കാവാലത്തിന്റെ നാടകത്തനിമ

കെ.ജി. പൗലോസ്

അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിൽ അറിയപ്പെടുന്ന നാടകസംവിധായകരിൽ ഇന്ത്യയിൽനിന്നുള്ളവരുടെ മുൻപന്തിയിൽ നിൽക്കുന്നു, അന്തരിച്ച നാട്യാചാര്യൻ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കർ. കനലുകൾ ഒട്ടേറെ ചവിട്ടിയാണ് അദ്ദേഹം ആ നിലയിലെത്തിയത്.

കൗമാരം കഴിഞ്ഞപ്രായത്തിൽ ഒരിക്കൽ കാവാലത്തുവീട്ടിൽ അമ്മാവൻ സർദാർ കെ. എം. പണിക്കരുടെ അതിഥിയായെത്തിയ മഹാകവി വള്ളത്തോളിനെ താനെഴുതിയ നാടകം അദ്ദേഹം വായിച്ചുകേൾപ്പിച്ചു. നൂറിലധികം പേജുവരുന്ന കൃതി മുഴുവൻ ശ്രദ്ധയോടെ കേട്ട കവി പ്രതികരിച്ചു – 'ഇതൊരു മൂന്നുപേജിൽ കുറിക്കാവുന്നതല്ലേയുള്ളൂ.' ഞെട്ടിപ്പോയി. നീട്ടിപ്പരത്തുകയല്ല കാച്ചിക്കുറുക്കുകയാണ് കവികർമ്മം എന്ന ആദ്യപാഠം ഗ്രഹിച്ചതങ്ങനെയാണ്. അരവിന്ദനാണ് സംവിധാനത്തിൽ ഗുരു. അച്ചടിച്ചുവച്ചിരിക്കുന്നത് അരങ്ങിൽവന്ന് കാണാപ്പാഠം പറയുന്നതല്ല നാടകം. സംവിധായകന്റെ വ്യാഖ്യാനമാണ് അരങ്ങുവഴക്കം. ഈ തിരിച്ചറിവോടെയാണ് തന്റെ 'അവനവൻ കടമ്പ' അരവിന്ദനെ ഏല്പിച്ചത്. അതൊരു ഹിറ്റായി. തുടർന്നാണ് തന്റെ നാടകങ്ങൾ സ്വയം സംവിധാനം ചെയ്യാൻ തുടങ്ങിയത്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെയാണ് ആദ്യമെടുത്തത്. – ആദ്യത്തേത് ഭാസന്റെ മദ്ധ്യമവ്യായോഗം. തുടർന്നു സംസ്കൃതത്തിലെ ക്ലാസിക്കുകളെല്ലാം. അവസാനം വിടപറയും മുൻപേ ശാകുന്തളത്തിന് പുതിയ രംഗഭാഷ്യം. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളാണ് ലോകമെങ്ങും അദ്ദേഹത്തെ പ്രശസ്തനാക്കിയത്. അഞ്ചരപതിറ്റാണ്ട് നീണ്ട നാടകസപര്യയിൽ മുപ്പത് നാടകങ്ങൾ എഴുതി, അമ്പതോളം സംവിധാനം ചെയ്തു. ലോകമെമ്പാടും അനേകായിരം നാടകരാവുകൾ സൃഷ്ടിച്ചു. കുട്ടനാടിന്റെ ഓളവും താളവും ആ രാവുകളെ കുളിരണിയിച്ചു. വരേണ്യ-നാടോടി പാരമ്പര്യത്തിന്റെ വരമ്പുകൾ ആ രാവുകളിൽ നേർത്തില്ലാതെയായി. പുതിയൊരു നാടകസംസ്കാരം കാവാലം ലോകത്തിന് സംഭാവനചെയ്തതങ്ങനെയാണ്.

അനുകരണം, ഭാവന

ലോകത്തിലെല്ലായിടത്തുമെന്നപോലെ ഇന്ത്യയിലും അനുകരണത്തിൽ നിന്നാണ് അരങ്ങ് ആരംഭിച്ചത്. ഭരതൻ അനുകരണത്തിന് രണ്ട് തലങ്ങൾ തിരിച്ചറിഞ്ഞു –

വികിരണം, ഭാവാനുകീർത്തനം. പരചേഷ്ടയെ യഥാതഥമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതാണ് വികിരണം. ഏതാണ്ട് മിമിക്രിയോടടുത്തുവരും. ഇതല്ല നാടകത്തിലെ അനുകരണം. ഭാവാനുകീർത്തനമാണത്. ഭാവന എന്നാണ് ഭാവം എന്ന പദത്തിന് അർത്ഥം. കാളിദാസൻ ഈ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. വിരഹത്തിന്റെ തീവ്രതയിൽ യക്ഷപത്നി പതിയുടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നു. വിരഹകൃശമായ രൂപമാണ് വരയ്ക്കുന്നത്. അത്തരമൊരു രൂപം അവൾ കണ്ടിട്ടില്ലല്ലോ, പിന്നെ എങ്ങനെ വിരഹതനുമായ സാദൃശ്യം ചിത്രത്തിലെഴുതാനവൾക്ക് കഴിയുന്നു എന്ന ചോദ്യത്തിന് കാളിദാസൻ നൽകുന്ന മറുപടിയിതാണ് – 'ഭാവഗമ്യം ലിഖന്തീ'. ദീർഘകാലത്തെ വേർപ്പാടിന്റെ വേദന അനുഭവിച്ച് ഭർത്താവിന്റെ രൂപമെങ്ങനെ ചടച്ചുമെലിഞ്ഞിരിക്കുമെന്ന് സങ്കല്പിച്ചുണ്ടാക്കിയ രൂപമാണവൾ വരയ്ക്കുന്നത്, യഥാതഥമായി കണ്ടതിനെയല്ല. പത്തുതലകളുള്ള രാവണൻ ഇരുപത് കണ്ണുകളാൽ സൗന്ദര്യം നുകരുന്നത് നടൻ അനുകരിക്കുകയല്ല. അങ്ങനെയൊന്നവൻ കണ്ടിട്ടില്ല. അരങ്ങിൽ ഭാവഗമ്യമായി സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ആ രൂപം. അനുകരണം (imitation) അല്ല, ഭാവന (imagination) യാണ് ഭാരതീയ നാടകത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര എന്നാണ് ഇതിനർത്ഥം.

ഭാവനാത്മകമായ പുനഃസൃഷ്ടിക്ക് നടൻ ആശ്രയിക്കുന്ന ഉപാധികൾ രണ്ടാണ് – ആഖ്യാനവും വ്യാഖ്യാനവും. നാടോടിരൂപങ്ങളിൽ ആഖ്യാനത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം – 'അവനവൻ കടമ്പ'യിലും 'പുറനാടി'യിലുമൊക്കെ നടൻ ആഖ്യാതാ(narrator)വാണ്; സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ വ്യാഖ്യാനത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം. സമകാലിക സംഭവങ്ങളെ വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ പറ്റിയ മീഡിയം എന്ന നിലയിലാണ് താൻ ക്ലാസിക്കുകളിലേയ്ക്ക് തിരിഞ്ഞതെന്ന് കാവാലം വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. നടനെ അനുകർത്താവെന്ന നിലയിൽ നിന്ന് ഉയർത്തി ആഖ്യാതാവും വ്യാഖ്യാതാവുമാക്കി വളർത്തിയപ്പോഴാണ് തനതായൊരു നാടകവഴി കാവാലം കണ്ടെത്തിയത്.

അർത്ഥത്തെ ക്രിയയാക്കുമ്പോൾ

അർത്ഥത്തെ ക്രിയയാക്കുന്നതാണല്ലോ നാടകം. അർത്ഥമെന്തെന്ന് പണ്ടേ നിശ്ചിതമാണ്. സംഭോഗവിപ്രലംഭങ്ങൾ, അവയുടെ വിവിധ ദശാസന്ധികൾ, ഇവയൊരുക്കുന്ന രസദീപ്തി – അതാണ് അർത്ഥം. ക്രിയയാക്കുന്നിടത്തേ ഭേദമുള്ളൂ. അതിനും പരിനിഷ്ഠമായൊരു ചട്ടക്കൂടുണ്ട്. പുതിയ സംവിധായകർക്ക്, പക്ഷേ, അർത്ഥം പലതാണ്; ക്രിയയുമങ്ങിനെതന്നെ. കാവാലത്തിന്റെ സംസ്കൃത നാടകാവതരണങ്ങളുടെ പ്രശ്നമാരംഭിക്കുന്നതിവിടെയാണ്.

