണി നാടകങ്ങൾ രചിച്ചത്. നാടകം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുഭവമാകണമെന്ന് അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ചു. നാടകം കാണാൻ വരുന്ന പ്രേക്ഷകർ നാടകം കണ്ടു മടങ്ങുമ്പോൾ മറ്റൊരാളാ യിട്ടാകും മടങ്ങുക. അതിനെയാണ് അനുഭവം എന്നതുകൊണ്ട് വിവ ക്ഷിക്കുന്നത്. പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും ഈ സവി ശേഷത കാണാൻ സാധിക്കും. മനുഷ്യനിൽ മാറ്റം വരുത്തുന്നതിന്, നീതിയുക്തമായ വീക്ഷണത്തിലേക്കു വളർത്തുന്നതിന് ഉപകരിക്കുന്ന തായിരിക്കണം തന്റെ നാടകം എന്ന് അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നു. അതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'സോക്രട്ടീസ്' എന്ന നാടകം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സ് വളരെ വിശദമായിത്തന്നെ അതിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഓരോ കഥാപാ ത്രത്തെയും അതിന്റേതായ അർത്ഥത്തിലും ഭാവത്തിലും ഉൾക്കൊണ്ടു തന്നെയാണ് അതിൽ അദ്ദേഹം സംഭാഷണം രചിച്ചിട്ടുള്ളതും. സംഭാ ഷണ ചടുലതകൊണ്ട് എല്ലാവരേയും വശീകരിക്കുന്നതാണ് 'സോക്ര

ട്ടീസ്' എന്ന നാടകം. പി.ജെ. ആന്റണി സമുന്നത സങ്കൽപ്പത്തോടുകൂടി രചിച്ച നാടകം 'സോക്രട്ടീസ്' ആയിരുന്നു. സി. അച്യുതമേനോൻ സാനു മാസ്റ്റർക്ക് അയച്ച കത്തിൽ ഇങ്ങനെ പറയുന്നുണ്ട്. "നിങ്ങൾക്ക് എന്തെങ്കിലും ചെയ്യാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ 'പി.ജെ.ആന്റണിയുടെ 'സോക്രട്ടീസ്' എന്ന നാടകം പാഠ പുസ്തകമാക്കണം." അനുഭവമാണ്, വായിക്കുന്നതിന് മുൻപുള്ള അവസ്ഥയിൽ നിന്ന് നിങ്ങളുടെ മനസ്സ് മറ്റൊരു അവസ്ഥയിലേക്ക് രൂപാന്തരപ്പെട്ടിക്കും. ഈ ഭാവപരമായ പരിവർത്തനം സൃഷ്ടിക്കുന്നുവെന്നത് നാടകത്തിന്റെ സഹജമായ സവിശേഷതകളിൽ ഒന്നാണ്. ആ അർത്ഥത്തിലാണ് അദ്ദേഹം 'സോക്രട്ടീസ്' രചിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്ന് സാനുമാസ്റ്റർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സോക്രട്ടീസ് എന്ന കഥാപാത്രത്തെ തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ പി.ജെ. ആന്റണിയെപോലെ സാഹസികനായ ഒരു നാടകകൃത്തിനേ കഴിയൂ. പല ഘട്ടങ്ങളിലും അത് ആത്മകഥാസ്പർശിയാണ്. പരുഷമായ സത്യങ്ങൾ വിളിച്ചുപറയുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ അതിൽ കാണാം. യാതൊരു കൂസലുമില്ലാതെ പരുഷസത്യങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു നാടകത്തിന് എത്രത്തോളം ഉയരാം എന്നതിന് തെളിവാണ് ഈ നാടകം.

നാടകകർത്താവിന് ചിന്തകൻ എന്നൊരു സ്ഥാനം കൂടിയുണ്ട്. ലോകത്തിലെ എല്ലാ വലിയ നാടകകർത്താക്കളും ചിന്തകന്മാർ ആയിരുന്നു. ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഊർജ്ജിതമായി ചിന്തിച്ച് ചിന്തയിൽ നിന്നും അനുഭവത്തിൽ നിന്നും വളർത്തിയെടുത്ത തങ്ങളുടെ അറിവ് നാടകകർത്താക്കൾ നാടകങ്ങളിലൂടെ യഥാതഥമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണ് നാം ഷേക്സ്പിയറിനെ ഓർമിക്കുന്നത്. നമ്മുടെ വികാരങ്ങൾ പുറത്ത് തള്ളുമ്പോൾ നാം ഷേക്സ്പിയറിനെ ഓർക്കുന്നു. കാരണം, ഷേക്സ്പിയറിന്റെ നാടകങ്ങൾ ജീവിതത്തിന്റെ വേദയിൽ നിന്ന് നീറ്റിയെടുത്ത ആശയങ്ങൾകൊണ്ട് സംബന്ധമാണ്. അതിന് പറ്റിയ ഭാഷയും ഏതാണ്ട് അതുപോലെയും കേരളത്തിന്റെ ഒരു നാടകകൃത്ത് എന്ന നിലയിൽ പി.ജെ.യും ജീവിതചിന്തകൾ നാനാ സന്ദർഭങ്ങളിൽ വ്യത്യസ്തമായ അനുഭവങ്ങളിൽ കൂടി ആർജ്ജിച്ചെടുത്ത ചിന്തകൾ അദ്ദേഹം തന്റെ നാടകത്തിൽ പലരൂപങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിച്ചു എന്നാണ് പ്രൊഫ. സാനുമാസ്റ്റർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടത്.

ജീവിതചിന്തകളുടെ നാനാരൂപങ്ങൾ ശിഥിലമായ ചിന്തകളിലൂടെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് പി.ജെ. ചെയ്തത്. അടിസ്ഥാനപരമായി അദ്ദേഹം ഒരു ധിക്കാരിയാണ്. ധിക്കാരി എന്നാൽ റിബൽ. അനീതി എവിടെ കണ്ടാലും അത് നമ്മുടെ സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയിലോ, സമുദായ ഘടനയിലോ, മുതലാളിത്തത്തിന്റെ വേതാളിത്തത്തിലോ ആകട്ടെ

അവിടെയെല്ലാം അതിനെതിരെ ഗർജ്ജിക്കാൻ എന്നും പി.ജെ ഉണ്ടായിരുന്നു. ആ ഗർജ്ജനം അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനകളിൽ കാണാം.

രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ

പി.ജെ.ആന്റണി എന്നും നിലവിലുള്ള സാമൂഹിക വ്യവസ്ഥിതിയിൽ രോഷം കൊള്ളുന്നവനും അത് മാറ്റി തീർക്കുവാൻ ആഗ്രഹിച്ചുകൊണ്ട് നാടകവും, ഗാനങ്ങളും, രചിച്ച് ജനങ്ങളെ ആവേശം കൊള്ളിക്കുവാൻ പരിശ്രമിച്ചുപോന്നിട്ടുള്ള വ്യക്തികൂടിയാണ്. താൻ ജീവിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് സമൂഹത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന വൈകൃതങ്ങൾ മഹാഭൂരിപക്ഷം വരുന്ന ജനങ്ങളുടെ മേൽ ഭരണാധികാരികൾ നടത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിഛേദികൾ തുറന്നു കാണിക്കുവാൻ അദ്ദേഹം എന്നും യത്നിച്ചിരുന്നു. ഒരിക്കലും അധികാര സ്ഥാനങ്ങൾക്ക് കീഴടങ്ങാൻ കൂട്ടാക്കിയിരുന്നില്ല. ഭയപ്പെട്ടിരുന്നില്ല. തന്റെ വ്യക്തിപരമായ സമ്പാദ്യത്തിനുവേണ്ടി ആരുടെ മുൻപിലും തലകുനിക്കാൻ അദ്ദേഹം കൂട്ടാക്കിയിരുന്നില്ല. പി.ജെ.യുടെ കഥകളും കഥാപാത്രങ്ങളും ആ കാലഘട്ടത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ആളുകളായിരുന്നു. ഇത് എല്ലാം ഉണ്ടെങ്കിലും മൗലികമായി എത്തിനിന്നിരുന്നത് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയഗതിയിലാണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ കമ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയഗതി മുഴുവൻ മനുഷ്യവംശത്തിന്റെ ആകെയുള്ള മോചനത്തിന് മോചനം എന്നാൽ സാമ്പത്തിക പരാധീനതയിൽ നിന്ന്, ജീവിക്കാനുള്ള പ്രയാസങ്ങളിൽ നിന്ന് തുടങ്ങി നിരവധി കാര്യങ്ങളിൽ മോചനം ലഭിക്കാൻ വേണ്ടി അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. അതിന് മറ്റുള്ളവരെ ശക്തരാക്കി തീർക്കുക എന്നുള്ളത് പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ മുഖ്യലക്ഷ്യമായിരുന്നു.

1950 കളിലാണ് കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം ശക്തിപ്രാപിച്ചുതുടങ്ങിയത്. മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള പറയുന്നുണ്ട്. "ഇന്ത്യൻ ദേശീയ നവോത്ഥാനത്തിന്റെ തീവ്രാഭിനിവേശം നാടൊട്ടുക്കു അലയടിച്ചിരുന്ന കാലത്ത് ഭാരതത്തിൽ പ്രധാനമായും ബോംബെയിൽ ഉടലെടുത്ത ഇന്ത്യൻ പീപ്പിൾസ് തീയറ്റേർ അസോസിയേഷനും (കജഠഅ) അതുൽപ്പാദിപ്പിച്ച ഊഷ്മാവും ദൂരവ്യാപകമായ പല ഫലങ്ങളും ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. 'ഇപ്റ്റ' ഒരു പ്രസ്ഥാമെന്നതിനേക്കാൾ അന്തരീക്ഷം എന്ന നിലയിലാണ് പ്രവർത്തിച്ചത്. അത്രയേ ഉദ്ദേശിച്ചിരുന്നുള്ള എന്നു തോന്നുന്നു. എന്നാൽ പിൽക്കാലത്ത് ഭാരതീയ നാടകവേദിയിൽ കാര്യഗൗരവത്തോടെ പരിശ്രമിച്ച, പരിശ്രമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഒട്ടനേകം പേർ അതിന്റെ കളിക്കളത്തിൽ കന്നിപ്പയറ്റഭ്യസിച്ചവരാണ്. 'ഇപ്റ്റ'യുടെ അനുഷംഗികമായ ഫലമായിട്ടുകൂടിയാവാം കേരളത്തിലെ കമ്യൂണിസ്റ്റ്

പ്രസ്ഥാനത്തിന് ഒരു സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തന പരിപാടിയുണ്ടായി. അതിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ് കെ.പി.എ.സി എന്ന നാടക സംഘടന ഉദയം കൊണ്ടു. "കെ.പി.എ.സി.യുടെ "നിങ്ങളെന്നെ കമ്യൂണിസ്റ്റാക്കി" എന്ന നാടകം നാടകനിരോധനനിയമപ്രകാരം 1952 ൽ നിരോധിച്ചു. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായിട്ടാണ് പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' പുറത്തുവരുന്നത്.

കെ.പി.എ.സിയും 'പ്രതിഭ ആർട്സ് ക്ലബ്ബും' (പി.ജെ. ആന്റണി പ്രവർത്തിച്ചിരുന്ന നാടകട്രൂപ്പ്) തീർച്ചയായും ഒരുമിച്ചുപോരാടാൻ തീരുമാനിച്ചതിന്റെ പ്രധാന കാരണം ഈ നാടകനിരോധനനിയമവും ഭരണകൂടത്തിന്റെ മറ്റ് കിരാതവാഴ്ചകളും തന്നെയാണ്. അക്ഷരജ്ഞാനമില്ലാത്തവരുടെ കല്പനകളെ എന്നും ലംഘിച്ചിട്ടുള്ള പി.ജെ. ആന്റണി, കോൺഗ്രസ്സ് അനുഭാവിയായിരുന്ന അഡ്വ. പാത്താനെപ്പോലും (പ്രതിഭ ആർട്സ് ക്ലബ്ബ് ഉടമ) 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' കളിക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ പറഞ്ഞുബോധ്യപ്പെടുത്തി. പക്ഷേ ഭരണകൂടം അതിന്റെ കാട്ടാള നിയമമുപയോഗിച്ച് 1953 ൽ 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' തിരുവിതാംകൂർ മേഖലയിൽ നിരോധിച്ചതായി പറയുന്നു. ഇതുകൊണ്ടൊന്നും ഭരണകൂടത്തിന്റെ ഫാസിസ്റ്റ് തേർവാഴ്ച അവസാനിച്ചില്ല. അത് മട്ടാഞ്ചേരി വെടിവെപ്പുവരെ നീണ്ടുപോയി.

ഫാദർ വടക്കൻ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റു വിരുദ്ധ മുന്നണി രൂപീകരിക്കാനുള്ള തിരക്കിലായിരുന്നു. കേരളത്തിലെ പിന്തിരിപ്പിൻ പ്രതിലോമശക്തികളുടെ പിന്തുണയുണ്ട്. നെഹ്റു ഗവർമെന്റിന്റേതടക്കം ഒത്താശയുണ്ട്. രണദിവെ പോളിസി പിൻവലിച്ചതിനുശേഷം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റുപാർട്ടി ഒളിവിൽ നിന്നും പുറന്നുവന്ന് കേരളത്തിലെ ആദ്യത്തെ പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ നേരിടുകയാണ്. കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് ആശയപ്രചരണം 'തന്റേട'ത്തോടെ, അടിയുറച്ച വിശ്വാസത്തിൽ, അടിത്തട്ടിലിറങ്ങി നടക്കുമെന്ന് എല്ലാ പിന്തിരിപ്പൻ, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധ, മതാനുയായികൾക്കുമറിയാമായിരുന്നു. ക്രിസ്തീയസഭ അതു നേരത്തെ കണ്ടുവെന്നുമാത്രം. അവരുടെ കുന്തമുന മുഴുവൻ സോവിയറ്റു യൂണിയനെതിരായിരുന്നുവെന്ന് ചാക്കോ ഡി. അന്തിക്കാട് പറയുന്നു.

ആ സമയത്ത് പി.ജെ. ആന്റണി ചില ലഘുനാടകങ്ങളും – 'ഞങ്ങളുടെ ഭരണം വരേണമേ' (ഇലക്ഷൻ പ്രചാരണ നാടകം) 'രണ്ടു യാഥാസ്ഥിതികർ' എന്ന നാടകവും കളിച്ചിരുന്നു. ഒരു പാർട്ടി സമ്മേളനത്തിൽ ഒരു പി.ജെ. നാടകം, ഒരു വിപ്ലവഗാനം അല്ലെങ്കിൽ സംഘഗാനം എന്ന രീതിയിലായിരുന്നു അന്നത്തെ രാഷ്ട്രീയ പ്രചാരണവേദികൾ. "രണ്ടു

യാഥാസ്ഥിതികരിൽ" അമേരിക്കക്കാർ ബോംബിട്ടാലും എറണാകുളത്തെ അമേരിക്കൻ അനുഭാവികൾക്ക് ഒന്നും പറ്റില്ലെന്ന് വിവരദോഷം പറയുന്ന നമ്പൂതിരിയും പണിക്കരും ഒക്കെയുള്ള ഒരു ആക്ഷേപഹാസ്യമായിരുന്നു.

അതിലെ ചില സംഭാഷണ ശകലങ്ങൾ:-

പണിക്കർ - " ഞാനിങ്ങോട്ടു നടക്കുമ്പോ താ കിടക്കണു!"
തിരുമേനി - "എന്താ?"
പണിക്കർ - 'താ, ഇത്രയ്ക്കു നീളം, ഇത്രക്കു വണ്ണം!"
തിരുമേനി - "എന്ത്?"
പണിക്കർ - "ചൊരക്കാ!"
തിരുമേനി - "ചൊരക്കോ?"
പണിക്കർ - ഈ ആറ്റംബോംബ് ആറ്റംബോംബ് എന്നു പറയുന്നുണ്ടല്ലോ!അമേരിക്കക്കാരുടെ കയ്യിലുള്ള സാധനം! വെറുതെയിടും!
തിരുമേനി - അതിട്ടാ നമുക്കൊക്കെ ബാധിക്ക്യോ., പണിക്കരേ?
പണിക്കർ - "അതെങ്ങിന്യാ തിരുമേനി, നമ്മളൊക്കെ അമേരിക്കൻ പക്ഷപാതികളല്ലേ? നമുക്കൊക്കെ എങ്ങന്യാ ബാധിക്ക്യാ? '

'വിരുദ്ധ മുന്നണി'ക്കാരുടെ കുടില പ്രചാരണം നിഷ്കളങ്കരായ, അജ്ഞരായ, കത്തോലിക്കാ വിശ്വാസികളെ എങ്ങനെ വഴിതെറ്റിക്കുന്നുവെന്ന് 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കളി' ലൂടെ ആന്റണി തുറന്നുകാട്ടി. കെ.പി.എ.സി.യുടെ 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' നാടകം ഫ്യൂഡൽ ബന്ധനങ്ങളുടെ പ്രശ്നങ്ങളിലൂന്നിയപ്പോൾ 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' ക്രിസ്തീയ കുടുംബങ്ങളിൽ കമ്മ്യൂണിസം ഉണ്ടാക്കിയ സ്വാധീനം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെടുകയാണ്. 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' കണ്ടവർക്കെല്ലാം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരോധത്തിന്റെ അർത്ഥശൂന്യത ബോധ്യപ്പെടുകയാണുണ്ടായത് പാർട്ടി യോഗങ്ങൾ കലക്കാൻ നടക്കുന്നവർപോലും നാടകം കാണാൻ ഓടിക്കൂടി. അവരെ മാറ്റിയെടുക്കാനുള്ള 'രസതന്ത്രം' ആന്റണി വശമുണ്ടായിരുന്നു.

"കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധരുടെ' നെഞ്ചിനുനേരം കുത്തിയിറക്കിയ കഠാരയായിരുന്നു ആ നാടകം." - എന്ന് നടനായിരുന്ന കെ.പി. ജോസഫ് പറയുന്നു. തിരുവിതാംകൂറിൽ മുഴുവൻ ആ നാടകം സർക്കാർ നിരോധിച്ചു. അത്ര ശക്തമായിരുന്നു 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ'. 'മലങ്കോവിന്റെ മക്കൾ പുറത്ത്' എന്ന മുദ്രാവാക്യം വിളിച്ചവരാണ് ഒടുവിൽ രംഗത്തുനിന്നില്ലാതായത്. നിയമം ലംഘിച്ചുകൊണ്ട് പി.ജെ. ഈ നാടകം പല വേദി

കളിലും കളിച്ചു. ഏഴുവേദികളിൽ കളിച്ചതിനുശേഷം എട്ടാമത്തെ വേദിയിൽ വെച്ചാണ് നാടകം നിർത്തിവെക്കാൻ സർക്കാർ ഉത്തരവിറക്കിയത്. കാണികൾ ഉടനെ മുദ്രാവാക്യം മുഴക്കുകയും പ്രതിഷേധ പ്രകടനം നടത്തുകയും ചെയ്തു. ഒരുപാട് സാംസ്കാരിര നായകന്മാരുടേയും പാർട്ടി പ്രവർത്തകരുടേയും ജനങ്ങളുടേയും പ്രതിഷേധത്തിന്റെ ഫലമായി സർക്കാർ 'ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ' ടെ നിരോധനം പിൻവലിച്ചു.

ആന്റണിയെ അടുത്തറിയുന്ന സഖാവ് എം.എം.ലോറൻസ് പറയുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. "എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും റിബൽ ആയിരുന്നു ആന്റണി. കുട്ടിക്കാലത്ത് തികഞ്ഞ ഭക്തനായി പള്ളി വിട്ടുമാറാതെ നടന്നിരുന്ന ആന്റണി പ്രായമായതോടുകൂടി മതവിശ്വാസികളുടെ ഭാഷയിൽ 'ദൈവനിഷേധി' യായി മാറി. നീ നിന്റെ നെറ്റിയിലെ വിയർപ്പുകൊണ്ട് ജീവിക്കുക' എന്ന് മനുഷ്യനോട് ആഹ്വാനം ചെയ്യുകയും, പ്രഭുക്കന്മാരുടെ മുഖത്തുനോക്കി 'ധനവാൻ മോക്ഷത്തിൽ പോകണമെങ്കിൽ ഒട്ടകം സൂചിക്കുഴിയിൽ കൂടി കടക്കണം' എന്നു പറയുകയും. ദേവാലയത്തിനകത്ത് പണവ്യാപാരം നടത്തിയവനെ ചാട്ടക്കടിച്ച് പുറത്താക്കുകയും, കടലിൽ പോയി മത്സ്യം പിടിച്ച് ജീവിക്കുന്ന മുക്കുവരെ ശിഷ്യരാക്കുകയും, തന്റെ കാലത്തെ രാജാക്കന്മാർക്കും പ്രഭുക്കന്മാർക്കും അവരുടെ ഭാഗമായിരുന്ന മത പുരോഹിതന്മാർക്കും എതിരായി 12-ാം വയസ്സുമുതൽ വിട്ടുവീഴ്ചയില്ലാത്ത പോരാട്ടം നടത്തി അവസാനം അവരാൽ കുരിശിൽ തറക്കപ്പെട്ട് മരണം വരിക്കുകയും ചെയ്ത ആശാരിപണിക്കാരൻ ഔസേപ്പിന്റെ മകൻ യേശുക്രിസ്തുവിനെപ്പറ്റി ആന്റണി പഠിച്ചപ്പോൾ പള്ളിയിൽ നിന്നകലുകയും ക്രിസ്തുവിനെപ്പോലെ ഒരു റിബലായി മാറുകയും ചെയ്തു". (പി.ജെ. സ്മരണിക- 2002)

"ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കൾ" യാദൃശ്ചികമായി സംഭവിച്ചതല്ലെന്നും ഉള്ളിൽ അടക്കിയമർത്തിയ അമർഷം ലാവയായ പൊട്ടിയൊഴുകിയതാണെന്നും കപടഭക്തരേയും, സന്യാസിമാരേയും, തൊഴിലാളി വിരുദ്ധമായ 'വിരുദ്ധമുന്നണി' തീരുമാനത്തേയും എതിർക്കാൻ ആന്റണി മാനസികമായി തയ്യാറെടുക്കുകയായിരുന്നെന്നും, ഫാദർ വടക്കൻ 'വിരുദ്ധമുന്നണി' യുണ്ടാക്കി ഇല്ലെങ്കിലും ആന്റണി 'സഭ' യിലെ അഴിമതിക്കും അനീതിക്കുമെതിരെ ശക്തമായ നാടകം രചിക്കുമായിരുന്നു. 'മിശിഹാചരിത്രം' എഴുതിയ ആൻണിക്ക് ഇൻക്വിലാബിന്റെ മക്കളിലേക്കുള്ള ദൂരം കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് വിരുദ്ധമുന്നണി കുറച്ചുകൊടുത്തു എന്നുവേണം പറയാൻ.

1956 ൽ ഐക്യകേരളം നിലവിൽ വന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യസമരക്കാലത്ത് ജനഹൃദയങ്ങളിൽ ആഴത്തിൽ ദേശീയതാബോധത്തിന്റെയും ജനാധി

പത്യ സങ്കൽപ്പങ്ങളുടേയും ആകെ തുകയാണ് 'ഐക്യകേരളം' എന്ന നവമുദ്രാവാക്യത്തിലെത്തിയത്. ഭാഷാടിസ്ഥാനത്തിലുള്ള സംസ്ഥാന രൂപീകരണവും ജനകീയ ഭരണവും നിലവിൽ വരുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ് 'ഐക്യേകേരളം' സഫലമായിത്തീരുന്നത്, കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് പാർട്ടി അതിന്റ പ്രവർത്തനങ്ങൾ വരാനിരക്കുന്ന പൊതുതെരഞ്ഞെടുപ്പിനെ ലക്ഷ്യമാക്കിക്കൊണ്ടാണ് പ്രവർത്തിച്ചിരുന്നത്. 1955-56 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ പി.ജെ. ആന്റണി 'ഇതു പൊളിറ്റിക്സ്', 'ആദർശം' ഒരു സംഘം യാത്രക്കാർ (ജ്യോതി തിയ്യറ്റേഴ്സ്) 'അവകാശികൾ' എന്നീ നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു.

കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് മന്ത്രിസഭയ്ക്കുവേണ്ടി പി.ജെ. രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ രചിച്ചിരുന്നു. 'ഭാരതം വിളിക്കുന്നു.', 'അധികാരം', 'സ്മാരകം', 'ഇരുമ്പിന്റെ മക്കൾ', 'ഞങ്ങളുടെ രാജ്യം വരേണമേ', 'തലയോടും ചെരിപ്പും' തുടങ്ങിയവ. പാർട്ടിക്കാർക്കുവേണ്ടി അപ്പപ്പോൾ എഴുതി നൽകിയ പല നാടകങ്ങളുടെയും പേരുപോലും ഇന്ന് മറന്നുപോയിരിക്കുന്നു. പി.ജെ. ആന്റണി സ്ഥാനമാനങ്ങൾക്ക് വേണ്ടിയല്ല നാടക രചന നടത്തിയത് ആശയപ്രചരണത്തിൽ പങ്കാളിയാവുക എന്ന ഉദ്ദേശ്യം മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിന് ഉണ്ടായിരുന്നുന്നു. നിസ്സംഗനായിരിക്കുന്നത് സ്വന്തം ചരിത്രത്തെ തന്നെ നിഷേഘിക്കുന്നതിന് തുല്യമായിരിക്കുമെന്ന കുറ്റബോധവും അദ്ദേഹത്തെ വേട്ടയാടിയിരിക്കാം. പൊതുവെ അടങ്ങിയിരിക്കാത്ത മനസ്സ് 'വിമോചനസമര' കാലത്ത് അടങ്ങിയിരിക്കുമെന്നു ചിന്തിച്ചവർക്ക് തെറ്റി. തന്റെ ഭാവിയെ നിർണ്ണയിക്കുന്ന മുന്നോട്ടുള്ള പാത വെട്ടിത്തുറക്കാൻ ചരിത്രം ക്ഷണിക്കുകയാണെന്ന് തിരിച്ചറിയാനുള്ള 'ദീർഘദൃഷ്ടി' ആന്റണിക്കുണ്ടായിരുന്നു. പി.ജെ. 'കല കലയ്ക്കുവേണ്ടി" എന്നു മുറവിളി കൂട്ടുന്ന ദന്തഗോപുരവാസികൾക്കെതിരെ സ്വന്തം രാഷ്ട്രീയ അസ്തിത്വം പ്രഖ്യാപിക്കാൻ ധീരത കാണിച്ച കലാകാരനായിരുന്നു. ചരിത്രം ആർക്കുവേണ്ടിയും കാത്തുനിൽക്കില്ലെന്നും താൻ എന്തിനുവേണ്ടിയാണോ നാടകം എഴുതുന്നത് ആ ദൗത്യം കുറേകൂടി ശക്തമായി തന്റെ തൂലികയിൽ കൂടി പിറന്നു വീണേപ്പറ്റുവെന്ന് ആന്റണിക്ക് അറിയാമായിരുന്നു. 1946 മുതൽ പതിനാലു വർഷങ്ങൾക്കിടയിൽ അമ്പതിലധികം നാടകങ്ങൾ പി.ജെ. ആന്റണി രചിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. സാധാരണകാർക്കുവേണ്ടിയാണ് പി.ജെ. നാടക രചന നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ തൊഴിലാളികൾക്കും, കർഷകർക്കുവേണ്ടിയും അദ്ദേഹം 'മണ്ണ് ഞങ്ങളുടെ മണ്ണ്', 'ഉഴവുചാൽ', (ഉഴവുചാൽ കർഷകരുടെ വിഷയം ആഴത്തിൽ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന നാടകമാണ്.) എന്നീ നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു. കർഷകരുടെ കഷ്ടപ്പാടുകളും മറ്റുമാണ്. ഇവയുടെ പ്രമേയങ്ങൾ. സാധാരണ കർഷക

തൊഴിലാളികളുടെ സംസാരഭാഷ (ദശമഹലരഭേ ഹൈമഴ)വളരെ ശക്ത മായി ഈ നാടകങ്ങളിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂ ണിസ്റ്റാക്കി' എന്ന നാടകത്തെക്കാളും ശക്തമാണ് 'ഉഴവുചാൽ' എന്ന നാടകം. ഇത്തരത്തിൽ രാഷ്ട്രീയ നാടകങ്ങൾ എന്ന നാടകവിഭാഗത്തിന് ഏറ്റവും കൂടുതൽ സംഭാവന നൽകിയ നാടകാചാര്യൻ പി.ജെ. ആന്റ ണിയാണെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

പി.ജെ. ആന്റണിയെന്ന കലാപകാരിയായ, വ്യാവസ്ഥിതിവത്ക്കരണ ത്തിന്റെ മനുഷ്യത്വരാഹിത്യത്തിനെതിരെ നിരന്തരം കലഹിച്ച നാടക കാരനെ, കലാകാരനെ, കവിയെ, ഗായകനെ, നടനെ, രചയിതാവിനെ, സംവിധായകനെ, സംഘാടകനെ, എല്ലാത്തിനുമുപരിയായ, ആ സാർവ്വ ദേശീയ മനുഷ്യസ്നേഹിയെ തിരിച്ചറിയുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിന്റെ രച നകളിലൂടെയും സൃഷ്ടിച്ച കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെയും ഒന്നു കണ്ണോടി ച്ചാൽ മതി. ഭരണകൂടത്തിനും വ്യവസ്ഥാപിത മതസ്ഥാപനങ്ങൾക്കും, യഥാസ്ഥിതികമായ ജീവിത വീക്ഷണങ്ങൾക്കുമെതിരെ നിരന്തരം പോരാടിയ, മനസ്സിൽ അസ്വസ്ഥതയുടെ തീക്കനൽ സ്വയം ചുമന്നുന ടന്ന 'ഗറില്ല' നാടകക്കാരനായിരുന്നു പി.ജെ. ആന്റണി. കേരളത്തിന്റെ നവോത്ഥാനമൂല്യങ്ങളുടെ വിപ്ലവപരമായ പരിവർത്തനോർജ്ജം - കമ്മ്യൂ ണിസ്റ്റു സമരോർജ്ജം എല്ലാ അർത്ഥത്തിലും ഇഴചേർന്നിട്ടുള്ള ഉത്തമ നാടകങ്ങളാണ് പി.ജെ. ആന്റണി എന്ന കാലത്തെ അതിജീവിച്ച മഹാ പ്രതിഭ നാടകസാഹിത്യത്തിൽ സൃഷ്ടിച്ചത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ആന്റണി പി.ജെ., പി.ജെ. ആന്റണിയുടെ സമ്പൂർണ്ണകൃതികൾ, നാഷണൽ ബുക്സ്റ്റാൾ, കോട്ടയം, 2015
2. ചാക്കോ, ഡി. അന്തിക്കാട്, പി.ജെ. ആൻണി-ജീവിതം ഒരാഹ്വാനം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2011
3. വാസുദേവൻപിള്ള വയലാ, മലയാള നാടക സാഹിത്യ ചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 2005.
4. വാസുദേവൻ പിള്ള വയലാ, നാടകത്തിന്റെ നാനാർത്ഥം, കറന്റ് ബുക്സ്, തൃശൂർ, 1991.
5. ശങ്കരൻപിള്ള ജി, മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം, എൻ.ബി.എസ്. കോട്ടയം, 1991
6. ശങ്കരൻപിള്ള ജി, നാടകകൃത്തിന്റെ പണിപ്പുര, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശൂർ, 1990.

