ആമുഖം

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്

നാടകരംഗത്ത്, ഭാരതത്തിലാകെ പുതിയൊരുണർവ്വിന്റെ സൂചനയുമായാണ് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ട് പിറന്നത്. തദ്ദേശീയമായി അതാതിടങ്ങളിൽ നിലനിന്ന നാട്ടുവഴക്കങ്ങൾ, കച്ചവടക്കണ്ണുള്ള പാഴ്സി നാടകസംഘങ്ങൾ, പാശ്ചാത്യസ്വാധീനത്തിൽ നഗരകേന്ദ്രിതമായി രൂപംകൊണ്ട യഥാതഥാവതരണങ്ങൾ എന്നിവയായിരുന്നു ഈ ഉണർവിന്റെ പ്രഭവകേന്ദ്രങ്ങൾ. പ്രധാനപ്പെട്ട മറ്റൊരു പ്രവണത കൂടി രൂപപ്പെട്ടുവരുന്നുണ്ടായിരുന്നു - ദേശീയബോധം. 1907-ൽ ബോംബെയിൽ അരങ്ങേറിയ 'കീചകവധം' ബ്രിട്ടീഷ് ഗവൺമെന്റിനെ അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ വിറളിപിടിപ്പിച്ചു. ദ്രൗപദി ഭാരതവും കീചകൻ വിദേശികളുമെന്ന മട്ടിലായിരുന്നു, അവതരണം. സദസ്യർ കീചകനെതിരെ പല്ലിറുമ്മുന്നതു കണ്ട് മുൻനിരയിലിരുന്ന വിദേശികൾ പേടിച്ചുവിറച്ചു. ഈ ഭയമാണ് നാടകത്തെ നിരോധിക്കാനും രംഗാവതരണങ്ങൾക്ക് കടുത്ത നിയന്ത്രണങ്ങളേർപ്പെടുത്താനും വിദേശ സർക്കാരിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്തെ ആദ്യദശകങ്ങളിൽ ഭാരതീയമായ രംഗവേദിയുടെ 'അസ്മിത' തേടുകയായിരുന്നു, ഭരണകൂടം. നാട്യശാസ്ത്രവും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുമായിരുന്നു മാതൃകകൾ. പുതിയ രംഗവേദിക്ക് ഊർജ്ജം നൽകാൻ നാടോടിരൂപങ്ങൾക്ക് കഴിയുമെന്ന കണ്ടെത്തലാണ് എഴുപതുകളിൽ വേരുകളെ തേടിയുള്ള അന്വേഷണത്തിലേക്ക് നയിച്ചത്. അതോടെ ശൈലീകൃതങ്ങളും നാടോടി സംസ്കൃതികളും ചേർന്നുള്ള രൂപനിർമ്മിതികളിലേക്ക് ശ്രദ്ധ തിരിഞ്ഞു. എൺപതുകളോടെയാണ് സാങ്കേതിക ജ്ഞാനമാവശ്യമുള്ള കലയാണ് നാടകമെന്ന ധാരണയ്ക്കുറപ്പുവന്നത്. അഭിനയത്തിനു മാത്രമല്ല, സംവിധാനം, പ്രകാശനിയന്ത്രണം, രംഗവിതാനം തുടങ്ങിയ നാട്യാംഗങ്ങളിലോരോന്നിനും സൂക്ഷ്മമായ പരിജ്ഞാനം അനുപേക്ഷണീയമായിത്തീർന്നു. നാഷണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയും വിവിധ സർവകലാശാലകളിലാരംഭിച്ച നാടക വിഭാഗങ്ങളും പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള പരിശീലന പരിപാടികൾ വികസിപ്പിച്ചെടുത്തു. ഇത്തരം നൂതന സൗന്ദര്യ സംവിധാനങ്ങൾ രംഗവേദിയുടെ വികാസത്തിന് ഏറെ സഹായകമായി. എന്നാൽ ഗ്രാമീണ നാടകവേദി ഇതോടെ തകർന്നു. അമിതമായ സങ്കേതവൽക്കരണം സാധാരണ ജനങ്ങളെ അരങ്ങിൽനിന്നകറ്റി. ഏതായാലും കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിൽ നാടകവേദിക്കുണ്ടായ വളർച്ച അഭിമാനകരമാണ്. സിനിമയുടേയും ഇലക്ട്രോണിക് മാധ്യമങ്ങളുടേയും പ്രചാരത്തോടെ നാടകം മരിക്കുമെന്നു പ്രവചിച്ചവരെ നിരാശരാക്കിക്കൊണ്ട് രംഗവേദി വളർന്നു.

ദേശീയ ചരിത്രത്തോടൊത്തുപോകുന്നൊരു വികാസമാണ് കേരളത്തിലുമുണ്ടായത്. ഇരുപതുകളുടെ തുടക്കത്തിൽ അരങ്ങടക്കിവാണത് സംഗീതനാടകങ്ങളായിരുന്നു. വൈകല്യങ്ങളനവധി ഉണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും രണ്ടുതരത്തിൽ സംഗീത നാടകങ്ങൾ നമ്മുടെ രംഗവേദിയെ സമ്പുഷ്ടമാക്കി. ജാതിമതവിഭാഗങ്ങളുടെ ചുമതലയിലായിരുന്നു അതുവരെ രംഗകലകൾ. ഇതു മാറ്റി പൊതുവായൊരവതരണ സംവിധാനവും പുതിയതായൊരാസ്വാദകമണ്ഡലവും മലയാളത്തിൽ രൂപപ്പെടുത്തിയത് സംഗീത നാടകങ്ങളാണ്. ഇതാണ് ആദ്യത്തെ കാര്യം. മാറുന്ന ഭാവുകത്വത്തിനനുസരിച്ച് ഉള്ളടക്കത്തിനുണ്ടായ മാറ്റമാണ് രണ്ടാമത്തേത്. പുരാണകഥകളുടെ വിരസമായ ആവർത്തനത്തിനപ്പുറം നവീനാശയങ്ങൾ അരങ്ങിലെത്തിക്കാൻ ഇരുപതുകളോടെ സംഗീത നാടകങ്ങൾക്ക് കഴിഞ്ഞു. ഇവ ഉഴുതുമറിച്ച വളക്കൂറുള്ള മണ്ണിലാണ് മുപ്പതുകളിലെ നവോത്ഥാന നാടകങ്ങളും തുടർന്നുവന്ന അരുണോദയ നാടകങ്ങളും തഴച്ചു കൊഴുത്തത്.[2] വൈദേശികവും തദ്ദേശീയവുമായ ഒട്ടനവധി ചിന്താധാരകൾ പിൽക്കാല മലയാള നാടകവേദിയെ ഉജ്ജ്വലമാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്തെ നാട്യവേദിയെപ്പറ്റി പഠിക്കുന്നതിനിടയിലാണ്, യാദൃച്ഛികമായി ചില കണക്കുകൾ കണ്ണിൽപ്പെട്ടത്. 1999 മുതൽ 2007 വരെയുള്ള എട്ട് വർഷങ്ങളിൽ ദൽഹി നാഷണൽ സ്കൂൾ ഓഫ് ഡ്രാമയുടെ നേതൃത്വത്തിൽ നടത്തിയ ഭാരത രംഗമഹോത്സവങ്ങളിൽ 770 നാടകങ്ങളാണ് അരങ്ങേറിയത്. വിവിധ ഭാഷകളിൽ വിവിധ നഗരങ്ങളിലാണ് രംഗോത്സവങ്ങൾ നടന്നത്. കേരളത്തിൽ നിന്നുള്ള സംവിധായകരിൽ ഏറ്റവുമധികം പ്രാവശ്യം ക്ഷണിക്കപ്പെട്ടത്, സ്വാഭാവികമായും, കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മിക്ക നാടകങ്ങളും ഈ വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അഭിലാഷ് പിള്ള, ചന്ദ്രദാസൻ, പ്രശാന്ത് നാരായൻ, കുമാരവർമ്മ, സാംകുട്ടി, ടി.എ. എബ്രഹാം, ജി. വേണു, നരിപ്പറ്റ രാജു, വി.വി. പിള്ള, രമേശ് വർമ്മ എന്നിവരാണ് നാടകങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ച കേരളീയരായ മറ്റു സംവിധായകർ. ഇവരിൽ ചിലർ മറ്റു സംസ്ഥാനങ്ങളിലാണ് നാടകപ്രവർത്തനം നടത്തുന്നത്. അധികംപേരും അവതരിപ്പിച്ചത് ഇംഗ്ലീഷിൽ നിന്നോ സംസ്കൃതത്തിൽനിന്നോ വിവർത്തനം ചെയ്ത നാടകങ്ങളാണ്. മലയാളനാടകങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ തുലോം കുറവായിരുന്നു. 'തെയ്യത്തെയ്യം', 'കരിങ്കുട്ടി', 'കല്ലുരുട്ടി', 'കലിവേഷം' എന്നിവയായിരുന്നു കാവാലം അവതരിപ്പിച്ച മലയാള നാടകങ്ങൾ. ഇവ കൂടാതെ കാവാലത്തിന്റെ 'പുറനാടി' ചന്ദ്രദാസനവതരിപ്പിച്ചിരുന്നു. ഈ അഞ്ചു കാവാലം നാടകങ്ങൾ മാറ്റി നിർത്തിയാൽ 770 നാടകങ്ങളിൽ മലയാള നാടകങ്ങൾ മൂന്നേയുള്ളൂ – സി.എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'സാകേതം', വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ 'അഗ്നി', 'കുചേലഗാഥ'. മലയാളിക്ക് അഭിമാനം നൽകുന്നതല്ല, ഈ സംഖ്യ.

ഒരു പ്രത്യേക കാലയളവിൽ സവിശേഷ പ്രതലത്തിൽ പങ്കെടുത്ത നാടകങ്ങളെ വെച്ചുകൊണ്ട് പൊതുനിഗമനങ്ങളിലെത്തുന്ന സമ്പ്രദായം ശാസ്ത്രീയമല്ല. ധാരാളം നാടകസംഘങ്ങളും സംവിധായകരും നാടകപ്രവർത്തകരും കേരളത്തിൽ സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. മറ്റു പലയിടങ്ങളിലുമുള്ളതിൽ നിന്നു മെച്ചപ്പെട്ടൊരു സ്ത്രീ നാട

കവേദി നമുക്കുണ്ട്. 'ബ്യൂട്ടിപാർലർ' (സജിത മഠത്തിൽ), 'ലേബർ റൂം' (ശ്രീജ ആറങ്ങോട്ടുകര) തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ എവിടെയും നമുക്കെടുത്തുകാട്ടാവുന്നവയാണ്. എങ്കിൽപ്പോലും കഴിഞ്ഞ അരനൂറ്റാണ്ടിൽ ദേശീയതലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടുന്ന കുറച്ചു നാടകങ്ങളേ മലയാളത്തിൽ ഉണ്ടായുള്ളു എന്ന വസ്തുതയുടെ നേരെ കണ്ണടച്ചിട്ടു കാര്യമില്ല. ഇതിന്റെ കാരണങ്ങളിലേക്കിവിടെ കടക്കുന്നില്ല. ഭാരതത്തിലെ ഇതര ഭാഷകളിൽ ഇക്കാലത്തുണ്ടായ മുന്നേറ്റം നിരീക്ഷിക്കുമ്പോഴാണ് നമ്മുടെ ദാരിദ്ര്യം ഏറെ ബോധ്യപ്പെടുക.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് ഹിന്ദിയിലുണ്ടായ ഏറ്റവും ശക്തമായ നാടകം ധർമ്മവീർ ഭാരതിയുടെ 'അന്ധയുഗ' മാണ് (1854). മോഹൻ രാകേഷിന്റെ 'ആഷാഢ് കി ഏക് ദിൻ' (1958) ആണ് സുപ്രധാനമായ മറ്റൊരു നാടകം. മഹാകവി കാളിദാസന്റെ ജീവിതകഥയെ പ്രണയത്തിന്റേയും പ്രതീക്ഷയുടേയും പ്രതീകമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്ന ഹൃദ്യമായ നാടകമാണിത്. ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട രണ്ടു നാടകങ്ങൾകൂടിയുണ്ട് രാകേഷിന്റേതായി: 'അലകളിലെ രാജഹംസം' (1967), 'പകുതിയല്ല മുഴുവനുമല്ല – ആധേ അധൂരേ' (1969). ബുദ്ധന്റെ സഹോദരനായ നന്ദന്റേയും പത്നി സുനന്ദയുടേയും കഥയാണ് ആദ്യത്തേത്. നന്ദൻ ബൗദ്ധമാർഗ്ഗം സ്വീകരിക്കുന്നതിനെ തുടർന്നുണ്ടാകുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാണ് അതിന്റെ കഥാബീജം. സമകാലിക ജീവിതത്തിൽ സ്ത്രീപുരുഷബന്ധങ്ങളിലുളവാകുന്ന സംഘർഷങ്ങളാണ് രണ്ടാമത്തേതിലെ പ്രമേയം.