ശാകുന്തളത്തെപ്പറ്റി, സമ്പ്രദായികമായൊരു സങ്കൽപമുണ്ട് നമുക്ക് – ശകുന്തളയെന്ന അനാഘ്രാതപുഷ്പം; ലോഭനീയമായ യൗവനം; തപോവനത്തിന്റെ പ്രശാന്തത; ധീരോദാത്തനായകൻ. ഇങ്ങിനെ ഭദ്രരൂപമായ ഒരു ശില്പമാണ് മനസ്സിൽ. വൽക്കലം മാറി

ലിറുങ്ങിയതിന്റെ ഹേതു, മധുപൻ മാമ്പൂവിനെ മറന്നതിന്റെ കാരണം, കാലിൽ ദർഭമുനകൊണ്ടതിന്റെ രഹസ്യം – ഇവയൊക്കെയാണ് നമുക്ക് നാടകസമസ്യകൾ. കാവാലത്തിന് സമസ്യ, പക്ഷേ, വേറൊന്നായിരുന്നു.

'പ്രവർത്തതാം പ്രകൃതിഹിതായ പാർഥിവഃ' എന്നാണ് നാടകത്തിന്റെ ഫലശ്രുതി. ആ പാർഥിവൻ മൃഗയാവിഹാരിയായി രംഗത്തുവരുന്നതിലൊരു ശ്രുതിഭംഗമുണ്ട്. മാനിന്റെ പിന്നാലെ ആദ്യം, പിന്നീട്, മാനോടൊത്തു വളർന്നവളുടെ പിന്നാലെ. ചിലപ്പോൾ പൂവിന് ചുറ്റും പറക്കുന്ന വണ്ടത്താനെപോലെ, മറ്റ് ചിലപ്പോൾ മദമിളകിയ ആനയെപ്പോലെ. മനുസ്മൃതിയുടെ സമൂഹമല്ല ഇന്നത്തേത്. ഇന്ന് പ്രജാതന്ത്രകാലത്ത്, ശക്തമായൊരു പൗരസമൂഹമുണ്ട്. രാജവും ഈ സമൂഹവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമെന്ത്? നാടകത്തിലുള്ളവരിൽ രാജാവൊഴിച്ചെല്ലാവരും സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് – കണ്വനും മുനിമാരും ദുർവാസാവുമെല്ലാം. കടന്നുകയറ്റങ്ങളെ അപ്പപ്പോളവർ പ്രതിരോധിക്കുന്നു. ആദ്യം അതിന് രംഗത്ത് വന്നത് വൈഖാനസന്മാരാണ് – 'ആശ്രമമൃഗമാണ് കൊല്ലരുത്'. ചിലപ്പോഴവർക്ക് വഴങ്ങിയും ചിലപ്പോൾ പിണങ്ങിയും രാജാവ് മുന്നേറുന്നു. ജനാധിപത്യവ്യവസ്ഥയിൽ ഭരണാധിപന്മാരും സമൂഹവും തമ്മിൽ ഉണ്ടാകുന്ന ബന്ധമാണ് നാടകത്തിലെ വിധിനിഷേധങ്ങൾ. ശകുന്തളയും ഈ സമൂഹത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് രാജാവുപേക്ഷിക്കുമ്പോൾ ജനം അവളെ കയ്യേൽക്കുന്നത്. കാളിദാസന്റെ കാലത്തത് സാധ്യമല്ലായിരുന്നു. ശകുന്തളയൊരു വ്യക്തിയായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് അമ്മയല്ലാതെ മറ്റാരുമുണ്ടായിരുന്നില്ല രക്ഷിക്കാൻ. ഇവിടെ ഒരു സമൂഹം മുഴുവൻ അവൾക്ക് കാവൽനിൽക്കുന്നു! മനുസ്മൃതിയുടെ ധർമനീതിയുടെ ഭാഗമല്ല ജാഗരൂകമായ ഈ സമൂഹം.

ഭരണാധിപനും ഭരണീയരും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തവും പൊരുത്തക്കേടുമാണ് നാടകത്തിന്റെ വിഷയം. 'മൃഗയാവിഹാരീ പാർഥിവഃ' എന്നും 'പ്രകൃതിഹിതായ പാർഥിവഃ' എന്നും ആദ്യാന്തങ്ങളിലുള്ള രണ്ടു വരികൾക്കിടയിലൂടെയാണ് ഈ അർത്ഥം കാവാലം വായിച്ചെടുക്കുന്നത്. 'ഒഡീസിയിൽ എത്ര ഒഡീസികൾ' എന്നു ചോദിച്ചതുപോലെ 'ശാകുന്തളത്തിൽ എത്ര ശാകുന്തളങ്ങൾ' എന്ന് ചോദിക്കേണ്ടുന്ന അവസ്ഥയാണിത്. സൂത്രധാരന് ഒറ്റ ശാകുന്തളമേയുള്ളൂ; സംവിധായകന് അനവധി ശാകുന്തളങ്ങളുണ്ട്. സംസ്കൃത നാടകത്തിൽ നമുക്ക് സൂത്രധാരനെ മാത്രമേ പരിചയമുള്ളൂ; അതുകൊണ്ട് ആ സ്ഥാനത്തൊരു സംവിധായകനെ കാണുമ്പോൾ നാം അസ്വസ്ഥരാകുന്നു.

സംവിധാനലീല, വ്യാഖ്യാനം

സംസ്കൃത നാടകാവതരണത്തിന് മൂന്ന് രീതികളുണ്ടിപ്പോൾ – കലാലയങ്ങളിലൊക്കെ കാണാറുള്ള യഥാതഥരീതിയാണൊന്ന്; കേരളത്തിൽ കൂടിയാട്ടം നിലനിർത്തിയ അഭിനയരീതി മറ്റൊന്ന്; മൂന്നാമത്തേതാണ് ആധുനിക സംവിധായകരുടെ അവതരണരീതി.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ രീതി നിലവിലുണ്ടായിരുന്ന ഭരതസമ്പ്രദായത്തിന്റെ തുടർച്ചയും അതിന്റെതന്നെ വളർച്ചയുമാണ്. ചതുർവിധാഭിനയത്തിലൂടെ നടൻ പാത്രത്തെ അനുകരിക്കുന്ന രീതിയാണ് നാട്യശാസ്ത്രത്തിന്റേത്. കുലശേഖരൻ അതിൽ മൗലികമായൊരു മാറ്റം വരുത്തി. അനുകരിക്കുന്നത് സാധാരണ ബാഹ്യസംഭവങ്ങളെയാണ്. പക്ഷേ, അനുസ്മരിക്കുന്നത് ആന്തരികാവസ്ഥകളെയാണ്. വ്യാഖ്യാനത്തിൽ ആവർത്തിച്ചുകാണുന്ന ഒരു നിർദ്ദേശമുണ്ട് – ആത്മാനം അനുസ്മൃത്യ, പാത്രം തന്റെ മനോവ്യാപാരങ്ങളെ അപഗ്രഥിച്ചാവിഷ്ക്കരിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. ദുഷ്യന്തദർശനത്തിൽ ശകുന്തളയ്ക്കുണ്ടായ അനുഭവങ്ങൾ ആവിഷ്ക്കരിച്ചാൽ നാടകം ചരിതാർത്ഥമായി. 'ലജ്ജാം നാടയതി' എന്ന് കവി. ഈ അവസ്ഥാനുകൃതി നാടകമെന്ന് ഭരതൻ. അതല്ല, ഈ അവസ്ഥ വന്നതെങ്ങിനെയെന്നതാണ് പ്രധാനമെന്ന് കുലശേഖരൻ. വിഭവാനുഭാവത്തിലല്ല, സ്വത്വത്തിലാണ് ഊന്നൽ. അനുകരണമല്ല അതിന്റെ ആന്തരികാഖ്യാനമാണ്, വിചാരാഭിനയമാണ് പ്രധാനം.