കെ.ടി. മുഹമ്മദ്;
മാനവികതയുടെ പ്രചാരകൻ

പ്രിൻസി ഒ. എഫ്.

1929-ൽ മഞ്ചേരി കളത്തിങ്കൽ തൊടികയിൽ വീട്ടിൽ ജനിച്ചു. ബാപ്പ കളത്തിങ്കൽ തൊടികയിൽ കുഞ്ഞമ്മു. ഉമ്മ: ഫാത്തിമ്മക്കുട്ടി. വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുശേഷം പോസ്റ്റൽ ഡിപ്പാർട്ട്മെന്റിൽ ജോലി. 1969-ൽ ജോലിയിൽ നിന്നു പിരിച്ചുവിട്ടു. 1951-ൽ 'കണ്ണുകൾ' എന്ന ചെറുകഥ അന്താരാഷ്ട്ര കഥാമത്സരത്തിൽ മലയാള വിഭാഗത്തിൽ ഒന്നാം സ്ഥാനം നേടിയതോടെ പ്രശസ്തനായി. പന്ത്രണ്ടാം വയസ്സിൽ ആദ്യനാടകമെഴുതി. 1949-ൽ 'വെളിച്ചം വിളക്കന്വേഷിക്കുന്നു' എന്ന നാടകം കോഴിക്കോട് ബ്രദേഴ്സ് മ്യൂസിക്ക്ലബ് അവതരിപ്പിച്ചു. എക്സ്പെരിമെന്റൽ തിയേറ്റർ, കോഴിക്കോട് കേന്ദ്ര കലാസമിതി കൊല്ലം കാളിദാസ കലാ കേന്ദ്രം, കലിംഗ തിയേറ്റേഴ്സ്, കെ.പി.എ.സി, കോഴിക്കോട് സംഗമം തിയേറ്റേഴ്സ് എന്നീ നാടക സമിതികൾക്കുവേണ്ടി നാടകങ്ങൾ എഴുതി. കോഴിക്കോട് സംഗമം തിയേറ്റേഴ്സിന്റെ സ്ഥാപകനുമാണ്. പല നാടകങ്ങളും ചലച്ചിത്രമായിട്ടുണ്ട്. മലയാള നാടകവേദിയിൽ ഇതിവൃത്തതിലും രംഗഭാഷയിലും ഒട്ടേറെ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തി. ചിത്രകാർത്തിക വാരികയുടെ പത്രാധിപർ, ഫിലിം ഡെവലപ്മെന്റ് കോർപ്പറേഷൻ ചെയർമാൻ, കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി ചെയർമാൻ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി അംഗം, പുരോഗമന കലാസാഹിത്യസംഘം വൈസ് പ്രസിഡന്റ് തുടങ്ങിയ സ്ഥാനങ്ങൾ വഹിച്ചു. നിരവധി പുരസ്കാരങ്ങൾക്കും ബഹുമതികൾക്കും അർഹനായിട്ടുണ്ട്. 2006-ൽ സാഹിത്യ അക്കാദമി വിശിഷ്ടാംഗത്വം നൽകി ആദരിച്ചു. 2008 മാർച്ച് 25ന് അന്തരിച്ചു.

സ്ഷ്യടിയും സ്ഥിതിയും - കെ.ടി. മുഹമ്മദ്

ഗൗരവപൂർവ്വം ചർച്ച ചെയ്യേണ്ട ഒന്നായി മാറിയിരിക്കുകയാണ് നാട

കം. നാടകം ജനങ്ങൾക്കിടയിൽ വലിയൊരു സ്ഥാനം തന്നെ വഹിച്ചിരിക്കുന്നു. സാധാരണ പ്രേക്ഷനെ ആകർഷിക്കുന്ന, ഉത്സവപറമ്പുകളിൽ അഭിനേതാക്കൾ കാഴ്ചവച്ചിരുന്ന വൈദഗ്ധ്യം എന്നിവ നാടകങ്ങളിലേക്കുള്ള വലിയൊരു വളർച്ച നാടകസാഹിത്യത്തിന് പറയാനുണ്ട്. ആയിരത്തിതൊള്ളായിരത്തി അറുപതോടെ കെ.ടി.മുഹമ്മദ് എന്ന അതുല്യ പ്രതിഭ സജീവമായി നാടകരംഗത്ത് നിലയുറപ്പിച്ചു. നാടകം എന്ന ദൃശ്യ കലയെ കുറിച്ചുള്ള വ്യക്തമായ അവബോധത്തോടുകൂടിയാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ എഴുതിയതുംഅവതരിപ്പിച്ചതും. സമൂഹ്യപരമായ ധാരണ വച്ചു പുലർത്തിക്കൊണ്ട് അദ്ദേഹം നാടകം എഴുതി എന്നു വേണം പറയാൻ.

മതമൈത്രിയുടെ കാവൽക്കാരൻ

സാധാരണക്കാരന്റെ ജീവിതപ്രതിസന്ധികളെയും കഷ്ടപ്പാടുകളെയും അരങ്ങിൽ ജാഗ്രതയോടെ അവതരിപ്പിച്ച നാടകകൃത്താണ് കെ. ടി.മുഹമ്മദ്. മതമൈത്രിയും മാനവമൈത്രിയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടക ചിന്തകളുടെ അടിസ്ഥാനശക്തികളായിരുന്നു. ജാതിമതവർണ്ണവർഗ്ഗ ഭേദങ്ങളില്ലാതെ അദ്ദേഹം എഴുത്ത് നിർവ്വഹിച്ചു. മതേതര ചിന്തകളിലേക്ക് സമൂഹത്തെ നയിക്കാൻ നാടകങ്ങളിലൂടെ പരിശ്രമിച്ചു എന്നുവേണം പറയാൻ. മനുഷ്യൻ തീർക്കുന്ന മതത്തിന്റെ മതിലുകൾ അടിച്ചുതകർത്ത് ജീവിത യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ അനുഭവിച്ചറിയുവാൻ കെ.ടി. തന്റെ നാടകങ്ങളിലൂടെ പറയുന്നു.

മുസ്ലീം സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അനുഭവ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ ആവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് ഇത് ഭൂമിയാണ് (1953) എന്ന നാടകം. അനാഥ മുസ്ലീം പെൺകുട്ടിയുടെ ജീവിത അനാവരണം ചെയ്യുന്ന നാടകം. സ്ത്രീകളുടെ ഗർഭത്തിനുത്തരവാദി ഇബിലീസാണെന്നും വിവാഹം കഴിക്കുന്ന പുരുഷൻ ആരാണെന്ന് ഒരു സ്ത്രീ അറിയേണ്ട കാര്യമില്ലെന്നും പറയുന്ന മതത്തിലെ സ്ത്രീകളുടെ അവസ്ഥ കെ.ടി.മുഹമ്മദ് ഇത് ഭൂമിയാണ് എന്ന നാടകത്തിലൂടെ സ്പഷ്ടമായി തന്നെ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

മതമൈത്രിയുടെ മഹിമയെ ഒരു പ്രയാസവും കൂടാതെ വെള്ളപ്പൊക്കം എന്ന നാടകത്തിൽ കെ.ടി.മുഹമ്മദ് ദൃശ്യവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്. നാട്ടിലുണ്ടാകുന്ന അതിശക്തമായ മഴയും കാറ്റും വെള്ളപ്പൊക്കവും അവ സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഹിന്ദുമുസ്ലീം വൈര്യവും പറഞ്ഞുതുടങ്ങി നാടകം ഹിന്ദു മുസ്ലീം മൈത്രിയിൽ പര്യവസാനിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. പള്ളികൾ, അമ്പലങ്ങൾ, ചർച്ചുകൾ എന്നിവയുടെ തകർച്ച, ദൈവങ്ങളുടെ അലർച്ച

എന്നിവയെല്ലാം തികച്ചും യുക്തിവാദമായി തന്നെ നാടകത്തിൽ കാണാം. ഒരു മതത്തിനും പ്രകൃതിയുടെ പ്രതികാരാഗ്നിയെ തടയാൻ സാധിക്കുകയില്ല എന്ന ശാശ്വതനിയമത്തിലേക്കാണ് കെ.ടി തന്റെ നാടകത്തെ കൊണ്ടുചെന്നവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

തങ്ങളുടെ സൗകര്യാർത്ഥം മാതാപിതാക്കളെ വൃദ്ധസദനത്തിൽ കൊണ്ടുചെന്നു തള്ളുന്ന പുതിയ തലമുറയെ ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന കെ.ടി. യുടെ നാടകമാണ് കറവറ്റ പശു. ഇറച്ചിയുടെ വിലയെങ്കിലും കിട്ടുന്ന കറവറ്റ പശുക്കളേക്കാൾ ദയനീയമാണ് പ്രയാധിക്യം വന്ന് സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി കെഞ്ചുന്ന മനുഷ്യസമൂഹത്തിന്റെ അവസ്ഥ. അവിടെ മനുഷ്യന്റെ നീതിബോധത്തിന്റെ സ്ഥാനം എവിടെയാണ് എന്ന് കെ.ടി.അടിവരയിട്ടു ചോദിക്കുന്നുമുണ്ട്. കറവറ്റ പശു എന്ന നാടകത്തിലൂടെ.

ഇവയ്ക്കു പുറമെ വെളിച്ചം വിളക്കന്വേഷിക്കുന്നു, മനുഷ്യൻ കാരാഗൃഹത്തിലാണ്, പുതിയ വീട്, രാത്രിവണ്ടികൾ, ഞാൻ പേടിക്കുന്നു, ചുവന്ന ഘടികാരം തുടങ്ങി ഒട്ടേറെ റിയലിസ്റ്റിക് നാടകങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റേതായിട്ടുണ്ട്.

പുതുമയുടെ പ്രചാരകൻ

തികച്ചും റിയലസ്റ്റിക് രീതി ഉപയോഗിച്ചാണ് നാടകാവിഷ്ക്കാരം കെ.ടി നിർവ്വഹിച്ചതെങ്കിലും അവതരണങ്ങളിൽ പുതുമ കൊണ്ടുവരാൻ അദ്ദേഹത്തിന് കഴിഞ്ഞിരുന്നു. തന്റെ നാടകത്തിലൂടെ സമൂഹത്തിനോട് എന്താണോ പറയാൻ ലക്ഷ്യം വയ്ക്കുന്നത്. അവ ഫലപ്രാദമായി നിർവ്വഹിക്കാൻ ഉതകുന്ന നൂതന സങ്കേതങ്ങളും പ്രവണതകളും കെ.ടിയുടെ നാടകങ്ങളുടെ മുതൽകൂട്ടായിരുന്ന പ്രേക്ഷകൻ, അരങ്ങ്, കഥാപാത്രങ്ങൾ എന്നിവയ്ക്ക് കെ.ടി. പ്രത്യേക സ്ഥാനം നൽകിയിരുന്നു. ഇവയെ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് മാത്രമെ കെ.ടി.യിലെ പ്രതിഭ പുതുപ്രവണതകളെനാടകത്തിലേക്ക് സ്വാഗതം ചെയ്തിരുന്നുള്ളൂ. നാടകത്തിന്റെ തനിമകൾ ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടുതന്നെ പുതിയ സങ്കേതങ്ങളെ ഉപയോഗിച്ച് എഴുതിയതാണ് സൃഷ്ടി, സ്ഥിതി തുടങ്ങിയ 'സകാര നാടകങ്ങൾ'.

അദ്ദേഹം പറയുന്നു: "രചനാസമയത്ത് എന്റെ മുന്നിൽ വായനക്കാരില്ല പ്രേക്ഷനേയുള്ളൂ. നാടകത്തിന്റെ അരങ്ങിന്റെ പൂർണതയിൽ ഒരു സംവിധായകൻ എന്ന നിലയിലുള്ള എന്റെ ബാധ്യത അവസാനിക്കുന്നതായി ഞാൻ കരുതുന്നുന്നു. പ്രേക്ഷനെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ എഴുത്ത് അത്രയേറെ സാമുദായിക മൂല്യങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്നവയായിരുന്നു. "സൃഷ്ടി", "സ്ഥിതി", "സംഹാരം" പേരുകളിൽ തന്നെ വളരെയേറെ അത്ഥൈക്യം പുലർത്തുന്ന നാടകങ്ങളുടെ ആവി

ഷ്കാരം തികച്ചും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൈവിരുതിന്റെ ഉത്തമമായ ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. മത നിരപേക്ഷകമായ ഒരു നാടിനെ കുറിച്ചുള്ള കെ.ടി .യുടെ അഭിലാഷങ്ങൾ ഒരോ നാടകങ്ങളിലും കാണാൻ കഴിയുന്ന യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിൽ ഒന്നാണ്. ഏതു മതത്തിലും വിശ്വസിക്കുവാനുള്ള വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാഴ്ചപ്പാട് ഒരുപക്ഷേ, നാടക കലയിൽ കെ.ടി. എന്ന മഹാപ്രതിഭയെ വ്യതിരിക്തനാക്കിത്തീർത്തു.

സൃഷ്ടി

നാടകസൃഷ്ടിയുടെ അപഹാസ്യതയെ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കെ. ടി. മുഹമ്മദ് സൃഷ്ടി എന്ന നാടകരചനയിലൂടെ നാടകൃത്തായ വേണു പച്ചയായ ജീവിതങ്ങളെ നാടകങ്ങളിലാവിഷ്കരിക്കമെന്ന ചിന്തയുമായി നടക്കുന്ന വ്യക്തിയാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് അയൽവീടുകളിലേക്കുള്ള നോട്ടം അയാളെ ഭരിക്കുന്നത്.

> “മനുഷ്യന്റെ കഥ പച്ചയായ മനുഷ്യന്റെ കഥ. രാധയുടെ
> കയ്യിൽ വല്ല കഥാബീജങ്ങളുണ്ടോ? എന്ന പറഞ്ഞാൽ
> ഒരു കഥക്കു പറ്റിയ വല്ല ആളുകളോ സംഭവങ്ങളോ?

എന്ന് കഥാനായകൻ വേണു ചോദിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിലാണ് മാധവിയമ്മ ഭർത്താവ് നാരായണമെ തിരക്കികൊണ്ട് വരുന്നത്. ഞങ്ങളുടെ കഥ എഴുതിക്കോളാൻ മാധവിയമ്മയുടെ മകൾ രാധ അയാളോട് പറയുന്നു.

> “പോടി അവിടുന്ന്, രാജാക്കന്മാരടീം പണക്കാരടീം
>
> കഥയെഴുതിയാലാ പണം കിട്ട് ആ അല്ലെ വേണൂ?”

എന്ന് മാധവിയമ്മ പറയുന്നിടത്ത് കാശിനു വേണ്ടിയുള്ള നാടകമെഴുത്തിനെ പ്രകടമായി വിമർശിക്കുകയാണ് കെ.ടി ഇവിടെ. തന്റെ ഭാര്യയിൽ പോലും നാടകത്തിനുള്ള ത്രഡ് കണ്ടെത്തുന്ന വേണു തികച്ചു നാടകകൃത്തുക്കളുടെ അപമാനമാണെന്ന് പറയുന്നു. ഭാര്യയുടെ ചാരിത്രത്തിൽ സംശയമുന്നയിച്ചുകൊണ്ട് ഭാര്യയുമായി അയാൾ വഴക്കിടുന്നു. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഭാര്യയുടെ പ്രതികരണം അറിയുന്നതിനുവേണ്ടിയാണ് ഇത്തരത്തിൽ ഒരു പരാമർശം അയാൾ പറയുന്നതെങ്കിലും കഥയുണ്ടാക്കാനുള്ള അയാളുടെ കുടിലതന്ത്രം ഒരിയ്ക്കലും പ്രശംസനീയാർഹമായി കാണാൻ സാധിക്കുന്ന ഒന്നല്ല. നാരായണനെ പോലീസ് പിടിച്ചുകൊണ്ടു പോകുമ്പോൾ അയാൾ മറ്റൊരു കഥാബീജം കിട്ടിയ സന്തോഷത്തിൽ അഭിരമിക്കുന്നു. നാരായണന്റെ മകൾ രാധയുടെ കാമു

കനെ പറഞ്ഞ് ബോംബയിലേക്ക് ജോലി തേടി പോകുന്നതിന് പ്രേരിപ്പി ക്കുകയും രാധ അറിയരുതിതെന്നും പറഞ്ഞു വിലക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തനിക്കാവശ്യമുള്ള കഥ അനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും പകർത്തുന്നതിനേക്കാൾ വേണു കാണിക്കുന്ന താൽപര്യം ജീവിതത്തെ ട്വിസ്റ്റുകളാക്കി മാറ്റി ത്തീർക്കുന്നതിനു വേണ്ടി ചുറ്റുമുള്ള വ്യക്തികളെക്കൊണ്ട് വേണുവിന്റെ കഥ നടപ്പിലാക്കുന്നതിലാണെന്നർത്ഥം. മാധവിയമ്മയുടെ ആത്മഹത്യാ ശ്രമം അയാളുടെ കഥയെ ആകെ മാറ്റിമറിക്കുന്നു. ആത്മഹത്യാശ്രമം കുറ്റമായതിനാൽ പോലീസുക്കാർ മാധവിയമ്മയ്ക്കും ഭർത്താവിനു പിന്നാലെ വിലങ്ങണിയിക്കുന്നു. മൂന്നുന്നേരം സുഭിക്ഷമായി ഭക്ഷണം കിട്ടുമല്ലോ എന്ന പ്രതീക്ഷ അവരെ പിന്നെയും ജീവിതത്തിലേക്ക് കട ത്തിവിടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. മന്ദബുദ്ധിയായ അനുജനെ സംരക്ഷി ക്കേണ്ട ചുമതല രാധയുടേതായിമാറി. ഈ വിശപ്പിനേയും നാടമെഴുതി കാശുമുണ്ടാക്കാൻ അയാൾ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അനുജന്റെ വിശപ്പകറ്റാൻ രാധ വേശ്യാവൃത്തിയിലേക്ക് പോകുന്നതിലൂടെ വേണുവിന്റെ കഥാ ബീജം അലസിപോകുന്ന കാഴ്ചയാണ് പിന്നീട് കാണാൻ കഴിയുന്നത്. നാടകത്തിലെ അരസികത ഒഴിവാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി അയാൾ ശുഭപ ര്യവസായിയാക്കി നാടകത്തിന്റെ ക്ലൈമാക്സ് ഒരുക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും രാധ യുടെ മാധവിയമ്മയും ആത്മഹത്യചെയ്ത് ഗോപിയെ തനിച്ചാക്കുക യാണ് ചെയ്യുന്നത്.

"ഈ ദുരന്തത്തിൽനിന്നും നാടകമെങ്കിലും രക്ഷപ്പെടട്ടേ"!

എന്ന ആഗ്രഹം നാടകത്തിന്റെ മധ്യഭാഗം കഴിയുമ്പോൾ ഗോപിക്ക് ഉണ്ടാകുന്നതുകൊണ്ടാണ് ജീവിതഗതിയെ ആവിഷ്കരിക്കാൻ അയാൾ തീരുമാനിക്കാതിരുന്നത്. പകരം എല്ലാവർക്കും ഇഷ്ടപ്പെടുന്ന "ശുഭം" എഴുതിക്കൂട്ടുന്നു അയാൾ.

> "എന്താണിനിയും നോക്കി നിൽക്കുന്നത്. മതിയായോ?
> ഇതാണ് ക്ലൈമാക്സ്. ഇതാണ് ജീവിതം. ഇതാണ് സത്യം.
> അതാണ് ജീവിതഗന്ധമുള്ള നാടകം... നിങ്ങളിവനെ
> കണ്ടില്ലെങ്കിൽ, ഇവൻ വളരുകയാണെന്നോർമിച്ചില്ലെങ്കിൽ,
> നാളെ നിങ്ങളുടെ കലയും, സാഹിത്യവും, സംസ്കാരവും
> നിങ്ങളുടെയൊക്കെ തലപോലും ഇവൻ ചുട്ടു ചാമ്പലാക്കി
> തിന്നുകളയും."

എന്ന് ശങ്കരൻകുട്ടിമേനോനോട് പറയുന്നതിലൂടെ ജീവിതങ്ങളെ നാട കത്തിനുള്ള അസംസ്കൃത വസ്തുവായി കണ്ടിരുന്ന വേണുവിന്റെ മാനു ഷികത്വം പുറത്തു വരുന്നു.

സ്ഥിതി

"സ്ഥിതി" തികച്ചും ജീവിതാവബോധം നൽകുന്ന നാടകമാണ്. മുപ്പ ത്തഞ്ചു കൊല്ലം കൃത്യനിഷ്ഠയോടും സത്യസന്ധതയോടും കൂടി ജോലി യെടുത്ത് റിട്ടയർ ചെയ്യുന്ന ഭാസ്കരമേനോൻ മനുഷ്യൻ ആരാണെന്നന്വേഷിക്കുന്നതാണ് നാടകം.

> ''47 വരെ ഈ ഉടുപ്പിന് അടിമത്തത്തിന്റെ ഭാരമുണ്ടായിരുന്നു.
> പിന്നീട് ഇത് എന്റെ അവകാശവും സ്വന്തവുമാണെന്ന് തോന്നി.
> ഈ തോന്നൽ ഈ നാട്ടുകാർക്ക് പൊതുവേ ഉണ്ടായി.
> അങ്ങനെ വൃദ്ധിയിൽ നിന്ന് അഭുവൃദ്ധിയിലേക്ക് ഈ നാട്
> കുതിച്ചുയരുകയാണ്. കുടിൽതൊട്ട് കൊട്ടാരം വരെ
> ആ മാറ്റങ്ങൾ ഞാൻ കണ്ടു".

തന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾക്കും ആഗ്രഹങ്ങൾക്കും വേണ്ടി മാത്രം ജീവിച്ചി രുന്ന പോസ്റ്റുമാസ്റ്റർ നാടിന്റെ വളർച്ചയെ കണ്ടാസ്വദിച്ചുമെന്ന് പറയാം. അതുകൊണ്ടാണ്

> "എന്തു മണ്ണാങ്കട്ടിയെങ്കിലുമാക്ട്ടെ. ഈ നാടിനെപ്പറ്റി
> ചോദിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് ഈ മനുഷ്യൻ
> ആരാണെന്നന്വേഷിക്ക്. 1946-ലെ തപാൽക്കാരുടെ
> സമരത്തിൽ ഇയാൾ എവിടെയായിരുന്നുവെന്ന് ചോദിക്ക്".
> എന്ന് രവി (മകൻ) പറയുന്നത്.
> "സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കുശേഷം ഞാൻ എല്ലാ
> പണിമുടക്കുകൾക്കും എതിരായിരുന്നു, ഞാൻ ഈ
> നാടിന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിയിൽ സംതൃപ്തനായിരുന്നു.
> ഇന്നും സംതൃപത്നാണ്. ഈ നാടിന്റെ അഭിവൃദ്ധിയെ
> തടസ്സപ്പെടുത്താനുള്ള പിന്തിരിപ്പന്മാരുടെ അടവായിട്ടേ
> ഞാനേത് പണിമുടക്കുകളേയും കാണൂ. പണിമുടക്കം
> രാജ്യദ്രോഹമാണെന്ന് വിശ്വസിക്കുന്ന ആളാണ് ഞാൻ.

സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കു ശേഷം അയാൾക്കു ജീവിക്കാനുള്ള അവസ രങ്ങൾ വന്നുചേർന്നത് മഹാഭാഗ്യമായി കണുകയും മറ്റുള്ളവരുടെ ആവ ശ്യങ്ങളെ കാണാതെ പോവുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ഥിതി. രവിയുടെ മാർച്ച യുള്ള വാക്കുകൾ അയാൾക്ക് തെരുവിലെ ജീവിതം കാണുവാനുള്ള പ്രേരണയാകുകയാണ്. മതം, വൃദ്ധൻ, പാർവ്വതി, അമ്മിണി തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളിലൂടെ പല ജീവിതങ്ങളെയും അയാൾ പഠിക്കുന്നു. തെരു വിൽ കാണുന്നവരെല്ലാം തന്റെ സ്വന്തമാണെന്ന് അയാൾക്ക് തോന്നുക യാണ്. യഥാർത്ഥത്തിൽ ഇതെല്ലാം ഒരു മായാലോകത്തിലി രുന്നുകൊണ്ടാണ് ഭാസ്കരമേനോൻ കാണുന്നത്. പണ്ട് താൻ ചെയ്ത തെറ്റുകളുടെ ഒരു വിചാരണയായി അത് മാറുകയും ചെയ്യുന്നു.

> "അതെ ഭ്രാന്ത്. മനുഷ്യന് ഭ്രാന്ത് പിടിച്ചാൽ പിടിച്ച്
> കെട്ടിയിട്ടാൽ മതി. പക്ഷെ നിങ്ങൾക്ക് ഭ്രാന്ത്
> പിടിക്കുമ്പോൾ ഈ നാട്ടിൽ പതിരായിരക്കണക്കിന്
> ജനങ്ങൾ കശാപ്പ് ചെയ്യപ്പെടുന്നു."

എന്ന് മതത്തിനോടുള്ള അവസാന വാക്കുകളിൽ ഒരു പശ്ചാത്താപം ഒഴിഞ്ഞു കിടക്കുന്നുണ്ട്. മതഭ്രാന്തുപിടിച്ച് നടക്കുന്ന ഒരു വർഗ്ഗീയവാദിയുടെ പശ്ചാത്താപ സ്വരമായി അതിനെ കാണാവുന്നതാണ്.

"സ്വാതന്ത്ര്യം, അത് ഒരു വലിയ പ്രസവമായിരുന്നു. പക്ഷെ കുഞ്ഞ് രോഗിയായിപ്പോയി. ഇവിടുത്തെ രാഷ്ട്രീയ വൈദ്യന്മാർകർക്ക് അതിന്റെ ആയുസ്സിനെയല്ലാതെ ആരോഗ്യത്തെ കാത്തു സൂക്ഷിക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ല, ഞാൻ ആത്മഹത്യ ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

സ്വാതന്ത്ര്യലബ്ധിക്കുശേഷം മാനുഷികത്വം ഉറ്റുനോക്കാത്ത ജീവിതമാണ് ഇവിടെ ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നത്. ജീവിതെ പൂർണസ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റതാണെന്ന് തിരിച്ചറിവ് നാടകത്തെ പൂർണതയിലെത്തിക്കുന്നു. ചെറിയവനെന്നോ വലിയവനെന്നോ കൊട്ടാരമെന്നോ കുടിലെന്നോ ഉള്ള വ്യതിരികതയ്ക്ക് അടിസ്ഥാനമില്ലാത്ത ലോകത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണം.

ഈ രണ്ടു നാടകങ്ങൾക്ക് പുറമെയുള്ള സംഹാരം എന്ന നാടകം സമൂഹത്തിലെ ദുഷ്ടതയുടെ ഉന്മൂലനമാണ് പറഞ്ഞുവയ്ക്കുന്നത്. സൃഷ്ടി, സ്ഥിതി എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ മാനുഷികത്ത്വം എങ്ങനെ നേടിയെടുക്കാൻ സാധിക്കും എന്നുള്ള ചർച്ചയാണ് അന്യന്റെ ജീവിതത്തെ അപകർഷതയോടെ മാത്രം കാണാതെ അല്ലെങ്കിൽ തങ്ങൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള അസംസകൃത വസ്തുക്കളായി ആവശ്യങ്ങൾ നേടിയെടുക്കാതെ മനുഷ്യസ്നേഹിയാകുവാൻ പഠിപ്പിക്കുകയാണ് എന്നർത്ഥം. സാമുദായിക അസമത്വങ്ങളെയും മനുഷ്യകുടിലതന്ത്രങ്ങളെയും അപ്പാടെ തന്റെ ഈ നാടകങ്ങളിലൂടെ കെ.ടി. മുഹമ്മദ് തുടച്ചുനീക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. ഗ്രാമപ്രകാശ് .എൽ.ആർ; "നാടകം പാഠവും പ്രയോഗവും", കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, ആഗസ്റ്റ് 2009
2. മുഹമ്മദ് കെ.ടി; "കെ.ടിയുടെ നാടകങ്ങൾ വാല്യം 1", കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, ജൂൺ 2008
3. ______________ – "കെ.ടിയുടെ നാടകങ്ങൾ വാല്യം 2", കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, ജൂൺ 2008
4. വാസുദേവൻപിള്ള വയലാർ; "മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം", കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, തൃശ്ശൂർ, സെപ്തംബർ 2008

കാവാലം നാരായണപണിക്കർ-
കാലത്തിന്റെ അരങ്ങിലെ മഹാനടൻ

എബ്രഹാം കെ. ജെ.

ജനസഹസ്രങ്ങളുടെ മനസ്സിൽ ലബ്ധപ്രതിഷ്ഠ നേടിയ ദൃശ്യസംവേദ കലാരൂപമാണ് നാടകം. സങ്കീർണ്ണമായ ജീവിത സംഘർഷ ഭൂമികയിൽ നിന്നും കണ്ടെടുക്കുന്ന ജീവിതചിത്രങ്ങൾക്ക് അരങ്ങ് വേദിയാകുന്നു. വാക്കുകൊണ്ടും അവതരണംകൊണ്ടും നിരന്തരമായി തുടരുന്ന ജീവൽപ്രവർത്തി നാടകത്തിലൂടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഒരു ചാക്രീകചലനം പോലെ ഒന്നിൽ നിന്നു മറ്റൊന്നിലേക്ക് സംക്രമിക്കുന്ന ഊർജ്ജപ്രവാഹമായി മനുഷ്യബന്ധങ്ങളെ നാടകം സജീവമായി നിലനിർത്തുന്നു. ഭാവാവിഷ്കരണം നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തിലെ മുഖ്യഘടകമാണ്. ജീവിതത്തെ അതിന്റെ സമസ്തഭാവചലനങ്ങളോടും കൂടി യാഥാർത്ഥ്യബോധത്തോടെ രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ നാടകംപോലെ പ്രയോജനകരമായ മറ്റൊരു ദൃശ്യകലാരൂപമില്ല.

മലയാളനാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭഘട്ടം

കേരളത്തിൽ ആധുനിക നാടകവേദിയ്ക്ക് തുടക്കം കുറിച്ചത് തമിഴ് നാടകസംഘങ്ങളെ അനുകരിക്കാനുള്ള ശ്രമത്തിന്റെ ഭാഗമായിരുന്നു. വിവർത്തനനാടകങ്ങൾ, പ്രഹസനങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയ- സാമൂഹിക നാടകങ്ങൾ എന്നിവയിലൂടെ മലയാള നാടകപ്രസ്ഥാനം പുതിയ കരുത്തിന്റെ ചിറകിൽ കുതിച്ചുയർന്നു. എന്നാൽ നമ്മുടേതായ ഒരു നാടകവഴക്കം എന്ന നിലയിൽ മലയാള നാടകത്തെ സമുന്നതമായ ഇടത്തേക്ക് ഉയർത്തുവാൻ ശ്രമങ്ങൾ പല വഴിക്കും തുടർന്നും. സ്വാതന്ത്ര്യനന്തര കാലഘട്ടത്തിൽ മലയാളനാടക പ്രസ്ഥാനം പ്രതീക്ഷാനിർഭരമായ വളർച്ചയുടെ പ്രത്യക്ഷത കാണിച്ചു തുടങ്ങി. നാടകത്തിലെ ഭാവാവിഷ്കരണപരമായ പരീക്ഷണങ്ങളുടെ പരിണതഫലമായിട്ടാണ് കാവ്യനാടകം

മലയാളത്തിൽ പുനരവതരിച്ചത്. കാവ്യനാടകങ്ങളുടെ പ്രതിഫലനത്തിലൂടെ തനതുനാടകവേദി എന്ന സമസ്യയിലേക്ക് കാര്യങ്ങൾ വഴി മാറി സഞ്ചരിച്ചു. "പാശ്ചാത്യസ്വാധീനത്തിൽ അധഃപതിച്ചുപോയ ദൃശ്യവേദിയുടെ മോചനത്തിനായി ഭാരതത്തിലാകമാനം പരിശ്രമങ്ങൾ ആരംഭിച്ചപ്പോൾ കേരളത്തിൽ നാടകരചനയിലും ചെയ്വനയിലും സ്വന്തമായൊരു പാതവെട്ടിത്തെളിച്ച് സംവേദനക്ഷമത കൈവരിച്ചത് കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരാണ്."[1]

വിസ്മൃതിയിലാണ്ടു പോയ കേരളത്തിന്റെ തനതു കലാരൂപങ്ങളെ കണ്ടെടുത്ത് അവയെ ജനഹൃദയങ്ങളിൽ സ്ഥാനം പിടിക്കുവാൻ തക്കവണ്ണം കാവാലം അവതരിപ്പിച്ചു. ആവർത്തനങ്ങളായി സ്ഥൂലീകരിക്കപ്പെടുവാൻ പര്യാപ്തമായ കലാരൂപങ്ങളെ അതേപടി അനുകരിക്കുന്നതിനു പകരം അവയിലെ അംശങ്ങളെ സ്വീകരിക്കുവാൻ അദ്ദേഹം തയ്യാറായി. ഒരു മഹത്തായ ജനകീയരംഗകലയെ അരങ്ങിൽ നിന്നും പരശതം ഹൃദയങ്ങളിലേക്ക് എത്തിക്കാൻ കാവാലം എന്ന നാടകാചാര്യനു കഴിഞ്ഞു. സംസ്കൃതനാടക പാരമ്പര്യത്തെ പരിപൂർണ്ണമായി ഉപേക്ഷിക്കാതെയുള്ള പ്രവർത്തനങ്ങളാണ് നടത്തിയത്. സംസ്കൃത നാടകങ്ങളിൽ നിന്നും സ്വീകരിക്കേണ്ട മൂലകങ്ങളെ സ്വീകരിച്ചും തനതു കാലാരൂപങ്ങളിൽ നിന്നു സ്വാംശീകരിക്കേണ്ടവയെ സ്വാംശീകരിച്ചുമാണ് കാവാലം തന്റെ നാടകസപര്യ മുമ്പോട്ടു കൊണ്ടു പോയത്.

തനതുനാടകവേദിയുടെ സ്വാധീനം

കേരളത്തിൽ തനതുനാടകവേദിയുടെ പ്രയോക്താക്കളിൽ പ്രമുഖനും, ഏറ്റവും വലിയ പ്രചാരകനുമായിരുന്നു കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ. ഭാരതീയ നാടക പാരമ്പര്യത്തിൽ അഭിമാനം കൊള്ളുകയും അവയെ ശരിയായ വിധത്തിൽ നാടകത്തിൽ ഉപയുക്തമാക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം ആത്മാർത്ഥമായി ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. പ്രചീന ഭാരതീയ നാടകത്തിന്റെ ക്രിയാപരമായ സവിശേഷതകൾ പുനരാവിഷ്കരിക്കാനുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ മലയാളനാടകത്തിന്റെ കലാമൂല്യം വർദ്ധിക്കുവാൻ കാരണമായി. തനതിടങ്ങളിലെ നാടോടിവഴക്കവുമായി കാവ്യനാടകങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ചു വിജയം കൈവരിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചു. സദാ ജാഗരൂകമായ ഒരന്വേഷണത്വര തന്റെ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളിൽ നിറച്ചു നിർത്താൻ അദ്ദേഹം ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നു.

"കാവാലം നാരായണപണിക്കർ പുതിയൊരുശൈലികൊണ്ടുവന്നു- ആംഗികാഭിനയപ്രധാനം, നൃത്തവാദ്യഗാനങ്ങളുടെ ചേരുവകൊണ്ട് ആകർഷകം. നാടകീയത മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്ന പ്രചീന കേരളീയരംഗകലകളെ മനസ്സിൽവച്ചുകൊണ്ടുള്ള സംവിധാനം; നാടോടി പാരമ്പര്യ

ത്തിലെ ദാർശനികാശയങ്ങൾ കണ്ടെത്തുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന പ്രതീകാത്മകമായ ശില്പം; തൗര്യത്രികത്തിന്റെ പ്രയോഗം കൊണ്ട് എപ്പോഴും സജീവമായ ക്രിയാംശം; സൂത്രധാരവിദൂഷകാദി ഭാഷ്യകാരൻമാരുടെ ഇടപെടൽ; രംഗസമഗ്രിയില്ലാതെ വിഭാവനകൊണ്ടു സൃഷ്ടിക്കുന്ന അന്തരീക്ഷത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ള അഭ്യാസവിധി, മറ്റു കഥാപാത്രങ്ങൾ അടുത്തുണ്ടെങ്കിലും അവർ കേൾക്കാത്ത അന്തർഗതങ്ങൾ തുടങ്ങിയ സാങ്കേതിക ചിട്ടകളിൽ കൂടിയാട്ടത്തിലെയും കഥകളിയിലെയും സമ്പ്രദായത്തിന്റെ സ്വീകാരം,

പടയണിയിലെപ്പോലെ കർട്ടൻ എന്ന നിലയിലല്ലാതെ തിരശ്ശീലയുടെ വിവിധ ഉപയോഗം."[2] ജീവനുറ്റതും, പുതിയതുമായ ഒരു നാടകപാരമ്പര്യത്തിനു വഴിതെളിച്ചവരിൽ കാവാലവും മുഖ്യപങ്കാളിയായി.

കാവാലത്തിന്റെ കൈയ്യൊപ്പ്

മഹത്തായ കലാമൂല്യത്തോട് ലോകചരിത്രത്തിൽ അനുകരണീയവും, ശ്ലാഘനീയവുമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനമായി നമ്മുടെ തനതു നാടകപ്രസ്ഥാനം വളരുകയുണ്ടായി. മലയാളനാടകകലയുടെ വളർച്ചയ്ക്കും, പഠനത്തിനും വേണ്ടി ജീവിതത്തെ ഉഴിഞ്ഞുവെച്ച നാടകാചാര്യനാണ് കാവാലം നാരായണപണിക്കർ. ഓരോ ജീവിതത്തിനും അതിന്റേതായ ഉദ്ദേശ്യം ഉണ്ട് തന്റെ കർമ്മമേഖല തിരിച്ചറിഞ്ഞ് അതിന്റെ സ്ഥിരോത്സാഹത്തോടെ അദ്ധ്വാനിച്ച ഗുരുവര്യനാണ് കാവാലം. വാക്കുകളിൽ പകർത്തിയത് അതേപടി സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ, അരങ്ങിൽ പുതുചലനങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കാൻ കാവാലത്തിന്റെ പ്രതിഭാവൈഭവം വാക്കുകൾക്കതീതമാണ്. ജന്മസിദ്ധമായ വൈദ്ഗദ്ധ്യം കൊണ്ട് നാടകത്തെ തന്റെ വഴികളിലൂടെ സഞ്ചരിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. നാടകാസ്വാദനത്തിന് പുതിയവഴിത്താരകൾ തുറക്കുവാനും ആസ്വാദകമനസ്സിൽ ആന്ദം നിറയ്ക്കുവാൻ കാവാലത്തിനു സാധിച്ചു. നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റെയും രസനിഷ്പത്തിയുടെയും തന്ത്രങ്ങളുടെ അത്ഭുതസിദ്ധി അദ്ദേഹം തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ നിറച്ചു വെച്ചു. ഋഷിതുല്ല്യമായ ജീവിതചര്യകളോടും, ഏകാഗ്രമായ ചിന്തകളോടും, തെളിഞ്ഞ കർമ്മകുശലതയോടും അദ്ദേഹം മലയാള നാടകവേദിയിൽ നിറഞ്ഞു നിന്നു.

മലയാളനാടകവേദിയിൽ തനതു നാടകത്തിന്റെ ആദ്യകിരണങ്ങൾ ഉയരുന്നത് കാവാലം നാരായണപണിക്കരുടെ ആശീർവാദത്തോടെ തന്നെയാണ്. പാശ്ചാത്യ വിവർത്തന നാടകങ്ങളിൽ മാത്രം മുഴുകി കഴിഞ്ഞ മലയാളനാടകവേദിയുടെ ഉയിർത്തെഴുന്നേൽപ്പു കൂടിയായിരുന്നു തനതു നാടകവേദിയുടെ ഉദയത്തിൽ കൂടി സാക്ഷാത്കരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞത്. പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും കലയുടെയും യഥാർത്ഥ വഴികളിലൂടെ

കാവാലം മലയാളനാടകവേദിയുടെ വഴികാട്ടിയും വഴിവിളക്കുമായിരുന്നു. 1970-ൽ കാവാലം നാടകരംഗത്ത് സജീവമായതോടു കൂടി മലയാളനാടകവേദിയിൽ പുതിയ അവബോധങ്ങൾ ഉണരുകയുണ്ടായി. തനതു സംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രകടമായ വേദികളായി മാറുമ്പോൾ ഭാഷയുടെയും പാരമ്പര്യത്തിന്റെയും വളർച്ച നാടകവേദികളിലൂട സാദ്ധ്യമായി തീരുന്നു. കേരളത്തിന്റെ സമ്പന്നവും സമൃദ്ധമായ ശ്രീ ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യത്തെയും അതിന്റെ രംഗസാദ്ധ്യതകളെയും ആധുനിക ലോകനാടക പ്രവർത്തകതൊക്കയും തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. കഥകളി, കൂടിയാട്ടം തുടങ്ങിയ ക്ലാസിക്കൽ കലകളും തെയ്യം, പടയണി, മുടിയേറ്റ് മുതലായ അനുഷ്ഠാന രൂപങ്ങളും പൊറാട്ട് നാടകം, കാക്കാരിശി നാടകം തുടങ്ങിയ നാടോടിനാടകങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ട നാട്യസംസ്കൃതിയിലേക്ക് നമ്മുടെ പാരമ്പര്യങ്ങളും പടർന്നു കിടക്കുന്നു.

കാവാലത്തിന്റെ നാടകസപര്യ

1964-ൽ രചിച്ച 'സാക്ഷി' എന്ന നാടകം മലയാള നാടകവോദിയിൽ ഇന്നും സജീവമായ ചർച്ചാവിഷയമാണ്. സമകാലീക ജീവിതത്തെ വർത്തമാനപ്രസക്തിയോടെയും ഹാസ്യാത്മകമായും ഇതിൽ ചിത്രീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. 1974-ൽ രംഗാവതരണം നടത്തിയ 'തിരുവാഴിത്താൻ' ഒരു കാവ്യനാടകമാണ്. മനുഷ്യജീവിതത്തെപ്പറ്റിയുള്ള സങ്കല്പാധിഷ്ഠിതമായ കഥയാണ് ഇതിൽ അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്. നാടോടിനാടകമട്ടിലുള്ള നാടകമാണ് 'ദൈവത്താർ', അവതരണ വേളയിൽ പലമാറ്റങ്ങൾക്കും വിധേയമായതിനു ശേഷമാണ് രചിതപാഠം പൂർണമാവുകയും ചെയ്യതത്. 1977-ൽ അവതരിപ്പിച്ച 'ഒറ്റയാൻ' ശൈലീകരണാഭിനയത്തിന്റെയും പകർന്നാട്ടം എന്ന സാങ്കേതികതയുടെയും പ്രയോഗവത്കരണമായിരുന്നു. പാരമ്പര്യകലാരൂപമായ തെയ്യത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രചിച്ച നാടകമാണ് 'തെയ്യത്തെയ്യം'.

അവനവൻ കടമ്പ

നാടോടിനാടകങ്ങളുടെ പ്രയോഗരീതിയും ഭാഷാവഴക്കങ്ങളും ഒത്തിണങ്ങിയ നാടകമാണ് 'അവനവൻ കടമ്പ'. പ്രകൃതിയുമായി സംവദിക്കുന്ന മനുഷ്യന്റെ ജീവൽപ്രശ്നങ്ങളെ അരങ്ങിന്റെ വെളിച്ചത്തിലേക്ക് ഉത്സവപ്രതീതിയോട് അവതരിപ്പിക്കുന്നു. എല്ലാ മനുഷ്യനും അഭിമുഖികരിക്കേണ്ടി വരുന്ന കടമ്പകളാണിതിലെ പ്രതിപാദ്യ വിഷയം. അത്മനിഷ്ഠയുടെ കേന്ദ്രത്തിൽ നിന്നും പുറത്തുഇറങ്ങി സാമൂഹിക പ്രതിബദ്ധതയിലേക്ക് ഉണരുവാനുള്ള ഉണർത്തുപാട്ടാണ് ഈ നാടകം. പാട്ടുപരിഷകളെന്നും ആട്ടപ്പണ്ടാരങ്ങളെന്നുമുള്ള രണ്ട് വിഭാഗങ്ങളുടെ പ്രതിനിധികളാണ് ഇതിലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ. ദേശത്തുടയോന്റെ മകൻ വടി

വേലന്റെയും ചിത്തിരപ്പെണ്ണിന്റെയും പ്രണയം ഇതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്നു. ഉത്തമജീവിതത്തിന് വിഘാതമായ പ്രശ്നങ്ങളെ കണ്ടെത്തി നിർദ്ധാരണവിധേയമാക്കേണ്ട ആവശ്യതകളിലേക്ക് കലാകാരൻ വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. അവനവനിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന കടമ്പകളെ അതിജീവിക്കാൻ നാടകത്തോടൊപ്പം സഞ്ചരിക്കുന്ന കാണികൾ സ്വയം തീരുമാനിക്കുന്നു.

കാവ്യബിംബങ്ങളുടെ സവിശേഷ സാന്നിദ്ധ്യം നാടകത്തെ പുതിയ തലത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്നു. ക്രിയാത്മകമായി സമ്മേളിക്കുന്ന താളചുവടുകൾ നാടകത്തിന്റെ ആന്തരീകഘടനയെ സചേതമാക്കുന്നു. പ്രകൃതിയിൽ നിന്നെടുത്തിട്ടുള്ള ചമയങ്ങളും വേഷസംവിധാനങ്ങളുമാണ് ഈ നാടകത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാക്കരശിനാടകത്തിന്റെ ദൃശ്യചാരുത, ഭാഷപ്രയോഗം തുടങ്ങി പലകാര്യങ്ങൾ കൊണ്ടും അവനവൻ കടമ്പ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കുന്നു.

ആട്ടപ്പണ്ടാരം - 2 - നിങ്ങളു ഗണപതി പാടിക്കോളിൻ

പാട്ടുപരിഷ - 1 - ഓ, അതിനു പാങ്ങില്ല. ഞങ്ങളു വെറും പാട്ടുപരിഷ !

ഇത്തരം സംഭാഷണത്തിൽ തെളിയുന്നത് നാടേടിനാടക വഴക്കങ്ങളും ഗ്രാമീണജീവിതത്തിന്റെ രംഗാവിഷ്കാരവുമാണ്. കാക്കരിശിനാടകത്തിന്റെ ഭാഷയുമായി അടുത്ത ബന്ധം അവനവൻ കടമ്പയുടെ രചനയിൽ സജീവമായി നിലനിൽകുന്നു.

കലിവേഷം

രണ്ടായിരത്തിമൂന്നിൽ നാരായണപ്പണിക്കർ രചിച്ച നാടകമാണ് കലിവേഷം. നടനും കഥാപാത്രവും താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്ന സങ്കീർണ്ണമായ തലത്തിലൂടെ പ്രമേയഗാത്രം വികസിക്കുന്നത്. മനഃശാസ്ത്രപരമായ സമീപനത്തിന്റെ വിഷയതലവും ഇതിൽ പ്രകടമായി നിലനിൽകുന്നു. നടനിലൂടെ കലിയുടെ അന്വേഷണം സ്വതന്ത്രബുദ്ധിയോടെ വ്യാപരിക്കുന്നു. പകർന്നാട്ടത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളെ പ്രയോഗവത്കരികുകയാണ് ഈ നാടകത്തിലൂടെ കാവാലം ചെയ്യുന്നത്. എല്ലാ മനുഷ്യരിലും എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും വന്നാവേശിക്കാവുന്ന കലിയുടെ ദൃശ്യാവിഷ്കരമാണ് കലിവേഷം. കലിയുടെ അനുമതിയോടെ നടൻ കലിയെ ഏറ്റെടുക്കുന്നു.

നിന്നെ എന്നിലാവഹിക്കാൻ
എന്റെ അനുമതിവേണം
ഞാനില്ലാതെ നിനക്കില്ലല്ലോ
മൂർത്ത സാന്നിദ്ധ്യം.

പിന്നീട് നടൻ കലിയായി പരിണമിക്കുന്നതിലൂടെ പരകായപ്രവേശനത്തിന്റെ സാദ്ധ്യതകളും ഇവിടെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തുന്നു. ഭാരതീയ നാടകസങ്കൽപ്പത്തിന്റെ എല്ലാ തലങ്ങളും ഈ നാടകത്തിൽ ഉപയുക്തമാകുന്നുണ്ട്. സ്ഥല-കാല പരിമിതികളെ മറി കടന്നുള്ള ആവിഷ്കാര രീതിയും പുനർജന്മം എന്ന ചിന്തയും അരങ്ങിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു.

ഒരു ദേശത്തിന്റെ സംസ്കാരവും പാരമ്പര്യവുമായി അവിടുത്തെ നാടോടിവഴക്കങ്ങൾക്ക് അഭേദമായ ബന്ധമാണുള്ളത്. മനുഷ്യമനസ്സുകളിലേക്ക് കടന്നുകയറ്റം നടത്തുവാനും സ്വാധീനം ചെലുത്താൻ കഴിവുള്ള കലാരൂപങ്ങളാണ് ദൃശ്യകലകൾ. സ്വന്തമായ അസ്തിത്വമുള്ളതും സ്വതന്ത്രവും പ്രേക്ഷകരിലേക്ക് തുറന്നു സംവേദിക്കുന്ന നാടകാവതരണ രീതിയാണ് തനതുനാടകവേദി ആവിഷ്കരിച്ചത്. പുതിയ പ്രവണതകളും, രംഗാവതരണസാദ്ധ്യതകളും പാരമ്പര്യകലാ സങ്കൽപ്പങ്ങളിൽ വിളളൽ വീഴ്ത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും അവയ്ക്ക് ഒന്നും വഴങ്ങാതെ തനതു നാടകവേദി നിരന്തരമായ പുനഃക്രമീകരണങ്ങളിലൂടെ മുന്നേറുന്നു. അർത്ഥവത്തും സ്വയം പര്യാപ്തവുമായ നാടകവേദിയുടെ ആത്മാവിഷ്കാരമാണ് കാവാലം നാടകത്തിലൂടെ നിലനിന്നു വരുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. രാജാ വാര്യർ, *കേരളത്തിലെ തിയേറ്ററും കാവാലം നാടകങ്ങളും*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2008.
2. നാരയണക്കുറുപ്പ്, പി., *തനതു കവിത, തനതു നാടകം*, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, തിരുവനന്തപുരം, 2007.

പിന്നെയും കുറേക്കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ നാടകമെഴുതി. എഴുതി എഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു

വി. എസ്. ശ്രീജിത്ത് കുമാർ

സർഗ്ഗാത്മകമായ പ്രവർത്തനമണ്ഡലങ്ങളാലും സൈദ്ധാന്തികമായ വീക്ഷണങ്ങളാലും മലയാള നാടകവേദിയെ സമ്പന്നമാക്കിയ പ്രതിഭാധനനായിരുന്നു ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള. അഭിനയം, സംവിധാനം, രചന എന്നിവയാൽ അടിമുടി ഒരു നാടകകാരൻ ആകുമ്പോൾതന്നെ അക്കാദമികമായ പിൻബലത്തിൽ നാടകസൈദ്ധാന്തികനും കൂടിയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. 60–80 കാലഘട്ടങ്ങളിൽ സ്വന്തമായ പ്രവർത്തനങ്ങൾ കൊണ്ടും പരീക്ഷണം കൊണ്ടും മലയാള നാടകവേദിയെ ക്രിയാത്മകവും ഓജസ്സുള്ളതുമാക്കി അദ്ദേഹം മാറ്റി. പ്രധാനമായും സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, എം.ഗോവിന്ദൻ, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ തുടങ്ങിയവരുടെ കൂട്ടായ്മകളിലാണ് അക്കാലത്തെ നാടകവേദി ചുറ്റിത്തിരിഞ്ഞത്. നവീനവും പാശ്ചാത്യവുമായ നാടകസമ്പ്രദായങ്ങളെ പരീക്ഷണാത്മകമായി മലയാളത്തിൽ കൊണ്ടുവരാൻ അവരുടെ സംഘടിത ശ്രമങ്ങൾക്കായി. അവരിൽ പ്രമേയം, അവതരണം, രംഗവേദി, ഇതര സജ്ജീകരണങ്ങൾ എന്നിവയിൽ ലോകനാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടായ കുതിച്ചുചാട്ടങ്ങൾ ഉത്സാഹത്തോടെ അതിലുപരി കൗതുകത്തോടെ സ്വന്തം നാടകങ്ങളിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കാൻ ശങ്കരപ്പിള്ള ശ്രമിച്ചു. കേരളീയ നാടകപാരമ്പര്യം ലോകനാടകവേദിയോടും പാരമ്പര്യത്തോടും താത്വികവും പ്രായോഗികമായും സംവദിക്കുന്ന ചരിത്രസന്ദർങ്ങളായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിശ്രമങ്ങൾ. അതുകൊണ്ട് തന്നെ 70–80 കാലഘട്ടം അഥവാ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ കാലഘട്ടം നമ്മുടെ നാടകചരിത്രത്തിലെ ഒരു സവിശേഷ കാലഘട്ടമായി വിലയിരുത്താം.

ലോകനാടകവേദിയെ അറിയുകയും പഠിക്കുകയും അതിനെ സ്വകീയമായ അനുഭവപരിസരത്തിൽ പുനഃസൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. അതോടൊപ്പം നാടകക്കളരികൾ, ഗ്രാമീണ കലാസമിതികൾ, സഹൃദയക്കൂട്ടങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള കൂട്ടായ്മകളിലൂടെയും എഴുത്ത്, പ്രസംഗങ്ങൾ, ചർച്ചകൾ, ശില്പശാലകൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ക്രിയാത്മക സാഹിത്യ മണ്ഡലങ്ങളിലൂടെയും അത്തരം ലോകനാടകഗതികളെ മലയാളികൾക്ക് ബോധ്യപ്പെടുത്തിക്കൊടുക്കുകയും ചെയ്തു. ഈ രണ്ടുകാരണങ്ങൾകൊണ്ട് നമ്മുടെ നാടകസാഹിത്യചരിത്രത്തിലെ പ്രതിഷ്ഠാപന വ്യക്തിത്വമായി ശങ്കരപ്പിള്ള മാറുന്നു. ഓരോ ചരിത്രമുഹൂർത്തങ്ങളിലൂടെ ഒരു ചരിത്രകാലഘട്ടത്തെ നിർമ്മിക്കുകയും അങ്ങിനെ ചരിത്രവ്യക്തിത്വമായി മാറിയ നാടകകാരനാണ് അദ്ദേഹം. ചുരുക്കത്തിൽ ഭാവുകത്വപരവും ഘടനാപരവുമായ മാറ്റങ്ങൾ കേരളീയ നാടകവേദിയിൽ ഉണ്ടാക്കിയെടുത്ത അനന്യവ്യക്തിത്വമാണ് ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള.

നാടകവേദിയെപ്പറ്റിയും രംഗസജ്ജീകരണത്തെപ്പറ്റിയും ഇതിവൃത്തഘടനയെപ്പറ്റിയും കൃത്യമായ ധാരണ ഉണ്ടായിരുന്ന ശങ്കരപ്പിള്ള സാഹിത്യം എന്ന ധാരണയ്ക്കപ്പുറത്തേക്ക് നാടകത്തിന് തനതായ ഒരു വ്യക്തിത്വം ഉണ്ടാക്കിയെടുത്തു. കുട്ടിക്കാലം മുതൽ കണ്ടും കേട്ടും നാടകത്തെ അറിഞ്ഞതിലൂടെ അദ്ദേഹത്തിന് സ്വന്തം അസ്തിത്വത്തിന്റെ ഭാഗമായി നാടകം മാറുകയായിരുന്നു. നാടകലോകവുമായി തന്റെ ജീവിതലോകം ഇഴചേർന്ന് പോയത് അദ്ദേഹം സ്മരിക്കുന്നുണ്ട്.

“നാടകവുമായി ഞാൻ ബന്ധപ്പെട്ടതെന്നാണ് ? അറിഞ്ഞുകൂടാ, പക്ഷേ ഒന്നറിയാം. വളരെക്കാലം ഞാൻ നാടകം എഴുതിയിരുന്നില്ല. അന്നും നാടകങ്ങൾ എനിക്കിഷ്ടമായിരുന്നു. നാടകം കാണും എന്നതിനേക്കാൾ അവതരണത്തിന്റെ ഒരുക്കുപടികൾ കാണുക, ആളൊഴിഞ്ഞ തീയേറ്ററിൽ ഇരുന്ന് രാത്രി അവതരിപ്പിക്കേണ്ട നാടകത്തിന്റെ മാന്ത്രികവലയത്തിൽ പ്രവർത്തകർ മുഴുകുന്നത് കണ്ടിരിക്കുക, കർട്ടനും മറ്റും കെട്ടിയ ഒഴിഞ്ഞ രംഗഭൂമിയിൽ നിന്ന് അന്തരീക്ഷം ശ്വസിക്കുക, നാടകം നടക്കുമ്പോഴുള്ള അണിയറയിലെ സ്തോഭങ്ങൾക്കു സാക്ഷിനിൽക്കുക, എല്ലാം ഇഷ്ടമായിരുന്നു. പല നാടകങ്ങളും മനസ്സിൽ വന്നു. പക്ഷേ എഴുതുവാനും അത് ആരെയെങ്കിലും കാണിക്കുവാനും ഭയമായിരുന്നു. കാരണം അപ്പോഴേക്കും ഈ സമ്പ്രദായം അത്ര എളുപ്പപ്പെട്ട പണിയൊന്നുമല്ലെന്ന് ഗുരുമുഖത്തുനിന്നും അല്ലാതെയും പഠിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. അതുകൊണ് യാത്രകൾക്കിടയിലുള്ള ഏകാന്ത മുഹൂർത്തങ്ങളിൽ ഞാൻ നാടകങ്ങളെ മനസ്സിൽ നിന്നും പുറത്തെടുത്ത് താലോലിച്ചു. സ്വകാര്യദുഃഖങ്ങളെപ്പോലെ, യാത്ര അവസാനിക്കുമ്പോൾ കൂട്ടിനുള്ളിലേക്ക്

തിരിച്ചടയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. പിന്നെയും കുറേക്കഴിഞ്ഞ് ഞാൻ നാടക മെഴുതി. എഴുതി എഴുതിക്കൊണ്ടിരുന്നു". (ശങ്കരപ്പിള്ള ജി.; 2010: 11) ഇത്തരത്തിൽ നാടകത്തെ സ്വകീയമായ അനുഭവമാക്കി സ്വാംശീകരിച്ച ശങ്കരപ്പിള്ള അതിനെ സ്വന്തം വിഹാരമേഖലയാക്കിയത് സ്വാഭാവികം.