കർണ്ണാടകത്തിൽ ഏറെ ചർച്ചചെയ്യപ്പെട്ട നാടകമാണ് ആദ്യരംഗാചാര്യയുടെ 'ജനമേജയ, ശ്രദ്ധിക്കൂ' എന്ന നാടകം (1960). അന്താരാഷ്ട്ര പ്രസിദ്ധിനേടിയവയാണ് ഗിരീഷ് കർണ്ണാടിന്റെ നാടകങ്ങൾ. 'യയാതി' (1961), 'തുഗ്ലക്ക്' (1964), 'ഹയവദന' (1971), 'നാഗമണ്ഡല' (1988), 'തലേദന്ദ' (1990), 'ടിപ്പു സുൽത്താൻ' (1990) എന്നിവയാണ് പ്രധാനപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ. പുരാണവും മിത്തും കെട്ടുകഥകളുമെല്ലാം കർണ്ണാടിന്റെ നാടകങ്ങളിൽ കെട്ടുപിണഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലഘട്ടത്തിലെ ഏറ്റവും ശ്രദ്ധേയനായ നാടകകൃത്താണ് ഗിരീഷ് കർണ്ണാട്. ചന്ദ്രശേഖർ കമ്പരാണ് കന്നഡയിലെ മറ്റൊരു പ്രശസ്ത നാടകകൃത്ത്. 'ഋഷ്യശൃംഗ' (1971), 'ജോകുമാരസ്വാമി' (1972) എന്നിവ പ്രധാന കൃതികൾ.

ആദ്യകാലം മുതൽ തന്നെ സമ്പന്നമായൊരു നാടകവേദിയുണ്ട്, മഹാരാഷ്ട്രത്തിന്. സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്തെ മഹാരാഷ്ട്രയിലെ ഏറ്റവും പ്രശ്തരായ നാടകകൃത്തുക്കൾ വിജയം തെണ്ടുൽക്കറും ജി.പി. ദേശ്പാണ്ഡേയുമാണ്. തെണ്ടുൽക്കറുടെ 'Silence, the Court is in Session' (1967), 'സുഖറാം ബൈൻഡർ' (1972), 'ഘാഷിറാം കൊത്വാൾ' (1972), 'കന്യാദാൻ' (1983) എന്നിവ വളരെ പ്രസിദ്ധങ്ങളാണ്. 'അന്ധർയാത്ര' (1987), 'ചാണക്യവിഷ്ണുഗുപ്ത' (1988), 'മാധവി' എന്നിവയാണ് ദേശപാണ്ഡേയുടെ പേരുകേട്ട നാടകങ്ങൾ.

ബ്രിട്ടീഷ് ഭരണത്തിന്റെ ആസ്ഥാനമായിരുന്നു കൽക്കത്ത. പുതിയ നാടകങ്ങളുടെ പരീക്ഷണ കേന്ദ്രവുമായിരുന്നു അത്. ശംഭുമിത്രയെപ്പോലുള്ള നാടകാചാര്യരുടെ നാടാ

ണത്. ബാദൽ സർക്കാറും ഉൽപ്പൽ ദത്തുമാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്തെ മുഖ്യ നാടകനായകർ. നാടകാവതരണത്തിന് 'മൂന്നാം വഴി പരീക്ഷിച്ച നാടകാചാര്യനാണ് ബാദൽജി. 'ബറോപിഷിമ' (വലിയമ്മായി, 1959), 'ഇന്ദ്രജിത്ത്' (1962), സ്പാർട്ടക്കാർ' (1972) എന്നിവ നാടകങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധേയം. ഉൽപ്പൽദത്തിന്റെ പ്രധാന രചനകൾ 'കല്ലോൽ' (1965), 'സൂര്യശിക്കാർ' (1971), 'ബാരിക്കേഡ്' (1972) എന്നിവയാണ്.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര നാടകവേദിയുടെ പ്രധാന പ്രതീകമാണ് ഹബീബ് തൻവീർ. ഛത്തീസ്ഘട്ടിലെ ആദിവാസികളെ ചേർത്ത് അദ്ദേഹമുണ്ടാക്കിയ 'നയാ നാട്യരംഗ്' രംഗവേദിയിലുണ്ടാക്കിയ ചലനങ്ങൾ ചെറുതല്ല. 'ആഗ്രാബസാർ' (1954), 'ചരൺ ദാസ് ചോർ' (1974) എന്നിവയാണ് മുഖ്യ രചനകൾ.

സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് വിവിധ ഭാഷകളിലുണ്ടായ ചില പ്രധാന നാടകങ്ങളെ പരാമർശിച്ചത് ഒരു താരതമ്യപഠനത്തിനുവേണ്ടിയാണ്. ഇവയ്ക്കൊപ്പം നിൽക്കാവുന്ന രചനകൾ ഇക്കാലത്ത് മലയാളത്തിലുണ്ടായോ എന്ന് അന്വേഷിക്കാൻ ഈ രചനകൾ സഹായിക്കും.

ഈ പൊതുപശ്ചാത്തലത്തിൽ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ളയുടെ അധികമാരും ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത രണ്ടു നാടകങ്ങളെ വിലയിരുത്തുന്നത് പ്രയോജനപ്രദമായിരിക്കും – 'ആണ്ടുബലി' ആണൊന്ന്; 'യാത്ര' മറ്റൊന്നും.

എക്കാലത്തും രംഗവേദിക്ക് അക്ഷയഖനിയാണ് മഹാഭാരതം. ഭാസന്റെ ആറ് മഹാഭാരതനാടകങ്ങൾ ലോകത്തെമ്പാടുമുള്ള നാടകവേദിക്ക് ഇന്നും ഹരമാണ്. വനവാസകാലത്തെ 'മദ്ധ്യമവ്യായോഗ' മാണ് ആദ്യത്തേത്. അജ്ഞാതവാസത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലാണ് 'പഞ്ചരാത്രം'. മഹാഭാരതയുദ്ധം തുടങ്ങുന്നതിന് തൊട്ടുമുമ്പ് 'ദൂതവാക്യം'. യുദ്ധരംഗത്തെ കഥയാണ് മൂന്ന് നാടകങ്ങളിൽ. പന്ത്രണ്ടാം ദിവസം അഭിമന്യു വീണ ദിവസം 'ദൂതഘടോത്കചം, പതിനേഴാം ദിവസം കർണ്ണന്റെ വീഴ്ചയ്ക്ക് തൊട്ടുമുമ്പ് 'കർണ്ണഭാരം' , അവസാനദിവസം ദുര്യോധന്റെ പതനം – 'ഊരുഭംഗം' . സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തരകാലത്ത് ഭാരതീയരംഗവേദിയിൽ ഏറ്റവുമധികം അരങ്ങേറിയത് ഈ നാടകങ്ങളാണ്. പ്രാദേശിക ഭാഷകളിൽ മൂന്ന് സ്വതന്ത്ര നാടകങ്ങളുണ്ടായി, ഇക്കാലത്ത് – 'അന്ധയുഗം' (1954), 'ചക്രവ്യൂഹം' (1984), 'ആണ്ടുബലി' (2008).

ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ആദ്യത്തേതാണ് ധർമ്മവീർ ഭാരതിയുടെ ഹിന്ദിയിലുള്ള 'അന്ധയുഗം'. കുരുക്ഷേത്രയുദ്ധത്തിന്റെ അവസാനദിവസം, ദുര്യോധനന്റെ തുട തകർക്കപ്പെടുന്ന മുഹൂർത്തത്തിലാരംഭിച്ച് 36 വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ മരണത്തോടെ അവസാനിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഇതിവൃത്തഘടന. ഇതിഹാസത്തിലെ പല സന്ദർഭങ്ങളും ഇതിൽ പുനരാവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ട്. രണ്ടെണ്ണം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധേയം – ഗാന്ധാരിയുടെ കൃഷ്ണശാപം, അശ്വത്ഥാമാവിന്റെ ബ്രഹ്മാസ്ത്രം.

മക്കളെല്ലാം നഷ്ടപ്പെട്ട ഗാന്ധാരി യുദ്ധക്കളത്തിലെ എണ്ണിയാലൊടുങ്ങാത്ത ശവങ്ങൾക്കിടയിൽ മക്കളുടെ മൃതദേഹങ്ങൾ തിരയുന്നു. ആ അമ്മയുടെ ദുഃഖം അണപൊട്ടിയൊ

ഴുകുന്നു. അതുടൻ ഈ മഹാനാശത്തിന് കാരണക്കാരനായവനിലേക്ക് ക്രോധമായി മാറുന്നു. അങ്ങനെയാണ് ഉഗ്രമായ മാതൃശാപം ശ്രീകൃഷ്ണനിൽ പതിയുന്നത്. അമ്മയുടെ ദുഃഖമാണ് ഗാന്ധാരിയിൽ ക്രോധമായതെങ്കിൽ മകന്റെ ദുഃഖമാണ് അശ്വത്ഥാമാവിൽ പകയായി ജ്വലിക്കുന്നത്. അച്ഛനെ (ദ്രോണർ) ചതിച്ചുകൊന്നതിന്റെ പുകയുന്ന പകയുമായി പാണ്ഡവകുടീരം രാത്രിയിൽ തീവച്ച് സർവ്വരെയും കൊന്നൊടുക്കുന്നു ഗുരുപുത്രൻ. പാണ്ഡവകുലം മുടിച്ച രീതിയിൽ മുളകളെയെല്ലാം നശിപ്പിച്ചു. അപ്പോഴാണ് ഉത്തരയുടെ ഗർഭത്തിലൊരു ജീവൻ തുടിക്കുന്നതശ്വത്ഥാമാവ് ഓർമ്മിക്കുന്നത്. ഗർഭം കലക്കി പാണ്ഡുവംശത്തിന്റെ നാശം പൂർത്തിയാക്കാനാണ് ബ്രഹ്മാസ്ത്രം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. സർവ്വലോകസംഹാരത്തിന് കാരണമാകുന്ന അസ്ത്രം സംഹരിക്കാനുള്ള അപേക്ഷകൾ അശ്വത്ഥാമാവ് തള്ളി. സാക്ഷാൽ വ്യാസൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട് കെടുതികൾ വിവരിച്ചിട്ടും പകയ്ക്കറുതിവന്നില്ല.