മനോവ്യാപാരങ്ങൾക്കിത്ര പ്രാധാന്യം നൽകിയാൽ നാടകം ആത്മഗതമാവില്ലേ, ബഹുപാത്രത ഇല്ലാതെയാവില്ലേ എന്നൊക്കെ സംശയിക്കാം. നടന്റെ വേദിയാണിത്. സന്ദർഭം ശകലിതമാവുകയും ഭാവതീവ്രത നഷ്ടപ്പെടുകയും ചെയ്താലോ? ഭാവതീവ്രതയിലല്ല ശബളിമയിലാണ് ഭാവുകന്റെ മനസ്സ്. പകർന്നാടുന്നതതിനാണ്. പദാർത്ഥം അഭിനയിക്കുകയും മനോധർമം ആടുകയും ചെയ്യുന്നിടത്ത് രസസ്ഫൂർത്തിക്കെന്ത് പ്രസക്തി?

ഈ നാടകസങ്കൽപത്തെ ഉദാഹരിക്കുന്ന ഉജ്ജ്വലരൂപകമാണ് കർണഭാരം. മരണത്തെ മുന്നിൽ കാണുകയാണ് കർണൻ. ആത്മാനുസ്മൃതിയിൽ മനസ്സിൽ കാർ മൂടുന്നു. കാറ് പതുക്കെ പെയ്തൊഴിയുന്നു. അതിന് സഹായിക്കാൻ ചില സ്ഥൂലസംഭവങ്ങൾ – ആയുധവിദ്യ വിഫലമായത്, പാണ്ഡവനെന്ന് തിരിച്ചറിഞ്ഞത്, കവചകുണ്ഡലങ്ങൾ ദാനം ചെയ്തത്. നാടകാരംഭത്തിലെ ഒറ്റ വാക്യത്തിൽ ഇത് മുഴുവൻ നിറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഈ സൂത്രവാക്യത്തിലൂടെയാണ് കാവാലം കർണന്റെ ഭാരത്തിന്റെ ഭാണ്ഡമഴിക്കുന്നത്.

ആ ദിവസം – വിധി നിർണയിക്കുന്ന ദിവസമാണിന്ന്; താൻ കാത്തിരുന്ന ദിവസവും ഇതുതന്നെ, അമ്മയെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ ദിവസവും ഇതുതന്നെ. അമ്മയെ തിരിച്ചറിഞ്ഞ ദിവസം, പാണ്ഡവജ്യേഷ്ഠനെന്ന് വെളിവായ ദിവസം, സർവോപരി തന്റെ ബലിദാനത്തിന്റെ ദിവസം.

ഇത്തരമൊരഭിനയമൊരുക്കുന്ന ഭാവശബളിമയുടെ സാധ്യതയാണ് കാവാലം സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് നൽകിയ രംഗഭാഷയുടെ പൊലിമ.

കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഇത് പതിവാണ്. സുഗ്രീവന്റെ സംബോധനയിൽ 'ദേവ' എന്ന പദത്തിലെ വിവിധാർത്ഥങ്ങളുടെ സ്വാരസ്യം അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞവരാണ് പ്രേക്ഷകർ. ഭാവ

ത്രയം പല സന്ദർഭങ്ങളിലുമുണ്ട്. ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയിൽ തിരിച്ചയക്കപ്പെടുന്ന ശൂർപ്പ ണഖയുടെ ഭാവം രാമനോട് രാഗം, സീതയോട് ഈർഷ്യ, ലക്ഷ്മണനോട് ക്രോധം, വിവിധഭാവങ്ങൾ മാറിമാറിവരുമ്പോഴുള്ള ആസ്വാദ്യത അനുഭവിച്ചവർക്കേ അറിയൂ.

കാവാലത്തിന്റെ സംസ്കൃതനാടകാവതരണങ്ങൾക്ക് ആന്തരികഘടനയിൽ കൂടിയാട്ട ത്തോടുള്ള ബന്ധമിതാണ്. ഇത് വളരെ പ്രധാനപ്പെട്ടതുമാണ്. എന്നാൽ കൂടിയാട്ടാവ തരണത്തിന് രണ്ട് ദൗർബല്യങ്ങളുണ്ട്.

എട്ടു നൂറ്റാണ്ടു മുമ്പ് കുലശേഖരൻ സംസ്കൃതനാടകാവതരണത്തിന് പുതിയൊരു മാനം നൽകാൻ ശ്രമിച്ചത് കവിയുടെ വിവക്ഷിതം പൂർണമായും സംക്രമിപ്പിക്കാൻ അനുകരണപ്രധാനമായ അന്നത്തെ രീതിക്ക് കഴിയാത്തതുകൊണ്ടായിരുന്നു. അങ്ങി നെയാണ് കവിഹൃദയത്തിന്റെ ആഖ്യാനവും, ചിലപ്പോഴൊക്കെ വ്യാഖ്യാനവുമാക്കി അദ്ദേഹം അവതരണത്തെ വിപുലമാക്കിയത്. കാലം കഴിഞ്ഞതോടെ വ്യാഖ്യാനാംശ ത്തിൽ ശ്രദ്ധ കുറഞ്ഞു.

ഒരിക്കൽ ജേർണലിസം വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ഒരു ആസ്വാദനക്ലാസിൽ 'അജഗരകബളിതം' അവതരിപ്പിച്ചത് കണ്ടപ്പോൾ ആദ്യമായി കൂടിയാട്ടം കാണുന്ന തമിഴ്നാട്ടിൽ നിന്നുള്ള ഒരു വിദ്യാർത്ഥിനി വർണനയ്ക്കപ്പുറത്ത് ഈ രംഗത്തിന് പ്രാധാ ന്യമെന്തെങ്കിലുമുണ്ടോ എന്ന് അന്വേഷിച്ചു. തുടർന്ന് ആനയെ ഭീമന്റെ പ്രതീകമായി സ്വീകരിച്ചാൽ സൗഗന്ധിക കഥയുടെ മുഴുവൻ വ്യാഖ്യാനമിതിലുണ്ടാവില്ലേ എന്ന് അവർ ചോദിച്ചു. പങ്കെടുത്തവർക്കെല്ലാം പുതിയൊരനുഭവമായിരുന്നു ഈ വ്യാഖ്യാനം; പക്ഷേ കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ അരങ്ങിലിതാവിഷ്കരിക്കാൻ നമുക്കാവുന്നില്ല; നാടകവേദി യിലിത് സാധ്യമാവുകയും ചെയ്യും.

ഭാസനാടകങ്ങൾ

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ കേരളം ലോകത്തിന് നൽകിയ മഹത്തായ സംഭാവനയായി രുന്നു ആദ്യദശകത്തിലെ ഭാസനാടകങ്ങളുടെ പ്രകാശനം. മണലിക്കരയിൽനിന്ന് ആ കൈയെഴുത്ത് പ്രതികൾ കണ്ടെടുക്കുമ്പോൾ ഗണപതിശാസ്ത്രീകൾ ഓർത്തിരിക്കില്ല ഇത്ര വലിയ ഒരു കാര്യമാണ് താൻ ചെയ്യുന്നതെന്ന്. എന്നാൽ ആ സംഭവം ആ നൂറ്റാ ണ്ടിനെ പിടിച്ചു കുലുക്കുകതന്നെ ചെയ്തു. സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അഭിനേയങ്ങള ല്ലെന്ന ചില പാശ്ചാത്യപണ്ഡിതന്മാരുടെ മതം ഇതോടെ ഇല്ലാതായി. രണ്ടായിരം വർഷം പഴക്കമുള്ള ഒരഭിനയമാതൃക ഇപ്പോഴും നിലനിൽക്കുന്നുവെന്ന് ലോകത്തിന് ബോധ്യ മാവുകയും ചെയ്തു. ഇതിന്റെ ഫലമായി നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തോടെ സംസ്കൃ തനാടകാഭിനയത്തിന് പുതിയ ഒരുണർവ് ഉണ്ടായി. ആധുനിക സംവിധായകർ സംസ്കൃ തലോകത്തേയ്ക്ക് തിരിഞ്ഞു.