ജീവിതരേഖ

തിരുവനന്തപുരം ജില്ലയിലെ ചിറയിൻകീഴിൽ അദ്ധ്യാപകനായിരുന്ന വി. ഗോപാലപിള്ളയുടെയും കെ. കമലാക്ഷിയമ്മയുടെയും മൂത്ത പുത്ര നായി 1930 ൽ ശങ്കരപ്പിള്ള ജനിച്ചു. പ്രാഥമിക വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുശേഷം യൂണിവേഴ്സിറ്റി കോളേജിൽ നിന്നും ഒന്നാം റാങ്കിൽ എം.എ. പൂർത്തീ കരിച്ചു. തുടർന്ന് പത്തനംതിട്ട കത്തോലിക്കേറ്റ് കോളേജിൽ അദ്ധ്യാപ കനായി കുറച്ചുകാലം കഴിഞ്ഞു. 1957 ൽ മധുര ഗാന്ധിഗ്രാം റൂറൽ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ടിൽ മലയാള അദ്ധ്യാപകനായി ചേർന്നു. ഗാന്ധി ദർശനങ്ങ ളെയും ഭാരതീയ പൈതൃകങ്ങളെയും കൂടുതൽ അടുത്തറിയാൻ അവി ടുത്തെ നാലുവർഷക്കാലം സഹായിച്ചു. അവിടെനിന്നും 1961 ൽ മല യാളം ലെക്സിക്കൺ വകുപ്പിൽ ജോലിക്ക് പ്രവേശിച്ചു വീണ്ടും അധ്യാ പകവൃത്തിയിലേക്ക് തിരിഞ്ഞ ശങ്കരപ്പിള്ള 1967 ൽ ശാസ്താംകോട്ട ദേവസ്വം ബോർഡ് കോളേജിൽ പ്രവേശിച്ചു. ഇക്കാലങ്ങളിൽ എല്ലാം തന്നെ സ്വദേശവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധം അദ്ദേഹം തുടർന്നുപോ ന്നു. നാട്ടിൽ കലാസമിതികൾ രൂപീകരിക്കാനും ഗ്രന്ഥശാലകളും മറ്റും കേന്ദ്രമാക്കി കലാമേളകൾ നാടകങ്ങൾ എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കാനും മുൻപന്തിയിൽ നിന്നു. സ്വന്തം നാടകങ്ങളിലൂടെയും മറ്റുള്ളവരുടെ കഥ കൾ സംവിധാനം ചെയ്തും ആ കലാസപര്യ തുടർന്നു. അപ്പോഴും തന്റെ നാടക സങ്കല്പങ്ങളിലൂന്നിയ 'അർത്ഥപൂർണ്ണമായ ഒരു നാടകവേദി യുടെ' സാക്ഷാത്കാരമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്വപ്നം. അതുകൊ ണ്ടുതന്നെ അധികനാൾ ആ ജോലി അദ്ദേഹം തുടർന്നില്ല. 1974 ൽ കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി ചെയർമാനായി നിയമിതനായശേഷം നാട കത്തിന് ഒരു അക്കാദമിക കേന്ദ്രം വേണമെന്ന ആഗ്രഹത്താൽ 1977 ൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമ സ്ഥാപിക്കാൻ മുൻകൈയെടുത്തു. ഇന്ത്യയ്ക്ക കത്തും പുറത്തുമുള്ള നാടകകാരന്മാരെയും നാടകപ്രവർത്തകരെയും കൂടുതൽ അറിയാൻ ഈ സ്ഥാപനം സന്ദർഭമൊരുക്കി. നാടകപഠനം, രചന, സംവിധാനം, അവതരണം എന്നിവയെപ്പറ്റിയുള്ള ശാസ്ത്രീയമായ അറിവുകൾ നാടകപ്രവർത്തകർക്കും പഠിതാക്കൾക്കും നൽകേണ്ടത് തന്റെ ഉത്തരവാദിത്തമായി കരുതിയ ശങ്കരപ്പിള്ള അത്തരം കാര്യങ്ങ ളിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധനായിരുന്നു. ഇബ്രാഹിം അൽക്കാസി, ഹബീബ് തൻവീർ, ഗിരീഷ് കർണാഡ് തുടങ്ങിയവരുടെ നാടകപാഠങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളാൻ

സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിലൂടെ സാധിച്ചു. എങ്ങും സ്ഥിരമായ ജോലിയിൽ വ്യാപരിക്കുന്ന മനസ്സായിരുന്നില്ല ശങ്കരപ്പിള്ളയുടേത്. സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുടെ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിന് വഴിയൊരുക്കിയ അദ്ദേഹം തുടർന്ന് 1988 ൽ എം. ജി. യൂണിവേഴ്സിറ്റിയിലെ സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ് എന്ന ഭാഷാപഠന വകുപ്പിന്റെ ആദ്യ ഡയറക്ടറായി നിയമിതനായി. ദീർഘകാലത്തെ വിശ്രമമില്ലാത്ത ജീവിതം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആരോഗ്യത്തെ പ്രതികൂലമായി ബാധിച്ചു. 1981 ജനുവരി 1-ാം തീയതി കർമ്മനിരതമായ ആ ജീവിതം അവസാനിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിനോടുള്ള ആദരവായി നാടകാവതരണവും ഇതര ചർച്ചകളുമായി ജനുവരി 1 സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ് ശങ്കരപ്പിള്ള ദിനമായി സ്മരിക്കുന്നു. 'നാടകകാരൻ' എന്ന വ്യക്തിത്വത്തിനപ്പുറം സംഭവബഹുലമായ ആ ജീവിതത്തെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശിഷ്യനും നാടകകാരനും സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സിലെ അധ്യാപകനുമായിരുന്ന പി. ബാലചന്ദ്രൻ നോക്കിക്കാണുന്നത് വിലമതിക്കേണ്ടതാണ്.

"ജീവിതത്തിന്റെ സമഗ്രതയിലെ അന്തഃക്ഷോഭങ്ങളും വ്യാകുലതകളും നിരർത്ഥകങ്ങളായ കർമ്മാനുഷ്ഠാനങ്ങളും എല്ലാം ദാർശനികമായ ഒരു ഔന്നത്യത്തോടെ ലാവണ്യാത്മകമായ പരീക്ഷണങ്ങളിലൂടെ അദ്ദേഹം ആവിഷ്ക്കരിച്ചു. മലയാളനാടകവേദിയുടെ സർവ്വതോന്മുഖമായ വളർച്ചയ്ക്കും ഭദ്രതയ്ക്കും വേണ്ടി തന്റെ സമസ്ത വ്യാപാരമണ്ഡലങ്ങളെയും സമർത്ഥമായി വിനിയോഗിച്ച മലയാളത്തിലെ ഒരേയൊരു നാടകകാരനാണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള. വെറും ഒരു നാടകകൃത്തിന്റേതായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കർമ്മപഥത്തെ കാണാതിരിക്കാൻ നമുക്ക് കഴിയണം. സാർത്ഥകമായ ഒരു നാടകവേദിക്കുവേണ്ടിയാണ് അദ്ദേഹം നാടകങ്ങൾ എഴുതിയതെന്നും നാം അറിയണം" (ബാലചന്ദ്രൻ പി.: 2009: 172)

നാടകപ്രവർത്തനങ്ങൾ

നാടകം സമഗ്രവും സമ്പൂർണ്ണവുമാകുന്നത് അത് സമൂഹത്തിൽ ഇടപെടലുകൾ ഉണ്ടാക്കുമ്പോഴാണ്. അതിന് നാടകം സമൂഹവുമായി സംവദിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നാടകത്തെപ്പറ്റി ധാരണയും ആസ്വാദനവും അഭ്യസനവും ഇക്കാര്യത്തിൽ ആവശ്യമാണ്. ഈ ബോധ്യമാണ് നാടകക്കളരി എന്ന ആശയത്തിലേക്ക് ശങ്കരപ്പിള്ളയെ നയിച്ചത്. നാടകസഹൃദയത്വം വളർന്നുവികസിച്ച് അത്തരത്തിലൊരു അവബോധം ഉണ്ടാക്കിയെടുക്കുവാൻ 1967-ലാണ് നാടകക്കളരിക്ക് തുടക്കം കുറിക്കുന്നത്. ശാസ്താംകോട്ടയിൽ തുടങ്ങിയ ആദ്യകളരി മലയാള നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രപരമായ ഒരു ഘട്ടമായി കണക്കാക്കാം. ക്ലാസ്സുകൾ, പരിശീലനങ്ങൾ, ശില്പശാലകൾ, പ്രഭാഷണങ്ങൾ എന്നിവയുൾപ്പെട്ട കളരി വിജയമായിരുന്നു. അതിലാണ് തനതു നാടകവേദി എന്നസങ്കല്പം ഉയർന്നുവന്നത്.

അതിനെപ്പറ്റി ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള മലയാളനാടകസാഹിത്യചരിത്രത്തിൽ പറയുന്നുണ്ട്. 1967 ൽ ശാസ്താംകോട്ടയിൽ നടന്ന ആദ്യത്തെ നാടകക്കളരിയിൽ എം. ഗോവിന്ദൻ ഇതൊരു ചർച്ചാവിഷയം എന്ന മട്ടിൽ അവതരിപ്പിച്ചു. നമുക്ക് നമ്മുടേതായ തന്നെ ഒരു നാടകവേദി" (ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള : 1980 : 44) ഉണ്ടാകണ്ടേ? നമ്മുടെ രംഗകലാപാരമ്പര്യങ്ങളുമായി ജന്യജനകബന്ധമുള്ള ഒരു നാടകവേദി.ആ ചർച്ച ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള, സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, എം. ഗോവിന്ദൻ, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ എന്നിവർ തങ്ങളുടെ ധർമ്മമായി ഏറ്റെടുത്തതോടെ മലയാളത്തിൽ സമാന്തരമായ ഒരു നാടകധാരയ്ക്ക് വഴിയൊരുങ്ങി. ഒന്നാം കളരിയുടെ പ്രചോദനം ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ട് 1968- ൽ കൂത്താട്ടുകുളത്തും 1969- ൽ ധനുവച്ചപുരത്തും തുടർച്ചയായി നാടകക്കളരികൾ അരങ്ങേറി. കവികളും വിമർശകരും നാടകകൃത്തുക്കളും പഠിതാക്കളും സഹൃദയരും എല്ലാം പങ്കെടുത്ത ഈ കളരികളിൽ ഉച്ചാരണം, അംഗചലനം, ഭാവപ്രകടനം, മനോധർമ്മപ്രകടനം, സ്വരസംവിധാനം, വ്യായാമം എന്നിവയ്ക്ക് പരിശീലനം ഉണ്ടായിരുന്നു. ഇതിനെത്തുടർന്ന് കേരളത്തിലങ്ങോളമിങ്ങോളം ചെറുതും വലുതുമായ നാടകകളരികൾ പലതും സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടു. അവ പിന്നീട് മലയാളിയുടെ നാടകാവബോധത്തെ പലമട്ടിൽ സ്വാധീനിച്ചു.

കുട്ടികളുടെ നാടകവേദിക്ക് വേണ്ടിയുള്ള ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ ശ്രമങ്ങൾ ശ്ലാഘനീയമാണ്. നാളത്തെ നാടകവേദിക്ക് ഊർജ്ജം പകരാൻ പുത്തൻതലമുറയെ വാർത്തെടുക്കുക എന്ന ഉത്തരവാദിത്തം അദ്ദേഹം സ്വയം ഏറ്റെടുത്തു. തിരുവനന്തപുരത്തിനടുത്ത് വെഞ്ഞാറമ്മൂട് കേന്ദ്രമാക്കി 'രംഗപ്രഭാത്' എന്ന പേരിൽ നാടക കലാസമിതി രൂപീകരിച്ച് കുട്ടികളുടെ നാടകവേദിക്ക് തുടക്കമിട്ടു. കുട്ടികളുടെ നാടകം എങ്ങനെയായിരിക്കണം എന്നതിനെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തിന്റെ ധാരണ ഇപ്രകാരമായിരുന്നു. "കുട്ടികളുടെ മനസ്സറിയാൻ കഴിയുന്ന ഒരു എഴുത്തുകാരനുമാത്രമേ അവരുടെ അഭിവീക്ഷണത്തിന് ഇണങ്ങുന്ന ഒരു നാടകം രചിക്കാനാവൂ. ഒപ്പം നാടകരചനയിൽ അയാൾ കൃതഹസ്തനായിരിക്കണം. ആഭ്യന്തരമായ ക്രീയാംശത്തേക്കാൾ ബാഹ്യമായ ക്രീയാംശത്തിനായിരിക്കണം ഇത്തരം നാടകങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യം വരേണ്ടത്. കാരണം, തങ്ങളുടെ മുന്നിൽ അനുക്രമം സംഭവങ്ങൾ വിരിഞ്ഞുവരുന്നതു കാണാനാണ് കുട്ടികൾക്കിഷ്ടം. അതിസങ്കീർണ്ണവുമാവണം ആ ക്രിയാംശശില്പം. ബുദ്ധികൊണ്ട് ക്ലേശിച്ച് കാര്യകാരണബന്ധം കണ്ടെത്തുന്ന നിലയാവരുത് എന്നർത്ഥം" (ശങ്കരപ്പിള്ള 1980 : 14)

നാടകങ്ങളിൽ തന്നെ കാവ്യനാടകം, തെരുവുനാടകം, പ്രഹസനം, ഏകാങ്കനാടകം എന്നിങ്ങനെ വിവിധ തലങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സംഭാ

വനകൾ ഉണ്ട്. സ്വഗതാഖ്യാനങ്ങൾ, കവിതകൾ, ആംഗല ലേഖനങ്ങൾ എന്നിവയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രവർത്തനമണ്ഡലത്തിൽപ്പെട്ടിരുന്നു. നാടക സംബന്ധിയായി ശങ്കരപ്പിള്ള രചിച്ചിട്ടുള്ള ലേഖനങ്ങളും പുസ്തകങ്ങളും, നാടകത്തെപ്പറ്റിയുള്ള താത്വികവും പ്രായോഗികവുമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലപാടുകളെ വിലയിരുത്തുവാൻ പോന്നവയാണ്. 'നാടകദർശനം' എന്ന ഗ്രന്ഥം ഇത്തരത്തിൽ അക്കാദമികമായ ഒന്നാണ്. നാടകവേദിയുടെ ചരിത്രം നാടകാവതരണ ചരിത്രവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി വിശദീകരിക്കുന്ന 'മലയാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം' ശ്രദ്ധേയമായ മറ്റൊരു ഗ്രന്ഥമാണ്.

നാടകദർശനം

ഇബ്സനത്തിന്റെ അതിപ്രസരം ഒരു യാഥാർത്ഥ്യമായി കഴിഞ്ഞിരുന്ന ഘട്ടത്തിലാണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള തന്റെ നാടകസപര്യയുമായി മലയാളത്തിൽ കടന്നുവരുന്നത്. (അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ:1983:82) ഇബ്സനിസ്റ്റ് സങ്കേതത്തിന്റെ പിടിവലയത്തിൽ നിന്നും മാറി മൗലികവും സത്താപരമായ മാറ്റങ്ങളും ഉൾക്കൊള്ളുന്ന നാടകങ്ങളായിരുന്നു ശങ്കരപ്പിള്ളയുടേത്. പാശ്ചാത്യമായ നവീന നാടകദർശനങ്ങളെ അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുകയും അതിനെ കേരളീയ പരിസരത്തിനിണങ്ങുന്ന തരത്തിൽ പുനർസൃഷ്ടിക്കുകയും ചെയ്തു. കേരളീയ നാട്യപാരമ്പര്യങ്ങളെപ്പറ്റിയുള്ള ഗഹനമായ ചിന്തകളാണ് 'തനത് നാടകവേദി' എന്ന സങ്കല്പത്തിനാധാരം. അതിനെ മുൻനിർത്തി തനത് ദൃശ്യപാരമ്പര്യത്തെയും സംസ്കാരത്തെയും സങ്കേതത്തെയും പുതിയ നാടകാഖ്യാനങ്ങളിൽ ഘടിപ്പിച്ചു. നമ്മുടെ നാടകശാഖയിലുണ്ടായ അമിതമായ പാശ്ചാത്യഭ്രമത്തോടും അന്ധമായ അനുകരണങ്ങളോടും ശങ്കരപ്പിള്ള മുതലായവരുടെ ചെറുത്തുനില്പായിരുന്നു തനത്‌വാദം. നാട്ടുവഴക്കങ്ങളെയും ദേശിപാരമ്പര്യങ്ങളെയും കൂട്ടിക്കലർത്തി നാടകത്തിന് പുതിയ ഭാവുകത്വം അദ്ദേഹം നൽകി. നാടോടിനാടകങ്ങളിലും മുടിയേറ്റിലും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും മറ്റും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള സങ്കേതങ്ങൾ ആസ്പദമാക്കി. നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു. (ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള : 1986:7) ഇതിവൃത്ത സ്വീകരണത്തിലും കഥാപാത്രാവിഷ്ക്കാരത്തിലും അദ്ദേഹം തനിക്കു തനതായ സർഗ്ഗവാസനയും സംസ്കാരവും നിശ്ചയിക്കുന്ന സമീപനരീതിയും സമ്പ്രദായവും കൈക്കൊണ്ടു. ഗാന്ധിയൻ മാനവികതയുടെ പ്രതിഫലനമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകദർശനങ്ങളുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. സത്യം, അഹിംസ, സ്നേഹം തുടങ്ങിയ ഗാന്ധിയൻ ദർശനങ്ങൾ ശങ്കരപ്പിള്ളയെ സ്വാധീനിച്ചിരുന്നു. ഗാന്ധിഗ്രാമിലെ സേവനം അത്തരത്തിൽ ഒരു കാഴ്ച്ചപാട് രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിന് വലിയ പങ്ക് വഹിച്ചു. അവിടുത്തെ

വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടി നാടകമെഴുതി സംവിധാനം ചെയ്തു. 'ആ ഒരന്തരീക്ഷത്തിൽ സ്വച്ഛമായ സൗഹൃദത്തിന്റെ മധുരമായ പല സമ്മർദ്ദങ്ങളും ഏറ്റിരുന്നില്ലെങ്കിൽ എന്റെ മനസ്സിൽ മങ്ങിക്കിടന്നിരുന്ന ഈ രൂപങ്ങളും നാദങ്ങളും നാടകരൂപം പൂണ്ട് ഉണർന്നുവരില്ലായിരുന്നു.' (ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള : 1989 : 14) എന്ന് ശങ്കരപ്പിള്ള തന്നെ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഭാരതീയത, ദേശീയത, സാർവ്വലൗകികത തുടങ്ങിയ ആശയങ്ങളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ അന്തർലീനമായിരുന്നു.

നാടകങ്ങൾ

ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ദാർശനികവും രചനാശില്പത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ പരീക്ഷണാത്മകതയും ആദ്യനാടകത്തിൽ തന്നെ ശങ്കരപ്പിള്ള പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. 'സ്നേഹദൂതൻ' എന്ന ആദ്യനാടകത്തിലൂടെ തന്റെ ദൗത്യനിർവ്വഹണം അദ്ദേഹം തുടങ്ങി. ലോകക്ഷേമത്തിനായി സർവ്വസുഖങ്ങളും പരിത്യജിച്ച സിദ്ധാർത്ഥനാണ്. അതിലെ കഥാപാത്രം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിത മുഹൂർത്തത്തെ വിശകലനം ചെയ്യുകയാണ് നാടകത്തിൽ. മനുഷ്യർ സ്വന്തം ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളെ നീതീകരിക്കാൻ മാർഗ്ഗം തേടി പലപ്പോഴും വിധിയിലും ലോകോക്തികളിലും ചെന്ന് സ്വയം അപഹാസ്യനാകുന്ന ചിത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതാണ് 'വിവാഹം സ്വർഗ്ഗത്തിൽ നടക്കുന്നു' എന്ന നാടകം. ഗാന്ധിയൻ ആശയത്തിൽ ആകൃഷ്ടനായിരുന്ന ജി ശങ്കരപ്പിള്ള അതിനെ മുൻനിർത്തി എഴുതിയ ഏകാങ്ക നാടകങ്ങളാണ് സബർമതി ദൂരെയാണ്, ശരശയനം, ഈ നീതിമാന്റെ രക്തത്തിൽ എനിക്ക് പങ്കില്ല, ദുരിതങ്ങൾ രാത്രിയിലേക്കുമാത്രം, നിധി, കരയിൽ വീണ മത്സ്യം, എരിഞ്ഞടങ്ങുന്ന പകൽ എന്നിവ. മലയാളത്തിൽ ഏകാങ്കനാടകത്തെ ഒരു പ്രസ്ഥാനമാക്കി വളർത്തിയത് ജി ശങ്കരപ്പിള്ളയാണ് (ബിയാട്രിക്സ് അലക്സിസ് 2014 : 284) ഐതിഹ്യങ്ങളെയും പുരാണങ്ങളെയും സമകാലിക ജീവിതാഖ്യാനത്തിന് അല്ലെങ്കിൽ അപഗ്രഥനത്തിന് നാടകത്തിനും നോവലിനും വിഷയമാക്കുക ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ സാഹിത്യ വികാസത്തിന്റെ ഒരു പ്രത്യേകതയാണ്. അത്തരത്തിലുള്ള ഇതിവൃത്ത ആഖ്യാനമാണ് ശരശയനം, മധ്യവർഗ്ഗ ജീവിതത്തിന്റെ ദുരിതങ്ങൾ പ്രമേയമാക്കിയ ഒരു പ്രശ്ന നാടകമാണ് 'റെയിൽ പാളങ്ങൾ'. ദുരന്ത നാടകങ്ങളുടെ ഗണത്തിൽപ്പെട്ട നാടകങ്ങളാണ് അഭയാർത്ഥികൾ, പൂജാമുറി, മൃഗ തിഷ്ണ, ഭരതവാക്യം എന്നിവ. മാനവികത കേന്ദ്രപ്രമേയമാക്കിയ നാടകങ്ങളാണ് തിരുമ്പിവന്താൽ തമ്പി, രക്ഷാപുരുഷൻ, അവതരണം ഭ്രാന്താലയം, രാത്രിഞ്ചരൻ തുടങ്ങിയവ. ഈ നാടകങ്ങളുടെ വെളിച്ചത്തിൽ ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെ വിമർശനാത്മകമായി പഠനവിധേയമാക്കിയ ബിയാട്രിക്സ് അലക്സിസ് അദ്ദേഹം

മാനവികതാവാദിയാണെന്ന് സ്ഥാപിക്കുന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. "പരിഹാസത്തിന്റെ കൂരമ്പുകൾക്ക് ലക്ഷ്യമായിത്തീരേണ്ട സമൂഹത്തിലെ പ്രവണതകളെയും അത്തരം സ്വഭാവരീതികളുമായി ജീവിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളെയും തന്മയത്വത്തോടെ അതരിപ്പിക്കാൻ ഒരു പ്രത്യേക കഴിവ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയ്ക്കുണ്ട്. സമൂഹത്തിൽ നിലവിലിരിക്കുന്ന ദുഷ്ഭരണക്രമങ്ങൾ, അഴിമതി, സ്വാർത്ഥത, അസമത്വം തുടങ്ങിയവയെ ഹാസ്യാത്മകമായി തുറന്നുകാട്ടുകവഴി ജനങ്ങളെ ബോധവാന്മാരാക്കുകയും ഇവയ്ക്കെതിരായി പോരാടാൻ നാടകകാരൻ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ സമകാലിക അവസ്ഥകളെയും ആവശ്യങ്ങളെയും സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിനു വിധേയമാക്കി ധാർമ്മിക മൂല്യങ്ങൾ രൂപപ്പെടുത്തുകയും അങ്ങനെ അവയെ ജനങ്ങളിൽ ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുകയും വേണം എന്നുവിശ്വസിക്കുന്ന മാനവികാവാദിയാണ് അദ്ദേഹം." (ബിയാട്രിക്സ് അലെക്സിസ്, 2014 ; 270)

കുട്ടികൾക്കുവേണ്ടിയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടക സംഭാവനകൾ വളരെ വലുതാണ്. രംഗപ്രഭാതിലെ കുട്ടികൾക്കായി അദ്ദേഹം എഴുതിയ നാടകങ്ങളാണ് പുഷ്പകിരീടം, നിധിയും നീതിയും, നിഴൽ, ഗുരുദക്ഷിണ, മദ്ദളങ്ങൾ, ചിത്രശലഭങ്ങൾ, പൊന്നുങ്കുടം, ഒരു കൂട്ടം ഉറുമ്പുകൾ, വേനലിൽ വിരിഞ്ഞ പൂവ്, ഉമ്മാക്കി, താമര, മയിൽപ്പീലികൾ എന്നിവ. കേരള സംസ്ഥാന ബാലസാഹിത്യ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട് ' പ്ലാവിലത്തൊപ്പികൾ' എന്ന പേരിൽ അവ സമാഹരിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.

തികച്ചും ഗ്രാമീണമായ ശൈലിയിലുള്ള പരീക്ഷണ സ്വഭാവം പുലർത്തിയ ഒരു ആക്ഷേപഹാസ്യനാടകമാണ് 'അണ്ടനും അഴകോടനും'. മറ്റുള്ളവർക്ക് വിധേയമായി ജീവിക്കേണ്ടിവരുന്ന പ്രവണതയെ വിമർശനാത്മകമായി ഈ നാടകം വിലയിരുത്തുന്നു. ചെറിയ രംഗങ്ങൾ, ചടുലമായ സംഭാഷണം, പ്രതീകാത്മക രൂപങ്ങൾ, രംഗവിതാനം എന്നിവയാൽ എക്സ്പ്രഷണിസ്റ്റ് സ്വഭാവം ഉള്ളതാണ് 'ബന്ദി' എന്ന നാടകം. ഇന്ത്യയുടെ ആഖ്യാന പാരമ്പര്യത്തിൽ നാടകത്തെ കണ്ടെത്താൻ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള ശ്രമിച്ചതോടെയാണ് തനതു നാടക സങ്കല്പങ്ങൾക്ക് മലയാളത്തിൽ തുടക്കമാകുന്നത്. മൂധേവിത്തെയ്യം, കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി എന്നിവ ആ സമ്പ്രദായത്തിൽപ്പെട്ട നാടകങ്ങളാണ്. മൂധേവിത്തെയ്യത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ നാടകത്തിലെ മരണരംഗം ചിത്രീകരിക്കുവാൻ 'നമ്മുടെ നാടോടി നാടകങ്ങളിലും കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും മറ്റും സ്വീകരിച്ചുകണ്ടിട്ടുള്ള ഒരു സങ്കേതത്തെയാണ് ഞാൻ ആസ്പദമാക്കിയിരിക്കുന്നത്' (ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള : 1986 :7) എന്ന് ജി. ശങ്കരപ്പള്ള പ്രസ്താവിക്കുന്നുണ്ട്. ഇത്തരം പാരമ്പര്യ നാട്യസങ്കേതങ്ങളെ സമർത്ഥമായി ഈ രണ്ടു നാടകങ്ങളിലും സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ജീവിതത്തിലുണ്ടാകുന്ന ചില

പ്രശ്നങ്ങളിലേക്ക് പൊതുജനശ്രദ്ധ കൊണ്ടുവരാനും അതിന്റെ പരിഹാരത്തിനായി ജനങ്ങളെ ചിന്തിപ്പിക്കാനും വേണ്ടി അദ്ദേഹം എഴുതിയ തെരുവുനാടകങ്ങളാണ് 'ഒരു തെരുക്കൂത്ത്', ഇലപൊഴിയും കാലത്തൊരു പുലർവേള, സംക്രമണം എന്നിവ.

ഇപ്രകാരം നാടകം എന്ന ദൃശ്യസംസ്കൃതിയുടെ ബഹുശാഖിയായ തലങ്ങളിൽ സംഭാവനകൾ നൽകിയ വ്യക്തിയാണ് ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതരേഖ, പ്രവർത്തനമണ്ഡലം, നാടക ദർശനം, നാടകം എന്നിവയെ സംക്ഷിപ്തവും ഉപരിപ്ലവവുമായി നോക്കിക്കാണാനേ ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളൂ. വൈദേശിക നാടകവേദിയിലെ നവീന ആശയങ്ങളാലും ആവിഷ്ക്കരണ രീതിയാലും മലയാള നാടകവേദിയെ പുതുക്കിപ്പണിത സമഗ്ര നാടകാചാര്യനാണ് അദ്ദഹം. കേവലം നാടകകാരൻ എന്നതിലുപരി സ്വന്തം പ്രവർത്തനമണ്ഡലങ്ങളിലൂടെ മലയാള നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെയും ദൃശ്യസംസ്കൃതിയുടെയും വികാസപരിണാമങ്ങൾക്ക് നിദാനമായ കർമ്മോത്സുകിയായിരുന്നു ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള. ചുരുക്കത്തിൽ നാടകത്തിലൂടെ ജീവിതത്തെ ആഘോഷമാക്കിയ വിശ്രമമില്ലാത്ത ഒരു പ്രയത്നശാലി.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. അലെക്സിസ് ബിയാട്രിക്സ് , 2014 : മാനവികത സിജെയുടെയും ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെയും നാടകലോകത്തിൽ. എസ്. പി. സി. എസ്., കോട്ടയം
2. ശങ്കരപ്പിള്ള ജി, 1980; മല യാള നാടക സാഹിത്യചരിത്രം, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി.
3. ....1980 : ബാലനാടകവേദി, എൻ. ബി. എസ്. കോട്ടയം
4. .... 1986, മൂധേവിത്തെയ്യം, എസ്. പി. സി. എസ്. കോട്ടയം
5. .... 1989: ജി. ശങ്കരപ്പള്ളയുടെ ഏകാങ്കനാടകങ്ങൾ, എസ്. പി. സി. എസ്., കോട്ടയം
6. .... 2010 : സംവിധായക സങ്കല്പം, രംഗചേതന, തൃശൂർ
7. .... 2015 : കറുത്ത ദൈവത്തെത്തേടി, ഡി.സി. ബുക്സ്, കോട്ടയം

ലേഖനങ്ങൾ

'ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങൾ' അടൂർ ഗോപാലകൃഷ്ണൻ, 1983 : നാടകക്കളരി, സി. ജെ. തോമസ് പ്രസംഗസമിതി, കൂത്താട്ടുകുളം

'നാടകം' കെ. അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, കെ.എം. ജോർജ്ജ് (എഡി.) 2008, ആധുനിക മലയാളസാഹിത്യചരിത്രം, ഡിസി ബുക്സ്, കോട്ടയം

'ജി.ശങ്കരപ്പിള്ള' പി. ബാലചന്ദ്രൻ, പന്മന രാമചന്ദ്രൻനായർ (എഡി.) 2007; നാടകപഠനങ്ങൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, കോട്ടയം

തനതുനാടകദർശനം: നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ

മനോജ് വി. എസ്

പരിഭാഷകളിലൂടെയാണ് മലയാളനാടകം ആരംഭം കുറിക്കുന്നത്. വില്യം ഷേക്സ്പിയർ, കാളിദാസൻ എന്നീ പാശ്ചാത്യ-പൗരസ്ത്യ നാടകരചയിതാക്കളുടെ നാടകങ്ങളെ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ മലയാളത്തിലെ പ്രമുഖരായ സാഹിത്യരചയിതാക്കൾ പരിചയപ്പെടുത്തി. അതോടൊപ്പംതന്നെ സ്വതന്ത്രമലയാളനാടകങ്ങളും ഇതേകാലത്തുതന്നെയാണ് രൂപപ്പെട്ടത്. പത്തൊമ്പതാംനൂറ്റാണ്ടിൽ പുതുതായി കടന്നുവന്നതോ, പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടതോ ആയ എല്ലാ ഗദ്യരൂപങ്ങളേയും കൊളോണിയൽ ആധുനികത സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. തദ്ദേശീയമായ അടരുകളെ അടിച്ചമർത്തി കൊളോണിയൽ ഭരണക്രമത്തിനനുഗുണമായി നിർമ്മിച്ചെടുത്ത ഗദ്യരൂപങ്ങളിലൊന്നായ നാടകത്തിലും ഈ അധിനിവേശതാല്പര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്താനാകും.

പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്ത്യഘട്ടത്തിലും ഇരുപതാംനൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യഘട്ടത്തിലും കേരളത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട നാടകങ്ങളെ ഒരു രംഗപാഠം എന്ന നിലയിൽ ഉപയോഗപ്പെടുത്തിയിരുന്നില്ല. തമിഴ് സംഗീതനാടകങ്ങളാണ് അക്കാലത്ത് ജനകീയവേദികളിൽ അപ്രമാദിത്വം നേടിയത്. നവോത്ഥാന സാമൂഹ്യപരിഷ്കരണങ്ങളുടെ ശ്രമഫലമായി നാടകത്തിന്റെ ശക്തിസൗന്ദര്യത്തെ രംഗഭാഷയിലേക്ക് അനുവർത്തനം ചെയ്തത് വി.ടി ഭട്ടതിരിപ്പാടാണ്. പിന്നീട് കേസരി ബാലകൃഷ്ണപ്പിള്ളയുടെ നിരൂപണകൃതികളിലൂടെ കടന്നുവന്ന പാശ്ചാത്യസാഹിത്യാവബോധം നാടകസാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും രംഗരീതികളെക്കുറിച്ചുമുള്ള

സൂക്ഷ്മമായ വിചിന്തനങ്ങൾക്കാണ് തുടക്കം കുറിച്ചത്. മലയാളനാടക വേദിയിലെ പ്രാതഃസ്മരണീയരായ പ്രതിഭകളെല്ലാം ആവിർഭവിക്കുന്നത് മുപ്പതുകൾക്കുശേഷമാണ്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഇന്ത്യയിലങ്ങോളമിങ്ങോളം നാടകസ്വരൂപത്തെ ക്കുറിച്ചുള്ള സാർത്ഥകമായ അന്വേഷണങ്ങൾ ആരംഭിച്ചു. ടാഗോർ ബംഗാളി ഭാഷയിലൂടെ വിഭാവനം ചെയ്ത തദ്ദേശീയമായ രചനാരീതി മറ്റ് ഭാഷകളിലെ എഴുത്തുകാർക്കും പ്രചോദകമായി. പ്രത്യേകിച്ച് ഇന്ത്യൻ നാടകത്തിൽ. ഇന്ത്യൻ സർവ്വകലാശാലകളിൽ നാടകത്തിന് അക്കാദമികമായ ഗൗരവം ലഭിച്ചപ്പോൾത്തന്നെ തദ്ദേശീയമായ ഒരു നാട കസംസ്കാരത്തെ കൈയ്യെത്തിപ്പിടിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ വിവിധഭാഗത്തു നിന്നുമുണ്ടായി. ഹബീബ് താൻവാർ, വിജയ് തെണ്ടുൽക്കർ, ഗിരീഷ് കർണാട്, ചന്ദ്രശേഖരകമ്പാർ തുടങ്ങിയ നാടകകൃത്തുക്കൾ വിവിധ ഇന്ത്യൻ ഭാഷകളിൽ അവരുടേതായ പ്രയത്നങ്ങൾ ആരംഭിച്ചു. അതേ കാലത്തുതന്നെ മലയാളനാടകവേദിയും ഇതേ രീതിയിൽ ആലോചിക്കു കയുണ്ടായി. എം ഗോവിന്ദന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ തനതുമലയാളനാടക വേദിയെക്കുറിച്ച് സി എൻ ശ്രീകണ്ഠൻനായർ വിശദമായ പ്രബന്ധം അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. കേരളീയസംസ്കാരത്തിന്റെ ബഹുസ്വരമായ ഇടങ്ങളിലേക്ക് കണ്ണോടിച്ച് അദൃശ്യമായിക്കിടക്കുന്ന തദ്ദേശീയ കലാരൂ പങ്ങളെ സമന്വയിപ്പിച്ച് നവീനമായൊരു നാടകസങ്കല്പത്തിനാണ് സി എൻ വിഭാവനം ചെയ്തത്. പിൽക്കാലത്ത് ജി ശങ്കരപ്പിള്ള , കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ , നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി എം താജ്, എൻ പ്രഭാകരൻ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകുതുകികൾ തനതുനാടകരംഗത്തെ സുഘടിതമാ യൊരു രൂപത്തിലേക്ക് പരിപോഷിപ്പിക്കുന്നത് ഈയൊരു നിദാനത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടാണ്.

മലയാളനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ഒരു സവിശേഷചരിത്രഘട്ടത്തി ലാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് എന്ന നാടകകൃത്തിന്റെ പ്രവേശനം. മലയാള സാഹിത്യം ആധുനികതാവാദത്തിന്റെ സൗന്ദര്യബോധത്തിൽ നിന്നുകൊ ണ്ട് പുതിയ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്ന കാലമായിരുന്നു അത്. ആധു നികതാവാദത്തിന്റേതായ പരികല്പനകൾ നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ രചനാ പരിസരത്തേയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നിരുന്നാലും, മലയാളനാടക ത്തിൽ തനതുനാടകസമ്പ്രദായപ്രകാരമുള്ള ഗുണകരമായ രചനാപരീ ക്ഷണങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സാർവ്വലൗകികജ്ഞാനവും കേരളീയകലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അഗാ ധമായ പാണ്ഡിത്യവുമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് എന്ന നാടകകൃത്തിനെ വ്യതിരിക്തനാക്കുന്നത്. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണിക, മാർത്താ

ണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു, ഉത്തരം, താലപ്പൊലി, അവസാനത്തെ അത്താഴം തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളാണ് ഈ പ്രബന്ധം വിശകലനം ചെയ്യാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ അവതരണത്തെക്കുറിച്ച് നാടക കൃത്ത് തന്നെ ചില നിർദ്ദേശങ്ങൾ നല്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ അടിസ്ഥാന ത്തിൽ തനതുനാടകസമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അപഗ്രഥനത്തിനാണ് ഈ പ്രബന്ധം ഉദ്യമിക്കുന്നത്. കേവലം തനതുനാടകത്തെസംബന്ധി ക്കുന്ന ആശയാവലികളെ വിശദീകരിക്കുക എന്നതിനേക്കാൾ അതിന്റെ വിമർശനത്തെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്താൻ ഈ പ്രബന്ധം ശ്രദ്ധ ചെലു ത്തുന്നുണ്ട്.

തനതുനാടകദർശനം

തദ്ദേശീയമായ സംസ്കാരത്തേയും പാശ്ചാത്യമായ നാടകവീക്ഷണ ങ്ങളേയും ഇഴപിരിച്ചെടുത്ത് നവീനവും പാരമ്പര്യബന്ധിതവുമായി രൂപീ കരിച്ചെടുത്ത ഒരു നാടകസങ്കല്പനമാണ് തനതുനാടകം. ഇവിടെ തനത് എന്നതിന് വിഭിന്നമായ അർത്ഥങ്ങളുണ്ട്. തനതുനാടകദർശനത്തെക്കു റിച്ച് പ്രബന്ധമവതരിപ്പിച്ച സി എൻ ശ്രീകണ്ഠൻനായർക്ക് കേരളീയ നാടകത്തിന്റെ വേരുകൾ കഥകളിയിലാണെന്ന അഭിപ്രായമാണുണ്ടാ യിരുന്നത്. എന്നാൽ തനതുനാടകത്തിന്റെ ഭാഗമായി നാടകങ്ങൾ രചി ച്ചവർ നാടോടിസംസ്കാരത്തേയും ആഢ്യസംസ്കാരത്തേയും ഒരു പോലെ ഉൾക്കൊള്ളാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. തനതുനാടകസമ്പ്രദായം പക്ഷേ പരിപൂർണമായ വിജയം നേടാൻ കഴിയാതെ പോയ ഒരു പരീക്ഷണമാ യിരുന്നു. സംസ്കാരത്തിന്റെ വൈവിദ്ധ്യവും വൈചിത്ര്യവുമാണ് അതി നുള്ള കാരണങ്ങളിലൊന്ന്. മുൻസൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ തനത് എന്ന സങ്ക ല്പനത്തിന്റെ സന്നിഗ്ദ്ധത മറ്റൊരു പ്രശ്നമായിരുന്നു. തനതുനാടക ത്തെക്കുറിച്ച് വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ഇങ്ങനെ നിരീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്.

തനതുനാടകം ഒരു കൗതുകവസ്തുവോ ഇറക്കുമതി ചെയ്ത വസ്തുവോ അല്ല. അതു നാടകവേദിയിൽ, പ്രധാനമായും ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ രണ്ടാം പകുതിയിൽ കൂടുതൽ സജീവമായ ഒരു കലാവീ ക്ഷണമാണ്. തങ്ങളുടെ സ്വാതന്ത്ര്യസമരത്തിന്റെ ഭാഗമായും കോളനി വാഴ്ച്ചക്കെതിരായും ദേശീയബോധമുള്ള നാടകകലാകാരന്മാർക്കു സ്വാഭാ വികമായി രൂപപ്പെട്ടുവന്ന ഒരു ആവിഷ്കാരശൈലിയാണ്. അങ്ങനെ അതിന് ചരിത്രപരമായ പ്രാധാന്യവും കൈവരുന്നു. കൂടാതെ ഓരോ ജനതയുടേയും അസ്തിത്വസംബന്ധിയായ സമസ്യകൾക്കു പരിഹാര മായും ഈ സാംസ്കാരികപ്രഹേളിക പ്രവർത്തിച്ചു. ഇപ്പോഴത്തെ ആഗോളവത്കരണത്തിൽ ഏതൊരു രാജ്യത്തിനും വേറ്റുപോകാതെ സ്വന്തം മണ്ണിലുറച്ചുനില്ക്കണമെങ്കിൽ ഈ പുനരന്വേഷണം അനുപേ ക്ഷണീയമാണ്(2013:42).

സൗപർണിക: മനുഷ്യസംഘർഷങ്ങളുടെ ബലിമുദ്രകൾ

ഉത്തരം കിട്ടാൻ എളുപ്പമല്ലാത്ത ചോദ്യങ്ങൾ ചോദിക്കുന്ന നാടകമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണിക. അടിസ്ഥാനപരമായ പ്രശ്നങ്ങൾക്ക് അവസാന ഉത്തരം കിട്ടാതെ അന്വേഷണം തുടരുന്ന ഒരു ചേതനയാണ് മനുഷ്യന് ഇന്നും ഉള്ളത്. ഉപനിഷത്തുകളിലും ആദിയവനസൂക്തങ്ങളിലും ഈജിപ്ത്യൻ സചിത്രലിപികളിലും മറ്റും മറ്റും ആരംഭിച്ച ആ അന്വേഷണത്വര കണ്ടെത്താവുന്ന ഏതു സരളപരിഹാരങ്ങൾക്കും അപ്പുറം നില്ക്കുന്ന മഹാപ്രതിഭാസംതന്നെ. അത് ഉൾക്കൊള്ളുന്ന മനുഷ്യൻ, നിരന്തരമായ അന്വേഷണങ്ങളിലൂടെ തന്റെ വ്യക്തിത്വം വിശദമാക്കുന്ന ചോദ്യകർത്താവുമാത്രമല്ല, ആ ചോദ്യവും ചോദ്യത്തിന്റെ പിന്നിലുള്ള ചോദനയുംതന്നെ എന്നു പറയണം. നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ സൗപർണിക എന്ന നാടകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അയ്യപ്പപണിക്കരുടെ നിരീക്ഷണമാണിത്. അദ്ദേഹം സൂചിപ്പിച്ചതുപോലെ ലളിതമല്ലാത്ത നിരവധി ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിക്കുകയും എന്നാൽ ഭൗതികമായ ഒരാശയസംസ്കാരത്തെ നിരസിക്കാത്തതുമായ പ്രമേയമാണ് സൗപർണികയിലുള്ളത്.

സൗപർണിക; ഐതിഹ്യത്തെ ആസ്പദമാക്കി രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകമാണ്. കാലടി നമ്പൂതിരിയെ കൊന്ന യക്ഷിയോട്, മകനായ സൂര്യകാലടി പ്രതികാരം ചെയ്യുന്നതോടെയാണ് നാടകം നാന്ദി കുറിക്കുന്നത്. തന്നെ ഉപദ്രവിച്ച സൂര്യകാലടി മൂത്രംമുട്ടി മരിക്കട്ടെയെന്ന് യക്ഷി ശപിക്കുന്നു. ഘോരരൂപിണിയായ യക്ഷി നാട്ടുകാരെ മുഴുൻ പരിഭ്രാന്തിയിലാക്കിയെങ്കിലും സ്ത്രീകളുടെ വിലാപംകേട്ട് ശാന്തയാകുന്നു. ആരെങ്കിലും തന്നെ വിളിച്ചാൽ മാത്രമേ താൻ ഇനി വരികയുള്ളു എന്ന് യക്ഷി അവർക്ക് ഉറപ്പുകൊടുക്കുന്നു. വർഷങ്ങൾക്കുശേഷം ബുദ്ധിമാന്ദ്യമുള്ള വെണ്മണി നമ്പൂതിരി കൂട്ടുകാരുടെ വാക്കു വിശ്വസിച്ച് യക്ഷിയെ വിളിക്കുമ്പോഴാണ് പിന്നീട് യക്ഷി സൗപർണികയായി തിരിച്ചുവരുന്നത്. സൗപർണികയുമായുള്ള പ്രണയത്താൽ വെണ്മണിയുടെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യം നിശ്ശേഷം ഇല്ലാതായി. മുത്തച്ഛന്റെ ആവിശ്യപ്രകാരം വെണ്മണിയെ ഓതിക്കൻമഠത്തിൽനിന്ന് ഇല്ലത്തേക്ക് അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി തിരിച്ചുവിളിക്കുമ്പോൾ സൗപർണികയും അയാൾക്കൊപ്പം പോകുന്നു. പിതാവിന്റെ നിർദ്ദേശപ്രകാരം വെണ്മണി മറ്റൊരു വിവാഹം കഴിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും യക്ഷിയായ സൗപർണികയെ അയാൾ പ്രണയിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നു. വൈകാതെ വെണ്മണിക്ക് ഒരു പുത്രൻ ജനിച്ചു. കുട്ടിയുടെ ഉപനയനത്തിന് ഭിക്ഷ സ്വീകരിക്കാനായി ഒരു അന്തർജനത്തിന്റെ വേഷത്തിൽ എത്തിയ സൗപർണികയെ നീചജാതിയെന്ന് വിശേഷിപ്പിച്ച് ആളുകൾ പുറത്താക്കുന്നു. അപമാനം സഹിക്കവയ്യാതെ സൗപർണിക ഇല്ലത്തെ

ശപിക്കുകയും ശാപകഥകേട്ട് മുത്തച്ഛനും അച്ഛനും വെണ്മണിയും മരണപ്പെടുന്നതോടെയാണ് സൗപർണിക എന്ന നാടകം ഭരതവാക്യത്തിലെത്തുന്നത്.

അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞ ഒരു മിത്തിനെ നാടകവത്കരിക്കാൻ കേരളീയമായ ഒരു സാംസ്കാരികാന്തരീക്ഷത്തെയാണ് നാടകകൃത്ത് കൂട്ടുപിടിക്കുന്നത്. പതിവ് കാഴ്ചവട്ടങ്ങളിൽ നിന്ന് വിഭിന്നമായി നാട്യരസപ്രധാനമായ നൃത്തനൃത്ത്യസംയോജനത്തിലൂടെ തനതുനാടകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യശീലുകൾക്കനുഗുണമായാണ് കഥാഗതി വികസിക്കുന്നത്.സൗപർണിക ഒരു ദുരന്തദർശനം ഉള്ളടങ്ങിയ നാടകമാണെങ്കിലും മിത്തിക്കൽ ചരിത്രത്തിന്റെ കാല്പ്പനികഭാവം അതിന്റെ ഇതിവൃത്തത്തെ വർണാഭമാക്കുന്നുണ്ട്. ഇവിടെ പ്രണയത്തെ തത്വജ്ഞാനത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ വിശദീകരിക്കാനാണ് നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നത്. മുത്തച്ഛൻ, അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി, വെണ്മണി എന്ന ത്രിത്വം ഭൂത, വർത്തമാന, ഭാവി കാലങ്ങളടങ്ങിയ മുന്നുകാലങ്ങളിലെ സാമൂഹ്യകാഴ്ച്ചപ്പാടുകളെയാണ് പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത്. നമ്പൂതിരി നാടുവാഴിത്തകാലഘട്ടത്തിന്റെ തകർച്ചയും തുടർന്ന് രൂപപ്പെട്ടുവന്ന സാമൂഹ്യസന്ദർഭവും സൗപർണികയുടെ ഇതിവൃത്തത്തിലുണ്ട്. ജാതി-വർഗ ബന്ധങ്ങളിലെ സ്വേച്ഛാധിപത്യവും വിധേയത്വവും മൂല്യനിരാസങ്ങളും ഈ കഥയുടെ വിമർശനപക്ഷത്ത് നിലയുറപ്പിക്കുന്നുതായി കാണാം. അതിഭാവുകത്വവും യാഥാതഥ്യവുമായവീക്ഷണവും ഒരുപോലെ പിൻപറ്റുന്ന സൗപർണികയിലെ തനതുനാടകദർശനം അതിന്റെ രംഗപാഠത്തിലൂടെയാണ് അനാവൃതമാകുന്നത്.

മുഖ്യകഥാപാത്രമായ സൗപർണികയെ നാടകകൃത്ത് വിഭാവനം ചെയ്യുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്. *മനുഷ്യാതീതമായ ഒരു സ്വപ്നാദർശത്തിന്റെ നിലനില്പിനെച്ചുറ്റിയായിരുന്നു എന്റെ ശ്രദ്ധപോയത്. അനാര്യ-ആര്യ സംഘർഷത്തിന് ഊന്നൽ നല്കുന്ന ഒരു സംവിധാനശൈലി വരുമ്പോൾ ഞാൻ സൗപർണികയ്ക്കു നല്കിയ മോഹനിയാട്ടവേഷം പോലും അപ്രസക്തമായേക്കാം. പാട്ടുകൾ, ശ്ലോകങ്ങൾപ്പോലും തോറ്റം, പടയണി, മുടിയേറ്റ് എന്നിവയിൽ ചൊല്ലാറുള്ള ചില രീതികൾ സ്വീകരിച്ചുവെന്ന് വരാം. സൗപർണികയുടെ നിറം കറുപ്പായെന്നും വാരാം.* ഇവിടെ നിറം, വേഷം, ഭാഷ എന്നിവയിലെല്ലാം തനതുസംസ്കാരത്തിന്റെ ചിഹ്നപാഠങ്ങളാണ് നാടകകൃത്ത് അധ്യാരോപിക്കുന്നത്. നാടകത്തിലെ സൂത്രധാരൻ- തന്നെ സ്വയം വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത് അനാര്യനെന്നാണ്. ആഢ്യത്വത്തിന്റെ അഭാവം ഇതഃപര്യന്തം തനിക്ക് വിശുദ്ധമായ രംഗവേദിയിലേക്കുള്ള പ്രവേശനം നിഷേധിക്കുമെന്ന് അയാൾക്കറിയാം. അതു

കൊണ്ടുതന്നെ സ്വയം പ്രതിരോധത്തിന്റേതായ മാർഗം സ്വീകരിച്ചാണ് അയാൾ രംഗത്തേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. നായികയായ സൗപർണികയെ അനാര്യ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതോടെ നാടകത്തിന്റെ ഉപരിവർഗവീക്ഷണത്തെ സുത്രധാരനിലൂടെ നാടകകൃത്ത് റദ്ദുചെയ്യുകയാണ്. സൗപർണികയ്ക്ക് മോഹിനിയാട്ടവേഷവും കറുപ്പുനിറവുമാണ് നാടകകൃത്ത് നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഒരേ സമയം വരേണ്യവും കീഴാളപരവുമായ അന്വേഷണങ്ങൾ തനതുനാടകങ്ങളുടെ ഭാഗമാണ്. വേഷവിധാനത്തിന്റെ വൈവിദ്ധ്യത്തിലൂടെ നാടകകൃത്ത് ലക്ഷ്യമിടുന്നതും ഇതാണ്.

സൗപർണിക എന്ന യക്ഷിയുടെ ഇടം യക്ഷിത്തറയാണ്. ക്ഷേത്രകേന്ദ്രീകൃതമായ വരേണ്യഭൂപടത്തിൽനിന്നും പുറന്തള്ളപ്പെട്ടതോ സ്ഥാനഭ്രംശം സംഭവിച്ചതോ ആയ ഇടമാണ് ഈ യക്ഷിത്തറ. അവിടെ വസിക്കുന്നവളായ യക്ഷി, പരിഷ്കൃതമായ എല്ലാ വ്യവഹാരങ്ങളേയും അലോസരപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായി അപരവത്കരിക്കപ്പെട്ട ഈ ഇടം കീഴാളപരമായ ഒരു പരിപ്രേക്ഷ്യത്തെയാണ് അടയാളപ്പെടുത്തുന്നത്. പുരാതനമായ യക്ഷിത്തറക്ക് ദ്രാവിഡമായ പശ്ചാത്തലമാണ് നാടകകൃത്ത് അന്വേഷിക്കുന്നത്. യക്ഷിയെ പുരുഷന്റെ അബോധത്തിലെ സ്ത്രൈണഭയമായി സൂത്രധാരൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. അതീന്ദ്രിയമായ ഒരനുഭവരാശിയിൽനിന്ന് ഭൗതികമായ യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കൂടി സൂചിപ്പിക്കുന്നതോടെ യക്ഷിസങ്കല്പത്തിന് സാമൂഹികമായ ഒരു മാനം കൂടിയുണ്ടെന്ന് നാടകകൃത്ത് ഊട്ടിയുറപ്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വെണ്മണി തന്റെ ഇല്ലത്തേക്ക് മഞ്ചലിൽ മടങ്ങുമ്പോൾ മഞ്ചൽക്കാർ കാതടപ്പിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിൽ ശബ്ദമുണ്ടാക്കുന്നതെന്തിനാണെന്ന് സൗപർണിക അന്വേഷിക്കുന്നുണ്ട്. നാടകത്തിനു പുറത്തുള്ള സൂത്രധാരൻ ഉടനെ പ്രവേശിക്കുകയും അത് തീണ്ടൽ,തൊടീൽ എന്നീ ആചാരങ്ങളാണെന്നും അവളെ ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തുന്നു. എന്നാൽ സങ്കല്പമായ തനിക്കും ഈ ആചാരങ്ങൾ ബാധകമാണെന്ന അറിവ് അവളെ അദ്ഭുതപ്പെടുത്തുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. വെണ്മണിയുടെ മകന്റെ ഉപനയനത്തിന് ഭിക്ഷ സ്വീകരിക്കുക എന്ന ചടങ്ങിനെത്തിയ സൗപർണികയെ ജാതിയിൽ താഴ്ന്നവളെന്ന് അധിക്ഷേപിച്ച് പുറത്താക്കുന്നുണ്ട്. സൗപർണിക തന്റെ ഭാര്യയാണ് എന്നു വെണ്മണി പറഞ്ഞിട്ടും അവളെ നീചജാതിയെന്ന് വിളിക്കാനാണ് മറ്റുള്ളവർ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഇവിടെ പരിഷ്കൃതയായ മാതാവ്, അപരിഷ്കൃതയായ മാതാവ് എന്നീ വിരുദ്ധദ്വന്ദ്വങ്ങളാണ് രൂപപ്പെടുന്നത്. പ്രാക്തനഗോത്രവർഗ്ഗങ്ങളുടെ പ്രതിനിധിയായ മാതാവ് പുറന്തള്ളപ്പെടുകയും ഏറ്റവും പരിഷ്കൃതവും ജാതി വർഗ്ഗ ഘടനകളുടെ സംശുദ്ധി കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്നവളുമായ മാതാവിന് സാമൂഹികാംഗീ

കാരം ലഭിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മാനുഷികമായ ഇടപെടലുകൾകൊണ്ട് ചൂഷണങ്ങളേറ്റുവാങ്ങുന്ന പ്രകൃതിരൂപകത്തിലേക്കും ഇങ്ങനെ സൗപർണിക എത്തിച്ചേരുന്നുണ്ട്. മൂന്നു തലമുറകൾക്കുശേഷം കുലം മുടിഞ്ഞുപോകട്ടെ എന്ന സൗപർണികയുടെ ശാപം ഇതിനെ കൂടുതൽ ദൃഷ്ടാന്തവത്കരിക്കുന്നു.

ജന്മിത്തത്തിന്റെ ക്രൂരമായ പീഢനങ്ങളേറ്റുവാങ്ങി സമൂഹത്തിൽനിന്ന് ശിഥിലമാക്കപ്പെടുന്ന അധഃസ്ഥിതവർഗ്ഗത്തിന്റെ വിലാപം സൗപർണിക എന്ന നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രബിന്ദുവാണ്.

വെണ്മണി: ഞാൻ കൊച്ചുപടിപ്പുരയ്ക്കൽ മറഞ്ഞുനില്ക്കുകയായിരുന്നു. തിരികെ പോകുന്ന വഴി ആ പാട്ടക്കാരിലൊരു വൃദ്ധൻ പടിപ്പുരയ്ക്കലേക്കു തിരിഞ്ഞുനിന്നു തലയിൽ കൈവച്ചു പറഞ്ഞു. ഈ കുട്ടി വെയ്ക്കുന്നതൊന്നും സന്തതികൾക്കുതകുകയില്ലെന്ന് ആരും കേൾക്കില്ലെന്നാണ് അവർ കരുതിയത്.

താത്രി: വേലുണ്ണിയെ അയച്ച് അവരെ ഒന്നോടെ ശിരച്ഛേദം ചെയ്യിക്കണമായിരുന്നു. അവിടുത്തെ ദയവ് അല്പം കൂടിപ്പോകുന്നു.(സൗപർണിക)

ജന്മിത്തത്തിന്റേയും ജാതിമേല്ക്കോയ്മയുടേയും ഉന്നതതലത്തിൽ നിലനില്ക്കുമ്പോൾത്തന്നെ വെണ്മണിയുടേയും താത്രിയുടേയും അഭിപ്രായങ്ങൾ രണ്ടാണ്. ഇവിടെ സൗപർണിക എന്ന കീഴാളരൂപകത്തോടുള്ള സഹവാസം വെണ്മണിയിൽ അധഃസ്ഥിതസമൂഹത്തോടുള്ള സഹാനുഭൂതിയായി മാറുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ താനുൾപ്പെടുന്ന ഉപരിവർഗ്ഗത്തിന്റെ ചരിത്രപരമായ പൈതൃകത്തെ അയാൾക്ക് നിർബന്ധപൂർവ്വം ശിരസ്സേറ്റേണ്ടിയും വരുന്നു. അച്ഛൻ നമ്പൂതിരി തനിക്ക് വിവാഹമാലോചിക്കുമ്പോൾ അതിനെ തടയാൻ വെണ്മണി വിഫലമായ ഒരു ശ്രമം നടത്തുന്നുണ്ട്. വിവാഹശേഷം തനിക്ക് ഭാര്യയെ സ്നേഹിക്കാൻ കഴിയാതെ വരുമോ എന്ന തന്റെ സന്ദേഹം അച്ഛനോട് അയാൾ പറയുമ്പോൾ അച്ഛന്റെ പ്രതികരണം ഇങ്ങനെയാണ്.

വെണ്മണി: സ്നേഹം മാത്രമേ സത്യമായിട്ടുള്ളു.

അച്ഛൻ: ഓഹോ ! നല്ല പഠിപ്പായി! ആയിക്കോട്ടെ. ആരെ വേണെങ്കിലും സ്നേഹിച്ചോളു. അതും വേളീമായിട്ടെന്താ ബന്ധം ? അച്ചുതാ...

കാരസ്ഥൻ: റാൻ

അച്ഛൻ: ഈ സ്നേഹത്തിനുള്ളവര് ദാസികളാ. വേളീല് ആചാരാവലുത്.ഏ സ്നേഹിച്ചോട്ടെ. പക്ഷേ, സ്വന്തം

വേളിയെ ആരെങ്കിലും സ്നേഹിക്കുമോ? (പൊട്ടിച്ചിരിക്കുന്നു.)

അനിശ്ചിതമായ ഭാവികാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രവചനങ്ങളിൽ മുഴുകിക്കഴിയുന്ന മുത്തച്ഛനും ആചാരങ്ങളുടെ കെട്ടുപാടുകളിൽ ചുറ്റപ്പെട്ടു കിടക്കുന്ന അച്ഛനും സ്നേഹം എന്ന വികാരം നിരർത്ഥകമാണ്. നാടുവാഴിത്തത്തിന്റെ ചൂഷണഘടനയിൽ ബന്ധങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മൂല്യങ്ങൾ തീർത്തും സ്ഥാപനവത്കരിക്കപ്പെട്ടതായിരുന്നു. അവിടെ വിവാഹം സന്തതിപരമ്പരകളെ ഉല്പാദിപ്പിക്കാനുള്ള ഒരു കേവലവ്യവസ്ഥ മാത്രമാണ്. അത്തരം മൂല്യങ്ങളോട് കലഹിക്കുന്ന വെണ്മണി ഇവിടെ പരിഹാസകഥാപാത്രമാകുന്നു. നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭത്തിൽ വെണ്മണിയെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യമുള്ളയാളായാണ് നാം കാണുന്നത്. എന്നാൽ കീഴാളവും ജനകീയവുമായ ഘടനയിൽ നിലയുറപ്പിച്ച സൗപർണികയെ കണ്ടെത്തുന്നതോടെ അയാളുടെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യം അപ്രത്യക്ഷ്യമാകുന്നു. മുത്തച്ഛന്റെ അന്ധത്വവും വെണ്മണിയുടെ ബുദ്ധിമാന്ദ്യവും നാടുവാഴിത്തത്തെക്കുറിച്ചുള്ള രണ്ടു സൂചനകളാണ്. ഇരുളാണ്ടുകിടക്കുന്ന ഭൂതകാലവും അർത്ഥശൂന്യമായിപ്പോകാവുന്ന ഭാവികാലവും ഈ സൂചനകളിലുണ്ട്. നാടകത്തിൽ സൗപർണികയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിലൊഴിച്ച് മറ്റെല്ലാ പ്രതലങ്ങളിലും വെണ്മണി വിഷാദവാനും നിശ്ശബ്ദനുമായിപ്പോകുന്നത് തന്റെ പൈതൃകത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥ തന്നേയും പിന്തുടരുന്നു എന്ന ബോദ്ധ്യത്താലാണ്.

നാടകനിയമത്തിലെ മൗലികകാഴ്ചപ്പാടുകളെ വിവേകപൂർവ്വം പരിഷ്കരിക്കുകയോ, മാറ്റിയെഴുതിയോ ആണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദ് തന്റെ തനതുനാടകദർശനം സൗപർണികയിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. നടൻ, നാടകകൃത്ത്, പ്രേക്ഷകൻ എന്നീ ത്രിത്വങ്ങളിൽനിന്നും ബഹുദൂരം മുന്നോട്ട് സഞ്ചരിക്കുകയും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സംവേദനക്ഷമതയിൽ അടിയുറച്ച് വിശ്വസിച്ചുമാണ് ഈ തനതുനാടകവീക്ഷണത്തെ അദ്ദേഹം രംഗവേദിയുമായി കൂട്ടിയിണക്കുന്നത്. അതിനാൽത്തന്നെ സമരസപ്പെടുന്നതിനേക്കാൾ സമന്വയത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീയമാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നതെന്ന് പറയാം.

ചരിത്രത്തിന്റെ ഭിന്നപാഠങ്ങൾ:

മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു?