യുദ്ധത്തിനെതിരായ ശക്തമായൊരു നാടകമാണ് 'അന്ധയുഗം'. രണ്ടു മഹായുദ്ധങ്ങൾ വരുത്തിയ നാശം ഭാരതിയുടെ കൺമുമ്പിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. ഹിരോഷിമ വമിച്ച വിഷപ്പുക ശമിച്ചിരുന്നില്ല. ബ്രഹ്മാസ്ത്രത്തിന്റെ കെടുതികളായി നാടകത്തിൽ വിവരിക്കുന്നത് അണുബോംബ് വീണപ്പോൾ ഹിരോഷിമയിലുണ്ടായ മാറ്റങ്ങളാണ്. ഇതിന്റെ തുടർച്ചയായിരുന്നു വിഭജനത്തിന്റെ രക്തപ്പുഴകൾ. പ്രതീക്ഷയോടെ കാത്തിരുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യം നൽകിയത് നാടിനെ വെട്ടിമുറിച്ചതിന്റെ ചോരപ്പുഴകളായിരുന്നു. അതൊഴിവാക്കാൻ മഹാത്മാവിനുപോലും കഴിയുന്നില്ല. സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന് പകരം രാഷ്ട്രപിതാവിന് ലഭിച്ചത് മരണം! ദൈവങ്ങൾ പോലും ഇവിടെ പരാജയപ്പെടുന്നു. സമകാലികങ്ങളായ ഈ ദുഃഖത്തെ മഹാഭാരതത്തിലേയ്ക്ക് പകർത്തിയപ്പോൾ ഇരുളിന്റെ യുഗമാണ് മുന്നിൽ വിടർന്നത്. സ്വാതന്ത്ര്യം നേടി ഏഴുവർഷം തിരയുന്നതിനു മുമ്പെഴുതിയ 'അന്ധയുഗ' മാണ് സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഭാരതത്തിലെ ഏറ്റവും ശക്തമായ നാടകങ്ങളിലൊന്ന്.

രണ്ടാമത്തെ മഹാഭാരതനാടകം രത്തൻ തിയ്യത്തിന്റെ 'ചക്രവ്യൂഹ' മാണ്. ഏഴാം വർഷമാണ് 'അന്ധയുഗ' മെങ്കിൽ 37-ാം വർഷമാണ് 'ചക്രവ്യൂഹം'. ഈ മൂന്നു ദശകങ്ങളിലെ അന്ധത കൂടി 'ചക്രവ്യൂഹ' ത്തിലുണ്ട്. യുദ്ധങ്ങളിൽ ഹോമിക്കപ്പെടുന്ന യുവത്വമാണ് ഈ നാടകത്തിന്റെ വിഷയം. മണിപ്പൂരിലെ പട്ടാളനിയമങ്ങളും അധികാരത്തിന്റെ കാടത്തങ്ങളും നാടകരചനയുടെ പശ്ചാത്തലമാണ്.

കുരുക്ഷേത്രത്തിലെ പന്ത്രണ്ടാം ദിവസം. ശിഷ്യരായ പാണ്ഡവരോട് ദ്രോണാചാര്യർ മൃദുവാകുന്നുവെന്ന ദുര്യോധനാദികളുടെ ആക്ഷേപം ആചാര്യന്റെ വീര്യം വിജൃംഭിപ്പിച്ചു. സവിശേഷമായ വ്യൂഹം ചമച്ച് പാണ്ഡവമുഖ്യരിലൊരുവനെ നിഹനിക്കുന്നതിന് ദ്രോണർ പ്രതിജ്ഞ എടുക്കുന്നു. പാണ്ഡവരുടെ ഇളംകരുത്താണ് അഭിമന്യു. പതിനാറ് തികയാത്ത പ്രായം. സാഹസത്തിന് വെമ്പുകയാണ് കൗമാര കൗതൂഹലം. വല്യച്ഛന്മാരായ ധർമ്മപുത്രരും ഭീമനും വ്യൂഹം തകർക്കാൻ കുമാരനെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്നു. അവർക്കൊരു സ്വാർത്ഥതയുണ്ട്. യുദ്ധം ഇഴയുകയാണ്, ഒരിടത്തുമെത്തുന്നില്ല.

അർജ്ജുനനും ശ്രീകൃഷ്ണനും ഇളകിയാലേ മുന്നോട്ടു പോകാനൊക്കൂ.... അതിന വരെ പ്രകോപിപ്പിക്കണം. വ്യൂഹം ഭേദിച്ചകത്തുകടന്നു ശത്രുക്കളെ നശിപ്പിക്കാൻ കുമാരന് കഴിയും. ഗർഭത്തിൽവച്ച് കിട്ടിയിട്ടുണ്ട് അതിനുള്ള ഉപദേശം. എന്നാൽ വ്യൂഹം മുറിച്ച് പുറത്തുകടക്കാനുള്ള മന്ത്രം അറിയില്ല. അതുപദേശിക്കുമ്പോൾ അമ്മ സുഭദ്ര ഉറങ്ങിയിരുന്നു. മാർഗ്ഗം തങ്ങൾ തുറക്കാമെന്ന് വലിയച്ഛന്മാർ കുമാരന് ഉറപ്പുകൊടുത്തു.

വ്യൂഹം ഭേദിച്ച് അഭിമന്യു അകത്തു കടന്നു. വീരനായി പൊരുതി. അവസാനം ദ്രോണന്റെ വ്യൂഹത്തിൽനിന്ന് പുറത്തുകടക്കാൻ വഴിയില്ലാതെ അതിനുള്ളിൽതന്നെ മരിച്ചുവീണു. ആകെ കുഴഞ്ഞ അഭിമന്യുവിന്റെ അന്ത്യചിന്തകൾ ഇതാണ് - രക്തസാക്ഷിയോ ബലിയാടോ ഞാൻ?' ഈ ചോദ്യമാണ് നാടകത്തിന്റെ കാതൽ. മുതിർന്ന തലമുറ ഇളംമുറകളെ ബലിയാടുകളാക്കുന്നു. അഗ്നിയിൽ ഹോമിച്ച ശേഷം രക്തസാക്ഷികളായി അവരെ വാഴ്ത്തുന്നു, സ്വന്തം സ്ഥാനമുറപ്പിക്കാൻ. മണിപ്പൂരിനു മാത്രമല്ല, ഇന്ത്യയ്ക്കാകെ ബാധകമാണിതെന്ന് നാടകകൃത്ത് കരുതുന്നു. കൗമാരനിഷ്കളങ്കതകളുടെ സാഹസികതകളെയാണ് മുതിർന്നവർ മുതലെടുക്കുന്നത്. പഠിപ്പധികം, അനുഭവങ്ങളില്ല - അഭിമന്യുവിനെപ്പോലെ യുവതലമുറയുടേയും കാര്യമതാണ്. ഒട്ടേറെ നാടകീയ മുഹൂർത്തങ്ങൾ നാടകത്തിലുണ്ട്. അന്താരാഷ്ട്രതലത്തിൽ ഏറ്റവുമധികം പ്രസിദ്ധി നേടിയ മഹാഭാരതനാടകം 'ചക്രവ്യൂഹ' മാണ്.

വയലായുടെ മഹാഭാരതനാടകമാണ് 'ആണ്ടുബലി' - അദ്ദേഹത്തിന്റെ അവസാനരചനകളിലൊന്ന്. മരണാനന്തരം പ്രസിദ്ധീകരിച്ച 'ഉടമ്പടി' ആണ് അന്ത്യരചന. രചനയിലും അവതരണത്തിലും പുതുമകളേറെയുണ്ട് 'ആണ്ടുബലി'ക്ക്. ആണ്ടിലൊരിക്കൽ പാണ്ഡവവീരന്മാർ ജനങ്ങളെ കാണാൻ തിരിച്ചുവരുന്നു. അവരുടെ പ്രീതിക്ക് ആരാധകർ നടത്തുന്ന അനുഷ്ഠാനമാണ് ആണ്ടുബലി. ഇതാണ് ചട്ടക്കൂട്. ഉള്ളിലേക്കിറങ്ങിയാൽ മൂന്നടരുകളുണ്ട് കഥാഘടനയ്ക്ക്. അനുഷ്ഠാനത്തിനെത്തുന്ന നടികളുടെ വ്യക്തിതലമാണാദ്യത്തേത്. നാട്ടിൻപുറത്തെ പള്ളിക്കൂടത്തിൽ ആടിയും പാടിയും കളിച്ചുനടന്ന അഞ്ചുകൂട്ടുകാരികൾ. മുതിർന്നപ്പോൾ പല മേഖലകളിലായി ജീവിതം പടർന്നു. ഈ ഒരു ദിവസം നാടകം കളിക്കാൻ അവരെല്ലാം ഒത്തുകൂടുന്നു. പഞ്ചപാണ്ഡവരെപ്പോലെ നടികൾക്കുമിതൊരൊത്തുകൂടലാണ്. വൈയക്തികമായ ഈ ഭാവമൊരുക്കുന്ന കൂട്ടായ്മയാണ് ആദ്യതലം. നടികൾ/പാത്രങ്ങൾ എന്ന നിലയിലുള്ള അസ്തിത്വമാണ് രണ്ടാമത്തെ തലം. അഞ്ചു പാത്രങ്ങളാണിതിൽ മുഖ്യമായിട്ടുള്ളത് - അഞ്ചമ്മമാർ. പാണ്ഡവകൗരവമാതാക്കളായ കുന്തിയും ഗാന്ധാരിയും; അവരുടെ പുത്രവധുക്കൾ - ഹിഡിംബി, സുഭദ്ര, ദ്രൗപദി. പുത്രദുഃഖം പേറുന്നവരാണ് ഐവരും. വ്യക്തികളെന്ന നിലയിലും പാത്രങ്ങളെന്ന നിലയിലും ഇവരുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾക്കുള്ള പൊരുത്തമാണ്, മൂന്നാമത്തേതും മുഖ്യമായതുമായ തലം. കുന്തിയുടെ വേഷമിടുന്ന സാറ സ്ത്രീപക്ഷത്തുള്ള എഴുത്തുകാരിയും ആക്ടിവിസ്റ്റുമാണ്. അറിവില്ലാതിരുന്ന കാലത്തുണ്ടായ കുഞ്ഞിനെ ഉപേക്ഷിച്ചതിന്റെ വേദന അവൾ ഉള്ളിലൊതുക്കുന്നു. മേധയാണ് ഗാന്ധാരിയെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കോർപ്പറേറ്റുകൾ ചതച്ചരയ്ക്കുന്ന നിസ്സഹായർക്കുവേണ്ടി

പൊരുതുകയാണവൾ. അരുന്ധതിക്കാണ് സുഭദ്രയുടേ വേഷം. അരുന്ധതിയും ആക്റ്റിവിസ്റ്റാണ്. ദേശാന്തരങ്ങളിലേയ്ക്കുകൂടി വ്യാപിച്ചിരിക്കുന്നു അവളുടെ പ്രവർത്തനങ്ങൾ. ജയിലിൽനിന്നും പരോളിലിറങ്ങിയാണ് നാടകത്തിലഭിനയിക്കാൻ അവൾ എത്തിയിരിക്കുന്നത്. അജിതയാണ് ഹിഡിംബി - കാടിന്റെ പുത്രി. കലാപത്തിൽ നഷ്ടപ്പെട്ട മകനെ തേടിയിറങ്ങിയിരിക്കുകയാണ് ഹിഡിംബി. സ്നേഹയ്ക്കാണ് (സ്നേഹലതാ റെഡ്ഡി?) ദ്രൗപദിയുടെ വേഷം. ഭർത്താവിന്റെ മുമ്പിൽവെച്ച് അപമാനിക്കപ്പെട്ടവളാണ് സ്നേഹ.