1956-ൽ സ്വപ്നവാസവദത്തം ദൽഹിയിൽ ഹിന്ദിയിൽ അരങ്ങേറി. അടുത്തവർഷം ഇംഗ്ലീഷിൽ മൃണാളിനി സാരാഭായി അതവതരിപ്പിച്ചു. ആ വർഷംതന്നെ മധ്യമവ്യായോഗം നാഷണൽ ഡ്രാമാ സ്കൂൾ അവതരിപ്പിച്ചു. എം.കെ. റെയ്ന, ഹബീബ് തൻവീർ, രത്തൻകുമാർ തെയ്യം, ശാന്തിഗാന്ധി തുടങ്ങിയ പ്രമുഖ സംവിധായകർ സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചുതുടങ്ങി. ഭാസനാടകങ്ങളാണ് മുഖ്യമായും ഇവരെ ആകർഷിച്ചത്. ശാകുന്തളവും മൃച്ഛകടികവും ആയിരുന്നു അവതരണഭാഗ്യം ലഭിച്ച മറ്റു നാടകങ്ങൾ.

ഉജ്ജയിനിയിലെ കാളിദാസ സമാരോഹ് 1974 - മുതൽ തുടർച്ചയായി സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു തുടങ്ങിയത് ഇന്ത്യയിലും വിദേശത്തുമുള്ള നാടകപ്രവർത്തകരിൽ ആവേശം ഉളവാക്കി. ഒട്ടേറെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ രംഗവേദിയിൽ പുനർജനിച്ചത് അങ്ങിനെയാണ്. ഉജ്ജയിനിയിലും പിന്നീട് തിരുവനന്തപുരത്തും നടന്ന ഭാസമഹോത്സവങ്ങൾ ഈ ശ്രമങ്ങൾക്ക് പുതിയൊരു തലം നൽകി. 1980-ലെ ഭാസമഹോത്സവത്തിൽ ഉജ്ജയിനിയിൽ ആറ് സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ അരങ്ങേറുകയുണ്ടായി.

പൊതുവായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് 1978-ൽ ഉജ്ജയിനിയിൽ മധ്യമവ്യായോഗം അവതരിപ്പിക്കുന്ന പദ്ധതി കാവാലം ഏറ്റെടുത്തത്. തുടർന്ന് ദൂതവാക്യം. ദൽഹിയിലെ നാഷണൽ ഡ്രാമ സ്കൂളിന് വേണ്ടി 'ഊരുഭംഗം' ഹിന്ദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചത് 1983-ൽ ആണ്. കാവാലം അവതരിപ്പിച്ച പ്രധാന സംസ്കൃത നാടകങ്ങൾ ഇവയാണ് - ശാകുന്തളം, സ്വപ്നവാസവദത്തം, ഊരുഭംഗം, കർണഭാരം, മധ്യമവ്യായോഗം, ദൂതവാക്യം, പ്രതിമാനാടകം, ഭഗവദജ്ജുകം, വിക്രമോർവശീയം, മാളവികാഗ്നിമിത്രം.

ഓരോ അവതരണവും സംവിധായകന്റെ പുതിയ വ്യാഖ്യാനങ്ങളാണ്. 'ഊരുഭംഗം' ഏറെ ചർച്ച ചെയ്യപ്പെട്ടതാണ്. കർണനെപ്പോലെ ദുര്യോധനനും മരണത്തെ തൊട്ടുകാണുകയാണ്. ശക്തമായ രണ്ടു ബിംബങ്ങളിലൂടെയാണ് ഭാസൻ തന്റെ നായകനെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത് - പാലാഴിമഥനം കഴിഞ്ഞ് പത്തി ചതഞ്ഞ് വെള്ളത്തിൽ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്ന വാസുകിയെപ്പോലെ, മുട്ടിലിഴയുന്ന കുട്ടിയെപ്പോലെ. ഏതൊരു യുദ്ധത്തിലും നായകനും പ്രതിനായകനും യുദ്ധം തന്നെയാണ്. മറ്റുള്ളവർ ചതഞ്ഞരഞ്ഞ് ചാകാനുള്ളവരാണ്. കുരുക്ഷേത്രത്തിലും കാർഗിലിലും അഫ്ഗാനിലും ഒക്കെ സ്ഥിതി ഒന്നുതന്നെ. മുട്ടിലിഴയുന്ന കുട്ടിയുടെതാണ് രണ്ടാമത്തെ ചിത്രം. മരണം മുൻപിൽ നിൽക്കുമ്പോൾ ആരും കുട്ടിയാകുന്നു. ഗാന്ധാരിതനയന്റെ നിഷ്കളങ്കത തെയ്യമായി പൊയ്ക്കാലിൽ പുറത്തുവരുന്നു - സുയോധനൻ. തുടർന്നു സുയോധനനും ദുര്യോധനും ഇടകലർന്ന അത്യന്തം സൂക്ഷ്മമായ രംഗഭാഷയാണ് കാവാലം ഈ നാടകത്തിന് ഒരുക്കിയിരിക്കുന്നത്.

ഓരോ നാടകാവതരണത്തിനുമുണ്ട് ഇത്തരം പുതിയ പാഠങ്ങൾ.

നാടകത്തെ നശിപ്പിച്ചു എന്നാണ് ചാക്യാർക്ക് എതിരെയുള്ള ആരോപണം. കാവാലം പഴയ നാടകത്തെ വീണ്ടെടുത്തു. പുതിയ അർത്ഥതലങ്ങളിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ആദ്യപാദത്തിൽ ഗണപതി ശാസ്ത്രി ഏറ്റെടുത്ത ദൗത്യത്തിന്റെ പ്രയോഗവും പൂർത്തീകരണവും ആണ് അന്ത്യപാദത്തിൽ കാവാലം ചെയ്തത്. ശാസ്ത്രികൾ കല്ലച്ചിൽ ഭാസനെ പുനർജനിപ്പിച്ചപ്പോൾ അരങ്ങുകളിൽ അതു നിർവഹിച്ചത് കാവാലമാണ്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾക്ക് കാലികപ്രസക്തിയും അരങ്ങിൽ മിഴിവും ഉണ്ടെന്ന് തെളിയിച്ചതും അദ്ദേഹമാണ്.

ശാകുന്തളത്തിന് പുതിയ രംഗഭാഷ്യം

തിരുവനന്തപുരം ടാഗോർ തിയേറ്ററിൽ ജൂലായ് 18-ാംനു സോപാനം അവതരിപ്പിച്ച ശാകുന്തളം രണ്ടുകാരണങ്ങളാൽ ബഹുജനശ്രദ്ധ ആകർഷിച്ചിരുന്നു. ഒന്ന്, നാട്യാചാര്യൻ കാവാലത്തിന്റെ അന്തിമസ്വപ്നത്തിന്റെ സാഫല്യമായിരുന്നു ആ അവതരണം. മൂന്നാഴ്ചമുമ്പ് വിട്ടുപിരിയുമ്പോൾ അനാരോഗ്യത്തിനിടയിലും ശാകുന്തളത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ അദ്ദേഹം പൂർത്തിയാക്കിയിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് കലാകേരളം ആചാര്യനർപ്പിക്കുന്ന പ്രണാമമായിരുന്നു ശാകുന്തളത്തിന്റെ രംഗാവതരണം. മലയാളിയുടെ പ്രിയങ്കരിയായ മഞ്ജുവാരിയരാണ് ശകുന്തളയായി അരങ്ങിലെത്തുന്നത് എന്നതായിരുന്നു പ്രതീക്ഷകളുണർത്തിയ രണ്ടാമത്തെ വസ്തുത. നാടകവേദിയിൽ മഞ്ജുവാരിയരുടെ ആദ്യത്തെ കാൽവെയ്പുമായിരുന്നു ഇത്. ടാഗോർ തിയേറ്റർ കവിഞ്ഞൊഴുകിയ സദസ്സിനും സമൂഹത്തിനും ഈ അവതരണത്തെപ്പറ്റി വലിയ പ്രതീക്ഷകളാണ് ഉണ്ടായിരുന്നത്. അവ പൂർണ്ണമായി നിറവേറ്റാൻ ഈ രംഗാവതരണത്തിന് കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ് ഏറെ ചാരിതാർത്ഥ്യം നൽകുന്ന വസ്തുത. ഒരു നാടകത്തിന്, അതും സംസ്കൃതത്തിലവതരിപ്പിക്കുന്നതിന്, ഇത്രയധികം ആരാധകരോ എന്നാരും അമ്പരക്കുംവിധമായിരുന്നു, അവിടെ തടിച്ചുകൂടിയ പ്രേക്ഷകർ.