ചരിത്രത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സ്ഥാപിതതാല്പ്പര്യങ്ങളെ നിശിതമായി ചോദ്യം ചെയ്യുന്ന നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകമാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു?. തിരുവതാംകൂറിലെ സുപ്രധാനമായൊരു ചരിത്രമുഹൂർത്തത്തെ നാടകകപാഠത്തിലൂടെ പുനർവിശകലനം ചെയ്യാനാണ് നാടകകൃത്ത് ശ്രമിക്കുന്നത്. എട്ടുവീട്ടിൽപിള്ളമാരാൽ വേട്ടയാടപ്പെട്ട മാർത്താണ്ഡവർമ്മ വിജനമായ ഒരു ക്ഷേത്രത്തിൽ അഭയം പ്രാപിക്കു

കയും അവിടെ നിന്ന് ദൈവം അദ്ദേഹത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തുന്നതുമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം. ഈ നാടകത്തിൽ സൂത്രധാരന്റെ വേഷം കെട്ടുന്നത് ദൈവം തന്നെയാണ്. വിശന്നുവലഞ്ഞ ദൈവം നേദ്യച്ചോറുമായി വരുന്ന ശാന്തിക്കാരനെ കാത്തിരിക്കുമ്പോഴാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ പ്രാണരക്ഷാർത്ഥം ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് പ്രവേശിക്കുന്നത്. എന്നാൽ കയറിവരുന്ന മാർത്താണ്ഡവർമ്മ ചരിത്രത്തിലെ മാത്രം മാർത്താണ്ഡവർമ്മയല്ല. സി.വി രാമൻപിള്ളയുടെ ആഖ്യായികയിലെ കഥാപാത്രംകൂടിയാണ് ഈ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ. നോവലിലെപ്പോലെ കഠിനപദങ്ങളുപയോഗിച്ചുള്ള ഡയലോഗ് പറയുന്ന മാർത്താണ്ഡവർമ്മ ഒരേസമയം ചരിത്രപാഠത്തേയും നോവൽപാഠത്തേയും നാടകപാഠത്തേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അത്തരത്തിൽ ചരിത്രം ഒരാഖ്യാനമാണെന്ന നവചരിത്രവാദത്തെയും ചരിത്രത്തിന്റെ പ്രതിനിധാനപ്രതിസന്ധിയേയും ഈ നാടകം പ്രശ്നവത്കരിക്കുന്നുണ്ട്.

ദൈവത്തിന് നേദ്യച്ചോറുമായി വരുന്ന ശാന്തിക്കാരൻ ദരിദ്രനാണ്. ഉരുളിയിൽ നേദ്യച്ചോറ് വേവുമ്പോൾ കുട്ടികളെ പറമ്പിൽ കളിക്കാൻ പറഞ്ഞയച്ചും പത്നിയോടൊപ്പം ഇണചേർന്നുമാണ് അയാൾ പട്ടിണിയെ മറികടക്കുന്നത്. എങ്കിലും അയാൾ ദൈവത്തെ എന്നുമൂട്ടുന്നുണ്ട്. ആ ദൈവം പക്ഷേ, മാർത്താണ്ഡവർമ്മയെ രക്ഷിക്കുന്നത് ശാന്തിക്കാരനെ ഉപയോഗിച്ചാണ്. മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ ശാന്തിക്കാരന്റേയും വേഷങ്ങൾ പരസ്പരം കൈമാറ്റം ചെയ്യുന്നതിലൂടെയാണ് ക്ഷേത്രത്തിൽനിന്ന് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ വിദഗ്ദ്ധമായി രക്ഷപ്പെടുന്നത്. വൈകാതെതന്നെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മയായ ശാന്തിക്കാരൻ എട്ടുവീട്ടിൽപിള്ളമാരുടെ ഭടന്മാരാൽ കൊല്ലപ്പെടുന്നു.

ചരിത്രത്തിലെ അധികാരത്തിന്റെ ഇടപെടലുകളെയും നൃശംസകതയേയും ഈ വേഷക്കൈമാറ്റത്തിലൂടെ നരേന്ദ്രപ്രസാദ് സുവ്യക്തമായി അനാവരണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ചരിത്രം തമസ്കരിക്കപ്പെട്ട മനുഷ്യരുടെ കഥയാണ് എന്ന പ്രസ്താവനയെ സാധൂകരിക്കുന്നതാണ് ഈ സംഭവചിത്രണം. കേന്ദ്രീകൃതമായ അധികാരഘടന സൃഷ്ടിക്കുന്ന മായാവലയത്തിൽപ്പെട്ട് സ്വന്തം സ്വത്വത്തെ ഒരു നിമിഷം മറന്ന ശാന്തിക്കാരനിലൂടെ സമകാലിക രാഷ്ട്രീയവ്യവസ്ഥിയുടെ സാമൂഹികതലത്തെക്കൂടി സ്പർശിക്കാൻ ഇവിടെ നാടകകൃത്തിനാവുന്നുണ്ട്. യഥാർത്ഥത്തിൽ തനതുനാടകങ്ങൾക്കുനേരെ ഉയരുന്ന പ്രധാന വിമർശനങ്ങളിലൊന്നായ അരാഷ്ട്രീയ രംഗപാഠങ്ങളുടെ അവതരണം നരേന്ദ്രപ്രസാദിനെ ബാധിക്കുന്നതല്ല എന്ന് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപെട്ടു എന്ന നാടകം ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇവിടെ നാടകകൃത്ത് അരങ്ങിനെ വ്യത്യസ്ത ഇടങ്ങളായി അവതരിപ്പിക്കുന്നത് അധികാരത്തിന്റെ മൂർത്തവും അമൂർത്തവുമായ പ്രയോഗതലങ്ങളെ അനാവരണം ചെയ്യാൻ പര്യാപ്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ലംബമാനമായ ദൈവത്തിന്റെ ഇരിപ്പും ഇടക്കിടെ എത്തിനോക്കുന്ന മൃത്യുവും മാർത്താണ്ഡവർമ്മയുടെ അധികാര സ്ഥാനാരോഹണത്തിനായി ഇടപെടുന്നത് അരങ്ങിന്റെ സവിശേഷശക്തിയുപയുക്തമാക്കി നാടകകൃത്ത് സാധൂകരിക്കുന്നുണ്ട്.

എന്നാൽ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ അധികരത്തിലേറിയപ്പോൾ ദൈവം കാണുന്ന കാഴ്ച്ച മറ്റൊന്നാണ്.

അതാ വിചാരണകൂടാതെ എല്ലാ രാജശത്രുക്കളേയും പള്ളാത്തുരുത്തിക്കയത്തിൽ മുക്കിക്കൊല്ലുന്നു. മാടമ്പിമാരുടെ ശിരസ്സുകളാണ് കോട്ടപ്പുരത്ത് പൂക്കൾപോലെ വിരിഞ്ഞുനില്ക്കുന്നത്. കഴുകന്മാർക്ക് ഉത്സവംതന്നെ.

ഹൊ! ഭടന്മാർ കുടുംബിനികളെ മാനഭംഗം ചെയ്യുന്നു. കുലകന്യകളെ മുക്കുവർക്കും വിദേശികൾക്കും ദാനം

ചെയ്യുന്നു. തുറകളിലലമുറയിടുകയും കടലിലേക്കോടിമറയുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ത്രീകളുടെ ദുഃഖസംഗീതമാണ് കേൾക്കുന്നത്.

ഏഷണിക്കാരും കപടനാട്യക്കാരും കൊട്ടാരത്തിൽ നിറഞ്ഞു. പട്ടാളത്തിനു ശക്തി വർദ്ധിക്കുന്നു. പുതിയ പടയൊരുക്കങ്ങൾ. പുതിയ ചോരത്തിരകൾ.(മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു*)*

തനിക്കുമുന്നിൽ വാൾ സമർപ്പിക്കുന്ന മാർത്താണ്ഡവർമ്മയെ ദൈവം ശ്രദ്ധിക്കുന്നതേയില്ല. പകരം മാർത്താണ്ഡവർമ്മക്കുവേണ്ടി ജീവൻ സമർപ്പിച്ച ശാന്തിക്കാരനെയാണ് ദൈവം ഓർമ്മിക്കുന്നത്. അല്പ്പ നേരത്തെ സുഖലോലുപതക്കുവേണ്ടി തന്റെ ജീവിതം ബലിയർപ്പിച്ച ശാന്തിക്കാരൻ യഥാർത്ഥത്തിൽ എല്ലാ ജനങ്ങളിലും ഗോപ്യമായിക്കിടക്കുന്ന തൃഷ്ണയാണെന്ന് ദൈവം തിരിച്ചറിയുന്നു. മറ്റൊരുവനാകാനുള്ള ജനതയുടേയും പൊള്ളയായ ചിരിയിൽ നിന്നാണ് എല്ലാ സ്വേച്ഛാധിപതികളുമുണ്ടാകുന്നതെന്ന് ദൈവം നമ്മെ നോക്കി വെളിപാടുപോലെ പറയുന്നതോടെ മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപ്പെട്ടു എന്ന നാടകം അവസാനിക്കുന്നത്.

കൂത്ത്, പാഠകം തുടങ്ങിയ ദൃശ്യകലകളെയാണ് നാടകകൃത്ത് അഭിനയത്തിന്റെ പരീക്ഷണാത്മകത നിലനിർത്താൻ ഇവിടെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നത്. ചരിത്രത്തെസംബന്ധിക്കുന്ന ഒരു വിഷയത്തെ സമകാലികതയുമായി ബന്ധിപ്പിച്ച് ആശയസംവേദനം നടത്താൻ ഈ ക്ഷേത്രകലകളുടെ

രംഗസാദ്ധ്യത സഹായകരമാകുമെന്ന് നാടകകൃത്ത് വിശ്വസിച്ചിരുന്നു. മാത്രവുമല്ല ദൈവം, മൃത്യു തുടങ്ങിയ സങ്കല്പ്പങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ ഈ കലകളുടെ മുഖത്തെഴുത്തും മിനുക്കും പര്യാപ്തവുമാണ്. ഇത് ആഖ്യാനത്തിൽത്തന്നെ അന്തർലീനമായിക്കിടക്കുന്ന അധികാരവിമർശനത്തിന്റെ സ്വരങ്ങളെ കൂടുതൽ മുഖരിതമാക്കാൻ പ്രായോഗികമായ രീതിയുമാണ്.

വളരെ ഹ്രസ്വമായ ഒരു നാടകമാണ് മാർത്താണ്ഡവർമ്മ എങ്ങനെ രക്ഷപെട്ടു?. വേദിയുടെ വർണാഭമായ സജ്ജീകരണങ്ങളിലൂടെയും എന്നാൽ ഒരു തെരുവുനാടകത്തിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന രംഗസജ്ജീകരണത്തിലൂടെയും നാടകത്തെ അവതരിപ്പിക്കാവുന്നതാണ്.

സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിലെ പ്രതിസ്വരങ്ങൾ: ഉത്തരം, അവസാനത്തെ അത്താഴം

നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ ഉത്തരം, അവസാനത്തെ അത്താഴം എന്നീ നാടങ്ങൾക്ക് ഏകതാനമായ സ്വഭാവമാണുള്ളത്. രണ്ടുനാടകങ്ങളിലും സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യമുണ്ട്. രണ്ടിനും രംഗപാഠത്തിന്റെ അനന്തമായ ആവിഷ്കാരസാദ്ധ്യതകളുമുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ വിമർശനം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന സാമൂഹ്യസന്ദർഭങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത ചരിത്രഘട്ടങ്ങളെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതാണ്. സ്വതന്ത്രാനന്തരകേരളത്തിലെ രണ്ടു സാമൂഹ്യാനുഭവങ്ങളെ സവിശേഷമായ കൈയ്യൊതുക്കത്തോടെ ഈ നാടകങ്ങൾ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയത്തിന്റെ ശൈഥില്യം ഒന്നിൽ നിരാശയായും മറ്റൊന്നിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യവുമായി ഉരുത്തിരിയുകയാണ്.

വളരെ ലളിതമായ കഥയാണ് ഉത്തരം എന്ന നാടകത്തിനുള്ളത്. വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ച് പഠിക്കാനായി പാർട്ടി നേതാവിന്റെ ഭവനത്തിലെത്തുന്ന ഗവേഷകനായ ചെറുപ്പക്കാരൻ നേതാവിന്റെ ഭവനത്തിലെ ആഡംബരതയും പൊള്ളത്തരങ്ങളും കണ്ട് അദ്ഭുതപ്പെട്ടുപോകുന്നു. വിപ്ലവത്തെക്കുറിച്ച് നേതാവ് പറയുന്നതെല്ലാം തന്റെ ടേപ്പ് റിക്കോർഡറിൽ ഗവേഷകൻ റിക്കാർഡ് ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ധാരാളം ശിപാർശകളുടേയും ഭവനകാര്യങ്ങളുടേയുമിടയിൽ നേതാവ് വിപ്ലത്തിന്റെ സാർവ്വലൗകികമായ ചരിത്രത്തെ അനാവരണം ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഒടുവിൽ നേതാവിന്റെ ഭവനത്തിലെ മറ്റ് അംഗങ്ങളുടെ അഭ്യർത്ഥനമാനിച്ച് ഗവേഷകൻ ടേപ്പ് റിക്കാർഡർ ഓൺ ചെയ്യുമ്പോൾ നേതാവിന്റെ പാർശ്വത്തിലുണ്ടായിരുന്ന പട്ടിയുടെ കുരയുടെ ശബ്ദം മാത്രമാണ് കേൾക്കുന്നത്. ഇവിടെ ചെറുപ്പക്കാരനേയും ന്യായത്തിന്റെ പ്രതീകമായല്ല അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. അയാളും നേതാവിന്റെ സവിധത്തിലെത്തിയതിന് ചില സ്ഥാപിതലക്ഷ്യങ്ങളുമായാണ്. സമൂഹത്തിലാകമാനമായി പടർന്നുപിടിച്ച അഴിമതിയു

ടേയും സ്വജനപക്ഷപാതത്തിന്റേയും സങ്കീർണമായ സാമൂഹ്യപ്രതിസന്ധിയെ ഉത്തരം വ്യക്തമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പുരോഗമനാശയത്തിനിടയിലും ഗവേഷകനോട് നേതാവിന്റെ ഭാര്യ നേതാവിന്റെ ഭാര്യ ജാതിചോദിക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് നമ്മൊളൊന്നാണേ എന്നു തുടങ്ങുന്ന വായ്ത്താരിയാണ് അവർ മുഴക്കുന്നത്. രാഷ്ട്രീയം ജനകീയമാകുമ്പോഴും അതിലിടംപിടിക്കുന്ന ജാതിവർഗബന്ധങ്ങളേയും അതിന്റെ തുറന്ന പ്രകാശനത്തേയും നിശിതമായി ഉത്തരം എന്ന നാടകം വിമർശിക്കുന്നുണ്ട്.

അവസാനത്തെ അത്താഴം എന്നത് തെരുവുനാടകസ്വഭാവമുള്ള ഒരാഖ്യാനമാണ്. ഡാവിഞ്ചിയുടെ അവസാനത്തെ അത്താഴം എന്ന ചിത്രത്തിലെ ക്രിസ്തുവും മാക്ബെത്ത് എന്ന നാടകത്തിലെ മാക്ബെത്തും സമന്വയിക്കുന്നതാണ് ഈ നാടകത്തിലെ ഡേവിഡ്. അയാൾ വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ്. സമൂഹത്തിൽ രൂഢമൂലമായ ചൂഷണങ്ങളെ എതിർക്കാൻ ജീവിതം മാറ്റി വച്ചതാണ് അയാൾ. അയാൾ മാത്രമല്ല, അയാൾക്കൊപ്പം ഇറങ്ങിത്തിരിച്ച പലരും ഇതുപോലെ അയാൾക്കടുത്ത് അത്താഴത്തിനായി ഇരിക്കുന്നുണ്ട്. ഏതുനിമിഷവും പിടിക്കപ്പെടാം എന്ന അവസ്ഥയിലൂടെയാണ് അവർ കടന്നുപോകുന്നത്. അവർക്കിടയിൽ എവിടെയോ ഒരു ഒറ്റുകാരനുണ്ട്. ആ ഒറ്റുകാരനെ കണ്ടെത്താൻ അവർക്കാവുന്നില്ല. ഒടുവിൽ അനിവാര്യമായ വിധി ഡേവിഡിനെത്തേടിയെത്തുന്നു. അയാൾ വെടിയേറ്റുവീഴുന്നു. രക്തസാക്ഷിത്വത്തിലേക്ക് നീങ്ങുമ്പോഴും ഡേവിഡിന് ക്രിസ്തുവിന്റെ മഹിമ ലഭിക്കുന്നില്ലെന്ന് നാടകകൃത്ത് നമ്മെ ഓർമ്മിപ്പെടുത്തുന്നണ്ട്. അത് ഡേവിഡ് പ്രതിനിധാനം ചെയ്ത വിപ്ലവപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ശൈഥില്യത്തേയും മാർഗരാഹിത്യത്തേയുമാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്.

അവസാനത്തെ അത്താഴത്തിന് അതിന്റെ വാഗർത്ഥംപോലെത്തന്നെ ഒരു ചിത്രത്തിന്റെ ആഖ്യാനസ്വഭാവമുണ്ട്. ഇടക്കിടെ അലയടിക്കുന്ന നാടൻ വായ്ത്താരികൾക്കും ക്രിസ്തുവചനമുൾക്കൊള്ളുന്ന സംഗീതത്തിനും ഈ നാടകത്തിൽ പ്രാമുഖ്യമുണ്ട്. ഈ തനതുരീതികൾ ഡേവിഡ് എന്ന രക്തസാക്ഷിയുടെ ജീവിതത്തെ അതിന്റെ സമഗ്രതയിൽ ചിത്രീകരിക്കാൻ സഹായിക്കുന്നു. ഡേവിഡ് വെടിയേറ്റുവീഴുമ്പോൾ കേൾക്കുന്ന പോലീസ് ബൂട്ടിന്റെ ശബ്ദം പോലും അധികാരത്തിന്റെ വന്യതയെ ചിഹ്നവത്കരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

ആൺകോയ്മയുടെ പൊയ്മുഖങ്ങൾ: താലപ്പൊലി

“മൂന്നാം സ്ത്രീ: (പരിഹാസസ്വരത്തിൽ) അവനു കിട്ടേണ്ടതും കിട്ടാത്തതും മാത്രമേ അവൻ ഓർക്കുകയുള്ളു. അവനു കിട്ടിയതും അവൻ കൊടുക്കേണ്ടതുമൊന്നും അവനോടു ചോദിക്കരുത്.” (താലപ്പൊലി)

നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ താലപ്പൊലി എന്ന നാടകത്തിലെ സുപ്രധാന മായൊരു സംഭാഷണവചനമാണിത്. ആൺകോയ്മുടെ അധികാരസ്വര ങ്ങളെ സൂക്ഷ്മമായി പ്രതിരോധിക്കുന്ന ഒരു രംഗപാഠമാണ് താലപ്പൊലി എന്ന നാടകത്തിനുള്ളത്. ജീവിത്തിൽ എല്ലാം നേടിയ പുരുഷൻ താല പ്പൊലിയേന്തിയ സ്ത്രീകളുടെ അകമ്പടിയാൽ തന്റെ അവസാനത്തെ ലക്ഷ്യവും കൈവരിക്കാനായി പുറപ്പെടുന്നു. ലക്ഷ്യമവസാനിച്ചപ്പോൾ പരിഭ്രമിച്ചുപോയ പുരുഷനെ അവന്റെ ഭൂതകാലത്തിലൂടെ പിന്നിട്ടുപോയ ജീവിതത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് അവന് താലപ്പൊലിയേന്തുന്ന അഞ്ചു സ്ത്രീകൾ. അതിൽ അമ്മയും, ഭാര്യയും, കാമുകിയുമുണ്ട്. പുരുഷനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കഴിഞ്ഞുപോയ കാലം വിസ്മൃതിയുടേതുമാത്ര മാണ്. എന്നാൽ ലക്ഷ്യമില്ലായ്മയുടെ ശൂന്യതയിൽ നില്ക്കുമ്പോൾ ഓരോ സ്ത്രീയുടെ ഓർമ്മപ്പെടുത്തലുകളും അവന് ആശ്വാസദായകമാ ണ്. ഇവിടെ പുരുഷനെ ഓരോ സ്ത്രീയും വിമർശിക്കുന്നത് ഭൂതകാ ലത്ത് അവനിൽ നിലനിന്ന വിവധഭാവങ്ങളെ ഓർത്തുകൊണ്ടാണ്. അതിന് അവർ കണ്ണാടി എന്ന രൂപകത്തെയാണ് ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്ന ത്. കണ്ണാടിയിൽ അയാൾക്ക് അയാളുടെ ശൈശവത്തേയും കൗമാര ത്തേയും യൗവ്വനത്തേയും അവർ കാണിച്ചുകൊടുക്കുന്നു.

താലപ്പൊലി എന്ന നാടകത്തെ മുൻസൂചിപ്പിച്ച ഇതരനാടകങ്ങ ളിൽനിന്ന് വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത് അരങ്ങിൽ കൃത്യമായി ഉപയോഗിക്കാ വുന്ന നൃത്തപാഠങ്ങളാണ്. ശ്രേണീബദ്ധവും എന്നാൽ അരാജകവുമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തെ വിഭാവനം ചെയ്യുന്ന ഈ നൃത്തരൂപങ്ങൾ ആണധി കാരത്തിന്റെ ഇടങ്ങളെയാണ് അലോസരപ്പെടുത്തുന്നത്. നാടകത്തിന്റെ ആന്തരികഭാവത്തിന്റെ സത്തയുമായി ഇണങ്ങുന്ന നൃത്തനൃത്ത്യങ്ങളുടെ സമന്വയം ഈ നാടകത്തിലും കാണാം. അത് നാടകത്തിന്റെ രാഷ്ട്രീ യനിലപാടിൽ യാതൊരു അപഭ്രംശവും വരുത്തുന്നില്ല. അനുഷ്ഠാനനാ ടകങ്ങളുടെ രീതിശാസ്ത്രം ഉൾക്കൊള്ളുമ്പോൾത്തന്നെ താലപ്പൊലി യഥാതഥമായ ഒരാവിഷ്കാരബോധത്തെക്കൂടി രംഗപാഠത്തിലേക്ക് സന്നി വേശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യത്തിന്റേയും കലയുടേയും സൗന്ദര്യ ഘട നകളെ ഉൾക്കൊണ്ട് ക്ലാസിക്കൽ നാടോടിഭാവനകളെ അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നസമുച്ചയങ്ങൾക്കെതിരായി നിലനിർത്തുന്ന താലപ്പൊലി എന്ന നാട കത്തിന് സമകാലികമായി നിരവധി ഭിന്നാർത്ഥങ്ങൾ കണ്ടെത്താവുന്ന താണ്.

ഉപസംഹാരം

സംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചും സമൂഹത്തെക്കുറിച്ചുമുള്ള ഉൾക്കാഴ്ച്ചയാണ് നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമാക്കുന്നത്. തനതുനാടക സങ്കല്പ്പത്തിന് മലയാളനാടകരംഗത്തുനിന്നുള്ള ഏറ്റവും മികച്ച പരീ

ക്ഷണങ്ങളാണ് സൗപർണികയും താലപ്പൊലിയുമെല്ലാം. കാല്പനിക മായ ഒരന്തർധാര ഉള്ളിൽ സൂക്ഷിക്കുമ്പോഴും യഥാതഥമായ ആഖ്യാന ത്തിന്റെ ആവിഷ്കാരസാദ്ധ്യത നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ കാണാം. രംഗപാഠങ്ങളിലെല്ലാംതന്നെ അധികാരത്തിനെതിരായ പ്രതി സ്വരങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിനായിട്ടുണ്ട്. ശരീരചലനങ്ങളുടേയും അഭിനയത്തിന്റേയും നവീനസാദ്ധ്യകളെ മനസ്സിലാക്കി രചിക്കപ്പെട്ട ഈ നാടകങ്ങൽക്കെല്ലാം വിവിധ രംഗപാഠങ്ങൾ സാദ്ധ്യമാണ്. ശകലിതമായ നവകേരളീയസ്വത്വത്തെ നാടകത്തിന്റെ ഭാവതീവ്രത ഒട്ടും ചോരാതെ അവതരിപ്പിച്ച നരേന്ദ്രപ്രസാദിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഗൗരവാവഹമായ അന്വേഷണങ്ങൾ ഇനിയും സാദ്ധ്യമാണ്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. കൃഷ്ണപ്പിള്ള.എൻ , എന്താണ് നാടകം,(സമ്പാ: എഴുമറ്റൂർ രാജരാജവർമ്മ), കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, സെപ്തംബർ 2012.
2. നരേന്ദ്രപ്രസാദ് സൗപർണിക, ഡി.സി ബുക്സ്, ജനുവരി 2011.
3. നാരായണൻ, കാട്ടുമാടം നാടകരൂപചർച്ച, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, 2008.
4. പിള്ള.എൻ.എൻ. കർട്ടൻ, മാതൃഭൂമി ബുക്സ്, ഫെബ്രുവരി 2017
5. രാജാവാര്യർ. നാടകം അന്വേഷണവും അപഗ്രഥനവും, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റി റ്റ്യൂട്ട്,ഏപ്രിൽ 2012.
6. രാമചന്ദ്രൻ നായർ, പത്മന(എഡി) നാടകപഠനങ്ങൾ, കറന്റ് ബുക്സ്, ജൂൺ 2003.
7. വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള, സൂത്രധാരാ, എതിലേ...എതിലേ..?, കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, ഓഗസ്റ്റ് 2013.
8. ശ്രീകണ്ഠൻനായർ, സി.എൻ, നാടും നാടകവും–(സമ്പാദകൻ–സി.എൻ. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ) കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, ഡിസംബർ 2001.
9. ശശിധരൻ.എൻ(എഡി) , കഴ്ച്ചയും കാഴ്ച്ചപ്പാടും, വിദ്യാർത്ഥി പബ്ലിക്കേ ഷൻസ് കോഴിക്കോട്, മാർച്ച് 2017.

നാടകത്തിന്റെ 'ബാല'പാഠങ്ങൾ

മെൽബി ജേക്കബ്

നാടിന്റെ അകമാണ് നാടകം എന്ന വ്യാഖ്യാനത്തെ അർത്ഥതലത്തിൽ എത്തിക്കാൻ പ്രവർത്തിച്ച അനേകം നാടക പ്രവർത്തകരുടെ പ്രയത്നമാണ് മലയാള രംഗവേദിയുടെ ഇന്നത്തെ പ്രൗഢിക്ക് നിദാനം. രംഗവേദിയെ പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കിയ ഇവരുടെ പേരുകൾ മലയാള നാടക ചരിത്രത്തിൽ അടയാളപ്പെടു ത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഇവരിൽ പ്രധാനിയാണ് പി ബാലചന്ദ്രൻ. തന്റെ ബഹുവിധമായ സിദ്ധികളത്രയും ധൈക്ഷണിക ജാഗ്രതയോടെ രംഗവേദിയിലേയ്ക്ക് ആവാഹിച്ച് അരങ്ങിന്റെ അനന്തസാധ്യതകളെ നിരന്തര പരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് വിധേയമാക്കുന്ന പ്രതിഭയാണ് പി ബാലചന്ദ്രൻ. 'സറ്റയർ' എന്ന ഘടകത്തെ നാടകത്തിന്റെ മുഖ്യതന്തുവാക്കി കലാപ്രതിബദ്ധതയും മൂല്യബോധവും ഇടകലർത്തി മലയാളനാടകത്തിന് പുതിയമാനം നൽകിയ നാടകകൃത്താണ് അദ്ദേഹം. മലയാള നാടകചരിത്രത്തിൽ തന്റേതായ ഇടത്തെ വ്യത്യസ്തമായ രീതിയിൽ അടയാളപ്പെടുത്തിയ ബാലചന്ദ്രൻ നാടകരചയിതാവ്, നാടക സിനിമാ സംവിധായകൻ, തിരക്കഥാകൃത്ത്, അഭിനേതാവ് എന്നിങ്ങനെ വിവിധ നിലകളിൽ കേരളത്തിന്റെ സംസ്കാരിക രംഗത്ത് നിരന്തരം ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. താമസി, ചെണ്ട, മകുടി, പാവം ഉസ്മാൻ, വിധിനിഷേധങ്ങൾ, ചേരി, സമാറയിലേയ്ക്ക്, മാറാമറയാട്ടം, മായാസീതാങ്കം– ഒരു പുണ്യപുരാണ പ്രശ്നനാടകം, മധ്യവേനൽ പ്രണയരാവ് തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ ബാലചന്ദ്രൻ എന്ന നാടകപ്രവർത്തകന്റെ വളർചയുടെ ഗ്രാഫ് കൃത്യമായി അടയാളപ്പെടുത്തുന്നവയാണ്. ദേശകാലങ്ങളെ അതിവർത്തിക്കുന്ന പ്രമേയ വൈപുല്യങ്ങളാണ് ഈ നാടകങ്ങളെ

അവതരണക്ഷമമാക്കി നില നിർത്തുന്നത്. മിത്തിന്റെ പുനരാവിഷ്കരണം, ഇതിഹാസ പുരാണങ്ങളുടെ അപനിർമ്മിതി, വിശപ്പ്, മരണം തുടങ്ങിയ പ്രമേയങ്ങളാണ് ഈ നാടകങ്ങളിലെല്ലാം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. നമ്മുടെ നാടകപാരമ്പര്യങ്ങളിലൊക്കെത്തന്നെയും അപരിമേയമായ മിത്തുകളുടേയും പുരാണകഥാ സന്ദർഭങ്ങളുടെയും അപരസ്ഥലികൾ ഉൾച്ചേർന്നിട്ടുണ്ട്. മരണവും ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളുടെ അപനിർമ്മിതിയും പ്രമേയമായി വരുന്ന ചേരി, സമാറയിലേയ്ക്ക്, വിധിനിഷേധങ്ങൾ, മായാസീതാങ്കം- ഒരു പുണ്യ പുരാണപ്രശ്ന നാടകം, മധ്യവേനൽ പ്രണയരാവ് എന്നീ നാടകങ്ങളിലൂടെ കടന്നുചെന്ന് പി. ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടക സങ്കല്പം അടയാളപ്പെടുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് ഇവിടെ നടത്തുന്നത്.