ജീവിതവും നാടകവും ഭിന്നമല്ലിവർക്ക്. ഇവ രണ്ടും അരങ്ങിൽത്തന്നെ ഇടകലരുന്നുമുണ്ട്. മേക്കപ്പിനിടയിൽ മേധയുടെ മൊബൈൽ അടിക്കുന്നു. ആയിരത്തോളം പേരെ കുടിയൊഴിപ്പിക്കാൻ പോലീസുകാരെത്തിയിരിക്കുന്നു. ഫീൽഡിൽനിന്ന് പ്രവർത്തകരുടെ വിളി. ഈ മൂന്നടരും പരസ്പരം കലർന്നും വെവ്വേറെയും പ്രവർത്തിച്ചാണ് നാടകകൃത്ത് മഹാഭാരതത്തെ സമകാലികമാക്കുന്നത്. 'അന്ധയുഗ' ത്തിലും 'ചക്രവ്യൂഹ' ത്തിലും വർത്തമാനകാലം വ്യംഗ്യമായിരുന്നു; 'ആണ്ടുബലി' യിൽ അത് വാച്യമായിത്തന്നെ സന്നിഹിതമാണ്.

അമ്മയുടെ വേദനയാണ് നാടകത്തിന്റെ മർമ്മം. വ്യാസൻ കാണാതെപോയ അമ്മമാരുണ്ട് - വനത്തിലും ഗ്രാമത്തിലുമുള്ള ആയിരക്കണക്കിനമ്മമാർ - യുദ്ധത്തിൽ മക്കളെ നഷ്ടപ്പെട്ടവർ, ഭർത്താവിനെ പിരിഞ്ഞവർ, അകാലത്തിൽ വിധവകളായ പുത്രവധുക്കൾ. ഇതിഹാസത്തിലെ അഞ്ചമ്മമാരോടൊപ്പം അവരും കൈകോർക്കുന്നു. സുഭദ്രയുടേയും ഉത്തരയുടേയും വേദനയേക്കാൾ വലുതാണ് അവരുടെ വേദനകൾ. യുദ്ധക്കളത്തിൽ മക്കളെത്തേടി ശവങ്ങളെ തട്ടിത്തടഞ്ഞ് നീങ്ങുന്ന അമ്മമാർ പലപ്പോഴും സ്വന്തം മകനെന്നു കരുതി മടിയിൽവെച്ചോമനിക്കുന്നത് ശത്രുവിന്റെ മക്കളെയാണ്. വേദനയോടെ ഒരു സത്യമവരറിയുന്നു. അമ്മയ്ക്ക് മക്കൾ ഒരുപോലെയാണ് - സ്വന്തമായാലും അന്യന്റേതായാലും ശത്രുവിന്റേതായാലും. ഈ തിരിച്ചറിവിൽ അവരെല്ലാം അമ്മയെന്ന ഒരേ ബിന്ദുവിലൊന്നിക്കുന്നു. ദ്രൗപദിയുടെ അഴിച്ചിട്ട മുടി പകയുടെ പ്രതീകമാണ്. ദുശ്ശാസനന്റെ മാറ് പിളർന്ന ചോരകൊണ്ട് ഭീമനത് കെട്ടണം. പക്ഷേ, ദുശ്ശാസനനും ഒരു മകനാണ്. അവന്റെ മാറ് പിളരുമ്പോൾ ഒരമ്മയുടെ നെഞ്ചകം പിടയും. അതുകൊണ്ട് നാലമ്മമാർ - ഗാന്ധാരി, കുന്തി, ഹിഡിംബി, സുഭദ്ര - അഞ്ചാമത്തെ അമ്മയുടെ - ദ്രൗപദിയുടെ - ഉലഞ്ഞ മുടി ചോരപുരളാതെ കെട്ടിവയ്ക്കുന്നു! ഈ നാടകത്തിലെ ഉദാത്തമായൊരു മുഹൂർത്തമാണ് ഈ വേണീസംഹാരം.

രചനയുടെ ലക്ഷ്യങ്ങൾ പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന നാടകകൃത്തിന്റെ വാക്കുകളിതാണ് :

'ആദിമകാലത്തെ മൂർച്ചയുള്ള കല്ലിനേക്കാൾ എതിരാളിയെ വകവരുത്താൻ അമ്പും വില്ലും കൂടുതൽ സമർത്ഥമാണെന്ന് കണ്ടറിഞ്ഞ മനുഷ്യബുദ്ധി. അവയും കൂടുതൽ ശക്തിയുള്ള ഇരുമ്പിനും ഉരുക്കിനും വഴിമാറി. ലക്ഷങ്ങളെ വകവരുത്താൻ ശേഷിയുള്ള ആണവായുധങ്ങളുടെ ലഭ്യതയിൽ ആഹ്ളാദനൃത്തമാടി, നമ്മുടെ നവീനത! ജീവജാലങ്ങൾ വെന്തെരിഞ്ഞു. ഭൂമിയിൽ പച്ചപ്പ് കത്തിക്കരിഞ്ഞു. വായുവും വെള്ളവും

മലിനമായി. പ്രാണവായു അപൂർണ്ണതയ്ക്കുദാഹരണമായി. ആയുധപ്പന്തയങ്ങൾ ആനന്ദ നൃത്തം ചവുട്ടി. അധിനിവേശത്തിന് പുതിയ കാരണങ്ങളും രീതികളും സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടു. ചെറുത്തുനില്പും ചോദ്യം ചെയ്യലും അസ്വാഭാവികമായിപ്പോലും തോന്നിത്തുടങ്ങി. ഹിരോഷിമയും നാഗസാക്കിയും വിയറ്റ്നാമും ഒളിഞ്ഞും തെളിഞ്ഞും എത്രയോ രാജ്യങ്ങളെ വിഴുങ്ങി. സദ്ദാം ഹുസ്സൈനെ തൂക്കിലേറ്റിയ കഴുമരം വരെ ഈ രക്തകംബളം നീളുന്നു!

ഈ ഹിംസാധിഷ്ഠിത രഥോത്സവത്തിനറുതിവരുത്താൻ ആർക്കു കഴിയും? ആര് മുന്നിട്ടിറങ്ങും? മുലപ്പാലോടൊപ്പം നുകർന്ന സ്നേഹത്തിന്റെ സുദൃഢസന്ദേശമല്ലാതെ മറ്റെന്തിന് മനുഷ്യനെ മാറ്റാനാകും? സമാധാനത്തിന്റെ വിത്തുപാകി മുളപ്പിച്ച് നൂറുമേനി കൊയ്യാൻ അമ്മമാർക്കേ കഴിയൂ എന്നർത്ഥം' – ആമുഖത്തിൽ നാടകകൃത്ത്.

സ്വതന്ത്രഭാരതം ഷഷ്ടിപൂർത്തിയിലെത്തിനിൽക്കുമ്പോഴാണ് വയലാ ഈ നാടകം എഴുതിയത്. ഇരുളപ്പോഴേക്കും ഏതാണ്ട് പൂർണ്ണമായിക്കഴിഞ്ഞു. അധികാരത്തിനുവേണ്ടിയാണ് പാണ്ഡവരും കൗരവരും യുദ്ധം ചെയ്തത്. ഭാരതിയും രത്തനും അതിനെയാണാവിഷ്കരിച്ചതും. വയലായുടെ കാലമായപ്പോൾ കാര്യം മാറി. അധിനിവേശകാലത്തെ യുദ്ധം ചെറുത്തുനില്പാണ്; പിറന്ന മണ്ണിൽ പിടിച്ചു നിൽക്കാനുള്ള ജീവന്മരണപോരാട്ടം. അധികാരമത്സരത്തെ ചെറുത്തുനില്പായി മാറ്റിയതാണ് 'ആണ്ടുബലിയുടെ നേട്ടം. ഗാന്ധാരിക്ക് ഈ സമരത്തിൽ മേധയാകാതെ വയ്യ; കുന്തിക്ക് സാറയാകാതെയോ സുഭദ്രയ്ക്ക് അരുന്ധതി ആകാതെയോ വർത്തമാനകാലത്തിന്റെ നാളുകളിൽ പിടിച്ചുനിൽക്കാനാവില്ല. 'അന്ധയുഗ' ത്തിൽ നിന്നും 'ചക്രവ്യൂഹ' ത്തിൽ നിന്നും 'ആണ്ടുബലി' മുന്നോട്ടുപോയിരിക്കുന്നു. കാലം വരുത്തിയ മാറ്റമാണിത്. 'അന്ധയുഗ' ത്തോടും 'ചക്രവ്യൂഹ' ത്തോടുമൊപ്പം സ്വാതന്ത്ര്യാനന്തര ഭാരതത്തിലെ മൂന്നാമത്തെ മഹാഭാരതനാടകമായി മലയാളിക്ക് അഭിമാനത്തോടെ 'ആണ്ടുബലി' എടുത്തുവയ്ക്കാം.

'യാത്ര' യാണ് വയലായുടെ ശ്രേഷ്ഠകൃതി എന്നു ഞാൻ കരുതുന്നു. അവ്യക്തമധുരമായൊരു സ്വപ്നാടനമാണത്. മിത്തുപോലെ ദുർഗ്രഹം; കവിതപോലെ സുന്ദരം. യാത്രയെന്നത് ആയിരത്താണ്ടുകൾ ശ്രമിച്ചിട്ടും ആർക്കും പിടികൊടുക്കാത്ത അപുർവ്വമായൊരു ബിംബമാണ്.

നായകനും മൂന്നനുയായികളുമാണിതിലെ യാത്രികർ. ഊരോ പേരോ ആർക്കുമില്ല. മരുഭൂമിയിലൂടെ അലയുകയാണവർ. വാഗ്ദത്തഭൂമിയാണ് ലക്ഷ്യം. തുടക്കത്തിൽ അനവധി പേർ ഉണ്ടായിരുന്നു. പലരും പൊഴിഞ്ഞു; ചിലർ വഴിമാറി. ഇവർ മാത്രമായി യാത്രയിൽ. ഒരു സ്ത്രീയും കൂടെയുണ്ട്. അവളുടെ നാഥനെ ശത്രുകൾ പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോയി കൊന്നുകളഞ്ഞു. അവനെ തൂക്കിയ കഴുമരം ഇലപൊഴിഞ്ഞ് പേടിപ്പെടുത്തും വിധം മരുഭൂമിയിൽ ഉണ്ട്.