അരങ്ങിലെ മൂന്നു ദശകങ്ങൾ

സോപാനത്തിന്റെ ശാകുന്തളം ഞാനാദ്യമായി കാണുന്നത് 1983-ൽ കലാമണ്ഡലം കൂത്തമ്പലത്തിൽ വെച്ചായിരുന്നു. അതിന് തലേവർഷം ഉജ്ജയിനിയിലെ കാളിദാസ സമാരോഹത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് കാവാലം ശാകുന്തളം സംവിധാനം ചെയ്തത്. തുടർന്നു 2007 മുതൽ ചില്ലറ വ്യത്യാസങ്ങളോടെ വീണ്ടും സോപാനം ശാകുന്തളം അവതരിപ്പിച്ചുപോന്നു. 2014-ൽ ദൽഹി സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയിലെ വിദ്യാർത്ഥികളെ ഹിന്ദിയിൽ 'ഛായാശാകുന്തൾ' എന്ന പേരിൽ ശാകുന്തളം അവതരിപ്പിക്കാൻ കാവാലം പരിശീലിപ്പിച്ചു. അതിന്റെ റിഹേഴ്സലുകളിൽ സന്നിഹിതനാകാൻ എനിക്കവസരം ലഭിച്ചിരുന്നു. തുടർന്നാണ് ഈ അവതരണം; ഒരുതരത്തിലിത് കാവാലം സംവിധാനം

ചെയ്യുന്ന നാലാമത്തെ ശാകുന്തളമാണ്. ഓരോ രംഗാവതരണവും നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പുതിയ സൃഷ്ടികളാണ്. അതുകൊണ്ട്, മൂന്ന് ദശകങ്ങൾ കാവാലത്തിന്റെ നാടകദർശനത്തിലും നമ്മുടെ ഭാവുകത്വത്തിലും വരുത്തിയ മാറ്റങ്ങൾക്ക് കൂടി നിദർശനമാണ് ഈ രംഗാവതരണം; ഇനി മറ്റൊന്ന് ആചാര്യനിൽ നിന്ന് നേരിട്ട് കിട്ടാനിടയില്ലാത്തതുകൊണ്ട് ഈ അനുഭവപരമ്പരയിലെ അവസാനത്തേതുമാണിത്.

1982–ൽ കാളിദാസന്റെ സ്വന്തം തട്ടകത്തിൽ ആദ്യമായി ശാകുന്തളം അരങ്ങേറിയപ്പോൾ സദസ്സെങ്ങനെ പ്രതികരിച്ചു എന്ന് നമുക്കറിയില്ല. എന്നാൽ കേരളത്തിലെ വേദികളിലവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ സദസ്സിന്റെ പ്രതികരണം സമ്മിശ്രമായിരുന്നു; അധികവും പ്രതികൂലവും. കേരളത്തിലെ പുകൾപെറ്റ പണ്ഡിതന്മാരടങ്ങിയതായിരുന്നു കലാമണ്ഡലത്തിലെ സദസ്സ്. സമാരാദ്ധ്യരായ പ്രൊഫസർ കെ.പി. നാരായണപിഷാരോടി, വാസുദേവൻ ഇളയത്, കുഞ്ഞുണ്ണിരാജ തുടങ്ങിയവരൊക്കെ മുൻനിരയിലിരുന്ന് ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം ശാകുന്തളം കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്നു. അവതരണം തുടരുന്തോറും അവരിൽ ചിലർ അസ്വസ്ഥരാകുന്നത് കാണാമായിരുന്നു. സ്വതേ ശാന്തശീലനും മൃദുവാക്കുമായ ഇളയതുമാസ്റ്റർ രഹസ്യമായി പരിഹാസരൂപത്തിൽ പറഞ്ഞത് ഇങ്ങനെയായിരുന്നു – 'ഇത് കാളിദാസന്റെ ശാകുന്തളമല്ല; കാവാലത്തിന്റെ ശാകുന്തളമാണ്; നന്നേ മുഷിഞ്ഞു.' കാവാലത്തിന്റെ സംവിധാനജീവിതത്തിലെ സുപ്രധാനമായ കാൽവെയ്പായിരുന്നു ശാകുന്തളം. അതിനെപ്പറ്റിയുണ്ടായ പ്രതികരണം, അന്തിമവിശകലനത്തിൽ, നിന്ദയോ പ്രശംസയോ? അധികമാർക്കും അന്നു മനസ്സിലായില്ല, മൂലകൃതിയോട് സംവിധായകൻ എത്രമാത്രം വിശ്വസ്തനാകണമെന്ന രംഗാവതരണത്തിലെ കാതലായ പ്രശ്നമാണ് ഈ അവതരണത്തിലൂടെ കാവാലം അന്നു ചർച്ചയ്ക്ക് വിധേയമാക്കിയത്. അരങ്ങിലെ നാടകം സംവിധായകന്റെ കൃതിയാണ്, കവിയുടേതല്ല!

കലിയും കാഞ്ചനസീതയും

കാവാലത്തിന്റെ സാക്ഷി മുതൽ അവനവൻ കടമ്പവരെയുള്ള നാടകങ്ങൾ സംവിധാനം ചെയ്തത് അദ്ദേഹമല്ല. സംവിധായകനെന്ന വേഷം ഗൗരവമായി അദ്ദേഹം അണിയുന്നത് ശാകുന്തളത്തിലാണ്. മദ്ധ്യമവ്യായോഗം പോലുള്ളവ നേരത്തെ ചെയ്തിട്ടില്ലെന്നല്ല. 1964 ൽ സാക്ഷി മുതൽ 1976–ൽ ഭഗവദജ്ജുകം വരെ സംവിധാനത്തിന്റെ കല അടുത്തുനിന്ന് നോക്കിപ്പഠിക്കുയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. ഇക്കാലത്തെ അരവിന്ദൻ – അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ – കാവാലം കൂട്ടുകെട്ടിലൂടെയാണ് കാവാലത്തിലെ സംവിധായകൻ ഉരുത്തിരിഞ്ഞത്.

തന്റെ 'കലി' എന്ന നാടകം അരവിന്ദൻ സംവിധാനം ചെയ്യണമെന്ന് ശ്രീ സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻ നായർക്ക് നിർബന്ധമായിരുന്നു. അരവിന്ദൻ അതേറ്റെടുത്തു. വളരെ കർക്കശക്കാരനായിരുന്നു സി.എൻ. തന്റെ നാടകം വള്ളിപുള്ളി വ്യത്യാസമില്ലാതെ വേണം