രചിതപാഠം

വൈവിധ്യമാർന്ന സംസ്കൃതികളാണ് ഈ ലോകത്തിന്റെ ആധാരശിലകളായി വർത്തിക്കുന്നത് ഈ വൈവിധ്യങ്ങളിൽ നിന്ന് മാനവകുലത്തെ ഐക്യപ്പെടുത്തുന്ന കലയുടെ പാരമ്പര്യങ്ങൾ കണ്ടെത്താം. ഈ കലാപാരമ്പര്യങ്ങളാണ് സംസ്കാരത്തിന്റെ കൂടിച്ചേരലുകൾക്കും ഇതിഹാസങ്ങളുടെ പുനർവായനകൾക്കും ഉപാധിയാവുന്നത്. ബഹുസംസ്കാര സമ്മേളനത്തിലൂടെ മിത്തുകളുടെ പുനർവായനയും പാരമ്പര്യങ്ങളുടെ വിചാരണയും നാടകത്തിൽ ബാലചന്ദ്രൻ സാധ്യമാക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യമനസ്സിൽ രൂഢമൂലമായിരിക്കുന്ന ഇതിഹാസങ്ങളെയും സാഹിത്യകൃതികളെയും പുനർവായനയ്ക്ക് വിധേയമാക്കുന്നതിലൂടെ നവപാഠനിർമ്മിതികൾക്കുളള സാധ്യതകൾ തുറന്നിടുകയാണ് അദ്ദേഹം. മായാസീതാങ്കത്തിൽ പാരമ്പര്യങ്ങളെ നിഷേധിച്ചും അധികാരകേന്ദ്രങ്ങളെ ചോദ്യം ചെയ്തും സീത പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മര്യാദാപുരുഷോത്തമന്റെ മുഖത്തുനോക്കി പട്ടി, തെണ്ടി എന്ന് സീത വിളിക്കുന്നിടത്ത് പാരമ്പര്യകല്പിതമായ വിധേയത്വത്തിൽ നിന്ന് പുറത്തുകടക്കുന്ന, വിമോചനത്തിന്റെ ശബ്ദമുയർത്തുന്ന പുത്തൻ തലമുറ സീതയെ ദർശിക്കാം. ഏവരോടും യാത്രാമൊഴിചൊല്ലുന്ന രാമന് സീത സർവമംഗളങ്ങളും നേരുമ്പോൾ പതിവ്രതാരത്നമെന്ന സങ്കല്പം തിരിച്ചിടപ്പെടുന്നു. 'ഭർത്താവിന്റെ ഭാഗ്യനിർഭാഗ്യങ്ങളിൽ പങ്കുകൊണ്ട് ഭർത്താവിന്റെ പാദമൂലം തന്നെ പരമാശ്രയം' എന്ന് പറയുന്ന സ്ത്രീ ഇന്നിന് ആവശ്യമില്ല എന്ന് സീത പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. "സീതയ്ക്ക് വേണ്ടി ഇനിയാരും കാത്തു നിൽക്കേണ്ട പോകേണ്ടവർക്കു പോകാം" സീതയുടെ ഈ നിലപാടിന്റെ അർത്ഥം മേൽപ്പറഞ്ഞതു തന്നെയാണ്.

മധ്യവേനൽ പ്രണയരാവിലെത്തുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള മാറ്റം കഥാപാത്രങ്ങൾക്ക് സംഭവിക്കുന്നില്ല. മറിച്ച് കൃതികളുടെ ഗതിയെത്തന്നെ മാറ്റാനാണ് ശ്രമിക്കുന്നത്. രമണന്റെയും ചന്ദ്രികയുടെയും ദുഷ്യന്തന്റെയും നഷ്ടപ്രണയത്തെ വീണ്ടെടുത്ത് 'ലോകം മുഴുവൻ കാണാനാഗ്രഹിക്കുന്ന, ഇന്നോളം പിറന്നിട്ടുള്ള സർവ കാമുകികാമുകന്മാരും കോരിത്തരിക്കാൻ പോകുന്ന മുഹൂർത്ത സൃഷ്ടിക്കുള്ള' ശ്രമങ്ങളാണ് ഈ നാടകത്തിൽ. ഇവിടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പൊളിച്ചെഴുത്തിനേക്കാൾ കാവ്യങ്ങളുടെ പൊളിച്ചെഴുത്തിലാണ് ശ്രദ്ധ.

രാമായണത്തിനും ശാകുന്തളത്തിനുമെല്ലാം അനേകം പാഠങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടാലും രാമനിലും ദുഷ്യന്തനിലുമുള്ള ആര്യാധികാര മനോഭാവത്തിന് മാറ്റമുണ്ടാവില്ല. ശാകുന്തളത്തിൽ ദുഷ്യന്തന് ശകുന്തളയെ മറക്കാൻ ശാപം കാരണമായെങ്കിൽ ഇവിടെ ചന്ദ്രികയെ സ്വീകരിക്കാൻ പ്രണയച്ചാറ് എന്ന കാരണം സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. മൃഗയാവിനോദത്തിനിടയ്ക്ക് ദുഷ്യന്തന് 'വേട്ടയാടാൻ' ഒരു സ്ത്രീ വേണം. അത് ശകുന്തളയായാലെന്ത്? ചന്ദ്രികയായാലെന്ത്? കുറച്ചുകൂടി വ്യക്തമാക്കിയാൽ ലോകം മുഴുവൻ കാണാനാഗ്രഹിക്കുന്ന ദിവ്യപ്രണയം ദുഷ്യന്ത്യന് ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ദുഷ്യന്തന്റെയും ചന്ദ്രികയുടെയും കൂടിക്കാഴ്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള സാനുമതിയുടെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് ഇത് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട് "എത്രയും വേഗം ആ മായാരൂപിയെ കണ്ടുപിടിക്കണം. കണ്ണിലൊഴിച്ച പ്രണയച്ചാറിന് പ്രതിവിധിയായി പ്രതിഹാരലേപനം എത്രയും വേഗം ഉണ്ടാക്കിക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ ഗാന്ധർവ വിധിപ്രകാരം ഇയാളിവളെ ഗർഭിണിയാക്കിക്കളയും. എന്നിട്ട് ഒരു മോതിരോം ഊരിക്കൊടുത്ത് കയ്യും കഴുകി അങ്ങുപോകും''. ദുഷ്യന്തന്റെ ഇതേ സാംസ്കാരിക പശ്ചാത്തലമാണ് ചന്ദ്രികയിലും കാണപ്പെടുന്നത്."അരുതെന്ന് മനസ്സ് വിലക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അറിയാതെ ഞാൻ വാങ്ങിപ്പോകുകയാണ്" എന്ന ന്യായത്തിലാണ് രമണനെ ഒഴിവാക്കിയ ചന്ദ്രിക ദുഷ്യന്തൻ നല്കിയ താമരയില വാങ്ങുന്നത്.

വരേണ്യവർഗാധിപത്യ മനോഭാവത്തിന്റെ ദുഷിച്ച ശേഷിപ്പുകൾ പേറുന്നവർ തന്നെയാണ് ശാകുന്തളത്തിലെ ഗൗതമിയും മുനികുമാരന്മാരും മായാസീതാങ്കത്തിലെ രാമനും ലക്ഷ്മണനുമെല്ലാം. ഇവരുടെ സാത്വികതയുടെ മുഖംമൂടി സറ്റയറിന്റെ ശരങ്ങളെയ്ത് നാടകകൃത്ത് മുറിച്ചിടുകയാണ്.

ശാർങ്ഗരവൻ: ഈ അഴിഞ്ഞാട്ടം കാണ്ടോണ്ട് മുനിയൊന്നും പറഞ്ഞ് നമ്മള് നോക്കിനിൽക്കുണോ?

ശാരദ്വതൻ: ശകുന്തളേ – തെമ്മാടിത്തരം കാണിക്കരുത് പറഞ്ഞേക്കാം.
ശാർങ്ഗരവൻ: നിനക്ക് പ്രേമിക്കാനും കല്യാണം കഴിക്കാനും ഇവനെന്ത് യോഗ്യതയാ ഉള്ളത്?
ശാരദ്വതൻ: കുലമഹിമയുണ്ടോ? ആഭിജാത്യമുണ്ടോ? സാമ്പത്തികശേഷിയുണ്ടോ?
ശാർങ്ഗരവൻ: എടീ അഹങ്കാരി–പ്രേമിക്കുന്നെങ്കിൽ ബുദ്ധിപൂർവം പ്രേമിക്കണം പക്ക്: കീഴ്ത്തട്ടിലുള്ള രണ്ട് പേർ തമ്മിലും മേൽത്തട്ടിലുള്ള രണ്ടുപേർ തമ്മിലും പ്രണയത്തിലേർപ്പെട്ടാൽ വർഗപരമായ സംഘർഷം ഒഴിവാകുമെന്നാ ഞാൻ കരുതിയത്.

****

രാമൻ: (നാടകകൃത്തിനോടായി) ‘‘ഞാനീ, രാമത്വത്തിന്റെ ദിവ്യഭാരമൊന്നിറക്കിവച്ചോട്ടെ
നാടകകൃത്ത്: അത്രയ്ക്ക് വീർപ്പുമുട്ടലാണെങ്കിൽ, കൊറച്ച് നേരത്തേക്ക് ഒന്ന് സ്വതന്ത്രനായിക്കോ.
രാമൻ: (ഒരു തറലെവലുകാരനെപ്പോലെ) എടീ എന്തരവളെ, നിന്റെയീ തോന്ന്യാസമൊന്നും എന്റടുത്തു നടക്കത്തില്ല. നീ സീതയാണെങ്കി, രാമന്റെ കൂടെ കാട്ടിലോ കല്ലുവെട്ടാങ്കുഴിയിലോ എങ്ങോട്ടാന്ന് വച്ചാ, ഖമാന്നൊരക്ഷരം മിണ്ടാതെ പൊയ്ക്കോണം.”

ഒരിടത്ത് അതിശക്തമായ വർഗബോധവും മറ്റൊരിടത്ത് അതിരൂക്ഷമായ അധികാര പ്രകടനവുമാണ് ദർശിക്കാവുന്നത്. ഇതിഹാസത്തിൽ സ്വാതികന്മാരായും മര്യാദാപുരുഷോത്തമന്മാരായും അവതരിക്കുന്നവർ നവപാഠനിർമ്മിതികളിൽ സ്വാതികതയുടെ ഭാരം ഒഴിവാക്കി മാനുഷിക ദൗർബല്യങ്ങളോടുകൂടി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ദൈവങ്ങളുടെയും ദൈവീകാംശം പേറുന്നവരുടേയും സാധാരണീകരണമാണ് ഈ നവ പാഠനിർമ്മിതികളിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്.

സ്ത്രീയ്ക്കും, ഇരയ്ക്കും ലഭിക്കേണ്ട നീതി, സമത്വം, സ്വാതന്ത്ര്യം എന്നിവയെക്കുറിച്ചുള്ള ഇതിഹാസബാഹ്യമായ ബദൽ ബോധം രൂപപ്പെടുത്തു കയാണ് ഈ നാടകങ്ങൾ. പുരുഷ നീതിയുടേയും വർഗബോധത്തിന്റെയും സംജ്ഞകളിൽ നിന്നും വായിക്കപ്പെടേണ്ടവയല്ല ഇതിഹാസങ്ങളും പുരാണങ്ങളും പാരമ്പര്യങ്ങളും ചരിത്രങ്ങളുമെന്ന ബോധ്യങ്ങളാണ് മായാസീതാങ്കവും മധ്യവേനൽ പ്രണയരാവും മുന്നോട്ട് വയ്ക്കുന്നത്.

എത്രത്തോളം മരണം അജ്ഞാതമായിരിക്കുന്നോ അത്രത്തോളം ജീവിതവും അജ്ഞാതമായിരിക്കുമെന്ന ചിന്തയാണ് ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്നത്. ജീവിതത്തിന്റെയും മരണത്തിന്റെയും ഇടയിൽ വച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ അനന്യതയെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന നാടകങ്ങളാണ് വിധിനിഷേധം, സമാറ, ചേരി തുടങ്ങിയവ. അധികാരത്തിന്റെ ഉപകരണവും പ്രതിരോധത്തിന്റെ

ആയുധവും പലായനത്തിന്റെ കാരണവുമായി മരണം എപ്പോഴും പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ചിലസമയത്ത് മരണം ഇരയെ ക്രൂരമായി വേട്ടയാടുകയും മറ്റുചിലപ്പോൾ കോമാളിയേപ്പോലെ തട്ടിക്കളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മരണം പലരൂപത്തിൽ പലവേഷത്തിൽ മുന്നിലും പിന്നിലും എല്ലായിടത്തും എപ്പോഴും ഉണ്ട്. ചേരി, സമാറയിലേയ്ക്ക്, വിധിനിഷേധം, തുടങ്ങിയവയിലെല്ലാം മരണം പല രീതിയിലാണ് അവതാരലക്ഷ്യം പൂർത്തിയാക്കുന്നത്.

പ്രാന്തവൽക്കരിക്കപ്പെട്ടവരുടെ അനുഭവത്തിലൂടെ നഗരത്തിന്റെ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന സാമൂഹിക ജീവിതത്തെ അടയാളപ്പെടുത്തുകയാണ് ചേരിയിൽ. തുറന്നു നോക്കുന്നതിന് മുൻപെ വലിച്ചു കീറപ്പെട്ട ഇത്തരം ജീവിതങ്ങളുടെ 'വക്കിൽ ചോരപൊടിഞ്ഞിരിക്കുന്നുണ്ട്' ചേരിയുടെ പാപഭാരങ്ങൾ ചുമലിലേറ്റിച്ച് വർഷാവർഷം മരുഭൂമിയിലെ മരണത്തിന്റെ പിളർന്ന വായിലേയ്ക്ക് കഴുതയെ അടിച്ചും കുത്തിയും തള്ളി വിടുമ്പോൾ ഇതേ ബലിമൃഗത്തിന്റെ അവസ്ഥ അവരേയും കാത്തിരിക്കുന്നതായി അവർ അറിയുന്നില്ല. കുടിയൊഴിക്കപ്പെടുക ഇത് മരണകരമായ അവസ്ഥതന്നെയാണ്. ഇവിടെ മരണത്തിന്റെ പ്രതീകമായി എത്തുന്നത് കഴുതയാണ്. അധ്വാനവർഗത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് ഈ ജീവി. ചേരിയും പ്രാന്തവൽക്കരി ക്കപ്പെടുന്നവരുടെയും അധ്വാന വർഗത്തിന്റെയും ഇടമാണ്. അധീശ വർഗ്ഗത്തിന്റെ കടന്നുകയറ്റം മൂലം അവസാന ആശ്രയമായ ചേരിയും വിട്ടൊഴിഞ്ഞ് അനിശ്ചിതമായ ഭാവിയിലേയ്ക്ക് പലായനം ചെയ്യുക എന്ന അവസ്ഥയിലേയ്ക്ക് ചേരി നിവാസികൾ എത്തുകയാണ്. അനിശ്ചിതമായ ഭാവിയിലേയ്ക്കുള്ള ഇതേ പലായനാവസ്ഥ 'സമാറ'യിലും കണ്ടെത്താം. സുഖകരമായ വർത്തമാനകാലത്തുനിന്നും മരണത്തിന്റെ കരങ്ങളിൽനിന്നും രക്ഷപെടാൻ ബാഗ്ദാദിലെ പരിചാകൻ തെരഞ്ഞെടുക്കുന്നത് പാലായനമാണ്. ബാഗ്ദാദിലെ ചന്തസ്ഥലത്ത് തന്നെ നോക്കി നിൽക്കുന്ന മരണത്തിൽ നിന്നുള്ള രക്ഷ സമാറയിലാണെന്ന ബോധ്യമാണ് പരിചാരകന്റേത്. അബദ്ധത്തിൽപ്പോലും മരണത്തിന്റെ സമീപമെത്താൻ ഒരിക്കലും മനുഷ്യൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല. പരിചാരകനെ സംബന്ധിച്ച് ബാഗ്ദാദ് മരണനഗരമാണ്. അവിടെ നിന്ന് പ്രതീക്ഷയുടെ നഗരമായ സമാറയിലേയ്ക്കുള്ള പലായനം അയാളുടെ ജീവിതാസക്തിയെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷേ മരണത്തെ ഭയന്ന് ഓടിയ അയാൾ എത്തുന്നത് മരണത്തിന്റെ പിളർന്ന വായിലേയ്ക്കാണ് എന്ന വൈരുദ്ധ്യം അസ്വസ്ഥതയുളവാക്കുന്നതാണ്. ഇവിടെ ബാഗ്ദാദും സമാറയും പരിചാരകനെ സംബന്ധിച്ച് മരണനഗരങ്ങളായിത്തീരുന്നു. മരണത്തിന്റെ

ദൂതൻന്മാർ തന്റെ ഇരയ്ക്കായി കാത്തിരിക്കുന്ന ദേശങ്ങൾ. പലായനത്തിനൊടുവിൽ പരിചാരകൻ എത്തുന്നത് അണിയറയിലാണ് ജീവിതത്തിന്റെ അരങ്ങിലല്ല എന്ന് ഓർക്കേണ്ടതാണ്. അണിയറയിലെ ചമയക്കാരൻ പരിചാകരകനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുകയാണ് താനും അഭിനയിക്കാൻ വന്ന് കാര്യക്കാരനും ചമയക്കാരനുമായി മാറിയവനാണ് എന്ന്. സജീവമായി നിൽക്കുന്ന അരങ്ങും ആ സജീവതയെ നിലനിർത്താൻ സഹായിക്കുന്ന അണിയറയും പരിചാരകന്റെ മരണഭീതി കുറയ്ക്കുന്നു. ചമയക്കാരനും പരിചാരകനും തമ്മിലുള്ള മരണാഭിനയം മരണത്തിന്റെ സജീവ സാന്നിധ്യം പരിചാരകന് ചുറ്റുമുണ്ട് എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ക്ഷണിക്കപ്പെടാത്ത അതിഥിയായി എപ്പോൾ വേണമെങ്കിലും മരണമെത്താമെന്നും ജീവിതവുമായി എപ്പോഴും കണ്ണുപൊത്തിക്കളിക്കാമെന്നും 'സമാറ' ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. പലായനത്തിന്റെ പരിണിതഫലം മരണമാണ് എന്ന് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന നാടകങ്ങളാണ് സാമാറയും ചേരിയും.

സമാറയയിൽ നിന്നും ചേരിയിൽ നിന്നും തികച്ചും വ്യത്യസ്തമായി വിധി നിഷേധങ്ങളിൽ മരണം അതിന്റെ എല്ലാ തീവ്രതയോടും രംഗത്ത് അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. പ്രതീക്ഷയുടെ നാളമായി അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന പഴക്കുല ഇടയ്ക്കിടെ കൈ എത്തും ദൂരത്തെത്തി ജീവിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. പഴക്കുല കൈവിട്ടു പോകുമ്പോൾ നിരാശയിലേയ്ക്ക് വീണ് മരണത്തിലവസാനിക്കുന്ന ജീവിതങ്ങളാണ് വിധിനിഷേധത്തിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പിടിയ്ക്കാനായുമ്പോൾ മുകളിലയ്ക്കും പിന്നീട് താഴേയ്ക്കുമെത്തുന്ന പഴക്കുല ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത് ഗ്രീക്ക് മിത്തോളജിയിലെ ചില സന്ദർഭങ്ങളാണ്. പഴം എത്തിപ്പിടിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ പരാജയപ്പെട്ട് ജീവിത പ്രതീക്ഷ മുഴുവൻ നഷ്ടപ്പെട്ട് മരിച്ചു വീഴുന്ന അച്ഛൻ, അമ്മ, സഹോദരൻ ഇവരുടെ ശവങ്ങൾക്കു മേൽ കയറി നിന്നാണ് കുലയിലെ അവസാന പഴം അഥവാ ജീവിതത്തിലേയ്ക്കുള്ള ഒരു ചെറുതരിനാളം മകൻ കരസ്ഥമാക്കുന്നത്. ഒടുങ്ങാത്ത കുറ്റബോധ ത്തിലേയ്ക്ക്-ജീവിത ത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം തന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ടവരുടെ മരണത്തിലൂടെ നേടിയെടുത്തതാണെന്ന കുറ്റബോധം- വഴുതി വീഴുന്ന മകന്റെ അവസ്ഥ നിശ്ചലതയിലൂടെയാണ് അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. ഒടുവിൽ എല്ലാ മരണാവസ്ഥകൾക്കും മംഗളം പാടുകയാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ

> "കരയരുത് ഞങ്ങളായിരുന്നെങ്കിലും ഇതുതന്നെ ചെയ്തേനെ കരയരുത്.
> ഈ ലോകം മുഴുവൻ പഴക്കുലകൾ കൊണ്ട് നിറയട്ടെ.
> അതോടൊപ്പം ശവശരീരങ്ങളും
> നിനക്കു മംഗളം നിന്റെ വയറിന് ശാന്തിയും"

ജീവിതത്തെക്കാളേറെ മരണത്തിന് മംഗളം പാടുകയാണിവിടെ. ദുരിത ജീവിതത്തെക്കാളേറെ മരണത്തിന്റെ ശാന്തിയെ പുകഴ്ത്തി മരണത്തിന്റെ ഭീതിയെയും ഭീകരതയെയും ഇല്ലാതാക്കുന്നു.

രംഗപാഠവും സംവിധാനവും

സാമ്പ്രദായിക സങ്കല്പങ്ങളെ മാറ്റിനിർത്തി അരങ്ങും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകലം ഇല്ലാതാക്കുകയാണ് ബാലചന്ദ്രൻ. സദസിനോട് ചേർന്നുള്ള പ്രേക്ഷകരെക്കൂടി നാടകത്തിന്റെ ഭാഗമാക്കിയുള്ള അവതരണശൈലിയാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളിൽ ഒരു പ്രത്യേക രംഗവേദിക്ക് സ്ഥാനമുണ്ടായിരുന്നില്ല. തെയ്യം, തിറ, പടയണി തുടങ്ങിയ എല്ലാ നാടോടി കലാരൂപങ്ങളുടെയും അവതരണങ്ങളിൽ ഒരു പ്രത്യേക സദസ്സ് എന്ന സങ്കല്പം നിലവിലില്ല. മറിച്ച്, കാണികളുടെ, ഒരു പ്രദേശത്തിന്റെ മുഴുവൻ പങ്കാളിത്തത്തോടെ ഇവ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. നിയതമായ ഒരു അരങ്ങിന്റെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളുടെ പുറത്തേക്ക് ഈ കലാരൂപങ്ങളുടെ അവതരണം വികസിക്കുന്നതിന്റെ കാഴ്ചയാണ് നാം കാണുന്നത്. ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഇതേ നിലപാടുകളാണ് ദർശിക്കാവുന്നത്. കാഴ്ചക്കാർ ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകാവതരണത്തിൽ വെറും കാണികളല്ല. spectators അല്ല spect actors ആണ് കാഴ്ചക്കാർ എന്ന അഗസ്റ്റാബോൾ സങ്കല്പനമാണ് ഇവിടെ കാണികൾക്ക് ചേരുന്നത്. കണ്ടുകൊണ്ട് അഭിനയിക്കുകയും അഭിനയിച്ചുകൊണ്ട് കാണുകയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്.

സംവിധായകന്റെ കൈയ്യിലാണ് കടിഞ്ഞാണെന്നും അയാളുടെ ചലനങ്ങൾക്കനുസരിച്ച് ചലിക്കേണ്ടവരാണ് അഭിനേതാക്കളെന്നുമുള്ള പരമ്പരാഗത ധാരണകളെല്ലാം ബാലചന്ദ്രൻ എന്ന സംവിധായകന്റെ മുന്നിൽ തകർന്നടിയുന്നുണ്ട്. അഭിനേതാക്കൾക്ക് കൊടുക്കുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമാണ് ബാലചന്ദ്രനിലെ സംവിധായകനെ വ്യത്യസ്തനാക്കുന്നത്. നിർദ്ദേശങ്ങൾ നൽകി നാടകത്തെ കൈപ്പിടിയിലൊതുക്കുന്ന ഒരു സംവിധായകനെ ബാലചന്ദ്രനിൽ തിരയുന്നവർ നിരാശരാകേണ്ടിവരും. നേരെ മറിച്ച് അഭിനേതാക്കളെയും അണിയറക്കാരെയും കാണികളെയുമെല്ലാം രസിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് എന്നാൽ നാടകത്തെ നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന അവസ്ഥ. ഇത് എല്ലാവർക്കും സാധിക്കില്ല. ബാലചന്ദ്രൻ എന്ന സംവിധായക പ്രതിഭയ്ക്ക് മാത്രം സാധിക്കുന്ന കാര്യമാണിത്. അങ്ങനെ നാടകം അഭിനേതാക്കളുടെയും രചയിതാവിന്റെയും സംവിധായകന്റെയും പ്രേക്ഷകരുടെയും കൂട്ടായ പ്രവർത്തനങ്ങളുടെ ഉല്പന്നമായി തീരുകയാണ് ബാലചന്ദ്രന്റെ നാടകങ്ങളിൽ.

ഉപസംഹാരം

ഇതിഹാസങ്ങളിലെയും കാവ്യങ്ങളിലേയും ചില മൗനങ്ങൾക്ക് ശബ്ദം നൽകിയും വിട്ടു പോകലുകൾക്ക് പൂരണം നൽകിയും നവപാഠങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ചരിത്രത്തോടും വർത്തമാനകാലത്തോടുമുള്ള തന്റെ ഉത്തരവാദിത്തം നിറവേറ്റുകയാണ് ബാലചന്ദ്രൻ. വരേണ്യ വംശാധികാരത്തിന്റെ പൊള്ളത്തരങ്ങളെ മതപരവും ദൈവീകവുമായ പരിവേഷങ്ങളിലവതരിപ്പിച്ച് കാലാകാലങ്ങളായി തുടർന്നിരുന്ന പാരമ്പര്യങ്ങളെയാണ് അരങ്ങിലൂടെ ബാലചന്ദ്രൻ തകർക്കുന്നത്. ദൈവങ്ങളുടേയും ദൈവാംശത്തെ വഹിക്കുന്നവരുടെയും സാധാരണീകര ണത്തിലൂടെയാണ് നാടകകൃത്ത് ഇത് സാധിച്ചെടുക്കുന്നത്. ഇതിഹാസങ്ങളുടെയും കൃതികളടെയും പുനർവായനയിൽ രൂപപ്പെട്ടു വരുന്ന നവപാഠങ്ങളെ ഉൾക്കൊണ്ട് ഇങ്ങനെയാണ് സംഭവിക്കേണ്ടത് എന്ന ഉറച്ച ബോധ്യത്തിലാണ് പ്രേക്ഷകർ സദസ്സു വിട്ടെഴുന്നേൽക്കുന്നത്. ഇവിടെയാണ് ബാലചന്ദ്രമാജിക് തിരിച്ചറിയേണ്ടത്. രചനയിലും സംവിധാനത്തിലും അവതരണത്തിലുമുള്ള 'ബാലപാഠ'ങ്ങൾ വിശദമായി പഠിക്കേണ്ടത് മലയാള നാടക വേദിയുടെ ആവശ്യങ്ങളിലൊന്നാണ് എന്ന് ഉറപ്പിച്ച് പറയാം.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1. നാടകോത്സവം - ബാലചന്ദ്രൻ, പി. എം ക്യൂബ് ബുക്സ്, ചങ്ങനാശ്ശേരി 2007

2. കാഴ്ചയുടെ പകർന്നാട്ടങ്ങൾ - ബാബു ഇടംപാടം, യാക്കോബ് തോമസ് (എ.ഡി) പാപ്പിറസ് ബുക്സ് കോട്ടയം 2012

3. നാടകപാഠനങ്ങൾ - എ.ഡി.രാമചന്ദ്രൻ, പത്മന, പി.കെ. പരമേശ്വരൻ നായർ ട്രസ്റ്റ്, തിരുവനന്തപുരം.

4. നാടകസാഹിത്യ ചരിത്രം

പി.എം താജിന്റെ നാടങ്ങളിലെ മൃത്യു ബോധം

രജിന വി.

താജ് എന്ന വ്യക്തി

സാമ്രാജ്യകത്വ കുത്തക ഭരണങ്ങളും ആഗോള വൽക്കരത്തിന്റേയും ആഘാത മേറ്റ് കേരളീയ സാംസ്ക്കാരികാന്തരീക്ഷം ചിതറുകയും ദുരിതഫലം ജനങ്ങളിലെത്തുമ്പോൾ മുന്നറിയിപ്പ് നൽകാനാണ് താജ് കടന്നുവരുന്നത് . മത്സരാധിഷ്ഠിത ലോകത്ത് മനുഷ്യൻ തീർത്തും അപ്രധാനിയായിത്തീരുകയും പണത്തിനു പ്രാധാന്യം വരികയും ചെയ്യുന്ന ചുറ്റുപാടിലേക്കാണ് കാലം കടന്നു പോകുന്നതെന്നും ആ കാലത്തിന്റെ ഗതിവേഗം താജ് തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ആ തിരിച്ചറിവ് താജിനെ സമീഹമാധ്യമത്തിലേക്ക് എത്തിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ജനകീയ സ്വഭാവം തന്റെ സ്വതസിദ്ധമായ അനുഭവത്തിലൂടെ തിരിച്ചു കൊണ്ടു വരുന്നു താജ്.

മരണത്തിന്റെ കടുത്ത അഭിവാഞ്ജപ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിൽ വല്ലാത്ത ഉത്സാഹം താജ് കാണിച്ചിരുന്നു കാല്പനികത പിൻ തുടർന്നിരുന്നു ഇടപ്പള്ളിയേയും ചങ്ങമ്പുഴയേയും പോലെ താജം മരണത്തിന്റെ പ്രണയിതാവ് ആയിരുന്നു. പ്രണയത്തിന്റെ മൂർത്താവസ്ഥതയിലൂടെ മരണത്തെ കാണാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു.

താജിലെ മൃത്യുബോധം

സ്വന്തം ശക്തിയും ദൗർബല്യങ്ങളെയുമാണ് മരണത്തിലെ പ്രതീതി താജ് കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തിന്റെ കെടുതികളിലെല്ലാം സമ്മർദ്ദത്തിന്റെതായതും അസഹിഷ്ണുതയുടെയും മൂർത്തരൂപമാണ് കാണാൻ സാധിക്കുന്നത് പീഡിത ലോകത്തിന്റെ വിജയ മന്ത്രമായാണ് മരണത്തെ പുൽകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വ്യക്തിയാണ് താജ്

നർമ്മത്തിൽ പൊതിഞ്ഞ സംഭാഷണങ്ങളിലും , രതി ക്രീഡകളീലൂടെയും മരണത്തിൽ പൊതിഞ്ഞ അസ്ത്രങ്ങളുണ്ടാകും.

താജ് ജീവിതത്തെയും സമൂഹത്തെയുംഅങ്ങേ അറ്റത്തെ അവഗണനയോടെയാണ് കാണാൻ ശ്രമിച്ചത്. പഴയകാലത്തിലെ അതീവ രസകരങ്ങളായ നാടോടി കഥകളിൽ പോലും മരണത്തിന്റെ പുതിയ കാലത്തെ അപ നിർമ്മിച്ചു. മരണത്തെ കോമാളിയായി ചിത്രീകരിച്ച സി. ജെ തോമസാണ് താജിന് വാഴികാട്ടിയായത്. സി.ജെയും താജും നാടകത്തിൽ മരണത്തെകൊണ്ട് വന്ന് ആസ്വാദകരെ മുഴുവൻ ദുഖിപ്പിക്കുയും ചിരിപ്പിക്കുകയും ചിന്തിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ട് കടന്നുപോയവരാണ്.