യാത്രയുടെ ഈ അത്യപകടഘട്ടത്തിലും വ്യക്തിയുടെ ദൗർബല്യങ്ങൾ അവരെ വിട്ടൊഴിയുന്നില്ല. തരംകിട്ടുമ്പോഴൊക്കെ ഒളിച്ചുവച്ച ഉള്ളിലെ മാറാപ്പുകളവർ പുറത്തെടുക്കുന്നുണ്ട്. സുഖലോലുപനൊരുവൻ; വിശ്വാസി അപരൻ; കാമി മൂന്നാമൻ. വേണമെ

ങ്കിൽ ധർമ്മാർത്ഥകാമങ്ങളുടെ പ്രതീകങ്ങളെന്നവരെ വ്യാഖ്യാനിക്കാം; യാത്രയെ ജീവിതമെന്നും. ദൈന്യത്തിലും സ്ത്രീ അവർക്കൊരു ദാഹവും മോഹവുമാണ്. ചിലപ്പോളിവർ സംശയാലുക്കളാകുന്നു; നേതാവിനെ അവിശ്വസിക്കുന്നു, കലഹിക്കുന്നു, പിരിയുന്നു. ഒടുവിൽ നേതാവിനെത്തന്നെ തെരയുന്നു. കാരണം, ചുട്ടുപഴുത്ത മണലിൽ ആദ്യം പതിയുന്ന പാദങ്ങൾ പൊള്ളും; കാൽ പൊള്ളിക്കാൻ നേതാവിനേ കഴിയൂ.

ദാർശനികതലത്തിൽ ദുർബ്ബലമായ ജീവൻ നിത്യതയെ തേടുന്നതിന്റെ പ്രതീകമാണ് യാത്ര എന്നു വ്യാഖ്യാനിക്കാം. അത്തരമലൗകികതയിലൊന്നും നാടകകൃത്തിന് താൽപര്യമില്ല. കൺമുമ്പിൽ കാണുന്ന ജീവിതയാത്രയാണിത്. പഴയ നിയമത്തിലെ മോശയുടെ യാത്ര ഇതിന്റെ പശ്ചാത്തലമൊരുക്കുന്നു. ഫറവോന്റെ അടിമകളായി ഇസ്രയേലിൽ കഴിഞ്ഞ യഹോവയുടെ തെരഞ്ഞെടുത്ത ജനത്തെ അടിമത്തത്തിൽ നിന്നു മോചിപ്പിച്ച് വാഗ്ദത്ത നാട്ടിലേയ്ക്ക് നയിക്കുകയാണ് മോശ. തേനും പാലുമൊഴുകുന്ന, മന്നായും കാടപ്പക്ഷിയും നിറഞ്ഞ വാഗ്ദത്തഭൂമി. ഈ യാത്രയിൽ ഒരു പ്രതീക്ഷയുണ്ട്, ഒരു രക്ഷപ്പെടലുമുണ്ട്. ആരാണ് വയലായുടെ യാത്രികർ? അടിമകളോ? കലാപകാരികളോ? അവർ വിട്ടുപോന്ന നഗരം പിന്നിൽ എരിയുന്നു. കുതിരപ്പുറത്ത് പട്ടാളക്കാർ അവരെ പിന്തുടരുന്നുണ്ട്. ഏതു നിമിഷവും അവർ പിടിക്കപ്പെടാം. ഈ കുളമ്പടികളാണ് മോശയുടെ യാത്രയിൽനിന്ന് വയലായുടെ യാത്രയെ വ്യതിരിക്തമാക്കുന്നത്.

ഒട്ടേറെ പ്രതീക്ഷകളോടെയാണ് ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ട് പിറന്നത്. ആദ്യദശകങ്ങളിൽതന്നെ മോചനത്തിന്റെ ശുക്രനക്ഷത്രമായി സോവിയറ്റ് നാട് തെളിഞ്ഞുവന്നു. നൂറ്റാണ്ട് പകുതിയായപ്പോഴേക്കും അടിമരാജ്യങ്ങളോരോന്നും സ്വതന്ത്ര്യം നേടി. നാല്പത്തിയേഴിലെ അർദ്ധരാത്രി ക്ഷേമരാഷ്ട്രമെന്ന സങ്കല്പം ഭാരതീയന് നൽകി. പ്രതീക്ഷിച്ചതുപോലെയല്ല കാര്യങ്ങൾ നീങ്ങിയത്. മഹാത്മാവിന്റെ നെഞ്ചിലേറ്റ വെടിയുണ്ട. പഴഞ്ചരക്കുകളായി മാറിയ പഞ്ചശീലങ്ങൾ. അറുപതുകളിൽ ശുക്രനക്ഷത്രം പൊട്ടിച്ചിതറി – സ്വാതന്ത്ര്യത്തിനുവേണ്ടിനിന്ന പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ പല തട്ടിലായി. വിമോചനത്തിന് പുതിയ മന്ത്രം അറുപതുകളുടെ അന്ത്യത്തിൽ നക്സൽബാരിയിൽ മുഴങ്ങി. അനേകം തീക്ഷ്ണ യൗവനങ്ങൾ അഗ്നിയിലെരിഞ്ഞമർന്നു. തുടർന്നാണ് സമ്പൂർണ്ണ വിപ്ലവവും അടിയന്തരാവസ്ഥയും. കനാനുകൾ സ്വപ്നം കണ്ട ജനതയെ നിരാശപ്പെടുത്താൻ ഇതിലധികമൊന്നും വേണ്ട. ‘നാം മുന്നോട്ട്’ എന്നു വഴികാട്ടിയവർ ‘നാം എങ്ങോട്ട്?’ എന്ന് പകച്ചുനിന്നു. ഈ ദശാസന്ധിയിലാണ് (1978) മരുഭൂമിയിൽ അലയുന്നവരിൽ ഇന്ത്യയുടെ നേർപകർപ്പ് നാടകകൃത്ത് കണ്ടത്. ലക്ഷ്യമവർക്കു നഷ്ടപ്പെട്ടിട്ടില്ല; എങ്കിലുമത് അകലേക്കകലേക്ക് അകന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. നക്സൽബാരിക്കു മുമ്പാണിതെഴുതിയിരുന്നതെങ്കിൽ കുളമ്പടികളുടെ ശബ്ദം ഇത്ര അടുത്താകുമായിരുന്നില്ല. കഴുമരത്തിന്റെ ബിംബവും പ്രകടമാകുമായിരുന്നില്ല. കാരണം, അഹിംസയിലടിയുറച്ചു വിശ്വസിക്കുന്ന തികഞ്ഞ ഗാന്ധിയനാണ് നാടകകൃത്ത്. മേഘത്തൂണുകൾ പോലെ വഴികാട്ടാൻ എന്തിനെയോ കാത്തിരിക്കുന്നു ‘യാത്ര’ യിൽ ശ്രീ വയലാ.

വയലായുടെ നാടകങ്ങൾ അർഹിക്കുന്ന വിധം ദേശീയതലത്തിൽ ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ

പോയതെന്തുകൊണ്ട്? രണ്ടു കാരണങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. സ്വന്തമായൊരു നാടകസംഘത്തെ രൂപപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിന് താൽപര്യമുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഔദ്യോഗിക ജീവിതത്തിൽ എപ്പോഴുമദ്ദേഹം നാടകപ്രവർത്തകരുടേയും വിദ്യാർത്ഥി കളുടേയും നടുവിലായിരുന്നു. അവരാണീ നാടകങ്ങൾക്ക് രംഗസാക്ഷാത്കാരം നൽകി യത്. അതൊരു സ്ഥിരം സംവിധാനമായി വളർന്നില്ല. സ്ഥിരം ട്രൂപ്പുകളായിരുന്നു ഇതര ഭാഷകളിലെ മുൻചൊന്ന നാടകങ്ങളെ ദേശീയതലത്തിൽ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാക്കിയത്. രണ്ടാ മത്തെ കാരണം, ഈ നാടകങ്ങൾ മറ്റുള്ളവർക്ക് അറിയാനിടവരുംവണ്ണം ഇന്ത്യയിലെ മറ്റു ഭാഷകളിലേക്കും ഇംഗ്ലീഷിലേക്കും പരിഭാഷപ്പെടുത്താൻ ആരും ശ്രമിച്ചില്ല.

മേൽപ്പറഞ്ഞ പരിമിതികൾ വയലാനാടകങ്ങൾക്കെന്നപോലെ മിക്ക മലയാള നാടക ങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. മലയാള നാടകവേദിയെ ഭാരതീയ നാടകവേദിയുടെ ശ്രദ്ധേ യമായൊരു ഭാഗമാക്കാൻ ഫലപ്രദമായ രീതിയിൽ നാം തന്നെ പ്രവർത്തിക്കേണ്ടിയി രിക്കുന്നു. നമ്മുടെ നാടകങ്ങളെ ഇതര ഭാഷകൾക്ക് പരിചയപ്പെടുത്തുന്ന തരത്തിൽ പരിഭാഷകൾ ഉണ്ടാകുക, ഇതര ഭാഷകളിലെ മുഖ്യനാടകങ്ങളെയെങ്കിലും ഇങ്ങോട്ട് പരാവർത്തനം ചെയ്ത് മലയാളവേദിയെ സമ്പുഷ്ടമാക്കുക,, ദേശീയതലത്തിലും അന്തർദ്ദേശീയതലത്തിലും നാടകരംഗത്തുണ്ടാകുന്ന ചലനങ്ങൾ സസൂക്ഷ്മം നിരീ ക്ഷിച്ച് അവയെ നമുക്കിണങ്ങുംവിധം രൂപപ്പെടുത്തുക, സർവ്വോപരി മലയാള ത്തിൽത്തന്നെ നടക്കുന്ന സജീവ നാടകപ്രവർത്തനങ്ങളെ ഏകോപിപ്പിക്കുകയും നിര ന്തരമായ സംവാദത്തിനുള്ള ഇടങ്ങൾ കണ്ടെത്തുകയും ചെയ്യുക. എന്നുതുടങ്ങി ഒട്ടന വധി പ്രവർത്തനങ്ങൾ ഇന്നത്തെ നാടകപ്രവർത്തകർക്ക് ഏറ്റെടുക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്.

വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള ട്രസ്റ്റിന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ 'സബർമതി' യോടുചേർന്ന് സ്ഥാപിച്ച കൾച്ചറൽ സെന്ററും ലൈബ്രറിയും ഗവേഷണകേന്ദ്രവും ഇത്തരം പ്രവർത്ത നങ്ങളെ ഏറ്റെടുക്കുന്നതിനുള്ള വിനീത ശ്രമങ്ങളാണ്. നാടകപ്രവർത്തകരുടേയും നാടക വിദ്യാർത്ഥികളുടേയും, ഡ്രാമ സ്കൂൾ, സംഗീതനാടക അക്കാദമി പോലെ ഈ രംഗത്ത് പ്രവർത്തിക്കുന്ന സംഘടനകളുടേയും ഒരു കൂട്ടായ്മയായി ഇതിനെ മാറ്റാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, നമ്മുടെ നാടകവേദിക്ക് അതുണ്ടാക്കുന്ന നേട്ടം വലുതായിരിക്കും. വയലായുടെ രചന കളുടെ പങ്കാളിയും ആദ്യത്തെ വായനക്കാരിയുമായ വത്സല വാസുദേവൻപിള്ള അർപ്പി ക്കുന്ന തിലോദകമാണ്, ഒരർത്ഥത്തിൽ, ഈ സ്മാരകം. തൃശൂർ കേന്ദ്രമാക്കിയുള്ള സാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങൾക്ക് മാതൃകാപരമായി നേതൃത്വം നൽകുന്ന ഒരു വലിയ സ്ഥാപനമായി ട്രസ്റ്റ് മാറുമെന്ന് ഞാൻ പ്രത്യാശിക്കുന്നു.