രംഗത്തവതരിപ്പിക്കാൻ എന്ന ശാഠ്യമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്. ഒരു സത്രത്തിലെ വിവിധ മുറികളിലാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. തുറസ്സായൊരു സ്ഥലത്ത് ക്രിയനടക്കുന്നതായി അവതരിപ്പിക്കാനുള്ള അനുവാദം പോലും സംവിധായകന് സി.എൻ. നിഷേധിച്ചു. വിനീത വിധേയനായി അരവിന്ദൻ സംവിധാനം നിർവഹിച്ചു. നാടകം അരങ്ങിലെത്തി. അതിന്റെ പരാജയം ചരിത്രത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്; ഒരു തരത്തിൽ ദുരന്തവും. നാടകകൃത്തിന്റെ വാക്കുകൾ അരങ്ങിൽ വന്നുരുവിടുക മാത്രമല്ല രംഗാവതരണമെന്ന് അരവിന്ദന് മനസ്സിലായി; പക്ഷേ സി.എന്ന് അത് ബോദ്ധ്യമായോ എന്നറിയില്ല. എന്നിട്ടും തന്റെ കാഞ്ചനസീത സിനിമയാക്കാൻ അദ്ദേഹം ഏല്പിച്ചത് അരവിന്ദനെയാണ്. അരവിന്ദൻ സ്വന്തമായത് ചെയ്തു. കാഞ്ചനസീത കാണാൻ സി.എൻ. കാത്തുനിന്നില്ല. നാടകകൃത്തിന്റെ വെറും ഇരുപതു വാക്യങ്ങൾ മാത്രമാണ് അരവിന്ദൻ സിനിമയിൽ സ്വീകരിച്ചത്. സീത പ്രകൃതിയാണ് എന്നർത്ഥം വരുന്ന ഒരു വാക്യമതിലുണ്ട്. അതിനെ വികസിപ്പിച്ചു. സീതയെ പാത്രമാക്കി അവതരിപ്പിക്കാതെ ശ്രീരാമന്റെ വികാരവിക്ഷോഭങ്ങളുടെ പ്രകൃതിപരിണാമമായി സീത മാറി. കൊടുങ്കാറ്റായും മന്ദവായുവായും വെള്ളച്ചാട്ടങ്ങളുമായുമൊക്കെ അദൃശ്യയായി സീത രാമനെ പരിചരിച്ചു. സീതയുടെ വേഷമിട്ടൊരു സ്ത്രീ രംഗത്തുവരാതിരുന്നത് പലരെയും നിരാശപ്പെടുത്തി. ശ്രീരാമനും ലക്ഷ്മണനുമൊക്കെ ആന്ധ്രയിലെ ആദിവാസികളായി അരങ്ങിലെത്തിയപ്പോൾ അവരുടെ മുഖത്തെ വസൂരിക്കുത്ത് കണ്ട് ജനം ഞെട്ടി! അരവിന്ദൻ തൊട്ടുതലോടാനൊന്നും നിന്നില്ല. രവിവർമ്മച്ചിത്രങ്ങളും ശിവകാശി കലണ്ടറുമാണോ തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ രൂപം നിർണ്ണയിക്കേണ്ടത് എന്ന് മനസ്സിൽ മന്ത്രിച്ചു; പ്രത്യേകിച്ച് അവർ പ്രകൃതിയുടെ പ്രതിനിധാനങ്ങൾ മാത്രമാകുമ്പോൾ.

അരവിന്ദന്റെ സംവിധാനലീല കാവാലത്തിന് നന്നേ ബോധിച്ചു. ഇത് നേരിൽ കാണാൻ ശ്രീകണ്ഠൻനായർ ജീവിച്ചിരുന്നെങ്കിലെന്ത് സംഭവിക്കുമായിരുന്നുവെന്ന് കാവാലം വ്യാകുലപ്പെട്ടില്ല. 'അവനവൻ കടമ്പ' കാവാലം തന്നെ അരവിന്ദനെ ഏല്പിച്ചു. അരവിന്ദനത് സംവിധാനം ചെയ്തു; ചരിത്രത്തിലിടംപിടിച്ച ഒന്നാന്തരമൊരു രംഗാവതരണമായി അതുമാറി. ഇത്രയും അനുഭവങ്ങൾ വെച്ചാണ് സംവിധാനരംഗത്തേയ്ക്ക് കാവാലം കടന്നുവരുന്നത്. നാടകം ഒരു കൂട്ടായ്മയാണ്; അതിന് നേതൃത്വം കൊടുക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. സംവിധായകൻ കാണുന്നതാണ് അരങ്ങിലൂടെ പ്രേക്ഷകനിലെത്തുന്നത്. നാടകമെഴുതിയത് കാളിദാസനാണ്, പക്ഷേ, അരങ്ങൊരുക്കുന്നത് സംവിധായകനാണ്. സംവിധായകന്റെ മുദ്ര അതിൽ പതിഞ്ഞിരിക്കണം. ഈ കൈമുതലുമായാണ്, 1982-ൽ കാവാലം ശാകുന്തളത്തിൽ കൈവെച്ചത്. സ്വാതന്ത്ര്യമെടുക്കാം. മൂലകൃതിയിൽ കാളിദാസനുമതെടുത്തിട്ടുണ്ട്. വ്യാസന്റെ ശാകുന്തളോപാഖ്യാനം, കാളിദാസന്റെ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം, കാവാലത്തിന്റെ ശാകുന്തളം. അരങ്ങവതരണം സംവിധായകസൃഷ്ടിയാണെന്ന് പറയുന്നത്, നിന്ദയല്ല സ്തുതിതന്നെയാണ്.

ദൃശ്യഭാഷ

അരങ്ങിനൊരു ഭാഷയുണ്ട്, ഗ്രന്ഥപാഠത്തിന്റെ അച്ചടിച്ച വരികളുടെ ആവർത്തനമല്ല അത്. പുതിയൊരു രംഗഭാഷ സൃഷ്ടിച്ച് നമ്മുടെ കാഴ്ചശീലത്തെ മാറ്റിയെടുക്കാനുള്ള ദൗത്യമാണ് കാവാലം ഏറ്റെടുത്തത്. രണ്ട് രീതിയിലാണ് അദ്ദേഹമിത് സാധിച്ചത്. പദാർത്ഥാഭിനയംകൊണ്ട് അനേകം ദൃശ്യബിംബങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ച് ബിംബാവലികളിലൂടെ സദസ്സിനോട് സംവദിക്കുക; രണ്ട് നാടകത്തിനൊരു ധ്വനിപാഠം നിർമ്മിച്ച് അവതരണത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം പ്രേക്ഷകരുമായി പങ്കുവെയ്ക്കുക.

ഇത്തവണ ശാകുന്തളമാരംഭിച്ചത് നാടകത്തിന്റെ നാന്ദി 'യാ സൃഷ്ടിഃ' എന്ന മംഗളത്തോടെയാണ്. കാവാലം ശ്രീകുമാർ ഹൃദ്യമായി അതാലപിച്ചപ്പോൾ സൂത്രധാരൻ സദസ്യരെ നേരിട്ട് വന്ന് അനുഗ്രഹിക്കുന്ന പ്രതീതി ആണുണ്ടായത്. സ്വാഭാവികമായി ഇനി വരേണ്ടത് തേരിലേറി നായാട്ടിനെത്തുന്ന ദുഷ്യന്തനാണ്. അതല്ല ഉണ്ടാകുന്നത്. ഒരു മാൻപേട ഓടുന്നു; പിന്നാലെ ഒരു പുരുഷൻ. മാൻപേട പെട്ടെന്നയാളുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഒരു കന്യകയായി മാറുന്നു. മാറിമാറി വരുന്നു ഈ ദൃശ്യപ്പൊരുത്തം. ക്രമേണ അതൊരു പുഷ്പമാകുന്നു. വണ്ട് അതിനെ വട്ടമിട്ട് മുരളുന്നു. തുടർന്നൊരു നിശ്ചലദൃശ്യം. പുരുഷൻ മുൻപിൽ; പ്രണമിക്കുംപോലൊരു കന്യക. പൂക്കളിൽ വണ്ടുകൾ തേൻനുകരുന്ന വസന്തത്തിന്റെ മർമ്മരം. അനാഘ്രാതമായ പുഷ്പത്തിന്റെ വർണ്ണന. ഈ ആമുഖദൃശ്യത്തിലെ ബിംബങ്ങൾകൊണ്ടുതന്നെ നാടകം മുഴുവൻ നമുക്കുമുൻപിലനാവൃതമായി കഴിഞ്ഞു. ശകുന്തളയ്ക്ക് രണ്ട് പ്രതീകങ്ങൾ - മാൻപേട, പുതുപുഷ്പം. ദുഷ്യന്തനും രണ്ട് - മൃഗയാവിഹാരീ, പൂക്കളിൽ പാറുന്ന വണ്ട്. ആദ്യത്തേതിന് രണ്ടുതലങ്ങളുണ്ട്. മൃഗയാ എന്നത് വേട്ടയാണ്. വേട്ടക്കാരന്റെ ഹിംസ. മൃഗയാ അന്വേഷണവുമാണ്. പുതിയ മാർഗ്ഗങ്ങൾ തേടൽ. രണ്ടുമുണ്ട് ദുഷ്യന്തനിൽ. വേട്ടക്കാരനെയാണ് വൈഖാനസർ തടഞ്ഞത്. വിഹാരിയായി അന്വേഷകൻ പക്ഷേ യാത്ര തുടരുന്നു. കാളിദാസൻ പലയിടത്തായി പ്രയോഗിച്ച അനേകം ബിംബങ്ങളെ ചേർത്തുവച്ചാണ് നാടകസത്തമുഴുവൻ കൈക്കുടന്നയിലെന്നപോലെ പകർന്നുതരുന്ന ഈ ആമുഖദൃശ്യമവതരിപ്പിക്കുന്നത്. തുടർന്നു മാനിനെ പിൻതുടരുന്ന ദുഷ്യന്തൻ പ്രവേശിക്കുന്നു; കഥ ആരംഭിക്കുന്നു. ബിബാവലികളിലൂടെ നിശ്ശബ്ദമായി സംവദിക്കുന്ന രംഗഭാഷ കാവാലം ഒരുക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്. നാടകത്തിലുടനീളമുണ്ട് ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ.