പെരുമ്പറ

രാജാധികാരത്തിന്റെ കഥയാണ് താജിന്റെ ആദ്യ നാടകമായ പെരുമ്പറ യിൽ മുഴുങ്ങികേൾക്കുന്നത്. രാജ്യാധികാരം പാരമ്പര്യം തുടരുന്ന രാജാവ് രാജ്യം ഭരിക്കാൻ യോഗ്യതയില്ല എങ്കിലും അയാൾ ആസ്ഥാനത്തുനിന്ന് മാറ്റപ്പെടുന്നില്ല. അതിന്റെ പേരിൽ സാധാരണ ജനങ്ങൾ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന ദുരിത ചിത്രീകരണമാണ് .

മരിച്ചപോലെ ജീവിക്കുന്നത് എന്നിട്ടും മരിക്കുന്നതിൽ പേടിയോ?
1

താജിന്റെ ആദ്യ നാടകമായ പെരുമ്പറയിലെ വാക്യമാണത്. ലോകം മുഴുവൻ അധികാരത്തിന്റെതായ ദുർമൂതത്തിന്റെ പിടിയിലമരുകയാണ്. അവിടെ ഭരിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ വാക്കുകൾക്ക് ഒരു വിലയുമില്ല. ഭരിക്കുന്ന അധികാരിക്ക് തെറ്റു മനസ്സിലാക്കി ഒരിക്കലും തന്റെ രാജ്യാധികാരം കഴിവുള്ള മറ്റൊരാൾക്ക് കൊടുക്കില്ല. രാജ്യാധികാരം പാരമ്പര്യത്തിന്റെ താണ്. കാലഘട്ടം കഴിയുന്തോറും അത് അവകാശത്തിന്റേതായ ലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. അവിടെയും സമാശ്യാസത്തിനും അധികാരഅധികാരകൈമാറ്റത്തിനും മരണം എന്ന കോമാളിയെ ആശ്രയിക്കണം അവന്റെ ചൂതാട്ടത്തിൽ നറുക്ക് വീ ഴുന്നവൻ നല്ലവനാണെങ്കിലും വീണ്ടും ഒരു ജനതയ്ക്ക് നല്ലൊരു കാവൽക്കാരനെ ലഭിക്കുന്നു. കഴിവുകെട്ട രാജാവാണെങ്കിൽ ഒരു ജനതയുടെ മുഴുവനായ ജീവിതത്തിന്റെ മാത്രമല്ല വരും തലമുറയെ കൂടി നാശം മാത്രമായിരിക്കും മുമ്പിലുണ്ടാക്കുക. അപ്പോഴും കാലം എന്ന കോമാളിയെ ചിത്രീകരിക്കാൻ പരിഹാസത്തിന്റെ കൂരമ്പുകൾ കടമെടുക്കുകയാണ്. ചിരിയിലും മരണത്തിലും കറുത്ത ഹാസ്യത്തെയാണ് കാണുന്നത്. പെരുമ്പറ ചിരിക്കുന്ന മരണത്തെ വിദൂഷകനിലൂടെ കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

കനലാട്ടം

പാണൻ ആണ് ഈ നാടകത്തിലെ പ്രധാന കഥാപാത്രം . ജീവി

ക്കാൻ ദാഹം തോന്നുന്നു സാധാരണജീവിതങ്ങളെ പണമുള്ള ആളുകൾ ജീവിക്കാൻ അനുവദിക്കുന്നില്ല.അവർ മനപൂർവ്വം ദ്രോഹിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. പാണൻ മരണത്തിന്റെ ആഹ്വാനമാണ് ലോകത്തിനു നൽകുന്നത്.

നിങ്ങളൊണങ്ങുന്നത് ചാവാനാ ഞാനൊണങ്ങുന്നതെന്തിനാ ചാവു കണ്ട് കരുളുരുക്കാനോ 2 അത് ഈ ലോകത്തോട് പാണനെകൊണ്ട് കനലാട്ടം എന്ന നാടകത്തിലൂടെ ചോദിക്കുന്നത്. മരണത്തിന്റെ മറ്റൊരു വിഭിന്നത ആണിത് .

പ്രകൃതിയിലുള്ളതുകൊണ്ട് മാത്രം കഴിഞ്ഞ് പ്രസ്തുതകാലത്തിന്റെ പാട്ടാണ് ഉള്ളിൽ ഒതുങ്ങുക എന്നതിൽ പതിഞ്ഞുകിടക്കുന്നത്. ഉൽപാദന പ്രവർത്തനം രൂപപ്പെടുന്നതിനും മുമ്പ് നില നിന്ന സ്വാഭാവിക സമ്പദ്വ്യസ്ഥയുടെ മുദ്രയാണ് ഒതുക്കൽ പ്രയോഗത്തിൽ നിറഞ്ഞു നിൽക്കുന്നത്. പ്രകൃതിയിലുള്ളതുകൊണ്ട് മാത്രം ഉപയോഗിച്ചുള്ള ശീലത്തിൽ നിന്നാണ് ഉപയോഗിക്കാനുള്ളതെല്ലാം തനിയെ ഉണ്ടാകുമെന്നോ ഏതെങ്കിലും ശക്തിയുടെ സാന്നിദ്ധ്യം ഉണ്ടാക്കിത്തരുമെന്നോ ഉള്ള അലസഭാവന ആവിർഭവിക്കുന്നത്.

കുടുക്ക

കുടുക്ക യിലൂടെ അധ്വാനത്തിന്റെ മഹത്വത്തെയാണ് താജ് ചൂണ്ടികാട്ടുന്നത്. കുഞ്ഞികണ്ണനു പണിയൊന്നും എടുക്കേണ്ട എന്ന രീതിയിൽ ഭഗവാനോട് പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. ആ പ്രാർത്ഥനയിൽ ഈശ്വരൻ പ്രസാധിച്ചു.വരവും നൽകുന്നു കുടുക്കയാണ് വരപ്രസാദം. പട്ടിണികൊണ്ടാണ് കുഞ്ഞികണ്ണൻ മരിക്കും എന്ന ഭീഷണി മുഴക്കിക്കൊണ്ട് ഈശ്വരനെ പ്രസാദിപ്പിക്കാൻ മുൻകൈ എടുക്കുന്നത്.

ജീവിതത്തിൽ നിന്ന ഒളിച്ചോടാൻ ശ്രമിക്കുന്ന കുഞ്ഞിക്കണ്ണനാണ് കുടുക്ക യിലെ പ്രധാന കഥാ പാത്രം.മരണത്തെ സ്നേഹിക്കുന്നതുപോലും കഷ്ടപെട്ട് പണിയെടുക്കാൻതിരിക്കാനാണ്. മരണത്തിനുപോലും സുഖാനുഭൂതിയായി കാണാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന കുഞ്ഞികണ്ണനു കുടുക്കയാണ്ഈശ്വരൻ വരദാനമായി നൽകുന്നത്.

അക്ഷയ പാത്രത്തിന് ചുറ്റും അതീതത്വത്തിന്റെ ആകർഷണവലയമുണ്ട്. അതീത്വത്തിന്റെ ആകർഷണവലയമുണ്ട്. അത് രഹസ്യങ്ങൾ സൂക്ഷിക്കുന്ന മിത്താണ്. എന്നാൽ കുടുക്ക സ്വയമൊരു മിത്തല്ല. സർവ്വഭിക്ഷുകനായ കാലം അതു തന്നെയാണല്ലേ കാലൻ .കൊടുത്ത വരം എന്നൊരു വൈചിത്രം ഒഴിച്ച് കുടുക്കക്ക് സൂക്ഷിക്കാൻ രഹസ്യങ്ങളില്ല. ഒരാഢ്യത്തിന്റെ കോമാളി അനുകരണമാണ് താജിന്റെ കുടുക്ക് ആഢ്യബിംബ കൽപ്പനകൾക്കെതിരെ അധസ്ഥിതർ നടത്തുന്ന ഒരു ഗറില്ല സ്മര

ത്തിന്റെ നിത്യസ്മാരകമാണത്. ഈ കുടുക്കയിലൊന്നുമില്ലെന്നും അതൊന്നുമല്ലെന്നും പറയുക മാത്രമല്ല., ദൈവങ്ങളുടെയും ജനവിരുദ്ധ അധികാര സ്ഥാപനങ്ങളുടെയും പാപ്പരത്തം പ്രഖ്യാപിച്ചുകൊണ്ട് വിശക്കുന്നവരുടെ വേദന വിവരിക്കുകയാണ് താജ് ചെയ്യുന്നത്. ജീവിതവും മരണവും കൊലയും ആത്മഹത്യയും വരവും ശാപവും കൂടികുഴയുന്ന കുടുക്കയിലൂടെ നാടകകൃത്ത് കുരങ്ങു കളിപ്പിക്കുന്നത് ദൈവത്തെയാണ് അതും ജീവിതത്തിന്റെ ശിരസ്സിന് മുകളിൽ അറ്റു വീഴാൻ തക്കം നോക്കിയിരിക്കുന്ന കാലൻ ദൈവത്തെ കുടുക്ക മന്ത്രം കുടുക്കയിൽ വെള്ളം കുടിക്കൽ, കുടുക്കയെ തൊഴൽ , വിശപ്പ് കൂടുമ്പോൾ വയറിന് കാണാനാവും വിധം കുടുക്കവെക്കൽ ഇങ്ങനെ നാടകം കുടുക്കമാഹാത്മ്യമായിത്തീരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ കേന്ദ്രമായ കുടുക്ക ഉടയുന്നതോടെ നാടകവും അവസാനിക്കുന്നു.

രാവുണ്ണി

താജ് ശവത്തിനെത്തന്നെയാണ് പ്രധാന കഥാപാത്രമായി തെരഞ്ഞടുത്തിരിക്കുന്നത് ഈ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ച് വലിയൊരു പുതുമതന്നെയാണ്. കടം കൊണ്ട് ആത്മഹത്യചെയ്ത് ജീവിതത്തിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെടാൻ ശ്രമിച്ച വ്യക്തിയാണ് രാവുണ്ണി. എന്നാൽ മരണത്തിനു പോലും രാവുണ്ണിയെ രക്ഷപ്പെടുത്താൻ കഴിയുന്നില്ല. . ശവത്തിനു പോലും കടം തീർക്കാതെ പോകാൻ കഴിയില്ല എന്ന് ആസ്വാദകരെ കൊണ്ട് പറയിപ്പിക്കുകയാണ് ഈ നാടകത്തിലൂടെ.

കടം കൊണ്ട് ലോകം മുഴുവൻ വെറുത്തപ്പോൾ ആത്മഹത്യചെയ്ത കഥാപാത്രമായ രാവുണ്ണി എന്ന ശവം അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ട പ്രശ്നങ്ങളാണ് രാവുണ്ണി എന്ന നാടകത്തിലെ പ്രമേയം മരണാന്തര ലോകം പിൻതുടരുന്നത് കടം മാത്രമാണ്. എന്ന് രാവുണ്ണിയെ കൊണ്ട് പറയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കുടിപ്പക

മേധാവിത്വത്തിന്റെ അധികാരങ്ങൾ കൈയാളുമ്പോൾ തൊഴിലവസരങ്ങൾ കുറഞ്ഞു വരുന്നു. ഒരാളിലേക്ക് മാത്രമായി തൊഴിൽസ്ഥാനം മാറ്റപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ മുതലാളിയെ ബഹുമാനിക്കുമ്പോൾ മാത്രം തൊഴിൽ സ്ഥാനം കൊടുക്കപ്പെടുന്നു. അധികാരത്തെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നവരെകൊന്നു കൊണ്ടാണ് മുതലാളിമാർ പലരും അവരുടെ സ്ഥാനം നിലനിർത്തിപോരുന്നത്.

കുടിപ്പക യിൽ രവിയുടെ അച്ഛൻ ശ്രീധരനും അമ്മയും പെങ്ങൾ രാധികയുമടങ്ങുന്ന ചെറിയ കുടുംബമാണത് . കുടിയേറ്റ ഭൂമിയിൽ താമസിച്ച അവർ ആ ഭൂമിസ്വന്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചു. ആ ആവശ്യം

മുതലാളിയോട് അറിയിച്ചതിനെ ചൊല്ലി ആ കുടുംബം കത്തിനശിക്കുന്നു. രവിയുടെ സുഹൃത്തുക്കളായ രാമൻ , വാസു , ഹരി , എന്നിവർ സമരത്തിനിറങ്ങുന്നു. രാമനേയും വാസുവിനേയും മുതലാളി വധിക്കുന്നു. കുടിപ്പക എന്ന നാടകം മരണത്തിലൂടെ മാത്രമെ അന്ത്യം കാണൂ എന്നു മനസ്സിലാക്കിയവനും സ്വപ്നലോകജീവിയായ ഹരി മാപ്പുസാക്ഷിയായി തന്റേതായ കുടുംബത്തിന്റെ രക്ഷനോക്കി ജീവിതസാഫല്യം നേടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു.

പാവത്താൻ നാട്

സത്യം , ധർമ്മം, പരസ്പര സ്നേഹം, ആത്മാർത്ഥത, ഇങ്ങനെയുള്ള എല്ലാമനുഷ്യഗുണങ്ങളുടെയും കൂടിച്ചേരലാണ് പാവത്താൻ നാടിലുളളത്. ഒരു കള്ളം പറഞ്ഞതിന് മരിക്കേണ്ടി വന്ന ഒരു പാവത്താനിൽ നിന്ന് പാവത്താൻ നാടിനെക്കുറിച്ച് കേട്ടറിഞ്ഞദൈവം പാവത്താൻ നാടിനെ പാപികളുടെ നാടാക്കി മാറ്റാൻ കൊലപാതകലവും , ബലാത്സംഗവും നടത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു. എന്നാൽ ആ നാട്ടിലെ നല്ലവരായ ജനങ്ങൾ ദൈവത്തെതോൽപിക്കുന്നു. ദൈവംതന്നെകുറ്റം ഏറ്റുപറഞ്ഞു സ്നേഹിക്കാൻ മറ്റുള്ളവരേയും പഠിപ്പിക്കുന്നു.

ഇന്നേടത്ത് ഇന്നവൻ

ഇന്നേടത്ത് ഇന്നവൻ എന്ന നാടകത്തിൽ കുഞ്ഞികുട്ടൻ തമ്പുരാനും ജാനകിയും മകൻ വിജയനും ഇവരാണ് കഥയിലെ കഥാപാത്രമെങ്കിലും ചരിത്രാംശം കുറിക്കാൻ വന്ന ഗവേഷകനാണ് ഇവരുടെ ജീവിതത്തിൽ നിറം പകർന്നുകൊണ്ട് ജീവിതത്തെ പുതിയൊരു വഴിയിലേക്ക് പോവുകയാണ്. കുഞ്ഞികുട്ടൻ തമ്പുരാനെ രാജാവാക്കി ജാനകിയെ തമ്പുരാട്ടിയും ആക്കി എങ്കിലും അവിടേയും അധികാരത്തിന്റെ വെല്ലുവിളിയാണ് നടക്കുന്നത്. രാജ്യാധികാരത്തിനുവേണ്ടി കുഞ്ഞികുട്ടൻ തമ്പുരാൻ മകനെ വധിക്കുന്നു.

പ്രിയപ്പെട്ട അവിവാഹിതൻ

ഈ നാടകത്തിൽ കല്യാണം കഴിക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ചെറുപ്പക്കാരനു കുടുംബപ്രാരാബ്ദം കാരണം അതിൻ നിന്നു മാറിനിൽക്കേണ്ടി വരുന്നു. അവിചാരിതമായി ഒരു പെൺകുട്ടി അയാളുടെ ഇംഗിതം അറിഞ്ഞുകൂടെ താമസിക്കാൻ തീരുമാനിക്കുന്നു. സമൂഹവും കൂടി ആ വിധിക്കുകൂട്ടുനിൽക്കുന്നു. ആ ആഘാതം അവളെ ആത്മഹത്യയിലേക്ക് നയിക്കുന്നു.

കുടിപ്പക, പാവത്താൻ നാട്, ഇന്നേടത്ത് ഇന്നവൻ, പ്രിയപ്പെട്ട അവിവാഹിതൻ എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ അധികാരത്തിനുവേണ്ടി ആരേയും തള്ളികളയുന്ന സുഖലോലുപരായ ഒരു കൂട്ടം മനുഷയ വർഗ്ഗ

ത്തെയാണ് കാണുന്നത്. ഇവിടേയും താജിന്റെ സ്ഥിരം വഴിയും ശ്വാശ തമായ പരിഹാരവുമായി അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിക്കുന്നത് മരണത്തെത്തന്നെ യാണ്.

മരണത്തിലെ കറുത്ത ഹാസ്യം

രാവുണ്ണി , പ്രിയപ്പെട്ട അവിവാഹിതൻ, എന്നീ നാടകത്തിലും ചിരിയുടേതായ മാർദ്ദവം ഉണ്ട്. ചിരിയുടെ മറുപുറം പോലും മരണത്തി ന്റേതായ കറുപ്പ് പടർന്നിരിക്കുന്നു. നാടകങ്ങളിൽ കാണുന്ന കണ്ണു നീർത്തുള്ളികൾ മറന്നു പോകാനുള്ളതല്ല മറിച്ച് പിന്നീടോർത്തുകൊണ്ട് ഭാരിച്ച ഉത്തരവാദിത്തങ്ങളായി ഭാവിയിൽ മാറ്റി എടുത്തു കൊണ്ട് സമൂ ഹത്തിൽ തന്റേതായ ഒരു പ്രവർത്തന മണ്ഡലം തന്നെ ഓരോ വ്യക്തിയും ഉണ്ടാക്കി തീർക്കണം . ചിരിക്കും കരച്ചിലുമിടയിലെ നിശ്ശ ബ്ദത മരണത്തിന്റേതാണ്. അതിൽ നിന്നും ഉൽപാദിതമാകുന്ന ചിരിക ളിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നത് കണ്ണീരും തീയുമാണ്.

കാൽപനികതയിലെ മരണം

മനുഷ്യനിലെ അസന്തുഷ്ഠിതമായ കാൽപനികമായ നരകലോകം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. വ്യക്തിത്വപരമായ ഇഷ്ടങ്ങളും ഇഷ്ടാനിഷ്ടങ്ങളും സമൂഹത്തോടുള്ള സ്നേഹമായും സ്നേഹമില്ലായ്മയും പുറത്തു വരു ന്നു. ആ പുറത്തു വരിൽസ്നേഹമില്ലായ്മ ഭീകരമായ മുഖമായ വെറുപ്പ് ആകുന്നു. വെറുപ്പ് വലിയൊരു വേദനയാകുന്നു. വേദനയിൽ നിന്നാണ് അവരിൽ നഷ്ടബോധമേഖല അവരിൽ പുതിയ കരുത്തുണ്ടാകുന്നു.

ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരുടെ സ്തുതിവചനങ്ങൾ കേട്ട് സന്തോഷിക്കാൻ മരിച്ചവരാരും സ്വന്തം ശവകുടീരങ്ങളിൽ കാതോർത്തിരിക്കുന്നില്ല. പുല രാതെ പോയ കിനാവുകളെ കുറിച്ചോർത്തും ശിഥിലമാകുന്ന സ്നേഹ ത്തെക്കുറിച്ചോർത്തും അവരിനി സങ്കടപ്പെടുകയില്ല.

ജീവിച്ചിരിക്കുമ്പോൾ അവഗണിക്കുകയും മരിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ മാത്രം പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സ്ഥിരം പതിവുകൾക്കുനേരെ മാന്യന്മാർക്ക് അസഹ്യതയുണ്ടാക്കും വിധം ഇനിയവരാരും പൊട്ടിച്ചിരിക്കില്ല. കാരുണ്യം മരണാനന്തര ബഹുമതിയായി മാറുന്ന ഒരു കാലത്തിന്റെ അശ്ലീലതക്കെതിരെ നിങ്ങളെന്തുകൊണ്ട് ആയുധമെടുക്കുന്നില്ല. എന്ന വർ ഇനിയൊരിക്കലും തങ്ങൾക്ക് ഉച്ചരിക്കാനാവാത്ത വാക്കുകളിൽ അശാന്തരിൽ വിളിച്ചു ചോദിക്കുകയില്ല. ഉറ്റിവീണ കണ്ണുനീർത്തുള്ളി കളും , ഉച്ചരിക്കപ്പെട്ട വാക്കുകളുമൊന്നും വെറുതെയായി എന്ന് ചിന്തി ച്ചിരിക്കേണ്ട യാതൊരു ആവശ്യകതയുമില്ല. ഇക്കണ്ട ജീവിതം മുഴുവനും പാഴ്വേലയായിരുന്നുവോ എന്നൊന്നും ഇനിയവരുത്കണ്ഠ പ്പെടുകയില്ല. കാരണം അവർ മരിച്ചവരാണ്. സ്മരണകളും സ്വപ്നങ്ങളും

ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവരെക്കുറിച്ചുള്ള സത്യങ്ങളാണ്. അനുസ്മരണം സ്മരണകളെ അലസമായി പിന്തുടരലല്ല. മറിച്ച് സ്വന്തം ജീവിതത്തെ ഇളക്കി മറിക്കും വിധത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കേണ്ട തീഷ്ണമായ ആത്മവിചാരണക്കുള്ള വരമാണ്. അത് മരിച്ചവരോട് ജീവിച്ചിരിക്കുന്നവർ കാട്ടുന്ന സൗജന്യമല്ല മറിച്ച് നീക്കുപോക്കില്ലാത്ത വിധത്തിൽ സ്വയം നിർവ്വഹിക്കേണ്ട ഉത്തരവാദിത്തമാണ്.

ആരോ മരിച്ചുപോയി എന്നതിന്റെ തെളിവല്ല, ഞങ്ങളിപ്പോഴും ജീവിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നതിന്റെ വെളിച്ചമാണ് അനുസ്മരണങ്ങളിൽ നിന്നും പ്രസരിക്കുന്നത്. മരിച്ചവർ ഭൂമിയിലവശേഷിപ്പിച്ച ഓർമ്മകളുടെ തീ ജ്വാലകളെ കൈപൊള്ളുമെന്നറിഞ്ഞുകൊണ്ടു തന്നെ തൊടാനുള്ള ആർജ്ജവമാണ് അനുസ്മരണം ആവശ്യപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ ആത്യന്തിക ലക്ഷ്യം ആദരാഞ്ജലികളർപ്പിക്കലല്ല, മറിച്ച് അനുസ്മരണീയരുടെ കർമ്മമണ്ഡലത്തോട് വിമർശനാത്മകമായ ആഭിമുഖ്യം പ്രകടിപ്പിക്കലാണ്. പ്രസ്തുത മണ്ഡലത്തിൽ സ്വന്തം മുദ്ര പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് കാലാനുയോജ്യമായ വിധത്തിൽ സജീവമായി പങ്കെടുക്കലാണ്.

ജനവിരുദ്ധമായ അധികാരത്തോടും ചങ്കിൽ ചോരയില്ലാത്ത ചൂഷണമുറകളോടും സകല ദൈവങ്ങളോടും നിരന്തരം കലഹിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പി. എം താജ് മരണാനന്തര ജീവിതത്തിൽ നൽകുന്ന ബഹുമതികൾ പോലും പ്രഹസനങ്ങളായാണ് കാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മൃത്യുബോധം താജ് എന്ന വ്യക്തിയിൽ ഉടലെടുക്കുന്നത് താനുൾപ്പടെയുള്ള ലോകം മരിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിലും വിലക്കുകളെല്ലാം പൊട്ടിച്ചെറിയാൻ ശ്രമിക്കണം എന്ന ദൃഢനിശ്ചയം ഉള്ളിലുണ്ടായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് തന്നെ താജിന് താങ്ങാൻ കഴിയാത്ത ഇടങ്ങളിലൂടെ സഞ്ചരിച്ച് വളരെ വേഗം എരിഞ്ഞടങ്ങുകയും ചെയ്തപ്പോൾ താജിന്റെ ആവേശജ്വാല മാത്രം ബാക്കിയാവുന്നു. മരണംമാത്രമെ ഈ ലോകത്ത് ശാശ്വതമായ സത്യം ഉള്ളൂ. മറ്റെല്ലാം ലോകവും മിഥ്യയാണെന്നുള്ള അതിൽ മാത്രമെ പരമമായ തൃപ്തിയുള്ളൂ എന്നും താജ് മനസ്സിലാക്കുന്നു.

അരങ്ങിലെ താജ്

താജിന്റെ നാടകം വാചക പ്രധാനമോ വാചികപ്രധാനമോ അല്ല. ക്രിയയാണ്അതിലെ മുഖ്യയിനം ചലനാത്മകതയാണ് നാടകത്തിന്റെ ജീവൻ ആ ചലനം ശരീരത്തിന്റെ മാത്രചലനമല്ല. മനസിന്റെ ചലനത്തെ ദ്യോതിപ്പിക്കാൻ മാത്രമെ ശാരീരിക ചലനങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. നാടകത്തിലെ ഈ അറിവ് നേരത്തെ സ്വായത്തമാക്കിയ താജ് മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിവില്ലാത്ത പലരുടേയും കഴിവുകേട് കേരളം മുഴുവൻ സഞ്ചരിച്ചു അറിഞ്ഞ് അനുഭവങ്ങളിലൂടെ നാടകം രചിച്ചു തുടങ്ങി .

കച്ചവട നാടക വേദിക്ക് അന്യമായ ഒരു നാടക സംസ്ക്കാരമാണ് താജിന്റെ മിക്കകൃതികളിലും അലിഞ്ഞുചേർന്നിട്ടുള്ളത് . മനുഷ്യ ജീവിതത്തിന്റെ വിധി വൈപിരിത്യം ഇത്ര തന്മയത്വമായി ആവിഷ്ക്ക രിക്കുന്ന നാടകങ്ങൾ നമുക്ക് ഇപ്പോഴും വളരെ കുറവാണ്. വാച്യാർത്ഥ നിരാസം പൂർണമായും ലക്ഷ്യമാക്കുന്ന ശീർഷകങ്ങളാണ് താജ് ഉപ യോഗിച്ചിരുന്നതുകൊണ്ട് തന്നെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വഴികളിൽ നിരാ ശയുടേയും വിപ്ലവത്തിന്റേയും എന്നാൽ അധ്യാത്മികതയുടെയും ഒരു തലവും ദർശിക്കാവുന്നതാണ്. വ്യക്തിബന്ധങ്ങളുടെയും കുടുംബബ ന്ധങ്ങളുടേയും ഈശ്വര മനുബന്ധങ്ങളുടെയും ഊരാക്കുടുക്കുകയും ഇവിടെ ദുരന്ത ബോധം സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ജീവിത മരണങ്ങളെപ്പറ്റി തോന്നുന്ന ഉദ്വേഗവും നിസ്സംഗതയും നാടകീയാവിഷ്കരണത്തിന് വെല്ലു വിളിയായി തോന്നാവുന്നതാണ്. എല്ലാ ഉത്തമ നാടകങ്ങളും നാടകങ്ങ ളായിരിക്കെതന്നെ നാടകത്തിന്റെ പരമ്പരാഗത ചട്ടക്കൂട്ടിൽ ഒതുങ്ങാൻ മടിക്കുന്നവയും ആയിരിക്കും . നാടകമെന്ന മാധ്യമത്തിന്റെ പരിമിതി കളും പരിധികളും വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ഒരു അപൂർവ്വ ഘടനയാണ് താജിന്റെ നാടകങ്ങളിലെല്ലാം കാണാവുന്നതാണ്.

ജീവത മരണങ്ങളുടെ അർത്ഥതലങ്ങൾ പരിശോധിച്ച് സ്വയം നൈരാ ശ്യത്തലാഴ്ന്നുപോയ നാടകങ്ങളും അതേപോലെ തന്നെ നേരത്തെ എരിഞ്ഞടങ്ങിയതുമാണ് താജിന്റെ ജീവിതവും . മനുഷ്യന്റെ ഉദാത്ത മായ അർഥശൂന്യതാബോധം ആണ്ആധാരശിലയായി താജിന്റെ നാട കങ്ങളിൽ വർത്തിക്കുന്നത്.

ഗ്രന്ഥസൂചി

1 താജ്. പി. എം- താജിന്റെ തെരഞ്ഞെടുത്ത നാടകങ്ങൾ, കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി തൃശൂർ, 1999 , പുറം 12

2,.................................. പുറം 56

ലേഖക പരിചയം

സുബിൻ ജോസ് കെ.
റിസർച്ച് സ്കോളർ
സെന്റ് തോമസ് കോളേജ്
പാലാ

നീന തോമസ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ
നിർമ്മല കോളേജ്
മൂവാറ്റുപുഴ

രമ്യ പി. പി.
റിസർച്ച് സ്കോളർ
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശൂർ

സന്ധ്യ എൻ. എസ്.
റിസർച്ച് സ്കോളർ
ശ്രീ കേരളവർമ്മ കോളേജ്
തൃശൂർ

പ്രിൻസി ഒ. എഫ്
മലയാളവിഭാഗം
സെന്റ് ജോസഫ്സ് കോളേജ്
ഇരിങ്ങാലക്കുട

എബ്രഹാം കെ. ജെ.
റിസർച്ച് സ്കോളർ
എസ്. ബി. കോളേജ്
ചങ്ങനാശേരി

വി. എൻ. ശ്രീജിത്ത്കുമാർ
റിസർച്ച് സ്കോളർ
സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്
എം. ജി. സർവകലാശാല

മനോജ് വി. എസ്.
റിസർച്ച് സ്കോളർ
സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്
എം. ജി. സർവകലാശാല

മെൽബി ജേക്കബ്
അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ
ബി. കെ. കോളേജ്
അമലഗിരി

രജിന വി
റിസർച്ച് സ്കോളർ
കണ്ണൂർ സർവകലാശാല

നാടകം

നവീന വിചാരമാതൃകകൾ

എഡിറ്റർ

ഡോ. ജോസ് കെ. മാനുവൽ

മലയാളത്തിലെ പ്രസിദ്ധരായ പത്ത് നാടകകൃത്തുക്കളെ ഗവേഷണ വിധേയമാക്കുന്ന ഗ്രന്ഥം. കൊച്ചിപ്പൻ തരകൻ, എൻ എൻ പിള്ള, തോപ്പിൽ ഭാസി, പി. ജെ. ആൻറണി, കെ. ടി. മുഹമ്മദ്, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ, ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള, ആർ. നരേന്ദ്രപ്രസാദ്, പി. ബാലചന്ദ്രൻ, പി.എം. താജ് എന്നിവർ മലയാളനാടകവേദിക്ക് നൽകിയ സംഭാവനകളെ വിവിധ കോണുകളിലൂടെ നോക്കിക്കാണുന്ന പഠനങ്ങൾ.

TURN BOOKS
Since MMXI

ISBN 978-93-87709-09-6

E-book available
www.josekmanuel.in

Essays | turnbooks4u@gmail.com | MRP ₹ 150.00 / $ 4.00