വയലാ ട്രസ്റ്റിന്റെ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽ ആദ്യത്തെ മർമ്മപ്രധാനമായ ഒരു ദൗത്യമാണ് പത്രപ്രവർത്തകനും കേരള സംഗീതനാടക അക്കാദമി മുഖമാസികയായ 'കേളി' യുടെ വർക്കിംഗ് എഡിറ്ററുമായ ഭാനുപ്രകാശ് തയ്യാറാക്കിയ 'വയലാഃ ജീവിതം ദർശനം നാടകം' എന്ന മഹത്തും ബൃഹത്തുമായ ഈ ഗ്രന്ഥം. ഒരു വർഷത്തിലേറെ നീണ്ട വലിയ പ്രയത്നം ഈ കൃതിയുടെ നിർവ്വഹണത്തിലുണ്ട്. ഏതാണ്ട് നൂറോളം എഴു ത്തുകാരുടെ സമർപ്പിത സാന്നിദ്ധ്യമുള്ള ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വയലാ വാസുദേവൻ പിള്ള

യുടെ ജീവിതത്തേയും കൃതികളേയും നാടകദർശനത്തെയും പറ്റി സമഗ്രമായി വിവരിക്കുന്നു. വയലാറിനെപ്പോലെ ബഹുമുഖവ്യക്തിത്വത്തിന്റെ നിദർശനമായ ഒരു പ്രതിഭയ്ക്ക് ലഭിക്കാവുന്ന വലിയ ആദരവിന്റെ ക്ലിപ്തരൂപമാണ് ഈ ഓർമ്മപ്പുസ്തകം. ഇതു തയ്യാറാക്കിയ ഭാനുപ്രകാശിന്റെ കഠിനപ്രയത്നത്തെയും സമർപ്പണബുദ്ധിയേയും അംഗീകരിക്കേണ്ടതുതന്നെ. ഗഹനമായ പഠനങ്ങൾ നൽകി ഇതിനെ സമ്പുഷ്ടമാക്കിയ ഓരോരുത്തരോടും സാംസ്കാരിക കേരളം കടപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള സാംസ്കാരികകേന്ദ്രത്തിന്റെ ഈ കന്നികണി സന്തോഷപൂർവ്വം, ശുഭാശംസകളോടെ നിങ്ങളുടെ കൈകളിൽ എത്തിക്കുന്നു.

●

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

അബോധസ്മൃതികൾ

ഡോ. കെ.ജി. പൗലോസ്

നാടകത്തിന്റെ ഇതിവൃത്തം പ്രഖ്യാതമായിരിക്കണമെന്ന് പണ്ടുമുതലേ ആചാര്യന്മാർ നിഷ്കർഷിച്ച് പോന്നിരുന്നു. സമകാലിക സംഭവങ്ങളെ അരങ്ങിലവതരിപ്പിച്ചാൽ ആസ്വാദനം കുറ്റമറ്റതാകില്ല. ആ സംഭവവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവരിൽ ഈർഷ്യാദ്വേഷകാലുഷ്യങ്ങൾ അവശേഷിച്ചിരിക്കും. തുറന്ന മനസ്സോടെ നാടകത്തെ സ്വീകരിക്കാൻ ഇത് തടസ്സമാവും. അതുകൊണ്ട് വിഷയം സമകാലിക പ്രസക്തിയുള്ളതാവുമ്പോൾ തന്നെ, ഇതിവൃത്തം പൗരാണികമാകുന്നതാണ് നന്ന് എന്ന് എല്ലാവരും കരുതിയിരുന്നു.

1

ചരിത്രസംഭവങ്ങളെയും വ്യക്തികളെയും നാടകത്തിന് വസ്തുവാക്കുക എന്നതാണ് ഇക്കാര്യത്തിൽ ഏറ്റവും എളുപ്പമായ മാർഗ്ഗം. പ്ലൂട്ടാർക്ക് ഷേക്സ്പിയറിന് ഉപാദാനമായത് ഇങ്ങനെയാണ്. സ്ഥൂലമായ രീതി ഇതാണ്. ഇതിഹാസപുരാണങ്ങളിൽനിന്ന് കഥകൾ സ്വീകരിച്ച് സമകാലികസമസ്യകളെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നത് കുറെക്കൂടെ സൂക്ഷ്മമായ രീതിയാണ്. എണ്ണപ്പെട്ട പല നാടകങ്ങളും ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു. മിത്തുകളെ ആശ്രയിക്കുന്നത് സൂക്ഷ്മതരമായ മാർഗ്ഗമാണ്, ഏറെ സങ്കീർണ്ണവും.

സമൂഹമനസ്സ് അബോധതലത്തിൽ അണയാതെ കാത്തുസൂക്ഷിക്കുന്ന ഓർമ്മകളാണ് മിത്തുകൾ. അതീതകാലത്തിന്റെ സ്വപ്നങ്ങളാകാം ഈ പ്രാക്തനസ്മൃതികൾ. മഹാബലി അത്തരമൊരു സങ്കല്പത്തിന്റെ സാക്ഷാത്കാരമാണ്. ചിലപ്പോൾ, പ്രാചീനമനസ്സ് മുഴുത്തൊരു രൂപകമായി ഉരുത്തിരിയാം. അത്തരത്തിലൊന്നാണ് പാലാഴിമഥനം. കാർഷികവൃത്തിയിലെത്തുംമുമ്പ് ഗോക്കളായിരുന്നു പ്രാചീന ആര്യസമൂഹത്തിന്റെ ശ്രേയസ്സിന്റെ സ്രോതസ്സ്. പ്രഭാതത്തിൽ പശുക്കളെ കറന്ന് പാല് സംഭരിക്കുന്നത് ഏതൊരു കുട്ടിക്കും കൗതുകമണയ്ക്കുന്ന കാഴ്ചയാണ്. പെൺമക്കൾക്ക് ദുഹിതാ എന്ന് പേരുണ്ടായത് ഈ ദോഹനകർമ്മത്തിൽ നിന്നാണ്. ഇതിനോട് തൊട്ടുവയ്ക്കാവുന്ന അനുഭവമാണ് തൈരുകടയുന്നത്. കടകോലുകൊണ്ട് തൈർകുടത്തിൽ കടയുമ്പോൾ വെണ്ണ പൊങ്ങിവരുന്നതുകണ്ട് കൊതിമുറ്റിയ ബാലമനസ്സാണ് പാൽക്കടലിനെ സങ്കൽപിച്ചത്. പാലും തൈരും തമ്മിലുള്ള ഭേദം ആ കൊതിമനസ്സ് കാര്യമാക്കിയില്ല. ആദിമമായൊരു ക്ഷീരസാഗരത്തെ കടഞ്ഞപ്പോഴാണ്, വെണ്മയുടെ തൈർകുടത്തിൽനിന്ന് വെണ്ണയെന്ന പോലെ, വിശിഷ്ട ദ്രവ്യങ്ങളെല്ലാമുയർന്നുവന്നതെന്ന ഭാവന രൂപംകൊടുത്തതാണ് പാലാഴിമഥനകഥ. ഭാവനയ്ക്ക് പൊടിപ്പും തൊങ്ങലും ചേർന്നപ്പോൾ ദേവാസുരന്മാരും മന്ഥരപർവ്വതമെന്ന കടകോലുമുണ്ടായി. ആദ്യനാടകമാക്കി ഭരതൻ ഇതവതരിപ്പിക്കുമ്പോൾ ഇതൊരു വർത്തമാനകാല സംഭവമായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഒരു കൂട്ടർ നാടകാവതരണം തങ്ങൾക്കപമാനകരമാണെന്ന് കണ്ട് അതിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തി. ഇത് പക്ഷേ, നമുക്കിന് മധുരിക്കുന്ന ഒരോർമ്മമാത്രമാണ്. അങ്ങ

നെയും വ്യാഖ്യാനിക്കാം. എവിടെയും അവതരിപ്പിക്കാം. ഇഷ്ടമുള്ളവരെ ദേവാസുര ന്മാരായി സങ്കല്പിക്കാം. അരങ്ങിന് അനന്തമായ സാദ്ധ്യതകൾ നൽകുന്നവയാണ് സമൂഹമനസ്സിലുറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന മിത്തുകൾ.

2

ശ്രീ വയലാ വാസുദേവൻപിള്ള മിത്തുകളെ നാടകത്തിൽ എങ്ങനെ പ്രയോജനപ്പെടു ത്തിയെന്ന അന്വേഷണത്തിനാമുഖമായിട്ടാണ് ഇക്കാര്യമിത്രയും വിവരിച്ചത്. രണ്ടു നാട കങ്ങളാണ് ഇവിടെ ഉദാഹരിക്കുന്നത് - അഗ്നിയും കുചേലഗാഥയും. 1977ൽ സംഗീത നാടക അക്കാദമിയുടെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ അന്നത്തെ ചെയർമാനായ ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള നടത്തിയ നാടകക്യാമ്പിൽ പങ്കെടുത്ത നാടകകൃത്തുക്കൾക്ക് നാടകരചനയ്ക്ക് ഒരു വിഷയം നിർദ്ദേശിച്ചിരുന്നു - വർഷത്തിനുശേഷം സ്വന്തം ഭവനത്തിലേയ്ക്ക് മടങ്ങിവ രുന്ന യുവാവ്. ഇതാണ് അഗ്നി എന്ന നാടകത്തിന്റെ ബീജം. 1981 നവംബറിലാണ് സുവർണ്ണരേഖ ഇതവതരിപ്പിച്ചത്. അനേകം വേദികളിൽ ഈ നാടകം അരങ്ങേറി. സ്വന്തം ഗ്രാമത്തെ സ്നേഹിക്കുകയും അവരാൽ സ്നേഹിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്ത, മനുഷ്യബന്ധങ്ങളിൽ പുതിയ ബന്ധങ്ങൾ നെയ്യാനാഗ്രഹിച്ച ഒരു യുവമനസ്സിന്റെ തഥ്യയും മിഥ്യയും ഇടകലർന്ന അനുഭവങ്ങളാണ് അഗ്നിക്കാധാരമെന്ന് നാടകകൃത്ത് സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു. അരങ്ങിൽ ഏറെ വിജയിച്ച ഈ നാടകം, മലയാള നാടകവേ ദിക്ക് ഉണർവ്വേകാൻ കെല്പുള്ള വളരെ കുറച്ച് കൃതികളിൽ ഒന്നാണെന്ന അഭിമാന ത്തോടെയാണ് ഗ്രന്ഥരൂപത്തിൽ ശ്രീ കെ.എസ്. നാരായണപിള്ള അവതരിപ്പിക്കുന്നത്.

അനേകം അടരുകളുണ്ട് ഈ നാടകത്തിന്. എങ്കിലും അഗ്നിയാണ് കേന്ദ്രസ്ഥാനത്ത് വർത്തിക്കുന്നത്. ഒട്ടേറെ ആശയങ്ങളുടെ പ്രതീകമാണ് അഗ്നി. ഭാരതീയരെ സംബ ന്ധിച്ചിടത്തോളം അഗ്നി വിശുദ്ധിയുടെ പ്രതീകമാണ്. സ്വയം ശുദ്ധവും മറ്റുള്ളവരെ ശുദ്ധീകരിക്കുന്നതുമാണ് അഗ്നി. സീതയുടെ അഗ്നിശുദ്ധിയെ പരാമർശിക്കുമ്പോൾ ഭവഭൂതി ഈ ആശയം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. തീർത്ഥജലവും വഹ്നിയും രണ്ടും സ്വയം ശുദ്ധങ്ങൾ. എരിയുന്ന ചിതാഗ്നിയെ അവതരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാടകം ആരംഭിക്കു ന്നത്. അമ്മയുടെ മരണവാർത്തയറിഞ്ഞ് ഓടിയെത്തുന്ന മകൻ കാണുന്നത് കെട്ടട ങ്ങിയിട്ടില്ലാത്ത അഗ്നിയാണ്. 'എനിക്ക് ആ ചിതയ്ക്കരികിൽ ഒരു നിമിഷം നിന്ന് കര യണം. എന്നിട്ടുടനേ മടങ്ങണം. ഗംഗയിലേക്ക്, അതിനു മുകളിൽ ഓളങ്ങളിൽ ഓടം തുഴഞ്ഞുപോകാൻ, തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെയാക്കാൻ.'