പുതിയ ധ്വനിപാഠങ്ങൾ നിർമ്മിക്കുന്നതാണ് കാവാലത്തിന്റെ മറ്റൊരു തന്ത്രം. കാളിദാസൻ വർണ്ണിച്ചുവെച്ചതിന്റെ പത്തിലൊന്നുപോലും കാവാലമെടുത്തിട്ടില്ല ഈ രണ്ടുമണിക്കൂർ നീളുന്ന രംഗാവതരണത്തിന്. ഏഴാമങ്കം പൂർണമായി വിട്ടിരിക്കുന്നു. ആറിലെ ചില ചിത്രങ്ങളേ ഉള്ളൂ. ഫലത്തിൽ അഞ്ചാമങ്കത്തിലെ പരിത്യാഗത്തിലൂടെ നാടകം പൂർണ്ണതയിലെത്തുന്നു; പുനഃസമാഗത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്ന സാങ്കേതിക കാര്യങ്ങളാണ് പിന്നെ. പുത്രലബ്ധിയിലൂടെ പ്രജാതന്തുവിനെ നിലനിർത്തുക എന്ന കാളിദാ

സന്റെ ലക്ഷ്യമിവിടെ ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടില്ല. പ്രണയം പുഷ്പമായിത്തന്നെ നിലനിൽക്കുന്നു കാവാലത്തിൽ; കാളിദാസനിലേതുപോലെ അത് കായായി പരിണമിക്കുന്നില്ല.

'പ്രകൃതിഹിതായ പാർത്ഥിവഃ' എന്ന വാക്യത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കാളിദാസന്റെ കാലത്തെ പ്രകൃതിയിൽ അമാത്യരും ഉദ്യോഗസ്ഥരുമേയുള്ളൂ. ജനം അതിൽപ്പെടുന്നില്ല. എന്നാൽ ജനാധിപത്യസമൂഹത്തിൽ അവരാണ് മുഖ്യം. അതുകൊണ്ടാണ് 'പ്രജാഹിതായ' എന്ന് മാറ്റേണ്ടിവരുന്നത്. സമൂഹമെന്നൊന്നുണ്ട്. അവർ ശകുന്തളയ്ക്കൊപ്പമാണ്. സമൂഹചേതനയുടെ രോഷമാണ് ദുർവ്വാസാവ്. ശാപം രാജാവിനാണ്. ശകുന്തളയ്ക്കല്ല; ഫലമനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നത് അവളാണെന്ന് മാത്രം. ഇത്തരത്തിലുള്ള അനേകം ധ്വനിപാഠങ്ങൾ നാടകഭാഷയിൽ സംവിധായകൻ ചേർത്തുവെച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം കാളിദാസീയമാകണമെന്നില്ല. കാരണം, അരങ്ങുപാഠം സംവിധായകന്റേതാണ്.

അവതരണഭംഗി

സോപാനത്തിന്റെ കലാകാരന്മാരുടെ രംഗാവതരണശീലങ്ങൾ എടുത്തുപറയേണ്ടതില്ല. മണ്ണിന്റെ ഈണവും താളവും, എല്ലാവർക്കുമറിയുംപോലെ, സോപാനത്തിന്റെ പ്രത്യേകതകളാണ്. ഭാവത്തോടവയെ ഇണക്കിയ രീതിയാണ് ശ്രദ്ധേയമായത്. അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യവും അങ്ങനെ തന്നെ. ആദ്യം മുതലേ ദുഷ്യന്തനെ ഭംഗിയായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഗിരീഷ് ആണ് ഇവിടെയും ദുഷ്യന്തൻ. പകരം വെയ്ക്കാൻ പറ്റുന്നതല്ല ഗിരീഷിന്റെ ദുഷ്യന്തനെ. രാജാവിന്റെ സൗന്ദര്യാരാധനയും ഭ്രമരസ്വഭാവവുമൊക്കെ പതിവുപോലെ ഒന്നാന്തരമാക്കിയിട്ടുണ്ട് പരിണതപ്രജ്ഞനായ ആ നടൻ. എടുത്തുപറയേണ്ടത് ശബ്ദത്തിന്റെ ഗാംഭീര്യവും ആരോഹാവരോഹണരീതിയുമാണ്; തികച്ചും ഭാവാനുസാരി തന്നെ. തെല്ലൊന്നു കല്ലുകടിച്ചത് ചക്രവാകവധുവിനോടുള്ള ഗൗതമിയുടെ വാക്യം ദുഷ്യന്തൻ സ്വന്തം വായിൽ തിരുകിയപ്പോഴാണ്. നേരത്തെ ശകുന്തളയായിവന്ന മോഹിനി ഇപ്പോൾ ഗൗതമി ആണ്. ആ വേഷവും മോഹിനി നന്നാക്കിയിരിക്കുന്നു. നാലാമങ്കത്തിൽ കണ്വമഹർഷിയായി കെ. ശിവകുമാർ നിറഞ്ഞുനിൽക്കുന്നു. ഉള്ളിലൊതുക്കിയ ദുഃഖമാണ് കുലപതിയുടേത്. കൂടുതൽ പ്രകടമായോ എന്നുസംശയം. കാവാലത്തിന്റെ വിദൂഷകൻ മലയാളമാണ് സംസാരിക്കാറ് പതിവുള്ളത്; ഇവിടെ സംസ്കൃതമാക്കിയിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിൽ മലയാളം തന്നെയായിരുന്നു ഭംഗി. എസ്. എൽ. സജി ആണ് ആ വേഷമണിഞ്ഞത്. സോപാനത്തിന്റെ അഭിനയത്തിന്റെ മികവും മിതത്വവും പാലിച്ച് എല്ലാവരും ഈ രണ്ടുമണിക്കൂർ ഹൃദ്യമായ അനുഭവമാക്കി മാറ്റി. ശബ്ദവും വെളിച്ചവും വാദിത്രവുമെല്ലാം അതിനേറെ സഹായിക്കുകയും ചെയ്തു.

ശകുന്തള, മഞ്ജു വാരിയർ

സോപാനം ടീമിനെപ്പറ്റി ആർക്കും ഉത്ക്കണ്ഠ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ശാകുന്തളം തന്നെ അനേകം വേദികളിൽ അവതരിപ്പിച്ചവരാണവർ. പ്രതീക്ഷയോടെ എല്ലാവരും ഉറ്റുനോക്കിയിരുന്നത് മഞ്ജുവാരിയരെയാണ്. നാട്യാചാര്യനുള്ള ഗുരുദക്ഷിണയാണ് നാടക പ്രവേശം എന്ന അവരുടെ വിനയപൂർവ്വമായ സമർപ്പണം തന്നെ അനുകൂലമായി വൈകാരികമായൊരു അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ നാടകവേദികളിൽ സാധാരണ കാണാറില്ലാത്ത സിനിമാനടന്മാർ ഉൾപ്പെടെയുള്ള വലിയൊരു സദസ്സ് ഉൾക്കണ്ഠയോടെയാണ് കാത്തിരുന്നത്. എല്ലാവരുടെയും പ്രതീക്ഷയെ കവച്ചുവെയ്ക്കുന്ന ഒന്നാന്തരം പ്രകടനമാണ് കന്നിയാട്ടത്തിൽ ശകുന്തളയായി മഞ്ജുവാരിയർ കാഴ്ചവെച്ചത്. അവിസ്മരണീയങ്ങളായ അനേകം ഭാവശില്പങ്ങൾ വേദിയിലവർ നിർമ്മിച്ചു. ദർഭമുന കാലിൽകൊണ്ടെന്ന് നടിച്ചുനിൽക്കുന്ന രംഗം തന്നെ മുഖ്യം. ഒറ്റയ്ക്കും മറ്റുള്ളവരോടു ചേർന്നുമുള്ള ഇത്തരം ബിംബങ്ങൾ നാടകം കഴിഞ്ഞിറങ്ങിയാലും മനസ്സിൽ മായാതെ കിടക്കുന്നു. ആദ്യരംഗങ്ങളിലെ പ്രണയാതുരഭാവം, യാത്ര പറയുമ്പോഴത്തെ ദുഃഖം, ദീർഘാപംഗനെയും വനജ്യോത്സനയേയും തോഴിമാരേയും പുൽകുന്ന രംഗം, പരിത്യാഗവേളയിൽ 'അനാര്യ' എന്ന് വിളിച്ച് രോഷാകുലയാകുന്ന ഭാഗം – എല്ലാം അസാമാന്യമായ പാടവത്തോടെ അനായാസമായി ഉള്ളിൽതട്ടുംവിധം അവർ അവതരിപ്പിച്ചു. കാമലേഖനം എഴുതുന്ന ചിത്രമാണ് വേണ്ടത്ര മനസ്സിൽ തറയ്ക്കാതെ പോയത്. നൃത്താത്മകമായ അവതരണരീതി ഭാവപ്രകടനത്തിന് ഏറെ സഹായകമായി. എനിക്കേറ്റവും സന്തോഷകരമായി തോന്നിയത് ഇത്ര ശുദ്ധിയോടെ വാചികം ഉച്ചരിച്ചതിലാണ്. സംസ്കൃതഭാഷയുടെ സൗന്ദര്യവും ഭാവസാന്ദ്രതയും വാക്കുകളിൽ തിളങ്ങിയിരുന്നു. കാവാലത്തെ കാളിദാസൻ കണ്ടുമുട്ടിയാൽ തന്റെ മാനസപുത്രിയെ കണ്ടെത്തിയതിന് നാട്യാചാര്യനെ അഭിനന്ദിക്കാതെയിരിക്കില്ല!

ഫലശ്രുതി

നാന്ദിചൊല്ലും മുതൽ പരിഭ്രമത്തോടെ എങ്ങും ഓടിയെത്താറുള്ള നാട്യാചാര്യന്റെ അദൃശ്യമായ സാന്നിദ്ധ്യമായിരുന്നു ഈ രംഗാവതരണത്തിന്റെ പ്രത്യേകത. കുരുത്തോലവിളക്കിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ മുഖത്ത് വിരിയുന്ന ചിരി ആദ്യന്തം എല്ലാവരും കണ്ടുകൊണ്ടിരുന്നു. കാവാലത്തിന്റെ നഷ്ടത്തിലാശങ്കിച്ചിരുന്ന നാടകപ്രേക്ഷകർക്ക് ഇതൊരുറപ്പായിരുന്നു. സോപാനത്തിന്റെ അമ്മയായ പ്രിയപത്നി ശാരദാമണിയുടെയും പുത്രൻ ശ്രീകുമാറിന്റെയും പേരക്കുട്ടി കല്യാണിയുടെയും തന്റെ കലാകാരന്മാരുടെയും ആയിരക്കണക്കായ നാടകപ്രവർത്തകരുടേയും നേതൃത്വത്തിൽ സോപാനത്തിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ തുടരുമെന്നും അദൃശ്യമായിട്ടാണെങ്കിലും താനെപ്പോഴും സന്നിഹിതനായിരിക്കുമെന്നും നാട്യാചാര്യൻ നൽകുന്ന ഉറപ്പ്. വിജയകരമായ ശാകുന്തളാവതരണത്തിന്റെ ഫലശ്രുതി അതാണ്.

നാടകരംഗത്ത് മാത്രം ഒതുങ്ങുന്നതല്ല കാവാലത്തിന്റെ സംഭാവനകൾ. അനേകം കവിതങ്ങൾ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്; നൂറ്റിമുപ്പതോളം സിനിമാഗാനങ്ങൾ; കൂടാതെ മോഹിനിയാട്ടത്തെ സോപാനരീതിയിൽ പരിഷ്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ.

തൃപ്പൂണിത്തുറയോടുത്ത ബന്ധമുണ്ടായിരുന്നു കാവാലത്തിന്. മൂന്നുവർഷം മുൻപുകൂടി അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാളവികാഗ്നിമിത്രം അവിടെ അരങ്ങേറിയിരുന്നു. വ്യക്തിപരമായി എനിക്ക് ആ വിയോഗം വലിയൊരു നഷ്ടമാണ്. ഡൽഹിയിൽ നിന്ന് അടുത്തയിട പ്രസിദ്ധീകരിച്ച എന്റെ 'വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യ' എന്ന ഗ്രന്ഥം ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രൗഢമായൊരു ലേഖനത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിച്ചതു അദ്ദേഹമായിരുന്നു.

കാവാലത്തിന്റെ രംഗപാഠങ്ങളിലെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളോരോന്നും വിശദമായ പഠനത്തിന് വിധേയമാക്കണമെന്ന് ഞാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നു. ഞങ്ങൾ തമ്മിൽ പലവട്ടം ഇക്കാര്യം ചർച്ചചെയ്തിട്ടുമുണ്ട്. ഇതിനുവേണ്ടി കാവാലത്ത് വീട്ടിൽ ഒരുമാസം ഒന്നിച്ചുകൂടാമെന്ന് ഞങ്ങൾ നിശ്ചയിച്ചുമിരുന്നു. പല കാരണങ്ങളാൽ നീണ്ടുപോയി; കാലം, പക്ഷേ, കാത്തുനിന്നില്ല; പദ്ധതി ഞാനുപേക്ഷിച്ചിട്ടുമില്ല.

●

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്

സമകാലികകേരളത്തിലെ സംസ്കൃതപണ്ഡിതന്മാരിൽ പ്രഥമഗണനീയൻ. കേരളത്തിലെ വിവിധ സംസ്കൃത കോളേജുകളിൽ അദ്ധ്യാപകൻ, പ്രിൻസിപ്പൽ; കാലടി ശ്രീശങ്കരാചാര്യ സംസ്കൃത സർവകലാശാലയുടെ ആദ്യത്തെ രജിസ്ട്രാർ, കലാമണ്ഡലം കല്പിത സർവകലാശാലയുടെ പ്രഥമ വൈസ് ചാൻസലർ. സിംലയിലെ ഇന്ത്യൻ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട് ഓഫ് അഡ്വാൻസ്ഡ് സ്റ്റഡീസിൽ ഫെല്ലോ ആയിരുന്നു. ഇരുപതിലധികം കൃതികളുടെ രചയിതാവ്, നാല്പതിലധികം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ എഡിറ്റു ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പതിനെട്ടു വാല്യങ്ങളിലുള്ള മഹാപുരാണപരമ്പരയുടെ എഡിറ്റർ. പൂർണ്ണത്രയീ, ആര്യവൈദ്യൻ, ധീമഹി തുടങ്ങിയ ഗവേഷണ പത്രികകളുടെ മുൻ എഡിറ്റർ. 2009-ൽ തിരുപ്പതി സർവകലാശാല (രാഷ്ട്രീയ സംസ്കൃതസംസ്ഥാൻ)സംസ്കൃതപാണ്ഡിത്യത്തെ ആദരിച്ച് വാചസ്പതി (ഡി.ലിറ്റ്) ബിരുദം നൽകി ബഹുമാനിച്ചു. കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, സംഗീത -നാടക അക്കാദമി പുരസ്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. കുലശേഖരന്റെ വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യാ എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിന് കലാമണ്ഡലത്തിന്റെ 2013-ലെ അവാർഡ് ലഭിച്ചു. ഇപ്പോൾ കോട്ടയ്ക്കൽ ആര്യവൈദ്യശാലയിലെ പ്രസിദ്ധീകരണവിഭാഗം ചീഫ് എഡിറ്റർ.

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