ചിതാഗ്നിയും തീർത്ഥാടനവും. തീർത്ഥാടകരെ ഗംഗയിൽ തുഴഞ്ഞ് എങ്ങോട്ടാണ് മകൻ കൊണ്ടുപോകുന്നത്? അക്കരെ എന്നാൽ? ജരാമരണങ്ങളില്ലാത്ത, അല്ലലും കല്ലോല ങ്ങളുമില്ലാത്ത ലോകം. ചിതയിലെരിയുന്ന അമ്മയും തോണിയിൽ അക്കരെ എത്തി ക്കുന്ന മകനും - അഗ്നിയും ജലവും - ഇവിടെ വിരുദ്ധങ്ങളല്ല, പരസ്പരപൂരകങ്ങ ളാണ്. അതുകൊണ്ടാണ് ദിവസം ഏഴു കഴിഞ്ഞിട്ടും മകനെത്തും വരെ അഗ്നികുണ്ഡം അണയാതെ കത്തിക്കൊണ്ടിരുന്നത്. അമ്മയുടെ തുടർച്ച, അവകാശം ഈ മകനാണ്. ബോധമില്ലാതെ മരണശയ്യയിൽ കിടക്കുമ്പോൾ അമ്മയിൽനിന്ന് സ്വത്തെല്ലാം എഴുതി

മേടിച്ച ജ്യേഷ്ഠന്മാരേക്കാൾ അമ്മയുടെ അവകാശി യഥാർത്ഥത്തിൽ നിസ്വനായ ഈ മകനാണ്. അവകാശം കട്ടുനേടിയവർ ഇരുളിൽ കറുക്കുമ്പോൾ, ഒന്നും ലഭിക്കാത്ത വൻ അഗ്നിതേജസ്സിൽ വിളങ്ങുന്നു.

പാശ്ചാത്യസങ്കല്പത്തിലുള്ള അഗ്നിയുടെ പ്രതീകം പ്രൊമിത്യൂസാണ്. ദേവന്മാരിൽനിന്ന് അഗ്നിയെ ഒളിച്ചുകടത്തി ലോകത്തിലെ ജനങ്ങൾക്ക് നൽകിയതിന് ശിക്ഷ അനുഭവി ക്കുന്നവനാണ് പ്രൊമിത്യൂസ്. കുട്ടികൾ നാടകം കളിക്കുന്ന രീതിയിൽ അന്തർസന്നി വേശം ചെയ്തിരിക്കുകയാണ് ഇവിടെ അഗ്നിയുടെ കഥ. മലമുകളിലെ മുത്ത് കാണാ നില്ല. ആരോ മോഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നു. വിവരം നാടുവാഴിയെ അറിയിച്ചു. അധികാരത്തിന്റെ ചിഹ്നമായി കൊട്ടാരത്തിനു മുകളിൽ സ്ഥാപിച്ച അഗ്നിശലാകയും കാണാനില്ല. മാലോ കർക്ക് മലമുകളിൽ വെളിച്ചം നൽകുന്ന മുത്ത് പൊന്നോമനമകൾക്ക് രാജാവ് നൽകി. പെരുങ്കാലുകളുടെ മുദ്ര തന്നെ തെളിവ്. കട്ടത് നാടുവാഴി, ശിക്ഷ ഏൽക്കുന്നത് നാടോടി!

അനുജന്റെ സ്വത്ത് മോഷ്ടിച്ച ജ്യേഷ്ഠന്മാരുടെ കുടുംബകഥ ഇവിടെ നാടിന്റെ കഥ യായി വളരുന്നു; അധികാരത്തിന്റെ ക്രൗര്യമായി അതു രൂപാന്തരപ്പെടുന്നു. ഭരണകൂട ത്തിന്റെ എക്കാലത്തുമുള്ള അഹന്തയും അതിനടിയിൽപ്പെട്ട് ചതയുന്നവരുടെ നിസ്സ ഹായതയുമായി അന്തർനാടകം നാടകത്തെ വികസിപ്പിക്കുന്നു. നാടോടിയാണിവിടെ ജനത്തിന്റെ നിസ്സഹായതയുടെ പ്രതീനിധി. നാടുവാഴിയുടെ ധാർഷ്ട്യത്തിന് പുതിയൊരു മാനം നൽകിക്കൊണ്ട് കാക്കാത്തി പ്രവേശിക്കുന്നു. തന്റെ കാൽചിലങ്കയിലെ മണി പോലെ പാടിനടന്ന കണവനെത്തേടിയാണവളുടെ വരവ്. കോവിലൻ കഥയെയും കാക്കാരശ്ശിനാടകത്തെയും ഒരുപോലെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു ഈ കാക്കാത്തി. നാടുവാഴി, പക്ഷേ, അവളെ അന്തഃപുരത്തിലേക്ക് ക്ഷണിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അവൾ വിസ മ്മതിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികം. നാടുവാഴിയുടെ രഹസ്യം ചോർത്തി, നാട്ടിൽ കലാപമഴി ച്ചുവിട്ട നാടോടിയെ കല്ലെറിയാൻ ഉത്തരവാകുന്നു. പാറക്കെട്ടുകൾക്കിടയിൽ തറയ്ക്ക പ്പെട്ട പ്രൊമിത്യൂസിനെപ്പോലെ, നാടോടി കല്ലേറുകൊണ്ട് അവശനാകുന്നു. പ്രൊമി ത്യൂസുകൾക്ക് മരണമില്ല, അവരെന്നും ഏറുകൊള്ളാൻ വിധിക്കപ്പെട്ടവർ.

ഈ നാടകത്തിലെ മൂന്നാമത്തെ അടര് ഒരു ശാലീനപ്രണയത്തിന്റേതാണ്. ഉണ്ണിയുടെ മനസ്സിൽ ആയിരം തുടുത്ത പുഷ്പങ്ങളായി വളരുന്നു, ബാല്യത്തിലെ മുഗ്ദ്ധസ്മൃതി കൾ. ദേവി കളിത്തോഴിയാണ്. ഉണ്ണി ഒരു ദിവസം വരുമെന്നോർത്ത് അവൾ കാത്തിരി ക്കുന്നു. വന്നു, പൗർണ്ണമിനാളിൽ ഗംഗാജലംപോലെ തെളിഞ്ഞൊഴുകുന്ന അവളുടെ കണ്ണുനീർ കണ്ടു. പക്ഷേ, അവളെ രക്ഷിക്കാൻ ഉണ്ണിക്കായില്ല. നാട്ടിനുണ്ണിയെ നാട്ടാർതന്നെ കല്ലെറിഞ്ഞോടിച്ചു. ദേവിക്ക് സഹിച്ചില്ല. അവൾ സംഹാരദുർഗ്ഗയായി മാറുന്നു. നാടുവാഴിയും കൂട്ടരും ശിലകളാകട്ടേയെന്നവൾ ശപിക്കുന്നു. ഗംഗയുടെ ഓളങ്ങളിൽ തുഴഞ്ഞ് തീർത്ഥാടകരെ അക്കരെ എത്തിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ എന്നവൾ മോഹിക്കുന്നു. ഒറ്റമുലയവൾ പറിച്ചെറിഞ്ഞില്ല എങ്കിലീനാടെന്നേ അഗ്നിയി ലെരിഞ്ഞേനെ.

അഗ്നിയെന്ന മിത്ത് പല അർത്ഥത്തിൽ ഇവിടെ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നു. ആ വ്യാഖ്യാനങ്ങൾക്കുതകുംവിധം മറ്റനേകം ചെറു ചെറു പ്രതീകങ്ങൾ ആ ആഖ്യാനത്തെ സമ്പന്നമാക്കുന്നു. തോണിക്കാരൻ, ഗംഗാജലം, അഗ്നിവർണ്ണനെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന നാടുവാഴിയുടെ പെരുങ്കാല്, മലമുകളിലെ മുത്ത്, നാടോടി, കാക്കാത്തി, ഉടുക്കുപാട്ട് തുടങ്ങി അനേകം സൂചകങ്ങൾ നാടകഭാഷയെ ധ്വനിസാന്ദ്രങ്ങളാക്കുന്നു. വ്യവഹാരഭാഷ തോൽക്കുന്നിടത്താണ് ധ്വനിപാഠങ്ങളുടം പ്രയോജനം. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ എടുത്തുപറയേണ്ടതാണ് നാടകത്തിലൂടനീളമുള്ള കാവ്യാത്മകപദാവലി.

ഉണ്ണിയും ദേവിയും, പുനർദർശനത്തിൽ, തിരിച്ചറിയുന്ന രംഗം ഭാവസമ്പുഷ്ടമാക്കുന്നത് ഭാഷയുടെ കാവ്യാത്മകതയാണ് -

ഉണ്ണി - എനിക്കും നിനക്കും മനസ്സിലാകാത്ത നിഗൂഢതയുമായി ഗംഗ ഹിമാലയസാനുക്കളിൽനിന്നൊഴുകും... കറുത്തിരുണ്ട് കൂലംകുത്തിപ്പായും.

ദേവി - അന്നും തോണി ഇറക്കുമോ?

ഉണ്ണി - അതേ അക്കരയ്ക്കായിട്ടനേകം പേർ, എന്നുമെന്നും.

ദേവി - ഒരിക്കലെന്നെയും കൂടി... ഓളങ്ങളിൽ താമര നിൽക്കില്ല, അല്ലേ?

ഉണ്ണി - ഒഴുകിനടക്കും. എങ്കിലും അടിയിലെങ്ങോ വേരും കൂടിപ്പിണഞ്ഞ് കിടക്കും... വീണ്ടും പുതിയ മുകുളങ്ങൾ.

അഗ്നിയുടെ പ്രമേയം പുതുതൊന്നുമല്ല, അതിനെ ശ്രദ്ധേയമാക്കുന്നത് അവ്യാജമനോഹരമായ മിത്തുകളും താളാത്മകമായ പദസഞ്ചയവും ഇണചേർന്നുണ്ടാകുന്ന നാടകഭാഷയാണ്. അരങ്ങിന് പുതിയൊരു ഭാഷ ചമയ്ക്കാൻ ഉദ്യമിച്ചു എന്നതാണ് ഒരു നാടകമെന്ന നിലയിൽ അഗ്നിയുടെ പ്രാധാന്യം.

3

അഗ്നി രചിച്ച് അഞ്ചാറുവർഷം കഴിഞ്ഞാണ് ശ്രീ. വയലാ കുചേലഗാഥ എഴുതിയത്. 1985 ൽ ആകാശവാണിക്കുവേണ്ടി കുചേലൻ എന്ന പേരിൽ എഴുതിയ ശ്രവ്യരൂപത്തെ വിപുലീകരിച്ചാണ് ഇന്നുകാണുന്ന ഗാഥയെ രൂപപ്പെടുത്തിയത്. അഗ്നിയിലേതുപോലെ മലയാളിക്ക് പരിചിതമായൊരു മിത്തിനെയാണ് ഇവിടെയും ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ അഗ്നിയിലെ കയ്യടക്കമോ ധ്വനിപാഠങ്ങളോ കുചേലഗാഥയിൽ അതേ അളവിൽ നിലനിർത്തിയെന്ന് പറയാനാവില്ല. ആവശ്യത്തിലധികം വാചാലവും സ്ഥൂലവുമായിട്ടുണ്ട്, ഇതിലെ വ്യാഖ്യാനം.

സാന്ദീപനിമഹർഷിയുടെ ആശ്രമത്തിൽ ശ്രീകൃഷ്ണനും സുദാമാവും സഹപാഠികളായിരുന്നു. അവരുടെ നിഷ്കളങ്കസ്നേഹം ഒട്ടേറെ പ്രകീർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ശ്രീകൃഷ്ണൻ രാജാവായി, സതീർത്ഥ്യൻ പരമ ദരിദ്രനും. അവർ തമ്മിലുള്ള സമാഗമം കരളലിയിക്കും വിധം വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട് രാമപുരത്തുവാരിയർ. സന്തോഷംകൊണ്ടോ സന്താപം കൊണ്ടോ, എന്തോ ആ കാഴ്ചയിൽ ശൗരി കണ്ണുനീരണിഞ്ഞു. മലയാളി മനസ്സിൽ താലോലിക്കുന്ന സുവർണ്ണരശ്മികളുള്ള ബിംബമാണ് കുചേലൻ.

ഗുരുശിഷ്യബന്ധത്തിന് ഇതിൽനിന്ന് ഭിന്നമായ മാനങ്ങളുണ്ട് മറ്റുചില പുരാണസ്മൃതികളിൽ. ദ്രോണരും ദ്രുപദനും ഗുരുകുലത്തിൽ സഹപാഠികളായിരുന്നു. ദ്രുപദൻ രാജാവായശേഷം അദ്ദേഹത്തെ കാണാനെത്തിയ സതീർത്ഥ്യന് ലഭിച്ച സ്വീകരണം വളരെ വിഭിന്നമായിരുന്നു. ഈ ഗുരുകുലകഥയും പല കവികളെയും സ്വാധീനിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കൃഷ്ണനെത്തല്ലീ കുചേലൻ' എന്ന് കവി പാടുമ്പോൾ മനസ്സിലുള്ള ഗുരുകുലജീവിതം ഇതാവാനാണ് അധികം സാധ്യത. ഈ വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ മറ്റൊരു തരത്തിലുള്ള തുടർച്ചയണ് വയലായുടെ നാടകം.

കുചേലൻ ദാരിദ്ര്യം സഹിക്കവയ്യാതെ സതീർത്ഥ്യനെ കാണാൻ പുറപ്പെടുന്നു. പത്നിയുടെ നിർബന്ധംമൂലമെന്ന് പറയുക വയ്യ. ചുറ്റും വിശന്നുകരയുന്ന കുഞ്ഞുങ്ങളുമില്ല. പത്നിക്കൊരു പൂർവ്വകഥയുണ്ട്. ഗുരുവിന്റെ പുത്രിയാണവൾ. തന്റെ കൂട്ടുകാരന് അവളിലൊരു കണ്ണുണ്ടായിരുന്നു. അന്നേ അവനത്ര പന്തിയല്ലായിരുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഗുരുമകളെ നൽകിയത് സൽസ്വഭാവിയായ തനിക്കായിരുന്നു. സതീർത്ഥ്യൻ മന്ത്രിയാണ്, ദാനശീലനാണ്. കൊട്ടാരത്തിൽ ചെല്ലുമ്പോൾ അദ്ദേഹമില്ലായിരുന്നു. എങ്കിലും വലിയ സ്വീകരണമാണ് അവിടെ ഒരുക്കിയിരുന്നത്. അതിൽ മയങ്ങി കുറേ നാൾ അവിടെ തങ്ങി. വൈകി മടങ്ങിയെത്തിയപ്പോൾ തന്റെ കുടിലിന്റെ സ്ഥാനത്ത് കൊട്ടാരം. രാജകീയസമൃദ്ധികൾ. പക്ഷേ, സതീർത്ഥ്യനകത്ത്, തന്റെ പത്നിയെ കാത്തുകൊണ്ട്; അവളിപ്പോൾ ഗർഭിണിയും.

ജനാധിപത്യസംവിധാനത്തിൽ സംഭവിക്കാവുന്നതാണിതൊക്കെ. അതുകൊണ്ട് വ്യാഖ്യാനം കാലികമല്ലെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. പഴയകാലത്തെ പാവനബന്ധങ്ങൾ ഇന്നിങ്ങനെ അലങ്കോലമായിരിക്കുന്നു എന്ന് ധ്വനിപ്പിക്കാനാണ് കഥയിലെ ഈ വ്യതിയാനം. എങ്കിലും കുചേലന്റെ സതീർത്ഥ്യനെ വരച്ചത് കടുത്ത ചായത്തിലായിപ്പോയെന്ന് പറയാതെ വയ്യ. നാടകകൃത്ത് ഇക്കാര്യത്തിലൊരു മുൻകൂർജാമ്യമെടുക്കുന്നുണ്ട് – 'താൻ രചിക്കുന്നത് കൃഷ്ണഗാഥയല്ല, കുചേലഗാഥയാണ്.'

അധികാരത്തിന്റെ അഹന്തതന്നെയാണ് അഗ്നിയെപ്പോലെ കുചേലന്റെയും പ്രതിപാദ്യം. ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ട്; അത് പ്രധാനപ്പെട്ടതാണുതാനും. പുതിയ കാലഘട്ടത്തിൽ അധികാരത്തിന്റെ പ്രയോഗം, പ്രത്യക്ഷത്തിൽ സൗമ്യമാണ്. പീഡിപ്പിക്കുന്നതും ദ്രോഹിക്കുന്നതും പീഡിപ്പിക്കപ്പെടുന്നവരുടെ സമ്മതത്തോടെയാണ്. ഏത് ക്രൗര്യത്തിനും സമ്മതിനേടാനുള്ള തന്ത്രങ്ങൾ ജനാധിപത്യസംവിധാനം ഒരുക്കിയിട്ടുണ്ട്. 'Manufacturing consent' എന്ന കോർപ്പറേറ്റ് മുതലാളിത്തത്തിന്റെ ഉല്പന്നമാണിത്. നാടുവാഴിയുടെയും മന്ത്രിയുടെയും ചൂഷണങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മാറ്റമിതാണ്.

ഭർത്താവിനെ, എല്ലാ പരിമിതികളോടെയും, ഈശ്വരനൊപ്പം പൂജിക്കുന്നവളാണ് കുചേലപത്നി. അവളുടെ കാമനകളൊന്നും അദ്ദേഹത്തിൽ പൂവണിയുകയില്ലെന്നവൾക്കുറപ്പാണെങ്കിലും അവളദ്ദേഹത്തെ കൈവെടിയുകയില്ല. അതുകൊണ്ട് പുതുമന്ത്രിയുടെ പ്രലോഭനങ്ങൾ അവളെ ചലിപ്പിക്കുന്നില്ല. ഒടുവിൽ ഭർത്താവ് ജീവിച്ചിരിപ്പില്ല എന്നവളെ വിശ്വസിപ്പിച്ചതിലാണ് മന്ത്രിയുടെ കഴിവിരിക്കുന്നത്. ഭരണകൂടത്തിന്റെ പ്രചര

ണോപാധികളാണ് ഈ കൃത്യം നിർവഹിക്കുന്നത്. അവൾ സ്വമനസ്സാലെ മന്ത്രിയെ വരിച്ചു എന്നതാണ് ജനാധിപത്യയുഗത്തിലെ പീഡനത്തിന്റെ സവിശേഷത.

പൊതുജനാഭിപ്രായം സൃഷ്ടിക്കുന്നത് ഇവിടെയും തെരുവിലാണ്. സോക്രട്ടീസിന് വിഷം നൽകാനും ക്രിസ്തുവിനെ ക്രൂശിക്കാനും ഭരണാധികാരികൾക്ക് കഴിഞ്ഞത് ജനങ്ങൾ അതാവശ്യപ്പെട്ടതുകൊണ്ടാണ്. ഇവിടെയും കുചേലനെ ഗതിയറ്റവനാക്കുന്നതിൽ പൊതു ജനത്തിനുള്ള പങ്ക് ചെറുതല്ല. അയൽക്കാർ എന്ന നിലയിൽ കഥാഗതിയുടെ നിർണ്ണാ യകസന്ധികളിലെല്ലാം അവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയും അഭിപ്രായം ഭരണകൂടത്തിന് അനു ഗുണമാക്കാൻ യത്നിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ ജനാധിപത്യസംവിധാന ത്തിൽ സത്യധർമ്മാദികൾ എങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കപ്പെടുന്നുവെന്നും ഭരണകൂടം പൊതു ജനാഭിപ്രായത്തെ രൂപീകരിക്കുന്നതെങ്ങനെയെന്നുമുള്ളതിന്റെ നല്ലൊരു വിമർശനമാണ് ഈ നാടകം. ഇന്നത്തെ അധികാരിക്ക് ഇത്തരത്തിലേ പ്രവർത്തിക്കാൻ സാധിക്കൂ എന്നും കുചേലൻ കൂടുതൽ ആഴത്തിലേക്ക് കൂപ്പുകുത്തുകയല്ലാതെ ഗതിയില്ലെന്നും ഇത് നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നു. അവിൽപ്പൊതിമാത്രം കൈയിലുള്ളവന് സ്വർഗ്ഗം നിർമ്മിച്ചു നൽകുന്ന സംവിധാനമല്ല ജനാധിപത്യം എന്ന അത്യന്തം നിഷ്കരുണമായൊരു പാഠ മാണ് ഈ നാടകം നമുക്കു നൽകുന്നത്. നാടകമവസാനിക്കുന്നത് കുചേലന്റെ പന്ത ത്തിന്റെ സൂചനയോടെയാണ്. കുചേലൻ പന്തവുമായി എന്താണ് ചുട്ടെരിക്കാൻ പോകു ന്നത് എന്ന ഉത്കണ്ഠയോടെയാണ് പ്രേക്ഷകർ നാടകം കണ്ടു മടങ്ങുന്നത്.

മിത്തുകളുടെ സാധ്യതകളെ ആരായുന്ന നാടകങ്ങളാണ് അഗ്നിയും കുചേലഗാഥയും. അവ അരങ്ങിലെത്തിക്കുന്നത് പീഡിതരെയാണ്. ഉടയോരുടെ പെരുങ്കാലുകൾ ജയി ക്കുന്നു; നാട്ടാർക്ക് വെളിച്ചം നൽകുന്ന മുത്തുകൾ അവരുടെ മക്കൾ മാറിലണിയുന്നു. കുചേലന്മാർ സ്വപ്നങ്ങൾ വിറ്റ് കണ്ണീർവീണ വഴികളിലൂടെ കൈയിൽ പന്തവുമായി തെന്നിതെന്നി നടക്കുന്നു. അവരുടെ യാത്രകൾ അവസാനിക്കുന്നില്ല; കിനാക്കളും.

യഥാതഥവ്യവഹാരങ്ങളും കേവലലോകധർമ്മിപ്രയോഗങ്ങളും നാടകത്തെ രക്ഷിക്കു കയില്ലെന്ന ബോധമാണ് മിത്തുകളെ തേടാൻ നാടകകൃത്തിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. യുക്തി ഭദ്രമായി മിത്തുകളെ വ്യാഖ്യാനിച്ചാൽ നാടകം ധ്വനിസാന്ദ്രമാകുമെന്ന് അഗ്നിയും വാചാ ലമായാൽ സ്ഥൂലമാകുമെന്ന് കുചേലഗാഥയും സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.